

ΚΙΤΣΟΥ Α. ΜΑΚΡΗ

ΠΑΡΑΛΛΑΓΕΣ
ΕΝΟΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΟΥ ΘΕΜΑΤΟΣ

Ανατύπωση από το περιοδικό «ο Αιώνας μας»

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.
ΣΥΛΛΟΓΗ
ΣΠΗΤΕΡΗΣ

ND
110
.M35
1950b
c. 1

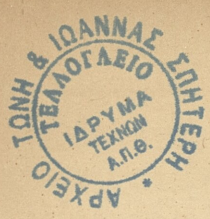
ΑΘΗΝΑ 1950



H.A. 298

Τοι Τιών Σπητέρη, εμάρδια

βση



ΛΤ

ΚΙΤΣΟΥ Α. ΜΑΚΡΗ

02510 / ΜΑΚ
Σ 34

ND
110
M35
1950B
c.2

Παραλλαγές ένος ζωγραφικού δέματος

Ανατύπωση από τὸ περιοδικὸ «ὁ Αἰώνας μας»

ΑΘΗΝΑ 1950

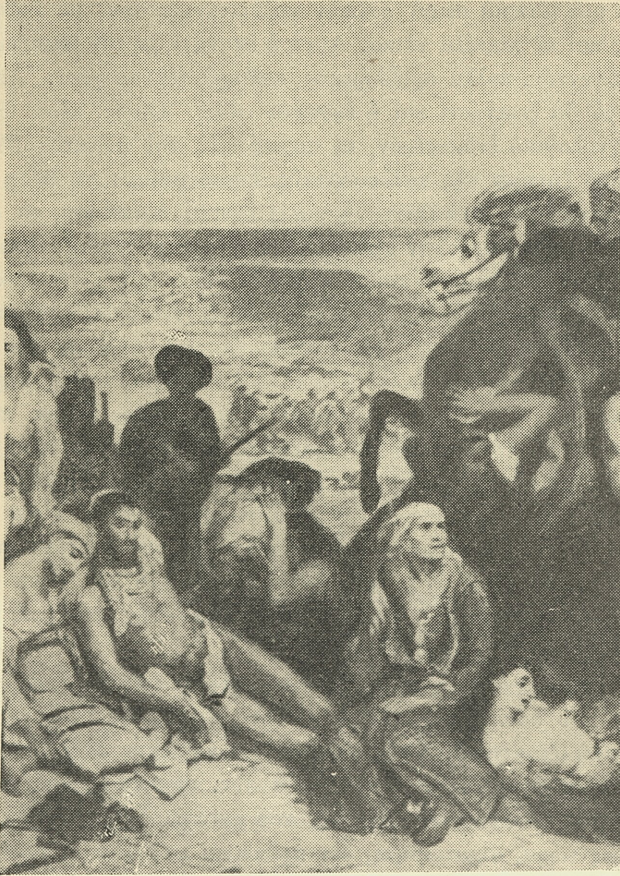
Βιβλιοθήκη
ΤΣΑΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 06696

