

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΟΓΙΚΗΣ ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΜΙΤΕΣ

Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ
Ὁ Ἑλληνισμὸς τῆς Ἀμερικῆς
ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1955

Ε. Π. Δ. ΤΗΣ Κ. Τ. Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ*

Συνειθίζεται να τοποθετούμε ως σημείο αφετηρίας της «Νεοελληνικής τέχνης» τα μετεπαναστατικά χρόνια και το διάστημα που μεσολαβεί από τότε ως τη δημιουργία συγκροτημένου Έλληνικού κράτους. Έμεις όμως νομίζουμε πως η χρονική αυτή τοποθέτηση δεν είναι ακριβής και ότι πρέπει ν' αναζητήσουμε την αρχή της νεώτερης τέχνης, στους έφτανήσιους του 18ου αιώνα, που παρουσιάζουν για πρώτη φορά το κοσμικό θέμα στη ζωγραφική και το θεωρούν ανεξάρτητο είδος. Στο 18ο αιώνα, επίσης, γεννήθηκε στην Κέρκυρα ο πρώτος Έλληνας γλύπτης, ο Παύλος Προσαλέντης (1784 - 1837).

Θά ήταν δύσκολο να υποστηριχτεί πως η βυζαντινή παράδοση επιζεί στα έργα του Παναγιώτη Δοξαρά (1662 - 1729) ή του Ίερώνυμου Πλακωτού (1662]1670); - 1728). Υπάρχει βέβαια ένας δεσμός ανάμεσα στους ζωγράφους αυτούς και τους προηγούμενους και η επανάσταση που ολοκλήρωσαν δεν είναι, κατά τη γνώμη μας, παρά το τελευταίο στάδιο μιας εξελικτικής πορείας¹, το αποτέλεσμα διαφόρων δυτικών επιδράσεων που παρατηρούνται ήδη από τις αρχές του 16ου αιώνα στη θρησκευτική εικονογραφία².

Η Ιταλίζουσα ζωγραφική όμως, που επιβάλλεται προοδευτικά στο διάστημα του 18ου και 19ου αιώνα σ' όλα τα Έφτάνησα, ή επαναστατική και νεωτερίζουσα, για την εποχή, μορφολογική αλλαγή, ή καινούρια τεχνοτροπία που έρχεται σά συνέπεια στην εγκατάλειψη της τεχνικής του αυγού και στην εφαρμογή της λαδομπογιᾶς, είναι ένα τελείως ξεχωριστό φαινόμενο, και αποτελεί ένα αποφασιστικό βήμα που μάς φέρνει σέ άμεση σχέση με τη ζωγραφική της Δύσης. Είναι όμως μία απομονωμένη ενέργεια που δε θά έχει καμιά άμεση επίδραση στη νεογέννητη τέχνη του ελληνικού κράτους, γιατί οι έφτανήσιοι (Τσόκος, Σπ. Προσαλέντης, κ. ἄ.) έρχονται να εργαστούν στην Αθήνα μετά την απελευθέρωση τῶν νησιῶν του Ίονίου από τόν Άγγλικό ζυγό (1864), και εξάλλου δεν ήσαν ούτε ισχυρές προσωπικότητες ούτε είχαν να προσφέρουν κάτι τό καινούριο στην ήδη διαμορφωμένη,

την εποχήν εκείνη, ακαδημαϊκή αθηναϊκή ζωγραφική.

Στό ίδιο συμπέρασμα μπορούμε να καταλήξουμε και σχετικά με την κοσμική γλυπτική³.

Ένω πρωτοπαρουσιάζεται στό τέλη του 18ου αιώνα στό Έφτάνησα, παραμένει απομονωμένη, σάν τοπική έκδήλωση, και δεν έχει καμιάν απόλύτως συμμετοχή στη δημιουργία ή στην εξέλιξη της γλυπτικής του νεοσύστατου κράτους.

Ξεχωριστό φαινόμενο αποτελεί στην Ιστορία της τέχνης του τόπου μας και ή λαϊκή τέχνη που παρουσίασε μιά ιδιαίτερη άνθιση στό διάστημα της τουρκοκρατίας σ' όλα τα κατεχόμενα μέρη της Στερεᾶς και τῶν νησιῶν, για διάφορους γεωγραφικούς, πολιτικούς και κοινωνικούς λόγους.

Πραγματικά ή μεταφύτευση στην Ελλάδα μιάς ξενικής τέχνης, που τό μοναδικό της ιδανικό ήταν ή αναγέννηση του νεκρού σύμβολου της αρχαίας δόξας, ανάγκασε τούς εκπροσώπους της να παραμερίσουν θεληματικά τη ζωντανή αυτή παράδοση, που είναι ουσιαστικά ένας από τούς πιό γνήσιους δεσμούς μας με τό παρελθόν.

Στήν Ιστορία της νεοελληνικής τέχνης διακρίνουμε συνεπώς δυό αυτότελεϊς περιόδους που δεν παρουσιάζουν κανένα δεσμό, ούτε καμιά συνοχή ανάμεσά τους, την πρώτη, την έφτανησιακή, που αρχίζει πρὸς τά τέλη του 18ου αιώνα, και τη δεύτερη, του επίσημου ελληνικού κράτους, που εμφανίζεται στις αρχές του 19ου. Μπορούμε λοιπόν να τοποθετήσουμε τά δρια της σύγχρονης τέχνης στις αρχές περίπου του 20ου αιώνα.

* * *

Όπως αναφέραμε και παραπάνω ή εφαρμογή ενός καινούριου τρόπου ζωγραφικής στό Έφτάνησα στό 18ο αιώνα, αποτελεί τό φτάσιμο ενός εξελικτικού «γίγνεσθαι», που είχαν προαναγγείλει στό έργα τους αρκετοί μεταβυζαντινοί ζωγράφοι από τό 16ο αιώνα και ύστερα. Η παραδοχή όμως της νέας ζωγραφικής από τό κοινό και ή ανάπτυξη ενός καινούριου

* Σημ. τ. «Νέας Έστίας». — Έργα Έλλήνων καλλιτεχνῶν, παλαιότερων και συγχρόνων, στολίζουν πολλές σελίδες του τεύχους τούτου.

εἶδους, τοῦ κοσμικοῦ (προσωπογραφία, νεκρὴ φύση, μυθολογικὲς καὶ συμβολικὲς παραστάσεις) ὀφείλονται στὴ βαθμιαία προοδευτικὴ μεταλλαγὴ ποὺ ἐπέρχεται στὰ ἤθη καὶ τὰ ἔθιμα τῶν Ἑφτανησίων ἀπὸ τὴ συνεχῆ ἐπαφὴ ποὺ εἶχαν μὲ τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ. Γι' αὐτὸ καὶ στὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε, ἡ κάθε νεωτεριστικὴ ἐκδήλωση γίνεται δεκτὴ δίχως μεγάλη ἀντίσταση. Μιὰ φάση τῶν ἐκδηλώσεων αὐτῶν εἶναι καὶ ἡ υἱοθέτηση τοῦ κοσμικοῦ εἶδους στὴ ζωγραφικὴ.

Ἄπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔχουν διασωθεῖ διαπιστώνουμε πὼς τὰ περισσότερα εἶναι προσωπογραφίες⁴. Τὸ φαινόμενο ἐξηγεῖται ὅταν ἀναλογιστοῦμε πὼς τὸ πορτραῖτο ἐκπλήρωνε τότε μιὰ κοινωνικὴ ἀνάγκη, τὴν ἐπιθυμίαν δηλαδὴ κάθε ἀστοῦ νὰ διακρίνει τὸν ἑαυτὸ του. Οὐσιαστικά, ἐπαιζε περίπου τὸ ρόλο τῆς σημερινῆς φωτογραφίας.

Ἄν ἐξαιρέσουμε τὴ μικρογραφία τοῦ κόμητος Σούλεμπουργκ (1725) ποὺ σωζόταν ἄλλοτε στὸ Ἐθνολογικὸ Μουσεῖο, ἄλλα ἐνυπόγραφα ἔργα τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά⁵ δὲ μᾶς εἶναι γνωστά. Οὔτε καὶ ἀπὸ τὴν πιθανὴ παραγωγή τοῦ Ἱερ. Πλακωτοῦ ὑπάρχουν. Στὸ Νικόλα Δοξαρά (... - 1775) ἔχουν ἀποδοθεῖ πολλὲς προσωπογραφίες. Λείπουν ὅμως οἱ ὑπογραφές ἢ τὰ ὁποιαδήποτε ἄλλα γραπτὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ μᾶς ἔδιναν μιὰν ἱκανοποιητικὴ ἐγύγηση γιὰ τὴ γνησιότητά τους.

Τὸ ἀνεπαρκέστατο αὐτὸ ὕλικὸ ποὺ διαθέτουμε εἶναι πολὺ λιγοστὸ γιὰ νὰ μᾶς δώσει τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ βγάλουμε θετικὰ συμπεράσματα ὡς πρὸς τὴν ἀξιολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τῆς περιόδου αὐτῆς ἐφόσον λείπουν οἱ ἀπαραίτητες προϋποθέσεις ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν τὴν τεχνολογικὴ καὶ συγκριτικὴ μελέτη. Ἄν βασιστοῦμε ὅμως στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς, τὰ περισσότερα ἀγνωστων ζωγράφων, μποροῦμε νὰ ποῦμε, πολὺ γενικά, πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ συμβατικὴ τέχνη, ποὺ ὠραιοποιεῖ καὶ κολακεύει τ' ἀπεικονιζόμενα πρόσωπα, ἐπιμένει στὰ ἐξωτερικὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα καὶ ἀποφεύγει τὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση.

Δὲν εἶναι ἀπίθανο οἱ τρεῖς καλλιτέχνες ποὺ προαναφέραμε νὰ ζωγράφισαν καὶ ἄλλα κοσμικὰ θέματα. Γιὰ τὸν Πλακωτὸ ὑπάρχουν γραπτὲς μαρτυρίες⁶. Γιὰ τοὺς Δοξαράδες μονάχα εἰκασίες μποροῦμε νὰ κάνουμε, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς Ν. Κουτούζη (1741 - 1813)⁶ καὶ Ν. Καντούνη (1768 - 1834). Οἱ δυὸ τελευταῖοι ὅμως εἶναι κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωποι τῆς ἐφτανησιακῆς προσωπογραφίας, χωρὶς βέβαια νὰ εἶναι καὶ οἱ μοναδικοί.

Παραλείπουμε τὶς γνωστὲς γραφικὲς λεπτομέρειες τῆς ζωῆς τοῦ Κουτούζη καθὼς καὶ τὴν ἐξιστόρηση τοῦ ἐνάρετου βίου τοῦ παπᾶ Καντούνη⁷, γιὰ νὰ ἐπιμεί-

νομε κάπως περισσότερο στὴ συμβολὴ τους στὴ ζωγραφικὴ. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς ζωγράφους τῆς προηγούμενης περιόδου, ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν τὰ ἀνώτερα ἀστικά στρώματα καὶ τοὺς εὐγενεῖς, ὁ Κουτούζης καὶ ὁ Καντούνης, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς ἀφθονες προσωπογραφίες ποὺ διασώθηκαν, ἀπεικονίζουν κυρίως ἐπαγγελματίες, ἐμπόρους, λογίους, ἐκπροσωπευτικούς τύπους μιᾶς μεσαίας ἀστικῆς τάξης, ποὺ χάρις σὲ πολιτικὲς μεταβολές εἶχε σημειώσει ἀνοδο στὴν κοινωνικὴ κλίμακα. Ἡ ἰδεαλιστικὴ ὠραιοποίησις ἀφήνει ἔτσι τὴ θέση τῆς σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ρεαλιστικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἀτόμου, ποὺ γίνεται ἐντονώτερον στὸν Κουτούζη μὲ τὴ σαρκαστικὴ νότα ποὺ πολλὲς φορές τὸν διακρίνει. Συγχρόνως, τὸ κύριο ἐνδιαφέρον τοῦ πίνακα συγκεντρώνεται στὸ πρόσωπο, ἐνῶ ἡ σκηρικὴ διακόσμηση πέφτει σὲ δευτερεύουσα μοῖρα.

Ἄν ἐξαιρέσουμε τοὺς θρησκευτικούς πίνακες (οὐρανίες, λιτανεῖες, κ. ἄ.), δὲ συναντᾶμε στὰ Ἑφτανησια ἔργα μεγάλης πνοῆς καὶ διαστάσεων, μὲ πολυπρόσωπες συνθέσεις παρόμοιες μ' ἐκεῖνες ποὺ βλέπουμε τὴν ἴδιαν ἐποχὴ στὴ Δύση, οὔτε καὶ οἱ γνωστὲς ὡς τώρα γραπτὲς πηγὲς ἀναφέρουν τίποτε σχετικὸ. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ παραδεχτοῦμε πὼς οἱ ζωγράφοι μᾶς δὲν εἶχαν τὶς ἱκανότητες νὰ ἐκτελέσουν τέτιες συνθέσεις. Τὰ μεγάλα τους θρησκευτικὰ ἔργα μαρτυροῦν τὸ ἀντίθετο. Ἡ μόνη ἐξήγηση, νομίζουμε, εἶναι ὅτι δὲν ὑπῆρχαν οἱ σχετικὲς παραγγελίες, γιὰτὶ μεγάλοι διαθέσιμοι ἀρχιτεκτονικοὶ χώροι, κατάλληλοι γιὰ νὰ δεχθοῦν μιὰ μεγαλόπρεπη διακόσμηση, ἦσαν ἀνύπαρκτοι. Σὲ καμιὰ πόλη τῶν Ἰονίων, οὔτε στὴν παλιὰ Ζάκυνθο, οὔτε ἀκόμη καὶ σ' αὐτὴν τὴν Κέρκυρα ὅπου τὰ κτήρια εἶναι πολὺ σημαντικότερα σὲ ὄγκο, δὲν ὑπάρχουν μεγάλα δημόσια ἢ ἰδιωτικὰ μέγαρα παρόμοια μὲ τὰ πάλαια ποὺ συναντᾶμε ἀκόμα καὶ στὶς μικρὲς ἰταλικὲς πολιτεῖες. Ἡ ζωγραφικὴ ποὺ δίνει τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτήρα στὴν ἐποχὴ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, περιορίζεται συνεπῶς κυρίως στὶς προσωπογραφίες. Ἀκόμη καὶ ἂν προσθέσουμε σ' αὐτὲς καὶ τὰ θρησκευτικὰ ἔργα, θὰ διαπιστώσουμε, σὲ σύγκριση μὲ προηγούμενες περιόδους, πὼς τὸ σύνολο τῆς παραγωγῆς εἶναι ἀρκετὰ φτωχὸ τόσο σὲ ποσότητα, ὅσο καὶ σὲ ποιότητα. Ἄν θελήσουμε, ἐξάλλου, νὰ προεκτείνουμε τὴ σύγκριση μὲ τὴ Δύση, βλέπουμε πὼς οἱ ἑφτανησιοὶ τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα δὲν μποροῦν νὰ παραβληθοῦν μὲ τοὺς κοντινοὺς σὲ τεχντροπία βενετσιάνους δασκάλους, καὶ δὲν ἀντιπροσωπεύουν παρὰ μιὰν ἐπαρχιακὴ ἐκδήλωση τῆς μεγάλης ἐνετικῆς σχολῆς. Ἡ μόνη ἐξαίρεσις ποὺ θὰ μποροῦσε ἴσως νὰ γίνῃ θὰ ἦταν γιὰ τὸν Παναγιώτη Δοξαρά, ἂν μᾶς ἐπιτρέπεται

νά κρίνουμε ἀπὸ μιὰ πρόσφατη ἀνακάλυψη μας. Πρόκειται γιὰ τὸ μοναδικὸ γνήσιο πίνακα τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, μιὰ λεπτομέρεια δηλαδὴ ἀπὸ τὸ μνημειώδες ἔργο τοῦ ποὺ βρισκόταν στὴν Κέρκυρα, στὴν οὐρανία τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνα, ποὺ τώρα πιά δὲν σώζεται. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀποτελεῖ τεκμήριο γιὰ νὰ μπορούμε μὲ σιγουριά νὰ κρίνουμε ὅλο τοῦ τὸ ἔργο καὶ ἀκόμα λιγότερο γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴν ὀριστικὴ ἀξιολόγηση καὶ τοποθέτησή του.

Παρ' ὅλ' αὐτά, ἡ πρώτη αὐτὴ ἐμφάνιση στὰ ἑφτάνησα, σ' ἓνα μικρὸ σχετικὰ χρονικὸ διάστημα, ἑφτά τοῦλάχιστον σπουδαίων γιὰ τὴν Ἑλλάδα ζωγράφων, ποὺ φέρνουν μιὰ καινούρια πνοὴ στὴν τέχνη μας, ὅχι μονάχα δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη, ἀλλὰ πρέπει καὶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ, γιατί ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικό σταθμὸ στὴν ὅλη ἐξέλιξη τῆς νεοελληνικῆς τέχνης.

* * *

Μᾶς χωρίζουνε μόλις ἑκατονταεπίκοι χρόνια ἀπὸ τὸν πρῶτο χρονολογημένο πίνακα μὴ ἑφτάνησιου ζωγράφου καὶ ὅμως ἐλάχιστα εἶναι τὰ ἀπαραίτητα, ἔστω καὶ πληροφοριακά, στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν μὲ κάποια ἀνεση καὶ βεβαιότητα νὰ διαγραφεῖ μιὰ ἱστορικὴ σύνθεση⁸. Θὰ χρειαστοῦν ἀκόμη πολλές προσπάθειες καὶ μακροχρόνιες συστηματικὲς ἀναζητήσεις, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ πληρωθοῦν οἱ σημερινὲς ἐλλείψεις. Τὸ ὕλικό πάντως ποὺ διαθέτουμε σήμερα ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἡ τέχνη στὸ 19ο αἰῶνα παρουσιάζεται μὲ τελείως ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ἡ Ἀθήνα, ποὺ εἶναι τὸ μεγάλο διοικητικὸ καὶ οἰκονομικὸ κέντρο τοῦ νέου κράτους, θὰ ἀποτελέσει καὶ τὴ μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἐστία, γιατί προσφέρει ὅλες τὶς προϋποθέσεις ἐκεῖνες ποὺ βοηθοῦν στὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης. Ἀπὸ ὅ,τι μᾶς εἶναι ὡς τώρα γνωστὸ, κατὰ παράδοξο φαινομενικὰ τρόπο, ἡ Ὑδρα εἶναι τὸ δεύτερο μέρος στὴν Ἑλλάδα ὅπου δούλεψαν μερικοὶ ἄξιοι ζωγράφοι. Στὴν ὑπόλοιπη ἐλεύθερη χώρα δὲν ὑπάρχει καμιά ἀπολύτως κίνηση, ἐκτὸς ἀπὸ μεμονωμένες καὶ σπάνιες μᾶλλον περιπτώσεις.

Εἶναι φυσικὸ νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς γιατί στὴν προεπαναστατικὴ περίοδο δὲ συναντᾶμε κανένα ὑπολογίσιμο ἱχνος κοσμικῆς ζωγραφικῆς, ἂν ἐξαιρέσουμε βέβαια τὴ λαϊκὴ. Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε στὴ δικαιολογημένη αὐτὴ ἀπορία, θὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε στὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν τότε.

Ὅταν ἐξετάζουμε τὴ γεωγραφικὴ σύσταση τῆς Ἑλλάδας, διαπιστώνουμε πὼς οὐσιαστικὰ ἀκόμα καὶ ὁ ἡπειρωτικὸς κατοικίσιμος χώρος, ἀποτελεῖται ἀπὸ μικρὲς νησίδες χωρισμένες ἀπὸ βουνά, μὲ δύσκολες χερσαῖες συγκοινωνίες καὶ ἀτέλειω-

τες κομματιασμένες ἀκτές. Ἡ ἔλλειψη μεγάλων ἀστικῶν κέντρων, ἡ ὑποχρεωτικὴ ἀπομόνωση τοῦ Ἑλληνα καὶ ἡ λιγοστὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ξένο πολιτισμὸ, δημιούργησαν συνεπῶς μιὰ κλειστὴ καὶ πολὺ περιορισμένη πνευματικὴ κίνηση.

Ἐνα δεύτερο οὐσιαστικὸ στοιχεῖο στὴν ὀληξέλιξη τοῦ ἔθνους, εἶναι ὁ ρόλος ποὺ ἔπαιξε ἡ Ὀρθοδοξία καὶ οἱ ἐκπρόσωποί της. Ὁ κλῆρος γιὰ τοὺς ὑποδουλωμένους Ἑλληνες εἶναι ἓνα σύμβολο, μιὰ ἠθικὴ δύναμη κ' ἓνας συνδετικὸς κρίκος, εἶναι ἡ ἐπίσημη ἀρχὴ ποὺ περιβάλλεται μ' ἓνα κύρος ἀπαράμιλλο καὶ ποὺ συχνὰ πρωτοστατεῖ στὸν ἀπελευθερωτικὸ ἀγῶνα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ ρόλος τοῦ στάθηκε προοδευτικὸς καὶ ὠφέλιμος. Κληρονόμος ὅμως τῶν αὐστηρῶν κανόνων τοῦ Βυζαντίου, διατηρεῖ καὶ καλλιεργεῖ ἓνα πνεῦμα συντηρητισμοῦ, παίζοντας ἔτσι ἓναν ἀνασταλτικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, τόσο στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ πολὺ περισσότερο, στὴ γλυπτικὴ.

Ἄν σ' αὐτὰ προσθέσουμε τὶς θλιβερὲς συνέπειες τοῦ ἀδιάκοπου πολέμου, μὲ τὰ ξεσπιτώματα, τὶς καταστροφές, τὴν οἰκονομικὴ ἀνέχεια καὶ τὴν ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ μέλλον, εὐκολα θὰ κατανοήσουμε πὼς κάτω ἀπὸ τέτιες καταθλιπτικὲς συνθήκες ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ἀναπτυχθεῖ μιὰ συστηματικὴ καλλιτεχνικὴ καλλιέργεια. Γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰ πιὸ σαφῆ εἰκόνα ἀρκεῖ νὰ κάνουμε μιὰν ἀπλὴ ἀντιπαβολὴ ἀνάμεσα στὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν, στὴν ἴδια περίπου χρονικὴ περίοδο, στὰ ἑφτάνησα τοῦ Κουτούζη καὶ τοῦ Καντουνῆ καὶ στὴν τυραννισμένη Ἀθήνα τοῦ Χατζηαλή, ὅπως μᾶς τὴν περιγράφει ὁ Παναγιῆς Σκουζὲς στὸ χρονικὸ του⁹.

Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ, ἔστω καὶ σὲ ὑποτυπώδη μορφή ἐνὸς ντόπιου καλλιτεχνικοῦ πυρήνα εἶχε ἀμέτρητες συνέπειες γιὰ τὴν τύχη τῆς τέχνης μας. Μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ περιμένει καὶ μιὰν ἀνανεωτικὴ συνθετικὴ προσπάθεια στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα. Τὸ ἔνδοξο κοντινὸ παρελθὸν παρουσίαζε μιὰν ἀστέρευτη πηγὴ ἀπ' ὅπου μπορούσαν νὰ ἀντλήσουν ζωντανὰ θέματα κ' ἐμπνεύσεις οἱ ζωγράφοι μας. Ἐξάλλου, στὴν πλαστικὴ ἔκφραση, ἡ λαϊκὴ τέχνη, μὲ τὴν ἔμφυτη ἐκλεκτικότητα καὶ τὸ σωστὸ χρωματικὸ μέτρο καὶ ἡ βυζαντινὴ παράδοση, μὲ τὰ πλούσια διδάγματα, βγαλμένα ἀπὸ τὴν πείρα ἑκατοντάδων μαστόρων, παρουσίαζαν ἓναν τεχνικὸ πλοῦτο καθαρὰ ἑλληνικὸ, ποὺ ἂν οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς εἶχαν προσέξει, θὰ μᾶς εἶχε δώσει μιὰ μορφή γνήσια ἑλληνικὴ. Αὐτὴ θ' ἀποτελοῦσε μιὰ φυσικὴ συνέχιση κ' ἓνα συνδετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὴ νεοδημιουργούμενη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Στὴν πραγματικότητα ὅμως ἡ

νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ ἀκολούθησε διαφορετικὴ πορεία, συνυφασμένη μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ διαμόρφωση τοῦ νεοσύστατου κράτους.

