

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΙΔΕΟΛΟΓΙΑ

ΣΤΗ ΝΕΟΤΕΡΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ξύπνησα με το μαρμάρινο τούτο
κεφάλι στα χέρια,
που μου εξαντλεί τους αγκώνες και
δεν ξέρω πού να τ' ακουμπήσω
Έπεφτε στο όνειρο καθώς έβγαινα από
το όνειρο
έτσι ενώθηκε η ζωή μας και θα είναι
πολύ δύσκολο να ξεχωρίσει.

Γιώργος Σεφέρης

Μυθιστόρημα Γ

Μ' ένα μαρμάρινο κεφάλι στα χέρια ξύπνησε από το μακρύ λήθαργο της τουρκικής δουλείας ο ελληνισμός. Ένα μαρμάρινο κεφάλι που δεν ανήκε σ' ένα γνήσιο άγαλμα της Αρχαιότητας. Ήταν αρχαίο, ήταν νεοκλασικό; Απλώς ήταν κίβδηλο. Δεν το διαλέξαμε συνειδητά, δεν το αγαπήσαμε. Ξένοι το ακούμπησαν στα χέρια μας. Κι ακόμη μας εξαντλεί τους αγκώνες. Οι στίχοι του Γιώργου Σεφέρη αποκτούν αιφνίδια δραματικότητα, αν συνδεθούν με τις ιστορικές τύχες του τόπου. Η αναζήτηση ενός παρελθόντος, που θα χρησίμευε σαν ιστορικό, ιδεολογικό έρεισμα στο νέο κράτος, φαίνεται να υπήρξε μια από τις επείγουσες μέριμνες του νεαρού βασιλείου. Η επιλογή αυτή δεν εξέφραζε, και δεν μπορούσε να εκφράζει την ελεύθερη βούληση των Ελλήνων. Επιβλήθηκε από τις ιστορικές συγκυρίες. Η αναζήτηση προτύπων στο παρελθόν προϋποθέτει ένα λαό με πολιτική ωριμότητα. Ένα λαό που ζητά στο παρελθόν τα πρότυπα μιας ανανέωσης. Οι επιλογές του πρέπει να υπαγορεύονται από τις ανάγκες του παρόντος και του μέλλοντος. Τότε μόνο ο διάλογος με τα παιδευτικά πρότυπα είναι γόνιμος και καρποφόρος. Οι Έλληνες ανήκαν σε μια τυπικά παραδοσιακή κοινωνία και έβγαιναν καθημαγμένοι από μακρά δουλεία και έναν άνισο αγώνα. Δεν πληρούσαν κανέναν από τους όρους που εγγυώνται την προαίρεση της εκλογής.

Ποιες ήταν όμως οι ιστορικές συγκυρίες που καθόρισαν τις μοιραίες επιλογές; Το πρωτόκολλο του Λονδίνου, που υπογράφηκε το 1832 από τους αντιπροσώπους των Μεγάλων Δυνάμεων, όρισε ως βασιλέα των Ελλήνων τον νεαρό Όθωνα τον Α΄, γιο του Λουδοβίκου του Α΄ της Βαυαρίας. Ο Λουδοβίκος, υπήρξε φανατικός φιλέλληνας και παθιασμένος αρχαιόφιλος. Το Μόναχο, η πρωτεύουσά του, μεταβλήθηκε επί των ημερών του σε «Αθήνα επί του Ίσαρος», με τη βαριά νεοκλασική αρχιτεκτονική, που το χαρακτηρίζει ακόμη και σήμερα. Έτσι, η επιλογή προγόνων, η επιλογή ενός ιστορικού παρελθόντος, μια από τις πρώτες και επείγουσες μέριμνες του νέου κράτους, λύθηκε μέσα από τις ιστορικές συγκυρίες. Για ένα λαό με ιστορία 4000 χρόνων, το δίλημμα δεν ήταν μικρό. Το παρελθόν που ταίριαζε στον ηρωικό λαό της νέας Ελλάδας ήταν η κλασική Αρχαιότητα. Και το γλωσσικό όργανο που θα την εξέφραζε, ήταν η καθαρεύουσα, μια πλαστή νεοαττική διάλεκτος. Η τραγωδία του γλωσσικού διχασμού είχε ήδη αρχίσει.

Το 1834 η πρωτεύουσα μεταφέρεται από το Ναύπλιο στην Αθήνα. Έτσι επικυρώνεται πανηγυρικά η ιδεολογική επιλογή του κλασικού παρελθόντος. Δεν είναι μάλιστα τυχαίο ότι αρχικά τα ανάκτορα του βασιλιά σχεδιάζονταν να οικοδομηθούν πάνω στην ίδια την Ακρόπολη, στον ιερό βράχο όπου υψωνόταν άλλοτε το μέγαρο του Ερεχθέα, μυθικού βασιλέα των Αθηνών.

Ας αναπολήσουμε την Αθήνα του 1834. Η εικόνα που μας δίνουν περιηγητές και φιλέλληνες δεν είναι και τόσο γραφική: τα χορταριασμένα ερείπια γειτονεύουν με πλίνθινα τουρκόσπιτα. Χωματόδρομοι-παγίδες γεμάτοι λάκκους με ασβέστη, που θ' αυξηθούν με την ανοικοδόμηση, κοπάδια που βόσκουν το ισχνό χορτάρι σε λόφους και αλάνες. Ο πληθυσμός δεν ξεπερνά τους 10.000 κατοίκους.

Δυο χρόνια μετά τη μεταφορά της πρωτεύουσας στην Αθήνα, το Δεκέμβριο του 1836, ιδρύεται το πρώτο Σχολείο των Τεχνών. Πρόκειται αρχικά για μια Σχολή Αρχιτεκτονικής, κι αυτό είναι απόλυτα κατανοητό μέσα στον πυρετό της ανοικοδόμησης. Ξένοι αρχιτέκτονες, Βαυαροί κυρίως, εκπονούν τα πολεοδομικά σχέδια της νέας πρωτεύουσας. Ανάκτορα, δημόσια κτήρια, κατοικίες αξιωματούχων ανεγείρονται βιαστικά. Η Ελλάδα έχει ανάγκη από αρχιτέκτονες, λιθοξόους, διακοσμητές, τεχνίτες. Προπάντων όμως χρειάζεται, κι αυτό είναι το παράδοξο, ζωγράφους και γλύπτες. Γιατί πώς αλλιώς να εξηγήσουμε την καταπληκτική εξέλιξη του «Σχολείου των Τεχνών»; Το 1843, τη χρονιά του Συντάγματος, βασιλικό διάταγμα χωρίζει το Σχολείο σε τρία τμήματα, δίδοντας το προβάδισμα στις

εικαστικές τέχνες. Το διάταγμα φανερώνει τις ιδεολογικές προθέσεις του κράτους και προοιωνίζεται τη νεοκλασική κατεύθυνση της σχολής : «Εκτιμώντες τας ιστορικές αναμνήσεις, αι οποίαι είναι ειδικώς συνδεδεμένοι με την Ελλάδα...» (31 Δεκ. 1836). Το καθημερινό Σχολείο των Ωραίων Τεχνών με πενταετή φοίτηση είναι το μόνο που προβιβάζεται σε ανώτερο. Το 1844-45 αριθμεί 635 σπουδαστές. Τον ίδιο χρόνο ιδρύεται η «Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών» υπό την προστασία του Όθωνα, με πρόεδρο τη βασίλισσα Αμαλία και αντιπρόεδρο τον πρωθυπουργό Κωλέττη. Ανάμεσα στα μέλη συγκαταλέγονται ένδοξα ονόματα αγωνιστών.

Η εφημερίδα *Αιών* έχει δίκιο να αναφωνεί: «Οπόσην έχει η Ελλάς ανάγκην καλλιτεχνίας! Οπόσους τω όντι το πολυτεχνικόν κατάστημα υπόσχεται καρπούς μεγαλυτέρους!...»

