

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΤΜΗΜΑ ΤΕΧΝΩΝ ΗΧΟΥ & ΕΙΚΟΝΑΣ

Πτυχιακή Εργασία

Ανθρώπινα Τοπία της Πατρίδας μου

Ζωγραφική

Εμπρού Γιουσούφ

TX2013066

Επιβλέπων

Κωνσταντίνος Τηλιγάδης

Συνεπιβλέπων

Σπύρος Βερύκιος

Κέρκυρα, Σεπτέμβριος 2021

*Όσο πιο γρήγορα κάνεις τα πρώτα σου 5000 λάθη,
τόσο πιο γρήγορα θα είσαι σε θέση να τα διορθώσεις.*

Κίμων Νικολαΐδης

(1891 – 1938)

Συνοπτική Περίληψη

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η δημιουργία μιας σειράς ζωγραφικών έργων, τα οποία αποτυπώνουν την καθημερινότητα των ανθρώπων που ανήκουν στον μειονοτικό πληθυσμό της Θράκης, μέσα από σπουδές. Ο τίτλος είναι επηρεασμένος από το ομώνυμο λογοτεχνικό/ποιητικό έργο του Τούρκου ποιητή Ναζίμ Χικμέτ. Στη σειρά που δημιουργήθηκε, κυριαρχεί η ανθρώπινη μορφή. Το θέμα εντάσσεται στη ζωγραφική, καθώς και στη μελέτη των γνωστών έργων μεγάλων ζωγράφων. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται τα ζωγραφικά και σχεδιαστικά ζητήματα των έργων, με σκοπό την κατανόηση της τεχνικής, των σχεδιαστικών και ζωγραφικών ζητημάτων με σκοπό την εύρεση του προσωπικού ύφους.

Abstract

The subject of this dissertation is the creation of a series of paintings, which capture the daily life of people belonging to the minority population of Thrace, through studies. The title is influenced by the homonymous literary/poetic work of the Turkish poet Nazim Hikmet. In the creations, the human form dominates. The subject is part of the painting, as well as the study of the well-known works of great painters. More specifically, the painting and design issues of the works are examined, in order to understand the technique, the design and painting issues in order to find the personal style.

Περιεχόμενα

Συνοπτική Περίληψη	4
Abstract	4
1.	6
1.1.	6
1.2.	6
1.3.	6
2.	8
2.1.	8
2.2.	17
2.3.	28
2.4.	32
2.5.	35
3.	37
3.1.	38
3.2.	43
4.	58
5.	60
5.1.	62
6.	63
7.	65

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Πεδίο έρευνας - ορισμοί

Κατά τον Fiedler «το έργο τέχνης ήταν: αποτέλεσμα μιας μοναδικής οπτικής εμπειρίας του καλλιτέχνη, μορφοποιημένης με βάση τις προσωπικές του επιλογές». Στα έργα των Εξπρεσιονιστών το θέμα μπορούσε να παραγκωνισθεί, μέχρι και να εγκαταλειφθεί εντελώς αρκεί να δίνεται έμφαση στην εκφραστική δύναμη των χρωμάτων, των σχημάτων, της πινελιάς και της υφής. Στην πτυχιακή αυτή εργασία το θέμα έχει εξίσου σημασία ως προς τη σχέση του καλλιτέχνη με το θέμα. Η τέχνη θα χρησιμοποιηθεί ως μέσο για τη μετάδοση της προσωπικής εμπειρίας και την παρουσίαση μιας εκστατικής ταύτισης ή ενσυναίσθησης του καλλιτέχνη με το θέμα που ερμηνεύει.

1.2. Στόχοι της εργασίας

Το θέμα της παρούσας πτυχιακής εργασίας είναι η δημιουργία μιας σειράς ζωγραφικών έργων, τα οποία αποτυπώνουν την καθημερινότητα των ανθρώπων που ανήκουν στον μειονοτικό πληθυσμό της Θράκης, μέσα από σπουδές. Ο τίτλος είναι επηρεασμένος από το ομώνυμο λογοτεχνικό/ποιητικό έργο του Τούρκου ποιητή Ναζίμ Χικμέτ. Στη σειρά που δημιουργήθηκε, κυριαρχεί η ανθρώπινη μορφή. Το θέμα εντάσσεται στη ζωγραφική, καθώς και στη μελέτη των γνωστών έργων μεγάλων ζωγράφων. Πιο συγκεκριμένα, εξετάζονται τα ζωγραφικά και σχεδιαστικά ζητήματα των έργων, με σκοπό την κατανόηση της τεχνικής, των σχεδιαστικών και ζωγραφικών ζητημάτων με σκοπό την εύρεση του προσωπικού ύφους.

1.3. Μεθοδολογία

Αρχικά, ως προς το πρώτο θεωρητικό μέρος της εργασίας πραγματοποιείται μία εκτενή αναφορά στα καλλιτεχνικά ρεύματα των αρχών του 20^{ου} αιώνα, με έμφαση σε αυτό του Εξπρεσιονισμού, καθώς και στους εκπροσώπους αυτού του ρεύματος, τόσο μεγάλους Ευρωπαίους, όσο και σπουδαίους Έλληνες. Στο επόμενο κεφάλαιο, γίνεται μια μικρή αναφορά στη λαογραφία της Δυτικής Θράκης, στον τρόπο ζωής των μειονοτήτων της περιοχής, τις επαγγελματικές τους συνήθειες, τις θρησκευτικές και λαϊκές τους παραδόσεις, καθώς και τη θέση της γυναίκας στη μουσουλμανική κοινωνία της περιοχής, πάντοτε συνδυαστικά με το πώς αυτά τα ήθη και έθιμα θα

μπορούσαν να αποτυπωθούν στην τέχνη της ζωγραφικής. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, και επειδή το θέμα της εργασίας είναι συγκεκριμένα τα ανθρώπινα τοπία, σε ένα μικρό κεφάλαιο θα αναφερθούν κάποιοι γενικοί ορισμοί του τι μπορεί να θεωρείται τοπίο στην τέχνη και πιο συγκεκριμένα ανθρώπινο τοπίο. Ως προς την ανάλυση των εικόνων, δίνεται έμφαση στη σχεδιαστική μέθοδο του Κίμωνα Νικολαΐδη. Μέσα από τις σπουδές γνωστών έργων, θα εξεταστούν τα ζωγραφικά και σχεδιαστικά ζητήματα των έργων. Ο σκοπός της συνολικής εργασίας είναι οι σπουδές των έργων των μεγάλων καλλιτεχνών να καθορίσουν στον μεγαλύτερο βαθμό το στιλ και τις κατευθύνσεις μου. Δίνεται έμφαση στους Εξπρεσιονιστές ζωγράφους αλλά και στους Ιμπρεσιονιστές.

2. ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΜΕΡΟΣ

2.1. Καλλιτεχνικά ρεύματα

Κατά τον 19^ο αιώνα σημειώνεται ένα δημιουργικό ξέσπασμα καλλιτεχνικών ρευμάτων κυρίως στην δυτική, βόρεια και αργότερα στην κεντρική Ευρώπη. Η τάση αυτή οφειλόταν φυσικά στην προηγούμενη περίοδο της Αναγέννησης, η οποία δημιούργησε ισχυρές βάσεις για καλλιτεχνική και πνευματική αναζήτηση. Χωρίς να αναφερθούμε καθόλου στην αναγεννησιακή περίοδο, περνάμε κατευθείαν στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, οπότε άρχισε να επικρατεί η άποψη, ότι το έργο τέχνης δεν επηρεάζεται από τη θρησκεία, αλλά από την προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Η τέχνη, δηλαδή, άρχισε να αποτελεί αυτοέκφραση του καλλιτέχνη οδηγώντας έτσι στη γέννηση του Ιμπρεσιονισμού, της υποκειμενικής απόδοσης της φύσης, με τρόπο κυρίως αφαιρετικό¹. Ο ίδιος ο όρος λέγεται πως προέρχεται από το έργο του Μονέ «Impression», το οποίο σημαίνει εντύπωση, και περιγράφει την προσωπική αντίληψη του καλλιτέχνη για ένα θέμα. Τα ιμπρεσιονιστικά έργα ξεχωρίζουν λόγω των έντονων χρωμάτων τους, της πρωτότυπης προσέγγισης εξωτερικών χώρων από διάφορες οπτικές γωνίες και την έμφαση στην αναπαράσταση του φωτός. Βασικές τεχνικές του ιμπρεσιονισμού είναι η αποτύπωση στον καμβά των γενικών χαρακτηριστικών ενός θέματος με μικρές, αλλά πλατιές πινελιές, η κυριαρχία βασικών και έντονων χρωμάτων και η απουσία του μαύρου, η αντανάκλαση του φωτός πάνω στα αντικείμενα και η ζωγραφική σε εξωτερικούς – ανοιχτούς χώρους².

Τα καλλιτεχνικά ρεύματα που διαμορφώθηκαν από 'κει και ύστερα δεν ήταν ανεξάρτητα από το κίνημα του Ιμπρεσιονισμού, αλλά βασίστηκαν σε πολλά σημεία του. Τα μετ-ιμπρεσιονιστικά έργα για παράδειγμα των αμέσως επόμενων δεκαετιών παρουσιάζουν πολλές τεχνικές και θεματικές ομοιότητες με τα έργα του ιμπρεσιονισμού, με τη διαφορά, ότι στα πρώτα προστέθηκε με έντονο τρόπο το συναισθηματικό στοιχείο. Μπαίνοντας στον 19^ο αιώνα παρατηρήθηκε μια σημαντική αλλαγή, η οποία ερμηνεύτηκε ως αντίδραση στα έργα του Ρεαλισμού και του Νατουραλισμού. Οι καλλιτέχνες άρχισαν να βασίζονται τις δημιουργίες τους ακόμη περισσότερο στο συναίσθημα, στην φαντασία, στο όνειρο και στην ψευδαίσθηση.

¹ Χαραλαμπίδης Α. (2010). Βλέπω, γνωρίζω, αισθάνομαι. Θεσσαλονίκη: University Studio Press, σ. 255 – 265.

² Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό, στο: <https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

Κυρίαρχο στοιχείο των συμβολικών έργων ήταν το μυστικιστικό και μεταφυσικό, καθώς οι Συμβολιστές προσπαθούσαν να μιλήσουν μέσα από τα έργα τους για ορισμένες αλήθειες και πραγματικότητες, όπως για παράδειγμα το θάνατο, με τρόπο όμως πιο ιδεολογικό και ρομαντικό. Το τελευταίο αυτό κίνημα του Συμβολισμού, σε συνδυασμό με την κυριαρχία μιας ακραίας μορφής ατομισμού και υλισμού, την επιβολή του ανθρώπου στη φύση και ταυτόχρονα την ουσιαστική απομάκρυνση από αυτή είχαν σαν αποτέλεσμα τη διαμόρφωση του κινήματος του Εξπρεσιονισμού, τη διάλυση δηλαδή της μορφής. Πρόκειται για μία αφαιρετική και άμορφη προσέγγιση της τέχνης και μία επανάσταση του ανθρώπου στον υλισμό και τον φορμαλισμό της εποχής³.

Ο Εξπρεσιονισμός αναπτύχθηκε κατά κύριο λόγο στη Γερμανία και στην ευρύτερη περιοχή της βόρειας Ευρώπης, ενώ στην ανάπτυξή του έπαιξαν ρόλο οι πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές που εκδηλώθηκαν στο τέλος του 19^{ου} αιώνα και ακόμη πιο συστηματικά στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Ειδικά όμως, η γερμανική τέχνη ήταν αυτή που προσπαθούσε να αναδείξει τον γερμανικό πολιτισμό έναντι του μεσογειακού πολιτισμού, ο οποίος ανέκαθεν ασκούσε έντονη επίδραση στο βόρειο ευρωπαϊκό χώρο, αλλά δεν ταίριαζε καθόλου με τη βόρεια νοοτροπία⁴. Η τάση αυτή φυσικά δεν είναι άσχετη και με την εκδήλωση έντονων εθνικιστικών αισθημάτων και φρονημάτων στη συγκεκριμένη χώρα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη. Τα αισθήματα της απομόνωσης, εξαθλίωσης, διάσπασης και κατακερματισμού είναι κυρίαρχα στα καλλιτεχνικά έργα του εξπρεσιονιστικού κινήματος, όπου κι αν εκδηλώθηκε αυτό⁵.

Τα κύρια χαρακτηριστικά του Εξπρεσιονισμού εκφράστηκαν μέσα από δύο διαφορετικές καλλιτεχνικές ομάδες. Η πρώτη, με την ονομασία «Γέφυρα», εξέφρασε αφενός τη διοχέτευση της ζωής στην τέχνη και αφετέρου τη μετάβαση από τον σύγχρονο υλισμό σε μία πιο πνευματώδη κατάσταση⁶. Για του οπαδούς αυτής της ομάδας ο άνθρωπος ενώνεται τόσο με τη φύση όσο και με το συνάνθρωπό του. Κυρίαρχο θέμα των ζωγραφικών κυρίως έργων είναι το ανθρώπινο γυμνό το οποίο

³Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό, στο:

<https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

⁴Arnason, H.H. 2006. Η Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο, σ. 40.

⁵Gombrich (2005), ο.π., σ. 541.

⁶Arnason (2006), ο.π., σ. 51.

πρόβαλε την επιστροφή του ανθρώπου στην πρωτόγονη φύση. Σε αυτά τα σχέδια τα χρώματα που χρησιμοποιούνταν ήταν έντονα (κόκκινο, πράσινο, μπλε κίτρινο), ενώ έντονες ήταν και οι αντιθέσεις του άσπρου με το μαύρο, του φωτός με τη σκιά, έτσι ώστε να αποδοθεί το στοιχείο της σύγκρουσης της σύγχρονης κοινωνίας. Οι γραμμές αυτών των σχεδίων ήταν διαστρεβλωμένες, παραμορφωμένες και αφαιρετικές με στόχο και πάλι να αποτυπώσουν τον κατακερματισμό και την έλλειψη ενότητας που διακατείχε τον κόσμο⁷. Η δεύτερη εξπρεσιονιστική ομάδα ονομαζόταν «Γαλάζιος Καβαλάρης» και στόχος των καλλιτεχνών της ήταν μέσα από την αφηρημένη τέχνη τους ο θεατής να αισθανθεί το έργο, να το δει με τα μάτια της ψυχής του κι όχι απλά να το κοιτάξει, γι' αυτό και οι μορφές διακατέχονταν από μία εσωτερική αναγκαιότητα. Σε αντίθεση με την πρώτη ομάδα, η οποία αναδείκνυε την υπαρξιακή κατάσταση του ανθρώπου και την ένωσή του με τον κόσμο, η δεύτερη ομάδα έδινε έμφαση στο σχέδιο και επιχειρούσε τη συνάντηση και σύνδεση του εξωτερικού με τον εσωτερικό κόσμο⁸.

Χρονικά, ξεκινά να αναπτύσσεται όπως είπαμε κατά τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και πιο συγκεκριμένα λίγο πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο και απογειώνεται με τις δημιουργίες του αμέσως μετά το τέλος του Πολέμου. Κύριος στόχος των εκπροσώπων του νέου αυτού ανατρεπτικού καλλιτεχνικού ρεύματος ήταν η απεικόνιση της ασχήμιας που επικρατούσε στη νέα πραγματικότητα, και όχι η ωραιοποίησή της. Η τάση των νέων καλλιτεχνών να στραφούν μακριά από την ακαδημαϊκή δυτική ζωγραφική τους οδήγησε στην αμέσως πιο προσιτή και διαθέσιμη τέχνη, δηλαδή στα εξωτικά γλυπτά και τις μάσκες των αφρικανικών φυλών. Η χάρη, η γοητεία, η διακοσμητική και η ευχαρίστηση της προηγούμενης περιόδου έδωσε τη θέση της στην παραμόρφωση, στην υπερβολή, στην απουσία χρώματος, στην απλοποίηση της φόρμας και κυρίως στην αλήθεια του πραγματικού ανθρώπου, στη φτώχεια και στον μόχθο του.

Ένας από τους σημαντικότερους προδρόμους του Εξπρεσιονισμού ήταν ο ολλανδικής καταγωγής Βαν Γκογκ. Προσωπικότητα μελαγχολική και ψυχολογικά διαταραγμένη, ο Βαν Γκογκ στην πρώτη φάση της καλλιτεχνικής του πορείας επηρεάστηκε από την ιαπωνική τέχνη και έπειτα από καλλιτέχνες του Ιμπρεσιονισμού, ενώ τα έργα του τον

⁷ Arnason (2006), ο.π., σ. 53.

⁸ Arnason (2006), ο.π., σ. 56 – 58.

εντάσσουν στους μετ – ιμπρεσιονιστές⁹. Ο τρόπος που χρησιμοποιούσε το πινέλο του, με παχιές πινελιές που στροβιλίζονται, ώστε να αποδώσει τον νυχτερινό ουρανό, ο υπερτονισμός των φυσικών χρωμάτων και η παραμόρφωση των μορφών και της φύσης δείχνουν την ανάγκη του καλλιτέχνη να εκφράσει αυτό που αισθανόταν και όχι αυτό που ακριβώς έβλεπε. Δεν το ενδιέφερε η «μίμηση της φύσης» και γι' αυτό υιοθέτησε την υπερβολή στην απόδοση των πινάκων του¹⁰. Έτσι, άλλαζε την όψη των πραγμάτων, ακόμα και το χρώμα, ώστε να φτάσει στο αποτέλεσμα που τον ικανοποιούσε. Ο Van Gogh θεωρούσε, ότι με το να ζωγραφίζει ένας καλλιτέχνης τις οπτικές εντυπώσεις του φωτός και του χρώματος, όπως συνήθιζαν να κάνουν οι ιμπρεσιονιστές, «κινδυνεύει να αποστερήσει την τέχνη από την ένταση και το πάθος, που μόνο μ' αυτά έχει τη δυνατότητα να μεταδώσει τα αισθήματα του στους ανθρώπους¹¹.

Ο βασικότερος, ίσως, εκπρόσωπος του Εξπρεσιονισμού, του οποίου το έργο ήταν η αφορμή να αποκολληθεί η ευρωπαϊκή τέχνη από την ξεπερασμένη πλέον μετ – ιμπρεσιονιστική Σχολή, ήταν ο Μουνκ¹². Βασικό στοιχείο της ζωγραφικής του ήταν η έμφαση στην ανθρώπινη συγκίνηση και στο συναίσθημα τα οποία μπορούσαν να επιτευχθούν μέσω της αισθητικής έκφρασης. Στο πασίγνωστο έργο του «Κραυγή» αποτυπώνεται όλη η εξπρεσιονιστική θεωρία. Πρόκειται για μία αληθινή κραυγή αγωνίας που μεταδίδεται από το άτομο στο γύρω περιβάλλον του. Με τις έντονες γραμμές και αντιθέσεις χρωμάτων το επιμέρους μεταφέρει τις πνευματικές και ψυχολογικές του αξίες στο όλο με το οποίο τελικά ταυτίζεται. Στόχος του καλλιτέχνη είναι να αποδώσει σχεδιαστικά τον τρόπο με τον οποίο μία ξαφνική συγκίνηση μπορεί να μεταλλάξει όλες τις εντυπώσεις της αίσθησης¹³.

Στην Ελλάδα και γενικότερα στο Νότο ο Εξπρεσιονισμός δεν γνώρισε ιδιαίτερη άνθιση, καθώς υπήρχαν διαφορετικά πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα. Υπήρξαν όμως αρκετοί καλλιτέχνες που επηρεάστηκαν από τα εξπρεσιονιστικά κινήματα και

⁹Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό στο:

<https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

¹⁰Ε. Η. Gombrich, «Το χρονικό της Τέχνης», μετάφραση Λίνα Κασδάγλη, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2005, σελ. 548.