0640012828

Η περίπτωση που εξετάζεται, στη μικρή αυτή μελέτη, φαίνεται σα να είναι πολύ περιορισμένη. Πρόκειται για μιὰ λιθογραφία, καμωμένη από έναν Έλληνα στο εξωτερικό, από την οποία ξεκινάει μιὰ μακριὰ σειρά λαϊκῶν καλλιτεχνημάτων, με διαφορετικὲς τεχνικὲς καὶ σὲ ποικίλα υλικά. Αὐτὴ ἡ ἐπανάληψη τοῦ ἴδιου εἰκαστικοῦ θέματος γεννάει πολλὰ προβλήματα, καθαρὰ τεχνολογικά. Ἀπὸ τὸ σημεῖο αὐτὸ θὰ ξεκινήσει καὶ ἡ ἐργασία αὐτῆ. Ὅμως, πέρα ἀπὸ τὸ εἰδικὸ τεχνολογικὸ ἐνδιαφέρον, οἱ περιπέτειες τοῦ θέματος θίγουν ἕνα οὐσιαστικὸ ζήτημα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας: τὴ θέση τῆς προσωπικότητος μέσα στὴ ζωντανὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση, τὸ ρόλο τῆς ἀτομικῆς προσφορᾶς στὴν ἐξέλιξη μιᾶς ὁμαδικῆς τέχνης, ὅπως εἶναι ἡ λαϊκὴ. Στὴν περίπτωση που εξετάζεται ἐδῶ, μᾶς εἶναι γνωστὰ ὅχι μόνο τὰ ὀνόματα ἀπὸ τοὺς περισσότερους τεχνίτες ἀλλὰ καὶ πολλὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς τους. Ἔτσι μποροῦμε πρὸ σίγουρα νὰ ἐπισημά-
νουμε τὴ διάθλαση που ὑφίσταται τὸ ἀρχικὸ θέμα, καθὼς περνάει ἀπὸ τὸ πρῶτο μέρος τῆς προσωπικότητός τους. Ὅ,τι, ὅμως, εἶναι πρὸ οὐσιαστικὸ, στὴν περίπτωση αὐτῆ, ξεκινάει ἀπὸ τὴ διαπίστωση πὸς ὅλοι τους ἔμειναν πιστοὶ στὸ πνεῦμα τῆς λαϊκῆς μας τέχνης. Νομίζω πὸς δὲν ὑπάρχει γιὰ τὸν ἄνθρωπο πρὸς ἕνα ἰδανικὸ ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι μιὰ ολοκληρωμένη προσωπικότητα, συντονισμένη με τὸν ὁμαδικὸ ρυθμὸ τοῦ τύπου του καὶ τῆς ἐποχῆς του. Αὐτὸν τὸν ρυθμὸ που εἶναι αἰσθητὸς ὅχι μόνο στὴν εἰκαστικὴ δημιουργία, μὰ καὶ στὴν ποιητικὴ ἔκφραση καὶ στὴ ζωντανὴ ἱστορικὴ παράδοση.

Οἱ λαϊκοὶ τεχνίτες δὲ νοιάζονται καθόλου γιὰ τὴν πατρότητα τοῦ θέματος που δουλεύουν, καὶ ἄγνοοῦν ὅσα ἔμεῖς πρεσβεύουμε γιὰ τὴν πνευματικὴ ιδιοκτησία. Χωρὶς καθόλου νὰ νομίζουν πὸς κάνουν κλοπὴ, παίρνουν ἕνα θέμα καὶ τὸ ἐπαναλαμβάνουν, προσαρμολογώντας το —κάθε φορὰ— στὶς δυνατότητες τῆς ὕλης που μεταχειρίζονται. Ὅπως πολλές φορὲς, ὡς τώρα, σημειώθηκε, δὲν πρόκειται καθόλου γιὰ δουλικὴ ἀντιγραφὴ. Τὸ πρότυπο εἶναι ἡ ἀφετηρία. Ὁ καλλιτέχνης ξεκινάει, πολλὲς φορὲς, με τὴ συγκινητικὴ πρόθεση νὰ κάνει ἕνα ἀπλὸ ἀντίγραφο. Ἐδῶ ὅμως ἐπεμβαίνουν ἄλλοι παράγοντες (ὀπτικὲς συνήθειες, προαποχτημένη τεχνικὴ κτλ.) που κάνουν τὴν πρόθεση τοῦ τεχνίτη νὰ λοξοδρομῆσει. Ἀκριβῶς στὸ λοξοδρομίσμα αὐτὸ βρίσκεται ἡ ἀξία τοῦ λαϊκοῦ καλλιτεχνήματος γιὰτὶ ἔτσι πραγματώνεται ἡ προσωπικὴ συμβολὴ τοῦ τεχνίτη, που εἶναι φορέας τῶν ὁμαδικῶν τάσεων. Ἐνα μεγάλο μέρος τῆς λαϊκῆς μας τέχνης ξεκινάει ἀπὸ πρότυπα τῆς ἐπίσημης τέ-

χνης. Ὁ ὑποφαινόμενος ἔχει δημοσιέψει μερικὲς τέτοιες περιπτώσεις, ἀπὸ τὶς ἀπειρες πὺν ἔχει ἐπισημάνει. Μέσα στὸ κείμενο (Εἰκ. Α καὶ Β) βλέπει ὁ ἀναγνώστης τὴν περιόφημη «Σφαγὴ τῆς Χίου» τοῦ Ντελακρουά καὶ τὴν ξυλογραφικὴ τῆς παραλλαγὴ ἀπὸ ἀγνωστο λαϊκὸ τεχνιτῆ. Ἡ ξυλογραφία αὐτὴ δημοσιεύθηκε στὸ βιβλίον «Οἱ θριάμβοι



Εἰκ. Α.

