

ΕΚΤΑΚΤΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 27^{ΗΣ} ΑΠΡΙΛΙΟΥ 1999

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΜΗΤΣΟΠΟΥΛΟΥ

ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ
ΤΟΥ ΓΛΥΠΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΠΠΑ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Εισαγωγικά. Βιογραφικά στοιχεία. Σχέδιο και γλυπτική του Γιάννη Παππά. 'Από την οπτική πραγματικότητα και το ρεαλιστικό λεξιλόγιο στη σχηματοποίηση και στις καθαρά πλαστικές αξίες. 'Ανδριάντες, προτομές, ελεύθερα έργα. 'Η ζωγραφική του από την επαφή με τη γαλλική παράδοση στις προσωπικές αναζητήσεις. Θεματογραφία και μορφοπλαστικό λεξιλόγιο. Τὰ ζωγραφικά του έργα προσωπικός συνδυασμός πλαστικών τύπων και ζωγραφικών αξιών.

Δημιουργός και δάσκαλος, γλύπτης αλλά και ζωγράφος, εξαιρετικός σχεδιαστής, θεωρητικός και κριτικός τῆς τέχνης, πνευματικός ἄνθρωπος με κάθε εἶδους διαφέροντα ὁ Γιάννης Παππᾶς, συνάδελφος ἀκαδημαϊκός, εἶναι μιὰ ἀπὸ τις πρὸ ὀλοκληρωμένες προσωπικότητες τοῦ καιροῦ μας καὶ τοῦ κόσμου μας. Δημιουργός ἀκάματος ποὺ δὲν περιορίζεται στὶς κατακτήσεις του, ἀλλὰ συνεχίζει πάντα τις ἀναζητήσεις του, διευκρινίζει καὶ πλουτίζει τὸ μορφοπλαστικό του λεξιλόγιο. Τὴν ἔκταση τῶν διαφερόντων του μπορεῖ νὰ καταλάβει κανεὶς ἂν σημειώσει ὅτι μεταφράζει καὶ γράφει γιὰ τὸν Ντελακρουά καὶ τὸν Ντεγκά, τὸν Πικασσὸ καὶ τὸν Νταλί, τὸν Χένρυ Μοὺρ καὶ ἄλλους ἀκόμη δημιουργούς, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν Γκὺ ντὲ Μωπασάν, τὸν Πῶλ Βαλερὺ καὶ τὸν Νίτσε, γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγα μόνο ὀνόματα. Καὶ αὐτὰ χωρὶς ποτὲ νὰ σταματᾷ νὰ σχεδιάζει καὶ νὰ ζωγραφίζει, νὰ πλάθει καὶ νὰ σκαλίζει, γιὰτὶ ἐργάζεται σὰν πλάστης καὶ γλύπτης, νὰ δίνει ἔργα σὲ γύψο καὶ πηλό, σὲ πέτρα καὶ χαλκό, μετὸ μολύβι τοῦ σχεδιαστῆ καὶ μετὸ χρῶμα τοῦ ζωγράφου. Καὶ σὲ ὅλες τις προσπάθειές του, διαπιστώνεται εὐκολα ἡ πηγαιότητα τῶν ἐμπνεύσεών του, ἡ σαφήνεια τῶν ἀναζητήσεών του καὶ ἡ ἀμεσότητα καὶ ὁ ἐκφραστικὸς πλοῦτος τῶν

διατυπώσεών του. Γιατί ο Παππᾶς δὲν πλάθει τὸν πηλὸ καὶ δὲν σκαλίζει τὴν πέτρα, δὲν δουλεύει τὸ γύψο καὶ τὸν χαλκὸ, δὲν σχεδιάζει καὶ ζωγραφίζει ἐπειδὴ σπούδασε γλυπτική καὶ ζωγραφική, ἀλλὰ ἀπὸ ἐσωτερικῆ προδιάθεσης καὶ ἀνάγκης γιὰ ἐπικοινωνία καὶ ἔκφραση τῶν ἀνησυχιῶν του. Ἀπὸ τὴν ἴδια ἐσωτερικὴ ἀνάγκη μεταφράζει κείμενα μεγάλων ὁμοτέχνων του καὶ γνωστῶν πνευματικῶν ἀνθρώπων, γράφει γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ ζωή, γιατί αὐτὰ τὸν βοηθοῦν νὰ καταλάβει καλύτερα τὸν κόσμο μας καὶ νὰ μεταφέρει σὲ μορφὲς ἀκόμη καὶ τὶς ὑπόγειες διεργασίες τῆς ἱστορίας. Στὸ βιβλίο του *Κείμενα γιὰ τὴν Τέχνη*¹ διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Παππᾶς οὐσιαστικὰ ἀνοίγει διάλογο μὲ ὁμοτέχνους του καὶ πνευματικοὺς ἀνθρώπους τοῦ παρελθόντος καὶ τοῦ παρόντος, μὲ ἀνθρώπους γιὰ τοὺς ὁποίους ὅπως παρατηρεῖ «ἡ τέχνη ἦταν αἵρεσις βίου»², γιὰ νὰ προσθέσει σὲ ἄλλο σημεῖο, «ὁ ἀγώνας γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀνεξαρτησία τοῦ ἀτόμου εἶναι ὁ ἀληθινὸς ἀγώνας γιὰ τὸν καλλιτέχνη»³. Γιὰ τὸν Παππᾶ ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία εἶναι πάνω ἀπὸ ὅλα μᾶθημα ἐλευθερίας καὶ κατάρσεως τῆς ἐσωτερικῆς ἀνεξαρτησίας. Αὐτὸ διαπιστώνεται σὲ ὅλες τὶς προσπάθειές του, στὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, ὅπως καὶ στὸ σχέδιο, τὴν ἀφειτηρία γιὰ ὅλα. Δημιουργὸς ἀνοιχτὸς σὲ ὅλα τὰ ρεύματα καὶ ὅλες τὶς κατευθύνσεις, γιὰ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχὲς καὶ ὅλες τὶς τεχνικὲς, ἐπιδιώκει πάντα νὰ ἐκφράσει τὶς ἐσωτερικὲς ἀνησυχίες του, τὶς συναντήσεις του μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὸν κόσμο, τὸ παρὸν καὶ τὴν ἱστορία. Γνωστὸς περισσότερο γιὰ τὴ γλυπτικὴ του, ἀφοῦ μὲ τὰ ἔργα του ἔχουμε τὴν εὐκαιρία νὰ συνομιλήσουμε συχνὰ — μὲ ἀνδριάντες καὶ προτομές του, πειραματικὲς προσπάθειες καὶ ἐλεύθερες συνθέσεις — λιγότερο γιὰ τὸ σχέδιο καὶ ἀκόμη λιγότερο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ του, ὁ Γιάννης Παππᾶς εἶναι καιρὸς νὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἰδιαίτερα. Ἀλλωστε ἡ ἀναδρομικὴ ἔκθεση τῆς ζωγραφικῆς του στὸ Μουσεῖο Μπενάκη τὸ περασμένο χρόνο⁴ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ πλησιάσουμε περισσότερο καὶ νὰ καταλάβουμε καλύτερα καὶ τὸ ζωγράφο Γιάννη Παππᾶ. Ἀλλὰ πρὶν προχωρήσουμε πρέπει ἀσφαλῶς νὰ προτάξουμε λίγα βιογραφικὰ στοιχεῖα, τὰ ὁποῖα θὰ μᾶς βοηθήσουν νὰ γνωρίσουμε πιὸ οὐσιαστικὰ τὴν πορεία του, τὶς ἀναζητήσεις καὶ τὶς κατακτήσεις του στὴ ζωγραφικὴ.

1. Πρβλ. *Κείμενα γιὰ τὴν Τέχνη*. Ἐπιλογή, μετάφραση Γιάννη Παππᾶ, ἔκδ. Νεφέλη, Ἀθήνα 1993.

2. "Ο.π., σελ. 9.

3. Χαιρετισμὸς Γιάννη Παππᾶ στοὺς σπουδαστὲς τοῦ ἐργαστηρίου του ὅταν παραιτήθηκε τὸ 1978. Πρβλ. *Κείμενα γιὰ τὴν Τέχνη* σελ. 118.

4. Πρβλ. κατᾶλογος τῆς ἔκθεσης ζωγραφικῆς στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, μὲ εἰκόνες ἔργων του.

Ἀπὸ τὸν κόσμον τοῦ εὐρύτερου ἑλληνισμοῦ προέρχεται ὁ Γιάννης Παππᾶς ἀφοῦ γεννήθηκε στὴν Κωνσταντινούπολιν τὸ 1913, γιὸς τοῦ γιατροῦ-χειρουργοῦ Ἀλέξανδρου Παππᾶ⁵. Στὴν Κωνσταντινούπολιν, ὅπου γεννήθηκε καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Μαλέας⁶, ἐνῶ ἔζησε καὶ ἐργάστηκε καὶ στὴν Ἀλεξάνδρεια, δεκαπέντε χρόνια, τὴν πόλιν στὴν ὁποία γεννήθηκε καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Παρθένης⁷. Ἡ Μικρασιατικὴ Καταστροφὴ θὰ φέρει τὴν οἰκογένειά του στὴν Ἀθήνα, ὅπου ὁ Γιάννης Παππᾶς θὰ κάνει τὶς γυμνασιακὰς σπουδὰς του στὸ Λεόντειον Λύκειον καὶ στὸ Γ' Γυμνάσιον Ἀθηνῶν. Ἀπὸ τὸ 1929 ὡς τὸ 1932 θὰ παρακολουθήσει μαθήματα Νομικῶν Σπουδῶν στὸ Πανεπιστήμιον τοῦ Παρισιοῦ καὶ παράλληλα θὰ γραφεῖ στὴν Ἀνωτάτῃ Σχολῇ Καλῶν Τεχνῶν τῆς γαλλικῆς πρωτεύουσας, στὸ ἐργαστήριον τοῦ καθηγητοῦ Ζὰν Μπουσέ. Στὰ πλαίσια τῶν σπουδῶν του θὰ ἀρχίσει νὰ σχεδιάζει στὸ Μουσεῖον Ἐκμαγείων τῆς Σχολῆς ἀλλὰ καὶ στὸ Λοῦβρο⁸. Τὸ 1932, ἐνῶ συνεχίζει τὶς σπουδὰς του στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, ἀρχίζει νὰ ἐργάζεται σὲ δικό του ἐργαστήριον καὶ ταυτόχρονα μελετᾷ ἔργα σὲ μουσεῖα καὶ ἰδιαιτέρως στοὺς μεγάλους καθεδρικοὺς ναοὺς τῆς Γαλλίας. Κοντὰ πρὸς τὴν μελέτη τῶν ἑλληνικῶν μνημείων κάθε κατηγορίας μουσείων τῆς Γαλλίας, σὲ διάφορα ταξίδια του θὰ ἀσχοληθεῖ καὶ μὲ ἔργα τῶν μεγάλων ἰταλικῶν καλλιτεχνικῶν κέντρων — Ρώμης, Νεαπόλεως, Φλωρεντίας, Μιλάνου, Φερράρας, Βενετίας, Πίζας, Ραβέννας, Πάδουας, Πομπηίας — καθὼς καὶ ἄλλων εὐρωπαϊκῶν πόλεων. Ἀπὸ τὸ 1934 ἀρχίζει νὰ ἐκθέτει ἔργα του πρῶτα στὸ Salon des Tuilleries καὶ λίγον ἄργότε-

5. Ὁ Ἀλέξανδρος Παππᾶς γεννήθηκε τὸ 1877 καὶ πέθανε τὸ 1942. Γιατρός χειρουργός ἀλλὰ καὶ μὲ ἰδιαίτερον ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη. Μὲ ἰδιαίτερη συγκίνηση ἀναφέρεται ὁ Γιάννης Παππᾶς στὶς παρατηρήσεις γιὰ τὴν τέχνη ποὺ τοῦ ἔκανε ὁ πατέρας του, ὁ ὁποῖος ζωγράφιζε. Στοιχεῖα γιὰ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ σχέδιά του, ὅπως καὶ γενικὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα δημοσιεύει ὁ Γιάννης Παππᾶς στὸ κείμενό του «Ζωγραφικὴ καὶ Σχέδια τοῦ Χειρουργοῦ Ἀλέξανδρου Παππᾶ», δημοσιευμένο τὸ 1992, ποὺ ἀναδημοσιεύεται στὸ βιβλίο του *Κείμενα*, ἔκδοση Μορφωτικοῦ Ἰδρύματος Ἑθνικῆς Τραπεζῆς, Ἀθήνα 1994, σελ. 97-108.

6. Ὁ Κωνσταντῖνος Μαλέας, Κωνσταντινούπολιν 1879 - Ἀθήνα 1928 εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πρὶν σημαντικοὺς ζωγράφους μας τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Μαζί μὲ τὸν Παρθένον καὶ τὸν Μπουζιάνην μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς οἱ «πατέρες» τῆς ἑλληνικῆς τέχνης τοῦ αἰῶνα μας. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1832-1922*, Ἀθήνα 1981, σελ. 114-5.

7. Κωνσταντῖνος Παρθένης, Ἀλεξάνδρεια 1878 - Ἀθήνα 1967, δημιουργὸς μὲ καθοριστικὴ θέση στὴ νεοελληνικὴ τέχνη τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Πρβλ. Χ. Χρήστου, ὅ.π., σελ. 109 ἐπ. καὶ Χ. Χρήστου, *Κ. Παρθένης, Βιὴνῃ - Παρίσι - Ἀθήνα*, Ἀθήνα 1995.

8. Πρβλ. καὶ τὸ *Υπόμνημά* του ὡς ὑποψηφίου γιὰ τὴν ἔδραν γλυπτικῆς τῆς Ἀκαδημίας, Ἀθήνα 1980: *Υπόμνημα Ἰωάννου Ἀλεξάνδρου Παππᾶ*, Ὁμότιμον καθηγητοῦ τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, Ἀντεπιστέλλοντος μέλους τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν.

τερα στο Salon d'Automne⁹. Μάλιστα το 1937 στη Διεθνή Έκθεση του Παρισιού θα βραβευθεί με Χρυσό Μετάλλιο. Το 1939, και ενώ έχει αποπερατώσει τις σπουδές του το 1937, επιστρέφει στην Αθήνα, επιστρατεύεται και υπηρετεί απλός στρατιώτης στον πόλεμο του '40. Στην Πανελλήνια Έκθεση του '40 θα πάρει το Α' βραβείο Γλυπτικής. Το 1944 επιστρατεύεται και πάλι και υπηρετεί ένα χρόνο στη Ναυτική Βάση Αλεξανδρείας, ενώ από το 1945 ως το 1950 μένει στην Αίγυπτο και τότε έχει την ευκαιρία και τη δυνατότητα να μελετήσει ουσιαστικά την Αίγυπτιακή τέχνη, από την οποία θα δεχτεί γόνιμα στοιχεία. Δύο χρόνια μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα και συγκεκριμένα το 1953, εκλέγεται τακτικός καθηγητής των Έργαστηρίων Γλυπτικής της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Τότε κοντά στο διδακτικό του έργο θα ασχοληθεί και με τον έκσυγχρονισμό και την αποκατάσταση του κεντρικού κτηρίου και των υπογείων χώρων της Σχολής Καλών Τεχνών, την ανακαίνιση του Καλλιτεχνικού Σταθμού των Δελφών και της Ύδρας, τη λειτουργία νέων έργαστηρίων και φροντιστηρίων. Υπηρέτησε στη Διοίκηση της Σχολής δυο διετίες το 1954-56, 1956-1958 ως υποδιευθυντής και από το 1959 διευθυντής που εξέλεγε κάθε διετία για πέντε φορές. Ιδιαίτερα ασχολήθηκε με τη δημιουργία εργαστηρίου χαλκοχυτικής, τόσο με την πρόσκληση του Ιταλού χαλκοχύτη Bruno Bearzi, που έδωσε σχετικές διαλέξεις, όσο και με την αποστολή δύο υποτρόφων που έστάλησαν με την οικονομική βοήθεια του Ιδρύματος Ευγενίδη και σπούδασαν χαλκοχυτική στη Φλωρεντία, καλλιτεχνών που όταν γύρισαν έθεσαν σε λειτουργία το πρώτο χαλκοχυτήριο. Το 1978 ο Γιάννης Παππᾶς θα παραιτηθεί από την έδρα της γλυπτικής και τότε θα του απονεμηθεί και ο τίτλος του όμοτιμου Διευθυντή της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών, ενώ δυο χρόνια αργότερα, το 1980, εκλέγεται τακτικό μέλος της Ακαδημίας Αθηνών.

Γλύπτης αλλά και ζωγράφος ο Παππᾶς έχει εκθέσει έργα του σε πολλές ατομικές και περισσότερες ομαδικές εκθέσεις, από τις οποίες λίγες μόνο μπορούν να μνημονευτούν εδώ. Έτσι μετά τις πρώτες εκθέσεις του στο Παρίσι το 1934 και το 1937, όταν πήρε και χρυσό μετάλλιο, θα ακολουθήσει ή συμμετοχή του στην Πανελλήνιο

9. Το Salon d'Automne, Έκθεση του Φθινοπώρου, είναι μία από τις πιο σημαντικές εκθέσεις του Παρισιού. Για πρώτη φορά έγινε το 1903 και σ' αυτό εξέθεσαν το 1905 οι Φωβιστές. Σ' αυτό συνεχίζονται κατά κάποιο τρόπο οι εκθέσεις με ανανεωτικό χαρακτήρα που εγκαινιάζονται με το Salon des Refusés — έκθεση των Απορριφθέντων — του 1863, όπου απορριφθέντες ήταν κοντά σε άλλους οι Μανέ, Πισσαρό, Σεζάν, και συνεχίζονται με το Salon des Independants — Έκθεση των Ανεξαρτήτων — του 1874, στην οποία περιελήφθηκαν και οι έμπρεσιονιστές από το 1884.

τοῦ 1940 ὅπου καὶ πάλι πῆρε τὸ Α΄ βραβεῖο γλυπτικῆς. Τὰ χρόνια τῆς παραμονῆς του στὴν Αἴγυπτο, 1945-50, θὰ πάρει μέρος σὲ πολλὲς ὁμαδικὲς ἐκθέσεις καὶ τὸ 1950 θὰ κάνει καὶ μιὰ ἀτομική. Μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα τὸ 1951 θὰ πάρει μέρος σὲ διάφορες ὁμαδικὲς ἐκθέσεις, καὶ τὸ 1960 θὰ κάνει ἀτομικὴ στὴν Αἴθουσα «Ἀρμός» καὶ τὸ 1961 ἀναδρομικὴ μὲ γλυπτικὴ του στὸ Τεχνολογικὸ Ἰνστιτοῦτο Δοξιάδη. Τὸ 1971 θὰ παρουσιάσει καὶ ζωγραφικὴ του μὲ ἐκθεση στὴν Γκαλερί «Ὠρα» — δώδεκα μεγάλους πίνακες — καὶ ἓνα χρόνο ἀργότερα, τὸ 1972, ἐκθεση γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς στὴ βιβλιοθήκη τοῦ Ἀμερικανικοῦ Κολλεγίου Ἀρρένων μὲ θέμα «Παιδιὰ καὶ Νέοι». Τὸ 1976 θὰ ἀκολουθήσει ἡ Ἑκθεση Σχεδίων καὶ μικρῶν γλυπτῶν στὴν Αἴθουσα «Ἀργώ», τὸ 1977 ζωγραφικῆς — τοπία Αἰγίνας — στὴ Γκαλερί «Ὠρα», ἐνῶ τὸ 1978 ὁ Παππᾶς θὰ ἀντιπροσωπεύσει τὴ χώρα μας μὲ ἔργα γλυπτικῆς καὶ ζωγραφικῆς στὴ Βιεννάλε τῆς Βενετίας. Θὰ ἀκολουθήσουν πολλὲς ἄλλες συμμετοχὲς του σὲ ὁμαδικὲς καὶ ἐμφανίσεις του μὲ ἀτομικὲς, ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἰδιαίτερα πρέπει νὰ σημειωθεῖ ἡ μεγάλη ἀναδρομικὴ του ζωγραφικῆς τὸ 1998 στὸ Μουσεῖο Μπενάκη¹⁰. Ἀπὸ τὶς διακρίσεις του ἰδιαίτερα πρέπει νὰ μνημονευθεῖ ἡ ἐκλογή του ὡς ἀντεπιστέλλοντος μέλους τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν, στὴν Τάξη τῆς Γλυπτικῆς, ὁ Ταξιάρχης τοῦ Φοίνικος καὶ ὁ Ταξιάρχης Dell' Ordine del Merito Nationale τῆς Ἰταλίας καὶ ἄλλες.

Λίγα λόγια γιὰ τὴ γλυπτικὴ τοῦ Γιάννη Παππᾶ εἶναι ἀπαραίτητα πρὶν ἐπιχειρήσουμε νὰ πλησιάσουμε καλύτερα τὴ ζωγραφικὴ του, ὅπως εἶναι σκόπιμο νὰ μείνουμε ἔστω καὶ γιὰ λίγο καὶ στὸ σχέδιό του. Ἄλλωστε, σχέδιο καὶ ζωγραφικὴ κινοῦνται πολὺ κοντὰ στίς κατακτήσεις του τῆς γλυπτικῆς, μὲ τὴν ὁποία κατὰ κάποιον τρόπο ὄχι μόνο συνδέονται ἀλλὰ καὶ ἀποτελοῦν στοιχεῖα τῶν γενικῶν του ἀναζητήσεων. Σχετικὰ ὅπως παρατηρεῖ ὁ ἴδιος: «Ὑπῆρξε ὅμως καὶ ὑπάρχει πάντοτε γιὰ μένα ἓνας ἰσχυρὸς κρίκος ποὺ συνδέει τὴ γλυπτικὴ μὲ τὴ ζωγραφικὴ, τὸ σχέδιο»¹¹. Καὶ τὸ σχέδιο ἦταν στὰ μόνιμα διαφέροντα τοῦ Παππᾶ, ἡ μεγάλη του ἀγάπη θάλεγε κανεῖς, γιὰ τὸ ὁποῖο πολὺ σωστὰ πιστεύει ὅτι «τὸ σχέδιο ἔχει μαγικὲς δυνάμεις μὲ σύμβολα γραμμικά, συντομογραφίες, μὲ συνοπτικὸς τύπους σημειώνει καὶ μονομιᾶς ὁλοκληρώνει μιὰ ἔννοια, μιὰ ἰδέα, ἓνα λατρευτικὸ ἔμβλημα, τὸ σῆμα μιᾶς πίστεως»¹².

10. Πολλὰ στοιχεῖα γιὰ τὴ διδακτικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ δραστηριότητά του στὸ Ὑπόμνημα, ὅ.π., σημ. 8.

11. Πρβλ. Γιάννης Παππᾶς, *Κείμενα*, ὅ.π., σελ. 147 στὸ κεφάλαιο: «Ἕνας Πρόλογος γιὰ τὴ Ζωγραφικὴ μου», ἀνατύπωση ἀπὸ τὸν Κατάλογο τῆς ἐκθέσεως στὸ Μουσεῖο Μπενάκη.

12. *Κείμενα* ὅ.π., σελ. 165: «Τὰ Σχέδιά μου».