¹¹Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό, στο:

<https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

¹²Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό, στο:

<https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

¹³Κωστοπούλου, Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό, στο:

<https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou>

υιοθέτησαν πολλά από τα χαρακτηριστικά τους για τα έργα τους. Ένας τέτοιος σπουδαίος καλλιτέχνης ήταν ο Γεώργιος Μπουζιάνης, ο οποίος προσέγγισε τα καλλιτεχνικά ρεύματα της Γερμανίας από αισθητική και πνευματική σκοπιά και όχι από κοινωνική. Στα έργα του συνδύασε στοιχεία των δύο παραπάνω εξπρεσιονιστικών ομάδων, χωρίς να αποβάλλει από την τέχνη του τον μεσογειακό της χαρακτήρα. Κυρίαρχο μοτίβο των έργων του είναι οι προσωπογραφίες, οι οποίες χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: από τη μια πρόκειται για μορφές παραδοσιακές και από την άλλη μορφές οι οποίες αποδίδονται με ένα νέο, αφαιρετικό τρόπο έκφρασης, πιο κοντά στα εξπρεσιονιστικά πρότυπα¹⁴. Η διαφορά του Μπουζιάνη από τους Ευρωπαίους εξπρεσιονιστές ήταν η λιγότερη γραφικότητα που χρησιμοποιούσε για την απόδοση της μορφής. Στις υδατογραφίες του πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η γυναίκα σύμβολο, προσεγγίζοντας τη γυναικεία μορφή ως προς την καθημερινή της ζωή και τις συνήθειες της. Άλλος σπουδαίος Έλληνας Εξπρεσιονιστής ήταν ο Άλκης Πιερράκος, ο οποίος από τον «κλασσικό» ευρωπαϊκό Εξπρεσιονισμό πέρασε σε ένα πιο αφηρημένο εξπρεσιονιστικό ύφος δημιουργώντας έργα με μεγάλες χρωματικές επιφάνειες, αφαιρετική τεχνική και παραστατικά στοιχεία. Ακολουθούν μερικές εικόνες σπουδαίων Ευρωπαίων και Ελλήνων Εξπρεσιονιστών.



Εικ.1. Έμιλ Νόλντε. *Ο προφήτης*, 1912. Ξυλογραφία.

¹⁴Χαραλαμπίδης Α. (). Τέχνη του 20^{ου} αιώνα. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.



Εικ.2:Έντβαρτ Μουνκ. *Η καρφίτσα, Έβα Μούντοτσι*, 1903. Λιθογραφία τυπωμένη σε χαρτί.



Εικ. 3. Άλκης Πιερράκος. *Leranto: Η Ναυμαχία της Ναυπάκτου*, 2012. Σινική μελάνη.



Εικ. 4. Νικόλαος Γύζης. Λιτανεία, 1890-1900. Σινική μελάνη.

Σε αυτό το σημείο αξίζει να γίνει λόγος για έναν σπουδαίο καλλιτέχνη αλλά και δάσκαλο της ζωγραφικής, στο βιβλίο του οποίου θα βασιστούμε και παρακάτω για την ανάλυση των Σπουδών. Πρόκειται για τον Κίμων Νικολαΐδη, Ελληνοαμερικανό ζωγράφο και καθηγητή ζωγραφικής ο οποίος γεννήθηκε στην Ουάσιγκτον το 1891, και η περίοδος της καλλιτεχνικής του δράσης συμπίπτει χρονικά με εκείνη των εξπρεσιονιστών. Οι επαγγελματικές δραστηριότητες του πατέρα του, ο οποίος εμπορεύονταν προϊόντα με χώρες της Ανατολής, ενεργοποίησαν και ενίσχυσαν το ενδιαφέρον του και την κλίση του για την τέχνη και τον πολιτισμό διαφορετικών περιοχών από μικρή ηλικία. Η επίμονη ενασχόληση και το πάθος του με τη ζωγραφική έπεισε τον πατέρα του να χρηματοδοτήσει τη φοίτησή του στη σχολή «Art Students League» από το 1914 έως το 1916. Εκεί σπούδασε με μεγάλους δασκάλους και συναναστράφηκε με σπουδαίους καλλιτέχνες της εποχής, όπως το ζευγάρι Wilhelmina Weber Furlong και Thomas Furlong¹⁵. Η δίνη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου και η συμμετοχή του στον πόλεμο ήταν η αφορμή να γίνει ένας από τους πρώτους Αμερικανούς «camouflage» καλλιτέχνες του στρατού. Επιπλέον, μία από τις αποστολές του είναι η εξέταση τοπογραφικών χαρτών, που απεικονίζουν το φυσικό ανάγλυφο του εδάφους με καμπυλωτά περιγράμματα. Η επαφή του με τους χάρτες τον βοήθησε να εμβαθύνει στη μελέτη και τη χρησιμότητα του περιγράμματος στο

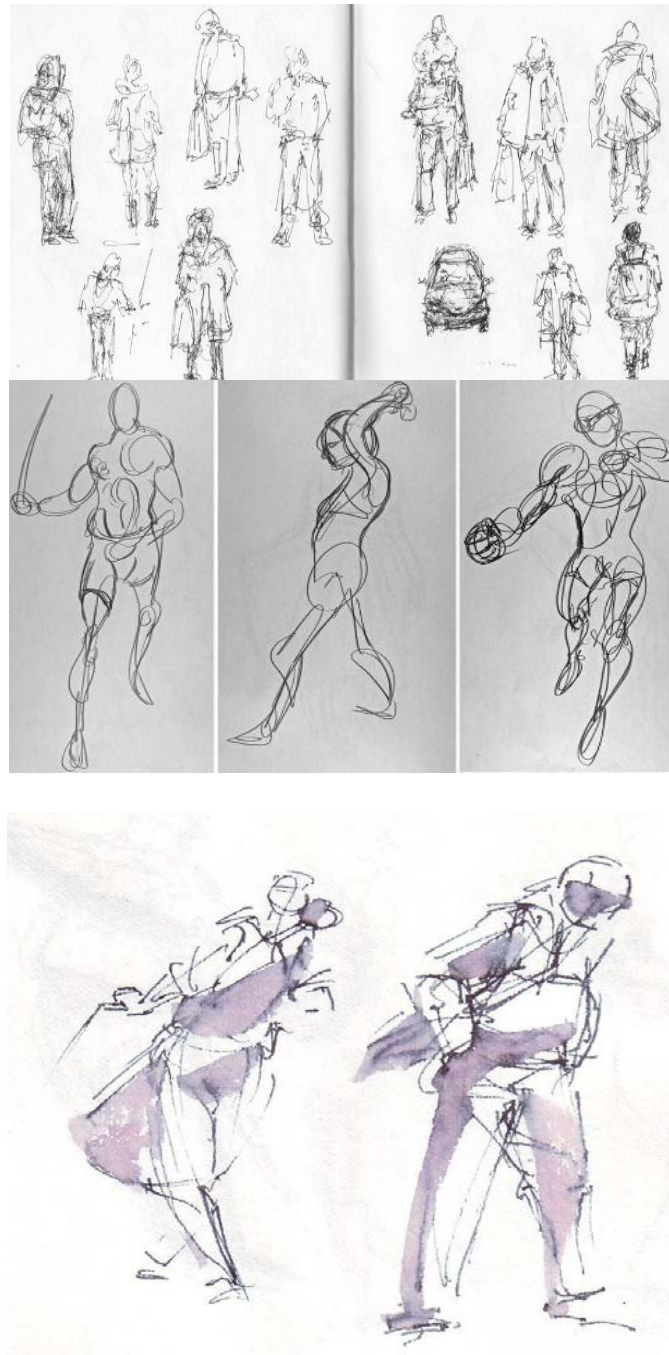
¹⁵Σπανουδάκη, Κίμων Νικολαΐδης. Βιογραφία, στο: <https://www.hellenicdiaspora.org/artist-bio/?artist=kimon-nicolaides>

καλλιτεχνικό σχέδιο και συνέβαλλε στην ανάπτυξη της προσωπικής του μεθοδολογίας σχεδίασης περιγράμματος την οποία αξιοποιεί και παρουσιάζει σε ύστερη φάση¹⁶. Μετά την ολοκλήρωση της θητείας του, και ύστερα από μερικά χρόνια παραμονής και εργασίας στο Παρίσι, το 1922 πραγματοποιεί την πρώτη του ατομική έκθεση στη γκαλερί «Bernheim Jeune». Για τα επόμενα 15 χρόνια αφοσιώνεται στη ζωγραφική ενώ παράλληλα διδάσκει στη σχολή «Art Students League».

Χωρίς να εκθέτει συχνά τις δημιουργίες του, καταφέρνει και αποκτά φήμη ως ζωγράφος αλλά και ως δάσκαλος ζωγραφικής. Κριτικοί τέχνης της εποχής εκθειάζουν το εύρος της δουλειάς του, την πρωτοτυπία της τεχνικής του και τις θεματικές και νοητικές του αναζητήσεις για νέες αισθητικές εμπειρίες. Ταυτόχρονα, καθώς η επιθυμία του να ζωγραφίζει είναι εξίσου θεμελιώδης με την επιθυμία του να επικοινωνεί τις γνώσεις του, μεγάλος αριθμός φοιτητών επιλέγει το μάθημά του για την αμεσότητα και το υψηλό επίπεδο της διδασκαλίας του¹⁷. Το 1932 συμμετέχει στην έκθεση Murals by American Painters and Photographers στο MoMA. Το 1938 πεθαίνει σε ηλικία 47 ετών, πριν ακόμα ολοκληρώσει το βιβλίο του *The Natural Way to Draw* (1941), όπου καταγράφει το σύστημα διδασκαλίας που είχε διαμορφώσει τα προηγούμενα χρόνια. Το βιβλίο αποτελείται από 64 ασκήσεις που προορίζονται για εφαρμογή εντός της διάρκειας ενός έτους, και επικεντρώνονται σε βασικές έννοιες σχεδίασης όπως σχέδιο περιγράμματος, χειρονομιακό σχέδιο, τονικό σχέδιο και σχέδιο με βάση τη μνήμη. Η Mamie Harmon, η οποία υπήρξε μαθήτριά του τα καλοκαίρια του 1935 και του 1936 στο New Hampshire και εργάστηκε μαζί του πάνω στο χειρόγραφο του, ολοκλήρωσε το βιβλίο μέχρι την έκδοσή του. Η Harmon βοήθησε επίσης στο να διοργανωθεί έκθεση στη μνήμη του στο G. R. D. Studio στη Νέα Υόρκη το 1939, στο οποίο ο Nicolaides διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής. Έργα του βρίσκονται στο Whitney Museum of American Art.

¹⁶Σπανουδάκη, Κίμων Νικολαΐδης. Βιογραφία, στο: <https://www.hellenicdiaspora.org/artist-bio/?artist=kimon-nicolaides>

¹⁷Σπανουδάκη, Κίμων Νικολαΐδης. Βιογραφία, στο: <https://www.hellenicdiaspora.org/artist-bio/?artist=kimon-nicolaides>



Εικ 5. Έργα από το βιβλίο του Κίμωνα Νικολαΐδη: «The natural way to draw».

Η μεταμοντέρνα εποχή ξεκινάει με τη συνειδητοποίηση από τον άνθρωπο της ανάγκης να επανεξετάσει και να επανατοποθετήσει τις σταθερές δομές και αξίες που έχει κληρονομήσει από τις προηγούμενες γενιές εκούσια ή και ακούσια, ορμώμενος από την ανασφάλεια που του έχουν δημιουργήσει οι ταχύτατες εξελίξεις στην επιστήμη και την τεχνολογία. Οι μέχρι τότε ιδέες του Διαφωτισμού για την εξέλιξη, την επιστημονική σκέψη και την αλήθεια ανατρέπονται. Σταδιακά ολόκληρος ο μηχανισμός της ιστορίας της τέχνης αποδυναμώνεται και περνά σε δεύτερη μοίρα

ενώ πρωταγωνιστικό ρόλο πλέον κατέχει ο δημιουργός κεντρικό άξονα τους, καθώς σύμφωνα με τη μεταμοντέρνα αντίληψη το έργο τέχνης μετά την ολοκλήρωση του γίνεται αυτοδύναμο και εξαρτάται μόνο από τον αποδέκτη του¹⁸.

Η κριτική θεώρηση και ο επαναπροσδιορισμός των παραδοσιακών συστημάτων και ιδεολογιών επιτυγχάνεται σε πρώτη φάση με την ‘αποσυναρμολόγηση’ τους και στη συνέχεια την ελεύθερη αναδόμηση και τον αυθαίρετο συνδυασμό των μερών τους. Μόνο με αυτό τον τρόπο μπορούμε να αποδεσμευτούμε από τη δύναμη της παράδοσης, ανατρέποντας δηλαδή εντελώς τις σταθερές δομές που κυριαρχούν στη σκέψη, τη γλώσσα, τη φιλοσοφία, την επιστήμη και την τέχνη, και δημιουργώντας νέα ανατρεπτικά συστήματα που ανανεώνουν τη στάση μας απέναντι στον κόσμο. Σε αυτό το πλαίσιο κινούνται και οι καλλιτέχνες που στέκονται κριτικά απέναντι στις παραδοσιακές δομές και την πλασματική σύγχρονη πραγματικότητα, επιχειρούν να ‘αποδομήσουν’ καθετί που θεωρείται σταθερό και δημιουργούν συνθέσεις όπου συνενώνονται διαφορετικά και άσχετα μεταξύ τους στοιχεία από το παρελθόν και το παρόν.

2.2. Τοπογραφία και Λαογραφία της Δυτικής Θράκης από το 19ο αιώνα μέχρι σήμερα

Η Θράκη είναι μία περιοχή που λόγω της γεωγραφικής της θέσης έχει φιλοξενήσει από αρχαιοτάτων χρόνων πολλούς διαφορετικούς μεταξύ τους λαούς, γι’ αυτό και στο πέρασμα των χρόνων παρουσιάζει τεράστιο πολιτισμικό και λαογραφικό ενδιαφέρον. Τα υψίστης σημασίας γεγονότα των δύο τελευταίων αιώνων, οι πόλεμοι, οι μετακινήσεις και ανταλλαγές πληθυσμών, η προσφυγιά και οι μεταναστεύσεις είχαν σαν αποτέλεσμα την συσσώρευση πολλών διαφορετικών ηθών και εθίμων σε έναν τόπο και την ανάγκη διαφύλαξής τους. Οι λαοί που απαρτίζουν την περιοχή της Θράκης από το Β’ κυρίως Παγκόσμιο Πόλεμο και μετά, εκτός από τους γηγενείς Θρακιώτες που αποτελούσαν και την πλειοψηφία, ήταν οι Σαρακατσάνοι, οι Αρμένιοι, λίγοι Εβραίοι, καθώς και η μουσουλμανική μειονότητα, η οποία περιλάμβανε πολλές μικρότερες μειονότητες όπως των Πομάκων, των Ρομά και άλλων εξισλαμισμένων πληθυσμών, συνδυαστικό χαρακτηριστικό των οποίων ήταν η

¹⁸Γέμτου (2001). «Νεωτερικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη», Επιστήμη και Κοινωνία, τ. 7, σ. 179.

κοινή μουσουλμανική θρησκεία¹⁹. Όλοι αυτοί οι πληθυσμοί διαμόρφωναν μία πολυδιάστατη παλέτα πολιτισμών και παραδόσεων, με κυρίαρχο πολιτισμικό στοιχείο το ελληνικό.

Η αγροτική και κτηνοτροφική οικονομία της περιοχής επηρέαζε έντονα τις κοινωνικές και καλλιτεχνικές δομές των τοπικών λαϊκών πολιτισμών. Ξεκινώντας από τη διαμόρφωση και την οργάνωση των σπιτιών και των νοικοκυριών, παρατηρούνται πολλές ιδιαιτερότητες στα σπίτια των κατοίκων, τα οποία φανέρωναν την επαγγελματική απασχόληση, την οικονομική κατάσταση και την κοινωνική θέση των ανθρώπων. Μερικοί συνηθισμένοι τύποι σπιτιών ήταν²⁰:

- Ισόγεια ή διώροφα με σειρές δωματίων και χαγιάτι
- Μουσουλμανικές οικίες με ψηλούς τοίχους και αυλές
- Ορεινοί οικισμοί
- Κτήρια με βιομηχανική αρχιτεκτονική αποκλειστικά για επαγγελματικές ενασχολήσεις, όπως ήταν τα κουκουλόσπιτα στο Σουφλί και οι καπναποθήκες της Ξάνθης
- Μοντέρνα και πολυτελή αρχοντικά ευκατάστατων αστών ευρωπαϊκή διαρρύθμιση και διακόσμηση
- Καλύβες Σαρακατσάνων
- Σπίτια Πομάκων
- Οικοδομήματα κοινής – δημόσιας χρήσης
- Ξεχωριστά κτίσματα ως βοηθητικοί χώροι του σπιτιού

Οι ανεξάρτητες μεμονωμένες κατοικίες άρχισαν σταδιακά να αντικαθίστανται από νέους εκσυγχρονισμένους τύπους οικιών, πρώτα στις πόλεις από τις πολυκατοικίες και έπειτα στα χωριά, όπου όπου τα παλιά οικήματα ανακαινίζονταν σε σύγχρονες μονοκατοικίες με πολύ περισσότερες ανέσεις και διευκολύνσεις για το νοικοκυριό και τις υπόλοιπες αγροτικές κυρίως δραστηριότητες της οικογένειας²¹. Όσο κι αν εκσυγχρονίζονταν τεχνικά και οικοδομικά τα σπίτια σε πόλεις και χωριά υπήρχαν

¹⁹Βαρβούνης, Μ. Γ. (2015). «Μορφές του λαϊκού πολιτισμού στη Θράκη (19ος – 20ός αι.)». Στο: Σέρρης, Μ. και συνεργάτες (Επιστημονική Επιτροπή), *Όψεις της Ιστορίας και του Πολιτισμού της Θράκης*. Κομοτηνή: Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών Δ.Π.Θ., Περιφερειακή Διεύθυνση Π/θμιας και Δ/θμιας Εκπαίδευσης Αν. Μακεδονίας και Θράκης. σελ. 279-303.

²⁰Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

²¹ΖεχερλήςΣπ. (1976). Η Θράκη από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα (ιστορία –λαογραφία – τέχνη – παράδοση). Θεσσαλονίκη, σ. 45 – 50.

κάποια έθιμα όπως ο αγιασμός, θυσίες ζώων, τα μαντηλώματα, τα οποία σχετίζονταν κυρίως με την προστασία του σπιτιού και της οικογένειας και άντεξαν στο χρόνο.

Ο γεωργικός εκσυγχρονισμός στη Θράκη ξεκίνησε αρκετά καθυστερημένα, περί τα μέσα της μέσα της δεκαετία του '60. Κύρια προϊόντα της περιοχής ήταν το σιτάρι, το κριθάρι, το καλαμπόκι, το σουσάμι, το αμπέλι και ο καπνός. Η Ξάνθη μάλιστα τη συγκεκριμένη περίοδο είχε εξελιχθεί σε μεγάλο καπνεμπορικό κέντρο, γεγονός που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην γρήγορη αστικοποίησή της. Παρ' όλες τις νέες τεχνολογικές μεθόδους και γεωργικές ευκολίες που απέκτησαν οι κάτοικοι, δεν παραμέρισαν τις προηγούμενες μεθόδους αλλά και τα λαϊκά έθιμα της παραδοσιακής καλλιέργειας, τα οποία ήταν ενσωματωμένα στον τρόπο ζωής τους και αποτελούσαν στοιχεία προσδιοριστικά της πολιτισμικής τους ταυτότητας²². Οι λαϊκοί άνθρωποι αξιοποίησαν τις τεχνολογικές ευκολίες που τους παρουσιάστηκαν στο βαθμό που τους ήταν απαραίτητο, χωρίς να παραμερίσουν τα παραδοσιακά τους έθιμα και τις αντιλήψεις τους, έστω και δεισιδαιμονικές σε μεγάλο βαθμό. Όπως για παράδειγμα, ότι υπάρχουν ανώτερες δυνάμεις που επηρεάζουν την καθημερινότητά τους, τις παραγωγές τους και τις σχέσεις του με τους γύρω τους. Γι' αυτό και το σύνολο όλων αυτών των λαϊκών στοιχείων, πολλά από τα οποία σώζονται και εφαρμόζονται και σήμερα, χαρακτηρίζονται από διαχρονικότητα²³.

