

ΕΚΤΑΚΤΟΣ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 8^{ΗΣ} ΔΕΚΕΜΒΡΙΟΥ 1992

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΜΙΧΑΗΛ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ

ΜΕΓΑΛΟΙ ΔΑΣΚΑΛΟΙ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ
ΛΥΤΡΑΣ - ΓΥΖΗΣ - ΙΑΚΩΒΙΔΗΣ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Ἑκατὸν ἐξήντα, ἑκατὸν πενήντα καὶ ἑκατὸν σαράντα χρόνια ἀπὸ τῆ γέννησὶς τους. Κοινὰ χαρακτηριστικὰ καὶ διαφορετικὲς ἀναζητήσεις. Δάσκαλοι καὶ προσωπικοὶ δημιουργοί. Ἀπὸ τὸ περισσότερο ἀκαδημαϊκὸ κλίμα τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, στίς προσωπικὲς κατακτήσεις.

Κύριε Πρόεδρε, ἀγαπητοὶ συνάδελφοι, κυρίες καὶ κύριοι, φίλοι μου,

Τὰ ἑκατὸν ἐξήντα χρόνια ἀπὸ τὴν γέννηση τοῦ Νικηφόρου Λύτρα, τὰ ἑκατὸν πενήντα ἀπὸ τὴν γέννηση τοῦ Νικολάου Γύζη καὶ τὰ ἑκατὸν σαράντα ἀπὸ τὴν γέννηση τοῦ Γεωργίου Ἰακωβίδη δὲν θὰ μποροῦσε νὰ ξεχάσει ἡ Ἀκαδημία Ἀθηνῶν, ἡ Ἀκαδημία μας. Καὶ στὴν μνήμη τους, τὴν μνήμη αὐτῶν τῶν μεγάλων δημιουργῶν καὶ δασκάλων τῆς νεοελληνικῆς τέχνης εἶναι ἀφιερωμένη ἡ σημερινὴ συνεδρίαση. Μὲ τὴν ὁμιλία μου, ποὺ θὰ ἐπιχειρήσει νὰ σκιαγραφήσει τὴν πορεία τους, νὰ παρακολουθήσει τίς ἀναζητήσεις τους καὶ νὰ ἐκτιμήσει τίς κατακτήσεις τους. Καὶ μπορεῖ νὰ γίνῃ λόγος γιὰ τοὺς τρεῖς μαζί, ὑποχρεωτικὰ σύντομος καὶ ἀναγκαστικὰ περιοριστικός, γιατί οἱ τρεῖς μεγάλοι δημιουργοὶ καὶ δάσκαλοι ἔχουν μιὰ σειρά ἀπὸ κοινὰ χαρακτηριστικὰ, ὅσο καὶ ἂν φτάνουν σὲ διαφορετικὲς μορφολογικὲς διατυπώσεις. Συνδέονται καὶ οἱ τρεῖς μὲ τὴ λεγόμενη Σχολὴ τοῦ Μονάχου, στὴν ὁποία ὁλοκληρῶνουν τίς σπουδές τους, χρησιμοποιοῦν κατακτήσεις της καὶ μεταφέρουν καὶ στὸν ἐλληνικὸ ὥρο ἅμεσα ἢ ἔμμεσα χαρακτηριστικὰ της. Μὲ τὸ ἔργο τους καὶ μὲ τὴν διδασκαλία τους, ὁ Λύτρας καὶ ὁ Ἰακωβίδης, καθηγητὲς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τῆς

Ἀθήνας — τοῦ Σχολείου τῶν Τεχνῶν ὅπως εἶχε ὀνομαστεῖ ἀρχικά— καὶ τῆς Ἀκαδημίας Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάρχου ὁ Γύζης. Καὶ δὲν θὰ μείνω ἐδῶ ἰδιαίτερα στὶς κατηγορίες ποὺ ἔχουν διατυπωθεῖ γιὰ τοὺς δημιουργοὺς αὐτοὺς, εἰσηγητὲς δῆθεν τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάρχου, ποὺ προέρχεται ἀπὸ παρεξήγηση ἢ καὶ ἄγνοια. Γιατὶ παραγνῶριζεται ὅτι χωρὶς τὴν οὐσιαστικὴ καλλιτεχνικὴ παιδεία ποὺ ὀλοκληρώθηκε στὸ Μόναχο ἢ ἑλληνικὴ τέχνη δὲν θὰ εἶχε τὴν δυνατότητα νὰ προχωρήσει ὅσο γρήγορα προχώρησε στὴν ἐπικράτηση νέων τύπων. Δὲν θὰ εἶχε τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει καὶ νὰ ἀξιοποιήσει θεματογραφικὲς καὶ στυλιστικὲς κατευθύνσεις ποὺ ἔδιναν τὸν τόνο στὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο. Δὲν θὰ εἶχε οὔτε κὰν τὴν τεχνικὴ βάση γιὰ νὰ ἐπιχειρήσει σημαντικὲς νέες προσπάθειες, οὔτε κὰν νὰ στραφεῖ μὲ μεγαλύτερη ἀσφάλεια καὶ πρὸς ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα ὅπως τὸ Παρίσι ἀργότερα.

Παραγνῶριζεται γενικὰ τὸ γεγονὸς ὅτι κανένας ἀπὸ τοὺς τρεῖς αὐτοὺς μεγάλους δημιουργοὺς μας δὲν ἔμεινε ἀποκλειστικὰ δέσμιος τῶν κατευθύνσεων τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάρχου. Οὔτε κὰν ὁ Γύζης ὁ ὁποῖος ζοῦσε καὶ δίδασκε στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν δὲν περιορίστηκε στὸ κλίμα τῶν συναδέλφων του. Παραγνῶριζεται ἡ ἔκταση τῶν καθαρὰ προσωπικῶν κατακτήσεων τοῦ Λύτρα ὁ ὁποῖος δὲν περιορίζεται μόνο σὲ ὀρισμένους θεματογραφικὲς περιοχὲς ὅπως οἱ δάσκαλοί του, οὔτε στὶς ἴδιες στυλιστικὲς ἀξίες. Ὅπως παραγνῶριζεται τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ Γύζης σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς προσπάθειές του στὴ ζωγραφικὴ καὶ πολὺ περισσότερο στὸ σχέδιό του, ὅπως τὰ σχέδια σὲ τζελατίνα, κινεῖται σὲ μιὰ περιοχὴ ποὺ πλησιάζει τὸν ἴδιο τὸν μεγάλο δάσκαλο ποὺ εἶναι ὁ Ρέμπραντ. Παραγνῶριζεται ἐπίσης ὅτι ὁ Ἰακωβίδης κοντὰ σὲ ἔργα στὸ τυπικὸ κλίμα τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ κινεῖται σὲ ἔργα μὲ θέματα τῆς παιδικῆς ἡλικίας στὴν κατεύθυνση τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ὑπαίθρου καὶ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ καὶ σὲ προσωπογραφίες του βρίσκεται κοντὰ στὸν Ἐντουάρντ Μανέ. Οἱ τρεῖς αὐτοὶ μεγάλοι δημιουργοὶ καὶ δάσκαλοι τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, πλούτισαν τὸν κύκλο τῶν μαθητῶν τους ὅχι μόνο μὲ μιὰ βαθειὰ καὶ οὐσιαστικὴ τεχνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ παιδεία ἀλλὰ καὶ τοὺς ἄνοιξαν τὸν δρόμο γιὰ τὶς δικές τους προσωπικὲς ἀναζητήσεις καὶ τὶς νέες διατυπώσεις. Ἔτσι ἡ ἑλληνικὴ τέχνη κατόρθωσε νὰ ξεπεράσει τὸν ἐπαρχιωτισμὸ της καὶ νὰ προχωρήσει μὲ μεγαλύτερη ἀσφάλεια καὶ μὲ νέες προϋποθέσεις στὴν πορεία της. Καὶ αὐτὰ μποροῦμε νὰ τὰ καταλάβουμε καλύτερα, ἂν πέρα ἀπὸ τὰ σύντομα βιογραφικὰ στοιχεῖα, ποὺ θὰ προηγηθοῦν μείνουμε περισσότερο καὶ μελετήσουμε καλύτερα μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς τους προσπάθειες. Ἔργα ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὸν πλοῦτο τῆς ἐκφραστικῆς τους γλώσσας, τὴν ποιότητα καὶ τὴν ἀμεσότητα τῶν διατυπώσεών τους.

Μὲ τὸν Νικηφόρο Λύτρα ἔχουμε ἀναμφίβολα τὸν «γενάρχη» ἢ τὸν πατριάρχη

ὅπως ἔχει ἀποκληθεῖ¹ τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, τὸν δημιουργὸ πὺν τόσο μὲ τὸ ἔργο του ὅσο καὶ τὴν διδασκαλία του τριάντα ὀκτὼ δλόκληρα χρόνια στὸ Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν, μᾶς ἔδωσε μερικὲς ἀπὸ τὶς χαρακτηριστικὲς κατακτήσεις τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα. Σὲ μερικὰ μάλιστα ἀπὸ τὰ ἔργα του ὁ Λύτρας μὲ τὴν μεταφορὰ τοῦ κέντρον τοῦ βάρους ἀπὸ τὶς περιγραφικὲς στὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν δημιουργὸς μὲ πρωτοπορειτικὲς διατυπώσεις καὶ μὲ γόνιμες προεκτάσεις καὶ στὸν εἰκοστὸ αἰῶνα. Ὁ Νικηφόρος Λύτρας πὺν γεννήθηκε τὸ 1832 στὸν Πύργο τῆς Τήρου, ἄρχισε τὶς σπουδὲς του στὸ Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν τὰ χρόνια 1850-1856 μὲ δασκάλους του τοὺς ἀδελφούς Μαργαρίτη, τὸν Λουδοβίκο Θείρσιο καὶ τὸν Τσεκκόλι. Ἡ ἐκτίμηση πὺν ἔχει στὶς δυνατότητές του ὁ Θείρσιος θὰ τοῦ ἀνοίξει τὸν δρόμο γιὰ νὰ συνεχίσει τὶς σπουδὲς του στὸ Μόναχο ὅπου θὰ σπουδάσει μὲ ὑποτροφία τῆς ἑλληνικῆς κυβέρνησης τὰ χρόνια 1860-1865. Τὰ χρόνια ἀκριβῶς πὺν τὸ Μόναχο διαμορφώνεται σ' ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ δραστήρια κέντρα ὅλον τοῦ γερμανόφωνου κόσμου. Ἐκεῖ θὰ ἔχει δασκάλους του τὸν Moris Von Schwind, τὸν W. Kaulbach καὶ τὸν Karl Von Piloty. Καλλιτέχνες πὺν κινεῦνται σὲ διαφορετικὲς κατευθύνσεις μὲ τὸν Piloty ἐκπρόσωπο τοῦ λεγόμενου «ἱστορικοῦ ρεαλισμοῦ» καὶ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ. Στὸ ἐργαστήριον τοῦ Piloty, πὺν ὅπως μαρτυρεῖται ἀγαποῦσε καὶ ἐκτιμοῦσε ἰδιαίτερα τὸν Λύτρα² θὰ ἔχει συμφοιτητὲς του δημιουργοὺς πὺν διακρίθηκαν ἰδιαίτερα ἀργότερα σὰν τὸν M. Makart καὶ τὸν F. Max καὶ θὰ γνωρίσει ἄλλους σὰν τὸν F. Defregger, τὸν F. Lembach καὶ τὸν νεαρὸ ἀκόμη W. Leibl, τὸν πιὸ σημαντικὸ καλλιτέχνη τοῦ ἀντικειμενικοῦ ρεαλισμοῦ ἀργότερα. Καὶ φυσικὰ στὸ Μόναχο ὁ Λύτρας θὰ ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ γνωρίσει τὰ βασικὰ στοιχεῖα τῆς τέχνης τοῦ παρελθόντος, ἰδιαίτερα τῆς βενετσιάνικης ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἔκτου καὶ τῆς ζωγραφικῆς τῶν Κάτω Χωρῶν τοῦ δέκατου ἑβδομου αἰῶνα. Ὅπως εἶναι γνωστὸ μὲ τὴν ἔξωση τοῦ Ὁθωνα τὸ 1862 ὁ Λύτρας θὰ χάσει τὴν ὑποτροφία καὶ μόνο μὲ τὴν βοήθεια τοῦ Σίνα πρεσβευτῆ τῆς Ἑλλάδος στὴ Βιέννη, θὰ μπορέσει νὰ συνεχίσει καὶ νὰ ὀλοκληρώσει τὶς σπουδὲς του. Ὁ Λύτρας θὰ γύρισε στὴν Ἑλλάδα τὸ τέλος τοῦ 1865, ἀφοῦ τὸ 1866 διορίζεται καθηγητῆς στὴν Ἑδρα τῆς Ἀνώτατης Ζωγραφικῆς τῆς Καλλιτεχνικῆς Σχολῆς τοῦ Πολυτεχνείου, δηλαδὴ τοῦ Σχολείου τῶν Τεχνῶν. Ἐδῶ θὰ διδάξει ὥς τὸ 1904, χρόνια πὺν πέθανε, ἐνῶ θὰ κάνει ὅλο αὐτὸ τὸ διάστημα λίγα σχετικὰ ταξίδια στὸ ἐξωτερικόν, τὸ 1873 μαζὶ μὲ τὸν Γύζη στὴν Ἀνατολὴ-Σμύρνη

1. Γιὰ τὸν Νικηφόρο Λύτρα πρβ. Νίνας Μαρίας Ἀθανάσογλου, Ὁ Ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας, διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, Ἀθήνα.

2. Ἀ. Σώχον, «Νικηφόρος Λύτρας» στὸ Πανελλήνιον Λεύκωμα Ἑθνικῆς Ἑκατονταετηρίδος 1821-1921, Αἱ Καλὰ Τέχναι, Ἀθήνα 1927, σελ. 91.

καὶ ἐνδότερα τῆς Μικρᾶς Ἀσίας, τὸ 1874 στὸ Μόναχο πάλι μὲ τὸν Γύζη, τὸ 1876 στὸ Παρίσι καὶ τὸ Μόναχο, χρονιὰ τῆς δεύτερης ἐκθεσης τῶν ἐμπρεσιονιστῶν στὸ Παρίσι καὶ τὸ 1879, τὴν χρονιὰ πὺν παντρεύεται τὴν Εἰρήνη Κυριακίδη στὴν Αἴγυπτο. Τὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα ὁ Λύτρας εἶναι μιὰ ἀπὸ τὶς καθοριστικὰ φυσιογνωμίαι τῆς ἑλληνικῆς καλλιτεχνικῆς σκηνῆς καὶ τὸ ἐργαστήριό του κέντρο φιλότεχνων καὶ μαθητῶν. Πάντα δραστήριος παρακολουθεῖ τὴν ἐργασία τῶν ἄλλων ὁμοτέχνων καὶ τῶν μαθητῶν του, παίρνει μέρος σὲ ἐκθέσεις καὶ ἄλλες ἐκδηλώσεις, κατευθύνει τὸ Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν. Ἡ διδασκαλία του στὸ Πολυτεχνεῖο συμπληρῶνεται καὶ μὲ ἰδιωτικὰ μαθήματα καὶ φαίνεται ὅτι ἡ σκληρὴ δουλειὰ ἐφθειρε τὴν ὑγεία του. Τὸ 1904 ἀρρωσταίνει βαρεῖα — ἴσως ἀπὸ τὴν γνωστὴ ἀρρώστια τῶν χρωμάτων — τὴν δηλητηρίαση δηλαδὴ τοῦ ὀργανισμοῦ ἀπὸ τὶς χημικὰς οὐσίες τῶν χρωμάτων, ἀπὸ τὴν ὁποία, καὶ πεθαίνει στίς 14 Ἰουλίου τῆς ἰδίας χρονιᾶς.