Για τή γλυπτική του, τὸ σχέδιο ἀποτελεῖ καθοριστικὸ στοιχεῖο καὶ γιὰ κάθε ἀνδριάντα, ἄγαλμα, προτομή, ἐλεύθερη σύνθεση ἐτοιμάζει πλῆθος ἀπὸ σχέδια, κάθε εἶδους σπουδές, ποὺ τοῦ ἐπιτρέπουν καὶ τὸν ὑποχρεώνουν νὰ ἀντιμετωπίσει τὸ θέμα του, ἀπὸ κάθε πλευρά, κάθε ἐπίπεδο, κάθε δυνατὴ γωνία. Μὲ τὸν τρόπο αὐτό, μὲ τὸ σχέδιο σὰν προϋπόθεση, ἀναπτύσσονται ὅγκοι, διαγράφονται ἐπίπεδα, ὀρίζονται ἐπιφάνειες, τονίζονται περιγράμματα, μὲ ἀποτέλεσμα τὴν ἐπιβολὴ τῶν καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν στὸ γλυπτὸ ποὺ ἐργάζεται. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ σχέδιο, σπουδὴ καὶ μελέτῃ γιὰ τὴ γλυπτικὴ καὶ τὴ ζωγραφικὴ, ὁ Παππᾶς ἐνδιαφέρεται γιὰ τὸ σχέδιο καὶ σὰν δυνατότητα ἐλεύθερης ἔκφρασης τῶν ἰδίων τῶν ἀνησυχιῶν καὶ τῶν συγκινήσεών του ἀκόμη καὶ τῆς ἴδιας τῆς συνομιλίας μὲ τὸν ἑαυτό του. Μάλιστα, ἂν μελετῇ κανεὶς μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ σχέδιά του¹³, δὲν θὰ μπορέσει νὰ μὴν διαπιστώσει ὅτι καὶ σ' αὐτὰ ὁ γνήσιος αὐτὸς δημιουργὸς κατορθώνει νὰ δώσει πιὸ ἐλεύθερα, ἄμεσα καὶ ὁλοκληρωμένα ὅλες τὶς δυνατότητές του. Εἶναι ἄλλωστε γνωστὸ ὅτι «ἐπειδὴ τὸ σχέδιο δὲν συνδέεται μὲ καμιά ἐξωτερικὴ πίεση, ἐπιτρέπει μεγαλύτερη ἐπιβολὴ τῆς φαντασίας, δίνει σαφέστερα τὶς κατευθύνσεις καὶ τὸ χαρακτῆρα τοῦ δημιουργοῦ»¹⁴.

Ἄν μείνουμε, ἔστω καὶ λίγο, σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς ἐργασίες τοῦ Παππᾶ στὴ γλυπτικὴ, ὅλων τῶν κατηγοριῶν, ἀνδριάντα, ἄγαλμα, προτομή, ἐλεύθερη σύνθεση, θὰ διαπιστώσουμε ὅτι δὲν ἔχει ιδιαίτερη σχέση μὲ τὴ ζωγραφικὴ, ἂν καὶ ἔχουν, γλυπτικὴ καὶ ζωγραφικὴ, τὴν ἴδια ἀφετηρία, τὴν ποιότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ ἀλήθεια τοῦ σχεδίου του. Σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πρώιμα γλυπτὰ τοῦ Παππᾶ, ὅπως τὰ ὁλόσωμα ἀγάλματα τοῦ γλύπτη Χρήστου Καπράλου τοῦ 1936 καὶ τοῦ ζωγράφου Γιάννη Μόραλη τοῦ 1937, ὁ Παππᾶς κινεῖται σὲ ἓνα ὅχι ἀπλῶς ρεαλιστικὸ ἀλλὰ σχεδὸν βεριστικὸ ἰδίωμα. Καὶ δὲν εἶναι τόσο ἡ ἀπόδοση τῶν ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν ποὺ δίνει τὸν τόνο, ἀλλὰ ἡ δυνατότητά του μέσα ἀπὸ τὸ βερισμό τῶν λεπτομερειῶν νὰ μᾶς δίνει ἀκόμη καὶ τὶς ἐσωτερικὲς πνευματικὲς διαστάσεις τῶν προσώπων ποὺ τὸν ἀπασχολοῦν. Κατορθώνει νὰ μᾶς δώσει κάτι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ χαρακτῆρα τοῦ Καπράλου, ὁμότεχνου ποὺ ἐργάζεται τὰ σκληρὰ ὕλικά, μὲ τὶς σκληρὲς ἐπιφάνειες, τὰ βαρεῖα κάπως χαρακτηριστικὰ, τὰ δυνατὰ χέρια, τὴν ἀμήχανη ἔκφραση. Καὶ τοῦ Μόραλη μὲ τὰ γενικευτικὰ περιγράμματα, τὶς λεῖες ἐπιφάνειες, τὰ λεπτά

13. Πρβλ. καὶ Γιάννης Παππᾶς, *Σχέδια 1930-1965*, Ἀθήνα 1981.

14. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Εἰσαγωγή σὴν Τέχνη. Ζωγραφικὴ, Χαρακτικὴ, Σχέδιο*. Ἔκδ. Συλλόγου πρὸς Διάδοσιν ἱερῶν Βιβλίων, Ἀθήνα 1988, σελ. 19 καὶ περισσότερα γιὰ τὸ σχέδιο σελ. 42 ἐπ.

χέρια, τὴν πνευματικότητα τοῦ συνόλου. Γιὰ τὴν ἴδια ἔμφαση στὸ ρεαλιστικὸ λεξι-
λόγιο διακρίνονται καὶ ἄλλες πρώιμες προσπάθειές του, ὅπως τὸ μποῦστο τοῦ ζω-
γράφου *A. Βουρλούμη* ἀπὸ τὸ 1934 καὶ τοῦ ζωγράφου *A. Graf*, ἐπίσης ἀπὸ τὸ 1934.
Ἀνάλογα στοιχεῖα μὲ μεγαλύτερη ἔμφαση στὰ ἐξπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικὰ
ἔχουμε καὶ σ' ἓνα ἀπὸ τοὺς πρώτους ἀνδριάντες του, αὐτὸν τοῦ Ἀδαμάντιου Κοραῆ
στὴ Χίο¹⁵. Μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα καὶ σὲ χαρακτηριστικὲς προσπά-
θειές του, ὅπως εἶναι ὁ *Νέος* καὶ τὸ *Κατίνα*, τοῦ 1942, τὸ *Ἔρση* καὶ *Μικρὴ κοπέλα*,
τοῦ 1943, σημειώνει κανεὶς ἓνα περιορισμὸ τῆς ρεαλιστικῆς περιγραφῆς καὶ μιὰ με-
γαλύτερη ἔμφαση στὴ σχηματοποίηση τῶν μορφῶν καὶ τὸν τονισμὸ τοῦ οὐσια-
στικοῦ. Ὁ Παππᾶς τώρα φαίνεται ὅτι στρέφεται περισσότερο στὰ καθαρὰ δομικὰ
χαρακτηριστικὰ καὶ τὶς πλαστικὲς ἀξίες καὶ λιγότερο στὶς ρεαλιστικὲς διατυπώ-
σεις. Δὲν λείπουν φυσικὰ τὴν ἴδια περίοδο καὶ ἔργα μὲ τονισμένα ρεαλιστικὰ χαρα-
κτηριστικὰ, ὅπως ὁ *Εργάτης στὴν Κατοχή*, τοῦ 1943, μὲ τὸ ρεαλιστικὸ πρόσωπο,
τὶς τονισμένες ρυτίδες, τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸν τονισμὸ τοῦ ρόλου τοῦ φωτὸς καὶ
τὶς σχεδιαστικὲς ἀξίες.

Ἡ παραμονὴ του στὴν Αἴγυπτο καὶ ἡ οὐσιαστικὴ ἐπαφή του μὲ τὴν αἰγυ-
πτιακὴ τέχνη, πλαστικὴ καὶ ζωγραφικὴ, θὰ παίξει καθοριστικὸ ρόλο στὴ μετα-
γενέστερη ἐξέλιξή του. Ὅπως σημειώνει ὁ ἴδιος, «τὸ Κάϊρο καὶ ἡ Ἀνω Αἴγυπτος
ὅπου πῆγα ἀρκετὲς φορὲς ἦταν κάτι τὸ ἐντελῶς νέο, ἓνα σπουδαῖο σχολεῖο. Ἐρχό-
μουν σὲ ἐπαφή μὲ ἓνα διαφορετικὸ κόσμο, μὲ μιὰ γλυπτικὴ καὶ ζωγραφικὴ μονα-
δική, ποὺ δὲν συγγενεῖται ὅπως νομίζω, οὔτε μὲ τὴν Ἀνατολὴ οὔτε μὲ τὴ Δύση»¹⁶.
Τώρα διακρίνεται εὐκόλα μιὰ τάση γιὰ μεγαλύτερη σχηματοποίηση καὶ χρησιμο-
ποίηση ἀφαιρετικῶν τύπων, περιορισμὸ τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῶν ἐπιφανειακῶν
στοιχείων, ἔμφαση στὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὸ τυπικόν. Ἡ ἐπίδραση τῆς
αἰγυπτιακῆς γλυπτικῆς γίνεται ὁμαλὰ καὶ προοδευτικὰ, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς ἂν
συγκρίνει ἔργα του ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια του στὴν Αἴγυπτο μέχρι τὰ τελευταῖα του¹⁷.
Ἔτσι σὲ ἔργα του ἀπὸ τὸ 1945, ὅπως οἱ προτομὲς *Τώνης* καὶ *Κοπέλα*, τοῦ 1945,
καὶ ἄλλα, τὸ *Jenny*, τοῦ 1947 καὶ τὸ *Κόρη*, τοῦ 1949, ὁλόσωμα ἀγάλματα, δια-
τηροῦνται ἀκόμη τύποι τοῦ ρεαλισμοῦ, ἀλλὰ στὴν *Κόρη* ἀκόμη καὶ ἐξπρεσιονι-

15. Εἰκονίζεται στὸ *Ἔργα Γλυπτικῆς τοῦ Γιάννη Παππᾶ*, Ἀθήνα 1975, σελ. 48 καὶ Στ.
Λυδάκη, *Ἑλληνες Γλύπτες. Ἡ Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ*, ἔκδ. Μέλισσα, Ἀθήνα 1981, σελ. 149.

16. Πρβλ. *Κείμενα*, σελ. 149.

17. Γιὰ τὴν ἐργασία του στὴν Αἴγυπτο καὶ τὸ ἐργαστήριό του, πρβλ. τὶς παρατηρήσεις τοῦ
Αἰγυπτιώτη γλύπτη, Ἀνατολὴ Λαζαρίδου, *Γιάννης Παππᾶς, ὁ ἄνθρωπος καὶ ὁ καλλιτέχνης*, περ.
Ζυγός, τ. 54, 1960, σελ. 23 ἐπ.

στικά στοιχεῖα, καὶ σὲ ὁλόσωμα ἀγάλματα τοῦ 1950, ὅπως τὸ *Αἰγύπτια Ὁρθία καὶ Αἰγύπτια Καθιστή*, ἐπικρατοῦν χαρακτηριστικὰ τῆς Αἰγυπτιακῆς γλυπτικῆς. Λιτότητα καὶ σχηματοποίηση, κλειστὰ περιγράμματα, ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸν τονισμὸ τῶν δομικῶν χαρακτηριστικῶν, δίνουν τὸν τόνο. Ἡ τάση γιὰ τὸ μνημειακὸ, τὸ λιτὸ καὶ τὸ ἀπέρηκτο, τὰ ρευστὰ περιγράμματα καὶ τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα ἀπηχοῦν τόσο τὴν γνωριμία του μὲ τὴν αἰγυπτιακὴ γλυπτικὴ, ὅσο καὶ μὲ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη. Ὅπως ἄλλωστε ἔχει σημειωθεῖ «Ὁ Παππᾶς ἔχει πολὺ βαθεῖα συνείδηση τῆς ἑλληνικῆς κλασσικῆς παράδοσης ὥστε νὰ ἀπομακρύνει πολὺ τὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν παράσταση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς»¹⁸.

Μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα τὸ 1951 ὁ Παππᾶς κατορθώνει νὰ περιορίσει κάπως τὴν ἐπίδραση τῆς Αἰγυπτιακῆς γλυπτικῆς χωρὶς φυσικὰ νὰ στραφεῖ στὸν ρεαλισμὸ. Ἔργα του σὰν τὸ *Ἑλληνίδα Ὁρθία ἀκουμπισμένη σὲ στήλη καὶ Ἑλληνίδα Καθιστή*, ὁλόσωμα ἀγάλματα τοῦ 1953, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ὡς τυπικὰ δείγματα τῆς νέας πορείας. Ἰδιαιτέρως στὸ πρῶτο ὁ Παππᾶς ἐπιστρέφει σ' ἓνα γνωστὸ τύπο τῆς ἀρχαίας ἑλληνικῆς γλυπτικῆς καὶ μάλιστα σ' ἓνα συγκεκριμένο ἔργο, τὴν περίφημη *Σκεπτομένη Ἀθηνᾶ* τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως¹⁹. Ἐτσι συνδυάζονται ἡ ἔμφαση στὰ δομικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ τυπικοῦ μὲ μιὰ κάποια ἰδεαλιστικὴ τάση, ποὺ πλουτίζει καὶ μὲ καθαρὰ καθολικὸ περιεχόμενο τὸ γλυπτό. Σὲ ἀνδριάντες ἀπὸ τὴν ἴδια πρώιμη περίοδο τῆς ἐπιστροφῆς του στὴν Ἀθήνα, ὅπως αὐτὸς τοῦ *Βαρώνου Τοσίτσα*, τοῦ 1955, στὸ Μέτσοβο καὶ τοῦ *Πέτρου Πρωτοπαπαδάκη*, στὴ Νάξο, τοῦ 1956, διαπιστώνει κανεὶς ὅτι ὁ Παππᾶς ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ συνδυάζει τὸ εἰδικὸ μὲ τὸ καθολικὸ, νὰ διατηρεῖ δηλαδὴ βασικὰ ἀτομικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν εἰκονιζομένων, ἀλλὰ ταυτόχρονα νὰ μᾶς δίνει καὶ ὅλες τὶς ἐσωτερικὲς πνευματικὲς διαστάσεις των. Περιγραφικὰ στοιχεῖα καὶ γενικευτικὰ χαρακτηριστικὰ, μνημειακότητα καὶ ἔμφαση στὸ τυπικὸ, περιγράμματα καὶ ἐπιφάνειες, ὄγκοι καὶ ἐπίπεδα συνδυάζονται γιὰ νὰ δώσουν ἓνα ἀπὸ κάθε ἄποψη ὁλοκληρωμένο σύνολο, ποὺ ἐκφράζεται μὲ τὴν ἀξιοποίηση τῶν καθαρὰ πλαστικῶν ἀξιῶν. Σὲ ὅλους τοὺς ἀνδριάντες ποὺ ἀκολούθησαν, τοῦ εὐεργέτου *Ἀφεντάκη* στὴν Κίμωλο, τοῦ 1959-60, τοῦ *Ελευθερίου Βενιζέλου*, στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης τὸ 1961, τὸ *χάλκινο ἀνδρι-*

18. Ἀλ. Ξύδης, *Προτάσεις γιὰ τὴν Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης*, τόμ. Β', Ἀθήνα 1976 σελ. 97.

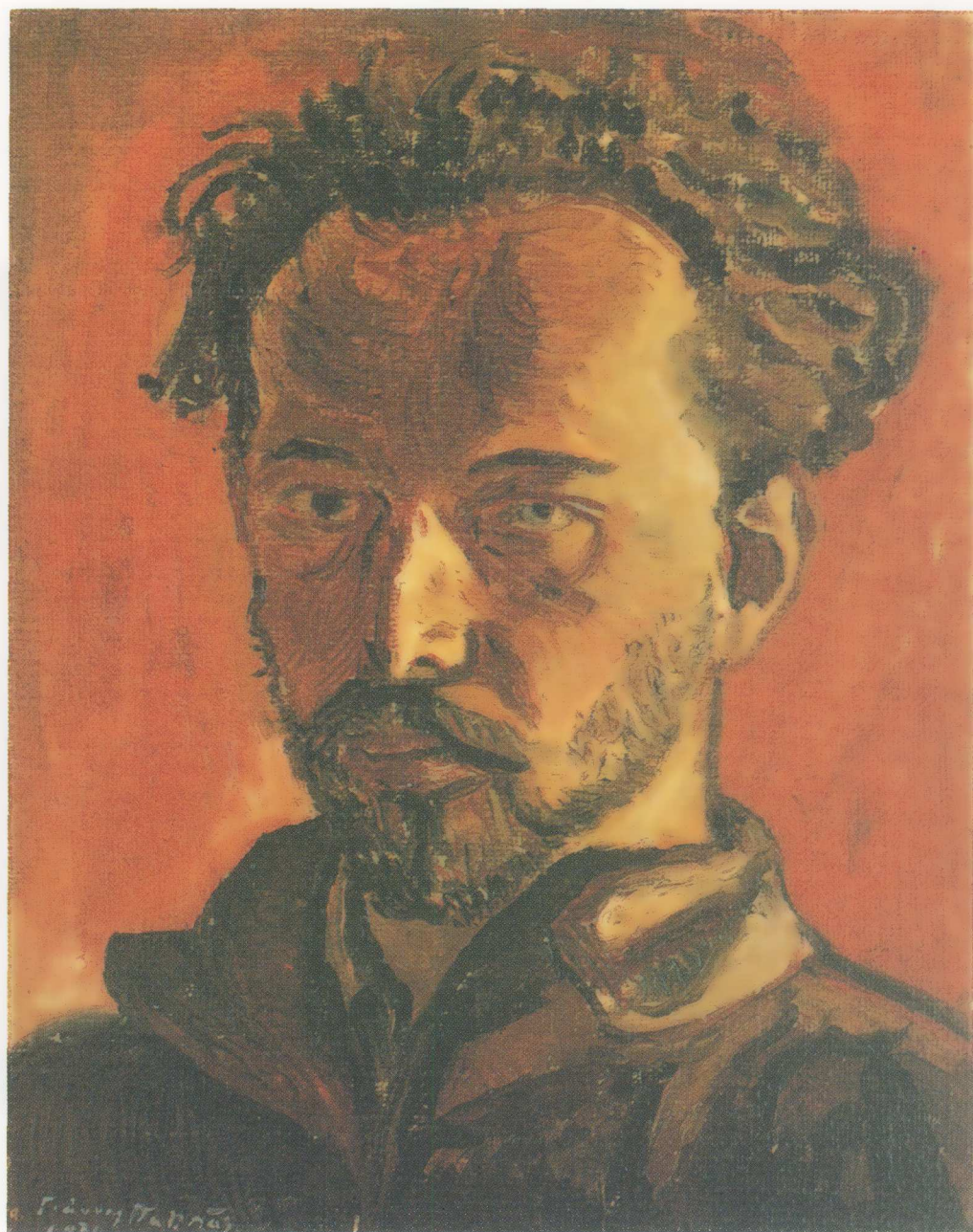
19. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα τοῦ Μουσείου Ἀκροπόλεως ποὺ χρονολογεῖται γύρω στὸ 470-450 π.Χ. καὶ ἔχει προκαλέσει πολλὰ συζητήματα σχετικά μὲ τὸ τί ἀκριβῶς ἀναπαριστᾷ. Εἰκονίζεται σὲ ὅλες τὶς ἐργασίες περὶ ἀρχαίας γλυπτικῆς. Πρβλ. *Greek Art, A Handbook* τῆς G.M.A. Richter, Λονδίνο 1959, εἰκ. 127.



1. 'Η Πεντέλη, 'Αθήνα, 1927



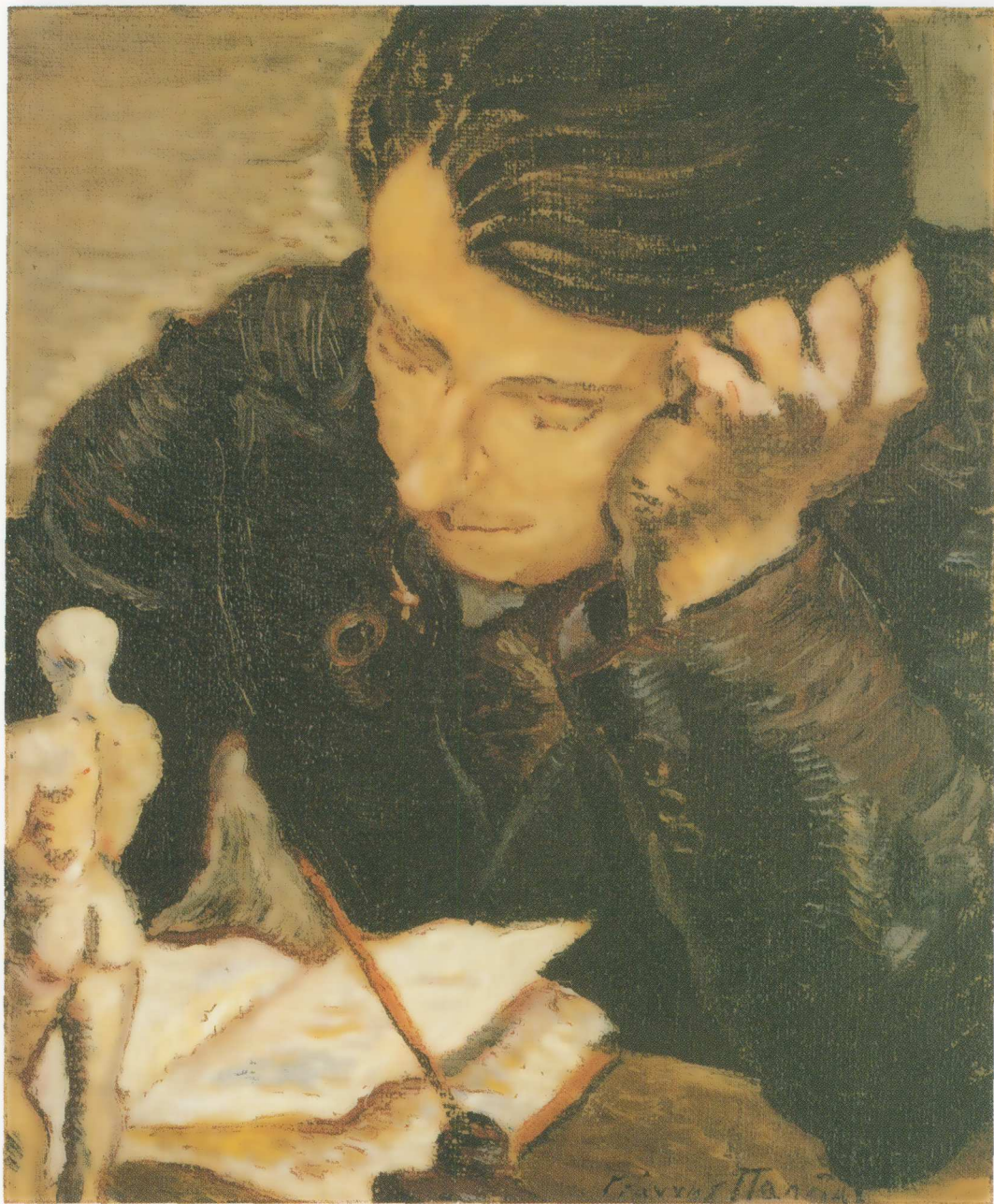
2. Η Γλυφάδα, 1927



3. Αὐτοπροσωπογραφία, Avignon, 1934



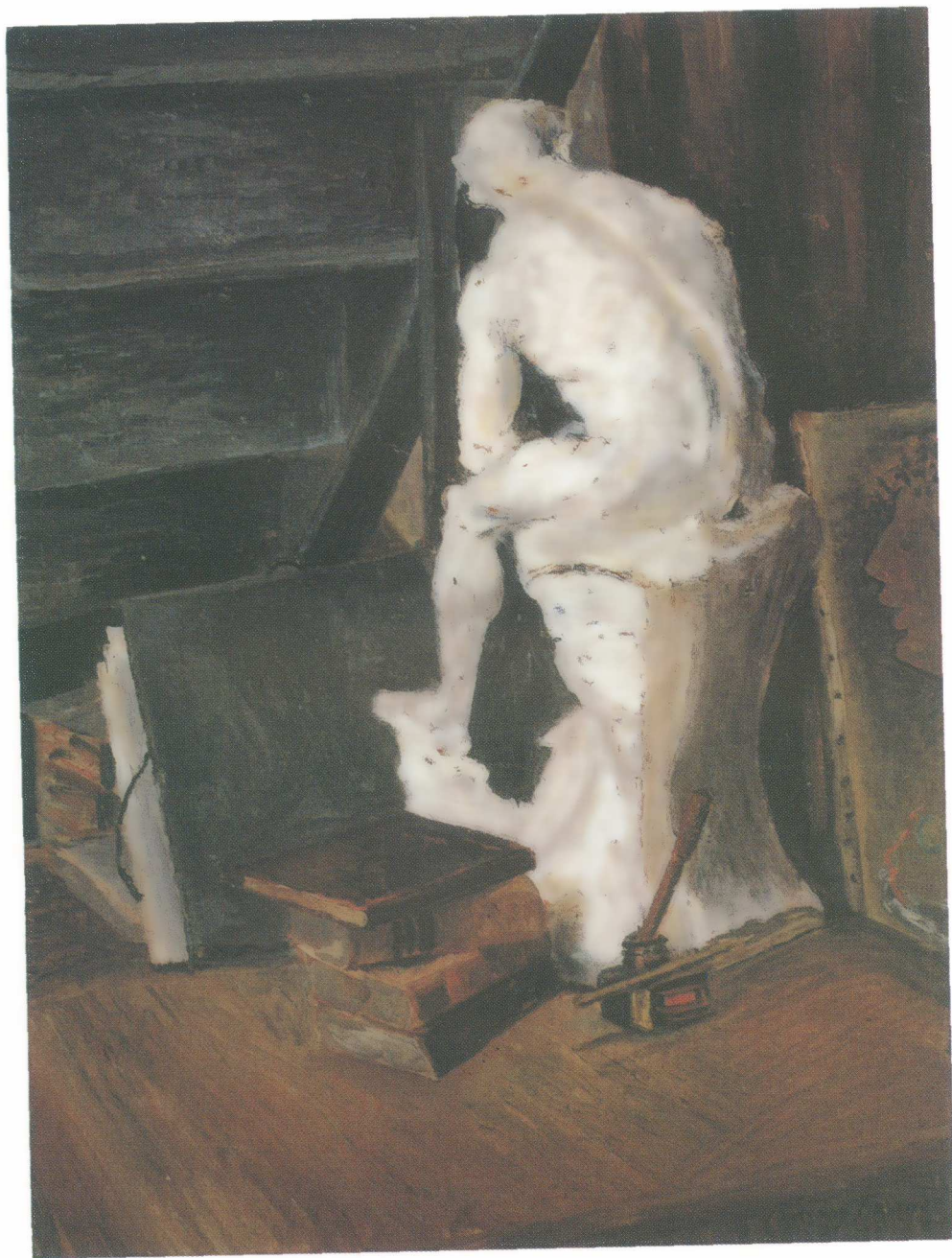
4. 'Η Μάχη τοῦ Ἀνγιάρι. Μελέτη ἀπὸ τὸν Λ. Ντὰ Βίντσι, 1937



