ΔΕΥΤΕΡΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΗ
ΕΚΔΟΣΗ

3

20ος ΑΙΩΝΑΣ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟ ΠΟΥ ΒΓΑΙΝΕΙ ΤΕΣΣΕΡΕΣ ΦΟΡΕΣ ΤΟ ΧΡΟΝΟ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΜΠΡΟΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΗ — ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ — ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΑΙΣΘΗΤΙΚΑ ΠΡΟΒΛΗΜΑΤΑ — ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΑ ΕΙΔΗΣΕΙΣ.

20ος ΑΙΩΝΑΣ

ΧΡΟΝΟΣ ΠΡΩΤΟΣ

ΤΑ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΜΑΣ

ΑΡΘΡΑ - ΕΡΓΑ - ΕΚΘΕΣΕΙΣ - 91 ΚΛΙΣΕ ΤΩΝ Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ — ΙΩΑΝΝΙΔΗ ΑΦΘΟΝΙΑΤΗ — ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ Δ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ — ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΥ — Ν. ΧΑΤΖΗ - ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΓΚΙΚΑ — Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ "ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗ,, — ΜΕΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ — ΤΟΥ κ. ΖΑΧΑΡΙΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ "ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗ,, — Η ΑΕΡΟΦΩΤΟΤΟΠΟΓΡΑΦΗΣΗ — Η ΡΥΘΜΙΚΗ ΤΗΣ ΠΡΑΤΣΙΚΑ. ΑΓ. ΣΠΑΧΗ — ΚΙΜΩΝ Θ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ ΚΑΙ ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ — Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ — ΕΠΙΣΤΟΛΑΙ — ΜΩΚΛΑΙΡ — ΤΟΜΠΡΟΥ ΠΟΛΛΑ ΧΡΟΝΙΚΑ ΝΕΑ — ΑΠΟΚΑΛΥΨΕΙΣ ΚΑΤΑΠΛΗΚΤΙΚΕΣ — ΑΝΟΙΚΤΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ ΚΑΙ ΚΑΤΑΓΓΕΛΙΕΣ ΠΡΟΣ ΤΟΝ ΥΠΟΥΡ. ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ κ. Ι. ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟ.

ΔΡΑΧ. 75

ΟΛΗ Η ΥΛΗ ΕΙΝΕ ΝΕΑ, ΚΑΙ ΠΑΡΟΥΣΙΑΖΟΥΝΤΑΙ ΑΠΛΟΧΩΡΑ ΤΑ ΣΥΓΧΡΟΝΑ ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ, ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ

ΑΠΟ ΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΥ ΟΥΡΑΝΟΞΥΣΤΟΥ ΜΕΧΡΙ ΤΗΣ ΜΙΚΡΟΤΕΡΑΣ ΕΠΑΥΛΕΩΣ

ΘΕΡΜΑΙΝΟΝΤΑΙ ΔΙ' ΑΚΑΘΑΡΤΟΥ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΥ

Διατί ὅλοι μᾶς περιμένουν;

Διότι

1) Προμηθεύομεν τὸν κατάλληλον τύπον καὶ μέγεθος δι' ἕκαστον τύπον καὶ μέγεθος λέβητος.

2) Αἱ συσκευαί μας καίουν καὶ τὰς βαρυτέρας καὶ ἑπομένως εὐθυνοτέρας ποιότητας πετρελαίου.

3) Διότι αἱ συσκευαί μας ἔχουν καλλίτερον βαθμὸν ἀποδόσεως καὶ ἑπομένως ἀποσβένυται ἡ ἀξία αὐτῶν ἐκ τῆς οἰκονομίας ἣν ἐπιφέρουν εἰς τὴν καύσιμον ὕλην ἐντὸς ὀλιγωτέρου χρονικοῦ διαστήματος.

4) Διότι ἡ ἀπρόσκοπτος λειτουργία τῶν συσκευῶν εἶναι ἐξησφαλισμένη ὡς ἐκ τοῦ στὸκ ἀνταλλακτικῶν τὰ ὁποῖα διαθέτομεν καὶ τῆς πείρας τοῦ προσωπικοῦ μας.

5) Ὑπάρχουν πλεῖστοι ὅσοι λόγοι ἐπὶ πλέον διὰ τοὺς ὁποίους προτιμώμεθα καθὼς θὰ σᾶς ἐξηγήσῃ οἱοσδήποτε πελάτης μας ὅταν τὸν ἐρωτήσετε.

Μόνον εἰς ἡμᾶς ἀνετέθη ἡ ἐπίδειξις εἰς τὴν Ἔκθεσιν τοῦ Σικάγου τῶν συσκευῶν

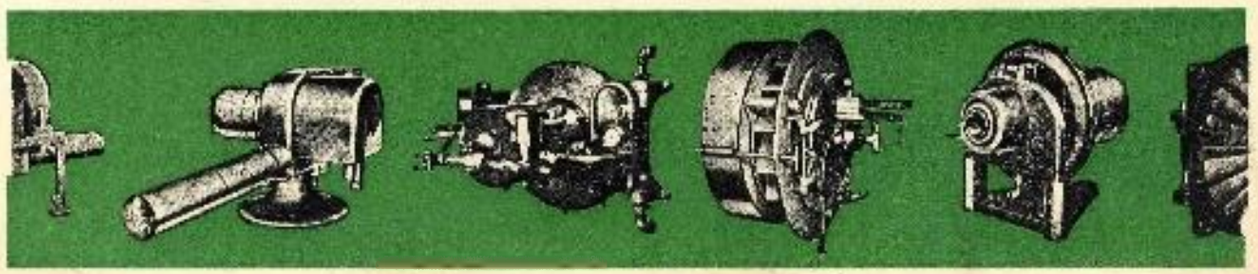
ΘΕΡΜΑΝΣΕΩΣ

ΔΙ' ΑΚΑΘΑΡΤΟΥ ΠΕΤΡΕΛΑΙΟΥ

PETRO & NOKOI

Ε. ΝΑΣΣΟΣ

ΧΑΡΙΛΑΟΥ ΤΡΙΚΟΥΠΗ 1 Α • ΤΗΛ. 24644



ΑΝΩΝ. ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΧΗΜΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ & ΛΙΠΑΣΜΑΤΩΝ

ΣΗΜΑ ΚΑΤΑΤΕΘΕΝ

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ: ΚΟΡΑΗ 1 - ΤΗΛ. 22-671

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ (ΔΡΑΠΕΤΣΩΝΑ) - ΤΗΛ. 40-361

ΜΕΤΑΛΛΕΙΑ: ΕΝ ΚΑΣΣΑΝΔΡΑι — ΕΡΜΙΟΝΗι — ΩΡΩΠΩι — ΚΟΡΩΝΗι — ΜΗΛΩι

ΧΗΜΙΚΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ - ΛΙΠΑΣΜΑΤΑ - ΓΕΩΡΓΙΚΑ ΦΑΡΜΑΚΑ - ΦΙΑΛΑΙ - ΔΑΜΙΖΑΝΑΙ - ΥΑΛΙΝΑ ΕΠΙΤΡΑΠΕΖΙΑ ΣΚΕΥΗ-ΚΡΥΣΤΑΛΛΙΝΑ ΕΙΔΗ ΔΙΑΦΟΡΑ

ΠΡΟΪΟΝΤΑ:

ΥΑΛΟΠΙΝΑΚΕΣ (ΚΟΙΝΟΙ - ΜΑΤ - ΔΙΑΜΑΝΤΕ)

ΚΡΥΣΤΑΛΛΑ (ΜΕΧΡΙ 10 ΧΙΛΙΟΣΤΩΝ)

ΦΩΤΑΓΩΓΟΙ - ΚΕΡΑΜΟΙ - ΤΟΥΒΛΑ

ΠΛΙΝΘΟΙ - ΠΥΡΙΜΑΧΟΙ

"ΚΑΡΟΛΟΣ ΦΙΞ"

Α. Ε.

ΕΤΟΣ ΙΔΡΥΣΕΩΣ 1864

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ (ΛΕΩΦ. ΣΥΓΓΡΟΥ 53)

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ:

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ 1ον ΛΕΩΦ. ΣΥΓΓΡΟΥ – 2ον ΟΔΟΣ ΠΑΤΗΣΙΩΝ – 3ον ΟΔΟΣ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ 4ον ΟΔΟΣ ΔΡΑΓΑΤΣΑΝΙΟΥ ΚΑΙ ΑΙΓΑΛΕΩ

ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗι 5ον ΟΔΟΣ 26ης ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ – 6ον ΛΕΩΦΟΡΟΣ ΑΛΕΞΑΝΔΡΑΣ

ΕΝ ΙΩΑΝΝΙΝΟΙΣ 7ον ΠΛΗΣΙΟΝ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΕΘΝΙΚΗ ΖΩΗ & ΚΑΛΗ ΠΙΣΤΙΣ

Α. Ε. ΓΕΝΙΚΩΝ ΑΣΦΑΛΙΣΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΚΑΙ ΑΠΟΘΕΜΑΤΙΚΑ ΔΡΑΧ. 37.000.000

ΚΛΑΔΟΙ: ΖΩΗΣ - ΚΕΦΑΛΑΙΟΠΟΙΗΣΕΩΣ - ΠΥΡΟΣ - ΑΤΥΧΗΜΑΤΩΝ - ΘΑΛΑΣΣΗΣ

ΕΔΡΑ: ΑΘΗΝΑΙ, ΛΥΚΟΥΡΓΟΥ ΑΡ. 3

(ΙΔΙΟΚΤΗΤΟΝ ΜΕΓΑΡΟΝ - ΤΗΛ. 14-620)

ΛΙΓΝΙΤΑΙ

ΕΓΧΩΡΙΟΣ ΚΑΥΣΙΜΟΣ ΥΛΗ

Α. Ε. ΑΝΘΡΑΚΩΡΥΧΕΙΩΝ

ΑΛΙΒΕΡΙΟΥ

ΛΙΓΝΙΤΩΡΥΧΕΙΑ

Μαυροσουβάλας Ὠρωποῦ Α. Ε.

Γραφεῖα: ΑΘΗΝΑΙ, Ἀπελλοῦ ἀριθ. 4

Τηλέφωνον 4 861

ΕΘΝΙΚΗ

ΑΤΜΟΠΛΟΪΑ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΓΡΑΜΜΑΙ

Ἑλλάδος - Ἀμερικῆς - Γαλλίας

Αἰγύπτου - Ἀνατολῆς

ΤΟΥΡΙΣΤΙΚΑ ΤΑΞΕΙΔΙΑ

ΠΕΙΡΑΙΕΥΣ, Πλατεία Καραϊσκάκη

Τηλέφωνον 40-301

ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΜΗΧΑΝΟΠΟΙΕΙΟΝ ΚΑΙ ΝΑΥΠΗΓΕΙΟΝ

ΒΑΣΙΛΕΙΑΔΗΣ Α. Ε.

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΩ 1860 ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ ΤΗΛΕΦ. 40-179

ΜΗΧΑΝΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΛΕΒΗΤΟΠΟΙΕΙΟΝ - ΧΥΤΗΡΙΟΝ - ΞΥΛΟΥΡΓΕΙΟΝ - ΔΕΞΑΜΕΝΗ

ΚΑΤΑΣΚΕΥΗ ΜΗΧΑΝΗΜΑΤΩΝ

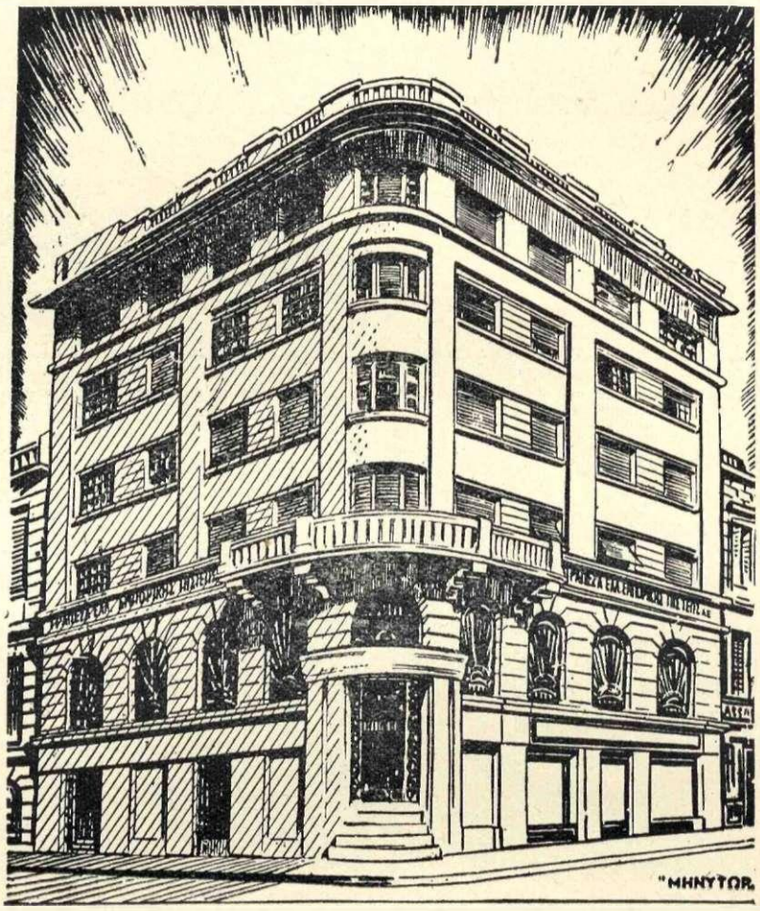
Ἀτμομηχαναὶ - Λέβητες - Πιεστήρια - Ἀντλίαι - Γέφυραι - Γερανοὶ κτλ.

ΝΑΥΤΙΚΑΙ ΕΡΓΑΣΙΑΙ

Δεξαμενισμοὶ - **General Surveys** - Ἀβαρίαι - Ἐπισκευαὶ παντὸς εἴδους

ΤΡΑΠΕΖΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΕΜΠΟΡΙΚΗΣ ΠΙΣΤΕΩΣ Α. Ε.