Ὁ Καποδίστριας, πρῶτος Κυβερνήτης τοῦ ἐλεύθερου Ἑθνους, μὲ τὴν δευδερκεία ποῦ τὸν διέκρινε, φρόντισε μέσα στοὺς σαρανταπέντε μῆνες ποῦ διοίκησε νὰ θέσει τὶς βάσεις γιὰ μιὰ τεχνικὴ κυρίως μόρφωση. Ὅσοι οἰκοδόμοι, μάστορες καὶ πρωτομάστορες ὑπάρχουν, δὲν ἐπαρκοῦν οὔτε σὲ γνώσεις, οὔτε σὲ ἀριθμὸ γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ τεράστιο στεγαστικὸ πρόβλημα. Γι' αὐτὸ, πρὶν ἀκόμα γίνεи πρωτεύουσα τοῦ βασιλείου ἡ Ἀθήνα, τὰ ὄρφανὰ τοῦ Ἀγῶνα διδάσκονται ἤδη, στὸ Ὀρφανοτροφεῖο τῆς Αἰγίνας, ἐκτός ἀπὸ τοὺς ἄλλους κλάδους καὶ τὶς οἰκοδομικὲς τέχνες. Καθηγητὲς εἶναι οἱ νεαροὶ ἀρχιτέκτονες Σταμάτης Κλεάνθης καὶ ὁ φίλος τοῦ Ἐδουάρδου Σάουμπερτ, ποῦ εἶχαν τελειώσει τὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου καὶ εἶχαν κατέβει στὰ 1830 στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους¹⁰. Ὁ Καποδίστριας ἀναθέτει συγχρόνως στὸ φιλέλληνα Ἐυνάρδο νὰ ἐνεργήσει στὴ Γαλλία γιὰ νὰ σταλοῦν Ἕλληνες ὑπότροφοι στὴν ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ. Θέλησε μάλιστα, γιὰ μιὰ στιγμή, νὰ φέρει καὶ γάλλους καλλιτέχνες νὰ διδάξουν. Ἀπόρροφημένος ὁμως ἀπὸ πιὸ ἐπείγοντα ζητήματα δὲν ἐπιμένει, ὁ καιρὸς περνάει, κ' ἔτσι ἡ προσπάθειά του παίρνει τέλος μὲ τὸν τραγικὸ του θάνατο.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1833 φτάνουν οἱ Βαυαροὶ στὴν Ἑλλάδα, ποῦ εἶχε τότε μόλις 800 χιλιάδες κατοίκους, ταλαιπωρημένους καὶ γυμνοὺς. Μιὰ μικρὴ κωμόπολη, τὸ Ναύπλιο, γίνεи πρωτεύουσα. Οἱ ἀγροτικοὶ πληθυσμοὶ εἶναι πεινασμένοι, ἡ παραγωγή, τὸ ἐμπόριο καὶ τὰ ἄλλοτε ἀνθηρὰ ἠναυτικὰ κέντρα τῆς Ὑδρας, τῶν Σπετσῶν καὶ τοῦ Γαλαξειδίου, εἶναι νεκρωμένα. Ἡ ἐμπορικὴ κίνηση ἔχει μεταθεθεῖ τώρα στὴ Σύρα, ὅπου ἔχουν καταφύγει πολλοὶ πρόσφυγες, χιῶτες, σμυρνιοὶ καὶ πολίτες. Ὅλοι ζητοῦν ἀποζημιώσεις, οἱ ἀγωνιστὲς, οἱ καπετανεῖοι, οἱ κοτζαμπάσηδες. Οἱ φαναριῶτες ποῦ κατέχουν κατὰ κανόνα τὰ δημόσια ἀξιώματα, ἔχουν χρήματα, καλοὺς τρόπους καὶ ξενομανία. Μέσα σὲ τέτιες συνθηκὲς ἐγκαθιδρύθηκε ἡ «ἐλέω Θεοῦ μοναρχία» ποῦ μεταφέρει τὴν ἀπολυταρχία καὶ τὸ γραφειοκρατισμὸ. Χωρὶς τοπικὴ πείρα, δίχως κανένα δεσμὸ μὲ τὸ λαὸ ποῦ πολέμησε, ἀγνοώντας τὶς ζωτικὲς ἀνάγκες τῆς χώρας, οἱ βαυαροὶ βρίσκονται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀντιμέτωποι στὸ ἔθνος. Ἡ Ἀντιβασιλεία, ὀργανώνει τὸ κράτος πάνω σὲ σχέδιο ποῦ ἔφερε ἔτοιμο ἀπὸ τὸ Μόναχο. Στὸν ἐκπαιδευτικὸ τομέα ἀντιγράφει τὰ βαυαρικὰ πρότυπα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1837 ἰδρύεи καὶ Πανεπιστήμιο

στὴν Ἀθήνα, ὅπου ἔχει μεταφερθεῖ στὸ μεταξὺ ἡ πρωτεύουσα. Σὲ παλιὲς χαλκογραφίες τῆς ἐποχῆς βλέπουμε στοὺς πρόποδες τῆς Ἀκρόπολης, στὴν Πλάκα, πῶς διαμορφώνεται τὸ πρῶτο ἀστικὸ κέντρο μὲ τὰ χαμηλά, διώροφα συνήθως σπίτια, καὶ τοὺς στενοὺς δρόμους μὲ τὸ γραφικὸ, ρομαντικὸ τοῦς ὕφος. Οἱ ξένοι ἀρχιτέκτονες ἔχουν μεταφέρει κι' ἐδῶ τὴ λιτὴ γραμμὴ κλισμοῦ καὶ τὴν περίτεχνη μορφή τοῦ ρυτοῦ κλασισμοῦ, ποῦ τόσο διαφέρει ἀπὸ τὴν καθαρὰ λαϊκὴ οἰκοδομικὴ ἔκφραση τοῦ σπιτιοῦ τῆς Τουρκοκρατίας.

Σύγχρονα μὲ τὴν ἀστικὴ ἀνοικοδόμηση προωθεῖται καὶ ἡ ἀνέγερση τῶν δημοσίων κτηρίων. Στὰ 1835 χτίζεται τὸ Στρατιωτικὸ Νοσοκομεῖο (τῶρινοὶ στρατῶνες τοῦ Μακρυγιάννη), ἕνα χρόνο ἀργότερα τὸ Δημοτικὸ Νοσοκομεῖο καὶ μπαίνουν τὰ θεμέλια τῶν Ἀνακτόρων, ποῦ εἶναι τὸ μεγαλύτερο κτήριο τῆς ἐποχῆς. Ὁ οἰκοδομικὸς ὄργανισμὸς κάνει ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη δημιουργίας μιᾶς εἰδικῆς σχολῆς. Γι' αὐτὸ ἰδρύεи καὶ ἡ πρώτη Ἀρχιτεκτονικὴ Σχολή, ἀρχικὸς πυρήνας τοῦ μετέπειτα Μετσοβίου Πολυτεχνείου καὶ τῆς Σχολῆς τῶν Καλῶν Τεχνῶν.

Οἱ πρῶτοι καθηγητὲς εἶναι φυσικὰ ξένοι. Ὁ βαυαρὸς ἀξιωματικὸς τοῦ Μηχανικοῦ Φρειδερίκος Τσέντνερ, αὐλικὸς τοῦ πατέρα τοῦ Ὁθῶνα, Λουδοβίκου, ἀναλαμβάνει τὴ διεύθυνση. Μαζὶ μὲ τὰ τεχνικά, διδάσκονται καὶ τὰ πρῶτα μαθήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ μόρφωση τῶν νέων, ὅπως ἡ «Προπλαστικὴ» ἀπὸ τὸν Κάρολο Χέλλερ καὶ ἡ ἐλαιογραφία ἀπὸ τὸν Παρισινὸ μαθητὴ τοῦ Ἐνγκρ Πέτρο Μπονιρότ (1811 - 1891) ποῦ εἶναι καὶ ὁ ἰδρυτὴς τῆς Ζωγραφικῆς Σχολῆς. Ὁ πρῶτος Ἕλληνας δάσκαλος εἶναι ὁ Φίλιππος Μαργαρίτης (1810 - 1892) ποῦ διωρίστηκε τὸ 1841 καὶ δίδαξε στοιχειώδη ζωγραφικὴ ὡς τὸ 1863. Λίγα χρόνια ἀργότερα συναντᾶμε τὰ ὄνόματα τοῦ Ἰταλοῦ ζωγράφου Ραφαὴλ Τσέκολι, τοῦ βαυαροῦ γλύπτη Χριστιανοῦ Ζίγκελ (1808 - 1883), τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου (1825 - 1909) κ. ἄ.¹¹

Ὁ Θείρσιος ἔπαιξε ἕνα σημαντικὸ ρόλο στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς, γιὰτὶ αὐτὸς οὐσιαστικὰ καθοδήγησε τοὺς πρώτους ζωγράφους μας, τὸ Θεόδωρο Βρυζάκη (1814 - 1878), τὸ Νικηφόρο Λύτρα (1832 - 1904) καὶ τὸ Γύζη (1842 - 1901). Θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του ἀναμορφωτὴ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς κ' ἕνα δείγμα τέτοιας ἐργασίας μᾶς ἄφησε καὶ στὴν Ἀθήνα, στὴν ἀγιογράφηση τῆς Ρωσικῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Τριάδας. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἔχει ἐκτελέσει μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Λύτρα καὶ τοῦ Γύζη. Ἡ πρόθεση βέβαια ἦταν ἀριστη, τὰ ἀποτελέσματα ὁμως πολὺ μέτρια γιὰτὶ ἡ ἀγιογράφηση αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κακὴ μίμηση τῶν προτύπων τοῦ Δαφνιοῦ καὶ τοῦ Ὀσίου Λουκά ποῦ ὁ Θείρσιος εἰ-

χε μελετήσει. Ἐνα ἄλλο ἔργο ἐνδεικτικὸ γιὰ τὴν ἀντίληψη τόσο τοῦ Θείριου ὄσο καὶ γενικότερα τῆς ἐποχῆς του, εἶναι καὶ ὁ μεγάλος πίνακας «Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος κηρύττων ἐπὶ τῆς Πνυκὸς» (Δημαρχεῖο Ἀθηνῶν) ποῦ ἔχει ἐκτελεστεῖ στὰ 1866. Εἶναι μιὰ συμβατικὴ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς, μὲ πολὺ στόμφο, μελοδραματικὸ ὕφος καὶ μέτρια ζωγραφικὴ ἀξία.

Δίπλα στὸ ἔργο τοῦ Θείριου, ποῦ ἀριθμεῖ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συνθέσεις καὶ ἀρκετὲς προσωπογραφίες, πρέπει ν' ἀναφέρουμε καὶ δυὸ μεγάλα ζωγραφικὰ σύνολα ποῦ ἦρθαν νὰ διακοσμήσουν τὸ Πανεπιστήμιο καὶ μιὰ αἴθουσα τῶν Ἀνακτόρων. Κ' ἐδῶ, γιὰ μιὰν ἀκόμη φορά, δὲν ἔγινε τίποτε ἄλλο παρά ἡ μεταφορὰ τῆς ἴδιας ἀντίληψης ποῦ παρατηρεῖ κανεὶς καὶ στὴ διακόσμηση τῶν ἀνακτόρων τοῦ Λουδοβίκου Α' καὶ τῆς Νέας Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου¹².

Ἡ ζωοφόρος ποῦ κοσμεῖ τὸ πρόστω τοῦ Πανεπιστημίου, παριστάνει τὴν «Ἀναγέννηση τῶν ἐπιστημῶν καὶ τῶν τεχνῶν». Συμβολικὰ ἀρχαῖοι σοφοὶ καὶ καλλιτέχνες περιστοιχίζουσι τὸν Ὄθωνα ποῦ εἶναι ὁ ἀναγεννητὴς τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης στὴ νέα Ἑλλάδα. Τὸ ἔργο ἔχει ἐκτελεστεῖ πάνω σὲ σχέδια τοῦ ζωγράφου Ράλ¹³. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποῦ ἀποτελεῖ τὴ διακόσμηση στὴ μεγάλη αἴθουσα τῶν Ἀνακτόρων, εἶναι πολὺ γενικώτερο, ἀφοῦ παριστάνει τὶς μεγάλες φάσεις τοῦ Ἀγῶνα καὶ τὰ κύρια γεγονότα ποῦ ἐπακολούθησαν τὴ σύσταση τοῦ κράτους. Τελευταία, ἀφοῦ ἡ σύνθεση καθαρίστηκε, ἐπιδιορθώθηκε καὶ συμπληρώθηκε σὲ ὀρισμένα σημεῖα, βρέθηκαν καὶ τρεῖς ὑπογραφές, τοῦ Σουαντάλερ ποῦ ἔδωσε τὰ σχέδια, τοῦ Γκούγκενμπέργκερ, καθὼς καὶ τρία ψηφία μιᾶς ἄλλης ἀγνωστῆς ὑπογράφης. Ξέρουμε ἐπίσης πὼς δούλεψαν ἐκεῖ καὶ οἱ ἀδελφοὶ Φίλιππος καὶ Γεώργιος Μαργαρίτης. Κάτω ἀπὸ μιὰ ὑπογραφή τοῦ Γκούγκενμπέργκερ βρέθηκε ἀκόμη καὶ ἡ ἡμερομηνία 1843, πιθανὴ χρονολογία τῆς ἀποπεράτωσης τοῦ ἔργου.

Τὰ δύο αὐτὰ μνημειακὰ σύνολα ἔχουν ζωγραφιστεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ἀκαδημαϊκὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς καὶ περιέχουν ἀφθονα ρομαντικὰ στοιχεῖα, μεγάλη κίνηση, μελοδραματικὸ ὕφος καὶ γλυπτικὴ, ἀναγλυφικὴ ἀντίληψη. Ἀπὸ καθαρὰ καλλιτεχνικὴ πλευρὰ, δὲν ἔχουν μεγάλη ἀξία. Εἶναι μιὰ κοινὴ ἐκτέλεση, ὅπως οἱ τόσες ποῦ συναντᾶμε στὴ Δύση, καμωμένη βέβαια ἀπὸ ἐπιδέξιους τεχνίτες, μὲ ἀνιση ἐν τούτοις ἀξία μεταξὺ τους. Γιὰ μᾶς ὁμοῦ οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀποκτοῦν μιὰν ἱστορικὴ σημασία γιὰτὶ εἶναι τὰ δυὸ κυριώτερα ζωγραφικὰ σύνολα ποῦ ἐκπροσωποῦν, καλλίτερα ἴσως ἀπὸ τοὺς φορητοὺς πίνακες, τὴν ἀντίληψη τῆς τέχνης στὴν Ὄθωνικὴ περίοδο. Εἶναι ἡ ἐπίσημη

τέχνη, ἡ νεοφερμένη ἀπὸ τὸ Μόναχο, ποῦ δὲν ἔχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παραστάσεις, καμιά σχέση μὲ τὸ χαρακτήρα καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ τόπου, ποῦ ἀντιπροσωπεύει ὁμοῦ τὸ γούστο τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Ὄθωνα καὶ τῆς κλειστῆς κοινωνίας τῶν λογίων.

Γιὰ νὰ κατανοήσουμε καλλίτερα τὴν τέχνη τῶν πρώτων ἐλλήνων καλλιτεχνῶν, πρέπει ἐπίσης νὰ ἀναφέρουμε τὸ ρόλο ποῦ ἔπαιξαν οἱ ξένοι φιλέλληνες πολιτικοί, λογοτέχνες καὶ ζωγράφοι καὶ τὴν ἀμεση ἢ ἔμμεση ἐπίδρασή τους στὴ διαμόρφωση τῶν ζωγραφικῶν ἀντιλήψεων τῆς ἐποχῆς.

Τὰ δεινοπαθήματα καὶ οἱ ἠρωϊσμοὶ τῶν ἐλλήνων, οἱ ἀγριότητες τοῦ κατακτητῆ, ἡ ἐπίμονη ἀντίσταση ἐπὶ αἰῶνες ὀλόκληρους, τέλος τὸ ξεσκήκωμα σὲ μιὰ στιγμή ποῦ οἱ δυναστεμένοι λαοὶ τῆς Εὐρώπης στέναζαν κάτω ἀπὸ τ' ἀστυνομικὰ καθεστῶτα τῶν κρατῶν τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, εἶχαν διαμορφώσει ἕνα κλίμα ποῦ εὐκόλα συγκινοῦσε τὴ φιλελεύθερη διεθνή κοινὴ γνώμη. Σ' αὐτὸ συμβάλανε βέβαια τὰ ἑλληνικὰ Κομιτάτα καὶ οἱ ὀργανώσεις τοῦ ἐξωτερικοῦ ποῦ, μὲ τὸν προφορικὸ καὶ γραπτὸ λόγο, προσπαθοῦσαν νὰ διαφωτίσουν τὸ κοινὸ γιὰ τὰ δίκαιά μας καὶ γιὰ τὴν κατάσταση ποῦ ἐπικρατοῦσε τότε στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ φιλελληνικὸ αὐτὸ ρεῦμα εἶχε καὶ δυὸ βαθύτερες αἰτίες: τὴν κλασικὴ μὀρφωση ποῦ πάνω τῆς στηριζόταν ὄλο τὸ πνευματικὸ οἰκοδόμημα τῆς νεώτερης Εὐρώπης καὶ τὴ ρομαντικὴ διάθεση ποῦ ἐπικρατοῦσε στὴ Δύση. Ἡ εἰκόνα ποῦ εἶχαν πλάσει οἱ λαοὶ τῆς Εὐρώπης γιὰ τοὺς ζωντανούς Ἑλληνας, δὲν ἀνταποκρινόταν ἀσφαλῶς στὴ σκληρὴ πραγματικότητα ποῦ ἐπικρατοῦσε στὸν τόπο μας. Τὸ ἀπέδειξαν, ἐξάλλου, καὶ μὲ τὸν τρόπο ποῦ ἐρμήνεψαν τὰ γεγονότα στὰ τόσα ἔργα ποῦ εἶδαν τότε τὸ φῶς. Ὑπενθυμίζομε ἀκόμα πὼς ἡ Ἀναγέννηση ὅπως κ' ἡ νεοκλασικὴ ἐποχὴ, εἶχαν σὰν κύριο μέλημα τὴν ἀναβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ ἰδανικοῦ.

Ὁ ρομαντισμὸς βρῖσκει ἐπίσης στὴ δυστυχία τοῦ λαοῦ μας μιὰ τροφή γιὰ αἰσθηματολογία καὶ σύγχρονα τὸ ἐξωτικὸ καὶ ἀνατολίτικο στοιχεῖο ποῦ μὲ τόση θερμὴ ἀγάπησε. Βλέπουμε λοιπὸν πὼς ἡ ρομαντικὴ ψύχωση καὶ ἡ κλασικὴ παιδεία εἶναι στενὰ δεμένες μ' αὐτὸ ποῦ συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε «φιλελληνισμό»⁽¹⁴⁾.

Ἀρκετοὶ εἶναι οἱ καλλιτέχνες ποῦ ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ τὸν ἀγῶνα τοῦ λαοῦ μας. Ἀναφέρουμε σὰν κλασικὸ παράδειγμα τὸ Ντελακρουά («Σφαγὴ τῆς Χίου», «Θάνατος τῆς Ἑλλάδας στὸ Μεσολόγγι»), τὸν Ζερικώ, κλπ. Ἐκτὸς ὁμοῦ ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων, πολὺ συμβάλανε στὴν ἐκλαίκευση τοῦ φιλελληνισμοῦ, οἱ λιθογραφίες καὶ χαλκογραφίες μὲ εἰκόνες τοῦ Εἰ-

κοσιένα, πού κυκλοφοροῦσαν σὲ μεγάλο ἀριθμὸ στὴ Δύση¹⁵. Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες πού ἔχουν ἀπεικονίσει θέματα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ἀναφέρουμε τοὺς γερμανοὺς Ρίγκελ, Ράλ, Ἀϊχχολτζερ, Γκρύνλερ, Ὀπιτς, Κρατσάιζεν, τοὺς γάλλους Ντεβούζ, Βερντιό, Ντυπρέ, κ.ἄ. Ὁ Πέτερ φὸν Ἐρς σχεδιάζει καὶ ἐκδίδει στὸ Μόναχο 39 προσωπογραφίες μὲ ἥρωες τῆς Ἐπανάστασης. Ἄλλες δυὸ τέτιες σειρὲς λιθογραφιῶν μὲ στρατιωτικοὺς καὶ πολιτικούς ἡγέτες, τυπώνονται στὸ Παρίσι καὶ κυκλοφοροῦν στὴ Γαλλία καὶ Ἀγγλία. Ἡ μιὰ ἔχει σχέδια ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τοῦ Μπότζι, ἡ δευτέρη εἶναι ἡ γνωστὴ σειρά τοῦ Φρίντελ. Δὲν μπορούμε βέβαια νὰ διαπιστώσουμε ἂν ὅλες οἱ προσωπογραφίες ἀνταποκρίνονται μὲ ἀκρίβεια στὰ πρότυπα. Τὸ γεγονός εἶναι πάντως πὼς ἀνταποκρίνονται στὴν ὠραιοποιημένη, αἰσθηματικὴ κοινὴ ἀντίληψη τῆς στιγμῆς. Ὁ Παπαφλέσας, λογουχάρη, παρουσιάζεται μὲ ἀρχαία πανοπλία, ὁ Καραϊσκάκης ντυμένος ἱερολοχίτης, κ.ο.κ.¹⁶

Μὲ τὸν ἐξωτερικὸ καὶ πρόχειρο αὐτὸν τρόπο, εἶδαν κατὰ κανόνα οἱ φιλλέηνες ζωγράφοι τὴν Ἐπανάσταση καὶ τοὺς ἀγωνιστές. Καὶ βέβαια ἀπὸ ἐθνικὴ πλευρὰ αὐτὸ μᾶς ὠφέλησε, ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ὁμως, εἶχε, καθὼς θὰ δοῦμε, μᾶλλον ὀδυνηρὸ ἀντίκτυπο.

* * *

Τὸ ἔργο τῶν πρώτων ζωγράφων πού ἀναδείχτηκαν στὸ ἐλεύθερο Κράτος φέρνει ἔντονα τὰ σημάδια τόσο τοῦ γενικοῦ φιλελληνικοῦ πνεύματος τῶν ξένων, ὅσο καὶ τῆς ρομαντικῆς σχολῆς, κυρίως τοῦ Μονάχου (Βρυζάκης), χωρὶς βέβαια νὰ ἀποκλείονται καὶ ἄλλες ἐπιδράσεις πού μᾶς ἦρθαν ἀπὸ τὴν Ἰταλία (ἀδελφοὶ Μαργαρίτη), καὶ ἀπὸ τὴ Γαλλία (Κριεζῆς). Οἱ γενικὲς πληροφορίες καὶ τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα δὲν ἀφθονοῦν. Εὐτυχῶς ὁμως ὑπάρχουν τὰ ἔργα πού ἐπιτρέπουν νὰ σκιαγραφήσουμε τὴ φυσιογνωμία, τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ, τὶς ἐπιδιώξεις καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς. Πίνακες σὰν κι' αὐτοὺς πού μᾶς ἄφησε ὁ Βρυζάκης, οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίτη, ὁ Ἀνδρέας Κριεζῆς, ὁ Λάντσας, ὁ Ροβέρτος, ὁ Γρηγόριος Σούτσος κ.ἄ., μαρτυροῦν πὼς οἱ καλλιτέχνες ἐκεῖνοι μὲ τὸ ἔργο τους προσπάθησαν, καὶ πολλὲς φορὲς κατόρθωσαν, νὰ συγχρονιστοῦν καὶ νὰ συμπληρώσουν τὸ κενὸ πού μᾶς χῶριζε ἀπὸ τὴν προηγμένη δυτικὴ τέχνη.

Ἡ στροφὴ μας πρὸς τὴ Δύση εἶναι φανερὸ πὼς ἦταν ἀπαραίτητη. Δὲν μπορούσαμε νὰ λεγόμεσθε κράτος μὲ εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ, ἂν δὲν εἴχαμε τὴ δυνατότητα νὰ παρουσιάσουμε ἔργα πού θὰ δικαιολογοῦσαν ἕναν τέτιο χαρακτηρισμὸ. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ 19ου αἰῶνα, πού γενικὰ, οὔτε καλλίτερη οὔτε χειρότερη εἶναι ἀπ'

αὐτὴν πού παρουσιάζουν τὰ βαλκανικὰ ὅπως καὶ ἄλλα κράτη στὴν ἴδια περίοδο, κατόρθωσε μέσα σ' ἕνα σύντομο χρονικὸ διάστημα νὰ προσανατολιστεῖ καὶ νὰ ἀφομοιώσει τὰ διδάγματα ἄλλων πιὸ προηγμένων λαῶν. Ἡ τέχνη αὐτὴ ὁμως πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς δὲν ἀποτελεῖ παρὰ μιὰ καθυστερημένη ἀπήχηση τῆς δυτικῆς. Γιὰ νὰ τὴν κατανοήσουμε λοιπὸν καλλίτερα, ἂς δοῦμε, μὲ συντομία ἔστω πὼς παρουσιάζεται ἡ κατάστασις στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης. Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ κλασικισμὸς πού ἐμφανίζεται σὰν ἀντίδρασις στὶς προηγούμενες τάσεις, γεννήθηκε στὰ 1750 περίπου στὴ Ρώμη. Τὴν ἀφορμὴ τὴν εἶχαν δώσει τὰ πρόσφατα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, πού ἀναζωογόνησαν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου γιὰ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ τέχνη. Δὲ θὰ ἐπεκταθοῦμε στὶς διάφορες μορφὲς πού πῆρε τὸ νεοκλασικὸ ρεῦμα στὴν Εὐρώπη. Θὰ περιοριστοῦμε στὴ Γαλλία καὶ τὴ Γερμανία γιατί αὐτὲς ἔχουν πιὸ ἀμεση σχέση μὲ τὸν τόπο μας.

Γιὰ τοὺς Γάλλους ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὴν ἀρχαιότητα γίνεται, στὴν ἀρχή, μὲ τὴν ἀναζήτησις τοῦ ποιητικοῦ στοιχείου πού κρύβεται σὲ κάθε ἀρχαιολογικὸ τοπίο. Ὁ κυριώτερος ἐκπρόσωπος τῆς ἰδιαίτερης αὐτῆς τοπογραφίας εἶναι ὁ Οὐμβέρτος Ρομπέρ (1733 — 1808).

Οἱ ἀρχαιοπρεπεῖς ὁμως ἀναζητήσεις καὶ τὸ νεοκλασικὸ ἰδανικὸ θὰ βροῦν τὴν πλήρη ἐκφράση τους στὴν ἱστορικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Νταβίντ (1748 — 1825). Ὁ Νταβίντ ξεκίνησε ἀπὸ τὸ δόγμα τοῦ Κατμερντέ Κενσὺ πού ὑποστήριζε πὼς ὑπάρχει μιὰ «ἰδανικὴ ὁμορφιά» πού μονάχα ἡ ἀρχαία τέχνη μπόρεσε νὰ πλησιάσει. Ἐπειδὴ ὁμως τὰ δείγματα τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς ἔχουν ἐξαφανιστεῖ, ἀπομένει ἡ μίμηση τῶν κανόνων τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς γλυπτικῆς. Μὲ βάση τὴ θεωρία αὐτὴ, ὁ Νταβίντ ἀνατρέπει τὶς ἀντιλήψεις πού ὑπῆρχαν ὡς τότε γιὰ τὸ σχέδιο, τὸ χρῶμα καὶ τὴ σύνθεσις. Στὸ Φραγκονάρ, λογουχάρη, τὸ σχέδιο παρέμενε ζωγραφικὸ καὶ συνθετικὸ. Τώρα γίνεται γλυπτικὸ καὶ ἀναλυτικὸ. Τὸ χρῶμα ἀποκτᾶ μιὰν αὐστηρὴ οὐδετερότητα, εἶναι λεῖο καὶ ἀποκλείει τὴν πάστα καὶ τὰ ἐφέ τῆς πινελιάς. Ἡ ὀργάνωσις τοῦ πίνακα βασίζεται σὲ πυραμιδοειδῆ σχήματα ἢ πέρνει τὸ σχῆμα τῆς ζωοφόρου. Οἱ κινήσεις εἶναι στατικὲς — ἀντίθετα ἀπ' ὅτι συμβαίνει μὲ τὸ Μπαρόκ — τὰ πρόσωπα παρουσιάζονται γυμνά ἢ ντυμένα μὲ οὐδέτερα ἐνδύματα σὲ τύπο χλαμύδας, οἱ ἐκφράσεις ἀποκτοῦν ἕναν ἀπρόσωπο χαρακτήρα, μιὰ γενικότητα. Συγχρόνως γίνεται μιὰ ἀξιολόγησις τῶν διαφόρων εἰδῶν τῆς ζωγραφικῆς. Οἱ ἱστορικὲς συνθέσεις ἐρχονται στὴν πρώτη μοίρα, μονάχα τὸ μυθολογικὸ τοπίο ἀποκτᾶ κάποια ἀξία, ἢ προσωπογραφία

εἶναι ἓνα κοινὸ εἶδος, ἄξιο γιὰ νὰ βγάξει ὁ καλλιτέχνης τὸ ψωμί του. Μεγαλόστομα κηρύγματα ὑποστηρίζουν τὶς ἀντιλήψεις αὐτές. Ὑψηλὸ περιεχόμενο, ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν πατρίδα καὶ τὴν ἀνθρωπότητα, ὁ θρίαμβος τῆς ἀρετῆς, κ.ο.κ.¹⁷

Παράλληλα μὲ τὸ γαλλικὸ κλασικισμὸ ἀναπτύχθηκε ἓνα παρόμοιο ρεῦμα καὶ ἀνάμεσα στοὺς Γερμανοὺς τῆς Ρώμης. Ἐκεῖνοι ὅμως δὲν εἶχαν τὴν τύχη νὰ φανερώσουν μεγάλες προσωπικότητες σὰν τὸν Νταβίντ. Ὁ Ραφαὴλ Μένγκς (1728 — 1779), ποὺ θεωρεῖται ὁ πιὸ ἄξιος κλασικιστὴς τοὺς ζωγράφος, δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ σὰν καλλιτεχνικὴ ἀξία μὲ τὸ Νταβίντ. Ἡ διαφορὰ εἶναι βασικὴ, γιὰτὶ ἐνῶ οἱ Γάλλοι φέρνουν μιὰν ἐπανάσταση, κυρίως στὶς τεχνικὲς ἀντιλήψεις, οἱ Γερμανοὶ ἀρκέστηκαν, σχεδὸν ἀποκλειστικά, στὴ μεταβολὴ τοῦ θέματος καὶ τοῦ διάκοσμου. Στὸ θεωρητικὸ πεδίο ἀπεναντίας ἔχουν νὰ παρουσιάσουν τὸ μεγάλο Βίνκελμαν ποὺ μὲ τὰ συγγράμματά του¹⁸ θέτει τὶς θεωρητικὲς βάσεις τοῦ δόγματος τῆς «ιδανικῆς ὁμορφιάς» καὶ καινούργια προβλήματα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης¹⁹.

