

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
Π.Σ.Ε. ΜΟΥΣΕΙΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

Α' Επιβλέπων: Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος
Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης
Β' Επιβλέπουσα: Φωτεινή Λέκκα
Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΕΡΟΣ Α'

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

(Λιθογλυπτική, Ξυλογλυπτική, Μεταλλοτεχνία, Αργυροχοΐα, Χρυσοχοΐα,
Υφαντική, Κεντητική, Ελληνική φορεσιά, Κεραμική, Ζωγραφική)

της Σπυριδούλας Λουκάκη





**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.:	7918/1 τ.1
Ημερ. Εισ.:	14-12-2009
Δωρεά:	Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός:	ΠΤ – ΠΣΕ – ΜΕ
	2005
	ΛΟΥ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

(Λιθογλυπτική, Ξυλογλυπτική, Μεταλλοτεχνία, Αργυροχοΐα,
Χρυσοχοΐα, Υφαντική, Κεντητική, Ελληνική φορεσιά,
Κεραμική, Ζωγραφική)

ΜΕΡΟΣ Α΄

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ	σελ. 1
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	
Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ:	
Η έκφραση του Λαϊκού Πολιτισμού	4
Καταγωγή της Ελληνικής Λαϊκής Παράδοσης	9
Αφετηρία και εξέλιξη της Νεοελληνικής Λαϊκής	
Παράδοσης-Ιστορικές αναφορές	9
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	17
Η ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ-Έννοια-Ορισμός	19
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	30
Η ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ- Έννοια – Ορισμός	32
Χαρακτηριστικά της Λαϊκής Τέχνης	38
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	45
ΟΙ ΛΑΪΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ	47
ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ	48
Κέντρα	48
Λιθοξόοι	49
Κατηγορίες Λαϊκών Λιθογλύπτων	51
Α) Υπέρθυρα και περιθυρώματα	51
Β) Φεγγίτες	51
Γ) Βρύσες	51
Δ) Αρχιτεκτονικά ανάγλυφα	53
Ε) Ταφόπλακες	53
ΣΤ) Καμπαναριά	54
Θέματα	54
Α) Φυλακτικά – αποτρεπτικά	55
Β) Διακοσμητικά	55
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	57
ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ	58
Κέντρα	58
Τεχνίτες	58
Υλικά - τεχνική	60
Τεχνοτροπία – χρώματα	62
Κατηγορίες Λαϊκών Ξυλογλύπτων	63
Α) Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα	64
Μοναστηρική Ξυλογλυπτική	67

Β) Κοσμικά Ξυλόγλυπτα	68
α) Οικιακά	68
β) Ποιμενικά Ξυλόγλυπτα	69
γ) Ναυτικά Ξυλόγλυπτα	72
Ξυλόγλυπτες σφραγίδες	72
Η Λαϊκή Ξυλογραφία	74
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	75
 ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ-ΑΣΗΜΟΥΡΓΙΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ	77
ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ	77
Τα σιδερένια σκεύη	77
Η τεχνική στο χαλκό	79
Ο μπρούνζος	80
Σκεύη από μολύβι	80
Διακόσμηση και χρονολόγηση των σκευών	80
ΑΣΗΜΟΥΡΓΙΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ	82
Τεχνίτες	82
Η τεχνική στο ασήμι	82
Θέματα	83
Κοσμήματα – ασημικά σπιτιών και όπλα	83
Η ασημουργία της Εκκλησίας	85
Περίφημοι τεχνίτες	87
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	89
 ΥΦΑΝΤΙΚΗ	90
Υφαντικές ύλες	91
Α) Το μαλλί	91
Β) Το βαμβάκι	91
Γ) Το λινάρι	92
Δ) Το μετάξι	92
Βαφικές ύλες	93
Τεχνική	93
Α) Αργαλειός	93
Β) Υφαντό	95
Η υφαντική τέχνη από τόπο σε τόπο	97
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	102
 ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ	103
Α) Κεντήματα για το στολισμό του σπιτιού	104
Β) Κεντήματα για το στολισμό των παραδοσιακών	
Ενδυμασιών	105
Γ) Κεντήματα για εκκλησιαστική χρήση	105
Θέματα	105

Κεντήματα - κεντήστρες	106
Υλικά και τεχνική	107
A) Το χρωματιστό κέντημα	108
Το χρωματιστό κέντημα από τόπο σε τόπο	110
B) Το λευκό κέντημα	112
Γ) Η δαντέλα	113
Δ) Το χρυσοκέντημα	117
Η κεντητική τέχνη στην ελληνική φορεσιά	120
Τα κεντήματα της ελληνικής φορεσιάς από τόπο σε τόπο	121
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	125
 ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ	 127
Είδη φορεσιάς	128
Γυναικείες φορεσιές	129
A) Οι φορεσιές με το σιγκούνι	129
B) Οι φορεσιές με το καβάδι	131
Γ) Οι φορεσιές με το φουστάνι	136
Αντρικές φορεσιές	138
A) Η φουστανέλλα	138
B) Η βράκα	138
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	141
 ΚΕΡΑΜΙΚΗ	 142
Κέντρα Κεραμικής	145
Θέματα κεραμικών σκευών	148
Περίφημοι τεχνίτες	149
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	152
 ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ	 153
A) Εκκλησιαστική ζωγραφική	154
Θέματα	155
B) Κοσμική ζωγραφική	159
Θέματα - χρώματα	160
Τεχνική - υλικά	163
Επιδράσεις του νεοκλασικισμού στη λαϊκή ζωγραφική	163
Θέματα	165
Τεχνοτροπία	166
Οι τοιχογραφίες	167
Ζωγραφική σε κασέλες	169
Γνωστοί λαϊκοί ζωγράφοι	172

Γιάννης Παγώνης	172
Οι τέσσερις εποχές	173
Η Μάρθα	174
Η Χαλκίδα	175
Θανάσης Παγώνης	176
Παναγιώτης Ζωγράφος	178
Μια εικόνα μάχης του Μακρυγιάννη	179
Θεόφιλος	182
Η Παναγία Ελλάς καθαίρει την δυναστείαν	184
Ένας ζωγραφικός παράδεισος	185
Μια Παναγία	185
Ένα ναυτικό θέμα πάνω σε σάκο	186
Σταμάτης Λαζάρου	186
Σπύρος Παλιούρας	186
Μαρία Φιοράκη	186
Μιχαήλ Κάσιαλος	187
Άλλοι λαϊκοί ζωγράφοι	187
Θαλασσογράφοι	
Νικόλαος Χριστόπουλος	188
Άλλοι Θαλασσογράφοι	189
Φιγούρες του Καραγκιόζη	190
Περίφημοι καραγκιοζοπαίχτες	192
Διάφορες εικονογραφήσεις	
(μυθιστορήματα, αφίσες, ρεκλάμες, επιγραφές)	193
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	194
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	 196

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η λαϊκή μας παράδοση είναι η πολιτιστική κληρονομιά που γονιμοποιεί το παρόν, διασφαλίζει το μέλλον και μας κάνει να αισθανόμαστε συνδεδετικοί κρίκοι της ιστορίας μας. Όλα τα στοιχεία που τη συνθέτουν, η θρησκεία, τα έθιμα, η κοινή καθημερινή ζωή, τα εργαλεία, τα κτίσματα, τα έπιπλα, τα υφαντά, τα κεραμικά, τα έργα ζωγραφικής, τα κεντήματα, η αργυροχοΐα, η γλώσσα, το παραμύθι η παροιμία, η διάρθρωση της οικογένειας κτλ., συγκροτούν το χαρακτήρα του έθνους και συνθέτουν την ταυτότητά μας.

Η λαϊκή μας τέχνη, σημαντικό κομμάτι της παράδοσής μας, ζωντανή και λυρική έκφραση της ελληνικής ζωής, μέσα από το συνταίριασμα της αρμονίας, του μέτρου, της απλότητας, της γνησιότητας, της ειλικρίνειας, της ευαισθησίας, της ανιδιοτέλειας, του μόχθου, έχει την ομορφιά και τη διάρκεια μιας μεγάλης τέχνης.

Η λαϊκή τέχνη δημιουργεί αντικείμενα χρηστικά και συνάμα καλλαίσθητα που αντικατοπτρίζουν την έμφυτη καλλιτεχνία των Ελλήνων, οι οποίοι αντλούν την έμπνευσή τους από την ίδια τη ζωή, τις ομορφιές της και την παράδοση αυτού του τόπου, δημιουργημένα με φόρμες δυναμικές, με ρέουσες σχεδιαστικές γραμμές, κοσμημένα με υπέροχες διακοσμήσεις και γλαφυρά χρώματα. Έτσι, το πιο απλό και ταπεινό χειροτέχνημα ανάγεται σε πολύτιμο αντικείμενο τέχνης.

Η σοφία και ο πολιτισμός του απλού λαού αποτυπώνονται στα έργα του ανώνυμου λαϊκού τεχνίτη και μέσα από αυτά αναδύονται οι πόθοι, τα όνειρά του, οι ελπίδες του, οι χαρές του, οι καημοί και οι λαχτάρες του. Κάθε έργο του είναι μια μικρή αυτοπροσωπογραφία του, όχι των εξωτερικών και τυχαίων χαρακτηριστικών του, αλλά του βαθύτερου εαυτού του.

Οι πνευματικοί άνθρωποι, οι λογογράφοι, οι καλλιτέχνες εμπνεύστηκαν από τη λαϊκή τέχνη και θεώρησαν επιτακτική την ανάγκη να δουν βαθύτερα και ν' αντλήσουν από αυτή βασικά στοιχεία πνευματικής ευθύνης και πλαστικής αρμονίας. Κι αυτό γιατί η ουσιαστική επικοινωνία με την τέχνη του λαού είναι πολύπλευρα ωφέλιμη. Η επικοινωνία αυτή είναι μια σημαντική και ευεργετική εμβάθυνση στην ίδια τη ψυχή και τον παλμό του λαού.

Τα λαϊκά έργα τέχνης ασκούν μια ακατανίκητη δύναμη και μας καλούν να μας μυσήσουν στα μυστικά τους.

Η γοητεία, τα υψηλά τους διδάγματα, μας συγκινούν και μας εμπνέουν.

Η μελέτη της λαϊκής μας τέχνης, μπορεί σήμερα, μέσα στην πίεση της τεχνοκρατίας να μας δώσει μια ανανεωτική δροσιά και να μας ενισχύσει με δημιουργική πίστη στον εαυτό μας.

Εμπλουτισμένη από την καλλιτεχνική ευαισθησία του λαού μας, θα ενισχύσει το αίσθημα της εθνικής μας αυτογνωσίας, θα μας συνδέσει δημιουργικά με την παράδοση, με το μόχθο και τη δημιουργικότητα του λαϊκού τεχνίτη, που είναι η πεμπτουσία της ζωής.

Το έργο, ο άνθρωπος, πληροφορίες άλλων, συνθήκες ζωής κοινωνικές, πολιτισμικές, οικονομικές, κλείνονται μέσα στο αντικείμενο της λαϊκής τέχνης.

«Κύριο μέλημά μας, έλεγε ο Κίτσος Μακρής «είναι να δούμε τη λαϊκή τέχνη όχι σαν κάτι ακίνητο, αλλά σαν μια διαρκώς εξελισσόμενη πραγματικότητα, όπου οι παλιές μορφές, σε ένα διαλεκτικό αγώνα με νέα στοιχεία, συνθέτουν μια νέα μορφή που κι αυτή θ' αντιμετωπίσει άλλα στοιχεία και θα ενωθεί με αυτά σε μια νέα σύνθεση. Μόνιμη μορφή δεν υπάρχει. Υπάρχει η μορφή σε μια ορισμένη εποχή» (Μακρής, 1991, σελ. 14).

Συγκρίνοντας το χθες με το σήμερα συνειδητοποιούμε ότι παρόλο που ο πολιτισμός εξελίσσεται και παίρνει διάφορες μορφές, υπάρχουν ορισμένα στοιχεία και αξίες που παραμένουν αναλλοίωτα και αμετάβλητα και προσδιορίζουν την ψυχοσύνθεση και τα χαρακτηριστικά ενός λαού.

Μέσα από την γνωριμία και την επαφή με τις πτυχές του πολιτισμού των γενεών που προηγήθηκαν, μας δίνεται η ευκαιρία για κριτική ανάλυση των ερεθισμάτων, αφομοίωση και μετατροπή τους σε γνώσεις, δεξιότητες, συναισθήματα και αξίες, στοιχεία που συντελούν στην αρμονική διαμόρφωση της προσωπικότητάς μας.

«Η Παράδοση μαθαίνεται», έγραφε η μεγάλη λαογράφος Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος.

Το κύριο χαρακτηριστικό δηλαδή της παράδοσης είναι πως πρόκειται για πολιτισμό μνήμης και αναμετάδοσης. Τα παλαιότερα πολιτισμικά στοιχεία φτάνουν σε κάθε γενιά μέσω της προηγούμενης.

Και αυτή η γνώση μεταδίδεται σε δυο επίπεδα. Στο πρώτο η μεταβίβαση γίνεται «λειτουργικά» μέσα από την οικογένεια. Στο δεύτερο, η λειτουργία αυτή επιτελείται μέσα από το σχολείο και τη βαθμιαία ένταξη του παιδιού στην κοινωνία.

Η πολιτισμική κληρονομιά μας, όταν μεταβιβάζεται έγκαιρα, δίνει στα παιδιά τη δυνατότητα ν' αφομοιώσουν τις αξίες της, στην καίρια φάση της οικοδόμησης της προσωπικότητάς τους και να διευρύνουν τη νόηση, το συναίσθημα, τη φαντασία τους, μέσα από την προσέγγιση των θησαυρών της. Ο σκοπός είναι τα παιδιά να γνωρίσουν, να εκτιμήσουν και να αγαπήσουν τον πολιτισμό των γενιών που προηγήθηκαν, βιώνοντάς τον μέσα από συγκεκριμένες δραστηριότητες οργανωμένες από υπεύθυνους των Μουσείων και των εκπαιδευτικών, ώστε να αφομοιώσουν και να επεξεργαστούν τα θετικά του στοιχεία, να υποβάλλουν τις δικές τους δημιουργικές προτάσεις, να αποκτήσουν μέσα

από αυτή τη διαδικασία το δικό τους «σύστημα αξιών» και συνειδητοποιώντας τη δική τους θέση, να κατανοήσουν συγχρόνως τη συνέχεια των γενεών σε μια κοινωνία.

Τα έργα της λαϊκής τέχνης σήμερα, κοσμούν Μουσεία και ιδιωτικές συλλογές. Μερικά διασώζονται σε παλιά αρχοντικά συνδεδεμένα με τη γενική αισθητική των εξωτερικών και εσωτερικών χώρων και αποτελούν όλα πλούσια δείγματα της λαϊκής πολιτιστικής μας κληρονομιάς που οφείλουμε να τη σεβαστούμε, να τη διαφυλάξουμε και να την έχουμε συνοδοιπόρο στο ταξίδι της ζωής μας.

Η εργασία αυτή αναφέρεται στην Νεοελληνική Παράδοση, την έκφραση του λαϊκού μας πολιτισμού, κάνει σύντομη αναφορά στην επιστήμη της Λαογραφίας και στις μεθόδους της και επεξεργάζεται τις βασικές μορφές της λαϊκής τέχνης και συγκεκριμένα τη λιθογλυπτική, την ξυλογλυπτική, τη μεταλλοτεχνία, την αργυροχοΐα, την χρυσοχοΐα, την υφαντική, την κεντητική, την παραδοσιακή φορεσιά, την κεραμική και τέλος τη ζωγραφική. Παρουσιάζει σημαντικούς εκπροσώπους τους και χαρακτηριστικά τους έργα από τον 18^ο αιώνα ως τον 20^ο. Είναι συνοπτική και εμπλουτισμένη με βιβλιογραφικές αναφορές στις οποίες μπορεί να ανατρέξει όποιος ενδιαφέρεται για περισσότερη και πληρέστερη πληροφόρηση.

Η ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ: Η ΕΚΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΛΑΪΚΟΥ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κάθε γενιά ανθρώπων στοχάζεται, επινοεί, πράττει και αντιλαμβάνεται τον κόσμο με τον δικό της τρόπο. Τις ιδέες, τις αξίες, τα όνειρα, τη γλώσσα, τη θρησκεία, τα ήθη και τα έθιμα, την πνευματική της δημιουργία, τη γνώση, την εμπειρία και τα έργα της, τα πολιτισμικά της επιτεύγματα τα παραδίδει στην επόμενη γενιά. Εκείνη με τη σειρά της, προσθέτει δικά της στοιχεία πάνω σε όσα κληρονόμησε. Αυτός είναι ο πλούτος της παράδοσης.

Η ιστορική εξέλιξη συντελείται με τη διαμάχη, τη σύγκρουση ανάμεσα στην παράδοση και στα νέα στοιχεία. Από τη διαμάχη αυτή γεννιούνται συνεχώς άλλες μορφές πολιτισμού που αποτελούν τη σύνθεση του παλιού με το νέο.

Για την Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, η **παράδοση** είναι ένα «**ύφος ζωής**» και ένα «**ήθος ανθρώπων**» που διαμορφώθηκε μέσα στη μακρά διάρκεια των αιώνων. Αυτό το ύφος και αυτό το ήθος, η ουσία του πολιτισμού, παραδίδεται από τη μία γενιά στην άλλη». (Κυριακίδου-Νέστορος, 1993, σελ. 43)

«**Η παράδοση είναι το «εμπράγματο» παρελθόν: ο βιωμένος άμεσα ή έμμεσα χώρος και χρόνος, οι ιδέες, οι αξίες, τα πρωταρχικά ριζώματα και όνειρα, η γλώσσα, η θρησκεία, τα ήθη και έθιμα, η μουσική, η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η πνευματική δημιουργία, τα πολιτισμικά κατορθώματα του λαού.** Είναι ότι έχει περάσει ως βαθύτερο, υποστασιακό γνώρισμα στο DNA του λαού, ως συνήθεια και δύναμη ζωής. Είναι οι πρόγονοί μας που ξαναζούν στη φωνή μας, «στα σουσούμια του σώματος, στην ψυχή, στις προοπτικές μας» (Αναγνωστόπουλος, 2004, σελ. 5).

Η παράδοση διακρίνεται στη **λόγια** και τη **λαϊκή**.

Μιλώντας για τις δυο διαστάσεις της παράδοσης η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος διευκρινίζει ότι: «Ο χαρακτήρας της λαϊκής παράδοσης είναι προφορικός, σε αντίθεση με το γραπτό χαρακτήρα της λόγιας παράδοσης. Η λόγια παράδοση μεταδίδεται με το γραπτό λόγο, ενώ η λαϊκή με τον προφορικό που προϋποθέτει την άμεση, την προσωπική επαφή των ανθρώπων μεταξύ τους. Η πρώτη δεν μπορεί παρά να εντάσσεται στην πραγματικότητα και να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της, ενώ η δεύτερη βασίζεται στην αυθεντία των κειμένων της και αρνείται να δει τη συνεχώς μεταβαλλόμενη πραγματικότητα.

Το παρελθόν ξεχωρίζει από το παρόν μόνο από τη στιγμή που θα καταγραφεί και αποκτά έτσι μια αντικειμενική υπόσταση. Στις προφορικές κοινωνίες υπάρχει μια ρευστότητα ανάμεσα στο παρόν και

στο μέλλον. Το ένα προσαρμόζεται στο άλλο χωρίς κανείς να νοιάζεται για την αντικειμενική αλήθεια. Από την άποψη αυτή η προφορική παράδοση χαρακτηρίζεται ως μυθική γιατί αντιμετωπίζει και στη συνέχεια εκφράζει την πραγματικότητα μέσα από το πρίσμα του Μύθου και όχι του Λόγου. Η χρήση του Λόγου συνδυάζεται πάντοτε με ρεαλισμό, ενώ η χρήση του Μύθου συνεπάγεται την κοινωνική σύμβαση, δηλαδή τη δέσμευση να βλέπεις τα πράγματα μέσα από το πρίσμα που έχει καθιερώσει η κοινωνία» (Κυριακίδου–Νεστορος, 1993, σελ. 116-117).

Μέσα από τη **λόγια παράδοση** (γραφτές μαρτυρίες, κείμενα, εκδόσεις) εκφράζονται ατομικές εμπειρίες, γνώσεις, σκέψεις, αισθήματα και έργα ανθρώπων με συγκεκριμένη προσωπικότητα διαμορφωμένη μέσα από την παιδεία και τα βιώματά τους. Καλλιτέχνες, φιλόσοφοι, προφήτες, ποιητές ανήκουν στη λόγια παράδοση.

Το έργο της μπορεί να είναι επηρεασμένο από την ιστορική πραγματικότητα, τις καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής και του τόπου, εκφράζει όμως τον τρόπο που αισθάνεται και εξηγεί τον κόσμο το συγκεκριμένο άτομο, ο δημιουργός.

Στη **λαϊκή παράδοση**, ο δημιουργός ταυτίζεται με την κοινωνία στην οποία ζει. Στο έργο του δεν εκφράζει τις προσωπικές του εμπειρίες, αλλά την γενική αντίληψη που έχει για τον κόσμο η κοινωνική ομάδα όπου ανήκει.

Στα έργα της λαϊκής παράδοσης απουσιάζει το προσωπικό ύφος, η επινόηση νέων θεμάτων, δεν επιδιώκεται η πρωτοτυπία, υπάρχουν όμως παραλλαγές στα κοινά θέματα.

«Η **λαϊκή παράδοση** διακρίνεται **α) στη προφορική** που είναι «η άυλη δημιουργία που ενυπάρχει στην καρδιά και στα χείλη των λαϊκών ανθρώπων που με αφορμή διάφορα κοινωνικά γεγονότα όπως βαπτίσεις, αρραβώνες, γάμοι, ήθη και έθιμα, ευτυχισμένες ή δυστυχισμένες στιγμές, μετεκενώνεται σε μορφές τέχνης, κοινολογείται και γίνεται τερπνό άκουσμα» και **β) στη γραπτή**: «από τη στιγμή που δεσμεύεται ο λόγος στο χαρτί, στο μαγνητόφωνο ή στο video και το CD γίνεται υλικό γραπτής παράδοσης. Η γραπτή λαϊκή παράδοση περιλαμβάνει την καταγεγραμμένη, την αφηγηματική παράδοση.

Μια σύντομη καταγραφή των ειδών της προφορικής λαϊκής παράδοσης είναι η ακόλουθη: **έθιμα, παραμύθια, μύθοι, θρύλοι, παραδόσεις, αυτοβιογραφίες, παροιμίες, παροιμιόμυθοι, γνωμικά, δημοτικά τραγούδια, κάλαντα, παινέματα, νανουρίσματα, ταχταρίσματα, λαχανίσματα, ευτράπελες ιστορίες, ανέκδοτα, караγκιόζης, αφορισμοί, ξόρκια, κατάρες, γλωσσοδέτες, αινίγματα, λογοπαίγνια, παιδικά παιχνίδια, ευχές, σοφά λόγια, αναθέματα, βλασφημίες χαιρετισμοί, προπόσεις, όρκοι, λαϊκά προβλήματα κ.ά**

Η λαϊκή παράδοση παραπέμπει στον ανώνυμο δημιουργό και φορέα, στον λαϊκό άνθρωπο, που μπορεί να γνωρίζει ή να μη γνωρίζει γράμματα, να ζει, συνήθως, όχι στα αστικά κέντρα αλλά στην ύπαιθρο και ν' ασχολείται με αγροκτηνοτροφικές εργασίες ή να είναι ένας τεχνίτης και να έχει οπωσδήποτε, ταλέντο δημιουργικό, μια ξεχωριστή φυσική δωρεά. Αυτό το προικισμένο άτομο παράγει τέχνη και πολιτισμό και δημιουργεί παράδοση. Παράλληλα, όμως, σ' ένα λαό δημιουργείται και η λόγια παράδοση, προϊόν των ανθρώπων της γνώσης, της σπουδής και του πνεύματος. Ανάμεσα στις δύο μορφές δημιουργίας παρατηρείται αμφίδρομη κίνηση, όσο κι αν αυτό δεν είναι πάντοτε ορατό. Κι είναι αυτονόητο ότι η λαϊκή παράδοση εκφράζει το λαό, το σύνολο, ενώ η λόγια το άτομο, τη μονάδα» (Αναγνωστόπουλος, 2004, σελ. 7-9).

Το έργο του **λαϊκού πολιτισμού** είναι **ομαδικό**, εκφράζει κοινές αντιλήψεις, περνάει στη χρήση πολλών που το κατεργάζονται και το προσαρμόζουν στο κοινό αίσθημα.

Στο λαϊκό πολιτισμό η ποίηση, οι τέχνες, η σοφία δεν είναι προνόμιο λίγων, αλλά δημιούργημα και κτήμα των πολλών.

Αναφέρει σχετικά ο Δ. Μπενέκος: «Ο **λαϊκός πολιτισμός** στηρίζεται σε δύο θεμελιώδεις άξονες με κοινωνική και ιστορική διάσταση: **α) στην παράδοση και β) στην αποδοχή εκ μέρους μιας κοινωνικής ομάδας.**

Με τον όρο παράδοση εννοούμε όλα όσα μια κοινωνική ομάδα στο πέρασμα των ετών αποδέχεται. Υποτίθεται πως καμιά κοινωνική ομάδα, όσο μικρή ή μεγάλη κι αν είναι αυτή δεν αποδέχεται κάτι που δεν της είναι ωφέλιμο ή δεν της αρέσει. Από την άλλη πλευρά αν κάποιος παραδοσιακό δρώμενο ή πράξη ή γεγονός διατηρείται μέσα από το χρόνο και φτάνει σε μια σύγχρονη νεότερη από τη γένεσή του εποχή, σημαίνει ότι και οι νεότερες γενιές βλέπουν σ' αυτό κάτι το ωφέλιμο, κάτι το αρεστό, με τη διαφορά ότι το προσαρμόζουν στα νέα συγχρονικά κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά δεδομένα.

Ο λαϊκός πολιτισμός αποκτά διαχρονικότητα και λειτουργικότητα μόνο με την προσαρμογή, την αναπροσαρμογή και την αλλαγή των στοιχείων του. Δεν παραμένει αναλλοίωτο απολίθωμα με μουσειακό αρχαιολογικό χαρακτήρα. Δεν είναι άκαμπος, είναι ένα σύστημα, ένας ζωντανός οργανισμός που υπόκειται αλλαγές και τροποποιήσεις. Ο τοπικός λαϊκός πολιτισμός που η παρουσία του φαίνεται στη διατροφή, στη λαϊκή τέχνη, στα ήθη και τα έθιμα, στα παιχνίδια, στις παραδόσεις, στα παραμύθια, στις εκφράσεις του καθημερινού λόγου, στους χορούς και στα τραγούδια είναι ελαστικός. Αντιδρά στις εκάστοτε επιδράσεις επιλεκτικά και αφού αφομοιώσει, τροποποιήσει και μεταλλάξει το «ξενικό» στοιχείο, το οικειοποιείται, το ανανεώνει και το παραδίδει στις

επόμενες γενιές ως «παραδοσιακό», ως πατροπαράδοτο πολιτισμικό αγαθό» (Μπενέκος, 2004, σελ. 4-6).

«Όλοι οι λαοί έχουν παράδοση, προφορική και γραπτή, στην οποία περιλαμβάνεται ότι παραδίδεται διαδοχικά από την παλαιότερη στη νεότερη γενιά. Είναι τελικά η συσσωρευμένη γνώση και εμπειρία ενός λαού, η σχετικά αποκρυσταλλωμένη μορφή μιας παλαιότερης ομαδικής δημιουργίας» (Ελληνική Παράδοση, Ανθολόγημα, 1979, σελ. 24).

Επισημαίνει σχετικά ο Γ. Σακελίων: «Στην παράδοση συμπεριλαμβάνονται τα ήθη και τα έθιμα, οι θρύλοι, οι παραδόσεις, η δημοτική ποίηση και τα παραμύθια, οι παροιμίες και τα παιδικά τραγουδάκια, η λαϊκή ψυχαγωγία και η τέχνη, οι χοροί, η οικοτεχνία, η αρχιτεκτονική, η διακοσμητική κτλ. Μέσα σ' αυτές τις εκφράσεις του λαϊκού πολιτισμού ανιχνεύουμε την ιστορική και βιωμένη μνήμη του λαού, τη γλώσσα και το χαρακτήρα του. Παράδοση λοιπόν, δεν είναι μια μνημειακή τελετή, μια σχολική γιορτή ή μόδα με φολκλόρ χρώμα κι ούτε καν τερπνόν ανάγνωσμα, αλλά είναι ιστορία, παιδεία, μέλλον, διαρκής ανανέωση, ελευθερία» (Σακελίων, 1979, σελ. 27-34).

Για τις δυο διαστάσεις της παράδοσης, ο Κ. Μακρής αναφέρει σχετικά: «Η εθνική μας παράδοση πατάει σε δύο σκέλη, ισοδύναμα σε σημασία. Από το ένα μέρος είναι ότι μας άφησε η καλλιτεχνική και πνευματική δημιουργία του λαού σε τραγούδια, παροιμίες, παραμύθια, ζωγραφίες, γλυπτά, σπίτια, φορεσιές, έθιμα. Ένας ολόκληρος κόσμος από μορφές που, κι όταν ακόμα ξέρουμε το δημιουργό τους, δεν παύουν να έχουν χαρακτήρα υπερατομικό. Από το άλλο μέρος είναι ότι κληρονομήσαμε από τον προσωπικό μόχθο του καλλιεργημένου ανθρώπου σε γραφτά και καλλιτεχνικά έργα» (Μακρής, 23-2-1961 και Μακρής, 1979, σελ. 73).

Η λόγια και η λαϊκή παράδοση είναι στενά συνδεδεμένες, αλληλοεπηρεάζονται και άλλοτε υπερισχύει η μία έναντι της άλλης.

«Λόγια και λαϊκή παράδοση, λει ο Κ. Μακρής, «σε μια διαλεκτική σύνθεση απαρτίζουν το στέρεο υπόβαθρο μιας γεμάτης και γερής εθνικής πνευματικής και καλλιτεχνικής ζωής. Αποτελούν σύνολο ενιαίο μέσα στην ποικιλία του. Αν προσπαθήσουμε να αφαιρέσουμε είτε το λόγιο είτε το λαϊκό στοιχείο στην παράδοση, κινδυνεύουμε να της καταστρέψουμε την ισορροπία. Όσοι πιστεύουν στην προωθητική δύναμη της παράδοσης έχουν αντιληφθεί το δυσπόστατο περιεχόμενό της» (Κ. Μακρής, 24 -5-1960 και Μακρής, 1979, σελ. 51).

Ας δώσουμε, τέλος, ένα παράδειγμα για να επισημάνουμε σαφέστερα τη διάκριση μεταξύ λόγιας και λαϊκής παράδοσης:

Σε μια αγροτική κοινωνία, π.χ. στο ελληνικό χωριό την εποχή της Τουρκοκρατίας όπου η μάθηση είναι περιορισμένη, οι άνθρωποι ερμηνεύουν τον κόσμο με μύθους. Εδώ κυριαρχεί ο λαϊκός πολιτισμός. Όμως, σε μια κοινωνία με αναπτυγμένη τεχνολογία, οικονομία,

επιστήμη, διατυπώνονται πολλές θεωρίες. Ο καθένας διαμορφώνει τη δική του αντίληψη με βάση τη λογική και τα βιώματά του και έτσι επικρατεί η λόγια πολιτιστική δημιουργία.

«Η ελληνική κοινωνία της Τουρκοκρατίας», μας διευκρινίζει σχετικά η **Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος**, «μπορεί να χαρακτηριστεί ως προφορική, γιατί το κύριο μέσο επικοινωνίας της ήταν ο προφορικός λόγος. Το σύνολο των κοινωνικών συμβάσεων που χαρακτηρίζουν αυτή την προφορική κοινωνία αποτελούν ένα συγκροτημένο σύστημα, ένα πολιτισμό, τον «λαϊκό πολιτισμό των Νεώτερων Ελλήνων» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1993, σελ. 118).

Η διαφορά της λόγιας από τη λαϊκή παράδοση χαράσσεται κυρίως στο επίπεδο της γλώσσας.

Η Εκκλησία χρησιμοποιεί ως επίσημη γλώσσα την «ελληνική» - δηλαδή την αρχαία, τουλάχιστον κατά το τυπικό της, την οποία μόνο οι εγγράμματοι μπορούσαν να μιλήσουν-, ενώ ο λαός μιλά τη «φυσική» του γλώσσα, την «καθομιλουμένη», όπως διαμορφώθηκε από τον κορμό κατά βάση της ελληνιστικής κοινής στις κατά τόπους διαλέκτους και ιδιώματα.

Υπάρχει, ωστόσο και μια άλλη βασική διαφορά η οποία έγινε αισθητή το 18^ο αιώνα, με την ανάπτυξη των ελληνικών κοινοτήτων.

Η εκκλησία, επειδή ήταν στους πρώτους χρόνους της Τουρκοκρατίας, το μόνο οργανωμένο σύστημα των Ελλήνων που λειτούργησε, είχε κατορθώσει να επιβάλει το επίσημο δίκαιο, δηλαδή το βυζαντινό, στην ουσία το ρωμαϊκό, σε βάρος του λαϊκού εθιμικού δικαίου. Όταν οργανώθηκαν όμως οι ελληνικές κοινότητες και ισχυροποιήθηκαν, προσπάθησαν ν' απαλλαγούν από την κυρίαρχη επίδραση του κλήρου.

Σ' αυτά τα δύο επίπεδα, το γλωσσικό και το δικαιοϊκό, περιορίζεται κυρίως η διάκριση λαϊκής και λόγιας παράδοσης της εποχής της Τουρκοκρατίας. Κατά τα άλλα, ο τρόπος της ζωής και της σκέψης δε διαφέρει ριζικά ανάμεσα στους λόγιους και το λαό. Τόσο η κοσμοθεωρία όσο και οι βασικές οικονομικές δομές είναι για όλους οι ίδιες» (ό.π. σελ. 120-121).

Η ίδια συγγραφέας, στο έργο της «Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας», μας παραθέτει την άποψη του **Ίωνα Δραγούμη** για το λαϊκό πολιτισμό:

«Ο Ίων Δραγούμης ορίζει την επίσημη θέση της πολιτείας απέναντι στο λαϊκό πολιτισμό και αυτή ισχύει σε γενικές γραμμές ως σήμερα: Η εξιδανίκευση του λαϊκού πολιτισμού, -ο οποίος ταυτίζεται με τον αγροτικό τρόπο ζωής «εντάσσεται μέσα στους γενικότερους σκοπούς του φιλελεύθερου κινήματος για «εθνική ανόρθωση» και «ιδεολογική ανασύνταξη», ενώ συγχρόνως ανταποκρίνεται και στην ανάγκη για εθνική συσπείρωση, η οποία προβάλλει επιτακτικά αυτή τη

συγκεκριμένη στιγμή, «όπου η ύπαρξη αντιθέσεων στο εσωτερικό της ελληνικής κοινωνίας άρχιζε να γίνεται όλο και πιο αισθητή». Γι' αυτόν ακριβώς το λόγο η προβολή, ως ιδανικού, του ήθους του μεγαλύτερου μέρους του ελληνικού λαού, δηλαδή των αγροτών, εξυπηρετούσε την ενωτική προσπάθεια του επίσημου κράτους» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σελ. 184).

Συνοψίζοντας, οφείλουμε να τονίσουμε το γεγονός ότι ο πολιτισμός μας, το σήμερα, αποτελεί κράμα, συγκερασμό της λόγιας με τη λαϊκή παράδοση.

ΚΑΤΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ

Η ελληνική λαϊκή παράδοση έχει τις ρίζες της στα πανάρχαια χρόνια.

Φόβοι, μύθοι, δοξασίες και έθιμα διατηρούνται, παραλλάζουν συνεχώς από το μακρινό παρελθόν ως τις μέρες μας.

Όπως στη νεώτερη εποχή, έτσι και κάποτε η μάνα τραγουδούσε την «καταβουκάληση» για να κοιμίσει το μωρό της, η ανυφάντρα συνόδευε με τον «αίλινο» τον ήχο του αργαλειού, οι «βουκολισμοί» συντρόφευαν το βοσκό στην μοναξιά του, η χαρά του γάμου εκφραζόταν με τον «υμέναιο», ο πόνος του θανάτου γινόταν «ολοφυρμός». Πλανόδιοι ραψωδοί έψελναν τα κατορθώματα των ηρώων.

Οι άνθρωποι διακοσμούσαν τα αντικείμενα της καθημερινής χρήσης για να τα χαίρονται.

Τα έθιμα, οι μύθοι, τα ποιήματα, τα διακοσμητικά μοτίβα, περνούν από γενιά σε γενιά, αλλάζουν συνεχώς, ζουν ως σήμερα και συνδέουν τους τωρινούς Έλληνες με τους παλαιότερους και τους αρχαίους.

Παρόμοια στοιχεία του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού βρίσκουμε και σε άλλους λαούς και αλληλοεπηρεάζονται όταν έρθουν σε επικοινωνία μεταξύ τους.

ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΠΑΡΑΔΟΣΗΣ-ΙΣΤΟΡΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αφετηρία της νεοελληνικής παράδοσης θεωρούνται συνήθως οι τελευταίοι αιώνες της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Αυτή την εποχή η ελληνική γλώσσα δεν διαφέρει πολύ από τη σημερινή.

Η επικοινωνία, φιλική ή εχθρική με τους Μουσουλμάνους και του Φράγκους, δίνει στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό τον τριπλό χαρακτήρα του που τον συνθέτουν στοιχεία από την παλαιότερη ελληνική παράδοση και επιδράσεις από την Ανατολή και τη Δύση.

Τα πρώτα δείγματα της νεοελληνικής λαϊκής παράδοσης στο λόγο είναι τα ακριτικά τραγούδια. Είναι αφηγηματικά και ο λαϊκός άγνωστος

ποιητής αφηγείται με ποιητικό τρόπο, γεγονότα που έχουν σχέση με τη ζωή και τη δράση των ακριτών που ήταν Βυζαντινοί στρατιωτικοί αξιωματούχοι οι οποίοι ζούσαν με το στρατό τους στα άκρα, στα ανατολικά σύνορα του Βυζαντινού κράτους. Είχαν εξαιρετικές ικανότητες και ο λαός τους θεωρούσε προστάτες του.

Αυτή την εποχή επικρατεί η φεουδαρχία. Σε παλάτια και κάστρα ζουν άρχοντες με πανοπλίες που πολεμούν, έχουν οικονομική και πολιτική δύναμη και συχνά συγκρούονται με τον αυτοκράτορα.

Σε συμπόσια οι λαϊκοί τραγουδιστές με τον ταμπουρά και το λαγούτο υμνούν τα κατορθώματά τους.

Τους τελευταίους αιώνες της ζωής του Βυζαντίου το επίσημο κράτος εξασθενεί και τελικά υποκύπτει, ακολουθεί η ξενοκρατία, υποχωρεί η λόγια παράδοση και επικρατεί ο λαϊκός πολιτισμός.

Μεγάλη απειλή για την Αυτοκρατορία αποτελούν οι Βενετσιάνοι και οι Γενοβέζοι έμποροι και ναυτικοί, ενώ οι Τούρκοι κυριεύουν τη Μ. Ασία και εισβάλλουν στην Ευρώπη. Πόλεμοι, επιδρομές και φόροι κάνουν τη ζωή των φτωχών μαρτυρική και αυτούς θρησκόληπτους, μοιρολάτρες, φανατικούς.

Η Πόλη κινδυνεύει, ο λαός δεν θέλει τη βοήθεια της Δύσης.

Ο φανατισμός του λαού υποδαυλίζεται περισσότερο λόγω του ανταγωνισμού του κλήρου με τη Δυτική Εκκλησία. Ο λαός δέχεται κάθε προφητεία και χρησμό, όπως το ότι «είναι θέλημα Θεού η Πόλη να τουρκέψει».

Στους πρώτους αιώνες μετά την Άλωση, το μεγαλύτερο μέρος της γης και τα εισοδήματα μοιράστηκαν, σύμφωνα με το νόμο του Ισλάμ, σε Τούρκους αξιωματούχους. Ωστόσο όμως αναπτύχθηκε και μια ελληνική προνομιούχα τάξη που την αποτελούσαν χριστιανοί άρχοντες που τους παραχωρήθηκαν κτήματα, όπως επίσης και στα μεγάλα μοναστήρια.

Έτσι κάποιοι Έλληνες γαιοκτήμονες αγόραζαν από τους Τούρκους το δικαίωμα να εισπράττουν φόρους και έγιναν «πρόκριτοι» ή «κοτζαμπάσηδες». Ο φτωχός αγρότης εκμεταλλεύεται διπλά. Αν είναι μικροϊδιοκτήτης καταπιέζεται από τους φόρους και τις αγγαρείες, αν είναι κολλίγος είναι εξάρτημα του τσιφλικιού.

Το εμπόριο και η βιοτεχνία ανθούν μόνο στα μεγάλα κέντρα της Κωνσταντινούπολης και της Θεσσαλονίκης, έτσι κυριαρχεί η κλειστή αγροτική και κτηνοτροφική οικονομία.

Στο ελληνικό χωριό παράγονται όλα τα απαραίτητα για τις ανάγκες του. Η επικοινωνία και οι ανταλλαγές ελάχιστες, η μόρφωση ανύπαρκτη.

Στα φραγκοκρατούμενα και ενετοκρατούμενα νησιά, τη Ρόδο, την Κύπρο, την Κρήτη, τα Επτάνησα, παρά τη βαριά καταπίεση, η ζωή των Ελλήνων ήταν πιο ανεκτή. Αργότερα όμως κατακτήθηκαν και αυτά από τους Τούρκους.

Από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα η ζωή των υπόδουλων Ελλήνων αρχίζει να βελτιώνεται. Έλληνες χριστιανοί αναλαμβάνουν υψηλές κρατικές θέσεις. Οι βαρύτεροι φόροι που απογύμνωναν τον ελληνισμό από κάθε οικονομική άνοδο περιορίστηκαν στον κεφαλικό, το «χαράτσι». Το παιδομάζωμα καταργήθηκε και το γενιτσαρικό σώμα στρατολογείται από τα παιδιά των ίδιων των γενίτσαρων.

Η παρακμή της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, η άλωση της Κρήτης από τους Τούρκους, η υποχώρηση των Βενετσιάνων από την Ανατολική Μεσόγειο, οι πόλεμοι της Ρωσίας κατά της Τουρκίας και οι Ναπολεόντιοι, ευνοούν την οικονομική ανάπτυξη του Ελληνισμού.

Ο ανταγωνισμός των Μεγάλων Δυνάμεων για την επιρροή στην Ανατολική Μεσόγειο, τροφοδότησε τα όνειρα των Ελλήνων για απελευθέρωση και τους έδωσε ευκαιρίες για εμπορική δραστηριότητα.

Σε διάφορα μέρη όπου υπήρχαν πρώτες ύλες αναπτύχθηκε η βιοτεχνία (νηματοουργία, υφαντουργία, μεταλλουργία, βυρσοδεψία). Τα Αμπελάκια, το Πήλιο, η Καλαμάτα, η Δημητσάνα, το Μέτσοβο, τα Ιωάννινα είναι σπουδαία βιοτεχνικά κέντρα με εξαγωγές των προϊόντων τους στη Βιέννη, το Αμβούργο, τη Δρέσδη, τη Λειψία, τα αγγλικά λιμάνια.

Δημιουργούνται παροικίες πλούσιων Ελλήνων εμπόρων μεταναστών στο εξωτερικό, οι οποίοι επιστρέφοντας στην υπόδουλη πατρίδα, την ενισχύουν με χρήματα και γίνονται οι φορείς των προοδευτικών και φιλελεύθερων ιδεών που διαδίδονται στη Δύση με την εμφάνιση του πνεύματος του Διαφωτισμού. Παράλληλα οι Έλληνες των παροικιών δημιούργησαν δεσμούς με τη Βόρεια Βαλκανική και τη Νότια Ρωσία.

Εκτός από τους εμπόρους ξενιτεύονται και άλλοι επαγγελματίες όπως χτίστες, ξυλουργοί, χαλκουργοί.

Οι οικονομικές αλλαγές έφεραν και κοινωνικές αλλαγές. Δίπλα στους Φαναριώτες και στους γαιοκτήμονες αναπτύσσεται η αστική τάξη που την αποτελούν οι «πραματευτάδες», οι «καραβοκυραίοι», οι τεχνίτες που οργανώνονται σε «σινάφια».

Ταυτόχρονα αρχίζει να πνέει άνεμος ανεξαρτησίας. Η ελευθερία θα έρθει μόνο μέσα από τη μόρφωση των υπόδουλων Ελλήνων από δασκάλους κληρικούς ή κοσμικούς.

Έτσι έρχεται η μεγάλη ώρα του ελληνικού Διαφωτισμού και όπως γράφει ο Κοραής, "ενεργείται της Ελλάδος η αναγέννησις".

Οργανώνεται η κλεφτουριά ως κίνημα αντίστασης που τρομάζει τους Τούρκους και τους αναγκάζει πολλές φορές να συμβιβάζονται μαζί της.

Κλέφτικα καπετανάτα και αρματολίκια σχηματίζονται το 18^ο αιώνα στη Ρούμελη, στη Θεσσαλία, στην Ήπειρο και τη Μακεδονία. Η προετοιμασία της επανάστασης έχει αρχίσει.

Η ανάπτυξη της ναυτιλίας, του εμπορίου, της οικοτεχνίας και της βιοτεχνίας των τελευταίων χρόνων, άλλαξε τη ζωή και τις αντιλήψεις των υπόδουλων Ελλήνων.

Το 18^ο αιώνα ο λαϊκός πολιτισμός παρουσιάζει άνθιση και ανανέωση στα θρησκευτικά έθιμα, στις τελετές γέννησης και γάμου, στη μαγεία, στη μαντική, στη φιλοσοφία (διδασκτικοί μύθοι, παροιμίες), στη λαϊκή ψυχαγωγία και στην τέχνη (μουσική, χορός, χειροτεχνήματα).

Κυκλοφορούν μύθοι για γρήγορη απελευθέρωση. Στα ελληνικά χωριά ξυπνάει η ελπίδα, αλλάζει ο τρόπος ζωής, ανανεώνονται οι αντιλήψεις.

Το τραγούδι (νανούρισμα, νυφιάτικο, μοιρολόι) εμπλουτίζεται με νέα χάρη.

Τα ιστορικά τραγούδια εμπνέονται από τους πρώτους απελευθερωτικούς αγώνες (πριν το 1821). Το κλέφτικο τραγούδι εκφράζει με τον πιο γλαφυρό τρόπο την επαναστατική διάθεση.

Τις νέες αισιόδοξες αντιλήψεις που κυριαρχούν, εκφράζουν και οι εικαστικές τέχνες. Οιπραματευτάδες, οι καραβοκυραίοι και οι τεχνίτες συναγωνίζονταν ποιος θα χτίσει και θα στολίσει με περισσότερη μεγαλοπρέπεια το σπίτι του, ποιος θα ευεργετήσει το χωριό του για να δοξαστεί το όνομά του.

Η λαϊκή αρχιτεκτονική, η ζωγραφική, η γλυπτική, η κεραμική, η υφαντική, η μεταλλοτεχνία, το κέντημα ανθούν τους τελευταίους αιώνες της τουρκοκρατίας.

Από την Ήπειρο, κοιτίδα της λαϊκής τέχνης, ξεκινούν οι «κουμπανίες» των χτιστάδων για να χτίσουν και να στολίσουν αρχοντικά, κρήνες, γεφύρια, εκκλησίες και σχολεία.

Στη Χαλκιδική, στα Μαδεμοχώρια, κοινότητες οργανωμένες σε μετοχικές εταιρίες ασχολούνται με το μέταλλο.

Στα Αμπελάκια υπάρχουν βαφεία, όπου κεφαλαιούχοι και εργάτες αποτελούν μια εταιρία με υποκαταστήματα στη Βιέννη, στην Πέστη, στη Δρέσδη, στη Λιψία.

Μεγάλη άνθιση γνωρίζει και η οικοτεχνία (έργα φτιαγμένα στους αργαλειούς, υφαντά, κεντήματα χρωματιστά ή άσπρα και δαντέλες).

Η πρόοδος του λαϊκού πολιτισμού είναι ολοφάνερη.

Η ελληνική λαϊκή τέχνη αποτελεί φυσική συνέχεια της βυζαντινής και της αρχαιοελληνικής τέχνης. Δέχτηκε ωστόσο, εξαιτίας της γεωγραφικής θέσης της Ελλάδας δυο σοβαρές ξένες επιδράσεις. Η μία η ανατολική, ενισχύθηκε με την τουρκική κατάκτηση. Η άλλη η δυτική εμφανίσθηκε με τη Φραγκοκρατία και έγινε περισσότερο αισθητή στα ελληνικά νησιά. Η διπλή αυτή επίδραση διαμόρφωσε την ιδιοτυπία της ελληνικής λαϊκής τέχνης, χωρίς όμως να εξαφανίσει τον εθνικό της χαρακτήρα.

Η Πόπη Ζώρα, αναφερόμενη στις επιδράσεις που δέχτηκε η νεοελληνική λαϊκή τέχνη, επισημαίνει ότι:

«Από την ανατολική τέχνη απέρριψε τα πολύπλοκα αραβουργήματα και τις άψυχες φυτικές συνθέσεις. Κράτησε όμως, τα τριαδικά εραλδικά σχήματα που ανταποκρίνονταν στον πανάρχαιο για την ελληνική και καλλιτεχνική παράδοση νόμο της αυστηρότητας και της συμμετρίας. Κι αν υιοθέτησε τα λουλούδια της ανατολικής διακοσμητικής, τους έδωσε ψυχή με τις φιγούρες ανθρώπων, ζώων και πουλιών. Ακόμα και σ' αυτές τις τάσεις του δυτικού μπαρόκ, που απειλούσαν να ανατρέψουν τη σαφήνεια και την αυστηρότητα της ελληνικής παράδοσης με πολύπλοκες, ευκίνητες και πλαστικές συνθέσεις, η ελληνική τέχνη του 18^{ου} αιώνα βρήκε ένα μέσο για να εκφράσει τη φιλελεύθερη, αισιόδοξη και ρεαλιστική διάθεση με την οποία ο Ελληνισμός αντιμετώπιζε τη ζωή και τα πράγματα, κατά τις παραμονές της εθνικής εξέγερσης. Τα έργα της λαϊκής τέχνης, καθώς είναι άρρηκτα δεμένα με τις καθημερινές πρακτικές ανάγκες αλλά και την κοσμοθεωρία του απλού λαού, δεν μπορούν να ερμηνευθούν με αισθητικές μόνο αναλύσεις. Η προσφυγή στους κανόνες της λαϊκής ζωής, ήθη, έθιμα, παραδόσεις, δεισιδαιμονίες, είναι απαραίτητη για την κατανόηση της μορφής και της διακόσμησής τους» (Ζώρα, 1995, σελ.14).

Η καθημερινή ζωή των Ελλήνων εκείνα τα χρόνια ήταν γεμάτη από χαρές και λύπες που οι άνθρωποι τις δέχονταν και τις άντεχαν. Ο χωρισμός, η άτυχη αγάπη, ο αταίριαστος γάμος, η ξενιτιά, ο θάνατος, τα οικογενειακά δράματα δεν έλειπαν. Πίστευαν στο δίκαιο, στην τιμή, στην ευσέβεια, στην ανδρεία, στη φιλία.

Ο τρόπος ζωής τους, ο πολιτισμός τους ήταν «φυσιοκρατικός», μας λέει ο Γ. Πετρήs και συνεχίζει: «η ευαισθησία τους ασκείται με τα μέτρα της φύσης που τους περιβάλλει και η ελληνική φύση είναι ένα πολύ καλό σχολείο για την άσκηση αυτή. Τα στοιχεία της φύσης τους ήταν προσιτά (παρά τις άσχημες πλευρές τους, τους δύσκολους χειμώνες, τα χιόνια, το τσουχτερό κρύο, τη λάσπη), τα γνώριζαν και τα ερμήνευαν σωστά. Με τον ήλιο, το φεγγάρι και τ'αστέρια μετρούσαν το χρόνο, δηλ. ολόκληρη τη ζωή τους. Γνώριζαν τα φυσικά φαινόμενα, που τα θεμελιώναν πάνω στην παρατήρηση, έκαναν σωστές μετεωρολογικές παρατηρήσεις και προβλέψεις. Η περίοδος του φεγγαριού ήταν ο φυσικός μήνας τους. Το χρόνο τον μετρούσαν, όχι με τις ώρες, αλλά με τα φυσικά φαινόμενα. Οι ωριαίες περίοδοι που χρησιμοποιούσαν ήταν σχεδόν ίδιες με κείνες που χρησιμοποιούσαν οι αρχαίοι. Είχαν δικούς τους όρους που διέκριναν ονοματολογικά σωστά, όλες τις ώρες του εικοσιτετραώρου. Έλεγαν: το γιόμα, το ταχύ, σιτάρι-κριθάρι (το πρωϊνό και το μούχρωμα, όταν δεν διακρίνεται η διαφορά ανάμεσα στα δύο σπαρτά), το λιοβασίλεμα, το δειλινό, το άναμα του λυχναριού, το βράδυ και η νύχτα, που τη

μετρούσαν με την κίνηση των αστεριών. Για κάθε τμήμα της ημέρας είχαν ειδικό χαιρετισμό. Οι χρονικές τομές που ενεργούσαν, συμβάδιζαν με πρακτικές ανάγκες της ζωής τους. Όταν φωτίσει, δεν πρέπει να είναι ακόμη στα στρωσίδια τους. Μόλις ξυπνήσουν, πετιούνται και ρίχνουν μια ματιά στ' άστρα, όταν είναι ακόμη νύχτα. Η έννοια του χρόνου δηλώνεται με τον πιο ασαφή τρόπο. Δεν έχουν λόγο να τον μετρούν με ακρίβεια, συνήθως δεν γνωρίζουν ούτε την ακριβή ηλικία τους. Στον προσανατολισμό τους βοηθούνται ακόμη από τις φωνές των πουλιών, το λάλημα του πετεινού, το ξάνοιγμα του ορίζοντα. Όλα αυτά είναι στοιχεία μια φυσικής κουλτούρας που υπάρχει έξω από τη βούληση και τη δημιουργία των ανθρώπων. Η πούλια και ο αυγερινός, που τα ονόματά τους τα χρησιμοποιούν και σαν βαφτιστικά, μπαίνουν μέσα στη ζωή τους σαν καλοποιά στοιχεία της πρακτικής ζωής. Την ημέρα τη χρησιμοποιούν και σαν μονάδα μέτρησης του χώρου. Λένες μιας μέρας δρόμος κτλ. Όλα τα μετρίδια είναι παρμένα από τη φύση και τα προϊόντα της. Ένα μέγεθος είναι «σαν σταροκούκουτσο», «σαν ρεβύθι», «σαν φουντούκι», «σαν φακή». Τέλος, ένα μεγάλο μέρος από κοσμητικά επίθετα προέρχεται κατευθείαν από τη φύση: Οι γέροι ζουν σαν τα ψηλά βουνά, ο γαμπρός είναι ψηλόλιγνο κυπαρισσάκι, η νύφη είναι νεραντζούλα φουντωτή, σαν πέρδικα, όλα λάμπουν σαν τον ήλιο, η πούλια είναι κοπέλα, ο αυγερινός αγόρι κτλ. (Πετρής, 1998, σελ. 229-230).

Ξεκινούσαν για δουλειά με την ανατολή του ήλιου και γύριζαν με τη δύση του.

Με δυο γιορτές, του Αγίου Δημητρίου και του Αγίου Γεωργίου, των δύο καβαλαρέων αγίων, διαιρούσαν το έτος σε χειμώνα και καλοκαίρι.

Αναφέρει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Ο χαρακτηρισμός «δύο καβαλαρέοι Άγιοι» δανείστηκε από μια τοιχογραφία στο μοναστήρι του Αγίου Νικολάου, που βρίσκεται στη θέση Πάου του Νότιου Πηλίου. Η τοιχογραφία έγινε στα 1792 με έξοδα του καπετάν Στέργιου Μπασδέκη, του πρώτου αρματολού του Πηλίου. Στο φιλότεχνο ζήλο του χρωστάει πολλά η λαϊκή τέχνη του Πηλίου: εκκλησίες, ζωγραφιές, λιθόγλυπτα, σκαλιστές βρύσες. Η τοιχογραφία, έργο άγνωστου τεχνίτη, μας θυμίζει πως οι καβαλαρέοι Άγιοι είναι τα πιο αγαπητά θέματα στους λαϊκούς τεχνίτες κυρίως στη λιθογλυπτική, τη μεταλλοτεχνία, την ξυλογλυπτική. Οι δυο αυτοί πολεμιστές άγιοι συνδέονται με σημαντικά γεγονότα του βυζαντινού και του νεώτερου Ελληνικού κράτους, από την πολιορκία της Θεσσαλονίκης από τους Αβάρους στα 583 μ.Χ ως την απελευθέρωσή της στα 1912 μ.Χ. Πολυσήμαντος είναι και ο χαρακτηρισμός του Αγίου Γεωργίου ως τροπαιοφόρου.

Οι γιορτές των δύο αυτών Αγίων παίζουν σημαντικό ρόλο στον ετήσιο κύκλο ασχολιών των γεωργικών και κτηνοτροφικών πληθυσμών

και των τεχνιτών. Με τη γιορτή του Αγίου Γεωργίου αρχίζει η θερινή περίοδος και με τη γιορτή του Αγίου Δημητρίου η χειμερινή. Με αυτούς καθορίζονται οι εποχιακές μετακινήσεις των ποιμένων. Γύρω στη γιορτή του Αγίου Γεωργίου έφευγαν από τα χωριά τους οι ηπειρώτες τεχνίτες για τις περιοδείες τους και γύριζαν του Αγίου Δημητρίου. Έθιμα και εργασίες καθορίζονταν με βάση τις δύο γιορτές: τη μέρα του Αγίου Γεωργίου γίνονταν οι κοινοτικές εκλογές, τη μέρα του Αγίου Δημητρίου άνοιγαν τα καινούρια κρασιά. Αγιοδημητριάτης λεγόταν ο Οκτώβριος και αγιοδημητριάτικα τα χρυσάνθεμα. Ξεχωριστή είναι η θέση τους και στη δημοτική ποίηση.

Έτσι οι «δυο καβαλαρέοι», λεβέντικα παλικάρια στη θωριά και στη δράση, ρυθμιστές του ετήσιου κύκλου της ζωής και γοητευτικά εικαστικά θέματα, δίκαια κατέχουν ξεχωριστή θέση στη λαϊκή μας τέχνη» (Μακρής, 18-4-1971 και Μακρής, 1979, σελ. 274).

Η αναχώρηση και ο γυρισμός των караβιών συνδέονταν επίσης με γιορτές.

Κάθε στοιχείο της φύσης θεωρούταν έμψυχο. Η ηχώ ήταν μαρμαρωμένος όμορφος βοσκός, η πρασινομαλλούσα νεράϊδα ήταν η ψυχή του πεύκου, κάθε βρύση, κάθε ρεματιά είχε το στοιχείο της. Το κοίλωμα στο βουνό ήταν το σημάδι από την πατημασιά του Διγενή, ή το χέρι της Παναγιάς, ενώ παράξενα πλάσματα τριγύριζαν στο σπίτι ή στον στάβλο, τα ζούζουλα, οι ίσκιοι, τα γοργόνια.

Οι Έλληνες, ζούσαν και πέθαιναν στον τόπο που γεννιόντουσαν, εκτός αν οι συνθήκες της ζωής τους έστελναν στην ξενιτιά. Η επικοινωνία με τον έξω κόσμο ήταν περιορισμένη, η μάθηση φτωχή ή ανύπαρκτη, αλλά ο κόσμος της φαντασίας πλούσιος.

Ερμήνευαν τον κόσμο με παραμύθια, γιάτρευαν τις αρρώστιες τους ή επηρέαζαν την τύχη τους με μαγικά και σε κάθε χωριό υπήρχαν σοφές γριές που εξηγούσαν τα ανεξήγητα και προμάντευαν το μέλλον.

Από τα έργα των λαϊκών δημιουργών, μελετητές, συγκέντρωσαν όσα μπόρεσαν και τα κατέγραψαν σε βιβλία ή τα εξέθεσαν σε Μουσεία, όπου φυλάχτηκαν ως κειμήλια ή στόλισαν τα σπίτια μας.

Σήμερα, χορεύουμε τους λαϊκούς χορούς και ακούμε δημοτικά τραγούδια.

Ακόμη ζουν σήμερα κάποιοι παλιοί τεχνίτες που δουλεύουν με τους παλιούς, παραδοσιακούς τρόπους.

Ωστόσο δεν είναι δυνατόν να φανταζόμαστε ότι ο λαϊκός πολιτισμός μπορεί να επιβιώσει ή να αναβιώσει με τις ίδιες μορφές.

Στην σύγχρονη βιομηχανική κοινωνία, λόγω των συνθηκών της ζωής, δεν είναι δυνατόν να είναι έργο ομαδικό η καλλιτεχνική δημιουργία.

Με την ανάπτυξη της μάθησης υποχώρησε η κοινή μαγική αντίληψη του κόσμου. Με τα μέσα συγκοινωνίας και επικοινωνίας μεταφέρονται οι αστικές αντιλήψεις στην ύπαιθρο. Οι ρυθμοί εξέλιξης είναι ταχύτατοι. Ο τουρισμός δίνει εμπορικές σκοπιμότητες στην τέλεση των εθίμων.

Τα στοιχεία που απομένουν από τον παλαιότερο λαϊκό πολιτισμό έχουν συνήθως τη σημασία μουσειακού υλικού, που πρέπει να περισυλλεχθεί, να διαφυλαχθεί και να εκτεθεί.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

Αναγνωστόπουλος Β.Δ., 2004-2005, *Μύθοι-Μυθολογία και Λαϊκή Παράδοση*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Βακαλόπουλος Α.Ε., 1964, *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, Θεσσαλονίκη, τόμος Β΄

Ελληνική Παράδοση, 1979, *Ανθολόγημα*, Αθήνα: ΟΕΔΒ

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών

Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, τόμος ΙΑ΄, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1993, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Αθήνα: Πορεία

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1978, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας-Κριτική Ανάλυση*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη)

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Μακρής Κίτσος, 1991, *Οι ζωγράφοι της Σαμαρίνας*, Αθήνα: Τελλόγλειο Ίδρυμα

Μπενέκος Δημήτριος, 2004, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση* (πανεπιστημιακές παραδόσεις), Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Πετρήs Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, Πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

Σακκελίωv Ιωάννης, 1979, *Η παράδοση μιας απόπειρας προσέγγισης*, Ιωάννινα: ανάπτυπο από την Ηπειρωτική Εστία

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 23-2-1961, «*Τα Αρχοντικά του Πηλίου*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 24-5-1960, «*Λαϊκισμός*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 18-4-1971, «*Οι δυο καβαλαρέοι Άγιος Γεώργιος και Δημήτριος*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Η ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ

Έννοια-Ορισμός

Σημαντικοί Έλληνες επιστήμονες λαογράφοι, μελέτησαν και διαμόρφωσαν τη δική του ο καθένας θεωρία για την ελληνική λαογραφία.

Θα παραθέσω κάποιες από τις απόψεις τους σχετικά με την έννοια της επιστήμης και τις μεθόδους της.

Ο **Ν.Γ. Πολίτης**, ο «ρομαντικός» πατέρας της ελληνικής επιστημονικής λαογραφίας, το 1909 την όρισε ως εξής: «Η Λαογραφία εξετάζει τας κατά παράδοσιν δια λόγων, πράξεων ή ενεργειών εκδηλώσεις του ψυχικού και κοινωνικού βίου του λαού» (Πολίτης, 1909, σελ. 7).

Η **Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος** στο βιβλίο της «**Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας**» μας παραθέτει επίσης τις απόψεις του Ν.Γ. Πολίτη για τη λαογραφία, σύμφωνα με τις οποίες: «**αντικείμενο της λαογραφίας** αποτελούν τόσο η **λαϊκή λογοτεχνία** (παραμύθια, τραγούδια, παροιμίες, ξόρκια και οποιαδήποτε άλλη έκφραση της τέχνης και του λόγου) όσο και η **παραδοσιακή εθνογραφία** (περιγραφή του φυσικού περιβάλλοντος και του υλικού, κοινωνικού, πνευματικού βίου, εκτός από τη λογοτεχνία)» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σελ. 153).

«Πιο συγκεκριμένα, ο Ν.Γ. Πολίτης διακρίνει τρεις κατηγορίες εκδηλώσεων που θα καθορίσουν το αντικείμενο της Λαογραφίας: 1) τις εκδηλώσεις εκείνες «ων η πρώτη αρχή είναι άγνωστος, μη προελθούσα εκ της επιδράσεως υπερόχου τινός ανδρός, αίτινες κατ' ακολουθίαν δεν οφείλονται εις την ανατροφήν και την μόρφωσιν», 2) τις εκδηλώσεις εκείνες οι οποίες είναι: α) «μεταβολή ή παραφθορά άλογος ελλόγων εκδηλώσεων του βίου εν τω παρελθόντι», ή β) «συνέχεια ή διαδοχή προηγηθείσης κοινωνικής καταστάσεως» και 3) «τας εκδηλώσεις τας μη εκπορευόμενας μεν αμέσως εκ της παραδόσεως, αλλ' αφομοιούμενας ή συναπτομένας στενώς προς τας κατά παράδοσιν».

Η πρώτη και η δεύτερη κατηγορία είναι σαφές ότι καθορίζονται με βάση τη θεωρία των επιβιωμάτων. Στον καθορισμό όμως της τρίτης κατηγορίας ο Πολίτης αναγνωρίζει τη σύγχρονη λαϊκή δημιουργία. Τονίζει ωστόσο, ότι η δημιουργία αυτή, για να χαρακτηριστεί λαϊκή, θα πρέπει να αφομοιώνεται με την κατά παράδοση. Η αφομοίωση προϋποθέτει ότι τα νεώτερα στοιχεία που εισέρχονται στον κύκλο της παράδοσης μεταβάλλουν ουσιαστικά το χαρακτήρα τους και προσαρμόζονται στο λαϊκό παραδοσιακό χαρακτήρα» (ό.π. σελ. 153-154).

«Σημασία για τον Πολίτη δεν έχει το που ανήκει κανείς, δηλαδή σε ποιο κοινωνικό στρώμα ή τάξη, αλλά το τι μυαλό βαστά (σαν να είναι άσχετο το ένα από το άλλο). Έτσι η «ουσία» του ανθρώπου, που

συννοψίζεται τελικά στην ελεύθερη βούλησή του (μια και στο χέρι του είναι να έχει ή να μην έχει προλήψεις) παραμένει άθικτη, ενώ η διάκριση που θα καθορίσει το αντικείμενο της λαογραφίας γίνεται σε ένα άλλο επίπεδο, το επίπεδο των «εκδηλώσεων του βίου» που διακρίνονται σ' αυτές που «οφείλονται εις την ανατροφήν και την μόρφωσιν» και στις «κατά παράδοσιν». Η λαογραφία κατά τον Πολίτη, εξετάζει τις δεύτερες, δηλαδή «τα κατά παράδοσιν λεγόμενα ή γινόμενα» (ό.π. σελ. 148-149).

Αναφερόμενη στη μέθοδο έρευνας που χρησιμοποιεί ο Ν.Γ. Πολίτης λέει: «Ο Ν. Γ. Πολίτης χρησιμοποιεί τη **συγκριτική μέθοδο** με την οποία αποσκοπεί στην αποκατάσταση της λογικής τάξης και σ' εκείνα τα λαϊκά έθιμα και τις δοξασίες που μας φαίνονται σήμερα παράξενα και παράλογα, αν τα συγκρίνουμε με ανάλογα άλλων λαών, κυρίως πρωτογονικών, είναι σίγουρο ότι θα μπορέσουμε να ανακαλύψουμε τον αρχικό τους «λόγο» που δεν είναι καθόλου παράλογος. Το «λόγο» αυτό οι οπαδοί της συγκριτικής μεθόδου και ο Ν. Γ. Πολίτης, τον αναζητούν στη βασική λογική δομή μιας πανανθρώπινης ψυχής, κοινής για όλο το ανθρώπινο γένος» (ό.π. σελ. 8-9).

Ο **Δ.Σ. Λουκάτος**, αναφέρεται στο «διάγραμμα θεμάτων» της λαϊκής ζωής, κατά τον Πολίτη και επισημαίνει τα εξής :

«Στον **Α' τόμο του Περιοδικού Λαογραφία**, ο Πολίτης έχει δημοσιεύσει ένα «**διάγραμμα θεμάτων**» (σελ.8-12) για την έρευνα και τη μελέτη της λαϊκής ζωής που το αποτελούν:

Α) Τα μνημεία του Λόγου: Άσματα, επωδαί, αινίγματα, ευχαί, παροιμίες, μύθοι, ευτράπελοι διηγήσεις, παραμύθια, παραδόσεις, γλώσσα.

Β) Αι κατά παράδοσιν πράξεις ή ενέργειαι του λαού: Οίκος, τροφή, ενδύματα, κοινωνική οργάνωσις, το παιδίον, γαμήλια έθιμα, έθιμα κατά την τελευτήν, βίοι (γεωργικός, ποιμενικός, ναυτικός), δίκαιον, λατρεία, δημόδης φιλοσοφία, δημόδης ιατρική, μαντική, αστρολογία, μαγεία, μαγικά και δεισιδαίμονες συνήθειαι, παιδιαί και αθλητικά αγωνίσματα, χοροί, μουσική και όργανα, καλλιτεχνία» (Λουκάτος Δ.Σ., 1985, σελ. 68).

Ο **Μηνάς Αλεξιάδης**, αναφερόμενος στον ορισμό της έννοιας της λαογραφίας από τον Ν. Γ. Πολίτη, διευκρινίζει ότι:

«Ο ορισμός της λαογραφίας από τον Ν. Γ. Πολίτη ταιριάζει με τον όρο της λαογραφίας που καθιερώθηκε διεθνώς (έστω κι αν δεν είχε παντού την ίδια ακριβώς σημασία) δηλαδή τον όρο folklore. «Η λέξη είναι αγγλοσαξονική σύνθετη από το folk και το lore που σημαίνει λαός και γνώση δηλαδή τη γνώση που έχει ο λαός, ότι ο λαός γνωρίζει». Καθιερώθηκε στην Αγγλία από τον αρχαιολόγο **William John Thoms** (1803-1885) το 1846 με γράμμα που έστειλε στο περιοδικό "Athenaeum", που υπογράφει με το ψευδώνυμο Ambrose Merton. (Αλεξιάδης, 1988, σελ. 20-21).

Ο Αμερικάνος λαογράφος **William Bascom** (1912-1981) υποστηρίζει πως ο όρος *folklore* περιλαμβάνει μύθους, παραμύθια, παροιμίες, αινίγματα, τραγούδια, αλλά όχι λαϊκή τέχνη, λαϊκούς χορούς, μουσική, ενδυμασία, ιατρική, έθιμα, δοξασίες. Όλα αυτά τα θεωρεί ενδιαφέρονται τμήματα του πολιτισμού, τα οποία πρέπει να είναι μέρος κάθε ολοκληρωμένης Εθνογραφίας (Bascom, 1965, σελ. 28).

Οι Γερμανοί προτιμούν τον δικό τους όρο *volkskunde*, που σημαίνει, όχι αυτό που ξέρει ο λαός, αλλά αυτό που εμείς μαθαίνουμε γι' αυτόν: λαογνωσία.

Η **Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος**, στο βιβλίο της «Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας», αναφέρεται στις απόψεις άλλου μεγάλου λαογράφου, του **Στίλπωνα Κυριακίδη**, και επισημαίνει ότι: «Η ελληνική λαογραφία απομακρύνεται από την κλασική φιλολογία με τον διάδοχο και μαθητή του Πολίτη, τον Στίλπωνα Κυριακίδη ο οποίος προσπαθεί να προσδιορίσει το σχήμα και τα όρια του λαογραφικού αντικειμένου σε σχέση με την Ιστορία. Ο Σ. Κυριακίδης μιλά για «**λαϊκό πολιτισμό των Νεώτερων Ελλήνων**» που τον αντιμετωπίζει βασικά σαν φαινόμενο ιστορικό, και όχι για «λαϊκή ψυχή» ή για «λαϊκό χαρακτήρα» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σελ. 9).

«Το 1922 ο Στίλπων Κυριακίδης εκδίδει το πρώτο γενικό έργο του με τίτλο Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α' Μνημεία του Λόγου, Ακαδημία Αθηνών. Το βιβλίο εκδόθηκε στη σειρά των Δημοσιευμάτων του Λαογραφικού Αρχείου το οποίο είχε ιδρυθεί το 1918 με πρωτοβουλία του Πολίτη με σκοπό την περισυλλογή και δημοσίευση «των λαογραφικών μνημείων, θεωρουμένων ως κειμηλίων της εθνικής ψυχής».

Η «λαϊκή ψυχή» γίνεται κατά τον Στίλπωνα Κυριακίδη, στην επίσημη φρασεολογία «**εθνική ψυχή**» στην ουσία όμως τίποτε δεν αλλάζει, εφόσον το γνήσια εθνικό, βρίσκεται στον «εγχώριο» ή τον «ιθαγενή», όπως τον ονομάζει ο Κυριακίδης πολιτισμό, δηλαδή τον λαϊκό. Η ταύτιση εθνικού και λαϊκού θα επισημοποιηθεί από τον Κυριακίδη στα 1932, με τον ορισμό που δίνει στη **λαογραφία** η οποία «**σκοπόν της έθεσε την έρευνα του κατ' εξοχήν ημών πολιτισμού, του λαϊκού, και των δημιουργικών δυνάμεων της εθνικής ψυχής**» (ό.π. σελ. 158).

Ο **Μηνάς Αλεξιάδης** σχολιάζοντας την έννοια του «**πνευματικού βίου**» του λαού που όρισε ο **Σ. Κυριακίδης** και που αποτελεί αντικείμενο μελέτης και έρευνας της Λαογραφίας εξηγεί ότι: «Ο Στίλπωνας Κυριακίδης, διευρύνοντας τον ορισμό του Πολίτη, πρότεινε αντί του «ψυχικού» την πλατύτερη έννοια «**πνευματικός βίος**» και πρόσθεσε στη λαογραφική έρευνα και τη μελέτη του «**υλικού βίου**» του λαού (Κυριακίδης, 1937, σελ. 26, και Κυριακίδης, 1965, σελ. 16 και Κυριακίδου-Νέστορος, 1975, σελ. 61 και Αλεξιάδης, 1988, σελ. 16).

Και συνεχίζει: «Κατά τον Κυριακίδη, ο όρος «ψυχικός βίος» είναι κάτι ευρύ και ασαφές και δεν αποκλείει τη μετατροπή της Λαογραφίας σε ένα είδος Ψυχολογίας. Εξάλλου η έννοια «υλικός βίος», που περιλαμβάνει την κατοικία, τα έπιπλα και σκεύη, τις τροφές και τα ποτά, την ενδυμασία, τη λαϊκή βιοτεχνία, τα επαγγέλματα κ.ά. είναι αναπόσπαστο τμήμα της λαογραφικής επιστήμης» (Αλεξιάδης, 1988, σελ. 16).

Ο Γ. Α. Μέγας μιλάει το 1947 για το ρόλο του λαού στο περιεχόμενο της ελληνικής λαογραφίας ως φορέα των «ζώντων μνημείων»: **Μιλά για την «ψυχή» του λαού.**

«Η «ψυχή» όμως αυτή δεν νοείται ως προϊόν των ιστορικών συνθηκών μέσα στις οποίες έζησε ο ελληνικός λαός, αλλά ως στοιχείο συγγενές της ελληνικής φυλής, έμφυτο και «άνωθεν» δοσμένο. Η «ψυχή» του λαού μας αποκαλύπτεται μέσα από τις γνήσιες λαϊκές εκδηλώσεις που ταυτίζονται με τα έθιμα, με τις δοξασίες του αγροτικού πληθυσμού και περιβάλλονται με το φωτοστέφανο του «εθνικού» (Μέγας, 1967, σελ. 3-38 και Κυριακίδου-Νέστορος, 1993, σελ. 63).

Το 1950 ο Δημήτριος Σ. Λουκάτος σε άρθρο του στη «Νέα Εστία» προτείνει να ονομάζουμε τη «Λαογραφία» και «Εθνογραφία», όρο που τον επιβάλλει «το ολοένα πλατύτερο περιεχόμενο της Λαογραφίας» (Λουκάτος, 1950, σελ. 1377).

Κατά το Λουκάτο η Ελληνική Λαογραφία μπορεί να λέγεται και Εθνογραφία «ιδιαίτερα όταν θα μελετά το βίο και τον πολιτισμό του λαού σαν εκδήλωση γενικότερων ελληνικών συνθηκών που θα τις εξετάζει κι αυτές ιστορικά, γεωγραφικά, οικονομικά και ψυχολογικά (ό.π. σελ. 1379).

Η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος θεωρεί ότι: «Η λαογραφία είναι μια ιδιοτελής επιστήμη που γεννήθηκε στην Ευρώπη μαζί με τον εθνικισμό για να τον ενισχύσει. Τα εθνικά κινήματα του 19^{ου} αιώνα είχαν βασικό σκοπό το κάθε έθνος να αποτελέσει κράτος. Είναι η εποχή που αρχίζουν να διαλύονται οι πολυεθνικές αυτοκρατορίες και να δημιουργούνται τα εθνικά κράτη. Προϋπόθεση κάθε εθνικού κινήματος που αποβλέπει στη δημιουργία εθνικού κράτους είναι η ανάπτυξη της εθνικής συνείδησης. Και σ' αυτό το σημείο αναλαμβάνει υπηρεσία η λαογραφία. Στόχος της είναι να ξεκαθαρίσει τα «εθνικά» από τα «δάνεια» στοιχεία στον πολιτισμό του κάθε λαού. Πάνω στα «εθνικά» στοιχεία, όταν θα έχουν ξεκαθαριστεί, θα εδραιωθεί η εθνική παράδοση και πάνω σ' αυτή η εθνική συνείδηση» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σελ. 142).

Και συνεχίζει: «Η ιδεολογική χρήση του «λαού» και του «λαϊκού πολιτισμού» από το 1880 ως σήμερα αποτελεί και τη βασική συνάρτηση του ορισμού της λαογραφίας ως «επιστήμης του λαϊκού πολιτισμού».

Το ζήτημα του λαϊκού αγροτικού μας πολιτισμού είναι αλληλένδετο με το αγροτικό ζήτημα στο σύνολό του, όπως εμφανίζεται στην Ελλάδα σήμερα. Και όσο αφορά την καινούρια κατηγορία της σύγχρονης λαογραφίας, τον λεγόμενο «λαό των πόλεων» προς τον οποίο έχει στραφεί και η ελληνική λαογραφική έρευνα με πόλους έλξης τον Καραγκιόζη και το ρεμπέτικο τραγούδι-, το δικό του ζήτημα είναι αλληλένδετο με τη νεοελληνική ιστορία και ιδεολογία. Μόνο μέσα από μια σωστή ιστορική θεώρηση και έρευνα θα μπορέσει η έννοια του «λαού» της λαογραφίας να πάρει τις πραγματικές της διαστάσεις» (ό.π., σελ. 184-185).

«Η **ελληνική λαογραφία**, μολονότι διακηρύσσει ότι είναι η επιστήμη του «ζώντος παρόντος ανθρώπου του λαού, τη στιγμή που περνά από την παρατήρηση στην ερμηνεία, γίνεται αυτομάτως **επιστήμη ιστορική**, αφού σκοπός της είναι να ερμηνεύσει τα φαινόμενα με βάση την καταγωγή τους και όχι τη λειτουργική σημασία τους στο παρόν. Η μέθοδος της λαογραφίας είναι **μέθοδος διαχρονική** και όχι συγχρονική, πράγμα που την εμποδίζει να συλλάβει το νόημα της «δομής» του παραδοσιακού πολιτισμού. Βέβαια ο παραδοσιακός πολιτισμός είναι ως σύνολο και όχι ως μεμονωμένα στοιχεία που επιβιώνουν στο παρόν, φαινόμενο ιστορικό. Για ν' αποκαλυφθεί η δομή του θα πρέπει να μελετηθεί συγχρονικά, αλλά σε παρωχημένο χρόνο: το χρόνο της ακμής του, όταν δηλαδή λειτουργούσε ως αυτόνομος μηχανισμός που εξασφάλιζε τη συντήρηση των παραδεδομένων, αλλά επέτρεπε και ενίσχυε τις δημιουργικές προσπάθειες των προικισμένων ατόμων, τα οποία ενεργούσαν σαν ωστικές δυνάμεις και κρατούσαν σε διαρκή κίνηση το σύνολο του πολιτισμού» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1989, σελ. 43-44).

«Η **λαογραφία** είναι **επιστήμη φιλολογική** γιατί χρησιμοποιεί φιλολογικές μεθόδους, **επιστήμη εθνολογική, ψυχολογική, κοινωνιολογική**, και πάνω από όλα **επιστήμη ανθρωπιστική** γιατί αντικείμενό της είναι ο λαϊκός άνθρωπος και ο πολιτισμός του.

Το **έργο της λαογραφίας** είναι η **παρατήρηση και η ερμηνεία**. Ως προς τη **μέθοδο** που πρέπει να εφαρμόζεται στο πρώτο σκέλος της λαογραφίας, θα είχαμε να πούμε τα εξής: όταν παρατηρούμε στοιχεία ζωντανά, που ζουν ακόμα και εξελίσσονται μέσα στον λαϊκό πολιτισμό, η μέθοδος δεν πρέπει να είναι ιστορική, δηλαδή στατική, αλλά **βιολογική**, όπως των ζωολόγων και των βοτανολόγων που μελετούν τα ζώα και τα φυτά. Θα μπορέσουμε έτσι να διακρίνουμε τις ουσιαστικές μεταβολές από τις κοινωνικές προσαρμογές που παθαίνουν τα λαογραφικά φαινόμενα κατά τη διάδοσή τους από τόπο σε τόπο και από γενιά σε γενιά.

Η περιγραφή και η καταγραφή των παρατηρούμενων πρέπει να είναι ακριβής, διεξοδική και να χρησιμοποιεί όσο το δυνατόν

περισσότερο τα τεχνικά μέσα (φωτογραφία, κινηματογράφος, ηχοληψία) που βρίσκονται στη διάθεση του συλλογέα.

Ο αντικειμενικός σκοπός της σωστής παρατήρησης και περιγραφής των λαογραφικών φαινομένων είναι η περισυλλογή του υλικού και η συγκρότηση, από τα επιμέρους στοιχεία, μιας ενιαίας εικόνας της λαϊκής ζωής και πίστης. Η εικόνα αυτή πρέπει τώρα να μελετηθεί, να ερμηνευτεί, **κι αυτό είναι το κύριο επιστημονικό έργο της λαογραφίας.**

Τα **προβλήματα** που αντιμετώπισαν οι λαογράφοι στην ερμηνεία των **λαϊκών εκδηλώσεων** είναι κυρίως τρία: **α) ποια η πρώτη αρχή ή ποια η αιτία της δημιουργίας των λαϊκών εκδηλώσεων β) ποια η μορφή τους και γ) ποιος ο τρόπος διάδοσής τους** (ό.π. σελ. 69-70).

«**Η λαογραφική έρευνα** πρέπει να είναι και **εμπειρική έρευνα.** Δεν μπορεί να είναι έρευνα μόνο στα βιβλία. Και ιστορική λαογραφία ή ιστορική ανθρωπολογία να κάνουμε, χρειαζόμαστε μια επιτόπια έρευνα. Χρειαζόμαστε μια έρευνα του χώρου, του οικολογικού συστήματος μέσα στο οποίο ανθεί ένας συγκεκριμένος τοπικός πολιτισμός και φυσικά το τι λένε σήμερα οι άνθρωποι για όλα αυτά που υπήρξαν παλιά εκεί στον τόπο. Μια εμπειρική έρευνα είναι απαραίτητη» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1993, σελ. 25).

Και καταλήγει ότι: «**Η μέθοδος της λαογραφίας** για την μελέτη της λαϊκής μας παράδοσης, είναι σχετικά καινούρια, αλλά δοκιμασμένη με επιτυχία. Λέγεται **«ιστορική εθνογραφία».** «Εθνογραφία», γιατί ξεκινά από τη συνολική και συγχρονική παρατήρηση του παρόντος, και «ιστορική», γιατί χρησιμοποιεί όλες τις διαθέσιμες γραπτές μαρτυρίες – επανερχόμενη όμως κάθε τόσο στο παρόν- για να ανασυγκροτήσει την εικόνα του παραδοσιακού πολιτισμού σ' ένα συγκεκριμένο τόπο, όπως ήταν στην εποχή της ακμής του. Αν δεν μας ενδιαφέρει η λαϊκή παράδοση ως σύμβολο –πράγμα που θα μας οδηγούσε στον τομέα της ιδεολογίας- αλλά μας ενδιαφέρει ως πραγματικότητα, τότε η ιστορική εθνογραφία είναι ο καλύτερος δρόμος» (ό.π. σελ. 66).

Αναφερόμενη στο έργο των λαογράφων επισημαίνει ότι: «Οι επιστήμονες λαογράφοι (γιατί οι μη επιστήμονες μας έδωσαν, ευτυχώς, μια μεγάλη σειρά από τοπικές λαογραφικές μελέτες) ασχολούνται με τα θέματα της λαογραφίας (λ.χ. τα δημοτικά τραγούδια, τις παροιμίες, τα έθιμα, τις δεισιδαιμονίες) με σκοπό να ερευνήσουν την ιστορική τους αρχή. Δεν τους ενδιαφέρει η λειτουργία των λαογραφικών φαινομένων μέσα στον πολιτισμό της κοινότητας ή της επαρχίας, όπου το φαινόμενο παρατηρήθηκε και καταγράφηκε. Γι' αυτό και κατατάσσουν τη συγκεκριμένη πληροφορία σ' ένα γενικότερο λήμμα (λ.χ. «ιστορικά τραγούδια», «έθιμα του γάμου») και την εξετάζουν όχι σε συνάρτηση με τον κύκλο ζωής από τον οποίο προήλθε, αλλά σε σχέση με άλλες πληροφορίες που προέρχονται από άλλους κύκλους ζωής» (ό.π., σελ. 50).

«Η ελληνική λαογραφία περιλαμβάνει, θεωρητικά τουλάχιστον, αν όχι πρακτικά, ολόκληρο τον κύκλο της λαϊκής ζωής. Είναι απλώς θέμα αναταξινόμησης του περιεχομένου της» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1989, σελ. 97)

Ο Δημήτριος Σωτ. Λουκάτος όρισε τη Λαογραφία ως εξής: «Η Λαογραφία είναι η επιστήμη που παρακολουθεί και ερμηνεύει τις εκδηλώσεις της ζωής του λαού, πνευματικές, ψυχικές, κοινωνικές και καλλιτεχνικές που αποτελούν τον πολιτισμό του ίδιου του λαού και του έθνους. Προστίθεται και η μελέτη των όρων ζωής και της αξιοποίησης των εκδηλώσεων αυτών. Οι σκοποί της λοιπόν είναι όχι μόνο επιστημονικοί (για την ίδια τη θεματική γνώση), αλλά και **εθνοκοινωνικοί** (για τη φυσική και παραδοσιακή αντοχή μας), **ανθρωπιστικοί και διεθνιστικοί** (για την κατανόηση και την ήμερη επαφή με τους άλλους ανθρώπους)» (Λουκάτος, 1977, σελ. 21-24).

Ο Δ. Σ. Λουκάτος διευκρινίζει επίσης: «εθνογραφικόν ονομάζουν τον τρόπο μελέτης που πλαισιώνει τα θέματα, με γεωγραφική, ιστορική και πολιτιστική ενημέρωση. Προσέχει την τέχνη, όσο και τον λόγο. Τα βιώματα, όσο και τη σκέψη. Περιγράφει περισσότερο παρά γράφει. Σέβεται το φορέα άνθρωπο, σαν γενεά ή σαν άτομο και τον αντικρύζει με κατανόηση στις εκδηλώσεις του των εθνικών τρόπων ζωής.

Με μια «εθνογραφική» μέθοδο θα πρέπει να δούμε την **Ελληνική Λαογραφία**. Για οποιοδήποτε θέμα, γενικό ή περιορισμένο, επιβάλλεται πάντα η αναδρομή στις πηγές, ο προσδιορισμός του χώρου και του χρόνου των εξελίξεων, η προβολή των κοινωνικών συνθηκών, το πλαισίωμα από τους βιοοικονομικούς όρους.

Ένα τραγούδι, ένα αίνιγμα, μια δοξασία, αλλά και ένα σπίτι, μια καλλιέργεια, ένας χορός χρειάζονται το ίδιο τη μέθοδο αυτή, όσο και μια γενικότερη λαογραφική έρευνα, για μια περιοχή, για ένα χωριό, για ένα πανελλήνιο λατρευτικό έθιμο.

Το εθνογραφικό μας πλαισίωμα θα συνοδεύσει και το κάθε κεφάλαιο με περιγραφικό τρόπο. Μαζί με τον «χορό», θα μελετήσουμε τα' αλώνια και τα τρίστρατα του χωριού, μαζί με τις Εκκλησίες θα ερευνήσουμε τη θεραπευτική λατρεία των αγίων και μαζί με τα δημοτικά τραγούδια, θ' αναπολήσουμε τις ιστορικές περιπέτειες του έθνους» (Λουκάτος, 1982, σελ. 226).

«Η Λαογραφία εξετάζει και τις δυο μορφές της λαϊκής τεχνικής: την πρακτική και την καλλιτεχνική. Μελετά τα σπιτικά σκεύη, τα γεωργικά εργαλεία, τα ποιμενικά και τα επαγγελματικά σύνεργα και προϊόντα, κάθε μορφή απλής ξυλοτεχνίας, πηλοπλαστικής, μεταλλοτεχνίας, υφαντικής (για να δει με ποια τεχνική αντιμετωπίζει ο άνθρωπος τις ανάγκες του, και ποιες είναι οι ανάγκες αυτές), αλλά μελετά και τα καλλιτεχνικά δημιουργήματα (ξυλόγλυπτα, ασημουργικά, μεταλλοτεχνικά, γλυπτά, ζωγραφικά) για να γνωρίσει τις εμπνεύσεις και

τις ικανότητες του λαού και για να χαρεί τον παραδοσιακό του πολιτισμό).

Τα αντίστοιχα επαγγέλματα των βιοτεχνών και των καλλιτεχνών (ξυλουργού και ξυλοτέχνη, κεραμουργού και αγγειοπλάστη, σιδηρουργού και αργυροχόου, υφαντή, ράπτη) με τα πρακτικά ή καλλιτεχνικά εργαστήρια και τα προϊόντα τους, ενδιαφέρουν τη Λαογραφία που τα εξετάζει με αγάπη προς τον άνθρωπο και με περιέργεια για τις τεχνικές του πρωτοβουλίες. Την περιέργεια αυτή, ο λαογράφος την ικανοποιεί με μεθοδική περιγραφή του επαγγέλματος, από τις πρώτες ύλες ως την καλλιτεχνικότερη μορφή του προϊόντος (επιδιώκοντας σήμερα και τη μουσειακή περισυλλογή του και φύλαξη), κι από τις κινήσεις των χεριών του βιοτέχνη ως τις δοξασίες του» (Λουκάτος, 1985, σελ. 176).

Κατά τον **Μιχάλη Γ. Μερακλή** «η Λαογραφία μελετά πολιτισμούς λαών που οπωσδήποτε βρίσκονται σε μιαν εξελιγμένη βαθμίδα. Και τους μελετάει κατά κανόνα σε εθνικό επίπεδο: κατά βάση είναι εθνική επιστήμη. (Η διεθνική συγκριτική μελέτη δεν αποκλείεται, γι' αυτό άλλωστε έχει πολλές φορές πραγματοποιηθεί. Ο ανθρωπολογικός-κοινωνικός χαρακτήρας της λαογραφικής ύλης υπερβαίνει τα εθνικά όρια, ώστε να υπάρχουν και μόνιμες διεθνείς συνεργασίες»

Αντικείμενο μελέτης της λαογραφίας είναι ο πολιτισμός ενός λαού. **Η λαογραφία** εμφανίζεται ως μια **πολυεπιστήμη**. Υπάρχουν στα σχετικά διαγράμματα θέματα και ζητήματα που ανήκουν και σε άλλες επιστήμες: εθνομουσικολογία, αρχιτεκτονική, φιλολογία κ.λ.π.) Ο λαογράφος είναι ο επιστήμονας που οφείλει να καλλιεργήσει τη συνθετική γνώση και αντίληψη των πραγμάτων, κάτι για το οποίο του χρειάζεται ειδική γνώση των επιμέρους επιστημών, αλλά προπάντων τα πορίσματά τους» (Μερακλής, 1984, σελ. 9-11).

Κατά τον **Μηνά Αλεξιάδη** η «Λαογραφία είναι η Επιστήμη που ασχολείται με την έρευνα και μελέτη των εκδηλώσεων (παραδοσιακών και σύγχρονων) ιστορικών λαών. Οι εκδηλώσεις αυτές καλύπτουν την πολυμέρεια των δραστηριοτήτων όλων των τάξεων (αγροτικής, εργατικής, αστικής, καθώς επίσης και περιθωριακών ομάδων) μιας οργανωμένης κοινωνίας» (Αλεξιάδης, 1988, σελ. 17).

Ο ίδιος θεωρεί επίσης ότι: «η ελληνική λέξη «Λαογραφία» αποδίδει καλύτερα το πεδίο και το περιεχόμενο της επιστήμης του λαϊκού πολιτισμού. Στον όρο περιέχεται ως πρώτο συνθετικό η λέξη «λαός», η οποία, ως περιεκτική έννοια και χωρίς αναγκαίο συναισθηματικό χρώμα, υποδηλώνει όλες τις κοινωνικές τάξεις. Γι' αυτό και δεν μπορεί να λείπει από την ονομασία επιστήμης με υποκείμενο την έρευνα και μελέτη του λαού. (Η λέξη «λαός» δεν λείπει και από ξένους όρους Folklore, Volkskunde, Folkeminder, Folkvin, Folklife, Γ. Μέγας, «Λαογραφία,

Εθνογραφία, Εθνολογία», Λαογραφία, 25 (1967), σ. 41. Ως δεύτερο συνθετικό το ρήμα γράφω, δε σημαίνει μόνο καταγράφω-ερευνώ, αλλά, σ' ένα πλατύτερο περιεχόμενο και τη μελέτη του ερευνητικού υλικού» (Αλεξιάδης, 1988, σελ. 49-50).

Όσοι ασχολούνται με τη Λαογραφία, όσοι μελετούν και σπουδάζουν την παράδοση, λαϊκή και λόγια, προφορική και γραπτή, εκπαιδευτικοί, γιατροί, δικηγόροι, ιερωμένοι, υπάλληλοι, συγγραφείς, λαογράφοι, ακολουθούν ένα δρόμο γνήσιο και αληθινό, σκύβουν με σεβασμό και άγρυπνη συνείδηση στις πηγές της παράδοσης, γιατί εδώ καθρεφτίζεται σε όλες τις διαστάσεις η παλαιότερη αλλά και η νεότερη ζωή με τις συνήθειες, τα ήθη και τα έθιμα, με τα τραγούδια της χαράς και της λύπης, του γάμου και του θανάτου, με τις παντοίες ασχολίες και τα παντοία επαγγέλματα, με τις προλήψεις, τα σοφά λόγια, τις λαϊκές φράσεις, τις ευτράπελες ιστορίες και τους αστεϊσμούς των χωριών μας κ.ά. (Αναγνωστόπουλος, 2004, σελ. 12).

Η **Ελεωνόρα Σκουτέρη-Διδασκάλου**, Αν. Καθηγήτρια του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, στην Επιστημονική Συνάντηση που πραγματοποιήθηκε στη μνήμη του Κίτσου Μακρή το 1998 στο Βόλο, όρισε τη Λαογραφία ως «**μια ιστορική επιστήμη που ασχολείται συστηματικά με τον λαϊκό πολιτισμό, δηλαδή με κοινωνικά φαινόμενα που είναι ιστορικά προσδιορισμένα. Τα κοινωνικά φαινόμενα που συστήνουν τον λαϊκό πολιτισμό του παρελθόντος ή του παρόντος, παράγονται και αναπαράγονται επί τη βάση της παράδοσης, δηλαδή ακολουθούν τους νόμους της προφορικής δημιουργίας. Σύμφωνα με αυτό τον ορισμό, σε οποιαδήποτε ιστορική κοινωνία, το μεγαλύτερο τμήμα των γνώσεων τις οποίες έχουν οι άνθρωποι για να μπορούν να ζήσουν στα όρια και με τους όρους της συγκεκριμένης κοινωνίας, το αποκτούν με προφορικό τρόπο και με την καθημερινή πράξη στην καθημερινή τους ζωή. Αυτή η θεώρηση της λαογραφίας είναι ανθρωπολογική αφού δέχεται ότι «πολιτισμός είναι η βιωμένη γνώση της κοινωνικά μαθημένης και αποκτημένης συμπεριφοράς» που συνιστά την πραγματικότητα την οποία βιώνουν οι άνθρωποι. Δηλαδή, ο πολιτισμός και άρα ο λαϊκός ή προφορικός ή παραδοσιακός πολιτισμός, είναι χώρος στον οποίο ζουν οι άνθρωποι που επικοινωνούν με συγκεκριμένους τρόπους επικοινωνίας που έχουν διάρκεια, άρα ιστορία.**

Πώς θα καταλάβουμε π.χ. τους νέους συρμούς στην ένδυση, στη διατροφή, στις ανταλλαγές μηνυμάτων, στους κώδικες συμπεριφοράς, στα συστήματα κοινωνικής ταξινόμησης, αν δεν προσέξουμε συστηματικά το πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται, το οποίο επαναπροσδιορίζουν ή βάσει του οποίου μετασχηματίζονται;

Η Λαογραφία ασχολείται και με όλες εκείνες τις εκδηλώσεις του σύγχρονου πολιτισμού οι οποίες είτε συνεχίζουν (σε διάφορες

παραλλαγές και με διαφοροποιημένες ή πιο παραδοσιακές μορφές) εκδηλώσεις του εορταστικού και τελετουργικού βίου παλαιότερων εποχών (π.χ. πανηγύρια, εορτασμοί, εποχιακές ή εργασιακές τελετουργίες, λαϊκές παραστάσεις), είτε αναβιώνουν ξεχασμένες πρακτικές παλαιότερων γενεών, είτε υιοθετούν για διάφορους λόγους, κάποιες μορφές λαογραφικών εκδηλώσεων (π.χ. καρναβαλικές μεταμφιέσεις και παρελάσεις, θέατρο σκιών, παράσταση παραδοσιακού γάμου, πανηγύρι κ.ο.κ.) (Σκουτέλη-Διδασκάλου 1998, σελ. 55-57).

Για την **Αικατερίνη Πολυμέρου-Καμηλάκη**, δ.Φ, διευθύντρια του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών, σε άρθρο της στο περιοδικό «Επτάκυκλος», η Λαογραφία είναι **«επιστήμη με ορισμένο αντικείμενο, επιστημονική μέθοδο και σκοπό τη διερεύνηση του λαϊκού πολιτισμού. Η Λαογραφία ασχολείται με τη συλλογή, διάσωση, κατανόηση και ερμηνεία του λαϊκού πολιτισμού στο σύνολό του. Είναι επιστήμη εθνικής αυτογνωσίας, κατανόησης της λαϊκής ψυχής και κατ' επέκταση των άλλων λαών, γειτονικών και μη».**

Η παράδοση τροφοδοτεί τη δημιουργική φαντασία και οδηγεί σε νέες μορφές τέχνης, συντελεί στην κοινωνικοποίηση του ατόμου.

Η παράδοση αποδεικνύεται για το νέο καθαρή πηγή, περνάει από την ψυχή του και με τη φρεσκάδα των μύθων, τη διαχρονική της ισχύ και την επεξεργασμένη από αιώνες επιλεκτική μνήμη γίνεται το πιο στέρεο υπόβαθρο στο οποίο θα χτίσει τον κόσμο των ιδεών του, τον αυριανό κόσμο. Το παιδί μέσα από την επαφή του με τους γονείς και την προηγούμενη από εκείνους γενιά, διαμορφώνει τη βασική θεωρία για τη δημιουργία του κόσμου και τη λειτουργία του, την οποία έρχεται η επιστημονική γνώση να στηρίζει ή ν' ανατρέψει.

Η παράδοση συνδέει το νέο άνθρωπο με το παρελθόν του και κατευθύνει τα βήματά του πάνω σ' ένα έδαφος σταθερό και δοκιμασμένο. Η γνώση ενός ολόκληρου πολιτισμικού συστήματος που αποτελεί ο παραδοσιακός πολιτισμός μπορεί να γίνει κτήμα των νέων γενεών μέσα από την παιδεία» (Καμηλάκη-Πολυμέρου, Δεκ. 1999-Φεβρ. 2000, σελ.167-170).

Για τον **Δ. Μπενέκο**, «η επιστήμη της Λαογραφίας είναι η έρευνα και η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού και περιλαμβάνει αφενός μεν τη σύγχρονη λαογραφική έρευνα με την παραδοσιακή αποστολή της που αποσκοπεί στη διατήρηση και καλλιέργεια της λαϊκής πολιτισμικής κληρονομιάς ανάλογα με την τοπική, στενότερη ή ευρύτερη, ιδιαιτερότητά της, αλλά έχει σχέση και με τη δημιουργική αντιπαράθεση με αυτή την τοπική ή περιφερειακή παράδοση και το νεωτερισμό, χωρίς βέβαια, να ξεχνάμε ότι στο πεδίο έντασης υπεισέρχονται και άλλοι σύγχρονοι καθοριστικοί παράγοντες όπως η αλματώδης αύξηση της ανταλλαγής πληροφοριών και γνώσεων, η ευρισκόμενη σε πλήρη εξέλιξη

διαδικασία ενσωμάτωσης της Ευρώπης και τέλος το φαινόμενο της παγκοσμιοποίησης που συναντάμε σε πάμπολλους τομείς και εκδηλώσεις των σύγχρονων κοινωνιών αλλά και των μεμονωμένων ατόμων» (Μπενέκος, 2004, σελ. 6).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ

Αλεξιάδης Μηνάς, 1988, *Η Ελληνική και Διεθνής Επιστημονική Ονοματοθεσία της Λαογραφίας*, Αθήνα: Εκδόσεις Καρδαμίτσα

Αναγνωστόπουλος Βασίλης, 2004, *Μύθοι, Μυθολογία και Λαϊκή Παράδοση*, Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Bascom W., 1965, *Folklore and Anthropology*, στο βιβλίο *The Study of Folklore*, N.J.: εκδοτική επιμέλεια A. Dundew

Καμηλάκη-Πολυμέρου Αικατερίνη, *Η διδασκαλία του Λαϊκού Πολιτισμού στα σχολεία*, Αρχαιολογικό-φιλολογικό περιοδικό «Επτάκυκλος», Αθήνα: Γ.Κ. Δαρδανός, τεύχος 14 (Δεκ. 1999-Φεβρ. 2000)

Κυριακίδης Στύλπων, 1937, *Τι είναι η Λαογραφία και εις τι δύναται να ωφελήσει η σπουδή της*, Θεσσαλονίκη

Κυριακίδης Στύλπων, 1965, *Ελληνική Λαογραφία, Μέρος Α': Μνημεία του Λόγου*, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών (Δημοσιεύματα του Λαογραφικού Αρχείου, αρ. 8)

Κυριακίδου Νέστορος Άλκη, 1975, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα: Νέα Σύνορα

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1978, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας-Κριτική Ανάλυση*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (Ιδρυτής Σχολή Μωραΐτη)

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1989, *Λαογραφικά Μελετήματα Ι*, Αθήνα: Εταιρεία Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου

Λουκάτος Δ.Σ., 1950, *Σύγχρονα προβλήματα Λαογραφίας*, Αθήνα: Νέα Σύνορα

Λουκάτος Δ.Σ., 1977, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Λουκάτος Δ.Σ., 1982, *Σύγχρονα Λαογραφικά, Λαογραφία*, Αθήνα

Λουκάτος Δ.Σ., 1985, *Εισαγωγή στην Ελληνική Λαογραφία*, Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

Μέγας Γ.Α., 1967, *Λαογραφία, Εθνογραφία, Εθνολογία, Λαογραφία 25*, Αθήνα

Μέγας Γ.Α., 1967, *Η σπουδή της Λαογραφίας, Λαογραφία 25*, Αθήνα

Μερακλής Μ.Γ., 1984, *Ελληνική Λαογραφία, κοινωνική συγκρότηση*, Αθήνα: Οδυσσέας ΕΠΕ

Μπενέκος Δημήτριος, 2004, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, (Παν/κές παραδόσεις), Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Πολίτης Ν.Γ., 1909, *Λαογραφία*, περ. Λαογραφία, Αθήνα: Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία, Τόμος Ι

Σκουτέλη-Διδασκάλου Ελεονώρα, 1998, *Οι Νεότερες εξελίξεις στην Ελληνική Λαογραφία*, Πρακτικά Επιστημονικής Συνάντησης στην μνήμη του Κίτσου Μακρή, Βόλος: ΔΗΚΙ

Περιοδικά:

Καμηλάκη-Πολυμέρου Αικατερίνη, Δεκέμβριος 1999-Φεβρουάριος 2000, «*Η διδασκαλία του Λαϊκού πολιτισμού στα σχολεία*», περ. Επτάκυκλος, Αθήνα: Γ.Κ. Δαρδανός, σελ. 167-170, τεύχος 14ο

Η ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

«Το στολίδι της λαϊκής μας παράδοσης»

Έννοια - Ορισμός

Με τον όρο «**Λαϊκή τέχνη**» εννοούνται τα έργα που αντιπροσωπεύουν την εικαστική καλλιτεχνική έκφραση του λαού.

Κάποιοι χρησιμοποιούν τον όρο «**χειροτεχνία**» και περιλαμβάνουν σ'αυτόν έργα καθημερινής χρήσης με πρακτική και όχι καλαισθητική αξία (στον όρο αυτό δεν περιλαμβάνονται τα έργα της λαϊκής αρχιτεκτονικής).

Κάποιοι άλλοι αποφεύγουν τον όρο «**Λαϊκή**» γιατί παλαιότερα είχε ταυτιστεί με την έννοια της αγροτικής τέχνης μόνο και όχι και με την έννοια της αστικής.

Προτείνεται επίσης ο όρος «**παραδοσιακή τέχνη**» γιατί «παραδοσιακός ήταν ο στην Τουρκοκρατία ο πολιτισμός και της πόλης και του χωριού» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1975, σελ. 37).

Στις ελληνικές κοινότητες της Τουρκοκρατίας υπήρχε ενιαία κουλτούρα. Η κοινωνία ήταν χωρισμένη σε τάξεις αλλά οι κοινωνικές ανισότητες δεν αποφέρουν βαθιές πολιτισμικές διαφορές. Ίδια πρότυπα συμπεριφοράς, ίδιες πρακτικές προσδιόριζαν τις δραστηριότητες των μελών της κοινωνικής ομάδας.

Ενδιαφέρουσα είναι η άποψη του **Γ. Μ. Σηφάκη** σύμφωνα με τον οποίο οι **τέχνες** διακρίνονται σε «**συμβατικές**» και «**εμπειρικές**». «Συμβατικές είναι οι τέχνες που αναπαριστάνουν τον κόσμο με βάση μια συλλογική αντίληψη και ερμηνεία, ενώ εμπειρικές είναι εκείνες που εκπηγάζουν από την ατομική υποκειμενική εμπειρία και αντιστοιχούν προς τον επιστημονικό ορθολογισμό που επικρατεί στην Ευρώπη από το τέλος του 17^{ου} αιώνα και ύστερα» (Σηφάκης, 1975, σελ. 27).

Για τον **Σπύρο Ασδραχά**, «ο λαός αποτελεί την ιστορική σταθερά στην έννοια του «**λαϊκού**».

Η έννοια «**λαϊκή**» περιλαμβάνει όλα τα μέλη της κοινωνικής ομάδας μόνο στις πρωτόγονες κοινωνίες που υπάρχει κοινή παιδεία και τρόπος ζωής. Όταν ο πολιτισμός δεν είναι ενιαίος, χρησιμοποιείται ο όρος λαός μόνο για τα κυριαρχούμενα κοινωνικά στρώματα και ως λαϊκός νοείται ο πολιτισμός των κυριαρχούμενων στρωμάτων όπως διαμορφώνεται μέσα από την επαφή του με τον πολιτισμό της κυρίαρχης τάξης (Ασδραχάς, Μάρτης 1976, σελ. 24).

Η λαϊκή τέχνη, καρπός της λαϊκής ευαισθησίας, είναι η συνύπαρξη της αρμονίας, του μέτρου της απλότητας, της λιτότητας.

Είναι η ζωντανή, ηρωϊκή και λυρική έκφραση της ελληνικής ζωής. Είναι μια πολύ σημαντική τέχνη, αποτελεί έκφραση υψηλών

λειτουργικών διεργασιών του συνόλου, χωρίς να εξαφανίζεται η ατομική παρουσία.

Τα λαϊκά δημιουργήματα είναι έργα τέχνης θαυμαστά που επινόησε και κατασκεύασε ο άνθρωπος, εργαλεία του πολιτισμού και παίρνουμε μέσα από αυτά μηνύματα αποσπασματικά μιας άλλης εποχής.

«Πήγαινε λοιπόν», έγραφε το 1913 ο **Ίων Δραγούμης**, «στα δημοτικά τραγούδια, στη δημοτική τέχνη και στη χωριάτικη και τη λαϊκή ζωή για να βρεις τη γλώσσα σου και την ψυχή σου, και μ' αυτά τα εφόδια, αν έχεις ορμή μέσα σου και φύσημα, θα πλάσεις ότι θέλεις, παράδοση και πολιτισμό και αλήθεια και φιλοσοφία» (Δραγούμης, 1914, σελ. 36).

Ο ανώνυμος λαϊκός τεχνίτης δημιουργεί μέσα από τη δύναμη της παράδοσης και της ομάδας. Ακολουθεί τάσεις διαμορφωμένες πολύ καιρό πριν, αλλά βάζει και την προσωπική του σφραγίδα στις καλλιτεχνικές του δημιουργίες.

Οι μεγαλύτερες αρετές της λαϊκής τέχνης η αλήθεια, η ευαισθησία, η γνησιότητα, η εντιμότητα, η ειλικρίνεια, η ανιδιοτέλεια, το μεράκι της ομορφιάς αποτελούν στοιχεία της αληθινής ζωής.

Αυτή την αγνότητα και την ειλικρίνεια του λαϊκού καλλιτέχνη επισήμανε και ο **Δ. Πικιώνης**: «Η αγνότητα και η αλήθεια που αναγνωρίζουμε στην τέχνη του απλού λαού», έγραφε το 1925, «προϋποθέτει ένα σύνολο ανθρώπων, ένα σύνολο ζωής αγνής και φυσικής. Αληθινή θα βρεις λοιπόν την τέχνη του λαού πάντοτε, ικανή να γίνει θεμέλιο για το παραπέρα, για το ανώτερο. Αλάνθαστο σαν το ένστικτο, χρήσιμη. Κι αντανakλά, χωρίς η ίδια να το ξέρει, χωρίς να το ζητήσει, μία λάμψη από τα υψηλότερα ιδανικά του ανθρώπου. Τη θρησκεία, την οικογένεια, την πατρίδα...» (Πικιώνης, 1925, σελ. 146-150).

«Η λαϊκή τέχνη αποτελεί σπουδαιότατον στοιχείο του πολιτισμού, στενότερα συνδεδεμένον προς τον βίον του λαού και την εσωτερικήν και εξωτερικήν ιστορίαν αυτού, του οποίου η μελέτη και η ανάγκη και υποχρέωσις εθνική είναι και δύναται πολλαχώς να αποβή ωφέλιμος και παραγωγική», έγραφε το 1926 ο Στίλπων Κυριακίδης (Κυριακίδης, 3-1-1926).

Και η **Αγγελική Χατζημιχάλη** γράφει: «Η ελληνική λαϊκή τέχνη βγαλμένη αυθόρμητα από το φυσικό καλλιτεχνικό συναίσθημα του λαού μας, είναι μια από τις γνήσιες εκδηλώσεις της ψυχής του, καθρεφτίζοντας τον φυλετικό χαρακτήρα και την ιδιοσυγκρασία του. Ο ελληνικός λαός, όπως κράτησε τη γλώσσα του ανόθευτη, έτσι διατήρησε και την τέχνη του άδολη» (Χατζημιχάλη, 1930 σελ. 86-87).

«Σαν ένα κομμάτι της τεράστια εθνικής μας κληρονομιάς, ο κλάδος αυτός του λαϊκού μας πολιτισμού, μας γυρίζει πίσω στα βάθη του χρόνου, περνάει μέσα από τις βαθιές ιστορικές μεταβολές, και

συναδελφώνοντας την αρχαία με την χριστιανική αντίληψη, αποδειχνει την τρομακτική αντοχή του ανθρώπου, τις βαθιές ρίζες της λαϊκής ψυχής» (Χατζημιχάλη, 1950, σελ.285-286).

Για τον **Κίτσο Μακρή** «τα λαϊκά στοιχεία είναι σαν τον ασβεστόλιθο που βγάζουμε από τα σπλάχνα της γης. Για να γίνουν συνδετική ύλη στο χτίσιμο της νεοελληνικής τέχνης πρέπει να περάσουν από το καμίνι της σύγχρονης ζωής» (Μακρής, 1960, Βόλος, σελ. 32).

Ο ίδιος τονίζει επίσης ότι «πρέπει να προσέξουμε ιδιαίτερα το ρόλο της προσωπικότητας μέσα σε μια ομαδική και παραδοσιακή τέχνη όπως είναι η λαϊκή. Ποτέ δεν πρέπει να φανταζόμαστε τους τεχνίτες σαν ουδέτερους φορείς. Μέσα στα όρια του λαϊκού- και ειδικότερα στις εικαστικές τέχνες- κινούνται ζωντανές προσωπικότητες με τις δικές τους καταβολές. Φυσικά αυτό δε σημαίνει ότι οι ξεχωριστές προσωπικότητες απαρτίζουν ένα ετερόκλητο μωσαϊκό. Κυριαρχούν πάντοτε τα γενικά χαρακτηριστικά κάθε περιοχής και εποχής που έχουν μεγάλη σημασία» (Μακρής, Θερμοπύλες, τεύχος 4^ο).

Γράφοντας για τη λαϊκή τέχνη, ο Κ. Μακρής επισημαίνει ακόμη τα εξής: «Πολλοί νομίζουν πως η λαϊκή τέχνη ασκούνταν από αδέξιους τεχνίτες και απευθύνονταν μόνο σ' ένα κοινό με μειωμένες απαιτήσεις για την τέχνη. Έτσι, κάθε αδεξιότητα και κακοτεχνία την ανάγουν σε λαϊκή τέχνη. Λάθη και τα δύο. Οι λαϊκοί μας τεχνίτες δεν είναι αυτοδίδακτοι και κατέχουν μια καταπληκτική τεχνική. Οι γυναίκες μάθαιναν την τεχνική της υφαντικής και του κεντήματος από τις μητέρες και τις γιαγιάδες τους που κι αυτές ήταν φορείς μιας μακριάς παράδοσης. Τα θαυμαστά πλουμιστά πουκάμισα και τα κεντητά στον αργαλειό υφαντά φανερώνουν, εκτός από την καλλιτεχνική ευαισθησία και τεχνική αρτιότητα. Οι ταγιαδόροι, οι πελεκάνοι, οι αρχιμάστοροι, οι χρυσικοί, οι καζαντζήδες, μαθήτευαν πολλά χρόνια δίπλα σε έμπειρους τεχνίτες ως βοηθοί και μαθητές τους. Μόνο όταν κατακτούσαν όλα τα μυστικά της τέχνης αποφάσιζαν να δουλέψουν μόνοι τους. Οι συντεχνίες όριζαν μακροχρόνια και κλιμακωτή θητεία. Το ίδιο γινόταν και με τους ζωγράφους. Σ' αυτούς η σπουδή ήταν οργανωμένη, όπως στα εργαστήρια που λειτουργούσαν στο ηπειρωτικό χωριό Χιονάδες κατά την Τουρκοκρατία. Τα ίδια τα έργα μαρτυρούν πολύχρονη και πολύμοχθη σπουδή και άσκηση. Ούτε απευθύνονταν σε κοινό με περιορισμένες απαιτήσεις γιατί ο ελληνικός λαός, όσο κι αν ζούσε κάτω από δύσκολες συνθήκες, είχε ανεπτυγμένο το αίσθημα της ομορφιάς. Άλλωστε η λαϊκή τέχνη ήταν έκφραση ολόκληρου του ελληνικού λαού, και των λογίων και των αγραμμάτων και των αρχόντων και των φτωχών. Αρχοντικά και φτωχόσπιτα, εκκλησίες και σχολεία χτίζονταν, στολίζονταν και ντύνονταν από λαϊκούς τεχνίτες» (Μακρής, 24-5-1960 και Μακρής, 1979, σελ. 52).

Ο **Φώτης Κόντογλου** θαυμάζοντας τα έργα της λαϊκής ζωγραφικής επισημαίνει ότι: «οι ζωγραφιές μέσα στις εκκλησίες είναι γεμάτες πάθος και παλικάριά. Το λαϊκό πνεύμα που βασιλεύει μέσα σε τούτη τη βάρβαρη εποχή τους δίνει βάθος και εσωτερικότητα. Τότες είναι που οι λιγνές φιγούρες, όπου φανερώνονται σα φαντάσματα απάνω στους τοίχους της σκοτεινής εκκλησιάς, παίρνουνε μια ζωηρή κίνηση, οι πολεμιστές ξαφνιασμένοι περπατάνε, με τα ποδάρια ανοιχτά και κινούμενα σαν σε μάχη, με τ' άρματα και τα ρούχα ανεμίζοντας στον αγέρα, με το σπαθί όξ' απ' το θηκάρι. Οι προφήτες στο θόλο, γύρω στον Παντοκράτορα, δεν στέκονται ακίνητοι όπως στ' αρχαιότερα χρόνια, παρά τρέχουνε φτεροπόδαροι, γύρω από τον κύκλο που από μέσα του προβάλλει ο Χριστός, δείχνοντάς τον με το' να χέρι ανασηκωμένο και κοιτάζοντας συχνά προς τα πίσω, απaráλλαχτα όπως εκείνες οι φιγούρες στ' αρχαία αγγεία.

«Ο αρχαίος Έλληνας» συνεχίζει ο Κόντογλου, είναι «μέσα στη φαντασία του λαϊκού μάστορα, και τον ζωγραφίζει μ' ένα τρόπο φοβερό, Περικεφαλαίες με φανταστικά σχέδια που' χουνε απάνω τους φτερά σα φλόγες, θώρακες γεμάτοι πλουμίδια, με μέδουσες στους ώμους και στον αφαλό, με φουστανέλες φαρδιές και πετούμενες, με χαντζάρια γυριστά, με τουζλούκια κεντημένα. Τα ανοιχτά ποδάρια τους είναι καλά στερεωμένα στη γη, περπατώντας μαζί και σταματημένα μ' ανοιχτές πατούσες, άνθρωποι σαν αληθινοί, με μίαν απερίγραφη ζωντάνια.