τῶν ἡρώων Ἑλλήνων κατὰ τὸν ἱερὸν ὑπὲρ ἐλευθερίας ἀγῶνα» τοῦ ὑπολοχαγοῦ Νικολάου Β. Βουτυρά, πὺν τυπώθηκε, στὴν Ἐρμούπολη, στὰ 1885. Ἡ μορφὴ τῆς γυναίκας, πὺν κοιτάζει μὲ ἀπόγνωση, ἀφαιρέθηκε ἀπὸ τὸ πρῶτον ἐπίπεδον, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ ἀκρινὴ μορφὴ τοῦ σκεπτικῶν πολεμιστῆ. Ὁ Τοῦρκος, πὺν διακρίνεται πίσω ἀπὸ τ' ἄλλα

πρόσωπα τῆς σύνθεσης, στὸ ἔργο τοῦ Ντελακρουᾶ προχωρεῖ κρατῶν-
τας τὸ τουφέκι του. Ὁ Ἕλληνας ὅμως ξυλογράφος, γιὰ νὰ τονίσει
τὴν ἀγριότητά του, τὸν παριστάνει νὰ πετάει μὲ τὴ λόγχη του στὸν
ἀέρα ἓνα βρέφος. Ἐπίσης ἔβγαλε τὸ φόντο, καὶ μιὰ σκηνὴ σφαγῆς τὴ
μετέθεσε —τροποποιημένη— στὴν ἄκρη τῆς εἰκόνας. Αὐτὸ τὸ ἔκανε
γιατί, μὲ τὴ τεχνικὴ ποὺ ἐργάζεται, δὲ θὰ μπορούσε νὰ ξεχωρίσει τὴ
σκηνὴ τοῦ φόντου ἀπὸ τὴ σκηνὴ τοῦ πρώτου ἐπιπέδου. Μὲ τὴ μετά-
θεση τῆς πρώτης στὴν ἄκρη ἀριστερὰ ἀποφεύγει τὴ σύγχυση.

Ἡ κατεργασία ποὺ παθαίνει τὸ ἀρχικὸ θέμα εἶναι στὸ μεγαλύ-
τερο μέρος τῆς ἀσυνείδητη. Ὅταν βλέπουμε τὸ λαϊκὸ ζωγράφο, καθῶς



Εἰκ. Β.

ἀντιγράφει ἓνα κοινὸ καρτ-ποστὰλ ποὺ παριστάνει τὴ γέφυρα τῆς
Λάρισας, νὰ σχεδιάζει ἐντελῶς ὀριζόντια τὴ λοξὴ προοπτικὴ γραμμὴ
τῆς κουβέρτας καὶ νὰ ζωγραφίζει ἡμικυκλικὰ τὰ γοτθικὰ της τόξα,
τότε καταλαβαίνουμε πὼς οἱ ἀλλαγές αὐτὲς εἶναι ἀθέλητες. Ὅταν
ὅμως τὸν βλέπουμε νὰ τροποποιεῖ μιὰ σύνθεση ἀνάλογα μὲ τὴν ἐπιφά-
νεια ποὺ διακοσμεῖ, νὰ προσθέτει ἢ ν' ἀφαιρεῖ πρόσωπα, ν' ἀλλάζει
τὴν προοπτικὴ, δὲ μπορούμε παρὰ ν' ἀποδώσουμε τὶς τροποποιήσεις
αὐτὲς σὲ θεληματικὴ ἐνέργεια.

Τὸ θέμα ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει σήμερα εἶναι ἡ σκηνὴ τῆς σύλ-
ληψης τοῦ Ἀθανασίου Διάκου. Ὁ λιθογράφος Δημίδης τὴν ἔπλασε

σύμφωνα με διηγήσεις. Ἀπὸ τὸ γεγονός (1821) ὡς τὴ λιθογραφικὴ τοῦ ἀποτύπωση (1841) μεσολαβοῦν μόνο εἴκοσι χρόνια. Μαρτυρίες ἀπὸ αὐτόπτες θὰ μπορούσαν νὰ βοηθήσουν τὸν λιθογράφο-στὴ σωστὴ ἀποτύπωση τῆς σκηνῆς. Καὶ φαίνεται πὼς αὐτὸ ἔγινε σὲ πολλὲς λεπτομέρειες. Ὅπως πολλὲς φορὲς συμβαίνει, χρησιμοποίησε μιὰ σύνθεση ποὺ δὲν εἶναι πρωτότυπη. Τὴ συναντοῦμε πολλὲς φορὲς στὴ γαλλικὴ τέχνη. Ἀκριβῶς τὴ χρονιά ποὺ γίνεται ἡ λιθογραφία τοῦ Δημῖδη, ἐπισκευά-



Εἰκ. Γ.

