ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΕΡΓΑΣΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ
ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ: ΑΝ.ΚΑΘΗΓΗΤΗΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΜΠΑΚΑΣ

Ιδρυτής: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
Διευθυντής: ΠΕΤΡΟΣ ΧΑΡΗΣ

ΤΟΜΟΣ ΠΕΝΤΗΚΟΣΤΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟΣ
ΙΟΥΛΙΟΣ — ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΣ
1952

Ε.Υ.Α της Κ.τ.Π
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΙ ΤΟ ΧΡΩΜΑ ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ Ν. ΓΥΖΗ*

1. Τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα.
2. Γλυπτική καὶ σχέδιο.
3. Γλυπτική καὶ φῶς.
4. Ὁ Ν. Γύζης κ' ἡ ἑλληνική παράδοσι.
5. Ἡ ἐπιρροή τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Μονάχου καὶ τῆς Σχολῆς τοῦ Piloty.
6. Ἡ ἐξέλιξι τοῦ Ν. Γύζη.
7. Τὸ σχέδιο στὴν περίοδο τῆς γερμανικῆς ἐθιμογραφίας.
8. Τὸ σχέδιο στὴν περίοδο τῆς ἑλληνικῆς ἐθιμογραφίας.
9. Τὸ σχέδιο στὴν περίοδο τοῦ ἰδεαλισμοῦ.
10. Τὸ σχέδιο στὴ θρησκευτικὴ περίοδο.
11. Τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα στὸ ἔργο τοῦ Ν. Γύζη.
12. Τὸ ἦθος τοῦ ἔργου.
13. Ἡ φήμη τοῦ Ν. Γύζη.
14. Σολωμὸς καὶ Ν. Γύζης.
15. Ὁ Παλαμᾶς γιὰ τὸν Ν. Γύζη.
16. Γενικὸ Συμπέρασμα.
17. Βιβλιογραφία.

1. Ἡ ζωγραφική, ὅπως εἰπώθηκε κι' ἀλλοῦ (1), εἶναι ἡ τέχνη τοῦ φωτός.

Καὶ τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα ἐκφράζουνε τὸ φῶς.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἡ πιὸ ἁπλὴ καὶ πιὸ ἀφηρημένη ἔκφρασι τοῦ φωτός, τὸ χρῶμα εἶναι ἡ πιὸ σύνθετη καὶ πιὸ συγκεκριμένη μορφή του.

Δέκα κύβοι μὲ ἴδιες διαστάσεις μὰ δέκα διαφόρωι χρωμάτων ἀποδίδονται ὅλοι μὲ τὸ ἴδιο σχέδιο μὰ χρειάζονται δέκα χωριστὲς ἀναπαραστάσεις γιὰ ν' ἀποδοθοῦν ἔγχρωμα.

Μὰ τὸ σχέδιο δὲ μπορεῖ ν' ἀποδώση τὸν ἕνα συγκεκριμένο κῦβο, ἐνῶ ἡ ἔγχρωμη παράστασι τὸ μπορεῖ, γιατὶ ἀποδίδει τὸ ἰδιαίτερό του χρῶμα.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἡ πρώτη μορφὴ τῆς ζωγραφικῆς ἐνέργειας τοῦ ἀνθρώπου, ὄχι μόνο γιατὶ ἀπαιτοῦνται ἁπλούστερα μέσα γιὰ τὸ σχέδιο μὰ καὶ γιατὶ ὁ ἄνθρωπος πρωτοζωγραφίζει «ἀπὸ μνήμης» κ' ἡ μνήμη ἁπλουστεύει καὶ συγκρατεῖ πρὸ παντὸς τὸ σχῆμα κι' ὄχι τὸ χρῶμα καὶ τυποποιεῖ τὶς παραστάσεις.

Ρώτησε τὸ 1611 ὁ Francisco de Pacheco τὸ Θεοτοκόπουλο.

— Τί εἶναι πιὸ δύσκολο, τὸ σχέδιο ἢ τὸ χρῶμα;

Κι' ἀδίστακτος ἀποκρίθηκε ὁ Δομίνικος.

— Τὸ χρῶμα (2).

* Χρέος ἔχω νὰ εὐχαριστήσω τὸν γλύπτη κ. Τηλ. Γύζη, τὸ γιὸ τοῦ μεγάλου ζωγράφου, γιὰ τὶς πολλὲς πληροφορίες ποὺ χε τὴν εὐγένεια νὰ μοῦ δώση.

Τὸ σχέδιο εἶναι ἁπλούστερο ἀπὸ τὸ χρῶμα, ὅμως εἶναι πιὸ αὐθύπαρκτο. Τὸ σχέδιο μπορεῖ μόνο του ν' ἀποδώση μιὰ μορφὴ χωρὶς χρωματισμούς. Ὁ χρωματισμὸς προϋποθέτει πάντα ἕνα σχέδιο. Ἀκόμα κ' ἡ ἀφηρημένη ζωγραφικὴ στ' ἄπλωμα τῶν χρωμάτων δὲ μιμεῖται τίποτα τὸ συγκεκριμένο, μ' ἀκολουθεῖ ἕνα σχέδιο φανταστικό, ναί, μὰ πάντα ἕνα σχέδιο. Τὸ σχέδιο εἶναι στὴ βάσι κάθε ζωγραφικῆς συλλήψεως. Τὸ σχέδιο προσδιορίζει καὶ τὴ μορφὴ καὶ τὸ χῶρο, δηλαδὴ τὴν προοπτικὴ κατάταξι τῶν ἀντικειμένων. Τὸ χρῶμα προστίθεται στὸ σχέδιο.

2. Ἡ ἐξήγησι γιατὶ ἔχει προηγηθῆ χρονικὰ ἡ ἀκμὴ τῆς γλυπτικῆς ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξι τῆς ζωγραφικῆς ἐνυπάρχει στὶς παραπάνω διαπιστώσεις.

Ὁ ἀρχαῖος ἄνθρωπος, ποὺ συλλαμβάνει μὲ σχετικὴν ἀκρίβεια τὸ σχέδιο, ἔχει μίαν ἀτελέστατην ἀντίληψι τῶν χρωμάτων. Κ' ἡ γλυπτικὴ δὲν εἶναι τίποτες ἄλλο παρὰ ἕνα σχέδιο μὲ τρεῖς διαστάσεις ἀντὶ δύο. Γι' αὐτὸ τὸ πέρασμα τ' ἀνθρώπου ἀπὸ τὸ σχέδιο στὴ γλυπτικὴ στάθηκε σὰν ὁλοκλήρωσι μιᾶς συλλήψεως κι ὄχι σὰν ἀλλαγή.

Κι' ὅπως σχεδιάζει πάνω στὸ βράχο καὶ στὸν πηλὸν ἀπὸ μνήμης ὁ ἄνθρωπος, σκαλίζει ἀπὸ μνήμης καὶ τὴν πέτρα. Μὰ στὴ συνείδησι τ' ἀνθρώπου μνήμη καὶ μυθικὴ φαντασία εὔκολα συγχέονται. Κι' ἔτσι γενιοῦνται οἱ μυθικὲς μορφές, ποὺ ὁ πλαστικός τους ὄγκος ἀντιστοιχεῖ σ' ἕν' ἁπλου-

ΑΕΓΑΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΑΕΓΑΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ ΑΝΑΚΤΗΣΗ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ Θ. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ
Ε.Υ.Δ τῆς Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

στευτικὸ καὶ τυποποιημένο σχέδιο, ποὺ εὐκολύνει τὴν ἀνεξέλικτην ἀκόμα τεχνικὴ τῆς γλυπτικῆς.

