



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ**

ΤΜΗΜΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΤΟΜΕΑΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ ΚΑΙ ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗΣ: ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΛΑΪΚΟΣ
ΖΩΓΡΑΦΟΣ ΣΤΗ ΣΙΑΤΙΣΤΑ ΚΟΖΑΝΗΣ**



ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Επόπτρια Καθηγήτρια: Μαριάνθη Καπλάνογλου,
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Λαογραφίας

Μέλη Επιτροπής:

Κατερίνα Κορρέ – Ζωγράφου, Ομότιμος Καθηγήτρια Λαογραφίας

Βασιλική Χρυσανθοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Κοινωνικής Λαογραφίας

ΧΡΗΣΤΟΣ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗΣ

(Α.Μ.: 978)

ΑΘΗΝΑ 2017

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗΣ:
ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΛΑΪΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ
ΣΤΗ ΣΙΑΤΙΣΤΑ ΚΟΖΑΝΗΣ**

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	6
Ε.1. Αντικείμενο και στόχοι της μελέτης.....	6
Ε.2. Η δομή της μελέτης. Μεθοδολογικά και θεωρητικά ζητήματα.	8
Α΄ ΜΕΡΟΣ	14
Η ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ ΓΕΝΙΚΑ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.	14
Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ (18 ^{ος} - 19 ^{ος} αι.)	14
Α. ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ.	15
Α.1. Βασικές έννοιες.	15
Α.2. Η λαογραφική έρευνα της λαϊκής τέχνης.	19
Β. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ.	23
Β.1. Ιστορικά και κοινωνικά πλαίσια (18 ^{ος} αι.).....	23
Β.2. Η Σιάτιστα και η άνθιση της ελληνικής εμπορικής αστικής τάξης.	25
Β.3. Τα αρχοντικά της Σιάτιστας και ο ζωγραφικός τους διάκοσμος.	29
Β.4. Οι λαϊκοί ζωγράφοι.	47
Β.5. Λαϊκοί ζωγράφοι σχετιζόμενοι με τη Σιάτιστα.	49
Β΄ ΜΕΡΟΣ.....	54
ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗΣ:.....	54
ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΛΑΪΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ.	54
Α. Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ.....	55
Α.1. Η μνήμη και η λειτουργία της – θεωρητικές έννοιες.....	55
Α.2. Η αφήγηση ζωής ως λαϊκό αφηγηματικό είδος.	58
Β. Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΖΩΗΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ.....	64
Β.1. Οι πρόγονοι στον Πόντο. Η προσφυγιά και η εγκατάσταση στην Ελλάδα.	64
Β.2. Τα παιδικά χρόνια.	66
Β.2.1. Η οικογένειά του. Οι σχέσεις των μελών, οι συνήθειες και η θέση της οικογένειας στην τοπική κοινωνία.....	66
Β.2.2. Τα σχολικά χρόνια.....	67
Β.2.3. Ο Εμφύλιος.	68
Β.3. Η ενηλικίωση.	69
Β.3.1. Η στρατιωτική θητεία.	69
Β.3.2. Η μετανάστευση.	69

B.3.3. Ο γάμος - Η οικογένεια.....	70
B.4. Η ενασχόληση με τη ζωγραφική.....	71
B.4.1. Τα πρώτα ερεθίσματα και τα ζωγραφικά έργα των παιδικών χρόνων.....	71
B.4.2. Η ενασχόληση με τη ζωγραφική στην ενήλικη ζωή.....	72
Γ. ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ: ΥΛΙΚΑ, ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ.	73
Γ.1. Η τεχνοτροπία - η χρήση των υλικών και των χρωμάτων.....	73
Γ.2. Ζητήματα ταξινόμησης και μεθοδολογίας.....	76
Γ.3. Οι θεματικές των έργων.....	79
Γ.3.1. Ο αγροτοκτηνοτροφικός βίος.....	79
Γ.3.1.1. Η γεωργική παραγωγή. Το κρασί, το λάδι και το ψωμί.....	79
Γ.3.1.2. Η κτηνοτροφία.....	86
Γ.3.1.3. Άλλες ασχολίες του αγροτικού βίου.....	88
Γ.3.2. Ο κοινωνικός βίος.....	90
Γ.3.3. Εξωπραγματικές απεικονίσεις της φύσης.....	100
Γ.3.4. Νεωτερικά θέματα.....	103
Δ. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ.....	109
Δ.1. Τα έργα με θέμα την αγροτοποιομενική ζωή.....	109
Δ.1.1. Ο χώρος.....	111
Δ.1.2. Ο χρόνος.....	112
Δ.1.3. Τα πρόσωπα. Η γυναίκα του αγροτικού βίου. Η σχέση της με τον άνδρα.....	113
Δ.1.4. Το φυσικό τοπίο. (Το νερό, τα ποτάμια και τα γεφύρια).....	114
Δ.2. Τα έργα με θέμα τον κοινωνικό βίο.....	116
Δ.2.1. Το κρασί και η σημασία της οινοποίησης στις σκηνές γλεντιού.....	117
Δ.2.2. Οι διατροφικές συνήθειες στον Πόντο και η σημασία της συνεστίασης... ..	120
Δ.2.3. Τα πρόσωπα και οι αντιλήψεις για τις σχέσεις των φύλων μέσα από την ενδυμασία.....	122
Δ.2.4. Τα μαλλιά και το γυναικείο κάλλος.....	127
Δ.2.5. Το γέμισμα της στάμνας στη βρύση. Οι έμφυλες σχέσεις και η θεατρικότητα.....	127
Δ.2.6. Το «ήθος» της βρύσης.....	131
Δ.2.7. Η μουσικότητα.....	132
Δ.3. Τα τρία νεωτερικά θέματα: Η εικαστική απόδοση της Εντοπιοποίησης και της Παγκοσμιοποίησης.....	134
Δ.3.1. Το ποδόσφαιρο.....	134
Δ.3.2. Οι περιηγητές.....	138

Δ.3.3. Η μετανάστευση.	141
Δ.4. Οι συμβολισμοί: ιδιαίτερες απεικονίσεις και μυθολογικές παραστάσεις,...	143
ΕΠΙΛΟΓΟΣ	147
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄	151
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄	171
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ.....	192
ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	196
ΠΕΡΙΛΗΨΗ	198
Abstract	200
Résumé	202

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ε.1. Αντικείμενο και στόχοι της μελέτης.

Ήμουν στην Γ' Δημοτικού όταν στο μάθημα της Φυσικής Ιστορίας έπρεπε να ζωγραφίσουμε ένα λουλούδι και να γράψουμε στην ίδια σελίδα μια μικρή περιγραφή ή ένα ποίημα, για το ζωγραφισμένο λουλούδι. Ήταν όμως και η (διαχρονική...) εργασία της αντιγραφής στο μάθημα της Γλώσσας που πρόβλεπε στη μισή σελίδα του τετραδίου αντιγραφής να επικαλεστεί ο μαθητής την όποια καλλιτεχνική του... έφεση για να ζωγραφίσει κάτι σχετικό με το μάθημα και στο άλλο μισό της σελίδας να αντιγράψει το κείμενο που είχε ορίσει η δασκάλα. Για την αντιγραφή του κειμένου είχα την απόλυτη ευθύνη εγώ. Το ζωγραφικό - καλλιτεχνικό όμως μέρος της σχολικής εργασίας θυμάμαι ότι πολλές φορές το ανέθετα ή το απαιτούσα επίμονα από τον πατέρα μου ο οποίος «ήξερε να ζωγραφίζει ωραία» και δεδομένου του ζωγραφικού του ταλέντου, δεν μπορούσε να μου αρνηθεί.

Η φήμη ότι «ο κύριος Κώστας, ο Πόντιος, ζωγραφίζει ωραία» δεν ήταν δύσκολο να εξαπλωθεί στη γειτονιά της Σιάτιστας όπου έμενα, για να έρχονται και οι παιδικοί μου φίλοι και η πιο κοντινή γειτόνισσα, η Αγνή, να ζητούν από τον πατέρα μου να τους κάνει τη ζωγραφιά στο τετράδιο της αντιγραφής. Εγώ, παράλληλα με την ασφάλεια που ένιωθα ότι κάποιος άλλος θα έκανε τη ζωγραφιά για μένα (γεγονός που θα με απάλλασσε και από τον κόπο) αλλά και ότι το αποτέλεσμα θα ήταν εγγυημένα καλό, ήμουν πολύ περήφανος για το χάρισμα του πατέρα μου, άσχετα αν αργότερα ερχόταν να με προσγειώσει, από την έπαρσή μου, η παρατήρηση της δασκάλας (που ασφαλώς καταλάβαινε ότι άλλος ήταν ο αυτόχειρ της ζωγραφιάς): «Πολύ ωραία η ζωγραφιά σου αλλά πρέπει να βελτιώσεις τα γράμματά σου».

Η παιδική αυτή ανάμνηση ήρθε στο προσκήνιο όταν ξεκίνησε η αναζήτηση του θέματος της διπλωματικής εργασίας μου, με αποτέλεσμα να μη δυσκολευτώ να βρω το αντικείμενο μελέτης μου. Δε θα μπορούσε να είναι άλλο από τη λαϊκή ζωγραφική του πατέρα. Σαν να ήταν τα έργα του πάντα εκεί και να με περίμεναν να τα αφουγκραστώ, να τα μελετήσω, να τα παρατηρήσω διεξοδικά, να τα συγκρίνω με άλλα όμοια και να τα αναλύσω με βιογραφικές και ιστορικές προεκτάσεις. Και έπειτα, να αναζητήσω μέσα από τη λαογραφική οπτική, απάντηση στο ερώτημα αν σήμερα, στην εποχή της παγκοσμιοποίησης, δημιουργείται λαϊκή ζωγραφική.

Το ίδιο ερώτημα ώθησε παλιότερα τη Μαρία Χαϊμαλά στην εκπόνηση της εργασίας με τίτλο: *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου* (Αθήνα

2008), όπου παρουσιάζει τη βιογραφία του λαϊκού ζωγράφου, κατατάσσει ειδολογικά και θεματικά τα έργα του Μητράκα, αναλύει τις απεικονίσεις και αναφέρεται στην τεχνοτροπία του και τη σχέση της ζωγραφικής του με την παράδοση.

Στη συνέχεια, η Γιαννούλα Κατσουγκράκη στην εργασία της με τίτλο: *Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη*, (Αθήνα, 2008) εξετάζει τη βιογραφία και το έργο ενός λαϊκού ζωγράφου με αναφορές στο ιστορικό πλαίσιο που επηρέασε τη θεματολογία του αλλά και στα έθιμα του τόπου καταγωγής του Θεοφίλη που σχετίζονται με τον κύκλο της ζωής γιατί αυτά αποτελούν το αντικείμενο της ζωγραφικής του τέχνης. Ιδιαίτερη βαρύτητα δίνει στα έθιμα του γάμου πάντα αναφορικά με τις απεικονίσεις του λαϊκού ζωγράφου αναζητώντας και η ίδια την απάντηση στο ερώτημα που αφορά τη σχέση του ζωγραφικού έργου του λαϊκού καλλιτέχνη με τη συνέχεια της παράδοσης.

Τα ερωτήματα αυτά συσχετίζονται και με τις θεωρητικές συζητήσεις που αναπτύχθηκαν στους κόλπους της Λαογραφίας, στην Ελλάδα και διεθνώς, γύρω από τις έννοιες «λαός» και «λαϊκός πολιτισμός» στον σύγχρονο τεχνολογικό κόσμο.

Η βασική υπόθεσή μας είναι ότι υπάρχουν σήμερα καλλιτέχνες των οποίων η τέχνη, αφενός, έχει βαθιά σύνδεση με τη ζωγραφική παράδοση (και όχι μόνο με αυτή). Αφετέρου όμως, αυτή η τέχνη επιχειρεί να εκφράσει τη σύγχρονη ζωή και να αντισταθεί στο μεταμοντέρνο με την προσφυγή εικαστικά σε προνεωτερικές μορφές ζωής και πολιτισμού.

Ένας τέτοιος καλλιτέχνης είναι και ο πατέρας μου, Κωνσταντίνος Τσανασίδης στη Σιάτιστα, η ζωγραφική του οποίου αποτελεί αντικείμενο αυτής της μελέτης. Στόχος της μελέτης είναι να παρουσιάσει ένα σημαντικό μέρος από το έργο του και να ερευνήσει, αρχικά, τις επιδράσεις που έχει δεχτεί από τη λαϊκή τέχνη και παράδοση¹ και να εξετάσει το ερώτημα αν το έργο αυτό αποτελεί «ενεργητική»²,

¹ Για την καθημερινή παρουσία και αναβίωση ή επιβίωση της παράδοσης ο Βάλτερ Πούχνερ αναφέρει σχετικά: «Η συζήτηση για την παράδοση είναι σχεδόν καθημερινή ή τουλάχιστον διεξάγεται στην καθημερινότητα, από δημοσιογράφους, πολιτικούς, διανοούμενους, αλλά και από απλούς ανθρώπους ή κοινοτάρχες, όταν δηλώνουν, ότι με την αναβίωση του τάδε εθίμου ακολουθούν πιστά την παράδοση, η οποία χαρακτηριστικά “χάνεται στα βάθη των αιώνων” ή το έθιμο είναι υπόλειμμα της διονυσιακής λατρείας». Και πιο κάτω: «Η έννοια της παράδοσης αφορά όμως πρωτίστως το σημερινό κόσμο, η οποία αντιδιαστέλλεται με τις ασύλληπτες σε ταχύτητα και συνέπειες προόδους της τεχνολογίας σε όλους τους τομείς, και προβάλλεται στην ιστορική διάσταση προς τα πίσω, ως νοητικό κατασκεύασμα της δήθεν κατανόησης μιας διαφορετικής πραγματικότητας και ως μια ψυχική αντίδραση νοσταλγίας προς τον παλαιό καλό καιρό». Πούχνερ Βάλτερ, « Η έννοια της παράδοσης στις επιστήμες του πολιτισμού» σελ. 39-45. στο: Βαρβούνης Μανόλης – Σέργης Μανόλης – Δαμιανού Δέσποινα – Μαχά-Μπιζούμη Νάντια – Θεοδωρίδου Γαρυφαλλιά (επιμ.), Η Διαχείριση της Παράδοσης, Ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στο φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής, (συλλογικό), εκδ. οίκος Κ & Μ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη, 2016. Στο ίδιο: Χρυσανθοπούλου Βασιλική, «Διαχείριση και “Παράδοση” ενός εθίμου από το Δάρα της Αρκαδίας: Πολιτιστικοί σύλλογοι, πολιτισμική αειφορία και λαογραφία “δημόσιας στόχευσης”». Σελ. 149-172.

² Μερκελής Μ., *Λαϊκή Τέχνη*, τόμ. Γ', σελ. 18.

κατά την έκφραση του Μιχάλη Μερακλή, επιβίωση της παράδοσης, έχοντας στον αντίποδα την έννοια της υστερογέννητης αναβίωσης³.

Εξάλλου, για την επιβίωση ο Μιχάλης Μερακλής αναφέρει: «Η επιβίωση δεν είναι συνειδητή. Είναι άμεση μετάγγιση των μορφών της ζωής από ψυχή σε ψυχή, από στόμα σε στόμα, από πατέρα σε παιδί, από γενιά σε γενιά. Η αναβίωση είναι συνειδητή. Στρέφεται σε στοιχεία που ο καιρός τα ξεμάκρυνε από την άμεση ιστορική μνήμη»⁴.

Ε.2. Η δομή της μελέτης. Μεθοδολογικά και θεωρητικά ζητήματα.

Για πρακτικούς λόγους η μελέτη θα χωριστεί σε δύο μεγάλες ενότητες. Στο πρώτο μέρος θα μελετήσουμε το χώρο ζωής και δράσης του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, τη Σιάτιστα: στην πόλη αυτή της Δυτικής Μακεδονίας αναπτύχθηκε μια ιδιαίτερη ιστορική παράδοση λαϊκής ζωγραφικής που συνδέεται με τη δράση των Σιατιστινών εμπόρων και το χτίσιμο των Αρχοντικών τους στη διάρκεια της οθωμανικής περιόδου. Θα παραθέσουμε λοιπόν, αναλυτικά, στο πλαίσιο του δυνατού για την παρούσα μελέτη, την ιστορία αυτής της πόλης και την ιστορία της λαϊκής ζωγραφικής, με βάση την υπάρχουσα βιβλιογραφία, που σχετίζεται με τα Αρχοντικά και τις εκκλησίες της Σιάτιστας. Κρίνουμε αναγκαία μια εκτενέστερη αναφορά στη Σιάτιστα, στα αρχοντικά των εμπόρων της και το ζωγραφικό τους διάκοσμο και για έναν ακόμη λόγο: γιατί συγκροτούν το ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο πολύ μεταγενέστερα, βέβαια, έδρασε και δρα ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης, ώστε να δούμε σε ποιο βαθμό το ιστορικό αυτό και πολιτισμικό πλαίσιο επηρέασε και τις επιλογές του. Στη συνέχεια θα στραφούμε στη μελέτη της ζωής και του έργου του Κωνσταντίνου Τσανασίδη στη σύγχρονη Σιάτιστα.

Πιο αναλυτικά, στο πρώτο μέρος θα μας απασχολήσει, αρχικά, το φαινόμενο της λαϊκής τέχνης στο πλαίσιο της λαογραφικής έρευνας. Θα εξετάσουμε τη λαϊκή τέχνη ως βασικό τρόπο έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού, θα δούμε τα κυριότερα γνωρίσματά της και θα αναφερθούμε σε σημαντικά έργα της λαογραφικής βιβλιογραφίας.

Θα ακολουθήσει μια περιεκτική αναφορά στην ιστορική διαμόρφωση και διάδοση της ελληνικής λαϊκής ζωγραφικής. Θα δοθεί έμφαση στους ιστορικούς

³ Κι αυτό γιατί η αναβίωση προϋποθέτει προχωρημένη κοινωνική σύνθεση και καταμερισμό και διαφορισμό στη δουλειά. Δεν έχει την καθολικότητα που χαρακτηρίζει την επιβίωση και παρουσιάζεται σαν ανάγκη που πηγάζει από τις ανάγκες ή τα συμφέροντα στενότερων κοινωνικών κύκλων και κοινωνικών ομάδων, τάξεων ή αντιμαχόμενων ολοτήτων. Μερακλής Μ., *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτου του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 295.

⁴ Μερακλής Μ., *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτου του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 294.

όρους ανάπτυξής της, τη σχέση της με την άνοδο της ελληνικής αστικής τάξης, τους όρους της οικονομικής και πολιτισμικής ζωής της και τις καλλιτεχνικές αναζητήσεις των φορέων της. Πιο συγκεκριμένα, θα αναφερθούμε στην εύπορη αστική τάξη και τα Αρχοντικά της Βόρειας Ελλάδας -και ειδικότερα της Σιάτιστας- τα οποία, με την ξυλογλυπτική και τη διακοσμητική λαϊκή ζωγραφική στους τοίχους τους, αποτέλεσαν το πρόσφορο έδαφος εφαρμογής και έκφρασης των καλλιτεχνικών αναζητήσεων των αστών της συγκεκριμένης περιοχής κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα.

Στη συνέχεια, θα αναφερθούμε σε ζητήματα θρησκευτικότητας και εκκοσμίκευσης, στους ατομικούς τεχνίτες, τις ομάδες τεχνιτών και την προέλευσή τους. Θα εξετάσουμε το θέμα της επανάληψης, της πρωτοτυπίας και των παραλλαγών στη λαϊκή ζωγραφική. Ο Βάλτερ Πούχνερ για τις παραλλαγές, την επανάληψη και πρωτοτυπία που χαρακτηρίζουν το λαϊκό πολιτισμό, τόσο σε αφηγηματικό, όσο και σε τελετουργικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, αναφέρει: «Άλλωστε η παραλλαγή του λαϊκού πολιτισμού είναι μια ιδιότυπη μίμηση, ενώ στον “έντεχνο” πολιτισμό του αστικού ή αριστοκρατικού κόσμου η αξιολογική νόρμα και το αισθητικό ιδανικό της μίμησης είναι η πιστότητα, η τόσο μεγάλη ομοιότητα που μόνο ο ειδικός μπορεί να διακρίνει την παραχάραξη, στον λαϊκό πολιτισμό, σε μια τυπολογική αντιβολή, δεν ισχύει το ίδιο: εδώ η παραλλαγή είναι quasi ελεύθερη αναπαραγωγή που πλησιάζει το αυτόνομο σύνθεμα, με τη δική του διάρθρωση και αισθητική. Η διαφορά με τις παραλλαγές στον αστικό πολιτισμό (όπως, παραδείγματος χάριν, παραλλαγές για ένα μουσικό θέμα) έγκειται στον κοινωνικό έλεγχο στον οποίο υποβάλλεται κάθε δημιουργήμα του λαϊκού πολιτισμού, που πρέπει να εγκριθεί και να γίνει αποδεκτό από την κοινότητα και την αισθητική παράδοση του τόπου, αλλιώς δεν επιβιώνει. Όχι πως δεν υπάρχουν και απομιμήσεις ή εμπνεύσεις από συγκεκριμένα πρότυπα στο λαϊκό πολιτισμό: λόγου χάριν, μερικές από τις ζωγραφιές του Θεόφιλου έχουν συγκεκριμένα δυτικά πρότυπα»⁵.

Έπειτα, θα ανατρέξουμε στα πρότυπα, στις πηγές έμπνευσης, στα χρώματα και τις τεχνικές, στη σχέση ευρωπαϊκής και ελληνικής παράδοσης, αστικού και λαϊκού στοιχείου και τη σύνδεση της ζωγραφικής με τη ζωή και τη φύση. Το πρώτο μέρος της μελέτης θα ολοκληρώσει μια σύντομη αναφορά σε λαϊκούς ζωγράφους από τον 18^ο μέχρι τις αρχές του 20^{ου} αιώνα στον Ελλαδικό χώρο και ειδικότερα σε εκείνους που σχετίστηκαν με τη Σιάτιστα.

Το δεύτερο μέρος της εργασίας επικεντρώνεται στη ζωή και το ζωγραφικό έργο του Κωνσταντίνου Τσανασίδη. Στο πρώτο κεφάλαιο εξετάζονται αρχικά οι έννοιες «επιβίωση» και «αναβίωση» της παράδοσης μέσα από τη λαϊκή ζωγραφική, με στόχο τη διερεύνηση του ερωτήματος αν στη σύγχρονη μετανεωτερική εποχή, υπάρχει πια λαϊκή τέχνη και λαϊκή ζωγραφική. Έπειτα, γίνεται αναφορά στην ιστορική μνήμη με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που την προσδιορίζουν.

⁵ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2014, σελ. 149-150.

Ιδιαίτερη σημασία έχει εδώ η λειτουργία των στοιχείων που συσχετίζονται με τα βιώματα και τις μνήμες που ο λαϊκός δημιουργός προσλάμβανε από την οικογενειακή του παράδοση (εδώ τους πρόσφυγες γονείς του) και τον κοινωνικό του περίγυρο. Στο πλαίσιο αυτό εξετάζεται το είδος της λαϊκής αυτοβιογραφίας και της αφήγησης ζωής, όπως το έχει προσεγγίσει η λαογραφική επιστήμη και οι ποιοτικές μέθοδοι κοινωνικής έρευνας. Εξάλλου, στην ποιοτική κοινωνική έρευνα οι βιογραφικές αφηγήσεις χρησιμοποιούνται ως βασικό εμπειρικό υλικό για να διερευνηθεί η νοηματοδότηση των σημαντικών κοινωνικών φαινομένων και μεταβολών από τα υποκείμενα⁶.

Στο δεύτερο κεφάλαιο, θα παρουσιαστούν τα βιογραφικά στοιχεία, αναγκαία για την κατανόηση του έργου και της τεχνοτροπίας του λαϊκού ζωγράφου, με αναφορές στα παιδικά χρόνια, την ενηλικίωση και τη μέχρι σήμερα ζωή του. Μεθοδολογικά βασιστήκαμε σε αδρές γραμμές στο «Διάγραμμα Βιογραφικής Συνέντευξης» της Ρέας Κακάμπουρα και στην «ιστορία ζωής» (*histoire de vie*) που συνδυάζει βιογραφικά στοιχεία, τα οποία προκύπτουν όχι μόνο από την πρόσφατη προσωπική διήγηση του ίδιου του λαϊκού ζωγράφου αλλά και από άλλες πηγές, αφηγήσεις ζωής συγγενών και φίλων του, το Πάσχα του 2016, στη γενέτειρά του, τον Τριπόταμο Ημαθίας.

Η αφήγηση ζωής θα παρατεθεί κυρίως πρωτοπρόσωπη, όπως ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης παρουσιάζει, διηγείται και νοηματοδοτεί σημαντικά γεγονότα, μεταβολές και εμπειρίες της ζωής του, συνδυάζοντας τον ιστορικό χρόνο της δράσης και τον παροντικό χρόνο της αφήγησης. Ορισμένα συμπληρωματικά βιογραφικά στοιχεία θα δοθούν και από τον γράφοντα, με σεβασμό, όμως, στο λόγο του αφηγητή.

Στο τρίτο κεφάλαιο θα γίνει αναφορά στην τεχνοτροπία του Τσανασίδη, τη χρήση των υλικών και των χρωμάτων. Αρχικά γίνεται κατάταξη του ζωγραφικού υλικού κατά είδος: φορητοί πίνακες, αποξηραμένες κολοκύθες και γούνινα ζωγραφικά έργα. Στη συνέχεια επιχειρείται μια κατάταξη του έργου με βάση τη θεματολογία: Αγροτοποικμενικός βίος, κοινωνικός βίος, νεωτερικές ή εξωπραγματικές απεικονίσεις κ.λπ. Ιδιαίτερη έμφαση θα δοθεί στην ανάλυση ορισμένων έργων που παρουσιάζουν και αισθητικό και λαογραφικό ενδιαφέρον ενώ για άλλα, η περιγραφή είναι συνοπτικότερη.

Στο ίδιο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της μελέτης παρουσιάζονται τα επιμέρους έργα του λαϊκού ζωγράφου ενώ στο τέταρτο κεφάλαιο γίνεται η ανάλυση αυτών. Θα επισημάνουμε συμβολικά στοιχεία και θα δούμε πώς αυτά σχετίζονται ευρύτερα με τη λαϊκή τέχνη, και ειδικότερα με το δημοτικό τραγούδι, το παραμύθι και την παράδοση (θρύλο). Ο εντοπισμός αυτών των στοιχείων θα γίνει κυρίως μέσω εικονογραφικής, θεματικής, σημειολογικής ανάλυσης και ανίχνευσης του

⁶ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 195-197.

συμβολικού υπόβαθρου των έργων. Ειδική αναφορά θα γίνει στην τεχνοτροπία της ζωγραφικής με αφετηρία κυρίως τις παρατηρήσεις του ίδιου του δημιουργού.

Το τελευταίο κεφάλαιο λειτουργεί ως επίλογος. Γίνεται μια σύντομη ανακεφαλαίωση και διατυπώνουμε τα συμπεράσματα με έμφαση στο ερώτημα περί ενεργητικής επιβίωσης της παράδοσης μέσω του ζωγραφικού έργου που εξετάζουμε εδώ. Στο τέλος, παρατίθενται αρκετά από τα έργα του λαϊκού ζωγράφου σε παράρτημα.

Η παρουσίαση και μελέτη του ζωγραφικού έργου του πατέρα μου καθώς και η βιογραφία του με βάση την αφήγηση ζωής από τον ίδιο, ενέχει μια δυσκολία: θα μπορούσε να θέσει τον γράφοντα στον κίνδυνο να θεωρηθεί εγωκεντρικός ή φυγόπονος. Όμως μια τέτοια προσέγγιση είναι λανθασμένη όταν έχουμε μπροστά μας μια καλλιτεχνική δημιουργία που έπρεπε, αφενός, να δραπετεύσει από τη μοναξιά της και να βγει από τον αποθηκευτικό χώρο όπου βρισκόταν ξεχασμένη, παραμελημένη και σκονισμένη από τον καιρό. Αφετέρου, χρειαζόταν κάποιον να την αφουγκραστεί, να τη μελετήσει, να προσπαθήσει να ανακαλύψει την προσωπική Οδύσσεια του καλλιτέχνη (και ποιος δεν έχει την δική του Οδύσσεια;) αλλά και τις εμπειρίες και ιστορίες της ζωής του πίσω από την καλλιτεχνική προσωπίδα που κάθε έργο λαϊκής και μη, ανώτερης ή κατώτερης, παραδοσιακής ή μεταμοντέρνας τέχνης, φέρει.

Με υποκείμενο της έρευνας τον πατέρα μου, η συνέντευξη μαζί του παρουσίασε μια επιπλέον ιδιαιτερότητα: η αφήγηση ζωής σε κάποια σημεία, ίσως, να μην περιείχε πράγματα που δεν ήξερα, ούτε μυστικά και μεγάλους αιφνιδιασμούς. Μου έδωσε όμως την ευκαιρία να θυμηθώ τις ερωτήσεις που δεν πρόλαβα να κάνω, τις απαντήσεις που δεν θα είχα και όλα όσα δεν ειπώθηκαν, στη διάρκεια χρόνων καθώς ο τρόπος ζωής, επαγγελματικοί λόγοι και επιλογές, προτεραιότητες ή υποχρεώσεις με κρατούν μακριά από τη γενέτειρά μου και την γονική προστατευτική εστία. Εξάλλου, όλοι μας αναγνωρίζουμε ότι οι γονείς είναι μια ιστορία χωρίς αρχή, έχουν μια ολόκληρη ζωή πριν από εμάς και με την απουσία μας συνειδητοποιούμε σταδιακά ότι πολλά μάς έχουν διαφύγει, μένουμε με τις απορίες μας, με τα αναπάντητα ερωτήματά μας, με μια τρυφερότητα, η οποία μόνο με την απουσία μας από κοντά τους γίνεται τόσο μεγάλη.

Το λαϊκό ζωγραφικό έργο του πατέρα μου ήταν το έναυσμα για την ενασχόλησή μου με την αφήγηση της ζωής του από την αρχή και για μια καινούργια ή διαφορετική γνωριμία μαζί του. Η τέχνη και η αφήγησή του λειτούργησαν ως κίνητρα για να ξαναεπισκεφθεί ο ίδιος ό,τι είχε προηγηθεί και να τον κατακλύσουν αναμνήσεις που νόμιζε χαμένες. Η αφήγηση ζωής, όμως, και για μένα, τον ακροατή, έκανε τα οικεία, αλλά/και γι' αυτό υποτιμημένα, πράγματα να αποκτήσουν νέες σημασίες και να έρθει στην επιφάνεια ό,τι, ίσως, είχα καταχωνιάσει και να μου

αποκαλυφθούν άλλοι τρόποι να κοιτάξω και τους γονείς μου αλλά και τον εαυτό μου⁷.

Τόσο η ενασχόληση με την αφήγηση ζωής του Κωνσταντίνου Τσανασίδη όσο και η μελέτη - προβολή της τέχνης του, ενέχουν ένα ακόμη ιδιαίτερο πλεονέκτημα: αποτελούν για τον ίδιο τον αφηγητή και λαϊκό καλλιτέχνη, σημαντικό εργαλείο για αυτοεκτίμηση⁸ καθώς, αφενός, του δίνουν την ευκαιρία να ολοκληρώσει το «πορτρέτο» του και να ρίξει ένα τελείως διαφορετικό φως στη ζωή του και αφετέρου, με την αφήγηση ζωής και την εικαστική του δεξιότητα, του δίνεται η δυνατότητα να ανακατασκευάσει την πραγματικότητα. Μπορεί να την εξωραΐσει ή να την διαστρεβλώσει και να τροποποιήσει ίσως, κάποια από τα γεγονότα παρουσιάζοντάς τα όχι όπως τα έζησε αλλά όπως θα ήθελε να ήταν. Έτσι τα γεγονότα που αφηγείται αποτελούν τη δική του αλήθεια, αφού ερμηνεύει τη δική του ιστορία. Όμως και για τον ακροατή - μελετητή της αφήγησης ζωής, επιχειρώντας να κατανοήσει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βλέπουν τον κόσμο, δίνεται η ευκαιρία να συνειδητοποιήσει ότι κληρονομεί ιστορίες, που για καιρό δεν άκουγε, αλλά όταν του παραδίδονται ως διαθήκη, μπορούν να τον πάνε εκεί από όπου έρχεται και να αλλάξουν και να συμπληρώσουν την εικόνα του.

Η επιλογή του λαϊκού ζωγραφικού έργου του πατέρα μου και η αφήγηση ζωής του, για τη διπλωματική εργασία μου στις μεταπτυχιακές σπουδές μου στη λαογραφία, ήταν το έναυσμα να αρχίσω ένα συναισθηματικό ταξίδι και έναν εσωτερικό διάλογο ώστε να μπορέσω να αποσαφηνίσω και να ανακαλέσω ό,τι μπορεί να μου διέφευγε για πολλά χρόνια. Ένωσα τις αποσιωπήσεις του αφηγητή «να μιλούν» (αρκεί να μπορεί κανείς να τις ακούσει) και αντιλήφθηκα ότι πράγματα ανείπωτα έχουν μέγιστη σημασία, σημασιодότησαν τη δράση του και καθόρισαν τη ζωή του.

Με την επίσκεψή μου στο χώρο της συλλογικής μνήμης των αφηγητών, συγγενών και φίλων του, οδηγήθηκα κι εγώ στο παρελθόν και μοιράστηκα όλα όσα είχα πιστέψει ότι ήταν μόνο δικά τους. Βρέθηκα σε κατάσταση μετα-μνήμης⁹, οι οδυνηρές εμπειρίες τους με τον ξεριζωμό από τον Πόντο, τον αγώνα επιβίωσης και

⁷ Λαμφίδου Ουρανία, *Αυτοβιογραφία του πατέρα μου*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2014, σελ. 5 κ.ε.

⁸ Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2014, σελ. 211.

⁹ Η μετα-μνήμη περιγράφει τη σχέση που φέρει η δεύτερη γενιά ή οι πιο μακρινοί απόγονοι με τις προσωπικές, συλλογικές ή πολιτισμικές, συχνά ισχυρές, τραυματικές εμπειρίες που προηγήθηκαν της γέννησής της και ενώ θυμάται ή γνωρίζει αυτές τις εμπειρίες μόνο μέσω των ιστοριών, εικόνων ή συμπεριφορών, μεταδίδονται, εντούτοις, τόσο βαθιά σαν να δημιουργούν οι ίδιες τη μνήμη. Η Marianne Hirsch πραγματεύεται τη μεταμνήμη εστιάζοντας στη μνήμη του Ολοκαυτώματος. Διευκρινίζει για τη γενιά της μεταμνήμης τον σύνδεσμό της με τη φωτογραφία ως ένα βασικό μέσο της μετάδοσης του τραύματος από γενιά σε γενιά. Η σχέση αυτή της μεταμνήμης με τη φωτογραφία, έρχεται κοντά στο θέμα της παρούσας μελέτης για το ζωγραφικό έργο του Κ. Τσανασίδη καθώς ενέχει την εικαστική αποτύπωση. Δεν πρόκειται όμως εδώ για κάποια τραυματική εμπειρία και τη μετάδοσή της που συνεπάγεται ο όρος μεταμνήμη, που αναφέρει η M. Hirsch, αφού δεν υπάρχει καμιά απεικόνιση τραυματικής εμπειρίας στο παρόν ζωγραφικό έργο. Ο όρος μεταμνήμη στην παρούσα περίπτωση σημαίνει τη μνήμη του πατέρα όπως ήρθε στον γράφοντα μέσα από τα ζωγραφικά έργα και την αφήγησή του. Hirsch Marianne, *The Generation of Post memory, Writing and Visual Culture After the Holocaust*, Columbia University Press, 2012.

ένταξης στον αγριεμένο από τις ιστορικές και πολιτικές συγκυρίες ελλαδικό χώρο, ο εμφύλιος και άλλες δυσχέρειες και διαψεύσεις που προηγήθηκαν της γέννησής μου, με διαπέρασαν μαζί με μια συμπυκνωμένη αίσθηση του παρελθόντος. Κατάλαβα ότι α-ληθεύει εκείνο που δε θέλουμε να περάσει στη λήθη, εκείνο που δε θέλουμε να ξεχάσουμε, πραγματικότητα ή όνειρο δεν έχει σημασία¹⁰.

Στην πορεία της αφήγησης, ένιωσα ότι πίσω από καθετί αυτοβιογραφικό υπάρχει μια αίσθηση μοναξιάς. Και εδώ προσπάθησα, σε ορισμένα σημεία, να επανορθώσω με μια συντροφιά συναφήγησης και να επωφεληθώ από το γεγονός - πλεονέκτημα ότι το υποκείμενο της έρευνας είναι ο πατέρας και μελετητής της αφήγησης ζωής και του ζωγραφικού έργου του είναι ο γιος του. Τελικά, το μεγαλύτερο προσωπικό όφελος που μου απέφερε η μελέτη αυτή, ήταν να κατανοήσω ότι ερευνώντας κανείς για τους γονείς του, ολοκληρώνεται.

Ο λαϊκός ζωγράφος και οι αφηγητές, οι συγγενείς και φίλοι που αναζήτησα για την σύνταξη αυτής της μελέτης, αναφέρονται στα γεγονότα είτε όπως τα έζησαν, είτε όπως νομίζουν ότι συνέβησαν. Είναι πιθανό να εγκαταλείπονται στα τεχνάσματα της μνήμης, ίσως να συρρικνώνουν μεγάλα πράγματα και να μεγεθύνουν μικρά. Σίγουρα όμως από αυτό το κράμα γεγονότων, φαντασίας και γνώσης αναδύεται η σημασία που έχει για τον καθένα η μεγάλη ιστορία: Υπόμνηση και κατοχύρωση μιας περιουσίας.

Θέλω να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στους καθηγητές μου Μιχάλη Μερακλή, Μαριάνθη Καπλάνογλου, Βασιλική Χρυσανθοπούλου και Αικατερίνη Κορρέ - Ζωγράφου για την καθοδήγηση και στήριξή τους στην εκπόνηση αυτής της εργασίας. Θέλω να ευχαριστήσω ολόψυχα, για τις αφηγήσεις ζωής, τους Γεώργιο Τσανασίδη και Κωνσταντίνο Καρολίδη στον Τριπόταμο Ημαθίας. Ένα μεγάλο ευχαριστώ στην Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη και την δασκάλα μου Αικατερίνη Ζωγράφου για την εμπειρία τους, που μοιράζονται αφειδώς μαζί μου, και την καθοδήγησή τους στις λαογραφικές μου αναζητήσεις. Κυρίως όμως θέλω να ευχαριστήσω τον πατέρα μου, Κωνσταντίνο, το λαϊκό ζωγράφο και δημιουργό, και τη μητέρα μου, Βασιλική, για την αγάπη και την πολύπλευρη στήριξη που μου παρείχαν για να ολοκληρώσω αυτή τη μελέτη.

¹⁰ Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2014, σελ.210.

Α΄ ΜΕΡΟΣ

Η ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ ΓΕΝΙΚΑ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΑ ΚΑΙ ΙΣΤΟΡΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ.

**Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΛΑΪΚΗΣ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΗΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ ΤΩΝ
ΑΡΧΟΝΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ (18^{ος} - 19^{ος} αι.)**

A. ΛΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ.

A.1. Βασικές έννοιες.

Η λαϊκή τέχνη με τα έργα της ξεκινά από την αιώνια ανάγκη της ανθρώπινης ψυχής να διαμορφώσει αισθητικά τα πράγματα που αγγίζει και χρησιμοποιεί. Τα έργα της μένουν δεμένα με την αναγκαιότητα και την πρακτική σκοπιμότητα της καθημερινής ζωής και συγκεντρώνουν τα βασικά γνωρίσματα όλων των εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού.

Αγκαλιάζοντας όλους τους κλάδους της χειροτεχνίας και της διακοσμητικής - και πιο συγκεκριμένα- τη ζωγραφική, την ξυλογλυπτική, τη λιθογλυπτική, την κεντητική, την υφαντική, την αργυροχοΐα, τη μεταλλοτεχνία και την κεραμική, η ελληνική λαϊκή τέχνη καταλαμβάνει σημαντικό μεγάλο μέρος του τρόπου έκφρασης του λαϊκού πολιτισμού. Η συντηρητικότητα, η ομαδική έκφραση, η μαγικοθρησκευτική αντίληψη του κόσμου και, εκτός από εξαιρετικές περιπτώσεις, η ανωνυμία, είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της¹¹.

Όπως ο λαϊκός λόγος, με την αφηγηματική δύναμη, την ποιητική δραματική πυκνότητα και τη γοητεία του μύθου, είναι πολύτιμη εθνική παρακαταθήκη, έτσι και η λαϊκή τέχνη αποτελεί πηγή ζωής, έκφραση υψηλής εσωτερικής διεργασίας, λειτουργική του συνόλου, που δεν εξαφανίζει, αλλά, αντίθετα, σέβεται και στηρίζει την ατομική παρουσία και ιδιαιτερότητα¹². Ο ανώνυμος λαϊκός τεχνίτης ενεργεί κάτω από την κυριαρχική δύναμη της παράδοσης και συχνά της ομάδας. Αντιπροσωπεύει τάσεις που έχουν διαμορφωθεί σε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, αλλά βάζει και ο ίδιος την προσωπική του σφραγίδα της καλλιτεχνικής ορμής. Η λαϊκή τέχνη έτσι γίνεται συνάρτηση της ζωής, όχι μονάχα μέσω της κληρονομιάς και της εμπειρίας αλλά και μέσω της καινούριας οπτικής γωνίας του εκάστοτε λαϊκού δημιουργού ο οποίος προσπαθώντας να δώσει στο έργο του τη χρησιμότητα και την ομορφιά, βοηθά στη συνύπαρξη της ζωής με την τέχνη. Κι αυτό γιατί στη λαϊκή τέχνη, που η γέννησή της εξυπηρετεί και ωφελμιστικούς σκοπούς, η αισθητική της λειτουργία είναι συνυφασμένη ασυναίσθητα και συγχέεται με την πρακτική μορφή που ικανοποιεί τους σκοπούς αυτούς. Η χρησιμότητα και η αισθητική - καλλιτεχνία παρατηρούνται συχνά συνδυασμένες στα προϊόντα της λαϊκής τέχνης για να αποτελέσουν χαρακτηριστικό γνώρισμά της και να την καταστήσουν, όπως σημειώνει ο Μ. Γ. Μερακλής, «μια οργανικά αξεδιάλυτη ενότητα του εργαλείου και του προϊόντος του, του οργάνου και της ενέργειάς του - της αιτίας, πιο πέρα, και

¹¹ Ζώρα Πόπη, *Ελληνική Τέχνη Λαϊκή Τέχνη*, εκδ. Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994, σελ. 14.

¹² Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 12^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. κα'.

του αποτελέσματός της. Την παρατήρηση αυτή αμελούν να κάνουν συχνά και άνθρωποι που ασχολούνται με τη λαϊκή τέχνη, αλλά είναι, ενδεχομένως, επηρεασμένοι από τον τρόπο σκέψης μιας άλλης –θα την έλεγα: αστικής διανόησης»¹³.

Αυτή η τελευταία, παραμελεί την άποψη για τη συνύπαρξη της χρησιμότητας και της καλλιτεχνίας στη λαϊκή τέχνη, κάτι που οδήγησε στη διάκριση των τεχνών. Από τη μια, οι τέχνες θεωρήθηκαν «καλές» ή «μείζονες», δηλαδή «ωραίες», τέχνες του ωραίου και της ομορφιάς (αρχιτεκτονική, γλυπτική, ζωγραφική, μουσική, λογοτεχνία, χορός) και από την άλλη, τοποθετήθηκαν οι «ελάσσονες» ή οι «κατώτερες, της χειροτεχνίας» (κεραμική, υφαντική, επιπλοποιία, χρυσοχοΐα κ.λπ.)¹⁴. Όμως με το συνταίριασμα χρησιμότητας και καλλιτεχνίας που πραγματοποιείται στη λαϊκή παραγωγή και δημιουργία αποτρέπεται, αφενός, η διάκριση σε «μείζονες» και «ελάσσονες», σε ανώτερες και κατώτερες τέχνες, σε τέχνη και σε χειροτεχνία και, αφετέρου, ενοποιείται ο καλλιτέχνης και ο τεχνίτης ώστε να μην είναι διαφορετικά πρόσωπα που φιλοτεχνούν ή κατασκευάζουν αλλά ένα και το αυτό πρόσωπο¹⁵.

Ο Μιχάλης Μερακλής επισημαίνει: «Η ταύτιση της χειροτεχνίας και τέχνης, όπως πραγματοποιείται στην περιοχή της λαϊκής τέχνης, έχει ιδιαίτερη σημασία, γιατί βοηθάει στη διευκρίνιση του καλλιτεχνικού φαινομένου, γενικά. Μπορούμε να γνωρίζουμε τι είναι η λαϊκή τέχνη. Είναι μια διαδικασία που ξεκινάει από την ικανοποίηση πρακτικών αναγκών, ενώ ήδη εμπεριέχει και την τάση, την εντελέχεια για την εκδήλωση μιας «καλλιτεχνικής βούλησης», για την εκδήλωση μιας «επιθυμίας της διακόσμησης, του περιττού. Αυτή, ωστόσο, η καλλιτεχνική βούληση δεν υπάρχει στη λαϊκή τέχνη καθεαυτήν, γι' αυτό και δεν πρέπει, καταρχήν, να απομονώνεται και να ξεχωρίζει σαν κάτι, έστω και εκ των υστέρων, αυτόνομο και αυτοτελές».

Με την ταύτιση χειροτεχνίας και τέχνης, που πραγματοποιεί η λαϊκή τέχνη, γίνεται πλέον πιο εύκολη η κατανόησή της. Στο πρόσωπο του λαϊκού καλλιτέχνη ταυτίζεται ο τεχνίτης, ο μάστορας και καλός γνώστης της τεχνικής. Ο Μερακλής αναφέρει σχετικά: «Ο λαϊκός καλλιτέχνης είναι αυτουργός, ως τεχνίτης. Αλλά υπάρχει και άλλη διαφορά, ίσως ουσιωδέστερη. Είναι η έλλειψη πρακτικής σκοπιμότητας στη σύγχρονη τεχνολογική, ας πούμε, καλλιτεχνία. Όμως αυτή η πρακτική σκοπιμότητα είναι η θεμελιώδης προϋπόθεση της λαϊκής τεχνικής. Η σύγχρονη καλλιτεχνική τεχνική υπακούει, θα έλεγα, γενικά στις απαιτήσεις του σουρεαλιστικού έργου. [...] Η νεωτερική τέχνη υποτάσσει την τεχνική, την κάνει κάτι εντελώς διαφορετικό από τη λαϊκή τέχνη, από την τεχνική της λαϊκής τέχνης, η οποία υπάρχει για να είναι χρήσιμη και χρηστική. Αν η αστική τέχνη αφομοιώνει την

¹³ Μερακλής Μ. *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 286.

¹⁴ *Ο.π.*, σελ. 285.

¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 287.

τεχνική και την υποτάσσει, η λαϊκή τέχνη αντίθετα αφομοιώνεται από την τεχνική και υποτάσσεται σ' αυτή»¹⁶.

Την αξία της λαϊκής τέχνης κατέληξαν να διαπιστώσουν και να ομολογήσουν και οι αστοί, την ίδια στιγμή που οι δημιουργοί της, οι χωρικοί, έλκονταν από τα προϊόντα του πολιτισμού της πόλης και της βιομηχανίας. Ο Μερακλής γράφει σχετικά με το ζήτημα αυτό: «Ο χωρικός θαύμαζε το βιομηχανικό προϊόν και ο αστός, που (σε τελευταία ανάλυση) το παρήγε, ένιωθε να συγκινείται από την ομορφιά του χειροτεχνήματος»¹⁷.

Έπειτα, την αναγνώριση της χρήσιμης και χρηστικής αξίας της λαϊκής τέχνης από το σύγχρονο άνθρωπο καθιστά αναγκαία και η μετάβαση από την εποχή κατά την οποία τα προϊόντα της βιομηχανίας και της πόλης ήταν λιγότερο προσιτά και (ίσως γι' αυτό) άξια θαυμασμού από τον χωρικό, στην εποχή της τεχνοκρατίας και της παγκοσμιοποίησης. Στη σύγχρονη εποχή, την οποία συχνά χαρακτηρίζει η πνευματική και καλλιτεχνική απογύμνωση του μετανεωτερικού και αστικοποιημένου και η ελλιπής προσέγγιση ανθρώπων και κοινωνιών, γίνεται αντιληπτή η σημασία της μελέτης της λαϊκής τέχνης λόγω της ανανεωτικής ώθησης που αυτή μπορεί να αποφέρει στο σύγχρονο άνθρωπο.

Για την επιστημονική έρευνα της λεγόμενης λαϊκής τέχνης η Σοφία Χανδακά αναφέρει¹⁸: «Το αντικείμενο έχει αποτελέσει φορέα και δέκτη διαφόρων αξιολογικών συστημάτων και θεματικών προσεγγίσεων, χωρίς όμως να έχουν διαμορφωθεί ποτέ τα κατάλληλα σταθερά επιστημονικά κριτήρια που θα διευκόλυναν τη συγκριτική επεξεργασία του, ώστε να αναγνωριστεί η αξία του είτε αυτή είναι χρηστική, συμβολική, δημιουργική, είτε είναι αισθητική και καλλιτεχνική. Με άλλα λόγια, η νεοελληνική παραδοσιακή δημιουργία στην καλλιτεχνική της εκδοχή δεν έχει λάβει από την επιστημονική κοινότητα την προσοχή που αναλογεί στον πλούτο της».

Η Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου με την ιδιαίτερα σημαντική συμβολή της στην έρευνα και μελέτη της λαϊκής τέχνης με τα *-ανάμεσα σε άλλα- Χρυσικών έργα, 1600-1900, Συλλογή Κ. Νοταρά* Αθήνα 2002, και *Η καθημερινή ζωή των νεοελλήνων (1700-1950)*, Αθήνα, 2005, αναφέρει για την αξία της έρευνας της λαϊκής τέχνης και την ανανεωτική της ώθηση ότι: «Με στόχο να διακρίνεται και να αποσαφηνίζεται ο πλούτος των προσανατολισμών και των αναζητήσεων των κοινωνικών ομάδων ώστε να επιτυγχάνεται η διάγνωση των σταθερών σχέσεων που συνδέουν τα πράγματα, αυτά καθεαυτά, και τους ανθρώπους, καθώς και τις συνθήκες, που το κοινωνικό σύνολο βίωσε, μεταπλάθοντας και συνθέτοντας την περιβάλλουσα

¹⁶ Μερακλής Μ. *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 289.

¹⁷ Μερακλής Μ., «*Η Λαϊκή Τέχνη απ' τον Αγροτικό στον Αστικό Χώρο*», σελ. 187.

¹⁸ Χανδακά Σοφία (επιμέλεια), *Λαϊκή Τέχνη Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες, Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα*. 2-5 Νοεμβρίου 2006. Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, Θωμάς Ζήκος «Ο Θεόδωρος Ζωγράφος και το έργο του στην Καστοριά», σελ. 43.

πραγματικότητα¹⁹, [και αλλού] η έρευνα της λαϊκής τέχνης, σήμερα, είναι δυνατό να ανιχνεύσει τον λαϊκό πολιτισμό και τον κοινωνικό του φορέα, μέσα από τη λαογραφική, αλλά και την ιστορική και ανθρωπολογική παρατήρηση και να οργανώσει ένα, σε πρώτη ματιά ετερόκλητο υλικό, προσεγγίζοντας τα ίδια τα αντικείμενα, τα οποία, καθώς βιώνουν, όπως και ο άνθρωπος, μια “προσωπική” ζωή, λειτουργούν σε πραγματικό αλλά και συμβολικό επίπεδο ως καθρέφτες της καθημερινότητας. Άλλωστε τα πλαισιωτικά αντικείμενα της καθημερινής ζωής, παίζουν σημαντικό ρόλο, επίσης, σε κοινωνικό επίπεδο και βοηθούν την προσέγγιση ανθρώπων και κοινωνιών»²⁰.

Και είναι πολύ ενδιαφέρων ο τρόπος που αυτή η ανανεωτική ώθηση και συμβολή της λαϊκής τέχνης στην προσέγγιση των ανθρώπων και κοινωνιών επιτυγχάνεται κάθε φορά με το πρωτότυπο πάθος και τις ατομικές διαφορές του λαϊκού δημιουργού που φορτίζουν τις κοινές μορφές ή νόρμες. Ο Γιώργος Πετρής σημειώνει: «Η λαϊκή τέχνη θέλει τα ανθρώπινα γεγονότα, αντίθετα με ό,τι συμβαίνει στα φυσικά, να είναι μοναδικά κι εξατομικευμένα, ώστε να μη μπορούν να υπαχθούν όπως εκείνα σε ακριβείς μεθόδους, ούτε και να γενικευτούν»²¹. Σ’ αυτό συμβάλλει η δυνατότητα των παραλλαγών που θα επιστρατεύσει για να αλλάξει τη στερεότυπη μορφή, έχοντας όμως τα όρια της πρωτοτυπίας περιορισμένα.

Αναφερόμενος στις παραλλαγές στο λαϊκό πολιτισμό ο Βάλτερ Πούχνερ αναφέρει: «Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των παραλλαγών στον λαϊκό πολιτισμό είναι το περιθώριο του προσωπικού αυτοσχεδιασμού που έχει ο δημιουργός, παρά τους ελεγκτικούς μηχανισμούς της μικροκοινωνίας και της αισθητικής παράδοσης. Στο σύνθεμά του συμπλέκονται ατομικότητα και συλλογικότητα με έναν διαφορετικό, πιο άμεσο τρόπο απ’ ό,τι στην αστική “έντεχνη” δημιουργία. [...] Οι ελεγκτικοί μηχανισμοί του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού είναι πιο συλλογικοί, πιο αργοί αλλά και πιο συνεχείς, η ενεργητική συμμετοχή του καθενός στις διαδικασίες αποδοχής ή απόρριψης, στο “ταίριασμα”, με τις εκδηλώσεις επιδοκιμασίας ή αποδοκιμασίας, είναι πιο δημιουργική και λιγότερο παθητική»²².

Για τη σημασία των παραλλαγών ως μέσο αφηγηματικής έκφρασης του λαϊκού ανθρώπου, γίνεται λόγος και από τον Δημήτρη Προύσαλη: «Οι ιδέες του, οι σκέψεις του, οι φόβοι του, οι προσδοκίες του, ο τρόπος με τον οποίο πραγματευόταν ο άνθρωπος μικρές ή μεγάλες σχέσεις στη ζωή του, η οπτική μέσα από την οποία έβλεπε την κίνηση του κόσμου και τη δική του θέση μέσα σ’ αυτόν

¹⁹ Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον εικοστό αιώνα», στο: Βαρβούνης Γ. Μανόλης - Σέργης Γ. Μανόλης (διεύθυνση), *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 646.

²⁰ *Ο.π.*, σελ. 649.

²¹ Πετρής Γιώργος, «*Λαϊκή Ζωγραφική*» εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 11.

²² Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2014, σελ. 150.

ατομικά, διαπροσωπικά και κοινωνικά, σε φανταστικά ή προσομοιωτικού χαρακτήρα «ρεαλιστικά» περιβάλλοντα πλοκής των ιστοριών αποτυπώθηκαν μερικότερα ή ολικότερα μέσα από την αφηγηματική προσέγγιση θεματικών κορμών με μικρότερη ή μεγαλύτερη απήχηση και κινητικότητα»²³.

Η λαϊκή τέχνη, με την αφομοίωσή της από την τεχνική και την υποταγή της σ' αυτή, καθιστά κυρίαρχο τον τεχνίτη και όχι τον καλλιτέχνη. Σε όποια εκδήλωσή της: την αργυροχοΐα και χρυσοχοΐα, τη ζωγραφική, την ξυλο/λιθογλυπτική, την κεντητική, την υφαντική και την κεραμική - αγγειοπλαστική, έρχεται να αποκαλύψει την καλλιτεχνική ευαισθησία του λαού μας. Και αυτή η έρευνα της λαϊκής καλλιτεχνικής ευαισθησίας αποτέλεσε και αποτελεί σημαντικό αντικείμενο μελέτης και αναφοράς των λαογράφων.

A.2. Η λαογραφική έρευνα της λαϊκής τέχνης.

Αναζητώντας τις ιστορικές ρίζες για ό,τι αποκαλείται λαϊκή τέχνη, ο Ζωρζ Ντυμπύ αναφέρει ότι τα ίχνη της στον ευρωπαϊκό χώρο εντοπίζονται εκεί κάπου στα μέσα του 13ου αιώνα «όταν η γενική οικονομική άνεση δίνει τη δυνατότητα να διαδοθεί από τη μια κοινωνική βαθμίδα στην άλλη, η επιθυμία κατοχής του ωραίου. Τα έργα αυτά είναι τα έργα μιας λαϊκής τέχνης, μιας τέχνης η οποία μιμείται τα έργα που έπλαθαν χέρια πιο επιδέξια, κατά παραγγελία αρχόντων και ηγεμόνων, με υλικά λιγότερο ευτελή, για λογαριασμό μιας πελατείας λιγότερο άνετης οικονομικά, λιγότερο καλλιεργημένης, η οποία, ωστόσο, φρόντιζε για την επίδειξή της»²⁴.

Εξάλλου, ο F. Crieshofer επισημαίνει ότι «η λαϊκή τέχνη ως έννοια είναι μια εφεύρεση των αστών. Ένα αντικείμενο του λαϊκού πολιτισμού, τότε μόνο γίνεται αντικείμενο λαϊκής τέχνης όταν μπει σε μια συλλογή». Ο ίδιος βέβαια αναγνωρίζει ότι αυτά τα αντικείμενα ενέχουν έναν ορισμένο αισθητικό κώδικα. Ωστόσο, αυτά γίνονται «λαϊκή τέχνη» μόνον τότε, όταν φτάνουν στην πολιτισμική σφαίρα των αστών, στα χέρια των συλλεκτών, των εμπόρων αντίκας και των καλλιτεχνών²⁵.

Άλλοι μελετητές της λαϊκής τέχνης όπως ο ιταλός Vit. Russo αναφέρουν ότι ένα και το αυτό αντικείμενο μπορεί να είναι φορέας και δέκτης διαφόρων αξιολογικών συστημάτων: μπορεί να έχει χρηστική αξία, ανταλλακτική,

²³ Προύσαλης Δημήτρης, «Η έννοια του θανάτου στα παραμύθια των Grimm και οι ελληνικές παραλλαγές τους» στο: *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας Διάδοση και μελέτη*, Μερακλής Μ., Παπαντωνάκης Γ., Ζαφειρόπουλος Χρ., Καπλάνογλου Μ., Κατσαδώρος Γ. (επιμ.), εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2017, σελ. 502-516, (εδώ σελ. 502). Αναφορά στις παραλλαγές γίνεται και από τον Μιχάλη Μερακλή στο ίδιο: «Μοτίβα και σύμβολα στο λαϊκό παραμύθι» σελ. 21-31.

²⁴ Ντυμπύ Ζ., *Τέχνη και κοινωνία στο Μεσαίωνα*, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα, 2000, σελ. 63-64.

²⁵ Μπάδα Κωνσταντίνα, *Για τον υλικό Πολιτισμό (18^{ος} - 20ός αιώνας)*, Πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννενα, σελ. 57-58.

ανθρωπιστική, ιστορική, συμβολική, θρησκευτική, αισθητική, επιστημονική ή πολιτισμική. Εξαρτάται στα χέρια ποιανού βρίσκεται και σε ποια θέση (σε χρήση, στη βιτρίνα, στη μουσειακή συλλογή κ.λπ.).

Αναφερόμενος στη λαϊκή τέχνη της Γαλλίας, ο J. Cuisinier διέκρινε διάφορες διαβαθμίσεις αισθητικής στα αντικείμενα. Από τα εργαλεία, που δεν έχουν καμιά αισθητική διάσταση, ως τα κοσμήματα που, κατά τη γνώμη του, δεν έχουν χρηστική διάσταση αλλά μόνο αισθητική²⁶.

Για την ελληνική λαογραφία, σταθμό για τη μελέτη της λαϊκής τέχνης και χειροτεχνίας αποτελεί το έργο της Αγγελικής Χατζημιχάλη, της οποίας η παρουσία θα σφραγίσει το μεγαλύτερο τμήμα του 20ού αιώνα. Η Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου αναφερόμενη στο έργο της, επισημαίνει: «Στηριγμένο κυρίως σε μακρόχρονη επιτόπια έρευνα, σε εποχή όπου το υλικό υπήρξε άφθονο, αλλά και ανόθευτο, θα αποτελέσει πηγή μελέτης για τους επιγενόμενους, από το πρώτο της ήδη βιβλίο για τη Σκύρο (1925), μέχρι τη μνημειακή έκδοση των Ελληνικών Εθνικών Ενδυμασιών του Μουσείου Μπενάκη και τους Σαρακατσάνους (1954), αλλά και τα τελευταία της άρθρα, στο 1963, και όσα ακόμη μεταθανάτια θα ακολουθήσουν [...]. Πέρα από την παράθεση του υλικού, σε ορισμένες περιπτώσεις, προχωρεί σε συγκρίσεις, πρακτική σωστή στην αφετηρία της, αφού συγκρίσεις μεταξύ ομοειδών αντικειμένων [...] βοηθούν στην ένταξή τους σε ομάδες ή σε κατάταξη σε ευρύτερα σύνολα»²⁷.

Η Αγγελική Χατζημιχάλη παρατήρησε ότι η Ελληνική λαϊκή τέχνη διατηρεί με αυστηρή προσήλωση τις παραδοσιακές μορφές, που παίρνει από τις προγενέστερες γενιές, τις μορφές που επιβεβαιώνουν τη διάρκεια της ζωής του Έθνους, δηλαδή τη συνέχεια και τη συνέπεια, σαν ασυνείδητη κληρονομιά, σαν ένα ιερό άγραφο νόμο²⁸. Έπειτα, ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, μιλώντας σε άρθρο του στην «Ενωμένη Ρωμηοσύνη» για την Ελληνική Επανάσταση και τη λαϊκή τέχνη, παραθέτει με ακρίβεια τη διαπίστωσή της: «Εξ αφορμής της γεωγραφικής τοποθέτησης της Ελλάδας, ανάμεσα στην Ανατολή και τη Δύση, η ελληνική λαϊκή τέχνη έχει υποστεί δύο κυρίαρχες επιδράσεις, την ανατολική επίδραση, που ξαναβρίσκουμε στην πιο μακρινή αρχαιότητα, και τη δυτική επίδραση, που χρονολογείται από την εποχή της φραγκικής κατάκτησης (και μάλιστα μετά το 1204). Η τελευταία αυτή είναι αισθητότερη στα νησιά και κυριότατα σε όσα έχουν καθολικά μοναστήρια και ασκείται ως επί το πολύ στο πλέξιμο της δαντέλας και στην κεντητική, που κάποτε-κάποτε μας δίνουν αντίγραφα ιταλικών προτύπων»²⁹.

²⁶ Πούχνερ Βάλτερ, Σύγχρονοι προβληματισμοί για τα λαογραφικά μουσεία, *Λαογραφία* 36, 1990-92, σελ. 141-143.

²⁷ Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον εικοστό αιώνα», στο: Βαρβούνης Γ. Μανόλης - Σέργης Γ. Μανόλης (διεύθυνση), *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 642.

²⁸ Εφημερίδα του Κέντρου ενόττητος και μελέτης - προβολής των αξιών μας: «Ενωμένη Ρωμηοσύνη», «Η Ελληνική Επανάσταση και η λαϊκή τέχνη», άρθρο του Ι.Μ. Παναγιωτόπουλου, ημερομηνία ανάρτησης: 21/3/2012, ημερομηνία ανάκτησης: 3/9/2016.

²⁹ Ο.π.

Μετά το έργο της Αγγελικής Χατζημιχάλη, σταθμό στην έρευνα της λαϊκής τέχνης θα αποτελέσει η Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος με τη διατριβή της για *Τα υφαντά της Μακεδονίας και της Θράκης*, (Αθήνα, 1965). Η Κορρέ - Ζωγράφου επισημαίνει: «Εκτός από τη δημοσίευση του πρωτογενούς υλικού, επιχειρείται η ερμηνεία της σχέσης του λαϊκού ανθρώπου με τα «πράγματα» που σημαίνει, πολλές φορές, σχέση μαγική, επισημαίνοντας, κατά κάποιον τρόπο, παράλληλα, και μια άλλη, συμπληρωματική σχέση, που είναι σχέση ψυχική. Στη μελέτη, η υφαντική εξετάζεται, όχι μόνο ως διακοσμητική τέχνη, αλλά και ως τεχνική μέθοδος που διακρίνεται μέσα από δικά της χαρακτηριστικά και συγκεκριμένους κανόνες, δηλαδή τη μορφή και την τεχνοτροπία των διακοσμητικών θεμάτων, το περιεχόμενο και τη σημασία τους, τους χρωματικούς ρυθμούς, με τους αυτονόητους περιορισμούς έκφρασης, ύφους και τεχνοτροπίας, που επιβάλλει η καλλιτεχνική παράδοση του τόπου»³⁰.

Στον τομέα της μελέτης της λαϊκής αρχιτεκτονικής, δεσπόζει η μορφή του Γεωργίου Μέγα³¹. Αρχιτέκτονες επίσης, μετά το 1970, ασχολήθηκαν με το θέμα. Ο Δημήτρης Πικιώνης σε σχετική αναφορά του για τη λαϊκή τέχνη και επιχειρώντας να εξηγήσει την εμφάνιση της διακοσμητικής τουλάχιστον τέχνης επισημαίνει ότι αυτή ξεπήδησε από τα πρώτα σχήματα της λαϊκής τέχνης, αυτά που βγήκαν από τη λογική και την φυσική θεραπεία της «χρείας», από κει προέκυψαν άλλες εκφράσεις που αποτυπώθηκαν στο κόσμημα, στο κέντημα κ.λπ.³².

Έπειτα, η διατριβή με τον τίτλο *Η αθηναϊκή γυναικεία φορεσιά κατά την περίοδο 1687-1834*, της Κωνσταντίνης Μπάδα αποτελεί σημαντική συμβολή στην έρευνα της λαϊκής τέχνης. Με κύριο ερευνητικό υλικό τα ανέκδοτα και μη προικοσύμφωνα της εποχής της τουρκοκρατίας και μέσα από περιηγητικά κείμενα και χαρακτηριστικά, διαπιστώνονται οι ενδυματολογικές διαφοροποιήσεις των προνομιούχων και μη κοινωνικών στρωμάτων. Η Κορρέ - Ζωγράφου αναφερόμενη στη συγκεκριμένη διατριβή επισημαίνει: «Στην έρευνα χρησιμοποιήθηκαν, επικουρικά, και άλλες πηγές, όπως δημοσιευμένα εμπορική αλληλογραφία,

³⁰ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον εικοστό αιώνα», στο: Βαρβούνης Γ. Μανόλης - Μανόλης Γ. Σέργης (επ.), *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 644.

³¹ Μέγας Α. Γεώργιος, ανάμεσα σε άλλα έργα του, για τη λαϊκή αρχιτεκτονική:

- Ζητήματα Ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής, ανάπτυπον, Λαογραφία, τ. ΙΔ', Αθήναι 1952, Δελτίον της Λαογραφικής Εταιρείας, Τόμος ΚΣΤ', εν Αθήναις 1969, σ. 411-428.

- Το αρχοντικόν του Σκούταρη της Καστοριάς, Δελτίον της Λαογραφικής Εταιρείας, Τόμος ΚΣΤ', εν Αθήναις 1969, σ. 431-437+3.

- La funzione del vestibolo nella composizione della casa rustica Greca e la sua relazione con la casa Grece antica, Δελτίον της Λαογραφικής Εταιρείας, Τόμος ΚΣΤ', εν Αθήναις 1969, σ. 439-446+18.

- Uberlieferung und erneuerung in der volksarchitektur sudost europas, Δελτίον της Λαογραφικής Εταιρείας, Τόμος ΚΣΤ', εν Αθήναις 1969, σ. 487-502+22.

- Θρακικά οικήσεις: συμβολή εις την έρευναν της βορειοελληνικής αγροτικής οικίας. Ανάτυπον, Επετηρίς του λαογραφικού αρχείου, Ακαδημία Αθηνών, 1939, σ. 49+10.

- Θεσσαλικά οικήσεις. Σειρά εκδόσεων του Υφυπουργείου Ανοικοδομήσεως #4, Αθήναι, 1946, 8ο, σελ. 113+56 (οικίες στην Αγιά, Αμπελάκια, Τύρναβο, Φλιάκα Κερασιάς, κ.α.).

³² Πικιώνης Δημήτρης, Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς, Φιλική Εταιρεία, 4, 1925, σελ. 144-158.

εφημερίδες, χρονογραφίες και ποικίλα δημόσια και ιδιωτικά έγγραφα. Συμβολική έκφραση κοινωνικών διαφορών και καθορισμός τριών κοινωνικών τάξεων, μέσα από την ενδυμασία αλλά και το κόσμημα, επιβεβαιώνονται, στηριγμένες στην επιστημονική επεξεργασία του υλικού»³³.

Η διατριβή της Μαρίνας Βρέλλη - Ζάχου με τίτλο *Η ενδυμασία στη Ζάκυνθο μετά την ένωση (1864-1910)*, Αθήνα, 2003, με τον χαρακτηριστικό υπότιτλο *Συμβολή στη μελέτη της ιστορικότητας και της κοινωνιολογίας του ενδύματος*, συμβάλλει επίσης σημαντικά στη μελέτη της λαϊκής τέχνης. Η Κορρέ - Ζωγράφου περιγράφει τις πηγές και τα βοηθήματα της έρευνας: «Ζωγραφικά έργα, περιηγητικά κείμενα, ιδιωτικές και δημόσιες συλλογές ενδυμάτων, το πεζογραφικό έργο του Γρηγορίου Ξενόπουλου, τοπικές εφημερίδες και περιοδικά, φωτογραφίες, συνεντεύξεις με κατοίκους της Ζακύνθου. Θέματα που παλιά δεν θίγονταν [...] θα επιδράσουν καθοριστικά, μεταβάλλοντας το αστικό ή χωρικό ένδυμα, χωρίς ωστόσο να παραγνωρίζονται οι αυτονόητες αντιστάσεις και ο εθισμός στο κατεστημένο»³⁴.

Στην έρευνα της λαϊκής τέχνης ιδιαίτερη είναι και η συνεισφορά της Ελένης Σπαθάρη - Μπεγλίτη με τη διατριβή της με τίτλο *Οι αγγειοπλάστες της Σίφνου και υπότιτλο Κοινωνική συγκρότηση – Παραγωγή - Μετακινήσεις*, Αθήνα, 1992. Η Κορρέ - Ζωγράφου σχετικά αναφέρει ότι η διατριβή «εξετάζει την αγγειοπλαστική δραστηριότητα της Σίφνου, με προϊόντα που καθιερώνονται όχι μόνο ως αντικείμενα χρηστικά, αλλά και ως είδη με ανταλλακτική ή εμπορική αξία. Εξετάζεται η παραγωγική διαδικασία που αναφέρεται σε σύνολο ανθρώπων με σχέσεις συνεργασίας αλλά και ανταγωνισμού[...]. Η έξοδος από το νησί με τη μορφή μετανάστευσης [...], η διείδυση της νέας οικονομικής οργάνωσης που διαταράσσει τις παραδοσιακές σχέσεις, τα ανοίγματα προς τα έξω, σηματοδοτούν σημαντικές αλλαγές με κοινωνικούς και πολιτιστικούς μηχανισμούς και συνέπειες...».

Τέλος, κλείνοντας την σύντομη αναφορά μας στις μελέτες λαογράφων για τη λαϊκή τέχνη, ξεχωρίζει η Ευδοκία Ολυμπίτου με τη διατριβή της με θέμα *Η οργάνωση του χώρου στο νησί της Πάτμου (16^{ος} - 19^{ος} αιώνες)*, Αθήνα, 2002. Η Κορρέ - Ζωγράφου εξηγεί πως χρησιμοποιώντας μοναστηριακούς κώδικες, κοινοτικά κατάστιχα και ιδιωτικά δικαιοπρακτικά έγγραφα, η εργασία «τεκμηριώνει την αξία του μοναστηριακού αρχείου της Πάτμου ως ιστορικής πηγής για τομείς ελάχιστα μελετημένους, όπως της οργάνωσης του χώρου και της τεχνικής, ενώ φωτίζει σημαντικές όψεις του υλικού κυρίως βίου μιας παραδοσιακής κοινωνίας[...]»³⁵.

³³ Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον εικοστό αιώνα», στο: Βαρβούνης Γ. Μανόλης - Σέργης Γ. Μανόλης (επ.), *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 645.

³⁴ Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου, «Η έρευνα της λαϊκής τέχνης στον εικοστό αιώνα», στο: Βαρβούνης Γ. Μανόλης - Σέργης Γ. Μανόλης (επ.), *Ελληνική Λαογραφία Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, τόμος Α', εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 645.

³⁵ Ο.π., σελ. 646.

B. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ.

B.1. Ιστορικά και κοινωνικά πλαίσια (18^{ος} αι.).

Ο 18^{ος} αιώνας υπήρξε αποφασιστικός για τον υπόδουλο Ελληνισμό. Σήμανε μια αποφασιστική τομή όσον αφορά τους οικονομικούς και κοινωνικούς μετασχηματισμούς της παραδοσιακής κοινωνίας τόσο στον ελληνικό όσο και στον ευρύτερο βαλκανικό χώρο³⁶. Ήδη όμως από τον 17^ο αιώνα είχαν αρχίσει να διαμορφώνονται, τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, αυτοί οι παράγοντες που θα κάνουν τον επόμενο αιώνα αποφασιστικής σημασίας: η πειρατεία στο Αιγαίο, οι συνεχείς εξεγέρσεις των χριστιανών και οι ατυχείς πόλεμοι των Οθωμανών με τα κράτη της Ευρώπης. Οι παράγοντες αυτοί πιέζουν και αναγκάζουν την Υψηλή Πύλη να εφαρμόσει πιο ήπια πολιτική απέναντι στους υπόδουλους.

Καταργείται λοιπόν ο εξισλαμισμός ως βασική –μέχρι τότε– προϋπόθεση για την κατάληψη ορισμένων αξιωμάτων από τους χριστιανούς και από τα τέλη του 17^{ου} αιώνα παραχωρείται η δυνατότητα σε Έλληνες χριστιανούς να αναλάβουν υψηλές κρατικές θέσεις. Αυτή η παραχώρηση επιτρέπει στον Ελληνισμό να αναπνεύσει και του δίνει τη δυνατότητα να ανασυντάξει τις πνευματικές και υλικές του δυνάμεις.

Και έπειτα, η μεγάλη εμπορική δραστηριότητα, η αύξηση της παραγωγής και η επιθυμία του μεγαλύτερου κέρδους, αφενός, βοηθούν τις ελληνικές κοινότητες του εσωτερικού και του εξωτερικού να αναπτυχθούν οικονομικά και πνευματικά και προωθούν την ίδρυση ελληνικών εμπορικών οίκων στα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα, όπως στη Βενετία, τη Βιέννη, τη Μασσαλία, τη Μόσχα, τη Λειψία. Αφετέρου, αναθερμαίνουν τις καλλιτεχνικές ανησυχίες του ελληνικού λαού και οδηγούν στην άνθηση της λαϊκής τέχνης, μαζί με όλες τις εκδηλώσεις της, και της λαϊκής ζωγραφικής.

Η καλλιτεχνική προοπτική των μαστόρων και των λαϊκών ζωγράφων θα βρει το πρόσφορο έδαφος και την ευκαιρία για να εκφραστεί στην επιθυμία των ανερχόμενων νεοαστών και πολλών εμπόρων, που έχουν τα μέσα, αλλά και τη διάθεση, κυρίως, να χρησιμοποιούν για επίδειξη πλούτου το εξωτερικό της αρχοντικής κατοικίας τους αλλά και να διακοσμούν, να επιδεικνύουν και να απολαμβάνουν το εσωτερικό της.

Αξιοποιώντας την αποδημία τους και ερχόμενοι σε επαφή με τον πολιτισμό της ελεύθερης Ευρώπης, επέστρεφαν με έναν υλικό και πνευματικό πλούτο για να δώσουν δημιουργική πνοή στον τόπο τους. Και επέτρεπαν καλόδεχτα να εισέλθουν

³⁶ Τσιόδουλος Στέφανος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου Τέλη 18^{ου} - αρχές 20ού αιώνα* Ιστορική και πολιτισμική προσέγγιση, εκδ. Ριζάριο Ίδρυμα, Αθήνα, 2009, σελ. 11.

