

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 5ΗΣ ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1995

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΜΑΝΟΥΣΟΥ ΜΑΝΟΥΣΑΚΑ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΠΟΥΖΙΑΝΗΣ
Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΕΞΠΡΕΣΣΙΟΝΙΣΜΟΥ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΓΓΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Εισαγωγικά: Ἀφετηρίες καὶ περιεχόμενο τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Πρόδρομοὶ τοῦ κατὰ τὸ δέκατο ἔνατο αἰώνα: Βίντσεντ βὰν Γκόγκ, Φερντινάντ Χόντλερ, Τζαίημς Ἐνσορ, Ἐντβαντ Μούνχ. Μεγάλοι δημιουργοὶ τοῦ τὸν εἰκοστὸ αἰώνα: Ἔρνστ Λούντβιχ Κόρχνερ, Ἐμιλ Χάνσεν-Νόλντε—, Φράνς Μάρκ, Ὁσκαρ Κοκόσκα, Σαϊνμ Σουτίν, Γιώργος Μπουζιάνης καὶ τὸ ἐλληνικὸ πρόσωπο τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ.

Χαρακτηριστικὰ καὶ περιεχόμενο τῆς ζωγραφικῆς τοῦ γλώσσας.

Συμπληρώθηκαν φέτος τὰ ἑκατὸν δέκα χρόνια ἀπὸ τὴ γέννηση τοῦ Γιώργου Μπουζιάνη, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς «πατέρες» τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Καὶ ταυτόχρονα ἑνὸς ἀπὸ τοὺς πρὶν πηγαίους προσωπικοὺς καὶ γνήσιους δημιουργοὺς τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὃχι μόνο τοῦ ἐλληνικοῦ ἀλλὰ καὶ ὅλου τοῦ εὐρωπαϊκοῦ καλλιτεχνικοῦ χώρου. Ἐνὸς καλλιτέχνη πρὸς πολὺ νωρὶς κατόρθωσε νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ του κατεύθυνση, ἔξω καὶ πέρα ἀπὸ τὸ κλίμα καὶ τὰ πλαίσια τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, τόσο τοῦ δέκατου ἑνατοῦ ὅσο καὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Ἐξω ἀπὸ τὴν ἀναζητήσεως τῶν διαφορῶν ὁμάδων τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὅπως τῆς Γέφυρας τῆς Δρέσδης καὶ τοῦ Γαλάζιου Καβαλάρη τοῦ Μονάχου, τοῦ βορειογερμανικοῦ χώρου ὅπως τὸν ἐκφράζει ὁ Νόλντε καὶ τοῦ νοτιογερμανικοῦ ὅπως τὸν ἔχουμε στὸν Κοκόσκα, ὅπως καὶ τοῦ ἀνατολικοευρωπαϊκοῦ πρὸς

μᾶς ἔχει δώσει ὁ Σουτίν.¹ Καὶ ἐνῷ φαίνεται ὅτι γνωρίζει τις κατακτήσεις ὅλων τῶν διατυπώσεων τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, δὲν περιορίζεται σὲ καμιά ἀπὸ αὐτές, ἐνῷ βασίζεται στὶς προσωπικὲς ἀναζητήσεις του, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν νὰ ἀξιοποιεῖ ὅ,τι ἀνταποκρίνεται περισσότερο στὴν ἰδιοσυγκρασία, τὶς συναντήσεις καὶ τὰ βιώματά του. Ἐτσι κάθε προσεκτικὴ μελέτη τοῦ ἔργου του δὲν ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὸ ὅτι, ἀκόμη καὶ ὅταν δέχεται καὶ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ διάφορες κατευθύνσεις, κατορθώνει νὰ προχωρήσει σὲ μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ ἐξπρεσιονιστικὴ γλώσσα, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν πηγαιότητά της. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ ἕνα περισσότερο μεσογειακὸ, καλύτερα ἐλληνικὰ ἐξπρεσιονισμό, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἔμφραση στὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὸ λυρικὸ περιεχόμενον τοῦ χρώματος, τὸν σκόπιμα ἀκαθόριστο καὶ οὐδέτερο χῶρο, τὴν ἰδιαίτερη προτίμηση στὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ τὴν τάση γιὰ τὸ ἀρχετυπικόν. Καὶ σήμερα, ἑκατὸν δέκα χρόνια ἀπὸ τὴ γέννησή του, ἴσως εἶναι ἀναγκαῖο νὰ ξαναδοῦμε τὸ ἔργο του καὶ νὰ τιμήσουμε τὴ μνήμη του, ἀφοῦ ἐπιχειρήσουμε νὰ τὸν πλησιάσουμε στὰ πλαίσια τῶν μεγάλων δασκάλων τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ τῆς σύγχρονης τέχνης στὰ ὁποῖα ἔχει μιὰ σημαντικὴ θέση.

Πρὶν ζητήσουμε τὶς ἀπαντήσεις ποὺ δίνει ἡ καλλιτεχνικὴ του δημιουργία, εἶναι σκόπιμο νὰ μείνουμε γιὰ λίγο στὰ ἐρωτήματα γιὰ τὶς ἀφετηρίες καὶ τὸ περιεχόμενον τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, τοὺς προδρόμους καὶ τοὺς ἄλλους μεγάλους δασκάλους του.

Ἄν καὶ ὅπως εἶναι γενικὰ παραδεκτὸ ὁ ἐξπρεσιονισμὸς ὁλοκληρώνεται τὸν εἰκοστὸ αἰῶνα ἀπὸ γερμανοὺς δημιουργοὺς, οἱ πρόδρομοί του τὸ δέκατον ἑνᾶτο αἰῶνα προέρχονται ἀπὸ διάφορες βορειοευρωπαϊκὲς χῶρες. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτη πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν μιὰ κίνηση δημιουργῶν ὅλων τῶν βορειοευρωπαϊκῶν λαῶν καὶ σὰν προσπάθεια γιὰ μιὰ νέα ἐρμηνεία τοῦ ἀνθρώπου καὶ τοῦ κόσμου. Ἐτσι διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία ὅτι ὁ ἐξπρεσιονισμὸς προετοιμάζεται ἀπὸ καλλιτέχνες ποὺ δὲν προέρχονται ἀπὸ τὸν γερμανικὸ καλλιτεχνικὸ χῶρο, ἀλλὰ ἀπὸ ἄλλα βορειοευρωπαϊκὰ καλλιτεχνικὰ κέντρα, ἀφοῦ ὁ Βὰν Γκδγκ εἶναι Ὁλλανδός, ὁ Χόντλερ Ἑλβετός, ὁ Ἐνσορ Βέλγος καὶ ὁ Μούνχ Νορβηγός. Χωρὶς νὰ εἶναι σκόπιμο νὰ μείνουμε ἰδιαίτερα στὶς προσπάθειες τῶν μεγάλων αὐτῶν προδρόμων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ,

1. Σὲ ὅλες τὶς ὁμάδες ἔχουμε καὶ ἄλλους σημαντικοὺς δημιουργοὺς ποὺ πλουτίζουν τὸν ἐξπρεσιονισμό μὲ τὶς ἀναζητήσεις τους. Γενικὰ γιὰ αὐτοὺς πρβλ. στὰ ἐλληνικὰ Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα, τόμ. Α', 1976, 1980, 1990, σελ. 106-196, ὅπου ἀναφέρονται καὶ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς πρὶν σημαντικοὺς ἀνεξάρτητους καλλιτέχνες ἐξπρεσιονιστικῶν τάσεων. Ἐπίσης Paul Vogt, Geschichte der deutschen Malerei im 20. Jahrhundert, Κολωνία 1989, μὲ πλούσια βιβλιογραφία.

μπορούμε να συνοψίσουμε με λίγα λόγια την προσφορά τους. 'Ο Βάν Γκόγκ² είναι ό καλλιτέχνης που μάς δίνει έργα που διακρίνονται για την ένταση και τὸ πάθος τοῦ χρώματος, τὴν ἐνεργητικὴ νευρικὴ πινελιὰ καὶ τὴ δύναμη τῆς ἐκφρασης. Εἶναι ὁ δημιουργὸς ποὺ δὲν ἀποβλέπει στὴ μορφοποίηση ἀντικειμενικῶν καταστάσεων ἀλλὰ στὴν προβολὴ ὑποκειμενικῶν δονήσεων τῆς ψυχῆς, στὴν προσπάθεια ταύτισης τοῦ ἐγὼ μὲ τὸν κόσμο. Αὐτὰ ἔχουν σὰν συνέπεια νὰ μεταβάλλεται ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σὲ μιὰ κινούμενη φλόγα, μὲ τὴν ὁποία ἐκφράζονται μόνιμες ἐσωτερικὲς ἀνησυχίες καὶ αἰώνιοι ὑπαρξιακοὶ φόβοι τοῦ ἀνθρώπου. 'Ο Χόντλερ³, χωρὶς νὰ θυσιάζει ἐντελῶς καὶ τὸ ρόλο τοῦ χρώματος, ἐκφράζεται περισσότερο μὲ τὸ χαρακτήρα τῆς μορφῆς, τὰ κινημένα περιγράμματα καὶ τὸν συχνὰ προβληματικὸ χῶρο. Δίνει ἔργα στὰ ὁποῖα ὅλα ἐμφανίζονται προβληματικά, ὑπαινικτικά· μορφές, χρώματα, χῶρος ὑποβάλλουν ἀνησυχίες καὶ ἀκόμη καταλήγουν καὶ σὲ περισσότερο συμβολικὲς προεκτάσεις. 'Ακόμη κάνει ἰδιόαιτη ἐντύπωση σὲ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του ἡ μεγάλη χειρονομία καὶ ἡ μνημειακότητα τῶν μορφῶν του ποὺ ὑποβάλλουν καὶ μιὰ παθητικὴ ἀντιμετώπιση τοῦ κόσμου. Μὲ τὸν 'Ενσορ⁴ ἔχουμε τὸν τρίτο ἀπὸ τοὺς μεγάλους καλλιτέχνες ποὺ θὰ δώσει καθοριστικὰ στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Καλλιτέχνης ποὺ κυριολεκτικὰ σκέπτεται μὲ χρώματα, ὁ 'Ενσορ χρησιμοποιεῖ καὶ τὸ θέμα τῆς μάσκας γιὰ νὰ ἐκφράσει ὅλη τὴν προβληματικότητα καὶ τὴν ἀντιφατικότητα τῆς ἐποχῆς μας. 'Ετσι συνδυάζει τὸ πάθος τοῦ χρώματος μὲ τὴν πολυσημαντότητα τῆς μάσκας γιὰ νὰ δώσει ἔργα στὰ ὁποῖα συνδυάζονται ἐσωτερικὴ ένταση καὶ ἐκφραστικὸ πάθος, μόνιμη ἀνησυχία καὶ συμβολικὸ περιεχόμενο. 'Ο Μουνχ⁵ εἶναι ὁ καλλιτέχνης ποὺ θὰ μάς δώσει καὶ μιὰ ἄλλη διάσταση τοῦ

2. Vincent van Gogh, 1853-1890. Μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς καλλιτεχνικὲς φυσιογνωμίες τοῦ δέκατου ἑνάτου αἰῶνα, γνωστὸς ὅχι μόνο γιὰ τὸ ἔργο του ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν τραγικότητα τῆς ζωῆς του.

3. Ferdinand Hodler, γεννήθηκε τὸν ἴδιο μῆνα καὶ χρόνο μὲ τὸν Βάν Γκόγκ, τὸ Μάρτη τοῦ 1853, καὶ πέθανε 28 χρόνια μετὰ ἀπὸ αὐτὸν τὸ 1918. Μὲ τὸν Χόντλερ ἔχουμε τὸν πιὸ σημαντικὸ καὶ γνωστὸ καλλιτέχνη τῶν 'Ελβετῶν, γιὰ πολλοὺς τὸν ἐθνικὸ τους καλλιτέχνη. 'Εκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα του ἔχει ζωγραφίσει πλῆθος παραστάσεις ἀπὸ τὴν ἱστορία τῆς 'Ελβετίας καὶ τίς μεγάλες στιγμὲς τῆς.

4. James Ensor, 1860-1949, μιὰ ἀπὸ τίς σημαντικότερες φυσιογνωμίες τῆς βελγικῆς τέχνης τοῦ δέκατου ἑνάτου καὶ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Καθοριστικὸ ρόλο ἔπαιξε γιὰ πολλοὺς δημιουργοὺς τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα ἡ χρησιμοποίηση ἀπὸ τὸν 'Ενσορ τῆς μάσκας σὰν ἐκφραστικοῦ στοιχείου μὲ κάθε εἶδους προεκτάσεις.