Ἀλλὰ πέρα ἀπὸ τὰ λίγα αὐτὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα, τὸν χαρακτήρα καὶ τὸν πλοῦτο τοῦ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Λύτρα μποροῦμε νὰ τὰ πλησιάσουμε ἂν μείνουμε περισσότερο σὲ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ του ἔργα. Οἱ πρῶτες χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τοῦ Λύτρα, τόσο κατὰ τὴν περίοδο τῆς μαθητείας του στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Μόναχο ἀναφέρονται σὲ θρησκευτικά, ἱστορικά καὶ μυθολογικά θέματα, γεγονὸς πὺν ἐξηγεῖται ἀπὸ τὴν ἐπίδραση δασκάλων του ὅπως ὁ Θεόφιλος καὶ ὁ Piloty. Ἔργα του ὅπως ἡ Θεοτόκος Πλατυτέρα, οἱ τοιχογραφίες του στὸ ἐξωκκλήσι τοῦ Ἁγίου Γεωργίου στὸ Χαϊδάρι, ὁ Ἀπαγχονισμὸς τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε', ἡ Πυρπόληση τῆς Τουρκικῆς Ναυαρχίδας ἀπὸ τὸν Κανάρη, ἡ Ἀντιγόνη μπροστὰ στὸν νεκρὸ Πολυνεΐκη, χρονολογημένο τὸ 1865 καὶ ἡ Πηνελόπη διαλύει τὸν Ἰστό της κινουμένη στὴν κατεύθυνση αὐτή. Ἡ ἀπασχόλησή του μὲ τὰ θρησκευτικὰ θέματα σχετίζεται μὲ τὸν Θεόφιλο πὺν μεταφέρει τύπους τῆς δυτικῆς χριστιανικῆς τέχνης στὴν ἑλληνικὴ καὶ μὲ τὰ ἱστορικά καὶ μυθολογικά νοεῖται στίς προεκτάσεις κατακτήσεων τοῦ Piloty μὲ πολλὰ προσωπικὰ στοιχεῖα. Μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα φαίνεται ὅτι ὁ Λύτρας σὲ μερικὲς προσπάθειές του ἐξακολουθεῖ νὰ μένει πιστὸς στὸ κλίμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Piloty ἢ τὰση τοῦ ὁποίου βασιζότανε στὸν συνδυασμὸ τῆς ζωγραφικῆς ἱστορικῶν θεμάτων Βέλγων καὶ Γάλλων δημιουργῶν σὰν τὸν Louis Callais καὶ Paul Delaroche μὲ τὴν χρωματικὴ γλώσσα καὶ τὸν πλοῦτο μεγάλων δημιουργῶν τοῦ παρελθόντος, ἰδιαίτερα Βενετσιάνων καὶ αὐτῶν τῶν Κάτω Χωρῶν. Αὐτὸ τὸ σημειώνει κανεὶς σὲ ἔργα του ὅπως τὸ Ἀντιγόνη Μπροστὰ στὸ νεκρὸ Πολυνεΐκη καὶ στὸ Ἡ Μήδεια σκοτώνει τὰ Παιδιά της, ἔργα τῆς δεκαετίας 1860-1870, ὅπως καὶ στὸ ἡ Πυρπόληση τῆς Τουρκικῆς Ναυαρχίδας. Μάλιστα στὸ τελευταῖο διαφαίνεται καὶ ἡ ἐπαφὴ τοῦ Λύτρα μὲ τὴν γαλλικὴ καλλιτεχνικὴ παράδοση, ἰδιαίτερα τὸ ἔργο τοῦ Gericault τὸ Νανάγιο τῆς Φρεγάτας Μέδουσας, ζωγραφισμένο τὸ

1819. Μὲ αὐτὸ διαπιστώνει κανεὶς εὐκόλα ὅτι ὁ Λύτρας ἐπιχειρεῖ νὰ προχωρήσει καὶ σὲ προσωπικὲς κατευθύνσεις μὲ τὴν χρησιμοποίηση τύπων καὶ ἀπὸ ἄλλες καλλιτεχνικὲς περιοχῆς.

Μία τομὴ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Λύτρα σημειώνεται ἀπὸ τὸ 1872 ἀλλὰ διαφαίνεται ἤδη κάπως νωρίτερα σὲ ἔργα του σὰν τὸ Μεγαρίτισσα πὺν χτενίζεται καὶ τὸ Παιδὶ μὲ τὰ Φροῦτα. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα σημειώνεται ἡ χρησιμοποίηση τύπων μεγάλων δασκάλων τοῦ παρελθόντος μᾶλλον Ἰσπανῶν, μὲ τοὺς ὁποῖους ἐπιδιώκει νὰ ξεπεράσει τὴν ἐξωτερικότητα καὶ τὸν θεατρικὸ τόνο τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ τῶν δασκάλων του τοῦ Μονάχου. Αὐτὸ ὁλοκληρώνεται μετὰ τὸ 1872 ὅταν ὁ Λύτρας ὄχι μόνον στρέφεται στὰ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἀλλὰ καὶ υἱοθετεῖ ἓνα νέο καὶ προσωπικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο, μὲ τὴν ἔμφαση στὰ ἀνοιχτὰ χρώματα, στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ ὑπαίθρου καὶ τὶς ἐμπρεσιονιστικὲς τάσεις. Ἔργα του ζωγραφισμένα τὰ χρόνια γύρω στὸ 1875 ὅπως τὸ Φίλημα, τὰ Κάλαντα, τὸ Κόψιμο τοῦ Γαρόφαλου καὶ τὸ Ἀναμονὴ διακρίνονται γιὰ ὅ,τι θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε «ἐμπρεσιονισμὸ τοῦ θέματος». Τὴν προσπάθεια δηλαδὴ γιὰ τὴν ἀπόδοση τοῦ κινήτου, τοῦ μεταβλητοῦ καὶ τοῦ στιγμιαίου, δηλαδὴ τῆς ἐντύπωσης. Σαφέστερα τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ τὰ ἔχουμε καὶ σὲ ἔργα στὰ ὁποῖα ὁ Λύτρας μᾶς δίνει θέματα ἀπὸ τὸ ταξίδι του μὲ τὸν Γύζη στὴν Μικρὰ Ἀσίαν τὸ 1873, ὅπως τὸ Ζεμπέκης, Κελδερίμ Τζελεπῆς, Ἀραπάκι μὲ τὸ Τσιγάρο καὶ ἄλλα. Μὲ αὐτὰ σημειώνεται ἡ ἀπόλυτη ἀπομάκρυνση τοῦ Λύτρα ἀπὸ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ καὶ τοὺς τύπους τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου καὶ ἡ ἐπικράτηση μιᾶς καθαρᾶ προσωπικῆς ἐκφραστικῆς γλώσσας.

Στὴν ἴδια κατεύθυνση καὶ μὲ βάση καθαρὰ προσωπικὲς διατυπώσεις θὰ προχωρήσει ὁ Λύτρας τὰ χρόνια πὺν ἀκολουθοῦν ὅταν θὰ μᾶς δώσει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ ὁλοκληρωμένες καὶ καθοριστικὲς διατυπώσεις. Ἔργα τὸ Ψαριανὸ Μοιρολόι, ζωγραφισμένο πρὶν τὸ 1888³, τὸ Γαλατᾶς καὶ τὸ Παιδὶ πὺν στρίβει Τσιγγάρο τοῦ 1895, τὰ Ἀνθὴ Ἐπιταφίου⁴, τὸ Λιβάνισμα καὶ ἄλλα ζωγραφισμένα γύρω στὸ 1900⁵. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα ὁ Λύτρας κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ διατυπώσεις στὶς ὁποῖες μόνον πολὺν μεγάλο δάσκαλοι τοῦ παρελθόντος κατόρθωσαν νὰ φτάσουν. Αὐτὸ τὸ διαπιστώνει κανεὶς σαφέστερα στὸ Ψαριανὸ Μοιρολόι στὸ ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης χρησιμοποιεῖ καὶ τὸν *Non Finito*⁶ ὅπως τὸ ἔχουμε σὲ ἔργα τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι,

3. Τὸ ἔργο ἐξετέθη τὸ 1888 καὶ κατὰ συνέπεια θὰ πρέπει νὰ ἔχει ζωγραφιστεῖ νωρίτερα.

4. Ἀπὸ κάποια πληροφορία ξέρουμε ὅτι τελείωσε τὸ 1901 καὶ παρουσιάστηκε στὴν Ἐκθεσὴ τοῦ Παρισσοῦ τῆς ἰδίας χρονιάς. Στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη ὑπάρχει καὶ σπουδὴ γιὰ τὸ ἔργο.

5. Ἔχουν παρουσιαστεῖ σὲ ἐκθέσεις τοῦ 1901-1903.

6. *Non finito* πὺν θὰ μπορούσαμε νὰ μεταφράσουμε μὲ τὸ «ἔργο ἀτελείωτο» εἶναι ὅρος πὺν

τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Ρέμπραντ γιὰ νὰ ὁλοκληρώσει τὸ θέμα του. Γιατὶ ἐδῶ δὲν εἶναι τόσο τὰ θεματικὰ στοιχεῖα, τὸ παραδοσιακὸ μοιρολόϊ γιὰ τὸ χαμὸ τοῦ ναυτικοῦ στὴ θάλασσα, ποὺ παίζουν καθοριστικὸ ρόλο ἀλλὰ ἡ σύνθεση, οἱ χρωματικὲς ἀξίες καὶ τὸ *Non Finito* ποὺ ἐκφράζουν ὅλο τὸ δραματικὸ περιεχόμενον τῆς σκηνῆς, ποὺ ἀποκτᾷ διαστάσεις ἀρχαίας τραγωδίας. Ἀνάλογα στοιχεῖα, δηλαδὴ ὁ περιορισμὸς τῶν περιγραφικῶν ἀξιῶν, στὶς ζωγραφικὲς καὶ ἐκφραστικὲς ποὺ πλουτίζουν τὰ ἔργα του μὲ ἐκπληκτικὲς προεκτάσεις.

Κοντὰ στὰ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς ἰδιαίτερα ἀσχολήθηκε ὁ Λύτρας καὶ μὲ τὴν προσωπογραφία. Πρόκειται γιὰ μιὰ θεματικὴ περιοχὴ μὲ τὴν ὁποία ἀσχολεῖται σὲ ὅλες τὶς περιόδους τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας καὶ στὴν ὁποία μᾶς ἔχει δώσει μερικὲς ἐξαιρετικὲς προσπάθειες. Ἔργα στὰ ὁποία συνδυάζεται ἡ ἀξιοποίηση τῶν ἀτομικῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν τοῦ εἰκονιζομένου μὲ τὴν διείσδυση στὸ ἐσωτερικόν, τὴν ἀπόδοση καὶ τῆς πνευματικότητος καὶ τοῦ ψυχισμοῦ του. Χαρακτηριστικὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν ἡ Προσωπογραφία τῆς Κυρίας Κανταντζόγλου, ἡ Αὐτοπροσωπογραφία τοῦ Καλλιτέχνη, ἡ Προσωπογραφία τῆς Κυρίας Σερπιέρη ὅλες τὶς δεκαετίες 1860-1870 ὅπως καὶ αὐτὲς τοῦ Ἀνδρου Κανταντζόγλου, τοῦ Δημητρίου Σκαλιστήρη, τοῦ Γεωργίου Ριζάρη, οἱ προσωπογραφίαι τοῦ Ὁθωνα καὶ τῆς Ἀμαλίας, τῆς Γυναίκας τοῦ καλλιτέχνη μπροστὰ στὸ καβαλέτο τοῦ Γεωργίου Σταύρου, τῆς Κυρίας μὲ τὰ ἄσπρα καὶ ὅλων σχεδὸν τῶν σημαντικῶν προσωπικότητων τῆς εἰκοσαετίας 1880-1900. Ἔργα τὰ ὁποία ἄλλα περισσότερο καὶ ἄλλα λιγότερο κατορθώνουν νὰ μᾶς δώσουν πέρα ἀπὸ τὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ κάτι ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτήρα τῶν προσώπων ποὺ εἰκονίζονται.

Μὲ τὸν Λύτρα ὅπως ἄλλωστε καὶ τοὺς δυὸ ἄλλους δασκάλους τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἡ ζωγραφικὴ μας ἐγκαταλείπει τοὺς κάθε εἶδους περιορισμοὺς τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, θεματογραφικοὺς καὶ μορφοπλαστικούς, ἀπαλλάσσεται ἀπὸ τὴν μονομέρεια καὶ τὶς ἀμφιβολίες της, τὸν ἐπαρχωτισμὸ καὶ τὴν ἀπομόνωσίν της. Ἀρνεῖται ὅπως ὅλη ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη τὴν καθιερωμένη ἱεράρχηση τῶν θεμάτων ποὺ ἤθελε στὴν κορυφὴ στὴν ἱστορικὴ σκηνὴ καὶ τὴν θρησκευτικὴ εἰκόνα, λίγο χαμηλότερα τὴν προσωπογραφία καὶ τὴν ἡθογραφία καὶ ἀκόμη πιὸ χαμηλὰ τὴν νεκρὴ φύση καὶ τὴν τοπιογραφία. Ἀσχολεῖται μὲ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχάς, ἐργάζεται μὲ ὅλες

χρησιμοποιήθηκε γιὰ νὰ χαρακτηρίσει ἓνα ἔργο ποὺ τὸ ἀφήνει κάπως ἀτελείωτο ὁ καλλιτέχνης. Μὲ τυπικὰ παραδείγματα ἔργα τοῦ Λεονάρδου ντὰ Βίντσι ὅπως τὸ «Προσκύνηση τῶν Μάγων», «Ἅγιος Ἰερώνυμος» καὶ ἄλλα ὅπως καὶ ἔργα τοῦ Μιχαήλ Ἀγγέλου.