Ποιος ήταν ο ρόλος της τέχνης στο νεαρό βασίλειο; σ' ένα κράτος που έβγαινε γεμάτο πληγές και πάμπτωχο από έναν άνισο, μακροχρόνιο και αιματηρό αγώνα Ανεξαρτησίας; Όσο κι αν μοιάζει με παραδοξολογία, η τέχνη στο νεαρό βασίλειο είναι είδος πρώτης ανάγκης. Ζωγράφοι και γλύπτες είναι το ίδιο απαραίτητοι όσο και οι διοικητικοί υπάλληλοι, οι καλαμαράδες. Ο καλλιτέχνης καλείται επειγόντως να δώσει την εικόνα της νέας κοινωνίας. Μια εικόνα όχι τόσο πραγματική, όσο ιδεολογική. Μια εικόνα που όφειλε να προβάλλει τα ιδανικά, να εκφράσει τις φιλοδοξίες και να δώσει αισθητή μορφή στην ιδεολογία του νέου κράτους και της άρχουσας τάξης. Η τέχνη ανακάλυπτε εκ νέου την πρωτογενή της λειτουργία. Ο ρόλος της ήταν να επιδράσει ως μορφοποιητική δύναμη στην κοινωνία.

Αλλά για ποια κοινωνία μιλούμε; Πρόκειται για ένα ετερόκλητο ψηφιδωτό. Από τη μια το παλάτι και οι Βαυαροί. Από την άλλη οι Φαναριώτες, απαραίτητοι στη Διοίκηση, γιατί ήταν οι μόνοι εγγράμματοι. Ξενοθρεμμένοι, δυτικοθρεμμένοι, συντηρητικοί, καθαρευουσιάνοι. Σωστό ιερατείο. Και πλάι τους οι αγωνιστές και οι καπεταναίοι, που αγωνίζονται να παίξουν κάποιο ρόλο στις τύχες της ελεύθερης Ελλάδας. Να εξαργυρώσουν το αίμα και τις πληγές με αξιώματα, τίτλους, παράσημα ή συντάξεις. Σ' αυτό το κοινό απευθύνεται η τέχνη. Όλοι φιλοδοξούν να προσφύγουν στη βοήθειά της για την ιδεολογική τους προβολή και τις διεκδικήσεις τους. Αυτό το κοινό προσδιορίζει τη φυσιογνωμία της νεοελληνικής τέχνης στη γένεσή της και όχι το Μόναχο ή τα άλλα καλλιτεχνικά κέντρα που την φωτίζουν και την καθοδηγούν.

Την ίδια στιγμή που ιδρύεται η Σχολή των Ωραίων Τεχνών στην Αθήνα, στο Παρίσι θριαμβεύει ο Ρομαντισμός με τον Ντελακρουά (Eugène Delacroix, 1798-

1863). Το αισθητικό πρόβλημα που απασχολεί τους θεωρητικούς είναι η αυτονομία της τέχνης, “l’ art, pour l’ art”, «η τέχνη για την τέχνη». «Η τέχνη για την τέχνη», το σύνθημα που πρωτοδιατυπώθηκε το 1833 από τον Γκυστάβ Πλάνς (Gustave Planche), με υπέρμαχο τον Θεόφιλο Γκωτιέ (Théophile Gautier), βρίσκει λίγο αργότερα στους οπαδούς του Ρεαλισμού φανατικούς πολέμιους. Η τέχνη για τους ρεαλιστές αντικρίζει κατάματα την κοινωνική πραγματικότητα, βοηθά να συνειδητοποιηθούν τα προβλήματά της και φιλοδοξεί να χρησιμεύσει σαν ιδεολογικό όργανο κοινωνικής αλλαγής. Η τέχνη οφείλει να στρατεύεται. Το θεωρητικό πλαίσιο του Ρεαλισμού συνδέεται με τις κοινωνικές θεωρίες που αναπτύσσονται στη Γαλλία λίγο πριν από τα μέσα του αιώνα. Το «Κομμουνιστικό μανιφέστο» του Μαρξ κυκλοφορεί το 1848, τη χρονιά των επαναστατικών εξεγέρσεων και της καθιέρωσης του Ρεαλισμού με τον Κουρμπέ (Gustave Courbet, 1819-1877). Και οι κοινωνικές θεωρίες σχετίζονται βέβαια με την κρίση που δημιούργησε η βιομηχανική επανάσταση του 19ου αιώνα και τους κοινωνικούς μετασχηματισμούς που την παρακολούθησαν.

Ας ξαναγυρίσουμε όμως στην Ελλάδα, τη μικρή, συρρικνωμένη εδαφικά, χώρα με την ισχνή αγροτική οικονομία, την εξαρτημένη και ξενοκρατούμενη, τη σπαρασσόμενη και ταξικά απροσδιόριστη. Αυτή άλλωστε η ταξική ασάφεια-ταξική ευκινησία θα την ονομάσουν οι κοινωνιολόγοι-δεν έπαψε να βαραίνει σαν ιστορική μοίρα ακόμη και σήμερα πάνω στον νεοέλληνα, εξηγώντας και την ιδεολογική μας ρευστότητα. Μέσα απ’ αυτήν την ιστορική προοπτική, η βίαιη κριτική που ασκήθηκε εναντίον του Μονάχου για τον «ολέθριο» ρόλο που διαδραμάτισε στην καλλιτεχνική ζωή του ελεύθερου ελληνικού κράτους φαίνεται υπερβολική, αβάσιμη, αν όχι κωμική. Ξεχνούμε ότι πρωτοπορία σημαίνει επανάσταση. Και ότι η επανάσταση προϋποθέτει μακρά παράδοση που έχει δημιουργήσει ένα σκληρωτικό και ασφυκτικό κατεστημένο, εναντίον του οποίου στρέφεται η επανάσταση.

Ας δούμε όμως τα πράγματα από πιο κοντά. Στην αρχιτεκτονική ο Νεοκλασικισμός μεταφτυτεύτηκε αβίαστα, ευδοκίμησε, και σε πολλές περιπτώσεις ξεπέρασε τα ευρωπαϊκά του πρότυπα με την ευεργετική γειτνίαση των αυθεντικών κλασικών μνημείων. Στη γλυπτική και τη ζωγραφική επικράτησε ένας επαρχιακός ακαδημαϊσμός, ικανός να συστεγάσει και να συναιρέσει κάθε είδους στυλιστική πηγή. Όταν λέμε ακαδημαϊσμό εννοούμε μια τέχνη συντηρητική, που βασίζεται στους κανόνες της ακαδημίας, μια τέχνη σχολική, καθαρευουσιάνικη. Η ακαδημία, εχθρική σε κάθε καινοτομία, ήταν η ιστορική μοίρα της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου

αιώνα, όπως η καθαρεύουσα ήταν η ιστορική μοίρα της γλώσσας του νέου κράτους. Επιλογή ιδεολογική. Λύση όχι εναλλακτική, αλλά ιστορικά τελεολογική.

Ο ακαδημαϊσμός δημιουργεί στην Ελλάδα μια στυλιστική κοινή, που ισοπεδώνει όλα τα ρεύματα. Γιατί, πέρα από τις ιστορικές σχηματοποιήσεις, που θέλουν το Μόναχο μοναδικό «φάρο» της ελληνικής τέχνης, πληροφορίες και διδάγματα έρχονταν από παντού: ο Μπονιρότ (Pierre Bonirote, 1811-1892), ο πρώτος καθηγητής του Σχολείου των Τεχνών, ήταν μαθητής του Ενγκρ (Ingres, 1780-1867). Τον έστειλε ο ίδιος ο Δάσκαλος του Νεοκλασικισμού στην Ελλάδα, ανταποκρινόμενος σε έκκληση της Δούκισσας της Πλακεντίας.

Οι αδελφοί Μαργαρίτη ήταν από τους πρώτους Έλληνες καθηγητές του Σχολείου των Τεχνών. Ο Φίλιππος Μαργαρίτης (1810-1892) εισήγαγε από την Ιταλία έναν καλλιγραφικό νεοκλασικισμό (*Μούσα Ευτέρπη*). Ο Γεώργιος (1814-1884) σπούδασε στην Ιταλία και το Παρίσι. *Ο Καραϊσκάκης ελαύνων προς την Ακρόπολη* ακολουθεί ρομαντικά πρότυπα. Ο Ζερικό (Géricault, 1791-1824) εκλαϊκεύεται και γίνεται ακαδημαϊκός.

