

Το τέλος της βαυαρικής επιρροής στη νεοελληνική τέχνη

Το πρωτοσέλιδο του *Ελεύθερου Βήματος* της 23ης Μαΐου 1926 φιλοξενούσε το άρθρο του Ζαχαρία Παπαντωνίου, με τίτλο «Ο Κρατζίζεν και το Εικασιέν». Σε αυτό ο λογοτέχνης και τεχνοκριτικός, διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης και καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών την εποχή εκείνη, προέτρεπε έμμεσα το κράτος να αγοράσει τα πρωτότυπα έργα του Karl Krazeisen.

Ακριβώς έναν αιώνα πριν, ο φιλέλληνας υπολοχαγός του βαυαρικού στρατού είχε έρθει στην Ελλάδα, για να πολεμήσει εθελού-

ΤΟΥ ΚΩΣΤΑ ΧΡΙΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

ντικά στις γραμμές της επανάστασης. Κατά τη διάρκεια της μικρής παραμονής του σχεδίασε με μολύβι μια σειρά από πορträιτα των αγωνιστών, τους οποίους έτυχε να γνωρίσει, όπως και κάποια τοπία. Επιστρέφοντας στο Μόναχο, ανέθεσε στον Franz Hanfstaengl τη λιθογράφιση και την έκδοση κάποιων από αυτά. Οι ανατυπώσεις τούτων των λιθογραφιών έμελε να γίνουν ευρέως γνωστές, εικονογραφώντας σχεδόν κάθε αναφορά στην ελληνική επανάσταση.

Τα πρωτότυπα σχέδια κληρονόμησε η κόρη του Krazeisen. Ο άλλοτε εύπορος ρώσος σύζυγός της, ηλικιωμένος πια και έχοντας πλέον απολέσει την περιουσία του από την Οκτωβριανή Επανάσταση, τα παραδίδει σε έναν Έλληνα έμπορο, με σκοπό να βρεθούν αγοραστές τους στην Ελλάδα. Μέσω του τελευταίου, ο Παπαντωνίου βλέπει από κοντά τα πρωτότυπα πορträιτα, είκοσι δύο υδατογραφίες τοπίων και μαχών, κάποια μικρότερα σχέδια, καθώς και την κασετίνα με τις ακουαρέλες και τα πινέλα του ζωγράφου. Αντικρίζοντάς τα, τα συγκρίνει με τις λιθογραφικές αναπαραγωγές τους, στις οποίες αναγνωρίζει κάποια «υπερβολή». Ακριβέστερα, τους αποδίδει έναν «φαντασμαγορικό» χαρακτήρα, που «με τας πολλές φωτοσκιάσεις και τας διακοσμήσεις» και «την πολλήν χρήσιν των τόνων» αντιστοιχεί στα διδάγματα της ρομαντικής ευρωπαϊκής τέχνης. «Η λιθογραφία μάς έδωσε τους ήρωες μέσα εις την ελαφράν εκείνην ομίχλην εις την οποίαν τους έβλεπεν η κοινή φαντασία», αντανακλώντας «την κοινήν γνώμην της Ευρώπης».

Σε αντιδιαστολή με τις ανατυπώσεις, αναφορικά με τα πρωτότυπα ο Παπαντωνίου παρατηρεί πως «είναι αδύνατον εν τούτοις να μη μας συγκινήση το ήρμιον και ανθρωπινώτερον ύφος των σχεδίων του Κρατζίζεν το οποίον κρατεί τους άνδρας αυτούς εις το επίπεδον των άλλων θνητών. Ο σχεδιαστής εσχεδίασε τους ήρωες σαν απλούς ανθρώπους. Έχει αποφύγει κάθε έξαρσιν. (...) Ζωγραφίζει [ως] αγαθός νατουραλιστής που βλέπει μόνον εκείνο που φαίνεται». Ο Παπαντωνίου δείχνει τη σαφή προτίμησή του στη νατουραλιστική ζωγραφική απόδοση, απορρίπτοντας ταυτόχρονα τη ρομαντική παράδοση. Αντιπαράθετοι τη δυνατότητα απεικόνισης της πραγματικότητας που παρέχει η πρώτη στη «φαντασμαγορία» ή την «έξαρση» της δεύτερης η



Γιάννης Κολιός, «Krazeisen»