ΙΔΡΥΘΗ
ΥΠΟ
Ι. Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ
ΤΟ 1879



ΣΥΝΕΠΗΧΘΗ
ΕΙΣ
ΑΝΩΝ. ΕΤΑΙΡΙΑΝ
ΤΟ 1918

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ - ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ 50

12 Ὑποκαταστήματα, Ἀνταποκριταὶ ἀνὰ πᾶσαν τὴν Ἑλλάδα

ΠΑΣΑ ΤΡΕΧΟΥΣΑ ΤΡΑΠΕΖΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΕΙΔΙΚΑΙ ΥΠΗΡΕΣΙΑΙ ΤΑΞΕΙΔΙΩΤΩΝ ΚΑΙ ΞΕΝΩΝ

ΣΥΝΑΛΛΑΓΜΑΤΟΣ ΚΑΙ ΑΡΓΥΡΑΜΟΙΒΕΙΟΥ
ΓΡΑΜΜΑΤΙΩΝ ΚΑΙ ΦΟΡΤΩΤΙΚΩΝ

ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ: 22-121
22-122

ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΑΙ ΔΙΕΥΘΥΝΣΕΙΣ:
ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΥ: **ΠΙΣΤΩΤΡΑΠ**
ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΥ: **FIDESBANK**

Α. Κ. ΔΑΜΒΕΡΓΗΣ, ΑΘΗΝΑΙ

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΦΑΡΜΑΚΕΥΤΙΚΩΝ & ΧΗΜΙΚΩΝ ΠΡΟΪΟΝΤΩΝ

ΦΥΣΙΓΓΕΣ

ΔΙ' ΕΝΕΣΕΙΣ

ΟΡΡΟΙ

ΕΚΧΥΛΙΣΜΑΤΑ

ΙΔΙΟΣΚΕΥΑΣΜΑΤΑ

ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΑΙ ΤΕΧΝΑΙ GEO Α. Ε.

ΟΔΟΣ ΦΙΛΕΛΛΗΝΩΝ 13

ΔΗΜ. Ν. ΚΑΡΑΝΤΙΝΟΣ ΦΙΛΙΠΠΑΚΗΣ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ Δ.Ε.Α.Σ.Π.
ΠΟΛΕΟΔΟΜΟΣ Α.Σ.Σ.Π. } ΠΑΡΙΣΙΩΝ

Ἑταῖρος τοῦ ἐν Παρισίοις **Salon d'Automne**

ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑΙ ΚΑΙ ΠΟΛΕΟΔΟΜΙΚΑΙ ΜΕΛΕΤΑΙ ΠΑΣΗΣ ΦΥΣΕΩΣ
ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΔΙΑΚΟΣΜΗΤΙΚΩΝ ΕΝ ΓΕΝΕΙ ΕΡΓΩΝ

ΟΔΟΣ ΑΠΕΛΛΟΥ 4
ΑΘΗΝΑΙ

ΛΕΣΧΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

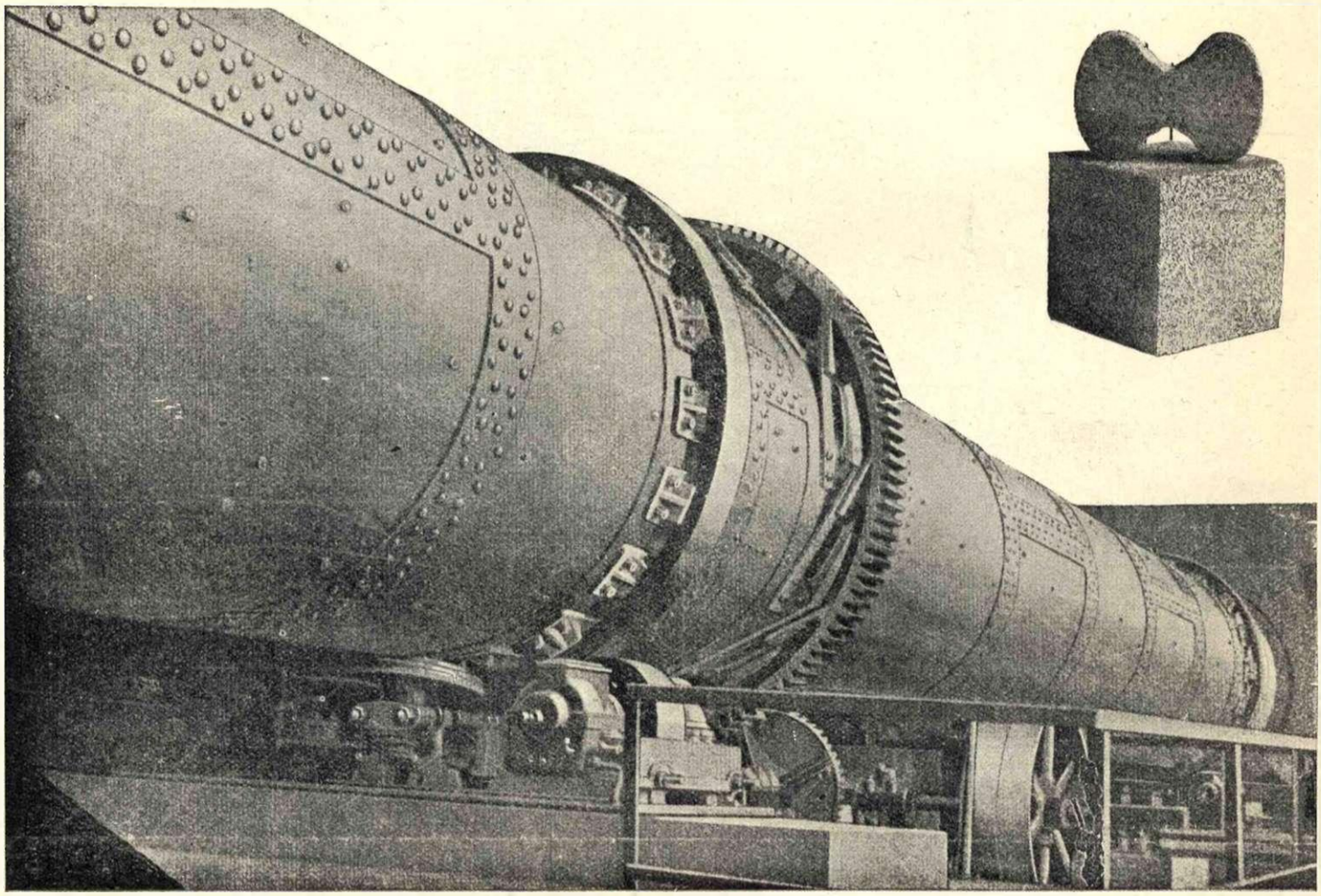
8, ΚΑΡΑΓΕΩΡΓΗ ΤΗΣ ΣΕΡΒΙΑΣ — ΠΛΑΤΕΙΑ ΣΥΝΤΑΓΜΑΤΟΣ

ΜΕΓΑΛΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΕΚΘΕΣΕΩΝ

ΕΙΔΙΚΩΣ ΑΝΕΓΕΡΘΕΙΣΑ

ΤΕΛΕΙΟΣ ΦΩΤΙΣΜΟΣ ΗΜΕΡΑΣ ΚΑΙ ΝΥΚΤΑΣ - ΚΕΝΤΡΙΚΗ ΘΕΡΜΑΝΣΙΣ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΤΣΙΜΕΝΤΑ



ΕΤΗΣΙΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗ ΤΟΝΝΟΙ 250.000

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ: "ΟΛΥΜΠΟΣ" ΕΝ ΒΟΛΩ

"ΤΙΤΑΝ" ΕΝ ΕΛΕΥΣΙΝΙ

"ΗΡΑΚΛΗΣ" ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

"ΧΑΛΚΙΔΟΣ" ΕΝ ΧΑΛΚΙΔΙ

ΓΡΑΦΕΙΑ ΠΩΛΗΣΕΩΣ: ΣΑΝΤΑΡΟΖΑ 3 - ΑΘΗΝΑΙ

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ
ΟΙΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙΝΟΠΝΕΥΜΑΤΩΝ Α.Ε.

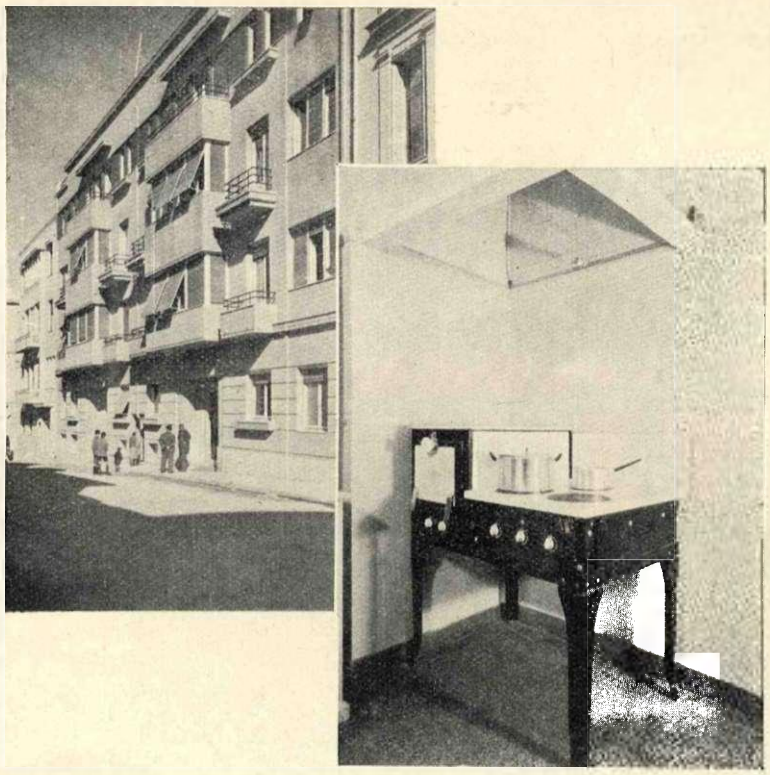
ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ ΟΔΟΣ ΣΤΑΔΙΟΥ ΑΡ. 15Δ

ΕΙΝΕ ΤΑ ΚΑΛΥΤΕΡΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΠΡΟΪΟΝΤΑ

"ΒΟΤΡΥΣ,,

ΚΟΝΙΑΚ - ΒΕΡΜΟΥΤ - ΜΑΥΡΟΔΑΦΝΗ

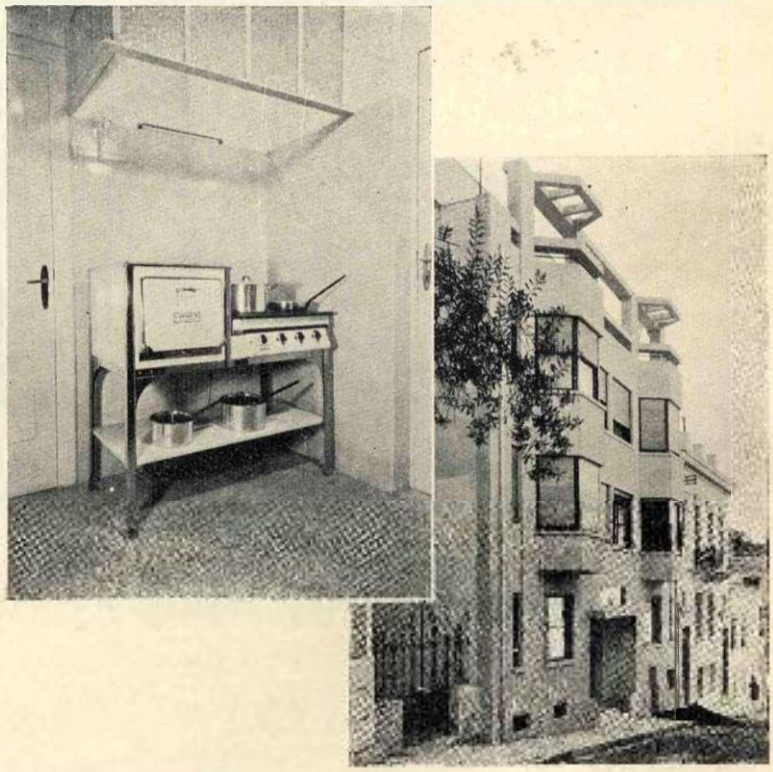
ΟΙΝΟΙ "ΜΑΡΚΟ,,



ΗΛΕΚΤΡΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

Οἰκοδομαὶ καὶ ἰδιωτικαὶ κατοικίαι ἐσχάτως κατασκευασθεῖσαι ἐν Ἀθήναις, προβλεπομένης τῆς χρήσεως ἠλεκτρικῶν μαγειρίων

Λεπτομερὴς μελέτη περὶ τῆς διὰ τὰς οἰκιακὰς ἀνάγκας χρησιμοποιήσεως τοῦ ἠλεκτρισμοῦ παρέχεται εἰς πάντα ἰδιώτην ἢ ἀρχιτέκτονα, ἐπιθυμοῦντα νὰ ἀναλάβῃ τὴν κατασκευὴν οἰκοδομῆς ἢ ἰδιωτικῆς κατοικίας



ΚΑΘΟΔΗΓΗΣΕΙΣ – ΤΕΧΝΕΣ – ΚΡΑΤΟΣ

ΜΕΤΑ ΤΟ ΒΑΛΚΑΝΙΚΟ ΣΥΜΦΩΝΟ – ΟΙ ΔΡΟΜΟΙ ΣΥΓΚΛΙΝΟΥΝ ΠΡΟΣ ΤΗΝ ΑΘΗΝΑ

ΕΙΝΕ ΕΡΓΟ ΤΩΝ ΥΠΟΥΡΓΕΙΩΝ ΜΑΣ

ΠΑΙΔΕΙΑΣ – ΣΥΓΚΟΙΝΩΝΙΑΣ – ΕΘΝΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ – ΕΞΩΤΕΡΙΚΩΝ

Ὅταν οἱ ὑπεύθυνες κυβερνητικὲς μέριμνες κέρδίζουνε γιὰ τὸν τόπο ζητήματα μεγάλης σημασίας σὲ συνεννοήσεις ἀμοιβαίων γειτονικῶν συμφωνιῶν—παράλληλα αὐτοδημιουργοῦνται ζυμώσεις τοπικῶν προβλέψεων, σὲ κατευθυντήριες προβλέψεις καὶ κέρδη ἀνυπολόγιστα, πνεματικῆς ἐπιβολῆς καὶ προσέλκυσης.

