

Έκθεση Δωρεάς Λαϊκής Ξυλογλυπτικής του Κώστα Γαλάνη (1914-1987)

Εισαγωγή

Ήδη από τα πρώτα χρόνια της ίδρυσης του νέου ελληνικού κράτους, γίνεται προσπάθεια να συγκροτηθεί επίσημος θεσμός για την εκπαίδευση στις Τέχνες, με την ίδρυση του Σχολείου των Τεχνών, το 1837. Η πολιτιστική πολιτική, σε επίπεδο θεσμικής οργάνωσης, επιδιώκει να δώσει το έναυσμα για τη δημιουργία μιας νέας ελληνικής τέχνης, με ευρωπαϊκά χαρακτηριστικά.

Παράλληλα, με την προσπάθεια προσαρμογής στα ιδεώδη της Δύσης και έξω από τις Ακαδημίες, ο λαός έβλεπε στις εκκλησιές, τις βυζαντινές αγιογραφίες και τη λαϊκή τέχνη που συνέχιζαν μια πλούσια μορφοπλαστική παράδοση αιώνων και διατηρούσαν την πολιτιστική συνέχεια. Η αισθητική που γνώριζε ο λαός ξεκινάει ήδη από την Προϊστορία με τα ειδώλια των Κυκλάδων και αργότερα των Μυκηνών, όμως η μεγαλύτερη δεξαμενή μορφών και σύνθεσης με την πλούσια θεματολογία και τη χαρακτηριστική απόδοση των μορφών, είναι αυτή που συναντά κανείς στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία. Άπειρες σκηνές της καθημερινής ζωής του έρωτα και του πολέμου, της λατρείας και των ασχολιών των αρχαίων Ελλήνων, απεικονίσθηκαν στην επιφάνεια των αγγείων, μελανόμορφων και ερυθρόμορφων.

Οι εικονοπλαστικές λύσεις που οι αρχαίοι Έλληνες είχαν επινοήσει για την απόδοση τόσων πολλών πληροφοριών και αισθητικών επιλογών στην περιορισμένη επιφάνεια του αγγείου, υιοθετήθηκαν αργότερα από τους λαϊκούς ζωγράφους, με γνωστότερους, τον Παναγιώτη Ζωγράφο, τον εικονογράφο του Αγώνα του 1821, τους Ηπειρώτες και Χιοναδίτες ζωγράφους, τον Θεόφιλο από τη Μυτιλήνη και άλλους.

Τις ίδιες λύσεις είχαν υιοθετήσει και οι Βυζαντινοί εικονογράφοι χειρογράφων. Βλέπουμε για παράδειγμα, στον χειρόγραφο κώδικα του Έλληνα ιστορικού Ιωάννη Σκυλίτση, των τελών του 11^{ου} αιώνα, περίπου 574 απεικονίσεις, γεγονός που καθιστά τον κώδικα ένα μοναδικό εικονογραφημένο Βυζαντινό χρονικό.

Άλλη μεγάλη δεξαμενή μορφών υπήρξαν τα Πορτρέτα Φαγιούμ, οι προσωπογραφίες που φιλοτεχνήθηκαν από τον 1ο έως τον 3ο αιώνα μ. Χ. από συνεχιστές της ύστερης ελληνιστικής παράδοσης και ενέπνευσαν ολόκληρη τη βυζαντινή αγιογραφία και μέσω αυτής τη νεότερη ελληνική προσωπογραφία.

Η μεγάλη Βυζαντινή (9^{ος}-15^{ος} αι.) και Μεταβυζαντινή (15^{ος}-19^{ος} αι.), εικονοποιητική παράδοση εμπλουτίστηκε στις αρχές του 20ού αι., με επιδράσεις από τα αντικείμενα που έφεραν μαζί τους οι Έλληνες πρόσφυγες μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, τα «κειμήλια των προσφύγων», όσα κατάφεραν να διασώσουν και να φέρουν στις νέες πατρίδες.

Λαϊκές τέχνες, όπως η κεντητική και η ξυλογλυπτική εκφράζουν το λαϊκό γούστο, την καλαισθησία του απλού λαού και διασώζουν τα παραδοσιακά μοτίβα στην καθημερινή ζωή. Το Θέατρο Σκιών είναι επίσης βαθιά επηρεασμένο από την ελληνική μορφοπλαστική παράδοση.