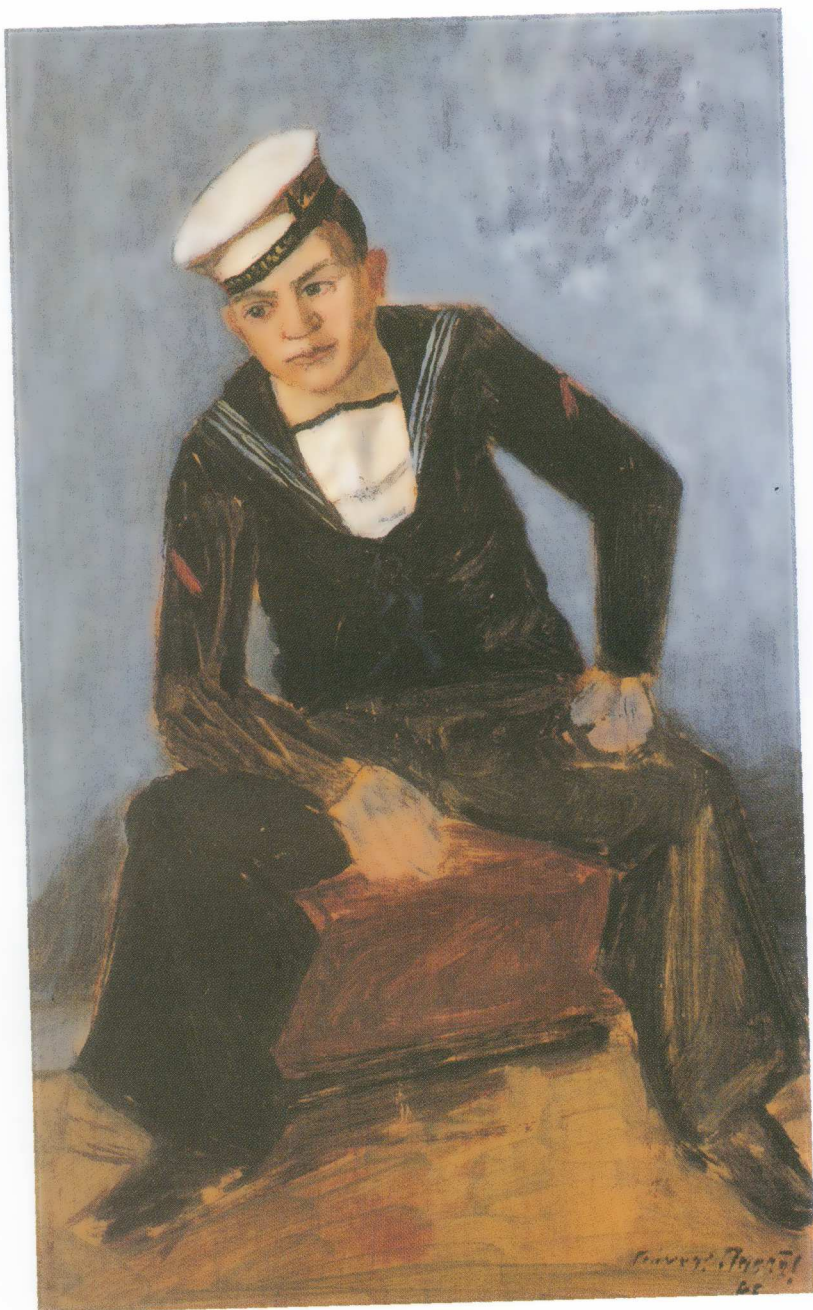
5. 'Ο γλύπτης Moirignoi, 1934



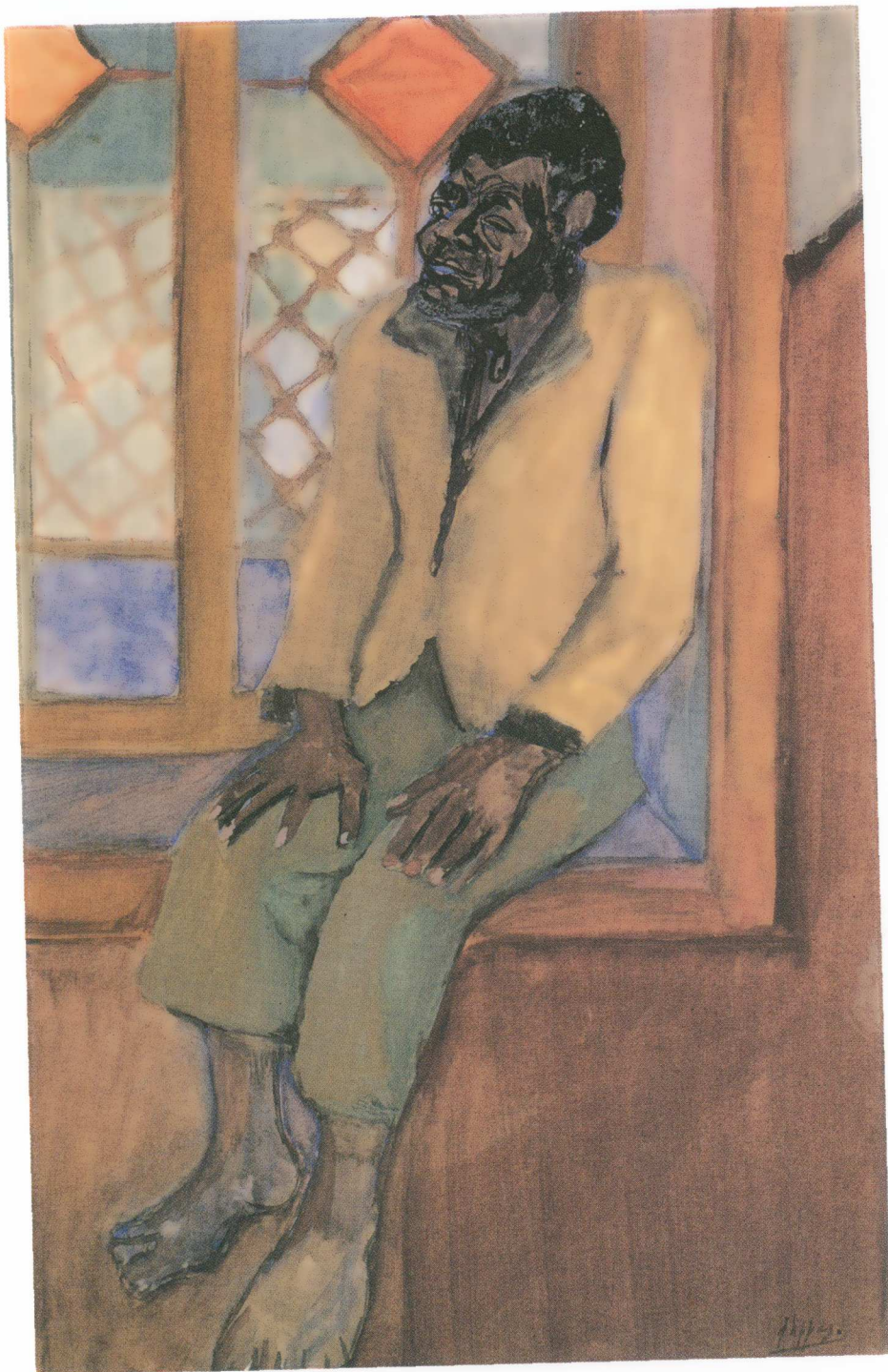
6. Ο Μανόλης Χατζηδάκης, 1936



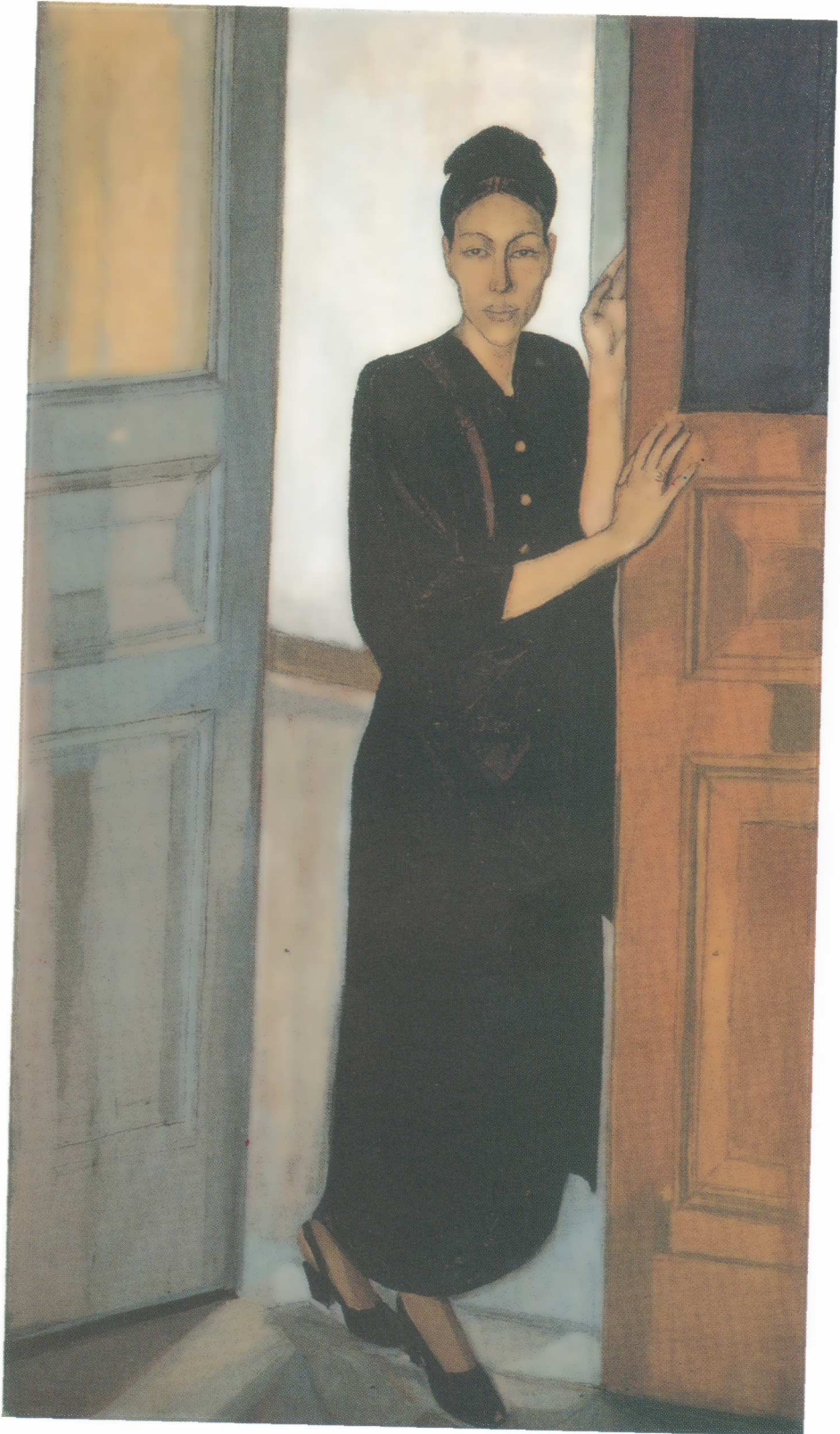
7. Εκμαγεῖτο καὶ βιβλία, 1959



8. Ναύτης, 1945



9. Έπαίτης στο παράθυρο, 1949



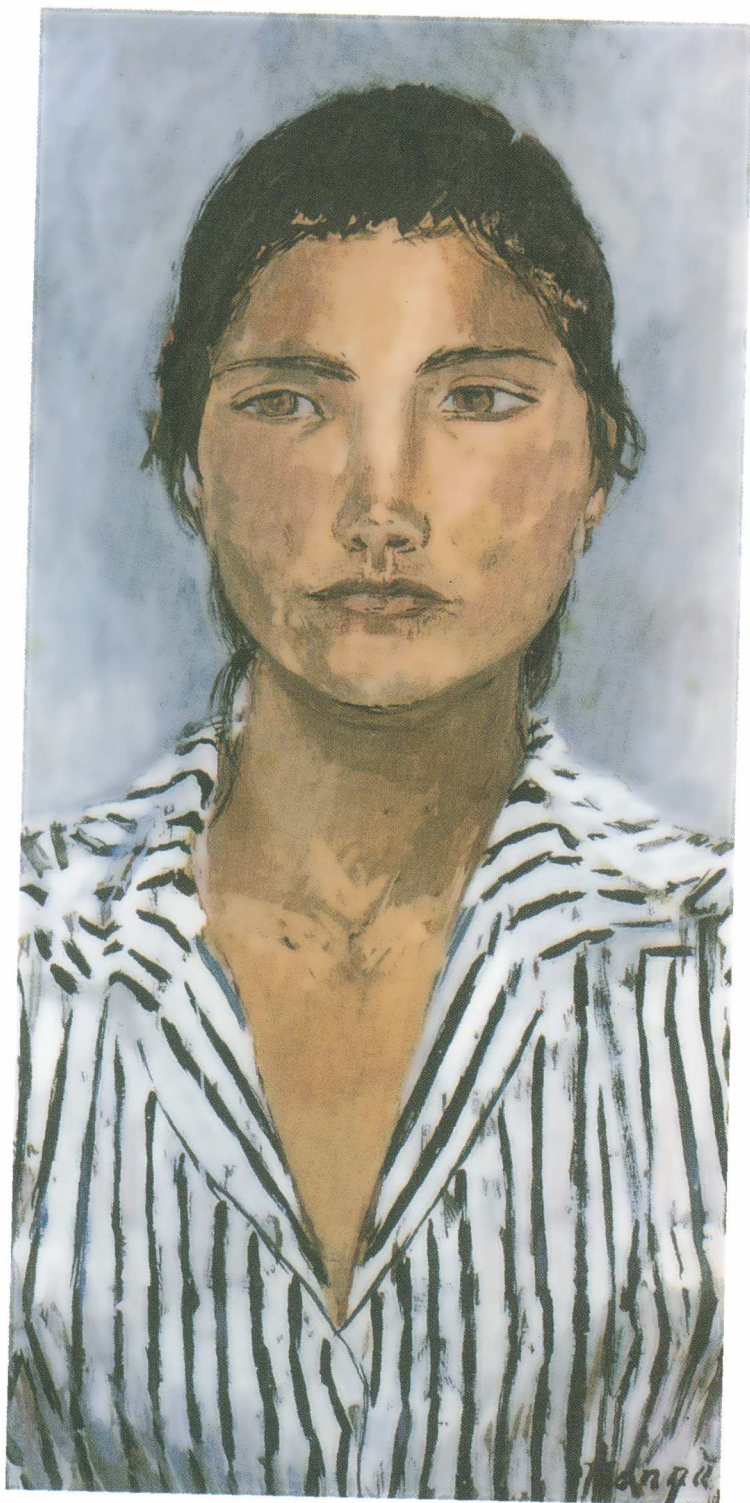
10. 'Η επίσκεψη, 1949



14. Ο έπαίτης, 1948



12. 'Ο κηπουρός, 1949



13. *Ἡ ριγωτή μπλούζα*, 1955



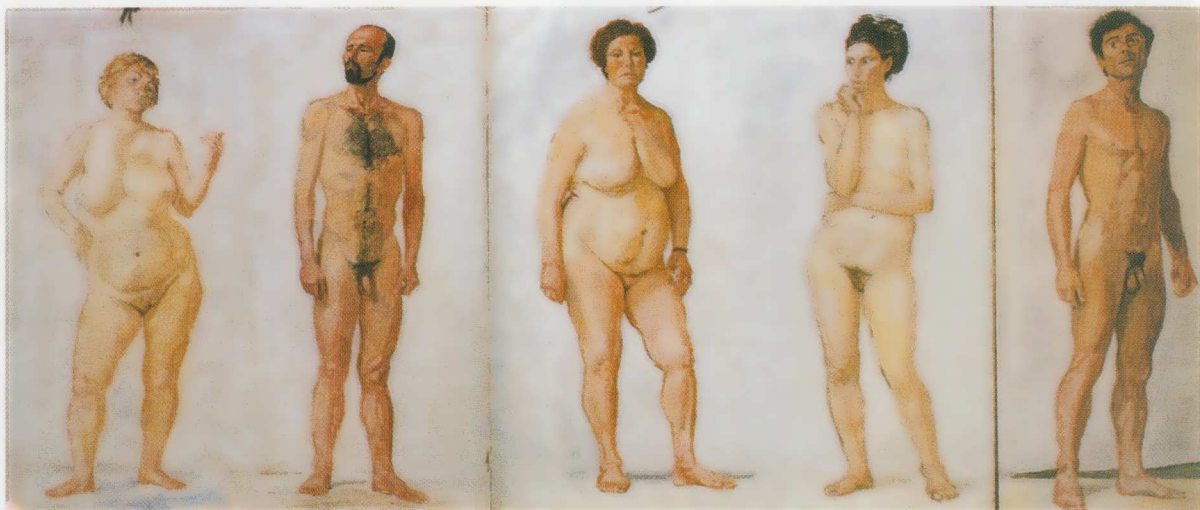
14. *Η σκούπα*, 1957



15. Θεόδωρος Παπαγιάννης, 1969



16. Θεόδωρος Βασιλόπουλος, 1970



17. Τὰ μοντέλα, 1970



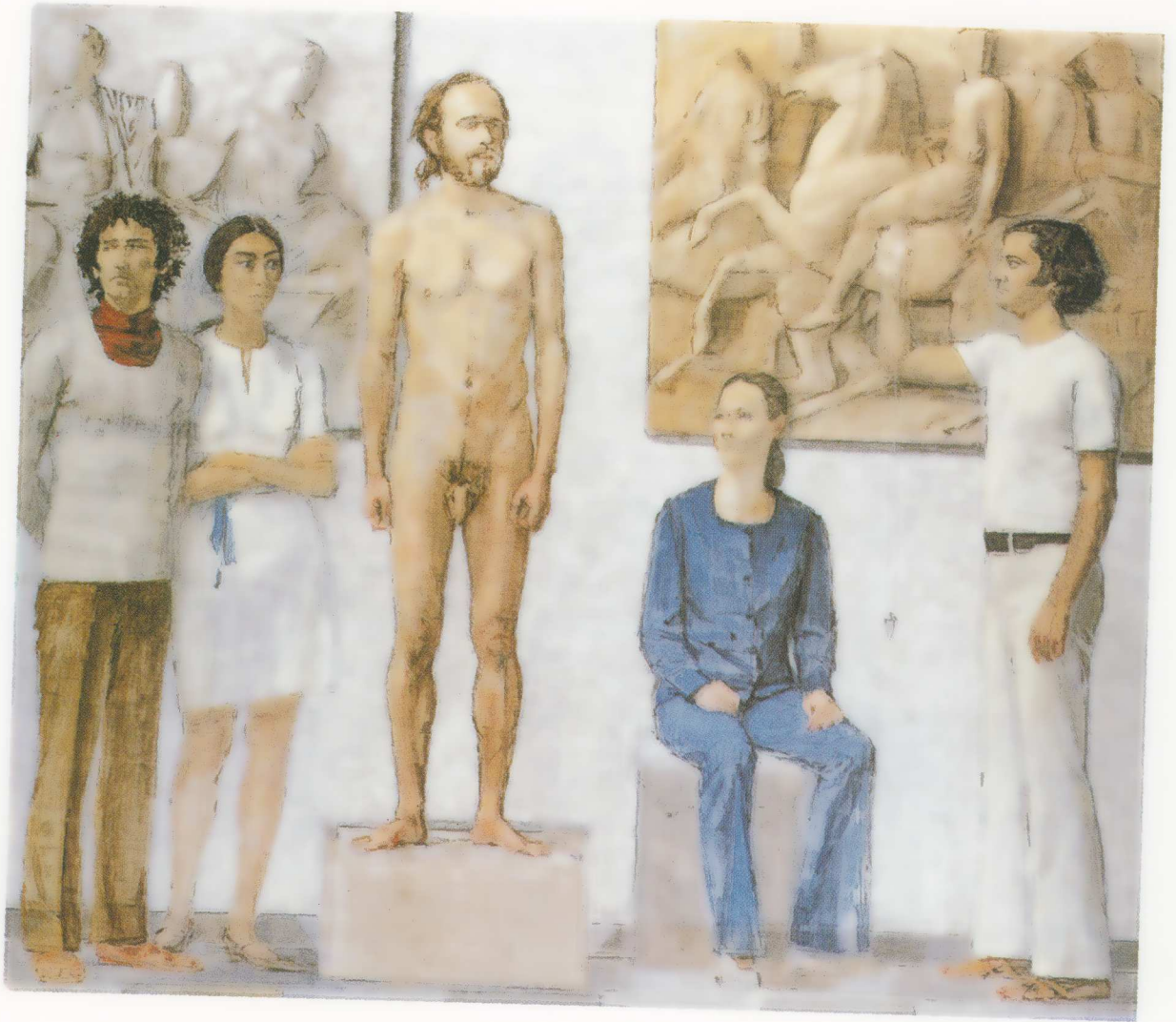
18. Οι μοῖρες, 1970



19. Οικογένεια βιοπαλαιστών, 1971



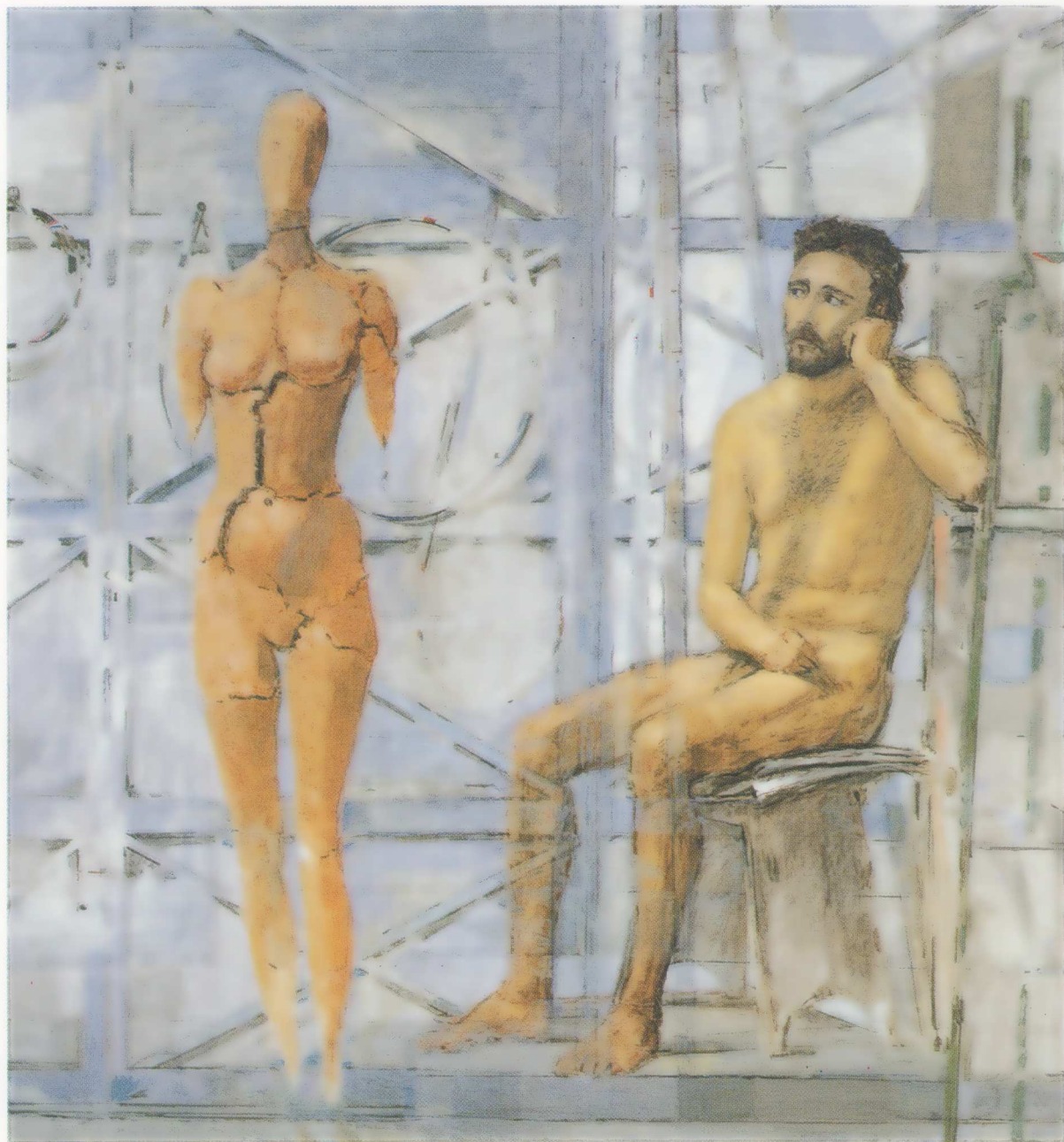
20. Καρυάτιδες, 1971



21. Τὸ ἐργαστήριον, 1973



22. Τὸ μάθημα τῆς ἀνατομίας, 1972



23. Πυγμαλίων II, 1974



24. Τὰ βαρέλια. Αἴγινα, 1976

άντα τοῦ Βενιζέλου, στήν Ἀθήνα τὸ 1960-1965, τοῦ Λουκῆ Ἀκρίτα, στή Μόρφου στήν Κύπρο τὸ 1965, τοῦ Νικολάου Πλαστήρα στὸν Ταυρωπὸ τὸ 1966, τοῦ Ἀλέξανδρου Παπαναστασίου στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, τοῦ Μητροπολίτου Χρυσάνθου στήν Κομοτηνὴ τὸ 1971, τὸν μαρμάρινο τοῦ Βενιζέλου στὸ χῶρο τῆς Βουλῆς τὸ 1986 καὶ σὲ ἄλλους ἀνδριάντες τοῦ ἀποδεικνύονται οἱ δυνατότητές του, νὰ συνδυάζει τὸ ἀτομικὸ μὲ τὸ καθολικόν. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ μὴν ἀναφερθεῖ κανεὶς καὶ στοὺς ἑφιππους ἀνδριάντες του, ὁλοκληρωμένους στὸ τελικὸ ὕλικο ἢ σὲ μακέττες, ὅπως τὸν ἑφιππο ἀνδριάντα τοῦ Καραϊσκάκη, τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου καὶ τελευταῖα, ποὺ μάλιστα ἔχει χυθεῖ σὲ χαλκὸ καὶ δὲν ἔχει βρεῖ ἀκόμη τὴ θέση του, τὸν ἀνδριάντα τοῦ Κωνσταντίνου Παλαιολόγου, ἔργο μὲ μνημειακὲς διαστάσεις καὶ προσωπικὴ καὶ νέα ἐρμηνεία τοῦ θέματος²⁰. Κοντὰ στοὺς ἀνδριάντες μεγάλη θέση ἔχουν στή γλυπτικὴ τοῦ Παππᾶ καὶ οἱ προτομὲς ἀπὸ τίς ὁποῖες ἰδιαίτερα πρέπει νὰ σημειωθοῦν τοῦ Νικολάου Λούρου τὸ 1968, τοῦ Ἰωάννου Σκουτρίη στή Νέα Σμύρνη τὸ 1970-71, τοῦ Ἀχιλλέα Τζάρτζανου στὸν Τύρναβο τὸ 1975, τοῦ Ὁμήρου Ντέιβις στὸ Ἀμερικανικὸ Κολλέγιο τὸ 1974, τοῦ Ἰωάννου Καποδίστρια στήν Πάντειο τὸ 1975, καθὼς καὶ τῶν Π. Πρεβελάκη, τοῦ ὁποῖου ἔχει κάνει καὶ ἀνδριάντα ποὺ βρίσκεται στὸ Ρέθυμνο²¹, τοῦ Εὐάγγελου Παπανούτσου, τοῦ ὁποῖου ἔκανε καὶ τὸ πρόπλασμα γιὰ ὁλόσωμο ἄγαλμα²², τοῦ Κωνσταντίνου Τρυπάνη καὶ ἄλλων.

Ἀλλὰ στὸ σημεῖο αὐτὸ πρέπει νὰ ἀναφερθοῦμε καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειές του διαφορῶν κατηγοριῶν, ποὺ ἀποδεικνύουν τὴν ἔκταση καὶ τὸ χαρακτήρα τῶν ἀναζητήσεών του. Γιατὶ τὴν ἴδια περίοδο ποὺ ἐργάζεται σὲ ἀνδριάντες καὶ προτομὲς μᾶς δίνει καὶ ἔργα ποὺ κινοῦνται σὲ διάφορες κατευθύνσεις καὶ προδίδουν τίς ἀνησυχίες του. Μὲ ἔργα σὰν τὸ *Γυμνὸ* τοῦ 1958 κινεῖται σὲ μιὰ κατεύθυνση στήν ὁποία καθοριστικὸ ρόλο παίζουν οἱ ἐπιδράσεις τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς καὶ κάπως καὶ τοῦ Μαγιόλ²³. Τὰ τονισμένα ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα στήν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ γενικά

20. Τὸ ἔργο ποὺ ξεπερνᾷ τὰ 5 μέτρα σὲ ὕψος εἶναι παραγγελία τῆς Ἀκαδημίας καὶ σχετικὰ μ' αὐτὸ ἔκανε ὁ ἴδιος ὁ καλλιτέχνης ἀνακοίνωση σὲ συνεδρίαση τῆς Ἀκαδημίας τῆς 26 Ἰανουαρίου τοῦ 1999 μὲ σχέδια τῆς προεργασίας καὶ διαφάνειες ἀπὸ τὴν τελικὴ φάση καὶ τὸ χύσιμο σὲ χαλκόν.

21. Εἰκονίζεται μόνο τὸ ἐπάνω μέρος στὰ *Κείμενα*, σελ. 121.

22. Γιὰ τὴν ἐργασία του σ' αὐτὸ ἀναφέρεται ὁ Παππᾶς στὰ *Κείμενα*, σελ. 127: «Ἐνα Πρόπλασμα γιὰ τὸν Εὐάγγελο Παπανούτσο».

23. Ὁ Aristide Maillol, 1861-1944, γλύπτης καὶ χαράκτης, ἄρχισε μὲ σπουδὲς ζωγραφικῆς καὶ μετὰ πέρασε στή γλυπτικὴ γιὰ νὰ γίνῃ ἕνας ἀπὸ τοὺς πρὶν σημαντικοὺς γλύπτες μετὰ τὸν Ροντέν. Βαθιὰ ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐλληνικὴ γλυπτικὴ μᾶς ἔχει δώσει ἔργα τὰ ὁποῖα σπάνια ἀπομακρύνονται ἀπὸ τίς διατυπώσεις τῆς.

τοῦ κεφαλιοῦ συνδέονται μὲ τὴν ἐλληνικὴ παράδοση, ἐνῶ τὸ κάπως βαρὺ σῶμα μὲ ἀνάλογα ἔργα τοῦ Μαγιόλ. Ἀλλὰ τὸ 1959 καὶ σὲ μιὰ σειρὰ ἀπὸ ἔργα του, σπουδὲς καὶ μελέτες ποὺ ἔχουν μεταφερθεῖ στὸ τελικὸ ὑλικὸ τὶς σεμνὲς γυμνὲς γυναικεῖες μορφές σὲ διάφορες θέσεις, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι χρησιμοποιεῖ τυπικὰ ἐξπρεσσιονιστικὰ καὶ μανιεριστικὰ χαρακτηριστικά. Ἐπιμήκυνση τῶν μορφῶν, περιορισμένες παραμορφώσεις, τονισμένη σχηματοποίηση κινοῦνται στὴν κατεύθυνση ἐνὸς προσωπικοῦ συνδυασμοῦ ἐξπρεσσιονιστικῶν καὶ μανιεριστικῶν τύπων. Πρόκειται, ὅπως ἔχει ἐπισημανθεῖ ἄλλωστε, «γιά μανιεριστικὲς ἐπιμηκύνσεις ἀντιρεαλιστικῆς»²⁴ ποὺ δίνουν ἓνα σχεδὸν φυτικὸ χαρακτήρα στὶς μορφές. Τὴν καθαρὰ ἀντιρεαλιστικὴ διάθεση τὴν καταλαβαίνει κανεὶς καλύτερα σὲ ἔργα σὰν τὸ *Γέφυρα* τοῦ 1959, μὲ τὴ γυναικεῖα μορφή νὰ στηρίζεται σὲ δυὸ σημεῖα καὶ τὸ *Ἀναμνήσεις ἀπὸ τὸ Καλοκαίρι*, ἐπίσης ἀπὸ τὸ 1959, μὲ τὴν ξαπλωμένη μπρούμυτα, γυμνή, γυναικεῖα μορφή. Πρόκειται γιὰ ἔργα, ποὺ δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία γιὰ ἀναζητήσεις τοῦ Παππᾶ σὲ κατευθύνσεις στὶς ὁποῖες συνδυάζονται γνωστοὶ τύποι τοῦ παρελθόντος, ὅπως εἶναι ἡ μανιεριστικὴ ἐπιμήκυνση²⁵ μὲ κατακτήσεις τοῦ παρόντος, ὅπως εἶναι ἡ σχηματοποίηση καὶ ἡ ἐξπρεσσιονιστικὴ παραμόρφωση μὲ τὶς τονισμένες ἀντιθέσεις. Στὰ πρὸ χαρακτηριστικά του, προσωπικῶν ἀναζητήσεων καὶ πειραματικῶν τύπων ἔργα, ὅπως τὸ *Γυναίκα μὲ Χταπόδι* τοῦ 1959 ἐπίσης, καὶ τὸ *Δύο Ἀνθρώπινες Μορφές, Ὅρθια καὶ Πεσμένη* κάτω, διαπιστώνει κανεὶς τὴν ποιότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς μορφοπλαστικῆς φαντασίας τοῦ δημιουργοῦ. Ἀλλωστε πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα ρευστότητα τῶν περιγραμμάτων καὶ συνδυασμοὶ τῶν ἐπιπέδων, κίνηση τῶν ἐπιφανειῶν καὶ ἐναλλαγὴ τῶν ὀγκῶν ἀναδεικνύουν κυριολεκτικὰ ἓνα μεγάλο δάσκαλο τοῦ σχεδίου. Τὴν τόλμη τῶν ἀναζητήσεων τοῦ Παππᾶ τὴν ἀντιλαμβάνεται κανεὶς καὶ σὲ σκίτσα του πλαστικὰ στὰ ὁποῖα κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ἡ ἔκταση τῶν συνδυασμῶν καὶ τὸ τονισμένο ἐξπρεσσιονιστικὸ του ἰδίωμα. Στὴν κατηγορία αὐτὴ τῶν ἔργων του, ἔξαρση τῶν ὀγκῶν καὶ συνοπτικὴ διαπραγμάτευση τῶν ἐπιφανειῶν, ὑπαινικτικὰ στοιχεῖα καὶ τονισμένες ἀντιθέσεις δίνουν ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὰ ἀποτελέσματα. Αὐτὸ μπορεῖ νὰ τὸ διαπιστώσει κανεὶς εὐκόλα σὲ ἔργα σὰν τὸ *Δύο Ἀνθρώπινες μορφές*, καθιστῇ καὶ ὀρθια ποὺ συμπλέκονται, τὸ *Κουκουβάγρια* καὶ ἄλλα.