5. Edward Munch, 1862-1944, μεγάλη μορφή τῆς νορβηγικῆς τέχνης καὶ ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ προσωπικοὺς καὶ χαρακτηριστικοὺς δημιουργοὺς τῆς ἐποχῆς μας. Γιὰ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες

έξπρεσσιονισμού, ιδιαίτερα γόνιμη για τους καλλιτέχνες του είκοστού αιώνα. Με καθαρά βιωματική άφετηρία ή ζωγραφική του Μούνχ δίνει σχεδόν πάντα ένα τραγικό αίσθημα της ζωής, που εκφράζεται όχι τόσο με τη θεματογραφία, όσο με το μορφοπλαστικό λεξιλόγιο και τη χρωματική του γλώσσα. Ο Μούνχ κατορθώνει να μεταφέρει με εξαιρετικά πειστικό τρόπο στο θεατή όλες τις διαστάσεις της ανθρώπινης ψυχής, μια πραγματική ανατομία της, στην οποία αποκαλύπτεται μια μόνιμη υπαρξιακή αγωνία.

Στις ανάζητήσεις και τις κατακτήσεις των μεγάλων αυτών δασκάλων και προδρόμων θα βασιστεί όλος ο ευρωπαϊκός έξπρεσσιονισμός του είκοστού αιώνα και ιδιαίτερα ο γερμανικός. Τώρα στο σύνολό του ο έξπρεσσιονισμός μπορεί να θεωρηθεί και σαν μια έπιστροφή στα πανθεϊστικά και ρομαντικά ρεύματα του δέκατου ένατου αιώνα και το κλίμα του μπαρόκ, περισσότερο του φλαμανδικού, δηλαδή σε κινήματα που έχουν σαν βάση τους την άρνηση κάθε περιορισμού και κάθε κανονιστικής αρχής. Στη Γερμανία ειδικά που ολοκληρώνεται τον είκοστό αιώνα ο έξπρεσσιονισμός εμφανίζεται σαν μια εξέγερση της καλλιτεχνικής πρωτοπορείας κατά του πνεύματος της ακαδημαϊκής παράδοσης όπως και άρνηση του καθιερωμένου και μια ανάζητηση του απόλυτου. Έτσι περιφρονεί την αντικειμενική πραγματικότητα και επιδιώκει και κατορθώνει να μεταφέρει στο θεατή μια νέα υποκειμενική και προσωπική διατύπωση καθαρά συγκινησιακών καταστάσεων. Για να επιτύχει καλύτερα και όταν διατηρεί την αντικειμενική πραγματικότητα, την παραμορφώνει τόσο με το λεξιλόγιο όσο και με τα χρώματα, τη σύνθεση και την απόδοση του χώρου. Χωρίς δισταγμό αντιστρέφει συνθετικούς τύπους, χρησιμοποιεί ελεύθερα τις χρωματικές αξίες, δίνει σημαντική θέση στους γραμμικούς συνδυασμούς, επιβάλλει δονούμενες επιφάνειες. Στις πιο χαρακτηριστικές προσπάθειες του έξπρεσσιονισμού όλων των κατευθύνσεων ολοκληρώνεται ή απελευθέρωση της φόρμας από τους συμβατικούς τύπους της παράδοσης, ενισχύονται ή δύναμη του χρώματος και της γραμμής, και επιβάλλεται ή έσωτερική έμπειρία και το προσωπικό βίωμα σαν καθοριστική αρχή. Αυτό που ενδιαφέρει περισσότερο από οτιδήποτε άλλο τους δημιουργούς του έξπρεσσιονισμού είναι «ή ανανέωση με την πηγαιότητα και άμεσότητα του βιώματος», όπως

που αναφέρονται παραπάνω, Βαν Γκόγκ, Χόντλερ, Ένσορ και Μούνχ πρβλ. γενικά Χρ. Χρήστου, 'Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του Δέκατου Ένατου Αιώνα, 'Αθήνα 1983, σελ. 420 έ., 543 έ., 549 έ., 600 έ., όπου και βασική βιβλιογραφία.

θα παρατηρήσει ὁ Κίρχνερ⁶. Οἱ καλλιτέχνες τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ χρησιμοποιοῦν τὸ ἐξωτερικὸ γιὰ νὰ μεταφέρουν στὸ θεατὴ τὶς ἐσωτερικὲς τους συγκινήσεις, νὰ μορφοποιήσουν ἐμπνεύσεις τῆς φαντασίας τους, πέρα ἀπὸ τοὺς γνωστοὺς παραδοσιακοὺς τύπους καὶ χωρὶς ἰδιαίτερο σεβασμὸ στὸ συγκεκριμένο. Ἀπὸ αὐτὸ κατὰγονται οἱ ἔντονες μορφικὲς παραμορφώσεις καὶ τὸ πάθος τοῦ χρώματος, ποὺ συχνὰ διακρίνονται γιὰ τὴ βιαιότητα καὶ τὴ βαρβαρότητά τους, ἡ δξύτητα καὶ οἱ ἀκρότητες τῶν γραμμικῶν τύπων, ἡ περιφρόνηση τῆς προοπτικῆς καὶ οἱ περίεργες τομὲς στὴ σύνθεση, τὰ ἐλλειπτικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ προβληματικὰ χαρακτηριστικά. Γιατὶ ἡ ἐσωτερικὴ συγκίνηση δὲν μπορεῖ νὰ περιοριστεῖ σὲ στενὰ λογικὰ πλαίσια, τὰ ὁράματα δὲν μποροῦν νὰ μεταφερθοῦν σὲ καθιερωμένους τύπους, ἡ ἐσωτερικὴ ἀνησυχία καὶ οἱ δονήσεις τῆς ψυχῆς, ὅπως καὶ ἡ τάση γιὰ τὸ ἀπόλυτο, ἀπαιτοῦν γιὰ νὰ ὁλοκληρωθοῦν μιὰ νέα ἐκφραστικὴ γλῶσσα. Ἐτσι ὁ Νόλντε ζητᾷ νὰ δώσει τὴν «πρωτοφύση», ὁ Κίρχνερ τὸ «μεγάλο μυστικόν», ὁ Κοκόσκα τὰ «μαγικὰ πλάσματα»⁷.

Δὲν εἴμαστε βέβαιοι γιὰ τὸ ποιοὺς πρωτοχρησιμοποίησε τὸν ὄρο ἐξπρεσσιονισμὸ, οὔτε ἀκόμη πῶς πρωτοπαρουσιάστηκε. Ἄν δηλαδὴ εἶναι ὁ ζωγράφος Auguste Herve ποὺ τὸν χρησιμοποίησε γιὰ νὰ χαρακτηρίσει μιὰ ομάδα ἔργων του ἢ ἂν εἶναι ὁ γνωστὸς καὶ γιὰ τὸ βάφτισμα τοῦ φωβισμού κριτικὸς Louis Vauzelles⁸. Εἶναι πάντως γνωστὸ ἀκόμη ὅτι χρησιμοποιήθηκε ἀπὸ τὸ μεγάλο ἱστορικὸ τῆς τέχνης Wilhelm Worringer γιὰ νὰ χαρακτηρίσει τὸ περιεχόμενο τῶν ἔργων τοῦ Βὰν Γκόγκ, ἐνῶ ἐπίσης ἡ δημιουργία τοῦ ὅρου συσχετίζεται καὶ μὲ μιὰ συγκέντρωση τῆς κριτικῆς ἐπιτροπῆς τῆς καλλιτεχνικῆς ομάδας Sezession τοῦ Βερολίνου τὸ 1910, ὅταν ἓνα μέλος της μπροστὰ σὲ ἓνα ἔργο τοῦ Πέκσταϊν⁹ ρώτησε, «εἶναι αὐτὸ ἀκόμη ἐμπρεσσιονισμός, καὶ πῆρε τὴν ἀπάντηση «ὄχι, ἐξπρεσσιονισμός»¹⁰. Σὰν ὅρος γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ μιᾶς κίνησης, ἐνὸς δηλαδὴ εἰδικοῦ στυλ, ἀρχίζει νὰ χρησιμοποιεῖται ἡ λέξη ἐξπρεσσιονισμός στὴ Γερμανία μόνο μετὰ τὸ 1911 χρονιά, ποὺ, ὅπως σημειώνει ὁ

6. Hans L. C. Jaffe-Eberhard, Die Malerei im 20. Jahrhundert στὸ *Epochen der Kunst* 12 1962, σελ. 23.

7. Werner Hofmann, *Zeichen und Gestalt. Die Malerei des 20. Jahrhunderts*, 1957, σελ. 39.

8. Πρβλ. Leopold Jahn, *Eine Geschichte der modernen Kunst*, 1958, σ. 67.

9. Ὁ Max Pechstein, 1906-1955, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς ἐξπρεσσιονιστὲς ζωγράφους τῆς ομάδας τῆς Δρέσδης «Γέφυρα».

10. Umberto Apollonio, *Enc. of World Art*, τομ. V, 1961, expressionismus, στ. 312, ὅπου καὶ πολλὲς ἄλλες πληροφορίες.

Πάουλ Κλέ¹¹ στο ήμερολόγιό του, παρουσίασε ο Χάνς Άρπ¹² την 'Ελβετική 'Εξπρεσιονιστική 'Ενωση «Νέα 'Ομάδα». Τò 1914 θα κυκλοφορήσει τò βιβλίο τοῦ Paul Fechter Expressionismus, ὅπου ὁ ὅρος ἐξπρεσιονισμὸς χρησιμοποιεῖται σὰν περιληπτικὸς ὅρος γιὰ ὅλες τὶς ἀντιεμπρεσιονιστικὲς τάσεις τῆς περιόδου, πρὶν ἀπὸ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο. Γιὰ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ὅρου πάντως σημαντικὸ ρόλο θὰ παίξει ὁ κριτικὸς καὶ ἐκδότης τοῦ περιοδικοῦ Der Sturm¹³ Herwarth Walden, ὁ ὁποῖος μὲ τὸν ὅρο ἐξπρεσιονισμὸς ζητᾷ νὰ ὀρίσει ὅλα τὰ ἐπαναστατικὰ ρεύματα τῆς δεκαετίας 1910-1920, ἀποψη ποὺ τελικὰ δὲν ἔγινε δεκτὴ. Μιὰ γενικὰ παραδεκτὴ ἐρμηνεία τοῦ ὅρου πάντως δὲν φαίνεται δυνατὴ γιατί ὁ ἐξπρεσιονισμὸς ἔχει σὰν στυλιστικὴ ἀφετηρία τὴν κυριαρχία τοῦ ὑποκειμενικοῦ καὶ τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ ἀτομικοῦ, τὴν ἀπόλυτὴ ἐλευθερία τοῦ δημιουργοῦ νὰ ἀκολουθήσει ὅποιο δρόμο θέλει γιὰ νὰ ἐξωτερικεύσει τὰ ὁράματά του. Μερικὰ ἀπὸ τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ εἶναι ἡ στρόφη τοῦ ἀπὸ τῆ φύση στὸν ἄνθρωπο, τὸ πάθος καὶ συχνὰ ὁ παροξυσμὸς τοῦ χρώματος καὶ ἡ βιαιότητα καὶ σκληρότητα τῆς γραμμῆς, ἡ αὐθαιρεσία τῆς σύνθεσης καὶ οἱ παραμορφώσεις, ἡ περιφρόνηση τῶν ἀντικειμενικῶν στοιχείων τοῦ θέματος καὶ ἡ κυριαρχία τῆς ἐσωτερικῆς συγκίνησης. Μὲ τὸν ἐξπρεσιονισμὸ ἔχουμε οὐσιαστικὰ τὴν ἐπιστροφή στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴ μοίρα του, στὰ ψυχικὰ βιώματα καὶ τὶς ὑπαρξιακὲς ἀνησυχίες, τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστοῦν ἀκόμη καὶ οἱ συλλογικοὶ φόβοι. Μὲ τὴ μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ φυσικὸ κόσμο στὸν ἄνθρωπο, ἀπὸ τὸ τοπίο στὸ ἀνθρώπινο πρόσωπο, ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ στὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἀπὸ τὸ γνωστὸ στὸ ἄγνωστο ἐπιδιώκεται καὶ ἡ ἔκφραση τῶν ἀβυσσαλέων περιοχῶν τοῦ ὑποσυνείδητου.

Ἄν ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησάσουμε πολὺ σύντομα μερικὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς δημιουργοὺς τοῦ εὐρωπαϊκοῦ καὶ περισσότερο τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, θὰ μπορέσουμε νὰ καταλάβουμε τὴν πολλαπλότητα καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του γενικὰ. Μὲ τὸν πρωτεργάτη τῆς ὁμάδας «Γέφυρα»¹⁴ Ἔρνστ

11. Paul Klee, 1879-1940, ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς δημιουργοὺς τῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα, δάσκαλος τῆς ἀφηρημένης τέχνης μὲ ιδιαίτερη ἐμφαση στὶς ποιητικὲς ἀξίες.