τις κατηγορίες και κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ καθαρὰ προσωπικὲς μορφοπλαστικὲς διατυπώσεις ποὺ διακρίνονται γιὰ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴν τὸν δύναμη. Ἀπὸ τίς κατακτήσεις τῶν δασκάλων τοῦ τῶν Ἀθηνῶν καὶ τοῦ Μονάχου θὰ προχωρήσει γρήγορα στὴν κατεύθυνση τῆς ἀξιοποίησης τῶν τύπων τοῦ ἀντικειμενικοῦ ρεαλισμοῦ ποὺ θὰ τὸν ὀδηγήσει μακρότερα. Καὶ καθοριστικὸ στοιχεῖο τῆς ὅλης ζωγραφικῆς τοῦ Λύτρα εἶναι τὸ γεγονὸς ὅτι χρησιμοποιεῖ διαφορετικὸ μορφοπλαστικὸ λεξιλόγιο γιὰ κάθε θεματογραφικὴ περιοχὴ, αὐτὸ ἀκριβῶς ποὺ τὸν βοηθᾷ νὰ φτάσει σὲ πῦρ ὁλοκληρωμένα καὶ προσωπικὰ ἀποτελέσματα. Ἔτσι ἐνῶ δὲν διστάζει νὰ χρησιμοποιοῦ τοὺς περισσότερο συντηρητικὸν καὶ ἀκαδημαϊκὸν τύπους τῶν δασκάλων τοῦ —ἐξωτερικότητα, μεγάλες χειρονομίες, χρωματικὴ λαμπρότητα, θεατρικὸ πάθος— στὰ ἱστορικά, θρησκευτικὰ καὶ μυθολογικὰ θέματα, στρέφεται στὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα —πιστότητα τῆς περιγραφῆς, ἔμφαση στὴν ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, στὴν προσωπογραφία —ὅπως καὶ σὲ μερικὰ ἠθογραφικά του ἔργα, ἐνῶ προχωρεῖ στὶς πῦρ χαρακτηριστικὲς τοῦ προσπάθειες σὲ μιὰ ἐντελῶς ἐλεύθερη καὶ προσωπικὴ ζωγραφικὴ γλῶσσα— μὲ τὴν ἀποφυγὴ τῆς ρεαλιστικῆς περιγραφῆς, τὸν ρόλο τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ, τὸν ἐμπρεσιονισμό τοῦ θέματος— ποὺ ἐκφράζουνε ὅλο τὸ καθολικὸ καὶ διαχρονικὸ περιεχόμενον ἀκόμη καὶ σὲ κοινὸν τύπου τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Χωρὶς νὰ εἶναι ἐμπρεσιονιστὴς μὲ τὸν τυπικὸ τρόπο —μικρὴ λεπτὴ πινελιά, καθοριστικὸς ρόλος τοῦ φωτός, ἔμφαση στὸ ἀτμοσφαιρικὸ— ἐνδιαφέρεται καὶ κατορθώνει νὰ συλλαμβάνει καὶ νὰ ἐκφράζει τὸ οὐσιαστικὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος καὶ τὸν χαρακτήρα τῆς στιγμῆς, ποὺ τὸν ἐνδιαφέρει. Περισσότερο μὲ τὴν μεταφορὰ τοῦ κέντρου τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸ στὸ ἐσωτερικὸ, τὴν κλειστὴ στὴν ἀνοιχτὴ ὀργάνωση καὶ ἀπὸ τίς περιγραφικὲς στὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες ἢ ζωγραφικὴ τοῦ Λύτρα κερδίζει καθολικότητα καὶ διαχρονικὸν χαρακτήρα. Γιατὶ βασίζεται στὴν πηγαίότητα τῆς ἐμπνευσης καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς ἐκφράσεως, τὸν καθοριστικὸν ρόλο τῶν ἐκφραστικῶν ἀξιῶν καὶ τὴν ποιότητα τῆς διατύπωσης. Καὶ αὐτὰ κάνουν τὰ ἔργα του, πέρα ἀπὸ ὅλα, καὶ γόνιμο μάθημα γιὰ τοὺς μαθητὲς καὶ συνεχιστὲς ὁμοτέχνους του.

Δέκα ἀκριβῶς χρόνια ἀργότερα ἔρχεται στὸν κόσμον τὸ 1842 στὸ Σκλαβοχώρι τῆς Τήρου καὶ αὐτός, ὁ **Νικόλαος Γύζης**, ἄλλος ἓνας ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους καὶ δημιουργοὺς τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Καὶ μὲ τὸν Γύζη ἔχουμε καὶ μιὰ ἰδιαίτερη περίπτωση γιατί αὐτὸς μὲ τὸ τέλος τῶν σπουδῶν του στὸ Μόναχο καὶ τὴν παραμονή του ἐκεῖ, μὲ τὴν ἀποξένωσή του ἀπὸ τὴν πατρίδα του καὶ τὰ προβλήματα του θὰ κινηθεῖ μὲ διαφορετικὸν τρόπο. Κάτι ποὺ ἔχει τόσο θετικὲς ὅσο καὶ ἀρνητικὲς ἐπιπτώσεις στὴν ἐλληνικὴ τέχνη. Θετικὲς γιατί ὁ Γύζης μὲ τὴν μεγάλη του φήμη καὶ

μέ την ἔδρα του στήν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου θά γίνει ἕνας πόλος ἑλξης γιά πολλοὺς νεώτερους Ἑλληνες πὸν θά μαθητεύσουν κοντά του. Θετικὲς γιὰ τὸν ἕδωσε σὲ πολλοὺς νεώτερους καλλιτέχνες τὴν εὐκαιρία νὰ βρεθοῦν σὲ ἐπαφὴ μὲ τὶς ἀναζητήσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης καὶ νὰ προχωρήσουν στὸν δικό τους δρόμο. Ἀρνητικὲς γιὰ τὴν ζωγραφικὴ του, ἐπηρεασμένη καὶ ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς Ἀκαδημίας στήν ὁποία δίδασκε, ἔμεινε στενὰ δεμένη στὸν συντηρητισμὸ τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, ἐμπόδισε μερικοὺς ἀπὸ τοὺς μαθητὲς του νὰ προχωρήσουν μακρότερα. Παρὰ μερικὲς ἡθογραφικὲς του προσπάθειες πὸν διακρίνονται γιὰ τὴν προσωπικὴ φωνή τους, ἔργα μὲ ρεαλιστικὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα, ἡ ζωγραφικὴ του μένει περισσότερο μακριὰ ἀπὸ τὰ σημαντικὰ νέα ρεύματα πὸν παίζουν καθοριστικὸ ρόλο γύρω του. Τὰ ὄψιμα μάλιστα ἔργα του, μὲ τὸν ἰδεαλιστικὸ προσανατολισμὸ, τὴν ρομαντικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ τὰ συμβολικὰ στοιχεῖα, πὸν κινοῦνται στὸ ἴδιο κλίμα μὲ ἄλλες σημαντικὲς προσπάθειες δημιουργῶν τοῦ τέλους τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα⁷ δὲν κατανοήθηκαν ἀπὸ τοὺς νεώτερους καὶ δὲν εἶχαν γόνιμη ἐπίδραση στοὺς μαθητὲς του. Αὐτὸ ἐξηγεῖ τὶς ἐπιφυλάξεις⁸ ἀλλὰ καὶ τὶς ἐπιδοκιμασίες μὲ τὶς ὁποῖες ἔχει ἀντιμετωπιστεῖ τὸ ἔργο του⁹. Παραγνωρίζονται φυσικὰ γεγονότα ὅπως ὅτι στήν ἡθογραφία, τὴν ἱστορικὴ σκηνή καὶ τὴ νεκρὴ φύση ὁ Γύζης φτάνει σὲ ἐξαιρετικὲς ἐκφραστικὲς διατυπώσεις. Καὶ πολὺ περισσότερο ὅτι οἱ σπουδὲς καὶ τὰ σχέδιά του ἀπὸ τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του, μὲ τὴν ἐλευθερίαν καὶ τὴν πηγαϊότητά τους, τὴν ἐσωτερικὴ ἀλήθεια καὶ τὴν ποιητικὴ πνοή τους, τὴν δύναμη καὶ τὸ ἐκφραστικὸ τους περιεχόμενο, διασποῦν τὰ πλαίσια τόσο τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ ὅσο καὶ τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ ἀποκαλύπτουν ἕνα πολὺ μεγάλο δημιουργὸ μὲ ἐξαιρετικὲς ἱκανότητες καὶ πλούσια μορφοπλαστικὴ φαντασία.

Ὁ Γύζης γεννήθηκε τὴν 1 Μαρτίου 1842 στὸ Σκλαβοχῶρι τῆς Τήνου ἀπὸ πολλὸν φτωχοὺς γονεῖς καὶ σὲ ἡλικία μόλις πέντε ἐτῶν ἔδωσε δείγματα ἐνὸς πολλοῦ πρώιμου ταλέντου. Παρακολούθησε τὰ μαθήματα τοῦ Σχολείου τῶν Τεχνῶν ὡς ἀκροατῆς τὰ χρόνια 1850-1853 καὶ σὰν κανονικὸς σπουδαστῆς τὴν περίοδο 1853-1864. Καὶ συνέχισε τὶς σπουδὲς του ὑπότροφος τοῦ Ἱεροῦ Ναοῦ τῆς Εὐαγγελιστρίας τῆς Τήνου

7. Τοὺς δημιουργοὺς ἰδεαλιστικῶν τάσεων ὅπως εἶναι ὁ A. Böcklin (1827-1901), ὁ Puvis Chavannes (1824-1898), ὁ Gustave Moreau (1826-1898), ὁ Odilon Redon (1840-1916) καὶ ἄλλοι.

8. Πρβ. T. Spiteris, *Introduction à la Peinture Neoellénique*, Ἀθήνα, σελ. 55. Α.Α. Ξύδης, *Ἐκλογὴ Ε*, ἀρ. 2 Φεβρουάριος 1940, σελ. 201 ἑ.

9. Α. Εὐαγγελίδης, *Ἑλληνικὴ Τέχνη*, Ἀθήνα 1969, σελ. 126. Θετικὲς ἦσαν καὶ οἱ θέσεις ξένων ἱστορικῶν, ὅπως τοῦ Montadon, *Gysis, Bielefeldleipzig*, 1902, πὸν τοῦ ἀφιέρωσε τὴν πρώτη μονογραφία μὲ πολὺτιμες πληροφορίες.

στο Μόναχο από το 1865 στο 1871. Μας είναι γνωστές οι φιλίες, οι επιτυχίες του και οι δάσκαλοι του καθώς και τα ταξίδια του¹⁰. Στο Μόναχο πολύ νωρίς αναγνωρίζονται οι πρώτες σημαντικές προσπάθειές του, κάτι που αποδεικνύεται από τον διορισμό του στην θέση έκτακτου καθηγητή της 'Ακαδημίας Καλών Τεχνών το 1882 και τακτικού το 1888¹¹. 'Επίσης ο γάμος του το 1877, με την 'Αρτεμη, κόρη του μεγάλου προστάτη του Ν. Νάζου, και η δραστηριότητά του, από τους μικρούς πίνακες που ζωγραφίζει για να συμπληρώνει τα έξοδά του τα πρώτα χρόνια των σπουδών του στο Μόναχο, ως την παραγγελία για την μεγάλη διακοσμητική σύνθεση της Αΐθουσας των Συνεδριάσεων του Αυτοκρατορικού Βιοτεχνικού Μουσείου της Νυρεμβέργης με την «'Αποθέωση της Βαυαρίας». Και τέλος η πρόσκλησή του το 1900 από το 'Υπουργείο Παιδείας να ξαναγυρίσει στην 'Ελλάδα για να αναλάβει την Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών του Πολυτεχνείου, και η αρωστία και ο θάνατος στις 22 Δεκεμβρίου της ίδιας χρονιάς, το 1900.

Μερικές από τις πρώτες γνωστές προσπάθειες του Γύζη, όπως το 'Η κοπέλα που παίζειμαντολίνο, ένυπόγραφο και χρονολογημένο έργο «Νικόλαος Ο Γύζης Τήριος 1862» όπως διαβάζουμε στο στυλοβάτη της κολώνας ενός αρχαίου οικοδομήματος, μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια ιδέα για τις αφετηρίες της ζωγραφικής του. Θεματογραφία, σχεδιαστικά στοιχεία, οργάνωση μας παραπέμπουν στην καλλιτεχνική δημιουργία του δασκάλου του στην 'Αθήνα Φίλιππου Μαργαρίτη. Πρόκειται για έργο το οποίο βασίζεται σε τυπικά στοιχεία του κλασικισμού, που δίνουν τον τόνο και στα έργα του Μαργαρίτη. 'Ανάλογα χαρακτηριστικά έχουμε και σε άλλες πρώιμες προσπάθειές του, όπως και μερικές από αυτές που ζωγραφίζει τα πρώτα του χρόνια στο Μόναχο. Μόνο μετά το 1887 διαπιστώνει κανείς σε έργα του όπως το Στήν Πηγή του 1887 και στο Ζωγράφος και 'Ερωτας την επαφή του με προσπάθειες γερμανών καλλιτεχνών όπως του Karl Spitzweg¹². 'Από το 1870 όπως σημειώνεται εύκολα ή επίδραση του δασκάλου του Κ. V. Piloty, φανερό σε έργα του όπως το 'Εξέταση Σκύλων του 1870 και το Ειδήσεις της Νίκης του 1871¹³. Πρόκειται για έργα στα οποία διαπιστώνεται και μια γνωριμία τύπων της όλλανδικής ζω-

10. Πρβλ. St. Lydakis, *Geschichte der Griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Μόναχο 1972, σελ. 66 έ.

11. 'Από το 1880 είχε εκλεγεί και μέλος της 'Ακαδημίας του Μονάχου.

12. "Όπως έχει σημειώσει πολύ σωστά ο Λυδάκης, *Lydakis, Geschichte...* σελ. 67.

13. Το Ειδήσεις της Νίκης αναφέρεται στην αναγγελία της σύλληψης του Ναπολέοντα του ΙΙΙ και τη νίκη των Γερμανών στο Σεντάν το 1870. Το έργο αυτό του Γύζη εκτίθεται στη νέα Κρατική Πινακοθήκη του Μονάχου.

γραφικῆς τοῦ δέκατου ἑβδομου αἰώνα. Στὶς Εἰδήσεις τῆς Νικης μάλιστα ἔχουμε καὶ μιὰ περισσότερο προσωπικὴ διατύπωση στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο σ' ἕνα καθαρὰ ἱστορικὸ θέμα ἀποφεύγεται ἡ ἰδεαλιστικὴ ἀνύψωση, τὰ κλασικιστικὰ στοιχεῖα καὶ τὸ ἥρωϊκὸ πάθος γιὰ νὰ μεταφραστεῖ σὲ μιὰ τυπικὰ ἠθογραφικὴ σκηνὴ μὲ πολλὰ ἀνεκδοτολογικὰ στοιχεῖα.