24. Πρβλ. καὶ Στ. Λυδάκης, *Ἕλληνες Γλύπτες - Ἡ Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ*, 1961, σελ. 425.

25. Μανιεριστικὰ εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ δίνουν τὸν τόνο στὴν τέχνη τοῦ δέκατου ἑκτοῦ αἰῶνα, ἰδιαίτερα μετὰ τὸ 1530, μὲ δημιουργοὺς σὰν τὸν Τζούλιο Ρομάνο, τὸν Ποντόρμο, τὸν Ρόσσο Φιορεντίνο, καὶ τὸν Γκρέκο. Πρβλ. γενικὰ γιὰ τὸν μανιερισμὸ Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ἱταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου ἑκτοῦ Αἰῶνα*, τόμ. Β, 1972, σελ. 219-283,

Αυτό που πρέπει να τονιστῇ ιδιαίτερα εἶναι ὅτι ὁ Παππᾶς ποτὲ δὲν θὰ σταμῇ νὰ ἐργάζεται μετὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, πέρα ἀπὸ τοὺς ἀνδριάντες καὶ τὶς προτομές του. Καὶ νὰ δίνει ἔργα ποὺ ἐπιβάλλονται μετὰ τὴν ποιότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας, τὸν συνδυασμὸ παράδοσης καὶ ἀνανέωσης. Τὸ *Πρόπλασμα τοῦ Μνημείου Πεσόντων* γιὰ τὸ Νεοχώρι Χίου, τοῦ 1958, μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει ἓνα τυπικὸ παράδειγμα. Γιατὶ ἐδῶ ὁ Παππᾶς συνδυάζει μετὰ πραγματικὰ θαυμασιὸν τρόπο ἀρχαῖα καὶ σύγχρονα στοιχεῖα, ἀρχαῖα μετὰ τὶς πτυχώσεις καὶ σύγχρονα μετὰ τὴν τολμηρὴ σχηματοποίηση τοῦ ἐπάνω σώματος καὶ τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀπόδοση τοῦ προσώπου. Στὴν ἴδια οὐσιαστικὰ κατεύθυνση κινοῦνται καὶ τὰ πρόπλασματά του - μελέτες γιὰ ἓνα *Ἀγαλμα τῆς Ἐλευθερίας* στίς ὁποῖες συνδυάζονται ἀρχαιοτρόπα καὶ σύγχρονα μορφοπλαστικὰ στοιχεῖα. Στὸ ἴδιο κλίμα κινεῖται καὶ τὸ ἔργο μετὰ τὴν ἀνδρική μορφή ποὺ κρατᾷ στὸ δεξιὸ χέρι κουκουβάγια καὶ ἔχει τίτλο *Κομίζων Γλαῦκα*, τοῦ 1971, μετὰ σῶμα ποὺ ἔχει σὰν ἀφετηρία ἀρχαῖο πρότυπο, ἀλλὰ ἡ ὅλη διαπραγμάτευση μετὰ τὸ ἀδρὸ πλάσιμο, τὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου καὶ τὴν ἐκφραση μετὰ τὸ μισάνοικτο στόμα καὶ τὰ βαθεῖα τοποθετημένα μάτια ἀνταποκρίνεται σὲ σύγχρονες ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Ἀκόμη ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα ἔργα τοῦ Παππᾶ εἶναι καὶ ἡ καθιστὴ ἀνδρική μορφή ποὺ φυσάει τὸν ἀσκὸ μετὰ τίτλο *Ὁ Ποιητής*, τοῦ 1970. Πρόκειται γιὰ μιὰ προσπάθεια ποὺ ἐκφράζεται μετὰ τὴν ἔμφαση στὰ καμπυλόμορφα βιόμορφα θέματα καὶ τὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. *Ὅγκοι καὶ ἐπίπεδα, μεταβάσεις ἀπὸ τὸ ἓνα στοιχεῖο στὸ ἄλλο, ἐπιφάνειες καὶ περιγράμματα, κλειστὲς καὶ ἀνοιχτὲς περιοχὲς διακρίνονται γιὰ τὰ καμπυλόμορφα θέματα, ποὺ τονίζονται ἀπὸ τὴν αὐστηρὴ τετράγωνη βάση. Χωρὶς νὰ εἶναι σκόπιμο νὰ μείνουμε καὶ σὲ ἄλλες ἐργασίες τοῦ Παππᾶ στὴ γλυπτικὴ, δὲν μποροῦμε νὰ μὴν τονίσουμε τὸ χαρακτῆρα καὶ τὸν ἐκφραστικὸ πλοῦτο τῆς γλυπτικῆς του. Πρόκειται γιὰ μιὰ γλυπτικὴ ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν πηγαιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητά της, τὴ γνησιότητα καὶ τὴν ποιότητα τῆς πλαστικῆς του γλώσσας. Μετὰ ἀφετηρία καὶ καθοριστικὸ σῶμα τὴν ἀνθρώπινη μορφή μεταφέρει στὸ θεατὴ πρόσωπικὲς ἐρμηνεῖες τοῦ κόσμου.*

Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ὁ Παππᾶς ἐνδιαφέρεται πολὺ νωρίς, πρὶν ἀκόμη ἀρχίσει σπουδές, στὴν ἡλικία τῶν δεκατριῶν χρόνων ὅπως λέει ὁ ἴδιος, «ἀρχισα νὰ ζωγραφίζω δεκατριῶν χρόνων»²⁶. Αὐτὸ θὰ πρέπει κατὰ κάποιον τρόπο νὰ συνδεθεῖ μετὰ τὴν ἀπασχόληση τοῦ πατέρα του, εὐκαιριακά, μετὰ τὸ σχέδιο καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Καὶ ὅταν ἀποφάσισε νὰ σπουδάσει γλυπτικὴ στὸ Παρίσι, κοντὰ στὴ μελέτη του τῆς

26. Πρβλ. Γιάννης Παππᾶς, *Ζωγραφικὴ 1936-1974*. Κατάλογος τῆς ἐκθεσῆς ποὺ ἔγινε στὴν Ἀθήνα, στὸ Μουσεῖο Μπενάκη, τὸ 1998. Εἰσαγωγικὸ σημείωμα τοῦ καλλιτέχνη, σελ. 7-20.

γλυπτικής ζωγράφιζε και αυτό «γινόταν από έντονη παρόρμηση, από μια ανάγκη». Το ενδιαφέρον και η αγάπη του για τη ζωγραφική ήταν τόσο μεγάλη ώστε πολλά χρόνια αργότερα θα διερωτηθεί: «Εν τούτοις δεν μου πέρασε από το νοῦ νὰ ἐγκαταλείψω τὴ γλυπτικὴ ἢ νὰ τὴν παραμελήσω ὥστε νὰ πάρει ἡ ζωγραφικὴ τὴ θέση της. Ποιὸς ξέρει, ἴσως νὰ ἔπρεπε νὰ μοῦ περάσει ἀπὸ τὸ νοῦ. Τὸ σκέπτομαι συχνὰ ἀφοῦ ἡ ροπὴ μου πρὸς τὴ ζωγραφικὴ εἶχε αὐτὴ τὴν ἔνταση καὶ τὴν ἀντοχή. Διερωτῶμαι τί ἦταν ἐκεῖνο ποὺ δὲν μὲ ἄφησε νὰ τὴν ἀκολουθήσω μιὰ καὶ καλή». Φαίνεται ὅτι γιὰ τὸν Παππᾶ γλυπτικὴ καὶ ζωγραφικὴ ἦσαν λειτουργίες ποὺ ἀλληλοσυμπληρώνονταν, ἡ μιὰ μὲ τὴν ἀξιοποίηση ὄγκων καὶ ἐπιπέδων, ἡ ἄλλη μὲ τὴν ἐπιβολὴ χρωματικῶν ἀξιών. Ἀλλωστε οἱ δυὸ λειτουργίες, ἡ μιὰ ὀργάνωσης χώρου ἡ ἄλλη ἐπιφανείας, ἡ μιὰ μὲ τὴν ἔμφαση στὸ πραγματικὸ καὶ ἡ ἄλλη στὴν ψευδαίσθησή του, ἔχουν τὴν ἴδια ἀφετηρία, τὸ σχέδιο, ποὺ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Παππᾶ παίζει καθοριστικὸ ρόλο. Στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Παππᾶ θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ ἐφαρμόσει διάφορες μεθόδους γιὰ τὴν καλύτερη κατανόησή της. Μιὰ θεματογραφικὴ, μιὰ περισσότερο στυλιστικὴ, μιὰ σύνθετη ἢ ἀκόμη μιὰ βασισμένη στὴν τεχνικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται σὲ κάθε περίπτωση. Ὁ ἴδιος πάντως προτιμᾷ πέρα ἀπὸ τὴ θεματογραφικὴ, τὴ στυλιστικὴ, ἢ τὶς τεχνικὲς, τὴν καθαρὰ χρονολογικὴ, ποὺ μάλιστα συνδέει καὶ μὲ τοὺς χώρους τῆς δημιουργίας του. Ἐτσι ἔχουμε μιὰ πρώτη περίοδο τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας ποὺ καλύπτει τὰ χρόνια 1930-39, χρόνια τῶν σπουδῶν καὶ τῶν πρώτων προσπαθειῶν του. Μιὰ δεύτερη, τὰ χρόνια 1939-1943 ὅταν βρίσκεται καὶ ἐργάζεται στὴν Ἀθήνα, μιὰ τρίτη, τὰ χρόνια 1945-1951, αὐτὰ τῆς Ἀλεξάνδρειας, μιὰ τέταρτη, 1952-1974, ποὺ ὑποδιαιρεῖται στὶς 1952-69 καὶ 1969-1974, πάλι τῆς Ἀθήνας, καὶ μιὰ πέμπτη, 1976-1989. Μὲ διαφορετικὸ ἀριθμὸ ἔργων γιὰ κάθε περίοδο καὶ μὲ ἄλλοτε μικρότερη ἄλλοτε μεγαλύτερη ἀπασχόληση ὁ Παππᾶς μὲ τὴν κατὰταξὴ αὐτὴ βοηθᾷ τὴ μελέτη γιὰτὶ ἐπιτρέπει τὴν ἀντιπαράθεση θεμάτων, τύπων, χαρακτηριστικῶν καὶ στυλιστικῶν τάσεων. Πάντως ὁ Παππᾶς ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχές, ὅσο καὶ ἂν ἐπηρεάζεται σὲ κάποιον βαθμὸ ἀπὸ τὴν περιοχὴ στὴν ὁποία κάθε συγκεκριμένη περίοδο ἐργάζεται.