Οι αδελφοί Μαργαρίτη θα ιδρύσουν και το πρώτο φωτογραφείο της Αθήνας. Όπως συνέβαινε παντού στον κόσμο, οι ζωγράφοι έσπευσαν κι εδώ να προσεταιριστούν το νέο μέσο της μηχανικής αναπαραγωγής της πραγματικότητας, για να μην βρεθούν ανεπάγγελτοι από τη ραγδαία πρόοδο της τεχνολογίας της εικόνας. Οι πρώτες φωτογραφίες αγωνιστών είναι πολυσήμαντες. Οι θρυλικοί ήρωες του 21 έχουν μεταβληθεί σε φουστανελοφόρους αστούς. Διατηρούν βέβαια την εθνική ενδυμασία ως υπόμνηση του ρόλου που διαδραμάτισαν στον πόλεμο της Ανεξαρτησίας. Η καλοσιδερωμένη όμως φουστανέλα δεν έχει σχέση με τη λερή και ματωμένη στολή του κλέφτη και αρματωλού. Η νέα περιβολή συμβολίζει την κοινωνική ανακατάταξη και τις διεκδικήσεις των απομάχων του Αγώνα.

Δεν φταίει λοιπόν ο Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878), ο πρώτος απόφοιτος της Σχολής του Μονάχου και κύριος εκπρόσωπος της ιστορικής ζωγραφικής, αν εξωράισε τον Αγώνα, αν «σιδέρωσε» και λουλάκιασε τις φουστανέλες των αγωνιστών. Η ιστορική ζωγραφική, η επίσημη ζωγραφική του νέου βασιλείου εξυμνεί, εξυψώνει, εξιδανικεύει και προβάλλει τον Αγώνα, χρησιμοποιώντας την εικόνα του για την ιδεολογική του προπαγάνδα και τις διεκδικήσεις του. Το μνημειακό μέγεθος των έργων με ιστορικά θέματα εμπνευσμένα από τον Αγώνα επιβεβαιώνει τόσο την επίσημη χρήση τους όσο και τον ιδεολογικό τους ρόλο.

Στις 15 Σεπτεμβρίου του 1844, ο πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης επισκέπτεται τους αδελφούς Μαργαρίτη στο εργαστήριό τους και τους παραγγέλλει αντίγραφο της «μεγαλογραφίας» του Καραϊσκάκη για το γραφείο του. «Η ιστορία ημών θέλει γραφή, τους λέει. Θέλετε την γράψει και την εμψυχώσει δια των εικόνων σας. Οι ήρωές μας αποθνήσκουν και ματαίως τα τέκνα των θέλουν ζητεί τας εικόνας των, ματαίως οι απόγονοί μας θέλουν ζητεί επιπνοίας ηρωισμού και φιλοπατρίας εις το ήθος των. Εργασθείτε διότι η Ελλάς απαιτεί την ιστορικήν πινακοθήκην της. Δεν έχομεν βέβαια την αξίωσιν να πράξωμεν έργα εφάμιλλα των Γάλλων και των Ιταλών διότι και τα υλικά μέσα μας είναι ευτελή και εις την αρχήν της ανατροφής μας ευρισκόμεθα. Αλλ' έχομεν ημείς προγονικάς αναμνήσεις...» (Εφ. Αιών, 23.9.1844).

Οι συνθέσεις του Βρυζάκη παρακολουθούν τον ακαδημαϊκό ιστορικό ρομαντισμό της γερμανικής σχολής με το ζήλο και την καλλιγραφική συνέπεια ενός προσήλυτου επαρχιώτη. Ανάλογη εξέλιξη παρατηρούμε και στη λογοτεχνία. Το πάρισο της ιστορικής ζωγραφικής είναι το ιστορικό μυθιστόρημα* όπου σημειώνονται ανάλογες συμβάσεις και ανάλογη ιδεολογική εκμετάλλευση του Αγώνα.

Η ρητορική, μεγαλόπνοη νεοαναγεννησιακή ζωγραφική των Γερμανών Θείρσιου (Ludwig Thiersch, 1825-1909), Ραλ (Karl Raal, 1812-1865), κ.ά, που εργάζονται στη διακόσμηση των ανακτόρων, του Πανεπιστημίου και άλλων μνημειακών κτηρίων δεν έμελλε να βρει ακολούθους στην Ελλάδα και να δημιουργήσει σχολή. Άλλη μια απόδειξη ότι δεν είναι τα άμεσα πρότυπα που καθορίζουν το ύφος μιας εθνικής ζωγραφικής, αλλά οι επείγουσες εκφραστικές ανάγκες της, οι δυνατότητές της, το πολιτιστικό της επίπεδο, η χρήση και ο ιδεολογικός προορισμός της εικόνας. Με λίγα λόγια αυτό που χαρακτηρίζουμε σήμερα ως «υποδοχή» (reception) του έργου τέχνης.

Η κριτική που ασκήθηκε στον ακαδημαϊσμό της νεοελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα είχε μερικές αποχρώσεις, προσδιορισμένες από την ιδεολογική τοποθέτηση των ιστορικών. Μια παράταξη κριτικών οίκτηρε τη μοίρα της ελληνικής τέχνης που, αντί να φωτιστεί από την ευρωπαϊκή πρωτοπορία του Παρισιού, συσκοτίστηκε από το ζόφο του Μονάχου.

Η άλλη, ιδεολογικά εχθρική προς τη Δύση και τα διδάγματά της, θρηνούσε τη χαμένη ευκαιρία της ελληνικής τέχνης να βασιστεί στη μεταβυζαντινή και λαϊκή μας παράδοση. Πόσο και οι δυο τούτες υποθέσεις και προτάσεις είναι αντιϊστορικές φάνηκε θαρρώ από την ανασκόπηση που επιχειρήσαμε. Οι οπαδοί της δεύτερης

άποψης ανατρέχουν συνήθως σ' ένα παράδειγμα που φαίνεται να ενισχύει τη θέση τους : Στην *Εικονογραφία του Αγώνα* του Στρατηγού Μακρυγιάννη. Ο Μακρυγιάννης, που έμαθε γράμματα λίγο πριν αρχίσει να συντάσσει τα *Απομνημονεύματά* του, γνώριζε πολύ καλά την ιδεολογική χρήση και δραστηκότητα της εικόνας, σ' ένα λαό που παρέμενε στο μεγαλύτερό του μέρος αναλφάβητος. Γι' αυτό αποφάσισε να καταθέσει την «αλήθεια του» για τον Αγώνα σε μια σειρά από εικόνες, που σκόπευε αργότερα να τις μεταφέρει σε λιθογραφίες και να τις διαδώσει. Είναι γνωστή η ιστορία με τον Φράγκο (δηλαδή δυτικής τεχνοτροπίας) ζωγράφο που κάλεσε να του ζωγραφίσει τις εικόνες του. Δεν μπόρεσαν να συνεννοηθούν, οι εικόνες δεν άρεσαν στον Στρατηγό, έδωσε τον ξένο ζωγράφο και κάλεσε έναν αγωνιστή. Φαίνεται πως ο πρεσβύτερος ζωγράφος δεν ήταν ο Παναγιώτης αλλά ο Δημήτριος Ζωγράφος, όπως απέδειξαν πρόσφατες έρευνες. Ο γιος του Παναγιώτη ήταν μαθητής στο Σχολείο των Τεχνών, υπότροφος του Όθωνα και βοηθούσε τον πατέρα του καθώς ζωγράφιζε, κάτω από την αυστηρή καθοδήγηση του Μακρυγιάννη, τους 24 πίνακες, επί τρία χρόνια, από το 1836 ως το 1839. Οι πίνακες έγιναν αρχικά σε ξύλο με την τεχνική της αιογραφίας (αυγοτέμπερα) και αργότερα μεταφέρθηκαν με την τεχνική της υδατογραφίας σε χαρτόνι, σε τέσσερις σειρές αντίγραφα. Ο Μακρυγιάννης, όταν τελείωσε η εικονογραφία, το 1839, παρέθεσε ένα μεγάλο γεύμα στους επισήμους και τους έδωσε την ευκαιρία να θαυμάσουν τις ζωγραφίες του, που τις είχε κρεμάσει στους τοίχους για την περίπτωση. Αυτή ήταν φαίνεται και η πρώτη έκθεση, το πρώτο ανεπίσημο σαλόνι ζωγραφικής της ελεύθερης Ελλάδας. Έπειτα χάρισε από μια σειρά αντίγραφα στον Όθωνα και στους πρέσβεις των τριών Μεγάλων Δυνάμεων για να τα μεταβιβάσουν στους ηγεμόνες τους.