Μιὰ τομὴ στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Γύζη ἔχουμε ἀπὸ τὸ 1872 καὶ τὸ ταξίδι του μὲ τὸν Νικηφόρο Λύτρα τὴν ἐπόμενη χρονιά στὴν Μικρὰ Ἀσία. Ὁρμιος τώρα δημιουργὸς ἔχει τὴν εὐκαιρία νὰ ἐπανασυνδεθεῖ μὲ τὴν ἑλληνικὴ ζωὴ καὶ τὰ προβλήματά της καὶ νὰ ξαναβαφτιστεῖ στὸ ἑλληνικὸ φῶς. Ἡ ἐπίδραση αὐτῆς τῆς ἐμπειρίας του εἶναι φανερὴ τόσο στὴν θεματογραφία ὅσο καὶ στὸν ρόλο τοῦ χρώματος πὺν ἔχουμε σὲ ἔργα ὅπως τὸ Ἀνατολίτης, Ἀνατολίτες, Τουρκάκι, Παιδί ἀπὸ τὴν Σμύρνη, ἐσωτερικὸ στὴν Σμύρνη καὶ ἄλλα ζωγραφισμένα τὴν περίοδο 1872-1883. Στὴν ἴδια περίοδο ἴσως ἀνήκει καὶ μιὰ πρώτη παραλλαγὴ ἀπὸ τὰ γνωστὰ Ἀρραβωνιάσματα τῶν Παιδιῶν, ἡ τελικὰ ὁμως διατύπωση φαίνεται ὅτι ἔγινε ἀργότερα¹⁴. Καὶ δὲν εἶναι τόσο ἡ μόνο ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν καθιερωμένη ἀκαδημαϊκὴ καὶ τυπικὰ γερμανικὴ θεματογραφία καὶ ἡ στροφὴ του σὲ νέα θέματα καὶ ἡ ἐπιστροφή του στὴν ἑλληνικὴ παράδοση, πὺν κάνει ἐντύπωση. Εἶναι πολὺ περισσότερο ἡ προσπάθειά του νὰ συνδυάσει κατακτήσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς ἠθογραφίας τῆς Ὀλλανδικῆς ἰδιαίτερα μὲ ἕνα περισσότερο ζεστὸ καὶ ζωντανὸ μεσογειακὸ χρῶμα καὶ φῶς πὺν παίζουν καθοριστικὸ ρόλο στὰ ἔργα του. Τυπικὸ παράδειγμα μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὁ Ἀνατολίτης πὺν εἰκονίζεται μισοξαπλωμένος πλάϊ σ' ἕνα χαμηλὸ τραπέζι, πάνω στὸ ὁποῖο βρίσκονται κάθε λογῆς φρούτα καὶ καρποί. Ἔργο στὸ ὁποῖο τὸν τόνο τὸν δίνουν ὄχι μόνο τὰ θεματικὰ στοιχεῖα, ἀλλὰ ὁ προσωπικὸς συνδυασμὸς γραμμικῶν τύπων καὶ χρωματικῶν ἀξιῶν, πὺν μεταφέρουν στὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνειά των ὅλη τὴν αὐτάρεσκη καὶ ἀπεριόριστη ἱκανοποίηση τοῦ Ἀνατολίτη. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ περιορίζεται τὸ εἰδικὸ γιὰ νὰ δώσει τὸ τυπικὸ καὶ ἐξαφανίζεται τὸ ἀτομικὸ γιὰ νὰ ἀφήσει τὴν θέση του στὸ καθολικόν, ὥστε νὰ μὴν ἔχουμε ἕνα συγκεκριμένο πρόσωπο, ἀλλὰ ἕνα διαχρονικὸ τύπο τῆς ζωῆς στὴν ἀνατολή. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ σὲ ἄλλα ἔργα τῆς ἴδιας περιόδου, πὺν ἀποδεικνύουν ὅτι ὁ Γύζης εἶναι ἱκανὸς νὰ πᾶει πέρα ἀπὸ τὸν συντηρητισμὸ καὶ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ τῶν δασκάλων του.

14. Τὰ Ἀρραβωνιάσματα τῶν Παιδιῶν ἔχουν κάτω δεξιὰ καὶ μετὰ τὴν ὑπογραφή Γύζη τὴ χρονολογία 1-77, δηλαδὴ 1877. Σ' ἕνα γράμμα του στὸν Νάζο τῆς 11 Αὐγούστου τοῦ 1875 (Ἐπιστολαὶ σελ. 40) ἀναφέρεται στὸ ἔργο, καὶ φαίνεται ὅτι αὐτὸ κάνει τὸν Λυδάκη, *Geschichte* σ. 71, νὰ τὸ χρονολογεῖ τὸ 1875, ἐνῶ ἄλλοῦ γράφει 1874. Τὸ πιὸ πιθανὸ εἶναι νὰ ἄρχισε ὁ Γύζης τὸ ἔργο τὸ 1874 καὶ νὰ τὸ τελείωσε τὸ 1877.

Τὴν περίοδο 1875-1885 ὁ Γύζης στρέφεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ στὰ ἑλληνικὰ ἠθογραφικὰ θέματα καὶ τὶς σκηνὲς τῆς καθημερινῆς ζωῆς. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα συνδυάζονται παιδικὰ βιώματα, καὶ ἀναμνήσεις ἀπὸ τὴν πατρίδα μὲ μιὰ βαθειὰ νοσταλγία καὶ μιὰ διαφαινόμενη ἐλπίδα ἐπιστροφῆς στὴ γενέθλια γῆ. Στὴν περίοδο αὐτὴ ἀνήκουν ἔργα ὅπως τὸ *Τάμα*, τὸ *Κρυφὸ Σχολεῖο*, τὸ *Ναντόπουλο*, τὸ *Χαρτομάντισσα*, τὸ *Τὰ Ἀρραβωνιάσματα τῶν Παιδιῶν*, τὸ *Χοιρομέρι* καὶ τὸ *Σαλάμι*, τὸ *Κοῦ-Κοῦ*, τὸ *Παραμῦθι τῆς Γιαγιᾶς*, ὅλα χρονολογημένα καὶ μαζὶ μερικὰ ἄλλα χρονολογημένα καὶ ἀχρονολόγητα, ζωγραφισμένα τὰ ἴδια περίπου χρόνια. Χωρὶς νὰ μπορεῖ νὰ μείνουμε ἐδῶ στὴν μελέτη ὅλων αὐτῶν τῶν ἔργων ἴσως πρέπει νὰ σημειωθοῦν χαρακτηριστικὰ μερικῶν ἀπὸ αὐτὰ ποὺ πείθουν γιὰ τὸν πλοῦτο τῆς ζωγραφικῆς γλώσσας τοῦ Γύζη. Στὸ σύνολο πάντως τῶν προσπαθειῶν τοῦ αὐτοῦ τῆς περιόδου διαπιστώνει κανεὶς ἕνα πηγαῖο καὶ προσωπικὸ μορφοπλαστικὸ ἰδίωμα ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐσωτερικότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη τῶν διατυπώσεών του, ποὺ συνδυάζουν ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα μὲ ρεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ. Στὸ *Κρυφὸ Σχολεῖο*, ἕνα ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα του, μποροῦμε νὰ καταλάβουμε καλύτερα τὶς ικανότητες τοῦ καλλιτέχνη στὸν συνδυασμὸ σχεδιαστικῶν καὶ χρωματικῶν στοιχείων, ξένων τύπων καὶ προσωπικῶν χαρακτηριστικῶν. Τὸ ἐσωτερικὸ στὸ ὁποῖο ἔχει τοποθετηθεῖ ἡ σκηνὴ γυμνὸ καὶ ἀπρόσωπο, χωρὶς ἀνεκδοτολογικὰ θέματα ὅπως καὶ ὁ φωτισμὸς μαρτυροῦν γνωριμία ἔργων τοῦ *Ρέμπραντ*. Μιὰ ἀνάλογη παράσταση ἔχουμε μὲ τὸ *Χαρτομάντισσα*¹⁵, ζωγραφισμένη σὲ δυὸ τουλάχιστον παραλλαγές. Μὲ ἴδια περίπου σύνθεση ἐδῶ τὸν τόνο τὸν δίνουν τὰ παραπληρωματικὰ καὶ ἀνεκδοτολογικὰ θέματα καὶ ταυτόχρονα ἡ ἔμφαση στὸ τυπικόν. Μάλιστα ἐδῶ συνδυάζονται σαφέστερα ἰδεαλιστικὰ καὶ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ὁλοκληρώσουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενο τοῦ συνόλου. Ἐνὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἴσως ἔργα τοῦ Γύζη ἔχουμε μὲ τὰ *Ἀρραβωνιάσματα τῶν Παιδιῶν*, τυπικὸ θέμα τῆς ἑλληνικῆς παράδοσης, τὸ ὁποῖο μεταφέρεται στὴν ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια μὲ ἐξαιρετικὴ πειστικότητα καὶ εὐαισθησία. Ἡ θεματικὴ βάση χρησιμοποιοῦται ἐδῶ μὲ θαυμάσιο τρόπο καὶ μὲ γραφικὰ παραπληρωματικὰ στοιχεῖα, ἐνότητα καὶ λιτότητα τοῦ χώρου, πλοῦτο στάσεων καὶ κινήσεων τῶν μορφῶν κατορθώνει νὰ δώσει ταυτόχρονα σοβαρότητα καὶ εὐθυμία, ἐσωτερικότητα καὶ χαρούμενη εορταστικὴ διάθεση στὸ σύνολο. Καὶ ὅπως ἄλλοῦ ἔχει τονιστεῖ αὐτὴ ἡ χαρούμενη καὶ αἰσιόδοξη ἀτμόσφαιρα ποὺ ἐπικρατεῖ στὸ ἔργο, ἴσως ἐξηγεῖται καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ τοῦ καλλιτέχνη, δηλαδὴ τὸν εὐτυχισμένο

15. Τὸ ἔργο τὸ ἔχουμε σὲ δυὸ παραλλαγές, μιὰ στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη καὶ τὴν ἄλλη στὸ Μόναχο στὶς *Κρατικὲς Συλλογές*.

γάμο του τὸ 1877 μὲ τὴν Ἀρτεμὴ Νάζου¹⁶. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸ Πα-
ραμύθι τῆς Γιαγιᾶς, ζωγραφισμένο κάπως ἀργότερα. Μιὰ περισσότερο ἰδεαλιστικὴ
ἀτμόσφαιρα ἔχουμε σὲ μιὰ σειρὰ ἄλλα ἔργα ὅπως τὸ Καλομάνα, Πονεμένη Χήρα,
Κοῦ-Κοῦ, μὲ τὴν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὴν ἐξωτερικὴ ὥραιопάθεια καὶ τὸν διαφαινό-
μενο συναισθηματισμό. Τὴν ἴδια περίοδο 1875-85 ἔχουμε καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ Νεκρὲς
Φύσεις ὅπως ἐκτὸς τὸ Χοιρομέρι καὶ τὸ Σαλάμι εἶναι τὸ Νεκρὴ Φύση μὲ Ψωμιά, τὸ
Τσουρέκι, τὸ Νεκρὴ Φύση μὲ Γαλοπούλα, τὸ Μῆλα, τὸ Νεκρὴ Φύση μὲ Σύνκα, Ροδά-
κινα καὶ Χαρτοσακούλα, τὸ Καλάθι μὲ κνδώνια καὶ σταφύλι καὶ ἄλλα¹⁷. Πρό-
κειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα ὁ Γύζης συνδυάζει τὴν ἀφογὴ ἀκαδημαϊκὴ τεχνικὴ μὲ τὶς
περισσότερο προσωπικὲς θεματογραφικὲς προτιμήσεις καὶ τὶς ρεαλιστικὲς τάσεις.

Ἄν καὶ ὁ Γύζης φαίνεται ὅτι ἐνδιαφέρεται σχετικὰ νωρὶς γιὰ τὰ ἰδεαλιστικὰ
θέματα, εἶναι ἀπὸ τὸ 1886 πὺν στρέφεται σχεδὸν ἀποκλειστικὰ σ' αὐτά. Τότε εἶναι
πὺν ζωγραφίζει τὴν Ἑαρινὴ Συμφωνία¹⁸ μετὰ τὴν ὁποία στρέφεται σχεδὸν ἀποκλει-
στικὰ στὴν κατεύθυνση αὐτή. Στὰ δεκαπέντε ὑπόλοιπα χρόνια τῆς ζωῆς του θὰ ἀφο-
σιωθεῖ στὰ ἀλληγορικὰ θέματα καὶ τὰ θρησκευτικὰ ὁράματα, τὶς ἰδεαλιστικὲς τάσεις
καὶ τὴν ἐπιβολὴ συμβολικῶν περισσότερο τύπων. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθεῖ ὅτι
τὴν ἴδια περίοδο δημιουργοὶ καὶ ὁμάδες σ' ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο, ἐνδιαφέρονται
γιὰ τὶς ἰδεαλιστικὲς τάσεις πὺν θὰ ὁδηγήσουν τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα στὸ λεγόμενο
Νέο Στύλ¹⁹. Στὴν Γαλλία ἡ ὁμάδα τοῦ Pont Aven²⁰, ὁ κύκλος τῶν Nabis²¹, ὅπως

16. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1832-1922, Ἀθήνα 1981, Ἑθνικὴ Τρά-
πεζα τῆς Ἑλλάδας, σελ. 55.

17. Γιὰ τὶς Νεκρὲς Φύσεις τοῦ Γύζη πρβλ., τώρα καὶ Γιάννης Κολοκοτρώνης, Ἡ Νεκρὴ
Φύση στὴ Νεοελληνικὴ Ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸν 19ο αἰῶνα ὡς τὶς μέρες μας, Ἀθήνα 1992, σελ. 61 ἔ.

18. Γιὰ τὸ ἔργο ἔχουμε διάφορες σπουδὲς χρονολογημένες τὸ 1888. Τότε φαίνεται ὅτι τελειώ-
σε τὸ ἔργο πὺν τὸ εἶχε ἀρχίσει ἀσφαλῶς νωρίτερα γύρω στὸ 1885-6.

19. Πρβλ. γενικὰ H. H. Hofstatter, *Geschichte der Europäischen Jugendstilmalerei*, Ko-
λωνία 1963. Ὁ ὅρος («νέο στύλ») εἶναι μετάφραση τοῦ γερμανικοῦ Jugendstil, τοῦ ἀγγλικοῦ New
Style, τοῦ γαλλικοῦ Style Nouveau.

20. Στὸ Pont Aven μικρὸ χωριὸ τῆς Βρετάνης συγκεντρώθηκαν ἀπὸ τὸ 1873 καλλιτέχνες
καὶ διανοούμενοι μὲ συμβολικὲς τάσεις καὶ διάφορους προσανατολισμούς. Ἐκεῖ θὰ πάει καὶ ὁ
Gauguin τὸ 1886 καὶ τὸ 1888. Γιὰ τοὺς καλλιτέχνες στόχος ἦταν ἡ ἀρνηση τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ
ἀλλὰ καὶ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ καὶ ἡ στροφὴ πρὸς τὶς ἰδεαλιστικὲς ἀξίες καὶ τὶς συμβολικὲς τάσεις.
Πρβλ. Ch. Chasse, *le Mouvement Symboliste dans l'art du XIX Siecle*. καὶ τὴν λέξη pont aven
στὸ Λεξικὸ Knauer's Lexikon Moderner Kunst, Μόναχο 1956, σελ. 243 ἔ.

21. Nabis, πὺν στὰ ἐβραϊκὰ σημαίνει προφήτης, ὀνομάστηκαν μερικοὶ ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες
τοῦ Pont Aven, ὅπως ὁ Paul Gauguin, ὁ Paul serusier, ὁ Maurice Devis, ὁ Bonnard καὶ ἄλλοι.
Πρβλ. γενικὰ A. Humber, *Les Nabis et leur époque*, Παρίσι 1953, σελ. 1955.