Ἡ ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς μαζὶ μὲ τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς ἀγγειογραφίας μᾶς ἐπιτρέπουνε νὰ παρακολουθήσωμε τὴν ἀλληλένδετην ἐξέλιξη γλυπτικῆς καὶ σχεδίου[3]. Μὰ γιὰ τὴ γλυπτικὴ τέχνη προστίθεται σιγὰ σιγὰ ἕνα στοιχεῖο, ποὺ συμπληρώνει κι' ὁλοκληρώνει καὶ ξεπερνάει τὸν προσδιορισμό της ἀπὸ τὸ σχέδιο. Εἶναι τὸ φῶς.

Τὴν ἀνάπτυξι τῆς γλυπτικῆς στὴν Ἑλλάδα ἔχει βοηθήσει στ' ἀρχαῖα χρόνια κ' ἡ ἄφθονη παρουσία τῆς κατάλληλης πρώτης ὕλης καὶ πρὸ παντὸς τοῦ μαρμάρου.

Ὁ συντελεστὴς αὐτὸς στὰ δικά μας χρόνια δὲν ἔχει πιὰ σημασία. Τὸ μάρμαρο εὔκολα μεταφέρεται, ὅπως εὔκολα ταξιδεύει κι' ὁ ἄνθρωπος. Οἱ συντελεστὲς γιὰ τὴν ἀνάπτυξι τῆς γλυπτικῆς εἶναι ἄλλοι σήμερα: τὸ ἐπίπεδο τῆς γενικῆς μορφώσεως, οἱ οἰκονομικές, θρησκευτικὲς καὶ κοινωνικὲς συνθῆκες, ἡ ἱστορικὴ στιγμὴ — ποὺ προσδιορίζει τὶς μνημειακὲς ἀνάγκες — κ' ἡ μορφὴ τῆς ἀρχιτεκτονικῆς — ποὺ ἀπαιτεῖ συχνὰ γλυπτικὰ συμπληρώματα.

3 Μὰ πέρ' ἀπ' ὅλους αὐτοὺς τοὺς ἱστορικοὺς συντελεστὲς ἡ φύση — καὶ πρὸ παντὸς τὸ στοιχεῖο τοῦ φωτὸς — βοηθάει στὴν ἀνάπτυξι τῆς γλυπτικῆς, πρὸ παντὸς γιατὶ τὸ φῶς, ποὺ λευκαίνει καὶ σκιάζει, καθιστᾶ τὴ μορφὴ τοῦ ὄγκου λιγότερο ἢ περισσότερο αἰσθητή, προσδίδει στὸ μάρμαρο μιὰ διαφάνεια καὶ τὴν ἐντύπωσι πὼς εἶναι γιὰ σκληρό, γιὰ μαλακό.

Τὸ φῶς δίδει στὴν ὁριστικότητα τῆς ἄψυχης ὕλης, κάτι τὸ στιγμιαῖο, τὸ φευγαλέο, τὸ ζωντανὸ καὶ ξαλαφρώνει τὴν ὕλη καὶ προσδίδει μιὰ ρευστότητα στὴν ἐξωτερική της ἐπιφάνεια, ποὺ ἐξαφανίζει τὸν ἀπόλυτο διαχωρισμό της ἀπὸ τὸ χῶρο γύρω της.

Τ' ἀρχαῖο ἄγαλμα πρέπει νὰ τὸ δῆ κανεὶς στὸ ὕπαιθρο ἢ μέσα στὸν ἀρχαῖο Ναό, στ' αὐθεντικό του περιβάλλον ἀπὸ ἀπόψεως φωτός. Τότε μόνο δείχνει ὅ,τι θέλησε καὶ μπόρεσε νὰ φτιάξη ὁ δημιουργός του. Καὶ στὴν ἀρχαϊκὴ καὶ στὴν κλασικὴ τέχνη τους, οἱ ἕλληνες ἐχρησιμοποιήσανε μ' ἀπαράμιλλην ἔμπνευσι μὰ καὶ μὲ σοφία τὸ φῶς, ποὺ ἀποτελεῖ γιὰ τὴν γλυπτικὴ στοιχεῖο τοῦ χώρου, ποὺ προσδιορίζει τὴ διάστασί του καθὼς καὶ τὴ συνοχή του μὲ τ' ἀντικείμενα, ποὺ ὑπάρχουνε μέσα του[4].

Ἡ ἀνάπτυξι τῆς γλυπτικῆς στὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα, μ' ἕνα ρυθμὸ καταπληκτικὰ γοργό, δὲν εἶναι ἀσήμαντο γεγονός.

Ἡ θρησκεία, οἱ κοινωνικὲς συνθῆκες, τὸ θερμὸ κλίμα, ἡ παρουσία τοῦ μαρμάρου, σταθήκανε βέβαια σπουδαῖοι συντελεστὲς γιὰ τὴν ἀνάπτυξι τῆς γλυπτικῆς στὴν ἀρχαίαν Ἑλλάδα. Μὰ σ' αὐτοὺς εἶναι δίκιο νὰ προστεθῆ τὸ φῶς, τὸ καθαρὸ κ' ἀλαφρὸ φῶς τοῦ Αἰγαίου.

4. Ὁ Ν. Γύζης γεννήθηκε στὸ Σκλαβοχῶρι, στὴν Τῆνο, τὴν 1 Μαρτίου 1842. Μέσα στὴ διαύγεια τοῦ πιὸ ἁγνοῦ φωτὸς πρωταντίκρυσε τὸν κόσμο. Κι' ὅλος του ὁ βίος μέσα στὴ θαμπὴν ὁμίχλη τοῦ Μονάχου εἶναι ἀγώνας καὶ πολλὲς φορὲς ἀγωνία γιὰ νὰ δημιουργήση τὶς καθάριες γραμμές, ποὺ πρωταντικρύσανε—καὶ δὲ λησμονήσανε ποτὲ — τὰ στοχαστικὰ του μάτια, μάτια γιομάτ' ἀπὸ τὴν ἀνάμνησι τοῦ ὡραίου.

Ἡ ἑλληνικὴ καταγωγή του κ' ἡ γέννησι του μέσα στὸ κατ' ἐξοχὴν ἑλληνικὸ αἰγαιατικὸ περιβάλλον προσδιορίζουνε τὴν ἔντονη καὶ φυσικὴν ἑλληνικότητα τοῦ Ν. Γύζη, ποὺ δὲν ἔχει τίποτα τὸ ἐπίκτητο, τὸ ἀσύνδετο μὲ τὴν ἐσώτατην ὑπόστασί του, γιατὶ δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα ὑποταγῆς τῆς ψυχῆς του στὸ νοῦ του, μ' ἀπαλλαγῆς τῆς ψυχῆς του ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ τόπου καὶ τοῦ χρόνου.