Ἄν ζητήσουμε νὰ μελετήσουμε μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα ὅλων τῶν περιόδων τῆς ζωγραφικῆς δημιουργίας τοῦ Γιάννη Παππᾶ, δὲν μπορούμε νὰ μὴ διαπιστώσουμε τὴ γνησιότητα καὶ τὴν πηγαιότητα τῶν ἀναζητήσεών του. Καὶ εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τρία ἀπὸ τὰ πολὺ πρώιμα ἔργα του, πρὶν ἀκόμη ἀρχίσει τὶς σπουδὲς στὴν ἡλικία τῶν δεκατριῶν χρόνων, ζωγραφισμένα τὸ 1927, τὸ *Γλυφάδα*, τὸ *Πεντέλη* καὶ τὸ *Χρυσάνθεμα*, διακρίνονται ἔχι μόνον γιὰ τὴν πηγαιότητα καὶ τὴ δροσιὰ τους, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ ἐκφραστικοῦ τους ἰδιώματος. Στὰ τρία αὐτὰ συνδυάζονται στοιχεῖα τῆς σχηματοποίησης καὶ τῶν ρεαλιστικῶν τάσεων, μὲ τὸ χρῶμα ἐκφρα-

στικό και τὸ σύνολο περιεκτικό, μὲ κάθε κατηγορίας προεκτάσεις. Στὸν κορμὸ τοῦ δέντρου στὸ *Γλυφάδα* ἀποφεύγεται ἡ ρεαλιστικὴ περιγραφή καὶ μὲ τὸ ἀντιρεαλιστικὸ χρῶμα τοῦ κορμοῦ ἐπιδιώκεται νὰ δοθεῖ τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενό του, δηλαδὴ περισσότερο οἱ χυμοὶ καὶ λιγότερο ἡ φλούδα. Στὸ *Πεντέλη* μὲ τὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ τὰ ὑπαινικτικὰ θέματα, ὑποβάλλονται ἀκόμη καὶ τὰ λατομεῖα μαρμάρου, ἐνῶ στὸ *Χρυσάνθεμα* καθοριστικὸ ρόλο παίζει ὁ ἐξπρεσιονιστικὸς χαρακτήρας τοῦ χρώματος καὶ ἡ ἐλευθερία τῆς πινελιᾶς στὴν ἀπόδοση τῶν λουλουδιῶν. Δυὸ χρόνια ἀργότερα, καὶ συγκεκριμένα τὸ 1929, στὸ *Φροῦτα* καὶ τὸ *Ροδάκινα*, σημειώνει κανεὶς μιὰ μεγαλύτερη τάση γιὰ σχηματοποίηση καὶ ἔμφαση στὸ οὐσιαστικό. Ἔτσι, δὲν εἶναι τὰ περιγραφικὰ στοιχεῖα ποὺ παίζουν καθοριστικὸ ρόλο ὅσο οἱ καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες, σχέδιο, χρῶμα, ἀπόδοση τοῦ χώρου. Κατὰ τὸ διάστημα τῶν σπουδῶν του στὸ Παρίσι ἀσχολεῖται ιδιαίτερα μὲ τὴ μελέτη καὶ ἀπόδοση ἔργων μεγάλων δημιουργῶν τοῦ παρελθόντος. Μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ εἶναι: ἀπόσπασμα μὲ *Μουσικούς* τοῦ Βερονέζε²⁷ τοῦ 1935, τὸ *Ἀφροδίτη καὶ Ἐρωτας* τοῦ Τιντορέττο²⁸ τοῦ 1936, τὸ *Ἡ Μάχη τοῦ Ἀγκιάρ* τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι²⁹ τοῦ 1937, τὸ *Ἡ Δημιουργία τοῦ Ἀνθρώπου* στὴν Καπέλα Σιξτίνα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου³⁰ ἐπίσης τοῦ 1937, τὸ *Οἱ Φιλισταῖοι* προσβάλλονται ἀπὸ *Πανούκλα* τοῦ Τιντορέττο τοῦ 1938 καὶ ἄλλα. Πρόκειται γιὰ ἔργα μελέτες σὲ λάδι — δηλαδὴ ἐλαιογραφίες — ποὺ δὲν ἀποδεικνύουν μόνον τὴν ἔκταση καὶ τὴν τόλμη τῶν ἀναζητήσεών του ἀλλὰ καὶ τοὺς στόχους καὶ τὶς δυνατότητές του.

27. Ὁ Πάολο Κολλιάρι, 1528-1588, ἐπονομαζόμενος Βερονέζε ἀπὸ τὴν πατρίδα του Βερόνα, εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς ἰταλοὺς ζωγράφους τοῦ 16ου αἰώνα. Ζωγράφος μεγάλων ἐπιφανειῶν ἔχει ζωγραφίσει διάφορες παραλλαγές τοῦ *Γάμου ἐν Κανᾶ*, σὺς ὅποιες μᾶς δίνει καὶ μιὰ εἰκόνα τῆς ζωῆς στὴ Βενετία τὴν ἐποχὴ του. Σὲ ἓνα τέτοιο σύνολο ἀνήκουν καὶ οἱ *Μουσικοὶ* ποὺ ἐπεξεργάζεται ὁ Παππᾶς.

28. Ὁ Γιάκοπο Ρομπούστι, γνωστὸς ὡς Τιντορέττο, 1518-1594, θεωρεῖται ἓνας ἀπὸ τοὺς κυριότερους ἐκπροσώπους τοῦ βενετσιάνικου μανιερισμοῦ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ θρησκευτικὰ θέματα ἀσχολήθηκε καὶ μὲ μυθολογικὰ καὶ ἀλληγορικὰ.

29. Ὁ Λεονάρδος - Λεονάρδο ντὰ Βίντσι, 1452-1519, ἀρχιτέκτονας, ζωγράφος καὶ γλύπτης, ἐτοίμασε τὸ σχέδιο γιὰ τὴν *Μάχη τοῦ Ἀγκιάρ* τὸ 1505, ἔργο ποὺ δὲν ὀλοκληρώθηκε. Ἡ παράσταση τῆς *Μάχης τοῦ Ἀγκιάρ* ἀφορᾷ σὲ μιὰ νίκη τῶν Φλωρεντινῶν καὶ ἐπρόκειτο νὰ ἔχει μιὰ θέση στὸ Palazzo Vecchio ἀπέναντι σὲ μιὰ παράσταση τῆς *Μάχης τῆς Κασσίνα* τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου ποὺ ἐπίσης δὲν ὀλοκληρώθηκε.

30. Ὁ Μιχαήλ Ἀγγελος, μιὰ ἀπὸ τὶς καθοριστικότερες φυσιογνωμίες ὅχι μόνον τῆς ἀναγέννησης ἀλλὰ τῆς παγκόσμιας τέχνης, 1475-1564, ἀρχιτέκτονας, γλύπτης, ζωγράφος καὶ ποιητής, ζωγράφησε τὰ χρόνια 1508-1512 στὴν ὀροφὴ τῆς Καπέλα Σιξτίνα τὴ *Δημιουργία τοῦ Κόσμου*. Μιὰ ἀπὸ τὶς σκηνές εἶναι καὶ ἡ *Δημιουργία τοῦ Ἀνθρώπου*. Πολλὰ χρόνια ἀργότερα, 1535-1544, ζωγράφησε καὶ τὴ *Δευτέρα Παρουσία* στὸν τοῖχο τοῦ Βωμοῦ τοῦ ἴδιου παρεκκλησίου.

Ἰδιαίτερα σὲ ἔργα σὰν τὸ *Μάχη τοῦ Ἀγκιάρ* τοῦ Λεονάρδου ντὰ Βίντσι δουλεμένο ἀπὸ τὸ σχέδιο τοῦ Ροῦμπενς³¹ καὶ τοὺς *Μουσικοὺς* ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Βερονέζε ἔχουμε ὄχι σπουδὲς ἀλλὰ καθαρὰ αὐτόνομα καὶ προσωπικὰ ζωγραφικὰ ἐπιτεύγματα.

Ἀλλὰ στὸ Παρίσι κατὰ τὴν ἴδια περίοδο, δηλαδή αὐτὴ τῶν σπουδῶν του, θὰ μᾶς δώσει καὶ μιὰ μεγάλη σειρὰ ζωγραφικῶν ἔργων, ποὺ ὄχι μόνο κινοῦνται σὲ διάφορες θεματογραφικὲς περιοχὲς καὶ στυλιστικὲς κατευθύνσεις, ἀλλὰ καὶ διακρίνονται γιὰ τὴ δύναμη τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Μιὰ χαρακτηριστικὴ του προσπάθεια, τὸ *Σπίτια* τοῦ 1930, διακρίνεται γιὰ τὴ μελετημένη ὀργάνωση, τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα, τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ συνόλου. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση στὸ ἔργο κάνει ὁ συνδυασμὸς γραμμικῶν καὶ χρωματικῶν ἀξιῶν, παραστατικῶν τύπων καὶ ὑπαινικτικῶν θεμάτων. Ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη ἄποψη τὸ ἔργο πλησιάζει προσπάθειες δημιουργῶν τοῦ φωβισμού³², ἐνῶ κινεῖται καθαρὰ σὲ μιὰ κατεύθυνση στὴν ὁποία τὸν τόνου τὸν δίνουν οἱ προσωπικοὶ συνδυασμοὶ καὶ οἱ ἀτομικὲς ἐρευνες. Σὲ ἔργα του ζωγραφισμένα τὸ 1931, ἕνα μόνο χρόνο ἀργότερα, κάνει ἐντύπωση ὄχι τόσο ἡ μεταβολὴ τοῦ μορφοπλαστικοῦ ιδιώματος ἀλλὰ καὶ ἡ διεύρυνση τῆς θεματογραφίας του. Γιατὶ τώρα τοπία, προσωπογραφίες, ἐσωτερικὰ μὲ σκηνὲς θεάτρου, Νεκρὴ Φύση τὸν ἀπασχολοῦν στὸν ἴδιο βαθμό. Θέματα γιὰ τὰ ὁποῖα ἐνδιαφέρεται ὅλη τὴν περίοδο τῶν σπουδῶν καὶ τῶν προσπαθειῶν του στὸ Παρίσι. Σὲ ἕνα ἔργο του σὰν τὸ *Σκηνὴ* στὸ *Δρόμο* κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ὁ καθαρὰ σκηνογραφικὸς χαρακτήρας τοῦ συνόλου, μαζὶ μὲ τὴ σχηματοποίηση, τὰ ἐνεργὰ μπάρδα θέματα καὶ τὴν ὅλη ἀτμόσφαιρα μὲ τὰ σκούρα βαρεῖα χρώματα. Ἔργο τοῦ 1931 τὸ *Σκηνὴ* τοῦ *Δρόμου*, δὲν περιορίζεται στὸ νὰ εἶναι μιὰ ἀπόπειρα ἡθοιογραφικῆς ζωγραφικῆς, ἀλλὰ μιὰ προσπάθεια ὑποβολῆς ὅλου τοῦ διαχρονικοῦ καὶ καθολικοῦ περιεχομένου τοῦ θέματος. Μὲ τὸν ἀθλητὴ στὸ κέντρο, τὰ ἀντικείμενα τῶν ἐπιδειξέων του, τοὺς θεατὲς, τὴ γενικὰ βαρεῖα ἀτμόσφαιρα τοῦ συνόλου. Τὴν ἴδια χρονιά, μὲ τὸ *Χορωδία*, μιὰ ὁμάδα χορωδῶν σὲ ἐσωτερικό, εἶναι τὰ περισσότερο ἐξπρεσιονιστικὰ στοιχεῖα ποὺ δίνουν τὸν τόνο. Ζεστὰ χρώματα ποὺ κατὰ κάποιον τρόπο μᾶς εἰσά-

31. Ὁ Πῶλ Ροῦμπενς εἶναι ἡ πιὸ σημαντικὴ φυσιογνωμία τοῦ φλαμανδικοῦ Μπαρόκ, 1577-1640. Τὸ θέμα τῆς *Μάχης* τοῦ Ἀγκιάρ μετέφερε σὲ ἕνα σχέδιο ὁ Ροῦμπενς καὶ ἀργότερα σὲ ἕνα χαρακτηριστικὸ ὁ Edelinck (Gerard), 1640-1707, γνωστὸς βασικὸς εἰσηγητὴς τῆς χαλκογραφίας στὴ Γαλλία.

32. Φωβισμός, ἕνα ἀπὸ τὰ μεγάλα ρεύματα τῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰώνα. Καθιερώθηκε μὲ τὴν ἐκθεση τοῦ Φθινοπώρου τοῦ 1905 στὸ Παρίσι καὶ κυριώτεροι ἐκπρόσωποί του εἶναι ὁ Ματίς, ὁ Ντεραῖν, ὁ Βλαμένκ, ὁ Ντυφύ, ὁ Ρουώ καὶ ἄλλοι. Πρβλ. γενικὰ Χρ. Χρήστου, *Ἡ Ζωγραφικὴ τοῦ Εἰκοστοῦ Αἰῶνα*, τόμ. Α', σελ. 30-105.

γουν στην ατμόσφαιρα τῆς σκηνῆς, περιορισμένες παραμορφώσεις καὶ σκόπιμα προβληματικὸ ἐσωτερικὸ ὁλοκληρώνουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Καὶ τὸ 1931, μὲ τὸ *Τοπίο στὸ S. Cloud*, ἔχουμε ἓνα ἔργο ποὺ συνεχίζει κάπως τὴν παράδοση τῆς ὀλλανδικῆς τοπιογραφίας, μὲ τὸν ὀρίζοντά του, καὶ διακρίνεται γιὰ πάλι περιορισμένα ἐξπρεσσιονιστικὰ στοιχεῖα, τὴν ἐλευθερία τῆς πινελιᾶς καὶ τὸ συνδυασμὸ ζεστῶν καὶ ψυχρῶν χρωμάτων. Σαφέστερα πρὸς μιὰ ζωγραφικὴ ἐξπρεσσιονιστικῶν τάσεων ἔχουμε ἔργα τοῦ 1932 μὲ τυπικὸ παράδειγμα *Τὸ Σακάκι μου*, μὲ τὰ γενικευτικὰ στοιχεῖα καὶ τὸ πάθος τοῦ χρώματος. Μιὰ σειρὰ ἀπὸ περισσότερο ἐλλειπτικὰ θέματα καθὼς καὶ ἡ ἐνεργητικὴ, φαρδεῖα πινελιὰ τονίζουν ἀκόμη περισσότερο τὸ ρόλο τοῦ χρώματος γιὰ τὴν ὁλοκλήρωση τῆς φωνῆς τοῦ συνόλου.

Ἀπὸ τὸ 1933 φαίνεται ὅτι τὸν Παππᾶ τὸν ἐνδιαφέρει καὶ τὸν ἀπασχολεῖ ὅλο καὶ περισσότερο ἡ προσωπογραφία, ὁλόσωμη ἢ καὶ μόνο κεφάλι, χωρὶς αὐτὸ νὰ θέλει νὰ πεῖ ὅτι ἐγκαταλείπει ἐντελῶς καὶ τὰ ἄλλα θέματα. Τὴν ἴδια περίοδο, τοῦ Παρισιοῦ, μᾶς δίνει καὶ μερικὲς ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς τοῦ αὐτοπροσωπογραφίας. Ἐτσι τὸ 1933 ζωγραφίζει τὴν *Αὐτοπροσωπογραφία 13.3.1933*, ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ τοῦ ἔργα τῆς χρονιᾶς αὐτῆς. Εἰκονίζεται μὲ τὸ κεφάλι στὰ τρία τέταρτα, ἓνα ἐνεργητικὸ βλέμμα, σ' ἓνα ἐσωτερικὸ στὸ ὁποῖο ἀντιπαλεύουν ζεστὰ καὶ ψυχρὰ χρώματα. Μὲ ἰδιαίτερη φροντίδα στὴν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, φανερὴ στὴν ἀπόδοση τῶν ματιῶν, τῆς μύτης καὶ τῶν χειλιῶν, χρησιμοποιεῖ καὶ ἐλεύθερα γενικευτικὰ στοιχεῖα στὰ ροῦχα, τὰ γένεια καὶ τὸ καπέλο. Σὲ μιὰ ἄλλη *Αὐτοπροσωπογραφία*, ὁλόσωμη αὐτὴ τῇ φορᾷ, ἀπὸ τὴν ἴδια χρονιά, τὸ 1933, εἶναι τὸ χρῶμα μὲ τὸ ὁποῖο ἐρμηνεύεται ὁ ἴδιος ὁ δημιουργός. Εἶναι τὸ καυτὸ κόκκινο τοῦ βάρους, ποὺ ἀπαντᾷ στὰ ψυχρὰ γαλαζωπὰ τῆς ἐνδυμασίας τοῦ καλλιτέχνη, ἰδιαίτερα τὴν κοντὴ πουκαμίσσα, μαζὶ μὲ τὸ ἐνεργητικὸ βῆμα, τὴν ἀπόδοση τῶν χειρῶν καὶ τὴν ἔκφραση τοῦ προσώπου. Ἀκόμη πιὸ χαρακτηριστικὴ εἶναι μιὰ ἄλλη *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ 1933, μὲ τίτλο ὁ *Καλλιτέχνης μπροστὰ στὸ Καβαλέτο*, μὲ τὸν Παππᾶ πάλι στὰ τρία τέταρτα τῇ στιγμῇ ποὺ ζωγραφίζει σὲ ἐσωτερικὸ, ὅπου ἐπίσης εἶναι ἡ καθαρὰ ἐξπρεσσιονιστικὴ διάθεση ποὺ ἐκφράζει τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Γιατί, πέρα ἀπὸ τὴν παρουσία τοῦ καλλιτέχνη ποὺ ἐργάζεται αὐτὴ τῇ στιγμῇ μὲ τὰ μάτια ὅχι πάνω στὸ καβαλέτο ἀλλὰ σὲ μᾶς, εἶναι ἡ ἔμφαση στὰ ζεστὰ χρώματα, ἀπὸ τὸ καυτὸ κόκκινο τοῦ δαπέδου στὸ πορτοκαλὶ τοῦ τοίχου καὶ τὸ καφεῖ τῆς πόρτας ποὺ ἐκφράζουν τὸ πάθος του γιὰ ὅ,τι κάνει καὶ τῇ θέλησὶ τοῦ νὰ προχωρήσει. Καὶ εἶναι καὶ πάλι ἓνα καθαρὰ ἐξπρεσσιονιστικὸ λεξιλόγιο ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ νὰ ἀποδώσει, ὅχι μόνο τὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς, ἀλλὰ καὶ τίς ἐσωτερικὲς διαστάσεις τοῦ συνόλου. Μιὰ ἄλλη ἀκόμη *Αὐτοπροσωπογραφία* τοῦ Παππᾶ, καὶ αὐτὴ ἀπὸ τὴν ἴδια χρονιά τὸ 1933, μπουῖστο αὐτῇ, διακρίνεται γιὰ

τῇ σοβαρότητά καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τῆς σκηνῆς. Εἰκονίζεται ὁ καλλιτέχνης τῇ στιγμήν ποῦ ὑπολογίζει τὸ θέμα του, μὲ τὸ πινέλο στὸ ἀριστερὸ χέρι, τῇ θεληματικῇ στάσει του, τῇ σοβαρῇ ἔκφραση τοῦ προσώπου, τῇ βεβαιότητά του καὶ τὴν πίστιν του σὲ ὅ,τι κάνει. Καὶ ἂν μείνουμε καὶ σὲ μιὰ ἄλλη *Αὐτοπροσωπογραφία* του ἀπὸ τὸ 1934, ζωγραφισμένη στὴν Ἀβινιόν, ἔχουμε ἓνα ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο ἐκφράζεται ἐσωτερικὸ πάθος ἀλλὰ καὶ ἀνησυχίες, περίσκεψη καὶ ἀμφιβολίες. Μὲ τὸ ἐνεργητικὸ κόκκινο χρῶμα τοῦ βάρους ποῦ ἀντανakλᾶται καὶ στὸ πρόσωπο τοῦ καλλιτέχνη, τῇ θαυμάσιᾳ ἀπόδοσιν τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν μὲ τὰ ἄτακτα μαλλιά καὶ τὸ περιποιημένο γενάκι, τὰ διεισδυτικὰ μάτια καὶ τὴν καλοσχηματισμένη μύτη, μεταφέρεται στὸ θεατὴ ὅλο τὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος.

Ἀπὸ τίς ἄλλες προσωπογραφίες τῆς ἰδίας περιόδου, μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὰς εἶναι αὐτὴ μὲ τίτλον *Γάλλος Στρατιώτης* τοῦ 1933, ἰδιαιτέρα γιὰ τὴν τόλμην τοῦ χρώματος καὶ τὴν χρησιμοποίησιν ἀφηρημένων τύπων στὴν ἀπόδοσιν τοῦ βάρους. Ἀπὸ τῇ ζώνῃ καὶ ἐπάνω ἡ προσωπογραφία αὐτή, πολὺ λίγο ἐνδιαφέρεται νὰ μᾶς δώσει μὲ ἀκρίβειαν τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ ὅσο νὰ ἐκφράσῃ τὴν ἐσωτερικὴν διάθεσιν τοῦ προσώπου ποῦ εἰκονίζεται. Μὲ τὰ γαλάζια ψυχρὰ χρώματα, ποῦ ἐντατικοποιοῦνται ἀπὸ τὰ λίγα ζεστὰ κόκκινα, τὸ σύνολο μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλο τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν διάθεσιν τοῦ θέματος. Ὁ Παππᾶς στὴν περίπτωσιν αὐτὴ χρησιμοποιεῖ μιὰ ἐλεύθερην φαρδεῖάν πινελιάν, ποῦ δὲν μένει στίς λεπτομέρειες ἀλλὰ τονίζει τίς ἐσωτερικὰς διαστάσεις τῆς μορφῆς. Ἀπὸ τὰ ἄλλα θέματα ποῦ ζωγραφίζει τὸ 1933 ὁ Παππᾶς, ἰδιαιτέρον ἐνδιαφέρον ἔχουν μερικὰ ἐσωτερικὰ μὲ ἀνθρώπινες μορφὰς καὶ ἀντικείμενα, νεκρὰς φύσεις ποῦ τὸν ἀπασχολοῦν καὶ τὸ 1934. Ἐνα ἔργον σὰν τὸ *Καρέκλα μὲ Βιβλία* τοῦ 1933, διακρίνεται γιὰ τὸν συνδυασμὸ κεντρικοῦ θέματος καὶ πινάκων μέσα στὸν πίνακα. Πρόκειται γιὰ ἓνα τύπον ποῦ ὁ καλλιτέχνης θὰ χρησιμοποιοῦσιν συχνὰ καὶ ἀργότερα. Μὲ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Moirignot* τοῦ 1934, ὁλόσωμην σὲ ἐσωτερικόν, εἶναι καὶ πάλιν τὸ χρῶμα καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ χώρου, ποῦ ἐρμηνεύουν κατὰ κάποιον τρόπο τὴν μορφήν. Σὲ μιὰ ἄλλην *Προσωπογραφία* τοῦ ἴδιου γλύπτου, πάλιν ἀπὸ τὸ 1934, αὐτὴ ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω, ὁ Παππᾶς βασιίζεται σὲ ἓνα τύπον πολὺ γνωστὸν τοῦ Βὰν Γκώγκ, τὴν πολὺ γνωστὴν προσωπογραφίαν τοῦ γιαιτροῦ του, δόκτορα Gachet, ζωγραφισμένην τὸ 1890³³. Τὸ ἔργον διακρίνεται γιὰ τὴν προσπάθειαν τοῦ Παππᾶ νὰ συνομιλήσῃ μὲ ἓνα ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ὁμοτέχνους τοῦ τῆς περασμένης γενιᾶς. Θεματικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὴν στάσιν τοῦ

33. Ἡ μόνη διαφορὰ εἶναι ὅτι ὁ Gachet στηρίζει τὸ κεφάλιν στὸ δεξιὸ χέρι, ὁ Moirignot στὸ ἀριστερό.