τα καλλιτεχνικά και πολιτιστικά ρεύματα από τον ελεύθερο κόσμο της Μεσευρώπης. Έτσι, με την αντικατάσταση του χώρου που διακοσμείται κατέληγαν στην αντικατάσταση μέσων και σκοπών και στη διαμόρφωση όχι μόνο των αισθητικών αλλά και των κοινωνικών αντιλήψεων³⁷. Για τη νέα αυτή αστική τάξη ο Μιχάλης Μερακλής αναφέρει: «Η εύπορη αστική τάξη, που δεν έχει αποκοπεί από τις λαϊκές της ρίζες, αντίθετα αντλεί ακόμα από αυτές σε μεγάλο βαθμό την ικμάδα της, συνεργάζεται με τους λαϊκούς μαστόρους, στους οποίους αναθέτει το χτίσιμο των λαμπρών σπιτιών της, παρέχοντας έτσι τη δυνατότητα για την εμφάνιση μιας νέας επαγγελματικής τάξης, ή τουλάχιστον για μίαν αποφασιστικά ποιοτική (και ποσοτική) ανάπτυξή της»³⁸.

Ενσάρκωση του υψηλού, για εκείνη την εποχή, βιοτικού επιπέδου τους και έκφραση μιας ζωηρής κοινωνικής ζωής και του συναγωνισμού στην επίδειξη του πλούτου τους αλλά και της καλαισθησίας και της αγάπης για την τέχνη, είναι οι πολυτελείς κατοικίες στην Ήπειρο, στη Μυτιλήνη, στη Θεσσαλία (στα Αμπελάκια και το Πήλιο), τα Αρχοντικά της κεντροδυτικής Μακεδονίας, της Κοζάνης, της Καστοριάς, της Βέροιας και ιδιαίτερα της Σιάτιστας³⁹.

³⁷ Πετρής Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 23.

³⁸ Μερακλής Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική συγκρότηση Ήθη και έθιμα Λαϊκή τέχνη*, Ινστιτούτο του βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 407.

³⁹ Βεΐκου Δέσποινα, Νομικού Ρίζου Δανάη, *ΣΙΑΤΙΣΤΑ, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Εκδ. Οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα, 1989, σελ. 7.

B.2. Η Σιάτιστα και η άνθιση της ελληνικής εμπορικής αστικής τάξης.

Τα αρχοντόσπιτα της Σιάτιστας είναι οι κατεξοχήν μαρτυρίες της ανάπτυξης, οικονομικής και πολιτιστικής, του τόπου. Η οικονομική και, συνεπώς, πολιτιστική αυτή άνθισή της διαφέρει, εντούτοις, σημαντικά ως προς τους όρους συγκρότησής της σε σχέση με άλλους ορεινούς οικισμούς. Η ιδιαιτερότητά της οφείλεται στην ανάδειξή της σε οικονομικό και πολιτιστικό κέντρο, παρά τη δύσβατη και απομονωμένη περιοχή όπου είναι χτισμένος ο οικισμός, στις στενές και απόκρημνες πλαγιές του όρους Σινιάτσικου⁴⁰.

Εξάλλου, την απομόνωση και την οχυρωματική θέση του οικισμού φανερώνει και το όνομά του, αν δεχτούμε την τουρκική εκδοχή για την προέλευση του ονόματος. Για το σύγχρονο όνομα «Σιάτιστα», ο Φίλιππος Ζυγούρης, σιατιστινός εκπαιδευτικός (1865-1951), στα *Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*, αν και αρχικά επισημαίνει την απουσία δηλωτικής πηγής τότε και από ποιους δόθηκε, αναφέρει: «Το όνομα εικάζεται ότι δόθηκε ύστερα από τα 1000 μ.Χ. και σίγουρα πριν από το 1500 μ.Χ., όταν είχε ολοκληρωθεί ως πολιτεία και είχαν έρθει στον τόπο οι Βλάχοι και οι Σλάβοι και είχε κυριευτεί από τους Τούρκους. Ποιος είναι ο ανάδοχος του τόπου μένει άγνωστο. Άλλοι ετυμολογούν το όνομα «Σιάτιστα» από το βλάχικο *siat* ή το λατινικό *sitis* (= δίψα) και την κατάληξη *sta* (= τόπος δίψας). (Συνεπώς η εκδοχή αυτή δέχεται ως ανάδοχο τους Βλάχους). Άλλοι παράγουν το όνομα από το σλάβικο θέμα *setsi* του ρήματος *setsiam* (= χωρίζω) και την κατάληξη *-ista* (= τόπος χωρισμένος). [Ο οικισμός είναι χωρισμένος σε δύο συνοικίες: τη Χώρα και τη Γεράνεια].

Η επικρατέστερη εκδοχή για την ονομασία είναι, εντούτοις, το τουρκικό «σεθ» (= παγίδα). Ο όρος «σέθιστα»= τόπος παγίδας, φανερώνει την οχυρότητα της τοποθεσίας και την καταστροφή εκεί των επιδρομών. Και η εκδοχή αυτή είναι η επικρατέστερη γιατί η σλαβική και βλάχικη δεν μπορούσαν να γίνουν σεβαστές και να επιβληθούν στους κατοίκους από τους Σλάβους και τους Βλάχους που αφενός δεν είχαν τη δύναμη αλλά και αφετέρου ήταν ανεπιθύμητοι στους ντόπιους. Εξάλλου, εκείνη την εποχή δεν υπήρχε λειψυδρία η οποία επήλθε αργότερα με την καταστροφή των δασών. Αντίθετα, η τουρκική εκδοχή για την οχυρότητα της θέσης συμφωνεί με την πραγματικότητα αλλά και οι ανάδοχοι, οι Τούρκοι, είχαν τη δύναμη να επιβάλουν την τουρκικής προέλευσης ονομασία του οικισμού»⁴¹.

Με την τελευταία αυτή εκδοχή της προέλευσης του ονόματος του οικισμού δηλώνεται η δυσπρόσιτη και απομονωμένη τοποθεσία στην οποία χτίστηκε. Αν και δεν συνέτρεχαν άλλοι ουσιαστικοί παράγοντες που να ευνοούν την ανάπτυξή του εκεί, όπως η καλλιεργήσιμη γη, η εύκολη πρόσβαση και επικοινωνία, η μικρή

⁴⁰ Ζυγούρης Φίλιππος, «*Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*», Ζωγράφου - Βώρου Θεοδώρα (επιμ.), εκδ. ART GRAPHIC, Νεάπολη Κοζάνης, 2010, σελ. 40.

⁴¹ *Ο.π.*, σελ. 49.

απόσταση από μοναστήρια ή οικονομικά αστικά κέντρα, παραχωρημένα προνόμια από την οθωμανική διοίκηση, βακούφια κ.λπ., εντούτοις, η τοποθεσία δεν λειτούργησε ανασχετικά στην οικονομική και πολιτιστική άνθιση του τόπου. Η Σιάτιστα εξελίχθηκε, τελικά, σε ένα από τα σημαντικότερα διαμετακομιστικά κέντρα της Δυτικής Μακεδονίας και συσώρευσε πλούτο και χρήμα ώστε την εποχή της μέγιστης ακμής της, το 18^ο αιώνα, να ονομαστεί και Φλουροχώρι⁴².

Για τον αρχικό πληθυσμό του οικισμού ο Φίλιππος Ζυγούρης στα *Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*, εξηγεί ότι η Σιάτιστα εκτός από τους ιθαγενείς, εκείνους που ήρθαν από τους γειτονικούς συνοικισμούς και από μακρινά μέρη γνήσια ελληνικά, δέχτηκε και επήλυδες (ξένους, φερμένους απ' έξω). Αυτοί ήταν οι Σλάβοι και οι Βλάχοι⁴³.

Και εξηγεί αναλυτικότερα: «Κατά το Μεσαίωνα οι Έλληνες αναγκάστηκαν να διασπαρθούν με αποτέλεσμα να επέλθει αραίωση του αγροτικού πληθυσμού. Τότε βλάχικα, σλαβικά και αλβανικά φύλα κατέβηκαν στην Ελλάδα. Στη Σιάτιστα ήρθαν Βλάχοι και Σλάβοι γεωργοί και κτηνοτρόφοι. Επειδή ήταν λίγοι, δεν επέδρασαν στην μεταβολή του χαρακτήρα των ντόπιων οι οποίοι ούτε εκσλαβίσθηκαν ούτε εκβλαχίσθηκαν. Αντίθετα, οι Σλάβοι και οι Βλάχοι εξελληνίστηκαν αλλά αναγκάστηκαν να φύγουν συνειδητά σε τόπους καταλληλότερους για τα κοπάδια τους με εδάφη πιο προσοδοφόρα απ' ό,τι το ορεινό έδαφος της Σιατίστης. Με την αλλαγή του τόπου εγκατάστασής τους αυτό που άφησαν στη Σιάτιστα με το πέρασμά τους οι Βλάχοι και Σλάβοι ήταν μερικές λέξεις στο γλωσσικό ιδίωμα και σε μερικά τοπωνύμια του οικισμού. Αργότερα, τη Σιάτιστα επέλεξαν μετανάστες από τη Θεσσαλία, τη Μοσχόπολη και το Σούλι, που πιθανολογείται ότι εγκαταστάθηκαν εκεί κατά τις αρχές του 15ου αιώνα.

Ενώ όμως η Σιάτιστα αποτελούσε τόπο υποδοχής μεταναστών, γιατί το έδαφός της παρείχε πλούσια βοσκή για τα κοπάδια των νομαδικών φυλών και γιατί η οχυρωματική της θέση παρείχε ασφάλεια και προστασία από εχθρικές επιδρομές, παράλληλα γίνεται και τόπος αθρόου μεταναστευτικού ρεύματος. Με το πέρασμα του χρόνου, τα βουνά απογυμνώνονται, τα ύδατα λιγοστεύουν, η ζωή των κατοίκων δυσχεραίνεται ώστε να κατανοήσουν ότι πλέον δεν μπορούν να ζήσουν ως βοσκοί ή κτηνοτρόφοι. Έτσι παρουσιάζεται η ανάγκη αναζήτησης, εκλογής και άσκησης άλλων εργασιών. Η αμπελουργία, οι πρόχειρες τέχνες, η υποδηματοποιία, η εριουργία και η γουνοποιία δεν αποδίδουν γιατί υπήρχε πλήθος από τεχνίτες. Στρέφονται λοιπόν στα ξένα κέντρα και στο διαμετακομιστικό εμπόριο.

Η πρώτη εμπορική επικοινωνία της Σιατίστης με τις πόλεις του εξωτερικού έγινε με τη Βενετία. Οι Σιατιστινοί ασχολούνταν με το διαμετακομιστικό εμπόριο από το 14ο αιώνα, από τη Μακεδονία μέχρι τη Σερβία και τη Μολδοβλαχία, τη

⁴² Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 16.

⁴³ Ζυγούρης Φίλιππος, «*Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*», Ζωγράφου - Βώρου Θεοδώρα (επιμ.), εκδ. ART GRAPHIC, Νεάπολη Κοζάνης, 2010, σελ. 79 κ.ε.

Νότια Ρωσία, τη Γερμανία, την Ιταλία και την Αυστροουγγαρία όπου και ιδρύουν ολόκληρες παροικίες. Μετέφεραν καπνά, γουναρικά και κρασί. Ως το 1800 η Σιάτιστα είχε 200 εμπορικούς οίκους στην Ευρώπη ώστε να καταστεί εμπορικό κέντρο εθνικού και διεθνούς επιπέδου».

Η οικονομική και πολιτιστική ανάπτυξη της Σιάτιστας δεν αποτελεί μεμονωμένη περίπτωση. Ο Traian Stoianovich, αναφερόμενος στον *Κατακτητή Ορθόδοξο Βαλκάνιο έμπορο*⁴⁴ παρουσιάζει ως παρόμοια με αυτή της Σιάτιστας, την ιδιαιτερότητα της βιομηχανικής ανάπτυξης στα Αμπελάκια της Θεσσαλίας: «Η βιομηχανία επίσης ανθούσε σε λίγες γεωγραφικά απομονωμένες βαλκανικές κοινότητες το 18^ο αιώνα και το κλασικό παράδειγμα ήταν η θεσσαλική πόλη Αμπελάκια. “Ένα ασήμαντο μικρό χωριό” χωρίς “ούτε έναν αγρό στη γύρω περιοχή”, χωρίς πλωτό ποτάμι ή ένα λιμάνι, απροσπέλαστο απ’ όλες τις μεριές εκτός από “ένα μονοπάτι ανάμεσα στους γκρεμούς” που βρισκόταν πραγματικά “στο πιο απομονωμένο σημείο ολόκληρης της Αυτοκρατορίας, και όπου κανείς δεν μπορούσε να βρει τα γραφεία της βιομηχανίας” τα Αμπελάκια απόκτησαν τον αέρα ευημερίας “ενός δήμου της Ολλανδίας”»⁴⁵.

Παρακάτω, αναφερόμενος στην ευημερία των Βαλκάνιων ορθόδοξων εμπόρων, υπογραμμίζει: «Η απουσία προστατευτικής πολιτικής για τη βιομηχανία στην οθωμανική Αυτοκρατορία κατά τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα σε συνδυασμό με τη βιομηχανική άνθιση στη Δύση, ανάγκασε τις οθωμανικές επαρχίες να προμηθεύουν την Ευρώπη με πρώτες ύλες και να αγοράζουν τα ευρωπαϊκά βιομηχανικά είδη, τα κατεργασμένα “αποικιακά” και είδη πολυτελείας, κυρίως ζάχαρη, καφέ, νήματα, ακριβά ρωσικά γουναρικά καθώς και γυαλικά και είδη σιδηρουργίας της Κεντρικής Ευρώπης. Το 16^ο αιώνα το ισοζύγιο μεταξύ εμπορίου και βιομηχανίας έκλινε προς τη μεριά του εμπορίου και οι Βαλκάνιοι έμποροι επωφελήθηκαν από την αλλαγή περισσότερο ακόμη και από τους Ευρωπαίους εμπόρους. Σ’ αυτό τον αιώνα που οι χωρικοί είχαν καταπέσει οικονομικά, οι Βαλκάνιοι ορθόδοξοι έμποροι –σαν τους εμπόρους της δυτικής Ευρώπης και τις τάξεις των Οθωμανών γαιοκτημόνων- απολάμβαναν μια πρωτοφανή ευημερία»⁴⁶.

Έπειτα, επισημαίνει την ανάδειξη και οικονομική άνθιση των ορεινών οικισμών σε αντίθεση (παραδόξως) με τους εξαθλιωμένους πεδινούς οικισμούς: «Μετά το 1700 όμως και ιδίως μετά από μια σχετικά ειρηνική περίοδο που άρχισε με τη συνθήκη του Πασσάροβιτς, που ήταν προϊόν των διαπραγματεύσεων των Φαναριωτών με Ευρωπαίους διπλωμάτες, οι Μακεδονο-Θεσσαλοί και οι Ηπειρώτες αγωγιάτες άρχισαν να μεταφέρουν τα εμπορεύματά τους στην Αυστρία, στην Ουγγαρία και στη Ρωσία. Ένας ανώνυμος πληροφορητής διηγείται γύρω στο 1800 ότι οι Βαλκάνιοι έμποροι που πήγαιναν στην Ουγγαρία προέρχονταν συχνά “απ’ τα

⁴⁴ Stoianovich Traian, «Ο Κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», στο: Ασδραχάς Σπύρος (επιμ.), *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε' - ιθ' αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979, σελ. 300.

⁴⁵ Ο.π., σελ. 300.

⁴⁶ Ο.π., σελ. 301.

πιο εξαθλιωμένα χωριά της Μακεδονίας και από άλλα μέρη της Τουρκίας”. Τα πιο εξαθλιωμένα χωριά προς το τέλος του 18^{ου} αιώνα πάντως δεν ήταν πια οι ορεινές κοινότητες αλλά μάλλον τα δουλοπαροικοποιημένα χωριά των πεδινών περιοχών, όπου οι χωρικοί ήταν καθηλωμένοι στη γη ή στους κυρίου της»⁴⁷.

Οι λόγοι για τους οποίους οι περισσότεροι έμποροι δεν προέρχονταν “απ’ τα πιο εξαθλιωμένα χωριά” ή από χωριά που ανήκαν στη φεουδαλική οικονομία, αλλά από τις ορεινές κοινότητες παρατίθενται από τον ιστορικό της οικονομίας πιο συγκεκριμένα: «Οι νεώτεροι και οι άνδρες που είτε δεν είχαν κοπάδια είτε δεν έκαναν ληστείες στις ορεινές περιοχές έφευγαν από τα σπίτια τους για μια ορισμένη εποχή ή για έναν ολόκληρο χρόνο για να δουλέψουν ως *recalbari* ή ως σχετικά έμπειροι ή ανειδίκευτοι εργάτες σε μακρινές πόλεις ή ακόμα και στην οθωμανική πρωτεύουσα. Οι γυναίκες έγιναν οι τεχνίτες των κοινοτήτων τους κι έκλωθαν και έβαφαν το μαλλί των κοπαδιών και ύφαιναν κουβέρτες και χαλιά για τις κρύες νύχτες και τους βαριούς χειμώνες του ψηλού βουνού και της ανεμοδαρμένης κοιλάδας. Η ύπαρξη πλεονασμάτων πρώτων υλών –μαλλιά, τυρί και δέρματα- και τα επεξεργασμένα προϊόντα, η συνήθεια των ανδρών να μεταναστεύουν, το γεγονός ότι γνώριζαν καλά τους δύσκολους δρόμους, τα ειδικά τους προνόμια που τους επέτρεπαν να βαστούν όπλα και ο φόβος τους μήπως φτάσει και στο βουνό η φεουδαρχική αντίδραση που εξαπλωνόταν σε όλο και μεγαλύτερες περιοχές στις ακτές, στις πεδιάδες και στις κοιλάδες μετά το 1600, έσπρωξαν τελικά αρκετούς βοσκούς να γίνουν μεταφορείς εμπορευμάτων και έμποροι»⁴⁸.

Ο ίδιος ιστορικός αναφέρει τις ορεινές κοινότητες από όπου προέρχονταν οι περισσότεροι έμποροι: «Μπλάτσι, Κοζάνη, Κλεισούρα, Μελένικο, Μεhomija, Razlog, Τεπελένι, Selenice, Αργυρόκαστρο, Κεράσοβο, Μέτσοβο, Μάβροβο (Μαυροχώρι), Siriska, Σαμαρίνα, Γρεβενά, Τύρναβο, Βογατσικό, Νάουσα, Σέρβια, Σέλιτσα, Όστροβο, Τσαριτσάνη, Σιάτιστα και Κατράνιτσα» επισημαίνοντας ότι «βρίσκονταν όλες μέσα στη ζώνη των αστικών κοινοτήτων που ήταν σχετικά ανθηρές: Γιάννενα, Καστοριά, Μοσχόπολη, Λάρισα, Αμπελάκια, Μοναστήρι, Έδεσσα, Βέρροια και Σέρρες»⁴⁹.

Έπειτα, ο T. Stoianovich αναφερόμενος στα χωριά των βοσκών που μπορεί να ήταν άλλοτε πιο “εξαθλιωμένα” από τα χωριά των γεωργών ή ορισμένα μπορεί να μην υπήρξαν ποτέ χωριά με την έννοια των μόνιμα εγκατεστημένων κοινοτήτων, σημειώνει: «Όμως, το 18^ο αιώνα πολλές από τις κοινότητες των βοσκών, των βιοτεχνών και των εμπόρων έγιναν πλούσιες. Αντικατάστησαν τις καλύβες και τις σκηνές που είχαν, όταν ζούσαν λιτή ζωή, με πέτρινα σπίτια ή κατοικίες φτιαγμένες από ξύλο και από πέτρα και τις επίπλωναν, συνήθως, σύμφωνα με την τουρκική συνήθεια αλλά και μερικές φορές τις διακοσμούσαν σε στυλ Βιέννης. Έκτισαν

⁴⁷ Stoianovich Traian, «Ο Κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», στο: Ασδραχάς Σπύρος (επιμ.), *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε' - ιθ' αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979, σελ. 310.

⁴⁸ Ο.π., σελ. 310.

⁴⁹ Ο.π., σελ. 312.

επίσης ωραίες εκκλησίες με τοιχογραφίες λαϊκού περιεχομένου και με ακριβά ξυλόγλυπτα, και δημιούργησαν ακόμα στοιχειώδη και μέσα σχολεία»⁵⁰.

Ομοιοτρόπως, με επιχειρηματικό - εμπορικό πνεύμα και οι βιοτέχνες και έμποροι της Σιάτιστας ξενιτεύονται και επισκέπτονται τις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες και τα αστικά κέντρα. Επιστρέφοντας από την «πεφωτισμένη Ευρώπη» εισάγουν είδη πολυτελείας, υφάσματα, κοσμήματα, γυαλικά αλλά και βιβλία και ιδέες που θα ανεβάσουν το βιοτικό αλλά και το πνευματικό επίπεδο του πληθυσμού. Ο 17^{ος}, 18^{ος} και 19^{ος} αιώνας γίνεται η εποχή της οικονομικής και πνευματικής ακμής της Σιάτιστας που κυριότερη έκφρασή της αποτελούν τα Αρχοντικά της.

Β.3. Τα αρχοντικά της Σιάτιστας και ο ζωγραφικός τους διάκοσμος.

Για τα Αρχοντικά της Σιάτιστας με τους πανίσχυρους τοίχους, τις επιβλητικές πόρτες, τους καταστόλιστους και καλαίσθητους οντάδες, τις υαλογραφίες και τα ζωντανά χρώματα στις λαϊκές ζωγραφιές των τοίχων, ο Γεώργιος Α. Μέγας αναφέρει: «Τίποτα δεν φανερώνει τόσο καθαρά την οικονομική ευημερίαν και την εν γένει ανύψωσιν του βιοτικού και πολιτιστικού επιπέδου ενός τόπου, όσον η ανάπτυξις της τέχνης, προπάντων της αρχιτεκτονικής. Το σπίτι, που έχει αρχικόν προορισμόν να στεγάσῃ την οικογένειαν και να πληρώσῃ τας στοιχειώδεις ανάγκας της διαβιώσεώς της, με την ανάπτυξιν της οικονομίας και του κοινωνικού βίου αναπτύσσεται και αυτό πέρα της εννοίας του απολύτως απαραίτητου και εξελίσσεται βαθμηδόν οργανικώς προς συνθετωτέρας μορφάς. Έτσι και τ' αρχοντόσπιτα της Σιατίστης, τριακόσια περίπου τον αριθμόν, κτισμένα προ 200 και πλέον ετών, ότε η Σιάτιστα, ασφαλῆς επάνω εις τα απάτητα βουνά της, ήκμαζεν οικονομικώς, παρουσιάζουν μίαν από τας μάλλον εξειλιγμένας μορφάς της οικιακής μας αρχιτεκτονικής. Άρχοντες φιλέορτοι, αποστέργοντες τας ταπεινάς και απεριοσμήτους οικήσεις, διέθεσαν τον πλούτον των εις κατασκευάς ευπρεπείς, συμφώνους προς τας απαιτήσεις ανωτέρου και φιλεόρτου βίου. Αυτοί έδωσαν εις τους λαϊκούς τεχνίτας την ευκαιρίαν και τα μέσα να ασκήσουν την τεχνικήν των δεξιότητα και να αναπτύξουν την έμφυτον εις αυτούς καλαισθησίαν»⁵¹.

Τα αρχοντόσπιτα λοιπόν της εποχής αυτής στην Κεντροδυτική Μακεδονία δεν αποτελούν μια απλή λύση στεγαστικής ανάγκης. Κι αυτό γιατί, αφενός, η οικονομική άνεση των ιδιοκτητών τους επιτρέπει την ιδιαίτερη μεγαλοπρεπή κατασκευή τους ώστε να χαρακτηρίζονται από αρχιτεκτονικό ύφος εντελώς ξεχωριστό και μοναδικό στη λαϊκή έκφραση της ελληνικής αρχιτεκτονικής.

⁵⁰ Stoianovich Traian, «Ο Κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», στο: Ασδραχάς Σπύρος (επιμ.), *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε' - ιθ' αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979, σελ. 312.

⁵¹ Μέγας Γ. Α., *Σιάτιστα, τα αρχοντικά της, τα τραγούδια της και οι μουσικοί της*, Αθήνα, 1963, σελ. 6.

Αφετέρου, δίνουν στους λαϊκούς τεχνίτες την ευκαιρία και τα μέσα να εκφράσουν όλη τους τη δεξιότητα και καλαισθησία.

Αυτή η προοδευτική, για την εποχή της, μορφή της αρχιτεκτονικής με την εξελιγμένη οργάνωσή της, έρχεται να θέσει το ερώτημα των επιρροών που δέχτηκαν οι Έλληνες δημιουργοί της από την ευρωπαϊκή εμπειρία τους⁵².

Ειδικότερα για την περίπτωση της Σιάτιστας, ο Γεώργιος Μέγας εξετάζει το ζήτημα αυτό στο πλαίσιο των επαφών των Σιατιστινών εμπόρων με τα εμπορικά κέντρα της Ευρώπης. Ένα δείγμα αυτών των επαφών ήταν τα ξενικά ονόματα (κυρίως γερμανικά) που υιοθέτησαν οι Σιατιστινοί για να ονομάζουν ορισμένα αντικείμενα. Εκτός από το λεξιλόγιο, πολλά καλλιτεχνικά στοιχεία έχουν παρόμοια προέλευση, όπως τα πολύχρωμα vitraux στους φεγγίτες των σαχισιών (σκεπαστοί εξώστες της όψης των Αρχοντικών σε προεξοχή - πρόβολο) και οι θεματολογίες των ζωγραφιστών παραστάσεων στους τοίχους των οντάδων.

Ο Μέγας ωστόσο τονίζει ότι αυτοί που έχτισαν τα Αρχοντικά ή έκαναν τα σχέδια της εσωτερικής διαρρύθμισής τους, ήταν Έλληνες καθώς δεν υπάρχουν πληροφορίες για δράση ξένων αρχιτεκτόνων στην ευρύτερη περιοχή της Δυτικής Μακεδονίας. Ειδικότερα για τη Σιάτιστα σημειώνει ότι, από επιγραφές που σώζονται και σήμερα σε επώνυμα Αρχοντικά, στην πόλη αυτή εργάστηκαν μάστορες από την Κόνιτσα και άλλα χωριά της Ηπείρου⁵³.

Πολλά από τα χωριά της Κόνιτσας, της Κορυτσάς, του Μετσόβου, του Μαλακασίου, των Χουλιαράδων, των Τζουμέρκων και του Βοΐου είναι γνωστά με την επωνυμία «Μαστοροχώρια», επειδή οι κάτοικοί τους ήταν από παλιά τεχνίτες ή οικοδόμοι. Μάλιστα καθένα από τα χωριά αυτά είχε τεχνίτες ξεχωριστής ειδικότητας: χτίστες, μαρμαρογλύφους, ξυλουργούς, που όλοι λέγονταν μαστόροι. Έφευγαν σε συντεχνίες (σινάφια) από το χωριό τους, ο πρωτομάστορας με 10 - 20 άτομα, το μήνα Φεβρουάριο για τα μέρη που είχαν βρει εργασία και επέστρεφαν στο χωριό τους, το αργότερο, τα επόμενα Χριστούγεννα⁵⁴. Ξεκινώντας από τη Μακεδονία και την Ήπειρο, ταξίδευαν σε όλη τη χερσόνησο του Αίμου, στις Βαλκανικές χώρες και τη Μικρά Ασία. Εξάλλου, οι αρχιτεκτονικές μορφές των Αρχοντικών της Βόρειας Ελλάδας δεν έχουν σχέση με αυτές της κεντροδυτικής Ευρώπης αλλά αποτελούν εξέλιξη της αστικής κατοικίας των μεταβυζαντινών χρόνων.

Με στόχο την αρχιτεκτονική προσέγγιση του ρυθμού των Αρχοντικών και ιδιαίτερα την ερμηνεία της φρουριακής μορφής πύργου των αρχοντόσπιτων στις ορεινές περιοχές, χωρίς ανοίγματα στο ισόγειο, ο Γεώργιος Μέγας αναφέρει⁵⁵:

⁵² Μέγας Γ. Α., *Σιάτιστα, τα αρχοντικά της, τα τραγούδια της και οι μουσικοί της*, Αθήνα, 1963, σελ. 9-11.

⁵³ Βεΐκου Δέσποινα, Νομικού Ρίζου Δανάη, *ΣΙΑΤΙΣΤΑ, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Εκδ. Οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα, 1989, σελ. 11.

⁵⁴ *Ο.π.*, σελ. 14.

⁵⁵ Μέγα Α. Γεωργίου, *Ζητήματα Ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής*, Ανάτυπον εκ της Λαογραφίας τόμ. ΙΔ', Αθήνα, 1952, σελ. 305.

«Πιθανώς δε και η έλλειψις ασφάλειας, εξ ης άλλοτε τόσον υπέφερον αι ορειναί περιοχαί της χώρας, συνετέλει ίνα ο χώρος της κατοικίας τοποθετείται υψηλά επί οχυρού τρόπον τινά πύργου, ου την μορφήν ελάμβανε η οικία εις το ισόγειον, μη έχουσα ανοίγματα επί των τοίχων. Βεβαίως άλλως έχει το πράγμα προκειμένου περί πόλεων, και δη φρουριακής μορφής, όπου ο δεύτερος και τρίτος όροφος είναι δημιούργημα της στενότητας του χώρου. Προς τούτοις και λόγοι οικονομικοί και κοινωνικοί συνετέλεσαν ενιαχού εις την δημιουργίαν ορόφου και εις αυτά τα χωρία μας».

Ο αρχιτεκτονικός ρυθμός των Αρχοντικών προκύπτει μέσα από δύο ανεξάρτητες διακοσμητικές φάσεις στην ολοκλήρωση της οικοδομής: Η πρώτη φάση αφορά τον τομέα της κατασκευής κυρίως του ξύλινου ορόφου των Αρχοντικών που παράγει ένα ευχάριστο και διακοσμητικό αποτέλεσμα. Αυτό επιτυγχάνεται μέσα από τις αναγκαιότητες της οικοδόμησης (συνδέσεις του σκελετού, του σοβά, κ.λπ.), μέσα από τις λειτουργικές ιδιορρυθμίες στο εσωτερικό του οικήματος (περιμετρικοί καθιστικοί χώροι, ιεράρχηση χώρων κ.λπ.) και μέσα από τον πλούτο των εσωτερικών διακοσμήσεων και των αρχιτεκτονικών μελών⁵⁶.

Η δεύτερη φάση της οικοδομικής από τη οποία θα προκύψει ο αρχιτεκτονικός ρυθμός των Αρχοντικών, που έπεται της κατασκευής τους και συνδέεται πιο στενά με το αντικείμενο της παρούσας μελέτης, σχετίζεται με την πρόσθετη διακόσμηση που θα στολίζει και θα εμπλουτίσει την κτηριακή κατασκευή.

Τα δύο κύρια πεδία της διακοσμητικής δράσης είναι οι οροφές και οι κάθετοι τοίχοι των πιο προσφιλών μερών της αρχοντικής κατοικίας, των «καλών» ή «γραμμένων» (ζωγραφισμένων) οντάδων⁵⁷ που στολίζονται μέχρι και το τελευταίο σημείο τους. Στους χώρους αυτούς επιβάλλεται με την παρουσία της η διακόσμηση του ξύλου ώστε οροφές, κάθετοι τοίχοι, μεσάντρες, διαζώματα, παραστάδες, κουφώματα, τζάκια, υαλοστάσια - φεγγίτες, κάγκελα και οτιδήποτε μπορεί να στολιστεί, να διακοσμηθεί.

Για τις επιρροές που δέχτηκαν οι τεχνίτες και καλλιτέχνες ώστε να τις εκφράσουν μέσα από την αρχιτεκτονική και το διάκοσμο των μακεδονικών Αρχοντικών ο Μίλτος Γαρίδης αναφέρει: «Συνεργατικές κουμπανίες, σινάφια από χτίστες και άλλους τεχνίτες που προέρχονται από τις κεντρικές ορεινές βαλκανικές περιοχές (Ηπειρο, Δυτική Μακεδονία, Αλβανία...) είναι οι κύριοι παράγοντες γι' αυτή την εξάπλωση που συνδυάζεται, τοπικά, και με υιοθέτηση τοπικών ή και της ευρύτερης διάδοσης οικοδομικών τεχνικών και παραδόσεων. Η διάδοση και επικράτηση του νέου τύπου αρχοντόσπιτου αντιστοιχεί κυρίως με τη διαμόρφωση και την άνοδο ενός νέου εμποροαστικού κοινωνικού στρώματος που πλούτισε από

⁵⁶ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 75.

⁵⁷ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.και εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 19.

το διαμετακομιστικό εμπόριο και τη βιοτεχνία, και έχει τα αντίστοιχά του στρώματα στις σύγχρονες δυτικοευρωπαϊκές κοινωνίες»⁵⁸.

Η λαϊκή αρχιτεκτονική των Αρχοντικών και η διακοσμητική τους λαϊκή ζωγραφική διαμορφώνει αισθητικές και κοινωνικές αντιλήψεις αλλά και διαμορφώνεται μέσα στην κοινωνική διαδικασία της ανόδου της νεοελληνικής αστικής τάξης και στο χρονικό πλαίσιο της περιόδου του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ο 18^{ος} αιώνας σημειώνει μια κοινωνική τομή στην Ευρώπη με την εκδήλωση επαναστατικών κινήσεων ή επαναστάσεων των οποίων ο αντίκτυπός τους επηρεάζει και την υπόδουλη Ελλάδα για να καταλήξει σύντομα στην ένοπλη εξέγερση.

Ο Traian Stoianovich σχετικά αναφέρει: «Η παρακμή των οθωμανικών πολιτικών και κοινωνικών θεσμών, η πολιτική άνοδος της Αυστρίας και της Ρωσίας και οι σφοδρές και επανειλημμένες εξεγέρσεις των χριστιανών χωρικών, ιερέων, ποιητών και ληστών, οδήγησε στην παρακμή και στο διαμελισμό του οθωμανικού κράτους. Ο σημαντικός πάντως θετικός παράγοντας του πνευματικού και πολιτικού ξυπνήματος και της νέας πολιτιστικής κατεύθυνσης των λαών των Βαλκανίων ήταν η ανάπτυξη μιας ντόπιας εμπορικής ή μεσαίας τάξης που έφερε στα Βαλκάνια μερικές ακτίνες του Αιώνα των Φώτων και αποδέχτηκε, αν και δισταχτικά στην αρχή, το βαρύ έργο της δημιουργίας νέων εθνικών κρατών»⁵⁹.

Έτσι, στον ελληνικό χώρο⁶⁰ εντοπίζουμε ένα κοινωνικό στρώμα εμπόρων που με τρόπο μεταπρατικό και σε όλους τους τομείς της δράσης του, εκτελούσε τον προορισμό του. Από τη μια, είναι οι εμπορευόμενοι Έλληνες του εξωτερικού, τους οποίους αφομοιώνει η όποια πολιτιστική πραγματικότητα του τόπου της εγκατάστασής τους, ενώ, από την άλλη, εντοπίζεται ένα ακόμα στρώμα από Νεοέλληνες που είχαν αυξημένη οικονομική αντοχή, και, παρόλο που κατοικούσαν στο εσωτερικό, ήταν εξαρτημένοι πάλι από το εξωτερικό.

Αυτός ο αλληλοσχετισμός προκαθόριζε την καλλιτεχνική επιρροή και κυρίως την οικονομική εξάρτηση των Ελλήνων εμπόρων από τα μεγάλα εμπορικά, οικονομικά και άρα πολιτισμικά κέντρα της Ευρώπης, όπως τη Βιέννη και τη Βενετία. Μια ένδειξη, σχετική με αυτή την εξάρτηση, εντοπίζουμε και στην περιγραφή της Κατερίνας Κορρέ - Ζωγράφου όταν αναφέρεται στα έπιπλα και τα σκεύη, στις ανθρώπινες συμπεριφορές και συνήθειες τη καθημερινής ζωής των νεοελλήνων της περιόδου 1700-1950. Περιγράφει τις εμπορικές συναλλαγές και την οικονομική εξάρτηση από τη Βενετία και το εμπόριο καθρεφτών των οποίων την τεχνική κατασκευής τους οι βενετσιάνοι κρατούσαν μυστική: «Ακολουθώντας το δρόμο του βενετσιάνικου εμπορίου μαζί με άλλα αντικείμενα πολυτελείας, ήδη από

⁵⁸ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική Βαλκάνια - Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, εκδ. Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1996, σελ. 15.

⁵⁹ Stoianovich Traian, «Ο Κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», στο: Ασδραχάς Σπύρος (επιμ.), *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε' - ιθ' αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979, σελ. 289.

⁶⁰ Πετρήs Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 28.

τον 16^ο αιώνα, οι καθρέφτες θα φθάσουν στα λιμάνια και τα νησιά της Ανατολής (επισημαίνονται στο Ναύπλιο, τη Θεσσαλονίκη, τη Νάξο, τη Χίο, την Πάτμο, την Εύβοια, την Κρήτη, τη Ναύπακτο, το Δυρράχιο -με προορισμό τη Σιάτιστα-κ.ο.κ.)»⁶¹.

Αυτή η πρόσδεση υπάρχει από τους τελευταίους αιώνες της Τουρκοκρατίας. Πριν από την επανάσταση του 1821, σημειώνονται δυτικές καλλιτεχνικές μορφές μέσα στη ζωή του τόπου που φανερώνουν την αφομοίωσή τους μέσα στο ντόπιο εικαστικό σύστημα που υπήρχε αλλά και τη δημιουργία πρόσθετων συνθηκών για μια αλλαγή.

Μετά τον πόλεμο της ανεξαρτησίας, η νέα αστική τάξη γίνεται πιο σύνθετη στα μέλη και τις κοινωνικές ομάδες που θα την αποτελέσουν. Ο Τ. Stoianovich αναφέρει σχετικά: «Η σημασία οποιασδήποτε ομάδας ή τάξης που έχει ή επιδιώκει πολιτική ή οικονομική λειτουργία μετριέται όχι μόνο και ούτε καν κυρίως με την αριθμητική της δύναμη, αλλά εξίσου με την οργάνωση, την ιδεολογία, τα μέσα, την ηγεσία, τους δεσμούς, την πειθαρχία, την αφοσίωση, τη σοφία, την ενεργητικότητα, την ευφυΐα και την εκπαίδευση και των δικών της μελών και των μελών άλλων, φιλικών ή εχθρικών, ομάδων»⁶². Η νέα αστική τάξη είναι η νέα διοικητική, κοινωνική και οικονομική αστική άρχουσα τάξη της Αθήνας που την αποτελεί, αρχικά, η πολυπληθής βαυαρική αυλή του Όθωνα που έδωσε κοινωνικές κατευθύνσεις και επιταγές στη νεοπαγή κοινωνία, κυριαρχώντας στη βιτρίνα του δημοσίου βίου, όχι όμως απαραίτητα και στον οικονομικό τομέα⁶³.

Είναι, έπειτα, οι αστικοποιημένοι προεστοί και κοτζαμπάσηδες που διέσωσαν και αυγάτισαν τα περιουσιακά τους στοιχεία, προσποριζόμενοι την ευνοϊκή γι' αυτούς διανομή των τουρκικών τσιφλικιών, παρόλη την αντίδραση των ακτημόνων δικαιούχων που περίμεναν δικαιότερη κατανομή των εθνικών γαιών.

Στη συνέχεια, έπονται οι αγωνιστές - πολεμιστές του 1821 τους οποίους η αίγλη στα πεδία των μαχών συνόδευε μέχρι τα σαλόνια της νέας πρωτεύουσας και, τέλος, οι εκπρόσωποι του φαναριώτικου και παροικιακού ελληνισμού που εμπλούτισαν τη μεγαλοαστική στρωμάτωση της νεοελληνικής κοινωνίας, φέρνοντας μαζί τους εκτός από την οικονομική τους ευμάρεια, βαθιές κοινωνικές εμπειρίες που αποκτήθηκαν από πολύπλοκες μακρόχρονες αστικές τριβές⁶⁴. Παράλληλα, ενσυνείδητα, προσπαθούν να μεταφυτεύσουν μηχανικά αυτούσιες καλλιτεχνικές μορφές από τις δυτικές χώρες στο μέτρο που μεταφυτεύθηκαν κι άλλοι όροι ζωής στον τόπο μας.

⁶¹ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 142.

⁶² Stoianovich Traian, «Ο Κατακτητής Ορθόδοξος Βαλκάνιος έμπορος», στο: Ασδραχάς Σπύρος (επιμ.), *Η Οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε' - ιθ' αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979, σελ. 290.

⁶³ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 66.

⁶⁴ Ιακωβίδης Χρήστος, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και Αστική Ιδεολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1982, σελ. 28.

Στην σπασμωδική και αδέξια προσπάθεια αυτού του «εκσυγχρονισμού» που συμβάδισε με τη νόθα διαδικασία αστικοποίησης⁶⁵, που χαρακτηρίζει και τη νεοελληνική κοινωνική πραγματικότητα, θα αποδοθεί η προσπάθεια ελέγχου της πλούσιας πολιτιστικής παράδοσης του τόπου. Αυτό δεν είναι από τα πράγματα που υποχωρούν εύκολα και βιαστικά⁶⁶. Παράλληλα, η νέα αστική τάξη αναζητώντας καλλιτεχνική τροφή καταφεύγει στον δυτικό - ευρωπαϊκό πολιτισμό⁶⁷, στο πολιτιστικό αλλά και στο κοινωνικό επίπεδο, στις αξίες και τον τρόπο ζωής. Αυτά, εντούτοις, δεν έχουν την ικανότητα να εκφράσουν τις κοινωνικές ανακατατάξεις που προξένησαν οι αστικές κοινωνικές επαναστάσεις κυρίως της Αγγλίας και της Γαλλίας. Η δυτική τέχνη επιβάλλεται βίαια σαν λόγια γλώσσα στο νέο ελληνικό κράτος ενώ η αστική ιδεολογία, που δεν αρκείται σε νόθες μεταγραφές, επιβάλλει τη δήθεν δική της λόγια τέχνη, δηλαδή αυτούσια τη δυτική.

Έτσι, από τη στιγμή που οι αστοί έχουν να προβάλουν τη δική τους τέχνη, κάθε παραδοσιακή καλλιτεχνική εκδήλωση απομένει μονάχα «λαϊκή» και στην προσπάθειά τους να μεταφυτέψουν στην Ελλάδα την ευρωπαϊκή κουλτούρα, θεωρούν τον ελληνικό λαό, δηλαδή το χθεσινό εαυτό τους, απολίτιστο και τοποθετούν τον εαυτό τους στα μη λαϊκά στρώματα⁶⁸.

Παράλληλα, η αστική αυτή τάξη δανείζεται από τον αρχαίο κόσμο τα βαφτιστικά ονόματα ενδόξων προγόνων για ανθρώπους και πράγματα, χωρίς όμως -κι αυτό είναι χαρακτηριστικό- να δανειστεί πολλά από την αρχαία κλασική σκέψη και δημιουργία. Το ενδιαφέρον της σταματούσε εκεί. Περισσότερο από αδιαφορία παρά από έλλειψη γνώσεων των «αρχαίων» μας πραγμάτων⁶⁹. Κι αυτό γιατί, παρόλα τα αρχαιοπρεπή γνωρίσματα της νεοσηματιζόμενης αστικής τάξης, η εθνική αποκατάσταση εξακολουθούσε να ταυτίζεται με την αναβίωση της

⁶⁵ Φίλιας Βασιλίας, *Κοινωνία και Εξουσία στην Ελλάδα, Η νόθα αστικοποίηση 1800-1864*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1985. Ο Μιχάλης Μερακλής στο: *Ελληνική Λαογραφία, Κοινωνική Συγκρότηση, Ήθη και Έθιμα, Λαϊκή Τέχνη*, Γ' έκδοση, Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 31-32 για τη νόθα αστικοποίηση αναφέρει: «Πολιτισμικά εντούτοις θα έλεγε κανείς ότι και ο αστικός πληθυσμός, σ' ένα πολύ μεγάλο ποσοστό, είναι «ημιαστικός» και ετερογενής: τόσο στα μεγάλα αστικά κέντρα (όπου ένα στοιχείο αγροτικής κουλτούρας παραμένει λειτουργικό), όσο και στις πιο απόμακρες ή μικρές αγροτικές κοινότητες (όπου έχουν διεισδύσει τυπικά στοιχεία αστικού πολιτισμού). Ο αστικός τρόπος ζωής έχει γοητεύσει έναν λαό που, ωστόσο, ήταν ανέτοιμος για μια τέτοια μετάβαση. Η μετάβαση δεν έγινε από μέσα, ως η φυσική εξέλιξη μιας εσωτερικής οικονομικής (βιομηχανικής) ανάπτυξης. Πιο πολύ επιβλήθηκε απ' έξω, καθώς οι διάφορες «βοήθειες» των συμμαχικών σχεδίων και προγραμμάτων, από τον πόλεμο κι ύστερα, δεν χρησιμοποιήθηκαν για τη δημιουργία των προϋποθέσεων μιας παραπέρα, αυτοδύναμης ανάπτυξης, αλλά για την κάλυψη καταναλωτικών αναγκών, όπως τις διαμόρφωνε η εισαγωγή, μαζί με τις βοήθειες, κι ενός διαφημιζόμενου (στην κυριολεξία του όρου) τρόπου ζωής, που δεν ήταν ισόρροπος με το οικονομικό επίπεδο του πληθυσμού. Έτσι ο πληθυσμός αυτός τρέφει ένα βαθύτερο διχασμό, είναι αγρότης και αστός μαζί, και μάλιστα με τρόπο που δε γεφυρώνει τις διαφορές, αλλά οδηγεί σε σοβαρές ανισορροπίες και μεταπτώσεις.

⁶⁶ Πετρή Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 29.

⁶⁷ *Ο.π.*, σελ. 31.

⁶⁸ *Ο.π.*, σελ. 37.

⁶⁹ Ιακωβίδης Χρίστος, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και Αστική Ιδεολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1982, σελ. 27.

χριστιανικής βυζαντινής Αυτοκρατορίας. Μια ουσιαστική τοποθέτηση που ενείχε το σπέρμα της «Μεγάλης Ιδέας» μέσα της, όχι μόνο από τότε αλλά και από πολύ πριν, που δεν κατόρθωνε να βγει στην επιφάνεια εξαιτίας της εμμονής των ξένων στα αρχαιοπρεπή συνθήματα που αντιστοιχούσαν στα οράματα του ρομαντικού ευρωπαϊκού κινήματος.

Η παραπάνω σύνθετη κοινωνική εικόνα βρήκε το «νεοκλασικισμό» και τη διακοσμητική ζωγραφική των Αρχοντικών της Μακεδονίας ως μέσο έκφρασης, ενώ ο όρος «λαϊκός» χρησιμοποιήθηκε μαζί σαν ποιοτική εκτίμηση που εκφέρανε οι αστοί και οι (νεοφτιαγμένοι νόθα) μικροαστοί μαζί με εκείνο το στρώμα των παλιότερων ή νεότερων γαιοκτημόνων⁷⁰. Με τέτοιο ιδεολογικό υπόβαθρο, η οικονομική άνθιση είναι αυτή που επιτρέπει στους νοικοκύρηδες τη δαπάνη για τον καλλιτεχνικό εμπλουτισμό των αστικών αρχοντικών σπιτιών τους.

Η Ζωή Γοδόση αναφερόμενη στις τοιχογραφίες του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυρα (Σέλιτσα) Κοζάνης και αναλύοντας την απόδοση του χώρου υποστηρίζει ότι: «Ο τρόπος με τον οποίο ο ζωγράφος των τοιχογραφιών χειρίζεται το θέμα του απηχεί τις αντιλήψεις για τη βίωση του χώρου από τους κατοίκους των κοινοτήτων στις οποίες είχαν αναπτυχθεί ορισμένες αστικές λειτουργίες το 19ο αιώνα. Ο χώρος λειτουργεί σαν ένα σκηνικό στο οποίο εντάσσεται η ανθρώπινη δραστηριότητα. Η οργάνωσή του, η επέμβαση του ανθρώπου με οποιονδήποτε τρόπο στο φυσικό περιβάλλον, μαρτυρεί τις οικονομικές και κοινωνικές σχέσεις που διαμορφώνονται σε μια κοινωνία, καθώς και τις αφηγήσεις που συγκροτούνται, δείγματα της ατομικής και συλλογικής μνήμης, σημάδια της δράσης των ανθρώπων στον χώρο και τον χρόνο»⁷¹.

Μια μεγάλη σειρά από εντυπωσιακές τοιχογραφίες, φιλοτεχνημένες από Ηπειρώτες αγιογράφους και λαϊκούς ζωγράφους, κυρίως τον 19^ο αιώνα, έρχεται να κοσμήσει τους τοίχους των Αρχοντικών στην Ήπειρο, τη Θεσσαλία και τη Μακεδονία. Οι λαϊκοί ζωγράφοι απλώνουν πάνω σε μεγάλες επιφάνειες τον χρωματικό και συνθετικό τους πλούτο⁷² και ξεσηκώνουν πολλά θέματα από ευρωπαϊκές λιθογραφίες, χαλκογραφίες της εποχής, (γκραβούρες)⁷³ ή άλλες γραφικές αναπαραστάσεις.

Πέρα από τη μακραίωνη αρχαιοελληνική και βυζαντινή παράδοση, η λαϊκή ζωγραφική δέχεται, εξαιτίας της γεωγραφικής θέσης της χώρας, δύο σοβαρές ξένες επιδράσεις⁷⁴: την ανατολική και τη δυτική - φράγκικη. Γίνονται αντιληπτές οι επιδράσεις και από την παλαιότερη ισλαμική τέχνη, που ενισχύεται με την τουρκική

⁷⁰ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 64.

⁷¹ Γοδόση Ζωή, «Οι τοιχογραφίες του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυρα (Σέλιτσα)», στο: Χανδακά Σοφία (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες, Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 216.

⁷² Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 15^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 122.

⁷³ Μουτσόπουλος Ν., *Τα Αρχοντικά της Σιάτιστας*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, σελ. 110-111.

⁷⁴ Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974.

κατάκτηση, και από το όψιμο κεντροευρωπαϊκό μπαρόκ ή ροκοκό. Παράλληλα όμως, διακρίνονται και κάποιες κατά τόπους διαφορές και παραλλαγές που σχετίζονται με τις παραδόσεις της κάθε περιοχής τις εμπειρίες και τις εικόνες των μαστόρων και των οικοδεσποτών των Αρχοντικών⁷⁵. Το καλλιτεχνικό αίσθημα ανανεώνεται καθώς οι λαϊκοί δημιουργοί δεν παρασύρονται στη μίμηση των σκουρόχρωμων τοιχογραφιών και εικόνων, αλλά εκφράζονται με λιτότητα, διαφάνεια του σχήματος και καθαρότητα, καθώς και με αφέλεια και έναν ρεαλισμό που συνυπάρχει με το λυρισμό του χρώματος.

Εκείνο που γίνεται εύκολα φανερό είναι πως η μουσουλμανική τέχνη επηρέασε περισσότερο την ξυλογλυπτική (βλ. παράρτημα β', εικ. 5, 10, 12, 13, 15, 17) ενώ η δυτικοευρωπαϊκή τέχνη βρήκε πρόσφορο έδαφος στη διακοσμητική ζωγραφική (βλ. παράρτημα β', εικ. 3, 4, 6, 8,). Εξάλλου, σχετικά με τα διάφορα πρότυπα στη λαϊκή ζωγραφική ο Μ. Μερακλής σημειώνει: «Πράγματι τα διάφορα πρότυπα, τα οποία άλλωστε πολλές φορές δεν ήταν λαϊκά, αφομοιώθηκαν και τρόπον τινά μετουσιώθηκαν σ' ένα λαϊκό στυλ, και ίσως αυτή είναι η κύρια μεταβολή: του μη λαϊκού σε λαϊκό, και όχι του ευρωπαϊκού σε ελληνικό, γιατί η λαϊκότητα δεν έχει τόσο εθνικά όρια όσο έχει όρια κοινωνικά και πολιτισμικά, που υπερβαίνουν τα εθνικά»⁷⁶.

Μέσα στη διακοσμητική ζωγραφική θα βρει πρόσφορο έδαφος για να εκφραστεί και το καλλιτεχνικό αίσθημα του λαϊκού ζωγράφου, το οποίο ανανεώνεται με την προσπάθεια του λαϊκού καλλιτέχνη να τοποθετήσει την τέχνη πιο πάνω και από τη ζωή θεωρώντας και τις δύο εντεταμένες σε ανώτερο βαθμό και εξιδανικεύοντάς τες: Με την καλλιτεχνική του επέμβαση στη φύση και τη ζωή επιθυμεί να εκφράσει την αγάπη του στην ίδια τη ζωή, τη φυσική ζωή. Παράλληλα όμως, θέλει με το έργο του να αναδημιουργήσει τη φύση και να συμβάλει στην ενίσχυση και τόνωση της ζωής για τη μεγαλύτερη ανάδειξή τους⁷⁷ συνδυάζοντας πάντα την πρακτική σκοπιμότητα και τη διακοσμητική αντίληψη⁷⁸.

Οι εσωτερικές διακοσμήσεις των Αρχοντικών της Σιάτιστας είναι εμπνευσμένες από τη ζωή των Σιατιστινών εμπόρων στην Ευρώπη και τις εμπειρίες και εντυπώσεις των ζωγράφων και των σιναφιών από τη θητεία τους σε σπίτια της Πόλης και της Αυστροουγγαρίας⁷⁹. Ενσυνείδητα αναπαράγουν αυτά τα ξενικά είδη και θέματα που, ίσως, θα υπονόμειαν την έννοια της πρωτοτυπίας. Όμως οι λαϊκοί ζωγράφοι με τη φαντασία τους διαφοροποιούν και εμπλουτίζουν τη θεματολογία

⁷⁵ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 75.

⁷⁶ Μερακλής Μ., *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 416.

⁷⁷ *Ο.π.*, σελ. 417.

⁷⁸ Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974, σελ. 98-99.

⁷⁹ Βεΐκου Δέσποινα, Νομικού Ρίζου Δανάη, *ΣΙΑΤΙΣΤΑ, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Εκδ. Οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα, 1989, σελ. 22.

τους βάζοντας και την προσωπική σφραγίδα, την έμπνευση και το μεράκι που διαθέτουν για να υπενθυμίσουν στον αστό πελάτη της εποχής τους και σ' εμάς, στο μεταγενέστερο θεατή και θαυμαστή της δουλειάς τους, ότι τα πρωτότυπα στοιχεία της λαϊκής δημιουργίας γενικά είναι, ακριβώς, η μίμηση και η επανάληψη⁸⁰.

Η Ζωή Γοδόση στην περιγραφή των τοιχογραφιών του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυνα αναφέρεται στο πρότυπό τους: «Οι ιδιαιτερότητες της μορφής των κτηρίων [των τοιχογραφιών] θα μπορούσαν να αιτιολογηθούν με τον εντοπισμό του πιθανού προτύπου. Πρόκειται για το *Προσκυνητάριον της Αγίας πόλεως Ιερουσαλήμ και πάσης Παλαιστίνης* του Αρχιμανδρίτη του Αγίου Τάφου Συμεών, που εκδόθηκε με την προτροπή του Πατριάρχη Ιεροσολύμων Παρθενίου το 1749 στη Βιέννη. Την εικονογράφησή του ανέλαβε, όπως σημειώνεται, ο Χριστόφορος Ζεφάρ.[...] Τα έντυπα προσκυνητάρια που κυκλοφορούν από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, αντικαθιστώντας τα εικονογραφημένα χειρόγραφα προσκυνητάρια, αποτελούν ένα είδος ταξιδιωτικού οδηγού αλλά και ψυχωφελούς αναγνώσματος, στο οποίο συνδυάζονται στοιχεία για την τοπογραφία των Αγίων Τόπων και την ιερή ιστορία»⁸¹.

Πιο κάτω, συνεχίζοντας την αναφορά της στο πρότυπο των τοιχογραφιών, η ίδια αναφέρει: «Τα κτήρια για τα οποία χρησιμοποιήθηκε ως πρότυπο το προσκυνητάριο, παραπέμπουν ωστόσο στην παραδοσιακή αντίληψη για τον χώρο πριν από την εποχή του Διαφωτισμού, στην “γεωγραφία της πίστης”, όπως την ονομάζει ο Πασχάλης Κιτρομηλίδης: “Η συνείδηση του χώρου στην παραδοσιακή ελληνική σκέψη καθοριζόταν από τη γεωγραφία της πίστης. Το περιεχόμενό της εξέφραζαν σε μεγάλο βαθμό οι περιγραφές των Αγίων Τόπων, των Μονών της Αθωνικής χερσονήσου και του όρους Σινά. Αυτοί ήταν οι τόποι προσκυνήματος τους οποίους κάθε ευσεβής ψυχή ποθούσε να επισκεφτεί. Για τους περισσότερους ένα παρόμοιο προσκύνημα αντιπροσώπευε τη μόνη μορφή γεωγραφικής κινητικότητας που μπορούσαν να συλλάβουν ως ευκαταία εμπειρία σε όλη τη διάρκεια της ζωής τους.”»⁸².

Κύριο χαρακτηριστικό στην ζωγραφική τέχνη των λαϊκών καλλιτεχνών στα Αρχοντικά της Σιάτιστας αποτελεί η επιβολή του χρώματος και η κυριαρχία φυτομορφικών και στυλιζαρισμένων θεμάτων χωρίς όμως στυγνή αντιγραφή των ξενικών απεικονίσεων⁸³. Ενώ από την ανατολική τέχνη απορρίπτονται τα πολύπλοκα αραβουργήματα και οι άψυχες φυσικές συνθέσεις, διατηρούνται ωστόσο, τα τριαδικά εραλδικά σχήματα (αυτά που έχουν σχέση με οικογενειακά

⁸⁰ Μερakλής Μ., *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 414.

⁸¹ Γοδόση Ζωή, «Οι τοιχογραφίες του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυνα (Σέλιτσα)», στο: Χανδακά Σοφία (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες, Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 215.

⁸² *Ο.π.*, σελ. 217.

⁸³ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 75.

εμβλήματα), τα οποία αποδίδουν συμμετρία και αυστηρότητα. Και ενώ υιοθετούνται τα άνθη της ανατολικής διακοσμητικής, αποδίδεται σε αυτά ψυχή με φιγούρες ανθρώπων, ζώων και πουλιών. Διακρίνεται μια έντονη ροπή προς την αφήγηση και το νατουραλισμό που θα δώσει στα έργα διδακτικό χαρακτήρα.

Πολιτείες, όπως η Κωνσταντινούπολη (βλ. παράρτημα β', εικ. 24, 26, 28), η Βενετία, η Αδριανούπολη και η Φραγκφούρτη (βλ. παράρτημα β', εικ. 1), ανοιχτές θάλασσες και λιμάνια με καράβια, θέματα από τη φύση, οι τέσσερις εποχές του χρόνου (βλ. παράρτημα β', εικ. 27), κυνήγι σε όμορφα δάση, ζώα και φυτά, δράκοι, άνθη, στεφάνια ή πανέρια που ξεχειλίζουν από καρπούς και άνθη (βλ. παράρτημα β', εικ. 9, 11, 16) και διακοσμητικά θέματα, συμβολικές εικόνες με ιδεολογικό περιεχόμενο όπως οι δικέφαλοι αετοί (βλ. παράρτημα β', εικ. 36), ρόδακες (βλ. παράρτημα β', εικ. 39), ψευτοκορνίζες (βλ. παράρτημα β', εικ. 32, 33) και ψευτοπαράθυρα, προσωποποιήσεις θεοτήτων (βλ. παράρτημα β', εικ. 19, 22), απομιμήσεις ορθομαρμάρωσης (βλ. παράρτημα β', εικ. 23), ρωπογραφίες και άλλα συμβολικά στοιχεία, εκκλησίες, δέντρα, κυπαρίσσια και περιβόλια επαναλαμβάνονται και διαφοροποιούνται⁸⁴ χωρίς να διέπονται από κανένα κανόνα της προοπτικής⁸⁵.

Περιγράφοντας τη θεματολογία της διακοσμητικής ζωγραφικής του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στη γειτονική Εράτυνα, η Ζωή Γοδόση αναφέρει: «Διακόσμηση με τοιχογραφίες συναντάμε σε χώρους του ισογείου και του ορόφου.[...] Διάσπαρτες μέσα στο τοπίο είναι και οι ανθρώπινες μορφές σε σκιαγραφία, που επιδίδονται σε διάφορες ασχολίες (μάζεμα φρούτων, κυνήγι, χορός, ψάρεμα). Με τον ίδιο τρόπο εικονίζονται, έξω από την κανονική τους κλίμακα, τα ζώα και τα πουλιά. Σε ορισμένα σημεία ο ζωγράφος σχεδιάζει ατμόπλοια, ιστιοφόρα και βάρκες που πλέουν μαζί με τεράστια ψάρια στα νερά της θάλασσας. Σε δύο περιπτώσεις τα καράβια είναι τοποθετημένα κατά μήκος των τόξων μιας γέφυρας, για να αναδειχθούν καλύτερα τα χαρακτηριστικά τους. Τα κτήρια που ανήκουν σε διαφορετικούς τύπους, επαναλαμβάνονται σε παραλλαγές και παριστάνονται σε σύνολα, χωρίς όμως να υπάρχει οργανική σύνδεση των επιμέρους στοιχείων του συνόλου»⁸⁶.

Για τη θεματολογία της λαϊκής ζωγραφικής των Αρχοντικών της Σιάτιστας, αρκετά εκτενή περιγραφή επιχειρούν οι Κονταλέκα Ευαγγελία και Μούρτος Γιάννης. Για το **Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα** επισημαίνουν πως στον τοιχογραφικό του διάκοσμο «ξεχωρίζει η απεικόνιση της Φραγκφούρτης, που αποδίδεται με ελεύθερη

⁸⁴ Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 12^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 123.

⁸⁵ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 113.

⁸⁶ Γοδόση Ζωή, «Οι τοιχογραφίες του σπιτιού του Παπαθεοδώρου στην Εράτυνα (Σέλιτσα)», στο: Χανδακά Σοφία (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες, Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόλης Ζώρα*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 213.

φαντασία από τον καλλιτέχνη και συνοδεύεται από την αφελή ανιστόρηση της πόλης με την επιγραφή: «FRANKFURT AMAYN» (sic) (βλ. παράρτημα β', εικ. 1) και απεικόνιση αυστριακού ουσάρου με την επιγραφή: «Le Houssare d' Autriche»⁸⁷ (βλ. παράρτημα β', εικ. 2).

Ο Ν. Μουτσόπουλος αναφέρει για το **Αρχοντικό Μανούση**: «Στους χειμωνιάτικους οντάδες υπάρχουν τζάκια, μεσάντρες ζωγραφισμένες (εντοιχισμένες ντουλάπες) (βλ. παράρτημα β', εικ. 15) και τοιχογραφίες στη ζωφόρο όπου εικονίζονται διάφορα βουνά της Μακεδονίας “Σνιάζικος, Κήβασος, ο Έλοιμπος, Άθαν(;)”, τα Όθρηα, ο Μπούρυνος και Άγραφα” (βλ. παράρτημα β', εικ. 3). Δίπλα στο χειμωνιάτικο οντά, υπάρχουν άλλα δυο δωμάτια, η τραπεζαρία του προσωπικού και το μαγειριό με την έξοδο υπηρεσίας. Στη ζωφόρο των εξωτερικών διαδρόμων υπάρχουν ενδιαφέρουσες τοιχογραφίες (βλ. παράρτημα β', εικ. 14) με συμβολικές παραστάσεις (βλ. παράρτημα β', εικ. 7) και παραστάσεις κυνηγιού»⁸⁸.

Για το **Αρχοντικό Χατζηγιαννίδη - Νερατζόπουλου** οι Κονταλέκα και Μούρτος, περιγράφουν το μεσοπάτωμα όπου βρίσκεται ο ηλιακός, «ο ωραιότερος και πλουσιότερα διακοσμημένος χώρος του σπιτιού (βλ. παράρτημα β', εικ. 18), που είναι ανοιχτός προς τη μεσιά και επικοινωνεί με τον μπας- οντά και τα δύο ακόμη χειμωνιάτικα δωμάτια με τον ανοιχτό περιμετρικό διάδρομο»⁸⁹.

Κατόπιν, στο **Αρχοντικό Πουλκίδη - Πούλκως** δίνεται έμφαση στην μορφολογία των εξωτερικών όψεων καθώς «εμφανίζει πρωτότυπα ζωγραφιστά μοτίβα ανάμεσα στους φεγγίτες των σαχνισιών (σκεπαστοί εξώστες), όπως ρόδακες ισλαμικής προέλευσης και ένα ωραίο καράβι»⁹⁰.

Οι δύο ερευνητές αναφέρονται και στο **Αρχοντικό Τζώνου**: «Η κατοικία είναι ξακουστή για τις περίφημες ξυλόγλυπτες διακοσμήσεις και τοιχογραφίες των εσωτερικών του χώρων. Από τις πιο ενδιαφέρουσες σιατιστινές τοιχογραφίες είναι η τοιχογραφία με αναπαραστάσεις της πόλης της Κωνσταντινούπολης (βλ. παράρτημα β', εικ. 26) και της Αδριανούπολης, που χρονολογούνται από το 1756.

Η τοιχογραφία της Αδριανούπολης μάλιστα παριστάνει μια άποψη της πόλης από τις όχθες του ποταμού Έβρου, στην κοίτη του οποίου πλέουν αλιευτικά πλοία και κολυμπούν μεγάλα ψάρια. Στη μέση του ποταμού είναι χτισμένος ένας πύργος ξεχωριστής σημασίας, για τον οποίο έχει γραφθεί και ένα παραμύθι, που σχετίζεται με την άτυχη μοίρα της όμορφης κόρης του βασιλιά της πόλης, η οποία πέθανε από το φαρμακερό δάγκωμα φιδιού. [...] Στο Αρχοντικό, επίσης, σώζονται σε

⁸⁷ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 128.

⁸⁸ Μουτσόπουλος Νικόλαος, *Τα Αρχοντικά της Σιάτιστας*, Ανάτυπο από τον Α' τόμο της επιστημονικής επετηρίδος της Πολυτεχνικής Σχολής, Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1964, σελ. 52.

⁸⁹ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 123.

⁹⁰ Ο.π., σελ. 125.

άριστη κατάσταση οι φεγγίτες του πάνω ορόφου των σαχνισιών καθώς και τα χρωματιστά ταβάνια των δωματίων. Στο Αρχοντικό του Τζώνου έχει εντοπιστεί η ακόλουθη επιγραφή με μαύρα γράμματα πάνω σε λευκό κάμπο « Τάως μεγαχής τω κάλει διαφέρον πτηνών απάντων ος λίαν απαστράπτων και συγ' ευκτημαινε ουτω θαλαμε τawas γε (----) ύτεν θαλάμων υπερ---ρ---δεσπότη κυδος μεγα» θρέμματος Σιατίστη 1786, Νοεμβρίου α.»⁹¹.(sic).

Οι τοίχοι των Αρχοντικών γίνονται το πεδίο έκφρασης της ελεύθερης φαντασίας των ζωγράφων. Απεικονίζονται πόλεις και λιμάνια της Αδριατικής και της Μαύρης Θάλασσας, θέματα από την ελληνική μυθολογία (βλ. παράρτημα β', εικ. 20, 21) με χαρακτήρα περιγραφικό και διδακτικό. Και σε όλα αυτά δεσπόζει εμφανέστατα η επίδραση του ευρωπαϊκού μπαρόκ, του πολιτογραφημένου στην Οθωμανική επικράτεια με τη μορφή του τουρκομπαρόκ⁹², τόσο στη διάταξη των διακοσμητικών θεμάτων όσο και στην επιλογή των χρωμάτων.

Σε άλλες περιπτώσεις, μαζί με το προσφιές θέμα των λουλουδιών και ανθοδοχείων σε πολλές παραλλαγές (βλ. παράρτημα β', εικ. 9, 11, 16), εντοπίζονται αγγελάκια που προβάλλουν σε διάφορες στάσεις μέσα από γιρλάντες και στεφάνια. Με τον τρόπο αυτό, για να εκφραστεί και η θρησκευτικότητα της λαϊκής ζωγραφικής, ο λαϊκός ζωγράφος θα ακολουθήσει την παράδοση των βυζαντινών τέμπλων με τη χρήση όμως στοιχείων μπαρόκ και ροκοκό. Έπειτα θα φροντίσει να καλύψει και την παραμικρή επιφάνεια με πλούσια διακόσμηση και να επιτύχει τη δημιουργία βαριάς και επιβλητικής ατμόσφαιρας⁹³. Κι ανάμεσα σε όλα, θα απεικονίσει κυρίαρχα την Κωνσταντινούπολη με την Αγια-Σοφιά, την έκφραση, αφενός, του εθνικού και καλλιτεχνικού οράματος και, αφετέρου, της πίστης της κρατημένης από τις πηγές της Ορθοδοξίας⁹⁴.

Καθαρή ένδειξη σχετιζόμενη με την πρωτοκαθεδρία της Πόλης (βλ. παράρτημα β', εικ. 28) στη θεματολογία των τοιχογραφιών εντοπίζουμε και στο **Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη** στη Σιάτιστα, ένα Αρχοντικό που, σύμφωνα με τους Κονταλέκα Ευαγγελία και Γιάννη Μούρτο, πιστεύεται ότι πρόκειται για οικοδόμημα των αρχών του 18^{ου} αιώνα, ένα από τα παλαιότερα -ίσως το παλαιότερο- στην πόλη της Σιάτιστας⁹⁵.

Σε παλαιότερη μελέτη μου, που αφορά, αφενός, την περιγραφή και ανάλυση της αρχιτεκτονικής του εν λόγω παραδοσιακού οικήματος και, αφετέρου, την

⁹¹ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 125-126.

⁹² Βεΐκου Δέσποινα, Νομικού Ρίζου Δανάη, *ΣΙΑΤΙΣΤΑ, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Εκδ. Οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα, 1989, σελ. 22.

⁹³ *Ο.π.*, σελ. 31.

⁹⁴ Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 15^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 122.

⁹⁵ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 130.

κοινωνικοϊστορική και πολιτικοϊδεολογική περιγραφή και ανάλυση της εποχής δημιουργίας των τοιχογραφιών του συγκεκριμένου αρχοντικού, παρουσιάζεται, παράλληλα, και ο διδακτικός ρόλος των διάκοσμων του αρχοντόσπιτου και η συμβολή τους στην κατανόηση της ύπαρξης πολλών απόψεων για κάθε κοινωνικό φαινόμενο⁹⁶.

Αυτός ο πλουραλισμός στην ερμηνεία των κοινωνικών φαινομένων ενισχύεται και μέσα από τη μελέτη των τοιχογραφιών: Οι δύο προηγούμενοι ερευνητές για το ζωγραφικό διάκοσμο του Αρχοντικού αυτού αναφέρουν: «Στον όροφο σε έναν από τους καλούς οντάδες έχουν διατηρηθεί τοιχογραφίες με απόψεις της Κωνσταντινούπολης, εξωτικά πουλιά και ζώα της ζούγκλας (βλ. παράρτημα β', εικ. 38). [...]. Σε κάποιο σημείο του λαμπά⁹⁷ του παραθύρου εικονίζεται ο Κολοσσός της Ρόδου (βλ. παράρτημα β', εικ. 37). Σε άλλο σημείο απεικονίζεται μια σκηνή από τη ζωή της Γαλλικής Βασιλικής οικογένειας⁹⁸».

Για την τελευταία αυτή τοιχογραφία, στην παλαιότερη μελέτη μου, αναγνωρίζεται διαφορετικά η ταυτότητα της κεντρικής φιγούρας στο πάνω μισό τμήμα της συγκεκριμένης ζωγραφικής επιφάνειας. Η σκηνή εντοπίζεται στην Πριγκιπόνησο της Κωνσταντινούπολης (βλ. παράρτημα β', εικ. 31). Πλαισιωμένος από παιδικές φιγούρες, έναν νησιώτη και μια -ντυμένη αναγεννησιακά- γυναικεία φυσιογνωμία, την Κασσάνδρα Καντακουζηνή, [...], απεικονίζεται «ο Μολδαβός, χριστιανός ορθόδοξος και Ρωμιός πρίγκιπας Δημήτριος Καντεμίρ (1673-1723)⁹⁹. Είναι μια από τις σπουδαιότερες προσωπικότητες της Ρωμοσύνης στην οθωμανική περίοδο.[...]. Κινείται στα πλαίσια του Ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, [...]. Σήμερα αποτελεί μείζονα εθνικό ήρωα της Ρουμανίας και της Μολδαβίας». Ο συγκεκριμένος πρίγκιπας απεικονίζεται, όμως, ο ίδιος και στο κάτω μισό τμήμα της ζωγραφικής επιφάνειας να «παίζει ούτι με το αναλόγιο μπροστά του και φορώντας ράσο, πιο επιβλητικός στη ματιά του θεατή της τοιχογραφίας» πλαισιωμένος από άλλους δυτικοφορεμένους –με φράκο- μουσικούς, τον Βασιλάκη τον Λυράρη και τον Στραβογιώργη¹⁰⁰.

Πρόκειται για μια τοιχογραφία του Αρχοντικού που παρουσιάζει μέσω των εικονιζόμενων μουσικών μορφών, την ανατολίτικη και τη λόγια κοσμική μουσική της Πόλης να αλληλοεπιδρούν. «Και είναι πολύ εύστοχη η επινόηση από το λαϊκό ζωγράφο αυτής της μουσικής σκηνής στο κάτω μέρος της τοιχογραφίας και η νοερή απόδοση ήχου σε αυτή. Με την απεικόνιση της συνύπαρξης βυζαντινής, ανατολικής και δυτικής μουσικής μέσω των μη σύγχρονων μεταξύ τους αντιπροσωπευτικών της

⁹⁶ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 16.

⁹⁷ Τα δύο πλαϊνά μέρη ενός κουφώματος στο οποίο μπαίνει η ψευτοκάσα. Ο λαμπάς υφίσταται μόνο όταν ο τοίχος σχηματίζει Π σ' εκείνο το σημείο.

⁹⁸ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} – 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 130.

⁹⁹ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 161.

¹⁰⁰ *Ό.π.*, σελ. 168.

μορφών στην τοιχογραφία, αποδίδεται εικαστικά το πάντρεμα δυτικού και ανατολίτικου πολιτισμού»¹⁰¹.

Έπειτα, «επάνω από ένα παράθυρο του οντά εικονίζεται δικέφαλος αετός με στέμματα και σταυρό (βλ. παράρτημα β', εικ. 36). Επίσης, παραπέρα και πίσω από τη θύρα του δωματίου, υπάρχει η τοιχογραφία ενός άνδρα, εικάζεται ότι πρόκειται για την προσωπογραφία του ιδιοκτήτη, με την παλιά σιατιστινή τοπική ενδυμασία»¹⁰² (βλ. παράρτημα β', εικ. 35).

Κυρίαρχη, ανάμεσα σε άλλες τοιχογραφίες του *musafir oda* του ίδιου Αρχοντικού, παρουσιάζεται επιβλητική η βυζαντινή πρωτεύουσα και τιμητικά δαφνοστεφανωμένη σε ωσειδές πλαίσιο, αντίγραφο δυτικής χαλκογραφίας της εποχής. Αντιπροσωπεύει τη «Μεγάλη Ιδέα» και την αντίληψη της εθνικής αποκατάστασης που ταυτίζεται με την αναβίωση της χριστιανικής βυζαντινής Αυτοκρατορίας¹⁰³.

Η Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, που ασχολήθηκε με τη διακόσμηση των Αρχοντικών της Σιάτιστας, εντόπισε το πρότυπο που χρησιμοποίησε ο ζωγράφος για την απεικόνιση της Κωνσταντινούπολης. Πρόκειται για μια χαλκογραφία του 1851, έργο του αγιορείτη Μοναχού Κωνσταντίνου Καλδή με καταγωγή από το Πλωμάρι της Λέσβου. Συνεπώς, το πρότυπο του ζωγράφου εδώ ήταν ένα έργο ανατολικής ορθόδοξης τέχνης¹⁰⁴.