Ἡ γνῶσι κ' ἡ μελέτη τῆς ἀρχαίας τέχνης σταθῆκαν αὐτονόητοι ὁδηγοί του. Ἡ Ἀκρόπολι καὶ τὸ Θησεῖο κ' οἱ θησαυροὶ τῆς Γλυπτοθήκης τοῦ Μονάχου μορφώνουνε μέσα του ἕνα ἰδανικὸ μὰ κ' ἕνα ἦθος. Θαυμάζει κανεὶς τὴ γνησιότητα τοῦ ἀναγλύφου, ποὺ στολίζει τὸ δίπλωμα τῶν Ὀλυμπιακῶν Ἀγώνων. Καὶ τὴν ἀρχαίζουσα κομψότητα μὰ κ' αὐστηρότητα τῆς Ἀθηνᾶς στὸ Λάβαρο τοῦ Πανεπιστημίου, ποὺ μαρτυροῦνε πόσο πνευματικὰ ἕλληνας στάθηκε ὁ Ν. Γύζης.

Ἡ βυζαντινὴ παράδοσι, ποὺ ναι μαζὶ μὲ τὴν ἑπτανησιακὴ τέχνην ἡ μόνη ζωγραφικὴ παράδοσι στὴν Ἑλλάδα, δὲν ἐπηρέασε τὸ Ν. Γύζη. Μένει κανεὶς μὲ τὴν ἐντύπωσι πῶς τὴν ἀγνοεῖ. Τὴν ἑλληνικότητα τῆς μορφῆς στὴ ζωγραφικὴ ὁ Ν. Γύζης τὴ δημιουργεῖ μονομιᾶς ὁλομόναχος καὶ τὴν ταιριάζει μὲ τὴ φύσι καὶ τὴ συνδέει μὲ τὸ ἰδανικὸ τῆς κλασικῆς τέχνης, σὰ νὰ τανε συνέχεια μιᾶς ἀδιάκοπης πορείας τοῦ πνεύματος τῆς φυλῆς. Κ' ἴσως γι' αὐτὸ τὸ ἔργα του, τὰ ἔργα τῆς τρίτης περιόδου ἰδίως, τῆς ἰδεαλιστικῆς, ἔχουνε μιὰν ἔντονη γλυπτικότητα, φυσικὴ γιὰ τὸν τεχνίτη, ποὺ γενήθηκε μέσα στὸ καθαρὸ κι' ἀλαφρὸ φῶς τοῦ Αἰγαίου.

5. Σπούδασε πρῶτα στὴν Ἀθήνα, στὸ Πολυτεχνεῖο καὶ τὸ 1865, ὑπότροφος τοῦ Ἱεροῦ Ἱδρύματος πηγαίνει στὸ Μόναχον ὅπου μεσουρανοῦσε τότες ὁ Piloty[5]. Μαθητεύει πρῶτα στὸν Anschütz καὶ στὸν Wagner δυὸ λησμονημένους, σήμερα ζωγράφους. Μόλις τὸν Ἰούνιο τοῦ 1868 γίνεται δεκτὸς στὴ δυσπρόσιτη τάξι τοῦ Piloty.

Γιὰ τὸ δάσκαλο τοῦ Ν. Λύτρα καὶ τοῦ Ν. Γύζη ἀξίζει νὰ εἰπωθοῦνε δυὸ λόγια. Ὁ Piloty εἶχεν ἀναγάγει σὲ εἶδος τὴν ἱστορικὴ ζωγραφική. Σὲ συνθέσεις, πολλὲς φορὲς ἀπροσδόκητου μεγέθους συνεσώρευε μὲ σοφία καὶ τέχνη, σὰν ἄξιος σκηνοθέτης, πολυάριθμα πρόσωπα μὲ ἱστορι-

Ε.Υ.Δ.Ο.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

κὴν ἐπιμέλειαν ἀπαράμιλλη γιὰ τὸ ντύσιμό τους, τὰ στολίδια τους, τὰ σκεύη καὶ τὰ ὅπλα, ποῦ κρατᾶνε. Μὰ ἡ ἐπιμέλεια στὸν χαρακτηρισμὸ τῶν προσώπων δὲν εἶναι ἀνάλογη κι' ὁ ζωγραφικὸς διαχωρισμὸς μέσα στὴ σύνθεσι τοῦ Piloty τοῦ σημαντικοῦ ἀπὸ τ' ἀσήμαντο εἶναι ἀτελής.

Ὁ Piloty ὅμως διατήρησε τὴ φήμη ἑνὸς ἔξοχου δασκάλου. Προσπαθοῦσε νὰ πολλαπλασιάση τὸ τάλαντο τῶν μαθητῶν του κι' ὄχι νὰ τὸ ὑποτάξη. Καλλιεργοῦσε σ' ἀνώτατο βαθμὸ τὴν καλλιτεχνικὴν εὐσυνειδησία κι' ἀπαιτοῦσεν ἄψογο σχέδιο, πλοῦτο στὸ χρῶμα καὶ δεξιοτεχνία στ' ἄπλωμά του. Γι' αὐτὸ μπορεῖ νὰ πῆ κανεὶς πὼς ἡ σύρροη μαθητῶν, ποὺ ἐπιδιώκουνε νὰ γίνουνε δεκτοὶ στὴν τάξι του δὲν εἶναι ἀποτέλεσμα μόνο τῆς τόσο μεγάλης μὰ παροδικῆς κάπως φήμης του μὰ καὶ τῆς διδακτικῆς του ἱκανότητας.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ Ν. Γύζη συμμορφώνεται πρὸς τὴν τεχνικὴ τῆς σχολῆς τοῦ Piloty. Μὰ τὰ ἐλεύθερα διαλεγμένα θέματά του τ' ἀντλεῖ ἔξω ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν ἱστορικῶν ἐμπνεύσεων, ποὺ δεσπόζουνε στὸ ἐργαστήριο τοῦ δασκάλου του[6].

Ζεῖ ἀνάμεσα σὲ ξένους κ' αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ τὸν καταλάβουνε. Οἱ καινούργιες μορφὲς τῆς ζωῆς στὴ Βαυαρία, τόσο διάφορες ἀπὸ τὴ μορφὴ τῆς Ἑλληνικῆς ζωῆς, προκαλοῦνε τὴν περιέργειά του καὶ τὸν διασκεδάζουνε.

Κ' ἡ στενή του φιλία μὲ τὸν Defreger[7] τὸν κατευθύνει κι' αὐτὴ σ' ἕνα εἶδος ζωγραφικῆς ποὺ εἶναι κατάλληλο κατ' ἐξοχὴν γιὰ νὰ τὸ καταλάβη τὸ κοινὸ τοῦ Μονάχου, σ' ἕνα εἶδος ζωγραφικῆς, ποὺ ἀποτυπώνει καὶ χαρακτηρίζει τὶς ἰδιότυπες μορφὲς τῆς ζωῆς στὴ Βαυαρία καὶ τὸ γειτονικὸ Τυρόλο. Ὁ Ν. Γύζης γιὰ τὸ ἐργαστήριο τοῦ Piloty ζωγραφίζει τὸν «Ἰωσὴφ ὀνειροκρίτη» (1863) καὶ τὴν «Ἰουδὴθ» (1869). Μὰ ξεφεύγει διαρκῶς πρὸς τὴν peinture de genre, ποὺ ἡ καθαρεύουσα τῆς ἔδωσε τὴν περίεργην ὀνομασία «ρωπογραφία».