και ανεξάρτητοι καλλιτέχνες, στην Γερμανία δημιουργοί διαφόρων στυλιστικών κατευθύνσεων όπως ο Böcklin, ο Hans Von Marees και ο Max Klinger για να μείνουμε μόνο σε λίγα ονόματα²². Με έργα σαν το 'Η Τέχνη και τα Πνεύματα, με την οποία ασχολείται από το 1876 και την 'Εαρινή Συμφωνία, ο Γύζης κινείται στο κλίμα των γνωστών τύπων του κλασικισμού. Μας δίνει δηλαδή έργα που απομακρύνονται από την εξωτερικότητα του ακαδημαϊσμού και τους περιορισμούς του ρεαλισμού, χωρίς την επίδραση και το κλίμα του εμπρεσιονισμού, που μεσουρανούσε τότε στην Γαλλία ιδιαίτερα. Έτσι έχουμε μια ζωγραφική προσανατολισμένη σ' ένα κόσμο στον οποίο εξωτιδεΐς της αρχαίας τέχνης και άγγελοι της χριστιανικής, αντιφατικός χώρος και συμβολικά θέματα, υποβάλλουν την εικόνα ενός νέου παραδείσου. Οι προσπάθειες αυτές αντιμετώπισαν μια άρνητική κριτική από τους συγχρόνους του καλλιτέχνη²³. Ίσως γιατί δεν γνώριζαν και δεν μπορούσαν να συνειδητοποιήσουν ότι αποτελούσε όπως και για άλλους καλλιτέχνες των ευρωπαϊκών κέντρων μια έκφραση του πνεύματος φυγής της εποχής. Και ότι ήταν μια προσπάθεια που μορφοποιούσε την έσωτερική διάσταση των δημιουργών όλων των ιδεαλιστικών τάσεων από την συγκεκριμένη πραγματικότητα και την ανάγκη επιβολής νέων μύθων. Στην κατεύθυνση αυτή στρέφεται και ο Γύζης με έργα του που δίνουν τον τόνο όλη την επόμενη περίοδο. Σ' αυτό στρέφονται οι επτά σπουδές του για το κεφάλι της 'Ιστορίας, οι έξι σπουδές του για το Θεωρία και Πράξη, και οι οκτώ για το Τέχνη και Χειροτεχνία. Όπως και οι σπουδές του για την 'Αποθέωση της Βασιλείας²⁴ και άλλα του έργα. Στον ίδιο κύκλο ανήκουν και μια σειρά από άλλες προσπάθειές του, όπως οι παραλλαγές της Δόξας, ο 'Αρχάγγελος, η Δύναμη της Πίστεως, ο Ευαγγελισμός, ο Χριστός προσεύχεται στο Όρος των 'Ελαιών, το Μήτηρ Θεού, το 'Ιδού ο Νυμφίος Έρχεται και άλλα ακόμη. Σ' όλα σχεδόν όπως και άλλα από την ίδια περίοδο κάνει ιδιαίτερη εντύπωση η ταυτόχρονη χρησιμοποίηση κλασικιστικών τύπων και η τάση του για συμβολικούς υπαινιγμούς, καθώς και η προσπάθειά του για μεταβολή της ζωγραφικής επιφάνειας σ' ένα μεταφυσικό πανθεϊστικό όραμα. Αυτό μπορεί να το διαπιστώσει κανείς σε όλα του τα έργα και σαφέστερα στο 'Ιδού ο Νυμφίος Έρχεται με την έκστατική μεταφυσική διάθεση, την αυστηρή ιερατική σύνθεση και την σχηματοποίηση. Σε μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά του έργα, λάδια, σχέδια και σπουδές διαπιστώνεται όλο και περισσότερο έκστατική και μυστικιστική διά-

22. Για τους καλλιτέχνες αυτούς πρβλ. γενικά F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Λονδίνο, σελ. 180-187.

23. Πρβλ. Lydakis, *Geschichte*, σελ. 83 και σημ. 536-538.

24. Έργο με το οποίο φαίνεται ότι εργάστηκε πολλά χρόνια ο Γύζης.

θεση με τὰ ὁποῖα συναντᾷ κανεῖς σὲ μεγάλους δημιουργοὺς τοῦ μπαρόκ καὶ πού φτάνουν σὲ μιὰ ἀποπνευμάτωση τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας.

Σχετικὰ περιορισμένη εἶναι ἡ ἀπασχόληση τοῦ Γύζη με τὴν προσωπογραφία, στὴν ὁποία εἶναι ἰδιαίτερα φανερὴ ἡ ἐπίδραση τῶν καθαρὰ ἀκαδημαϊκῶν τύπων. Στὶς πιὸ γνωστὲς καὶ σημαντικὲς του, ἀνήκουν ἡ προσωπογραφία νέας κοπέλας γνωστῇ με τὸν τίτλο *Γιάντες* καὶ ἡ προσωπογραφία τῆς Κόρης τοῦ καλλιτέχνη, ἐνῶ ἰδιαίτερη ἐντύπωση κάνει ἡ προσωπογραφία τοῦ Γιοῦ τοῦ Καλλιτέχνη-Τηλέμαχου Γύζη, στὴν ὁποία κατορθώνει νὰ ἐκφράσει καὶ τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τῆς παιδικῆς ψυχῆς. Στὸ καθαρὰ ἀκαδημαϊκὸ κλίμα κινεῖται ἡ Προσωπογραφία τῆς γυναίκας του. Ὅπως τὸ Ἑρμεῖ Νάζου καὶ Ἑρμεῖ Νάζου με Γούνα. Κοντὰ σ' αὐτὰ ἔνα ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ του ἔργα στὴν περιοχὴ αὐτὴ εἶναι τὸ Ἀὐτοπροσωπογραφία τοῦ Καλλιτέχνη, ὅψιμο μᾶλλον ἔργο του. Πρόκειται γιὰ μιὰ προσωπογραφία πού ἀνήκει στὰ πιὸ προχωρημένα ἔργα ὅλης του τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας καὶ πλησιάζει περὶ ἔργα μερικὲς ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες τοῦ Σεζάν, τόσο στὴν χρησιμοποίηση τοῦ χρώματος ὅσο καὶ στὴν ὅλη διαπραγμάτευση. Στοιχεῖα πού τῆς δίνουν ἐλευθερία, ἀμεσότητα καὶ ἐκφραστικὴ ἀλήθεια. Ἀλλὰ ἴσως δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ πλησιάσουμε ὅλο τὸ περιεχόμενο τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Γύζη, ἐπειδὴ δὲν εἶναι γνωστὰ πολλὰ ἀπὸ τὶς σπουδὲς του καὶ τὰ σχέδιά του. Αὐτὰ θὰ μᾶς βοηθοῦσαν νὰ καταλάβουμε καλύτερα τόσο τὴν πορεία του, ὅσο καὶ τὴν πολλαπλότητα καὶ τὶς ἀντιφάσεις τῆς πορείας του ²⁵.

Εἴκοσι χρόνια ἀπὸ τὴν γέννηση τοῦ Λύτρα καὶ δέκα ἀπὸ αὐτὴ τοῦ Γύζη, τὸ 1852 ἔρχεται στὸν κόσμον ὁ τρίτος μεγάλος δάσκαλος καὶ δημιουργός, ὁ **Γεώργιος Ἰακωβίδης**. Πρόκειται γιὰ τὸν δημιουργὸ πού θεωρεῖται ὅτι ἔπαιξε περισσότερο σημαντικὸ ρόλο στὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ στὴν Ἑλλάδα ²⁶. Καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ παραγνωρίζονται μερικὰ ἀπὸ τὰ γόνιμα καὶ θετικὰ στοιχεῖα τῆς ζωγραφικῆς του ὅπως καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι ἔχει δώσει καὶ ἔργα πού ἀποδεικνύουν τὶς δυνατότητές του νὰ κινηθεῖ καὶ σὲ ἄλλες κατευθύνσεις. Μαθητὴς τοῦ Νικηφόρου Λύτρα στὴν Ἀθήνα καὶ στὴ συνέχεια τῶν συνεχιστικῶν τοῦ Piloty, Löfftz, Linderschmidt καὶ Max

25. Ἀλλὰ ἴσως ὅλη τὴν ἔκταση καὶ τὸν πλοῦτο τῆς μορφολογικῆς φαντασίας τοῦ Γύζη θὰ μπορέσουμε νὰ γνωρίσουμε καλύτερα ὅταν θὰ δημοσιευτοῦν τὰ σχέδιά του, τόσο αὐτὰ πού βρίσκονται στὴν ἐθνικὴ Πινακοθήκη ὅσο καὶ αὐτὰ πού εἶναι στὴν κατοχὴ ἀπογόνων στὸ Μόναχο. Γιὰ τὰ τελευταῖα σχεδὸν τελειώνει μιὰ ἐργασία ἀπὸ τὸν Κ. Λιδασκάλο.

26. Πρβλ. Τ. Spiteris, *Introduction* σελ. 80. Ζ. Παπατωνίου, *Τὰ Κριτικά*, σελ. 170, Lydakis, *Geschichte*, σελ. 104.

στο Μόναχο²⁷ δυσκολεύτηκε και μόνο σέ μερικές από τις καθοριστικές του προσπάθειες κατόρθωσε να ξεπεράσει τους περιορισμούς των δασκάλων του. Χωρίς να έχει την λεπτότητα και την εσωτερικότητα του Λύτρα, ούτε την ρώμη του Γύζη ή τον δυναμισμό του Βολανάκη στα έργα του διακρίνεται για τις εξαιρετικές του δυνατότητες. 'Ενδιαφέρεται για την σωστή σύλληψη της όπτικής πραγματικότητας και συνδιάζει πλαστική σαφήνεια και σχεδιαστική δξύτητα, συνθετική πληρότητα και χρωματική ευαισθησία. Είναι ο μεγαλύτερος ζωγράφος παιδιών και στίς εικόνες της παιδικής ζωής κατορθώνει να μάς δώσει ακόμη και τον χαρακτήρα της παιδικής ψυχής. Με όλες τις ανισότητες και τους δισταγμούς του, τους φόβους και την αδυναμία να προχωρήσει σέ ριζοσπαστικές λύσεις, με την ουσιαστική καλλιτεχνική του παιδεία και την χρησιμοποίηση των καθιερωμένων χαρακτηριστικών, έδωσε και γόνιμες άφετηρίες στην νεοελληνική ζωγραφική²⁸.

Ο Γεώργιος 'Ιακωβίδης γεννήθηκε τὸ 1852 (με τὸ παλαιὸ ἡμερολόγιο καὶ τὸ 1853 με τὸ νέο²⁹ στὰ Χύδρα τῆς Λέσβου καὶ πέθανε στὴν Ἀθήνα τὸ 1932. Πολὸ νωρὶς ἔδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη³⁰ καὶ σπούδασε ζωγραφικὴ καὶ γλυπτικὴ στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν με δασκάλους του τὸν Νικηφόρο Λύτρα καὶ τὸν Λεωνίδα Δρόση, τὰ χρόνια 1870-1877. Μιὰ κρατικὴ ὑποτροφία τοῦ επέτρεψε νὰ συνεχίσει τὶς σπουδές του στὸ Μόναχο ὅπου τὸν βρίσκουμε τὴν περίοδο 1877-1883. Τὸ 1900 καλεῖται ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ κυβέρνησις νὰ ἀναλάβει τὴν ὁργάνωσις τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης καὶ τὸ 1904 ἐκλέγεται διάδοχος τοῦ Λύτρα, καθηγητῆς στὴν ἔδρα τῆς ἐλαιογραφίας τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Πολυτεχνείου. Ἀπὸ τὸ 1910 ἀναλαμβάνει τὴ διεύθυνσις τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν ποὺ διατηρεῖ μέχρι τὸ 1930, ἐνῶ ἀπὸ τὸ 1900 ὡς τὸ 1918 ἔχει καὶ τὴν διεύθυνσις τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης. Καὶ μπο-

27. Ο *Ludwich Von Löffitz* (1845-1910), ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν Τέχνη τῶν Κάτω Χωρῶν, ἐνδιαφερότανε ἰδιαίτερα γιὰ τὴν τοπιογραφία καὶ τὴν ἡθογραφία, ὁ *W. Von Linerschmidt* (1829-1895) γιὰ τὰ θέματα, ἱστορικὰ θέματα καὶ ὁ *G. Von Max* (1840-1916) γιὰ τοὺς συναισθηματικοὺς τύπους.

28. Πρβλ. καὶ Χρ. Χρήστου, Γεώργιος 'Ιακωβίδης στοὺς "Ἑλληνες Ζωγράφους τοῦ ἔκδοτικού Οἴκου Μέλισσα, 1974.

29. "Ἐνα πρόβλημα ἔχουμε με τὴν χρονολογία τῆς γέννησις τοῦ 'Ιακωβίδη. Σὲ παλαιότερα λεξικά *M.E.E.* καὶ Πάπυρος-Λαρόνς δίνεται χρονολογία γέννησις τὸ 1858, ὁ Τῶνης Σπητέρης, 3 Αἰῶνες Νεοελληνικῆς Τέχνης τόμ. Γ' 1979, σελ. 110, σημειώνει 11-1-1852· τὸ 1852 δίνει καὶ ὁ *Λυδάκης* στὸ *Geschichte*. Ο *ὕποφαινόμενος*, Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1981, σελ. 62, δίνει τὸ 1853. Ἡ σύγχυσις ἔχει προέλθει ἀπὸ τὴν διαφορὰ παλαιοῦ καὶ νέου ἡμερολογίου.

30. Πρβλ. Νέα Ἑστία ΙΓ' (1933), σελ. 612, Φ. Γιοφύλης, Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Τέχνης τόμ. Α' 1962, σελ. 134.

ροῦμε σχετικά εύκολα νὰ παρακολουθήσουμε τὴν καλλιτεχνικὴ του πορεία, τόσο γιατί ἔχουμε πολλὰ ἐνυπόγραφα καὶ χρονολογημένα ἔργα του ὅσο καὶ γιατί ἔχουμε ἓνα πολύτιμο σημειωματάριο μὲ ἀναφορὲς ἔργων τοῦ ἴδιου, γιὰ ἔργα του ζωγραφισμένα ἀπὸ τὸ 1878 ὡς τὸ 1919³¹.