Στὰ κράτη, ὅπου ἡ φύση καὶ ἡ ἀτμοσφαιρικὴ προνομιακή της διαφήμιση — ἔχει γίνει συνείδηση στὸν ξένο κόσμο — ὅπου ἡ ἱστορία στὸ παρελθόν τους, εἶνε καὶ ἕνα σύγχρονο κεφάλαιο, μὰ καὶ ἕνα τουριστικὸ γεγονὸς ἐξαιρετικῆς σημασίας: οἱ Κυβερνῆτες, καθοδηγοῦνε καὶ προσφέρουνε μελλοντικὲς ἐπιτυχίες, ὅταν στὶς ὑπηρεσίες τῶν κυβερνήσεων των, ἁπλώνουν τὰ σχέδια καὶ τὰ προγράμματα τῆς διορατικῆς των πεποίθησης γύρω ἀπὸ τὰ φαινόμενα.

Τὰ σύγχρονα λοιπὸν φαινόμενα, ἔπειτα ἀπὸ τὸ σύμφωνο φιλίας τῶν Βαλκανικῶν κρατῶν ποὺ ὑπογράφηκε στὴν Ἀθῆνα, μὰ καὶ οἱ προθέσεις τῆς Βαλκανικῆς νεολαίας μὲ τὶς συχνές της ἐπισκέψεις στὸν τόπο μας — μᾶς ὑποχρεώνουνε νὰ δώσουμε μιὰ εὐρύτερη διορατικὴ προέκταση μὰ καὶ συμβολικὴ σημασία, στὸ ρόλο τῆς μελλοντικῆς δράσης κάθε ἑλληνικῆς ἐνέργειας, σὲ προβλέψεις ὀνείρων γιὰ σήμερα—ἀλλὰ πραγμάτων γιὰ ἕνα μέλλον πολὺ κοντινό.

Ἡ Ἀθῆνα ὀφείλει νὰ καταστρώσει τὸ σχέδιό της καὶ νὰ βάλει σ' ἐφαρμογὴ σιγὰ-σιγὰ καὶ τὰ μέτρα καὶ μέσα γιὰ τὴν πραγματοποίησή του — πῶς δηλαδὴ θὰ ἑλκύσει τὴν προσοχὴ τῆς Βαλκανικῆς νεολαίας στὴν κίνηση της — μιὰ κίνηση ἐλεύθερων σπουδῶν στὶς τέχνες καὶ τὰ γράμματα — ὥστε νὰ καταστεῖ μὲ τὴ συμπαράσταση — τὴ συμβολὴ καὶ τὴν ἅμιλλα τῶν ξένων στοιχείων: ἡ συγκλίνουσα πνεματικὴ πρωτεύουσα τῶν Βαλκανικῶν κρατῶν, στὸ μέρος τῶν ἐλεύθερων σπουδῶν καὶ τῆς μικτῆς πάλης τῆς δημιουργίας τεχνῶν μὲ ἰδιαίτερον χαρακτῆρα.

***

Οἱ προβλέψεις αὐτὲς ἀλλὰ καὶ βλέψεις, παράλληλα πρὸς τὰ οὐσιώδη νοήματα τῶν Συμφώνων φιλίας εἶνε καὶ σύμφωνες, μὲ τὴν μορφοπλαστικὴ ζύμωση ποὺ ὁ χρόνος θὰ ἐπιβάλει σ' ὅλους τοὺς Βαλκανίους, σὲ πρωτοπορειακὲς προσαρμογὲς ἀνάλογες πρὸς τοὺς κλιματολογικοὺς ὅρους τῆς ζωῆς, τοῦ κάθενος Λαοῦ χωριστά.

Ἡ ἐποχή μας, γιὰ νὰ θετικοποιήσει ἐκεῖνο ποὺ ἐπίσημα δηλώθηκε ἀπὸ ὑπογράψαντα τὸ Σύμφωνο, «ὅτι Αὐτὸ εἶνε ἕνα ἀπὸ τὰ ἰσχυρότερα εἰρηνικὰ ὄργανα καὶ ὅτι ἐξυπηρέτησαν πιστὰ τὶς βλέψεις τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους οἱ Βαλκάνιοι, ἀλλὰ καὶ κάθε κατοχύρωση τῶν ὅρων αὐτῶν, φυσικὰ δὲ θὰ περιορισθεῖ μονάχα στὴν τοπικὴ προσπάθεια, μόνο καὶ μόνο, γιὰ νὰ ἱκανοποιηθεῖ τοπικά.

Γιατὶ ἐξ' ἀπ' αὐτά, ἡ ἐποχή μας σὰ μιὰ διεθνοποιημένη συνείδηση σὲ λύσεις ἀνθρώπινες καὶ ἀνθρωπιστικὲς τάσεις, δημιουργεῖ ἐλιγμοὺς καλοζυγισμένους μὲ σοφία, ἔχοντας προπύργιο τῶν ἐλιγμῶν αὐτῶν — τὴ διεθνῆ βιομηχανία μὲ τὶς πρῶτες της ὕλες. Εἶνε λοιπὸν ἡ ὑποταγή, στὶς προσαρμογές, μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐκβιασμένη καὶ ὁριστικὴ γιὰ ὅλα τὰ ἔθνη, ποὺ νὰ μποροῦμε διορατικὰ σκεπτόμενοι νὰ βεβαιώσουμε, πῶς θὰ ἐκβιαστεῖ κάθε ρωμαντικὴ συνέχιση σὲ παραδόσεις, νὰ σταματήσει, τὸ σίγουρο γι' αὐτὲς πομπιερισμό—καὶ νὰ τὶς ἀφομοιώσει μὲ τὸ χρόνο πρὸς τὰ σύγχρονα ζητήματα.

Τί μένει λοιπὸν στὰ κράτη ποὺ κατέχουνε προνόμια σ' ἐδαφικὲς καλλονὲς καὶ σὲ τουριστικὲς προτιμήσεις γιὰ τοὺς ξένους; Ποιὰ ἡ στάση τους ἀπέναντι τοῦ ἱστορικοῦ τους πολιτισμοῦ; Ν' ἀγκαλιάσουσε τὴν Τέχνη—καὶ τὴν ἐφαρμογή, μὲ σύγχρονη ἀντίληψη, κρατῶντας τὸν πηγαῖο σκελετὸ τῆς ἱστορίας των. Οἱ ὅροι – Μορφὴ – Σχῆμα— Ἀρχιτεκτονικὴ—Σύνθεση—Ὄγκος—καὶ Δυναμικὴ πληρότητα—σὲ κάθε συγκεκριμένο ἢ ἀφηρημένο θέμα, μένουνε πηγαῖοι καὶ ἡ προσαρμογὴ πρὸς τὶς συνθῆκες ποὺ τὰ πράματα διαμορφώνουνε, τὸ ἔνδυμά τους τὸ αἰσθητικό. Ἡ Ἑλλάδα λοιπὸν δημιουργεῖ ἀπ' τὶς προωθήσεις αὐτὲς τὴν ὑποχρέωση νὰ δείξει πῶς ἡ ἱστορία της σὰν ἕνα παρελθὸν ὑποδειγματικὸ καὶ μεγάλο, ἂν γι' αὐτὴν γίνεται ἀναγκαῖο μέσο σπουδῆς καὶ ὑποχρεώνει τὶς γενεές της νὰ κινοῦνται μέσα στὸ ρόλο τῆς τοπικῆς κλιματολογικῆς καὶ ἀτμοσφαιρικῆς της προσαρμογῆς: ἄλλο τόσο δημιουργεῖ ἀναγκαιότητα γιὰ τὴν παγίωση «Συμφώνων φιλίας» μὲ τὸ ὁριστικὸ ἀποθήκευμα τοῦ παρελθόντος της αὐτοῦ— μέσα στὰ παλάτια τοῦ πολιτισμοῦ τῶν προγόνων της καὶ τῶν ἐκπαιδευτικῶν της συστημάτων.

Δημιουργεῖται δὲ ἡ ἀναγκαιότητα αὐτὴ—γιατὶ τὴν ἐπιβάλλει καὶ τὴν προκαλεῖ ὁ μοιραῖος Μεσογειακός της ρόλος, δεσπόζοντας σὰ σταθμὸς ἀναγκαῖος ἀνάμεσα σὲ Ἠπείρους, ποὺ θελληματικὰ ἢ ἀθέλητα ἐπιζητοῦνε, ὁ σταθμὸς αὐτὸς τῆς ἀττικῆς καλλονῆς, νὰ καταστεῖ καὶ πνεματικὸ κέντρο εὐρύτερης μορφῆς ἀπὸ τὶς τοπικές του ἀνάγκες.

Οἱ σύγχρονες λοιπὸν ἀναγκαῖες λύσεις—θετικὲς πράξεις καὶ διέξοδοι ἐμπορικῶν κοινωφελῶν μέτρων — ἀνοίγουν τοὺς δρόμους τῆς πραγματοποίησης αὐτῆς ὁριστικά.

Ἂν εἶνε ὅραμα σήμερα ἡ πρώτη συγκλίνουσα πρὸς τὴν Ἀθήνα πρωτοποριακὴ ἀποστολή—δὲ θ' ἀργήσει ἡ μικτὴ καὶ σύνθετη σὲ ἐπιδείξεις καλλιτεχνικοῦ βαπτίσματος ὀργάνωση, ν' ἀποτελέσει τὸ θεμέλιο τῆς βαλκανικῆς αὐτῆς ὠφελημότητος. Πρέπει μὲ δυὸ λόγια, νὰ ἐπωφεληθεῖ τῆς εὐκαιρίας τοῦ ἔκτακτου ρόλου τῆς νέας της ἱστορίας, μὲ ὅλα τὰ τουριστικά της πλεονεκτήματα, πρέπει νὰ προκαλέσει μὲ τὸ σύγχρονο ἐντατικὸ ρόλο τῆς Βαλκανικῆς της ἅμιλλας, τοὺς ἀγῶνες τῆς πνεματικῆς δημιουργίας ὅπως καὶ στὸν ἀθλητισμὸ – ἴση πρὸς ἴσους—πρέπει παρέχοντας ἐλευθεσίες στοὺς φιλοξενουμένους της καὶ ἐνδείξεις ἂν ὄχι ἀποδείξεις, νὰ τοὺς πείσει καὶ νὰ τοὺς καταστήσει διαλαλητὲς αὐτοὺς τοὺς ἴδιους. Ὥστε μὲ τὸν χρόνο τῆς παραμονῆς καὶ μελέτης των, τῆς εὐγενικιᾶς των ἅμιλλας—καὶ τῆς ἐμπότισης των ἀπ' τὸ κλασικὸ περιβάλλο τῆς ἀρχαίας ἱστορίας μας καὶ τοῦ πολιτισμοῦ της ποὺ ζεῖ μέσα στὸ ἴδιο γήϊνο περιεχόμενο τῶν λαμπρῶν τοπείων της καὶ τῆς γαλάζιας θάλασσας της: νὰ πιστέψουνε, ὅτι ὅλ' αὐτὰ εἶνε ἡ ἀτμόσφαιρά τους, ὅτι τοὺς ἀνήκουνε καὶ ὅτι μποροῦνε νὰ ζοῦνε μέσα στὴ σύγχρονη ζωντάνια καὶ τῶν ἄλλων πλεονεκτημάτων τῆς σύγχρονης Ἀθήνας.

Ὁ ἀέρας αὐτός, μιᾶς ξενιτιᾶς γι'αὐτούς—ζωντανῆς σὲ φῶς—ἀπερίγραπτα ὡραίας—δυναμικῆς—πλαστικῆς μὲ μουσικότητες καὶ ποιητικὲς ἐκρήξεις—ἀλλὰ καὶ ἁρμονίες ἰδεώδους σχηματικῆς μορφῆς: θὰ δημιουργήσει στὴν πόλη τῆς Παλλάδος Ἀθηνᾶς, μιὰ ἐλεύθερη σχολὴ χωρὶς μηχανοποιημένες ἀκαδημαϊκὲς παραδόσεις καὶ θὰ μορφοποιήσει μιὰ πνεματικὴ κοινοκτημοσύνη, τὴν ἐλεύθερη σχολὴ τῶν Βαλκανίων—Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν—ἀνάλογη καὶ πολιτισμένη ὅσο καὶ ἡ χαρακτηρισθεῖσα ἀπὸ τοὺς ξένους—Παρισινὴ Σχολή. Ἡ πραγματοποίησή της, θὰ εἶνε ἡ πρώτη μεγάλη νίκη τῆς πνεματικῆς Βαλκανικῆς συννενόησης, τῆς οὐσιώδους ἐκπολιτιστικῆς της σταδιοδρομίας.

Συμπέρασμα ὅλων αὐτῶν εἶνε. Πῶς γιὰ τὴν πραγματοποίησή της καὶ τὴν ἐπιτάχυνσή της, χρειάζεται προκαταρκτικὴ ἐργασία καὶ αὐτή, μόνο τὸ κράτος μὲ τὰ τέσσαρα ἀπὸ τὰ ἐκπολιτιστικά του ὑπουργεῖα, μπορεῖ νὰ τὴν φέρει στὸ δρόμο τῆς ἀφετηρίας της.

Τὰ ὑπουργεῖα αὐτά, ἔχουνε ὑποχρέωση νὰ συντονίσουνε τὶς ἐνέργειές των, δημιουργῶντας ἕνα συνέδριο γιὰ τὴν ἐνσάρκωση τῆς ἰδέας, ὥστε προγραμματικῶς νὰ καταστεῖ κρατικὴ καὶ σκοπὸς τῆς ἑλληνικῆς φυλῆς.