σώματος πίσω από τὸ τραπέζι, τὴν θέση τοῦ χεριοῦ, τὴ στροφή τοῦ προσώπου καὶ τὴν ἀπόδοση σὲ περισυλλογή, ἀκόμη καὶ ἡ πινελιά στὸ μανίκι, δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμβολία γιὰ τὴ σχέση τοῦ ἔργου μὲ ἐκεῖνο τοῦ Βὰν Γκώγκ, ἐνῶ ταυτόχρονα ἀποτελεῖ ἓνα νέο ἔργο. Μὲ τὰ βιβλία στὸ τραπέζι καὶ τὸ πρόπλασμα τοῦ γλυπτοῦ ὁ Παππᾶς πλουτίζει μὲ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὸν τύπο. Πολὺ κοντὰ στὸ κλίμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Βὰν Γκώγκ βρίσκονται καὶ ἄλλες χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τοῦ 1934, ὅπως τὸ ἔργο μὲ τὸν τίτλο *Ὁ Ἀρχιτέκτονας II. Τσολάκης στὸ Δωμάτιό του*, μὲ τὸν Τσολάκη ξαπλωμένο πάνω στὸν καναπὲ - κρεβάτι νὰ διαβάζει, τὴν καρέκλα στὸ πλάι καὶ τὸ παραπέτασμα μὲ τὶς κάθετες γραμμές. Ἡ χρωματικὴ διαπραγμάτευση, μὲ τὸ κόκκινο τοῦ δαπέδου, τὸ τονισμένο πορτοκαλὶ τοῦ κρεβατιοῦ, τὰ σκοῦρα τῆς καρέκλας καὶ τὰ κόκκινα - γκρίζα καὶ γαλαζωπὰ τοῦ παραπετάσματος, ὅπως καὶ ὅλη ἡ ὀργάνωση, κινοῦνται στὸ κλίμα τοῦ ἐξπρεσσιονισμοῦ. Ἀλλὰ καὶ ἄλλες προσωπογραφίες τοῦ Παππᾶ, ὅπως μιὰ ἄλλη τοῦ *Γλύπτη Moirignot*, καὶ αὕτη ἀπὸ τὸ 1934, μὲ τὸ τσιμποῦκι στὸ στόμα, μᾶς μεταφέρει πάλι στὴν περιοχὴ τῶν διατυπώσεων τοῦ Βὰν Γκώγκ τόσο μὲ τὴν ὅλη ἀπόδοση τῆς μορφῆς ὅσο καὶ μὲ τὰ χρώματα καὶ τὴν ἴδια τὴν ἐλεύθερη πινελιά. Μιὰ ἄλλη προσωπογραφία τοῦ ἴδιου γλύπτη μὲ τίτλο ὁ *Γλύπτης Moirignot* μὲ *ψάθινο Καπέλο*, τῆς ἴδιας χρονιᾶς, κινεῖται στὸ ἴδιο κλίμα, κάτι ποὺ ἀποδεικνύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὰ πορτοκαλὶ χρώματα, τὴν ἀντίθεση ψυχρῶν καὶ θερμῶν τόνων, τὸν σκόπιμα ἀκαθόριστο χῶρο.

Σὲ χαρακτηριστικὰ ἔργα τοῦ 1935, κοντὰ σὲ γνωστούς τύπους ἀπὸ πρωϊμότερες προσπάθειές του, διαφαίνονται καὶ ἀναζητήσεις τοῦ Παππᾶ καὶ σὲ ἄλλες στυλιστικὲς κατευθύνσεις. Ἔτσι στὸ ὁ *Σχεδιαστὴς* τοῦ 1935, μὲ ἓνα καλλιτέχνη νὰ σχεδιάζει ἓνα γλυπτὸ - μιὰ γυμνὴ Ἀφροδίτη -, εἶναι ἡ πολλαπλότητα τῶν στοιχείων ποὺ δίνει τὸν τόνο. Τὰ βαρεῖα χρώματα τοῦ βάθους συνδέονται μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ παράδοση, ἡ χρησιμοποίηση τῶν πινάκων μέσα στὸν πίνακα, μὲ γνωστὰ ἔργα τοῦ Μπαρόκ, ἡ ἀπόδοση τόσο τοῦ σχεδιαστῆ ὅσο καὶ τοῦ μοντέλου του μὲ τὶς ἑστώ καὶ περιορισμένες παραμορφώσεις, μὲ τὸν ἐξπρεσσιονισμό. Ἀνάλογα χαρακτηριστικὰ ἔχουμε καὶ στὸ *Καρέκλα μὲ Ψηλὸ Καπέλο*, τῆς ἴδιας χρονιᾶς, ὅπως καὶ στὸ ἔργο *Στὸν Καθρέφτη*. Ἀλλὰ στὸ δεύτερο, ὁ Παππᾶς χρησιμοποιεῖ ἓνα περισσότερο προσωπικὸ ἐξπρεσσιονιστικὸ λεξιλόγιο, στὸ ὁποῖο παίζουν σημαντικὸ ρόλο ἀκόμη καὶ ἀφρημένες διατυπώσεις. Μὲ τὸ γυναικεῖο γυμνὸ στὸν καθρέφτη καὶ τὰ νῶτα στὸ θεατὴ, τὰ μαλλιά δοσμένα μὲ μιὰ ἐλεύθερη πινελιά καὶ σχεδὸν ὑπαινικτικὰ τὰ θέματα τῆς δεξιᾶς πλευρᾶς, τὸ σύνολο κερδίζει μιὰ ἐξαιρετικὰ πλούσια ἐκφραστικὴ φωνή. Χωρὶς νὰ λείπουν καὶ ἔργα τὰ ὁποῖα ἀφήνουν νὰ διαφάνεται μιὰ προσωπικὴ ἀξιοποίηση τύπων καὶ χαρακτηριστικῶν τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Βὰν

Γνώγκ, όπως τὸ *Χαρτοπαίχτες*, καὶ τὸ ὁ *Ζωγράφος Μαζὸ ἔφιππος*, καὶ τὰ δυὸ τοῦ 1935, ὅλο καὶ περισσότερο διακρίνονται οἱ ἀναζητήσεις του πρὸς ἄλλες κατευθύνσεις. Ἀπὸ τὸ 1934 τὸ *Νεκρὴ Φύση* μὲ *Κρανίον καὶ Βιβλία*, καὶ τὸ *Νεκρὴ Φύση* μὲ *Ἐκμαγεῖο καὶ Κρανίον*, ἀκόμη καὶ θεματογραφικὰ μᾶς μεταφέρουν στὸ πνεῦμα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ Μπαρόκ. Γιατὶ πέρα ἀπὸ τὸ ὅτι, μὲ τὸ κρανίον τὸ θέμα μεταβάλλεται σὲ ἓνα *Μεμέντο Μόρι* — θυμῆσού ὅτι θὰ πεθάνεις — εἶναι καὶ τὰ πολὺ βαρεῖα χρώματα καὶ ὁ προβληματικὸς χῶρος, ποὺ συνδέονται μὲ τὴν περίοδο. Στὴν ἴδια οὐσιαστικὰ ἀτμόσφαιρα μᾶς μεταφέρουν καὶ ἔργα τοῦ 1936, ὅπως τὸ *Ἐκμαγεῖο* καὶ τὸ *Ἐκμαγεῖα*, καθὼς εἰκονίζονται προσπλάσματα γλυπτῶν ἀποσπασματικὰ σὲ σκόπιμα ἀκαθόριστο χῶρο, τὰ βαρεῖα χρώματα τοῦ βάθους καὶ τὰ γκριζὰ τῶν ἐκμαγεῖων. Καὶ στὴν περίπτωσιν αὐτῇ, ἡ ἀποσπασματικότης ἴσως μπορεῖ νὰ συνδεθεῖ μὲ τὸ *Μεμέντο Μόρι* ἢ ἀκόμη μὲ τὸ *Βάνιτας* — ματαιότης — ἐπίσης ἀγαπημένο θέμα τοῦ Μπαρόκ. Μὲ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Μανόλη Χατζηδάκη* τοῦ 1936 ἔχουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐργασία τοῦ Παππᾶ, ποὺ ἀποδεικνύει τίς δυνατότητές του ἐμβάθυνσης. Στὸ ἔργο ἔχουμε τὸν *Χατζηδάκη* σ' ἓνα σχετικὰ λιτὸ ἐσωτερικόν, καθιστὸ στὴν καρέκλα μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα καὶ ἀκουμπισμένα στὰ πόδια του, τὸ πρόσωπο σκεπτικὸ καὶ ἐρωτηματικόν. Πέρα ἀπὸ τὴν πιστότητα καὶ τὴν ἀκρίβεια ἀπόδοσης τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, ἡ στάσις τοῦ σώματος, ἡ θέσις τῶν χερῶν, ἡ ἔκφρασις τοῦ προσώπου μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ καταλάβουμε τίς ἀμφιβολίας καὶ τὰ ἐρωτηματικὰ ἐνὸς πνευματικοῦ ἀνθρώπου στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του.

Μερικὲς ἐξαιρετικὲς προσωπογραφίαι ἔχουμε καὶ τὸ 1937, ὅπως αὐτὴ τοῦ *Ζωγράφου Γιάννη Μόραλη* καθιστοῦ καὶ ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ ἐπάνω, αὐτὴ τοῦ *Ἀρχιτέκτονα Α. Κάγκα* καθιστοῦ σὲ ἐσωτερικόν, μὲ τόρσο γλυπτοῦ στὸ τραπέζι, καὶ ἄλλες. Μὲ τὴν *Προσωπογραφία τοῦ Γιάννη Μόραλη* ἔχουμε καὶ πάλι μιὰ ἀπόπειρα ψυχολογικῆς προσωπογραφίας. Σὲ στροφή κάπως στὰ ἀριστερά, μὲ τὰ χέρια ἀκουμπισμένα στὰ πόδια του, τὰ βαρεῖα σχεδὸν καλογερίστικα ροῦχα, τὴν κλειστὴ ἔκφρασις τοῦ προσώπου, τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν χαμηλά, ὅλα ἐκφράζουν ἀβεβαιότητα, ἐσωτερικὴ ἀμφιβολία, ἀκόμη καὶ ἀπαισιοδοξία. Στὴν Προσωπογραφία τοῦ *Ἀρχιτέκτονα Α. Κάγκα* τὰ ἴδια στοιχεῖα ἀβεβαιότητος, ἀμφιβολίας ἀκόμη καὶ ἀπαισιοδοξίας διάθεσις ὑποβάλλονται ἀπὸ τὰ βαρεῖα ἀκαδημαϊκὰ χρώματα, τὴν ἔκφρασις τοῦ προσώπου, τὰ ἐρωτηματικὰ μάτια. Τὸ πρόσωπο δοσμένο μὲ ἐξαιρετικὴ ἀκρίβεια, σχεδὸν βεριστική, φωτίζεται ἀπὸ τὸ μικρὸ ἄνοιγμα τοῦ παραπετάσματος καὶ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν μιὰ κάποιαν ἐνδειξὴ ἐλπίδας. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1937 ἔχουμε καὶ μερικὰ τοπία τὰ ὁποῖα κινοῦνται σὲ ἐντελῶς ἄλλες κατευθύνσεις. Ἐτσι, μὲ τὸ *Παρισινὸ Τοπίον* ὁ Παππᾶς μᾶς δίνει μιὰ καθαρὰ νέα ζωγραφικὴ στὸ κλίμα τῶν φωβιστικῶν τάσεων. Μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφασις στὰ ψυχρὰ γκριζογάλανα χρώματα, ποὺ

ἐντατικοποιούνται ἀπὸ τῇ διακριτικῇ παρεμβολῇ λίγων ζεστῶν τόνων, τὸ ἔργο μᾶς δίνει τὴν ἴδια τὴν παρισινὴ ἀτμόσφαιρα. Μὲ σχηματοποιημένα τὰ σπίτια καὶ ὑπαινικτικὰ δοσμένα μερικὰ οἰκοδομήματα, ὅπως τὴν Παναγία τῶν Παρισίων, ὁ θεατὴς μεταφέρεται στὴν ἴδια τὴν φυσιογνωμία τῆς πόλης. Σὲ ἓνα ἄλλο τοῦ τοπίο, τὸ *Τοπίο τῆς Ὠβέρνης*, καὶ αὐτὸ τοῦ 1937, ἔχουμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ διατύπωση. Ζεστὰ χρώματα, φωτεινὴ ἀτμόσφαιρα, δέντρα, θέματα, πλαίσια δίνουν τὶς διαστάσεις τῆς ἔκφρασης. Στὰ τοπία αὐτά, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειές του ὁ Παππᾶς δὲν βασίζεται σὲ προκαθορισμένες ἀρχές καὶ συγκεκριμένες τάσεις, ἀφήνει νὰ τοῦ ὑποβάλλεται τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν ἰδιομορφίαν τοῦ θέματος, τοῦ χώρου καὶ τοῦ φωτός. Σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο του ἀπὸ τὸ 1937, τὸ *Ἐσωτερικὸ στὴν Ὠβέρνη*, ἔχουμε ἐπίσης ἓνα σύνολο ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴ σαφήνεια, τὴ λιτότητα καὶ τὴ φωτεινότητά του. Τὸ 1938 μᾶς δίνει μιὰ ἄλλη ἐξαιρετικὴ *Προσωπογραφία τοῦ Γιάννη Μόραλη* νὰ ζωγραφίζει ἔργο στὸ ὁποῖο εἶναι ἡ βαρεῖα ἀτμόσφαιρα μὲ τὰ σκουῖρα καφὲ χρώματα ποὺ ὑποβάλλει ἀκόμη καὶ τὴν ψυχικὴ κατάσταση τοῦ εἰκονιζόμενου καλλιτέχνη. Ἐνα ἀπὸ τὰ τελευταῖα ἔργα του στὸ Παρίσι, τὸ ζωγραφισμένο τὸ 1939 *Ἐκμαγεῖο μὲ Βιβλία*, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἓνας προσωπικὸς συνδυασμὸς ζωγραφικῆς καὶ πλαστικῶν ἀξιῶν, κάτι ποὺ μπορεῖ νὰ διαπιστώσει κανεὶς καὶ σὲ ἄλλες, παλαιότερες ἐργασίες τοῦ Παππᾶ.

Στὰ σχετικὰ λίγα ἔργα ποὺ ζωγράφισε ὁ Παππᾶς στὴν Ἀθήνα τὰ δύσκολα χρόνια 1940-43, ἔχουμε μιὰ ἐντελῶς διαφορετικὴ ζωγραφικὴ. Διαφορετικὴ ὀργάνωση, διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, διαφορετικὴ χρωματικὴ ἐπένδυση. Διαφάνεια, φωτεινότητα, σαφήνεια, ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ παίζουν καθοριστικὸ ρόλο. Τὰ στοιχεῖα αὐτὰ τὰ βρίσκουμε ἔστω καὶ διακριτικὰ στὸ *Υμηττός* τοῦ 1940. Καὶ ἐντελῶς ὁλοκληρωμένα στὸ *Υμηττός ἀπὸ τοῦ Ζωγράφου*, τοῦ 1942, ὅπου λιτότητα, διαφάνεια, φωτεινότητα, τὸ μεσογειακὸ τώρα ἑλληνικὸ φῶς δίνουν τὸν τόνο. Μὲ τὶς στέγες τῶν σπιτιῶν στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὰ ὀριζόντια θέματα στὸ δεύτερο καὶ τὸν Ὑμηττό, τὰ μαλακὰ γωνιώδη καὶ καμπυλόμορφα θέματα στὸ τρίτο, τὸ σύνολο κερδίζει μιὰ σχεδὸν μελωδικὴ ἔκφραστικὴ φωνή. Ἐδῶ ὅλα διαγράφονται κάτω ἀπὸ τὸ φῶς, ὅλα λούζονται στὸ φῶς, ὅλα εἶναι φῶς· ὁ φυσικὸς χῶρος τόσο μὲ τὰ μαλακὰ ἐπίπεδα ὅσο καὶ μὲ τὰ ἁρμονικὰ συνταιριαζόμενα χρώματα, ὅλα παρουσιάζονται σὰν δοξολογία τοῦ φωτός. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου, σὲ διάφορες θεματογραφικὲς περιοχές. Ἐτσι στὴ Νεκρὴ Φύση μὲ τίτλο *Τὰ Σίδερα*, μὲ τὸ τραπέζι στὸ ὁποῖο βρίσκονται δυὸ σίδερα σιδερώματος, λίγα φρούτα μέσα καὶ ἔξω ἀπὸ ἓνα πιάτο, ἓνα μπρίκι τοῦ καφέ, μιὰ πετσέτα καὶ ἓνα μπουκάλι, λιτότητα, σαφήνεια, διαφάνεια, φωτεινότητα εἶναι τὰ στοιχεῖα ποὺ παίζουν καθοριστικὸ ρόλο. Ὁ Παππᾶς περι-

γράφει πιστά τὰ διάφορα θέματά του, ἀλλὰ εἶναι ἡ σαφήνεια καὶ τὰ φωτεινά, ἐλαφρὰ ἀνοιχτὰ χρώματα, ποὺ δίνουν τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος, ποὺ εἶναι καὶ πάλι τὸ ἐλληνικὸ φῶς. Σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο, καὶ αὐτὸ τοῦ 1942, ὅπως καὶ τὸ προηγούμενον, τὸ *Κοριτσάκι*, παρὰ τὴν κάπως προχωρημένη σχηματοποίηση τοῦ κάτω μέρους ἔχουμε πάλι τὴ φωτεινότητα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας ὡς βασικὸ χαρακτηριστικόν. Ἡ πορεία αὐτὴ πρὸς τὴ σαφήνεια, τὴ φωτεινότητα καὶ τὸ ἐντελὲς νέον κλίμα φαίνεται στὰ ἔργα του τοῦ 1940, στὰ ὁποῖα, ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Υμηττό*, ἀνέκουν καὶ τὰ *Λία*, μιὰ γυναικεία ὁλόσωμη προσωπογραφία καὶ τὸ ὁ *Γιάννης Μόραλης* μετὰ *Ποδήλατο*, ἔργο μετὰ τονισμένη καθετότητα, ἐξαιρετικὸ σχέδιον καὶ ἀκαθόριστο χῶρον. Ὅλα τὰ ἔργα τῆς περιόδου 1940-43 ἀποδεικνύουν ὅτι, ἀπὸ τὴν στιγμήν ποὺ ὁ Παππᾶς ἐπιστρέφει στὴν Ἑλλάδα, ἀπομακρύνεται ὅχι μόνον ἀπὸ τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιον τῶν ἔργων τοῦ Παρισιοῦ ἀλλὰ καὶ πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὴ χρωματικὴν τους γλώσσαν. Τὰ ἔργα του ἔχουν ἐγκαταλείψει τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς τύπους μετὰ τὰ βαρεῖα χρώματα καὶ τὴν προβληματικὴν ἀτμόσφαιραν, τὰ φωβιστικὰ χαρακτηριστικὰ μετὰ τὶς περιορισμένους ἀντιθέσεις καὶ τοὺς ἐξπρεσσιονιστικοὺς τύπους, στίς προεκτάσεις κυρίως τοῦ Βὰν Γκώγκ. Τώρα ἡ ζωγραφικὴ του, ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ ἐλληνικὸ φῶς, βασιζέται σὲ περισσότερο προσωπικὰ ἀναζητήσεις, στὴν ὀργάνωσιν τῶν μορφῶν, τὸ συνδυασμὸν χρωματικῶν καὶ γραμμικῶν ἀξιών, τὴ σαφήνεια καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ συνόλου.

Τὸ βαθμὸν στὸν ὁποῖον ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Παππᾶ ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὰ βιώματα τῆς περιοχῆς στὴν ὁποία ζεῖ καὶ ἐργάζεται, ὅχι μόνον στὰ θέματα ἀλλὰ καὶ τὶς ὅλες διατυπώσεις του, τὸν καταλαβαίνουμε ἂν περάσουμε σὲ ἔργα του ζωγραφισμένα τὰ χρόνια του στὴν Ἀλεξάνδρεια, 1945-1951. Ἡ ἀνθρώπινη μορφή, γυμνὴ ἢ ντυμένη, σὲ ἐσωτερικὸ ἢ ἐξωτερικόν, ὄρθια ἢ καθιστή, εἶναι σχεδὸν τὰ καθοριστικὰ θέματά του. Στίς περισσότερες περιπτώσεις ἔχουμε τύπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς, γυναῖκες καὶ ἄνδρες τοῦ μόχθου, γνωριμίες καὶ συναντήσεις του, ὁ θυρωρὸς καὶ ὁ κηπουρὸς του, ὁ ἐπαίτης, τὸ μοντέλον. Ἀκόμη, στίς πιὸ χαρακτηριστικὰς προσπάθειες τῆς περιόδου τῆς Ἀλεξάνδρειας, παίζουν σημαντικὸν ρόλον καὶ οἱ μελετημέναι στάσεις τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται καὶ ποὺ ἀποβλέπουν νὰ τονίσουν τὰ πλαστικὰ στοιχεῖα, ὄγκους καὶ ἐπίπεδα. Τὴν πρώτην χρονίαν τῆς Ἀλεξάνδρειας, τὸ 1945, τὰ περισσότερα ἔργα ποὺ ζωγραφίζει ὁ Παππᾶς εἶναι αὐτὰ ποὺ ἔχουν γιὰ θέματα ναῦτες. Στὴν σειράν τῶν ναυτῶν ζωγραφισμένην τὸ 1945 μᾶς δίνει ὁ καλλιτέχνης μερικὰς χαρακτηριστικὰς του προσπάθειες, ἔργα στὰ ὁποῖα κοντὰ στίς ρεαλιστικὰς τάσεις κάνει ἐντύπωση ἡ ποιότητα τοῦ σχεδίου, ἡ μνημειακότητα καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ τυπικοῦ καὶ τοῦ οὐσιαστικοῦ. Σὲ ἓνα ἔργον σὺν τὸ *Ναύτης*, δοσμένον ἀπὸ τὴ μέση καὶ πάνω, ἔχουμε μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ἐνδιαφέρουσας ἐργασίας του, ποὺ βασιζέται στὴ λιτότητα

τῶν χρωμάτων, στὸν πλοῦτο τῶν σχεδιαστικῶν τύπων καὶ τὴν ψυχογραφικὴ ἀνάλυση τοῦ προσώπου. Στὸ πρόσωπό του διαβάζεται μιὰ ἀκαθόριστη λύπη, ὅπως ἄλλωστε καὶ στοὺς ἄλλους ναῦτες του, μιὰ βαρυθυμία καὶ μιὰ ἀκαθόριστη νοσταλγία. Αὐτὰ τὰ σημειώνει κανεὶς καὶ σὲ ὁλόσωμες προσωπογραφίες ναυτῶν, ὅπως ὁ *Ναύτης Βλαχλῆς*, ὁ *Ναύτης Πυργουτζῆς* καὶ ἄλλες, ὅλες τοῦ 1945. Ἀπὸ τὴ σειρὰ αὐτὴ ἰδιαίτερα πρέπει νὰ μείνει κανεὶς στὸ *Ναύτης καθιστός*, ἀπὸ τὰ γόνατα καὶ πάνω, ἔργο στὸ ὁποῖο ἔχουμε ὄχι μόνο ἐξαιρετικὸ σχέδιο, ἀλλὰ καὶ ἓνα θαυμάσιο συνδυασμὸ γκριζῶν τόνων. Τὸ 1946 μὲ ἓνα ἔργο σὰν τὸ ὁ *Φερετζῆς* ἔχουμε μιὰ προσπάθεια πού, πέρα ἀπὸ τὴν τονισμένη καθετότητα, διακρίνεται γιὰ τὴ λιτότητα, σχεδὸν τὴν ἀσκητικότητα τοῦ χρώματος, τὰ ἐντελῶς κλειστὰ περιγράμματα, τὴν ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ. Μὲ τὴ *Νέα Αἰγυπτία*, δοσμένη μὲ τὸ μαῦρο φόρεμά της καὶ τὸ κόκκινο κεφαλοκάλυμμα, ὑποβάλλεται σοβαρότητα, συγκέντρωση, ἀκόμη καὶ πνευματικότητα, κάτι πού ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Παππᾶ μὲ τίτλο *Αἰγυπτία* καὶ στὰ ἐπόμενα χρόνια. Ἕνα ἄλλο χαρακτηριστικὸ ἔργο τοῦ 1946 εἶναι τὸ γυμνὸ μὲ τὸν τίτλο *Ἀλεξανδρινὸς Νέος πὺν Αὐτοκτόνησε*, προσπάθεια πού βασίζεται περισσότερο στὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. Γιατὶ δὲν εἶναι μόνο ἡ ἀφετηρία τοῦ θέματος πού συνδέεται μὲ ἀρχαῖα ἀγάλματα τῆς κλασσικῆς περιόδου, μὲ τὸν μικρὸ κίονα στὸν ὁποῖο στηρίζει τὸν ἀγκῶνα του ὁ νέος καθὼς καὶ ἡ στάση τοῦ σώματος ἀλλὰ καὶ ἡ ἐντύπωση πού ἀναδίδει τὸ σύνολο. Καὶ ἐνῶ μὲ τὸν νέο ἐπικρατοῦν οἱ πλαστικὲς ἀξίες, μὲ τὸ ἐσωτερικὸ στὸ ὁποῖο αὐτὸς βρίσκεται, πόρτα καὶ τοίχους, ἔχουμε τὴν ἔμφαση στὶς ζωγραφικές. Ἔτσι, μὲ τὸ συνδυασμὸ πλαστικῶν καὶ ζωγραφικῶν ἀξιῶν ὁ Παππᾶς μᾶς δίνει ἓνα θαυμάσιο σύνολο. Σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τῆς ἴδιας χρονιᾶς, τοῦ 1946, μὲ τίτλο *Τὰ Δυὸ Κορίτσια*, μὲ τὰ ζεστὰ ἀνοιχτὰ πορτοκαλὶ χρώματα, ἔχουμε ἓνα συνδυασμὸ γραμμικῶν καὶ χρωματικῶν τύπων.