ζεται καὶ τὸ περίφημο κεντητὸ χαλὶ τῆς Bayeux ποὺ ἔχει μιὰν ἀνάλογη σκηνή (Εἰκ. Γ). Ὁ Δημῖδης προσαρμόζει τὴ σύνθεση στὶς ἀνάγκες τοῦ θέματός του, ὅπως θὰ φανεῖ πιὸ καθαρὰ ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τῆς λιθογραφίας.

Τὸ Μουσεῖο Μπενάκη, στὴ σειρὰ τῶν λιθογραφιῶν τοῦ ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821, διατήρησε (συλλογὴ λιθογραφιῶν ἀριθ. 169, φάκελ. 7) τὴ λιθογραφία τοῦ Ε. Δημῖδη, ἀπ' ὅπου ξεκίνησε ἡ ὥραία

σειρά τῶν λαϊκῶν καλλιτεχνημάτων. Ἐγινε στὸ Παρίσι στὰ 1841 στὸ λιθογραφεῖο Lemercier Benard & Comp. εἶναι μονόχρωμη, διαστάσεων $42 \times 34\frac{1}{2}$ ἑκατοστῶν τοῦ μέτρου (Εἰκ. 1). Τὴ μέση τῆς σύνθεσης κατέχει ἡ μορφή τοῦ Διάκου μὲ φουστανέλλα καὶ λυτὰ μαλλιά. Στὸ δεξιὸ του χερί σφίγγει τὸ σπασμένο του σπαθί. Τὸν κρατοῦν τρεῖς



Εἰκ. 1.

Τούρκοι, ἓνας δεξιὰ καὶ δύο ἀριστερά του, ἐνῶ ἓνας τέταρτος κείται νεκρὸς στὰ πόδια του. Μιὰ πιστόλα εἶναι πεταγμένη μπροστὰ στὰ πόδια τοῦ Διάκου. Στὸ βάθος διακρίνονται τούρκικα στρατεύματα καὶ μιὰ σκηνή. Εἶναι καταφάνερη ἡ ἔλλειψη ἐπαφῆς μὲ τὴν πραγματικότητα: ὁ Διάκος εἶναι ἓνας ντελικᾶτος Εὐρωπαῖος μὲ ξανθὸ μούστακάκι, φρεσκοξυρισμένος καὶ φορᾷ μιὰ πεντακάθορη καὶ καλοσιδερω-

μένη φουστανέλλα. Ἡ λιθογραφία εἶναι λεπτοδουλεμένη μὲ κραγιόνι. Οἱ διαβαθμίσεις τῶν τόνων μαλακές. Μὲ ιδιαίτερη φροντίδα καὶ ἀγάπη ἀποδίδονται οἱ λεπτομέρειες καὶ τὰ κεντίδια τῆς φορεσιᾶς καὶ τῶν ὄπλων. Ἀπὸ τῆ λιθογραφία αὐτὴ ὁ Σπῦρος Χρηστίδης κάνει μιὰ δική



Εἰκ. 2.

του τρίχρωμη (μπλε - κίτρινο - κόκκινο) μὲ μελάνι (Εἰκ. 2). Ἐδῶ ὅλα ἀντιστρέφονται: ὁ Διάκος κρατᾷ τὸ σπασμένο σπαθὶ μὲ τ' ἀριστερό του χέρι, οἱ τούρκοι πὸν τὸν κρατοῦν εἶναι ἕνας ἀριστερά του καὶ δυὸ δεξιὰ του κλπ. Ὁ λόγος εἶναι φανερός. Ὁ Χρηστίδης ἀντέγραψε τὸ ἔργο στὴ λιθογραφικὴ πλάκα ὅπως τὸ ἔβλεπε, καὶ μὲ τὸ τύπωμα ἔγινε