Γύρω στὰ 1815, σὰν ἀντίδραση στὸ νεοκλασικὸ ρεῦμα, παρουσιάζεται ὁ ρομαντισμὸς. Εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο νὰ καθοριστεῖ ἡ φύση του, γιὰτὶ, σὲ μιὰ στενὴ ἔννοια, εἶναι ἓνα εἶδος μόδας ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ καὶ ξεκινάει ἀπὸ τὴ φιλολογία γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος, ἀκόμα καὶ στὴ θρησκεία καὶ τὴν πολιτικὴ. Σὲ μιὰν εὐρύτερη ὅμως ἔννοια, εἶναι μιὰ ψυχολογικὴ στάση, αἰώνια γνωστὴ ἀκόμα καὶ στὴν ἀρχαιότητα.

Στὴν τέχνη ἡ ἔκφραση τοῦ ρομαντισμοῦ τῶν Γάλλων εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ τῶν Γερμανῶν. Δὲν μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε στὴ λεπτομερειακὴ σύγκριση τῶν δυὸ ἐκδηλώσεων. Πάντως, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει μὲ τὸν κλασικισμὸ, στὴ Γαλλία ἡ ἀλλαγὴ στὸ θέμα καὶ τὸ περιεχόμενο συνοδεύεται καὶ μὲ μιὰν ἐπανάσταση στὴν τεχνικὴ (Ζερικώ, Ντελακρουά, κλπ.), ἐνῶ στὴ Γερμανία ἡ Σχολὴ τῶν Ναζαριαίων, ὁ Πέτρος Κορνελίου (1783 — 1867) ἢ ὁ Ὁβερμπερκ (1789 — 1869) μεταβάλλουν ἀπλῶς τὸ θέμα, ἐπιμένουν στὸ λυρικό, περιγραφικὸ στοιχεῖο, χωρὶς νὰ ἐμβαθύνουν στὸν ψυχολογικὸ παράγοντα. Ἡ μεγαλύτερη προσφορὰ τῶν Γερμανῶν παραμένει τὸ ρομαντικὸ τοπίο, ὅπου ὁ ποιητικὸς καὶ πνευματικὸς τόνος συνδέεται μὲ τὴ γενικότερη αἰσθαντικότητα τῆς φυλῆς τοὺς καὶ τὴν ἰδιαίτερη εὐαίσθησία τοὺς γιὰ τὴ φύση.

* * *

Ἐπιμείναμε στὶς δυὸ τάσεις ποὺ ἐπικράτησαν στὴν Εὐρώπη, στὰ πρῶτα πενήντα χρόνια περίπου τοῦ 19ου αἰῶνα, γιὰτὶ

τὸ ἀντίστοιχὸ τοὺς βρίσκουμε καὶ στὸν τόπο μας, κι ὄχι μονάχα, βέβαια, στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ, μὰ καὶ γενικότερα στὸ ὅλο πνευματικὸ καὶ ψυχολογικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς.

Ἡ καινούρια κοινωνία, ποὺ εἶχε σχηματιστεῖ γύρω ἀπὸ τὸ νεαρὸ βασιλιά Ὁθωνα, δὲν εἶχε ἐνιαία συγκρότηση. Οἱ ὀπλαρχηγοὶ καὶ οἱ καπετανεῖοι, ἀγωνιστὲς ποὺ προέρχονταν συνήθως ἀπὸ λαϊκὰ στρώματα, εἶναι ἀνθρώποι ἀπλοῖκοι ποὺ δὲν ἔχουν οὔτε τὴ μόρφωση, οὔτε τὴν κατάλληλη κατανόηση γιὰ νὰ εὐνοήσουν καὶ νὰ ὑποστηρίξουν μιὰ καινούρια μορφή τέχνης ποὺ θὰ ἔβγαινε ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ τῶν στοιχείων τῆς παράδοσης (βυζαντινὴ καὶ λαϊκὴ) μὲ τὶς σύγχρονες εὐρωπαϊκὲς τάσεις. Ἔτσι ἀπόμειναν οἱ μορφωμένοι καὶ οἱ πολιτικοί, Φαναριῶτες καὶ ἄλλοι, ποὺ εἶχαν σπουδάσει καὶ ζήσει στὴ Δύση καὶ ἦσαν φυσικὰ προετοιμασμένοι νὰ παραδεχτοῦν σὰν πρότυπο τὴν κάθε καλλιτεχνικὴ ἔκφραση ποὺ ἐπικρατοῦσε στὰ μεγάλα κέντρα τῆς Εὐρώπης.

Εἶδαμε πῶς γιὰ νὰ ἀντιμετωπιστοῦν οἱ ἀμεσες ἀνάγκες στοὺς διάφορους τομεῖς δὲν ὑπῆρχαν ντόπιοι ἔμπειροὶ τεχνίτες καὶ ζωγράφοι, καὶ ἔτσι ὑποχρεωτικά, ὁ Ὁθωνας προστρέχει σὲ ξένους. Βαυαροὶ καλλιτέχνες, κατὰ κανόνα, διδάσκουν στὴν πρώτη Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Βαυαροὶ ἐπίσης διακοσμοῦν τὰ μεγάλα τοιχογραφικὰ σύνολα τῶν Ἀνακτόρων καὶ τοῦ Πανεπιστημίου. Αὐτοί, ἐφόσον δὲν ὑπάρχουν ἄλλοι, ἀναλαμβάνουν τὶς ἰδιωτικὲς παραγγελίες. Εἶναι φυσικὸ, συνεπῶς, ξένοι πρὸς τὸν τόπο, τὴν αἴσθηση τοῦ λαοῦ μας καὶ τὴν δρασὴ του, νὰ μεταφέρουν ἀτόφιες καὶ τὶς «φράγκικες», ὅπως λέει ὁ Μακρυγιάννης, καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις. Εἶναι μιὰ ζωγραφικὴ ἔκφραση, ἐξάλλου, ποὺ γίνεται εὐπρόσδεκτη κ' ἔχει εὐνοϊκὴ ἀπήχηση στὴν τότε περιορισμένη, κλειστὴ κοινωνία τῶν «ὀλίγων», γιὰτὶ ἀνταποκρίνεται στὴ βαθύτερη ψυχολογικὴ κατάσταση ἐνὸς νέου κόσμου ποὺ ποθεῖ τὴν εἰρήνη, ποὺ αὐτοσυγκεντρώνεται, κάνει ὄνειρα γιὰ τὸ μέλλον, ἀναπολεῖ καὶ εἶναι περήφανος γιὰ ἓνα πρόσφατο ἥρωϊκὸ παρελθόν.

Οἱ πρῶτοι Ἕλληνες καλλιτέχνες πάνω στὰ ἴδια αὐτὰ χνάρια θὰ βαδίσουν. Στὰ ἔργα ποὺ μᾶς ἀφήσαν βλέπουμε πῶς ἐπικρατοῦν κυρίως ρομαντικὰ στοιχεῖα. Τὸ πέρασμα τοῦ κλασικισμοῦ ἐλάχιστα δείγματα ἀφήσε στὴ ζωγραφικὴ καὶ κάπως περισσότερα στὴ γλυπτικὴ. Ἀντίθετα ὁ νεοκλασικὸς ρυθμὸς ἐπιβάλλεται στὰ πρῶτα ἑλληνικὰ ἀρχιτεκτονήματα.

Ὁ ρομαντισμὸς, ἀφομοιώνοντας ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ κλασικισμοῦ, παρουσιάζεται στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ μὲ τὴ μορφή τοῦ «ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ». Ἡ νοσταλγία γιὰ τὰ περασμένα, ἡ μελαγ-

χολικὴ διάθεση, ἡ ἔξαρση καὶ ὑπογράμμιση τοῦ ἡρωϊκοῦ στοιχείου, ἀποτελοῦν τὰ κυριώτερα συστατικά του.

Ἀπὸ τὰ εἶδη ποὺ καλλιιεργήθησαν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, τὸ ἱστορικὸ κατέχει τὴν πρωτεύουσα θέση. Ὁ μαθητὴς τοῦ Καντὸύνη Διονύσιος Τσόκος, ποὺ ἦρθε μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση καὶ δούλεψε στὴν Ἀθήνα, ὁ Γεράσιμος Πιτζαμάνος (1787 - 1825), οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίτη, κυρίως ὁ μὴς ὁ Βρυζάκης, ἔχουν ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν ἀπεικόνιση σκηνῶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση καὶ μετὰ τὴν προσωπογράφηση τῶν ἀγωνιστῶν.

Στὸ σύνολό της ὅλη αὐτὴ ἡ παραγωγή δὲν παρουσιάζει ἔργα μεγάλης πνοῆς, οὔτε κανένα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὴν ἀξία της ὡς ἱστορικὸ τεκμήριο. Ἡ ἐπιτυχία της ὁμῶς ἦταν μεγάλη γιατί κολάκευε τὸ ἔμφυτο πατριωτικὸ αἶσθημα τοῦ Ἕλληνα. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε, ἀκόμα, πῶς οἱ ἄνθρωποι ποὺ δοκιμάστηκαν ἀπὸ τὸν Ἄγωνα, πικράθηκαν καὶ ἀπογοητεύτηκαν στὰ μετέπειτα χρόνια κι ἔβρισκαν στὴν ἱστορία τῶν περασμένων μιὰ παρηγοριὰ καὶ ἴσως μιὰν ἐλπίδα.

Ὁ κυριώτερος ἐκπρόσωπος τοῦ ἱστορικοῦ αὐτοῦ εἴδους ὑπῆρξε ὁ Θεόδωρος Βρυζάκης. Γεννήθηκε στὰ 1814 στὴ Θήβα. Τὸν πατέρα του τὸν εἶχαν κρεμάσει οἱ Τούρκοι καὶ μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση ὁ Καποδίστριας ἀνέλαβε τὴ μόρφωση τοῦ Θεόδωρου καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Εὐθύμιου. Τοὺς στέλνει στὸ ὄρφανοτροφεῖο τῆς Αἰγίνης καὶ μετὰ ἀπὸ 6 - 7 χρόνια ἔρχονται σὲ κάτι συγγενεῖς τους στὴν Ἀθήνα. Ὁ Βρυζάκης ἀρχισε νὰ ζωγραφίζει ἀπὸ νέος. Ὁ Θείριος, ποὺ στὸ μεταξύ εἶχε φτάσει στὴν Ἑλλάδα, τὸν προσέχει καὶ τὸν πέρνει μαζί του στὸ Μόναχο γιὰ νὰ ἀκολουθήσει μαθήματα στὴν ἐκεῖ Ἀκαδημία. Ἀφοῦ τέλειωσε τὶς σπουδές του, ἐπισκέπτεται τὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία καὶ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα. Ὁ Θείριος τὸν συμβουλεύει νὰ ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἄγωνα καὶ τὸν στέλνει στὰ 1848/50 στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ μελετήσει τὶς φυσιογνωμίες τῶν πολεμιστῶν καὶ νὰ περιοδεύσει τὶς διάφορες ἱστορικὲς τοποθεσίες. Ἐπιστρέφει στὸ Μόναχο, ὅπου ζωγραφίζει πολλοὺς πίνακες μετὰ θέματα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση, καὶ πεθαίνει ἐκεῖ στὰ 1878.

— Ὁ Βρυζάκης, ἂν καὶ Ἕλληνας στὴν καταγωγή καὶ ἔνθερος πατριώτης, παραμένει στὸ ἔργο του ξένος καὶ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα. Μεγαλωμένος στὸ Μόναχο, μετὰ βαυαροὺς δασκάλους, σκέφτεται καὶ βλέπει ὡς αὐτοὺς καὶ γυρίζοντας στὴν Ἑλλάδα ἀντικρύζει ἀνθρώπους καὶ γεγονότα μετὰ ξενικὰ μάτια. Γι' αὐτὸ κ' οἱ πίνακές του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα, δὲν ἔχουν τίποτα τὸ ἑλληνικὸ. Διάχυτα ρομαντικὰ στοιχεῖα, μιὰ στομφώδης μεγαληγορία, μιὰ νοσταλγικὴ ἀναζήτηση τοῦ παρελθόντος, ἀλληγορικὰ

σύμβολα μετὰ ἐνοχλητικὴ πεζότητα, ἐξωραϊστικὴ διάθεση τῶν προσώπων, ἀφύσικες στάσεις καὶ πομπώδεις κινήσεις, κρύο καὶ συμβατικὸ χρῶμα, περιγραφικὸ λεπτομερειακὸ σχέδιο, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ προσδίνουν στοὺς μεγαλοσχήμενες πίνακες τοῦ Βρυζάκη ἕνα παγερό, θεατρικὸ καὶ ἐπίσημο ὄφος.

Δὲ θὰ ἐπιμείνουμε στὸ ἔργο τῶν ἀδελφῶν Μαργαρίτη, γιατί ἐνῶ εἴμαστε καλὰ πληροφορημένοι γιὰ τὶς λεπτομέρειες τῆς ζωῆς τους, δὲ μᾶς βοηθοῦν νὰ μορφώσουμε γνώμη οἱ λιγοστοὶ πίνακες ποὺ μᾶς ἀπόμειναν. Κι' οἱ δυὸ σπούδασαν στὴν Ἰταλία τὴν ἐποχὴ τοῦ Καποδίστρια μετὰ τὴν ἐξοδα τοῦ Κράτους. Ὁ Φίλιππος μετὰ ἀπὸ τὶς ἐγκυκλοπαιδικές του σπουδές, ἐξακολούθησε στὴν Ἀκαδημία τῆς Ρώμης καὶ ἀφοῦ τέλειωσε κατέβηκε στὴν Ἑλλάδα ὅπου κατέλαβε τὸ 1837 τὴν πρώτη ἔδρα ζωγραφικῆς στὸ «Καλλιτεχνεῖον». Μετὰ τὸ 1862, φεύγει μετὰ τὸν Ὄθωνα, γιὰ νὰ ἐγκατασταθεῖ ὀριστικὰ στὸ ἐξωτερικόν. Ὁ ἀδελφός του Γεώργιος μετὰ ἀπὸ τὴν Ἰταλία σπουδάζει ζωγραφικὴ στὸ Παρίσι γιὰ νὰ κατέβει κι αὐτὸς στὴν Ἑλλάδα καὶ νὰ διοριστεῖ καθηγητὴς στὴ σχολὴ τῶν Εὐελπίδων. Ὅσο μπορούμε νὰ κρίνουμε, ἀπὸ τὰ σχέδια κυρίως τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ ἀπὸ ἐλάχιστους ἄλλους ζωγραφικοὺς πίνακες ποὺ ἔχουμε ὑπόψη μας²⁰, τὸ ἔργο τους δείχνει ἐπιδέξιους τεχνίτες ποὺ μποροῦν μετὰ πολλὴν εὐαισθησία καὶ λεπτότητα νὰ ἀποδώσουν τὴ ρεαλιστικὴ ἀκρίβεια ἐνός προσώπου ἢ μιᾶς σκηνῆς. Στὰ σχέδια εἶναι ἐξάλλου φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ Ἐνγκρ.

Τὸ δεύτερο εἶδος τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ἐπικράτησε στὰ χρόνια αὐτὰ καὶ ποὺ ὅσο περνάει ὁ καιρὸς καταλαμβάνει καὶ μεγαλύτερη θέση στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, εἶναι ἡ προσωπογραφία.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς παραπάνω ζωγράφους, ποὺ ὅλοι ἀσχολήθηκαν μετὰ τὸ εἶδος αὐτό, ἀξίζει ἰδιαίτερη μνεία ὁ Ἀνδρέας Κριεζῆς. Γνωρίζουμε ἐλάχιστα πράγματα γιὰ τὴ ζωὴ του. Γεννήθηκε στὴν Ὑδρα στὰ 1813²¹ καὶ ὀχι στὰ 1816 ὅπως ἀναφέρεται συνήθως—καὶ πέθανε στὰ 1880. Σπούδασε στὴ Γαλλία καὶ ἡ παραμονὴ του στὴ χώρα αὐτὴ ἐπηρεάσε τὴ δουλειά του. Δὲν μπορούμε νὰ κατατάξουμε τὸν Κριεζῆ σὲ σχολές ἢ τάσεις. Ἡ δουλειά του ἔχει ἕνα γερό ρεαλισμὸ καὶ μιὰν ἀνεση ποὺ δὲ συναντᾶμε σὲ κανέναν ἀπ' ὅσους ἀναφέραμε. Ἀποκτᾶει ὁμῶς μιὰν ἰδιαίτερη σημασία, γιατί εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ στρέφει τὴν προσοχὴ του κυρίως στὰ καθαρὰ ζωγραφικὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα. Τὸν ἀπασχόλησε ἰδιαίτερα τὸ χρῶμα, ποὺ τὸ δουλεύει σὲ πλατεῖες ἐπιφάνειες, ἀποφεύγοντας τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ τὴν ὑπερβολικὴ πλαστικότητα τῶν ὀγκῶν, καθὼς καὶ τὸ σχέδιο, ποὺ ἔχει συμπύκνωση

καί συνθετικότητα. Οι σπάνιες, για κείνη τὸν ἐποχή, αὐτὲς ἀρετές, μαζί με τὰ ἄλλα προτερήματα τῆς ζωγραφικῆς του, ἐπιτρέπουν νὰ θεωρήσουμε τὸν Κριεζῆ ὡς τὸν μεγαλύτερο ζωγράφο τῆς περιόδου αὐτῆς.

Στὴν προσωπογραφία διέπρεψε ἐπίσης καὶ μιὰ ἰδιαίτερη καλλιτεχνικὴ μορφή, πού, χρονικὰ τουλάχιστο, ἀνήκει μάλλον στὴν ἐπόμενη γενιά, γιατί πρέπει νὰ ἔχει γεννηθεῖ γύρω στὰ 1820 με 1830 καὶ ἔτσι τοποθετεῖται στὴν ἴδια περίπου περίοδο με τὸ Θείριο, τὸ Λάντσα, τὸν Ξυδιᾶ, τὸν Κουνελάκη καὶ τὸ Νικηφόρο Λύτρα. Θὰ ἐξετάσουμε ὁμῶς ἐδῶ τὸ ἔργο του γιατί εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, ὁ κυριώτερος ἐκπρόσωπος τῆς ρομαντικῆς προσωπογραφίας. Πρὶν ἀπὸ λίγον καιρὸ δὲ γνωρίζαμε οὔτε τὸ ὄνομά του, γι' αὐτὸ ἄλλοτε τὸν χαρακτηρίζαμε ὡς «ἀγνωστο κερκυραῖο», ἄλλοτε ὡς «ἀγνωστο ὕδραῖο». Πέρυσι ὁμῶς, χάρις σὲ μιὰ τυχαία ἀνακάλυψη²², διαπιστώνεται ὀριστικά, κατὰ τὴ γνώμη μας, πῶς πρόκειται γιὰ τὸν Ἰταλὸ ζωγράφο Φραγκίσκο Πίτζε πὺ κατάγεται, ὅπως ἀναφέρει ὁ ἴδιος, ἀπὸ τὸ Τυρόλο. Τὸν περιλαμβάνουμε ὁμῶς ἐδῶ γιὰ τοὺς λόγους πὺ προαναφέραμε. Πολλὰ στοιχεῖα γι' αὐτὸν δὲ γνωρίζουμε²³. Ξέρουμε πάντως πῶς δούλεψε στὴν Ὑδρα καὶ τὴ Σύρο στὰ μέσα περίπου τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ζωγράφησε τοὺς πρῶχοντες τῆς ἐποχῆς. Ἡ τοπικὴ λαϊκὴ παράδοση φαίνεται νὰ τοῦ εἶναι ξένη, πράγμα πὺ δὲ συμβαίνει, λογουχάρη, με τὸν Κριεζῆ²⁴. Αὐτὸ ὁμῶς πὺ ἐνδιαφέρει εἰδικότερα ἐδῶ εἶναι τὸ καθαρὰ ρομαντικὸ ὕφος τῆς ἐργασίας του. Ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὸν ἀρχαῖο κόσμο ἐκδηλώνεται στὰ φόντα με τοπίο, ὅπου διαγράφονται συχνὰ διάφορα ἀρχαιολογικὰ μνημεῖα ἢ κίνηση καὶ ἢ ἀνησυχία, στὶς ταραγμένες θάλασσες, στοὺς σκοτεινοὺς οὐρανοὺς, στὰ ἔρημα δέντρα καὶ στὰ μυστηριώδη βράχια ἢ νοσταλγικὴ διάθεση, στὴν ἔκφραση τῶν προσώπων καὶ στὰ ὄνειρόπολα, ρεμβαστικὰ μάτια. Κι ἂν θελήσουμε νὰ κάνουμε μιὰ σύγκριση με τοὺς ἑφτανήσιους, θὰ δοῦμε πῶς ἡ ἀπόσταση πὺ χωρίζει τὸν Πίτζε καὶ ὅλους τοὺς ρομαντικοὺς προσωπογράφους ἀπὸ τὸν Κουτούζη ἢ τὸν Καντούνη, λογουχάρη, εἶναι τεράστια. Ἡ προσπάθεια, πράγματι, νὰ εἰσχωρήσει στὴν ψυχολογία τοῦ ἀτόμου εἶναι μηδαμινή. Οἱ ρομαντικοὶ κάτορθῶνουν νὰ δώσουν ὅλες τὶς ἐξωτερικὲς ἐκεῖνες λεπτομέρειες πὺ θὰ δημιουργήσουν τὴν ἀτμόσφαιρα πὺ ἐπιδιώκουν. Ἐτσι τὸ ἐξωραϊσμένο πρόσωπο παραμένει κλειστὸ, ἀμέτοχο, ἐκφράζει μιὰ συμβατικὴ οὐδετερότητα πὺ δὲν ἐπιτρέπει νὰ διακρίνουμε τὶς βαθύτερες συγκινήσεις ἢ τὰ πάθη τοῦ ἀτόμου πὺ θὰ μᾶς ἀποκαλύψουν καὶ τὴν πραγματικὴ του προσωπικότητα.

Ἡ τοπιογραφία σὰν ἀνεξάρτητο εἶδος

δὲν εὐδοκίμησε στὴ ρομαντικὴ περίοδο, ἀντίθετα ἀπὸ ὅτι συνέβη στὴ Γερμανία κυρίως. Πιθανὸν γιὰτὶ ὁ παράγοντας τῆς ἐπικαιρότητας, πὺ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους λόγους τῆς ἐπιτυχίας στὴ ζωγραφικὴ με ἱστορικὰ θέματα καὶ στὴν προσωπογραφία, ἐπισκίαζε τὴ φυσιολατρεία. Ἴσως ἀκόμα γιὰτὶ ἡ ἀγάπη πρὸς τὴ φύση δὲν εἶχε γίνει συνείδηση σὲ μιὰ κοινωνία πὺ τὸν περισσότερο χρόνο τὸν κατανάλωνε μέσα στὸν κλειστὸ χῶρο τῶν σαλονιῶν παρά στὸ ὑπαιθρο. Γι' αὐτὸ στὴν πρώτη αὐτῆς περίοδο τῆς ἐλληνικῆς τέχνης συναντᾶμε μονάχα τὸ ὄνομα τοῦ Γρηγορίου Σούτζου, πὺ γι' αὐτὸν δὲ γνωρίζουμε σχεδὸν τίποτα. (Δούλεψε στὰ μισὰ περίπου τοῦ 19ου αἰῶνα καὶ ἀπέδωσε με εὐαισθησία καὶ ρομαντικὴ νοσταλγία κλασικὰ κυρίως τοπία ἀρχαιολογικῶν χώρων.) Ἐνῶ ὁμῶς τὸ τοπίο δὲν καλλιεργήθηκε σὰν αὐτοτελὲς εἶδος, τὸ συναντᾶμε πολὺ συχνὰ σὲ ἱστορικὲς συνθέσεις ἢ σὰ φόντο στὶς προσωπογραφίες, ὅπου καθὼς ἀναφέραμε καὶ πὺ πάνω, διατηρεῖ ὅλα τὰ διακριτικὰ τοῦ ρομαντισμοῦ. Κ' ἐνῶ στὰ τοπία τοῦ Σούτζου νιώθουμε μιὰν ἡρεμία καὶ μιὰν ἀκίνησια πὺ μεταδίνουν τὰ ἀχνὰ, λεπτὰ χρώματα, οἱ ὀριζόντιες γραμμὲς, ἢ λογικὴ γεωμετρικὴ διάταξη τῶν κτηρίων, τὰ τοπία πὺ θὰ χρησιμεύσουν σὰ δεύτερο ἐπίπεδο στὶς ἱστορικὲς συνθέσεις τοῦ Βρυζάκη, λογουχάρη, ἢ τοῦ Πίτζε, ἔχουν πάθος, ἀνησυχία καὶ δραματικὴ κίνηση.

* * *

Τὴν πρώτη αὐτῆς γενιά τῶν ἐλλήνων ζωγράφων — ὅσων δηλαδὴ γεννήθηκαν ἀνάμεσα στὰ 1810 καὶ 1815 περίπου — διαδέχτηκε μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ ἄξιους συνήθως καλλιτέχνες πὺ, κατὰ κανόνα — ἀντίθετα ἀπ' ὅτι συνέβαινε με τοὺς προηγούμενους πὺ εἶχαν ἀναπτυχθεῖ καλλιτεχνικὰ σὲ διάφορα εὐρωπαϊκὰ κέντρα — φέρουν ὡς κύριο χαρακτηριστικὸ στὴν ἐργασία τους τὴν κληρονομία τοῦ γερμανικοῦ ρομαντισμοῦ, δεμένη με πολλὰ ἀκαδημαϊκὰ στοιχεῖα. Εἶναι ἡ γενιά τοῦ Ἀριστείδη Οἰκονόμου, τοῦ Κουνελάκη, τοῦ Νικηφόρου Λύτρα, τοῦ Βολανάκη, τοῦ Γύζη, τοῦ Πανταζῆ, τοῦ Ἀλταμούρα, κ. ἄ. Ὅλοι τους σπούδασαν καὶ ἔζησαν πολλὰ χρόνια στὸ ἐξωτερικὸ καὶ γύρω στὰ 1870, εἶναι ἀπὸ 18 ὡς 38 χρονῶ, δηλαδὴ σχεδὸν ὅλοι εἶναι ὄριμοι καὶ ἔχουν κατασταλάξει σὲ μιὰν ὀρισμένη ζωγραφικὴ ἀντίληψη.