12. Hans Arp, 1886-1960, ζωγράφος, γλύπτης, χαράκτης καὶ ποιητὴς ὁ Ἄρπ ἔδωσε σημαντικὲς προσπάθειες μὲ ἔργα διαφόρων κατευθύνσεων ἀπὸ τὸν ντανταϊσμὸ στὴν ἀφαίρεση.

13. Ἡ Θύελλα - Der Sturm, εἶναι τὸ περιοδικὸ στὸ ὁποῖο ἐκφράστηκαν μερικὲς ἀπὸ τὶς πρωτοποριακὲς τάσεις τῆς γερμανικῆς περισσότερο τέχνης.

14. «Γέφυρα» εἶναι ἡ κυριότερη ὁμάδα τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ, ποὺ μάλιστα παρουσιάστηκε καὶ πρῶτὴ τὸ 1905 στὴ Δρέσδη. Τὸ ὄνομα Γέφυρα τὸ παίρνει γιὰ νὰ δηλώσει ὅτι εἶναι «Γέφυρα πρὸς τὸ μέλλον». Πρβλ. γενικὰ B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus, 1957, σ. 83, καὶ πιὸ εἰδικὰ L. G. Buchheim, Die Künstlergemeinschaft Brücke 1956.

Λούτβιχ Κίρχνερ έχουμε μια από τις πιο χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες του γερμανικού εξπρεσιονισμού¹⁵. Καλλιτέχνης ευαίσθητος και πάντα ανήσυχος, πολύπλευρος και ευμετάβλητος, ανικανοποίητος και αντιφατικός ο Κίρχνερ έχει δώσει χαρακτηριστικά έργα που διακρίνονται για τις δυνατότητές του. Μάλιστα, όπως έχει τονιστεί «είναι τέτοια η ικανότητά του για αλλαγή, που κινείται κυρίως μεταξύ παράδοσης και επανάστασης ώστε να παρουσιάζεται αδύνατος ο προσδιορισμός της τέχνης του»¹⁶. Με ενδιαφέρον για όλες τις θεματογραφικές περιοχές ο Κίρχνερ, χωρίς συγκεκριμένο πρόγραμμα, δίνει έργα στα οποία καθοριστικό ρόλο παίζουν τα παραστατικά στοιχεία αλλά και η αντιρεαλιστική διάθεση και η αναζήτηση ενός νέου μορφικού συστήματος, ικανού να εκφράσει τις νέες συναντήσεις της εποχής μας. Με την περιφρόνηση των αντικειμενικών στοιχείων της οπτικής πραγματικότητας, και την απόθεση των πλαστικών τύπων, την ένισχυση του ρόλου του χρώματος και την έμφαση στα γωνιώδη θέματα και τις παραμορφώσεις η ζωγραφική του κερδίζει μια εξαιρετικά πλούσια εκφραστική φωνή. Στα πλαίσια του παραστατικού εξπρεσιονισμού ο Κίρχνερ, όπως και οι άλλοι δημιουργοί της «Γέφυρας»¹⁷, θα δώσουν έργα που διακρίνονται για την αμεσότητα και τον πλούτο της εκφραστικής τους γλώσσας. Με τη δεύτερη μεγάλη ομάδα του γερμανικού εξπρεσιονισμού, αυτή του Γαλάζιου Καβαλάρη¹⁸ του Μονάχου, έχουμε και την πορεία προς τον αφηρημένο εξπρεσιονισμό. Αυτό διαπιστώνεται εύκολα τόσο στις προσπάθειες της πιο σημαντικής φυσιογνωμίας του, του Φράνς Μάρκ¹⁹, όσο και άλλων όπως ο Καντίσκι²⁰ και ο Κλέ που προχώρησαν

15. Ernst Ludwig Kirchner, 1880-1938. 'Ο καλλιτέχνης που τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε διωγμένος από τους χιτλερικούς που θα κατάσχουν το 1937 και 639 έργα και αυτοκτόνησε στο Davos όπου είχε καταφύγει, στις 15-6-1938.

16. Paul Ferdinand Schmidt, *Geschichte der modernen Malerei*, 1952, σ. 171.

17. Οι πιο σημαντικοί από αυτούς που είχαν συνδεθεί όταν σπούδαζαν αρχιτεκτονική στο Πολυτεχνείο της Δρέσδης είναι ο Erich Heckel, 1883-1970, ο Karl Schmidt Rottluff, 1884-1976, ο Max Pechstein, 1881-1955, ο Otto Mueller, 1874-1930.

18. Γαλάζιος Καβαλάρης, Blaue Reiter, ονομάστηκε η ομάδα που ιδρύθηκε στο Μόναχο από τον Φράνς Μάρκ και τον Καντίσκι, επειδή, όπως μας πληροφορεί ο Καντίσκι, πολλά χρόνια αργότερα, ο ίδιος αγαπούσε το γαλάζιο χρώμα και ο Μάρκ τα άλογα. Αυτή είναι και η ομάδα που θα προχωρήσει στις αφηρημένες διατυπώσεις με τον Καντίσκι πρωτεργάτη.

19. Franz Marc, 1880-1916, ο καλλιτέχνης σκοτώθηκε το 1916 στη μάχη του Βερντέν.

20. Wassili Kandinski, 1860-1944, ο πατριάρχης της αφαίρεσης, περισσότερο της εξπρεσιονιστικής, ενώ της γεωμετρικής αφαίρεσης πρωτεργάτης είναι ο Μοντριάν. Πρόκειται για μια από τις πιο σημαντικές φυσιογνωμίες όλης της τέχνης του εικοστού αιώνα.

μακρύτερα²¹. 'Ο Φράνς Μάρκ που χρησιμοποιεῖ περισσότερο τὸ θέμα τοῦ ζώου, ἐπειδὴ πιστεύει ὅτι μ' αὐτὸ μπορεί νὰ ἐκφράσει σαφέστερα τὶς προθέσεις του, μᾶς δίνει μιὰ περισσότερο ποιητικὴ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου. 'Η ζωγραφικὴ του μὲ τὰ ἀντιρρεαλιστικὰ χρώματα καὶ τὰ καμπυλόγραμμα θέματα, τὸν οὐδέτερο καὶ συχνὰ ἐλλειπτικὸ ὥρο, εἶναι, ὅπως ἔχει ἄλλωστε τονιστεῖ, ποιητικὴ καὶ ἐσωτερικὴ, ἡ ἐρμηνεία τοῦ κόσμου μουσικὴ καὶ συμβολικὴ, «ἡ ἀντίληψή του διανοητικὴ καὶ φιλοσοφικὴ»²². 'Ακόμη ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Μάρκ, ποὺ ἀπὸ τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα θὰ προχωρήσει στὴν ἀφαίρεση, εἶναι καὶ ἡ πιὸ ὁλοκληρωμένη σύνθεση τῶν χρωματικῶν προσανατολισμῶν τοῦ φωβισμού, τῶν μορφικῶν ἀναζητήσεων τοῦ κυβισμού, τῶν ἐκφραστικῶν τύπων τοῦ ἐξπρεσιονισμού καὶ τῶν ποιητικῶν τάσεων τοῦ ὀρφισμού. Τὴν ὅλη προβληματικὴ καὶ τὶς ἐπιδιώξεις τοῦ ἐξπρεσιονισμού θὰ μᾶς τὶς δώσει ὁ δημιουργὸς τοῦ βορειογερμανικοῦ χώρου, 'Ερικ Χάνσεν, πιὸ γνωστὸς μὲ τὸ ὄνομα τοῦ χωριοῦ του Νόλντε²³. Γιατὶ ὁ Νόλντε, μὲ βασικὴ ἀφετηρία του τὸ ἔνστικτο καὶ ἀνάγκη τὴν ἐκφραση, θὰ προχωρήσει σ' ἓνα καθαρὰ δικό του δρόμο ποὺ θὰ τοῦ ἐπιτρέψει νὰ δώσει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ ὀριακὲς διατυπώσεις τοῦ ἐξπρεσιονισμού. "Ὅπως θὰ παρατηρήσει ὁ Myers, «κανένας ἄλλος ζωγράφος δὲν ἔκανε εἰκόνα μὲ τέτοια βιαιότητα τὸν συγκινησιακὸ καὶ διαισθητικὸ βασικὰ χαρακτήρα τοῦ ἐξπρεσιονισμού, τὴν ψυχικὴ ἀνάγκη καὶ τὴ θρησκευτικότητά του». Κανένας δὲν κατόρθωσε στὸ ἴδιο μέτρο μὲ μιὰ δαιμονικὴ καὶ παθητικὴ ἐκρηκτικὴτητα νὰ συγκλονίσει²³. Μὲ τὴ ζωγραφικὴ του βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὸν ψυχολογισμό τοῦ Κίρχνερ, τὸ λυρισμὸ τοῦ Χέκελ, τὸν ἐκλεκτισμὸ τοῦ Σμίλντ Ρότλουφ καὶ τὶς πανθεϊστικὲς τάσεις τοῦ Φράνς Μάρκ. Γιατὶ ὁ Νόλντε εἶναι περισσότερο ἀπὸ ὅ,τιδήποτε ἄλλο ἓνας ἐπιληπτικὸς τοῦ χρώματος κι ἓνας μανιακὸς τῆς ἐκφρασης, ἓνας δημιουργὸς ποὺ ἀγωνίζεται νὰ κάνει τὸ ἔνστικτο εἰκόνα καὶ τὸ ὑποσυνείδητο μορφή. "Ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἴδιος, «θέλω τὸ ἔργο μου νὰ προσέρχεται ἀπὸ τὸ ὕλικο του. Σταθεροὶ αἰσθητικοὶ κανόνες δὲν ὑπάρχουν, ὁ καλλιτέχνης δημιου-

21. Τόσο ὁ Καντίνσκυ ὅσο καὶ ὁ Κλέ θὰ προχωρήσουν βῆμα-βῆμα ἀπὸ τὶς παραστατικὲς στὶς ἀφηρημένες τάσεις, ἀν καὶ θὰ κινηθοῦν σὲ διαφορετικὲς κάπως κατευθύνσεις. 'Ο πρῶτος μὲ τὴν ἐμφαση στὰ ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα, ὁ δεῦτερος στὰ λυρικά. Γιὰ τοὺς δυὸ στὰ ἑλληνικὰ πρβλ. Χρ. Χρήστου, 'Η Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα, τόμ. Α', σελ. 308 ἑ. καὶ τόμ. Β', σελ. 295 ἑ. ὅπου καὶ βιβλιογραφία.

22. B. S. Myers, Die Malerei des Expressionismus, 1957, σελ. 174.

23. Emil Hansen-Nolde, 1867-1956, γεννήθηκε στὸ μικρὸ χωριὸ Nolde τοῦ Schlewig στὴ Βόρειο Γερμανία καὶ ἀπὸ αὐτὸ πῆρε τὸ ψευδώνυμο μὲ τὸ ὁποῖο ὑπέγραφε καὶ τὰ ἔργα του.