Στὰ σχετικὰ λίγα ἔργα πού μᾶς εἶναι γνωστὰ ἀπὸ τὸ 1947-1949, ὁ Παππᾶς μᾶς δίνει τόσο Αἰγύπτειες, ὅσο καὶ τύπους τῆς καθημερινῆς ζωῆς ὅπως ὁ *Ἑπαίτης*, ἓνα τύπο πού θὰ ζωγραφίζει καὶ τὰ χρόνια πού ἀκολουθοῦν. Στὶς δυὸ περιπτώσεις εἶναι ἡ ἀσκητικότητα τοῦ χρώματος καὶ ὁ τονισμὸς τοῦ τυπικοῦ πού δίνουν τὸν τόνο. Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα του τοῦ 1948, μὲ τὰ *Ζευγάρια*, τὸν ἄνδρα μόνο μὲ ἓνα πολὺ κοντὸ παντελόνι καὶ δοσμένο στὰ τρία τέταρτα, τὴ γυναῖκα γυμνὴ καὶ ἀπὸ τὰ πλάγια, ἔχουμε οὐσιαστικὰ τὴ χρησιμοποίησιν τοῦ τύπου τῶν πρωτόπλαστων. Πάντως ὁ καλλιτέχνης, ὅπως ἄλλωστε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα αὐτοῦ τοῦ τύπου, διαφοροποιεῖ τὸ σῶμα τοῦ ἄνδρα ἀπὸ αὐτὸ τῆς γυναίκας τόσο μὲ τὰ χρώματα ὅσο καὶ τὴν ἔμφαση στὰ σκληρὰ περιγράμματα τοῦ πρώτου καὶ τὰ μαλακὰ τῆς δεύτερης. Ἀλλὰ ἀναμφίβολα ἡ πιὸ γόνιμη καὶ πλούσια σὲ προσωπικὲς κατακτῆσεις τῆς ζωγραφικῆς

του χρονιά είναι το 1949 όχι τόσο για τον αριθμό των έργων όσο για την ποιότητα και την εκφραστική δύναμη των διατυπώσεών του. Κοντά σε έργα με τίτλο ή *Αιγυπτία*, που ζωγραφίζει και το 1949, με το *Επίσκεψη* έχουμε μια προσπάθεια που προχωρεί ένα βήμα μακρύτερα. Γιατί έδω, τον γνωστό τύπο της γυναίκας με το σκούρο ντύσιμο και την τονισμένη καθετότητα τον τοποθετεί στο άνοιγμα μιας πόρτας με τρόπο ώστε να συνδυάζονται βιόμορφα και γεωμετρικά θέματα, ψυχρά και ζεστά χρώματα, κάθετα και οριζόντια στοιχεία. Σε μια άλλη χαρακτηριστική του εργασία, πάλι από το 1949, το *Επαίτης στο Παράθυρο*, έχουμε ένα σύνολο στο οποίο βιόμορφα και γεωμετρικά θέματα, ρεαλιστικά και εξπρεσιονιστικά στοιχεία, απόδοση του χώρου και χρωματική επένδυση δίνουν ένα θαυμάσιο σύνολο. Αναμφίβολα, πέρα από το θαυμάσιο σχέδιο, το έργο βασίζεται στον πλούτο των χρωματικών διαβαθμίσεων και στην έσωτερικότητα των χρωμάτων. Την ίδια χρονιά, με το *Ο Θυρωρός* ο καλλιτέχνης μας δίνει μια εξαιρετική συμφωνία γκριζών τόνων στην ένδυμασία του θυρωρού, που έντατικοποιούνται και από τα χλωμά ανοιχτά γκριζοπορτοκαλί του έσωτερικού στο οποίο βρίσκεται. Και ένα δροσερό έργο του 1949 είναι το *Παιδί με το Ποδήλατο*, στο οποίο αφέλεια και προβληματικότητα, εισάγονται όχι μόνο με τη στάση του παιδιού αλλά και από το συνδυασμό ψυχρών και ζεστών χρωμάτων. Στις χαρακτηριστικές προσωπογραφίες του 1949 ανήκει και αυτή της *Ελένης Ανδριτάκη*, σε έσωτερικό, με την τονισμένη καθετότητα, το λιτό δάπεδο και το εξαιρετικά πλούσιο, όχι μόνο σε διακοσμητικές αλλά και σε καθαρά ζωγραφικές αξίες, παραπέτασμα.

Την ίδια χρονιά, το 1949, ο Παππας ενδιαφέρεται ιδιαίτερα και για το γυμνό, το ανδρικό αποκλειστικά γυμνό, σε διάφορους τύπους, θέσεις και στάσεις. Πρόκειται για θέμα που τον είχε απασχολήσει πολύ και το 1948, όταν μας είχε δώσει έργα σαν το *Μοντέλο καθιστό στο Εργαστήριο*, *Μοντέλο στο εργαστήριο όρθιο ανάμεσα σε προπλάσματα*, και άλλα. Πρόκειται για έργα στα οποία βασικό ρόλο παίζουν τα πλαστικά στοιχεία, παρά τις ζωγραφικές αρετές τους. Στα γυμνά του 1949 φαίνεται να υποχωρούν κάπως τα πλαστικά στοιχεία τα οποία δίνουν μεγαλύτερη θέση στις ζωγραφικές διατυπώσεις. Σε ένα έργο σαν το *Κόπτης*, ολόσωμη προσωπογραφία με μικρό παντελονάκι, είναι τα χρώματα του βάθους με τις μεταπτώσεις του γαλάζιου, που δίνουν τον τόνο. Στην ίδια κατεύθυνση κινούνται και έργα του με καθιστά ανδρικά γυμνά και τον τίτλο *Κόπτης*, στα οποία πλαστικές και ζωγραφικές αξίες παρουσιάζονται σε ισορροπία. Σαφέστερα περισσότερο ζωγραφική και λιγότερο γλυπτική έχουμε στο γυμνό με τίτλο *Μοντέλο με κόκκινη άρματουρα*, έργο στο οποίο συνδυάζονται θαυμάσια βεριστικά στοιχεία και σχηματοποίηση, βιόμορφα και γεωμετρικά θέματα, ανθρώπινη μορφή και έσωτερικός χώρος. Τα ίδια χαρα-

κτηριστικά έχουμε και στο μισοξαπλωμένο γυμνό με τίτλο *Μοντέλο με Μάσκα*, στο οποίο οι τονισμένοι πλαστικοί ὄγκοι που δικαιολογούνται από τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο ἔχει τοποθετηθεῖ τὸ γυμνό, ἐξισορροποῦνται τόσο ἀπὸ τὸ θέμα τῆς μάσκας ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἐσωτερικοῦ, πού βασίζονται σὲ καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες. Σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ 1949, ὅπως τὸ *Γιάννης Μαντουλάκης*, ὁλόσωμη προσωπογραφία σὲ λιτὸ ἐσωτερικό, ὁ Παππᾶς τολμᾷ καὶ μᾶς δίνει μιὰ συμφωνία γαλάζιων ψυχρῶν τόνων, πού ἴσως ἐπιχειροῦν νὰ ἐκφράσουν καὶ τὴν ψυχικὴ κατάσταση τοῦ εἰκονιζομένου. Γιὰ τὴ χρησιμοποίηση ρεαλιστικῶν τύπων διακρίνονται τὰ δυὸ ἔργα του με τίτλο τὸ *Διαφανὲς Φόρεμα*, πού δίνουν οὐσιαστικὰ γυμνὴ τὴν ἴδια γυναῖκα — ἀπὸ μπροστὰ καὶ ἀπὸ πίσω στὰ τρία τέταρτα — με τὸ διαφανὲς φόρεμα τοῦ τίτλου. Ἀπὸ τὰ ἄλλα ἔργα, πραγματικὰ μεγάλης ζωγραφικῆς, αὐτὸ τοῦ 1948 με τίτλο ὁ *Κηπουρός*, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικά. Πρόκειται γιὰ μιὰ νεανικὴ μορφή πού εἰκονίζεται καθιστὴ μπροστὰ σὲ μιὰ πόρτα, φοράει μιὰ μακριὰ σκούρα πουκαμίσα πάνω ἀπὸ ἓνα γκριζογάλανο πουκάμισο καὶ μιὰ κόκκινη ζώνη, ἐνῶ τὸ κάθισμα εἶναι πράσινο. Στὴ δεξιὰ πλευρὰ ἡ πόρτα εἶναι δοσμένη με ἀνοιχτοὺς καφεῖ τόνους καὶ τὸ βάθος σὲ γκριζο στακτί, ἓνα σύνολο με ἐξαιρετικὲς ζωγραφικὲς ἀξίες. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς ὁ πλοῦτος καὶ ὁ χαρακτήρας τῶν χρωματικῶν τύπων καὶ πολὺ λιγότερο τὰ θεματικὰ στοιχεῖα πού ἐπιβάλλουν τὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες. Τὸν πλοῦτο καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Παππᾶ μπορούμε νὰ τὸν καταλάβουμε ἀκόμη καλύτερα με ἓνα ἄλλο ἀκόμη ἔργο του ἀπὸ τὸ 1949 με τίτλο ὁ *Κηπουρός*, ἓνα κυριολεκτικὰ ὀπτικὸ ποίημα καὶ μιὰ πολὺ μεγάλη ζωγραφικὴ. Πέρα ἀπὸ τὰ θεματικὰ στοιχεῖα, τὰ θαυμάσια ρεαλιστικὰ δοσμένα πρόσωπα με τὰ ἐνεργητικὰ μάτια στὰ τρία τέταρτα, τὸν ἀκαθόριστο χῶρο, τὴν ἐλεύθερη πινελιὰ στὸ κάτω μέρος, εἶναι οἱ καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες πού ὁλοκληρώνουν τὸ περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Ὁ νέος εἰκονίζεται καθιστὸς με τὸν ἀριστερὸ ἀγκώνα ἀκουμπισμένο στὸ τραπέζι καὶ ἀπὸ τὴ μέση καὶ ἐπάνω, με σκούρα πουκαμίσα, λευκὰ μανίκια, κόκκινη ζώνη, με τὴν ἐκφραση τοῦ προσώπου ρεμβαστικὴ καὶ στοχαστικὴ. Ὅ,τι προξενεῖ μεγαλύτερη ἐντύπωση εἶναι ἡ θαυμάσια συμφωνία τῶν σκούρων καὶ τῶν γκριζόλευκων τόνων πού ἐντατικοποιοῦνται ἀπὸ τὸ ἐνεργητικὸ κόκκινο καὶ ὁλοκληρώνονται ἀρμονικὰ με τὸ ἀνοιχτὸ γκριζοπορτοκαλὶ τοῦ βάθους. Πρόκειται ἀναμφίβολα γιὰ μιὰ μεγάλη ζωγραφικὴ, πού διακρίνεται γιὰ τὸν πλοῦτο τῶν συνδυασμῶν της, τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου της, τὴν εὐγένεια τῶν χρωμάτων καὶ τὴ μελωδικὴ φωνὴ τοῦ συνόλου.

Μὲ τὴν ἐπιστροφή τοῦ Παππᾶ στὴν Ἀθήνα καὶ με τὰ πρῶτα ἔργα του ἀπὸ τὸ 1952-55 ἐπικρατοῦν καὶ νέα στοιχεῖα στὴ ζωγραφικὴ του· θεματογραφικὰ με τὴν ἰδιαίτερη ἀπασχόληση με τὴν προσωπογραφία, στὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο

μέ την τάση για τή μνημειακοποίηση τῆς ἀνθρώπινης μορφῆς, στή χρωματική ἐπέ-
 δυση μέ τήν προτίμησή του στά ψυχρά, μᾶλλον, χρώματα. Ἀκόμη τὰ ἔργα του
 τώρα κινεῦνται ἄλλοτε μέ τή χρησιμοποίηση ρεαλιστικῶν τύπων, ἄλλοτε ἐξπρεσ-
 σιονιστικῶν χαρακτηριστικῶν καί σέ μερικῆς περιπτώσεις μέ ἕνα μεικτό λεξιλό-
 γιο. Σέ μιὰ προσπάθεια τοῦ 1952, τὸ *Μοναχὴ Νεκταρία*, διακρίνονται μερικὰ ἀπὸ
 τὰ χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων του τῆς Ἀλεξάνδρειας, στὰ κλειστὰ περιγράμματα
 καί τὰ βαρεῖα χρώματα, ὅπως καί στὸ συνδυασμὸ βεριστικῶν τύπων καί γενι-
 κευτικῶν στοιχείων. Ἀλλὰ τώρα εἶναι περισσότερο τονισμένη ἡ μνημειακότητα ποὺ
 τονίζεται καί ἀπὸ τὴν ἔμφαση στή σωματική βαρύτητα τῆς μορφῆς. Ἀλλὰ ἔργα ἀπὸ
 τὸ 1953, ὅπως τὸ *Παιδιὰ στὸν Κῆπο* καί τὸ *Κορίτσι μὲ Κόκκορα* κάνουν ἐντύπωση
 μέ τὴ δροσιὰ τοῦ χρώματος, τὴν ποιότητα τοῦ σχεδίου, τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν
 τύπων καί σχηματοποίησης, μνημειακότητας καί διακοσμητικῶν διατυπώσεων. Χρώ-
 ματα πλούσια, συνδυασμοὶ νέοι, αἰσιόδοξη διάθεση ἀποδίδονται ἀπὸ αὐτὰ ὅπως καί
 ἀπὸ ἄλλα ἔργα του τῆς ἰδίας χρονιᾶς. Μὲ τὸ *Κορίτσι μὲ τὰ μεγάλα Μάτια* ζωγραφι-
 σμένο καί αὐτὸ τὸ 1953, ἔχουμε μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ προσπάθεια τοῦ Παππᾶ,
 στὴν περιοχὴ τῆς προσωπογραφίας. Πρόκειται γιὰ ἔργο ποὺ τόσο στὴν ἀπόδοση
 τοῦ προσώπου ὅσο καί τῶν ματιῶν ἀφήνει νὰ διαφαίνεται ἡ μελέτη τῶν πορτραίτων
 τοῦ Φαγιούμ, ἐνῶ κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση ὁ θαυμάσιος συνδυασμὸς θερμῶν καί
 ψυχρῶν τόνων. Ταυτόχρονα, τὸ 1953, μέ τὸ ἡ *Βαλὴ*, γυναικεῖα προσωπογραφία ἀπὸ
 τὸ στήθος καί ἐπάνω, τὸ βλέμμα σὲ χαμένο προφίλ, τὸ κεφάλι μέ φόντο ἕνα λευκὸ
 χρῶμα, τὰ μαῦρα μαλλιά, μέ τὴ χρησιμοποίηση τῶν ροζ χρωμάτων, ὁ Παππᾶς δίνει
 τὴν αἴσθηση τοῦ Παστέλ σὲ μιὰ ἐλαιογραφία. Περιγραφικὰ χαρακτηριστικὰ καί
 χρωματικῆς διατυπώσεις, εὐγένεια τῶν χρωμάτων καί ποιότητα τῶν γραμμῶν, ρεμβα-
 στικὴ διάθεση καί πνευματικὴ ἑκφραστικὴ προεκτά-
 σεις πάνω στή ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὸ ἴδιο ἀνέρο ζωγράφισμα ἔχουμε καί σὲ ἄλλα
 ἔργα του ἀπὸ τὸ 1953, ὅπως εἶναι ἡ παιδικὴ προσωπογραφία μέ τὸν τίτλο ὁ *Γαλα-
 νομάτης*, ἔργο στὸ ὁποῖο ἡ πιστότητα καί ἀκρίβεια τοῦ σχεδίου συναγωνίζονται τὴν
 εὐγένεια καί τὸν πλοῦτο τοῦ χρώματος, ὅπως καί τὴν ἐλευθερίαν τῆς πινελιᾶς. Μερικῆς
 χαρακτηριστικῆς παιδικῆς προσωπογραφίης ἔχουμε καί ἀπὸ τὸ 1954, τὴν Ἀγγελι-
 κούλα καί ἄλλη μιὰ μέ τίτλο *Τὸ Μαῦρο Κοτόπουλο*, μέ ἕνα παιδάκι ποὺ κρατᾷ
 στὴν ἀγκυαλιά του ἕνα μαῦρο κοτόπουλο. Στὸ πρῶτο, μέ τὴ νέα κοπέλα καθιστῇ στὰ
 τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά, ἔχουμε μιὰ θαυμάσια συμφωνία γκριζογάλανων ψυχρῶν
 τόνων, ποὺ ἐνισχύονται ἀπὸ τὴ διακριτικὴ χρησιμοποίηση ζεστῶν στὰ χέρια, τὸ
 πρόσωπο καί τὴν καρέκλα. Ὁ Παππᾶς ἐδῶ κατορθώνει νὰ ἐκφράσει μέ θαυμάσιο
 τρόπο, ὅλο τὸν ψυχικὸ κίσμο τῆς μικρῆς κοπέλας, ἀθωότητα καί ἀφέλεια, εὐγένεια
 καί ἐσωτερικότητα. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καί στὸ *Μαῦρο Κοτόπουλο*, ἔργο στὸ

όποιο επίσης ή έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές άξίες κατορθώνει να μάς δώσει όλες τις διαστάσεις τής παιδικής ψυχής, με την έρωτηματική στάση, τὸ άθώο βλέμμα, τήν όλη έσωτερική του διάθεση.

Τήν πολλαπλότητα και τόν πλοῦτο τών αναζητήσεων τής ζωγραφικής του Παππᾶ τήν διαπιστώνουμε και σε χαρακτηριστικές προσπάθειές του από τὰ χρόνια που ακολουθοῦν. Αυτό σημειώνεται με απόλυτη σαφήνεια σε έργα του τοῦ 1955. Με τὸ *Νίκος Κόκκοτας*, ένα από τὰ σχετικά λίγα έργα του με αὐτὸ σε χαρτόνι, προσωπογραφία από τὸ στήθος και επάνω, κινεῖται πρὸς μιὰ κατεύθυνση στήν όποία συνδυάζονται σχηματοποίηση και βεριστικά στοιχεῖα, φανερά στις διαφορετικές αποχρώσεις τών τόνων τοῦ προσώπου και τοῦ λαιμοῦ. Και τήν ἴδια χρονιά, με τὸ *Γειτόνισσα* έχουμε ένα έργο στὸ όποιο επικρατοῦν τὰ εξπρεσιονιστικά χαρακτηριστικά και ή δύναμη υποβολής τοῦ χρώματος. Ένῳ στὸ *Γυμνό*, πάλι από τὸ 1955, εἶναι ή έλλειπτική απόδοση τών μορφών και τὰ υπαινικτικά στοιχεῖα, ή σχηματοποίηση τοῦ προσώπου και ὁ καθοριστικός ρόλος τοῦ χρώματος που ολοκληρώνουν τὸ εκφραστικό περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Πρόκειται για μιὰ κυριολεκτικά πρωτοποριακή ζωγραφική που αποδεικνύει τήν τόλμη και τὸ χαρακτήρα τών αναζητήσεων τοῦ Παππᾶ, ὁ όποιος δέν ενδιαφέρεται για τή μιὰ ἢ τήν ἄλλη στυλιστική τάση, αλλά για τή δυνατότητα εξάντλησης όλων τών εκφραστικῶν προεκτάσεων τοῦ θέματος. Σε ἄλλα έργα τής ἴδιας χρονιάς, ὅπως τήν *Προσωπογραφία τής Κούλας Λέτση* και τήν προσωπογραφία με τίτλο *Ἡ ριγωτή μπλούζα*, σχηματοποίηση και ρεαλιστικά στοιχεῖα στήν πρώτη και έμφαση ακόμη και σε βεριστικές διατυπώσεις στή δεύτερη, εἶναι τὰ στοιχεῖα που παίζουν καθοριστικό ρόλο, μαζί με τὰ τονισμένα μάτια και τὸ συνδυασμὸ σχεδιαστικῶν και χρωματικῶν τύπων. Με δυὸ προσωπογραφίες τοῦ 1957, ὁλόσωμες και οἱ δυὸ, με τίτλο *Ὁ Μπαλωματῆς* και *Ἡ Σκούπα*, έχουμε τὸ συνδυασμὸ τών κύριων με τὰ παραπληρωματικά θέματα και τήν τονισμένη καθετότητα, ὅπως και τήν έμφαση στὰ ψυχρά χρώματα τοῦ βάθους. Στὸ πρῶτο, με εργαλεῖα τοῦ Μπαλωματῆ στὰ χέρια, τήν πλάτη και τὸ ρεαλιστικά δοσμένο πρόσωπο, ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ τὰ παραπληρωματικά θέματα για νὰ συγκεκριμενοποιήσει τις επαγγελματικές ιδιότητες τής μορφῆς. Στὸ δεύτερο, ή γυναικεία μορφή που κρατᾷ τή σκούπα και κάτω τὰ σκουπίδια, στὰ όποια περιλαμβάνεται και ένα ανθρώπινο κρανίο, εἶναι θέματα που επίσης χρησιμοποιοῦνται για νὰ ολοκληρώσουν τὸ εκφραστικό περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Τὰ δυὸ έργα διακρίνονται τόσο για τήν ποιότητα τοῦ σχεδίου ὅσο και για τὸ χαρακτήρα τοῦ χρώματος που επίσης χρησιμοποιεῖται για τή διεύρυνση τών εκφραστικῶν δυνατοτήτων τών μορφῶν. Τρία χρόνια αργότερα, τὸ 1960, εἶναι ζω-

γραφισμένο τὸ ἔργο μὲ τίτλο *Τὸ Παλιὸ Σπίτι στὴν Κηφισιά*, μιὰ προσπάθεια στὸ κλίμα ἑνὸς καθαρὰ προσωπικοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ.