Εκατέρωθεν της Πόλης απεικονίζονται δύο μνημεία της αρχαίας Ελλάδας και της ελεύθερης πια Αθήνας¹⁰⁵, οι Στύλοι του Ολύμπιου Δία (βλ. παράρτημα β, εικ. 30) και η Πύλη του Αδριανού (βλ. παράρτημα β', εικ. 29) για να εκφράσει ο λαϊκός ζωγράφος, με την τέχνη του, το κοινωνικοϊδεολογικό κλίμα της εποχής του. Στη μελέτη της τοιχογραφικής αυτής σύνθεσης όπου απεικονίζεται η σύνθετη κοινωνική εικόνα της εποχής δημιουργίας της, αναφέρεται ο «νεοκλασικισμός» ως μέσο έκφρασής της¹⁰⁶. Στη διαμόρφωση του δομημένου περιβάλλοντος της νέας πρωτεύουσας αντιπροσωπευτικά του νεοκλασικισμού είναι τα δύο συγκεκριμένα αρχαιοελληνικά μνημεία της Αθήνας που απεικόνισε ο λαϊκός ζωγράφος στον *musafir oda* του Αρχοντικού.

Με τη ζωγραφική αυτή σύνθεση «ανταποκρίθηκε στο κοινωνικό ρεύμα της εποχής του για συνδυασμό της «Μεγάλης Ιδέας» για αναβίωση του χριστιανικού Βυζαντίου με την αντιπροσωπευτική απεικόνιση της Πόλης και του ρομαντικού

¹⁰¹ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 169.

¹⁰² Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 130.

¹⁰³ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 64.

¹⁰⁴ Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη από την κριτική στο «Και όμως... οι τοίχοι μιλάνε!», Χρήστου Τσανασίδη.

¹⁰⁵ Μουτσόπουλος Ν. Κ., *Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική της Μακεδονίας 15^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1993, σελ. 80.

¹⁰⁶ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 67.

ευρωπαϊκού κινήματος με αντιπροσωπευτικά εικαστικά έργα τα δύο αθηναϊκά αρχαιοελληνικά μνημεία».

Στη συνέχεια, μέσα από τη ζωγραφική αυτή σύνθεση, επιδίωξη του λαϊκού καλλιτέχνη είναι και να επιβεβαιώσει την ιστορική συνέχεια του Ελληνισμού. Είναι η περίοδος που το ερώτημα «Γραικός, Ρωμιός ή Έλλην» ταλάνιζε την εθνική συνείδηση και οι παραδόσεις, τα δημοτικά τραγούδια, τα έθιμα και η θρησκεία¹⁰⁷ έρχονται να αποτελέσουν το βασικότερο επιχείρημα για την απόδειξη της ιστορικής μοίρας των χθесινών υπόδουλων των Οθωμανών. Η λαϊκή ζωγραφική δε μένει απλός θεατής στο ιδεολογικό αυτό πλαίσιο αλλά γίνεται βασικό ντοκουμέντο των κοινωνικοϊστορικών και πολιτικοϊδεολογικών συνθηκών. Και εδώ είναι εμφανές ένα ακόμη βασικό γνώρισμα της λαϊκής ζωγραφικής: Η εικονογραφία ιστορικών και επίκαιρων γεγονότων ως δημιουργήματα ιδιωτικής πρωτοβουλίας αλλά χωρίς προπαγανδιστικούς σκοπούς ή έλεγχο από τις κρατικές αρχές¹⁰⁸.

Ο Ιωάννης Μελετόπουλος γράφει σχετικά: «Η ελληνική λαϊκή εικονογραφία ιστορικών και επίκαιρων γεγονότων ενεφανίσθη το πρώτον περί το 1840. Εξελίχθη κατά τα έτη της βασιλείας του Όθωνος και τα πρώτα του Γεωργίου Α', εμεσουράνησε κατά το 1912-1913, έκλινε προς την δύσιν μετά το 1914, έπαυσε υφιστάμενη κατά το 1922, δια να επανέλθει δι' ολίγον κατά το 1940-1941, ότε και έπαυσε οριστικώς. Η μεγάλη σημασία της ελληνικής λαϊκής εικονογραφίας έγκειται κυρίως εις το ότι υπήρξε δημιουργήματα ιδιωτικής πρωτοβουλίας και δεν είχε σκοπούς προπαγανδιστικούς ούτε κατευθύνετο ή ελέγγετο από τας κρατικές αρχάς. Δεν ήτο δηλαδή επίσημος εικονογραφία εκφράζουσα, ως εις την Γαλλίαν, κατά την προεπαναστατικήν περίοδον και την εποχήν της δευτέρας Αυτοκρατορίας, ωρισμένας κρατικές απόψεις. Εξ άλλου αι ελληνικαί έντυποι εικόνες, από της αρχής των και μέχρι του τέλους των (1840-1941), παρήγοντο από μικράς βιοτεχνίας, τας οποίας θα ηδυνάμεθα να χαρακτηρίσωμεν ως οικογενειακάς, ενώ αλλαχού είχε βιομηχανοποιηθή και τυποποιηθή η παραγωγή των, επί προφανεί ζημία της ποικιλίας και της πρωτοτυπίας των»¹⁰⁹.

Από την Άλωση της Κωνσταντινούπολης και κυρίως μετά από τα μέσα του 16^{ου} αιώνα παρατηρείται σειρά αδιάκοπη επιδράσεων των διαδοχικών τάσεων και συρμών των δυτικοευρωπαϊκών τεχνών που εισχωρούν μέσα στις τουρκομουσουλμανικές τέχνες¹¹⁰. Η επικοινωνία με τη Δύση φέρνει στους λαϊκούς δημιουργούς τον άνεμο της Αναγέννησης, του Μανιερισμού, του Μπαρόκ με τον πομπώδη, κλασικό και μνημειακό του ρυθμό και αργότερα του (αντιδραστικού στο

¹⁰⁷ Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2012, σελ. 115.

¹⁰⁸ Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον ΙΣΤ' αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 131.

¹⁰⁹ Μελετόπουλος Ιωάν. *Η ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος εις την Λαϊκήν Εικονογραφίαν*, Αθήνα, 1968, σελ. 9-10.

¹¹⁰ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική Βαλκάνια - Μικρασία 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, εκδ. Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1996, σελ. 9.

Μπαρόκ) Ροκοκό,¹¹¹ για να την εκφράσουν στην τοιχογραφική διακόσμηση (βλ. παράρτημα β', εικ. 25, 34).

Ο σύνδεσμος ωστόσο με την Ανατολή και την παράδοση είναι βαθύς και γι' αυτό δεν παραλείπουν να αφομοιώσουν και να αναπλάσουν αντιφατικά στοιχεία της δυτικής και ανατολικής τεχνοτροπίας για να αποδώσουν τελικά μια ενότητα που έχει, όμως, και προσωπικό χαρακτήρα. Μέσα από μια ποιητική αφηγηματικότητα στην οποία ενυπάρχει η γοητεία του μύθου, διευρύνεται η ελευθερία της φόρμας, συνδέεται το έργο με την πραγματικότητα και ενεργώντας με έναν ιδιόρρυθμο πρωτογονισμό του ενστίκτου που αποδεσμεύεται από την κυριαρχία της θρησκευτικής μεταφυσικής, συνδέεται το έργο με την πραγματικότητα¹¹².

Οι λαϊκοί ζωγράφοι και αγιογράφοι έχουν σαν αφετηρία τους τη μεταβυζαντινή θρησκευτική ζωγραφική, υπακούουν όμως στις νέες αναγκαιότητες της ζωής και της αισθητικής¹¹³. Και διαπιστώνεται εδώ μια άλλη σύνδεση εκκλησιαστικής και κοσμικής διακοσμητικής μέσα από την τάση αστικοποίησης της εκκλησίας¹¹⁴ καθώς η ιδεολογική απόσταση ανάμεσα στην εκκλησία και την καθημερινή ζωή των πιστών στενεύει και η εκκλησία πλησιάζει προς το κοσμικό πρότυπο. Οι λαϊκοί τεχνίτες κατασκευάζουν και στην εκκλησία τις ομοίως διακοσμημένες ροκοκό οροφές που χρησιμοποίησαν για τη διακόσμηση των αρχοντικών κατοικιών με ανάλογη τάση για παράλληλη επίδειξη ευμάρειας στην κοινοτική εκκλησία, για να επιβεβαιωθεί έτσι η κοινωνική θέση των αστών.

Η εκκλησιαστική ζωγραφική αποτελεί τον κορμό της ζωγραφικής της εποχής¹¹⁵ έχοντας την εκκλησία μέχρι την ύστερη Τουρκοκρατία ως τον μοναδικό σχεδόν καταναλωτή αντικειμένων τέχνης. Παρόλη τη συντηρητικότητά της και χωρίς να εγκαταλείπει τους καθιερωμένους και κωδικοποιημένους τύπους της βυζαντινής παράδοσης, στρέφεται σε μορφές περισσότερο οικείες και κατανοητές, όπως η αλληγορία και η φύση¹¹⁶. Οι αλληγορικές απεικονίσεις εξηγούν παραστατικά στον αμόρφωτο άνθρωπο έννοιες αφηρημένες, όπως τον κύκλο της ζωής, την αμαρτία, τον πειρασμό ή την τιμωρία. Όμως, και τα μοναστήρια παύουν να είναι καθαρά πνευματικά κέντρα άσκησης μιας πίστης, καθορίζοντας και μια ανάλογη πρακτική ζωής, και γίνονται σχεδόν κοσμικά κέντρα διατηρώντας όμως τις εξωτερικές μορφές λατρείας.

Σε εκκλησίες αλλά και σε αρχοντικές κατοικίες, συναντούμε ζωγραφισμένες αναπαραστάσεις μοναστηριών με ύφος όχι τόσο έντονα θρησκευτικό όσο γραφικό. Και αυτό γιατί το μοναστήρι πέρα από χώρο για προσκύνημα των πιστών γίνεται με

¹¹¹ Γαρίδης Μ., *Διακοσμητική Ζωγραφική Βαλκάνια - Μικρασία 18ος - 19ος αιώνας*, εκδ. Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1996, σελ. 11.

¹¹² Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 12^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 129.

¹¹³ *Ο.π.*, σελ. 128.

¹¹⁴ Πετρής Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 190.

¹¹⁵ *Ο.π.*, σελ. 191.

¹¹⁶ Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974, Σελ. 199.

τη μετάβαση των πιστών προς αυτό και ευκαιρία για ταξίδι αναψυχής και, συνεπώς, ψυχαγωγία για τη λαϊκή αντίληψη. (Σχετικά με αυτό κι επειδή αναφερόμαστε στη Σιάτιστα, ας θυμηθούμε την ετήσια αναβίωση του εθίμου των Καβαλάρηδων - προσκυνητών στο μοναστήρι της Παναγίας Μικροκάστρου τον Δεκαπενταύγουστο¹¹⁷, με τις θρησκευτικές αλλά και ψυχαγωγικές του προεκτάσεις). Έτσι, οι λαϊκοί ζωγράφοι τα απεικονίζουν ακολουθώντας δυτικά πρότυπα¹¹⁸, αντιγράφοντας τη δυτικοφερμένη γκραβούρα και συμπτύσσουν τα εικονιζόμενα, με κατάργηση των μη διηγηματικών στοιχείων και με απλοποίηση των μορφών. Έπειτα, ας μη ξεχνάμε ότι οι ζωγράφοι της εποχής αυτής είναι χωρικοί, αγράμματοι λαϊκοί τεχνίτες και όχι διανοούμενοι ή λόγιοι. Η ζωγραφική τους διαμορφώνεται μέσα στην καθημερινότητα και γίνεται διηγηματική ώστε με οπτικά σήματα να διηγηθεί αυτό που οι αγράμματοι πιστοί δεν μπορούν να διαβάσουν σε κείμενο¹¹⁹.

Εκεί που υπάρχει η οικονομική άνεση παρουσιάζεται και η μεγαλύτερη κατανάλωση ώστε να ενθαρρύνεται η παραγωγή και διακόσμηση εκκλησιών και αρχοντικών κατοικιών. Για κάθε ζωγραφιά υπάρχει ένα προκατασκευασμένο πρότυπο, αλλά ο λαϊκός τεχνίτης δεν αισθάνεται την ανάγκη να το επαναλάβει πιστά.

Στο **Αρχοντικό Ν. Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη** στη Σιάτιστα, αναφέρει ο Γιώργος Πετρήs, εντοπίζεται η πιο κοντινή προς τη Δύση κοσμική ζωγραφική, που παράγει μυθολογικές σκηνές (βλ. παράρτημα β', εικ. 19, 20, 21, 22). «Η αρχαία ελληνική μυθολογία δεν επέζησε στη συνείδηση των Ρωμίων στην Τουρκοκρατία. Μπορούμε να είμαστε βέβαιοι πως ξαναήρθε στην Ελλάδα από τις ουμανιστικές σπουδές στη Δύση και οι ζωγραφισμένες σκηνές έχουν ασφαλώς την ίδια προέλευση. Βρίσκουμε και εδώ το τοπίο να διατηρεί τις φυσικές του σχέσεις με τις ανθρώπινες φιγούρες που εγγράφονται μέσα του»¹²⁰.

Για το συγκεκριμένο αρχοντικό, ο Νικ. Μουτσόπουλος αναφέρεται πιο αναλυτικά στο εσωτερικό του οικήματος και το ζωγραφικό διάκοσμό του: «Στο μεσοπάτωμα είναι διάφορα δωμάτια με όμορφα χρωματισμένα ντουλάπια και ζωγραφιστές ζωφόρους, το «γυναικείο» και ο χειμωνιάτικος οντάς, που τον ονομάζουν «Πάνθεον». Οι τοιχογραφίες του «Πανθέου» έχουν χρονολογία «1811 Ιουνίου 12». Αντιγράφουμε, διατηρώντας την ορθογραφία, τους τίτλους των τοιχογραφιών: «Μοίραι, Γέννησις Αθηνάς, Κρόνος τεκνοφάγος, Κρόνος διδυμοτομούμενος, Αφροδίτη, Αίωλος, Ρέα και Κορύβαντες, Αρπαγή της Περσεφόνης, Δήκη, Εσπερίδες, Σφίγξ, Πάν, Ασκληπιός, Άρτεμις, Ήφαιστος, Γοργόνες, Απόλων πιθιονκτείνων, Χίμαιρα». Στους λαμπάδες του τρίλοβου παραθύρου εικονίζονται ο Ερμής και δεξιά ο «Ποσιδών». Στα κιονόκρανα των ξύλινων κιονίσκων

¹¹⁷ Ζυγούρης Φίλιππος, «Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστηs και λαογραφικά αυτήs», Ζωγράφου - Βώρου Θεοδώρα (επιμέλεια), εκδ. ART GRAPHIC, Νεάπολη Κοζάνης, 2010, σελ. 154.

¹¹⁸ Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974, σελ. 199.

¹¹⁹ Ο.π., σελ. 196.

¹²⁰ Πετρήs Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 208-209.

ιστορούνται οι ιδιοκτήτες(;) του αρχοντικού. Στην κάτω άντυγα¹²¹ του υπερθύρου του παραθύρου εικονίζονται στρουθοκάμηλος και φανταστικά πουλιά. Στο αριστερό παράθυρο επίσης ιστορούνται «Σιρήνες», «Αι Χάριται» και στα κιονόκρανα των κιονίσκων πρόσωπα. Στους λαμπάδες της εισόδου εικονίζονται αριστερά αρχαίος Έλληνας και δεξιά ο Κολοσσός της Ρόδου»¹²².

Υπάρχει ασφαλώς για κάθε λαϊκό έργο ένα πρότυπο που μπορεί να προέρχεται κι από τη δυτική λόγια τέχνη. Μα όταν ο ντόπιος ζωγράφος το αντιγράφει, η τεχνική του κατάρτιση συντελεί καταλυτικά και το έργο που προκύπτει είναι γι' αυτό «λαϊκό»¹²³. Οι αλλαγές που υφίσταται μετρούν την απόκλιση του από το πρότυπο και το κατατάσσουν στη λαϊκή κοσμική ζωγραφική πάντα με καταλυτικό το ρόλο του χρώματος.

Η βασική παλέτα των λαϊκών ζωγράφων στα Αρχοντικά της Σιάτιστας περιλαμβάνει μια μεγάλη ποικιλία αποχρώσεων φυτικών χρωμάτων. Εκφράζονται εικαστικά με το κόκκινο, την κίτρινη ώχρα, το πράσινο λαδί, το γαλάζιο, το σκούρο μπλε, το κίτρινο και την ψημένη όμπρα¹²⁴. Τα χρώματα αυτά των διακοσμήσεων, που επιλέγονται και συνδυάζονται προσεγγμένα και αρμονικά, αλληλοσυσχετίζονται με το φυσικό φως. Έτσι, σε συνδυασμό με τη θεματολογία των απεικονίσεων γίνεται πιο υποβλητική η παρουσία των τοιχογραφιών.

Οι τεχνικές που είχαν αναπτυχθεί για την καλλιτεχνική επιμέλεια και το χρωματισμό των επιφανειών παρουσιάζουν ενδιαφέρον: πρώτα έβαφαν το φόντο και τα γεισώματα¹²⁵ με γαιώδη και βασικά χρώματα και στη συνέχεια, ξεκινούσε η συστηματική διακόσμηση της επιφάνειας. Μια κόλλα από κοπανισμένη φλούδα δέντρου (τκάλι) χρησιμοποιούνταν ως συνδετικό στοιχείο. Στη συνέχεια προσθέτονταν στους αρμούς τα χρωματισμένα από πριν αρμοκάλυπτρα (βεργία). Τα λεπτά πλουμίδια ζωγραφίζονταν από πάνω με συνδετική ύλη το αυγό. Για την παρασκευή των χρωμάτων χρησιμοποιούσαν βότανα και γαλατίδα¹²⁶ ενώ τα σκούρα χρώματα γίνονταν με το κίτρινο του αυγού και τα ανοιχτόχρωμα με το ασπράδι του. Στις ξύλινες επιφάνειες η ζωγραφική γινόταν απευθείας, χωρίς τη μεσολάβηση υφάσματος ή άλλου υλικού, με ελεύθερο χέρι και σίγουρες, γρήγορες πινελιές¹²⁷.

¹²¹ Άντυγα: Είδος ή τμήμα πλαισίου σε καμπυλωτό συνήθως σχήμα.

¹²² Μουτσόπουλος Νικόλαος, *Τα Αρχοντικά της Σιάτιστας*, Ανάτυπο από τον Α' τόμο της επιστημονικής επετηρίδος της Πολυτεχνικής Σχολής, Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, Θεσσαλονίκη, 1964, σελ. 49.

¹²³ Πετρήs Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 211.

¹²⁴ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 111.

¹²⁵ Γείσωμα: Οριζόντια σανίδα στηριγμένη κάθετα στον τοίχο, ράφι ή τμήμα της στέγης που εξέχει από τους κάθετους τοίχους.

¹²⁶ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 60.

¹²⁷ Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνας)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005, σελ. 112.

B.4. Οι λαϊκοί ζωγράφοι.

Ως προς τους ίδιους τους λαϊκούς ζωγράφους μπορούμε να αναφέρουμε τα εξής: Με ορμητήριό του τους Χιονιάδες της Ηπείρου, τον κατεзоχήν οικισμό παραγωγό λαϊκών ζωγράφων, προεπαναστατικά διακρίθηκε ο Γιάννης Παγώνης, που εργάστηκε κυρίως στην περιοχή του Πηλίου¹²⁸. Έπειτα, οι θαλασσογράφοι - φιλοτέχνες πλοίων Αριστείδης Γλύκας από τη Χίο και ο Νικόλαος Χριστόπουλος από το Βόλο¹²⁹. Στις αρχές του 20ού αιώνα η Φωκίδα παρουσιάζει μια ομάδα λαϊκών ζωγράφων που όμως, λόγω της μετριοπάθειας που διακρίνει το λαϊκό καλλιτέχνη, δεν υπογράφουν τα έργα τους¹³⁰. Ο Σπύρος Παλιούρας από την Ευρυτανία είναι από τους τελευταίους εκπροσώπους της λαϊκής ζωγραφικής στον τόπο μας ενώ στην Κύπρο διακρίνεται ο Μιχάλης Κάσιαλος¹³¹.

Ανάμεσα στους σπουδαιούς λαϊκούς ζωγράφους των νεότερων χρόνων ο Θωμάς Ζήκος κατατάσσει ανεπιφύλακτα και το Θεόδωρο Ζωγράφο¹³² από την Καστοριά. Για το συγκεκριμένο λαϊκό ζωγράφο αναφέρει σχετικά: «Δεν απέκτησε κανενός είδους ακαδημαϊκή μόρφωση, αλλά έμαθε την τέχνη της ζωγραφικής κοντά στον πατέρα του, καθώς και σε αγιογράφους του Αγίου Όρους. Ο Ζωγράφος ξεκινάει με την εκκλησιαστική ζωγραφική –όπως ο πατέρας του Αθανάσιος- και παράλληλα ασχολείται με την κοσμική, συνεχίζοντας έτσι μια μακραίωνη τοπική καλλιτεχνική παράδοση. Με το πινέλο του μας διασώζει μοναδικές εικόνες της Καστοριάς που σήμερα έχουν χαθεί, όπως ο αρχοντικό του Λεωνίδα Μαυροβίτη. Μέσα από το έργο του αποκαλύπτεται ένας καλλιτέχνης που επηρεάζεται από την παράδοση στην εκκλησιαστική ζωγραφική αλλά ταυτόχρονα είναι ανοιχτός στα ρεύματα της εποχής του».

Σε άλλο σημείο της αναφοράς του στο Θεόδωρο Ζωγράφο ο Θωμάς Ζήκος παρουσιάζει με πιο αναλυτικό τρόπο το έργο του λαϊκού ζωγράφου. Σχετικά παραθέτει: «Παράλληλα με την εκκλησιαστική ζωγραφική¹³³, ο Θεόδωρος Ζωγράφος ασχολήθηκε με επιτυχία και με την κοσμική ζωγραφική, φιλοτεχνώντας μυθολογικές και ηθογραφικές παραστάσεις, σκηνές από την καθημερινή και την παιδική ζωή. Έργο του είναι οι τοιχογραφίες που κοσμούν δύο δωμάτια του παλιού νοσοκομείου της Καστοριάς. Στο πορτρέτο της Καστοριανής αρχόντισσας καταγράφεται μια χαρακτηριστική μορφή της τοπικής κοινωνίας. [...] Σε συνθέσεις του καλλιτέχνη με θέμα την παιδική ζωή, όπως η τοιχογραφία με τα δύο κοριτσάκια

¹²⁸ Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 15^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 140.

¹²⁹ *Ό.π.*, σελ. 142.

¹³⁰ *Ό.π.*, σελ. 144.

¹³¹ *Ό.π.*, σελ. 145.

¹³² Θωμάς Ζήκος, «Ο Θεόδωρος Ζωγράφος και το έργο του στην Καστοριά», στο: Χανδακά Σοφία (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες, Πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα*, Εκδ. Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2015, σελ. 205.

¹³³ *Ό.π.*, σελ. 202-203.

που ταΐζουν πάπιες, τα παιδιά παρουσιάζονται σε ένα ειδυλλιακό τοπίο να ενεργούν μόνα τους. Κάτι ανάλογο παρατηρείται στον πίνακα που παριστάνει τρία παιδιά να σπρώχνουν ένα σκυλί. [...] Η γενέτειρα του Ζωγράφου, η Καστοριά, απεικονίζεται σε ένα έργο του χιονισμένη, με φόντο τη λίμνη. Στο βάθος διακρίνεται η χαρακτηριστική βάρκα της Καστοριάς, ή *καράβι* όπως τη λένε οι ντόπιοι. [...] Άλλο έργο του, με ιστορικό ενδιαφέρον αυτή τη φορά, είναι ο πίνακας όπου εικονίζεται το σπίτι που σκοτώθηκε ο Παύλος Μελάς στο χωριό Στάτισσα, σημερινός Μελάς».

Οι λαϊκοί ζωγράφοι, με το προσωπικό τους ύφος, με το συνδυασμό και τη συλλειτουργία της χρηστικότητας, του ήθους και της δικής του αισθητικής ο καθένας, δεν έχουν παύουν να υπάρχουν ως ένα και το αυτό πρόσωπο, τεχνίτης και καλλιτέχνης μαζί¹³⁴.

Μετά την αναφορά μας στον Καστοριανό Θεόδωρο Ζωγράφο, ξεχωριστή είναι και η περίπτωση του Βασίλη Χατζηβασίλη, του λαϊκού ζωγράφου της Ολύμπου Καρπάθου. Χαρακτηριστική στα ζωγραφικά του έργα είναι η απεικόνιση των παραδοσιακών ασχολιών και η αποτύπωση της αγροτοκτηνοτροφικής και της εορταστικής παράδοσης της Ολύμπου. Η Ευθυμία Μαυρομιχάλη, αναλύοντας το έργο του από πλευράς ιστορίας της τέχνης, αναφέρει σχετικά: «Από τους εξήντα φορητούς πίνακές του που σώζονται σήμερα είκοσι τρεις έχουν θέματα από τη ζωή και τις παραδοσιακές αγροτοποικιμενικές ασχολίες της Ολύμπου. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει ο κύκλος έργων που φιλοτέχνησε σε μουσαμά με αφορμή την κατασκευή του σιντριβανιού στο Διαφάνι. Τα έργα αυτά εγκαινιάζουν και αποτελούν μια νέα υφολογική κατηγορία στη ζωγραφική του δημιουργού»¹³⁵.

Όμως, ο μεγάλος εκπρόσωπος της λαϊκής ζωγραφικής είναι ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ. Ο Δημήτρης Σταμέλος αναφερόμενος στο Θεόφιλο Χατζημιχαήλ (1868-1934), γράφει: «Αξιοποίησε σε ποικιλία θεμάτων την έμφυτη ποιητική καλλιτεχνική ιδιοσυγκρασία του. Ανατρέχει στη μυθολογία και το ιστορικό παρελθόν, δίνει σκηνές από την καθημερινή ζωή του καιρού του. Η φτώχεια, η περιπέτεια, το ταξίδι, η ζωγραφική γεμίζουν τη ζωή του [...]. Ζωγραφίζοντας σε τοίχους, σε ξύλα, σε χαρτόνια και υφάσματα. Συχνά για ένα κομμάτι ψωμί και λίγο κρασί. Άλλοτε, μονάχα για το κέφι του. Για να δείξει κι ο ίδιος πως, για τον λαϊκό τεχνίτη, μεράκι είναι η τέχνη, μεράκι και καταφυγή στις δοκιμασίες του»¹³⁶.

¹³⁴ Μερακλής Μ., *Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*, εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011, σελ. 286-287.

¹³⁵ Μαυρομιχάλη Ευθυμία, «Η απεικόνιση παραδοσιακών ασχολιών στη λαϊκή τέχνη: Η περίπτωση του Βασίλη Χατζηβασίλη στο: Αλεξιάδης Μηνάς, Ξανθάκου Πόπη (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία, Δ' Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας, Πρακτικά Συνεδρίου*, εκδ. « Κατερίνα Μαρινάκη – Μικρές Κυκλάδες» Αθήνα, 2016, σελ. 639-656, εδώ: σελ. 642.

¹³⁶ Σταμέλος Δ., *Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον 18^ο αιώνα ως την εποχή μας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993, σελ. 134.

Μετά το θάνατο του Θεόφιλου, η ζωγραφική του χαρακτηρίστηκε ως λαϊκή – παρά τις αντίθετες απόψεις που είχαν εκφραστεί¹³⁷- και αποτέλεσε σημείο αναφοράς για καλλιτέχνες που επιθυμούν να κινηθούν σε παρόμοιο χώρο.

B.5. Λαϊκοί ζωγράφοι σχετιζόμενοι με τη Σιάτιστα.

Για τους λαϊκούς ζωγράφους που σχετίζονται με τη Σιάτιστα, που έχουν ζήσει και εργαστεί με το χρωστήρα τους και το εικαστικό τους ιδίωμα στις ζωγραφικές επιφάνειες και τους τοίχους των Αρχοντικών και των εκκλησιών της, υπάρχει μια αντικειμενική δυσκολία για τη συλλογή πληροφοριών που αφορά τη ζωή και το έργο τους. Η Ζωή Γοδόση στη μελέτη της για τον Χριστόδουλο Ιωάννου Ζωγράφο, αναφέρει: «Οι πληροφορίες για τους ζωγράφους στην εποχή της τουρκοκρατίας είναι συνήθως περιορισμένες, γιατί πολλά από τα έργα κοσμικής και θρησκευτικής ζωγραφικής είναι ανυπόγραφα, ενώ, ακόμα και όταν υπάρχουν υπογραφές, λείπουν οι πηγές από τις οποίες θα προκύψουν βιογραφικά στοιχεία. Σε λίγες σχετικά περιπτώσεις, και όσο προχωράμε, στο τέλος του 19^{ου} αι., έχουν σωθεί πηγές και αρχαιακό υλικό από το οποίο μπορούμε να αντλήσουμε πολύτιμες πληροφορίες»¹³⁸.

Στην περίπτωση αυτή ανήκει και ο **Χρίστος Δέμπας**. Πληροφορίες για το συγκεκριμένο λαϊκό ζωγράφο παίρνουμε από τον Χρίστο Καπνουκάγια: «Το όνομα το επήρα από αυτόν τον αδελφόν του πατρός μου κατά το τυπικόν του μυστηρίου του βαπτίσματος της ορθοδόξου εκκλησίας ή από τον Χρίστον Ντέμπαν, που ήτο, όπως μου έλεγαν, ζωγράφος δεν το γνωρίζω. Αυτός ο συγγενής μας ο ζωγράφος Ντέμπας εζωγράφησε, όπως έλεγεν η μητέρα μου την ζωφόρον ενός δωματίου μας, του λεγομένου “μπουγιατζμένου νουντά” του άνω πατώματος. Εγώ υποθέτω, ότι από τον αδελφόν του πατρός μου έχω το όνομά μου»¹³⁹.

Ο **Ιωάννης Ματσιγκος** είναι ένας άλλος ζωγράφος και αγιογράφος που έδρασε στη Σιάτιστα. Ζωγράφησε στον Άγιο Νικόλαο και επίσης αγιογραφίες που υπάρχουν σε ναό της Κλεισούρας Καστοριάς. Ο σημερινός ναός του Αγίου Νικολάου

¹³⁷ Η αναφορά στο βιβλίο του Γκίκα Γ. «*Λαϊκή και ναΐφ ζωγραφική*», Αθήνα, 1979, σελ. 25-29: Ο ζωγράφος που συγκίνησε και υμνήθηκε από ένα Σεφέρη και έναν Ελύτη, έζησε περιφρονημένος, αποτελώντας το αντικείμενο του χλευασμού του περίγυρού του. «Ένας τρελός ήταν στα μάτια του κόσμου... Τον περιγελούσαν, του έκαναν πολύ χοντρά αστεία. Μια φορά τράβηξαν την ανεμόσκαλα όπου ήταν ανεβασμένος για τη δουλειά του και τον έριξαν χάμω», γράφει ο Σεφέρης και στο: Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974, σελ. 57-58.

¹³⁸ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ιωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ένας ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα», στο: Στέφου Ζωή (επιμ.), *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας με έμφαση στους Δυτικομακεδόνες απόδημους στις Βαλκανικές χώρες (15^{ος} αιώνας ως το 1912)*, εκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ. 185.

¹³⁹ Καπνουκάγιας Κων. Χρίστος, *Ο Πατέρας μου*, [χωρίς εκδότη], Θεσσαλονίκη, 1972, σελ. 44.

είναι ο μοναδικός της Σιάτιστας που δεν έχει ξυλόγλυπτο τέμπλο και στην διακόσμησή του έχει αναγεννησιακά στοιχεία. Οι εικόνες του τέμπλου είναι έργα του 1937 από τον αγιογράφο Ιωάννη Δ. Ματσίγκο και οι πρώτες τοιχογραφίες και η διακόσμηση της περιόδου εκείνης έγιναν με χρήματα τα οποία διάθεσε ο Μιχαήλ Κουκουλίδης¹⁴⁰.

Η διακόσμηση του Αρχοντικού Κανατσούλη - Χατζημιχαήλ μάς κάνει γνωστή -μέσω των ζωγραφικών του έργων- την παρουσία ενός άλλου λαϊκού ζωγράφου στη Σιάτιστα, τον **Ευθύμιο εκ Παλαιών Πατρών**. Στο συγκεκριμένο Αρχοντικό ενδιαφέρον παρουσιάζει ένα δωμάτιο του πρώτου ορόφου, το οποίο φέρει την ονομασία ΠΑΝΘΕΟΝ, που διακοσμήθηκε το 1811. Η Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη αναφέρει ότι η θεματολογία της διακόσμησης του δωματίου αυτού «παραπέμπει στο έργο του Κοζανίτη λογίου Χαρισίου Μεγδάνη «ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΠΑΝΘΕΟΝ», το οποίο εκδόθηκε στην Πέστη το 1812 και στο οποίο ιστορείται όλη η Ελληνική Μυθολογία. Ο ζωγράφος του δωματίου, σύμφωνα με το Χαρίλαο Κανατσούλη, απόγονο της οικογένειας Χατζημιχαήλ, ήταν ο Ευθύμιος εκ Παλαιών Πατρών, ο οποίος ιστόρησε την παλιά εκκλησία του Αγίου Δημητρίου, την εκκλησία των Ταξιαρχών στη Γεράνεια καθώς και δύο φορητές εικόνες εκκλησιών της Σιάτιστας, την εικόνα του Αγίου Δημητρίου και την εικόνα του Αγίου Γεωργίου, στην οποία είναι εμφανής η υπογραφή του. Ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται οι μορφές και οι σκηνές της Ελληνικής Μυθολογίας στο δωμάτιο το γνωστό ως ΠΑΝΘΕΟΝ είναι εντυπωσιακότατος»¹⁴¹.

Ο Ευθύμιος εκ Παλαιών Πατρών δεν ήταν μόνο λαϊκός ζωγράφος αλλά και λόγιος. Η Μπόντα - Ντουμανάκη επισημαίνει: «Το γεγονός ότι ο ζωγράφος αυτός γνώριζε το έργο του Μεγδάνη, πριν ακόμα εκδοθεί -η αίθουσα επάνω από την είσοδο έχει επιγραφή με άσπρα γράμματα σε μπλε κάμπο «1811 Ιουνίου 12» ενώ το βιβλίο εκδόθηκε το 1812- ο παραστατικός τρόπος με τον οποίο απέδωσε τις σκηνές που περιγράφονται στο βιβλίο και τα χαρακτηριστικά των ηρώων, καθώς και το γεγονός ότι το ζωγάφο τον συναντούμε αργότερα συνδρομητή σε ένα φιλοσοφικό βιβλίο (πρόκειται για το βιβλίο του Εμμανουήλ Φωτιάδου, ΣΟΑΥΪΟΥ ΣΥΖΗΤΗΣΕΙΣ) δείχνει ότι ίσως δεν πρόκειται για ένα «λαϊκό ζωγάφο» αλλά για έναν λόγιο. Είναι γνωστό επίσης ότι και ο ιδιοκτήτης του σπιτιού συναναστρεφόταν με λογίους»¹⁴².

Ένα μοναδικό κειμήλιο του ναού της Αγίας Παρασκευής στη Σιάτιστα, ο Επιτάφιος της, μάς γνωστοποιεί τους λαϊκούς ζωγράφους **Αδελφούς Καλούδη**. Η

¹⁴⁰ Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, *Από την πολιτιστική κληρονομιά της Σιάτιστας II. Εκκλησίες, Αρχοντικά, Δημόσια κτήρια*, από το: Ψηφιακή αποτύπωση της πολιτιστικής κληρονομιάς της Σιάτιστας, Siatistanews.gr, Ιωάννης Πορπόρης, Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, Αικατερίνη Ζωγράφου, 2015.

¹⁴¹ Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, *Από την πολιτιστική κληρονομιά της Σιάτιστας II. Εκκλησίες, Αρχοντικά, Δημόσια κτήρια*, από το: Ψηφιακή αποτύπωση της πολιτιστικής κληρονομιάς της Σιάτιστας, Siatistanews.gr, Ιωάννης Πορπόρης, Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, Αικατερίνη Ζωγράφου, 2015.

¹⁴² Ό.π. (στην ψηφιακή αποτύπωση).

Μπόντα - Ντουμανάκη παραθέτει: «Ο Επιτάφιος αυτός, δυτικής τεχνοτροπίας με ξυλόγλυπτο κουβούκλιο, είναι έργο του "Αναστασίου Ιωάννου εξ Ιωαννίνων" και κατασκευάστηκε το 1741. Είναι ξύλινος, ζωγραφισμένος και στις δύο όψεις του ξύλου, όπου απεικονίζεται το σώμα του Χριστού σε "σινδόνα" με τον Ιωσήφ, το Νικόδημο και τη Θεοτόκο. Το ίδιο όνομα (Αναστάσιος Ιωάννου Καλούδης) έχει και ο αγιογράφος, ο οποίος, μαζί με τους αδελφούς του, το 1744 διακόσμησε με εντυπωσιακές αγιογραφίες το νάρθηκα του ναού του Προφήτη Ηλία Σιάτιστας. Όμως δεν γνωρίζουμε αν πρόκειται για τον ίδιο αγιογράφο[...]"¹⁴³.

Για τον λαϊκό ζωγράφο **Χριστόδουλο Ιωάννου Ζωγράφο**, που κατάγεται από τη Σιάτιστα, έχουμε περισσότερες πληροφορίες. Η Ζωή Γοδόση επιχειρεί τη διερεύνηση της εξέλιξης της ζωγραφικής του τεχνοτροπίας και των σχέσεων μαθητείας του συγκεκριμένου λαϊκού ζωγράφου με τον επίσης ζωγράφο πατέρα του, **Ιωάννη Ζωγράφο**, και αναφέρει: «Στοιχεία για τον Ιωάννη Ζωγράφο δίνουν αναγραφές σε χειρόγραφη ερμηνεία της ζωγραφικής του. Στο τέλος της προμετωπίδας αρχείου χειρογράφων του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης αναγράφεται: "Και υπάρχει καμού (sic) ευτελούς Ιωάννου Ζωγράφου υιού Στεργίου εκ κώμης Κακοπλέβρι. Έτη Χ(ριστο)ύ ακωδ 1824". Ο πατέρας του Χριστόδουλου, Ιωάννης, γεννήθηκε το Φεβρουάριο του 1798 στο Κακοπλεύρι (επαρχία Καλαμπάκας, νομός Τρικάλων). [...] Η μητέρα του Χριστόδουλου ήταν η Νυμφοδώρα, κόρη του Δημητρίου Μάρκου από τη Σιάτιστα"¹⁴⁴.

Η ερευνήτρια συνεχίζει την αναφορά της στον Ιωάννη Ζωγράφο επισημαίνοντας την έλλειψη, προς το παρόν, πολλών στοιχείων για την επαγγελματική του δράση και παραθέτει μια σημείωση που εντοπίζεται σε κώδικα της Συλλογής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (αρ. χφ 20) με «Σχεδιαγραφήματα αγιογραφιών» και έντυπα εικονίδια, που ανήκε στον ίδιο το ζωγράφο, για την αγιογράφηση εκκλησίας το 1819 στο Λιμπίνοβο (σημερινό χωριό Διάκος Γρεβενών)¹⁴⁵. Στο ίδιο σημείωμα αναγράφεται ότι ο Ιωάννης αγόρασε μπογιές από τη Σιάτιστα. «Έτος 1819 Ιουνίου 5 Λιμπήνοβον, φανερόνο ταις μποές ταις βακούφικες οπού πήραμε στη Σιάτιστα (sic) με τον παπακώστα πόσα γρόσια θα παένον όλα πέρα πέρα...». Η Γοδόση καταλήγει στη διαπίστωση: «Επομένως η δοσοληψίες με τη Σιάτιστα χρονολογούνται τουλάχιστον από το 1819, δώδεκα χρόνια πριν το δεύτερο γάμο του με τη Νυμφοδώρα το 1831»¹⁴⁶.

Έπειτα, με την αναφορά της στον κώδικα με σχέδια αγιογραφιών που περνούν στην κατοχή του υιού, του Χριστόδουλου, παραθέτει τη σημείωση του

¹⁴³ Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη, Ο Επιτάφιος της εκκλησίας της Αγίας Παρασκευής στη Σιάτιστα, <http://www.siatistanews.gr/klasika/periexomena.html>, 10/04/2015

¹⁴⁴ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ιωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ένας ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα», στο: Στέφου Ζωή (επιμ.), *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας με έμφαση στους Δυτικομακεδόνες απόδημους στις Βαλκανικές χώρες (15^{ος} αιώνας ως το 1912)*, εκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ. 185.

¹⁴⁵ Ό.π., σελ. 188.

¹⁴⁶ Ό.π., σελ. 188.

ζωγράφου: «Ἡπάρχει καμὸυ τοῦ Χριστοδοῦλου Ἰω. Ζωγράφου Σιατιστέως, τοῦ πατρὸς μεν Κακοπολεβρίτου, μητρὸς μεν (sic) Σιατιστείσης, ἀλληλούια»¹⁴⁷ καὶ ἐκφράζεται ἡ πιθανότητα ὅτι «ο Χριστόδουλος πρέπει νὰ μαθητεῦει κοντὰ στον πατέρα τοῦ ἀπὸ πολὺ μικρὴ ἡλικία». Ἰδιαιτέρη σημασία δίνεται στο καθοριστικὸ γιὰ τὴν επαγγελματικὴ κατάρτισή τοῦ ταξίδι ποῦ κάνει τὸ 1862 με προορισμὸ τὴν Ἀθήνα ὅπου καὶ παραμένει μέχρι τὸ Μάιο τοῦ 1863, ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ εἶδος διαβατηρίου ποῦ ἐκδόθηκε στὴν Ἀθήνα στὶς 28 Μαΐου καὶ ἐπιτρέπει τὴν ἐλεύθερη κίνηση τοῦ ζωγράφου μέχρι τὴ Λαμία¹⁴⁸. Με τὴν παραμονή τοῦ στὴν Ἀθήνα ἐφοδιάζεται με γνώσεις σχετικὲς με τὴ νέα τέχνη τῆς φωτογραφίας. Ἀπὸ σημειωματάριό τοῦ μαθαίνουμε ὅτι τὸ 1866 ἐργάζεται ως φωτογράφος στὴν Κλεισούρα καὶ μετὰ ἐπιστρέφει στὴ Σιάτιστα.[...]. Ἐκεῖ εἶχε ἀνοίξει καὶ φωτογραφεῖο¹⁴⁹. Ἡ ἀμεση υιοθέτηση τῆς φωτογραφίας¹⁵⁰ καὶ ἡ ἐξάσκησή τῆς παράλληλα με τὴ ζωγραφικὴ φανερώνει τὴν τάση τοῦ γιὰ ἐκσυγχρονισμό. Ἡ φωτογραφία υποκαθιστᾷ τὴ ζωγραφικὴ, ἀφοῦ υπερέχει ως πρὸς τὶς ἀπεικονιστικὲς δυνατότητες ποῦ διαθέτει»¹⁵¹.

Σχετικὰ με τὴ χρονικὴ περίοδο ποῦ ἐζήσε καὶ τὶς ἐπιρροές ποῦ δέχτηκε ἡ Γοδόση ἀναφέρει: «Ξετυλίγοντας τὸ νήμα τῆς ζωῆς καὶ τῆς δράσης τοῦ Χριστόδουλου βρισκόμαστε διαρκῶς σε διάλογο με ἱστορικὰ γεγονότα τὴν ταραγμένη γιὰ τὰ Βαλκάνια περίοδο 1839-1919. Ὁ Χριστόδουλος γεννήθηκε περίπου δέκα χρόνια μετὰ τὴ δημιουργία τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους στὴν τουρκοκρατούμενη Μακεδονία. Νεαρὸς βρέθηκε στὴν Ἀθήνα τὴν ἐποχὴ τῆς ἐξώσης τοῦ Ὄθωνα τὸ 1862/3». [...] ¹⁵²».

Οἱ τεχνικὲς τοῦ γνώσεις στο ἐπάγγελμα τῆς ζωγραφικῆς τὸν κάνουν ἕναν παραδοσιακὸ τεχνίτη ὥστε στὰ πρῶιμα ἔργα τοῦ νὰ διαμορφώσει ἕνα ἰδίωμα ποῦ

¹⁴⁷ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ἰωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ἕνας ζωγράφος τοῦ 19οῦ αἰῶνα», στο: Στέφου Ζωή (ἐπιμ.), *Ἡ Δυτικὴ Μακεδονία κατὰ τοὺς χρόνους τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας με ἐμφαση στους Δυτικομακεδόνες ἀπόδημους στὶς Βαλκανικὲς χώρες (15οῦ αἰῶνα ως τὸ 1912)*, ἐκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ. 189.

¹⁴⁸ Ὁ.π., σελ. 192.

¹⁴⁹ Ὁ.π., σελ. 193.

¹⁵⁰ Στὶς ὁδηγίες πρὸς τοὺς μαθητευόμενους φωτογράφους ποῦ σώζονται σε δύο σημειωματάρια, ἀνάμεσα σε ἄλλα ἔγγραφα ποῦ ἀφοροῦν τὸ Χριστόδουλο, ἡ Γοδόση παραθέτει αὐτὰ ποῦ ἀναγράφονται στὴν ἀρχὴ ἐνὸς ἀπὸ τὰ σημειωματάρια: «Προσθέτομεν ἐνταῦθα ὁδηγίας τινὰς φωτογραφικὰς δυναμμένας νὰ ωφελήσωσι τὰ μέγιστα τοὺς φωτογράφους».

¹⁵¹ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ἰωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ἕνας ζωγράφος τοῦ 19^{ου} αἰῶνα», στο: Στέφου Ζωή (ἐπιμ.), *Ἡ Δυτικὴ Μακεδονία κατὰ τοὺς χρόνους τῆς τουρκικῆς κυριαρχίας με ἐμφαση στους Δυτικομακεδόνες ἀπόδημους στὶς Βαλκανικὲς χώρες (15^{ου} αἰῶνα ως τὸ 1912)*, ἐκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ.198.

¹⁵² Τὸ ταξίδι τοῦ στὴν Ἀθήνα καὶ ἡ κατάρτισή τοῦ στὴν τέχνη τῆς φωτογραφίας εἶναι δύο σημαντικὲς πληροφορίες ποῦ θὰ ἐπέτρεπαν τὴν προσωπικὴ μου ὑπόθεση μόνο -καθὼς δὲν ὑπάρχουν μαρτυρίες- γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ λαϊκοῦ ζωγράφου ποῦ φιλοτέχνησε τὸ musafir oda τοῦ Ἀρχοντικοῦ Κερατζή - Τσανασίδη στὴ Σιάτιστα. Ἀφενὸς, ἡ Πύλη τοῦ Ἀδριανοῦ καὶ οἱ Στύλοι τοῦ Ὀλυμπίου Διὸς ἐκατέρωθεν τῆς Πόλης, εἰκονίζονται ως ἀρχαιοελληνικὰ μνημεῖα καθραρισμένα καὶ πλαισιωμένα με αὐστηρὲς γραμμὲς ποῦ θυμίζουν φωτογραφία ἢ καρτ ποστάλ. Ἀφετέρου, τὰ δύο αὐτὰ μνημεῖα τῆς ἀρχαιότητος ποῦ ἀπεικονίζονται στον τοῖχο, εἶναι προερχόμενα ἀπὸ τὴν Ἀθήνα τῆς ἐποχῆς δημιουργίας τῆς αστικῆς, γύρω ἀπὸ τὸν Ὄθωνα, τάξης τῆς νέας πρωτεύουσας.

συναντάται στους αγιογράφους του 19^{ου} αιώνα: λαϊκότροπο ύφος σε συνδυασμό με νατουραλιστικές λεπτομέρειες, όπως στη φορητή εικόνα του νεομάρτυρος Γεωργίου του εξ Ιωαννίνων στο ναό του Αγίου Δημητρίου Σιάτιστας¹⁵³.

Στην αναφορά της για το ζωγραφικό ιδίωμα του Χριστόδουλου η Γοδόση επισημαίνει την εμφανή αλλαγή: «Αποκτά περισσότερα λόγια και δυτικά στοιχεία, καθώς μιμείται αδέξια τα χαρακτηριστικά της ναζαρηνής¹⁵⁴ ζωγραφικής, υιοθετώντας παράλληλα στοιχεία από το νεοκλασικισμό. Ο Χριστόδουλος προσπαθεί να ακολουθήσει τις κυρίαρχες τάσεις της εποχής στη θρησκευτική ζωγραφική εκσυγχρονίζοντας το ύφος του και απομακρυνόμενος από την παράδοση που κληρονόμησε από τον πατέρα του Ιωάννη». Και πιο κάτω, αναφερόμενη στην επιρροή του από τη φωτογραφία, ενισχύει την άποψη επικαλούμενη και τη λεπτομερή απεικόνιση των ενδυμάτων των παιδιών στις παραστάσεις Αγίου Στυλιανού από τους ναούς των Αγίων Αποστόλων Εράτυρας, Αγίου Χριστοφόρου και Αγίας παρασκευής Σιάτιστας¹⁵⁵.

¹⁵³ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ιωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ένας ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα», στο: Στέφου Ζωή (επιμ.), *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας με έμφαση στους Δυτικομακεδόνες απόδημους στις Βαλκανικές χώρες (15^{ος} αιώνας ως το 1912)*, εκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ. 196.

¹⁵⁴ Κατά το 19^ο αιώνα, παράλληλα με τον Κλασικισμό, το Ρεαλισμό και το Ρομαντισμό, εντοπίζονται στην ευρωπαϊκή ζωγραφική ρεύματα με ιδεαλιστική αφετηρία και στόχους. Ανάμεσα σε αυτά και η κίνηση της αδελφότητας του Λουκά, που πρωτοπαρουσιάστηκε το 1809 στη Βιέννη, ολοκληρώθηκε το 1810 στη Ρώμη και έγινε αργότερα γνωστή με το όνομα «Ναζαρηνοί».

¹⁵⁵ Γοδόση Ζωή, «Χριστόδουλος Ιωάννου Ζωγράφος Σιατιστεύς: ένας ζωγράφος του 19^{ου} αιώνα», στο: Στέφου Ζωή (επιμ.), *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας με έμφαση στους Δυτικομακεδόνες απόδημους στις Βαλκανικές χώρες (15^{ος} αιώνας ως το 1912)*, εκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003, σελ. 197.

Β΄ ΜΕΡΟΣ

**ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗΣ:
ΕΝΑΣ ΣΥΓΧΡΟΝΟΣ ΛΑΪΚΟΣ ΖΩΓΡΑΦΟΣ.**

Α. Η ΖΩΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ.

Α.1. Η μνήμη και η λειτουργία της – Θεωρητικές έννοιες.

Στο βαθμό που η μελέτη μας δεν αναφέρεται τόσο στον ιστορικό χρόνο αλλά εξετάζει το έργο ενός σύγχρονου λαϊκού ζωγράφου, μεθοδολογικά βασιστήκαμε όχι μόνο στα υλικά τεκμήρια και την έρευνα των ιστορικών πηγών αλλά και σε αφηγήσεις ζωής που προέκυψαν από την επιτόπια έρευνά μας, πρώτα την αφήγηση ζωής του ίδιου του λαϊκού ζωγράφου Κωνσταντίνου Τσανασίδη αλλά και άλλων μελών του συγγενικού και τοπικού περιγυρου.

Σε αυτές τις αφηγήσεις προστίθενται και προσωπικά βιώματα και αναμνήσεις του γράφοντος. Από αυτήν την άποψη κρίνουμε απαραίτητο να αναφερθούμε σύντομα στις βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις γι' αυτό το είδος του λαϊκού πολιτισμού αλλά και στις βασικές μεθόδους με τις οποίες οι αφηγήσεις ζωής αξιοποιήθηκαν στη λαογραφική έρευνα.

Γίνεται έτσι αναγκαία η αναφορά μας στην λαϊκή ιστορική μνήμη με τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα που την προσδιορίζουν. Και η αναφορά αυτή είναι αναγκαία, έστω και με τη μικρή έκτασή της που παραθέτουμε εδώ, για να διευκολυνθεί η προσέγγιση των έργων του λαϊκού ζωγράφου σε σχέση με τις εγγραφές και τις μνήμες που προσλάμβανε από τους πρόσφυγες γονείς, τους συγγενείς και τον κοινωνικό περίγυρό του στη Σιάτιστα.

Ο John Gillis αναφέρει ότι η μνήμη ορίζει το καίριο νόημα κάθε ατομικής ή συλλογικής ταυτότητας, δηλαδή ένα αίσθημα ομοιότητας μέσα στο χώρο και το χρόνο. Και αυτό που θυμάται κανείς είναι καθορισμένο από την ταυτότητα¹⁵⁶. Είναι η πιο προσωπική νοητική λειτουργία του ατόμου η οποία ανακαλείται μονάχα στο κοινωνικό πλαίσιο εντός του οποίου διαμορφώνεται και όχι εκτός του πλαισίου της ομάδας στην οποία ανήκει το άτομο¹⁵⁷. Εξάλλου, δεν είναι στατική και πάγια αλλά, αντιθέτως, επαναπροσδιορίζεται σύμφωνα με τις ανάγκες του παρόντος¹⁵⁸ το οποίο διαμορφώνεται και σημασιοδοτείται μέσα από την κατανόηση του παρελθόντος. Για τη σχέση παρόντος, Ιστορίας και μνήμης η Άννα – Μαρία Δρουμπούκη επισημαίνει σχετικά: «Η ιστορία δεν αφορά άλλωστε το παρελθόν αλλά το παρόν, η μνήμη και η λήθη νοηματοδοτούν την ιστορική κουλτούρα κάθε εποχής και

¹⁵⁶ Gillis R. John, "Memory and Identity: The History of a Relationship" στο: *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1994, σελ. 3 και στο: Δρουμπούκη Άννα – Μαρία, *Μνημεία της Λήθης Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2014, σελ. 104.

¹⁵⁷ Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά Πλαίσια της Μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σελ. 13-15.

¹⁵⁸ Δρουμπούκη Άννα – Μαρία, *Μνημεία της Λήθης Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2014, σελ. 34.

αποτελούν τα δομικά της στοιχεία»¹⁵⁹. Αλλά και ο Maurice Halbwachs, ο γάλλος κοινωνιολόγος της μνήμης, διευκρινίζει: «Τα άτομα είναι αυτά που θυμούνται, αλλά τα άτομα ως μέλη μιας κοινωνικής ομάδας». Και έπειτα: «Ο άνθρωπος δεν σκέπτεται μόνος: όταν ενθυμούμαστε, ανακατασκευάζουμε συγκεκριμένες εικόνες που διαμορφώνονται στο παρόν και βοηθούμαστε από κοινωνικά πλαίσια. Τα 'πλαίσια', δηλαδή η γλώσσα, ο χρόνος, ο χώρος και η εμπειρία, είναι τα υλικά που προσφέρει η κοινωνία και είναι αναγκαία για να αναγνωριστούν και να τοποθετηθούν κάπου οι αναμνήσεις. Πέρα από τα πλαίσια, η συλλογική μνήμη προϋποθέτει επίσης την αναφορά στην ομάδα και το κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται τα άτομα στη διάρκεια της ζωής τους, όπως η οικογένεια και η ευρύτερη συγγενική ομάδα, η εκκλησία ή η θρησκευτική ομάδα, η πολιτική παράταξη, ο επαγγελματικός κύκλος και η κοινωνική τάξη, που τα μέλη της μοιράζονται παραδόσεις. Ο ανθρώπινος εγκέφαλος ωστόσο δεν λειτουργεί όπως εκείνος του ηλεκτρονικού υπολογιστή, δεν καταγράφει δηλαδή μηχανικά και δεν αποθηκεύει αυτούσιο το παρελθόν, αλλά συνεχώς το αναπλάθει κάτω από την επήρεια του παρόντος και της κοινωνίας»¹⁶⁰.

Το παρελθόν προσλαμβάνεται και διαμορφώνεται από τις ιδεολογίες, τις πολιτικές και ιστορικές συγκυρίες, τις πεποιθήσεις και τις προσδοκίες του παρόντος, τα συμφέροντα και από τις πιο υποκειμενικές ιδιορρυθμίες¹⁶¹.

Έτσι, η μνήμη με στοιχεία και μηχανισμούς (πλαίσια) που ενυπάρχουν στη συνείδηση της ομάδας, δεν είναι βίωμα αλλά ορθολογική κατασκευή του παρελθόντος. Χωρίς να υπάρχει η ανάγκη ελέγχου της ακρίβειας των παραδόσεων, η ομάδα ως συλλογική μνήμη ανασυγκροτεί το παρελθόν, βάζει σε τάξη τις παραδόσεις της σε μια «χωροτακτική» διαδικασία και προσαρμόζει την εικόνα των γεγονότων στις δοξασίες και τις πνευματικές ανάγκες του παρόντος.

Αφενός, η ατομική και η συλλογική μνήμη είναι διαφορετικοί τρόποι οργάνωσης των αναμνήσεων που αλληλοδιαπερνώνται. Η βιωμένη μνήμη αντιτίθεται στην ιστορική μνήμη αλλά, με λόγια του P. Ricoeur¹⁶², οι δυο τους είναι καταδικασμένες σε αναγκαστική συμβίωση. Εξάλλου, η ιστορική μνήμη διαμορφώνει τη συλλογική μνήμη και διαμορφώνεται από αυτή.

Η ίδια η μνήμη έχει ιστορία με ακρογωνιαίο λίθο τους «μνημονικούς τύπους»¹⁶³: η ιστορία τοποθετημένη στο χώρο με το κοινωνικό του πλαίσιο γίνεται

¹⁵⁹ Δρουμπούκη Άννα – Μαρία, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2014, σελ. 57. Για τη μνήμη γενικότερα βλ. σχετικά: Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις, Ρ. Μπενβενίστε - Θ. Παραδέλλης (επιμ.), εκδ. Αλεξάνδρεια & Εταιρεία Αξιοποίησης και Διαχείρισης Περιουσίας Πανεπιστημίου Αιγαίου, Αθήνα, 1999.: Παραδέλλης Θεόδωρος, «Ανθρωπολογία της μνήμης», σελ. 27-58.

¹⁶⁰ Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά Πλαίσια της Μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σελ. 40-41 και 46-51.

¹⁶¹ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 113.

¹⁶² Ricoeur P., *“La memoire, l' histoire, l' oublie”*, Παρίσι, 2000, σελ. 512-517.

¹⁶³ Ό.π., σελ. 19.

εγγραφή της μνήμης. Και οι δύο, μνήμη και ιστορία, δεν είναι αντίθετες. Αλλάζουν καθώς μεταβάλλονται τα κοινωνικά τους πλαίσια, καθώς αλλάζουν οι εξουσίες που διαχειρίζονται τις μνημονικές τεχνικές, τις αναπαραστάσεις του παρελθόντος¹⁶⁴ και το φάσμα των συμβολικών παραστάσεων που προσφέρει ένας πολιτισμός.

Στον πολιτισμό που προσφέρει το δικό του κάθε φορά φάσμα συμβολικών παραστάσεων και κοινωνικών πλαισίων ώστε να λειτουργήσει η μνήμη με διαφορετικό τρόπο στις διαφορετικές εποχές, ο Π. Νορά¹⁶⁵ διακρίνει τρεις εποχές: την προνεωτερική (όταν ο λαός συνδέεται με το παρελθόν του με τρόπο «φυσικό» χωρίς αυτοσυνείδηση, μέσα από παράδοση και τελετουργίες), τη νεωτερική (όταν η καθημερινή ζωή επιταχύνεται λόγω της εκβιομηχάνισης και οι ελίτ δημιουργούν «μνημονικούς τόπους» στη γλώσσα, στα μνημεία, στα αρχεία) και, τέλος, τη μετανεωτερική εποχή (όταν το έθνος - κράτος καταρρέει ιδεολογικά και οι τεχνολογικές προσομοιώσεις αντικαθιστούν τη φυσική μνήμη).

Η χρήση της βιογραφικής προσέγγισης μέσω των αφηγήσεων και προσωπικών ιστοριών ζωής έρχονται να καλύψουν το κενό που η μετανεωτερική εποχή μας έχει προκαλέσει και έκανε σχεδόν να εξαφανιστεί: τα παραμύθια. Ο λαϊκός άνθρωπος διηγείται στο λαογράφο όχι ένα παραμύθι με νεράιδες και δράκους αλλά τη δική του προσωπική ιστορία, την ιστορία της ζωής του¹⁶⁶. Η επιτόπια έρευνα θα αποδώσει «μια συνθετική παράσταση της ζωής», σύμφωνα με τον καθηγητή Μερακλή, με ακρογωνιαίο λίθο τη λαϊκή αυτοβιογραφία.

Οι παγκόσμιες οικονομικές, πολιτικές και κοινωνικές αλλαγές της μεταπολεμικής περιόδου έχουν μεταβάλει τα ήθη, τις νοοτροπίες και τις πολιτισμικές αξίες που η μια γενιά μεταδίδει στην άλλη. Αυτές, όμως, τις νοοτροπίες, αξίες και συμπεριφορές του παρελθόντος που μεταβάλλονται με αργό ρυθμό, η Κυριακίδου επισημαίνει ότι «είναι ιστορικά φαινόμενα μακράς διάρκειας» ενώ ο Bourdieu θα ονομάσει τις γενετικές αρχές των διακριτών και διακριτικών πρακτικών «habitus». Αυτό είναι το έθος¹⁶⁷, ο εκφραστής των συστημάτων διαρκών και μεταθέσιμων διαθέσεων. Το έθος επισημαίνει τις ήδη φτιαγμένες δομές και πρακτικές που είναι προδιατεθειμένες να λειτουργήσουν ως δομές και πρακτικές ή αρχές που θα παράγουν και θα δομήσουν άλλες πρακτικές και αναπαραστάσεις. Αυτές οι νέες πρακτικές και αναπαραστάσεις μπορούν να «κανονίζονται» αλλά και να είναι «κανονικές» χωρίς να αποτελούν, με κανένα τρόπο, προϊόντα υπακοής σε κανόνες.

¹⁶⁴ Μπενβενίστε Ρίκα, «Μνήμη και Ιστοριογραφία», στο: *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης, Ιστορικές και Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις*, Ρ. Μπενβενίστε - Θ. Παραδέλλης (επιμ.), εκδ. Αλεξάνδρεια & Εταιρεία Αξιοποίησης και Διαχείρισης Περιουσίας Πανεπιστημίου Αιγαίου, Αθήνα, 1999, σελ. 11-26.

¹⁶⁵ P. Nora, "Entre memoire et histoire" *Les Lieux de Memoire*, τ.1, Παρίσι, 1984, σελ.23-43, αναφορά από Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά Πλαίσια της Μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σελ. 21.

¹⁶⁶ P. Nora, "Entre memoire et histoire" *Les Lieux de Memoire*, τ.1, Παρίσι, 1984, σελ.23-43, αναφορά από Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά Πλαίσια της Μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013, σελ. 22.

¹⁶⁷ Cowan Jane, *Η πολιτική του σώματος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998, σελ. 30.

Θα λέγαμε ότι το habitus είναι αυτό που μας παρέχει κάποιες ελευθερίες αλλά και μας εξαναγκάζει παράλληλα ή έμμεσα στην ενσωμάτωσή μας στην «κανονισμένη και κανονική», άρα γενικά αποδεκτή, πρακτική ή κοινωνική δομή. Η ιδεολογία της κυρίαρχης ομάδας που καθορίζει τη συλλογική μνήμη, εισάγεται στο habitus, στο έθος των ατόμων κατά τη διάρκεια της κοινωνικοποίησης μέσα από τα σύμβολα, την εκπαίδευση, τα μνημεία και τις διαδικασίες αναπαραγωγής της (π.χ. εθνικές επέτειοι)¹⁶⁸. Με τον τρόπο αυτό, το έθος μέσα στη διαδικασία της ενσωμάτωσης, θα διαπλέξει ή θα διαχωρίσει την εξουσία, την υποταγή και την απόλαυση.

A.2. Η αφήγηση ζωής ως λαϊκό αφηγηματικό είδος.

Για την κατανόηση της νοηματοδότησης των παραδεδομένων και νεωτερικών νοοτροπιών και πρακτικών από τα υποκείμενα, μεθοδολογικά προσφέρεται η βιογραφική προσέγγιση με τη λαογραφική ερμηνευτική ανάλυση της αφήγησης της προσωπικής τους ιστορίας ζωής¹⁶⁹, της ταυτόχρονης πολιτισμικής και ιστορικής μαρτυρίας και κατάθεσης ψυχής¹⁷⁰. «Και αυτή η κατάθεση ψυχής, αναφέρει ο Μιχάλης Μερακλής, επιφυλάσσει τα ξαφνιάσματα εκείνα που αποκαλύπτουν, πέρα από τις (αναγκαίες, ποιος έχει αντίρρηση...) κοινωνικές, ιστορικές, οικονομικές κ.λπ. αντικειμενικές πληροφορίες, στοιχεία από τα βαθύτερα στρώματα του μέσα κόσμου των ανθρώπων. Και είναι τότε που η αυτοβιογραφία των απλών ανθρώπων συναπαρτίζει μέρος της *ασύγκριτης λαϊκής ποίησης*¹⁷¹». Και συνεχίζει διευκρινίζοντας και νοηματοδοτώντας την ποίηση σε σχέση με την αυτοβιογραφία και τη λαογραφία: «Ποίηση είναι να εξιστορούνται “τα πάθη και οι καημοί του κόσμου” που φαίνεται δεν έχουν τελειωμό».

Αυτή η αφήγηση ζωής, εξιστόρηση και εξομολόγηση είναι και μια βαθύτατα ανθρωπιστική πράξη αφού αποφορτίζει, έστω προσωρινά κάθε φορά τον ποιητή - λαϊκό αφηγητή αλλά και τους ακροατές της αφήγησης, τους αναγνώστες/ακροατές της αυτοβιογραφίας ή τους θεατές του λαϊκού έργου όταν ο αφηγητής είναι όχι μόνο ποιητής με την αφήγηση της προσωπικής ιστορίας ζωής αλλά και ποιητής, δημιουργός, που εκφράζεται και εικαστικά μέσα από τη διακοσμητική και χειροτεχνία της λαϊκής τέχνης.

¹⁶⁸ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 113.

¹⁶⁹ *Ο.π.*, σελ. 23.

¹⁷⁰ *Ο.π.*, σελ. 25.

¹⁷¹ *Ο.π.*, σελ. 15.

Η αφήγηση ζωής αποτελεί πολύτιμη κοινωνική και ιστορική μαρτυρία, που δεν προσφέρει τόσο στην ανασύνθεση μιας ιστορίας - γεγονότος ή μιας θεώρησης των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων ως αντικειμενικότητες, αλλά κυρίως συμβάλλει «στην καταγραφή των αναπαραστάσεων των γεγονότων και στον τρόπο κατασκευής της μνήμης»¹⁷².

Η λαογραφία εστιάζει στην ανίχνευση του νοήματος των θραυσμάτων της παράδοσης, της αποδοχής, της απόρριψης ή της σύγκρουσης με αυτήν από τον άνθρωπο που θυμάται το παρελθόν του μέσα από την οπτική που υιοθετεί στον παρόντα χρόνο της αφήγησης. Παράλληλα επιχειρείται η εστίαση στην εξακρίβωση της δυναμικής σχέσης ανάμεσα στη ζωή του πληροφορητή και του περιβάλλοντος πολιτισμού¹⁷³.

Για την λειτουργία των αφηγήσεων ζωής ως πρωτογενών ιστορικών πηγών, οι Γ. Κόκκινος και Γ. Λαμπάτος¹⁷⁴ αναφέρουν: «έγκειται όχι μόνο στην αναφορική - τεκμηριωτική τους σημασία, αλλά και στη δημιουργική τους διάσταση στην πολλαπλά διαμεσολαβημένη πρόσληψη της πραγματικότητας, που γίνεται δυνατή χάρη στην επιλεκτική, ασυνεχή και ανακατασκευαστική λειτουργία της συνείδησης, η οποία δεν αντανακλά αυθεντικά το βίωμα, αλλά το ανασυνθέτει μέσα από τις ατομικές ιδιαιτερότητες του μάρτυρα - αφηγητή, τους ρητορικούς τρόπους και τους ιδεολογικούς κώδικες που χρησιμοποιεί, καθώς και από τα ιστορικά συμφραζόμενα στο πλαίσιο των οποίων εγγράφεται η αφηγηματική αναπαράσταση του παρελθόντος»¹⁷⁵.

Ο Μ. Μερρακλής προσεγγίζει τη λαϊκή αυτοβιογραφία¹⁷⁶, ως είδος της λαϊκής λογοτεχνίας «όπου ο αφηγητής έχει πάρει και ο ίδιος προσωπικά μέρος στα περιστατικά που εξιστορεί ή οπωσδήποτε ήταν αυτόπτης μάρτυράς τους»¹⁷⁷. Οι λαϊκές αυτοβιογραφίες, αν και είναι ατομικές μαρτυρίες, εμπεριέχουν εμφανώς στοιχεία της κοινωνικής και ιστορικής πραγματικότητας. Παράλληλα, οι αυτοβιογραφίες ενσωματώνοντας τα βασικά λογοτεχνικά κριτήρια, τη λειτουργία

¹⁷² Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 78.

¹⁷³ *Ο.π.*, σελ. 39.

¹⁷⁴ Κόκκινος Γ. & Λαμπάτος Γ., «Ξεχωριστοί άνθρωποι. Ο ναυτεργάτης Σταμάτης Σκόρδος», στο: Γ. Κόκκινος & Γαβ. Λαμπάτος (εισαγωγή – επιστ. επιμ.), *Σταμάτης Σκόρδος. Συμβολή στην Ιστορία των Ελλήνων Ναυτεργατών*, Αθήνα, Δήμος Αγίας Βαρβάρας, 2006.

¹⁷⁵ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 77-78.

¹⁷⁶ Μερρακλής Μ. Γ., «Ο άνθρωπος της πόλης», *Λαογραφία*, 28, 1974, σελ. 27-38 και *Ευτράπελες διηγήσεις. Το κοινωνικό τους περιεχόμενο*, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1980 και «Αυτοβιογραφίες Ηπειρωτών χωρικών», *Δ' Συμπόσιο Λαογραφίας Βορειοελλαδικού Χώρου* (Ιωάννινα 1979), Θεσσαλονίκη, 1983, σελ. 181-187 και στο: *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*, Αθήνα, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σελ. 247-255 και «Μεσσήνιοι χωρικοί αυτοβιογραφούμενοι» στο: *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σελ. 257-264 και «Προς τις πηγές της ποιήσεως», στο: *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σελ. 15-33 και «Λογοτεχνία δεν είναι μόνο η Λογοτεχνία» στο: *Έντεχνος Λαϊκός Λόγος*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 1993, σελ. 35-42.

¹⁷⁷ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 88-90.

της μνήμης και του βιωματικού χρόνου των δρώντων υποκειμένων, διαπλέκουν το ατομικό με το συλλογικό, το πραγματικό με το φανταστικό και μυθοπλαστικό, για να ενταχθούν έτσι -δικαίως- στα είδη της λαϊκής λογοτεχνίας.

Ο Μανόλης Βαρβούνης μελετά για πρώτη φορά γραπτά αυτοβιογραφικά κείμενα, όπως τα απομνημονεύματα και τα ημερολόγια, και επιχειρεί μια διασύνδεση της λαϊκής αυτοβιογραφίας¹⁷⁸ με την ιστορική πραγματικότητα επισημαίνοντας ότι εκείνο που κυρίως ενδιαφέρει την ιστορική, λαογραφική και ανθρωπολογική έρευνα είναι η διερεύνηση της σύζευξης του ιστορικού παράγοντα με την ατομική αφηγηματική οικονομία. Στο έργο του «*Λαϊκή Αυτοβιογραφία και ιστορική πραγματικότητα*» δημοσιεύει και σχολιάζει τα απομνημονεύματα του Σάμιου οπλαρχηγού Ιωάννη Γιαγά (1912-1925). Ο ίδιος ο οπλαρχηγός πρωταγωνιστής των γεγονότων περιγράφει τα συμβάντα και τους διωγμούς που υπέστη αυτός και η οικογένειά του στις δύο πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα.

Η Κωνσταντίνα Μπάδα¹⁷⁹ ενδιαφέρεται για τη μελέτη της τοπικής ιστορίας, της κοινωνίας και του πολιτισμού μέσα από τις προφορικές μαρτυρίες των σιωπηλών μέχρι χτες υποκειμένων της ιστορίας. Κάνοντας προσεγγίσεις σχετικές με την υλική μνήμη και τους μνημονικούς τύπους, χρησιμοποιεί αφηγήσεις και ιστορίες ζωής προκειμένου να διερευνήσει τις σχέσεις του φύλου με τη βίωση και αναπαράσταση του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και του Εμφυλίου, και τον τρόπο με τον οποίο οι θεσμοί διεισδύουν στην ατομική και συλλογική ζωή και μνήμη.

Σχετική με την αυτοβιογραφία μελέτη έκανε ο Γιώργος Βοζίκας ο οποίος επιχειρεί μια ανάλυση των συγκλίσεων στην αυτοβιογραφία της λαογραφίας με την κοινωνική ιστορία και τη λογοτεχνία¹⁸⁰. Επισημαίνει ότι στην ανάλυση των βιωμάτων που εμπεριέχουν οι αφηγήσεις ζωής, είναι πολύ σημαντικό να λαμβάνονται υπόψη οι παράγοντες που σχετίζονται με την έκφραση αυτών των βιωμάτων: η μνήμη, ατομική και συλλογική, η γλωσσική δυνατότητα και η προσδιορισμένη με ιστορικοκοινωνικούς όρους ταυτότητα του αφηγητή.

Ο Βασίλης Νιτσιάκος προσεγγίζοντας τη λαϊκή αυτοβιογραφία ως είδος λαϊκής λογοτεχνίας¹⁸¹, χρησιμοποιεί τις βιογραφικές συνεντεύξεις προκειμένου να μελετήσει τη συμβολική ανασυγκρότηση και τη διαχείριση της κοινωνικής μνήμης

¹⁷⁸ Βαρβούνης Μανόλης, *Λαϊκή αυτοβιογραφία και ιστορική πραγματικότητα. Η περίπτωση των απομνημονευμάτων του Σάμιου οπλαρχηγού Ιωάννη Γιαγά (1912-1925)*, εκδ. Δημιουργία - Απ. Π. Χαρίσης, Αθήνα, 1994.

¹⁷⁹ Μπάδα Κωνσταντίνα, «Ο θάνατος της Ελένης στον Εμφύλιο. Η μνήμη και το γεγονός, η μνήμη ως ιστορία» στο: *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία*, συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου - Νέστορος, Χρ. Χατζητάκη - Καψωμένου (επιμ.), εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 2001, σελ. 230-240.

¹⁸⁰ Βοζίκας Γεώργιος, «Αφηγήσεις – Αναπαραστάσεις – Ταυτότητες. Αγρότες Σερραίοι μιλούν για τη ζωή τους», *Σερραϊκά Χρονικά*, 14, Αθήνα: Ιστορική και Λαογραφική Εταιρεία Σερρών – Μελενίκου, 2002, σελ. 119-148.

¹⁸¹ Νιτσιάκος Βασίλης, «Ανιχνεύοντας το νόημα της παράδοσης. Μελέτη της λαϊκής αυτοβιογραφίας ως είδος λαϊκής λογοτεχνίας», στο: Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.) *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012.

στη φάση της κοινωνιοδημογραφικής αποσύνθεσής¹⁸² της ενώ ο Ευάγγελος Αυδίκος υποστηρίζει ότι τα δεδομένα της προφορικότητας¹⁸³ και της συλλογικής μνήμης που χαρακτηρίζουν την προφορική ιστορία, «... επιτρέπουν στη λαογραφία να εισέλθει στο ερευνητικό πεδίο εμβαπτισμένη στην επιστημονική της κληρονομιά, η οποία ανανεώνεται με τη νέα αντίληψη για την προφορικότητα, την παραδοσιακότητα και τη συλλογική μνήμη»¹⁸⁴.

Η Βασιλική Ρόκου χρησιμοποιεί τη βιογραφική μέθοδο, μέσα από τη διασύνδεση της λαογραφίας με την προφορική ιστορία, σε συνδυασμό με την αρχειακή μέθοδο. Υιοθετώντας τις αρχές της σχολής των Annales και της νέας ιστορίας, επιχειρεί να κατανοήσει την αναπαράσταση της ιστορίας των οικονομικών συμπεριφορών αλλά κυρίως «την αθέατη λειτουργία των κοινωνικών νοοτροπιών». Στο έργο της «*Τα βυρσοδεψία των Ιωαννίνων. Από το εργαστήριο στο “εργοστάσιο” της βιοτεχνικής πόλης*»¹⁸⁵, το ενδιαφέρον της έρευνάς της εντοπίζεται στη μελέτη των συμπεριφορών των βυρσοδεψών της πόλης των Ιωαννίνων, από τα μέσα του 19^{ου} ως τα μέσα του 20ού αιώνα σε σχέση με τις τεχνικές, οικονομικές και κοινωνικές εξελίξεις και τους μετασχηματισμούς στη βιοτεχνία και το εμπόριο στη Βαλκανική. Κι όλα αυτά μέσα στα πλαίσια των εθνικών επιλογών και των ευρωπαϊκών προσανατολισμών στην άσκηση του μεσογειακού εμπορίου που επηρεάστηκαν από τον ατλαντικό καπιταλισμό¹⁸⁶.