γεϊ τὸ ἔργο του κατὰ τὴ φύση του καὶ τὸ ἔνστικτό του»²⁴. Τὰ βασικά χαρακτηριστικά τῆς ζωγραφικῆς εἶναι ἡ συχνὰ μυστικιστικὴ καὶ ἐνοραματικὴ ἔμπνευση, τὰ σκληρὰ καὶ δαιμονικά βίαια χρώματα καὶ οἱ ἔντονες παραμορφώσεις καὶ τέλος ἡ ἐκρηκτικὴ σύνθεση. Μὲ τὸν Κοκόσκα, τὸ δημιουργὸ τοῦ νοτιογερμανικοῦ χώρου²⁵, ἔχουμε μιὰ ἄλλη κατεύθυνση. Γιατὶ αὐτὸς ὁ πολυσύνθετος καλλιτέχνης, ζωγράφος καὶ συγγραφέας, δραματουργὸς καὶ πολιτικὸς διανοητὴς κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ μιὰ διαφορετικῆς ὑφῆς ἐξπρεσσιονιστικὴ γλώσσα. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς ἄλλους δασκάλους τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ, ὁ Κοκόσκα δὲν περιορίζεται στὴ φωνὴ τοῦ χρώματος, πλουτίζει τὴ ζωγραφικὴ του καὶ μὲ γραμμικὰ στοιχεῖα ποὺ δίνουν καὶ ἄλλες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Ἀκόμη μὲ τὸν Κοκόσκα ἔχουμε τὸν καλλιτέχνη ποὺ ἀρχίζει τὴν πορεία του μὲ τὴ μελέτῃ τῆς ἀνθρώπινης φυσιογνωμίας γιὰ νὰ δώσει ἀργότερα τὶς πόλεις σὰν ἀνθρώπινα πρόσωπα. Τὰ ἔργα του στὸ σύνολό τους διακρίνονται γιὰ τὴν εὐρύτητα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἔμπνευσης καὶ τὴν πληρότητα τῆς ἐκφρασης, τὸ συνδυασμὸ συνήθως χαμηλῶν χρωμάτων καὶ γραμμικῶν τύπων, τὴν ἐξαιρετικὴ τεχνικὴ καὶ τὴν προσωπικὴ σύνθεση. Σὲ χαρακτηριστικά του ἔργα συνδυάζει μιὰ κάπως κομψογραφικὴ διάθεση μὲ ἓνα βαρὺ καὶ παραμορφωμένο μπαρόκ τόνο, μιὰ πάντα νευρικὴ καὶ κινούμενη πινελιὰ καὶ ἓνα χρῶμα ποὺ δίνει τὴν ἐντύπωση τοῦ ἀρρωστημένου, τὴν ἀνάγκη γιὰ ψυχολογικὴ ἀνάλυση μὲ μιὰ ἀπαισιόδοξο διατύπωση. Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ φωνὴ τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ ἀπὸ τὸν ἀνατολικὸ εὐρωπαϊκὸ χῶρο ἔχουμε μὲ τὸν Χαίμ Σουτίν, ζωγράφο λιθουανικῆς καταγωγῆς²⁶. Μὲ τὰ ἔργα τοῦ Σουτίν ἔχουμε μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ πλησιάζει περισσότερο ἀπὸ ὅ,τιδήποτε ἄλλο τὸ κλίμα καὶ τὶς ἐπιδιώξεις τῶν δημιουργῶν τοῦ γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Μάλιστα πολλὰς προσπάθειές του κινοῦνται στὴν ἴδια κατεύθυνση μὲ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Νόλντε καὶ κάπως καὶ τοῦ Κοκόσκα. Στὰ ἔργα του ἀποκαλύπτεται ἓνας καλλιτέχνης εὐαίσθητος καὶ ἀντιφατικὸς, ἀνήσυχος πάντα καὶ μόνιμα δῦσπιστος γιὰ τὸν κόσμο. Αὐτὸ ποὺ τονίζεται πάντα σὲ κάθε προσπάθεια τοῦ Σουτίν εἶναι ἡ μόνιμη ἀνησυ-

24. Emil Nolde, Briefe aus den Jahren 1891-1926, ἔκδοση τοῦ M. Sauerland, 1927, ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Kunst, 1956, σελ. 45.

25. Oskar Kokoschka, 1886-1980, εἶχε πατέρα Τσέχο καὶ μητέρα Αὐστριακὴ. Σπούδασε καὶ ἔζησε περισσότερο στὴ Βιέννη καὶ ἐπισκέφθηκε καὶ τὴν Ἑλλάδα, ἐπίσκεψις ἀπὸ τὴν ὁποία προῆλθε σειρὰ 26 λιθογραφιῶν μὲ τίτλο Ἑλλάδα. Ἐπίσης πρέπει νὰ μνημονευθεῖ καὶ ὅτι τὸ 1968 ἔδωσε σειρὰ λιθογραφιῶν ποὺ ἦταν μιὰ βίαιη ἐπίθεση κατὰ τῆς Χούντας τῶν συνταγματαρχῶν.

26. Chaim Soutine, 1894-1943, παιδὶ μιᾶς φτωχῆς ἐβραϊκῆς οἰκογένειας, τὸ δέκατο ἀπὸ τὰ ἑντεκα παιδιά της, μεγάλωσε στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ Γκέτο, γεγονὸς ποὺ σφράγισε τὴ ζωὴ του καὶ ἐπηρέασε τὴ ζωγραφικὴ του.

χία και μια χαρακτηριστική άβεβαιότητα, μια βαθειά μελαγχολία και ακόμη μια άπεριόριστη άπαισιοδοξία, που ίσως έξηγοϋνται από τὰ δύσκολα παιδικά του χρόνια και τήν έβραϊκή καταγωγή του. Όπως έχει σημειωθεί, «ό,τι τόν διακρίνει περισσότερο είναι ή ιδιαίτερη διάθεση του όράματος. Τό άπαραγνώριστο στοιχείο του Ιουδαϊκού. Είναι μια φαντασία που μένει πάντοτε στα ίχνη τής αποκάλυψης»²⁷. Η ζωγραφική του Σουτίν είναι μια σύνθεση έξπρεσιονιστικού πάθους του χρώματος με ένα συνήθως κινούμενο χώρο, που έπηρεάζεται από τήν προσπάθεια νά μορφοποιηθοϋν ψυχικές καταστάσεις, νά αποκτήσει πρόσωπο τó ένστικτο και νά εκφραστεί ή άνησυχία μιās έβραϊκής ψυχής. Άκόμη στο σημείο αυτό θά πρέπει νά μνημονευτεί και ή καλλιτεχνική δημιουργία του βούλγαρου Ζύλ Πασκέν²⁸, για τήν ιδιαίτερη απόδοσή του στο έξπρεσιονιστικό σχέδιο περισσότερο. Σέ χαρακτηριστικές προσπάθειες του Πασκέν κάνει ιδιαίτερη έντύπωση ή βιαιότητα και ή σκληρότητα τής γραμμής του, που χρησιμοποιείται για νά εκφράσει φόβους²⁹.

Στα πλαίσια τών άναζητήσεων και τών κατακτήσεων τών καλλιτεχνών που προηγήθηκαν πρέπει νά έπιχειρήσουμε νά πλησιάσουμε και νά καταλάβουμε και τόν Γιώργο Μπουζιάνη, ένα από τούς πιό πηγαίους και προσωπικούς δημιουργούς του έξπρεσιονισμού έξω από τόν γερμανόφωνο και γενικά βορειοευρωπαϊκό χώρο. Και ενώ από όλους σχεδόν τούς μελετητές άναγνωρίζεται ότι ό Μπουζιάνης κινείται στο κλίμα του έξπρεσιονισμού, δέν καθορίζεται σέ ποιό συγκεκριμένο πλαίσιο θά μπορούσε νά τοποθετηθεί. Γιατί, όπως φαίνεται από όσα ειπώθηκαν παραπάνω, δέν έχουμε ένα μόνο αλλά περισσότερους έξπρεσιονισμούς, όπως αυτόν τής «Γέφυρας» και τόν άλλον του «Γαλάζιου Καβαλάρη», τόν έκρηκτικό και δαιμονικό του βορειογερμανικού χώρου με τόν Νόλντε, τόν παθητικό και με μπαρόκ τόνους και άρρωστα χρώματα του Κορόσκα, τόν έκστατικό και ένστικτώδη του Σουτίν και άλλους ακόμη. Χωρίς νά ξεχάσουμε και τὰ δείγματά του στη γαλλική ζωγραφική, ιδιαίτερα μερικές χαρακτηριστικές προσπάθειες του Βλαμένκ³⁰ και πολύ περισσότερο όλο τó έργο του Ρουώ³¹.

27. Werner Haftmann, *Malerei im 20. Jahrhundert*, 2η έκδοση 1957, σ. 382.

28. Jules Pascin (Julius Pincas), 1885-1930, καλλιτέχνης βουλγαρικής καταγωγής που έργαστηκε σέ διάφορα εύρωπαϊκά κέντρα και τήν Άμερική. Τά έργα του άπομακρύνθηκαν από τὰ γερμανικά μουσεία από τούς ναζιστές.

29. Πρβλ. T. L. Freudenschein, Κατάλογος τής έκθεσής του τó 1970 στη Γάνδη.

30. Maurice Vlaminck, 1876-1958, μεγάλος δημιουργός του γαλλικού φωβισμού με έργα που διακρίνονται για τὰ έξπρεσιονιστικά στοιχεία τους. Φλαμανδικής καταγωγής, διατηρεί πάντα μια ιδιαίτερη άγάπη για τόν καθοριστικό ρόλο τών χρωμάτων.

31. George Rouault, 1871-1958, καλλιτέχνης που πλησιάζει περισσότερο τics έξπρεσιονι-

Μιά προσεκτική μελέτη τῶν προσπαθειῶν τοῦ Μπουζιάνη μᾶς ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσουμε ὅτι, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι αὐτὸς δέχεται ἐρεθίσματα καὶ χρησιμοποιεῖ στοιχεῖα ποὺ προέρχονται ἀπὸ διαφορετικὲς κατευθύνσεις, κατορθώνει πολὺ γρήγορα νὰ χωρήσει σὲ μιὰ καθαρὰ προσωπικὴ ἐξπρεσσιονιστικὴ γλῶσσα, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐσωτερικότητα, τὴν πνευματικότητα καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεών του. Πρόκειται γιὰ ἓνα περισσότερο μεσογειακὸ, καλύτερα ἐλληνικὸ ἐξπρεσσιονισμό, ποὺ διακρίνεται γιὰ τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ ἔρχεται νὰ προσθέσει στὴ σύγχρονη τέχνη. Αὐτὰ ἀκριβῶς ποὺ θὰ παίξουν καθοριστικὸ ρόλο σὲ πολλοὺς καλλιτέχνες μας τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα καὶ ποὺ τὸν κάνουν «πατέρα» τοῦ ἐλληνικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Μερικὰ ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ εἶναι ἡ ἀποφυγὴ κάθε ἀκρότητας καὶ ἡ περιορισμένη σχηματοποίηση τῶν μορφῶν, ἡ προτίμησή του στὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ ἡ τάση γιὰ τὸ ἀρχετυπικὸ, ἡ ιδιαίτερη ἔμφαση στὰ λυρικά χρώματα καὶ τὸν ἀκαθόριστο χῶρο, ἡ ιδιαίτερη ἀπασχόλησή του μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή καὶ ἡ ποιητικὴ διάθεση. Καὶ δὲν εἶναι δύσκολο νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νεώτερους καλλιτέχνες μας δέχονται ἐρεθίσματα καὶ ἀξιοποιοῦν τὸ ἓνα ἢ τὸ ἄλλο στοιχεῖο τῆς ζωγραφικῆς του γλῶσσας γιὰ νὰ φτάσουν καὶ στὶς καθαρὰ προσωπικὲς του διατυπώσεις. Δημιουργὸς μὲ ἐξαιρετικὲς δυσκολίες τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ Μπουζιάνης φαίνεται ἰδιαίτερα εὐνοημένος μετὰ τὸ θάνατό του, κυρίως ἀπὸ τοὺς μελετητὲς ποὺ ἐνδιαφέρονται γιὰ τὸ ἔργο του³², ἓνα ἔργο ποὺ ἀποτελεῖ ἀφετηρία γιὰ πολλοὺς ἀπὸ τοὺς νεώτερους. Προσωπογράφος, μὲ ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν

στικὲς διατυπώσεις, καὶ ἀνήκει στὸ κίνημα τοῦ γαλλικοῦ φωβισμού. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα του, ἔχει δώσει μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς προσπάθειες τῆς θρησκευτικῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Γιὰ τὸν Ρουὼ καὶ τοὺς ἄλλους καλλιτέχνες τοῦ φωβισμού καὶ τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα, τόμ. Α', πρώτη ἔκδοση τὸ 1976.

32. "Ολοι σχεδὸν οἱ ἱστορικοὶ καὶ κριτικοὶ τῆς τέχνης στὴν Ἑλλάδα ἔχουν ἀσχοληθεῖ μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο μὲ τὸ ἔργο τοῦ Μπουζιάνη. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸν καλλιτέχνη ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὸ ὅτι ἔχει ἰδρυθεῖ καὶ «Σωματεῖο Μπουζιάνη» ποὺ ἀσχολεῖται γιὰ τὸ ἔργο του καὶ τὸν διατηρεῖ στὴ μνήμη μας. Ὁ Σύλλογος Φίλων τοῦ Μπουζιάνη ἰδρύθηκε ἓνα χρόνον μετὰ τὸ θάνατο τοῦ καλλιτέχνη, τὸ 1960, μὲ πρόεδρο τὸν ἀρχαιολόγο Γιάννη Μηλιάδη. Τὸν Μηλιάδη στὴν προεδρία διαδέχτηκε ὁ Γεώργιος Μουρέλος. Τώρα πρόεδρος εἶναι ὁ Φαίδων Μίχος, ποὺ ἔχει μεταφράσει καὶ ἐπιμελεθεῖ τὴν ἔκδοση τῆς ἀλληλογραφίας τοῦ Μπουζιάνη μὲ τὸν Γκαλερίστα του στὸ Βερολίνο Χ. Μπάρχελντ. Ἐπίσης ἰδιαίτερα πρέπει νὰ τονιστεῖ καὶ ἡ συμβολὴ τοῦ Θ. Κωνσταντινίδη. Μιὰ οὐσιαστικὴ καὶ πλήρῃ ἐργασία γιὰ τὸν Μπουζιάνη ἔχουμε τώρα καὶ μὲ τὴν διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ Δ. Δεληγιάννη, Γεώργιος Μπουζιάνης 1885-1959, Ἀθήνα 1989, ὅπου ἔχει συγκεντρωθεῖ ὅλη ἡ βιβλιογραφία καὶ ἀκόμη ἔχουμε καὶ τὸν κατάλογο τῶν ἔργων του, μὲ πολλὰ ἄγνωστα μέχρι τώρα.

