

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 πολλές 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, κοφτὲς 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 δεῦτερος 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 στο 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 ἕνα 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 ἕναν 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 αὐτὸς, 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 ἕνα σύντομο ταξίδι στὴ Μικρασία, ἐγκαταλείπει ὀριστικὰ τὴν Ἑλλάδα γιὰ τὸ Μόναχο. Δουλεύει ἀδιάκοπα καὶ ὄσο 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 ὄλο τὸ μέτρο τῆς δουλειᾶς του καὶ τὸ ἰδεολογικὸ του πιστεύω. Εἶναι οἱ ἀρχές ποὺ πρεσβεύει ὅλη ἡ γενιά του, ποὺ μέσα ἀπὸ τὸ πρῶμα τῆς πραγματικότητας, διατηρεῖ ὅλη τὴν ἰδεαλιστικὴ διάθεση. Ἡ διάθεση αὐτὴ φτάνει ὡς τὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα μας καὶ μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ἕνας ἀπὸ τοὺς τελευταίους τῆς ἐκπρόσωπος 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 πολλά 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 ἕναν 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 νησιὰ 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 προσκῆνιο 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 σὰν 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 γερῆ, εὐδιάκριτη κατασκευὴ τῶν ὄγκων, τὴς ξεκαθαρισμένους σαφεῖς, κύριες χρωματικὲς ἐπιφάνειες πού τοῦ προσδίνουν ἓνα χαρακτήρα χρωματιστοῦ χαλιοῦ, τὴν αὐστηρὴ, πεντακάθαρη γραμμὴ τῶν περιγραμμάτων. Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Μαλέα εἶναι ἀπλὴ, 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, ποῦ 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 ὀλοκληρώσει 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 ποῦ 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 ποῦ 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, ποῦ δὲν μπορεῖ νὰ καταταγῆ σὲ σχολὰς ἢ τάσεις κι ἔχει ἓνα τελείως προσωπικὸ χαρακτήρα. Ἐκτὸς ὁμοίως ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη τεχνικὴ ποῦ 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 — ποῦ 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 μεταγραφὴ 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 ποῦ 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 ποῦ ἄλλοτε πλαισίωνε ἔλκυστικὰ τὸ περίγραμμα. Τὸ σχέδιον ἔχει ἀποκτήσει ἔτσι μιὰ κλασικὴ ἀπλότητα καὶ δένει μὲ τὶς εὐθεῖες καὶ ἀπαλὰς ἡμικαμπύλες ποῦ 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 ποῦ τοῦ

προκαλεῖ ἢ θεώρησίν του μᾶς ἐρμηνεύει τὸ χρῶμα του, μεστὸ, λιτό, ἐξαύλωμένο, σὲ λεπτὰς διαβαθμίσεις τόνων καὶ διάφανες διαβαθμίσεις ψυχρῶν χρωμάτων. Ἡ σοφὴ, τέλος, κατασκευὴ τοῦ πίνακα, ποῦ βασιζέται συνήθως σὲ ἀρμονικὰς χαράξεις, φτάνει στὸ μνημειῶδες ποῦ 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 ποῦ 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 ποῦ 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 ποῦ 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 ποῦ οἱ ξεριζωμένοι Ἕλληνες ἔφεραν μαζί τους καὶ ποῦ ἀντιπροσωπεύει τὴ γνήσια ἑλληνικὴ κληρονομιά ἐνὸς μακρinoῦ παρελθόντος. Τὰ κηρύγματα τοῦ Κόντογλου γιὰ μιὰν ἐπιστροφὴν στὰ μόνιμα στοιχεῖα ποῦ παρουσιάζει ὁ χαρακτήρας τῆς φυλῆς μας, δηλαδὴ γιὰ μιὰν ἐπιστροφὴν στὴν παράδοση, δὲν ἔμειναν δίχως συνέπειες. Κι αὐτὸ γιὰ τὸ ἐρχόνταν σὲ μιὰ στιγμή ποῦ ὁ πνευματικὸς μας κόσμος, ὕστερα ἀπὸ τὴ συμφορὰ, τὶς ἀπογοητεύσεις καὶ τὴν ἀποκαρδίωση, ὕστερα ἀπὸ τὴ συντριβὴν τοῦ ὄνειρου τῆς «Μεγάλης Ἰδέας», πάσχιζε νὰ βρεῖ μέσα στὴν ἴδια τὴ φυλὴν καὶ τὴν κληρονομιά της, τὰ στοιχεῖα ποῦ θὰ βοηθοῦσαν νὰ ξαναστηλώσει τὴν βαθύτατα κλονισμένη ἐμπιστοσύνην του. Ἐπιστροφὴν 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, ἀνοίξε τὸ δρόμο πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ, δρόμο ποῦ ἀκολούθησαν με διαφορετικὴ πορεία μαθητὲς τοῦ σὰν τὸ Γιάννη Τσαρούχη (1910) ἢ τὸ Νίκο Ἐγγονόπουλο (1910). Τὰ ἴδια προβλήματα ἀντιμετώπισαν με 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 τῆς 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 ἐπιδρομὴ. Ὁ Γιώργος Γουναρόπουλος (1889) καταφτάνει ἀπὸ τὸ Παρίσι, ἐκθέτει στὸ Ζάππειο καὶ προκαλεῖ με τὴν ἰδιότυπη τεχνικὴ τοῦ ἕναν πραγματικὸ σάλο. Στὰ τέλη τοῦ 1926 καὶ ἐπὶ τρία χρόνια ὁ Βέλμος ἐκδίδει τὸ καυστικὸ περιοδικὸ «Τὸ φραγγέλιο», με 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.) με 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 Στρατηγόπουλου καὶ δημιουργοῦν καινούριο σκάνδαλο. Τὴν ἴδια αὐτὴ χρονιά ὁ Παρισινὸς κριτικὸς Ἐλευθεριάδης (Τερίαντ) συναντᾶ τὸ λαϊκὸ ζωγράφο Θεόφιλο στὴ Μυτιλήνη καὶ τοῦ παραγγέλνει 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, με 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 ἔφημερίδα, 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 με μιὰ πρώτη ματιὰ μπορεῖ νὰ φανοῦν ἀσυνάρτητα μεταξὺ τους, ὅταν θελήσουμε νὰ τὰ ἐξετάσουμε με 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 μπορούμε 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 με τὸ παράδειγμά 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 πλούτου. 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 οὐσιαστικὴ συμβολὴ 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 γίνεσθαι μιὰ μορφή ποὺ μέσα στὸ διεθνὲς πλαίσιο θὰ μπορεῖ νὰ διατηρεῖ ὀρισμένα 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 τέτια τοποθέτηση καὶ μιὰ ὀλοκλήρωση τῆς δουλειᾶς τους. 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 τους 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 ἐπιστροφή 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 ἐξαιρετικὴ 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 ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ κυβισμού προσπαθεῖ νὰ τὰ συμφιλιώσει μὲ ἀνατολικά, ἑλληνιστικὰ καὶ βυζαντινὰ. 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 κόσμο 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 ὀρισμένα γνωρίσματα τῆς σύγχρονης τέχνης στὴν τεχνικὴ ἀναζητοῦν μιὰ μορφή ποὺ νὰ συνδέεται περισσότερο μὲ τὴ 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 μοναδικὴ τεχνικὴ 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 Ὄρους ἢ ἄλλων μοναστικῶν κέντρων, ὅσο καὶ σ' ὄλο τὸ 19ον αἰῶνα, εἴτε με θρησκευτικὰ θέματα, εἴτε σὰν εἰκονογράφηση βιβλίων, λαϊκῶν ἐκδόσεων ἢ ἀκόμα καὶ σὲ ἀνεξάρτητα φύλλα με κοσμικὴς παραστάσεις. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε ὡς πρῶτα δείγματα τῆς χαρακτηριστικῆς στῆ νεώτερη Ἑλλάδα τὶς βούλες, ποὺ ἀπλοῖκοι ξυλογλύπτες πιθανόν τεχνίτες ἀπὸ ἐκείνους ποὺ ἐσκάλιζαν τὰ τέμπλα τῶν ἐκκλησιῶν εἶχαν χάριξι γιὰ νὰ χρησιμοποιηθοῦν γιὰ τὶς ἀνάγκες τοῦ Ἁγῶνα. Παριστάνουν τὰ γνωστά σύμβολα τῆς Ἐπανάστασης, τὴ θεὰ Ἀθηνᾶ, σημαίες, σταυρούς, 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 καλλιέργησαν 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 ἀγνωστά τὰ ὀνόματα τῶν πρῶτων αὐτῶν τεχνιτῶν. Ξέρουμε ὁμως πῶς στὸ «Ῥωμῆο» 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 ἱδρύεται 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 φωτοτυπικογραφία ἐπιβάλλεται σ' ὄλους 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 αὐτὸς 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 ⁸⁰.

Στὴν ἴδια αὐτὴ περίοδο δὲν εἶναι σπάνιο νὰ βροῦμε καὶ ἔργα σὲ μάρμαρο ἢ πέτρα δουλεμένα ἀπὸ λαϊκοὺς τεχνίτες μὲ θρησκευτικὴς ἢ ἄλλες παραστάσεις, ὑπέρθυρα σὲ ἐκκλησίες ἢ σπίτια, ἀνάγλυφα ἐνσωματωμένα σὲ τοίχους, σκαλιστὲς βρύσες, ἢ πηγάδια, κλπ. ⁸¹.

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 δουλειά 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 παραβάλουμε ὁμῶς μὲ μερικοὺς γλύπτες τῆς ἐπομένης γενιάς 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 Ὄθωνας 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 δουλειά τους ὕστερα ἀπὸ τὸ 1862, ὅταν εἶχε φύγει ὁ Ὄθωνας. Ἡ γενιά 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 δεύτερος 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 ἀργότερον 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 ὁμως, στὴ δεύτερη περίοδο 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 ἀργότερον 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 ἀπελευθερώσει τὴν τέχνη ἀπὸ τὴν αὐστηρότητα τοῦ κλασικισμοῦ καὶ ἐπιθυμεῖ νὰ τῆς δώσει νέα πνοή. Ἄνοιγε ἔτσι τὸ δρόμον στὸ αἶσθημα, στὴ νοσταλγικὴ ἀναπόληση, στὸ πάθος, σὲ λυρικά, δηλαδή, 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 βίαια 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 ἐκφράζουν ἔντονα τὰ συναισθήματά τους. Τὸ γλυπτὸ ἔργο δὲν ἔχει πιά στατικὴ ἡρεμία, μὰ κινεῖται ὀλόκληρον, βαδίζει, γυρίζει. Ἡ κίνηση αὐτῆ γίνεται ἔντονωτερον μὲ τὸ φῶς ποὺ παίζει τώρα μέσα στὰ βαθειὰ

σκαλίσματα, στὰ κενά, δημιουργώντας ἔντονες ἀντιθέσεις ποὺ χρωματίζουν σχεδὸν τὸ μάρμαρον. Ἡ ζωγραφικὴ αὐτῆ ἀντίληψη, ποὺ ἦταν γενικὴ σὲ ὅλην τὴν Εὐρώπην, εἶναι χαρακτηριστικὴ σὲ ὅλα σχεδὸν τὰ ἔργα ποὺ κατασκευάστηκαν 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 ὁμως μὲγάλον καλλιτεχνικὸν ἐνδιαφέρον. Λιγοστοὶ εἶναι οἱ ἀξιόλογοι καλλιτέχνες, ὁ Φιλιππότης, ὁ Βροῦτος, ὁ Λ. Σῶχος, κυρίως ὁμως 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. Κι αὐτὸς πηγαίνει στὴ Ρώμην. Τὸ 1873 γυρίζει ὀριστικὰ στὴν Ἑλλάδα καὶ δέκα χρόνια ἀργότερον 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 ὁμως 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 μὲγάλην ἐκθεσὴ ἔργων του στὴν Ἀθήναν καὶ δύο χρόνια ἀργότερον 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 Τήνο, 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 ὄραση, νὰ ἐξακολουθοῦσε τὸ γνωστὸ τρόπο ἐργασίας ποὺ βλέπουμε στὸ «Σάτυρο ποὺ ταΐζει μὲ τὸν Ἑρώτα», στὴν «Κοιμωμένη», ἱλπ. 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 εὐρωπαϊκὲς φυσιογνωμίες 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 οἱ δύο 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 γεωμετρημένη 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 ἀπὸ δσοὺς ἀκολούθησαν χρονολογικὰ τὸ Χαλεπᾶ; ἐκεῖνοι ποὺ ἐπιβληθῆκανε κι' ἐπαίξανε 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. Ἴσως 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 βασίζονται κυρίως στὴν τεχνοτροπία τῶν γλυπτῶν.

Σὲ γενικὲς γραμμὲς παρατηροῦμε πὼς μερικοὶ γλύπτες (Χρῆστος 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 ἀντιρεαλιστικὲς 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 «θηροσκευτικὴ» — μαρμαρογλυπτὰ ἢ ξυλόγλυπτα τέμπλα, θηροσκευτικὴ ἐπιπλοὴ, διακοσμητικὰ μοτίβα ἐκκλησιῶν ἢ σπιτιῶν, κτλ. — πού αὐτὴ βέβαια ἐξακολουθεῖ τὴν παράδοση τοῦ Βυζαντίου. Βλ. σχετικά 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 του ἔργα. Τ. Π. Σπητέρη, Ἡ αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Ν. Κουτούζη «Νέα Ἐστία» τ. 639 καὶ Ἡ προσωπογραφία στὴν Ἐφτάνησο. «Νέα Ἐστία» τ. 649 ὑποσημ. 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 του 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 του 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' Athènes», Σεπτέμβριος 1951, σ. 58 - 61. Δ. Ε. Εὐαγγελίδης, *Οἱ νεώτερες τάσεις*

στὴ σύγχρονη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ, 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 σύγχρονη τέχνη.

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

Ἡ Ἐθνικὴ 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 Ἐθνικοῦ 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 ἐπίδραση πού εἶχε στὶς εἰκαστικὲς τέχνες. Θάξιζε ὅμως νὰ μελετηθεῖ τὸ θέμα κάπως εὐρύτερα.

15. Ἐνα μέρος ἀπὸ αὐτὲς 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 Παρισιῦ. Μερικοὺς πίνακες ξένων ζωγράφων μετὰ θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ἢ μετὰ προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν μπορούμε νὰ βροῦμε τόσο στὸ Μουσεῖο Μπενάκη ὅσο καὶ στὸ Ἐθνολογικὸ.

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

17. Βλ. σχετικά 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 καθάριζοντας 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 ὅμως

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 δημοσιευτοί 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 χαρακτῆρες 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 ἀρκετά. Πλήρη βιβλιογραφία βλ. στὸ Στρατῆ 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.