6. Τὴν ἐθιμογραφία τοῦ Ν. Γύζη μὲ θέματα γερμανικὰ διαδέχεται ἡ ἐθιμογραφία μὲ θέματα ἑλληνικὰ καὶ μερικά, ποὺ προέρχονται ἀπὸ σχέδια φτιαγμένα στὴ Σμύρνη καὶ σ' ἄλλες μικρασιατικὲς περιοχές. Μ' ἄς μὴν ὑποθέση κανεὶς πὼς ἡ περίοδος τῶν γερμανικῶν θεμάτων κι' ἡ περίοδος τῶν ἑλληνικῶν θεμάτων εἶναι στεγανὲς καὶ πὼς κανένα ἑλληνικὸ θέμα δὲν ἀπασχολεῖ τὸν Ν. Γύζη στὴν πρώτη περίοδο τῆς τέχνης του καὶ πὼς κανένα γερμανικὸ θέμα δὲν ἐμφανίζεται στὸ ἔργο του στὴ δεύτερη περίοδο. Τὸ πρῶτο σχέδιο γιὰ τὸ «Τάμα», θέμα ἑλληνικό, χρονολογεῖται ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὸ 1869[8]. Κι' ὁ «Κοῦκος» κι' ὁ «Παποῦς μὲ τὸ ἐγγόνι», θέματα γερμανικά, χρονολογοῦνται ἀπὸ τὸ 1882.

Ἡ ἑλληνικὴ περίοδος τῆς ἠθογραφικῆς τέχνης τοῦ Ν. Γύζη ἀρχίζει ψυχολογικὰ ἀπὸ τὸ 1872 μὲ τὸν ἐρχομό του στὴν Ἀθήνα κι' ἐκδηλώνεται δημιουργικὰ πρὸ παντὸς ἀπὸ τὸ 1875. Τὰ πιὸ γνήσια ἔργα τοῦ Ν. Γύζη τῆς ἐποχῆς αὐτῆς εἶναι «Τ' ἀραβωνιάσματα τῶν παιδιῶν» (1875), «Ἡ πρώτη ἐξομολόγησι» (1875), «Τὸ παραμύθι τῆς γιαγιᾶς» (1883), «Τὸ κρυφὸ σχολειὸ» (1876), «Ὁ μικρὸς σοφὸς» (1884), «Ἡ Χαρτομάντισσα» καὶ τὸ «Τὸ Καρναβάλι τῆς Ἀθήνας».

Μὰ τὰ ἑλληνικὰ θέματα τὸν ὁδηγοῦν — αἰώνια μοῖρα ἑλληνικὴ — ὡς μέσα στὸν κόσμο τῶν Ἰδεῶν. Σὰ νὰ διστάζη ὁ νοῦς τοῦ Ν. Γύζη γιὰ λίγο κ' ἡ τέχνη του ἀπασχολεῖται μὲ τὴ νεκρὴ φύσι καὶ μὲ τ' ἄνθη. Τέχνη ἐξαίσια, ποὺ τὸν διασκεδάζει ξεπερνόντας τὴν ἀσήμαντη ἀφορμή της. Κ' ὕστερα διαγράφεται ὁ μεγάλος προσανατολισμὸς πρὸς τὴν Ἰδέα, ποὺ ξεχωρίζει τὸ Ν. Γύζη ἀπὸ κάθε τι καιρικὸ καὶ τὸν ὁδηγεῖ σ' ἕναν κόσμο αἰωνιότητος, κόσμο ἁγνὸ καὶ θεῖο. Ὁ Ν. Γύζης ἁπλοποιεῖ πρῶτα τὸ θέμα. Καὶ ξαφνικὰ περνάει στὰ μεγάλα συμβολικά του ἔργα. Πρόδρομος τῆς νέας ἐποχῆς τοῦ Ν. Γύζη εἶναι ἡ «Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» (1876). Μὰ ἡ ἀποφασιστικὴ στροφὴ πραγματοποιεῖται ἀπὸ τὴν ὥρα ποὺ γεννιέται ἡ «Ἀνοιξιάτικη Συμφωνία» (1886).

Ὁ Ἰδεαλισμὸς ἔχει βρῆ ἕνα μεγάλον ἑρμηνευτή. Ἡ Ἰδεαλιστικὴ περίοδος συνεχίζεται ὅλο καὶ πιὸ καθαρὴ ὡς τὸν πρόωρο θάνατο τοῦ μεγάλου ζωγράφου. Μὰ στὴ διαδρομὴ τῆς Ἰδεαλιστικῆς περιόδου καὶ μέσα στὰ γενικά της ὅρια γεννιέται μιὰ δεύτερη τάσι, πιὸ φιλοσοφημένη καὶ ἰδίως πιὸ θρησκευτική, ποὺ δὲν ἀρκεῖται στὸν αἰσθητικὸν Ἰδεαλισμὸ μὲ τὶς συμβατικὲς κάπως ἀκόμα μορφὲς τῆς «Ἀνοιξιάτικης Συμφωνίας», μιὰ τάσι, ποὺ δὲν ὁλοκληρώθηκε ποτέ, ποὺ θὰ μείνη σὰν ὅραμα φευγαλέο ἑνὸς κόσμου, ποὺ χάθηκε, καθὼς ἐκλείσανε τὰ μάτια τοῦ μεγάλου ἕλληνα ζωγράφου. Σὲ μᾶς ἀπόμειναν ἀπὸ τὸν κόσμον αὐτὸν τῆς φαντασίας τοῦ Ν. Γύζη ἔργα μισοτελειωμένα «Ὁ Θρίαμβος τῆς Θρησκείας», «Ὁ νέος Αἰῶνας» (1900), «Ὁ Θεάνθρωπος» (1900), τὸ «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτὸς» (1900) κι' ἄλλα.

7. Χαρακτηρίζει τὴν πορεία τοῦ Ν. Γύζη ἀπὸ τὴν ἐθιμογραφία στὸν Ἰδεαλισμὸν ἡ ἐξέλιξι τῆς τεχνικῆς του στὸ σχέδιο.

Στὰ πρῶτα χρόνια, τὰ χρόνια τῆς γερμανικῆς ἐθιμογραφίας τὸ σχέδιο εἶναι ἀκαδημαϊκό, σχολαστικὸ καὶ θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς σχολικό. Μὲ τὴν προσθήκη τῶν λεπτομερειῶν κι' ὄχι μὲ τὸ ξεχώρισμα τῶν κυρίων γραμμῶν ἐπιδιώκει ὁ Ν. Γύζης ν' ἀποτυπώση τὴν ἔκφρασι τῶν προσώπων καὶ νὰ προσδιορίση τὸ χαρακτῆρα τοῦ περιβάλλοντος.