ανθρώπινη μορφή και γυμνογράφος, τοπιογράφος περισσότερο στην ύδατογραφία του, ο γνήσιος αυτός δημιουργός έχει δώσει αναμφίβολα και νέες διαστάσεις στον εξπρεσιονισμό. Έκτός από την απασχόλησή του με την έλαιογραφία ενδιαφέρθηκε και για την ύδατογραφία, μια τεχνική στην οποία θα μās δώσει μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές και ολοκληρωμένες προσπάθειές του. Μάλιστα και χωρίς ίχνος υπερβολής μπορεί να ισχυριστεί κανείς ότι με τον Μπουζιάνη έχουμε τον πιο σημαντικό δημιουργό τής ύδατογραφίας του εξπρεσιονισμού. Σε έργα στα οποία η έλευθερία και η αμεσότητα του χρώματος συναγωνίζονται την πηγαιότητα και την ειλικρίνεια τής σύλληψης, η γνησιότητα και η αλήθεια τής έκφρασης την ποιότητα και την έσωτερικότητα τής διατύπωσης.

Ο Γιώργος Μπουζιάνης γεννήθηκε το 1885³³ στην Αθήνα και στην Αθήνα πέθανε στις 23 Οκτωβρίου του 1959. Σπούδασε ζωγραφική στη «Σχολή Γραφικής» του Έθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου τα χρόνια 1900-1906, με δασκάλους του τον Νικηφόρο Λύτρα, τον Γεώργιο Ρεϊλό, τον Κωνσταντίνο Βολανάκη, τον Δημήτρη Γερανιώτη και τον Γεώργιο Ίακωβίδη. Αξίζει να σημειωθεί ότι συμμαθητές του ήσαν καλλιτέχνες σαν τον Δημήτριο Γαλάνη, τον Νικόλαο Λύτρα, τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο, τον Μιχάλη Τόμπρο, τον Θεόφραστο Τριανταφυλλίδη, για να μείνουμε στα πιο γνωστά ονόματα. Το 1907 μια ιδιωτική ύποτροφία, αυτή του γιατρού Χαράμη, θα του επιτρέψει να πάει να συνεχίσει τις σπουδές του στο Μόναχο, αρχικά κοντά στον Βάλτερ Τόρ και κατόπιν στην Ακαδημία Καλών Τεχνών με καθηγητές τον Όττο Ζάις και Τζώρτζ Σιλντκνέχτ. Το 1910 ο Μπουζιάνης θα πάει στο Βερολίνο και θα δουλέψει για έξι μήνες κοντά στον Μάξ Λίμπερμανν. Με την επιστροφή του στο Μόναχο θα γνωριστεί και θα κάνει παρέα με τον Τζιόρτζιο ντε Κίρικο, αλλά και με Έλληνες καλλιτέχνες σαν τον Πικιώνη, τον Αργυρό, τον Στρατηγό και άλλους. Τα χρόνια που ακολουθοῦν εκθέτει σε διάφορες αΐθουσες, το 1913 πηγαίνει για τρεις μήνες στη Βιέννη και το 1914 γίνεται μέλος του καλλιτεχνικού σωματείου του Μονάχου. Τα χρόνια που ακολουθοῦν είναι μέλος διαφόρων καλλιτεχνικών ενώσεων όπως τής Νέας Σεσσεσιόν του Μονάχου από το 1923 και τα χρόνια 1929-1932 βρίσκεται και εργάζεται στο Παρίσι. Και είναι τότε ακριβώς που ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για την ύδατογραφία. Το 1934 θα εγκαταλείψει το Μόναχο

33. Πρέπει να σημειωθεί ότι σχετικά με τη γέννηση του Μπουζιάνη έχουμε και μερικά προβλήματα. Σε ιδιόχειρο σημείωμα του καλλιτέχνη αναφέρεται χρονιά γέννησής του το 1885, αλλά το 5 είναι διορθωμένο γιατί αρχικά ήταν 3, δηλαδή 1883. Σε άλλο σημείωμά του αναφέρεται χρονολογία γέννησης το 1888. Πρβλ. Δεληγιάννη, τόμ. Β', Ντοκουμέντα.

και θα γυρίσει στην 'Αθήνα, τόσο γιατί είχε υπόσχεση τῆς Κυβέρνησης και τὴν ἐλπίδα νὰ διοριστεῖ καθηγητῆς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ὅσο και γιατί μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ναζισμοῦ στὴ Γερμανία τὸ κλίμα γιὰ τὴν τέχνη δὲν ἦταν καθόλου εὐνοϊκό. Τότε ἄλλωστε θὰ ἀνοίξει ἡ περίοδος κατὰ τὴν ὁποία ὁ ἐξπρεσιονισμὸς και τὰ ἄλλα πρωτοποριακὰ ρεύματα θὰ τεθοῦν ὑπὸ διωγμόν, οἱ δημιουργοὶ τους θὰ χαρακτηριστοῦν «ἐκφυλισμένοι καλλιτέχνες»³⁴ και θὰ ἀπομακρυνθοῦν τὰ ἔργα τους ἀπὸ τὰ μουσεῖα και ἄλλοι θὰ ἐξοριστοῦν και ἄλλοι θὰ καταδικαστοῦν σὲ σιωπὴ. Στὴν 'Αθήνα ὁ Μπουζιάνης περιμένει μάταια τὸ διορισμὸ του, πού τελικὰ δὲν ἔγινε ποτέ. Τὸ 1949 θὰ κάνει τὴν πρώτη ἀτομικὴ του ἐκθεση στὸν Παρνασσό, ἐνῶ τὴν ἴδια χρονιά θὰ ἐκτεθοῦν ἔργα του στὴ μεγάλη ἐκθεση τῆς Νέας 'Ομάδας τοῦ Μονάχου, τὸ 1950 θὰ ἐκθέσει στὴν Μπιεννάλε τῆς Βενετίας και τὰ ἐπόμενα χρόνια σὲ ἄλλα κέντρα. Στὴν 'Αθήνα θὰ περάσει ὁ Μπουζιάνης τὰ τελευταῖα του χρόνια, ἀγνοημένος και παραγνωρισμένος, μὲ τὴ συμπαράσταση μόνο λίγων διαλεκτῶν φίλων του. "Ενα χρόνον μετὰ τὸ θάνατό του, τὸ 1960, μὲ πρωτοβουλία τοῦ ἀρχαιολόγου Γιάννη Μηλιάδη ἰδρύεται ὁ Σύλλογος «Φίλοι τοῦ Μπουζιάνη» πού ἀσχολεῖται μὲ τὸ ἔργο του, ὅπως τὶς ἐκδόσεις σχεδίων του τὸ 1965 και 1970 και τὴν ὀργάνωση ἀναδρομικῆς ἐκθεσῆς του στὴν 'Ελληνοαμερικανικὴ "Ενωσις και τὴν 'Εθνικὴ Πινακοθήκη³⁵.

'Η καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Μπουζιάνη μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ μὲ βάση διαφοροὺς σταθμοὺς τῆς ζωῆς του και τὴν ἐργασία του σὲ διάφορα κέντρα, ὅπως ἀκόμη και ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ ἔργα του εἶναι χρονολογημένα. 'Επίσης προσωπικὲς παρατηρήσεις του σὲ διάφορα κείμενά του και ἄλλες εἰδήσεις ἐπιτρέπουν στὸ μελετητὴ νὰ παρακολουθήσει ὅ,τι θὰ λέγαμε ἐσωτερικὴ πορεία τῶν

34. Εἶναι γνωστὸ ὅτι γιὰ τοὺς καλλιτέχνες πρωτοποριακῶν τάσεων, ὅπως ἦσαν και οἱ ἐξπρεσιονιστές, οἱ ναζιστὲς ὀργάνωσαν ἐκθεση στὸ Μόναχο τὸ 1937, μάλιστα πολλὰ ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς ἐκθεσῆς πού εἶχαν δημευθεῖ ἀπὸ διάφορα μουσεῖα και ἰδιωτικὲς συλλογὲς ἀκόμη πουλήθηκαν τὸ 1938 ἀπὸ τὴν Γκαλερί Φίσερ τῆς Λουιένης. Στους ἐκφυλισμένους καλλιτέχνες περιλαμβάνονταν ὁ Τζῶρτζ Μπράκ, ὁ Μάρκ Σαγκάλ, ὁ Τζιόρτζιο ντὲ Κίρικο, ὁ Λοβίς Κορίντη, ὁ "Οττο Ντίξ, ὁ Μάξ "Ερνστ, ὁ "Ειχ Χέκελ, ὁ "Ερνστ Κίρχνερ, ὁ Πῶλ Κλέ, ὁ "Οσκαρ Κονόσκα, ὁ Φράνς Μάρκ, ὁ Αὐγουστος Μάκε, ὁ "Ανρι Ματίς, ὁ "Εμιλ Νόλντε, ὁ Πάμπλο Πικάσσο, ὁ Κάρλ Σμίτ Ρότλουφ και ἄλλοι. Γιὰ τὴν ἐκθεση 'Εκφυλισμένη Τέχνη - Entartete Kunst, πρβλ. στοιχεῖα σὲ ὅλα τὰ λεξικά.

35. Βιογραφικὰ πολὺ περισσότερα πρβλ. στὸ Δ. Δεληγιάννη, σελ. 3-6, ὅπου και βιβλιογραφία, ὅπως και στὸν Τ. Σπητέρη, 3 Αἰῶνες Νεοελληνικῆς Τέχνης, τόμ. Γ', σελ. 192-3, μὲ βιβλιογραφία και στὸ Λεξικὸ τῆς Μέλισσας, στὸ λῆμμα Γιῶργος Μπουζιάνης, μὲ βιβλιογραφία (Στ. Λυδάκης).

ἐπιδιώξεών του καθὼς καὶ τοὺς στόχους τῶν ἀναζητήσεών του³⁶. Ἔτσι ἔχουμε μιὰ πρώτη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του πορείας μὲ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Μόναχο, 1900-1906 καὶ 1907-1910, τὴ μετὰβασή του στὸ Βερολίνο καὶ τὴν ἐργασία του κοντὰ στὸν Μάξ Λίμπερμαν³⁷ τὸ 1910, τὴν περίοδο 1910-1929 στὸ Μόναχο, αὐτὴ τοῦ Παρισιοῦ τὸ 1929-32, τὴ σύντομη παραμονή του στὸ Μόναχο 1932-1934 καὶ τέλος τὴν τελευταία του φάση στὴν Ἀθήνα 1934-1959. Ἄν καὶ ἐλάχιστα ἔργα τοῦ Μπουζιάνη μᾶς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀθήνα³⁸, μᾶς εἶναι ἀρκετὰ γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν ἄρτια τεχνικὴ του καὶ τὴν οὐσιαστικὴ καλλιτεχνικὴ παιδεία ποὺ ἔχει πάρει ἀπὸ τοὺς δασκάλους του. Σ' αὐτὰ καὶ ἰδιαίτερα στὴν Αὐτοπροσωπογραφία του, ἂν καὶ διαφαίνονται καὶ στοιχεῖα μιᾶς πρὸ ἐλευθέρης πινελιᾶς³⁹, δύσκολα μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς ὅτι προχωρεῖ μακρύτερα ἀπὸ ὁμοτέχνους καὶ συνηλίκιῶτες του ποὺ ἐργάζονται τὴν ἴδια περίοδο. Ἀκόμη καὶ τὰ πρῶτα χρόνια τῆς παραμονῆς του στὸ Μόναχο ἔχει κανεὶς τὴν ἐντύπωση ἀπὸ μερικὲς προσπάθειές του, ὅτι ἐπηρεάζεται περισσότερο ἀπὸ καλλιτέχνες ἀκαδημαϊκῶν καὶ συμβολικῶν τάσεων σὰν τὸν Φράνς φὸν Στουκ⁴⁰ καὶ τοὺς δασκάλους του καὶ λιγότερο ἀπὸ τὶς ἀνανεωτικὲς προσπάθειες τῶν δημιουργῶν τοῦ «Γαλάζιου Καβαλάρη»⁴¹. Ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὴν προσωπογραφία καὶ λιγό-

36. Διάφορα στοιχεῖα δίνει ὁ Δεληγιάννης, ὅπως τὸ Τετράδιο μὲ τοὺς Ἀφορισμούς, τὸ Χαμένο Σημειωματᾶριο, ἐνῶ διάφορες εἰδησεις ἔχουμε καὶ ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία του μὲ τὸν γκαλερίστα του Χ. Μπάρχελντ ποὺ δημοσιεύτηκε καὶ στὰ ἑλληνικά. Πρβλ. Γεώργιος Μπουζιάνης. Γράμματα πρὸς τὸν Χ. Μπάρχελντ, μετάφραση-ἐπιμέλεια Φ. Μίχου, Ἀθήνα 1989, ἔκδοση τοῦ Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος τῆς Ἑθνικῆς Τράπεζας.