Μόνο μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, θὰ ἐπιταχύνουμε ὅτι μοιραῖα πρόκειται νὰ κερδίσει ὁ μελλοντικὸς πολιτισμὸς τῆς Ἀθήνας.

Μόνο μὲ ἐνέργειες ὑπολογισμένες σὲ λειτουργικὲς λύσεις, κρατικῆς μέριμνας καὶ τουριστικῆς συνεργασίας ὑπεύθυνης, θὰ δώσουμε στὴν προνομιακή μας θέση στὴ Μεσόγειο, ὅτι εἶχε ἡ ἀρχαία Ἀθῆνα καὶ θὰ ἔχει πάλι μὲ καιρό.

Μόνο ὅμως καὶ μὲ τὴ σύμπραξη ποὺ προαπαιτοῦσε τόσες θυσίες μὲ τοὺς Βαλκανίους, θὰ ζήσει εὐρύτερα ὁ ρόλος ποὺ προανέφερα καὶ θὰ μεταμορφώσει σὲ φωτεινὸ κέντρο τῆς Βαλκανικῆς προόδου τὴν Ἀθῆνα, ἐναρμονίζοντας την, πρὸς ὅλα τὰ συγχρονισμένα γνωρίσματα τῆς ἀνθρωπιστικῆς ἐνάργειας καὶ προσπάθειας. Μὰ ὁ ρόλος αὐτός, χωρὶς νὰ παραβλάψει τὴν τοπικὴ πειθάρχηση καὶ τὴν ἀκαδημαϊκή της σπουδὴ — ὁριστικὰ ὀφείλει νὰ ὑποστηρίξει χωρὶς περιστροφὲς τὴν πρωτοποριακὴ ἐκδήλωση καὶ κάτι ἀκόμα. Νὰ τὴν ἐνσαρκωθεῖ σὰ μιὰ ρεκλάμα ἀναγκαία, τοῦ Βαλκανικοῦ συναγερμοῦ γιὰ τὴ «Σχολὴ τῶν Ἀθηνῶν».

9 Φεβρουαρίου 1931

ΜΙΧΑΛΗΣ ΤΟΜΠΡΟΣ
Γλύπτης

ΤΟΥΡΙΣΜΟΣ – ΑΙΣΘΗΜΑΤΑ – ΕΡΓΑ

ΜΙΑ ΟΜΙΛΙΑ ΑΠΟΧΑΙΡΕΤΙΣΤΗΡΙΑ ΤΟΥ ΙΩΑΝΝΙΔΗ ΑΦΘΟΝΙΑΤΗ

ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΤΟΥ "ΝΕΡΤΟΣ,, ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

Ὁ Ἰωαννίδης φθάνει ἀπὸ τὴν Ἀμερικὴ ἢ ἀπὸ τὸ Παρίσι, πηδάει ἀπὸ τὸ ταξί, κτυπάει δυνατὰ τὴν πόρτα μου, ἀρχίζει μὲ εὐγένεια νὰ διηγεῖται, ἀνάβει καὶ χειρονομεῖ, φθάνει στὸ σκοπό του, κυκλώνει τὸ θέμα του, σᾶς μεταδίδει τὴν ἐμπιστοσύνη ποὺχει γι' αὐτό, πέρνει στὸ πόδι τὸν καφέ, σᾶς χαιρετάει καὶ πέρνετε μετὰ τρεῖς τέσσερες ἡμέρες μιὰ κάρτα ἀπὸ τὴ Ρώμη. Αὐτὸς εἶνε ἄνθρωπος καὶ σύμβολο μαζὺ τῶν ἰδεῶν ποὺ ὑποστηρίζει καὶ πραγματοποιεῖ: ἡ Ἑταιρία του, ἐκτελεῖ πρὸς τιμή της.

* * *

Χωρὶς λοιπὸν περιστροφὲς μοῦ λέει: «Ὁ Τουρισμὸς ἔχει κάτι τὸ πρωτοποριακὸ γιὰ τὴ γνωριμία καὶ συνεννόηση τῶν Λαῶν. Ἕνας ζωντανὸς λαὸς ποὺ θέλει νὰ δημιουργήσει τουριστικὸ ρεῦμα, πρέπει νὰ εἶνε σὲ θέση νὰ ἐπικοινωνεῖ ὀργανικὰ μὲ τὰ πρωτοποριακὰ ρεύματα σὲ ὅλες τὶς κατηγορίες τῶν γραμμάτων καὶ τεχνῶν.

* * *

Δυὸ μεγάλες Δυνάμεις εἶνε φυσικὸ νὰ θελήσουνε νὰ προσελκύσουν—τοὺς Ἀμερικανοὺς—νὰ ἐπικοινωνήσουνε μὲ τὴ μεσόγειο, ποὺ γίνεται τώρα τῆς μόδας γιὰ διάφορους λόγους: ἡ Γαλλία καὶ ἡ Ἰταλία. Ἡ πρώτη μὲ τὸ πνέμα της καὶ τὸν πολιτισμό της ποὺ συγγενεύει ἀληθινὰ καὶ πραγματικὰ μὲ τὸν ἀρχαῖο μας πολιτισμὸ σ' ὅλες του τὶς ἐκδηλώσεις καὶ ἡ δεύτερη μὲ τὴν ὀργάνωση καὶ τὴ Ναυτιλιακή της πολιτική.

* * *

Ἡ Ἑλλάδα εἶνε χώρα ποὺ φύσει καὶ θέσει εἶνε προορισμένη νὰ παίξει τὸν πιὸ σημαντικὸ ρόλο στὴν

ἀνατολικὴ Μεσόγειο γιὰ τὴν ἀνάπτυξη τοῦ Τουρισμοῦ.

***

Ἐκεῖνο ἄλλωστε ποὺ ἐνδιαφέρει σήμερα τοὺς Γάλλους, εἶνε ἡ προφειδιακὴ ἐποχή μας, ἡ ἑλληνικὴ φύση, καὶ ἡ λαϊκή μας τέχνη, ποὺ εἶνε στενὰ δεμένη μὲ τὸν βυζαντινό μας πολιτισμό.

***

Κάθε προσπάθεια δική μας γιὰ τὴν «ἐκλαΐκευση» τῆς λαϊκῆς μας τέχνης (ἔκδοση βιβλίων ὅπως τῆς Χατζημιχάλη, διωργάνωση ἐκθέσεων, λαϊκῶν ἑορτῶν στὴν Ἀττικὴ κλπ.) ἐξυπηρετεῖ πραγματικὰ τὸν Τουρισμό, παράλληλα μὲ τὸ καλλιτεχνικὸ ἀνέβασμα τῆς Μάζας. Ἡ Ἀττική, τὰ βουνὰ καὶ τὰ νησιά μας, πρέπει νὰ γίνουνε οἱ μοχλοὶ τῆς Τουριστικῆς μας κίνησης.

***

Ἡ ἀνακάλυψη τῶν βουνῶν μας ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ νεολαία θὰ παίξει μεγάλο ρόλο γιὰ τὴν δημιουργία χαρακτήρων καὶ τὴ διαμόρφωση τῆς ράτσας μας.

***

Ἡ Ἑλλάδα ἴσως νὰ εἶνε ἡ μόνη χώρα μετὰ τὴν Ἐλβετία, ποὺ ἔχει τὰ μεγαλύτερα πλεονεκτήματα γιὰ τὴν ἀνάπτυξη χειμερινῶν «sports».

Στὸ μέρος αὐτό, ὁ Ἰωαννίδης ἀρπάζει τὸ καπέλο του, ἀνοίγει τὴν πόρτα, πηδάει στὸ ταξί του, μὲ χαιρετάει εὐγενικὰ μέ πιὸ χαμηλὸ τόνο τῆς φωνῆς του καὶ χαμηλότερα, ξεκινῶντας μοῦπε, γράψτα στὸν «20ο Αἰῶνα» αὐτὰ ποὺ σοῦπα. Ποιὸς ξέρει πότε πάλι ὁ μοναδικὸς αὐτὸς φίλος καὶ πρωτοπόρος ταξιδιάρης, θὰ μοῦ κτυπήσει νευρικὰ τὴν πόρτα μου.

Ἴσως, μὲ κάποιους ἐκδρομεῖς διανοουμένους, τοῦ συμβολικοῦ «ΠΑΤΡΙΣ ΙΙ» τῆς Ε. Α

Μ. Τ.

Ο κ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ

ΑΡΘΡΟ
ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΥ
κ. Δ. Ν. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΥ
ΤΑΚΤΙΚΟΥ ΚΑΘΗΓΗΤΗ
ΣΤΟ ΕΘΝΙΚΟ ΜΕΤΣΟΒΙΟ
ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟ

ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΛΠΙΣ ΝΑ ΣΩΘΗ Η ΠΡΩΤΕΥΟΥΣΑ

Τακτικὰ εἰς τὸν ἡμερήσιον τύπον. βλέπομεν ἄρθρα καὶ ἐπιστολάς, ἄλλοτε μὲν κατὰ τῆς Δημοτικῆς Ἀρχῆς, ἄλλοτε δὲ κατὰ τῆς νεοσυστάτου Πολεοδομικῆς Ἐπιτροπῆς καὶ παράπονα ἐναντίον των, διότι δὲν φροντίζουν ποτὲ νὰ περιορίσουν τὸ ὕψος τῆς Α οἰκοδομῆς, πότε νὰ ἐμποδίσουν τὰς ἀποθέσεις χωμάτων ποὺ κινδυνεύει ν' ἀποφραχθῇ ὁ Ἰλισσὸς κτλ.

Ἀλλ' οὐδεὶς τῶν παραπονουμένων, καίτοι τόσα πολλὰ ἔχουν λεχθῇ καὶ γραφῇ, γνωρίζει, ὅτι εἰς αὐτὴν τὴν δυστυχῆ πόλιν ὁ καθεὶς εἶνε ἁρμόδιος καὶ οὐδεὶς ὑπεύθυνος. Καὶ ἄλλοτε, ποὺ εἶχα τὴν εὐκαιρίαν νὰ ὁμιλήσω καὶ νὰ γράψω διὰ τὸ ἴδιον ζήτημα, ὠνόμασα τὴν νόσον ἀπὸ τὴν ὁποίαν πάσχει ἡ πρωτεύουσα τοῦ ἑλληνισμοῦ πολυαρχικὴν ἀναρχίαν. Εἶναι περίπου δέκα ὀκτὼ οἱ ἐπὶ τῆς πόλεως ἔχοντες ἐλευθερίαν καὶ ἐπισήμως ἀνεγνωρισμένα δικαίωμα νὰ κάμουν ἀνὰ τὴν πόλιν ἐγκαταστάσεις, νὰ φυτεύουν, νὰ κρεμοῦν ρεκλάμες, νὰ δίδουν ἀδείας τοποθετήσεως περιπτέρων εἰς τὰς χειροτέρας θέσεις διὰ τοὺς πεζοὺς καὶ διὰ τὴν κυκλοφορίαν τῶν τροχοφόρων, ν' ἀνοικοδομοῦν συνοικισμούς, νὰ ἐκσκάπτουν δρόμους καὶ πεζοδρόμια, ὅταν θέλουν καὶ ὅπως θέλουν, νὰ κολλοῦν χαρτιὰ καὶ νὰ κρεμοῦν σύρματα εἰς τὰς προσόψεις τῶν οἰκοδομῶν, νὰ διακοσμοῦν(;!) διὰ κακοτέχνων προγραμμάτων ἐκθέσεων ἢ δημοσίων θεαμάτων, στύλους ὁδῶν καὶ πλατειῶν κτλ. Καθημερινῶς βλέπομεν δρόμους φρεσκοστρωμένους ν' ἀνασκάπτωνται ἀπὸ συνεργεῖα ἀποτελούμενα κατὰ κανόνα ἀπὸ ἀδαεῖς ἐργάτας, οἱ ὁποῖοι φεύγοντες ἀφήνουν ἐπὶ ἡμέρας καὶ μῆνας χαίνοντα στόματα ἢ καὶ ὅταν σπανιώτερον τὰ κλείουν διὰ προχείρου ἐπιχώσεως ἄνευ ἀσφαλτώσεως ἢ πισώσεως ἐργάζονται τόσον προχείρως καὶ μὲ ἀδιαφορίαν, ὥστε κατόπιν σχηματίζονται λάκκοι καὶ χάνδακες προκαλοῦντες τὰς ἀρὰς καὶ βλασφημίας τόσον τῶν πεζῶν, ὅσον καὶ τῶν σωφέρ, συχνότατα δὲ καὶ δυστυχήματα. Πεζοδρόμιον δὲν ἔμεινεν ἄρτιον εἰς τὴν πόλιν. Αἱ πλάκες ἀνασύρονται ἀδεξίως, θραύονται καὶ στρώνονται κατόπιν τὰ θραύσματα, ὅπως ἔτυχε. Φάροι, πινακίδες, ἐπιγραφαὶ ὑπὸ παντὸς ἐλευθέρως ἐγκαθίστανται. Δάσος σχηματίζουν οἱ στῦλοι εἰς τὴν πόλιν μας. Ἐνίοτε ἐκεῖ ποὺ ἤρκει εἷς στῦλος (πλατεῖα Συντάματος) βλέπει τις δύο ἢ τρεῖς στύλους τὸν ἕνα δίπλα εἰς τὸν ἄλλον. Αἱ οἰκοδομαὶ διὰ τῶν περιφραγμάτων καὶ τῶν ὑλικῶν των καταλαμβάνουν ὁλόκληρον τὸ πεζοδρόμιον (ὅρα καὶ ἐπὶ τῆς Λεωφόρου Πατησίων ἔναντι Ὑπουργείου Ἐθνικῆς Οἰκονομίας), ὥστε οἱ πεζοὶ ἠναγκασμένοι νὰ βαδίζουν ἐν μέσῃ ὁδῷ κινδυνεύουν τὴν ζωὴν αὐτῶν καὶ τὸ ὀλιγώτερον καταστρέφουν τὰ ἐνδύματά των ἀπὸ τὴν ἐνδμικὴν λάσπην ἢ σκόνην.