Μεγάλοι μάστοροι, δυνατές κι έμορφες ψυχές!» (Κόντογλου, 1963, σελ. 123-124).

«Εγώ έχω ακλόνητη πίστη», έλεγε στα 1967 η **Εύα Σικελιανού** «ότι η λαϊκή τέχνη είναι μια ανάγκη της ζωής, όπως το ψωμί και το νερό» (Ανέκδοτη επιστολή της για την Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, περ. Ηως, αρ.108, σελ. 8).

Υπάρχει, γράφει ο **Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος**, «μια εσωτερική σύνδεση ανάμεσα στα προϊόντα της λαϊκής τέχνης και στις ιστορικές περιπέτειες του Γένους. Αυτή η σύνδεση είναι οριζόντια και κάθετη. Πηγαίνει σε βάθος μέσα στους αιώνες και απλώνεται σε πλάτος μέσα στις τόσο διαφορετικές περιοχές του ελληνικού χώρου» (Παναγιωτόπουλος, 1971, σελ. 200).

Σύμφωνα με τον **Π.Α. Μιχελή** «η γοητεία της λαϊκής τέχνης γινόταν κτήμα μας και το υψηλό της δίδαγμα, με την αλήθεια και την ειλικρίνεια, μας συγκινούσε και μας ενέπνεε. Ήταν η παράλληλη παρουσία της ζωής και της τέχνης, αφού ο λαϊκός τεχνίτης στον τόπο μας από αρχαία παράδοση «προσπαθεί να δώσει στο έργο του συγχρόνως τη χρησιμότητα και την ομορφιά» (Μιχελής, 1972, σελ. 242).

«Το ν' ασχοληθεί κανείς με τα τσεμπέρια και τις ρόκες», λέει τέλος ο **Γιάννης Τσαρούχης**, «όπως άλλωστε και με την αρχαία τραγωδία, δεν σημαίνει μόνο επιστροφή στο τοπικό ή στην

προγονοπληξία. Σημαίνει μια παραδοχή όχι μόνο της εθνικής μας πραγματικότητας αλλά και συγχρόνως της ευρωπαϊκής κοινότητας, στην οποία υποχρεωτικά ανήκομε εφόσον δε θέλομε να βρισκόμαστε στο κενό» (Τσαρούχης, 1965, σελ. 23).

Για την Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος «η ακμή της λαϊκής τέχνης συμπορεύεται με την ακμή του παραδοσιακού πολιτισμού. Κορυφώνεται το 18^ο αιώνα, η πορεία της συνεχίζεται αμείωτη το 18^ο αιώνα έως το συμβατικό όριο του 1830. Τότε οι κοινωνικές και οικονομικές μεταβολές που παρακολούθησαν την προσπάθεια του ελεύθερου έθνους να οργανωθεί σε σύγχρονο ευρωπαϊκό κράτος, σηματοδοτούν το τέλος της χειροτεχνικής ακμής, όχι όμως και της χειροτεχνίας. Η εκβιομηχάνιση της χώρας, σημαδεύεται για δεκαετίες από εξαιρετικά αργούς ρυθμούς» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1975, σελ. 45-47).

Η **Πόπη Ζώρα** μας λέει ότι «η λαϊκή τέχνη αφουγκράζεται του καϊμούς και τις λαχτάρει τις καθημερινές και τις χαρές τηςσχόλης του λαού μας και, προκομμένη πάντα, τις καταγράφει σε ποικιλόμορφα έργα. Πασίχαρη στη διάθεση, άμεση και αυθόρμητη στην έκφραση, η λαϊκή τέχνη δημιουργεί αντικείμενα χρηστικά, στα οποία η έμφυτη καλλιτεχνία των Ελλήνων, αντλώντας ατέρμονη έμπνευση από τη ζωή και την παράδοση τούτου του τόπου, διατυπώνεται σε φόρμες δυναμικές και άλκιμες, με διακόσμηση που συντάσσεται σε χορό γεωμετρικών μοτίβων ή διαπλέκει εύσχημα τον άνθρωπο και τη φύση σε συμβολισμούς ευδαιμονικούς και ευγονικούς, με θαλερά χρώματα και ρέουσες σχεδιαστικές γραμμές που ανάγουν σε πολύτιμο αντικείμενο τέχνης το πιο απλό, ταπεινό χειροτέχνημα» (Ζώρα, 1995, σελ. 5).

«Η λαϊκή τέχνη είναι φυσική συνέχεια της βυζαντινής και κατ' επέκταση της αρχαιοελληνικής τέχνης.

Η ελληνική λαϊκή τέχνη, εκτός από την αρχιτεκτονική, αγκαλιάζει και όλους τους κλάδους της χειροτεχνίας και της διακοσμητικής, δηλαδή τη ζωγραφική, την ξυλογλυπτική, τη λιθογλυπτική, την κεντητική, την υφαντική, την αργυροχοΐα, την μεταλλοτεχνία και την κεραμική. Τα έργα της, ξεκινώντας από την αιώνια ανάγκη της ανθρώπινης ψυχής να διαμορφώσει αισθητικά τα πράγματα που αγγίζει και χρησιμοποιεί, μένουν δεμένα με την αναγκαιότητα και την πρακτική σκοπιμότητα της καθημερινής ζωής και έχουν τα βασικά γνωρίσματα όλων των εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού. Η συντηρητικότητα, η ομαδική έκφραση, η μαγικοθρησκευτική αντίληψη του κόσμου και η ανωνυμία, - εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις-, είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της» (ό.π. σελ. 14).

«Η επικοινωνία με την τέχνη του λαού είναι ωφέλιμη από πολλές απόψεις. Πρόκειται για μια διεισδυτική εμβάθυνση στην ίδια την ψυχή και τον παλμό του λαού.

Οι αρχές της αισθητικής που είναι αναγνώσιμες στα έργα της λαϊκής τέχνης είναι οι ακόλουθες:

A) η αρχή του καλαισθητικά ωραίου

B) η αρχή της λειτουργικής σκοπιμότητας

Γ) η αρχή της ιδιαιτερότητας στη χρήση του υλικού

Δ) η αρχή της ενότητας του υλικού και την μορφής, αλλά και του χρώματος και της μορφής σε κάθε αντικείμενο» (Δεληγιάννης, 2001, σελ. 151).

«Η τέχνη δεν είναι τυχαίο δημιούργημα ανεξάρτητο από το χώρο, το χρόνο και τα βιώματα του δημιουργού του. Στηρίζεται ακόμη και στις πιο μικρές λεπτομέρειές της σε στοιχεία που προέρχονται από βιώματα του καλλιτέχνη, από τη γνώση του αντικειμένου του, από το χώρο που μεγάλωσε και πήρε όλες τις πληροφορίες, που κατόπιν τις προσάρμοσε αισθητικά. Η τέχνη περικλύει βιώματα από τη λαϊκή βιοφιλοσοφία, τη λαϊκή πίστη και πολλά λαογραφικά στοιχεία, τα οποία λανθάνουν εκεί, συνυπάρχουν δηλαδή με το όλο έργο, τα οποία ερμηνεύονται πληρέστερα και κατανοούνται αν ακολουθήσει και ο λαογραφικός τους σχολιασμός» (Μπενέκος, 2004, σελ. 40).

Τα έργα της λαϊκής τέχνης είναι θέμα αγωγής που αξίζει ιδιαίτερη προσοχή γιατί συντελεί στην καλλιέργεια του καλαισθητικού συναισθήματος των ατόμων, αλλά και γιατί αυτή η συναισθηματική εκλέπτυνση αργά και σταθερά, μέσα από την αγωγή, έχει τη δύναμη να συμβάλλει σε μια καλύτερη ποιότητα της καθημερινής ζωής του λαού.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

1) Η προέλευση της λαϊκής τέχνης είναι η συλλογική κοσμοθεωρία

Οι λαϊκές τέχνες αποτελούν μέρος του λαϊκού πολιτισμού. Πηγάζουν από μια ενιαία αντίληψη του κόσμου και της ζωής που βασίζεται στη συλλογική ιστορική εμπειρία και λιγότερο στην ατομική. Δημιουργοί και αποδέκτες τους είναι τα μέλη της κοινωνίας που έχουν κοινές παραδόσεις, μύθους, δοξασίες.

2) Κοινά αποδεκτοί κανόνες συμπεριφοράς και έκφρασης

Μέσα από τις κοινές αντιλήψεις και ερμηνείες αντλούνται κοινοί κανόνες συμπεριφοράς και έκφρασης. Η τήρηση των κανόνων γίνεται υποσυνείδητα γιατί καθιερώνονται με την επανάληψη και παραδίδονται από γενιά σε γενιά. Για παράδειγμα, ένα τεχνίτης, μέσα στο πλαίσιο των συμβάσεων, αποδέχεται τους κανόνες και τις συμβάσεις της καλλιτεχνικής έκφρασης, υπηρετεί θέματα, μορφές και τεχνικές, χωρίς αυτό να του περιορίζει την ελευθερία της προσωπικής του έκφρασης γιατί τον ικανοποιεί να ακολουθεί μια παράδοση που δεν αμφισβητεί, γι' αυτό και δεν ζητά την πρωτοτυπία, αλλά είναι αβίαστα αφοσιωμένος στα καθιερωμένα.

3) Κοινά θέματα

Τα θέματα των έργων των λαϊκών καλλιτεχνών αντλούνται από τις παραδόσεις και τις συλλογικές αντιλήψεις για τον κόσμο και τη ζωή. Ο μετασχηματισμός των αντιλήψεων σε τέχνη γίνεται μέσα από μορφές και σχήματα. Ο λαϊκός τεχνίτης κληρονομεί αντιλήψεις και ερμηνείες αλλά και μορφές που τις απεικονίζουν. Από αυτές απομακρύνεται τόσο, όσο του επιτρέπει η ατομική του εμπειρία αλλά και τα πλαίσια της κοινωνίας που είναι ο αποδέκτης του έργου του.

4) Ο ρόλος του υλικού

Σπουδαίο ρόλο στην καλλιτεχνική έκφραση των λαϊκών τεχνών παίζει το υλικό. Αλλιώς απεικονίζεται το ίδιο θέμα στο υφαντό, όπου δεν υπάρχει ο περιορισμός του χώρου, αλλιώς στο κέντημα, αλλιώς στην κεραμική, στην ξυλογλυπτική κτλ.

Η καλλιτεχνική δημιουργία προκύπτει επίσης μέσα από τη σχέση του μόχθου του καλλιτέχνη και των περιορισμών του υλικού.

5) Αφαίρεση και καθολικότητα

Όπως στις λαϊκές αντιλήψεις έτσι και στα θέματα που απεικονίζονται στις λαϊκές τέχνες, κύριο χαρακτηριστικό είναι η καθολικότητα. Αντί για επεισόδια και ανθρώπους από την καθημερινή ζωή, ο λαϊκός τεχνίτης απεικονίζει γεγονότα και πρόσωπα που είναι σημαντικά για όλα τα μέλη της κοινωνίας στην οποία ανήκει. Τα γεγονότα δεν είναι ιδιωτικά αλλά δηλώνουν την ιστορία ή τη σύγχρονη ζωή της κοινότητας. Τα πρόσωπα είναι ή μυθικά-θρυλικά, δηλαδή θεότητες, δαιμόνια και ήρωες (ο Αϊ Γιώργης, τα χερουβείμ, ο Σατανάς, η γοργόνα, ο Μεγαλέξανδρος κτλ.), ή τυπικά, δηλαδή αντιπροσωπευτικοί ανθρώπινοι τύποι από τη σύγχρονη ζωή (ο γαμπρός και η νύφη, ο φουστανελάς, η αμαρτωλή γυναίκα, ο δεσπότης). Επίσης στις απεικονίσεις πραγμάτων και ζώων, δεν υπάρχει μίμηση συγκεκριμένης πραγματικότητας. Η εκκλησία, το κυπαρίσσι, το παγώνι, το περιστέρι, το καράβι, ο αετός δεν απεικονίζουν κάτι που έχει σχέση με την ορατή πραγματικότητα. Οι μορφές σε γενικές γραμμές εκφράζουν το γενικά σημαντικό, το τυπικό και το αρχετυπικό.

6) Σχηματοποίηση

Σημαντικό χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης είναι και η σχηματοποίηση με σύμβολα γεωμετρικά αλλά και σχηματοποιημένες μορφές από τη φύση. Η γεωμετρικότητα εξαρτάται και από το υλικό που κατεργάζεται ο λαϊκός τεχνίτης και από την εποχή. Μετά την είσοδο του μπαρόκ στην Ελλάδα, εμφανίζονται και πλαστικότερες μορφές, κυρίως στην ξυλογλυπτική και στην αργυροχοΐα. Η αυστηρότητα της γραμμής και η γεωμετρικότητα κυριαρχούν σε παλαιά θέματα (ζιγκ-ζαγκ, τρίγωνα, σταυρούς, έλικες, το δέντρο της ζωής, παγόνια κτλ.) που προέρχονται από τον αρχαίο ελληνικό ή άλλους πολιτισμούς ή από προαιώνιες ανθρώπινες λατρείες.

7) Διαχρονικότητα

Χαρακτηριστική είναι επίσης η συνύπαρξη, στις λαϊκές τέχνες, θεμάτων από διάφορες περιόδους της ελληνικής παράδοσης (αρχαϊκά, βυζαντινά και νεότερα) ή από διάφορους τόπους και εποχές (παλιά ανατολικά και σύγχρονα δυτικά ή τουρκικά).

Ο λαϊκός τεχνίτης επαναλαμβάνει, μεταλλάσσει και συγχωνεύει αυτά τα στοιχεία ώστε να αποτελούν μέσα στο έργο του μια ενότητα χωρίς να διακρίνεται η χρονική και τοπική τους απόσταση. Μορφές με θώρακες και περικεφαλαίες, άγιοι με φουστανέλες και σπαθιά, αρχαίοι σοφοί και προφήτες, το δέντρο της ζωής μαζί με γαλλικά κρίνα

συνδέονται μέσα στους αιώνες. Για το λαϊκό τεχνίτη ο κόσμος αποτελείται από το κοντινό και το μακρινό, το συγχρονικό και το διαχρονικό, διακοσμημένα με τάξη.

8) Συνύπαρξη του φυσικού με το μεταφυσικό

Μέσα στις δημιουργίες του λαϊκού καλλιτέχνη συνυπάρχουν το φυσικό με το μεταφυσικό. Η έντονη θρησκευτικότητα της λαϊκής τέχνης αντικατοπτρίζει την ένωση του ορατού με το αόρατο σε σχέση με την πραγματικότητα που βιώνει ο καθημερινός άνθρωπος. Στα έργα του λαϊκού καλλιτέχνη συνομιλούν το μυθικό, το θεϊκό και το φυσικό: Δράκοι, ξωτικά και λιοντάρια, τίγρεις, τέρατα άγγελοι, άγιοι, κληματίδες, ψάρια, κυπαρίσσια, ανθρώπινες μορφές, λουλούδια φρούτα και πουλιά.

Το φαινόμενο αυτό μας δημιουργεί μια νοσταλγική διάθεση για ένα κόσμο εκπληκτικό και παράδοξο που μας είναι οικείος αλλά και ταυτόχρονα μακρινός και επιθυμητός σαν μια χαμένη πατρίδα.

9) Εντοπιότητα

Ένα άλλο καλλιτεχνικό χαρακτηριστικό γνώρισμα των λαϊκών δημιουργιών είναι η απεικόνιση των στοιχείων μια συγκεκριμένης ανθρώπινης ομάδας της κοινότητας στην οποία ζει ο λαϊκός τεχνίτης. Οι μόνιμες και εποχιακές μεταναστεύσεις, οι μετοικίες, το εμπόριο, οι περιοδείες των συναφιών, δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την ενοποίηση των στοιχείων της λαϊκής τέχνης σε πολλές περιοχές της Ελλάδας.

Ωστόσο, όμως, μπορούν από τους ειδικούς να εντοπιστούν ιδιαιτερότητες όπως η σύζευξη με στοιχεία ξένων πολιτισμών δυτικών ή ανατολικών. Έντονες είναι και οι επιδράσεις από μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα σε περιοχές με αναπτυγμένες επικοινωνίες και ανταλλαγές. Η γεωγραφική θέση, η φύση, το κλίμα, οι ανάγκες για άμυνα είναι παράγοντες διαμόρφωσης του τύπου της κατοικίας, της μορφής του οικισμού. Τα υλικά (άργιλος, μάρμαρα, είδη δέντρων) είναι συντελεστές ιδιορρυθμίας. Η οικονομική και κοινωνική ζωή, οι νοοτροπίες παίζουν σπουδαίο ρόλο στη διαμόρφωση των τοπικών χαρακτηριστικών της λαϊκής τέχνης.

10) Τα εθνικά χαρακτηριστικά

Σημαντικό είναι το ζήτημα των εθνικών χαρακτηριστικών που παρουσιάζεται μέσα από τη μελέτη της λαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας και της συγκριτικής έρευνας του πολιτισμού των λαών.

Στην παλαιότερη λαογραφία υπήρχε ταύτιση της έννοιας «λαός» και «έθνος» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978, σχετικά σελ. 17-47).

Η λαογραφία γεννήθηκε μέσα από την έξαρση της εθνικής ιδεολογίας και έπρεπε να αποδείξει την ιστορική συνέχεια και την εθνική καθαρότητα του λαού.

Σήμερα η λαογραφική έρευνα παρατηρεί τα εθνικά γνωρίσματα των διαφόρων πολιτισμών μέσα στην ιστορία, αλλά στρέφει την προσοχή της στις συνθήκες συγκρότησης των σημερινών εθνοτήτων. Έτσι μπορούν να ερμηνευτούν οι ομοιότητες στην τέχνη διαφόρων λαών που είχαν κοινή ιστορική τύχη.

Επίσης εντοπίζονται αναλογίες και στην καλλιτεχνική δημιουργία λαών που δεν είχαν κοινή ιστορική τύχη και δεν ήρθαν σε επικοινωνία μεταξύ τους. Το θέμα αυτό απασχολεί σήμερα ανθρωπολόγους, εθνολόγους και λαογράφους.

11) Συντηρητισμός και νεωτερισμοί

Οι δομές διαμορφώνουν τους εθνικούς και τοπικούς παράγοντες της λαϊκής τέχνης και αυτό έχει συνέπεια να είναι βραδύτατοι οι ρυθμοί εξέλιξης στις τεχνικές, στις μορφές και στα σχήματα. Συμβολισμοί που συνδέονται με θεμελιακούς βιογενετικούς νόμους που προέρχονται από αρχέγονους μύθους και λατρείες δεν αλλάζουν με το πέρασμα του χρόνου, όπως επίσης και οι νοοτροπίες.

Ο τύπος της μαθητείας (μάστορες, μαθητευόμενοι) που συνδυάζει θεωρία και πράξη (μάθηση-παραγωγή), συμβάλλει στη συντήρηση των καλλιτεχνικών προτύπων και της τεχνικής. Ωστόσο όμως, η λαϊκή τέχνη δεν είναι στατική. Όταν μιλάμε για παράδοση στην τέχνη, εννοούμε συμβατικούς κανόνες που διαμορφώνονται με την επανάληψη. Οι κανόνες αυτοί είναι αυστηροί αλλά μπορούν να διαμορφωθούν και άλλες φορές να μετατραπούν, άρα αφήνουν περιθώρια για νεωτερισμούς. Νέα θέματα εμπλουτίζουν το παλιό θεματολόγιο. Οι παλιές μορφές με το πέρασμα του χρόνου αλλάζουν χρήση, όπως επίσης και οι τεχνικές. Η λαϊκή καλλιτεχνική δημιουργία βασίζεται σε άγραφους κώδικες που αποκρυσταλλώθηκαν. Στη διαδικασία της μαθητείας δεν υπάρχουν θεωρητικά κείμενα και η λειτουργία του καλλιτέχνη είναι μνημονική και επιλεκτική.

12) Προσδιορισμός της εξέλιξης από ιστορικούς όρους.

Η εξέλιξη στις λαϊκές τέχνες εξαρτάται από κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτικούς και καλλιτεχνικούς παράγοντες.

Η στασιμότητα στη λαϊκή τέχνη που παρατηρείται στην περίοδο της Τουρκοκρατίας και διαρκεί αιώνες, σταματά με την οικονομική ανάπτυξη στο τελευταίο τέταρτο του 18^{ου} αιώνα.

Κύκλοι άνθησης και παρακμής στη λαϊκή τέχνη σχετίζονται με την ιστορική πορεία του τόπου.

13) Διαδικασία «πρότυπο-παραλλαγές»

Το πρότυπο είναι μια παραδομένη και κοινά αποδεκτή μορφή γνωστή στον τεχνίτη και στους χρήστες και αποδεκτή από όλους γιατί είναι καρπός συνεργασίας πολλών ανθρώπων διαφορετικών γενεών.

Οι παραλλαγές είναι προσαρμογές του προτύπου που επιβάλλονται από τους όρους παραγωγής του έργου.

Για παράδειγμα στο χτίσιμο ενός σπιτιού είναι γνωστό το πρότυπο και καθορίζονται μετά οι λεπτομέρειες (το μέγεθος που είναι συνάρτηση των αναγκών της οικογένειας και των δυνατοτήτων, η προσαρμογή του κτηρίου στην τοποθεσία και στη μικροκλίμακα, τα υλικά (ντόπια ή εισαγωγής).

Η διαδικασία πρότυπο-παραλλαγές συντελείται στο πλαίσιο της παράδοσης.

Η διαφορά των νεωτερισμών από τις παραλλαγές είναι πολύ λεπτή. Και τα δύο έχουν την τάση να καθιερώνονται ως παράδοση και να επηρεάζουν τις μελλοντικές καλλιτεχνικές εξελίξεις.

14) Στενή σχέση δημιουργού και αποδέκτη

Ο λαϊκός τεχνίτης δουλεύει για έναν πελάτη που είναι γνωστό του πρόσωπο. Του είναι αδιανόητο να εργάζεται απομονωμένος και να δημιουργεί μια σειρά έργων για να τα εκθέσει, να τα παρουσιάσει κάποτε σε κάποιους άγνωστους που θα τα αγοράσουν.

Όταν η λαϊκή τέχνη έχει τη μορφή της οικοτεχνίας, ο παραγωγός ταυτίζεται με το χρήστη και τα έργα προορίζονται για τις ανάγκες της οικογένειας.

Όταν έχει τη μορφή της επαγγελματικής οικοτεχνίας, τα έργα γίνονται με παραγγελία.

Αλλά και στην εργαστηριακή τέχνη όπου ο πελάτης δεν είναι ονομαστικά γνωστός, είναι γνωστά τα χαρακτηριστικά της κοινότητας που θα αποκτήσει τα προϊόντα.

Οι πλανόδιοι τεχνίτες είτε σπίτι δημιουργούν ή εκκλησία, ή τέμπλο, ή φορεσιά δέχονται παραγγελίες από συγκεκριμένα άτομα ή κοινότητες. Είναι δηλαδή ενεργητικός ο ρόλος του αποδέκτη του λαϊκού έργου από την αρχή της δημιουργίας του. Είναι ουσιαστικός παράγοντας που καθορίζει τον τύπο και τη μορφή του έργου ως δεύτερος συντελεστής.

Στο σημείο αυτό εντοπίζεται το πιο ουσιώδες χαρακτηριστικό της λαϊκότητας της τέχνης, που είναι το γεγονός ότι ο τεχνίτης ζει στο ίδιο πολιτισμικό περιβάλλον όπου ζουν, διαμορφώνονται οι αποδέκτες του έργου του. Πρόκειται για συλλογική δημιουργία και συλλογική αποδοχή.

15) Η μοναδικότητα

Η μοναδικότητα των έργων της λαϊκής τέχνης εξασφαλίζεται με το συνδυασμό των περιορισμών που θέτει ο αποδέκτης και των ιδιαιτεροτήτων της ευαισθησίας του δημιουργού.

Η έλλειψη «θεωρίας της τέχνης», η προφορικότητα της παράδοσης, αποκλείουν την τυποποίηση στα έργα της λαϊκής καλλιτεχνικής παραγωγής.

Σημαντικός συντελεστής μοναδικότητας είναι το γεγονός ότι τα έργα λαϊκής τέχνης είναι χειροτεχνήματα, δηλαδή φτιαγμένα χωρίς μηχανήματα. Αυτό διαχωρίζει το έργο της λαϊκής τέχνης από το βιομηχανικό προϊόν.

Το έργο του λαϊκού καλλιτέχνη είναι μοναδικό, ανεπανάληπτο και πρωτότυπο.

16) Επωνυμία και ανωνυμία

Η κοινότητα γνώριζε πάντα τους λαϊκούς τεχνίτες.

Το γεγονός ότι πολλά έργα λαϊκής τέχνης είναι σήμερα ανώνυμα οφείλεται στο ότι οι λαϊκοί καλλιτέχνες δεν υπέγραφαν τα έργα τους. Σώθηκαν κάποια μέσα από θρύλους ή από τις καταγραφές παλαιότερων λαογράφων.

Στην εποχή τους όμως οι μεγάλοι μάστορες ήταν γνωστοί και περιζήτητοι, αξιοθαύμαστοι δημιουργοί και από την οικογένειά τους και από την πατρίδα τους, γιατί η λαϊκή τέχνη ήταν πατροπαράδοτη και αποκλειστική ασχολία των κατοίκων ενός συγκεκριμένου τόπου. Π.χ. οι Καλαρρυτινοί ήταν περίφημοι ασημιτζήδες και χρυσοί, οι Ζαρκινοί ανυφαντάδες, οι Τηνιακοί γλύπτες, οι Καλαβρυτινοί και οι Λαγκαδινοί χτίστες, οι Χιονιαδίτες ζωγράφοι κτλ. Η φαμίλια ταυτίζεται με το επάγγελμα τόσο πολύ που ξεχνιέται το επώνυμο του τεχνίτη. Ο κόσμος γνώριζε καλά τις κομπανίες, τα εργαστήρια και ανάλογα με τη δουλειά τους έδειχνε την προτίμησή του.

Από το τέλος του 18^{ου} αιώνα πραγματοποιείται μια σταδιακή έξοδος από την πατροπαράδοτη ανωνυμία και προβάλλεται ο αρχιμάστορας ως πρόσωπο με ικανότητες και κύρος. Στις επιγραφές των κτηρίων παρουσιάζεται όχι μόνο το όνομα του χορηγού, αλλά και το όνομα του δημιουργού. «Η υπογραφή του έργου σημαίνει επιθυμία κατοχυρώσεως της πατρότητας ενός συναγωνιστικού προτύπου Η αντιγραφή όμως των έργων αποτελεί τον κανόνα και η αποκλειστικότητα μπορεί να εξασφαλιστεί μόνο στο ποσοστό που ο χειροτέχνης μπορεί να κρύψει τα καλούπια του (αργυροχοΐα) ή να κρατήσει μυστικές τις συνταγές του (υφαντική)» (Νεοελληνική Χειροτεχνία, 1969, σελ. 20-21).

Τα κοσμικά έργα της ζωγραφικής είναι συνήθως ενυπόγραφα.

17) Χρηστικότητα

Η καλλιτεχνική δημιουργία είναι σκόπιμη, αποβλέπει στην κάλυψη συγκεκριμένων αναγκών. Πρόκειται για τέχνη που έχει σκοπό να ικανοποιήσει πρακτικές και πνευματικές ανάγκες. Η χρηστικότητα, η εξυπηρέτηση αναγκών στη λαϊκή τέχνη αφορούν και τα κοσμικά και τα εκκλησιαστικά έργα. Ένα τέμπλο, ένα δισκοπότηρο, ένα θυμιατό, ένα μανουάλι είναι εξίσου χρηστικά με οποιαδήποτε αντικείμενα ή σκεύη κοσμικής χρήσης. Τα λουλούδια και οι καρποί που σκαλίστηκαν στις κρήνες έχουν σκοπό να «ταγίσουν» το στοιχείο για να μην «κρατάει το νερό». Ο σταυρός στο λίκνο φυλάει το νεογέννητο από το κακό μάτι, τους δράκους και τα ξωτικά. Ο λαϊκός άνθρωπος αποφεύγει την αδιακόσμητη επιφάνεια.

Οι λαϊκές τέχνες είναι αλληλένδετες μεταξύ τους. Οι λαϊκοί τεχνίτες με εξαίρεση τους τεχνίτες των μόνιμων εργαστηρίων και του σπιτιού, λειτουργούν μαζί στην ίδια κομπανία που περιλαμβάνει όλες τις ειδικότητες ακόμα και τους ζωγράφους. Από το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την παρέμβαση του χρήστη, είτε αυτός είναι άτομο ή κοινότητα, προκύπτει ένα έργο ολοκληρωμένο που εξυπηρετεί συγκεκριμένες ανάγκες.

(Βογιατζόγλου, Δρακοπούλου, Καζολέα, Καμπάνη, Κασδάγλη, Κεσίσογλου, Κουζηνόπουλος, Παπαδημητρίου, Σιδέρη, 1986, σελ. 22-32).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ., Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ., Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος, II

Δεληγιάννης Δημήτριος, 2001, *Μουσειοπαιδαγωγικά*, (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), Βόλος: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Θεσσαλίας

Δραγούμης Ίων, 1914, *Ελληνικός Πολιτισμός*, Αλεξάνδρεια

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Κόντογλου Φώτης, 1963, *Η πονεμένη Ρωμιοσύνη*, Αθήνα: Αστήρ, τόμος Γ΄

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1975, *Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα: Ολκός

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1975, *Η Οργάνωση του χώρου στον Παραδοσιακό Πολιτισμό, Λαογραφικά Μελετήματα*, Αθήνα: Νέα Σύνορα

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1978, *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας

Μακρής Κίτσος, 1960, *Μικρά Μελετήματα*, Βόλος

Μακρής Κίτσος, *Θερμοπόλες*, τεύχος 4^ο

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Μιχελής Π.Α., 1972, *Αισθητικά Θεωρήματα*, Αθήνα, τόμος Γ΄

Μπενέκος Δημήτριος, 2004, *Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση*, (Πανεπιστημιακές παραδόσεις), Βόλος: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Θεσσαλίας

Νεοελληνική Χειροτεχνία, 1969, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος

Παναγιωτόπουλος Ι.Μ., 1971, *Η Ελληνική Επανάσταση και η Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Ελληνική Λαϊκή Τέχνη (ΕΛΤ), αρ. 4

Πικιώνης Δημήτριος, 1925, *Η Λαϊκή Τέχνη κι εμείς*, περ. Φιλική Εταιρεία, έτος Α΄

Σηφάκης Γ.Μ., 1975, *Ο παραδοσικός χαρακτήρας της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και τέχνης*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Τσαρούχης Γιάννης, 1975, *Αθώα και Σοφή Ζωγραφική*, ΕΖ, Τόμος, Α΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1930, *Ελληνική Τέχνη, Τόμος: Το ελληνικόν έτος*, Αθήνα: Ημερολόγιον της Ενώσεως Συντακτών Αθηναϊκών Εφημερίδων, τόμος Β΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1950, *Η Λαϊκή Τέχνη μέσα στα πενήντα χρόνια*, Αθήνα: Νέα Εστία, ΝΕ Χριστούγεννα

Περιοδικά:

Ασδραχάς Σπύρος, Μάρτιος 1976, «*Λαϊκός πολιτισμός*», περ. Αντί, Αθήνα, τεύχος 40, σελ. 24

Σικελιανού Εύα, 1967, *Ανέκδοτη επιστολή της για την Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, περ. Ηως, αρ. 108

Άρθρα Εφημερίδων:

Κυριακίδης Στίλπων, 3-1-1926, «*Η λαϊκή τέχνη*», εφ. Η Πρωΐα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 24-5-1960, «*Λαϊκισμός*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

ΟΙ ΛΑΪΚΕΣ ΤΕΧΝΕΣ

ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

Η λιθογλυπτική τέχνη είναι γνωστή στην Ελλάδα από τα πανάρχαια χρόνια. Η πέτρα υπάρχει άφθονη στην ελληνική φύση.

Οι αρχαίοι έλληνες έπλαθαν με αυτή "είδωλα", δηλαδή ομοιώματα αισθητών πραγμάτων, αλλά έδιναν και σχήμα σε αφηρημένες ιδέες. Διακοσμούσαν τα δημόσια κτήρια, την αγορά, τους τάφους, τα ιερά τους με έργα γλυπτικής. Στους ναούς αφιέρωναν γλυπτά ομοιώματα αγοριών και κοριτσιών, τα αγάλματα των κούρων και των κορών, για να τα βλέπουν οι θεοί και να αγάλλονται.

Με την επικράτηση του χριστιανισμού περιορίστηκε η γλυπτική στον ελληνικό κόσμο. Η απεικόνιση του ανθρώπινου σώματος θεωρήθηκε ειδωλολατρική τέχνη. Η εκκλησία απαγόρευε τα αγάλματα στους χριστιανικούς ναούς. Γλυπτές ήταν μόνο οι παλαιοχριστιανικές σαρκοφάγοι. Η βυζαντινή γλυπτική περιορίστηκε στη διακόσμηση κιονόκρανων και θωράκιων των τέμπλων με γεωμετρικά μοτίβα και σχηματοποιημένα ζώα και πουλιά.

Ο περιορισμός της ελληνικής γλυπτικής συνεχίστηκε και στα πρώτα χρόνια της ξενοκρατίας.

Στην εποχή της άνθισης του λαϊκού πολιτισμού τα σχήματα γίνονται πιο ελεύθερα, επιβάλλεται η ανθρώπινη μορφή και υπάρχει μια μεγάλη ποικιλία σε θέματα και σύμβολα. Η λιθογλυπτική κοσμεύει δημόσια και ιδιωτικά κτήρια.

Στον 18^ο και 19^ο αιώνα πλούσιοι έλληνες κάνουν ευεργεσίες και χτίζουν εκκλησίες, εξωκκλήσια, καμπαναριά, δημόσιες κρήνες που τα κοσμούσαν με λιθογλυπτικές παραστάσεις. Οι κομπανίες των χτιστάδων που περιόδευσαν στην Ελλάδα για να χτίζουν όλα τα οικοδομήματα είχαν απαραίτητα μέλη τους και τους λιθοξόους (πελεκάνους) που φρόντιζαν για τη γλυπτή διακόσμηση των οικοδομών.

ΚΕΝΤΡΑ

Το σπουδαιότερο κέντρο λιθογλυπτικής ήταν η Ήπειρος και κυρίως τα μαστοροχώρια της Κόνιτσας και του Μετσόβου. Οι ηπειρώτες πελεκάνοι περιοδεύουν στην Ελλάδα με τις κομπανίες των χτιστάδων και πολλοί από αυτούς μεταναστεύουν και εγκαθίστανται μόνιμα σε άλλους τόπους, κυρίως στο Πήλιο, δημιουργώντας δευτερογενή κέντρα γλυπτικής.

Στα νησιά, σπουδαία κέντρα λιθογλυπτικής ήταν η Χίος, η Τήνος, η Πάρος, όπου είχαν άφθονο μάρμαρο.

ΟΙ ΛΙΘΟΞΟΟΙ

Ανώνυμοι ή επώνυμοι λαϊκοί τεχνίτες, με το σύνολο των γλυπτών τους έργων που σώθηκαν ως τις μέρες μας, τονίζουν την πηγαία ευαισθησία τους, τον καλλιτεχνικό τους αυθορμητισμό και την ωριμότητα των στόχων τους. Είχαν βασικό κίνητρο της καλλιτεχνικής τους δημιουργίας την ίδια τους την τέχνη που υπηρέτησαν με μεράκι και με συγκινητική αφοσίωση. Κι αυτό γιατί πίστευαν πως η τέχνη τους συνεχίζεται αδιάσπαστα από τους βυζαντινούς ακόμη χρόνους, παρά τις δυσκολίες, τους πολέμους, τα βάσανα, που υπέστη ο τόπος στο πέρασμα του χρόνου.

Έτσι, η λαϊκή λιθογλυπτική, που διασώζει την πλούσια παράδοσή της, έχει να παρουσιάσει αληθινά κομψοτεχνήματα σκαλισμένα στην πέτρα, τα οποία φανερώνουν την καλλιτεχνική μέθη, την ψυχική δύναμη των δημιουργών της.

Με εργαλεία τη χτένα, τις σμίλες (καλέμια), τα σφυριά, το διαβήτη και το μαστρακά, ο λαϊκός λιθογλύπτης δημιουργούσε τα έργα του απλά και αθόρυβα με βάση τις πραγματικές λειτουργικές ανάγκες του τόπου. Στην απλή αυτή αντιμετώπιση της δουλειά του κρυβόταν μια απίστευτη σοφία που ήταν αποτέλεσμα της πείρας και της παράδοσής του. Τα ποικίλα έργα του δεν προέρχονταν από κανένα σχεδιαστήριο, αλλά χαράζονταν από τόπο σε τόπο με μόνο μέτρο τον άνθρωπο και τις ανάγκες του. Γι' αυτό όταν βλέπει κανείς τα απλοϊκά αυτά έργα νοιώθει σε κάθε ένα από αυτά το χρήσιμο, το απαραίτητο, το αναγκαίο. Η ομορφιά και η λειτουργική ανάγκη συναγωνίζονται στα πολυποικίλα έργα της λαϊκής λιθογλυπτικής τέχνης.

Ο Μίλιος Ζουπαντιώτης και ο Θεοδόσιος από τη Βράχα της Ευρυτανίας, περίφημοι λιθοξόοι, δημιούργησαν στο τέλος του ΙΗ' και τις αρχές του ΙΘ' αιώνα τα πιο χαρακτηριστικά από τα πηλιορείτικα λιθανάγλυφα. Ο Μίλιος ακολουθούσε τον συντοπίτη του τον αυτοδίδακτο αρχιτέκτονα μαστρο-Δήμο Ζουπαντιώτη που ανάμεσα στα 1780 και 1800 έχτισε πολλές εκκλησίες και σπίτια στην περιοχή του Πηλίου.

Ο Θεοδόσιος, όπως σημειώνει ο Κ. Μακρής «σκαλίζει στα 1806 τα λιθανάγλυφα που στολίζουν την εκκλησία του Αι-Γιάννη του Προδρόμου στην πλατεία της Μακρυνίτσας και είναι επιγραφές, υπέρθυρα, κιονόκρανα, εντοιχισμένες πλάκες. Τα θέματά του είναι ποικίλα: Ο Ζαχαρίας και η Ελισάβετ, ο Άη-Γιάννης ο Πρόδρομος, ο Λωτ, τα σύμβολα των Ευαγγελιστών, σταυροί, κυπαρίσσια, βάζα με λουλούδια, ζώα και λογής διακοσμητικά. (Μακρής, 1972, σελ. 51)

Στα ανάγλυφα του Θεοδόσιου υπάρχει ένας μυστικός λυτρωτικός συμβολισμός.

Εκπληκτικό είναι το έργο του « Τα εγκώμια της Μ. Παρασκευής» που σκάλισε σε ντόπιο μάρμαρο, σε μια από τις στενόμακρες πλάκες που στολίζουν εξωτερικά την κεντρική κόγχη της χαριτωμένης αυτής εκκλησίας.

Αναφέρει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Τα εγκώμια της Μ. Παρασκευής, με το βαθύ ανθρώπινο πόνο τους είναι μία από τις πιο υψηλές δημιουργίες της εκκλησιαστικής μας ποίησης.. Πετράδι ατίμητο στο ποιητικό αυτό περιδέραιο είναι η παράγραφος που παρομοιάζει το λογχισμένο Χριστό με πελεκάνο που τρυπάει το στέρνο του για να ζωντανέψει με το αίμα που βγαίνει τα παιδιά του, σύμφωνα με την πανάρχαια αντίληψη: Ὡσπερ πελεκάν τετρωμένος την πλευράν σου, Λόγε, σούς θανόντας παίδας εξώσας, επιστάξας ζωτικούς αυτοίς κρουνούς. Οι λαϊκοί μας λιθογλύφοι και ξυλογλύπτες πήραν τα λόγια και τα μετάπλασαν σε γραμμές και όγκους» (Μακρής, 8-1-1967 και Μακρής, 1979, σελ. 238).

Το λιθανάγλυφο έργο του Θεοδόσιου, όπως σχολιάζει ο Κ. Μακρής, «αναπτύσσεται σε κατακόρυφη κατεύθυνση, σύμφωνα με το σχήμα της επιφάνειας που έχει ο καλλιτέχνης να διακοσμήσει. Ο Χριστός παριστάνεται με μορφή πελεκάνου που καμπυλώνει το μακρύ λαιμό του και με το ράμφος τρυπάει το στέρνο του. Τα δυο παιδιά πίνουν από το αίμα που τρέχει από την πατρική πληγή και ξαναζωντανεύουν ύστερα από το θανατερό δάγκωμα του φιδιού. Τα σώματά τους, με ανασηκωμένο το κεφάλι, είναι σχεδόν κάθετα. Οι μορφές προβάλλουν σε χαμηλό ανάγλυφο επάνω σε τραχιά επιφάνεια. Σύμφωνα με την τεχνική του Θεοδόσιου, οι λεπτομέρειες αποδίδονται με άβαθες χαρακιές» (Μακρής, 1979, σελ. 238).

Σπουδαία έργα λαϊκής λιθογλυπτικής μας έδωσαν επίσης Τηνιακοί και Χιώτες λιθογλύπτες.

Τα λιθανάγλυφα που κοσμούν τις εκκλησίες, τα σπίτια, τις βρύσες, έχουν μια δική τους γοητεία γιατί η σκληρή πέτρα γίνεται στα χέρια του λαϊκού τεχνίτη, έργο τέχνης. Προκαλούν εντύπωση και θαυμασμό γιατί αντικαθρεφτίζουν το μεράκι, την υπομονή, την πίστη και την ευαισθησία του δημιουργού τους.

Γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «τα λιθανάγλυφα είναι ένας ιδιαίτερος, γοητευτικός και κλειστός συνάμα, κόσμος μέσα στο σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του λαού: Εσώγλυφα, εξώγλυφα, μικτά, σε άσπρο μάρμαρο ή σε ποικιλόχρωμες πέτρες, χρωματισμένα ή σκέτα, με περιγραμμική απόδοση ή με κάποια πλαστικότητα, επιγραφές και υπέρθυρα, άγιοι και κοινοί θνητοί, φεγγάρια, ήλιοι, σύμβολα, εκκλησίες, λουλούδια, φίδια, πουλιά, ψάρια, δέντρα. Ανώνυμοι τις περισσότερες φορές οι δημιουργοί τους!» (Μακρής, 1972, σελ. 60).

ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΛΑΪΚΩΝ ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΩΝ

Στα λαϊκά λιθόγλυπτα ανήκουν οι εξής κατηγορίες: Υπέρθυρα και περιθυρώματα, φεγγίτες, αρχιτεκτονικά ανάγλυφα, βρύσες, ταφόπλακες, ανάγλυφα καμπαναριών. Σήμερα πολλά από αυτά τα ανάγλυφα εκτίθενται σε μουσεία.

α) Υπέρθυρα και περιθυρώματα

Στα σπίτια και τις εκκλησίες διακοσμείται η πόρτα της εισόδου. Στα πλούσια αρχοντικά και στις εκκλησίες λαξεύεται ολόκληρο το περιθύρωμα. Η κύρια διακόσμηση όμως συγκεντρώνεται στο υπέρθυρο. Παριστάνει συνήθως, αποτροπαϊκό σύμβολο, δηλαδή μαγικό που κρατά το κακό μάτι μακριά από το σπίτι.

Οι πρόκριτοι είχαν τη συνήθεια να χαράζουν στο ανώφλι του αρχοντικού τους κάποιο φράγκικο οικόσημο και στο πλάι τα αρχικά ψηφία του ονόματός τους ή τη χρονολογία που άρχισε να χτίζεται η οικοδομή.

β) Φεγγίτες

Είναι ένα είδος υπέρθυρου διάτρητο. Λαξεύεται πάνω από την πόρτα ή τα παράθυρα και έχει σκοπό με τα μαγικά του σημεία και σύμβολα να διώχνει τα κακά πνεύματα και να αφήνει το φως και τη δροσιά να μπαίνουν στο σπίτι, όταν κλείνουν οι πόρτες και τα παραθυρόφυλλα. Επίσης είναι και στολίδι της οικοδομής.

Για τους φεγγίτες γράφει ο Θ. Προβατάκης: «Υπάρχουν φεγγίτες διαφόρων μορφών και σχημάτων όπου κυριαρχούν γλυπτά ανοίγματα με φανερή επικράτηση της απλής πρακτικής σκοπιμότητας ενώ σε άλλα υπάρχουν και διακοσμητικά θέματα που εικονίζουν ανάγλυφους πλοχμούς, γλάστρες, λουλούδια, ψάρια, πουλιά κ. ά. Άλλοτε πάλι εικονίζουν καθαρά συμβολικές παραστάσεις όπως είναι ο δικέφαλος αετός, ο σταυρός, η δρακοντοκτονία, αστέρια κ. ά.» (Προβατάκης, 1990, σελ. 186).

γ) Βρύσες

Κοσμούνται με ανάγλυφα σε πέτρα ή ντόπια μάρμαρα. Στη φαντασία του λαού η βρύση είναι μαγικός τόπος. Δράκοντες, αράπηδες, φίδια, τελώνια "κρατούν το νερό" και τιμωρούν όποιον πλησιάσει να πει. Γι' αυτό οι χωρικοί ανάβουν καντήλι στο θόλο της βρύσης, τη στολίζουν με λουλούδια την Πρωτομαγιά και κάνουν το σταυρό τους πριν πιουν

νερό. Πλήθος λαϊκές δοξασίες και μαγικά έθιμα έχουν σχέση με το νερό. Υπάρχει αμίλητο νερό, αθάνατο και αγίασμα, δηλαδή θαυματοουργό.

Η γλυπτή διακόσμηση της βρύσης έχει σκοπό να προστατέψει το νερό που είναι η πηγή της ζωής από τα κακά πνεύματα. Σταυροί, ο Μεγαλέξανδρος, η γοργόνα, χερουβείμ και σεραφείμ διώχνουν το κακό και βάzza με άνθη το «ταγίζουν» για να το εξευμενίσουν.

Οι ελληνικές βρύσες ταξινομούνται σε μερικούς βασικούς τύπους, με παραλλαγές ο καθένας τους.

«Μια κατηγορία είναι η σκεπαστή βρύση, που παρέχει προστασία από το χιόνι, τη βροχή, τον ήλιο, τον άνεμο. Η μία της πλευρά, αυτή που έχει τις εξόδους του νερού, είναι κλειστή, χτιστή. Στον τοίχο ή στους δύο τοίχους ακουμπάει ξύλινη στέγη που στις άλλες πλευρές στηρίζεται σε ξύλινες ή χτιστές κολώνες.

Πιο εξελιγμένος τύπος της σκεπαστής βρύσης είναι εκείνος που αποτελείται από ένα τετράπλευρο οικοδόμημα με μεγάλα αψιδόσχημα ανοίγματα στις δύο ή στις τρεις πλευρές του. Άλλοτε σκεπάζονται με τετράπλευρη στέγη σε σχήμα χαμηλής πυραμίδας και άλλοτε με χτιστό θόλο. Το εσωτερικό τους δάπεδο είναι πλακόστρωτο και η αποχέτευση του νερού γίνεται με υπόγειο κανάλι. Η κατηγορία αυτή συναντιέται σε ορεινά χωριά με τραχύ κλίμα.

Δεύτερη κατηγορία είναι η τρίπλευρη χωρίς στέγη. Η κάτοψή της έχει σχήμα πλατιού Π. Η μεσιανή πλευρά είναι ψηλότερη κι έχει τις εξόδους του νερού. Οι δύο πλαϊνές είναι χαμηλότερες και εσωτερικά συνοδεύονται από πεζούλι. Κι εδώ το εσωτερικό δάπεδο είναι πλακοσκεπαστο.

Τρίτη κατηγορία είναι η απλή μονόπλευρη. Ένας τοίχος δηλ. από πέτρα, μάρμαρο ή πωρόλιθο. Έχει σχήμα ορθογώνιο και πολλές φορές καταλήγει σε τριγωνικό αέτωμα. Η μπροστινή της επιφάνεια διαμορφώνεται άλλοτε σε τυφλή αψίδα και άλλοτε σε παραλληλόγραμμη άβαθη εσοχή. Είναι ο συνηθέστερος τύπος βρύσης.

Υπάρχουν και άλλες που δεν ανταποκρίνονται σε κανένα από τους παραπάνω τύπους ή είναι μικτές.

Η έξοδος του νερού γίνεται από πέτρινες ή μαρμάρινες γούβες κοίλες στο επάνω μέρος τους, που καταλήγουν σε στενή αυλακιά. Έτσι το νερό μόλις βγει στον αέρα, παραμένει για λίγες στιγμές στο ανθρώπινο στόμα και ύστερα κυλάει από την αυλακιά. Οι κρουνοί σε σχήμα λεοντοκεφαλής, από μάρμαρο ή μπρούντζο είναι μια πανάρχαια μορφή κρουνού. Ποικίλα και ωραιότατα είναι τα χαμηλά λιθανάγλυφα που στολίζουν πολλές βρύσες. Ανθοδοχεία, γλάστρες, ρόδακες, κυπαρίσσια, λιοντάρια, ήλιοι, ανθρώπινες μορφές, επιγραφές, χρονολογίες και σχεδόν πάντα, στην πιο καλή θέση, ο προστάτης σταυρός.

Εκτός από τα ονόματα των κατασκευαστών τους, ή των δωρητών τους, οι βρύσες έχουν ονόματα που εκφράζουν την ποιότητα του νερού

τους, «η κρύα βρύση», η «νταλακόβρυση» που έχει γλυφό νερό, η «βρωμόβρυση» που έχει μυρωδιά θειαφιού. Ονομασίες έχει και το νερό τους: «αθάνατο νερό», «χωνευτικό», «γυαλόνερο».

Καθώς η δίψα παρομοιάζεται με τον ερωτικό πόθο, έτσι και η βρύση με την ικανοποίησή του:

*Δεν είναι κρίμα κι άδικο η βρύση να' ναι εμπρός μου
Νερό να μην μπορώ να πιω, γιατί είν' ο θάνατός μου,*

λέει με παράπονο το παλικάρι.

Επίσης, η εικόνα της κόρης που πάει στη βρύση για νερό, έρχεται και ξαναέρχεται στα δημοτικά μας τραγούδια» (Μακρής, 4-12-1966 και Μακρής, 1979, σελ. 234).

δ) Αρχιτεκτονικά ανάγλυφα

Είναι πλάκες μαρμάρινες που εντοιχίζονται μέσα στις οικοδομές, συνήθως δίπλα στην κύρια είσοδο ή πάνω από αυτή, στη θέση του υπέρθυρου ή σε πλαϊνούς τοίχους και παριστάνουν γοργόνες, καράβια, πουλιά, διακοσμητικά σχέδια κτλ.. Επίσης χαράζεται και ανάγλυφη επιγραφή που δηλώνει τη χρονολογία κατασκευής του κτίσματος, το όνομα του πρώτου ιδιοκτήτη κ.ά. Στις εκκλησίες, τα ανάγλυφα κοσμούν το εξωτερικό της κόγχης του ιερού ή το καμπαναριό. Επίσης υπάρχουν σπουδαία λιθανάγλυφα που στολίζουν δάπεδα των εκκλησιών, με κυριότερη παράσταση τον δικέφαλο αετό. Στην εκκλησία χαράζεται επίσης και ο Άγιος που έχει πάρει προς τιμή του το όνομά της.

Αναφέρει επίσης, σχετικά ο Κ. Μακρής: «Στις κόγχες του ιερού πολλών πηλιορείτικων εκκλησιών, πάντοτε εξωτερικά, ανάμεσα στα διακοσμητικά ή συμβολικά λιθανάγλυφα υπάρχουν και τα σύμβολα των τεσσάρων Ευαγγελιστών, που είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες επιτεύξεις των παλιών πελεκάνων» (Μακρής, 1972, σελ. 61)

ε) Ταφόπλακες

Τα επιτάφια γλυπτά σκαλίζονται πάνω στις ταφόπλακες ή πάνω στο σταυρό που υψώνεται στο μνήμα.

Σε φτωχικούς τάφους χαράζεται μόνο το όνομα και η χρονολογία γέννησης και θανάτου. Στους πλούσιους υπάρχει ποικίλος γλυπτός διάκοσμος. Τα θέματα που επικρατούν είναι επιτάφια σύμβολα: νεκροκεφαλές με δύο κόκαλα χιαστί, φέρετρο, χερουβείμ.

Άλλοτε χαράζονται στην πλάκα τα σύνεργα της τέχνης του νεκρού (καράβι για τον караβοκύρη, ψαλίδι, μεζούρα και κουβαρίστρα για το

ράφτη, ματρακάς και λάμα για τον μαρμαρά, πινακωτή για το φούρναρη, ποτήρι και δοχείο φαρμάκων για το φαρμακοποιό, σουβλί και κοπίδι για τον τσαγκάρη).

στ) Καμπαναριά

Με γλυπτά διακοσμούνται και τα καμπαναριά. Το τελευταίο πάτωμα (φανάρι) του καμπαναριού είναι κομψότατα στολισμένο καθώς και ο σταυρός που το επιστέφει.

Εξαιρετικής αισθητικής είναι τα ολόγλυφα πέτρινα εξαπτέρυγα που στολίζουν καμπαναριά, όπως και οι πέτρινοι ορθογώνιοι ογκόλιθοι με τους οποίους έκτιζαν τα κωδωνοστάσια και ένωναν τις κατακόρυφες γωνίες των τοίχων των ναών.

ΤΑ ΘΕΜΑΤΑ

Τα θέματα είναι τα ίδια με εκείνα που απεικονίζονται στα υφαντά, στα κεντήματα, στα ξυλόγλυπτα, στις λαϊκές ζωγραφιές. Επίσης χρησιμοποιούνται και θέματα τραγουδιών. Χαραγμένα στην εκκλησία της Παναγίας της Μακρυνίτσας στο Πήλιο, δύο κυπαρίσσια που οι μορφές τους γέρνουν και αγκαλιάζονται, θυμίζουν το τραγούδι της Ευγενούλας:

***Στον ένα βγήκε καλαμιά, στον άλλο κυπαρίσσι,
Βοριάς φυσάει τα κλαδιά, σκύβουνε και φιλιούνται.***

Γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Σ' ένα αγκωνάρι της Παναγίας Μακρυνίτσας, ένα κυπαρίσσι και μια καλαμιά σκύβουν και φιλιούνται με την ίδια θλιμμένη τρυφερότητα που εκφράζουν οι στίχοι του τραγουδιού. Είναι καταπληκτικό το πώς κατάφερε ο άγνωστος λαϊκός λιθογλύφος να δώσει στη γραμμή του τόση αγνότητα και ευγένεια. Ο βοριάς του τραγουδιού εύκολα μπορεί να κάνει τα δέντρα να σκύβουν το ένα προς το άλλο και να φιλιούνται. Ο βοριάς όμως του γλύπτη έπρεπε να έχει πολλή τέχνη για να μας πείσει πως τα δύο δέντρα δεν έγερναν προς την κατεύθυνση της φοράς τους αλλά έσμιγαν τις κορφές τους σε τρυφερό ασπασμό. Από το μάρμαρο της Μακρυνίτσας ακούγεται γλυκό και σιγανό το παράπονο της Ευγενούλας και του καλού της, όλων των βαριόμοιρων και λογοζωϊσμένων που δεν πρόλαβαν να χαρούν τη ζωή. Ας ευλογούμε τον ποιητάρη του Μωριά και το λιθογλύφο του Πηλίου που τους χάρισαν με την τέχνη τους ότι τους αρνήθηκε η ζωή κι έκαναν δικό μας το παράπονο των αδικοσκοτωμένων νιάτων» (Μακρής, 29-11-1959 και Μακρής, 1979, σελ. 37).

Ένα δέντρο επίσης, που είναι σκαλισμένο στον Άγιο Γεώργιο της Ζαγοράς θυμίζει το δέντρο του τραγουδιού «*πόχει ση ρίζα κρύο νερό και στην κορφή χρυσό σταυρό*».

Η επιλογή θεμάτων καθορίζεται από τον τριπλό σκοπό της λαϊκής τέχνης: πρακτικό, μαγικό και διακοσμητικό.

Τα θέματα της λιθογλυπτικής ανάλογα με το σκοπό τους χωρίζονται σε φυλακτικά-αποτρεπτικά και σε διακοσμητικά.

α) Φυλακτικά-αποτρεπτικά:

Σκοπός τους είναι να προφυλάξουν τον άνθρωπο και τα αγαθά του γι' αυτό σκαλίζονται στα υπέρθυρα και τις βρύσες.

Τα φυλακτικά σύμβολα είναι ή **χριστιανικά** ή **μαγικά**.

Τα **θρησκευτικά σύμβολα** εκφράζουν χριστιανικές αντιλήψεις. Ο Χριστός ή η συντομογραφία ΙΣ ΧΡ ΝΙΚΑ (Ιησούς Χριστός Νικά), το Άγιο Πνεύμα με μορφή περιστεριού, η Παναγία, οι διάφοροι άγιοι, ο Άγιος Γεώργιος ο Δρακοντοκτόνος, άγγελοι, θυμιατά, εικονίζονται στις εισόδους για να φυλάνε το σπίτι ή την εκκλησία. Τη μεγαλύτερη δύναμη την έχει το σύμβολο του σταυρού που η θέα του διώχνει τα κακά πνεύματα.

Τα **μαγικά φυλακτικά** σύμβολα των νεοελληνικών λιθογλύπτων που εκφράζουν πανάρχαιες αντιλήψεις, παριστάνουν διαφόρους συνδυασμούς του μαγικού τριγώνου (πεντάλφα, εξάλφα), τον ήλιο, μισοφέγγαρα, κύκλους, συμπλέγματα ορθογωνίου και ρόμβου. Επίσης παριστάνουν μυθικές παραστάσεις με μουσουλμανικές επιδράσεις, όπως το δέντρο της ζωής (δύο ζώα και ανάμεσά τους ένα δέντρο) και το αθάνατο νερό (δύο πουλιά και στη μέση μια κούπα όπου σκύβουν τα πουλιά για να πιουν). Επίσης φυλακτικό χαρακτήρα έχει το φίδι-φύλακας του σπιτιού, η γοργόνα με τα χέρια απλωμένα να κρατούν άγκυρα ή καράβι, καθώς και τερατόμορφα ζώα και πουλιά. Τέλος, ανθρώπινες κεφαλές με έντονο βλέμμα ή ο δικέφαλος αετός είναι αποτρεπτικά σύμβολα.

β) Διακοσμητικά:

Κυριαρχούν τα γεωμετρικά σχήματα από την αρχαία ελληνική ή τη βυζαντινή παράδοση (έλικες, μαϊανδροι, ρόδακες, ανθέμια, κυματοειδείς γραμμές) ή ψάρια, πουλιά λουλούδια, γλάστρες, καρποί, κυπαρίσσι. Στις ναυτικές περιοχές συνηθισμένο διακοσμητικό θέμα είναι το καράβι.

Τέλος, τα πτυχωτά υφάσματα δεμένα με κρίκους, κουρτίνες σαν αυλαία θεάτρου, περίπλοκες φυτικές συνθέσεις, γαλλικοί κρίνοι, δοχεία με άνθη και καρπούς δείχνουν έντονη επίδραση του μπαρόκ (τεχνοτροπία που επικράτησε στην τέχνη της Ευρώπης το 17^ο αιώνα με κύρια χαρακτηριστικά την έντονη κίνηση, τη διακοσμητική υπερβολή, την έλλειψη ισορροπίας, με επιβλητικό και πομπώδες ύφος).

Τα λιθανάγλυφα καλλιτεχνικά δημιουργήματα που κοσμούν εκκλησίες, σπίτια, βρύσες έχουν μια ιδιαίτερη γοητεία, εντυπωσιάζουν και προκαλούν έντονο θαυμασμό, έτσι καθώς η σκληρή πέτρα γίνεται στα χέρια των εξαίρετων λαϊκών καλλιτεχνών, έργα τέχνης που αντικαθρεφτίζουν το μεράκι, την υπομονή, την πίστη και την ευαισθησία τους.

Αναφερόμενος στην λιθογλυπτική, ο Κ. Μακρής θεωρεί ότι: «Η λιθογλυπτική τονίζει περισσότερο το ανάγλυφο, αλλά ποτέ δεν φτάνει την ελευθερία της τέχνης του ξυλόγλυπτου. Η αντίσταση του υλικού παίζει εδώ το ρόλο της. Στα λιθανάγλυφα οι μορφές πραγματοποιούν τολμηρές στροφές προς τα πλάγια...» (Μακρής, 8-11-1959 και Μακρής, 1979, σελ. 33).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

Ζώρα Πόπη, 1969, *Λιθογλυπτική, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος

Μακρής Κίτσος, 1955, *Ο Καπετάν Σέργιος Μπασδέκης και ο Γλύπτης Μίλιος*, Βόλος

Μακρής Κίτσος, 1972, *Η Λαϊκή Τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, Αθήνα: Ώρα

Μακρής Κίτσος, 1976, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα: Μέλισσα

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 8-11-1959, «*Η Γλυπτική του Πηλίου*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 29-11-1959, «*Δημοτικό Τραγούδι και Λαϊκή Τέχνη*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 4-12-1966, «*Πιες και Συγχώρα με*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 8-1-1967, «*Ωσπερ Πελεκάν*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

Η ξυλογλυπτική είναι μια πανάρχαια τέχνη. Ο τεχνίτης δαίδαλος φιλοτέχνησε για το βασιλιά Μίνωα της Κρήτης ξύλινα έργα γλυπτικής, ενώ οι αρχαίοι Έλληνες κατασκεύαζαν ξύλινα αγάλματα (τα ξόανα).

Στα βυζαντινά χρόνια η τέχνη της ξυλογλυπτικής γνώρισε μεγάλη άνθιση.

Ξυλουργικά έργα σώζονται στην Ελλάδα από το 16^ο αιώνα (θύρες ναών, τέμπλα, εκκλησιαστικά έπιπλα κ.ά.). Η μεγάλη ανάπτυξη όμως της ξυλογλυπτικής παρουσιάζεται το 18^ο αιώνα λόγω της οικονομικής ευημερίας, των κοινωνικών ανακατατάξεων, της οικοδομικής έξαρσης. Την εποχή αυτή φτάνει στην Ελλάδα από τη δυτική Ευρώπη και κυριαρχεί το πνεύμα του μπαρόκ.

ΚΕΝΤΡΑ

Το σπουδαιότερο κέντρο ξυλογλυπτικής του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα ήταν η Ήπειρος και κυρίως τα Ιωάννινα και το Τούρνοβο.

Άλλα ονομαστά κέντρα ήταν η Σκύρος, η Δυτική Μακεδονία, το Πήλιο, η Πελοπόννησος, η Χίος. Επίσης στην Αθήνα υπήρχε συντεχνία ταγιαδόρων.

ΟΙ ΤΕΧΝΙΤΕΣ

Περίφημη ήταν η οικογένεια των Ταλιαδόρων που ανάμεσά της ξεχώρισε ο **Μάρκος Ταλιαδόρος**, που είχε εγκατασταθεί στην περιοχή του Ζαγοριού και ασχολήθηκε με την κατασκευή των τέμπλων.

Με εκκλησιαστικά έπιπλα ασχολήθηκαν επίσης οι **Σκαλιστάδες**, ενώ ο **Γιώργης Χρήστου** από το Λισκάτσι της Κόνιτσας, φιλοτέχνησε με την παρέα του τις εσωτερικές διακοσμήσεις σπιτιών.

Σπουδαίοι ξυλογλύπτες κατάγονταν από την περιοχή των Τζουμέρκων, τα Γρεβενά, τη Σαμαρίνα και τα χωριά της Καλαμπάκας (Σούρλας, 1957, σελ. 41-42).

Γνωστή οικογένεια ταλιαδόρων από το Μέτσοβο ήταν εκείνη των Γκιώνηδων. Επίσης σπουδαίοι τεχνίτες ήταν και ο **Γιώργος Μέρανος** με τον γιο του **Νίκο**.

Χιώτες ξυλογλύπτες εργάστηκαν για το σκάλισμα των αγιορείτικων τέμπλων ή δούλεψαν στη Πόλη.

Φημισμένος, κορυφαίος Μετσοβίτης ξυλογλύπτης είναι ο **Αναστάσιος Μόσχος** που φιλοτέχνησε με την κομπανία του αριστουργηματικά τέμπλα στην Ήπειρο, τη Ρούμελη, τη Θεσσαλία.

Το ωραιότερο έργο του και ένα από τα σπουδαιότερα της νεοελληνικής λαϊκής ξυλογλυπτικής είναι το τέμπλο της εκκλησίας του

Αγίου Νικολάου στο Γαλαξίδι που έγινε το 1848: «Δεν είναι μόνο η άρτια τεχνική, η ικανότητα του τεχνίτη να αντιμετωπίζει αμέτρητες δυσκολίες, αλλά είναι κυρίως το ψυχικό βάθος που αποκαλύπτεται μπροστά σου. Μονάχα σαν έργο συνθετικής δομής αν το δούμε, με τις πολυπρόσωπες σκηνές και τα πλούσια εναρμονισμένα διακοσμητικά στοιχεία, θα το τοποθετήσουμε στα κλασικότερα του είδους». (Σταμέλος, 1973, Αθήνα, σελ. 12)

Γράφει σχετικά και ο Κ. Μακρής: «Το έντονο αναγλυφικό έξαρμα και τα κενά ανάμεσα στις μορφές το καθιστούν τυπικό δείγμα «κεντητού» ή «σκαλιστού» στον αέρα τέμπλου. Η εκτέλεση επιμελημένη και μικροτεχνική έχει ξεμακρύνει από την αδρότητα των προγενέστερων εκκλησιαστικών ξυλόγλυπτων. Το ελληνικό μπαρόκ στην πιο ευτυχισμένη του έκφραση. Σκηνές από Συναξάρια Αγίων, ο Αποκεφαλισμός του Ιωάννου, η Αποκαθήλωση, το Άγιον Μανδήλιον, άγγελοι με ρομφαίες, άπειρες μορφές που συμπλέκονται με ευκίνητα φυτικά διακοσμητικά, απαρτίζουν ένα σύνολο που αναδύεται συνεχώς, αλλάζει με κάθε μεταβολή του φωτισμού, και εκφράζει με τρόπο συνταρακτικό το αδιέξοδο της ελληνικής λαϊκής ξυλογλυπτικής όταν εγκατέλειψε τη σεμνή «στρωτή» εργασία της, κέρδισε μια πλούσια και ελεύθερη τεχνική, πλουτίστηκε με νέα μοτίβα, αλλά αντί να κυριαρχήσει πάνω στις καινούριες κατακτήσεις, κυριαρχήθηκε από αυτές. Το φαινόμενο δεν είναι τοπικό, ούτε ελληνικό. Υπάρχει σε όλο το βαλκανικό χώρο». (Μακρής 28-7-1963, και Μακρής, 1979, σελ. 105).

Τουρνοβίτες ξυλογλύπτες φιλοτέχνησαν αρκετά εξαιρετικά τέμπλα σε εκκλησίες στην περιοχή Ιωαννίνων και Πρέβεζας. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά θεωρούνται τα τέμπλα του Αγίου Αθανασίου στα Ιωάννινα (Φαλτάιτς, 16-8-1928, σελ.184) το αποδίδει στην περίφημη οικογένεια σκαλιστών από το Τούρνοβο, την οικογένεια **Σέχη**. Ο Σούρλας Ευριπίδης (Σούρλας, 1957, σελ. 41) το θεωρεί έργο της οικογένειας **Ταλιαδόρου**.

Στο Πήλιο, εκτός από Ηπειρώτες και ντόπιους ταλιαδόρους, δουλεύουν ξυλογλύπτες και από μακρινές περιοχές. Έτσι στα 1734, «ο **Κομμενάκης**, Κρητικός, με τους βοηθούς του Παναγιώτη από το Γαλατά και το Λογίζο από την Κύπρο, σκαλίζουν το ωραίο τέμπλο του μοναστηριού των Ταξαρχών, στην περιοχή ανάμεσα Ζαγοράς και Χορευτού. Στα 1725 ο Κρητικός **Γεώργιος Αντωνάκης** χρυσοζωγραφίζει το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου στο Χορευτό» (Μακρής, 1976, σελ. 82) και (Μακρής, 1958, σελ. 23).

Για τον γνήσιο και σπουδαίο τεχνίτη Αθανάσιο Μπιζάτη μας πληροφορεί σχετικά ο Κ. Μακρής: «Στους τελευταίους λαϊκούς ξυλογλύπτες περιλαμβάνεται και ο σκηνίτης γεωκτηνοτρόφος Αθανάσιος Μπιζάτης, που εγκαταστάθηκε μετά τον πόλεμο στο χωριό Φυλάκη Αλμυρού όπου παντρεύτηκε και υιοθέτησε ένα κορίτσι . Πέθανε το 1973

αφήνοντας αξιόλογα ξυλόγλυπτα έργα, όπου υπάρχει η παράδοση της τσοπάνικης ξυλογλυπτικής.

Τις άδειες ώρες του, με τα πιο απλά εργαλεία φιλοτεχνούσε μικρά ξυλόγλυπτα: ρόκες, γκλίτσες, πλαίσια φωτογραφιών, «ανεβάτες» για το βάσιμο των παπουτσιών, πλακίδια με αγίους, βελονοθήκες. Θέματά του το γνωστό ρεπερτόριο της ποιμενικής ξυλογλυπτικής: φίδια, δράκοντες, ψάρια, δικέφαλοι αετοί, πουλιά, γοργόνες, καβαλάρηδες, άγιοι, γυναικείες μορφές. Φόντα οι μπακλαβωτές χαρακίες, το ψαθί, οι παράλληλες γραμμές, Δουλειά επιμελημένη, μικροτεχνική, χωρίς να φτάνει στην κουρασμένη ψυχρότητα.

Πολλά από τα θέματά του, είναι πανάρχαια σύμβολα που έχασαν, με το πέρασμα του χρόνου, το παλιό περιεχόμενό τους και έγιναν απλά διακοσμητικά μοτίβα. Ο Μπιζάτης, αν δεν τους ξαναδίνει τον αρχικό τους συμβολισμό, τα φορτίζει πάντως μ' ένα πρωτόγονο «φόβο».

Αυτός ο παλιός σκηνίτης, όσο κι αν βολεύτηκε μόνιμα στο θεσσαλικό χωριό, δεν μπόρεσε ν' απαλλαγεί από το δέος -το δικό του και των προγόνων του- για τις τερατώδεις δυνάμεις που διαφεντεύουν τη ζωή των ανυπεράσπιστων κτηνοτρόφων μέσα στο μεγαλείο και τις ανεξήγητες εναλλαγές της φύσης. Οι άγριοι άνεμοι που ξεριζώνουν δέντρα και καλύβια μέσα στο μυστήριο της νύχτας, οι ορμητικοί χείμαρροι που κατρακυλούν πελώριους βράχους, οι αστραπές και οι βροντές, τόσα και τόσα σημεία σταλάζουν στη ψυχή ένα άμορφο φόβο. Δεισδιαιμονίες και μαγικές ενέργειες, χωρίς έστω και παρεξηγημένο, χριστιανικό περιεχόμενο, εκφράζουν την ψυχολογία αυτή, που είναι φυσικό να βρήκε και την εικαστική της έκφραση» (Μακρής, 21-7-1974 και Μακρής, 1979, σελ. 302).

ΤΑ ΥΛΙΚΑ-Η ΤΕΧΝΙΚΗ

Για τα σταθερά στοιχεία (π.χ. ντουλάπια) του σπιτιού προτιμούσαν λεύκα ή σημύδα, για τις κασέλες κυπαρίσσι ή κέδρο, γιατί η μυρωδιά τους αρωμάτιζε τα ρούχα και τα προστάτευε από το σκόρο.

Για τις γκλίτσες, τις ρόκες και άλλα είδη της ποιμενικής ξυλογλυπτικής χρησιμοποιούσαν αγριελιά, πυξάρι, κέδρο ή ρείκι και για τα κινητά έπιπλα μαύρη μουριά, για τη μεγάλη της αντοχή και για το όμορφο μαύρο χρώμα που έπαιρνε με τον καιρό.

Όταν η ξυλογλυπτική τέχνη φτάνει στην ακμή της κυριαρχεί το πολυδιάστατο ανάγλυφο. Σε πολυτελή έπιπλα και σκεύη εφαρμόζεται η ενθετική (ή χωνευτή) τεχνική, όπου το ξύλο στολίζεται με σεντέφι, φίλντισι ή ασήμι.

Άλλη τεχνική που εφαρμόζεται κυρίως στα τέμπλα είναι η κουφωτή. Σ' αυτή το ανάγλυφο είναι σχετικά χαμηλό, αλλά, με την αφαίρεση τμημάτων από το φόντο, το έργο γίνεται διάτρητο, κεντητό.

Πολύ λεπτή εργασία είναι το χρύσωμα των τέμπλων και άλλων εκκλησιαστικών επίπλων. Πότιζαν το ξύλο με αραιή κόλλα, το γύψωναν ελαφρά με μίγμα γύψου και κόλλας και μετά το άλειφαν με μια συνδετική ύλη από χρυσό και γυψωμένο ξύλο. Πάνω στην συνδετική αυτή ύλη πίεζαν και έστρωναν το χρυσόφυλλο.

Άλλα ξυλόγλυπτα κοσμικά και εκκλησιαστικά είναι ζωγραφισμένα με πολύ ζωηρά χρώματα.

Για τις τεχνικές της ξυλογλυπτικής αναφέρει λεπτομερέστερα ο Κίτσος Μακρής: «Απλούστερη τεχνική είναι η **εσώγλυφη**. Σ' αυτή το σχέδιο αποδίδεται με άβαθες χαρακιές πάνω στην επίπεδη επιφάνεια του ξύλου. Συνήθως και το σχέδιο είναι απλό: ρόμβοι, ανθέμια, πλέγματα ευθειών, κύκλοι, ημικύκλια. Η **εξώγλυφη** τεχνική έχει μεγαλύτερη ποικιλία. Απλούστερη μορφή της είναι το προεξέχον σχέδιο, όπου μετά το σχεδιάσμα πάνω στην επιφάνεια του ξύλου, σκαλίζεται και βαθαίνει το φόντο και έτσι οι γραμμές του σχεδίου προεξέχουν, ελαφρά στρογγυλεμένες. Άλλη τεχνική είναι το **επιπεδόγλυφο**, όπου σκαλίζεται και βαθαίνει το φόντο ενώ η μορφή παραμένει προεξέχουσα επιφάνεια πάνω στην οποία χαράζονται εσώγλυφες οι λεπτομέρειες του σχεδίου. Πιο εξελιγμένη μορφή αυτής της τεχνικής είναι το **χαμηλό ανάγλυφο**, όπου επάνω στην προεξέχουσα επιφάνεια του σχεδίου οι λεπτομέρειες δεν χαράζονται απλώς, αλλά με τη δημιουργία και άλλων επιπέδων, παίρνουν μια ελαφριά ανάγλυφη μορφή. Τα επίπεδα αυτά είναι σε πολλά σημεία λοξά ή καμπύλα. Ένα βήμα πιο πέρα βρίσκεται το **ανάγλυφο**, όπου πια οι μορφές αποδίδονται με την ποικιλία των όγκων που τις απαρτίζουν. Τέλος, στο **ολόγλυφο**, οι όγκοι αποδίδονται ομοιόμορφα προς όλες τις κατευθύνσεις και συμβατική είναι μόνο η κλίμακα, αφού ένα ανθρώπινο κορμί π.χ. παρουσιάζεται σε μικρές διαστάσεις. Το ολόγλυφο εμφανίζεται σπάνια στη λαϊκή ξυλογλυπτική.

Ιδιαίτερο κλάδο αποτελεί η **ενθετική** που τα έργα της στη λαϊκή μας τέχνη λέγονται «**χωνευτά**». Σ' αυτή την τεχνική πάνω στην επιφάνεια του ξύλου σκαλίζονται ομοιόπαχες υποδοχές μέσα στις οποίες κολλιέται φύλλο είτε από ξύλο άλλου χρώματος, είτε από φίλντισι ή κόκκαλο. Τα διάφορα αυτά κομμάτια σχηματίζουν παραστάσεις πολύ σχηματοποιημένες: ρόδακες, εκκλησίες, κυπαρίσσια, σταυρούς, πουλιά. Η ενθετική ήρθε από την Ασία, αλλά οι Έλληνες τεχνίτες της έδωσαν δικό τους ύφος.

Μια εργασία που συνδέεται με την ξυλογλυπτική είναι το **χρύσωμα**. Ο καλόγερος Διονύσιος από τη Φουρνά των Αγράφων στο βιβλίο που έγραψε το 18^ο αιώνα «Ερμηνεία της ζωγραφικής τέχνης» δίνει λεπτομερείς οδηγίες «πώς να χρυσώνεις τέμπλον καρφωμένον», όπου μιλάει για αλλεπάλληλες επιστρώσεις του ξύλου με διάλυμα γύψου και κόλλας και για την προσεκτική τοποθέτηση των λεπτών φύλλων χρυσού. Η προετοιμασία του ξύλου απαιτούσε την τοποθέτησή του μέσα σε

τρεχούμενο νερό, που κρατούσε τρία, τέσσερα ή και πέντε χρόνια για να «σκοτωθεί» το ξύλο, να φύγουν δηλαδή, οι χυμοί από τις ίνες του κι έτσι να μην παθαίνει συστολή, στρέβλωση ή σκίσιμο» (Μακρής, 1978, σελ. 10-11).

Η ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΧΡΩΜΑΤΑ

Οι τεχνίτες εμπνέονται από τη φύση και τη ζωή και η φαντασία τους έχει μια καταπληκτική γοητεία και ποικιλία, τα έργα τους είναι δημιουργίες μεγάλης καλλιτεχνικής πνοής.

Ο λαός έβλεπε τα έργα της τέχνης τους, έργα χειροπιαστά, από συντοπίτες καμωμένα, και τόσο θαμπώνονταν από την ομορφιά τους που δικαιολογημένα ανύψωνε τους τεχνίτες πέρα από τα κοινά μέτρα. Ένιωθε πως ένα καταπληκτικό έργο για να δημιουργηθεί, βοήθησαν δυνάμεις εξωτερικές, δαιμονικές, υπεράνθρωπες.

Στην ξυλογλυπτική δεν διακρίθηκαν σχολές, λόγω της περιπλάνησης των ταγιαδόρων από τόπο σε τόπο. Ωστόσο έγινε γνωστή η σκυριανή επιπλοποιΐα και η επτανησιακή εκκλησιαστική ξυλογλυπτική που δέχτηκε επίδραση από τη Ιταλία.

Από το 18ο αιώνα παρουσιάζονται σημαντικές εξελίξεις στη ξυλογλυπτική λόγω των ξένων επιδράσεων. Εγκαινιάζεται το χρωματιστό φόντο, το σκάλισμα γίνεται τολμηρότερο, οι μορφές πιο ζωντανές. Φτάνει στην Ελλάδα το δυτικό μπαρόκ. Έτσι ο παλιός απέριτος διακοσμητικός τρόπος εγκαταλείπεται και κυριαρχούν τα φαντασμαγορικά μοτίβα, τα περίπλοκα και αλληλοσυμπλεκόμενα σχήματα, οι ανθρώπινες μορφές, οι δραματικές σκηνές ή στιγμές από την καθημερινή ζωή με χτυπητά χρώματα και έντονη κίνηση.

Αναφέρει σχετικά με την τεχνοτροπία, ο Θ. Προβατάκης: «Οι διακυμάνσεις, οι επιδράσεις και οι αναζητήσεις νέων εκφραστικών μέσων είναι φανερές. Ο σύνδεσμος όμως με την παράδοση κυριαρχεί και επιβάλλεται. Οι ρίζες είναι βαθειά ριζωμένες στο Βυζάντιο και προχωρούν στον αρχαίο ελληνικό κόσμο μέσα από σχήματα και σύμβολα» (Προβατάκης, 1990, σελ. 188).

Τα θέματα των λαϊκών ξυλόγλυπτων είναι τα παραδοσιακά σύμβολα: το παγόνι, ο ήλιος, η γοργόνα, ο δικέφαλος αετός, το φίδι, οι δράκοντες, τα κυπαρίσσια, επίσης διακοσμητικά μοτίβα με αρχαιότατη καταγωγή όπως το ζιγκ-ζαγκ, τα δόντια του λύκου, τα τρίγωνα, τα τετράγωνα, οι σταυροί, οι έλικες, οι μαϊανδροί.

Στα τέμπλα υπάρχουν θέματα από τις Γραφές, σκηνές από την καθημερινή ζωή, φυτικά μοτίβα, ανθοδοχεία, λουλούδια, ζώα, ερπετά, όλα τα πλάσματα της φύσης και της φαντασίας.

Αναφέρει σχετικά με τα θέματα η Π. Ζώρα: «Τα παραδοσιακά φυτικά μοτίβα (κλήματα και φιδουριστά κλαδιά) πλουτισμένα με την

ανθρώπινη μορφή και με ολόκληρες σκηνές από την Παλαιά και την Καινή Διαθήκη, χάνουν την τυποποίηση.

Μια έντονη δραματική διάθεση, μια συνεχής αναζήτηση της γραφικότητας, της συγκινητικής λεπτομέρειας του ρεαλισμού και της αφηγηματικότητας εξαφανίζουν το δογματικό και συμβολικό στοιχείο και δίνουν ακόμη και σε βιβλικές σκηνές, ειδυλλιακό και καθημερινό χαρακτήρα» (Ζώρα, 1995, σελ. 18).

ΚΑΤΗΓΟΡΙΕΣ ΛΑΪΚΩΝ ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΩΝ

Τα έργα της λαϊκής ξυλογλυπτικής είναι:

A) **εκκλησιαστικά** (τέμπλα, άμβωνες, δεσποτικοί θρόνοι, μανουάλια, αρτοφόρια, προσκυνητάρια, αναλόγια ψαλτών, παγκάρια, κτλ.)

B) **κοσμικά**

Τα κοσμικά διακρίνονται ως εξής:

α) **οικιακά** (σταθερά στοιχεία του σπιτιού, έπιπλα και σκεύη)

β) **ποιμενικά** (γκλίτσες, ρόκες, κουτάλια)

γ) **ναυτικά** (επιγραφές και μικρά ομοιώματα πλοίων)

Α) Εκκλησιαστικά ξυλόγλυπτα

"Η ξυλογλυπτική", γράφει ο Π.Ν. Τσελέπης, "βρίσκει το κορύφωμά της στις εκκλησίες τις μεταβυζαντινές: τέμπλα, εικονοστάσια, άμβωνες, δεσποτικοί θρόνοι, στασίδια, πολυέλαιοι, μανουάλια, κλπ., είναι λεπτότατα επεξεργασμένα με δύναμη και χάρη, πότε ανάγλυφα και άλλοτε ολόγλυφα, με μερικές λεπτομέρειές τους χρωματιστές, σαν σμάλτα ή χρυσωμένες. Σ' αυτές τις φανταστικές συνθέσεις, συχνά το θρησκευτικό αίσθημα πλέκεται με το παγανιστικό πνεύμα. Ο δε, φανταστικά και ρεαλιστικά, εξάίσιος τρόπος που είναι εκφρασμένα τούτα τα ξυλόγλυπτα, δίνει στο ξύλο μιαν όψη πολύτιμου υλικού, που η πνοή και το χέρι του καλλιτέχνη τεχνίτη τα ζωντανεύει με παλμούς ζωής" (Τσελέπης, 1971, σελ. 14).

Δημιούργημα αξιοθαύμαστης δεξιοτεχνίας και απaráμιλλης τελειότητας της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής είναι το τέμπλο που αντικατοπτρίζει τη μαγεία της τέχνης και το μυστικό και ζωογόνο παλμό της θρησκευτικής έκστασης.

«Η πυκνότητα και η σύνθεση των διακοσμητικών θεμάτων οδηγεί σε θαυμάσια σκαλιστά που δεν διαφέρουν από κεντήματα, όπου εκτός από τις θρησκευτικές σκηνές, φυτά, πουλιά, ζώα και άνθρωποι συνυπάρχουν σε ένα συνδυασμό εορταστικής πανδαισίας και χρωματικής αρμονίας. Παράλληλα, τα τέμπλα δεν συμβολίζουν μόνο, αλλά και αφηγούνται. Συμβολικές παραστάσεις, αλλά και αφηγηματικές σκηνές από την Αγία Γραφή (Παράδεισος, Πρωτόπλαστοι, κ.ά.) βρίσκονται στο πρώτο πλάνο. Ακολουθούν ανθοφόροι ή καρποφόροι κλάδοι, λιονταράκια συμπλεκόμενα με φίδια, πτηνά ραμφίζοντα σταφύλια, φύλλα περιπλεκόμενα με πελαργούς, ανθοδοχεία με δέσμες ανθέων και φύλλα γλυπτής άκανθας γεμίζουν τις ακάλυπτες επιφάνειες των θωρακίων. Παρατηρούνται ακόμη κιονίσκοι που σχηματίζουν τοξωτά πλαίσια από ανθέμια, τριαντάφυλλα με κλαδίσκους, ελίσσόμενοι ανθοφόροι κλάδοι, αντιμέτωπα πουλιά ή άλογα, κεφαλές δρακόντων, ή δράκοντες, ή άμπελος με κλάδους και σταφύλια στολίζουν τα τέμπλα δίνοντας ένα παλμό ζωής γεμάτο ζωντάνια, χαρά και ομορφιά» (Προβατάκης, 1990, σελ. 191).

"Τα ξυλόγλυπτα τέμπλα είναι ένας ανεκτίμητος θησαυρός της λαϊκής μας τέχνης. Το παλαιότερο γνωστό χρονολογημένο ξυλόγλυπτο τέμπλο βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Νικολάου, στο χωριό Βελβενδός της Κοζάνης, παλιό πολιτιστικό κέντρο της περιοχής. Έγινε στα 1591 και δε σώζεται ολόκληρο" (Μακρής, 1969, σελ. 61).

Αναφερόμενος επίσης, στην ξυλογλυπτική του Πηλίου, λέει ότι «στο Πήλιο, η τέχνη αυτή, πήρε μια εξαιρετική ανάπτυξη από τις αρχές του ΙΗ' αιώνα. Τα παλαιότερα τέμπλα, τα λεγόμενα στρωτά, σκαλισμένα σε πολύ χαμηλό ανάγλυφο, στολίζονται με ήρεμα μοτίβα, φυτικά κυρίως,

με συμβολικό περιεχόμενο. Δειλότερο στην αρχή, τολμηρότερο αργότερα, εμφανίζεται το καινούριο πνεύμα, με θρησκευτικές σκηνές στα τέμπλα και με μετωπικές μορφές αγίων στα πέτρινα ανάγλυφα. Η τεχνική της ξυλογλυπτικής γίνεται πιο ελεύθερη, το ανάγλυφο δυνατότερο, η τεχνική πιο αδρή. Είναι τα λεγόμενα κουφωτά ή σκαλιστά στον αέρα τέμπλα. Η λιθογλυπτική τονίζει περισσότερο το ανάγλυφο, αλλά ποτέ δεν φτάνει την ελευθερία της τεχνικής του ξυλόγλυπτου. Η αντίσταση του υλικού παίζει εδώ το ρόλο της» (Μακρής, 1976, σελ. 206).

«Τα περισσότερα τέμπλα είναι λεπτοδουλεμένα, ολόγλυπτα, πραγματικά αριστουργήματα, εντυπωσιακά έργα τέχνης. Το σκάλισμα είναι βαθύ, τα θέματα έχουν ιδιαίτερη πλαστικότητα, ο φόντος αδειάζει από το ξύλο και το σύνολο παίρνει την όψη ξυλόπλεκτης δαντέλας. Αυτά είναι τα λεγόμενα «κεντητά» ή «σκαλιστά στο αέρα» τέμπλα (Μακρής, 8-11-1959 και Μακρής, 1979, σελ. 33).

Το παλιότερο χρονολογημένο έργο της ξυλογλυπτικής του Πηλίου, είναι το τέμπλο της εκκλησίας του Αγίου Αθανασίου στη Μακρυνίτσα του Πηλίου που έχει σκαλισμένη τη χρονολογία 1729.

«Άγνωστος», μας λέει ο Κ. Μακρής, «θα μείνει και ο αρχιτεχνίτης του τέμπλου που βρίσκεται στο εκκλησάκι της Υψώσεως του Τιμίου Σταυρού στη θέση Ανεμούτσα του Πηλίου. Στο τέμπλο της Ανεμούτσας οι λεπτομέρειες είναι παρμένες από τις καθημερινές ασχολίες των ανθρώπων είτε από το φυτικό είτε από το ζωϊκό βασίλειο. Ένας δυνατός παλμός ζωής δονεί το θαυμάσιο αυτό τέμπλο. Παλμός μιας ζωής με τις αντιθέσεις της, την πάλη της και τη φρεσκάδα της» (Μακρής, 1955, σελ. 262 και Μακρής, 1958, σελ. 13-15).

«Οι ίδιοι τεχνίτες του τέμπλου της Ανεμούτσας σκάλισαν στα 1810 και το τέμπλο της Αγίας Παρασκευής στη συνοικία Περαχώρα της Ζαγοράς» (ό.π. σελ. 15).

Αναφέρει επίσης, αλλού, πιο αναλυτικά: «Η τάση για μια πιο ζωντανή απεικόνιση της πραγματικότητας κορυφώνεται στο τέμπλο της Ανεμούτσας. Σκηνές κυνηγιού, σκληρές συμπλοκές αγριμιών, σφαγές αρνιών, παλικάρια με τοπικές φορεσιές, άπειρες μορφές γεμάτες αλήθεια και δύναμη συνθέτουν το καταπληκτικό αυτό τέμπλο. Η αίσθηση της ζωής γίνεται εντονότερη με την προσθήκη έντονων χρωμάτων.

Ηπειρώτες ήσαν οι πρώτοι δάσκαλοι της ξυλογλυπτικής και της λιθογλυπτικής στους Πηλιορείτες, όπως έγινε και με άλλες μορφές της τέχνης, τη ζωγραφική, την αρχιτεκτονική, τη μεταλλοτεχνία. Από αυτούς μερικοί παντρεύονται στο Πήλιο, μένουν για πάντα εκεί και αποχτούν πηλιορείτικη γενιά. Νέοι πηλιορείτες μπαίνουν μαστρόπουλα στις κομπανίες των ταγιαδόρων και των πελεκάνων και μαθαίνουν την τέχνη. Έτσι οι ντόπιοι παίρνουν στα χέρια τους την άσκηση της γλυπτικής» (Μακρής, 1960, σελ. 52 και 54).

Για το ξυλόγλυπτο τέμπλο στο Εικονοστάσι της εκκλησίας της Ανεμούτσας, γράφει σχετικά και ο Γιώργος Πετρήs: «Ο Χριστός, που αποτελεί το κεντρικό εικονιστικό στοιχεί, παριστάνεται σαν ένας Πηλιορείτης που διατηρεί και το μακρύ μουστάκι που συνηθίζουν οι κάτοικοι της περιοχής. Οι δύο άγγελοι που τον παραστέκουν, θαρρείς και είναι δύο παιδάκια από το χωριό, με παντελόνια. Στο ίδιο εικονοστάσι βλέπουμε χωρικούς σε καθημερινές ασχολίες: άλλος πάει στο κυνήγι, άλλος σφάζει ένα αρνί, άλλος σκοτώνει τον παραδοσιακό δράκοντα. Βλέπουμε όμως κι έναν άντρα που στέκεται όρθιος με το σπαθί σηκωμένο σαν σε μάχη και ξέρουμε καλά πως το σήμα αυτό, σημαίνει τον πολεμιστή. Έχουμε να κάνουμε με σαφή αναφορά στους κλέφτες που μάχονται συνεχώς με τους Τούρκους και συνδαύλιζαν τις ελπίδες στους υπόδουλους. Το σήμα αυτό οδηγεί τη σκέψη του θεατή στην ιδεολογική προετοιμασία του πολέμου για την Ανεξαρτησία» (Πετρήs, 1988, σελ. 67-68).

Στην εκκλησία του Αγίου Κωνσταντίνου Κισσού Πηλίου «βρίσκεται ένα ωραίο τέμπλο, άγνωστο πότε ακριβώς καμωμένο, με προσθήκες του 1871 στα πλάγια, γιατί προέρχεται από στενότερη εκκλησία. Στο τέμπλο αυτό εμφανίζονται και οι πρώτες εικόνες από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων» (Μακρήs, 1958, σελ.10).

Αναφέραμε ότι ξύλινα τέμπλα σώζονται από το 16^ο αιώνα, από το 18^ο όμως αιώνα και μετά φτάνει η τέχνη του ξυλόγλυπτου τέμπλου στην μεγαλύτερή της άνθιση.

Μέσα σε τρεις αιώνες αναζητήσεων και καλλιτεχνικών κατακτήσεων, επιδράσεων και επιμονής στην παράδοση, η ξυλογλυπτική τέχνη ανυψώθηκε με το ξυλόγλυπτο τέμπλο, σε μυστικούς χώρους καλλιτεχνικής δημιουργίας όπου πυκνός είναι ο συμβολισμός και η σύνδεση με την ορθόδοξη λατρεία. Υπάρχουν επιδράσεις από τη δύση, εισχωρεί το μπαρόκ με το διακοσμητικό του πλούτο και μειώνει την αρχική λιτότητα, αλλά ο σύνδεσμος με το Βυζάντιο είναι βαθύς και το μεράκι του απλού τεχνίτη δροσερό, ακτινοβολεί τη ρωμιοσύνη. Καθοδηγείται από την παράδοση, αλλά επηρεάζεται και από τις τάσεις της εποχής του.

"Καθώς πλησιάζουν τα μέσα του ΙΘ΄αιώνα, το ελληνικό μπαρόκ, πλουτισμένο και με στοιχεία ροκοκό, φτάνει στο απόγειό του", λέει ο Κ. Μακρήs. "Το τέμπλο της Μητροπόλεως Ιωαννίνων, έργο της οικογένειας Σκαλιστή, που συνεχίζει μέχρι σήμερα την ξυλογλυπτική της παράδοση, έγινε την τέταρτη δεκαετία του αιώνα αυτού. Αφάνταστος ο πλούτος των μορφών, έντονη αναγλυφικότητα και θαυμαστή οργάνωση του συνόλου χαρακτηρίζουν το μεγάλο αυτό έργο" (Μακρήs, 1982, σελ. 62).

Για άλλες μοναδικές δημιουργίες ο Κ. Μακρήs σχολιάζει: «Στο παρεκκλήσι του Αγίου Νικολάου (Άγιοι Απόστολοι) Τσαρίτσανης υπάρχουν στο τέμπλο μορφές «παράξενες γεμάτες πρωτόγονη δύναμη.

Φορείς νοημάτων που είναι άγνωστα πια σε εμάς, είναι εκπληκτικές πλαστικές δημιουργίες ..» (Μακρής, 1967, σελ. 22)

Στην Αγία Παρασκευή της Σιάτιστας «το τέμπλο και ο δεσποτικός θρόνος είναι θαυμαστά δείγματα του είδους που λέγεται «κεντητά» ή «σκαλιστα στον αέρα», όπου το σκάλισμα δεν είναι χαμηλό ανάγλυφο όπως τα «στρωτά», αλλά εξέχει έντονα και αφήνει «κενά», γράφει ο Κ. Μακρής (Μακρής, 25-6-1963, και Μακρής, 1979, σελ. 97).

Τα ξυλόγλυπτα τέμπλα έχουν ένα μεγαλείο μοναδικό γιατί αποπνέουν την ομορφιά του Βυζαντίου και την ανησυχία των νέων καιρών. Ο μυστικισμός ανταμώνει τη μεταφυσική αγωνία. Η λύτρωση είναι φανερή και αποκαλυπτική για όποιον πλησιάζει με αγάπη το έργο αυτής της λαϊκής τέχνης.

Με τις αρχές του αιώνα μας κλείνει ο κύκλος των μεγάλων ταλιαδόρων και συνάμα των ξυλόγλυπτων τεμπλών. Οι λαϊκοί τεχνίτες, με τον πηγαίο αυθορμητισμό, οι μεγάλοι ασπούδαχτοι μαστόροι του ξύλου, θα περάσουν στην ιστορία.

Τα ονόματα των μαστόρων που τα δημιούργησαν μας είναι τα περισσότερα άγνωστα. Ακόμα και στις επιγραφές των υπερθύρων χάραζαν μόνο το όνομα του χορηγού. Εκείνη την εποχή, λόγω των θρησκευτικών και κοινωνικών αντιλήψεων δεν συνηθιζόταν η προβολή του καλλιτέχνη.

Μοναστηριακή Ξυλογλυπτική

Τα έργα της μοναστηριακής γλυπτικής αποτελούν ιδιαίτερο κλάδο της γλυπτικής του ξύλου, θα μπορούσαν να ενταχθούν στο χώρο της εκκλησιαστικής ξυλογλυπτικής αφού τα περισσότερα από αυτά (σφραγίδες προσφορών, εγκόλπια, εικονίδια, σταυροί κ.ά.) είναι αντικείμενα λατρευτικής χρήσης. Οι μοναχοί σκαλίζουν επίσης και διάφορα διακοσμητικά επιτραπέζια, κυρίως, μικροαντικείμενα όπως πηρούνια, κουτάλια, αλατιέρες.

«Χαρακτηριστικό της μοναστηριακής ξυλογλυπτικής είναι η ψιλοδουλεμένη επεξεργασία του ξύλου, με μεγάλο αριθμό παραστάσεων σε πολύ μικρά κομμάτια ξύλου. Τα εγκόλπια και οι σταυροί ευλογίας και αγιασμού εντυπωσιάζουν με τον αριθμό και την ποικιλία των εικονογραφικών θεμάτων με την απόδοση της λεπτομέρειας στα φορέματα και τα πρόσωπα που εικονίζουν. Αυτά τα ξυλογλυπτικά μικροτεχνήματα δένονται σε ασημένια ή σφυρήλατα πλαίσια, στολισμένα με σμάλτο, κοράλλια και ημιπολύτιμες ή και πολύτιμες πέτρες.

Επίσης ψιλοδουλεμένα είναι τα αντικείμενα που σκαλίζουν οι μοναχοί, κουτάλια και πηρούνια από λευκό ξύλο, ή ρείκι. Η διακόσμηση στις λαβές είναι συνήθως λουλούδια και πουλιά, εκπληκτική και

ψιλοδουλεμένη και μοιάζει με λεπτεπίλεπτη δαντέλα» (Ζώρα, 1995, σελ. 18).

Β) Κοσμικά ξυλόγλυπτα

α) Οικιακά

Σταθερά στοιχεία του σπιτιού

Οι ξύλινες κατασκευές είναι τοποθετημένες σε σταθερές θέσεις στο εσωτερικό του σπιτιού και προσφέρουν θαυμάσιο αισθητικό αποτέλεσμα.

Αυτές είναι ενδεικτικά ο σοφάς ή μπατάρι ή παστός, το εικονοστάσι, το τζάκι, ο σταμνοστάτης ή λαηνοστάτης (εσωχή στον τοίχο, πλαισιωμένη με ξύλο που χρησίμευε για θήκη των σταμνιών), τα ράφια (σανίδια τοποθετημένα κάθετα στους τοίχους για να τοποθετούν σ' αυτά διάφορα αντικείμενα όπως μπουκάλια, βάζα, πιάτα κ.ά.), τα διάφορα εντοιχισμένα ντουλάπια οι μεσάντρες ή μουσάντρες (μεγάλα εντοιχισμένα ερμάρια που χρησίμευαν για να αποθηκεύουν στρωσίδια, βελόντζες κ.ά. που τα έστρωναν τις νύχτες στο δάπεδο για να κοιμηθούν). Επίσης χρησίμευαν και σαν τοίχοι. Είχαν πολύπλοκα εσωτερικά διαχωρίσματα για να χρησιμοποιούνται για κρυψώνες ανθρώπων), ντουλάπια ή θυρίδες ή παραθύρες (ανοιχτές εσοχές του τοίχου επενδεδυμένες και πλαισιωμένες με ξύλο. Είχαν διακοσμητικό ρόλο και τοποθετούσαν επίσης σ' αυτές σκεύη αξίας).

Σταθερά στοιχεία της οικοδομής ήταν και τα εξάισια ξυλόγλυπτα ταβάνια που τα διακοσμούσαν με ένα ρόδακα στο κεντρικό οκτάγωνο (ταμπλάς.)

Σε ορισμένα αρχοντικά επένδυναν ολόκληρους τοίχους με ξυλόγλυπτα.

Εντυπωσιακές ξύλινες κατασκευές είναι και οι πόρτες.

Κινητά έπιπλα και σκεύη

Εδώ ανήκουν οι κασέλες που αποτελούν ένα από τα σπουδαιότερα είδη προίκας των κοριτσιών. Φτιάχνονταν συνήθως από ξύλο καρυδιάς και κοσμούνταν με ένθετο όστρακο, το «σεντέφι», με ζωγραφίες ή με σκαλίσματα, με κεντίδια από το ζωϊκό κα φυτικό βασίλειο. Παρίσταναν συνήθως κυπαρίσσια, μοναστήρια, σταυρούς, άνθη, δикέφαλους αετούς, ανθρώπινες μορφές, καράβια.

Ο Κ. Μακρής αναφέρει σχετικά: «Οι κασέλες, στενόμακρα ορθογώνια κιβώτια, έχουν πάντα την μπροστινή τους πλευρά σκαλισμένη. Μερικές φορές σκαλισμένες είναι και οι δύο μικρές

πλαγινές πλευρές. Στις κασέλες σκαλίζονται σπίτια, εκκλησίες, κυπαρίσσια, φίδια, ήλιοι. Σπάνια η εσωτερική επιφάνεια του καπακιού, που φαίνεται καθώς ανοίγει η κασέλα, έχει ζωγραφιστή διακόσμηση. Ποικίλες είναι οι παραλλαγές της κασέλας σε διαστάσεις και εσωτερική διαίρεση. Οι περισσότερες είναι ελληνικής κατασκευής, μα υπάρχουν και ξενόφερτες». (Κ. Μακρής, Σκύρος, η ελληνοπούλα, Το Βήμα, 8 Σεπτεμβρίου 1963, σελ. 113 Βήματα)

Άλλο είδος είναι οι **σοφράδες** (παραδοσιακό ελληνικό χαμηλό τραπέζι, με στρογγυλό σχήμα), τα **τριπόδια** (χαμηλό τραπεζάκι με τέσσερις σειρές πόδια, σκυριανής προέλευσης), οι **λυχνοστάτες**, οι **κούνιες για τα μωρά**, οι **αργαλειοί**, οι **σκάφες για το ζύμωμα και την πλύση**, οι **μπάγκοι** (μακρόστενα έπιπλα που αποτελούσαν τη βάση για την τοποθέτηση μπαούλων και στο εσωτερικό τους αποθήκευαν κιούπια με τρόφιμα), τα **εικονοστάσια** των σπιτιών.

«Τα εικονοστάσια, κρεμασμένα ψηλά στον τοίχο, έχουν ανοιχτή τη Μπροστινή τους πλευρά σε σχήμα αψίδας. Η διακόσμησή τους είναι φυτική και καταλήγει, στο κέντρο της στέψης, σε σταυρό (Μακρής, 8-9-1963, και Μακρής, 1979, σελ. 113).

Επίσης υπάρχουν οι σφραγίδες για άρτους και πρόσφορα (τα σφραγιστερά) και έγχορδα μουσικά όργανα.

β) Ποιμενικά ξυλόγλυπτα

Είναι τα διάφορα ξύλινα σκεύη της απλής ζωής της υπαίθρου. Τα περισσότερα τα σκάλιζαν οι βοσκοί για να εξυπηρετήσουν οικογενειακές ανάγκες και σπάνια για να τα πουλήσουν.

Για τα ποιμενικά ξυλόγλυπτα λέει η Π. Ζώρα: «Εκτός από τα μεγάλα απλά ξύλινα σκεύη που πελεκούσαν από μονοκόμματα ξύλα για να καλύψουν τις βιοτικές και επαγγελματικές τους ανάγκες όπως **σκαφίδες** για το ζύμωμα, **πινακωτές** για το φούσκωμα του ψωμιού, **καρδόρες** (ξύλινα δοχεία) για το γάλα, **βουτέλες** για το νερό, **βεδούρες** για το γιανούρι, **σερμανίτσες** (κούνιες) για τα μωρά, **βαρέλια**, **κάδους** κ.ά., σκάλιζαν και μικρότερα επιτραπέζια σκεύη απλά ή με διακόσμηση με φυτικά ή ζωϊκά μοτίβα». (Ζώρα, 1995, σελ. 20)

Τα χαρακτηριστικότερα όμως και περισσότερο δουλεμένα σε ξύλο έργα ήταν οι **γκλίτσες** των ανδρών με πλούσια διακοσμητικά στοιχεία που συνδέονται με τη θρησκευτική πίστη, το έθιμο και τη λατρεία.

Σπουδαίοι ξυλογλύπτες ήταν οι Σαρακατσάνοι. Στα θέματα των εντυπωσιακών έργων τους συναντάμε μοτίβα όλων των εποχών: από τα νεολιθικά και τα αρχαϊκά μέχρι τα βυζαντινά χρόνια. Η γκλίτσα είναι έργο τέχνης του τσοπάνη που αγωνίζεται με το κοπάδι του τα βουνά. Συχνά είναι ένα μικρό αριστούργημα και αποκαλύπτει τη βαθύτερη ποιητική ιδιοσυγκρασία του κατασκευαστή της. Καημοί και λαχτάρες, ελπίδες,

όνειρα, παίρνουν μορφή πάνω στο ξύλο και συχνά φτάνουν σε συμβολικό περιεχόμενο.

Γράφει για τη γκλίτσα ο Γερ. Παπατρέχας από το Ξηρόμερο της Ακαρνανίας: «Η γκλίτσα φτιαγμένη από αγριλιά ή μαυραγκαθιά, ανάλογα με το σχήμα του πίσω μέρους, είναι σερνικιά ή θηλυκιά. Στη σερνικιά το πίσω μέρος απολήγει σε κεφάλι δράκοντα ή λιονταριού, σχηματοποιημένο. Η θηλυκιά, όπως είναι κοφτή στο πίσω μέρος, δημιουργεί διαφορετικές επιφάνειες και παίρνει άλλα κεντήματα. Στα μάγουλα κεντούμε τον ήλιο ή παραστάσεις σε σμίκρυνση. Τέλος το μακρουλό μπροστινό μέρος που μοιάζει με ουρά, το κεντούμε με ψιλά πλουμίδια. Συχνά της δίνουμε σχήμα κουλουριασμένου φιδιού ή στη ράχη σκαλίζουμε μια γυναίκα ή κάποτε το σύμπλεγμα γυναίκας και άντρα σε ερωτική στάση» (Παπατρέχας, 1986, σελ. 19).

«Οι γκλίτσες», περιγράφει ο Κίτσος Μακρής, «έργα ανθρώπων με μάτι αχάλαστο από το κακό γούστο που πλημμυρίζει τις πολιτείες, παρά τις μικρές τους διαστάσεις, έχουν κάτι επιβλητικό. Η ομορφιά τους δεν είναι χαριτωμένη, ακόμα κι όταν το θέμα τους είναι εύθυμο, υπάρχει ένας πρωτεϊκός τόνος στο έργο. Τα μικρά αυτά σκαλισμένα κομμάτια ξύλου κρατούν μέσα τους κάτι από τη μυστική σιωπή των δασωμένων βουνών.

Κάθε γκλίτσα είναι ένα χαμηλόφωνο παρόν μιας απλοϊκής καρδιάς που κάτι δικό της έχει να πει» (Μακρής, 1956, σελ. 17 και Μακρής, 1958, σελ. 21).

Θαυμάσιες είναι επίσης οι **ρόκες** και τα **καλτσόξυλα**, όργανα που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες για το γνέσιμο του μαλλιού και το πλέξιμο της κάλτσας.

Αναφέρει σχετικά ο Γεράσιμος Παπατρέχας: «οι ρόκες του Ξηρομερίου, φτιαγμένες από κουμαριά ή αγριλιά κοσμούνται με ευθείες και καμπύλες σε όλους τους συνδυασμούς, ώστε να σχηματίζονται περίτεχνα πλουμίδια, με το σώμα καλλίπτυγης γυναίκας που θυμίζει τα ειδώλια της θεάς γονιμότητας, σημάδι που φανερώνει ότι η ρόκα κατασκευάζεται εδώ και χιλιάδες χρόνια και σώζει πάνω της πολλές μαρτυρίες της ταυτότητάς της. Στη ρόκα σκαλίζεται πάνω πάνω ένα κεφάλι γυναίκας ή μπούστο που συχνά μοιάζει με τοτέμ. Αν η κορφή είναι πλατιά, σκαλίζεται αντρόγυνο μπούστο. Αν το σχήμα δεν επιτρέπει τίποτα από αυτά, μπαίνει ένας ρόδακας ή ανθέμιο. Αμέσως παρακάτω θα μπει το δεσποτείο (δικέφαλος αετός) και πιο κάτω ο ήλιος. Τέλος, κάτω, στο πλατύτερο μέρος είναι η θέση, πάντα μέσα σε κύκλο, του Αη-Γιώργη. Στη θέση του σπανιότερα βλέπουμε μια βασιλοπούλα καθιστή σε θρονί ή όρθια, πάντα να κρατά κάτι στο χέρι της, ένα κανάτι, ένα λουλούδι, ένα πουλί, ή την ωραία παράσταση με το βασιλόπουλο και τη βασιλοπούλα. Αυτό το θέμα συνοδεύεται πάντα από το δικέφαλο δράκοντα και το ιερό δέντρο. Είναι η παράσταση που θυμίζει, ή πιο σωστά διασώζει το μύθο του Ιάσωνα και του χρυσόμαλλου δέρατος.

Στο σφοντύλι επίσης φαίνεται όλο το μεράκι και η μαστοριά του πελεκάνου. Πολλά από αυτά είναι θάματα υπομονής, έξοχα δείγματα λεπτουργικής και δεν υστερούν σε φόρμα και σε περίτεχνους συνδυασμούς πλουμιδιών. Υπάρχουν κομμάτια που σε κάνουν ν' απορείς για το πώς δουλεύτηκαν με γυμνό μάτι και μόνο με το τρυπητήρι. Η πολύ μικρή τους επιφάνεια δεν προσφέρεται, βέβαια, για παραστάσεις, το πολύ να κεντηθεί ο δικέφαλος, μα και μόνο τα διακοσμητικά του μοτίβα δίνουν ένα ωραίο αισθητικό αποτέλεσμα.

Τα ψιλά κεντίδια έχουν άργητα πολλή κι ο πελεκητής δεν μετράει τις ώρες!» (Παπατρέχας, 1986, σελ. 17-18).

Αναφέρει επίσης σχετικά η Αγγελική Χατζημιχάλη: «Κυρίαρχο θέμα σ' αυτά τα ξυλόγλυπτα είναι η απεικόνιση του φιδιού-οχιά σε διάφορους ελιγμούς και σχηματοποιήσεις. Άφθονα είναι και τα παραδείγματα από αγιογραφικές παραστάσεις. Ανάμεσά τους επικρατεί η παράσταση του Αι-Γιώργη που σκοτώνει το δράκοντα. Είναι ο άγιος που τιμάνε περισσότερο, ύστερα από το Χριστό οι Σαρακατσάνοι και τη γιορτή του τη θεωρούν ίδια Λαμπρή. Και ενώ από καμιά ρόκα δεν λείπουν οι σταυροί και τα φεγγάρια, στις ρόκες που παριστάνουν τον Αι Γιώργη, δεν υπάρχουν ούτε σταυροί, ούτε φεγγάρια, παρά μονάχα τα φίδια. (Χατζημιχάλη, 1957, σελ. 388-389).

Όμορφα σκαλίσματα βρίσκουμε και στις **σαρακατσάνικες σερμανίτσες**.

«Το βασικό διακοσμητικό θέμα είναι οι σταυροί που θα φυλάν το νεογέννητο από το κακό μάτι, τους δράκους και τα ξωτικά. Σταυροί λοιπόν και σταυρουδάκια σκαλίζονται παντού ένα γύρο από τις σερμανίτσες. Ακόμα σκαλίζονται λουλούδια, μαργαρίτες και κρινάκια που στολίζουν την κούνια κι εκφράζουν τόνους ασυνήθιστης τρυφερότητας για τον αδρό και κλεισμένο στον εαυτό του Σαρακατσάνο. Συχνά, πάνω στη Σερμανίτσα σκαλίζουν μορφές αγίων και βασικά του Αι Γιώργη, που τον έχουν κατάδικό τους άγιο» σημειώνει ο Νέστορας Μάτσας (Μάτσας, 1973, σελ. 43).

«Σε ξυλόγλυπτο ζωγραφισμένο **αγαλματίδιο** (οικιακό διακοσμητικό είδος), του ξυλογλύπτη Κωνσταντίνου Παπαδημητρίου από τη Βράχα της Ευρυτανίας που έγινε στα 1830, ο Μάρκος Μπότσαρης παρουσιάζεται εντυπωσιακά, με την ποιητική παλικάριά του, σε μια ενότητα γλυπτικών και ζωγραφικών στοιχείων που ήταν και η πρόθεση του λαϊκού καλλιτέχνη (Μακρής, 21-7-1974).

Ως εργαλείο για το σκάλισμα χρησιμοποιούσαν το σουγιά και το μαχαίρι.

Τα έργα της ποιμενικής ξυλογλυπτικής είναι τα πιο ανεπηρέαστα από ξένες επιδράσεις ελληνικά ξυλόγλυπτα, επικρατεί σ' αυτά μια ευαισθησία και μια απλότητα που δεν συναντιέται σε άλλες μορφές

λαϊκής τέχνης και μοιάζει με τη συμπεριφορά των δημιουργών της που είναι ανεπιτήδευτη και εγκάρδια.

γ) Ναυτικά ξυλόγλυπτα

«Τα έργα της ναυτικής ξυλογλυπτικής», λέει ο Κ. Μακρής, «είναι πολύ περιορισμένα, αφορούν σε **ακρόπρωρα** παλιών ξύλινων καραβιών που τοποθετούνταν στην πλώρη του πλοίου και παρίσταναν ολόκληρες ή μισές γυναικείες μορφές, περίοπτες σαν αγάλματα, άλλοτε χρωματισμένες και άλλοτε στο φυσικό χρώμα του ξύλου, αλλά και ανδρικοί κορμοί που παριστάνουν ιστορικά πρόσωπα και το όνομά τους (Άρης, Θεμιστοκλής) ήταν και το όνομα του πλοίου» (Μακρής, 1972, σελ. 271-302).

«Τα ξύλινα ακρόπρωρα, οι «γοργόνες» μοιάζουν σαν ο θαλασσινός αγέρας να πτυχώνει τις φορεσιές τους πάνω στο πλούσιο κορμί τους. Αδρές μορφές, άλλες πολύχρωμες κι άλλες μονόχρωμες, έχουν περήφανα στημένα το κεφάλι τους και είναι σαν να δέχονται με γυναικεία ανατριχίλα τα φιλιά του ήλιου και του αγέρα» (Μακρής, 28-7-1963 και Μακρής, 1979, σελ. 103).

«Άλλοτε πίστευαν», μας λέει η Π. Ζώρα, «πως τα ακρόπρωρα εισάγονταν έτοιμα από το εξωτερικό. Σήμερα όμως έχουν εντοπιστεί ως κέντρα παραγωγής τους οι ελληνικοί ταρσανάδες και αναφέρονται ακόμη και ονόματα σκαλιστάδων» (Ζώρα, 1995, σελ. 20).

Η υπομονή και η επιδεξιότητα του λαϊκού ξυλόγλυπτη φαίνεται επίσης στα σκαριά, τις μικρογραφίες των πλοίων που γίνονται από ναυπηγούς ή απόμαχους ναυτικούς.

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι ξυλόγλυπτες επιγραφές που τοποθετούνταν στην πλώρη του καραβιού.

Ξυλόγλυπτες σφραγίδες

Στον τομέα της ξυλογλυπτικής εντάσσονται οι ξυλόγλυπτες σφραγίδες που κοσμούσαν τα πρόσφορα για τις εκκλησίες και που τις χρησιμοποιούσαν στη τέλεση της λαϊκής λατρείας. Εδώ ανήκουν και οι σφραγίδες που χρησιμοποιούσαν προεπαναστατικά και μετεπαναστατικά εκκλησιαστικοί και πολιτικοί φορείς, αρματολοί και αγωνιστές του 1821, φιλοτεχνημένες από ανώνυμους ξυλογλύπτες, σύμφωνα με οδηγίες και χαρακτηρίζονται από δεξιοτεχνία και χάρη. Οι τεχνίτες των σφραγίδων, λόγω της έλλειψης πληροφοριών, υποθέτουμε πως είναι οι ίδιοι που φτιάχνουν κοσμήματα και δουλεύουν τον χαλκό και τον άργυρο στα όπλα και τα άλλα στολίδια (κατασκευαστές μεταλλικών σφραγίδων) ή είναι μοναχοί.

Οι ξυλόγλυπτες σφραγίδες διακρίνονται στις **ευχαριστιακές** και τις **ευλογιακές**.

A) Οι ευχαριστιακές σφραγίδες

Μ' αυτές σφραγίζουν τον άρτο που χρησιμοποιείται στο Μυστήριο της Θείας Ευχαριστίας, με διάφορες έκτυπες απεικονίσεις. Οι σφραγίδες αυτές είναι ποικιλόσχημα τυπάρια με χειρολαβές διακοσμημένα τόσο στην πρόσοψη όσο και στην πάνω όψη της χειρολαβής με πλούσια εγχάρακτη διακόσμηση. Το ξύλο που χρησιμοποιείται είναι συνήθως (σφενδάμι, μουριά, μουσμουλιά, κ.ά.). Έχουν κυκλικό, τετράγωνο, ορθογώνιο, σταυρόσχημο ή ελλειψοειδές σχήμα με δύο, τρία, τέσσερα, ή πέντε εγχάρακτα τετράγωνα συνεχόμενα κάθετα ή οριζόντια, που περιλαμβάνουν χαρακτό ή γλυπτό ισοσκελή σταυρό με την επιγραφή IC.XC.NI.KA. Περιλαμβάνουν ακόμη στις επιφάνειές τους μεγάλο τριγωνικό εκβαθύσμα με τα γράμματα Μ.Θ. Εννέα μικρότερα τριγωνικά εκβαθύσματα σε τρεις επάλληλες σειρές, όπως και διάφορα εκβαθύσματα διακοσμητικού χαρακτήρα, βρίσκονται στους χώρους μεταξύ των παραπάνω συνθέσεων. Τα τετράγωνα συμβολίζουν το Χριστό, το τρίγωνο τη Θεοτόκο και τα εννέα τριγωνικά εκβαθύσματα τα εννέα τάγματα των Αγγέλων.