Χαρακτηριστικὴ διαπίστωση γιὰ τὴν ἐποχὴ εἶναι ἡ ἀλλαγὴ πὺ παρατηροῦμε στὰ θέματα, στὶς παραστάσεις πὺ ζωγραφίζουν. Σπάνιοι εἶναι οἱ πίνακες πὺ ἀπεικονίζουν σκηνὲς ἀπὸ τὸν Ἀγῶνα ἢ πολεμικὰ γεγονότα. Μειώνεται ἐπίσης τὸ

ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν προσωπογραφία, πιθανὸν χάρις στὴ διάδοση τῆς φωτογραφίας. Βλέπουμε ἔτσι ἄλλα θέματα νὰ παίρνουν τὸ προβάδισμα. Ἡ ἠθογραφικὴ ρωπογραφία, μὲ γραφικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, αἰσθηματικὲς ἀλληγορίες, εἰκόνες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ· τὸ τοπίο, ἐπίσης, ἕνα τοπίο ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀποδώσει τὸ χαρακτήρα τοῦ τόπου, μὰ ποὺ σταμάτησε μονάχα στὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, στὸ γαλάζιο οὐρανὸ, στὸ κίτρινο φῶς, στὴ γίδα καὶ τὸ βοσκό· ἡ θαλασσογραφία, ποὺ καλλιιεργήθηκε ὄχι μονάχα σὰν αὐτοτελὲς εἶδος μὰ καὶ σὰν πλαίσιο ἱστορικῶν θεμάτων· τέλος παρουσιάζεται ἡ νεκρὴ φύση, τὰ ἀψυχα ἀντικείμενα ποὺ ἀρχίζουν νὰ προσελκύουν τὸ ἐνδιαφέρον ὀρισμένων ζωγράφων.

Ἀπὸ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ ἀλλαγὴ στὴν εἰκονογραφία μποροῦν νὰ βγοῦν δυὸ γόνιμα συμπεράσματα. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ θέματος ἔρχεται σὰν ἐπακόλουθο στὴ μεταβολὴ ποὺ παρατηρεῖται στὶς προτιμήσεις καὶ γενικότερα στὶς ἀντιλήψεις τοῦ κοινοῦ. Στὸ διάστημα τῆς Τουρκοκρατίας καὶ στὰ χρόνια τοῦ Ἀγῶνα, ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἐπικρατοῦσε γιατί ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἔβρισκε στὴ θρησκεία ἕνα ἠθικὸ ἔρεισμα, τόσο στὴν πάλη του γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς φυλῆς, ὅσο καὶ σὰν ἠθικὸ σύμβολο γιὰ τὴν καταπολέμηση τοῦ Τούρκου δυνάστη. Μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση, τὸ ἱστορικὸ θέμα παίρνει τὸ προβάδισμα, τόσο στὴ λαϊκὴ ζωγραφικὴ (Παναγιώτης Ζωγράφος) ὅσο καὶ στὴν ἐπίσημη τέχνη, γιατί αὐτὸ ἐκπροσωπεῖ τὸ ἠρωϊκὸ πνεῦμα μιᾶς κοινωνίας ποὺ πέρνοντας παράδειγμα ἀπὸ τὰ μεγαλουργήματα τοῦ παρελθόντος, βαδίζει μὲ τὴν ἐλπίδα ἑνὸς καλλίτερου μέλλοντος. Τόσο τὸ θρησκευτικὸ ὅσο καὶ τὸ ἱστορικὸ εἶδος, ἔχουν ἕνα «ὑψηλὸ» ἰδανικὸ καὶ ἀνταποκρίνονται στὶς ἐπιδιώξεις ἑνὸς κόσμου μὲ ἰδεαλιστικὲς ἀντιλήψεις. Ἀντίθετα, στὴν περίοδο ποὺ ἐξετάζουμε, τὰ θέματα ποὺ ἔχουν τὸ προβάδισμα εἶναι «κοινὰ». Ἡ καθημερινὴ ζωὴ, τὸ θέαμα τοῦ γνώριμου τοπίου, ἡ εἰκόνα τοῦ ταπεινοῦ ἀνθρώπου στὴ δουλειά του, εἶναι ἐνδεικτικὰ μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἔχει σχηματιστεῖ μέσα σὲ διαφορετικὸ πνευματικὸ κλίμα, μὲ διαφορετικὲς ἐπιδιώξεις. Ὁ θετικισμὸς ποὺ ἐπικρατεῖ ἀπαιτεῖ καὶ μιὰ ρεαλιστικότερη ἀντίληψη στὴν τέχνη.

Σὰν ἐπακόλουθο στὴ μεταβολὴ τῶν προτιμήσεων τοῦ κοινοῦ, παρατηροῦμε καὶ μιὰν ἀλλαγὴ στὸν προορισμὸ τῆς ζωγραφικῆς. Στὶς προηγούμενες ἐποχές, ὁ σκοπὸς τῆς ἦταν ἀφηγηματικὸς καὶ διδακτικὸς. Οἱ ἐκκλησιαστικὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λατρευτικὸ τους περιεχόμενον, ἀποτελοῦσαν καὶ μιὰν εὐγλωττὴ ἐπεξήγηση τῆς ζωῆς καὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας ἢ τῶν Ἁγίων, στοὺς ἀγράμματους, συνήθως, πι-

στούς. Διδακτικὸ σκοπὸ ἐξυπηρετοῦσαν ἐπίσης οἱ τοιχογραφίες ἢ οἱ πίνακες μὲ ἱστορικὰ θέματα. Τώρα ὁμως ὁ ζωγράφος δὲν ἀποτείνεται στοὺς πολλούς, ἀλλὰ σὲ λιγοστοὺς ἀνθρώπους μὲ ἐκλεκτικὸ γούστο. Τὸ μέγεθος τῶν πινάκων ἔχει περιοριστεῖ καὶ βασιλεύει ἀντὶ τῆς τοιχογραφίας, τὸ ἔργο τοῦ καβαλέτου, ποὺ προορίζεται νὰ διακοσμήσει μιὰ περιορισμένη ἐπιφάνεια κ' ἕνα μικρὸ, κλειστὸ χῶρο. Ἀπὸ διδακτικὸς συνεπῶς ὁ σκοπὸς μεταβάλλεται περισσότερο σὲ διακοσμητικὸ μὲ μιὰ στενὴ ἔννοια, κοσμητικὸ δηλαδή στοιχεῖο στὸ περιβάλλον ὅπου ζεῖ ὁ ἀστὸς.

Τὰ αἴτια τῆς βαθεῖας αὐτῆς μεταβολῆς μποροῦμε εὐκολὰ νὰ τὰ ἀνακαλύψουμε στὴν κοινωνικὴ ἀνακατάταξη ποὺ παρατηροῦμε σ' αὐτὴ τὴν περίοδο καὶ στὰ γεγονότα ποὺ χάραξαν τὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ὁ Χαρ. Τρικούπης μὲ μιὰ προοδευτικὴ ὁμάδα πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ νέων ποὺ προέρχονται συνήθως ἀπὸ τὰ λαϊκὰ στρώματα, θὰ δώσει καινούρια τροπὴ στὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ὅσο προχωροῦμε στὸ χρόνο, ἡ νέα ἀστικὴ τάξη εἶναι ἐκείνη ποὺ θὰ πάρει τὸ προβάδισμα πάνω στὴν παλιὰ περιορισμένη ὀλιγαρχία καὶ θὰ ἐπηρεάσει ἕμμεσα καὶ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ. Μὲ τίς ἀντιλήψεις τῆς μεγαλώνει καὶ ἡ νέα γενεὰ τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ βρίσκουν τὸ ἀντίκρουμά τους σὲ παρόμοιες καλλιτεχνικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἐπιδιώξεις ποὺ φέρνουν ἀπὸ τὴ Δύση.

Ὁ αἰσθηματισμὸς, ἡ τάση πρὸς τὴν ὀνειροπόληση, ἡ μελαγχολικὴ ἐπιστροφή πρὸς τὰ περασμένα, ἀφησαν ἔτσι σιγὰ-σιγὰ τὴ θέση τους σὲ ἄλλες πιὸ θετικὲς ἀξίες. Ὅπως ὁ ἀστὸς ἀντιμετωπίζει μὲ ρεαλισμὸ τὰ γεγονότα, ἄλλο τόσο κι ὁ ζωγράφος τὸν αἰσθητὸ κόσμον. Ἡ εἰκονογραφία γιὰ νὰ γίνῃ εὐπρόσδεκτη στὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται καὶ νὰ κολακεύει, ὡς ἕνα ὀρισμένο βαθμὸ, τίς προτιμήσεις τῆς. Ἡ ζωὴ γιὰ τὸν ἀστὸ τοῦ 1875)80 εἶναι εὐχάριστη. Ζεῖ σ' ἕνα ἀνετο σπίτι, ἔχει οἰκογένεια, σοβαροὺς κοινωνικοὺς θεσμούς, ἀποφεύγει ὅ,τι μπορεῖ νὰ τοῦ διαταράξει τὴν ἡρεμία αὐτῆ ποὺ μὲ τόσους κόπους ἀπόκτησε, ἀποστρέφεται τοὺς ἠρωισμούς, τίς ταραχές, τὰ ρομαντικὰ πάθη. Ἐνας πίνακας γιὰ νὰ τὸν θέλξει πρέπει νὰ ἔχει μιὰ στενὴ συγγένεια, τόσο στὸ θέμα ὅσο καὶ στὴν τεχνικὴ, μὲ τὰ ἰδανικὰ του αὐτά. Καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς δὲν τὸν ἀπογοήτευσαν. Οἱ παραστάσεις τοῦ θύμιζαν οἰκείες σκηνές, τοπία ἢ ἀντικείμενα ποὺ ἀγαποῦσε. Τὸ χρῶμα εἶναι εὐάρεστο, συμβατικὸ, λεῖο. Τὸ σχέδιο ἔχει μιὰ φαινομενικὴ, ἐξωτερικὴ ἀκρίβεια, ἀναλύει καὶ περιγράφει τίς ἀπειρες λεπτομέρειες μεταβολῆς τοῦ περιγράμματος. Τὴ φωτοσκίαση, ποὺ θὰ ἀποδώσει τὴν ἀναγλυφικότητα τῶν

δγκων, τὴν ἔχουν ὑψώσει σὲ δεξιοτεχνία.

Σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχὲς αὐτὲς δούλεψαν οἱ περισσότεροὶ ζωγράφοι. Μερικοί, χάρι στοὺ προσωπικὸ τους ταλέντο, ξεπέρασαν τὰ στενὰ αὐτὰ ὄρια καὶ μᾶς ἀφῆσαν πίνακες ποὺ ἀξίζουν κάθε ἐγκώμιο. Οἱ περισσότεροὶ δὲν μπόρεσαν ὄχι μονάχα νὰ προχωρήσουν πέρα ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τους, μὰ οὔτε καὶ νὰ συγχρονιστοῦν ἀκόμη μὲ τὴν καινούρια πνοὴ ποὺ ἐπικρατοῦσε σὲ πρωτοποριακὰ κέντρα σὰν τὸ Παρίσι. Κρίνοντας ἀντικειμενικά, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς κανένας δὲ διακρίθηκε σὲ παγκόσμια κλίμακα²⁶. Ἐνας ἀπὸ τοὺς σοβαροὺς λόγους ποὺ συνετέλεσαν οὐσιαστικά ὥστε νὰ μειωθεῖ τὸ κύρος τῶν τότε ζωγράφων καθὼς καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς προσωπικότητάς τους, εἶναι ἀσφαλῶς ἡ βαρεῖα κληρονομία ποὺ τοὺς ἀφῆσε ἡ διδασκαλία τοῦ Μονάχου. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε πὼς στὸ 19^ο αἰῶνα ἡ Γερμανία δὲν πρόσθεσε τίποτα στὴν παγκόσμια πορεία τῆς τέχνης. Οἱ κυριώτεροι ἐκπρόσωποι τῆς καὶ οἱ σχολῆς τους ἀποτελοῦσαν μιὰν ἐπαρχιακὴ καὶ καθυστερημένη, πολλὰς φορὲς, ἀντανάκλαση τῶν πρωτοποριακῶν ρευμάτων τοῦ Παρισιοῦ. Εἶναι φυσικὸ λοιπὸν καὶ οἱ μαθητὲς νὰ ἀκολουθήσαν, στὴν καλλίτερη περίπτωση, τὴν ἴδια τύχη τῶν δασκάλων. Ἐκτὸς ἀπὸ αὐτὸ ὅμως, πρέπει νὰ ἀναγνωρίσουμε ἐπίσης, πὼς ἂν ὑπῆρχε μιὰ πραγματικὴ ἰδιοφυΐα ἀνάμεσά τους, θὰ εἶχε ἀσφαλῶς ἐπιβληθεῖ σὲ παγκόσμια κλίμακα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ περιβάλλον, κληρονομίες, σχολῆς ἢ τάσεις.

Συνεπῶς, πρέπει μέσα στὰ σχετικὰ αὐτὰ πλαίσια νὰ ἐξετάσουμε τὸ ἔργο τους. Χρονολογικά, ἂν ἐξαιρέσουμε τὸν Κουνελάκη, ὁ πρῶτος μεγάλος δάσκαλος τῆς ἐποχῆς εἶναι ὁ Νικηφόρος Λύτρας. Γεννήθηκε στὰ 1832 στὸν Πύργο τῆς Τήνου καὶ σπούδασε ζωγραφικὴ στὸ «Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν» μὲ δασκάλους τὸ Θείριο καὶ τὸ Ραφαὴλ Τσέκολι. Ἀφοῦ τέλειωσε στὴν Ἀθήνα φεύγει γιὰ τὸ Μόναχο, ὑπότροφος τοῦ Ὄθωνα καὶ ἀκολουθεῖ μαθήματα στὸ ἐργαστήρι τοῦ Πιλότυ, στὴν ἐκεῖ Ἀκαδημία. Γυρίζει στὴν Ἑλλάδα στὰ 1866 καὶ διορίζεται καθηγητὴς στὴ Σχολή. Γιὰ ἕνα διάστημα ἀναλαμβάνει καὶ τὴ διεύθυνσή της. Πέθανε στὴν Ἀθήνα στὰ 1904.

Ὁ Λύτρας χαρακτηρίστηκε ὡς «πατέρας τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς», κι αὐτὸς εἶν' ἕνας τίτλος ποὺ ἡ ἀπόσταση καὶ ἡ κάπως προσεκτικότερη καὶ ἀντικειμενικὴ μελέτη τοῦ ἔργου του μᾶς κάνει νὰ θεωρήσουμε μᾶλλον ὑπερβολικό. Ἄν, ὅπως ὁ Γύζης, εἶχε ἀποφασίσει νὰ παραμείνει στὸ ἐξωτερικό, ἴσως οἱ μεγάλες ἱκανότητες καὶ τὰ προτερήματά του, νὰ εἶχαν ἀναπτυχθεῖ κι' ἔτσι νὰ εἶχε καταλάβει μιὰν ἀξιοζήλευτη θέση στὸ διεθνὴ καλλιτεχνικὸ στίβο. Δυστυχῶς, στὸ ὑποχρεωτικὰ περιορισμένο ἑλληνικὸ περιβάλλον, οἱ δυνατό-

τητές του παρέμειναν ἀνεκμετάλλευτες. Ἦταν ἕνας ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητος ζωγράφος, προικισμένος μὲ ἔμφυτο γούστο καὶ πολλὰς ζωγραφικὲς ἀρετὲς ποὺ μποροῦμε μὲ μεγαλύτερη ἀνεση νὰ ἐκτιμήσουμε κυρίως στὶς προσωπογραφίες, ὅπου ἡ τέχνη του φθάνει στὸ πιὸ ὀλοκληρωμένο τῆς σημεῖο. Δουλεῖ μὲ κάποιαν ἐλευθερίαν στὴν τεχνικὴ, μὲ μεγάλες, πλατεῖες, κοφτερὲς πινελιές, ποὺ καθορίζουν τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ προσδίνουν μιὰν ἀνεση στὴν ὅλη σύνθεση. Ἐχει μιὰν ἐξαιρετικὴ ἐκλεκτικότητα στὶς χρωματικὲς ἀρμονίες, τελειότητα καὶ δύναμη στὸ σχέδιο. Μαζὶ μὲ τὴν ἀνεκδοτολογία ποὺ ὑπάρχει στοὺς ἀφθονοὺς ἠθογραφικοὺς πίνακες καὶ στὰ συμβολικά του ἔργα, εἶναι φανερὴ ἡ προσπάθεια ποὺ καταβάλλει γιὰ νὰ δώσει ἕνα ὅσο γίνεται ἑλληνικότερο χαρακτήρα στὰ θέματά του. Ἡ προσπάθεια ὅμως αὐτὴ σταματᾷ στὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, στὴ θεματολογία, στὸ ἔνδυμα στὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα. Τὰ βαθύτερα χαρακτηριστικὰ τῆς φυλῆς ἢ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου τοῦ ἔχουν διαφύγει, γι' αὐτὸ καὶ παραμένει ἕνας μεγάλος, μὰ συμβατικὸς δάσκαλος, Ἡ προσφορά του ἦταν ἀσφαλῶς σημαντικὴ, οἱ προθέσεις του μεγάλες, μὰ δὲν μπόρεσαν ὅμως νὰ ὀλοκληρωθοῦν καὶ νὰ ἀνοίξουν ἕναν πραγματικὰ καινούριο δρόμο.

Ὁ δεύτερος ζωγράφος τῆς τριανδρίας τοῦ Μονάχου, εἶναι ὁ Κωνσταντῖνος Βολανάκης. Γεννήθηκε στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης στὰ 1839 καὶ ἀφοῦ τέλειωσε τὶς ἐγκυκλοπαιδικὲς του σπουδὲς ἔφυγε γιὰ τὴν Τεργέστη, ὡς λογιστὴς στὴν ἐπιχείρηση ἑνὸς συγγενῆ του. Ὁ συγγενὴς του αὐτός, ὁ Ἀφεντούλης, πολὺ γρήγορα διαπιστώνει πὼς ὁ νεαρὸς Βολανάκης ἔχει καλλιτεχνικὴ φλέβα καὶ μὲ ἐξοδὰ του τὸν στέλνει νὰ σπουδάσει στὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου. Γυρίζει στὴν Ἑλλάδα στὰ 1884 καὶ διορίζεται καθηγητὴς στὴν ἐδῶ Σχολή. Πέθανε στὸν Πειραιᾶ στὰ 1907.

Ὁ Βολανάκης εἶναι σχεδὸν ἀποκλειστικὰ θαλασσογράφος. Πρῶτος ἔχει ἀσχοληθεῖ μὲ τὸ εἶδος αὐτὸ στὴ χώρα μας, ἂν ἐξαιρέσουμε τὸν Ἀἰβαζόφσκυ ποὺ ἦταν ξένος, μὰ ποὺ δούλεψε ὅμως ἀρκετὰ στὴν Ἑλλάδα. Ἀργότερα ὁ Ἰωάννης Ἀλταμούρας καὶ ὁ Βασίλης Χατζῆς εἰδικεύτηκαν κι αὐτοὶ μ' ἐπιτυχία στὴ θαλασσογραφία.

Μὲ τὰ ἄλλα εἶδη ὁ Βολανάκης σχεδὸν δὲν ἀσχολήθηκε. Ἐλάχιστες εἶναι οἱ προσωπογραφίες ποὺ ἀφῆσε, καθὼς καὶ οἱ ἄλλες συνθέσεις, ὅπως τὸ περίφημο «Τσίρκο» τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης. Τὰ θαλασσινὰ ἔργα τοῦ Βολανάκη περιλαμβάνουν ναυμαχίες, θαλασσινὰ τοπία, ἀκτὲς μὲ βάρκες, λιμάνια, κλπ. Ἀγαποῦσε ἰδιαίτερα τὶς ἡρεμὲς θάλασσες, τοὺς γραφικοὺς κολπίσκους τῆς Πειραικῆς, μὲ τὶς ψαρόβαρκες, ὅπου προβάλλουν μικρὲς ἀνθρώπινες

μορφές που προσθέτουν μιὰ ζεστή νότα στὸ τόπιό. Ὅπως οἱ Ὀλλανδοὶ ἔτσι κι ὁ Βολανάκης, ἀφιερώνει τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ πίνακα στὴν ἀπεραντώσυνή τοῦ οὐρανοῦ, ἐνὸς οὐρανοῦ ποὺ διηγεῖται τὶς ποικίλες μεταλλαγές τῆς ἡμέρας, σὲ κλιμακωτὰ γαλάζια, ροδαλά καὶ χρυσαφιά. Κανεὶς ὅπως αὐτὸς δὲν μπόρεσε νὰ ἀφηγηθεῖ μὲ τόση πυκνότητα καὶ λυρισμὸ τὸ τραγούδι τῆς ἑλληνικῆς θάλασσας, τὴν ἀνεξάντλητη ποικιλία τῆς, τῆ σαγηνευτικῆς γοητείας τῆς. Οἱ ἐξαιρετικὲς, καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀρετὲς τοῦ Βολανάκη γίνονται ἀκόμα πιὸ ἐκδηλές σὲ πίνακες σὰν τὸ «Τσίρκο», ὅπου ἐλευθερώνεται ἀπὸ τὰ ρεαλιστικὰ δεσμὰ καὶ μὲ ἓνα ποιητικὸ τόνο προαναγγέλλει τὸν ἔμπρεσσιονισμό. Θὰ ἀξίζε νὰ μελετηθεῖ μὲ περισσότερη προσοχὴ τὸ ἔργο τοῦ γιὰ νὰ ἐξακριβωθεῖ ἡ πορεία τῆς δουλειᾶς του, ποὺ στὴν καινούρια αὐτὴ τεχνικὴ τὸν τοποθετεῖ σὰν πρόδρομο τῶν νεωτέρων τάσεων.

Πολλὰ ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα τοῦ Βολανάκη εἶναι σὲ κατώτερο ζωγραφικὸ ἐπίπεδο ἀπὸ τὴ συνηθισμένη ἐργασία του. Πράγματι, κάτω ἀπὸ τὴν πίεση τῶν καθημερινῶν ἀναγκῶν, ὑποχρεωνόταν συχνὰ νὰ φτιάχνει πίνακες τῆς σειρᾶς. Ὁ ἄνθρωπος ποὺ εἶχε γνωρίσει τὶς μεγαλύτερες τιμὲς στὸ Μόναχο καὶ τὴ Βιέννη, κατέληξε πολλές φορές, γιὰ νὰ ζήσει, νὰ δουλεύει μεροκάματο σὲ ἓναν Πειραιώτη κορνιζᾶ.

Τὴν ἀδίκη αὐτὴ τύχη ἴσως νὰ φοβήθηκε κι ὁ Νικόλαος Γύζης — ἡ μεγαλύτερη μορφή τῆς περιόδου αὐτῆς — καὶ παρέμεινε στὴ Γερμανία. Τηνιακὸς κι αὐτός, ὅπως καὶ τόσοι ἄλλοι καλλιτέχνες, γεννήθηκε στὰ 1842. Σπούδασε ἀρχικὰ στὴν ἐδῶ Σχολὴ καὶ μετὰ ἀπὸ ἀρκετὰ χρόνια, ἀφοῦ τέλειωσε, τὸ Ἰδρυμα τῆς Παναγίας τῆς Τήνου τὸν στέλνει μὲ ὑποτροφία στὸ Μόναχο. Στὴν ἐκεῖ Ἀκαδημία δουλεύει στὸ ἐργαστήρι τοῦ Πιλότυ καὶ οἱ καθηγητὲς του προσέχουν τὴν ἐξαιρετικὴ του ἐπίδοση. Πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του ἐπαινοῦνται καὶ βραβεύονται σὲ διάφορες ἐκθέσεις. Ὑστερα ἀπὸ ἕξη χρόνια, ἐπιστρέφει στὴν Ἀθήνα μὲ τὴν ἐλπίδα πὼς θὰ μπορέσει νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Ἑλλάδα. Καταλαβαίνει ὅμως πὼς οἱ προσπάθειές του εἶναι μάταιες καὶ πικραμένος, μετὰ ἀπὸ ἓνα σύντομο ταξίδι στὴ Μικρασία, ἐγκαταλείπει ὀριστικὰ τὴν Ἑλλάδα γιὰ τὸ Μόναχο. Δουλεύει ἀδιάκοπα καὶ ὅσο περνοῦν τὰ χρόνια τὸ ἔργο του ἀναγνωρίζεται. Στὰ 1882 διορίζεται καθηγητὴς στὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου. Στὰ 1895 γυρίζει γιὰ λίγο στὴν Ἀθήνα ὅπου τοῦ γίνεται θριαμβευτικὴ ὑποδοχή. Πέθανε στὸ Μόναχο στὰ 1901.

Ὁ Γύζης εἶναι ὁ πιὸ προικισμένος ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου. Ἡ ζωγραφικὴ του ὅμως παραμένει μέσα σὲ ὀρισμένα ἀκαδημαϊκὰ πλαί-

σια κλειστὰ στὶς μεγάλες ἀναταραχές ποὺ εἶχαν ἀλλάξει τὴν πορεία τῆς τέχνης στὴ Γαλλία καὶ ἀρχίζαν νὰ ἐπηρεάζουν καὶ γερμανοὺς δασκάλους σὰν τὸν Τσούγκελ καὶ τὸ Λίμπερμαν, ποὺ εἶχαν ἤδη προσανατολίσει τὴ δουλειὰ τους πρὸς τὶς ἐπιτεύξεις τοῦ γαλλικοῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ. Παρ' ὅλη τὴ μεγάλη του εὐαισθησία δὲν μπόρεσε νὰ διακρίνει τοὺς δρόμους ποὺ ἀνοίγε στὴν τέχνη ἢ καινούργια ἐπανάσταση καὶ μένει μᾶλλον συντηρητικὸς στὴν καλλιτεχνικὴ ἔκφραση. Ὁ Γύζης ἐπιδόθηκε σχεδὸν σὲ ὅλα τὰ εἶδη τῆς ζωγραφικῆς, στὴν προσωπογραφία, τὴ ρωπογραφία μὲ ἀπειρες ἠθογραφικὲς καὶ χιουμοριστικὲς λεπτομέρειες, στὴ νεκρὴ φύση, ὅπου μὲ ἀγάπη καὶ ρεαλιστικὴ ἀκρίβεια ἀπεικόνισε τὰ ἀψυχα ἀντικείμενα, τέλος σὲ μεγάλες διακοσμητικὲς συνθέσεις μὲ ἀλληγορικὲς ἢ θρησκευτικὲς παραστάσεις. Στὸ εἶδος αὐτό, κυρίως, ἔδωσε ὅλο τὸ μέτρο τῆς δουλειᾶς του καὶ τὸ ἰδεολογικὸ του πιστεύω. Εἶναι οἱ ἀρχές ποὺ πρεσβεύει ὅλη ἡ γενιά του, ποὺ μέσα ἀπὸ τὸ πρῖσμα τῆς πραγματικότητας, διατηρεῖ ὅλη τὴν ἰδεαλιστικὴ διάθεση. Ἡ διάθεση αὐτὴ φτάνει ὡς τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἓνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους τῆς ἐκπρόσωπους εἶναι ὁ Παρθένης. Ὁ Γύζης ἂν παραμένει μέγας, ἀκόμα καὶ στὰ δικά μας μάτια, δὲν εἶναι βέβαια οὔτε γιὰ τὸ περιεχόμενό του, οὔτε γιὰ τὶς παραστάσεις ποὺ τόσο μακριὰ βρίσκονται ἀπὸ τὴ δική μας δραση καὶ εὐαισθησία. Αὐτὸ ποὺ θαυμάζουμε συνεπῶς σ' αὐτὸν εἶναι οἱ ἐξαιρετικὲς τεχνικὲς του ἱκανότητες, εἶναι ἡ γραμμὴ, τὸ χρῶμα, ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τῶν συνθέσεων. Ἐνα σχέδιο μὲ ἀπόλυτη διαύγεια καὶ σαφήνεια, σίγουρο, διακριτικὸ, πάντα μετρημένο. Ἐνα χρῶμα ποὺ περιέχει εὐσυνειδησία καὶ ἀσφάλεια, ἐπιμελημένο σὲ πολλὰ ἔργα, ποὺ φτάνει σὲ ἀφάνταστο πλοῦτο καὶ ποικιλία τόνων στὶς μεγάλες συνθέσεις (Ἀνοιξιάτικη συμφωνία, Νυμφίος). Χαρακτηριστικότερα γιὰ τὴ σημασία ποὺ δίνει στὶς πλαστικὲς ἀξίες τοῦ ἔργου, εἶναι τὰ πολυάριθμα προσχέδια τῆς τελευταίας περιόδου, ὅπου ἀνακαλύπτουμε σχεδὸν ἓναν καινούργιο Γύζη, μὲ ἀπελευθερωμένη πιά τεχνικὴ ποὺ προσπερνᾷ τὰ στενὰ ὄρια τοῦ ρεαλισμοῦ²⁰.