Μαζί με την άθικτη σειρά της βασίλισσας Βικτωρίας που φυλάσσεται στο Ανάκτορο του Ουϊνσδορ, έχουμε την τύχη να κατέχουμε και τα συνοδευτικά γράμματα. Η επιστολή του Μακρυγιάννη προς τη βασίλισσα Βικτωρία βρέθηκε στα αρχεία του Foreign Office και δημοσιεύτηκε πρόσφατα. Μερικά στοιχεία της υπονομεύουν τελεσίδικα την ιδεολογική αναφορά στο παράδειγμα της αδιάφορης λαϊκής καλαισθησίας του Μακρυγιάννη. Ο Στρατηγός δεν φαίνεται καθόλου ενθουσιασμένος από την ποιότητα των εικόνων του, που ομολογεί ανενδοίαστα ότι τις φιλοτέχνησε ο ίδιος, εκμηδενίζοντας το ρόλο των «εκτελεστών» του στοχασμού του. «Οι εικόνες ... είναι ατελώς και αμαθώς εξωγραφισμένα, διότι τόσην δύναμιν ζωγραφικής η τυραννία του σουλτάνου μας άφησε να έχωμεν, αλλά», προσθέτει,

«ένας μόνον λόγος της μεγαλειότητάς σου δύναται να τας παραστήσει με την πλέον εντελή ζωγραφίαν». Είναι φανερό: οι ιδεολογικές και αισθητικές αξίες της άρχουσας τάξης είχαν καταφέρει να διαβρώσουν ακόμη και τις αγνότερες συνειδήσεις των εκπροσώπων του λαού.

Προς τα μέσα του 19ου αιώνα αρχίζει να διαμορφώνεται η εθνική ιδεολογία που είναι γνωστή με το όνομα της «μεγάλης ιδέας». Η «μεγάλη ιδέα» ενσάρκωνε το χιμαιρικό όνειρο των Ελλήνων να ανακτήσουν τα εδάφη που ανήκαν άλλοτε στη μεγάλη Ελλάδα και που εξακολουθούσαν να κατοικούνται από ελληνικούς πληθυσμούς. Η εξέλιξη της εθνικής ιδεολογίας προς μια νέα κατεύθυνση στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ενισχύει την «μεγάλη ιδέα» ενσωματώνοντάς την. Ποια ήταν όμως αυτή η νέα ιδεολογική τροπή; Την αποκλειστική αναφορά στο κλασικό παρελθόν αντικαθιστά τώρα η ιδεολογία της αδιάσπαστης πολιτιστικής συνέχειας του Ελληνισμού. «Στην ιδέα της επιστροφής στο παρελθόν αντιβάλλεται στο εξής η ανακάλυψη του παρελθόντος μέσα στο παρόν».

Μέσα σ' αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο επανεκτιμώνται όχι μόνο το Βυζάντιο αλλά και ο λαϊκός πολιτισμός. Έτσι δημιουργούνται οι επιστήμες της Λαογραφίας και της Γλωσσολογίας. Από το 1880 αρχίζει η διαμάχη γύρω από την αξία της δημοτικής γλώσσας. Από το 1883 οι διαγωνισμοί της *Εστίας* καθιερώνουν την ηθογραφία και στη λογοτεχνία. Όπως απέδειξαν οι μελέτες του Mario Vitti, η λογοτεχνική ηθογραφία είναι τόσο απομακρυσμένη από την πραγματικότητα όσο και η ηθογραφία στη ζωγραφική. Για άλλη μια φορά ο Ρεαλισμός έφτασε στην Ελλάδα με ακαδημαϊκό ένδυμα.

Η ηθογραφία, που αισθητοποιεί τη νέα τροπή της εθνικής μας ιδεολογίας, εμπνέεται από τα ήθη του λαού και τη ζωή της υπαίθρου. Η αστική τάξη, που αγοράζει και απολαμβάνει αυτή τη ζωγραφική, αισθάνεται τώρα αρκετή σιγουριά ώστε να ομολογεί ανενδοίαστα την χωριάτικη καταγωγή της και να επιστρέφει με νοσταλγία στις ρίζες της. Αυτή η νέα κοινωνική τάξη ευνοεί και διαιωνίζει τον ακαδημαϊσμό. Είναι το ύφος που της παρέχει εχέγγυα «ποιότητας», «τελειότητας» και εκλέπτυνσης, που την διαφοροποιούν από τον αγράμματο λαό. Αυτή η άρχουσα αστική τάξη, με την συντηρητική και καθαρευουσιάνικη παιδεία, νοοτροπία και καλαισθησία εξηγεί τον ακαδημαϊσμό της ελληνικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα και όχι τα διάφορα καλλιτεχνικά κέντρα που την φώτιζαν.

Δεν έχουμε παρά να ξαναθέσουμε το ερώτημα της καλλιτεχνικής παιδείας, για να δούμε να διαλύονται οι κοινοί τόποι της ιστοριογραφίας μας: Αν οι Έλληνες καλλιτέχνες δεν είχαν προσφύγει στην Ακαδημία του Μονάχου για να σπουδάσουν ή να μετεκπαιδευτούν πού θα πήγαιναν; Στο Παρίσι, θα μπορούσατε να μου απαντήσετε. Στο Παρίσι όμως η Σχολή Καλών Τεχνών ήταν τότε το προπύργιο του πιο άγριου ακαδημαϊσμού: της ζωγραφικής των rompiers. Εξ άλλου αρκετοί Έλληνες καλλιτέχνες σπούδασαν στο Παρίσι, όπως ο Θεόδωρος Ράλλης (1852-1909), ο Ιάκωβος Ρίζος (1849-1926), ο Νικόλαος Ξυδιάς (1826-1909) κ.ά. Η ζωγραφική τους δεν είναι λιγότερο ακαδημαϊκή. Υιοθετεί μονάχα την ιδιότυπη θεματική των rompiers, με την ιδιαίτερη κλίση στα οριενταλιστικά θέματα και στις τολμηρές απεικονίσεις. Η τεχνική τους εξάλλου ακολουθεί τη γλυμμένη φωτογραφική πινελιά των Γάλλων ακαδημαϊκών. Ενίοτε όμως, ιδιαίτερα κάποια ήσσονα έργα τους, μαρτυρούν την επίδραση του ιμπρεσιονισμού.

Η τρίτη γενιά των Ελλήνων ζωγράφων βρισκόταν στο Μόναχο όταν είχε ήδη αρχίσει να δημιουργείται εκεί μια δυναμική πρωτοπορία. Ο Καντίνσκυ (Kandinsky, 1866-1944) ο Γιαβλένσκυ (Jawlensky, 1864-1941) ο Κλέε (Klee, 1879-1940) φοίτησαν στην ίδια Ακαδημία του Μονάχου. Είναι όμως γνωστό: δεν αναζητεί, δεν βρίσκει και δεν παίρνει κανείς από τους άλλους παρά μονάχα αυτό που είναι προετοιμασμένος να πάρει. Δυο από τους προικισμένους εκπροσώπους της Σχολής του Μονάχου, ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) και ο Νικόλαος Γύζης (1842-1901) βρίσκονταν στο Παρίσι το 1876, τον καιρό της δεύτερης ομαδικής έκθεσης των Ιμπρεσιονιστών. Δεν βρίσκουν ωστόσο τίποτε ενδιαφέρον στην πόλη του φωτός και βιάζονται να επιστρέψουν στο Μόναχο, όπως γράφουν οι ίδιοι.