Η οικονομία και οι επαγγελματικές δραστηριότητες επηρέαζαν επίσης τη δομή της οικογένειας, τις σχέσεις των μελών μεταξύ τους, καθώς και τις σχέσεις που αναπτύσσονταν μεταξύ των ανθρώπων σε επαγγελματικό επίπεδο εκτός οικογένειας. Έτσι μία οικογένεια που ασχολούνταν με την καλλιέργεια καπνού απαιτούνταν να είναι οργανωμένη πατριαρχικά, να αποτελείται από πολλά μέλη, πράγμα που σήμαινε πολλά εργατικά χέρια. Σε αυτό τον τύπο οικογενειών κυρίαρχη είναι η θέση της γυναίκας, καθώς είναι αυτή που αναλαμβάνει τόσο την ομαλή λειτουργία του νοικοκυριού όσο και τη διαπαιδαγώγηση των παιδιών²⁴. Υπήρχαν επίσης ορισμένοι άτυποι εθιμικοί κανόνες που ρύθμιζαν τις επαγγελματικές, αλλά και κοινωνικές σχέσεις αφεντικού - εργαζομένου, γαιοκτήμονα – καλλιεργητή, ιδιοκτήτη ζώων και διαχειριστή. Η επαγγελματική οργάνωση στις πόλεις εκφράζονταν κυρίως μέσα από

²²Μερακλής Μ. Γ. (1989). Λαογραφικά Ζητήματα. Αθήνα, σ. 70.

²³Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

²⁴Μερακλής (1989), ο.π., σ. 94.

τις συντεχνίες, όπως ήταν τα συνάφια και τα εσνάφια, στα οποία οι συμμετέχοντες είχαν κοινούς κώδικες επικοινωνίας και συνήθως έναν κοινό άγιο προστάτη.

Αστικά χαρακτηριστικά είχαν αποκτήσει επίσης και τα θρακικά παζάρια και οι εμποροπανήγυρες στα οποία λάμβανε μέρος, όχι μόνο η αγοραπωλησία υλικών αγαθών, αλλά και η ανταλλαγή πολιτισμικών δεδομένων. Βασικός τρόπος κοινωνικής οργάνωσης ήταν το κοινοτικό σύστημα, το οποίο βασιζόταν σε μεγάλο βαθμό από τη λειτουργία κάποιων θεσμικών εκδηλώσεων, όπως τους εκκλησιαστικούς πλειστηριασμούς, οι οποίοι αποσκοπούσαν στην ενίσχυση κοινοτικών δραστηριοτήτων, καθώς και στη λειτουργία πολιτιστικών συλλόγων²⁵.

Οι αλλαγές που σημειώνονταν στη διαμόρφωση και εφαρμογή των λαϊκών παραδόσεων, θετικές και αρνητικές, εξαρτιόνταν σε μεγάλο βαθμό από τις πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις της εκάστοτε περιόδου. Έτσι, η μετανάστευση των δεκαετιών του '70 και του '80 μείωσε τον πληθυσμό, και επομένως και τις παραγωγές της περιοχής μέχρι και κατά 40%. Η μετέπειτα σταδιακή επιστροφή πολλών κατοίκων σήμαινε δύο πράγματα: είτε την εισαγωγή νέων προτύπων από τις χώρες που είχαν μεταναστεύσει, είτε την ακόμη εντονότερη αναβίωση των παλιών παραδόσεων, τις οποίες οι μετανάστες έφεραν πάντοτε μαζί τους και στις νέες χώρες που εγκαταστάθηκαν και με την επιστροφή τους προσκολλούνταν ακόμη περισσότερο σε αυτές. Μία άλλη επίδραση των εξελίξεων στις λαϊκές παραδόσεις ήταν η αντικατάσταση κλάδων όπως της λαϊκής αστρολογίας και μετεωρολογίας από την επικράτηση τεκμηριωμένων επιστημονικών γνώσεων²⁶.

Οι αντιλήψεις των λαϊκών ανθρώπων για τη ζωή και το θάνατο παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς πρόκειται για δύο θέματα τα οποία προκαλούν δέος και μυστήριο σε όλο το φάσμα της ανθρώπινης ύπαρξης. Γι' αυτό και τα έθιμα γύρω από τον κύκλο της ζωής και του θανάτου, αν και προσαρμόζονταν στα δεδομένα της σύγχρονης εποχής, επιβιώνουν και παρουσιάζουν τεράστια ποικιλία και ενδιαφέρον. Τα έθιμα του τοκετού για την προστασία της μητέρας και του παιδιού είναι ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα επικράτησης της μοντέρνας εποχής, αφού η άμεση μετακίνηση της γυναίκας στο πλησιέστερο νοσοκομείο και ο τοκετός εκτός σπιτιού

²⁵ Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

²⁶ Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

απαιτούσε τον παραμερισμό της πραγματοποίησης αυτών των συνηθειών²⁷. Υπήρχαν όμως πολλά έθιμα για την ευζωία και την καλοτυχία του νεογέννητου όπως δώρα, φυλαχτά, γλυκά κλπ. Η βάπτιση είχε μεγάλη σημασία στα πλαίσια μια χριστιανικής κοινότητας, καθώς μέσω αυτής το παιδί γινόταν επίσημο μέλος της οικογένειας και της ευρύτερης κοινωνίας. Επίσης πολλά έθιμα σχετίζονταν με τη στιγμή του γάμου, τα οποία επιβιώνουν μέχρι σήμερα και παρουσιάζουν πολλά θεατρικά στοιχεία²⁸.

Το ξύρισμα του γαμπρού, η προετοιμασία της νύφης, το στρώσιμο του κρεβατιού, το γλέντι, είναι παλιά παραδοσιακά έθιμα, τα οποία αν και έχουν δεχτεί τροποποιήσεις και πολλά μοντέρνα ακόμη και ξενόφερτα στοιχεία, εξακολουθούν να συναντώνται από το 19^ο αιώνα μέχρι και σήμερα. Τα περισσότερα πάντως έθιμα σχετίζονται με το θέμα του θανάτου, ο οποίος εκτός από απορία προκαλούσε και φόβο στους ανθρώπους. Τα έθιμα είχαν να κάνουν τόσο με τη με την κηδεία όσο και μετά με το μνημόσυνο του νεκρού, ενώ τα μοιρολόγια ήταν το πιο αντιπροσωπευτικό κομμάτι έκφρασης του πόνου τη στιγμή του αποχωρισμού²⁹.

Ο θρακικός λαϊκός πολιτισμός έχει διατηρήσει πολλά στοιχεία λατρευτικά και δραματικά από τις αρχαίες θρησκείες, τα οποία τα προσάρμοσε στη χριστιανική παράδοση που ήταν και η επικρατέστερη στην περιοχή. Μάλιστα, ακόμη και οι αλλόθρησκες μειονότητες, κυρίως οι Μουσουλμάνοι, μέσα στα δικά τους έθιμα και τον ξεχωριστό τρόπο ζωής τους, υιοθετούσαν και πολλά χριστιανικά, όπως το άναμμα του καντηλιού, ακόμη και το φίλημα της εικόνας. Είναι γνωστό ότι πολλοί Άγιοι, όπως ο Άγιος Γεώργιος, είχαν μια ιδιαίτερη επίδραση στους μουσουλμάνους, προκαλώντας συνήθως φόβο αλλά πολλές φορές και θαυμασμό.

Ο γεωργικός παράγοντας έπαιζε καθοριστικό ρόλο στη διατήρηση αυτών των λατρευτικών συνηθειών, καθώς οι περισσότερες σχετίζονταν με τη γονιμότητα, την ευκαρπία και την πλούσια παραγωγή. Χαρακτηριστικό παράδειγμα λαϊκής θρακικής λατρείας είναι τα κουρμπάνια, θυσίες από γηγενείς ή πρόσφυγες αφιερωμένες σε κάποιον άγιο, κατά τις οποίες η οικογένεια που κάνει τη θυσία κάποιου ζώου αναλαμβάνει να το μαγειρέψει και να το μοιράσει σε συγγενικές και φιλικές οικογένειες του χωριού³⁰. Άλλη γιορτή ήταν η τζαμάλα, κατά την οποία

²⁷Θρακιώτης Κ. (1991). *Λαϊκή πίστη και λατρεία στη Θράκη*. Αθήνα, σ. 100 – 120.

²⁸Θρακιώτης (1991), ο.π., σ. 100 – 120.

²⁹Θρακιώτης (1991), ο.π., σ. 168.

³⁰Θρακιώτης (1991), ο.π., σ. 44 – 50.

πραγματοποιούνταν μιμητικές παραστάσεις και μεταμφιέσεις με κυρίαρχες μορφές αυτές του αράπη, της νύφης και του γαμπρού, ενώ μερικές φορές περιλάμβανε και ζωόμορφες μεταμφιέσεις, με κύριο ζώο την καμήλα. Κυρίαρχα θέματα ήταν ο θάνατος και η Ανάσταση, ενώ τα δρώμενα αποσκοπούσαν στην επιτυχία της σποράς και της σοδειάς³¹. Τα ρουγκάτσια ήταν εκδηλώσεις με θηριόμορφες μεταμφιέσεις που οργανώνονταν στην αρχή του χρόνου κατά τις οποίες οι μεταμφιεσμένοι (ρουγκατσάρηδες) τριγυρνούσαν στο χωριό και εύχονταν καλή χρονιά. Πολλά από τα χαρακτηριστικά της συγκεκριμένης γιορτής ήταν παγανιστικά και θύμιζαν τις αρχαίες γιορτές προς τιμή του θεού Διόνυσου. Βασικές επιδιώξεις και αυτής της γιορτής όπως και των περισσότερων λαϊκών γιορτών της Θράκης, ήταν ο πλούτος, η αφθονία, η ευτυχία και ο εξαγνισμός της ανθρώπινης φύσης με την επενέργεια του θεού³². Ένα άλλο έθιμο που προέρχεται καθαρά από το χώρο της Δυτικής Θράκης ήταν το δρώμενο του Καλόγερου, το οποίο επιβιώνει μέχρι σήμερα. Πρόκειται για ένα φολκλοριστικό θέαμα που συμβολίζει και επιδιώκει τη γονιμότητα. Με τον όρο «φολκλορισμός» εννοείται η αναβίωση και διαχείριση των πανάρχαιων αρχετυπικών δρώμενων εμπλουτισμένων με αστικά και κωμικά στοιχεία, κάτι το οποίο υπήρχε σε όλες τις λαϊκές γιορτές³³.

Τα Αναστενάρια, έθιμο θρακικής προχριστιανικής εποχής, ήταν εντυπωσιακά δρώμενα επίσης φολκλοριστικού χαρακτήρα, τα οποία περιλαμβάνουν μιμητικές τελετουργίες, ζωοθυσίες, χορούς και αγιασμούς και συνδύαζαν παγανιστικά με χριστιανικά στοιχεία, συνήθως προς τιμή των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης³⁴.

Μία άλλη γιορτή λιγότερο εντυπωσιακή από τις άλλες αφιερωμένη στην Αγία Δομνίκη στις 8 Ιανουαρίου ήταν το δρώμενο της μαμής. Πρωταγωνιστικό ρόλο σε αυτές τις εκδηλώσεις έχουν οι γυναίκες, οι οποίες αναπαριστούν έναν συμβολικό τοκετό όπου τιμούν τη μαμή την οποία καταβρέχουν στην κεντρική βρύση ως ένδειξη συμβολικού θανάτου αλλά και αναβαπτισμού σε θεότητα του νερού. Το έθιμο μετονομάστηκε σε «γυναικοκρατία» και είχε έντονη θεατρική υπόσταση³⁵.

³¹Θρακιώτης (1991), ο.π. σ 58 – 60.

³²Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

³³Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

³⁴Θρακιώτης (1991), ο.π., σ. 77 – 80.

³⁵Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

Το κάψιμο του Ιούδα, ένα έθιμο γνωστό σε πολλές περιοχές της Ελλάδας, ξεκίνησε και αυτό από την περιοχή της Θράκης. Υπάρχουν μάλιστα ισχυρισμοί, ότι τα τραγούδια που ακούγονταν σε αυτές τις γιορτές ενίσχυαν τα αρνητικά στερεότυπα κατά των Εβραίων³⁶. Σε πολλά χωριά οι άνθρωποι έπαιρναν μία χούφτα στάχτη μετά το κάψιμο και τη σκορπούσαν στους τάφους των νεκρών συγγενών τους, προσδίδοντας έτσι στο στοιχείο τόσο της στάχτης, όσο και της φωτιάς μαγικές και θεραπευτικές ιδιότητες. Η τελετουργική αυτή χρήση της στάχτης, με τις νεκρολατρικές και γονιμικές διαστάσεις της, μας δείχνει πώς μέσα από την τελετουργική διαδικασία απλά υλικά αντικείμενα, όπως η στάχτη, αποκτούν συμβολική αξία, γονιμοποιητική δύναμη, αλλά και ιαματικές ιδιότητες για την ύλη και το πνεύμα, για σωματικές και ψυχικές ασθένειες. Οι ιδιότητες αυτές σχετίζονται και με τις λαϊκές αντιλήψεις για την αναγέννηση των νεκρών και τον θάνατο που προμηνύει την Ανάσταση. Η στάχτη λοιπόν είναι το κατάλοιπο από το ομοίωμα του Ιούδα, που συνειρμικά ταυτίζεται με τα κατάλοιπα ενός πραγματικού ανθρώπου, κι ακόμη περισσότερο μιας υπερφυσικής μορφής που τελικά αποκτά γονιμοποιητικό ρόλο και λειτουργία, στο πλαίσιο ενός εννοιολογικού και ιδεολογικού περιβάλλοντος όπου τα όρια μεταξύ «καλού» και «κακού» είναι μάλλον ρευστά και εξαρτημένα από την τελική αποτελεσματικότητα κάθε όντος, φυσικού ή υπερφυσικού, στο αναμενόμενο και επιθυμητό αποτέλεσμα της δημιουργίας και της εξέλιξης.

Στην καλοκαιρινή γιορτή του γενεθλίου του Άη Γιάννη το πανελλήνιο γνωστό έθιμο του πηδήματος της φωτιάς αναδεικνύει για άλλη μια φορά την καθαρτική ιδιότητα της φωτιάς. Το Γενέθλιο του αγίου Ιωάννη του Προδρόμου (24 Ιουνίου) αποτελεί σημαντικό εορταστικό σταθμό για την θρακική θρησκευτική λαογραφία. Το γεγονός, ότι η χριστιανική εορτή έχει τοποθετηθεί πάνω στις θερινές τροπές του ηλίου, ένα ορόσημο γνωστό στους ανθρώπους λόγω της φυσικής παρατήρησης, συντέλεσε ώστε με την συγκεκριμένη εορτή να συνδεθούν πολλά προχριστιανικά εθιμικά μορφώματα, στα οποία στηρίζονται και πολλές από τις σχετικές λαϊκές τελετουργίες της Δυτικής Θράκης και της Δυτικής Ρωμυλίας. Επίσης τέτοιου είδους πυρολατρικά έθιμα όπως το πήδημα της φωτιάς αποσκοπούσαν στην εξασφάλιση της υγείας. Ένα άλλο σημείο, όπου τονίζεται η σημασία της φωτιάς, είναι στο πλαίσιο του νοικοκυριού για την αρμονική συγκρότηση της οικογένειας. Οι σπονδές στο αναμμένο τζάκι, που δεν πρέπει να σβήσει σε όλη τη διάρκεια του αποτελούσαν και αποτελούν τελετουργικούς

³⁶Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

τρόπους εξευμενισμού των ψυχών των προγόνων, και οι Θρακιώτες που εφαρμόζαν – και εν μέρει συνεχίζουν να εφαρμόζουν – τα έθιμα αυτά, συνεχίζουν, συνήθως ανεπιγνώστως, πανάρχαιες τελετουργικές πρακτικές, οι οποίες, στο διάβα των αιώνων, απέβαλλαν μέρος του χρηστικού χαρακτήρα τους ή της αποτελεσματικότητάς τους, έχουν όμως μεταστοιχειωθεί σε μνημονικούς τόπους επαφής με το συλλογικό πολιτισμικό παρελθόν των σύγχρονών μας θρακικών κοινωνιών.

Σπουδαιότατο ρόλο με πανηγυρικό και γονιμικό χαρακτήρα είχαν οι γιορτές της Παναγίας ενώ μερικοί από τους Αγίους που γιορτάζονταν με ιδιαίτερες τιμές και εορταστικές αργίες στην περιοχή της Θράκης ήταν³⁷:

- Ο Άγιος Αθανάσιος (18 Ιανουαρίου και 2 Μαΐου)
- Ο Άγιος Τρύφωνας (1 Φεβρουαρίου)
- Ο Άγιος Συμεών (3 Φεβρουαρίου)
- Ο Άγιος Χαράλαμπος (10 Φεβρουαρίου)
- Ο Άγιος Βλάσιος (11 Φεβρουαρίου)
- Η Αγία Μαρίνα (17 Ιουλίου), η οποία προστάτευε τα σπαρτά από τα ζιζάνια
- Η Αγία Παρασκευή (26 Ιουλίου), οπότε ξεκινούσε το μάζεμα των σταφυλιών
- Ο Άγιος Νικόλαος (12 Δεκεμβρίου), προστάτης των ψαράδων και των ναυτικών.

Τέλος, η γνωστή σε όλη τη Θράκη λατρεία των αγιασμάτων, με τον ιαματικό – προστατευτικό χαρακτήρα της προσδιορίζουν έντονα την παραδοσιακή θρησκευτική συμπεριφορά και ταυτότητα των κατοίκων. Οι θρησκευτικές, λαϊκές και πολιτισμικές συνέχειες, αλλά και οι ασυνέχειες, οι μετασχηματισμοί και οι μετεξελίξεις, όπως παραπάνω σκιαγραφήθηκαν, καθιστούν τη λαϊκή λατρεία της Θράκης, στις επιμέρους τοπικές παραλλαγές της, έναν εξαιρετικά ενδιαφέρον κεφάλαιο της ευρύτερης ελληνικής λαογραφίας³⁸.

Σημαντική για τη θρακική λαογραφία είναι και η πλευρά του έντεχνου λαϊκού λόγου και της γραφής και της λαϊκής τέχνης. Η τέχνη του λόγου γνώρισε στο πέραςμα των χρόνων, ιδιαίτερη ανάπτυξη στον θρακικό χώρο. Μια σειρά παραδοσιακών τραγουδιών και παραμυθιών που διαδίδονταν προφορικά από γενιά σε γενιά

³⁷ Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

³⁸ Βαρβούνης (2015), ο.π., σ. 279 – 290.

αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα έντεχνου λαϊκού λόγου με ιστορικές καταβολές και ρίζες. Στο ίδιο μήκος κινούνται και δημοτικά τραγούδια με σαφείς ιστορικές προϋποθέσεις, ακριτικά, κλέφτικα, αλλά και νεότερα, δημιουργημένα στον αιώνα μας, με ερεθίσματα από ιστορικά γεγονότα που ερέθισαν και συγκίνησαν τη λαϊκή ψυχή. Διαθέτουμε επίσης λαογραφικές καταγραφές με παραμύθια, παροιμίες και μύθους, αλλά και μια τεράστια ποικιλία από τοπωνύμια, ανθρωπονύμια και ονοματολογικούς προσδιορισμούς³⁹

Στο θέμα της γραφής πολλοί λογοτέχνες με καταγωγή από την ευρύτερη περιοχή της Θράκης, με αντιπροσωπευτικό παράδειγμα τον Βιζυηνό, ασχολήθηκαν με την πεζογραφία τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, η οποία κινούνταν στο χώρο της ηθογραφίας και της λαογραφίας. Με τον όρο λαογραφία εννοούνταν η στροφή των λογοτεχνών προς την ύπαιθρο με στόχο την περιγραφή και απεικόνιση των ηθών και των εθίμων του ελληνικού λαού⁴⁰. Με τον όρο ηθογραφία αναφερόμαστε στην περιγραφή των ανθρώπινων χαρακτήρων και των μεταξύ τους σχέσεων οι οποίες επηρεάζονταν κάθε φορά από τις εκάστοτε κοινωνικές νόρμες. Ο όρος «ηθογραφικό διήγημα» αποδόθηκε εκ των υστέρων στο συγκεκριμένο είδος από μελετητές του, των οποίων οι απόψεις δε φαίνεται να συγκλίνουν, αναφορικά με το περιεχόμενό του⁴¹.

Αξιόλογη είναι, επίσης, η ενδυματολογική παράδοση της περιοχής. Η παραδοσιακή φορεσιά, για παράδειγμα, με τις γνωστές τοπικές ιδιαιτερότητές της, παρουσιάζει πολυχρωμία και πολυτυπία στον θρακικό χώρο, προσαρμοσμένη καθώς είναι στις ιδιαίτερες, κλιματολογικές και άλλες, συνθήκες του τόπου. Διακρίνεται σε τύπους ανάλογα με τη χρονική στιγμή (χειμώνα ή καλοκαίρι), την περίσταση (καθημερινή ή γιορτή) και την κατάσταση (ηλικία, κοινωνική θέση κ.λπ.) αυτού που την φοράει. Η γυναικεία φορεσιά αποτελείται από πουκάμισο, την αμανίκωτη τσούκνα, τα μασκαλούδια για τα χέρια, την ποδιά και το τσεμπέρι, που σχηματίζει μαζί με την κόμμωση τον παραδοσιακό γυναικείο κεφαλόδεσμο. Περιλαμβάνει ακόμη κάλτσες (τσουράπια) και υποδήματα, ενώ πάνω της, ιδίως στις γιορτές και τις σκάλες, προσαρμόζονται τα κοσμήματα της γυναικείας φορεσιάς: πόρπες, από απλές

³⁹Μερακλής Μ. Γ. (2004). Ελληνική Λαογραφία. Αθήνα, σ. 41 – 45.

⁴⁰Γέρου Ευ. (2019). Γεώργιος Βιζυηνός: Ηθογραφία και περιβάλλον της Θράκης στα διηγήματά του, Πρακτικά 2ου Πανελλήνιου Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Ορεστιάδας «Πολιτιστική Κληρονομιά και Τοπική Ανάπτυξη», Νέα Ορεστιάδα, σ. 139 – 151.

⁴¹Γέρου (2019), ο.π., σ. 143 – 145.

μεταλλικές ως σπονδυλωτές και επισμαλτωμένες, που κάποτε φέρουν το ενδεικτικό όνομα κορώνα, το οποίο παραπέμπει στη μορφή και τα διακοσμητικά τους σχέδια, χάντρες, περιδέραια, σταυροί και βραχιόλια, περιλαίμια (γιορντάνια) και ντούμπλες, από αλυσίδες και νομίσματα, στο στήθος. Η έρευνα έχει αποδείξει ότι τα θρακιώτικα γυναικεία κοσμήματα φέρουν πολλές και πολύμορφες θρησκευτικές παραστάσεις, ενδεικτικές κι αυτές του ιδεολογικού κόσμου των Θρακών⁴².

Η ανδρική παραδοσιακή φορεσιά των κατοίκων της Θράκης ήταν πιο απλή και ανεπιτήδευτη, σε καφέ, μπλε ή μαύρα υφάσματα, με ζωνάρι, ειδικά υποδήματα και μαύρο, συνήθως βελούδινο, καλπάκι. Οι παραδοσιακές αυτές ενδυμασίες, όπως συμβαίνει σε όλη, σχεδόν, την Ελλάδα, έχουν κατά κύριο λόγο αντικατασταθεί από ενδύματα μοντέρνα και εξευρωπαϊσμένα, εξακολουθούν όμως να χρησιμοποιούνται σε γιορτές, ή άλλου είδους φολκλοριστικές εκδηλώσεις, ως σύμβολα και μέσα έκφρασης και αναβίωσης του τοπικού παραδοσιακού πολιτισμού. Σήμερα βεβαίως, και στο πλαίσιο της πολιτισμικής κρίσης του αιώνα μας, η παραδοσιακή φορεσιά στη Θράκη έχει εγκαταλειφθεί, υποχωρώντας μπροστά στην πανελλήνια, αστικής και ευρωπαϊκής κατά πάσα πιθανότητα προέλευσης, μορφή ενδυμασίας που έχει επιβληθεί⁴³.

Ιδιαίτερη ανάπτυξη στη Θράκη παρουσιάζουν οι χοροί και τα τραγούδια. Πλούσιοι σε ρυθμό και κίνηση, οι θρακιώτικοι χοροί εύκολα εντυπωσιάζουν το θεατή: ζωναράδικος, συγκαθιστός, χασάπικος, πολίτικος, μαντηλάτος, καρσιλαμάς, γίκνα, κουτσός, τριπάτης, σούστα, ζεμπέκικος, αράπικος είναι ορισμένοι μόνο από τους χορούς του παραδοσιακού πολιτισμικού συστήματος της περιοχής. Η μουσική που συνοδεύει τους χορούς αυτούς στηρίζεται σε όργανα, όπως η λύρα, η γκάιντα, το τουμπερλέκι και ο νταϊρές. Το άκουσμά της ανακαλεί αμέσως στο μυαλό του ακροατή την αίσθηση της τοπικής καταγωγής από τον θρακικό χώρο⁴⁴. Ανάπτυξη βεβαίως γνωρίζουν στη Θράκη και άλλες παραδοσιακές τέχνες, όπως η ξυλογλυπτική και η αγγειοπλαστική, αλλά και το παραδοσιακό θέατρο, με τη μορφή των λαϊκών δρωμένων που προαναφέρθηκαν, και τα οποία αποτελούν προαισθητικές μορφές θεάτρου με αρχέγονες ρίζες και γονιμικούς σκοπούς, αλλά και ως παραστάσεις

⁴²Μερακλής (2004), ο.π., σ. 88 – 90.

⁴³Μερακλής (2004), ο.π., σ. 92 – 94.

⁴⁴Μερακλής (2004). σ. 65.

θεάτρου σκιών, που περιόδευε τις θρακικές πόλεις, και συνεχίζει σήμερα την καλή του παράδοση με νέες προσπάθειες, πάνω στους δρόμους της παράδοσης.

Υπάρχουν όμως και τα νεωτερικά και σύγχρονα λαογραφικά στοιχεία, τα οποία διαμορφώνουν τον σύγχρονο λαϊκό πολιτισμό. Στις μέρες μας, ο ελληνικός παραδοσιακός πολιτισμός μεταλλάσσεται και εξελίσσεται με τέτοιους ρυθμούς, που δίνουν την εντύπωση μιας ραγδαίας υποχώρησης. Πιστεύω, ότι τα πράγματα είναι πολύ πιο αισιόδοξα: η παράδοση, ως διαδικασία και φαινόμενο παραμένει, αλλάζουν όμως οι τρόποι παγίωσης και έκφρασής της. Είναι κι αυτό χαρακτηριστικό των μακροχρόνιων διαδικασιών μετάβασης, στις οποίες έχει εισέλθει η ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, και απομένει στην οξυδέρκεια του λαογράφου η αναγνώριση, επισήμανση και μελέτη των μορφών αυτών⁴⁵.

Ως σύμβολο, αλλά και ως κληρονομιά, ο παραδοσιακός πολιτισμός της Θράκης, λειτουργεί με πολλούς τρόπους και προσδιορίζει καθοριστικά ιδεολογίες, νοοτροπίες και συμπεριφορές. Σε μια κρίσιμη συγκυρία, όπως η σημερινή, και σε μια ευαίσθητη περιοχή, όπως αυτή της ελληνικής Θράκης γενικότερα, η εμμονή στα παραδεδομένα εκλαμβάνει το χαρακτήρα προσδιορισμού και εκλογής συγκεκριμένης ταυτότητας. Άλλωστε, οι αστοί ανέκαθεν απέδιδαν στον παραδοσιακό μας πολιτισμό ανάλογους ρόλους, που με την πάροδο του χρόνου, κυριάρχησαν στη λαϊκή συνείδηση ως βασικοί και προσδιοριστικοί παράγοντες αυτού που ονομάζουμε «πολιτισμική κληρονομιά»⁴⁶.

Σήμερα, στην ελληνική Θράκη, η εθνική συνείδηση παρουσιάζεται άρρηκτα συνδεδεμένη, τόσο με τη θρησκευτική ταυτότητα, όσο και με τον λαϊκό και παραδοσιακό πολιτισμό. Κι αυτό δεν μπορεί να περάσει απαρατήρητο από τον ερευνητή του σήμερα και τον μελετητή του μέλλοντος. Το γνωστό πληθυσμιακό μωσαϊκό της περιοχής (μουσουλμάνοι, Ρωμά, Πομάκοι, Αρμένιοι, Εβραίοι, Θρακιώτες ντόπιοι και πρόσφυγες από την Δυτική και τη Βόρεια Θράκη, Σαρακατσάνοι, Αρβανίτες, Μικρασιάτες, Πόντιοι, Κωνσταντινουπολίτες, Ίμβριοι και Τενέδιοι, Καππαδόκες κ.λπ.) αποτελεί αληθινό λαογραφικό εργαστήριο παραγωγής πολιτισμών, που μπορεί να οδηγήσει σε πολλές και σοβαρές επιστημονικές έρευνες και διαπιστώσεις, αλλά και στο συμπέρασμα, ότι η ελληνικότητα του λαϊκού

⁴⁵Μερακλής (2004), ο.π., σ. 118.

⁴⁶ΖέχερληςΣπ. (1976). Η Θράκη από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα (ιστορία –λαογραφία – τέχνη – παράδοση). Θεσσαλονίκη, σ. 190.

πολιτισμού της περιοχής, τόσο στην σύγχρονη όσο και στη διαχρονική της διάσταση, είναι πανταχού παρούσα σε κάθε βήμα του επισκέπτη ή του ερευνητή⁴⁷.

2.3. Ανθρώπινο τοπίο και εθνικότητα: μειονότητες

Ο όρος «τοπίο», αν χρησιμοποιηθεί μόνος του και κυριολεκτικά, εμπεριέχει τη λέξη «τόπος» και σε πρώτη φάση αναφέρεται σε κάποιο χώρο, σε κάποιο μέρος, παραπέμποντας έτσι στον κλάδο της γεωγραφίας. Προσεγγίζοντας λοιπόν την έννοια χωρικά, το τοπίο είναι ένας φυσικός χώρος, συνήθως υπαίθριος, αλλά στην εποχή μας και αστικός, ο οποίος περιέχει κάποια ιδιαίτερα αισθητικά χαρακτηριστικά αξιοθαύμαστα προς τον άνθρωπο⁴⁸. Πρόκειται όμως για μία έννοια αφενός ανθρωποκεντρική, είτε ο άνθρωπος είναι απλός παρατηρητής του τοπίου έξω από αυτό είτε είναι μέρος αυτού, και αφετέρου έχουμε να κάνουμε με έναν όρο με πολλές σημασίες και εννοιολογικές μεταστροφές. Από τη στιγμή που η λέξη έχει αποβάλλει την αποκλειστικά κυριολεκτική της σημασία μπορεί να χρησιμοποιηθεί συνοδευόμενη από οποιοδήποτε προσδιοριστικό επίθετο αποκτώντας τα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες του επιθέτου. Έτσι συναντάμε πολιτικά τοπία, πολιτισμικά τοπία και ανθρώπινα τοπία⁴⁹.

Στην τελευταία περίπτωση τα ανθρώπινα τοπία σημαίνουν την απεικόνιση ανθρώπινων μορφών. Όταν ο όρος χρησιμοποιείται από τη λαογραφία, τότε οι ανθρώπινες μορφές αποκτούν βάθος και ουσία και τα τοπία δεν είναι μόνο μια εικόνα, αλλά πολύ περισσότερα: χαρακτήρες, συνήθειες, αντιλήψεις, συναισθήματα και σχέσεις τω ανθρώπων με τον εαυτό τους, τους γύρω τους, τη φύση και την κοινωνία⁵⁰. Η αντίληψη των ανθρώπινων τοπίων είναι μία σύνθετη και πολύπλοκη διαδικασία και προσπάθεια προσδιορισμού της θέσης και της σχέσης τους στο χώρο και στο χρόνο. Ο άνθρωπος γίνεται ο ίδιος ένας χώρος μέσα στον οποίο, συγκεντρώνονται, συνυπάρχουν και συγχωνεύονται διαφορετικά πολιτισμικά και ιδεολογικά στοιχεία⁵¹. Ένα ανθρώπινο τοπίο δεν είναι η αναπαράσταση ενός μόνο ανθρώπου, αλλά πρόκειται για κάτι ακόμη πιο διευρυμένο και συλλογικό, για την

⁴⁷ Ζέχερλης (1976), ο.π., σ. 201.

⁴⁸ Μωραΐτης, Κ., (2015), Το τοπίο πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου, Αθήνα: Ι. Σιδέρης, σ. 57.

⁴⁹ Μωραΐτης (2015), ο.π., σ. 60.

⁵⁰ Μωραΐτης (2015), ο.π., σ. 78.

⁵¹ Τερκενλή, Σ., Θ., (2007), Πολιτισμική Γεωγραφία, στο Ιωσηφίδης, Θ., Τερκενλή, Σ., Θ., Χωριανόπουλος, Ι., (Επιμ.), Ανθρωπογεωγραφία. Άνθρωπος, Κοινωνία και Χώρος, Αθήνα: Κριτική, σ.σ.124-153.

απεικόνιση της ανθρώπινης ύπαρξης και συνύπαρξης⁵². Μπορεί να αποτελείται από έναν ή περισσότερους ανθρώπους ίδιας ή και διαφορετικής εθνοτικής και κοινωνικής προέλευσης. Όσο περισσότερες είναι οι διαφορές και οι αντιθέσεις σε ένα ανθρώπινο τοπίο, τόσο μεγαλύτερο και το ενδιαφέρον σε πολιτισμικό και ιδεολογικό επίπεδο.

Με τον όρο «μειονότητα» εννοούμε έναν πληθυσμό αριθμητικά μικρότερο και διαφορετικό συγκριτικά με το ομοιόμορφο πληθυσμιακό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο υπάρχει μία εθνοπολιτισμική ιεράρχηση, η οποία εκφράζει την υπεροχή της πλειοψηφίας και την «υποχρέωση» της μειονότητας να προσαρμοστεί στα δεδομένα της πρώτης, η οποία αφενός ρυθμίζει το είδος των σχέσεων που θα έχουν οι δύο ομάδες και αφετέρου ορίζει τον τρόπο άσκησης της εξουσίας από τον πιο ισχυρό και ομοιογενή στον «διαφορετικό»⁵³.

Μερικά χαρακτηριστικά που διαχωρίζουν μία μειονότητα από ένα ενιαίο πληθυσμιακό σύνολο στο πλαίσιο πάντοτε ενός εθνικού κράτους είναι τα εξής⁵⁴:

- Είναι πολίτες του κράτους στο οποίο διαμένουν
- Είναι λιγότεροι από τους γηγενείς
- Εμφανίζουν εθνικές, γλωσσικές και θρησκευτικές διαφοροποιήσεις
- Βρίσκονται σε μειονεκτική οικονομική, κοινωνική και νομική θέση έναντι των γηγενών
- Παρουσιάζουν την ανάγκη προστασίας και κατοχύρωσης της ιδιαίτερης ταυτότητάς τους

Προσεγγίζοντας μία μειονότητα από κοινωνιολογική σκοπιά, η μειονότητα δεν προσδιορίζεται, τόσο από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, αλλά από το είδος των σχέσεων με τον ντόπιο πληθυσμό. Η ύπαρξη μειονοτήτων είναι ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, που απαιτεί έντονες και διαρκείς προσπάθειες, έτσι ώστε να βρεθούν αρμονικοί τρόποι συμβίωσης, διατήρησης αλλά και ενίσχυσης των ιδιαίτερων γνωρισμάτων τους. Το ισχύον δίκαιο των ανθρωπίνων δικαιωμάτων που εφαρμόζεται από όλα τα σύγχρονα ευρωπαϊκά κράτη, κι όχι μόνο, δεν αρκεί για την προστασία

⁵²Τερκενλή (2007), ο.π., σ. 131.

⁵³Παναγιωτίδης Ν.(1995). Μουσουλμανική μειονότητα και εθνική συνείδηση. Αλεξανδρούπολη: Τοπική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων Ν. Έβρου, σ. 23.

⁵⁴Παναγιωτίδης (1995), ο.π., σ. 28.

των μειονοτήτων,στις οποίες οφείλεται από την κοινωνία να είναι μέτοχοι της ισονομίας και της ισοπολιτείας των εκάστοτε θεσμικών και μη κανόνων⁵⁵.

Η μουσουλμανική μειονότητα της Θράκης, όπως αυτή έχει διαμορφωθεί σήμερα, παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς αφενός είναι η μόνη αναγνωρισμένη μειονότητα στο ελληνικό κράτος και αφετέρου στο εσωτερικό της εντοπίζονται τρεις επιμέρους μειονότητες, οι Τούρκοι Μουσουλμάνοι, οι Πομάκοι και οι Αθίγγανοι⁵⁶. Οι πρώτοι είναι ουσιαστικά Τούρκοι από κάθε άποψη, αφού έχουν τουρκική καταγωγή, είναι τουρκόφωνοι και Μουσουλμάνοι. Ήταν εγκατεστημένοι στην περιοχή πολύ πριν τις πρώτες ανταλλαγές πληθυσμών και οι ικανότητές του να ανταποκρίνονται στις στρατιωτικές και γραφειοκρατικές απαιτήσεις της Οθωμανικής ακόμη Αυτοκρατορίας τους κατέστησαν προνομιούχα κοινωνικά και οικονομικά στρώματα, γι' αυτό και κατάφεραν να μην συμπεριληφθούν στα μέτρα που πάρθηκαν για τον υπόλοιπο τουρκικό πληθυσμό.

Η προέλευση των Πομάκων αμφισβητείται, σίγουρα όμως είναι ένας αρχαιότατος λαός, συγγενής του θρακικού και είναι ουσιαστικά γηγενείς πληθυσμοί που εξισλαμίστηκαν, άρα διαθέτουν πολλά ελληνικά χαρακτηριστικά, όπως η γλώσσα, αλλά και ορισμένες συνήθειες. Η ετυμολογική προέλευση της γλώσσας είναι βουλγαρική, σημαίνει «βοήθεια» και δηλώνει τη βοήθεια που παρείχαν στους Τούρκους και στους Βούλγαρους, παραγκωνίζοντας οι ίδιοι τη δική τους εθνική και πολιτισμική υπόσταση και καταντώντας υποχείρια των δυνατών. Ο μαζικός εξισλαμισμός τους πραγματοποιήθηκε το 16ο και 17ο αιώνα ως απόρροια της άσχημης οικονομικής τους κατάστασης, η οποία τους έκανε ευάλωτους στο τουρκικό κατεστημένο και εύκολο θύμα πολιτικής και θρησκευτικής αφομοίωσης. Οι Αθίγγανοι τέλος ήταν η μικρότερη μουσουλμανική μειονότητα με περισσότερο νομαδικά χαρακτηριστικά, αφού δεν έμεναν για καιρό σε ένα μέρος και συνήθως επέλεγαν να εγκατασταθούν σε μεθοριακές περιοχές⁵⁷.