Οἱ τρεῖς μεγάλες αὐτὲς μορφές τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου δὲν ἐξαντλοῦν βέβαια τὴ δραστηριότητα καὶ τὴν ποικιλία τῆς ἐργασίας τῶν ἀκαδημαϊκῶν ἐλλήνων ζωγράφων τοῦ 19ου αἰῶνα. Θὰ ἔπρεπε κανονικὰ νὰ ἐξετάσουμε καὶ τὸ ἔργο ἀξίων καὶ ἱκανῶν ζωγράφων σὰν τοὺς Ἀλταμούρα, Χατζόπουλο, Λεμπέση, Κοντιάδη, Βῶκο, Ἀρ. Οἰκονόμου, Κουνελάκη, καὶ τόσοι ἄλλοι. Στὸ περιορισμένο αὐτὸ μελέτημα ὅμως δὲν μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε στὴ λεπτομερῆ ἀνάλυση τοῦ ἔργου

τοῦ κάθε καλλιτέχνη. Γι' αὐτὸ προτιμήσαμε νὰ δώσουμε μιὰ γενικὴ εἰκόνα ἐπιμένοντας κάπως περισσότερο στὰ κύρια χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης τῆς ἐποχῆς καὶ στὶς μορφές ποὺ τὴ δεσπόζουν.

* * *

Ὅπως καὶ τὰ προηγούμενα καλλιτεχνικά ρεύματα ἔτσι κι ὁ ἔμπρεσσιονισμὸς φθάνει στὴν Ἑλλάδα πρὸς τὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰώνα μὲ τὴ μορφή ποὺ εἶχε ἀποκτήσει περνώντας ἀπὸ τὸ Μόναχο καὶ μὲ δυὸ κυρίως ἐκπροσώπους, τὸ Συμεὼν Σαββίδη (1859 — 1927) καὶ τὸ Γεώργιο Ἰακωβίδη (1853 — 1932). Κάπως ἀργότερα, ὅταν πιά στὴ Γαλλία εἶχε ἀπὸ καιρὸ ξεπεραστεῖ, ἐμφανίζεται καὶ στὴν Ἑλλάδα ὁ γαλλικὸς ἔμπρεσσιονισμὸς, μὲ κάποια δειλία στὴν ἀρχή, στὸ ζωγραφικὸ ἔργο τοῦ Ὀδυσσεῆ Φωκᾶ (1865 — 1946) καὶ μὲ ἐπαναστατικὲς πιά ἐπιδιώξεις στὸν Κωνσταντῖνο Μαλέα (1879 — 1928) καὶ τὸν Κωνσταντῖνο Παρθένη (1879 — . . .).

Ὅταν μιλάμε γιὰ ἑλληνικὸ ἔμπρεσσιονισμὸ, τόσο στὴ γερμανικὴ ὅσο καὶ τὴ γαλλικὴ του μορφή, ὡς ἔχουμε πάντως ὑπόψη μας, πὼς κανένας ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες μας δὲν ἀκολούθησε μὲ ἀκρίβεια τὰ διδάγματά του. Στὴν ἐπανάσταση ποὺ ἔφερναν οἱ ἀρχές του βρῆκαν ὀρισμένες λύσεις στὰ προβλήματα ποὺ τοὺς ἀπασχολοῦσαν καὶ ψάχνοντας, μὲ τὸν καιρὸ, πῆρε ὁ καθένας τους τὸ δικό του δρόμο.

Ὁ ἔμπρεσσιονισμὸς ἀποτελεῖ ἕνα σημαντικὸ σταθμὸ στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, γιὰ εἶναι τὸ πρῶτο θαρραλέο ρεῦμα ποὺ προσπαθεῖ νὰ σπάσει τὰ δεσμὰ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Σ' αὐτὸ ὀφείλεται καὶ ἡ μεγάλη ἀντίδραση ποὺ συνάντησε, ὄχι τόσο βέβαια στὴ γερμανικὴ του μορφή ὅσο στὴ γαλλικὴ, ποὺ ξενίζει τὸ τότε συντηρητικὸ κοινὸ μὲ τὶς τεχνικὲς του ἀνακαινίσεις. Ἄς προσθέσουμε πὼς στὸν τόπο μας δὲν ἀποτέλεσε ποτέ «σχολή». Εἶναι ἀξιοπρόσεκτο τὸ γεγονός πὼς κανένα ρεῦμα ἢ τάση δὲν πῆρε ποτέ στὴν Ἑλλάδα μιὰ τέτια μορφή, καὶ αὐτὸ πιθανὸν νὰ ὀφείλεται στὸν ἀτομικιστικὸ χαρακτήρα τοῦ Ἑλληνα, ποὺ ὅπως καὶ στὴ ζωὴ του ἔτσι καὶ στὴν τέχνη ἀρνεῖται νὰ ὑπακούει σὲ ὁμαδικὰ προστάγματα.

Εἶναι γνωστὸ πὼς ἕνα ἀπὸ τὰ βασικὰ στοιχεῖα τοῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ εἶναι ἡ πρισματικὴ ἀνάλυση τοῦ ἡλιακοῦ φωτὸς καὶ ἡ ἀνασύνθεσή της ἀπὸ τὸ μάτι. Γι' αὐτὸ οἱ ζωγράφοι μεταχειρίστηκαν καθαρὰ, ἀπλὰ χρώματα, χωρὶς ἀναμίξεις, ποὺ τὰ παραθέτουν μὲ μικρὲς πινελιές τὸ ἕνα δίπλα στὸ ἄλλο, σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τῶν συμπληρωματικῶν, ποὺ ἐντείνουν τὶς ἀξίες καὶ τὴ φωτεινότητα. Οἱ Ἕλληνες ζωγράφοι ὅμως ποὺ εἶχαν νὰ δουλέψουν στὸ ἑλληνικὸ ὑπαιθρο, ἔπρεπε νὰ λάβουν ὑπό-

ψη τους ἕνα βασικὸ παράγοντα, τὸ ἑλληνικὸ φῶς, γιὰτὶ ὁ τόπος μας ἔχει μιὰ τελείως διαφορετικὴ σύσταση ἀπὸ ὅτι ἡ δυτικὴ Εὐρώπη. Στὴν Ἀττικὴ ἢ τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου, λογουχάρη, τὸ κλίμα εἶναι ξερὸ, δὲν ὑπάρχουν ὑδρατμοὶ ποὺ νὰ σχηματίζουν ἕνα θαμπὸ πέπλο ἀνάμεσα στὸ μάτι καὶ στὰ διάφορα σώματα, ποὺ ἐπιτρέπει ἕνα σαφέστερο καθορισμὸ τῶν χρωμάτων. Τὰ πάντα εἶναι εὐδιάκριτα, ἔστω καὶ σὲ μεγάλη ἀπόσταση· σὲ ὀρισμένες ὥρες τὸ ἐκτυφλωτικὸ φῶς ἐκμηδενίζει κάθε χρωματικὴ ἀξία καὶ δίνει στὰ σώματα μιὰ ὁμοιόμορφη σταχτωπὴ μορφή. Ἡ ἀνοιχτὴ καὶ καθαρὴ χρωματολογία τοῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ εἶναι συνεπῶς δυσκολοεφάρμοστη. Τὴν τεράστια αὐτὴ δυσκολία οἱ ἐδῶ καλλιτέχνες τὴν ἀντιμετώπισαν μὲ διαφορετικὲς λύσεις. Οἱ ζωγράφοι τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου ἐπινόησαν, κατὰ κανόνα στὸ ἐργαστήρι τους, μιὰ συμβατικὴ ἀνοιχτὴ χρωματολογία. Οἱ παραστάσεις ἐξακολουθοῦν νὰ ἔχουν ὅπως καὶ πρὶν τὴν ἴδια ἀφηγηματικὴ ἢ ἠθογραφικὴ θεματολογία καὶ κατορθώνουν ἔτσι νὰ μᾶς δώσουν ἕναν τυποποιημένον ἀκαδημαϊκὸ ἔμπρεσσιονισμὸ.

Ὁ Συμεὼν Σαββίδης ἀποτελεῖ, κατὰ ἕνα τρόπο, μιὰν ἐξαίρεση στὰ ὅσα εἶπαμε. Εἶναι ἕνας ἀξιόλογος καλλιτέχνης, ἀλλὰ δυστυχῶς πολὺ λίγο γνωρίζουμε τὸ ἔργο του. Πέθανε στὰ 1927, στὴν Ἀθήνα, σὲ ἡλικία 68 χρονῶν, φτωχὸς καὶ σχεδὸν ξεχασμένος. Ἀφοῦ τέλειωσε τὶς ἐγκυκλοπαιδικές του σπουδὲς στὴν Πόλη, ἦρθε στὴν Ἑλλάδα καὶ παρακολούθησε μαθήματα στὴν Ἀρχιτεκτονικὴ σχολή. Φεύγει ὕστερα μὲ ὑποτροφία στὸ Μόναχο καὶ γράφεται στὴν Ἀκαδημία. Ταξιδεύει καὶ ἐκθέτει σὲ διάφορες εὐρωπαϊκὲς χώρες γιὰ νὰ ἐπιστρέψει ἀργότερα στὴν Πόλη καὶ νὰ ἐγκατασταθεῖ. Στὴν Ἀθήνα ἔφτασε λίγο πρὶν πεθάνει. Ὁ Σαββίδης δὲν ἦταν μονάχα ἕνας καλὸς ζωγράφος μὰ κι' ἕνας ἀκούραστος ἐρευνητὴς ποὺ ἔγραψε τὰ πορίσματά του στὰ γερμανικά. Γνωρίζουμε πὼς τὸ χειρόγραφο αὐτὸ ὑπάρχει ἀκόμα σὲ κάποιους συγγενεῖς του στὴν Καβάλλα²⁷. Ὁ Σαββίδης στὴν ἀρχὴ ἀκολουθεῖ τὴν ἐπίσημη διδασκαλία τοῦ Μονάχου, γιὰ νὰ ξεφύγει πολὺ γρήγορα ὁμῶς καὶ νὰ ἐπιδοθεῖ σὲ μιὰ ζωγραφικὴ πιὸ ἐλεύθερη ποὺ βασίζεται κυρίως στὴ μελέτη τοῦ φωτὸς. Ἐφαρμόζει τὶς ἀρχές τοῦ ἔμπρεσσιονισμοῦ κυρίως στὸ τοπίο καὶ κατορθώνει νὰ τὸ ἀποδώσει μὲ πολλὴ δροσιὰ καὶ χάρη. Ζωγράφισε ἐπίσης ἀρκετοὺς πίνακες μὲ ἀνατολίτικα θέματα, καθὼς καὶ προσωπογραφίες.

Ὁ Ἰακωβίδης εἶναι ἀπὸ τοὺς παλιότερους, ὁ πιὸ γνωστὸς ἔμπρεσσιονιστὴς Ἑλληνας.

Γεννήθηκε στὴ Μυτιλήνη στὰ 1853 καὶ σπούδασε στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν,

στην Ἀθήνα, καὶ ὕστερα στὸ Μόναχο. Ἀφοῦ γύρισε στὴν Ἑλλάδα στὰ 1904 διορίστηκε καθηγητὴς στὴ Σχολὴ καὶ στὰ 1910 ἔγινε διευθυντὴς, θέση πού κράτησε εἴκοσι ὀλόκληρα χρόνια. Στὰ 1926 ἐκλέγεται τακτικὸ μέλος τῆς Ἀκαδημίας. Ἔλαβε μέρος σὲ πολλές ἐκθέσεις στὸ ἐξωτερικὸ καὶ πολλὰ ἔργα του βρίσκονται σὲ ξένα μουσεῖα. Πέθανε στὴν Ἀθήνα στὰ 1932.

Ὁ Ἰακωβίδης εἶναι ὁ χαρακτηριστικὸς τύπος τοῦ καλλιτέχνη πού πετυχαίνει στὴ ζωὴ. Ἡ ἐργασία του, πράγματι, μὲ τὴν ἀνοιχτὴ χρωματολογία, τὰ εὐχάριστα ἠθογραφικὰ θέματα καὶ τὴς δεξιοτεχνικὲς ἐπιτεύξεις, ἦταν εὐχάριστη στὸν καιρὸ τῆς. Σὲ πολλὰ του ἔργα φέρει τὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχει καὶ τὸ βασικὸ πλαστικὸ τοῦ πνεύμα. Εἶναι οὐσιαστικὰ μιὰ καλὴ ἀκαδημαϊκὴ τέχνη, μὲ ἀπειρα ἀνεκδοτικὰ στοιχεῖα, πού μεταχειρίζεται ἐξωτερικὰ τὴν πρισματικὴ χρωματολογία τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, τυποποιημένη, δίχως βαθύτερους προβληματισμοὺς καὶ ἀναζητήσεις. Ἀπὸ τὸ ἐργαστήρι του πέρασαν δυστυχῶς πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους ζωγράφους, πού ἀκολούθησαν πιστὰ καὶ συχνὰ μὲ πολὺ λιγότερο ταλέντο, τὴς τυπικὲς αὐτὲς ἀρχές πού ὀδηγοῦν σὲ μιὰ διακοσμητικὴ, γλυκερὴ ἐρμηνεία τοῦ ἑλληνικοῦ τοπίου, τελείως ξένη πρὸς τὸν πραγματικὸ του χαρακτήρα.

Διαφορετικὰ παρουσιάζεται τὸ ρεῦμα πού ἦρθε ἀπὸ τὴ Γαλλία. Οἱ πρῶτοι ὑπαιθριστὲς ζωγράφοι πού σπούδασαν ὁ ἓνας στὸ Παρίσι καὶ ὁ ἄλλος στὸ Μόναχο, ἀλλὰ πού ἀποτελοῦν, κατὰ κάποιον τρόπο, τοὺς προδρόμους τοῦ γαλλικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ στὴν Ἑλλάδα, εἶναι ὁ Γιώργης Χατζόπουλος καὶ ὁ Ὀδυσσεὺς Φωκᾶς. Δὲν μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἀσπάζονται ἀπόλυτα τὴς ἀρχές τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, ἀφοῦ, σὲ πολλὰ ἔργα, ἐξακολουθοῦν καὶ δουλεύουν μὲ μιὰ σκοτεινὴ χρωματικὴ κλίμακα. Εἶναι ὅμως ἀπὸ τοὺς πρῶτους πού μᾶς ἔδωσαν τὴ χαρὰ τοῦ πραγματικοῦ τοπίου πού ζωγραφίζεται στὸ ὑπαιθρο. Γι' αὐτὸ τὰ ἔργα τους ἔχουν μιὰν ἀμεσότητα, μιὰ δροσιὰ καὶ μιὰν ἀλήθεια πού δὲν μποροῦμε νὰ βροῦμε σὲ πίνακες ζωγραφισμένους στὸν κλειστὸ χῶρο τοῦ ἐργαστηρίου. Ἡ μικρὴ χωριστὴ πινελιὰ καὶ τὰ συμπληρωματικὰ πού ἐφαρμόζουν πολλές φορές, δίνουν μιὰ φωτεινότητα, μιὰ ζωντάνια καὶ μιὰ γνησιότητα, σπάνιες γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη.

Ἡ σιωπηλὴ καὶ κάπως ταπεινὴ αὐτὴ προετοιμασία, ἀκολουθεῖται ἀπὸ μιὰ μαχητικὴ περίοδο. Ὁ Χατζόπουλος κι ὁ Φωκᾶς δούλεψαν περισσότερο μὲ τὸ ἔνστικτο καὶ τὴν καρδιά παρά μὲ τὴ γνώση. Οἱ δυὸ πρωταγωνιστὲς πού παρουσιάζονται στὸ ἑλληνικὸ προσκήνιο γύρω στὰ 1909, ὁ Κ. Μαλέας καὶ Κ. Παρθένης, θὰ ζωγραφίσουν μὲ ἀπόλυτη συνείδηση τῶν ἀρχῶν

πού ἐφαρμόζουν. Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη γίνονται οἱ πρῶτες δημόσιες ἐμφανίσεις τῶν ἔργων τους καὶ οἱ πατριάρχες τῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου βορβοῦνται. Μιὰ συστηματικὴ ἀντίδραση ἐναντίον τῶν καινούργιων τάσεων ὀργανώνεται, τὸ κοινὸ δὲ δείχνει καμιά κατανόηση καὶ ἡ τότε «φιλολογικὴ» κριτικὴ τοῦ τύπου, κοροϊδεύει καὶ χλευάζει.

Στὴν κρίσιμη αὐτὴ στιγμή παρουσιάζεται ἓνας ἄνθρωπος μὲ πεῖρα, μὲ κύρος καὶ κριτικὸ μάτι. Ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου ἀναλαμβάνει τὴ θεωρητικὴ προάσπιση τοῦ νέου ρεύματος. Ἔχει ἐξάλλου καὶ τὴν ὑποστήριξη μιᾶς ὁμάδας προοδευτικῶν πνευματικῶν καὶ πολιτικῶν ἀνθρώπων σάν τὸν Ἀλέξανδρο Παπαναστασίου, πού μὲ διάφορες παραγγελίες τονώνουν τὴν προσπάθεια πού γίνεται. Ἔτσι, μέσα στὴ δεκαετία πού ἀκολουθεῖ, οἱ καινούργιες τάσεις ἐπιβάλλονται ὅσο πάει καὶ περισσότερο. Τὸ 1919 τόσο ὁ Μαλέας, ὅσο κι ὁ Παρθένης κάνουν ἀτομικὲς ἐκθέσεις στὸ Ζάππειο, μὲ εὐνοϊκὸν ἀντίκτυπο. Τὸ 1920 ἔρχεται καὶ ἡ ἐπίσημη ἀναγνώριση. Μὲ εἰσήγηση τοῦ Ζ. Παπαντωνίου, ὁ Παρθένης τιμᾶται μὲ τὸ Ἐθνικὸ Ἀριστεῖο Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν. Θὰ χρειαστοῦν ὅμως ἄλλα δέκα χρόνια γιὰ νὰ πέσουν καὶ τὰ τείχη τῆς Σχολῆς, γιατί μόλις τὸ 1929 ὁ Παρθένης διορίζεται καθηγητὴς, παρά τὴ θέληση τοῦ τότε Συμβουλίου.

Ἡ συμβολὴ τῶν πρωτοπόρων αὐτῶν πού ἀνοιξαν τὸ δρόμο στὰ καινούργια ρεύματα στὸν τόπο μας εἶναι ἀνυπολόγιστη, γιατί αὐτοὶ οὐσιαστικὰ ἀρχίζουν τὴν εὐθυγράμμιση τῆς καλλιτεχνικῆς ζωῆς τοῦ τόπου μὲ τὴ Δύση. Ἡ τέχνη τους ἦταν κάτι τὸ τελείως καινούριο γιὰ τ' ἀσυνήθιστα μάτια τοῦ ἀθηναϊκοῦ κοινοῦ. Οἱ δυὸ αὐτοὶ ζωγράφοι, πράγματι, εἶχαν κατορθώσει, μελετώντας τὸ ἑλληνικὸ ὑπαιθρο, νὰ διακρίνουν τὰ βασικὰ του χαρακτηριστικὰ, καὶ μπόρεσαν νὰ τὰ ἐρμηνεύσουν μ' ἓναν πρωτότυπο καὶ προσωπικὸ τρόπο.

Ὁ Μαλέας προσέχει καὶ μελετᾶ τὴ λαϊκὴ μας παράδοση. Ἐκεῖ προσπαθεῖ νὰ βρεῖ τὸ χαμένο νῆμα πού εἶχαν κληροδοτήσῃ μὲ τὸ ἔργο τους στοὺς νεώτερους, οἱ ἀπλοῖκοι τεχνίτες τῆς τουρκοκρατίας. Προσέχει τὴ λαϊκὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τὴ θέση τῆς μέσα στὸ χῶρο. Προσπαθεῖ νὰ δεῖ μέσα στὸ ἀπλετο ἑλληνικὸ φῶς, τὰ ὀργανικά, τὰ πρωταρχικὰ στοιχεῖα πού συνθέτουν τὸ τοπίο, τὴ γερή, εὐδιάκριτη κατασκευὴ τῶν ὄγκων, τὴς ξεκαθαρισμένες σαφεῖς, κύριες χρωματικὲς ἐπιφάνειες πού τοῦ προσδίνουν ἓνα χαρακτήρα χρωματιστοῦ χαλιοῦ, τὴν αὐστηρὴ, πεντακάθαρη γραμμὴ τῶν περιγραμμάτων. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μαλέα εἶναι ἀπλή, λιτὴ. Μεγάλες ἡχηρὲς ἐπιφάνειες, δοσμένες μὲ πλατεῖες πινελιές, πλούσιες ἀντιθέσεις, ἀρμονικὴ χρησιμοποίησις τῶν συμπληρωματικῶν, περιέργη προοπτικὴ καὶ διακοσμητικὴ τοπο-

θέτηση τῆς παράστασης. Στὶς ἀρετὲς αὐτὲς ὁ Μαλέας, σὲ μετέπειτα ἐργασία, προσέθεσε ἓνα συμβολικὸ περιεχόμενο, ἓνα ψυχικὸ στοιχεῖο ὑποβολῆς, ποὺ ἐρμηνεύεται κυρίως μὲ τὸ χρῶμα. Δυστυχῶς ὁμοίως πέθανε πολὺ πρόωρα, ὥστε τὸ ἔργο του, ἂν καὶ σημαντικὸ, ἄφησε πολλὰς ἀνεκπλήρωτες ὑποσχέσεις.

Ὁ Κ. Παρθένης ἦταν πιὸ τυχερὸς ἀπὸ τὸ συνομήλικό του Μαλέα, γιατί τοῦ δόθηκε ἡ εὐκαιρία νὰ ολοκληρώσει τὴν προσπάθειά του. Βέβαια, κανεὶς δὲν εἶναι σὲ θέση σήμερον νὰ μιλήσει γιὰ τὸ σύνολο τῆς ἐργασίας του. Ἀφ' οὗτου παραιτήθηκε ἀπὸ τὴ Σχολή, πικραμένος ἀπὸ διάφορες μικρότητες ποὺ τοῦ εἶχαν γίνει, κλείστηκε στὸ ἐργαστήρι του καὶ δὲν ἔρχεται διόλου σ' ἐπικοινωνία μὲ τὸν ἔξω κόσμον. Ἀπ' οὗτι γνωρίζουμε πάντως, ἀφοῦ πέρασε στὴν ἀρχὴ ἀπὸ ἀκαδημαϊκὰ στάδια, μὲ τὴν ἐπαφὴ ποὺ ἔχει μὲ τὸ ἑλληνικὸ ὑπαιθρο, ἐφαρμόζει σιγά - σιγά τὶς ἀρχὲς τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ. Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ χρόνου οἱ ἐμπρεσιονιστικὲς καὶ νεοεμπρεσιονιστικὲς ἀρχὲς ἀφήνουν τὴ θέση τους σὲ μιὰν ἰδιαίτερη τεχνικὴ, ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ καταταγεῖ σὲ σχολὰς ἢ τάσεις κι ἔχει ἓνα τελείως προσωπικὸ χαρακτήρα. Ἐκτὸς ὁμοίως ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη τεχνικὴ ποὺ διακρίνει τὸ ἔργο του, νομίζουμε πὼς τὸ μεγάλο κατόρθωμα τοῦ Παρθένου στάθηκε ἡ ἐπαναφορὰ στὴ ζωγραφικὴ τοῦ θέματος, στὴν παλιὰ μορφή τῆς ἀλληγορίας, τοῦ μύθου, τοῦ ἱστορικοῦ γεγονότος ἢ τῆς θρησκευτικῆς σκηνῆς. Τὸ τόλμημα αὐτὸ — ποὺ ἀκόμα καὶ μεγάλοι δάσκαλοι στὴ Δύση πολὺ λίγες φορὲς ἐπεχείρησαν κι ὄχι πάντα μ' ἐπιτυχία — δίνει στὸ ἔργο του ἓνα νεορομαντικὸ περιεχόμενο μὲ ἀφθονὰ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα. Ἡ ἐπαναφορὰ αὐτὴ δὲν εἶναι ὁμοίως μιὰ πεζὴ μεταγραφή τοῦ διηγηματικοῦ περιεχομένου τῆς σκηνῆς. Γίνεται μετουσίωση. Τὸ ἱστορικὸ, μυθολογικὸ ἢ θρησκευτικὸ αἶτιον, ἔχει περάσει ἀπὸ τὸ λογισμό, ἢ πράξη γίνεται ἰδέα μὲ μιὰ παναθρώπινη ἔννοια ποὺ καταλήγοντας στὸ σύμβολο φτάνει στὴν περιοχὴ τοῦ ὕψηλοῦ. Ἡ τεχνικὴ συνταιριάζεται μὲ τὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Ὁ Παρθένης ἀπολυτρώνει τὸ σχέδιον ἀπ' ὅλα τὰ περίσσια περιγραφικὰ στοιχεῖα, γίνεται συνθετικὸς, καταργεῖ δηλαδὴ τὴ λεπτομέρεια καὶ σπάει τὴ συνέχεια τοῦ ἀραβουργήματος ποὺ ἄλλοτε πλαισίωνε ἔλκυστικὰ τὸ περίγραμμα. Τὸ σχέδιον ἔχει ἀποκτήσει ἔτσι μιὰ κλασικὴ ἀπλότητα καὶ δένει μὲ τὶς εὐθεῖες καὶ ἀπαλὰς ἡμικαμπύλες ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἀρχιτεκτονικὴν τοῦ πίνακα. Ὁ Παρθένης ἔχει μιὰ ἰδιοσυγκρασία λεπτή, τρομερὰ εὐαίσθητη. Ζεῖ σ' ἓναν κόσμον δικό του, ἀπομακρυσμένος ἀπὸ τὴ γῆινὴ φθορά, κι' ἐκεῖ μονάχα ἀποπνευματωμένους μορφὰς καὶ εἰδῶλα ἔχουν τὴ θέση τους. Τὸν κόσμον αὐτὸν καὶ τ' ἀνάλογα συναισθήματα ποὺ τοῦ

προκαλεῖ ἢ θεώρησίν του μᾶς ἐρμηνεύει τὸ χρῶμα του, μεστὸ, λιτό, ἐξαύλωμένο, σὲ λεπτὲς διαβαθμίσεις τόνων καὶ διάφανες διαβαθμίσεις ψυχρῶν χρωμάτων. Ἡ σοφὴ, τέλος, κατασκευὴ τοῦ πίνακα, ποὺ βασιζέται συνήθως σὲ ἀρμονικὰς χαράξεις, φτάνει στὸ μνημειῶδες ποὺ τόσο δύσκολα συναντᾶμε σὲ ἄλλους, ἔστω καὶ μεγάλους καλλιτέχνες.