Οἱ οἰκοδομικοὶ κανονισμοὶ (καὶ ἔχομεν τοιούτους τε-

λειωτάτους) καθημερινῶς μὲ πολλὴν ἐπιτηδειότητα καταπατοῦνται ὑπὸ τῶν ἐνδιαφερομένων καὶ δημιουργοῦνται, οὕτω οἰκοδομικὰ καὶ ἀρχιτεκτονικὰ ἐξαμβλώματα παρὰ τὴν ἄγρυπνον ἐπίβλεψιν τῆς ἁρμοδίας ὑπηρεσίας. Ὁλόκληροι συνοικισμοὶ προσετέθησαν δίκην ἐμπλάστρου εἰς τὴν ὑφισταμένην πόλιν ἄνευ μελέτης συσχετίσεως, ἐναρμονίσεως καὶ ἐξυπηρετήσεως τῶν ἀναγκῶν αὐτῶν καὶ τῆς πόλεως.

Ἡ πόλις ἔλαβεν ἔκτασιν ἀφάνταστον. Οἱ μεταξὺ τῶν οἰκοδομημένων μερῶν ἀπομένοντες ἀσκεπεῖς χῶροι (οἰκόπεδα) δὲν ὑπάρχει ἐλπὶς ν' ἀνοικοδομηθοῦν. Δρόμοι, φωτισμός, ὕδρευσις, ἀποχέτευσις καὶ τὰ καλὰ τοῦ πολιτισμοῦ δὲν δύνανται νὰ φθάσουν εἰς τὰ πέρατα τῆς πόλεως. Ἀπώλεια χρόνου καὶ δαπάνη μεταφορᾶς βαρύνουν τοὺς εἰς αὐτὰ κατοικοῦντας.

Ὁ Δῆμος τί δύναται νὰ πράξῃ; Οὐδέν. Δὲν ἔχει τὴν δύναμιν, εἶνε ἀνίσχυρος, διότι ἀφ' ἑνὸς μὲν ἐδημιουργήθησαν τοιαῦτα συμβατικὰ δικαιώματα τρίτων ἢ ἐψηφίσθησαν νόμοι ἀποξενοῦντες αὐτὸν σχεδὸν ἐξ ὁλοκλήρου τῶν δικαιωμάτων του, ἀφ' ἑτέρου δὲ τὰ μὲν οἰκονομικά του μέσα δὲν ἐπαρκοῦν διὰ τὴν ἀχανῆ αὐτὴν πόλιν τὸ δὲ διοικητικόν του σύστημα δὲν εἶνε κατάλληλον διὰ νὰ παταχθῇ τὸ κακόν.

Ἡ Πολεοδομικὴ Ἐπιτροπὴ τοὐλάχιστον; Δυστυχῶς καὶ αὕτη δὲν εἶνε παρὰ ἓν γνωμοδοτικὸν Συμβούλιον, περιλαμβάνον μὲν ἐπίλεκτα μέλη τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς κοινωνίας Ἀθηνῶν, ἀνίσχυρον ὅμως νὰ ἐκτελέσῃ τὰς ὡραίας ἀποφάσεις του ὡς μὴ ἔχον τοιαῦτα δικαιώματα.

Ὑπάρχει ἐν τῷ Ὑπουργείῳ Συγκοινωνίας ***Ὑπηρεσία Σχεδίου Πόλεων***, ἥτις ὄντως ἀνθίσταται διαρκῶς καὶ εὑρίσκεται εἰς ἀέναον ἐμπόλεμον κατάστασιν μὲ τοὺς ἐπιβουλευομένους τὴν ζωήν, τὴν τιμὴν καὶ τὴν ὑγείαν τῆς πόλεως. Ἔχει ἐκπονίσει κανονισμοὺς καὶ σχέδια, τιμῶντα τὴν ἑλληνικὴν ταύτην ὑπηρεσίαν. Καίτοι ἔπραξεν αὕτη πᾶν τὸ δυνατόν, καὶ ἀσφαλῶς ἄνευ αὐτῆς θὰ εἴμεθα εἰς χειροτέραν μοῖραν, δὲν δύναται ὅμως νὰ ἐπιτύχῃ ὅ,τι πρέπει, διότι αἱ δυνάμεις αὐτῆς εἶνε πολὺ ἀσθενέστεραι ἀπὸ τὰς τῶν ἄλλων ἁρμοδίων καὶ ἐνδιαφερομένων, ἀποσπώντων ἑκάστοτε παρὰ τοῦ Κράτους ἐπιτηδείως προνόμια καὶ παραχωρήσεις ὑπὲρ αὐτῶν.

Ἡ νόσος τῆς πρωτευούσης εἶνε μὲν χρονία, δὲν εἶνε ὅμως ἀνίατος. Ἔχει ὅμως ἀνάγκην πολυχρόνου θεραπείας καὶ αὐστηροτάτης διαίτης. Ἔχει ἀνάγκην ἑνὸς θεράποντος ἰατροῦ καὶ δραστηρίων φαρμάκων.

Προφανῶς ***τὸ πρῶτον μέτρον*** θὰ εἶνε «***νὰ λείψουν οἱ πολλοὶ ἁρμόδιοι καὶ νὰ ἐξασφαλισθῇ εἰς ἕνα καὶ μόνον ἁρμόδιον ἡ ἐπὶ τῆς πόλεως δικαιοδοσία***». Κατὰ φυσικὸν λόγον θὰ ἔπρεπεν ἡ ἁρμοδιότης αὕτη νὰ περιέλθῃ εἰς τὴν Δημοτικὴν Ἀρχήν. Φρονῶ ὅμως, ὅτι τοῦτο θὰ ἦτο πρόωρον. Δυστυχῶς, ἐφ' ὅσον ἐξακολουθεῖ ἰσχύον τὸ κρατοῦν σύστημα ἐκλογῆς Δημοτικοῦ ἄρχοντος δὲν ὑπάρχει ἐλπὶς νὰ ὀργανωθῇ καὶ εὐδοκιμήσῃ ὑπηρεσία μὴ τείνουσα οὖς εὐήκοον εἰς τὰς ἑκάστοτε ἀτομικὰς ἀξιώσεις τῶν δημοτῶν, ἱκανοποιητικὰς μὲν τοῦ ἀτομικοῦ αὐτῶν συμφέροντον, ἐπιζημίους δὲ διὰ τὸ γενικὸν συμφέρον τῆς πόλεως.

Δι' αὐτὸν τὸν λόγον, ὡς καὶ ἄλλοτε εἶχα προτείνει, φρονῶ ὅτι ἡ καλυτέρα λύσις θὰ ἦτο νὰ συσταθῇ «***εἰδικὴ αὐτοτελὴς κρατικὴ ὑπηρεσία***» μὲ ἰδίαν διοίκησιν καὶ ἰδίους πόρους, ἰδίους ὑπαλλήλους καὶ ἴδια ἐκτελεστικὰ ὄργανα (ἀστυνομίαν).

1) Εἰς τὴν ὑπηρεσίαν ταύτην θὰ περιέλθῃ ἡ ***ἁρμοδιότης*** διὰ πᾶν ζήτημα ἀφορῶν εἰς τὴν ρυμοτομίαν, κυκλοφορίαν, αἰσθητικὴν καὶ ὑγιεινὴν τῆς πόλεως καταργουμένου παντὸς δικαιώματος ἀποκτηθέντος ὑπὸ ἑτέρων προσώπων διὰ συμβάσεων ἢ διὰ νόμων ἐπὶ τῆς πόλεως.

2) Αἱ ἀποφάσεις τῆς ὑπηρεσίας θὰ εἶνε ***ὑποχρεωτικαί,*** μὴ ὑποκείμεναι εἰς τὴν ἔγκρισιν οὐδενός, οὐδὲ δυνάμεναι ν' ἀνατραπῶσι ὑπὸ οἱουδήποτε τρίτου, πλὴν τῶν τακτικῶν δικαστηρίων καὶ τοῦ Συμβουλίου Ἐπικρατείας.

3) Τὸ ***προσωπικὸν*** τῆς ὑπηρεσίας ταύτης θὰ ληφθῇ δι' ἀποσπάσεως ἐκ τῶν κρατικῶν ὑπηρεσιῶν (ἵνα μὴ δημιουργηθῇ δαπάνη) προτιμωμένων τῶν εἰδικῶν καὶ ἱκανωτέρων, τὸ δὲ ***συμβούλιον*** αὐτῆς ὁλιλομελέστατον θ' ἀποτελεσθῇ ἐκ προσώπων ἀνωτέρων τὴν μόρφωσιν, μὴ ἀμειβομένων, διακριθέντων δὲ διὰ τὴν ἱκανότητα καὶ τὸν ζῆλον αὐτῶν περὶ τὰ ζητήματα τῆς πρωτευούσης.

4) Ἡ ὑπηρεσία αὕτη θὰ τροφοδοτεῖται ἐξ «***εἰδικοῦ ταμείου***» μὲ ἰδίους πόρους καὶ μὲ εἰσφορὰν τοῦ Κράτους καὶ τῶν Δήμων.

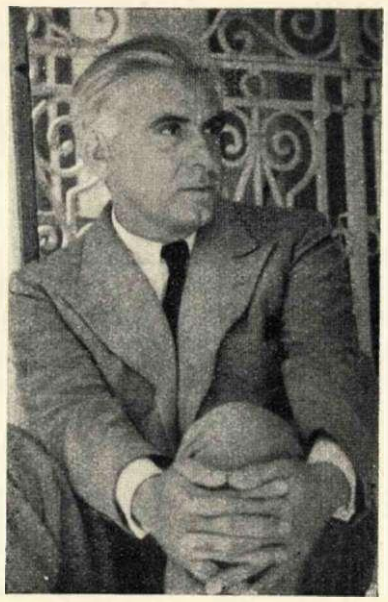
5) Ἡ ***ἐκτέλεσις τῶν ἀποφάσεων*** τῆς ὑπηρεσίας καὶ ἡ ***ἄγρυπνος ἐποπτεία***, ἐπὶ τῆς ἐφαρμογῆς αὐτῶν καὶ τῶν κειμένων νόμων θ' ἀνατεθῇ εἰς ***ἀσιυφύλακας*** εἰδικῶς προπαιδευθέντας, τοποθετημένους εἰς τὰ διάφορα ἀστυνομικὰ τμήματα μὲ ἁρμοδιότητα ἑκάστου ἐπὶ ὡρισμένης περιοχῆς.

Μὲ τοιαύτην ὑπηρεσίαν, ἔχουσαν τοιαύτην δύναμιν, τοιαῦτα οἰκονομικὰ μέσα καὶ πρὸ παντός, λόγῳ τῆς ἀνεξαρτησίας αὐτῆς, κλείουσαν τὰ ὦτα πρὸ τῶν ἀπειλούντων τὴν ζωήν, τὴν ὑγείαν καὶ τὸ μέλλον τῆς πρωτευούσης, θὰ ὑπάρξῃ ἐλπὶς νὰ ἴδωμεν ἀρχικῶς κάποιαν ***συλλογὴν*** καὶ ***νοικοκυρωσύνην*** καὶ κατόπιν τὴν ἐφαρμογὴν ριζικῶν λύσεων πρὸς διόρθωσιν τῶν μεγάλων σφαλμάτων τοῦ παρελθόντος. Ἄλλως καθημερινῶς θὰ ἀκούομεν παράπονα, θὰ γράφονται ἄρθρα πύρινα διὰ τὴν κατάστασιν τῆς πόλεως, θὰ δίδονται ἀπαντήσεις καὶ ἡ κατάστασις θὰ μένει ἡ ἰδία ἂν μὴ χειροτέρα.

Δ. Ν. ΛΑΜΠΛΑΔΑΡΙΟΣ

ΜΙΑ ΓΕΝΙΚΗ ΑΠΑΙΤΗΣΗ ΥΠΟΧΡΕΩΝΕΙ ΤΗ ΣΥΝΤΑΞΗ ΤΟΥ "20ου ΑΙΩΝΑ,, ΝΑ ΑΝΑΔΗΜΟΣΙΕΨΕΙ ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΤΟΥ ΣΠΟΥΔΑΙΟΥ ΑΡΘΡΟΥ ΤΟΥ ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΤΩΝ ΠΑΡΙΣΙΝΩΝ "CAHIERS D'ART,,. ΤΟ ΑΡΘΡΟ ΑΥΤΟ ΥΠΑΡΧΕΙ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΜΑΣ ΤΟ ΓΑΛΛΙΚΟ. (INTRODUCTION A L'ART D'AUJOURD'HUI)

ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗΣ ΤΩΝ CAHIERS D'ART



Ο ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ

ΣΤΟΝ ΙΔΙΟ ΟΦΕΙΛΕΤΑΙ Η ΤΕΛΕΥΤΑΙΑ ΕΞΑΙΡΕΤΙΚΗ ΕΚΔΟΣΗ L'ART EN GRÈCE

ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΤΕΧΝΗ

Γενικὴ ἰδέα ἐπικρατεῖ. ὅτι οἱ σύγχρονοι καλλιτέχνες ἕνα μονάχα ἐπιδεικνύουν — τὸν μὲ κάθε θυσία νεωτερισμὸ — ἀπορρίπτοντας τὸ παρελθὸν στὸ σύνολό του — κυνηγόντας νεωτεριστικὲς χίμαιρες, οἱ ὑποῖες τίποτα δὲν παριστάνουν τίποτα δὲν εἶνε. Μολ' αὐτὰ παρατηρόντας καλὰ τὰ ἔργα των, καταλαβαίνουμε πῶς ἡ ἐλευθερία τὴν ὁποία ἐπιδεικνύουν στὴ ζωγραφική, δὲ σημαίνει ὅτι παραδίδουνται στὶς τυχαῖες παρορμήσεις, ὅτι ὑποτάσσουνται τυφλὰ καὶ ἄτακτα σὲ ὅλες τὶς ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις—ἀλλὰ ὅτι ἀκριβῶς ἀντίθετα ὑποβάλλουνται σὲ μιὰ αὐστηρὴ τάξη—ποὺ προέρχεται ἀπὸ τὶς μεγάλες παραδόσεις.