Η σύγχρονη αρχιτεκτονική, παράλληλα με την τέχνη, ενδιαφέρθηκε για τη λαϊκή αρχιτεκτονική και τη λαϊκή τέχνη, θεωρώντας τες ως θεματοφύλακες μιας μακραίωνης παράδοσης και πλαστικής σοφίας. Οι θεωρίες του Πικιώνη, έρχονται κοντά με τις απόψεις του Φώτη Κόντογλου και διαμορφώνεται ένα λαϊκό –βυζαντινό στυλ μέσα από το συγκεκριισμό λαϊκών και βυζαντινών μορφών, θεμάτων και συνθέσεων, όπως αναφέρει η Ελένη Βακαλό.

Σε αυτήν τη μεγάλη οικογένεια λαϊκών δημιουργών, ανήκει και ο λαϊκός ξυλογλύπτης Κώστας Γαλάνης, από τη Δίβρη Φθιώτιδας.

Ο Λαϊκός Ξυλογλύπτης Κώστας Γαλάνης (1914-1987)

Η Ρούμελη και ειδικότερα η περιοχή μας δεν έχει μόνο μια μακρά και σημαντική ιστορική διαδρομή, αλλά και έναν μεγάλο πλούτο προσώπων και δημιουργών που έζησαν και έδρασαν σε αυτήν. Ήρθε η ώρα να προστεθεί στο πάνθεον αυτών των μορφών και ο Κώστας

Γαλάνης, εξαίρετος λαϊκός ξυλογλύπτης και αγωνιστής του μόχθου της καθημερινής ζωής.

Ο Κώστας Γαλάνης γεννήθηκε στη Δίβρη το 1914 και ήταν το προτελευταίο παιδί από τα 12 παιδιά του Γιώργου και της Κατερίνας Γαλάνη. Έμαθε τα πρώτα του γράμματα στο χωριό και το 1921, μαθητής του δημοτικού ακόμη, εκδήλωσε το δημιουργικό του χάρισμα, σκαλίζοντας τον πρώτο του κονδυλοφόρο. Το 1925 τελείωσε το Δημοτικό και συνέχισε με ένα παλιό ξυράφι να σκαλίζει το ξύλο, στο μικρό εργαστήρι του, ακολουθώντας την έντονη εσωτερική του παρόρμηση για δημιουργία.

Από 12 χρονών ασχολήθηκε με την κτηνοτροφία, τη γεωργία και όλες τις αγροτικές δουλειές και όπως είχε μάθει να κεντρώνει τις ελιές, σκάλιζε και τα ξύλα και πειραματιζόταν διαρκώς στον λίγο ελεύθερο χρόνο που του απέμενε από τον καθημερινό κάματο, στη δημιουργία μορφών και συνθέσεων πάνω στο ξύλο.

Το 1927, ξεκίνησε να κατασκευάζει στο εργαστήρι του ένα ξύλινο ρολόι που θα είχε όλα του τα εξαρτήματα και τους μηχανισμούς καμωμένα από ξύλο. Ο πατέρας του το έκαψε πριν το τελειώσει, γιατί φοβήθηκε πως ο γιος του θα τρελαθεί αν το συνεχίσει. Δυστυχώς, εκείνα τα χρόνια υπήρχε αυτή η εσφαλμένη άποψη που ερμήνευε τον ενθουσιασμό και την αφοσίωση στη δημιουργία, με τρέλα (Ας θυμηθούμε το αντίστοιχο φαινόμενο, με τη μητέρα του μεγάλου γλύπτη Γιαννούλη Χαλεπά που εμπόδιζε τον γιό της να σκαλίζει το μάρμαρο, νομίζοντας ότι αυτό τον τρελαίνει).

Το 1928, πήρε μέρος για πρώτη φορά σε έκθεση ξυλογλυπτικής που διοργάνωσε η Δημαρχία Λαμίας και την ίδια χρονιά συμμετείχε στην έκθεση Θεσσαλονίκης και απέσπασε οικονομικό βραβείο 3.500 δραχμών, για την πετυχημένη εμφάνισή του στον διαγωνισμό ξυλογλυπτικής.