Ὁ παποῦς κι' ὁ ἐγγονός, θέμα ποὺ διασκεδάζει τὸν Ν. Γύζη μὰ κι' ἀποτελεῖ

Ε.Υ.Δ.Ε.Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

μιὰν ὑποχώρησί του στὴν αἰσθητικὴν ἀντίληψι τοῦ περιβάλλοντος καὶ τῆς ἐποχῆς του, ὑποχώρησι, ποὺ ὁ ἴδιος ἀποδοκιμάζει ἀργότερα, εἶναι δεῖγμα τῆς ἐπιμελημένης, ἀλλὰ συμβατικῆς του τεχνικῆς, ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Ν. Γύζης στὰ πρῶτα χρόνια.

Τὴν ἴδια τεχνικὴ παρατηροῦμε πάλι στὸ πιὸ γνωστὸ ἔργο τοῦ Ν. Γύζη ἀπὸ τὴ σειρὰ τῶν μικρῶν καὶ μεγάλων πινάκων γερμανικῆς ἐθιμογραφίας τὴν «Ἐξέτασι τῶν Σκύλων» (1870).

Μέσα σὲ μιὰ τυπικὰ γερμανικὴν αὐλὴ εἶναι μαζεμένα 23 πρόσωπα κι' ἔχουνε κοντά τους τὸ καθένα τὸ σκυλί του. Κάθε πρόσωπο εἶναι ζωγραφισμένο μ'ἐπιμέλεια λεπτομερειακὴ καὶ τὸ ντύσιμό του κ' ἡ στάσι κ' ἡ ἔκφρασί του τὸ ξεχωρίζουν ἀπὸ τ'ἄλλα. Κ' εἶναι πρόσωπα, στάσι καὶ ντύσιμο, παραστατικὰ τῆς τότε γερμανικῆς ζωῆς καὶ εἰδικώτερα τῆς Βαυαρικῆς, μὲ μιὰ προσπάθειαν ὑπογραμμίσεως τοῦ αἰσθηματικοῦ δεσμοῦ κάθε προσώπου μὲ τὸ σκύλο του, ποὺ δὲν εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ μιὰ λεπτότατην, ἀνεπαίσθητη σχεδὸν εἰρωνεία, πιὸ ἔντονη μόνο στὰ δυὸ ἀνδρικὰ πρόσωπα, ποὺ κάθονται στὸν μπάγκο καὶ κουβεντιάζουνε.

Ἡ τεχνικὴ τοῦ σχεδίου στὸ ἔργο αὐτὸ ἔχει τελειότητα, μὰ δὲν ἔχει προσωπικότητα. Θὰ μποροῦσε ὄχι νὰ τὸ συλλάβη καὶ νὰ τὸ συνθέση μὰ νὰ τὸ σχεδιάση ἐξ ἴσου καλὰ κι' ἕνας τεχνίτης ἄσημος. Ὁ Ν. Γύζης στὴ Hundevisitation δείχνει τὴ μαστοριά του στὴ σύνθεσι τόσων προσώπων, ποὺ δὲν τὰ συνδέει μιὰ κοινὴ δράσι παρὰ ἡ ἀναμονὴ τῆς σειρᾶς τοῦ καθενὸς νὰ ἐμφανίση στὸν κτηνίατρο τὸν ἀγαπημένο σκύλο του, καὶ στὴν ἐπιλογὴ τῆς χαρακτηριστικῆς μορφῆς τοῦ καθενός.

Τὸ σχέδιο ξεχωρίζει μόνο γιὰ τὸ γέρο, ποὺ στέκει στὴ μέση καὶ στὸ βάθος τῆς αὐλῆς ὄρθιος, μὲ κάπα καὶ σκουφάκι, ἀκουμπόντας τὰ γερασμένα χέρια του στὸ ραβδί του. Παίρνει τὸ σχέδιο τοῦ γέρου μιὰν ἁπλότητα χαρακτηριστική.

Ἔργα, ποὺ ἀνήκουνε χρονολογικὰ στὴν περίοδο τῆς ἑλληνικῆς ἐθιμογραφίας, μὰ μὲ θέματα γερμανικὰ — ὅπως τὸ «Πένθος στὸ σπίτι τοῦ δασοφύλακα» (1880), τὸ «Κοὺκοὺ» (1882), κι' ὁ «Παποὺς μὲ τὸ ἐγγόνι» (1882) — δὲν ἐμφανίζουνε καμμιὰν ἐξέλιξι τοῦ σχεδίου.

8. Ἀλλάζει κι' ἀλλάζει ἀπότομα τὸ σχέδιο τοῦ Ν. Γύζη στὰ ἑλληνικὰ ἐθιμογραφικά του ἔργα. Γίνεται ἁπλό, καθαρὸ καὶ δυνατό.

Στὰ ἑλληνικὰ θέματα ὁ Ν. Γύζης ἀποβάλλει τὴν ἐλαφρὴ εἰρωνικὴ διάθεσι, ποὺ διακρίνει κανεὶς στὰ γερμανικὰ ἐθιμογραφικά του ἔργα, στὴν «Ἐξέτασι τῶν σκύλων» καὶ σ' ἄλλα.

Μὲ τὸ σχέδιό του ζητάει νὰ χαράξη γραμμὲς παραστατικὲς ἀπὸ στοιχεῖα διαρκέστερα παρ' ἐκεῖνα, ποὺ ἀποτελοῦνε τὸ θέμα τῆς εἰρωνείας του κι' ἀποτελοῦνε τὶς λεπτομέρειες καὶ τῆς ψυχολογίας καὶ τῆς μορφῆς τῶν γερμανικῶν του θεμάτων. Κ' εἶναι φυσικό. Ἕλληνας ὁ Ν. Γύζης δὲν ἐκπλήσσεται, δὲν παραξενεύεται γιὰ ὅ,τι ἑλληνικό, τὸ θεωρεῖ αὐτονόητο, τὸ ζεῖ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ τὸ εἰρωνευθῆ, μὰ εἰσχωρεῖ βαθύτερα στὴ ψυχολογία τῶν ἀνθρώπων καὶ στὸ νόημα τῶν μορφῶν. Καὶ σιγά, σιγά, συλλαμβάνει τὴ μορφὴ μιᾶς ἰδανικῆς ὁμορφιᾶς.

Ἔτσι παίρνει τὸ σχέδιό του μιὰν ἁπλότητα καὶ μιὰν εὐγένεια, ποὺ προσδίνουνε στὰ ἔργα του τὸν ἰδιαίτερο χαρακτῆρα του, τὴν προσωπική του ἰδιοτυπία. Στὸ «Τάμα» (1875) ἡ σύνθεσι εἶναι ἁπλῆ καὶ τὸ σχέδιο λιτό. Τὸ «Καρναβάλι στὴν Ἀθήνα» (1886) δείχνει σὲ κάθε του λεπτομέρεια τὴν ὥριμη πιὰ ἐπίδρασι τοῦ ἑλληνικοῦ στοιχείου στὸ ἔργο τοῦ Ν. Γύζη. Τὰ γυναικεῖα κεφάλια, τῆς γυναίκας στὸ κέντρο καὶ τῶν δύο γυναικῶν ἀριστερά, ἔχουνε φτάσει στὴν ἰδανικὴν ὡραιότητα, ποὺ θὰ ἐμφανίζουνε σὲ λίγο οἱ συμβολικὲς μορφὲς τῶν ἔργων τοῦ Ν. Γύζη.