επιδίωξη της «αλήθειας» και της αντικειμενικότητας αντιπαραβάλλεται στο λυρισμό και τον εντυπωσιασμό. Η πρώτη αντιπροσωπεύει ένα οικείο βλέμμα στο πνεύμα της εποχής της επανάστασης, σε εκείνο δηλαδή που ο «ξένος» ευρωπαϊκός ρομαντισμός προβάλλει τις δικές του προσδοκίες. Προσδοκίες, ωστόσο, προβάλλονται και από την πλευρά του Παπαντωνίου. Η «αλήθεια» της εικόνας των αγωνιστών είναι και σε αυτόν άγνωστη. Η αξιολόγησή του καθοδηγείται από ένα σύνολο παραγόντων, από μια αλλοιότητα κριτηρίων, που την εποχή κατά την οποία δημοσιεύεται το άρθρο είναι ακόμα ανιεράρχητα. Είναι επίσης η εποχή που πιο έντονα από ποτέ αναζητούνται τα ιδιάζοντα εκείνα χαρακτηριστικά που θα προσδιόριζαν τη «νεοελληνική» τέχνη.

Είναι η περίοδος που ακολουθεί τη μικρασιατική καταστροφή και την αλλαγή πλεύσης στο κυρίαρχο νεοελληνικό πολιτισμικό παράδειγμα. Η περίοδος δηλαδή που συνοδεύεται από την εσωστρέφεια, από την αναζήτηση του νεοελληνικού χαρακτήρα, έξω και πέρα από τον μεγαλοϊδεατικό αλυτρωτισμό. Είναι εντούτοις και η εποχή που οι επίγονοι της Σχολής του Μονάχου διατηρούν τις καθηγητικές τους θέσεις στην Σχολή καλών Τεχνών, αλλά η διδασκαλία τους σιγά-σιγά δέχεται κάποια κριτική, κυρίως από την τότε ανερχόμενη «γενιά του 30» η εποχή που ο Κόντογλου και ο Παπαλουκάς ανακαλύπτουν στον Άθω τη βυζαντινή ζωγραφική που ο δεύτερος, μαζί με τους Παρθένη και Μαλέα πρωτοστατούν στην εισαγωγή του «γαλλικού» ιμπρεσιονισμού και άλλων διεθνών ρευμάτων στην Ελλάδα. Η νεοελληνική γλυπτική παραμένει προσκολλημένη στα νεοκλασικά πρότυπα, ενώ στις μεγάλες πρωτεύουσες του κόσμου τα κινήματα του

υπερεθνικού μοντερνισμού βρίσκονται στο απόγειό τους.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1929, τα *Ελληνικά Γράμματα* αφιέρωσαν ένα τεύχος τους στον Περικλή Γιαννόπουλο. Την ίδια στιγμή, η επάνοδος του Βενιζέλου συνοδεύτηκε από την θεσμοθετημένη απόπειρα συνδιαλλαγής της νεοελληνικής τέχνης με τη διεθνή. Ο Παπαντωνίου παραμένει σε όλα τούτα μετέωρος. Εκθειάζει τη ζωγραφική του Μαλέα και του Παρθένη, αντιδρώντας στις αντινεωτερικές θέσεις ακαδημαϊκών κύκλων. Από την άλλη ωστόσο πλευρά, ασκεί δριμεία κριτική στην αντίστοιχη του Στέρη, μια πενταετία αργότερα, καθότι εκφράζει τη «νουβωτέ», την «reinture pure», σύμφωνη με τις προσαγές μιας «καθαρής» μοντέρνας τέχνης, μακριά όμως από το νατουραλιστικό καλούπι του συγγραφέα.

Μέσα σε όλα αυτά, η αναζήτηση των γνωρισμάτων της νεοελληνικής ζωγραφικής καλά κρατεί, άλλοτε σαν αναζήτηση ενός νέου κανόνα και άλλοτε σαν στοχασμός πάνω στην «αισθητική της ιθαγένειας». Βασικότερη διάκριση δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από αυτή ανάμεσα στο οθνείο και το γηγενές, στο ιστορικό πάντοτε πλαίσιο που ορίζει τη νεότερη Ελλάδα. Ελλείψει μιας «υψηλής» μορφής τέχνης, οι βάσεις της οποίας θα μπορούσαν να εντοπιστούν στον ελλαδικό χώρο κατά τα νεότερα χρόνια, θεωρίες όπως αυτή του Γιαννόπουλου καθόρισαν έμμεσα ή άμεσα και για αρκετό καιρό έναν ελληνοπρεπή τρόπο θέσεως της ζωγραφικής. Μολαταύτα, οι θέσεις του Γιαννόπουλου δεν είχαν ακόμα αποκτήσει την μετέπειτα καθοριστική τους διάσταση στη νεοελληνική τέχνη. Το κατά πόσο επηρέασε την κρίση του Παπαντωνίου παραμένει άγνωστο. Οι διαπιστώσεις του όμως για τα πρωτότυπα σχέδια του Krazeisen μοιάζουν να εμφορούνται από

ένα ανάλογο πνεύμα με αυτό της «Ελληνικής γραμμής και του ελληνικού χρώματος».