Πολέμησε στο έπος του '40 και τη χρονική περίοδο μετά τον πόλεμο και μέχρι το 1964, ελάττωσε σημαντικά την καλλιτεχνική του δραστηριότητα, καθώς οι δύσκολες συνθήκες που επικράτησαν κατά τον πόλεμο και μετά με τον εμφύλιο σπαραγμό, στάθηκαν εμπόδιο στην

ενασχόλησή του με την ξυλογλυπτική. Από το 1946 ήλθε μόνιμα στη Λαμία και ασχολήθηκε με την οικοδομή, ως χτίστης. Άρχισε μάλιστα να πουλάει και κάποια από τα έργα του, για να συμπληρώσει το εισόδημά του.

Από το 1974 έως το 1987, οπότε και έφυγε από τη ζωή σε ηλικία 73 ετών, είχε πλέον ωριμάσει καλλιτεχνικά και διαμορφώσει μια δική του ξεχωριστή τεχνοτροπία που συνδύαζε το παραδοσιακό, με μια μεγαλύτερη προσωπική ελευθερία στην έκφραση και την επινόηση δικών του λύσεων στην απόδοση των θεμάτων του.

Τα ξυλόγλυπτα έργα του Κώστα Γαλάνη

Οι ξυλόγλυπτες εικόνες, της Παναγίας Βρεφοκρατούσας ή του Εσταυρωμένου ακολουθούν τα εικονογραφικά πρότυπα της μεταβυζαντινής αγιογραφίας, όπως τα έβλεπε ο ξυλογλύπτης μέσα στις εκκλησιές και τις φορητές εικόνες στα εικονοστάσια των σπιτιών.

Στην *Παναγία με τον Χριστό σε θρόνο* (σ.17) ο εικονογραφικός τύπος και η όλη απόδοση του θέματος και κυρίως ο μεγαλοπρεπής με παραστάδες θρόνος, παραπέμπουν στην αρχαϊκή κοροπλαστική, σε απεικονίσεις της Κυβέλης σε θρόνο, ενώ η όλη σύνθεση αποπνέει μια αρχαϊκότητα με έντονη τη μετωπικότητα της μορφής και τα γεωμετρικά στοιχεία της σύνθεσης.

Με την ίδια τεχνοτροπία της αυστηρής μετωπικότητας και των γεωμετρικών στοιχείων, κυρίως στα ενδύματα των μορφών, έχουν αποδοθεί οι *Τρεις Ιεράρχες* (σ.12) σε χαμηλό ανάγλυφο, κρατώντας μπροστά τους τα εμβλήματα της Ορθόδοξης πίστης, το Ευαγγέλιο, τον Σταυρό και το Δισκοπότηρο. Η απόλυτη συμμετρία των μορφών, η ισοκεφαλία και η γεωμετρία, τους καθιστούν θεμέλιους λίθους του χριστιανικού εποικοδομήματος, εκπροσωπούν την πατερική παράδοση και συνιστούν μια τριάδα, θεολογικού και σωτηριολογικού χαρακτήρα. Και στα δύο αυτά έργα είναι φανερές οι επιδράσεις της Αφαίρεσης, της μη νατουραλιστικής απόδοσης των μορφών που έχει υιοθετηθεί ήδη από τους Βυζαντινούς αγιογράφους για την απόδοση των αγίων. Η

αφαίρεση εντείνει την πνευματικότητα των μορφών και παραπέμπει σε έναν κόσμο πνευματικό και όχι στον κόσμο των αισθητηριακών δεδομένων.

Στην ίδια τεχνοτροπική αντίληψη εντάσσεται και ο *Χριστός καθισμένος σε θρόνο* (σ. 21). Βλέπουμε και σε αυτό το ανάγλυφο την έντονη μετωπικότητα, τον ευρύ πεπλατυσμένο Θρόνο με τις παραστάδες να καταλήγουν σε αγγελούδια, τη σχηματική απόδοση των ενδυμάτων του Χριστού που κρατά στο αριστερό χέρι το ανοιχτό Ευαγγέλιο, ενώ με το δεξί ευλογεί τους πιστούς. Ο κάμπος της σύνθεσης φέρει χιαστί χαράξεις που διαμορφώνουν ρόμβους, ενώ η σύνθεση επιστέφεται με διακοσμητικές ζώνες από φυτικά και γεωμετρικά μοτίβα.