Ας αποκαταστήσουμε όμως την αδικία της ιστοριογραφίας. Τριάντα χρόνια έφτασαν στην ελληνική ζωγραφική για να φτάσει στην ωριμότητα. Οι ζωγράφοι της ώριμης σχολής του Μονάχου, αλλά και άλλοι ομότεχνοί τους που είχαν σπουδάσει σε άλλα ευρωπαϊκά κέντρα όχι μόνο δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτε από τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους της Ευρώπης, αλλά είναι ίσως ανώτεροί τους. Ιδιαίτερα αν τους συγκρίνουμε με τους rompiers του Παρισιού. Η ζωγραφική τους ποιότητα, η σιγουριά στη σύνθεση, η χρωματική τους ευαισθησία δεν είναι οι μόνες αρετές που δικαιώνουν αυτή την κρίση. Εκείνο που τους διακρίνει κυρίως είναι μια ηθική υγεία, που μεταφράζεται σε αισθητική αρετή. Γιατί η κοινωνία που εξέφραζαν και στην οποία απευθύνονταν δεν είχε καμιά σχέση με τη διεφθαρμένη και σοφιστική αστική

τάξη της δεύτερης αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα του Γ', που περνούσε βαθιά κρίση. Οι ζωγράφοι Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης, που διέπρεψε ως καθηγητής στην Ακαδημία του Μονάχου, ο Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), ο θαλασσογράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης (1837-1907) έχουν φιλοτεχνήσει, ανάμεσα σε πολλά αξιότιμα έργα, και μερικά αριστουργήματα. Και πλάι σ' αυτούς, αρκετοί άλλοι ζωγράφοι που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές τάσεις όπως οι Κουνελάκης (1829-1869), Λεμπέσης (1849-1913), ο Συμεών Σαββίδης (1859-1927) και ο Περικλής Πανταζής (1849-1884), που έδρασε στις Βρυξέλλες και συγκαταλέγεται ανάμεσα στους νεωτεριστές ζωγράφους, οι οποίοι εισήγαγαν τον Ιμπρεσιονισμό στο Βέλγιο. Αυτά όμως συμβαίνουν όταν ο Ιμπρεσιονισμός έχει ήδη ολοκληρώσει την ανανέωση της ζωγραφικής γλώσσας και οι επίγονοί του έχουν προετοιμάσει την επανάσταση της μοντέρνας τέχνης.

Με την ανανέωση της πολιτικής ζωής και την είσοδο στο προσκήνιο του μεγάλου Κρητικού πολιτικού Ελευθερίου Βενιζέλου και αργότερα με τις νίκες των Βαλκανικών πολέμων (1912-1913) η εθνική ιδεολογία του ελληνισμού πλουτίζεται με νέες αποχρώσεις. Ο Περικλής Γιαννόπουλος (1869-1910) δίνει ένα νέο ορισμό στις αισθητικές αξίες που ενσαρκώνουν την ιδέα του ελληνισμού, ενώ ο ποιητής Άγγελος Σικελιανός (1884-1951) εξαίρει μέσα στην ποίησή του την οικουμενική διάσταση της Ελλάδας. Στις αρχές του αιώνα οι συνθήκες έχουν λοιπόν ωριμάσει για μια ανανέωση. Ένα κοινό έστω και περιορισμένο, είναι τώρα σε θέση να εννοήσει και να δεχτεί τα νέα ρεύματα. Οι πρώτες αίθουσες εκθέσεων δημιουργούνται. Ο άνεμος της ανανέωσης φτάνει και πνέει από παντού, όχι μόνο από το Παρίσι αλλά και από το Μόναχο, όπως έγινε λίγο αργότερα με τον έξοχο και τόσο μοντέρνο Νικόλαο Λύτρα (1883-1927).

Δύο Έλληνες της διασποράς, γεγονός που δεν είναι τυχαίο, φέρνουν στην αρχή του αιώνα την ποθητή ανανέωση στην ελληνική ζωγραφική: ο Αλεξανδρινός Κωνσταντίνος Παρθένης (1878-1967) και ο Κωνσταντινοπολίτης Κωνσταντίνος Μαλέας (1879-1928). Η παιδεία τους, το κοσμοπολίτικο περιβάλλον των γενέθλιων πόλεων και οι σπουδές τους στην Ευρώπη τους είχαν προετοιμάσει για να εκπληρώσουν αυτό τον ρόλο. Μια γνήσια ζωγραφική υπαίθρου με ελεύθερη πινελιά και καθαρά χρώματα εκτοπίζει τελικά την ακαδημία. Ο ελληνικός υπαιθρισμός διαφέρει από τον Ιμπρεσιονισμό, που δεν μπόρεσε εξάλλου να μεταφράσει την ιδιαίτερη ποιότητα του μεσογειακού φωτός. Αυτή την ιδιαίτερη ποιότητα, την

«πνευματικότητα» του ελληνικού φωτός και της ελληνικής φύσης προσπάθησε να ορίσει με εθνικιστική έξαρση και κάποια σύγχυση στις επιλογές και τα παραδείγματα που επικαλείται ο Περικλής Γιαννόπουλος στην *Ελληνική γραμμή*, ένα δοκίμιο που δημοσιεύτηκε το 1904 και άσκησε μεγάλη επίδραση στους καλλιτεχνικούς κύκλους.

Ο Κωνσταντίνος Μαλέας, που είχε σπουδάσει στο Παρίσι από το 1901 ως το 1908, παρέμενε πιστός στα μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα. Το αραβούργημα της Αρ-νουβώ, των Συμβολιστών και των Ναμπί επηρεάζει τη συνθετική δομή των ωραίων ελληνικών τοπίων του, που είναι γεμάτα ρυθμό. Πολύ μεγαλύτερη επίδραση άσκησε στην ελληνική τέχνη ο Κωνσταντίνος Παρθένης, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και στο Παρίσι (1909-1911). Η Wiener Sezession και ο γαλλικός Συμβολισμός επιβάλλονται τελικά και παραμερίζουν τις πρώτες υπαιθριστικές αναζητήσεις του έργου του. Οι επιδράσεις όμως αυτές εξελληνίζονται. Η αγάπη του προς τα αλληγορικά, μυθολογικά ή θρησκευτικά θέματα, ο ιδεαλισμός του, οι σχηματοποιήσεις του, που εμπνέονται κάποτε από το Βυζάντιο, η φωτεινότητα και η διαφάνεια των τόνων του, η άυλη τεχνική του, η πνευματικότητά του αναγνωρίστηκαν ως στοιχεία ταυτότητας μιας τέχνης κατ' εξοχήν ελληνικής. Οι αρχές του Περικλή Γιαννόπουλου βρήκαν στον Παρθένη την επαλήθευσή τους.

Η ήττα των Ελλήνων στη Μικρά Ασία, η Μικρασιατική Καταστροφή του 1922, ο αφανισμός των πανάρχαιων λίκνων του πολιτισμού της Ιωνίας, το ξερίζωμα ενάμισι εκατομμυρίου Ελλήνων, που πήραν το δρόμο της προσφυγιάς, μεταφέροντας το δράμα τους στη μητέρα Ελλάδα, είναι γεγονότα που σφράγισαν τραυματικά τις συνειδήσεις των Ελλήνων. Από την πίκρα και την ηττοπάθεια θα γεννηθεί, σαν φυσική αντίδραση, μια νέα ανάγκη εθνικής αυτογνωσίας και αυτοβεβαίωσης.

Η επιστροφή στις πηγές, η μελέτη των αμεσότερων και πιο πρόσφατων μορφών του λαϊκού πολιτισμού, η ανακάλυψη λαϊκών καλλιτεχνών ζωγράφων, μουσικών, εγγράφεται και ερμηνεύεται μέσα σ' αυτό το κλίμα. Η συμβολή των προσφύγων της Μικράς Ασίας σ' αυτό το κίνημα είναι σημαντική. Γι αυτούς η παράδοση ήταν υπαρξιακή αλήθεια, ένας τρόπος επιβίωσης, γιατί βεβαίωσε την εθνική τους ταυτότητα. Ξεριζωμένοι και πικραμένοι προσηλώνονται πεισματικά στις αξίες που εγγυώνται τη μνήμη και τη συνέχεια.