B) Οι ευλογιακές σφραγίδες

Αποτυπώνονται με αυτές διάφορα εικονογραφικά θέματα πάνω στους άρτους που τους προόριζαν για ευλογία και κατόπιν για διανομή. Κατασκευάζονται από ξύλο σε ορθογώνιο, τετράγωνο, κυκλικό ή ελλειψοειδές σχήμα. Μερικές από αυτές είναι αμφιπρόσωπες, ενώ άλλες είναι μονοπρόσωπες. Στις προσόψεις των σφραγίδων έχουν χαραχτεί διάφορα εικονογραφικά θέματα που χωρίζονται σε τέσσερις γενικές κατηγορίες. Στην πρώτη ανήκουν όσες σφραγίδες παριστάνουν δύο εικονογραφικές συνθέσεις ευλογιακού και ευχαριστιακού χαρακτήρα. Την δεύτερη αποτελούν εκείνες που απεικονίζουν μεμονωμένα ιερά πρόσωπα όπως τη Θεοτόκο, ιεράρχες, στρατιωτικούς αγίους, οσίους κ.ά. Στην Τρίτη υπάγονται όσες έχουν πολυπρόσωπες θρησκευτικές σκηνές προερχόμενες από το δωδεκάορτο ή τα μηνολόγια. Την τέταρτη αποτελούν οι σφραγίδες που φέρουν συμβολικές παραστάσεις όπως π.χ. το σταυρό με γράμματα ή με φυτικό και ανθικό διάκοσμο, δικέφαλο αετό, ιχθείς κ.ά.

Η λαϊκή ξυλογραφία

Εντυπωσιακή τέχνη ήταν και η λαϊκή ξυλογραφία που άνθισε από τα μέσα του ΙΘ΄ ως τις αρχές του Κ΄ αιώνα. Ανώνυμοι λαϊκοί τεχνίτες σκάλιζαν πάνω στο ξύλο σκηνές από τον εθνικό μας βίο, φυσιογνωμίες του κλεφταρματολισμού και του 1821, εικόνες από την κοινωνική ζωή του τόπου μας, λουλούδια και πουλιά. Σε παλιά βιβλία συναντάμε σπουδαία έργα λαϊκής ξυλογραφίας που αποτελούν τμήμα της βυζαντινής τέχνης. Πολλά χαρακτηριστικά έργα έχουν επιρροή από τη Δύση. Οι λαϊκοί ξυλογράφοι αντιγράφουν σχέδια ευρωπαϊών καλλιτεχνών, αλλά μας δίνουν και πρωτότυπες συνθέσεις από την εθνική και κοινωνική ζωή. Από το 18^ο αιώνα που η ξυλογραφία μπήκε στην υπηρεσία της δημοσιογραφίας (εφημερίδες, περιοδικά), η καλλιτεχνική δημιουργία ανέβηκε σε ποιότητα και ποσότητα. Γνωστοί ζωγράφοι δίνουν τα έργα τους σε λαϊκούς καλλιτέχνες και εκείνοι τα σκαλίζουν σε ξύλο.

Σπουδαίοι ξυλογράφοι ήταν τα αδέλφια **Σουρή**, ο **Ελευθέριος Καζάνης**. Άλλοι ανώνυμοι μας έδωσαν σε ξυλογραφίες που θαυμάζουμε σε παλιά περιοδικά, βιβλία και ημερολόγια την ομορφιά της φαντασίας τους και το μεράκι της τέχνης τους.

Μέσα από την τέχνη της ξυλογλυπτικής που συνταιριάζει την ύλη με την ιδέα, τη δημιουργική δουλειά του χεριού με τη φύση και τα αγαθά της, θαυμάζουμε έργα ιδιαίτερης αξίας και μεγάλης καλλιτεχνικής δύναμης και έκφρασης, γεμάτα πολυσύνθετο διάκοσμο και πλούσιους συμβολισμούς, που πηγάζουν από την αρχέγονη εμπειρία και γνώση του Έλληνα τεχνίτη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΞΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

Ζώρα Π. 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Μακρής Κίτσος, 1955, *Ένα Μεταβυζαντινό Τέμπλο στο Πήλιο*, στα πεπραγμένα του Θ' Διεθνούς Βυζαντινολογικού Συνεδρίου, Θεσσαλονίκη, τόμος Α'

Μακρής Κίτσος, 1958α, *Η Ξυλογλυπτική του Πηλίου*, Βόλος

Μακρής Κίτσος, 1958β, *Η γκλίτσα*, Ζ' Νοέμβριος

Μακρής Κίτσος, 1960, *Μικρά Μελετήματα*, Βόλος

Μακρής Κίτσος, 1967, *Η Τσαρίτσανη και τα μνημεία της*, Αθήνα: Εκδόσεις Υπηρεσίας Περιφερειακής Αναπτύξεως Θεσσαλίας

Μακρής Κίτσος, 1969, *Ξυλογλυπτική, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (διευθ.: Σ. Παπαδόπουλος, επιμ.: Τ. Κατσουλίδης)

Μακρής Κίτσος, 1972, *Θαλασσινά Θέματα στη Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία)

Μακρής Κίτσος, 1978, *Οδηγός του Ξυλογλύπτη*, Αθήνα: EOMMEX

Μακρής Κίτσος, 1976, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα: Μέλισσα

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Μακρής Κίτσος, 1982, *Εκκλησιαστικά Ξυλόγλυπτα*, Αθήνα: Εκδ. Αποστολικής Διακονίας της Εκκλησίας της Ελλάδος

Μάτσας Νέστορας, 1973, *Το παραμύθι του Θεόφιλου*, Αθήνα: Βιβλιοπωλείο της Εστίας

Παπατρέχας Γεράσιμος, 1986, *Ποιμενικά Ξυλόγλυπτα Ξηρόμερου*, Αθήνα: EOMMEX

Πετρής Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Σούρλας Ευριπίδης, 1957, *Η Ξυλογλυπτική Τέχνη της Επαρχίας Κονίτσης*, Ιωάννινα: Ηπειρωτική Εστία

Σταμέλος Δημήτρης, (1973) *Το Τέμπλο του Αι Νικόλα στο Γαλαξίδι και ο τεχνίτης του*, Αθήνα

Τσελέπης Π.Ν., 1971, *Λαϊκή Αρχιτεκτονική*, Αθήνα: Θεμέλιο

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1957, *Σαρακατσάνοι*, ττ. Α1-Α2, Αθήνα

Περιοδικά:

Φαλτάιτς Κ., 16-8-1928, «*Λοτόμοι, Ταλιαδόροι, Βαγενάδες: οι πλανόδιοι τεχνίτες του ξύλου*», περ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, σελ. 14

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 8-11-1959, «*Η Γλυπτική του Πηλίου*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 25-6-1963, «*Άνθρωποι και κτίσματα: Αρχόντισσα Σιάτιστα*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 28-7-1963, «*Το Γαλαξίδι, το Μαραμένο Θαλασσολούλουδο*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 18-9-1963, «*Σκύρος, η Ελληνοπούλα*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 21-7-1974, «*Τα άδεια στασίδια*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ-ΑΣΗΜΟΥΡΓΙΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ

Η μεταλλοτεχνία είναι μια τέχνη που είχε μεγάλη άνθιση στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Σε κάθε χωριό υπήρχε εργαστήριο που έφτιαχνε ή διόρθωνε παλιά σκεύη, λόγω της φθοράς τους από την καθημερινή χρήση.

Στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία, τη Μακεδονία, στην Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα, τη Σμύρνη, το Άγιο Όρος, την Κέρκυρα, τη Ζάκυνθο, τη Χίο, την Κρήτη, υπήρχαν σπουδαίοι τεχνίτες.

Από τη Βυζαντινή εποχή, οι τεχνίτες ήταν οργανωμένοι σε συντεχνίες (σε εσνάφια, σινάφια ή ρουφέτια) και τα εργαστήριά τους ήταν συνήθως στον ίδιο δρόμο. Από τη ρωμαϊκή εποχή υπήρχε στη Θεσσαλονίκη ή «Χαλκεωτική Στοά», ενώ στην Αθήνα ήταν συγκεντρωμένα τα εργαστήρια στο Μοναστηράκι.

Οι τεχνίτες που δουλεύουν τα μέταλλα, ακολουθούν την παράδοση, προσθέτουν όμως κι εκείνοι κάποια έμπνευση της στιγμής, μια λεπτομέρεια δική τους, κάτι που τους κάνει κέφι, ένα επιπλέον στολίδι. Έτσι δημιουργήθηκε η «λαϊκή μεταλλοτεχνία».

Σ' αυτή την τέχνη υπάρχει έντονη η μουσουλμανική επίδραση και αυτό εξηγείται γιατί τα σκεύη που έφτιαχναν οι τεχνίτες τα έστελναν να πουληθούν και μακριά από τον τόπο τους σε παζάρια και πανηγύρια.

Ήταν επίσης και οι γανωματήδες ή γανωτζήδες ή καλαντζήδες που γύριζαν εδώ κι εκεί για να γανώσουν τα παλιά σκεύη και για να πουλήσουν όσα έφτιαχναν και οι ίδιοι.

Τα ονόματα από διάφορα σκεύη (σινί, γκούμι, σεφερτάσι) και τα υλικά: μπακίρι (χαλκός που έχει πάρει τη μορφή αντικειμένου), καλάι (κασσίτερος, είδος μετάλλου που χρησιμοποιείται για το γάνωμα) είναι τούρκικα.

Τα ονόματα των εργαλείων όμως είναι ελληνικά όπως το σφυρί, η μασιά (μετάλλινη τσιμπίδα για ν' ανασκαλεύεις τη φωτιά ή να κρατάς μέταλλα πυρωμένα), το καλέμι (εργαλείο για το διακοσμητικό σκάλισμα του ασημιού, του χαλκού κ.τ.λ.), το κοπίδι (μετάλλινο εργαλείο που κόβει σκληρά υλικά).

Τα σιδερένια σκεύη

Οι σιδεράδες έφτιαχναν **σιδεριές** για τα παράθυρα, **λουκέτα**, **κλειδαριές**, **εργαλεία** όπως **υνιά** (σιδερένιο τριγωνικό άκρο που έχει μπροστά το αλέτρι για να σκάβει τη γη), **φτυάρια**, **τσεκούρια**, **υνιά**, **μαχαίρια**, **καρφιά**, **πριόνια**, **σκαλιστήρια**, οι χαλκωματάδες ή μπακιρτζήδες, έφτιαχναν **τεντζερέδες**, **τηγάνια**, **καζάνια**, **κακάβια**

(μεγάλα καζάνια), **χαρανιά** (μικρά καζάνια), **ταψιά**, **στάμνες** για το νερό ή το κρασί, **μπρίκια**, **γκιούμια**, **σεφερτάσια**, **λυχνάρια**, **τάσια** (κουπάκια με κυρτά τοιχώματα που είναι ημισφαιρικά που έχουν βάση με χαμηλό πόδι και χρησίμευαν για να τρώνε τη σούπα ή το ψωμί με το γάλα), **λουτροτάσια** (κουπάκια με ίσια, κυρτά ή γερτά προς τα έξω τοιχώματα, έχουν στη μέση της εξωτερικής κάτω πλευράς ένα βαθούλωμα για να μπαίνει το δάχτυλο και να κρατιέται σταθερά από αυτόν που πλένεται ή λούζεται). Τα **λεγενόμπρικα** που τα χρησιμοποιούν για να πλένουν τα χέρια, είναι γνωστά από τη Μινωϊκή εποχή. Στα **ταψιά** έψηναν πίτες και στα **σινιά** γλυκά με σιρόπι, κουλούρια, μουστόπιτες (μουσταλευριές), σουτζούκια (γλυκά από καρύδια περασμένα σε κλωστή που τα βουτάνε στη μουσταλευριά και μετά τα στεγνώνουν), χαϊμαλιά (τρίγωνα γλυκά από φύλο γεμισμένα με αμύγδαλα).

Τα σκεύη ήταν συνήθως σκέτα, γανωμένα, χωρίς διακόσμηση. Όταν ήταν διακοσμημένα τα έβαζαν πάνω σε μια διπλωτή ξύλινη βάση και τα χρησιμοποιούσαν για σοφράδες, δηλαδή για τραπέζια, κυρίως στις γιορτές. Τα μεγάλα και ωραία σινιά με την πλούσια διακόσμηση, τα είχαν κρεμασμένα στους τοίχους, τα χρησιμοποιούσαν στις γιορτές για να βάζουν μέσα σ' αυτά γλυκά ή στους γάμους για να μεταφέρουν τα προικιά. Μ' αυτά έστελναν και τα κόλλυβα στην εκκλησία. Υπάρχουν και επίχρυσα ή ασημένια σινιά με διακόσμηση από σμάλτο. Με τα σεφερτάσια ή καστανιές, ή μπακράτσια μετέφεραν το φαγητό ή το γάλα στο χωράφι.

Χρήσιμο σκεύος επίσης ήταν το **μαγκάλι**. Αποτελείται από δύο κώνους που ενώνονται με τις κορυφές τους. Ο κάτω κώνος χρησίμευε για πόδι και στο επάνω τοποθετούσαν τα κάρβουνα. Υπάρχουν μαγκάλια μπρούντζινα με τρυπητή διακόσμηση, χάλκινα με εξαρτήματα από μπρούντζο και με πλούσια στολίδια χαραχτά ή ανάγλυφα. Στο κάτω μέρος τους έβαζαν ένα μεταλλικό δίσκο για να συγκεντρώνονται οι στάχτες.

Τα **ρόπτρα** ή **κερκέλια**, τα πόμολα των εξώθυρων των σπιτιών, ιδιαίτερα καλαίσθητα είδη της σιδηροτεχνίας είναι γνωστά από τους αρχαίους χρόνους. Κατασκευάζονταν από σίδηρο ή διάφορα κράματα μετάλλων ή ακόμη από χρυσό ή ασήμι σε ποικιλόμορφα σχέδια και μεγέθη και κοσμούσαν τις πόρτες των πλούσιων οικογενειών.

Σήμερα είναι γνωστές ογδόντα οκτώ παραλλαγές του χυτού ή χειροποίητου ρόπτρου, όπου συναντιέται τόσο στην ηπειρωτική όσο και τη νησιώτικη Ελλάδα και είναι δείγμα αρχοντιάς φανερώνοντας νοικοκύρη με μεράκι και λεπτό γούστο.

Γράφει σχετικά ο Θ. Προβατάκης: «Γλυπτές μορφές από το μυθολογικό, ζωϊκό και φυτικό βασίλειο και κεφαλές γυναικών με πλεξούδα ή εφήβων ή περίτεχνα χερούλια, πόμολα, μεντεσέδες, λάμες και πλατυκέφαλα καρφιά που συμπλήρωναν πέτρινες εισόδους

μονοκατοικιών αποτελούσαν τα ρόπτρα τα οποία χωρίζονται σε έξι κατηγορίες που είναι: α) ευθύ ρόπτρο, β) κρίκος, ή χαλκάς ή κρικέλλα, γ) επιγραφόμενο ρόπτρο με χαλκά, δ) ζωόμορφο ρόπτρο, ε) εσώθυρο χεράκι και στ) ανθρωπόμορφο ρόπτρο» (Προβατάκης, 1990, σελ. 178-180).

Τα μπακίρια αντικατέστησαν τα πήλινα σκεύη. Οι τεντζερέδες, τα ταψιά, τα τηγάνια και τα μπρίκια του καφέ διατηρήθηκαν ως τα τελευταία χρόνια, κυρίως για να διακοσμούν τα ράφια της κουζίνας. Ήθελα όμως συχνό γυάλισμα και γάνωμα στο εσωτερικό τους, λόγω της οξειδωσης. Μόνο τα σκεύη για το ούζο, το νερό, το λάδι, το γλυκό κρασί, δεν χρειάζονταν γάνωμα, ούτε τα καζάνια όπου έβραζαν το νερό.

Με το πέρασμα των χρόνων αντικαταστάθηκαν από τα αλουμίνια σκεύη, που είχαν φθηνό κόστος.

Πολλοί τα είχαν στα σπίτια τους, κληρονομιά από τους παππούδες τους και τα πούλησαν τον καιρό της κατοχής λόγω της καλής αξίας του χαλκού τότε.

Η τεχνική στο χαλκό

Η πιο απλή διακόσμηση είναι η **χαραχτή με το κοπίδι**. Η διακόσμηση είναι ίσιες, τεθλασμένες γραμμές, το ψαροκόκκαλο, απλό, διπλό ή τριπλό, ομόκεντροι κύκλοι.

Άλλη τεχνική είναι η **χτυπητή** που γίνεται με σφυρί και καλέμι.

Πιο σπάνια είναι η **ανάγλυφη** διακόσμηση ή **φουσκωτή**. Γέμιζαν το σκεύος με πίσσα ή με μείγμα από ρετσίνι, ώχρα και λάδι και όταν αυτά κρύωναν, δούλευαν το σκεύος από την εξωτερική του πλευρά με σφυρί και καλέμι και ο χαλκός υποχωρούσε όταν έβρισκε μια ομοιόμορφη, μαλακιά αντίσταση. Η τεχνική αυτή είναι γνωστή ως **γιαννιώτικη**.

Χάλκινες ήταν οι **κολυμπήθρες, οι καντήλες, τα εξαπτέρυγα**, που ήταν σκεύη της εκκλησίας.

Τα πιο συνηθισμένα σχέδια που κοσμούσαν τα χάλκινα σκεύη ήταν τα **ρόδια, οι παλμέδες** (σχηματοποιημένα διακοσμητικά φύλλα που μοιάζουν με τα φύλλα της φοινικιάς), τα **κουκουνάρια, τα κλωνάρια, τα λουλούδια ή σχηματοποιημένα βάζα με λουλούδια, κυπαρίσσια, γεωμετρικά σχήματα, φανταστικά κτήρια** (εκκλησίες, μοναστήρια), η **Αγία Σοφία και η πεντάλφα** (έχει τη μορφή από πέντε Α που συνδέονται με μονοκοντυλιά σχηματίζοντας ένα άστρο με πέντε οξείες γωνίες), σύμβολο αποτρεπτικό.

Ο μπρούντζος

Τα μπρούντζινα σκεύη ήταν χυτά σε καλούπια και τα δούλευαν με σφυροκάλεμο.

Μπρούντζινα είναι τα **καλαμάρια των γραμματικών, οι μπαλάσκες (μπαρουτοθήκες), τα λουτροτάσια, τα θυμιατά, τα σταμντάνια** (καντηλέρια, κηροπήγια, λυχνάρια με ψηλό πόδι και με μια ή τέσσερις θέσεις για φιτίλια), **τα κουδούνια, οι καμπάνες, τα μανουάλια, οι πολυέλαιοι** της εκκλησίας.

«Στην Κρήτη υπήρχαν ως το 1977 οι περίφημοι **Κουδουνάδες** που έφτιαχναν πολυποίκιλα σε σχέδια και μεγέθη κουδούνια, όπως τα περίφημα **σκλαβέρια, λεράκια, τσαμπούνες, καμπανέλια** και άλλα που παρήγαγαν γλυκύτατους ήχους. Σήμερα, υπάρχουν ακόμη ελάχιστοι μάστοροι κουδουνιών στο νησί» (Προβατάκης, 1990, σελ. 175).

Σκεύη από μολύβι

Τα σκεύη από μολύβι είναι χυτά, όπως οι **μολυβδάδες** που είναι συνήθως σε σχήμα πλόσκας (στρογγυλό και πλακουτσωτό σκεύος για το κρασί που το λένε και φλασκί γιατί μοιάζει με τον ομώνυμο καρπό της κολοκυθιάς), τα **κρυαντήρια ή κροντήρια** που είναι για το ρακί και τα παγούρια για το νερό.

Πολλές φορές είναι διακοσμημένα με παραστάσεις αγίων, συνήθως τον **Άγιο Γεώργιο ή τον Άγιο Δημήτριο, το δικέφαλο αετό**. Τα κρυαντήρια κοσμούνταν και με εύθυμες επιγραφές όπως «Εβίβα φίλε» και με βυζαντινή γραφή το όνομα του τεχνίτη που το έφτιαξε ή του νοικοκύρη που το παρήγγειλε.

Διακόσμηση και χρονολόγηση των σκευών

Τα διακοσμημένα σκεύη ανήκαν κυρίως στους πλούσιους, ενώ των φτωχών ήταν πιο απλά λόγω κόστους. Δεν υπάρχει όμως κάποιος τρόπος που να βοηθάει στη χρονολόγηση των σκευών, γιατί τα όμοια αντικείμενα χρησιμοποιούνταν και το 17^ο και τον 18^ο αιώνα και μόνο κάποια μπρίκια ή σινιά έχουν χαραγμένη τη χρονολογία της κατασκευής τους.

Σήμερα

Τα σκεύη που χρησιμοποιούνται σήμερα είναι βιομηχανικά, ελάχιστοι τεχνίτες φτιάχνουν χειροποίητα αντικείμενα από σφυρήλατο σίδηρο ή χαλκό και είναι κυρίως διακοσμητικά. Τα ωραία αυτά αντικείμενα είναι πια ακριβά, αγοράζονται από λίγους ανθρώπους που έχουν την ίδια αγάπη με τους παλαιότερους για το χαλκό και την τέχνη του.

ΑΣΗΜΟΥΡΓΙΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

Από τις πιο παλιές, θαυμαστές και εντυπωσιακές κατακτήσεις της λαϊκής μας τέχνης είναι η αργυροχοΐα και η χρυσοχοϊκή. Οι παραστάσεις αλλά και τα απλά ή πολύπλοκα διακοσμητικά στοιχεία αποκαλύπτουν την εσωτερική ποίηση και δύναμη του λαϊκού τεχνίτη, του ασημιτζή ή χρυσικού.

Πρόκειται για μια πολύ παλιά παράδοση που ξεκινά από τα αρχαία χρόνια, παρουσιάζει μεγάλη άνθιση στην περίοδο του Βυζαντίου και κορυφώνεται τον 17^ο και 18^ο αιώνα όπου δημιουργούνται σπουδαία, διάσημα καλλιτεχνικά κέντρα γνωστά σε όλη τη Βαλκανική.

Κι αυτό γιατί διαμορφώθηκαν νέες κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες, πολλοί άνθρωποι έμποροι και ναυτικοί πλούτισαν, και άρχισε να διαμορφώνεται μια καινούρια αστική τάξη που αγοράζει χρυσαφικά και ασημικά.

Οι τεχνίτες

Το **ασήμι** («**λαγάρα**» δηλ. καθαρό, και «**αγιάρι**» δηλ. νοθευμένο) δουλεύεται από τους **ασημιτζήδες** και ο **χρυσός** από τους **χρυσικούς** ή **κοεμτζήδες** (και **κουγιουμτζήδες**). Ήταν πλανόδιοι ή μόνιμα εγκατεστημένοι τεχνίτες και δημιουργούσαν τα κοσμήματα ή τα πολύτιμα ασημένια, χρυσά και μαλαματοκαπνισμένα ή φλωροκαπνισμένα ή ντουμπλαρισμένα (επιχρυσωμένα με φύλλο χρυσού) στολίδια των φορεσιών.

Οι καλύτεροι τεχνίτες βρίσκονταν στη Μακεδονία και στην Ήπειρο αλλά και στη νησιωτική Ελλάδα. Τα ωραιότερα ασημικά τα έχουν φτιάξει τεχνίτες Καλαρρυτινοί.

Η τεχνική στο ασήμι

Απλή και εύκολη είναι η **χαραχτή** διακόσμηση με το καλέμι και η **χυτή** με καλούπια που στην τελική της φάση χρησιμοποιείται το καλέμι.

Χυτές γίνονταν οι μικρές πόρπες και τα διάφορα κρεμασίδια ή συνδετικές πλάκες που άρθρωναν μεγάλα και πολύπλοκα κοσμήματα της φορεσιάς.

Τα πιο γνωστά είναι τα **φουσκωτά** ή **χτυπητά** ή **σηκωτά** ασημικά. Για να δημιουργηθούν λιώνουν οι τεχνίτες το ασήμι και το κάνουν έλασμα. Δίνουν στο έλασμα με κατάλληλα εργαλεία το σχήμα που θέλουν και ύστερα το τοποθετούν σε τελάρo με πίσσα και το διακοσμούν με σφυρί και καλέμι.

«Η τεχνική αυτή χρησιμοποιήθηκε περισσότερο σε μεγάλα έργα της εκκλησιαστικής αργυροχοΐας (λάρνακες, ενδύματα εικόνων κ.ά.),

ενώ στην κοσμηματοποιΐα περιορίστηκε κυρίως στις πόρπες της γυναικείας φορεσιάς» (Ζώρα, 1995, σελ. 27).

Άλλη τεχνική είναι τα **συρματερά**: έφτιαχναν ασημένια σύρματα πολύ λεπτά, πάνω σε ειδική ατσάλινη πλάκα, και μετά τα συγκολλούσαν με λιωμένη σκόνη ασημιού ή τα κάρφωναν, σχηματίζοντας μια ασημένια δαντέλα.

Έχουν σήμερα σωθεί ελάχιστα από τα κοσμήματα με αυτή την τεχνική και είναι πόρπες, στενές σπονδυλωτές ζώνες με πόρπες που μιμούνται δέσιμο κορδέλας και στολίζονται με κροσσωτά κρεμασίδια, τεπελίκια που στόλιζαν το γυναικείο φέσι στην κορυφή του, καρφίτσες, βραχιόλια, περιλαίμια, και κιουστέκια.

Σημαντική εξίσου τεχνική είναι τα **σμαλτάτα**. Έβαζαν το σμάλτο σε διαφράγματα από ασημένια σύρματα ή σε απλά βαθουλώματα του ασημιού. Και τα δύο παραπάνω είδη λέγονται **τζοβαϊρικά σμαλτάτα**.

Άλλη τεχνική είναι τα **σαβάτια**. Έτσι λέγεται το μαύρο σμάλτο αλλά και η τεχνική (ένα μείγμα από ασήμι, χαλκό, μολύβι και κερί του θειαφιού). Αυτή την τεχνική τη συναντούμε συχνά στη διακόσμηση αντικειμένων από ασήμι στην κοσμική και εκκλησιαστική ασημουργία.

Τα θέματα

«Από τις πιο συνηθισμένες διακοσμήσεις των κοσμημάτων είναι διάφορα σχήματα γραμμικά, έλικες, ρόδακες, ποικιλόσχημα πλέγματα από φύλλα και λουλούδια, πουλιά, δικέφαλοι αετοί, ζώα, θηρία άντρες, γυναίκες, παραστάσεις από προφήτες, αγίους, αποστόλους, χερουβείμ κλπ.» (Χατζημιχάλη, 1995, σελ. 511).

Κοσμήματα, ασημικά σπιτιού και όπλα

Την εποχή εκείνη συνήθιζαν να αγοράζουν τα κοσμήματα για την προίκα της κόρης (η φορεσιά μαζί με τα κοσμήματα περνούσε από τη μητέρα στην πρωτότοκη κόρη), ή αποτελούσαν επίσης ένα είδος αποταμίευσης, ή όταν βρίσκονταν σε δύσκολες στιγμές και έπρεπε να φύγουν από τον τόπο τους κυνηγημένοι, έπαιρναν μαζί τους τα κοσμήματα για να τα πουλήσουν σε ώρα ανάγκης. Γι' αυτό οι αλυσίδες και τα περιδέραια είναι φορτωμένα με νομίσματα από όλες τις χώρες της Ευρώπης.

Στην Κωνσταντινούπολη υπήρχε ειδικό νομισματοκοπείο για χρυσά και ασημένια νομίσματα, που δεν κυκλοφορούσαν ως νομίσματα, αλλά για να στολίζουν τις φορεσιές των Τούρκων και των Ελλήνων. Πολλά κοσμήματα ήταν στολισμένα με πολύτιμες και ημιπολύτιμες πέτρες.

Όλα ήταν καλοδουλεμένα με θαυμαστή δεξιοτεχνία και μεράκι, με το λεπτό εκείνο γούστο που φανέρωνε το θησαύρισμα της ευαισθησίας του καλλιτέχνη.

Τα κοσμήματα έχουν αναμειχθεί, βρίσκουμε τα ίδια σε ελληνικές περιοχές που απέχουν πολύ η μία από την άλλη και δεν μπορούμε να κάνουμε διαχωρισμό σε ποια περιοχή ανήκουν παρά μόνο αν είναι της νησιωτικής ή της ηπειρωτικής Ελλάδας. Υπάρχει βέβαια και η τουρκική επίδραση καθώς και η ρώσικη που αφορά στα είδη της εκκλησίας.

«Είναι δύσκολη, αν όχι αδύνατη, η ταξινόμηση των λαϊκών κοσμημάτων με βάση τη χρονολογική τους προέλευση, αφού σ' αυτά, σπάνια βρίσκει κανείς χαραγμένες χρονολογίες. Δύσκολος όμως είναι σε πολλές περιπτώσεις και ο ακριβής προσδιορισμός του τόπου καταγωγής τους, τόσο από την άποψη της κατασκευής όσο και από την άποψη της χρήσης» (Ζώρα, 1995, σελ. 25).

Στις γυναικείες φορεσιές (τοπικές, χωρικές, γαμήλιες, γιορτινές) τα κοσμήματα είναι:

- α) τα **σημάδια** ή **αρματωσιές** του στήθους (ασημένια κοσμήματα),
- β) τα **γιορντάνια** ή **μπούκλες** (στρογγυλές πόρπες),
- γ) τα **ασημοβέλονα** (ασημένιες καρφίτσες με πόρπη από όπου κρέμεται μια αλυσίδα με χρυσό φλουρί που ακουμπάει ανάμεσα στα φρύδια),
- δ) οι **καρφοβελόνες** (καρφίτσες με μεγάλο κεφάλι για το στερέωμα της μπόλιας που ήταν το εξωτερικό μαντήλι του κεφαλόδεσμου),
- ε) τα **σκουλαρίκια**,
- στ) τα **δαχτυλίδια**,
- ζ) τα **βραχιόλια**,
- η) τα **σεντζίρια** (αλυσίδες με νομίσματα που στόλιζαν την ποδιά),
- θ) οι **κομποθηλιές** (ασημένιες πόρπες) κτλ.

Χαρακτηριστική είναι η **ζώνη** που είναι μεταλλική ή υφασμάτινη που τη στόλιζε μια **πόρπη** (εξάρτημα, κυρίως μεταλλικό, σε δύο κομμάτια που ενώνουν τις δύο άκρες της ζώνης δηλ. αγκράφα) διακοσμημένη με διάφορες τεχνικές. Τα κοσμήματα στολίζονταν και με ένθετες σκληρές πέτρες, συνήθως αχάτες ή κοράλλια.

Τα νησιώτικα κοσμήματα τα χαρακτηρίζει το ατόφιο χρυσάφι που λείπει από τα κοσμήματα της ηπειρωτικής Ελλάδας και η λεπτοδουλεμένη επεξεργασία που τη συμπληρώνουν πολύτιμες πέτρες, μαργαριτάρια και σμάλτα. Τα κερκυραϊκά **τριάπιδα** (μακριά χρυσά σκουλαρίκια με αχλαδόσχημα κρεμασίδια) και οι **χρυσές οπίλες** (καρφίτσες) του μπούστου που φορούσαν οι Κερκυραίες, οι χρυσές από ψιλοδουλεμένη φιλιγκράνα **μπόκολες** (σκουλαρίκια) των γυναικών της Λευκάδας και η **τρέμολα** (ιδιότυπο ανθόσχημο κόσμημα του λευκαδίτικου κεφαλόδεσμου από φιλιγκράν), **πολύτιμες πέτρες** και **μαργαριτάρια**, οι **καμπάνες** (μακριά σκουλαρίκια από την Κω) και

κυρίως οι **καραβέλες** (σκουλαρίκια σε σχήμα μικρού ιστιοφόρου πλοίου), είναι από τα πιο χαρακτηριστικά δείγματα της νησιωτικής κοσμηματοποιίας. Σ' αυτά θα πρέπει να προστεθούν το μακρύ **περιλαίμιο** της Πάτμου από φίλιγκράνα και σμάλτο που θυμίζει τα περιδέραια των δόγηδων της Βενετίας, καθώς και τα διάφορα χρυσά περιλαίμια της Κρήτης, **τα μπουτόνια** ή **αμπράκαμοι** και οι **κολαΐνες**, όπως τα λένε οι κρητικοί.

Για τους άντρες, οι τεχνίτες στολίζουν με ασήμι τα **σπαθιά** τους, τα **γιαταγάνια** (μαχαίρια ή πλατιά σπαθιά, χωρίς θήκη που τα χρησιμοποιούσαν κυρίως οι Άραβες ή οι Τούρκοι), τα **καριοφίλια** (μακριά ντουφέκια που γεμίζουν από μπροστά και τα πυροδοτούν με τσακμακόπετρα), τις **μπιστόλες** και το **χαϊμαλί** τους (το φυλαχτό), τα **κιουστέρκια** (μεγάλα, πολύπλοκα κοσμήματα που φοριούνται από άντρες και γυναίκες με πολλές αλυσίδες που σχηματίζουν σταυρό με μια διακοσμημένη πλάκα στη μέση και φοριούνται στη μέση ή στο στήθος) ή τα **τσαπράζια** (διπλά κιουστέρκια) που τα φορούν μαζί με τη στολή τους.

Όλα αποτελούν αντιπροσωπευτικά δείγματα της νεοελληνικής ασημουργίας.

Πολλά από αυτά τα κοσμήματα θεωρούνται κειμήλια γιατί δεν μπορούν να ξαναδημιουργηθούν πανομοιότυπά τους.

Άλλη κατηγορία είναι τα **ασημικά του σπιτιού**, τα ασημένια τάσια, τα μαχαιροπίρουνα, τα ζάρφια (μετάλλινα πλατύστομα κύπελλα), τα βάζα για το γλυκό, διακοσμημένα περίτεχνα ή όχι, ανάλογα με την οικονομική κατάσταση της οικογένειας.

Η ασημουργία της εκκλησίας

Τα πολύτιμα **εκκλησιαστικά σκεύη**: **δίσκοι, δισκοπότηρα, μίτρες, σταυροί, αρτοφόρια, λειψανοθήκες, εξαπτέρυγα, επενδύσεις εικόνων, καντήλια, θυμιατά, καλύμματα Ευαγγελίων, μανουάλια**, δείγματα εξαιρετικής τέχνης και ομορφιάς ήταν αργυρά και χρυσοποίκιλτα και μαρτυρούν την ικανότητα του ανθρώπου να πλαστοργεί σε χειροπιαστό έργο τη μαγική ακτινοβολία της φαντασίας του.

Οι επενδύσεις των εικόνων, **«τα πουκάμισα»**, όπως τις λένε είναι από χρυσάφι, ασήμι ή χαλκό επιχρυσωμένο ή επαργυρωμένο. Είναι ένα λεπτό φύλλο μετάλλου με σφυρήλατο σχέδιο σε χαμηλό ανάγλυφο.

«Με την παρεμβολή του «πουκάμισου» παύει η άμεση επικοινωνία του πιστού με τον άγιο. Η εικόνα δεν είναι σκέτη ζωγραφική με αγιογραφικό θέμα. Έχει δογματική σημασία και αποκτά ιδιότητες υπερφυσικές. Οι ιδιότητες αυτές δεν μεταβιβάζονται στο «πουκάμισο» που παραμένει απλός εξωραϊσμός της εικόνας. Είναι απαραίτητο να

αφήνει κενά επικοινωνίας η επένδυση και μάλιστα στο πρόσωπο. Τα μάτια και το στόμα είναι τα σημεία ψυχικής επικοινωνίας.

Οι επενδύσεις γίνονται με έξοδα διαφόρων δωρητών που εκπληρώνουν κάποιο τάμα τους. Τα χέρια, «σύμβολα δωρεάς» που εμφανίζονται σε μεταλλική επένδυση οφείλονται πάντοτε σε τάματα.

«Κάνε μου αυτό Παναγία μου ή Αγία μου και εγώ θα σου κάνω χρυσό ή αργυρό το χέρι σου».

Η μεταλλική επένδυση δημιουργεί στην εικόνα μια ατμόσφαιρα έντονα μυστηριακή. Η φωτεινή και γυαλιστερή μεταλλική επιφάνεια κάνει μεγάλη αντίθεση με τη μουντή και μισομαυρισμένη από την πολυκαιρία ζωγραφιστή επιφάνεια του προσώπου, που έτσι του δίνει ύφος πιο απόκοσμο, το κάνει να φαίνεται πως έρχεται από πολύ μακριά, από πολύ παλιά» (Μακρής, 22-8-1962 και Μακρής, 1979, σελ. 78).

Όσον αφορά τις επενδύσεις των ευαγγελίων αναφέρει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Στο δέσιμο, στη «στάχωση» των ευαγγελίων, χρησιμοποιείται ξύλινη πλάκα που είτε καλύπτεται όλη με μέταλλο, είτε ένα μέρος της και το υπόλοιπο σκεπάζεται με χρωματιστό βελούδο ή δέρμα. Πολλές φορές προστίθενται μικρογραφίες στο κέντρο ή στις τέσσερις γωνίες. Στις επενδύσεις των ευαγγελίων δεν πρόκειται για επανάληψη της εικόνας σε άλλη ύλη και με άλλη τεχνική, αλλά για σύνθεση με δική της λειτουργία. Δεν πρόκειται για «πουκάμισα» που και το λαϊκό τους αυτό όνομα εκφράζει τη χρήση τους, να επενδύουν, δηλαδή, το κύριο σώμα, την εικόνα» (Μακρής, 1979, σελ. 79)

Από ασήμι ήταν φτιαγμένα και τα **τάματα ή αφιερώματα** που κρεμούσαν οι πιστοί στις εικόνες παρακαλώντας το Χριστό, την Παναγία ή τους αγίους να τους βοηθήσει, ή αργότερα, αφού είχε εκπληρωθεί αυτό που είχαν ζητήσει: για ένα άρρωστο παιδί το τάμα είχε χαραγμένο ένα παιδί, αν σώθηκε ένα καράβι από φουρτούνα, στο τάμα ήταν χαραγμένο ένα καράβι, αν ήταν άρρωστο το άλογο, στο τάμα είχε χαραχτεί ένα άλογο κτλ.

Τα τάματα ή αφιερώματα είναι μικρά φύλλα από ασήμι ή επαργυρωμένο χαλκό, είναι λιτά και παρουσιάζουν ενδιαφέρον παρά την επανάληψη των σχημάτων, γιατί είναι δημιουργίες γνωστών λαϊκών τεχνιτών ή των ίδιων των πιστών.

Πολλές είναι οι δωρεές πραγματικών θησαυρών εύπορων Ελλήνων σε εκκλησίες και μοναστήρια, στις οποίες αναγράφεται το όνομα εκείνου που τα προσφέρει, καθώς και η χρονολογία τους. Οι τεχνίτες που έχουν επίγνωση της αξίας τους υπογράφουν τα έργα τους. Οι περισσότερες είναι οι υπογραφές των Καλλαρρυτινών.

Περίφημοι τεχνίτες

Οι πιο γνωστοί Καλαρρυτινοί τεχνίτες είναι ο **Διαμαντής Μπάφας** και ο **Αθανάσιος Τζιμούρης** (κατά άλλους Τσιμούρης), άνθρωποι με ήθος, ταπεινοφροσύνη και βαθειά πίστη στο Θεό, κορυφαίες μορφές της λαϊκής ασημουργίας που φιλοτέχνησαν έργα μεγάλης καλλιτεχνικής πνοής.

Από τα πιο γνωστά έργα του Μπάφα είναι η ασημένια λάρνακα του Αγίου Διονυσίου στη Ζάκυνθο, ένα μοναδικό αριστούργημα στο οποίο αποτυπώθηκε όλη η λαχτάρα της καρδιάς του, όλη η γοητευτική μέθη της τέχνης του.

Ο Ζαχ. Παπαντωνίου έγραψε σχετικά: «Ο άγιος της Ζακύνθου δεν ήτο δυνατό να εύρη υμνογράφων υψηλότερον από τον ταπεινόν αυτόν Ηπειρώτην.

Επί της αργυράς λάρνακος του λειψάνου, ετεχνούργησε το μέγα ανάγλυφον του αγίου επί της νεκρικής κλίνης θρηνούμενου, και εις άλλην πλάκαν, αργυράν, ενός μέτρου, ιστόρησε πάλιν την ζωήν και τον θάνατόν του.

Τόσον ρίγος αληθείας και ωραιότητος αναβρύζει από την ελευθέραν εκείνη ανατομίαν, από την αρμονίαν των πτυχώσεων και των μωύσεων, από την συγκέντρωσιν και θελκτικήν τοποθέτησιν των πλεγμάτων, από την γραμμή κεφαλών, σωμάτων, δένδρων και κυμάτων, από τα κολπώσεις των ράσων εις τον άνεμον, τόσον αδελφώνεται εις αυτάς τας τολμηράς γλυφάς η ευγένεια του Γκρέκο και ο ρεαλισμός του Κουρμπέ, ζωγραφίζόντων ταφήν, ώστε ο ιστορητής των θαυμάτων του Αγίου ασφαλώς πρέπει να θεωρηθή ως θαύμα, θαύμα Ελληνικόν. Τι άλλο παρά θαύμα είναι ότι ένας άνθρωπος ζήσας εις τους Καλαρρύτας, υπό τον τρόπον του Αλή-Πασσά, ένας Ηπειρώτης αγράμματος, κατώρθωσε να υψώση την καλλιτεχνικήν του αντίληψιν εις την κορυφή της Διεθνότητος, εις την πλέον γενικήν έννοιαν της τέχνης, και να φαίνεται εις τα αργυρόγλυφά του ως το απόσταγμα ενός μεγάλου πολιτισμού; Ο Διαμαντής Μπάφας, ένας εκ των μεγίστων καλλιτεχνών που παρήγαγε ποτέ η Χριστιανική Ελλάς και ο Τζιμούρης απέθανον παραλαβόντες εις τον τάφον το εξάισιον μυστικόν της τέχνης των Ουδείς θα τους διαδεχθή» (Παπαντωνίου, 1915, σελ. 36-37).

Επίσης, για την τέχνη του Μπάφα, γράφει ο Κ. Μακρής: «χαρακτηριστικό της αυτοτελούς αξίας που είχαν οι επενδύσεις του Μπάφα, είναι το γεγονός πως όταν καταστράφηκε η εικόνα της Θεοτόκου Μυρτιδιώτισσας, έργο κρητικής τέχνης, που το είχε επενδύσει ο καλλιτέχνης στα 1816, έγινε στα μέτρα του «πουκάμισου» άλλη εικόνα της Θεοτόκου για να συμπληρώσει, αυτή πια, το έργο του καλαρρυτινού χρυσοκούς» (Μακρής, 22-8-1962 και Μακρής, 1979, σελ. 79).

Για την τέχνη του Τσιμούρη, γράφει η Αγγελική Χατζημιχάλη: «Ο Αθανάσιος Τσιμούρης μετέβη προς τελειότεραν εκμάθησιν της τέχνης του εις την Δύσιν, και κατά την επιστροφήν του, εκτελών έργα όχι μόνον τελειότερας επεξεργασίας, αλλά συγχρόνως και, κυρίως, έργα νέας και διαφόρου αντιλήψεως, επέσυρε, ως ήτο φυσικόν, τον γενικόν θαυμασμόν. Τοιουτοτρόπως τα έργα του Τσιμούρη, τα οποία τόσον επεβλήθησαν και εθαυμάσθησαν δια της τελειότερας τεχνικής, συντέλεσαν κατά πολύ εις την διάδοσιν της δυτικής επιδράσεως» (Χατζημιχάλη, 1930, σελ.14).

«Τα Ευαγγέλια με αργυρά καλύμματα της τέχνης των Τσιμούρηδων θεωρούνται σήμερα αληθινά καλλιτεχνικά κειμήλια» έγραφε ο Κ. Φαλτάιτς (Φαλτάιτς, 1928, σελ. 11).

Άλλος γνωστός ασημιτζής ήταν ο **Παπαγεωργίου** που λέγεται πως για κάθε χτύπημα του σφυριού του, όταν έδινε τον «αέρα» στους μεγάλους ασημένιους δίσκους και τα μεγάλα σινιά, έπαιρνε ένα φλουρί.

Μετά την επανάσταση του 1821 οι Καλαρρυτινοί πήγαν στα Επτάνησα και έδωσαν νέα πνοή στην τοπική ασημουργία, άλλοι μετανάστευσαν σε χώρες της Βαλκανικής, άλλοι πήγαν στη Φλωρεντία, στη Ρώμη, στη Βενετία, στην Αίγυπτο, όπου έστησαν κοσμηματοπωλεία τα οποία διατηρούνται και σήμερα σε ευρωπαϊκές πόλεις, από απόγονους Καλαρρυτινών χρυσικών.

Μέσα από τα εξαίσια έργα της τέχνης της μεταλλουργίας, της ασημουργίας και της χρυσοχοϊκής, αποκαλύπτεται η δημιουργική φλόγα των σπουδαίων καλλιτεχνών που τα φιλοτέχνησαν, η ομορφιά και το μεγαλείο της λαϊκής ψυχής τους, η δύναμη και το πάθος τους για το ωραίο.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΜΕΤΑΛΟΤΕΧΝΙΑ-ΑΣΗΜΟΥΡΓΙΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Παπαντωνίου Ζαχαρίας, 1915, *Η Εκκλησιαστική Τέχνη της Ζακύνθου*, στα πρακτικά του Εν Κερκύρας Α΄ Πανιόνιου Συνεδρίου και αι εν αυτώ ανακοινώσεις, Αθήνα, 20-22 Μαΐου 1914, σελ. 36-37

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Φαλτάιτς Κ. 1928, *Οι πλανόδιοι τεχνίτες στην Ελλάδα: Οι χρυσοκοί*, περ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 16 Ιουνίου 1928

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1930, *Ηπειρωτική Λαϊκή Τέχνη*, (ανατύπωση) ΗΧ, Ιωάννινα: Ηπειρωτικά Χρονικά, τόμος Ε΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1995, *Η Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Νέα Εστία, Χριστούγεννα.

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 22-8-1962, «*Τα πουκάμισα: Μεταλλικές επενδύσεις εικόνων*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Η ΥΦΑΝΤΙΚΗ

Η υφαντική είναι μια πανάρχαια, επίπονη τέχνη που απαιτεί χρόνο και υπομονή. Το υφαντό δεν έχει τη λεπτοδουλειά του κεντήματος, χρειάζεται όμως την ίδια προσοχή και ευθύνη και αποτελεί ένα αριστουργηματικό έργο τέχνης.

Οι γυναίκες που είχαν καλή επίδοση στην υφαντική θεωρούνταν προικισμένες με σπουδαία αρετή.

Πέτρινα σφονδύλια της νεολιθικής εποχής που ανακαλύφθηκαν σε ανασκαφές, μαρτυρούν τη διάδοση της υφαντικής από εκείνα ακόμη τα μακρινά χρόνια.

Στα ομηρικά έπη, αναφέρεται ότι οι ηρωίδες Πηνελόπη, Κίρκη, Καλυψώ, έχουν κύρια ενασχόλησή τους την υφαντική.

Στα διακοσμητικά θέματα της ελληνικής αγγειογραφίας της αρχαίας εποχής, απεικονίζονται γυναικείες μορφές που υφαίνουν.

Η μεγαλύτερη άνθιση της ελληνικής υφαντικής παρουσιάζεται το 18^ο και 19^ο αιώνα όπου η υφαντική τέχνη από γυναικεία και οικιακή τέχνη, οργανώνεται σε αντρική βιοτεχνία για την κάλυψη των οικιακών αναγκών και των εξαγωγικών απαιτήσεων.

Από τότε και ως τη βιομηχανική ανάπτυξη, η υφαντική εμπλουτίστηκε χρωματικά και σχηματικά, αλλά δεν έχει την καλλιτεχνική διαύγεια, το μεράκι του ύφους και τον ποιητικό μόχθο που αποπνέει το παλιό υφαντό, το χειροποίητο, το δουλεμένο με κέφι, με την προσωπική συμμετοχή.

Γράφει σχετικά η Εύα Σικελιανού: "Το ύφασμα του χεριού εν συγκρίσει με εκείνο της μηχανής, έχει και μία ατελείωτη ποικιλία που έλκει τον άνθρωπο που ψάχνει για μια τέχνη, αλλά που απελπίζει εκείνον που πάει να κερδίσει το μεροκάματο" (Σικελιανού, 1921, σελ. 21 και 23).

Σε όλη τη χώρα, από τη Θεσσαλία ως την Ήπειρο, τη Μακεδονία, τη Θράκη, τα νησιά του Ιονίου και του Αιγαίου κατασκευάζονται υφαντά μάλλινα, βαμβακερά, μεταξωτά, ακόμη και χρυσοϋφαντα, περίφημα, περιζήτητα εργόχειρα, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στην Ανατολή και τη Δύση.

Πολλά δημοτικά τραγούδια είναι εμπνευσμένα από την τέχνη της υφαντικής.

Η άξια κόρη, σύμφωνα με κάποιο από αυτά:

*Με τα ποδάρια ύφαινε και με τα χέρια γνέθει
Με το μικρό της δάχτυλο περνάει τη σαΐτα.*

ΥΦΑΝΤΙΚΕΣ ΥΛΕΣ

α) Το μαλλί

Το μαλλί αποτελεί τη σπουδαιότερη ύλη. Με αυτό υφαίνουν σε όλη την Ελλάδα **κιλίμια** (είδος χαλιού), απλά και περίτεχνα κεντητά για το πάτωμα, **μπατανίες** (κουβέρτες), **χράμια** (μάλλινα, ελαφριά, πολύχρωμα υφαντά καλύμματα που τα έριχναν στη σέλα του λόγου ή ήταν στρωσίδια κρεβατιού), **τορβάδες** (σάκοι για τη μεταφορά τροφίμων ή εργαλείων), **κάπες**, **σκουτιά** (μάλλινα κατώτερης ποιότητας), **μπάντες** για τους τοίχους, **βελέντζες** (σκεπάσματα), **ποδιές**.

Ορισμένα είδη όπως **ταγάρια** (μικρός ή μεγάλος ορθογώνιος σάκκος που κρεμιέται στον ώμο με απειρία διακοσμητικών θεμάτων και χρωματικών συνδυασμών), **σακιά ελαιοτριβείου**, **αχερόσακκα**, **σποροσακκούλες**, **ντρουβάδες**, **διάδρομοι**, γίνονται από τραγόμαλλο κι έχουν πιο τραχιά υφή.

Για να φτάσει το μαλλί στον αργαλειό χρειάζεται η ακόλουθη διαδικασία:

Αρχικά, την άνοιξη κουρεύονται τα πρόβατα, ζεματίζεται το μαλλί τους, μετά πλένεται στη βρύση ή στον ποταμό, στεγνώνεται, λαναρίζεται (δηλ. το ξαίνουν).

Το καλύτερο ποιοτικώς μαλλί το παίρνουν από τη ράχη του ζώου.

Οι Σαρακατσαναίοι μπορούν να ξεχωρίσουν μέχρι και σαράντα είδη μαλλιού.

Το μακρύ το γνέθουν στη ρόκα (ξύλινο ραβδί με διχαλωτή άκρη, όπου τοποθετείται το μαλλί ή το βαμβάκι και από όπου το παίρνει λίγο-λίγο η γυναίκα που γνέθει και το στρίβει για να γίνει νήμα) και το κοντό στην τσικρίκα (είδος διπλής ρόκας).

β) Το βαμβάκι

Εμφανίζεται στην Ελλάδα το 2^ο αιώνα. Τον 18^ο αιώνα αποτελεί, με τη μορφή νήματος, σπουδαίο εξαγωγικό προϊόν.

Τα Αμπελάκια, η Τσαρίτσανη, ο Τύρναβος, οι Σέρρες, η Αγιά είναι σπουδαία κέντρα παραγωγής του και ευημερούν.

Το βαμβάκι, αφού καθαριστεί με ζεμάτισμα και σαπούνισμα, το στεγνώνουν, το κόβουν και το ξαίνουν με το δοξάρι (εργαλείο σε σχήμα τόξου με το οποίο ξαίνουν το βαμβάκι και το μαλλί) και κατόπιν το κλώθουν με τη ρόκα και το αδράχτι.

Με βαμβακερά υφαντά υφάσματα κατασκεύαζαν γιλέκα, μεϊντάνια, εσώρουχα ανδρών και γυναικών, φασκιές, πετσέτες, παιδικά σπάργανα, ασπρόρουχα του κρεβατιού, σεντόνια, κρεβατόγυρους, προσκεφαλάδα.

γ) Το λινάρι

Το λινάρι είναι φυτό από το οποίο βγαίνει η κλωστή με την οποία κατασκευάζεται το λινό ύφασμα. Είναι μια πανάρχαια υφαντική ύλη.

Στην Αρχαία Αίγυπτο και στην Παλαιστίνη είχε ιερατική χρήση.

Γνωστά κέντρα για την παραγωγή λινών υφασμάτων ήταν τα Ζαγόρια, τα Πωγώνια της Ηπείρου, το Γαλαξίδι κ.ά.

Οι γυναίκες με επικεφαλής τη δραγομάννα, συλλέγουν το λινάρι και ακολουθεί το βρόχιασμα, το βούρτσισμα, ώσπου να μείνει το καθαρό, το σκουλί, που το γνέθουν για να γίνει το ράμμα (το πολύ λεπτό νήμα που περνάει από τη βελόνα.). Για να ασπρίσουν περισσότερο τα σκουλιά τα μούσκευαν με αλισίβα (σταχτόνερο) και τα άπλωναν για να στεγνώσουν.

Πρόκειται για μια δύσκολη και κοπιαστική διαδικασία.

Η παροιμία λέει:

*Να τραβήξεις της ελιάς τα βάσανα,
του λιναριού τα πάθη*

Κι ο στίχος:

Σκεπαστιανές περήφανες, λιναροπαιδεμένες

Με την πρώτη ποιότητα έφτιαχναν σεντόνια, τραπεζομάντηλα, πετσέτες, εσώρουχα και ρούχα.

Από το χονδρό λινάρι φτιάχνουν σακιά, λιναρонтρουβάδες, λιναροπετσέτες, σχοινιά, στρωματσόπανα, σεντόνες για το μάζεμα των ελιών και караβόπανα.

δ) Το μετάξι

*Το μετάξι θέλει τάξη
Κι άνθρωπο να το ξετάξει*

Έρχεται στην Ελλάδα την εποχή του Ιουστινιανού. Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας παράγεται κυρίως στη Χαλκιδική, στο Πήλιο, στο Θεσσαλικό κάμπο, στην Πελοπόννησο, στο Σουφλί της Θράκης. Βγαίνει από το κουκούλι του μεταξοσκώλικο. Η εκτροφή του γίνεται πάνω σε φύλλα μουριάς. Πριν οι χρυσαλίδες προφτάσουν να τρυπήσουν τα κουκούλια, οι γυναίκες τα βγάζουν στον ήλιο ή τα ξεραίνουν στο φούρνο. Έπειτα τα βράζουν στο καζάνι, μαλακώνει η κλωστή και την τραβούν και την ξετυλίγουν. Το μετάξι υφαίνεται χωρίς γνέσιμο.

Με τα μεταξωτά κατασκεύαζαν ρούχα πολυτελείας, κυρίως γυναικών, εσωτερικά ή εξωτερικά, ασπρόρουχα ανδρών, κρεβατοσέντονα, πετσέτες προσώπου, ζώνες, μαντήλια και μπόλιες. Σ' αυτά ανήκουν οι "χασιλαμάδες", τα γνωστά αέρινα κρητικά μεταξωτά.

"Τα περισσότερα από τα λινά και μεταξωτά υφάσματα που προορίζονταν για τα καλά νυφικά πουκάμισα, για επικαλύμματα της κεφαλής (μπόλιες) κ.ά., ήταν λεπτότατα σαν πέπλα, αραχνοϋφαντα, η τσίπα, το μπιμπιζάρι. (Χατζημιχάλη, 1955, σελ. 498-499).

ΒΑΦΙΚΕΣ ΥΛΕΣ

Το λευκό νήμα (μαλλί, βαμβάκι, λινάρι, μετάξι) βάφεται σε διάφορα χρώματα, ενώ το σκούρο, παίρνει μόνο μαύρο χρώμα.

Ως τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μοναδική ύλη βαφής ήταν τα φυτικά χρώματα που δίνουν ωραίους, φωτεινούς χρωματισμούς.

Από το ριζάρι (φυτό που βγάζει κόκκινη βαφή) έβγαζαν οι κάτοικοι των Αμπελακιών) το περίφημο κόκκινο χρώμα. Οι φλούδες των καρυδιών δίνουν το μαύρο, το λουλάκι το γαλάζιο, τα φύλλα της μουριάς σε συνδυασμό με φύλλα μηλιάς, το κίτρινο καναρινί.

Μετά τη βαφή το νήμα μπαίνει στον αργαλειό.

Η ΤΕΧΝΙΚΗ

Για την τεχνική των υφαντών γράφει η Π. Ζώρα: "η τεχνική των έργων της υφαντικής επηρεάζεται από τις ενδυματολογικές ποικιλίες, την κοινωνική οργάνωση, το κλίμα και τη διαμόρφωση των εσωτερικών χώρων της λαϊκής αρχιτεκτονικής.

Πολλές είναι οι τεχνικές και οι αισθητικές παραλλαγές στη διακόσμηση των υφαντών. Κάθε ελληνική περιοχή ακολουθώντας την ιδιαίτερη καλλιτεχνική παράδοσή της, δημιουργεί δική της, ξεχωριστή τεχνοτροπία. Όμως, το τοπικό χρώμα συχνά νοθεύεται, αλλά και πλουτίζεται με στοιχεία που μεταφέρουν οι επιγαμίες, οι μετακινήσεις, οι εμπορικές ανταλλαγές, αλλά και οι ξένες επιρροές, ανατολικές και δυτικές που αφομοιωμένες και αναπλασμένες χαρακτηρίζουν την ελληνική λαϊκή τέχνη στο σύνολό της" (Ζώρα, 1995, σελ. 29).

Υφαντές είναι οι φορεσιές και τα είδη οικιακού εξοπλισμού.

α) Ο Αργαλειός

Ο αργαλειός αποτελούσε μέρος της ίδιας της ζωής και δεν έλειπε από κανένα σπίτι. Η κόρη μάθαινε από μικρή να χειρίζεται τον αργαλειό, κάτω από την επίβλεψη της μητέρας της.

Η παράδοση δεν επέτρεπε νεωτερισμούς και επιδράσεις στα μοτίβα. Ωστόσο, κάθε υφάντρα με το δικό της καλλιτεχνικό ένστικτο, έδινε την προσωπική της σφραγίδα.

Στην Ελλάδα υπάρχουν τριών ειδών αργαλειοί:

α) ο πλαγιαστός

β) ο όρθιος

γ) του λάκκου

Ο πλαγιαστός είναι ο πιο συνηθισμένος. Είναι φτιαγμένος από τέσσερα ξύλα που συνδέονται χαμηλά με τέσσερα χοντρά σανίδια και με άλλα τέσσερα στην κορυφή τους. Το ξύλο που χρησιμοποιούν οι μαραγκοί για την κατασκευή του αργαλειού είναι συνήθως από κυπαρίσσι και καρυδιά.

Τα οργανικά μέρη του είναι τα **μεριά**, τα **πόδια**, οι **κορώνες**, τα **αντιά** (τυλίγονται σε αυτά τα στημόνια), η **σανίδα**, ο **μεγάλος σφίχτης** (βέργα που σφίγγει και ξεσφίγγει το στημόνι) και το **πέταλο** (αποτελείται από δύο κατακόρυφους κινητούς βραχίονες, "**τα μπράτσα**", από τις δυο οριζόντιες υποδοχές του χτενιού, τις "**μεσέλες**", και από την **ξύλινη λαβή** με την οποία η υφάντρα κινεί όλο το σύστημα). Τα εξαρτήματα της ύφανσης είναι το **χτένι** (από τις θύρες του περνούν τα νήματα του στημονιού), οι **μίτοι** (αποτελούνται από αυτοτελή τμήματα, τα "**βεργιά**" και πλέκονται από ειδικές τεχνίτρες σε καλούπι, τη "**μιτοτήρα**" και από ανθεκτικό νήμα), οι **πατητήρες** (πλατειές υφασμάτινες λουρίδες, δεμένες στα κάτω καλάμια των "**μίτων**" που καταλήγουν κάτω από τα πόδια της υφάντριας σε ξύλινο ή μεταλλικό βραχίονα που ονομάζεται **πατητηρόξυλο**. Οι λουρίδες είναι χαλαρές, σχηματίζουν μεγάλη καμπύλη και επιτρέπουν στην υφάντρια να τις πιέζει με τα πόδια, ρυθμίζοντας έτσι το πέρασμα της σαΐτας), οι **σαΐτες** (ξύλινο αντικείμενο σχήματος ατράκτου που χρησιμοποιείται στον αργαλειό και με τη βοήθειά του διέρχεται το υφάδι μέσα από άνοιγμα του στημονιού που ανοίγει με το πέταλο), οι **ξύγκλες** (δυο ξύλινες πήχεις ενωμένες στο κέντρο σε σχήμα Χ που τα πάνω σκέλη έφεραν εφαρμοσμένες στην άκρη μια μετάλλινη προσθήκη που κατέληγε σε μυτερά δόντια με τα οποία γαντζώνονταν στο υφασμάτινο τμήμα. Αργότερα οι ξύλινες πήχες αντικαταστάθηκαν με σιδερένιες), το **μασουροκάλαθο** (καλάθι από λεπτά καλάμια, χωρίς λαβή, όπου βάζουν τα γεμισμένα ή τα άδεια μασούρια) και το **βαρίδι**. Το **νήμα**, δηλ. το **στημόνι**, στερεώνεται σε παράλληλες σειρές. Ένα άλλο νήμα, το **υφάδι**, ξετυλίγεται από τη σαΐτα, καθώς η υφάντρα την κινεί ανάμεσα στα στημόνια.

β) Το υφαντό

Το υφαντό μπορεί να γίνει με μια από τις πρώτες ύλες ή με συνδυασμό όλων των πρώτων υλών.

Βασικό ρόλο στα σχέδια και τη χρωματική ποικιλία των υφαντών παίζει το υφάδι.

Τα υφαντά, ανάλογα το σχέδιό τους, διακρίνονται σε **ριγωτά ή λουρωτά**, όπου αλλάζει το χρώμα σε λουρίδες πλατύτερες ή στενότερες κατά διαστήματα, σε **κεντητά ή ξομπλιαστά**, πολύπλοκη και δύσκολη τεχνική όπου υπάρχει συνεχής εναλλαγή σχεδίων (πολύχρωμα γεωμετρικά, σχηματοποιημένες μορφές ανθρώπων, ζώων, φυτών, αντικειμένων), σε **φλοκάτα**, όπου η μια πλευρά παίρνει την όψη γούνας, σε **τρυπητά** που παρουσιάζουν διακοπές της συνοχής δεξιά και αριστερά του διακοσμητικού μοτίβου, σε **διπρόσωπα** που έχουν δύο όψεις ή σε **τύπο υφαντού που έχει την ίδια καλή και ανάποδη όψη**.

"Από τα δυσκολότερα και καλλιτεχνικότερα δημιουργήματα της υφαντικής είναι τα κεντητά στον αργαλειό. Μεγάλη ποικιλία από υφαντά υποδείγματα με παλιά παράδοση και τεχνική βρίσκουμε σε όλα τα ελληνικά μέρη. Τα σχέδιά τους ιδιότυπα, δεν είναι ποτέ όμοια στο κάθε τόπο και έχουν ποικιλότατες ιδιωματικές ονομασίες» (Χατζημιχάλη, 1955, σελ. 498-499).

"Η ελληνική υφαντική", γράφει ο Κίτσος Μακρής, «περισσότερο από κάθε άλλο είδος της λαϊκής μας τέχνης, μας δίνει τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής αυτογνωσίας, ανθρώπινης και εθνικής. Ανθρώπινης γιατί η γέννηση και ο θάνατος, ο έρωτας και η αρρώστια, οι μικρές χαρές και λύπες της ζωής είναι στενά δεμένα με τα έργα της που είναι πλούτος του αρχοντικού και ζεστασιά του φτωχόσπιτου, πολύτιμος βοηθός στις επαγγελματικές ασχολίες και πηγή αισθητικής συγκινήσεως. Αυτογνωσίας εθνικής γιατί, στα λογής διακοσμητικά θέματά τους, στις εναλλαγές των χρωμάτων τους και τον τρόπο της σύνθεσής τους, ανιχνεύουμε αρχαιοελληνικές και βυζαντινές καταβολές και επισημαίνουμε αφομοιωμένες επιδράσεις από την Ανατολή και τη Δύση, αντίστοιχες με τις ιστορικές περιπέτειες και τις πολιτισμικές επαφές του ελληνικού λαού. Πολύ ενδιαφέρουσα είναι η μελέτη των διακοσμητικών θεμάτων της ελληνικής υφαντικής. Είτε πρόκειται για απλά γεωμετρικά, είτε σχηματοποιημένες μορφές ανθρώπων, φυτών, ζώων και αντικειμένων, είναι όλα δοσμένα με την ίδια αντίληψη. Τα υφαντά που είναι διακοσμημένα με διάφορα θέματα είναι τα πιο ενδιαφέροντα και κυριαρχούν στις περισσότερες περιοχές της Ελλάδας.

Εκτός από το σχέδιο, σημαντικός παράγοντας ομορφιάς των ελληνικών υφαντών είναι το χρώμα, με τις ζωηρές αντιθέσεις τόνων, με το διάλογο θερμών και ψυχρών και το δέσιμο σχεδίου και χρώματος. Τα διάφορα διακοσμητικά θέματα συνθέτονται πάνω σε ομοιόμορφο φόντο,

κόκκινο ζωηρό, σκουρογάλαζο, καφέ, μαύρο και σπανιότερα άσπρο. Το χρώμα του φόντου επηρεάζει όχι μόνο τη χρωματική σύνθεση των διακοσμητικών θεμάτων αλλά και την πυκνότητά τους. Στα ανοιχτόχρωμα φόντα τα θέματα είναι πιο πυκνά. Μόνο σε εντελώς σύγχρονα υφαντά συναντούμε το ίδιο ακριβώς θέμα και την ίδια πυκνότητα σε ανοιχτόχρωμο ή σκούρο φόντο. Όταν οι συνθετικές ανάγκες απαιτούν πολύ καθαρό άσπρο, τότε χρησιμοποιείται αντί για μαλλί βαμβάκι, που δίνει φωτεινότερο άσπρο. Γενικά το ελληνικό υφαντό χαρακτηρίζεται από φροντίδα να αναδειχτεί το χρώμα, η σύνθεσή του και τα θέματα που το απαρτίζουν.

Κάθε ελληνική περιοχή έχει το δικό της ύφος στην υφαντική, όπου τα ίδια θέματα επανέρχονται και τα ίδια χρώματα τα συνθέτουν. Όμως σε κάθε περίπτωση υπάρχει μια καινούρια λύση. Αναρωτιέται κανείς πώς βρίσκουν αυτές τις εκπληκτικές αρμονίες χρωμάτων οι ανώνυμες υφάντρες. Βέβαια, χρησιμοποιούν λύσεις που τις βρήκαν έτοιμες, όπως συμβαίνει με κάθε ομαδική και παραδοσιακή τέχνη. Θα έπρεπε όμως να σκεφτούμε πόσο ευαίσθητη είναι η χρωματική αρμονία και πως ένας βαθύτερος ή ανοιχτότερος τόνος μπορεί να την ανατρέψει. Αν υπολογίσουμε ότι με τις μεθόδους βαφής που μεταχειρίζονταν, ο τόνος των χρωμάτων δύσκολα ελεγχόταν από τις τεχνίτριες, τότε θα διαπιστώσουμε πως, τουλάχιστον, οι πιο ανήσυχες και προικισμένες με χρωματική ευαισθησία, αντιμετώπιζαν με επιτυχία τις μεγάλες δυσκολίες που δημιουργούσε το χρωματικό πρόβλημα.

Τα διακοσμητικά θέματα και το χρώμα αποτελούν τα στοιχεία που συνθέτουν τη μορφή των ελληνικών υφαντών. Η όλη σύνθεσή τους εξαρτάται από την ειδική χρήση κάθε είδους και εξυπηρετεί τη λειτουργία του. Το ντιβανοσκέπασμα που από τη χρήση του έχει τρεις ή τέσσερις επιφάνειες, τη μία οριζόντια και τις άλλες κάθετες, δέχεται διαφορετικό ποσοστό φωτός. Καθεμιά από τις επιφάνειες αυτές έχει ανάλογη σύνθεση των διακοσμητικών θεμάτων και στα ηπειρώτικα διαφορετικό χρώμα φόντου.

Στο μπουχαροσκούτι (σκέπαστρο της φούσκας του τζακιού), η πάνω πλευρά καρφώνεται στο τζάκι ενώ η κάτω κρέμεται ελεύθερη. Αυτό το κάθετο κρέμασμα υπογραμμίζεται με την κλιμακωτή κάθοδο του πάνω χρώματος και την αντίστοιχη υποχώρηση του κάτω. Στα μαξιλάρια τονίζεται η πλαισίωση, που κατά το μεγαλύτερο ποσοστό της καλύπτει το πάχος τους. Στα χαλιά, στα πατάκια και γενικά στα στρωσίδια επίπεδων επιφανειών, η σύνθεση αναπτύσσεται γύρω από ένα κεντρικό θέμα.

Πολλές είναι οι ανάγκες που καλύπτουν τα υφαντά. Κατά τη χρήση τους, μπορούμε να τα χωρίσουμε σε υφαντά της φορεσιάς, σε **σπιτίσια** και σε **επαγγελματικά**. Οι φορεσιές των διαφόρων ελληνικών περιοχών γίνονται με υφάσματα που είτε τα ύφαιναν οι γυναίκες της οικογένειας είτε αγοράζονταν από την παραγωγή ορισμένων ελληνικών

εργαστηρίων, με εξαίρεση την "καλή φορεσιά" μερικών αστικών ή ημιαστικών κέντρων που γίνονταν με υφάσματα από το εξωτερικό. Τα σπιτίσια είναι στρωσίδια του ύπνου (σεντόνια, καρπέτες, βελέντζες, μαξιλάρια) στρωσίδια των εσωτερικών χώρων των σπιτιών (χαλιά, πατάκια, ντιβανοσκεπάσματα, μαγκαλότσουλα) και σκεύη ειδικών χρήσεων (μπουχαροσκούτια, προσόψια). Τα επαγγελματικά υφαντά ποικίλλουν ανάλογα με τις ασχολίες των κατοίκων» (Μακρής, 1969β, σελ. 125-27, 137 και 150).

Η υφαντική τέχνη από τόπο σε τόπο

Όσον αφορά την τέχνη της υφαντικής από τόπο σε τόπο, παρατηρούμε παραλλαγές στην ποιότητα του υφαντού, την τεχνοτροπία, τα χρώματα και τα σχέδια.

α) Ηπειρωτική Ελλάδα

Η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, γράφοντας για τα υφαντά της Μακεδονίας, αναφέρει σχετικά: "Μερικά από τα ωραιότερα υφαντά κοσμήματα της **Μακεδονίας** και της **Θράκης** βρίσκονται σε κεφαλάρια από πετσέτες.

Διακόσμηση με διαγώνια διάταξη στην ύφανση έχουμε σε ποδιές από το **Σουφλί**. Η εκτέλεσή τους στον αργαλειό απαιτούσε μεγάλη τεχνική ικανότητα και εμπειρία, έτσι οι ποδιές αυτές συγκαταλέγονται ανάμεσα στα ωραιότερα δείγματα της ελληνικής λαϊκής υφαντικής.

Η ανάλυση του χρωματικού ρυθμού στα υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης, δεν δείχνει μονάχα την αίσθηση του χρώματος που διέκρινε το λαό. Δείχνει κυρίως την επίδραση που ασκούσε ο χρωματικός ρυθμός πάνω στη λαϊκή καλλιτεχνική έκφραση. Όταν η παράδοση ήταν ακόμη ζωντανή κι ακμαία, η λαϊκή υφάντρα ήταν υποχρεωμένη να χρησιμοποιεί τα ορισμένα χρώματα του τόπου της με τον ορισμένο ρυθμό που ήταν καθιερωμένος για κάθε σχέδιο. Οι περιορισμοί που επέβαλλε η λαϊκή τέχνη στη χρήση των χρωμάτων, ήταν ακόμη πιο αυστηροί από τους περιορισμούς στη χρήση των διακοσμητικών στοιχείων. Σ' εκείνα επιτρεπόταν η διασκευή, στα χρώματα όμως η πρωτοτυπία αποκλείεται ολωσδιόλου (Κυριακίδου-Νέστορος, 1983, σελ. 32,36, 80).

"Ο **Βελβενδός**, στη **Δυτική Μακεδονία** ειδικευόταν σε ένα μόνο είδος υφαντού, στις βαμβακερές πετσέτες που ήταν πασίγνωστες σε όλη τη Μακεδονία και γινόταν εξαγωγή τους" (Κεφαλάς, 1970, σελ. 51).

Στη **Σιάτιστα** και την **Καστοριά**, εκτός από τα πολύχρωμα κεντητά χειροτεχνήματα και τους πλούσιους τάπητες, κατασκεύαζαν και

χειροτεχνήματα με τη συρραφή διαφόρων πολύχρωμων τεμαχίων υφασμάτων.

Οι **Σαρακατσάνοι**, ελληνικός, κτηνοτροφικός, νομαδικός πληθυσμός, δημιούργησαν δική τους ιδιόμορφη υφαντική που τη χαρακτηρίζει η απλότητα, η αυστηρότητα, η επανάληψη των ίδιων γεωμετρικών σχημάτων, το μαύρο φόντο που το φωτίζουν πολλά λευκά και λιγότερο χρωματιστά, συνήθως κόκκινα, πράσινα και γαλάζια διακοσμητικά μοτίβα που ανάμεσα σ' αυτά κυριαρχούν δέντρα και λουλούδια, ο σταυρός και το λεγόμενο "κλιτσωτό", θέμα γραμμικό, που μοιάζει με τυποποιημένο, σύνθετο, δικέφαλο αετό.

Όλα αυτά αντικαθρεφτίζουν τη ζωή της ίδιας της Σαρακατσάνισσας, η τέχνη της είναι μια τέχνη καρδιάς ανεπιτήδευτη, το υφαντό της έχει μια μυστική γοητεία.

Χάρμα ομορφιάς είναι η **βλάχικη**, η **σαρακατσάνικη ποδιά** και ο ανώνυμος ποιητής λαός την τραγούδησε:

*Στην κεντημένη σου ποδιά, μωρ' Βλάχα,
Λαλούν αηδόνια και πουλιά...*

Οι μορφές των ηπειρώτικων υφαντών, ανταποκρινόμενες στη διάταξη των εσωτερικών χώρων του σπιτιού, είναι κυρίως μάλλινα, πλουμιστά καλύμματα και μεγάλες, στενόμακρες αναπαυτικές μαξιλάρες που στολίζουν τα μιντέρια, καθώς και πολύχρωμα κιλίμια που σκεπάζουν το πάτωμα

«Από τα **ηπειρώτικα υφάσματα**, των οποίων η επεξεργασία ήταν τελειότατη", λέει η Χατζημιχάλη, "άξια σημειώσεως είναι το λεπτότατο λινό και μεταξωτό ριγωτό ύφασμα, όπως και το βαμβακομέταξο, το «μπιμπιζάρι» (Χατζημιχάλη, 1930β, σελ. 8).

Η βελέντζα και το κιλίμι, κεντημένα, έχουν ιδιαίτερη γοητεία. Στην **Αιτωλία**, η **βελέντζα** γίνεται από απολυτό ύφασμα με στημόνι και υφάδι μάλλινο, και τότε είναι πολύ βαρειά.

Στη **Θεσσαλία**, στη Λάρισα, ονομαστά ήταν τα "νταμωτά".

Στην **Καρδίτσα**, περίφημα είναι τα «θηλειαστά υφαντά» (προεξέχουν θηλειές), τα κλινοσκεπάσματα (μαντανίες), οι πάντες για τους τοίχους.

Για το θεσσαλικό υφαντό, ο Κ. Μακρής αναφέρει σχετικά: «Κάθε θεσσαλικό υφαντό είναι ένα τονισμένο χρονικό της μακρινής τοπικής ιστορίας. Μέσα του αντηχούν αρχαίοι παιάνες, βυζαντινές μελωδίες, ανατολίτικοι σκοποί, κλέφτικα τραγούδια, καημοί και πόθοι ενός λαού που έχει τη δύναμη να φυτεύει τα λουλούδια της χαράς στο χώμα το ποτισμένο με δάκρυα και αίμα. Καθώς κοιτάζεις ένα θεσσαλικό υφαντό, θαρρείς και αντικρύζεις από ψηλά το θεσσαλικό κάμπο, πελώριο κιλίμι, όπου άφησε τις πατημασιές της η ιστορία" (Μακρής, 1961, σελ. 11).

β) Νησιά

Στη **Σκιάθο**, τα βασικά διακοσμητικά στοιχεία του κιλιμιού είναι η ψάρα, η ψαρίτσα, ο σταυρός, ο σκαντζόχειρος, η αγκινάρα, τα κυπαρισσάκια.

Στην **Κάρπαθο**, οι στυλομαντήλες είναι λεπτοϋφασμένες, βαμβακερές ή μεταξωτές, πολύχρωμες στολισμένες με ανθρώπινες φιγούρες, λουλούδια και πουλιά σε οριζόντιες ζώνες.

"Η καρπαθιώτικη στυλομαντήλα εκφράζει τη σχέση ανάμεσα στην υφαντική του σπιτιού και την αρχιτεκτονική. Μακρόστενο μεταξωτό ή βαμβακερό υφαντό κρεμιέται από το στύλο του σπιτιού που υψώνεται από το πάτωμα ως την οροφή και στηρίζει τη μεσά, το μεγάλο δοκάρι της οροφής που διαχωρίζει τους σοφάδες (υπεριψωμένοι χώροι του ύπνου) και το χαμηλότερο χώρο της υποδοχής. Έτσι ντύνεται και στολίζεται ο κενός στύλος με λαμπρή πολυχρωμία (Ζώρα, 1995, σελ.30).

Χαρακτηριστικά δείγματα υφαντών είναι οι καρπέτες της **Λευκάδας** πολύχρωμες, με θέματα γεωμετρικά τοποθετημένα σε οριζόντιες ζώνες.

Μοναδικά εργόχειρα είναι και τα υφαντά της **Κρήτης**.

«Τα υφαντά της ορεινής Κρήτης, αυστηρά, λιτά, συγκεντρωμένα, σαν τους ανθρώπους, τα σπίτια, σαν το τοπίο τους. Λίγα χρώματα, μαύρο και κόκκινο στα Σφακιά, μπλε, κόκκινο, κίτρινο ή πράσινο στην Κριτσά. Κυριαρχεί σ' αυτά ο γεωμετρισμός.

Στα Ανώγεια, οι υφάντρες δίνουν στις φημισμένες "βούργες" τους με το πέραςμα της χρυσοκλωστής στα γεωμετρικά μοτίβα, ένα τόνο λάμψης και ομορφιάς.

Στα χωριά του Ηρακλείου, κυριαρχούν εύθυμα και παρδαλά θέματα στις μακριές πετσέτες, στους μεταξωτούς κρεβατόγυρους και στ' αλαφριά χιράμια: γλάστρες με πολύχρωμα λουλούδια, κοριτσάκια που τα ποτίζουν, κοπέλες που χορεύουν, ζευγάρια με τα γιορτινά τους κάτω από μεσαιωνικές εκκλησούλες. Πιο ξένοιαστη, πιο κοινωνική και πιο εύθυμη είναι η διάθεση, δίπλα στα καρπερά αμπέλια της ηρακλειώτικης γης» (Λογιάδου-Πλάτωνος, 1964, σελ. 25-26).

Ο Θεοχάρης Μ. Προβατάκης, γράφει για τα υφαντά της Κρήτης: «σε όλα προέχει η αντοχή, η καλαισθησία, η καλή ποιότητα των υλικών και κυρίως οι πολυποίκιλοι απαλοί και έντονοι χρωματισμοί. Ιδιαίτερα καλαίσθητα είναι τα εξαιρετικά ξόμπλια, δηλ. τα πλουμιά που χαρακτηρίζονται έργα τέχνης: κεντητές πατανίες με κρούσσα ή δαντέλα, πατητές (κουβέρτες) απλές ή χνουδάτες με σχέδιο σε σκέτο φόντο από πολύχρωμο ή μονόχρωμο μαλλί, δεξιμάτες με ποικίλα σχέδια και χρώματα, μονόφυλλα, δίφυλλα ή τρίφυλλα μάλλινα χιράμια, καμπάλια με επίπεδα γραμμωτά σχέδια, σακκούλια (βούργιες πλουμιστές και άλλα υφαντά με γεωμετρικά ή φυτικά σχέδια προερχόμενα από την ιστορία,

την παράδοση, το περιβάλλον, τη θρησκεία, τη ζωή, τα παραμύθια και κυρίως από το ζωϊκό και φυτικό βασίλειο που περιβάλλει τη ζωή των Κρητικών. Χαρακτηριστικά σημειώνουμε μινωϊκά πρότυπα όπως χελιδονόψαρα, πελέκει, χταπόδια, στυλιζαρισμένα κρίνα, και γεωμετρικά σχήματα, μαιάνδρους, έντομα, πουλιά, φυτά λουλούδια, καράβια, σταυρούς και άλλα συμβολικά σχέδια και μοτίβα» (Προβατάκης, 1990, σελ. 291).

Για τις πασίγνωστες πατανίες της **Κρήτης** αναφέρει η Π. Ζώρα: «Τα ωραιότερα δείγματα της νεοελληνικής υφαντικής είναι οι κόκκινες "πατανίες" της Κρήτης (ιδιαίτερα του Κισσάμου) με την τοιχογραφική αντίληψη της ενυφασμένης διακόσμησης στις στενές πλευρές, που θυμίζει την αισθητική των κεντημάτων. Οι πατανίες είναι τρίφυλλα κλινოსκεπάσματα με ενυφασμένο κέντημα στις δύο στενές πλευρές» (Ζώρα, 1995, σελ. 30).

Στην **Εύβοια**, σπουδαία είναι τα "σταμπωτά υφάσματα για τα τσεμπέρια", τα μεταξωτά υφάσματα και οι εξαιρετικές λεπτοϋφαντες και χρυσοϋφαντες άσπρες μεταξωτές μπόλιες της Κύμης, τα θαυμάσια κεντητά στο αργαλειό ταγάρια των χωριών κοντά στη Στενή.

Σπουδαία άνθιση παρουσιάζει η υφαντική στη **Νάξο** και στη **Σάμο**.

Περίφημη ήταν και η πάντα της **Νισύρου** φτιαγμένη από λινό υφασμα ή σπανιότερα από μάλλινο, με κεντημένα σχέδια.

Στην **Κύπρο**, υφαίνονταν υφάσματα σε οργανωμένα εργαστήρια, όχι μόνο για την καθημερινή χρήση, αλλά και πολύτιμα μεταξωτά κλαδωτά. Ατλάζια, μουαρέδες και στόφες αραχνούφαντες για τις εκκλησιαστικές και κοσμικές χρήσεις, καθώς επίσης και πασμάδες (σταμπωτά, πολύχρωμα υφάσματα με τα οποία φτιάχνονται τα βαμβακερά, πλουμιστά τσεμπέρια).

Ξεχωριστή ήταν και η γοητεία των παλιών μικρασιατικών, χειροποίητων χαλιών. Οι Έλληνες της Μικράς Ασίας ειδικεύτηκαν στα χαλιά και έγιναν ασυναγώνιστοι. Συνθετικές παραστάσεις, διάφορα διακοσμητικά στοιχεία, συγκροτούσαν, σε συνδυασμό με τα χρώματα, ένα φαντασμαγορικό σύνολο.

Για την υφαντική στη **Μικρά Ασία**, γράφει ο Κ. Μακρής: «Τα μικρασιατικά υφαντά είναι ελληνικά, όχι απλώς επειδή έγιναν από ελληνικά χέρια, αλλά, κυρίως, γιατί εκφράζουν τον ιδιαίτερο εθνικό μας χαρακτήρα. Στα χρώματα και τα σχέδια, μέσα από τις προσαρμογές που επιβάλλει η τεχνική της ύφανσης, εύκολα διακρίνονται παλιότερες, βυζαντινές κυρίως, καταβολές. Διακοσμητικές ζώνες τοιχογραφικών και ψηφιδωτών συνόλων, πλαισιώσεις μικρογραφιών και επίτιτλα χειρογράφων, εικαστικές αναπαραστάσεις βυζαντινών υφαντών μέσα σε συνθέσεις, εμφανίζονται μέσα σε νέα μορφή στα υφαντά. Ο μικρασιατικός ελληνισμός, απομονωμένος μέσα σε ξένους πληθυσμούς,

διαφύλαξε με τον αμυντικό συντηρητισμό του την εθνική του ιδιομορφία στη γλώσσα, σε χορούς, σε υφαντά και λογής άλλες εκδηλώσεις. Βέβαια, όπως και σε ολόκληρη την ελληνική λαϊκή τέχνη, σημειώνονται ανατολικές επιδράσεις» (Μακρής, 1983, σελ. 3).

Τα ελληνικά υφαντά, γεμάτα πολύπλοκα σχέδια, εντυπωσιακά διακοσμητικά μοτίβα και υπέροχα φωτεινά χρώματα, εμπνευσμένα από τη φύση και την πανάρχαια παράδοση, αποτελούν στο σύνολό τους εκπληκτικά έργα τέχνης τέχνης χάρη στο μεράκι, τη νοικοκυροσύνη, την υπομονή, την πείρα, την αδιάκοπη έρευνα για το καλύτερο, το ομορφότερο, το τελειότερο, που έφερναν το επιθυμητό αποτέλεσμα, την πεμπτουσία της καλλιτεχνική πνοής.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΥΦΑΝΤΙΚΗ

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών

Κεφαλάς Κωνσταντίνος, 1970, *Η Μακεδονική Χειροτεχνία τον καιρό της Τουρκοκρατίας*, Αθήνα: Ελληνική Λαϊκή Τέχνη, αρ. 7

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκη, 1983, *Τα υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης*, Αθήνα: Ολκός

Λογιάδου-Πλάτωνος Σωσώ, 1964, *Η Υφαντική στην Κρήτη*, Αφιέρωμα στην Κρήτη, περ. Ηώς, αρ. 76/85

Μακρής Κίτσος, 1961, *Υφαντά Θεσσαλίας*, ΕΟΕΧ

Μακρής Κίτσος, 1969, *Υφαντική, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (διευθ. Σ. Α. Παπαδόπουλος, επιμ. Τάκης Κατσουλίδης)

Μακρής Κίτσος, 1976, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, Αθήνα: Μέλισσα

Μακρής Κίτσος, 1983, *Μικρασιάτικα Υφαντά*, Αθήνα: Εκδόσεις ΕΟΜΜΕΧ

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Σικελιανού Εύα, 1921, *Τρεις διαλέξεις: Η Μόδα εις την Ελλάδα, το Μαγαζί, Η Ελληνική Μουσική*, Αθήνα

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1930, *Ηπειρωτική Λαϊκή Τέχνη*, ανατ. από τα ΗΧ, Ιωάννινα: Ηπειρώτικα Χρονικά, τόμος, Ε΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1955, *Η Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Νέα Εστία (Χριστούγεννα)

Η ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ

Η κεντητική είναι ο πιο πλούσιος σχηματικά και χρωματικά κλάδος της λαϊκής τέχνης. Πρόκειται για μια κοπιαστική και χρονοβόρα απασχόληση που απαιτεί τη φαντασία και την καλλιτεχνικότητα του τεχνίτη καθώς και την εναρμόνιση ψυχικών και σωματικών δυνάμεων.

Ως οικιακή απασχόληση, είναι πολύ ευχάριστη, ξεκουράζει, χαλαρώνει από την καθημερινότητα και προσφέρει ψυχική ευφορία και τη χαρά της δημιουργίας.

Το κέντημα, εκφράζει, όπως και οι άλλες λαϊκές τέχνες τη διάχυτη αισθητική αντίληψη που επικρατεί και αντικατοπτρίζει τις κοινωνικές και οικονομικές συνθήκες του τόπου και της εποχής του. Δημιουργείται, όπως και οι άλλες λαϊκές τέχνες, από την έμφυτη ανάγκη μιας πηγαίας έκφρασης του λαϊκού αισθήματος, που διαμορφώνεται σύμφωνα με τις παραδόσεις, τα ήθη και τα έθιμα του κοινωνικού συνόλου.

Η καταγωγή του κεντήματος είναι πανάρχαια: περικοπές της Βίβλου αναφέρουν ότι ο Μωϋσής παράγγειλε στο λαό του να κεντήσει τα κάλυπτρα των Δέκα Εντολών με χρυσά νήματα και πολύτιμους λίθους πάνω σε λεπτό λινό.

Στην Ιλιάδα, η Ελένη κεντά σκηνές του Τρωϊκού πολέμου πάνω σε πορφυρό πέπλο.

Το πιο παλιό κεντημένο ρούχο βρέθηκε στον τάφο του Τούθμωση, Φαραώ του 15^{ου} αιώνα π.Χ..

Στην Κίνα σώζονται κεντήματα από την εποχή των Χαν (2^{ος} αι. π.Χ.).

Το Βυζάντιο στολίζει με βαριά χρυσά και αργυρά κεντήματα τις εκκλησίες (λάβαρα, ιερά κάλυπτρα, καλύμματα για την Αγία Τράπεζα), τις ιερατικές στολές και τις επίσημες πολιτικές ενδυμασίες.

Η κεντητική ακμάζει σε Ανατολή και Δύση. Έτσι και στην Ελλάδα, που βρίσκεται στο σταυροδρόμι της Μεσογείου, η τέχνη αυτή δέχτηκε πολλές και ποικίλες επιδράσεις που τις αφομοίωσε, την εμπλούτισαν και της έδωσαν τελικά τον ξεχωριστό της χαρακτήρα, χωρίς να αλλοιωθεί η πατροπαράδοτη αισθητική της.

«Οι αλλαγές συντελέστηκαν με πολλή περίσκεψη μέσα στην κλειστή κοινωνία της εποχής εκείνης και σ' αυτή ακριβώς την αυστηρή τήρηση της παράδοσης οφείλεται η επιβίωση της ελληνικής λαϊκής κεντητικής τέχνης» (Μαζαράκης-Αινιάν, 1989, σελ. 8).

Ανάλογα με την τοπική τους προέλευση, τα κεντήματα διακρίνονται σε εκείνα του Ελληνισμού της Μικράς Ασίας, της Κωνσταντινούπολης, της Κύπρου, στα κεντήματα της Ηπειρωτικής Ελλάδας και των νησιών Ιονίου και Αιγαίου. Αυτά με τη σειρά τους προέρχονται από τα χωριά ή τα αστικά κέντρα.

Η κεντητική του χωριού ασκείται κατεξοχήν από το γυναικείο δυναμικό για να διακοσμήσει είδη για τις ανάγκες του σπιτιού, να στολίσει εξαρτήματα της ενδυμασίας και προπαντός να ικανοποιήσει τις έμφυτες αναζητήσεις για το ωραίο.

Η κεντητική στα μεγάλα αστικά κέντρα καλλιεργείται με τα ίδια κίνητρα, αλλά εκεί παρατηρείται συγχρόνως η ανάπτυξη εργαστηρίων κεντητικής για επαγγελματικούς σκοπούς, κυρίως στην Κωνσταντινούπολη, τη Μ. Ασία και τα Γιάννενα.

Σχετικά με τον προορισμό τους τα κεντήματα διακρίνονται:

α) σε κεντήματα για το στολισμό του σπιτιού

Τα κεντήματα του σπιτιού έχουν γίνει μετά από επίμονη απασχόληση που απαιτεί καλαισθησία και μεράκι και κυρίως αναπτέρωμα της φαντασίας και της καλλιτεχνικής μέθης. Έτσι επιτυγχάνεται χρωματική αρμονία με πλούσιο διάκοσμο, που στο σύνολό του γοητεύει και παρουσιάζει αισθητική ενότητα και αρμονία.

Πρόκειται για μια οικιακή απασχόληση που έχει ταυτιστεί με την ανωνυμία. Τα κορίτσια, οι γυναίκες, μετά τις καθημερινές δουλειές τους κάθονταν το χειμώνα δίπλα στο τζάκι, ή στις αυλές και τα δώματα την άνοιξη και το καλοκαίρι, ανάμεσα σε βασιλικούς και γαρυφαλλίες και κεντούσαν ώρες ασταμάτητες δημιουργώντας εξαιρετικά κεντήματα με θαυμάσια διακοσμητικά σχέδια, σε μια απίθανη χρωματική ποικιλία και διαύγεια.

Όσα κεντήματα προορίζονται για το στολισμό του σπιτιού (σεντόνια, κρεβατόγυροι, κουρτίνες, μαξιλάρες, σπερβέρια, προσκεφάλια, πετσέτες, τσεβρέδες) συμπληρώνουν την εσωτερική γενική διακόσμησή του. Αυτά είναι κεντημένα συνήθως με λεπτά πολύχρωμα μετάξια, βαμμένα με φυτικές και ζωϊκές ουσίες σε αρμονικές αποχρώσεις και συχνά ποικίλλονται με χρυσά ή αργυρά νήματα.

Για τα κεντήματα του σπιτιού, γράφει η Πόπη Ζώρα: "κεντημένα με μετάξια σε λαμπρούς χρωματισμούς που χάρη στη φυτική τους προέλευση έμειναν αναλλοίωτα στο πέρασμα του χρόνου, ανήκαν όλα στο χώρο της γυναικείας οικιακής χειροτεχνίας και έχουν έντονο τοπικό χαρακτήρα. Τα βασικά χρώματα είναι τρία: το κόκκινο, το πράσινο και το γαλάζιο, χωρίς όμως, ανάλογα με τις περιοχές να αποκλείεται η χρήση και άλλων, κυρίως του κίτρινου, του μαύρου και σκούρου καφέ. Χρησιμοποιούνταν ατόφια, όπως έβγαιναν από λαϊκές συνταγές" (Ζώρα, 1995, σελ. 20).

β) σε κεντήματα για το στολισμό των παραδοσιακών ενδυμασιών

Τα κεντήματα για τις παραδοσιακές ενδυμασίες διακοσμούσαν **τραχηλίες, ποδόγυρους, κατωμάνικα, ποδιές, καλύμματα κεφαλιού, γιλέκα, ντουλαμάδες, τουζλούκια, υποδήματα, τεπελίκια**. Αυτά διαφέρουν κατά περιοχές στην απόδοση και τη διαρρύθμισή τους.

γ) σε κεντήματα για εκκλησιαστική χρήση

Κοσμούν **λάβαρα, ιερά κάλυπτρα, ιερατικά άμφια, καλύμματα για την Αγία Τράπεζα**.

Τα θέματα

Στο ελληνικό λαϊκό κέντημα υπάρχουν διακοσμητικά θέματα που μας αποκαλύπτουν τις θρησκευτικές, κοσμογονικές και καλλιτεχνικές ανησυχίες της λαϊκής ψυχής. Τα διακοσμητικά θέματα των κεντημάτων, είναι, όπως αναφέρει η Μαρία Λαδά-Μινώτου:

α) τα απλά διακοσμητικά

β) τα αφηγηματικά

γ) τα συμβολικά

Στην επιλογή των θεμάτων παρατηρούνται επιδράσεις από τον διακοσμητικό κύκλο της νεοελληνικής κεραμικής και ξυλογλυπτικής και από τα ενυφασμένα σχέδια που συναντούνται στα βαρύτιμα υφάσματα ανατολικής και δυτικής προέλευσης.

«Πολλά επίσης σχήματα και θέματα», μας λέει η Μ. Λαδά-Μινώτου, «έχουν σχέση με τους βιογενετικούς νόμους και ανταποκρίνονται σε παμπάλαιες ανθρώπινες συνήθειες της γένεσης, σε λατρείες, σε μαγικές δοξασίες. Τα θέματα αυτά επαναλαμβάνονται από γενιά σε γενιά από ιερό άγραφο νόμο και από την ανεξήγητη πίστη πως περικλείουν τη δύναμη του καλού" (Λαδά-Μινώτου, 1989, σελ.13).

Στα ελληνικά κεντήματα εντοπίζονται επίσης, στοιχεία **βυζαντινά** (έλικες, δικέφαλοι αετοί), **ανατολίτικα** (γλάστρες, γαρίφαλα, τουλίπες, τριαντάφυλλα) και **ντόπια** (πέρδικες, καράβια, γοργόνες, φίδια, ελάφια, πουλιά, δράκοντες, μοναστήρια, εκκλησίες, ανθρώπινες φιγούρες).

Ακόμα εικονίζονται σκηνές της καθημερινής ζωής: ειδυλλιακές σκηνές γάμου, ο χορός, το κυνήγι, ο Μάης με χαρούμενη συντροφιά, ναυτικά θέματα, π.χ. ναύτες που σκαρφαλώνουν στα κατάρτια.

Στο σύνολό τους τα θέματα αυτά, μέσα από την αρμονία των χρωματικών αποχρώσεων, την πετυχημένη διακύμανση της φωτοσκίασης και τη λιτότητα της μονοχρωμίας, εκτός από τον διακοσμητικό έχουν και ένα βαθύ συναισθηματικό χαρακτήρα.

Η διπλή αυτή υπόσταση, διακοσμητική και συναισθηματική εκφράζεται πηγαία στα χρωματιστά, λευκά και υφαντά κεντήματα της γυναικείας οικιακής χειροτεχνίας που ακολουθεί τους δικούς της κανόνες στην επιλογή θεμάτων που καθορίζονται από την οικογενειακή και τοπική παράδοση.

Κεντήματα-κεντήστρες

«Τα κεντήματα για τη χρήση του σπιτιού είναι αφάνταστα πλούσια και η ποικιλία τους μεγάλη. Είναι εργασμένα με λεπτά πολύχρωμα μετάξια ή βαμβακερές κλωστές και τα ανεξίτηλα χρώματά τους συνδυάζονται σε αρμονικές αποχρώσεις που συμπληρώνονται από χρυσά ή αργυρά νήματα. Αν και διαφέρουν από περιοχή σε περιοχή στη μορφή, τα χρώματα και την τεχνική, παρουσιάζουν ωστόσο ένα ενιαίο χαρακτήρα στα κύρια χαρακτηριστικά τους» (Μαζαράκης-Αινιάν, 1989, σελ.14).

Τα ελληνικά σπίτια είναι στολισμένα με κεντήματα, ιδίως το 18 και το 19^ο αιώνα, που καλυτερεύουν οι όροι της ζωής. Στην προίκα κάθε κοπέλας υπάρχει κεντητό κρεβατοστρώσι: πάπλωμα, σεντόνια, κρεβατόγυρο, προσκεφαλίδα, μαξιλάρι.

Οι πλούσιες είχαν και «καλό» και «δεύτερο», δηλ. καθημερινό κρεβατοστρώσι.

Απαραίτητες στην προίκα είναι και οι κουρτίνες οι κεντητές, οι πετσέτες για το λουτρό και τα εργόχειρα που στολίζουν τους τοίχους και τα ντιβάνια.

Όλα τα κορίτσια κεντούσαν: και οι «πάνσοφες αρχοντοπούλες» και τα κορίτσια του λαού.

Η Αρετούσα της Κρήτης *«πανίν εκράτει κι έκανε γάζωμα με μετάξι»*.

Το Μαλαμώ του Παπαδιαμάντη *«έβαινε προς το ιδεώδες των παραμυθιών»* κεντώντας *«γωνίαν ουρανού με άστρα, γωνίαν γης με λουλούδι και γωνίαν θαλάσσης με ολίγα καράβια»*.

ΥΛΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΙΚΗ

Τα κεντήματα διακρίνονται με κριτήρια τα υλικά και την τεχνική.

Ανάλογα με τα υλικά, έχουμε τριών ειδών κεντήματα:

α) τα χρωματιστά

Χρησιμοποιούσαν βαμμένα νήματα από λινάρι, μετάξι, βαμβάκι ή μαλλί που τα έβαφαν με φυτικές ή ζωϊκές ουσίες αφού τις βουτούσαν σε στυπτικές ουσίες για ν' αποκτήσουν φωτεινά και ανεξίτηλα χρώματα. Τις χρωματικές διαβαθμίσεις τις πετύχαιναν με τις κατάλληλες αναλογίες των βαφικών ουσιών και τη διάρκεια του χρόνου στο βρασμό τους.

β) τα λευκά

Είναι τα ασπροπλούμια, τα ασπροκέντια κεντημένα με λευκές κλωστές

γ) οι δαντέλες

Πλέκονταν με βαμβακερά λευκά νήματα, που τα δούλευαν με τη βελόνα, το βελονάκι ή το κοπανέλι

δ) τα χρυσά

Γίνονται με χρυσονήματα και αργυρονήματα, με χρυσά και ασημένια σύρματα και τιρτίρια) και είναι έργα χρυσοκεντητικής που αναπτύσσεται ως εργαστηριακή και ανδρική κυρίως τέχνη.

Ανάλογα με την τεχνική το κέντημα διακρίνεται σε:

α) μετρητό ή ξομπλιαστό

Το σχέδιο δεν έχει από πριν αποτυπωθεί στο ύφασμα, αλλά σχηματίζεται καθώς κεντιέται, με μετρητές βελονιές που λέγονται μετρητές ή ξομπλιαστές. Η πιο συνηθισμένη είναι η σταυροβελονιά, δηλ. η φρυγική βελονιά, γνωστή στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Άλλες βελονιές της ίδιας κατηγορίας είναι η ίση βελονιά, η γαζωτή ή ριζοβελονιά, δηλ. το γνωστό ζιγκ-ζαγκ, η μονή βελονιά, δηλ. η μισή σταυροβελονιά. Από τις βελονιές των μετρητών σημειώνουμε το ψαραμάθι και το τυλιχτό για τις διάφορες ενώσεις, τη φουσκωτή βελονιά και άλλες.

β) γραφτό

Το μοτίβο έχει σχεδιαστεί από πριν πάνω στο πανί και η εκτέλεσή του γίνεται συνήθως με τελάρο.

Οι γραφτές βελονιές έχουν πολλές ονομασίες και ποικίλες τεχνοτροπίες. Οι δυσκολότερες από αυτές είναι εκείνες που έγιναν με μάλαμα ή χρυσόνημα ή και μετάξι σε διάφορες αποχρώσεις, με τέτοιο τρόπο ώστε να δυσκολεύεται ο θεατής να διακρίνει την "ορθή" όψη του κεντήματος από την "ανάποδη". Τα κεντήματα αυτά ονομάζονται διπρόσωπα και η βελονιά τους προέρχεται από τα βυζαντινά και μεταβυζαντινά κεντήματα, με τα οποία έχουν αρκετές αναλογίες και ομοιότητες ως προς την τεχνική τους εκτέλεση. Άλλα είδη της γραφτής βελονιάς είναι η περαστή, η αναχυτή, η καγκελωτή, η τρυπητή κ.ά.

"Οι βελονιές ή ραφές είναι άλλες για τα μετρητά και άλλες για τα γραπτά κεντήματα. Οι πιο συνηθισμένες είναι η πισωβελονιά, η σταυροβελονιά (φρυγική), η αλυσιδοβελονιά, η χυτή, το ψαροκόκκαλο (βυζαντινή) η φουσκωτή και άλλες, που εκτελούνται με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία από τις Ελληνίδες, ιδίως στα αμφιπρόσωπα και τα ανάγλυφα κεντήματα. Ειδικές είναι εκείνες που χρησιμοποιούνται για το γέμισμα των μεγάλων επιφανειών και για τις ενώσεις" (Λαδά-Μινώτου, 1989, σελ. 13).

Μερικές από τις σπουδαιότερες διακοσμητικές βελονιές μας αναφέρει ονομαστικά και με αλφαβητική σειρά ο Μ. Προβατάκης: αζούρ (απλό, διπλό, ελικοειδές, κλιμακωτό), αστροβελονιά, βελοειδής, δαντελλοβελονιά, διαμαντοβελονιά, διχτυωτή, ηπειρώτικη διχαλωτή, καρुकώματος βελονιά, κασμιροβελονιά, κοκκοβελονιά, κομποβελονιά, κοφτή, λευκαδίτικη, μαργαριτοβελονιά, μεταξοβελονιά, μωσαϊκή, ορυζοβελονιά, πευκοβελονιά, γαζί χειρός, ρεθυμνιώτικη, ριχτή ή πεταχτή, σιτοσταχυοβελονιά, σαρακατσάνικη, σιριτοβελονιά, στεφανάκι, τριγωνική διπλής όψεως, υφαντοβελονιά, φεστόνι ανθοπετάλων, φιδοβελονιά, φλωρεντιανή, φυλλοβελονιά, φωτιάς, ψαθοβελονιά" (Προβατάκης, 1990, σελ. 255).

Το χρωματιστό κέντημα

Οι τεχνίτες των χρωματιστών κεντημάτων, γυναίκες και άντρες, αποδίδουν τα διακοσμητικά θέματα που κεντούν σε ολόκληρη την επιφάνεια ή ολόγυρα στο ύφασμα, σχηματοποιημένα χωρίς νατουραλισμό και προοπτική.

Στο μετρητό χρωματιστό κέντημα επικρατεί η ευθεία και οι συνδυασμοί της που σχηματίζουν διάφορα γεωμετρικά σχήματα, όπως ζιγκ-ζαγκ, ρόμβοι, μαϊάνδροι και κάνουν το εργόχειρο να μοιάζει με υφαντό.

Στο γραφτό χρωματιστό κέντημα η φαντασία κινείται πιο ελεύθερα. Η ελευθερία αυτή όμως είναι σχετική, γιατί η λαϊκή τέχνη δεσμεύεται από την παράδοση και από άγραφους νόμους: τη συμμετρία του σχεδίου, το ρυθμό με τον οποίο επαναλαμβάνεται το μοτίβο και το «φόβο του κενού» με αποτέλεσμα το κέντημα να συμπυκνώνει τα θέματα, καλύπτοντας όλη την επιφάνεια του υφάσματος.

Αναφέρει σχετικά η Πόπη Ζώρα: "ο φόβος αυτός οδηγεί στη συμπύκνωση των διακοσμητικών θεμάτων και το γέμισμα των μεγάλων του επιφανειών με μικρότερα διακοσμητικά μοτίβα. Έτσι, για παράδειγμα, ένα μεγάλο φύλλο τουλίπας ή αγριοτριανταφυλλιάς διανθίζεται με μικρότερες τουλίπες ή τριαντάφυλλα και το σώμα ενός μεγάλου ζώου γεμίζει με μικρότερες ζωϊκές φιγούρες" (Ζώρα, 1995, σελ. 21).

Όπως η υφαντική, έτσι και το κέντημα που προορίζεται για το στολισμό του σπιτιού (σεντόνια, μπροστοσέντονα, κουρτίνες, σπερβέρια, προσκεφαλάδες, μαξιλάρια, μεσάλια, μαχραμάδες, πεσκίρια) ή της φορεσιάς (που κοσμεύεται κυρίως, όσον αφορά στην Ηπειρωτική Ελλάδα, με γεωμετρικά σχήματα απλά ή σύνθετα, μαιανδρικά, ελικοειδή, σταυροειδή, ρόδακες, ήλιους, δέντρα, κλαδιά, λουλούδια, φύλλα και σπανιότερα με αναπαραστάσεις ανδρών, γυναικών, σειρήνων, φανταστικών θηρίων, ερπετών, πουλιών ή αναπαραστάσεις από βάρκες, καράβια, σπίτια, κυπαρίσσια που συναντούνται κυρίως στη νησιωτική Ελλάδα), εκφράζει το χαρακτήρα και τη νοοτροπία των κατοίκων, όπως διαμορφώνονται από τις γεωγραφικές, τις κοινωνικές και τις οικονομικές συνθήκες της κάθε περιοχής.

«Εκ των χαρακτηριστικότερων και πλουσιωτέρων κλάδων της χειροτεχνίας είναι το κέντημα», γράφει η Αγγελική Χατζημιχάλη. «Εις τα στολίδια του, τα σχέδια και τα χρώματα κατοπτρίζονται και μας φανερώνονται όλαι αι διαφοραί και ιδιορρυθμίαι των διαφόρων τόπων της πολυμόρφου γης και ζωής. Τιουτοτρόπως βλέπομεν να αποδίδεται εις το κέντημα το τραχύ και σοβαρόν του χαρακτήρος των βορεινών Ελλήνων και το τερπνόν και χαρωπόν των νησιωτών και άλλοτε πάλιν να συνυπάρχουν αι ιδιότητες αυταί εις έν αρμονικόν σύνολον» (Χατζημιχάλη, 1984, σελ. 16).

Στα νησιώτικα χρωματιστά κεντήματα υπάρχει έντονη η παρουσία της τοπικής κοινωνικής ζωής: η θάλασσα, το καράβι, μικρά και μεγάλα πλεούμενα, γοργόνες, μυστηριακές αναλαμπές από τον κόσμο του βυθού.

«Ξεχωριστή θέση στο νησιώτικο κέντημα», λέει σχετικά ο Κ. Μακρής, «κατέχουν τα θαλασσινά θέματα, κυρίως το καράβι, η γοργόνα και το ψάρι. Στα χαριτωμένα αυτά παιχνίδια της αλήθειας με τη φαντασία, η άψογη τεχνική, το ευλύγιστο σχέδιο, ο χρωματικός πλούτος, τα διασκεδαστικά ευρήματα, η συνεχής αλλαγή κλίματος στα στοιχεία

της συνθέσεως συνδυάζονται με γοητευτική περιγραφική «φλυαρία» και ευτράπελη απόδοση της καθημερινότητας» (Μακρής, 1972, σελ. 273).

Το χρωματιστό κέντημα από τόπο σε τόπο

"Τα χρωματιστά κεντήματα των **Σαρακατσαναίων** που ζουν σε μια κλειστή, ποιμενική κοινωνία, χαρακτηρίζονται για την απλότητα στο υλικό, το χρώμα και το σχέδιο. Γίνονται με λεπτή κλωστή από διαλεχτό μαλλί αρνιού και σε φυσικό χρώμα: καφέ, μαύρο, άσπρο, γαλαζόμαυρο.

Τα σχέδια είναι μετρητά. Τα θέματα αυστηρά γραμμικά με ποικιλία από γεωμετρικά σχήματα, δεν έχουν ξενικές επιρροές" (Ζώρα, 1969, σελ. 161-189).

Τα **ηπειρώτικα** σεντόνια, οι κρεβατόγυροι, οι μαξιλάρες με τα γραφτά πολύχρωμα ανατολίτικα μοτίβα όπως γαρίφαλα, τριαντάφυλλα, υάκινθους, τουλίπες, μαρτυρούν την επίδραση της οθωμανικής τέχνης. Δίπλα σ' αυτά απεικονίζεται συνήθως ένα ελληνικό θέμα, ο γάμος. Γαμπρός και νύφη με τη συνοδεία τους, ένας ολόκληρος κόσμος, λαμπερός και πολύχρωμος ζωντανεύει πάνω στο πανί.

Τα θαυμάσια ηπειρώτικα κεντήματα είναι περίφημα για την τεχνική τους εκτέλεση, το χρώμα και τη σύνθεσή τους.

Με τα ηπειρώτικα κεντήματα μοιάζουν τα **σκυριανά** στα οποία κυριαρχούν τα ανθρωπόμορφα μοτίβα και τα ζώα καθώς και διακοσμητικά θέματα από το Βυζάντιο. Άλλο ενδιαφέρον στοιχείο των σκυριανών κεντημάτων είναι η θάλασσα. Γολέτες αρμενίζουν με ανδρικές μορφές (τους κατήδες) στα κατάρτια τους. Τριγύρω κολυμπούν ψάρια.

Στα σκυριανά κεντήματα τα υλικά είναι λεπτά και τα σχέδια καλοδουλεμένα.

Τσαλαπετεινοί και λαλέδες (λουλούδια) γεμίζουν τον «κάμπο».

Αναφέρει σχετικά η Πόπη Ζώρα: «Εκείνο που χαρακτηρίζει τη σκυριανή κεντητική είναι η λεπτότητα των υλικών και της δουλειάς, ώστε να ανθοποιούνται ακόμη και τα ζωϊκά ή ανθρωπόμορφα μοτίβα: ο τσαλαπετεινός, η γοργόνα, το καράβι, οι λαλέδες, οι καδήδες (αντρικές φιγούρες με φανταστικές φορεσιές) είναι τα βασικά θέματα της σκυριανής κεντητικής που εκτελούνται με διάφορες βελονιές της γραφτής τεχνικής και δίνονται με μοναδική τελειότητα και απaráμιλλη χρωματική αρμονία» (Ζώρα, 1969, σελ. 173).

Στην **Κρήτη**, τα κεντήματα κοσμούνται με στοιχεία από την ποιμενική και θαλασσινή ζωή, καθώς και από την αγροτική (λουλούδια, φίδια, νεράιδες, γοργόνες που συνήθως έχουν συμβολικό χαρακτήρα και ο δικέφαλος αετός που είναι εθνικό σύμβολο του Ελληνισμού που εκφράζει τους πόθους και τα όνειρά του. Επίσης συνηθίζεται στην Κρήτη σε μικρού μεγέθους κέντημα να συνοστίζονται πολλά σχέδια.

Αναφέρει για τα κεντήματα της Κρήτης η Πόπη Ζώρα: "Η βασική φυτική σύνθεση που κυριαρχεί στα γραφτά κεντήματα της Κρήτης είναι η γλάστρα, θέμα ανατολικό, με πανάρχαιες μαγικοθρησκευτικές καταβολές που εικονίζεται κατά κανόνα ως ανθοφόρο αγγείο πλαισιωμένο από ζώα, πουλιά και ανθρώπινες μορφές. Στο ανατολικό αυτό θέμα, η ελληνική παράδοση προσθέτει τα δικά της σύμβολα, φίδια, πετεινούς, ελάφια, γοργόνες και δικέφαλους αετούς. Πλάι στα συμβολικά και μαγικά μοτίβα εικονίζονται και ολόκληρες σκηνές της λαϊκής ζωής στις γραφικότερες και επισημότερες στιγμές της. Ο γάμος, οι μουσικοί και ο χορός είναι χαρακτηριστικά αφηγηματικά θέματα που τα βρίσκουμε συχνά στα έργα της νεοελληνικής κεντητικής, ιδιαίτερα στα νυφικά κεντήματα της Κρήτης" (Ζώρα, 1995, σελ. 21).

Στις **Κυκλάδες** και στα **Δωδεκάνησα** βρίσκουμε τα θαυμάσια σεντόνια (με λεπτότατη εκτέλεση, με απaráμιλλες χρωματικές αποχρώσεις και εντελώς ιδιότυπα και πρωτότυπα διακοσμητικά θέματα τοπικής μορφής, που τα περισσότερα έχουν κεντημένη ολόκληρη την επιφάνεια με συμπλέγματα κλαδιών και γεωμετρικών θεμάτων), το σπερβέρι, δηλ. την ολοκέντητη κουρτίνα που απομονώνει τον παστό, το συζυγικό κρεβάτι, από το υπόλοιπο σπίτι.

*Εστέσαμέν τον τον παστό
'που παν' ως κάτω πλουμιστό.
Στη μέσην έχει το σταυρό,
'που πάνω 'χει χρυσόν αιτό
και στην κορφή ζωγραφιστό,*

Το σπερβέρι στη **Νάξο** είναι στολισμένο με κόκκινα γεωμετρικά σχήματα που κεντιούνται με τη μετρητή βελονιά.

Στη **Ρόδο**, στο παλιό, περίφημο ροδίτικο κέντημα, χρησιμοποιούν κλωστή από μετάξι κόκκινο και πράσινο, παχύ και άστριφτο που κάνει τα μοτίβα με ανθρώπους, δικέφαλους αετούς, γιρλάντες, καράβια, λουλούδια, δαφνόκλαδα να προβάλλουν πάνω στο πανί ανάγλυφα.

Χρησιμοποιείται η περίφημη στρωτή ή φουσκωτή βελονιά, ίδια και από τις δυο πλευρές του πανιού, χωρίς ανάποδη όψη. Πρόκειται για αριστουργήματα της παγκόσμιας κεντητικής χειροτεχνίας και ήταν πάρα πολύ βαρεια λόγω του πυκνού και πλούσιου κεντήματός τους.

Στα **Επτάνησα**, ιδιαίτερα εντυπωσιακά έργα ήταν οι δαντέλες και τα λευκά κεντήματα με δυτικές επιδράσεις. Από τα πιο γνωστά κεντήματα είναι οι μπόλιες και τα πουκάμισα της λευκαδίτικης γυναικείας φορεσιάς.

Η **λευκαδίτικη** μετρητή τεχνική, όταν χρησιμοποιεί την τρυπητή βελονιά, το αζούρ, είναι επηρεασμένη από τη Δύση.

«Η λευκαδίτικη μπόλια είναι μεγάλο τετράγωνο αραχνοῦφαντο μεταξωτό μαντήλι που το ύφαιναν και το κεντούσαν για να το φορέσουν οι Λευκαδίτισσες μόνο τρεις φορές σε ολόκληρη τη ζωή τους: την ημέρα του γάμου τους, την επόμενη Κυριακή που η νύφη πήγαινε να επισκεφτεί τους γονείς της και τη μεθεπόμενη, όταν οι γονείς ανταπέδιδαν την επίσκεψη στη νύφη» (Ζώρα, 1969 γ, σελ. 191).

Στην **Κύπρο**, ξεχωρίζουν τα πλουμιά, με ανατολίτικη επίδραση,

Τέλος, σπουδαίο αντιπροσωπευτικό δείγμα χρωματιστής κεντητικής τέχνης, με ιδιορρυθμία τεχνική και αισθητική, αποτελεί ο τσεβρές.

«Ο τσεβρές είναι μια στενόμακρη πετσέτα από μεγάλο τετράγωνο μαντήλι από λεπτό βαμβακερό ύφασμα, κεντημένο με πολύχρωμα μετάξια και χρυσές κλωστές και μια ιδιότυπη βελονιά που κάνει το κέντημα «διπρόσωπο», ίδιο δηλαδή και στις δύο όψεις του. Τα θέματα (λουλούδια, σταφύλια, αρχιτεκτονήματα και άλλα, κυρίως φυτικά μοτίβα), όπου κυριαρχεί η καμπύλη γραμμή, έχουν ανατολικό χαρακτήρα, που έρχεται σε αντίθεση με την αυστηρότητα και την κάποια ακαμψία που χαρακτηρίζει γενικά ακόμη και τα πιο νατουραλιστικά θέματα της γνήσιας ελληνικής κεντητικής. Ο τσεβρές χρησιμοποιήθηκε κυρίως για το στολισμό του σπιτιού σε όλη την Ελλάδα, ιδιαίτερα στα νησιά όπου τον σούρωναν στη μέση σχηματίζοντας ένα είδος φιόγκου και τον έριχναν στη ράχη του καναπέ ή τον στερέωναν διακοσμητικά στον τοίχο, επάνω από πιάτα ή καθρέφτες» (Ζώρα, 1995, σελ. 21)

Σημειώνει επίσης, σχετικά η Αγγέλα Γιαννακίδου: «στη Θράκη, ο τσεβρές είναι μια σειρά από κεντήματα πάνω σε τετράγωνα ή στενόμακρα μαντίλια για διάφορες χρήσεις. Τα κυριότερα θέματα στους τσεβρέδες της Θράκης είναι: φυτικά (λουλούδια, δέντρα, καρποί), ή κτίσματα (σπίτια, εκκλησίες, καράβια)» (Γιαννακίδου, 1985, σελ. 40).