ἢ ἀντιγραφῆ. Οἱ τόνοι εἶναι σκληρότεροι, συνδυασμοὶ τῶν τριῶν χρωμάτων τῆς ἐκτύπωσης δημιουργοῦν κι' ἄλλα πολλὰ χρώματα. Τὰ κεντίδια ἔχουν ἀπλοποιηθεῖ καὶ γίνεται ἐπιτυχημένη ἐκμετάλλευση τῶν πλεονεκτημάτων πού δίνει ἡ τριχρωμία. Τὸ πρόσωπο τοῦ Διάκου προσαρμόζεται στὸ ἰδεῶδες ἀντρικῆς ὁμορφιάς πού ἔχει ὁ ἑλληνικὸς λαός: τὸ μάτι ζωηρεύει, τὸ μουστάκι εἶναι πλούσιο καὶ στριμμένο πρὸς τὰ ἐπάνω, ἡ ἔκφραση ἀντρία. Οἱ διαστάσεις τῆς λιθογραφίας εἶναι $11 \times 16\frac{1}{2}$ ἑκατοστὰ τοῦ μέτρου. Ἀντίτυπο βρῖσκεται στὴ συλλογὴ Κ. Α. Μακρῆ, στὸ Βόλο.

Ὁ λαϊκὸς ζωγράφος Θεόφιλος πολλὰς φορὰς ζωγράφησε αὐτὸ τὸ θέμα. Ἡ εἰκόνα πού παρουσιάζουμε (Εἰκ. 3) εἶναι μιὰ τοιχογραφία στὸ σπίτι τοῦ κ. Λυκιαρδοπούλου, στὴν Ἀνακασιά τοῦ Πηλίου, διαστάσεων 1.95×85 . Ἐγίνε στα 1912. Ὁ τοῖχος πού ἔχει νὰ διακοσμήσει ὁ Θεόφιλος εἶναι, στενόμακρος, ἀνάμεσα σὲ δυὸ λόφτες. Γι' αὐτὸ τὰ πρόσωπα τῆς σύνθεσης εἶναι πὺρ συμμαζεμένα, δὲν ὑπάρχει φόντο στὰ πλάγια τους καὶ τὸ ἔδαφος μπροστά τους ἀῦξάνει. Ὁ Ἀθανάσιος Διάκος πατάει χαρακτηριστικὰ πάνω στὸ πτώμα τοῦ σκοτωμένου Τούρκου. Προστίθεται καὶ μιὰ γραφικὴ λεπτομέρεια: τὸ μισὸ τοῦ σπασμένου σπαθιοῦ κείτεται χάμω, δίπλα στὴν πιστόλα. Τὸ σπαθὶ ξαναγυρίζει στὸ δεξιὸ χεῖρ καὶ οἱ τοῦρκοι στὶς ἀρχικὲς τους θέσεις. Αὐτὸ



Εἰκ. 3.

δείχνει πὸς ὁ Θεόφιλος δὲν πῆρε τὸ θέμα του ἀπὸ τὴ λιθογραφία τοῦ Χρηστίδη. Ἐδῶ ὅλα εἶναι ζωγραφικά. Τὸ χεῶμα, τὸ φῶς, ἡ σκιά, οἱ διαφορὲς τῶν τόνων, ἡ ἀτμόσφαιρα ἀποδίδονται μὲ ζωγραφικὰ μέσα ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγκρασία τοῦ Θεόφιλου.

Σὲ ἄλλο κλιμα μᾶς μεταφέρει τὸ ἀνάγλυφο σὲ πέτρα, πού βρῖσκεται στὸ κτῆμα τοῦ Ἀργέντη στὴ Χίο (Εἰκ. 4). Τὸ φόντο εἶναι ἐντε-

λῶς ἐπίπεδο χωρὶς καθόλου νὰ ὑποδηλώνεται τοπίο. Διατηροῦνται μόνο τὰ τέσσερα κύρια πρόσωπα τῆς σύνθεσης. Οἱ μορφές εἶναι πιὸ χοντρές καὶ στερεές καὶ ξεχωρίζουν ἔντονα. Τονίζεται ἰδιαίτερα ἡ πτύχωση —στὶς φουστανέλλες κυρίως— ἢ σχηματοποίηση εἶναι πιὸ ἔντονη. Εἰ-



Εἰκ. 4.