“Ὅ,τι διαπιστώνεται εύκολα μὲ κάθε μελέτῃ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Ἰακωβίδου εἶναι ἡ πολλαπλότητα ποὺ δίνει τὸν τόνο στὶς προσπάθειές του καὶ παράλληλα ἡ ἔμφαση στοὺς ἀκαδημαϊκοὺς περισσότερο τύπους στὴν προσωπογραφία, ρομαντικῶν στοιχείων στὰ ἱστορικά καὶ μυθολογικά του θέματα ρεαλιστικῶν χαρακτηριστικῶν σὲ ἄλλες του ἐργασίες καὶ ἐμπρεσιονιστικῶν διατυπώσεων στὶς πιὸ σημαντικὲς του σκηνές ἀπὸ τὴν ζωὴ τῶν παιδιῶν. Ἔτσι ἂν καὶ ὁ Ἰακωβίδης ἐνδιαφέρεται γιὰ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχές, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι δίνει τὸν καλύτερο ἑαυτό του ὅταν ἀπεικονίζει τὴν ζωὴ καὶ τὸν κόσμον τοῦ παιδιοῦ. Τίποτα ὅμως δὲν ἀποκαλύπτει καλύτερα τὶς δυνατότητές του κατὰ τὴν περίοδο τῆς μαθητείας του κοντὰ στὸν Λύττρα καὶ τὸν Δρόση ἀπὸ πρῶϊμα σχέδιά του ὅπως τὸ σχέδιο μὲ κάρβουνο Νέα Κοπέλλα μὲ Πανέρι, ἐνυπόγραφο καὶ χρονολογημένο τὸ 1874. Σ’ αὐτὸ μνημειακὴ διάθεση καὶ πλαστικὴ πληρότητα, σχεδιαστικὴ σαφήνεια καὶ περιγραφικὴ ἀκριβεία μαζί μὲ κάποιο συναισθηματισμὸ προδίδουν μιὰ προχωρημένη ἀφομοίωση τῶν κατακτήσεων τῶν δασκάλων του καὶ μιὰ προσωπικὴ εὐαισθησία. Ἐνα ἄλλο ἀνεπίγραφο καὶ χρονολογημένο ἔργο του, 1877 τὸ Σπουδῇ Γυμνοῦ³² διακρίνεται γιὰ μεγαλύτερη πλαστικὴ δύναμη καὶ ἐκφραστικὴ ἐνέργεια, σχεδιαστικὴ ὀξύτητα καὶ μνημειακὰ χαρακτηριστικά, στοιχεῖα ποὺ θὰ εἶχαν καὶ τὰ σχέδια γυμνοῦ ποὺ βραβεύτηκαν ἓνα χρόνο ἀργότερα τὸ 1788 στὸ Μόναχο. Στὴν βαναρική πρωτεύουσα ὁ Ἰακωβίδης γρήγορα θὰ οἰκειωθεί τοὺς τύπους τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ ὅπως ἀποδεικνύεται ἀπὸ ἔργα του, ὅπως τὸ Κρέουσα τοῦ 1881 καὶ τὸ Ἰφιγένεια ἐν Ταύροις τοῦ 1882. Τὸ πρῶτο μάλιστα θὰ πάρει καὶ τὸ «μεγάλον ἀργυροῦν μετάλλιον, ἐνῶ στὰ δυὸ διαπιστώνεται ὅτι ἐξωτερικότητα καὶ συναισθηματισμός, θεατρικὸ πάθος καὶ πλούσια βαρεῖα χρώματα μαρτυροῦν χαρακτηριστικὰ τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Piloty καὶ τοῦ Gabriel Von Max. Ἀπὸ τὸ 1882 ἐπίσης διακρίνεται μιὰ κάποια ἐπίδραση ἐνὸς ἄλλου ἀπὸ τοὺς δασκάλους του στὸ Μόναχο, τοῦ Löffitz, καλλιτέχνη ἐπηρεασμένου ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τῶν Κάτω

31. Πρόκειται γιὰ ἓνα σημείωμα - κατάλογο ἀνάλογο μὲ τὸ περίφημον *Liber Veritatis* τοῦ Claude Lorrain (1600-1682) ποὺ εἶχε γιὰ σκοπὸ νὰ τὸν προφυλάξει ἀπὸ τὴν πλαστογραφίαν ἔργων του. Πρβλ. καὶ Χρ. Χρήστον, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐβδόμου Αἰῶνα, τὸ Μπαρόκ, Ἀθήνα 1986, Θεσσαλονίκη 1990, σελ. 238 ἑ.

32. Βρίσκεται στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη καὶ προέρχεται ἀπὸ τὴ Συλλογὴ Κοντλίδου. Κάτω δεξιὰ διαβάζουμε «Γ. Ἰακωβίδης τελιόφοιτος 1877», τὸ τελιόφοιτος ἀνορθόγραφο.

Χωρῶν. Αὐτὴ ἡ ἐπίδραση φαίνεται ὅτι βοήθησε τὸν Ἰακωβίδη νὰ ξεπεράσει τὴν κενότητα καὶ τὴν ρητορεία τῶν μυθολογικῶν θεμάτων. Ἴσως ἐπίσης ἡ γνωριμία καὶ ἡ φιλία του μὲ τὸν Γύζη, πὺν ὅπως ξέρουμε ἀγαποῦσε καὶ ἐκτιμοῦσε τὸν Ἰακωβίδη³³ καὶ μερικὲς ἀπὸ τὶς σχετικὰ προῶιμες προσπάθειες δημιουργῶν σὰν τὸν Fritz Von Uhde καὶ τὸν Max Liebermann, τὸν ἔκαναν νὰ στραφεῖ πρὸς τὰ θέματα τῆς παιδικῆς ἡλικίας καὶ νὰ τὸν κάνουν ὅπως ἔχει ἀποκληθεῖ «ζωγράφου παιδιῶν»³⁴. Πιὸ ἔντονη ἦταν ὅπως φαίνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ Fritz Von Uhde³⁵ τόσο στὴν θεματογραφία του, δηλαδὴ τὴν ἀπασχόλησή του μὲ θέματα τῆς παιδικῆς ἡλικίας ὅσο καὶ τὸ μορφολογικὸν του λεξιλόγιον καὶ τὴν χρησιμοποίησιν τοῦ φυσικοῦ φωτὸς καὶ τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν διατυπώσεων. Σημαντικὸν ρόλον ἐπίσης ἴσως θὰ ἔπαιξε καὶ ἡ γνωριμία ἔργων τοῦ Μονρίλο μὲ θέματα τῆς παιδικῆς ἡλικίας πὺν θὰ εἶδε στὴν Alte Pinakothek τοῦ Μονάχου.

Μετὰ τὰ προῶτα του ἔργα μὲ μυθολογικὰ θέματα, πὺν διακρίνονται γιὰ τὶς ἐπιδράσεις τῶν δασκάλων του στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου στρέφεται ἀπὸ τὸ 1883 ὁ Ἰακωβίδης στὰ θέματα τῆς παιδικῆς ζωῆς καὶ μᾶς δίνει τὸ Τὰ Μικρὰ Βάσανα, τὸ Ὁ Παππὺς καὶ τὸ Ἐγγονάκι του καὶ τὸ Ὁ Ἀχόρταγος. Πρόκειται γιὰ ἔργα στὰ ὁποῖα διαπιστώνεται μιὰ προοδευτικὴ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τοὺς ἀκαδημαϊκοὺς τύπους καὶ μιὰ ἐπικράτησιν τῶν καθαρὰ ρεαλιστικῶν στοιχείων. Σ' αὐτὰ ὁ καλλιτέχνης μὲ τὴν χρησιμοποίησιν παραπληρωματικῶν στοιχείων, τὴν σαφήνεια τοῦ σχεδίου καὶ τὴν χρωματικὴ εὐγένεια, ἀποβλέπει νὰ συγκινήσῃ τὸν θεατὴ. Τυπικὸν παράδειγμα τὸ Τὰ Μικρὰ Βάσανα, ὅπου εἰκονίζεται τὸ τρῦπημα τῶν αὐτιῶν ἐνὸς μικροῦ κοριτσιοῦ γιὰ τὸ μελλοντικὸν κρέμασμα τῶν σκουλαρικιῶν. Σαφέστερα τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα τὰ ἔχουμε στὸ Παππὺς μὲ τὸ Ἐγγονάκι του, ἔργο πὺν βασίζεται στὰ ἀντιθετικὰ θέματα καὶ τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ συνόλου. Χαρακτηριστικὰ ὅπως ἡ λατρεία πὺν ἐκφράζει τὸ γεροντικὸν πρόσωπον, ἡ σοβαρότητα καὶ ἡ στάσις τοῦ παιδιοῦ δὲν ἀφήνουν καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι ὁ Ἰακωβίδης βασίζεται στὴν ἄμεση παρα-

33. Σ' ἓνα γράμμα του στὸν Ν. Νάξο, τῆς 5 Ἰουνίου τοῦ 1887, ἐκφράζεται ἡ ἐκτίμησις καὶ ἡ ἀγάπη τοῦ Γύζη γιὰ τὸν Ἰακωβίδη. Πρὸβλ. Νικολάου Γύζη Ἐπιστολαί, ἐπιμέλεια Γ. Δροσίνη - Α. Κορομηλά, Ἀθήνα 1953, σελ. 148.

34. «Ζωγράφος παιδιῶν» χαρακτηρίζεται ὁ Ἰακωβίδης ἀπὸ τὸν Η. Νιρβάνα στὸ περιοδικὸν Πινακοθήκη, τ. 12 (1912-13), σελ. 100-101. Πρὸβλ. καὶ Ζ. Παπαντωνίου, Κριτικά, σελ. 168.

35. Ὁ Max Liebermann (1847-1936), εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς ζωγράφους τοῦ γερμανικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ. Ὁ Friedrich Karl Herman Von Uhde (1848-1911) εἶχε ἐγκατασταθεῖ μόνιμα ἀπὸ τὸ 1880 στὸ Μόναχον καὶ ἀσφαλῶς γνώριζε τὸν ἴδιον καὶ τὰ ἔργα του ὁ Ἰακωβίδης. Στὴ ζωγραφικὴ του ἐπηρέασθη ἀπὸ τὸν Οὐγγρὸ ζωγράφον Michael Munkacsy (1844-1900), σημαντικὸν ζωγράφον ἱστορικῶν θεμάτων καὶ θρησκευτικῶν παραστάσεων.

τήρηση. Σὲ ἔργα του ζωγραφισμένα τὴν περίοδο 1884-1890, ἄλλα παραλλαγές τῶν ἔργων πὺν εἶχε δώσει καὶ νωρίτερα καὶ νέων θεμάτων, ὅπως τὸ Κακὸς Ἐγγονός, παιδικὴ προσωπογραφία τοῦ Βασιλάκη Μελά, τὸ Παιδικὸς Καυγᾶς, τὸ Μητρικὴ Ἀγάπη σὲ διάφορες παραλλαγές σημειώνεται ἡ ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἀπομάκρυνσή του ἀπὸ τὸ κλίμα τῶν δασκάλων του. Ὅπως διαπιστώνεται μιὰ ὅλο καὶ σαφέστερη καὶ γόνιμη ἐπαφή μὲ τὶς νέες τάσεις τῆς γερμανικῆς ζωγραφικῆς, ἰδιαίτερα τὶς ἐμπρεσσιονιστικὲς ἀναζητήσεις τοῦ Liebermann καὶ τοῦ Uhde. Τὴν ἴδια περίοδο ἀπομακρύνεται ὁ Ἰακωβίδης καὶ ἀπὸ ἄλλους ζωγράφους παιδικῶν σκηνῶν μὲ ἀκαδημαϊκὸ προσανατολισμὸ ὅπως τοῦ Vautier, τοῦ Knaus καὶ τοῦ Schmidt³⁶.

Τὴν δεκαετία 1890-1900 διαπιστώνεται ἡ ὅλο καὶ μεγαλύτερη ἀφομοίωση ἀπὸ τὸν Ἰακωβίδη κατακτήσεων τῆς ζωγραφικῆς τοῦ Uhde πὺν συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ σαφέστερη γνωριμία του μὲ ἔργα μεγάλων δασκάλων τῆς ὁλλανδικῆς ζωγραφικῆς τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα τοῦ κύκλου τοῦ Frans Hals. Ἀφετηρία τῆς νέας αὐτῆς πορείας τοῦ Ἰακωβίδη ἀποτελοῦν ἔργα του, ὅπως τὸ Τὰ πρῶτα Βήματα καὶ τὸ Γιαγιά μὲ τὸ Ἐγγονάκι της, τὰ ὁποῖα θὰ ἀκολουθήσουν καὶ ἄλλα καὶ συγκεκριμένα τὸ Μικρὸς Καστανᾶς, τὸ Μητέρα μὲ Παιδί, τὸ Κρυφτούλι, τὸ Μικρὴ Ἀνθοπώλις, τὸ Μικρὴ Μεγαρίτιστα, τὸ Παιδικὴ Συναυλία καὶ τὸ Ἡ Γυναίκα τοῦ καλλιτέχνη μὲ τὸ Γιό τους. Στὰ Πρῶτα Βήματα ὅπου δίνεται ἐσωτερικὸ γερμανικοῦ σπιτιοῦ, ἡ σκηνὴ διακρίνεται γιὰ τὴν πειστικότητα καὶ τὴν ἀλήθειά της. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο χρησιμοποιεῖται τὸ φῶς πὺν πέφτει ἀπὸ τὸ παράθυρο στὸν κάτω περιορισμένο χώρο καὶ ἡ ἔμφαση στὶς χρωματικὲς ἀξίες συνδέεται ἀναμφίβολα μὲ ἀναζητήσεις τοῦ Uhde. Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὸ Γιαγιά μὲ τὸ Ἐγγονάκι της, ἐνῶ μιὰ μεγαλύτερη ἐλευθερία σημειώνει κανεὶς στὸ Μητέρα μὲ Παιδί σὲ ἐσωτερικὸ, μὲ τὴν αὐστηρὴ ὀργάνωση, τὰ ἀνοιχτὰ χρώματα καὶ τὶς μεγάλες ἐνότητες. Σὲ ἄλλα ἔργα ὅπως τὸ ὁ Μικρὸς Καστανᾶς ἀναγνωρίζεται ἡ προσπάθεια τοῦ καλλιτέχνη νὰ συνδύσει τυπικὰ χαρακτηριστικὰ τῶν παιδιῶν ἀπὸ ἔργα τοῦ Μουρίλο³⁷ —ἀνοιχτὸ στόμα, γελαστὸ πρόσωπο, παιχιδιάρικα μάτια— μὲ μιὰ περισσότερο ἐμπρεσσιονιστικὴ δια-

36. Γιὰ τὸν Benjamin Vautier, τὸν Ludwig Cnaus καὶ τὸν Mathias Schmid ὅπως καὶ ἄλλους ζωγράφους σκηνῶν τῆς παιδικῆς ἡλικίας πρβλ. Lubke-Haack, *Die Kunst Des 19. Jahrhunderts* 1904, σελ. 238-240 καὶ R. Hamann - J. Hermand, *Naturalismus*, Βερολίνο 1969, σποραδικά.

37. Ὁ Bartolome Estevan Murillo (1618-1682) εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πύο σημαντικοὺς ἰσπανοὺς ζωγράφους τοῦ Μπαρόκ. Ζωγράφος τῆς Παναγίας περισσότερο, ἔχει ζωγραφίσει καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ ἐξαιρετικὲς σκηνὲς τῆς παιδικῆς ζωῆς, πὺν ἔχουν ἐπηρεάσει πολλοὺς δημιουργοὺς. Μερικὲς ἀπὸ τὶς πύο χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τῆς κατηγορίας αὐτῆς βρίσκονται στὸ Μόναχο, τὴν *Alle Pinakothek* γιὰ τὸν Μουρίλο πρβλ. Χρ. Χρήστος, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου ἑβδόμου Αἰῶνα — τὸ Μπαρόκ, σελ. 157 ἔ.

πραγμάτευση, ἐνῶ στὴ Μικρὴ Μεγαρίτισσα ἐπικρατοῦν τὰ ἀκαδημαϊκὰ κυρίως στοιχεῖα. Ἐνα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ ἔργα του ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ εἶναι τὸ *Ἡ Γυναίκα τοῦ Καλλιτέχνη* μὲ τὸν *Γιό* τους, πὺν διακρίνεται γὰρ τὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀρετὲς του. Στὸ ἔργο αὐτὸ συνδυάζονται μὲ θαυμάσιο τρόπο ἡ ἐσωτερικὴ δύναμις τῆς ζωγραφικῆς τοῦ *Μανὲ* μὲ τὶς ρεαλιστικὲς τάσεις τῶν ἔργων τοῦ *Λάιμπλ*³⁸. Ἐξαιρετικὴ ἀπόδοση τοῦ παιδικοῦ προσώπου καὶ θαυμάσιος χαρακτηρισμὸς τοῦ προσώπου τῆς μητέρας του, διάχυτο φῶς καὶ ἔμφαση στὶς χρωματικὲς ἀξίες δίνουν μιὰ χωρὶς προηγούμενο ἐκφραστικὴ πληρότητα. Σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ *Ἰακωβίδη* μὲ τίτλο *Ὁ Γιὸς τοῦ Καλλιτέχνη* στὸν *Κήπο* τοῦ *Μονάχου* διαπιστώνεται ἡ ἐπίδραση τοῦ γερμανικοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, ὅπως τὸν ἔχουμε στὸν *Liebermann* καὶ τὸν *Uhde*, καὶ πὺν σημειώνει κανεὶς καὶ σὲ ἄλλα ἔργα του ἀπὸ τὴν ἴδια περίοδο.