Β) Το λευκό κέντημα

Το **λευκό κέντημα** ή «**ασπροκέντημα**» είναι κεντημένο με λευκό μετάξι σε ιδιότυπες λεπτότητες αποχρώσεις, απαιτεί ιδιαίτερη προσοχή και δεξιοτεχνία και έχει διάφορες τεχνικές ονομασίες ανάλογα με τον τρόπο εκτέλεσής του.

«Τέτοιες ονομασίες», λέει ο Θ. Προβατάκης, «είναι το **ανεβατό** που γίνεται με παραγέμισμα και στη συνέχεια καλύπτεται το σχέδιο με ίσιες ή πλάγιες βελονιές, το **ελβετικό** που έχει διάτρητο φόντο, της **αναγεννήσεως** που διακρίνεται για τους κυλίνδρους και τα αραβουργήματα των σχεδίων του, το **ρισελιέ** που κεντιέται το περίγραμμα του σχεδίου του με βελονιές φεστόνι ενδιάμεσα με στυλάκια για να αποκοπεί ο φόντος και να δημιουργηθούν οι παραστάσεις ζώων, ανθέων, φύλλων, κ.ά. Στην κατηγορία αυτή ανήκει το κέντημα **πικέ** που

χρησιμοποιείται για τη διακόσμηση λευκών του σπιτιού και των ενδυμασιών με πισωβελονιά, πλακέ, ροκοκό, και ριζοβελονιά» (Προβατάκης, 1990, σελ. 256).

Το λευκό κέντημα έχει δυτική προέλευση. Άνθισε στα νησιά **Επτάνησα, Κρήτη, Κυκλάδες, Κύπρο**, όπου υπήρχε φράγκικη κατοχή. Είναι νεώτερο από τα χρωματιστά κεντήματα και η παράδοσή του επικρατεί ως τις μέρες μας. Τα θέματά του είναι φτιαγμένα με μετρητή βελονιά και παριστάνουν συνήθως κλαδιά, λουλούδια, πουλιά, γεωμετρικά σχέδια, κύκλους, ρόδακες, γλάστρες, ελάφια, καράβια, ανθρώπους, σκηνές από την καθημερινή ζωή.

Περίφημα είναι τα φυτθιώτικα της Κύπρου, δηλ. οι αιθέριες δαντέλες και τα λευκαρίτικα (τα λευκαρίτικα κεντήματα και ιδίως η λευκαρίτικη δαντέλα χρονολογούνται από την εποχή της φραγκοκρατίας και της Ενετοκρατίας).

Γ) Η Δαντέλα

Η **δαντέλα** συγγενεύει με το λευκό κέντημα. Δουλεύεται δένοντας κόμπους και θηλιές με βελόνα ή κοπανέλι (συσκευή από λεπτές βέργες που γύρω τους τυλίγεται το νήμα με το οποίο πλέκεται με το χέρι η δαντέλα. Κοπανέλι λέγεται και η ίδια η δαντέλα που πλέκεται με αυτό τον τρόπο).

Η δαντέλα πλέκεται και με τα δάχτυλα και τότε λέγεται **χυτή**. Η δαντέλα ξεκίνησε από τα καθολικά μοναστήρια, αλλά προσαρμόστηκε στις απαιτήσεις της Ελληνίδας τεχνίτρας και έγινε **αρατζίδελα**, για να ενώσει δύο κομμάτια ύφασμα, ή **μπιμπίλα**, για να στολίσει την άκρη της φορεσιάς.

Η Τατιάνα Ιωάννου-Γιανναρά, αναφερόμενη στις τεχνικές των κλώστινων συνθέσεων στον ελληνικό χώρο, τις κατατάσσει σε τρεις βασικές κατηγορίες που είναι:

1) α) το δέσιμο ή διαπλοκή των κλωστών με τα χέρια, χωρίς Βοηθητικά εργαλεία

Πρόκειται για την πλέξη των κλωστών σε κοτσίδες που διασταυρώνονται κατά την πλέξη τους σε ίσιες αποστάσεις και ενώνονται μεταξύ τους. Παράλληλα, από τα χρωματιστά νήματα που χρησιμοποιούνται στην ύφανση φτιάχνονται πρόσθετα φουντάκια που δημιουργούν εξαιρετική διακόσμηση. Δεσιές γίνονται σε λινές ή μπαμπακερές πετσέτες, γύρους και καλύμματα κρεβατιών, μάλλινα σκεπάσματα όπως χιράμια, πατανίες πατητές.

β) Η εξέλιξή τους, δηλ. η δημιουργία κόμπων με τη βοήθεια της σαΐτας ή αλλεπάλληλων θηλιών και κόμπων με τη βοήθεια της βελόνας του ραψίματος

Οι γυναίκες πλέκουν ένα διακοσμητικό δίχτυ με λεπτότατη σαΐτα από μέταλλο ή κόκκαλο. Στη συνέχεια, αφού δώσουν στο δίχτυ όποιο σχήμα και μέγεθος θέλουν, κεντούν με τη βελόνα του ραψίματος, χρησιμοποιώντας την ίδια ή διαφορετικής ποιότητας κλωστή, διάφορα σχέδια και μοτίβα. Ειδικά για το κέντημα αυτό χρησιμοποιούν την περαστή ή ψαθωτή βελονιά, το τυλιχτό ή το γέμισμα του κάμπου που δεν είναι άλλο από το αραιό φεστόνι, που στην αρχαιότητα το αποκαλούσαν φολιδωτό κέντημα.

- 2) Το κοπανέλι, δηλαδή η διαπλοκή των κλωστών με βοηθητικά εργαλεία**
- 3) Το πλεκτό, δηλαδή η διαπλοκή των κλωστών σε αλλεπάλληλες σειρές από θηλιές με βοηθητικά εργαλεία, το βελονάκι ή τις καλτσοβελόνες.**

Οι κλώστινες συνθέσεις, όπως δουλεύτηκαν και με τα χρόνια εξελίχτηκαν στον ελληνικό χώρο, χωρίζονται σε επτά μεγάλες κατηγορίες με μικρότερες υποδιαιρέσεις ανάμεσα:

1) Το κλώσμα, οι κροσσοί, οι δεσιές

2) Τα δετά, το δίχτυ

3) Τα τρητά υφάσματα

«Η τεχνική των τρητών μπορεί να γίνει με διάφορες βελονιές, μονή, πλαγιαστή, ίση ή και με συντονισμούς βελονιών. Τα τρητά με βελόνα κεντήματα συνήθιζαν στη Σάμο, στη Μυτιλήνη, στη Μ. Ασία, στη Κύπρο, στη Κρήτη, στα Δωδεκάνησα, στις Κυκλάδες, στα Επτάνησα, στην Ήπειρο. Τα σχέδιά τους, άνθη, δέντρα, ζώα και πουλιά, αετοί και δικέφαλοι αετοί, γύπες, πτερωτά λιοντάρια, παγόνια, γραμμικά και ελικοειδή θέματα, είναι όλα παρμένα από τη βυζαντινή διακοσμητική. Δεν λείπουν από τα τρητά κεντήματα οι γοργόνες, τα καράβια, οι χοροί και άλλα θέματα από την καθημερινή ζωή των γυναικών με τους καημούς και τις χαρές τους (Ιωάννου-Γιανναρά, 1986, σελ. 61-63).

- α) **τα τρητά υφαντά**
- β) **τα τρητά με τη βελόνα**

4) **Τα χυτά υφάσματα**

Είναι τα υφάσματα με κεντήματα όπου η κεντήστρα αφαιρεί κλωστές από τον κόμπο του υφάσματος και στη συνέχεια τις πλέκει (δένει) μεταξύ τους και δημιουργεί ανοίγματα. Διακρίνονται σε απλά ή μονά και σε διπλά ή σταυρωτά ανάλογα με την κατασκευή τους. Τα ανοίγματα που δημιουργούνται είναι τετράγωνα ή παραλληλόγραμμα που τα στερεώνουν δουλεύοντας τους γύρους και τους αρμούς με τυλιχτή, μπλεχτή ή περαστή βελονιά. Έτσι παρουσιάζουν εξαιρετικά σχέδια πάνω σε πετσέτες, πετσετάκια, μπολίδια, κρεβατόγυρους, σεντόνια. Η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται συνήθως σε λινά λεπτά υφάσματα που χρησιμοποιείται λινή λεπτή κλωστή για τη στερέωση των σχεδίων.

5) **Η ραφιδευτική, ένωση και διακόσμηση των ενώσεων των υφασμάτων με τη ραφίδα (βελόνα) με τρόπο που να μη φαίνεται πουθενά η ραφή.**

- α) **Η τεχνική των ενώσεων για να ενωθούν π.χ. φύλλα υφαντών για να δημιουργηθούν ενδυμασίες, παραπετάσματα ή χρηστικά καθημερινά αντικείμενα.** Η όλη εργασία πραγματοποιείται με τη βελόνα (ραφίδα) η οποία δεν ενώνει μόνο, αλλά συγχρόνως διακοσμεί τις ενώσεις των υφασμάτων. Στην Κρήτη δουλεύουν συχνά το αρπατζίκι για να μη φαίνεται πουθενά η ραφή. Χρησιμοποιούν και άλλες βελονιές ή συνδυασμούς βελονιών και κυρίως την τεχνική της διαπλοκής ενώνοντας φύλλα υφάσματος ή δημιουργώντας ένα είδος πλεκτού υφαντού στηριγμένου πάνω σε ύφασμα.

- β) **Οι συνθέσεις με δύο κλωστές**
Οι κλωστές είναι συνήθως διαφορετικής ποιότητας. Η τεχνική αυτή απαιτεί ιδιαίτερη δεξιοτεχνία και πολλή προσοχή στη διεύθυνση των βασικών κλωστών αφού η δεύτερη κλωστή, που είναι μεταξωτή ή μπαμπακερή αν οι βασικές είναι μπαμπακερές ή μάλλινες αντίστοιχα, δεν φαίνεται σχεδόν καθόλου. Στην συνέχεια τυλίγεται σφιχτά γύρω από τις βασικές κλωστές ή περνά ανάμεσά τους σαν να τις υφαίνει.

6) **Η ωα, ωια, ούγια:** Για να διακοσμηθούν οι παρυφές (ούγιες) των εξαρτημάτων των ενδυμασιών χρησιμοποιούνται δύο τρόποι. Ή με τους κροσσούς (κρόσσια) ή με δαντέλα (τη μπιμπίλα). Η διακόσμηση των παρυφών από την τεχνική της κατασκευής τους διακρίνεται σε δύο είδη: Στην κατασκευή και διακόσμηση δαντέλλας με κόμπους χρησιμοποιώντας βελόνα και στην κατασκευή και διακόσμηση πάλι με βελόνα μπιμπίλας. Σχηματίζουν διακόσμηση με ένα είδος κόμπων που στόλιζαν τα τελειώματα στα μεταξωτά, τα πουκάμισα, στα μαντήλια, στα σεντόνια. Για τη δημιουργία πλεκτών με κόμπους χρησιμοποιούν άσπρη λινή, μεταξωτή ή μπαμπακερή κλωστή σε εκατοντάδες σχέδια και μεγέθη. Προϋπόθεση είναι το σταθερό χέρι και η μεγάλη εξάσκηση στην όλη εργασία. Έχουμε μεγάλη ποικιλία πλεκτών σε διάφορα σχήματα και σχέδια (ρομβοειδή, τετράγωνα, στρογγυλά, τρίγωνα κ.ά.) χωρίς οι δημιουργοί τους να ακολουθούν υποδείγματα ή μοτίβα. Αγαπημένα τους διακοσμητικά σχέδια είναι το στάχυ, το κουκουναράκι, οι μαργαρίτες, το ψαροκόκκαλο, τα λουλούδια και άλλα εμπνευσμένα από το φυτικό και ζωϊκό βασίλειο.

α) οι κόμποι με τη βελόνα

Για τους κόμπους χρησιμοποιούν λεπτή, άσπρη, λινή, μεταξωτή ή βαμβακερή κλωστή και σπάνια χρωματιστή. Οι κόμποι γίνονται στο αέρα με εργαλεία τη βελόνα και την κλωστή. Όλα τα σχέδια πλέκονται από μνήμης χωρίς να έχουν ζωγραφισμένα τα σχέδια μπροστά τους.

Οι κόμποι με τη βελόνα είναι παραδοσιακή τέχνη της Μικράς Ασίας. Τη δούλευαν οι Πολίτισσες, οι Μικρασιάτισσες και οι Ροδίτισσες. Μετά τη Μικρασιατική καταστροφή και την εγκατάσταση των Ελλήνων των περιοχών αυτών στην κυρίως Ελλάδα, η τεχνική των κόμπων με τη βελόνα διαδόθηκε σε όλη την Ελλάδα και την Κύπρο σαν οικιακή χειροτεχνία (Ιωάννου-Γιανναρά, 1986, σελ. 158-159).

β) οι μπιμπίλες: είναι είδος δαντέλας, γίνονται με τη βοήθεια της βελόνας από κόμπους και σε απόλυτη σχέση και αρμονία μεταξύ τους. Έτσι επαναλαμβάνεται το ίδιο σχέδιο, είτε εναλλάσσεται με άλλο δημιουργώντας εκατοντάδες συνδυασμούς και σχέδια. Με τις μπιμπίλες ή πιπίλες στολίζουν κουρτίνες, τραπεζομάντηλα, πετσέτες,

εξαρτήματα φορεσιάς, όπως μανίκια, τραχηλιά, πουκάμισα κ.ά.

Γράφει σχετικά η Τ. Ιωάννου-Γιανναρά: «Με τις μπιμπίλες στόλιζαν τα τελειώματα στα μεταξωτά πουκάμισα, στα μεταξωτά μαντίλια του κεφαλιού, στα μεταξωτά σεντόνια. Η σύνθεσή της γίνεται με συνδυασμό κόμπων και βελονιών. Γίνεται στη σειρά, είτε επαναλαμβάνεται το σχέδιο, είτε εναλλάσσεται με άλλο, σε ποικίλους συνδυασμούς και σχήματα. Το χαρακτηριστικό όμως στοιχείο της είναι οι λουλουδένιες συνθέσεις (Ιωάννου-Γιανναρά, 1986, σελ. 179-80).

7) Οι ελληνικές βελονιές, οι βελονιές στον αέρα

(Η ταξινόμηση έγινε από την Τατιάνα Ιωάννου-Γιανναρά, 1986, σελ. 16)

Το Χρυσοκέντημα

Το χρυσοκέντημα είναι ανδρική κυρίως δουλειά και εργαστηριακή και ασκείται από τους **χρυσορράπτες (τερζήδες)** και τους **χρυσοκεντητές (συρμακέσηδες)** και η τεχνική του απαιτεί δεξιοτεχνία, εξάσκηση και αυξημένη προσοχή ώστε το αποτέλεσμα να διακρίνεται για τη φωτεινότητα, τη συμμετρία, το κάλλος, και την τελειότητά του.

Πρόκειται για το βαρύτερο είδος της ελληνικής κεντητικής τέχνης. Έχει παράδοση από το Βυζάντιο, σύμφωνα με τα ψηφιδωτά της Ραβέννας, που παρουσιάζουν τον Ιουστινιανό με τη Θεοδώρα και την ακολουθία τους ντυμένους με λαμπρά χρυσοποίκιλτα ρούχα.

Τα εκκλησιαστικά κεντήματα, διατηρούν ζωντανή τη βυζαντινή παράδοση, φυλάσσονται σε μουσεία και μονές και αποπνέουν μια συναρπαστική μεγαλοπρέπεια όπου τονίζεται η θρησκευτική έκσταση και η καλλιτεχνική ωριμότητα. Σε ορισμένα από αυτά παρατηρούνται στοιχεία λαϊκά ή μπαρόκ. Τα παλαιότερα χρυσοκεντήματα έχουν εικονογραφικές συνθέσεις του λειτουργικού και δογματικού κύκλου που παραμένουν πιστά στην αυστηρή τήρηση της παράδοσης και θρησκευτικές παραστάσεις με αυστηρά πρόσωπα. Αργότερα εμφανίζονται διακοσμητικά πλαίσια με λουλούδια και φύλλα που επισκιάζουν το θρησκευτικό θέμα.

Ως προς την τεχνοτροπία τους, αναφέρει η Πόπη Ζώρα, "τα παλαιότερα μεταβυζαντινά εκκλησιαστικά χρυσοκεντήματα παρουσιάζουν έντονη σχηματοποίηση των παραστάσεων, με τονισμένα σκούρα τα περιγράμματα και τις λεπτομέρειες και με επιφάνεια επίπεδη,

σχεδόν ζωγραφική. Μετά τον 17^ο όμως αιώνα, και όσα πληθαίνουν οι δυτικές επιρροές, τα εκκλησιαστικά χρυσοκεντήματα χάνουν αυτή την επίπεδη, ζωγραφική αντίληψη και τα διακοσμητικά θέματα με κατάλληλα "φουσκώματα" και "ανασηκώματα" στο σχέδιο γίνονται ανάγλυφα. Στο καινούριο αυτό ύφος συντελεί και ένα νέο, δυτικής μάλλον προέλευσης υλικό το λεγόμενο "τιρ-τιρ" ή "τιρτίρι", είδος λεπτότατου ελατού χρυσού ή αργυρού νήματος που η χρήση του ήταν εξαιρετικά δύσκολη και γινόταν από πολύ ειδικευμένους και ικανούς τεχνίτες" (Ζώρα, 1995, σελ. 23).

Η Πόλη, και μετά την Άλωση παραμένει κέντρο χρυσοκεντητικής και εφοδιάζει με πολύτιμα άμφια όλη την Ορθοδοξία, από τα Βαλκάνια ως τη Ρωσία.

Το 17ο και το 18ο αιώνα, η τέχνη αυτή καλλιεργείται στη Μονή Αρκαδίου στην Κρήτη, στην Τραπεζούντα και αλλού.

«Στην Κρήτη», αναφέρει σχετικά ο Μ. Προβατάκης, «δημιουργήθηκαν με την κεντητική που την έλεγαν «ζωγραφική με βελόνα» αξιόλογα κεντητά άμφια κατασκευασμένα από βαρύτιμα υφαντά υφάσματα και κοσμούνται από κεντημένες με χρυσό, ασήμι και χρωματιστό μετάξι, παραστάσεις αγίων ή σκηνών της ζωής του Κυρίου, της Θεοτόκου ή άλλων ιερών προσώπων της πίστεώς μας. Είναι έργα υψηλής τέχνης που μαρτυρούν μοναχούς καλλιτέχνες προικισμένους με λεπτή αίσθηση του χρώματος και βαθειά γνώση του σχεδίου και της σύνθεσης. Παρατηρείται ακόμη στενή σχέση μεταξύ εικονογραφίας και τεχνικής του κεντήματος. Τα φυλασσόμενα σήμερα στη Μονή Αρκαδίου εκκλησιαστικά κεντήματα περιλαμβάνουν σπάνιες για την ορθοδοξία σειρές ιερατικών και αρχιερατικών κεντημένων αμφίων όπου σημειώνεται προσωπογραφική δύναμη, βαθειά πνευματικότητα και πλούσιος διάκοσμος. Ιδιαίτερη εντύπωση προκαλούν τα επιγονάτια, σ' ένα από τα οποία εικονίζεται ο Χριστός με του δώδεκα Αποστόλους, όπου η εκφραστικότητα των προσώπων, η αίσθηση του χώρου και η χρήση του χρώματος δημιουργούν ιδιαίτερη εντύπωση. Γύρω γύρω αναγράφεται: *«ΚΟΠΟΣ ΚΑΙ ΜΟΧΘΟΣ ΠΑΡΘΕΝΙΟΥ ΙΕΡΟΜΟΝΑΧΟΥ ΚΑΘΗΓΟΥΜΕΝΟΥ ΑΡΚΑΔΙΟΥ ΤΟΥ ΚΙΟΤΖΑ ΑΧΠΑ (1681)»* (Προβατάκης, 1990, σελ. 265-266).

Η χρυσοκεντητική περνά το 18^ο αιώνα στα χέρια άξιων τεχνιτών από την Ήπειρο και τη Μακεδονία κυρίως, από τους οποίους οι πιο φημισμένοι ήταν οι Γιαννιώτες.

Οι χρυσορράπτες, έραβαν και κεντούσαν τα εξωτερικά εξαρτήματα της ανδρικής και γυναικείας φορεσιάς και της ενδυμασίας του γάμου, δηλαδή η τέχνη τους περιελάμβανε το ράψιμο και το κέντημα (κάρφωμα) και σχηματισμό των διακοσμητικών σχεδίων με τα επιρραβόμενα στο ύφασμα (μεταξωτό, βελούδο, μάλλινο) χρυσογαϊтана ή ασημογαϊтана, σειρογαϊтана (μεταξωτά), ουτράδες (βαμβακερά) και τεχρίλια (μάλλινα).

Ο χρυσορράπτης σχημάτιζε με τα επιρραβόμενα γαϊτάνια, διακοσμητικά θέματα (συμπλέγματα από ρόδακες, δικέφαλους αετούς, πουλιά, ανθέμια, λουλούδια και γεωμετρικά σχήματα).

Οι χρυσοκεντητές δούλευαν τα κεντήματα για **χρήση εκκλησιαστική** (λειτουργικά άμφια αρχιερέων, ιερέων, διακόνων, καλύμματα της Αγίας Τράπεζας, πύλες, λάβαρα) και **κοσμική** (καλύμματα κεφαλής, υποδήματα, κλινοσκεπάσματα, παραπετάσματα, μαξιλάρες κ.ά.).

Οργανωμένοι σε συντεχνίες οι καλφάδες ή μάστοροι, μαζί με τους βοηθούς τους (μαστορόπουλα ή τσιράκια), παίρνουν παραγγελίες για εκκλησιαστικά κεντήματα αλλά και για κοσμικά γιατί η αστική τάξη που έχει πλουτίσει διοχετεύει ένα μέρος του πλούτου της σε πολύτιμα ρούχα και στολίδια που εξυπηρετούν διπλό σκοπό, την επίδειξη και την αποταμίευση και κληρονομούνται από τον πατέρα στο γιο και από τη μητέρα στην κόρη.

Έργα εξίσου εντυπωσιακά κατασκεύαζαν επίσης καλόγεροι και μοναχές χωρίς καλλιτεχνική παιδεία, αλλά με οδηγό την πηγαία έφεση και έμπνευση, τη δύναμη της πίστης τους, όπως χρυσοκέντητους Επιτάφιους, άμφια και άλλα είδη εκκλησιαστικής χρήσης.

Η χρυσοκεντητική έφτασε σε απaráμιλλο βαθμό τελειότητας στους Επιταφίους που αποπνέουν δέος με την εναρμόνιση θρησκευτικής έκστασης και καλλιτεχνικής ωριμότητας.

Οι άξιοι τεχνίτες κεντούσαν το διακοσμητικό θέμα με σουβλί και βελόνι χρησιμοποιώντας χρυσό σύρμα ή χρυσόνημα. Το σύρμα ήταν από ολοκάθαρο χρυσάφι ή ασήμι ελατό, δηλαδή μακρύ, λεπτό, εύκαμπτο έλασμα.

Ανάλογα με τον τρόπο της στερέωσης η **τεχνική των συρμακέσμων** διακρίνεται στην **καρφωτή** και την **κρυφή**.

Στα συρμακέσκα κεντήματα, το χρυσό ή αργυρό νήμα, ψιλό σαν τρίχα, καρφώνεται, δηλαδή στερεώνεται πάνω στην επιφάνεια του ρούχου με κρυφές βελονιές, με μεταξωτή λεπτή κλωστή. Τα πρόσωπα και τα χρωματιστά μέρη κεντιούνται με τον ίδιο τρόπο, με μετάξι.

Αναφέρει σχετικά η Π. Ζώρα: "τα τερζήδικα κεντήματα είναι εκτελεσμένα κυρίως με μεταξωτά γαϊτάνια ή με χρυσονήματα και αργυρονήματα, στριμμένα σε λεπτά κορδόνια, τα λεγόμενα "χρυσογάϊτανα", "ασημογάϊτανα" ή "χάρτζια". Το θέμα σχεδιαζόταν σε χαρτί που καρφωνόταν πρόχειρα πάνω στο ύφασμα. Ύστερα ο τερζής, ακολουθώντας το περίγραμμά του, στερέωνε ή κάρφωνε το "γαϊτάνι" με λεπτή κλωστή το "ράμμα". Όταν το κέντημα συμπληρωνόταν, έβγαζε το χαρτί και στην καλή όψη του υφάσματος έμενε το μεταξωτό ή το χρυσό κορδόνι σε όλη του τη λάμψη, ενώ στην ανάποδη φαίνονταν μόνο τα ράμματα" (Ζώρα, 1995, σελ 23).

Το χρυσοκέντημα γίνεται στην καλή όψη του υφάσματος (βελούδο, ατλάζι, λεπτό, μεταξωτό) με τη γραφτή τεχνική. Με χρυσό κεντούν ακόμη πάνω στο δέρμα (π.χ. ζώνες, καπνοσακούλες, εξάρτυση αλόγου).

Η λαμπρή τέχνη της χρυσοκεντητικής απαιτούσε σχεδιαστικές γνώσεις, χρωματική ευαισθησία, ικανότητα σύνθεσης και προσαρμογής και ιδιαίτερα σωστή κατανομή στο διαθέσιμο χώρο.

Η τέχνη του συρμακέση είναι πολύ δύσκολη και απαιτεί μεγάλη επιδεξιότητα και εξάσκηση. Ο συρμακέσης δεν υπήρξε πλανόδιος τεχνίτης γιατί δεν μπορούσε να μεταφέρει τα σύνεργά του μακριά από το εργαστήριό του.

Στο εργαστήρι φτιάχνονται πολύτιμα κομμάτια της φορεσιάς και ολόκληρα τακίμια, δηλαδή σειρές από αντικείμενα που αποτελούν ένα σύνολο. Το τακίμι της πλούσια νύφης περιλαμβάνει πάπλωμα, μποξά (τετράγωνο πανί μέσα στο οποίο τυλίγουν τα διάφορα αντικείμενα της προίκας), μακριά προσκεφαλάδα, δύο ορθογώνια προσκέφαλα, έξι μικρότερα μαξιλάρια, κρεβατόγυρο (μακριά λουρίδα ύφασμα κεντητό που στολίζει γύρω γύρω τις κάθετες πλευρές του κρεβατιού).

Του προεστού ή του πασά φτιάχνεται το σελάχι (ζώνη), το κεμέρι (δερμάτινη ζώνη όπου φύλαγαν χρήματα), η καπνοσακούλα, τα τσαρούχια του και η σέλα με τα χάμουρα (εξάρτυση) του αλόγου του.

Τα εργαστήρια των συρμακέσηδων, που ήταν οργανωμένοι σε ισχυρές συντεχνίες, βρίσκονταν κυρίως σε αστικά κέντρα: στην Πόλη, στην Τραπεζούντα, τη Θεσσαλονίκη, τα Γιάννενα. Αντιπρόσωποί τους στις πόλεις των Βαλκανίων, της Ιταλίας, της Αυστρίας, της Ουγγαρίας, της Ρωσίας, φρόντιζαν για τις παραγγελίες και την παράδοση των χρυσοκεντημάτων, που έρχονταν με τα καραβάνια από τους τόπους κατασκευής τους.

Η κεντητική τέχνη στην ελληνική φορεσιά

“Πολλές τέχνες συνεργάζονται για ν’ απαρτίσουν την ελληνική εθνική φορεσιά: η υφαντική, η κεντητική, η χρυσοραπτική, η αργυρο-χρυσοχοΐα, η ραπτική, η τσαγγαρική. Κάθε μια από τις τέχνες αυτές ανταποκρίνεται σε ένα στάδιο της διαδικασίας κατασκευής και εφαρμογής μιας φορεσιάς και ο ρόλος της είναι εξαρτημένος από το σύνολο προς το οποίο τείνει η όλη επαλληλία ενεργειών. Ωστόσο, κάθε μια χωριστά, έχει τα δικά της τεχνικά και αισθητικά προβλήματα. Μάλιστα, καθώς η Ελλάδα είναι το σταυροδρόμι Ανατολής και Δύσης, ποικίλες μορφές και κατασκευαστικές μέθοδοι διασταυρώνονται στις συνιστώσες κάθε τοπικής φορεσιάς. Έτσι, αν είναι χρήσιμο να μελετούμε τα σύνολα, άλλο τόσο χρήσιμο αποβαίνει να ξεχωρίσουμε μερικές από τις συνεργαζόμενες τέχνες και να μελετούμε από κάθε πλευρά όλα τα

θέματα που σχετίζονται με αυτές. Αρκεί, βέβαια, να μην ξεχνούμε ούτε στιγμή πως το κάθε κομμάτι δεν είναι ανεξάρτητο, αλλά αποτελεί μέρος του όλου. Αλλιώς δεν θα μπορούσαμε να αιτιολογήσουμε μερικές ιδιομορφίες. Π.χ. ο πλούσιος χρυσοκέντητος διάκοσμος του ποδόγυρου και της άκρης των μανικιών στο τρικεριώτικο πουκάμισο εξηγείται από το ότι μένουν ακάλυπτα από την υπόλοιπη φορεσιά.

Τη φορεσιά πρέπει να την μελετούμε σε σχέση με τον άνθρωπο που την κατασκευάζει και τη φοράει. Εννοώ τον ιστορικό άνθρωπο με όλες τις καταβολές που υπάρχουν μέσα του, με τις επιδράσεις, εθιμικές και ψυχολογικές του κοινωνικού του περιγυρου. Δεν πρέπει να ξεχνούμε πως τις φορεσιές τις φορούσαν ζωντανοί άνθρωποι και σε ορισμένες περιπτώσεις τις φορούν ακόμη» (Μακρής, 26-3-1967 και Μακρής, 1979, σελ. 245-246).

Για το κέντημα στην ελληνική φορεσιά αναφέρει σχετικά και η Π. Ζώρα: «Τα κεντήματα και τα κοσμήματα της ελληνικής λαϊκής φορεσιάς εκφράζουν άμεσα την καλλιτεχνική ροπή και τις οικονομικές συνθήκες του τόπου της καταγωγής τους και δένονται αρμονικά με τον τύπο της φορεσιάς της οποίας αποτελούν αναπόσπαστα διακοσμητικά στοιχεία, με διαφορετικό εντούτοις χαρακτήρα: σταθερό και μόνιμο το κέντημα, κινούμενο και φορητό το κόσμημα. Για το λόγο τούτο –κι από το γεγονός ότι το κέντημα, ιδιαίτερα του μεταξιού, ανήκει στο χώρο της οικοτεχνίας, ενώ το κόσμημα ανάγεται στη σφαίρα της εργαστηριακής τέχνης- στο πρώτο βρίσκει κανείς καθορισμένες, τοπικές μορφές, ενώ το δεύτερο παρουσιάζει ομοιότητα τεχνικής και διακοσμητικής αντιλήψεως, όχι μόνο σε γειτονικές αλλά και σε μακρινές μεταξύ τους περιοχές» (Ζώρα, 1981, σελ. 7).

Τα κεντήματα της ελληνικής φορεσιάς από τόπο σε τόπο

Παρουσιάζουν πολλές διαφορές αλλά και ομοιότητες.

«Στη **Θράκη**, τα πιο χαρακτηριστικά κεντήματα τα έχουν οι ποδόγυροι στα φουστάνια. Σχήματα πρωτόγονα, τολμηροί χρωματικοί συνδυασμοί, έντονα ανάγλυφες επιφάνειες, συνθέτουν ένα τέλειο αισθητικό αποτέλεσμα.

Τη μεγαλύτερη όμως ποικιλία σε διακοσμητικά ευρήματα, τη συναντούμε στη θρακιώτικη ποδιά. Στολισμένη με πούλια και χάντρα, με φούντες, κεντημένη με ελεύθερη βελονιά ή μετρητή με χιλιάδες χρώματα, αποτελεί αξιόλογο δείγμα τέχνης, μα πάνω απ' όλα μαρτυρά τη συνέχεια της ελληνικής ζωής» (Γιαννακίδου, 1985, σελ. 9 και 40).

«Τα κεντήματα της φορεσιάς της **Σουφλιώτισσας** δεν γίνονται με το βελονάκι στο χέρι, αλλά στον αργαλειό: «Πυκνοδουλεμένα σε σχέδια και με ποικίλες χρωματικές αποχρώσεις ήταν όλα κεντητά του αργαλειού τους, τόσο, που για να κεντηθεί π.χ. μια ποδιά με βαρύ κέντημα, που

σκέπαζε ολόκληρο το ύφασμα, απαιτούνταν περίπου σαράντα μέρες βαριάς δουλειάς. Κανένα κομμάτι της φορεσιάς δεν έχει κέντημα με βελόνα. Έτσι εξηγείται και η βαθιά ριζωμένη αγάπη τους για τον αργαλειό που, καθώς φαίνεται, στάθηκε από παλιά χρόνια το μοναδικό όργανο της τοπικής ιδιομορφίας τους στη λαϊκή τέχνη» (Χατζημιχάλη, 1948-49, σελ. 210).

«Η κεντητική τέχνη στην **Ήπειρο**, στενά εξαρτημένη από τις παρελθούσες εποχές, κλείνει μέσα της ολόκληρη την πρακτική και αισθηματική μορφή του κοινωνικού της περιβάλλοντος. Δουλεύοντας ο Ηπειρώτης τεχνίτης, ενσάρκωνε ιδεολογικά τις τάσεις της φυλής του, αποτύπωνε τη σφραγίδα του και αντλώντας την έμπνευσή του από την πανώρια φύση του, από την ανήσυχη κοινωνία του, εκμεταλλευόταν όσα στοιχεία μπορούσε για μια καλλιτεχνική αισθητική μορφή. Έτσι, οποιαδήποτε σκιά κι αν έριξαν στην αυτόχθονη τέχνη του οι κατά καιρούς επιδράσεις, διακρίνεται πάντα με ευκρίνεια η αρχική μορφή, οι ρίζες της, που φτάνουν σε παμπάλαια χρόνια» (Χατζημιχάλη, 1941, σελ.17).

Στην **Ήπειρο**, η διακόσμηση των πουκαμίσων περιλαμβάνει γεωμετρικά (τετράγωνα, τρίγωνα, ρόμβους, κύκλους) και παραστατικά (ζωϊκές και φυτικές μορφές) μοτίβα.

Η διακόσμηση των πουκαμίσων είναι υφαντή, κεντητή και επίρραπτη. Η υφαντή, εκτός από τη Μακεδονία και τη Θράκη είναι σχεδόν ανύπαρκτη στον υπόλοιπο ελλαδικό χώρο. Αντίθετα η κεντητή είναι παντού διαδεδομένη, το ίδιο και η επίρραπτη, η οποία είναι το αποτέλεσμα που δημιουργούν οι χρωματιστές χάντρες και οι πούλιες, οι διάφορες δαντέλες και κορδέλες και τέλος οι τρέσες και τα βελούδα.

«Σε παλιό ηπειρώτικο, νυφικό πουκάμισο που τα διακοσμητικά του στοιχεία έχουν ομοιότητες με ανάλογα κεντήματα της Λευκάδας και της Σκύρου, «όλος ο γύρος του πουκάμισου κοσμείται σε πλάτος πέντε δακτύλων με παραστάσεις λουλουδιών και κλαδιών (τουλίπες, γαρίφαλα, λαλέδες, κυπαρισσάκια) συνδυασμένα με φανταστικά θηρία (γοργόνες)» (Χατζημιχάλη, 1930, σελ. 11.)

Η **καραγκούνικη ποδιά**, εντυπωσιάζει με την κεντητή διακόσμηση με γαϊτάνια (ουτρές, ουτράδες ή ουτράδια, ή χαρτζιά), που ήταν άλλοτε μεταξωτά ή βαμβακερά ή μεταλλικά (χρυσά ή ασημένια). Ελάχιστες φορές τα γαϊτάνια είναι φτιαγμένα από μαλλί προβάτου.

«Στο **Πήλιο**, στη **Θεσσαλία**, γνωστά είναι τα κεντήματα του γυναικείου κεφαλομάντηλου: «με μπιμπίλες ή μπόλια στην άκρη. Αξιόλογες βιοτεχνίες κατασκευής τους υπήρχαν σε πολλά χωριά του Πηλίου, που έφταναν όχι μόνο για την ντόπια κατανάλωση, αλλά και για εξαγωγή. Οι μπιμπίλες όμως, ήταν και προϊόντα οικιακής κατασκευής των γυναικών και είναι καταπληκτική η ποικιλία των σχεδίων και των συνδυασμών των χρωμάτων τους» (Μακρής, 1949, σελ. 20).

«Στο **Τρίκερι** της Θεσσαλίας τα ξομπλιαστά κεντήματα του πουκαμίσου (στα μανίκια και στην τραχηλιά) έχουν καταπληκτική ομοιότητα με τα σκυριανά, στη λεπτότατη επεξεργασία και στην ποικιλία των χρωματικών αποχρώσεων» (Χατζημιχάλη 1931, σελ. 160).

«Στη **Σκιάθο**, στα μακρινά γυναικεία πουκάμισα, το κέντημα (ανετουράλι, τεμπλάκι, χρυσόκλαδα, ήλιος, γιρλάντες, όλα κεντημένα με μεταξωτή κλωστή) γίνεται στο γκεργκέφι (τελάρο ξύλινο, ορθογώνιο). Οι μπιμπίλες στο λαιμό, στα μανίκια, στην τραχηλιά είναι κεντημένα με μετάξι» (Ρήγας, 1970, σελ. 365-367).

Στη **φορεσιά της Σκοπέλου**, όπως αναφέρει ο Κ. Μακρής, «τα χρυσά κεντίδια, διαγράφονται ωραία πάνω στο γκρενά βελουδένιο φόντο και τα χρώματα του κεντήματος του φουστανιού γίνονται πιο φωτεινά πάνω στο μαύρο ύφασμα» (Μακρής, 1948 β, σελ. 117).

Στην **Αττική**, το κέντημα κυριαρχεί στο ζιπούνι, στη μπόλια, στο πουκάμισο, φταγμένα με χρυσό κορδονάκι.

Στην **Κύπρο**, αντιπροσωπευτική διακοσμητική δαντέλα της φορεσιάς ήταν η πιπίλα που γίνεται με τη βελόνα.

Στην Κύπρο και τη **Σάμο**, η πιπίλα γινόταν πάνω σε μετάξια με λεπτότατη επεξεργασία, με μεγάλη ποικιλία στα σχέδια. Οι πιπίλες ήταν φαρδιές και στολίζονταν με μήλα, τριαντάφυλλα, γιασεμάκια, πουλιά. Τις έπλεκαν στα μανίκια και τις τραχηλίες των μεταξωτών γυναικείων πουκάμισων, στους γύρους των μεταξωτών σεντονιών, των μαντιλιών, των πεσκιριών (πετσέτες).

Στη **Χίο**, ονομαστά και περιζήτητα ήταν τα σιρίτια, που τα ονόμαζαν γαϊτάνια. Τα κατασκεύαζαν από μετάξι ή με χρυσά σύρματα. Περίφημα ήταν επίσης και τα κεντημένα μαντίλια της Χίου και τα σάλια και οι σκούφοι.

Στην **Κρήτη** κεντούσαν εντυπωσιακές, πολύπλοκες παραστάσεις (δικέφαλους αετούς, κρητικούς, κοπέλες που χορεύουν, λουλούδια, δράκους, πουλιά, δέντρα, σειρήνες) στα γυναικεία πουκάμισα και κυρίως στο νυφιάτικο.

Γράφει σχετικά ο Θ. Προβατάκης: «Τα κεντήματα που στολίζουν τα πουκάμισα της Κρητικής φορεσιάς κεντήθηκαν με κόκκινες ή βαθυγάλαζες κλωστές ή από μετάξι με ζωηρές αποχρώσεις χρησιμοποιώντας την κρητική φτερωτή βελονιά που συνδύαζε το ψαροκόκκαλο, την αλυσιδωτή, την κοφτή και τη ριζοβελονιά. Υπάρχουν επίσης εκατοντάδες συνθέσεις με φυτικούς ή ανθικούς έλικες ή πλοχμούς να περικλείουν ανθρώπους, άγρια θηρία και φανταστικά θαλάσσια ή χερσαία όντα. Στον διάκοσμό τους επικρατεί το ανθοφόρο δοχείο με δικέφαλους αετούς, γοργόνες, φίδια με κέρατα (λιόκρουνο) και άλλα έμψυχα και άψυχα με συμβολικές παραστάσεις στις οποίες απέδιδαν μαγική σημασία. Οι κρητικοί ποδόγυροι, πολλοί από τους οποίους σώζονται σε διάφορα Μουσεία και Συλλογές (Μητροπολιτικό Μουσείο

Νέας Υόρκης του 1696 και 1726, Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου στο Λονδίνο του 1733, 1757 και 1762, στο Ιστορικό Μουσείο Ηρακλείου, στο Μουσείο Μπενάκη, στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης στην Αθήνα, κ.ά.), αποτελούν δημιουργήματα εξαιρετικής τέχνης όπου τα πολυποίκιλα σχέδια και η πολυχρωμία τους τα κάνουν σπάνια και μοναδικά» (Προβατάκης, 1990, σελ. 266-267).

Συνοψίζοντας για την ελληνική κεντητική τέχνη, οφείλουμε να τονίσουμε πως αποτελεί ιδιαίτερη, αυθόρμητη και πηγαία καλλιτεχνική έκφραση του λαού, αντικατοπτρίζει το ψυχικό του μεγαλείο, τη λεπτή λαϊκή ευαισθησία, την παραδοσιακή αντίληψη του ανώνυμου τεχνίτη καθώς και την εξαιρετική δεξιοτεχνία του στην εκτέλεση και τέλος, την πολυμορφία του περιβάλλοντος στο οποίο ζει και τη σύνδεσή του με το παρελθόν, ιστορικό, πνευματικό ή καλλιτεχνικό.

Για τη Μ. Λαδά-Μινώτου, «τα νεοελληνικά κεντήματα, απομεινάρια παλιάς κληρονομιάς, με ιδιαίτερο λαογραφικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον μας παρέχουν σήμερα τη δυνατότητα μιας ουσιαστικής ανθρώπινης και εθνικής αυτογνωσίας και συνάμα μιας τελετουργικής μύησης στον μυστηριώδη και εκθαμβωτικό κόσμο της νεοελληνικής κεντητικής τέχνης» (Λαδά-Μινώτου, 1989, σελ. 15).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ

Γιαννακίδου Αγγέλα, 1985, *Θρακιώτικα Κεντήματα*, Αθήνα

Ζώρα Πόπη, 1969, *Χρωματιστά Κεντήματα, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (δ/ντής Σ. Παπαδόπουλος, επιμ. Τ. Κατσουλίδης)

Ζώρα Πόπη, 1969, *Δαντέλα και Λευκά Κεντήματα, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (δ/ντής Σ. Παπαδόπουλος, επιμ. Τ. Κατσουλίδης)

Ζώρα Πόπη, 1981, *Κεντήματα και Κοσμήματα της Ελληνικής Φορεσιάς*, Αθήνα: Εκδόσεις Μουσείου Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις, Δαντέλες*, Αθήνα:

Λαδά-Μινώτου Μαρία, 1989, *Ελληνικά Κεντήματα*, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ., 1989, *Ελληνικά Κεντήματα*, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Μακρής Κίτσος, 1948, *Η γιορτινή Σκοπελίτικη Φορεσιά*, περ. Ο Αιώνας μας, Ιούνιος 1948

Μακρής Κίτσος, 1949, *Πηλιορείτικες Φορεσιές*, Βόλος

Μακρής Κίτσος, 1972, *Θαλασσινά Θέματα στη Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος, Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία (ΕΕΝ), επιμ. Στ. Α. Παπαδόπουλος

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Ρήγας Γεώργιος, 1970, *Σκιάθου Λαϊκός Πολιτισμός (υλικός βίος, κοινωνικός βίος, λατρεία, δεισιδαιμονία, λαϊκή ιατρική)*, Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Μακεδονικών Σπουδών, τόμος Δ΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1930, *Ηπειρωτική Λαϊκή Τέχνη*, ανατ. από τα ΗΧ, Ιωάννινα: Ηπειρωτικά Χρονικά, τόμος Ε΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1931, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη: Ρουμλούκι-Τρίκερι-Ικαρία*, Αθήνα

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1941, *Ήπειρος (Τέχνες και Εμπόριον)*, Αθήνα: περ. Νέα Εστία, 1 Ιανουαρίου 1941

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1948-49, *Η φορεσιά της Σουφλιώτισσας*, Αρχείο του Θρακικού Λαογραφικού και Γλωσσικού Θησαυρού, τόμος Ε΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1984, *Υποδείγματα Ελληνική Διακοσμητικής*, Αθήνα: EOMMEX

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 26-3-1967, «*Κεντήματα και Κοσμήματα της Ελληνικής Φορεσιάς*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ

Καμιά από τις μορφές της ελληνικής λαϊκής τέχνης δεν παρουσιάζει τόσο έντονο τοπικό χρώμα και τόσες ποικιλίες, όσο η φορεσιά.

Το στοιχείο αυτό γίνεται ιδιαίτερα αισθητό στη γυναικεία φορεσιά, που ανήκει περισσότερο στο χώρο της οικιακής χειροτεχνίας και διατηρεί πιστότερα τους πατροπαράδοτους τύπους.

Αντίθετα η ανδρική, που ραβόταν κυρίως στα εργαστήρια των χρυσορραφτάδων, παρουσιάζει μικρότερη ποικιλία και μεγαλύτερη ομοιομορφία σε ολόκληρη την Ελλάδα. Έτσι, ενώ η γυναικεία ενδυμασία μπορεί να έχει δύο ή τρεις παραλλαγές μέσα στην ίδια περιοχή, η ανδρική περιορίζεται σε δύο γενικευμένους τύπους, τη φουστανέλα για την ηπειρωτική Ελλάδα και τη βράκα για τα νησιά.

Ένας γενικός διαχωρισμός, που μπορεί να γίνει στις ελληνικές φορεσιές, είναι η διάκρισή τους σε **χωρικές (ορεινές και πεδινές)** και σε **αστικές**.

Στις δεύτερες συμπεριλαμβάνονται και οι ενδυμασίες των ελληνικών νησιών, όπου η ναυτιλία, το εμπόριο και η επαφή με τον έξω κόσμο, δημιούργησαν αστικά κέντρα και τρόπους αστικής ζωής.

Γενικά χαρακτηριστικά των δύο αυτών κατηγοριών είναι τα εγχώρια χειροποίητα υφάσματα για την πρώτη (βαρύτερα για τις ορεινές περιοχές, ελαφρύτερα για τις πεδινές) και τα πολυτελή ευρωπαϊκά υλικά (τσόχες, ατλάζια, βελούδα) για τη δεύτερη.

Η απελευθέρωση της Ελλάδας από τον τουρκικό ζυγό και η καθιέρωση του ευρωπαϊκού τρόπου ντυσίματος, είχε φυσική συνέπεια το μαρasmus και σιγά-σιγά την εξαφάνιση των εθνικών ενδυμασιών.

Οι πρώτες βασιλικές δυναστείες της Ελλάδας, θέλησαν να διατηρήσουν την παράδοση. Έτσι, ο Όθωνας καθιέρωσε με νόμο τη φουστανέλα των αγωνιστών του 1821 σαν εθνική ενδυμασία και η Αμαλία διάλεξε την κομψή φορεσιά της Αθηναία κόρης, σαν επίσημο ένδυμα δικό της και των κυριών της Αυλής. Τριάντα περίπου χρόνια αργότερα, η βασίλισσα Όλγα, διαμόρφωσε σε αυλική ενδυμασία με ιδιότυπη μακριά ουρά, την παλιά φορεσιά των χωρικών της Αττικής.

Στα μετέπειτα χρόνια οι εθνικές ενδυμασίες εκφυλίζονται σε απλουστευμένες παραλλαγές και σιγά-σιγά εξαφανίζονται. Σήμερα, ελάχιστες είναι οι ελληνικές περιοχές που διατηρούν τη φορεσιά τους. Κι από αυτές οι περισσότερες δεν την κρατούν σαν ζωντανό, λειτουργικό στοιχείο της καθημερινής, κοινωνικής ζωής, αλλά σαν πολύτιμο οικογενειακό κειμήλιο, που ανασύρεται από τα μπαούλα, για να φορεθεί σε ημέρες εθνικών επετείων και εορτασμών.

Είδη φορεσιάς

Η φορεσιά γίνεται συνήθως από τα υλικά που βρίσκονται στον τόπο και είναι λιγότερο ή περισσότερο πλούσια, ανάλογα με τον τρόπο ζωής, την κοινωνική τάξη, το βαθμό ευπορίας, την επιθυμία για επίδειξη και την περίσταση όπου θα φορεθεί. Αλλιώς ντύνονται οι χωρικοί, αλλιώς οι βοσκοί και αλλιώς οι αστοί. Άλλα είναι τα καθημερινά ρούχα, άλλα τα κυριακάτικα, άλλα τα ρούχα των ανύπαντρων γυναικών, άλλα των νεόνυμφων, άλλα αυτών που έχουν παιδιά, άλλα φορούν οι χήρες, άλλα οι χαιραμένες (αυτές που έχουν τον άντρα τους) και άλλα είναι τα γαμπριάτικα ρούχα από τα καθημερινά, για τους άντρες.

Η μορφή της φορεσιάς είναι δηλαδή η συνισταμένη των πρακτικών και αισθητικών αναγκών μιας συγκεκριμένης ομάδας ανθρώπων που τη χρησιμοποιούν.

Η φορεσιά, όπως και κάθε έκφραση λαϊκής δημιουργίας, είναι χρηστικό είδος που γεννιέται, ζει και εξελίσσεται, με βάση τις πρακτικές ανάγκες που πρέπει να καλύψει. Έτσι, το βασικό υλικό της κατασκευής της, όπως και το σχήμα της, καθορίζονται από το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον και δεσμεύονται από αυτό. Το υλικό που χρησιμοποιούσαν οι γυναίκες και οι λαϊκοί τεχνίτες ήταν δικής τους κατασκευής. Ο τρόπος της χρήσης των υλικών αυτών ήταν πάντοτε βασισμένος στους κανόνες που δημιουργήσε το καταστάλαγμα της πείρας πολλών γενεών.

«Οι ιεροί άγραφοι νόμοι, τα έθιμα, είναι δεσμευτικοί και προσδιοριστικοί για την αισθητική έκφραση των ατόμων. Για τις φορεσιές, η αισθητική αντίληψη της ομάδας δίνει τη χρωματική κλίμακα μέσα στην οποία κινείται το άτομο, ενώ η έμφυτη τάση του ανθρώπου για διακόσμηση δίνει στην κάθε μια την ιδιαίτερη τοπική, ομαδική έκφραση που τις χαρακτηρίζει. Η διακόσμηση που γεμίζει επιφάνειες χωρίς προοπτική και πλαστικότητα, μορφοποιεί και σχηματοποιεί τα διακοσμητικά θέματα με απίστευτη ελευθερία στην έμπνευση, αποκρυσταλλώνοντας και εκφράζοντας συγχρόνως την ομαδική αισθητική. Οι προσωπικές καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες φανερώνονται σε ελάχιστες μικροπαραλλαγές που παρακολουθούμε στην εξέλιξη των διακοσμητικών θεμάτων μιας συγκεκριμένης φορεσιάς. Οι εξελίξεις και οι μικροπαραλλαγές στα διακοσμητικά θέματα, όσο αργά και αν κινούνται, δείχνουν το ρυθμό της επίγνωσης των συμβόλων, της συνέχειας της ζωής, που πάντοτε αποτυπώνεται στη φορεσιά και ιδιαίτερα στη νυφική» (Χατζημιχάλη, 1983β,σελ. 14).

«Οι φορεσιές φανερώνουν ένα σύμπλεγμα ανθρώπινης ζωής, ομαδικής ζωής που υποτάσσεται στους δικούς της νόμους και φέρει τη σφραγίδα μια μακρόχρονης εμπειρίας και πίστης. Πίστης και συνοχής της οικογένειας και της ομάδας, στη σημασία της κοινωνικής ενότητας και της παράδοσης. Η κοινωνική αυτή πραγματικότητα, ο τρόπος ζωής και οι

άγραφοι νόμοι δεν είναι πάντοτε και παντού οι ίδιοι. Η ιστορία κάθε τόπου, ακόμη και του χωριού και οι βασικές του ανάγκες και συνθήκες είναι η βάση κάθε διαφοράς στην έκφραση της δημιουργίας» (Χατζημιχάλη, 1983α, σελ. 14).

«Η τελική μορφή κάθε φορεσιάς, προσδιορίζεται από τα υλικά της κατασκευής κάθε μεμονωμένου κομματιού, τη λειτουργικότητά του, σε συνδυασμό με τα άλλα μέρη της φορεσιάς, αλλά και με τις ανάγκες που πρέπει να καλύψει. Ανάγκες που απορρέουν και εκφράζουν τις ιδιαίτερες συνθήκες, όπου δημιουργείται, πλάθεται και ζει κάθε κοινότητα. Κοινωνικοϊστορικές και οικονομικές συνθήκες, εξωτερικές επιδράσεις, όπως και κοινές εμπειρίες και παραδόσεις αφομοιώνονται και αναπλάθονται για να διατυπωθούν τελικά στη συνθετική έκφραση της λαϊκής δημιουργικότητας που είναι η φορεσιά. Παράλληλα η φορεσιά καλύπτει τις ιδιαίτερες απαιτήσεις που δημιουργούνται από τη γεωγραφική θέση και τις τοπικές κλιματολογικές συνθήκες. Αυτές υπαγορεύουν την παραγωγή και επεξεργασία των υλικών, αλλά και τις εμπορικές σχέσεις κάθε κοινότητας» (Χατζημιχάλη, 1983β, σελ. 7).

Έτσι, συνοψίζοντας, μπορούμε να πούμε ότι η φορεσιά κάθε τόπου εκφράζει την αισθητική αντίληψη και αντανakλά την ιδιοσυγκρασία και ιδιαιτερότητα, αλλά και τις προϋποθέσεις ζωής κάθε κοινότητας.

Οι βασικές κατηγορίες της ελληνικής φορεσιάς, για την Αγγελική Χατζημιχάλη είναι τρεις: α) η καθημερινή, β) η γιορτινή και γ) η νυφική.

Επίσης, η κατασκευή της φορεσιάς, σύμφωνα με μελέτη της, προσδιορίζεται από δύο ακόμη παράγοντες: **την ηλικία** του ανθρώπου (κόρη, νύφη, νιόπαντρη, παντρεμένη χρόνια, ηλικιωμένη για τις γυναίκες και αντίστοιχα για τους άντρες) και **την κοινωνική τάξη**.

Τα στοιχεία αυτά καθορίζουν τον τρόπο με τον οποίο έραβαν ή κεντούσαν κάθε κομμάτι φορεσιάς, γιατί το καθένα έπαιρνε τη λειτουργική του θέση με απόλυτα καθορισμένη τάξη.

Έτσι οι γυναικείες φορεσιές χωρίστηκαν σε τρεις βασικές κατηγορίες, ενώ οι αντρικές σε δύο.

Γυναικείες φορεσιές:

α) Οι φορεσιές με το σιγκούνι: Το σιγκούνι είναι ολόμαλλο ρούχο (συχνά πολύπτυχο ή μακρύ) και κατακόρυφα ανοιχτό μπροστά, χωρίς μανίκια. Φοριέται πάνω από το χοντρό, βαμβακερό, χωρίς μανίκια πουκάμισο με γεωμετρικό συνήθως διάκοσμο και το μικρό μπούστο, το τζάκο, που συγκρατεί τα ολοκέντητα ξεχωριστά μανίκια της φορεσιάς. Το σιγκούνι αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι που φοριόταν χειμώνα-καλοκαίρι

και απαράβατα, πάνω από όλα τα άλλα μέρη της φορεσιάς, όταν πήγαιναν στην εκκλησία.

Πιο συγκεκριμένα, τα κομμάτια που συνθέτουν τη φορεσιά με το σιγκούνι είναι :

1) Το πουκάμισο: Κατάγεται από τον αρχαίο χιτώνα και είναι χαρακτηριστικό του ότι λείπουν τα μανίκια.

Ντύνει πρώτο το γυναικείο σώμα και δεν λείπει από καμμία φορεσιά αντρική ή γυναικεία. Έχει ανάλογα με τη χρήση διπλή λειτουργικότητα: Θεωρείται εσώρουχο, ή όταν είναι κεντημένο στον ποδόγυρο, στα μανίκια και στην τραχηλιά, σημεία που προβάλλονται, παίρνει τη θέση εξωτερικού φορέματος.

Το πουκάμισο της Αστυπάλαιας έχει χαρακτηριστικά φαρδιά μανίκια ολοκέντητα.

Της Αττικής είναι ξακουστός ο ποδόγυρος, που το κέντημά του μοιάζει με πολύχρωμο μωσαϊκό.

Της Τανάγρας κυριαρχεί το μαύρο χρώμα και το σχέδιο θυμίζει την πέξα (κεντητό ποδόγυρο του βυζαντινού χιτώνα).

2) Ο τζάκος, ή ζιπούνι: είναι ο μικρός μπούστος με τα πρόσθετα μανίκια που φτάνουν συνήθως ως τον αγκώνα. «Ο τζάκος διατηρώντας την ονομασία του εξελίσσεται σταδιακά, με τα χρόνια, σε εξωτερικό φόρεμα, ενώ τα μανίκια του μπαίνουν πια στο πουκάμισο. Την τελική του μορφή την παίρνει στην αστική φορεσιά και μάλιστα την πολυτελέστερη της Αμαλίας, που με τη σειρά της επηρεάζει τις φορεσιές των χωρικών. Την εξέλιξη αυτή τη βλέπουμε στην Ελευσίνα, τη Μάνδρα, τα Βίλια, τη Σαλαμίνα, τα Μέγαρα και αλλού. Ο τζάκος ράβεται τώρα από τσόχα ή από βελούδο και στολίζεται με χρυσοποίκιλτα κεντήματα που θυμίζουν τη χρυσορραπτική της βυζαντινής εποχής. Και ενώ εξακολουθεί να φοριέται κάτω από το σιγκούνι, σπανιότερα πάνω από αυτό, η ονομασία του αρχίζει να παραλλάσσει από **κοντόσι** σε **κοντογούνι**» (Χατζημιχάλη, 1983α, σελ. 22).

3) Τα κατωμάνικα ή μπρουμάνικα, τα πρόσθετα δηλαδή, επίθετα μανίκια του τζάκου

4) Το σιγκούνι ή σιγκούννα, ή σαγιάς ή σαγιάκι

5) Ο νυφικός και γιορτινός κεφαλόδεσμος έχει όμοια περίπου τα επιμέρους στοιχεία του στις περισσότερες από τις φορεσιές της κατηγορίας.

6) Τα τσουράπια: ήταν μάλλινες κάλτσες πλεχτές, πολύχρωμες με ασπρόμαυρα ιδιόρρυθμα και πλούσια ξόμπλια, χωρίς φτέρνες που τα φορούσαν πάνω από τις κάλτσες. Αρχίζουν από τον αστράγαλο και έφταναν λίγο πιο πάνω ή λίγο πιο κάτω από το γόνατο, άλλοτε είχαν πέλμα και άλλοτε όχι.

Τα καλτσούνια ή πατούνια ή κοντοπάτουνα, πλεγμένα στο χέρι, ήταν πολύχρωμα, κόκκινα, πράσινα, γαλάζια, άσπρα, κίτρινα και ολοπλούμιστα με σχέδια. Πιάνουν όλο το πόδι ως τον αστράγαλο και έχουν λίγο χρυσό στην άκρη. Στον αστράγαλο έχουν θηλιές απ' όπου περνούν ένα κορδόνι για να τα σφίγγουν.

Τα σκούνια ή τσερέπια είναι επίσης μάλλινες κάλτσες.

Τις γιορτές φορούν άσπρες χοντρές μπαμπακερές κάλτσες με γραμμές (αλυσίδες).

7) Τα καλίγια ή καλίκια: χρυσοκέντητα παπούτσια νύφης καλοκαιρινά, κεντημένα με χρυσό κορδονάκι (φορεσιά Αττικής)

Τα λουστρίνια: χειμωνιάτικα παπούτσια νύφης ξομπλιασμένα με κίτρινο μπρισίμι με λουλούδια, κυπαρίσσια, κορδέλες, φτιαγμένα από τσαρουχάδες (κατασκευαστές τσαρουχιών).

Τα τερλίκια: είδος παπουτσιών που μοιάζουν με πασούμια

Οι πίγκες, πόχες ή τσαρούχια: γουρουνοτσάρουχα φτιαγμένα από χοιρινό ή βοδινό δέρμα, δένονταν με λουριά, έκαναν μια μύτη στο μπροστινό μέρος και πάνω της έραβαν μια μεταξωτή κόκκινη ή μαύρη φούντα. Τα στόλιζαν με κεντίδια.

Οι κουντούρες ή βοδέλα: βιδελίσια καφετιά ή μαύρα παπούτσια που τα φορούσαν όταν δεν φορούσαν τα τσαρούχια.

β) Οι φορεσιές με το καβάδι: Το βαμβακερό ή μεταξωτό καβάδι ή το αντερί ή ο σαγιάς ή ο καπλαμάς είναι και αυτό κατακόρυφα ανοιχτό μπροστά. Έχει μανίκια άλλοτε μακριά ως τον αγκώνα και άλλοτε ως τον καρπό του χεριού. Φοριέται πάνω από το πλατύ και μακρύ ως κάτω, λεπτό βαμβακερό, λινό, αραχνοϋφαντο ή μεταξωτό πουκάμισο που έχει μακριά, πλατιά μανίκια, στολισμένα με πλούσιο σε χρώματα και σχηματοποιημένα θέματα κεντητό ή δαντελωτό διάκοσμο.

Κοινά στοιχεία των ενδυμασιών με καβάδι είναι:

1) Η βράκα: Είναι ραμμένη α) από το ίδιο με το πουκάμισο ύφασμα, όταν καλύπτεται από αυτό, π.χ. παραλλαγή της φορεσιάς των Ιωαννίνων.

β) με λεπτά, συνήθως κόκκινα, μεταξωτά υφάσματα, όταν μεταβάλλεται σε εξωτερικό ρούχο, π.χ. Π. Αθήνα, Ιωάννινα.

γ) με βαμβακερά υφάσματα και το κάτω μέρος, αυτό που φαίνεται κάτω από το πουκάμισο, ανάλογο ή όμοιο με το εξωτερικό ρούχο ύφασμα, π.χ. Κάλυμνος, Καστελλόριζο ή με το κάτω μέρος κεντημένο στον αργαλειό ή το χέρι, π.χ. Κύπρος.

2) Το καμίσι ή πουκάμισο είναι ραμμένο α) με χοντρά βαμβακερά υφάσματα όμοια με αυτά των φορεσιών με σιγκούνι, π.χ. Επισκοπή, Ρουμλούκι, κτλ.

β) με λεπτά βαμβακερά ή μεταξωτά υφάσματα, π.χ. Παλαιά Αθήνα, Αλμυρός, Ιωάννινα, Σουφλί, Καστελλόριζο κτλ.

Πολλά από τα λεπτά ιδιαίτερα πουκάμισα φορέθηκαν ανά δύο, το ένα πάνω από το άλλο και καμιά φορά με ένα ή δύο μισά πουκάμισα από μέσα, για να στέκουν τα εξωτερικά ρούχα καλύτερα, π.χ. Μέγαρο, Σουφλί, Καστελλόριζο.

Εξαίρεση αποτελεί το χωρίς μανίκια πουκάμισο της караγκούνικης φορεσιάς.

3) Πάνω από τη βράκα και το πουκάμισο μπαίνουν κομμάτια που αν και διαφοροποιούνται μεταξύ τους από το ύφασμα, το χρώμα, το στολισμό και το μήκος, εκφράζουν την ίδια αντίληψη για τον τρόπο που ντύνεται το σώμα. Μακρύτερα ή κοντύτερα, έχουν κατακόρυφο άνοιγμα στο κέντρο μπροστά και μανίκια που φτάνουν ως τον αγκώνα ή τα μακρύτερα ως τα ακροδάχτυλα. Εξαίρεση αποτελούν ο караγκούνικος σαγιάς και το αντερί του Αλμυρού.

3α) Το καβάδι είναι ραμμένο με βαμβακερά υφάσματα ή ριγωτά μεταξωτά, ή

χρυσούφαντες στόφες, έχει μήκος ανάλογο με το ύφασμα της ραφής του, αλλά και τα κομμάτια που το συνοδεύουν.

Τα βαμβακερά καβάδια είναι κοντά, σκεπάζουν τα γόνατα κι έχουν μανίκια ως τους αγκώνες, π.χ. Καραγκούνες, Επισκοπή.

Τα μεταξωτά είναι μακρύτερα, φτάνουν συχνά ως τους αστραγάλους κι έχουν μακριά πλατιά μανίκια ως τα ακροδάχτυλα που πέφτουν ελεύθερα προς τα κάτω. Π.χ. Π. Αθήνα, Γιάννενα, Κάλυμνος. Όλα έχουν κατακόρυφο άνοιγμα στο κέντρο μπροστά και φοριούνται εσωτερικά. Ένα δεύτερο εξωτερικό ρούχο τα συνοδεύει, π.χ., στην Αθήνα το αντερί ή ο τζουμπές, στις Καραγκούνες και στην Επισκοπή, ο σαγιάς, κτλ.

Τα νυφιάτικα καβάδια φτιάχνονταν με υφάσματα από την Πόλη, την Προύσα ή τη Βενετία και αργότερα από τη Βιέννη ή τη Λυών και τα έραβαν σε ντόπιους ραφτάδες-τερζήδες. Δεν αποκλείεται

όμως και η αγορά έτοιμων ραμμένων ρούχων, όπως το καβάδι της Π. Αθήνας, ή η καζάκα των Ιωαννίνων.

3β) Το αντερί, ραμμένο σχεδόν πάντοτε με πολύτιμα μεταξωτά υφάσματα, είναι κατακόρυφα ανοιχτό μπροστά, είναι άλλοτε μακρύ ως το γόνατο και χωρίς μανίκια (γιατί φοριέται εσωτερικά) και άλλοτε μακρύ ως τους αστραγάλους με μανίκια ως τον αγκώνα (γιατί φοριέται εξωτερικά, π.χ. Π. Αθήνα, Π. Βέροια).

Μοναδική εξαίρεση αποτελεί το αντερί του Αλμυρού, το εξωτερικό, που είναι πάντοτε χωρίς μανίκια, γιατί το εσωτερικό έχει μακριά πλατιά μανίκια, που τα γυρίζουν προς τα πάνω.

Καβάδι και αντερί είναι συχνά δουλεμένα εσωτερικά με μαχλίτσι, δηλαδή καπλαντισμένα, ιδιαίτερα αυτά που φοριούνται κάτω από το σαγιά, π.χ. караγκούνικο καβάδι, ρουμλουκιώτικο αντερί κτλ.

3γ) Ο σαγιάς είναι ραμμένος με βαμβακερά υφάσματα.

Μακρύς ως κάτω από τα γόνατα και κατακόρυφα ανοιχτός στο κέντρο μπροστά, έχει μανίκια ως τον καρπό.

Μοναδική εξαίρεση αποτελεί ο караγκούνικος αμάνικος σαγιάς, αφού το πάνω μέρος των μανικιών του πουκάμισου καλύπτουν τα μανίκια του καβαδιού, που μένουν στη φορεσιά ακόμη κι όταν καταργείται το καβάδι.

Το σαγιά τον βρίσκουμε να φοριέται:

α) απευθείας πάνω από το πουκάμισο, με κλειστές στο κάτω μέρος τις ποδιές, π.χ. Κύπρος,

β) να μπαίνει πάνω από το καβάδι ή το αντερί ή ένα εσωτερικό σαγιά, σε τρεις παραλλαγές στο ράψιμο και το κέντημα από τη μέση και κάτω, ή να έχει πολλές κατακόρυφες πιέτες από τη μέση και κάτω και πάντα κατεβασμένες τις ποδιές, π.χ. Καρδίτσα-Καραγκούνες, ή να έχει πιέτες μόνο στα πλάγια, για να μεγαλώνουν οι ποδιές και να γυρίζουν προς τα έξω, π.χ. Σοφάδες-Καραγκούνες, ή να έχει πολύ μεγάλες ποδιές, σχηματισμένες με λοξά κομμάτια ύφασμα, π.χ. Επισκοπή κτλ.

Οι ποδιές είναι πάντα πλούσια κεντημένες εσωτερικά για να στολίζουν τα πλάγια και το πίσω μέρος της φορεσιάς, όταν τις γυρίζουν προς τα έξω.

3δ) Ο καπλαμάς, το καφτάνι κατακόρυφα ανοιχτά και τα δυο στο κέντρο μπροστά, έχουν μακριά μανίκια.

4) Σε πολλές φορεσιές, πάνω από τα προηγούμενα, φορούσαν, ιδιαίτερα το χειμώνα, άλλο ένα εξωτερικό ρούχο. Ο τρόπος και τα υλικά της ραφής προσδιόριζαν και τις ονομασίες: **τζουμπές, γούνα, σιγκούνι, φλοκάτα** κτλ.

Ήταν ραμμένα με πολύτιμα χρυσοϋφαντα μεταξωτά ή βελούδα ή ακόμη χονδρά μάλλινα υφάσματα.

Ο τζουμπές και η γούνα φτάνουν ως κάτω από το γόνατο ή σέρνονται χάμω κι έχουν μανίκια ως τον αγκώνα.

Η γούνα της Καστελλοριζιάς είναι με μανίκια και στολισμένη με ξανθωπή γούνα.

Τα μάλλινα σιγκούνια και οι φλοκάτες φτάνουν ως κάτω από τα γόνατα και δεν έχουν ποτέ μανίκια.

Εξαίρεση αποτελούν οι μάλλινες ή τσόχινες καζάκες και ορισμένα πιρπιρί της Ηπείρου. Περίφημο είναι το πιρπιρί της αρχόντισσας των Ιωαννίνων που είναι πολύπτυχο ή χρυσοκέντητο.

Το σιγκούνι των Σοφάδων-Παλαμά είναι μάλλινο ρούχο που μπαίνει στη φορεσιά, όταν μετά από 10-12 χρόνια γάμου παύουν να φορούν το καβάδι. Κλειστό μπροστά από τη μέση και κάτω διαφέρει από τα άλλα σιγκούνια. Είναι το μοναδικό που δεν είναι ανοιχτό κατακόρυφα μπροστά.

5) Τα **γιλέκα**, συμπληρώνουν τις φορεσιές με το καβάδι.

Ο τρόπος και τα υλικά της ραφής προσδιορίζονται ανάλογα με τη χρήση τους και παίρνουν τις ονομασίες τους: **ζιπούνι ή μεϊντάνι, γιλέκι, κοντόσι ή κοντογέλεκο, γούνα ή κοντογούνι**. Όλα φτάνουν ως τη μέση κι έχουν κατακόρυφο άνοιγμα στο κέντρο μπροστά.

Τα ζιπούνια και τα μεϊντάνια, ραμμένα με πολύτιμα μεταξωτά υφάσματα ή βελούδα, έχουν μακριά, πλατιά μανίκια. Μπαίνουν πάνω από τα καβάδια ή τα αντεριά και κάτω από τον τζουμπέ ή τη γούνα, π.χ. Π. Αθήνα, Π. Βέροια, Καστελλόριζο.

Το κοντόσι ή το κοντογέλεκο είναι το καλύτερο, ραμμένο με λεπτά μάλλινα υφάσματα ή τσόχες και έχει στενά μανίκια που φτάνουν ως τον αγκώνα ή τον καρπό. Φοριέται εξωτερικά και είναι συνήθως πολύ κεντημένο με μεταξωτά ή χρυσά γαϊτάνια.

Γούνα ή κοντογούνι ονομάζουν το κοντόσι που είναι φοδραρισμένο με γούνα.

Τα μόνα από τα γιλέκα που δεν έχουν μανίκια είναι:

- α) το γιλέκι της караγκούνικης φορεσιάς των περιοχών Καρδίτσας-Τρικάλων, β) το κοντόσι της Επισκοπής,
- γ) τα εσωτερικά γιλέκα της Π. Αθήνας και των Ιωαννίνων που φοριούνται πάντοτε ανά ζεύγη, με ζιπούνι πάνω από αυτά.

Το караγκούνικο γιλέκι, εφαρμοστό και κοντό, σφίγγει το κορμί και το στολίζει με το πυκνό του κέντημα πάνω από τους σαγιάδες.

6) Τα τσουράπια: κάλτσες φτιαγμένες από λεπτό μαλλί.

Ήταν απλές, λουριδάτες με ίσιες γραμμές κόκκινες, γαλάζιες, πράσινες. Οι λουριδάτες είχαν γραμμές από μπαμπάκι ανάμεσα στο μαλλί. Άλλα σχέδια ήταν ολόασπρα με λεπτά χρωματιστά πλεκτά κεντήματα (π.χ. τα νυφικά). Αργότερα οι κάλτσες ήταν έτοιμες, μπαμπακερές, ριγωτές για καθημερινή χρήση και μάλλινες άσπρες, καστανιές με μεταξωτά τετραγωνάκια ή καφασωτές για τις γιορτές (π.χ. τα τσουράπια του Σουφλίου)

Τα τσερέπια: ήταν κάλτσες πλεγμένες στο χέρι με άσπρο καλό μαλλί, έφταναν ως τα γόνατα. Οι μύτες και οι φτέρνες ήταν από κόκκινο μαλλί παλισιωμένο με μια μικρή λουρίδα με κεντηματάκι, τα παρδαλούδια. Τους έβαζαν κόκκινο, άσπρο και γαλάζιο μαλλί σε διάφορα σχέδια (π.χ. τσερέπια караγκούνικης φορεσιάς).

Στον Αλμυρό φορούσαν δύο ζευγάρια κάλτσες. Οι εσωτερικές ήταν άσπρες, πλεγμένες με νήμα στο χέρι, ενώ οι εξωτερικές ήταν λεπτότερες και αγοραστές.

7) Οι γόβες: ήταν φτιαγμένες από μαύρο δέρμα ή λουστρίνι, είχαν χαμηλό τακούνι, ήταν δετές μπροστά. Τις φορούσαν σε γάμους, γιορτές, χωρίς κάλτσες.

Οι ποδίνες: ήταν μπότες ψηλές ως τα γόνατα από δέρμα χοίρου με τακούνι. Τις φορούσαν κάθε μέρα. Είχαν το χρώμα του δέρματος και στις ενώσεις είχαν φυτίλια με κόκκινο δέρμα. Στη σόλα ολόγυρα και στο τακούνι είχαν μεγάλα καρφιά, τις ρίζες (π.χ. στην Κύπρο).

Άλλο είδος παπουτσιών ήταν οι χαμηλοτάκουνες παντόφλες που ήταν μυτερές μπροστά, ανοιχτές στις φτέρνες, ήταν φτιαγμένες από μαύρο ή κόκκινο βελούδο, σκέτο για τις καθημερινές και χρυσοκέντητο με φυτικά θέματα για τις γιορτινές ή τις νυφιάτικες (π.χ. Καστελόρριζο).

Τα κουντούρια: Ήταν κοινά παπούτσια από χοντρό μαύρο πετσί, με χαμηλό τακούνι και φούντα στο μπροστινό μέρος. Αργότερα ήταν φτιαγμένα από χρωματιστά πετσία, καφέ, κόκκινα, γαλάζια, μαύρα (π.χ. Σουφλί)

Τα σκαρπίνια με φούντα ή φιόγκο ήταν καθημερινές χοντρές παντόφλες με τακούνι

Τα στιβάλια: ήταν παπούτσια με λάστιχο στον αστράγαλο και τα φορούσαν οι ηλικιωμένες γυναίκες

Τα τιρλίκια: ήταν παπούτσια από κόκκινο ή πορτοκαλί μαλακό δέρμα, γαϊτανωμένα ολόγυρα με μεταξωτό γαϊτάνι με φουντίτσες

στις γωνίες. Στη φτέρνα χαμηλά είχαν κεντημένο ένα αετό με χρυσή κλωστή. Τα φορούσαν μέσα στο σπίτι (π.χ. Χαλκιδική).

Οι κουντούρες: παπούτσια που τα φορούσαν όταν έβγαιναν έξω. Μοιάζουν με παντόφλες, ήταν φτιαγμένες από κόκκινο δέρμα και είχαν ψηλό ξύλινο τακούνι. Στην μέση μπροστά είχαν κεντημένο με χρυσή κλωστή ένα αετό και πάνω είχαν μια μεταξωτή πολύχρωμη φούντα (π.χ. Χαλκιδική).

Οι μεταξωτές χρυσοκέντητες γόβες: είχαν χαμηλό τακούνι (π.χ. Ιωάννινα).

γ) **Οι φορεσιές με το φουστάνι:** το βαμβακερό ή μεταξωτό ή μάλλινο εξωτερικό, φόρεμα σχηματίζεται από το χωρίς μανίκια πανωκόρμι με το άνοιγμα στο στήθος και την πλατιά ή πολύπτυχη φούστα.

Φοριέται πάνω από μακρυμάνικα βαμβακερά ή μεταξωτά πουκάμισα.

Σύμφωνα με την Πόπη Ζώρα, «το φουστάνι, με την έννοια του εξωτερικού εξαρτήματος που φοριέται πάνω από επενδύτες, είναι στοιχείο νεότερο που πρέπει να καθιερώθηκε στη νεοελληνική φορεσιά μετά το 17^ο αιώνα, όταν έγινε ο διαχωρισμός της κοσμικής από την ιερατική ενδυμασία και διαμορφώθηκαν οι διάφορες τοπικές ενδυματολογικές ποικιλίες. Αντίθετα με τα πουκάμισα, όπου το χαρακτηριστικό διακοσμητικό στοιχείο είναι το κέντημα, στα φουστάνια κυριαρχεί η ποιότητα και η πολυτέλεια του υφάσματος, που στα παλαιότερα νησιώτικα και στα νεότερα αστικά είναι συνήθως η στόφα και το ατλάζι. Έτσι, λίγοι είναι οι τύποι φουστανιών που στολίζονται με πλούσιο κέντημα και από αυτά τα πιο χαρακτηριστικά είναι η φουστάννα της Σκοπέλου και η τσούκνα της Θράκης» (Ζώρα, 1995, σελ. 22).

Χωριστή κατηγορία αποτελεί η γυναικεία **φορεσιά με βράκα**, όπως η φορεσιά από τα Ανώγεια της Κρήτης. Η βράκα είναι ορατή κάτω από το πουκάμισο και συνήθως έχει κεντήματα στα μέρη που φαίνεται.

Για τη βράκα της Κρήτης αναφέρει σχετικά ο Θεοχάρης Προβατάκης: «Η γυναικεία βράκα κατασκευασμένη από λευκιασμένο άσπρο πανί, δενόταν πότε στην οσφύ και τη γάμπα και πότε στην οσφύ και στα σφυρά. Ήταν μεγάλη σε διαστάσεις και αποτελούσε το γυναικείο εσώρουχο της εποχής» (Προβατάκης, 1990, σελ. 296).

Τα πουκάμισα της κρητικής φορεσιάς με βράκα, χαρακτηρίζονται από τη μεγάλη ποικιλία στα μοτίβα και στις

βελονιές. Κρητικό είναι και το πιο παλιό κέντημα σε φορεσιά που σώζεται και χρονολογείται το 1697.

Αναφέρει σχετικά η Πόπη Ζώρα: «Από τις ποικιλόμορφες παραλλαγές του γυναικείου πουκάμισου, η ωραιότερη και περισσότερο ενδιαφέρουσα για τις τεχνικές και τα διακοσμητικά της θέματα είναι η κρητική. Λίγα κρητικά πουκάμισα έχουν σωθεί ακέραια, υπάρχουν όμως αρκετοί κομμένοι ποδόγυροι που διακρίνονται για την ποικιλία στα χρώματα, τα θέματα και τις βελονιές. Μερικοί από αυτούς έχουν κεντημένες χρονολογίες του 18^{ου} αιώνα, ενώ στον κεντητό τους διάκοσμο περιλαμβάνονται και μερικά από τα συμβολικά θέματα της ελληνικής κεντητικής, όπως είναι η γοργόνα, το φίδι με το κέρατο, το ρόδι και ο δικέφαλος αετός» (Ζώρα, 1995, σελ. 22).

Επίσης, για το πουκάμισο της γυναικείας κρητικής φορεσιάς λέει ο Θ. Προβατάκης: «Ήταν κατασκευασμένο στο σπίτι από κοινό άσπρο πανί ή από μεταξωτές ή μπαμπακερές μπόλιες, ήταν στολισμένο με **γκαργκαφίλες** τόσο στα μανίκια όσο και στην τραχηλιά. Άλλοτε πάλι ήταν στολισμένο από μαργαριτάρια και πολύτιμα πετράδια. Η τραχηλιά κούμπωνε στο λαιμό με θηλιά, ενώ πολλές φορές, τα μανίκια έλειπαν από τις μασχάλες. Άλλοτε πάλι ήταν φαρδομάνικα και άλλοτε έφθαναν ως τους αγκώνες. Το πουκάμισο το έζωναν στη μέση με σωφόρι. Τα **σωφόρια ή μεσοφόρια** (φούστες που αναδιπλώνονταν από τα γόνατα και κάτω ώστε να φαίνεται η βράκα με τα διάφορα κεντήματα) ήταν κατασκευασμένα στο αργαλειό με λευκά, κόκκινα ή κίτρινα μπαμπακερά νήματα, άλλοτε προσαρμόζονταν στη μέση με συμπλέκτες που τους έλεγαν γάντζους πάνω σε λεπτή ζώνη» (Προβατάκης, 1990, σελ. 296).

Η ποδιά είναι επίσης ιδιαίτερο στολίδι κάθε γυναικείας φορεσιάς. Δεν εξυπηρετεί καμία πρακτική ανάγκη. Μεταξωτή και πλούσια κεντημένη με γραφτή τεχνική είναι η μετσοβίτικη, μάλλινη, κεντημένη με σταυροβελονιά και με πολύχρωμη βαμβακερή κλωστή είναι η σαρακατσάνικη και αποτελούν έργα της γυναικείας χειροτεχνίας, ενώ η ηπειρώτικη και η θεσσαλική, κεντημένες με μεταξωτά γαϊτάνια, είναι έργα των ραφτάδων.

Η κρητική ποδιά ήταν πολύχρωμη και στολισμένη με υφαντές χρωματιστές γραμμώσεις και δενόταν με βαστάγια (κορδόνια) πίσω στη μέση.

Οι **κεφαλόδεσμοι** και τα **κοσμήματα** είναι απαραίτητα στοιχεία που συμπληρώνουν την ενδυμασία.

Άντρες και γυναίκες έχουν ένα κάλυμμα για το κεφάλι: **σκούφια** και συχνότερα **φέσι**, πολλές φορές χρυσοκεντημένο από τους συρμακέσσηδες και στολισμένο με πούλιες, χρυσά κρόσσια, φούντες και τιρτίρι που είναι λεπτό χρυσό σύρμα στριμμένο σαν μπούκλα και κούφιο εσωτερικά.

Σχεδόν απαραίτητο για τις γυναίκες είναι το **μαντίλι**, που φοριέται στο κεφάλι. Άλλοτε είναι **τσεμπέρι σταμπωτό** (μαύρο ή λευκό, τετράγωνο, μεγάλο, λεπτό, μεταξωτό μπαμπακερό, ημιδιαφανές ύφασμα, χωρίς κρούσα που διπλωμένο τριγωνικά χρησιμοποιούνταν για να προφυλάσσει το κεφάλι από τις δυσμενείς καιρικές συνθήκες), λουλουδάτο, με πολύχρωμη μπιμπίλα ολόγυρα, άλλοτε **μπόλια** λευκή, αραχνοϋφαντη, με χρυσά κεντήματα και χρυσή δαντέλα στις άκρες, άλλοτε **σαρίκι** άσπρο ή σκούρο που το τυλίγουν γύρω από το φέσι, όπως οι άντρες.

Όπου υπάρχει στην ενδυμασία ο σαγιάς, ο κεφαλόδεσμος συναρμολογείται με διάφορα κομμάτια που δίνουν ως τελικό αποτέλεσμα τη μορφή της περικεφαλαίας. Ο πιο εντυπωσιακός είναι ο κεφαλόδεσμος του Ρουμλουκιού.

Η φορεσιά συμπληρώνεται με στολίδια χρυσά ή ασημένια, **φλουριά, πόρπες, αλυσίδες, επιμετώπια** για τις γυναίκες.

Αντρικές φορεσιές

Η αντρική φορεσιά παρουσιάζει λιγότερη ποικιλία από τη γυναικεία. Τη ράβουν πλανόδιοι ράφτες ή γίνεται στα εργαστήρια. Διακρίνονται δύο τύποι:

α) Η φουστανέλλα: φοριόταν στην Ηπειρωτική Ελλάδα (και από το 1833 έγινε η επίσημη εθνική ενδυμασία), ήταν λευκή, πολύπτυχη (με 400 πιέτες, που συμβόλιζαν τα τετρακόσια χρόνια σκλαβιάς των Ελλήνων από τους Τούρκους).

β) Η βράκα: φοριόταν στα νησιά και τα παράλια.

Τη βράκα της Κρήτης περιγράφει ο Θεοχάρης Μιχ. Προβατάκης: «Η βράκα, που αποτελεί αντιπροσωπευτικό κατασκεύασμα βασισμένο σε μινωϊκά πρότυπα, μοιάζει με κλειστή φούστα που καλύπτει το σώμα του Κρητικού από τη μέση ως τα γόνατα. Πτυχούται γύρω από τη μέση και ένα μέρος της, η **φουφούλα**, κρέμεται προς τα κάτω, μέσα και πίσω από τις κνήμες. Κατασκευάζεται από μαλακό δίμιτο ύφασμα ή από τσόχα (ύφασμα

εισαγωγής) ή από ρασά (ρασόβρακα). Άλλα μέρη της βράκας, εκτός από τη φουφούλα, είναι η **τσικουργιάστρα**, χονδρή μπαμπακερή ταινία στη μέση, από όπου περνά το τσεκούρι, οι **κοκάλαι**, δηλ. το μέρος που άγγιζε με τα κόκκαλα της λεκάνης, οι **ποδαρές** απ'όπου περνούσαν τα πόδια και τέλος τα **μπατζάκια**, δηλ. η αναδίπλωση κατά το ράψιμο του υφάσματος πάνω από τα γόνατα και προς τους μηρούς» (Προβατάκης, 1990, σελ. 294)

Κοινό στοιχείο και των δύο τύπων είναι το **πουκάμισο**, συνήθως άσπρο.

Ο **επενδύτης**, άλλοτε είναι μια χοντρή κάπα φτιαγμένη από εγχώριο μάλλινο υφαντό και ραμμένη από τους καποτάδες, άλλοτε ένα πολυτελές πανωφόρι (**τζουμπές**, **γιούρντα**) από ευρωπαϊκό ύφασμα (τσόχα, βελούδο κτλ.).

Ο **κοντός επενδύτης: μεϊντάνι** (γιλέκο δίχως μανίκια), **φέρμελη** (γιλέκο εφαρμοστό, με ιδιότυπα μακριά μανίκια που συνήθως κρέμονται ξεκούμπωτα στη ράχη), είναι συχνά κεντημένος με χρυσά συρμακέσικα κεντήματα.

Και οι άντρες στολίζουν την ενδυμασία και τα όπλα τους, έτσι και οι καπεταναίοι του 1821 φαίνονταν σαν «πελεκητοί» από τα πολλά ασήμια.

Στο κεφάλι φορούν **μπολίδι ή σαρίκι**, από λευκό μεταξωτό ή μεταξομπάμπακο ή μόνο μπαμπακερό τετράγωνο ύφασμα το οποίο έδεναν με πολλούς τρόπους στο κεφάλι, αφού πρώτα το δίπλωναν σε τρίγωνο. Άλλοτε ήταν σκέτο και άλλοτε είχε στα άκρα όλων των πλευρών του λεπτά κρόσσια.

Λένε πως στο δέσιμο του σαρικού διακρίνεται εύκολα ο χαρακτήρας εκείνου που το δένει.

(Ακολουθήθηκε η διαίρεση των φορεσιών σε διάφορους τύπους της Αγγελικής Χατζημιχάλη)

Συνοψίζοντας για τις ελληνικές φορεσιές οφείλουμε να τονίσουμε ότι η οριστική διαμόρφωσή τους βασίστηκε στις διαφορές των υλικών, του τρόπου της ραφής και του τρόπου της διακόσμησης και όπου υπήρξαν, στις ξενικές επιδράσεις και στις προσφορές του εμπορίου.

Τα βασικά κομμάτια της φορεσιάς εξελίσσονται παράλληλα. Οι διαφορές τους βρίσκονται στις κλιματολογικές, οικονομικές, πρακτικές και αισθητικές ανάγκες που είχαν να αντιμετωπίσουν οι κάτοικοι κάθε περιοχής.

Όπου οι συνθήκες ανάγκαζαν τους ανθρώπους να χρησιμοποιήσουν χοντρά μάλλινα ή βαμβακερά υφάσματα, διαμορφώθηκαν οι φορεσιές με το σιγκούνι. Αντίθετα, στα μέρη όπου το κλίμα, η οικονομία και συχνά η παραγωγή του τόπου το επέτρεπε, συνήθιζαν να φορούν τα βαμβακερά καβάδια ή τους σαγιάδες, τα πλούσια μεταξωτά αντεριά ή τα βαμβακερά μεταξωτά ή τα χρυσοϋφαντα φουστάνια.

Ένα σχετικό παράδειγμα μας δίνει η Αγγελική Χατζημιχάλη, η οποία διευκρινίζει ότι: «οι φορεσιές της Αττικοβοιωτίας με το μακρύ σιγκούνι ή των Καραγκουνοχωριών όταν συγκριθούν με τη φορεσιά της Παλιάς Αθήνας ή των Ιωαννίνων, μας δείχνουν ότι όλες οι γυναικείες φορεσιές ξεκινούν από ένα πρότυπο, έναν αρχικό τύπο που μέσα στη μακρότατη ιστορία της φορεσιάς κράτησε τα στοιχεία εκείνα που πρακτικές ανάγκες οδήγησαν στο ξεχώρισμά τους και στη διαμόρφωση της φορεσιάς κάθε τόπου. Γιατί είναι φυσικό οι χωρικές της Αττικής ή οι Καραγκούνες να χρησιμοποιούν χοντρά και ανθεκτικά υφάσματα, ενώ οι Αθηναίες ή οι αρχόντισσες των Ιωαννίνων, της Κωνσταντινούπολης ή ακόμη και οι νησιώτισσες να χρησιμοποιούν λεπτότερα και πολυτελέστερα υφάσματα» (Χατζημιχάλη, 1983α, σελ. 18).

Οι ελληνικές φορεσιές, πανέμορφες, εντυπωσιακές, στολισμένες με υπέροχα χρώματα και ποικίλα σχέδια που αντικαθρεφτίζουν την έμφυτη τάση του ανθρώπου για διακόσμηση, με πολλές παραλλαγές στο υλικό κατασκευής και το σχήμα που καθοριζόταν από το φυσικό και κοινωνικό περιβάλλον, φανερώνουν την πίστη του ανθρώπου στους άγραφους νόμους της ομαδικής ζωής, έχουν τη σφραγίδα της εμπειρίας και μιας μακρόχρονης πίστης στην παράδοση και εκφράζουν την αισθητική αντίληψη, ιδιοσυγκρασία και ιδιαιτερότητα των συνθηκών ζωής κάθε περιοχής.

Οι ενδυμασίες αποτελούν σήμερα, μοναδικά μουσειακά εκθέματα. Είναι επίσης πολύτιμο οικογενειακό κειμήλιο που περνά από γενιά σε γενιά και ανασύρεται με σεβασμό και αγάπη από το μπαούλο για να φορεθεί σε ημέρες εθνικών επετείων και εορτασμών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983α, *Η Ελληνική Λαϊκή Φορεσιά*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος Α΄

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983β, *Η Ελληνική Λαϊκή Φορεσιά*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος Β΄

Η ΚΕΡΑΜΙΚΗ

Από τις πρώτες τέχνες που επινόησε ο άνθρωπος είναι και η κεραμική.

Η ύπαρξη άφθονων και ανέξοδων πρώτων υλών όπως είναι τα ξύλα για τη φωτιά, το χώμα και το νερό, καθώς και το πλεονέκτημα του πηλού να πλάθεται και να διαμορφώνεται σε ποικίλα χρηστικά αντικείμενα για την αποθήκευση των υγρών και στερεών, τη μεταφορά, τη διατροφή, οδήγησαν στη χρήση της κεραμικής από τον πρωτόγονο άνθρωπο ως τον σημερινό.

Ο άνθρωπος από τη νεολιθική ακόμη εποχή, έφτιαξε, πλάθοντας τον πηλό, ειδώλια (μικρά αγάλματα, ομοιώματα θεών ή ανθρώπων) και σκεύη. Όλα εκφράζουν το θαυμασμό και την απορία του ανθρώπου για τα μυστήρια του κόσμου, το παιχνίδι με τη φαντασία του και την ικανότητα των χεριών του.

Με τον **πηλό** ο άνθρωπος φτιάχνει χρειασίδια (σκεύη απαραίτητα στο νοικοκυριό του) και ειδώλια, την παραστιά (χώρος για να ανάψει η φωτιά και λέγεται αλλιώς και γωνιά και τζάκι) και στερεώνει τις στέγες και τους τοίχους του σπιτιού του.

Αργότερα, συνειδητοποιεί πως ο πηλός σκληραίνει όταν ψηθεί και έτσι ανακαλύπτει την κεραμική τέχνη. Με τον καιρό χτίζει ένα ειδικό χώρο, για να ψήσει τα πήλινα σκεύη, διαφόρων σχημάτων που δημιούργησε με τα χέρια του. Κατόπιν επινοεί ένα ειδικό εργαλείο για να πλάθει γρήγορα και καλύτερα τα έργα του, τον τροχό. Έτσι έχει τώρα δύο βοηθήματα στην τέχνη του: το **καμίνι** και τον **τροχό** και εξελίσσεται σε τεχνίτη με εργαστήριο με οργανωμένη παραγωγή.

Η **κεραμική τέχνη**, καθώς και η **αγγειοπλαστική** έχουν σημειώσει μεγάλη άνθιση στη χώρα μας από την αρχαιότητα, όπου έφτασε στα όρια υψηλής τέχνης, ως και τον προηγούμενο αιώνα.

Για την τέχνη της κεραμικής στα νεότερα χρόνια, αναφέρει σχετικά η Πόπη Ζώρα: «με τον όρο λαϊκή ή παραδοσιακή κεραμική, προσδιορίζουμε το σύνολο των κεραμικών που έγιναν στην Ελλάδα κατά τους δύο τελευταίους αιώνες και που χαρακτηρίζονται από τρία βασικά στοιχεία: ζύμωμα του πηλού με το πόδι και το χέρι, διαμόρφωση του κεραμικού έργου στον ποδοκίνητο τροχό και ψήσιμο σε φούρνο που θερμαίνεται με οργανικά υλικά (κλαριά δέντρων, ξερά φύλλα, πυρήνα ελιάς, κ.ά.). Σ' αυτά πρέπει να προστεθεί, όταν και όπου υπάρχει, διάκοσμος σχεδιασμένος ελεύθερα ή ακολουθώντας αχνάρια τρυπητά σε χαρτί (είδος ανθιβόλων)» (Ζώρα, 1995, σελ. 32).

Η κεραμική έχει τους δικούς της νόμους: Πρώτο μέλημα είναι να βρεθεί το κατάλληλο χώμα: μαλακό για να πλάθεται, δυνατό για να στερεώνεται. Ακολουθεί συνήθως γερό χτύπημα με τον κόπανο για να σπάσουν οι σβώλοι και κοσκίνισμα με ειδικές σίτες, για να μείνει το

χώμα καθαρό. Ύστερα, πρέπει το χώμα να βραχεί με αρκετό νερό για να γίνει ο πηλός μέσα σε σκαμμένες στέρνες, τις «καρούτες» ή «λούμπες». Εκεί ο τεχνίτης πατάει γερά με γυμνά πόδια για να πετύχει καλή πρόσμιξη. Το καλοανακατεμένο και καλοδουλεμένο αυτό λασπόνερο φιλτράρεται μέσα από ειδική τρυπητή κατασκευή προσαρμοσμένη στο στόμιο της στέρνας και περνά σε μια δεύτερη, χαμηλότερη κολλητά στην πρώτη λούμπα όπου το αφήνουν ώσπου να εξατμιστεί το πολύ νερό και να μείνει μια αρκετά στεγνή λάσπη που είναι ο πηλός. Κατόπιν ο πηλός ζυμώνεται πρώτα με τα πόδια πολύ καλά και μετά με τα χέρια και ύστερα θα μπει στον τροχό για να πάρει το σχήμα του με την καθοδήγηση του τεχνίτη που ξέρει να τον μεταμορφώνει με απλές και γρήγορες κινήσεις των χεριών του μέσα στο εργαστήριό του.

Το εργαστήρι της κεραμικής λειτουργεί συνήθως με ένα ή δυο τεχνίτες και η παραγωγή του καλύπτει συνήθως τις ανάγκες του οικισμού του και τα κεραμικά είδη απορροφώνται από τους ντόπιους κατοίκους.

Ο τρόπος λειτουργίας του εργαστηρίου είναι ο ίδιος, στον τόπο μας, για αιώνες.

Ο ποδοκίνητος τροχός χρησιμοποιήθηκε ακόμη και σήμερα, με την ίδια πρωτόγονη τεχνολογία. Καθώς ο τεχνίτης γυρίζει τον τροχό με το πόδι του, μπορεί να πλάθει με τα χέρια του ένα κομμάτι πηλό ταυτόχρονα. Σε κάθε περιστροφή του τροχού, το κομμάτι του πηλού όλο και μετασχηματίζεται, ψηλώνει, απλώνει, λεπταίνει, για να γίνει τελικά ένα στρογγυλό κοίλο σκεύος. Το νωπό πήλινο σκεύος πρέπει τώρα να στεγνώσει. Ύστερα, για να στερεωθεί, θα ψηθεί στο καμίνι που πυρακτώνεται με κλαδιά και θάμνους. Οι τεχνίτες, δύο-δύο καμινιάζουν (τοποθετούν τα στεγνά πήλινα, με κατάλληλο τρόπο, στο καμίνι, για το πύρωμα, δηλ. το ψήσιμο), για να μπορούν εύκολα να κουβαλήσουν και να τοποθετήσουν σωστά τα πήλινα σκεύη μέσα στο καμίνι. Όταν περάσει η ώρα και οι φλόγες του πυρώματος γίνουν αδύναμες και κρυώσει το καμίνι, οι τεχνίτες ξεκαμινιάζουν (αδειάζουν το καμίνι από τα κεραμικά, με κατάλληλο τρόπο μετά το πύρωμα και κρύωμα του καμινιού) και απλώνουν τα όμορφα κεραμικά τους γύρω γύρω από το καμίνι για να κρυώσουν. Τώρα είναι έτοιμα για πούλημα. Μεγάλα και μικρά πιθάρια για να φυλάξουν οι αγρότες τη σοδειά της χρονιάς, πιατέλες, πιάτα για να τοποθετήσουν οι γυναίκες το καθημερινό ψωμί ή τις κουλούρες του γάμου και της Λαμπρής, γλάστρες που θα τις στολίσουν στις πέτρινες αυλές, γαβάθες, λαήνες, στάμνες και τσουκάλια, μπρίκια, κανάτια, καπνολόγους, μαστραπάδες, μαγκάλια, ταΐστρες, φλασκιά, κηροπήγια, καντηλέρια, λυχνάρια και θυμιατά, όλα τα πήλινα είδη που είναι απαραίτητα για χρήση και στολισμό μέσα στο αγροτικό σπίτι.

Αναφέρει σχετικά η Πόπη Ζώρα: «Τα μικρά αντικείμενα διαμορφώνονταν στον τροχό μονοκόμματα. Τα μεγάλα όμως, όπως τα πιθάρια αποθήκευσης του λαδιού ή του σταριού, χτίζονταν κυριολεκτικά

με «κορδόνια» από πηλό που πλάθονταν στον τροχό και ενώνονταν επάλληλα, σχηματίζοντας ζώνες κολλητές η μία πάνω στην άλλη. Τα σημεία των ενώσεων, που είχαν αριθμό ανάλογο με το μέγεθος του πιθαριού, τα έκρυβαν ή τα τόνιζαν με διακοσμητικά στοιχεία, συνήθως με συγκολλήσεις των ζωνών με τρόπο που να σχηματίζουν αυλακιές ή αλυσίδα ή τις έκρυβαν με πρόσθετες λουρίδες πηλού που έζωναν το πιθάρι σαν επάλληλα ανάγλυφα ζωνάρια. Τέτοια πιθάρια κατασκεύαζαν π.χ. στο Θραψανό της Κρήτης οι «βαντεμάροι» (από το ιταλικό *vendemmia* που σημαίνει σοδιά), ημιπλανόδιοι αγγειοπλάστες που μετακινούνταν σε διάφορες περιοχές της Κρήτης κατά τις περιόδους της σοδιάς (θέρο, τρύγο, μάζεμα ελιάς) και έστηναν περιστασιακά εργαστήρια για να εξυπηρετήσουν την πελατεία τους» (Ζώρα, 1995, σελ. 33).

Για τους βαντεμάρους της Κρήτης λέει ο Θ. Προβατάκης: «Την ομάδα των βαντεμάρων της αποτελούσαν: α) ο **Μάστορας**, που ήταν συνήθως πιθαράς, οργανωτής και αρχηγός της ομάδας συνεργαζόταν με τον ιδιοκτήτη της περιοχής του καμινιού, διάλεγε τους συντεχνίτες του και παρακολουθούσε τη συνολική διαδικασία της κατασκευής των αντικειμένων, β) ο **Σοτομάστορας**, που ήταν συνήθως αγγειοπλάστης και κατασκευαστής μικρών δοχείων, βοηθούσε το μάστορα στα τελειώματα (λαβές, διάκοσμο) των πιθαριών, γ) ο **Χωματάς**, επιφορτισμένος με την αναγνώριση των πηγών της αργίλου, την εξόρυξη και την επεξεργασία της, την ετοιμασία του πηλού για τα πιθάρια και τα μικρά αγγεία και τον εφοδιασμό των μαστόρων με τον πηλό στο χώρο της εργασίας τους, ο **Καμινιάρης**, που ήταν επιφορτισμένος με το ψήσιμο των αγγείων, ο **Τροχάρης** που ήταν έφηβος έως μεστωμένος άντρας που δούλευε στον τροχό» (Προβατάκης, 1990, σελ. 215).

Ως την προηγούμενη γενιά, υπήρχαν σε πολλά χωριά μας οι σταμνάδες που έφτιαχναν τα πήλινά τους στα πρόχειρα καλύβια-εργαστήριά τους. Εκεί τους επισκέπτονταν οι αγοραστές. Άλλες φορές ο σταμνάς φόρτωνε στο γαϊδουράκι ή στο κάρο του τα κεραμικά προϊόντα για να τα πουλήσει στο παζάρι (λαϊκή αγορά, τοπικό πανηγύρι) κάποιου κοντινού χωριού. Ο σταμνάς είχε στη δουλειά του βοηθούς, το γιο του, που του μάθαινε την τέχνη, ή κάποιον συγγενή του, αδερφό ή ξάδερφο.

Η δεξιοτεχνία των λαϊκών κεραμιστών και αγγειοπλαστών στον τόπο μας είναι ιδιαίτερα εντυπωσιακή και τα έργα τους φέρουν τη σφραγίδα της αρμονίας, της ομορφιάς, της απλότητας, του μέτρου, αποκαλύπτουν την ιδιαίτερη ευαισθησία, την ευρηματική φαντασία τους, τον καλλιτεχνικό τους οραματισμό, την καλαισθητική τους αντίληψη στο συνταίριασμα του σχήματος με το χρώμα και τη σύνδεσή τους με την αρχέγονη ελληνική παράδοση.

Γράφει σχετικά η Αγγελική Χατζημιχάλη: «Στη γένεσή της, στα πανάρχαια χρόνια, η αγγειοπλαστική ήταν αποκλειστικά γυναικεία

ενασχόληση που εξυπηρετούσε τις ανάγκες του σπιτιού. Με την εξέλιξη όμως των συνθηκών της ζωής και της τέχνης, μεταβιβάστηκε από τις γυναίκες στους άντρες. Μολαταύτα υπάρχουν και σήμερα ακόμη μέρη της Ελλάδας όπου κατασκευάζονται από γυναίκες πήλινα αγγεία, αν και η κεραμική εξελίχθηκε από οικιακή σε εργαστηριακή τέχνη. Σε όλα όμως τα νησιά οι γυναίκες είναι αποκλειστικοί βοηθοί των αντρών, οι οποίοι καταγίνονται κυρίως στις βαριές δουλειές της τέχνης αυτής, αφήνοντας συνήθως στις γυναίκες το διακοσμητικό μέρος. Η κεραμική μεταβιβάζεται από τους γονείς στα παιδιά, που παίζοντας από μικρά μαθαίνουν να πλάθουν και να σχεδιάζουν τα αγγεία, έτσι που με τον καιρό γίνονται θαυμαστοί δεξιότητες της επεξεργασίας του πηλού στον τροχό» (Χατζημιχάλη, 1934, σελ. 7-8).

Κέντρα Κεραμικής

Η κεραμική τέχνη αναπτύχθηκε κυρίως στα ελληνικά νησιά από όπου τα εύθραυστα κεραμικά μπορούσαν, εύκολα και ακίνδυνα, να μεταφερθούν με τα πλοία στις διάφορες αγορές. Στα **Επτάνησα**, η **Κέρκυρα** και η **Ζάκυνθος**, στις **Βόρειες Σποράδες**, η **Σκύρος** και η **Σκόπελος**, στον **Σαρωνικό** η **Αίγινα**, στις **Κυκλάδες**, η **Σίφνος**, νότια, η **Κρήτη**, στο ανατολικό Αιγαίο η **Χίος**, η **Σάμος**, η **Μυτιλήνη** και τέλος, η **Κύπρος** υπήρξαν μεγάλα κέντρα παραδοσιακής κεραμικής ως τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

Όμως και στην ηπειρωτική Ελλάδα, όταν ανοίγονται δρόμοι επικοινωνίας στο εσωτερικό της, αλλά και με γειτονικές χώρες, σπουδαία κέντρα ήταν η περιοχή της **Κορώνης**, η **Αττική**, η **Θεσσαλία**, η **Δυτική Μακεδονία**, η περιοχή κοντά στην **Φλώρινα**, η **Νέα Καρβάλη** της **Καβάλας**, το **Σουφλί** και οι **Μεταξάδες** του Έβρου και έτσι τα κεραμικά προϊόντα ταξιδεύουν και πουλιούνται από χωριό σε χωριό και από πόλη σε πόλη.

Επίσης, στα φημισμένα κέντρα κεραμικής της **Μικράς Ασίας**, τη **Νίκαια**, την **Κιουντάχεια**, το **Τσανάκ-Καλέ**, σπουδαίοι έλληνες τεχνίτες έδωσαν από τον ΙΣΤ΄ έως τον ΙΗ΄ αιώνα, θαυμάσια έργα, φιλοτεχνημένα με ζεστά χρώματα, συμβολικές παραστάσεις και πλούσια ζωγραφικά στοιχεία, ιδίως πιάτα διακοσμητικά, αλλά και κανάτια.

Αναφέρει σχετικά ο Βασ. Κυριαζόπουλος: «Τα κεραμικά του Τσανάκ-Καλέ είναι συνήθως πολύχρωμα, με πλουσιότατα λεπτοδουλεμένα πλαστικά πλουμίδια. Πολλές φόρμες παρουσιάζουν πλάσματα της φαντασίας: θηριόμορφα ζώακια, φτερωτά αλογοκανάτια (κροντήρια), πήλινα βαποράκια-λάμπες και άλλα κανάτια (μπαρδάκια), με πολύπλοκη εσωτερική κυκλοφορία του υγρού που τα γεμίζει.

Στην **Βόρεια Ελλάδα**, ο λαϊκός αγγειοπλάστης προτιμά τις απλές ξεκάθαρες φόρμες, που κατά κανόνα ικανοποιούν τόσο λειτουργικά, όσο

και αισθητικά. Τα δείγματα με πολυσύνθετους όγκους, δεν είναι τα περισσότερα και γενικά σπανίζουν τα φορτωμένα με διακοσμητικά. Υπάρχουν όμως σε μερικές περιοχές (Φλώρινα, Νέα Καρβάλη) και αγγεία με πλουσιότερο διάκοσμο, τόσο πλαστικό όσο και ζωγραφικό. Αυτά οφείλονται σε Έλληνες αγγειοπλάστες που ήρθαν από τη Μικρά Ασία και έφεραν μαζί τους τύπους της Ιωνίας και της αιολικής γης» (Κυριαζόπουλος, 1969, σελ. 102).

Στη **Θεσσαλία**, δυτικά της Καρδίτσας είναι το **Φανάρι**, που ήταν κέντρο κεραμική τέχνης.

Γράφει σχετικά ο Κίτσος Μακρής: «σκληρή η δουλειά του κανατά. Στο χωμάτινο δάπεδο του σπιτικού ισογείου είναι στημένος ο αγγειοπλαστικός τροχός. Στην αυλή του σπιτιού ο χτιστός πέτρινος φούρνος, σε σχήμα κόλουργου κώνου. Καύσιμη ύλη το άχυρο, που βγάζει πολύ καπνό και λίγη ζέστη. Το υάλωμα δεν συνηθίζεται. Από διάφορα κοντινά σημεία μαζεύουν το χώμα που με το ψήσιμο παίρνει ένα γλυκό κόκκινο χρώμα. Αλλού είναι πιο λιπαρό, αλλού πιο τραγανό. Το ανακατεύουν ανάλογα με τις ανάγκες τις δουλειάς τους.

Παραγωγός μαζί και έμπορας ο Φαναριώτης αγγειοπλάστης φορτώνει τηνπραμάτεια του σε υποζύγιο και ξεκινάει για το θεσσαλικό κάμπο ή για τη Βόρεια Ελλάδα. Πουλώντας με χρήματα ή ανταλλάσσοντας με τοπικά προϊόντα, συμπλήρωνε το χαμηλό εισόδημα.

Λαγήνια, κανάτια και τσουκάλια είναι τα κυριότερα προϊόντα τους. Μερικοί τολμούν μεγαλύτερα σχήματα: φτύνες, δοχεία για τοποθέτηση αγροτικών παρασκευασμάτων από τα οποία το συμπαθητικότερο είναι τα ρετσέλια, κομμάτια φρούτων και ζαρζαβατικών βρασμένα μέσα σε μούστο. Τα σχήματά τους είναι απλά μα καλαίσθητα. Η ανάγκη εκφρασμένη σε σχήμα. Ευχάριστος και ο χρωματισμός. Δεν λείπει μια κάποια διακόσμηση, περίπλοκα σχέδια με άσπρο μπαντανά, συμπληρωμένα με διάσπαρτες τελίτσες. Τα κανάτια καμωμένα από πορώδη υλικό, ιδρώνουν και με την εξάτμιση κρατούν δροσερό το νερό» (Μακρής, 20-2-1966 και Μακρής, 1979, σελ. 178).

Στα αιγαιοπελαγίτικα νησιά, όπως τη **Ρόδο**, τη **Σκύρο**, τη **Σκόπελο**, τη **Σίφνο**, τη **Σάμο**, τη **Μυτιλήνη**, η λαϊκή κεραμική σημειώνει μεγάλη άνθιση. Γνωστά είναι τα πλούσια διακοσμημένα ροδίτικα πιάτα.

Γράφει για τα ροδίτικα κεραμικά η Αθηνά Ταρσούλη: «Τα διακοσμητικά θέματα που στολίζουν αυτά τα πιάτα, λαήνια, κούπες, πλάκες κ.ά. παριστάνουν κυρίως λουλούδια, άλλα σχηματοποιημένα και άλλα με νατουραλιστική διάθεση αποδοσμένα. Είναι όμως κι εκείνα που μας ξαναφέρνουν στη μνήμη τις παραστάσεις των πανάρχαιων αγγείων του τόπου με παρόμοια σχεδόν θέματα, όπως πουλιά, ζώα, κυνηγετικές σκηνές, καράβια, και άλλα σχετικά θέματα που μαρτυρούν τη μακρινή

επίδραση της αρχαίας κεραμογραφικής τέχνης επάνω στη νεότερη». (Ταρσούλη, 1947, σελ. 82).

«Τα περισσότερα από τα χρηστικά κεραμικά», μας πληροφορεί η Πόπη Ζώρα, «έμεναν ακόσμητα και όλη τους η ομορφιά ήταν στη φόρμα και το κόκκινο χρώμα του πηλού. Υπήρχαν όμως και διάκοσμα κεραμικά με μπαντανά, παχύρρευστο χρώμα από ασπρόχωμα ή κοκκινόχωμα σε διάφορες αποχρώσεις του κόκκινου και του λευκού, ανάλογα με το χρώμα. Εξαιρετα κεραμικά με άσπρο μπαντανά που σχηματίζει επάνω στον κόκκινο πηλό διάφορα διακοσμητικά μοτίβα (άνθη, ζώα και πουλιά), επηρεασμένα από την κεντητική τέχνη, γίνονταν στη Σκύρο» (Ζώρα, 1995, σελ. 33).

Τα σκοπελίτικα έργα παρουσιάζουν ιδιαίτερη χάρη και λιτή, διακοσμητική ευγένεια. Λαϊκοί τεχνίτες μας άφησαν εντυπωσιακά έργα, ιδιαίτερα απομιμήσεις αρχαίων αγγείων, όπου η προσωπική έμπνευση διαφοροποιεί την αντιγραφή και τη μίμηση.

Για τα κεραμικά της Σίφνου, γράφει σχετικά ο Βασ. Κυριαζόπουλος: «από κόκκινη τερακότα είναι γνωστά σαν τα καλύτερα ελληνικά λαϊκά πυρίμαχα, τα κεραμικά της Σίφνου. Εκτός από τα πυρίμαχα, τα κανάτια που γίνονται πάντα από κόκκινη τερακότα με διακοσμητικά από άσπρο μπαντανά, είναι από τα ωραιότερα του είδους» (Κυριαζόπουλος, 1969 α, σελ. 103).

«Στη Σάμο, χαρακτηριστικά ήταν τα πήλινα αγγεία με κοκκινόχρωμα και την εντυπωσιακή πράσινη, άσπρη, καφέ ή γαλάζια γάνωση και με λιτά διακοσμητικά στοιχεία. Γνωστά ήταν τα λαγήνια του κρασιού που τα διακοσμούσαν κυρίως στα σπίτια τους και σπάνια τα χρησιμοποιούσαν για κέρασμα σε μεγάλες γιορτές. Τα κεραμικά της Σάμου έχουν μεγάλη ποικιλία, καθώς και τα είδη αγγειοπλαστικής που τα χρησιμοποιούσαν ευρύτατα για τις ανάγκες του σπιτιού» (Χατζημιχάλη, 1928, σελ. 139-141).

Γνωστά επίσης για την κατασκευή και τη διακόμησή τους είναι και τα κεραμικά της Μυτιλήνης.

«Τα κατασκευάσματα του εργαστηρίου της Μυτιλήνης», γράφει η Αγγελική Χατζημιχάλη, «έχουν την απλότητα και την αφέλεια της πρωτόγονης καταγωγής τους. Η κατασκευή τους, καθώς και οι διακοσμήσεις, έχουν τη φρεσκάδα της αυθόρμητης τέχνης» (Χατζημιχάλη, 1934, σελ. 9).

«Σε κεραμικά της Μυτιλήνης και της Σάμου, επάνω από την έγχρωμη διακόσμηση έμπαινε ένα στρώμα εφυάλωσης που τους πρόσδιδε λάμψη και ομορφιά.

Διακόσμηση και μάλιστα πολύχρωμη είχαν και τα γνωστά ως την εποχή του Μεσοπολέμου αιγινήτικα κανάτια, πλασμένα από πορώδη ωχροκίτρινο πηλό» (Ζώρα, 1995, σελ. 33).

Τα μεγάλα κρητικά πιθάρια εντυπωσιάζουν γιατί η κλασσική φόρμα τους συνδέει τη νεότερη λαϊκή αγγειοπλαστική με πρότυπα της μινωϊκής περιόδου.

Στην **Κύπρο**, αναφέρει η Αγγελική Χατζημιχάλη, πολλά από τα πήλινα αγγεία του σπιτιού, που φιλοτέχνησαν ντόπιοι λαϊκοί τεχνίτες, «είναι εσωτερικά αλοιφωτά και άλλα έχουν στην όψη χαραχτά στολίδια, γεωμετρικά σχήματα, φύλλα, κλαριά, λουλούδια, κοπέλες, άντρες, βαρκούλες, καράβια (Χατζημιχάλη, 1954, σελ. 234).

Τα θέματα των κεραμικών σκευών

Ο λαϊκός τεχνίτης διακοσμεί τα κεραμικά του σκεύη με σκηνές από την ελληνική μυθολογία και ιστορία, από τη θρησκευτική ζωή και την παράδοση της Ορθοδοξίας, από την καθημερινή ζωή, από το ζωϊκό και φυτικό κόσμο.

Έτσι, το καράβι, η γοργόνα, τα ψάρια, τα πουλιά, είναι συνηθισμένα θέματα της λαϊκής κεραμικής και αγγειοπλαστικής.

Τα θαλασσινά θέματα κυριαρχούν, εφόσον πολλά από τα λαϊκά κεραμικά κατασκευάστηκαν από νησιώτες τεχνίτες ή κεραμιστές παράλιων περιοχών που είχαν τα εργαστήριά τους κοντά στη θάλασσα.

Αναφέρει σχετικά ο Κίτσος Μακρής: «Το καράβι και το ψάρι είναι παραδοσιακά θέματα της ελληνικής λαϊκής κεραμικής. Τρικάταρτο καράβι που πλέει σε ταραγμένη θάλασσα εμφανίζεται συχνά, θαυμάσια ζωγραφισμένο, σε πιάτα της λεγόμενης «ροδιακής» κεραμικής. Αν και τα κεραμικά αυτά προέρχονται κυρίως από κέντρα της βόρειας Μικράς Ασίας και στη Ρόδο γινόταν η εμπορία τους, το θαλασσινό αυτό θέμα, που είναι απίθανο να δημιουργήθηκε σε τόπο απομακρυσμένο από τη θάλασσα, μας υποχρεώνει ν' αναζητήσουμε και κάποιο νησιώτικο εργαστήριο. Πάντως, το λεπτό μαύρο περίγραμμα και το γαλαζοπράσινο χρώμα τους είναι τυπικά γνωρίσματα της μικρασιατικής κεραμικής. Τα παλιά σκυριανά κεραμικά, κοκκινωπά, χωρίς υάλωμα, στολίζονται με πλήθος άσπρα χαριτωμένα θέματα. Ανάμεσά τους συχνό είναι το ψάρι και σπανιότερο το καράβι. Η διακόσμηση αυτή δεν σχεδιάζεται με πινέλο, αλλά με συχνή ροή μπαντανά (πολτού ασπροχρώματος) από το πλουμιστήρι, ειδικό δοχείο με καλαμένια προχολή στενής διατομής. Αναγκαστικά λοιπόν το σχέδιο γίνεται απλό, ευκίνητο, με συνεχή γραμμή στο περίγραμμα και μικρές ελεύθερες καμπύλες για τις λιγοστές λεπτομέρειες. Σε πιάτα, που βρίσκονταν προπολεμικά σε σπίτια της Σκοπέλου, υπήρχε σύμπλεγμα από τρία ή πέντε ψάρια σε ακτινωτή διάταξη, θέμα που το χρησιμοποιεί και η σύγχρονη χειροτεχνία γιατί ταιριάζει στο στρογγυλό σχήμα του πιάτου» (Μακρής, 1972, σελ. 278).