Βασική απασχόληση των μειονοτήτων είναι οι αγροτικές δραστηριότητες, όπως οι καλλιέργειες, η παραγωγή και το εμπόριο των παραγόμενων προϊόντων και οι μικρές ιδιοκτησίες. Αντίστοιχα βασικά μειονεκτήματα είναι η εργατική εκμετάλλευση εντός

⁵⁵Παναγιωτίδης (1995), ο.π., σ.33.

⁵⁶Σολταρίδης Σ. (1990). Η Δ. Θράκη και οι μουσουλμάνοι: τι ακριβώς συμβαίνει; Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη, σ. 30 – 38.

⁵⁷Σολταρίδης (1990), ο.π., σ. 42 – 45.

και εκτός οικογενειακών πλαισίων, καθώς και η απουσία σύγχρονων υποδομών και του κατάλληλου εξοπλισμού. Στα αστικά κέντρα οι μουσουλμανικοί πληθυσμοί απασχολούνται συνήθως ως εργάτες, οικοδόμοι, τεχνίτες, ενώ πιο σπάνια εργάζονται σε δικές τους μικρές επιχειρήσεις. Το κατά κύριο λόγο χαμηλό μορφωτικό τους επίπεδο και η στοιχειώδη γνώση της ελληνικής τους εμποδίζει να συμμετέχουν ενεργά στην αγορά εργασίας και να εξειδικευθούν πάνω σε κάποιο κλάδο. Οι μόνοι που διαθέτουν κάποιες επιπλέον επιστημονικές γνώσεις είναι όσοι κατάφεραν να σπουδάσουν σε κάποιο πανεπιστήμιο της Τουρκίας και οι δάσκαλοι των μειονοτικών αυτών πληθυσμών που είναι απόφοιτοι των Παιδαγωγικών Σχολών της Θεσσαλονίκης. Ακόμη κι αν υπήρχε κάποια δυνατότητα πνευματικής και οικονομικής ανέλιξης, εγκαταλείφθηκε από το 1950 και μετά, όταν όσοι εμφάνιζαν τα προσόντα να εξελιχθούν μορφωτικά και επαγγελματικά, αποφάσισαν να εγκαταλείψουν την έκρυθμη περιοχή της Θράκης και να επιστέψουν στην Τουρκία. Οι υπόλοιποι επέλεξαν να μείνουν προσκολλημένοι στις λαϊκές παραδοσιακές τους συνήθειες.

Παρατηρώντας κανείς την εικόνα της μουσουλμανικής μειονότητας της Θράκης, εύκολα παρατηρεί τον γεωγραφικό, οικονομικό και εκπαιδευτικό διαχωρισμό της ακόμη και στο πλαίσιο της τοπικής κοινωνίας. Η κοινοτική οργάνωση τους σε πόλεις και χωριά βασίζεται αποκλειστικά στις παραδοσιακές δομές και νόρμες που συνεχίζουν να εφαρμόζονται διαχρονικά τους τελευταίους αιώνες στην περιοχή. Ο φόβος της αφομοίωσης από τους γηγενείς και της εξάλειψης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών τους ήταν οι δύο καθοριστικοί λόγοι – κίνητρα που οδήγησαν στη συσπείρωση των μειονοτικών πληθυσμών και στην υπεράσπιση της εθνοπολιτισμικής τους ταυτότητας, καθώς τέτοιου είδους μειονότητες, όπως η μουσουλμανική της Θράκης έχουν την τάση και την ανάγκη να νιώθουν αυτάρκειες μέσα στο κράτος που ζουν⁵⁸.

⁵⁸ Σολταρίδης (1990), ο.π., σ. 86.

2.4. Η γυναικεία μορφή στην Δυτική Θράκη

Οι μουσουλμάνοι της Θράκης είναι μία θρησκευτική μειονότητα, στην οποία η γυναικεία μορφή αποτελεί μία ειδικότερη κοινωνική μειονότητα, που μάλιστα στο πλαίσιο κλειστών ομάδων με έντονα, συντηρητικά και παραδοσιακά θρησκευτικά χαρακτηριστικά συνεχίζει να καταπιέζεται και να υποβαθμίζεται, όσο και αν εξελίσσονται οι κοινωνικές σχέσεις γύρω τους. Το οικογενειακό πρότυπο των μουσουλμανικών αυτών ομάδων είναι αυτό της πατριαρχικής – πατροτοπικής οικογένειας, η οποία επηρεάζονταν άμεσα και από τις παραγωγικές δραστηριότητες και ασχολίες όπως αναφέραμε και παραπάνω. Ο άνδρας είναι ο αφέντης του σπιτιού και διαχειριστής έμψυχων και άψυχων μελών και αντικειμένων. Οι σύγχρονες οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες, όπως η οικονομική και δημογραφική κρίση, η μετανάστευση και η αστυφιλία είχαν ως συνέπεια την ενίσχυση του πυρηνικού τύπου οικογένειας έναντι του πατριαρχικού, χωρίς όμως να αλλάζουν οι ενδοοικογενειακές σχέσεις και οι ρόλοι του κάθε μέλους της οικογένειας⁵⁹.

Τόσο ο άνδρας όσο και η γυναίκα έχουν τις δικές τους αρμοδιότητες μέσα στο νοικοκυριό τις οποίες ιεραρχούν όπως αυτοί θέλουν. Ο τομέας της γυναίκας περιορίζεται στις εντός του σπιτιού υποθέσεις ενώ ο άντρας ασχολείται με τα εκτός του σπιτιού καθήκοντα, οικονομικά και κοινωνικά. Η βασική διαφορά που δείχνει και την καταπίεση του γυναικείου φύλου είναι, ότι ο άντρας μπορεί να επεμβαίνει στις υποθέσεις της γυναίκας, ενώ το αντίθετο είναι αδιανόητο. Η διάκριση ανάμεσα σε ανδρικούς και γυναικείους ρόλους είναι έντονη και η υπεροχή του ενός έναντι του άλλου αδιαμφισβήτητη.

Η γυναίκα από τη στιγμή που γεννιέται βρίσκεται υπό την προστασία, αλλά και τον έλεγχο μίας ανδρικής φιγούρας, αρχικά της πατρικής και έπειτα της συζυγικής. Και στις δύο περιπτώσεις ο μόνος χώρος δραστηριοποίησής της είναι το σπίτι, το οποίο θεωρείται ο βασικός χώρος ζωής, δύναμης και κυριαρχίας της βάση θρησκείας. Το Ισλάμ ορίζει, ότι ο άνδρας, ως πιο έξυπνος, δυνατός και δυναμικός, πρέπει να κυριαρχεί και να επιβάλλεται στη γυναίκα, η οποία θεωρείται πιο αδύναμη και επιρρεπής συναισθηματικά. Δίπλα σ' αυτά, η μουσουλμάννα έχει να αντιμετωπίσει την καταπίεση των ενστίκτων της, των οραμάτων της, των σχεδίων και των στόχων της.

⁵⁹Σαρρής Ν. (1990). Η οικογένεια στην Τουρκία: κοινωνική πλαίσιωση και θεσμική προσέγγιση. Αθήνα: Γόρδιος, σ. 145.

Με αυτό τον τρόπο φαίνεται ότι ο ισλαμικός νόμος μεταβάλλει τη γυναίκα σε άνθρωπο «δεύτερης κατηγορίας»⁶⁰.

Παρ' όλο όμως που υπάρχει μία γενική πεποίθηση, στον ευρωπαϊκό κυρίως χώρο, ότι η μουσουλμανική θρησκεία υπονομεύει τη θέση της γυναίκας και καταπνίγει τα δικαιώματά της, εντούτοις το ίδιο το Κοράνι δεν φαίνεται να είναι εναντίον των δικαιωμάτων των γυναικών. Η μειονεκτική θέση της γυναίκας δεν φαίνεται να είναι παράγωγο των μουσουλμανικών αξιών, αλλά των συντηρητικών τρόπων ζωής και κοινωνικοποίησης⁶¹. Το χειρότερο σε αυτή την κατάσταση είναι, ότι οι ίδιες οι γυναίκες με τη στάση της και την ενοχοποίηση της ίδιας τους της ύπαρξης και της σεξουαλικότητας τους, ενισχύουν τα πρότυπα που τις θέλουν υποτελείς της ανδρικής κυριαρχίας, θεωρώντας οι ίδιες τον εαυτό τους ως άνθρωπο δεύτερης κατηγορίας, αντικείμενο αντί για υποκείμενο, χωρίς το «προνόμιο» του αυτοπροσδιορισμού και της ατομικής ελευθερίας.

Η γυναίκα συναινεί στην διαιώνιση των ανδροκρατούμενων κοινωνιών θεωρώντας τον εαυτό της μέρος μιας φυσικής τάξης πραγμάτων με αποτέλεσμα να οδηγείται στην μοιρολατρία και στην παραίτηση από κάθε αμφισβήτηση ή προσπάθεια ανατροπής της καθορισμένης ιεραρχικής τάξης⁶². Η γυναικεία συγκατάθεση στην ανδρική κυριαρχία δεν είναι αποτέλεσμα της συνειδητής επιλογής των γυναικών, αλλά μία προτετελεσμένη διαδικασία της κοινωνικής ανωριμότητας στο πλαίσιο των ημιμαθών μειονοτικών πληθυσμών. Ακόμη και τα αγόρια μικρής ηλικίας παύουν να υπακούν στους κανόνες της μητέρας τους, ενώ η γυναίκα περιορίζεται να επιβάλλεται μέσα στο σπίτι μόνο στα ομόφυλα μέλη της οικογένειας. Η γυναίκα κοινωνικοποιείται και κρίνεται καθημερινά με βάση το πρότυπο της ισλαμικής ηθικής, μιας ηθικής που έχει αρρενοκρατική προέλευση και αποτελεί στοιχείο βαθύτατα αρνητικό, τόσο σε ό,τι αφορά στα περιθώρια του αυτοπροσδιορισμού της, ως υποκείμενο και θέση στην κοινωνία, όσο και σε ό,τι αφορά στην αίσθηση της ατομικής της ελευθερίας⁶³.

Η γυναίκα λοιπόν μαθαίνει να σέβεται – φοβάται τον άνδρα της, ενώ ο άνδρας απαιτεί την τυφλή αφοσίωση και πίστη της γυναίκας. Οι οικογενειακοί και κοινωνικοί

⁶⁰Μαλκίδης Θ. (2005). «Η οικογένεια και η γυναίκα στην κοινωνία των μουσουλμανικών μειονοτήτων της ελληνικής Θράκης», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 116, 51 – 78.

⁶¹Σαρρής (1990), ο.π., σ. 153 – 155.

⁶²Σαρρής Ν. (1990), ο.π., σ. 169.

⁶³Μαλκίδης (2005), ο.π., σ. 51 – 78.

ρόλοι των δύο φύλων διαμορφώνονται από τους κανόνες του Κορανίου, αλλά και την ευρύτερη ισλαμική παράδοση. Η αυστηρή ιεραρχική διαστρωμάτωση που ίσχυε όριζε τη σχέση άνδρα και γυναίκας ως μια σχέση ανώτερου προς κατώτερο.

Όμως με την εκβιομηχάνιση και την αστικοποίηση που επήλθε άρχισαν και οι γυναίκες να συμμετέχουν ενεργά στο εργατικό δυναμικό της κοινωνίας της Θράκης. Αυτό είχε σαν αποτέλεσμα το παραδοσιακό οικογενειακό μοντέλο να αντικαθίσταται σταδιακά από την πυρηνική οικογένεια. Η γυναίκα μουσουλμάνα συμμετείχε στις αγροτικές ασχολίες στην επεξεργασία αγροτικών προϊόντων και καταλάμβανε θέσεις κατώτερης απασχόλησης χωρίς βέβαια δυνατότητα επαγγελματικής εξέλιξης⁶⁴.

Στην αλλαγή δομής της μουσουλμανικής αγροτικής οικογένειας κυρίαρχο ρόλο κρατά και η αυξημένη γεννητικότητα και ο εκσυγχρονισμός της γεωργικής παραγωγής. Όπως σημειώσαμε και παραπάνω, στην πραγματικότητα η μουσουλμανική αγροτική οικογένεια δίνει την εντύπωση μιας μικρής οικονομικής επιχείρησης. Μέχρι σήμερα, παρόλη τη συνεχή αύξηση των μεγάλων αγροτικών επιχειρήσεων, κυριαρχεί ο τύπος των οικογενειακών επιχειρήσεων. Τα μέλη των μουσουλμανικών αγροτικών οικογενειών έχουν συνείδηση της αναγκαιότητας διατήρησης της οικογενειακής συνοχής προκειμένου να επιτύχουν διατήρηση ή και αύξηση της παραγωγής τους. Γι' αυτό, παρ' όλες τις αντιδικίες που τυχόν υπάρχουν και είναι συνήθως εις βάρος των γυναικών, καταβάλλουν προσπάθειες να μη διασαλεύουν τις σχέσεις τους, ώστε να μην αλλάξει η μορφή της καλλιέργειας (λ.χ. καπνός), άρα και η δομή και η λειτουργία της οικογένειας⁶⁵.

⁶⁴Μαλκίδης (2005), ο.π., σ. 51 – 78.

⁶⁵Μαλκίδης (2005), ο.π., σ. 51 – 78.

2.5. Τα ανθρώπινα τοπία του Ναζίμ Χικμέτ

Το ποίημα του παγκοσμίως γνωστού Τούρκου ποιητή Ναζίμ Χικμέτ «Τα Ανθρώπινα Τοπία της Πατρίδας μου» θεωρείται διεθνές αριστούργημα και ένα από τα καλύτερα ποιήματα του Χικμέτ. Το έργο αρχικά ήταν μία εγκυκλοπαιδικής φύσεως αλφαβητική καταγραφή καθημερινών ανθρώπινων τύπων, οι οποίοι σταδιακά από στατικές φιγούρες εξελίχθηκαν σε δυναμικές μορφές, δίνοντας έτσι τον τίτλο «Ανθρώπινα Τοπία». Η συγγραφή του έργου ξεκίνησε τη δεκαετία του '40 και κατέληξε να αποτελείται από 66.000 στίχους, από τους οποίους διασώθηκαν μόνο οι 17.000. Επρόκειτο τελικά για τη σκιαγράφηση της καθημερινότητας ενός πολύχρωμου ανθρώπινου μωσαϊκού, το οποίο αποτελείται από χωρικούς, αστούς στρατιώτες, εμπόρους, φυλακισμένους, όργανα της τάξης και άλλους χαρακτήρες. Στο ποίημα υπάρχουν συνολικά 300 διαφορετικά «ανθρώπινα τοπία», διαφορετικές μορφές και χαρακτήρες⁶⁶.

Ο Ναζίμ Χικμέτ γεννήθηκε το 1902 στη Θεσσαλονίκη. Όταν αποφάσισε να ενταχθεί στο κίνημα των Νεότουρκων του Κεμάλ, έπρεπε να μετακινηθεί από τη Θεσσαλονίκη στην Άγκυρα. Κατά τη διάρκεια της διαδρομής του πέρασε από τα βουνά της Ανατολίας και ήρθε αντιμέτωπος με τη φτώχεια της χώρας του, υιοθετώντας παράλληλα και σταδιακά μία μαρξιστική αντίληψη για τις οικονομικές και κοινωνικές ανισότητες που επικρατούσαν και βασάνιζαν τον κόσμο. Τα μετέπειτα έργα του δέχτηκαν επιδράσεις από τις κομμουνιστικές τοποθετήσεις του Λένιν γι' αυτό και λογοκρίθηκε, διώχθηκε και φυλακίστηκε πολλές φορές από το τουρκικό κράτος⁶⁷.

Χρονική αφετηρία της αφήγησης του έργου είναι το έτος 1941, εν μέσω του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, σε ένα σιδηροδρομικό σταθμό στην ασιατική πλευρά της Κωνσταντινούπολης. Πρωταγωνιστές είναι ένας πενηντάρης άνεργος, ένα άστεγο αγόρι, μία μεσήλικη γυναίκα, ένας βετεράνος στρατιώτης και ο πολιτικός κρατούμενος Χαλίλ, δημιουργία του ίδιου του ποιητή. Από το σταθμό θα αναχωρήσουν την ίδια στιγμή δύο τρένα, το πολυτελές «Ανατόλια Εξπρές» και ένα κατώτερης κατηγορίας με προορισμό την Άγκυρα, προβάλλοντας έτσι την συνύπαρξη δύο διαφορετικών κόσμων στο ίδιο σημείο.

⁶⁶Hikmet N. (2002b). Human landscapes from my country: an epic nouvelle in verse. New York: Persea Books, s. 28 – 30.

⁶⁷Παυλόπουλος Β (2016). Τα ανθρώπινα τοπία του Ναζίμ Χικμέτ. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σ. 171.

Τα δύο πρώτα μέρη του ποιήματος περιγράφουν αφενός τους επιβάτες του οικονομικού τρένου (α' μέρος) και αφετέρου τους πλούσιους αστούς ταξιδιώτες (β' μέρος).

Στο τρίτο μέρος ο ποιητής βρίσκεται σε μία φυλακή – νοσοκομείο, όπου θα συναντήσει χωρικούς προσκολλημένους στα φεουδαρχικά πρότυπα ζωής και εργασίας, διανοούμενους, εργάτες, χαφιέδες και απατεώνες, γυναίκες – αντικείμενα εργασίας, ηδονής και ιδιοκτησίας.

Στο τέταρτο μέρος του ποιήματος εκτυλίσσεται μία σκηνή αγοραπωλησίας σιτηρών. Το νόημα της σκηνής είναι βαθύτερο: οι ριζοσπαστικές θέσεις του ποιητή εκφράζουν την πρόσφατη πάλη της φεουδαρχικής οικονομίας με τα νεοτουρκικά οικονομικά και κοινωνικά ιδεώδη. Το επόμενο μέρος αποτελεί κατά κάποιο τρόπο συνέχεια του προηγούμενου, αφού χρονικά προχωράμε στα σύγχρονα του ποιητή γεγονότα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο οποίος μέσα από τη φυλακή με τρόπο και πάλι ρηξικέλευθο και προκλητικό εγκωμιάζει την άμυνα της Μόσχας εναντίον των Ναζί το βαρύ χειμώνα του 1941. Το ποίημα κλείνει στη μεσογειακή ακτή, όπου δύο βάρκες με Έλληνες προσπαθούν να ξεφύγουν από τους Γερμανούς και τους εμποδίζει η τουρκική αστυνομία. Ο ποιητής βρίσκει για άλλη μια φορά την ευκαιρία να ασκήσει την πολιτική του κριτική⁶⁸.

Το έργο έχει χαρακτηριστεί ως επική νουβέλα σε στίχους, ένας χαρακτηρισμός που αποδόθηκε στο ποίημα από τον ίδιο τον ποιητή, κι αυτό γιατί έχει χαρακτηριστικά και από τα δύο είδη. Ακόμη είναι επικό επειδή οι πρωταγωνιστές του είναι αυθεντικοί άνθρωποι χαρακτήρες και περιέχει μία ιστορία, μία συνέχεια, η οποία επιτυγχάνεται από την εναλλαγή χαρακτήρων και γεγονότων. Πρόκειται για ένα έργο διαχρονικό, καθώς ανάλογους ανθρώπινους τύπους συναντάμε πάντα και παντού, σε διάφορα χρονικά και χωρικά πλαίσια. Η διαχρονικότητα του εντοπίζεται επίσης στο γεγονός, ότι, αν και περιέχει στοιχεία προερχόμενα από τη νοοτροπία της τουρκικής κοινωνίας, ο ποιητής δουλεύει με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε κάθε αναγνώστης από οποιοδήποτε εθνικό και κοινωνικοπολιτισμικό περιβάλλον να νιώθει οικεία διαβάζοντάς το. Η κλασική του υφή το έχει καταστήσει πνευματική κληρονομιά όλων των λαών⁶⁹.