Ὄντως ἡ σημερινὴ τέχνη δὲν ἀποτελεῖ μεμονωμένο τὸ φαινόμενο—ἀλλὰ εἶνε ἡ σωστὴ συνέπεια τῆς γρήγορης ἐξέλιξης τῆς τέχνης ἀπό τὸ 19ο Αἰῶνα μέχρι σήμερα. Γιὰ νὰ πεισθεῖ κανεὶς γι' αὐτό, πρέπει νὰ παρακολουθήσει βῆμα πρὸς βῆμα τὴν ἐξέλιξη αὐτή, νὰ ἐξετάσει τοὺς διαδοχικοὺς σταθμοὺς καὶ τὴν ὀργανικὴ ἀνάπτυξή της. Ἔτσι θὰ κατανοήσει σὲ ποιὸ βαθμὸ στὶς ἡμέρες μας ἡ τέχνη ἀποτελεῖ μέλος τῆς μεγάλης μας παράδοσης καὶ θὰ ἀντιληθεῖ καλύτερα τὴ σπινθηροβόλα νεότητά της καὶ τὶς πάντοτε ἀνανεούμενες τολμηρὲς ἐκδηλώσεις της. Δὲν μποροῦμε φυσικὰ νὰ ἐξετάσουμε ἐδὼ λεπτομερῶς τοὺς διάφορους σταθμοὺς ποὺ ἡ τέχνη διέτρεξε τὰ τελευταῖα ἑκατὸ δέκα χρόνια. Οἱ μεταβολές της εἶνε τόσο πολλὲς ὥστε οὔτε ὁλόκληρο βιβλίο δὲ θὰ ἐπαρκοῦσε γιὰ τὴν πρόθεση αὐτή.

Ἐπιθυμοῦμε μονάχα νὰ ὑποδείξουμε σὲ γενικὲς γραμμὲς τοὺς κυριώτερους σταθμοὺς τῆς ἐξέλιξης της—νὰ παρακολουθήσουμε τὴ διαδρομή της πρὸς νέα ἔργα.

Ἔτσι στὶς παρακάτω σημειώσεις ἔχουμε τὴν πρόθεση μόνο νὰ ὑποδείξουμε περιληπτικὰ τὶς κυριώτερες καλλιτεχνικὲς σχολὲς μὲ τοὺς ἁρμοδιώτερους ἀντιπροσώπους τῆς ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸ Ντελακρουᾶ μέχρι σήμερα. Συνεπῶς θὰ σκιαγραφήσουμε περιληπτικὰ μονάχα τὸ γενικὸ διάγραμμα. Παρ' ὅτι ὅμως τὸ διάγραμμα αὐτὸ ἀναγκαστικὰ θὰ εἶνε ἀτελὲς — θὰ ἐπιτρέψει σ' αὐτοὺς ποὺ τοὺς ἐνδιαφέρει ἡ προσπάθεια τῶν σύγχρονων καλλιτεχνῶν, νὰ παρακολουθήσουνε τὴν ἀνάπτυξη τοῦ ἔργου των, γύρω ἀπὸ τὶς διαδοχικές του φάσεις. Παρουσιάζοντας λοιπὸν στὸν προσεκτικὸ παρατηρητὴ τὸ θέαμα μιᾶς ἐπίμονης προσπάθειας —ποὺ ὑπερνικάει τοὺς ἐξωτερικοὺς σκοπέλους καὶ αὐτὲς ἀκόμα τὶς ἀνησυχίες τοῦ ἰδίου καλλιτέχνη — θὰ παράσχω σ' αὐτὸν τὴν ὠφέλεια ποὺ πραγματοποιεῖται ἀπὸ τὴν ἠθικὴ καὶ πνευματικὴ αὐτὴ ἐξύψωση.

* * *

Ἀπὸ τοὺς πρώτους ὑποκινητὲς τῆς ἐξέλιξης ποὺ ἡ σύγχρονη τέχνη πῆρε, εἶνε ὁ Ντελακρουᾶ — τὸν ὁποῖον θὰ ἐξετάσουμε ἀκριβῶς μὲ τὴν ἄποψη αὐτή. Πολλὰ γράφηκαν ὡς τώρα γιὰ τὴν τέχνη του—καὶ μελετήθηκαν ὅλες οἱ ἀπόψεις τῆς μεγαλοφυΐας του. Ἐτονίσθηκε ὅλη ἡ ποίηση ποὺ ἔριξε στὸ ἔργο του—ἔδειξε πῶς γνώριζε νὰ φέρνει σὲ συγγένεια μὲ μιὰ μυστηριώδη ἑνότητα τὸ δρᾶμα καὶ τὸ ὄνειρο —τὸ θόρυβο καὶ τὴ μεγαλοπρέπεια — καὶ νὰ πραγματοποιεῖ στὶς μεγάλες ἱστορικές του συνθέσεις — θυελλώδη ἢ θλιβερὴ ἁρμονία. Μερικὲς συζητήσεις γένηκαν περὶ τοῦ ταλέντου του γιὰ τὴ σύνθεση — περὶ τῶν στάσεων ποὺ ἔδινε στὰ πρόσωπα τῶν πινάκων του—περὶ τοῦ χαρακτῆρα αὐτοσχεδίασης ποὺ συχνὰ παρουσιάζει τὸ σχέδιό του—περὶ τῆς συγκινητικότητας καὶ πνεματικότητας τῆς γραμμῆς του —περὶ τῆς ἀπόδοσης τέλος καὶ τῆς οὐσίας τῶν ἔργων του.

Κανεὶς δὲν ἀγνοεῖ ὅσα ὁ Μποντελαὶρ ἔγραψε περὶ τοῦ ἀπαράμιλλου τῆς ἐπιστήμης τοῦ χρώματος ποὺ κατεῖχε ὁ Ντελακρουᾶ—περὶ τῆς ἁρμονίας αὐτῶν τῶν χρωμάτων ποὺ

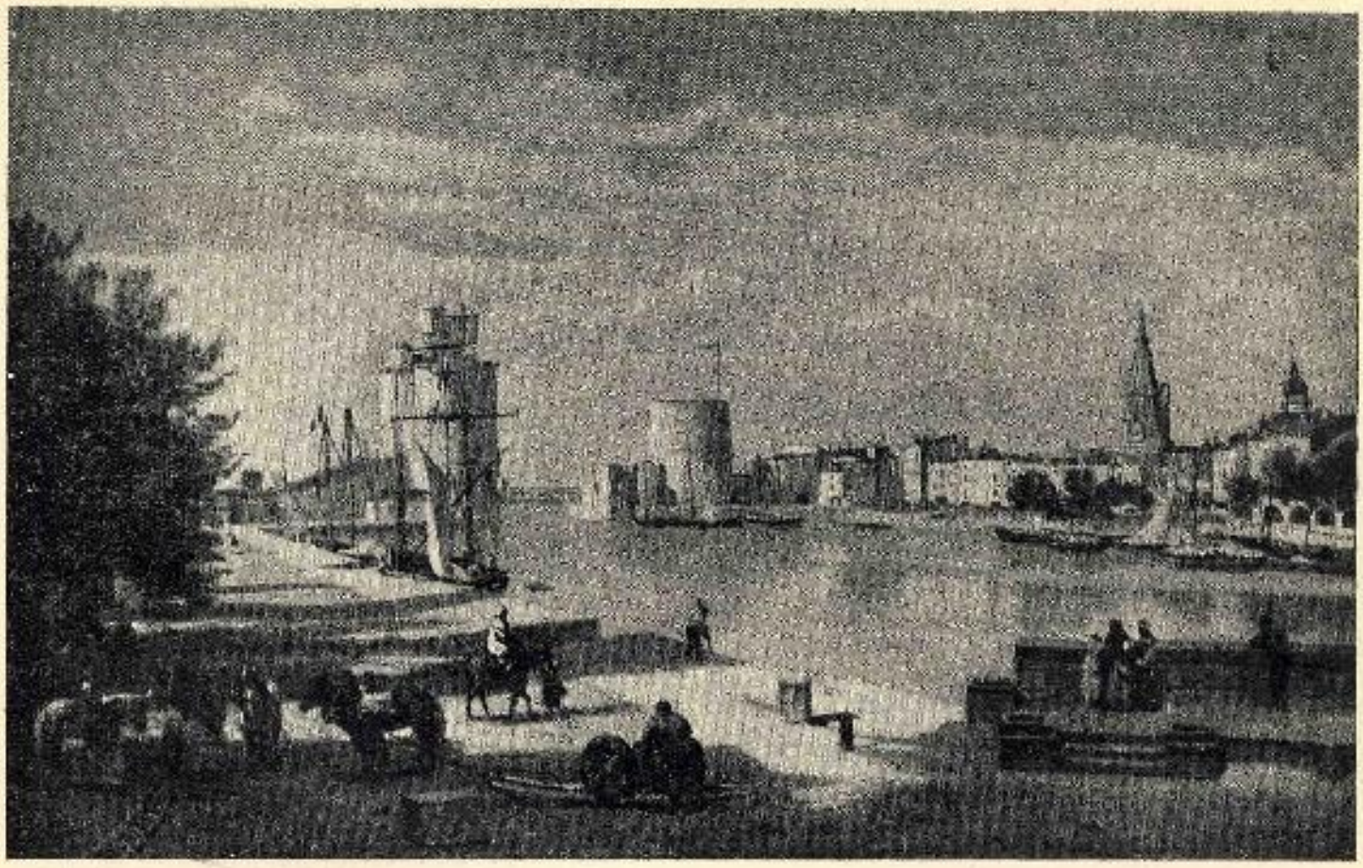
κάποτε φθάνουν τὸ κατόρθωμα,—περὶ τοῦ τρόπου μὲ τὸν ὁποῖον συνενώνει πολλὲς φορὲς τὴν πιὸ μεγάλη ἔξαρση τοῦ χρώματος μὲ τὸ μέγιστο μετριασμό του—περὶ τῆς τεχνικότητας μὲ τὴν ὁποία πετυχαίνει ὥστε ὅλα τὰ στοχεῖα τῆς σύνθεσής του νὰ μετέχουν τοῦ φωτὸς—περὶ τῆς λογικῆς καὶ σωστῆς κατανομῆς του καὶ τῆς σκιᾶς του. Ἄλλοι πάλι μιλήσανε ἀπὸ τότε γιὰ τὴν τελειότητα τῆς πάστας τῶν χρωμάτων του—γιὰ τὴ μουσικὴ φιλαρέσκεια καὶ τὶς μελοδικὲς φαντασμαγορίες του — γιὰ καταπληκτικὴ συμφωνία ποὺ ἐπιτυγχάνει μὲ νέους χρωματικοὺς τόνους—ἄγνωστους, λεπτούς, θελκτικούς. Ἄλλοι τέλος νεώτεροι ἐπέμειναν γιὰ τὸ δυναμισμό του καὶ τὴν ἔκρηξη τῶν χρωμάτων του. Ὅλα λέχθηκαν γιὰ νὰ ἐξηγηθοῦνε οἱ παράδοξες δυνάμεις τῆς μεγάλης αὐτῆς ἰδιοφυΐας τοῦ μεγαλοφυοῦς αὐτοῦ ἀρρώστου.

Τὸ μόνο ὅμως ζήτημα ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδώ, εἶνε ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο τοποθέτησε ὁ Μποντελαὶρ στὴν παγκοσμία ἔκθεση τοῦ 1885 ὅπου καὶ ἡ ἔκθεσή του. «Τὶ θὰ εἶνε ὁ κ. Ντελακρουᾶ γιὰ τοὺς μεταγενέστερους» ἐδῶ λοιπὸν θὰ ἐκθέσουμε τὴν κρίση γιὰ τὸ Ντελακρουᾶ, ἀπὸ τὴν ἀμέσως ἐρχομενή του κατόπι γενεᾶ.