ναι φανερὴ ἡ φροντίδα γιὰ τὸ παιχνίδι τοῦ φωτὸς πάνω στὴν κυματὶ-
στὴ ἐπιφάνεια. Τὸ κόσμημα ποὺ περιβάλλει τὴ σύνθεση, καὶ ποὺ ἀσφα-
λῶς τὸ ἔχει ξαναδουλέψει προηγουμένα ὁ τεχνίτης, εἶναι καινωμένο μὲ
περισσότερη εὐκολία καὶ ἐλευθερία. Στὴν κάτω πλευρὰ ὑπάρχει ἀπομί-
μηση στενόμακρης λωρίδας χαρτιοῦ ἢ μεμβράνης μὲ τὶς ἀκριεὺς γυρι-

σμένες. Ἐκεῖ ἀσφαλῶς θὰ ὑπῆρχε γραπτὴ ἐπιγραφή, ποὺ τὴν ἔσβυσε ὁ ἥλιος καὶ ἡ βροχή.

Μὲ μεγαλύτερη ἐλευθερία δουλεύει τὸ θέμα ὁ ξυλογράφος Κ.

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ ΔΙΑΚΟΣ

ΤΡΑΓΩΔΙΑ ΕΙΣ ΤΡΕΙΣ ΠΡΑΞΕΙΣ

ΥΠΟ

ΛΕΟΝΤΟΣ ΜΕΛΑ

«Οὐδὲν πολυτιμότερον ἀμέρτου συνειδότης»
«Οὐδ' ἄλλο τι γλυκύτερον πατρίδος ἐλευθέρας»



ΒΙΒΛΙΟΠΩΛΕΙΟΝ ΜΙΧΑΗΛ Ι. ΣΑΛΙΒΕΡΟΥ
ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 14 - ΑΘΗΝΑΙ

Εἰκ. 5.

Χατζηφίλος, ὅταν κοσμεῖ τὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου τοῦ Λέοντος Μελά «Ἀθανάσιος Διάκος» (Εἰκ. 5). Ἡ ξυλογραφία του χορησιμενεὶ σὰν κό-

σημα κι' ὁ τρόπος πὸν χειρίζεται τὸ θέμα ἐξυπηρετεῖ τὸ σκοπὸ αὐτό. Φόντο δὲν ὑπάρχει καὶ οἱ μορφὲς ξεχωρίζουν ζωηρὰ πᾶνω στὸ ἄσπρο τοῦ χαρτιοῦ. Οἱ Τούρκοι μένουν δύο, ἕνας τους ἀπὸ κάθε πλευρὰ τοῦ Διάκου. Ἔτσι κρατιέται ἡ συμμετρία τοῦ κοσμήματος. Τὰ ἄσπρα κενά,



Εἰκ. 6.

πὸν σχηματίζονται ἀνάμεσα στὸ Διάκο καὶ τοὺς Τούρκους, ἔχουν περίπου τὸ σχῆμα ρόμβου. Ἡ διάταξη τῶν ποδιῶν εἶναι ρυθμική. Ἀνάμνηση τοῦ Τούρκου, πὸν λείπει, διατηρεῖται μὲ τὸ τουφέκι του, πὸν βρίσκεται κι' αὐτὸ πεταγμένο στὸ ἔδαφος. Ὑπάρχει κι' ἐδῶ ἡ λεπτομέρεια τοῦ μισοῦ σπασμένου σπαθιοῦ, πὸν βρίσκεται χάμω. Νὰ εἶναι,

ἄραγε, ἀπλή σύμπτωση μὲ τὸ ἔργο τοῦ Θεόφιλου; Τὸ σχῆμα τοῦ βιβλίου εἶναι 16° καὶ οἱ διαστάσεις τῆς ξυλογραφίας 6.5 × 7.5 ἑκατοστά τοῦ μέτρου.

Ὁ Γερμανὸς Κλάους Φρισλάντερ, πού ἔζησε πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀσχολήθηκε μὲ τὴ λαϊκὴ τέχνη, διέσωσε, σὲ μιὰ του ξυλογραφία, μιὰ ρεκλάμα καμωμένη ἀπὸ τὸν καραγκιοζοπαίκτη Σπα-



Εἰκ. 7.