«Αποφυγή των σκιοφωτισμών, επιμελής, καθαρά και ειλικρινής γραμμή, προσπάθεια να δώση την εξωτερικήν πραγματικότητα που βλέπουν όλοι, λίγα και καθαρά πράγματα», είναι οι αισθητικοί λόγοι που, συνεπικουρούμενοι από τους ιστορικούς, θα έπρεπε να λάβει υπόψη της κάποια αρμόδια για την αγορά τους κρατική επιτροπή. Αυτή τη «διαιγέστατη γραφή» της γραμμής και του άυλου χρώματος, όπως την περιέγραφε ο Γιαννόπουλος, είναι που μεταφέρει ο Krazeisen στη ρομαντική Βαυαρία. Η παρουσία του στον τόπο προσέδωσε στα σχέδιά του κάτι το οποίο η γερμανική φύση αποτρέπει· κάτι το οποίο κάνει την ελληνική γη και το ελληνικό φως μοναδικό στα μάτια εκείνων που σε αυτήν βρίσκουν πλέον τα ερείσματα μιας πολιτιστικής ιδιοσυστασίας. Οι φορείς αυτής της ιδιαιτερότητας, εκείνοι που με κάποιον τρόπο την έχουν απεικονίσει, είναι και εκείνοι που μπορούν να συγκαταλεχθούν στο πάνθεον της ιστορίας της νεοελληνικής τέχνης.

Το συνολικό επιχείρημα του Παπαντωνίου είναι εντούτοις μάλλον «τραβηγμένο». Το ύφος του άρθρου του καταμαρτυρά πως ούτε ο ίδιος πιστεύει πραγματικά όσα γράφει. Δίνει στόμφο στα λεγόμενά του, γιατί πιστεύει πως όντως τα έργα πρέπει να αγοραστούν από το ελληνικό κράτος. Οι λόγοι είναι περισσότερο ιστορικοί. Τα έργα είναι απλά κειμήλια, αλλά όχι μεγάλης καλλιτεχνικής αξίας. Γνωρίζει πως οι φιλέλληνες βαυαροί ζωγράφοι δεν έχουν να κομίσουν τίποτα σημαντικό στην τέχνη. Η τοποθέτησή του εκπορεύεται από τον θεσμικό του ρόλο. Η αποστροφή για την κληρονομιά που άφησαν στην Ελλάδα, όπως και για αυτήν των Ελλήνων που ακολούθησαν το δρόμο του Μονάχου, είναι σύγχρονη του και είναι δύσκολο να πιστέψει κανείς πως την αγνοεί. Ο κύκλος της γερμανικής επιρροής στη νεοελληνική τέχνη έχει κλείσει. Τα έργα του Krazeisen δεν έχουν πλέον τίποτα να της προσφέρουν.

Ας το ξαναπούμε: η στιγμή που δημοσιεύεται το άρθρο είναι εκείνη που όλες οι καλλιτεχνικές αξίες και όλες οι παραδόσεις που τις συνοδεύουν βρίσκονται υπό αναθεώρηση. Η γενιά καλλιτεχνών που ακολούθησε τα αμέσως επόμενα χρόνια, αλλά και οι τεχνοκρίτες που την υποστήριξαν, αποπειράθηκαν να συνθέσουν εκλεκτικά επιλεγμένες -ως και αντινομικές μεταξύ τους- παραδόσεις. Την «αλήθεια» προσεταιρίστηκε η βυζαντινότροπη λαϊκή ζωγραφική και ο μοντερνισμός βρήκε τις εκλεκτικές του συγγένειες με την παράδοση. Το παράδειγμα όμως της γερμανικής -ειδικότερα της βαυαρικής- ζωγραφικής και των Ελλήνων επιγόνων της έμεινε έξω από αυτήν την απόπειρα σύνθεσης. Είναι η στιγμή που η νεοελληνική τέχνη ξεκαθαρίζει τους δεσμούς της με το βαυαρικό της προηγούμενο. Παρεμπιπτόντως, το ακριβώς επόμενο από του Παπαντωνίου άρθρο στο πρωτοσέλιδο του *Ελεύθερου Βήματος* έφερε τον τίτλο «Παρισινή ζωή»...

Ο Κώστας Χριστόπουλος είναι εικαστικός καλλιτέχνης