Ο καλλιτέχνης που έμελλε να ενσαρκώσει την επιστροφή στις πηγές, όχι μόνο με τη ζωγραφική του αλλά και με τις θαυμαστές ιστορίες του, όπου ζωντανεύουν οι θρύλοι της Ανατολής, ήταν ο Φώτης Κόντογλου (1896-1965), από το Αϊβαλί της

Μικράς Ασίας. Ο Κόντογλου απορρίπτει συνειδητά τα διδάγματα της παρισινής πρωτοπορίας που γνώριζε πολύ καλά, αφού από το 1915 ως το 1919 βρισκόταν στη γαλλική πρωτεύουσα, για να αναζητήσει έμπνευση στο Βυζάντιο και τις ανατολικές πηγές του. Ο Κόντογλου έπαιξε ρόλο οδηγού και δασκάλου σε μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών, που προσδιόρισαν τη φυσιογνωμία της ελληνικής τέχνης. Ανάμεσα στους φίλους, που κήρυσσαν μαζί του την επιστροφή στην παράδοση, ήταν ο σπουδαίος αρχιτέκτονας Δημήτριος Πικιώνης (1887-1968). Στα έργα του η παράδοση παντρεύεται δημιουργικά με τις τεχνικές και αισθητικές απαιτήσεις της μοντέρνας αρχιτεκτονικής.

Ο διάλογος με την παράδοση βρίσκεται στο επίκεντρο του προβληματισμού κι ενός άλλου σημαντικού ζωγράφου: του Σπύρου Παπαλουκά (1892-1957), στενού φίλου του Κόντογλου. Οι δυο καλλιτέχνες είχαν πορευτεί τον ίδιο δρόμο, είχαν κάμει τις ίδιες σπουδές στην Αθήνα και το Παρίσι. Η στάση τους όμως απέναντι στην παράδοση διέφερε ριζικά. Ο Παπαλουκάς πίστευε ότι μόνον όταν ξεκινάς από τις επείγουσες εκφραστικές ανάγκες του παρόντος και από τον προβληματισμό της σύγχρονης τέχνης μπορείς ν' ανταμώσεις δημιουργικά την παράδοση, να την κατανοήσεις και να αντλήσεις χρήσιμα και ζωντανά διδάγματα απ' αυτήν. Τα υποβλητικά τοπία του Παπαλουκά από το Άγιον Όρος και τη Μυτιλήνη, αλλά και τα πνευματικότερα έργα της ωριμότητάς του επαληθεύουν και δικαιώνουν την επιλογή του.

Η στάση του Παπαλουκά απέναντι στη παράδοση αποτέλεσε το δημιουργικό κίνητρο και το βασικό αισθητικό πρόβλημα της «Γενιάς του Τριάντα». Ο νομπελίστας ποιητής Οδυσσέας Ελύτης και κορυφαίος εκπρόσωπος της ανανεωτικής αυτής γενιάς θα διατυπώσει αξιωματικά το ίδιο πιστεύω: «Το έργο τέχνης, όσο περισσότερο βυθισμένο βρίσκεται, σαν ουσία, μέσα στις ρίζες και στις πηγές ενός τόπου συγκεκριμένου και παράλληλα, όσο περισσότερο προσαρμοσμένο είναι σα μορφή, στο γενικότερο αισθητικό πνεύμα μιας εποχής, τόσο καλύτερα κερδίζει το έπαθλο του παγκόσμιου ενδιαφέροντος, τόσο αποτελεσματικότερα καταφέρνει ν' αντισταθεί στη φθορά του χρόνου... Μια τέτοια αντίληψη προοδευτική απαλλαγμένη από περιττούς φόβους, βοήθησε τους «μοντέρνους» να κοιτάξουν με καθαρότερο μάτι τον δικό τους τόπο και να στρέψουνε την προσοχή τους στις παραμελημένες ως τότε αξίες της Ανατολής», (*Ανοιχτά χαρτιά*, Αθήνα 1974, σ. 388).

Ποια ήταν όμως η «Γενιά του Τριάντα»; Η «Γενιά του Τριάντα» έχει καθιερωθεί ως όρος και χρονικό πλαίσιο στο χώρο της λογοτεχνίας. Μέσα σ' αυτή τη δεκαετία εμφανίζεται στο προσκήνιο της πνευματικής μας ζωής μια ομάδα από νέους λογοτέχνες, κυρίως ποιητές αλλά και πεζογράφους, οι οποίοι συνδέονται με την εισαγωγή των πρωτοποριακών ρευμάτων στην Ελλάδα και τη συνειδητή προσπάθειά τους να τα πολιτογραφήσουν και να τους δώσουν ελληνική ιθαγένεια: Σεφέρης, Ελύτης, Εγγονόπουλος και Εμπειρικός αποτελούν παραδείγματα αυτού του ελληνικού μοντερνισμού. Το άνοιγμα προς την Ευρώπη το είχε σαλπίσει τις παραμονές της δεκαετίας ένας νέος πεζογράφος ο Γ. Θεοτοκάς, μέσα από τις σελίδες του δοκιμίου του «Το Ελεύθερο Πνεύμα» (1929). Θεωρητικό όργανο της ομάδας ήταν το περιοδικό «Νέα Γράμματα» (1935-1941), που διηύθυνε ο νεαρός τότε κριτικός απολογητής της, Ανδρέας Καραντώνης. Η κατά προέκταση χρήση του όρου στις εικαστικές τέχνες είναι καταχρηστική. Εδώ δεν υπάρχει συγκροτημένη ομάδα με κοινό πρόγραμμα και σκοπούς. Ίσως θα ήταν σωστότερο να αναζητήσουμε κάποιες δεσπόζουσες αξίες στην περίοδο που ορίζεται από τους δύο μεγάλους πολέμους: το Μεσοπόλεμο. Η Μικρασιατική Καταστροφή θέτει άλλωστε ένα σημαδιακό ορόσημο στην ιστορία της νεοελληνικής τέχνης, που η «γενιά του τριάντα» το αφήνει απέξω. Ό,τι συμβαίνει λοιπόν στο χώρο των εικαστικών τεχνών στη δεκαετία του '30 δεν είναι παρά η φυσική εξέλιξη των ιδεολογικών και πλαστικών προβληματισμών που ορίζονται από τη σημαίνουσα χρονολογία του 1922.

Μέσα στο κλίμα της αναζήτησης αυθεντικών γηγενών πηγών έμπνευσης, καλλιτέχνες και πνευματικοί άνθρωποι ανακαλύπτουν τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη, τον ζωγράφο της *Εικονογραφίας του Αγώνα* και τον λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο (1867 ή 1873-1934). Απόδειξη ότι αυτές οι ανησυχίες ήταν παλαιότερες από τη δεκαετία του '30 είναι ότι ο Σεφέρης είχε «ανακαλύψει» τον Μακρυγιάννη και τον δραστικό ελληνικό του λόγο από το 1926, ενώ ο τεχνοκριτικός Στρατής Ελευθεριάδης (Tériade) είχε εντοπίσει τον Θεόφιλο στη Μυτιλήνη πέντε χρόνια πριν από το θάνατό του (1934) και τον είχε βοηθήσει ώστε να αφοσιωθεί απερίσπαστος στην αγαπημένη του ζωγραφική. Η συγκομιδή αυτών των τελευταίων χρόνων αποτελεί σήμερα το κύριο σώμα των εκθεμάτων του Μουσείου Θεόφιλου στη Βαρειά της Λέσβου. Με τη φροντίδα του Tériade τα έργα του Θεόφιλου εκτέθηκαν στο Παρίσι και απέσπασαν ενθουσιαστικές κριτικές από διασημότητες όπως ο αρχιτέκτονας Le Corbusier και ο κριτικός της τέχνης Maurice Raynal.