Ἐνα κάποιο διάλειμμα ἔχουμε τὰ χρόνια 1960-68 μὲ λίγα σχετικὰ ἔργα ζωγραφικῆς, ἀσφαλῶς γιατί ἡ διδασκαλία καὶ ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὴ γλυπτική δὲν τοῦ ἀφήνουν καὶ πολὺ καιρό. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1969 ὡς τὸ 1974 ἔχουμε μιὰ μεγάλη σειρὰ ἔργων ζωγραφικῆς μὲ ἐξαιρετικὲς νέες κατακτήσεις, ὅπως καὶ μιὰ ἀνανέωση τοῦ ζωγραφικοῦ του ιδιώματος, τόσο ὡς πρὸς τὴ θεματογραφία ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο καὶ τὴ χρωματικὴ διατύπωση. Τώρα, κοντὰ στίς γνωστές, κυρίως μεμονωμένες μορφές ἔχουμε μεγάλα πολυπρόσωπα σύνολα, ἄλλη ἀπόδοση τοῦ χώρου, μεταφορὰ τοῦ κέντρου βάρους σὲ νέες ἐκφραστικὲς ἀξίες. Γιὰ τὴ δροσιὰ τοῦ χρώματος καὶ τὴν ἐλευθερία τῆς πινελιᾶς διακρίνονται ἔργα σὰν τὸ *Τουλίπες* τοῦ 1969 καὶ τὸ *Προσωπικό*, τῆς ἴδιας χρονιᾶς, μὲ τὰ διάφορα προσωπικὰ ἀντικείμενα πάνω στὸ τραπέζι. Τὸ 1969 εἶναι ζωγραφισμένο καὶ τὸ *Θεόδωρος Παπαγιάννης φαντάρος*, μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ ἐνδιαφέρουσες ὁλόσωμες προσωπογραφίες τῆς περιόδου. Ὁ Παπαγιάννης εἰκονίζεται καθιστὸς σὲ καρέκλα στὰ τρία τέταρτα μὲ μιὰ κάποια σχηματοποίηση στὴν ἀπόδοση τοῦ προσώπου, ἐνῶ θαυμάσιος εἶναι ὁ πλοῦτος τῶν τονικῶν διαβαθμίσεων στὴ στολή. Τὴν ἴδια χρονιά ἔχουμε δυὸ μεγάλα καὶ σὲ διαστάσεις ἔργα του, τὸ *Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Παπαγιάννη* καὶ τὸ *Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Βασιλόπουλο*, τοῦ 1970. Πρόκειται γιὰ ἔργα ποὺ ἔχουν συλληφθεῖ σὰν ζεύγη, μὲ διαφορετικὸ κέντρο βάρους σὲ κάθε ἓνα ἀπὸ αὐτά. Στὸ *Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Παπαγιάννη*, καθοριστικὸ ρόλο παίζουν οἱ πίνακες μέσα στὸν πίνακα καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα ποὺ πλαισιώνουν κατὰ κάποιο τρόπο τὴν ὁλόσωμη προσωπογραφία τοῦ νέου ὁμοτέχνου του ποὺ εἰκονίζεται καθιστός. Στὸ *Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Βασιλόπουλο*, ἡ ἔμφαση δίνεται στὴ λιτότητα τοῦ χώρου, τὴ συγκέντρωση στὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὴ μεγαλύτερη ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ. Περισσότερο ὁ χαρακτήρας καὶ ὁ πλοῦτος τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας ἀπὸ τὴ χρησιμοποίηση μὲ καθαρὰ προσωπικὸ τρόπο τύπων τῆς βυζαντινῆς παράδοσης καὶ μιὰ σειρὰ νέα στοιχεῖα, πέρα ἀπὸ τὴν εὐγένεια τοῦ χρώματος καὶ τὸ ποιητικὸ περιεχόμενον τοῦ χώρου, τὰ βρίσκουμε στὸ *Πάσχα* του, πάλι τοῦ 1969, στὸ ὁποῖο συνδυάζονται σὲ μιὰ νέα ἐνότητα διάφορα θέματα μὲ βάση τὴν Ἀνάσταση. Τὴ δύναμη ἀνανέωσης τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας τὴ συνειδητοποιοῦμε ἀκόμη σαφέστερα σὲ ἓνα ἔργο σὰν τὸ *Ἡ Νύχ* τοῦ 1969, στὴν *Κοιμισμένη γυναίκα*, τὴ σκεπασμένη μὲ ἓνα θαυμάσια δοσμένο σκέπασμα, ἔργο στὸ ὁποῖο θεματικὰ στοιχεῖα καὶ ἡ ὅλη διαπραγμάτευση δίνουν ἓνα καθαρὰ ποιητικὸ περιεχόμενον στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Σὲ μιὰ ἄλλη προσπάθεια μὲ ἀνάλογο θέμα καὶ μὲ τίτλο *Ὁ Ἀλέκος*, καὶ αὐτὴ τοῦ 1969, εἶναι ὁ σχεδὸν ἐμπρεσσιονιστικὸς χαρακτήρας τοῦ χρώματος ποὺ δίνει τὸν τόνο. Ἐπίσης ἀπὸ τὸ 1969, τὰ δυὸ τοπία του

μέ τίτλο *Ἀπό τὸ Παράθυρό μου*, διακρίνονται γιὰ τὴ γόνιμη ἀξιοποίηση ἐμπρεσσιονιστικῶν τύπων καὶ νέων καθαρὰ προσωπικῶν διατυπώσεων. Κατοικίες τῆς πρωτεύουσας καὶ ἡ Ἀκρόπολις εἰκονίζονται ὑπαινικτικὰ σὰν χρωματικὲς ἀξίες, τὸ ἐπίπεδο τῆς γῆς ἐμφανίζεται σὲ διάλογο μὲ αὐτὸ τοῦ οὐρανοῦ ἢ μὲ τὰ σύννεφα, δοσμένα μὲ μιὰ ἐλεύθερη πινελιά, ἐνῶ ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλη τὴν ἀτμόσφαιρα ἐνὸς μουντοῦ πρωϊνοῦ. Σὲ ἄλλα τοπία μὲ τὸ ἴδιο θέμα, τὸν τόνο δίνουν πάλι τὰ ὑπαινικτικὰ θέματα, ἐνῶ σημαντικὸ ρόλο παίζουν τὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ ἡ ἔμφαση στὸ τυπικόν. Ζωγραφισμένα μὲ πλαστικὰ χρώματα τὰ ἔργα τοῦ 1969 κατορθώνουν νὰ ἀξιοποιήσουν τὸ διαφορετικὸ χαρακτήρα τῶν ὑλικῶν. Μὲ τὴν *Αὐτοπροσωπογραφία*, ἐπίσης τοῦ 1969, ἔχουμε ἀναμφίβολα μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειες αὐτοανάλυσης τοῦ ἴδιου τοῦ καλλιτέχνη. Στὰ τρία τέταρτα πρὸς τὰ δεξιά ὁ Παππᾶς ἐμφανίζεται μὲ ἐρωτηματικά, ἀμφιβολίες, ἀβεβαιότητες, ἐσωτερικὴ θλίψη. Καὶ δὲν εἶναι ἡ στάση τοῦ σώματος καὶ ἡ ἔκφραση τοῦ προσώπου, ἀλλὰ καὶ ὁ ρόλος τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων μὲ τὰ γεωμετρικὰ στοιχεῖα καὶ τῶν ψυχρῶν χρωμάτων ποὺ δημιουργοῦν τὴν ἴδια ἐντύπωση.

Σὲ ὅλο καὶ μεγαλύτερες ἐπιφάνειες καὶ συνθέσεις θὰ προχωρήσει ὁ Παππᾶς τὸ 1970. Ἐνα χαρακτηριστικὸ ἔργο τῆς κατηγορίας αὐτῆς ἔχουμε μὲ τὸ *Νέοι*, τοῦ 1970, στὸ ὁποῖο συνδυάζονται θαυμάσια τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τῆς ἀπόδοσης τῶν προσώπων μὲ τὰ γενικευτικὰ τῶν σωμάτων. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ δυὸ προσωπογραφίες μὲ τίς ὁποῖες ὁ Παππᾶς κατορθώνει νὰ δείξει ὅλες τίς δυνατότητές του. Καὶ αὐτὲς δὲν σχετίζονται τόσο μὲ τὴν ἀπόδοση τῶν προσώπων ὅσο τῶν ἐνδυμασιῶν ὅπου ἔχουμε μιὰ ἐκπληκτικὴ ἀξιοποίηση τοῦ γκριζοῦ καὶ τοῦ λευκοῦ, πραγματικὸ κατόρθωμα. Μὲ τὸ *Μοντέλα*, ἐπίσης τοῦ 1970, ὁ καλλιτέχνης ὄχι μόνο δὲν μᾶς ἀφήνει καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἀπόλυτη κατοχὴ μιᾶς καθαρὰ ρεαλιστικῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν ποιότητα καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ σχεδίου του, μαζὶ μὲ τὴν ἐπιβολὴ τῶν πλαστικῶν τύπων. Καὶ μὲ τὸ *Μοῖρες*, καὶ αὐτὸ τοῦ 1970, ἔχουμε μιὰ ἀριστοτεχνικὴ σύνθεση βεριστικῶν καὶ ἐξπρεσσιονιστικῶν τύπων, γραμμικῶν καὶ πλαστικῶν χαρακτηριστικῶν. Μὲ τὴ διακριτικὴ ἀπόδοση τῶν εἰδικῶν συμβόλων κάθε μιᾶς ἀπὸ τίς μοῖρες καὶ μὲ τὴ διαφοροποίηση προσώπων καὶ σωμάτων, ἡ Κλωθώ, ἡ Λάχεσις καὶ ἡ Ἄτροπος ἐμφανίζονται σ' ὅλες τίς προεκτάσεις τους. Καὶ στὴν περίπτωσή αὕτῃ πρόκειται γιὰ μιὰ πολὺ μεγάλη ζωγραφικὴ ποὺ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς, θεματικά, μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, χρώματα, σχέδιο καὶ χῶρος δίνουν στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ὅλες τίς διαστάσεις τοῦ θέματος. Μὲ τὴν *Οἰκογένεια Βιοπαλαιστῶν*, τοῦ 1971, μιὰ ὁμαδικὴ προσωπογραφία μὲ πέντε πρόσωπα — μητέρα, πατέρα, δυὸ κοπέλες καὶ ἓνα ἀγόρι — ἔχουμε μιὰ ἄλλη σημαντικὴ προσπάθεια, ὅπου καὶ πάλι διακρίνεται ἡ ἱκανότητά του στὴ χρησιμοποίηση τῶν ψυχρῶν γκριζῶν

και λευκῶν χρωμάτων, τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν καὶ γενικευτικῶν τύπων, σχεδιαστικῶν καὶ ζωγραφικῶν ἀξιῶν. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἡ συγκεκριμένη οἰκογένεια ἀνυψώνεται στὴν τυπικὴ οἰκογένεια, τὴν κάθε οἰκογένεια ποὺ μπορεῖ νὰ ζεῖ κοντὰ μας. Μὲ τὴ διαφορετικὴ ἀπόδοση τῶν προσώπων ὁ δημιουργὸς μᾶς ἐπιτρέπει ἀκόμη καὶ νὰ διαβάσουμε τοὺς χαρακτῆρες τῶν μορφῶν ποὺ εἰκονίζονται. Μὲ τὸ ἡ *Κρίση τοῦ Πάριδος*, τοῦ 1971 ἐπίσης, ἔχουμε μιὰ προσπάθεια ποὺ κινεῖται πολὺ κοντὰ στὰ χαρακτηριστικὰ ποὺ ἔχουμε καὶ στὶς *Μοῖρες*, ζωγραφισμένες ἕνα χρόνο νωρίτερα, τὸ 1970. Ἀνάλογη χρωματικὴ ἐπένδυση, ἴδιος συνδυασμὸς σχεδιαστικῶν καὶ πλαστικῶν ἀξιῶν, μὲ οὐσιαστικὴ διαφορὰ ὅτι ἐδῶ ἔχουμε ὀρθιες καὶ ὄχι καθιστὲς μορφές. Μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ ἐργασία τοῦ 1971 εἶναι καὶ οἱ *Καρνατίδες*, τέσσερις γυναικεῖς μορφές, τρεῖς καθιστὲς ἀριστερὰ καὶ μιὰ ὀρθια δεξιὰ. Καὶ ἐδῶ, πέρα ἀπὸ τὶς θέσεις καὶ τὶς στάσεις τῶν μορφῶν, εἶναι ὁ χαρακτήρας καὶ ὁ ἐκφραστικὸς πλοῦτος τῶν γκρίζων τόνων, ποὺ δίνουν στὸ σύνολο μιὰ μελαγχολικὴ φωνή.

Φαίνεται ὅτι ὁ Παππᾶς ἔχει τὴ δυνατότητα νὰ ἀσχοληθεῖ ἰδιαίτερα μὲ τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ χρόνια ποὺ ἀκολουθοῦν, περίοδο ποὺ ἀναμφίβολα διευρύνεται, ἀνανεώνεται καὶ πλουτίζεται μὲ νέες ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνουμε ἀκόμη καὶ ἂν μείνουμε σὲ λίγες χαρακτηριστικὲς προσπάθειές του, ὅπως τὸ *Διχασμὸς*, τοῦ 1972, μὲ τὶς τρεῖς μορφές, μιὰ γυμνὴ γυναικεία στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, μιὰ καθιστὴ νεανικὴ στὸ δεύτερο καὶ τὴν ὀρθια γυναικεία στὸ τρίτο. Γιατὶ τὸ ἔργο, κοντὰ στὰ καθαρὰ παραστατικὰ στοιχεῖα, ἐπιδιώκει καὶ κατορθώνει μὲ τὶς διαφορετικὲς στάσεις καὶ θέσεις τῶν μορφῶν, τὴν ἑνταξή τους στὸ χῶρο, μὲ τὴν ἴδια ἔμφαση στὰ ψυχρὰ χρώματα καὶ τὸ χαρακτήρα, νὰ δώσει καὶ συμβολικὲς προεκτάσεις στὸ σύνολο. Τὴν ἴδια χρονιά, τὸ 1972, μὲ τὸ *Ἐπιστροφὴ* ἔχουμε μιὰ ἄλλη χαρακτηριστικὴ γιὰ τὸν ἐκφραστικὸ της πλοῦτο ἐργασία. Στὸ ἔργο εἰκονίζονται σὲ ἕνα λιτὸ ἐσωτερικὸ μία γυμνὴ ἀνδρική μορφή καθισμένη στὴν ἄκρη τοῦ κρεβατιοῦ καὶ μιὰ γυναικεία μὲ τὸ νυκτικὸ της ὀρθια. Μὲ τὴν ἀντίθεση καθιστῆς καὶ ὀρθιας μορφῆς, ἀνδρικής καὶ γυναικείας, τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν καὶ γενικευτικῶν τύπων καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τῶν χρωμάτων ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια ἀποκτᾷ ἕνα πολυδιάστατο ἐκφραστικὸ περιεχόμενο. Παράλληλα, μὲ τὴν παρεμβολὴ παραπληρωματικῶν θεμάτων, ὅπως τὸ κάθετο θέμα τοῦ τοίχου καὶ τὰ κλαδιὰ τοῦ λουλουδιοῦ, σκληρὸ τὸ ἕνα, μαλακὸ τὸ ἄλλο, ἐπιβάλλονται ἀκόμη περισσότερο οἱ ἐκφραστικὲς ἀξίες τοῦ ἔργου, ἰδιαίτερα μὲ τὴν ποιότητα τῶν χρωματικῶν διατυπώσεων. Μὲ τὸ *Ἐργαστήριον*, τοῦ 1973, ἔργο μεγάλων διαστάσεων, ὁ Παππᾶς κοντὰ στὰ ἄλλα χρησιμοποιεῖ καὶ τοὺς πίνακες μέσα στὸν πίνακα γιὰ νὰ πλουτίσει ἀκόμη περισσότερο τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Γιατὶ, κοντὰ στὶς πέντε μορφές τοῦ πρῶτου ἐπιπέδου, τέσσερις ἀνδρικές ἀπὸ τὶς ὁποῖες ἡ μία, τὸ μοντέλο πάνω

σέ βάθρο, είναι γυμνή, όλες ὀρθίες καὶ μιὰ γυναικεία καθιστή, προσθέτει μὲ τοὺς πίνακες τοῦ τοίχου, ἀντίγραφα ἀναγλύφων τοῦ Παρθενώνα, καὶ μιὰ ἄλλη διάσταση. Στὸν πλοῦτο τῶν πλαστικῶν καὶ ζωγραφικῶν συνδυασμῶν μὲ τοὺς μαθητὲς καὶ τὸ μοντέλο στὸ ἐργαστήριο, προσθέτει καὶ τὶς καθαρὰ σχεδιαστικὲς ἀξίες μὲ τὶς παραστάσεις τῶν πινάκων στὸν τοῖχο. Πρόκειται γιὰ ἓνα θαυμάσιο συνδυασμό, στὸν ὁποῖο θεματικὰ στοιχεῖα καὶ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, σκληρὰ καὶ μαλακὰ θέματα, ρεαλιστικὰ καὶ γενικευτικὰ στοιχεῖα, δύναμη ὑποβολῆς τοῦ χρώματος καὶ ἀνάπτυξη τοῦ χώρου πλουτίζουν μὲ κάθε κατηγορίας ἐκφραστικὲς διατυπώσεις τῇ ζωγραφικῇ ἐπιφάνεια. Μὲ τὸ *Μάθημα Ἀνατομίας*, τοῦ 1972, μιὰ πολυπρόσωπη σύνθεση στὴν ὁποία εἰκονίζονται ἐννιά πρόσωπα καὶ ὁ σκελετὸς μὲ τὸν ὁποῖο γίνεταί τὸ μάθημα ἀνατομίας, ἔχουμε μιὰ ἄλλη οὐσιαστικὴ προσπάθεια. Πρόκειται γιὰ ἓνα ἔργο στὸ ὁποῖο χαρακτηριστικὸ ρόλο παίζουν οἱ ρεαλιστικὲς διατυπώσεις καὶ ὁ θαυμάσιος συνδυασμὸς σχεδιαστικῶν καὶ χρωματικῶν ἀποδόσεων. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση κάνει ὁ πλοῦτος τῶν τονικῶν διαβαθμίσεων, τῶν ψυχρῶν περισσότερο χρωμάτων ποὺ τονίζονται καὶ ἀπὸ τὰ ζεστά τοῦ νεκροῦ σώματος ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὸ μάθημα. Μὲ τὰ *Πυγμαλίων I καὶ II* τοῦ 1974 ἔχουμε δύο ἄλλες χαρακτηριστικὲς τοῦ ἐργασίες, καὶ αὐτὲς σὲ μεγάλες διαστάσεις καὶ μὲ πλαστικὰ χρώματα, ὅπως τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ τῶν τελευταίων χρόνων. Προσπάθειες ποὺ ἀποδεικνύουν τὸν πλοῦτο, τὴν ποιότητα καὶ τὸ χαρακτὴρ τῶν διευρύνσεων καὶ ἀνανεώσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ γλῶσσας. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνουμε καὶ στὸ *Τὰ Βαρέλια*, ζωγραφισμένον στὴν Αἴγινα τὸ 1976, μὲ τὸν πίνακα μέσα στὸν πίνακα, τὰ καμπυλόμορφα θέματα καὶ τὴν εὐγένεια τῶν χρωμάτων.

Ζωγράφος ἀπὸ ἐσωτερικὴ προδιάθεση, ὅπως εἰπώθηκε καὶ εἰσαγωγικά, ὁ Γιάννης Παππᾶς μᾶς ἔχει δώσει ἔργα ποὺ δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὶς συνεχεῖς ἀναζητήσεις του. Ζωγράφος ὅπως καὶ γλύπτης ποὺ ἔχει σὰν ἀφετηρία τὴν ὀπτικὴ πραγματικότητα καὶ ποὺ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα γιὰ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, κινεῖται μὲ ἀπόλυτη ἀσφάλεια σὲ ὅλες τὶς στυλιστικὲς κατευθύνσεις, ἀπὸ τὸ βερισμὸ στὸ ρεαλισμὸ καὶ ἀκόμη στὴ σχηματοποίηση, καθὼς καὶ ἀπὸ τὶς ἐμπρεσιονιστικὲς στὶς ἐξπρεσιονιστικὲς ἀξίες. Ἐξαιρετικὸς σχεδιαστὴς καί, ταυτόχρονα, μὲ βαθειὰ αἴσθηση τῶν ἐκφραστικῶν δυνατοτήτων τοῦ χρώματος, κατορθώνει νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο τῶν θεμάτων του. Στὶς προσωπογραφίες του, χωρὶς νὰ ἀρνεῖται τὴν ἀξιοποίηση τῶν ἀτομικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, προχωρεῖ καὶ στὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση ποὺ τοῦ ἐπιτρέπει νὰ δίνει τὶς ἐσωτερικὲς διαστάσεις τῶν προσώπων ποὺ τὸν ἀπασχολοῦν. Στὴν τοπιογραφία ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴν περιοχή ποὺ ἀπεικονίζει καὶ ἀποδίδει τόσο τὸ μουντὸ γεμάτο ὕγρασία οὐρανὸ τῆς Γαλλίας, ὅσο καὶ τὸ φωτεινὸ, λουσμένο στὸ φῶς τῆς Ἑλλάδος. Στὶς

μεγάλες συνθέσεις, θέματα ἀπὸ τὴν ἱστορία καὶ τὴ μυθολογία ὅπως καὶ τὴν καθημερινὴ ζωὴ, συνδυάζει τὴν πληρότητα χαρακτηρισμοῦ τῶν μορφῶν μὲ τὴν ἐπιβολὴ τοῦ τυπικοῦ καὶ τοῦ διαχρονικοῦ. Στὴν ὁμαδικὴ προσωπογραφία μὲ διάφορες ὁμάδες, ὅπως αὐτὲς τῶν φοιτητῶν στὸ ἐργαστήριό του στὴν Ἐνωτάτῃ Σχολῇ Καλῶν Τεχνῶν, δίνει σύνολα στὰ ὁποῖα ἀποκαλύπτεται ἡ ἱκανότητά του νὰ κάνει τίς συναντήσεις του εἰκόνες μὲ διαχρονικὸ περιεχόμενο. Στὶς χαρακτηριστικὲς του ἐργασίες ἔχουμε μιὰ ζωγραφικὴ στὴν ὁποία συνδυάζεται ἐσωτερικότητα καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια, γνησιότητα καὶ εἰλικρίνεια, πηγαιότητα καὶ ἀμεσότητα.

ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΕΣ - ΣΧΕΔΙΟ ΚΑΙ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΠΑΠΑ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

- Ἐργαλμα τοῦ Χρήστου Καπράλου 1936
- Ἐργαλμα τοῦ Γιάννη Μόραλη 1937
- Ἀνδριάντας τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου-κοντὰ στὸ Μέγαρο Μουσικῆς
- Ἀνδριάντας τοῦ Χαριλάου Τρικούπη-Βουλῇ
- Ἑλληνίδα Ὀρθία τοῦ 1951
- Γυναίκα μὲ Χταπόδι 1959
- Δυὸ ἀνθρώπινες μορφές, ὄρθια καὶ πεσμένη 1959
- Ὁ Ποιητῆς τοῦ 1970
- Ἐφιππος ἀνδριάντας τοῦ Κωνσταντίνου Παλαιολόγου

ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ

- Πεντέλη 1927
- Μάχη τοῦ Ἀγκιάρι κατὰ τὸν Λεονάρδο ντὰ Βίντσι
- Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ 1934
- Προσωπογραφία τοῦ γλύπτη morignon τοῦ 1934
- Προσωπογραφία τοῦ Μανώλη Χατζηδάκη τοῦ 1936
- Ἐκμαγεῖο μὲ Βιβλία τοῦ 1939
- Ναύτης τοῦ 1945
- Ἐπαίτης τοῦ 1947-49
- Ἐπίσκεψη τοῦ 1949
- Ὁ κηπουρὸς τοῦ 1949
- Τὸ Μαῦρο κοτόπουλο τοῦ 1954
- Ἡ Ριζωτὴ Μπλούζα τοῦ 1955
- Ἡ Σκούπα τοῦ 1957
- Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Παπαγιάννη 1970
- Ἐσωτερικὸ μὲ τὸν Βασιλόπουλο 1970
- Μοντέλα τοῦ 1970
- Μοῖρες τοῦ 1970
- Οἰκογένεια Βιοπαλαιστῶν 1971
- Καρυάτιδες 1971
- Ἐργαστήριο 1973
- Μάθημα Ἀνατομίας 1972
- Πυγμαλίων II 1974
- Τὰ Βαρελάδικα 1976