Ο Κώστας Γαλάνης μέσα από το έργο του αναδεικνύει την πολιτιστική συνέχεια, αντλώντας έμπνευση από την αρχαία ελληνική πίστη, τις δοξασίες και τους μύθους, όπως στην *ολόγλυφη μορφή της θεάς Αθηνάς* (σ.10), με την ασπίδα να καλύπτει το ένα στήθος και την αιγίδα το άλλο, στον τύπο αρχαίου ειδωλίου αν και μεγαλύτερο, και με επιζωγραφισμένη την επιφάνεια του ξύλου, ώστε να δίνει την εντύπωση του πηλού. Επηρεασμένος από αναπαραστάσεις του αγάλματος της θεάς Αθηνάς στον Παρθενώνα, ο λαϊκός δημιουργός εμπνέεται και φέρνει τη «μεγάλη» γλυπτική στα μέτρα της δικής του τέχνης και με τα ταπεινά του μέσα φτιάχνει τις δικές του μορφές, ενώνεται με το ιστορικό παρελθόν, με την ψυχή των προγόνων.

Στον ίδιο εικονογραφικό τύπο και με επιζωγραφισμένη επιφάνεια ο *Άγιος Ιωάννης ο Χρυσόστομος* (σ. 11), γενειοφόρος, με κορώνα και φωτοστέφανο, με σχηματοποιημένα φτερά στους ώμους του σε πλήρη συμμετρία με το κάτω μέρος των ενδυμάτων του, κρατά τα σύμβολα της πίστης, τον Σταυρό και το Άγιο Δισκοπότηρο.

Στη μυθολογική σκηνή του *Ηρακλή που σκοτώνει το λιοντάρι* (σ.9) η παράσταση εγγράφεται σε τετράγωνο πλαίσιο με την επιγραφή “ΗΡΑΚΛΗΣ”. Εντυπωσιάζει η αφηγηματική διάθεση του ξυλογλύπτη να αποδώσει όλα τα στοιχεία του μύθου και έτσι χώρεσε στη σύνθεση και το πυθάρι, όπου σύμφωνα με την παράδοση, κρύφτηκε ο Ευρυσθέας

από τον φόβο του. Στο κεντρικό θέμα ο Ηρακλής, σε πλάγια όψη και με αποφασιστικό ύφος σφίγγει με τα δυο του χέρια το θηρίο, για να το πνίξει. Το τετράγωνο πλαίσιο της σύνθεσης, στον τύπο μικρού ομοιώματος ηρώου, επιστέφεται με φυτικό κόσμημα.

Κορυφαίο έργο της συλλογής, η *Σταύρωση* (σ. 14), μία ξυλόγλυπτη εικόνα ψυχικού μεγαλείου και έκφρασης ανθρωπιάς. Στο κέντρο ο Εσταυρωμένος, δίπλα και κοντά στους καθημερινούς ανθρώπους. Το δεξί χέρι του Ιησού, όπως κοιτάζουμε τη σύνθεση, σχεδόν ακουμπά πάνω στο κεφάλι της γυναικείας μορφής. Είναι μια απεικόνιση του Θεού που βρίσκεται ανάμεσα στους ανθρώπους, ακούει τους πόνους και τα βάσανά τους και τους σκεπάζει κάτω από τον Σταυρό της Θυσίας του, αφού κι αυτός έγινε άνθρωπος από αγάπη για το δημιούργημά του. Οι γυναικείες μορφές σε περίκλειστες φόρμες που αποδίδουν το πένθος και τη θλίψη τους, σκύβουν κι αυτές πάνω στα παιδιά τους, αγκαλιάζουν τα αγαπημένα τους πρόσωπα.

Η *Παναγία με τον Χριστό και τους αγγέλους* (σ. 18), διαφοροποιείται από τη μετωπικότητα και τη συμμετρία των συνθέσεων που προαναφέρθηκαν και αποκαλύπτει μια πιο περίτεχνη και γεμάτη από παραπληρωματικά κοσμήματα και μοτίβα, σύνθεση. Ο κάμπος της εικόνας φέρει ρομβοειδείς χαράξεις, όπως επίσης και τα ενδύματα του Χριστού και της Παναγίας. Δεξιά και αριστερά της κεντρικής μορφής της Παναγίας, αγγελούδια σε πλάγια όψη κρατούν ειλητάρια και σταυρούς.