⁶⁸ Παυλόπουλος (2016). ο.π., σ. 175.

⁶⁹ Παυλόπουλος (2016), ο.π., σ.177 – 178.

Στο ποίημα υπάρχουν χαρακτήρες από διαφορετικές ιστορικές περιόδους, του οποίους ο ποιητής εντάσσει στη συνεχώς μεταβαλλόμενη ανθρωπογεωγραφία της χώρας του, μία πολιτισμική σύνθεση που έρχεται σε αντίθεση με την ενιαία πολιτική και εθνοτική γραμμή του Κεμάλ. Μερικά από τα ανθρώπινα τοπία που αναπτύσσονται στο ποίημα είναι τα εξής⁷⁰:

- Η γυναίκα ενός φυλακισμένου που φοβάται μήπως θα έχει γεράσει πολύ μετά από τριάντα χρόνια που θα έχει απελευθερωθεί ο άντρας της.
- Οι περίεργες ανησυχίες για το θάνατο και τη μοναξιά ενός πενηντάρη άνεργου. Παρόμοιες ανησυχίες και φόβοι ανθρώπων οφείλονται στην ταξική ανισότητα.
- Ο χωρικός Αχμέτ βρίσκεται ανάμεσα στην εκμετάλλευση των φεουδαρχών και στην προσπάθεια ενός νέου αξιωματούχου που προσπαθεί να εκσυγχρονίσει τις γεωργικές συναλλαγές.
- Μία γυναίκα με ένα βρέφος στην αγκαλιά διώχνεται από το χωριό του άντρα της και καταφεύγει στη στέπα μαζί με τον εραστή της. Στη συνέχεια ρίχνει το παιδί της, το οποίο είναι καρπός από το νόμιμο γάμο της, σε ένα πηγάδι και τελικά καταλήγει στη φυλακή.

Η συμπεριφορά των παραπάνω χαρακτήρων διαμορφώνεται από τις κοινωνικοοικονομικές συνθήκες της εποχής και όχι από τη δική τους ψυχολογία και θέληση. Μέσα από τη σύνθεση πολλών ατομικών εμπειριών προβάλλονται ανθρώπινες συνειδήσεις, μεμονωμένα, αλλά και σε συλλογικό επίπεδο. Ο Ναζίμ Χικμέτ επιχειρεί να δει αυτούς τους ανθρώπους που περιγράφει, όχι μόνο γι' αυτό που είναι, αλλά και γι' αυτό που μπορούν να γίνουν, χωρίς όμως να τους εξιδανικεύει, προσεγγίζοντάς τους αληθινά και ρεαλιστικά.

Ο Χικμέτ ήταν ένας πραγματικός ανθρωπιστής: δεν έμενε στην επιφανειακή καλοσύνη των ανθρώπων αλλά εμβάθυνε και στην προοπτική της κοινωνικής τους ένταξης. Κατάφερε σαν καλλιτέχνης να ξεφύγει από τον ρεαλισμό του κεμαλικού εθνικισμού και να υιοθετήσει πολλά ρομαντικά στοιχεία, τα οποία οφείλονται κατά ένα μέρος και στην κομμουνιστική ιδεολογία του⁷¹.

⁷⁰ Παυλόπουλος (2016), ο.π., σ. 178 – 180.

⁷¹ Hikmet (2002b), ο.π., σ. 65.

3. ΑΝΑΛΥΣΗ ΕΙΚΟΝΩΝ

3.1. Το ανθρώπινο τοπίο στην τέχνη

Το τοπίο είναι μια μορφή τέχνης, με την νεότερη εξέλιξη αυτού του καλλιτεχνικού αντικειμένου να τοποθετείται συνήθως στην εποχή της Ιταλικής Αναγέννησης, υποδηλώνοντας την αποτύπωση μιας θέας ή ενός σκηνικού στο νου του καλλιτέχνη και την όσο το δυνατό πιο πιστή απόδοσή της από αυτόν. Δουλειά του καλλιτέχνη ήταν να χρησιμοποιήσει τα σχήματα, τα χρώματα και τους χώρους για να δημιουργήσει ένα έργο τέχνης στο οποίο σημαντικότερο ρόλο διαδραμάτιζε ο ανθρώπινος παράγοντας, ήταν δηλαδή ένα έργο ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα⁷². Η σταδιακή, μάλιστα, μετατόπιση της ζωγραφικής από θρησκευτικά και μυθολογικά θέματα σε μια τουλάχιστον πιο στοχαστική και αισθητικά προδιατεθειμένη αντίληψη για τη φύση -σε σύγκριση με άλλες ιστορικές περιόδους- θα συμβάλλει σε μια κυριαρχία της τοπιογραφίας από τον 16ο αιώνα και μετά. Ενώ, η έμφαση σ' αυτήν τη συγκεκριμένη μορφή εικονογραφικού τύπου συνδέεται κατά κύριο λόγο με μια φυσιοκρατική αντίληψη για το τοπίο. Το τοπίο, δηλαδή, ως μια θέα «ιδιαιτέρου κάλλους» που εκτιμάται ως αυτόνομη αξία, προορισμένο για την τέρψη των ματιών και την αισθητική απόλαυση του ανθρώπου.

Στο πλαίσιο αυτό, ιστορικοί μελετητές του τοπίου της ιστορίας της τέχνης έχουν βρεθεί συχνά αντιμέτωποι με τα εξής παράδοξα⁷³:

- Τη θεώρηση του τοπίου ως σύνθεση φυσικών και ανθρωπογενών παραγόντων, παραπέμποντας ταυτόχρονα στην αναγεννησιακή απεικόνιση ενός τέτοιου χώρου, στην οποία το τοπίο εμφανίζεται ως σκηνή των ανθρωπίνων δραστηριοτήτων και από την άλλη στην αθεράπευτη μερικότητα ορισμένων διακηρύξεων ότι το τοπίο είναι ένας εικονογραφικός τύπος φυσιοκρατικού είδους.
- Την ερμηνεία του τοπίου ως ενός φυσικού, συνήθως, χώρου και της ζωγραφικής παράστασης ενός τέτοιου χώρου, όπου συγκαταλέγεται σε ένα νεότερο εικονογραφικό είδος.

⁷²Read H. (1960). Η τέχνη σήμερα, για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης. Αθήνα: Κάλβος, σ. 40 – 48.

⁷³Gombrich, H., E., (2011), Το χρονικό της τέχνης, Αθήνα: MIET (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης), σ. 60 – 70.

- Την απουσία της λέξης «τοπίο» από το λεξιλόγιο ενός πολιτισμού ή την απουσία του τοπίου από τη ζωγραφική και την ποίηση ενός πολιτισμού ως έλλειψη ένδειξης εκτίμησης για το τοπίο.

Μέρος του προβλήματος αποτελεί το γεγονός, ότι το τοπίο εκλαμβάνεται από ορισμένους κριτικούς της τέχνης, όχι μόνον ως ένα είδος τέχνης, αλλά και ως ένας ιδιαίτερος τρόπος θεώρησης του κόσμου και στάση ζωής. Συγκεκριμένα, το τοπίο ως ιδιαίτερος τρόπος θεώρησης του κόσμου στην τέχνη είχε να κάνει με την ενατένιση και κατανόηση των δυνάμεων της φύσης, αλλά και την αναζήτηση προτύπων που θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν ως πηγή έμπνευσης⁷⁴.

Ωστόσο, το τοπίο στις περισσότερες αναπαραστάσεις καταλαμβάνει δευτερεύουσα θέση σε σχέση με τα σώματα που κυριαρχούν σε πρώτο πλάνο. Το γιατί συμβαίνει αυτό, είναι δύσκολο κανείς να το αιτιολογήσει. Αν, δηλαδή, στη συγκεκριμένη περίπτωση επρόκειτο για μια αδυναμία ή ανικανότητα αναπαράστασης του χώρου ή ακόμη και έλλειψη ευαισθησίας απέναντι στη φύση και στο περιβάλλον, θα ήταν όχι μόνον άδικο αλλά και παραπλανητικό να εικάσουμε κάτι τέτοιο⁷⁵. Η γνώση μας, άλλωστε, για τα πράγματα και την ιστορία τυγχάνει να είναι πάντοτε ατελής. Εν μέρει, διότι δεν υφίσταται πάντα η δυνατότητα επαλήθευσης των όσων κανείς ισχυρίζεται. Ενώ, υπάρχουν πάντα καινούργια πράγματα και γεγονότα για ν' ανακαλύψει κανείς και μπορεί αυτά ν' αλλάξουν την εικόνα που έχουμε για το παρελθόν. Επειδή, όμως, στη συγκεκριμένη περίπτωση κρίνεται τρόπον τινά δύσκολο κανείς να βγάλει συμπεράσματα για το τοπίο στην αρχαία ελληνική τέχνη, ίσως να είναι πιο χρήσιμο να γίνει μια μικρή νύξη στην αρχαία ελληνική φιλοσοφία και τη θέση της φύσης και της κοινωνίας σ' αυτήν⁷⁶.

Το ανθρώπινο τοπίο μπορεί να είναι ένα πορτρέτο ή μία σπουδή κεφαλιού, σε μορφή σχεδίου, λιθογραφίας, υδατογραφίας, ή οποιουδήποτε άλλου είδους ζωγραφικής. Κατά τον Κίμωνα Νικολαΐδη, του οποίου η τεχνική μας ενδιαφέρει περισσότερο στην παρούσα φάση, επειδή το κεφάλι είναι από τα σημαντικότερα μέλη του σώματος, υπάρχουν κάποια σημεία τα οποία ο καλλιτέχνης, ειδικά ένας αρχάριος καλλιτέχνης οφείλει να ακολουθήσει προκειμένου να έχει ένα επιτυχημένο αποτέλεσμα.

⁷⁴Μωραΐτης (2015), ο.π., σ. 28.

⁷⁵Gombrich, (2011), ο.π., σ. 28 – 35.

⁷⁶Gombrich (2011), ο.π., σ. 52 – 60.

Πρώτον και κύριο δεν πρέπει να μπερδεύεται και να αντιμετωπίζει το κεφάλι σαν κάτι ξεχωριστό από το υπόλοιπο σώμα. Επίσης, δεν χρειάζεται να επιδιώκει την ομοιότητα του πορτρέτου με το μοντέλο⁷⁷. Αυτό είναι και μία βασική διαφορά του πορτρέτου από τη σπουδή κεφαλιού: στο πορτρέτο επιδιώκεται η ομοιότητα του μοντέλου με τη ζωγραφιά ενώ στη σπουδή όχι. Ο Νικολαΐδης μάλιστα προτείνει στους καλλιτέχνες να ζωγραφίζουν άγνωστα πρόσωπα, κι όχι οικεία ή χειρότερα συγγενικά, γιατί τα τελευταία είναι λογικό να αναζητούν τις ομοιότητες με το πορτρέτο⁷⁸.

Από τεχνικής φύσεως, ο καλλιτέχνης κατά τη δημιουργία μιας σπουδής κεφαλιού πρέπει να προσέξει το μέγεθος να καταλαμβάνει μεγάλο μέρος του χαρτιού και να ανταποκρίνεται στο κανονικό μέγεθος ενός κεφαλιού. Το σχέδιο θα πρέπει να περιλαμβάνει, όχι μόνο κεφάλι και πρόσωπο, αλλά και μεγάλο μέρος από το λαιμό και τους ώμους, τα οποία θα υποστηρίζουν το κεφάλι⁷⁹. Κάθε ζωγραφιά ενός κεφαλιού θα πρέπει να συνοδεύεται από μία ομάδα σύντομων, συνήθως μονόλεπτων, σπουδών από σχέδια κεφαλιών⁸⁰. Αυτό μπορεί να επιτευχθεί είτε σε πολυσύχναστα μέρη είτε με ένα επιδέξιο μοντέλο που μπορεί εύκολα να αλλάζει τις εκφράσεις του χρησιμοποιώντας όλες τις πλευρές του κεφαλιού του.

Ο καλλιτέχνης δεν πρέπει να προσκολλάται στο ακριβές σχήμα των ματιών, των φρυδιών, της μύτης και του στόματος αλλά πρέπει να τον ενδιαφέρει η απόδοση αυτών των μερών ως προς την αίσθηση της κίνησης που αφήνουν⁸¹. Τα μαλλιά μπορούν να αποδοθούν με ιδιόρρυθμους τρόπους: μπορεί να κινούνται απαλά προς τα πίσω ή να στέκονται αυστηρά και πεισματικά μπροστά. Τα μάτια μπορεί να είναι λαμπερά, διεισδυτικά ή κρεμασμένα προς τα κάτω. Τα αυτιά μπορεί να προβάλλουν μπροστά επιθετικά ή να κρύβονται διακριτικά πίσω από τα μαλλιά. Τα μάγουλα μπορεί να κινούνται με ένταση προς τα μπροστά ή να εισχωρούν ντροπαλά προς το εσωτερικό του προσώπου⁸². Παρακάτω βλέπουμε μερικά αντιπροσωπευτικά σκίτσα κεφαλιών του ζωγράφου Νικολαΐδη μέσα από το βιβλίο του «The natural way to draw».

⁷⁷ Nikolaides K. (1941). A natural way to draw. United States of America, σ. 73.

⁷⁸ Nikolaides (1941), ο.π., σ. 74 – 75.

⁷⁹ Nikolaides (1941), ο.π., σ. 74.

⁸⁰ Nikolaides (1941), ο.π., σ. 80.

⁸¹ Nikolaides (1941), ο.π., σ. 80.

⁸² Nikolaides (1941), ο.π., σ. 80 – 81.

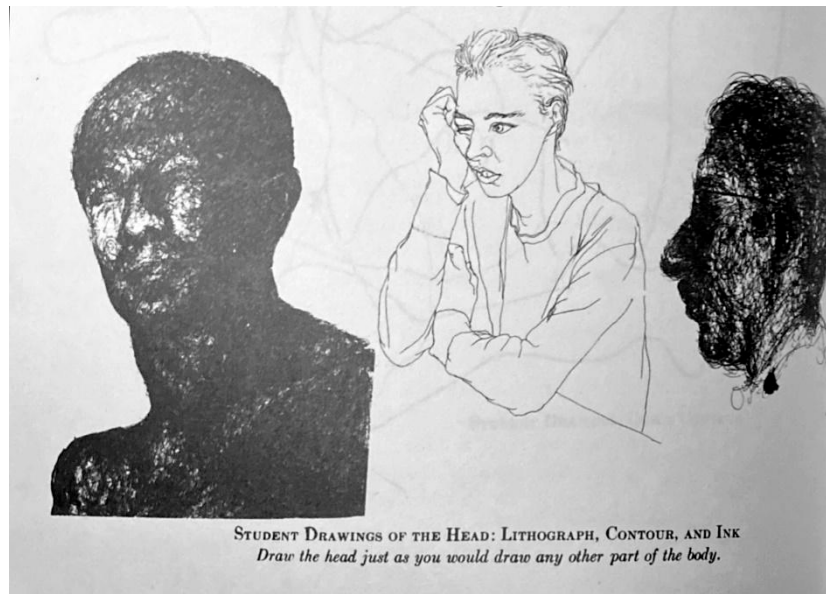


Fig. 6. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

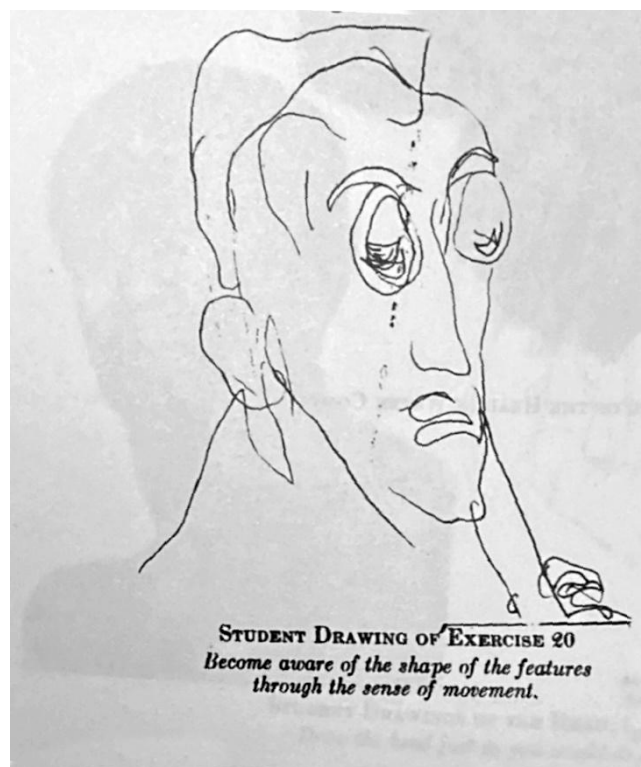


Fig. 7. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

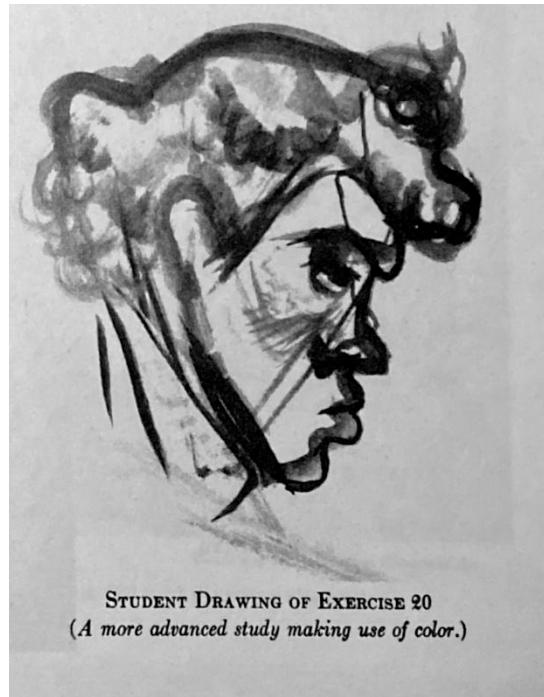


Fig. 8. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.



Fig. 9. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

3.2. Συγκριτική ανάλυση εικόνων

Σύμφωνα με τον Κίμωνα Νικολαΐδη, «το να μάθει κανείς να σχεδιάζει σωστά έχει να κάνει κυρίως με το να μάθει να βλέπει σωστά, όχι μόνο με τα μάτια ,αλλά με όλες τις αισθήσεις του»⁸³. Η πρώτη ομάδα εικόνων που θα μελετήσουμε είναι η γυναικεία μορφή της Δυτικής Θράκης μέσα από τις καθημερινές οικιακές και αγροτικές ασχολίες. Η γυναίκα στη μουσουλμανική κοινωνία της ελληνικής Θράκης είναι ντυμένη με το μαύρο μακρύ μανδύα (φερετζέ) και την καλύπτρα της κεφαλής (çember), γιατί δεν πρέπει να φαίνονται οι καμπύλες του κορμιού της, και να σκανδαλίζονται οι άντρες⁸⁴. Η καλύπτρα μπορεί να βγει μόνο μπροστά σε γυναίκες ή σε πολύ στενούς συγγενείς, που ορίζονται γενικώς αλλά και κατά περίπτωση. Και στη θάλασσα ακόμη, οι γυναίκες βουτούν και κάνουν μπάνιο με αυτά τα ρούχα. Πιο αναλυτικά σχετικά με την ενδυμασία των μουσουλμάνων γυναικών, υπάρχουν δύο βασικοί τύποι μαντήλων, η μπούρκα και το νικάμπ⁸⁵. Η μπούρκα καλύπτει ολόκληρο το πρόσωπο και το σώμα και είναι εκείνος ο τύπος ενδυμασίας που καλύπτει τα περισσότερα. Όσες γυναίκες φοράνε μπούρκα έχουν ολόκληρο το πρόσωπό τους καλυμμένο, ενώ ένα πλέγμα εφαρμόζεται στο σημείο που βρίσκονται τα μάτια. Το πλέγμα είναι αραιό, ώστε να επιτρέπει σε όποια φοράει μπούρκα να βλέπει. Ωστόσο είναι τόσο πυκνό, όσο χρειάζεται, ώστε να μην φαίνονται ούτε τα μάτια. Το νικάμπ είναι ένα μαντήλι, το οποίο καλύπτει το κεφάλι, αφήνοντας έκθετα μόνο τα μάτια. Καλύπτει το σώμα μέχρι την μέση της πλάτης και από μπροστά μπορεί να εκτείνεται μέχρι τη μέση του στήθους. Τέλος, η λέξη χιτζάμπ είναι ένας γενικός όρος, που χρησιμοποιείται για το σεμνό μουσουλμανικό φόρεμα ο οποίος εφαρμόζεται και στα μαντήλια που καλύπτουν τα μαλλιά. Στις παρακάτω εικόνες παρατηρούμε ότι απουσιάζει η μπούρκα και επικρατεί το χιτζάμπ⁸⁶.