* * *

Ὁ Κ. Μαλέας καὶ ὁ Κ. Παρθένης ὑπῆρξαν ἓνας σημαντικὸς σταθμὸς στὴν πορεία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, δὲ στάθηκαν ὁμοίως καὶ οἱ μόνοι ποὺ πάλεψαν γιὰ τὴν ἐπικράτηση τῶν καινούριων ρευμάτων. Ἡ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν, φυτώριον τῆς νέας γενιᾶς, παραμένει, ὡς τὰ 1920 τὸ προπύργιον τοῦ συντηρητισμοῦ. Οἱ ἀκαδημαϊκὲς ἀντιλήψεις, βέβαια, δὲ διατηροῦν πιά τὴν παλιὰ τους αἴγλη, οἱ νέοι καλλιτέχνες ἀρχισαν ἤδη ν' ἀμφιβάλλουν γιὰ τὸ δρόμον ποὺ πρέπει νὰ ἀκολουθήσουν καὶ πολλοὶ ἀπὸ αὐτοὺς προτιμοῦν τὸν ἀνήσυχο στίβον τοῦ Παρισίου ἀντὶ τοῦ ἀπαρχαιωμένου Μονάχου. Ὅσοι ὁμοίως δὲν ἔχουν τὴ δυνατότητα νὰ ἐξακολουθήσουν τὶς σπουδὰς τους στὸ ἐξωτερικόν, ὑποχρεωτικὰ, ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὴ διδασκαλία τῶν Γ. Ἰακωβίδη, Γ. Ροῖλου (1867-1928), Σπ. Βικάτου (1878), Β. Μποκατσιάμη (1856-1931), Ἐπαμ. Θωμοπούλου (1878) κ.ά.

Συγχρόνως, ἡ μικρασιατικὴ καταστροφὴ εἶχε περίεργες γιὰ τὴν τέχνην μας συνέπειες. Ὁ ἀριθμὸς τῶν προσφύγων καλλιτεχνῶν ποὺ ἔφθασαν στὴν Ἑλλάδα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μπορεῖ βέβαια νὰ μὴν εἶναι σημαντικὸς. Ἡ προσφορὰ τους ὁμοίως ὑπῆρξε σπουδαία, ὅταν ἀναλογιστοῦμε πὼς σ' αὐτοὺς μέσα συναντᾶμε ζωγράφους ὡς τὸν Κόντογλου (1895) καὶ γλύπτες ὡς τὸ Θανάση Ἀπάρτη. Ἐξάλλου, ὁ ἐρχομὸς τῶν προσφύγων στὴν Ἑλλάδα στρέφει τὴν προσοχὴ διαφόρων ἐρευνητῶν στὴν περισυλλογὴ καὶ μελέτη τοῦ λαογραφικοῦ ὕλικου καὶ τῶν καλλιτεχνικῶν κειμηλίων ποὺ οἱ ξεριζωμένοι Ἕλληνες ἔφεραν μαζί τους καὶ ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὴ γνήσια ἑλληνικὴ κληρονομιά ἐνὸς μακρinoῦ παρελθόντος. Τὰ κηρύγματα τοῦ Κόντογλου γιὰ μιὰν ἐπιστροφὴ στὰ μόνιμα στοιχεῖα ποὺ παρουσιάζει ὁ χαρακτήρας τῆς φυλῆς μας, δηλαδὴ γιὰ μιὰν ἐπιστροφὴ στὴν παράδοση, δὲν ἔμειναν δίχως συνέπειες. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ ἐρχόνταν σὲ μιὰ στιγμή ποὺ ὁ πνευματικὸς μας κόσμος, ὕστερα ἀπὸ τὴ συμφορὰ, τὶς ἀπογοητεύσεις καὶ τὴν ἀποκαρδίωση, ὕστερα ἀπὸ τὴ συντριβὴ τοῦ οὐρανοῦ τῆς «Μεγάλης Ἰδέας», πάσχιζε νὰ βρεῖ μέσα στὴν ἴδια τὴ φυλὴν καὶ τὴν κληρονομιά της, τὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ βοηθοῦσαν νὰ ξανασηλώσει τὴν βαθύτατα κλονισμένη ἐμπιστοσύνην του. Ἐπιστροφὴ στὶς πηγὰς, στὶς ζωτικὰς δυνάμεις τοῦ ἔθνους, στὴ μα-

κρόχρονη ἱστορία μας. Ἀναζήτηση τοῦ νήματος ποῦ μᾶς συνδέει μέσα ἀπὸ τὴ λαϊκὴ κληρονομιά, ἀπὸ τὴ βυζαντινὰ παράδοση, στὰ ἑλληνιστικὰ χρόνια, στὴν ἀρχαία τέχνη, εἶναι ἡ μεγάλη ἐπιδίωξη καὶ συγχρόνως ἡ δικαίωση τῶν ἀναζητήσεων ὅλης τῆς γενιᾶς τοῦ 30, ὅπως ὀνομάστηκε. Ὁ Κόντογλου, στὶς εἰκαστικὲς τέχνες, ἀνοιξε τὸ δρόμο πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτή, δρόμο ποῦ ἀκολούθησαν μετὰ διαφορετικὴ πορεία μαθητὲς τοῦ σὰν τὸ Γιάννη Τσαρούχη (1910) ἢ τὸ Νίκο Ἐγγονόπουλο (1910). Τὰ ἴδια προβλήματα ἀντιμετώπισαν μετὰ διαφορετικὲς λύσεις ὁ Σπύρος Παπαλουκάς (1892), ὁ Νίκος Χατζηκυριάκος (1906), ὁ Διαμαντὴς Διαμαντόπουλος (1910) καὶ τὴν τελευταία ὁ Νίκος Νικολάου (1909) ἢ ὁ Γιώργος Σικελιώτης (1917).

Τὰ διάφορα γεγονότα τῆς δεκαετίας 1920—1930, εἶναι μιὰ ἔνδειξη γιὰ τὶς ἀνησυχίες ποῦ φέρνει μαζί της ἡ νέα γενιά, γιὰ τὰ προβλήματα ποῦ τὴν ἀπασχολοῦν καὶ τοὺς καινούριους δρόμους ποῦ ἀρχίζει νὰ χαράζει.

Στὰ 1925, ἐνῶ τὸ κοινὸ κ' οἱ ἐπίσημοι καλλιτεχνικοὶ κύκλοι εἶχαν ἀρχίσει νὰ ἀνέχονται τὴ «μοντέρνα» ζωγραφικὴ, σημειώνεται καὶ ἄλλη ἐπαναστατικὴ ἐπιδρομή. Ὁ Γιώργος Γουναρόπουλος (1889) καταφτάνει ἀπὸ τὸ Παρίσι, ἐκθέτει στὸ Ζάππειο καὶ προκαλεῖ μετὰ τὴν ἰδιότυπη τεχνικὴ τοῦ ἕναν πραγματικὸ σάλο. Στὰ τέλη τοῦ 1926 καὶ ἐπὶ τρία χρόνια ὁ Βέλμος ἐκδίδει τὸ καυστικὸ περιοδικὸ «Τὸ φραγγέλιο», μετὰ τὴ βοήθεια καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν, ὁργανώνει ἐκθέσεις στὸ «Ἄσυλο Τέχνης» τῆς ὁδοῦ Νικοδήμου (Χάλεπᾶ, «ἀσπούδαχτων» καλλιτεχνῶν, Χαραλάμπου Παχύ, Γαλάνη, Λεμπέση καὶ Οἰκονόμου, διακοσμητικῆς, Γιόχαν Ρωμανοῦ, Παλιᾶς Ἀθήνας κλπ.) μετὰ σκοπὸ τὴν «ἀνάδειξη κάθε ἑλληνικῆς ἀξίας καὶ κάθε ἑλληνικῆς ὁμορφιάς καὶ ἐπανάσταση ἐναντίον τοῦ ἐμπορίου τῆς τέχνης», καθὼς γράφει ὁ ἴδιος. Τὸ 1928, πεθαίνει ὁ Κ. Μαλέας. Ὁ Γουναρόπουλος κι ὁ γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889) νέος τότε, ἀλλὰ μαχητικὸς, ὁργανώνουν ἐκθέσεις στοῦ Στρατηγοπούλου καὶ δημιουργοῦν καινούριο σκάνδαλο. Τὴν ἴδια αὐτὴ χρονιά ὁ Παρισινὸς κριτικὸς Ἐλευθεριάδης (Τερίαντ) συναντᾷ τὸ λαϊκὸ ζωγράφο Θεόφιλο στὴ Μυτιλήνη καὶ τοῦ παραγγέλλει πενήντα ἔργα. Δυὸ χρόνια ἀργότερα ἰδρύεται ἡ ὁμάδα «Τέχνη» ποῦ περιλαμβάνει ὅλους τοὺς πρωτοποριακοὺς ζωγράφους. Συγχρόνως γίνεται διευθυντὴς στὴ σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν ὁ γλύπτης Κώστας Δημητριάδης (1881), ποῦ εἶχε σπουδάσει στὸ Παρίσι, καὶ διορίζεται ὁ Παρθένης καθηγητῆς, τὸ Μουσεῖο Μπενάκη, μετὰ τὶς περίφημες συλλογές του σὲ βυζαντινὲς εἰκόνες καὶ κειμήλια λαϊκῆς τέχνης, πρωταρχίζει νὰ λειτουργεῖ καθὼς καὶ τὸ Βυζαντινὸ Μου-

σεῖο. Τέλος ὁ Κ. Οὐράνης γράφει, γιὰ πρώτη φορά σὲ ἀθηναϊκὴ ἐφημερίδα, ἕνα ἄρθρο γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Θεόφιλου.

Τὰ γεγονότα ποῦ ἀπαριθμήσαμε, εἶναι ἕνα μικρὸ μονάχα μέρος ἀπὸ τὶς ἀπειρες ἔνδειξεις ποῦ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ δώσουμε μιὰν εἰκόνα τοῦ πνεύματος τῆς ἐποχῆς καὶ τῶν διαφόρων ζυμώσεων ποῦ τὴν χαρακτηρίζουν. Ἄν καὶ μετὰ μιὰ πρώτη ματιὰ μπορεῖ νὰ φανοῦν ἀσυνάρτητα μετὰ τὸν καιρὸν, ὅταν θελήσουμε νὰ τὰ ἐξετάσουμε μετὰ κάποια προσοχὴ, μᾶς φανερώνουν τὴ βαθύτερη συνοχὴ ποῦ ὑπάρχει ἀνάμεσά τους, τὸ νόημα καὶ τὴ σημασία τους.

Βλέπουμε, πράγματι, πὼς ἡ γενιά τοῦ 30 θέλησε νὰ δώσει μιὰν ἐνεργητικὴ καὶ καινούρια λύση σὲ προβλήματα ποῦ πρωτοπόροι σὰν τὸν Κ. Μαλέα καὶ Κ. Παρθένη, εἶχαν ἤδη ἀντιμετωπίσει, κάτω ὅμως ἀπὸ διαφορετικὸ πρίσμα καὶ ὄχι στὸ σύνολό τους. Ἡ ἐπανάσταση ἐναντίον τῆς κληρονομιάς τοῦ Μονάχου καὶ ἡ ἐπιβολὴ τοῦ γαλλικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ καὶ νεοεμπρεσιονισμοῦ, ἀποτελοῦσαν, καθὼς εἶδαμε, σημαντικὴ συμβολὴ ἀπὸ τεχνικὴ πλευρὰ καὶ βοηθοῦσαν στὴ δημιουργία ἐνός νέου τρόπου ἀντιμετώπισης τοῦ ὄρατοῦ κόσμου.

Τὰ κηρύγματα τοῦ Κόντογλου ὅμως καὶ ἡ ἐπαναστατικὴ παρουσίαση τοῦ Γουναρόπουλου ἔχουν διαφορετικὴν ἀπήχηση. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ ὑποστηρίξουμε πὼς ὁ Γουναρόπουλος δημιούργησε σχολὴ ἢ εἶχε ἄμεση ἐπίδραση στοὺς νέους. Ἡ δουλειὰ του ὅμως ἔδειξε στοὺς νέους πὼς ὑπάρχουν στὴν τέχνη καὶ ἄλλοι εὐρεῖς ὀρίζοντες καὶ ἐνθάρρυνε μετὰ τὸ παράδειγμα του τοὺς δισταχτικοὺς στὴν ἀπειθαρχία καὶ τὴν ἐπανάσταση ἐναντίον τῶν ἀποφθεγμάτων τῆς Σχολῆς. Ὁ Κόντογλου, ἐπίσης, κατορθώνει νὰ κατευθύνει μερικοὺς νέους στὴ μελέτη τῆς τεχνικῆς τῶν βυζαντινῶν, καὶ θὰ ἐπηρεάσει στὴν ἀρχὴ τὴ μορφή τοῦ ἔργου τους (Τσαρούχης, Ἐγγονόπουλος, Βασιλείου, κλπ.). Ἀργότερα οἱ ἴδιοι ἀποτινάζοντας τὰ δογματικὰ στοιχεῖα, θὰ συγκρατήσουν μονάχα τὰ δημιουργικά, ὅσα τοὺς εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ ν' ἀναπτύξουν τὸ προσωπικὸ τους ὕφος.

Ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὴ σοφία τοῦ Βυζαντίου συνοδεύεται ἀπὸ μιὰν ἐπιστροφή πρὸς τὴν ἀπλοϊκότητα καὶ τὸ ἐνστικτο, ποῦ ἀποτελοῦν τὴν κληρονομιά τοῦ λαϊκοῦ μας πλοῦτος. Ἡ ἀνακάλυψη καὶ ἡ προβολὴ τοῦ Θεόφιλου, τοῦ λαϊκοῦ αὐτοῦ ζωγράφου ποῦ σεργιανίζοντας σὰν ἐλεύθερο πουλι ἀπὸ χωριὸ σὲ χωριὸ, στὸ Πήλιο ἢ τὴ Μυτιλήνη, ζωγραφίζει μεγάλες ἱστορικὲς, μυθολογικὲς κ. ἄ. συνθέσεις πάνω στοὺς ἀσβεστωμένους τοίχους τῶν καφενείων καὶ τῶν σπιτιῶν, οἱ ἔργασίες τῆς Ἀγγ. Χατζημιχάλη, ποῦ ἐπέτρεψαν νὰ γνωριστοῦν καλλίτερα οἱ λαογραφικοὶ καλλιτεχνικοὶ μας θησαυροί, οἱ θέσεις καὶ τὰ διδάγματα τοῦ ἀρχιτέκτονα Δημή-

την Πικιώνη, οἱ σχετικὲς μὲ τὴ λαϊκὴ μας ἀρχιτεκτονικὴ καὶ τέχνη, ἀποτελοῦν μιὰν οὐσιαστικὴν συμβολὴν στὸν τομέα αὐτόν.

Στὶς ἀναζητήσεις καὶ τοὺς καινούριους αὐτοὺς προβληματισμοὺς ἤρθαν νὰ προστεθοῦν ἡ διδασκαλία τοῦ Παρθένη στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ οἱ διάφορες ἐπιδράσεις ποὺ μᾶς ἔφταναν ἀπὸ τὸ Παρίσι. Μέσα στὸ πλαίσιο αὐτὸ ἀναπτύχθηκε ἡ σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, ποὺ μὲ μιὰ ποικιλία τάσεων καὶ προσανατολισμῶν ἀναζητεῖ σ' ἓνα συνεχὲς γίγνεσθαι μιὰ μορφήν ποὺ μέσα στὸ διεθνὲς πλαίσιο θὰ μπορεῖ νὰ διατηρεῖ ὀρισμὲνα καθαρὰ ἑλληνικὰ γνωρίσματα.

Σκοπὸς μας δὲν εἶναι νὰ δώσουμε ἐδῶ τὴν ἀνάλυση τοῦ ἔργου ὅλων τῶν ἀξίων ζωγράφων ποὺ μὲ τὴν ἐπίπονη καὶ σιωπηλὴ δημιουργία τοὺς διαμορφώνουν τὴ σημερινὴ τέχνη. Χρειάζεται κάποια χρονικὴ ἀπόσταση γιὰ μιὰ τέτλια τοποθέτηση καὶ μιὰ ὀλοκλήρωση τῆς δουλειᾶς τοὺς. Σημαντικὰ ὅμως, καὶ γνωρίζοντας ὅλες τὶς ἀδυναμίες ποὺ μπορεῖ νὰ ἔχει μιὰ κατάταξη σὰν κι' αὐτὴ ποὺ ἐπιχειροῦμε, θὰ προσπαθήσουμε νὰ δώσουμε ἓνα συνοπτικὸ διάγραμμα τῶν κυριωτέρων τάσεων, ὅπως παρουσιάζονται σήμερα.

Ἡ παλιὰ φρουρὰ τοῦ Μονάχου διατηρεῖ ἀκόμη μερικοὺς ἐκπρόσωπους μὲ τὸν καθηγητὴ Ἀνδρέα Γεωργιάδη, τὸ Σπύρο Βικάτο, τὰ μέλη τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν Μαθιόπουλο καὶ Θωμόπουλο, τὸν ἐμπρεσιονιστὴ Οὐμβέρτο Ἀργυρό. Τοὺς ἀκολουθεῖ μιὰ πληθώρα ἀπὸ μικροζωγράφους ποὺ, οἱ περισσότεροι, μεταφέρουν στεγνὰ τὶς ἀρχὲς τῆς διδασκαλίας τοὺς χωρὶς νὰ ἔχουν μιὰ ποιοτικὴ τουλάχιστον ἀξία.

Ἐξαιρεση στοὺς ζωγράφους ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὸ Μόναχο ἀποτελεῖ ὁ περίφημος ἐμπρεσιονιστὴς ζωγράφος Γιώργος Μπουζιάνης (1885) — ἄλλοτε μέλος τῆς ὀμάδας Νόλντε, Πεχστάιν, Κοκόσκα — ποὺ εἶναι σήμερα μιὰ ἀπὸ τὶς δεσπόμενες φυσιογνωμίες τῆς ἑλληνικῆς τέχνης. Τὰ τελευταῖα χρόνια παρατηροῦμε ἀνάμεσα στοὺς νέους μιὰν ἐπιστροφήν πρὸς τὸν ἐμπρεσιονισμό, καὶ μερικὰ ἀξιόλογα δείγματα τέτοιας ἐργασίας μᾶς παρουσίασαν ἡ Λιλή Ἀρλιώτη καὶ ὁ Γιώργος Μαυροῖδης. Στὴν τάση αὐτὴ θὰ μπορούσαμε νὰ κατατάξουμε, μὲ κάποια προέκταση καὶ ἀφαιρώντας τὸ ἔντονα τραγικὸ στοιχεῖο ποὺ ἔχουν οἱ τρεῖς προηγούμενοι, καὶ τὴν ἐξαιρετικὴν ἐργασία τοῦ Φιλ. Οἰκονομίδου ποὺ ζεῖ τώρα στὸ Παρίσι.

Μεταξὺ τῶν ζωγράφων ποὺ ἔφεραν πρῶτοι τὸ χαρούμενο μήνυμα τῶν νεοεμπρεσιονιστικῶν ἀρχῶν τοῦ Παρισιοῦ εἶναι κι ὁ «λογικὸς» Σπύρος Παπαλουκάς, ποὺ καλλίτερα ἴσως ἀπὸ κάθε ἄλλον κατόρθωσε νὰ ἐρμηνεύσει τὴ διάγνωση καὶ τὴ λεπτότητα τοῦ ἑλληνικοῦ φωτός. Μερικοὶ μαθητὲς τοῦ Παρθένη, ὅπως ἡ Ἀγλαΐα

Παπᾶ καὶ ἡ Ἥρα Οἰκονομίδου ἀκολουθοῦν ἐπίσης τὸ δρόμο αὐτόν.

Οἱ ἀρχὲς τῆς σχολῆς τοῦ Παρισιοῦ ἔχουν ἐπηρεάσει ἓνα μεγάλο μέρος ἀπὸ τοὺς σύγχρονους ζωγράφους μας. Ἀλλὰ ἀκόμα κι αὐτοὶ ποὺ χρησιμοποιοῦν μορφὲς πολὺ συγγενικὲς μ' ὅσες ἐπικρατοῦν στὴ Δύση, κατορθώνουν πολλές φορές νὰ τὶς προσαρμόσουν στὶς ἀπαιτήσεις τῆς ἑλληνικῆς πραγματικότητας. Ὁ Ν. Χατζηκυριάκος—Γκίκας, λογουχάρη, διατηρώντας ὀρισμὲνα στοιχεῖα τοῦ κυβισμού προσπαθεῖ νὰ τὰ συμφιλιώσῃ μὲ ἀνατολικά, ἑλληνιστικά καὶ βυζαντινά. Ὁ ὑπερρεαλισμὸς βρῆκε ἓναν ἀξιο ἐρμηνευτὴ στὸ Νίκο Ἐγγονόπουλο ποὺ κατόρθωσε νὰ ἐκμεταλλευθεῖ τὰ γόνιμα τεχνικὰ γνωρίσματα τῆς ἀγιογραφίας σὲ ὄνειρικές παραστάσεις γεμάτες χλιδή. Ἡ ἀφηρημένη τέχνη, τέλος, δὲ βρίσκει μεγάλες ἀπηχήσεις στοὺς ζωγράφους μας ποὺ ἀπὸ παράδοση εἶναι προσκολλημένοι σὲ μιὰν δραση ὅπου ὁ ἄνθρωπος ἀποτελεῖ τὸ κέντρο καὶ τὸ μέτρο. Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες ποὺ προσπαθοῦν νὰ βροῦν τὸ δρόμο τους πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀναφέρουμε τὸ νεαρὸ Γιάννη Γαῖτη, τὸν Ἀλέκο Κοντόπουλο καὶ τὸ Θάνο Τσίγκο ποὺ μένει στὸ Παρίσι.

Ἔως τώρα προσπαθήσαμε νὰ ταξινομήσουμε μὲ κάποιο τρόπο τοὺς ζωγράφους ποὺ ἀκολουθοῦν ἔμμεσα ἢ ἀμεσα μιὰ συγκεκριμένη τάση. Ὑπάρχουν ὅμως καὶ πολλοὶ ἄλλοι ποὺ ἂν κι ἔχουν ἀναμφισβήτητους δεσμοὺς μὲ τὸ Παρίσι δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ τοὺς κατατάξουμε. Πρόκειται γιὰ ὄσους διατηροῦν, λίγο ἢ πολὺ, ἓνα δεσμὸ μὲ τὴν πραγματικότητα ἢ ποὺ λαβαίνουν ἀφορμὴ ἀπὸ τὸν ὄρατὸ κόσμον γιὰ τὴν ἐρμηνεία τοῦ ἔργου τους. Ὁ πιὸ συντηρητικὸς ἐκπρόσωπος τῶν παραστατικῶν αὐτῶν τάσεων εἶναι ὁ Γιάννης Μόραλης. Ἀκολουθοῦν ὁ Ἐρρίκος Φραντζισκάκης, ὁ Ὀρέστης Κανέλλης, ὁ Γιάννης Σπυρόπουλος, ὁ Γιάννης Μηταράκης, ὁ Τάκης Ἐλευθεριάδης, ὁ Διαμ. Διαμαντόπουλος ὁ Π. Τέτσης καὶ πολλοὶ ἄλλοι.

Πλάι ὅμως σὲ αὐτὲς τὶς μορφές, πολλοὶ ἀπὸ τοὺς πιὸ ἐπιφανεῖς μας καλλιτέχνες διατηρώντας ὀρισμὲνα γνωρίσματα τῆς σύγχρονης τέχνης στὴν τεχνικὴ ἀναζητοῦν μιὰ μορφήν ποὺ νὰ συνδέεται περισσότερο μὲ τὴν ντόπια κληρονομία καὶ βασίζονται σὲ ἀξίες παρμένες ἀπὸ τὴν ἀνατολική, ἑλληνιστικὴ, βυζαντινὴ ἢ λαϊκὴ παράδοση. Ὁ Γιάννης Τσαρούχης, ὁ Νίκος Νικολάου, ὁ Γιώργος Σικελιώτης, ὁ Φώτης Ζαχαρίου εἶναι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ δουλεύουν πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ.

Ἡ ἐργασία τοῦ Γιώργου Γουναρόπουλου, ποὺ εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς λιγοστοὺς τωρινούς μας μεγάλους ζωγράφους, μὲ τὴν ἰδιάζουσα καὶ μοναδικὴν τεχνικὴν τῆς,

ἀποτελεῖ μιὰν εἰδικὴν περίπτωσιν χωρὶς προηγούμενο μὰ ἴσως καὶ δίχως ἐπακόλουθο.

* * *

Ἡ χαρακτηριστικὴ, μαζί με τὴ ζωγραφικὴ, εἶναι ἡ ἀρχαιότερη τέχνη ποὺ φανερώθηκε στὸν τόπο μας. Δείγματα τῆς συναντᾶμε τόσο στὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, λόγου χάρις στὶς περίφημες ξυλογραφίες καὶ χαλκογραφίες τοῦ Ἁγίου Ὁρους ἢ ἄλλων μοναστικῶν κέντρων, ὅσο καὶ σ' ἄλλο τὸ 19ον αἰῶνα, εἴτε με θρησκευτικὰ θέματα, εἴτε σὰν εἰκονογράφηση βιβλίων, λαϊκῶν ἐκδόσεων ἢ ἀκόμα καὶ σὲ ἀνεξάρτητα φύλλα με κοσμικὲς παραστάσεις. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὡς πρῶτα δείγματα τῆς χαρακτηριστικῆς στῆ νεώτερη Ἑλλάδα τὶς βούλες, ποὺ ἀπλοϊκοὶ ξυλογλύπτες πιθανόν τεχνίτες ἀπὸ ἐκείνους ποὺ ἐσκάλιζαν τὰ τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν εἶχαν χάριξ γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ Ἁγῶνα. Παριστάνουν τὰ γνωστά σύμβολα τῆς Ἐπανάστασης, τὴ θεὰ Ἀθηνᾶ, σημαίες, σταυροὺς, κλπ. ἀνάλογα με τὴν ἀρχὴν ποὺ τὶς χρησιμοποιοῦσε²⁸.