Δὲν ἐξηγεῖ τὴν ἄνοδο σὲ μιὰν ἀνώτερη βαθμίδα τῆς τέχνης μονάχα τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου, ποὺ μὲ τὴν πεῖρα, ποὺ δίνει, βελτιώνει τὴν τεχνικὴ κάθε ζωγράφου. Γιατὶ δὲν διαδέχεται ἀπόλυτα ἡ ἑλληνικὴ ἐθιμογραφία τὴ γερμανική. Μὲ διάφορη συχνότητα συνυπάρξανε. Στὰ χρόνια, ποὺ κυριαρχοῦνε τὰ θέματα τῆς γερμανικῆς ἠθογραφίας, ὁ Ν. Γύζης δὲ ζωγραφίζει ἑλληνικὰ θέματα. Μὰ στὰ χρόνια, ποὺ κυριαρχοῦνε τὰ θέματα τῆς ἑλληνικῆς ἐθιμογραφίας, ὁ Ν. Γύζης ζωγραφίζει ἀκόμα γερμανικὰ θέματα. Κ' ἡ διαφορὰ ὅπως τῆς στάθμης ἐμφανίζεται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ στὸ «Τάμα» (1875) καὶ στὸ «Ναυτόπουλο» ἔργα τῆς ἐποχῆς, ποὺ ζωγραφίζει ἀκόμα γερμανικὰ θέματα. Εἶναι ἀξιοπρόσεχτο ἔργο τὸ «Ναυτόπουλο». Ἐκφράζει μ' ἁπλότητα τὴν ὑπερηφάνεια κατὴν εὐγένεια μιᾶς φυλῆς κι' ἔχει ἀντίστοιχο στὸ ἔργο τοῦ Ν. Γύζη τὸν ὑστερότερον «Ὀλυμπιονίκη» (1896). Ἡ τελειοποίησι τῆς τεχνικῆς τοῦ Ν. Γύζη στὸν «Ὀλυμπιονίκη», ἔργο ποὺ ἀνήκει στὴν τρίτη περίοδο τῆς δημιουργίας του, συγκριτικὰ μὲ τὸ «Ναυτόπουλο», εἶναι ὁλοφάνερη. Κι' ὅμως ἔχουνε κάτι κοινό, κάτι ποὺ τὶς συνδέει, οἱ δύο ὑπέροχες ἐφηβικὲς μορφές γιατὶ φανερώνουνε τὸ ἴδιο ἰδανικό.

Χαμηλωμένα τὰ βλέφαρα, χείλη δυνατὰ μὰ λίγο μελαγχολικὰ κ' ἕνα πρόσωπο φυσικὸ ἐκφράζουνε καὶ στὸ «Ναυτόπουλο» καὶ στὸν «Ὀλυμπιονίκη», τὴν ὑπερηφάνεια μὰ καὶ τὴ συστολή, ποὺ ἁρμόζει στὸ νέο σύμφωνα μὲ τὸ ἰδανικὸ τῆς ἑλληνικῆς παιδείας καὶ ποὺ ἀπομακρύνει κάθε ὑποψία ἀλαζονείας. Τὸ «Ναυτόπουλο», ὅπως καὶ τὰ γυναικεῖα κεφάλια τοῦ «Καρναβαλιοῦ στὴν Ἀθήνα» φανερώνουνε τὸ πέρασμα τοῦ Ν

Ε.Υ. Δ.Ε.Π. ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

Γύζη στὴν τρίτη περίοδο, τὴν ἰδεαλιστική.

Ὁ ἰδεαλισμὸς τοῦ Ν. Γύζη πρωτοφανερώνεται σ' ἕνα καθαρὰ ἰδεαλιστικὸ ἔργο, στὴ διακοσμητικὴ «Νίκη» (1871), καὶ δὲν ἐκδηλώνεται ξανὰ παρὰ μετὰ ἀπὸ τὸ γυρισμό του ἀπὸ τὸ πρῶτο ταξίδι του στὴν Ἑλλάδα μὲ τὴν «Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» (1878).

Στὴν «Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» ἡ Τέχνη μ' ἀνοιχτὰ φτερά, μὲ κίνησι ὡραία μὰ ὄχι τόσον εὐγενικιὰ ὅσο θὰ ἐπιθυμοῦσε κανείς, παίζει τὴ λύρα της, ἔχοντας γύρω της τὰ πνεύματα, μικρὰ χαριτωμένα καὶ παιχνιδιάρικ' ἀγγελούδια, ποὺ τὸ καθένα τους εἶναι ἀριστούργημα εὑρέσεως καὶ σχεδίου.

Μὰ τὸ ἔργο κινεῖται ἀκόμα μέσα στὰ συμβατικὰ πλαίσια μορφῶν καὶ κανόνων συνθέσεως. Κ' ἡ Τέχνη καὶ τὰ πνεύματα δὲν εἶναι παρὰ συνηθισμένες μορφές, παρμένες ἀπὸ τὸν κόσμο, ποὺ δημιούργησεν ἡ ἀναγέννησι στὴν Ἰταλία. Ὁ ἰδεαλισμός τους εἶναι σὰν αἴτημα, ποὺ δὲν ἔχει ὁλοκληρωθῆ. Μὰ γρήγορα τὰ ἔργα μὲ ἰδεαλιστικὴ τάσι ἀπορροφοῦν ὁλόκληρη τὴ δημιουργικὴ προσπάθεια τοῦ Ν. Γύζη. Τὰ συμβατικὰ στοιχεῖα ὅλο καὶ περισσότερο σβύνουνε καὶ φανερώνεται τέλος τὸ πνεῦμα του ὁλοκληρωμένο στὶς ἁγνὲς ἰδεαλιστικές του συνθέσεις.

Ἡ «Ἀνοιξιάτικη Συμφωνία» (1886), «Ἡ ποίησι συντονίζει τὶς χορδὲς τοῦ βιολιοῦ της μὲ τὸ τραγούδι τῶν πουλιῶν» (1896), τὸ «Πνεῦμα τῆς Θλίψεως» (1896), ἡ «Δόξα» (1896), «Ἡ Δόξα νικᾶ τὸν θάνατον» (1896), ἡ «Ἀποθέωσι τῆς Βαυαρίας» (1899) (*), εἶναι σελίδες μιᾶς πνευματικῆς ἱστορίας. Τὸ σχέδιο γίνεται δυνατὸ χωρὶς νὰ χάνη τὴν κλασικὴν ὡραιότητα καὶ τὴν πνευματικότητά του. Οἱ μορφές, ποὺ σχεδιάζει, δὲν εἶναι σύμβολα μὲ συμβατικὸ μονάχα νόημα. Τὸ νόημά τους τὸ ἐκφράζουνε σὰν μορφές.