Την προφορική ιστορία ως διακριτό πεδίο έρευνας η Lynn Abrams την παρουσιάζει ως «μια δημιουργική και διαδραστική μεθοδολογία που μας αναγκάζει να αντιμετωπίσουμε μια πληθώρα στρώσεων νοημάτων και ερμηνειών που περιλαμβάνουν οι αναμνήσεις των ανθρώπων. Την προφορική ιστορία την καθιστά ιδιαίτερη ιστορική πρακτική ο συνδυασμός της ως διαδραστικής διαδικασίας (η πράξη) και ως ενασχόλησης του ιστορικού με το πώς οι άνθρωποι νοηματοδοτούν το παρελθόν (η ερμηνεία)»¹⁸⁷. Και πιο κάτω συνεχίζει: «Η μνήμη και η διαδικασία της ενθύμησης είναι κεντρικά θέματα στην προφορική ιστορία. [...] Η μνήμη δεν είναι απλώς η ανάκληση γεγονότων και εμπειριών του παρελθόντος με έναν εύκολο και ξεκάθαρο τρόπο. Είναι, μάλλον, μια διαδικασία ενθύμησης: η ανάκληση

¹⁸² Νιτσιάκος Βασίλης, «Από την κοινωνιοδημογραφική αποσύνθεση στη συμβολική ανασυγκρότηση και τη διαχείριση της κοινωνικής μνήμης – Η περίπτωση της Πυρσόγιαννης», στο: *Οι ορεινές κοινότητες της Βόρειας Πίνδου – Στον απόηχο της μακράς διάρκειας*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1995, σελ. 79-132.

¹⁸³ Αυδίκος Ευάγγελος, «Λαογραφία και προφορική ιστορία: ιστορικό βάθος και νέα δεδομένα» στο: *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία*, συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου - Νέστορος, Χρ. Χατζητάκη - Καψωμένου (επιμ.), εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 2001, σελ. 152-158.

¹⁸⁴ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 95-96.

¹⁸⁵ Ρόκου Βασιλική, *Τα βυρσοδεψία των Ιωαννίνων. Από το εργαστήριο στο “εργοστάσιο” της βιοτεχνικής πόλης*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004.

¹⁸⁶ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 100.

¹⁸⁷ Abrams Lynn, *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας*, Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν (επιμ.), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2014, σελ. 33.

εικόνων, ιστοριών, εμπειριών και συναισθημάτων από τη ζωή μας κατά το παρελθόν, η ταξινόμηση, η τοποθέτησή τους σε μια αφήγηση ή ιστορία και, στη συνέχεια, η αφήγησή τους με έναν τρόπο ο οποίος διαμορφώνεται, εν μέρει τουλάχιστον, από το κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο μας»¹⁸⁸.

Η Άννα Λυδάκη επισημαίνει ότι στην εξαγωγή συμπερασμάτων βασική παράμετρος είναι πάντα ο τρόπος που οι ίδιοι οι αφηγητές ερμηνεύουν τις εμπειρίες και προσλαμβάνουν την πραγματικότητα. Μιλάει για την ποιοτική κοινωνική μέθοδο, προτείνοντας τη μελέτη των λαϊκών ομάδων και των πολιτισμικών τους ιδιαιτεροτήτων μέσα από την οπτική της ερμηνευτικής - φαινομενολογικής προσέγγισης. Θεωρεί ότι ο λόγος των αφηγήσεων ζωής¹⁸⁹ των υποκειμένων της έρευνας, παρόλα τα έντονα ατομικά ψυχολογικά στοιχεία, αναδεικνύει συλλογικές ταυτότητες και πρέπει να ερμηνεύεται αναφορικά με το πολιτισμικό πλαίσιο¹⁹⁰. Ο κοινωνικός επιστήμονας προκειμένου να αρθρώσει λόγο για τον «άλλο» οφείλει να τον γνωρίσει, να τον αναγνωρίσει ως άτομο και να αναπτύξει μια ισότιμη σχέση μαζί του. Έτσι αντιμετωπίζοντας με σεβασμό το διαφορετικό και ανακαλύπτοντας συγχρόνως το πανανθρώπινο πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων, ο ερευνητής θα είναι σε θέση να ερμηνεύσει τους λόγους και τις πράξεις των υποκειμένων της έρευνάς του και να κατανοήσει τα κίνητρα που προσανατολίζουν τη δράση τους¹⁹¹.

Για τις αφηγήσεις ζωής και τη βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα ξεχωρίζει ιδιαίτερα και η μελέτη της Ρέας Κακάμπουρα. Στη μελέτη της για τις «Αφηγήσεις Ζωής», πραγματεύεται την ιστορία της βιογραφικής προσέγγισης στην ερμηνευτική κατανόηση των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων από τις αρμόδιες επιστήμες (κοινωνιολογία, κοινωνική ανθρωπολογία, προφορική ιστορία, κοινωνική ψυχολογία, πολιτισμικές σπουδές, φιλολογία, λαογραφία) στην Ελλάδα και το διεθνή χώρο. Αναλύονται οι διαδικασίες παραγωγής 466 βιογραφικών αφηγηματικών κειμένων και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην ερευνητική χρήση της βιογραφικής προσέγγισης και ιδιαίτερα των αφηγήσεων ζωής από τη σύγχρονη ελληνική λαογραφία. Η βιογραφική προσέγγιση προσφέρεται μεθοδολογικά για την κατανόηση της νοοτροπίας και πρακτικής των υποκειμένων, τα οποία, με τη διαμεσολάβηση του ερευνητή και μέσα από την αφήγηση των ατομικών και οικογενειακών βιωμάτων τους, αναπαριστούν την προσωπική τους ιστορία ζωής με βάση την οπτική που υιοθετούν στον παρόντα

¹⁸⁸ Abrams Lynn, *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας*, Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν (επιμ.), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2014, σελ. 114.

¹⁸⁹ Λυδάκη Άννα, «Λόγος αυτοβιογραφικός», στον τόμο Επιστημονικό Συμπόσιο, *Χρήσεις της γλώσσας*, εκδ. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα, 2005, σελ. 131-150.

¹⁹⁰ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 101.

¹⁹¹ Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές μέθοδοι της Κοινωνικής έρευνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2012.

χρόνο της αφήγησης αναδεικνύοντας τη διαλεκτική σχέση του ατομικού με το κοινωνικό¹⁹².

Η Άλκη Κυριακίδου - Νέστορος, στη μεταπολιτευτική ελληνική λαογραφία, είναι, θα λέγαμε, πιο κοντά στο αντικείμενο της παρούσας μελέτης, καθώς εξετάζει προσφυγικούς πληθυσμούς¹⁹³. Με θέμα τις προσωπικές εμπειρίες της προσφυγιάς του 1922 και μελετώντας τις επιπτώσεις της προσφυγιάς στη ζωή των ανθρώπων που την έζησαν και στη ζωή των ανθρώπων που την δέχτηκαν σαν παραδοσιακή γνώση με την προφορική της μετάδοση από γενιά σε γενιά, η Κυριακίδου - Νέστορος θεμελιώνει μια σημαντική μεθοδολογική τάση της βιογραφικής προσέγγισης. Με σκοπό την ανίχνευση της λειτουργίας των συνειδητών και ασυνείδων διεργασιών της αλλαγής σε τουλάχιστον τρεις γενιές Ελλήνων προσφύγων, ανέδειξε τρεις διαφορετικές όψεις της προσφυγικής συνείδησης¹⁹⁴: Στην πρώτη γενιά η προσφυγική συνείδηση σφυρηλατήθηκε μέσα στο πλαίσιο της οικονομικής και κοινωνικής αλληλεγγύης για λόγους επιβίωσης. Η δεύτερη γενιά, έχοντας αρνητικά βιώματα από τη μειονεκτική θέση του πρόσφυγα στα παιδικά της χρόνια, αυτοπροσδιορίζεται περισσότερο με την ταυτότητα του Έλληνα παρά του πρόσφυγα. Και η τρίτη γενιά επιστρέφει στην ταυτότητα του πρόσφυγα, αλλά αυτή τη φορά με την περηφάνια που δίνει η αίσθηση της ιδιαιτερότητας της μικρασιατικής (και εδώ για τον λαϊκό ζωγράφο της παρούσας μελέτης, ποντιακής) παράδοσης.

Η λαϊκή ζωγραφική του τρίτης γενιάς ποντιακής καταγωγής λαϊκού ζωγράφου, Κωνσταντίνου Τσανασίδη, εντάσσεται, με βάση το χρόνο δημιουργίας της, στη μετανεωτερική εποχή, στο σήμερα.

¹⁹² Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, εισαγωγή.

¹⁹³ Κυριακίδου - Νέστορος Άλκη, «Τρεις γενιές προσφύγων της Μικράς Ασίας. Η σημασία της προσωπικής τους μαρτυρίας» στο: *Λαογραφικά Μελετήματα II*, εκδ. Πορεία, Αθήνα, 1993, σελ.213-240 και στο ίδιο: «Προφορική ιστορία και λαογραφία», σελ. 227-232 και στο ίδιο: «Ο χρόνος της προφορικής ιστορίας», σελ. 258-270.

¹⁹⁴ Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011, σελ. 94.

B. Η ΑΦΗΓΗΣΗ ΖΩΗΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ.

B.1. Οι πρόγονοι στον Πόντο. Η προσφυγιά και η εγκατάσταση στην Ελλάδα.

Ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης γεννήθηκε στον Τριπόταμο Ημαθίας το 1939. Οι καταβολές του είναι, όπως ο ίδιος αναφέρει, από την Αργυρούπολη, στα νότια της Τραπεζούντας του Πόντου.

«Στην Αργυρούπολη δούλευε πολύς κόσμος στα μεταλλεία αλλά μετά το Ρωσοτουρκικό πόλεμο, για να μην έχουν τους Τούρκους πάνω από το κεφάλι τους και για να ανήκουν στη ρωσική επικράτεια, πήγαν στο Αρνταχάν και ίδρυσαν το Χάσκιοϊ, στον Καύκασο. Από τον Πόντο πήγαν στον Καύκασο και όταν έγινε η ανταλλαγή πήγαν στην Ελλάδα».

Πιο κάτω επεξηγεί συνεχίζοντας:

«Όταν έγινε ο ρωσοτουρκικός πόλεμος, απελευθερώθηκαν τα μέρη εκείνα από τους Ρώσους. Οι δικοί μας από τη χαρά τους αγκάλιαζαν το ρωσικό στρατό. Ο Στάλιν έδωσε όλη εκείνη την περιοχή στους Τούρκους, οι δικοί μας φοβήθηκαν ότι θα τους πετσοκόψουν -γιατί οι ίδιοι ήταν ρωσόφιλοι- και από εκεί έφυγαν και πήγαν πάνω στον Καύκασο, στο Αρνταχάν. Το χωριό το έλεγαν Χάσκιοϊ και έμειναν εκεί 35 χρόνια. Ο παππούς είχε μύλο. Το χωριό, αν και ήταν μικρό, είχε εκκλησία και σχολείο. Το δάσκαλο τον πλήρωναν οι χωριανοί. Ο πληθυσμός του Χάσκιοϊ ήταν ανάμεικτος με τους Τούρκους ενώ στο διπλανό, το Σιμισκόν, ήταν μόνο Πόντιοι. Διάβαζαν με κεριά γιατί τους κυνηγούσαν οι Τούρκοι αλλά, επειδή ζούσαν με τους Τούρκους, ήξεραν τα τουρκικά».

Ο παππούς του λεγόταν Κώστας Τσανασίδης καταλάβαινε τα ποντιακά αλλά μιλούσε τουρκικά. Είχε μύλο, καλλιεργούσε σιτάρια, και, παράλληλα, έκανε και άλλες αγροτικές και κτηνοτροφικές δουλειές. Είχε πέντε παιδιά: τον Ιορδάνη, τη Χαρίκλεια, το Χρήστο (πατέρας του λαϊκού ζωγράφου εδώ, και παππούς του γράφοντος), τον Ανδρέα και τον Ιωσήφ. Ο Ιορδάνης ήταν παιδί του Κώστα Τσανασίδη από την πρώτη γυναίκα του και τα άλλα τέσσερα από τη δεύτερη γυναίκα του, την Κυριακή Γαβρά.

Ο παππούς Κώστας Τσανασίδης και η γυναίκα του Κυριακή Γαβρά ήρθαν στην Ελλάδα το 1914. Ο λαϊκός ζωγράφος αναφέρει:

«Οι γονείς μου, η Ευθυμία Αλμασίδου και ο Χρήστος Τσανασίδης ήρθαν στην Ελλάδα σε ηλικία 7 χρονών. Από 14 χρονών παντρευτήκανε για να πάρουν κλήρο, επί Ελευθερίου Βενιζέλου, γιατί όσοι ήταν παντρεμένοι έπαιρναν κλήρο 30 στρέμματα. Έφυγαν από το Χάσκιοϊ, κατέβηκαν στο Βατούμ και από κει με πλοίο στον Πειραιά. Έπειτα πάνε στις Σέρρες. Όμως δεν τους άρεσε το μέρος και πάνε στο Δροσάτο Κιλκίς και από κει στην Καλαμαριά. Στην Καλαμαριά όμως είχε αρρώστια, ελονοσία από τα πολλά κουνούπια, και τα σπίτια ήταν από καλάμια και έτσι, ήρθαν στο βουνό για να μοιάζει με εκείνο το μέρος που άφησαν στον Πόντο. Έψαχναν για έναν τόπο με νερό για να δουλέψουν με τη γεωργία και την κτηνοτροφία. Όταν πέρασαν στον κάμπο της Βέροιας, τα χωράφια ανήκαν στους Βεριοιώτες, το κλίμα ήταν πολύ εχθρικό και τους κυνήγησαν. Μετά από περιπλάνηση δύο χρόνων, το 1916, ήρθαν στο Λοζίτς, που, επειδή είχε τρία ποτάμια, το ονόμασαν Τριπόταμο. Εκεί δεν υπήρχαν ντόπιοι, μόνο σπίτια από τους Τούρκους που, αφού έφυγαν με την ανταλλαγή, γκρέμισαν τα σπίτια, έβαλαν αμπέλια εκεί και έχτισαν το χωριό πιο πάνω. Τον Τριπόταμο τον ίδρυσαν όλο Πόντιοι, Τσανασιδαίοι και Καρολιδαίοι. Άλλοι ήρθαν το '15 ή το '18. Οι δικοί μας ήρθαν με τη συνθηκολόγηση που έκανε ο Βενιζέλος με τον Κεμάλ. Δεν ήρθαν κυνηγημένοι αλλά οργανωμένα όταν έγινε η ανταλλαγή».

B.2. Τα παιδικά χρόνια.

B.2.1. Η οικογένειά του. Οι σχέσεις των μελών, οι συνήθειες και η θέση της οικογένειας στην τοπική κοινωνία.

Οι γονείς του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, η Ευθυμία και ο Χρήστος, ήρθαν στον Τριπόταμο Ημαθίας σε ηλικία 7 χρονών. Στη ηλικία αυτή δεν ήταν δυνατό να έχουν μνήμες από τον Πόντο και τον ξεριζωμό. Έκαναν πέντε παιδιά: το Θόδωρο, τη Μαρία, το Γιώργο, το Βαγγέλη και τον Κώστα. Ο λαϊκός ζωγράφος στην αφήγησή του αναφέρει:

«Η μητέρα δεν ξεχώριζε κάποιο παιδί της αλλά τα αγαπούσε όλα το ίδιο. Ζούσαμε καλά, είχαμε βιός που απέκτησαν οι γονείς με τη δουλειά. Το σπίτι δεν πέρασε φτώχεια, είχαν ζώα, είχαν βιός. Δεν ζήσαμε φτώχεια το '41 με τους Γερμανούς. Οι δικοί μας δουλεύανε, Τσανασιδαίοι και Καρολιδαίοι δουλεύανε, όχι να κάθονται στον ίσκιο... Ήμασταν οργανωμένοι: εμείς είχαμε άλογα και τα ξαδέρφια του πατέρα είχαν βόδια. Ο πατέρας δεν είχε πολλά χωράφια αλλά είχε πολλά ζώα».

Για τις οικογενειακές συνήθειες της παιδικής του ηλικίας ο αφηγητής συνεχίζει:

«Κρατούσαμε τις παραδόσεις. Μιλούσαμε ποντιακά. Η μάνα μας έντυνε καλά, τα παιδιά της, και μας έστελνε στην εκκλησία. Αλλά και πιο μεγάλος εγώ πήγαινα στην εκκλησία με τον μπαρμπα-Αντώνη και ψέλναμε μαζί. Είχα μάθει όλη τη λειτουργία απέξω αλλά ύστερα παραιτήθηκα. Τηρούσαμε τις γιορτές και τις Κυριακές να μην δουλεύουμε. Τα φαγητά ήταν ποντιακά. Ο πατέρας, [ο Χρήστος] αν και ήταν της Ε' Δημοτικού, ήταν πανέξυπνος. Έκανε τους λογαριασμούς. Ήτανε δίκαιος. Διάβαζε κάθε μέρα εφημερίδα. Ήταν ο πρόεδρος στο χωριό για τρεις τετραετίες. Ήταν γλεντζές και καλός χορευτής. Μόνο που κάπνιζε πολύ, είχε κάνει εγχείρηση στο λαιμό του γιατί είχε αρρωστήσει από αυτό και από αυτό έφυγε...»

Στον Τριπόταμο κάθε Κυριακή γινόταν γλέντι και έρχονταν από τη Βέροια και τα γύρω χωριά, και η Ραχιά και η Γεωργιανή, στον Τριπόταμο για το γλέντι. Σε άλλα χωριά δε γινόταν τέτοια γλέντια. Διασκεδάζαν

αγόρια και κορίτσια μαζί και διάλεξαν τη νύφη ή το γαμπρό μόνοι τους, πολλές φορές χωρίς τη συγκατάθεση του γονιού».

B.2.2. Τα σχολικά χρόνια.

Για τα σχολικά του χρόνια ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης θυμάται:

«Στο σχολείο ήμουν ο καλύτερος μαθητής και όταν είχαμε δώσει εξετάσεις στο γυμνάσιο, πέρασα μόνο εγώ. Στα μαθηματικά όμως ήμουν αδύναμος και αυτό έγινε η αιτία αργότερα να σταματήσω... Γινόταν και χατίρια τότε. Ένας που δεν τραβούσε στα μαθηματικά, ο καθηγητής του ανέβαζε, για άλλους λόγους, το βαθμό στα προφορικά για να τον προβιβάσει.

Στον Τριπόταμο είχαμε σχολείο αλλά το 1946 πήγαμε στη Βέροια και μείναμε εκεί τρία χρόνια. Το χωριό ερημώθηκε λόγω του ανταρτοπόλεμου. Στη Βέροια μέχρι να βρουν σχολείο να μας τακτοποιήσουν, μάς είχαν μέσα σε τολ, παράγκες με λαμαρίνες, όπως στο στρατό. Έξω είχε ζέστη και εμείς μέσα εκεί ιδρώναμε και ήταν και βρόμικα. Ήμασταν όμως όλοι σαν αδέρφια. Το σχολείο ήταν μεικτό. Σαράντα παιδιά πρέπει να ήταν. Το σχολείο ήταν όλη μέρα. Η Ε' και η ΣΤ' τάξη πηγαίναμε το πρωί. Οι πιο μικροί πήγαιναν άλλη ώρα και είχαμε και άλλο τολ για τα νήπια. Το 1949 γυρίσαμε στον Τριπόταμο όπου και συνέχισα το Δημοτικό με μια πολύ αυστηρή δασκάλα, τη Γιόλα. Γυμνάσιο πήγα στη Βέροια. Για ένα διάστημα πηγαίνοερχόμουν με τα πόδια, ύστερα νοίκιασα με άλλους εκεί. Μέχρι την Ε' Γυμνασίου πήγα και όταν αργότερα επιχείρησα να πάω στη Σχολή Μονίμων Υπαξιωματικών στην Κοζάνη, από τα 70 άτομα, που ήταν τελειόφοιτοι Γυμνασίου, ήρθα τέταρτος στην κατάταξη. Δε μου άρεσε όμως και σύντομα έφυγα από τη σχολή αυτή».

B.2.3. Ο Εμφύλιος.

Στην αφήγηση ζωής του Κωνσταντίνου Τσανασίδη σημαντική θέση καταλαμβάνει ο Εμφύλιος Πόλεμος και ο εθνικός διχασμός. Με πολλή περισυλλογή αφηγείται:

«Το 1946 βρεθήκαμε στη Βέροια. Ήταν ο Εμφύλιος τότε. Και μη χειρότερα... “Εσύ είσαι δεξιός, εγώ είμαι αριστερός”, κυνηγούσε ο ένας τον άλλο... Εμφύλιος πόλεμος ξέρεις τι θα πει; Χειρότερο πράγμα δεν υπάρχει... Δεν ήταν με τη δική μας θέληση να πάμε στη Βέροια. Η κυβέρνηση τότε κατέβασε όλα τα ορεινά χωριά στη Βέροια ως ανταρτόπληκτα, γιατί οι αντάρτες ερχόταν και λεηλατούσαν. Πήγανε τα χωριά στη Βέροια για να μην έρχονται οι αντάρτες στα χωριά και τους τροφοδοτεί ο κόσμος. Στην πόλη συγκεντρωμένος ο κόσμος δε θα τους έδινε τρόφιμα. Οι αντάρτες ήταν οχυρωμένοι. Γύρω από την πόλη ήταν φυλάκεια. Ο κόσμος φοβόταν μην αρχίσουν να πυροβολούν και τη Βέροια.

Είχαμε ήδη μεταφερθεί στη Βέροια πριν μας κάνουν λεηλασία στον Τριπόταμο. Δεν είχαν αφήσει τίποτα. Οι αντάρτες λήστευαν τα πάντα. Στο σπίτι μας έσπασαν την πόρτα, μπήκαν μέσα και κατέστρεψαν τα πάντα, δεν άφησαν τίποτα. Άδειασαν όλα τα μπαούλα, πήραν τα άλογα και τα άλλα ζώα. Τα μόνα ρούχα που είχαν αφήσει ήταν τα ρούχα του βοσκού που είχαμε από τα Γρεβενά. Πήραν και τα δικά μου ρούχα, που ήμουν 6 - 7 χρονών. Σε μια μικρή κοινωνία ξέρει ο ένας τον άλλο... Η πολιτική είναι άτιμη...».

B.3. Η ενηλικίωση.

B.3.1. Η στρατιωτική θητεία.

Στην αφήγηση ζωής του λαϊκού ζωγράφου γίνεται εκτενής αναφορά στη στρατιωτική του θητεία. Αυτό είναι φυσικό, γιατί η στράτευση, παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες, αποτελούσε τότε την πρώτη ευκαιρία για τον άνδρα να ξεφύγει από το οικείο περιβάλλον της οικογένειας ή της γενέτειρας και να μάθει να προσαρμόζεται ή να επιβιώνει μακριά από αυτό. Ο αφηγητής αναφέρει:

«Υπηρέτησα 22 μήνες στα πυροβόλα 106 χιλιοστών. Είχα πάει στην Αθήνα, στο Χαϊδάρι. Ήμουν πρώτος μέσα στον ουλαμό. Ήμασταν 110, άλλοι έφυγαν για στρατιώτες, για δεκανείς και μείναμε 29 για λοχίες. Ο λοχαγός ανέθετε σε μένα να τους κάνω γυμναστική και να τους εκπαιδεύσω. Ύστερα από το Χαϊδάρι αποσπάστηκα στη Νέα Χαλκηδόνα. Ήμουν και εκεί εκπαιδευτής και έκανα και χρέη επιλοχία και ανθυπασιστή. Όταν είχε έρθει ο στρατηγός, εμένα έβγαλαν στην επιθεώρηση για να απαντήσω σε θέματα ιστορίας».

B.3.2. Η μετανάστευση.

Ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης μετά τη στρατιωτική θητεία και μετά από ένα σύντομο χρονικό διάστημα παραμονής του στον Τριπόταμο, πηγαίνει το 1963 στη Γερμανία, σε μια κωμόπολη του Έσσεν. Σ' αυτή την πρόκληση τον στήριξε ο αδερφός του ο Βαγγέλης, που ήταν ήδη εκεί, από το 1961, και δούλευε σε ανθρακωρυχείο.

Ο αφηγητής παρουσιάζει την μεταναστευτική αυτή περίοδο της ζωής του:

«Λες και ήσουν στην Ελλάδα. Κάθε εβδομάδα ερχόταν από την Ελλάδα ελληνικό σινεμά. Μετά από ένα χρόνο γύρισα πίσω αλλά ξαναπήγα στη Γερμανία. Στην αρχή δούλευα σε υφαντουργείο. Μου είχε κάνει πρόσκληση ο αδερφός μου ο Βαγγέλης, που είχε πάει νωρίτερα εκεί, από τους πρώτους που πήγαν στο εξωτερικό, για δουλειά σε ανθρακωρυχείο, στο Oberhausen, νότια του Έσσεν. Από κει έφυγε και πήγε

στο Kentwich για δουλειά σε υφαντουργείο. Εκεί δούλεψα ένα διάστημα και ύστερα πήγα στο Dusseldorf. Δούλευα σε διάφορα εργοστάσια. Αν η δουλειά ήταν μισθολογικά καλύτερη, ήταν και πιο ανθυγιεινή. Δούλεψα και σε ένα χυτήριο. Λιωμένα σίδηρα τα έριχναν σε ένα μεγάλο βαρέλι και από κει σε άλλο μεγάλο δοχείο. Ο χώρος στο εργοστάσιο εκεί μύριζε πολύ. Δύσκολες συνθήκες... Γύρισα στη Βέροια, ξαναπήγα στη Γερμανία, έχει ρουτίνα και εκεί... και ύστερα έφυγα οριστικά το 1966 και ήρθα στη Σιάτιστα».

B.3.3. Ο γάμος - Η οικογένεια.

Η Σιάτιστα ήταν μετά τη Γερμανία ο επόμενος προορισμός του Κωνσταντίνου Τσανασίδη. Εκεί θα εγκατασταθεί μόνιμα, θα παντρευτεί τη Βασιλική Κερατζή και θα αποκτήσουν δύο παιδιά, το Δημήτρη και το Χρήστο [τον γράφοντα]. Ο αφηγητής εξηγεί το λόγο που τον έφερε στη Σιάτιστα:

«Στη Γερμανία ήταν η σύζυγος του αδερφού μου του Βαγγέλη, η Ρήνα από την Καστοριά, και ήξερε από πριν τη Βασιλική, τη μάνα σου [απευθύνεται στον γράφοντα]. Μου κάνει τη γνωριμία μαζί της. Της είχε δείξει μια φωτογραφία μου όταν εγώ ήμουν στη Γερμανία και είχαμε για αρκετούς μήνες αλληλογραφία. Ήρθα το 1966 στη Σιάτιστα όπου και παντρεύτηκα τη Βασιλική.

Όταν ήρθα στη Σιάτιστα, δεν ήξερα να δουλεύω στη γούνα, που τότε είχε μεγάλη άνοδο. Πολλοί είχαν εγκαταλείψει τις γεωργικές ή άλλες δουλειές και γίνονταν γουναράδες. Έμαθα γρήγορα να δουλεύω στη γούνα γιατί είχα αντίληψη και μπήκα εύκολα στο νόημα.

Οι ντόπιοι με δέχτηκαν καλά γιατί τραγουδούσα από χόμπυ τα δημοτικά τραγούδια και με θεώρησαν δικό τους. Πόντιοι υπήρχαν στη Σιάτιστα και πριν από μένα. Και ύστερα, δεν ήμουν «ο ξένος» γιατί είχαν έρθει και άλλοι στη Σιάτιστα από αλλού για να δουλέψουν στη γούνα. Μου άρεσε πάντα η ζωγραφική και είχα την ιδέα να κάνω γούνινα ζωγραφικά έργα που είχαν αποδοχή από τους ντόπιους

γιατί ήταν κάτι μοναδικό και πρωτότυπο. Τώρα, συνταξιούχος, ασχολούμαι με τον κήπο και τη φύση και συνεχίζω να ζωγραφίζω. Πρόσφατα, τον Αύγουστο του 2016, πήρα μέρος με τις ζωγραφισμένες κολοκύθες σε μια έκθεση ζωγραφικής με έργα ντόπιων ερασιτεχνών ζωγράφων που έγινε στη Σιάτιστα».

B.4. Η ενασχόληση με τη ζωγραφική.

B.4.1. Τα πρώτα ερεθίσματα και τα ζωγραφικά έργα των παιδικών χρόνων.

Για το πρώτο ερέθισμα, την ανακάλυψη της ζωγραφικής του έφεσης αλλά και για την πρώτη ενασχόλησή του με τη ζωγραφική ο λαϊκός δημιουργός ανατρέχει στα παιδικά και σχολικά του χρόνια και αφηγείται:

«Για τη ζωγραφική με επηρέασε στον Τριπόταμο ο Βαγγέλης ο Ιντζεβίδης, που εργαζόταν ως ηλεκτρολόγος αλλά ήταν και καλός, από την εμπειρία του [αυτοδίδακτος], ζωγράφος. Στον Τριπόταμο έκαναν θέατρο στο οποίο, θυμάμαι, συμμετείχαν πολλοί. Ο Ιντζεβίδης έκανε τα σκηνικά. Έκανα και εγώ κάποιες ζωγραφιές κοντά του. Κάποιοι με ειρωνεύτηκαν αλλά έβαλα πείσμα και συνέχισα να ζωγραφίζω.

Αλλά και στο σχολείο ο δάσκαλος μου ανέθετε να κάνω τα σκηνικά. Το θεατρικό έργο είχε ως θέμα το 1821 με τους καπεταναίους και τους στρατηγούς της επανάστασης και εγώ έκανα το σκηνικό με ένα βουνό, ένα δρόμο και τους φουστανελάδες. Και σε άλλη περίπτωση, ανακάλυψαν στην τάξη ότι ζωγραφίζω καλά όταν μια μέρα η δασκάλα έβαλε την τσάντα της στον τοίχο για να τη ζωγραφίσουμε. Εγώ τη ζωγράφισα με τόση επιμέλεια και θυμάμαι ότι ειπώθηκε ότι εγώ έκανα την καλύτερη... Έπειτα, θυμάμαι, μου άρεσε πολύ η γεωγραφία και όλοι οι συμμαθητές έρχονταν σε μένα να τους κάνω τους χάρτες. Ούτε ο καθηγητής μπορούσε να κάνει τον χάρτη και ανέθετε σε μένα να τον ζωγραφίσω.

Μου άρεσε πολύ να ζωγραφίζω σκηνές από το ποδόσφαιρο. Είχα ζωγραφίσει όλους τους παίχτες που ήταν στην καλύτερη ομάδα. Στο σπίτι μου ο πατέρας έπαιρνε εφημερίδα και εγώ έβλεπα τις φωτογραφίες με τους ποδοσφαιριστές και τους ζωγράφιζα, όπως κάνω και τώρα. Ζωγράφιζα σε χαρτί πότε με το μολύβι και πότε με την πένα. Ποτέ δεν έβαζα χρώματα».

B.4.2. Η ενασχόληση με τη ζωγραφική στην ενήλικη ζωή.

Η ενασχόληση με τη ζωγραφική συνεχίστηκε και στην ενήλικη ζωή:

«Και στη Γερμανία συνέχισα να ζωγραφίζω. Και όταν πηγαίναμε στην καφετέρια, γρήγορα θα ζωγράφιζα κάτι. Το είχα το χόμπυ αυτό και ενώ οι άλλοι ίσως με περιγελούσαν, εγώ ζωγράφιζα. Είχα γεμίσει ένα μεγάλο βιβλίο με ζωγραφίες με θέμα αυτά που έζησα με τα γεωργικά και το ποδόσφαιρο, αυτά έκανα. Στη γειτονιά ήταν μια γερμανίδα μαθήτρια λυκείου στην οποία έδωσα το βιβλίο αυτό λίγο πριν επιστρέψω στην Ελλάδα. Όταν ήρθα στη Σιάτιστα και έμαθα την τέχνη της γούννας, μού ήρθε η ιδέα να ζωγραφίσω με γούνινα κομμάτια και να κάνω ποδοσφαιρικές σκηνές και αφηρημένα αλλά με συμμετρία σχέδια για μαξιλάρια, πατάκια, καλύμματα ή στρωσίδια.

Τα γούνινα ζωγραφικά έργα τα παρουσίασα σε μια έκθεση ζωγραφικής που είχε οργανωθεί στο δημαρχείο της Σιάτιστας το 1983, αν θυμάμαι καλά, όπου κοντά σε ντόπιους ζωγράφους συμμετείχα και εγώ με τα δικά μου εκθέματα, τα γούνινα ζωγραφικά έργα. Είχα καλές κριτικές γιατί τα δικά μου έργα ήταν πρωτότυπα. Μόνο ένα κομμάτι μου έμεινε. Τα άλλα τα έκανα δώρο σε φίλους».

Για τη ζωγραφική τέχνη πάνω σε κολοκύθες ο ζωγράφος αναφέρει:

«Για τη ζωγραφική σε κολοκύθες δε θυμάμαι πώς μου μπήκε η ιδέα. Ίσως όταν είχα μπει σε ένα κατάστημα υφασμάτων στην παλιά αγορά, στο Ηράκλειο της Κρήτης και είδα ζωγραφισμένες κολοκύθες κρεμασμένες στην είσοδο. Ίσως στην τηλεόραση, σε ταινία αναφερόμενη στο 1821, σε μια

σκηνή, είχαν κολοκύθες ζωγραφισμένες πάνω στο τζάκι. Από κάπου πήρα την ιδέα αυτή. Νομίζω ότι σχεδόν όλοι οι ζωγράφοι έχουν ένα πρότυπο».

Γ. ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ: ΥΛΙΚΑ, ΘΕΜΑΤΙΚΕΣ, ΤΕΧΝΟΤΡΟΠΙΑ.

Γ.1. Η τεχνοτροπία - η χρήση των υλικών και των χρωμάτων.

Αναζητώντας τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της τεχνοτροπίας του ζωγράφου, από την πρώτη οπτική επαφή με τα ζωγραφικά έργα είναι ευδιάκριτη, η φωτεινότητά τους. Σε κανένα έργο δεν εντοπίζεται κάποια σκοτεινή αναπαράσταση ούτε και κλιμάκωση του φωτός και της σκιάς. Με τη φωτεινότητα που χαρακτηρίζει όλα τα έργα, δίνεται η εντύπωση ότι ο ζωγράφος επιδιώκει να αποδώσει όσο πιο πειστικά γίνεται τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά των μορφών και των φυσικών στοιχείων, στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Για το σκοπό αυτό, συνεπικουρικά στην εντύπωση της σκηνοθετημένης εργασίας, έρχεται το φως, το βασικότατο εκφραστικό μέσο που χαρακτηρίζει το σύνολο σχεδόν της ηθογραφικής ζωγραφικής. Οι καλλιτέχνες προκειμένου να δώσουν κάποιο «κύρος¹⁹⁵» και σπουδαιότητα στις παραστάσεις τους, τις λαμπρύνουν με κάθε μέσο.

Η φωτεινότητα χαρακτηρίζει ευρύτερα τον λαϊκό πολιτισμό του Πόντου: «Είναι η ιερή πηγή της ζωής¹⁹⁶, της γνώσης, της θαλπωρής. Όποιος θεάται το φως, ζει, τείνει προς τη γνώση, γι' αυτό εξάλλου θεωρήθηκε στη λαϊκή αντίληψη ισοδύναμο με την όραση και τη ζωή. Η αναγγελία –για παράδειγμα- της γέννησης ενός νέου ανθρώπου γινόταν στον Πόντο με τη φράση: «Φως στα όμματά σ', η νύφε σ'/ θαγατέρα σ' εποίκεν αγούρ'/ κορίτσ'/ κορτσόπον», για να εισπράξει ως αντίδωρο ανάλογη ευχή: «Τα όμματά σ' φως γομάτα».

Ο ίδιος ο ζωγράφος δε νιώθει άσχημα για την έλλειψη κάποιου γνωστού μανιερισμού¹⁹⁷. Εξάλλου, αν είχε ακολουθήσει κάποια συγκεκριμένη γνωστή τεχνοτροπία, θα ξέφευγε από τα πλαίσια που εκφράζουν τη λαϊκότητα στην τέχνη του, που περήφανα πρεσβεύει. Αναφέρεται αρχικά στη ζωγραφική πάνω σε

¹⁹⁵ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 41.

¹⁹⁶ Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση – Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 104-105.

¹⁹⁷ Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974, σελ. 10.

μουσαμά και έπειτα στη ζωγραφική του τέχνη πάνω στην κυρτή επιφάνεια της αποξηραμένης κολοκύθας:

«Δεν χρησιμοποιώ μπογιές με λάδι ή τέμπερες. Ζωγραφίζω με μαρκαδόρους, γιατί με το μαρκαδόρο μπορώ να κάνω και τη λεπτομέρεια. Αν χρησιμοποιήσω τις μπογιές και τα υλικά που χρησιμοποιούν οι επαγγελματίες ζωγράφοι νομίζω ότι δε θα αποδώσω καλά τη λεπτομέρεια. Με τους μαρκαδόρους αποδίδω πιστά τη λεπτομέρεια στα θέματα που ζωγραφίζω όπως τα θυμάμαι από μικρός που πηγαίναμε στο θέρος, στον τρύγο, στην υλοτομία, στις γεωργικές καλλιέργειες και στις τοποθεσίες που γίνονταν τα πανηγύρια σε εξωκκλήσια.

Για την επιφάνεια πάνω στην οποία ζωγραφίζω, δοκίμασα τον πιο απλοϊκό τρόπο, τον μουσαμά. Τον κόβω, παίρνω και ένα χαρτόνι, βάζω κολλητικό, κολλώ τα υλικά αυτά και είναι έτοιμη η επιφάνεια για να ζωγραφίσω. Και είναι αθάνατη, δεν είναι απλό χαρτί, που μπορεί να καταστραφεί.

Χρησιμοποιώ πιο πολύ το πράσινο χρώμα, γιατί μ' αρέσει η άνοιξη και το καλοκαίρι. Όλα μου τα έργα είναι ανοιξιάτικα ή καλοκαιρινά. Όταν θέλω να ζωγραφίσω, βλέπω εικόνες σε βιβλία και τις αντιγράφω ή αφήνω τη φαντασία μου να με οδηγήσει. Πρώτα κάνω το σκελετό και μετά βάζω χρώμα. Μόνο όταν ζωγραφίζω ποδοσφαιρικές σκηνές με βοηθάει η μνήμη μου γιατί θέλω να αποδώσω ακριβώς τη στιγμή από τον ποδοσφαιρικό αγώνα που συγκράτησα στη μνήμη μου. Και για να είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα, γράφω δίπλα σε κάθε ποδοσφαιριστή το όνομά του.

Χρησιμοποιώ τη μνήμη μου πάλι, όταν θέλω να ζωγραφίσω το Μεγαλέξανδρο, τους ήρωες της μυθολογίας ή της ιστορίας, όπως τους θυμάμαι από το σχολείο ή άλλα σχετικά βιβλία. Δε ζωγραφίζω τα έθιμα και τις παραδόσεις, όπως ζωγραφίζουν άλλοι ζωγράφοι, αλλά μόνο σκηνές από τη ζωή της υπαίθρου και σκηνές γλεντιού στο χωριό».

Για τη ζωγραφική πάνω σε αποξηραμένες κολοκύθες ο λαϊκός ζωγράφος ακολουθεί την ίδια τεχνοτροπία με εκείνη του μουσαμά. Επισημαίνει, όμως, μια ιδιαιτερότητα στην προετοιμασία της ζωγραφικής του επιφάνειας:

«Στα τέλη του καλοκαιριού οι κολοκύθες είναι πολύ βαριές. Στις αρχές του φθινοπώρου όμως τις αποξηραίνω κρεμώντας τες πάντα γιατί αν ακουμπούν στο έδαφος μαυρίζουν και σαπίζουν. Όταν στεγνώσουν είναι έτοιμες για να τις ζωγραφίσω. Κάθε ζωγραφιά για να ολοκληρωθεί, δε διαρκεί πάνω από τρεις μέρες».

Η κολοκύθα ως ζωγραφική επιφάνεια είναι ένα ιδιαίτερο εύρημα. Αρχικά, θεωρείται από τον θεατή ως «ένα από τα στοιχειώδη και ευρηματικά μέσα τεχνικής της παλαιάς, παραδοσιακής ζωής με την οικιακή, αυτοκαταναλωτική παραγωγή¹⁹⁸». Η Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη αναφερόμενη στη Σιατιστινή αμπελουργία και οινοποίηση, παρουσιάζει τις κολοκύθες της ίδιας μορφής με αυτές της ζωγραφικής επιφάνειας του ζωγράφου, λόγω του σχήματός τους -ικανού για να περιέχει υγρά- ως δοχεία για ξίδι¹⁹⁹. Όμως εδώ, η χρήση της κολοκύθας ως ζωγραφικής επιφάνειας, αποδίδει στο συγκεκριμένο υλικό πράγμα πολυσήμαντη αξία, το «ιστορικεύει και το εμψυχώνει»²⁰⁰.

Ο Μιχάλης Μερακλής μιλώντας για την σημαντικότητα και εμψύχωση του πράγματος αναφέρεται στους όρους *Dingbedeutsamkeit* και *Dingbeseelung* της γερμανικής λαογραφικής ορολογίας. Οι όροι αυτοί δηλώνουν «το φαινόμενο του να μεταδίδουν τα πράγματα, πέρα από την υλική τους ποιότητα και λειτουργία, κι ένα συμβολικό περιεχόμενο ή, ακόμα, να παρουσιάζονται, δυνάμει, εν δράσει, σε απρόσωπο ή προσωπικό επίπεδο. Το φαινόμενο αυτό είναι δυνατό να παρατηρείται τόσο σε φυσικά πράγματα (χώμα, πέτρα, ξύλο κ.λπ.), όσο και κατασκευασμένα από τον άνθρωπο (εργαλεία, έργα τέχνης). Η ιδιαίτερη σημασία (αξία, δύναμη) τέτοιων πραγμάτων μπορεί να συνίσταται στη μορφή (δρεπάνι, δαχτυλίδι, αποτύπωμα ανθρώπου ή ζώου), στην ύλη (σίδηρο, φυτό, οστό) ή στη λειτουργία τους (μαγιόδεντρο, το αρωματικό δέντρο θύον, ζώνη)»²⁰¹.

Βλέποντας ο θεατής τη μετατροπή της κυρτής επιφάνειας της αποξηραμένης κολοκύθας σε ζωγραφική επιφάνεια, μπορεί να παραλληλίσει, αφενός, το σχήμα

¹⁹⁸ Μερακλής Μιχαήλ, «Τα πράγματα καθ' εαυτά», στο: Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σελ. 366.

¹⁹⁹ Σύλλογος Αμπελουργών - Οινοπαραγωγών Σιάτιστας «ο Άγιος Τρύφων», *Σιατιστινή αμπελουργία και οινοποίηση Μια παράδοση αιώνων...*, Μπόντα - Ντουμανάκη Καλλιόπη (επιμ.), Τυπογραφείο «Ίριδα» Κοζάνη, Σιάτιστα, 2013, σελ. 106.

²⁰⁰ Μερακλής Μιχαήλ, «Τα πράγματα καθ' εαυτά», στο: Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σελ. 367.

²⁰¹ Μερακλής Μιχαήλ, «Τα πράγματα καθ' εαυτά», στο: Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σελ. 369.

του εμπυχωμένου πράγματος με το σχήμα της γυναικείας κορμοστασιάς και αφετέρου, να ανακαλέσει στη μνήμη του το παραμύθι της Σταχτοπούτας και τη σημασία που λαμβάνει η κολοκύθα στο συγκεκριμένο παραμύθι για την εξέλιξη της δράσης, με τη μετατροπή της σε αρχοντική άμαξα που θα μεταφέρει στο παλάτι τη μεταμορφωμένη σε πριγκίπισσα Σταχτοπούτα.

Ο Μιχάλης Μερακλής επισημαίνει: «Το παραμύθι, μολονότι, περιέχει πλήθος ιστορικών στοιχείων (και από διάφορες εποχές), είναι, όπως γνωρίζουμε, εξαιρετικά ευεπίφορο στο να ζωοποιεί και να καθιστά μαγικά ενεργά και δραστικά πλείστα, φυσικά και τεχνητά πράγματα: νερό, μήλο, χτένα, καπέλο, υπόδημα, αδράχτι κ.λπ. Συχνά μάλιστα μ' αυτό το γεγονός καθίστανται καθοριστικοί παράγοντες στην πρόοδο και την εξέλιξη της δράσης»²⁰².

Και συνεχίζει παρακάτω: «Υπάρχει και μια επαφή με το υλικό πράγμα, όπου είναι δυνατό να συνεργούν και στοιχεία, ας τα πω, συνοπτικά, υπερβατικά, τα οποία, εντούτοις, αφομοιώνονται σε μιαν αίσθηση και επαφή ποιητική, μάλλον ιστορικού χαρακτήρα. Πράγματι η ίδια η ποίηση, ό,τι κι αν λέμε, ιστορικό γεγονός είναι. Γεννιέται απ' τη χαρά και τον πόνο, από τα πάθη, τις μνήμες, τα όνειρα, τα οράματα, τη φαντασία των ανθρώπων.

Έτσι ο χρήστης του αντικειμένου μπορεί να γίνει, -αν έχει και μιαν ευαίσθητη εσωτερική ζωή, μιαν εσωτερική εμπειρία,- “θεωρός” ενός πράγματος, να θεάται το πράγμα πλέον, πέρα από την πρακτική ωφέλειά του, καθ' εαυτό»²⁰³.

Γ.2. Ζητήματα ταξινόμησης και μεθοδολογίας.

Για την μελέτη του έργου ενός λαϊκού ζωγράφου και προκειμένου να διευκολυνθεί αντικειμενικά η δουλειά του ερευνητή, απαιτείται η οργάνωση και ειδολογική – θεματική ταξινόμηση των αναπαραστάσεων, όπως αγροτικές - λαϊκές, βουκολικές, αστικές, ανατολίτικες, εθιμικές, νατουραλιστικές κ.λπ. Εδώ ο λαϊκός ζωγράφος υποβοηθάει τον μελετητή του έργου του καθώς ο ίδιος το προσδιορίζει και το ταξινομεί αναφέροντας:

«Κάνω ζωγραφιές με θέμα αυτά που έζησα με τα γεωργικά και το ποδόσφαιρο. Δε ζωγραφίζω τα έθιμα και τις παραδόσεις, όπως ζωγραφίζουν άλλοι ζωγράφοι, αλλά μόνο σκηνές από τη ζωή της υπαίθρου και σκηνές γλεντιού στο χωριό».

²⁰² Μερακλής Μιχαήλ, «Τα πράγματα καθ' εαυτά», στο: Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Αθήνα, 2010, σελ. 369.

²⁰³ *Ο.π.*, σελ. 371.

Με εξαίρεση τα έργα που θέμα τους είναι το ποδόσφαιρο, οι περιηγητές και η μετανάστευση, ο λαϊκός δημιουργός της παρούσας μελέτης αντλεί σχεδόν αποκλειστικά τη θεματολογία του από την καθημερινή ζωή της υπαίθρου, την οποία εξιδανικεύει και ωραιοποιεί, έχοντας σαν στόχο την ιδεαλιστική της ανύψωση. Απεικονίζει τους ανθρώπους ιδεαλιστικά ωραίους, εύθυμους και συναισθηματικούς σαν αντιπροσώπους ενός αρμονικού και ιδανικού κόσμου. Τα χαρακτηριστικά αυτά γνωρίσματα αρχικά οδηγούν και διευκολύνουν το μελετητή και θεατή των έργων του Κωνσταντίνου Τσανασίδη στο να κατατάξει ειδολογικά το έργο στην ηθογραφική ζωγραφική.

Ο Κίτσος Μακρής αναφέρει ότι η ηθογραφική ζωγραφική²⁰⁴ ανέρχεται όταν αρχίζει να αναπτύσσεται ο αστικός τρόπος ζωής, όταν ο αγροτικός βίος αποκτά γραφικότητα και η φύση από το άμεσο περιβάλλον, με τις ευλογίες του και τις αναποδιές του, γίνεται πηγή αισθητικής χαράς ώστε να συναντούμε συχνά έργα με ανθρώπινους τύπους, με τις συνήθειες και τα έθιμά τους, τα τοπία και τις σκηνές του καθημερινού βίου του χωριού. Στην ηθογραφική ζωγραφική δεν συναντάμε, εντούτοις, ιστορικές, μυθολογικές ή θρησκευτικές σκηνές²⁰⁵. Το βασικότερο εκφραστικό μέσο με το οποίο μορφοποιούνται οι προθέσεις του ζωγράφου, είναι η νατουραλιστική γραφή, η μορφοπλαστική δηλαδή γλώσσα με την οποία αποδίδεται η «ορατή, μετρητή, απτή» πραγματικότητα²⁰⁶.

Στην ηθογραφική ζωγραφική συνυπάρχουν ο νατουραλισμός με τη λεπτομερειακή εξωτερική απόδοση της μορφής και ο ιδεαλισμός με την προσπάθεια ανύψωσης του περιεχομένου του έργου στο βαθμό του ιδεαλιστικού. Ο ηθογραφικός ζωγράφος με το έργο του αποσκοπεί στην «καλύτερευση» του ανθρώπου αλλά επιδιώκει και να κολακεύσει τον θεατή αφού δεν εικονίζει τίποτα που να τον θίγει, να τον αναστατώνει ή να τον συνταράσσει²⁰⁷ όπως, ίσως, κάνουν άλλες μορφές τέχνης.

Πριν προχωρήσουμε στο έργο του Τσανασίδη και ενώ, αρχικά, ο ίδιος διευκολύνει τον ερευνητή στην ταξινόμηση των ζωγραφικών έργων του, είναι χρήσιμο να αναφερθεί μια πρακτική μικρή δυσκολία, που ίσως δυσχεραίνει τη διαδικασία της μελέτης: Ο λαϊκός ζωγράφος δε δίνει τίτλο στα έργα του αλλά αρκείται στην περιγραφική τους παρουσίαση. Αυτό τον διαφοροποιεί από τους άλλους ζωγράφους με τα τιτλοφορημένα έργα τους, τον κάνει πιο λαϊκό και επικοινωνιακό για τον τρόπο παρουσίασης του έργου του αλλά και τον απεγκλωβίζει από τα όρια που θέτει ο μικρός αριθμός λέξεων ενός τίτλου.

Με την περιγραφική από τον ίδιο παρουσίαση των έργων του, θα τιτλοφορήσουμε και θα εξετάσουμε μερικά από τα έργα που παρουσιάζουν

²⁰⁴ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 17.

²⁰⁵ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 39.

²⁰⁶ *Ο.π.*, σελ. 11.

²⁰⁷ *Ο.π.*, σελ. 16.

ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την εξυπηρέτηση των στόχων της έρευνας και θα δούμε κάποια άλλα πιο συνοπτικά ή και επιγραμματικά. Σε ορισμένες περιπτώσεις θα αποδοθεί από το μελετητή ένας συμβατικός, για τις ανάγκες της μελέτης, τίτλος.

Η μελέτη των έργων θα βασιστεί αποκλειστικά σε εξωτερικά κριτήρια: στη στάση και το ύφος των εικονιζόμενων προσώπων, στο είδος της ασχολίας ή δράσης τους, στη διαμόρφωση του χώρου και χρόνου στον οποίο αναφέρονται και απεικονίζονται. Θα εξετασθούν οι συμβολικές παραστάσεις των ζώων ή των φυσικών στοιχείων που πλαισιώνουν το αγροτικό ηθογραφικό περιεχόμενο των έργων μαζί με την περιγραφική, αλληγορική και αφηγηματική τους διάσταση. Στη μελέτη αυτή θα συνδράμει ασφαλώς, πέρα από το θέμα, και η τεχνοτροπία με την οποία αποδίδονται οι ηθογραφικές παραστάσεις.

Για να αντισταθμιστεί η πρακτική δυσκολία της απουσίας τίτλου στα έργα του, ο λαϊκός ζωγράφος επικαλείται τη φαντασία. Ασφαλώς, αποσκοπεί στην πιστή αναπαράσταση συγκεκριμένων σκηνών της υπαίθρου, αλλά επικουρικά καλείται να συμπληρώσει την αναπαράσταση η φαντασία τόσο του ίδιου όσο και του θεατή των έργων. Η όποια απεικονιζόμενη δράση αποδίδεται με λιτότητα και απλότητα αλλά επιτρέπεται μέσω της φαντασίας να γίνει διακριτή και η «ποιητική - λυρική» διάσταση της πραγματικότητας που θέλει να αποδώσει.

Θα περιοριστούμε σε τριάντα ένα ζωγραφικά έργα του Τσανασίδη στη δημιουργία των οποίων επιδόθηκε ο ίδιος από τη στιγμή που ως συνταξιούχος είχε το χρόνο να ζωγραφίσει. Και θα περιοριστούμε στα μετά τη συνταξιοδότησή του τριάντα ένα έργα για πρακτικούς λόγους: Αρχικά, οι ζωγραφιές της νεότερης ηλικίας έχουν χαθεί ή χαριστεί σε φίλους. Έπειτα, η καλλιτεχνική του δημιουργία -με τις επιρροές που συνέχεια δέχεται από τη σύγχρονη πραγματικότητα- δεν έχει σταματήσει μέχρι τώρα ώστε να μας επιτραπεί να δούμε το έργο του ως σύνολο και, τέλος, το δείγμα των επιλεγμένων τριάντα ενός έργων του για την παρούσα μελέτη είναι αρκετό για να δώσει τις αναγκαίες πληροφορίες και να απαντήσει στα ερωτήματα που τέθηκαν από την αρχή της έρευνας σχετικά με τη συνέχεια της παράδοσης μέσω αυτών των ζωγραφικών έργων και της θεματολογίας τους.

Γ.3. Οι θεματικές των έργων.

Γ.3.1. Ο αγροτοκτηνοτροφικός βίος.

Η κατηγορία με τίτλο: «αγροτοκτηνοτροφικός βίος» περιλαμβάνει δώδεκα έργα του Κ. Τσανασίδη. Με την πρώτη ματιά γίνεται σαφής η εστίαση του λαϊκού ζωγράφου στις δραστηριότητες και ασχολίες των ανθρώπων της αγροτοποιομενικής κοινότητας που εξασφαλίζουν την επιβίωση. Γι' αυτό και τα περισσότερα έργα αυτής της κατηγορίας παρουσιάζουν τη διαδικασία παραγωγής των αγαθών που αποτελούν τη βασική διατροφή του ανθρώπου: το κρασί, το λάδι και το ψωμί.

Γ.3.1.1. Η γεωργική παραγωγή. Το κρασί, το λάδι και το ψωμί.

Ο τρύγος. (εικ. 1).

Στο συγκεκριμένο έργο ο ζωγράφος δίνει στον τρύγο τελετουργική διάσταση. Ο τρύγος είναι από τις πιο σημαντικές αγροτικές εργασίες της χρονιάς. Στην τελετουργία της συγκομιδής των σταφυλιών δίνεται στο θεατή η εντύπωση ότι συμμετέχει όλο το χωριό. Δεκαέξι φιγούρες τρυγητών γεμίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια άλλοι να κόβουν και να μαζεύουν τα σταφύλια χαμογελώντας και διασκεδάζοντας και άλλοι, με αγχωμένο βλέμμα, σκυμμένοι να μοχθούν. Δεν απουσιάζουν και τα βοηθητικά στη διαδικασία ζώα, ο γάιδαρος στην αριστερή κάτω γωνία του έργου που θα μεταφέρει τα γεμάτα με σταφύλια κάνιστρα και ο σκύλος στο κάτω μέρος του έργου, ακριβώς στο κέντρο, σε στάση επιφυλακής προκειμένου να επιτελέσει σωστά το καθήκον του, την φύλαξη και ασφάλεια των τρυγητών και της σοδειάς. Ο χώρος γύρω από το σκύλο είναι κενός από τρυγητές, κάνιστρα ή αμπέλους, σαν να προορίζεται αποκλειστικά γι' αυτόν, σαν να είναι το βασίλειό του (ένδειξη της θέσης που κατείχε ο φύλακας και προστάτης σκύλος στην αγροτοποιομενική κοινωνία).

Πάνω από το σκυλί, ένας τρυγητής έχει στραμμένα τα νώτα προς το θεατή, κάτι που αποφεύγει η ακαδημαϊκή ζωγραφική²⁰⁸. Εκατέρωθέν του μια ανδρική φιγούρα μεταφέρει το γεμάτο με σταφύλια κάνιστρο και μια άλλη πιάνει κουβέντα μαζί του. Τα ήδη γεμάτα κοφίνια έχουν συγκεντρωθεί στην κάτω δεξιά γωνία του έργου, έτοιμα για να μεταφερθούν στο πατητήρι.

²⁰⁸ Κατσουγκράκη Γιαννούλα, *Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη*, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, 2008, σελ. 52.

Οι γυναικείες φιγούρες κυριαρχούν στο έργο σε σύγκριση με τους άντρες τρυγητές. Υπερτερούν στη ζωγραφική επιφάνεια αριθμητικά αλλά και στην εικαστική τους απόδοση. Άλλες ξανθομαλλούσες και άλλες μελαχρινές, άλλες με μακρύ φουστάνι και άλλες με παντελόνι, άλλες με μικρό σκιάδιο (καπέλο) ή χωρίς, ασκεπείς. Σε πολλές φιγούρες είναι εμφανείς οι καμπύλες της γυναικείας κορμοστασιάς και τα βαμμένα χείλη που τονίζουν τη θηλυκότητά τους ακόμα και μέσα στο αμπέλι...

Μια γυναικεία φιγούρα αριστερά, στο μέσο της ζωγραφικής επιφάνειας, έχει αποδοθεί ιδιαίτερα εντυπωσιακή φορώντας κοσμήματα, σκουλαρίκια και κολιέ, και με έντονα βαμμένα τα χείλη. Έχει αναλάβει τη μεταφορά του νερού για να ξεδιψάσουν οι τρυγητές, μεταφέρει δύο στάμνες με νερό. Η επιβλητική της παρουσία με τη συγκεκριμένη αμφίεση σε σχέση με τις άλλες γυναικείες φιγούρες, μπροστά από ένα οίκημα που θυμίζει αρχοντόσπιτο, οδηγεί το θεατή του έργου να κατανοήσει ότι πρόκειται για τη γυναίκα του αφεντικού ή την ιδιοκτήτρια του αμπελιού και εργοδότρια, που βοηθάει στη διαδικασία μεταφέροντας, όμως, απλά νερό.

Τα σταφύλια αποδίδονται με κόκκινο, κίτρινο ή άσπρο χρώμα για να φανεί η διαφορά στην ποικιλία ή την ωρίμανσή τους ή για να συμφιλιωθεί εικαστικά το πολλαπλό και διαφορετικό στην φαινομενική ενότητα. Είναι σύμβολο «της ευγονίας (από τον οπωρικό χαρακτήρα τους) και της θυσίας (από το κρασί, ιδιαίτερα αν είναι κόκκινο, χρώμα του αίματος)²⁰⁹.

Με την κλιμακωτή τοποθέτηση της αμπέλου σε επικλινές έδαφος γίνεται προφανές στο θεατή ότι ο ζωγράφος απεικόνισε τη σκηνή του τρύγου σε μια βουνοπλαγιά. Στην κορυφή, εξάλλου, της βουνοπλαγιάς έχουν απεικονιστεί έξι υπερμεγέθη σκουρόχρωμα δέντρα και δύο υπερμεγέθη πουλιά που συνομιλούν και επισημαίνουν το τέλος του χώρου δράσης των τρυγητών ενώ στο βάθος του ορίζοντα ξεπροβάλλει ένας ανθρωπόμορφος ήλιος μαζί με υπερμεγέθη πουλιά και λίγα σύννεφα στο γαλανό ουρανό, για χρωματική εναλλαγή.

Το μάζεμα της ελιάς. (Εικ. 2).

Στο συγκεκριμένο έργο το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας καταλαμβάνουν τα δέντρα τα οποία με τους λευκούς καρπούς τους δεν βοηθούν το θεατή να κατανοήσει το είδος τους. Ο Κώστας Τσανασίδης διευκρινίζει:

«Στη ζωγραφιά αυτή παρουσιάζω το μάζεμα της ελιάς. Έκανα όμως τις ελιές μεγάλες και άσπρες

²⁰⁹ Κατσουγκράκη Γιαννούλα, Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, 2008, σελ. 67.

γιατί με το μαύρο ή πράσινο χρώμα και σε πιο μικρό μέγεθος δε θα ξεχώριζαν».

Εννέα ανθρώπινες φιγούρες μέσα στον ελαιώνα επιδίδονται στο μάζεμα της ελιάς. Οι γυναίκες εικονίζονται κάτω από τα ελαιόδεντρα να μαζεύουν τις ελιές. Εικονίζονται με μακριά μαλλιά, φορώντας πολύχρωμα μεσοφόρια, με έντονα τα χαρακτηριστικά του προσώπου, βαμμένα χείλη και κοσμήματα. Δύο γυναικείες φιγούρες είναι στραμμένες στο θεατή με στροφή τριών τετάρτων ενώ οι άλλες δύο κοιτάζουν το θεατή en face, σαν να πρόκειται να φωτογραφηθούν. Μια γυναικεία φιγούρα που φοράει παντελόνι, γονατισμένη, μαζεύει από το έδαφος τις ήδη πεσμένες ελιές. Οι αντρικές μορφές παρουσιάζονται πιο μικρές, για να αποδοθεί το βάθος του ελαιώνα, και είναι απορροφημένες στο έργο τους σαν να μην υπάρχει θεατής που τις παρατηρεί.

Διάσπαρτα στο έργο είναι τα κάνιστρα με τις ελιές που ήδη μάζεψαν οι εργάτες. Ένας εργάτης μάλιστα, φαίνεται να μοχθεί μεταφέροντας το βαρύ κάνιστρο στο κάτω μονοπάτι που αρχίζει από τη γέφυρα της δεξιάς κάτω γωνίας και φτάνει μέχρι τη βρύση της αριστερής γωνίας του πίνακα. Εκεί στη βρύση είναι συγκεντρωμένα και άλλα γεμάτα κάνιστρα με ελιές. Μια αντρική φιγούρα κοντά στη βρύση, ετοιμάζεται να φορτώσει στο άλογο τα κάνιστρα, τα οποία θα μεταφερθούν στο ελαιοτριβείο. Αυτό εικονίζεται στην πάνω δεξιά γωνία της ζωγραφικής επιφάνειας. Ξεχωρίζει πετρόκτιστο και βαμμένο με άσπρο χρώμα, σαν ασβεστωμένο. (Το ασβέστωμα ήταν πολύ σύνηθες στους τοίχους των σπιτιών του χωριού).

Από το ελαιοτριβείο ξεκινούν δύο μονοπάτια. Το πρώτο εικονίζεται σύντομο να οδηγεί στον ελαιώνα. Το δεύτερο εικονίζεται πολύστροφο και με δύο γέφυρες οι οποίες διευκολύνουν το πέρασμα στην άλλη όχθη του ποταμού του οποίου την πηγή βλέπουμε μόλις κάτω από το ελαιοτριβείο. Στη δεξιά κάτω γωνία είναι ευδιάκριτη η αντρική μορφή του ιδιοκτήτη ελαιοπαραγωγού που επιβλέπει τους εργάτες.

Δύο ζεύγη πτηνών, πέρδικες στα δεξιά και τρυγόνια αριστερά, (σύμφωνα με διευκρίνιση του ζωγράφου) γεμίζουν τις δύο πάνω γωνίες της ζωγραφικής επιφάνειας. Τα υπερμεγέθη πουλιά στέκονται αντικριστά σαν να συνομιλούν και θυμίζουν εραλδικές παραστάσεις²¹⁰. Μια γυναικεία φιγούρα στη δεξιά γωνία παρατηρεί το ζευγάρι με τις πέρδικες και δίνει την εντύπωση ότι θέλει να τις απομακρύνει από το χώρο του ελαιοτριβείου. Για να γεμίσει ο χώρος της ζωγραφικής επιφάνειας μέχρι το τελευταίο σημείο της, κάτι που υπαγορεύεται και από τον φόβο του κενού (horror vacui) στη λαϊκή ζωγραφική, ένας ανθρωπόμορφος ήλιος διακρίνεται στον ορίζοντα πίσω από τον ελαιώνα.

²¹⁰ Εραλδική παράσταση: Η παράσταση που αναφέρεται στα οικοσημα και εμβλήματα ιστορικών οίκων.

Το όργωμα και η σπορά. (εικ. 3).

Το όργωμα και η σπορά είναι δύο σημαντικές αγροτικές εργασίες, που σηματοδοτούν την έναρξη της περιόδου της γεωργικής παραγωγής.

Στο μπροστινό κάτω μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας παρουσιάζεται το χωράφι με καφέ και πράσινο χρώμα. Και είναι χρωματισμένο έτσι, για να δοθεί η εντύπωση ότι πρόκειται για αγριόχορτα που δεν ξεριζώθηκαν ακόμη. Δίπλα, οι καφέ σχεδόν ίσιες γραμμές αποδίδουν τα ίχνη που αφήνει το αλέτρι στο χώμα. Η απεικόνιση της γυναίκας που σπέρνει σχεδόν στο κέντρο του έργου τονίζει το σημαντικό της ρόλο στη διαδικασία της σποράς. Σπέρνει κρατώντας το σακί με το σιτάρι, σχεδόν δίπλα από το υποζύγιο με το αλέτρι που προπορεύεται πιο μέσα στο χωράφι. Ο άνδρας, φορώντας μπότες, βρίσκεται έξω από το οργωμένο τμήμα του χωραφιού και δίνει την εντύπωση ότι ελέγχει είτε την γυναίκα σπορέα είτε το υποζύγιο. Η γυναικεία ξανθομαλλούσα φιγούρα δίπλα στον άντρα, η οποία κρατά μια στάμνα με νερό στον ώμο και μια κανάτα στο άλλο χέρι, μάς βοηθά να υποθέσουμε ότι πρόκειται για τη στιγμή που γίνεται διακοπή της εργασίας για ξεκούραση και φαγητό. (Το φαγητό φυλάσσεται στους κρεμασμένους στο δέντρο τορβάδες).

Μπροστά από το χωράφι, ένα ποτάμι κάνει πιο σύνθετη την εικόνα. Η απεικόνιση του ποταμού ακριβώς δίπλα, κάνει το καλλιεργήσιμο χωράφι «ποτιστικό» και του προσδίδει μεγαλύτερη αξία. Το ποτάμι είναι σχεδιασμένο με διακλαδώσεις. Είναι ένα φυσικό όριο που χωρίζει την καλλιεργήσιμη έκταση από την κατοικήσιμη περιοχή του χωριού. Οι περιοχές αυτές συνδέονται με δύο γεφύρια. Στην όχθη της κατοικήσιμης περιοχής κάτω αριστερά της ζωγραφικής επιφάνειας, ένας καβαλάρης με τα χέρια σε ανάταση πάνω στο άλογο, φαίνεται να συνομιλεί με τη γυναίκα - σπορέα.

Οι πρωταγωνιστές στο προσκήνιο αποδίδονται μεγαλύτεροι σε σχέση με τις μικρότερες φιγούρες στο φόντο. Δίνεται έτσι στο ζωγραφικό σκηνικό η εντύπωση του βάθους. Εκεί εντοπίζουμε μια φιγούρα που χτυπάει την καμπάνα της εκκλησίας στο βάθος του ορίζοντα ενώ ένας βοσκός με τον σκύλο - φύλακα του κοπαδιού, και ένα δυσανάλογου μεγέθους πουλί πάνω στο δέντρο, είναι ευδιάκριτα πάνω δεξιά. Στο φυσικό τοπίο χαρακτηριστικά είναι εδώ τα υδρόφιλα δέντρα, ιτιές ή πλατάνια, δίπλα στο ποτάμι. Τη ζωγραφική επιφάνεια γεμίζουν στο φόντο τα σπίτια του χωριού και τα σκουρόχρωμα βουνά που εναλλάσσονται χρωματικά με το γαλάζιο του ουρανού.

Το θέρισμα (α). (εικ. 4).

Το συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο με το ωοειδές σχήμα του παρουσιάζει το θέρισμα σαν τελετουργία, όμοια με τον τρύγο που είδαμε πιο πάνω, σαν να συμμετέχει στη διαδικασία όλο το χωριό. Η τελετουργική απόδοση του θερίσματος δεν είναι τυχαία αν σκεφτούμε ότι είναι η στιγμή που ο αγρότης δρέπει τον καρπό της δουλειάς του.

Ο Τσανασίδης παρουσιάζει δεκαπέντε ανθρώπινες φιγούρες να γεμίζουν με την παρουσία τους όλη τη ζωγραφική επιφάνεια, το χωράφι. Άλλες κρατώντας δρεπάνι θερίζουν και άλλες κάνουν τα στάχια συστάδες (δεμάτια) ή θημωνιές. Άλλες φορούν σκιάδια (πλατύγυρα καπέλα), άλλες φορούν κεφαλόδεσμο (μαντίλι). Μια γυναικεία φιγούρα, ασκεπής, γυρίζει τα νώτα στο θεατή του έργου. Ο μόχθος στα σκουρόχρωμα (ηλιοκαμένα) πρόσωπα των ανθρώπων, που θερίζουν ή μεταφέρουν τα δεμάτια, είναι εμφανής.

Η αφηγηματικότητα χαρακτηρίζει το έργο: Ένας θεριστής συνομιλεί με έναν καβαλάρη. Πιθανόν του ζητά νερό γιατί ο καβαλάρης δείχνει μια αντρική φιγούρα που καταφθάνει κρατώντας τρεις στάμνες με νερό. Στο κάτω μέρος του έργου μια αντρική φιγούρα σέρνει το γάιδαρο που αρνείται να προχωρήσει. Πιο πάνω, δύο αντρικές φιγούρες συνομιλούν και ο ένας προσφέρει νερό στον άλλο που κάθισε να ξαποστάσει. Δεξιά κάτω, μια ξανθομαλλούσα γυναικεία φιγούρα με εμφανείς τις καμπύλες της γυναικείας κορμοστασιάς και φορώντας παντελόνι, κρατά μια στάμνα έτοιμη να πιει νερό.

Στο βάθος της σκηνής εντοπίζεται ένα σπίτι με πετρόχτιστο τοίχο ο οποίος το ξεχωρίζει από την καλλιεργήσιμη έκταση. Δίπλα στο δέντρο κρέμονται επιβλητικά οι τορβάδες με το γεύμα των θεριστών.

Το σιτάρι αποδίδεται σε όλες τις συστάδες ευδιάκριτα, με άσπρο χρώμα ενώ δεν παραλείπονται οι διάσπαρτες με έντονο κόκκινο χρώμα παπαρούνες που θα εμπλουτίσουν χρωματικά και θα γεμίσουν τα κενά της ζωγραφικής επιφάνειας, στο χωράφι.

Το θέρισμα (β). (εικ. 5)

Στο ζωγραφικό αυτό έργο ο Τσανασίδης δίνει επιγραμματικά τον τίτλο: «ένα αντρόγυνο που θερίζουν μαζί». Στρογγυλή στο σχήμα και μικρή σε έκταση η ζωγραφική επιφάνεια, παρουσιάζει δύο μόνο ανθρώπινες φιγούρες να θερίζουν. Και οι δύο φορούν καπέλο και κρατούν δρεπάνια. Η αντρική φιγούρα, εικονίζεται με τα νώτα σχεδόν γυρισμένα στο θεατή ενώ η γυναικεία φιγούρα παρουσιάζεται έχοντας έντονες τις καμπύλες της γυναικείας κορμοστασιάς να κοιτά το θεατή κατά

πρόσωπο σαν να πρόκειται να φωτογραφηθεί. Παίρνει μια συστάδα από τα στάχυα που ο άντρας μόλις θέρισε.

Τα στάχυα είναι χρωματισμένα με καφέ και κίτρινο χρώμα και εικονίζονται σε συστάδες. Το έδαφος αποδίδεται καταπράσινο. Στο κάτω μέρος του έργου ένας φράχτης, τρία πρόβατα και ένα σκυλί - φύλακας του κοπαδιού γεμίζουν τη σκηνή. Οι ζωικές μορφές αποδίδονται μόνο με το κεφάλι τους, ένα μέρος της μορφής, και όχι ολόκληρες (pars pro toto).

Στο βάθος του κατάμεστου από στάχυα χωραφιού, εντοπίζουμε ένα δέντρο. Σε ένα κλαδί του κρέμονται τορβάδες με το γεύμα των θεριστών και μια στάμνα με νερό στη βάση του δέντρου για να ξεδιψάσουν. Στο μακρινό ορίζοντα ένας ανθρωπόμορφος ήλιος, υπερμεγέθη πουλιά, τρία βουνά και ένας γαλανός ουρανός με σύννεφα άσπρα, για χρωματική εναλλαγή, ολοκληρώνουν τη ζωγραφική σύνθεση.

Το θέρισμα (γ). (εικ. 6).

Στο συγκεκριμένο έργο με θέμα το θέρισμα, εννέα ανθρώπινες φιγούρες παρουσιάζονται να θερίζουν κρατώντας δρεπάνι. Οι γυναίκες φορούν καπέλο και οι άντρες κασκέτο. Η γυναίκα που μεταφέρει νερό για να ξεδιψάσουν οι θεριστές είναι ασκεπής. Εντυπωσιάζει όμως, μια άλλη γυναικεία ασκεπής μορφή στο κέντρο του έργου που αποδίδεται πιο επιβλητικά και στις διαστάσεις αλλά και στην αμφίεσή της καθώς είναι ανυπόδητη. Ο ζωγράφος αιτιολογεί την αμφίεση αυτή:

*«Στο θέρος συνέβαινε να πηγαίνουν και
ξυπόλητοι οι εργάτες, υπήρχε φτώχεια».*

Έπειτα, μας διευκολύνει στην αναγνώριση της ταυτότητας του έφιππου άντρα, στο μέσο της αριστερής πλευράς του έργου:

*«Ο καθαλάρης, είναι ο τσιφλικάς που ήρθε να
κοιτάξει αν δουλεύουν ή όχι οι εργάτες του».*

Μια γυναικεία φιγούρα με καπέλο και δρεπάνι στο χέρι, σέρνει έναν γάιδαρο στο χωράφι στη δεξιά κάτω γωνία της ζωγραφικής επιφάνειας. Με δυσκολία ξεχωρίζουμε στο βάθος του χωραφιού το καπέλο και το ένα χέρι μιας φιγούρας που κρατάει τα στάχυα. Αυτά αποδίδονται με καφέ, κίτρινο και άσπρο χρώμα ενώ τον κενό χώρο καλύπτουν κάποια δέντρα στην αριστερή κάτω γωνία. Στο πίσω μέρος του χωραφιού ήδη έχουν σχηματιστεί μικρές συστάδες από τα στάχυα που θερίστηκαν ενώ ξεχωρίζει χαρακτηριστικά μια θημωνιά υπερμεγέθους σε σχέση με το γειτονικό οίκημα, στη δεξιά πάνω γωνία.

Η απόδοση του αποψιλωμένου χωραφιού, στο φόντο του έργου, με καφέ χρώμα, με αραιά και διάσπαρτα τα εναπομείναντα στάχυα, βοηθούν στον προσδιορισμό του χρόνου της ημέρας που εκτυλίσσεται η σκηνή. Είναι αργά το απόγευμα και η εργασία θα τελειώσει σύντομα. Το τέλος της ημέρας φανερώνει και

ο ανθρωπόμορφος ήλιος που δύνει και ξεχωρίζει κατά το ήμισυ στο μακρινό ορίζοντα ανάμεσα στον ουρανό και τα βουνά που φαίνονται απόκρημνα με τις έντονες άσπρες γραμμές στις πλαγιές τους.

Το θέρισμα (δ). (εικ. 7).