Περίφημοι τεχνίτες

«Ιδιαίτερη ώθηση στην εφυαλωμένη και γενικότερα στη διάκοσμη κεραμική έδωσε η εγκατάσταση στην Ελλάδα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή, Ελλήνων τεχνιτών από ονομαστά κέντρα κεραμικής της Μικράς Ασίας, τη Νίκαια, την Κιουτάχεια, ή το Τσανάκ-Καλέ. Κουβαλώντας μαζί τους μνήμες βυζαντινές και ανατολικές επιρροές, δημιούργησαν μια νέα σχολή κεραμικής με εντυπωσιακούς συνδυασμούς φόρμας, χρώματος και γλυπτικής. Σπουδαίοι εκπρόσωποί της είναι ο **Βαρδαξής** και ο **Θεοδώρου** στη Θεσσαλονίκη, ο **Δημήτρης Μυγδαληνός** στην Κοκκινιά, ο **Γιασιράνης** στον Αρχάγγελο της Ρόδου. Κορυφαίος είναι ο **Μηνάς Αβραμίδης**, ο γνωστός μπαρμπα-Μηνάς στο Κορδελιό της Θεσσαλονίκης με τα έξοχα βυζαντινίζοντα κεραμικά του» (Ζώρα, 1995, σελ. 33)

Ο **Μηνάς Αβραμίδης** γεννήθηκε το 1877 στην Κιουτάχεια, όπου εργάστηκε εκεί από μικρός ως μαρμαράς και αγγειοπλάστης. Ένα χρόνο μετά τη Μικρασιατική καταστροφή πήγε στη Φλώρινα, όπου έμεινε για ένα μικρό χρονικό διάστημα και μετά κατέβηκε στην Αθήνα. Από το 1926 εγκαταστάθηκε στη Θεσσαλονίκη, στη συνοικία Χαριλάου, όπου έστησε το εργαστήριό του. Εκεί εργαζόταν ακούραστα ως το τέλος της ζωής του το 1956. Ο Μηνάς αντλούσε τα θέματά του από την ελληνική μυθολογία και ιστορία, καθώς και από την Παλαιά Διαθήκη και διακοσμούσε με αυτά τις κεραμικές του δημιουργίες που τις χαρακτήριζε η αρμονία των χρωμάτων που πήγαζε μέσα από την καλλιτεχνική του ευαισθησία. Τα κεραμικά του, τα πλούσια διακοσμημένα πιάτα του, η αγγειογραφική ζωγραφική του αντικατοπτρίζουν τη γνησιότητα, την ειλικρίνεια, την ομορφιά, την αρμονία.

Όπως αναφέρει σχετικά η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, «Τον Μηνά τον χώριζαν αιώνες από τη βυζαντινή κεραμική, κι όμως την ξανάπιασε στο σημείο που είχε απομείνει και τη συνέχισε σαν να μην είχαν ποτέ καταστραφεί οι ενδιαμέσοι κρίκοι. Το έργο του Μηνά χαρακτηρίζεται από τρία βασικά γνωρίσματα που αποτελούν μαζί με την καθαρότητα του σχεδίου, την αρμονία των χρωμάτων και την τελειότητα της τεχνικής, τις κυριότερες αρετές του. Είναι η απόλυτη ισορροπία των στοιχείων που αποτελούν την κάθε σύνθεσή του, είναι η συμμετρική τους τοποθέτηση, το ένα προς το άλλο και προς τη σύνθεση σαν σύνολο, και τέλος, η αξιοθαύμαστη, η πρωτότυπη, η μοναδική κίνηση των μορφών του. Ακόμα ένα χαρακτηριστικό της τέχνης του Μηνά, που έχει τις ρίζες του στη λαϊκή αίσθηση του ωραίου και του σωστού στην τέχνη, είναι ο τρόπος που προσαρμόζει το θέμα του πάνω στο διακοσμητικό του πεδίο. Δεν διστάζει να κινήσει τις μορφές του προς κάθε κατεύθυνση, φτάνει να καλύψει ολόκληρο το χώρο που προσφέρεται για διακόσμηση. Δεν νοιάζεται αν αυτό σημαίνει πως το θέμα διαστρεβλώνεται, πως τα

χαρακτηριστικά της μορφής κάποιες φορές παραμορφώνονται. Ο φόβος του «κενού» που κατέχει κάθε λαϊκό τεχνίτη, υπερισχύει. Και στο σημείο αυτό, η τεχνοτροπία του Μηνά παρουσιάζει ιδιομορφία. Για να καλύψει ολόκληρο το διακοσμητικό του πεδίο δεν καταφεύγει στη χρήση παραπληρωματικών θεμάτων, που είναι το συνηθισμένο μέσο του λαϊκού τεχνίτη για να νικήσει το «φόβο του κενού». Χρησιμοποιεί τις πιο πολλές φορές ένα μονάχα θέμα, αλλά με τόση μαεστρία, που να μην αφήνει δυσανάλογο κενό. Ο Μηνάς είχε πετύχει την απόλυτη «ισομετρία» χώρου και μορφής» (Κυριακίδου-Νέστορος, 1966, σελ. 57).

Ο **Δημήτρης Μυγδαλινός**, γεννήθηκε στο Τσανάκ Καλέ, πέρασε τα εφηβικά του χρόνια εκεί, εργαζόμενος ως αγγειοπλάστης και μετά ταξίδεψε ως θερμαστής για κάποια χρόνια στα καράβια. Ύστερα από την Μικρασιατική καταστροφή πήγε στην Κοκκινιά του Πειραιά όπου έζησε και δούλεψε. Τα έργα του χαρακτηρίζονταν από την ιδιαίτερη αισθητική τους και τα έψηνε, επειδή δεν είχε δικό του φούρνο, σε καμίνια των φίλων του.

Τα κεραμικά του χαρακτηρίζονται από ένα εντυπωσιακό πρωτογονισμό και στις μορφές που φιλοτεχνεί δείχνουν να συνδέεται η πραγματικότητα με το μύθο.

Ο Βασ. Κυριαζόπουλος γράφει για τη δουλειά του Μυγδαλινού:

«Πήγασοι, καμήλες, σκυλιά, αλογάκια, θηρία φτερωτά και άλλα φανταστικά αγρίμια, παρουσιάζουν «βυζαντινή ακινησία». Μόνο σε μερικά το σώμα δείχνει πραγματική κίνηση. Όλα όμως τα κεφάλια έχουν έκφραση. Η καλοσύνη του ήμερου σκυλιού που σε κοιτάζει στα μάτια και ο θυμός του εξαγριωμένου θηρίου, αποδίδονται λιτά, αλλά πολύ εκφραστικά. Όπως κάθε καλός καλλιτέχνης, έτσι και ο Δημήτρης δεν ξεχωρίζει τον υπαρκτό κόσμο που ζούμε από τον φανταστικό. Τα φτερωτά άλογα, οι γρύπες, οι χίμαιρες και τα άλλα τέρατα είναι πολλές φορές πιο ζωντανά από τους τσολιάδες και τα βαριά βαποράκια» (Κυριαζόπουλος, 1968, σελ. 29-30).

Τέλος, άλλος λαϊκός σπουδαίος αγγειοπλάστης που ξεχώρισε στο τέλος του ΙΘ΄ και στις αρχές του αιώνα μας, είναι ο **Νικόλαος Γ. Ρόδιος**, που γεννήθηκε στην Κύθνο, αλλά έζησε και δούλεψε στη Σκόπελο, όπου είχε το εργαστήρι του.

«Αντέγραφε με μεγάλη δεξιοτεχνία αρχαία αγγεία και οι επινοήσεις του στις προσμίξεις του πηλού έδιναν προσωπικό τόνο στα έργα του. Η διακόσμηση των κεραμικών του, όπου υπάρχει είναι λιτή, αφού δίνει όλη την καλλιτεχνική του ευαισθησία στη διαμόρφωση της φόρμας» (Χατζημιχάλη, 1934, σελ. 9).

Η ελληνική λαϊκή κεραμική μέσα από τη μακρόχρονη παράδοσή της μας έδωσε όμορφα έργα που τα διακρίνει η πλαστικότητα της φόρμας και η εντυπωσιακή διακόσμηση. Κεραμικά, από τα πιο πολυσύνθετα ως τα πιο απλά και λιγόχρωμα, που πήραν τη μορφή και το σχήμα τους από

χέρια μαστορικά και έμπειρα, διακοσμούσαν τα σπίτια και διευκόλυναν τον άνθρωπο στις καθημερινές του ανάγκες.

Ο Κίτσος Μακρής, υποστηρίζοντας θερμά την προσπάθεια της διάσωσης και συνέχειας στις μέρες μας της αυθεντικής κεραμικής τέχνης στα χωριά, όπως στο Φανάρι της Καρδίτσας, όπου άλλοτε ανθούσε, προτείνει την ενασχόληση των κατοίκων με αυτή τους μήνες της αργίας, για να συνεχιστεί η παράδοση: «Επιδέξιος και ευπροσάρμοστος ο Έλληνας θα μπορούσε να κάνει θαύματα. Κάποτε πρέπει να ξεκινήσει μια τέτοια άγια προσπάθεια. Βέβαια, οι δυσκολίες είναι τεράστιες. Η διδασκαλία, η οργάνωση της δουλειάς, τα μέσα, η διάθεση των έργων, παρουσιάζουν άπειρα και δυσεπίλητα προβλήματα και απαιτούν μακροχρόνια μεθοδική προεργασία. Το εμπόδιο που θα δυσκολέψει περισσότερο είναι η δημιουργημένη νοοτροπία. Αρχή της προσπάθειας η συστηματική διαφώτιση, στην οποία πρέπει να πάρουν μέρος όλοι οι κοινωνικοί παράγοντες των χωριού, από τον παπά ως τον Πρόεδρο κι από το δάσκαλο ως το γιατρό. Να προβληθεί το παράδειγμα άλλων λαών και μάλιστα πιο πλούσιων από εμάς. Και προπαντός το πειστικότερο επιχείρημα, το κίνητρο του κέρδους, του μικροπρόθεσμου, του απτού κέρδους. Πρέπει να προσπαθήσουμε να μη σβήσουν τα λίγα Φανάρια που υπάρχουν ακόμη στον τόπο μας» (Μακρής, 20-2-1966 και Μακρής, 1979, σελ. 177-178).

Σήμερα, η πανάρχαια τέχνη της κεραμικής προσπαθεί να βρει άλλες μορφές έκφρασης και λειτουργίας. Στα λιγοστά κέντρα παραγωγής που απόμειναν, οι λαϊκοί τεχνίτες δεν χρειάζεται πια να φτιάξουν τα χρηστικά οικιακά σκεύη που ήταν άλλοτε απαραίτητα, γιατί άλλαξαν οι ανάγκες των ανθρώπων. Τώρα αναπτύσσονται συστηματικά από τα κράτη ο οργανωμένος τουρισμός και η μαζική παραγωγή σε εργοστάσια, που κυρίως παράγονται είδη από άλλα υλικά, όπως το πλαστικό. Οι τεχνίτες φτιάχνουν, στις μέρες μας περισσότερο τα μικρά διακοσμητικά αντικείμενα που απορροφώνται από την τουριστική αγορά και συνήθως δεν έχουν καμία σχέση με τα παραδοσιακά σχήματα του τόπου, αλλά είναι ξενικές απομιμήσεις βιομηχανικών σχεδίων (σχεδιασμένα σε χαρτί από ειδικό και θα παραχθούν βιομηχανικά και όχι βιοτεχνικά, δηλ. θα περάσουν από το σχέδιο στη βιομηχανική παραγωγή).

Γίνεται επίσης προσπάθεια, να εκπαιδευτούν με τη βοήθεια του κράτους οι νέοι από δασκάλους, μέσα σε ειδικές σχολές τέχνης και όχι στο παραδοσιακό εργαστήριο του τεχνίτη.

Μέσα από τις σημερινές συνθήκες ζωής, διαπιστώνουμε πως η σύγχρονη κεραμική τέχνη προσπαθεί να βρει τρόπους επικοινωνίας με τους ανθρώπους.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΚΕΡΑΜΙΚΗ

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Κυριαζόπουλος Βασίλης, 1969, *Κεραμικ, Νεοελληνική Χειροτεχνία*, Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (διευθ. Σ. Παπαδόπουλος, επιμ. Τ. Κατσουλίδης)

Κυριακίδου-Νέστορος Άλκηστις 1966, *Μηνάς Αβραμίδης: Μια καλλιτεχνική φυσιογνωμία της Θεσσαλονίκης*, Θεσσαλονίκη: Μακεδονική Ζωή, Αύγουστος

Μακρής Κίτσος, 1972, *Θαλασσινά Θέματα στη Λαϊκή Τέχνη*, Ελληνική Εμπορική Ναυτιλία (ΕΕΝ), Αθήνα: Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (επιμ. Στ. Α. Παπαδόπουλος)

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Ταρσούλη Αθηνά, 1947, *Δωδεκάνησα*, 3ττ, Αθήνα

Χατζημιχάλη, 1928, *Ελληνική Λαϊκή Τέχνη: Σάμος*, περ. Ελληνικά Γράμματα, 16 Ιουλίου 1928

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1934, *Η Ελληνική Κεραμική Τέχνη*, περ. Ελληνίς, Ιανουάριος 1934

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1954, *Η Λαϊκή Τέχνη της Κύπρου. Η μακρόχρονη της κληρονομιά*, Αθήνα: Νέα Εστία, Χριστούγεννα

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 20-2-1966, «Οι κανατάδες του Φαναριού», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

Όπως και οι άλλες τέχνες, έτσι και η λαϊκή ζωγραφική παρουσίασε ιδιαίτερη άνθιση στην Ελλάδα από τον ΙΗ΄ αιώνα και ως τις αρχές του Κ΄.

Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας εκδηλώνεται η τάση της για απελευθέρωση από τα βυζαντινά πρότυπα, από τη στερεότητα του μυστικιστικού δόγματος και κυριαρχεί σ' αυτή, η λιτότητα, η αφέλεια, ο ρεαλισμός, που φέρνουν μια νέα πνοή.

Οι λαϊκοί ζωγράφοι, αν και εντυπωσιασμένοι από τις σκοτεινές βυζαντινές τοιχογραφίες και εικόνες, δεν παρασύρονται στη μίμηση. Διακατέχονται από πνεύμα αισιοδοξίας, μας χαρίζουν χρώματα γεμάτα λυρισμό, καθαρά και διάφανα σχήματα, τα έργα τους χαρακτηρίζονται από ένα πνεύμα αγαλλίασης και ευφροσύνης. Πολλοί από τους λαϊκούς ζωγράφους που είναι και αγιογράφοι, εναρμονίζουν το πηγαίο καλλιτεχνικό τους αισθητήριο με τη βυζαντινή εικονογραφική παράδοση.

Κυριότεροι εκπρόσωποι είναι οι ζωγράφοι της Κρητικής Σχολής. Υπάρχουν στην τέχνη τους έντονες επιδράσεις από τη βυζαντινή τέχνη.

Καθώς πλησιάζουν οι τελευταίοι χρόνοι της σκλαβιάς και ετοιμάζεται η επανάσταση, ο λαϊκός διαφωτισμός ρίχνει το φως του και στη λαϊκή ζωγραφική που εκφράζει, μέσα από τοιχογραφίες κυρίως, σε εκκλησίες και σπίτια, την εσωτερική αποφασιστικότητα, τη νεωτεριστική τόλμη και τάση, το ήθος του απλού καλλιτέχνη.

Στα χρόνια που θα ακολουθήσουν, η λαϊκή ζωγραφική αποτυπώνει στα έργα της τον εθνικό βίο. Ήρωες και μάχες της Εθνεγερσίας, άλλους αγώνες της νεότερης ιστορίας, θα τα αποδώσει με σφρίγος και ζωντάνια που συγκινούν και συγκλονίζουν.

Από την Κρητική Σχολή, στην οποία ανήκουν σπουδαίοι καλλιτέχνες που κόσμησαν τα μοναστήρια του Μυστρά και του Άθω, προήλθαν και πολλοί λαϊκοί τεχνίτες του Εικοσιένα. Οι λαϊκές τοιχογραφίες στα μοναστήρια και τα ξωκκλήσια της Ελλάδας, στάθηκαν φωτεινά τους παραδείγματα που τους δίδασκαν.

Ο λαϊκός ζωγράφος εκφράζει μέσα από τα έργα του τον παλμό και το καλλιτεχνικό αίσθημα του συνόλου, μαρτυρά την εποχή του γιατί μας παρουσιάζει ιστορικά γεγονότα και σκηνές από την κοινωνική ζωή, με αναπαραστατικό τρόπο. Τα έργα κοσμούνται με έξοχα χρώματα πλημμυρισμένα από φωτεινές διακυμάνσεις.

Ο σύνδεσμος με την παράδοση είναι πάντα ισχυρός, όμως ο λαϊκός τεχνίτης, με τον αυθορμητισμό και το προσωπικό του καλλιτεχνικό αίσθημα, έφερε καινούρια στοιχεία και έδωσε μια καλλιτεχνική αυτοτέλεια στη ζωγραφική του. Ο αφηγηματικός ρεαλισμός, η απλότητα, η αφέλεια, που διακατέχει τα έργα του εναρμονίζεται με τις επιρροές του από βυζαντινά, ανατολίτικα και δυτικά πρότυπα, από την τέχνη της Κεντρικής Ευρώπης και της Ιταλίας.

Η λαϊκή ζωγραφική είναι συνήθως οικογενειακή παράδοση. Γιοί συνεχίζουν τη δουλειά των πατέρων τους (π.χ. οι Χιοναδίτες της Ηπείρου) ή ομάδες ζωγράφων από την ίδια οικογένεια, οι «φάρες», περιφέρονται από τόπο σε τόπο και δουλεύουν σε εκκλησίες και σπίτια.

Η τέχνη της ζωγραφικής αυτή την εποχή, διακρίνεται :

- α) στην εκκλησιαστική ζωγραφική και
- β) στην κοσμική ζωγραφική.

α) Η Εκκλησιαστική ζωγραφική

Το είδος αυτό της ζωγραφικής, παραμένει μια παραδοσιακή τέχνη, δεμένη με την Ορθόδοξη Εκκλησία και τις παραδόσεις της.

Μέσα στα πλαίσια της παράδοσης, υπάρχουν παραλλαγές στα διάφορα μέρη της Ελλάδας, ανάλογα με τις ανάγκες του τόπου και του έργου, καθώς και με τις δυνατότητες του τεχνίτη και με το περιβάλλον του. Έχουμε διάφορες **Σχολές** που παίρνουν το όνομά τους από τον τόπο που δημιουργούνται (**Επτανησιακή, Κρητική, Σχολή του Άθω**).

Στη λαϊκή αγιογραφία, οι τεχνίτες είχαν για πρακτικό τους βοήθημα την **«Ερμηνεία των ζωγράφων» του Διονυσίου του εκ Φουρνά**, («είναι θεματολογική και τεχνική κωδικοποίηση της μεταβυζαντινής αγιογραφίας, κατά τις αρχές του 18^{ου} αιώνα. Με λεπτομέρεια περιγράφονται οι μορφές των Αγίων, ακόμη και οι γραφές των ειληταρίων τους και καθορίζονται με σχολαστικότητα όλα τα στοιχεία των θρησκευτικών συνθέσεων. Δεν επιτρέπονται οι καινοτομίες, μόνο η πιστή επανάληψη χωρίς παραλήψεις και λάθη όσων ζωγράρισαν οι προκάτοχοι. Η αγιογραφία είναι προσευχή με χρώματα. Η φράση «δια χειρός» σημαίνει πως το χέρι του ζωγράφου είναι το όργανο που εκτελεί έργο μεσάζοντος ανάμεσα στο θείο και τους ανθρώπους») (Μακρής, 1979, σελ. 289).

Η «Ερμηνεία των ζωγράφων» κυκλοφορούσε σε χειρόγραφα αντίγραφα, αλλά οι λαϊκοί τεχνίτες έκαναν έργα εντελώς διαφορετικά, με δικές τους σχεδιαστικές και χρωματικές εμπνεύσεις. Στα έργα τους ήταν ευδιάκριτη η προσπάθεια ανανέωσης της βυζαντινής ζωγραφικής με την περισσότερο φυσική απόδοση των μορφών, δηλ. μια στροφή της αγιογραφίας προς τα εγκόσμια.

Στις αρχές του 20^{ου} αιώνα η λαϊκή αγιογραφία γίνεται μια «κοσμική» ζωγραφική με θρησκευτικά θέματα.

Ένα από τα είδη της εκκλησιαστικής ζωγραφικής αυτής της εποχής είναι και η **εικονογράφηση βιβλίων με χαλκογραφίες** (τεχνική με την οποία χαράζεται σε χάλκινη πλάκα ένα σχέδιο, που αποτυπώνεται έπειτα σε χαρτί. Χαλκογραφία εδώ είναι το ίδιο το τυπωμένο σχέδιο), δηλαδή εκδόσεις των μοναστηριών για τους προσκυνητές, με απεικόνιση των μοναστηριών ή με περιστατικά της μοναστηριακής ζωής.

Τα θέματα

Κύρια θέματα της εκκλησιαστικής ζωγραφικής, ήταν γενικά, η **απεικόνιση σκηνών της Γραφής, οι βίοι των αγίων, η Κόλαση και η τιμωρία των αμαρτωλών, ο Παράδεισος, το Άγιον Όρος, οι εκκλησίες, οι νεομάρτυρες, οι αφιερωτές.**

Η Πόπη Ζώρα αναφέρει σχετικά: «Οι αλληγορικές απεικονίσεις εξηγούν στον άνθρωπο παραστατικά αφηρημένες έννοιες, όπως τον κύκλο της ζωής, την αμαρτία, τον πειρασμό, την τιμωρία. Παράλληλα, το φυσιοκρατικό στοιχείο εισχωρεί στο διάκοσμο της εκκλησίας για να δροσίσει με τη χάρη του τη φλόγα που εκπέμπουν τα αυστηρά πρόσωπα των ασκητικών αγίων» (Ζώρα, 1995, σελ. 15).

Στα θέματα των θρησκευτικών παραστάσεων εισχωρούν αργότερα και στοιχεία από τη **φύση** (το φυσιοκρατικό στοιχείο εισχωρεί στο διάκοσμο της εκκλησίας, για να δροσίσει με τη χάρη του τη φλόγα που εκπέμπουν τα αυστηρά πρόσωπα των ασκητικών αγίων) και τη **σύγχρονη λαϊκή ζωή**.

Ένας ζωγραφικός Παράδεισος

Ο Κίτσος Μακρής γράφει για ένα «**ζωγραφικό παράδεισο**» που βρίσκεται στην εκκλησία του Αγίου Σπυρίδωνα στη Δράκεια του Πηλίου που είναι έργο απλοϊκής φαντασίας, άγνωστου τεχνίτη, με στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση. Τον συναντάμε αριστερά από την είσοδο της εκκλησίας.

«Όλοι οι τοίχοι της είναι κατάγραφοι από χέρι άγνωστου τεχνίτη. Ένα ψηλό ζωγραφιστό τείχος χωρίζει τον Παράδεισο από τις άλλες παραστάσεις. Μοιάζει με χάρτινο παραβάν. Θαλερό περιβόλι είναι ο Παράδεισος αυτός. Δέντρα, λουλούδια και χορτάρια είναι αραδιασμένα με αφέλεια. Τρυφεροί τόνοι του πράσινου και χαρούμενοι χρωματισμοί λουλουδιών τραγουδούν. Πραγματικός «τόπος φωτεινός, τόπος χλοερός, τόπος αναψύξεως», όπως τον θέλει η ακολουθία. Καταμεσής οι τρεις Πατριάρχες: Αβραάμ, Ισαάκ, Ιακώβ, ποζάρουν κατάφατσα στο θεατή με τη χαριτωμένη αφέλεια χωρικών μπροστά στο φωτογραφικό φακό. Κρατούν ένα ύφασμα που είναι μαζεμένες οι ψυχές: μικρά ανθρώπινα κεφαλάκια λες και είναι καρποί από δέντρα περιβολιού. Τέσσερις μεγάλες πύλες ανοίγουν στο τείχος του Παραδείσου για να ξεχυθούν οι τέσσερις ποταμοί του, ο Φισών, ο Γεών, ο Τίγρις και ο Ευφράτης. Η πύλη του Παραδείσου, λοξά στο τείχος είναι μια κεραμοσκεπάστη πόρτα μοναστηριού. Μπροστά της, πελώρια φιγούρα ο Άγιος Πέτρος βάζει το κλειδί στην τεράστια κλειδαρότρυπα. Γύρω από τον Παράδεισο απλώνεται ένα κοιμητήριο από ώχρα και πράσινο. Από τους τάφους



«Παράδεισος», Άγιος Σπυρίδωνας Δράκειας
Αρχές 19^{ου} αιώνα, αρχείο Κίτσου Μακρή.

σηκώνονται οι πεθαμένοι τυλιγμένοι στα άσπρα τους σάβανα σαν αγουροξυπνημένα μωρά.

Ολόκληρη η εικονογράφηση στέκει στο ύψος των αγιογραφιών της εποχής της, του τέλους του 18^{ου} αιώνα (Μακρής, 28-6-1960 και Μακρής, 1979, σελ. 57).

Το Άγιον Όρος

Για το Άγιον Όρος, σαν θέμα εκκλησιαστικής ζωγραφικής, γράφει ο Κίτσος Μακρής: «Το Άγιον Όρος είναι θέμα που το συναντούμε συχνά είτε σαν γενική εικόνα με τον κώνο του Άθω κυρίαρχο, είτε σαν αναπαραστάσεις ορισμένων μοναστηριών. Η συχνή του εμφάνιση στη λαϊκή ζωγραφική οφείλεται σε δύο λόγους: Πρώτα γιατί σαν θέμα ασκούσε ιδιαίτερη γοητεία σε κοινό και ζωγράφους. Άλλωστε πολλοί από τους τεχνίτες έμαθαν την τέχνης τους στο Όρος. Ύστερα γιατί στις εκκλησίες έμπαινε εύκολα, ικανοποιώντας την τοπιογραφική τάση της εποχής χωρίς να θέλει να θίγει την ιερότητα του χώρου. Κι ακόμη γιατί υπήρχαν πολλές χαλκογραφίες σχετικές. Είναι γνωστό πως τα περισσότερα έργα της λαϊκής μας ζωγραφικής, είναι ελεύθερες μεταφορές θεμάτων παρμένων από χαρακτηριστικά πρότυπα» (Μακρής, 25-12-1963 και Μακρής, 1979, σελ. 133).

Η τιμωρία των αμαρτωλών

Στην εκκλησία της Αγίας Παρασκευής στην Γκοντοβάσδα που χτίστηκε στα 1760 και ζωγραφίστηκε στα 1779 από τέσσερις χιοναδίτες ζωγράφους, τον Κωνσταντίνο, τον Μιχαήλ τον Μιχάλη και τον Ιωάννη, απεικονίζονται σε τοιχογραφία «υ πόρνησες Γινέκες».

Μας περιγράφει την εικόνα ο Κ. Μακρής: «Διαβολάκια περιζώνουν μια ολόγυμνη γυναίκα. Τα πόδια της πατούν στην κάτω παλισίωση της ζωγραφιάς και το κεφάλι της ακουμπά στην επάνω. Γυμνή, με σωματική διάπλαση που εξυπηρετεί την ιδιότητά της, βασανίζεται από τα διαβολάκια, ευκίνητες μαύρες φιγούρες που διαγράφονται έντονα επάνω στο ανοιχτόχρωμο φόντο. Οξείες γωνίες, έντονες καμπύλες, απότομα εξογκώματα, αγκάθια, σπείρες, απαρτίζουν τις μορφές αυτές, προϊόντα περισσότερο κεφάτης φαντασίας παρά εσχατολογικού τρόμου. Μοιάζουν σαν να παίζουν σκαρφλώνοντας επάνω στο κορμί της, όπως σε δέντρο, για να κάνουν χίλιες σκανταλιές. Κάτω, ανάμεσα στα πόδια της καίει κατακόκκινη φωτιά. Πρέπει να τιμωρηθεί, αφού παραβίασε τον ηθικό νόμο» (Μακρής, 28-6-1979 και Μακρής, 1979, σελ. 249).

Επίσης τιμωρούνται αυστηρά και «οι κοιμώμενοι τις Κυριακές και δεσποτικές εορτές» την ώρα της λειτουργίας. Έτσι, σε άλλη τοιχογραφία



Τοιχογραφίες του Παγώνη με σκηνές της κολάσεως από το γυναικωνίτη της Αγ.Μαρίας , στον Κισσό Πηλίου (1802)

Πόπη Ζώρα, 1994, Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

της ίδιας εκκλησίας, το παράπτωμα εξιδανικεύεται: «εκίνι όπου κημόντε την ανάστασιν κε δεν πιγένον στιν εκλυσία».

«Το πώς κοιμούνται μας το δείχνει με ρεαλισμό η ζωγραφιά: Ξαπλωμένη στο κρεβάτι η ροδομάγουλη κυρά δέχεται τον ασπασμό του κύρη που είναι οριζοντωμένος πάνω της. Ένας χαριτωμένος διαβολάκος, σκανταλιάρικο αερίκο, ένας ρωμιός άκακος Πούκ, καβαλικεύει το σύμπλεγμα και το δροσίζει με στρογγυλή βεντάλια. Στην κάτω δεξιά γωνία ένας άλλος, πιο μικρός διάβολος, άναψε φωτιά κάτω από το κρεβάτι. Μα ούτε που την κατάλαβαν οι δυο σύζυγοι, απορροφημένοι από τη γλύκα της αμαρτία τους.

Γιατί όμως αυτός ο περιορισμός μόνο για την ώρα της Ανάστασης; Η Γκοντοβάσδα ήταν κτηνοτροφικό χωριό και ολόκληρο το χειμώνα οι άντρες έλειπαν στα πεδινά χειμαδιά, πολλές φορές χωρίς την οικογένειά τους. Ξαναγύριζαν στο χωριό τους για την Πασχαλιά και πολλοί δεν άντεχαν στον πειρασμό να χαρούν την κυρά τους, κι ας καλούσε η καμπάνα για την αναστάσιμη λειτουργία» (ό.π. σελ. 249).

Ο Νεομάρτυρας

Στα χρόνια της τουρκοκρατίας, ο νεομάρτυρας δεν ήταν κάποιος παλιός, γνωστός άγιος, αλλά ένας άνθρωπος της καθημερινής ζωής σαν τους άλλους. Δεν ήταν ιερωμένος, άνθρωπος πνευματικής άσκησης που έκανε την πίστη έργο ζωής του. Οι νεομάρτυρες δεν προέρχονται από εκείνους που δεν δέχτηκαν τη σκλαβιά και πήραν τα βουνά σαν κλέφτες. Προέρχονται από εκείνους που η στάση τους δεν μαρτυρά ανταρσία. Δεν δέχονται να γίνουν μωαμεθανοί και προτιμούν να μαρτυρήσουν για χάρη της πίστης τους. Δεν ανταλλάσσουν την ιδιότητα «χριστιανός σκλάβος» με την ιδιότητα «Τούρκος ελεύθερος» και προτιμούν το μαρτυρικό θάνατό τους, από την αλλαξοπιστία.

«Ο λαϊκός ζωγράφος του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, κατάφευγε συνήθως, όταν ζωγράφιζε ένα νεομάρτυρα», όπως γράφει σχετικά ο Γιώργος Πετρής «σε μια τυπολογία, σε στοιχεία ενός παλαιότερου τύπου, σύμβολα ενός συγκεκριμένου νοήματος που έπρεπε να ενσωματωθεί στην εικόνα: μια κόκκινη χλαμύδα, καθιερωμένη από παλαιότερες χρήσεις, ήταν το σύμβολο του μαρτυρίου. Ένα κλαδί στο χέρι και μάλιστα φοινικιάς, σήμαινε από παλαιότερα την ελπίδα ανάστασης και την ένδοξη πορεία. Αυτά τα πράγματα διασφάλιζαν το δογματικό στοιχείο στην παράσταση του νεομάρτυρα. Ο λαϊκός αγιογράφος, αφού σιγουρέψει την ιδιότητα του νεομάρτυρα, του νέου ήρωα της πίστης, με την χλαμύδα που έχει το άλικο χρώμα του αίματος, μα και μιας αισθησιακής έννοιας για τη ζωή, παίρνει τα άλλα στοιχεία από το άμεσο περιβάλλον του και ο τύπος του αγίου δημιουργείται σ' αυτό το μεταίχμιο, μέσα στην απόσταση που αναγκαστικά δημιουργεί η αγιοσύνη



Νεομάρτυρας με φουστανέλα.

Φοράει τη χλαμύδα του μάρτυρα και κρατάει κλωνί θριάμβου, 18^{ος} αιώνας

Πετρής Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

από τον καθημερινό άνθρωπο. Αυτή η έννοια του «μεταξύ» ήταν η χρυσή τομή για πολλά και δύσκολα προβλήματα της ζωής, σαν το καθολικό πρόβλημα της χριστιανικής πίστης των ανθρώπων της εποχής που έμενε στο «μεταξύ», στο μεταίχμιο ανάμεσα στο χειροπιαστό και το άπιαστο.

Ο λαϊκός ζωγράφος ντύνει τους νεομάρτυρες με τα καθημερινά ρούχα της εποχής τους, με φουστανέλα, με βράκα και φέσι στο κεφάλι, χωρίς να χάνουν καθόλου από τον όσο σεβασμό έκριναν θεμιτό να τους αποδώσουν οι νεοέλληνες συγκαιριανοί του» (Πετρής, 1988, σελ. 77-79).

Το πιθανότερο είναι πως οι εικόνες που απεικόνιζαν νεομάρτυρες γίνονταν κατόπιν παραγγελίας.

Ο αφιερωτής

Ένα άλλο παράδειγμα είναι ο ευλαβικός άρχοντας **αφιερωτής**, που παριστάνεται συνήθως δίπλα στους αγίους σε τοιχογραφίες εκκλησιών και φανερώνει την αυταρέσκεια του κάθε πιστού που μπορεί να πληρώσει για μια εικόνα.

Ο Κίτσος Μακρής μας μιλά με γλαφυρό τρόπο, για μια τοιχογραφία ενός δωρητή.

Στο Αλποχώρι των Ιωαννίνων, στην Εκκλησία της Κοιμήσεως της Θεοτόκου, που χτίστηκε στα 1761, οι τοιχογραφίες που καλύπτουν τους τοίχους της έγιναν στα 1788, από τον ιερέα Κωνσταντίνο από τα Γιάννενα, με δωρεά του Διαμάντη Σπάτουλα που ήταν ληστής την εποχή της τουρκοκρατίας.

Στη στρογγυλή κολώνα που βρίσκεται στην πόρτα της εκκλησίας, ζωγραφίστηκε από τον ίδιο αγιογράφο ολόσωμη παράσταση του αφιερωτή, σε μέγεθος μισό περίπου από το φυσικό (88 εκ.).

«Στέκει ολόρθος κρατώντας με το αριστερό του χέρι κάθετο το καριοφίλι του. Με το δεξί κρατάει ειλητάριο ανοιχτό, όπου βεβαιώνει τον Κύριο *«πως ηγάπησε την ευπρέπεια του οίκου Του»*.

Φαίνεται όμως πως ο ιερωμένος ζωγράφος είχε σοβαρές αντιρρήσεις στο ζωγράφισμα του δωρητή ληστή μέσα στην εκκλησία. Βέβαια, αφού ήταν αγιογράφος, θα ήξερε πως στα βυζαντινά χρόνια εικονίστηκαν στους τοίχους των εκκλησιών κτήτορες ή δωρητές τους. Μα αυτοί ήταν πρόσωπα σεβαστά: αυτοκράτορες ή έστω από αρχοντικές οικογένειες. Εδώ είχε να κάνει με ένα αιματοβαμμένο ληστή. Βέβαια οι δωρεές προς εκκλησίες, η ενίσχυση των φτωχών οικογενειών και η προικοδότηση απόρων κορασίδων, ήταν μέσα στα κλέφτικα έθιμα.

Έτσι θέλοντας ο Διαμάντης και μη θέλοντας ο ζωγράφος, έγινε το πορτραίτο του ληστή. Μόνο που δίπλα πρόσθεσε ο ζωγράφος: *«εξωγραφίσθη ούτος στανικώς»*. Αγράμματος ο ληστής, δεν θα μάθαινε το νόημα της επιγραφής, παρά μόνο όταν ο ζωγράφος θα είχε φύγει



Διαμάντης Σπάτουλας
Πρόχειρο σχεδιάσμα από τοιχογραφία του 1778, Αλποχώρι Μπότσαρη
(Αρχείο Κίτσου Μακρή)

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

μακριά. Έτσι, θα πληροφορούνταν οι επόμενες γενιές πως το έργο έγινε χωρίς τη θέληση του ζωγράφου.

Στο έργο όμως, παρεμβαίνει ένας από τους μυστικούς παράγοντες της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η ίδια η ζωγραφιά εντυπωσιάζει με το άλικο χρώμα του φεσιού και της τζάκας του εικονιζόμενου, με τα λογής πλουμίδια των τσαπραζιών και του όπλου, με τα παιχνίδια του φωτός πάνω στη φουστανέλλα. Ο πυρετός της δημιουργίας είχε συνεπάρει τον καλλιτέχνη» (Μακρής, 1972, σελ. 45-46).

Μετά το θάνατο του δωρητή, το έργο κακοποιήθηκε με σκληρό εργαλείο στο ζωγραφισμένο πρόσωπο, αργότερα σκεπάστηκε με ασβέστη, ενώ κάποια στιγμή το έργο ξαναήλθε στο φως αλλά έχει υποστεί σοβαρές φθορές.

β) Η Κοσμική ζωγραφική

Στα χρόνια της Τουρκοκρατίας, η λαϊκή ζωγραφική βρίσκεται σε άμεση σχέση με την αρχιτεκτονική, την ξυλογλυπτική, την κεραμική, την υφαντική, συνεργάζεται μαζί τους και δέχεται την επίδρασή τους. Συνδέθηκε ιδιαίτερα με την αρχιτεκτονική γιατί για ζωγραφική επιφάνεια χρησιμοποιήθηκαν κυρίως οι τοίχοι. Οι λαϊκοί ζωγράφοι έρχονται μετά τους οικοδόμους και δίνουν το τελείωμα στις οικοδομές με τη διακόσμηση που προσθέτουν.

Αναφέρει σχετικά η Π. Ζώρα: «τα έργα της λαϊκής κοσμικής ζωγραφικής, χαρακτηρίζονται από το συνδυασμό της πρακτικής σκοπιμότητας και της διακοσμητικής αντίληψης, που χαρακτηρίζει τη λαϊκή τέχνη γενικότερα. Έτσι, η ζωγραφική αυτή την εποχή δεν εξελίσσεται σε αυτόνομη τέχνη με έργα αυτοτελή, αλλά λειτουργεί ως συμπληρωματικό στοιχείο της αρχιτεκτονικής» (Ζώρα, 1995, σελ. 14).

Λόγω της ιδιαίτερης άνθισης όλων των λαϊκών τεχνών το 18^ο αιώνα, η ζωγραφική ακμάζει ταυτόχρονα, κυρίως σε περιοχές όπου υπάρχει δημογραφική ανάπτυξη, οικονομική και μορφωτική δραστηριότητα.

Η κοσμική ζωγραφική δεν είναι μια τέχνη που ξεχωρίζει με την προσωπική της δημιουργία, αλλά αναπαράγει ορισμένα πρότυπα σε μεγάλο αριθμό. Έχουμε κι εδώ τις διάφορες Σχολές (της **Ηπείρου**, του **Πηλίου**, των νησιών **Σκύρου**, **Μυτιλήνης**), με τα ιδιαίτερα τοπικά τους γνωρίσματα.

Οι λαϊκοί καλλιτέχνες δεν έχουν καμία θεωρητική ζωγραφική κατάρτιση και συνήθως, ούτε γενική παιδεία. Ζουν και εργάζονται σε οικισμούς της υπαίθρου. Η πελατεία του καλλιτέχνη είναι οι κάτοικοι των επαρχιακών κέντρων. Όπως και οι αγιογράφοι, γυρίζουν από χωριό σε χωριό, φορτωμένοι τα σύνεργά τους (χρώματα, πινέλα, αυτοσχέδια

εργαλεία) και ζωγραφίζουν εσωτερικούς και εξωτερικούς τοίχους των σπιτιών.

Τα θέματα και τα χρώματα

Οι εμπνεύσεις τους (λουλούδια, γιρλάντες, βάζα κτλ.), είναι επηρεασμένες από την τέχνη του **ροκοκό** (ρυθμός της αρχιτεκτονικής και της διακοσμητικής του 18^{ου} αιώνα. Στην χαριτωμένη διακόσμηση του ροκοκό, συνηθισμένο στοιχείο είναι το θέμα του κοχυλιού, καθώς και διάφορα φυτικά μοτίβα, άνθη, φύλλα κτλ.) και του **μπαρόκ** (ρυθμός στην τέχνη του 17^{ου} αιώνα που χρησιμοποιεί τις μάζες, το φως, την έντονη κίνηση, τον χαρακτηρίζει ο διακοσμητικός φόρτος, το επιβλητικό και πομπώδες ύφος) της Δύσης.

Τα πρότυπά τους ήταν οι ντόπιες ή ξένες **ξυλογραφίες**, **χαλκογραφίες**, και **λιθογραφίες** που έφερναν μαζί τους οι ταξιδεμένοι Έλληνες.

Γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «πώς ο Έλληνας τεχνίτης που μεταχειρίστηκε μια ξενική τεχνική, δεν φράγκεψε; Απλώς πλούτισε τα εκφραστικά του μέσα. Ο καινούριος, μισοαστικός τρόπος ζωής στα μεγάλα οικονομικά και πολιτιστικά κέντρα, οι νέες ιδέες, από την ανάπτυξη του εμπορίου, της βιοτεχνίας, της ναυτιλίας, η νοοτροπία και ψυχολογία του ξυπνημένου ρωμιού, δημιούργησαν για τους τεχνίτες ανάγκες καινούριων εκφραστικών μέσων. Τα πήραν απ' όπου τους βόλευε, πλούτισαν την καλλιτεχνική τους γλώσσα, αλλά εξακολούθησαν να εκφράζονται ελληνικά» (Μακρής, 6-3-1966 και Μακρής, 1979, σελ. 182-183).

Τα χρώματα και τα σχέδια αντανακλούν την παραδοσιακή λαϊκή αντίληψη. Τα **τοπία** που ζωγραφίζουν έχουν ταυτότητα, δηλαδή είναι γνωστά. Το σχέδιο δεν είναι ευκίνητο, δεν έχει δεξιοτεχνία, τα χρώματα είναι βαριά και δεν έχουν πολλές αποχρώσεις, χρησιμοποιούν πολύ το **λουλακί** και την **ώχρα**.

Για τη **λαϊκή τοπιογραφία** θα γράψει ο Κ. Μακρής: «Σε τρεις κατηγορίες μπορούμε να χωρίσουμε τις λαϊκές τοπιογραφίες, στις **τοπογραφικές**, τις **παρατακτικές** και τις **σκηνογραφικές**. Όταν πρόκειται για απόδοση εκτεταμένου τοπίου, ανεξάρτητα από τις διαστάσεις της ζωγραφιάς, έχουμε μια τοπογραφική ή χαρτογραφική αντίληψη, σαν να ανέβηκε ο ζωγράφος πολύ ψηλά κι από εκεί είδε και σχεδίασε το τοπίο. Με τέτοια αντίληψη ζωγράφισε ο Παναγιώτης Ζωγράφος τις εικόνες από τα Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη. Στις ζωγραφικές φρίξεις όπου το μήκος είναι πολλαπλάσιο από το ύψος, το τοπίο παρελαύνει πάνω στη στενόμακρη επιφάνεια, όπως γίνεται με την Κωνσταντινούπολη στο σπίτι του Τριανταφύλλου στη Δράκεια του Πηλίου. Η σκηνογραφική αντίληψη παρατηρείται σε έργα μικρών

διαστάσεων και που αφορούν μικρό σχετικώς και περιορισμένο χώρο: μια πλατεία, ένα δρόμο, μια αυλή» (Το Βήμα, 10 Ιουλίου 1966 και Βήματα, σελ. 214).

Την εποχή αυτή, έχουμε πολλές **τοιχογραφίες** στο εσωτερικό των αρχοντικών.

Υπάρχουν επίσης διακοσμήσεις πάνω στις **ξύλινες επενδύσεις των τοίχων**, στις **πόρτες**, στα **παράθυρα**, στα **έπιπλα**, κυρίως στις **κασέλες**. Οι ξύλινες κασέλες, που εξωτερικά είναι συνήθως σκαλισμένες, ζωγραφίζονται εσωτερικά με την τεχνική του αυγού, στα ίδια περίπου θέματα των τοιχογραφιών.

Στα σπίτια, η ζωγραφική βρίσκεται συνήθως στη **φρίζα** (οριζόντια ζώνη γλυπτή ή ζωγραφισμένη, ενός τοίχου ή ενός κτηρίου), στο πάνω μέρος των τοίχων, κάτω ακριβώς από το ταβάνι. Το υπόλοιπο μέρος του τοίχου ή μένει αζωγράφιστο ή ζωγραφίζεται με τρόπο που μιμείται την **ορθομαρμάρωση** (επένδυση τοίχου με μάρμαρο) ή την **ξύλινη επένδυση**. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται μια εντύπωση πολυτέλειας και την κάνουν εντονότερη τα χρώματα που πολύ συχνά συμπληρώνουν τον ξυλόγλυπτο διάκοσμο του ταβανιού (π.χ. το σπίτι του Σβαρτς στα Αμπελάκια).

Η ζωγραφική των σπιτιών φέρνει νέα θέματα και οι ζωγράφοι χρησιμοποιούν με μεγαλύτερη ελευθερία και πρωτοτυπία τα εκφραστικά τους μέσα, δηλαδή τα σχήματα και τα χρώματα. Η λαϊκή ζωγραφική είναι **περιγραφική** και έχει διδακτικό χαρακτήρα.. Σπανιότερα χρησιμοποιεί την **ανθρώπινη μορφή**, ενώ αγαπημένα θέματα είναι τα **τοπία**, οι **θαλασσογραφίες**, οι **αναπαραστάσεις μνημείων και πόλεων** (όπως της Αγία Σοφίας και της Πόλης στο αρχοντικό Νανζή στην Καστοριά), **μυθολογικά και ιστορικά θέματα**, όπως οι ναπολεόντιες εκστρατείες, **ζώα**, **συμβολικά στοιχεία**, «όπως ένα φανταστικό πουλί που κατασπαράζει ένα φίδι, άλλοτε μέσα σε ένα μεγάλο δάσος και άλλοτε να πετάει πάνω από την υδρόγειο, προφητική παράσταση ίσως της συντριβής της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και της Αναστάσεως του Γένους» (Μουτσόπουλος, 1967, σελ. 291), **νεκρές φύσεις** (ζωγραφική απεικόνιση άψυχων αντικειμένων, π.χ. βάζα με άνθη) και κυρίως **πολύπλοκα φυτικά συμπλέγματα** που προέρχονται από τη μακρινή επίδραση του δυτικού ροκοκό.

Τα αρχοντικά της Μυτιλήνης (στο Μόλυβο και την Πέτρα), της Θεσσαλίας (στα Αμπελάκια και το Πήλιο) και της Δυτικής Μακεδονίας (στη Σιάτιστα και την Καστοριά) διασώζουν σπουδαίες τοιχογραφίες, με εξαιρετικά δείγματα από όλη τη λαϊκή ζωγραφική θεματολογία.

Οι λαϊκοί ζωγράφοι έφτιαχναν και **φορητές εικόνες**. Οι φορητοί πίνακες έχουν μικρές διαστάσεις και γίνονται πάνω σε κομμάτια ξύλου ή πανιού, προετοιμασμένα ειδικά για να δεχτούν το χρώμα.

Γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Έργα ταπεινών λαϊκών ζωγράφων, οι εικόνες των σπιτιών, σπάνια έχουν πολυπρόσωπες συνθέσεις, λόγω έλλειψης χώρου αλλά και απαίτησης γνώσης μικρογραφικής τεχνικής που ξεπερνούσε τις δυνατότητες των λαϊκών ζωγράφων. Στις εικόνες παριστάνονται συνήθως, άγιοι σε προτομή που κοιτάζουν κατά πρόσωπο ή δύο καβαλάρηδες άγιοι, ο Άγιος Δημήτριος και ο Άγιος Γεώργιος. Στη σπιτική εικόνα θα προσφύγουν οι πιστοί τις δύσκολες στιγμές να πουν τον πόνο τους και να ζητήσουν βοήθεια. Στη μονοπρόσωπη εικόνα προσευχητής και άγιος στέκονται ο ένας απέναντι στον άλλο. Ο άγιος τον κοιτάζει κατάματα, προσέχει μόνο αυτόν και τον ακούει να του μιλάει για τους πόνους και τους πόθους του. Κλίμα κατάλληλο για εξομολόγηση και προσευχή.

Ανάμεσα στις οικογενειακές εικόνες ιδιαίτερη θέση έχει η **Παναγία**. Οι Παναγίες των λαϊκών αγιογράφων έχουν απομακρυνθεί από το βυζαντινό ιδεώδες. Η θρησκευτικότητα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα έχει διαφορετική χροιά από τη βυζαντινή. Ο υπερβατικός της χαρακτήρας παραχωρεί τώρα τη θέση του σε μια πιο ανθρώπινη αντίληψη. Μόνο που η Φραγκοπαναγιά-Γυναίκα γίνεται Μάνα-Ελληνίδα. Αν αφαιρέσουμε από την εικόνα της Παναγίας το φωτοστέφανο θα έχουμε μπροστά μας μια χωρική με το παιδί της» (Μακρής, 15-8-1964 και Μακρής, 1979, σελ. 136-137).

«Εξάίρετη είναι η **Εικόνα της Γλυκοφιλούσας**, που ζωγραφίστηκε πάνω σε σανίδι από τον Παναγιώτη Ζωγράφο το 1857 και ανήκει στο σπίτι του Μίλιου, στη Σέλιτσα» (Μακρής, 1986α, σελ.17).

Επίσης λαϊκοί ζωγράφοι φιλοτέχνησαν **πίνακες με θέμα το Έπος της Εθνεγερσίας, τις μάχες και τις ναυμαχίες με τους Τούρκους**.

Η εθνική ζωή και οι αγώνες του λαού μας για λευτεριά, ιδιαίτερα η Κλεφτουριά και το Εικοσιένα, θα γίνουν αδιάκοπη πηγή έμπνευσης για τους λαϊκούς ζωγράφους. Αντιπροσωπευτικές φυσιογνωμίες της Εθνεγερσίας θα εμπνεύσουν την καλλιτεχνική τους διάθεση. Η ομορφιά με την παλικάριά που συνδυάζεται στο πρόσωπο των Αγωνιστών, γίνεται πλαστική και χρωματική πανδαισία.

Ορισμένες μορφές, ή γεγονότα, όπως η σκηνή της σύλληψης του Αθανάσιου Διάκου, συγκινούν ιδιαίτερα και γίνονται συνηθισμένο θέμα για τους λαϊκούς τεχνίτες. Ο Ανδρούτσος, ο Καραϊσκάκης, ο Κολοκοτρώνης, ο Νικηταράς, επαναλαμβάνονται στη λαϊκή ζωγραφιά.

«Αφέλεια και σχεδιαστικός πρωτογονισμός είναι τα κύρια χαρακτηριστικά της ανώνυμης προσφοράς πολλών ανώνυμων καλλιτεχνών που με απλότητα και λιτή έκφραση ζωγράφιζαν προσωπογραφίες των ηρώων της Επανάστασης ή άλλων προσωποκοτήτων της εποχής. Ταυτόχρονα όμως, μια εικονιστική αλήθεια διαφαίνεται, που ξεκινώντας από την τιμιότητα της πρόθεσης του λαϊκού

τεχνίτη, φτάνει σε μια καταπρόσωπη αισθητική συγκίνηση που διακαιώνεται καλλιτεχνικά» (Ιωάννου, 1974, σελ. 40, 46, 54).

Τεχνική και υλικά

Τα **χρώματα** που χρησιμοποιούσαν οι λαϊκοί τεχνίτες (όπως άλλωστε και οι αγιογράφοι) τα έφτιαχναν μόνοι τους **από πέτρες** και **φυτά**, που τα έτριβαν και τα ανακάτευαν με **νερό, λάδι ή αυγό**. Για να δώσουν ορισμένο χρώμα ή μια ειδική υφή στο έργο τους, χρησιμοποιούσαν και άλλα υλικά, άγνωστα σε εμάς.

Ζωγράφιζαν στους **τοίχους**, στο **ξύλο**, στο **πανί** ή σε **μουσαμά** (ύφασμα ειδικά επεξεργασμένο για να δεχτεί το χρώμα).

Η ζωγραφική στον τοίχο, που τη συναντούμε σε εκκλησίες και αρχοντικά, γινόταν με υδροχρώματα σε απανωτές στρώσεις, απευθείας πάνω στο σοβά, όταν ήταν ακόμη νωπός. Γι' αυτό η τεχνική αυτή της ζωγραφικής λέγεται **νωπογραφία** ή **φρέσκο** (ιταλική προέλευση από εποχή της Αναγέννησης).

Επιδράσεις του νεοκλασικισμού στη λαϊκή ζωγραφική

Το 18^ο αιώνα παρατηρούνται στον τομέα των εικαστικών τεχνών επιδράσεις από το ευρωπαϊκό μπαρόκ-ροκοκό. Η επικοινωνία ελληνικών περιοχών με τη Βιέννη εντοπίζει την προέλευση του «**ελληνικού μπαρόκ**» με το οποίο εκφράστηκαν καινούριες αντιλήψεις για τη ζωή και την ομορφιά.

Ο **νεοκλασικισμός** έρχεται στην Ελλάδα κυρίως από τη Βαυαρία, αλλά βρίσκει το κατάλληλο ιδεολογικό κλίμα για να ριζώσει και να απλωθεί. Οι πολιτισμένοι με το νεοκλασικό ιδεώδες Βαυαροί και Έλληνες αρχιτέκτονες, πολεοδόμοι και καλλιτέχνες βρήκαν την καινούρια πρωτεύουσα, με πενιχρά κτίσματα, αλλά με ιστορικές μνήμες από τα κλασσικά μνημεία. Έτσι η Αθήνα διαμορφώνεται με βάση το νεοκλασικισμό. Το παράδειγμα αυτό ακολουθούν και άλλες πόλεις όπως η Θεσσαλονίκη, η Ερμούπολη της Σύρου, η Πάτρα, το Μεσολόγγι, η Καλαμάτα, αργότερα πόλεις της Θεσσαλίας και της Ηπείρου.

Από τις πόλεις η καινούρια καλλιτεχνική έκφραση ακτινοβολεί και προς τους ορεινούς οικισμούς.

Έτσι, γύρω στα 1900, η μικρή πάμφτωχη και κατεστραμένη Ελλάδα, με πρόσφατες τις αναμνήσεις των «σκοτεινών χρόνων της σκλαβιάς», στρέφει το βλέμμα προς την ένδοξη Αρχαιότητα, πηγή περηφάνειας για το μίζερο παρόν και αισιοδοξίας για το αβέβαιο μέλλον.

Δεν μένουν ανεπηρέαστοι και οι λαϊκοί ζωγράφοι. Σχεδόν όλες οι επιγραφές τους είναι γραμμένες στην καθαρεύουσα, άλλοτε σωστή,

άλλοτε λαθεμένη. Παράλληλα κυριαρχεί και η τάση για μίμηση της προηγμένης Ευρώπης.

Νεοκλασικίζουσα λαϊκή ζωγραφική συναντούμε σε σπίτια στο Νυμφαίο, στη Νεβέσκα, στην Κλεισούρα, στο Πάπιγκο, στην Εράτυρα, Σέλιτσα, στο Δίλοφο Ζαγοριού, σε χωριά του Πηλίου και είναι έργα επώνυμων ή ανώνυμων χωρικών ζωγράφων.

Οι καλλιτέχνες αυτοί προέρχονταν κυρίως από την Εράτυρα-Σέλιτσα και από τους Χιονιάδες της Ηπείρου. Οι λαϊκοί κλασικοί ζωγράφοι δούλεψαν στα ταβάνια και στις κάθετες εσωτερικές επιφάνειες των τοίχων και διαμόρφωσαν ιδιαίτερο ύφος, όσο και αν οι ρίζες της τέχνης τους ξεκίνησαν από αστικά κέντρα.

Δεν μας είναι γνωστοί όλοι οι ζωγράφοι που φιλοτέχνησαν τις νεοκλασικές τοιχογραφίες σε παραδοσιακά σπίτια χωριών. Η δραστηριότητά τους τοποθετείται στην περίοδο 1880-1930.

«Οι πιο γνωστοί είναι ο **Νικόλαος Παπαγιάννης** από την Κλεισούρα, ο **Νικόλαος Παπαγιάννης**, μικρότερος ξάδελφος και μαθητής του, με πολλές αγιογραφίες και τοιχογραφίες αρχαιοελληνικών θεμάτων με νεοκλασική τεχνοτροπία σε σπίτια κυρίως του Νυμφαίου, ο **Στυλιανός Ζωγράφος** από τη Δροσοπηγή Φλώρινας, ο **Ιωάννης Καρδάσης**, ο **Μάρκος Στυλιάδης**, ο γιός του **Αναστάσιος**, ο **Χαρίσιος Χαρίσης**, ο **Κωνσταντίνος Τζιάτζιος**. Οι τρεις τελευταίοι ήταν μαθητές του **Μάρκου Στυλιάδη**. Ήταν συνομήλικοι και συνεργάστηκαν σε όλη τη διάρκεια της επαγγελματικής τους δραστηριότητας. Τοιχογράφησαν πολλές εκκλησίες και φιλοτέχνησαν άπειρες φορητές εικόνες που έστειλναν και στην Ελληνική Κοινότητα του Άμστερνταμ και της Ρωσίας. Ο Κωνσταντίνος Τζιάτζιος διακοσμούσε και σεντούκια για προίκες κοριτσιών. Μαζί τους συνεργάστηκε για ένα διάστημα και ο συντοπίτης τους **Θωμάς Ζωγράφος**, που ασχολήθηκε με την αγιογραφία και την τοιχογραφία σπιτιών όπως στο σπίτι του Κωνσταντίνου Σωσσίδη στο Νυμφαίο όπου ζωγράφισε τη μεγάλη σύνθεση του «Χορού των Μουσών», απεικονίσεις του Παρθενώνα, του Θησείου, αλληγορίες των Εποχών του έτους, ζωγραφικές απομιμήσεις αγαλμάτων, παραστάδων με ανθρωπόμορφα επίκρανα, κυμάτιων, άλλων αρχιτεκτονικών στοιχείων και πλήθος διακοσμητικών θεμάτων.

Άλλος γνωστός ζωγράφος ήταν ο **Στέφανος** από τη Δροσοπηγή στον οποίο αποδίδεται μια ζωγραφική απομίμηση αγάλματος «**Αμαζόνας**», πάνω από το τζάκι του σπιτιού του Παπαδόπουλου στο Νυμφαίο (1901).

Από τους Χιονιάδες της Ηπείρου κατάγονταν οι αδελφοί **Αναστάσιος** και **Κοσμάς Γ. Βούρη** που φιλοτέχνησαν τις τοιχογραφίες του σπιτιού του Βασιλείου Παλαιού στο Δίλοφο του Ζαγοριού με στεφάνι με πολύχρωμα λουλούδια στο ταβάνι και έρωτες με φαρέτρα και αγγελάκια ολόγυρα στη φρίζα, ενώ στους τοίχους ζωγραφίζουν νησί με

τρία ηφαίστεια και ένα πλοίο αραγμένο μπροστά τους, θαλασσογραφία με πλοία και ένα τοπίο με γέφυρα. Σε δυο αντικρυστούς τοίχους φιλοτέχνησαν απομιμήσεις αγαλμάτων, από την μια τον Προμηθέα και απέναντι έναν άντρα που καλλιεργεί τη γη με την επιγραφή «Εργάσου».

Ο Νικόλαος Αργυρόπουλος έκανε αγιογραφίες στη Λάρισα και στον Άνω Βόλο και ελαιογραφίες σε μουσαμά με κοσμικά θέματα» (Μακρής, 1986β, σελ. 13-23).

Τα θέματα

Σε έξι κατηγορίες χωρίζονται τα θέματα: στα **κοσμήματα**, στις **απομιμήσεις αρχιτεκτονικών στοιχείων ή αγαλμάτων**, στα **μυθολογικά**, στα **ιστορικά**, στα **τοπία**, **πραγματικά ή φανταστικά**, στις **αλληγορίες** και στα **χαριτωμένα**.

Γράφει σχετικά ο Κίτσος Μακρής: «Τα **κοσμήματα** στολίζουν οροφές αλλά και τοίχους. Απαρτίζονται από ευθείες, καμπύλες και τεθλασμένες γραμμές, **μαιάνδρους, έλικες, πλοχμούς, ρόδακες, πουλιά και σχηματοποιημένα φυτικά μοτίβα**. Κυριαρχούν τα **χρώματα: χοντροκόκκινο, ανοιχτό και βαθύ γαλάζιο, μαύρο και άσπρο**. Τα λαϊκά ζωγραφικά κοσμήματα χαρακτηρίζονται από άνεση στην εκτέλεση και καλλίγραμμη διάθεση.

Οι **απομιμήσεις** με ζωγραφικά μέσα αρχιτεκτονικών στοιχείων και αγαλμάτων εντάσσονται στο φαινόμενο της «**επίφασης πολυτέλειας**» της απομίμησης, δηλαδή ακριβών και απρόσιτων υλών και τεχνικών από άλλες φτηνές και προσιτές.

Ο ζωγράφος **Παγώνης** κάνει στο παράσπιτο Τριανταφύλλου απομίμηση πλουμιστής μεσάντρας στη Δράκεια του Πηλίου του 1832.

Τα **μυθολογικά θέματα** είναι κυρίως τα **αγάλματα της Αθηνάς και του Απόλλωνα**, το **Δωδεκάθεο** του σπιτιού Κοή στη Σύρο, η **Αθηνά και ο Ερμής** στο σπίτι του Ιωαννίδη στον Άγιο Γεώργιο Πηλίου, η **Αθηνά-Καρυάτιδα**, οι **Αισώπιοι μύθοι** στο σπίτι του Γκέκη στο Πάπιγκο, οι **Αμαζόνες κ.ά.**

Στα **ιστορικά θέματα** ανήκουν οι **αντρίαντες ηρώων της Επανάστασης του 1821, παλιών πολιτικών ανδρών και ευεργετών, μορφές ελλήνων σοφών**, καθώς και **απεικονίσεις πολεμικών και άλλων σκηνών**: π.χ. η **εκονογράφηση των Απομνημονευμάτων του στρατηγού Μακρυγιάννη από τον Παναγιώτη Ζωγράφο**, οι **Ναπολεόντιοι γάμοι από τον Κωνσταντίνο Παπακώστα-Μαρινά**.

Τα **τοπία** είναι **πραγματικά ή φανταστικά**, όπως **απεικονίσεις μεγάλων πόλεων, της Κωνσταντινούπολης, της Μαδρίτης, της Φραγκφούρτης, της Βενετίας**.

Οι **αλληγορίες** περιορίζονται κυρίως στις «**Τέσσερις Εποχές**», ύμνος στη χαρά της ζωής, στην ομορφιά της εναλλαγής των εποχών του

Έτους, με τα δώρα της η κάθε μια προς τον άνθρωπο. Π.χ. στο σπίτι του Σωσσίδη ή του Βακόλα στο Δίλοφο του Ζαγοριού.

Τα **χαριτωμένα θέματα** δίνουν τόνο χαράς και χάρης στο χώρο. Είναι συνήθως **μικροί Έρωτες, αγγελάκια-ερωτιδείς** (σπίτι Παλαιού στο Δίλοφο) ή **ανθοδέσμες σε μονόχρωμο φόντο** (σπίτι Βακόλα στο Δίλοφο)» (ο.π., σελ. 24-30).

Τεχνοτροπία

Οι λαϊκοί ζωγράφοι γίνονται τραγουδιστές της ομορφιάς του ανθρώπινου κορμιού, της γυμνής γυναικείας σάρκας, της ελεύθερης πτύχωσης των φορεμάτων.

Ο νεοκλασικισμός έχει με την αγιογραφία μερικά κοινά χαρακτηριστικά: την πειθαρχία, την έλλειψη πάθους, τη συμμόρφωση σε πρότυπα, το σημαντικό ρόλο του περιγράμματος.

«Ο λαϊκός νεοκλασικισμός όμως, εκφράζει την τάση απομάκρυνσης από τα βυζαντινά ανατολίτικα πρότυπα, από την περιφρόνηση του κορμιού και την καταδίκη της «μάταιης ζωής» και στρέφεται προς την αρμονική σύνθεση πνευματικής και σωματικής ομορφιάς.

Ο λαϊκός νεοκλασικισμός δεν είναι αμιγής. Μέσα του επιβιώνουν παλαιότερα παραδοσιακά θέματα και τεχνοτροπικά στοιχεία. Σε άλλες περιπτώσεις επιβιώνουν στοιχεία του μπαρόκ, άλλοτε εισχωρούν σύγχρονα στοιχεία της μικροαστικής ζωής.

Οι χωρικοί ζωγράφοι προσπαθώντας να φτιάξουν το ανθρώπινο κορμί, κατά την εξιδανικευμένη φυσικότητα των προτύπων τους, δεν το πετυχαίνουν, γιατί είναι ποτισμένοι με τη στατική και σχηματική λαϊκή αντίληψη. Επίσης παραλείπουν, τροποποιούν ή προσθέτουν στοιχεία.

Άλλοτε παίρνουν μια μορφή από πολυπρόσωπη σύνθεση και την απομονώνουν, τροποποιώντας την για να προσαρμοστεί στη νέα της θέση και λειτουργία.

Από την άποψη της **τεχνικής** οι νεοκλασικίζοντες λαϊκοί ζωγράφοι ακολουθούν δύο μεθόδους, τη **μονόχρωμη απόδοση αρχιτεκτονικών μελών και αγαλμάτων** και την **πολύχρωμη ζωγραφική**.

Η **μονόχρωμη απόδοση αρχιτεκτονικών μελών** (παραστάδες, επίκρανα, κόγχες, κυμάτια) προσπαθεί να δημιουργήσει με διαβαθμίσεις του τόνου, την αίσθηση του όγκου. Στόχος η οφθαλμαπάτη με την προσπάθεια όσο γίνεται πιστότερης και πειστικότερης απόδοσης.

Οι λαϊκοί ζωγράφοι πρόβλεπαν και τοποθετούσαν τις μορφές πίσω π.χ. από τις προεξοχές του τζακιού είτε μέσα σε ψευτοκόγχες, έτσι που να μειώνεται η αίσθηση αλλαγής της οπτικής γωνίας και η οφθαλμαπάτη

γίνεται πειστική. Μ' αυτόν τον τρόπο τα αγάλματα παρουσιάζονται σαν αναπόσπαστα στοιχεία της αρχιτεκτονικής.

Στην **πολύχρωμη ζωγραφική** χρησιμοποιούν θερμά και ψυχρά χρώματα σε άψογη εκτέλεση.

Σε φανταστικά τοπία χρησιμοποιούν τα έντονα χρώματα, κατακόκκινα και ζωηρά γαλάζια σπίτια, χτυπητά πράσινα στη βλάστηση, ενώ στις θαλασσογραφίες χρησιμοποιούν χαμηλότερους τόνους, όπως και στη διακόσμηση του ταβανιού με το λουλουδοστέφανο, τους Έρωτες και τα αγγελάκια.

Και μια διαφορά: ενώ στα μπαρόκ ανθοδοχεία το κύριο θέμα είναι τα λουλούδια, στα νεοκλασσικά είναι το δοχείο» (ό.π., σελ. 32-41).

Η νεοκλασικίζουσα λαϊκή ζωγραφική, ενώ έχει να μας επιδείξει πολλά αξιόλογα έργα, πρέπει να παραδεχτούμε πως στο σύνολό της δεν ανήκει στις καλλίτερες εκφάνσεις της λαϊκής μας τέχνης.

Ωστόσο όμως, παρουσιάζει μια άλλη πλευρά της παραδοσιακής μας ζωγραφικής και η μελέτη της αποτελεί μια προσφορά στην εθνική μας αυτογνωσία.

Οι τοιχογραφίες

Πολλοί πλούσιοι έμποροι από την Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία κυρίως, διακοσμούσαν τους εσωτερικούς τοίχους των αρχοντικών τους (ΙΘ' αιώνα) με θαυμάσιες τοιχογραφίες φιλοτεχνημένες κυρίως από Ηπειρώτες αγιογράφους και λαϊκούς ζωγράφους.

Τα θέματα των τοιχογραφιών, γεμάτα χρωματική διαύγεια και συνθετικό πλούτο, που προκαλούσαν εντύπωση, θαυμασμό και χαρά στη θέασή τους, ήταν κυρίως τοπία, πολιτείες, λιμάνια με καράβια και λουλούδια.

Για τη ζωγραφική αφήγηση των τοιχογραφιών, γράφει σχετικά ο Τ. Σπητέρης: «Εφαρμόζοντας μια διακοσμητική τέχνη που περιέχει, εκτός από τα βυζαντινά και ανατολίτικα στοιχεία και άφθονα δυτικά, ο λαϊκός ζωγράφος μας παρουσιάζει έργα όπου κυριαρχεί το χρωματικό του ένστικτο και η αυθόρμητη αφηγηματική του τάση. Απλοποιώντας τη φόρμα και σχηματοποιώντας το σχέδιο, εκφράζει μ' ένα «αφηρημένο και αισθηματικό ρεαλισμό» τη φύση που θέλει μα που δεν κατορθώνει να μιμηθεί. Ο λαϊκός τεχνίτης προσπαθεί να μας διηγηθεί με απλοϊκή ειλικρίνεια την ιστορία του «θέματος». Η ιστορία αυτή όμως, καθώς και στα λαϊκά τραγούδια, στολίζεται με ανέκδοτες λεπτομέρειες. Ο ηρωϊσμός και ο μύθος που θρέφουν τη φαντασία του, ωραιοποιούν ή υπερβάλλουν τα πράγματα κι είναι το όραμά του αυτό που ποιητικά μας ερμηνεύει» (Σπητέρης, 1954, σελ. 226-227).

Ο καλλιτέχνης με τις τοιχογραφίες του «αφηγείται» την πραγματικότητα, όσο κι αν στο βάθος υπάρχει η γοητεία του μύθου, μας

εντυπωσιάζει με τη χρωματική του πανδαισία, τη δροσιά της αφήγησής του και την αφθονία της διακόσμησης.

Αντιπροσωπευτικές, χαρακτηριστικές για τη λαϊκή ζωγραφική είναι οι **τοιχογραφίες** στο αρχοντικό του **Σβαρτς στ' Αμπελάκια**. Ο Ν. Μουτσόπουλος έγραφε σχετικά: «Το σχέδιο στις τοιχογραφίες είναι με γρήγορες πινελιές, το χρώμα λιτό, απαλό, διαφανές, σαν ακουαρέλα, με αντιθέσεις κόκκινα, αχνοπράσινα, γαλάζια, ώχρες, το σχέδιο έχει περισσότερο τα χαρακτηριστικά του σκίτσου. Στη σύνθεση, τα δέντρα επαναλαμβάνονται με την ίδια σχηματική μορφή, σε όμοιες συστάδες που γέρνουν στα νερά τα λυγισμένα κλαδιά τους και τα παράθυρα των σπιτιών συνεχώς σχεδιάζονται σε ζευγάρια και οι λόφοι επαναλαμβάνονται στη σειρά σαν να εικονίζουν επιπεδικά την επτάλοφη πολιτεία. Τελικά όμως η επανάληψη αυτή δεν καταλήγει σε μονοτονία, αλλά δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην επιδιωκόμενη τάξη. Οι σειρές των σπιτιών, οι συστάδες των δέντρων, δημιουργούν ένα απόκρυφο ρυθμό που εντείνει την αντίθεση ανάμεσα στα στατικά στοιχεία, όπως τα σπίτια και τα πλεούμενα του λιμανιού με τα ανοιχτά πανιά, έτοιμα να σαλπάρουν. Και μια πνοή αύρας διατρέχει τη σύνθεση και γίνεται αντιληπτή στη φευγαλέα κίνηση των δέντρων, των πουλιών το πέταγμα και στα συννεφάκια του πρωϊνού ουρανού» (Μουτσόπουλος, 1967, σελ. 346-347).

Θαυμάσιες **τοιχογραφίες** έχουμε σε αρχοντικά της **Καστοριάς**, της **Σιάτιστας** και της **Βέροιας**, του **Ζαγοριού**, του **Πηλίου**, των **Ιωαννίνων** αλλά και σε άλλες πολιτείες, χωριά και νησιά, όπως στη **Χαλκίδα**, στην **Αμφισσα** και γενικότερα στις περιοχές της **Στερεάς Ελλάδας**, σε νησιά όπως στη **Σύμη**, αλλά οι πιο πολλές αφανίστηκαν από το χρόνο.

Θαυμάσια είναι η τοιχογραφία που έγινε ανάμεσα στα 1870 και 1880 στο σπίτι του Μίλιου, η οποία ανάμεσα σε άλλα θέματα «παριστάνει μια οπλισμένη περίπολο, ένα μικρό έφιππο απόσπασμα, χόρτα, δέντρα, κτήρια, σύννεφα» (Μακρής, 1986α, σελ. 23).

Στη δεκαετία 1875-1885, πιθανότατα, ζωγραφίζεται το σπίτι του Μακρή. Ανάμεσα στα θέματα των τοιχογραφιών ξεχωρίζει η απεικόνιση των αγγέλων ερωτιδέων που κοσμούν ολόγυρα τη φρίζα και η απεικόνιση της Πόλης.

«Σ' αυτή, μερικές αναστροφές της προοπτικής, όπως στις γέφυρες του Κεράτιου Κόλπου και μερικά ζεστά κόκκινα στις στέγες, καθώς και στις τούρκικες σημαίες πάνω στον πύργο του Γαλατά και σε μιναρέ, μάλλον του Σουλεϊμάν τζαμί, ζωντανεύουν κάπως την άτονη τοπιογραφία. Είναι πιθανόν να διακοσμήθηκε το σπίτι του Μακρή από περίφημο Κλεισουργιώτη τεχνίτη» (ό.π., σελ. 26).



Σωκράτης Ζωγράφος
Διακόσμηση πλάγιας όψης κασέλας (54x48 εκ.)
Σπίτι Στέφανου Ζωγράφου

Ο λαϊκός ζωγράφος που εργάζεται με την αφέλεια και τη δροσιά της καλλιτεχνικής του πνοής, δεν μας δίνει πάντα μεγάλα έργα, αλλά και μέτρια, που έχουν όλα όμως τη γνησιότητα και την αισθητική ειλικρίνεια.

«Οι πλούσιες διακοσμήσεις των τοιχογραφιών έχουν ευγένεια και χάρη, εκφραστικότητα, χαρακτηρίζονται από την ταχύτητα της κατασκευής τους, την καλλιτεχνική εμπειρία στην παράσταση των μορφών, την ποικιλία των θεμάτων και τον χρωματικό πλούτο, «όπου το κόκκινο και ένα μπλε του κοβαλτίου (όχι καθαρό, που μοιάζει με το πρωσικό μπλε), κυριαρχούν επάνω στις ώχρες και στα σμαραγδιά» (Μουτσόπουλος, 1967, σελ. 73).

Η Α. Χατζημιχάλη θεωρεί ότι τα έργα της λαϊκής ζωγραφικής αποτελούν «πραγματικά αριστουργήματα με τα ποικίλα θέματά τους που είναι απaráμιλλα σε ζωντανή εκφραστικότητα και καλλιτεχνική ιδιοφυΐα» (Χατζημιχάλη, 1955, σελ. 484).

Τις πιο πολλές τοιχογραφίες κατασκεύασαν Ηπειρώτες λαϊκοί καλλιτέχνες. Οι πιο φημισμένοι κατάγονταν από την περιοχή της Κόνιτσας, κυρίως από τους Χιονιάδες, που υπήρξε φημισμένο καλλιτεχνικό κέντρο και έβγαλε σπουδαίους αγιογράφους. Αρκετές τοιχογραφίες φιλοτέχνησαν Μακεδόνες λαϊκοί ζωγράφοι.

Ζωγραφική σε κασέλες

Λαϊκές ζωγραφιές συναντούμε και σε κασέλες των νησιών του Αιγαίου, κυρίως στη Μυτιλήνη και τη Σάμο.

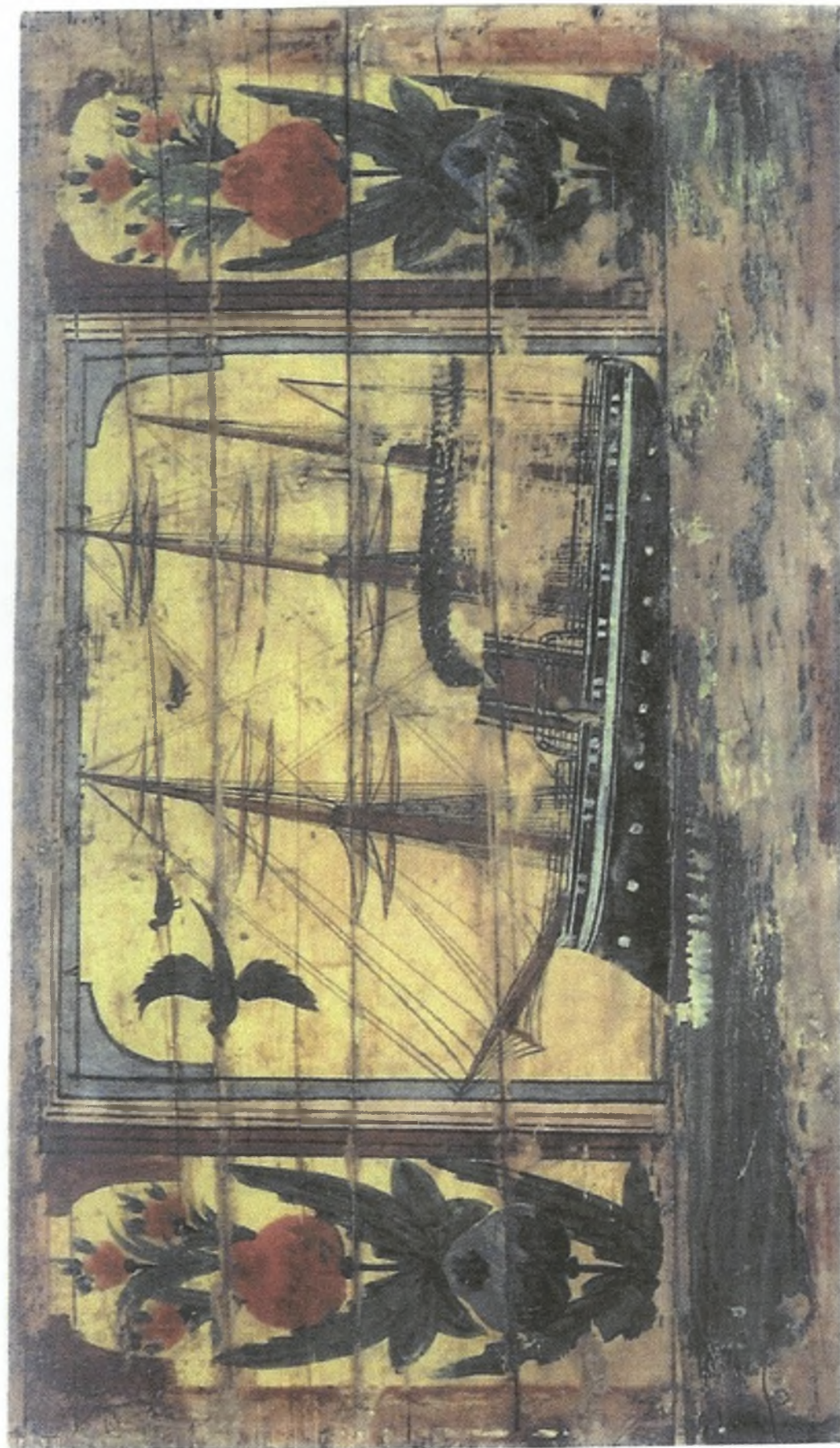
Θα αναφερθούμε ειδικά σε ξυλόγλυπτες κασέλες από τη Σάμο (εικόνες παραρτήματος), όπου επαναλαμβάνονται τα διακοσμητικά σχέδιά τους και οι μορφές που απεικονίζονται είναι ολότελα πρωτόγονες.

Συνήθως ο λαϊκός ζωγράφος διακοσμούσε την εξωτερική επιφάνεια του καπακιού με ζωγραφικές παραστάσεις. Αυτό το ύφος της πρόσθετης διακόσμησης θυμίζει δυτικές μορφές, ιδιαίτερα ροκοκό.

Στη Σάμο υπάρχουν επίσης κασέλες που είναι ζωγραφισμένη με παραστάσεις η εσωτερική επιφάνεια του καπακιού τους.

Τέτοιες απεικονίσεις είναι συνήθως καράβια και ανήκουν μάλλον σε ναυτικούς. Τα ζωγραφισμένα αυτά καράβια είναι μάλλον πολεμικά, το ένα μοιάζει με τα πολεμικά της εποχής και ίσως οι παραστάσεις αυτές να απεικονίζουν τα ελληνικά πολεμικά πλοία που υπήρχαν τότε. Αποτελούν ηρωικά σήματα της εποχής, αφού εικονογραφούν «τη ναυτική δόξα της Πατρίδος».

Γράφει σχετικά ο Γιώργος Πετρήs: «Είναι καμωμένα από άνθρωπο που διαθέτει μεγάλη παρατηρητικότητα και ξέρει να αποδώσει τη θάλασσα στις λεπτότερες αποχρώσεις της και η φροντίδα που δείχνει γι' αυτό δείχνει πως έχει μελετήσει και αγαπήσει το θέμα του. Σε μια περίπτωση συναντούμε και πουλιά που το δυσανάλογο μέγεθός τους



Κάλυμα κασέλας από τη Σάμο. Εσωτερική επιφάνεια με καράβι και λουλούδια, 19^{ος} αιώνας

Πετρής Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση



Κάλυμα κασέλας από τη Σάμο. Εσωτερική επιφάνεια με καράβι και λουλούδια, 19^{ος} αιώνας

Πετρίς Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

εντείνει το λαϊκό ύφος της παράστασης. Και στις δυο περιπτώσεις τα καράβια πλαισιώνονται από διακοσμητικά μοτίβα με λουλούδια, πράγμα που μαρτυρεί πως συνηθιζόταν αυτός ο τρόπος της διακόσμησης και έχουν το ύφος που βρίσκουμε σε παραστάσεις λουλουδιών στις εύπορες κατοικίες της εποχής» (Πετρής, 1988, σελ. 94, 95, 98).

Μια Σαμιώτικη κασέλα

Ο Γ. Πετρής κάνει επίσης μια λεπτομερειακή περιγραφή και ανάλυση της ζωγραφικής απεικόνισης μιας **Σαμιώτικης κασέλας** του 19^{ου} αιώνα που βρίσκεται στο καπάκι της, στο εσωτερικό μέρος της.

«Στο κέντρο της ζωγραφισμένης επιφάνειας, στο κέντρο του καπακιού, βρίσκουμε άδειο το σκαλιστό κορνίζωμα μιας ζωγραφιάς ή το πιθανότερο ενός καθρέφτη που υπήρχε. Η διακόσμηση έχει δυτικό πρότυπο. Στη ζωγραφιά δεν υπάρχει καμιά επιγραφή, ούτε χρονολογία. Από τη μια και από την άλλη πλευρά της βλέπουμε συμμετρικά διαταγμένες αναπαραστάσεις σπιτιών σε δύο ομάδες από τέσσερα στην κάθε μια. Το χρώμα τους προέρχεται απλά από το χρώμα που καλύπτει ολόκληρη τη ζωγραφισμένη επιφάνεια, την προετοιμασία δηλ. του πίνακα και από εκεί το βρίσκουμε σαν βασικό χρώμα του ουρανού που απλώνεται πάνω από τα σπίτια. Τα σπίτια έχουν σκεπές με ζωηρό κόκκινο-κεραμιδί χρώμα, παρόμοιες με εκείνες που συναντούμε στα σπίτια στην Ελλάδα. Ανάμεσα στα σπίτια βλέπουμε πολύ σχηματοποιημένα δέντρα και μερικά πουλιά να πετούν. Τα δέντρα είναι πολύ τυποποιημένα, προφανώς είναι κυπαρίσσια. Η τυποποίηση αυτή είναι χαρακτηριστικό της λαϊκής τέχνης. Καθώς τα πουλιά είναι τόσο άτεχνα σχεδιασμένα, είναι πιθανό να προέρχονται από την απλή παρατήρηση του ζωγράφου, παρά από κάποιο πρότυπο και τόνισε με αυτά τον διακοσμητικό και ειδυλλιακό χαρακτήρα της ζωγραφιάς. Μπροστά από τα σπίτια και ως την κάτω πλευρά της παράστασης ολόκληρη η επιφάνεια είναι βαμμένη πράσινη, προφανώς για να υποδηλώνει τον κήπο. Η αναπαράσταση του κήπου προέρχεται μάλλον από την πρωτοβουλία του ζωγράφου. Αναπαριστάνεται με κάποια αοριστία και μαζί με κάποια αμηχανία. Το πικρό πράσινο του κήπου γλυκαίνει με αποχρώσεις του κίτρινου και εδώ και εκεί βλέπουμε κόκκινες πινελιές που δηλώνουν προφανώς τριαντάφυλλα. Ο κήπος προέρχεται από την φαντασία του καλλιτέχνη, γιατί δεν τον έχουμε συναντήσει αλλού ξανά. Μέσα στον κήπο βλέπουμε τρεις όρθιες γυναικείες προφανώς, μορφές, δύο από τη μία πλευρά και μία από την άλλη και είναι αρκετά μεγάλες ώστε να προβάλλονται σε κάποιο ύψος ως τα μισά των σπιτιών. Οι μορφές αυτές είναι ντυμένες με μακριά κόκκινα φορέματα και από πάνω επενδύτες με ζωηρά κόκκινα ή κίτρινα χρώματα. Στο κεφάλι φορούν μεγάλα κόκκινα καπέλα. Η σημασία που έχουν οι



Κάλυμα κασέλας από τη Σάμο, 19^{ος} αιώνας

Πετρής Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

φιγούρες επιβεβαιώνεται από το μέγεθός τους: είναι πολύ μεγάλες σε σύγκριση με τα άλλα στοιχεία του πίνακα. Τα πρόσωπα δεν παριστάνονται μετωπικά, όπως συνηθίζεται στην παράδοση και αυτό υπονοεί κάποια κίνηση. Η φιγούρα με την ανθοδέσμη, ίσως πρόκειται για άνδρα, προσφέρει στην διπλανή της μια ανθοδέσμη και αυτή απλώνει το χέρι για να την πάρει. Εδώ η σύνθεση σφίγγει και το τμήμα της αυτό αποκτά μια αυτονομία. Στο δεξιό μισό της εικόνας υπάρχει μια μοναχική γυναικεία φιγούρα. Η τάση που δημιουργείται παραμένει χωρίς αντιστάθμισμα, η σύνθεση δεν εξισορροπείται. Είναι πιθανό ο ζωγράφος να είχε υπόψη του από αλλού μόνο το σύμπλεγμα με τα δυο πρόσωπα κι αφού το ζωγράφισε από τη μια, έβαλε από την άλλη την ακριανή φιγούρα για ν' απλουστεύσει τα πράγματα. Οι μορφές είναι ολότελα όμοιες μεταξύ τους άνεση που μαρτυρά η αναπαράστασή τους δείχνει πως ο ζωγράφος τις αντέγραψε. Ο καλλιτέχνης παραμελεί εδώ την απόλυτη συμμετρία σχετικά με τις μορφές, ενώ τη διατηρεί στα άλλα στοιχεία του πίνακα. Πάνω σε όλο το μάκρος που έχει η επιφάνεια του ουρανού βλέπουμε να ξετυλίγεται ένα κυλινδρικό αντικείμενο που είναι το γνωστό κέρας της Αμάλθειας, μα καθώς ο ζωγράφος δεν γνώριζε ούτε την ταυτότητά του, ούτε τη συμβολική του σημασία, το ξετύλιξε με τρόπο που θα μπορούσε να το περάσει κανείς για σύννεφο. Από τα δύο ανοίγματα που έχει στις δύο άκρες του ξεπετιούνται ανθοδέσμες από πελώρια κόκκινα τριαντάφυλλα. Πάνω από αυτό βλέπουμε να ξαπλώνεται άλλη μια γιρλάντα από τριαντάφυλλα.

Η διάθεση του ζωγράφου να μην αφήνει κενά στην επιφάνεια που διακοσμεί τον έκανε ν' αναπτύξει την παράσταση αυτού του αντικειμένου, ώστε να καλύψει ολόκληρο τον ουρανό.

Τα σπίτια παριστάνονται σε μια μονάχα επιφάνεια, χωρίς προοπτική, που τους προσδίδει μετωπικό χαρακτήρα.

Στη βάση καθενός βλέπουμε ζώνη λιθοδομής καμωμένη από πελεκητές πέτρες. Το στοιχείο αυτό προέρχεται από την οπτική εμπειρία του ζωγράφου, που πιστός στο νόμο της συσσώρευσης που χαρακτηρίζει την τέχνη του, το επιστρατεύει.

Σε τρία σπίτια βλέπουμε θολωτές πόρτες, στοιχείο παρμένο από αρχοντικά σπίτια της εποχής.

Η τεχνολογία του πίνακα προϋποθέτει ένα και μόνο επίπεδο όπου είναι τακτοποιημένες οι φιγούρες και τα σπίτια.

Τα αντικείμενα που αναπαριστάνονται είναι διαταγμένα τοπολογικά σύμφωνα με μια απλή παράθεση. Ο ζωγράφος δεν ενδιαφέρεται καθόλου για τις σχέσεις που αποκτούν ενδεχόμενα ανάμεσά τους.

Η αφελής αυτή ζωγραφιά έγινε από κάποιο λαϊκό ζωγράφο που είχε μπροστά του μια άλλη δυτική ζωγραφιά που την αντέγραφε, κι έτσι αυτό που ζωγράφισε έγινε έργο λαϊκό.

Τα έργα αυτά του είδους είναι συνήθως συνθεμένα από στοιχεία που ο τεχνίτης τα συνδυάζει ανάμεσά τους, καθώς τα σταχυολογεί από πολλά πρότυπα.

Έργο χωρίς διδακτικό προορισμό είναι καμωμένο από λαϊκό τεχνίτη και απευθύνεται σε ένα κύκλο παρόμοιων ανθρώπων. Εικονογραφεί κοσμικούς ανθρώπους, τους βάζει σε άμεση σχέση με τη φύση μέσα σε ένα περιβάλλον με λουλούδια. Είναι η όψη μιας γελαστής στιγμής της ζωής, χωρίς ανησυχίες. Αποτελεί ένα είδος μεικτό: η γνήσια λαϊκή ζωγραφική μπορεί να είναι διακοσμητική χωρίς να πάψει να είναι διηγηματική και διδακτική» (Πετρή, 1988, σελ. 101-115).

Γνωστοί λαϊκοί ζωγράφοι

Οι λαϊκοί ζωγράφοι θεωρούνται ναΐφ ζωγράφοι.

Γράφει σχετικά ο Στέλιος Λυδάκης: «Η γαλλική λέξη naïf προέρχεται από τη λατινική λέξη *nativus* που σημαίνει «εκ γενετής, φυσικός, αυθόρμητος». Στο 18^ο αιώνα η λέξη naïf εννοεί το αντίθετο του υπερεκλεπτυσμένου (εκφυλισμένου), του πεποιημένου, του πολιτιστικά κορεσμένου και ταυτίζεται με τις έννοιες αγνός, άδολος, ευτυχισμένος, αθώος. Η αναγνώριση των ναΐφ ζωγράφων είναι θέμα του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα και σχετίζεται άμεσα με τα ενδιαφέροντα και τις αναζητήσεις μιας νέας καλλιτεχνικής εποχής. Η εποχή αυτή αντιδρά για πρώτη φορά στα αισθητικά κριτήρια της Αναγέννησης, τα οποία άλλωστε είχαν ακαδημαϊκοποιηθεί και απογυμνωθεί από όλη την πραγματική τους ζωτικότητα. Εκείνο που τώρα ενδιέφερε ήταν όχι το υπερκαλλιεργημένο, αλλά το ακαλλιέργητο, το πρωτόγονο. Η μελέτη γενικότερα του πρωτόγονου πολιτισμού, κιόλας από τους ρομαντικούς, άνοιγε έναν άγνωστο μακρινό, αλλά ακριβώς γι' αυτό το λόγο θελκτικό και ενδιαφέροντα ορίζοντα» (Λυδάκης, 1987, σελ. 102-107).

Γιάννης Παγώνης

Ο Γιάννης Παγώνης είναι ένας λαϊκός ζωγράφος που εκφράζει το ανανεωτικό πνεύμα στην εκκλησιαστική ζωγραφική. Καταγόταν από τη χιοναδίτικη φάρα των Πασχαλάδων της Ηπείρου, που δούλεψε στο Πήλιο τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Αγιογράφος προικισμένος, ο Παγώνης έχει ταυτόχρονα τη φλέβα τοπιογράφου.

Τα περισσότερα έργα του κοσμούν εκκλησίες και σπίτια της περιοχής του Πηλίου.

Στην Αγία Μαρίνα Κισσού και στον Άγιο Δημήτριο του Νεοχωρίου ζωγραφίζει αυστηρούς αγίους κατά τα βυζαντινά πρότυπα, αλλά και προσωποποιήσεις των εποχών του χρόνου, αλληγορικές παραστάσεις, τοπία και νεκρές φύσεις.



Γιάννης Παγώνης
Εξαιρετικό έργο του χιοναδίτη ζωγράφου, στην Αγία Μαρίνα Κισσού (1803)
Πόρναλης Μιχάλης, 1991, Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων, Βόλος: Pornalis

Γράφει σχετικά ο Κίτσος Μακρής:

«Στην εκκλησία της Αγίας Μαρίνας Κισσού ζωγραφίζει στα 1802 διάφορα τοπία και μοναστήρια, όπως το Άγιον Όρος, το Σινά, τα Μετέωρα. Ανάμεσά τους το Μέγα Σπήλαιο» (Βήματα, 1979, σελ. 342).

«Τα θέματα που ζωγράφισε ο Γιάννης Παγώνης στην εκκλησία της Αγίας Μαρίνας Κισσού, προέρχονται ασφαλώς από χαλκογραφημένα πρότυπα και ο ζωγράφος μας, νέος ακόμα, δεν μπόρεσε να απαλλαγεί εντελώς από της χαρακτηριστικής το ύφος. Απλώνει όμως, με άνεση τα τοπία του, πετυχαίνει ευχάριστους συνδυασμούς χρωμάτων και προαγγέλλει τον κατοπινό λαμπρό τοπιογράφο. Ελάχιστα χρώματα χρησιμοποιεί, κυρίως το μαύρο, την όχρα το κόκκινο και το μπλε. Τα χρώματα περιορίζονται στο να γεμίζουν τα σχήματα που δημιουργούνται από τις μαύρες γραμμές, όπως γίνεται και με πολλές χαλκογραφίες που χρωματίστηκαν με το χέρι, μετά την εκτύπωσή τους» (Μακρής, 25-12-1963 και Μακρής, 1979, σελ. 135).

Οι τέσσερις εποχές του Γιάννη Παγώνη

Η σύνθεση αυτή βρίσκεται στην οροφή του νότιου κλίτους της εκκλησίας του Αγίου Δημητρίου Νεοχωρίου του Πηλίου. Είναι έντονη η επίδραση του δυτικοευρωπαϊκού μπαρόκ. Πρόκειται για πέντε κύκλους μέσα σε ορθογώνιο παραλληλόγραμμο. Ο κεντρικός κύκλος είναι μεγαλύτερος. «Παριστάνεται ο «Παλαιός των ημερών», που περιβάλλεται από ουράνιο τόξο. Κυκλική επιγραφή μας δίνει το μέτρο των γραμματικών γνώσεων του Παγώνη: «ΤΗC ΘΕ ΟC ΜΙΑ ΓΑC ΩCΟ ΘΕ ΟC Υ ΜΩΝ CΙ Ο ΘΕ ΩC Η ΜΩΝ Ο ΠΙ ΩΝ ΘΑ ΜΑC CΙ Α ΜΟ ΝΟC» (Τις Θεός μέγας ως ο Θεός ημών; Συ ο Θεός ημών ο ποιών θαυμάσια μόνος). Ο χωρισμός των ανορθόγραφων συλλαβών οφείλεται στο ότι το κείμενο το άκουσε. Και το άκουσε ψαλλόμενο. Εκεί πια το μέλος επιβάλλει το χωρισμό των συλλαβών και ο Παγώνης μεταφέρει στην επιγραφή τις ακουστικές του παραστάσεις.

Στη νοτιοδυτική γωνία του παραλληλόγραμμου είναι ο κύκλος με το Καλοκαίρι που σημειώνεται με το αρχικό Θ (Θέρος). Ένας νέος κρατάει δρεπάνι μπροστά σε ώριμα στάχια. Η φορεσιά του είναι κίτρινη με καφετιές σκιές και φοράει πλατύγυρο καπέλο. Στη νοτιοανατολική πλευρά είναι η Άνοιξη, που σημειώνεται με το αρχικό Ε (έαρ). Μια νεαρή κοπέλα, γέρνει το κεφάλι συγκινημένη. Στα χέρια της κρατάει κλαδί. Το ωχροκίτρινο φόρεμά της πτυχώνεται στο νεανικό της κορμί. Στο βάθος, κάθονται πουλάκια σε δύο δέντρα. Ανθισμένα κλαδιά ποικίλλουν το φόντο. Στη βορειοδυτική πλευρά ο Χειμώνας, με τη μορφή γέροντα με μακριά γενειάδα, κάτασπρη που πυρώνεται μπροστά σε αναμμένο μαγκάλι. Υφαντό παραπέτασμα υποδηλώνει τον κλειστό χώρο. Στη βορειοδυτική γωνιά το Φθινόπωρο σημειώνεται με το γράμμα Μ



Γιάννης Παγώνης
«Έαρ», 1801

Τοιχογραφία Αγίου Δημητρίου Νεοχωρίου Πηλίου

Πόρναλης Μιχάλης, 1991, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis



Γιάννης Παγώνης
«Φθινόπωρο», 1801

Τοιχογραφία Αγίου Δημητρίου Νεοχωρίου Πηλίου

Πόρναλης Μιχάλης, 1991, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis



Γιάννης Παγώνης
«Θέρος», 1801

Τοιχογραφία Αγίου Δημητρίου Νεοχωρίου Πηλίου

Πόρναλης Μιχάλης, 1991, *Πήλιο, του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis

(Μετόπωρον). Μεσόκοπος άντρας, με κόκκινη κρασάτη φορεσιά κρατάει με το ένα χέρι ένα τσαμπί σταφύλια, ενώ με το άλλο δοκιμάζει μια ρώγα. Στο βάθος μια κλάδη με σταφύλια είναι έτοιμη για πάτημα. Διακοσμητικός κλάδος κλήματος στολίζει το φόντο. Ο κάμπος των κύκλων είναι μαύρος και αυτό δίνει μεγάλη φρεσκάδα και ένταση στα χρώματα. Κάθε κύκλος περιβάλλεται από στενή καφετιά ζώνη.

Το θέμα είναι αλληγορικό. Απεικονίζει τις ζωντανές εικόνες της ζωής, όπως τις έζησε ο Παγώνης, όπως τις ζούσαν οι άνθρωποι του καιρού και του τόπου του. Τα σύμβολα που μεταχειρίζεται η λαϊκή μας τέχνη έχουν μια ιδιότυπη εξέλιξη. Στην αρχή είναι ορατές μορφές μιας ιδέας, ύστερα ξεχνιέται ο συμβολισμός τους και μένουν απλά διακοσμητικά θέματα. Και κάποτε έρχεται το πλήρωμα του χρόνου και τα θέματα αυτά πλημμυρίζουν από χυμούς ζωής» (Μακρής, 1-1-1965 και Μακρής, 1979, σελ. 154).

Η Μάρθα

Η μορφή της Μάρθας στην Ανάσταση του Λαζάρου είναι έργο της εποχής του μεστώματος του Παγώνη. Έγινε στα 1815 στον Άγιο Γεώργιο της Δράκειας. Δυστυχώς, η εκκλησία έπεσε με τους σεισμούς του 1955 και ολόκληρη η ιστορήσή της καταστράφηκε. Μας είναι η γνωστή από ασπρόμαυρες φωτογραφίες.

Γράφει σχετικά ο Κίτσος Μακρής: «Ενώ τα άλλα πρόσωπα αποδίδονται με το ίδιο ωχροκαφετί χρώμα, με εξαίρεση τον νεκρό Λάζαρο που είναι κίτρινος, το πρόσωπο της Μάρθας είναι σταράτο, με ελαφρά κοκκινωπά τα μάγουλα και γαλαζοπράσινα μάτια, με μύτη ελαφριά γαμψή και έντονο κυματισμό του επάνω χείλους. Η γλυκειά και τόσο ανθρώπινη μορφή της αδελφής του Λαζάρου, ζωγραφισμένη σε ανοιχτότερο τόνο, μοιάζει να δέχεται ιδιαίτερο φως, διαφορετικό από τις σκληρές ανταύγειες πάνω σε σκοτεινές επιφάνειες, που δίνουν την χαρακτηριστική μεταφυσική έκφραση στις βυζαντινές αγιογραφίες. Δεν έρχεται από μια απόκοσμη πηγή. Ακτίνες πρωϊνού ήλιου μιας μέρας που ανατέλλει, λούζουν τη Μάρθα, ταίρι της αισιόδοξης λάμψης» (Μακρής, 1979, σελ. 339-341).

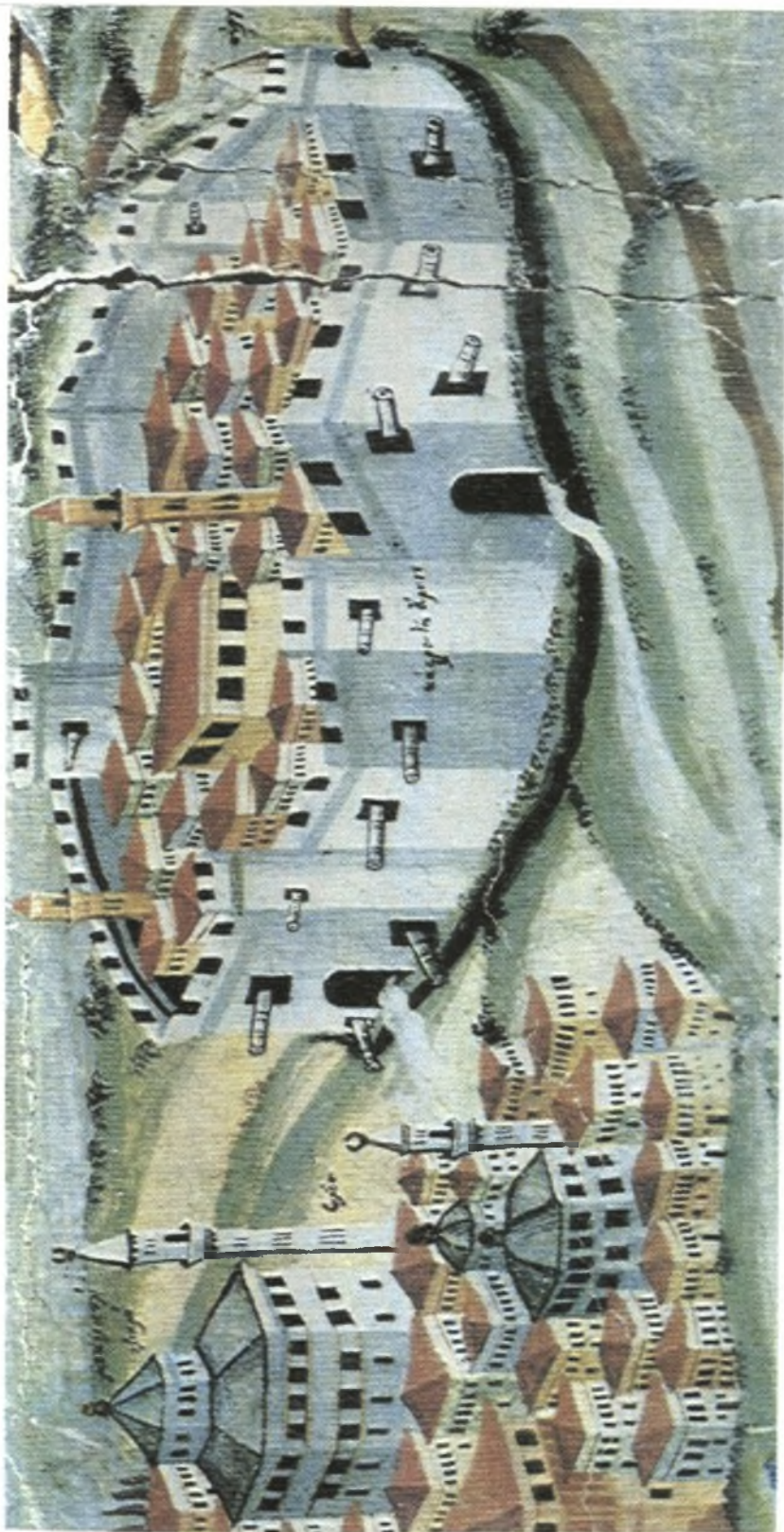
Η Χαλκίδα

Τμήμα τοιχογραφίας που ζωγραφίστηκε από τον Γιάννη Παγώνη το 1832, με θέμα τοπίο που απεικόνιζε τη «Χαλκίδα, το Ταλάντι, το Δουκό...» και αποτελούσε φρίζα στο παράσπιτο του αρχοντικού Τριανταφύλλου στη Δράκεια. Διασώθηκε από τον Κίτσο Μακρή, ύστερα από τους σεισμούς του 1955 και σήμερα κοσμεί τη φρίζα του «Δωματίου Συλλογής» του Λαογραφικού Κέντρου Κ. Μακρή, στο Βόλο.

Αφετηρία του έργου είναι αχρονολόγητη, μονόχρωμη ιταλική χαλκογραφία.

Η ζωγραφική απεικόνιση ενός τοπίου είναι κάτι καινούριο στην τέχνη του Γιάννη Παγώνη που ως τότε ασχολιόταν με την εκκλησιαστική ζωγραφική. Στο κοσμικό του έργο στο σπίτι του συμπατριώτη του στη Δράκεια, ζωγραφίζει στην πραγματικότητα ένα και μόνο συνεχόμενο τοπίο και μέσα σ' αυτό παραθέτει συγκεκριμένα ζωγραφικά σημεία.

Γράφει γι' αυτό ο Κίτσος Μακρής: «Η αίσθηση που παράγεται στον θεατή, όταν το επεξεργάζεται», μας λέει ο Γ. Πετρήs, «είναι σαν να περπατά μέσα σε ένα τοπίο και με τη συνεχή του μετατόπιση από το ένα σημείο στο άλλο, να συναντά αυτούς τους αντικειμενικά υπαρκτούς οικισμούς. Ο ζωγράφος θα είδε ασφαλώς με αυτό τον τρόπο τα μέρη αυτά, κι εδώ δεν φοβάται ως προς αυτή τουλάχιστον τη λειτουργία της ζωγραφικής του ν' ακολουθήσει την έμπνευσή του, με διάμεσο ωστόσο τις αναμνήσεις που αποκόμισε από το ταξίδι του αυτό. Βέβαια το έργο αυτό είναι ολότελα εξωπραγματικό, η τάξη όμως στη διαδοχή των γεωγραφικών στοιχείων δεν είναι τελείως φανταστική. Φυσικά οι αποστάσεις συντέμνονται και όλα τα πράγματα απλοποιούνται με τη διαδικασία που δρα μέσα στη λαϊκή τέχνη. Εκείνο όμως που εκκοσμικεύει τη ζωγραφική τούτη είναι η πρόθεση του ζωγράφου ν' αναπαραστήσει ένα τοπίο, καλύτερα να το περιγράψει. Η πρόθεση βέβαια δεν προκαθορίζει το αποτέλεσμα στη λαϊκή ζωγραφική. Όμως δεν το περιγράφει με τα μάτια του αλλά με τη γνώση του. Είναι αδύνατο να είδε από οπουδήποτε τις απόψεις των τοπίων που ζωγραφίζει, το έργο παραμένει διανοητικό. Ωστόσο, το τοπίο κρατάει, όσο του επιτρέπει ο χώρος, τις φυσιολογικές σχέσεις του με τα πράγματα που περιβάλλει, άρα και με το θεατή. Αν στην ανίχνευση των φυσικών στοιχείων (δέντρα, λόφοι κτλ.) δείχνει περιορισμένη φαντασία, μπροστά στα ανθρώπινα στοιχεία, δηλαδή στα κατασκευάσματα του ανθρώπου, στέκεται με θαυμασμό, μα χωρίς ούτε υποψία κοινωνικής αμφισβήτησης. Στο κέντρο κάθε χωριού ζωγραφίζει ένα μεγάλο αρχοντικό που το γνωρίζει φυσικά από την προσωπική του πείρα. Όλα τα σπίτια έχουν πολλά παράθυρα κι αυτό πάλι προέρχεται από την προσωπική του παρατήρηση στη Δράκεια. Τα τζαμιά αποτελούν άλλα στοιχεία στήριξης της όρασής του μα και του θαυμασμού του. Τα κτίσματά τους γίνονται ογκώδη και πολύπλευρα κι ο



Γιάννης Παγώνης
«Χαλκίδα», 1832

Τοιχογραφία από το παράσιπο Τριανταφύλλου, στη Δράκεια Πηλίου
Βόλος, (συλλογή Κ. Μακρή), Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή

μιναρές καταλήγει να γίνει δυσανάλογα ψηλός. Το κάστρο όμως τραβά περισσότερο το θαυμασμό του. Φυσικά η συνύπαρξή του με τα τζαμιά αποτελεί απόδειξη πως ζωγραφίζει με αυτό το θαυμασμό τα τούρκικα κάστρα. Τρίτη διάσταση δεν υπάρχει. Αν βρίσκουμε εδώ κι εκεί προσπάθειες που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σαν απόπειρες για τη διατύπωση μιας τρίτης διάστασης, το στοιχείο αυτό δεν είναι πραγματωμένο στις παραστάσεις του. Δίπλα σε κάθε οικισμό βρίσκουμε γραμμένο το όνομά του. Χωρίς αυτό δεν θα μπορούσε κανείς να ξέρει ποιο μέρος βλέπει μπροστά του. Ο τίτλος είναι η ταυτότητα του χώρου μα και της σημασίας του. Η αναξιοτήτα ενός μικρού οικισμού που καταξιώνεται στην πλαστική του αποκατάσταση, αποτελεί την απώτερη κοινωνική προσφορά αυτού του έργου, καμωμένου από ένα ζωγράφο που διέθετε ωστόσο πλαστική όραση» (Πετρή, 1988, σελ. 205-207).

Το έργο μας δίνει σημαντικές πληροφορίες για τον τρόπο ζωής στις πόλεις την εποχή εκείνη και τη ζωή στο θεσσαλικό κάμπο.

Θανάσης Παγώνης

Ο γιος του Γιάννη Παγώνη (1825-1888) ζει πια την παρακμή του χωριού του, της Δράκειας. Το έργο του είναι άλλωστε πολύ ευτελέστερο από του πατέρα του. Κατασκευάζει φορητές εικόνες που γυρίζει και πουλά στους χωρικούς κατά τους καλοκαιρινούς μήνες της συγκομιδής, με μια εμπορική διαδικασία παράλληλη με των ομότεχών του, ακόμη και του πατέρα του. Κατά το παράδειγμά του, ζωγραφίζει και στο σπίτι του μια φρίζα με τοπία, με χωριά και με προσωπογραφίες ηρώων του 1821. Στη δουλειά του βρίσκουμε πολλά εικονιστικά στοιχεία συγγενικά με του πατέρα του, σαν τα αρχοντικά των τσιφλικάδων που ζωγραφίζει μέσα στους οικισμούς, προσθέτει όμως πλήθος κατοικίδια ζώα, ζωγραφισμένα όλα στο ίδιο μέγεθος, ανεξάρτητα από τις διαφορές που έχουν τα μεγέθη τους στην πραγματικότητα.

Αναφέρει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Στο σπίτι του στη Δράκεια ζωγραφίζει τις προσωπικές του εντυπώσεις από τοπία του θεσσαλικού κάμπου, τα γεμίζει με πλήθος από θαυμαστά χαρακτηρισμένες σκιαγραφίες ζώων (κότας, σκύλου, αγελάδας, κόκορα, αλεπούς), αλλά παραλείπει την ανθρώπινη μορφή» (Μακρής, 1979, σελ. 343).

Πιο συγκεκριμένα, ο Κίτσος Μακρής, στο βιβλίο του «Χιοναδίτες Ζωγράφοι», μας αναφέρει σχετικά με τις τοιχογραφίες του Θ. Παγώνη στο πατρικό του σπίτι: «Ο Αθανάσιος Παγώνης, στα 1870 περίπου, διακοσμεί το σπίτι του στη Δράκεια. Στο δωμάτιο υποδοχής, τον «καλόν οντά», ζωγραφίζει διάφορα μαρόκ διακοσμητικά, τις προσωπογραφίες του Ρήγα και του Υψηλάντη και μερικά τοπία του θεσσαλικού κάμπου. Το έργο καταστράφηκε από τους σεισμούς του 1955, όταν πια το σπίτι ήταν ιδιοκτησία Σαραβάνη, εκτός από μερικά τμήματα που διασώθηκαν



Αθανάσιος Παγώνης
«Παναγία», 1884

Φορητή εικόνα σε σανίδι, 39 x 29 εκ., Βόλος
Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή



Αθανάσιος Παγώνης
«Ρήγας Φεραίος», 1870

Τοιχογραφία από το σπίτι του Σαραβάνη, στη Δράκεια του Πηλίου

Βόλος, Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή

και βρίσκονται στη συλλογή Μακρή στο Βόλο. Θα μας απασχολήσουν εδώ τα τοπία του θεσσαλικού κάμπου. Τον ήξερε καλά ο ζωγράφος τον κάμπο αυτό γιατί κάθε καλοκαίρι τριγύριζε στα καμποχώρια και πουλούσε φορητές εικόνες που τις ετοίμαζε το χειμώνα. Πήγαινε μετὰ τον αλωνισμό, τότε που οι χωρικοί είχαν χρήματα. Ο Αθανάσιος Παγώνης είδε με κοφτερό μάτι το καμπίσιο τοπίο. Τα χαμηλά σπίτια των κολίγων μισοσκεπάζονται από τους μαλακούς κυματισμούς του εδάφους. Η ταπεινότητά τους τονίζεται και με την αντίθεση προς τα ψηλά δέντρα και τον πύργο του τσιφλικά, που υψώνεται αλαζονικός στην άκρη του χωριού. Ο ζωγράφος μας έκανε και τις τοιχογραφίες στο μοναστήρι της Φανερωμένης στο χωριό Καλλιφώνι στον κάμπο της Καρδίτσας. Οι τοιχογραφίες αυτές έχουν σχεδόν καταστραφεί από νεότερες οικοδομικές εργασίες στο καθολικό του μοναστηριού. Είναι φυσικό να έζησε κάμποσο καιρό εκεί και να συνέλαβε το ύφος του τοπίου ώστε να μπορεί να το αποδώσει. Ο Κωνσταντίνος Παπαδημητρίου μιλώντας για τον παλιό Δήμο Καλλιφωνίου, γράφει ότι «κατά το 1881 μόνο η κατοικία του μπέη (το Κονάκι) διεκρίνετο από μακράν ως λαμπρόν οικοδόμημα μετά των εντός του περιβόλου αποθηκών» (Παπαδημητρίου, 1955, σελ. 219).

Οι μακρινές αλλά συγκεκριμένες «πολιτείες του θρύλου» στα αρχοντικά των βορειοελλαδίτικων αρχοντικών, κατά τον 18^ο αιώνα, οι πιο κοντινές πολιτείες και τα γνώριμα τοπία του 19^{ου} αιώνα στο Πήλιο, οι φανταστικές διακοσμητικές μικροτοπιογραφίες των σπιτιών του Ζαγοριού, εκφράζουν το πολιτιστικό κλίμα κάθε τόπου και εποχής. Ο Αθανάσιος Παγώνης ζωγραφίζει το τοπίο αυτό στα 1870, όταν η νέα πόλη του Βόλου με τη ζωηρή εμπορική και βιοτεχνική της κίνηση δίνει τον τόνο της ζωής σε όλη την περιοχή. Η λαϊκή τέχνη του Πηλίου είχε γνωρίσει τη θαυμαστή άνθισή της με ένα πνεύμα αισιόδοξης στροφής προς το οικείο και το καθημερινό. Το συγκεκριμένο, το απτό, το απευθείας γνώριμο, αντικαθιστά το μακρινό, το από δεύτερο χέρι. Στα πρωτοπόρα σχολεία του Πηλίου εδώ και δεκαετίες έχουν εδραιωθεί η παρατήρηση και το πείραμα. Ο Αθανάσιος Παγώνης παρατηρεί και καταγράφει, όχι βέβαια με την ψυχρή ματιά του επιστήμονα, περιγράφει χωρίς πρόθεση, μετάδοση γνώσεων. Το έργο του δεν έχει μόνο αλήθεια, έχει ζωντάνια, κέφι, μέθεξη. Δεν καταγίνεται σε λεπτομερειακές περιγραφές. Τα σπίτια του αποδίδονται περιληπτικά, τα ζώα του είναι μονόχρωμες σκιαγραφίες, τα δέντρα κρατούν μόνο τα κύρια χαρακτηριστικά τους. Βλέπει το θεσσαλικό τοπίο με κάποια ειρωνική διάθεση, αγαθή κι όμως καλοσυνάτη. Μ' όλο που πολλά από τα εκφραστικά του μέσα τα κληρονομεί από το πατέρα του, που υπήρξε και ο δάσκαλός του στη ζωγραφική, δημιουργεί ένα ανανεωμένο ύφος. Από τα τοπιογραφικά έργα του πατέρα του, στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, ως τις δικές του τοιχογραφίες, μεσολαβούν αρκετές δεκαετίες. Ότι στις πρώτες



Αθανάσιος Παγώνης
«Τοπίο του Θεσσαλικού κάμπου», 1870
Τοιχογραφία από το σπίτι του Σαραβάνη στη Δράκεια Πηλίου
Βόλος, Λαογραφικό Κέντρο Κίτσου Μακρή

δεκαετίες του αιώνα άρχισε να σχηματίζεται, στις τελευταίες είναι πια μορφοποιημένο και σταθερό» (Μακρής, 1981, σελ. 48-49).