θάρη σὲ μιὰ μάντρα τῆς Νέας Ἐρυθραίας (Εἰκ. 6). Δὲ μπορούμε εὐκολοκὰ νὰ ξεχωρίσουμε τὴν προσωπικὴ συμβολὴ τοῦ ξένου καλλιτέχνη, οὔτε τίς ἀλλαγές πού ἐπέφερε ἢ μεταφορὰ τῆς εἰκόνας ἀπὸ τὴν τοιχογραφία στὴν ξυλογραφία. Ἀπὸ ὅ,τι βλέπουμε μπορούμε νὰ συμπεράνουμε πὸς ὁ Σπαθάρης στάθηκε πιστότερος στὸ ἀρχικὸ σχέδιο, τὸ ἔκανε ὅμως περισσότερο στατικὸ καὶ σχηματοποιημένο. Ἀντίτυπο τῆς ξυλογραφίας τοῦ Φρισλάντερ, διαστάσεων 14 × 20.5 ἑκ. μέτρου, βρίσκεται στὴ συλλογὴ τοῦ Κ. Μακρῆ, στὸ Βόλο.

Μιά χάλκινη παλάσκα, γιαννιώτικης τέχνης, πού ἀνήκει στὸν κ. Νίκο Ἀδάμ, Νέα Ὑόρκη, εἶναι διακοσμημένη μὲ τὸ ἴδιο θέμα (Εἰκ. 7). Ἡ σύνθεση εἶναι ἀνετα τοποθετημένη μέσα στὸ σχῆμα τῆς παλάσκας, σὲ χαμηλὸ ἀνάγλυφο, καὶ περιβάλλεται διακριτικὰ ἀπὸ ἓνα πλαίσιο μὲ λουλούδια. Διατηροῦνται καὶ τὰ τέσσερα κύρια πρόσωπα. Ἀντὶ



Εἰκ. 8.

γιὰ τὸ σκοτωμένο Τοῦρκο ἔχουμε δεξιὰ, στὸ βάθος, τρία πρόσωπα. Τὰ ἐπίπεδα διαγράφονται τὸ ἓνα πάνω στὸ ἄλλο, χωρὶς φροντίδα προοπτικῆς ἀπόδοσης κι' ἔτσι διατηρεῖται ἀκαίρια ἡ αἴσθησις τῆς μιᾶς ἐπιφάνειας. Τὴν ἔλλειψιν προοπτικῆς ἰδιαιτέρα τονίζουν στὶς ἐπάνω γωνιᾶς δύο κλαδιὰ μὲ λουλούδια πού, ἂν καὶ βρίσκονται στὸ ἐπίπεδο τοῦ βάθους, ἔχουν διαστάσεις πού μόνον ἂν βρίσκονταν στὸ πρῶτο ἐπί-

πεδο θὰ μπορούσαν νὰ δικαιολογηθοῦν. Τὸ φόντο εἶναι χτυπημένο μὲ ὀδοντωτὸ σφυρὶ κι' ἔτσι ἡ τραχύτητα τῆς ἐπιφάνειάς του ἀναδείχνει πὸ καθαρὰ τὶς φιγοῦρες.

Ἕνας ἄγνωστος λαϊκὸς ζωγράφος παίρνει τὸ ἴδιο ζωγραφικὸ θέμα γιὰ νὰ εἰκονογραφοῖε τὸ «ἱστορικὸ εἰδυλιακὸ μυθιστόρημα τῆς ἐποχῆς



Εἰκ. 9.

τῆς τουρκοκρατίας» Ο ΚΡΕΜΑΣΜΕΝΟΣ, τοῦ Κίμωνος Ἀττικοῦ. (Εἰκ. 8). Μετωνομάζει τὸν ἥρωα τῆς Ἀλαμάνας σὲ Μπιλογιάννη (τὸν ἥρωα τοῦ μυθιστορήματος), προσθέτει στὸ βᾶθος μιὰ κρεμάλα καὶ τὴ μορφή μιᾶς τουρκάλας. Ἡ εἰκόνα βρῖσκεται στὸ ἐξώφυλλο τοῦ βιβλίου σὲ τρίχρωμη τσιγκογραφία ράστερ (κόκκινο - κίτρινο - μπλὲ) καὶ στὸ ἐσωτερικὸ, στὴ σελίδα 129, μονόχρωμη τσιγκογραφία (μαύρη) μὲ τὴ λεζάντα: «Γιὰ δευτέρα φορὰ πήγανε τὸ Μπελογιάννη στὴν κρεμάλα.