Τα λαϊκά αυτά πρότυπα, Μακρυγιάννης, Παναγιώτης Ζωγράφος, Θεόφιλος θεοποιούνται και λατρεύονται, ιδιαίτερα στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '30, στα χρόνια της Μεταξικής δικτατορίας. Το πρωτοποριακό περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι* αφιερώνει δύο σελίδες στον Μακρυγιάννη τον Ιανουάριο-Μάρτιο του 1936, ενώ τα *Νεοελληνικά Γράμματα* αναδημοσιεύουν σε συνέχειες αποσπάσματα από τα *Απομνημονεύματα* (1938). Μακρυγιάννης και Θεόφιλος συμπλέουν σε κείμενα λογοτεχνών (Σεφέρης-Ελύτης) και κριτικών της εποχής. Το ίδιο πνευματικό κλίμα εξηγεί και την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Περικλή Γιαννόπουλο και την *Ελληνική Γραμμή*. Το *Τρίτο Μάτι* αναδημοσιεύει απόσπασμα από το περιώνυμο κείμενο στο τεύχος 2, του 1936.

Ο ζωγράφος που ενσάρκωσε στα μάτια της νεοελληνικής κριτικής τις αξίες της ελληνικής τέχνης είναι ο Γιάννης Τσαρούχης (1910-1989). Μαθητής του Παρθένη στη Σχολή Καλών Τεχνών, εργάζεται παράλληλα πλάι στον Κόντογλου επί τρία έτη (1931-1934). Ο Κόντογλου είχε δημιουργήσει γύρω του ένα κλίμα μοναστικής κοινότητας. Ο νέος και εξαιρετικά προικισμένος μαθητής μυείται στα μυστικά της βυζαντινής ζωγραφικής. Το 1934, μετά την αναχώρησή του από τον Κόντογλου, ζωγραφίζει, ίσως από αντίδραση, μερικούς πίνακες μεταकुβιστικούς αλλά και με σουρεαλιστικά στοιχεία. Παράλληλα ανακαλύπτει τη γοητεία των διαφημίσεων του Καραγκιόζη που ζωγράφιζαν οι καλλιτέχνες του θεάτρου σκιών, όπως ο Ευγένιος Σπαθάρης, και τις πλαστικές αξίες του έργου του Θεόφιλου. Η ζωγραφική του φαίνεται να συναιρεί όλες αυτές τις επιδράσεις δημιουργώντας ένα στυλιστικό ιδίωμα που θυμίζει έντονα τον Ματίς (Henri Matisse, 1869-1954). Άλλωστε ο ίδιος ομολογεί: «Το 1937 επιστρέφω στην Ελλάδα από το Παρίσι. Ο ελληνικός ήλιος, η παντοτινή μου αγάπη για τις ρεκλάμες του Καραγκιόζη, για το Θεόφιλο, για την αγνότητα της μεσογειακής ζωγραφικής, με οδηγούν σε μια ζωγραφική σαν του Ματίς, ενώ θέλω να κάνω Κουρμπέ», (Gustave Courbet, 1819-1887). Αργότερα, λίγο πριν από τον πόλεμο, ο Γιάννης Τσαρούχης θα στραφεί προς τα διδάγματα της ελληνιστικής ζωγραφικής, των ψηφιδωτών, των νεκρικών προσωπογραφιών του Fayum.

Ο Τσαρούχης δεν αργεί να καταλάβει τα κοινά στοιχεία που συνδέουν τις τεχνοτροπίες που διαδέχτηκαν η μια την άλλη στη λεκάνη της Μεσογείου από την εποχή των ελληνικών αγγείων μέχρι τη βυζαντινή τέχνη και τέλος την τέχνη της Αναγέννησης: «Για μένα», δηλώνει, στο ίδιο κείμενο* ο καλλιτέχνης, «δεν υπάρχουν

τεχνοτροπίες εχθρικές η μια από την άλλη: η ανατολίτικη και η δυτική, η μοντέρνα και η παλιά... Ο ένας τρόπος είναι ο ανατολίτικος, που βασίζεται στο χρώμα και τους αρμονικούς συνδυασμούς του και στην αναδημιουργία της φόρμας, και μοιραία στον βιασμό της προοπτικής, και ο άλλος ο ελληνικός ή ελληνοιστικός, που κατά βάση είναι ο ίδιος με τον ανατολίτικο-αρμονία γραμμών, αρμονία χρωμάτων-αλλά που προσπαθεί να δώσει αντικειμενικά σαν ένας καθρέφτης σχεδόν, την πραγματικότητα, δηλαδή που σέβεται λίγο ή πολύ την προοπτική. Δεν χωρίζει χάος τις δυο αυτές τεχνοτροπίες, και σε πολλούς ζωγράφους...συμβιβάζονται. Δεν είμαι διχασμένος αλλά μελετώ συχνά χωριστά τις δυο μοναδικές δυνατότητες αναπαράστασης του πραγματικού». Την τέχνη της Αναγέννησης ο Τσαρούχης την προσεγγίζει και την εννοεί σαν Έλληνας, μέσα από τις πηγές της, μέσα από την ελληνοιστική τέχνη. Έτσι δεν βλέπει κανένα διχασμό στις επιλογές και στη δημιουργία του. Και οι δυο κατευθύνσεις ανήκουν στην πολιτιστική κληρονομιά του Έλληνα. Ανάλογη αφετηρία, ανάλογη πορεία, με διαφορετική πάντως κατάληξη, είχε και ο συμμαθητής του Τσαρούχη Διαμαντής Διαμαντόπουλος, (1914-1995), ένα πλούσιο ζωγραφικό ταλέντο επίσης.

Ανάμεσα στους μαθητές του Κόντογλου αξίζει την προσοχή μας ο Νίκος Εγγονόπουλος (1907-1985), ο μόνος ζωγράφος που μπορεί να θεωρηθεί σαν ακόλουθος του Τζόρτζιο ντε Κίρικο (Giorgio de Chirico, 1888-1978) στην Ελλάδα. Η ζωγραφική του Εγγονόπουλου εμπνέεται όχι τόσο από τη μεταφυσική περίοδο του ντε Κίρικο, όσο από το ύστερο ύφος του. Η πρωτοτυπία του έγκειται όχι μόνο στο μυθικό ρεπερτόριο της θεματικής του, αλλά επίσης στις τεχνοτροπικές σχέσεις που διατηρεί πάντοτε τόσο με τη βυζαντινή τέχνη όσο και με τη λαϊκή ζωγραφική.

Ο Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (1906-1994) ένα πρώιμο ταλέντο, υπήρξε κι αυτός μαθητής του Παρθένη. Με το δάσκαλό του τον συνδέει η φωταύγεια των τόνων του και η πνευματικότητα που αποπνέουν τα έργα του. Το 1922 πηγαίνει στο Παρίσι όπου κάνει σπουδές λογοτεχνίας και τέχνης. Μολονότι υπήρξε μαθητής του Έλληνα χαρακτήρα Γαλάνη και του Γάλλου ζωγράφου Bissière, επηρεάστηκε ιδιαίτερα από την μετακυβιστική περίοδο της ζωγραφικής του Πικάσο. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας κατάφερε ωστόσο να «εξελληνίσει» τον Κυβισμό, μεταβάλλοντας αυτή τη διανοητική έκφραση σε μια ζωγραφική υπαίθρου. Μετά την επιστροφή του από το Παρίσι το 1934 ο καλλιτέχνης συνεργάζεται με τον αρχιτέκτονα Πικιώνη, τον ζωγράφο Παπαλουκά, τον λογοτέχνη Στρατή Δούκα και άλλους πνευματικούς ανθρώπους στην

επιθεώρηση *To Τρίτο Μάτι* (1936-37), θεωρητικό όργανο της ιδέας του συγκρητισμού μεταξύ των παραδοσιακών τεχνών και των ρευμάτων της πρωτοπορίας.