Το συγκεκριμένο έργο, με θέμα του το θερισμό, περιβάλλεται από μαύρο πλαίσιο με μαιανδρικό σχηματισμό. Στο κέντρο του πίνακα κερδίζουν αμέσως τη ματιά του θεατή δύο βόδια τα οποία σέρνουν τη δίτροχη ρυμουλκούμενη καρότσα που είναι φορτωμένη με άχυρο. Ο δρόμος που διένυσε το υποζύγιο είναι μακρύς και με στροφές μέσα στο χωράφι. Αποδίδεται με τεθλασμένη σκουρόχρωμη (με μαύρο και καφέ) γραμμή ενώ λίγες πράσινες και καφέ γραμμές μέσα στο δρόμο δίνουν την εντύπωση του άχυρου που έπεσε από την καρότσα.

Ο δρόμος χάνεται στο βάθος του έργου, στην αριστερή πάνω γωνία, όπου εικονίζεται μια θημωνιά και το τμήμα του χωραφιού που δεν έχει ακόμα θεριστεί με τη φιγούρα ενός θεριστή που φοράει πλατύγυρο καπέλο και έχει γυρισμένα τα νώτα στο θεατή. Με δυσκολία διακρίνεται το μισό της φιγούρας (*pars pro toto*), όσο επιτρέπει το ύψος του σιταριού.

Στη δεξιά πάνω γωνία, τρεις γυναίκες με σκιάδιο και δρεπάνι παρατηρούν το υποζύγιο που μεταφέρει το άχυρο ενώ ακριβώς δίπλα από τη βρύση, στο μέσο της δεξιάς πλευράς του έργου, διακρίνεται μόλις ένα αντρικό πρόσωπο που παρακολουθεί τη σκηνή. Εξάλλου, και στην αριστερή κάτω γωνία οι φιγούρες ενός θεριστή και ενός σκύλου παρατηρούν το υποζύγιο - μεταφορέα του άχυρου.

Η ζωγραφική επιφάνεια στη δεξιά κάτω γωνία, γεμίζει με δύο γυναικείες φιγούρες με παντελόνι που μόλις πήραν νερό από τη βρύση και το μεταφέρουν στους θεριστές.

Λουλούδια και μικρά δέντρα γεμίζουν διάσπαρτα τη ζωγραφική επιφάνεια ενώ ελάχιστα ξεχωρίζει ο γαλανός ουρανός στο βάθος του ορίζοντα.

Το αλώνισμα και το λίχνισμα. (εικ. 8).

Το θέμα του ζωγραφικού έργου είναι το αλώνισμα και το λίχνισμα, τα τελευταία στάδια της παραγωγικής διαδικασίας πριν τη μεταφορά του σιταριού στο μύλο. Κύριο πρόσωπο της σκηνής είναι ο αλωνιστής ο οποίος με την πλήρη απεικόνισή του και μαζί με το υποζύγιο, καταλαμβάνουν περίπου το ένα τέταρτο της ζωγραφικής επιφάνειας. Φορώντας σκιάδιο (πλατύγυρο καπέλο), καθοδηγεί τα δύο άλογα στο αλώνι για το χώρισμα των κόκκων του σιταριού από τα στάχια. Το αλώνι καταλαμβάνει περισσότερο από το μισό της ζωγραφικής επιφάνειας. Η

κυκλική επιφάνειά του είναι αρχικά χρωματισμένη με καφέ χρώμα για να δίνεται η εντύπωση του χώματος (της γης). Πάνω στο καφέ χρωματικό υπόστρωμα ο ζωγράφος γεμίζει το αλώνι με πράσινο χρώμα και κίτρινες γραμμές για να αποδοθούν τα άχυρα. Τη ζωγραφική επιφάνεια γεμίζει μια θημωνιά στο κέντρο της κάτω πλευράς -στη βάση της ζωγραφιάς- και άλλη μια στο κέντρο της αριστερής πλευράς πάνω από τη γυναικεία μορφή.

Η γυναίκα συμμετέχει επικουρικά στη διαδικασία. Απεικονίζεται φορώντας κεφαλόδεσμο και, κρατώντας το λιχνιστήρι στην κάτω αριστερή γωνία, να παρακολουθεί τον άντρα - αλωνιστή. Μπροσ και πίσω της, δύο υπερμεγέθη άσπρα άνθη γεμίζουν τη ζωγραφιά και οριοθετούν το χώρο του λιχνίσματος, το χώρο δράσης της γυναικείας φιγούρας.

Δίπλα στο αλώνι, ένα δέντρο θα γεμίσει τη δεξιά πάνω γωνία του έργου. Σε ένα κλαδί του κρέμονται οι τορβάδες με το φαγητό του εργάτη. Κάτω από το δέντρο, με δυσκολία διακρίνεται μια ανθρώπινη σιλουέτα, (μόνο το περίγραμμα της) που ξεκουράζεται στη σκιά. Δύο υπερμεγέθη πουλιά γεμίζουν τη ζωγραφική σύνθεση. Πίσω από τα βουνά, τα οποία δίνουν βάθος στο έργο, ένα τεράστιο οικοδόμημα γεμίζει την αριστερή πάνω γωνία. Πιθανώς είναι το σιλό, η αποθήκη των σιτηρών.

Γ.3.1.2. Η κτηνοτροφία.

Η βοσκή (α). (εικ. 9).

Η κτηνοτροφία μαζί με τη γεωργία αποτελούν τις κύριες ασχολίες της αγροτικής κοινότητας και κινητήρια δύναμη της αγροτικής οικονομίας. Το συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο έχει αφηγηματικό περιεχόμενο και παρουσιάζει μια βουκολική σκηνή. Κυριαρχούν οι ζωικές μορφές των αιγοπροβάτων που βόσκουν και πάνε προς το ποτάμι να πιουν νερό και η κυρίαρχη -μπροστά από ένα μεγάλο δέντρο- μορφή του βοσκού, η οποία αποδίδεται με μεγάλες διαστάσεις και κάθε λεπτομέρεια, στη δεξιά μεριά της απεικόνισης.

Ο βοσκός παρουσιάζεται εύρωστος να παρατηρεί το κοπάδι με τα αιγοπρόβατα κρατώντας τη γκλίτσα του, έναν τορβά με το φαγητό του και ένα φλασκί με νερό (ή κρασί) κρεμασμένο στο ζωνάρι του. Δίπλα του βρίσκεται ο σκύλος, φύλακας και προστάτης του κοπαδιού και του αφεντικού του. Το κέντρο του έργου έχει καταληφθεί από τις ζωικές μορφές των αιγοπροβάτων που πάνε προς το ποτάμι για νερό. Τρεις κατσίκες που διακρίνονται στη δεξιά πάνω γωνία, κάτω από ένα οίκημα με κυκλική στέγη, έχουν αποκοπεί από το κοπάδι.

Μια γυναικεία μορφή, στην αριστερή κάτω γωνία, κρατώντας μια γκλίτσα είναι βοηθός του τσοπάνη και φαίνεται να συνομιλεί με αυτόν. Αποδίδεται και αυτή η φιγούρα με λεπτομέρεια στα χαρακτηριστικά του προσώπου, τα βαμμένα χείλη και μάτια, το σκουλαρίκι και τα ξανθά μαλλιά της. Για την ανθρώπινη φιγούρα στο μέσο της κάτω πλευράς της ζωγραφικής επιφάνειας ο Κ. Τσανασίδης επεξηγεί:

«Τα ζώα βόσκουν δίπλα από το ποτάμι και ένας πάει να κλέψει ένα αρνί και να φύγει».

Μια άλλη ανθρώπινη φιγούρα εντοπίζεται στη βρύση, στο πάνω μέρος του έργου να δίνει στο άλογο νερό.

Στο μέσο της αριστερής πλευράς διακρίνονται πέντε μικρές ανθρώπινες φιγούρες να οδεύουν στο πολύστροφο μονοπάτι που οδηγεί στην εκκλησία της αριστερής γωνίας όπου μια άλλη φιγούρα χτυπάει την καμπάνα. Σ' όλη τη ζωγραφική επιφάνεια κυριαρχεί το πράσινο χρώμα για την απόδοση της βλάστησης στην πλαγιά ενώ διάσπαρτα πολύχρωμα λουλούδια και δέντρα διαφορετικών ειδών γεμίζουν τη ζωγραφική σύνθεση. Στον ορίζοντα, στο βάθος του έργου ξεχωρίζουν βουνά με πράσινες πλαγιές, μεγάλα πτηνά στον γαλανό ουρανό και ένας ανθρωπόμορφος ήλιος που προβάλλει πίσω από το βουνό.

Η βοσκή (β). (εικ. 10).

Η βοσκή, το θέμα του συγκεκριμένου ζωγραφικού έργου, είναι εύκολα κατανοητή με την πρώτη ματιά του θεατή καθώς το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας είναι κατειλημμένο από τις ζωικές μορφές των προβάτων που βόσκουν. Τη φύλαξη και προστασία του κοπαδιού έχει αναλάβει ο βοσκός και ο σκύλος του που εικονίζονται σχεδόν κεντρικά στο κάτω μέρος της ζωγραφιάς. Ο πίνακας βρίθει του πράσινου χρώματος για να αποδοθεί η πυκνότητα της βλάστησης στην πλαγιά και στα βουνά του ορίζοντα.

Στην κάτω αριστερή γωνία διακρίνουμε μια πετρόκτιστη βρύση μπροστά από ένα μεγάλο δέντρο και μια ξανθομαλλούσα γυναικεία φιγούρα τη στιγμή που γεμίζει τη στάμνα της με νερό. Από τη βρύση ξεκινά ένα πολύστροφο μονοπάτι που καταλήγει στο οίκημα της αριστερής γωνίας του πίνακα, πιθανόν στην κατοικία της γυναίκας.

Τη δεξιά κάτω γωνία γεμίζει ένα οίκημα από το οποίο ξεκινά ένα μονοπάτι που τελειώνει απότομα. Το απότομο τελείωμα του μονοπατιού υπαγορεύεται από τον περιορισμό του χώρου λόγω των μικρών διαστάσεων της ζωγραφικής επιφάνειας. Για να ξεπεράσει αυτή τη δυσκολία στον εικαστικό χειρισμό του χώρου, ο ζωγράφος απεικονίζει, από το τέλος ακριβώς του μονοπατιού, τη μορφή του βοσκού που σέρνει το άλογό του και μαζί με το σκύλο του δίνουν την εντύπωση ότι

έχουν μόλις βγει από το οίκημα και συνομιλούν με τη γυναίκα της βρύσης απέναντι που γεμίζει τη στάμνα με νερό.

Στο κέντρο της δεξιάς πλευράς φαίνεται μια στάνη με περίφραξη η οποία στο μπροστινό της μέρος είναι ανοιχτή με το κοπάδι μόλις να εξέρχεται για να βοσκήσει στην καταπράσινη πλαγιά. Πάνω από την παράσταση του κοπαδιού, στον ορίζοντα, τα καταπράσινα βουνά μόλις επιτρέπουν την απεικόνιση του ανθρωπόμορφου ήλιου και της μικρής έκτασης γαλανού ουρανού με άσπρα σύννεφα.

Γ.3.1.3. Άλλες ασχολίες του αγροτικού βίου.

Η υλοτομία. (εικ. 11).

Η κοπή των δέντρων στο δάσος αποτελούσε απαραίτητη -αν όχι υποχρεωτική- εργασία στην καθημερινότητα της αγροτικής κοινωνίας γιατί η ξυλεία κάλυπτε την ανάγκη για τη θέρμανση του σπιτιού και το μαγείρεμα. Οχτώ ανθρώπινες φιγούρες γεμίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια διάσπαρτες στο καταπράσινο φόντο με το οποίο αποδίδεται η πράσινη βλάστηση και το πυκνόφυτο δάσος.

Η απεικόνιση του ποταμού, του οποίου οι πηγές φαίνονται να χάνονται μέσα στο δάσος, καλύπτει σχεδόν όλη την κάτω επιφάνεια της ζωγραφιάς. Το ποτάμι αφενός πλαισιώνει το έργο στην κάτω πλευρά του και αφετέρου δικαιολογεί την ύπαρξη του πυκνού δάσους στην όχθη του. Η ζωγραφιά χωρίζεται νοητά σε δύο μέρη. Στο αριστερό μισό τμήμα του έργου, εικονίζονται πέντε ξυλοκόποι. Κρατώντας τσεκούρια, κόβουν, στοιβάζουν, μεταφέρουν και φορτώνουν τα ξύλα στα άλογα. Τρεις φιγούρες φορούν κασκέτο ενώ οι άλλες δύο είναι ασκεπείς. Το πράσινο χρώμα της βλάστησης είναι διάχυτο ώστε οι φιγούρες των ξυλοκόπων να ξεχωρίζουν εύκολα μόνο χάρη στην ανοιχτόχρωμη ενδυμασία τους. Το δάσος δεν τελειώνει στο ζωγραφικό φόντο με βουνά στο μακρινό ορίζοντα αλλά με ψηλά δέντρα διαφορετικού είδους τα οποία με την πυκνότητά τους, δεν επιτρέπουν την εμφάνιση του ήλιου.

Στο άλλο μισό τμήμα του έργου τρεις ανθρώπινες φιγούρες είναι στο δρόμο προς το δάσος. Οι δύο μορφές παρουσιάζονται έφιππες ενώ η τρίτη σέρνει προς το δάσος έναν γάιδαρο ο οποίος αντιστέκεται να προχωρήσει. Τρία υπερμεγέθη πουλιά εντοπίζονται στη δεξιά πάνω γωνία της ζωγραφιάς. Ένα πουλί στέκεται στη μέση του μονοπατιού που οδηγεί στο δάσος, ενώ τα άλλα δύο στέκονται αντικριστά, θυμίζουν εραλδικό διάκοσμο και δίνουν την εντύπωση ότι συνομιλούν στους πρόποδες ενός σκουρόχρωμου βουνού. Πίσω από την απεικόνιση του όρους διακρίνεται ένα μεγάλο άσπρο και γαλάζιο οίκημα. Αυτό φανερώνει την ύπαρξη του

χωριού πίσω από το βουνό και δημιουργεί χρωματική ποικιλία σε συνδυασμό με το σκουρόχρωμο όρος και τον ασπρογάλανο ουρανό.

Το κυνήγι. (εικ. 12).

Στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο απεικονίζεται μια σκηνή από το κυνήγι που αποτελούσε σημαντική ασχολία των ανθρώπων της αγροτικής κοινωνίας. Όλη η επιφάνεια βρίθεται του πράσινου χρώματος (για την απόδοση της βλάστησης) στο οποίο όμως ο ζωγράφος αναμειγνύει με το κόκκινο και κίτρινο χρώμα των καρπών των δέντρων και των λιγοστών διάσπαρτων λουλουδιών. Ενώ όμως εξαιτίας του φόβου του κενού (*horror vacui*) κανένα σημείο της επιφάνειας δεν μένει αναξιοποίητο, ωστόσο, εδώ, οι ζωικές και ανθρώπινες μορφές δεν είναι πολυάριθμες, όπως σε άλλα έργα του Τσανασίδη.

Στο κέντρο της εικόνας ένας κυνηγός σημαδεύει με το όπλο του έναν υπερμεγέθη λαγό τον οποίο καταδιώκει και ένα σκυλί. Στη σκηνή του κυνηγιού συμμετέχει, ως θεατής όμως, και μια έφιππη φιγούρα στη δεξιά πάνω γωνία, που παρατηρεί την καταδίωξη του λαγού από το σκύλο. Κάτω από τον έφιππο άντρα παρατίθεται μια συστάδα δέντρων με κίτρινους καρπούς ενώ τη γωνία ακριβώς από κάτω γεμίζει ένα οίκημα με δύο κεραμοσκεπές και εμφανή σκαλοπάτια. Στο κέντρο του κάτω μέρους του έργου, δύο ανθρώπινες φιγούρες πιασμένες από τον ώμο, κάνουν περίπατο. Μαζί με τις συστάδες ολιγάριθμων δέντρων που βρίσκονται εκατέρωθεν του ζευγαριού, δημιουργείται ένα ζωγραφικό υποσύνολο με το ζευγάρι που στέκεται ανάμεσα στα δέντρα σαν να πρόκειται να φωτογραφηθεί. Τον περίπατο του ζευγαριού παρατηρεί από την κάτω αριστερή γωνία μια γυναικεία φιγούρα που γεμίζει με νερό τη στάμνα της στη βρύση.

Το πάνω μέρος της εικόνας καταλαμβάνει μια συστάδα ομοειδών δέντρων (μηλεών) σε παράθεση, ενώ ένας πολύστροφος σκουρόχρωμος δρόμος χάνεται στο βάθος του ορίζοντα τον οποίο και συμπληρώνει ξανά ένας μεγάλος ακτινωτός ανθρωπόμορφος ήλιος μέσα στο άσπρο φόντο του ουρανού.

Γ.3.2. Ο κοινωνικός βίος.

Τα έργα που κατατάξαμε στην κατηγορία του κοινωνικού βίου είναι ένδεκα. Παρουσιάζουν σκηνές από την καθημερινότητα της ζωής στο χωριό με την εικαστική συνδρομή πολλών ζωγραφικών υποσυνόλων με φυτικές, ζωικές και ανθρώπινες μορφές που συνδέονται με αφηγηματικότητα για να αποδοθεί το εικαστικό και νοηματικό αποτέλεσμα που ο λαϊκός ζωγράφος επιθυμεί.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (α). (εικ. 13).

Το ζωγραφικό έργο παρουσιάζει δυσκολία για την τιτλοφόρησή του καθώς και εδώ δεν απεικονίζεται ένα μεμονωμένο θέμα του αγροτικού βίου αλλά πολλές μικρές σκηνές με ανθρώπους και ζώα να αλληλεπιδρούν.

Το κυρίαρχο στοιχείο που χαρακτηρίζει το συγκεκριμένο έργο είναι το ποτάμι και το πετρόκτιστο με τρεις καμάρες γεφύρι που ενώνει τις όχθες του ποταμού και αποτελεί αγαπητό θέμα της λαϊκής ζωγραφικής (και της δημοτικής ποίησης). Το ποτάμι χωρίζει με φυσικό τρόπο και οριζόντια το έργο σε δύο μέρη. Στο κάτω μέρος διακρίνονται εννέα ανθρώπινες φιγούρες να επιτελούν διαφορετικό έργο: Στην κάτω αριστερή γωνία διακρίνεται μια γυναικεία φιγούρα, ξανθομαλλούσα και με γαλάζιο παντελόνι, που φαίνεται να συνομιλεί με δύο υπερμεγέθη πουλιά. Δίπλα από αυτά, δύο κυνηγοί, κρατώντας όπλα, συνομιλούν. Στη σκηνή του κυνηγιού συμμετέχει και το σκυλί του οποίου η απεικόνιση μόλις χώρεσε στην αριστερή γωνία.

Δίπλα από τους κυνηγούς εικονίζονται τρεις γυναικείες φιγούρες. Δύο γυναίκες μεταφέρουν ξύλα. Αυτή με τα γκριζα μαλλιά, ενδεχομένως η γηραιότερη, κάθετα για να ξαποστάσει ενώ η ξανθομαλλούσα στέκεται όρθια με το φορτίο στην πλάτη και επωφελείται από τη συνομιλία με την ασπροφορεμένη γυναίκα που μεταφέρει νερό από το ποτάμι. Το κάτω μέρος της ζωγραφιάς γεμίζει ένα ζευγάρι έφιππο και μια αντρική φιγούρα στη δεξιά γωνία που, έφιππη κι αυτή, ακολουθεί το προπορευόμενο άλογο.

Στο πάνω μέρος του έργου οι μορφές είναι λιγότερες. Ένας άνδρας κοιμάται στην όχθη του ποταμού. Πολύ πιο πέρα, ένα αντρόγυνο συνομιλεί ενώ μια ξανθομαλλούσα φιγούρα, της οποίας ξεχωρίζει μόνο το κεφάλι (*pars pro toto*), παρακολουθεί τη συνομιλία κρυμμένη πίσω από ένα βράχο. Στο βάθος του έργου ένας έφιππος άνδρας φαίνεται να ακολουθεί ένα σκυλί που κυνηγάει έναν άντρα την ώρα που τρέχει να περάσει το γεφύρι. Για να γεμίσει η ζωγραφική επιφάνεια στο αριστερό μέρος και στο ύψος του ορίζοντα, ο ζωγράφος τοποθέτησε δέντρα διαφορετικού είδους ενώ, δεξιά, μια συστάδα ομοίων δέντρων σε παράθεση μαζί

με τα καφεπράσινα βουνά και τον ουρανό με μεγάλα πουλιά, γεμίζουν τη ζωγραφική σύνθεση.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (β). (εικ. 14).

Το ζωγραφικό έργο παρουσιάζει δυσκολία στην τιτλοφόρησή του γιατί και εδώ δεν απεικονίζεται ένα μεμονωμένο θέμα αλλά πολλές επιμέρους σκηνές της ζωής του χωριού. Η χρήση του ποταμού για φυσική οριοθέτηση των επιμέρους σκηνών είναι και εδώ εμφανής. Το ποτάμι πηγάζει από το κέντρο του έργου. Εκεί εντοπίζουμε μια λίμνη της οποίας το νερό της φαίνεται να ξεχειλίζει για να δημιουργηθεί το ποτάμι που κατεβαίνοντας την πλαγιά του βουνού θα καταλήξει στη δεξιά γωνία του έργου. Ένα γεφύρι διευκολύνει το πέρασμα από τη μία όχθη του ποταμού στην άλλη. Δεν φαίνεται όμως να εξυπηρετεί και το γάιδαρο που εικονίζεται εδώ να αντιστέκεται να περάσει στην άλλη όχθη ενώ δύο αντρικές φιγούρες εκατέρωθεν του γεφυριού προσπαθούν να τον μεταπείσουν τραβώντας τον ή σπρώχνοντάς τον.

Με το ποτάμι ως φυσικό μέσο οριοθέτησης, στο αριστερό μέρος του έργου εικονίζεται το χωριό με τα πολύστροφα δρομάκια που συνδέουν τα σπίτια του χωριού με τις κόκκινες στέγες, τον καπνό από τις καμινάδες και τις περιφραγμένες αυλές. Η βρύση αποτελεί και εδώ σημείο αναφοράς. Ακριβώς στο κέντρο της εικόνας, τρεις γυναικείες μορφές ζωγραφισμένες σε παράθεση και με στροφή τριών τετάρτων, σαν να πρόκειται να φωτογραφηθούν, με καλοχτενισμένα μαλλιά, καλλωπισμένες και με ποικιλόχρωμα ρούχα, γεμίζουν τις στάμνες με νερό. Μάλιστα η πρώτη γυναικεία μορφή προσφέρει νερό στον άντρα που περιμένει δίπλα στη βρύση ενώ παράλληλα ο ίδιος συνομιλεί με μια άλλη αντρική φιγούρα που σέρνει ένα άλογο στο κάτω αριστερό μέρος του έργου. Στο ίδιο σημείο μια ξανθομάλλα γυναικεία μορφή με απόδοση *pars pro toto* ακούει τη συνομιλία και συμμετέχει σ' αυτή με ανάταση των χεριών της.

Στην άλλη όχθη του ποταμού είναι περισσότερες οι ζωικές μορφές καθώς η ζωγραφική επιφάνεια γεμίζει με ένα κοπάδι αιγοπρόβατα, που βόσκουν στην καταπράσινη πλαγιά, με τους φύλακες σκύλους και τον βοσκό.

Στο ζωγραφικό αυτό έργο τα δέντρα είναι ομοειδή με φυλλώματα καφέ και κίτρινου χρώματος, άλλα σε παράθεση και άλλα διάσπαρτα στην πλαγιά. Ο ορίζοντας θα αποδοθεί με καταπράσινα βουνά που μόνο στις κορυφές τους είναι χρωματισμένα καφέ ή γκριζα, για την απόδοση του ορεινού του εδάφους. Ο ανθρωπόμορφος ακτινωτός ήλιος με το γαλανό ουρανό και τα σκορπισμένα σ' όλη την επιφάνεια του ουρανού γκριζα σύννεφα γεμίζουν σαν φόντο κάθε σημείο της επιφάνειας.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (γ). (εικ. 15).

Στο έργο αυτό ο λαϊκός ζωγράφος δεν επιλέγει το ποτάμι σαν φυσικό μέσο οριοθέτησης των επιμέρους σκηνών στο έργο. Αυτές καθιστούν ξανά με την πολλαπλότητά τους δύσκολη την απόδοση τίτλου στο έργο. Εντούτοις, ένας νοητός οριζόντιος διαχωρισμός των παραστάσεων επιτυγχάνεται με το πολύστροφο μονοπάτι που ξεκινά από το οίκημα πάνω αριστερά και καταλήγει κάτω δεξιά.

Στην αριστερή κάτω γωνία, τέσσερις γυναικείες φιγούρες είναι συγκεντρωμένες γύρω από τη βρύση κρατώντας τις στάμνες που θα γεμίσουν με νερό. Είναι στραμμένες όλες προς το θεατή σαν να πρόκειται να φωτογραφηθούν. Δύο υπερμεγέθη δέντρα εκατέρωθεν της βρύσης πλαισιώνουν τη γεμάτη θεατρικότητα σκηνή που ένας άντρας ανεβασμένος στο δέντρο παρατηρεί από ψηλά. Τον άντρα αυτόν έχουν αντιληφθεί ένας σκύλος με το αφεντικό του που συνομιλούν μαζί του, εικονιζόμενοι στο κέντρο της κάτω πλευράς της ζωγραφιάς. Για το ρόλο της φιγούρας αυτής ο ζωγράφος διευκρινίζει:

«Είναι ο κουτσομπόλης που θέλει να μαθαίνει όλα τα νέα του χωριού και έφτασε να ανεβεί και στο δέντρο για να βλέπει και να ακούει χωρίς να τον βλέπουν αυτοί που είναι μαζεμένοι στη βρύση».

Μαζί του φαίνεται να συνομιλεί και η έφιππη αντρική φιγούρα που σέρνει ένα άλογο στην κάτω δεξιά γωνία.

Πάνω από το μονοπάτι, τη ζωγραφική επιφάνεια γεμίζουν από την αριστερή μεριά ένας κυνηγός με το σκυλί του, που σημαδεύει με το όπλο του έναν υπερμεγέθη λαγό. Στη δεξιά και πάνω περιοχή του έργου, ένα κοπάδι προβάτων μαζί με τον έφιππο βοσκό και τον φύλακα - προστάτη σκύλο γεμίζουν την απεικόνιση. Ο ζωγραφικός ορίζοντας αποδίδεται με όμοια δέντρα σε παράθεση, έναν ανθρωπόμορφο ακτινωτό ήλιο και τον γαλανό ουρανό με άσπρα σύννεφα για χρωματική ποικιλία.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (δ). (εικ. 16).

Η συγκεκριμένη ζωγραφική επιφάνεια, ωοειδούς σχήματος, είναι γεμάτη χρώματα και διαφορετικά ζωγραφικά υποσύνολα που αποδίδουν με λεπτομέρεια σκηνές από τη ζωή του χωριού. Ο ζωγράφος περιγράφει συνοπτικά:

«Οι γυναίκες πηγαίνουν με τις στάμνες να γεμίσουν νερό στη βρύση του χωριού, ο σκύλος γαβγίζει στα πουλιά που τρώνε τα σταφύλια ενώ άντρες και γυναίκες στην πλατεία του χωριού κουβεντιάζουν».

Δεκατρείς ανθρώπινες φιγούρες γεμίζουν το προσκήνιο της παράστασης. Κεντρικό στοιχείο της εικόνας είναι η βρύση με το ρυάκι (που σχηματίζει το τρεχούμενο νερό) και το γέμισμα της στάμνας.

Η βρύση εικονίζεται επιβλητικά με το μέγεθός της αλλά και με την πετρόκτιστη επέκτασή της. Μια γυναικεία φιγούρα ήδη πλένει τα χέρια της, ενώ άλλες δύο φιγούρες πιο κάτω περιμένουν να γεμίσουν τις στάμνες και τα δοχεία τους. Μια άλλη γυναικεία μορφή με κεφαλόδεσμο πίσω από την επέκταση της βρύσης φαίνεται να συνομιλεί με εκείνη που πίνει νερό. Στην άλλη επέκταση της βρύσης, μια αντρική μορφή με διακριτό μόνο το κεφάλι της (*pars pro toto*), εισβάλλει στο χώρο συνάντησης των γυναικών. Ο λαϊκός ζωγράφος βοηθά τον θεατή του έργου να κατανοήσει την παρουσία του κρυμμένου πίσω από τη βρύση άντρα διευκρινίζοντας ότι:

«πρόκειται για τον κουτσομπόλη του χωριού που θέλει να μαθαίνει τα νέα και πάει στη βρύση, στο καταλληλότερο μέρος για να γίνει ο σκοπός του».

Πίσω από τη βρύση εικονίζεται ένα καρποφόρο δέντρο του οποίου τους καρπούς τρώνε δύο υπερμεγέθη πουλιά. Ο σκύλος, φύλακας και προστάτης του ιδιοκτήτη, προσπαθεί να διώξει τα πουλιά και το ίδιο φαίνεται πως πρόκειται να κάνει και η γυναικεία μορφή που τρέχει προς το δέντρο.

Στο κέντρο, στο κάτω μέρος της εικόνας, κατευθύνονται στη βρύση ακόμα δύο γυναικείες μορφές. Η μπροστινή κρατάει στον ώμο μια στάμνα και στο άλλο χέρι ένα ιδιόμορφο δοχείο υγρού ενώ, αυτή που ακολουθεί, κρατάει μια στάμνα, ένα δεμάτι ξύλα και σέρνει μαζί και το δεμένο σκύλο της. Μια έφιππη φιγούρα γεμίζει τη δεξιά μεριά της ζωγραφικής σύνθεσης ενώ μπροστά της στέκεται στη μέση του μονοπατιού ένα άλογο. Δίπλα ακριβώς τέσσερις φιγούρες συνομιλούν με έντονο ύφος και χειρονομίες. Τη σοβαρότητα του θέματος που συζητούν την φανερώνει και η παρουσία μικροσκοπικών ανθρώπινων μορφών, όλες με ανάταση των χεριών, που ο ζωγράφος απεικόνισε σε όλες τις εισόδους των σπιτιών του χωριού. Τα κεραμοσκεπή διώροφα σπίτια με γαλάζια παράθυρα, με περιφραγμένες αυλές και σκουρόχρωμα τεμνόμενα μονοπάτια -για την οδική επικοινωνία μεταξύ των σπιτιών- αποτελούν την απεικόνιση του χωριού που γεμίζει τη δεξιά μεριά του έργου ενώ στα αριστερά θα γεμίσουν τον ορίζοντα ο γαλανός ουρανός με λίγα σύννεφα, μια σκουρόχρωμη οροσειρά, μεγάλα δέντρα και πτηνά.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (ε). (εικ. 17).

Η πολυχρωμία, οι λεπτομερείς απεικονίσεις των ανθρώπινων και ζωικών μορφών και της βλάστησης χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο έργο. Ιδιαίτερα χαρακτηριστική και εδώ είναι η κάλυψη κάθε σημείου της ζωγραφικής επιφάνειας λόγω «του φόβου του κενού» που χαρακτηρίζει τη λαϊκή αντίληψη.

Στο κέντρο του έργου ένα ποτάμι διαρρέει την πλαγιά και χωρίζει τη ζωγραφιά σε δύο μέρη. Αριστερά του ποταμού, μία κεραμοσκεπής εκκλησία, με εξωτερική μεγάλη σκάλα και περίφραξη, γεμίζει το σκηνικό στην πάνω γωνία. Η εκκλησία διακοσμείται εκατέρωθεν από έξι κιτρινοπράσινα ομοειδή δέντρα ζωγραφισμένα σχεδόν συμμετρικά. Δίπλα στην εκκλησία και έξω από το φράχτη, διακρίνεται δύσκολα μια μικρή ανθρώπινη φιγούρα που χτυπάει την καμπάνα. Στην κάτω αριστερή γωνία μια έφιππη γυναικεία ξανθομαλλούσα φιγούρα διαβαίνει το μονοπάτι το οποίο, γεμάτο στροφές, οδηγεί στην εκκλησία.

Στο κάτω μέρος του πίνακα, τρεις ανθρώπινες φιγούρες εκατέρωθεν του γεφυριού, προσπαθούν με βίαιο τρόπο να πείσουν έναν γάιδαρο να περάσει τη γέφυρα τραβώντας ή κλοτσώντας τον. Δεξιά του ποταμού ένα μεγάλο δέντρο ρίχνει τη σκιά του στις τρεις γυναικείες καλλωπισμένες μορφές που γεμίζουν τις στάμνες με το νερό της στέρνας κάτω από το δέντρο. Ένας βοσκός με το σκύλο και το κοπάδι του καλύπτουν τη δεξιά πάνω γωνία του έργου ενώ κάτω δεξιά διακρίνεται ένα άλογο χωρίς αναβάτη στη μέση του μονοπατιού. Ο καβαλάρης εικονίζεται λίγο πιο πάνω να πηγαίνει προς τη στέρνα για να πιει νερό και να συμμετέχει στη συζήτηση των παριστάμενων εκεί γυναικών.

Στο μακρινό ορίζοντα, στο βάθος της κατάμεστης από βλάστηση καταπράσινης πλαγιάς, διακρίνουμε πίσω από τα βουνά έναν ανθρωπόμορφο ήλιο μέσα στο γαλανό ουρανό με λίγα άσπρα σύννεφα και πουλιά.

Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (στ). (εικ. 18).

Η ζωγραφική επιφάνεια του συγκεκριμένου έργου brίθει χρωμάτων και λεπτομερειών με κυρίαρχο το πράσινο της φύσης στο οποίο οι πολύχρωμες ανθρώπινες και ζωικές μορφές θα δώσουν χρωματική ποικιλία.

Ένα ποτάμι που ξεκινά από το μακρινό βουνό του ορίζοντα στο ύψος του ανθρωπόμορφου ήλιου, χωρίζει το έργο σε δύο μέρη. Το κάτω αριστερό μέρος καλύπτεται από τη σκηνή της λήψης νερού στη βρύση του χωριού με τέσσερις φιγούρες να την πλαισιώνουν. Μια γυναικεία φιγούρα με ξανθές πλεξούδες κρατάει τη στάμνα ενώ από την άλλη μεριά της βρύσης δύο αντρικές φιγούρες συνομιλούν και της ζητούν νερό. Πίσω από τη βρύση διακρίνεται μια αντρική φιγούρα με μια ιδιαίτερη κόμμωση, ξαπλωμένη στο χόρτο να παρακολουθεί τη συζήτηση. Τη σκηνή

της συζήτησης γύρω από τη βρύση παρακολουθούν τέσσερα υπερμεγέθη πτηνά που στέκονται στην καταπράσινη και γεμάτη με λουλούδια ή δέντρα έκταση πάνω από τον δρόμο που αποδίδεται με τεθλασμένη γραμμή, γεμάτος στροφές. Ο δρόμος οδηγεί στην εκκλησία της αριστερής πάνω γωνίας του έργου.

Η κεραμοσκεπής εκκλησία εικονίζεται με άσπρο χρώμα. Τέσσερις σκάλες οδηγούν στο εσωτερικό της. Μια μικρή έκταση, πίσω από την εκκλησία, με τα καφέ τετράγωνα πλαίσια και το άσπρο εσωτερικό τους, δίνει την εντύπωση ότι πρόκειται για το κοιμητήριο του χωριού. Η καμπάνα της εκκλησίας είναι κρεμασμένη από το δέντρο. Μια μικροσκοπική αντρική φιγούρα με τα δύο χέρια της χτυπάει την καμπάνα. Στο πλάι, δύσκολα διακρίνεται μια γυναικεία φιγούρα καθισμένη στο έδαφος να παρακολουθεί τον κωδωνοκρούστη.

Στη δεξιά μεριά του ποταμού οδηγεί ένα καφέ (για την απόδοση του χρώματος του ξύλου) ξύλινο γεφύρι. Στην αντίπερα όχθη διακρίνονται οι φιγούρες ενός κυνηγού που κρατάει το όπλο του και ένας καβαλάρης πάνω στο καφέ αλόγο του. Ένας βοσκός με έναν υπερμεγέθη σκύλο πίσω του επιβλέπουν το κοπάδι ενώ διακρίνεται στο σκυλί ένα ανθρώπινο χαμόγελο που φανερώνει την ικανοποίηση του ζώου για την ορθή τέλεση του καθήκοντός του, τη φύλαξη και προστασία του κοπαδιού και του βοσκού.

Στη δεξιά γωνία διακρίνεται *pars pro toto* μια γεροντική μορφή που κρατώντας μια γκλίτσα επιχειρεί να απομακρύνει από το δέντρο ένα υπερμέγεθες πτηνό που τρώει τους καρπούς του. Στο μακρινό ορίζοντα εκτός από τον ανθρωπόμορφο ήλιο στο κέντρο, μεγάλα πουλιά και ένας γαλανός ουρανός με άσπρα σύννεφα γεμίζουν την επιφάνεια.

Ο καβαλάρης. (εικ. 19).

Η επιφάνεια του συγκεκριμένου ζωγραφικού έργου είναι μικρή και κυκλική. Ξεχωρίζουν πέντε ανθρώπινες φιγούρες μέσα σε πράσινο φόντο (για την απόδοση της βλάστησης) των οποίων την ταυτότητα ο Κώστας Τσανασίδης παρουσιάζει:

«Εκεί έχω έναν καβαλάρη που τρέχει με το αλόγο και άλλοι άνθρωποι πάνε περιήγηση στο ύπαιθρο και τον κοιτούν με απορία».

Αυτό που εντυπωσιάζει και κερδίζει αμέσως την προσοχή του θεατή είναι η απόδοση της ταχύτητας του αλόγου που τρέχει με τη χαίτη του να ανεμίζει. Όμως και η φιγούρα του αναβάτη είναι επιβλητική. Ενδεδυμένος κατάλληλα με στολή ιππασίας και μπότες, με ορθωμένο ανάστημα και προσηλωμένος στο στόχο του, προσπαθεί να ελέγξει την ταχύτητα του αλόγου που διασχίζει την καταπράσινη πλαγιά στο μέσο ακριβώς της ζωγραφικής επιφάνειας.

Οι φιγούρες των περιπατητών, στο κάτω μέρος του έργου, είναι όλες γυναικείες. Οι δύο είναι κοκκινομάλλες με μεσοφόρι και οι άλλες δύο ξανθομάλλες με παντελόνι. Όταν βλέπουν την ταχύτητα της κίνησης του αλόγου και του καβαλάρη, έκπληκτες, με τα χέρια τους σε ανάταση και κρατώντας γκλίτσα απορούν, αναφωνούν ή εκφράζουν το θαυμασμό τους στον αναβάτη. Με το προσηλωμένο βλέμμα του καβαλάρη και την αντίδραση των έκπληκτων γυναικών, ο ζωγράφος αποδίδει την επιθυμία του αναβάτη να εντυπωσιάσει τις τέσσερις γυναίκες.

Ένα μεγάλο δέντρο γεμίζει τη δεξιά μεριά του έργου ενώ τα βουνά στο βάθος ξεχωρίζουν απόκρημνα με καφέ και πράσινο χρώμα και μόλις επιτρέπουν στον ανθρωπόμορφο ήλιο να φανεί πίσω τους μέσα στο γαλανό ουρανό με τα άσπρα σύννεφα. Αυτό εξάλλου υπαγορεύεται από τον περιορισμό του χώρου λόγω των μικρών διαστάσεων του έργου.

Κολύμπι στο ποτάμι. (εικ. 20).

Η ζωγραφική επιφάνεια είναι κυκλική και αρκετά μεγάλη για να μην περιορίσει την εικονογράφηση του φυσικού τοπίου και των ανθρώπινων και ζωικών μορφών. Μια μεγάλη πετρόκτιστη γέφυρα, πολύτοξη, με τέσσερις καμάρες, χωρίζει το έργο δε δύο μέρη.

Στο κάτω μέρος της εικόνας είναι ευδιάκριτη η σκηνή του κυνηγιού. Ένας κυνηγός που ακολουθείται από το σκύλο του, στοχεύει έναν υπερμεγέθη άσπρο λαγό που τρέχει. Μπροστά από το λαγό, σαν να μην έχουν καμιά σχέση με τη σκηνή του κυνηγιού και να μην απειλούνται από το όπλο του κυνηγού, δύο υπερμεγέθη πολύχρωμα πουλιά συνομιλούν πάνω σε ένα κλαδί. Η εικονογράφησή τους σε αντικριστή θέση θυμίζει εραλδικό διάκοσμο.

Πάνω από τη σκηνή του κυνηγιού εικονίζεται το ποτάμι. Πλαισιωμένο από πολύχρωμα, ποικιλόμορφα δέντρα και καλάμια της παραποτάμιας βλάστησης, εκτείνεται και ανοίγει την κοίτη του στο σημείο που παρεμβαίνει, διακόπτοντας τη φυσική ροή του, η γέφυρα. Στη δεξιά πλευρά του έργου εικονίζεται ένα κεραμοσκεπές οίκημα. Ένα μικρό μονοπάτι συνδέει την κατοικία με το ποτάμι. Μια ανδρική και μια ξανθιά γυναικεία φιγούρα παριστάνονται στο τέλος του μονοπατιού στην όχθη του ποταμού. Η γυναίκα εμφανίζεται *pars pro toto* να είναι μισοβυθισμένη στο νερό. Το νερό είναι κρύο. Αυτό φανερώνει η θέση των χεριών της αλλά και οι λεπτομέρειες του προσώπου της. Δίπλα της στέκει η αντρική φιγούρα, βυθισμένη μέχρι τα γόνατα στο νερό, που κρατάει μια στάμνα στο αριστερό της χέρι.

Πάνω από τη γέφυρα που χωρίζει την εικόνα σε δύο μέρη, ένα φυσικό τοπίο με πολλά δέντρα γεμίζει το πάνω μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας. Στο βάθος της

πλαγιάς, ένα κεραμοσκεπές άσπρο σπίτι με πετρόκτιστη την περίφραξη της αυλής του, συνδέεται με τη γέφυρα με ένα πολύστροφο μονοπάτι. Το μονοπάτι χωρίζει το δάσος της πλαγιάς σε δύο μέρη. Δύο διαφορετικά είδη δασών εικονίζονται εκατέρωθεν του μονοπατιού. Στο αριστερό μέρος διακρίνεται δάσος με ομοειδή πλατιά δέντρα με καφεκίτρινο φύλλωμα. Αποδίδεται ευδιάκριτα η οριοθέτηση της έκτασης του φυλλώματος μέσα στην καταπράσινη (για την απόδοση της βλάστησης) πλαγιά. Στη δεξιά μεριά του μονοπατιού παριστάνεται μια δασική έκταση με οξύκορφα ομοειδή δέντρα. Η οριοθέτηση του φυλλώματος αποδίδεται και εδώ με καθαρές σκουρόχρωμες πινελιές.

Το μέγεθος της ζωγραφικής επιφάνειας δίνει την ευχέρεια στο ζωγράφο να απεικονίσει με άνεση τον ορίζοντα. Πίσω από τα κατάφυτα πράσινα βουνά, ξεχωρίζει μια άσπρη ορεινή έκταση που θυμίζει χιονισμένο τοπίο ή παγετώνα. Ένας ανθρωπόμορφος ήλιος με μεγάλες ακτίνες συμπληρώνει το σκηνικό του ορίζοντα μέσα στο γαλανό ουρανό με λίγα άσπρα σύννεφα και μεγάλα σκουρόχρωμα πουλιά.

Το γλέντι. (εικ. 21).

Ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης δίνει μια σύντομη περιγραφή του συγκεκριμένου έργου:

«Οι φίλοι κάθονται στο καφενείο κάτω από την κληματαριά. Η γυναίκα τούς έδωσε τα ποτήρια και πίνουν κρασί, ενώ δίπλα, μια άλλη γυναίκα κουβαλάει τη στάμνα που γέμισε με νερό στη βρύση. Κάποιος άλλος τρέχει να πάει κι αυτός στην παρέα, αλλά ένα σκυλί ορμάει να τον δαγκώσει».

Η ζωγραφική επιφάνεια εδώ λειτουργεί σαν θεατρική σκηνή. Στο προσκήνιο, στο δεξί κάτω μέρος του έργου παρουσιάζεται μια ομάδα συμποσιαζόμενων προσώπων ενώ, ακριβώς δίπλα, την αριστερή γωνία γεμίζει μια γυναικεία φιγούρα τη στιγμή που παίρνει νερό από τη βρύση. Ακριβώς δίπλα της, ένας σκύλος με εριστική διάθεση απειλεί να επιτεθεί σ' έναν άνδρα.

Η σκηνή του συμποσιασμού στο προσκήνιο, καλύπτει το ένα τέταρτο της ζωγραφικής επιφάνειας και παρουσιάζει ακριβώς τη σκηνή της πρόποσης και της ανταλλαγής ευχών μεταξύ των ομοτράπεζων συμποσιαζόμενων προσώπων. Τη σκηνή αυτή έπεται η πρακτική της συνεστίασης (το φαγητό), στην οποία, όμως, οι ομοτράπεζοι δεν έχουν ακόμη προχωρήσει. Αυτό φανερώνεται από την απεικόνιση στο τραπέζι μόνο των ποτηριών και της μεγάλης κανάτας κρασιού. Είναι ακριβώς η στιγμή που ξεκινά το γλέντι.

Τέσσερα αντρικά πρόσωπα ενδεδυμένα απλά και καθημερινά σαν να έχουν μόλις τελειώσει την εργασία τους, κάθονται σε κυκλική διάταξη, ομοτράπεζοι. Δύο φιγούρες κοιτάζουν το θεατή του έργου σαν να πρόκειται να φωτογραφηθούν. Άλλες δύο φιγούρες παριστάνονται καθισμένες στα πλάγια του τραπέζιου σε στροφή τριών τετάρτων ενώ μία αντρική φιγούρα δεν είναι στραμμένη προς το φωτογράφο ή θεατή της σκηνής και στρέφει τα νώτα της. Στην αντρική παρέα δεσπόζει μια γυναικεία μορφή, καλοντυμένη και προσεγγμένη στα χαρακτηριστικά του προσώπου και τα ξανθά μαλλιά της. Κάνουν πρόποση και υψώνοντας τα ποτήρια τους δίνουν την εντύπωση ότι καλούν το θεατή του έργου να συμμετέχει στην υπαίθρια σκηνή της οιοποσίας.

Δίπλα από τη σκηνή του συμποσιασμού, καταλαμβάνοντας άλλο ένα τέταρτο της ζωγραφικής επιφάνειας, εικονίζεται μπροστά από τη βρύση μια γυναικεία φιγούρα, σεμνά ενδεδυμένη, να εκτελεί την καθημερινή υποχρέωσή της, το γέμισμα της στάμνας με νερό. Αυτή η γυναίκα δε φαίνεται να έχει σχέση με το συμποσιασμό αλλά μόνο παρατηρεί τους ομοτράπεζους. Δίπλα στη βρύση, σχεδόν υποδεέστερα και, ίσως, για να γεμίσει η ζωγραφική επιφάνεια, ένα σκυλί επιτίθεται αγριεμένο σε μια αντρική φιγούρα η οποία, κρατώντας ένα ραβδί, προσπαθεί να αμυνθεί.

Τις δύο αυτές σκηνές, του συμποσιασμού και του γεμίματος της στάμνας με νερό στη βρύση πλαισιώνουν, για το υπόλοιπο μισό της ζωγραφικής επιφάνειας και στο φόντο του έργου, τα αμφιθεατρικά χτισμένα στην πλαγιά, κεραμοσκεπή, άσπρα σπίτια του χωριού με αυστηρά οριοθετημένες αυλές και τεμνόμενα μονοπάτια. Στο βάθος του έργου, στον ορεινό ορίζοντα ξεχωρίζουν ευδιάκριτα υπερμεγέθη δέντρα και ο γαλανός ουρανός με τον ανθρωπόμορφο ήλιο και λίγα σύννεφα για χρωματική εναλλαγή.

Στο μονοπάτι. (εικ. 22).

Μια σύντομη περιγραφή του έργου δίνει ο ζωγράφος:

«Εκεί ζωγράφισα έναν καθαλάρη με το άλογο και μια γυναίκα που κουβαλάει στην πλάτη ξύλα για το χειμώνα και στο άλλο χέρι κρατάει μια κατσίκα».

Στο συγκεκριμένο έργο η ζωγραφική επιφάνεια είναι ωσειδής με μαιανδρικό σχηματικό πλαίσιο και τα χρώματα που κυριαρχούν είναι το καφέ και το πράσινο. Ξεχωρίζουν δύο ζεύγη ανθρώπινων και ζωικών μορφών. Στο ένα ζεύγος παρουσιάζεται η φιγούρα ενός άνδρα ανεβασμένου στο άλογό του και στο άλλο ζεύγος μια γυναίκα που, κουβαλώντας ξύλα στην πλάτη της, σέρνει μια κατσίκα. Και οι τέσσερις φιγούρες απεικονίζονται πάνω στο χωματένιο (και γι' αυτό χρωματισμένο με καφέ χρώμα) μονοπάτι.

Ο συνδυασμός των ζωικών μορφών, της κατσίκας και του αλόγου, με τις ανθρώπινες μορφές της γυναίκας και του άνδρα αντίστοιχα, δεν είναι τυχαίος. Φανερώνει τον κοινωνικό ρόλο και τη θέση της γυναίκας και του άνδρα στην προνεωτερική κοινότητα με τα βοηθητικά στην επιτέλεση του ρόλου τους οικόσιτα ζώα. Ο άνδρας, σε θέση ισχύος, ανεβασμένος στο άλογό του ακολουθεί και ελέγχει τη γυναίκα. Αυτή βαδίζει και μοχθεί μεταφέροντας ξύλα για το μαγείρεμα και τη θέρμανση του σπιτιού ενώ ταυτόχρονα σέρνει και μια κατσίκα.

Η αντρική φιγούρα αποδίδεται με λεπτομέρεια τόσο στην ενδυμασία της όσο και στις λεπτομέρειες του προσώπου. Η λεπτομέρεια χαρακτηρίζει και την απεικόνιση του αλόγου στην κορμωστασιά, στο διακοσμητικό εξοπλισμό και στο κεφάλι με την καλοχτενισμένη χαίτη του.

Το μονοπάτι στο οποίο έχουν τοποθετηθεί οι φιγούρες φαίνεται να χάνεται στο κάτω δεξί μέρος του έργου, λόγω του περιορισμού χώρου που η ζωγραφική επιφάνεια επιβάλλει, ενώ φαίνεται να συνεχίζεται πολύστροφο πίσω από τον αναβάτη και να καταλήγει σε ένα άσπρο οίκημα. (Το άσπρο αποδίδει το χρώμα του ασβεστωμένου τοίχου, πολύ σύνηθες στα οικήματα του χωριού).

Κάτω από το μονοπάτι και για να καλύψει το κενό της ζωγραφικής επιφάνειας, ο ζωγράφος παραθέτει ζωικές και ανθρώπινες αλληλοσχετιζόμενες φιγούρες που, παρά τις μικρές διαστάσεις τους, μαζί με τα δυσανάλογα μεγάλα διάσπαρτα άνθη, επιτελούν επαρκώς τον διακοσμητικό ρόλο τους στο έργο.

Στην αριστερή μεριά του έργου, η γυναικεία μορφή πλαισιώνεται από μια σειρά οξύκορφων δέντρων και καταπράσινων βουνών (κάποια με χιονισμένες, άσπρες κορυφές) που παρουσιάζουν αδυναμίες ως προς την κλίμακα και τις αναλογίες. Ένας ανθρωπόμορφος ήλιος με μακριές ηλιαχτίδες ξεπροβάλλει στο βάθος του ορίζοντα σε έναν ουρανό που εδώ αποδίδεται με άσπρο χρώμα ως εναλλακτικό του πράσινου που γεμίζει τη ζωγραφική επιφάνεια.

Η συνάντηση στη βρύση. (εικ. 23).

Στο συγκεκριμένο έργο ξεχωρίζουν τρεις ανθρώπινες μορφές. Ο άνδρας παρουσιάζεται έφιππος να συναντά δύο γυναίκες του χωριού, που πήγαν στη βρύση για να πάρουν νερό, και να συνομιλεί μαζί τους.

Ένα δέντρο στο μέσο της ζωγραφιάς με ένα υπερμέγεθες πουλί σε κλαδί του, δεν εμποδίζει την κεντρική απεικόνιση στο προσκήνιο αλλά την χωρίζει νοητά σε δύο ζωγραφικά υποσύνολα: αυτό στο δεξί μέρος με πρωταγωνιστή τον άνδρα και αυτό στο αριστερό μέρος με δεσπόζουσες φιγούρες τις δύο γυναίκες.

Ο άνδρας παρουσιάζεται με λεπτομέρεια, μελαχρινός με έντονα τα χαρακτηριστικά του προσώπου και με εντυπωσιακά ρούχα. Την ίδια λεπτομερή απεικόνιση διακρίνουμε και στο άλογο τόσο στα χαρακτηριστικά του κεφαλιού και

στην πλούσια και καλοχτενισμένη χαίτη του, όσο και στην κορμοστασιά και τον εξοπλισμό του. Μπροστά και πίσω από το άλογο διακρίνονται δύο σκύλοι, οι φύλακες και προστάτες του αλόγου και του υπέα.

Το ζωγραφικό υποσύνολο με τις δύο γυναίκες που παίρνουν νερό από την πετρόκτιστη βρύση, θυμίζει θεατρική σκηνή. Η επιβλητική με το μέγεθός της βρύση είναι πρόσφατα χτισμένη. Αυτό φανερώνει η χρονολογία που διακρίνεται στο κέντρο της: 2013. Το νερό που τρέχει από τη βρύση, ξεχειλίζει από τη στέρνα και δημιουργεί ένα οριοθετημένο με πέτρες ρυάκι. Αυτό, οριακά σχεδόν, αδυνατεί να βρέξει τα πόδια των γυναικών. Και οι δύο γυναικείες μορφές απεικονίζονται με αμφίεση γιορτινή γεγονός που φανερώνει τη σημασία που απέδιδαν οι γυναίκες του χωριού στην έξοδό τους από το σπίτι για να πάρουν νερό στη βρύση. Η πλησιέστερη φιγούρα στη βρύση, με κόκκινο ένδυμα και μακρύ φουστάνι, παριστάνεται με στροφή τρία τέταρτα να γέρνει και να γεμίζει τη στάμνα με νερό προσηλωμένη στο έργο της. Είναι ξανθομαλλούσα με πλεξούδες και με τα χαρακτηριστικά του προσώπου της ευδιάκριτα.

Όμως, η δεύτερη όρθια γυναικεία φιγούρα απεικονίζεται πιο εντυπωσιακή. Στο πρόσωπό της, *en face*, διακρίνεται κάθε λεπτομέρεια. Ξανθή και καλοχτενισμένη με ευδιάκριτα κοσμήματα, σκουλαρίκια και περιδέραιο. Το κόκκινο - γαλάζιο ένδυμα με το μακρύ πολύχρωμο φουστάνι τονίζουν τις καμπύλες της γυναικείας κορμοστασιάς.

Πολύστροφοι δρόμοι πίσω από τη σκηνή της βρύσης οδηγούν σε δύο κεραμοσκεπή μεγάλα οικήματα. Το δεύτερο οίκημα στο βάθος της εικόνας μαζί με εκείνο που γεμίζει τη δεξιά πάνω γωνία του έργου, δημιουργούν συμμετρία και εμπρικλείουν ανάμεσά τους τον ορίζοντα με τα βουνά, το γαλανό ουρανό, τον ανθρωπόμορφο ήλιο και λίγα άσπρα σύννεφα.

Γ.3.3. Εξωπραγματικές απεικονίσεις της φύσης.

Στην ζωγραφική αυτή κατηγορία, στην οποία περιλαμβάνονται τρία έργα, υπάρχει δυσκολία στην απόδοση τίτλου λόγω της ιδιαίτερης θεματολογίας τους καθώς τα εικονιζόμενα ζωγραφικά –φυτικά, ζωικά ή ανθρωπίνα- υποσύνολα δεν συνδέονται με συγκεκριμένη ή σαφή αφηγηματική σχέση.

Η ύπαιθρος και το ανθρωπόμορφο ποτάμι. (εικ. 24).

Η τιτλοφόρηση στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο είναι δύσκολη καθώς δεν παρουσιάζεται ένα συγκεκριμένο θέμα αλλά σκόρπιες ζωικές και ανθρωπίνες

φιγούρες ενταγμένες σε σχηματικό τοπίο με βλάστηση και ένα ποτάμι που χωρίζει το έργο σε ζωγραφικά υποσύνολα.

Αυτό που ελκύει το βλέμμα του θεατή στο συγκεκριμένο έργο είναι η προσωποποιημένη απεικόνιση του ποταμού. Στο βάθος του ορίζοντα και στο ύψος του ανθρωπόμορφου ήλιου, ακριβώς στο σημείο που πηγάζει ο ποταμός στην κορυφή του βουνού, διακρίνεται ένα ξανθό γυναικείο πρόσωπο. Αντί για ανθρώπινο σώμα ο ζωγράφος χρησιμοποιεί το νερό του ποταμού για να δώσει σωματική υπόσταση στη γυναικεία αυτή μορφή του ορίζοντα. Το ποτάμι γίνεται και αυτό ανθρωπόμορφο και μαζί με τον ήλιο κοσμούν τον ορίζοντα του έργου.

Η κάτω αριστερή γωνία του έργου γεμίζει με την απεικόνιση ενός έφιππου άνδρα. Αυτός, παρακάμπτοντας ένα δέντρο με κομμένα τα κλαδιά που παρεμβάλλεται, παρακολουθεί μια γυναίκα που γεμίζει με νερό τις στάμνες της στην πετρόκτιστη στέρνα και συνομιλεί με έναν βοσκό που ακολουθείται από το κοπάδι του.

Στην άλλη όχθη του ανθρωπόμορφου ποταμού, στο πέρασμα του οποίου διευκολύνει ένα γεφύρι κεντρικά και στο κάτω μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας, εντοπίζουμε δύο κυνηγούς. Ο κυνηγός που γεμίζει τη δεξιά κάτω γωνία του έργου, παρουσιάζεται με το όπλο του στον ώμο, να έχει κατεβεί από το άλογο και να ξεκουράζεται. Ο άλλος κυνηγός όμως, στο κέντρο της απεικόνισης, παρουσιάζεται προσηλωμένος στο έργο του. Κρυμμένος πίσω από ένα θάμνο στοχεύει έναν υπερμεγέθη λαγό, μία υπερμεγέθη πέρδικα αλλά και τις υπερμεγέθεις ζωικές μορφές του ζαρκαδιού, του κότσυφα και δύο τρυγωνιών στην αντίπερα όχθη.

Τα ζώα στέκονται εκεί ενταγμένα στο φυσικό τοπίο, σαν εκθέματα σε μουσειακό χώρο και χωρίς κάποια αφηγηματική σύνδεση, αγνοώντας τις προθέσεις του κυνηγού και των τριών σκυλιών του, τα οποία με εστιασμένη τη ματιά τους στα θηράματα τριγουρίζουν, προστατεύουν και βοηθούν τον κυνηγό στο έργο του. Δύο υπερμεγέθη φυτά εκατέρωθεν του ποταμού και διάσπαρτες φυτικές συνθέσεις γεμίζουν το ζωγραφικό σκηνικό.

Τη ζωγραφιά ολοκληρώνουν στον ορίζοντα εκτός από το γυναικείο πρόσωπο του ποταμού και τον ήλιο, τα καταπράσινα βουνά, ο γαλανός ουρανός, τα πουλιά και τα άσπρα σύννεφα.

Ζωγραφικά υποσύνολα ζωικών και ανθρώπινων μορφών. (εικ. 25).

Στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο είναι δύσκολη η τιτλοφόρηση καθώς δεν παρουσιάζεται ένα μεμονωμένο θέμα αλλά σκόρπιες ζωικές και ανθρώπινες φιγούρες ενταγμένες σε σχηματικό τοπίο με βλάστηση.

Στο κάτω μέρος του έργου απεικονίζονται τέσσερις ανθρώπινες φιγούρες, δύο ξανθομαλλούσες με παντελόνια γυναικείες μορφές -που συνομιλούν- και δύο

αντρικές μορφές. Η μία αντρική μορφή είναι αυτή του κυνηγού με το όπλο και η άλλη του άντρα που σέρνει το γάιδαρο για να περάσουν το γεφύρι. Τρία υπερμεγέθη φυτά στην αριστερή κάτω γωνία και άλλες φυτικές συνθέσεις γεμίζουν το κάτω μέρος του έργου.

Στο πάνω μέρος παρουσιάζονται διάφορες ζωικές μορφές που δε συνδέονται αφηγηματικά με το φυσικό περιβάλλον αλλά μόνο εντάσσονται σ' αυτό. Ένα ζαρκάδι, ένα αγριοκάτσικο που πίνει νερό στο ποτάμι, ένα ελάφι, ένας λαγός, και δύο υπερμεγέθη πτηνά, μια πέρδικα και ένα τρυγόνι, συνθέτουν το σκηνικό με τις ζωικές μορφές στο έργο. Τόσο οι ζωικές όσο και οι ανθρώπινες μορφές δεν συνδέονται με κάποια νοητή αφηγηματική σχέση αλλά παρουσιάζονται σαν εκθέματα σε μουσειακό χώρο. Τη ζωγραφική σύνθεση ολοκληρώνουν στον οριζοντα τα βουνά, ο ανθρωπόμορφος ήλιος και ο γαλανός ουρανός με πολλά άσπρα σύννεφα.

Συμμετρία και αρμονία στη φύση. (εικ. 26).

Η τιτλοφόρηση στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο είναι δύσκολη καθώς δεν παρουσιάζεται ένα συγκεκριμένο θέμα αλλά σκόρπιες ζωικές και ανθρώπινες φιγούρες ενταγμένες ως ζωγραφικά υποσύνολα σε σχηματικό τοπίο με βλάστηση. Στο έργο, με κυρίαρχο χρώμα το πράσινο για την απόδοση της κατάφυτης πλαγιάς, διακρίνουμε ανθρώπινες ή ζωικές μορφές και φυτικά μοτίβα να απεικονίζονται είτε σε ζεύγη είτε σε απόσταση συμμετρικά.

Δύο μεγάλα δέντρα, στα δύο πλάγια του έργου, σχεδόν συμμετρικά, γεμίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια, εμπερικλείουν τις διάσπαρτες φιγούρες και τη βλάστηση και δίνουν την εντύπωση θεατρικού σκηνικού.

Δίπλα από το μεγάλο δέντρο στη δεξιά μεριά, το νερό ενός ζωγραφισμένου σε δύο επίπεδα - βαθμίδες καταρράκτη, καταλήγει χαμηλά στο μέσο του πίνακα όπου δύο υπερμεγέθη πουλιά, εκατέρωθεν του ρυακιού, ξεδιψούν. Πίσω από το πουλί που πίνει νερό ανεβασμένο σε βράχο, μια αντρική φιγούρα στέκεται και συνομιλεί με τα άλογα που τρέχουν από τα δεξιά για να συναντήσουν εκείνα που διακρίνονται αριστερά της.

Ένας κυνηγός, ακριβώς πίσω από τη φιγούρα με τα τέσσερα άλογα σε ζευγαρωτή παράθεση εκατέρωθέν της, συνομιλεί με μια αλεπού ενώ ο σκύλος του παρεμβαίνει στη συνομιλία, ακριβώς στο μέσο του ζωγραφικού υποσυνόλου. Μια ανδρική φιγούρα στην κάτω αριστερή γωνία και δύο άντρες ακριβώς στο μέσο του έργου, παρακολουθούν τη συνομιλία και γεμίζουν με την παρουσία τους τη ζωγραφική επιφάνεια. Ακριβώς πίσω από τη σκηνή της συνομιλίας του κυνηγού με την αλεπού και πάνω από το ζεύγος των αντρικών μορφών που την παρακολουθούν, διακρίνεται ένα μεγάλο επίμηκες κλαδί.

Στο κλαδί αυτό, που ενώνει τα δύο μεγάλα δέντρα σε συμμετρική σχεδόν αντιπαράθεση, στέκονται τέσσερα υπερμεγέθη πουλιά. Τα δύο στραμμένα προς τα δεξιά, παρακολουθούν το ζευγάρι των πτηνών που περπατά πάνω στο κλαδί αλλά και το ζευγάρι των πουλιών που στέκονται αντικριστά και θυμίζουν, με ένα λουλούδι ανάμεσά τους, εραλδική παράσταση.

Στην απεικόνιση των δύο πουλιών της εραλδικής παράστασης παρουσιάζεται μια ασυμβατότητα, η οποία χαρακτηρίζει συχνά τη λαϊκή ζωγραφική: Αν και το ένα πτηνό βρίσκεται πάνω σε κλαδί του δέντρου, το άλλο που στέκεται στο έδαφος είναι ελαφρώς μεγαλύτερου αναστήματος από το πρώτο. Εντούτοις, η ασυμβατότητα αυτή στην απεικόνιση του αναστήματος των πτηνών δεν παρουσιάζεται με έμφαση προκειμένου να μην ξεφύγει από τη σχηματική ισορροπία που επιβάλλει η εραλδική παράσταση.

Στον πίνακα εντοπίζουμε δύο κεραμοσκεπή τριώροφα οικήματα σε διαγώνια αντιπαράθεση που γεμίζουν την αριστερή πάνω και τη δεξιά κάτω γωνία του έργου. Δύο μικροσκοπικές φιγούρες στην είσοδο των σπιτιών είναι στραμμένες προς την καταπράσινη πλαγιά και παρακολουθούν τη δράση ανθρώπων και ζώων.

Τη ζωγραφική επιφάνεια γεμίζουν στον μακρινό ορίζοντα τα βουνά σε παράθεση με άσπρες (ίσως χιονισμένες) πλαγιές και ο γαλανός ουρανός (χωρίς απεικόνιση του ήλιου) με πουλιά και άσπρα σύννεφα για χρωματική εναλλαγή.

Γ.3.4. Νεωτερικά θέματα.

Το ποδόσφαιρο (α). (εικ. 27).

Το θέμα του ποδοσφαίρου, όπως παρουσιάζεται στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο, αποτελεί καινοτομία για τη λαϊκή ζωγραφική. Ο Κ. Τσανασίδης εξηγεί:

«Εδώ είναι μια ποδοσφαιρική φάση. Παίζει ο ΑΡΗΣ με την ΑΕΚ. Ο τερματοφύλακας του ΑΡΗ, ο Χριστίδης, προσπαθεί να μπλοκάρει τη μπάλα και ο Παπαϊωάννου προσπαθεί να διεκδικήσει την κεφαλιά».

Στον πίνακα εικονίζονται διάχυτοι δώδεκα ποδοσφαιριστές που επιδίδονται στο κυνήγι της «στρογγυλής θεάς». Στην ποδοσφαιρική περιβολή τους φέρουν τα χρώματα της ομάδας τους: μαύρο και κίτρινο και μαύρο και άσπρο. Για τα χρώματα της ποδοσφαιρικής περιβολής των αθλητών ο ζωγράφος αναφέρει:

«Ενώ και ο ΑΡΗΣ και η ΑΕΚ έχουν τα ίδια χρώματα στην πραγματικότητα, είναι κιτρινόμαυροι

και οι μεν και οι δε, εγώ έκανα τους παίχτες της ΑΕΚ με άσπρο και μαύρο για να ξεχωρίζουν».

Οι ποδοσφαιριστές αποτυπώνονται στη ζωγραφική επιφάνεια με καθαρή απόδοση των χαρακτηριστικών του προσώπου ώστε να εκφραστεί η ένταση του αγώνα, η μαχητικότητα των παιχτών και η προσήλωση στο στόχο τους. Κάποιοι τρέχουν, κάποιοι στέκονται. Άλλοι ποδοσφαιριστές φωνάζουν και χαίρονται ενώ άλλοι διαμαρτύρονται. Στην πολυπρόσωπη αυτή σύνθεση ο καλλιτέχνης απλοποιεί το χώρο περιορίζοντας τα όποια παραπληρωματικά θέματα και μεταφέρει τις αγωνιζόμενες αντρικές μορφές πιο κοντά στο θεατή. Με άλλες φιγούρες σε ψηλότερη και άλλες σε χαμηλότερη κλίμακα, με τα άκρα τους λυγισμένα σε πολλαπλή κίνηση αλλά χωρίς υπερβολή και πάντα στο μέτρο του δυνατού -για πιο ρεαλιστική αποτύπωση- ο λαϊκός δημιουργός εξιδανικεύει τη σκηνή στο σύνολό της και αποδίδει μνημειακότητα στις μορφές²¹¹.

Ο ζωγράφος δεν επιθυμεί τόσο να αποδώσει με σαφήνεια το περιβάλλον στο οποίο κινούνται οι ποδοσφαιριστές όσο τους ίδιους τους ποδοσφαιριστές. Για να γίνει κατανοητή στο θεατή η συγκεκριμένη ποδοσφαιρική σκηνή με τους πρωταγωνιστές της που θέλει εμφαντικά να παρουσιάσει, δεν τους ζωγραφίζει με διαφορετική ένταση στις μορφές²¹² ή εντονότερους χρωματισμούς αλλά επινοεί να μην τους κρατήσει στην ανωνυμία. Καταγράφει με σαφήνεια πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια το όνομα του παίχτη που θαυμάζει και θέλει να προσεχθεί από τη ματιά του θεατή του έργου.

Η απόδοση ονομάτων στις ποδοσφαιρικές φιγούρες, τις συγκεκριμενοποιεί και τονίζει τη σπουδαιότητά τους. Παραπέμπει ή δείχνει επιρροή από την τιτλοφόρηση στα έργα του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου²¹³ και διευκολύνει το θεατή του έργου στην αναγνώριση της ταυτότητας των αθλητών: Πάλας Θ., Βένος Π., Παπαϊωάννου Μ., Σπυρίδων Α., Ναλμπάντης Χ., Λουκανίδης Ν. και Χριστίδης Ν. (τερματοφύλακας). Η πιο εμφαντικά εικονιζόμενη μορφή είναι αυτή του Μίμη Παπαϊωάννου που κάνει κεφαλιά με ένα μεγάλο άλμα στραμμένος προς το τέρμα.

Η λεπτομερής απεικόνιση του διχτυού στο τέρμα με το άλμα του τερματοφύλακα γεμίζει την αριστερή μεριά του πίνακα. Το πράσινο χρώμα κυριαρχεί σ' όλη τη ζωγραφική επιφάνεια για να αποδοθεί το χρώμα του χορτοτάπητα του γηπέδου. Σ' ένα μικρό τετράγωνο πλαίσιο στη δεξιά κάτω γωνία του ζωγραφικού έργου εικονίζονται τρία λουλούδια με το όνομα του ζωγράφου και την ημερομηνία δημιουργίας του έργου: 20/2/2013.

²¹¹ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 35 κ.ε.

²¹² Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 76.

²¹³ Χρήστου Χρύσανθος, *Η λαϊκή Ζωγραφική*, Αφιέρωμα: «Η άνθιση της λαϊκής τέχνης», Εφημερίδα Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 11-6-1995.

Το ποδόσφαιρο (β). (εικ. 28).

Στο συγκεκριμένο έργο η ζωγραφική επιφάνεια είναι γεμάτη από ανθρώπινες φιγούρες, τους φίλαθλους θεατές και τους είκοσι δύο ποδοσφαιριστές των δύο ομάδων.

Χαρακτηριστική στο παρόν έργο είναι η διαίρεση του χώρου, της ζωγραφικής επιφάνειας. Σε ανοιχτό πρώτο επίπεδο, αποδίδονται οι εξιδανικευμένες μορφές του έργου, οι ποδοσφαιριστές, ενώ σε ένα περιορισμένο, δεύτερο επίπεδο, αποτυπώνονται εικαστικά οι ζητωκραυγάζοντες εκδηλωτικοί φίλαθλοι. Αυτοί είναι ευδιάκριτοι στην πάνω μεριά του γηπέδου, στην κερκίδα, η οποία ξεχωρίζει αυστηρά από τον αγωνιστικό χώρο με μια ευθεία γραμμή. Με τα χέρια σε ανάταση αναφωνούν και συμμετέχουν στον αγώνα. Άνδρες και γυναίκες με ξανθά μαλλιά παρουσιάζονται ενδεδυμένοι με πολύχρωμα ρούχα για την απόδοση χρωματικής ποικιλίας στον πίνακα.

Ο αυτοδίδακτος ζωγράφος στην προσπάθειά του να τοποθετήσει σε αμφιθεατρική διάταξη τους φιλάθλους, αποτυγχάνει. Καταφέρνει, όμως, να αποδώσει την αμφιθεατρική παρουσία τους στην κερκίδα του γηπέδου απεικονίζοντας μια μερίδα των φιλάθλων *pars pro toto*²¹⁴ μέσω των κεφαλών τους και τους άλλους με ολοκληρωμένες, μικρών διαστάσεων μορφές -λόγω του περιορισμένου χώρου- και με ξεκάθαρη συμβατικότητα, παραπλεύρως του γηπέδου. Η κερκίδα με τους θεατές λειτουργεί ως φρίζα, η οποία στη λαϊκή ζωγραφική οριοθετεί την κεντρική απεικόνιση και καλύπτει το κενό της ζωγραφικής επιφάνειας για να αντιμετωπιστεί ο φόβος του κενού (*horror vacui*) που χαρακτηρίζει τη λαϊκή αντίληψη.

Το πράσινο χρώμα είναι αυτό που κυριαρχεί στο φόντο για να αποδοθεί το πράσινο του χορτοτάπητα του γηπέδου. Το αριστερό τέρμα εικονίζεται ολόκληρο με τον τερματοφύλακά του ενώ το δεξί τέρμα μόλις που διακρίνεται. Αυτό επιβάλλεται μάλλον λόγω της έλλειψης χώρου στη ζωγραφική επιφάνεια και όχι λόγω της (πιθανής) μεροληψίας του ζωγράφου υπέρ της μίας ομάδας.

Οι ποδοσφαιριστές είναι ενδεδυμένοι με την ποδοσφαιρική τους περιβολή. Ενώ όμως, οι αντίπαλες ομάδες, ο ΑΡΗΣ και η ΑΕΚ, έχουν την ίδια κιτρινόμαυρη περιβολή, στο συγκεκριμένο αγώνα και για να γίνει κατανοητή η διαφορετικότητα των ομάδων, ο Κ. Τσανασίδης αποδίδει τους παίκτες της ΑΕΚ με γαλάζια και άσπρη αθλητική ενδυμασία. Ο ίδιος εξηγεί:

«Παίζει Ο ΑΡΗΣ με την ΑΕΚ. Ο παίκτης του αιώνα, ο Μίμης Παπαϊωάννου, προσπαθεί να παραβιάσει την εστία του Χριστίδη αλλά η μπάλα βρίσκει το δοκάρι και γυρίζει πίσω. Στο βάθος

²¹⁴ Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 32.

ζωγράφισα με το νούμερο 5 τον Λουκανίδη. Αυτός έχει επίδεσμο στο κεφάλι γιατί τραυματίστηκε σε μια σύγκρουση. Στο βάθος της αντίπαλης εστίας φαίνεται με το νούμερο 9 ο Αλεξιάδης. Στο κέντρο του γηπέδου έκανα τον διαιτητή μικρόσωμο και κάτω δεξιά τον επόπτη γραμμών με άσπρη στολή. Ο άλλος επόπτης γραμμών είναι πάνω από τον Παπαϊωάννου στην αριστερή γωνία του γηπέδου».

Για να διευκολυνθεί ο θεατής στην αναγνώριση της ταυτότητας των παικτών που πρωταγωνιστούν στη σκηνή, ο ζωγράφος παραθέτει με κεφαλαία γράμματα τα ονόματα τριών μορφών στις οποίες θέλει να δώσει έμφαση για την κατανόηση της παρούσας ποδοσφαιρικής φάσης: ΜΙΜΗΣ ΠΑΠΑΪΩΑΝΝΟΥ, Ν. ΛΟΥΚΑΝΙΔΗΣ, Α. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ.

Οι παίκτες διάχυτοι στη ζωγραφική επιφάνεια δίνουν την εντύπωση ότι βρίσκονται σε διαρκή κίνηση. Κάποιοι παίκτες τρέχουν, κάποιοι στέκονται, άλλοι διαμαρτύρονται, άλλοι πανηγυρίζουν. Κυνηγούν τη «στρογγυλή θεά» της οποίας η κίνηση, στη συγκεκριμένη φάση, εικονίζεται με μια χαρακτηριστική διακεκομμένη γραμμή. Με τη συνεχή κίνηση των παικτών και τους ενθουσιώδεις φιλάθλους που πανηγυρίζουν ή διαμαρτύρονται, αποδίδεται η ένταση του ποδοσφαιρικού αγώνα.