Θαυμάσιες είναι οι προσωπογραφίες, του Ρήγα Φεραίου και του Υψηλάντη που ζωγράφισε.

Η τέχνη του μένει πάντα διακοσμητική και με χαμηλή απόδοση.

Παναγιώτης Ζωγράφος

Ξεχωριστή θέση στο χώρο της ελληνικής ζωγραφικής κατέχει και ο Παναγιώτης Ζωγράφος από τον Όραχο της Λακωνίας, που φιλοτέχνησε 25 ελαιογραφίες σε ξύλο που παρουσιάζουν σκηνές από τον Αγώνα του 1821 και από τα πρώτα χρόνια μετά την απελευθέρωση, όπως του τις υπαγόρευσε ο στρατηγός Μακρυγιάννης, μια από τις πιο σημαντικές μορφές του Απελευθερωτικού Αγώνα, κατά το χρονικό διάστημα 1836-1839. Ένα χρόνο μετά τη φολιτέχνηση των έργων του Π. Ζωγράφου, έγινε η λιθογραφική έκδοση των αντιγράφων τους.

Για τον καλλιτέχνη, αναφέρει η Π. Ζώρα: «Η ζωγραφική του Παναγιώτη Ζωγράφου έχει όλα τα χαρακτηριστικά της λαϊκής τέχνης και συγχρόνως αποτελεί ένα εξαιρετο λαϊκό ιμπρεσιονισμό. Η ρεαλιστική απόδοση των αντικειμένων είναι ανύπαρκτη. Ο καλλιτέχνης έχει πλάσει γενικευμένους τύπους ή σύμβολα που τα χρησιμοποιεί σε όλες τις περιπτώσεις. Οι πολιτείες εικονίζονται αμφιθεατρικά και τα γεγονότα διαδραματίζονται επάλληλα, μια και ο λαϊκός ζωγράφος δεν γνωρίζει τους κανόνες της προοπτικής. Για να εξάρει ένα πρόσωπο, το αποσυνδέει από τα γειτονικά του και του δίνει διαστάσεις μεγαλύτερες από αυτά. Παρόλη την αφαίρεση και την τυποποίηση των επιμέρους στοιχείων, το ιστορικό γεγονός βγαίνει ολοζώντανο από τα έργα του Ζωγράφου και βλέποντάς τα νομίζει κανείς πως ακούει τον αχό της μάχης, την κλαγγή των όπλων, τα χλιμιντρίσματα των αλόγων, το βογγητό των πληγωμένων. Και κάτι ακόμη διαθέτει η τέχνη του Π. Ζωγράφου: εξαιρετική αίσθηση του χρώματος, που ξαφνιάζει με τις απρόοπτες τονικές του μεταπτώσεις και μοναδική ικανότητα στην απόδοση της ατμόσφαιρας» (Ζώρα, 1995, σελ. 15).

Μια εικόνα μάχης του Μακρυγιάννη-Περιγραφή και ανάλυση

Η Εικόνα των Μακρυγιάννη-Π. Ζωγράφου που επιλέχθηκε για να εξεταστεί εδώ είναι αυτή που έχει αριθμό 7 στη σειρά με τα πρωτότυπα έργα του Π. Ζωγράφου.

Η λεζάντα που είναι γραμμένη πάνω στην ίδια την εικόνα είναι η ακόλουθη:

«Μάχη της Κορίνθου, Δερβενακίου, Ναυπλίας και Άργους όπου επαρατάχθηκαν με 15 χιλιάδες οι έλληνες και τους ενίκησαν και ήταν αρχηγοί οι Νικήτας, Υψηλάντης (παραθέτει 25 άλλα ονόματα) και λοιποί συναγωνιστάί».

«Η εικόνα αυτή αποτελεί μια σύνθεση σχεδόν ολότελα συμμετρική και μάλιστα ως προς τους δύο άξονές της. Στην επιφάνειά της βρίσκουμε κανονικά εγγεγραμμένο ένα κανονικό ρόμβο. Το σχήμα του το καθορίζει ένα τοπίο που απαρτίζεται από ένα πυραμιδικό βουνό, συμμετρικά διαταγμένο στο μέσο της εικόνας και που η κορυφή του φτάνει στο μέσο της πάνω πλευράς της εικόνας. Την κορυφή του βουνού τη στεφανώνει ένας οχυρωμένος οικισμός που είναι η Ακροκόρινθος. Αριστερά σημειώνεται η Κόρινθος μ' έναν μικρό οικισμό, ενώ δεξιά, η αντίστοιχη πλευρά του βουνού καταλήγει σε ένα κόλπο με μερικά καράβια στη θάλασσα (είναι η θάλασσα του Ναυπλίου με τον σχετικό οικισμό που σημαίνει το Άργος).

Όλα τούτα είναι φανταστικά: το τοπίο αυτό δεν υπάρχει πουθενά και οι πράξεις γίνανε τμηματικά και οπωσδήποτε είχαν διαφορετική θέση, δεν είναι δυνατόν να φαίνονται όλες μαζί. Πρόκειται για σύνθεση τυπικά ισορροπημένη στο πλαστικό επίπεδο, μια συσσώρευση σημάτων λίγο-πολύ «κωδικοποιημένων» που απευθύνονταν στη φυσική εμπειρία του θεατή, παρόλο που τα σήματα αυτά δηλώνουν, δεν περιγράφουν εκείνο που αναπαριστούν.

Το τοπίο κυριαρχεί μέσα στην εικόνα. Παρόλο που οι διαστάσεις της είναι μικρές, απλώνει όλο το πλάτος του πάνω στην επιφάνεια της εικόνας. Η δράση, δηλαδή οι μάχες, συντονίζονται με τη δομή του πίνακα, του τοπίου. Η δυναμική της δράσης ισχυροποιείται από τα σήματά της, τους πολεμιστές που δεν ανήκουν στα στατικά στοιχεία της παράστασης. Αντίθετα, είναι τα μόνα σήματα που υποβάλλουν κάποια κίνηση. Κι αν οι πολεμιστές δεν κινούνται για μια στιγμή μέσα σε μια εικονιστική αναπαράστασή τους, έχουν συλληφθεί σαν κινούμενα στοιχεία, σύμφωνα με τις συνθήκες της πραγματικής ζωής. Οι ροπές που δημιουργούν οι μετακινήσεις των στρατευμάτων συμπίπτουν με τους άξονες ή τις πλευρές του ρόμβου. Πάνω στις πλαγιές του βουνού, που αποτελούν τις δύο πλευρές του ρόμβου, βρίσκουμε ανθρώπινες φιγούρες ζωγραφισμένες σε αρκετά μεγάλο μέγεθος ώστε να είναι ορατές από το θεατή, που στην πραγματικότητα δεν μπορεί να συλληφθεί παρά μόνο να



Παναγιώτης Ζωγράφου
«Μάχη της Κορίνθου, Δερβενακίου, Ναυπλίας και Άργους», 19ος αιώνας
Πετρός Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση

υπάρχει έξω από τις εικονιζόμενες παραστάσεις. Μπορεί λοιπόν να παρατηρεί κανείς τα περιστατικά από μακριά. Όμως μόνο θεωρητικά, όπως μας αφήνει ν' αντιληφθούμε και η πανοραμική αναπαράσταση που είχε τεράστιο εύρος, μα και που τη βλέπει ο θεατής ταυτόχρονα ολόκληρη. Αν όμως παραβλέψουμε το πρόβλημα, ο θεατής παρατηρεί από πολύ κοντά τα γεγονότα. Οι ανθρώπινες φιγούρες με το γιαταγάνι στο χέρι χτυπιούνται πάνω στις κατηφορίες του βουνού και είναι πελώριες σε σχέση με τ' άλλα στοιχεία του πίνακα, τα χωριουδάκια λ.χ. που βρίσκονται στους πρόποδες του βουνού. Είναι δηλαδή πολύ πιο κοντά στο θεατή συγκριτικά με τη θέση τους στον πίνακα.

Στη γραμμή τομής του βουνού με την πεδιάδα, στους πρόποδες δηλαδή του βουνού, βλέπουμε τον τουρκικό στρατό να περπατά σε τυπικά ευθεία πορεία. Προχωρεί από τ' αριστερά προς τα δεξιά, μα δεν φτάνει ως την άκρη της εικόνας. Το στοιχείο αυτό το καθορίζει το πραγματικό γεγονός πως εκεί βρίσκεται το Ναύπλιο, όπου οι Τούρκοι δεν πάτησαν ποτέ όσο κρατούσε ο πόλεμος για την Ανεξαρτησία. Ο τουρκικός στρατός, γράφοντας μια οξεία γωνία, στρέφεται προς μια κατεύθυνση που σχηματίζει η μία πλευρά του ρόμβου της εικόνας με προμελετημένη συμμετρία.

Στο πρώτο-πρώτο επίπεδο κι έξω από το σχήμα του ρόμβου, δύο ομάδες που την κάθε μια απαρτίζουν τέσσερις πελώριες ανθρώπινες μορφές, σήματα Ελλήνων πολεμιστών που κραδαίνουν το σπαθί, στέκονται εκεί για να δηλώσουν πως το μέρος αυτό το κατέχουν οι Έλληνες. Καθώς όμως το εικαστικό σύστημα της λαϊκής ζωγραφικής, που μέσα του εγγράφεται και η εικόνα που αναλύουμε, αναπαριστά μόνο μετωπικά τους ανθρώπους, ο ζωγράφος παρασταίνει αυτές τις μορφές κατά πρόσωπα κι έτσι έχουν γυρισμένη τη ράχη στις μάχες που μαίνονται κοντά στα τείχη του Άργους, όπου έχουν κιόλας καταφθάσει οι εχθρικές προφυλακές.

Το μέγεθος του κάθε στοιχείου υπαγορεύεται όχι από τη θέση του στον πίνακα, μα από τη θέση που έχει στη σημασιολογική ιεράρχηση των αξιών που προβάλλει ο πίνακας.

Ολόκληρη η προσπάθεια του ζωγράφου εγγράφεται μέσα στον ιστορικό/ηρωϊκό κλάδο της λαϊκής τέχνης.

Στην εικόνα που υπαγόρεψε στον Π. Ζωγράφο ο Μακρυγιάννης, δεν περιγράφει τον πόλεμο όπως τον είδε άμεσα εκείνος ο ίδιος, δηλαδή στις εικόνες αυτές δεν βλέπει εκείνα τα περιστατικά με τα δικά του μάτια. Και αυτό επειδή βρισκόταν ανάμεσα στους πολεμιστές. Τρ' πραγματικό σημείο όρασης του Μακρυγιάννη για εκείνα τα περιστατικά βρισκόταν μέσα στην παράσταση, περιτριγυρισμένο από κάθε πλευρά από τη δράση. Για να τα διηγηθεί όμως όλα, απομακρύνεται από αυτά, τοποθετείται έξω από τη δράση, μετατοπίζει το πραγματικό σημείο όρασης. Με την ιδιότητά του σαν θεατής δεν συμμετέχει πια στη μάχη,

μπορεί να εικονογραφήσει και τη δική του παρουσία, σαν να ήταν κι αυτό αντικειμενικό στοιχείο σε κείνο το παιχνίδι. Ο Μακρυγιάννης διχάζεται: σε εκείνον που δρα και σε εκείνον που περιγράφει. Αυτό σημαίνει πως ο διηγούμενος Μακρυγιάννης αποστασιοποιείται από τα γεγονότα και έτσι υπάρχει κι ο ίδιος μέσα στη δική του διήγηση.

Κάτω από αυτή την οπτική, το σημείο όρασης που χρησιμοποιεί είναι φανταστικό, δηλαδή δεν υπάρχει αντικειμενικά και από εκεί τα πράγματα που διηγείται στις εικονιστικές παραστάσεις δεν είναι ούτε πέρα για πέρα αληθινά ούτε πέρα για πέρα φανταστικά. Εξαιτίας αυτού δημιουργούνται οι προϋποθέσεις για κάθε φύσης παραβίαση. Έτσι, μερικά στοιχεία της διήγησής του, σαν τις έννοιες του τόπου και του χρόνου, γίνονται μυθικά. Έτσι η ζωγραφική γίνεται διανοητική και η ιστορική αντικειμενικότητα δρα από πολύ μακριά μέσα σ' αυτό το παιχνίδι.

Ας δούμε το φαινόμενο και από τον άλλο πόλο της συνεργασίας. Ο Ζωγράφος είναι και ο ίδιος υποχρεωμένος να προβεί σε κάποια διχοτόμηση, συμερίζεται τη στάση του Μακρυγιάννη.

Πρώτα-πρώτα απομακρύνει κι αυτός το σημείο όρασής του για να περιλάβει στο οπτικό του πεδίο πολύ περισσότερα πράγματα και να δημιουργήσει τις προϋποθέσεις για μια πανοραμική, σφαιρική αναπαράσταση των περιστατικών. Μέσα στο τοπίο που έχει να εγγράψει τόσα φυσικά στοιχεία, βουνά, ποτάμια, δέντρα χρησιμοποιεί γι' αυτό κάποιο άλλο σημείο όρασης, μεθοδεύει κάποια μεγέθυνση γι' αυτά τα στοιχεία και δεν αφήνει να επηρεαστεί το μέγεθός τους από τη θέση που κατέχουν στα διάφορα σημεία του τοπίου. Από εκεί κερδίζει ο ζωγράφος την πανοραμική άποψη που δίνει την εντύπωση στο θεατή πως η οπτική διήγηση ξετυλίγεται σ' ένα ευρύ χώρο που τον περιλαμβάνει κι αυτόν τον ίδιο.

Όσο για τις αναπαριστώμενες ανθρώπινες μορφές, ο ζωγράφος προσπαθεί να τις κάνει συγκεκριμένες και όχι διαφορούμενες. Το μέγεθός τους δεν το καθορίζει η θέση που κατέχουν στον πίνακα. Διακρίνουμε σε όλες τις μορφές που τοποθετήθηκαν ξεχωριστά, μία προς μία, όσο μικρές κι αν είναι, τα μάτια τους, τα μουστάκια τους και άλλες λεπτομέρειες. Το χρώμα που έχουν οι φορεσιές τους λάμπει στα μάτια μας σαν να τις βλέπουμε από κάποια μικρή απόσταση, παρόλο που οι μικρές χρωματικές επιφάνειες, όταν είναι τόσο μακριά από το θεατή θαμπώνουν, χάνουν τη λάμψη τους.

Ο ζωγράφος υφίσταται τη διχοτόμηση που λειτουργεί στην περίπτωση του Μακρυγιάννη: Εκείνος που δρα (ο Ζωγράφος ήταν κι αυτός ένας αγωνιστής στον πόλεμο για την Ανεξαρτησία) είναι άλλος από εκείνον που περιγράφει μα η σχέση του, ως προς την αναπαράσταση, δημιουργεί μια άλλη διχοτόμηση: στον πίνακα υπάρχουν στοιχεία που τα βλέπει άλλα από κοντά κι άλλα από μακριά. Από κοντά βλέπει τις

ανθρώπινες μορφές και μερικά σταθερά στοιχεία του τοπίου. Από μακριά βλέπει το τοπίο, δηλαδή τη δομή του, το γενικό σήμα και το αποδίδει.

Κάτω από αυτή την οπτική εξηγούνται οι δυσαναλογίες που διαπιστώνονται ανάμεσα στο τοπίο και στη δράση, το περιέχον και το περιεχόμενο. Ο λαϊκός ζωγράφος μπορεί να χειρίζεται το τοπίο πιο ελεύθερα, αλλά γνωρίζει πολύ καλά τις ανθρώπινες μορφές και εκείνο που τις δικαιώνει στα μάτια μας είναι η χρωματική τους υπόσταση που ο ζωγράφος ξέρει να τη διαφυλάττει» (Πετρής, 1988, σελ. 118-128).

Για τον ίδιο πίνακα αναφέρει σχετικά ο Σταμέλος: «Δεν είναι μόνο το σχέδιο, δεν είναι η παραστατική απόδοση της μάχης, των πολεμιστών και του τοπίου, είναι και η μαγεία του χρώματος που δίνει στον πίνακα μια πλαστική αρμονία. Οι απαλές ονειρικές διακυμάνσεις του χρώματος απλώνονται και στις φοβερές, τις συγκλονιστικές συγκρούσεις της Εθνεγερσίας, που παίρνουν ένα μυθικό χαρακτήρα. Η διηγηματική και διακοσμητική αρμονία του πίνακα συνθέτει με την υψηλή πλαστική πνοή, την εικονογραφική ιστορία του Εικοσιένα» (Σταμέλος, 1993, σελ. 130).

Θεόφιλος

Ο πιο γνωστός λαϊκός ζωγράφος είναι ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ.

Γεννήθηκε γύρω στο 1864 στη Βαρεία της Μυτιλήνης, όπου και πέθανε το 1934, αφού επί τριάντα χρόνια περιπλανήθηκε και δούλεψε στη Σμύρνη και στα χωριά του Πηλίου. Ο Θεόφιλος ζωγράφιζε σε όλων των ειδών τις επιφάνειες, σε τοίχους, σε σανίδια, τενεκέδες, πανιά, χαρτόνια, μουσαμάδες.

Τα χρώματα τα έφτιαχνε μόνος του με σκόνες από τριμμένο κεραμίδι και άλλες φυσικές ουσίες που τις διέλυε σε καθαρό νερό ή κόλλα.

Εκείνο που εντυπωσιάζει στη ζωγραφική του είναι η έκταση και η θεματική της ποικιλία. Τα θέματά του τα παίρνει από παλιές λιθογραφίες, εικονογραφήσεις λαϊκών εκδόσεων, φωτογραφίες. Τα αναπλάθει, ώστε να μπαίνουν στις υποχρεωτικές διαστάσεις των επιφανειών που διακοσμεί.

Για την τέχνη του και τη θεματογραφία του, λέει σχετικά η Π. Ζώρα: «Μια χονδρική θεματογραφική κατάταξη του έργου του διακρίνει οκτώ βασικές κατηγορίες: τη **μυθολογική**, την **ιστορική**, τη **ρομαντική** την **τοπιογραφική**, τη **λαογραφική**, την **αγιογραφική**, τη **φωτογραφική** και τη **διακοσμητική**. Θεοί και θεές του Ολύμπου, ήρωες της Αρχαίας Ελλάδας, σκηνές από τη Βυζαντινή Ιστορία, οπλαρχηγοί της Επανάστασης, φιγούρες πολύπαθες βγαλμένες από τις ρομαντικές φυλλάδες της εποχής, τοπία από τη Μυτιλήνη και το Πήλιο, ειδυλλιακές και γραφικές σκηνές της λαϊκής ζωής, αγιογραφίες, Πηλιορείτες και



Θεόφιλος

Προσωπογραφία (χαρτόνι), 1919

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

νησιώτες, γλάστρες με λουλούδια, φανταστικά θηρία, ζώα και πουλιά, πλήθος από κοπέλες, μακρινές πολιτείες, κυνήγια άγριων ζώων και άλλα, αποτελούν τον θαυμαστό κόσμο του Θεόφιλου. Έναν κόσμο πολύχρωμο, γραφικό, που κινείται, μάχεται, ρεμβάζει, αναπνέει και ζει μέσα από τη ζωγραφική του.

Ο Θεόφιλος δεν ξέρει αναλογίες, ούτε προοπτική.

Τους ήρωες που θαυμάζει τους βάζει στο πρώτο επίπεδο της εικόνας και τους κάνει μεγαλύτερους από τους άλλους, τους κοινούς θνητούς.

Συνεχιστής της βυζαντινής παράδοσης, διατηρεί τα σκούρα (μαύρα ή καφέ) χρώματα στα περιγράμματα, τα τονισμένα ματόφρυδα και την κατά μέτωπο παράταξη των προσώπων, που θυμίζουν πομπές βυζαντινών αγίων. Μερικές διακοσμητικές λεπτομέρειες (σκαλίσματα όπλων, κεντήματα σε φορεσιές κτλ.) τις έκανε με το σκούρο χρώμα.

Τις γυναικείες μορφές δεν τις πολυκαταφέρει. Ψυχή παιδική και ανέραστη, ο Θεόφιλος, δεν τόλμησε να γνωρίσει από κοντά το γυναικείο φύλο. Έτσι οι γυναίκες στη ζωγραφική του έχουν κάτι το ανδροπρεπές και το ηρωϊκό, που τις φέρνει πιο κοντά στην ανδρική παρά στη γυναικεία φύση» (Ζώρα, 1995, σελ. 16-17).

Συχνά βάζει τον ιδιοκτήτη ή το δωρητή του πίνακα μέσα στην εικόνα.

Τα θέματα που αγαπά, ο Θεόφιλος τα τυποποιεί και τα επαναλαμβάνει με ελάχιστες ή και χωρίς παραλλαγές, με διαφορετικά υλικά ανάλογα την περίπτωση.

Οι γραφικές ανορθόγραφες, καθαρευουσιάνικες επεξηγηματικές επιγραφές που συνοδεύουν τις εικόνες του είναι από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της ζωγραφικής του που επηρέασαν τη νεοελληνική γελοιογραφία.

Τα τελευταία χρόνια πολλοί ειδικοί μελέτησαν τα έργα του. Ο Τεριάντ (Teriade: κριτικός, εκδότης βιβλίων και περιοδικών τέχνης στο Παρίσι, ελληνικής καταγωγής (Ευστράτιος Ελευθεριάδης). Είχε γεννηθεί το 1897 στη Μυτιλήνη, όπου ίδρυσε πριν από το θάνατό του Μουσείο με τις εκδόσεις του. Πέθανε το 1983) τον ανακάλυψε πρώτος και είπε γι' αυτόν ότι οι ζωγραφίες του βγαίνουν από τη λαϊκή συνείδηση την οδηγημένη από την ελληνική λαϊκή παράδοση. Για το Θεόφιλο έγραψαν σπουδαίοι Έλληνες Λογοτέχνες: ο Κώστας Ουράλης, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Οδυσσέας Ελύτης.

Για τον Θεόφιλο έγραψε ο Κίτσος Μακρής: «ο Θεόφιλος είναι ένας λαϊκός ζωγράφος στην εκτέλεση, την ζωγραφική του αντίληψη, τη θεματολογία του. Η καλλιτεχνική του αξία είναι ένα άλλο θέμα!» (Μακρής, 15-8-1964 και Μακρής, 1979, σελ. 138).

Η εκφραστικότατη γραμμή του, οι πτυχώσεις του, η χρωματική του ευαισθησία αντικατοπτρίζουν μια δυνατή καλλιτεχνική προσωπικότητα.

Η Παναγία Ελλάς καθαίρει την δυναστείαν

Στα θέματα του Θεόφιλου εμφανίζονται μόνο μία φορά τα πρόσωπα των βασιλιάδων της Νεώτερης Ελλάδας. Πρόκειται για τα πορτραίτα του Όθωνα και της Αμαλίας που ζωγράφισε ο Θεόφιλος και ανήκουν στη συλλογή Ποταμιάνου.

Το έργο είναι ζωγραφισμένο σε πανί (πάντα) με λαδομπογιά, διαστάσεων 0,55x1,88 και είναι αρκετά κατεστραμμένο γιατί βρισκόταν σε ταβέρνα.

«Ο τίτλος του έργου είναι ένα εκφραστικό του στοιχείο: «Η Παναγία Ελλάς καθαρεί την Δυναστείαν». Εικονίζεται η άφιξη στην παραλία, πριν από την επιβίβαση στην «Σκύλα». Παναγία ονομάζει την Ελλάδα κι αυτό εκφράζει τον θρησκευτικό του σεβασμό και την αγάπη του για την πατρίδα. Για λογαριασμό της ενεργούν αυτοί που διώχνουν το έκπτωτο ζευγάρι. Κατά τον τίτλο, η Ελλάδα δεν καθαιρεί τους δύο βασιλιάδες, αλλά τη δυναστεία. Έτσι ευρύνεται το νόημα.

Η ζωγραφιά παριστάνει τη στιγμή που το ζευγάρι αφήνει το ελληνικό έδαφος για να μπει στη «Σκύλα». Ο Όθων φορά τη φουστανέλα του, από την οποία τον τραβά ένας αξιωματικός. Ένας άλλος τον πιάνει από το μπράτσο, ενώ ένας τρίτος του δείχνει με το ξίφος το πλοίο. Έτσι έληξε η βασιλεία του Όθωνα. Πίσω του είναι η Αμαλία. Φοράει τη «στολή της Αμαλίας», με παραδοσιακά ελληνικά στοιχεία. Της παραστέκει μία άλλη γυναικεία μορφή που δεν διακρίνεται καθαρά, λόγω της φθορά του έργου.

Η σύνθεση των μορφών είναι παρατακτική, καθώς απλώνεται στο μήκος μιας στενόμακρης επιφάνειας, αν και υπάρχουν δύο συμπλέγματα, της Αμαλίας με τη γυναίκα και του Όθωνα με τον αξιωματικό που τον τραβά από τη φουστανέλα.

Όλες οι μορφές έχουν φορά από τα δεξιά προς τα αριστερά. Χρωματικά το έργο είναι μια δραματική αντίθεση ανάμεσα σε δύο χρώματα, ένα ψυχρό και ένα ζεστό, στο γαλάζιο και στο άλικο κόκκινο. Ουρανός, θάλασσα, οι στολές των αξιωματικών, η φορεσιά της γυναίκας, είναι σε γαλάζιο χρώμα διαφόρων αποχρώσεων.

Το θέμα πιθανόν προέρχεται από λιθογραφία.

Ήταν ζωγραφισμένο σε σπιτική πάντα, που βρέθηκε αργότερα τοποθετημένη σε ταβέρνα. Το έργο αυτό θα μπορούσε να σταθεί δίπλα στις καλύτερες δημιουργίες του Θεόφιλου, Στο «Λήμνιο Κεχαγιά» και στους «Πηλιορείτες νεόνυμφους» (Μακρής, 1979, σελ. 305-307).

Ένας ζωγραφικός παράδεισος

«Στα 1910 ο φουστανελάς ζωγράφος μέσα στο μανάβικο του μπαρμπα-Θανάση, στο Βόλο, κάνει το δικό του «Κήπο της Εδέμ» γράφει ο Κίτσος Μακρής. «Χωρίς ψηλά τείχη και χοντρές πύλες, χωρίς σεβάσμιους Πατριάρχες και βιβλικούς ποταμούς. Ένα ολόδροσο μποστάνι είναι ο θεοφιλικός κήπος της Εδέμ. Αλογοκίνητο συντριβάνι γεμίζει με άφθονο νερό τη στέρνα. Αυλάκια διοχετεύουν το νερό σε παρτέρια μα ζαρζαβατικά. Σε μια δασίσκιωτη γωνία είναι πηλιορείτικο αρχοντικό. Βαριές αγελάδες και πρόβατα με φουσκωτά μαστάρια γεύονται την πλούσια χλόη. Βρακάδες φροντίζουν τον κήπο. Στη δροσερή γωνιά ένα σεμνό ειδύλλιο. Πράσινο παντού. Ατμόσφαιρα διάφανη. Το φως πλούσιο λούζει το τοπίο. Χαρά της ζωής, τραγούδι της ομορφιάς και της αγάπης. Χαμόγελο ενός λαού που, με το πινέλο του τεχνίτη του εκφράζει την πίστη του πως μπορεί να δημιουργήσει μόνος του τον Παράδεισό του. Το έργο δεν υπάρχει πια» (Μακρής, 28-6-1960 και Μακρής, 1979, σελ. 57).

Μια Παναγία του Θεόφιλου

Για το έργο αυτό γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Πρόκειται για έργο καμωμένο σε σανίδι, που για να μην σκεβρώσει, έχει στις στενές του πλευρές καρφωμένες πίσω δύο τραβέρσες. Οι διαστάσεις του είναι 18,5x30 εκατοστά του μέτρου. Στο πίσω της μέρος έχει το συνηθισμένο σταυρό, τη χρονολογία κατασκευής, 1912, και την υπογραφή «Έργον Θεοφίλου Γ. Χατζή Μιχαήλ». Προέρχεται από σπίτι της Πορταριάς και ανήκει στη συλλογή μου. Η Παναγία παριστάνεται, πάνω σε καφέ φόντο, ως τα γόνατα, κρατώντας με το αριστερό της χέρι το Χριστό, ενώ το δεξί της χέρι ακουμπάει στο στήθος της. Ο Χριστός με το αριστερό χέρι κρατάει ευαγγέλιο και με το δεξί ευλογεί. Δίπλα στο φωτοστέφανο που αποδίδεται με τριπλό κύκλο σε χρώμα ώχρας, δυο μικροί άγγελοι πάνω σε σύννεφα. Στο κεφάλι της Παναγίας ξενόφερτη κορώνα. Αν σκεπάσουμε με το χέρι μας το φωτοστέφανο με την κορώνα ποια διαφορά θα βρούμε με τις άλλες γυναίκες του ίδιου ζωγράφου, κυράδες και βοσκοπούλες;» (Μακρής, 15-8-1964 και Μακρής, 1979, σελ. 138).



Θεόφιλος

«Παναγία», σανίδι, 1912

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Ένα ναυτικό θέμα πάνω σε ναυτικό σάκο

Γράφει γι' αυτόν ο Κ. Μακρής: «Στο κλίμα των παραμονών του 1912 μας φέρνει ένας ναυτικός σάκος, ζωγραφισμένος από τον Θεόφιλο στα 1911. Σε ωραία διακοσμητική σύνθεση εικονίζονται τα τρία, καινούρια τότε, αντιτορπικά «Ιέραξ», «Λέων» και «Ναυκρατούσα». Επάνω, αμέσως μετά τις παρυφές του ανοίγματος του σάκου, υπάρχει νησιώτικο τοπίο με σπίτια και ανεμόμυλους. Η ευθεία κάτω γραμμή της ζώνης αυτής, με την σειρά των παρατεταγμένων σπιτιών και η ρυθμική κυματιστή επάνω γραμμή, με τους τρεις ανεμόμυλους στις κορυφές των λόφων, δίνουν την αίσθηση της δαντέλας. Επάνω στη γαλάζια επιφάνεια της θάλασσας, τα τρία πολεμικά σκάφη, σε παράλληλη σύμμετρη διάταξη καλύπτουν και συγχρόνως δένουν θαυμάσια το σχήμα του ναυτικού σάκου. Το έργο αυτό, από την άποψη της διακόσμησης συγκεκριμένου αντικειμένου, ανήκει στις ευτυχέστερες στιγμές του φουστανελά ζωγράφου» (Μακρής, 1-11-1964 και Μακρής, 1979, σελ. 143).

Σταμάτης Λαζάρου

Πειραιώτης σιδηρουργός, εργαζόταν στην Κοκκινιά. Ζωγράφιζε Γοργόνες και Μεγαλέξανδρους και σκηνές από τον πόλεμο του 1940. Δούλευε και το ξύλο.

Σπύρος Παλιούρας

Είναι από τους τελευταίους εκπροσώπους της λαϊκής ζωγραφικής. Γεννήθηκε το 1875 στο Μεγάλο Χωριό της Ευρυτανίας και πέθανε στον Πειραιά τον Μάη του 1957. Κουρέας στην αρχή, με δικό του μαγαζί στα Χαυτεία το 1909, φεύγει αργότερα για τη Γαλλία, όπου δουλεύει στη Μασσαλία σε εργοστάσιο ως μηχανουργός. Επέστρεψε στην Ελλάδα και εργάζεται ως υδραυλικός. Παίρνει μια μικρή σύνταξη και περνά τα τελευταία του χρόνια στον Πειραιά ψαρεύοντας και ζωγραφίζοντας. Είναι τοπιογράφος, με μια αέρινη απαλή γραμμή που δένεται πλαστικά με το χρώμα.

Μαρία Φιοράκη

Γεννήθηκε στις Αρχάνες Ηρακλείου Κρήτης (1912-1970).

Πτυχιούχος της Νομικής και της Γαλλικής Ακαδημίας, αυτοδίδακτη, εντάσσεται στους λαϊκούς ζωγράφους.

«Με χρώματα έντονα και αδρά σχήματα εικονίζει εντυπωσιακά ανθρώπινες μορφές, σπίτια και δέντρα, ενώ τα ασπρόμαυρα σχέδιά της,

με γέρικες ελίες κυρίως, έχουν μια ηρωϊκή και τραγική εκφραστικότητα. Τα έργα της είναι απλά, χωρίς διακοσμητικό φόρτο» (Σταμέλος, 1993, σελ. 145).

Μιχαήλ Κάσιαλος

Ο Κάσιαλος γεννήθηκε στην Κύπρο το 1885, δούλεψε ως τσαγκάρης για τριάντα χρόνια και στη συνέχεια ασχολήθηκε επαγγελματικά με αντιγραφές ή απομιμήσεις αρχαϊκών γλυπτών που τα πουλούσε σε τουρίστες.

«Στα εβδομήντα τρία του φούντωσε μέσα του το παλιό μεράκι της ζωγραφικής και μας έδωσε αρκετά σημαντικά έργα που περιλαμβάνουν σκηνές από την αγροτική ζωή και το λαογραφικό θησαυρό της Κύπρου. Συχνά λεπτομερειακός, με έντονα διακοσμητικά μοτίβα, με χρωματική διαύγεια και οπτική ειλικρίνεια, ο Κάσιαλος γίνεται μια ακόμη αυθεντική φωνή της λαϊκής ζωγραφικής, ένας καλλιτέχνης που αποδίδει στο έργο του την παλικαριά και την ποίηση του λαού με την αφέλεια και τη γνησιότητα που συγκινούν βαθύτερα και επαγωγικά. Στα καλύτερά του έργα περιλαμβάνονται εκείνα που εικονίζουν γραφικές σκηνές του γάμου» (ό.π., σελ. 145-146).

Πέθανε το 1974, κατά την τουρκική εισβολή, ύστερα από βασανισμό του από τους Τούρκους.

Άλλοι λαϊκοί ζωγράφοι

Αξιόλογα έργα μας έχουν δώσει λαϊκοί ζωγράφοι από τη **Φωκίδα** (από το Γαλαξίδι, την Άμφισσα, την Ιτέα) και οι πιο πολλοί μας είναι άγνωστοι, αφοί με τη μετριοφροσύνη που συνήθως διακρίνει το λαϊκό τεχνίτη, δεν υπέγραφαν τα έργα τους. Αντλούν τα θέματά τους από την τοπική ζωή, την επικαιρότητα, αλλά αντιγράφουν και γνωστούς πίνακες ζωγραφικής ή λιθογραφίες που δημοσιεύονται σε διάφορα έντυπα. Στο σύνολό του διακρίνονται για τον αυθορμητισμό και το βαθύτερο σύνδεσμο με τη λαϊκή παράδοση.

«Αντιπροσωπευτικοί λαϊκοί ζωγράφοι της περιοχής είναι: η **Φρόσω Κραβαρτόγιαννου-Παπαγεωργίου** (Άμφισσα, 1890-1967), ο **Γιώργος Ανάγνου** (Ιτέα 1895-1968) που υπήρξε κυρίως θαλασσογράφος, η **Καλλία Βασιλείου** (Άμφισσα 1891-Πάτρα 1971) και ο **Νικόλαος Παπακωνσταντίνου** (Δεσφίνα 1881-Αθήνα 1925) που φιλοτέχνησαν κυρίως τοπία.

Η Φρόσω Κραβαρτόγιαννου-Παπαγεωργίου, στο χρονικό διάστημα 1914-1952 φιλοτέχνησε χίλιους περίπου πίνακες, κυρίως προσωπογραφίες και τοπία. Οι χρωματικές διακυμάνσεις, η απλότητα του σχεδίου και η ποίηση που αποπνέουν οι πίνακες, δίνουν στο έργο της μια

καθαρότητα και συγκινητική ειλικρίνεια. Εντυπωσιακές για τα χρωματικά μέσα που χρησιμοποιεί είναι οι προσωπογραφίες της. Η ίδια μας έδωσε πολλά ξυλόγλυπτα έργα, φιλοτεχνημένα με γούστο και διακοσμητική δύναμη» (ό.π., σελ. 144).

Λαϊκούς ζωγράφους καταγράφει ο **Γιάννης Γκίκας**: «τον Ηπειρώτη **Σέργιο Τσίμπα** (1870-1977), τον ιερέα από τα Μόρια της Μυτιλήνης **Βασίλειο Μπάμπι** (1898-1972), τον **Λεωνίδα Τσαλαμπούνη** (1901-1975) από τη Δροσοπηγή Τριφυλλίας που ζωγραφίζει κυρίως στιγμιότυπα και γεγονότα από την ελληνική ιστορία, το Θεσσαλονικιό **Σωτήρη Ζήση**, το **Χρήστο Καραγκά** από τη Γρανίτσα Ευρυτανίας που έζησε στη Λαμία και ζωγράφιζε θέματα εμπνευσμένα από τη ζωή της ορεινής Ρούμελης και τους ανθρώπους της, τον Πλακιώτη **Γιώργο Σαββάκη**, τον **Γιάννη Μητράκα**, το **Δημήτρη Κωστόπουλο** από τον Πύργο της Ηλείας, την **Καίτη Νικολάου** από τις Σέρρες, το Σαρακατσάνο **Δημήτρη Δούνη**, τον υδραΐικης καταγωγής **Θανάση Γουδή**, τη **Μαρία Μελλίδου κ.ά.**» (Γκίκας, 1979, σελ.32-41).

Θαλασσογράφοι

Νικόλαος Χριστόπουλος

Ο Νικόλαος Χριστόπουλος γεννήθηκε το 1880 και πέθανε το 1967, σε ηλικία 87 χρονών, στο Βόλο. Σε όλα τα έργα του, που βρέθηκαν σκορπισμένα σε σπίτια φίλων του, εκφράζει τη λατρεία του για τη θάλασσα. Καράβια με ζωηρά χρώματα και φίνες πινελιές. Βάζει πάνω στους πίνακές του χαριτωμένες λεζάντες που με τις χαρακτηριστικές ανορθογραφίες, συμπληρώνουν τη χάρη και τη δροσιά των έργων του.

Ο Νικόλαος Χριστόπουλος, φίλος του Παπαδιαμάντη και του Δροσίνη, με δικό του ταρσανά (ναυπηγείο) στα Πευκάκια του Βόλου, έχει μεγάλη ποικιλία στα θαλασσινά του θέματα, όσο κι αν κυριαρχεί σ' αυτά το καράβι.

Ο Κίτσος Μακρής λέει για τον Ν. Χριστόπουλο: « Ζωγράφο του ταρσανά χαρακτηρίστηκε ο Χριστόπουλος. Του ταρσανά, όχι της θάλασσας, αν και ολόκληρο το έργο του είναι θαλασσογραφικό: καράβια από όλες τις χώρες, θαλασσινοί θρύλοι, μεγάλες στιγμές της ναυτικής ιστορίας, λιμάνια. Με τα ζωγραφιστά του καράβια ο Χριστόπουλος μας ταξιδεύει όχι μόνο μέσα στο χώρο, αλλά και στο χρόνο και μας φέρνει ως τα χρόνια της αργοναυτικής εκστρατείας. Με βολιώτικες ανεμόστρατες, σπετσιώτικες τσαλούπες, μα νάβες, τρεχαντήρια, περάματα, σκαμπαβίες, γολέττες, και λογής σκαριά, ο γέρος ζωγράφος σκίζει τις θάλασσες. Κι όμως παραμένει ο ζωγράφος του ταρσανά. Ακόμη και στο μοναδικό έργο του με διαφορετικό θέμα, στους νησιώτικους ανεμόμυλους, την αίσθηση карабиού δίνει με τα λευκά πανιά των φτερών τους που διαγράφονται



Ο Νικόλαος Χριστόπουλος και τα έργα του

Πόρναλης, Μιγάλης, 1991, *Πήλιο, τον φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Parnalis

έντονα πάνω στο γαλάζιο του ουρανού» (Μακρής, 11-12-1960 και Μακρής, 1979, σελ. 62).

Για την τέχνη του λέει επίσης ο Κ. Μακρής: «Σε κάθε έργο περιμένει και μια έκπληξη. Εδώ μερικοί ζεστοί τόνοι που φέγγουν σ' ένα ουδέτερο κάμπο, εκεί μια λύση που θυμίζει αρχαία αγγειογραφία. Είναι δύσκολο σ' ένα τεχνίτη που κινείται με τόσα έργα, σ' έναν περιορισμένο κύκλο θεμάτων ν' αποφύγει την αυτοεπανάληψη. Πολύ περισσότερο για ένα τεχνίτη χωρίς καλλιέργεια. Κι όμως το πετυχαίνει ο Χριστόπουλος. Στο έργο του υπάρχει όλη η κλίμακα των αισθημάτων» (Μακρής, 1960, σελ. 44).

Άλλοι Θαλασσογράφοι

Το καράβι και τα θαλασσινά θέματα απασχολούσαν το λαϊκό τεχνίτη. Από τα πρώτα χρόνια του ΙΘ' αιώνα, ανώνυμοι λαϊκοί ζωγράφοι ειδικεύονται στη φιλοτέχνηση πλοίων.

Γράφει σχετικά ο Κ. Μακρής: «Οι ζωγραφίες των караβιών, συνήθως υδατογραφίες σε χαρτί, έχουν σκοπό την πιστή αναπαράσταση του πλοίου με όλες τις λεπτομέρειες του σκαριού και της αρματωσιά του. Κάθε πανί, κάθε σκοινί, κάθε μακαράς στη θέση τους και με τη σωστή λειτουργία τους. Πιστές, αντικειμενικές περιγραφές. Εδώ επεμβαίνει η ανθρώπινη ψυχή και τις κάνει λυρικά τραγούδια. Τα χρώματα λιτά. Επιγραφές με τη χρονολογία, το όνομα, το είδος του караβιού και το ονοματεπώνυμο του караβοκύρη, εκφράζουν το δίκαιο καμάρι του. Έγιναν νοσταλγικοί αφηγητές για τον φιλότεχνο και πρόθυμοι πληροφοριοδότες για τον ιστοριοδίφη» (Το Βήμα, 28 Ιουλίου 1963 και Βήματα, σελ. 103-104).

«Πολλά από τα έργα αυτά, τα επόμενα χρόνια, τα φιλοτεχνούσαν οι ίδιοι οι ναυτικοί, που στα γεράματά τους ζούσαν πια στα λιμάνια και αποζητούσαν να δώσουν πάνω στο ξύλο, το χαρτόνι ή το πανί τη λαχτάρα και τη νοσταλγία της νεότητά τους» (Σταμέλος, 1993, σελ. 141-142).

«Σημαντικοί λαϊκοί ζωγράφοι-θαλασσογράφοι είναι ο Ν. Θερμιώτης, ο Γ. Χατζηδημητρίου, ο Ν. Σταράς, ο Χ. Κιλαδίτης, και ο πιο γνωστός ο Χιώτης Αριστείδης Γλύκας (1870-1941) που ήταν ναυτικός σε ιστιοφόρα πλοία» (Μακρής, 1972, σελ. 272) (Γκίκας, 1979, σελ. 32-34).

Ανάμεσα στους λαϊκούς ζωγράφους πρέπει να δεχτούμε τις επιδράσεις που ασκούνται αναπόφευκτα, αφού άλλωστε έχουν κοινές αφετηριακές πηγές, όμως ο καθένας έχει τη μοναδικότητά του, την ιδιοτυπία του, κάτι που διαχωρίζει την τέχνη του από την τέχνη των άλλων.

Φιγούρες του Καραγκιόζη

Στη λαϊκή ζωγραφική εντάσσονται και οι φιγούρες του Ελληνικού Θεάτρου Σκιών, του Καραγκιόζη.

Είναι στυλιζαρισμένοι τύποι της κοινωνίας των πόλεων και της υπαίθρου, Έλληνες και Τούρκοι, γελοιογραφίες προσώπων της εποχής τους. Οι φιγούρες αυτές ήταν και είναι κομμένες στο περίγραμμά τους, ώστε καθώς τις κινούν πίσω από ένα άσπρο πανί, με το φως που πέφτει από πίσω τους, διαγράφονται τα σχήματά τους, οι σκιές τους, πάνω στο πανί.

Αρχικά ήταν χάρτινες και μικρού μεγέθους. Αργότερα γίνονται μεγαλύτερες και διάτρητες, ώστε να περνά το φως και να διαγράφονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου και της φορεσιάς ξεκάθαρα από τη μεριά των θεατών.

Από το 1923 άρχισε να χρησιμοποιείται το δέρμα για την κατασκευή της φιγούρας. Το δέρμα επιτρέπει, με τη διαφάνειά του, τη χρήση του χρώματος. Έτσι η χρωματιστή πια παράσταση αποκτά μεγαλύτερο οπτικό ενδιαφέρον.

Οι φιγούρες είναι πρόσωπα της κοινωνικής ζωής της εποχής: ο Μπαρμπαγιώργος, μεγαλόσωμος φουστανελάς με όλη την πονηριά ζωγραφισμένη στα εκφραστικά του χαρακτηριστικά, ο Νιόνιος από τη Ζάκυνθο, κομψός, λεπτός, ντυμένος με ευρωπαϊκά ρούχα και ψηλό μαύρο καπέλο, ο Πασάς, η Βεζυροπούλα, με τα ανατολίτικα πλουμιστά τους ρούχα, τα πολλά κοσμήματα και τα στολίδια και τέλος ο Καραγκιόζης, το κεντρικό πρόσωπο και η οικογένειά του, όλοι ντυμένοι με κουρέλια, εξαιτίας της φτώχειας τους, ξιπόλητοι, αδύνατοι και με έντονα χαρακτηριστικά. Το κύριο γνώρισμα του Καραγκιόζη είναι η μεγάλη γαμπή μύτη και το μακρύ χέρι, δυσανάλογο με το υπόλοιπο σώμα του.

Αργότερα μπήκαν στο θέατρο του Καραγκιόζη και φιγούρες ηρώων από την αρχαιότητα και τη Νεοελληνική Ιστορία, ο Μέγας Αλέξανδρος, ο Μάρκος Μπότσαρης, ο Καραϊσκάκης κτλ. Αυτές οι φιγούρες είναι μεγαλύτερες και πιο λαμπρά ντυμένες από τα γνωστά πρόσωπα, ώστε να φαίνεται η διαφορά τους από τους κοινούς θνητούς.

Τα σκηνικά ήταν από τη μια πλευρά της σκηνής το σεράι του Τούρκου Άρχοντα και από την απέναντι μεριά η καλύβα του Καραγκιόζη.

Το σεράι, καλοσχεδιασμένο, ίσιο, με πολλά διακοσμητικά στοιχεία, με επιβλητική εξωτερική σκάλα. Το σπιτικό της οικογένειας Καραγκιόζη, μια στραβή, τρύπια, ετοιμόρροπη κατασκευή. Όλα τα έργα του Καραγκιόζη διαδραματίζονται μπροστά σ' αυτό το σκηνικό, εκτός από σπάνιες περιπτώσεις που προστίθεται κάτι (π.χ. δέντρο, πηγάδι).



Αφίσα για την παράσταση «Ο Καραγκιόζης γραμματικός», από τον λαϊκό ζωγράφο Α. Κυριαζόπουλο
Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, 1986, Αθήνα. Γνώση

Για το Θέατρο Σκιών γράφει ο Ευγένιος Ματθιόπουλος: «Το θέατρο σκιών αποτελεί ένα κομμάτι της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου, όμως οι φιγούρες του μπορούν να τοποθετηθούν ανάμεσα στις σημαντικότερες μορφές που σχεδίασαν οι νεότεροι Έλληνες καλλιτέχνες. Οι φιγούρες του караγκιόζη ολοκληρώνονται μέσα από τη χρήση τους ως εργαλεία δουλειάς στην παράσταση. Η σύλληψη και το μαστόρεμά τους είναι προσανατολισμένα προς την χρηστικότητά τους, οφείλουν δηλαδή να είναι πρώτα θεατρικές μορφές ικανές στα χέρια του караγκιόζοπαίχτη να «υποκριθούν» ένα μπάη, ένα μακεδονομάχο μια βεζυροπούλα. Αυτό όμως, δεν εμποδίζει αυτές τις φιγούρες και τα σκηνικά στοιχεία του φόντου, τα κτίρια, τα δέντρα να είναι ταυτόχρονα ολοκληρωμένα έργα ζωγραφικής με αυτόνομες πλαστικές αξίες, γιατί ο Καραγκιόζης, περισσότερο από κάθε άλλη μορφή δραματικής τέχνης, εκφράζεται μέσα από χειροποίητα και σταθερά σχήματα και χρώματα σε δυο μόνο διαστάσεις και γι' αυτό αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας των εικαστικών τεχνών» (Ματθιόπουλος, σελ. 339).

Και συνεχίζει: «Οι φιγούρες του θεάτρου σκιών, παρά την αφέλειά τους και την εύλογη ροπή τους προς τη σχηματοποίηση και την παραμόρφωση της γελοιογραφικής καρικατούρας, αποτελούν τις πλέον ρεαλιστικές αναπαραστάσεις προσώπων της πραγματικότητας του καιρού τους» (ο.π. σελ. 341).

«Εξαιτίας της συνεργασίας των караγκιόζοπαιχτών με τους λαϊκούς, παραδοσιακούς ζωγράφους, στο θέατρο σκιών, συναντούμε ένα υφολογικό διχασμό μεταξύ των μορφών των ηρώων του θεάτρου και στην ελεύθερη και ατμοσφαιρική ζωγραφική των σκηνικών των διαφόρων κτισμάτων που αφήνονται στην αποκλειστική αρμοδιότητα του λαϊκού ζωγράφου. Μπαρόκ και ροκοκό στοιχεία συνδιαλέγονται στην αισθητική του Καραγκιόζη, συγχωνευμένα σε μια κατά βάση μεταβυζαντινή ζωγραφική με ανατολίτικες επιδράσεις. Δυσδιάστατος σκηνικός χώρος, ενιαίο λευκό φόντο-κάμπος, απλοποίηση του σχεδίου, ακριβή και έντονα περιγράμματα, αφαιρετικά σχεδιασμένες μορφές, περίκλειστα σχήματα, οικονομία των τόνων, διακοσμητική αίσθηση και χρήση του χρώματος σε καθαρές, σχεδόν κορεσμένες ποιότητες, πλούτος λεπτομερειών, φόβος του κενού κλπ., προέρχονται κατευθείαν από την παραδοσιακή ζωγραφική. Στο υπερβολικά, σαν ψιλοκεντημένο αραβούργημα, διακοσμημένο σεράι είναι αξεδιάλυτα αφομοιωμένη η ανατολίτικη με τη ροκοκό διακοσμητική, όπως άλλωστε και στον υπερβολικό διακοσμητικό φόρτο που παρουσιάζουν ορισμένες φιγούρες. Σημαντική είναι η σημασία που δίνεται στα διάφορα κτίσματα που συνθέτουν το σκηνικό χώρο του Καραγκιόζη. Πρόκειται για περίτεχνες ζωγραφικές κατασκευές που δεν περιορίζονται μόνο στο να παριστούν το σεράι, αλλά πολύ συχνά το αντικαθιστούν, κατά τις ανάγκες της παράστασης με κάθε είδους μέγαρα, εκκλησίες, βίλες, κάστρα και

πύργους και πολυώροφα κτήρια που καταγράφουν με ρεαλισμό, ευρηματικότητα και σκηνική οικονομία τις όψεις των διαφόρων αρχιτεκτονικών ρυθμών που κυριαρχούν στον ελληνικό χώρο» (ό.π. σελ. 342).

Για τα χρώματα αναφέρει σχετικά: «Το λεπτοδουλεμένο μαύρο περίγραμμα σινικής μελάνης των μορφών, ποτέ άλλοτε δεν περιέγραψε με τόση εκφαρστικότητα και αρτιότητα τη φόρμα. Τα καθαρά χρώματα, τα βιολέ, τα πράσινα, το κρεμεζί, τα βαθιά γαλάζια, δίπλα στις ώχρες, πουθενά άλλοτε στην παραδοσιακή ζωγραφική δεν έλαμψαν τόσο δυνατά και εναρμονισμένα από όσο στον ολοφώτεινο μπερντέ» (ό.π. σελ. 345).

Ο χρωματικός πλούτος, οι ζωνρές αρμονίες, όλη η διακοσμητική σοφία της παραδοσιακής ζωγραφικής κόσμησαν το θέατρο Σκιών, φθάνοντας συχνά σε υψηλής εικαστικής ποιότητας αποτελέσματα.

Το θέατρο Σκιών του Καραγκιόζη συνεχίζεται με τα ίδια περίπου μέσα και τρόπους ως τις ημέρες μας, αναπαράγοντας τα παλιά του πρότυπα.

Περίφημοι Καραγκιοζοπαίχτες

Από το 1890 ο Καραγκιόζης, που αποτελούσε την κύρια διασκέδαση των επαρχιακών πόλεων και χωριών, εισβάλλει στην Αθήνα. Έτσι εμφανίζονται περίφημοι καραγκιοζοπαίχτες όπως «ο **Λεωνίδας Γορανίτης**, ο **Παναγιώτης Γριμίνας**, ο θρυλικός Ρουμελιώτης **Γιάννης Ρούλιας** που επονόμαζε το θέατρό του «Θέατρον ο Μπαρμπαγιώργος», ο **Μίμαρος**, ο **Μανωλόπουλος**, ο **Μπέκος**, ο **Θεοδωρέλος**, ο **Κόντος**, ο **Μαρμαράς**, ο **Φωτεινός**, ο **Ξάνθος**, ο **Σ. Σπαθάρης**, ο **Γ. Κουτσούρης**, ο **Μόλλας**, ο συνεργάτης του ο **Λευκαδίτης Κώστας Καράμπαλης**, ο **Ευγένιος Σπαθάρης κ.ά.**» (ό.π. σελ. 340).

Διάφορες εικονογραφήσεις (μυθιστορήματα, αφίσες, ρεκλάμες, επιγραφές)

Στο τέλος του ΙΘ΄ και στις αρχές του Κ΄αιώνα οριμένοι λαϊκοί ζωγράφοι μας έδωσαν χαρακτηριστικά έργα στην εικονογράφιση λαϊκών μυθιστορημάτων.

«Αντιπροσωπευτικός εκπρόσωπος είναι ο **Σωτήρης Χρηστίδης** που εικονογράφησε πολλά μυθιστορήματα, ιδίως του Αρ. Ν. Κυριακού και του Κίμωνα Αττικού. Ο Χρηστίδης, που διακρίθηκε για τη συνθετική του ικανότητα και την εντυπωσιακή χρησιμοποίηση του χρώματος, φιλοτέχνησε και ωραίες λιθογραφίες. Οι λιθογραφίες αυτές παρουσιάζουν κυρίως μορφές και γεγονότα από την τουρκοκρατία και το Εικοσιένα» (Σταμέλος, 1993, σελ. 144).



Εξώφυλλο λαϊκού ρομάντσου

Φυλλάδιο ζωγραφισμένο από το Σωτήρη Χρηστίδη

Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, 1986, Αθήνα: Γνώση, τόμος II



Επιγραφή από τα Γιάννενα

Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός, 1986, Αθήνα: Γνώση, τόμος II

Επίσης, επώνυμοι και ανώνυμοι λαϊκοί ζωγράφοι έχουν φιλοτεχνήσει αφίσες για διάφορα γεγονότα της νεοελληνικής ζωής (την επανάσταση του 1821, τον Πόλεμο του 1912-1913, τη Μικρασιατική καταστροφή, τον Πόλεμο του 1940, την Κατοχή, την Αντίσταση, κλπ.), ενώ το ίδιο ισχύει και για τις ρεκλάμες (διαφημιστικές απεικονίσεις).

«Χάρη και ευρηματικότητα έχουν και οι επιγραφές που φιλοτεχνούν, τον ΙΘ΄ και τον Κ΄αιώνα, λαϊκοί επιγραφοποιοί. Κατορθώνουν να συνδυάζουν αρμονικά στα έργα τους το σχέδιο, το κείμενο της επιγραφής και να του δίνουν μια εντυπωσιακή αμεσότητα. Υπάρχει στις λαϊκές επιγραφές η απλοϊκότητα που συγκινεί, το διακοσμητικό κλίμα που διακρίνεται για τη φρεσκάδα, τη δροσιά και την απалότητα του χρώματος» (ό.π., σελ. 151).

Η λαϊκή μας ζωγραφική, έργο απλών, γνήσιων καλλιτεχνών εντυπωσιάζει και αποπνέει ειλικρίνια. Βαθειά συνδεδεμένη με την ελληνική παράδοση και τη μεταβυζαντινή τέχνη, συνδυάζει στα θέματά της το μύθο με την ιστορική και κοινωνική πραγματικότητα και το φυσικό περιβάλλον. Τα χρώματά της γοητεύουν. Δεν λείπουν οι δυτικές επιδράσεις, αλλά ο λαϊκός καλλιτέχνης τις μετουσιώνει στα τοπικά δεδομένα. Η καλλιτεχνική του ευαισθησία είναι πολύ μεγάλη και το έργο του αναδύει μια αυθόρμητη γνησιότητα που συγκινεί βαθύτατα.

Λένε πως τα μεγάλα έργα τέχνης έχουν άπειρες απόψεις, γι' αυτό και η διερεύνησή τους είναι απεριόριστη. Φαίνεται, όμως πως και τα ταπεινά έργα των λαϊκών μας τεχνιτών πάντα κάτι καινούριο έχουν να μας δώσουν, αν σκύψουμε επάνω τους με περιέργεια και αγάπη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

- Γκίκας Γιάννης, 1979, *Λαϊκή και Ναϊφ Ζωγραφική*, Αθήνα
- Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών
- Ιωάννου Ανδρέας, 1974, *Η Ελληνική Ζωγραφική: 19^{ος} αιώνας*, Αθήνα: Μέλισσα
- Λυδάκης Στέλιος, 1987, *Οι Έλληνες Ναϊφ Ζωγράφοι*, Αθήνα: Ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή
- Μακρής Κίτσος, 1960, *Μικρά Μελετήματα*, Βόλος
- Μακρής Κίτσος, 1972, *Η Λαϊκή Τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, Αθήνα: Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο Ωρα
- Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος
- Μακρής Κίτσος, 1981, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, Αθήνα: Μέλισσα
- Μακρής Κίτσος, 1986α, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτορας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής
- Μακρής Κίτσος, 1986β, *Επιδράσεις του Νεοκλασικισμού στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής
- Ματθιόπουλος Ευγένιος, *Εικαστικές Τέχνες, Ιστορία της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Μουτσόπουλος Νικόλαος, 1967, *Η Λαϊκή Αρχιτεκτονική της Βέροιας*, Αθήνα
- Παπαδημητρίου Κωνσταντίνος, 1955, *Επαρχία Καρδίτσας*, Αθήνα: Θεσσαλικά Χρονικά (έκτακτη έκδοση)
- Πετρήs Γιώργος, 1988, *Λαϊκή Ζωγραφική, πρώτη προσέγγιση*, Αθήνα: Γνώση
- Σεφέρης Γιώργος, 1974, *Θεόφιλος, Δοκιμές*, Αθήνα: Έκαρος

Σπητέρης Τώνης, 1954, *Οι Πρώτοι Σταθμοί της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, Φιλολογική Πρωτοχρονιά, Αθήνα: Αρ. Ν. Μαυρίδης

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Τσαρούχης Γιάννης, 1966, *Θεόφιλος (εισαγωγή)*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1955, *Η Ελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Νέα Εστία

Άρθρα Εφημερίδων:

Μακρής Κίτσος, 28-6-1960, «*Ζωγραφικοί Παράδεισοι*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 11-12-1960, «*Τα ταξίδια του αταξίδευτου*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 25-12-1963, «*Το περιβόλι της Παναγιάς*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 15-8-1964, «*Η Παναγία των φτωχών*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 1-11-1964, «*Η ναυτική πολεμική μας ιστορία στη λαϊκή ζωγραφική*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 1-1-1965, «*Οι τέσσερις εποχές*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

Μακρής Κίτσος, 6-3-1966, «*Χρώμα και όγκος*», εφ. Το Βήμα, Αθήνα

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η εποχή μας, με τις ραγδαίες ανακατατάξεις που συμβαίνουν σε πολιτισμικό, κοινωνικό, οικονομικό επίπεδο, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας και ενόψει του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης, χαρακτηρίζεται από μια αμηχανία όσον αφορά το παρελθόν και το μέλλον. Συχνά οι τάσεις που υιοθετούνται είναι ακραίες. Από τη μια πλευρά έχουμε τους υποστηρικτές της εμμονής στο παρελθόν και το λαϊκό πολιτισμό ως ένα μέσο για τη θωράκισή μας απέναντι στην διαβρωτική επίδραση των εξωτερικών παραγόντων και από την άλλη συσπειρώνονται εκείνοι που απορρίπτουν κάθε αναφορά στο λαϊκό πολιτισμό ως ανατρεπτικό παράγοντα για την επαφή μας με τους διεθνείς πολιτισμούς.

Αυτό είναι υπερβολή. Κανένας δεν μπορεί να αρνηθεί τη σημασία που έχει για ένα άνθρωπο η γνωριμία με τον πολιτισμό του τόπου του, με τις ρίζες του.

Όσον αφορά το μέλλον και τους νέους, τίθεται το πρόβλημα των στοιχείων που θα συμβάλλουν στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς τους. Οι νέοι μας φυσικά και θα αντανακλούν τις καινούριες ιδέες του αιώνα που ζούνε μέσα σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία («όπου διασταυρώνονται οι εθνικές ταυτότητες των λαών που την απαρτίζουν, συνυπάρχουν γλώσσες, θρησκείες, πολιτισμοί, τέχνες, ιστορικές ρίζες, προοπτικές, όνειρα. Με τη συνύπαρξη δεν εννοούμε συγχώνευση ή εξαφάνιση των «μικρών πολιτισμών», αλλά αμοιβαίο σεβασμό και αποδοχή της ετερότητας του άλλου, του «ξένου». Η έννοια του άλλου δεν αντιστρατεύεται τη λαϊκή παράδοση, αντίθετα την προϋποθέτει, αφού έτσι γνωρίζουμε καλύτερα τον εαυτό μας.

Η αυτογνωσία μας ενισχύεται περισσότερο μέσα στην πολυπολιτισμική κοινωνία») (Αναγνωστόπουλος, 2004, σελ. 29).

Ο λαϊκός πολιτισμός θα πρέπει να έχει όμως ισοδύναμη παρουσία στη διαμόρφωση της ταυτότητας του νέου πολίτη και αυτό θα επιτευχθεί μέσα από την εκπαίδευση.

Οι πολιτισμικές διαφορές έχουν σημασία και δύναμη και συμβάλλουν στη διαμόρφωση ισορροπημένων ατόμων.

Οι νέοι πρέπει να ευαισθητοποιηθούν ώστε η επαφή τους με τον πολιτισμό να είναι θετική, να συμβάλλει στην αλληλοκατανόηση και να αποδέχεται την υγιή διαφορετικότητα στα πλαίσια μιας εξελισσόμενης σύγχρονης κοινωνίας.

Το ρεύμα της σύγχρονης εποχής είναι αντιπαραδοσιακό.

Όλες αυτές οι αλλαγές που παρατηρούνται γύρω μας σήμερα και κυρίως η επικοινωνία, το νεωτεριστικό πνεύμα που επικρατεί και συχνά αρνιέται το παλιό από άγνοια συνήθως της αξίας του, επηρέασαν την λαϊκή μας τέχνη, που η γνησιότητά της άρχισε να αλλοιώνεται.

«Αν μετά την απελευθέρωση δεν κόβαμε τους δεσμούς με τη ζωντανή καλλιτεχνική παράδοση, η εξέλιξη της ελληνικής τέχνης θα ήταν διαφορετική. Τα ντόπια στοιχεία θα είχαν αφομοιωθεί φυσιολογικά και θα είχαν εξελιχθεί σε γόνιμα στοιχεία μιας σύγχρονης τέχνης. Έτσι και οι κατακτήσεις της σημερινής παγκόσμιας τέχνης θα μπορούσαν άφοβα να περάσουν και στη δική μας και να τη μπολιάσουν γόνιμα. Άλλωστε και η λαϊκή μας τέχνη έχει δεχτεί επιδράσεις από την Ανατολή και τη Δύση κι όμως είναι μια γνήσια ελληνική έκφραση» (Μακρής, 1960, σελ. 30).

Η ανάπτυξη του εμπορίου, της βιοτεχνίας και της ναυτιλίας και η προβολή του ατόμου εισάγουν τα πρώτα αποσυνθετικά στοιχεία στην ομαδικότητα της λαϊκής τέχνης και με μια αργή ενέργεια θα την οδηγήσουν στην αποσύνθεση σε αυτοτελή άτομα.

Οι τελευταίοι λιγостоί τεχνίτες που απέμειναν σήμερα, εμπνέονται από την εθνική και κοινωνική ζωή του τόπου, από τη φύση του, και ξεχασμένοι, ζουν δουλεύοντας με μεράκι στον πηλό, στο ξύλο, στο μουσαμά, και αποτυπώνουν σ' αυτά, τα όνειρα της φαντασίας τους.

«Ο λαϊκός τεχνίτης», έλεγε ο Κίτσος Μακρής, «ωριμάζει και ολοκληρώνεται με τον καθημερινό του μόχθο, γίνεται πιο άξιος για να σηκώσει το βαρύ φορτίο της μακροχρόνιας παράδοσης και έτσι μας γίνεται πιο αγαπητός, και πιο οικείος. Δεν έγινε από «Τιτάνες» η λαϊκή μας τέχνη, μα από ταπεινούς και σεμνούς μαστόρους και η μεγαλοσύνη της είναι η συνισταμένη προσπαθειών πολλών ανθρώπων που ανήκουν σε πολλές γενιές» (Μακρής, 1979, σελ. 370).

Οι σύγχρονοι καλλιτέχνες έχουν πολλά να ωφεληθούν μέσα από τη γνωριμία τους με τη λαϊκή τέχνη. Μέσα από την προσέγγισή της θα έχουν μια πιο βαθειά και άμεση επαφή με τους καημούς και τους πόθους του λαού μας στο άμεσο παρελθόν. Πλαταίνουν το οπτικό τους πεδίο μελετώντας τις έξυπνες λύσεις που έδιναν σε προβλήματα οι παλιοί τους συνάδελφοι. «Τα λαϊκά στοιχεία» έλεγε ο Κίτσος Μακρής» είναι σαν τον ασβεστόλιθο που βγάζουμε από τα σπλάχνα της γης μας. Για να γίνουν συνδετική ύλη στο χτίσιμο της νεοελληνικής τέχνης πρέπει να περάσουν από το καμίνι της σύγχρονης ζωής» (ό.π., σελ. 54).

Η χειροτεχνία όμως τα τελευταία χρόνια έχει περάσει κυρίως στην καλλιτεχνική βιοτεχνία, για την εξυπηρέτηση κερδοσκοπικών, εμπορικών και τουριστικών σκοπών.

Μια προσπάθεια επίσης, διάσωσης της λαϊκής παράδοσης γενικότερα, παρατηρείται σήμερα, μέσα από μια φολκλοριστική αναπαράστασή της με σκοπό την τουριστική και γενικότερα την εμπορική εκμετάλλευση. Τα λαϊκά στρώματα χρησιμοποιούνται κυρίως ως ηθοποιοί και χορευτές στις λαϊκές γιορτές που οργανώνονται από τον ΕΟΤ, τους δήμους, ή φοιτούν σε επαγγελματικές σχολές όπου διδάσκονται παραδοσιακή υφαντική, ξυλογλυπτική και κέντημα, ή σε

οργανωμένες πολιτιστικές εκδηλώσεις από διάφορους φορείς, για να βγάλουν το λαό από την πολιτισμική του στέρηση. Αλλά όλα αυτά δεν είναι «λαϊκές εκδηλώσεις», αφού δεν υπάρχει η αφύπνιση της λαϊκής πρωτοβουλίας. Έχουν χαρακτήρα λαϊκίστικο, όπως κάθε τι που αναφέρεται στο λαό, απευθύνεται στο λαό, αλλά δεν προέρχεται από το λαό.

Η επιστροφή στο παρελθόν δεν είναι δυνατή, μπροστά μας έχουμε το όραμα ενός άλλου πολιτισμού που μπορούμε να δημιουργήσουμε με τα μέσα που διαθέτουμε σήμερα, αλλά με συνοδοιπόρο μας την αισιοδοξία που δίνει η επίγνωση ότι προερχόμαστε από τους λαϊκούς, γνήσιους και σοφούς προγόνους μας και τον πολιτισμό τους που ο δικός μας αποτελεί συνέχειά του.

Με την γνώση και κατανόηση του παραδοσιακού μας πολιτισμού, μέσα από την παιδεία, η οποία πρέπει να είναι απαλλαγμένη από εθνικιστικές εξάρσεις και στείρα προσκόλληση στο παρελθόν, διαμορφώνεται η εθνική μας συνείδηση και η συναίσθηση της ταυτότητάς μας.

«Το σχολείο, ως κιβωτός παιδείας και πολιτισμού οφείλει να πρωτοστατήσει σε ενέργειες βιωματικής προσέγγισης της λαϊκής μας παράδοσης, αφού από τη φύση του έχει ως κύρια αποστολή να καλλιεργήσει στις ψυχές των παιδιών την αγάπη για την ιστορία, τη γλώσσα, την πατρίδα, τον πολιτισμό, την αγάπη και το σεβασμό στις διαχρονικές αξίες και αρχές της ζωής» (Αναγνωστόπουλος, 2004, σελ. 18).

Έτσι οι νέοι θα μπορέσουν ν' αντιμετωπίσουν με κριτική στάση την ξενομανία, την αλόγιστη χρήση της τεχνολογίας, την τηλεόραση που προβάλλει συνήθως αρνητικά πρότυπα, απομονώνει τα άτομα και σπαταλά το χρόνο μας χωρίς δημιουργικό τρόπο, τον καταναλωτισμό που ανύψωσε το χρήμα και μείωσε την ανθρωπιά μας και μας έκανε εγωϊστές, όλα όσα είναι σημαντικές αιτίες παραγκωνισμού της πολιτισμικής μας ταυτότητας.

«Είναι καιρός να επιστρέψουμε σε ορισμένες αξίες και ιδέες που ενισχύουν τον πολιτισμό και την εθνική μας ταυτότητα. Η αναθέρμανση και η επιστροφή αυτή να μην καταντήσει άγονος και επιζήμιος δρόμος, εθνικισμός και προγονοπληξία (τυφλή και άγονη προσκόλληση προς τους προγόνους, σοβινισμός, μη ελεγχόμενος πατριωτισμός) αλλά πορεία προς το φως και την αληθινή παράδοση, αγνός πατριωτισμός και αγνή προγονολατρεία, δηλ. συναίσθηση της καταγωγής μας, γνώση της πορείας μας μέσα στους αιώνες, γνώση και σεβασμός της ιστορίας και του πολιτισμού μας» (ό.π., σελ. 36).

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ	
ΤΙΤΛΟΣ	
ΛΗΞΗ	ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΔΑΝΕΙΖΟΜΕΝΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
Τηλ.: 24210 06300-1



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

004000102121

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ
Π.Σ.Ε. ΜΟΥΣΕΙΟΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ**

Α' Επιβλέπων: Βασίλης Δ. Αναγνωστόπουλος
Καθηγητής Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης
Β' Επιβλέπουσα: Φωτεινή Λέκκα
Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΕΡΟΣ Β' - ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

**(Λιθογλυπτική, Ξυλογλυπτική, Μεταλλοτεχνία, Αργυροχοΐα, Χρυσοχοΐα,
Υφαντική, Κεντητική, Ελληνική φορεσιά, Κεραμική, Ζωγραφική)**

της Σπυριδούλας Λουκάκη



ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ

**(Λιθογλυπτική, Ξυλογλυπτική, Μεταλλοτεχνία, Αργυροχοΐα,
Χρυσοχοΐα, Υφαντική, Κεντητική, Ελληνική φορεσιά,
Κεραμική, Ζωγραφική)**

ΜΕΡΟΣ Β΄ - ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»

Αριθ. Εισ.: 7918/2 τ.2
Ημερ. Εισ.: 14-12-2009
Δωρεά: Συγγραφέα
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΣΕ – ΜΕ
2005
ΛΟΥ

ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



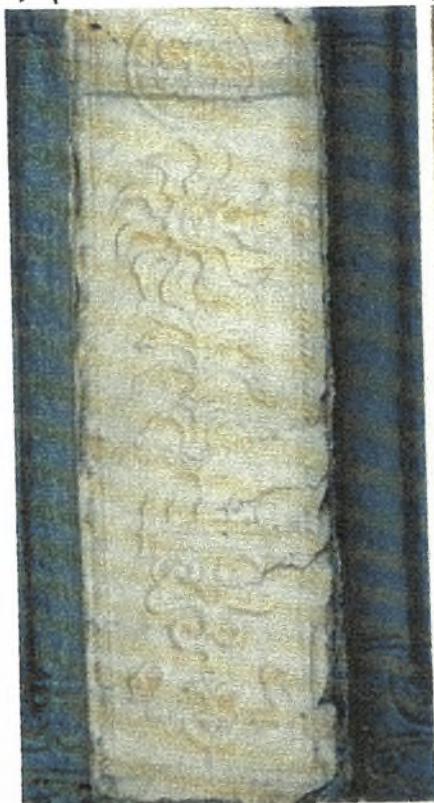






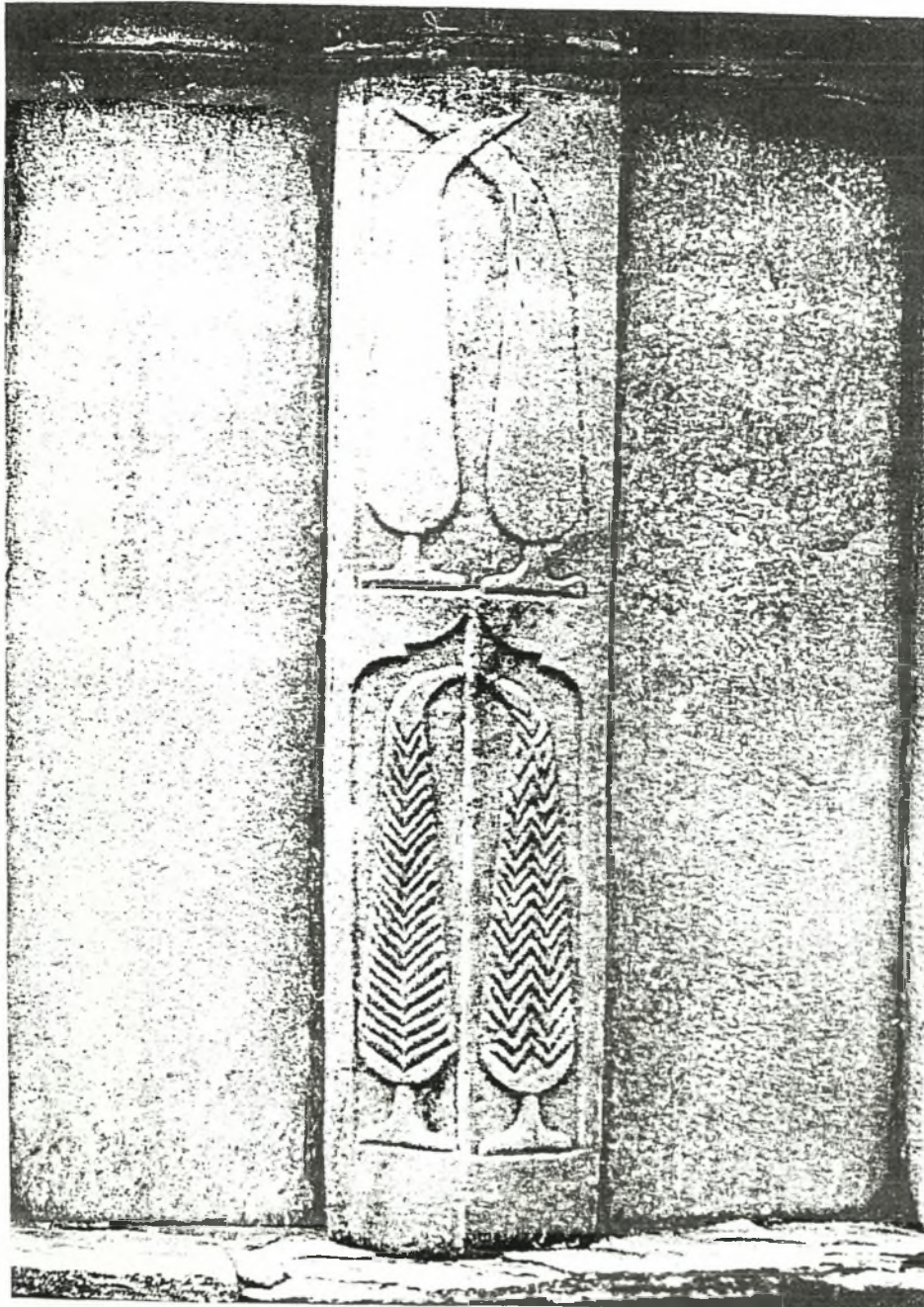


5 A



B



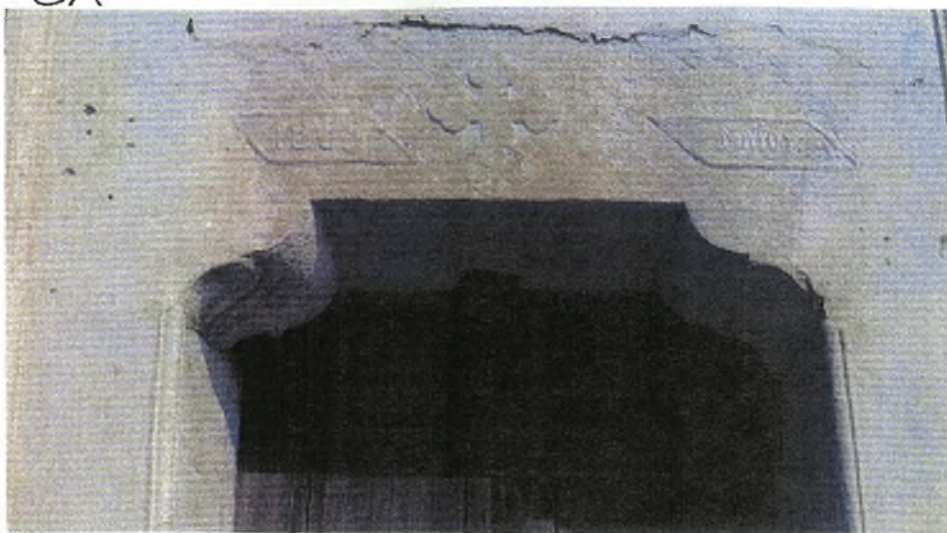


Λιθανάγλυφο κόγχης εκκλησίας Παναγίας. Μακρινίτσα 1767.
Άρθρο: Δημοτικό τραγούδι και λαϊκή τέχνη.

7A



8A



B



9A



B



10 A



В



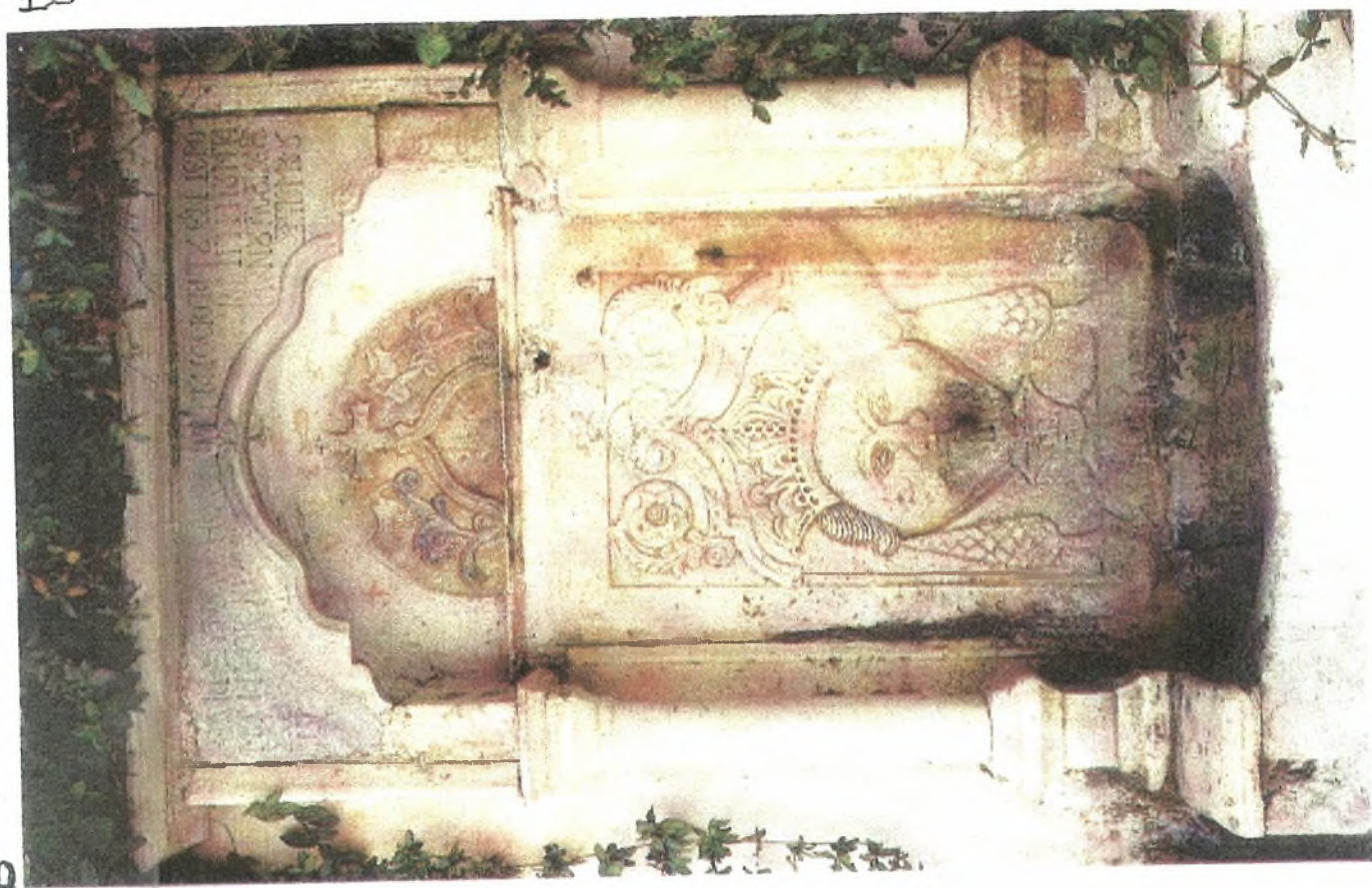
Г





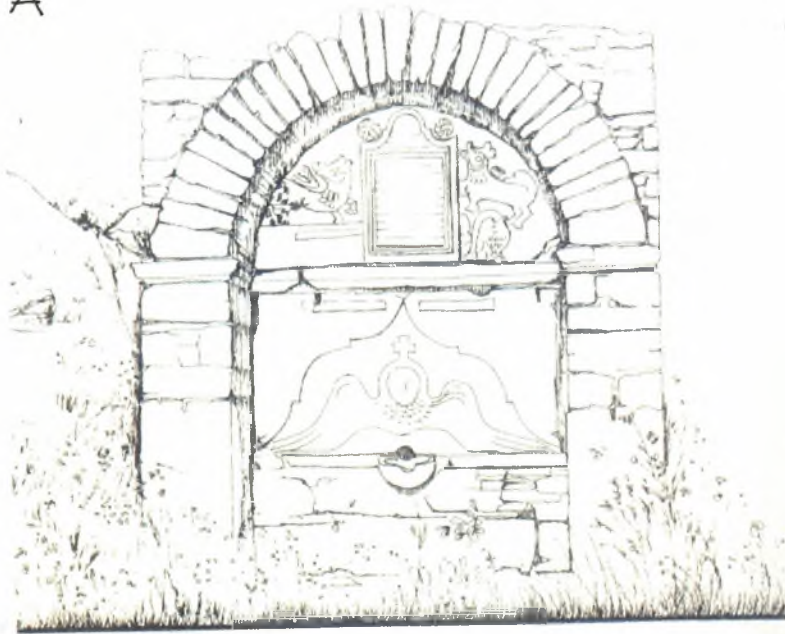


13



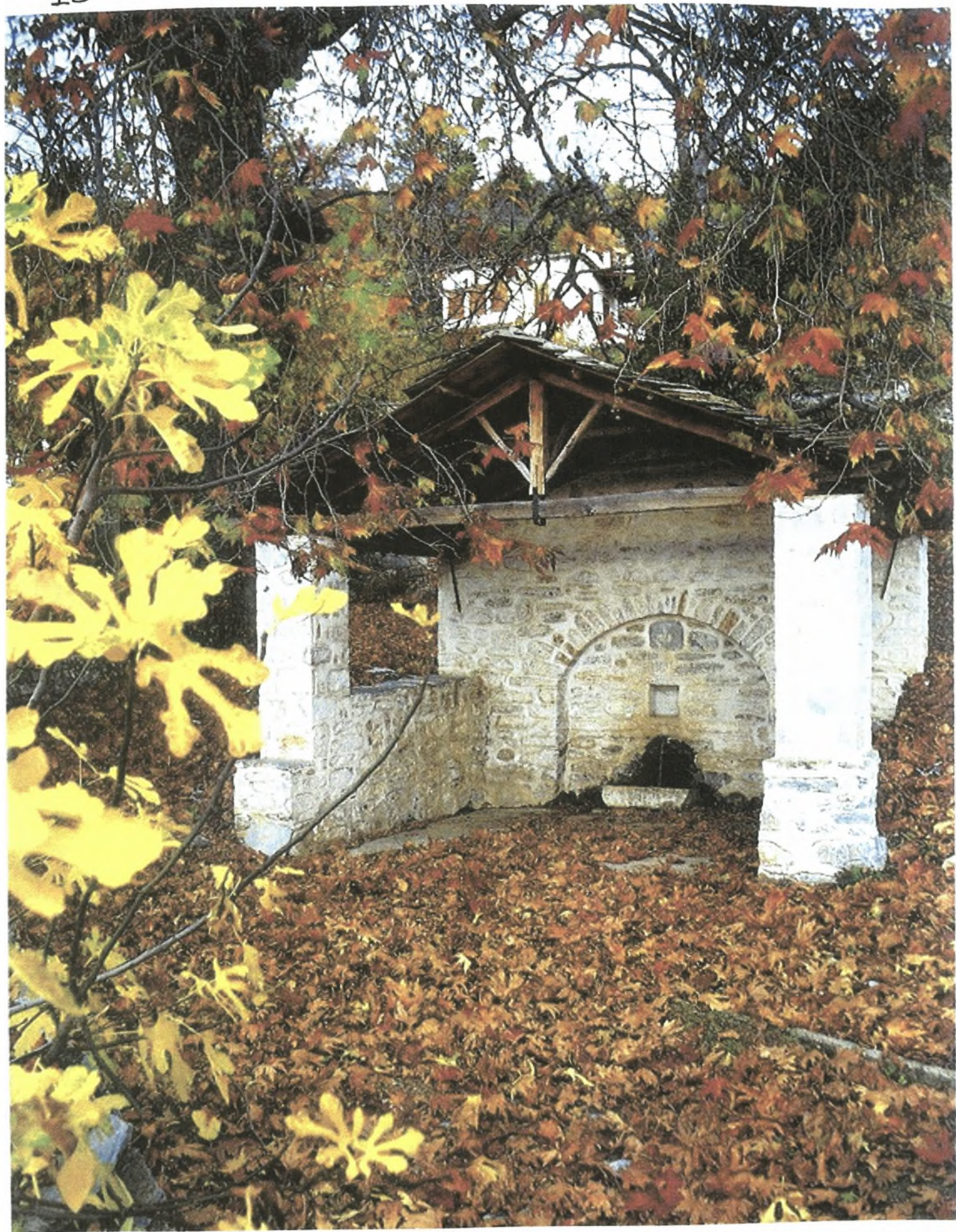
4

14 A



B





16 A



Γ



ΛΙΘΟΓΛΥΠΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Λιθανάγλυφα του Θεοδοσίου από τη Βράχα των Αγράφων στην Κόγχη του ιερού του Αγίου Ιωάννη Μακρινίτσας , 1806.

Χουρμουζιάδης Π., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Κ.Α., Μακρής Κίτσος, 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ. και Ρ. Καπόν

Εικόνα 2

Τμήματα βυζαντινών θωρακίων και επιστύλιου, εντοιχισμένα στην ανατολική πλευρά του ναού της Κοίμησης της Θεοτόκου, στη Μακρυνίτσα.

Χουρμουζιάδης Π., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Κ.Α., Μακρής Κίτσος, 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ. και Ρ. Καπόν

Εικόνα 3

Τμήμα από τη σαρκοφάγο της Άννας Μαλιασηνής, αναρτημένο στο δυτικό τοίχο του ναού των Εισοδίων της Θεοτόκου, στην Επισκοπή του Άνω Βόλου.

Χουρμουζιάδης Π., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Κ.Α., Μακρής Κίτσος, 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ. και Ρ. Καπόν

Εικόνα 4

Διακοσμητικό λιθανάγλυφο με παράσταση της Θείας Λειτουργίας, έργο του γλύπτη Μίλιου, στο Ναό του Αγίου Αθανασίου, στον Άγιο Γεώργιο Πηλίου, 1975.

Πόπη Ζώρα, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 5

Α) Λιθανάγλυφο του Αγίου Γεωργίου Ζαγοράς, 1765

Β) Λιθανάγλυφο του Αγίου Ιωάννη Μακρυνίτσας. Έργο Θεοδοσίου, από τη Βράχα Αγράφων, 1806.

Γ) Λιθανάγλυφο υπέρθυρο του Αγίου Γεωργίου στη Μακρινίτσα.

Χουρμουζιάδης Π., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Κ.Α., Μακρής Κίτσος, 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ. και Ρ. Καπόν

Εικόνα 6

Λιθανάγλυφο της κόγχης της εκκλησίας της Παναγίας στην Μακρινίτσα, 1767.

Φωτογραφία από το αρχείο του Κίτσου Μακρή.

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 7

Α) Πιάτο, ολόγλυφη μορφή και επιπεδόγλυφο, στην Αγία Τριάδα Άνω Βόλου, 1803.

Β) Λιθανάγλυφα σε παρόλitho, στην Αγία Τριάδα, στον Άνω Βόλο, 1835.

Χουρμουζιάδης Π., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Κ.Α., Μακρής Κίτσος, 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ. και Ρ. Καπόν

Εικόνα 8

Α και Β) Μορφή και διάκοσμος πέτρινων υπέρθυρων σε εξώπορτες.

Γ) Μαστοειδείς προεξοχές σε λαξευτή τοιχοποιία, στον Άγιο Λαυρέντιο Πηλίου.

Δ. Φιλιππίδης (συντονιστής και σύμβουλος), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική (Θεσσαλία-Ηπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος 6^{ος}.

Εικόνα 9

Α, Β, Γ, Δ) Λίθινα σκαλιστά υπέρθυρα με ποικιλόσχημα ανοίγματα και επιπεδόγλυφες παραστάσεις από άνθη, κυπαρίσσια, πουλιά, καράβια και καβαλάρηδες, αντιπροσωπευτικά δείγματα τηνιακής λιθογλυπτικής, 18ος-αρχές 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,50μ., πλάτος 0,70-1μ. περίπου).
Δωρεά Ηλία και Αικατερίνης-Νίνας Μαριοπούλου

Φωτόπουλος Δ., Δεληβοριά Α., 1977, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 10

Α) Λιθανάγλυφο σπιτιού, υπέρθυρο. Εικονίζεται ο ιδιοκτήτης, κουρέας και πρακτικός οδοντογιατρός, όπως επισημαίνεται από τις απεικονίσεις των εργαλείων του.

Χίος, Βιβλιοθήκη Κοραή (Λαογραφική συλλογή Αργέντη), 1843.

Β) Λιθανάγλυφο υπέρθυρου σπιτιού. Εικονίζεται το ζευγάρι των ιδιοκτητών, ανάμεσά τους ο σταυρός, σημείο φυλακτικό του σπιτιού.
Χίος, Βροντάδικο, οικία Χατζή Κωνσταντή Παπαζήση, 1849.

Γ) Λιθανάγλυφο υπέρθυρου σπιτιού. Εικονίζονται πουλί που πίνει νερό σε κρατήρα και άγγελοι που κρατούν σταυρό, σημείο φυλακτικό του σπιτιού.

Χίος, οικία Ελένης Καρδαμίτση, 1855

Πόπη Ζώρα, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 11

Λιθανάγλυφο υπέρθυρο σπιτιού. Στις τρεις ζώνες εικονίζονται από πάνω προς τα κάτω ο ιδιοκτήτης καθιστός, σκηνή κυνηγιού, χερουβείμ που κρατούν σταυρό, σημείο φυλακτικό του σπιτιού.

Χίος Πυργί, 1857.

Πόπη Ζώρα, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 12

Κρήνη με άνθινο ανάγλυφο διάκοσμο και μια αποτροπαϊκή κεφαλή για την ένθεση χάλκινου κρουνού, από την Τήνο. Την αναγνωρισμένη γλυπτική παράδοση του νησιού συνεχίζουν στα μετεπαναστατικά χρόνια επώνυμοι δημιουργοί, μεταξύ των οποίων εξοχότερος και για τα ευρωπαϊκά μέτρα υπήρξε ο Γιαννούλης Χαλεπάς (1851-1938). Τέλη 18^{ου} αιώνα (0,64x0,37 μ.)

Δωρεά Διονύση Φωτόπουλου

Φωτόπουλος Δ., Δεληβοριά Α., 1977, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 13

Α) Λιθανάγλυφη υπαίθρια βρύση με πολύπλοκη μπαρόκ διακόσμηση, Τήνος, Χώρα, 1978

Β) Λιθανάγλυφη υπαίθρια βρύση με συμβολική παράσταση ήλιου που ενισχύει την ευγονική ιδιότητα του νερού.

18^{ος} αιώνας, Μύκονος, Ναός Παναγίας Τρουλιανής.

Πόπη Ζώρα, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 14

Α) Ανάγλυφα και επιγραφές σε «ελεύθερη» κρήνη, στη Μακρυνίτσα Πηλίου

Β) Βρύση στην Πορταριά Πηλίου

Δ. Φιλιππίδης (συντονιστής και σύμβουλος), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος 6^{ος}.

Εικόνα 15

Υπαίθρια βρύση

Πόρναλης Μιχάλης, 2001, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 16

Α) Λιθανάγλυφη επιτύμβια πλάκα. Εικονίζονται οι χρονολογίες και τα επαγγελματικά όργανα δασκάλου, μαρμαρά και ράφτη που προφανώς έχουν διαδοχικά ταφεί στον ίδιο τάφο.

Τέλη 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αιώνα, Τήνος, νεκροταφείο Πύργου.

Β) Λιθανάγλυφη επιτύμβια πλάκα με παράσταση ιστιοφόρου σε τάφο, προφανώς ναυτικού.

1804, Τήνος, νεκροταφείο Πύργου.

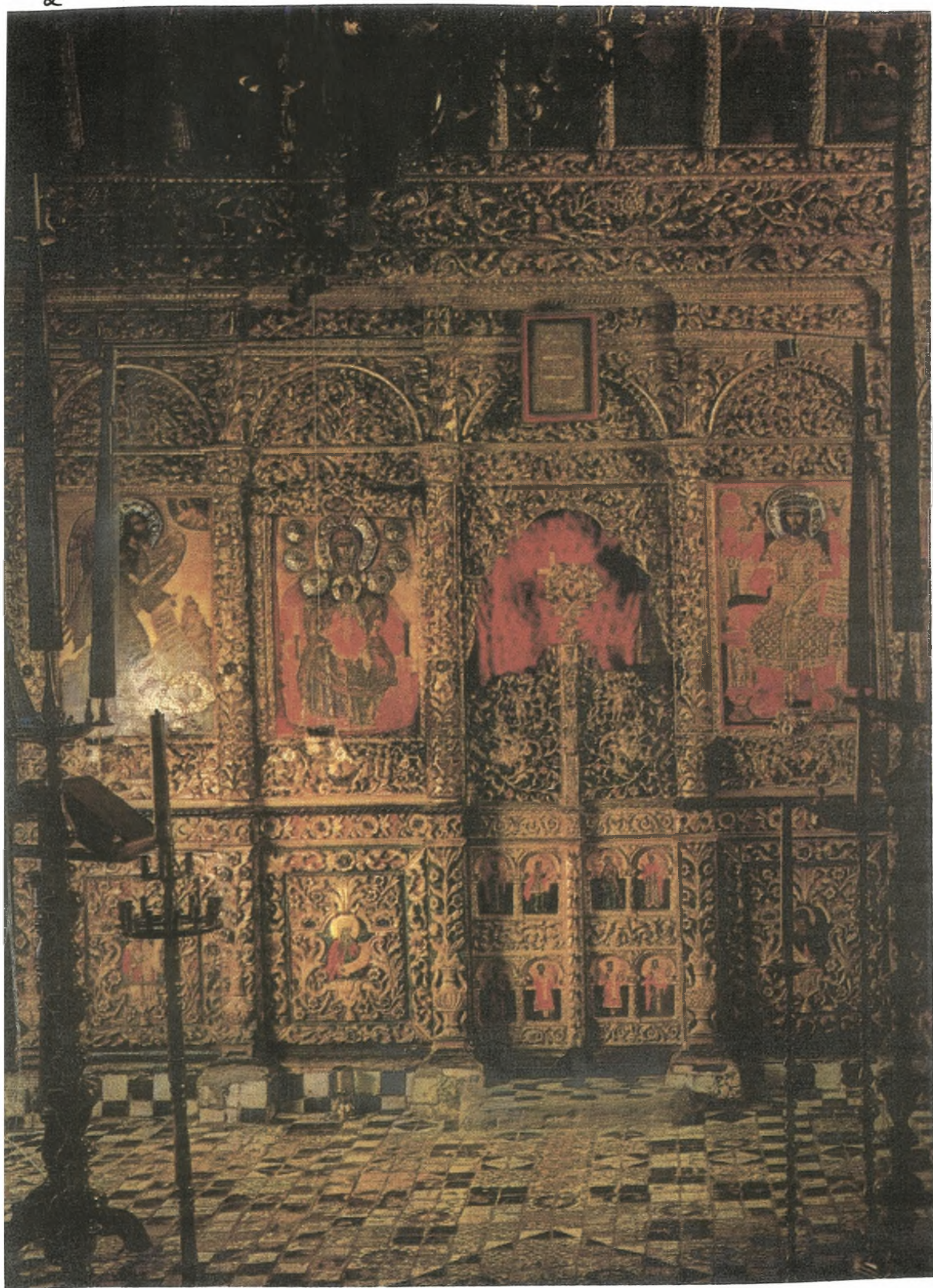
Γ) Λιθανάγλυφη διακοσμητική πλάκα. Εικονίζονται τρίκλιτη εκκλησία με ψηλά καμπαναριά και κυπαρίσσι με δικέφαλο αετό στην κορυφή του. 18^{ος} αιώνα, Ναός Αγίου Γεωργίου στη Ζαγορά του Πηλίου.

Πόπη Ζώρα, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

ΕΥΛΟΓΛΥΠΤΙΚΗ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ









4



5A



B



6A



B



7



8A



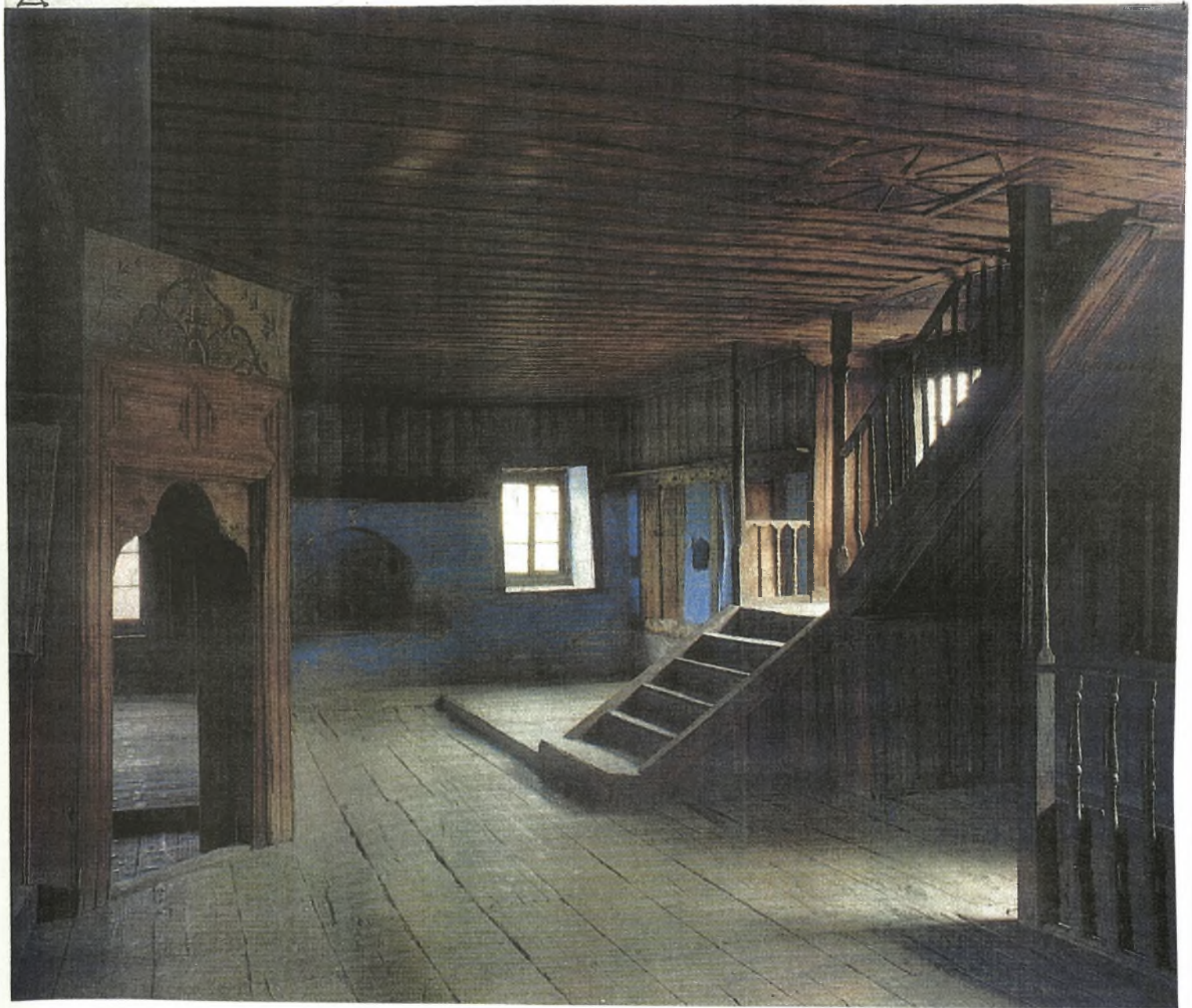
B



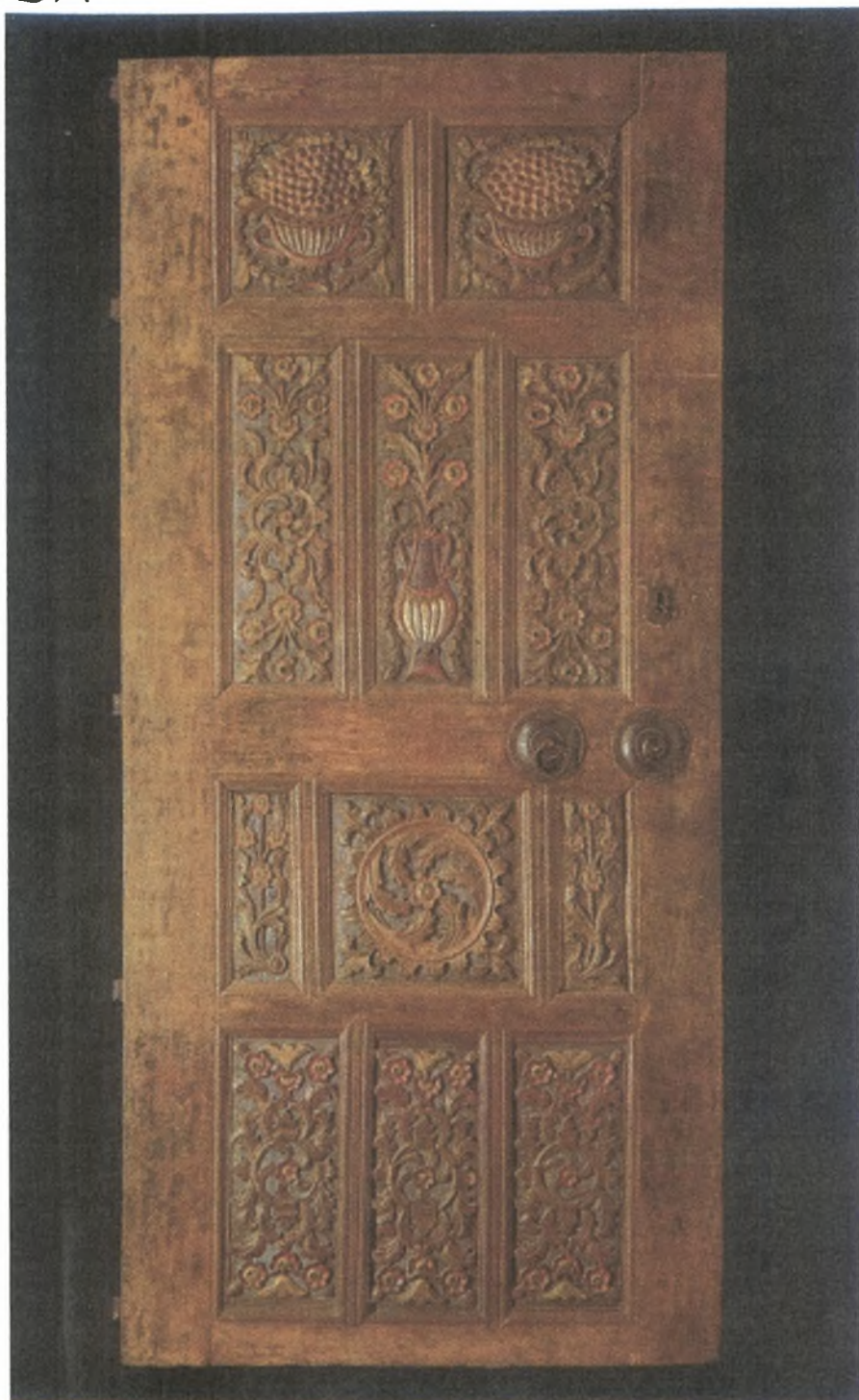
Г



Δ



9A



B



10 A



11A



B

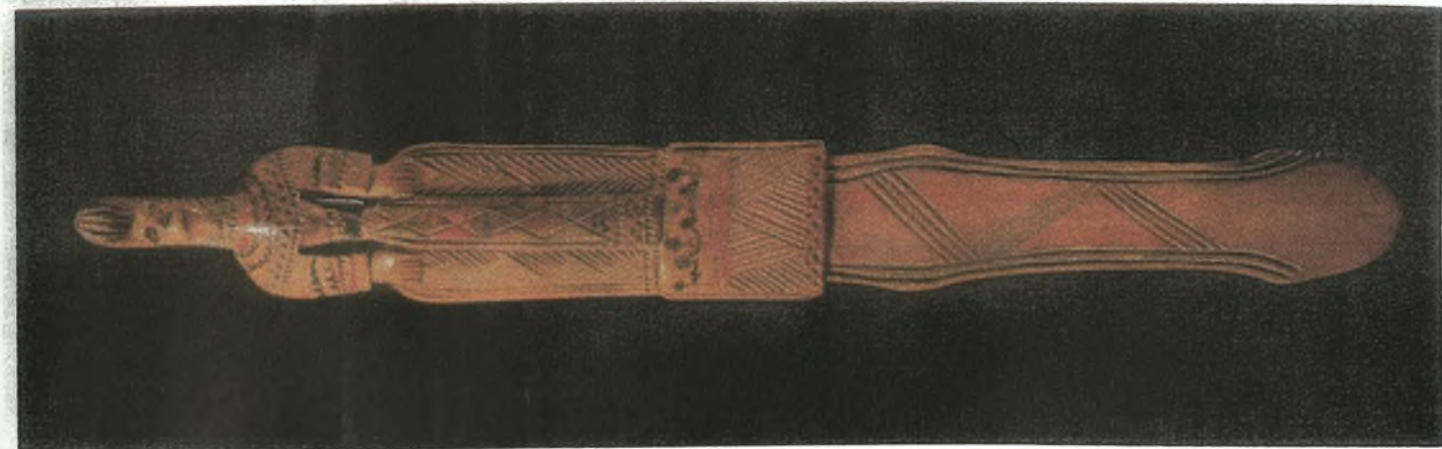
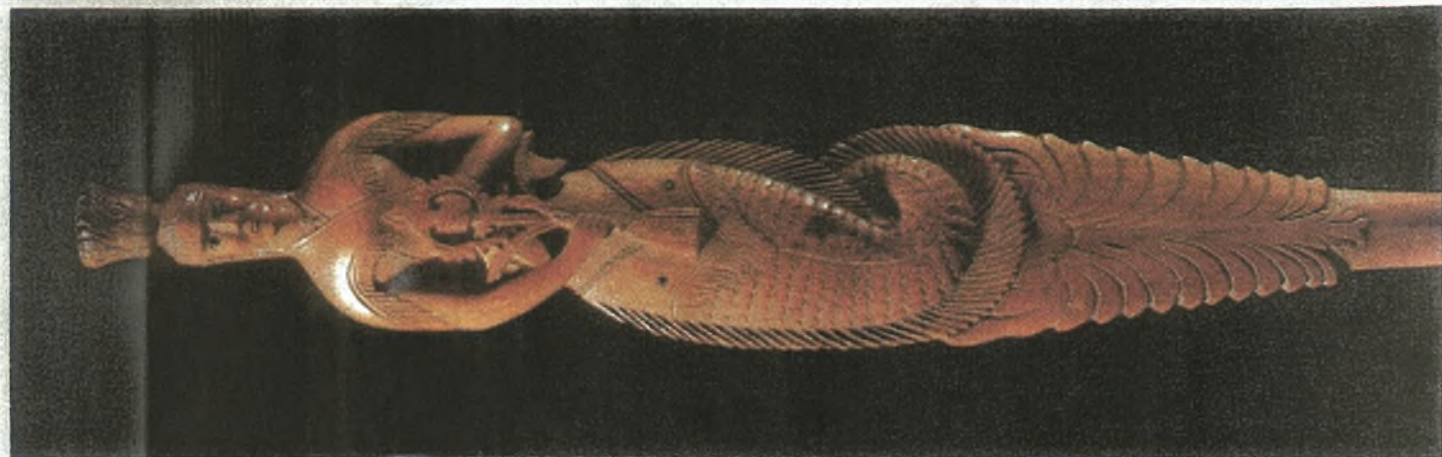


12A

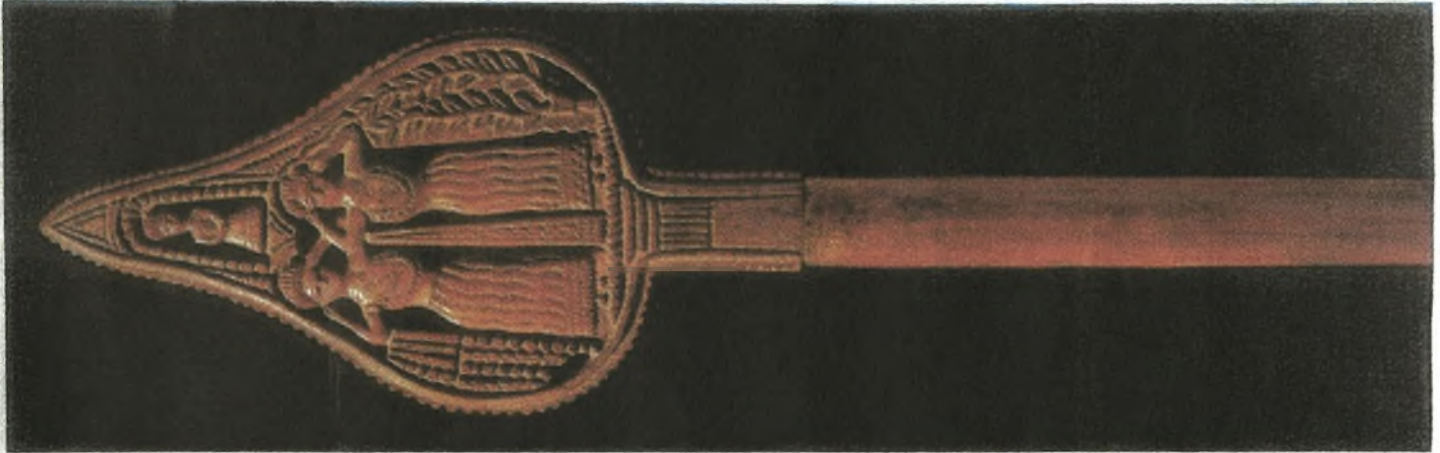


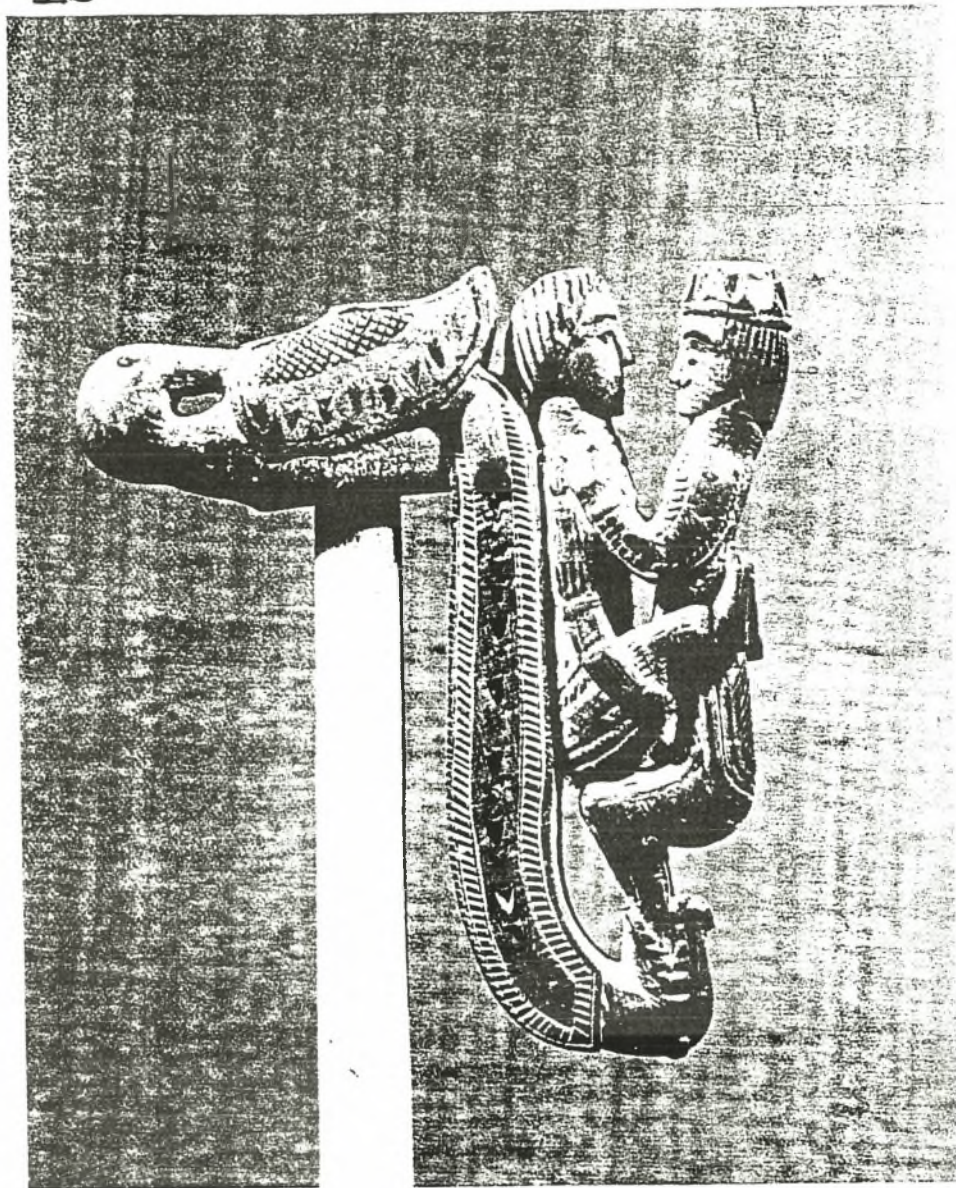
B





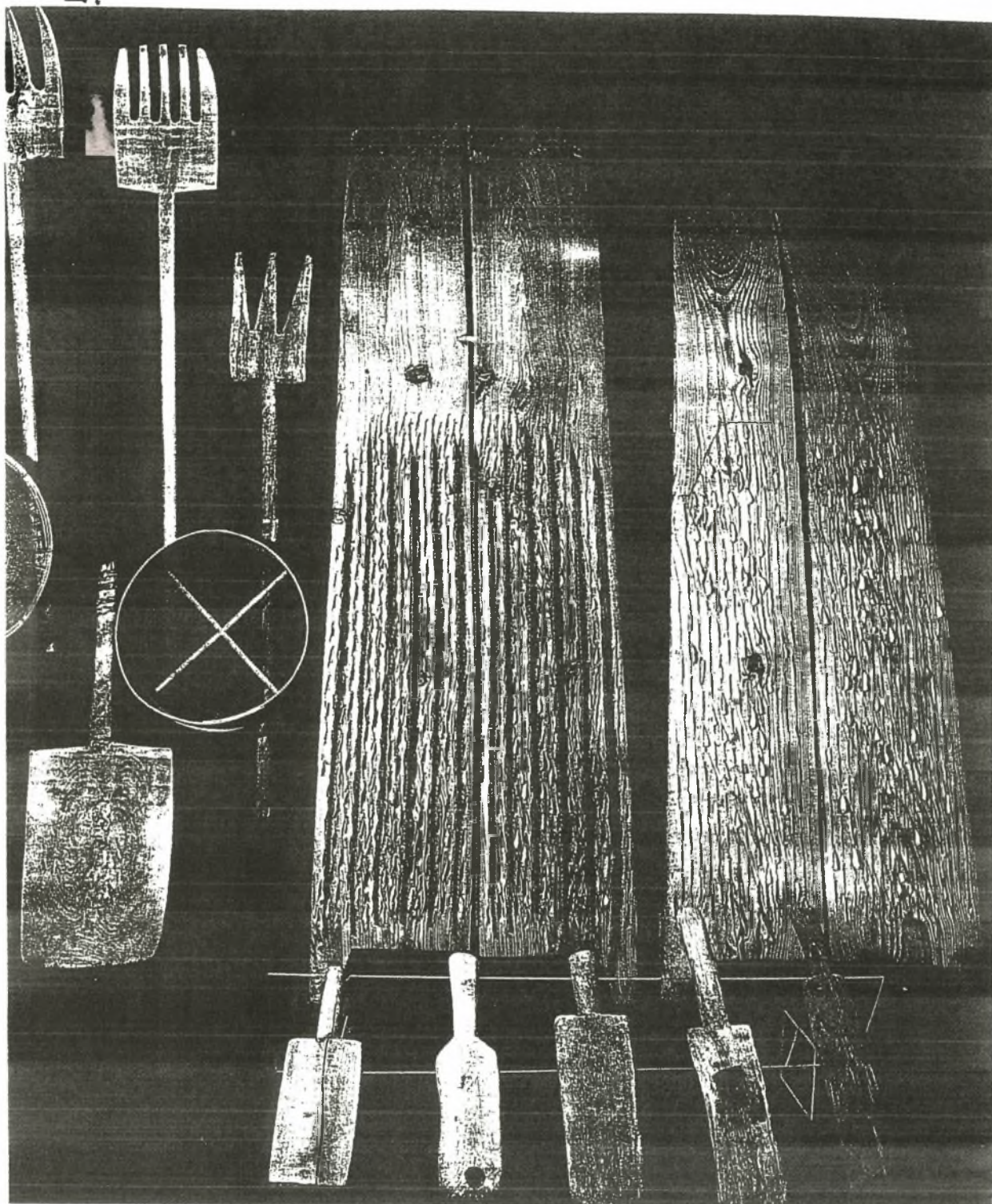
14 A





Ξυλόγλυπτη ήπειρώτικη γκλίτσα με έρωτικό σύμπλεγμα.
Άρθρο: Έρωτική λαϊκή τέχνη.