Με τὴν ἀπελευθέρωση φτάνουν καὶ τὰ πρῶτα τυπογραφεῖα στὸν τόπο μας. Ἡ χαρακτηριστικὴ ὁμως τὸν πρῶτο αὐτὸ καιρὸ παραμένει μᾶλλον καθυστερημένη, γιατί λείπουν οἱ εἰδικευμένοι τεχνίτες. Κάποια ἀνθιση παρατηρεῖται με τὴν ἴδρυση τῆς Βασιλικῆς Λιθογραφίας (1842), ποὺ εἶναι μιὰ κρατικὴ συστηματικὴ προσπάθεια στὸν τομέα αὐτόν. Ὁ Κόλμαν ἐργάζεται ἐκεῖ με ὀρισμένους μαθητὲς του καὶ βγάζουν μιὰ περιποιημένη δουλειὰ ποὺ ἔχει τὴν εὐνοια τοῦ κοινοῦ. Τὴν ξυλογραφία ποὺ καλλιεργοῦσαν ντόπιοι πραχτικοὶ τεχνίτες, τὴ θεωροῦσαν κατώτερο εἶδος, κατάλληλο μόνο γιὰ τὴν εἰκονογράφηση λαϊκῶν ἐκδόσεων, ὅπως τοῦ «Ἐρωτόκριτου», τοῦ «Μπερτόλδου», κλπ., με εἰκόνες ποὺ εἶχαν γιὰ πρότυπα τὶς ἐκδόσεις τῆς Βενετίας.

Στὰ 1860 ἡ ξυλογραφία παίρνει τὴ θέση τῆς στὶς πρωτοεκδιδόμενες καθημερινὲς ἐφημερίδες καὶ στὰ περιοδικὰ. Μᾶς εἶναι ἀγνωστὰ τὰ ὀνόματα τῶν πρῶτων αὐτῶν τεχνιτῶν. Ξέρουμε ὁμως πῶς στὸ «Ῥωμῆ» τοῦ Σουρῆ οἱ γελοιογραφίες ἦσαν σχεδιασμένες ἀπὸ τὸ θέμα Ἄννινο καὶ τὸ Γιώργο Ροῖλό καὶ σκαλισμένες στὸ ξύλο ἀπὸ τοὺς ἀδελφοὺς τοῦ Σουρῆ.

Στὰ 1885 ἰδρύεται στῆ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν μιὰ ἔδρα χαρακτηριστικῆς. Διδάσκει πρῶτος ὁ ξυλογράφος Ν. Φέρμπος ποὺ καταρτίζει μιὰ πλειάδα μαθητῶν. Ὀνόματα ξυλογράφων ποὺ συναντᾶμε στὰ χρόνια αὐτὰ στὴν εἰκονογράφηση βιβλίων, ἐφημερίδων καὶ περιοδικῶν μᾶς ἔχουν ἀπομείνει λιγοστά. Ἀνάμεσα σ' αὐτούς, πάντως, ἀναφέρουμε τὸ Σ. Παρασκευᾶ, τὸ Μ. Νικολαΐδη καὶ τὸ Ε. Καζάνη, ποὺ δούλευαν ὅλοι σὲ ὄρθιο ξύλο.

Ἀπὸ τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας, γύρω

στὰ 1910, ἡ φωτοτυπογραφία ἐπιβάλλεται σ' ὅλους τοὺς τομεῖς καὶ ἐκτοπίζει ὀριστικὰ τὴν ξυλογραφία.

Ὡς τώρα εἶδαμε πῶς ἡ χαρακτηριστικὴ χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τοὺς τεχνίτες τῆς ἐποχῆς σὰν εἶδος δεμένο με τὸ ἔντυπο καὶ πῶς ἐξυπηρετοῦσε ἕναν πρακτικὸ σκοπὸ. Στὰ 1917 ὁμως, στὴν Κέρκυρα, ὁ Ζαβιτζιάνος τραβάει τὶς πρῶτες ὀξυγραφίες, ἐνῶ συγχρόνως ὁ Δημήτρης Γαλάνης, στὴν Κέρκυρα ἐπίσης, δημοσιεύει στὴν «Κερκυραϊκὴ Ἀνθολογία» καὶ σ' ἕνα περιοδικὸ ποὺ ἔβγαζε ὁ συμμαχικὸς στρατός, ξυλογραφίες σὲ πλάγιο ξύλο.

Ὁ Ζαβιτζιάνος πέθανε δυστυχῶς πολὺ νέος καὶ δὲν μπόρεσε νὰ ὀλοκληρώσει μιὰν ἐργασία ποὺ εἶχε ὀλες τὶς προϋποθέσεις γιὰ νὰ ἐξελιχτεῖ καὶ νὰ προοδεύσει. Ἡ χαρακτηριστικὴ τοῦ Γαλάνη ἔχει ξεπεράσει τὴ φήμη τῶν στενῶν ἑλληνικῶν ὀρίων, καὶ στῆ Γαλλία ὅπου ἔζησε, ὁ Ἑλληνας αὐτός τὴν καταγωγή, τιμήθηκε καὶ ἀναγνωρίστηκε.

Ἀπὸ τοὺς σύγχρονους χαρακτες ποὺ ἔχουν ἐπιδοθεῖ τόσο στὴν εἰκονογράφηση βιβλίων, ὅσο καὶ σὲ χωριστὰ τραβήγματα φύλλων, ἀναφέρουμε τὰ ὀνόματα τοῦ Ἁγγελου Θεοδωρόπουλου, τοῦ Καθηγητῆ στῆ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν Γιάννη Κεφαλλήνου, τοῦ Τάσσου Ἀλεβιζου, τῆς Βάσως Κατράκη, τοῦ Νίκου Βεντούρα, τῆς Λέλας Πασχάλη, ποὺ ζεῖ στὸ Παρίσι, τῆς Μαγγιώρου, τοῦ Γιαννουκάκη, τοῦ Παπαδημητρίου, τοῦ Κορογιαννάκη, τοῦ Μόσχου, κ. ἄ.²⁹

* * *

Εἶναι περίεργη ἡ τύχη τῆς νεοελληνικῆς γλυπτικῆς, ὅταν σκεφτοῦμε πῶς ἕνας λαὸς με τόσο ἔνδοξη γλυπτικὴ παράδοση ὀποχρεώθηκε αἰῶνες ὀλόκληρους νὰ σιωπήσει. Τὰ αἴτια ποὺ προκάλεσαν τὸ μαρασμὸ αὐτόν εἶναι γνωστά. Ἡ καινούρια θρησκεία ἀπαγόρευε τὴ διακόσμηση τῶν ἐκκλησιῶν με ὀποιαδήποτε γλυπτικὴ ἀναπαράσταση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, ποὺ θὰ θύμιζε τὴν παλιὰ εἰδωλολατρικὴ πίστη. Τὰ μόνα ἀνεκτὰ γλυπτὰ, ἦσαν διακοσμητικὰ μοτίβα σὲ στενὲς ζωοφόρους ποὺ πλαισίωναν ὀρισμένα ἀρχιτεκτονικὰ σύνολα στὸ ἐσωτερικὸ ἢ τὸ ἐξωτερικὸ τοῦ ναοῦ καὶ τὰ κοσμητικὰ γεωμετρικὰ σχήματα τῶν κιονοκράνων. Ἡ δογματικὴ αὐτὴ ἀπαγόρευση εἶχε φυσικὰ ἀνασταλτικὰ ἀποτελέσματα στῆ φυσιολογικὴ ἀνάπτυξη τῆς γλυπτικῆς.

Ἡ τέχνη ποὺ συναντᾶμε κατὰ κανόνα σὲ ὀλη τὴ μακρόχρονη αὐτὴ περίοδο, εἶναι ἡ σκαλιστικὴ τοῦ ξύλου στὰ τέμπλα, τὶς πόρτες, τὴ θρησκευτικὴ καὶ κοσμικὴ ἐπίπλωση ὡς καὶ τὶς ξυλογλυπτικὲς ἐπενδύσεις στὰ ἐσωτερικὰ ὀρισμένων ἀρχοντικῶν. Εἶναι συνήθως ἡ ἐφαρμογὴ σὲ διαφορετικὴ ὕλη θεμάτων ποὺ εἶχαν οἱ βυζαντινοὶ στὴν πέτρα. Τέτια ξυλόγλυπτα δει-

γματα ἀρχίζουμε νὰ βρῖσκουμε πρὸς τὰ τέλη τοῦ 17ου αἰῶνα ³⁰.

Στὴν ἴδια αὐτὴ περίοδο δὲν εἶναι σπάνιο νὰ βροῦμε καὶ ἔργα σὲ μάρμαρο ἢ πέτρα δουλεμένα ἀπὸ λαϊκοὺς τεχνίτες μὲ θρησκευτικὲς ἢ ἄλλες παραστάσεις, ὑπέρθυρα σὲ ἐκκλησίες ἢ σπίτια, ἀνάγλυφα ἐνσωματωμένα σὲ τοίχους, σκαλιστὲς βρύσες, ἢ πηγάδια, κλπ. ³¹.

Ἡ κυρίως γλυπτικὴ, σὲ μάρμαρο ὁμῶς, ἢ «σοφὴ» μαρμαρογλυφία, ἐμφανίζεται στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου αἰῶνα στὰ Ἑφτάνησα. Τρεῖς κερκυραῖοι γλύπτες, ὁ Παῦλος Προσαλέντης (1784—1837), ὁ Δημήτρης Τριβόλης καὶ ὁ Ἰωάννης Καλοσγοῦρος (1794—1878), ἀποτελοῦν τὴν πρωτοπορίαν. Σπούδασαν ὅλοι τους στὴν Ἰταλία καὶ φυσικὰ ἐπηρεάστηκαν ἀπὸ τὸ νεοκλασικὸ πνεῦμα τῆς σχολῆς τοῦ Κανόβα. Οἱ δυὸ πρῶτοι, ἄλλωστε, ὑπῆρξαν καὶ μαθητὲς του. Τὰ λιγοστά ἔργα ποὺ μᾶς ἄφησαν δὲ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ μελετήσουμε λεπτομερῶς τὴ δουλειὰ τους. Γι' αὐτὸ μονάχα μιὰ πολὺ γενικὴ γνώμη μποροῦμε νὰ ἐκφέρουμε γιὰ τὸ ἔργο τους.

Μεγάλια πολυπρόσωπα μνημεῖα δὲν ἔκαναν, ἀρκετοὶ ὁμῶς εἶναι οἱ ἀνδριάντες καὶ οἱ προτομὲς ποὺ δούλεψαν, κυρίως ὁ Προσαλέντης ποὺ εἶναι κι ὁ ἀξιολογώτερος ἀπὸ τοὺς τρεῖς κι ἐπίσημος γλύπτης τοῦ Ἰονίου Κράτους. Ὁ Πιέρρης πέθανε δυστυχῶς πολὺ νέος καὶ ὁ Καλοσγοῦρος ἐπιδόθηκε κυρίως στὴ διδασκαλία καὶ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν.

Ἡ γλυπτικὴ τοῦ Προσαλέντη φέρει ἔντονα τὰ σημάδια τοῦ κλασικιστικοῦ πνεύματος. Τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν προσώπων εἶναι ἐξωραϊσμένα, γαλήνια, ἔχουν κάποια πνευματικότητα. Ἡ ἐνδυμασία εἶναι ἢ χλαμύδα, στὰ πόδια οἱ εἰκονιζόμενοι φοροῦν σάνδαλα, κ' ἢ κόμωση εἶναι ρωμαϊκὴ. Ὁ Προσαλέντης δὲν ἔχει βέβαια τὸ μεγαλεῖο τῆς σύλληψης καὶ τὶς πλαστικὲς ἀρετὲς τοῦ Κανόβα. Ἄν τὸν παραβάσουμε ὁμῶς μὲ μερικοὺς γλύπτες τῆς ἐπομένης γενιᾶς ποὺ δούλεψαν στὴν Ἀθήνα καὶ ποὺ μετέφεραν συχνὰ μὲ ἀρκετὴ ψυχρότητα τὸ κλασικιστικὸ καὶ ρομαντικὸ ἰδανικὸ τοῦ Μονάχου, ἐκφράζει μὲ πολὺ περισσότερὴ εἰλικρίνεια τὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς του.

Μερικὰ χρόνια μόλις μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση, ὅταν ἀποφασίστηκε νὰ μεταφερθεῖ ἡ πρωτεύουσα ἀπὸ τὸ Ναύπλιο στὴν Ἀθήνα, ἡ τελευταία ἀρχισε ν' ἀλλάζει ὄψη. Ἑλληνας καὶ Βαυαροὶ ἀρχιτέκτονες καταφτάνουν. Ἐπεξεργάζονται τὰ πρῶτα πολεοδομικὰ σχέδια, καὶ χτίζουν δημόσια καὶ ἰδιωτικὰ κτήρια. Ὁ ρυθμὸς ποὺ ἐπικρατεῖ εἶναι ὁ νέο-κλασικὸς, μὲ τὶς αὐστηρὲς γραμμὲς, τὰ γεωμετρικὰ κοσμητικὰ μοτίβα. Ὁ ρυθμὸς αὐτὸς εἶχε σάν ἀπαραίτητο συμπλήρωμα καὶ ἓνα εὐρὺ γλυπτικὸ πρόγραμμα.

Ὁ οἰκοδομικὸς αὐτὸς ὄργανισμὸς ἀπαιτεῖ καὶ εἰδικευμένο τεχνικὸ προσωπικὸ καὶ ἱκανοὺς γλύπτες ποὺ θὰ μπορούσαν νὰ ἀνταποκριθοῦν στὶς καλλιτεχνικὲς ἀπαιτήσεις τῶν καινούριων κτηρίων. Στὰ 1836 ἰδρύεται ἡ Ἀρχιτεκτονικὴ σχολὴ ποὺ περιλαμβάνει δυὸ κύρια τμήματα, τὸ τεχνικὸ καὶ τὸ καλλιτεχνικὸ. Οἱ πρῶτοι καθηγητὲς εἶναι φυσικὰ ξένοι καὶ στὸν τομέα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, ὁ Ὁθωνας προσλαμβάνει στὰ 1850 καθηγητὴ τῆς γλυπτικῆς τὸ Χριστιανὸ Ἑρρίκο Ζίγκελ. Στὸ ἔργαστήρι του ἐφοίτησαν οἱ πρῶτοι Ἕλληνες καλλιτέχνες.

Πολὺ πρὶν ὁμῶς ἀρχίσει ἡ ἐπίσημη διδασκαλία, δυὸ αὐτοδίδακτοι τηνιακοὶ μαρμαρογλύπτες ὁ Ἰάκωβος (-1885) καὶ ὁ Φραγκίσκος Μαλακατὲς (-1914) ἀνοίγουν στὰ 1835 τὸ πρῶτο μαρμαράδικο στὴν Ἀθήνα. Σ' αὐτοὺς προστρέχουν οἱ ξένοι ἀρχιτέκτονες κι ἀρχαιολόγοι γιὰ τὶς ἀναστηλώσεις καὶ τὴν ἐπιδιόρθωση τῶν γλυπτῶν τῆς Ἀκρόπολης. Δὲν μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε τοὺς ἀδελφοὺς Μαλακατὲς ὡς ἀξιόλογους καλλιτέχνες. Εἶναι μᾶλλον ἔμπειροι μαρμαράδες καὶ καλοὶ τεχνίτες.

Τοὺς πρῶτους πραγματικοὺς γλύπτες θὰ συναντήσουμε στὴν περίοδο τῆς βασιλείας τοῦ Γεωργίου Α', ποὺ τόσο αὐτὸς ὅσο καὶ ἡ βασίλισσα ἦσαν καὶ φιλότεχνοι.

Ἔτσι βλέπουμε πὼς ὅσοι μαθητὲς βγήκαν ἀπὸ τὸ ἔργαστήρι τοῦ Ζίγκελ, συμπλήρωσαν τὶς σπουδὲς τους στὸ Μόναχο καὶ παρρυσιάζουν τὴν κάπως ἀξιόλογη δουλειὰ τους ὕστερα ἀπὸ τὸ 1862, ὅταν εἶχε φύγει ὁ Ὁθωνας. Ἡ γενιὰ αὐτὴ, ποὺ περιλαμβάνει τὸν Ἰωάννη Κόσσο (1830]32-1873), τὸ Λεωνίδα Δρόση ἢ Τόρος (1836-1882), τοὺς ἀδελφοὺς Φυτάλη, τὸ Λάζαρο (1831-1909), τὸ Μάρκο (-1884) καὶ τὸ Γεώργιο (1840-1901), εἶχε μεγαλώσει μέσα στὸ κλίμα τοῦ κλασικισμοῦ. Οἱ δυὸ πηγὲς ἀπὸ ὅπου θὰ ἀντλοῦν οἱ νέοι γλύπτες τὰ θέματά τους, θὰ εἶναι συνεπῶς τὸ πρόσφατο ἱστορικὸ παρελθὸν καὶ διάσημα πρόσωπα τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας. Πράγματι, ὅλοι σχεδὸν ἐπιδόθηκαν στὴν κατασκευὴ προτομῶν ποὺ παράσταναν τοὺς πολεμιστὲς τοῦ Ἀγῶνα ἢ ἀρχαίους θεοὺς, φιλόσοφους, ἀλληγορίες καὶ μυθολογικὲς σκηνές.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς καλλίτερους γλύπτες στὰ χρόνια αὐτὰ ὑπῆρξε ὁ Ἰωάννης Κόσσος ποὺ γεννήθηκε στὴν Τρίπολη. Δικὰ του εἶναι καὶ τὰ πρῶτα ἀγάλματα ποὺ στήθηκαν στὴν Ἀθήνα, τοῦ Καποδίστρια καὶ τοῦ Ἐυνάργου. Ἡ ὄλη ἐργασία του φέρει τὰ ἐξωτερικὰ καὶ ρυθμολογικὰ γνωρίσματα τοῦ νεοκλασικοῦ, ἀπλότητα, αὐστηρότητα τῆς γραμμῆς, ἡρεμία στὴν ἐκφραση, ἔλλειψη κάθε διακοσμητικῆς ἢ φιλολογικῆς λεπτομέρειας. Ἡ τεχνικὴ ἐπιδεξιότητα ταιριάζει μὲ μιάν

ἔντονη γλυπτικὴ αἴσθησις τῶν ὄγκων, καὶ μὲ μιά ἐλαφριά πλαστικότητα ποὺ ἐπιτρέπει ἓνα γαλήνιο παιχνίδι τοῦ φωτός.

Ὁ δεῦτερος σπουδαῖος γλύπτης εἶναι ὁ Λεωνίδας Δρόσης, γιὸς τοῦ βαυαροῦ μουσικοῦ Καρόλου φὸν Τόρς. Γεννήθηκε στὴν Ἀθήνα καὶ φοίτησε στὸ ἐργαστήριον τοῦ Ζίγκελ. Μαθητὴς ἀκόμα κάνει τὴν προτομὴν τοῦ Μιαούλη καὶ τὸν ἀνδριάντα τοῦ Ὁθωνα. Φεύγει γιὰ τὸ Μόναχο στὰ 1857 καὶ συνδέεται ἐκεῖ μὲ τὸ βαρῶνο Σίνα ποὺ τὸν βοηθάει στὴ σταδιοδρομίαν του. Γυρίζει στὴν Ἀθήνα στὰ 1867 καὶ ἓνα χρόνον ἀργότερα διορίζεται στὴ Σχολή. Ἀνάμεσα στὰ γνωστότερα γλυπτὰ του ἀναφέρουμε τὸ κεντρικὸ ἀέτωμα τῆς Ἀκαδημίας, τὸν Ἀπόλλωνα καὶ τὴν Ἀθηνᾶ, τὸ Σωκράτη καὶ τὸν Πλάτωνα.

Ὁ Δρόσης εἶναι ὁ τελευταῖος ἐκπρόσωπος τοῦ κλασικισμοῦ, συγχρόνως ὅμως, στὴ δευτέρῃ περίοδον τῆς δουλειᾶς του, προαναγγέλει καὶ τὸ ρομαντισμὸ μὲ τὰ ἀφθονὰ λυρικά στοιχεῖα ποὺ βλέπουμε σὲ ἔργα του ὡς τὴν «Πηνελόπη» (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη).

Τὴν πρώτη αὐτῆ γενιᾶ τῶν γλυπτῶν διαδέχεται μιά ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ μαθητὲς τους ὅπως ὁ Δημήτριος Φιλιππότης (1839 - 1919), ὁ Ἰωάννης Βιτσάρης (1843 - 1892), ὁ Γεώργιος Βροῦτος (1849 - 1908) καὶ λίγα χρόνια ἀργότερα ὁ Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς (1851 - 1938), ὁ Λάζαρος Σῶχος (1862 - 1911), ὁ Γιώργος Μπονάνος (1863 - 1939), ὁ Θωμᾶς Θωμόπουλος (1873 - 1937), κ. ἄ. Οἱ νέοι αὗτοι, ἀκολουθώντας τὸ γενικὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἔχουν προσχωρήσει πιά στὸ ρομαντισμὸ, ποὺ ἔρχεται ὡς κίνημα γιὰ νὰ ἀπελευθερώσῃ τὴν τέχνη ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα τοῦ κλασικισμοῦ καὶ ἐπιθυμεῖ νὰ τῆς δώσῃ νέα πνοή. Ἄνοιγε ἔτσι τὸ δρόμον στὸ αἶσθημα, στὴ νοσταλγικὴ ἀναπόληση, στὸ πάθος, σὲ λυρικά, δηλαδὴ, συναισθήματα, ποὺ γίνονται καὶ τὸ κύριον θέμα τῆς φιλολογικῆς αὐτῆς γλυπτικῆς. Ἡ πλαστικὴ ἔκφρασις εἶναι προσκολλημένη στὰ περιγραφικά, ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα, στὴν ἀκριβῆ διαγραφὴ τῆς λεπτομέρειας, στὴ βίαιαν κίνηση, στὸ ρητορικὸ ὄφος. Τὰ ἀγάλματα ποὺ κοσμοῦν τοὺς τάφους τοῦ Ἀΐ Νεκροταφείου στὴν Ἀθήνα, τὰ μνημεῖα μὲ τὶς ἀλληγορικὰς ἢ συμβολικὰς συνθέσεις, οἱ ἀνδριάντες ποὺ εἶναι σκορπισμένοι στὸ Ζάππειον, μᾶς δείχνουν παραστατικὰ τὸ πνεῦμα αὐτὸ τῆς ἐποχῆς. Ἡ κλασικὴ χλαμύδα ἔχει ἀντικατασταθεῖ μὲ τὰ σύγχρονα πολυσύνθετα ρούχα, μὲ τὴν ἀφθονὴν πτυχολογίαν καὶ τὴν λεπτομερειακὴν ἐπεξεργασίαν, ἡ γαλήνη ἔχει χαθεῖ καὶ τὰ πρόσωπα ἐκφράζουσιν ἔντονα τὰ συναισθήματά τους. Τὸ γλυπτὸ ἔργο δὲν ἔχει πιά στατικὴ ἡρεμία, μᾶς κινεῖται ὀλόκληρον, βαδίζει, γυρίζει. Ἡ κίνηση αὐτῆ γίνεται ἔντονωτερον μὲ τὸ φῶς ποὺ παίζει τώρα μέσα στὰ βαθειὰ

σκαλίσματα, στὰ κενὰ, δημιουργώντας ἔντονες ἀντιθέσεις ποὺ χρωματίζουν σχεδὸν τὸ μάρμαρον. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτῆ ἀντίληψις, ποὺ ἦταν γενικὴ σὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην, εἶναι χαρακτηριστικὴ σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα ποὺ κατασκευάσθηκαν τότε. Γι' αὐτὸ, παρ' ὅλες τὶς ἱκανότητες ποὺ μπορεῖ νὰ εἶχαν ὀρισμένοι τεχνίτες, ἡ δουλειὰ τους σήμερον δὲν ἀποτελεῖ γιὰ τὸν ἀντικειμενικὸν κριτὴν παρὰ ἓνα ἱστορικὸν σταθμὸν, δίχως ὅμως μὲγάλον καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον. Λιγοστοὶ εἶναι οἱ ἀξιόλογοι καλλιτέχνες, ὁ Φιλιππότης, ὁ Βροῦτος, ὁ Λ. Σῶχος, κυρίως ὅμως ὁ Χαλεπᾶς, ποὺ εἶναι ὁ πῶς μὲγάλος γλύπτης τῆς νεώτερης Ἑλλάδος, ἰσάξιος, ἀσφαλῶς, μὲ πολλοὺς διάσημους Εὐρωπαίους.

Ὁ Φιλιππότης γεννήθηκε στὴν Τήνον, σπούδασε στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν μὲ δάσκαλον τὸν Γ. Φυτάλη καὶ ἀφοῦ κέρδισε ἀρκετὰ χρήματα ἀπὸ μιά παραγγελίαν γιὰ τὴν Αἴγυπτον, πάει στὴ Ρώμην ὅπου παραμένει ἀρκετὰ χρόνια. Στὰ 1872 ἐπιστρέφει ὀριστικὰ στὴν Ἀθήναν καὶ ἀνοίγει μαρμαρογλυφεῖον. Ἐχει μὲγάλην ἐπιτυχίαν στὴ δουλειὰν του καὶ τότε φτιάχνει τὸν «Ξυλοθραύστην», τὸ «Θεριστὴν», τὸν «Ψαρά», κλπ. Πέθανε στὴν Ἀθήναν, σχεδὸν τυφλός.

Ὁ Βροῦτος εἶναι κάπως νεώτερός του. Γεννήθηκε στὴν Ἀθήναν καὶ σπούδασε στὴ Σχολὴ μὲ δάσκαλον τὸν Κόσσο. Καὶ αὐτὸς πηγαίνει στὴ Ρώμην. Τὸ 1873 γυρίζει ὀριστικὰ στὴν Ἑλλάδα καὶ δέκα χρόνια ἀργότερα διορίζεται καθηγητὴς στὴν ἐδῶ Σχολή. Πέθανε στὴν Ἀθήναν ἀφήνοντας ἓνα πλούσιον ἔργον. Ἀνάμεσα στὰ κυριώτερα γλυπτὰ του ἀναφέρουμε τὸ «Δωδεκάθεον», τὸ «Πνεῦμα τοῦ Κοπέρνικου» (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), τὸν «Ἐρωτὰ ποὺ θραύει τὸ τόξον του» (Ζάππειον), κλπ.