Κι' ὅλοι ἦτανε βέβαιοι πὼς δὲ θὰ γλύτωνε τώρα». Οἱ διαστάσεις τῆς εἰκόνας εἶναι (12×15) ἑκατοστὰ τοῦ μέτρου. Τὸ βιβλίο ἔχει ἔκδοθεῖ στὴν Ἀθήνα τὸ 1947 ἀπὸ τὸν ἐκδοτικὸ οἶκο «ΚΕΡΑΥΝΟΣ» σὲ σχῆμα 16°. Ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξία τῆς εἰκόνας εἶναι πολὺ χαμηλή.

Τὸ θέμα ξαναγυρίζει στὴν ἐπίσημη τέχνη. Στὰ χρόνια τῆς γερμανοϊταλικῆς κατοχῆς παρατηρήθηκε μιὰ ἔντονη τάση στοὺς καλλιτέχνες νὰ ἀντλήσουν τὰ θέματά τους ἀπὸ τὴν ἐθνικὴ μας ἱστορία καὶ τὰ μέσα τους ἀπὸ τὴ ζωντανὴ λαϊκὴ παράδοση. Ἡ δεσποινὶς Λουκία Μαγγιώρου τὸ ἐπαναλαμβάνει σὲ μιὰ τῆς ξυλογραφία (Εἰκ. 9) πλουτισμένο ὅμως μὲ περισσότερα πρόσωπα. Στὸ βάθος διακρίνεται τὸ ἀνάμα τῆς φωτιᾶς. Ὅπως βεβαιώνει ἡ καλλιτέχνις, δὲν εἶχε ὑπ' ὄψῃ τῆς —κάνοντας τὴν ξυλογραφία— καμμιά ἀνάλογη εἰκόνα. Φαίνεται πὼς ὁμοιότητα τῶν περιστατικῶν τῆς ἐποχῆς μὲ τὸ ὀλοκαύτωμα τῆς Ἀλαμάνας ἔκανε ν' ἀναδυθοῦν ἀπὸ τὸ ὑποσυνείδητό της παραστάσεις, θαμμένες ἴσως ἀπὸ τὰ παιδικὰ τῆς χρόνια, τότε πού κάπου θὰ συνάντησε τὴν εἰκόνα. Ἡ ξυλογραφία δημοσιεύθηκε καὶ στὸ περιοδικὸ «Ἐλ. Γράμματα» στὸ φύλλο τῆς 1ης Ὀκτωβρίου 1946.

Ἀσφαλῶς κι' ἄλλα λαϊκὰ καλλιτεχνήματα θὰ ἔχουν τὸ ἴδιο θέμα. Σχεδὸν ὅμοιες μὲ τοῦ Δημίδη κυκλοφόρησαν πολλὲς λιθογραφίες, εἴτε ἀνεξάρτητες, εἴτε σὲ βιβλία. Ἀπὸ αὐτὲς πολλοὶ λαϊκοὶ καλλιτέχνες θὰ πῆραν τὸ θέμα τους. Ἡ παλληκαριά τοῦ ἥρωα τῆς Ἀλαμάνας συγκίνησε καὶ συγκινεῖ πάντα τὸν ἑλληνικὸ λαό, γι' αὐτὸ καὶ τόσο συχνὰ ἐμφανίζεται στὰ ἔργα τῆς εἰκαστικῆς δημιουργίας του. Εἶναι κι' αὐτὸς ἓνας τρόπος νὰ τραγουδίσει τὸν ἥρωα, ὅπως τὸν τραγούδησε καὶ μὲ τὸ λόγο. Βλέποντας τὸ παλληκάρι, πού οἱ λαϊκοὶ τεχνῖτες τὸ στόλισαν μὲ τόση ἀντρίκια ὁμορφιά, νοιώθουμε πιὸ βαθεῖα ν' ἀπηχεῖ μέσα μας τὸ παράπανο γιὰ τὸν πρόωρο χαμό:

*«Γιὰ ἰδὲς καιρὸ πὸν διάλεξεν ὁ χάρος νὰ μὲ πάρει
τώρα π' ἀνθίζουν τὰ κλαριά καὶ βγάλ' ἡ γῆς χορτάρι».*

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΑΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ.....

BIB
ΤΕΛΛΟΓΑΙ
ΤΕΧ
ΣΥΛΛΟ