Βωλόσυροι, Κόπανοι, Θρηνάκια, Βολίστες, κ.ά. εξαιρετικά δείγματα Κρητικής Ξυλοτεχνίας. Οι βωλόσυροι διαθέτουν νύχια από σκληρή πέτρα (γαλατόπετρα) ή πριονάκια από σιδερένια λάμα ή και τα δυο μαζί. (Βώροι Μουσείου Κρητικής Εθνολογίας).



Ευλογιακές ξυλόγλυπτες σφραγίδες.



Προσφορική μεταλλική σφραγίδα Μονής Αγκαρ-
ράθου με συμβολικές παραστάσεις.

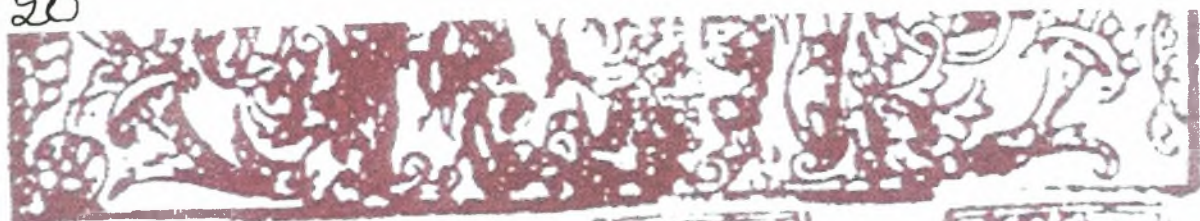


Ο Δικέφαλος. Ευλογιακή ξυλόγλυπτη σφραγίδα.



Οι δύο όψεις (εμπρός-πίσω) ξυλόγλυπτης σφραγίδας πάνω σε φύραμα (Προσφορά).





ΑΚΟΛΟΥΘΙΑ

ΤΟΥ ΕΝ ΑΓΙΟΙΣ ΠΑΤΕΡΣ ΣΗΜΩΝ

ΣΑΒΗΜΕΤΟΣ Αρχιεπισκόπου Αχαιῶν

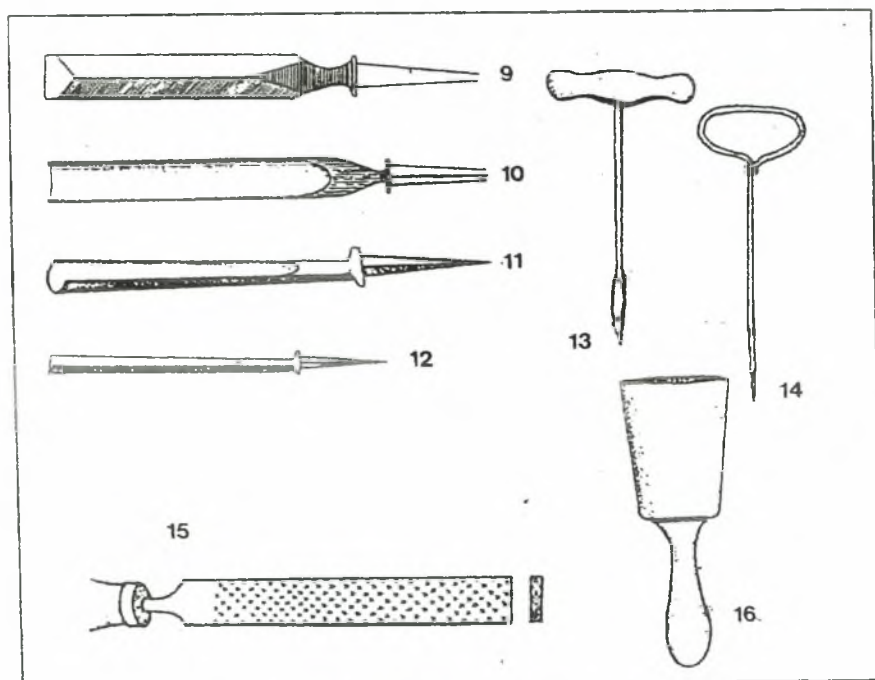
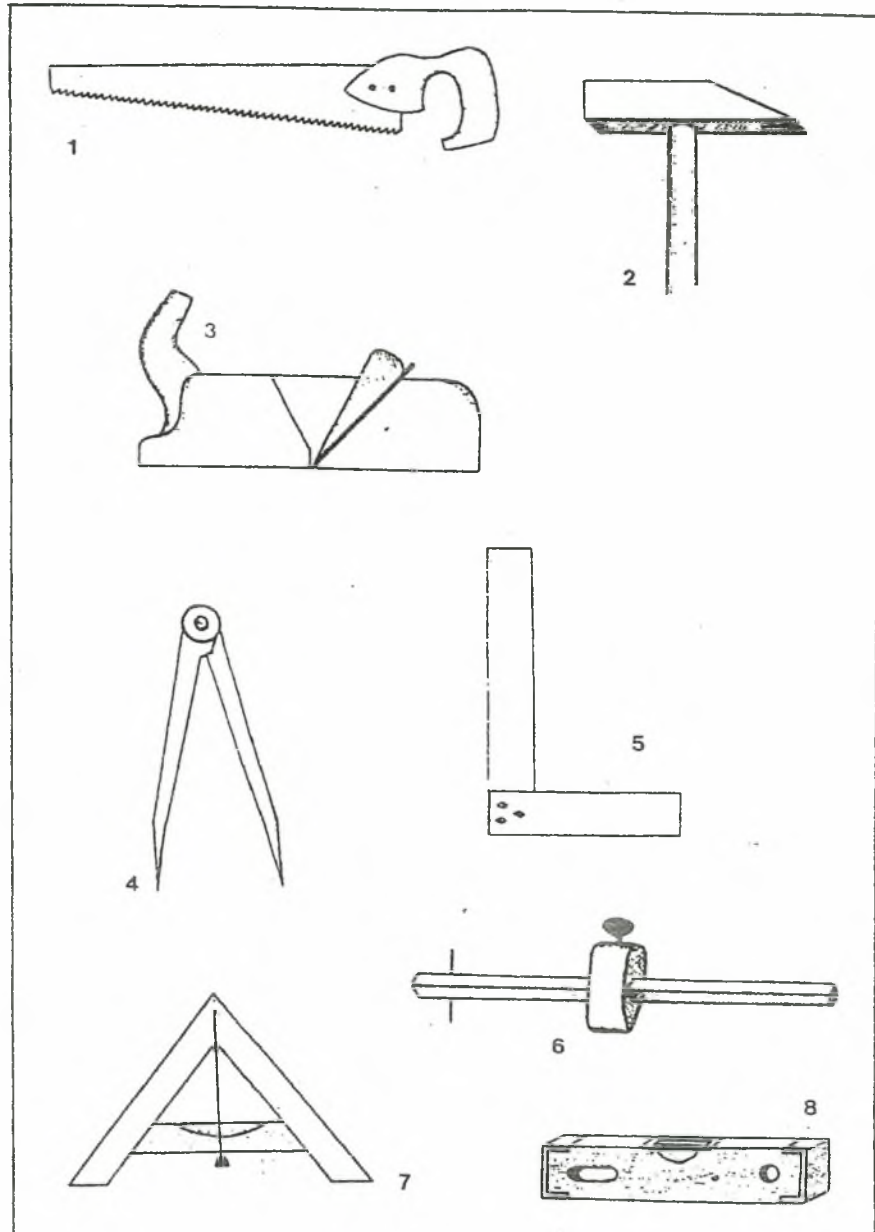
Κι ἐπεὶ καὶ τὸς ἀδελφοὺς συλλοχόντας διὰ τὸ συγγραμμάτων
τῶν ἀμφοτέρων τῶν χωρῶν, καὶ τῆς καθολικῆς, Ἀρχιεπισκόπου
Σαβήμου ὁρῶν, χρηματίζονται.

Δεσφάτω μὴ τῆς σεβασμίας μοῦνης τῷ ἐκ ἀγίοις Πατρὶς ἱερῷ
κενῇ τῷ θαυματουργῷ, καὶ τῷ τυσοχαῖον.

ἀπερδῶσα δὲ τῷ λογιώτατῳ ἐκ Γεροκονάχοις Κυ Γρηγορίῳ.

Καὶ ταύτῃ ἀφαιρούμενα καὶ μακαριώτατος Ἀρχιεπισκόπου
Πρότερος Ἰπποκρίτης ἐκ Αχαιῶν Κτελεῖ Κτελεῖ ΙΩΑΝΝΑΝ.





ΕΥΛΟΓΛΥΠΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Ξυλόγλυπτο τέμπλο της Μονής Παμμεγίστων.

18^{ος} αιώνας, Άγιος Γεώργιος Βόλου.

Πόρναλης Μιχάλης, 2001, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 2

Το τέμπλο του μοναστηριού του Ευαγγελισμού στη Σκόπελο.

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 3

"Η Ωραία Πύλη", τμήμα από ξυλόγλυπτο χρυσωμένο τέμπλο του ναού των Ταξαρχών, στις Μηλιές Πηλίου.

18^{ος} αιώνας

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 4

Τμήμα τέμπλου από το Σταυρό Ανεμούτσας Πηλίου.

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 5

Α) Τμήμα επιστήλιου από το ξυλόγλυπτο επιχρωματισμένο τέμπλο ενός ορθόδοξου ναού στη Β. Ήπειρο.

Αρχές 19^{ου} αιώνα.

Β) Θωράκιο από το διάκοσμο τέμπλου. Η εξαιρετικά πυκνή υφή των ανάγλυφων και η εκρηκτική ανάπτυξη των φυτικών θεμάτων μέσα στα οποία ασφυκτιούν οι εικονιζόμενες μορφές, χαρακτηρίζει την ξυλογλυπτική ως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 6

Α) Φούρνος μέσα στο μαγειριό στο Ανήλιο Πηλίου.

Β) Παράδειγμα τοπικής επίπλωσης καθιστικού από το αρχοντικό-Μουσείο του Ιδρύματος βαρόνου Μ. Τοσίτσα.

Γ) Χώρος υποδοχής στο Αρχοντικό του Αβέρωφ στο Μέτσοβο.

Φιλιππίδης Δημήτρης (σύμβουλος-συντονιστής), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος 6

Εικόνα 7

Εσωτερικό ταβανωμένης σάλας στο καλοκαιρινό. Ξυλόγλυπτα κάγκελα, λεπτά κολονάκια, ψευδοτόξα μορφής κοιλόκυρτου κυμάτιου, περιμετρικά ράφια, πολύχρωμοι φεγγίτες.

Αρχοντικό Φουρτούνα, Τρίκερι Μαγνησίας

Φιλιππίδης Δημήτρης (σύμβουλος-συντονιστής της έκδοσης), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος 6

Εικόνα 8

Α) Πόρτα της μέσα αυλής του αρχοντικού Δ. Σβαρτς στα Αμπελάκια.

Β) Πόρτα της μέσα αυλής του αρχοντικού Τσαγγαλία.

Γ) Ξυλόγλυπτο θυρόφυλλο της πόρτας της μέσα αυλής του αρχοντικού Σβαρτς στα Αμπελάκια.

Δ) Το κρεβάτι στο μετζοπάτωμα του αρχοντικού Σβαρτς στα Αμπελάκια.

Δ. Φιλιππίδης (συντονιστής και σύμβουλος), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα, τόμος 6^{ος}.

Εικόνα 9

Α) Ξυλόγλυπτη πόρτα με επιχρυσωμένα άνθινα διακοσμητικά θέματα από αρχοντικό της Ρόδου.

18^{ος} αιώνας (2,18x0,99)

Β) Ξυλόγλυπτη κασέλα με ανάγλυφη παράσταση κυνηγιού, ένας πεζός και δυο καβαλάρηδες, ένα λιοντάρι, ζαρκάδια και πουλιά, μέσα σε φυτικό άνθινο περιβάλλον στην πρόσθια όψη.

Ήπειρος, 19^{ος} αιώνας.

Δωρεά φίλων του Μουσείου Μπενάκη στη μνήμη του Κ.Α. Μπενάκη.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 10

Α) Πρόσθιο τμήμα ξυλόγλυπτης κασέλας με φουστανελάδες κυνηγούς, λιοντάρια, φίδια, πουλιά και δικέφαλο αετό. Μάνη, 18^{ος} αιώνας, (1,29x0,39).

Δωρεά Ε. Σταθάτου.

Β) Ξυλόγλυπτη κασέλα νησιώτικης τέχνης από την Κρήτη με επιπεδόγλυφες παραστάσεις. Εικονίζεται μια εκκλησία με το καμπαναριό της, ένα δισκοπότηρο, ένας τσαλαπετεινός. Ξεχωρίζει γυναικεία μορφή με κεφαλόδεσμο, στο παράθυρο του σπιτιού, ανάμεσα σ' ένα τοπίο και ένα ανθοδοχείο.

Τέλη 17^{ου} - αρχές 18^{ου} αιώνα.

Γ) Πρόσθιο τμήμα ξυλόγλυπτης κασέλας με φυτικό διάκοσμο, λιοντάρια και ένα δικέφαλο αετό στο κέντρο.

18^{ος} αιώνας, (0,48x1,36), Μάνη.

Δωρεά Ε. Σταθάτου.

Δ) Μνημειώδης ξυλόγλυπτη κασέλα με σχηματοποιημένο επιπεδόγλυφο διάκοσμο από ανθοδοχεία, πουλιά και κυπαρίσσια, ρόδακες, γεωμετρικά θέματα.

18^{ος}-19^{ος} αιώνας, (0,75x1,75x0,50), Κύπρος.

Δωρεά Θ. Κ. Πιερίδη.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 11

A) Ξυλόγλυπτη επιζωγραφισμένη κασέλα για την αποθήκευση δοχείων με πολύτιμα υγρά.

18^{ος}-αρχές 19^{ου} αιώνα, (0,52x0,85x0,42), Σκύρος.

Δωρεά φίλων του Μουσείου Μπενάκη.

B) Ξύλινη κασέλα με ζωγραφιστό διάκοσμο με άνθη στις εξωτερικές πλευρές και παράσταση ζευγαριού στο εσωτερικό του καλύμματος. Τη διακριτική υποδήλωση ενός ερωτικού-γαμικού στοιχείου τονίζει το ιδανικό περιβάλλον του ολάνθιστου καρποφόρου κήπου και η απεικόνιση της ανδρικής μορφής με το λαγούτο στα χέρια.

Τέλη 18^{ου}- αρχές 19^{ου} αιώνα, (0,46x0,87x0,43). Μυτιλήνη

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 12

A) Ξυλόγλυπτη σερμανίτσα, κούνια μωρού με δαντελωτή επεξεργασία.

Τέλη 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αιώνα.

Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.

B) Ξυλόγλυπτη κασέλα

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 13

Καλτσόξυλα, το ένα με παράσταση γυναικείας μορφής και χρονολογία 1914, τα άλλα με γοργόνες, δείγματα ποιμενικής ξυλογλυπτικής.

Αρχές 20^{ου} αιώνα.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 14

A) Ξυλόγλυπτη ρόκα από την Ήπειρο με ολόγλυφη γυναικεία μορφή και φυτικά διακοσμητικά θέματα στην πίστηψη, όπου διακρίνονται εγχάρακτα, ένα πρόσωπο και ένας δικέφαλος αετός.

Αρχές 20^{ου} αιώνα, (ύψος 0.89 μ.).

Δωρεά Μ. Λάππα-Διομήδους

Β) Ξυλόγλυπτη ρόκα με δύο γυναικείες μορφές σε φυτικό περιβάλλον, με γυναικεία μορφή στο παράθυρο της επίστεψης και ίχνη επιχρύσωσης. Αρχές 20^{ου} αιώνα, (ύψος 0,81 μ.).

Δωρεά Ε. Ευκλείδη.

Γ) Ξυλόγλυπτη ρόκα με λυρόσχημους βλαστούς στην επίστεψη που καταλήγει σε ολόγλυφες γυναικείες μορφές και πουλιά.

20^{ος} αιώνας, (ύψος 0,77μ.), Άρτα.

Δ) Ξυλόγλυπτη ρόκα με τον Άγιο Γεώργιο, φίδια και αγγέλους, την εγχάρακτη προτομή ενός αξιωματούχου.

19^{ος} αιώνας, (ύψος 0.80μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 15

Γκλίτσα

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 16

Γκλίτσες

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 17

Βωλόσυροι, Κόπανοι, Θρηνάκια, Βολίτσες κ.ά., εξαιρετικά δείγματα Κρητικής Ξυλοτεχνίας. Οι βωλόσυροι διαθέτουν νύχια από σκληρή πέτρα (γαλατόπετρα) ή πριονάκια από σιδερένια λάμα ή και τα δυο μαζί. Βώροι, Μουσείου Κρητικής Εθνολογίας.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 18

Ευλογιακές και προσφορικές ξυλόγλυπτες και μεταλλικές σφραγίδες.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 19

Θεμιστοκλής: Ξυλόγλυπτο ακρόπρωρο του ανώνυμου ιστιοφόρου του Αγώνα.

Αρχές 19^{ου} αιώνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 20

Ξυλογραφία

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Εικόνα 21

Τα εργαλεία του λαϊκού ξυλογλύπτη:

1, 2) εργαλεία κοπής, πριόνι, τσεκούρι.

3) Πλάνη ή ροκάνι: χρησιμεύει για την ισοπέδωση της επιφάνειας του ξύλου.

4, 5, 6, 7, 8) Εργαλεία για τη σχεδίαση: διαβήτη, γωνία, σημαδούρα, βαρίδι, αλφάδι.

9, 10, 11, 12) Εργαλεία γλυφής: σκαρπέλο σγόρμπια, λουκάκι, τρίγωνο: είναι λεπίδες με κόψη διαφόρων σχημάτων και διαστάσεων.

13, 14) Τριβέλια που χρησιμεύουν για το τρύπημα του ξύλου.

15) Ράσπα: λάμα με οδοντωτή επιφάνεια.

16) Ματσόλα: ξυλόσφυρο για να πιέζονται οι λεπίδες, όταν χρειάζεται να γίνουν βαθύτερες εγκοπές και δεν αρκεί η πίεση με το χέρι.

Μακρής Κίτσος, 1978, *Οδηγός του ξυλογλύπτη*, Αθήνα: EOMMEX

ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ





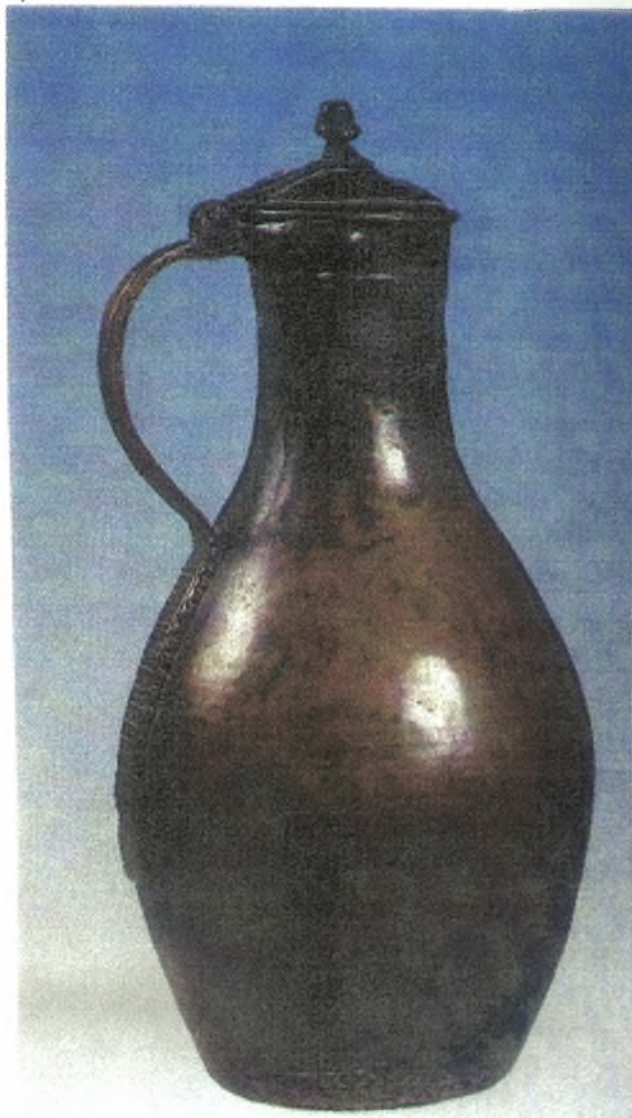
2A



B



Г



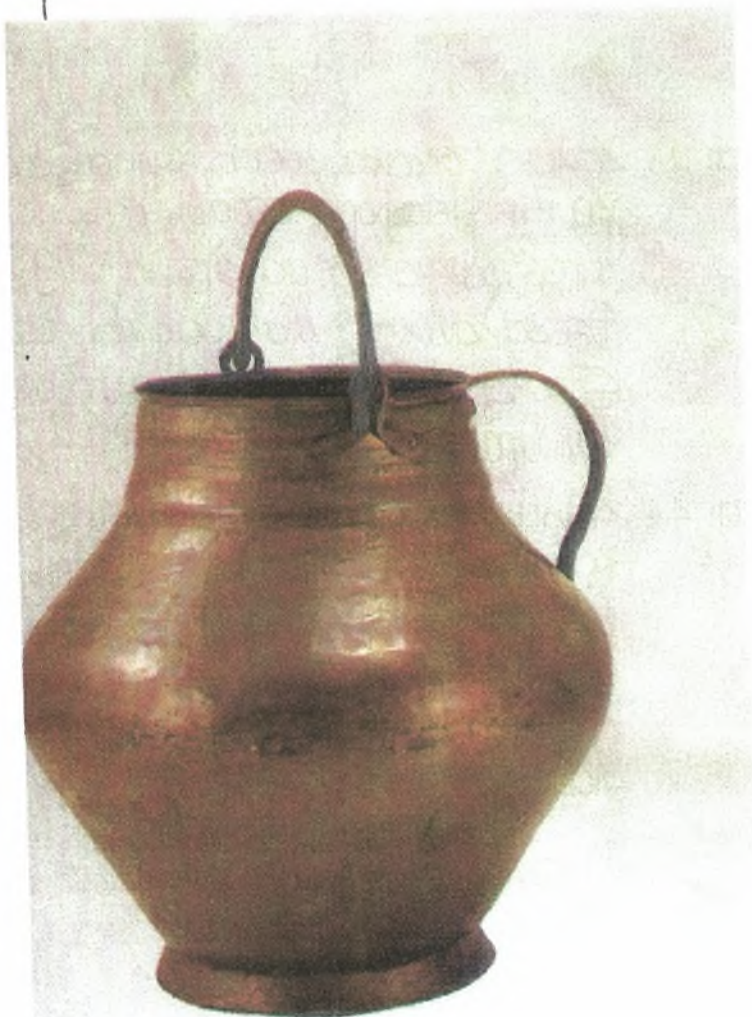
3A



B



Г



Δ



4A



B



5A



B





7



- 754 - 755

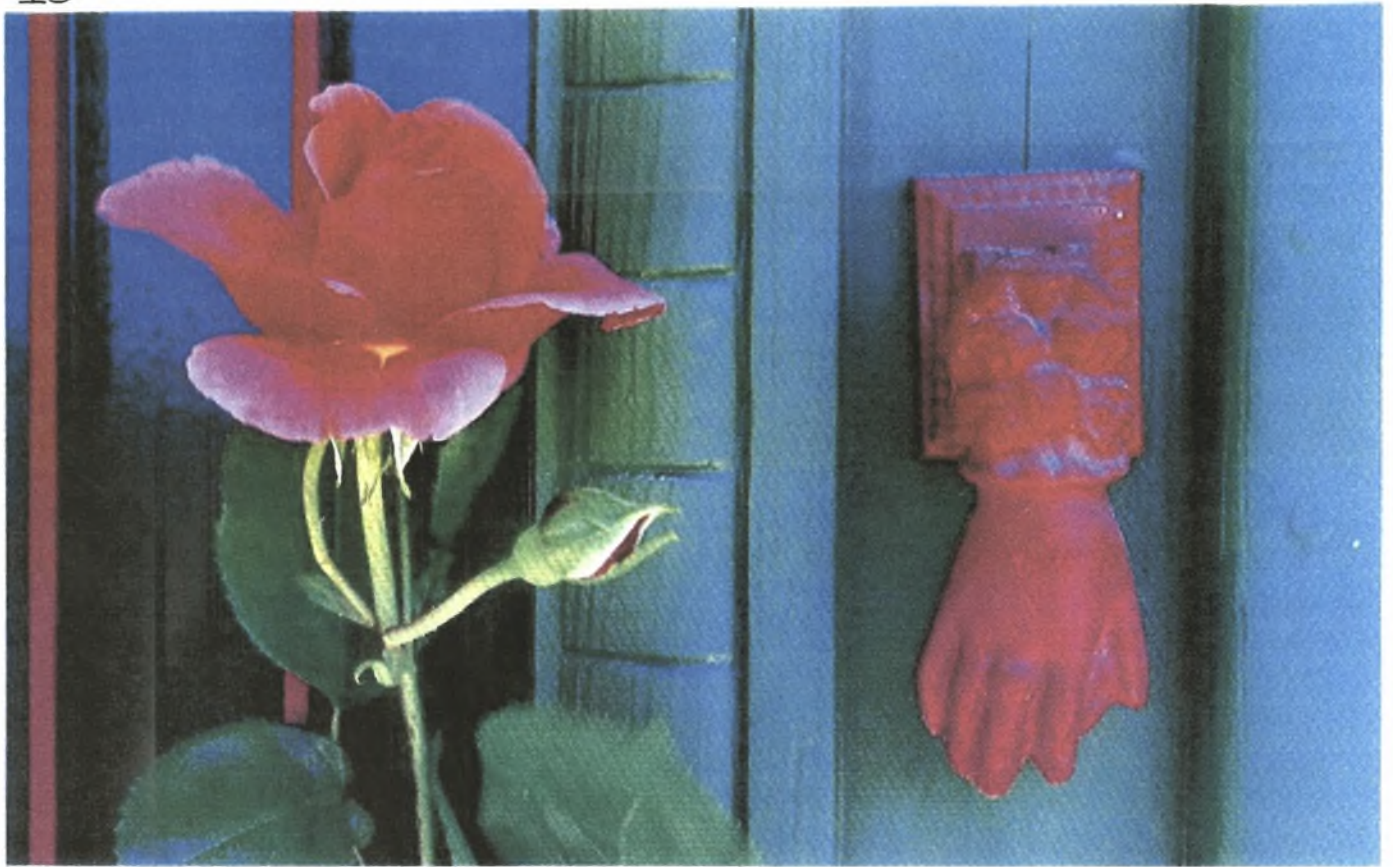
8A



B





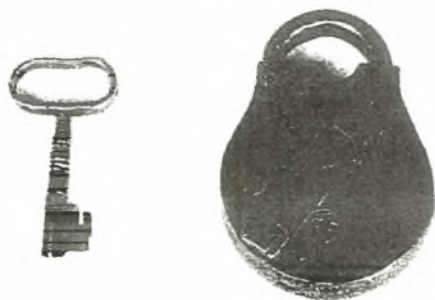




Ξύστρα χειροποίητη.



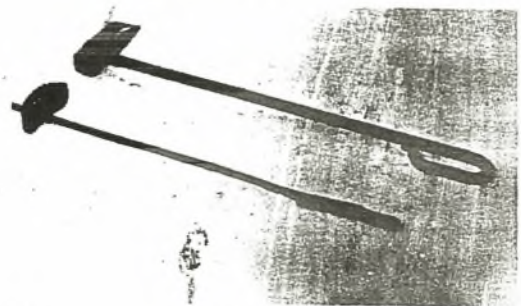
Ζυγαριά.



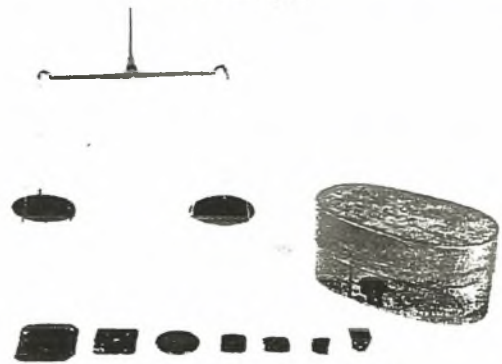
Λουκέτο χειροποίητο.



Το όργωμα (Σχέδιο) .



Κολλητήρια.



Ζυγαριά ακριβείας για χρυσό.



Καζάνι.

ΜΕΤΑΛΛΟΤΕΧΝΙΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Χάλκινο σινί με εγχάρακτη διακόσμηση,
19^{ος} αιώνας, Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο
Μακεδονίας και Θράκης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
Αθηνών

Εικόνα 2

Χάλκινα οικιακά σκεύη, κασσιτερωμένα και εξωτερικά.
Α) Γαβάθα ή σαχάνι για τη μεταφορά φαγητού

Β και Γ) Στάμνες για τη μεταφορά νερού
Τέλη 19^{ου}-αρχές 20^{ου} αιώνα, Αλεξανδρούπολη.
Συλλογή Αγγέλας Γιαννακίδου

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
Αθηνών

Εικόνα 3

Α και Β) Χάλκινα οικιακά σκεύη, μπακράτσι για τη μεταφορά νερού και
τεντζερές για το μαγείρεμα.
19^{ος} αιώνας, Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο
Μακεδονίας και Θράκης.

Γ και Δ) Χάλκινα οικιακά σκεύη, μπακράτσι και γκιούμι για τη μεταφορά
και την αποθήκευση νερού.
19^{ος} αιώνα, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
Αθηνών

Εικόνα 4

Α και Β) Χάλκινοι κασσιτερωμένοι μαστραπάδες, δοχεία νερού.
19^{ος} αιώνας, Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο
Μακεδονίας και Θράκης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική
Αθηνών

Εικόνα 5

A) Χάλκινο επικασσιτερωμένο γκιούμι.

Ανήκει στον Δ. Καλοβυδούρη, Λαύκος Πηλίου.

B) Χάλκινο επικασσιτερωμένο γκιούμι.

Ανήκει στον Κ.Γ. Χαρανά, Λαύκος Πηλίου.

Γ) Μαγειρικά σκεύη: ταβάς, σαγάνι, κατσαρόλες.

Ανήκουν στον Δ. Καλοβυδούρη, Λαύκος Πηλίου.

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 6

Ορειχάλκινο μαγκάλι εξαιρετικής τέχνης.

19^{ος} αιώνας, Θεσσαλονίκη, Λαογραφικό και Εθνολογικό Μουσείο Μακεδονίας και Θράκης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 7

Χάλκινο μαγκάλι από την Κρήτη με τούρκικες σφραγίδες που μνημονεύουν ως κατασκευαστή έναν άγνωστο τεχνίτη, Πέτρο.

Οι σωζόμενες υπογραφές πάνω σε νεοελληνικές δημιουργίες παραμένουν ελάχιστες, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι η καλλιτεχνική παραγωγή των χρόνων της Τουρκοκρατίας είναι ανώνυμη.

18^{ος} αιώνας, (ύψος 0,26), (διάμετρος στομίου 0,27μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 8

A) Ρόπτρο εξώπορτας

B) Ρόπτρο και σιδερένια εξαρτήματα πόρτας

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 9

Ρόπτρο - μικρό γλυπτό που κοσμεί την πόρτα

Πόρναλης Μιχάλης, 2004, *Βόλος, η πόλη των Αργοναυτών*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 10

Ρόπτρα

Πόρναλης Μιχάλης, 2004, *Βόλος, η πόλη των Αργοναυτών*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 11

Ξύστρα, ζυγαριά, λουκέτο, κολλητήρια, ζυγαριά και καζάνι.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

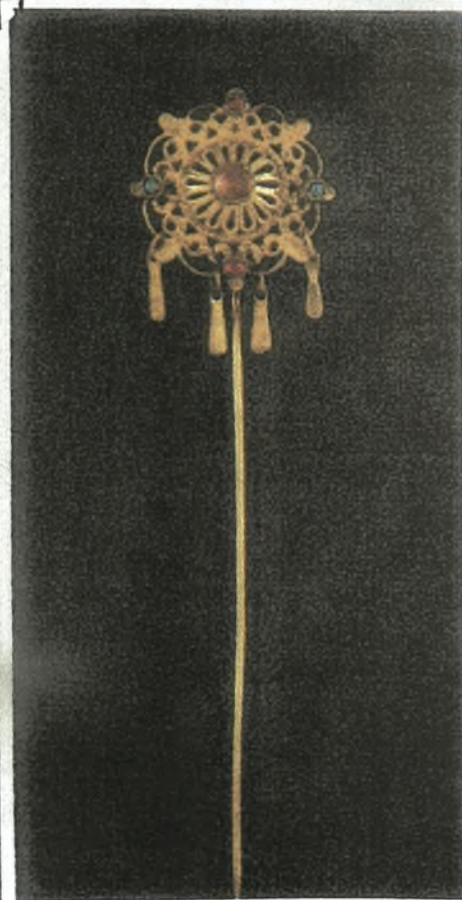




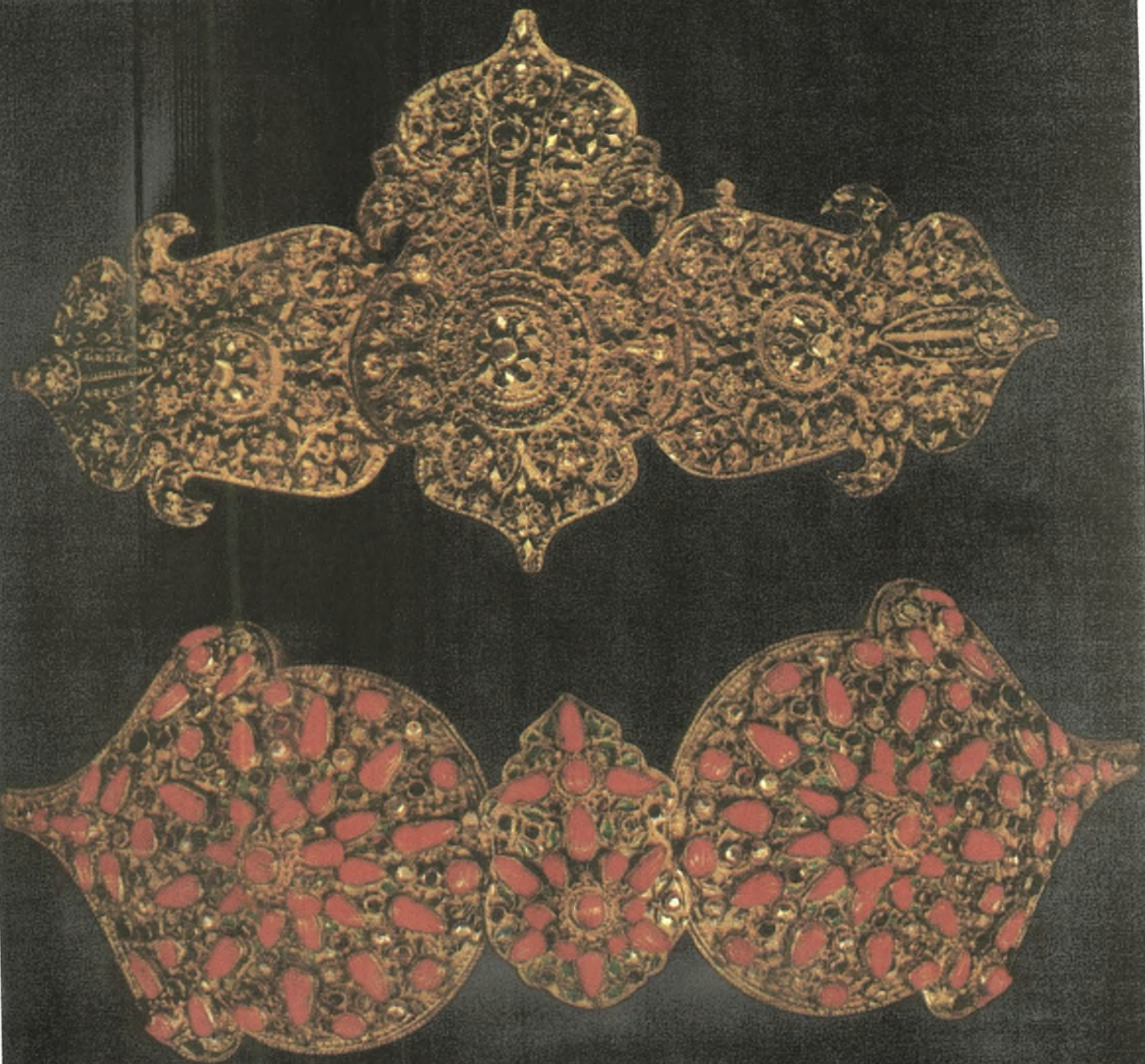
2A

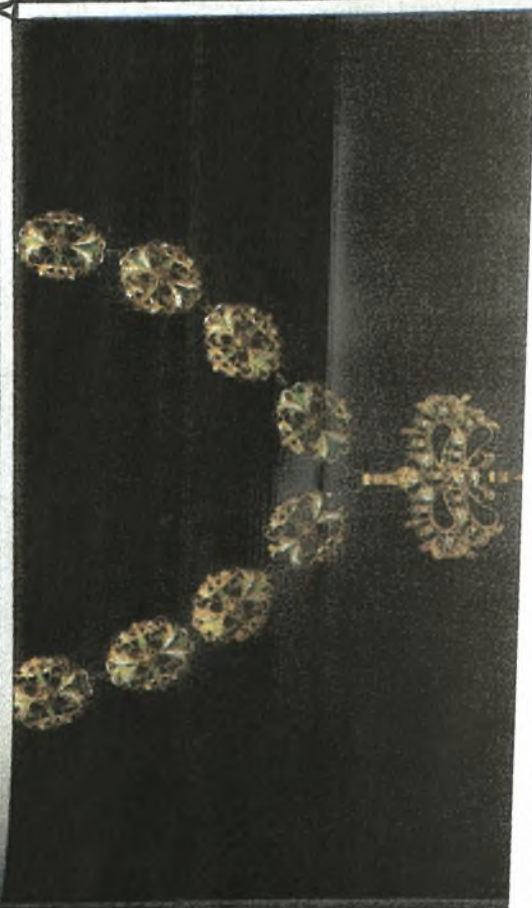
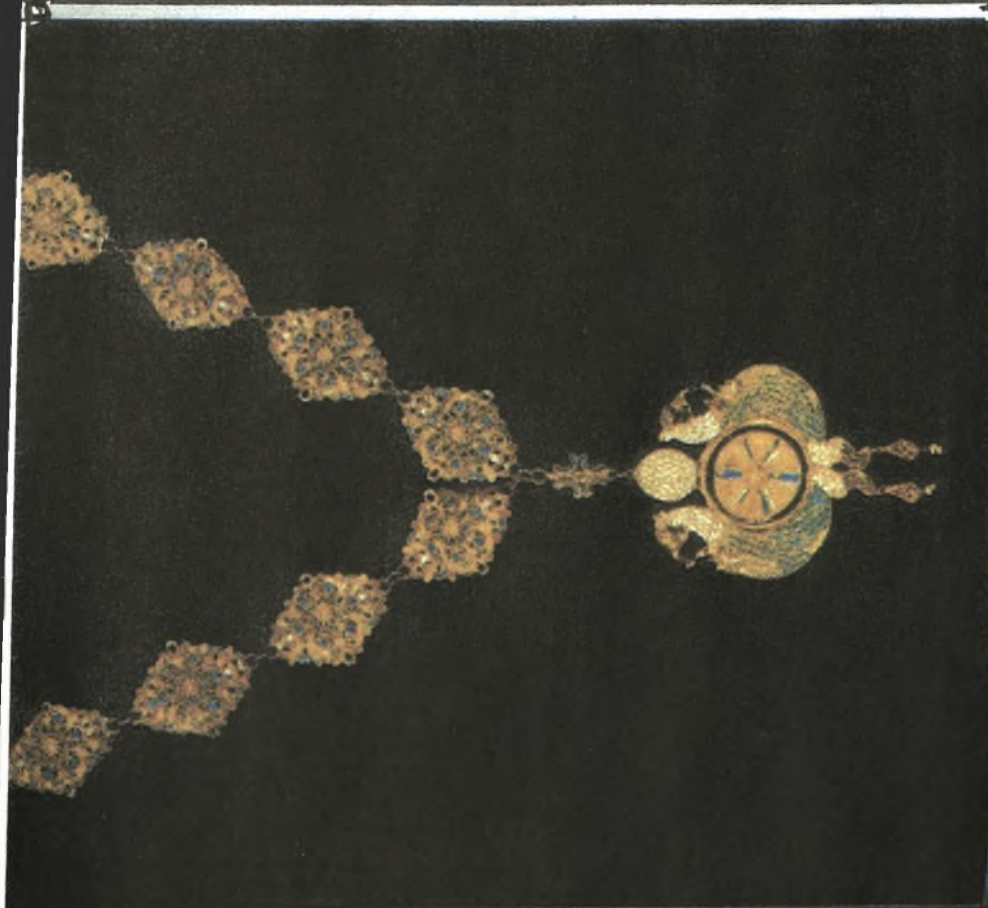
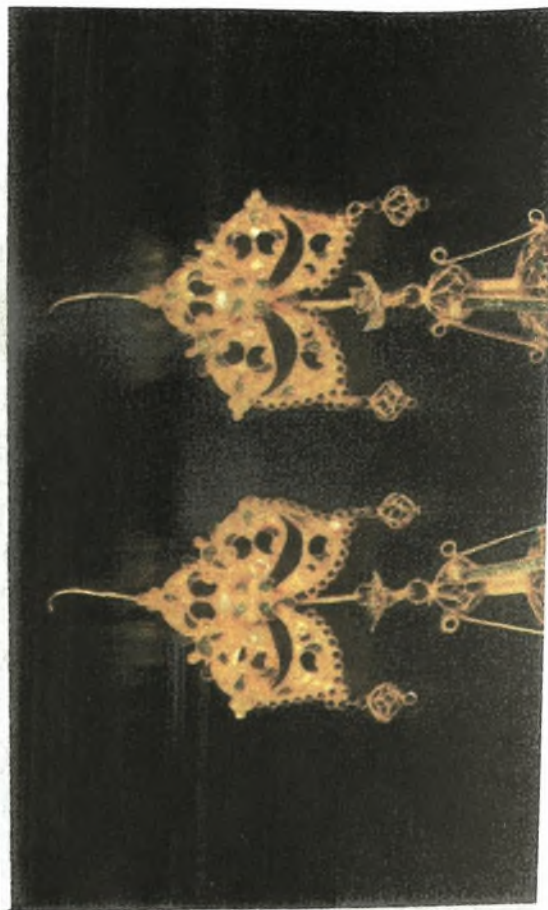
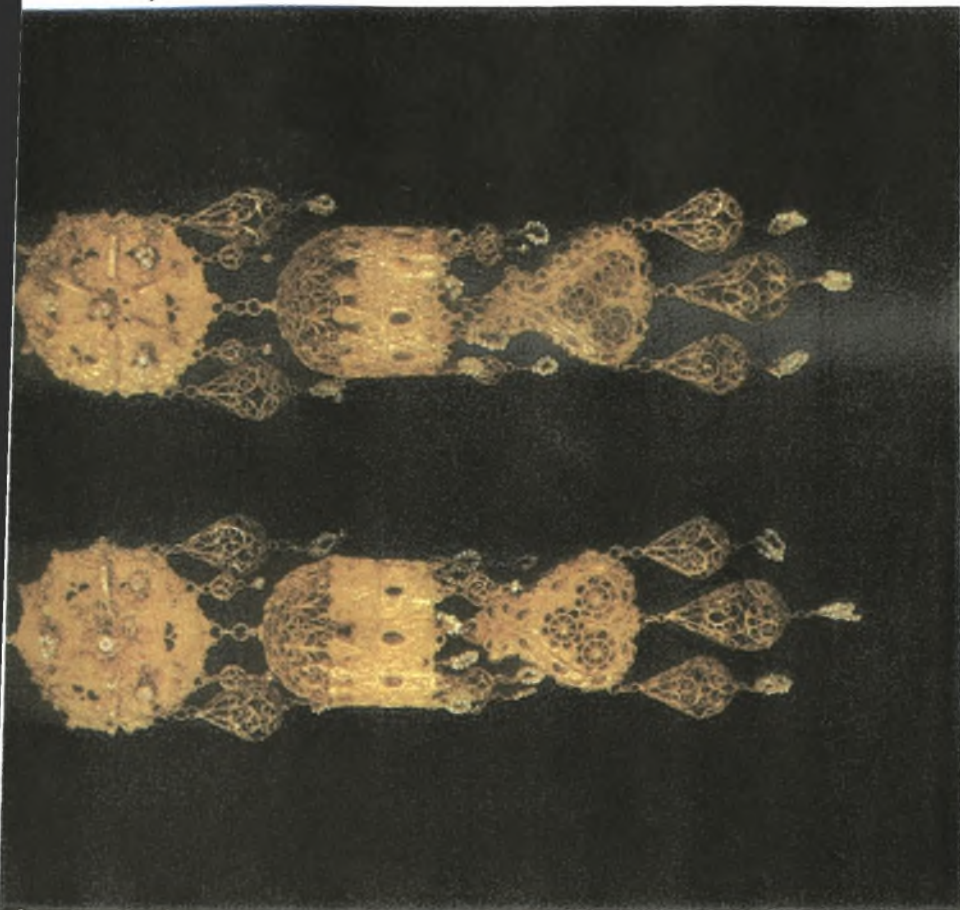


B

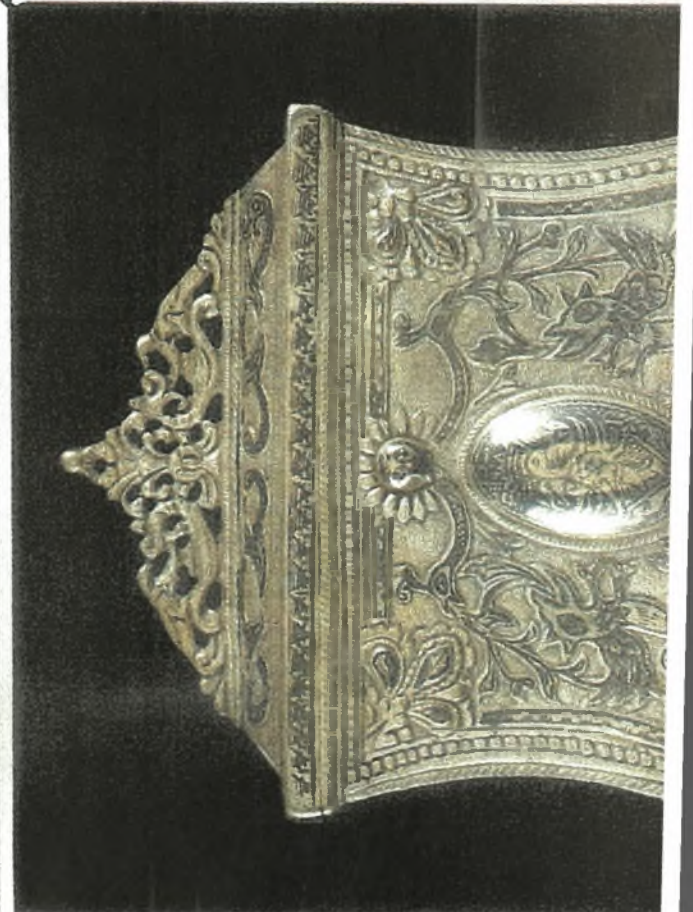
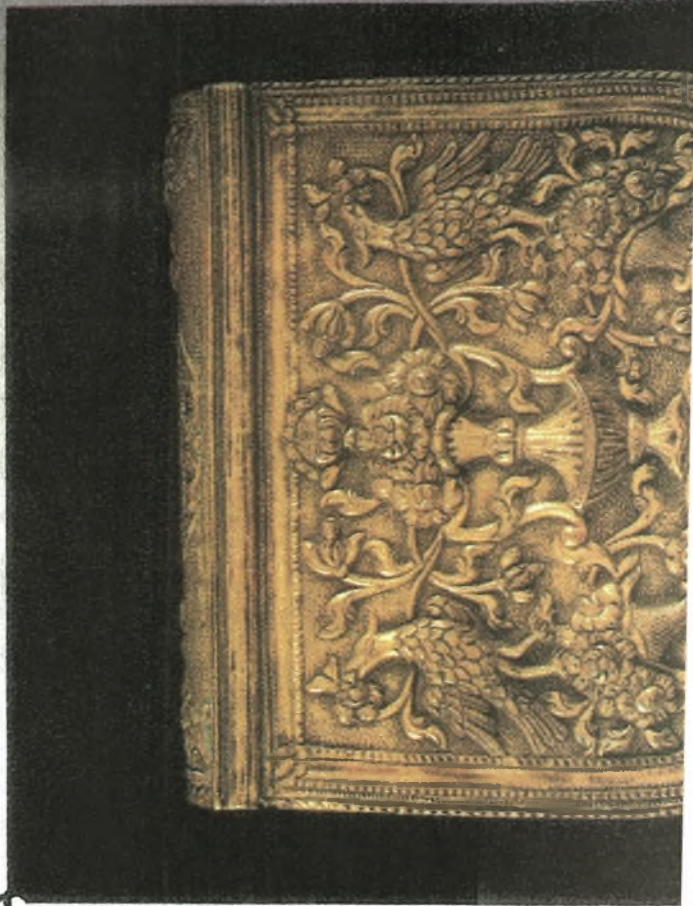


3A and B









≠

A

B

Г

Δ











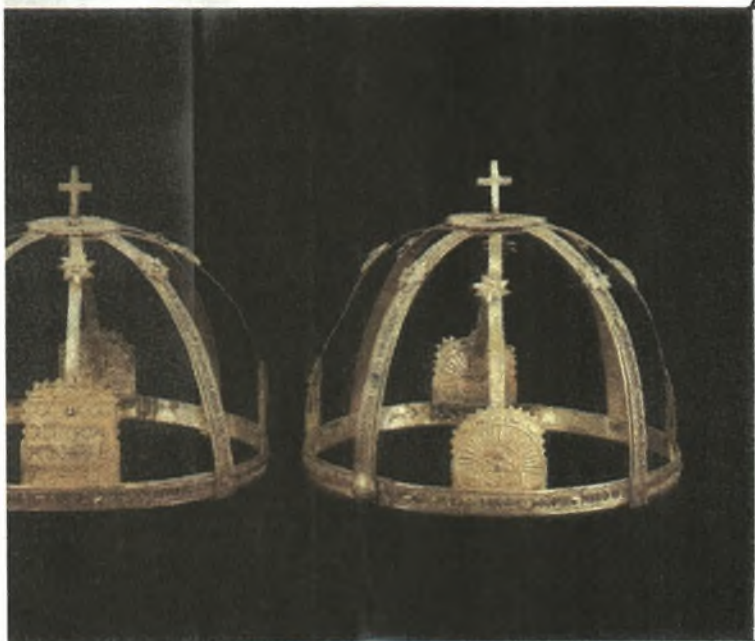
12A



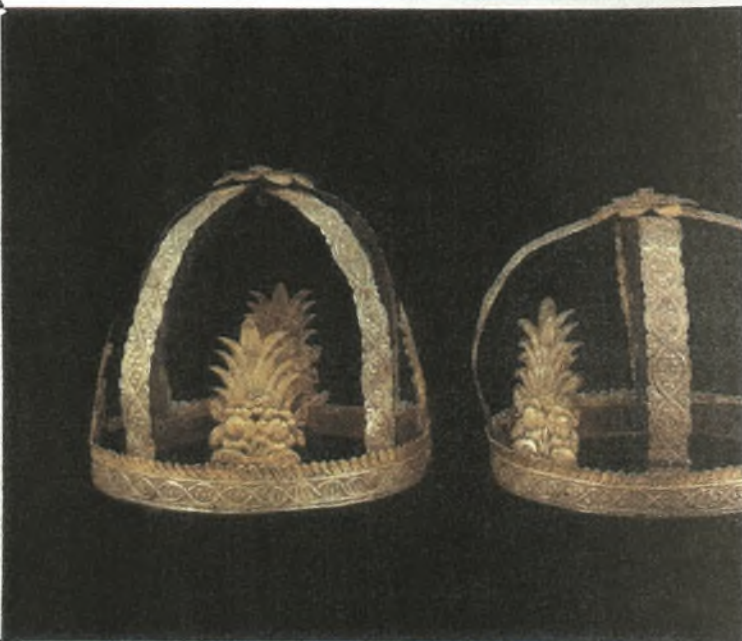
B

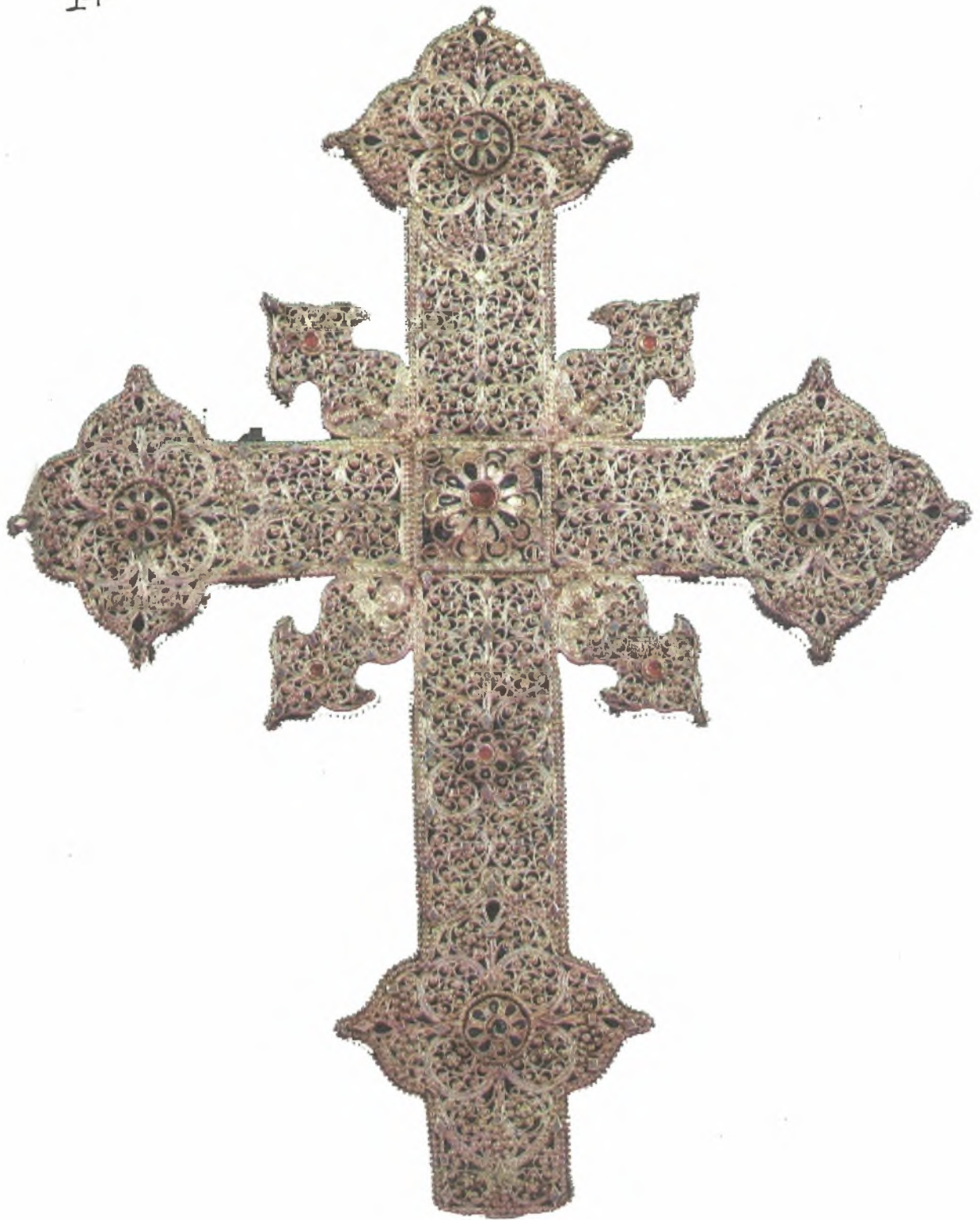


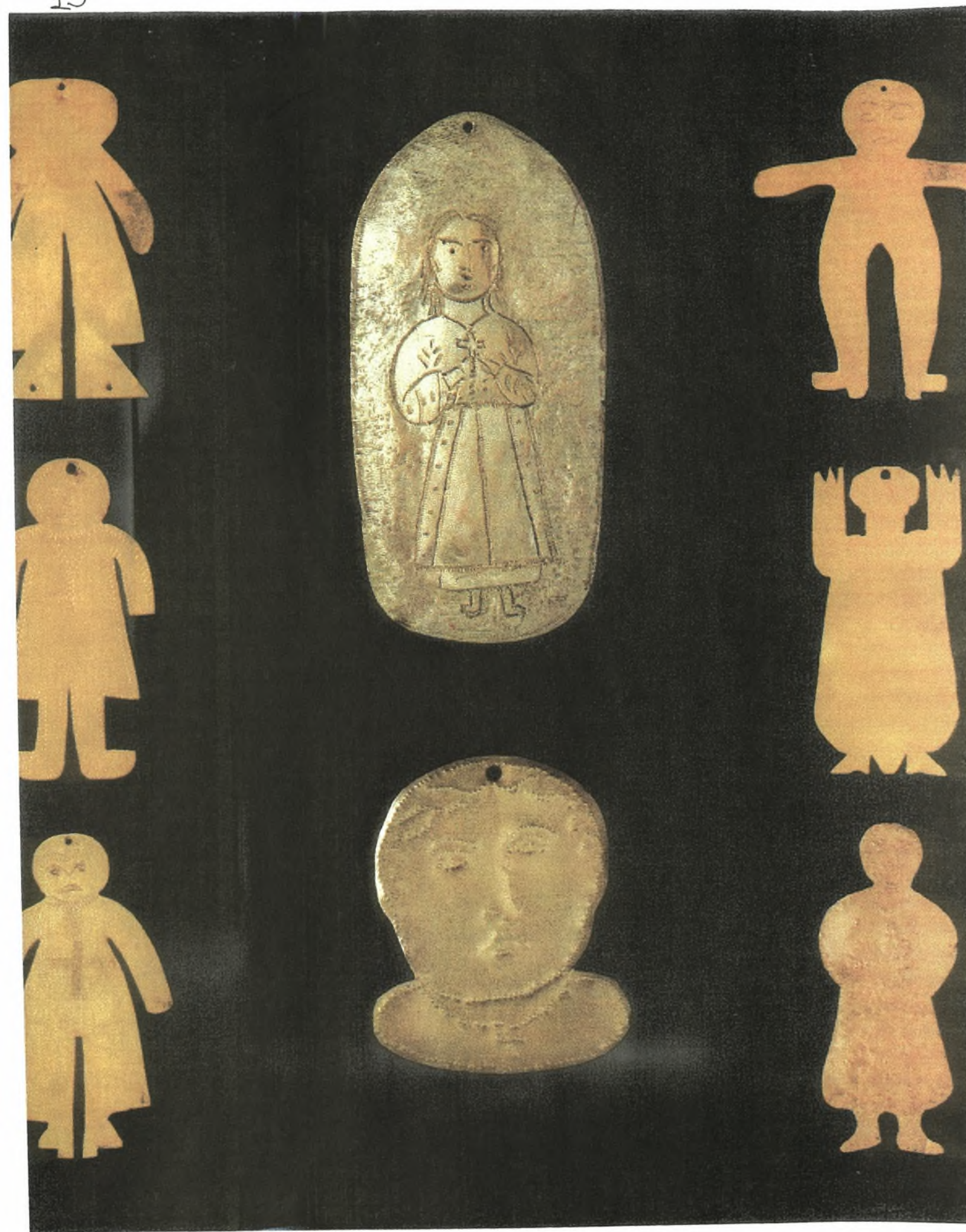
13A



B







ΑΡΓΥΡΟΧΟΪΑ-ΧΡΥΣΟΧΟΪΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Πόρπη στήθους και περιδέραιο από ασήμι επιχρυσωμένο, με γυάλινες πέτρες και απομιμήσεις φλουριών.

19^{ος} αιώνας, (ύψος πόρπης: 0,16μ., ύψος περιδέριου: 0,22μ.), Αττική.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 2

Α) Μεγάλο επιστήθιο νυφικό κόσμημα Αττικής από ασήμι επιχρυσωμένο, αλυσίδες και κρεμαστούς συρματερούς ρόδακες με κρυστάλλινες πέτρες, μινιατούρες, καμέους και τη φωτογραφία του γαμπρού.

Δεύτερο μισό 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,53μ.).

Β) Επίχρυση συρματερή καρφίτσα με σχηματοποιημένο άνθος από τον κεφαλόδεσμο της Αττικής.

Δεύτερο μισό 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,16μ.).

Γ) Επίχρυση συρματερή καρφίτσα κεφαλόδεσμου από την Αττική (ύψος 0,13μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 3

Α) Πόρπη (κλειδωτήρι) ζώνης.

Ασήμι συρματερό επιχρυσωμένο.

19^{ος} αιώνας, Ήπειρος.

Β) Πόρπη ζώνης. Ασήμι επιχρυσωμένο, πέτρες ημιπολύτιμες και πολλά χαρακτηριστικά κοράλια.

Μ. Ασία, 19^{ος} αιώνας.

Α) Ανδρόνικος Μ., 1974, Χατζηδάκης Μ., Καραγιώργης Β., *Τα Ελληνικά Μουσεία, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Β) Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 4

A) Χρυσό περιδέραιο με σμάλτα και μαργαριτάρια.

17^{ος}-18^{ος} αιώνας, Δωδεκάνησα, (μήκος αλυσίδας 0,52, ύψος εγκολπίου 0,12μ.)

Αποκτήθηκε με τη συνδρομή της Ε. Παρασκευά

B) Χρυσά κρεμαστά σκουλαρίκια με συρματερό διάκοσμο και μαργαριτάρια, γνωστά ως καμπάνες.

18^{ος} αιώνας, Κως, (ύψος 0,20μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 5

Ασημένιο κιουστέρκι με σαβάτι: στήθους ή σταυρός, μέσης ή μονό.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 6

A) Επίχρυση παλάσκα με παράσταση της αναγεννημένης Ελλάδας που εικονίζεται ως θεά Αθηνά.

Ανήκε στο στρατηγό Αλέξιο Βλαχόπουλο.

1780-1865, (ύψος 0,12μ.).

B) Επίχρυση παλάσκα με έκτυπο διάκοσμο του Ταξιάρχου Γ. Κυριαζή.

Δωρεά Γ.Ξ. Κυριαζή.

(ύψος 0,12μ.)

Γ) Ασημένια παλάσκα με διάκοσμο από σαβάτι του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη.

Δωρεά Π. Μαυρομιχάλη.

1765-1848, (ύψος 0,14μ.)

Δ) Επίχρυση παλάσκα με έκτυπο διάκοσμο από άνθη και πουλιά.

(ύψος, 0,10μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 7

Σπαθιά αγωνιστών του 1821

Α) Πάλα του Ν. Πετιμεζά

Δωρεά Ηρακλή Πετιμεζά.

1790-1865, (μήκος 0,84μ.)

Β) Η Ασήμω, η σπάθα του Οδυσσέα Ανδρούτσου.

1788-1825, (μήκος 0,98μ.)

Γ) Σπάθα του Κωνσταντίνου Κανάρη

Δωρεά Ιωάννου Σερπιέρη.

1790-1877, (μήκος 0,81μ.)

Δ) Επίχρυση σπάθα με σμάλτο και πολύτιμες πέτρες, δώρο των Ελλήνων του Λονδίνου στον αγωνιστή Δ. Καλλέργη.

1803-1867, (μήκος 0,98μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 8

Εικόνα της Παναγίας με κάλυμμα από χτυπητό ασήμι

Βυζαντινό Μουσείο Αθήνας

Εικόνα 9

Ασημένιο επίχρυσο στάχωμα Ευαγγελίου, δουλεμένο με σαβάτι, έργο του Αθανασίου Τζημούρη.

Αρχές 19^{ου} αιώνα, Κέρκυρα, Μονή Πλατυτέρας.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 10

Ασημένιο επίχρυσο στάχωμα Ευαγγελίου, έργο του Γεωργίου Διαμαντή Μπάφα.

1812, Ζάκυνθος, Μονή Αγίου Διονυσίου.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 11

Η αργυρόγλυπτη λάρνακα του Αγίου Διονυσίου, έργο του Γεώργιου Διαμαντή Μπάφα.

1829, Ζάκυνθος, Μονή Αγίου Διονυσίου.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 12

Α) Ασημένιο δισκοπότηρο με άνθινο διάκοσμο και χρονολογημένη επιγραφή, κατασκευασμένο στην Κωνσταντινούπολη.

(ύψος 0,22μ.)

Β) Ασημένιο δισκοπότηρο διακοσμημένο με παραστάσεις από τα Πάθη του Ιησού, στις οποίες διακρίνονται οι έντονες επιρροές της δυτικής εικονογραφίας. Πιθανότατα έργο χρυσοχοϊκών εργαστηρίων Κωνσταντινούπολης.

1800, (ύψος 0,35μ.)

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 13

Α) Στέφανα γάμου από το Ναό του Αγίου Στεφάνου στη Σαφράμπολη του Πόντου, όπου τα είχαν αφιερώσει η Ελισσάβετ και ο Στέφανος Ματεντζίογλου.

Έργα του τεχνίτη Χατζή Κωνσταντίνου

1855, (διάμετρος 0,18μ.)

Β) Στέφανα γάμου από το Ναό της Παναγίας στην Καλλίπολη

1866, (διάμετρος 0,18μ.)

Γ) Στέφανα γάμου με караμανλίδικη επιγραφή.

1849, (διάμετρος 0, 19μ.)

Δ) Στέφανα γάμου με μπουκέτα ρόδων

19^{ος} αιώνας, (διάμετρος 0,17μ.)

Ε) Στέφανα γάμου σε σχήμα διαδήματος με την Παναγία και τον Αρχάγγελο Μιχαήλ στα κεντρικά μετάλλια.

Μ. Ασία, 19^{ος} αιώνας, (διάμετρος 0,18μ.)

ΣΤ) Στέφανα γάμου με πράσινο συρματερό σμάλτο και απομιμήσεις πολύτιμων λίθων
19^{ος} αιώνας, (διάμετρος 0,18μ.)

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 14

Ασημένιος συρματερός σταυρός λιτανείας με σμάλτο και τεχνητές χρωματιστές πέτρες.

Τέλη 18^{ου} αιώνα, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 15

Ασημένια και χρυσά αφιερώματα (τάματα) με παραστάσεις ανθρώπινων μορφών. Τα περισσότερα προέρχονται από τα προσφυγικά κειμήλια των μικρασιατικών κοινοτήτων. Τα αναθήματα αυτού του τύπου απαντούν σε όλη την υφήλιο από τα πανάρχαια χρόνια. Τα νεοελληνικά παραδείγματα χαρακτηρίζει η αφαιρετική-γεωμετρική απόδοση των εικονιζόμενων μορφών ως το τέλος του 19^{ου} αιώνα, όταν αρχίζει να επικρατεί και φυσιοκρατική διάθεση.

Δωρεά Αλέκου Φασιανού.

(ύψος 0,05-0,09μ.)

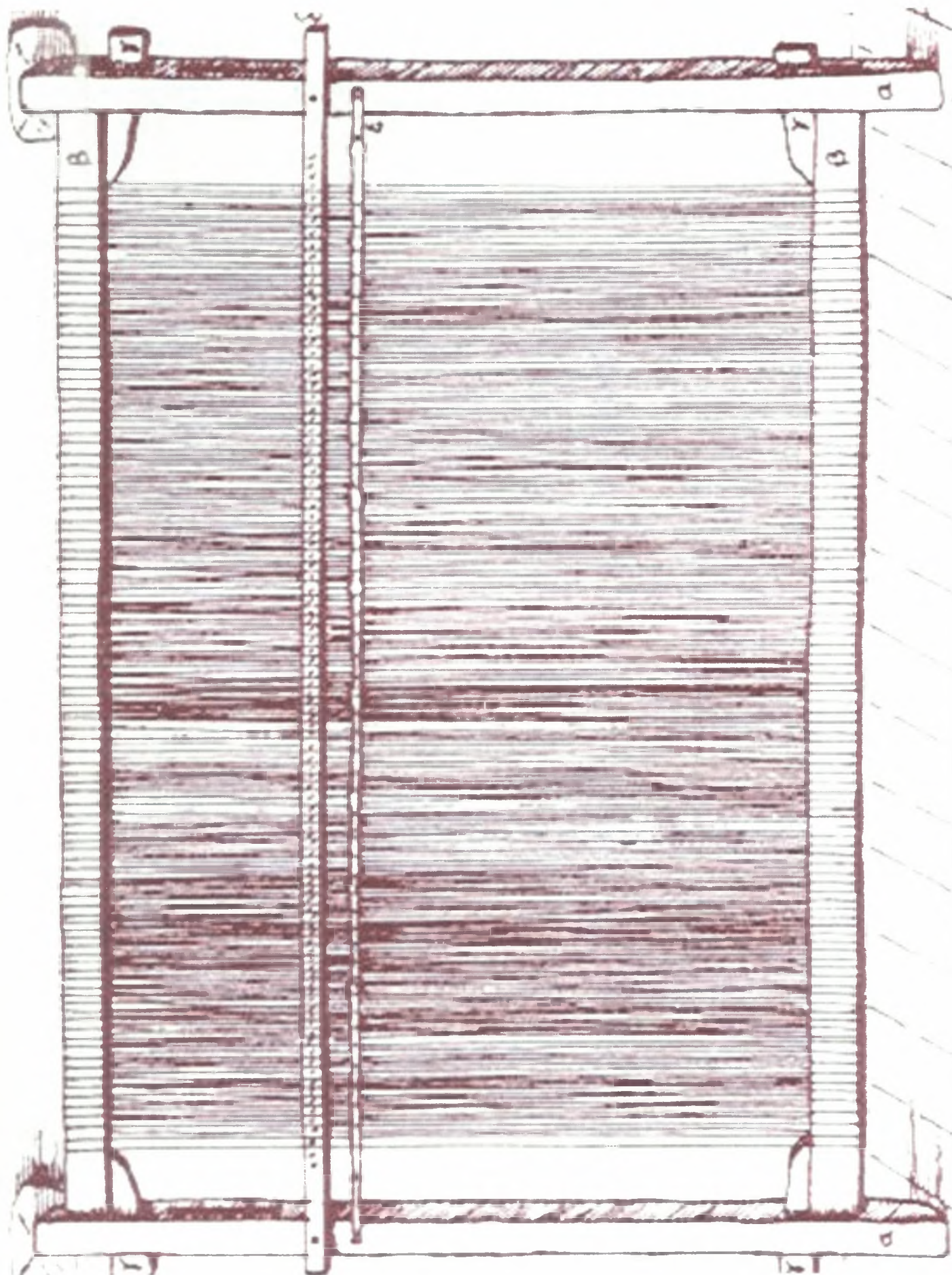
Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

ΥΦΑΝΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



1



2A



B



3A



B





5A



B



6A



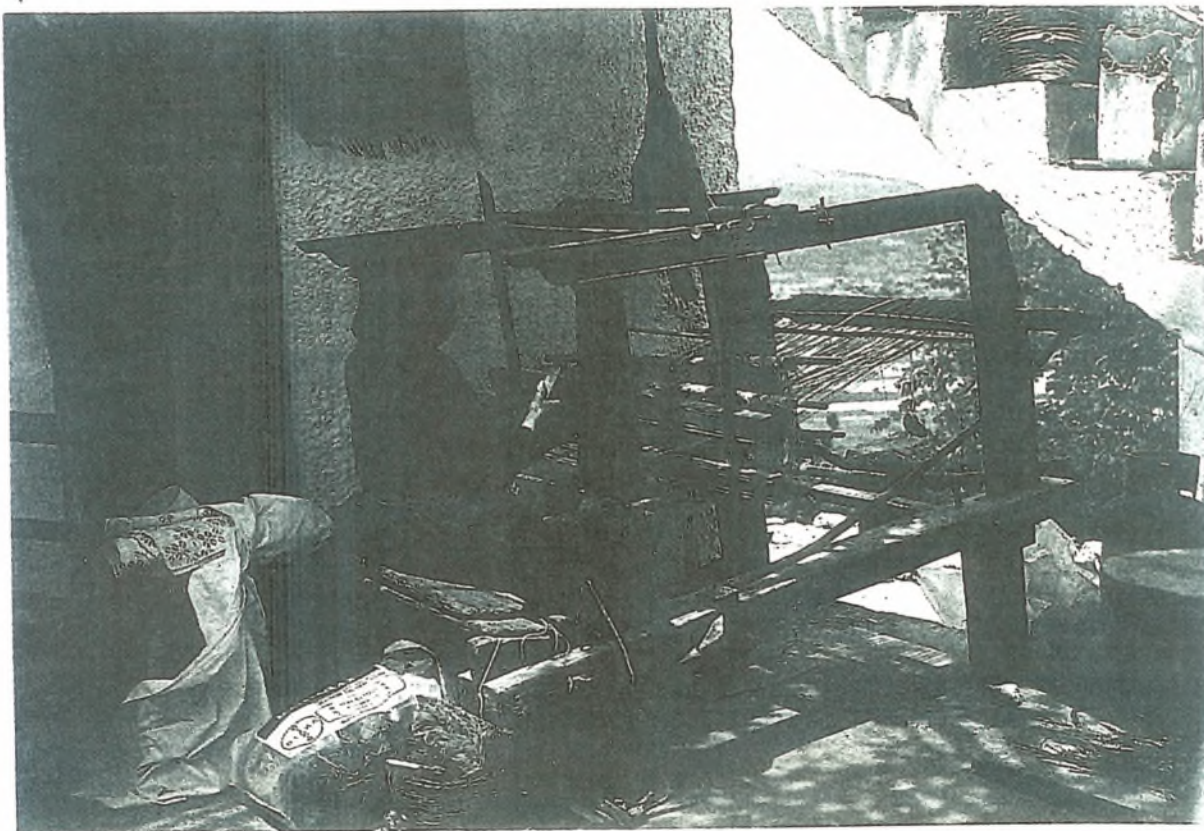
Γ

Κλώθοντας.

B



Καμπάλι, παραδοσιακό Κρητικό υφαντό.



Κρητικός Αργαλειός την ώρα της λειτουργίας του

7A



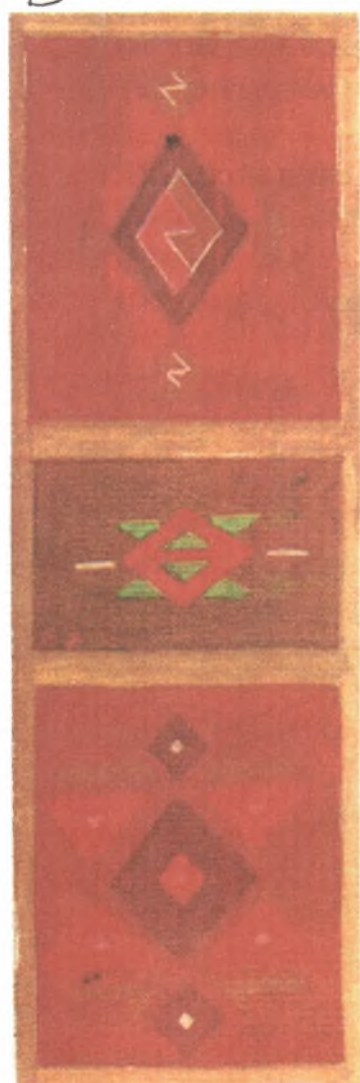
B



8A



B



Г



ΥΦΑΝΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Ο αρχαιότατου τύπου όρθιος αργαλειός (σχέδιο Κίτσου Μακρή)

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Εικόνα 2

Α και Β) Υφαντές μάλλινες μαξιλάρες από το Μέτσοβο, διακοσμημένες με τυποποιημένα φυτικά, γεωμετρικά θέματα σε αυστηρή συμμετρία. 19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 3

Α) Τμήμα υφαντής νυφικής στυλομαντήλας από την Κάρπαθο, διακοσμημένο σε ζώνες με φυτικά θέματα, ανθρώπινες μορφές και φανταστικά θηρία, ίσως φύλακες του νυφικού κρεβατιού. 19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Β) Τμήμα υφαντής στυλομαντήλας από την Κάρπαθο, διακοσμημένο σε ζώνες με τυποποιημένα φυτικά θέματα και μια σειρά με ομπρέλινα στο κέντρο. 19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 4

Τμήμα υφαντής καρπέτας από τη Λευκάδα με πολύχρωμο διάκοσμο από γεωμετρικά και τυποποιημένα φυτικά θέματα πάνω σε κόκκινο κάμπο. 19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 5

A) Τμήμα υφαντής πατανίας από την Κρήτη με πολύχρωμη παράσταση χορού γυναικών.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης

B) Τμήμα υφαντής πατανίας από την Κρήτη, με πλούσια γεωμετρική διακόσμηση.

Τέλη 19^{ου} αιώνα, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 6

Γυναίκα που κλώθει το μαλλί

Καμπάλι, παραδοσιακό Κρητικό υφαντό

Κρητικός αργαλειός την ώρα της λειτουργίας του

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 7

A) Τμήμα υφαντού διάδρομου από την Καισάρεια.

Μονόφυλλος, (πλάτος 0,85μ.)

Βρίσκεται στο σπίτι του κ. Τελλόπουλου

Άναυρος-Βόλος

B και Γ) Διακοσμητικά θέματα μικρασιατικών υφαντών

Μακρής Κίτσος, 1983, *Μικρασιάτικα Υφαντά*, Αθήνα: EOMMEX

Εικόνα 8

A) Χαλί από το Κουρή Νικομήδειας.

(Πλάτος φύλλου 0,70μ.)

Στημόνι μαύρο

(24 στημόνια στα 0,5μ.)

Οικία Λ. Ανδριανουπολίτου στη Ν. Ιωνία Βόλου

Β) Διακοσμητικά θέματα από υφαντά περιοχής Τραπεζούντας

Γ) Κιλίμι από το χωριό Γιοζκάτ (Άγκυρα)

(πλάτος φύλλου 0,75μ., 28 στημόνια στα 0,5 μ., 60 υφάδια στα 0,5μ.).

Οικία Μουταφίδου στη Ν. Ιωνία Βόλου.

Μακρής Κίτσος, 1983, *Μικρασιάτικα Υφαντά*, Αθήνα: ΕΟΜΜΕΧ

ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



1







11

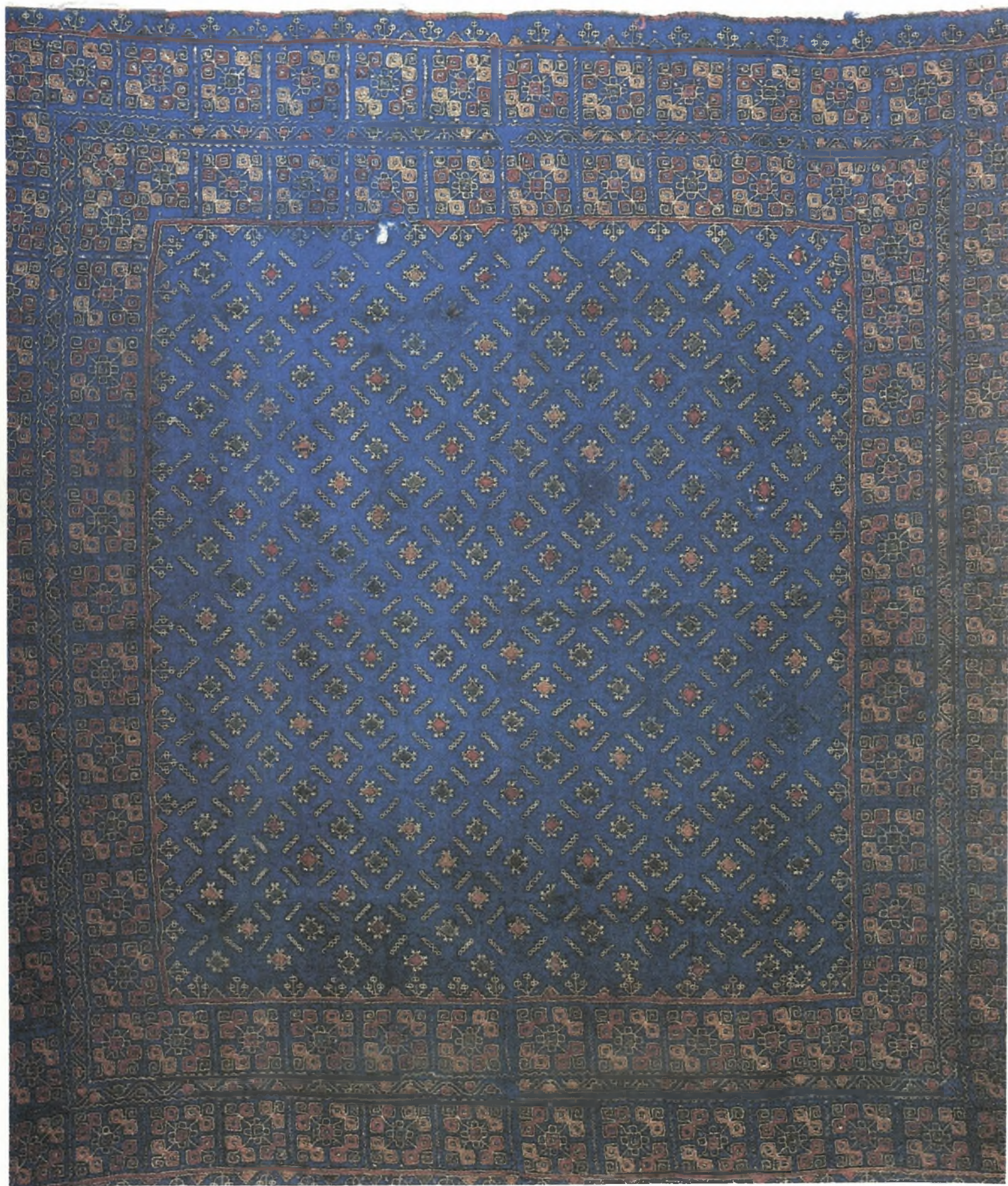


12



13





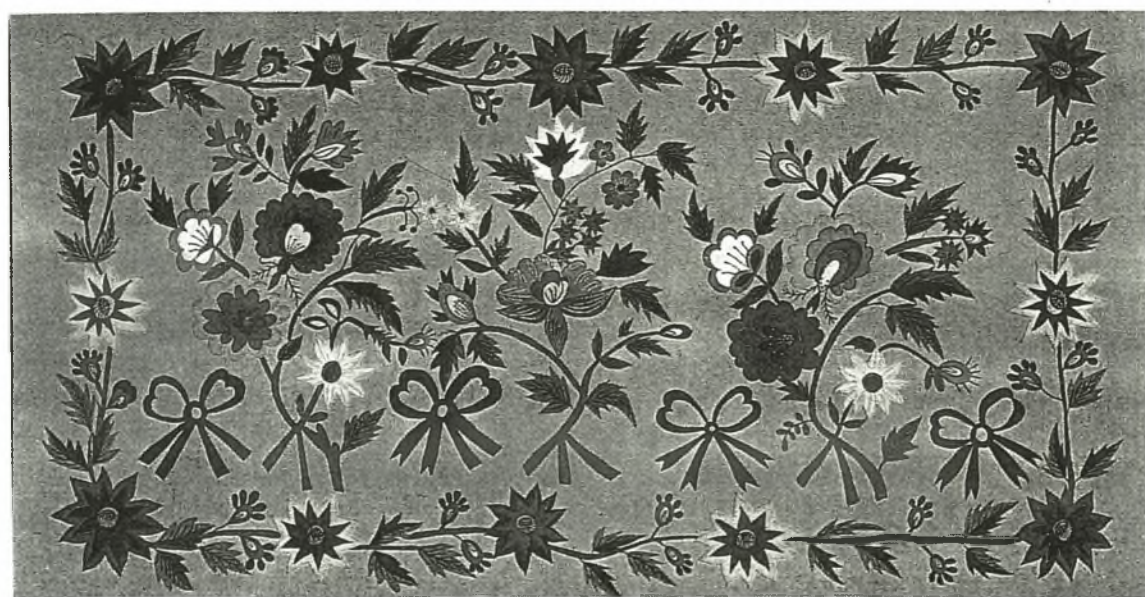
6

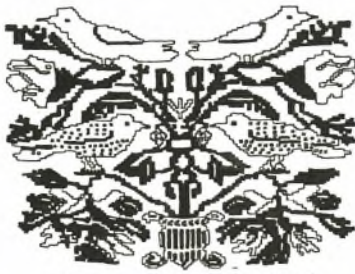


7

7







Δένδρο της ζωής με πουλιά



Γυναίκα με πετεινό



Διακοσμητικά προερχόμενα από διπλό πέλεκυ



Γυναικεία φιγούρα



Δικέφαλος αετός



Γυναίκα με σταυρό και κρηπήγιο



Παράσταση ναού με φυτική διακόσμηση



Σχέδια σταυρών



Εκκλησίες



Γυναικείες φιγούρες



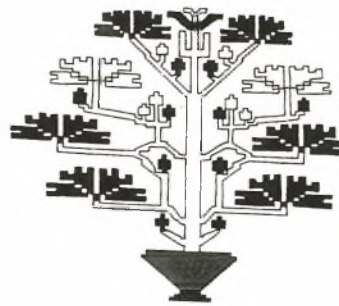
Γυναικείες μέσα σε ναό



Γυναίκα με λουλούδια



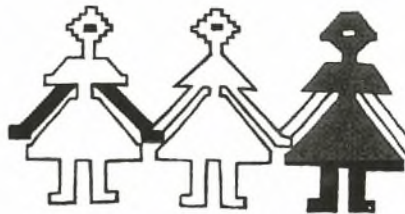
Μοτίβο φιδιού με κέρατα



Γλάστρα με λουλούδια



Διακοσμητικά



Γυναίκες που χορεύουν



Το ψίκι (νυφική πομπή).

Κεντητές συμβολικές παραστάσεις σε κεντήματα της Κρήτης.
(Rodoula Stathiaki-Koumari, Webkunst in Kreta Ornamentik und symbolik, Μόναχο 1979).

10 Α



Παλιές Κρητικές βελονιές.

Β



Κρητικές πετσέτες.









14 A



B

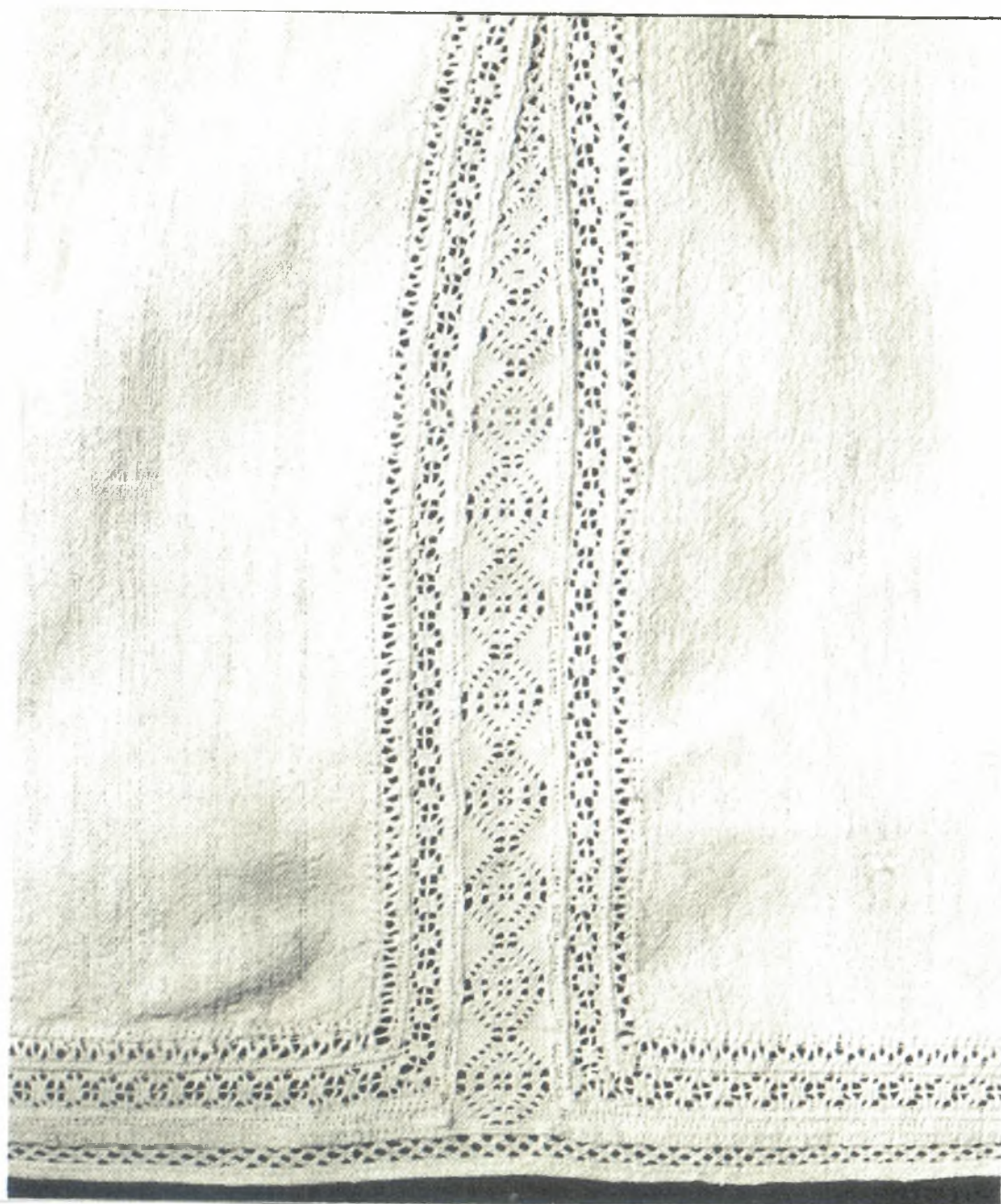


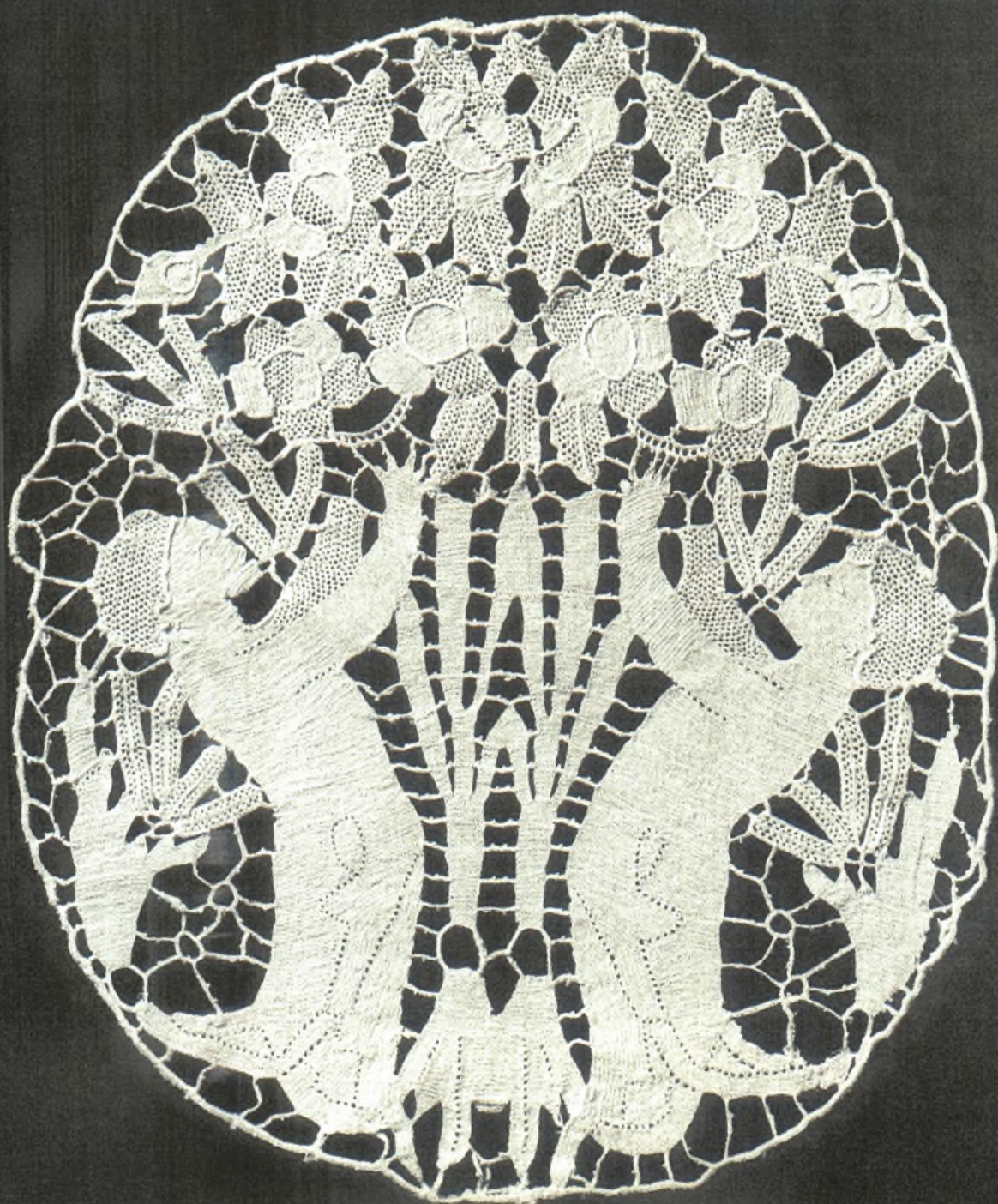


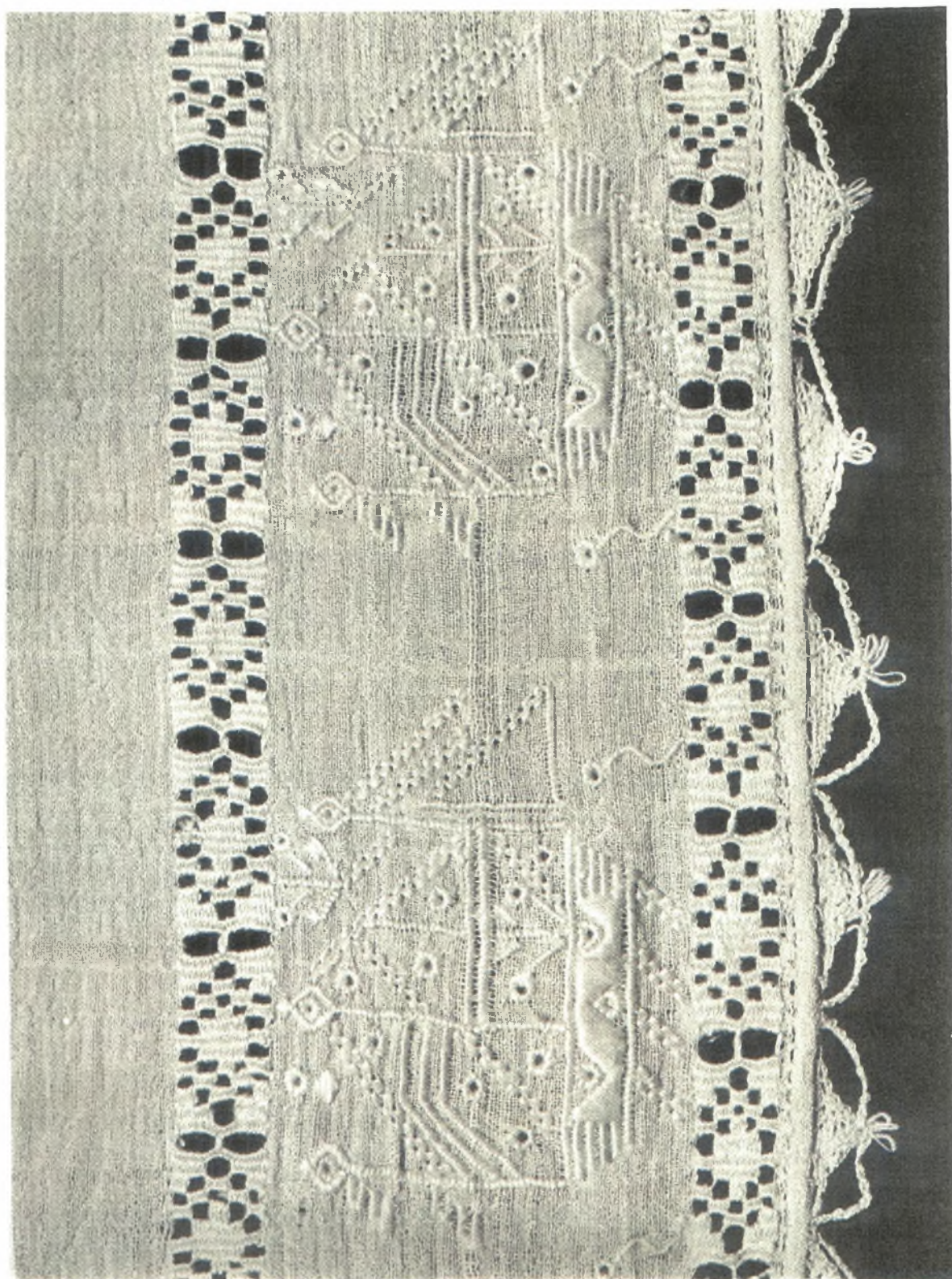




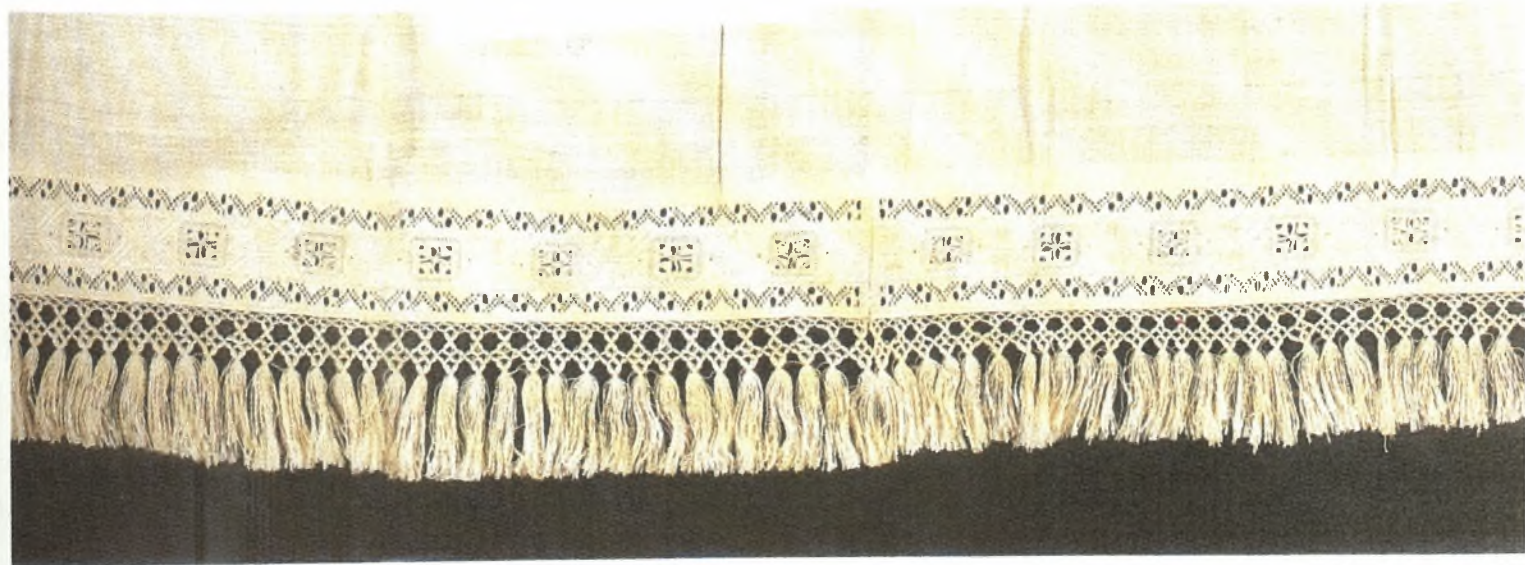








22 A

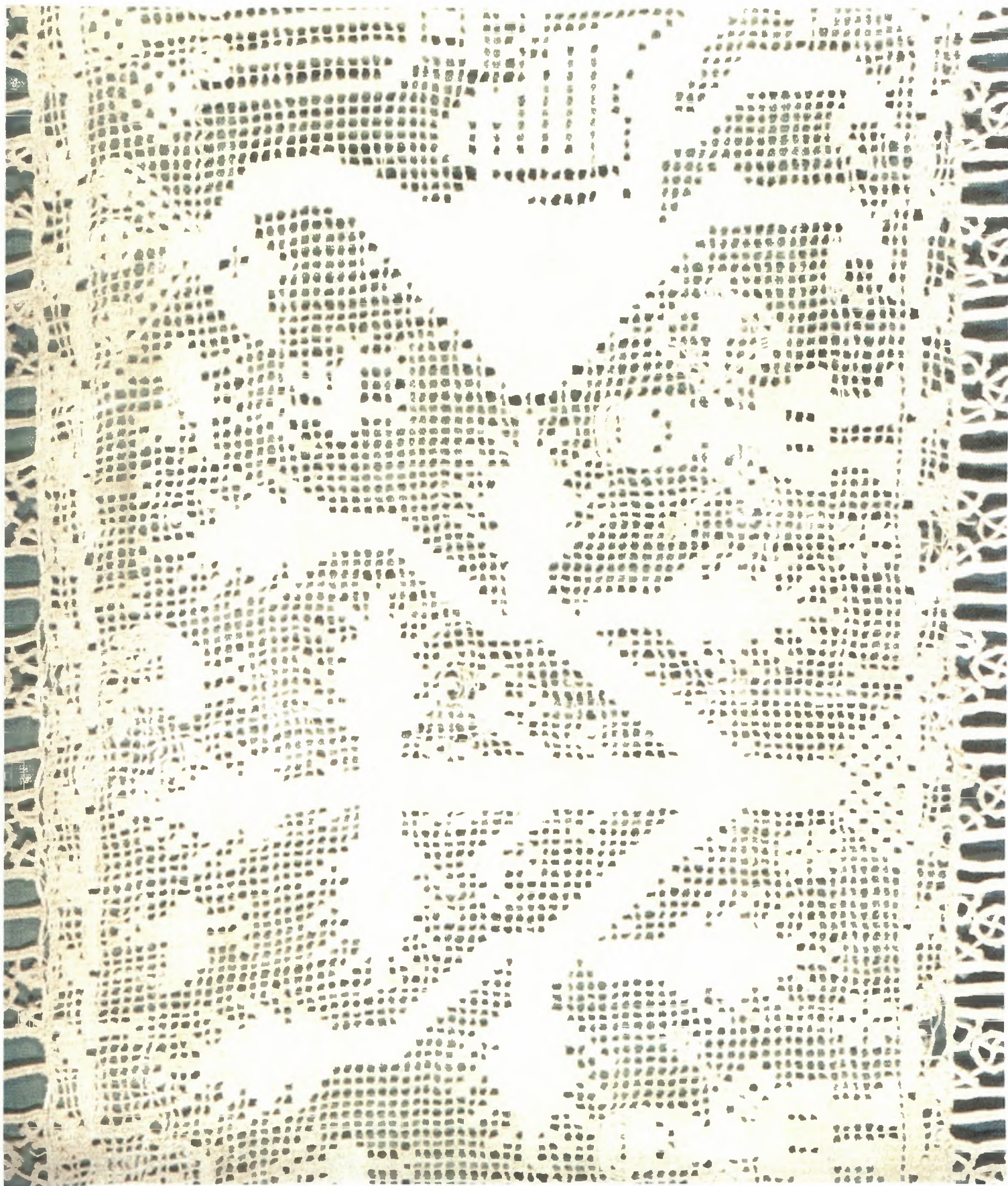


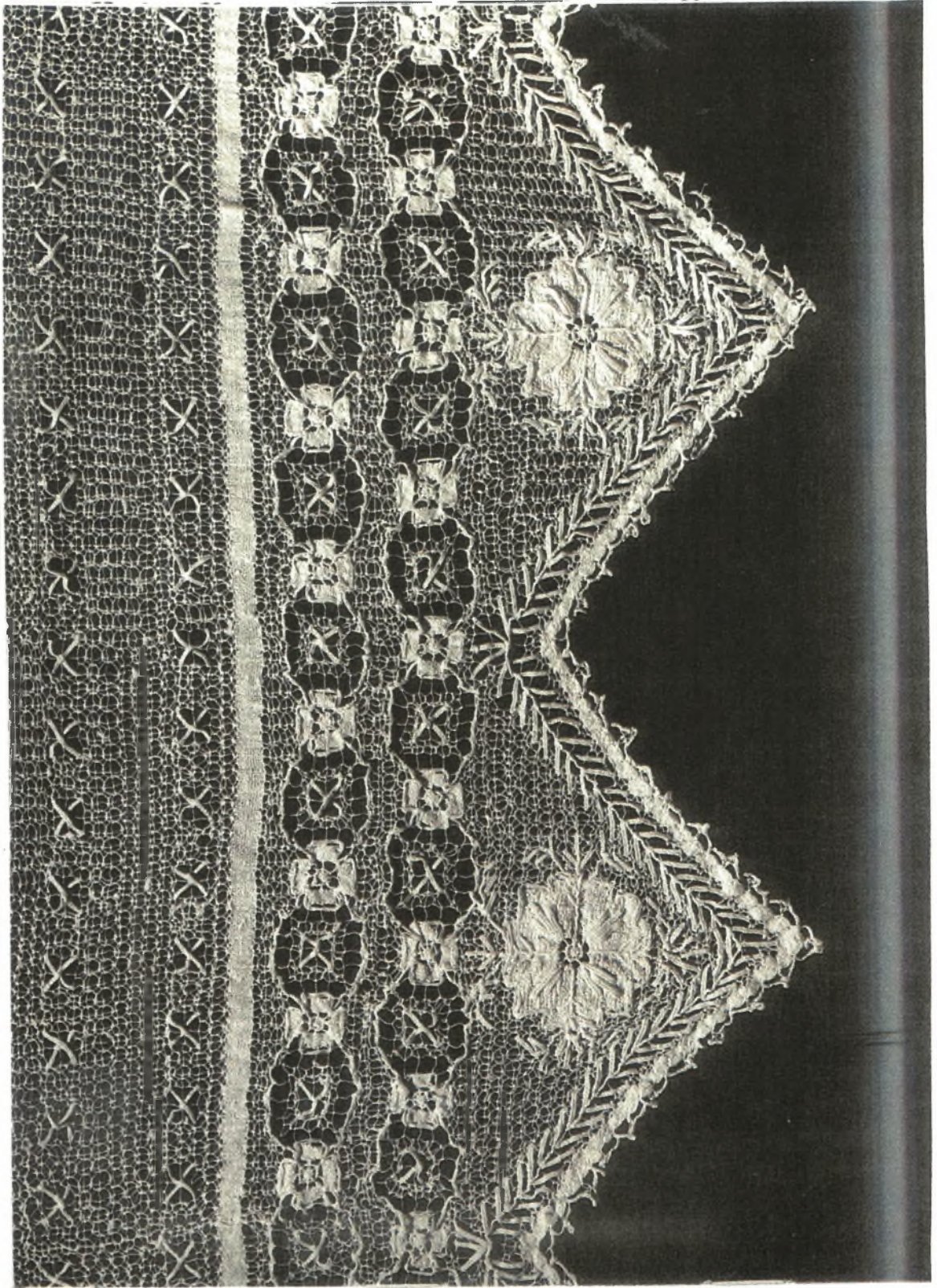
B



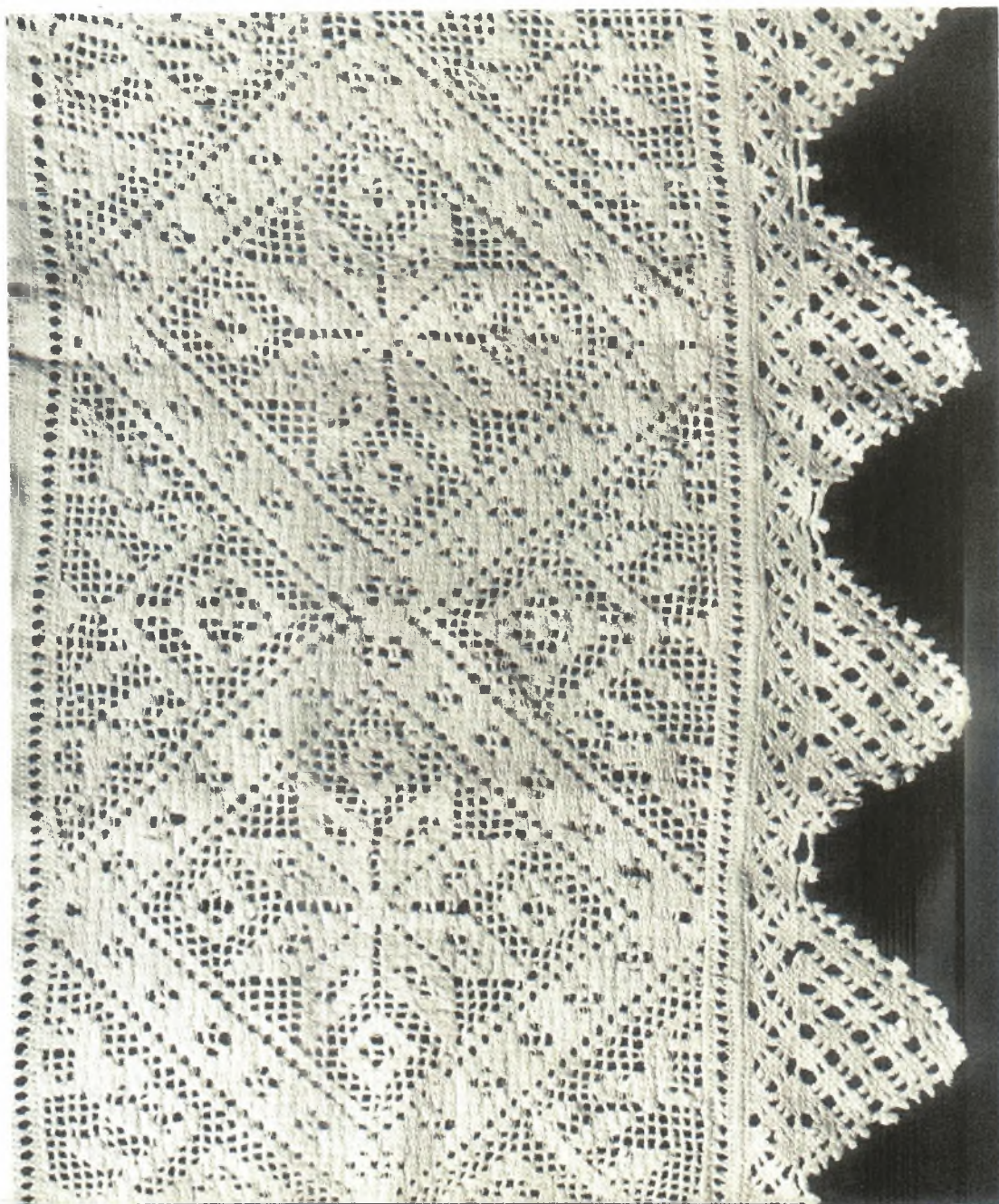
C







25



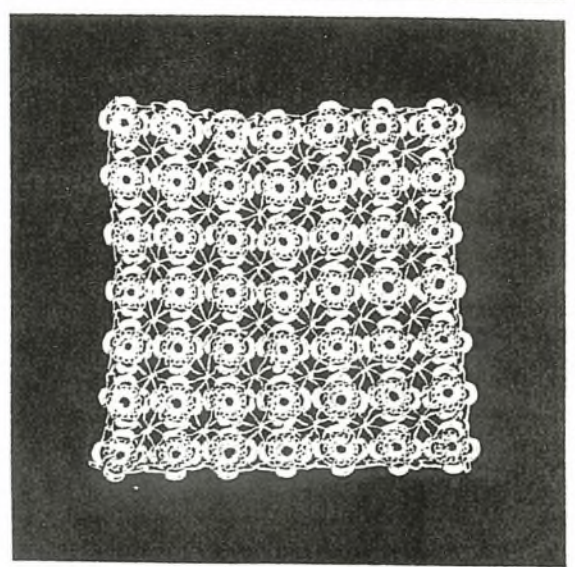
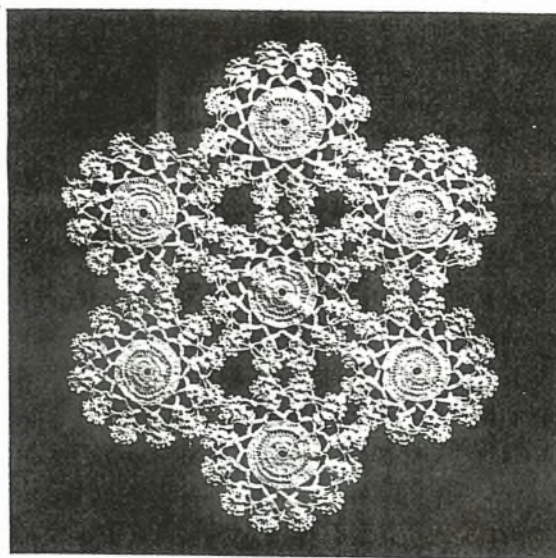
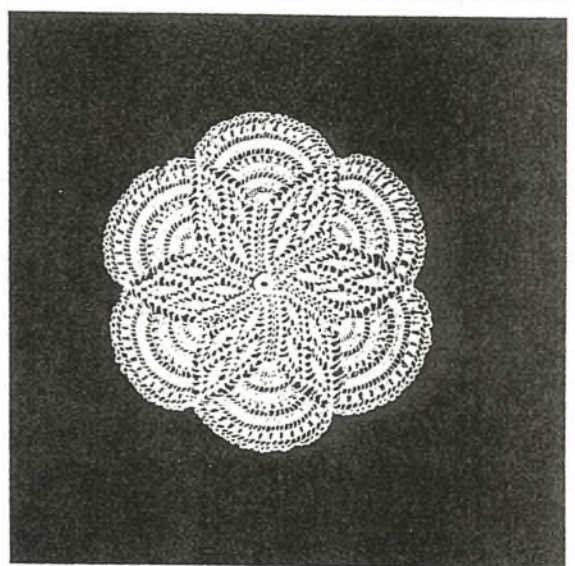
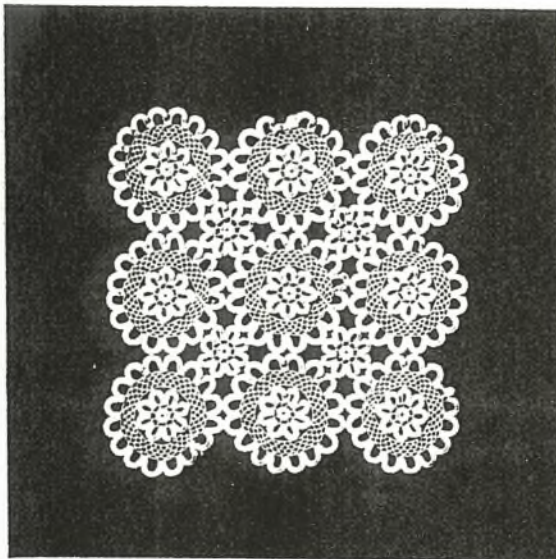
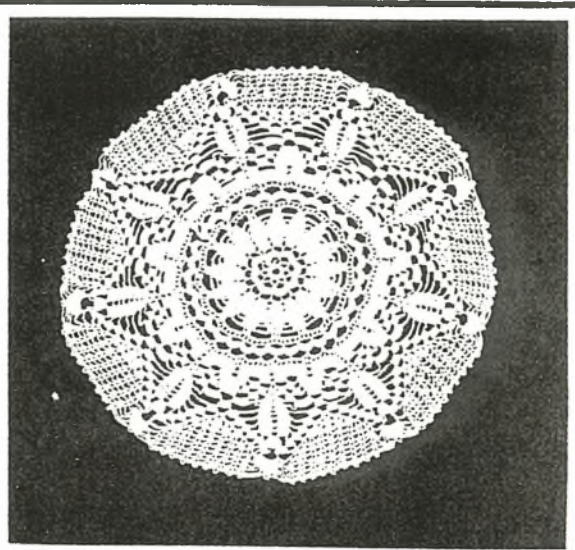
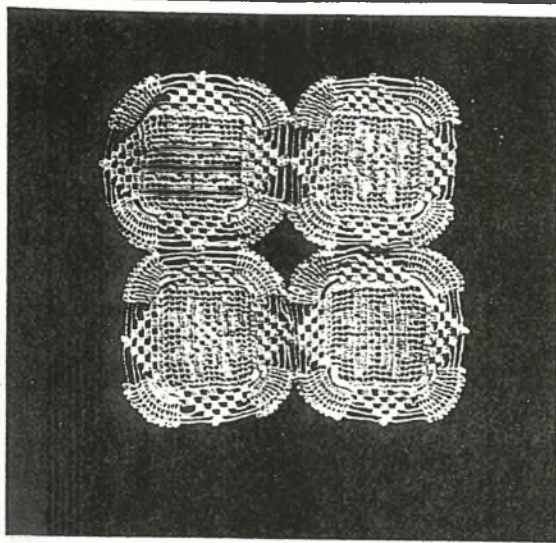
26 A

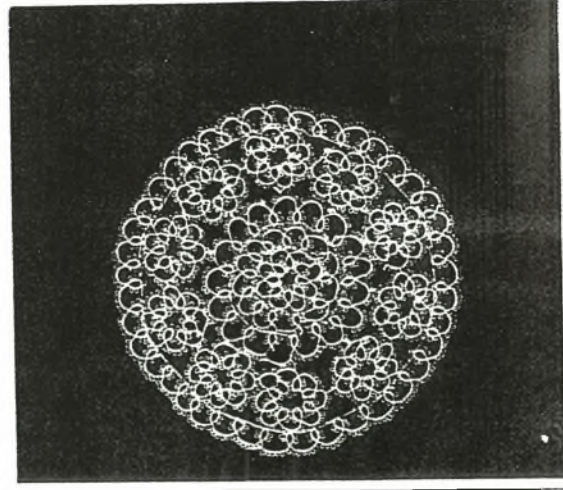
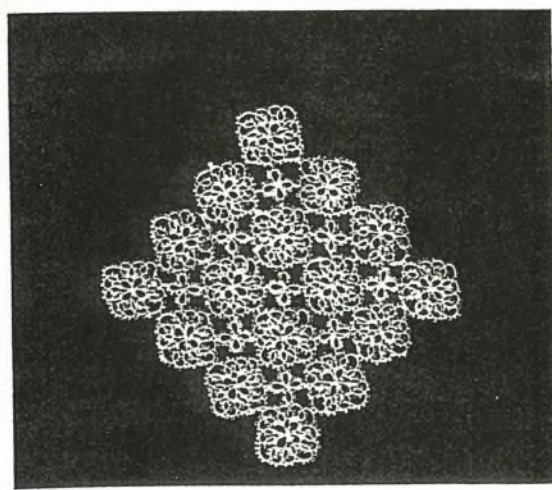
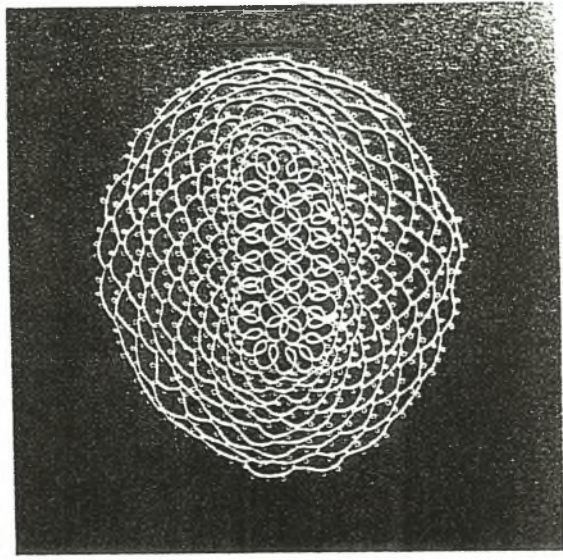
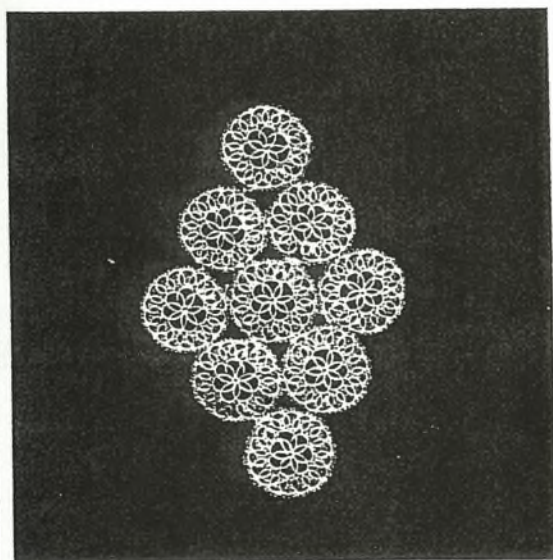
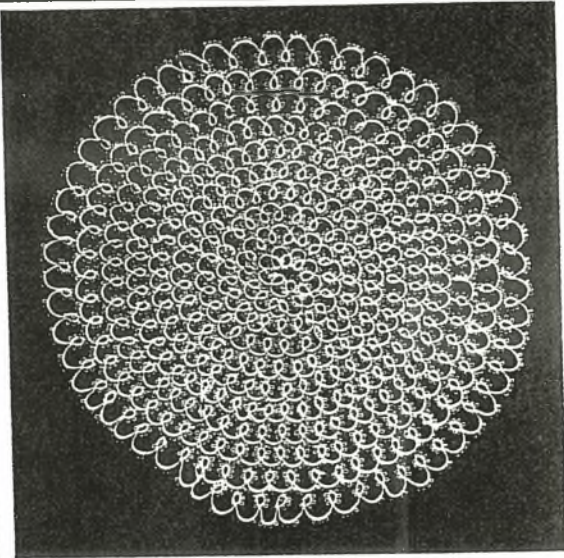
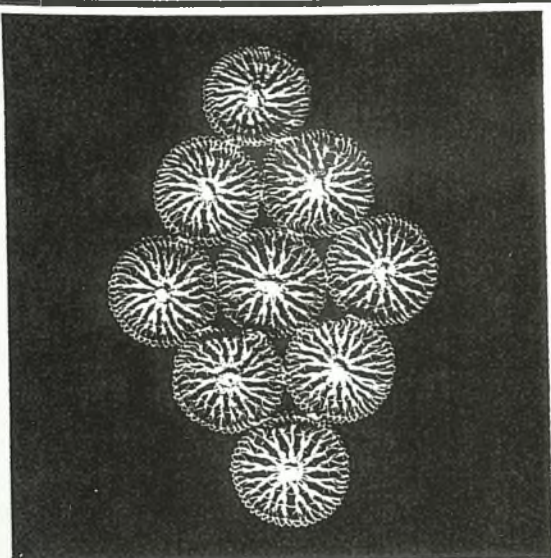


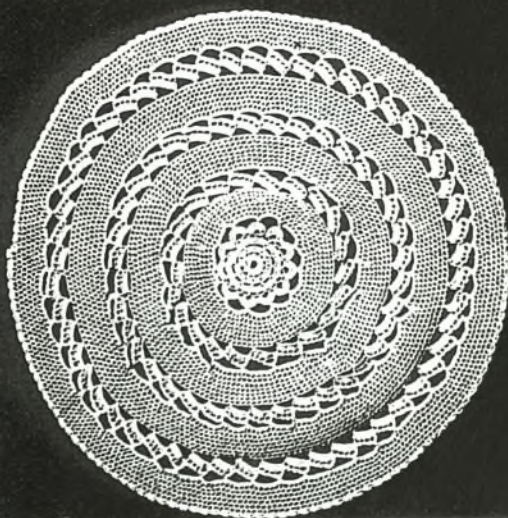
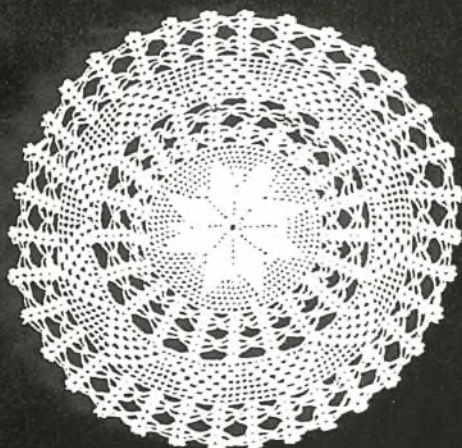
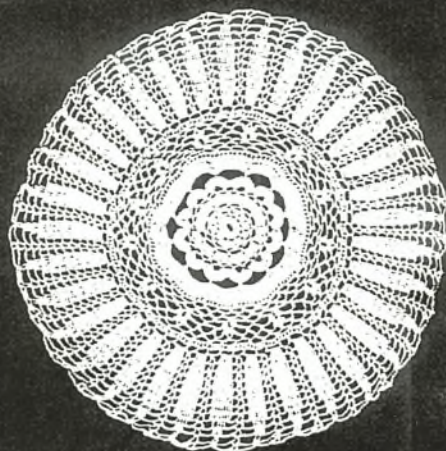
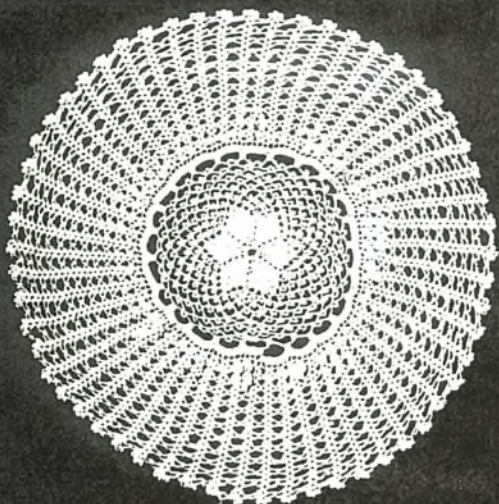
B



















ΚΕΝΤΗΤΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Ανοιξιάτικος διάκοσμος με μοναδική χρωματική ευαισθησία, κεντημένος με πολύχρωμα μετάξια, χρυσοκλωστές και τέλεια στολίζει την πετσέτα από τη Θράκη.