Ἡ γυναικεία μορφὴ τῆς «Νίκης» (1871) τῆς Μοῦσας ἀπὸ τὸ ἔργο «Ἡ Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» δὲν εἶναι παρὰ μιὰ παραλλαγὴ τοῦ τύπου τῆς γυναίκας, ποὺ ἔχει καθιερωθῆ νὰ λέγεται ὄμορφη στὸ τέλος τοῦ περασμένου αἰῶνα. Ἡ «Νίκη» συμβολίζει τὴν ἰδέα τῆς Νίκης πρὸ παντὸς μὲ τὰ δύο στέφανα ποὺ κρατᾶ κ' ἡ Μοῦσα συμβολίζει τὴν ἰδέα τῆς ποιήσεως καὶ τῆς μουσικῆς γιατὶ βαστᾶ τὴ λύρα.

Μὰ ἡ γυναικεία μορφὴ τοῦ Διπλώματος τῶν Ὀλυμπιακῶν ἀγώνων, μόνη της, δίχως τίτλο καὶ δίχως σύνεργα, δὲ συμβολίζει μὰ ἐκφράζει μιὰν ἰδέα. Στοχαστικὴ κ' ὑπερήφανη κι' ἁπλή, μὲ τὴν ἀνάμνησι τοῦ μεγαλείου στὰ βαθειά της μάτια καὶ ζωντανεμένη τὴν ἀρχαίαν ὀμορφιά, εἶναι ἡ Ἑλλάδα.

Τὸ «Πνεῦμα τῆς θλίψεως» κι' ἂν εἶχε λησμονηθῆ ἡ ὀνομασία του θάτανε πάντα τὸ πνεῦμα τῆς θλίψεως. Τὰ μάτια του καὶ τὰ χείλη του, μὰ πρὸ παντὸς τὰ μάτια του, δὲ συμβολίζουνε τὴ θλίψι, μὰ εἶναι γιομάτα θλίψι. Τὸ ἴδιο κ' ἡ «Δόξα» καὶ πιὸ λίγο ἢ πιὸ πολὺ ὅλα τὰ ἔργα τοῦ Ν. Γύζη αὐτῆς τῆς περιόδου.

10. Στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς τοῦ Ν. Γύζη ὁ ἰδεαλισμός του ἐξαγνίζεται ἀκόμα περισσότερο καὶ θὰ μποροῦσε νὰ πῆ κανεὶς πὼς ἐξαϋλώνεται. Κι' ὅσο ἐντείνεται ὁ ἰδεαλισμός του τόσο θρησκευτικότερος γίνεται ὁ Ν. Γύζης. Οἱ μορφές, ποὺ ζωγραφίζει τώρα, εἶναι σὰ διαφανεῖς, ἄϋλες σχεδὸν πνευματικὲς ὑπάρξεις.

Λίγες γραμμὲς σὲ φωτεινὸ βάθος καὶ λίγο φῶς σὲ σκοτεινὸ βάθος ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ζωγράφου ἀρκοῦνε γιὰ νὰ ξεπροβάλη μιὰ μορφή. Τὸ προσχέδιο γιὰ τὸν «Θρίαμβο τῆς θρησκείας», «Ὁ Νέος Αἰῶνας», «Ὁ Θεάνθρωπος» καὶ τὸ «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται» εἶναι τὰ σημαντικότερα ἔργα τῆς τελευταίας προσπάθειας τοῦ Ν. Γύζη. Ἡ δύναμι κ' ἡ πνευματικότητα τοῦ σχεδίου ἔχουνε κορυφωθῆ. Μιὰ σπουδὴ χεριοῦ γιὰ τὸ «Θρίαμβο τῆς Θρησκείας» ἔχει κάτι τὸ μιχαηλαγγελικό. Ὁ «Νέος Αἰῶνας» εἶναι μιὰ λιτανεία πνευμάτων. Ξεγελιέται κανεὶς εὔκολα νομίζοντας πὼς θ' ἀκούση τὸν ὕμνο, ποὺ τραγουδοῦνε καθὼς πορεύονται, γιομίζοντας μὲ τὴν παρουσία τους τὸν κενὸ χρόνο. Τὸ «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται ἐν τῷ μέσῳ τῆς νυκτὸς» εἶναι σὰν ἕνα οὐράνιον δραμα. Σ' αὐτὰ τὰ ἔργα τὸ γραμμικὸ σχέδιο ἔχει σχεδὸν σβύσει, μὰ προτοῦ σβύσει προσδιορίζει στὸ χῶρο μὲ ἀληθινὴν ἀκρίβεια τὰ φωτεινὰ ὄντα, ποὺ σ' ἕναν κόσμον ἄϋλο χαιρετοῦνε τὸν Οὐράνιο Νυμφίο. Ὁ Ν. Γύζης μπορεῖ νὰ ζωγραφίση αὐτὴ τὴν εἰκόνα γιατὶ τώρα πιὰ ζῆ ἀνάμεσα σὲ θεῖες μορφὲς καὶ σὲ τάγματ' ἀγγέλων καὶ μπρὸς ἀπὸ τὸ Θεό, βλέποντας μέσα στὸ οὐράνιο φῶς του, «μέσα στῆς αὐγῆς τὰ φωτοστέφανα, στῆς δύσης τὴν πορφύρα» τὸν ὑπέροχο κόσμο τῆς ἰδέας. Ὁ Ν. Γύζης ἔχει σηκώσει τὴν τελευταία διαφανῆ αὐλαία ποὺ τὸ ἐχώριζ' ἀπὸ τὸ ἰδανικό του. Μὰ ὁ θάνατός του ἐμπόδισε τὴν ὁλοκλήρωσι μιᾶς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἀληθινὰ μεγάλης κ' εὐγενικιᾶς. Μοιάζουνε τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Ν. Γύζη σὰν ἐλάχιστα μὰ πανέμορφα συντρίμμια ἑνὸς πολιτισμοῦ, ποὺ χάθηκε. Χρειάζεται τῆς φαντασίας ἡ δύναμι γιὰ νὰ δῆ κανεὶς τὸ μεγαλόπρεπο οἰκοδόμημα, ποὖχεν ἀρχίσει νὰ χτίζει ὁ Ν. Γύζης. Μὰ τὸ ἔργο τοῦ ἕλληνα ζωγράφου, ὅσο πρόφτασε νὰ πάρη μορφή, εἶναι ἀρκετὸ γιὰ νὰ γίνη ὁδηγὸς τῆς ψυχῆς καὶ τοῦ νοῦ στὸν φανταστικὸ κόσμο τοῦ δημιουργοῦ του. Καὶ θαυμάζει κανεὶς τὴν ὀμορφιὰ τοῦ κόσμου, ποὖχε πλάσει ὁ τηνιακὸς ζωγράφος, ξεκινόντας ἀπὸ τὸ φῶς τοῦ Αἰγαίου καὶ γυρίζοντας σιγά, σιγά, καὶ συνειδητὰ στὸ πνεῦμα του.

11. Ὅ,τι ἐπρόσθεσε τὸ φῶς στὴν ἀρ-

Ε.Υ.Α. ΔΗΜ. Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008

χαία γλυπτικὴν ἐπρόσθεσε τὸ χρῶμα στὸ σχέδιο τοῦ Ν. Γύζη. Τὸ χρῶμα ἔδωσε στὴν ὁριστικότητα τοῦ σχεδίου του κάτι τὸ στιγμιαῖο, τὸ φευγαλέο, τὸ ζωντανό, μαλακώνοντας τὴ σκληράδα τοῦ διαχωρισμοῦ μορφῆς καὶ βάθους.