Στὸ ἔργο του ὑπάρχουνε μέρη, ποὺ καὶ σήμερα ἀκόμα διακρίνουμε καταπληκτικὰ προσόντα ζωγράφου—λεπτομέρειες ποὺ τραβοῦνε καὶ συγκρατοῦνε παρὰ νὰ ἀναγνωρίσουμε γιὰ τὸ ἔργο τοῦ ζωγράφου αὐτουνοῦ—τοὺς μεγάλους γραφικοὺς συνδιασμοὺς τῶν ἀριστοτεχνῶν, ξεκαθαρισμένους ἀνανεωμένους, ἀναδίδοντας νέα καὶ ἀκμαῖα ἄνθη. Κανένας ἐπίσης δὲ μπορεῖ ν' ἀρνηθῆ ὅτι ὁ Ντελακρουᾶ ἔχει τὴν ὁρμητικότητα ἑνὸς πνέματος βέβαιου γιὰ τὸν ἑαυτό του καὶ τὴν τόλμη ἐκείνη ποὺ κατορθώνει νὰ κάνουν νὰ ζοῦν —τόση δραματικὴ ζέστη—τόσες κινήσεις—τόση ἀνατολικὴ μεγαλοπρέπεια σὲ μιὰ εἰκόνα τῆς ὁποίας τὰ στοιχεῖα, ὅσο κιᾶν φαίνουνται τολμηρὰ ἀμέσως—ὅπως δήποτε ἀποτελοῦνε μιὰ θαυμάσια σύνθεση. Ἡ γενεά μας, ἡ ὁποία σὲ τόσο βραχὺ χρονικὸ διάστημα εἶδε τόσες ἐκδηλώσεις καλλιτεχνικῆς τόλμης καὶ ἡρωϊσμούς, εἶνε ὁλοκληρωτικὰ διατεθειμένη νὰ ἀναγνωρίσει τοὺς νεωτερισμοὺς μὲ τοὺς ὁποίους ὁ Ντελακρουᾶ ἐπλούτισε τὴ ζωγραφικὴ καὶ νὰ παραδίδει τὶς ἀσχημίες ἐκεῖνες ποὺ ἔκαναν τὴν αἰσθητικὴ τοῦ Βίκτορος Οὐγκὼ νὰ ἐξανίσταται, ἢ τῶν μικροπρεπῶν κριτικῶν τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Οἱ τολμηρὲς ἐκδηλώσεις τοῦ Φωβὶσμ μᾶς ἐπέτρεψαν νὰ ἐκτιμήσουμε τὸ πλαστικὸ ἀποτέλεσμα τῶν ἔργων τῶν Ντελακρουὰ—ὅτως καὶ τὴν τέχνη ποὺ κατεῖχε γιὰ νὰ πλάθει μὲ τὰ χρώματα. Ἐμεῖς ποὺ στρέψαμε τὴν προσοχή μας πρὸς τὸν κυβισμὸ καὶ ἱκανοποιηθήκαμε ἀπὸ τὴν ποίηση ποὺ εἰσήγαγε στὴ ζωγραφική, δὲ μποροῦμε νὰ μὴ αἰσθανθοῦμε τὴ θερμὴ πίστη, τὴν εὐγενικιᾶ φιλοδοξία τοῦ ἔργου του. Ἀλλὰ ὅπως δήποτε ὑπάρχουνε καὶ πολλὰ σημεῖα τοῦ ἔργου του ποὺ τὰ ἀποκρούουμε. Παρ' ὅτι ἡ γενεά μας κατέχει παιδεία, γνώση τοῦ παρελθόντος, ἴση πρὸς τὸν πλοῦτο ἐκείνης τοῦ Ντελακρουᾶ—μόλα ταῦτα δὲν ἀρκεῖται νὰ μεταγράψει αὐτή, ἀλλὰ θέλει νὰ μεταφέρει ὅλως αὐτήν. Παρ' ὅτι ἐπίσης ἡ γενεά μας ἔχει τόση φαντασία, ὅση καὶ ὁ Ντελακρουᾶ: χρησιμοποιεῖ ὅμως αὐτή, ὄχι γιὰ νὰ ἐπινοήσει φιλολογικὰ θέματα, ἀλλὰ στὸ νὰ εὕρει πρωτότυπους πλαστικοὺς συνδυασμούς, οἱ ὁποῖοι γιὰ μᾶς εἰσφέρουν στὸ θεατὴ ἀποτέλεσμα βαθύτερο καὶ καθαρότερο ἀπὸ τὰ ἱστορικά, ἀλληγορικὰ καὶ συμβολικὰ θεάματα. Καὶ ὁ Κορὼ εἰσέφερε στὴ σύγχρονη τέχνη πρώτης γραμμῆς στοιχεῖα—Τέτοια ὥστε ὁ πρὸς τὸ ἔργο του θαυμασμός μας ὀφείλεται σὲ λόγους ὅμοιους πρὸς τοὺς λόγους τῆς σημερινῆς ἐποχῆς. Στοὺς πίνακες τοῦ Κορὼ βρίσκουμε συγγενικοὺς δεσμοὺς μὲ ἐνθουσιασμό, βαθεῖα σχέσει πρὸς τὰ σύγχρονα ἔργα μας καὶ μὲ τὶς τάσεις οἱ ὁποῖες ἐκδηλώνουνται σ' αὐτά. Τὸ ἔργο των γεννάει μέσα μας τὰ ἴδια συναισθήματα ποὺ μᾶς ἐμπνέουν τόσες γύρω μας προσπάθειες καὶ ἔρευνες—τέλος ἱκανοποιεῖ ὅλες τὶς μεγάλες ἀπαιτήσες τοῦ παρόντος.

Στὰ τοπεῖα τοῦ Κορὼ ἡ ἐπιμέλεια τῆς κατασκευῆς, τὸ αἴσθημα τῶν τέλειων διαστάσεων, ἡ καθαρότητα ἡ ὁποία ἀποτελεῖ τὴν ἀντίθεση πρὸς τὴν διασπορὰ τῆς τάσης τῆς ἐποχῆς του καὶ τῶν ἐμπρεσσιονιστῶν—κάνουν τὸ ζωγράφο αὐτὸ — τελείως σύγχρονο — τῶν καλύτερων τάσεων τῆς σημερινῆς ἐποχῆς. Ὁ Κορὼ ἀρέσει ἐπίσης γιὰ τὴν ὀξεῖα ἀντίληψη τῆς σύνθεσης τῆς ὁποίας εἶνε κάτοχος. Τὰ ἔργα του τὰ διακρίνει ἡ τέλεια ἐπιστήμη, μὲ τὴν ὁποία αὐτὸς τοποθετεῖ κάθε στοιχεῖο τῆς εἰκόνας στὴν ἁρμόζουσα θέση καὶ συγκεκριμένα τὰ στοιχεῖα τοῦ πρώτου ἐπίπεδου της. Ἀποδίδει ὅλες τὶς λεπτομέρειες καὶ γίνεται τηρητὴς τῶν ἀκριβέστερων ἀναλογιῶν στὸ μέρος τῶν διαστάσεων τῶν διάφορων ἐπιφανειῶν καὶ τῶν συνδυασμῶν τῶν μαζῶν. Σ' αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ πνέμα ἔγκειται - ἐκεῖνο τὸ ὁποῖοσήμερα ἐπιδιώκουν καὶ ἀναζητοῦν οἱ καλλιτέχνες. Τὴ σύνθεση αὐτὴ τῶν μαζῶν οὐδέποτε πετυχαίνει ὁ Κορὼ ἐμφανίζοντας ἀντιθέσεις καὶ ἔντονες διαφορὲς—ἀλλὰ τονίζει ἐπιβλητικὰ ἁρμονίες. Αὐτὸ ὅμως δὲν εἶνε ἀκριβῶς καὶ ἕνας ἀπὸ τοὺς χαρακτηριστικοὺς τρόπους τῆς σύγχρονης τέχνης. Παρ' ὅτι εἶνε ἁπλοὶ οἱ πίνακες τοῦ Κορὼ παρουσιάζουνε πάντα κάποιο ἀπροσδόκητο στοιχεῖο. Ἡ ἀλήθεια εἶνε πῶς ὁ τρόπος τοῦ Κορώ, ποτὲ δὲν εἶνε μιὰ ἕξη ἀφελής: ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς παρατηρεῖ πάντα τὴ φύση μὲ τόση βαθύτητα ὅσο καὶ ἀγάπη. Τὴν ποίηση ἄλλοστε τοῦ θέματός του τὴ βγάζει ἀπὸ κάποια διορατικὴ τέχνη. Ἔχει μελετήσει πολὺ καιρὸ τὴν ἀξία τοῦ γραφικοῦ στοιχείου, μὲ πολὺ μέριμνα γύρω ἀπὸ τὶς ἀκρίβειες καὶ τέτοια ἀντίληψη γιὰ τὴν πραγματικότητα ποὺ δείχνει μπροστά του μιὰ τόλμη ἄγνωστη. Μὰ ἡ τόλμη του ἐκείνη σήμερα δὲ μᾶς κάνει ἐντύπωση—αὐτὸ ὅμως συμβαίνει γιατὶ ἡ γενεά μας ἀφομοίωσε καὶ κάποτε ξεπέρασε τὰ ἀποτελέσματά της — ὥστε ἐκεῖνο ποὺ στὴν ἐποχὴ τοῦ Κορὼ ἦτανε ἔκτακτη τόλμη, πολὺ συχνὰ σήμερα ἀποτελεῖ συνηθισμένη καὶ ἀπαραίτητη ἕξη.

Ὁ Κορὼ ἂν πλησιάζει πρὸς τοὺς ζωγράφους τῆς γενεᾶς μας—εἶνε μὲ τὸν τρόπο ποὺ ἐμπιστεύεται στὴ μνήμη του. Ὅπως οἱ περισσότεροι τῶν καλύτερων σημερινῶν ζωγράφων ἔτσι καὶ ὁ Κορὼ ποτέ του δὲν ἐφάρμοσε τὴ μέθοδο τῆς ἄμεσης ἀντιγραφῆς. Ὅπως καὶ μεῖς—δυσπιστεῖ πρὸς τὴν ἀστάθεια καὶ τὸ ἀσύλληπτο τῆς πραγματικότητας: γνωρίζει τέλεια ὅτι ἡ ἀταξία τῆς ἀπὸ τὸ φυσικὸ σύνθεσης πρέπει νὰ διορθώνεται στὴν ἠρεμία τοῦ ἐργαστηρίου ὅπου ὁ καθένας θυμᾶται καὶ ἀνακαλεῖ μὲ τὴ βούλησή του τὶς ἐντυπώσεις. Μιλῶντας ὁ ἴδιος γιὰ μιὰ εἰκόνα ποὺ εἶχε μόλις



ΤΟΥ ΚΟΡΩ ΛΙΜΑΝΙ

τελειώσει, ἔλεγε: «μιὰ συνεδρία μικρὴ στὸ ἐργαστήριο θὰ τὴν τακτοποιήσει». Στὸ ἔργο τοῦ Κορὼ βρίσκουμε συντμήσεις σχεδίων πολύπλοκες καὶ εὑρύτατες, ποὺ σταθεροποιοῦνε τὸ περιεχόμενο τῆς φύσης—ἑρμηνεύουνε καὶ μεταφέρνουν σὲ βάθος, τὰ ἀόριστα μπερδεμένα ὀνειροπολήματα, ποὺ τὸ θέμα παράγει καὶ μέσα στὸ ὁποῖο ἡ προσοχὴ καὶ τὰ βλέμματα διασκορπίζουνται. Μὰ στὸν Κορὼ ἀντίθετα ὑπερισχύει ὄχι ἡ μεταφορὰ τῆς φύσης—ἀλλὰ περίπου κατὰ γράμμα ἡ μεταγραφή τους. Ὁ Κουρμπὲ ὁ ὁποῖος αὐτοχαρακτήριζε τὸν ἑαυτό του ὡς μαθητὴ τῆς φύσης καὶ τοῦ συναισθήματος, ἀνέβηκε στὴν ἀριστοτεχνία μιᾶς ἀφελοῦς καὶ περιορισμένης αἰσθησιοφιλίας «sensualité» οὕτως ὥστε ἡ φυσικὴ ὡραιότητα ὅσο πλούσια κι' ἂν εἶνε— φαίνεται περιορισμένη καὶ χυδαία. Εἶχε ἰδιοσυγκρασία ἰσχυρότατη ἡ ὁποία ἔμπαινε σὲ ἄμεσο ἐπαφὴ μὲ τὴ φύση σὲ βαθμό, ποὺ μοιραῖα ἔφερνε τὸν ἔλεγχο τῆς ἴδιας του θέλησης. Σ' ὅλη τὴ ζωή του ἤτανε ἕνας ἁπλὸς χαρακτῆρας—παρορμητικὸς καὶ μὲ στενοὺς ὁρίζοντες — πολὺ δὲ περισσότερο ἀγόμενος ἀπὸ τὴν ἴδια τὴν προσωπικότητά του ἢ νὰ τὴν ἄγει.

Παρ' ὅτι κατεῖχε κάποια δύναμη καὶ προσόντα σχετικὰ μὲ τὸν χωρισμὸ—ποτέ του δὲ κατόρθωσε νὰ ἀπαλλαγεῖ τῆς ὅπως δήποτε στενῆς παρατήρησης τῆς πραγματικότητας. Κυνηγόντας τὴν ἀκρίβεια καὶ τὴν ἀλήθεια, ἔγινε δοῦλος στὰ πρότυπά του.

Ὅτι κιὰν πεῖ κανεὶς ὁ Κουρμπὲ ποτέ του δὲ μπόρεσε νὰ ἀποδώσει ἄλλο πρᾶμα ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴ ἐμφάνιση τοῦ πρώτυπου. Καταλαβαίνει λοιπὸν κανεὶς τὴν ἀπελπισία του μπροστὰ στὴν προσωπογραφία τοῦ Μποντελαὶρ «ὁ ὁποῖος ἀλλάξει μορφὴ κάθε μέρα.»

Ποτέ του δὲ μπόρεσε νὰ προσθέσει σ' αὐτὴν—τὸ μέρος ἐκεῖνο ποὺ ὁ καλλιτέχνης δίνει ἀπ' τὸν ἴδιο του τὸν ἑαυτό. Ἀντίθετα ὁ Ντομιέ, ἡ ἐνέργεια κατὰ τὴ σύλλειψη καὶ τὴν ἐκτέλεση—συντρίβει ἄπαυστα τοὺς κανονικοὺς ὅρους τῆς ὡραιότητας, γιὰ νὰ δημιουργήσει νέους ἀπ' αὐτοὺς ἐκδηλώνοντας τους μὲ κάποιο ἀόριστο στοιχεῖο δύναμης—παραδοξότητας καὶ κωμικότητας. Ἡ ὑπερήφανη αὐτὴ δύναμη στὴν ἀρχὴ—ἀποκρούει, σὰν ἐμποτισθεῖ ὅμως ἀπ' αὐτή—ἀνακαλύπτει μέσα της προτερήματα ποὺ λείπουνε ἀπ' ὅλους τοὺς συγχρόνους τοῦ Ντομιέ. Ἡ αὐστηρότητα τοῦ πνέματος αὐτοῦ ποτέ της δὲν ἐνασμενίζεται στὸ εὐάρεστο. Τὰ πρόσωπα του ἔχουνε κάτι τὸ βίαιο καὶ μᾶς παρουσιάζουνται σὰ μιὰ ἀνάβλυση ἀπ' τὴ ζωή του, ἀλλὰ χωρὶς καμία εὐγλωτία. Ἔχουνε ὅμως κάποια ἰδανικότητα ἔκφρασης ποὺ προέρχεται ἀπὸ μιὰ σειρὰ ἀφαιρέσεων καὶ συνθέσεων. Ὁ Ντομιὲ ὅμως γνωρίζει νὰ χρησιμοποιεῖ ἕνα διάχυτο φῶς σὲ κατάλληλα μέρη καὶ αὐτὸ συμπληρώνει αὐτὲς τὶς ὑποδείξεις τοῦ σχήματος, ἀλλὰ συντελεῖ στὸ νὰ γεννιέται μὲ ἰσχυρὴ ὑποβολὴ πάντα—ἡ ἐντύπωση τῆς ζωῆς. Ὅλα ἐπίσης τὰ πρόσωπά του ἐξασκοῦνε στὴν εὐαισθησία μας μεγάλο γόητρο, παρ' ὅτι στεροῦνται κάθε εὐάρεστης ὡραιότητας—γιατὶ ἀποτελοῦνε τὴν ἄμεση ἔκφραση τοῦ καλλιτέχνη—ὑποβάλλουν σὲ μᾶς τὶς σκέψεις

—τὶς ἐντυπώσεις τὶς θελήσεις του καὶ καθορίζουνται μέσα στὸ πνέμα μας.