Το ποδόσφαιρο (γ). (εικ. 29).

Το συγκεκριμένο έργο διαφοροποιείται από όλα τα άλλα. Η ιδιαιτερότητά του εντοπίζεται στο υλικό που χρησιμοποιείται ως ζωγραφική επιφάνεια. Ο Τσανασίδης χρησιμοποίησε χρωματιστά κομμάτια από δέρμα προβάτου (mouton) με τα οποία, συρράπτοντάς τα, αποδίδει ζωγραφικά μια ποδοσφαιρική σκηνή. Για το ζωγραφικό μέσο, τη γούνα, στη συγκεκριμένη απεικόνιση ο ζωγράφος διευκρινίζει:

«Από τότε που ήρθα στη Σιάτιστα έμαθα την τέχνη της γούνας. Η γούνα ήταν πάντα η κύρια ασχολία των σιατιστινών και πήγαινε καλά. Το υλικό μου ήταν πολύ γνώριμο. Γι' αυτό και το χρησιμοποίησα, αντί για μπογιές και χρώματα, για να κάνω γούνινες μπάντες, γούνινα μαξιλάρια και καλύμματα με συγκεκριμένες απλές φιγούρες ή μικρά χρωματιστά χαλιά με απλά γεωμετρικά σχήματα».

Στη συγκεκριμένη γούνινη ζωγραφιά παρουσιάζεται μια ποδοσφαιρική σκηνή. Έξι ανθρωπίνες φιγούρες, πέντε ποδοσφαιριστές και ο τερματοφύλακας,

γεμίζουν την εικόνα. Για να ξεχωρίζουν οι ποδοσφαιρικές ομάδες, τρεις παίκτες διακρίνονται με κόκκινο και άσπρο χρώμα ενώ οι άλλοι δύο και ο τερματοφύλακας με ασπρόμαυρη αθλητική περιβολή. Σε δύο από αυτούς ξεχωρίζουν στη φανέλα τους οι αριθμοί 5 και 15. Στη δεξιά μεριά της παράστασης ξεχωρίζει το τέρμα. Το δίχτυ μοιάζει με ψηφιδωτό. Οι ψηφίδες του είναι τα μικρά ασπρόμαυρα συρραμμένα γούνινα κομμάτια. Ο τερματοφύλακας εικονίζεται με το κεφάλι και τα χέρια κάτω, να προσπαθεί να πιάσει τη μπάλα με τα πόδια. Εικονίζεται με ασπρόμαυρη περιβολή, στα ίδια χρώματα με αυτά του τέρματος για να προσδιοριστεί πιο εύκολα από το θεατή η ομάδα στην οποία το τέρμα γίνεται η επίθεση.

Όλη η απεικόνιση περιβάλλεται από ένα σκούρο γαλάζιο πλαίσιο. Το γήπεδο εικονίζεται με γκρίζα - μπεζ απόχρωση -και όχι το πράσινο του χορτοτάπητα- λόγω της πιθανής έλλειψης του κατάλληλου χρώματος στα γούνινα κομμάτια. Το τέρμα και οι παίκτες αποδίδονται χωρίς μεγάλη λεπτομέρεια λόγω της αντικειμενικής δυσκολίας συρραφής μικρότερων γούνινων κομματιών.

Οι «ξένοι» στο χωριό. Οι περιηγητές. (εικ. 30).

Το συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο παρουσιάζει δυσκολία για την τιτλοφόρησή του καθώς στη ζωγραφική επιφάνεια δεν απεικονίζεται ένα μεμονωμένο θέμα αλλά πολλές μικρές σκηνές με διάσπαρτες τις ανθρώπινες και ζωικές μορφές. Ο Τσανασίδης διευκολύνει το θεατή αναφέροντας:

«Εκεί παρουσιάζω μια τσοπάνισσα, φεύγει απ' τη βρύση και φυλάει τα ζώα αλλά δίπλα είναι και τουρίστες που θαυμάζουν τη φύση».

Ο λαϊκός ζωγράφος έβαλε στο κέντρο του έργου τη βρύση, το σημείο αναφοράς, συνάντησης, κοινωνικοποίησης των γυναικών και ανταλλαγής των ειδήσεων του χωριού. Δύο γυναικείες φιγούρες φτάνουν στη βρύση ενώ μια τσοπάνισσα στην άλλη πλευρά της βρύσης μόλις ξεδίψασε και επιβλέπει τα αιγοπρόβατα που πίνουν νερό από το ρυάκι που σχηματίζει το τρεχούμενο νερό της βρύσης.

Το ρυάκι οριοθετεί με φυσικό τρόπο και χωρίζει τη ζωγραφική επιφάνεια σε δύο μέρη: Αφενός, στο αριστερό τμήμα, είναι ο χώρος που εκτυλίσσεται η σκηνή της βοσκής με το κοπάδι που, ως βοσκότοπος, είναι χρωματισμένος μόνο με πράσινο χρώμα. Αφετέρου, στο δεξί τμήμα, είναι το χώρος με τις ανθρώπινες μορφές, τους περιηγητές που συνομιλούν με τις αγροτικές φιγούρες και θαυμάζουν τη φύση. Αυτό το ζωγραφικό μέρος ξεχωρίζει για την πολυχρωμία του με τα υπερμεγέθη άνθη και θάμνους στο φυσικό τοπίο και τις φιγούρες των τουριστών ενδεδυμένες με τα (νεωτερικά) πολύχρωμα ρούχα.

Ένα μεγάλο οίκημα καταλαμβάνει το δεξί πάνω μέρος του έργου πριν από την παράθεση των διαφορετικών ειδών δέντρων στις πλαγιές των βουνών, τα οποία μαζί με τον γαλανό ουρανό και τα άσπρα σύννεφα καταλαμβάνουν όλο τον ορίζοντα.

Η μετανάστευση. (εικ. 31).

Το συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο του Κωνσταντίνου Τσανασίδη έχει μια αποκλειστικότητα. Σε κανένα άλλο ζωγραφικό έργο δεν τονίζεται με τόσο μεγάλη έκταση το υδάτινο στοιχείο και σε κανένα άλλο έργο δεν εντοπίζουμε την απεικόνιση караβιού.

Το νερό αποδίδεται με γαλάζιο χρώμα και καταλαμβάνει μεγάλο μέρος στο κέντρο της ζωγραφικής επιφάνειας. Σίγουρα δεν πρόκειται για πλωτό ποτάμι αφού η πηγή ή η κοίτη του δεν εμφανίζονται πουθενά στις πλαγιές των βουνών του ορίζοντα. Και δεν πρόκειται για λίμνη γιατί ο ζωγράφος θα την παρουσίαζε στο σύνολο με τα φυσικά της όρια. Στο παρόν έργο, ο περιορισμένος χώρος της ζωγραφικής επιφάνειας δεν εμποδίζει αλλά επιτρέπει στον καλλιτέχνη να αποδώσει εικαστικά «συνοπτικά» τη θάλασσα μέσα από την απεικόνιση ενός όρμου της. Επειδή η θάλασσα δεν μπορεί να χωρέσει στη μικρή ζωγραφική επιφάνεια, ο ζωγράφος την αποδίδει με ένα μέρος της αντί του συνόλου, *pars pro toto*, με την εικόνα του караβιού και με το άσπρο χρώμα και τις κάθετες γραμμές στις όχθες που φανερώνουν το βάθος της.

Στο κέντρο του όρμου βρίσκεται ένα μεγάλο δικάταρτο караβι με τέσσερις ανθρώπινες σιλουέτες στην πρύμνη του. Είναι οι φιγούρες αυτών που ξενιτεύονται και χαιρετούν τους τρεις μικροσκοπικά εικονιζόμενους άντρες στο κέντρο του πίνακα και (κυρίως) τις τρεις γυναικείες μορφές στη στεριά, στην κάτω δεξιά γωνία. Αυτές ανταποδίδουν το χαιρετισμό. Ο ζωγράφος τις παρουσιάζει με έντονα τα χαρακτηριστικά του προσώπου και με λεπτομέρεια στις καμπύλες της γυναικείας κορμοστασιάς.

Στην αντίπερα όχθη, στην κάτω αριστερή γωνία του πίνακα, μια διαμάχη βρίσκεται σε εξέλιξη καθώς δύο άντρες φαίνονται να παλεύουν ενώ άλλες δύο ανθρώπινες μορφές και ένας σκύλος προστρέχουν για την εξομάλυνση της κατάστασης.

Η εικόνα του παραθαλάσσιου χωριού αποδίδεται με πολλά κεραμοσκεπή, μονώροφα ή διώροφα άσπρα οικήματα. Χτισμένα αμφιθεατρικά, καλύπτουν όλη την καταπράσινη πλαγιά. Οι αυλές τους είναι περιφραγμένες με αυστηρή οριοθέτηση ενώ διάσπαρτα σε όλη την επιφάνεια –πλην εκείνης της θάλασσας– ξεχωρίζουν οξύκορφα και πλατιά δέντρα. Ευδιάκριτος είναι ένας υπερμεγέθης

σκύλος ανεβασμένος στη στέγη ενός οικήματος, στο κέντρο του πίνακα, ενώ ένα υπερμέγεθες πουλί κοσμεί την αριστερή πάνω γωνία του έργου.

Δέκα οξύκορφα δέντρα σε παράθεση στο κέντρο του ορίζοντα, τρία καταπράσινα βουνά και ένας ανθρωπόμορφος ήλιος που προβάλλει στη δεξιά πάνω γωνία μαζί με δύο υπερμεγέθη πουλιά και το γαλανό ουρανό με άσπρα σύννεφα στο φόντο, συμπληρώνουν το σκηνικό του παραθαλάσσιου χωριού την ώρα που κάτοικοί του παίρνουν το δρόμο της ξενιτιάς.

Δ. Η ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ.

Δ.1. Τα έργα με θέμα την αγροτοποικιμική ζωή.

Τα είκοσι έξι από τα τριάντα ένα ζωγραφικά έργα του Κωνσταντίνου Τσανασίδη που περιγράψαμε, παρουσιάζουν αποκλειστικά λαϊκά θέματα από την αγροτική ζωή και τον ευρύτερο κοινωνικό βίο του χωριού.

Οι απεικονίσεις του αγροτικού βίου είναι πολυπρόσωπες και διακρίνονται για τον αφηγηματικό τους τόνο ενώ απουσιάζει η αλληγορική τάση ή η χιουμοριστική διάθεση. Οι ανθρώπινες φιγούρες εικονίζονται με λιτά χαρακτηριστικά, εστιασμένες στις γεωργικές ασχολίες και διακρίνονται για την αμεσότητα και την αλήθεια τους. Απεικονίζονται στο χώρο της εργασίας τους ενώ η προσθήκη από το ζωγράφο των χρηστικών αντικειμένων της αγροτικής δραστηριότητάς τους, προσθέτει νέο περιεχόμενο στις σκηνές και αποσαφηνίζει το είδος της εργασίας τους.

Τα δέντρα, που κοσμούν και γεμίζουν τη ζωγραφική επιφάνεια σχεδόν όλων αυτών των έργων, πίσω ακριβώς από την κύρια παράσταση, αποτελούν θέματα – πλαίσια που συνδέουν ταυτόχρονα τις μορφές με το φυσικό περιβάλλον. Η σύνδεση αυτή ενισχύεται και με τη ρεαλιστική απόδοση των ζωικών μορφών για να τονιστεί, επιπλέον, και ο βασικός τους ρόλος για την επίτευξη της γεωργικής εργασίας και παραγωγής. Οι απεικονίσεις των γεωργικών εργασιών με τις συμβατικές, σαν να πρόκειται να φωτογραφηθούν, στάσεις των μορφών, δίνουν την εντύπωση ισορροπίας μεταξύ ανθρώπου και φύσης.

Οι φιγούρες απλών και ανώνυμων ανθρώπων παρουσιάζονται με ευαισθησία και σεβασμό γι' αυτό που κάνουν, εστιασμένες στο έργο τους να μοχθούν, για να αποδοθεί τελικά μια αρκετά μελετημένη ζωγραφική σύνθεση με ρεαλιστικές διατυπώσεις και διηγηματικό τόνο. Στόχος του ζωγράφου δεν είναι να εξιδανικεύσει τα θέματα και τα πρόσωπα ούτε να δημιουργήσει εικόνες πρότυπα.

Ενδιαφέρεται προπάντων να τονίσει την αρμονία του αγροτικού κόσμου και να δώσει, ίσως, έναν ποιητικό χαρακτήρα στην απλή καθημερινή ζωή του κόσμου αυτού²¹⁵.

Με την πρώτη ματιά του θεατή στα ζωγραφικά έργα με θέμα τον αγροτοποιομενικό βίο, γίνεται φανερή η προσπάθεια του λαϊκού καλλιτέχνη να αποδώσει την επαφή των ανθρώπων με τη φύση και τη στενότερη εξάρτηση της ζωής τους από αυτή. Ο άνθρωπος της αγροτικής κοινωνίας γνωρίζει να εξετάζει τη φύση με έναν πολύ πιο έγκυρο τρόπο σε σχέση με τον τρόπο που εξετάζει τη φύση ο θεατής των ζωγραφικών έργων. Τα στοιχεία της φύσης είναι πιο προσιτά στον άνθρωπο της προνεωτερικής εποχής που γνωρίζει να τα ερμηνεύει σωστότερα²¹⁶, και για λόγους πιο πρακτικούς, για τη μέτρηση του χρόνου, την παρατήρηση και πρόβλεψη των καιρικών φαινομένων, τη διάρκειά τους (και αναλόγως τη ρύθμιση των γεωργικών εργασιών).

Για την εξοικείωση του ανθρώπου της αγροτοποιομενικής κοινότητας με τα στοιχεία της φύσης ο Γιώργος Πετρήs αναφέρει: «Πρώτα - πρώτα με τον ήλιο, το φεγγάρι και τα άστρα μετρά το χρόνο, δηλαδή μετρά ολόκληρη τη ζωή του πάνω σ' αυτά. Γνωρίζει τα φυσικά φαινόμενα, που τα θεμελίωσε πάνω στην παρατήρηση, κάνει σωστές μετεωρολογικές παρατηρήσεις και προλέγει τι καιρό θα κάνει, πόσο θα κρατήσει αυτός ο καιρός, πότε θα πέσει βροχή και πότε χιόνι. Η περίοδος του φεγγαριού είναι ο φυσικός μήνας του. Το χρόνο δεν τον μετρά με τις ώρες ή με τη βοήθεια κάποιου οργάνου, μα πάνω στα φυσικά φαινόμενα.... Οι χρονικές τομές που ενεργεί συμβαδίζουν με πρακτικές ανάγκες της ζωής του. Γενικά, όταν φωτίσει δεν πρέπει να είναι ακόμα στο στρωσίδι του. Μόλις ξυπνήσει, πετιέται απ' αυτό, ρίχνει μια ματιά στα άστρα όταν είναι ακόμα νύχτα. Στον προσανατολισμό βοηθιέται ακόμα από τις φωνές των πουλιών, το λάλημα του πετεινού, το ξάνοιγμα του οριζοντα. Όλα αυτά είναι στοιχεία μιας φυσικής κουλτούρας, που υπάρχει έξω από τη βούληση και τη δημιουργία των ανθρώπων»²¹⁷.

Ο άνθρωπος της αγροτοποιομενικής κοινότητας μετρά πάνω στα στοιχεία της φύσης ολόκληρη τη ζωή του με τις δύο βασικές συντεταγμένες της -στις οποίες εγγράφονται και τα φαινόμενα του παραδοσιακού πολιτισμού- το χώρο και το χρόνο²¹⁸.

²¹⁵ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 69.

²¹⁶ Πετρήs Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 228.

²¹⁷ *Ό.π.*, σελ. 228.

²¹⁸ Σπαθάρη-Μπεγλίτη Ελένη, «Χρόνος και Λαογραφία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.) εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 675.

Δ.1.1. Ο χώρος.

Ο λαϊκός καλλιτέχνης καλεί το θεατή να δει τον παραδοσιακό πολιτισμό, ως ένα «ολικό κοινωνικό γεγονός» με τη χρησιμοποίηση των δύο βασικών συντεταγμένων της ζωής: το χώρο και το χρόνο που είναι αλληλένδετοι και γι' αυτό δεν μπορεί να υπάρξει ο ένας χωρίς τον άλλον. Ο χρόνος έχει νόημα μόνο όταν συνδέεται με το χώρο που μεταβάλλεται μέσα στο χρόνο²¹⁹. Γι' αυτό και με τις σκηνές από την αγροτική ζωή, δίνεται η ευκαιρία στον θεατή να εξετάσει τον παραδοσιακό πολιτισμό που εγγράφεται στον χώρο, υπό το πρίσμα του χρόνου.

Οι παραδοσιακές κοινωνίες που στηρίζονται ιδιαίτερα στην πρωτογενή παραγωγή για την επιβίωση και την αναπαραγωγή τους, αντιλαμβάνονται κατεξοχήν το χρόνο στην κυκλική του διάσταση²²⁰.

Οι παραδοσιακοί άνθρωποι της αγροτικής κοινωνίας, που απεικονίζονται από το λαϊκό ζωγράφο, στρέφοντας τη ματιά τους είτε προς τον ουρανό για να τον θαυμάσουν και να απορήσουν είτε προς τη γη για να ικανοποιήσουν τις βιοτικές τους ανάγκες, γίνονται μάρτυρες μιας κυκλικής κίνησης. Είναι η κυκλική κίνηση των ορατών ουράνιων σωμάτων, παράλληλα με την περιοδική επανάληψη των εποχών του έτους, που εκδηλώνεται στην εναλλαγή της βλάστησης με τη χειμερία ανάπαυλα της φύσης²²¹.

Οι εικονιζόμενες φιγούρες που παρουσιάζονται ρεαλιστικά να μοχθούν, συσχετίζουν τα περιοδικά επαναλαμβανόμενα φυσικά φαινόμενα (κίνηση πλανητών, μέρα - νύχτα, εποχές, βλάστηση, κ.λπ.), με τον κύκλο της ζωής του ίδιου του ανθρώπου: ζωή - θάνατος (με επαναλαμβανόμενους σταθμούς στη διάρκεια του βίου, βάπτισμα, γάμος κ.λπ.). Έτσι, υπαγορεύεται μια κυκλική θεώρηση του χρόνου και μια σύλληψή του ως επαναλαμβανόμενων εκφάνσεων της ζωής στο σύνολό της και δίνεται, σε συνδυασμό με την αναπαραγωγή των κοινωνικών δομών, η αίσθηση ότι ενώ όλα αλλάζουν, τα πάντα μένουν ίδια.

Η Ελένη Σπαθάρη - Μπεγλίτη αναφέρει σχετικά: «Ο χώρος μετατρέπεται σε τόπο αναπαραγωγής των σχέσεων παραγωγής διαμέσου της παραγωγικής δραστηριότητας του ανθρώπου και κατ' επέκταση η δραστηριότητα αυτή αλληλεπιδρά με την κοινωνική ζωή. Έτσι, ο χώρος αποτελεί την οθόνη που πάνω της προβάλλεται κάθε κοινωνική δραστηριότητα είτε στη διαχρονία της είτε συγχρονικά προς άλλες δραστηριότητες²²². Παράλληλα όμως κάθε κοινωνία έχει το δικό της χρόνο και δημιουργεί αναπαραστάσεις και ερμηνείες του». Και μέσα στο δικό της

²¹⁹ Σπαθάρη-Μπεγλίτη Ελένη, «Χρόνος και Λαογραφία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.) εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 673.

²²⁰ *Ο.π.*, σελ. 691.

²²¹ *Ο.π.*, σελ. 689.

²²² Σπαθάρη-Μπεγλίτη Ελένη, «Χρόνος και Λαογραφία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.) εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 675.

χρόνο χτίζει -υπό εθνικές και άλλες περιστάσεις- ταυτότητες και δομεί μια εθνική κοινωνική ή άλλη φυσιογνωμία η οποία ταυτίζεται με αντίστοιχα πρότυπα του παρελθόντος²²³.

Δ.1.2. Ο χρόνος.

Ο κύκλος του έτους στην αγροτική κοινωνία σηματοδοτείται από τις εποχές. Ο παραδοσιακός άνθρωπος χρησιμοποιεί τις εποχές ως μέσο προσανατολισμού μέσα στις αλληπάλληλες κοινωνικές και φυσικές διαδοχές²²⁴. Χρησιμοποιεί όμως τις εποχές και ως τρόπο ερμηνείας της αντίθεσης ανάμεσα στο χρόνο των γεωργικών εργασιών (καλλιέργεια, όργωμα, σπορά κ.λπ.) και τον χρόνο της γεωργικής παραγωγής (θέρος, τρύγος, συγκομιδή, αλώνισμα κ.λπ.). Η αντίθεση αυτή θα μεταφραστεί μέσα από δύο τύπους τελετουργιών: τις τελετουργίες εξευμενισμού της εποχής, της κυοφορίας και αναμονής και τις τελετουργίες ευφημισμού και νομιμοποίησης²²⁵ που συνδέονται με το όργωμα και τη σπορά, με το θερισμό, το αλώνισμα και τις άλλες γεωργικές εργασίες που ο Κωνσταντίνος Τσανασίδης θέλησε να παραστήσει στα έργα του.

Για την απεικόνιση των τεσσάρων εποχών στη λαϊκή ζωγραφική ο Κίτσος Μακρής αναφέρει: «Ο θαυμαστός χορός των εποχών του χρόνου, με τις εναλλαγές του φυσικού περιγύρου και την επίδραση στις καθημερινές ασχολίες, χρωματίζει την ψυχολογία όλων. Πολύ περισσότερο σε μια κοινωνία με αγροτική και κτηνοτροφική οικονομία όπου ο ερχομός της άνοιξης, του καλοκαιριού, του φθινοπώρου και του χειμώνα είναι κάτι άμεσο και συλληπτό»²²⁶.

Στη ζωγραφική του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, όμως, εντοπίζουμε μια διαφοροποίηση όσον αφορά την απεικόνιση των εποχών του έτους. Ο ίδιος, προτιμά την άνοιξη και το καλοκαίρι και επισημαίνει:

«Μ' αρέσει η άνοιξη και το καλοκαίρι. Όλα μου τα έργα είναι ανοιξιάτικα ή καλοκαιρινά».

Την αγάπη του για τις ζεστές εποχές του χρόνου, ο λαϊκός ζωγράφος θα τη δείξει και με τα χρώματα που χρησιμοποιεί στα έργα του. Κυριαρχεί το πράσινο, που φανερώνει τη βλάστηση, την ανθοφορία, την αναγέννηση και το ξανάνιωμα της φύσης και ακολουθούν σε μικρότερη έκταση το κίτρινο και το άσπρο για να αποδοθεί φωτεινότητα, καθαρότητα, ζωντάνια και ευθυμία στις παραστάσεις. Τη

²²³ Σπαθάρη-Μπεγλίτη Ελένη, «Χρόνος και Λαογραφία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.) εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 674.

²²⁴ *Ό.π.*, σελ. 690.

²²⁵ *Ό.π.*, σελ. 692.

²²⁶ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 36.

γοητεία που ασκεί στον καλλιτέχνη το φως αποδεικνύει και η απεικόνιση της αγροτοποιομενικής ζωής μόνο με εξωτερικές υπαίθριες σκηνές αφού κανένα από τα έργα δεν παριστάνει σκηνές σε κλειστό χώρο ή σε οίκημα.

Δίνεται η εντύπωση ότι ο λαϊκός ζωγράφος δε θέλει με κανένα εικαστικό τρόπο να περιορίσει ή να εγκλωβίσει σε κάποιο πλαίσιο ή κλειστό χώρο την αγάπη του για τη φύση, το φως και την ελευθερία. Και πάντα, σε όλα τα έργα, το κεντρικό θέμα πλαισιώνεται με έναν καταγάλανο ουρανό, ελάχιστα σύννεφα –για χρωματική εναλλαγή- και έναν λαμπερό ήλιο με την αναζωογονητική κι ευεργετική δράση του²²⁷ που, ίσως, παραπέμπουν τον θεατή τους σε παιδικό αθώο σχεδιάσμα.

Δ.1.3. Τα πρόσωπα. Η γυναίκα του αγροτικού βίου. Η σχέση της με τον άνδρα.

Ο λαϊκός πολιτισμός, χαρακτηρίζεται από ετερογένεια, διχοτομήσεις και ιεραρχήσεις. (έμφυλες, κοινωνικές, ηλικιακές, κ.λπ.)²²⁸.

Αυτή η διαφοροποίηση είναι εμφανής και στις εκφάνσεις του αγροτοποιομενικού βίου, που αφορούν στην κατανομή των εργασιών με βάση το φύλο. Αφενός, οι άνδρες παρεμβαίνουν στην παραγωγή (όργωμα, θερισμός, σπορά κ.λπ.) με σύντομες, βίαιες, ασυνεχείς και ενάντια στη φύση ενέργειες και αφετέρου, οι γυναίκες βαρύνονται με την αργή και παρατεταμένη κυοφορία, τη φροντίδα, συντήρηση και προστασία της ζωής²²⁹. Πώς ο λαϊκός καλλιτέχνης αποδίδει τις αντιθέσεις αυτές στις εικαστικές του συνθέσεις;

Στη σκηνή του γλεντιού, ο θεατής διαπιστώνει ότι ο ζωγράφος απεικονίζει τη γυναικεία φιγούρα θριαμβικά στο κέντρο της απεικόνισης, με έντονα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο και μακριά (ξανθά) μαλλιά, τα οποία καθολικά θεωρούνται στοιχείο ζωτικής δύναμης²³⁰. Βλέπει τη γυναίκα, ως εκπρόσωπο της ομορφιάς, να παρουσιάζεται επιβλητικά στον αντρικό δημόσιο χώρο, κάτι παράδοξο για την πατριαρχική κοσμοαντίληψη της αγροτοποιομενικής κοινωνίας²³¹.

²²⁷ Natale Spineto, Facchini Fiorenzo, Ries Julien, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, εκδ. Jaka Book Μιλάνο - Κυβέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 91.

²²⁸ Μαρία Γκασούκα, «Φύλο και λαϊκός πολιτισμός: αναπαραστάσεις, σημασίες, σύμβολα και σχέσεις», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ', Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 222.

²²⁹ Σπαθάρη - Μπεγλίτη Ελένη, «Χρόνος και Λαογραφία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ', Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 692.

²³⁰ Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 197.

²³¹ Μαρία Γκασούκα, «Φύλο και λαϊκός πολιτισμός: αναπαραστάσεις, σημασίες, σύμβολα και σχέσεις», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ', Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 219.

Αντίθετα, άλλες γυναικείες φιγούρες παρουσιάζονται με αδρά χαρακτηριστικά. Ο ζωγράφος προσπαθεί να αποδώσει εικαστικά το μόχθο της γυναίκας απεικονίζοντας τα γυναικεία πρόσωπα σκαμμένα και κουρασμένα από τη ζωή, καταφαγωμένα από τις στερήσεις και τις γυναικείες μορφές να μοχθούν, να μεταφέρουν ξύλα στην πλάτη, να σπέρνουν, να θερίζουν, να καθοδηγούν τα ζώα, να μεταφέρουν νερό ή άλλο βαρύ φορτίο και να συμμετέχουν ενεργά στις αγροτικές παραγωγικές εργασίες. Ο ζωγράφος δεν ξεχνάει την ανδρική παρουσία γι' αυτό απεικονίζει πολύ συχνά τον άνδρα να εργάζεται δίπλα στη γυναίκα ή ανεβασμένο πάνω σε άλογο με επικουρικό, συμβουλευτικό ή ελεγκτικό ύφος.

Δ.1.4. Το φυσικό τοπίο. (Το νερό, τα ποτάμια και τα γεφύρια).

Όπως αναφέραμε, τα έργα του Κωνσταντίνου Τσανασίδη αναφέρονται στο αγροτικό ή υπαίθριο περιβάλλον του χωριού, αφού απουσιάζει οποιαδήποτε απεικόνιση σε κλειστό ή ιδιωτικό χώρο ενώ θαλασσογραφία εντοπίζουμε μόνο σε ένα έργο του.

Ειδικότερα, στο σκηνικό του χωριού το νερό καταλαμβάνει σημαντική θέση. Εμφανίζεται είτε ως αναβλύζον από την πηγή²³² είτε ως τρεχούμενο στην κεντρική βρύση του χωριού, είτε ως ρυάκι, είτε ως ποτάμι που διασχίζει το κατωφερές έδαφος του χωριού, αεικίνητο και ποτέ στάσιμο, με πολλά γυρίσματα, σε σχηματικό μοτίβο **S** και **C**, στο προσκήνιο ή στο βάθος του εικαστικού συνόλου.

Το νερό, ένα από τα βασικότερα στοιχεία της κοσμολογίας όλων των λαών, είναι πηγή και σύμβολο της ζωής, της αναγέννησης και της διαρκούς αναδημιουργίας²³³. Αποτελεί σημείο αναφοράς δεισιδαιμονικών και άλλων μαγικών συνηθειών και πράξεων, παραδόσεων και δοξασιών²³⁴. Και επειδή είναι η παρακαταθήκη όλων των δυνατοτήτων της ύπαρξης²³⁵, πολυσθενές και πολυσήμαντο σύμβολο, δεν θα μπορούσε να παραληφθεί, εδώ, η απεικόνισή του από το λαϊκό καλλιτέχνη.

Η Κορρέ - Ζωγράφου περιγράφοντας την καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950), αναφέρεται στην αξία του υδάτινου στοιχείου: «Το νερό, συνεχώς παρόν στη βιωματική ανθρώπινη πορεία για την καθαριότητα του σώματος, αλλά και συνδεδεμένο με ποικίλες ενέργειες που ξεκινούν από το πρώτο λουτρό του

²³² Σέρρης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 193.

²³³ Natale Spineto, Facchini Fiorenzo, Ries Julien, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, εκδ. Jaka Book Μιλάνο - Κυβέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 55.

²³⁴ Σέρρης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 192.

²³⁵ Ζώρα Πόπη, «Συμβολική και σημειωτική προσέγγιση της ελληνικής λαϊκής τέχνης», Λαογραφία 36 (1993), σελ. 1-77, (εδώ, σελ. 4 κ.ε.).

βρέφους, συντροφεύει τον άνθρωπο, όχι μόνο σε συμβολικό αλλά –με αξιοποίηση των τεραστίων δυνατοτήτων που προσφέρει- και σε τεχνολογικό επίπεδο (καλλιέργειες, ενεργειακό στοιχείο που κινεί μηχανισμούς –νεροτριβές, νερόμυλους, λάτρα κ.λπ.-). Η καθαριότητα αποτέλεσε, συχνά, σε διαχρονική θεώρηση, διαδικασία θρησκευτικής τελετουργίας με σκοπό την κάθαρση του σώματος και της ψυχής, ιδωμένη ωστόσο και μέσα από κοινωνιολογικά δεδομένα – σε συσχετισμό με κοινούς λουτρώνες κ.λπ.- αναδείχθηκε σε τρόπο αναψυχής, κοινωνικής συναναστροφής και, κάποτε, επίδειξης και ματαιοδοξίας...»²³⁶.

Ο Μανόλης Σέργης αναφέρεται στη λατρεία των πηγών και των βρυσών, και στις σχετικές τελετουργίες στο Μικρασιατικό Πόντο, (τόπο καταγωγής του Κωνσταντίνου Τσανασίδη): «Τα παιδιά του Πόντου –όπως μαρτυρείται- το πρωί της Πρωτομαγιάς (κατεξοχήν διαβατήριας μέρας) πήγαιναν στη βρύση να πάρουν το καλαντόνερν και καλαντίαζαν (δώριζαν) το πεγάδ' (την πηγή) με γλυκά, ψωμί με βούτυρο και φαγώσιμα, ως εξευμενιστική των πνευμάτων της βρύσης ενέργεια»²³⁷.

Ο Κ. Τσανασίδης απεικονίζει το νερό, ως γέννημα της γης, να εξέρχεται από την πηγή. Μέσα στη φαρδιά κοίτη του ποταμού ρέει από απρόσιτες βουνοκορφές, περνά από τον έναν τόπο στον άλλο, διαβαίνει όρια²³⁸. Το μόνο εμπόδιο στην αέναη, διαρκή κίνηση του νερού που αναγνωρίζει και παριστάνει με την τέχνη του, είναι τα γεφύρια. Με την εικαστική δεξιοτεχνία του θέλει να φανερώσει στο θεατή ότι το γεφύρι δεν αποτελεί μόνο εμπόδιο της υδάτινης ροής αλλά είναι και ένα από τα δυσκολότερα χτίσματα.

Ο λαϊκός καλλιτέχνης προχωρά στην αποτύπωση μονότοξων ή πολύτοξων γεφυριών για να συμπληρώσει ή να πλαισιώσει τις κεντρικές παραστάσεις²³⁹.

²³⁶ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 29.

²³⁷ Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση – Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 193.

²³⁸ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 43.

²³⁹ α) Τη δυσκολία ανέγερσης ενός γεφυριού στην αγροτοποικονομική κοινωνία των συγκεκριμένων ζωγραφικών παραστάσεων, η λαϊκή μυθολογία θέλει να την ξεπερνά με ανθρωποθυσία, με τη γυναίκα του πρωτομάστορα χτισμένη στα θεμέλιά του. Ο ποιητής - λαός αναφέρει: «Ως τρέμει η καρδούλα μου να τρέμει το γεφύρι» για το γεφύρι της Άρτας και «ως τρόμαξαν τα γόνατα μ' να τρέμει το γεφύρι» για το γεφύρι της Άδυνας. Όμως και η λαϊκή μυθολογία του Μικρασιατικού Πόντου καταφεύγει στο χτίσιμο της γυναίκας του πρωτομάστορα για την αντιμετώπιση της δυσκολίας ανέγερσης του γεφυριού της Τρίχας. Από το: Μακρής Κίτσος, ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο (επιμέλεια), *Η λαϊκή Τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, εκδ. Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ, Αθήνα, 1972, σελ. 41.

β) Στη συλλογή από μνήμης των δημοτικών και ποντιακών τραγουδιών του Κωνσταντίνου Τσανασίδη στη Σιάτιστα, (χειρόγραφο και εικονογραφημένο από τον ίδιο, ανέκδοτο), αναφέρεται: «-Ντο δίεις με πρωτομάστορα να στένω το γεφύρι; - θα δίγω σε την μάνα μου, άλλο μανίτσαν κ' έχω, αν δίγω σε τον κύρη μου, άλλο κύρη πα κ' έχω, αν δίγω σε την κάλλη μου, άλλο καλλίτσαν κ' έχω».

γ) Ο Κίτσος Μακρής περιγράφει τα γεφύρια της εποχής: «Θαύμαζα και αγαπούσα τα γεφύρια. Και πιο πολύ τα μονότοξα που τινάζονται ελεύθερα και ελαφρά στον αέρα, με μίαν ελαστικότητα γεμάτη παλμό. Αυτήν την αίσθηση της ελαστικότητας που αντιδρά στο λύγισμα και τρέμει, δεν την δίνει κανένα άλλο κτίσμα, είτε σπίτι είναι, είτε εκκλησία ή βρύση. Ακόμα και σε κείνες που υπάρχουν τόξα, τούτα μεταβιβάζουν τις ωθήσεις προς τα κάτω και είναι αισθητή η λειτουργία τους αυτή. Την

Φαίνεται να παρουσιάζει τις όχθες του ποταμού να πλησιάζουν και να κάνουν το γεφύρι να καμπυλώσει. Και μέσα από την απεικόνιση αυτή επιθυμεί να αφήσει το γεφύρι να παλεύει ακατάβλητο για να ξαναφέρει τις όχθες στην παλιά τους απόσταση και να συνεχίσει να επιτελεί το σκοπό του, να ενώνει την Ανάγκη με τον Άνθρωπο. Τα γεφύρια είναι ζωντανά, αγωνιζόμενα χτίσματα²⁴⁰ και φιλοδοξία του καλλιτέχνη είναι, ίσως, μέσα από την απεικόνισή τους στη ζωγραφική επιφάνεια των έργων του να προβάλλει τη νίκη του ανθρώπινου μόχθου²⁴¹ και να ενθαρρύνει ή να εμπνεύσει την αγωνιστικότητα στη ζωή.

Δ.2. Τα έργα με θέμα τον κοινωνικό βίο.

Ο λαϊκός καλλιτέχνης ζει αυτό που δημιουργεί. Για τα έργα του με παραστάσεις από τον κοινωνικό βίο, ξεκινά από την ιδέα της ευχάριστης ζωής στο χωριό. Θέλει να τονίσει τις ευχάριστες και συναισθηματικές σχέσεις των απλών ανθρώπων απεικονίζοντάς τους στην τυπική τους κατάσταση, σαν αντιπροσώπους του γένους τους, της ηλικίας τους και της τάξης τους. Με τα ζωγραφικά αυτά έργα επιδίωξη του ζωγράφου είναι η ψυχαγωγία, η ευχαρίστηση και η συγκίνηση. Δεν επιθυμεί να βελτιώσει, να αλλάξει ή να αποκαλύψει τις δυσκολίες της ζωής.

Ο καλλιτέχνης χρησιμοποιεί τη νατουραλιστική γραμμή στην απόδοση της φόρμας, δίνοντας έτσι μόνο ένα τμήμα της πραγματικότητας. Η λαϊκότητα, η αθωότητα και η χαρά των χωρικών φαίνονται εδώ σαν οι υψηλότερες αξίες με μια συναισθηματική και κωμική διάθεση ενώ μεταφέρονται στη ζωγραφική επιφάνεια τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του εμπρεσιονισμού: το στιγμιαίο και μεταβλητό. Απουσιάζει ασφαλώς εδώ το χαρακτηριστικό²⁴² γνώρισμα του ρεαλισμού, η αντικειμενική απόδοση της πραγματικότητας, ενώ αποφεύγεται κάθε τάση προβληματισμού και κριτικής απέναντι στην πραγματική κατάσταση που αντιπροσωπεύουν οι εικονιζόμενοι πρωταγωνιστές.

Οι άνθρωποι των έργων του κοινωνικού βίου συνδέονται χρονικά με την προνεωτερική εποχή. Ιδεαλιστικοποιούνται για την απλότητα και λαϊκότητά τους.

αίσθηση του λυγισμένου ελατηρίου, που αγωνίζεται να ευθυγραμμιστεί και δονείται στην προσπάθειά του αυτή». Από το: Μακρής Κίτσος, ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο (επιμέλεια), *Η λαϊκή Τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, εκδ. Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ, Αθήνα, 1972, σελ. 41.

²⁴⁰ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 41.

²⁴¹ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 42.

²⁴² Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 33.

Είναι ανθρώπινοι χαρακτήρες με όλη τους την ανθρωπιά, ωραίοι ή άσχημοι, είναι αδιάφορο, αλλά αληθινοί εσωτερικά και εξωτερικά σαν τμήμα της φύσης. Αποδίδονται με αδρά χαρακτηριστικά και χωρίς πολλές λεπτομέρειες, να προσπαθούν να ξεπεράσουν τις δυσκολίες τις καθημερινότητας. Ο λαϊκός νους αναγνωρίζει ότι η φύση πολλές φορές είναι άδικη. Δεν αποτελεί, όμως, επιδίωξη του λαϊκού καλλιτέχνη να στιγματίσει την κοινωνική αδικία και ανισότητα μέσα από τις σκηνές της ζωής του χωριού.

Ο καλλιτέχνης δεν ενδιαφέρεται για τίποτε άλλο εκτός από την αλήθεια του συνόλου. Σε κάποιες σκηνές γίνεται διακριτή η αγάπη και η νοερή συμμετοχή του ζωγράφου σ' αυτές, των οποίων το εσωτερικό και αόρατο περιεχόμενο τους προσπαθεί ο ίδιος να συλλάβει²⁴³. Οι σκηνές αυτές δίνουν αρκετό υλικό στο ζωγράφο για να περιγράψει, να εξιστορήσει ή να αποκαλύψει τον ιδιάζοντα χαρακτήρα του απλού ανθρώπου στο προνεωτερικό χωριό²⁴⁴ απαρτίζοντας ένα σύνολο με όλα τα στοιχεία μιας σκηνοθετημένης εργασίας²⁴⁵.

Δ.2.1. Το κρασί και η σημασία της οινοποίησης στις σκηνές γλεντιού.

Ο συμποσιασμός και η οινοποίηση είναι πολύ σημαντικές πρακτικές γιατί συνεισφέρουν στη συνοχή των συμποσιαζόμενων και συνδαιτημόνων και ενισχύουν τους δεσμούς μεταξύ τους μέσω της κοινής μετάληψης τροφής και ποτού²⁴⁶ (του κρασιού). Για το κρασί και την αξία της πρακτικής της οινοποίησης στη Σιάτιστα, τον τόπο διαμονής του λαϊκού ζωγράφου, η Καλλιόπη Μπόντα - Ντουμανάκη αναφέρει: «Η ιστορία της αμπελοκαλλιέργειας στη Σιάτιστα είναι μακρόχρονη και η αρχή της ταυτίζεται σχεδόν με την αρχή της δημιουργίας της πόλης, όταν Κονιάροι Τούρκοι (Τούρκοι από το Ικόνιο) κατέλαβαν την πεδιάδα των Καραγιαννίων και οι κάτοικοι των εύφορων πεδινών οικισμών της γύρω περιοχής αναρριχήθηκαν στις πλαγιές του όρους Βέλια, εκεί όπου προϋπήρχαν καλύβες ποιμένων, και έχτισαν τις κατοικίες τους. Ο οικισμός, τον οποίο δημιούργησαν οι κυνηγημένοι αυτοί Έλληνες, ενισχύθηκε αργότερα και από Έλληνες από άλλες περιοχές που κατέφυγαν εδώ για ασφάλεια [...]. Η αμπελοκαλλιέργεια αποτελούσε βασική απασχόληση των Σιατιστινών από τα πρώτα χρόνια της δημιουργίας της πόλης²⁴⁷. [...] Τα σιατιστινά

²⁴³ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 32.

²⁴⁴ *Ό.π.*, σελ. 37.

²⁴⁵ *Ό.π.*, σελ. 40.

²⁴⁶ Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 160.

²⁴⁷ Σύλλογος Αμπελουργών - Οινοπαραγωγών Σιάτιστας «ο Άγιος Τρύφων», *Σιατιστινή αμπελουργία και οινοποίηση Μια παράδοση αιώνων...*, Μπόντα - Ντουμανάκη Καλλιόπη (επιμ.), Τυπογραφείο «Ίριδα» Κοζάνη, Σιάτιστα, 2013, σελ. 11-12.

νοικοκυριά διέθεταν τα σκεύη και το γενικότερο εξοπλισμό για τις ανάγκες της αμπελοκαλλιέργειας και της οινοποίησης».

Παρακάτω, η Μπόντα - Ντουμανάκη αναφέρεται στα λόγια του γεωγράφου L. Schultze, ο οποίος επισκέφτηκε τη Σιάτιστα περίπου μια δεκαετία μετά την απελευθέρωση (1912) του τόπου: «Τη φήμη της Σιάτιστας σε λαγούς και αρνιά την ξεπερνούν μόνο τα κρασιά της, τα οποία σε κάθε σπίτι με ξεχωριστό τρόπο οινοποιούνται, σε κρασί ηλιαστό»²⁴⁸. Έπειτα, τονίζοντας ότι: «Όλα στη ζωή της Σιάτιστας αρχίζουν και τελειώνουν πάντα με ένα καλό, ευωδιαστό ποτήρι κρασί»²⁴⁹, δίνει έμφαση στη σχέση της αμπέλου και του οίνου με πολλά στοιχεία της πολιτιστικής κληρονομιάς του τόπου: «Εκτός από τις εκκλησίες οι οποίες, όπως όλες οι εκκλησίες του Χριστιανικού κόσμου, είναι εικονογραφημένες με θέματα σχετικά με το κρασί και το αμπέλι, τα Αρχοντικά της Σιάτιστας επίσης είναι διακοσμημένα με θέματα εμπνευσμένα από το αμπέλι και το κρασί»²⁵⁰.

Εξάλλου, για την οινοποσία και την αξία του κρασιού η Κορρέ - Ζωγράφου αναφέρει: «Το κρασί αναπόσπαστο στοιχείο του γεύματος, στην ίδια θέση με το ψωμί και το λάδι λόγω των γνωστών ευεργετικών ιδιοτήτων –οίνον δε πινέτωσαν δια την ασθένειαν- αναφέρεται ακόμη και σε μοναστηριακά τυπικά που καθορίζουν τα θέματα διαίτης των μοναχών σε περιόδους νηστείας. Η με μέτρο κατανάλωση κρασιού σε καθημερινή βάση θεωρείται ευεργετική για την υγεία και αποτελεί σπουδαίο διατροφικό συμπλήρωμα»²⁵¹.

Ο συμποσιασμός αίρει την αντίθεση ανάμεσα στο «εμείς» και «οι άλλοι»²⁵². Το συμπόσιο ως πολιτισμικό γεγονός καλλιεργεί την κοινωνικότητα και τον πολιτισμό ενός λαού. Αποτελεί μια τελετή ενσωμάτωσης ή μια πρακτική ένωσης όπου το άτομο συναισθάνεται ότι αποτελεί ένα σώμα με τους ομοτρόπεζούς του και ότι όλοι μαζί οι συμποσιαζόμενοι αποτελούν μια «ιερή κοινότητα». Πάνω στο κοινό τραπέζι με την παρουσία υλικών πραγμάτων, φαγητού και ποτού, που δημιουργούν συναισθήματα, γευστικά πρότυπα και εμπειρίες, αναπαράγεται η κοινωνική γνώση και η συλλογική μνήμη.

Ο Βάιος Καμινιώτης αναφερόμενος στην πολυσημία του πεδίου της διατροφής περιγράφει: «Η διατροφή δεν σχετίζεται μόνο με τη φυσική επιβίωση του ανθρώπου, καλύπτοντας τη βασικότερη ανάγκη του, την πείνα. Είναι κάτι πολύ περισσότερο. Πρόκειται για ένα σύνθετο σύστημα, το οποίο κινητοποιεί νοήματα και αισθήσεις, προσδιορίζει αντιλήψεις, συμπεριφορές και νοοτροπίες, δεδομένου ότι όλες οι κοινωνίες έχουν οργανώσει και ταξινομήσει κανόνες σχετικά με την

²⁴⁸ Σύλλογος Αμπελουργών - Οινοπαραγωγών Σιάτιστας «ο Άγιος Τρύφων», *Σιατιστινή αμπελουργία και οινοποίηση Μια παράδοση αιώνων...*, Μπόντα - Ντουμανάκη Καλλιόπη (επιμ.), Τυπογραφείο «Ίριδα» Κοζάνη, Σιάτιστα, 2013, σελ. 29.

²⁴⁹ *Ο.π.*, σελ. 100.

²⁵⁰ *Ο.π.*, σελ. 91.

²⁵¹ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 306.

²⁵² Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 160.

τροφή. [...] Το τι καταναλίσκεται, πού, πώς, πότε, γιατί και με ποιους, είναι βασικά ζητήματα, τα οποία καθιστούν τη διατροφή ως ένα σύστημα και ένα πεδίο που καθορίζει, επικοινωνεί και συμβολίζει όλα σχεδόν τα πολιτισμικά συστήματα ταξινόμησης, τα οποία αλληλοσυναρτώνται συνθέτοντας τον κάνναβο του πολιτισμού.

Η διατροφή είναι ένα πλήρες σύστημα σημειοδότησης, δεδομένου ότι έχει υλική, οικονομική, κοινωνική και συμβολική διάσταση, εάν συναρτάται με τον χώρο και το χρόνο, εάν συνιστά τέχνη και τεχνική, εάν σημαίνει λόγο - αντίλογο, ή εξουσία - υποταγή, εάν δηλώνει τη σεξουαλικότητα και την υγεία, εάν εμπλέκεται με τη θρησκεία εκφράζοντας το ιερό και το βέβηλο, εάν σηματοδοτεί κοινωνική ταυτότητα και ετερότητα, και τόσα άλλα»²⁵³.

Οι κοινωνικές πρακτικές της συνεστίασης και του συμποσιασμού είναι τρόποι επικοινωνίας που χρησιμοποιούν πολλά –με το συμπυκνωμένο λόγο τους- σύμβολα και έρχονται να καλύψουν μέρος της κοινωνικής γνώσης και συλλογικής μνήμης καθιστώντας σαφή και ενισχύοντας ταυτοχρόνως την κοινωνική δομή.

Η προκαθορισμένη και επαναλαμβανόμενη, η συμβολική και τελετουργική αυτή πράξη του συμποσιασμού, που συνίσταται από λεκτικά και μη λεκτικά στοιχεία ώστε να δηλώσει, ως πρακτική, την επικοινωνιακή πλευρά κάθε συμπεριφοράς²⁵⁴, αποτελεί ακρογωνιαίο λίθο για την ένταξη και συνοχή κάθε ομάδας, πόσο μάλλον για μια μεταναστευτική ή προσφυγική ομάδα. Γι' αυτό ο ποντιακής καταγωγής λαϊκός ζωγράφος δε θα μπορούσε να αφήσει στο περιθώριο ή να παρακάμψει στο έργο του την κοινωνική πράξη της συνεστίασης ή του συμποσιασμού.

Όταν οι Πόντιοι πρόγονοι του λαϊκού ζωγράφου πήραν το δρόμο της προσφυγιάς για την Ελλάδα, μέσα σε ένα ιστορικό κλίμα των ταραχών, λεηλασιών, ανατροπών και διαψεύσεων, ήταν αναγκαία αφενός η τήρηση των τελετουργιών που έφεραν από τον Πόντο και αφετέρου η μετάδοσή τους στους απογόνους τους, στο νέο τόπο μετοίκησής τους. Οι τυπικές, επαναλαμβανόμενες, τελεστικές και συμβολικές πράξεις, παραστάσεις και δράσεις που μεταφέρουν μηνύματα, που διέπονται από κανόνες του τύπου «κάποιος πρέπει να κάνει κάτι», καθιστούν μια συγκεκριμένη πράξη αχρονική²⁵⁵ και της δίδουν γενικότητα και καθολικότητα, αποτέλεσαν, μαζί με τη γλώσσα, το πολιτισμικό κεφάλαιο που έπρεπε να διατηρηθεί και να μεταλαμπαδευτεί στους απογόνους. Γι' αυτό και η αναπαράσταση της τελετουργικής και προωθητικής της κοινωνικής συνοχής

²⁵³ Βάιος Καμινιώτης, «Η διατροφή υπό μια σύγχρονη λαογραφική θεώρηση: το ωφέλιμο και το βλαβερό της τροφής: η αμφισημεία της μαγειρικής στην παραδοσιακή ελληνική κοινωνία», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 981-982.

²⁵⁴ Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 19.

²⁵⁵ *Ο.π.*, σελ. 20.

πρακτικής του συμποσιασμού, δεν μπορούσε να μην καταλάβει το κυριότερο μέρος στο προσκήνιο του ζωγραφικού έργου με τη σκηνή του γλεντιού.

Δ.2.2. Οι διατροφικές συνήθειες στον Πόντο και η σημασία της συνεστίασης.

Το γλέντι, με τη συνοδεία μουσικής, κρασιού και φαγητού, ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής ζωής στη γενέτειρα του λαϊκού ζωγράφου. Ο ίδιος ήδη ανέφερε:

«Στον Τριπόταμο κάθε Κυριακή γινόταν γλέντι και ερχόταν κόσμος από τη Βέροια και τα γύρω χωριά για το γλέντι. Σε άλλα χωριά δε γινόταν τέτοια γλέντια. Διασκέδαζαν αγόρια και κορίτσια μαζί...».

Για τη διατροφική παράδοση των Ποντίων, που διαμορφώθηκε με βάση τις γεωγραφικές και κλιματολογικές συνθήκες της περιοχής του Πόντου, η Κορρέ - Ζωγράφου περιγράφει: «Στα χωριά, τα γεωργικά και κτηνοτροφικά προϊόντα του Πόντου οδήγησαν στη δημιουργία συνταγών που προέκυψαν από την ανάμειξη γαλακτοκομικών προϊόντων με παράγωγα των σιτηρών, καλαμποκάλευρο, κριθάρι, σιτάρι, πλιγούρι, «κορκότο». Ψωμί παρασκεύαζαν από καλαμπόκι, σιτάρι, κριθάρι και σίκαλη. Τα καρβέλια ζύμωναν με προζύμι ενώ λευκές πίτες, τα «λάβασα», ζύμωναν χωρίς προζύμι και τα έψηναν στο ταντούρι. Λόγω έλλειψης του ελαιόλαδου στον Πόντο (κοντά στην Καππαδοκία) μεταχειρίζονταν αγελαδινό βούτυρο εξαιρετικά εύγευστο, γνωστό ως βούτυρο της Τραπεζούντας που παρασκευαζόταν με δυνατή ανατάραξη σε μονόξυλο αγγείο, το *ξυλάγγ*. Χρησιμοποιούσαν επίσης λάδι από φουντούκια (τα τελευταία αποτελούσαν κύριο, και μάλιστα εξαγωγίμο προϊόν του Πόντου, ιδιαίτερα της Κερασούντας, για χρήση ιδίως στη ζαχαροπλαστική). Τυριά σε μεγάλη ποικιλία όπως κασέρι, γραβιέρα, τουλουμοτύρι, μυζήθρα, ξυνόγαλα, ανθόγαλα ήσαν περιζήτητα στις αγορές της Κωνσταντινούπολης και από αυτά παρασκευάζονταν γνωστά πιάτα όπως η τυροκλωστή, το πεϊνιρλί, το τυροφάι²⁵⁶. [...] Πολλά φαγητά με βάση τα αβγά των οπιδίων η παραγωγή ήταν μεγάλη, συνηθίζονταν επίσης (κρεμμυδοφούστουρον, μελοφούστορον, φούστορον με νισιαστόν κ.ά.) Τις Κυριακές και τις γιορτές έτρωγαν φαγητά με βάση το κρέας και τα πουλερικά, ενώ σαλιγκάρια, μύδια και χαβιάρια εξαιρετικής ποιότητας αποτελούσαν αγαπητά εδέσματα των νησιτών. Χαρακτηριστικές είναι και οι ποντιακές σούπες με κυρίαρχη τη σούπα από ζωμό

²⁵⁶ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 302.

κρέατος ή πουλερικών [...] ενώ από τα γλυκά σημειώνουμε το πορέκ με γλυκιά γέμιση».

Σε άλλο σημείο της περιγραφής των διατροφικών συνηθειών των Ποντίων, η Κορρέ - Ζωγράφου αναφέρει: «Οι κάτοικοι των παραθαλάσσιων περιοχών γεύονταν την εξαιρετική ποικιλία ψαρικών, όπως παλαμίδες, καλκάνια, κολιούς, σαυρίδια, αλλά ιδίως τα *χαμψιά* ή *χαμψία* (γαύρο) που αποτελούσαν βασικές τροφές των Ποντίων. Τα χαμψιά, το γνωστότερο είδος της Μαύρης Θάλασσας, αλιεύονταν κυρίως από το Νοέμβριο μέχρι το Φεβρουάριο και ήταν τόσο πλούσιες οι ψαριές ώστε όσα δεν πουλιούνταν, προς το βράδυ, προσφέρονταν *σο ζεπίλ*, δηλαδή τζάμπα προκειμένου να απελευθερωθούν οι βάρκες για την επόμενη ψαριά»²⁵⁷.

Η σημασία του γαύρου (χαμψία) στη διατροφή των κατοίκων των παραθαλάσσιων περιοχών του Πόντου τονίζεται και με το ποντιακό τραγούδι που εντοπίζουμε στην ανέκδοτη συλλογή από μνήμης των δημοτικών και ποντιακών τραγουδιών του Κωνσταντίνου Τσανασίδη στη Σιάτιστα. (Χειρόγραφο και εικονογραφημένο από τον ίδιο):

*Χαψία*²⁵⁸ έρθαν στον γυαλόν χοντρά τ' ευλογημένα
με τα καϊκία έρχουν ζίπα ζίπα (φουλαριστά²⁵⁹) φορτωμένα.
Τραπεζουνταίοι - Κερασουνταίοι παίρνε και τηγανίζνε,
τ' εμέτερον οι Σουρμενίτ' με τα πατμάν' (μεγάλες κάσες) αλίζνε (αλατίζουν).
Χαψία βάλεν σο πλακίν εσέν λέγω Ηλία (Μαρία),
Στάκσον (στάξε) κι ολίγον λάδοπον να γίνταν μερακλία.
Χαψία χαψία φατέτεν σκυλ παιδία
και ντ' έμορφα μαϊρεύετα (τα μαγειρεύει) η θεία η Σοφία.

Στο ζωγραφικό έργο με τη σκηνή του γλεντιού, ο συμποσιασμός έρχεται να καταλάβει κυρίαρχη θέση στον κοινωνικό βίο ως «κοινωνική πράξη» η οποία θα ταυτιστεί με την απόλαυση, την ευχαρίστηση, την ευωχία και την αναψυχή ενώ, παράλληλα, με τους ομοτράπεζους και τις απλές και ομιλητικές κινήσεις τους²⁶⁰, εκφράζεται η πλήρης αταραξία των προσώπων, η νωχέλεια και η έλλειψη προβληματισμού στη συγκεκριμένη στιγμή²⁶¹. Όμως, μια ιδιαίτερα επιβλητική γυναικεία φιγούρα στο κέντρο των συμποσιαζόμενων έρχεται να αποδώσει, μέσα από το καλλιτεχνικό χέρι του λαϊκού ζωγράφου, και μια άλλη διάσταση της κοινωνικής πρακτικής του συμποσιασμού και να φανερώσει το χρονικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η σκηνή. Η Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου στην περιγραφή της καθημερινής ζωής των Νεοελλήνων (1700-1950) αναφέρει: «Οι

²⁵⁷ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 302.

²⁵⁸ Στη συλλογή από μνήμης των δημοτικών και ποντιακών τραγουδιών του Κωνσταντίνου Τσανασίδη στη Σιάτιστα. (Χειρόγραφο και εικονογραφημένο από τον ίδιο, ανέκδοτη).

²⁵⁹ Η επεξήγηση των λέξεων κάτω από τους στίχους του ποντιακού τραγουδιού από τον ίδιο τον συλλογέα, Κ. Τσανασίδη.

²⁶⁰ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 145.

²⁶¹ *Ό.π.*, σελ. 141.

διατροφικές συνήθειες –και μαζί η κοινωνική στάση απέναντι στη γυναίκα η οποία θα παραβρίσκεται στο τραπέζι, συμμετέχοντας και με κουβέντα- θα αλλάξουν κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα»²⁶².

Δ.2.3. Τα πρόσωπα και οι αντιλήψεις για τις σχέσεις των φύλων μέσα από την ενδυμασία.

Στο ζωγραφικό έργο με τη σκηνή του γλεντιού, η επιβλητική παρουσία της γυναίκας στο καφενείο, στο χώρο των ανδρών, αλλά και η γυναικεία φιγούρα μπροστά από τη βρύση που γεμίζει μια στάμνα με νερό και κρατάει στον ώμο της μια άλλη, έρχονται να αντικρούσουν εικαστικά και με θεατρικότητα, την κοινωνική δομή της προνεωτερικής εποχής στο χωριό. Αυτή αποτελείται από παγιωμένα σχήματα τα οποία σχετίζονται με ρόλους και με κανόνες που συνθέτουν και συνέχουν την κοινωνία. Δικαιώματα, υποχρεώσεις και κοινωνικές αρετές υπενθυμίζουν τους διαχωρισμούς μεταξύ των μελών της κοινωνίας αλλά και καθενός μέλους ξεχωριστά σε σχέση με ένα ευρύτερο σύστημα που στην προνεωτερική κοινωνία, σκηνή της οποίας απεικονίζεται εδώ, πρέπει να στερεωθεί και να ενισχυθεί²⁶³. Και αυτές οι διαφορές status είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με τις καθημερινές σχέσεις εξουσίας και τις κυρίαρχες αντιλήψεις για τα φύλα.

Είναι χαρακτηριστική, αρχικά, η έμφαση στη γυναικεία παρουσία που συμμετέχει στην αντρική συνήθεια της οινοποσίας. Αποδίδεται εντυπωσιακή, όμορφη και «φκιασιδωμένη», σαν να θέλει να επιδείξει μια ακριβοπληρωμένη έλλειψη της ωφελιμότητάς της²⁶⁴ όταν είναι έξω από το δικό της οικιακό χώρο και συμμετέχει στο γλέντι. Και επειδή είναι στο δημόσιο χώρο, ξεφεύγοντας από τον ιδιωτικό χώρο του σπιτιού, ο ζωγράφος την παρουσιάζει ενδεδυμένη εντυπωσιακά. Η επιβλητική ενδυμασία της εικονιζόμενης γυναίκας στο συμποσιασμό δηλώνει την προσωρινή αλλαγή της κοινωνικής της ταυτότητας (έξω από τα σπίτι), της δίνει την ευκαιρία να παρουσιάσει τον ιδανικό της εαυτό με την τέλεια μορφή του κοινωνικού της ρόλου²⁶⁵ και αποκαλύπτει στο θεατή του έργου ότι είναι μέρα σχόλης και γιορτής.

Η Βρέλλη - Ζάχου αναφέρει: «Στην αγροτική κοινωνία η ζωή κινούνταν στο βασικό ρυθμό της εναλλαγής ημερών εργασιμων και ημερών σχόλης και γιορτής. Τα ενδύματα πρόβαλλαν αυτή την εναλλαγή. Τα καθημερινά ήταν σκουρόχρωμα, απλά

²⁶² Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 337.

²⁶³ Σέρρης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση – Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 190.

²⁶⁴ Λίνχανρτ Γκ., *Κοινωνική Ανθρωπολογία*, Τσαούσης Δ. (επιμέλεια), εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1994, σελ. 132.

²⁶⁵ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 60.

και αδιακόσμητα. Στα γιορτινά, «τα καλά», η διακόσμηση ήταν όχι μόνο επιτρεπτή αλλά και απαραίτητη. Τα καθημερινά εξυπηρετούσαν πρωταρχικά πρακτικούς σκοπούς, προστάτευαν από τις καιρικές συνθήκες και διευκόλυναν τους χωρικούς στις χειρονακτικές εργασίες, ενώ οι κοινωνικές διακρίσεις και η αισθητική περνούσαν σε δεύτερο επίπεδο. Αντίθετα τα γιορτινά, τα προορισμένα για τις επίσημες μέρες, ή τα τελετουργικά, όπως εκείνα του γαμπρού και της νύφης, σπάνια εξυπηρετούσαν την πρακτικότητα και την άνεση, ενώ φανέρωναν αποκλειστικά τον γιορτινό τους σκοπό, πρόβαλλαν συνεπώς τις αισθητικές αντιλήψεις για την ομορφιά, τόνιζαν τις κοινωνικές διαφορές και συχνά την εθνικότητα ή απλώς τον τόπο όπου τα φορούσαν. Εκφραζόταν έτσι η βαθύτερη διαφοροποίηση της εργασίας από τις γιορτές της ζωής και δινόταν η ευκαιρία να προβληθούν πιο θαρρετά τα αστικά χαρακτηριστικά που διείσδυαν στον αγροτικό κόσμο»²⁶⁶.

Παρατηρώντας προσεκτικά στο σύνολό τους τα έργα του λαϊκού ζωγράφου, διαπιστώνουμε ότι ούτε οι αντρικές ούτε οι γυναικείες φιγούρες φέρουν την παραδοσιακή φορεσιά της προνεωτερικής «μόδας», με το σύνολο των ενδυμάτων και τα κοσμήματα που την συμπληρώνουν²⁶⁷. Το παραδοσιακό (για το σύγχρονο θεατή των ζωγραφικών έργων) ένδυμα της γυναίκας της αγροτικής κοινωνίας καλύπτει όλο το σώμα, συχνά και το κεφάλι και το πρόσωπο, καταργώντας κάθε ίχνος θηλυκότητας και παραμορφώνοντας τη γραμμή της σιλουέτας με τις εξογκωμένες και βάρβαρες φόρμες του²⁶⁸, γεγονός που εγκλωβίζει τη γυναίκα στα όρια μιας νοσηρής ανδροκρατικής αντίληψης²⁶⁹ και αντανακλά την ψυχική διάθεση και στάση της απέναντι στους ρόλους που καλείται να διεκπεραιώσει²⁷⁰.

Έτσι, οι γυναικείες φιγούρες στα έργα του Τσανασίδη, δεν απεικονίζονται ενδεδυμένες με την αγροτική, παραδοσιακή και μουσειακού χαρακτήρα²⁷¹ -για τον σύγχρονο λαϊκό ζωγράφο και θεατή των έργων- φορεσιά, αλλά παρουσιάζονται στις αγροτοποιμενικές σκηνές των έργων με συντηρητικού μήκους μεσοφόρια και πανωφόρια. Σε πολλές σκηνές των ζωγραφικών έργων μάλιστα, η γυναίκα φοράει παντελόνι.

Ενώ η χρονική περίοδος της αγροτοποιμενικής κοινωνίας που περιγράφεται εικαστικά, απέχει πολύ από την σύγχρονή μας καταναλωτική εποχή του «πρετ α

²⁶⁶ Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 912.

²⁶⁷ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 177.

²⁶⁸ Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 892.

²⁶⁹ *Ο.π.*, σελ. 925.

²⁷⁰ *Ο.π.*, σελ. 888.

²⁷¹ *Ο.π.*, σελ. 913.

πορτέ», ο σύγχρονος λαϊκός δημιουργός δεν μπορεί να είναι αποκομμένος από το παρόν του. Γι' αυτό με την νεωτερική (μοντέρνα) ενδυμασία, που εντάσσεται ανώδυνα στις παραδοσιακές σκηνές της ζωγραφικής επιφάνειας, επιτυγχάνεται η εικαστική συνύπαρξη του σύγχρονου με το παραδοσιακό και συνδέεται το παρόν του καλλιτέχνη με το παρόν των εικονιζόμενων ανθρώπων των έργων του.

Στην εποχή αυτή, σκηνές της οποίας ο λαϊκός καλλιτέχνης απεικονίζει στα έργα του, η αγροτική φορεσιά άρχισε να αντιγράφει τις εναλλασσόμενες μόδες της ανώτερης τάξης των πόλεων στο παρελθόν και να προσαρμόζεται σ' αυτές²⁷². Η Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου επισημαίνει ότι αυτή η -ταυτόχρονη με άλλες αστικές μόδες- αντιγραφή ή προσαρμογή στην ενδυματολογική μόδα των πόλεων, αποτελεί δείγμα εξόδου από τα στεγανά του πολιτισμικού χώρου, διαρκεί πολύ περισσότερο εξαιτίας της γεωγραφικής απομόνωσης του αγροτικού πληθυσμού, της πολιτιστικής του καθυστέρησης και των ασυνείδητων προσπαθειών του να εκφραστούν έντονα οι αξίες του τόπου, της κοινότητας.

Και πιο κάτω η Βρέλλη - Ζάχου αναφερόμενη στο ένδυμα, στα κοινωνικά πρότυπα που αυτό ακολουθεί και τις ανάγκες που καλείται να καλύψει, αναφέρει: «Ο άνθρωπος ικανοποίησε τις ενδυματολογικές του ανάγκες με πολλούς τρόπους, παράγοντας ποικίλα υλικά και επινοώντας διάφορα πρότυπα, αντιπροσωπευτικά κάθε φορά και της μοναδικότητας του συνδυασμού των πολιτισμικών στοιχείων, που χαρακτηρίζουν μια κοινωνία ως σύνολο.

Το φύλο, η σχέση άνδρα και γυναίκας και η επιθυμία τους να συγκινήσουν ερωτικά ο ένας τον άλλο, επηρέασαν αποφασιστικά τη διαμόρφωση των ενδυμάτων. Η γυναικεία ένδυση εκφράζει κατά βάση τις ανδρικές ερωτικές προσδοκίες και παράλληλα αντανακλά τις αντιλήψεις για την αυστηρή οικογενειακή τάξη. Πειθήνιες, πρόθυμα ή υποχρεωτικά, οι γυναίκες πραγματοποιούσαν αυτά τα ιδανικά υποδουόμενες τον έναν ή τον άλλο ρόλο. Έντονα καθοριστικό ήταν –και παραμένει- για την ενδυματολογική μορφολογία το είδος της κοινωνίας, - πρωτόγονης, παραδοσιακής, αστικής-, σε σχέση και με τους συγκεκριμένους οικονομικούς και κοινωνικούς για το κάθε άτομο ρόλους, ανάλογα με την ηλικία, το επάγγελμα, την κοινωνική τάξη, τις θρησκευτικές δοξασίες, την τοπική ή εθνική συνείδηση. Ωστόσο στην τελική διαμόρφωση της εικόνας των ενδυμάτων συντείνουν πάντοτε πολύ και οι ισχύουσες κάθε φορά αντιλήψεις για την αισθητική και την αξιοποίηση της ομορφιάς μέσα στο γενικότερο στυλ, που εκφράζεται από τα ρεύματα της τέχνης και της τεχνικής»²⁷³.

Πιο κάτω συνεχίζει την αναφορά στην ανομοιότητα των δύο φύλων μέσω της ενδυμασίας: «Σε σύνδεση με το στολισμό τα ενδύματα αποτέλεσαν και ένα ισχυρό μέσο προβολής της ανομοιότητας των δύο φύλων. Διαδραμάτισαν ασφαλώς

²⁷² Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 910.

²⁷³ Ο.π., σελ. 887.

έναν διπλό ρόλο, προσέλκυσης και απόκρουσης, διατηρώντας και ενισχύοντας υφιστάμενα ταμπού με την απόκρυψη των γεννητικών οργάνων και, από την άλλη μεριά, αυξάνοντας το ερωτικό ενδιαφέρον με την εμφαντική διακόσμηση των σωμάτων.

Πάνω σε αυτή τη βάση διαμορφώθηκε ποικιλότροπα ο ενδυματολογικός δυισμός. Στις κλειστές παραδοσιακές κοινωνίες, όταν οι φυλετικοί χαρακτήρες του αγοριού ή του κοριτσιού ωρίμαζαν, το φύλο αποτελούσε πάντοτε βασικό και καθοριστικό σημείο διαφοροποίησης»²⁷⁴. [...] Στον παραδοσιακό αγροτικό κόσμο η κοινότητα αποτελούσε το κέντρο. Το άτομο, ενταγμένο σε αυτή, δεν ήταν προσωπικά ελεύθερο να εκφράσει την ατομικότητά του στο ένδυμα. Αντίθετα, με αυτό έπρεπε να δείχνει την υπακοή του στους άγραφους νόμους που όριζαν τη ζωή της κοινότητας και την ξεχώριζαν από κάποια άλλη. Το φύλο, η ηλικία, η κοινωνική κατάσταση, το επάγγελμα, η καθημερινότητα και οι γιορτές, οι επίσημες κοινωνικές ώρες –γέννηση, ενηλικίωση, γάμος, θάνατος-, οι θρησκευτικές δοξασίες λειτουργούσαν ως καθοριστικοί συντελεστές μιας ενιαίας ενδυματολογικής συμπεριφοράς των μελών της κοινότητας»²⁷⁵.

Για την παραδοσιακή ενδυμασία, την οποία δεν εντοπίζουμε καθόλου στα συγκεκριμένα ζωγραφικά έργα ενώ, εύλογα, θα την περιμέναμε να εικονίζεται ευδιάκριτα στις αγροτοποικιμικές σκηνές, η Κατερίνα Κορρέ - Ζωγράφου αναφέρει: «Η παραδοσιακή φορεσιά, αστική και της υπαίθρου, συναρτάται άμεσα με την ιστορική περίοδο στην οποία ανήκει και επηρεάζεται όχι μόνο από τις τοπικές συνήθειες αλλά και από τα υπάρχοντα υλικά (μετάξι, μαλλί, λινάρι, βαμβάκι κ.λπ.), τις δεξιότητες των κατοίκων (υφάντρες, κεντήστρες), κοινωνικοοικονομικούς παράγοντες, επαφές με άλλους τόπους. Οι νεωτερισμοί οφείλονται κυρίως σε επαφές με άλλες ομάδες (εισαγωγή καινούριων υλικών και τρόπων διακόσμησης, μετακινήσεις) και ερμηνεύονται στο πλαίσιο της συγκεκριμένης τοπικής ιστορίας. Αλλαγές στις κατά τόπους φορεσιές στον 18^ο και 19^ο αιώνα σημειώνονται με βραδύτατους ρυθμούς: οι εμμονές στην παράδοση, οι παρατηρούμενες αντιστάσεις, ιδίως στις αγροτικές κοινωνίες μιας αυτοκαταναλωτικής παραγωγής, θα είναι αξιοπρόσεκτες θα αρχίσουν ωστόσο να υποχωρούν, στα αστικά τουλάχιστον κέντρα, από τους χρόνους της οθωνικής περιόδου οπότε θα σημειωθούν μιμήσεις ευρωπαϊκών προτύπων»²⁷⁶. (Και αυτή η μίμηση ασφαλώς θα βρει πρόσφορο έδαφος και στη Σιάτιστα με τους εμπορευόμενους με τη Μεσευρώπη νεοαστούς της, θα συμπληρώσει ο γράφων).

²⁷⁴ Μαρίνα Βρέλλη - Ζάχου, «Κοινωνία και ένδυμα: Το φυλετικό και ερωτικό υπόβαθρο του ενδύματος. Ταξικές διακρίσεις. Αισθητική παράμετρος», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 890.

²⁷⁵ *Ο.π.*, σελ. 909.

²⁷⁶ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 177.

Έπειτα, η Κορρέ - Ζωγράφου αναφερόμενη στην ιδιαίτερη μέριμνα των ανθρώπων της εποχής να εξασφαλίσουν μέσω νόμιμων τρόπων (με επίσημα έγγραφα) τη μεταβίβαση πολύτιμων υφασμάτων για τη φορεσιά και το σπίτι, παραθέτει επιλεκτικά τρία έγγραφα από την Πάτμο, τα Γιάννενα και τη Σιάτιστα.

Στην αναφορά της στη Σιάτιστα περιγράφει: «Σε έγγραφο του 1771 από τη Σιάτιστα μνημονεύονται και κοστολογούνται πολύτιμα εξαρτήματα τμημάτων της φορεσιάς (φορέματα και γούνα): κουμπιά εις όλα τα φορέματα αργυρά διακόσια(!), τα οίκοσι είναι συρματηρά... πα 660 έτερα κουμπιά μεγάλα δια γούνα δεκατέσσαρα...πα 180 (Στ. Π. Κυριακίδου, Διάφορα έγγραφα των χρόνων της τουρκοκρατίας, Μακεδονικά 2, 1953, 680)»²⁷⁷.

Η ενδυμασία συμβάλλει στο να καταστεί το γυναικείο σώμα «κοινωνικά πληροφορημένο». Η Μαρία Γκασούκα επεξηγεί: «καθώς αποτελεί τελικά έναν κοινωνικό χώρο που αναπαράγεται μέσα από την καθημερινή πρακτική, (το γυναικείο σώμα) διαμεσολαβεί ανάμεσα στο «μέσα» και στο «έξω», στο ατομικό και το συλλογικό, μεταξύ των ανθρώπινων εμπειριών και του εξωτερικού κόσμου, μεταξύ των κοινωνικών εμπειριών και των ανθρώπινων, αποτελεί την απαρχή των αναπαραστάσεων και των μεταφορών για το πώς μια κοινωνία αντιλαμβάνεται και οργανώνει τον εαυτό της»²⁷⁸.

Μετά την ενδυμασία, αναφερόμενη στον καλλωπισμό και την άενη αναζήτηση της ομορφιάς, την πανανθρώπινη συνήθεια που υπακούει σε έμφυτες τάσεις «αξιοποίησης» ή βελτίωσης των φυσικών χαρακτηριστικών²⁷⁹, η Κορρέ - Ζωγράφου παραθέτει την περιγραφή του Rouquerville για τη σχέση των γυναικών της Σιάτιστας με τα ψιμύθια...: «όλες οι μεγαλοκυράδες είχαν ανάμεσα στα μπουκαλάκια με τα ψιμύθια και το κιννάβαρι (κόκκινο χρώμα) κι ένα φύλλο χρυσού για τον καλλωπισμό του προσώπου. Θα προσθέσει ακόμη ότι... όπως σ' όλη την Ανατολή οι Σιατιστινές δεν ένοιωθαν στολισμένες χωρίς να πασαλείψουν με κόκκινο και άσπρο φκιασίδι το πρόσωπο και το λαιμό. Χρησιμοποιούσαν επίσης μια αλοιφή που έδινε τέτοια γυαλάδα στο πρόσωπό τους ώστε μπορούσε κανείς να καθρεφτιστεί στη λάμψη του. Πρόσθεταν, τέλος, στο πρόσωπο αστράκια από φύλλα χρυσού»²⁸⁰.