Τὰ χρώματα, ποὺ προτιμᾶ ὁ Ν. Γύζης, εἶναι τὸ καστανὸ σὲ μιὰν ἀπόχρωσι, ποὺ πηγαίνει γιὰ πρὸς τὸ μαβί — ὅπως στὸ «Τάμα» τῆς Ἐθνικῆς μας Πινακοθήκης — γιὰ τὴν ὄχρα, πρὸς τὸ βαθυγάλανο χρῶμα, ποὺ γιομίζει τὴν ἀτμόσφαιρα τὰ βράδια στὴν Ἑλλάδα καὶ διατηρεῖται στὶς φεγγαρόλουστες νύχτες — ὅπως στὴν «Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» — καὶ τὸ γκρίζο πρὸς τὸ μαργαριτάρι — ὅπως στὸν «Θρίαμβο τῆς Βαυαρίας». Σ' αὐτὰ προσθέτει μερικὲς πινελιὲς ἀπὸ διάφανο ρόδινο χρῶμα — ὅπως στὴν «Ἀνοιξιάτικη Συμφωνία» — καὶ κόκκινο γεραν ί, σὰν τὴ φωτιά, — ποὺ μιὰ τολμηρή του μεταχείρισι μᾶς δείχνουν «οἱ φωτιὲς τοῦ Ἅϊ-Γιάννη».

Ἡ χρωματικὴ ἐξέλιξη στὸ ἔργο τοῦ Ν. Γύζη χωρίζεται σὲ δύο στάδια, τὸ ἐθιμογραφικὸ καὶ τὸ ἰδεολογικό.

Ἀπὸ χρωματικὴν ἄποψι δὲν ξεχωρίζει ἡ ἑλληνικὴ ἐθιμογραφία ἀπὸ τὴ γερμανικὴν ἐθιμογραφία. Ἴδιο φῶς, ἴδιοι τόνοι. Τὸ ἴδιο κ' οἱ περισσότερες νεκρὲς φύσεις.

Τὸ «Τάμα» μόνο ξεχωρίζει, ὅπου ἐμφανίζεται τὸ βαθυγάλανο χρῶμα, ποὺ τόσο ἀγαπάει ὁ Ν. Γύζης καὶ τόσο χαρακτηρίζει τὰ ἔργα του τὰ ἰδεολογικά.

Ἔπειτα ἔρχεται, ἡ «Τέχνη μὲ τὰ πνεύματά της», ποὺ χρωματικὰ συντελεῖ μονομιᾶς μιὰν ἄνοδο σ' ἕνα ἐπίπεδο τεχνικῆς, ὅπου ὁ ζωγράφος θὰ σταθῆ σχεδὸν ὡς τὰ τελευταῖα του χρόνια. Θὰ προστεθοῦνε στὴ «Τέχνη καὶ τὰ πνεύματά της» ὁλόκληρη σειρὰ ἔργων. Ὁ «Ἔρωτας καὶ ψυχή», ἡ «Ἀνοιξιάτικη Συμφωνία», ἡ «Χαρά», ἡ «Δόξα», τὸ «Πνεῦμα τῆς Θλίψεως», ὁ «Θρίαμβος τῆς Θρησκείας», ἡ «Ἀποθέωσι τῆς Βαυαρίας», τὸ «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται». Ὁ δημιουργὸς ἀθόρυβα καὶ χωρὶς καμμιὰ θεωρητικὴ διακήρυξι, μὲ τὴ σεμνότητα, ποὺ χαρακτηρίζει ὅλη του τὴ ζωή, σπάει τὰ δεσμὰ τῆς ἀκαδημαϊκῆς τέχνης.

Ἡ τεχνικὴ αὐτὴ προσδίδει μιὰ γοητευτικὴ πνευματικότητα στὰ ἔργα τοῦ Ν. Γύζη κι' ὁλοκληρώνει τ' ἀπαράμιλλο σχέδιό του.

Μὰ τὸ σχέδιο σιγά, σιγά, παύει ν' ἀποτελῆ τ' αὐστηρὸ σύνορο τῶν χρωματικῶν διαχωρισμῶν.

Μέσα στὴ σκιὰν ἀπορροφᾶται ἡ μορφὴ καὶ χάνει τὸ περίγραμμά της. Μέσα στὸ φῶς ἀκτινοβολεῖ τὸ χρῶμα της, θάλεγε κανεὶς τὴν ψυχή της, ποὺ ἐπεκτείνεται πέρ' ἀπὸ τ' ἀκαδημαϊκὸ περίγραμμά της.

Ἡ «Δόξα», ὁ «Νέος Αἰῶνας», τὸ «Ἰδοὺ ὁ Νυμφίος ἔρχεται» φανερώνουνε τὴ νέα τεχνικὴ τοῦ Ν. Γύζη.

(Τὸ τέλος στὸ ἐρχόμενο)

Θ. ΤΣΑΤΣΟΣ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Θ. Τσάτσου, Τὸ νόημα στὴ ζωγραφική, «Νέα Ἑστία», 573, σελ. 663.

2. Βλ. Π. Πρεβελάκη, Θεοτοκόπουλος, Τὰ βιογραφικά, 1942, σελ. 150-151.

3. Γιὰ τὴν ἐπιρροὴ τῆς γραφικῆς τέχνης στὴ γλυπτικὴ βλ. Π. Καββαδία, Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς τέχνης, σελ. 741.

4. Βλ. L. Curtius, Die Klassische Kunst Griechenlands, 1938, σελ. 440-1.

5. Γιὰ τὸν Wagner, τότε ποὺ συμπλήρωσεν εἰκοσιπεντάχρονη διδασκαλία, ζωγράφισε ὁ Ν. Γύζης, τὸ εὐγενικὸ καὶ χαριτωμένο του ἔργο «Εὐγνωμοσύνη». Βλ. M. Montadon, σελ. 133. Τὴν «Εὐγνωμοσύνη» ἐπανέλαβεν ὁ Ν. Γύζης, γιὰ νὰ τὴ δωρήση στὸν Στέφ. Στρέϊτ. Τὸ ἔργο βρίσκεται σήμερα στὴν κατοχὴ τοῦ κ. Στ. Γ. Στρέϊτ.

6. Θέματα δοσμένα ἀπὸ τὸν Piloty εἶναι ἡ «Ἰουδὴθ» ἔργο, ποὺ δὲ γνωρίζω ποῦ βρίσκεται σήμερα κι' ὁ «Ἰωσήφ», ποὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τῆς Τήνου.

7. Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Defreger βλ. A. Rosenberg Defreger, 1911.

8. Βλ. Montadon, Gysis, σελ. 34.

9. Τὸ μεγάλο ἔργο τοῦ Ν. Γύζη ἔχει σήμερα καταστραφῆ ἀπὸ τοὺς βομβαρδισμοὺς τῆς Νυρεμβέργης.

Ε.Υ.Δ της Κ.τ.Π ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008