Το 1936 επιβλήθηκε στην Ελλάδα η στρατιωτική δικτατορία του Μεταξά. Είναι φυσικό να αναρωτηθούμε ποια στάση κράτησε απέναντι στη τέχνη, ποια ήταν η επίσημη αισθητική της δικτατορίας και ποια η πολιτιστική πολιτική που ακολούθησε. Την εποχή αυτή τα ρεύματα που περιγράψαμε πιο πάνω είχαν ήδη διαμορφωθεί. Το σύνθημα της επιστροφής στην παράδοση ταίριαζε απόλυτα στην εθνικιστική ιδεολογία του αυταρχικού-ολοκληρωτισμού. Ο Μουσολίνι είχε δώσει το παράδειγμα με την εύνοια που είχε δείξει στην ομάδα *Novcento** (20^{ος} αιώνας), με ανάλογες τάσεις επιστροφής στην γηγενή ιταλική παράδοση. Ο Μεταξάς ήταν αρκετά ευφυής ώστε να επωφεληθεί και να εκμεταλλευτεί την κατάσταση που βρήκε ήδη προετοιμασμένη. Έτσι δεν χάνει επίσημη ευκαιρία να μην χαιρετίσει την «ελληνικότητα» και τον εθνικό χαρακτήρα της τέχνης του καιρού του.

Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας, σχολιάζοντας την πρόσκληση του Μεταξά για τη δημιουργία μιας γνήσιας ελληνικής τέχνης, γράφει τον Ιανουάριο του 1938 ένα άρθρο στο περιοδικό *Νέο Κράτος*, επίσημο όργανο του καθεστώτος. Ανάλογο προβληματισμό αναπτύσσει και ο Κωνσταντίνος Τσάτσος στον περιώνυμο «Διάλογο για την ποίηση» με τον Γιώργο Σεφέρη, που δημοσιεύτηκε το 1938-39 στα περιοδικά *Προτύλαια* και *Νέα Γράμματα*, υπό μορφήν δοκιμίων. Ο ζωγράφος διαπιστώνει ότι οι σύγχρονοί του Έλληνες καλλιτέχνες κάνουν μια συνειδητή προσπάθεια για τη δημιουργία μιας αυθεντικά ελληνικής τέχνης. Για να πετύχουν, ο Γκίκας πιστεύει ότι πρέπει να μελετήσουν τη λαϊκή τέχνη, τη «μόνη γνήσια παράδοση που υφίσταται». Εκεί μονάχα μπορούν οι δημιουργοί να ανακαλύψουν μονιμότερους χαρακτήρες της ελληνικής καλλιτεχνικής παράδοσης. Ο ίδιος αναζητεί και ταυτίζει τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ελληνικού υπαίθρου, που επαληθεύονται διαχρονικά στην ελληνική τέχνη:

1. Κύριο χαρακτηριστικό του ελληνικού υπαίθρου θεωρεί την «αυλότητα» του ελληνικού φωτός, που δεν έχει σχέση με τον «ζωγραφικό» φωτισμό άλλων χωρών που περιέχει γκριζα. Εδώ τα σχήματα γράφονται καθαρά, οι σκιές είναι σχεδόν σκληρές.
2. «Ο ορεινός χαρακτήρ της ελληνικής φύσεως» κάνει «κάθε βράχο, κάθε πέτρα... ένα πρίσμα, μια γλυπτική ακατέργαστη».

3. Η ξηρότητα επιβάλλει το ξηρό σχέδιο, το γεωμετρικό. Ο Χατζηκυριάκος-Γκίκας αναγνωρίζει αυτό το γεωμετρικό σχήμα, σε μια αδιάλειπτη συνέχεια από την αρχαία αγγειογραφία ως τη βυζαντινή τέχνη και τα λαϊκά κεντήματα και κεραμικά.
4. Αναγνωρίζει το πρωτείο του σχεδίου έναντι του χρώματος, την κυριαρχία της νόησης έναντι του συναισθήματος
5. «Στην ελληνική τέχνη δεν υπάρχει κιαροσκούρο». Το χρώμα δεν είναι ατμοσφαιρικό. Ως επί το πλείστον το χρώμα είναι καθαρό και τοποθετημένο σε μονοκόμματα επιφάνειες χωρίς διακυμάνσεις. Το «μοντελέ είναι σπάνιο». Σύμφωνα με τον ζωγράφο, σχήμα και χρώμα είναι δυο ενότητες που δεν τις αντιλαμβανόμαστε ούτε ταυτόχρονα ούτε με τον ίδιο τρόπο.
6. Η ελληνική τέχνη όλων των εποχών έχει, κατά τον Χατζηκυριάκο-Γκίκα, ένα χαρακτήρα έντονα διακοσμητικό.
7. Η ελληνική τέχνη έχει αρμονικές αναλογίες που στηρίζονται είτε σε μαθηματικές αναλογίες είτε κάποτε επιτυγχάνονται με το ένστικτο και μόνο του καλλιτέχνη.
8. Η ελληνική τέχνη αποφεύγει τη δουλική αναπαραγωγή της φύσης. Προτιμά να την αναδημιουργεί, ξεκινώντας από αφηρημένα στοιχεία.
9. Εκείνο που ιδιαίτερα χαρακτηρίζει το ελληνικό από το ξένο είναι το πνεύμα.
10. Τη θρησκευτική έμπνευση έχει αντικαταστήσει σήμερα ένα είδος «πλαστικής μεταφυσικής γεωμετρικού χαρακτήρος».

Μια κριτική ανάγνωση αυτού του κειμένου μας αποκαλύπτει την ιδεολογική και αισθητική στρωματογραφία του. Η έμφαση που δίνεται στην πνευματική ποιότητα και στον άυλο χαρακτήρα του ελληνικού φωτός κατάγεται από την *Ελληνική γραμμή* του Περικλή Γιαννόπουλου, που έθεσε τις βάσεις για τη δημιουργία της αισθητικής της ελληνικότητας. Η ιδέα της «ομοιογραφίας», που διαθέτει ο πλαστικός κώδικας της ελληνικής τέχνης σ' όλη τη μακρά πορεία της, απηχεί την εθνική-εθνικιστική ιδεολογία της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνισμού. Η έμφαση που δίνεται στις αξίες της λαϊκής τέχνης, που εξομοιώνεται με τη μεγάλη τέχνη, εκφράζει τον προβληματισμό της γενιάς του '30. Καινούρια και αιφνίδια είναι η εξίσωση ανάμεσα στους ειδικούς χαρακτήρες μιας ελληνικής γλώσσας και στα ειδικά χαρακτηριστικά της μοντέρνας τέχνης. Παράδοση και μοντέρνα τέχνη ενεργούν εδώ σαν αμφίδρομοι καταλύτες αμοιβαίας δράσης. Με τη βοήθεια της μιας συντελείται η κατανόηση και οικειοποίηση της άλλης. Για τη γενιά του '30 η διπλή αυτή αναφορά στην παράδοση και στη μοντέρνα τέχνη δεν παρουσίαζε καμιά αντίφαση. Αντίθετα

ήταν η αναγκαία συνθήκη που εξασφάλιζε στην τέχνη τον εθνικό της χαρακτήρα, την ελληνικότητά της. Οι αρχές της πρωτοπορίας επαληθεύονταν στα ζωντανά και οικεία διδάγματα της βυζαντινής και της λαϊκής τέχνης. Η εμπειρία της μοντέρνας τέχνης δικαίωσε και καταξίωνε μορφές τέχνης, που ως τότε θεωρούνταν πρωτόγονες και αδέξιες. Ο,τι ήταν ελληνικό ήταν ταυτόχρονα και αυτόματα μοντέρνο.

Σημείωση : Το εισαγωγικό τμήμα του παραπάνω κειμένου δημοσιεύτηκε ως εισαγωγή στο βιβλίο του Αντώνη Κωτίδη, «*Ελληνική Τέχνη, Ζωγραφική 19ου αιώνα*», Εκδοτική Αθηνών, 1995.

*Παναγιώτης και Αλέξανδρος Σούτσος, Αλέξανδρος Ραγκαβής, Στέφανος Ξένος, Κωνσταντίνος Ράμφος, Σπυρίδων Ζαμπέλιος κ.λ.π.

* Βλ. «Τσαρούχη απολογία», περ.Ζυγός, τ.4, 1973, σ.35

*Μέλη της ομάδας Novecento ήταν οι: Funi, Oppi, Campigli και παλαιοί φουτουριστές όπως οι: Carà, Russolo αλλά και πρώην «μεταφυσικοί» όπως ο Morandi και ο De Chirico.

Μαρίνα Λαμπράκη Πλάκα
Καθηγήτρια της Ιστορίας της Τέχνης
Διευθύντρια της Εθνικής Πινακοθήκης