Μὲ τὴν ἐπιστροφή καὶ τὴν ἐγκατάσταση τοῦ *Ἰακωβίδη* τὸ 1900 στὴν Ἀθήνα ἀνοίγει μιὰ νέα φάση στὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία. Σημειώνεται τώρα μιὰ μεγαλύτερη ἀπασχόληση μὲ τὴν προσωπογραφία, πὺν ἀσφαλῶς συνδέεται μὲ τὸ νέο κοινὸ του, ἐνῶ ἐνισχύονται κάπως καὶ οἱ ἀκαδημαϊκὲς τάσεις του. Ἀκόμη περιορίζεται κάπως τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὰ θέματα τῆς παιδικῆς ζωῆς καὶ τὸ ἐνδιαφέρον του στρέφεται στὴ μυθολογία, τὴν ἡθογραφία, τὴ νεκρὴ φύση καὶ στὴ θρησκευτικὴ παράσταση. Τὸ 1901 ζωγραφίζει τὸν *Πίθο* τῶν *Δαναίδων*, ἀσχολεῖται μὲ τὴν εἰκονογράφηση τῶν *Ποιημάτων* τοῦ *Σολωμοῦ* καὶ τελειώνει τὴν προτομὴ τοῦ δασκάλου του τοῦ *Λύττρα*. Τὸ 1902 ἓνας ἐπισκέπτης τοῦ ἐργαστηρίου του βλέπει ἀνάμεσα σὲ ἄλλα ἔργα του, τὸ *Κοντσέρτο*, τὴν *Ψυχρολουσία* καὶ μιὰ *Προσωπογραφία*³⁹. Τὸ 1903 ἐκθέτει στὸν *Παρισσὸ* τὸ *Προσωπογραφία*⁴⁰, τὸ *Κερὶ* τῆς *Βλάχας*, τὸ *Μυγδαλιές* καὶ τὸ *Καπνιστὴς* ἐνῶ ἀπὸ ἐφημερίδες καὶ περιοδικὰ γνωρίζουμε καὶ ἄλλα του ἔργα τῆς περιόδου 1901-1903, κυρίως προσωπογραφίες. Ἀλλὰ ἀναμφίβολα στὴν *Παιδικὴ Συναυλία* τῆς *Ἐθνικῆς Πινακοθήκης*⁴¹ ἓνα ἀπὸ τὰ τρία γνωστὰ ἔργα τοῦ *Ἰακωβίδη*

38. Ὁ *Edouard Manet* (1832-1883) εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς Γάλλους ζωγράφους τοῦ 19ου αἰῶνα, πρόδρομος τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ. Ὁ *Wilhelm Leibl* (1844-1900) ὁ πιὸ σημαντικὸς δημιουργὸς τοῦ ρεαλισμοῦ στὴ Γερμανία. Γιὰ αὐτοὺς περβλ. *Χρ. Χρήστος*, *Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐννεατοῦ Αἰῶνα*, Ἀθήνα 1983, σελ. 357 ἔ. καὶ 237 ἔ.

39. Περβλ. *Παναθήναια Β* ἀρ. 42 (1902), σελ. 169 ἔ.

40. Πιστεύεται ὅτι πρόκειται γιὰ τὴν προσωπογραφία τῆς κόρης τοῦ *Σιαμπολίου*, πὺν τότε ἦταν τριῶν ἐτῶν. *Πινακοθήκη 3* (1903-1904), σελ. 121.

41. Ἡ *Παιδικὴ Συναυλία* τῆς *Ἐθνικῆς Πινακοθήκης* εἶναι ἡ τελευταία ἀπὸ τὶς τρεῖς παραλλαγές τοῦ ἰδίου θέματος, πὺν μᾶς εἶναι γνωστὲς καὶ θὰ πρέπει νὰ ζωγραφίστηκε τὰ χρόνια 1900-1902. Δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι αὐτὴ πὺν εἰκονίζεται στὰ *Παναθήναια* τοῦ 1902, σελ. 172. Τὸ ἔργο ἔχει διαστάσεις ὅπως ἀναγράφεται στὸ περιοδικὸ *Πινακοθήκη 5* (1905-6), σελ. 63, 217, 227 «πλάτος

μέ τὸ ἴδιο θέμα ἀποκαλύπτονται ὅλες οἱ γνωριμίες καὶ συνοψίζονται ὅλες οἱ κατὰ κτήσεις τῆς ζωγραφικῆς του. Μιὰ ἀπὸ τὶς παραλλαγές τῆς Παιδικῆς Συναυλίας ξέρουμε ὅτι εἶχε ἀποσπάσει καὶ ἐγκωμιαστικά σχόλια τοῦ μᾶλλον αὐστηροῦ κριτικοῦ γιὰ πολλὰ ἔργα συγχρόνων τοῦ Ροῖδη⁴². Στὴν Παιδικὴ Συναυλία τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης διαπιστώνεται ὅτι μιὰ σειρὰ ἀπὸ στοιχεῖα —χῶρος, φῶς παραπληρωματικά θέματα— σχετίζονται μὲ ἔργα τοῦ Uhde, σὰν τὸ ἝΑφετε τὰ Παιδιά ἐλθεῖν πρὸς με καὶ Παιδικὸ Δωμάτιο. Ἄλλὰ ἴσως τὸ ἴδιο τὸ θέμα ἔχει σὰν ἀφετηρία του τὸ ἔργο τοῦ Uhde Οἰκογενειακὴ Συναυλία, ἔργο ζωγραφισμένο τὸ 1881. Στὴν Παιδικὴ Συναυλία τῆς Ἑθνικῆς Πινακοθήκης εἰκονίζονται ἑπτὰ πρόσωπα —πέντε παιδιὰ μουσικοὶ— καὶ ἡ μητέρα μὲ τὸ νήπιο στὴν ἀγκαλιά της ποὺ βρίσκονται σ' ἓνα σχετικὰ λιτὸ ἐσωτερικὸ, φωτισμένο ἀπὸ δυὸ παράθυρα στολισμένα μὲ γλάστρες. Ὁ καλλιτέχνης δημιουργεῖ τὴν χαρούμενη ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα ὅχι μόνο μὲ τὴν ὅλη διήγηση ἀλλὰ πολὺ περισσότερο μὲ τὰ λεπτὰ λυρικά χρώματα καὶ τὸ διάχυτο ἐνιαῖο φῶς τοῦ συνόλου. Στὴν σοβαρότητα τῶν προσώπων τῶν παιδιῶν ποὺ παίζουν μουσικὴ ἀπαντᾷ ὁ καλλιτέχνης μὲ τὴν ἱλαρότητα μὲ τὸν μικρὸ ποὺ μετέχει στὴν συναυλία μὲ τὸ ποτιστήρι τοῦ κήπου, ἐνῶ κάνει ἰδιαίτερη ἐντύπωση καὶ ἡ ἐσωτερικότητα στὸ πρόσωπο τῆς μητέρας καὶ ἡ ἀφέλεια σ' αὐτὸ τοῦ μωροῦ. Ἡ σύνθεση διακρίνεται γιὰ τὴν ἀσφάλεια καὶ τὴν σαφήνειά της, μὲ τονισμένο τὸ μέσο ἀπὸ τὴν ὁμάδα τῶν παιδιῶν καὶ τὸ παράθυρο, ἐνῶ συνδυάζεται μὲ θαυμάσιο τρόπο τὸ ἐσωτερικὸ μὲ τὸ ἐξωτερικὸ. Καθοριστικὸ στοιχεῖο τοῦ ἔργου εἶναι τὸ φῶς καὶ ἡ εὐγένεια τῶν χρωμάτων, ποὺ δίνουν ὅλο τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Τὸ ἔργο ὅπως παρατηρεῖ ἓνας κριτικὸς τὸ 1902 «τὸ κοντσέρτο αὐτὸ δὲν εἶναι πλέον συναυλία παιδικῶν ὁργάνων ὡς ὀνομάζεται ἀλλὰ συναυλία χρωμάτων καὶ γραμμῶν καὶ φωτοσκιάσεων»⁴³ καὶ ἔχει δίκιο.

Χωρὶς νὰ λείπουν καὶ ἀπὸ τὶς παλαιότερες ἐργασίες του οἱ προσωπογραφίες μετὰ τὸ 1900 ἀσχολεῖται περισσότερο ὁ Ἰακωβίδης μὲ τὴν κατηγορίαν αὐτή. Χαρακτηριστικὲς εἶναι αὐτὲς τοῦ Παύλου Μελά, τοῦ Δημητρίου Μερκούρη, τοῦ Στεφά-

τριῶν καὶ ὕψος πλέον τῶν δύο μέτρων». Ἀγοράστηκε ἀπὸ τὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη γιὰ 18.000 δραχμὲς ἀπὸ τοὺς τόκους τῶν χρημάτων τοῦ κληροδοτήματος Ἀβέρωφ. Μιὰ πρώτη παραλλαγή ἔχουμε μᾶλλον μὲ αὐτὴ τῆς Συλλογῆς Κοντλίδη, ζωγραφισμένη πρὶν ἀπὸ τὸ 1896 καὶ ἡ δευτέρα εἶναι αὐτὴ τῆς Συλλογῆς Κρασιώτη, ζωγραφισμένη τὸ 1896.

42. Ἡ παραλλαγή τοῦ 1896 ἔχει μικρότερες διαστάσεις καὶ εἶναι ἴσως αὐτὴ ποὺ εἶχε προκαλέσει τὰ ἐγκωμιαστικά σχόλια τοῦ Ροῖδη. Πρβλ. περ. Τὰ Ὀλύμπια ἀρ. 27 (12 Μαΐου) 1896 καὶ Φ. Γιοφύλλη, Ἱστορία, τόμ. Α' σελ. 198, χωρὶς νὰ ἀποκλείεται καὶ ἡ περίπτωση νὰ εἶναι αὐτὴ τῆς ὁποίας τμήματα σώζονται στὴ Συλλογὴ Κοντλίδη.

43. Α. Κριτωνίδης, Παναθήναια Β 42 (1902), σελ. 171.

νον Στρεΐτ, τῆς Κυρίας Στεφάνου Ράλλη μὲ τὴν Κόρη της, τοῦ Ἰωάννου Πεσμαζόγλου καὶ τοῦ ζωγράφου Κωνσταντίνου Βολανάκη. Τὸ 1910 θὰ πάρει ὁ Ἰακωβίδης τὴν παραγγελία γιὰ τὸ ζωγράφισμα τῆς Προσωπογραφίας τοῦ Γεωργίου τοῦ Α' γιὰ τὴν Πρεσβεία τῆς Ἑλλάδος στὸ Παρίσι. Στὶς προσωπογραφίες τοῦ Ἰακωβίδη επικρατοῦν συνήθως τὰ ἀκαδημαϊκὰ χαρακτηριστικὰ καὶ οἱ «ἐκλεκτιστικὲς» τάσεις, ἡ ἔμφαση στὴν «ἐπίσημη» στάση καὶ τὴν ἐξωτερικότητα, γεγονὸς ποὺ ἔχει ἤδη τονιστεῖ. Ὅπως ἔχει τονιστεῖ «μακρυνὰ ἀπὸ περιβάλλον τοῦ Μονάρχου, ὅπου τὸ τάλαντόν του ἐξεδηλώθη καὶ ὠρίμασε καὶ μὲ τὶς νέες συνθήκες ποὺ ἐδημιούργησε στὴν Ἀθήνα ἡ ὑπεροχὴ του καὶ ἡ ἐπίσημη θέσις του, ἀπορροφᾶται κυρίως ἀπὸ τὴν προσωπογραφία. Ἀρχίζουν τὰ πορτραῖτα τῶν ἐπισήμων. Ἀναγκάζεται νὰ ἀγωνίζεται μὲ τὴν ἀντικαλλιτεχνικὴ ἐπίσημη πόζα, μὲ τὶς ἀξιώσεις τοῦ ματαιόδοξου καὶ ἐπιβλητικοῦ προσωπογραφούμενου»⁴⁴. Αὐτὲς εἶναι ὅπως διαπιστώνεται εὐκόλα οἱ ἀδυναμίες τῆς προσωπογραφίας τοῦ Ἰακωβίδη ὁ ὁποῖος διακρίνεται ἀπὸ τὴν ἀπόσταση ἀπὸ τὰ θέματά του, τὰ ψυχρὰ περισσότερο χρώματα καὶ τὴν ἀπουσία οὐσιαστικῆς ἐπαφῆς μὲ τοὺς εἰκονιζομένους. Ἀκόμη καὶ στὴν προσωπογραφία τοῦ Παύλου Μελά, ζωγραφισμένη μετὰ τὸν ἥρωικό θάνατό του⁴⁵ δὲν κατορθώνει νὰ μεταφέρει στὸν θεατὴ τίποτα ἀπὸ τὴν ἐσωτερικὴ συγκίνηση ποὺ ἔπρεπε νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὸ ἔργο. Σ' ἓνα τυπικὸ καὶ ἔντονο ἀκαδημαϊκὸ κλίμα μᾶς μεταφέρουν καὶ ἄλλες προσωπογραφίες του τῆς περιόδου 1910-1920. Τὰ ἀκαδημαϊκὰ στοιχεῖα τώρα δὲν περιορίζονται μόνο στὶς προσωπογραφίες, ἐπεκτείνονται καὶ σὲ ἔργα του ἄλλων θεματικῶν περιοχῶν, στὰ μυθολογικὰ θέματα καὶ τὰ ἐσωτερικὰ του, στὴν ἀνθογραφία του καὶ στὴ νεκρὴ φύση. Ἔργα του ὅπως τὸ Κρίση τοῦ Πάρι, τὸ Βασιλικὸς Κήπος, τὰ Ρόδια, τὸ Παιδί μὲ τὸ Ποτιστήρι, τὸ Ἐκκλησία σὲ ἀνθισμένο Χωράφι, μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν τυπικὰ ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτή. Ἀλλὰ τὶς δυνατότητές του τὴν ἴδια περίοδο τὴν ἀποκαλύπτει ἡ θαυμάσια προσωπογραφία τοῦ φίλου καὶ συνεργάτη του στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη ζωγράφου Γ. Χατζόπουλου, ἀπὸ τὸ 1912-1913. Γιατὶ ἐδῶ ὁ Χατζόπουλος δὲν εἰκονίζεται σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς τυπικὲς στάσεις, ἀλλὰ τὴ στιγμή ποὺ ἀπόλυτα συγκεντρωμένος ἐξετάζει μὲ τὸν φακὸ ἓνα πῖνακα, πλαισιωμένος ἀπὸ τὰ ἀντικείμενα τῶν ἀπασχολήσεών του —δοχεῖα μὲ χρώματα, ἐργαλεῖα, χημικὰ ὕγρα. Χωρὶς κα-

44. Α. Α. Κόκκινος, Γεώργιος Ἰακωβίδης Νέα Ἑστία, Ζ', 1 Ἰανουαρίου 1935, τεῦχος 145, σελ. 18.