37. Max Liebermann 1847-1935, ὁ πρὶν σημαντικὸς ἐκπρόσωπος τοῦ γερμανικοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ, ποὺ ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἄλλα θέματά του ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα καὶ μὲ τὴν προσωπογραφία.

38. Πρβλ. Δ. Δεληγιάννη, ... σελ. 2 ἐ.

39. Ὁ Δεληγιάννης πιστεύει ὅτι σ' αὐτὰ διακρίνονται στοιχεῖα τῆς μεταγενέστερης ἐξπρεσιονιστικῆς του πορείας, ἀλλὰ αὐτὸ δὲν τεκμηριώνεται.

40. Franz von Stuck, 1863-1928, ζωγράφος, χαράκτης καὶ γλύπτης ποὺ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τὸν Μπέκλιν, τὸν Λέμπαχ καὶ ἄλλους καὶ ἔχει δώσει ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὶς ἀλληγορικὲς καὶ συμβολικὲς τάσεις του. Ὁ ἴδιος ἔκανε καὶ τὰ σχέδια τῆς βίβας του στὸ Μόναχο ποὺ χάρισε στὴν πόλη καὶ εἶναι ἀπὸ τὸ 1936 Μουσεῖο.

41. Blaue Reiter, Γαλάζιος Καβαλάρης, εἶναι μιὰ ομάδα τοῦ Μονάχου ποὺ ἀποσπάστηκε τὸ 1911 ἀπὸ τὴ Νέα Καλλιτεχνικὴ Ἕνωση καὶ βασίστηκε στὰ μέλη τῆς σύνταξης τοῦ Ἡμερολογίου τοῦ Γαλάζιου Καβαλάρη. Μέλη τοῦ Γαλάζιου Καβαλάρη ἦταν ὁ Φράνς Μάρκ, ὁ Βασίλι Καντίνσκυ, ἡ Γαβριέλα Μούντερ, στοὺς ὁποίους προστέθηκαν τὸ 1912 καὶ ἄλλοι. Πρβλ. στὰ ἑλληνικά Χρ. Χρήστου, Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα, τόμ. Α', σελ. 129 ἐ., καὶ γενικὰ Lothar-Günther Büchrein, Der Blaue Reiter und die Neue Deutsche Künstlervereinigung, München 1959.

τερο με την τοπιογραφία τα πρώτα χρόνια της παραμονής του στο Μόναχο φαίνεται να σχετίζονται κάπως με το έργο των δασκάλων του γερμανικού έμπρεσσιονισμού, ιδιαίτερα του Μάξ Σλεβό και του Λοβίς Κορίντ⁴², και ίσως αυτός είναι και ο λόγος που θα πάει να εργαστεί κοντά στον Μάξ Λίμπερμαν, δάσκαλο του γερμανικού έμπρεσσιονισμού στο Βερολίνο. Για τις πρώτες προσπάθειες χαρακτηριστικές είναι και οι παρατηρήσεις που κάνει και τις πληροφορίες που δίνει ο Γεράσιμος Βώκος⁴³ το 1912⁴⁴. Μερικές από τις ύδατογραφίες του από την περίοδο αυτή κινούνται σε ένα μορφοπλαστικό ιδίωμα που βρίσκεται πολύ κοντά σ' αυτό των Σλεβό και Κορίντ, που όμως έχουν και πρώιμα πρωτοεξπρεσσιονιστικά στοιχεία. Χαρακτηριστικές προσωπογραφίες του όπως αυτές της Κυρίας Κούνζε από το 1909, το Γυναικείο Κεφάλι, του 1913, και το Καθιστό Κορίτσι από το 1915— σε ιδιωτικές συλλογές, —μπορούν να θεωρηθούν σαν τυπικές προσπάθειες της κατηγορίας αυτής. 'Αλλά από το 1916 και σε ένα έργο σαν το *Νεκρή Φύση με Μαργαρίτες*— στην 'Εθνική Πινακοθήκη— διαπιστώνεται εύκολα ότι ο Μπουζιάνης κινείται προς ένα περισσότερο προσωπικό εξπρεσσιονιστικό ιδίωμα. Σε άλλα έργα του όπως την *Ανδρική Προσωπογραφία*, έργο του 1917 —στην 'Εθνική Πινακοθήκη— εμφανίζεται περισσότερο συγκρατημένος, με την έμφαση στα περιγραφικά στοιχεία και τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και μόνο στο άσπρο γιλέκο χρησιμοποιεί την κάπως ελεύθερη εξπρεσσιονιστική πινελιά.

Τη χρησιμοποίηση τύπων του εξπρεσσιονισμού με καθαρά προσωπικό τρόπο έχουμε από το 1917, κάτι που άλλωστε σημειώνει και ο ίδιος ο καλλιτέχνης⁴⁵. Σε αυτόπροσωπογραφίες και προσωπογραφίες γνωστών και φίλων του σημειώνονται όλο και σαφέστερα τα στοιχεία του εξπρεσσιονισμού στα έργα του, ενός όμως καθαρά προσωπικού εξπρεσσιονισμού. Προσωπικού γιατί δεν δέχεται τίποτα από τις παραμορφώσεις των δασκάλων της 'Ομάδας της «Γέφυρας», τίποτα από τα έκρηκτικά χρώ-

42. Max Slevogt, 1868-1938, σημαντικός ζωγράφος του γερμανικού έμπρεσσιονισμού όπως και ο Lovis Corinth, 1858-1925. Στα ελληνικά για αυτούς πρβλ. και Χρ. Χρήστου, 'Η Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του Δέκατου Ένατου Αιώνα, 'Αθήνα 1983, σελ. 415 έ.

43. Γεράσιμος Βώκος, 1868-1932, ζωγράφος τεχνοκρίτης, λογοτέχνης, δημοσιογράφος, μουσικός γνωστός όχι μόνο για τη ζωγραφική του αλλά και για την έκδοτική του δραστηριότητα-λογοτεχνικών και καλλιτεχνικών περιοδικών («Περιοδικό μας», «Καλλιτέχνης»).

44. Στο περιοδικό «Καλλιτέχνης» του 'Ιουνίου του 1912. Για τις παρατηρήσεις του Βώκου πρβλ. και Δεληγιάννη, σελ. 5.

45. 'Ο ίδιος κάνει λόγο για πόσο τον συγκίνησε ένα πεσμένο κίτρινο φύλλο. Πρβλ. στο Δεληγιάννη, σελ. 7, όσα παρατηρεί ο ίδιος ο καλλιτέχνης.

ματα τοῦ Νόλντε, τίποτα ἀπὸ τὸν ψυχολογισμό τῶν προσωπογραφιῶν τοῦ Κοκόσκα, τίποτα ἀπὸ τὶς κάθε εἴδους ἀντιθέσεις ἄλλων καλλιτεχνῶν. Τὰ χρώματά του παρουσιάζονται ἐνιαῖα, ὁ χῶρος του εἶναι σκόπιμα ἀκαθόριστος, τὰ ἐξωτερικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ διατηροῦνται κάπως ἀλλὰ παράλληλα τονίζεται τὸ τυπικό. Δὲν λείπουν ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ ὅπως ἡ *Προσωπογραφία τοῦ Πέτρου Κόκκαλη*, τοῦ 1918 —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— στὴν ὁποία συνδυάζονται ρεαλιστικὴ περιγραφὴ καὶ ἐξπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικὰ γιὰ νὰ δώσουν ἓνα σύνολο μὲ ἐξαιρετικὴ ἐπιτυχία. Τὰ χρώματα παραμένουν ἀκόμη συγκερατμένα καὶ ἐνιαῖα, ἐνῶ μὴ τάση γιὰ μεγαλύτερη ἀπλοποίηση καὶ σχηματοποίηση ἔχουμε σὲ μερικὲς χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του μετὰ τὸ 1920, ὅπως τὴν *Προσωπογραφία τοῦ H. Weigl* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὸ 1923, τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Πέτρου Κόκκαλη* —στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη— ἀπὸ τὸ 1924, τὸ *Γυναίκα μὲ Λουλούδια* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὸ 1926, τὸ ὁ *Ζωγράφος Χάουμπερ*—σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὸ 1927-28, τὸ *Προσωπογραφία τῆς Κυρίας Μπάρχελντ* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὸ 1928 καὶ τὸ *Ἄνδρας σὲ πράσινο Βάθος* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὴν ἴδια μᾶλλον χρονιά⁴⁶. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα ἀποδεικνύεται εὐκόλα ὅτι ὁ Μπουζιάνης ἀκόμη καὶ στὴν προσωπογραφία, κατηγορία ἣ ὁποία κατὰ κάποιον τρόπο ἀπαιτεῖ τὴ ρεαλιστικὴ περιγραφὴ καὶ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, βιάζεται νὰ ἐγκαταλείψει τοὺς παραδοσιακοὺς τύπους γιὰ νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Ἔτσι στρέφεται σὲ μὴ μεγαλύτερη σχηματοποίηση καὶ παράλληλα χρησιμοποιοῖ περισσότερο τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα, τονίζει τὰ καμπυλόγραμμα θέματα καὶ τὰ ἐνιαῖα χρώματα μὲ τὴν ἔμφαση στὶς ἀποχρώσεις τοῦ πράσινου, ὅπως τὰ ἔχουμε στὴν *Προσωπογραφία τοῦ Ζωγράφου Χάουμπερ*, τὴν *Προσωπογραφία τῆς Κυρίας Μπάρχελντ*⁴⁷ καὶ τὸν *Ἄνδρα μὲ τὸ Πράσινο Βάθος*.

Μὲ τὴ μετάβαση καὶ παραμονὴ του στὸ Παρίσι τὸ 1929 καὶ τὴν ιδιαίτερη ἀπασχόλησή του μὲ τὴν ὕδατογραφία, τὴν ὁποία ὀνομάζει καὶ ὁ ἴδιος «ὕγρη περίοδο», ἔχουμε μὴ σχεδὸν ὁλοκληρωμένη ἐπιβολὴ τῶν ἐξπρεσιονιστικῶν τύπων. Καὶ στὴν ὕδατογραφία ἔχουμε μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς ὁλοκληρωμένες καὶ προσωπικὲς προσπάθειες τοῦ καλλιτέχνη. Μὲ αὐτές, ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ποιότητα καὶ τὸν ἐκφραστικὸ τους πλοῦτο, ὁ Μπουζιάνης καταλαμβάνει μὴ ἀπὸ τὶς πρῶτες θέσεις ἀν' ὅχι τὴν πρώτη ἀπὸ ὅλες τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Μά-

46. Τὸ ἔργο εἶναι ἀχρονολόγητο ἀλλὰ τὸ ὕψος του μᾶς ἐπιτρέπει νὰ τὸ χρονολογήσουμε τὴν περίοδο αὐτὴ καὶ περισσότερο τὸ 1927-28.

47. Πρόκειται γιὰ τὴ γυναίκα τοῦ φίλου καὶ γκαλερίστα του γιὰ πολλὰ χρόνια Χ. Μπάρχελντ, μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε καὶ ἀλληλογραφία. Πρβλ. καὶ παραπάνω σημ. 36.