Τα ίδια παραπληρωματικά κοσμήματα συναντάμε και στην *οβάλ Παναγία με τον Χριστό* (σ. 20), με τη μορφή της Βρεφοκρατούσας προς τα αριστερά της σύνθεσης, για να δοθεί χώρος στο αγγελούδι στα δεξιά τη σύνθεσης και τη χαρακτηριστική επίστεψη από καμπύλη περγαμηνή και πάνω μεγάλο οφθαλμό. Στα έργα αυτά διαπιστώνεται η διάθεση να «γεμίσει» η επιφάνεια με πολλά στοιχεία που πλαισιώνουν την κυρίως σύνθεση, χωρίς να αφήνουν κενό χώρο.

Αντιπροσωπευτική ενότητα στην ξυλόγλυπτική συλλογή του Κώστα Γαλάνη, αποτελούν τα έργα με θέμα τον ήρωα και μάρτυρα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, Αθανάσιο Διάκο.

Στο εξαιρετικό ανάγλυφο του ήρωα, *Ο Αθανάσιος Διάκος με τους ρόδακες* (σ.22) απεικονίζεται σε μη νατουραλιστική στάση, έχοντας τη φουστανέλα και το γιλέκο με τα άρματα ζωσμένα να ανταποκρίνονται περισσότερο σε μετωπικότητα, ενώ τα πόδια και το πρόσωπο να ανταποκρίνονται σε πλάγια όψη. Οι πιέτες της φουστανέλας έχουν μια μικρή κλίση προς τα δεξιά, για να αποδοθεί η κίνηση του Διάκου προς τα εμπρός. Ο καλλιτέχνης θέλησε να σκαλίζει με περισσή φροντίδα το πλουμιστό γιλέκο του ήρωα με τα ζωσμένα άρματα, την όμορφη ζώνη με τα κεντήματα και για τον λόγο αυτόν επέλεξε την ιδιόρρυθμη αυτή στάση του σώματος, που επιτρέπει στον θεατή να δει τις λεπτομέρειες και τα κεντήματα στο γιλέκο.

Η όλη στάση του σώματος παραπέμπει στους λαϊκούς ζωγράφους, αλλά και την αρχαία ελληνική αγγειογραφία. Το πρόσωπο του Διάκου έχει αποδοθεί με μεγάλη σχηματοποίηση, ενώ με πυκνές εγχαράξεις έχει αποδοθεί η πλούσια κόμη, το μουστάκι και τα φρύδια του ήρωα. Το πρόσωπο δεν είναι σκυθρωπό μπροστά στο θάνατο, αλλά αντίθετα έχει μια γαλήνια και άφοβη έκφραση. Το μάτι στη θέση που έχει τοποθετηθεί φανερώνει επιδράσεις από τα αφηρημένα ρεύματα του 20ού αι. και κυρίως του Κυβισμού. Το μάτι σε πλάγια όψη απαντάται ευρέως στη ζωγραφική του Πάμπλο Πικάσο και απηχεί την αντίληψη ότι το θέμα μπορεί να ειπωθεί και να αναπαρασταθεί από διάφορες οπτικές γωνίες ταυτόχρονα, χωρίς τους περιορισμούς που θέτει η φυσιοκρατική αντίληψη.

Εκατέρωθεν της κεφαλής του Διάκου, απεικονίζονται οκτάφυλλοι ρόδακες, αρκετά σχηματοποιημένοι, ηλιακά σύμβολα με αποτροπαϊκές ιδιότητες, ήδη από τα Μυκηναϊκά χρόνια έως την κλασική αρχαιότητα και το Βυζάντιο, αλλά και στις μέρες μας σε ευρεία χρήση στη νεοκλασική αρχιτεκτονική. Μικρός ρόδακας έχει τοποθετηθεί και στο γιλέκο του ήρωα, δίνοντας έμφαση στον τύπο του αφηρωισμένου νεκρού.

Η αναφυόμενη δάφνη στα αριστερά της σύνθεσης, συμβολίζει τη δόξα του Αθανασίου Διάκου, αποτελώντας την πρώτη ύλη με την οποία θα στεφανώνεται στον αιώνα, ο αθλητής αυτός του καλού αγώνα.