²⁷⁷ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 264.

²⁷⁸ Μαρία Γκασούκα, «Φύλο και λαϊκός πολιτισμός: αναπαραστάσεις, σημασίες, σύμβολα και σχέσεις», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ', Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 224.

²⁷⁹ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 61.

²⁸⁰ *Ο.π.*, σελ. 62.

Δ.2.4. Τα μαλλιά και το γυναικείο κάλλος.

Μετά τις ανθρώπινες φιγούρες που ενδεδυμένες νεωτερικά εντάσσονται στην παραδοσιακή σκηνή της ζωγραφικής επιφάνειας, η συνύπαρξη του παραδοσιακού με το σύγχρονο γίνεται εκ νέου αντιληπτή με τη βοήθεια ενός άλλου χαρακτηριστικού των γυναικείων μορφών, τα μαλλιά.

Στην αγροτοποιομενική κοινωνία, στην οποία αναφέρεται το ζωγραφικό έργο του Κ. Τσανασίδη, η ομορφιά της κοπέλας μετρούσε ανάλογα με το μήκος των μαλλιών της²⁸¹. Γι' αυτό και όλες οι γυναικείες φιγούρες στα συγκεκριμένα έργα απεικονίζονται με μακριά μαλλιά για να τηρηθεί και να τονιστεί εικαστικά η αντίληψη της εποχής για τη γυναικεία ομορφιά με τα μακριά μαλλιά να συμβάλουν σημαντικά σ' αυτή. Μάλιστα, η Κορρέ - Ζωγράφου αναφέρει ότι «στους νεοελληνικούς χρόνους (1700-1950) για να αυξηθούν τα φυσικά μαλλιά (οι γυναίκες) καταφεύγουν σε διάφορα μέσα, συνήθως σε φυτικές ουσίες²⁸²». Για να συνυπάρξει στο έργο του το σύγχρονο με το παραδοσιακό, ο λαϊκός καλλιτέχνης αποδίδει, αφενός, τα γυναικεία μαλλιά μακριά και (κυρίως) ξανθά, και αφετέρου, περιποιημένα, χτενισμένα, στερεωμένα με πιάστρα (κορδέλα) ή ριγμένα ελεύθερα και σε καμιά περίπτωση πιασμένα με μαντήλι - κεφαλόδεσμο ή με τη μορφή της παραδοσιακής πλεξούδας.

Δ.2.5. Το γέμισμα της στάμνας στη βρύση. Οι έμφυλες σχέσεις και η θεατρικότητα.

Μετά τις νεωτερικά εικονιζόμενες γυναικείες φιγούρες στα έργα του Τσανασίδη, είναι χαρακτηριστική η εμφαντική εικαστική απόδοση των γυναικών που γεμίζουν νερό στη βρύση. Πιο εύρωστες αλλά και πιο σεμνά και λιτά ενδεδυμένες, εικονιζόμενες δίπλα στη βρύση, περήφανες που εκτελούν το χρήσιμο καθήκον τους στην υπηρεσία του άνδρα και της οικογένειάς τους. Εδώ καθίσταται σημαντική και η επικέντρωση του θεατή των ζωγραφικών έργων στις φαινομενικά τετριμμένες πρακτικές κοινωνικότητας και διασκέδασης της αγροτοποιομενικής κοινωνίας, γιατί καταδεικνύεται μέσα από αυτές ο ανεπαίσθητος και πολύπλοκος τρόπος με τον οποίο η ευχαρίστηση μπορεί να γίνει συνένοχος της εξουσίας και συνεργός της στην αναπαραγωγή έμφυλων διακρίσεων.

²⁸¹ Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005, σελ. 69.

²⁸² *Ο.π.*, σελ. 69.

Μέσα από μια ποικιλία καθημερινών κοινωνικών πρακτικών²⁸³, όπως ο συμποσιασμός, η συνεστίαση, ο καφές στο σπίτι ή στο καφενείο, η φιλοξενία, το γέμισμα της στάμνας με νερό στην κεντρική βρύση του χωριού και το κουβεντολόι εκεί κ.ά., δεν έχουν απλώς «πολιτισμικό» αλλά και πολιτικό χαρακτήρα: συνιστούν πεδία άσκησης εξουσίας ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες, σε άνδρες και άνδρες και σε γυναίκες και γυναίκες. Το φύλο στην προνεωτερική κοινωνία του ζωγραφικών έργων προσεγγίζεται σαν μια ασυμμετρική κοινωνική σχέση που όμως εκφράζεται και βιώνεται, παράγεται και αναπαράγεται κοινωνικά, ως κοινωνική κατασκευή που σχετίζεται, σε μεγάλο βαθμό, με τις ηθικές αξίες της «τιμής και της ντροπής²⁸⁴».

Οι αντιλήψεις για τα φύλα και οι σχέσεις των φύλων, που είναι πάντα και σχέσεις εξουσίας, είναι ενσωματωμένες σε τέτοιες πρακτικές, όπως της οινοποίησης ή του γεμίσματος στη βρύση, και τις δομούν. Ο Foucault²⁸⁵ επισημαίνει πως είμαστε πάντα «μέσα» στην εξουσία. Η εξουσία δεν εκδηλώνεται μόνο μέσα σε καταστάσεις αντιπαλότητας. Εξάλλου, ασκείται μάλλον παρά κατέχεται. Οι σχέσεις κυριαρχίας μπορούν να εκφραστούν στο εσωτερικό ευχάριστων δραστηριοτήτων, με τη φαινομενική συγκατάνευση του κυριαρχούμενου. Η εξουσία δεν είναι το προνόμιο που αποκτά ή διατηρεί η κυρίαρχη τάξη, αλλά το συνολικό αποτέλεσμα των στρατηγικών της θέσεων - ένα αποτέλεσμα που εκδηλώνεται και, μερικές φορές, επεκτείνεται από τη θέση που παίρνουν εκείνοι που κυριαρχούνται.

Για την υπεροχή μιας κοινωνικής ομάδας ή τάξης η Jane Cowan στην «Πολιτική του σώματος» αναφέρει²⁸⁶: «η υπεροχή αυτή εκδηλώνεται με δύο διαφορετικούς τρόπους: Ο πρώτος είναι η κυριαρχία (dominio) ή καταναγκασμός και πραγματώνεται κυρίως με τον καταναγκαστικό μηχανισμό του κράτους. Ο άλλος τρόπος που θα χειριστεί η κοινωνική ομάδα ή τάξη για την επίτευξη της υπεροχής της είναι η «διανοητική και ηθική ηγεσία» (direzione intellettuale e morale) ή ηγεμονία. Και απαραίτητο εργαλείο για την πραγμάτωση αυτής της υπεροχής έρχεται να αποτελέσει ο κοινωνικός έλεγχος ως φύλακας της κοινωνικής συνοχής και ρυθμιστής της κοινωνικής οργάνωσης, λειτουργίας και δυναμικής. Ο κοινωνικός έλεγχος λαμβάνει δύο μορφές: εκτός του ότι επηρεάζει τη συμπεριφορά και τις επιλογές εξωτερικά, με ανταμοιβές και ποινές, επιδρά πάνω τους και εσωτερικά, διαπλάθοντας τις προσωπικές πεποιθήσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να γίνονται πανομοιότυπα των ισχυόντων κανόνων. Αυτός ο εσωτερικός έλεγχος βασίζεται στην ηγεμονία, η οποία έχει σχέση με μια τάξη πραγμάτων όπου ομιλείται μια κοινή κοινωνική - ηθική γλώσσα και κυριαρχεί μόνο μια αντίληψη της πραγματικότητας. Αυτή η αντίληψη θα διαμορφώσει με τη σειρά της όλους τους τρόπους σκέψης και συμπεριφοράς».

²⁸³ Cowan Jane, *Η πολιτική του σώματος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998, σελ. xi-xii.

²⁸⁴ *Ο.π.*, σελ. 15.

²⁸⁵ *Ο.π.*, σελ. 23.

²⁸⁶ *Ο.π.*, σελ. 19.

Η Jane Cowan συνεχίζοντας την αναφορά της στην κυριαρχία της κοινωνικής ομάδας αναφέρει: «Η ηγεμονία είναι η επικυριαρχία που επιτυγχάνεται με τη συγκατάνευση μάλλον παρά με την άσκηση βίας μιας τάξης (ή ομάδας) πάνω στις άλλες τάξεις, μέσα από το σύνολο των εκπαιδευτικών, θρησκευτικών και συνεργατικών θεσμών έχοντας αντικειμενοποιηθεί μέσα στην κοινωνία των πολιτών για να ασκηθεί μέσα από την ίδια μέσα από πολλούς τρόπους με τους οποίους λειτουργούν οι κοινωνικοί θεσμοί οι γνωστικές και ψυχολογικές δομές. Με αυτές τις δομές οι άνθρωποι αντιλαμβάνονται και αξιολογούν από δω και πέρα την κοινωνική πραγματικότητα. Αυτή η «κατασκευή» της εξουσίας είναι περισσότερο μια διαδικασία ενεργητική και καινοτόμος από το «ό,τι θέλω εγώ». Οι ανθρώπινες δημιουργίες έχουν περιορισμένο χαρακτήρα και συντελούνται σε μη επιλεγμένες συνθήκες».

Έτσι, οι πρακτικές κοινωνικότητας όπως αυτή του γεμίσματος στη βρύση, που επέλεξε για να αναπαραστήσει εμφαντικά στα έργα του ο λαϊκός ζωγράφος, έχουν αποκτήσει έναν εκπληκτικά συμβατικό χαρακτήρα παρόλο που για το ζωγράφο ή το θεατή του έργου μπορεί να σημαίνει αυθορμητισμό και ελευθερία²⁸⁷.

Παράλληλα με την πολύ συχνά εικονιζόμενη στα έργα του Τσανασίδη κοινωνική πρακτική του γεμίσματος στη βρύση από τη γυναίκα και τον υποχρεωτικό χαρακτήρα που συχνά έχει, πάντα μέσα στα πλαίσια της κοινωνικότητας, ιδιαίτερα αξιοπρόσεκτη είναι και η σκηνή του συμποσιασμού όπου ο ζωγράφος θέλει τη γυναίκα «να φέρνει τα ποτήρια και να τα γεμίζει» προς εξυπηρέτηση των ανδρών.

Επειδή οι πρακτικές της ευχαρίστησης και της ευθυμίας είναι συγχρόνως και πρακτικές της αμοιβαίας κοινωνικής ανταλλαγής, είναι δύσκολο να αποχωρήσει κανείς οικειοθελώς από αυτές χωρίς να θεωρηθεί αλαζόνας, μυστήριος ή αντικοινωνικός. Σε κάθε περίπτωση, το να επιλέξει κάποιος να «μείνει απέξω» δεν είναι πάντα θέμα επιλογής στην κοινωνία του χωριού που απεικονίζεται εδώ. Όταν μάλιστα, για τον καθορισμό των κοινωνικών πρακτικών επικουρικά έρχονται να επιβάλουν τους δικούς τους όρους²⁸⁸, πάντα μαζί με τον κοινωνικό έλεγχο, και αυτές οι νέες πρακτικές και αναπαραστάσεις που μπορούν να «κανονίζονται» αλλά και να είναι «κανονικές» χωρίς να αποτελούν, με κανένα τρόπο, προϊόντα υπακοής σε κανόνες. Εξαναγκάζουν όμως, παράλληλα ή έμμεσα στην ενσωμάτωση των μελών της προνεωτερικής κοινωνίας του ζωγραφικού έργου στην «κανονισμένη και κανονική», άρα γενικά αποδεκτή, πρακτική ή κοινωνική δομή.

Ο διαχωρισμός των ρόλων των δύο φύλων στην αγροτική κοινωνία και η έμφυλη διάκριση, με τις σχέσεις εξουσίας που αυτή συνεπάγεται, είναι ευδιάκριτος σε πολλούς πίνακες του Τσανασίδη όταν η γυναίκα του χωριού απεικονίζεται φτωχιά περιγεγραμμένη, στο δικό της αποκλειστικό χώρο, στην κεντρική βρύση του χωριού να γεμίζει τη στάμνα με νερό και δίπλα της εικονίζονται σε ελαφρά στροφή τριών τετάρτων, με καθαρότητα και πλαστική σαφήνεια, άλλες γυναικείες

²⁸⁷ Cowan Jane, *Η πολιτική του σώματος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998, σελ. 24.

²⁸⁸ *Ό.π.*, σελ. 30.

μορφές. Με τα μακριά φορέματα με χρωματικούς όγκους αποδίδεται στη γυναίκα σεμνότητα, αξιοπρέπεια και σοβαρότητα στην επιτέλεση του καθήκοντός τους. Οι μορφές αποτυπώνονται στη ζωγραφική επιφάνεια με φυσικότητα, ομιλητικές κινήσεις²⁸⁹ και, πιθανώς να είναι απεικονίσεις ηρωικών χαρακτήρων²⁹⁰ των δημοτικών τραγουδιών. Σίγουρα, όμως, όλη τη σκηνή της βρύσης τη χαρακτηρίζει η θεατρικότητα.

Η θεατρικότητα είναι ένας τρόπος έκφρασης και αυτοπαρουσίασης της κοινωνικής πραγματικότητας. Η θεατρικότητα σημασιοδοτώντας οπτικο-ακουστικά και παραστατικά την κοινωνική πραγματικότητα, την δημιουργεί, ώστε να γίνεται αντιληπτή και να ερμηνεύεται ως τέτοια από τον ευρύτερο πληθυσμό²⁹¹.

Η θεατρικότητα είναι εμφανέστερη και ισχυρότερη στα αυστηρά ήθη του εικονιζόμενου στα ζωγραφικά έργα παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού: οι καθιερωμένοι ρόλοι του φύλου και της ηλικίας, οι αξίες όπως του φιλότιμου, της μαστοριάς, της προκοπής, της εγκράτειας, της σοβαρότητας, της γνωστικότητας κ.λπ., ρυθμίζουν την υποκριτική.

Ο Βάλτερ Πούχνερ κάνει πιο σαφή την έννοια της υποκριτικής στο λαϊκό πολιτισμό και στο διαχωρισμό των έμφυλων ρόλων: «Κάθε άνδρας πρέπει στις συζητήσεις στο καφενείο να αποδείξει την εξυπνάδα του και πειστικότητά του, και σε κάθε κρίσιμη κατάσταση ή σύγκρουση τη λεβεντιά του και την αποτελεσματικότητά του. Και κυρίως να συγκρατεί, να ελέγχει κάθε ανοικτή εκδήλωση συναισθήματος και να βιώνει ατομικά τον ψυχικό πόνο. Κάθε γυναίκα στη βρύση και στους (επι)κριτικούς κοινωνικούς σχολιασμούς της (τα κουτσομπολιά της γειτονιάς), πρέπει να υπερασπίσει την οικογένειά της, τον εαυτό της και τα παιδιά της αλλά και να προλάβει ή να ανασκευάσει τα αρνητικά σχόλια των άλλων. Σε κάθε φιλοξενία να αποδείξει την περιποιητικότητά της, την αφθονία των αγαθών του νοικοκυριού και την ικανότητά της στη μαγειρική κ.λπ.»²⁹².

Και ο άνδρας και η γυναίκα πρέπει να ανταποκρίνονται στον μέγιστο βαθμό στο ιδανικό του κοινωνικού ρόλου τους ή, τουλάχιστον να το προσποιούνται με τρόπο πειστικό. Εδώ ακριβώς ενυπάρχει η θεατρικότητα στο λαϊκό πολιτισμό: Στο άνοιγμα της διαφοράς ανάμεσα στον ιδανικό εαυτό, (που καθορίζεται από την πολιτιστική παράδοση και τον κοινωνικό έλεγχο) και το πραγματικό Εγώ (που μόνο ο εαυτός ξέρει και το κρύβει επιμελώς).

²⁸⁹ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 88.

²⁹⁰ *Ο.π.*, σελ. 161.

²⁹¹ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 39.

²⁹² *Ο.π.*, σελ. 45.

Δ.2.6. Το «ήθος» της βρύσης.

Μετά τη θεατρικότητα των σκηνών στη βρύση, που παρουσιάζεται εικαστικά με άνεση -γιατί το ορατό είναι πάντα πιο εύκολα κατανοητό και πιστευτό- ο λαϊκός ζωγράφος θέλει να εκφράσει εικαστικά κυρίως το «ήθος»²⁹³ αυτής της καθημερινής γυναικείας ενέργειας, της λήψης νερού στην κεντρική βρύση. Εκεί είναι ο τόπος της κοινωνικής συναναστροφής, ψυχαγωγίας και επικοινωνίας των γυναικών. Είναι όμως, και ο τόπος που θα παιχτεί η μερική υπέρβαση των υποκριτικών προδιαγραφών του κοινωνικού ρόλου τους: στο ερωτικό φλερτ μεταξύ απόκρυψης και φανέρωσης του ενδιαφέροντος. Αυτή η υπέρβαση μπορεί να επιτυγχάνεται και με την γυναικεία ενδυμασία, με την απόκρυψη και αποκάλυψη του σώματος²⁹⁴.

Σχετικά με το «ήθος» της υδροληψίας από την πηγή η Natale Spinetto γράφει: «Οι πηγές προσλαμβάνουν και θρησκευτική σημασία. Βρίσκονται συχνά κοντά στα ιερά, στα οποία το νερό τους χρησιμοποιούνταν για τις ανάγκες των τύπων: Θεράπευαν τους αρρώστους και χρησίμευαν ακόμη και για τη διάκριση μεταξύ αλήθειας και ψέματος. Συγκεκριμένα, υπήρχε η πίστη ότι ορισμένα θερμά νερά έκαιγαν τους ψεύδορκους και απάλλασαν τους αθώους. Η πηγή στην οποία πηγαίνουν συχνά οι γυναίκες, που μπορούν να έχουν εκεί επικίνδυνες ή ερωτικές συναντήσεις, είναι παρούσα και στο μύθο ως τόπος στον οποίο συμβαίνουν θεϊκές απαγωγές»²⁹⁵.

Οι θεϊκές απαγωγές ή οι συναντήσεις με τις νεράιδες αποδίδουν μεταφυσική διάσταση στη βρύση. Στη Σιάτιστα, τον τόπο διαμονής του ζωγράφου, στην πηγή αποδίδονταν μεταφυσικές διαστάσεις καθώς η υδροληψία συνδεόταν με την πίστη ότι η νύφη, τη μέρα του γάμου της, συναντά στη βρύση τις νεράιδες.

Ο Φίλιππος Ζυγούρης στα «Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής» περιγράφει: «Την Κυριακήν πολύ πρωί τα συγγενικά και γειτονικά (της νύφης) κορίτσια παραλαμβάνουν τη νύφη και τραγουδώντας διάφορα σχετικά τραγούδια, [...] έρχονται στην πλησιέστερη βρύση ή πηγάδι, γεμίζουν τα γκιούμια, τα γιμπρίκια (χάλκινα δοχεία για νερό) με νερό, τα θέτουν καταγής και ολόγυρα απ' αυτά χορεύουν τραγουδώντας διάφορα τραγούδια. Τον χορό τον σέρνει η νύφη, που χορεύει το χορό που θα την αποχωρίσει από τις Νηράιδες. Χορεύει για τελευταία φορά παρθένος. Κατόπιν τραγουδώντας πάλι επιστρέφουν στο σπίτι»²⁹⁶.

Ο λαϊκός δημιουργός, εδώ, δίνει αφηγηματικό τόνο στη σκηνή. Η λήψη νερού από την κεντρική βρύση του χωριού ήταν για τη γυναίκα καθημερινή

²⁹³ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 155.

²⁹⁴ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 45.

²⁹⁵ Natale Spinetto, Facchini Fiorenzo, Ries Julien, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, εκδ. Jaka Book Μιλάνο - Κυβέλη, Αθήνα, 2002, σελ. 68.

²⁹⁶ Ζυγούρης Φίλιππος, «*Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*», Ζωγράφου - Βώρου Θεοδώρα (επιμέλεια), εκδ. ART GRAPHIC, Νεάπολη Κοζάνης, 2010, σελ. 104-105.

ευκαιρία για έξοδο από τον οικιακό χώρο, για επικοινωνία και κουβεντολόι, για διασκέδαση και τραγούδι. Το σώμα της βρύσης και ο τοίχος που την προεκτείνει, αποκτά μια μνημειακότητα και ενισχύεται έτσι αισθητά το προσκήνιο των ζωγραφικών έργων σε μια προσπάθεια αμεσότερης επαφής του κύριου θέματος με το θεατή.

Με τη δεξιοτεχνία του ζωγράφου, γύρω από τη βρύση στήνεται μια οπτικοακουστική παράσταση γεμάτη αμεσότητα και ζωντάνια με πρωταγωνιστή τις γυναίκες του χωριού. Εδώ ο άνδρας είναι δευτεραγωνιστής και μέσα στον δικό του αποκλειστικά δημόσιο χώρο παρουσιάζεται πεζός ή έφιππος να περνάει δίπλα από την κεντρική βρύση του χωριού, συχνά, ως απλός θεατής των παριστάμενων γυναικών.

Οι απεικονίσεις αυτές, που πολύ εκφραστικά ο λαϊκός ζωγράφος εκθέτει, υποβοηθούν το θεατή των έργων να χαρακτηρίσει τη συγκεκριμένη ζωγραφική ως ηθογραφική. Η λήψη νερού από τη γυναίκα και ο έφιππος άνδρας παρατηρητής στο δημόσιο χώρο πλαισιώνονται από ειδυλλιακά μοτίβα της καθημερινής ζωής. Οι παραστάσεις αφηγούνται τις πράξεις και μικροασχολίες των κατοίκων του χωριού, τονίζουν και εξυμνούν την ηρεμία της αγροτοποικιμικής ζωής²⁹⁷. Οι άνθρωποι είναι απλοί, ευχάριστοι και δείχνουν μια χαρούμενη διάθεση. Οι μορφές αποδίδονται αρκετά πειστικά καθώς τα πρόσωπα διατηρούν την έκφραση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών²⁹⁸. Είναι δυνατές και πλαστικές με τυπικά, όμορφα πρόσωπα σαν ηθοποιοί σε δοκιμασμένο ρόλο²⁹⁹. Και πάντα συνεπικουρος στη απόδοσή τους έρχεται το φως. Στα συγκεκριμένα έργα, εδώ, δεν εντοπίζεται έντονη ή υποβλητική φωτοσκίαση και το φως δεν κοντράρεται πάνω στα πρόσωπα και τα αντικείμενα. Όμως οι πίνακες φορτίζονται με τα πολλά πρόσωπα, φυσικά στοιχεία, οικήματα και αντικείμενα τα οποία παίρνουν και συμβολική σημασία.

Δ.2.7. Η μουσικότητα.

Στα ζωγραφικά έργα που απεικονίζουν σκηνές από την κοινωνική ζωή του χωριού πέρα από τη φωτεινότητα, που χαρακτηρίζει καθολικά τα έργα του Κωνσταντίνου Τσανασίδη είναι και οι ανθρώπινες μορφές που συνδέονται αρμονικά με το τοπίο και έρχονται να συνδράμουν για το καλύτερο ηθογραφικό και καλλιτεχνικό αποτέλεσμα. Οι ανθρώπινες μορφές είναι τοποθετημένες παρατακτικά για να αποδοθούν από όλα τα πρόσωπα τα ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά τους.

Όμως, τόσο το θέμα των παραστάσεων με το γλέντι και το συμποσιασμό, το γέμισμα της στάμνας στη βρύση όσο και η παρατακτική διάταξη των μορφών δίνουν

²⁹⁷ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 41.

²⁹⁸ *Ό.π.*, σελ. 61.

²⁹⁹ *Ό.π.*, σελ. 51-52.

στα έργα μια μουσικότητα και το ρυθμό του έμμετρου προτύπου³⁰⁰: Αφενός, μια βαριά τονισμένη μορφή της γυναίκας στη βρύση με ιδεαλιστικά χαρακτηριστικά και ο καβαλάρης ή η ιδεαλιστική γυναικεία φιγούρα στο κέντρο της οινοποσίας. Αφετέρου, μια ελαφριά, άτονη φιγούρα, η γειτόνισσα που περιμένει τη σειρά της για να γεμίσει νερό, ο πεζός ή ο λιγότερο επιβλητικός συμποσιαζόμενος στο υπαίθριο καφενείο. Ακόμα και τα δέντρα που πλαισιώνουν τις κεντρικές παραστάσεις στο προσκήνιο δίνουν την εντύπωση ότι ακολουθούν τον ίδιο ρυθμό: δύο μεγάλα δέντρα συμμετρικά τοποθετημένα μπροστά και τρία δέντρα τοποθετημένα πιο πίσω αμφιθεατρικά και πάλι άλλα δέντρα στο βάθος.

Η μουσική, ο λόγος των τραγουδιών και ο χορός κάθε λαού, ως αδιαίρετο σύνολο, αντανακλά τις πολιτιστικές ή τις κοινωνικές αξίες του φορέα τους, διαμορφώνει την ταυτότητα, επικυρώνει πάγιους κοινωνικούς ρόλους, συμβουλεύει, δεσμεύει και φυσικά στερεώνει, ενισχύει, επεκτείνει και αναπαράγει την ισχύουσα κοινωνική δομή³⁰¹. Η μουσικότητα αυτή δεν θα μπορούσε να απουσιάζει από το ζωγραφικό έργο του πόντιου λαϊκού ζωγράφου, Κωνσταντίνου Τσανασίδη. Κι αυτό γιατί η παρουσία μουσικής στα ποντιακά γλέντια, με κυρίαρχο τον ήχο του κεμεντζέ, της ποντιακής λύρας, μαζί με το αδιαίρετο συμπλήρωμά της, τον ποντιακό χορό, φαίνεται πως ξεπερνά κάθε άλλο ανάλογο στον ελληνικό χώρο και είναι από τα πιο διακριτά στοιχεία της πολιτισμικής ταυτότητας των Ποντίων³⁰² για να το μεταφέρουν από τον Πόντο και να το μεταλαμπαδεύουν περήφανα στους μεταγενέστερους.

Οι σκηνές της καθημερινής ζωής που παριστάνονται από το λαϊκό ζωγράφο είναι συνηθισμένες και γνωστές για τον μεγαλύτερο σε ηλικία θεατή που είχε την εμπειρία του αγροτικού και προνεωτερικού, μέχρι πρόσφατα για την Ελλάδα, παρελθόντος, ενώ για τη ματιά του νεότερου ηλικιακά θεατή των ζωγραφικών έργων οι σκηνές ίσως να διακρίνονται για τη γραφικότητά τους. Ο λαϊκός ζωγράφος όμως απευθύνεται σε όλες τις ηλικιακές ομάδες.

Καλεί τον μεγαλύτερο σε ηλικία θεατή να αναγνωρίσει στην απλότητα και λιτότητα των έργων αυτών τον ίδιο του τον εαυτό ενώ για τον νεότερο σε ηλικία θεατή, επιδίωξη του λαϊκού καλλιτέχνη είναι να διδάξει ευχάριστα την αρμονία (παρά τις αντικειμενικές δυσκολίες) της ζωής μιας άλλης χρονικής περιόδου. Γι' αυτό απουσιάζουν οι εικόνες με δυσάρεστο και προβληματικό περιεχόμενο. Ο πρακτικός ζωγράφος δεν προσπαθεί να σατιρίσει ή να ειρωνευτεί και συνειδητά αποφεύγει τις δραματικές σκηνές.

³⁰⁰ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ.- εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 21.

³⁰¹ Σέρρης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19ου αιώνα - 1922): Γέννηση - Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007, σελ. 189-190.

³⁰² *Ο.π.*, σελ. 181.

Δ.3. Τα τρία νεωτερικά θέματα: Η εικαστική απόδοση της Εντοπιοποίησης και της Παγκοσμιοποίησης.

Δ.3.1. Το ποδόσφαιρο.

Τα ποδοσφαιρικά έργα του αυτοδίδακτου ζωγράφου αποτελούν μια ιδιαίτερη κατηγορία η οποία, λόγω της θεματολογίας της, θα μεταφέρει τον θεατή των έργων σε μια παλαιότερη εποχή, στα χρόνια της παιδικής ηλικίας του καλλιτέχνη με την αγαπημένη του αθλητική ασχολία, αλλά και στη σύγχρονη εποχή, με το ποδόσφαιρο ως εκδήλωση της μαζικής κουλτούρας του σημερινού κόσμου.

Στα προηγούμενα έργα του ο ζωγράφος παρουσίασε με δεξιοτεχνία επικοινωνιακές σκηνές και διαδράσεις από την καθημερινή και εορταστική ζωή του λαού της υπό ανάπτυξη κοινωνίας του χωριού. Εδώ, με την απεικόνιση σκηνών από το ποδόσφαιρο, η επικοινωνιακή ατμόσφαιρα και διάδραση αποδίδονται με ένα διαφορετικό και πιο σύγχρονο προφίλ, το οποίο δεν έχει άμεση σχέση, ως θέμα, με την αγροτοποικιμική κοινωνία στις διάφορες εκφάνσεις της, τις οποίες μέχρι τώρα ο θεατής παρατηρούσε στα ζωγραφικά έργα. Γι' αυτό υπάρχει μια ιδιαιτερότητα στην ζωγραφική αυτή θεματολογία: Εικαστική αφενός, αφού γρήγορα γίνεται αντιληπτό ότι αυτή τη φορά ο λαϊκός καλλιτέχνης δεν αρκείται να απεικονίσει ξανά αγροτοποικιμικά τοπιογραφικά έργα. Συναισθηματική αφετέρου, αφού παρουσιάζονται ποδοσφαιρικές σκηνές οι οποίες υπήρξαν και το πρώτο ερέθισμα του καλλιτέχνη για να ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Στην αφήγηση ζωής ο ίδιος αναφέρει:

«Μου άρεσε πολύ να ζωγραφίζω σκηνές από το ποδόσφαιρο. Είχα ζωγραφίσει όλους τους παίχτες που ήταν στην καλύτερη ομάδα. Στο σπίτι μου ο πατέρας έπαιρνε εφημερίδα και εγώ έβλεπα τις φωτογραφίες με τους ποδοσφαιριστές και τους ζωγράφιζα».

Στα έργα με τις ποδοσφαιρικές σκηνές παρουσιάζεται η ομαδικότητα των υποκειμένων που παίζουν «στον πυρετό της μπάλας»³⁰³, δρουν συλλογικά, συνεργάζονται και αγωνίζονται ομαδικά για την υπεροχή της ομάδας τους. Οι σκηνές από το κυνήγι της «στρογγυλής θεάς»³⁰⁴ (της μπάλας) στο γήπεδο, όπως παρουσιάζονται εικαστικά στα έργα, μεταμορφώνουν τη ζωγραφική επιφάνεια σε χώρο απεικόνισης του μοντέρνου πολιτισμού, σε τόπο όπου συγκεντρώνονται χιλιάδες θεατών μαζί με τους παίχτες με το αίσθημα του «εμείς», της συμμετοχής και του κοινού βιώματος σε σχετικά, όμως, στενό χώρο.

³⁰³ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 142.

³⁰⁴ *Ό.π.*, σελ. 142.

Τη σύγχρονη εικόνα αυτού του σύνθετου, πολύ ενδιαφέροντος και καίριου θέματος, του ποδοσφαίρου, αρχικά έδωσε ο Δημήτρης Λουκάτος στα *Σύγχρονα Λαογραφικά* του: «Η λαογραφία έχει πολλά να μελετήσει από τις συναντήσεις των γηπέδων. Συμβολισμοί, φρασεολογία, ομαδική ψυχολογία, ρυθμικές κραυγές, χρώματα, λατρεία παικτών, εμβλήματα, μασκώτ, μικρεμπορική εκμετάλλευση, διαφημίσεις, μουσική, στιχουργική, επινίκια φερσίματα κ.λπ., όλα, σαν εκδηλώσεις “ελεύθερου ομαδικού ενδιαφέροντος”, γίνονται επίσης θέματα της λαογραφίας»³⁰⁵.

Έπειτα, τη χρησιμότητα της λαογραφικής ενασχόλησης με το ποδόσφαιρο διατυπώνει και ο Βάλτερ Πούχνερ όταν αναφέρει: «Οι Έλληνες λαογράφοι πρέπει να ασχοληθούν και με τον Ολυμπιακό, τον Παναθηναϊκό, την ΑΕΚ κ.λπ., αλλά και με τις μικρότερες τοπικές ομάδες, την ιστορία τους, τα σύμβολά τους, συμπεριφορές παικτών και οπαδών εντός και εκτός αγωνιστικού χώρου, τις οργανώσεις των οπαδών, τις αθλητικές εφημερίδες, την ιδιάζουσα γλώσσα και την (ηρωική και πολεμική) εικονολογία τους, τις ψυχολογικές διεργασίες δέσμευσης και αποφόρτισης της νεανικής επιθετικότητας, τις εκδηλώσεις λατρείας, ενθουσιασμού, παραβατικότητας και βίας, τα οικονομικά της ομάδας, με διοίκηση και μετόχους, τις αστρονομικές αμοιβές ορισμένων παικτών, [...], τη ρευστή «εθνικότητα» των παικτών, την εθνοτικά μικτή σύνθεση πλέον όλων των μεγάλων ομάδων που δεν επηρεάζει όμως την ταύτιση των οπαδών κ.λπ.»³⁰⁶.

Έπειτα ο ίδιος, παρομοιάζοντας το ποδόσφαιρο με τη θάλασσα, θα εξηγήσει το σύγχρονο και ιστορικό του χαρακτήρα: «Φαίνεται πως το ποδόσφαιρο είναι σαν τη θάλασσα. Ενώνει και χωρίζει τους λαούς, είναι πεδίο εκδήλωσης εθνικισμών, φανατισμών και συγκρούσεων, αλλά και πεδίο επικοινωνίας, συνεννόησης, κοινών βιωμάτων, συνεργασίας και σύμπραξης, όχι μόνο μέσα και ανάμεσα σε εθνικές ομάδες, αλλά και μέσα και ανάμεσα στις παραδοσιακές μεγάλες και ιστορικές ομάδες μιας χώρας»³⁰⁷.

Η αγαπημένη παιδική αθλητική δραστηριότητα του λαϊκού ζωγράφου, έχει την πρωτοκαθεδρία ως «ηγεμονικό» παιχνίδι ανάμεσα σε όλα τα είδη των σπορ. Ο καλλιτέχνης το χρησιμοποιεί, λοιπόν, στην τέχνη του για να εκφράσει ένα σύγχρονο «οικουμενικό πάθος»³⁰⁸ των εθνών και των πληθυσμών, που αντιπροσωπεύει τη σύγχρονη μετανεωτερική λαϊκή κουλτούρα (globality), ενωμένο εικαστικά στο ζωγραφικό του έργο με τον αγροτοποικμενικό, γεωγραφικά περιορισμένο, λαϊκό προνεωτερικό πολιτισμό (locality)³⁰⁹. Αυτός ο συνδυασμός των δύο διαδικασιών, της εντοπιολογίας και παγκοσμιοποίησης, στην τέχνη του, φανερώνεται και από τον ίδιο το ζωγράφο στην αρχή της περιγραφής του, όταν απλά ταξινομεί τα έργα του:

³⁰⁵ Λουκάτος Δημήτριος, *Σύγχρονα Λαογραφικά*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 2003, σελ. 74.

³⁰⁶ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 141.

³⁰⁷ *Ό.π.*, σελ. 143.

³⁰⁸ *Ό.π.*, σελ. 142.

³⁰⁹ *Ό.π.*, σελ. 161.

«Κάνω ζωγραφιές με θέμα αυτά που έζησα με τα γεωργικά και το ποδόσφαιρο. Ζωγραφίζω μόνο σκηνές από τη ζωή της υπαίθρου, σκηνές γλεντιού στο χωριό και σκηνές από το ποδόσφαιρο».

Στις απεικονίσεις της αγροτοποιομενικής ζωής, που είδαμε, ο λαϊκός καλλιτέχνης παρουσιάζει, με τον δικό του λυρικό, ποιητικό και συνάμα ρεαλιστικό εικαστικό τρόπο, τις καθημερινές συνήθειες και σχέσεις συνόλων υποκειμένων που δρουν κυρίως ομαδικά στο οικείο αγροτικό περιβάλλον τους, ενώ δε διευκολύνει το θεατή να διακρίνει με ευκολία την απεικόνιση παιδιών. Οι παιδικές φιγούρες στη ζωγραφική επιφάνεια μπορούν να γίνουν διακριτές μόνο αν ο θεατής θεωρήσει ως τέτοιες τις μικρόσωμες φιγούρες που εμπλέκονται εικαστικά αδιάφορα στον κόσμο των ενηλίκων.

Ο ζωγράφος αναγνωρίζει ότι τα ποδοσφαιρικά έργα του δίνουν στο θεατή την εντύπωση πως πρόκειται για ένα σύγχρονο θέμα που δεν σχετίζεται με την αγροτοποιομενική κοινωνία την οποία μέχρι τώρα υποστήριζε εικαστικά. Όμως, οι παραστάσεις του ποδοσφαίρου αποτελούν το μέσο που ο λαϊκός ζωγράφος, αφενός, θα παρουσιάσει την παιδική του αγάπη για το ποδόσφαιρο και, αφετέρου, θα εμπλέξει την παιδικότητα στην θεματολογία του. Μέσα από την τέχνη του δίνεται, ίσως, στο θεατή η δυνατότητα να κάνει νοητικές προεκτάσεις για την ομαδικότητα που λειτουργεί καθοριστικά στο ποδόσφαιρο (με οπτικό αντίκρισμα τους ποδοσφαιριστές στα παρόντα έργα) και στο παιδικό παραδοσιακό παιχνίδι της προνεωτερικής κοινωνίας (με οπτικό αντίκρισμα τις παιδικές μορφές στα προηγούμενα έργα της αγροτικής ζωής).

Η ομαδικότητα και η αλληλεξάρτηση. (Η πώς εντάσσεται το ποδόσφαιρο στη λαϊκή ζωγραφική).

Οι ποδοσφαιρικές παραστάσεις, έκφραση της αγάπης του λαϊκού καλλιτέχνη για τον αθλητισμό, παραπέμπουν στο παραδοσιακό παιχνίδι που καθοριστικός του παράγοντας είναι η ομαδικότητα. Ο ποντιακής καταγωγής λαϊκός ζωγράφος, έχοντας βιώσει στην παιδική του ηλικία τον εμφύλιο και, μέσα από τις αφηγήσεις των προσφύγων προγόνων του, τον ξεριζωμό και την προσφυγιά, δεν θα μπορούσε να παραλείψει από το ζωγραφικό του έργο την αναπαράσταση θεμάτων που προβάλλουν την ομαδικότητα και αλληλεξάρτηση.

Η ομαδικότητα και αλληλεξάρτηση χαρακτηρίζουν, ως πρωταρχικές κοινωνικές αξίες³¹⁰, την αγροτική και παραδοσιακή κοινωνία που βρίσκεται συχνά αντιμέτωπη με την επιβίωση όταν δε διαθέτει τα μέσα και το φυσικό πλούτο. Στην αγροτοποιομενική κοινότητα, της οποίας τις ανάγκες, απασχολήσεις, ανησυχίες και

³¹⁰ Τσανασίδης Χρ., *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 180.

ελπίδες ο καλλιτέχνης πραγματεύεται κυρίως στο έργο του³¹¹, η συλλογική επιβίωση είναι ο πρωταρχικός στόχος που, ασφαλώς, δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί από μεμονωμένα άτομα. Για τη συλλογική επιβίωση είναι αναγκαία η ομαδικότητα.

Οι ποδοσφαιρικές απεικονίσεις φανερώνουν τη διαπίστωση του καλλιτέχνη ότι ο αθλητισμός και το ποδόσφαιρο έχουν λάβει δεσπόζουσα θέση στη ζωή και του σύγχρονου ανθρώπου. Αυτό ισχύει σε μεγάλο βαθμό και για τα παιδιά, αφού ως δραστηριότητες έρχονται να καλύψουν το κενό που δημιούργησε η ηλεκτρονική διαμεσολάβηση και η σταδιακή υποχώρηση -έως την πλήρη εξαφάνιση- του ομαδικού παραδοσιακού παιχνιδιού της αγροτοποικιμικής κοινωνίας. Ο Μιχάλης Μερakλής υποστηρίζει: «Όταν η Πολιτεία αποφάσισε –για τα ελληνικά δεδομένα, γύρω στο '80- να συγκεντρώσει ξανά τα παιδιά που είχαν απομονωθεί, γιατί χάθηκαν οι γειτονιές και οι πλατείες, οι χώροι που είχε να προτείνει (στο μέτρο που μπορούσε να το κάνει αυτό) ήταν τα γήπεδα»³¹².

Με τις ποδοσφαιρικές παραστάσεις που μοιάζουν ξεκομμένες και άσχετες με το σύνολο των ζωγραφικών του έργων, ο ζωγράφος συνεχίζει να παρουσιάζει ιδεαλιστικά, με άλλο όμως οπτικό αντίκρισμα, την αγροτοποικιμική κοινωνία του προνεωτερικού χωριού παραπέμποντας το θεατή των έργων στην αξία της ομαδικότητας και της αλληλεξάρτησης που καθόριζαν τον τρόπο ζωής απλών ανθρώπων, οι οποίοι αγωνίζονταν για τη συλλογική επιβίωση.

Για να αποδοθεί η ζωντάνια, η αμεσότητα και ο παλμός του ποδοσφαιρικού αγώνα, ο Τσανασίδης παρουσιάζει αφενός τις μορφές των ποδοσφαιριστών με πολλαπλότητα στην κίνηση, σκόπιμη δυσαρμονία και σύγχυση στην διάταξή τους. Αφετέρου εικονίζει τους θεατές που φανατίζονται για τους παίκτες αν και ξέρουν γι' αυτούς (τους παίκτες) ότι είναι τελείως ανταλλάξιμα πρόσωπα και στρατηγικά πιόνια σε ένα ατέρμονο παιχνίδι της επιτυχίας³¹³. Η συμβατικότητα αυτή στην αντίληψη των φιλάθλων φανερώνεται και μέσω της συμβατικής διάταξής τους στην κερκίδα, παραπλεύρως του γηπέδου. Η παρακολούθηση του αγώνα αποδίδεται σαν παρακολούθηση θεατρικής παράστασης, όπου το γήπεδο γίνεται η θεατρική σκηνή των θεατών και ο ένας θεατής επηρεάζει τον άλλον και διαμορφώνεται μια συλλογική ατμόσφαιρα. Μόνο που στο ποδοσφαιρικό σκηνικό εδώ, το έργο δεν είναι δεδομένο, ούτε αυτοσχεδιάζεται, αλλά γίνεται αγώνας για τη διαμόρφωσή του³¹⁴.

Με την απεικόνισή τους σε ένα δεύτερο, διαφορετικό επίπεδο δίνεται η εντύπωση ότι οι οπαδοί, δεν έρχονται σε επαφή με τη μπάλα αλλά είναι μέρος του θεάματος και το επηρεάζουν αντιδρώντας χωρίς αναστολές, με «ανδροπρεπείς

³¹¹ Χρήστου Χρύσανθος, *Η λαϊκή Ζωγραφική*, Αφιέρωμα: «Η άνθιση της λαϊκής τέχνης», Εφημερίδα Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 11-6-1995.

³¹² Μερakλής Γ. Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία*, τ. Α' «Κοινωνική συγκρότηση», εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα, 1998, σελ. 35.

³¹³ Πούχγερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 143.

³¹⁴ *Ό.π.*, σελ. 144.

συμπεριφορές»³¹⁵. Έτσι αναπαράγονται οι παραδοσιακοί κοινωνικοί ρόλοι του φύλου στο γήπεδο, έναν χώρο κατεξοχήν του ανδρικού πολιτισμού, και αποδίδεται από το έργο του λαϊκού ζωγράφου η γνωστή ατμόσφαιρα του αγώνα.

Δ.3.2. Οι περιηγητές.

Μετά τους παίχτες και φιλάθλους που συμμετέχουν με θεατρικότητα στις νεωτερικές ποδοσφαιρικές σκηνές με το δικό του ρόλο ο καθένας, ο λαϊκός ζωγράφος παραθέτει άλλες νεωτερικές φιγούρες που θα ξενίσουν το θεατή για την απεικόνισή τους στο αγροτοποικιμικό σκηνικό. Στην παρουσίαση του έργου ο καλλιτέχνης αναφέρει:

«Εκεί παρουσιάζω μια γυναίκα τσοπάνισσα, φεύγει απ' τη θρύση και φυλάει τα ζώα αλλά δίπλα είναι και τουρίστες που θαυμάζουν τη φύση».

Είναι οι νεωτερικές φιγούρες των περιηγητών (τουριστών) που εμπλέκονται στη σκηνή για να δώσουν μια διαφορετική εικαστική και νοηματική διάσταση στο ζωγραφικό έργο. Η απεικόνιση των τουριστών θα μεταφέρει τον θεατή από το προνεωτερικό παρελθόν των ζωγραφικών έργων στο δικό του παρόν και θα συνδέσει τον τουρισμό στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό με το φολκλορισμό.

Η Ανθή Απ. Σαχά αναφέρει ότι «τον φολκλορισμό δημιούργησε, ιδίως από τη δεκαετία του 1950, η απουσία εθιμικών εκδηλώσεων του παραδοσιακού είδους σε συνδυασμό με την έλξη που ασκεί ο εξωτισμός του παλαιού, και την ψυχολογικά εκδηλούμενη τάση του ανθρώπου προς το παρελθόν» και ορίζει το φολκλορισμό ως «την τεχνική αναβίωση των παραδοσιακών μορφών και στοιχείων της λαϊκής ζωής και του λαϊκού πολιτισμού, τα οποία απέβαλαν τη λειτουργικότητά τους και παρατίθενται σαν ένα θέαμα που ασκεί γοητεία στον αστικοποιημένο άνθρωπο του σήμερα»³¹⁶. Ο φολκλορισμός αξιοποίησε την καθυστέρηση της ανάπτυξης της νεοελληνικής κοινωνίας και προσδιόρισε τη νέα φάση της λαϊκής τέχνης επιτρέποντας τη συστέγαση του παλιού με το καινούριο. Παρουσιάζει το σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό σε μεγάλη έκταση, σκηνοθετημένο και εμπορευματοποιημένο, ως ένα είδος φολκλορικού υπαίθριου μουσείου και μιας ιστορικής βιτρίνας³¹⁷.

Με το φολκλορισμό στη σύγχρονη μεταμοντέρνα εποχή, τα παραστατικά έθιμα θεατροποιούνται (είτε για τη θεατρική σκηνή είτε για τα τηλεοπτικά κανάλια). Από το μαγικοθηρησκευτικό σύνολο του δρωμένου μένει μόνο η αισθητική πλευρά

³¹⁵ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 153.

³¹⁶ Σαχά Απ. Ανθή, «Το φαινόμενο της αναβίωσης και επιβίωσης παραδοσιακών μορφών και στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 413.

³¹⁷ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 61-67.

και η λειτουργία του θεάματος και της ευχαρίστησης. Σκηνοθετώντας το, διατηρείται η μορφολογική επιφάνεια του δρωμένου ενώ αλλάζουν οι λειτουργίες των υλικών εκφάνσεων και παραστατικών δεδομένων.

Ο φολκλωρισμός στηρίζεται σε διάφορα ιδεολογήματα, ρεύματα και συμφέροντα για να φέρει «αλλοιώσεις» και «νοθείες» ή καλύτερα «εξελίξεις» και «αλλαγές»³¹⁸ μέσω της τεχνητής αναβίωσης των παραδοσιακών μορφών του λαϊκού πολιτισμού. Η βιτρίνα του φολκλωρισμού (με τα ιδεολογήματα, τα ρεύματα και συμφέροντά της) βρίσκει αποδοχή και ανταπόκριση από τους τουρίστες τους οποίους απεικονίζει ο λαϊκός ζωγράφος εμπλέκοντας έτσι το δικό του παρόν στο παρόν των εικονιζόμενων στο έργο του μορφών της αγροτοποιομενικής κοινωνίας. Εδώ εντοπίζεται μια αντίφαση για τα κίνητρα της στροφής στο παρελθόν μέσω του φολκλωρισμού τόσο από την πλευρά των κατοίκων της υπαίθρου, όσο και από την πλευρά των αστών - περιηγητών αλλά και της πολιτείας. Η Ανθή Σαχά εξηγεί: «Οι κάτοικοι της υπαίθρου καλούνται να ανασύρουν στη ζωή κάτι που οι ίδιοι το άφησαν να πεθάνει, ως ταυτισμένο με έναν βίο που έπρεπε με κάθε τρόπο να ξεπεραστεί, για να εκσυγχρονιστεί και να ταυτιστεί με εκείνον του αστικού τρόπου ζωής. Την νοοτροπία του τουρίστα υιοθετεί και ο ντόπιος αστός, για να καταλήξει στη δημιουργία της ιδεολογίας της “επιστροφής στις ρίζες” που ενστερνίστηκε εν συνεχεία και η πολιτεία»³¹⁹. Η στροφή στο παρελθόν έχει διαφορετικά κίνητρα. Ο χωρικός εξασφαλίζει τα προς το ζην, η πολιτεία επωφελείται οικονομικά με την προσέλκυση πλήθους τουριστών και ο τουρίστας αστός καταφέρνει να πετύχει την προσωρινή «αποτοξίνωσή» του από την επιβλαβή ατμόσφαιρα της πόλης και, επιπλέον, με μια νοσταλγική διάθεση στην οποία έγκειται και η έλξη του «εξωτισμού» που ασκεί το ύπαιθρο στους κατοίκους των πόλεων. Αυτός ο εξωτισμός, μάλιστα, στη βιτρίνα του φολκλωρισμού, θα βοηθήσει στο να ξεπεραστεί το επίπεδο της «απλής» νοσταλγίας των αστών για το παρελθόν, την παράδοση, τις ρίζες και έναν κόσμο πιο απλό και αυθεντικό³²⁰.

Ο Hermann Bausinger για τον εξωτισμό αναφέρει: «Όπου ο ορίζοντας παραμένει ανέγγιχτος, το εξωτικό εύκολα μετατρέπεται σε θαυμαστό –όχι μόνο με την έννοια ότι καθετί ξένο φέρει μια ιδιαίτερη μαγεία, αλλά και με την έννοια ότι απογυμνώνεται πλήρως από την άλλη του πραγματικότητα και τοποθετείται στην ίδια διάσταση με το παραμυθένιο και υπερφυσικό. [...] Η εποχή της επιστήμης και της τεχνολογίας όμως έφερε ολόκληρο τον κόσμο σε προσιτή απόσταση, χωρίς ωστόσο να μετατρέψει μεγάλα τμήματά του σε κοινοτοπίες: έτσι εξηγείται η

³¹⁸ Πούχνερ Βάλτερ, *Θεωρητική λαογραφία. Έννοιες – Μέθοδοι – Θεματικές*, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία (φολκλωρισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία)», Αθήνα, 2009, (Λαογραφία 1), σελ. 525-544.

³¹⁹ Σαχά Απ. Ανθή, «Το φαινόμενο της αναβίωσης και επιβίωσης παραδοσιακών μορφών και στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού», στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Α' τόμος, Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 414.

³²⁰ Μπάδα Κωνσταντίνα, *Για τον υλικό πολιτισμό (18^{ος} - 20ός αιώνας)*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννενα, σελ. 57.

ιδιαίτερη σημασία και η ιδιαίτερη έκταση του εξωτικού στην εποχή μας³²¹. [...] Μετά τη διάλυση του ορίζοντα και τη δυνατότητα πρόσβασης σε μακρινές χώρες, προέκυψε μια συνεχής αντιπαράθεση ανάμεσα στη βιωμένη πραγματικότητα και στα εξωτικά υποδείγματα: ο εξωτισμός αποτελεί το προαύλιο της διεύρυνσης. [...] Τα εξωτικά στοιχεία των εθίμων και δρωμένων δημιουργούν το πλαίσιο για την πραγματική κατανόηση, καθώς και την, τελικά όχι πλέον θεωρούμενη εξωτική, συνάντηση με το ξένο»³²².

Έπειτα, κοντά στη νοσταλγική διάθεση και την έλξη του εξωτισμού είναι και η οικολογική φυσιολατρία, οι εξωραϊστικοί σύλλογοι, η τοπική αυτοσυνείδηση και προβολή του χωριού, το εμπόριο χειροτεχνημάτων, προϊόντων μιμήσεων της αισθητικής του λαϊκού πολιτισμού και souvenirs από το χωριό κ.λπ.³²³.

Στο μεταμοντέρνο, δυτικοποιημένο -παρά τις αντιδράσεις- σύγχρονο πολιτισμό, ο θαυμασμός για την παράδοση και τη φύση, που εικονίζεται στο ζωγραφικό έργο με αντιπρόσωπο τον τουρίστα, φαίνεται πως είναι από τους σταθερούς παράγοντες και προσανατολισμούς του σύγχρονου ανθρώπου των πόλεων αλλά και της υπαίθρου. Με το φολκλορισμό, την τεχνητή αναβίωση της παράδοσης που ενθαρρύνει το θαυμασμό της αγροτοποιομενικής ζωής και κάθε τι που θυμίζει την αγροτική κοινωνία και την αυθεντικότητα της κοσμοαντίληψης των ανθρώπων της, η παράδοση αναδεικνύεται ως αυθεντική (ή όχι) και ως διαδικασία και μέσο συγκρότησης πολιτισμικών ταυτοτήτων³²⁴. Με την απεικόνιση των περιηγητών «που θαυμάζουν τη φύση», ως φιγούρες σύγχρονες του ζωγράφου αλλά και του θεατή του έργου, ο πρακτικός ζωγράφος κάνει το έργο του επίκαιρο και σύγχρονο.

Από την εικαστική απόδοση του αγροτοποιομενικού σκηνικού της χωροταξικά και πολιτισμικά περιορισμένης προνεωτερικής κοινωνίας (εντοπιοποίηση, locality), δίνει, με την απεικόνιση των τουριστών, μια μεγαλύτερης, παγκόσμιας έκτασης κουλτούρα (globality), αυτήν του φολκλορισμού. Έτσι ενώνεται ξανά η εντοπιοποίηση με την παγκοσμιοποίηση (glocality), όπως έγινε και πιο πριν με το νεωτερικό θέμα του ποδοσφαίρου. Με την απεικόνιση του περιηγητή στο σκηνικό της υπαίθρου, ο φολκλορισμός αναδεικνύεται σε πανίσχυρο κίνημα. Στη σύγχρονη εποχή της χαμένης αυθεντικότητας, του κενού αξιών, της αισθητικής αναρχίας και του γενικότερου αποπροσανατολισμού, το κίνημα αυτό θα βοηθήσει τον άνθρωπο στις πράξεις, επιλογές και αποφάσεις του να αναζητήσει το αντίδοτο στο λαϊκό πολιτισμό.

³²¹ Bausinger Hermann, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, Μετάφραση: Μαριάνθη Καπλάνογλου - Αρετή Κοντογιώργη, επιμέλεια: Μαριάνθη Καπλάνογλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2009, σελ. 93.

³²² Bausinger Hermann, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, Μετάφραση: Μαριάνθη Καπλάνογλου - Αρετή Κοντογιώργη, επιμέλεια: Μαριάνθη Καπλάνογλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2009, σελ. 104-105.

³²³ Μπάδα Κωνσταντίνα, *Για τον υλικό πολιτισμό (18^{ος} - 20ός αιώνας)*, πανεπιστημιακές σημειώσεις, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Γιάννενα, σελ. 57.

³²⁴ *Ο.π.*, σελ. 58.

Δ.3.3. Η μετανάστευση.

Στη μοναδική σε όλο το ζωγραφικό του έργο απεικόνιση της θάλασσας και του καραβιού στον κεντρικό όρμο ενός παραθαλάσσιου χωριού, ο λαϊκός ζωγράφος παρουσιάζει τους μετανάστες την ώρα που αναχωρούν με το καράβι για να πάρουν το δρόμο της ξενιτιάς. Η παράσταση των μεταναστών οι οποίοι αποχαιρετούν τους δικούς τους ανθρώπους που παραμένουν στο χωριό, δίνει μια διαφορετική εικαστική και νοηματική διάσταση στο έργο.

Με την απεικόνιση των ανθρώπων που ξενιτεύονται ο Τσανασίδης αφενός αποδίδει εικαστικά τη μετανάστευση που βίωσε και ο ίδιος ως ξενιτεμένος -σε νεότερη ηλικία- και αφετέρου μεταφέρει τον θεατή από τις σκηνές του προνεωτερικού παρελθόντος (που απεικονίζει στο σύνολο σχεδόν των ζωγραφικών του έργων) στο παρόν του. Με την απεικόνιση των μεταναστών εμπλέκεται το φαινόμενο της ξενιτιάς στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό³²⁵ και το έργο αποκτά διάσταση διαχρονική καθώς η κάθε μορφή μετακίνησης πληθυσμού στο εσωτερικό ενός κράτους ή προς το εξωτερικό, αποτελεί φαινόμενο σύμφυτο με την ιστορική παρουσία του ανθρώπου στη γη³²⁶.

Στο ζωγραφικό έργο, η απεικόνιση των γυναικών του προνεωτερικού χωριού που αποχαιρετούν τους μετανάστες άντρες τους με θλίψη στο πρόσωπό τους είναι χαρακτηριστική. Εξάλλου, η μεταναστευτική κίνηση πληθυσμών εγγράφεται στη συλλογική συνείδηση ως τραυματική εμπειρία. Ο Βασίλης Νιτσιάκος αναφέρει σχετικά: «Η ταύτιση της εθνικής ιδεολογίας με την εδαφική επικράτεια, το λαό και τον πολιτισμό του αλλά και η πρόσδεση του λαού ενός έθνους στο έδαφός του με όρους φυσικού ριζώματος σημαίνουν την αντιμετώπιση της όποιας μετακίνησης εκτός των ορίων του όχι απλά ως εκτόπισης αλλά ως αποχωρισμού από τη χώρα προέλευσης. Η εγκατάσταση σε άλλο κράτος αποκτά το επιβαρυντικό στοιχείο της

³²⁵ Με το φαινόμενο της ξενιτιάς στο σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό έχει ασχοληθεί εκτενώς η Βασιλική Χρυσανθοπούλου με ευρύτητα δημοσιεύσεων σε περιοδικά και συλλογικούς τόμους που αφορούν τη μετανάστευση, τη διασπορά, τις εθνοτικές και τοπικές ταυτότητες, το συμβολισμό, τις τελετουργίες και τη θρησκεία, τον υλικό πολιτισμό, την προφορική ιστορία και την προφορική λογοτεχνία, την ιστορία και τη θεωρία λαογραφίας, την επιτόπια έρευνα και τις σχέσεις λαογραφίας, ανθρωπολογίας και εκπαίδευσης. Βλ. ενδεικτικά: -Βασιλική Χρυσανθοπούλου «Μετανάστευση, ξενιτιά και Διασπορά. Κοινωνικές και Λαογραφικές προσεγγίσεις», στο: *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον*, Αυδίκος Ευάγγελος (επιμ.), εκδ. Αλέξανδρος, Αθήνα, 2014, σελ. 425-440. -Βασιλική Χρυσανθοπούλου, *Η Ελληνική διασπορά στην Αυστραλία*, Κόντης Αντώνης – Τάτσης Νικόλαος (επιμ.), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2012. – Βασιλική Χρυσανθοπούλου, «Ο τόπος της πατρίδας στο λόγο και στις εθιμικές τελετουργίες των Καρπάθιων της Καμπέρας Αυστραλίας», στο: *Κάρπαθος και Λαογραφία, Πρακτικά Γ' Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας* (2006), Αλεξιάδης Μηνάς (επιμ.), εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Αθήνα, 2008, σελ. 1028- 1073. - Βασιλική Χρυσανθοπούλου «"Ο βίος εν τη ξενιτεία": Λαογραφικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις στη μελέτη της ελληνικής μετανάστευσης και Διασποράς», στο: *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας Τόμος ΜΒ' (42), 2010-2012, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου, 1909 – 2009. 100 χρόνια Ελληνικής λαογραφίας*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, Αλεξιάδης Μηνάς, Κούζας Γεώργιος (επιστ. επιμ.) Αθήνα, 2013, σελ. 925-968.

³²⁶ Νιτσιάκος Βασίλης, *Στο σύνορο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2010, σελ. 27.

αποστέρησης της πατρίδας, της αποκοπής από τον κορμό του έθνους, του ξεριζωμού από την πατρώα γη, σε ένα διαφορετικό έθνος εξ ορισμού με την ιδιότητα του εθνικά «άλλου», του ξένου»³²⁷.

Αναφερόμενος στην έννοια της ξενιτιάς για το χώρο της νοτιοανατολικής Ευρώπης στο μακρινό προνεωτερικό παρελθόν, του οποίου σκηνές από τη ζωή του χωριού αποτελούν το κύριο θέμα των έργων του Κ. Τσανασίδη, ο Νιτσιάκος συνεχίζει: «[Η ξενιτιά] συνδεόταν με την απομάκρυνση από τον τόπο καταγωγής για να μεταβεί ο «ξενιτεμένος» σε μια άλλη τοπική κοινότητα που ανήκε στην πολυεθνική Οθωμανική Αυτοκρατορία. Όταν όμως συγκροτείται το έθνος - κράτος, ο ξενιτεμός προσλαμβάνει εθνικά χαρακτηριστικά. Πατρίδα γίνεται ολόένα και περισσότερο η χώρα στην οποία ανήκει κάποιος και λιγότερο ο ιδιαίτερος τόπος καταγωγής. Εθνική πατρίδα νοείται πλέον η προέκταση της τοπικής πατρίδας και το έθνος καθίσταται κυρίαρχη πολιτικο-κοινωνική μονάδα οργάνωσης του κόσμου αλλά και εργαλείο σύλληψης της πραγματικότητας και συγγραφής της ιστορίας»³²⁸.

Με το διαχρονικό φαινόμενο της μετανάστευσης, που ο λαϊκός καλλιτέχνης εντάσσει στη θεματολογία της ζωγραφικής του τέχνης, επικαιροποιεί και αποεδαφοποιεί το έργο του. Ο Βασίλης Νιτσιάκος αναφέρει σχετικά: «Το ζήτημα της μετανάστευσης και των συνεπειών της τίθεται επιτακτικά με τη γενίκευση και την ένταση του φαινομένου της παγκοσμιοποίησης και την αύξηση της κινητικότητας των πληθυσμών με τις συνακόλουθες συνέπειες της πανταχού παρουσίας ρευστών και υβριδικών ταυτοτήτων. Αυτό οδηγεί στην ανάπτυξη θεωριών περί «αποεδαφοποίησης» (Deterritorialisation) του πολιτισμού και των ταυτοτήτων. Ο μετανάστης αρχίζει να εμφανίζεται ως ενεργό υποκείμενο και παύει να είναι απλά ένα θύμα που «η ανάγκη τον έκανε να ξεριζωθεί» από την πατρίδα του. Η μετανάστευση αρχίζει να αντιμετωπίζεται ως ένα πολυδιάστατο ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο»³²⁹.

Στη λαϊκή ζωγραφική του Τσανασίδη τα τρία νεωτερικά θέματα, το ποδόσφαιρο, ο τουρισμός και η μετανάστευση, αποτελούν το μέσο που ο ζωγράφος με την εικαστική τους απόδοση, συνδέει και εμπλέκει στο έργο του το προνεωτερικό παρελθόν με το παγκοσμιοποιημένο παρόν.

Για την παγκοσμιοποίηση ο Νιτσιάκος αναφέρει: «Πλέον, ο κόσμος δεν είναι ένα άθροισμα σταθερών, εσωτερικά ομοιογενών χωροχρονικά και απόλυτα διακριτών και διαφορετικών μεταξύ τους εθνικών κρατών. Μοιάζει πιο πολύ ως ένα σύνολο τοπίων, ένα σκηνικό σε διαρκή κίνηση και ρευστότητα όπου επιχειρείται η απαλλαγή από την προσκόλληση σε συγκεκριμένα γεωγραφικά πεδία και αναπτύσσεται μια νέα οπτική με εστίαση στην κυκλοφορία των πολιτισμικών αγαθών και νοημάτων και στη ρευστότητα των ταυτοτήτων σε ανοικτούς χωρο-

³²⁷ Νιτσιάκος Βασίλης, *Στο σύνορο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2010σελ. 29.

³²⁸ *Ό.π.*, σελ. 28.

³²⁹ *Ό.π.*, σελ. 31.

χρονικούς ορίζοντες³³⁰. [...] Η παγκοσμιοποίηση είναι αυτή που θα κάνει τα σύνορα πιο πορώδη, θα αλλάξει την εσωτερική συνοχή και εξωτερική διαφοροποίηση της εδαφικής επικράτειας αλλά και θα μετατρέψει τις μετακινήσεις ανάμεσα στα κράτη από «διεθνικές», σε μετακινήσεις ανάμεσα σε διαφορετικές τοπικότητες σ' ένα παγκοσμιοποιημένο σκηνικό»³³¹.

Δ.4. Οι συμβολισμοί: ιδιαίτερες απεικονίσεις και μυθολογικές παραστάσεις.

Η αγροτοποιομενική κοινωνική ομάδα³³² που διακρίνεται για τη στατικότητα, την προσκόλληση στην παράδοση και την επανάληψη, την οικογένεια, τη γειτονιά και την κοινότητα πεποιθήσεων και αξιών αποτελεί με την απεικόνισή της ένα από τα βασικά αντικείμενα της λαϊκής ζωγραφικής τέχνης του Κωνσταντίνου Τσανασίδη.

Ο λαϊκός δημιουργός μορφοποιεί εικαστικά τους εσωτερικούς δεσμούς της προνεωτερικής ομάδας με μια πληθώρα αφηγηματικών παραστάσεων, άλλοτε ρεαλιστικά και άλλοτε λυρικά και ποιητικά, με σκοπό να μεταφερθούν, καλλιτέχνης και θεατής, στην προνεωτερική εποχή και να την εξιδανικεύσουν.

Στην εξιδανίκευση της εποχής, με κυρίαρχη την αίσθηση της ελευθερίας, συνεισφέρει και η απουσία κάθε απεικόνισης σε κλειστό χώρο. Οι σκηνές οικογενειακού περιεχομένου στο εσωτερικό των σπιτιών, εκκλησίες ή εσωτερικοί χώροι που θα έδιναν την εντύπωση ότι δεν επιτρέπουν στον άνθρωπο της υπαίθρου να είναι ελεύθερος στο φυσικό περιβάλλον του αλλά τον περιορίζουν σε χωρικά πλαίσια, δεν εντοπίζονται στο έργο του λαϊκού δημιουργού.

Περιοριστικά όμως, για την οριοθέτηση της αγροτικής ομάδας με στόχο τη συνοχή της, έρχεται να λειτουργήσει ένα ολόκληρο σύστημα συμβόλων με τους συνειρμούς που αυτά δημιουργούν. Στη λαϊκή ζωγραφική την οριοθετική λειτουργία των συμβόλων της αγροτοποιομενικής κοινωνίας θα εκφράσουν εικαστικά διάχυτες φιγούρες και συμβολισμοί.

Μετά τη συλλογικότητα και την αλληλεξάρτηση, ως πρωταρχικές κοινωνικές αξίες της αγροτοποιομενικής κοινωνικής ομάδας, τις οποίες ο λαϊκός ζωγράφος τόνισε εμφαντικά με την τέχνη του, έρχεται να επισημάνει τη σημασία των συμβόλων. Σύμβολο είναι οτιδήποτε θεωρείται πως απεικονίζει, αναπαριστά ή ανακαλεί κάτι άλλο είτε γιατί διαθέτει ανάλογες ιδιότητες είτε γιατί δημιουργεί

³³⁰ Νιτσιάκος Βασίλης, *Στο σύνορο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2010 σελ. 71.

³³¹ *Ο.π.*, σελ. 34.

³³² Χρήστου Χρύσανθος, *Η λαϊκή Ζωγραφική*, Αφιέρωμα: «Η άνθιση της λαϊκής τέχνης», Εφημερίδα Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ, 11-6-1995.

συνειρμούς σε πραγματικό ή νοητικό επίπεδο³³³. Η χρήση συμβόλων είναι απαραίτητη για να οριοθετηθεί η ταυτότητα της ομάδας, τόσο ατομικά για τα μέλη της όσο και συλλογικά. Το ίδιο ισχύει και για την αγροτοποικιμενική ομάδα με τις κοινωνικές και πολιτισμικές εκφάνσεις της, που αναπαριστά εδώ ο λαϊκός δημιουργός.

Αφενός, λοιπόν, καταφεύγει στην απεικόνιση συμβολικών παραστάσεων με την ισχυρή εικονικότητα και τη συναισθηματική φόρτιση με την οποία επενδύονται³³⁴, για να αποδείξει τη σημασία τους για την συνοχή της αγροτοποικιμενικής κοινότητας. Αφετέρου, θα κάνει χρήση διάχυτων συμβολικών παραστάσεων και αινιγματικών μορφών για να καλύψει ολόκληρο το χώρο της διακοσμητικής επιφάνειας που διαθέτει. Ο φόβος του κενού (horror vacui) που είναι γνώριμο χαρακτηριστικό της λαϊκής αισθητικής για την αντίληψη του χώρου, θα κάνει το ζωγράφο αδιάφορο για την πιθανότητα στρέβλωσης του θέματός του ή παραμόρφωσης των μορφών και των χαρακτηριστικών τους³³⁵.

Με τη χρήση συμβόλων ο σύγχρονος λαϊκός ζωγράφος δίνει έναν εμπρεσιονιστικό τόνο στο έργο του. Η απεικόνιση συμβόλων δίνει την εντύπωση ότι δεν ενδιαφέρεται για αφηγηματικές παραστάσεις συμβάντων και γεγονότων του χωριού αλλά για την τελική εντύπωση, την οπτική αξία των έργων (αρχές του εμπρεσιονισμού), και την κάλυψη της κενής διακοσμητικής επιφάνειας.

Ο Κ. Τσανασίδης δεν καταφεύγει στην απεικόνιση γνωστών -από την παλαιότερη διακοσμητική ζωγραφική- συμβόλων όπως η γοργόνα, ο δικέφαλος αετός, το ερπετό, οι δράκοντες, τα παγόνια κ.λπ. Κι αυτό γιατί οι μορφές εκείνες εξέφραζαν κάτι λησμονημένο πια ή έκρυβαν δυνάμεις που στη σύγχρονη εποχή έχουν αποδυναμωθεί και λείπει η πίστη σ' αυτές³³⁶.

Οι συμβολικές παραστάσεις που απεικονίζει δεν έχουν αυτοτέλεια και φυσικά δεν λειτουργούν αποτροπαϊκά, ούτε αντιπροσωπεύουν νοήματα ή προλήψεις. Είναι, εντούτοις, απόλυτα επαρκείς στον διακοσμητικό ρόλο τους στη ζωγραφική επιφάνεια.

Αρχικά, είναι ευδιάκριτες οι απροσδιόριστης ταυτότητας φυτικές μορφές και θάμνοι, οι συστάδες πλατύφυλλων, ψηλόλιγνων ή μικρών δέντρων σε μέγεθος δυσανάλογο σε σχέση με αυτό των κεντρικών απεικονίσεων στα έργα που πλαισιώνουν. Τα φυτικά μοτίβα, αρχικά, οριοθετούν το χώρο. Τον προσδιορισμό

³³³ Hendry Joy, *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε, Εισαγωγή στην πολιτισμική και κοινωνική Ανθρωπολογία*, Επιμέλεια: Έλια Πετρίδου, Μετάφραση: Χρυσούλα Μεντζαλιρά, Εκδ. Κριτική, Αθήνα, 2011, σελ. 171. (εδώ ο ορισμός των συμβόλων από το Concise Oxford Dictionary).

³³⁴ Χρυσανθοπούλου Βασιλική, «Εορταστικές τελετουργίες, συμβολισμός και ταυτότητα στις κοινότητες της ελληνικής διασποράς», στο: *Ανθρωπολογία και Συμβολισμός στην Ελλάδα*, Αλεξάκης Ελευθέριος, Βραχιονίδου Μαρία και Οικονόμου Ανδρομάχη, εκδ. Ελληνική Εταιρεία Εθνομολογίας, Αθήνα, 2008, σελ. 326.

³³⁵ Κατσουγκράκη Γιαννούλα, *Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: Το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 28.

³³⁶ Μακρής Κίτσος, *Η λαϊκή τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμ. - εκδ.: ΩΡΑ Καλλιτεχνικό Πνευματικό Κέντρο, Αθήνα, 1972, σελ. 48.

του χώρου ο ζωγράφος θα τον κάνει σαφέστερο τοποθετώντας πολύστροφα μονοπάτια και δρόμους οι οποίοι τελειώνουν μπροστά από κάθε οίκημα του χωριού που ξεχωρίζει από τα άλλα με περιφράξεις αυστηρά διατυπωμένες μέσω παραπληρωματικών θεμάτων, ζωικών και φυτικών μορφών.

Αυτές οι μορφές προσδίδουν ομορφιά στην τοπιογραφία, πιθανόν να συμβολίζουν την αρετή, τον επίγειο παράδεισο και τη γονιμότητα³³⁷. Ο καλλιτέχνης θα αποδώσει τη γονιμότητα και σε άλλο έργο του, στην απεικόνιση του τρύγου, με τα σταφύλια. Αυτά είναι γνωστά σύμβολα της ευγονίας (από τον οπωρικό χαρακτήρα τους) και της θυσίας (από το κρασί, ιδιαίτερα το κόκκινο, το χρώμα του αίματος)³³⁸.

Την απεικόνιση του ατελείωτου φυσικού τοπίου³³⁹ θα περιορίσει και θα τοποθετήσει στο πλαίσιο ενός κάδρου η παρουσία σκουρόχρωμων οροσειρών στο βάθος του ορίζοντα, το καταγάλανο του ουρανού που διακόπτουν τα σύννεφα και οι χιονισμένες βουνοκορφές που τις κατέρχονται πολύστροφα ποτάμια ενώ, αλλού, συναντάμε και φιγούρες ανθρώπων και ζώων σε μικροσκοπικό μέγεθος για να αποδοθεί η μεγάλη -μέχρι τον ορίζοντα- απόσταση και το βάθος της εικόνας.

Δύο είναι μόνο οι συμβολικές παραστάσεις από την διακοσμητική ζωγραφική του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, τις οποίες ο σύγχρονος λαϊκός ζωγράφος της παρούσας μελέτης δανείζεται και μιμείται απεικονίζοντάς τες στο έργο του: οι υπερμεγέθεις ζωικές μορφές και τα πτηνά. Οι ζωικές μορφές, κυρίως των αιγοπροβάτων, είναι κι αυτές υπερμεγέθεις και δυσανάλογες σε σχέση με το μέγεθος των άλλων μορφών στο σύνολο των έργων. Δεν είναι τυχαία αυτή η απόδοσή τους αν ο θεατής των έργων αναλογιστεί τον σημαντικότατο ρόλο των αιγοπροβάτων στην παραγωγή και οικονομία της αγροτοποικιμικής κοινωνίας την οποία ο ζωγράφος απεικονίζει στα έργα του. Οι συγκεκριμένες όμως, ζωικές μορφές παραπέμπουν και στη συνήθεια του λαϊκού ανθρώπου να αποδίδει μαγικά, αναλογικά ή ομοιοπαθητικά³⁴⁰ προσφορές στο Θεό και τους αγίους προκειμένου να εξασφαλίσει την ευμενή απέναντί του στάση τους³⁴¹, σύμφωνα με την πρακτική του *do ut des*³⁴² (σου δίνω για να μου δώσεις).

³³⁷ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 70.

³³⁸ Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 67.

³³⁹ Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978, σελ. 73.

³⁴⁰ Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011, σελ. 104.

³⁴¹ Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα 2008, σελ. 30.

³⁴² Μως Μαρσέλ, *Το Δώρο Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1979, σελ. 82 κ.ε. και Αλεξιάδης Αλ. Μηνάς, *Δίκαιο και Λαϊκός Πολιτισμός*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 2017, σελ. 65-80.