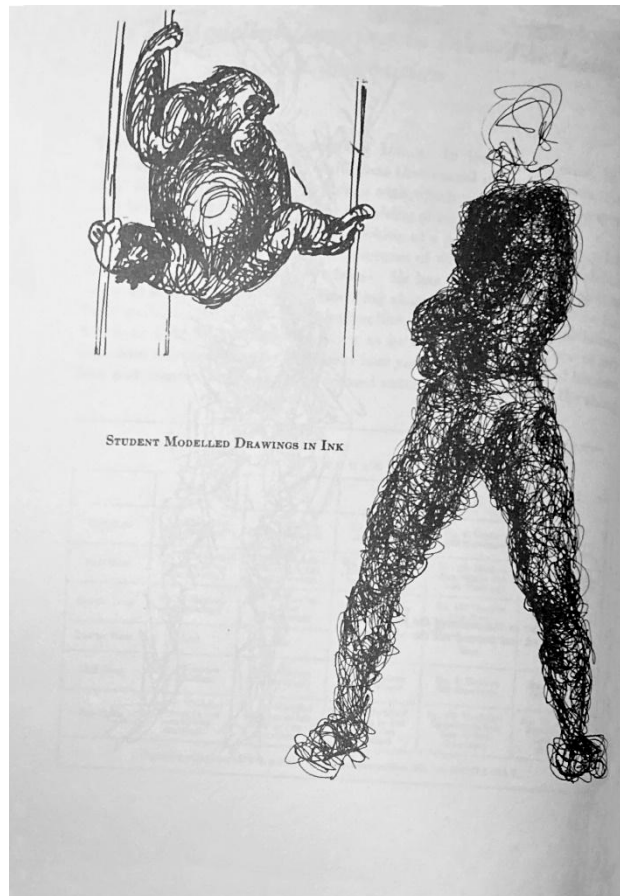
⁸³ Nikolaides K. (1941). A natural way to draw. United States of America, σ. 51.

⁸⁴ Μακρίδης (2015), ο.π., σ. 51 – 78.

⁸⁵ Μπούρκα, χιτζάμπ, νικάμπ: Σε τι διαφέρουν τα μαντήλια που φορούν οι μουσουλμάνες (2017), στο: <https://www.iefimerida.gr/news/320701/mpoyrka-hitzamp-nikamp-se-ti-diaferoyn-ta-mantilia-poy-foroyn-oi-moysoylmanes-eikones> , πρόσβαση στις 10/11/2020.

⁸⁶ Μπούρκα, χιτζάμπ, νικάμπ: Σε τι διαφέρουν τα μαντήλια που φορούν οι μουσουλμάνες (2017), στο: <https://www.iefimerida.gr/news/320701/mpoyrka-hitzamp-nikamp-se-ti-diaferoyn-ta-mantilia-poy-foroyn-oi-moysoylmanes-eikones> , πρόσβαση στις 10/11/2020.

Πριν περάσουμε στην ανάλυση της κάθε εικόνας ξεχωριστά να πούμε ότι οι εικόνες που θα μελετηθούν στην παρούσα εργασία είναι σχεδιασμένες με ακρυλικό και σινική μελάνη, μία τεχνική που μοιάζει αρκετά με την λιθογραφία ως προς την έντονη ζωγραφικότητα, τις απαλές τονικές και χρωματικές μεταβάσεις, με τη μόνη ουσιαστική διαφορά να υφίσταται στο υλικό που χρησιμοποιείται για το σχεδιασμό και στον τρόπο που έρχεται σε επαφή το κάθε υλικό με την ζωγραφική επιφάνεια. Στην περίπτωση της λιθογραφίας τα υλικά που απαιτούνται είναι η πέτρα, το νερό, το λιπαντικό και το μελάνι, ενώ η ζωγραφική με σινική μελάνη απαιτεί ένα μεγάλων διαστάσεων κομμάτι χαρτί, πινέλο, σινική μελάνη και ένα συνηθισμένο μολύβι. Παρακάτω ακολουθεί μία εικόνα από το βιβλίο του Κίμωνα Νικολαΐδη με τη συγκεκριμένη τεχνική⁸⁷:



Εικ. 10. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Η πρώτη ενότητα με το γυναικείο στοιχείο τοποθετούν την γυναίκα σε δύο διαφορετικούς χώρους, στους οποίους, όπως αναφέραμε και στο θεωρητικό μέρος, ήταν επιτρεπτό να δραστηριοποιείται μια μουσουλμάνα γυναίκα της συγκεκριμένης

⁸⁷Nicolaides (1941), ο.π., σ. 50.

περιοχής της Δυτικής Θράκης, και όχι μόνο. Στο *Μαυροντυμένες γυναίκες στο σπίτι* [Εικ. 11], *Μαυροντυμένη γυναίκα στο σπίτι* [Εικ. 12], *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 1, Νο 2, Νο 3, Νο 4* [Εικ. 13, Εικ. 14 Εικ. 15 και Εικ. 16] βλέπουμε γυναίκες διαφορετικών ηλικιών στο χώρο του σπιτιού και στο *Γυναίκα στα καπνά Νο 1, Νο 2, Νο 3* [Εικ. 17, Εικ. 18, Εικ. 19, Εικ. 20] και στο *Ράφτρα παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ»* [Εικ. 21] στο χώρο της εργασίας.

Ειδικά στις *Γυναίκα στα καπνά Νο 1, Νο 2, Νο 3* [Εικ.17, Εικ 18, Εικ.19, Εικ 20] και στο *Ράφτρα παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ»* [Εικ. 21], αυτός ο χώρος εργασίας είναι από τη μία τα καπνά και ελιές, δηλαδή η αγροτική απασχόληση, και από την άλλη το ράψιμο, άλλη μία συνηθισμένη γυναικεία δραστηριότητα. Η γυναικεία μορφή στο σπίτι απεικονίζεται σε μαύρο φόντο, η επιλογή του οποίου αποσκοπεί στην απόδοση έμφασης στα χαρακτηριστικά του προσώπου, των κινήσεων αλλά και της ενδυμασίας. Έτσι τα στοιχεία που μας ενδιαφέρουν πραγματικά έρχονται στην επιφάνεια με τρόπο αφαιρετικό, μέσω των γραμμών και των σκιάσεων, ενώ στο σκοτάδι του μαύρου μένουν τα ασήμαντα. Με το μαύρο σχεδιάζονται τα σκοτεινά μέρη, όχι σαν σκιά αλλά σαν μια μορφή που κινείται μέσα στο χώρο. Με το άσπρο απεικονίζονται τα μέρη πάνω στα οποία πέφτει το φως, έχοντας κατά νου περισσότερο το ρόλο των σημείων αυτών, παρά το ρόλο του ίδιου του φωτός⁸⁸.



Εικ.11. *Μαυροντυμένες γυναίκες στο σπίτι*, Σινική Μελάνη.

⁸⁸ Nicolaidēs (1941), ο.π., σ. 25.



Εικ.12. Μαυροντυμένη γυναίκα στο σπίτι, Σινική Μελάνη.

Στο *Μαυροντυμένες γυναίκες στο σπίτι* [Εικ. 11] και στο *Μαυροντυμένη γυναίκα στο σπίτι* [Εικ. 12], οι αποχρώσεις του μαύρου διαβαθμίζονται δίνοντας έμφαση στην έκφραση και στις κινήσεις των δύο γυναικών. Το μαύρο είναι τονικό, αλλά όχι έντονο, ενώ έντονες είναι οι σκιάσεις και οι γραμμές στα σημεία του προσώπου, ιδιαίτερα των ματιών στα οποία το μαύρο είναι περισσότερο έντονο, των ρούχων και των δύο γυναικών, αλλά και του χεριού της δεύτερης γυναίκας, η οποία μοιάζει νεότερη και φαίνεται να τραβά ή να κρατά τη μαντήλα ακριβώς στην ίδια ευθεία με τη μύτη, ώστε να καλύψει καλύτερα το πρόσωπό της. Η γυναίκα που στέκεται πίσω της μοιάζει μεγαλύτερη και το ύφος της εκπέμπει αυστηρότητα ίσως και έναν τόνο επίκρισης προς την άλλη γυναίκα, που μοιάζει περισσότερο θλιμμένη και ντροπιασμένη. Η εναλλαγή των γραμμών γίνεται ομαλά, ώστε να μη δημιουργούν σκληρές αντιθέσεις. Η διαβάθμιση των τόνων και το παιχνίδι μεταξύ άσπρου – γκρι – μαύρου προσδίδουν δυναμικότητα στη γραφή, η οποία κορυφώνεται στην απόδοση των ματιών⁸⁹.

⁸⁹ Nicolaidēs (1941), ο.π., σ 38.



Εικ. 13. *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 1*, Σινική μελάνη.



Εικ. 14. *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο2*, Σινική μελάνη.

Στα *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 1*, *Νο 2* [Εικ. 13, Εικ. 14] κυριαρχεί το μαύρο τόσο στο φόντο, όσο και στο ρούχο της γυναίκας αφήνοντας ακάλυπτα μόνο το πρόσωπο και τα χέρια, οποία αποδίδονται με έντονες γραμμές και γωνίες. Οι λεπτομέρειες του προσώπου και των χεριών θυμίζουν τη σχεδιαστική μέθοδο του Κίμωνα

Νικολαΐδη, κατά την οποία ο ζωγράφος εστιάζει σε ένα σημείο του μοντέλου, μεταφέρει αυτό το σημείο στο χαρτί και συνεχίζει το σχέδιο ακολουθώντας μια νοητή γραμμή χωρίς να κοιτάζει το σχέδιο και χωρίς να σηκώνει το μολύβι του από το χαρτί⁹⁰. Στη συνέχεια αποτυπώνει τις σκιές με μία έντονη τονική διαβάθμιση. Το ίδιο συμβαίνει και με την γυναικεία μορφή της Εικ. 16.



Εικ. 15. *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 3*, Σινική μελάνη.



Εικ. 16. *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 4*, Σινική μελάνη.

Η γραφή στα *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 3* [Εικ. 15] και *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 4* [Εικ. 16] είναι πιο αργή και περιφραστική, ενώ οι διαβαθμίσεις των τόνων και των

⁹⁰ Nicolaidēs (1941), ο.π., σ. 69.

γραμμών εντονότερες από τα προηγούμενα σχέδια. Στο *Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 4* [Εικ. 16] οι ρυτίδες στο πρόσωπο της γυναίκας, το περίγραμμα των χειλιών και των δοντιών της, καθώς και το βάθος στα μάτια της αποδίδονται με μεγάλη λεπτομέρεια ακολουθώντας τις αρχές τους γερμανικού εξπρεσιονισμού. Οι γραμμές και οι σκιάσεις συμβαδίζουν, έτσι ώστε όλη η προσοχή να εστιάζεται στα μάτια και στα χείλη.⁹¹

Οι Εικ. 13, 14 και 16 επικεντρώνονται στην ακριβή αποτύπωση των χαρακτηριστικών του προσώπου με σινική μελάνη, δίνοντας έμφαση στις γωνίες και στις αντιθέσεις που σχηματίζουν οι γραμμές. Παρακάτω ακολουθούν δύο περιπτώσεις, κατά τις οποίες δεν είναι μια απλή φιγούρα περιορισμένη στο χώρο του σπιτιού, αλλά βρίσκεται σε εξωτερικούς χώρους και καταπιάνεται με ενασχολήσεις επαγγελματικές, συνήθως αγροτικές, ή οικιακές.

Στα επόμενα έργα απεικονίζεται μια γυναίκα κατά τη διάρκεια εργασίας της στα καπνά και στις ελιές, ενώ στην τελευταία εικόνα απεικονίζονται δύο γυναίκες, εκ των οποίων η μία είναι η ράφτρα, η οποία παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ». Και στις πέντε αυτές εικόνες παρατηρούμε, ότι δεν δίνεται έμφαση στα χαρακτηριστικά του προσώπου τα οποία με δυσκολία διακρίνονται, αλλά στην κίνηση και στην ένταση της μορφής μέσα στο χώρο. Οι τρεις πρώτες εικόνες είναι αυτές που παρουσιάζουν πραγματικό ενδιαφέρον ως προς τη χρήση του πινέλου και του μελανιού και ως προς τις διαφορετικές τονικές διαβαθμίσεις που έχουν επιτευχθεί.

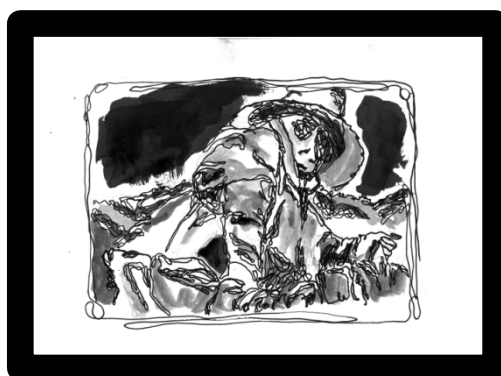
⁹¹Nicolaides (1941), ο.π., σ. 82.



Εικ. 17. Γυναίκα στα καπνά Νο 1, Σινική μελάνη.



Εικ. 18. Γυναίκα στα καπνά Νο 2, Σινική μελάνη.



Εικ. 19. Γυναίκα στα καπνά Νο 3, Σινική μελάνη.



Εικ. 20. *Γυναίκα που μαζεύει ελιές*, Σινική μελάνη.



Εικ. 21. *Ράφτρα παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ»*, Ακρυλικό.

Ξεκινώντας λοιπόν από το *Γυναίκα στα καπνά Νο 1* [Εικ. 17] παρατηρείται μία απαλότητα στην τονική και σχηματική διαβάθμιση, ενώ η αποτύπωση των σκοτεινότερων προσπιπτόντων σκιών γίνεται ευδιάκριτη στο *Γυναίκα στα καπνά Νο2* [Εικ. 18], όπου το μαύρο κυριαρχεί δίνοντας μεγαλύτερη ένταση σε ορισμένα ενδυματολογικά κομμάτια, όπως το καπέλο της γυναίκας αλλά και την κίνηση της μορφής η οποία φαίνεται να στρέφεται προς τα πίσω.

Η κίνηση αυτή αποτυπώνεται ακόμη πιο ξεκάθαρα στο *Γυναίκα στα καπνά Νο 3* [Εικ. 19] με τα σχήματα να μπερδεύονται μεταξύ τους και τα όρια των τονικών επιπέδων να είναι τόσο ρευστά, ώστε το πέρασμα από τον έναν τόνο στον άλλον να είναι σχεδόν ανεπαίσθητο. Το κύριο ζητούμενο σε τέτοιες περιπτώσεις είναι η εύρεση ενός ρυθμού ικανού να ενοποιήσει τις μορφές και έπειτα να οδηγήσει σε μία ισορροπημένη εικόνα. Στο *Γυναίκα που μαζεύει ελιές* [Εικ. 20] έχουμε λιγότερη

ένταση στη γραφή, σε σχέση με τα προηγούμενα σχέδια, και περισσότερη στις διαβαθμίσεις των τόνων.

Όσον αφορά συγκεκριμένα το σχεδιασμό μιας πόζας σε κίνηση ο Κίμων Νικολαΐδης στις ασκήσεις που προτείνει στο βιβλίο του έχει αναφερθεί με εύστοχα παραδείγματα στη μέθοδο που ένας καλλιτέχνης θα πρέπει να ακολουθεί όταν το μοντέλο του βρίσκεται σε κίνηση.

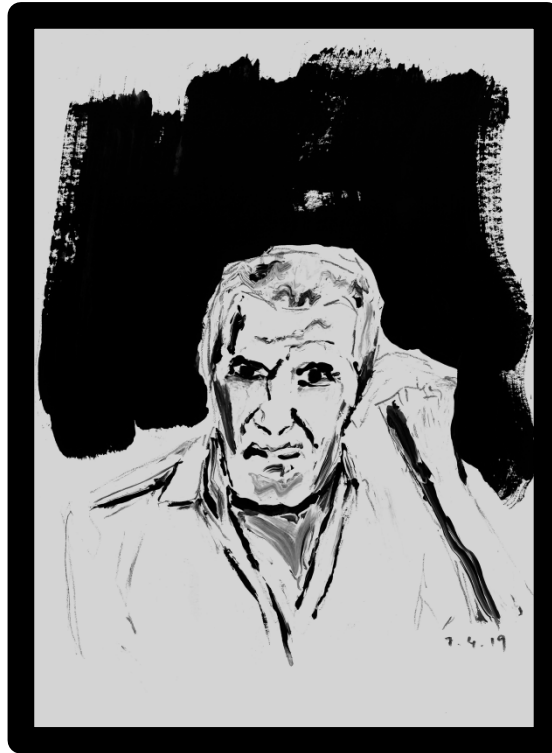
Σε πρώτη φάση ο δημιουργός πρέπει μόνο να παρατηρεί το μοντέλο κι όχι να το σχεδιάζει τη στιγμή που ποζάρει. Αυτό θα βοηθήσει τον καλλιτέχνη να αισθανθεί ολόκληρη την κίνηση του μοντέλου με όλο του το σώμα κι όχι μόνο με το χέρι του. Ο σχεδιασμός πρέπει να ξεκινά κοιτάζοντας απλά ένα κενό φύλλο χαρτί και κάνοντας μερικές τυχαίες γραμμές, είτε θυμόμαστε τις πόζες του μοντέλου, είτε όχι. Σιγά σιγά σχεδιάζοντας θα αρχίσουμε να θυμόμαστε το σχήμα από τουλάχιστον μία, και έπειτα από δύο και τρεις πόζες του μοντέλου. Ο δημιουργός σίγουρα δεν πρέπει να επιδιώκει μία πιστή μεταφορά της πόζας του μοντέλου στο χαρτί. Το μοντέλο παίρνει κάποιες πόζες, τις οποίες ο καλλιτέχνης αφού παρατηρήσει προσεκτικά, στη συνέχεια θα ήταν ιδανικό να γυρίσει την πλάτη του στο μοντέλο και να το ζωγραφίσει χωρίς να το κοιτάζει. Ξεκινώντας από το μέρος του σώματος που μένει περισσότερο ή λιγότερο σταθερό ο καλλιτέχνης πρέπει να σχεδιάσει το σχήμα από τουλάχιστον δύο πόζες, οι οποίες βρίσκονται η μία στην αρχή και η άλλη στο απόγειο της κίνησης του μοντέλου.



Εικ. 22. Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Στα *Γυναίκα στα καπνά No 1, No 2, No 3* [Εικ. 17, Εικ.18, Εικ. 19] και στο *Ράφτρα* παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ» [Εικ. 21] η στάση της γυναίκας είναι σκυφτή προς τα εμπρός, ενδεχομένως είναι σκυμμένη στα γόνατα μαζεύοντας τα φύλλα του καπνού και κάνοντας ράμματα. Ενώ στο *Γυναίκα που μαζεύει ελιές* [Εικ. 20], η στάση του σώματος της γυναίκας που μαζεύει ελιές είναι όρθια.