45. Ὅπως ξέρουμε ἡ παραγγελία δόθηκε ἀπὸ τὴν κόμισσα Ριανκούρ καὶ στὴ συμφωνία ἀναφέρεται ὅτι πρέπει νὰ εἶναι ὁλόσωμη καὶ νὰ εἰκονίζεται μὲ τὴ στολὴ τοῦ ἀντάρτη, θὰ στοιχίζει 10.000 καὶ θὰ δοθεῖ δῶρο στὴν χήρα τοῦ Παύλου Μελά. Πρβλ. Πινακοθήκη 4 (1904-1905), σελ. 198.

νενός είδους ρητορεία με την λιτότητα και την δύναμη ύποβολής του χρώματος ο Ίακωβίδης θα μᾶς δώσει ἐδῶ μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ ολοκληρωμένες προσπάθειές του. Γιὰ τὴν ιδιαίτερη ἀπόδοσή τους διακρίνονται καὶ μερικὲς νεκρὲς του φύσεις ἀπὸ τὴν δεκαετία 1910-1920, ὅπως τὰ Ρόδια στὰ ὁποῖα συνδυάζεται ρεαλιστικὴ περιγραφή καὶ ἔμφαση στὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες.

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι τὴν περίοδο 1920-1932, τὴν τελευταία τῆς καλλιτεχνικῆς του δημιουργίας ζωγράφησε τὰ περισσότερα ἄνισα καὶ ἀδύνατα ἔργα του. Πρόκειται γιὰ ἔργα μὲ περισσότερο διακοσμητικὸ χαρακτήρα, συνθέσεις διαφόρων κατηγοριῶν, νεκρὲς φύσεις, λουλούδια. Τὸ σχέδιό του τώρα ἐμφανίζεται στεγνὸ καὶ ἀπότομο, τὰ χρώματά του ἄλλοτε γλυκερὰ καὶ ἄλλοτε βαρεῖα καὶ ἀκαδημαϊκά, ὁ χῶρος χωρὶς ἄρθρωση, ἡ σύνθεση ἐξωτερικὴ καὶ περιορισμένη τὸ σύνολο χωρὶς ἐκφραστικὴ δύναμη. Τυπικὸ παράδειγμα ἔργου αὐτῆς τῆς κατηγορίας μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ τὸ "Ἀνοιξη, ζωγραφισμένο τὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του"⁴⁶. Πρόκειται γιὰ ἔργο στὸ ὁποῖο ἡ ἔμφαση στὶς κάπως μνημειακὲς διαστάσεις⁴⁷ μὲ τὴν ἀπόπειρα συνδυασμοῦ γυμνογραφίας καὶ ἀλληγορίας, τὴν κατάχρηση παραπληρωματικῶν θεμάτων καὶ τὴν σπάταλη ἐπίδειξη ἐξωτερικοῦ πλούτου, τὰ γλυκερὰ χρώματα καὶ ὁ περιορισμένος χῶρος, μεταβάλλουν τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια σ' ἓνα ψυχρὸ καὶ ἄφωνο σύνολο. Παράλληλα δίνει καὶ μερικὰ ἔργα ἀπὸ τὰ ὁποῖα δὲν λείπει ἡ μορφικὴ πληρότητα καὶ ἡ χρωματικὴ εὐγένεια —προσπάθειες κυρίως μὲ κοχύλια, φρούτα καὶ λουλούδια, στὶς ὁποῖες βρίσκει τὸν καλῦτερο ἑαυτό του. Πάντως ὅλο καὶ σαφέστερα διαπιστώνεται ὅτι ἡ καλλιτεχνικὴ του δημιουργία δὲν ἔχει πιὰ καμιά ἐπαφή μὲ τὴν ἐποχὴ του, τὴν περίοδο τὴν ὁποία νέες ἀναζητήσεις, ποὺ ἐπιβάλλονται τὸ μεσοπόλεμο τὸν ξεπερνοῦν. "Ὅπως ἄλλωστε φαίνεται ἀπὸ μιὰ συνέντευξή του τοῦ 1931"⁴⁸ καταδικάζει ὅλες τὶς νεώτερες τάσεις, τὶς παραμορφώσεις τοῦ ἐξπρεσιονισμοῦ καὶ τὸ γεωμετρικὸ λεξιλόγιο τοῦ κυβισμοῦ —τὶς διαστρεβλώσεις καὶ τὰ καβαλιστικὰ σχήματα, κατὰ τὴν φρασεολογία του— χωρὶς φυσικὰ νὰ μπορεῖ νὰ πείσει κανένα. Καὶ ἐνῶ ἐμφανίζεται σὰν ὑπέρμαχος τοῦ ρεαλισμοῦ, ἡ ζωγραφικὴ του γίνεται ὅλο καὶ πιὸ ἀκαδημαϊκὴ καὶ ψυχρὴ καὶ καταλήγει νὰ συνδυάζει τὴν ἐσωτερικὴ κενότητα μὲ τὴν ἐξωτερικὴ ὠραιοπάθεια. Πρέπει πάντως νὰ τονιστεῖ ὅτι βασικὴ ἀρετὴ τῆς ζωγραφικῆς

46. Τὸ ἔργο εἶναι ἐνπνόγραφο καὶ χρονολογημένο κάτω ἀριστερὰ γράφει «Γ. Ίακωβίδης Ἀθήνα 1930». Εἶχε ἀγοραστεῖ σὲ μιὰ πολὺ μεγάλη τιμὴ ἀπὸ τὸν Κουτλίδη, ὁ ὁποῖος τὸ θεωροῦσε σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα τῆς συλλογῆς του.

47. "Ἐχει διαστάσεις ὕψ. 1.20, πλ. 1.68.

48. Συνέντευξη ποὺ δόθηκε στὸν Κ. Μπαστιὰ καὶ δημοσιεύτηκε στὸ περιοδικὸ Ἑβδομάς τῆς 29 Αὐγούστου τοῦ 1931.

του είναι ή πολλαπλότητα τῶν διατυπώσεών του, πού τοῦ ἐπιτρέπει νά εἶναι ἀκαδημαϊκός στίς προσωπογραφίες του, κλασικιστής μέ ρομαντικές τάσεις στά μυθολογικά του θέματα, ρεαλιστής στίς παραστάσεις τῆς παιδικῆς ζωῆς καί ζωγράφος μέ ἐμπρεσιονιστικές διατυπώσεις στήν τοπιογραφία του.

Στό σημεῖο αὐτό ἴσως πρέπει νά συνοψίσουμε τίς διαπιστώσεις μας καί νά σημειώσουμε τὰ χαρακτηριστικά τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τῶν δασκάλων αὐτῶν τῆς ἐλληνικῆς τέχνης. Γιατί μέ τοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς καί μέ τὸν ἄλλο δάσκαλο τὸν Βολανάκη ἔχουμε τοὺς καλλιτέχνες πού μέ τὰ ἔργα τους καί τὴ διδασκαλία τους κατόρθωσαν νά δώσουν τίς βάσεις γιά τὴν ἀνάπτυξη τῆς νεοελληνικῆς τέχνης. Ἡ ἰδιαίτερη σύνδεση τῶν δημιουργῶν μέ τὴν Σχολή τοῦ Μονάχου, παρὰ τίς σέ μερικά σημεῖα ἀρνητικῆς πλευρῆς τους, στάθηκε μιὰ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιά ἓνα σωστό ξεκίνημα καί γιά μιὰ οὐσιαστικὴ γνωριμία τῶν καλλιτεχνῶν μας μέ τίς κατακτήσεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ χώρου, ἀπὸ τὴν ὁποία ἡ ἐλληνικὴ τέχνη εἶχε ἀποκοπτεῖ πολλοὺς αἰῶνες. Τὸ Μόναχο καί ἡ Ἀκαδημία του διευκόλυναν αὐτὴ τὴ γνωριμία καί τὴν ἔνταξή της στὴ νεώτερη τέχνη, μέ τὴ γερὴ τεχνικὴ βάση καί ἔδειξαν τὸν τρόπο τῆς αὐστηρῆς καί μεθοδικῆς ἐργασίας, χωρὶς τίς ὁποῖες δὲν θά ἦταν δυνατὸ νά προχωρήσει. Καί ἂν τὰ στοιχεῖα αὐτὰ μποροῦσαν νά ἔχουν ἀρνητικὰ ἀποτελέσματα γιά τοὺς ἀδύνατους καί μέτριους μαθητές τους, γιά ὅσους εἶχαν γνήσια δημιουργικὴ φλέβα καί δυνατὴ προσωπικότητα, ἀποτελοῦσαν ἀφετηρία γιά γόνιμες ἀναζητήσεις καί προσωπικοὺς προσανατολισμούς. Αὐτὰ ἀκριβῶς χρωστᾶμε στοὺς δασκάλους καί δημιουργοὺς τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου. Ἀλλωστε δὲν πρέπει νά μᾶς διαφεύγει ὅτι ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἑντατοῦ αἰῶνα δὲν περιορίστηκε μόνο στὴν διδασκαλία καί στὸ καλλιτεχνικὸ κλίμα τοῦ Μονάχου. Πολὸ νωρὶς ἄλλοι καλλιτέχνες μας σπούδασαν καί ἐπηρεάστηκαν καὶ ἀπὸ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα. Οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίται⁴⁹ ἔχουν τὴν ἐφετηρία τους στὸ Παρίσι, ὁ Ἀνδρέας Κριαζῆς⁵⁰ ξεκίνησε καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὸ Παρίσι, ὁ Δημήτριος Τσόκος⁵¹ ἀπὸ τὴν Βενετία, ὁ Ἀριστείδης Οἰκονόμος⁵² ἀπὸ τὴ Βιέννη, ὁ Νικόλαος Ξυδιᾶς Τυπάλδος⁵³ ἀπὸ τὸ Παρίσι, μαθητὴς ὅπως πιστεύ-

49. Οἱ ἀδελφοὶ Φίλιππος καί Γεώργιος Μαργαρίται ἀνήκουν στὴν πρώτη γεννιά τῆς ἐλληνικῆς τέχνης, τῶν δημιουργῶν πού γεννήθηκαν ἀπὸ τὸ 1800 στὸ 1821, ὁ Φίλιππος 1810-1892, ὁ Γεώργιος 1814-1885.

50. Ὁ Ἀνδρέας Κριαζῆς περίπου 1813-1880.

51. Διονύσιος Τσόκος 1814-1862.

52. Ἀριστείδης Οἰκονόμος 1823-1887.

53. Νικόλαος Ξυδιᾶς Τυπάλδος 1828/29-1909.

εται τοῦ Κορό, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς μεγάλους δασκάλους τοῦ ρεαλισμοῦ⁵⁴. Ἀκόμη ὁ Νικόλαος Κουνελάκης, ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ σημαντικοὺς προσωπογράφους ὅλης τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης⁵⁵ σπούδασε στὴν Πετρούπολη, ὁ Σπύρος Προσαλέντης⁵⁶ στὴν Βενετία, ὁ Γεώργιος Ἀβλιχος⁵⁷ στὴν Ἰταλία, ὁ Ἰωάννης Δούκας⁵⁸ στὴν Ἀθήνα, τὸ Μόναχο καὶ τὴ Βιέννη, ὁ Χαράλαμπος Παχῆς⁵⁹ στὴν Ρώμη, ὁ Περικλῆς Πανταζῆς⁶⁰ στὴν Ἀθήνα, τὸ Μόναχο καὶ τὸ Παρίσι, φίλος ὅπως εἰκάζεται τοῦ Μανέ, ὁ ὁποῖος φαίνεται ὅτι τὸν συμβούλευσε νὰ ἐργαστεῖ στὶς Βρυξέλλες. Γιὰ νὰ περιοριστοῦμε σὲ λίγους σχετικὰ καλλιτέχνες παλαιότερους καὶ συγχρόνους τῶν μεγάλων δασκάλων τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου. Ἡ ἰδιαίτερη θέση τῶν Λύτρα, Γύζη, Ἰακωβίδη καὶ ἀκόμη τοῦ Βολανάκη⁶¹ καθορίστηκε ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι δὲν ἦσαν μόνο δημιουργοὶ ἀλλὰ καὶ δάσκαλοι. Δημιουργοὶ ὅμως ποὺ σὲ καμιά περίπτωση δὲν περιορίστηκε μόνο στὸ συντηρητικὸ ἀκαδημαϊκὸ κλίμα τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου. Καλλιτέχνες ποὺ δὲν ἔμειναν πιστοὶ μόνο στὶς κατακτήσεις τῶν δασκάλων τους, τὴν κλασικιστικὴ ἐπιβολὴ τῆς γραμμῆς, οὔτε στὴ ρομαντικὴ διάθεση τοῦ χρώματος, ἀλλὰ προχώρησαν καὶ σὲ προσωπικὲς διατυπώσεις. Σὲ χαρακτηριστικὲς ἄλλωστε προσπάθειες τους διαφαίνονται καὶ οἱ ἀπηχήσεις τῶν νέων ρευμάτων καὶ εἰδικὰ τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ καὶ τοῦ συμβολισμοῦ⁶² ποὺ θὰ καρποφορήσουν ἀργότερα στὶς ἀναζητήσεις τῶν πιὸ προοικισμένων ἀπὸ τοὺς μαθητὲς τους⁶³.

54. Jean Baptiste Camille Corot (1796-1875) μαζί με τὸν Κουρμπέ καὶ τὸν Ντωμιέ οἱ ἐισηγητὲς τοῦ ρεαλισμοῦ στὴν Γαλλία. Πρβλ. γιὰ αὐτοὺς Χρ. Χρήστου, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐννατοῦ Αἰῶνα, Ἀθήνα 1983, σελ. 179 ἔ.

55. Νικόλαος Κουνελάκης 1829-1869.

56. Σπύρος Προσαλέντης 1830-1895.

57. Γεώργιος Ἀβλιχος 1838-1905.

58. Ἰωάννης Δούκας 1841-1916.

59. Χαράλαμπος Παχῆς 1844-1891.

60. Περικλῆς Πανταζῆς 1849-1884 καλλιτέχνης ποὺ θεωρεῖται καὶ σὰν ἓνας ἀπὸ τοὺς πρωτεργάτες τῆς ἀπελευθέρωσης τῆς βελγικῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸν συντηρητισμὸ τοῦ ἀκαδημαϊσμοῦ.

61. Κωνσταντῖνος Βολανάκης 1839-1907 εἰσηγητὴς τῆς τοπιογραφίας καὶ τῆς θαλασσογραφίας στὴν ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ.

62. Ἐνὸς συμβολισμοῦ ποὺ διακρίνεται γιὰ τὴν ἐλευθερίαν του καὶ κινεῖται στὸ ἴδιο κλίμα μετὰ αὐτὸν τοῦ Puvis de Chavannes, τοῦ Gustave Moreau καὶ τοῦ Odilon Redon.

63. Περισσότερα γιὰ ὅλους αὐτοὺς τοὺς καλλιτέχνες στὸ Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1832-1922, Ἀθήνα 1981, σποραδικά.