λιστα ἐδῶ ἔχουμε σαφέστερα καὶ τὰ καθαρὰ προσωπικά στοιχεῖα μὲ ἔργα τὰ ὁποῖα ἐπιβάλλονται μὲ τὴ λυρική διάθεση καὶ τὴν ποιητικὴ φωνή τους, τὴν ἐσωτερικότητα τῶν χρωμάτων καὶ τὴν ἀσφάλεια τῆς σύνθεσης, τὸ χαρκτήρα καὶ τὴν εὐγένεια τῶν διατυπώσεων του. Στοιχεῖα ποὺ σημειώνονται καὶ σὲ ὕδατογραφίες του ζωγραφισμένες νωρίτερα, ὅπως τὸ *Γυναῖκα μὲ Λουλούδια* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τὸ 1923, ἐμφανίζονται τώρα ὁλοκληρωμένα καὶ πλουτισμένα καὶ μὲ νέα χαρακτηριστικά. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει κανεὶς σὲ χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του στὴν ὕδατογραφία ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτή, ὅπως τὸ *Γέφυρα μὲ Σπίτια* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τοῦ 1930, τὸ *Καθιστὴ Γυναῖκα* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— πάλι τοῦ 1930, τὸ *Γυναῖκα στὰ Ροῦς* —ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τὸ *Νεκρὴ Φύση μὲ Μῆλα* —ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τὰ δυὸ τοῦ 1931, ὅπως καὶ ἄλλα. Τώρα, πέρα ἀπὸ τὴν ἐλευθερίαν τῆς πινελῆς καὶ τὴν εὐγένεια τοῦ χρώματος, εἶναι καὶ ὁ συνδυασμὸς περιγραφικῶν στοιχείων καὶ καλλιγραφικῶν τύπων ποὺ παρασύρουν τὸ θεατὴ μὲ τὴν ποιητικὴ φωνή τους. Σὲ ἄλλες ὕδατογραφίες του ζωγραφισμένες μετὰ τὸν ἐρχομὸ του στὴν Ἑλλάδα, ἰδιαίτερα τὰ μεταπολεμικὰ χρόνια, ἔχουμε σαφέστερα ὅλο τὸν πλοῦτο τῆς ὕδατογραφίας τοῦ Μπουζιάνη. Γιατὶ ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει συνεχῶς νὰ πλουτίζει καὶ νὰ διευρύνει τὸν ποιητικὸ χαρκτήρα τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας, μὲ διάφορους καθαρὰ προσωπικοὺς συνδυασμοὺς, τὴ συνομιλία τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς μὲ τὸ χῶρο, τὸ ρόλο τῆς πινελῆς, τὴν ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἔμφαση στὰ καμπυλόμορφα θέματα. Αὐτὰ σημειώνονται σὲ ἔργα του ὅπως τὸ *Καθιστὴ Γυναῖκα* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τοῦ 1942, τὸ ἀχρονολόγητο *Κοριτσάκι* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τὸ ἐπίσης ἀχρονολόγητο *Ἐργοστάσιο Γκαζιοῦ, στὸ Μόναχο* —ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τὸ *Πολυθρόνα*⁴⁸ — 1952, τὸ *Κεφάλι Κοριτσιοῦ* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τοῦ 1957, τὸ *Γυναῖκα* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀχρονολόγητο, καὶ σὲ πολλὰ ἄλλα. Σὲ ὁποιοδήποτε ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτὰ καὶ ἂν μείνει κανεὶς, δὲν μπορεῖ νὰ μὴν διαπιστώσει τόσο τὸν πλοῦτο ὅσο καὶ τὸν καθαρὰ προσωπικὸ καὶ ἐλληνικὸ χαρκτήρα τῆς ἐξπρεσσιονιστικῆς γλώσσας τοῦ Μπουζιάνη. Ἐτσι στὸ *Πολυθρόνα* δὲν εἶναι τὰ θεματικὰ στοιχεῖα ὅσο ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἔχουν χρησιμοποιηθεῖ τὰ χρώματα, τὰ συγκερατμένα γαλάζια ποὺ τονίζονται ἀπὸ τὰ λίγα ρόδινα, οἱ διαβαθμίσεις τοῦ γκρίζου καὶ ὁ ρόλος τοῦ χώρου, ποὺ μεταβάλλουν σὲ ἓνα πραγματικὸ ὀπτικὸ ποίημα τὸ σύνολο. Ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ ἄλλες ὕδατογραφίες τοῦ Μπουζιάνη, ὅπως τὸ *Ἐσωτερικὸ Δωματίου* —Ἑθνικὴ Πινακοθήκη—

48. Παλαιότερα τὸ ἔργο ἦταν στὴ συλλογὴ τοῦ Γιάννη Μηλιάδη, στενοῦ φίλου τοῦ Μπουζιάνη, τώρα δὲν εἶναι γνωστὸ σ' ἐμένα ποῦ βρίσκεται. Μὲ τὸ ἴδιο θέμα ἔχουμε καὶ ἄλλες ὕδατογραφίες τοῦ Μπουζιάνη.

τὸ *Τοπίο* —ιδιωτική συλλογή— τὸ *Χωρὶς τίτλο*— ιδιωτική συλλογή—, γιὰ νὰ μείνουμε σὲ λίγα καὶ μόνο ἐνδεικτικὰ ἔργα του, διαπιστώνεται ὅλο καὶ περισσότερο ἡ ἐπικράτηση αὐτοῦ ποὺ μπορεῖ νὰ ὀνομάσει κανεὶς ἐλληνικὸ ἐξπρεσσιονισμό. Στὴν ὕδατογραφία του αὐτὸ διακρίνεται μὲ τὴ συγκρατημένη καὶ χωρὶς τονισμένες ἀντιθέσεις χρησιμοποίηση τῶν χρωμάτων, τὴν προτίμηση στὰ μαλακὰ ἥρεμα θέματα καὶ τὸν οὐδέτερο χῶρο, τὸ ρόλο τῶν καλλιγραφικῶν τύπων καὶ τὴ συχνὰ ὄχι μόνον ἐλεύθερη ἀλλὰ καὶ φαρδιά πινελιά του.

Στὴν ἐλαιογραφία του ἔχουμε σαφέστερα ἀκόμη τὴν ἐπικράτηση τοῦ καθαρά προσωπικοῦ ἐξπρεσσιονιστικοῦ του ιδιώματος, ποὺ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ ἐλληνικὸ, καὶ ποὺ φαίνεται ὅτι ολοκληρώνεται μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα. Τώρα ἄλλωστε εἰσάγεται σαφέστερα αὐτὸ ποὺ ἕνας ἀπὸ τοὺς καλὺτερος γινώστες τοῦ ἔργου, τοῦ Γιώργου Μπουζιάνη ἔχει χαρακτηρίσει σὰν «ἀναζήτηση τοῦ ἀνθρωπίνου»⁴⁹. Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τυχαῖο ὅτι τώρα ὁ Μπουζιάνης προχωρεῖ ἀκόμη καὶ σὲ ἀλλαγὲς τῶν τίτλων τῶν ἔργων του, ποὺ ὀνομάζει μὲ τὸ γενικὸ ὄρο «ἀνθρώπινη φιγούρα», «ἀνθρώπινη μορφή», «χορεύτρια», «γυναικα», στοιχεῖο ποὺ ἀναμφίβολα πρέπει νὰ θεωρηθεῖ σὰν ἀλλαγὴ προσανατολισμοῦ. Γιατὶ αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι ὁ Μπουζιάνης δὲν ἐνδιαφέρεται πιά γιὰ τὸ εἰδικὸ ἀλλὰ τὸ καθολικὸ, ὄχι γιὰ τὸ ἀτομικὸ ἀλλὰ γιὰ τὸ τυπικὸ, οὔτε γιὰ τὸν συγκεκριμένον ἄνθρωπο, ἀλλὰ γιὰ τὸ καθολικὸ ἀνθρώπινο. Ἔτσι τὸ βάρος τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας δὲν περιορίζεται στὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα ἀλλὰ στὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τῶν μορφῶν του καὶ πολὺ λιγότερο ἐνδιαφέρεται γιὰ τὶς περιγραφικὰς ἀξίες, ἀφοῦ τὸ κέντρο τοῦ βάρους πέφτει στὶς καθαρὰ ζωγραφικὰς. Πέρα ἀπὸ τὴν «ὑποκειμενικὴ καλλιτεχνικὴ ἐρμηνεία»⁵⁰ τοῦ θέματος, ἀποβλέπει πάντα νὰ δώσει τὰ ἀρχετυπικὰ χαρακτηριστικά του, μὲ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖ ὄχι μόνον τὸ χρῶμα ἀλλὰ καὶ τὸ χῶρο. Πέρα ἀπὸ τὴ θεματογραφία του ποὺ ἔχει τώρα σὰν καθοριστικὴ ἀφετηρία τὴν ἀνθρώπινη μορφή, μὲ τὴ χρωματικὴ ἐπένδυση καὶ τὸ χῶρο, χωρὶς νὰ βασίζεται στὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ βορειοευρωπαϊκοῦ καὶ καλύτερα γερμανικοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ —τονισμένες παραμορφώσεις, γωνιώδη θέματα, ἐκρηκτικὰ χρώματα, ἐλλειπτικὸ χῶρο, ἀντιθετικὴ σύνθεση, μανιεριστικούς τύπους— κατορθώνει νὰ ὑποβάλλει τὸ

49. Georges Mourellos, Bouzianis ou la Recherche de l'humain—édition Nefeli - Les amis de Bouzianis, Ἀθήνα 1985. Μὲ ἐξαιρετικὰ πλούσια βιβλιογραφία καὶ κατάλογο ἐκθέσεων ἀπὸ τὸ Φαίδωνα Μίχο.

50. Πρβλ. Δημήτρης Παπαστάμος, Ζωγραφικὴ 1930-40, ἔκδοση Ἀσφαλιστικῆς Ἑταιρείας Ἀστὴρ-Ἀθήνα 1981, σελ. 194.

έσωτερικό άρχετυπικό χαρακτήρα τών θεμάτων συχνά ακόμη και με καθαρά συμβολικές προεκτάσεις. "Ό,τι μπορεί νά διαπιστώσει κανείς σχετικά εύκολα είναι ότι τὸ μορφοπλαστικό του λεξιλόγιο διακρίνεται για μιὰ σειρά ἀπὸ προσωπικά χαρακτηριστικά. Σ' αὐτὰ ἀνήκουν ἡ ιδιαίτερη προτίμηση στὰ μαλακὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ ὁ καθαρά ὑπαινικτικὸς χῶρος, ἡ ἔμφαση περισσότερο στὴ γυναικεία μορφή καὶ τὰ συνεγαζόμενα λυρικά κάπως χρώματα, τὴν ἡρεμὴ σύνθεση καὶ τὶς συγκρατημένες κινήσεις. Ὁ Μπουζιάνης ἔχει σὰν ἀφετηρία τῆς θεματογραφίας του τὴ γυναικεία μορφή, νεανικὴ καὶ ὠριμὴ, καθιστὴ καὶ ὄρθια, μεμονωμένη ἢ ζευγάρι, σὲ στάση ἢ σὲ κίνηση, με τρόπο πού συχνά ὑποβάλλει ἀβεβαιότητα, έσωτερικὴ μοναξιά, ἀκόμη καὶ ἀπαισιοδοξία. Φορέας τῆς διάθεσης αὐτῆς δὲν εἶναι τόσο τὰ έξωτερικά περιγραφικά στοιχεῖα ἀλλὰ περισσότερο ὁ τρόπος με τὸν ὁποῖο συνδέονται οἱ μορφές μεταξύ τους καὶ ἡ χρωματικὴ του γλώσσα. Στὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τῆς κατηγορίας αὐτῆς συνδυάζεται θαυμάσια ἡ ἐνεργητικὴ καὶ συχνά κάπως νευρικὴ πινελιὰ με τὶς μεγάλες χρωματικὲς ἐπιφάνειες καὶ οἱ μορφές με τὸν ἀκαθόριστο χῶρο καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις οἱ παρεμβολές τών καλλιγραφικῶν τύπων. Πάντως οὐσιαστικά τὸν τόνο τὸν δίνει ἡ τονισμένη χρησιμοποίηση τών καμπυλόμορφων θεμάτων πού ἐκφράζουν καὶ τὸ έσωτερικὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Χαρακτηριστικά δείγματα τών έργων τῆς κατηγορίας αὐτῆς ἔχουμε σὲ προσπάθειες σὰν τὸ *Γυναίκα με Καπέλα* —στὴ συλλογὴ Φαίδωνα Μίχου— τὸ *Δυὸ Χορεύτριες* —τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης— τοῦ 1936, καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ Γυναικεῖες Φιγούρες —σὲ διάφορες ἰδιωτικὲς συλλογές, ὅπως καὶ τὴν *Καθιστὴ Γυναίκα* παλαιότερα —στὴ συλλογὴ Γιάννη Μηλιάδη— για νὰ μείνουμε σὲ λίγα μόνο έργα. Καὶ σημειώνει κανείς ότι ὁ Μπουζιάνης χρησιμοποιεῖ σ' αὐτὲς τὶς μεγάλες χρωματικὲς καὶ ἐνιαῖες ἐπιφάνειες καὶ τὰ γενικευτικά στοιχεῖα πού ἐπικρατοῦν ἀκόμη καὶ σὲ προσωπογραφίες ὅπως τὴν *Προσωπογραφία Κοριτσιοῦ* —τῆς συλλογῆς Γεωργίου Δανιήλ— τοῦ 1939. Πρόκειται για στοιχεῖα πού περιορίζονται ιδιαίτερα μετὰ τὸ 1945, ὅταν καθοριστικὸ ρόλο παίζει ἡ ἀνεξάρτητὴ καὶ νευρικὴ πινελιὰ πού εἰσάγει καὶ ἓνα καθαρά δραματικὸ τόνο στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Ἐτσι σὲ έργα ἀχρονολόγητα ἀλλὰ ἀσφαλῶς ζωγραφισμένα μετὰ τὸ 1945, ὅπως τὸ *Γυναίκα με ὑψωμένο Βραχίονα*, αὐτὸ διαπιστώνεται χωρὶς δυσκολία.