Άλλα παραπληρωματικά κοσμήματα συμπληρώνουν τον κάμπο του ανάγλυφου, όπως τα τέσσερα τετράγωνα σημαιάκια στα αριστερά της σύνθεσης και στο κάτω δεξί μέρος.

Η όλη σύνθεση ανταποκρίνεται στον τύπο των επιτύμβιων αναγλύφων των αφηρωισμένων νεκρών. Δευτερεύουσες αναφορές μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στη ζωγραφική του Θεόφιλου, τη λαϊκή ζωγραφική, το θέατρο σκιών και αλλού.

Οι λύσεις που επέλεξε ο καλλιτέχνης για την απόδοση ενός τέτοιου απαιτητικού θέματος, όπως η απεικόνιση του Αθανασίου Διάκου, η αγάπη και το μεράκι με τα οποία το προσέγγισε, ο τρόπος που στο καλέμι του συγχωνεύονται μορφοπλαστικές και τεχνικές κατακτήσεις αιώνων, η πολιτιστική συνέχεια με την αξιοποίηση της μορφοπλαστικής παράδοσης αιώνων, κάνουν το έργο αυτό μια επιτομή των όσων μπορεί η τέχνη να σμιλέψει στην καρδιά και το μυαλό των ανθρώπων.

Στην ολόγλυφη μορφή του Αθανασίου Διάκου (σ. 23) πάνω σε κυβικό βάθρο με εγχάρακτα τα εμβλήματα της Ελληνικής Επανάστασης του 1821, ο ήρωας έχει αποδοθεί στον οικείο τύπο, με υψωμένο το δεξί χέρι να κρατάει το σπασμένο σπαθί. Με ιδιαίτερη δεξιοτεχνία έχει σκαλιστεί το γιλέκο που καταλήγει σε μικρούς θυσάνους, τα άρματα, η περίτεχνη φαρδιά ζώνη με αποτροπαϊκό οφθαλμό, οι καλτσοδέτες και τα τσαρούχια με τις φούντες τους. Προκαλεί εντύπωση ότι στα δεξιά της σύνθεσης έχει τοποθετηθεί κάθετο πτυχωτό στέλεχος που αιχμαλωτίζει το αριστερό χέρι του ήρωα στο ύψος του καρπού κατ' αναλογία των έργων της μεγάλης γλυπτικής που τοποθετούσαν πεσσίσκους ή κορμούς στα μεγάλα αγάλματα για την καλύτερη ευστάθεια των γλυπτών.

Εδώ, δεν εξυπηρετεί στατικούς, αλλά συμβολικούς λόγους για τη σύνδεση με τη μεγάλη γλυπτική σε μάρμαρο και τη διατήρηση της πολιτιστικής συνέχειας, του σεβασμού προς τη μορφοπλαστική παράδοση των αιώνων ελληνικού πολιτισμού.

Σε παρόμοιο γλυπτό του Διάκου (σ. 24), η μορφή έχει αποδοθεί με μεγαλύτερη σχηματοποίηση, τρία κλωνάρια αναφύονται από τη

βάση του γλυπτού, ενώ η μορφή πατά σε βάση κίονα. Ο τύπος του *Αθανασίου Διάκου ως κίονα αρχαίου ελληνικού ναού*, τελειοποιείται σε επίπεδο προθέσεων του δημιουργού, στο ξυλόγλυπτο (σ. 25), όπου οι πτυχώσεις της φουστανέλας και των μανικιών του πουκαμίσου του ήρωα παραπέμπουν στις ραβδώσεις των αρχαίων κίωνων.

Ο ήρωας δεν αποδίδεται ολόσωμος, γιατί ακριβώς η απόδοση των ποδιών θα εμπόδιζε την αναλογία με τον κίονα που είναι εδώ επιθυμητή, ενώ η βάση στην οποία στηρίζεται η μορφή παραπέμπει σε βάση κίονα. Πολύ εύστοχα ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει την ουσία του αρχαιοελληνικού κίονα ως σύμβολο του πολίτη που στηρίζει τον θριγκό και τα αετώματα των ναών, δηλαδή τα «ιερά και τα όσια» της αρχαίας πόλης-κράτους. Είναι οι αγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης που με τη θυσία τους θα επαναφέρουν το χαμένο κλέος του ελληνισμού. Θα μπουν οι ίδιοι με το σώμα και την ψυχή τους, ως άλλοι Άτλαντες για να στηρίξουν το εποικοδόμημα των αξιών του ελληνικού πολιτισμού.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει το *Ζεύγος Κρητών* (σ. 30), με τις παραδοσιακές στολές τους, θέματα παρμένα από την καθημερινή ζωή διαφόρων περιοχών της Ελλάδας.