Ἀπὸ δὼ ἀκριβῶς καὶ ἡ συγγένεια τοῦ ἔργου τοῦ Ντομιὲ πρὸς τὸ ἔργο τῶν σύγχρονων καλλιτεχνῶν.

Ἐνῶ λοιπὸν ἡ συμβολὴ τοῦ Ντομιὲ στὴ σημερινὴ τέχνη εἶνε ἀναντίρητη καὶ δικαιολογεῖ τὸ θαυμασμό μας: τοῦ Ντεγκὰ «Degas» εἶνε μηδαμινή. Ὁ ἐνθουσιασμὸς γιὰ τὸ ἔργο του εἶνε ἀδικαιολόγητος ἀπόλυτα—ὅτι κιᾶν γραφεῖ γι' αὐτὸν μποροῦμε μὲ βεβαιότητα νὰ ποῦμε—τὸ ἰδανικὸ τὸ ὁποῖο σέρνει πίσω του χιλιάδες ἀνθρώπινων ἐμπειριῶν, χιλιάδες τρόπων σκέψης καὶ ζωῆς ποτὲ δὲν ἐνέπνευσε.

***

Κάποιοι πανηγυριστὲς ἐπιζητοῦντες νὰ ἐγκωμιάσουνε, παρέβαλαν τὸν Ντεκγὰ μὲ τὸν Chizlandayo ἢ τὸν Masaccio—λέγοντας πῶς ὁ Ντεγκὰ ἤτανε θαυμαστὸς ἑρμηνευτὴς προσώπων—ὅτι μόνος αὐτὸς στὴν ἐποχή του ἅρπαξε τὸ χαρακτῆρα τῶν προτύπων τὰ ὁποῖα πόζαραν μπροστὰ στὸ ἐξεταστικό του μάτι καὶ ὅτι κανένας δὲ μπόρεσε νὰ ἑρμηνέψη τὸ πρώτυπο μὲ τὶς πλαστικὲς καὶ πνεματικές του ἐκφράσεις ὅπως αὐτός. Ὅπως δήποτε ἐκεῖνο ποὺ εἶνε ἀληθινὸ εἶνε, ὅτι τὰ πρόσωπα τοῦ Ντεγκὰ τίποτα δὲ προσθέσανε στὴ ζωγραφική. Ἡ παρατήρηση δὲ μπορεῖ νὰ ἐπαρκέσει χωρὶς τὴ μαντικὴ ἱκανότητα—ὅπου μόνο αὐτὴ ἐπιτρέπει νὰ ἐμβαθύνουμε πολὺ κάτω ἀπ' τὴν ἐξωτερικὴ καὶ ψυχολογικὴ ὄψη τοῦ ζωγραφιζόμενου ἀτόμου. Σκοπὸς τῆς τέχνης εἶνε οἱ συγκρούσεις ποὺ παράγουνται μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη—τὰ προβλήματα τέλος ποὺ τὴν ταράζουνε. Ὁ Ντεγκὰ σ' ὅλη του ζωὴ ἤτανε ζωγράφος αὐτὸς—ἀναζητόντας τὴν ἀκρίβεια παρὰ τὸ ἰδανικὸ—γιομᾶτος ἀπὸ ἀγαθὲς προθέσεις - μὲ γνώση ἐπαγγελματικὴ γερή, μὰ ἐστερεῖτο τοῦ ἀόριστου ἐκείνου πράγματος—τὸ ὁποῖο διευρύνει τὰ προσόντα αὐτά. Γι' αὐτὸ λείπει ἀπὸ τὶς μορφὲς (Φιγοῦρες) τοῦ Ντεγκὰ τὸ θέλγητρο καὶ ἡ γοητεία ἀκόμα.

Ἀντιπαρέρχομαι σκόπιμα τὴν ἐμπρεσσιονιστικὴ σχολὴ ἡ ὁποία κατὰ τὴν ἐποχή της ἔπαιξε σπουδαιότατο ρόλο ἀπὸ τὶς ἀντιδράσεις ποὺ προκάλεσε—ἀλλὰ καὶ ἡ ὁποία τίποτα δὲ προσεκόμισε στὴ σημερινὴ τέχνη ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ. Ὁ Ρενουὰρ εἶνε ὁ μόνος ἐμπρεσσιονιστὴς ζωγράφος, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ μᾶς τραβήξει μὲ τὴν ποιότητα τοῦ ὑλικοῦ του τὴν ὁποία ἐξωθοῦσε μέχρι τῶν ἐσχάτων λυρικῶν συνεπειῶν του. Ἄπλωσε καὶ ἐνίσχυσε τὸν ἐμπρεσσιονισμὸ μὲ τὴν χρησιμοποίηση περισσότερης ἐπιστήμης, στερεώτερης κατασκευῆς τῶν πραγμάτων, ἐλευθερώτερου τρόπου γύρω ἀπ' τὴν ἔκφραση τῆς ὅλης ὑλικῆς, κάνει νὰ θριαμβέψει. Γιατὶ καὶ ὁ Ρενουὰρ ἐπιζητοῦσε τὸ ἐξαιρετικὸ—ὄχι στοὺς λεπτοὺς νόμους τῆς φύσης, ἀλλὰ στὰ ὁλόγυρα τῶν ἀντικειμένων καὶ προσώπων φωτεινὰ ἀποτελέσματα, Σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ἐπιζητοῦσε ἀτμόσφαιρα γραφική, συνδυασμένη μὲ τὰ φωτεινὰ ἀποτελέσματα θαυμάσια. Ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του ἡ ἐπιθυμία του νὰ εἰσδύσει ὅσο μποροῦσε κάτω ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τῶν πραγμάτων—τὸν ἐμπόδισε νὰ φθάσει σὲ ἀλήθεια ἔντονη ἀρκετὰ γιὰ τὸ ἀφηρημένο ἐκεῖνο στοιχεῖο, τὸ ὁποῖο ἐκφράζει κάτι περισσότερο τῆς ἀτομικῆς φύσης κάθε πρότυπο.

Ἂν θεωρεῖται μεγάλος ζωγράφος αὐτὸ συμβαίνει γιατὶ προσήλωσε ἀπάνω στὸν πίνακα μὲ τρόπο ἀριστοτεχνικὸ τὶς λαμπρὲς εἰκόνες μιᾶς ζωῆς ἐξαιρόμενης σὲ ὅλες τὶς φυσικὲς δυνατότητες. Μὲ τὸ ὑλικὸ ρίγος καὶ μὲ τὴν ὕψιστη αἰσθησιοφιλία τῶν προτύπων, τὰ ἔργα τῶν Ρενουὰρ ὅσο κιᾶν εἶνε ἐντοπισμένα, ὑψώνουνται ὑπεράνω τῶν ἔργων ὅλων τῶν ἐμπρεσσινιοστῶν. Γιὰ νἄχει μεγαλύτερο βάρος στὸν κόσμο τῆς τέχνης τὸ ἔργο τοῦ Ρενουάρ, ἔπρεπε νὰ περιέχει πνεματική, κάποια σημασία, ἀνάλογη πρὸς τὴ ζωὴ ἐκείνη τὴν ὁποία ζωγράφισε—λαμπερὴ σὰν ὥριμο καρπό, ὅπου σμίγουνε τὰ ἄκρα τῆς ὕλης καὶ τῆς αἴσθησης.

***

Τὴν ἰσορρόπηση τοῦ πνεματικοῦ καὶ ὑλικοῦ στοιχείου αὐτοῦ πέτυχε ὁ Σεζὰν ὁ ὁποῖος σύγχρονα εἶνε καὶ ὁ μεγάλος ὑποκινητὴς τῆς νεώτερης κίνησης—ἐκεῖνος ὁ ὁποῖος ἐξάσκησε σημαντικὴ ἐπίδραση στοὺς ζωγράφους τῆς δικῆς μας γενεᾶς καὶ προκάλεσε μ' αὐτοὺς ὅτι ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες εἶχε ἐπιχειρήσει ἡ ζωγραφική.

Μὲ τὴ συνέπεια τῆς ἐπίδρασης αὐτῆς τοῦ Σεζὰν οἱ ζωγράφοι ἐξερεύνησαν περιοχὲς τὶς ὁποῖες πρότερα δὲν εἶχανε ὑποπτευθεῖ—χάραζαν νέους δρόμους, οἰκοδόμησαν πρωτότυπα συστήματα - καθώρισαν ἄγνωστες γραφικὲς σχέσεις—ἐξέτειναν καταπληκτικὰ τὶς δυνατότητες τῆς τέχνης των. Ἕνεκα τοῦ Σεζὰν ἡ γενεά μας ἔβγαλε ἐφευρέτες πολλῶν εἰδῶν ζωγραφικῆς. Σὲ τὶ ὅμως ὀφείλεται ὁ σημαντικὸς αὐτὸς ἀντίκτυπος τοῦ ἔργου τοῦ Σεζάν; Πῶς ἕνας ζωγράφος τόσου σπάνιου εἴδους—τὰ μέσα τοῦ ὁποίου ἤτανε πάντα τόσο περιορισμένα μπόρεσε νὰ δώσει γένεση σὲ μιὰ τόσο ἐκτεταμένη καὶ τόσο βαθειὰ κίνηση;

Τὸ ἔργο τοῦ Σεζὰν ἐμφανίζει τὴν ἐξαιρετικὴ περίπτωση μιᾶς σταθερῆς σύγκρισης μεταξὺ ἑνὸς ἐντόνου λυρισμοῦ καὶ μιᾶς παρατήρησης γιὰ τὴ φύση μὲ θέληση λεπτομερῆ—ἀκόμα τὴν ἀντίθεση μεταξὺ ἑνὸς ὑπερήφανου εἴδους σὲ μυστικισμὸ καὶ μιᾶς ἐπιθυμητὴς σαφήνειας. Στὸ ἀπόλυτο πνεματικὸ πάθος τοῦ Σεζάν, πάλευαν πάντα, τὸ διαυγέστερο λογικὸ καὶ ἡ λεπτότερη εὐαισθησία γιὰ μιὰ παραγωγὴ ἐσωτερικοῦ δράματος—στὸ ὁποῖο πρέπει ν' ἀποδώσουμε τὴν ἔκτακτη λεπτότητα τῆς αἰσθητικῆς ἀντίληψης τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Σεζὰν στάθηκε ἀντιμέτωπος πρὸς τοὺς προγενέστερους του ζωγράφους τόσο μὲ τὴ διάνειά του, ὅσο καὶ μὲ τὴν εὐαισθησία του. Ὁ ἐξωτερικὸς κόσμος δὲ παρουσιάζεται στὸ Σεζάν, πῶς ἀποτελεῖται ἀπὸ ἀντικείμενα διακεκριμένα. Γιατὶ χωρίζουμε τὸν κόσμο ἐρωτοῦσε τὸν ἑαυτό του; Ζητάει ἕνα τέτοιο πρᾶμα ὁ ἐγωϊσμός μας; Μόνο τὰ πράματα τὰ βλέπουμε ὑποκείμενα στὴ χρήση μας. Ἐνῷ τὸ σύμπαν εἶνε ἕνα—καὶ ὁ καλλιτέχνης κάποιες ὧρες τὸ βλέπει σὰ μεγάλο ποταμὸ—μέσα στὸν ὁποῖο οἱ ἀνθρώπινες ἰδέες βρίσκουνε τὴν ἀνάκλασή τους. Ἡ ἰδέα αὐτὴ τῆς θεμελιώδους ἑνότητας τοῦ κόσμου εἶχε γιὰ τὸ Σεζὰν πρωταρχικὴ καὶ ἰδιάζουσα σπουδαιότητα. «Τὰ ἀντικείμενα» ἰσχυριζότανε «εἰσχύουν ἀναμεταξύ των ...δὲν παύουνε νὰ ζοῦνε... διαχέουνται ἀνεπαίσθητα γύρω των, μὲ τὶς ἐνδόμυχες ἀνταύγειες, ὅπως ἐμεῖς μὲ τὰ βλέμματά μας καὶ τὰ λόγια μας». Οὐδέποτε ὁ Σεζὰν δὲν ἔπαψε νὰ ἐπιζητεῖ οὔτε τὸ παγκόσμιο—γι' αὐτὸν οἱ προοπτικὲς τρα-

βοῦσαν τόσο μακρυὰ — ὥστε δημιούργησε γιὰ τὸν ἑαυτό του ἕνα εἶδος κοσμογονίας.

Ἡ δύναμη τῆς εὐαισθησίας καὶ ἡ ἔνταση τοῦ λυρισμοῦ τὸν ὁδηγούσανε πρὸς ἕνα εἶδος κοσμικοῦ μεθυσιοῦ—σὲ μιὰ ἐξόρμηση πρὸς τὸ παγκόσμιο. Ὅσο μάλιστα πραγματοποιεῖ τὴν ἴδια του τελειοποίηση περισσότερο, ὅσο καλύτερα ἀναγνωρίζει καὶ καθορίζει τὴν προσωπική του περιοχὴ καὶ ὅσο καλύτερα κατορθώνει νὰ καθορίζει τὴν ἰδιαίτερη στάση του ἀπέναντι τοῦ κόσμο—ἄλλο τόσο περισσότερο ἐπιζητεῖ νὰ διακρίνει τὶς βαθειὲς ρίζες τοῦ σύμπαντος τούτου, τῆς φύσης, μέσα στὴν ὁποία θὰ ἤθελε «νὰ ἀναβλαστήσει» καὶ νὰ συγγενευθεῖ.

Ὁ Σεζὰν ