

Ο ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΆΛΛΕΣ ΤΑΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ (1880-1930)

Ευθυμία Γεωργιάδου - Κούντουρα

Επ. Καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης της Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.

Οι τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι. και οι πρώτες του 20ού υπήρξαν καθοριστικές για τη διαμόρφωση του ελληνικού κράτους και των εκσυγχρονισμών των θεσμών του.

Ξεχωριστές προσωπικότητες και σπουδαία γεγονότα σημάδεψαν την εποχή, την κοινωνία και την ιδεολογία της: ο Τρικούπης και οι ανανεωτικές του προσπάθειες, η χρεοκοπία του 1893, η ήττα του 1897, το πραξικόπημα του Στρατιωτικού Συνδέσμου και ο Ελευθέριος Βενιζέλος, οι νικηφόροι Βαλκανικοί πόλεμοι και η Μικρασιατική καταστροφή, οι κρίσιμες καταστάσεις και οι νέοι πολιτικοί προσανατολισμοί, που οδήγησαν στην ανακήρυξη της πρώτης Ελληνικής Δημοκρατίας το 1924.

Ανάλογη δράση, επαναπροσδιορισμού αξιών και κατευθύνσεων, χαρακτήρισε και την πνευματική ζωή. Το ταξίδι μου του Ψυχάρη (1888) προσέδωσε εθνικό χαρακτήρα στο γλωσσικό ζητήμα και εισήγαγε τη λαϊκή γλώσσα στην πεζογραφία. «Μία γενιά, αισθανόμενη πικρά την ταπεινώση της Ελλάδας, κυρίως μετά τη γελοια περιπέτεια του 1897, κι έχοντας συνειδήσει των ευθυνών της, προσπαθεί να διαλύσει τη φενάκη της "Μεγάλης Ιδεάς" και να την υποκαταστήσει μ' έναν υγιή πατριωτισμό, κριτικό και δημιουργικό»¹.

Η ιδεολογία της εποχής εκφράστηκε, μεταξύ άλλων, στους Εθνολογισμούς, του Εμμ. Χαρέπη, στο Νέον Πνεύμα του Περ. Γιανόπουλου, στο Μαρτύρων και Ήρώων αίμα του Ίωνα Δραγαύμη, στο Κοινωνικό μας ζήτημα του Γ. Σκληρού.

Στην ποίηση κυριαρχούσε ο Κ. Παλαμάς, φορέας των νέων μαρφοποιήσεων του ελληνισμού, ο Κ. Καβάφης, με το ιδιότυπο όραμα του ελληνισμού, και ο Άγγελος Σικελιανός, βαθιά ποιημένος από την αρχαιότητα και τους μύθους, οργανωτής των δελφικών γιορτών του 1927. Άλλη προσωπικότητα των γραμμάτων, ο Ν. Καζαντζάκης, με την Ασκητική του (1927), εξέφραζε τη μεταφυσική του πίστη, ενώ ο σύγχρονος του Κ. Βάρναλης έδωσε έντονα κοινωνικό περιεχόμενο στα έργα του. Σε διαφορετικό κλίμα, με έμφαση στο αδιέξοδο της καθημερινότητας και τις καταπίεσις της αστικής συμβατικότητας, η ποίηση του Κ. Καρυωτάκη κορύφωσε το δραματικό της χαρακτήρα με την αυτοκτονία του ποιητή το 1928.

Στο τέλος της τρίτης δεκαετίας, το Ελεύθερο Πνεύμα του Γ. Θεοτοκά, που κυκλοφόρησε το φθινόπωρο του 1929, εξέφραζε "τη διάθεση μιας καινούργιας γενιάς η οποία διαμορφωνόταν τότε, με ορθολογικό και πνευματικά διεθνικιστικό προσανατολισμό"².



Η καλλιτεχνική κίνηση

Στην Αθήνα του 1880 οι βιτρίνες των καταστημάτων, βιβλιοπωλείων, φωτογραφείων, πιλοποιείων, κοσμηματοπωλείων αποτελούσαν τους συνήθεις χώρους έκθεσης έργων ζωγραφικής³. Οι επισημειώσεις, όπως τα Ολύμπια, πραγματοποιούνταν στο πρόσφερο ξύλινο κτήριο του κήπου του Ζαππείου, ενώ από το 1878 σε αίθουσα του Πολιτεχνείου λειτουργούσε τη πρώτη Πινακοθήκη με έργα πρωτότυπης και αντίγραφα. Προς το τέλος του αιώνα οι καλλιτεχνικές εκθέσεις πολλαπλασιάστηκαν και προκαλούσαν το ενδιαφέρον του κοινού.

Ως η πρώτη καθαρά καλλιτεχνική έκθεση που έγινε στην Αθήνα θεωρήθηκε η έκθεση 170 έργων, το Γενάρη του 1881, στο μέγαρο του μεγαλεπιχειρηματία Βασιλείου Μελά.

Ο φιλολογικός σύλλογος "Παρνασσός" ίδρυσε το 1882 το τμήμα Καλών Τεχνών και το 1884 διοργάνωσε έκθεση κεντητικών του Ιερού. Αγώνα, η οποία περιλάμβανε και 200 περίπου έργα ζωγραφικής και γλυπτικής. Η πρώτη καλλιτεχνική έκθεση του "Παρνασσού" εγκαινιάστηκε πανηγυρικά, με μουσική και πυροτεχνήματα, το 1885. Από τότε, στις αιθουσές του γίνονταν τακτικά έκθεσης.

Όσο για την αισθητική παιδεία των Αθηναίων, αυτή διαμορφώναταν από μεταφράσεις έξιν δοκίμων, όπως η Φιλοσοφία της Τέχνης του Ιππόλιτου Ταιν, από τις τεχνοκριτικές του Π. Νιρβάνα, και αργότερα του Κ. Παλαμά και του Ι. Πολέμη, αλλά και από τα εικονογραφημένα περιοδικά και βιβλία που άρχισαν να κυκλοφορούν.

Με την έκθεση των Δ' Ολυμπίων στο Ζάππειο το 1888, δόθηκε η ευκαιρία στο κοινό μέσα από 400 έργα 115 καλλιτεχνών να εκτιμήσει την καλλιτεχνική παραγωγή της τελευταίας εικοσιπενταετίας. Εκτεθήκαν πολλά έργα των διασήμων Γύζη, Λιύτρα, Ιακωβίδη, Βολανάκη, Ράλλη, Σύμφωνα με εκτιμητή του κριτικού της εποχής, "οικοδιά δε έργα μαρτυρούσαν ότι παρήχθησαν υπό το κράτος της γαλλικής επιδράσεως, ολιγιστοί δε μό-

νον ευτυχώς είναι οι ακολουθούντες τα ολέθρια διάδηματα των αποστόλων του impressionisme και οι θυντες επὶ του βωμού της plein-air κακοτεχνίας"⁴.

Κάποια γυναικεία καλλιτεχνική δραστηριότητα σημειώθηκε με τη συμμετοχή και γυναικών στο "Σύλλογο των Φιλοτέχνων", που ίδρυθηκε το 1887, με την "Καλλιτεχνική έκθεση κυριών" στα γραφεία της "Εφημερίδος των κυριών" το 1891, και με την ίδρυση γυναικείων τμημάτων ζωγραφικής και γλυπτικής το 1894 στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Με την ευκαιρία των Ολυμπιακών αγώνων του 1896 έγινε στο Ζάππειο σημαντική καλλιτεχνική έκθεση και γραφτήση για αυτήν το πιο ενδιαφέρον κείμενο τεχνοκριτικής του περασμένου αιώνα από τον Εμμ. Ροΐδη, "Η εν Ελλάδι ζωγραφική, Περιήγησης εις την Έκθεσιν" (Ακρόπολις, 1/6/1896).

Η "Εταιρεία των Φιλοτέχνων", που ίδρυθηκε το 1897, ανέπτυξε μεγάλη δράση στα επόμενα χρόνια. Την τελευταία χρονιά του 1900 αι. οργανώθηκαν στην Αθήνα τέσσερις αμαδίκες εκθέσεις με σημαντικότερες της "Εταιρείας Φιλοτέχνων", στην οικία Κούπα, και του Ζαππείου. Η έκθεση της "Εταιρείας Φιλοτέχνων" του 1900 υπήρξε το σπουδαιότερο καλλιτεχνικό γεγονός της χρονιάς και εντυπωτίσασαν τα έργα του Π. Μαθιόπουλου, του Φρ. Αριστέα, του Κ. Παρθένη, ο οποίος έστειλε τρία έργα από τη Βιέννη, και για πρώτη φορά παρουσιάστηκε και ο Γ. Μπουζάνης.

Από τις αρχές του αιώνα άρχισαν να κυκλοφορούν περιοδικά ειδικευμένα σε εικαστικά θέματα, τα Παναθηναϊκά (1900), η Πινακοθήκη (1901), το Νέον Πνεύμα (1906), Ο Καλλιτέχνης (1910). Ο "Σύνδεσμος Ελλήνων Καλλιτεχνών" ίδρυθηκε το 1910 και από το 1914 οργάνωνε τακτικά επίσημες έκθεσεις. Το 1917 όμως η σύγκρουση στους κόλπους των προσδεστικών και των συντριπτικών καλλιτεχνών οδήγησε στη σύσταση από μερούς των πρωτών της "Ομάδας Τέχνης"⁵, η οποία ίδρυθηκε με πρωτοβουλία του Νικολάου Λιτρά και συγκέντρωσε τις πιο ελπιδόφορες και ανανε-

ωπικές καλλιτεχνικές δυνάμεις. Στην πρώτη έκθεση της "Ομάδας Τέχνης", το Δεκέμβρη του 1917, συμμετείχαν οι ζωγράφοι: Π. Βυζάντιος, Στ. Καντζίκης, Λ. Κογεβίνας, Ν.Ν. Λύτρας, Κ. Μαλέας, Ν. Οθωναίος, Κ. Παρθένης, Ο. Περβολαράκης, Δ. Στεφανόπουλος, Θ. Τριανταφύλλιδης και οι γιλύπτες Μ. Τόμπρος και Γρ. Σευγώλης. Η δεύτερη έκθεση της ομάδας έγινε το Γενάρη του 1919, όπου δεν εξέθεσαν οι Στ. Καντζίκης και Κ. Παρθένης και εμφανίστηκαν οι Π. Μαθιόπουλος και Ο. Φωκάς. Το Σεπτέμβρη της ίδιας χρονιάς, 1919, η ομάδα εξέθεσε στο Παρίσι με μικρές αλλαγές στη συνθεσή της, δηλαδή συμμετείχαν οι Δ. Γαλάνης, Στ. Παπαλαζαρίου, Π. Ροδοκανάκης και Μ. Ζαβτσάνος, ενώ δεν πήραν μέρος οι Π. Βυζάντιος, Π. Μαθιόπουλος, Ο. Περβολαράκης, Ν. Οθωναίος και Θ. Τριανταφύλλιδης. Τα εγκαίνια στη γαλλική πρωτεύουσα έγιναν από τον Ελ. Βενιζέλο, σε μια προσπάθεια προβολής της σύγχρονης ελληνικής πολιτιστικής δημιουργίας.

Οι καλλιτέχνες της ομάδας δεν είχαν κοινή τεχνοτροπική κατεύθυνση αλλά κοινό στόχο, "την αναμόρφωση της ελληνικής ζωγραφικής μεσά από τη σύγκρουση με το στείρο ακαδημαϊκό κατεστημένο", ωπας παραπτερεί ο Αντ. Κωπίδης⁶. Με τις εκθέσεις της "Ομάδας Τέχνης" επιτεύχθηκε, επίσης, "η επιβολή της τοπιογραφίας" στην ελληνική ζωγραφική.

Το 1917, μια χρονία ιδιαίτερης κρίσιμη και για τις μεταρρυθμίσεις στον εκπαιδευτικό τομέα, έγινε η πρώτη ατομική έκθεση του Μαλέα, και δύο χρόνια αργότερα, το 1919, η πρώτη ατομική του Παρθένη, στον οποίον απονεμήθηκε και το Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών. Ο Ζ.

Παπαντωνίου, διευθυντής της Πινακοθήκης από το 1918, με τα τεχνοκριτικά του κείμενα, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαιμόρφωση της αισθητικής της εποχής του.

Η εκλογή του Νικολάου Λύτρα ως καθηγητή στη Σχολή Καλών Τεχνών το 1923 μετέβαλε το κλίμα της διδασκαλίας, και η μεταβολή αυτή ενισχύθηκε με το διορισμό του Παρθένη στη Σχολή το 1929.

Ανανεωτικές τάσεις παραπτούνται και με άλλα γεγονότα, όπως τα μαθήματα αισθητικής που παρέδωσε ο Κ. Βάρναλης στο εργαστήρι του Μαλέα το 1925 και τη λειτουργία του "Ασύλου Τέχνης" του Βέλου, ο οποίος έξεδωσε και το Φραγκέλι (1926-1929).

Η ελληνική ζωγραφική και τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κινήματα

Όσο κι αν η ελληνική ζωγραφική φέρεται εξαρτημένη από ξένες επιδράσεις, η προσεκτική μελέτη της αποκαλύπτει ότι οι φορείς της επιχειρήσαν κάθε φορά, μέσα από κατάλληλες μεταλλαγές, την προσαρμογή των ξένων προτύπων στην καθ' ημάς πραγματικότητα. Και νομίζω ότι πιο σημαντική είναι όχι η επισήμανση της επίδρασης ή της μήμησης αλλά η απία που σε μια ορισμένη στιγμή οδήγει στις συγκεκριμένες αναφορές.

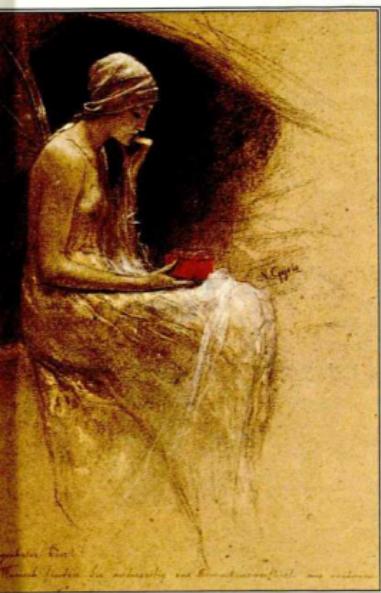
Στην ελληνική ζωγραφική ο εμπρεσιονισμός δε βρήκε πάρα έμμεση ανταποκρίση, τόσο εξαιτίας της συντηρητικής ακαδημαϊκής αντίληψης όσο και επειδή ίσως δεν υπήρχαν εδώ οι αντίστοιχες με την Ευρώπη συνθήκες που ευνόησαν την άνθηση του: η ραγδαία βιομηχανοποίηση, η αλλαγή της αστικού τοπίου, η φυγή προς τη φύση, η ιδιάσουσα υγρή αιμόσφαιρα του βορρά⁷. Στις μεταπλάσεις που υπέστη από τους έλληνες ζωγράφους εμφανίστηκε με τη στροφή προς την τοπιογραφία, με τη χρήση φωτεινοτέρων χρωματικών τόνων, και όχι φυσικά με τη διάλυση της ζωγραφικής επιφανειας από μικρές, κοφτές πινελιές.

Οι κορυφαίοι ζωγράφοι Γύζης και Λύτρας, που επισκέφτηκαν το Παρίσι το 1874, δεν αναφέρθηκαν καθόλου στο νέο αυτό ρεύμα. Σύντομα όμως η εξάπλωση του εμπρεσιονισμού σε όλη την Ευρώπη τον έκανε γνωστό και στο Μόναχο, όπου οι περισσότεροι Έλληνες συνέχιζαν τις καλλιτεχνικές τους σπουδές. Στα έργα του Π. Λεμπέση, "Χωριατούλα σε γαϊδουρή", 1888, και "Σπίτια στο Πήλιο", 1899, διακρίνονται από πειρεὶς απόδοσης των φαινομένων του φυσικού φωτός. Παρόμοια φαινόμενα παραπτούνται και σε έργα των Γ. Ιακωβίδη της περιόδου του Μονάχου ("Χορταριασμένο λιβάδι").

Στα τέλη του αιώνα, τα τοπία του Γ. Χατζόπουλου ("Το λιοπύρι", "Δύση του ηλίου") και τα πολλά τοπία της Αττικής και της Βρετάνης του Ο. Φωκά πλησιάζουν την εμπρεσιονιστική απόδοση.

Το έργο του Σ. Σαββίδη, "Κυρια μπροστά στον καθέρεψη", 1898, με ελεύθερη πινελιά, αντανακλά την εντύπωση της στιγμής, ενώ και αργότερα ο ίδιος καλλιτεχνής, μέσα από μακροχρόνες παραπτήσεις των επιδράσεων του φωτός πάνω στα χρώματα, έφτασε σε αποτελέσματα πα-

N. Γιζέης,
"Ψυχή",
έγχρ. σκίτσο,
1893, 31 X 23,5 εκ.,
ευντ.
Συλλ. Γ. Μαΐλλη.



ρόμαιο με αυτά των εμπρεσιονιστών ("Σπουδή χρώματος", "Κίνεζικος πύργος στον αγγλικό κήπο του Μονάχου").

Από ποικίλους δρόμους, λοιπόν, του Παρισιού, του Μονάχου, της Ρώμης, οι απόχοι του εμπρεσιονισμού, σε ήπους τόνους, εμφανίστηκαν ως παραδοσικό φαινόμενο ή ως μόνιμος προσαναταλισμός σε έργα καλλιτεχνών, όπως ο Θ. Ράλλης ("Κυρία στην εξοχή", 1893), ο Ι. Ρίζος ("Παρισιον τοπίο"), ο Π. Μαθίσοπουλος ("Η λεωφόρος Πανεπιστημίου", 1900, "Μετά τη βροχή στην οδό Βασιλίσσης Σοφίας"), ο Στ. Μηλαδής ("Μπρύκε", "Υδρα"), η Σ. Λασκαρίδου ("Θάλασσα της Μάχης", "Λιμνοθάλασσα του Μεσολογγίου"), η Θ. Φλωρά-Καραβία ("Κωνσταντινούπολη"), ο Επ. Θωμάπούλος ("Ιταλικό τοπίο", 1909), ο Δ. Γερανιώτης ("Κορίτσι στην εξοχή", 1916), ο Ο. Αργυρος ("Κοντά στο παράθυρο", 1926), ο Μ. Ζαβταΐδης ("Στα μπαλκόνι"), ο Λ. Κογεβίνας ("Τοπίο στην Κέρκυρα", περ. 1925), ο Β. Μποκατσιάμης ("Κέρκυρα"), ο Ν. Οθωναίος ("Τοπίο Απτικής", "Θαλασσογραφία"), ο Ν. Χειμώνας ("Θάλασσογραφία"), ο Γ. Προκοπίου ("Δοξασμένα ερείπια")⁹. Κι ένα θέμα - κοινός τόπος στη θεματογραφία των εμπρεσιονιστών, ο Σηκουάνας και οι βαρκάδες, εμφανίζεται σε παραλλαγές σε πέντε ζωγράφους, στον Κ. Μαλέα ("Σηκουάνας", 1906-1907), Δ. Γαλανή ("Σηκουάνας", πριν από το 1910), Σπ. Παπαλούκα ("Βάρκες στο Σηκουάνα", 1918), Θεόφρ. Τριανταφύλλιδη ("Βαρκάδα", 1920-25), Σ. Σαββίδη ("Βαρκάδα σε λίμνη της Βαραρίας", "Βάρκες στα νερά του Βοσπόρου")¹⁰.

Ο συμβολισμός και οι ελληνικές εκδοχές του

Πολύ πιο σημαντικές όμως και καθοριστικές εμφανίζονται οι επιδράσεις στη νεοελληνική ζωγραφική των μετεμπρεσιονιστικών ρευμάτων, και ειδικότερα του συμβολισμού, όπως άλλωστε και στον υπόλοιπο ευρωπαϊκό χώρο.

Ο συμβολισμός, ως επιτόπιμος δρός, εμφανίστηκε, όπως είναι



γνωστό, αρχικά στη λογοτεχνία, με τη διακήρυξη του Jean Moréas στην εφημερίδα Le Figaro (18/9/1886). Ο δρόμος όμως είχε ήδη ετοιμαστεί με τις θεωρίες του Schopenhauer, του Nietzsche, τα ποιήματα του Baudelaire. Στόχος των συμβολιστών ήταν η εξωτερικευση των ιδεών και η προσπάθεια να "υπύσουν" τις ιδέες με μορφές αισθητές. Η ποιητική δημιουργία του St. Mallarmé, του P. Verlaine, του A. Rimbaud ήταν το αποκορύφωμα της συμβολιστικής ποιητικής σχολής.

Στις εικαστικές τέχνες ο συμβολισμός προβλήθηκε ως αντίδραση στον εμπρεσιονισμό που σταμάτησε σ' ένα εξωτερικό οπτικό φαινόμενο, χωρίς ν' αφήνει θέση στο στοχασμό. Συνδέθηκε στενά με την ποίηση και τη μουσική και οι μεγάλοι εμπνευστές του υπήρξαν ο Baudelaire και ο Wagner. Ο Baudelaire μίλησε για τις αντιστοιχίες (correspondances) που γεννιούνται από την πένα του ποιητή, τα δικτύα του μουσικού, το πινέλο του ζωγράφου: "Τα αρώματα, τα χρώματα και οι ήχοι αντιστοιχούν: τα αρώματα είναι δροσερά όπως οι σάρκες των παιδιών, γλυκά όπως το όμπος, πράσινα όπως τα λιβάδια".

Μια από τις αρχές του συμβολισμού είναι η εξίσωση της ποιησης με τη μουσική. Ο Böcklin έδινε τον εξήγηση αφορισμό για τη φύση του εικαστικού συμβολιστικού έργου: "Ενας πίνακας πρέπει να δημιουργείται κάπι, να κάνει το θεατή να στοχεύεται όπως ένα ποιμά και να του αρψίνει την εντυπωτισμό μουσικού κομματιού". Με τέτοιους προϋποθέσεις, ο έργο τέχνης αποβλέπει στη διεύρυνση του οπτικού πεδίου και η εικονογραφία του επεκτείνεται πέραν του αισθητού, στον κόσμο του ονείρου, της παρασθητικής αλλά και του μύθου και της θρησκείας.

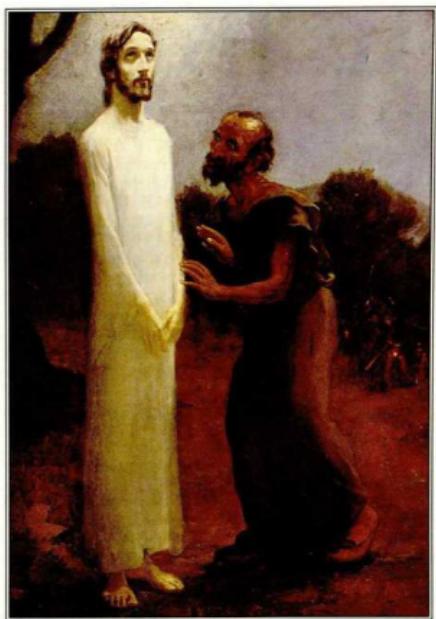
Η ζωγραφική των G. Moreau, Puvis de Chavannes, O. Redon ανέδειξ το δρόμο για τα γαλλικά συμβολισμό, του οποίου κύριοι εκπρόσωποι είναι ο P. Gauguin και η ομάδα του Pont-Aven, E. Bernard, P. Sérusier, M. Denis: από αυτούς προήλθε ο κυκλος των nabis με την

προσέλευση κι άλλων ζωγράφων, του P. Bonnard, του E. Vuillard, του P. Ranson κ.α. Ασχολήθηκαν με θρησκευτικά θέματα, με τοπία, με διακομητικές συνθέσεις, και θεωρήθηκαν ο σύνδεσμος μεταξύ των νεοεμπρεσιονιστών και των φωβιστών¹⁰.

Τα μηνύματα του συμβολισμού έφτασαν στην Ελλάδα τα τελευταία χρόνια του 19ου αι., όταν επικρατούσε ένα αντιρωϊκό πνεύμα, μετά την ήττα του 1897. Προβλήθηκαν κυρίως μέσα από το περιοδικό Τέχνη του Κ. Χατζόπουλου (1898), το οποίο μάλιστα κάτω από τον τίτλο του είχε τυπωμένη τη φράση του Σολωμού: "Το Θένος πρέπει να μάθει να θωρειεί εθνικόν ότι είναι αληθές". Με το περιοδικό, που είχε υψηλούς στόχους και αποτέλεσε σταθμό για τα ελληνικά γράμματα, συνεργάστηκαν οι πιο αξέλογοι πνευματικοί άνθρωποι της εποχής με πρωτότυπα κείμενα. Στις σελίδες του δημοσιεύτηκαν οι πρώτες μεταφράσεις έργων συμβολιστών, του Strindberg, του Mallarmé και του Maeterlinck. Κυριότεροι εκπρόσωποι του ελληνικού συμβολισμού υπήρχαν στα γράμματα οι Κ. Χατζόπουλος, Ι. Γρυπάρης, Λ. Πορφύρας. Ο ελληνικός συμβολισμός ίμως πολὺ απέχει από το

δαιμονικό χαρακτήρα του ευρωπαϊκού αντίστοιχου κινήματος, και πήρε διάφορες μορφές, λειτουργώντας πολλές φορές ως κατάσταση υποβολής, ρέμβης, μελαγχολικής συνειροπόλησης και αστριτιάς. Εται, σκοπίες επιδράσεις του διακρίνονται και στα έργα άλλων δημιουργών, όπως στους K. Παλαμά, Τα μάτια της ψυχής μου.

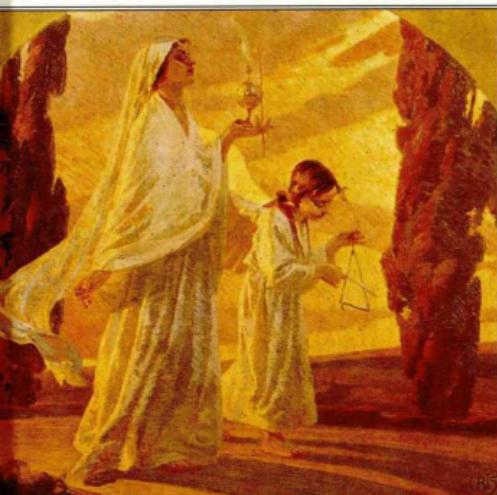
Η εμφάνιση και η διάδοση του συμβολισμού στην Ελλάδα, εκτός από τις γαλλικές επιδράσεις και τις ιδιαίτερες κοινωνικές συνθήκες, συνδέεται, ώς ένα σημείο, με τη μελέτη και την αντιπαραβολή των αρχών του με αυτές της βυζαντινής τέχνης. Ο M. Denis έγραφε ότι μονον ο βυζαντινός Χριστός είχε μεταφυσικό χαρακτήρα, και είναι γεγονός ότι στοιχεία της βυζαντινής τέχνης όπως το φωτοστέφανο, χρηματοποιήσαν οι συμβολιστές. Επίσης, η βαθμαία αποκατάσταση της αξίας της τέχνης του Βυζαντίου επηρέασε τόσο τους διανοούμενους όσο και τους καλλιτέχνες, οι οποίοι ανεκάλυψαν σε αυτήν άξιματα της μοντέρνας ζωγραφικής, όπως τη χρήση των χρωμάτων, της κλιμακας, της προσποτικής. Ο Π. Γιαννόπουλος έγραφε ότι "η τέχνη της εποχής αυτής, μας διδάσκει και μας οδηγεί, δια της θρησκευτικής τέχνης εις



Γ. Ροϊλός,
"Χαίρε ραββί",
ελ. 178 X 128 εκ., ενυπ.
Συλ. Γ. Δ.Α.Γ.

την ελληνικήν αντίληψιν της ζωγραφικῆς"¹¹. Και ο Μιχελής υπογραμμίζει ότι "η βυζαντινή αγιογραφία με το να μεταπηδεῖ από το "οπικό" στο "οπικό" δεν παραστράψει, αλλά αντιθέτως έγινε πιο ειλικρινής κι εμεινε στα όρια της γηγεισας ζωγραφικῆς"¹². Εκτός από τα άλλα, θα έξιε να αναφερθεί, ως προς τους προσανατολισμούς της εποχής αυτής την κατευθυνση, και η ιδρυση του Βυζαντινού Μουσείου το 1914.

Με αφορμή το θάνατο του N. Γύζη το 1901, ο Παρθένης δήλωνε: "κατά το πρώτον στάδιον του έργου του ήτο διακεκριμένος ζωγράφος, κατά δε το δεύτερον ήτο γνήσιος καλλιτέχνης ... Οι ζωγράφοι ήρεσεν εις τους πολλούς, ως καλλιτέχνης εις εκείνους μόνον οι οποίοι ήδυναντο να τον εννοήσουν. Οι καλλιτέχνης πάντοτε με ενεθουσιάσεν και η ποίησις των έργων του με γηάγκαζε πάντοτε να τα ζητώ, ενώ ως ζωγράφος απλώς μου ήρεσε"¹³. Η εξομολογηση αυτή συνδέει τους δύο μεγάλους έλληνες



Δ. Μητσικηνός,
"Επισκέψεις της Αγίας Φωτείας στην Αίγαλη",
1917, ελ. 65 X 85 εκ., ενυπ.
Εθν. Πινακοθήκη.

στές ζωγράφους του προηγούμενου και του τωρινού αιώνα. Ο καλλιτέχνης Γύζης του "δευτέρου σταδίου" είναι ο δημιουργός ιδεαλιστικών συνθέσεων με "αρχαίες ελληνικές υποθέσεις" και θρησκευτικά οράματα. Το πρώτο έργο στο οποίο εξέφρασε την προθεσή του να ασχοληθεί με μεγάλα θέματα είναι: "Η τέχνη και τα πνεύματά της", 1876. Δέκα χρόνια αργότερα, το 1886, με την "Εαρινή Συμφωνία", σημειώνεται η καθοριστική στροφή του προς τη συμβολιστική εικονογραφία. Σε ανάλογους, εξάλλου, χώρους κινούνται οι συνάδελφοι του στο Μόναχο Franz von Stuck, Hans Thoma και ο Ελβετός Arnold Böcklin, ο οποίος επηρέασε ουσιαστικά την καλλιτεχνική κίνηση μετά το 1871.

Τα ιδεαλιστικά έργα του Γύζη σχετίζονται με την Ελλάδα και τη Θρησκεία. Το "Λάβαρο του Πανεπιστημίου Αθηνών" (1887) κοσμείται με τη μορφή της Παλλάδας Αθηνάς, η οποία ως εικονογραφικός τύπος μεταπλάστεται αργότερα από τον Stuck και τον Klimt. Στην Αθήνα το λάβαρο δεν άρεσε καθόλου. Χαρακτηρίστηκε "ακαλαιούσθιον κακοτέχνημα" και η μορφή της Αθηνάς "χονδροειδές εικόνισμα". Ωστόσο, αποτελεί σημαντικό δείγμα πρωτοποριακής διακοσμητικής τέχνης της εποχής, όπως και άλλα έργα του Γύζη και κυρίως αφίσες, οι οποίες διακρίνονται για την υψηλή αισθητική τους, "Ιστορία" (1891), "Αρμονία" (1893), "Θεωρία και Πράξης" (Διπλώμα για το Πολυτεχνείο του Μονάχου), "Διπλώμα Ολυμπιακών Αγώνων του 1896", με θέμα, όπως ο ίδιος γράφει: "Η Ελλάς, εμπινευσμένη εκ του θεαμάτου των Ολυμπιακών Αγώνων και αναπούσα παρελθούσας δόξας, ευαγγελίζεται πάρα της εκ μαρμάρου εικονικωθείσης Απέρρου Νίκης"¹⁴. Για τη "Δόξα των Φωάρων" (1896) γράφει επίσης: "Ο δαιμόνιος Σολωμός με ενέπνευσεν Δόξαν αρχαίαν, Δόξαν αυστηρόν, φρικιαδουσαν" και σοφράνων. Δόξαν εμπρέουσαν εις τους απαραμμέλλουσ των προγόνων μας, ελευθερωτάς της δουλής Πατρίδος μας... Δεν ζωγραφίζονται αι λέξεις, αλλά το πνεύμα αυτών"¹⁵. Το έργο που εκτεθήκε στην έκθεση του Ζαππείου το 1899 χαρακτηρίστηκε ως "γεννήμα παραπόλων υψηπέτιδος φωνατασίας".

Άλλες αλληγορικές συνθέσεις του Γύζη είναι η "Ποίηση" (1897), η "Αράχην" (1897), η "Φήμη" (1897), η "Εμπινευση του ποιητή" κ.ά. Πολλά έργα του έχουν θέματα από την αρχαία μιθολογία και ζωγράφισε πολλούς πίνακες με κεντάυρους, πάνες, ερυτιδείς και σατύρους, σε στενή σχέση με ανάλογα έργα του Stuck και του Böcklin. Οι φτερωτές μορφές-παραλλαγές των αρχαίων Νικών εμφανίζονται στιβαρές και ρωμαϊκές στις σπουδές του Γύζη για το "Θριαμβό της Θρησκείας". Αντίθετα, μια λεπτεπίλεπτη και εύθραυστη γυναικεία φιγούρα με διάφανα φτερά είναι ίσως η αλληγορία της Ψυχής. Μια ακόμη θρησκευτική σύνθεση που τον απασχολεί, "Ιδού ο Νυμφίος έρχεται", παίρνει αποκαλυπτικό χαρακτήρα με τη χρηματοποίηση εικονογραφικών στοιχείων της Δευτέρας Παρουσίας. Τα προσχέδια αυτής της σύνθεσης αποτελούν θαυμαστές μελέτες οργάνωσης των χρωμάτων και έχουν κάποια σχέση με θρησκευτικά σχέδια του Ensor. Στα έργα του Γύζη εξαιρεται ο ρόλος της μουσικής, που, όπως αναφερθήκε, έχει τονιστεί ιδιαίτερα από τον Böcklin για τη συμβολιστική τέχνη.

Δεν είναι απλά ένα εικονογραφικό στοιχείο, αλλά ένα βίωμα του Γύζη, που τρέφει λατρεία για το Μπετόβεν. Σε γράμμα της 3/11/1897 με χιουμορικού περιγράφει τους εξέχους ανδρες, Φειδία και Πραεπέλη, στον Όλυμπο, όπου τους συνάπτεις οδηγημένος από τον Πήγασο του και τον Μπετόβεν καθισμένον στο ψηλότερο σημείο να παιζεί τη χιλιοστή συμφωνία του!

Στα περισσότερα έργα του αναφέρεται στη μουσική, βάζοντας τις μορφές του να κρατούν αρχαίες λύρες ή αλλά μουσικά όργανα: "Η τέχνη και τα πνεύματά της", η "Εαρινή Συμφωνία", η "Πνεύμα της Θάλιμεως" κ.ά., ενώ στην "Απόθεωση της Βαυαρίας" η Μουσική με αρχαία λύρα προηγείται του άρματος της Βαυαρίας.

Ένας μαθητής του Γύζη, ο Φρίδες Αριστεύς, υπήρξε, στις αρχές του αιώνα, ο εκπρόσωπος του γερμανικού συμβολισμού, τον οποίο εφάρμοσε κυρίως σε γραφιστικά σχέδια εντύπων. Τα ψηφαρικά του έργα έχουν αναφορές στην αρχαϊστική και στη θρησκεία: "Ζωή", "Εωφόρος", "Εσταιρωμένος έρως", "Ο Μέγας Διδάσκαλος", "Σαλώμη", "Περσέυς και Ανδρομέδη", "Κάιν και Άβελ" κ.ά. Οταν το 1900 παρουσιάστηκαν έργα του στην έκθεση της Εταιρείας των Φιλοτέχνων, χαρακτηρίστηκαν "ως αχανώς συμβαλίκα", ο ίδιος "ιδιόρυθμος, και με τα έργα του Θανάτος" και "Αρης" σχεδόν "μαλλιαρός"¹⁶.

Συγχρόνως, στον τυπο της εποχής αναφέρονται και άλλα έργα με αλληγορικό και ιδεαλιστικό χαρακτήρα, άστις της Θ. Φλωρά, "Η Νηρής" και η "Κιθαρώδος", του Π. Μαθιόπουλου, "Ψυχή των ερευπίων", του Βικ. Μπακοπασίμη, "Μελώδαια" του Επ. Θωμαίοπουλου, "Ωδαι", κ.ά. Ενδεικτικά το πνεύματα της εποχής είναι η παρότρυνση του Εμ. Ροΐδη το 1896 προς τους καλλτέχνες να γνωρίσουν το έργο του Böcklin: "διὰ να συνδιαθεῖται η λατρεία της αρχαϊστήτος μετά της πρωτοτυπίας"¹⁷.

Στην έκθεση της Εταιρείας των Φιλοτέχνων το 1900 παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στην Αθήνα τρία έργα του Παρθένη, που τράβηξαν την προσοχή της αθηναϊκού κοινού με την "πρωτοτυπία" τους. Ο Σπ. Λοβέρδος έγραφε: (Άστυ 14/4/1900): "Εκλείσθη (ο Παρθένης) εις το εργαστήριόν του και η θεβάληση της ιδικής του ε μπενευσαν' αφήση οδηγόν, την ποίησαν του νικέα τους συνδυασμούς, την χέιρα του νε κάμτον τον κόδιον, τον οποίον δεν φωτίζει μόνον ο γήλος, αλλά και η ψυχή του καλλτέχνου... Ο μυστικιστής μάς έδωσε την θωπείαν της αρμονίας και όχι την ακτινοβολίαν της αληθείας..." Κα για την αφίσα που είχε παραγγελεί η εφημερίδα Άστυ στον Παρθένη γίνεται ο σχολιασμός ότι "η εικών παρουσιάζει τεχνικώτατον συνδυασμόν του βιζαντιακού και αρχαιού ρυθμού"¹⁸. Έτσι υποδέχεται ο τύπος του Παρθένη τη πρώτη χρονιά του καινούργιου αιώνα.

Το έργο του, με τις μεγάλες αλληγορικές, συμβολικές και θρησκευτικές συνθέσεις, συνέχεις στον 20ό αι. τα άρματα του Γύζη. Η παρουσία του στη Βιέννη στις αρχές του αιώνα, όπου κυριαρχούσε η μορφή του Klimt και η ατμόσφαιρα των ποικιλών και πυκνών εκθέσεων της Sezession, καταγράφεται στα έργα του αυτής της περιόδου: "Άσμα των άστρων", "Χορός των κυμάτων", "Άνω σχώμεν τας καρδίας", "Άνθρωπότης", "Ο Απόλλων και η ανθρωπότης προ Χριστού", "Σαλώμη"

κ.ά.¹⁹ Στις εμπειρίες της Βιέννης προστέθηκαν αργότερα, 1909-1914, οι εμπειρίες του Παρισιού, όπου είχε στενές σχέσεις με τον κύκλο των συμβολιστών G. Kahn και Ch. Moncet. Στο Παρίσι το έργο του "Ευαγγελισμός" βραβεύτηκε στο Salon de l'art religieux το 1911. Η παραμονή του εκεί υπήρξε καθοριστική, και πρέπει να γνωρίσεται το έργο των μεγάλων συμβολιστών Puvise de Chavannes, O. Redon και M. Denis. Τα διδάγματα όμως που δέχτηκε το προσάσματος στα μεγάλα του οράματα τα στραφέματα στην αρχαιότητα και τη θρησκεία. Αντλώντας από την ελληνική τέχνη όλων των εποχών, προσδέσων δύναμιμο στα έργα του και διαμόρφωσε ένα χαρακτηριστικό πρωστικό ιδιωμα. Υποβλήλαντας σε διανοητική επεξεργασία τα εκφραστικά του μέσα, κατόρθωσε να δώσει μια νέα πονή και ώθηση στη σύγχρονη ελληνική τέχνη.

Έντονα πολιτικοποιημένη και προβληματική πρωστικότητα, θαύμαζε τον Ελ. Βενιζέλο, υπήρξε φίλος του Αλ. Παπαναστασίου και θερμός υποστηρικτής της Δημοκρατίας, της οποίας φιλοτέχνησε και το έμβλημα, αλλά στο τέλος προσέχωρε στη δικτατορία του Μεταξά. Παρόλο που τα έργα του στην ατομική έκθεση του 1919 παραδένεψαν το κοινό, η θερμή υποστήριξη του Z. Παπαντωνίου και η φιλία του με τον Αλ. Παπαναστασίου συνετέλεσαν να επιβληθεί στην αθηναϊκή κοινωνία και να διοριστεί, μάλιστα, στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Σε σειρά πινάκων ξετυλίγεται ο πούσιος εικονογραφικός μύθος του Παρθένη: "Πλαγιά" (1907), "Γύρω από την Ακρόπολη" (1909), "Το λαμπάς της Καλαμάτας" (1911), "Προσκύνητης των Μάγων", "Θρηνός", "Ανάσταση" (πριν από το 1919), "Ορφεύς και Ευρυδίκη", "Τα αγαθά της Συγκοινωνίας", "Μουσική", "Η μάχη του Ηρακλή με τις Αμαζόνες", "Λουσόμενες", "Θερισμός", "Αυγή", "Νύχτα", "Συκοφαντία", "Άρτεμη" κ.ά.

Στις θρησκευτικές και αλληγορικές συνθέσεις είναι φανερές οι μονής από τον Puvise de Chavannes, τον M. Denis και τους nabis. Η απόδοση του τοπίου είναι ξεχωριστή. Όταν αποτελεί συνοδευτικό στοιχείο του κυρίων θέματος εναρμονίζεται με αυτό και απαρτίζει αδιάσπαστο σύνολο ("Θρηνός", "Λουσόμενες"). Όταν όμως είναι αυτούνομο, αποκαλύπτεται μέσω από την ανάπτυξη των επιμέρους στοιχείων μια κρυφή αρμονία χρωμάτων και σχημάτων, που το καθιστά διαχρονικό ("Πλαγιά", "Κυπαρισσία"). Τα περισσότερα τοπία του Παρθένη έχουν άμεσα σχέση με τους nabis και καταγράφουν το πέρασμα από τον νεοεμπρεσβισμό στο φωτισμό. Τέλος και οι πρωστογραφίες του αυτής της εποχής έχουν σχέση με τη συμβολιστική τεχνοτροπία ("Πρωστογραφία Κας Παρθένη").

Με έντονες επιδράσεις της αριουνέων εμφανίζεται το έργο του Παύλου Ροδοκανάκη, ζωγράφου "Χριστής ποιητής φαντασίας", με ποτούδες στο Παρίσι και φανερές τις απηχήσεις στους πίνακες του της ζωγραφικής του P. Séruisier και του M. Denis.

Ανάλογη απρόσφατα εκλέπτυνση, εκζήτησης και λυρισμού χαρακτηρίζει και το έργο "Πανδώρα" της Συφίας Λασκαρίδη.

Από άλλους δρόμους προσεγγίζει το συμβολισμό ο Γ. Ροΐλος, ο οποίος ασχολείται στη ζωγραφική με ποικίλα θέματα. Περισσότερο γνω-

στός με τις πολεμικές του συνθέσεις από το 1897 και το 1912/1913, ασχολήθηκε επίσης με την πρωστογραφία και την τοπογραφία. "Οι ποιητές" είναι μια ομαδική πρωστογραφία των επιφανών ποιητών της εποχής K. Παλαμά, Γ. Σουρή, I. Πολέμη, Γ. Στρατηγή, Γ. Δροσινή, στους οποίους ο Άρ. Προσβέλγυος διαβάζει επίνειο ποιήμά του²⁰. Το έργο παρουσιάζει εντυπωσιακές αναλογίες με την "Ανάγνωση" του Th. van Rysselberghε, στο οποίο εικονίζονται βέλγοι συμβολιστές ποιητές. Ένα ακόμη έργο του Ροΐλου, "Χαῖρε Ραββί" (περί το 1925), με τη ραδινή, λευκή και δύνη μορφή του Χριστού, θυμίζει εργα του P. de Chavannes.

Ο μαθητής του Δ. Μπισκίνης ζωγράφισε πίνακες

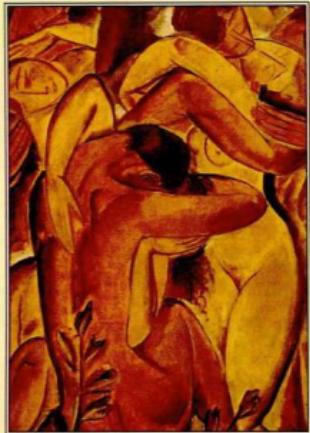
με συμβολικό περιεχόμενο αλλά και δαιμονικό χαρακτήρα.

Ο K. Μαλέας, όπως ο Παρθένης πριν από αυτόν και ο Σπ. Παπαλουκάς μετά, ύστερα από τις πρώτες εμπρεσιονιστικές απόπειρες, ενέδωσε στο συμβολισμό. Η παραμονή του στο Παρίσι, 1910-1907, και η μαθητεία του κοντά στο συμβολιστή ζωγράφο και φίλο του P. de Chavannes Henri Martin, σημάδεψαν την εικαστική του πορεία. Οχι μόνον οι συνθέσεις του, "Το λυκόφως της ζωής", "Ο χορός της ζωής", "Απόλλων με λύρα", "Μέσα στη φύση", "Ανθρώποι", αλλά και τα πολυπλήθη τοπία του, "Ακρόπολη", "Μέθανα", "Λαύριο", "Ταύγετος", "Σαντορίνη", "Μυτιλήνη", "Δελφοί", "Κασταλία", "Πιγαντόφυκος", "Άύρα", παρουσιάζουν αναλογίες με έργα των Gauguin, P. Sérusier, A. Maillet, F. Hodler, και των λιγότερο γνωστών M. Chabas και G. Lacombe. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ένα τοπίο, το "Talisman" (1888), που ζωγράφισε ο Sérusier στο Pont-Aven, με την υπόδειξη του Gaughin, θεωρήθηκε ως σύνοψη των αρχών της συμβολιστικής ζωγραφικής. Και ακόμη η διαποστωση του Gaughin, στην προέκταση ανάλογης σκέψης του Cézanne, ότι "ο ήλιος είναι κάπι του δεν μπορεί να αναπαραχθεί αλλά να αναπαρασταθεί"²¹.

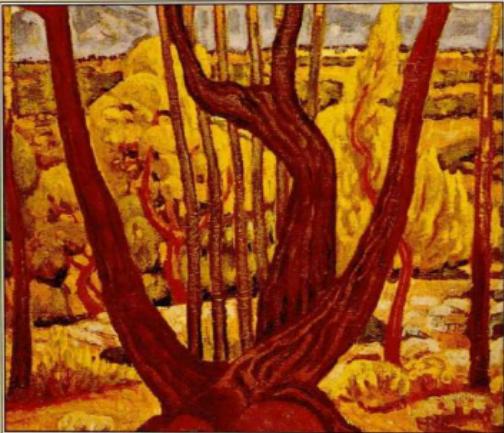
Το έργο του Σπ. Παπαλουκά, έως το 1932, με τη χαρτογραφική απόδοση του χώρου και τις κλειστές χρωματικές ενότητες, φαίνεται να δηγεί αώς τα άκρα της κατακτήσεως του Μαλέα, μόνο που ο Παπαλουκάς συνδυάσει και επιδράσεις του κύκλου των nabis, του M. Denis και των "εντυπιστών" (intimistes) P. Bonnard και Ed. Vuillard, αλλά και αρχές της βιζαντινής τέχνης: "Αίγινα" (1923), "Αρσανάς" (1924), "Αρχονταρίκη της Λαύρας", "Αγίον Όρος", "Καιμένα χωριό" (1925), "Κόκκινες στέγες στη Λεσβού" (1925), "Ακρογαλάνη της Σαλμίνας" (1927).

Ο Παπαλουκάς, όταν μετά από παραμονή ενός έτους στο Αγίον Όρος με το Στρατή Δουκά, εξέθεσε έργα του στο καφενείο του Λευκού Πύργου στη Θεσσαλονίκη το 1924, δηλώσας σε συνέτευξη του: "Η μελέτη του βιζαντινού εκκλησιαστικού διακόσμου, που δεν είναι παρά η λύση αισθητικών προβλημάτων που αντιμετώπισε η εποχή αυτή της εθνικής μας ζωής, θα μας έδινε την ευκαιρία ν' απεντούμε την ελληνική ίδεα σε ένα μεγαλύτερο βάθος. Όποιος δεν καταλαβαίνει αισθητικό το βιζαντινό, ας μου επιτρέψει να νοιμίσω ότι δεν ενοεί το αρχαίο. Και όταν ένας καλλιτέχνης δεν ενοεί το ελληνικό παρελθόν, πώς θα μπορούσε να δημιουργήσει το ελληνικό μελλόν,"²².

Κ. Μακέας,
"Αύρα",
ελ. 50 X 54 εκ., 1980
Συλλ. Τελλογείο
Θεσσαλονίκη.



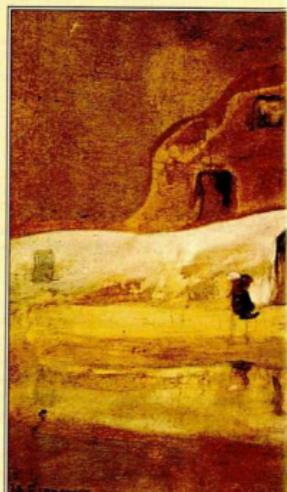
Γ. Γουναρόπουλος,
"Βάκυκο",
ελ. 115 X 72 εκ., εντιπ.
Συλλ. του καλλιτέχνη.



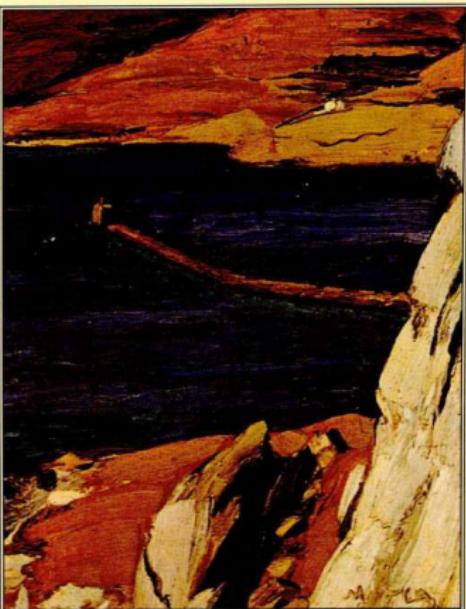
Γ. Μπουζόνης,
"Δύο φυγούρες",
ελ. 92,5 X 73,5 εκ.
Συλλ. Π. Κόκκαλη.



Γ. Οικονόμου,
"Φορόσπιτα στη Βρετάνη",
ελ. 49 X 61 εκ.
Ίδρ. Ειρ. Κουτλίδη.



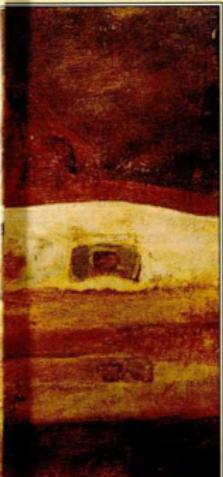
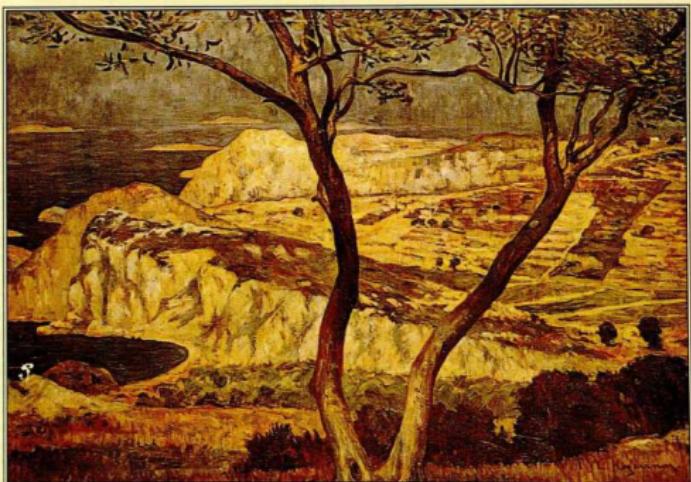
Νικόλ. Λύτρας,
„Φάρος“,
ελ. 52 X 42 εκ.
Ίδρ. Ευρ. Κουτλίδη.

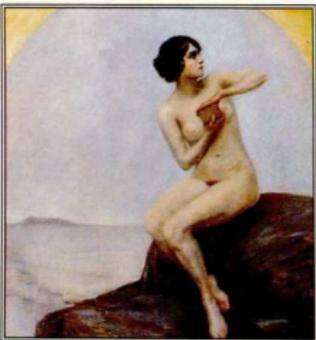


Θ. Τριανταφυλλίδης,
„Δύο παιδιά στην παραλία“,
1919, ελ. 54,7 X 75 εκ., ενυπ.
Εθν. Πινακοθήκη.

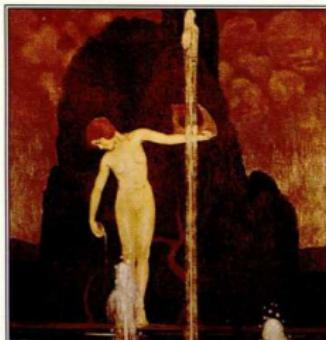


Α. Κογεβίνας,
„Τοπίο στην Κέρκυρα“,
ελ. 89 X 130 εκ.
Ίδρ. Ευρ. Κουτλίδη.





Σ. Λασκαρίδης,
"Πανδύρα", έλ. 105 X 96 εκ.,
ευπ.



Π. Ροδοξανάκης,
"Αρμονία",
1920, έλ. 111 X 108 εκ., ευπ.
Εθν. Πινακοθήκη.

Σύνθεση και κατάληξη των προβληματισμών του αυτών υπήρξε η εικονογράφηση της Ευαγγελιστρίας της Άμφισσας, 1927-1932.

Παρόμοια τεχνοτροπική απόδοση, αλλά όχι ανάλογη πρόθεση, διακρίνεται στα τοπία

φάνεια αποκτά ανάγλυφο χαρακτήρα, και καθώς αποκλείονται τα περιγραφικά στοιχεία, εκλέγεται τέτοια εκφραστική ενέργεια, που μπορεί να παραβληθεί η τεχνική ακόμη και με αυτήν του van Gogh²³. Παρόμοια τεχνική εφαρμόζουν



Γ. Ιακωβίδης,
"Ανοίξη",
1927, έλ. 120 X 168 εκ., ευπ.
Ιδρ. Ευρ. Κουτλίδη.

του Νικολάου Λύτρα: "Αττική", "Ακρόπολη στο πλιοβασιλέμα", "Θελασσογραφία", "Ψάθινο καπέλο", "Βάρκα με πανι", "Φαρος" κ.ά. Με τη χρήση πλατιάς πινελιάς και μεγάλης ποσότητας καθαρού χρώματος, η επι-

στά έργα τους ο Πολύκλειτος Ρέγκος και ο Οθων Περβολαράκης. Στα τοπία του Μιχ. Οικονόμου, "Ψαρόσπιτο", "Ψαρόσπιτα στη Βρετάνη", δεν υπάρχει ευθεία γραμμή, κυριαρχεί η καμπύλη,

και το υγρό στοιχείο αντανακλά πάντα τα σπίτια, δημιουργώντας μια ατμόσφαιρα ρευστή και ακαθόριστη, που επιτείνεται από την προτίμηση του ζωγράφου να ζωγραφίζει πάνω σε φανέλα, αντί σε μουσαμά. Στενή σχέση με τους "εντιμιστές", χωρίς αναφορές στην παράδοση, παρουσιάζει η δημιουργία ενός σπουδαιού αλλά ελάχιστο γνωστού ζωγράφου, του Θεόφραστου Τριανταφύλλιδη, τόσο στα τοπία του, "Δύο παιδιά στην παραλία", 1919, όσο και στις άλλες του συνθέσεις, "Παιδικό δωμάτιο" (1922), "Συνδατυμόνες" κ.ά. Τα έργα του, χαμηλών τόνων, βρίσκονται κοντά στις προθέσεις των ουμβολιστών. Η ζωγραφική πρέπει να υπηρετεί ένα μεγάλο σκοπό: την ανύωση του ωχικού και πνευματικού κόσμου του κοινού. Για να κατορθωθεί όμως αυτό, πρέπει να εξιμωθεί το καλλιτεχνικό το αιωνιθήτο. Να το κάνουμε ικανό να "δεῖ" την τέχνη. Και ο καλλιτέχνης, άτομο ψυχικά ανώτερο, στέκεται οδηγός σε παρόμοιες περιπτώσεις²⁴. Οι σκέψεις αυτές του καλλιτέχνη μαρτυρούν τις ιδεαλιστικές του απόψεις για την τέχνη και την α-



Κ. Παρθένης,
Λαογράφος,
ελ. 114 X 130 εκ.
„Αναστοση”,
ελ. 115 X 130 εκ.

ποστολή της.

Απόσφαιρα χαμηλών τόνων, με σκηνές σε εσωτερικούς χώρους, κυριαρχεί στα έργα αυτής της εποχής του Περ. Βυζάντιου. "Η κυρία στον καθρέπτη", "Κυρία με σκύλο". Το 1925 και το 1928 ξεθέσεις έργα του ο Γουναρόπουλος, ο οποίος δεν έχει ακόμη καταλήξει στη γνωστή του τεχνοτροπία. Τα θέματα του είναι παρόμενα από τη μυθολογία, "Ορφέας", "Βακχικό", "Ληδα και κύκνος", και διακρίνονται επιδράσεις συμβολιστικές με μερικά στοιχεία μετακυβιστικά. Ανάλογη απόσφαιρα αποτέλεσουν τα έργα του Γεράσιμου Στέρη, με μυθολογικά θέματα, την Αριάδνη, τον Ορφέα, ομηρικά ακρογιάλια και άλλες αμφίσημες συνθέσεις. Λίγο αργότερα, το 1931, με τα έργα της έκθεσης του στο Palais de Versailles, δίχασε τους κριτικούς και το κοινό.

Άλλες τάσεις

Το κίνημα του συμβολισμού φαίνεται να φθίνει προς το 1930, αφού "πήρε πάνω του την ευθύνη να εκφράσει την

ψυχική ύφεση και την πνευματική ανησυχία μιας δύσκολης και πυκρής γενιάς"²⁵. Τότε εμφανίζονται νέες καλλιτεχνικές δυνάμεις που θα τελεσφορτήσουν μετά το '30.

Ρηγκέλευθη και πέρα από κάθε ιδεαλισμό ή ωραιοποίηση ή στροφή προς την παράδοση εμφανίζεται στα τέλη της δεκαετίας του '20 η καλλιτεχνική δημιουργία του Γ. Μπουζάνη ("Δύο φιγούρες", π. 1928), του

Δ. Βίτσωρ ("Σευγάρι", 1925) και του Γ. Βακτόδωρου ("Το τούνελ", 1927), με θέματα παρόμενα από την αστική ζωή και τεχνοτροπίες που υιοθετούν τα ίδιωματα του εξτρεμισμού και των γεωμετρικών σχηματοποιήσεων.

Παράλληλα με την εμφάνιση, την ανάπτυξη και την ύφεση τής μεταλλάγης του ιδιοτυπου ελληνικού συμβολισμού και των απηχήσεων των άλλων σύγχρονων ρευμάτων, δεν πρέπει να ξεχάνεται ότι δεν έπαψε και η παραγωγή έργων των εκπροσώπων της Ακαδημίας του Μονάχου. Ο Νικηφόρος Λύτρας ώς το 1904, ο Κ. Βολανάκης ώς το 1907, ο Πολ. Λεμπέσης ώς το 1913, συνέχισαν να ζωγραφίζουν, με μι-

κρές παρεκκλίσεις, στο γνωστό τους ύφος, και ο μακρόβιος Ιακωβίδης το 1927 ζωγράφισε την "Ανοιξη", έργο σύγχρονο με τα τελευταία τοπία του Νικολάου Λύτρα και του Μαλέα, αλλά και τόσα διαφορετικό από αυτά. Το ίδιο ισχει και για πολλούς ακόμη ακαδημαϊκούς καλλιτέχνες που εργάζονταν για πολλές δεκαετίες μέστοι στον αιώνα μας.

Η κληρονομία για τη γενιά του '30

Η ελληνική ζωγραφική στις αρχές του 20ού αι., όπως και οι άλλοι τομείς της πνευματικής ζωής, δεν έμεινε ανεντρέσαστη από τα μεγάλα ιστορικά γεγονότα που υπήρξαν καθοριστικά για την τύχη και το μέλλον του τόπου μας. Μέσα από την πορεία της, που σημειώνεται με μικρά βήματα, διαγράφεται η αγωνία για την εξισορρόπηση αντιθετικών τάσεων, για την επιτύχηση αρμονικής συνύπαρξης του παλιού με το καινούργιο, για τον εξερευνατισμό της, χωρίς την απώλεια της ελληνικότητας. Χαρακτηρίζεται από

Γ. Στέργης,
"Αριόνη",
1926 - 36, ελ., 0,65 x 0,48.



μια πολυφωνία που απλώνεται από τον συντηρητικό ακαδημαϊσμό του Ιακωβίδη ώς τα υψηλά οραμάτα του Παρθένη, τη συνήχη αναζήτηση των Νικολάου Λιτρά, Μαλέα και Παπαλούκα, αλλά και τη στροφή του Μπουζάνη σ' έναν εικονιστικό κόσμο ξεκομμένον από την ελληνική πραγματικότητα.

Η γενιά του '30 θα προωθήσει τις αναζητήσεις των δασκάλων της και θα δισει στην ελληνική ζωγραφική το καινούργιο της πρόσωπο.

Σημειώσεις

1. Ν. Ζβούνος, *Επισκόπηση της νεοελληνικής ιστορίας*, Θεμέλια, Αθήνα 1976, σ. 134.
2. Το ίδιο πρότεινε από την επιμέλεια της έκδοσης Κ. Θ. Δημηρά στο επίσημο έγγραφο διάδοσης Γ. Θεοτοκού, Ελεύθερο Νέοντα, Νίσα Ελληνικού Βιβλιοθηκού Αθήνα 1979.
3. Όλες οι πληροφορίες για τις εκδόσεις προέρχονται από τον Κ. Μπαρούτα, *Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδιά στην Αθήνα του 19ου αι.*, Σύλλη, Αθήνα 1990, σ. 67 κατε.
4. Ο. π. σ. 92.
5. Λεπτομέρεια για την "Ομάδα Τέχνη" βλ.: Αντ. Κωτίδης, *Ο Συγράφως Κ. Μαλέας*, Θεσσαλονίκη 1982 (βιβλ. διατηρίου), σ. 93-106.
6. Ο. π. σ. 96.
7. Αντ. Κωτίδης, *Μοντερισμός και Παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1993, σ. 179.
8. Φωτογραφίες των έργων που αναφέρονται μπορεί να δο καιρός στα εξής βιβλία: Σ. Λιδάκης, *Η ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής - Ο Ελλήνις Ζωγράφος*, 3. Αθήνα 1976. Σ. Λιδάκης, *Λεύκο Ελλήνων Συγράφων και Χαράκων - Οι Ελλήνες Ζωγράφοι*, 4. Αθήνα 1976. Τ. Σπηλιάρης, *Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης*, 1660-1960, Αθήνα 1981. Α. Β', Αθήνα 1979. Δ. Παπαστάυρος, *Συγραφική 1930-1940*, Αθήνα 1981. Κρ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική, 1832-1922*, Αθήνα 1981. Αντ. Κωτίδης, *Μοντερισμός και Παράδοση*, Θεσσαλονίκη 1993. Αντ. Κωτίδης, *Συγγραφική 19ου αι.*, *Ελληνική Τέχνη*, Εκδόσεις Αθηνών 1995.
9. Μεταμορφώσεις των μοντέρνων, Εθν. Πινακοθήκη, Κατάλογος έκθεσης 1992, σφ. 40, 42-43 φωτογ.
10. Για το συμβολισμό βλ. Ph. Julian, *The Symbolists*, Phaidon, New York 1973. Robert L. Delevoy, *Journal du symbolisme*, Skira, Γενεύη 1977.
11. Πτο. Γιαννόπουλος, *Η ελληνική γραμμή*, Αθήνα 1965, σ. 63.
12. Κ. Λαζαρίδης, *Αυθεντική θεωρητή της Βυζαντινής τέχνης*, Αθήνα 1972, σ. 156.
13. Λαζαρίδης, Α: 1901 σ. 434.
14. *"Επιτοκιοί του Ν. Γύζη"*, εκδ. Εκλογής, 1953, σ. 212-213.
15. Ο. π. σ. 257.
16. Κ. Μπαρούτας, Ο. π. σ. 168.

17. Αντ. Κωτίδης, *Μοντερισμός...*, σ. 173.

18. Κ. Μπαρούτας, Ο. π. σ. 169.

19. Ευθ. Γεωργιαδού-Κουντουρά, *"Το βραχεικό έργο του Παρθένη"*, Αρχείο στην μητρ. Στ. Πλεκανών, Θεσσαλονίκη 1983, σφ. 41-42.

20. Ευθ. Γεωργιαδού-Κουντουρά, *"Επίδρασης του συμβολισμού στην ελληνική ζωγραφική"*, Το Συμπόσιο για την Γεργάτη-Τελλούριο ήδρωμα Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκη 1984, σ. 89.

21. Ο. π. σ. 88.

22. Στρ. Δαλικάς, *Στ. Παπαλούκας (1892-1957)*, Ζυγός, τ. 31, Μαΐου 1958, σ. 8.

23. Αντ. Κωτίδης, *Μοντερισμός...*, σ. 193.

24. Ο. π. σ. 268-269.

25. Ευθ. Γεωργιαδού-Κουντουρά, *Επίδρασης του συμβολισμού...*, σ. 91.

Symbolism and Other Tendencies in Greek Painting: 1880-1930

Euthymia Georgiadou-Koudoura

In the Greek territory the defeat of 1897 contributed to the creation of an anti-heroic spirit which was channeled in an atmosphere of exaggeration, musing and vagueness and favoured the development of Symbolism both in letters and art.

While the impact of French Impressionism is limited to individual attempts, these of the Post-Impressionist currents, and especially of Symbolism, are in abundance; the latter in Greece, as a matter of fact, incorporates elements from the ancient Greek and Byzantine tradition. The beginning of the symbolic influence is evident in the large allegoric and religious compositions of Gyzi after 1876 -Art and its Spirits, Symphony of Spring, The Banner of the University of Athens, Glory, The Triumph of Religion, Bridgeport, as well as in a series of advertising posters of high artistic quality. The oeuvre of Gyzi is continued in the 20th century by Parthenis' compositions -Annunciation, Lamentation, Orpheus and Eurydice, The Benefits of Public Transportation, etc. Related to the Symbole and the Nabis cycle are Malreas' compositions and landscapes, while Papaloukas is at the same time also working on the principles of Byzantine art.

Other important artists, beyond the boundaries of Symbolism, are Nikolaos Lytras and Th. Triantaphyllidis. The work of G. Bouzianis, D. Vitsoris and G. Valdadoras develops in a direction different from idealism and tradition, while at the same time the academic teachers Voulanakis, Lakovidis and their successors continue their conservative artistic production.