Ἡ μεγαλύτερη ὅμως φυσιογνωμία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης εἶναι ὁ Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς. Γεννήθηκε στὴν Τήνον καὶ σπούδασε στὴ Σχολὴ μὲ τὸν Δρόσην. Ἄριστος μαθητὴς, φεύγει γιὰ τὸ Μόναχον στὰ 1873. Στὰ 1878, ἐνῶ ἐκτελοῦσε τὴν «Μήδειαν», παθαίνει νευρικὴν διαταραχὴν. Παρ' ὅλες τὶς ἰατρικὰς περιθάλψεις στὴ Ρώμην καὶ ἄλλοι, οἱ συγγενεῖς του ὑποχρεώνονται νὰ τὸν κλείσουν ὑπὸ φρενοκομεῖον στὴν Κέρκυραν ἕως τὸ 1902. Ξαναρχίζει νὰ δουλεύει στὰ 1918. Τὸ 1925 γίνεται μιά μὲγάλη ἐκθεση ἔργων του στὴν Ἀθήναν καὶ δυὸ χρόνια ἀργότερα τοῦ ἀπονέμεται τὸ Ἐθνικὸν Ἀριστεῖον Γραμμάτων καὶ Τεχνῶν. Τὸ 1930 ἔρχεται νὰ ἐγκατασταθεῖ ὀριστικὰ στὴν Ἀθήναν ὅπου καὶ πεθαίνει στὰ 1938.

Συνηθίζουμε νὰ διαιροῦμε τὴν καλλιτεχνικὴν δημιουργίαν τοῦ Χαλεπᾶ σὲ τρεῖς κύριες μενάλες περιόδους. Ἡ πρώτη ἀρχίζει στὰ 1870 καὶ φτάνει ὡς τὸ 1878. Περιλαμβάνει ἔργα φοιτητικὰ, τοῦ Μονάχου καὶ ὅσα κατασκεύασε στὴν Ἀθήναν προτοῦ νὰ

ἀρρωστήσει. Μεσολαβεῖ ἓνα μικρὸ διάστημα σαράντα χρόνων. Στὰ 1918 ὁ Χαλεπᾶς ξαναρχίζει συστηματικὴ μᾶλλον ἐργασία στὴν Τήνη, τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν προηγούμενη. Ἀπὸ τὸ 1930 ὡς τὸ θάνατό του, ἡ δουλειά του ἔχει περίπου τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ ὅπως καὶ πρὶν, ἀλλὰ διακρίνεται γιὰ μιὰ περισσότερη μεστότητα καὶ συνειδητοποίηση τῶν στοιχείων ποὺ εἶχε φανερώσει στὴν περίοδο τῆς Τήνου.

Εἶναι πιθανόν, ἂν ὁ Χαλεπᾶς δὲν εἶχε κάθει τὸν τρομερὸ κλονισμό ποὺ τὸν εἶχανε νὰ ξεχάσει τελείως γιὰ ὀλόκληρα χρόνια τὴν παλιά του δουλειά καὶ τὸν ξύτησε μιὰ μέρα μὲ καινούρια πιά δραση, νὰ ἐξακολουθοῦσε τὸ γνωστὸ τρόπο ἐργασίας ποὺ βλέπουμε στὸ «Σάτυρο ποὺ ταίζει μὲ τὸν Ἔρωτα», στὴν «Κοιμωμένη», ἰλπ. πού, παρ' ὅλες τὶς μεγάλες ἀρετές τους, δὲν παύουν νὰ φέρουν τὸ βάρος τῆς βλυαρίας καὶ τοῦ συναισθηματισμοῦ τῆς ποχῆς τους· θὰ ἦταν βέβαια ἓνας ἀρτίος βάσκαλος, ἴσως ἓνας Ἕλληνας Κανόβα. Ἐνας ὅμως ἀνάμεσα στὶς πολλὰς συνηθισμένες διεθνεῖς προσωπικότητες ποὺ ἔχουν ἀναδειχτεῖ κατὰ καιροὺς, ποὺ ἔχουν γεμίσει τὰ νεκροταφεῖα καὶ τὶς πλατεῖες τῆς Εὐρώπης μὲ κοινὰ ἀγάλματα καὶ ποὺ λίγα χρόνια μετὰ τὸ θάνατό τους ξεχνιοῦνται. Ὁ Χαλεπᾶς τῆς «Κοιμωμένης» δὲν εἶναι ὁ «μεγάλος» Χαλεπᾶς. Ἡ τοποθέτησή του ἀνάμεσα στὶς μεγαλύτερες εὐρωπαϊκὰς φυσιογνωμίας ὀφείλεται στὴν ἐργασία ποὺ παρουσίασε στὴ δεύτερη καὶ τρίτη περίοδό του. Τὸ μέγεθος τῆς συμβολῆς του στὴν ἀνανέωση ἐνὸς καινούριου τρόπου θεώρησης τοῦ κόσμου, παίρνει ὄλην του τὴν σπουδαιότητα ὅταν σκεφτοῦμε πὼς ἡ μεταλλαγή αὐτὴ εἶναι πηγαία. Ὁ τρόπος ποὺ διαμορφώθηκε μέσα του τὸ ψυχικὸ κλίμα ποὺ τοῦ ἐπέβαλε ν' ἀπαρνηθεῖ κάθε προηγούμενη ἐπίκτητη γνώση καὶ νὰ ἐπανέλθει σὲ μιὰ ἐρμηνεῖα καθαρὰ γλυπτικὴ, εἶναι ἀπὸ τὰ λιγοστὰ παρόμοια φαινόμενα ποὺ συναντᾶμε στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Ἄς σημειώσουμε, πὼς ἡ ἐσωτερικὴ αὐτὴ ἐπανάσταση τὸν ὀδήγησε σ' ἓνα πρωτογονισμό τῆς μορφῆς μονάχα, γιὰ τὴν σύλληψη καὶ τὸ θεματικὸ στοιχεῖο παραμένον νεοκλασικά. Στὴν ἀρχὴ ἡ μεταβολὴ αὐτὴ γίνεται ἀσυνείδητα. Μὲ τὸν καιρὸ ὅμως τὸ γλυπτικὸ του αἰσθητήριο τὸν ὀδηγεῖ καὶ τοῦ ἐπιβάλλει μιὰ συνειδητὴ πορεία στὴν κατεύθυνση αὐτῆ. Ἡ ἀπλοϊκὴ καὶ ἀφελὴς φαινομενικὰ ἔκφρασή του περιέχει τὰ ἴδια στοιχεῖα ποὺ συναντᾶμε, λογουχάρη, στὴν ἀρχαϊκὴ τέχνη. Ἀμετάβλητα παραμένουν καὶ στὶς δυὸ ἀντιλήψεις τὰ βασικὰ στοιχεῖα ποὺ καθορίζουν τὴν πλαστικὴ ἀξία τοῦ ἔργου. Στους ἀρχαϊκοὺς, ὅπως καὶ στὸ Χαλεπᾶ, τὸ γλυπτὸ ἔχει λυτρωθεῖ ἀπὸ τὴν ὕλη καὶ ὑπακούει σ' ἓνα ρυθμὸ ζωῆς, πράγμα ποὺ δὲ

συμβαίνει στοὺς Αἰγυπτίους. Ἡ γεωμετρικὴ πλαστικὴ ὀδηγεῖ συχνά, πράγματι, σὲ μιὰ ἀπόθηση τοῦ ἀνθρώπινου αἰσθήματος καὶ σὲ ξερὰ ἀποτελέσματα. Στὸ Χαλεπᾶ ἀπεναντίας, τὰ καθαρὰ καὶ καλὰ προσδιορισμένα ἐπίπεδα, οἱ συμπαγεῖς ὄγκοι ποὺ ἀποτρέπουν κάθε κενὸ καὶ προβάλλουν ἀκέραιη τὴ γλυπτικὴ μάζα μέσα στὸ χῶρο, τὸ ἀπαλὸ καὶ ἰσορροπημένο παίξιμο τοῦ φωτός, δὲ χρησιμοποιοῦνται σὰν μέσα γιὰ μιὰ ἐξωτερικὴ, φαινομενικὴ ἐντύπωση μὰ ἐπιβάλλονται ἀπὸ τοὺς ἐσωτερικοὺς νόμους τοῦ γλυπτοῦ³².

* * *

Στὰ νεώτερα χρόνια, ἀνάλογη πορεία μὲ τὴ ζωγραφικὴ ἀκολούθησε καὶ ἡ γλυπτικὴ. Οἱ γλύπτες, ὅμως, στάθηκαν πρὸ τυχεροὶ ἀπὸ τοὺς ζωγράφους, γιὰ τὸ ὅσους ἀκολούθησαν χρονολογικὰ τὸ Χαλεπᾶ; ἐκεῖνοι ποὺ ἐπιβληθῆκανε κι' ἐπαίξαν ἓνα ρόλο στὴν πορεία τῆς γλυπτικῆς στὸν τόπο μας, εἶχαν περάσει ἀπὸ τὸ Παρίσι. Ἐτσι, πρῶτος ὁ Κώστας Δημητριάδης (1881-1943) καταλαμβάνει μιὰ πρώτη ἔδρα στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν καὶ λίγα χρόνια ἀργότερα ὁ ἐπαναστάτης τότε Μιχάλης Τόμπρος (1889) παίρνει τὴ δεύτερη. Ὅλοι οἱ νεώτεροι γλύπτες μας βγήκαν φυσικὰ ἀπὸ τὰ ἐργαστήριά τους καὶ οἱ περισσότεροι μετεκπαιδεύτηκαν στὴ Γαλλία. Παρ' ὅλη ὅμως τὴ στενὴ ἐπαφὴ ποὺ εἶχαν μὲ τὰ σύγχρονα ρεύματα, ἡ γλυπτικὴ μας, γενικά, διατήρησε ἓνα συγκρατημένο, ἂν ὅχι συντηρητικὸ χαρακτήρα. Ἰσως αὐτὸ νὰ ὀφείλεται στὴ συνεχῆ ἐπαφὴ ποὺ ἔχουμε μὲ τὰ ἀρχαῖα πρότυπα, ἢ καὶ γιὰ τὸ δόθηκε ποτὲ ὡς τώρα εὐκαιρία στοὺς νεώτεροὺς νὰ στήσουν ἓνα μεγάλο μνημεῖο ποὺ νὰ δένει μὲ ἓνα ἀνάλογο σύγχρονο ἀρχιτεκτονικὸ σύνολο ἢ ἀκόμα κι' ἀπὸ μιὰ βαθύτερη ἀπαίτηση τοῦ δικοῦ μας περιβάλλοντος. Πάντως ἡ γλυπτικὴ μας παραμένει, κατὰ κανόνα, παραστατικὴ, ποιοτικὰ ἰσάξια ὅμως, πολλὰς φορές, πρὸς τὴν εὐρωπαϊκὴ, πράγμα ποὺ παρατηροῦμε σὲ μικρότερο βαθμὸ στὴ ζωγραφικὴ. Ἄς σημειώσουμε ἀκόμα πὼς δὲν ὑπάρχουν στὴν Ἑλλάδα συγκεκριμένα ρεύματα ἢ σχολές ἀλλὰ ὑπάρχουν μᾶλλον ὀρισμένες τάσεις ποὺ βασιζοῦνται κυρίως στὴν τεχνοτροπία τῶν γλυπτῶν.

Σὲ γενικὰς γραμμὰς παρατηροῦμε πὼς μερικοὶ γλύπτες (Χρήστος Καπράλος, Κλέαρχος Λουκόπουλος, ὁ καθηγητὴς τοῦ Πολυτεχνείου Ἀντώνης Σῶχος), προσπαθοῦν νὰ βροῦν, στὴ νεώτερη δουλειά τους, τοπικὰ στοιχεῖα ποὺ εἶναι ἀξία κάθε προσοχῆς, ἄλλοι προσανατολίζονται σὲ πρὸ ἀντιρεαλιστικὰς λύσεις (Λάζαρος Λαμέρας, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Ἀχιλλέας Ἀ-

πέργης, Κώστας Ἀνδρέου, Μπέλλα Ραφτοπούλου, Κώστας Κουλεντιανός), καὶ οἱ ὑπόλοιποι παραμένουν λίγο ἢ πολὺ συν-

τηρητικοί (Θανάσης Ἀπάρτης, Γιάννης Παπᾶς, Νίκος Περναντινός, Κώστας Βαλσάμης, Μέμος Μακρῆς, κλπ.).

ΥΠΟΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. T. P. Spiteris, *L' evolution de la peinture postbyzantine dans les îles Ioniennes*, ἀνάτυπο ἀπὸ τῆ «Revue d' Athenes» 1952, ὅπου ἀναπτύσσεται διεξοδικότερα τὸ θέμα.

2. Μ. Χατζηδάκη, Ἡ κρητικὴ ζωγραφικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ χαλκογραφία. Ἀνάτυπο ἀπὸ τὰ «Κρητικὰ Χρονικά» 1947, σ. 5.

3. Μιλᾶμε γιὰ «κοσμικὴ» γλυπτικὴ, γιὰ νὰ τὴν ξεχωρίσουμε ἀπὸ τὴ «θησκευτικὴ» — μαρμαρογλυπτὰ ἢ ξυλόγλυπτα τέμπλα, θησκευτικὴ ἐπίπλωσις, διακοσμητικὰ μοτίβα ἐκκλησιῶν ἢ σπιτιῶν, κτλ. — πού αὐτὴ βέβαια ἐξακολουθεῖ τὴν παράδοσιν τοῦ Βυζαντίου. Βλ. σχετικὰ καὶ Α. Hadjimihalis, *La sculpture sur bois*, Ἀθήνα 1950.

4. Τ. Π. Σπητέρη, Ἡ προσωπογραφία στὴν Ἐφτάνησο. «Νέα Ἐστία» τ. 649, ὅπου καὶ ἡ σχετικὴ λεπτομερειακὴ βιβλιογραφία γιὰ ὅλη τὴν ἑπτανησιακὴ ζωγραφικὴ.

5. Σπ. Δεβιάζη, Ἱερ. Πλακωτὸς ἢ Πιττόρος. «Καλλιτεχνικὸς Κόσμος», Α', Φ. 3.

6. Βλ. σχετικὲς λεπτομέρειες γιὰ τὰ κοσμικὰ τοῦ ἔργου. Τ. Π. Σπητέρη, Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Ν. Κουτούζη «Νέα Ἐστία» τ. 639 καὶ Ἡ προσωπογραφία στὴν Ἐφτάνησο. «Νέα Ἐστία» τ. 649 ὑπόσημ. 13.

7. Πλήρῃ βιβλιογραφία γιὰ τὸν Κουτούζη καὶ Καντούνη βλ. Α. G. Procoriou, *La peinture religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIIIe siècle*, Ἀθήνα 1939, στὰ σχετικὰ κεφάλαια πού τοὺς ἀφιερώνει. Ἀπὸ τότε ἐλάχιστα ἔχουν γραφεῖ. Γιὰ τὸν Κουτούζη καὶ τὸ φιλολογικὸ τοῦ ἔργο βλ. Π. Ι. Μαρίνου, Γύρω στὴν «Πολιτικὴ σάτιρα» τοῦ Ν. Κουτούζη. «Ἑπτανησιακὰ Φύλλα» Φεβρουῖος 1954, καὶ Γ. Θ. Ζώρα—Φ. Κ. Μπουμπουλίδου, Ἑπτανήσιοι προσωπομικτοὶ ποιηταί, Ἀθήνα 1953. Ἰδιαίτερα, γιὰ τὰ ἔργα τοῦ πού διασώθηκαν μετὰ ἀπὸ τοὺς σεισμούς. βλ. Ντ. Κονόμου, Νικόλαος Κουτούζης. «Ἑπτανησιακὰ φύλλα». Νοέμβριος 1955.

8. Οἱ μόνες μελέτες πού γνωρίζουμε μετὰ τὸ πνεῦμα αὐτὸ εἶναι μιὰ παλιὰ ἐργασία τοῦ Ἀ. Προκοπίου. *Νεοελληνικὴ Τέχνη*, Ἀθήνα 1936. Δ' κεφάλαιο καὶ τῶν P. Prevelaki, *The art of modern Greece*, «Studio», Ἀπριλῆς 1938, σ. 175 - 190. Ghika, *La peinture en Grèce*, «Cahiers du Sud» 1948, σ. 184 - 194. T. P. Spiteris, *Breve introduction à la peinture Grecque moderne*, «Revue d' Athenes», Σεπτέμβριος 1951, σ. 58 - 61. Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, *Οἱ νεώτερες τάσεις*

στὴ σύγχρονῃ ἑλληνικῇ ζωγραφικῇ, Ἀθήνα 1951, σ. 3 - 25 καὶ Μ. Hadjidakis, *Some aspects of Modern Greek Art*, στὸ εἰδικὸ τεύχος γιὰ τὴν Ἑλλάδα τοῦ «Atlantic Monthly» 1955, σ. 31 - 34. Οἱ δύο τελευταῖες ἐργασίες ἀναφέρονται εἰδικότερα στὴ σύγχρονῃ τέχνῃ.

Οἱ μονογραφίες οἱ σχετικὲς μετὰ τὸ ἔργο τῶν ἐλλήνων καλλιτεχνῶν τοῦ 19ου αἰῶνα εἶναι σχεδὸν ἀνύπαρκτες. Σκόρπιες πληροφορίες ὑπάρχουν μονάχα σὲ περιοδικὰ κ' ἐφημερίδες, με ἀνεξέλεγκτα συνήθως στοιχεῖα.

Ἡ Ἑθνικὴ Πινακοθήκη ἔχει ἀρχίσει πρὶν ἀπὸ λίγα χρόνια νὰ συγκεντρώνει, ὅσο γίνεται, ὅλο τὸ γραπτὸ ὕλικὸ πού ὑπάρχει. Ἐχει ὀργανώσει ἐπίσης ἓνα φωτογραφικὸ ἀρχειο.

9. Παναγιῆ Σκουζέ, *Χρονικὸ τῆ σκλαβωμένης Ἀθήνας*, κλπ. Ἀθήνα 1948.

10. Κ. Η. Μπίρης, *Ἱστορία τοῦ Ἑθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου*. Ἀθήνα 1951, Α', σ. 3.

11. Περισσότερες πληροφορίες βλ. Κ. Η. Μπίρη ἔ. ἀ. σ. 37 - 44.

12. Ἡ διακόσμηση τῶν ἀνακτόρων ἔχει ἐκτελεσθεῖ ἀπὸ τὸ ζωγράφο Πέτερ Ἔςς, γνωστὸ καὶ ἀπὸ τὸ λεύκωμα μετὰ προσωπογραφίες τῶν ἡρώων τῆς Ἐπανάστασης (Λιθογρ. Η. Kohler. Kohler & Comp. in München). Ἡ διακόσμηση τῆς Πινακοθήκης ἔχει γίνει ἀπὸ τὸν Κάρολο Ρότμαν, βαυαρὸ ρομαντικὸ ζωγράφου πού εἶχε περιηγηθεῖ τὴν Ἑλλάδα στὰ 1834)5, σταλμένος ἀπὸ τὸ Λουδοβίκο Α'.

13. Σύμφωνα μετὰ πληροφορίες τοῦ κ. Κ. Μπίρη ὁ Σίνας παράγγειλε στὸ Ράλ τὰ σχέδια τοῦ προστόου τὸ 1860. Ἐφθάσον στὴν Ἑλλάδα μὰ δὲν ἐκτελέστηκαν παρὰ στὰ 1888 ἀπὸ τὸ Λεμπιέτσου. Βλ. καὶ Κ. Μπίρη, *Τὸ Πανεπιστήμιον τῶν Ἀθηνηνῶν*. «Καθημερινή» 3)11)55.

14. Ἐδῶ θίγουμε ἀπλῶς τὸ ζήτημα πού μᾶς ἐνδιαφέρει, μονάχα σὲ σχέση μετὰ τὴν ἐπίδρασιν πού εἶχε στὶς εἰκαστικὰς τέχνες. Θάξιζε ὅμως νὰ μελετηθεῖ τὸ θέμα κάπως εὐρύτερα.

15. Ἐνα μέρος ἀπὸ αὐτὰς ἔχουν συγκεντρωθεῖ ἀπὸ τὴν «Ἱστορικὴ καὶ Ἐθνολογικὴ Ἑταιρεία» ὡς καὶ ἀπὸ τὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη στὴν Ἀθήνα. Ἡ περιφημὴ συλλογὴ Ρ. Πυῶ ἀνήκει τώρα στὸ Ἑλληνικὸ Ἰδρυμα τῆς Πανεπιστημιακῆς Πόλης τοῦ Παρισιῶ. Μερικοὺς πίνακες ξένων ζωγράφων μετὰ θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν Ἐπανάστασιν ἢ μετὰ προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν μπορούμε νὰ βροῦμε τόσο στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ὅσο καὶ στὸ Ἐθνολογικόν.

16. Προβλ. καὶ Μ. Μ. Παπαϊωάννου, Ἡ εἰκονογραφία τοῦ Εἰκοσιέτου. «Ἐλεύθερα Γράμματα», φ. 9)1948.

17. Βλ. σχετικὰ Β. Dorival, *La pein-*

ture française. Παρίσι 1942. τ. Β' σ. 40)41.

18. Winckelmann, Gedanken über die Nachahmungen der griechischen Werke in der Malerei u. Bildhauerkunst. Δρέσδη καὶ Λειψία, 1755. Werke, 1808 — 1825

19. Βλ. σχετικά με τὶς θεωρίες αὐτῆς L. Venturi, Storia della critica d'arte. Φλωρεντία 1948. σ. 233 — 238.

20. Τοῦ Γεωργίου Μιχαηλίου ὑπάρχουν πέντε ἔργα ποὺ ἀνήκουν στοὺς ἀπογόνους τοῦ Τέσσερα βρισκόνταν ἄλλοτε σὲ διάφορα Ὑπουργεῖα, ἓνας «Καραϊσκάκης» στὴ συλλογὴ Κουτλίδη καὶ μιὰ πλοῦσα συλλογὴ σχεδίων ἀπὸ τὰ κατάλοιπά του στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Τοῦ Φίλιππου ἡ παραγωγή εἶναι λιγοστή. Σώζονται τρία κομμάτια, τὸ ἓνα στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

21. Τὴν ἡμερομηνία διαπιστώσαμε ἀπὸ πιστοποιητικὸ τοῦ ληξιαρχείου τῆς Ὑδρας.

22. Ὁ ζωγράφος Νίκος Κεσανλῆς καθάρizοντας στὴν Ὑδρα τὴν προσωπογραφία τοῦ Σταμάτη Μπουντούρη βρῆκε στὸ πίσω μέρος τοῦ πίνακα τὴν ἐξῆς ἐπιγραφή «Ydra 7)19 Aprile 1857 (Francesco Pige di/Tirolo) pinxit». Ἡ ἐπιγραφή αὐτὴ ἔρχεται νὰ ἐπιβεβαιώσῃ τὴν ὑπογραφή ποὺ φέρει καὶ ἡ προσωπογραφία τῆς Φ. Ι. Ὁρλάνδου «Ἐν Ὑδρα τῇ 7 Φεβρουαρίου 1857 (Φ. Ι. Ὁρλάνδου/ἔτων 73) F. Pige» (συλλογὴ Κουντουριώτη). Ὡς τώρα μπορέσαμε καὶ ἐπισημάνουμε δεκαπέντε ἔργα τοῦ ἴδιου ζωγράφου.

23. Βλ. σχετικὲς λεπτομέρειες Τ. Π. Σπητέρη, Ἡ προσωπογραφία τῆς Μ. Σαχτούρη. «Νέα Ἐστία» φ. 648, σ. 1043.

24. Πρὸβλ. τὸ ἔργο του «Ἡ ἔλευσις τοῦ Βασιλέως Γεωργίου Α'» (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) με ὀρισμένους λαϊκούς πίνακες καραβιῶν (Μουσεῖο Ὑδρας, μουσεῖο Γαλαξειδίου, κλπ.)

25. Δὲν ἐννοοῦμε ἐδῶ περιορισμένες ἐπιτυχίες ὀρισμένων πινάκων σὲ διεθνεῖς ἐκθέσεις. Ὅλοι οἱ μεγάλοι καλλιτέχνες μας ποὺ πῆραν μέρος σὲ τέτοιες ἐκδηλώσεις ἔλαβαν καὶ παρόμοιες τιμητικὲς διακρίσεις. Αὐτὸ ὁμῶς

δὲν ἀξιολογεῖ καὶ τὸ ὅλο ἔργο τους ὡς καὶ γενικότερα τὴν προσωπικότητά τους σὲ σχέση με τοὺς ξένους δασκάλους. Πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ὑπῆρξαν καλοὶ ἢ καὶ μεγάλοι ἀκόμα καλλιτέχνες. Κανένας δὲ στάθηκε ἰδιοφυῖα οὔτε καὶ πρόσθεσε τίποτε στὴ διεθνή πρωτοπορία τῆς τέχνης, ὅταν βέβαια θελήσουμε νὰ κρατήσουμε τὶς ἀναλογίες με ζωγράφους σὰν τὸν Ντελακροά, τὸν Κορό, τὸν Κουρμπέ, τὸ Μανέ, κλπ.

26. Βιβλιογρ. Γύζη.

27. Θὰ παρουσίαζε ἴσως κάποιο ἐνδιαφέρον νὰ δημοσιευτοῖ κάποτε. Τελευταῖα ἔγιναν προσπάθειες γιὰ νὰ ἀποκτηθεῖ ἀπὸ τὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

28. Μιὰ συλλογὴ ἀρκετὰ σημαντικὴ ἀπὸ τέτοιες σφραγίδες ὑπάρχει στὸ Ἐθνολογικὸ Μουσεῖο.

29. Σχετικὲς πληροφοριακὲς λεπτομέρειες γιὰ τοὺς χαρακτες Βλ. Φώτου Γιοφύλλη, Ἡ ἑλληνικὴ ξυλογραφία, Ἀθήνα 1951. Βλ. καὶ τὸ ἀρθρο τοῦ Δ. Ε. Εὐαγγελίδη, La gravure grecque contemporaine. «Les Musées de Genève», Φεβρουάριος 1955.

30. Ἡ Ἀγγελικὴ Χατζημιχάλη (La sculpture sur bois. Ἀθήνα 1950) ἀναπτύσσει με λεπτομέρειες στὸ βιβλίο της τὴν ἐξέλιξη τῆς ξυλογλυπτικῆς.

31. Τὸ μεγάλο θέμα τῆς λαϊκῆς μαρμαρογλυπτικῆς δὲ βρῆκε ἀκόμα τὸ μελετητὴ του. Λιγοστὲς εἶναι οἱ σποραδικὲς μελέτες. Βλ. σχετικά Ἀντώνη Σώχου, Ἡ λαϊκὴ τέχνη στὴν Τήνο. Ἀθήνα 1930, καὶ τελευταῖα τὴν ἐνδιαφέρουσα ἐργασία τοῦ Κίτσου Ἀ. Μακρῆ, Ὁ καπετὰν Σέργιος Μπασδέκης καὶ ὁ γλύπτης Μίλιος. Βόλος 1955.

32. Γιὰ τὸ Χαλεπᾶ ἔχουν γραφτεῖ ἀρκετὰ. Πλήρη βιβλιογραφία βλ. στὸ Σιρατῆ Δούκα, Γιαννοῦλης Χαλεπᾶς, Νέα Βιογραφικά. Ἀθήνα 1952. Σχετικὰ με τὴν αἰσθητικὴ του τοποθέτηση Τ. Π. Σπητέρη, Ἡ σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Γιαννοῦλη Χαλεπᾶ «Νέα Ἐστία» τ. 656/1-11-1954.