Βελονιά Μικρασιάτικη πατή σε αραχνοῦφαντο μπαμπακερό ύφασμα.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 2

Δειγματολόγιο κεντητικής με επεξηγηματικές επιγραφές στα επιμέρους θέματα, μοναδικό παράδειγμα ενός είδους που τυποποιείται από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και μετά. Προέρχεται από τα Ιωάννινα και καταγράφει πολλά, χαμένα εν τω μεταξύ, στοιχεία του φανταστικού κόσμου της τέχνης της Ηπείρου.

18^{ος}-αρχές 19^{ου} αιώνα, (1,10 0,51μ.)

Δωρεά Ιωάννη Τρικόγλου

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 3

Άνθινες συνθέσεις σε μαξιλάρες από τα Γιάννενα, δουλεμένες με μάλαμα και μετάξι.

Βελονιά συρμακέσικη σε βελούδο ύφασμα.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 4

Άκρες από μπόλιες της Αράχοβας με σχηματοποιημένο φυτικό διάκοσμο, κεντημένες με πολύχρωμα μετάξια.

Βελονιά ριχτή, πισοβελονιά και ρίζα σε μπαμπακερό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 5

Κέντημα από την Αράχοβα.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 6

Πρωτότυπη συμβολική σύνθεση του φυτικού κόσμου, δουλεμένη με λεπτά μετάξια, χρυσοκλωστή και χρυσά τέλια πάνω στο μαξιλάρι της Αρκαδίας.

Βελονιά ίση και πατή σε μεταξωτό ύφασμα.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 7

Μαξιλάρι από την Κρήτη με μοναδικά σύμβολα που επιβίωσαν μέσα στους αιώνες και ιστορούν στιγμές της ζωής. Στο κέντρο του κεντήματος δεσπόζει σταυροφόρο δέντρο ζωής, με πέρδικες στις ρίζες του, που καταλήγει σε θόλο. Δεξιά και αριστερά σε κατακόρυφη διάταξη, κλαδιά, κατάλοιπα του δέντρου της ζωής, αρσενικά παγώνια, σύμβολο αθανασίας και αετοί που πετούν προς τις ακραίες παραστάσεις του κεντήματος.

Οι παραστάσεις αυτές είναι όμοιες, αναπτύσσονται εραλδικά και σε κατακόρυφη διάταξη. Αντρώγυνο κρατάει σταυρό με σύμβολο γονιμότητας ανάμεσα σε φίδια, ενώ πολύμορφες ζωϊκές παραστάσεις πλαισιώνουν την πορεία της γονιμικής εξέλιξης και καταλήγουν σε θόλο και σταυρούς. Οι οριζόντιες ζώνες του κεντήματος απεικονίζουν κόγχες με στέμμα στην κορυφή και μέσα, τρία εναλλασσόμενα θέματα: δέντρο ζωής, δικέφαλο αετό και ανθρώπινη μορφή, σύμβολα της ζωής, της δύναμης και της γονιμότητας.

Βελονιά ψαροκόκαλο πυκνό και ρίζα σε λινό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 8

Το Ψίκι (Γάμος), η μεταφορά των προικιών και πολύχρωμα λουλούδια. Σύγχρονα παραδοσιακά Κρητικά κεντήματα της Ασπασίας Μπικάκη και Ειρήνης Κουμανδράκη, στα Χανιά.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 9

Κεντητές συμβολικές παραστάσεις σε κεντήματα της Κρήτης.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 10

- A) Παλιές Κρητικές βελονιές
 - B) Κρητική πετσέτα
 - Γ) Κεντητά καλύμματα καναπέ
- (Α. Μπικάκη, Ειρ. Κουμανδράκη)

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 11

Σταυροί με αγκύλες, κυπαρίσσια και μικρά φανταστικά πουλιά, δουλεμένα με λεπτά μετάξια, χωρίζονται ομοιόμορφα σε άνισες ζώνες και στολίζουν τη νυφιάτικη πετσέτα από τη Σκύρο. Βελονιά διπρόσωπη μονή σε μεταξωτό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 12

Ανάγλυφη παράσταση με φύλλα και σχηματοποιημένες ανθρώπινες μορφές, σε σπερβέρι της Ρόδου. Χαλαρή σταυροβελονιά σε λινό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 13

Ανθοφόρες γλάστρες πάνω σε λουλουδένια γη, δουλεμένες με πολύχρωμα μετάξια και χρυσοκλωστή πάνω στο κέντημα της Χίου.
Βελονιά ίση και μετρητή σε μπαμπακερό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 14

Α) Τμήμα του γύρου σεντονιού από τα Επτάνησα με κεντητή ξομπλιαστή παράσταση ανθοφόρου δοχείου με αντίνωτα παγώνια.
18^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Β) Μαξιλάρα νυφική από τη Λευκάδα με τρυπητό κεντητό διάκοσμο.
18^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 15

Κεντητό μαξιλάρι από τη Λευκάδα με παράσταση έφιππου άρχοντα, ο οποίος εικονίζεται ως κυνηγός, μολονότι η μικρότερης κλίμακας ανθρώπινη μορφή πίσω του υποδηλώνει μάλλον τη σχέση του με τον Άγιο Γεώργιο.

Τα κεντήματα της Λευκάδας απαρτίζουν μια τεχνοτροπικά ξεχωριστή ενότητα. Καθώς όμως διέπονται από τους ίδιους βασικούς κανόνες της αισθητικής του ελληνικού χώρου, υπενθυμίζουν την εκπληκτική εκφραστική αυτοτέλεια που χαρακτηρίζει την καλλιτεχνική παραγωγή των επιμέρους περιοχών.

17^{ος} 18^{ος} αιώνας, (0,57x0,48μ.).

Δωρεά Παναγιώτη Λιδωρίκη.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 16

Σχηματοποιημένα λουλούδια με σταυρούδια στολίζουν το ποβράτζι από την Καρπασία της Κύπρου.

Σταυροβελονιά σε λινό ύφασμα του αργαλειού.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 17

Η δημιουργική φαντασία της κεντήστρας συνέλαβε θαυμαστά τη φυτική σύνθεση και με άψογη τεχνική, διακοσμεί τη νυφική πετσέτα από τη Μ. Ασία, με πολύχρωμα μετάξια, χρυσοκλωστές και τέλια.

Βελονιά πατή και ίση σε μπαμπακερό υφαντό.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 18

Μπιμπίλα από λαιμό γυναικείου πουκάμισου της καστοριανή φορεσιάς.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 19

Αρατζιδελίσια ένωση δουλεμένη με το σφιχτό κόμπο και στυλάκια ανάμεσα που δημιουργούν τα ρομβοειδή σχέδια. Δεξιά και αριστερά δύο σχέδια κουφογάρι. Στο στρίφωμα ένωση με την τεχνική της διαπλοκής με τη βελόνα.

Ήπειρος, Ζίτσα, μέρος από ποδόγυρο πουκάμισου.

19^{ος} αιώνας, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Αθήνα.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 20

Γυναικείες φιγούρες κάτω από ανθισμένο δέντρο. Λινή κλωστή δουλεμένη με της ελληνικές βελονιές.

Εκτέλεση Ερμιόνης Καραπάνου, συλλογή Λιλής Αλιβιζάτου
20^{ος} αιώνας, Αθήνα, ένθετο για κουρτίνα.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 21

Σε λεπτό μπαμπακερό ύφασμα ασπροκέντημα με караβάκια. Πάνω και κάτω κουφογάρι. Στην άκρη κόμποι με τη βελόνα.

Άκρη από κάλυμμα.

Αρχές 20^{ου} αιώνα.

Οικία Άννας Κων. Φεργάδη-Στλάκαινα-Σκύρος.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 22

Α) και Β) Λευκοκέντημα από τη Σκύρο.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης

Γ) Αρατζιδέλα, σκυριανή δαντέλα.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 23

Σκηνή κυνηγιού και σταυροφόρα δέντρα ζωής στολίζουν το Κυκλαδίτικο κέντημα.

Βελονιά τρυπητή σε λινό ύφασμα.

Μαζαράκης-Αινιάν Ι.Κ. (πρόλογος), Λαδά-Μινώτου Μαρία (εισαγωγή), *Ελληνικά Κεντήματα*, 1989, Αθήνα: Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος

Εικόνα 24

Δίχτυ πλεγμένο με τη σαΐτα. Κέντημα με τη βελόνα. Το κάμπο συμπληρώνει του αραιό φεστόνι και η βελονιά καρίκωμα ή ψαθωτή βελονιά. Πρόσθετο πανωκέντημα με την περαστή βελονιά στα μεγάλα λουλούδια και στην παρυφή.

Μέρος από κάλυμμα Αγίας Τράπεζας.

19^{ος} αιώνας, Μητρόπολη Καθολικών-Κάστρο, Νάξος.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 25

Κάμπος, τυλιχτή βελονιά, πανωκέντημα περαστή. Σχέδιο γεωμετρικό με παλιά παράδοση, τυπικά ελληνική. Άκρη η ελληνική δαντέλα με τα δάχτυλα από πρόσθετες κλωστές.

Δωδεκάνησα, Κάλυμνος, μέρος από κάλυμμα κρεβατιού.

19^{ος} αιώνας.

Ανήκε στον Αμίλκα Αλιβιζάτο, συλλογή Λιλής Αλιβιζάτου-Αθήνα.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 26

Α) και Β) Τρυπητά κεντήματα από τη Σάμο.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 27

Κάλυμμα κρεβατιού.

Σύνθεση με τετράγωνα. Δίχτυ με τη βελόνα, πανωκεντημένο με την περαστή βελονιά.

Μικρότερα πλεγμένα στον αέρα και ορθογώνια: κοφτό ασπροκέντημα.

Το σύνολο περιβάλλει κοπανέλι. Μπιμπίλα περιμετρική.

1870-1890, Οικία Μαρίας Τσιριμωνάκη, Ρέθυμνο, Κρήτη.

Ιωάννου-Γιανναρά Τατιάνα, 1986, *Ελληνικές κλώστινες συνθέσεις-Δαντέλες*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 28

Πλεκτά με βελονάκι σε ποικιλία σχεδίων και διαφόρων σχημάτων.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 29

Πλεκτά με βελονάκι σε ποικιλία σχεδίων και διαφόρων σχημάτων.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 30

Πλεκτά με βελονάκι σε ποικιλία σχεδίων και διαφόρων σχημάτων.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Το κέντημα στην Ελληνική φορεσιά

Εικόνα 31

Α) και Β) Νυφικές ποδιές με κεντητά θέματα μαγικού-θρησκευτικού περιεχομένου που φορούσαν οι Σαρακατσάνες της Θράκης.

Τέλη 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,40μ.).

Δωρεά φίλων του Μουσείου Μπενάκη.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 32

Λεπτομέρεια από το ποδόγυρο ενός νυφικού πουκάμισου της Αττικής.

Η κεντητική της Αττικής εντοπίζεται σε ενδυματολογικά μόνο στοιχεία και καθόλου στο στολισμό του σπιτιού.

19^{ος} αιώνας.

Δωρεά Ειρήνης Καλλιγά

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 33

Βελούδινο κοντογούνι με χρυσοκέντητο άνθινο διάκοσμο, πουλιά και ένα δικέφαλο αετό από την Κέρκυρα. Η νεοελληνική χρυσοκεντητική, συνεχίζοντας τη βυζαντινή παράδοση, εξελίσσεται κατά το 18^ο αιώνα σε τέχνη, κυρίως αντρική.

Στην κοσμική της χρήσης απαντά σε επίσημες ενδυμασίες των οικονομικά πιο εύρωστων στρωμάτων.

19^{ος} αιώνας, (ύψος 0,42μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 34

Α) Χρυσοκέντητο επιμάνικο με παράσταση της Παναγίας του Ευαγγελισμού, ανάμεσα σε ελίσσόμενους βλαστούς και άνθη.

Τέλη 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,16μ.).

Β) Χρυσοκέντητο επιμάνικο του ιερομόναχου Ανανίου, με παράσταση αγγέλου από τον Ευαγγελισμό.

Τέλη 18^{ου}-αρχές 19^{ου} αιώνα, (ύψος 0,18μ.).

Γ) χρυσοκέντητο επιμάνικο με παράσταση της Παναγίας του Ευαγγελισμού ανάμεσα σε βλαστούς και άνθη.

19^{ος} αιώνας, (ύψος 0,19μ.).

Δ) Χρυσοκέντητο επιμάνικο με παράσταση εξαπτέρυγου και λειτουργική επιγραφή.

19^{ος} αιώνας, (ύψος 0,15μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΟΡΕΣΙΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ





Αντικείμενο / 101

Θράκη







5A



B



Г

















13A



B







ΓΙΩΝΝΑ ΜΑΡΚΑΡΗ
80.

*Επτάνησα (Κέρκυρα)

16A



B



r







Κρήτη (Άνώγεια)

A 19



B



C



Δ





ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Γυναικείες ενδυμασίες

Εικόνα 1

Γυναικεία ενδυμασία Θράκης

Εικόνα 2

Η φορεσιά του Σουφλίου, Μουσείο Μπενάκη

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος II

Εικόνα 3

Η φορεσιά της Χαλκιδικής

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη* Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος II

Εικόνα 4

Η φορεσιά της Φλώρινας

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος I

Εικόνα 5

Α) Σαρακατσάνες της Θράκης γύρω στα 1920.
Αρχείο Αγγελικής Χατζημιχάλη.

Β) Σαρακατσάνες Πολίτισσες, ομάδα που ζούσε ανάμεσα στην Κωνσταντινούπολη και την Αλεξανδρούπολη, με την παραλλαγή φορεσιάς του βορειοελλαδίτικου χώρου.
1915, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Γ) Σαρακατσάνες της Μακεδονίας που αυτοαποκαλούνται Σερβιάνες γιατί κατάγονται από τη Σερβία, με την παραλλαγή της φορεσιάς του βορειοελλαδικού χώρου.
1915, Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 6

Η φορεσιά των Σαρακατσάνων

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος Ι

Εικόνα 7

Η φορεσιά της Παραμυθιάς

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος Ι

Εικόνα 8

Η φορεσιά των Ιωαννίνων

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος ΙΙ

Εικόνα 9

Η φορεσιά του Αλμυρού

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος ΙΙ

Εικόνα 10

Η караγκούνικη φορεσιά

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος ΙΙ

Εικόνα 11

Η φορεσιά της Αράχωβας

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος Ι

Εικόνα 12

Η φορεσιά της Αττικής

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος Ι

Εικόνα 13

Α) Γυναίκα με τη φορεσιά της Αττικής

1880, από το φωτογραφικό πολύπτυχο του Πέτρου Μωραΐτη

Β) Χωρικός της Αττικής με φλοκωτή κάπα σε ταχυδρομικό δελτάριο των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Δωρεά του Διονύση Φωτόπουλου

Γ) Ζευγάρι από χωριό της Αττικής φωτογραφημένο στα 1875-1880, από το Γιώργο Μωραΐτη.

Συλλογή Λάμπρου Κωστακιώτη.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 14

Η φορεσιά της Κορινθίας

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος Ι

Εικόνα 15

Η φορεσιά της Κέρκυρας

Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 16

Α) Κερκυραίες με τοπικές ενδυμασίες φωτογραφημένες το 1959 από την Τατιάνα Γιανναρά (φωτογραφικό αρχείο)

Β) Ένας Κερκυραίος χωρικός και μια Κερκυραία με τοπική ενδυμασία, φωτογραφημένοι γύρω στα 1870.

Συλλογή Εύας Αντωνάτου-Δερπανοπούλου.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 17

Η φορεσιά του Καστελόρριζου

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος ΙΙ

Εικόνα 18

Η φορεσιά της Κρήτης
Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 19

Α) Γυναίκα από την Κριτσά της Κρήτης με την τοπική φορεσιά σε ταχυδρομικό δελτάριο των αρχών του 20^{ου} αιώνα.

Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.

Β) Δυο Κρητικοί του Ηρακλείου, φωτογραφημένοι στα 1900 από τον Γιώργο Μαραγιάννη.

Δωρεά Διονύση Φωτόπουλου (φωτογραφικό αρχείο)

Γ) Ένας Κρητικός του Ηρακλείου, γύρω στα 1880, από το φωτογραφικό πολύπτυχο του Πέτρου Μωραΐτη, (φωτογραφικό αρχείο).

Δ) Πολύπτυχο φουστάνι με κεντητές παραστάσεις στο ποδόγυρο, όπου εναλλάσσονται δικέφαλοι αετοί, ανθοδοχεία, φανταστικά πουλιά, γοργόνες και φυτικά κοσμήματα, από την Κρήτη. Σπάνιο κατάλοιπο ενδυματολογικού τύπου με αναγεννησιακές καταβολές που απαντά και σε άλλα νησιά του Αρχιπελάγους, στην περίοδο της Τουρκοκρατίας.

17^{ος} αιώνας, (ύψος 1,44μ.).

Δωρεά του Βασιλιά Γεωργίου Β΄.

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 20

Η φορεσιά της Κύπρου

Χατζημιχάλη Αγγελική, 1983, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά, Μουσείο Μπενάκη*, Αθήνα: Μέλισσα, Τόμος II

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΝΔΡΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ







Ήπειρος



Χρήστος Παπαδόπουλος 5/83

Μεσολόγγι

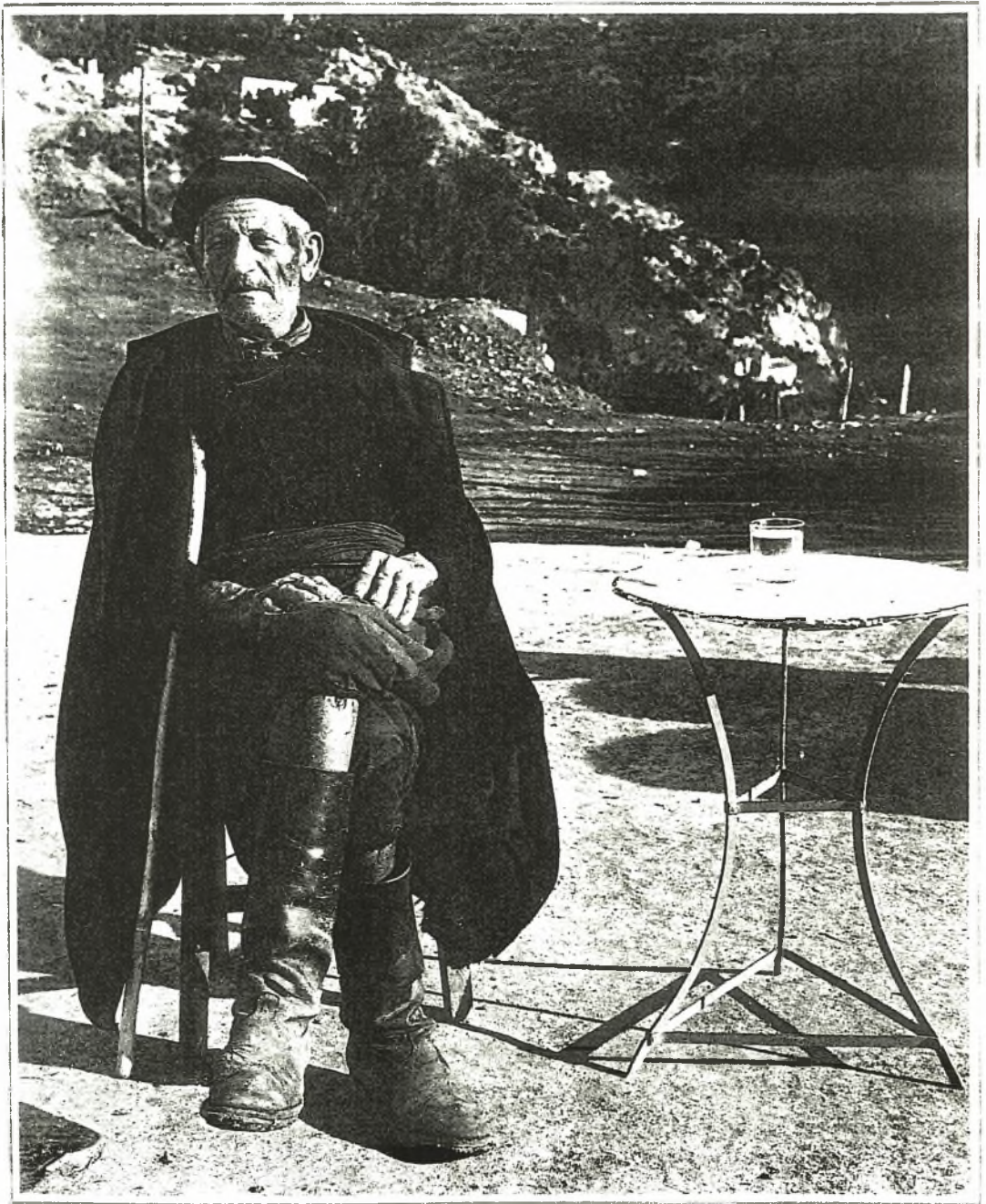


"Υδρα



Παναγιώτης Βασιλειάδης 1/83

Κρήτη





ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΦΟΡΕΣΙΑ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Ανδρικές ενδυμασίες

Εικόνα 21

Ανδρική φορεσιά της Ηπειρωτικής Ελλάδας.

Προσωπογραφία του Οδυσσέα Ανδρούτσου

Ελαιογραφία (1,54x1,10), Κοζή Δεσύλλα

Αποκτήθηκε με τη συνδρομή του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστόπουλου

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 22

Φορεσιά της Ηπείρου

Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 23

Φορεσιά από το Μεσολόγγι

Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 24

Φορεσιά από την Ύδρα

Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 25

Φορεσιά από την Κρήτη

Σκίτσο του Ζήση Παπαγεωργίου

Εικόνα 26

Φορεσιά από την Κρήτη

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 27

Τοπική ανδρική ενδυμασία στο χωριό Χριστός Ιεράπετρας (1963)

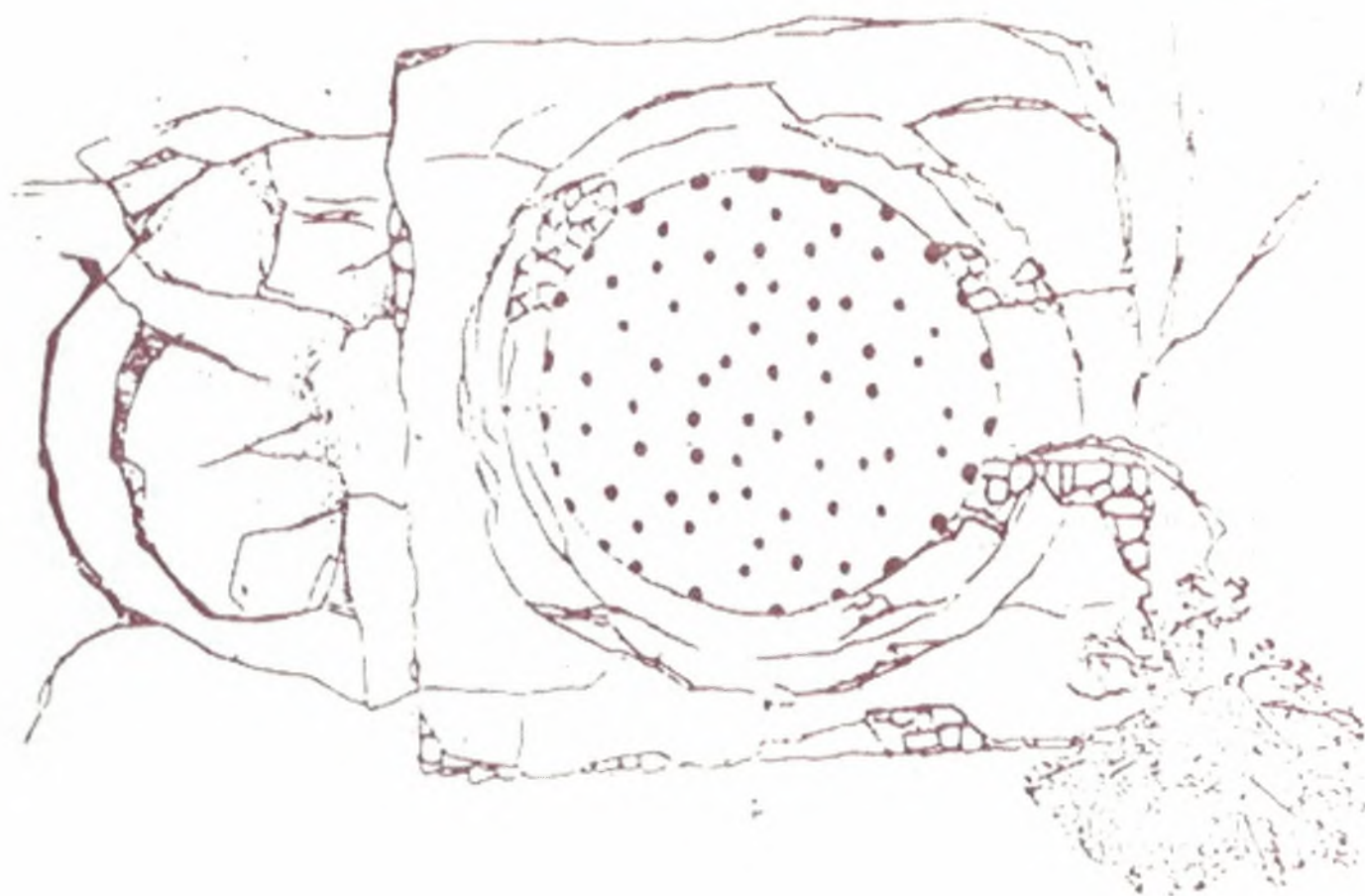
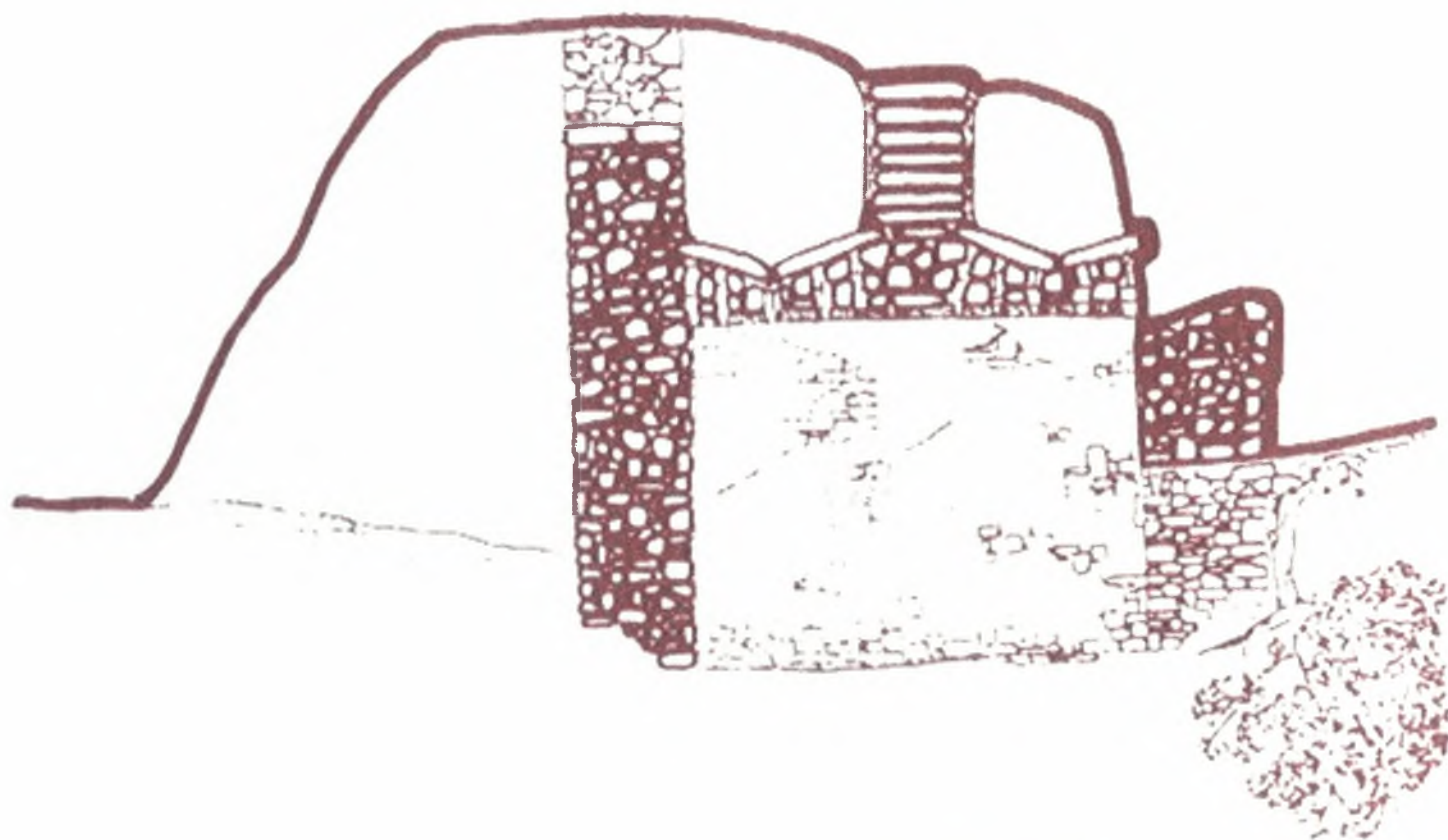
Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

ΚΕΡΑΜΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

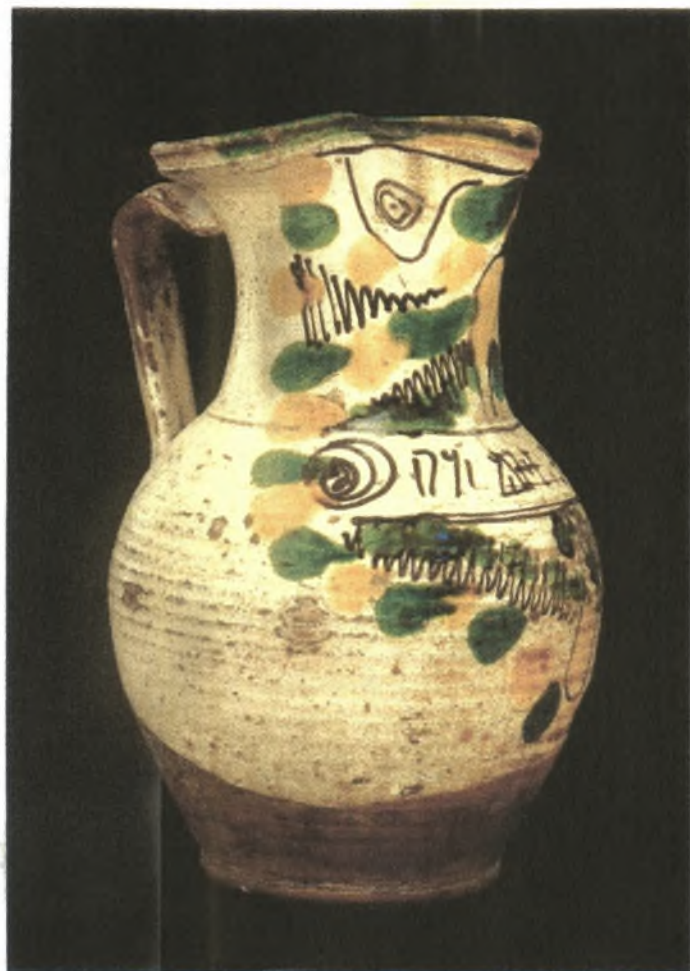


1

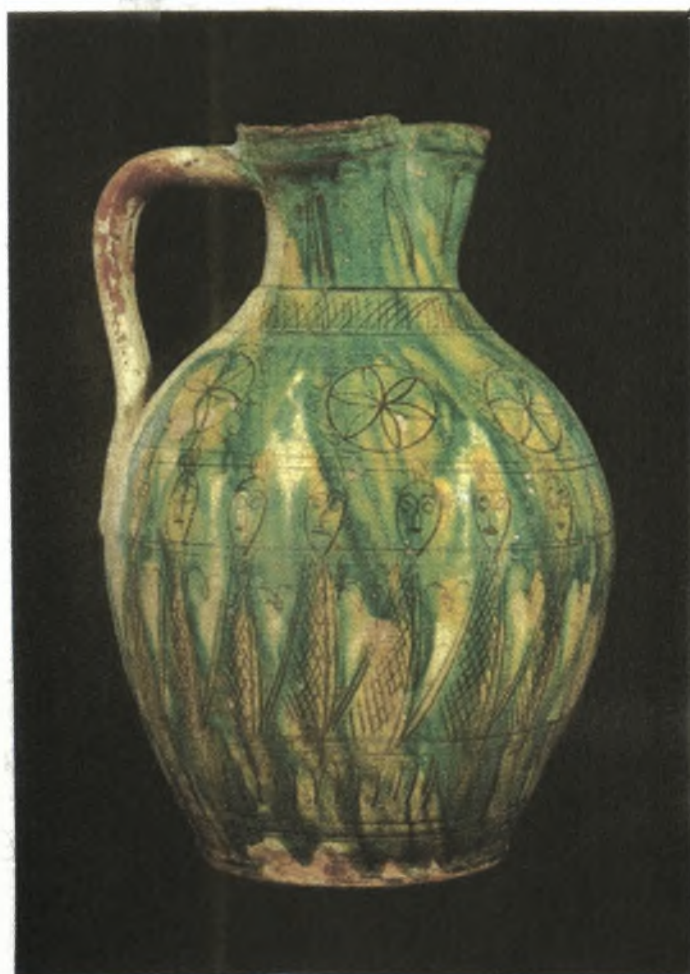
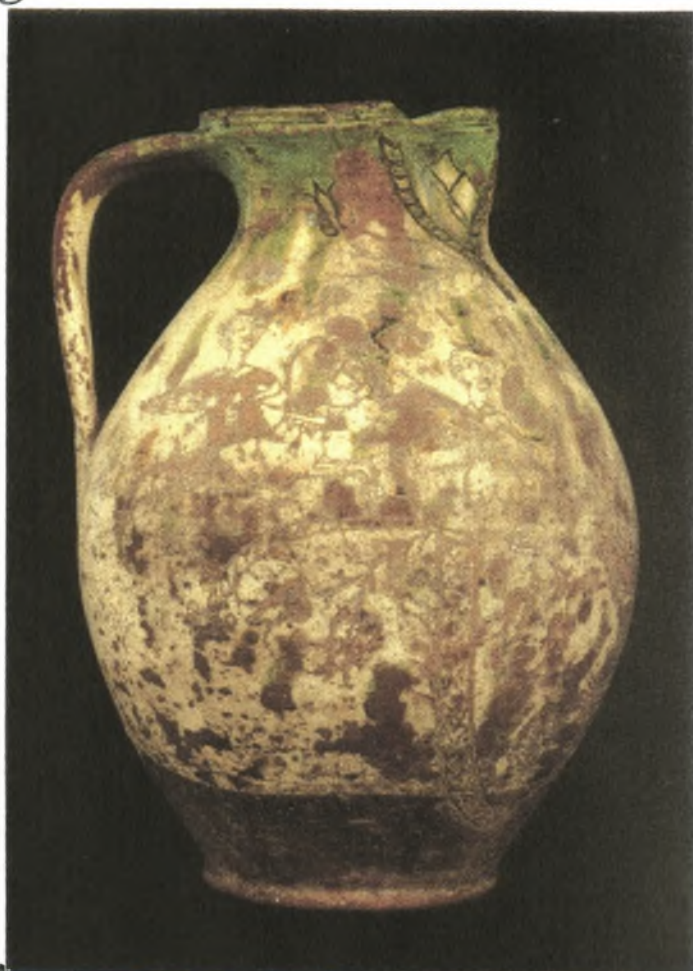




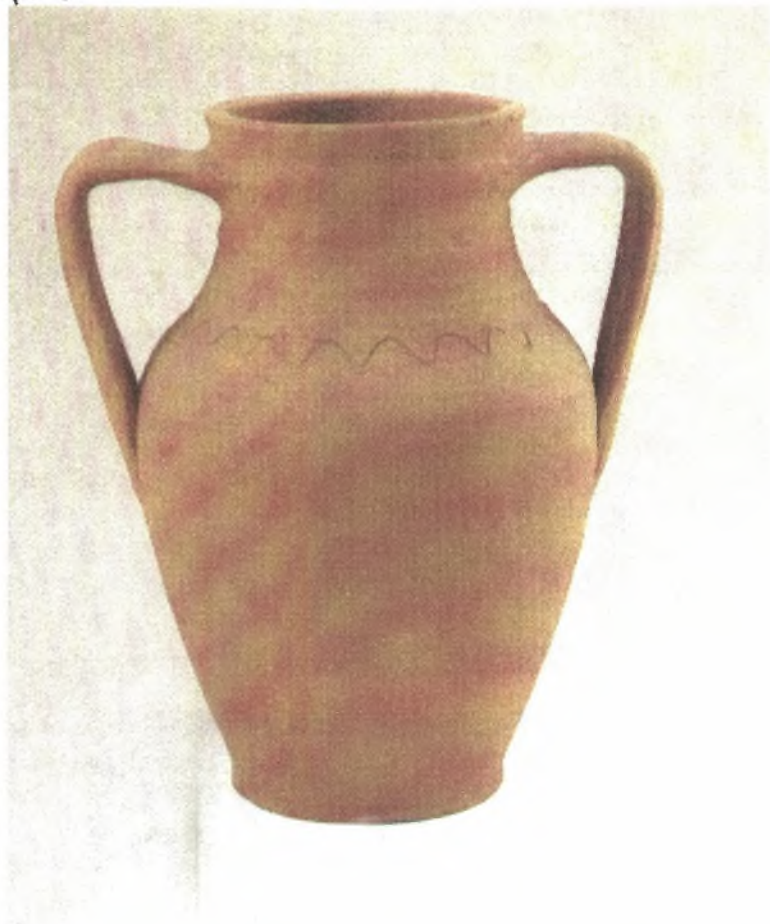
3A



B



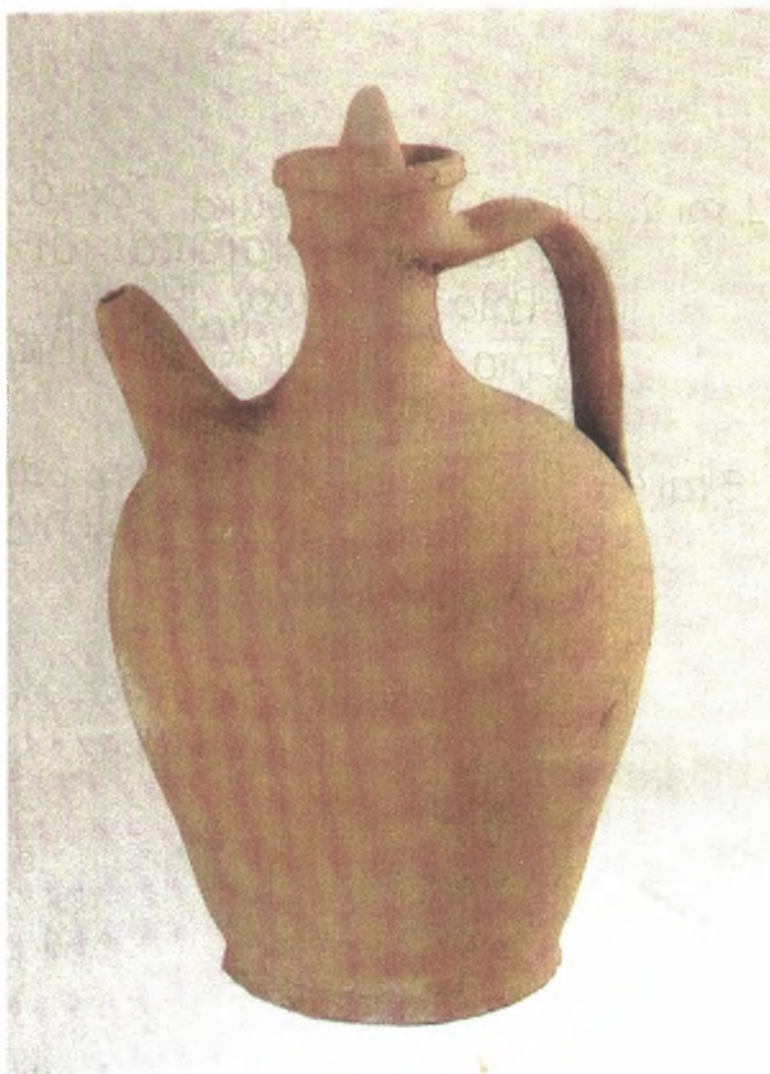
4A



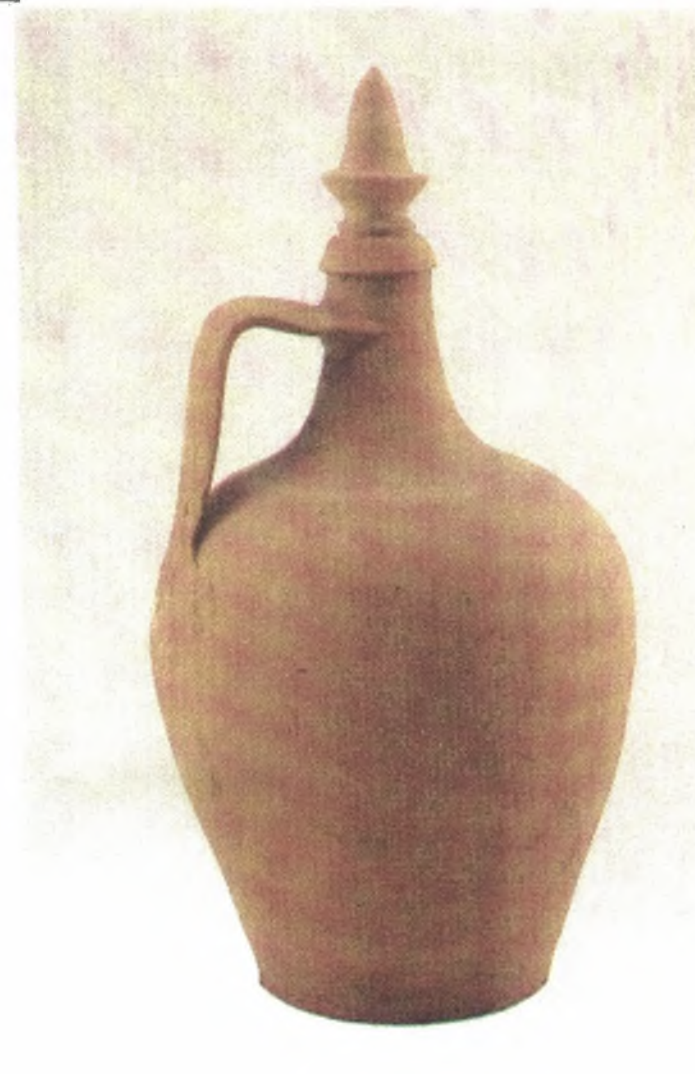
B



T



Δ





L



B



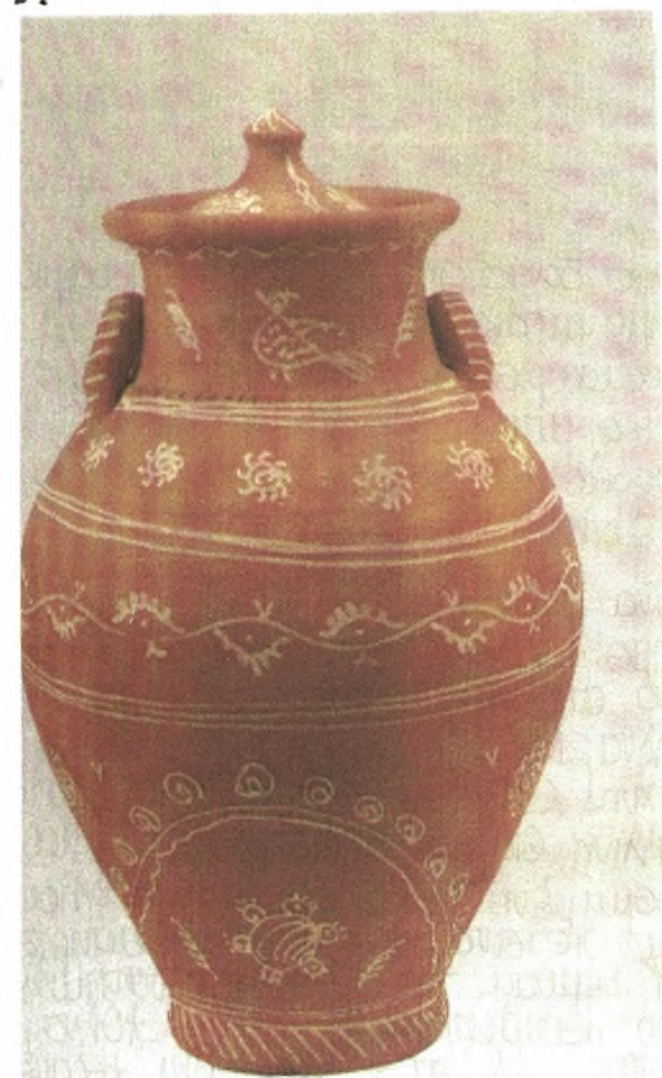
5A

6

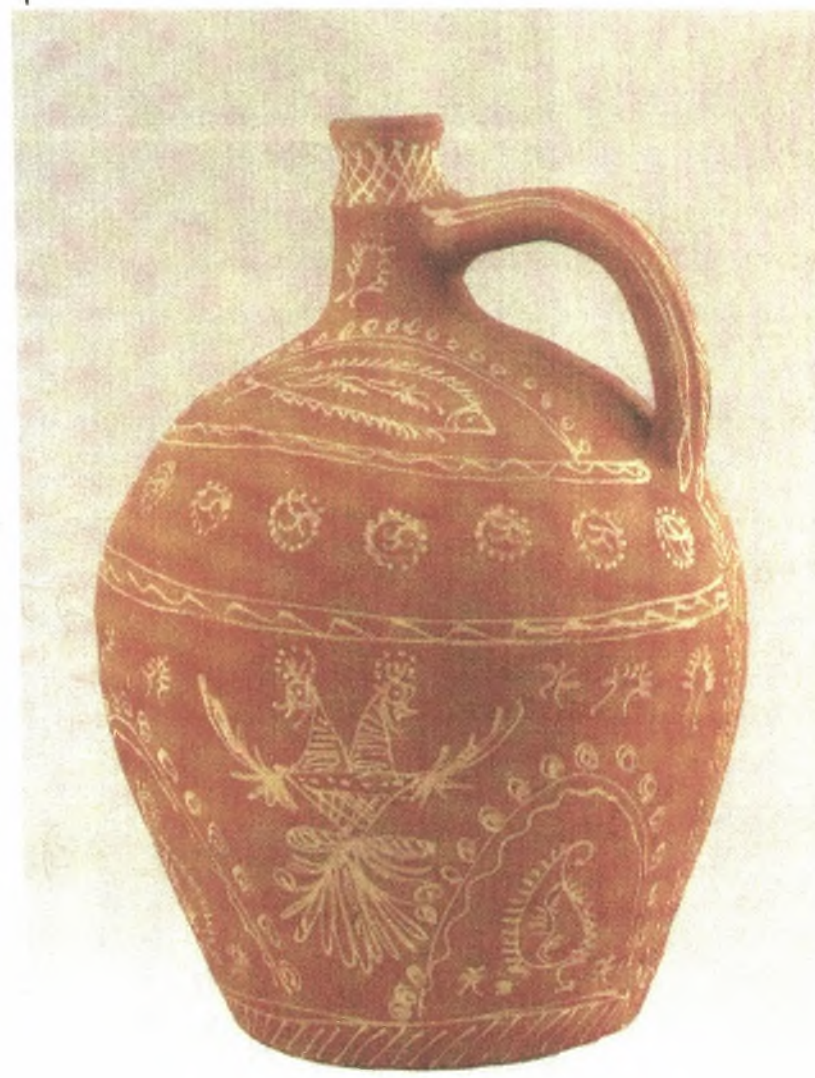
B



A



Г



7A

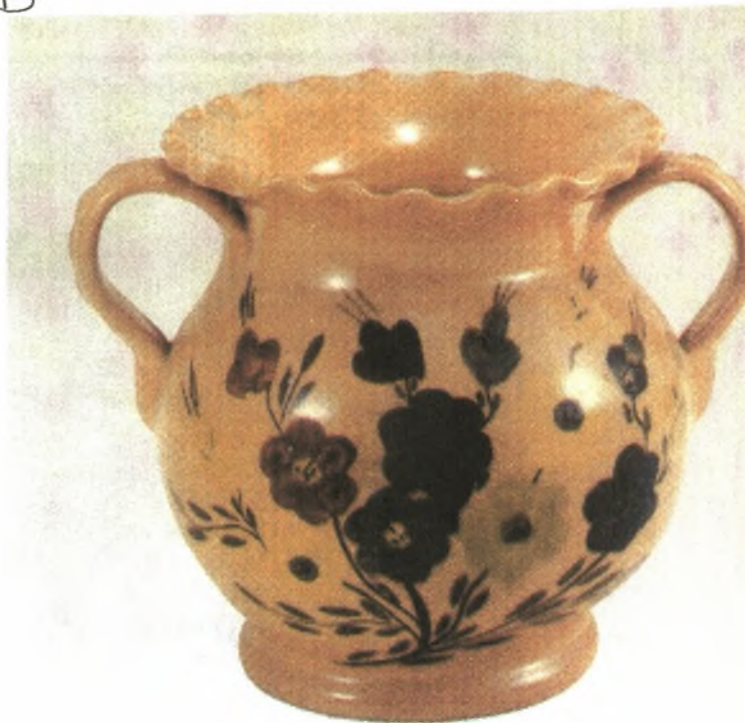


B



8

B

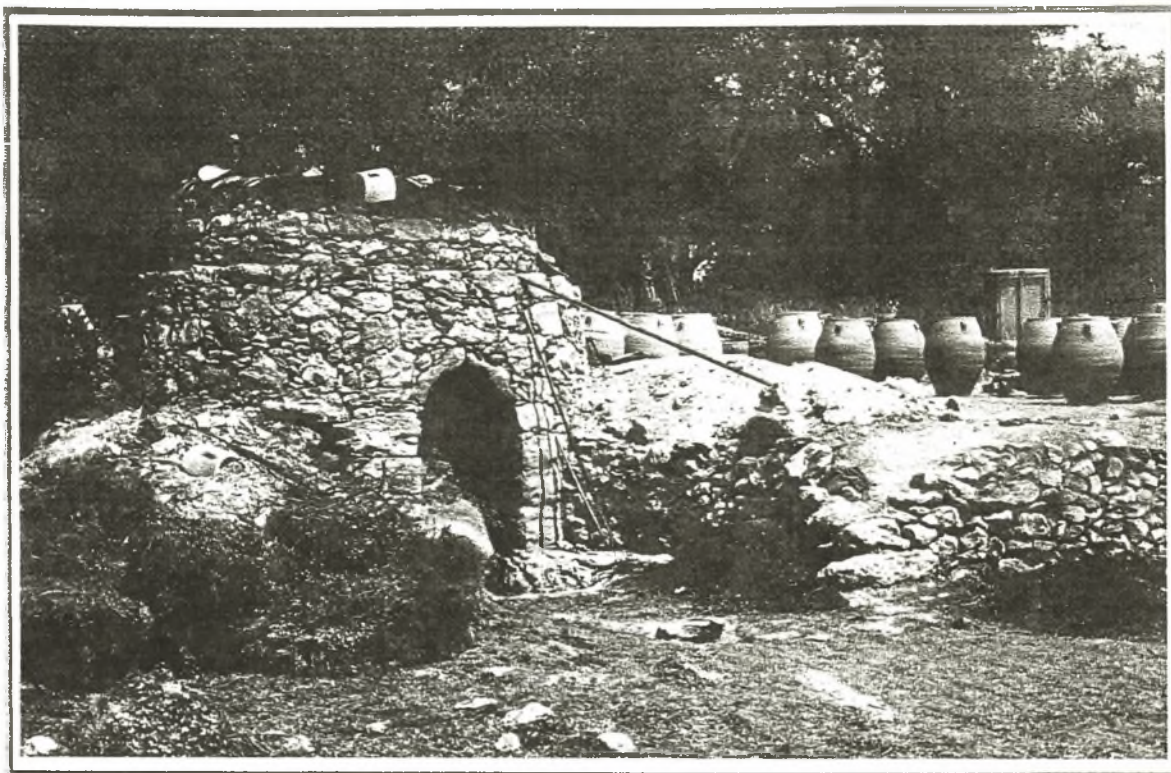


A



7



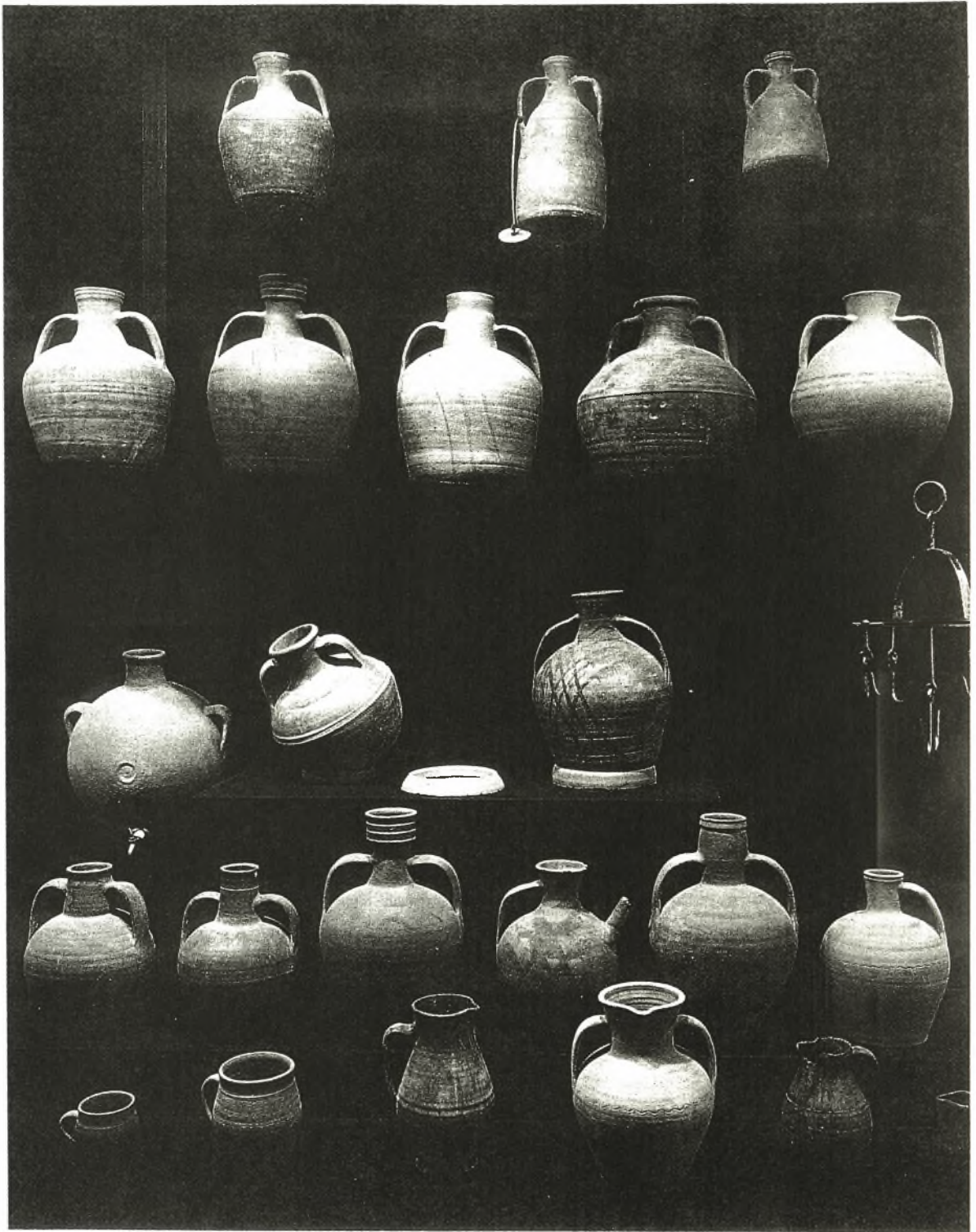


B

Καμίνι αγγειοπλαστικής στις Μαργαρίτες Ρεθύμνης.



Λαφνια, σταμνιά και άλλα αγγεία στις Μαργαρίτες Ρεθύμνης.



Σταμνιά, λαΐνια, λαϊνάκια, κανάτες, κύπελλα σε διάφορα μεγέθη και σχέδια της Κρητικής Παραδοσιακής Αγγειοπλαστικής Τέχνης (Βώροι, Μουσείο Κρητικής Εθνολογίας).



ΚΕΡΑΜΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εικόνα 1

Καμίι για το ψήσιμο των κεραμικών: αποτύπωση παραδοσιακής κατασκευής (πάνω: εγκάρσια τομή, κάτω: κάθετη τομή).

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Εικόνα 2

Πλαστικό αγγείο σε σχήμα λιονταριού. Ενδιαφέρον δείγμα της κεραμικής του Τσανάκ-Καλέ που αρέσκεται στις σύνθετες πλαστικές φόρμες και που από το 18^ο αιώνα εξάγεται σε όλη την έκταση του ελληνικού, νησιώτικου κυρίως χώρου.

19^{ος} αιώνας, (ύψος 0,22μ.)

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 3

Α) Κανάτα με γραπτό εφυαλωμένο διάκοσμο. Φέρει την υπογραφή αγγειοπλάστη Δήμου.

1761, Άρτα, (ύψος 0,24μ.)

Β) Κανάτα με εγχάρακτη εφυαλωμένη παράσταση ενός ιστιοφόρου και των ναυτικών του ανάμεσα στον Άγιο Γεώργιο και τον Άγιο Δημήτριο.

Μοναδικό έργο, σκυριανής τεχνοτροπίας.

18^{ος} αιώνας, (ύψος 0,33μ.)

Γ) Κανάτα με εγχάρακτη εφυαλωμένη παράσταση χορού γυναικών.

Γεωμετρική αυστηρότητα της άρθρωσης των μορφών, σε συνδυασμό με την ανεπαίσθητη ρυθμική τονικότητα της ροής τους.

17^{ος} αιώνας, (ύψος 0,24μ.)

Δ) Απίοσχημο αγγείο με εγχάρακτη εφυαλωμένη παράσταση δύο πουλιών στο «δέντρο της ζωής».

Προέρχεται από ηπειρωτικό εργαστήριο με κέντρο τη Λάρισα.

1837, (ύψος 0,24μ.)

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 4

Α) και Β) Πήλινα αποθηκευτικά δοχεία από το Φανάρι Καρδίτσας και το Βόλο (αντίστοιχα).

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Κέντρο Μελέτης Νεώτερης Κεραμικής.

Γ) και Δ) Πήλινες στάμνες από το Σουφλί.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Κέντρο Μελέτης Νεώτερης Κεραμικής.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 5

Α) και Β) Σταμνάκια από τα Ζαγόρια της Ηπείρου

Γ) Ροδίτικο διακοσμητικό πιάτο. Τα πρώτα σχέδιά τους ήρθαν από τη Μ. Ασία.

Κυνηγού-Φλάμπουρα Μαρία, 1986, *Λαϊκή Τέχνη, Μουσείο Μπενάκη*, (εκδόσεις για παιδιά), Αθήνα: Ερμής

Εικόνα 6

Α) Πήλινο δοχείο από τη Σκύρο με πυραμιδόσχημο καπάκι, διακοσμημένο με τα χαρακτηριστικά τοπικά θέματα από λευκό μπατανά. Αρχές 20^{ου} αιώνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, συλλογή Β. Κυριαζοπούλου.

Β) Πήλινη γαβάθα ή κιούπι με πυραμιδόσχημο καπάκι από τη Σκύρο, με διάκοσμο από λευκό μπατανά.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Μουσείο Ελληνικής Λαϊκής Τέχνης, συλλογή Β. Κυριαζοπούλου.

Γ) Πήλινη στάμνα από τη Σκύρο, διακοσμημένη με ψάρια, άνθη, φύλλα και πετεινάρια, όλα χαρακτηριστικά θέματα της ελληνικής κεντητικής, από λευκομπατανά.

19^{ος} αιώνας, Αθήνα, Κέντρο Μελέτης Νεώτερης Κεραμικής.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 7

Α) Ανεπίγραφη πιατέλα του 1880 από τη Σίφνο. Ένα δικάταρτο πολεμικό μπρίκι αποδίδεται με την εγχάρακτη τεχνική της βυζαντινής παράδοσης την οποία συνεχίζει η νεοελληνική κεραμική ως την εκπνοή του 19^{ου} αιώνα, (διάμετρος 0,42μ.).

Β) Λεκάνη με λευκά διακοσμητικά θέματα γύρω από την κεντρική παράσταση ενός ιστιοφόρου. Η δημιουργία αποδίδεται σε αγγειοπλάστη, ίσως της Μυκόνου.

19^{ος} αιώνας, (διάμετρος 0,52μ.).

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 8

Α, Β και Γ) Πήλινα οικιακά δοχεία από την Κέρκυρα, την Κω και τη Σάμο (αντίστοιχα), διακοσμημένα με χρωματιστές φυτικές συνθέσεις. Αρχές 19^{ου} αιώνα, Αθήνα, Κέντρο Μελέτης Νεώτερης Κεραμικής.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 9

Α) Καμίνι αγγειοπλαστικής στις Μαργαρίτες Ρεθύμνης

Β) Λαΐνια, σταμνιά και άλλα αγγεία στις Μαργαρίτες Ρεθύμνης.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 10

Σταμνιά , λαΐνια, κανάτες, κύπελλα σε διάφορα μεγέθη και σχέδια της Κρητικής Παραδοσιακής Αγγειοπλαστικής Τέχνης.

Βώροι, Μουσείο Κρητικής Εθνολογίας

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

Εικόνα 11

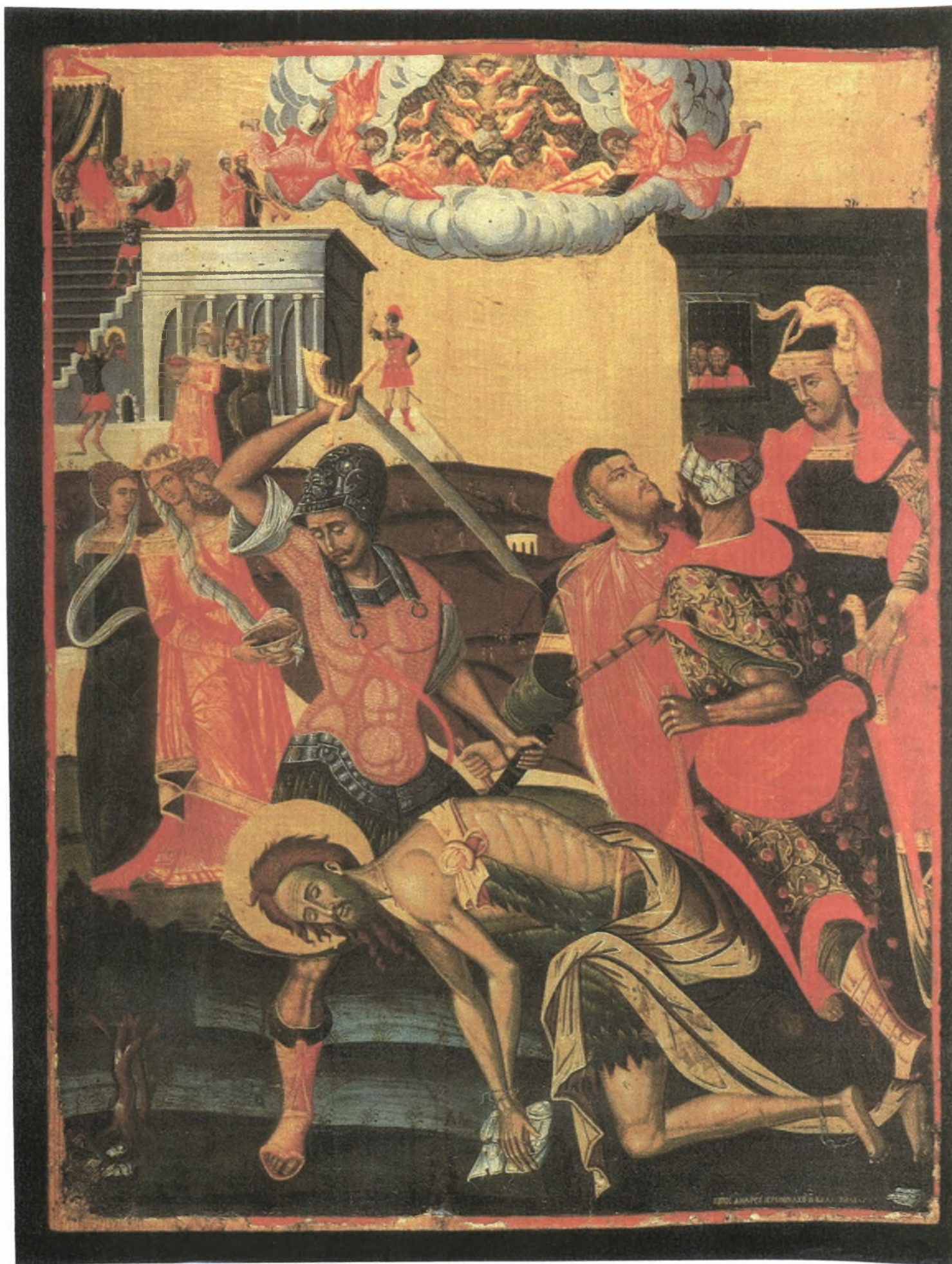
Πιθάρια, κουρούπες, γλάστρες και άλλα πήλινα χρηστικά αντικείμενα, όπως εκτίθενται μετά την παραγωγή τους στο Θραψανό Ηρακλείου. 1987.

Προβατάκης Θεοχάρης, 1990, *Κρήτη, Λαϊκή Τέχνη και Ζωή*, Αθήνα: Θ. Προβατάκης

ΕΚΚΛΗΣΙΑΣΤΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

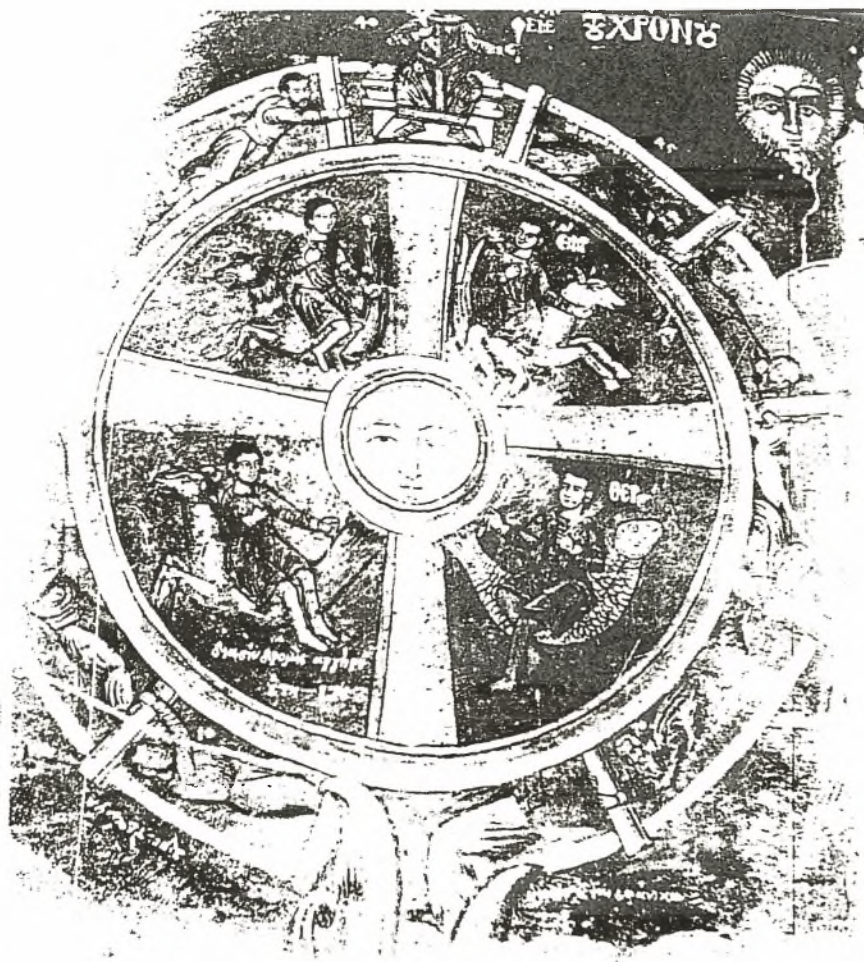












Ὁ καιρὸς τοῦ Χρόνου: Τοιχογραφία ἐκκλησίας Ἁγίου Νικολάου, Τσαριτσάνη 1753.
Ἄρθρο: Ὁ καιρὸς τοῦ χρόνου.









ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Εκκλησιαστική Ζωγραφική

Εικόνα 1

"Η αποτομή του Προδρόμου"

Έργο Επτανησιακής τέχνης.

Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως πρότυπο μια παλαιότερη δημιουργία του Ιωάννη Δαμασκηνού.

Δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα, (0,90x0,68)

Δωρεά Αιμίλιου Βελιμέζη

Φωτόπουλος Α., Δεληβοριά Α., 1997, *Η Ελλάδα του Μουσείου Μπενάκη*, Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη

Εικόνα 2

Αναμνηστική φωτογραφία Χιονιαδιτών ζωγράφων

Μακρής Κίτσος, 1981, *Χιονιαδίτες Ζωγράφοι*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 3

Τμήμα τοιχογραφίας από τη Μονή Πάου στο νότιο Πήλιο.

Τέλη 18^{ου} αιώνα

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 4

Συνέχεια του τμήματος τοιχογραφίας από τη Μονή Πάου στο νότιο Πήλιο.

Τέλη 18^{ου} αιώνα

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 5

"Ο καιρός του χρόνου"

Τοιχογραφία της εκκλησίας του Αγίου Νικολάου.

Τσαρίτσανη, 1753

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 6

Γιάννης Παγώνης (1802)

"Η τιμωρία των αμαρτωλών"

Τοιχογραφία στο Ι.Ν. Αγίας Μαρίνας Κισσού Πηλίου

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 7

Γιάννης Παγώνης (1802)

"Ο διάβολος στολίζει εκείνους οπού αγαπούν την διαβολικήν μεταμόρφωσιν"

Τοιχογραφία στο Ι.Ν. Αγίας Μαρίνας Κισσού Πηλίου

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 8

"Παναγία ή γοργόνα"

Θαλασσογραφία, τοιχογραφία της Μονής Περιβολής στη Μυτιλήνη.

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Εικόνα 9

Παναγιώτης Ζωγράφος

"Η Παναγία"

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ., Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ., Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος, II

ΚΟΣΜΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

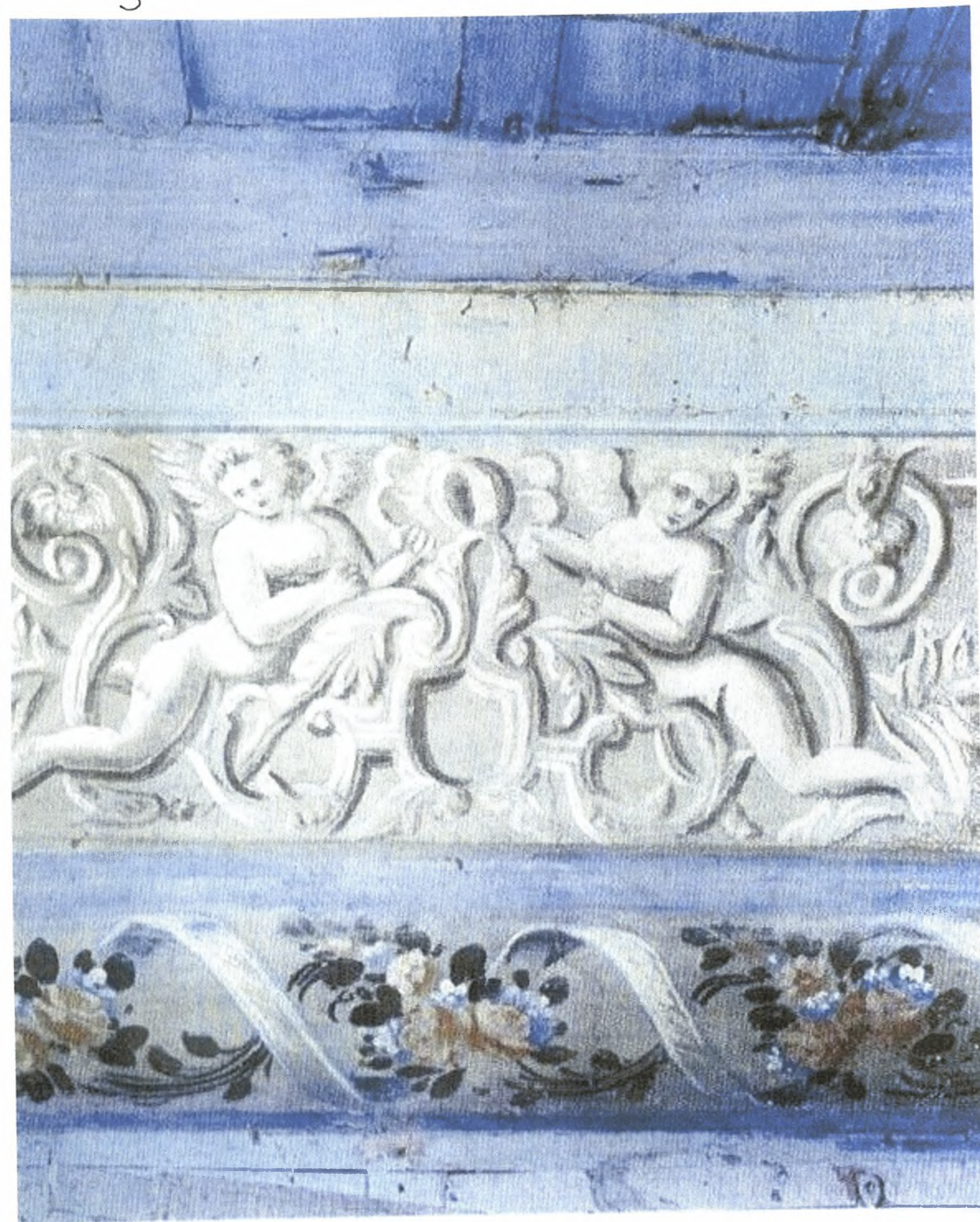
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ



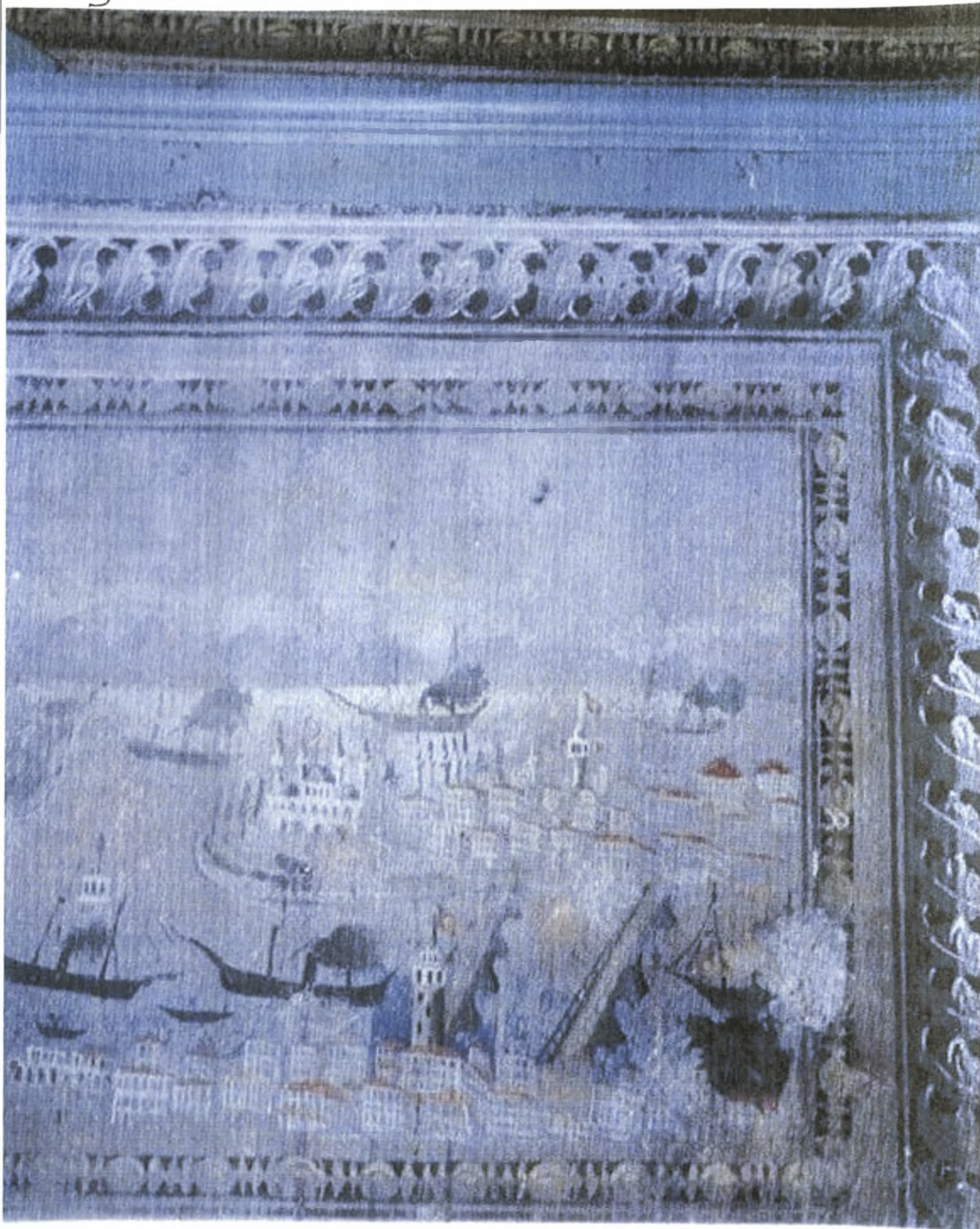
1

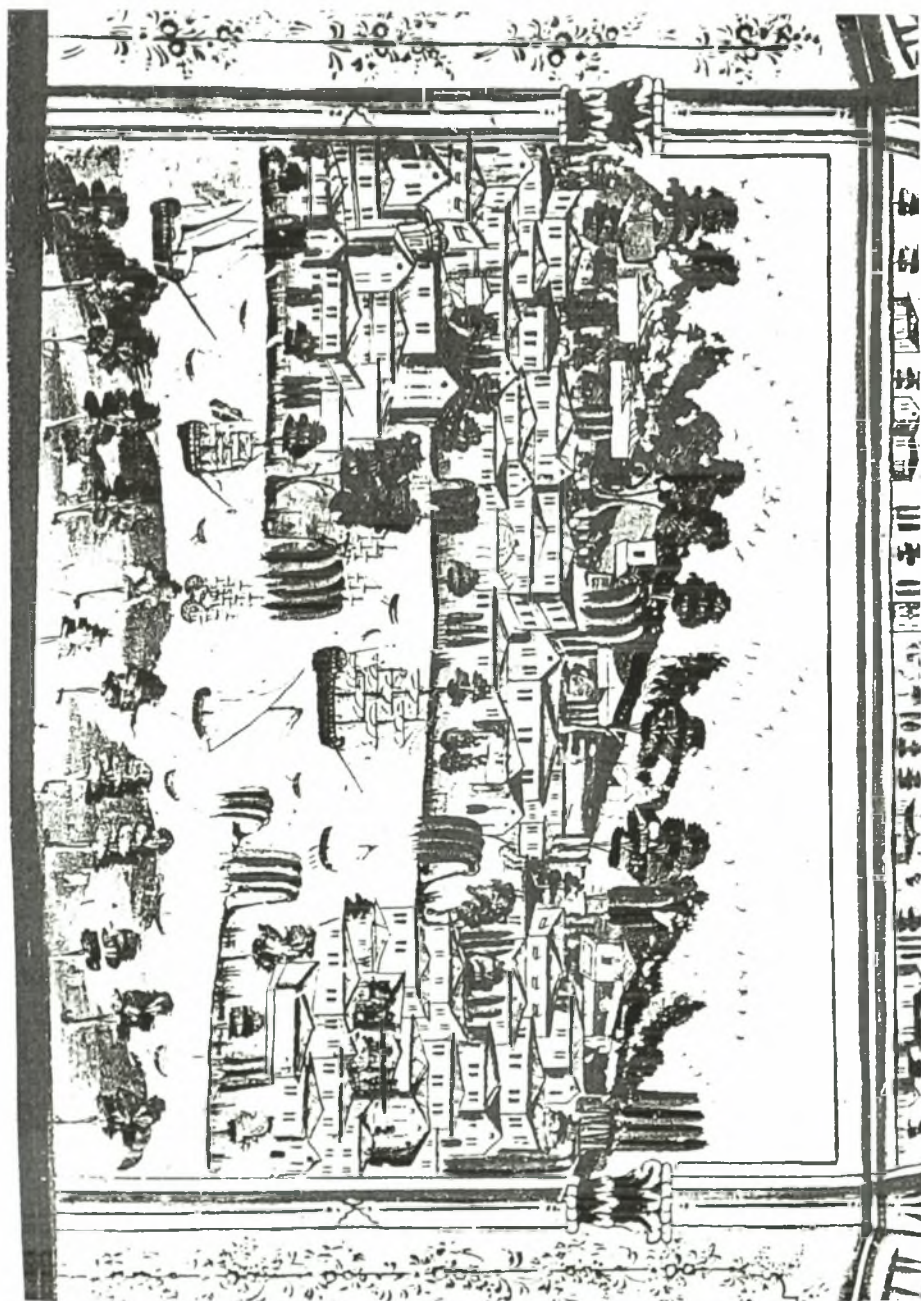


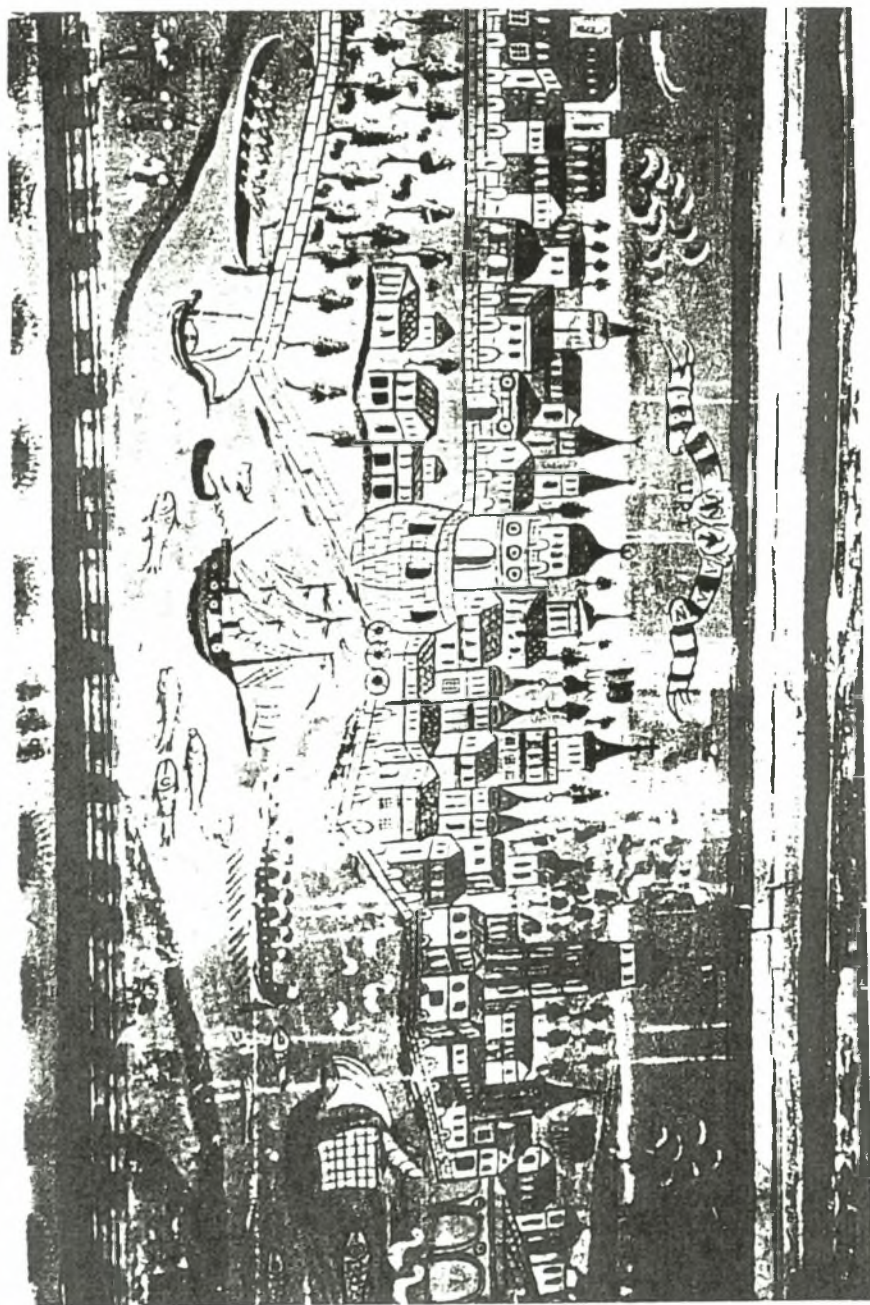


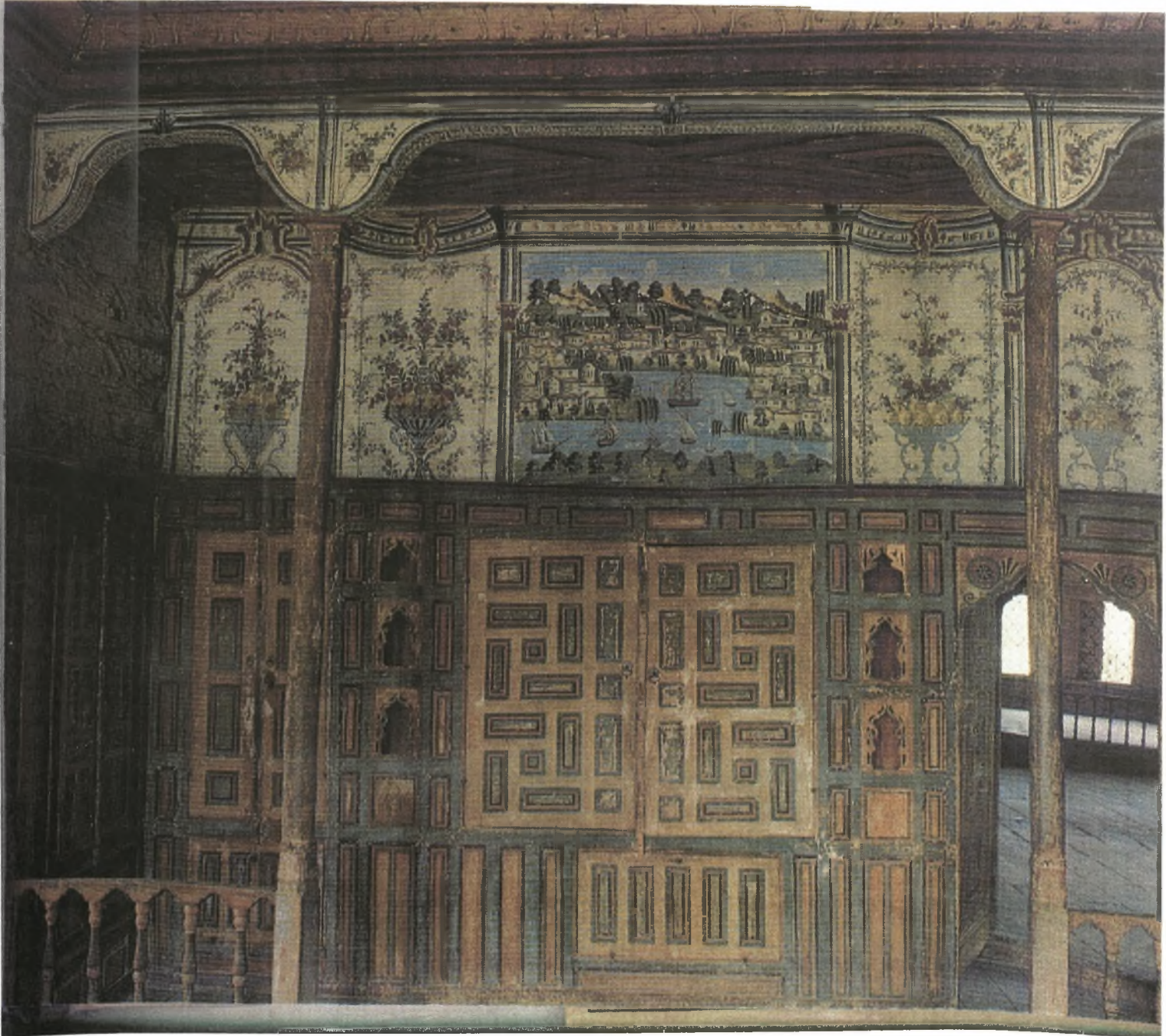












9A



Г



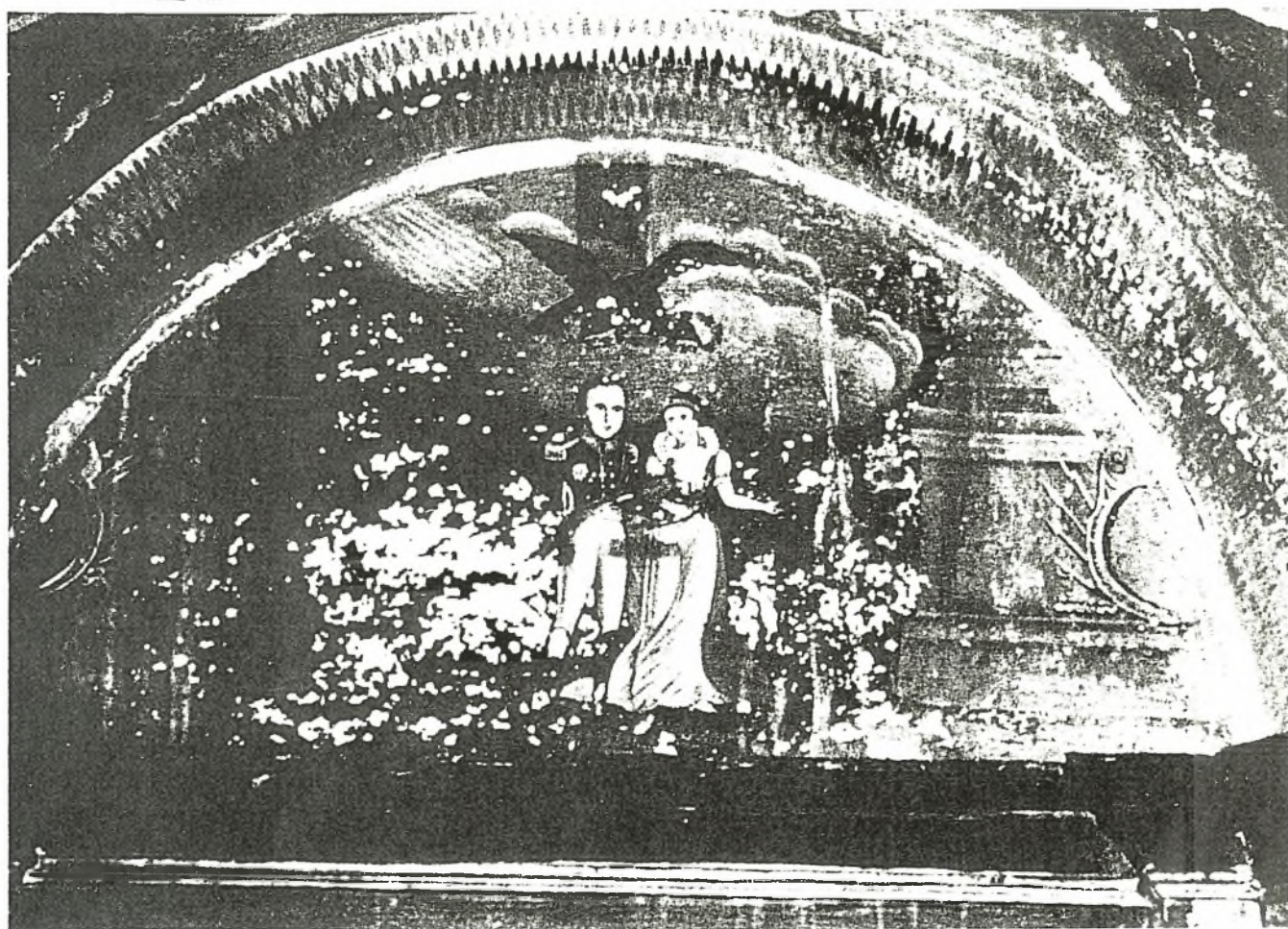
B





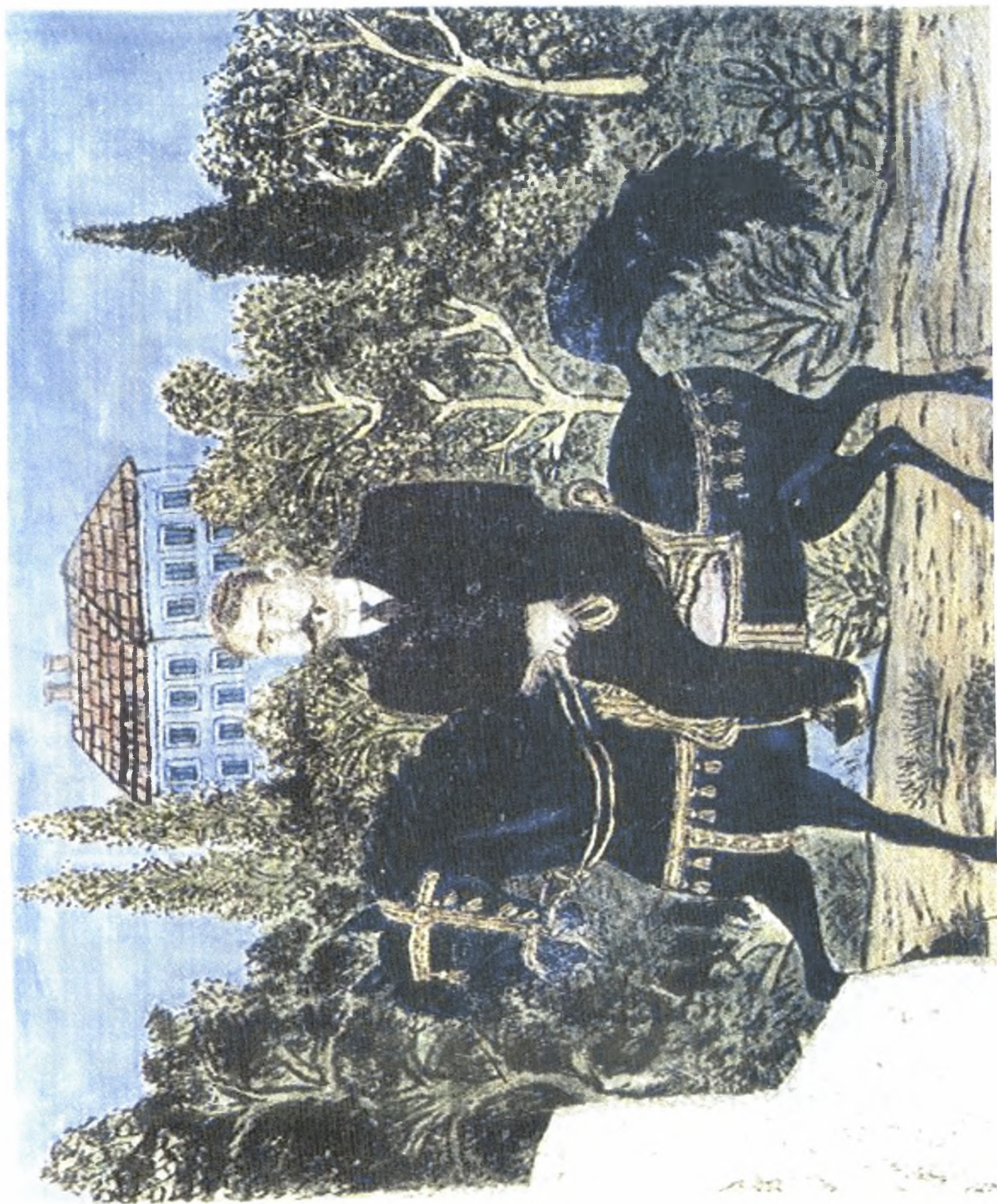


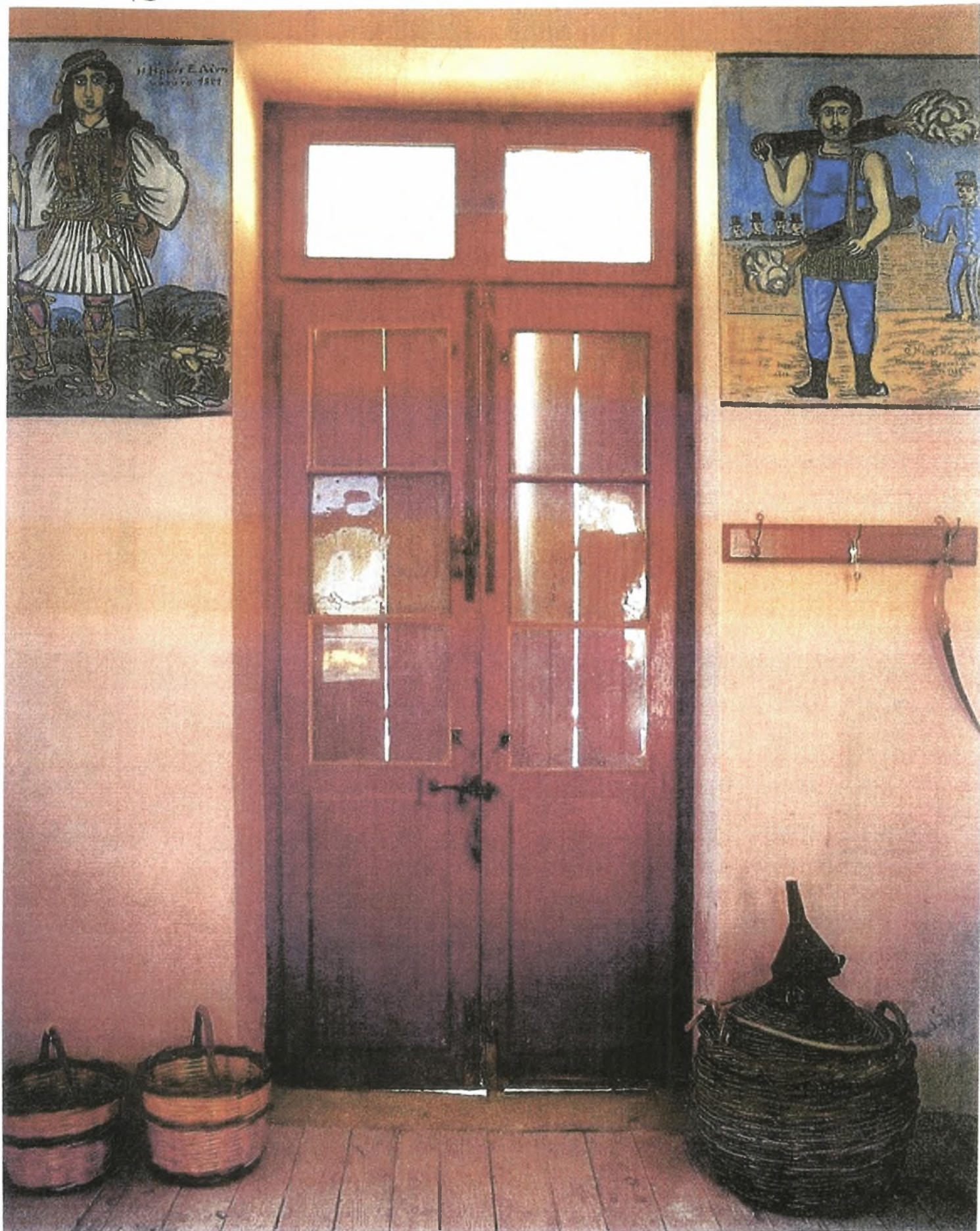
12













18 A



B







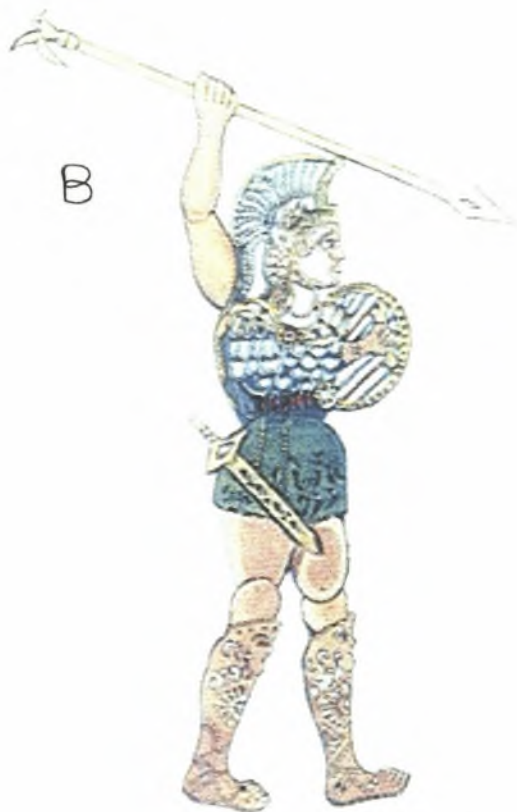


22 A



Από δέρμα. Τον Βασι-
λέαυ-Καράμπαν.
(Φωτ. αρχείο Αρ. Γκα-
γιάνου.)

B



190. Ο Μέγας Αλέξαν-
δρος. Μουσείο Αρχαίας
Τέχνης, Αθήνα.

23A



B



Г



Δ



ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Κοσμική Ζωγραφική

Εικόνα 1

"Αμαζόνα"

Επιδράσεις του Νεοκλασικισμού στη Λαϊκή Ζωγραφική
Μουσείο Νυμφαίου

Μακρής Κίτσος, 1986, *Επιδράσεις του Νεοκλασικισμού στην Ελληνική Λαϊκή Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

Εικόνα 2

"Ερμής"

Οροφογραφία σε αρχοντικό του Αγίου Γεωργίου Πηλίου.
Έργο Νεοκλασικής θεματολογίας.

Πόρναλης Μιχάλης, 2001, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 3

Νεοκλασική τοιχογραφία στο σπίτι του Μακρή, στην Εράτυρα-Σέλιτσα.

Μακρής Κίτσος, 1986, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτυρας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

Εικόνα 4

"Στρατιωτικό απόσπασμα"

Τοιχογραφία στο σπίτι του Μίλιου στην Εράτυρα-Σέλιτσα.

Μακρής Κίτσος, 1986, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτυρας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

Εικόνα 5

"Η Κωνσταντινούπολη"

Τοιχογραφία

Μακρής Κίτσος, 1986, *Οι τοιχογραφίες των σπιτιών της Εράτυρας-Σέλιτσας*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής

Εικόνα 6

"Ο Γαλατάς"

Τοιχογραφία στο σπίτι του Γεωργίου Σβαρτς, στα Αμπελάκια.
1798

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 7

"Φραγκφούρτη"

Τοιχογραφία στο σπίτι του Μαλιόγκα.
Σιάτιστα, 1844.

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 8

Α) Φεγγίτες στο μεσαίο σοφά του ξάνωγου του αρχοντικού Γ. Σβαρτς.
Τα χρωματιστά τζαμάκια καταυγάζουν τους χώρους των οντάδων και των σοφάδων του κρεβατιού στο ξάνωγο των αρχοντικών.

Β) Μεσιακός οντάς στο ανώι του αρχοντικού Γ. Σβαρτς.

Δημήτρης Φιλιππίδης (Σύμβουλος-συντονιστής), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική" (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 9

Α) Η γωνιά του οντά του αετού με χαρακτηριστική ζωγραφική και ανάγλυφη διακόσμηση

Β) Λεπτομέρεια από τον οντά του αετού

Γ) Το ταβάνι του οντά του αετού με την εξαιρετική τοιχογραφία. Κομψότητα, χάρη, φαντασία, τεχνική επιδεξιότητα, ευφυής ποικιλία μοτίβων και γοητευτική άνεση χαρακτηρίζουν την τέχνη της.

Δημήτρης Φιλιππίδης (Σύμβουλος-συντονιστής), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική" (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 10

Το ταβάνι του οντά του αετού του αρχοντικού Σβαρτς στα Αμπελάκια με την εξαιρετική τοιχογραφία.

Δημήτρης Φιλιππίδης (Σύμβουλος-συντονιστής), 1988, *Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική" (Θεσσαλία-Ήπειρος)*, Αθήνα: Μέλισσα

Εικόνα 11

Τοιχογραφία στο σπίτι του Μανούση.
Σιάτιστα 1787

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 12

Αναστάσιος Παπακώστας-Μαρινάς
"Οι γάμοι του Ναπολέοντα"
Τοιχογραφία στο σπίτι του Ράδου στο Τσεπέλοβο.

Μακρής Κίτσος, 1979, *Βήματα*, Αθήνα: Κέδρος

Εικόνα 13

Παναγιώτης Ζωγράφος
"Η δικαία απόφασις του Θεού δια την απελευθέρωσιν της Ελλάδος"
Ελαιογραφία
1836-1839, Αθήνα, Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

Ζώρα Πόπη, 1995, *Ελληνική Τέχνη, Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών

Εικόνα 14

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ
"Πηλειορείτες νεόνυμφοι"
Λάδι σε χαρτόνι, από φωτογραφία του ζεύγους Γεραμπίνη
1919, συλλογή Κίτσου Μακρή

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ.,
Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ.,
Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος,
II

Εικόνα 15

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ
Οικοδεσπότης έφιππος, τοιχογραφία στην οικία Κοντού στον Άνω Βόλο.
1912

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα:
Gutenberg

Εικόνα 16

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ

Φούρνος με έργα του, στην Άλλη Μεριά Βόλου

Πόρναλης Μιχάλης, 2001, *Πήλιο του φωτός και των χρωμάτων*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 17

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ

Έργα του ζωγράφου στο εσωτερικό του φούρνου Βελέντζα στην Άλλη Μεριά Βόλου

Πόρναλης Μιχάλης, 2004, *Βόλος, Η πόλη των Αργοναυτών*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 18

Θεόφιλος Χατζημιχαήλ

A) "Οι τρεις καπεταναίοι συμφιλιωθέντες"

Τοιχογραφία.

1898, συλλογή Κίτσου Μακρή

B) "Η μάχη του Φαλήρου"

Τοιχογραφία

1898, συλλογή Κίτσου Μακρή

Χουρμουζιάδης Γ., Ασημακοπούλου-Ατζάκα Π., Μακρής Κ., 1982, *Μαγνησία, το χρονικό ενός πολιτισμού*, Αθήνα: Μ και Ρ. Καπόν

Εικόνα 19

Νικόλαος Χριστόπουλος

"Η γοργόνα"

1961, συλλογή Κίτσου Μακρή

Σταμέλος Δημήτρης, 1993, *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα: Gutenberg

Εικόνα 20

Νικόλαος Χριστόπουλος

Τα καράβια του

1994

Πόρναλης Μιχάλης, 2004, *Βόλος, Η πόλη των Αργοναυτών*, Βόλος: Pornalis

Εικόνα 21

Καραγκιοζοπαίκτης την ώρα της παράστασης

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ., Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ., Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος, II

Εικόνα 22

Α) Φιγούρα του θεάτρου σκιών, από δέρμα, των Βασίλαρου-Καράμπαλη. Από το φωτογραφικό αρχείο του Αρ. Γιαγιάννου

Β) Ο Μέγας Αλέξανδρος
Μουσείο Λαϊκής Τέχνης, Αθήνα

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ., Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ., Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος, II

Εικόνα 23

Α) Το σαράι του Πασά, του καραγκιοζοπαίχτη Χ. Ψαρίκου
Φωτογραφικό αρχείο Αρ. Γιαγιάννου

Β) Η καλύβα του καραγκιοζή, του Φωτ. Ράμμου
Φωτογραφικό αρχείο Αρ. Γιαγιάννου

Γ) Τα Καραγκιοζόπουλα (κολλητήρια), από δέρμα, του Θανάση Σπυρόπουλου.
Φωτογραφικό αρχείο Αρ. Γιαγιάννου

Δ) Τανκ, από έργο με σύγχρονη υπόθεση, του Βασίλαρου
Φωτογραφικό αρχείο Αρ. Γιαγιάννου

Βογιατζόγλου Μ., Δρακοπούλου Μ., Καζολέα Λ., Καμπάνη Δ., Κασδάγλη Α., Κεσίσογλου Ε., Κουζηνόπουλος Κ., Παπαδημητρίου Κ., Σιδέρη Κ., 1986, *Ελληνικός Λαϊκός Πολιτισμός*, Αθήνα: Γνώση, τόμος, II

ΣΥΓΓΡΑΦΕΑΣ

ΤΙΤΛΟΣ

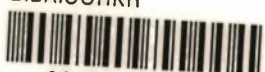
ΛΗΞΗ	ΟΝΟΜΑΤΕΠΩΝΥΜΟ ΔΑΝΕΙΖΟΜΕΝΟΥ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ.: 24210 06300-1



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000102122