Από το θέμα της γυναίκας περνάμε σε ένα επίσης ευαίσθητο θέμα, της ασθένειας ενός κοντινού οικογενειακού προσώπου. Η οικογένεια σε κοινωνίες κλειστές και παραδοσιακές όπως ήταν και είναι αυτή της Δυτικής Θράκης, και ακόμη πιο ειδικά της μουσουλμανικής μειονότητας αυτής της περιοχής η οποία δεν χαίρει των «απολαύσεων» των άλλων κοινωνικών και εθνοτικών ομάδων, αλλά ζει περιθωριοποιημένη, είναι αναμενόμενο να θεωρεί τον οικογενειακό δεσμό πολύ δυνατό και τα μέλη των οικογενειών να είναι αφοσιωμένα το ένα στο άλλο και δεμένα μεταξύ τους. Μια αρρώστια δύσκολη, όπως το Πάρκινσον, και για του ασθενή και για τους γύρω του θα ήταν σίγουρα μία κατάσταση ιδιαίτερα δυσάρεστη με επίδραση άμεση ή έμμεση σε όλα τα μέλη της οικογένειας.



Εικ. 23. Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 1, Ακρυλικό.

Στο *Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 1* [Εικ. 23], τα χαρακτηριστικά του άντρα του οποίου η ασθένεια βρίσκεται ακόμη σε αρχικό στάδιο διακρίνονται καθαρά. Το φόντο του σχεδίου είναι μαύρο ενώ τονικές διαβαθμίσεις ως προς το σχεδιασμό της ανθρώπινης μορφής δεν υπάρχουν σε έντονο βαθμό, εκτός από μερικά μαύρα σημεία στο γιακά του πουκαμίσου και στο χέρι του. Τα μαλλιά του είναι γκρι, κάνοντας αντίθεση με το μαύρο φόντο πίσω, γεγονός που μαρτυρά ότι έχουμε να κάνουμε με ένα ηλικιωμένο άτομο.



Εικ. 24. Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 2, Ακρυλικό.



Εικ. 25. Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 3, Μολύβι.



Εικ. 26. Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 4, Ακρυλικό.

Τα τρία παραπάνω σχέδια [Εικ. 24, Εικ. 25, Εικ. 26], ίδια μεταξύ τους, ο άνδρας κάθεται σκυφτός με το κεφάλι και τα χέρια κρεμασμένα προς τα κάτω. Το μαύρο παντελόνι του συναντά το μαύρο φόντο, ενώ το πουκάμισο, τα χέρια το πρόσωπο και τα μαλλιά του παραμένουν άσπρα.

Στην πρώτη εικόνα το πινέλο δίνει ένα γενικό περίγραμμα του κορμιού και του κεφαλιού του ανθρώπου, ενώ στη δεύτερη το μολύβι σχεδιάζει με λεπτομέρεια τα μαλλιά, κάποια χαρακτηριστικά του προσώπου όπως τη μύτη και τα φρύδια καθώς και τις λεπτομέρειες του πουκαμίσου του, όπως τα μαζεμένα μανίκια. Στην τελευταία που είναι και πιο ολοκληρωμένη, το μαύρο φόντο το οποίο υπάρχει και στα προσχέδια τονίζει παραπάνω τα χαρακτηριστικά του κορμιού και του προσώπου φέρνοντας στην επιφάνεια με μεγαλύτερη ένταση το θέμα, όπως το εκτυφλωτικό φως ενός προβολέα που φωτίζει μόνο αυτό που έχει σημασία. Η λειτουργία του φωτός στο

μαύρο μοιάζει με αυτή της αφαίρεσης: καταγράφει δηλαδή, όσα χρειάζεται να ειπωθούν αφήνοντας τα υπόλοιπα ασήμαντα στην αφάνεια.



Εικ. 27. *Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 5*, Ακρυλικό.

Στο *Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 5* [Εικ. 27], η αρρώστια βρίσκεται στο προτελευταίο στάδιο της εξέλιξης της. Ο ηλικιωμένος προσπαθεί να θυμηθεί τα αγαπημένα του πρόσωπα. Ο ηλικιωμένος κρύβει με το χέρι του το πρόσωπό του, μία κίνηση που δείχνει τη θλίψη και την απόγνωση του μπροστά στην αδυναμία του να θυμηθεί και να είναι η ζωή του, όπως πριν οι τονικές διαβαθμίσεις είναι και πάλι ομαλές, χωρίς απότομες αλλαγές, ειδικά στη δεύτερη εικόνα χάρης τα απαλά σβησίματα. Ενδιάμεσα στο μαύρο φόντο και στο λευκό υπάρχουν, αντί για γραμμές, ενιαίοι τόνοι του γκρι. Στο πρώτο επίπεδο ένας ενιαίος τόνος του γκρι κάλυψε όλη την επιφάνεια αφήνοντας λευκά τα πιο φωτεινά, όπως είναι τα μαλλιά και ο καρπός του χεριού του. Η γραφή φαίνεται να είναι πιο γρήγορη και πυκνή με αρκετές εντάσεις. Επικρατεί, όπως και σε προηγούμενα σκίτσα, η αντίθεση φωτός – σκοταδιού, ενώ δεν διακρίνουμε κανένα χαρακτηριστικό του προσώπου. Τα μέσα που περιγράφουν το σώμα είναι επίσης λιγοστά.



Εικ. 28. *Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 6*, Ακρυλικό.

Το *Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο. 6* [Εικ. 28] αποτυπώνει την τελευταία φάση της εξέλιξης του Πάρκινσον, με τον ασθενή να βρίσκεται στο κρεβάτι, πιθανόν ανήμπορος. Η έντονη αντίθεση μαύρου – άσπρου και άρα φωτός και σκοταδιού, μειώνεται λόγω των γκρι. Διακρίνουμε και πάλι χαρακτηριστικά του προσώπου, μύτη, χείλη και πηγούνι, ενώ το χέρι καλύπτει το μέτωπο και την μία πλευρά του προσώπου περισσότερο συγκριτικά με την άλλη.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Όπως προαναφέρθηκε σχετικά με τα παραπάνω έργα, όλα χαρακτηρίζονται από την απουσία χρώματος, τη γρήγορη γραφή, την αφαιρετική μέθοδο και την έντονη αντίθεση μαύρου – άσπρου, χαρακτηριστικά που αντιπροσωπεύουν το ρεύμα του Εξπρεσιονισμού.

Όσον αφορά το μέγεθος της επιφάνειας που χρειάζεται η ζωγραφική για να αναπτυχθεί, αυτό ορίζεται τόσο από το περιεχόμενο όσο και από τη φόρμα του σχεδίου. Είναι αναμενόμενο η μεταβολή αυτού του μεγέθους να μεταβάλλει και το νόημά του. Ο λόγος που μεταβάλλεται το κύρος του έργου ανάλογα με το μέγεθός του είναι η θέση και ειδικά το ύψος του θεατή. Για παράδειγμα, ένα πορτρέτο σε φυσικό μέγεθος είναι πιο προσιτό από ένα που ξεπερνά τις φυσικές διαστάσεις του μοντέλου. Ό,τι ξεπερνά τα όρια του ανθρώπου αποκτά αυτομάτως δύναμη αφού προκαλεί δέος και θαυμασμό. Όταν όμως δε δικαιολογείται το μεγάλο μέγεθος του έργου, ο ζωγράφος, συνειδητά ή ασυνείδητα, αποζητά την προβολή, να ελκύσει την προσοχή και τον εντυπωσιασμό του θεατή. Αυτό επιτυγχάνεται ακόμη περισσότερο, όταν μεγάλα έργα εκτίθενται δίπλα σε μικρότερα, τα οποία αναγκαστικά παραγκωνίζονται και πιθανόν αδικούνται. Από την άλλη τα μικρά έργα αντιμετωπίζονται από τον θεατή σαν αντικείμενα και έρχονται σε αντίθεση με τα απόμακρα και εντυπωσιακά έργα τέχνης.

Στα έργα μικρότερου μεγέθους απουσιάζει το στοιχείο του εντυπωσιασμού. Πέρα από την απουσία του μεγάλου μεγέθους, που από μόνο του προκαλεί δέος, τίθεται και το ζήτημα της απουσίας των εντυπωσιακών λεπτομερειών καθώς μέσα σε μία μικρή επιφάνεια πρέπει να αποτυπωθούν μόνο τα απαραίτητα στοιχεία. Δεν υπάρχει αρκετός χώρος για ασκήσεις ύφους, αφού η ζωγραφική επιφάνεια είναι κατά πολύ μικρότερη από τον ζωγράφο ενώ ταυτόχρονα δεν απαιτεί μεγάλες και απότομες κινήσεις ασυνήθιστες ως προς το σώμα του καλλιτέχνη.

Έτσι, όπως μας πληροφορεί και ο Κίμων Νικολαΐδης στο βιβλίο του το πιο συνηθισμένο μέγεθος για σχέδια και ασκήσεις ίδιου τύπου με τις εικόνες της εργασίας μας δεν ξεπερνά το μέγεθος ενός φύλλου χαρτιού διαστάσεων Α4. Αυτός είναι και ο λόγος που τα πρόσωπα των ανθρώπων σε όσες εικόνες είναι διακριτά, δεν περιέχουν λεπτομέρειες, έτσι ώστε να αποφευχθεί κάθε ενδεχόμενο εντυπωσιασμού.

Η εποχή στην οποία εντάσσεται το κίνημα του Εξπρεσιονισμού είναι αυτή του Μοντερνισμού και αργότερα του Μεταμοντερνισμού. Με τον όρο «μοντέρνος» εννοούμε κάθε φορά διαφορετικά πράγματα και νέα επιτεύγματα, τα οποία ξεφεύγουν από τα κλασσικά παραδοσιακά πρότυπα. Οι καλλιτέχνες του Μοντερνισμού επιθυμώντας να δημιουργήσουν μια τέχνη ανεξάρτητη, υποβαθμίζουν τη σημασία του θέματος του έργου τέχνης και ανακηρύσσουν τη μορφή, ως το κατεξοχήν χαρακτηριστικό της καλλιτεχνικής έκφρασης. Η τάση αυτή κορυφώνεται με τον αφηρημένο Εξπρεσιονισμό ο οποίος οδηγεί την τέχνη σε κορεσμό και παράλληλα ετοιμάζουν το δρόμο για τη μεταμοντέρνα εποχή.

Αίτημα των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών είναι η επανένταξη της τέχνης στη ζωή με παράλληλη στροφή σε παραδοσιακές δομές. Χρησιμοποιούν την καλλιτεχνική δημιουργία, ως όχημα για κριτική προσέγγιση της πραγματικότητας, την οποία αμφισβητούν και επανεξετάζουν. Ο Μεταμοντερνισμός, ο οποίος υιοθέτησε μια σχετικιστική προσέγγιση της ιστορίας, της παράδοσης, της επιστήμης, της γλώσσας και της τέχνης, θέλησε να αποδομήσει τα συστήματα αυτά και να τα ξαναχτίσει κάτω από αυθαίρετες και μη συμβατές συνθήκες.

Αν και ο Μεταμοντερνισμός επιχείρησε να διορθώσει το μονομερή και αυστηρό χαρακτήρα του Μοντερνισμού, ήρθε και αυτός σε σύγκρουση με τη γενικώς αποδεκτή πραγματικότητα και οδήγησε την τέχνη σε κορεσμό. Το γεγονός ότι η καλλιτεχνική δημιουργία στις ημέρες μας στρέφεται όλο και πιο συχνά σε διατυπώσεις παραδοσιακού ύφους με γνώμονα την εξύμνηση του 'ωραίου', πιθανώς να αποτελεί ένδειξη για την έναρξη μιας νέας εποχής στην ιστορία της τέχνης.

5. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Arnason, H.H. (2006). *Η Ιστορία της Σύγχρονης Τέχνης: Ζωγραφική, Γλυπτική, Αρχιτεκτονική, Φωτογραφία*. Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.

Βαρβούνης, Μ. Γ. (2015). «Μορφές του λαϊκού πολιτισμού στη Θράκη (19ος – 20ός αι.)». Στο: Σέργης, Μ. και συνεργάτες (Επιστημονική Επιτροπή), *Όψεις της Ιστορίας και του Πολιτισμού της Θράκης*. Κομοτηνή: Σχολή Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών Δ.Π.Θ., Περιφερειακή Διεύθυνση Π/θμιας και Δ/θμιας Εκπαίδευσης Αν. Μακεδονίας και Θράκης. σελ. 279-303.

Γέμτου (2001). «Νεωτεριστικά και παραδοσιακά στοιχεία στη μοντέρνα και μεταμοντέρνα τέχνη», *Επιστήμη και Κοινωνία*, τ. 7, σ. 179 – 203.

Γέρου Ευ. (2019). «Γεώργιος Βιζυηνός: Ηθογραφία και περιβάλλον της Θράκης στα διηγήματά του». *Πρακτικά 2ου Πανελλήνιου Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Ορεστιάδας «Πολιτιστική Κληρονομιά και Τοπική Ανάπτυξη»*, Νέα Ορεστιάδα, σ. 139 – 151.

Ζεχερλής Σπ. (1976). *Η Θράκη από τους αρχαίους χρόνους μέχρι σήμερα (ιστορία – λαογραφία – τέχνη – παράδοση)*. Θεσσαλονίκη.

Gombrich, H., E., (2011), *Το χρονικό της τέχνης*, Αθήνα: ΜΙΕΤ (Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης).

Hikmet N. (2002b). *Human landscapes from my country: an epic nouvelle in verse*. New York: Persea Books.

Θρακιώτης Κ. (1991). *Λαϊκή πίστη και λατρεία στη Θράκη*. Αθήνα.

Μαλκίδης Θ. (2005). «Η οικογένεια και η γυναίκα στην κοινωνία των μουσουλμανικών μειονοτήτων της ελληνικής Θράκης», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 116, 51 – 78.

Μερακλής Μ. Γ. (1989). *Λαογραφικά Ζητήματα*. Αθήνα.

Μερακλής Μ. Γ. (2004). *Ελληνική Λαογραφία*. Αθήνα.

Μωραΐτης, Κ., (2015), *Το τοπίο πολιτιστικός προσδιορισμός του τόπου*, Αθήνα: Ι. Σιδέρης.

Nicolaides, K. (1941). *The Natural Way to Draw*. Boston: Houghton Mifflin Company.

Παναγιωτίδης Ν. (1995). *Μουσουλμανική μειονότητα και εθνική συνείδηση*. Αλεξανδρούπολη: Τοπική Ένωση Δήμων και Κοινοτήτων Ν. Έβρου.

Παυλόπουλος Β (2016). *Τα ανθρώπινα τοπία του Ναζίμ Χικμέτ*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.

Read H. (1960). *Η τέχνη σήμερα, για τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης*. Αθήνα: Κάλβος.

Σαρρής Ν. (1990). *Η οικογένεια στην Τουρκία: κοινωνική πλαισίωση και θεσμική προσέγγιση*. Αθήνα: Γόρδιος.

Σολταρίδης Σ. (1990). *Η Δ. Θράκη και οι μουσουλμάνοι: τι ακριβώς συμβαίνει;* Αθήνα: Νέα Σύνορα – Α. Α. Λιβάνη.

Στάγκος, Ν. (επ.) (2010). *Έννοιες της Μοντέρνας Τέχνης: Από τον Φωβισμό στον Μεταμοντερνισμό*. (μετ. Ανδρέας Παππάς). Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

Τερκενλή, Σ., Θ., (2007), Πολιτισμική Γεωγραφία, στο Ιωσηφίδης, Θ., Τερκενλή, Σ., Θ., Χωριανόπουλος, Ι., (Επιμ.), *Ανθρωπογεωγραφία. Άνθρωπος, Κοινωνία και Χώρος*, Αθήνα: Κριτική, σ.σ.124-153.

5.1. Ιστογραφία

Ακριτίδου Δ. (2003). Διδακτορική διατριβή με θέμα: «Η θέση της γυναίκας στην κοινωνική σύνθεση της μουσουλμανικής μειονότητας της Δυτικής Θράκης». Στο: <https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/15607#page/2/mode/2up> , πρόσβαση στις: 10/11/2020.

Κωστοπούλου Χ. (δεν αναγράφεται ημερομηνία). Εξπρεσιονιστές πριν τον Εξπρεσιονισμό.Στο: <https://sites.google.com/site/harakostopoulou79/home/erga/keimena/prodromoi-expresionismou> , πρόσβαση στις 10/11/2020.

Σπανουδάκη Μ. (δεν αναγράφεται ημερομηνία). Κίμων Νικολαΐδης. Βιογραφία. Στο: <https://www.hellenicdiaspora.org/artist-bio/?artist=kimon-nicolaides>, πρόσβαση στις: 20/10/2020.

6. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΕΙΚΟΝΩΝ

Α' ΕΝΟΤΗΤΑ



Εικ.11.

Εικ.12.



Εικ.13.

Εικ.14.



Εικ.15.



Εικ.16.



Εικ.17.

Εικ.18.

Εικ.19.



Εικ.20.



Εικ.21.

B' ENOTHTA



Εικ.23.



Εικ.24.



Εικ.25.



Εικ.26.



Εικ.27.



Εικ.28.

7. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Εικ.1. Έμιλ Νόλντε. <i>Ο προφήτης</i> , 1912. Ξυλογραφία	12
Εικ.2. Έντβαρτ Μουνκ. <i>Η καρφίτσα, Έβα Μούντοτσι</i> , 1903. Λιθογραφία τυπωμένη σε χαρτί	13
Εικ. 3. Άλκης Πιερράκος. <i>Leranto: Η Ναυμαχία της Ναυπάκτου</i> , 2012. Σινική μελάνη	13
Εικ. 4. Νικόλαος Γύζης. <i>Λιτανεία</i> , 1890-1900. Σινική μελάνη	14
Εικ 5. Έργα από το βιβλίο του Κίμωνα Νικολαΐδη: « <i>The natural way to draw</i> »	16
Εικ.6. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	41
Εικ.7. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	41
Εικ.8. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	42
Εικ.9. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	42
Εικ. 10. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	44
Εικ.11. <i>Μαυροντυμένες γυναίκες στο σπίτι</i> , Σινική Μελάνη	45
Εικ.12. <i>Μαυροντυμένη γυναίκα στο σπίτι</i> , Σινική Μελάνη	46
Εικ. 13. <i>Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 1</i> , Σινική μελάνη	47
Εικ. 14. <i>Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 2</i> , Σινική μελάνη	47
Εικ. 15. <i>Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 3</i> , Σινική μελάνη	48
Εικ. 16. <i>Μαυροντυμένη γυναίκα Νο 4</i> , Σινική μελάνη	48
Εικ. 17. <i>Γυναίκα στα καπνά Νο 1</i> , Σινική μελάνη	50
Εικ. 18. <i>Γυναίκα στα καπνά Νο 2</i> , Σινική μελάνη	50
Εικ. 19. <i>Γυναίκα στα καπνά Νο 3</i> , Σινική μελάνη	50
Εικ. 20. <i>Γυναίκα που μαζεύει ελιές</i> , Σινική μελάνη	51
Εικ. 21. <i>Ράφτρα παίρνει μέτρα στην άλλη γυναίκα για να της ράψει «φερετζέ»</i> , Ακρυλικό	51
Εικ. 22. Nicolaides, K. (1941). <i>The Natural Way to Draw. Boston: Houghton Mifflin Company</i>	53
Εικ. 23. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 1</i> , Ακρυλικό	54
Εικ. 24. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 2</i> , Ακρυλικό	54
Εικ. 25. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 3</i> , Μολύβι	55
Εικ. 26. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 4</i> , Ακρυλικό	55
Εικ. 27. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 5</i> , Ακρυλικό	56
Εικ. 28. <i>Ο παππούς μου, ο Πάρκινσον Νο 6</i> , Ακρυλικό	57