Εντυπωσιακά, όμως, απεικονίζονται και τα υπερμεγέθη πτηνά, συχνά εικονιζόμενα στα έργα του Τσανασίδη αντικριστά, σαν να πρόκειται για εραλδική παράσταση. Είναι το σύμβολο της ελευθερίας, το ιδανικό που πάντα συγκινεί τους πρεσβευτές της τέχνης για να την απεικονίσουν, όπως καθένας την αντιλαμβάνεται. Τα πτηνά, με τις υπερμεγέθεις απεικονίσεις τους, έχουν ως θέμα κερδίσει την εύνοια του λαϊκού ζωγράφου για το ρόλο που παίζουν στις λαϊκές αφηγήσεις και στα δημοτικά τραγούδια, συνήθως σαν θετικός οϊωνός ή σαν απομηχανής θεός³⁴³, ο οποίος δίνει λύση στο μύθο που πλάθει με τη φαντασία του ο ποιητής λαός, ώστε να τα τραγουδήσει στα τραγούδια του ή ο λαϊκός ζωγράφος τιμητικά να τα απεικονίσει υπερμεγέθη στα έργα του.

Ο καλλιτέχνης εμπνευσμένος από την ιστορία, την αρχαιότητα και την ελληνική μυθολογία, που με τη θεματολογία τους επηρέασαν έντονα στην αναζήτηση εικαστικού προτύπου τους λαϊκούς ζωγράφους του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα, θα επιδοθεί στην αναπαράσταση του Μεγάλου Αλεξάνδρου³⁴⁴ και των αρχαίων στρατιωτών, τους οποίους και θα αποδώσει με πολεμική περιβολή, πανοπλίες και δόρατα. Θα κάνει πιο εντυπωσιακή και ιδιαίτερη την παράσταση αυτών των μορφών με την απεικόνισή τους πάνω στη μη συμβατική ζωγραφική επιφάνεια της αποξηραμένης κολοκύθας.

³⁴³ Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014, σελ. 61.

³⁴⁴ Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 56.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Έχοντας αναφερθεί με εκτενή τρόπο, με κοινωνικές, πολιτισμικές και εικαστικές προεκτάσεις, στα γνωρίσματα, τις ιδιότητες και τις σταθερές της κοινωνίας και εποχής που περιγράφουν τα ζωγραφικά έργα του πατέρα μου, θα προχωρήσω στη συνόψιση των συμπερασμάτων μου σε σχέση και με το αρχικό μου ερώτημα για την συνέχιση της παράδοσης μέσα από την παρούσα λαϊκή ζωγραφική δημιουργία.

Αρχικά, έγινε αναφορά στις βασικές λαογραφικές προσεγγίσεις για τη λαϊκή τέχνη και τη λαϊκή ζωγραφική. Στη συνέχεια αναλύσαμε τις κοινωνικοοικονομικές και ιστορικοϊδεολογικές συνθήκες που οδήγησαν στη δημιουργία των αρχοντικών της Σιάτιστας και του ζωγραφικού τους διακόσμου. Κατόπιν στραφήκαμε στο ειδικότερο θέμα της μελέτης μας, έναν σύγχρονο λαϊκό ζωγράφο της Σιάτιστας με προσφυγική ποντιακή καταγωγή. Παραθέσαμε την αφήγηση ζωής του, στην οποία καθοριστική σημασία κατέχει η ποντιακή του ταυτότητα. Έπειτα, με εργαλείο τη σημειολογία, την επιστήμη των σημάτων, που τείνει να διερευνήσει «πώς σημαίνει» ένα εικαστικό έργο³⁴⁵, κάναμε λαογραφικές προεκτάσεις μελετώντας τις αλληλένδετες έννοιες του χώρου και του χρόνου στους οποίους αναφέρονται τα λαϊκά ζωγραφικά έργα. Είδαμε πως με τη θεατρικότητα και αφηγηματικότητα των έργων του ο καλλιτέχνης αποδίδει, με τη δική του πάντα τεχνοτροπία, την κοινωνική και πολιτισμική ταυτότητα της αγροτοποιμενικής προνεωτερικής κοινότητας με τη συνοχή, την ομοιογένεια, την κοσμοαντίληψη και τις αυστηρές οριοθετήσεις και δομές που τη χαρακτηρίζουν³⁴⁶.

Είδαμε με ποια ιδιαίτερη τεχνική και χωρίς να ακολουθεί κάποιο συγκεκριμένο μανιερισμό ο Κώστας Τσανασίδης απεικονίζει την παράδοση, με τη δική του *suī generis* καλλιτεχνία και απλά, όπως κάνουν, άλλωστε, και οι άλλοι ζωγράφοι λαϊκών θεμάτων: περιγράφουν τις καθημερινές πράξεις, τα έθιμα, τις σχέσεις και συμπεριφορές λαϊκών ανθρώπων.

Έγινε κατανοητό, στη συνέχεια, ότι ο λαϊκός ζωγράφος μέσα από τα έργα του αναπολεί το παρελθόν, το οποίο σε ένα μεγάλο βαθμό τον καθορίζει με τη βοήθεια της συλλογικής μνήμης³⁴⁷. Διαπιστώσαμε τη νοσταλγία των παιδικών χρόνων και τον είδαμε, με τη δύναμη του χρωστήρα του, να επιστρέφει στη μικρή αλλά

³⁴⁵ Πετρήs Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα 1988, σελ. 272.

³⁴⁶ Σπαθάρη - Μπεγλίτη Ελένη, Χρόνος και Λαογραφία, στο: *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές*, (Συλλογικό), Β' τόμος, μέρος ΣΤ', Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012, σελ. 673.

³⁴⁷ Κατσουγκράκη Γιαννούλα, *Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη*, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, 2008, σελ. 56.

ζωντανή στο νου του, ομοιογενή και αυθεντική αγροτοποιομενική κοινωνία και να προσπαθεί με την τέχνη του να μη βγει από την ατμόσφαιρα αυτή³⁴⁸.

Η Πόπη Ζώρα θα τονίσει την ίδια με το λαϊκό ζωγράφο ανθρώπινη ανάγκη της αναπόλησης του παρελθόντος: «Δεν είναι πολύς καιρός που ανακαλύψαμε πως η πρόοδος που συντελεί στην απελευθέρωση του ανθρώπου από το βαρύ κάματο, σέρνει μαζί και τις ανάλογες αντιθέσεις της που έρχονται σε σύγκρουση με την ίδια τη φύση. Κι αυτή η πρόοδος η ίδια, μας αναγκάζει να γυρνάμε κάθε τόσο τις σελίδες της ιστορίας, για να βρούμε σ' αυτήν το σωστό δρόμο που δεν ακολουθήσαμε, παρασυρμένοι από το μύθο»³⁴⁹.

Εντούτοις, σε ορισμένα έργα του Κώστα Τσανασίδη εντοπίσαμε κάποια στοιχεία από τη σύγχρονη εποχή. Αυτό όμως, δε συνεπάγεται απόρριψη της παράδοσης. Ο Γ. Πετρής επισημαίνει ότι ο λαϊκός καλλιτέχνης είναι «ισχυρότατος παράγοντας συντήρησης και αλλαγής» και ότι «η υπεράσπιση της παράδοσης δε σημαίνει επανάληψή της»³⁵⁰. Και έπειτα, ο Κίτσος Μακρής τονίζει ότι «ο λαϊκός ζωγράφος εκφράζει μια παραδοσιακή κοινωνία που δεν είναι η σημερινή δική μας. Επιδιώκει συνειδητά ή ενστικτωδώς να εκφράσει τη διάλυση της παλιάς παραδοσιακής ομοιογενούς κοινότητας και τη δημιουργία της ταξικής διαστρωμάτωσης, όπου άνθρωποι από ποικίλες καταβολές ενώνονται σε ένα διεκδικητικό σύστημα»³⁵¹.

Η απεικόνιση σύγχρονων στοιχείων εντοπίζεται και στα ζωγραφικά έργα του Θεόφιλου³⁵², ο οποίος «είναι μια στιγμή στην ψυχολογική μετάβαση της λαϊκής ζωγραφικής από τη συλλογικότητα στην ατομικότητα»³⁵³. Αυτός ο χαρακτηρισμός του Θεόφιλου, μάς ενθαρρύνει να υποστηρίξουμε ότι δε θα ήταν, ενδεχομένως, άστοχο να ισχυριστούμε ότι η λαϊκή ζωγραφική έχει πλέον περιέλθει στη φάση της «ατομικότητας» και ότι ασκείται από καλλιτέχνες, όπως ο Κώστας Τσανασίδης, το έργο των οποίων θα μπορούσε να θεωρηθεί ως μια επιβίωση της παράδοσης.

Ο Μιχάλης Μερακλής γράφει για τους σύγχρονους λαϊκούς ζωγράφους ότι πρόκειται για πρόσωπα που «μέσα σε ένα ήδη κατά βάση εξελιγμένο και διαφοροποιημένο περιβάλλον,..., εξακολουθούν να δημιουργούν μια μορφή λαϊκής τέχνης του παρελθόντος, σε άμεση συνέχεια με το παρελθόν, το οποίο στην περίπτωση τους, παρατείνεται λειτουργικά και ως προσωπικό παρόν τους»³⁵⁴. Ο λαϊκός ζωγράφος συνεχίζει μια παράδοση που τη συνειδητοποιεί ως παρόν, γι'

³⁴⁸ Μερακλής Γ. Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία*, τ. Γ' «Λαϊκή τέχνη», εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1992, σελ. 18-19.

³⁴⁹ Ζώρα Πόπη, *Ελληνική Τέχνη. Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994, σελ. 9.

³⁵⁰ Πετρής Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988, σελ. 49.

³⁵¹ Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008, σελ. 81. Ο χαρακτηρισμός από τον Άγγελο Προκοπίου.

³⁵² Ό.π., σελ. 82.

³⁵³ Γκίκας Γ., *Λαϊκή και ναϊφ ζωγραφική*, εκδ. Αστήρ Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1979, σελ. 29.

³⁵⁴ Μερακλής Γ. Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία*, τ. Γ' «Λαϊκή τέχνη», εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1992, σελ. 17-18.

αυτό και θέλει να την εναρμονίσει με το παρόν, με το ιστορικό παρόν, με το παρόν των άλλων».

Τα έργα του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, διαθέτουν, αφενός, έναν απόλυτα προσωπικό τόνο κυρίως στον τρόπο με τον οποίο συσχετίζει την απεικόνιση της φυσικής, κοινωνικής και σύγχρονης πραγματικότητας με τα σύμβολα και, αφετέρου, μια προσωπική ερμηνεία του κόσμου. Χρησιμοποιεί τη ζωγραφική του «λαϊκή» δεξιοτεχνία για να μορφοποιήσει εικαστικά τους εσωτερικούς δεσμούς της προνεωτερικής κοινότητας με μια πληθώρα αφηγηματικών παραστάσεων, άλλοτε ρεαλιστικά και άλλοτε λυρικά και ποιητικά για να εκφράσει την προσωπική του ερμηνεία του κόσμου, να μεταφερθεί ο ίδιος και να μεταφέρει και το θεατή των έργων του στην προνεωτερική εποχή με σκοπό να την εξιδανικεύσουν αμφότεροι. Ο Τσανασίδης εξιδανικεύοντας και συνεχίζοντας την παράδοση που τη συνειδητοποιεί ως παρόν ενώ την ίδια στιγμή επιθυμεί και να εκφραστεί, όσο μπορεί, με έναν εκσυγχρονισμένο τρόπο, θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως μια μορφή ενεργητικής επιβίωσης - συνέχειας της παράδοσης.

Όταν ζήτησα από τον πατέρα μου να μου πει το λόγο που ζωγραφίζει, ασφαλώς δεν περίμενα να μου πει ότι ζωγραφίζει για να πουλήσει. Μου απάντησε πολύ απλά, όπως απλός είναι και ο τρόπος που ζωγραφίζει:

«Ζωγραφίζω για να παρουσιάσω τη λαϊκή παράδοση, για να μείνει εκεί. Και ο κόσμος να μαθαίνει για να έχει το σωστό δρόμο, να μη γίνονται αυτά που γίνονται σήμερα έξω στην κοινωνία».

Ξέρω πολύ καλά ότι περισσότερα από τα μισά έργα του τα έχει χαρίσει γενναιόδωρα σε φίλους και γνωστούς και συνεχίζει να τα χαρίζει. Και χαίρομαι γιατί με την παράθεση των έργων του που ακολουθεί εδώ, προλαβαίνω να τα διασώσω, σε έντυπη - φωτογραφική, έστω, μορφή.

Στην σύγχρονη μεταμοντέρνα εποχή της παγκοσμιοποίησης, της μίμησης του πολιτισμού και τρόπου ζωής της Δύσης, της μαζικής μετανάστευσης, της ηλεκτρονικής διαμεσολάβησης αλλά και του καταναλωτισμού με το χρήμα ως κυρίαρχο μέτρο των πάντων, η τέχνη του λαϊκού ζωγράφου ίσως να συγκρίνεται με μια αφελή ενασχόληση για... συνταξιούχους. Στη δημιουργία αυτής της εντύπωσης αυτής θα συνδράμει έπειτα, ο νεοπλουτισμός, η νόθα και απότομη ελληνική αστικοποίηση και τα ήθη της σύγχρονης αστικής τάξης, με την τεράστια διεθνή (όχι απλώς ελληνική) αριθμητική διόγκωσή της, οριζοντίως και καθέτως, με πλήθος διαβαθμίσεων ως προς το χρήμα, αλλά με ενιαία νοοτροπία και ιδεολογία. Και είναι, ταυτόχρονα, αυτή η φθαρμένη ιδεολογία και η συνοδευτική της έννοια της εξέλιξης (είναι πολλοί οι ανάλογοι χαρακτηρισμοί που μπορεί κανείς να τους δώσει), που θα κάνει ακόμα πιο δύσκολη τη στρόφη του σύγχρονου μεταμοντέρνου ανθρώπου στην απλότητα. Η ουσιαστική επικοινωνία και η έκφραση των συναισθημάτων σε μια σχεδόν διαλεκτική σχέση με τον δύσκολο αγώνα για επιβίωση, τα οποία χαρακτήριζαν την προ-αστική κοινωνία και αποτελούν το

ζωγραφικό αντικείμενο του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, φαίνεται πως ήταν μοιραίο να βαλτώσουν στο απέραντο τέλμα της νεότερης αστικοποίησης...

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Α΄

ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ

ΠΑΡΑΘΕΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΤΣΑΝΑΣΙΔΗ.

Εικόνα 1. Ο τρύγος.



Διαστάσεις: 49 X 30.

Εικόνα 2. Το μάζεμα της ελιάς.



Διαστάσεις: 46 X 29.

Εικόνα 3. Το όργωμα και η σπορά.



Διαστάσεις: 42 X 26.

Εικόνα 4. Το θέρισμα (α).



Διαστάσεις: 51 X 35.

Εικόνα 5. Το θέρισμα (β).



Διαστάσεις: 25 X 25.

Εικόνα 6. Το θέρισμα (γ).



Διαστάσεις: 46 X 29.

Εικόνα 7. Το θέρισμα (δ).



Διαστάσεις: 31 X 30.

Εικόνα 8. Το αλώνισμα και το λίγνισμα.



Διαστάσεις: 34 X 34.

Εικόνα 9. Η βοσκή (α).



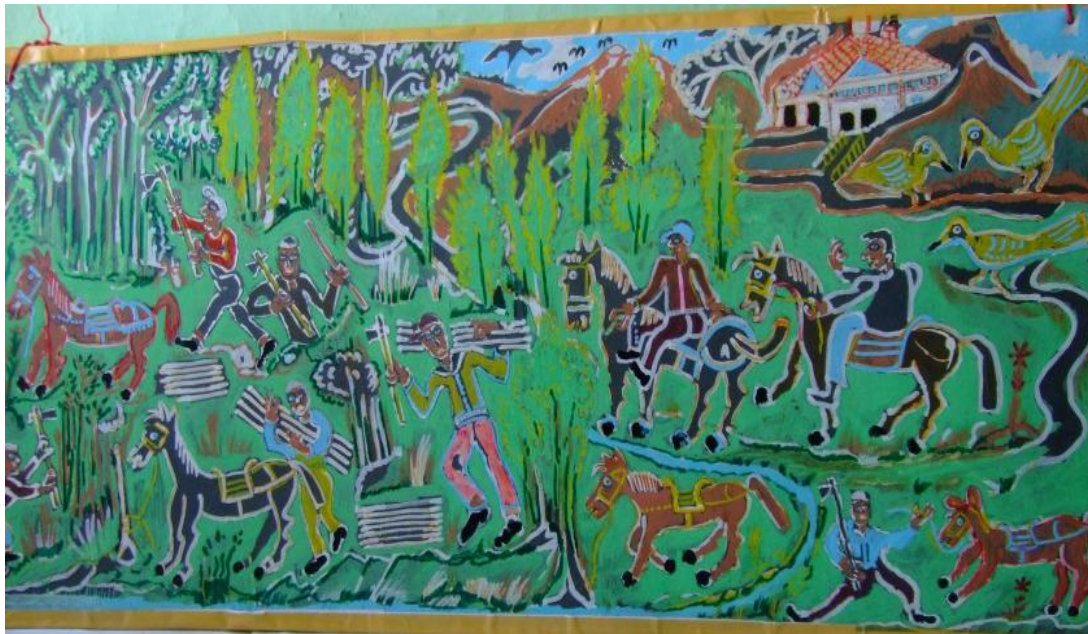
Διαστάσεις: 46 X 34.

Εικόνα 10. Η βοσκή (β).



Διαστάσεις: 46 X 29.

Εικόνα 11. Η υλοτομία.



Διαστάσεις: 51 X 26.

Εικόνα 12. Το κυνήγι.



Διαστάσεις: 46 X 29.

Εικόνα 13. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (α).



Διαστάσεις: 51 X 26.

Εικόνα 14. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (β).



Διαστάσεις: 45 X 27.

Εικόνα 15. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (γ).



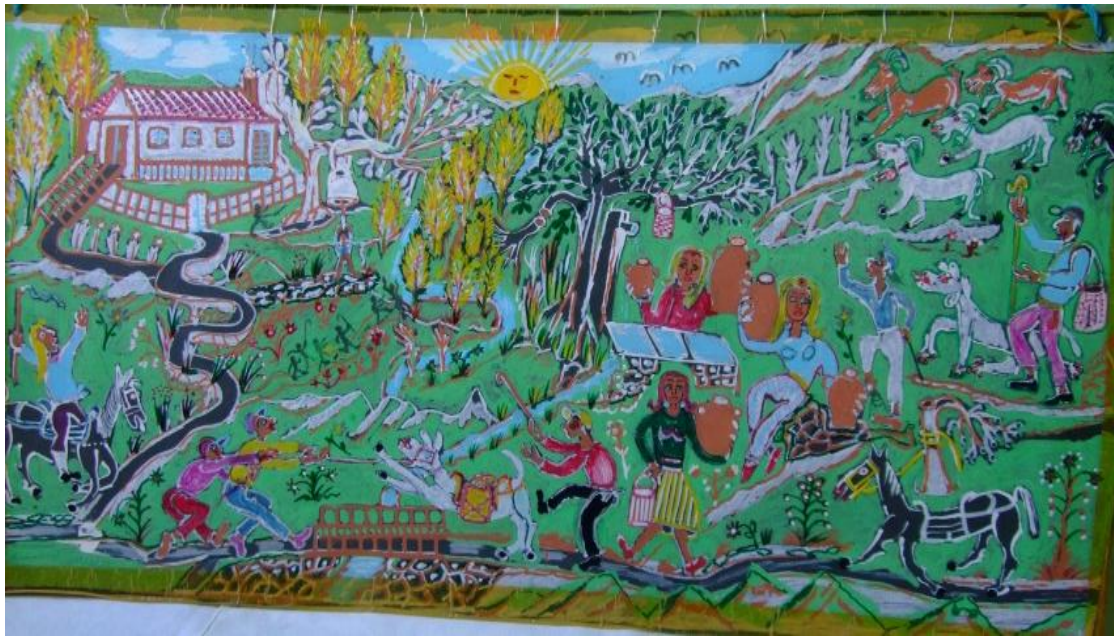
Διαστάσεις: 44 X 34.

Εικόνα 16. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (δ).



Διαστάσεις: 52 X 34.

Εικόνα 17. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (ε).



Διαστάσεις: 46 X 25.

Εικόνα 18. Σκηνές καθημερινότητας στο χωριό (στ).



Διαστάσεις: 42 X 28.

Εικόνα 19. Ο καβαλάρης.



Διαστάσεις: 25 X 25.

Εικόνα 20. Κολύμπι στο ποτάμι.



Διαστάσεις: 38 X 39.

Εικόνα 21. Το γλέντι.



Διαστάσεις: 50 X 25.

Εικόνα 22. Στο μονοπάτι.



Διαστάσεις: 50 X 35.

Εικόνα 23. Η συνάντηση στη βρύση.



Διαστάσεις: 58 X 30.

Εικόνα 24. Η ύπαιθρος και το ανθρωπόμορφο ποτάμι.



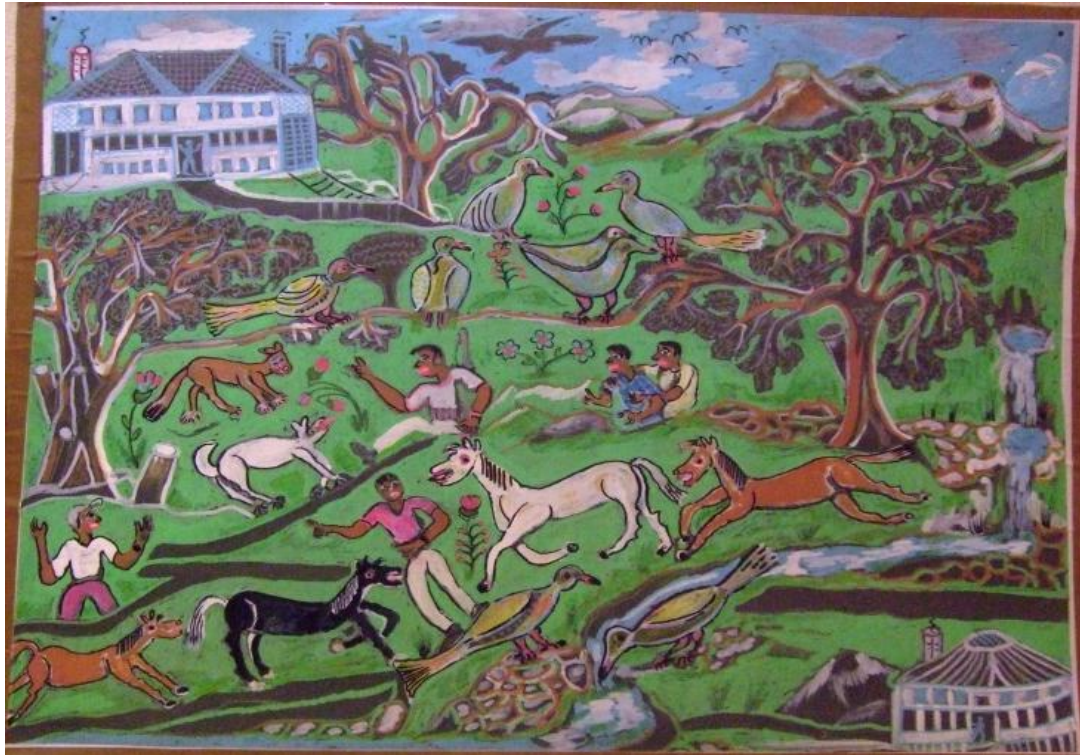
Διαστάσεις: 49 X 27.

Εικόνα 25. Ζωγραφικά υποσύνολα ζωικών και ανθρώπινων μορφών.



Διαστάσεις: 46 X 29.

Εικόνα 26. Συμμετρία και αρμονία στη φύση.



Διαστάσεις: 39 X 33.

Εικόνα 27. Το ποδόσφαιρο (α).



Διαστάσεις: 46 X 33.

Εικόνα 28. Το ποδόσφαιρο (β).



Διαστάσεις: 49 X 31.

Εικόνα 29. Το ποδόσφαιρο (γ).



Διαστάσεις: 120 X 53.

Εικόνα 30. Οι «ξένοι» στο χωριό. Οι περιηγητές.



Διαστάσεις: 45 X 33.

Εικόνα 31. Η μετανάστευση.

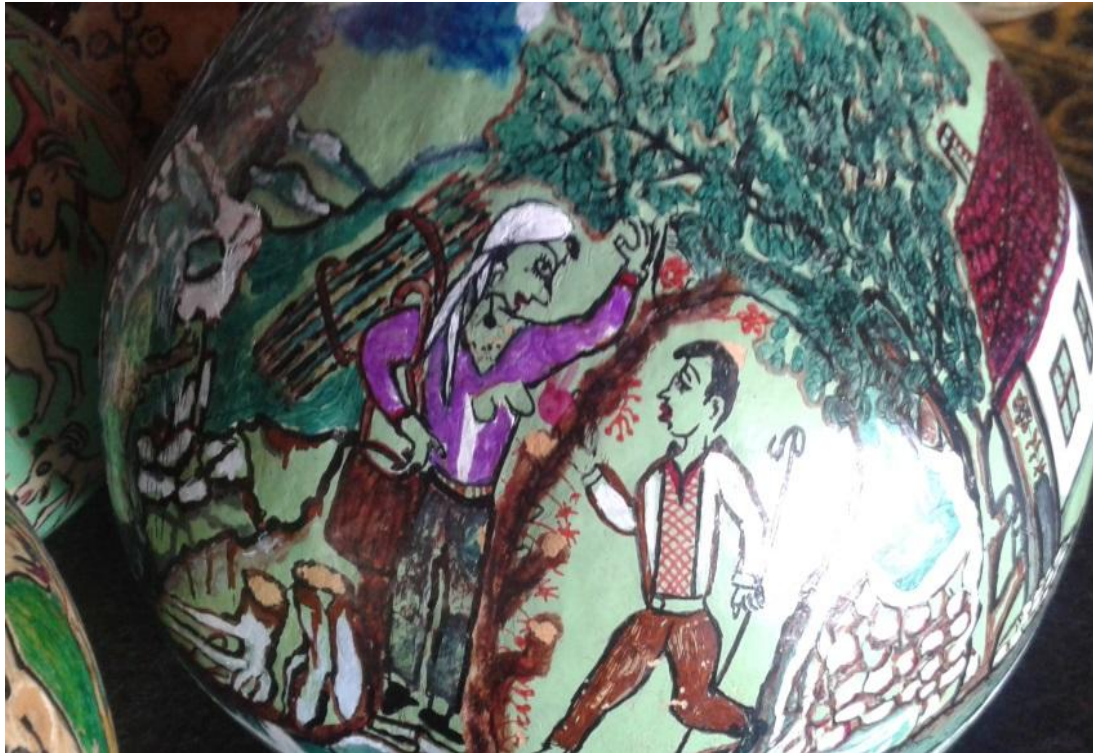


Διαστάσεις: 44 X 31.

Εικόνα 32. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (α).



Εικόνα 33. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (β).



Εικόνα 34. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (γ).



Εικόνα 35. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (δ).



Εικόνα 36. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (ε).



Εικόνα 37. Ζωγραφική σε αποξηραμένη κολοκύθα (στ).



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Β΄

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ

(18^{ος} – 19^{ος} αιώνας)

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΑΚΟΣΜΟ ΤΩΝ ΑΡΧΟΝΤΙΚΩΝ ΤΗΣ ΣΙΑΤΙΣΤΑΣ.

Εικόνα 1. Η Φραγκφούρτη στο Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα.



Τοιχογραφία με παράσταση της Φραγκφούρτης, από δωμάτιο του ισογείου, 1844, Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 2. Ο Αυστριακός Ουσάρος στο Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα.



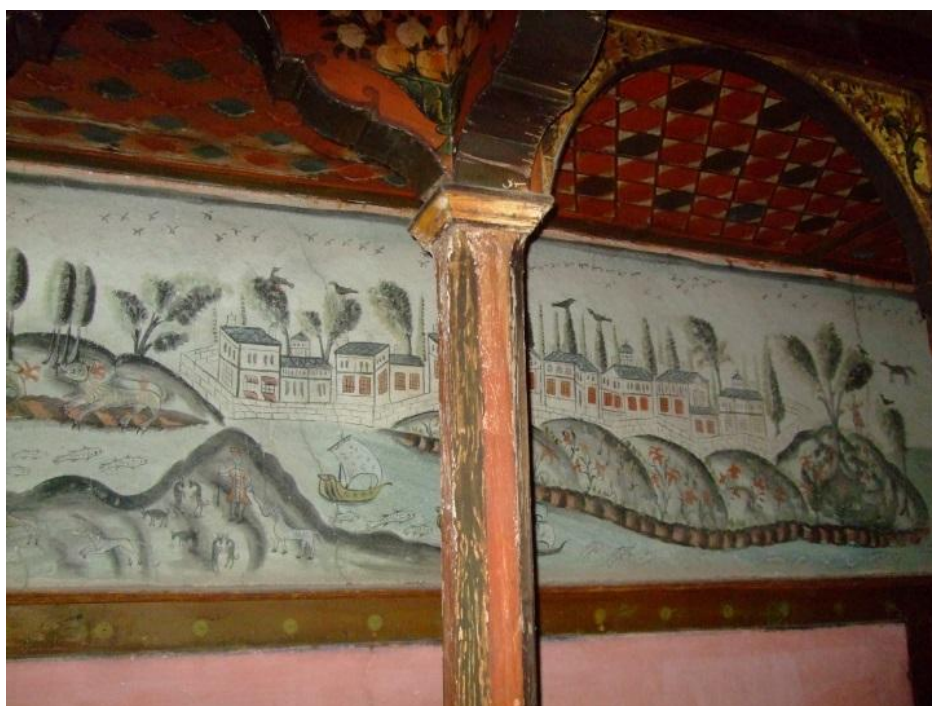
Από τον «ηλιακό», 1844, Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα. Πηγή: Ελληνική Μακεδονία, Ιστορία και πολιτισμός από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. http://www.imma.edu.gr/macher/hm/hm_main.php?el προσπελάστηκε 10/4/2017.

Εικόνα 3. Τοιχογραφία στο Αρχοντικό Μανούση.



Τοιχογραφία του πρώτου ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 4. Τοιχογραφία του ορόφου στο Αρχοντικό Μανούση.



Τοιχογραφία του πρώτου ορόφου με διακοσμημένη κολόνα που κρατάει τα τόξα, 1762 – 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 5. Διακοσμημένη οροφή στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, 1762-1763, Αρχοντικό Μανούση. Πηγή: Ελληνική Μακεδονία, Ιστορία και πολιτισμός από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. http://www.imma.edu.gr/macher/hm/hm_main.php?el προσπελάστηκε 10/4/2017.

Εικόνα 6. Ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Ζωγραφικός διάκοσμος του πρώτου ορόφου, 1762 – 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 7. Τοιχογραφία στο Αρχοντικό Μανούση.



Από τον «ηλιακό», απεικονίζεται κάποιο φανταστικό όρνιο ή πτηνό που κατασπαράζει ένα φίδι, αναγράφεται η χρονολογία 1789, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 8. Τοιχογραφία στο Αρχοντικό Μανούση.



Τοιχογραφία από τον πρώτο όροφο, κάτω από τη σκάλα που οδηγεί στο δεύτερο όροφο, το ανώι, 1762-1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 9. Ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 10. Ξυλόγλυπτες οροφές και ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Ξυλόγλυπτες οροφές και ζωγραφικός διάκοσμος στο σημείο που συνδέονται τα τόξα και οι κολόνες που τα κρατούν, 1762 – 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 11. Ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 12. Ξυλόγλυπτη οροφή στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 13. Διακοσμημένη - ξυλόγλυπτη οροφή στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 14. Τοιχογραφία – Πιθανή απεικόνιση της Σιάτιστας στο Αρχοντικό Μανούση.



Τοιχογραφία – Πιθανολογείται ότι πρόκειται για απεικόνιση της Σιάτιστας στο Αρχοντικό Μανούση από δωμάτιο του ορόφου, 1762 – 1763. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 15. Ξυλόγλυπτος διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



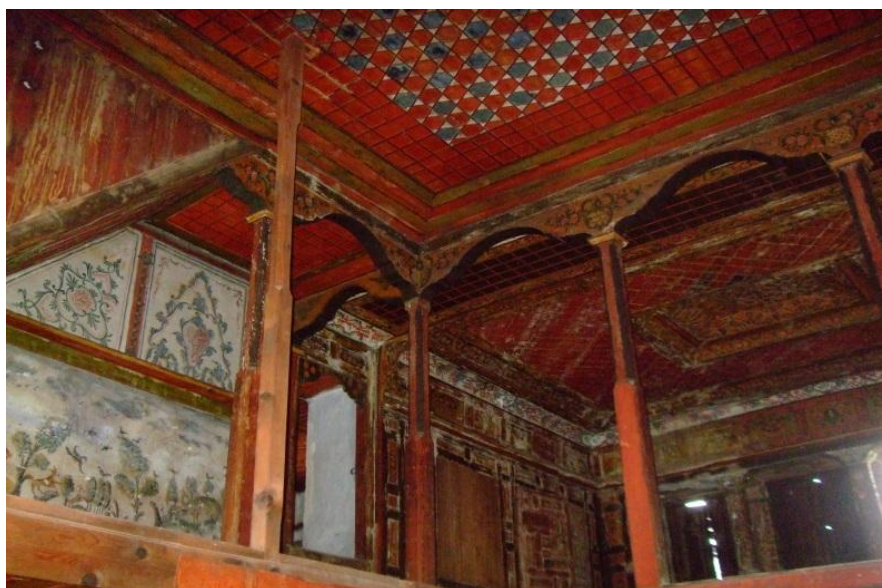
Από δωμάτιο του ορόφου, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 16. Ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Από δωμάτιο του ορόφου, φρουτιέρα πλαισιωμένη με άνθη και παραπέτασμα με πτυχές, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 17. Τοιχογραφίες και ξυλόγλυπτος διάκοσμος στο Αρχοντικό Μανούση.



Ξυλόγλυπτος και ζωγραφικός διάκοσμος στον πρώτο όροφο, 1762 - 1763, Αρχοντικό Μανούση, (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 18. Φεγγίτης με διακόσμηση στο Αρχοντικό Νεραντζόπουλου.



Φεγγίτης με διακόσμηση από χρωματιστά γυαλιά (vitraux) και επιγραφή, από το δεύτερο όροφο, 1755, Σιάτισσα, Αρχοντικό Νεραντζόπουλου. Πηγή: Ελληνική Μακεδονία, Ιστορία και πολιτισμός από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. http://www.imma.edu.gr/macher/hm/hm_main.php?ei (προσπελάστηκε 10/4/2017).

Εικόνα 19. Τοιχογραφία - Παράσταση "Απόλλων Πύθιον κτείνων" στο Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη.



Τοιχογραφία – Παράσταση «Απόλλων Πύθιον κτείνων» από το «Πάνθεον», 1811, Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 20. Τοιχογραφία - Παράσταση "Η αρπαγή της Περσεφόνης" στο Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη.



Τοιχογραφία – Παράσταση «Η αρπαγή της Περσεφόνης» από το «Πάνθεον», 1811, Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη. Πηγή: Ελληνική Μακεδονία, Ιστορία και πολιτισμός από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα.
http://www.imma.edu.gr/macher/hm/hm_main.php?ei (προσπελάστηκε 10/4/2017).

Εικόνα 21. Τοιχογραφία - Παράσταση "Χίμαιρα" στο Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη.



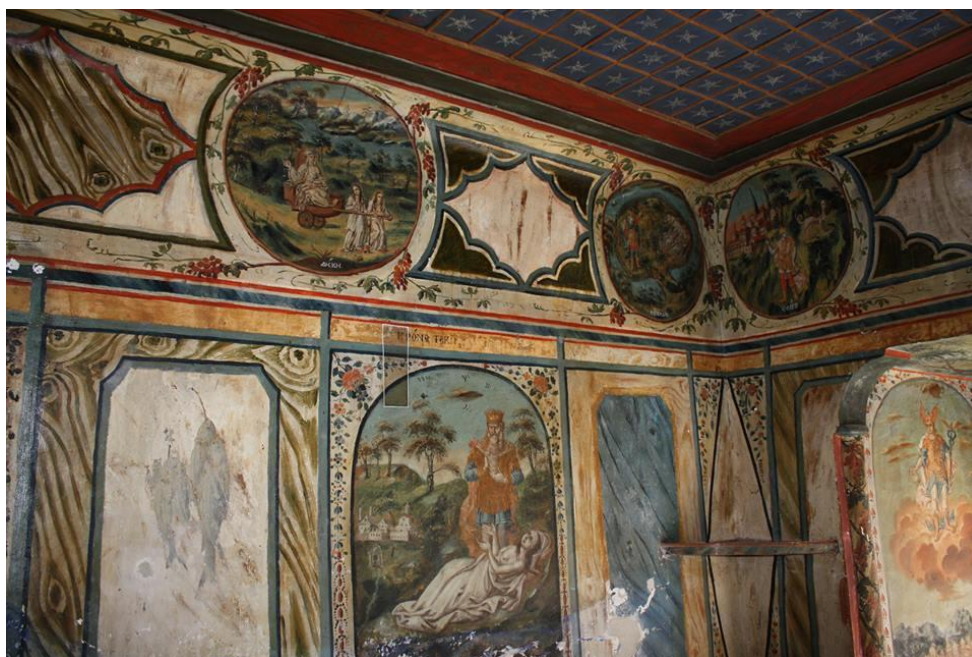
Τοιχογραφία – Παράσταση «Χίμαιρα» από το «Πάνθεον», 1811, Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 22. Τοιχογραφία - Παράσταση "Μούσαι και Απόλλων" στο Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη.



Τοιχογραφία – Παράσταση «Μούσαι και Απόλλων» από το «Πάνθεον», 1811, Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 23. Ζωγραφικός διάκοσμος στο Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη.



Τοιχογραφίες – Ζωγραφικός διάκοσμος με απομιμήσεις ορθομαρμάρωσης από το «Πάνθεον», 1811, Αρχοντικό Χατζημιχαήλ - Κανατσούλη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 24. Η Κωνσταντινούπολη στο Αρχοντικό της Πούλκως.



Η Κωνσταντινούπολη του Αρχοντικού της Πούλκως όπου πιθανόν αποδίδεται η πολιορκία της από τους Τούρκους, από τον «μπας-οντά», 1752 - 1759. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 25. Τοιχογραφία - Παράσταση της υδρογείου στο Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα.



Τοιχογραφία – Απεικόνιση φανταστικού όρνιου ή πτηνού με στέμμα που κατασπαράζει ένα φίδι πετώντας πάνω από την Υδρογείο την οποία κρατούν δύο λέοντες στο Αρχοντικό Αργυριάδη - Μαλιόγκα, 1844. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 26. Η Κωνσταντινούπολη στο Αρχοντικό Τζώνου.



Η Κωνσταντινούπολη του Αρχοντικού Τζώνου, 1756. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 27. Τοιχογραφία με απεικόνιση της εποχής του "Χειμώνα" στο Αρχοντικό Λιούταρη.



Τοιχογραφία με απεικόνιση της εποχής του «Χειμώνα», μέσα 19^{ου} αι., Αρχοντικό Λιούταρη. Πηγή: Ελληνική Μακεδονία, Ιστορία και πολιτισμός από την αρχαιότητα μέχρι σήμερα. http://www.imma.edu.gr/macher/hm/hm_main.php?el (προσπελάστηκε 10/4/2017).

Εικόνα 28. Η Κωνσταντινούπολη στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



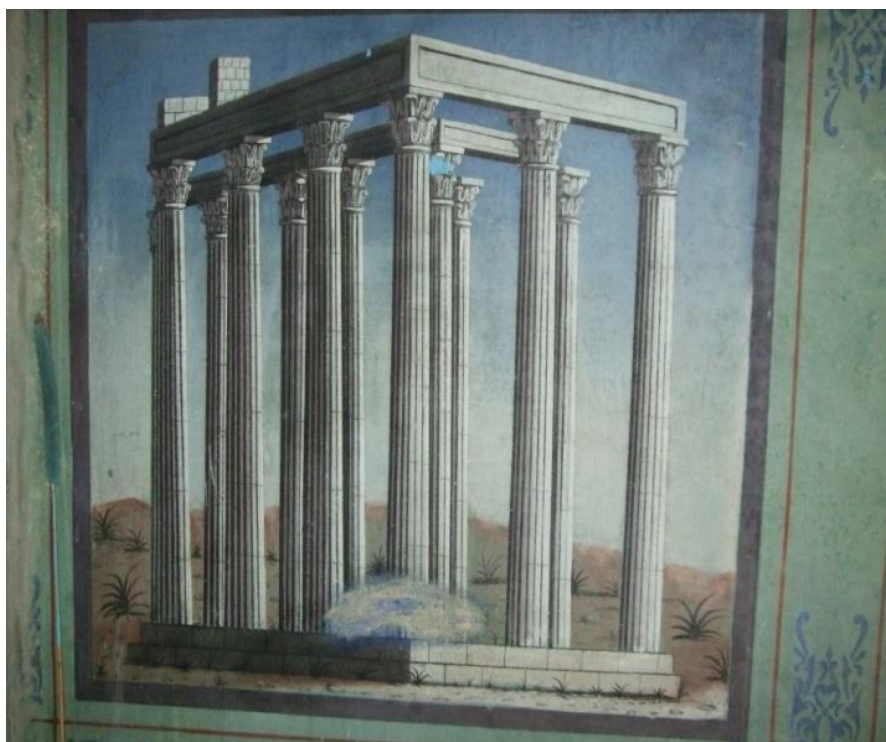
Τοιχογραφία με παράσταση της Κωνσταντινούπολης, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 29. Η Πύλη του Αδριανού στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση της Πύλης του Αδριανού, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 30. Οι Στύλοι του Ολυμπίου Διός στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



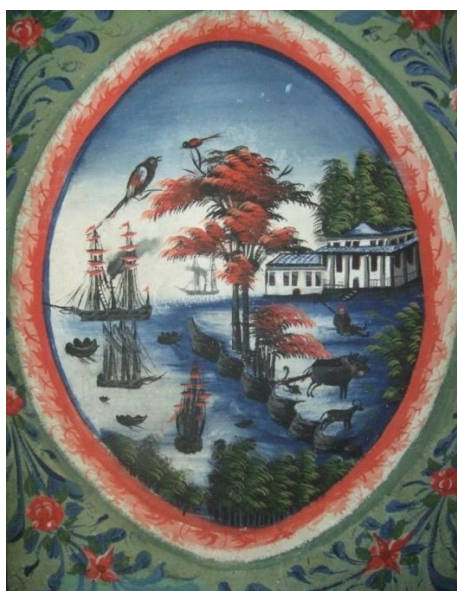
Τοιχογραφία με παράσταση των Στύλων του Ολυμπίου Διός, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 31. Ο Καντεμίρ στην Πριγκιπώνησο στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση του Καντεμίρ, της οικογένειάς του και των μουσικών στην Πριγκιπώνησο της Κωνσταντινούπολης, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 32. Ψευτοκορνίζα στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία - ψευτοκορνίζα, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 33. Ψευτοκορνίζα στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση παραθαλάσσιας πόλης, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 34. Τοιχογραφία με παράθυρο και εξωτερικό σκηνικό στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση παραθύρου και εξωτερικού σκηνικού, από δωμάτιο του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 35. Τοιχογραφία - Παράσταση του οικοδεσπότη στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση του οικοδεσπότη, πίσω από την είσοδο δωματίου του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 36. Ο δικέφαλος αετός στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση του δικέφαλου αετού, πάνω από παράθυρο δωματίου του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 37. Ο Κολοσσός της Ρόδου στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία με παράσταση του Κολοσσού της Ρόδου, στο λαμπά παραθύρου δωματίου του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 38. Τοιχογραφία με ζωικές μορφές (κτήνη) στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία αναπαράσταση με ζωικές μορφές (κτήνη) πάνω από παράθυρο δωματίου του ορόφου, β' μισό 19^{ου} αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

Εικόνα 39. Τοιχογραφία ρόδακα στο Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη.



Τοιχογραφία ρόδακα πάνω από παράθυρο δωματίου του ορόφου, β' μισό 19ου αι., Αρχοντικό Κερατζή - Τσανασίδη. (Προσωπικό αρχείο).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ ΑΝΑΦΟΡΑΣ

- Αλεξιάκης Ελευθέριος, Βραχιονίδου Μαρία και Οικονόμου Ανδρομάχη, *Ανθρωπολογία και Συμβολισμός στην Ελλάδα*, εκδ. Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας, Αθήνα, 2008.
- Αλεξιάδης Αλ. Μηνάς, *Δίκαιο και Λαϊκός Πολιτισμός*, εκδ. Γρηγόρη, Αθήνα, 2017.
- Αλεξιάδης Μηνάς, Ξανθάκου Πόπη (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία, Δ΄ Διεθνές Συνέδριο Καρπαθιακής Λαογραφίας*, Πρακτικά Συνεδρίου, εκδ. «Κατερίνα Μαρινάκη – Μικρές Κυκλάδες» Αθήνα, 2016.
- Αλεξιάδης Μηνάς (επιμ.), *Κάρπαθος και Λαογραφία, Πρακτικά Γ΄ Διεθνούς Συνεδρίου Καρπαθιακής Λαογραφίας (2006)*, εκδ. Πνευματικό Κέντρο Δήμου Καρπάθου, Αθήνα, 2008.
- Αλεξιάδης Μηνάς, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Λαογραφία. Δελτίον της Ελληνικής Λαογραφικής Εταιρείας Τόμος ΜΒ΄ (42), 2010-2012, Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου, 1909 – 2009, 100 χρόνια Ελληνικής λαογραφίας*, Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2009, Αθήνα, 2013.
- Ασδραχάς Σπύρος, *Η οικονομική δομή των Βαλκανικών χωρών στα χρόνια της Οθωμανικής κυριαρχίας, ιε΄ - ιθ΄ αι.*, εκδ. ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1979.
- Αυδίκος Ευάγγελος (επιμ.), *Ελληνική λαϊκή παράδοση. Από το παρελθόν στο μέλλον*, εκδ. Αλέξανδρος, Αθήνα, 2014.
- Βαρβούνης Μανόλης - Σέργης Μανόλης (επιμ.), *Ελληνική Λαογραφία, Ιστορικά, Θεωρητικά, Μεθοδολογικά, Θεματικές, (Συλλογικό), Β΄ τόμος, μέρος ΣΤ΄*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2012.
- Βαρβούνης Μανόλης, *Λαϊκή αυτοβιογραφία και ιστορική πραγματικότητα. Η περίπτωση των απομνημονευμάτων του Σάμιου οπλαρχηγού Ιωάννη Γιαγά (1912-1925)*, εκδ. Δημιουργία - Απ. Π. Χαρίσης, Αθήνα, 1994.
- Βαρβούνης Μανόλης, *Λαϊκή Αυτοβιογραφία και Ιστορική πραγματικότητα*, εκδ. Δημιουργία, Αθήνα, 1997.
- Βαρβούνης Μανόλης – Σέργης Μανόλης – Δαμιανού Δέσποινα – Μαχά-Μπιζούμη Νάντια – Θεοδωρίδου Γαρυφαλλιά (επιμ.), *Η Διαχείριση της Παράδοσης, Ο λαϊκός πολιτισμός ανάμεσα στο φολκλορισμό, στην πολιτιστική βιομηχανία και τις τεχνολογίες αιχμής*, (συλλογικό), εκδ. οίκος Κ & Μ. Σταμούλη, Θεσσαλονίκη, 2016.
- Βεϊκού Δέσποινα, Νομικού Ρίζου Δανάη, *ΣΙΑΤΙΣΤΑ, Ελληνική Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική*, Εκδ. Οίκος «ΜΕΛΙΣΣΑ», Αθήνα, 1989.
- Γαρίδης Μίλτος, *Διακοσμητική Ζωγραφική Βαλκάνια – Μικρασία, 18^{ος} - 19^{ος} αιώνας*, εκδ. Οίκος ΜΕΛΙΣΣΑ, Αθήνα, 1996.
- Γκίκας Γ., *Λαϊκή και ναϊφ ζωγραφική*, εκδ. Αστήρ Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1979.
- Δρουμπούκη Άννα – Μαρία, *Μνημεία της Λήθης, Ίχνη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην Ελλάδα και στην Ευρώπη*, εκδ. Πόλις, Αθήνα, 2014.

- Ζυγούρης Φίλιππος, *Ιστορικά σημειώματα περί Σιατίστης και λαογραφικά αυτής*, Ζωγράφου - Βώρου Θεοδώρα (επιμέλεια), εκδ. ART GRAPHIC, Νεάπολη Κοζάνης, 2010.
- Ζώρα Πόπη, *Ελληνική Τέχνη. Λαϊκή Τέχνη*, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα, 1994.
- Ζώρα Πόπη, «*Συμβολική και σημειωτική προσέγγιση της ελληνικής λαϊκής τέχνης*» *Λαογραφία*, τ. ΛΣΤ', 1993, σελ. 1-77.
- Ιακωβίδης Χρίστος, *Νεοελληνική Αρχιτεκτονική και Αστική Ιδεολογία*, εκδ. Δωδώνη, Αθήνα - Γιάννινα, 1982.
- Κακάμπουρα Ρέα, *Αφηγήσεις Ζωής, Η βιογραφική προσέγγιση στη σύγχρονη λαογραφική έρευνα*, εκδ. Διάδραση, Αθήνα, 2011.
- Καπνουκάγιας Κων. Χρίστος, *Ο Πατέρας μου*, [χωρίς εκδότη], Θεσσαλονίκη, 1972.
- Κατσουγκράκη Γιαννούλα, *Η λαϊκή ζωγραφική στη Λακωνία σήμερα: το παράδειγμα του Γιάγκου Θεοφίλη*, Διπλωματική Εργασία, Αθήνα, 2008.
- Κονταλέκα Ευαγγελία - Μούρτος Ιωάννης, *Η αρχιτεκτονική της κατοικίας στη Σιάτιστα (17^{ος} - 19^{ος} αιώνες)*, Ερευνητική εργασία, ΑΠΘ, Πολυτεχνική Σχολή, Τμήμα Αρχιτεκτόνων Μηχανικών, Θεσσαλονίκη, 2005.
- Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η καθημερινή ζωή των Νεοελλήνων (1700-1950)*, εκδ. ιδιωτική, Αθήνα, 2005.
- Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, Κούζας Γεώργιος (επιμ.), *Η έρευνα και διδασκαλία του υλικού πολιτισμού των νεώτερων χρόνων στα ελληνικά πανεπιστήμια*, Πρακτικά Επιστημονικού Συνεδρίου ΕΚΠΑ, Τμήμα Φιλολογίας, Τομέας Βυζαντινής Φιλολογίας και Λαογραφίας, Αθήνα, 2010.
- Κυριακίδου - Νέστορος Άλκη: *Λαογραφικά Μελετήματα II*, εκδ. Πορεία, Αθήνα, 1993.
- Λαμψίδου Ουρανία, *Αυτοβιογραφία του πατέρα μου*, εκδ. Γαβριηλίδης, Αθήνα, 2014.
- Λίνχαρντ Γκ., *Κοινωνική Ανθρωπολογία Η Κοινωνική Ανθρωπολογία στην Ελλάδα*, Τσαούσης Δ (επιμέλεια), εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1994.
- Λουκάτος Δημήτριος, *Σύγχρονα Λαογραφικά*, εκδ. Φιλιππότη, Αθήνα, 2003.
- Λυδάκη Άννα, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 2012.
- Μακρής Κίτσος, *Η Λαϊκή Τέχνη και ο Κίτσος Μακρής*, επιμέλεια και έκδοση Καλλιτεχνικού Πνευματικού Κέντρου ΩΡΑ, Αθήνα, 1972.
- Μέγας Γ. Α., *Σιάτιστα, τα αρχοντικά της, τα τραγούδια της και οι μουσικοί της*, Αθήνα, 1963.
- Μέγας Γ. Α., *Ζητήματα Ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής, Ανάτυπον εκ της Λαογραφίας* τόμ. ΙΔ', Αθήναι, 1952.
- Μελετόπουλος Ιωάν. *Η ιστορία της Νεωτέρας Ελλάδος εις την Λαϊκήν Εικονογραφίαν*, Αθήνα, 1968.
- Μερακλής Γ. Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία*, τ. Α' «Κοινωνική συγκρότηση», εκδ. Οδυσσεάς, Αθήνα, 1998.

- Μερακλής Γ. Μιχαήλ, *Ελληνική Λαογραφία, τ. Γ' «Λαϊκή τέχνη»*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1992.
- Μερακλής Μ. «*Ελληνική Λαογραφία Κοινωνική Συγκρότηση Ήθη και Έθιμα Λαϊκή τέχνη*», εκδ. Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα, 2011.
- Μερακλής Μ., Παπαντωνάκης Γ., Ζαφειρόπουλος Χρ., Καπλάνογλου Μ., Κατσαδώρας Γ. (επιμ.), *Το παραμύθι από τους αδελφούς Grimm στην εποχή μας Διάδοση και μελέτη*, Μερακλής Μ., Παπαντωνάκης Γ., Ζαφειρόπουλος Χρ., Καπλάνογλου Μ., Κατσαδώρας Γ. (επιμ.), εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2017.
- Μουτσόπουλος Ν. Κ., *Παραδοσιακή Αρχιτεκτονική της Μακεδονίας 15ος - 19ος αιώνας*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 1993.
- Μουτσόπουλος Ν., *Τα αρχοντικά της Σιάτιστας*, Επιστημονική Επετηρίδα της Πολυτεχνικής Σχολής του Α.Π.Θ., Θεσσαλονίκη, 1964.
- Μπενβενίστε Ρίκα, «*Μνήμη και Ιστοριογραφία*», *Διαδρομές και Τόποι της Μνήμης*, επιμ. Ρ. Μπενβενίστε - Θ. Παραδέλλης, Αθήνα, 1999.
- Μως Μαρσέλ, *Το Δώρο Μορφές και λειτουργίες της ανταλλαγής*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1979.
- Νιτσιάκος Βασίλης, *Στο σύνορο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2010.
- Νιτσιάκος Βασίλης, *Οι ορεινές κοινότητες της Βόρειας Πίνδου – Στον απόηχο της μακράς διάρκειας*, εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 1995.
- Ντυμπύ Ζωρζ, *Τέχνη και Κοινωνία στο Μεσαίωνα*, εκδ. Μικρή Άρκτος, Αθήνα, 2000.
- Παναγιωτόπουλος Ι. Μ. «*Η Ελληνική Επανάσταση και η λαϊκή τέχνη*», άρθρο, Εφημερίδα του Κέντρου ενότητας και μελέτης - προβολής των αξιών μας: «*Ενωμένη Ρωμηοσύνη*». Θεσσαλονίκη, 2012.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης, *Η ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του δεκάτου ενάτου αιώνα*, Διδακτορική διατριβή ΑΠΘ, εκδ. Π. Πουρναρά, Θεσσαλονίκη, 1978.
- Πετρής Γιώργος, *Λαϊκή Ζωγραφική*, εκδ. Γνώση, Αθήνα, 1988.
- Πικιώνης Δημήτρης, *Η λαϊκή μας τέχνη κι εμείς*, Φιλική Εταιρεία, 4, 1925.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια Λαογραφικής Θεωρίας*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 2011.
- Πούχνερ Βάλτερ, *Σύγχρονοι προβληματισμοί για τα λαογραφικά μουσεία*, Λαογραφία 36 (1990-92).
- Πούχνερ Βάλτερ, *Δοκίμια για τη λαογραφική θεωρία και τη φιλοσοφία του πολιτισμού*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2014.
- Ρόκου Βασιλική, *Τα βυρσοδεψία των Ιωαννίνων. Από το εργαστήριο στο "εργοστάσιο" της βιοτεχνικής πόλης*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 2004.
- Σαματούρας Γιώργος, *Δώδεκα λαϊκοί Ζωγράφοι*, τυπογραφείο Μανούτιος του Χρήστου Μανουσαρίδη, Αθήνα, 1974.
- Σέργης Γ. Μανόλης, *Διαβατήριες Τελετουργίες στον Μικρασιατικό Πόντο (Μέσα 19^{ου} αιώνα - 1922): Γέννηση – Γάμος - Θάνατος*, εκδ. Ηρόδοτος, Αθήνα, 2007.
- Σταμέλος Δ. «*Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη. Πηγές, προσανατολισμοί και κατακτήσεις από τον ΙΣΤ' αιώνα ως την εποχή μας*», εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1993.

- Στέφου Ζωή (επιμ.), *Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας με έμφαση στους Δυτικομακεδόνες απόδημους στις Βαλκανικές χώρες (15ος αιώνας ως το 1912)*, εκδ. Μανούσεια Δημόσια Βιβλιοθήκη Σιάτιστας, Σιάτιστα, 2003.
- Σύλλογος Αμπελουργών - Οινοπαραγωγών Σιάτιστας «ο Άγιος Τρύφων», Μπόντα - Ντουμανάκη Καλλιόπη (επιμ.), *Σιατιστινή αμπελουργία και οινοποίηση Μια παράδοση αιώνων...*, Τυπογραφείο «Ίριδα» Κοζάνη, Σιάτιστα, 2013.
- Τσανασίδης Χρήστος, *Και όμως οι τοίχοι... μιλάνε!*, Εκδ. Αδελφοί Βλάσση, Αθήνα, 2014.
- Τσιόδουλος Στέφανος, *Η ζωγραφική των σπιτιών του Ζαγορίου. Τέλη 18^{ου} – αρχές 20ού αιώνα. Ιστορική και πολιτισμική προσέγγιση*, Ριζάρειο Ίδρυμα, Αθήνα, 2009.
- Φίλιας Βασίλης, *Κοινωνία και Εξουσία στην Ελλάδα, Η νόθα αστικοποίηση 1800 - 1864*, εκδ. Gutenberg, Αθήνα, 1985.
- Χαϊμαλά Μαρία, *Συμβολή στη μελέτη της λαϊκής ζωγραφικής. Γιάννης Μητράκας: Βυζαντινές και λαϊκές επιδράσεις στο έργο ενός αυτοδίδακτου ζωγράφου*, Διπλωματική εργασία, ΕΚΠΑ, κατεύθυνση: Λαογραφία και Πολιτισμός, Αθήνα, 2008.
- Χανδακά Σοφία (επιμ.), *Λαϊκή Τέχνη. Νέα ευρήματα - Νέες ερμηνείες*, πρακτικά Συνεδρίου προς τιμήν της Πόπης Ζώρα, 2-5 Νοεμβρίου 2006, Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη, 2015.
- Χατζητάκη - Καψωμένου Χρ. (επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Πολιτισμός: Λαογραφία και Ιστορία, συνέδριο στη μνήμη της Άλκης Κυριακίδου - Νέστορος*, εκδ. Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη, 2001.
- Χρήστου Χρυσάνθος, *Η λαϊκή Ζωγραφική, Αφιέρωμα: Η άνθιση της λαϊκής τέχνης*, άρθρο, Εφημερίδα Η ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΗ.
- Χρυσανθοπούλου Βασιλική, *Η Ελληνική διασπορά στην Αυστραλία*, Κόντης Αντώνης – Τάτσης Νικόλαος (επιμ.), εκδ. Παπαζήση, Αθήνα, 2012.
- Abrams Lyηη, *Θεωρία Προφορικής Ιστορίας*, Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν (επιμ.), εκδ. Πλέθρον, Αθήνα, 2014.
- Bausinger Hermann, *Ο λαϊκός πολιτισμός στον κόσμο της τεχνολογίας*, Μετάφραση Μαριάνθη Καπλάνογλου - Αρετή Κοντογιώργη, επιμέλεια: Μαριάνθη Καπλάνογλου, εκδ. Πατάκη, Αθήνα, 2009.
- Buttitta Ant., *Λαϊκή και αστική τέχνη*, μτφρ. Μ. Μερακλή, Νέα Δομή, τ. 2, 1976.
- Cowan Jane, *Η πολιτική του σώματος*, εκδ. Αλεξάνδρεια, Αθήνα, 1998.
- Gillis R. John, *"Memory and Identity: The History of a Relationship"* στο: *Commemorations: The Politics of National Identity*, Princeton University Press, Πρίνστον, 1994.
- Halbwachs Maurice, *Τα κοινωνικά Πλαίσια της Μνήμης*, εκδ. Νεφέλη, Αθήνα, 2013.
- Hendry Joy, *Οι κόσμοι που μοιραζόμαστε, Εισαγωγή στην πολιτισμική και κοινωνική Ανθρωπολογία*, Επιμέλεια: Έλια Πετρίδου, Μετάφραση: Χρυσούλα Μεντζαλιρά, Εκδ. Κριτική, Αθήνα, 2011.

- Natale Spineto, Facchini Fiorenzo, Ries Julien, *Τα σύμβολα στην ιστορία του ανθρώπου*, εκδ. Jaka Book Μιλάνο - Κυβέλη, Αθήνα, 2002.
- Ricoeur P., *“La memoire, l’ histoire, l’ oubli”*, Παρίσι, 2000.

ΓΕΝΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Αποστόλου Ι., *Ιστορία της Σιατίστης*, Δαπάνη Δούκα Δ. Σαχίνη, αντίτυπο Α', εκδοτικός οίκος Δημητρίου Α.Ε., Αθήνα.
- Βαρσαμίδης Α., *Συμβολή στη Μελέτη της Λαϊκής Ζωγραφικής - Λαϊκής Αγιογραφίας (Δυτικής Μακεδονίας – Ηπείρου - Θεσσαλίας) 18ου - 19ου αι.*, Θεσσαλονίκη, 1990.
- Γκανούλης Γ., *Τα αρχοντικά της Σιάτιστας 16ος - 17ος αιώνας*, Μακεδονική ημερίδα τ. 15, 1939.
- Δαλακούρα Βερονίκη, *Ρίζες Ελλήνων Ανθρωπογεωγραφία της Ελλάδας Πόντιοι*, εκδ. Πήγασος, Αθήνα, 2009.
- Ζωγραφάκης Γ., *Τα αρχοντικά της Σιάτιστας*, Μακεδονική Ζωή, τ. 89.
- Κορρέ - Ζωγράφου Κατερίνα, *Η Ανθρώπινη Κεφαλή. Θέμα Αποτρεπτικό στη Νεοελληνική Λαϊκή Τέχνη*, δ.δ., Αθήνα, 1978.
- Κωτούλα Ε., *Τα αρχοντικά της Σιάτιστας*, ο φάρος της Β. Ελλάδος, τ. 1., 1939.
- Λάιος Γ., *Η Σιάτιστα και οι εμπορικοί οίκοι Χατζημιχαήλ και Μανούση (17ος - 19ος αιώνας)*, Μακεδονική Βιβλιοθήκη Δημοσιεύματα της Εταιρείας Μακεδονικών Σπουδών, Θεσσαλονίκη, 1982.
- Λυδάκης Στ., *Οι Έλληνες ναΐφ Ζωγράφοι*, ίδρυμα Παναγιώτη και Έφης Μιχελή, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 2002.
- Μακρής Κίτσος, *Η Λαϊκή Τέχνη του Πηλίου*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1975.
- Μάργαρης Νίκος, *Ποντιακός Ελληνισμός, Από την αρχαιότητα έως την Αυτοκρατορία του Πόντου και το Μεγάλο Ξεριζωμό*, Τέσσερα Πι Ειδικές εκδόσεις Α.Ε., Αθήνα, 2009.
- Μέγας Γ., *Η ελληνική Οικία. Ιστορική αυτής εξέλιξη και σχέση προς την οικοδομία των λαών της Βαλκανικής*, Αθήνα, 1949.
- Μιχελής Π., *Το ελληνικό λαϊκό σπίτι*, εκδόσεις Ε.Μ.Π., Αθήνα, 1981.
- Μουτσόπουλος Ν., *Μακεδονική Αρχιτεκτονική, Συμβολή εις την μελέτη της Ελληνικής οικίας*, Θεσσαλονίκη, 1971.
- Μουτσόπουλος Ν., *Κουδαραίοι Μακεδόνες και Ηπειρώτες Μάστορες*, ανάπτυπο από το λεύκωμα του ΤΕΕ: «Πρώτοι Έλληνες τεχνικοί», Αθήνα, 1976.
- Μουτσόπουλος Ν., *Η λαϊκή αρχιτεκτονική της Βέροιας*, Αθήνα, 1967.
- Μουτσόπουλος Ν., *Καστοριά, Τα αρχοντικά*, Αθήνα, 1962.
- Μπούρας Χ., *Γενική εισαγωγή (στην αντιμετώπιση της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής)*, Ε.Π.Α., τ. 1., Σπίτια της Σιάτιστας, Ε.Λ.Σ.
- Σπητέρης Τ. *«Οι Πρώτοι Σταθμοί της Νεοελληνικής Ζωγραφικής»*, ΦΠ, 1954.

- Συλλόγος Σιατιστέων Θεσσαλονίκης, *Σιατιστέων Μνήμη*, Λεύκωμα. Θεσσαλονίκη, 1972.
- Φιλίπιδης Δ., *Διακοσμητικές Τέχνες. Τρεις αιώνες τέχνης στην ελληνική αρχιτεκτονική*, εκδ. Μέλισσα, Αθήνα, 1998.
- Cirlot Juan - Eduardo, μετάφραση Ρήγα Καππάτου, *Το λεξικό των Συμβόλων*, εκδ. Κονιδάρη, Αθήνα, 1995.

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η παρούσα έρευνα έχει ως αντικείμενό της να ανατρέξει στο χρόνο και να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν μέσω της λαϊκής τέχνης. Είναι χωρισμένη σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος αφορά τις τοιχογραφίες και την εσωτερική διακόσμηση των Αρχοντικών του 18ου και του 19ου αιώνα στη Σιάτιστα. Αυτή η μικρή πόλη της Δυτικής Μακεδονίας (στο νομό Κοζάνης), είναι τόπος αναφοράς δεδομένου ότι τα Αρχοντικά της αποτελούν απτές μαρτυρίες της περιόδου της οικονομικής και, συνεπώς, πολιτιστικής της άνθησης. Το δεύτερο μέρος αφορά την τέχνη ενός σύγχρονου λαϊκού ζωγράφου που ζει στη Σιάτιστα και είναι ο πατέρας του συγγραφέα αυτής της μελέτης.

Στην αρχή της εργασίας γίνεται μια αναφορά στις λαογραφικές προσεγγίσεις με θέμα τη λαϊκή τέχνη και τη λαϊκή ζωγραφική. Έπειτα γίνεται μια παρουσίαση των κοινωνικο-οικονομικών και ιστορικο-ιδεολογικών συνθηκών οι οποίες ευνόησαν το χτίσιμο των Αρχοντικών της Σιάτιστας αλλά και τον τοιχογραφικό τους διάκοσμο. Μετά από την ανάλυση της εσωτερικής διακόσμησης των Αρχοντικών, στο μέτρο του δυνατού, το πρώτο μέρος κλείνει με παράθεση των λαϊκών ζωγράφων του 18ου και 19ου αιώνα που έδρασαν στη Σιάτιστα και της τεχνικής τους.

Στη συνέχεια ο αναγνώστης της μελέτης πληροφορείται για το κύριο θέμα της, τον σύγχρονο λαϊκό ζωγράφο και πατέρα του ερευνητή, τον Κωνσταντίνο Τσανασίδη, ο οποίος ζει στη Σιάτιστα, έχει τις ρίζες του στον Πόντο και του οποίου οι πρόγονοι ήρθαν στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα ως πρόσφυγες. Μέσα από την αφήγηση ζωής του, προσεγγίζουμε τις αξίες, τη μετα-μνήμη, τη νοοτροπία και την πολιτισμική του ταυτότητα. Όλα αυτά τα στοιχεία της προσωπικότητας του λαϊκού ζωγράφου είναι έκφραση των χαρακτηριστικών του τρόπου ζωής των προγόνων του στον Πόντο, αλλά και του τρόπου ζωής στη Σιάτιστα και παρουσιάζονται με μέσο το πινέλο του πάνω σε διάφορες ζωγραφικές επιφάνειες.

Κατόπιν, γίνεται μια εξέταση των θεματικών των έργων του λαϊκού καλλιτέχνη. Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί ως πηγή έμπνευσής του τη δική του φαντασία και επικαλείται τη μνήμη του με σκοπό να επιλέξει τα θέματα και τις μορφές ώστε να τις οργανώσει σε ένα ζωγραφικό σύνολο. Από τη μία πλευρά βλέπουμε εικόνες της αγροτικής και βουκολικής ζωής οι οποίες εντάσσονται στο πλαίσιο του προνεωτερικού χωριού. Από την άλλη, όμως υπάρχουν έργα στα οποία ο ζωγράφος αναμειγνύει το παραδοσιακό με το μοντέρνο και το τοπικό με το παγκοσμιοποιημένο παρουσιάζοντας τη μετανάστευση, το ποδόσφαιρο ή τους τουρίστες που εντυπωσιάζονται από την ομορφιά του φυσικού τοπίου και της ζωής του χωριού. Στη συνέχεια, εξετάζουμε τα χρώματα, τα συγκεκριμένα υλικά και τις τεχνικές της ζωγραφικής τέχνης του και αν ο λαϊκός ζωγράφος προσαρμόζεται ο ίδιος σε ένα καλλιτεχνικό πλαίσιο.

Τα έργα του Κωνσταντίνου Τσανασίδη, διαθέτουν, αφενός, έναν απόλυτα προσωπικό τόνο κυρίως στον τρόπο με τον οποίο συσχετίζει την απεικόνιση της φυσικής, κοινωνικής και σύγχρονης πραγματικότητας με τα σύμβολα και, αφετέρου, μια προσωπική ερμηνεία του κόσμου. Χρησιμοποιεί τη ζωγραφική του «λαϊκή» δεξιοτεχνία για να μορφοποιήσει εικαστικά τους εσωτερικούς δεσμούς της προνεωτερικής κοινότητας με μια πληθώρα αφηγηματικών παραστάσεων, άλλοτε ρεαλιστικά και άλλοτε λυρικά και ποιητικά για να εκφράσει την προσωπική του ερμηνεία του κόσμου, να μεταφερθεί ο ίδιος και να μεταφέρει και το θεατή των έργων του στην προνεωτερική εποχή με σκοπό να την εξιδανικεύσουν αμφότεροι.

Ο Τσανασίδης εξιδανικεύοντας και συνεχίζοντας την παράδοση που τη συνειδητοποιεί ως παρόν ενώ την ίδια στιγμή επιθυμεί και να εκφραστεί, όσο μπορεί, με έναν εκσυγχρονισμένο τρόπο, θα μπορούσε ίσως να θεωρηθεί ως μια μορφή ενεργητικής επιβίωσης - συνέχειας της παράδοσης.

Abstract

The subject of this research involves going back in the time and connecting the past with the present through popular art. It is divided in two parts: the first part concerns the frescos (wall-paintings) and the interior decoration of the bourgeois mansions of the 18th and 19th century in Siatista. This small town in Western Macedonia (County of Kozani) is a place of reference as its bourgeois mansions have witnessed its financial and consequently, cultural flourishing. The second part concerns the art of a contemporary popular artist who lives in Siatista and is the father of the writer of this study.

At the beginning of the project, there is mention in folkloric approaches concerning the subject of popular art and painting. Then, there follows a presentation of the social – financial and historical – ideological conditions which favored the construction of the bourgeois Mansions of Siatista and the creation of their wall decoration. An analysis of the interior decoration of these mansions, called “Archontika”, follows in the idea of measuring what is possible. At the end of the chapter, the popular artists who were active in Siatista in the 18th and 19th century are included with a reference to their technique.

Then, the reader delves into the main subject of the study: the popular artist and father of the researcher, Konstantinos Tsanasidis, who lives in Siatista but has his roots in Pontos (north of Turkey) and whose ancestors arrived in Greece as refugees at the beginning of the 20th century. Through the narration of his life (*histoire de vie*), we formulate a better understanding about his values, his memories, his mentality and his cultural identity. All these elements of the popular artist’s personality reflect the way of life of his ancestors, not only in the area of Pontos, but also in Siatista. These are portrayed on various surfaces with the help of his paintbrush. Subsequently, the various themes of his works are examined: the artist uses his imagination as a source of inspiration. He invokes his memories in order to select the appropriate themes and forms with the purpose of organizing them all in a painting ensemble. From the one side, we can see the pictures of the agricultural and bucolic life presented in the frame of a pre-modern village. From the other side, there are pieces of work in which the popular artist mixes the traditional with the modern and the local with the global as he depicts images of immigration, football games or just some tourists astonished by the natural landscape and life in the village.

After that, we examine the colors, the special materials and the techniques employed in his art and we search for an answer to the question of whether the popular artist is adapting himself to an artistic framework or not.

Konstantinos Tsanasidis’ pictures signify an absolutely personal style, mainly in connection to the way that he associates the natural, social and contemporary

reality with symbols. At the same time, they imply his individual interpretation of the world. He uses his “popular” artistic virtuosity in order to give form to the interior bonds of pre-modern society by means of several narrative representations, sometimes in a realistic way, while at other times in a more lyrical or poetic way. He tries to express his personal conception of the world. His goal is to transport himself and surely, the viewer of his paintings into the pre-modern society so that it can be idealized by both of them.

The popular artist, Konstantinos Tsanasidis, idealizes and continues the tradition which he perceives as being present time. At the same time, he tries to express himself in a modern manner. His way of creating art could be considered a form of active survival and continuance of tradition.

Résumé

La présente recherche a comme objectif de remonter le cours du temps et de lier le passé au présent par le biais de l'art populaire. Elle est divisée en deux parties : la première partie concerne la peinture murale et la décoration intérieure des demeures bourgeoises des XVIII^e et XIX^e siècles à Siatista. Cette petite ville, en Macédoine occidentale (préfecture de Kozani), est le lieu de référence, vu que ses demeures bourgeoises constituent des témoignages de sa période de floraison financière et, par conséquent, culturelle. La deuxième partie concerne l'art d'un artiste populaire contemporain qui vit à Siatista et qui est le père de l'auteur de cette étude.

Au début de l'étude précède une référence à des approches folkloriques sur l'art et la peinture populaires. Puis a lieu une présentation des conditions socio-économiques et historico-idéologiques, lesquelles ont favorisé la construction des demeures bourgeoises de Siatista ainsi que leur décoration murale. Une analyse de la décoration intérieure de ces demeures, dites «Archontika», suit dans la mesure du possible; cette partie s'achève sur les artistes populaires des XVIII^e et XIX^e siècles qui s'affairaient à Siatista, et sur leur technique.

Par la suite, le lecteur s'informe sur le sujet particulier de l'étude, le père du chercheur et artiste populaire contemporain, M. Konstantinos Tsanasidis, vivant à Siatista, ayant ses racines dans le Pont (au nord de la Turquie), et dont les ancêtres étaient arrivés en Grèce comme réfugiés au début du XX^e siècle. À travers son histoire de vie, on rapproche ses valeurs, ses post-mémoires, sa mentalité et son identité culturelle. Tous ces éléments de la personnalité de l'artiste populaire sont pleins de caractéristiques qui représentent la façon de vivre tant en région pontique qu'à Siatista et qui sont présentées grâce à son pinceau glissant sur des surfaces variées. Ainsi, un examen de la thématique des œuvres y est entrepris : l'artiste utilise comme source d'inspiration sa propre imagination; il fait encore appel à sa mémoire afin de choisir le répertoire de thèmes et de formes et afin de les organiser en un ensemble pictural. D'un côté, on voit des images de la vie agricole et bucolique proprement dite, s'inscrivant dans le cadre du village pré-moderne. De l'autre, il y a des œuvres dans lesquelles l'artiste mélange le traditionnel avec le moderne et le local avec le mondial en représentant l'émigration, le football ou les touristes impressionnés par les beautés du paysage naturel et la vie du village.

Ensuite, on examine les couleurs, les matériaux particuliers et les techniques de la peinture et on cherche à répondre à la question posée, à savoir si l'artiste populaire s'adapte lui-même dans un cadre artistique, ou, s'il adapte son œuvre à la peinture mondaine.

D'une part, ses œuvres témoignent d'un style absolument personnel, surtout par rapport à sa manière d'associer la représentation de la réalité naturelle et sociale

contemporaine aux symboles, et, de l'autre, par rapport à son interprétation individuelle du monde. Konstantinos Tsanasidis utilise sa virtuosité «populaire» de peintre pour donner de la forme aux liens intérieurs de la communauté pré-moderne, produisant à foison des représentations narratives, tantôt de façon réaliste, tantôt de façon lyrique ou poétique, afin d'exprimer sa conception personnelle du monde, afin de s'y transporter lui-même, et, certes, pour que le spectateur de ses œuvres soit transporté à la société pré-moderne, laquelle, tous les deux, artiste et spectateur, l'idéalisent.

L'artiste populaire, Konstantinos Tsanasidis, idéalisant et continuant la tradition qu'il considère comme vivante dans le présent, tout en ayant envie de s'exprimer, tant qu'il le peut, d'une manière modernisatrice, pourrait être considéré, peut-être, comme une figure artistique qui contribue à la survivance-perpétuité active de la tradition.