Σὲ χρονολογημένα έργα ἀπὸ τὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν μπορεί νὰ σημειώσει κανείς σαφέστερα τὴν ἐπιβολὴ τών καθαρά προσωπικῶν τύπων στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Μπουζιάνη. Ἐτσι, ἂν μείνει κανείς περισσότερο σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ έργα αὐτά, ὅπως τὸ *Δυὸ Φιγούρες* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— ἀπὸ τὸ 1954, τὸ *Γυναικεία Φιγούρα* —τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης— ἐπίσης τοῦ 1954, τὸ *Ξαπλωμένη Γυναίκα* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ— τοῦ 1956, τὸ *Καθιστὴ Γυναίκα* —σὲ ἰδιωτικὴ συλλογὴ—

τοῦ 1959 καὶ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου ἀχρονολόγητα, ὅπως τὸ *Φιγούρες*, τὸ *Ἀσιατικὴ Πριγκίπισσα*, τὸ *Γυναικεῖο Γυμνὸ καὶ ἄλλα* —σὲ ἰδιωτικὲς συλλογές— διαπιστώνει τὰ νέα χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας. Σ' αὐτὰ οἱ μεγάλες ἐνιαῖες χρωματικὲς ἐπιφάνειες συνδυάζονται μὲ γραμμικὰ θέματα, ἐλεύθερες πινελιὲς ποὺ χρησιμοποιοῦνται γιὰ νὰ τονίσουν τὸν ἐξπρεσσιονιστικὸ χαρακτήρα τῶν μορφῶν καὶ σαφέστερα ἀκόμη τὸ δραματικὸ τους περιεχόμενο. Τώρα ἔχουμε σαφέστερα ἀκόμη τὴν ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ στὸ εἰδικὸ καὶ τοῦ καθολικοῦ στὸ ἀτομικὸ, ποὺ πλουτίζει καὶ μὲ περισσότερο συμβολικὲς προεκτάσεις τὰ ἔργα του. Οἱ γυναικεῖες μορφές του, γυμνές ἢ ντυμένες, καθιστές, πλαγιαστές ἢ ὄρθιες, χορεύτριες ἢ ἀπλές φιγούρες δὲν ἀποβλέπουν νὰ δώσουν μιὰ ἀναφορὰ σὲ συγκεκριμένα θέματα, ἀλλὰ τῇ γυναικίᾳ στὸ ἀνθρώπινο καὶ διαχρονικὸ της περιεχόμενο. Τῇ μητέρα καὶ τῇ φίλῃ, τῇ σύζυγο καὶ τῇ ἐρωμένη, τῇ γυναικίᾳ ἀρχὴ καὶ τέλος τῆς ζωῆς. Ἡ περισσότερο δραματικὴ διάσταση τῶν ἔργων του τώρα δίνεται μὲ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα τῶν χρωμάτων του, ποὺ δὲν εἶναι ἁμεικτα καὶ καθαρὰ ὅπως σὲ παλαιότερες προσπάθειές του, ἀλλὰ μὲ κάθε εἶδους παρεμβολὲς τόνων καὶ γραμμικῶν τύπων, νευρικῆς πινελιᾶς καὶ ἀπουσίας συγκεκριμένου χώρου, τονίζουν τὸν ἐσωτερικὸ ψυχικὸ χῶρο τῆς μορφῆς, ἐκφράζουν τὴν ἐσωτερικὴ μοναξιὰ τους. Μάλιστα τὸ στοιχεῖο αὐτὸ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο οἱ μορφές, δοσμένες μὲ ζεστὰ περισσότερο χρώματα, ἐμφανίζονται σ' ἓνα ψυχρὸ βάθος ποὺ ὀλοκληρώνει σαφέστερα τὴν δραματικὴν διάσταση τῶν ἔργων του. Σ' αὐτὰ ἴσως ἐκφράζεται καὶ ἡ ἴδια ἡ ὑπαρξιακὴ σχέση τοῦ Μπουζιάνη μὲ τὸν κόσμον του, ἓνα κόσμον ποὺ τὸν αἰσθάνεται μακριὰ του, ψυχρὸ καὶ ἀδιάφορο γιὰ τὴν ἴδια τὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία. Καὶ σὲ μερικὲς περιπτώσεις φαίνεται ὅτι ὁ Μπουζιάνης σὲ προσπάθειες τῶν τελευταίων χρόνων τῆς ζωῆς του συναντᾷ τὸν Μούνχ, ὁ ὁποῖος ἐκφράζει τὴν ἴδια ὑπαρξιακὴ ἀγωνία.

Μὲ ὅλα αὐτά, τίς πρώϊμες ἐργασίες του καὶ τὰ ἔργα τῆς ὀριμῆς περιόδου, τὸ λυρικὸ καὶ ποιητικὸ κλίμα καὶ τὴν δραματικὴν διάσταση τῶν προσπαθειῶν του τῆς ὀψιμῆς φάσης τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας ὁ Μπουζιάνης γίνεται ἀφετηρία γιὰ ὅλους τοὺς καλλιτέχνες μας ποὺ ἀκολουθοῦν καὶ χρησιμοποιοῦν τίς κατακτήσεις τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Γίνεται ἔτσι ὁ πατέρας τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ στὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ μὲ ὅλες τίς προσπάθειές του. Γιατὶ ἀπὸ τὸ ἔργο του θὰ ἀντλήσουν καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ ὅλοι μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο, ἀπὸ τὴν μιὰ ἢ τὴν ἄλλη φάση τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας. Καὶ μπορεῖ κανεὶς χωρὶς δυσκολία νὰ σημειώσει ἀπὸ ποιά φάση δέχεται στοιχεῖα ὁ ἓνας ἢ ὁ ἄλλος καλλιτέχνης, μὲ ποιοὺς τρόπους

συνδυάζει τις προσωπικές αναζητήσεις του με τις κατακτήσεις του δασκάλου του⁵¹. Δημιουργός πηγαῖος καὶ γνήσιος ὁ Μπουζιάνης, σὲ ἐσωτερικὴ ἐπαφὴ με λίγους καλοὺς φίλους του⁵², φαίνεται ὅτι νιώθει ὅτι βρίσκεται, ἰδιαίτερα τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, σὲ ἀπόσταση ἀπὸ τὸν κόσμο. Ἡ ζωγραφικὴ του με τὸ καθαρὰ προσωπικὸ ἐξπρεσιονιστικὸ τοῦ ὕφους, δὲν βρίσκει τὴν ἀναγνώριση ποὺ τῆς ἀξίζει τὰ χρόνια ποὺ ἐπιστρέφει καὶ ἐργάζεται στὴν πατρίδα του. Οἱ ἔστω καὶ λίγες καὶ περιορισμένες παραμορφώσεις με τὰ ἐλλειπτικὰ σώματα καὶ τὰ ἐκφραστικὰ χρώματα, τὴν περιφρόνησὴ του γιὰ τὶς καθιερωμένες περιγραφικὲς ἀξίες, καὶ ἡ τάση του γιὰ τὸ καθολικὸ καὶ τὸ διαχρονικὸ, παρὰ τὴν ἀναγνώρισή τους ἀπὸ λίγους σχετικὰ εἰδικούς, δὲν γίνονται δεκτὲς ἀπὸ τὸ μεγάλο κοινό. Αὐτὸ δὲν εἶναι χωρὶς συνέπειες γιὰ τὸν ἴδιο ἀλλὰ καὶ τὴ ζωγραφικὴ του. Τὸ πέρασμά του, ἀπὸ τὸν περισσότερο λυρικό καὶ ποιητικὸ χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας στὸ καθαρὰ δραματικὸ, μποροῦν νὰ ἐξηγηθοῦν ἀπὸ τὸ λόγο αὐτό. Καὶ ὅμως ὁ Μπουζιάνης, ζωγράφος τοῦ χρώματος καὶ με ἓνα φῶς σχεδὸν μαγικὸ, μορφές ποὺ κυριολεκτικὰ αἰχμαλωτίζουν τὴ ζωὴ καὶ χῶρο ἀκαθόριστο, δίνει μιὰ νέα διάσταση τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ. Μὲ ὅλες τὶς προσπάθειές του μᾶς δίνει ὅχι μόνο τὸν ἐλληνικὸ ἐξπρεσιονισμό ἀλλὰ καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς καὶ σημαντικὲς προσπάθειες ὅλου τοῦ ἐξπρεσιονισμού. Τὰ ἔργα του με θεματογραφικὴ βάση τὴν ἀνθρώπινη —εἰδικὰ τὴ γυναικεία— μορφή, ἔρχονται νὰ ἐκφράσουν με τὸ μορφοπλαστικὸ τοῦ λεξιλόγιου, τὸ φῶς καὶ τὸ χρῶμα του, καθαρὰ συγκινησιακὲς καταστάσεις καὶ δονήσεις τῆς ψυχῆς. Μὲ τὴ γυναικεία μορφή στὸν ἀρχετυπικὸ τῆς χαρακτῆρα, μεγάλη μητέρα θεά, ἀφετηρία τῆς ζωῆς, τὸ χρῶμα καθοριστικὴ ἀρχή, τὸ φῶς δονούμενο καὶ τὸ χῶρο προβληματικὸ, δίνει ἔργα ποὺ ὅχι μόνο πλουτίζουν τὴ ζωγραφικὴ μας με νέες ἐκφραστικὲς ἀξίες, ἀλλὰ καὶ συγκλονίζουν τὸ θεατὴ. Μιὰ καθαρὰ ἐλληνικὴ διάσταση δίνουν στὰ ἔργα του ἡ ἔμφαση στὰ καμπυλόμορφα μελωδικὰ θέματα, τὰ χωρὶς τονισμένες ἀντιθέσεις χρώματα, τὸ διάχυτο καὶ δονούμενο φῶς, ὁ πλαστικὸς χαρακτήρας τῶν μορφῶν καὶ ὁ ἀκαθόριστος χῶρος. Πρόκειται γιὰ στοιχεῖα ποὺ πλουτίζουν καὶ με νέες ἐκφραστικὲς

51. Πρβλ. 'Ελένη Βακαλό, 'Η Φυσιогνωμία τῆς Μεταπολεμικῆς Τέχνης στὴν 'Ελλάδα, τόμ. Β', 'Εξπρεσιονισμὸς ὑπερρεαλισμὸς, Κέδρος, 'Αθήνα 1982, σελ. 29 ἔ. 'Επίσης πρβλ. καὶ Δ. Δεληγιάννη, Γιώργος Μπουζιάνης 1885-1959, διδακτορικὴ διατριβή, 'Αθήνα 1959. 'Επίσης Γιώργος Μουρέλος, Γιώργος Μπουζιάνης 1885-1959. 'Ελληνες Ζωγράφοι. 'Εκδ. Μέλισσα, 1988, σελ. 184 ἔξ. με βιβλιογραφία.

52. Πρβλ. Κ. Χαριάτη-Σισμάνη, ὁ Δάσκαλός μου ὁ Μπουζιάνης, 'Αθήνα 1985, με στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωὴ του καὶ περισσότερο τὴ διδασκαλία του.

ἀξίες τούς γνωστούς τύπους τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Μὲ περισσότερα ἀπὸ χίλια ἔργα—ἐλαιογραφίες, ὕδατογραφίες καὶ σχέδια— ὁ Μπουζιάνης δὲν δίνει μόνο ἓνα ἐπιβλητικὸ σύνολο, ἀλλὰ καὶ τὶς ἀφετηρίες γιὰ τούς δημιουργοὺς μας ποὺ θὰ ἀκολουθήσουν. Καὶ ἡ ἐπίδρασή του θὰ εἶναι καθοριστικὴ γιὰ ὅλες τὶς ἐξπρεσσιονιστικὲς τάσεις στὴν Ἑλλάδα. Γιατὶ ἡ ζωγραφικὴ του μὲ τὴν εἰλικρίνεια καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς φωνῆς του, τὴν ἔκταση καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας, ὅπως καὶ τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεών του, δὲν μποροῦσε παρὰ νὰ γίνῃ πηγὴ καὶ ἀφετηρία γιὰ νέες ἀναζητήσεις.