Τέλος, υπάρχει μια ενότητα *ξυλόγλυπτων μορφών που κοσμούν άλλα χρηστικά αντικείμενα*, όπως κοκκαλάκια, (τα οποία υποβοηθούσαν την είσοδο του ποδιού στο παπούτσι), κουτάλια φαγητού, λαβές από γκλίτσες, λαβές καθρέφτη, ρόκες και πίπες καπνού. Μία μεγάλη γκάμα μυθικών πλασμάτων της λαϊκής φαντασίας, όπως γοργόνες και δράκοι, ή μικροί τσολιάδες αποτελούν την κύρια θεματολογία αυτών των μορφών. Καλαίσθητες γοργόνες, άρτια λαξευμένες με διαφορετικές κομμώσεις και τις όμορφα αποδοσμένες ουρές τους και δράκοι τότε δикέφαλοι τότε όχι, με ανθρώπινες μορφές να στέκονται όρθιες και να ακουμπούν στη ράχη των δράκων, αποκαλύπτουν τη φαντασία και την ικανότητα προσαρμογής του σχήματος της λαβής σε περίτεχνες συνθέσεις. Στα κουτάλια απαντώνται γυναικείες μορφές με μωρά που παραπέμπουν σε τοτεμικές μορφές άλλων πολιτισμών, δημιουργώντας μία αίσθηση κοινότητας των πολιτισμικών μορφών της μητρότητας, ως οικουμενικών συμβόλων για τη θρέψη και τη ζωή.

Ο γλυπτικός κόσμος του Κώστα Γαλάνη έχει απλότητα, όπως απλή και ανεπιτήδευτη ήταν η πίστη και η ζωή αυτών των ανθρώπων και ακριβώς σε αυτήν την αθωότητα των μορφών κρύβεται η καλλιτεχνική τους δύναμη. Είναι σε αυτό το σημείο που το παραδοσιακό συναντά το μοντέρνο και βρίσκουμε μορφές που θυμίζουν Σαγκάλ ή Πικάσο. Ο μοντερνισμός του 20^{ου} αι., αναζήτησε σε αυτήν την απλοϊκή τέχνη την αυθεντικότητα και την ανεπιτήδευτη πνευματικότητα που ο σύγχρονος πολιτισμός είχε χάσει, εγκλωβισμένος σε στερεότυπα και συμβάσεις.

Η μόνιμη έκθεση των έργων του Κώστα Γαλάνη στο Λαογραφικό Μουσείο Φθιώτιδας

Τα έργα λαϊκής ξυλογλυπτικής του Κώστα Γαλάνη θα εκτίθενται μόνιμα στον 3^ο όροφο του Λαογραφικού Μουσείου Φθιώτιδας, στην οδό Καλύβα Μπακογιάννη. Εκεί, στο φιλόξενο περιβάλλον του Λαογραφικού Μουσείου θα μπορούν να τα δουν και να τα μελετήσουν όσοι επισκέπτονται τον χώρο, αλλά και η εκπαιδευτική κοινότητα, ώστε οι μαθητές να γνωρίσουν πώς η παράδοση συνεχίζεται με άδηλο τρόπο, χωρίς φωνές και φασαρία, από ψυχή σε ψυχή.

Αυτή η «σκυταλοδρομία» συνιστά την απόδειξη της ζωντάνιας του ελληνικού πολιτισμού και την αδιάσπαστη συνέχειά του στο πέρασμα των αιώνων.

Είναι δε απαραίτητο να διευκρινισθεί ότι «συνέχεια» δεν σημαίνει «ομοιότητα», αλλά διαλεκτική σχέση του παλιού με το νέο, σε νέες συνθέσεις που φέρουν όμως διαρκώς την ταυτότητα προέλευσής τους. Το ίδιο συμβαίνει και με την ελληνική γλώσσα από την εποχή του Ομήρου και δώθε.

Κείμενα:

Δρ. Έφη Παπαευθυμίου

Αρχαιολόγος-Μουσειολόγος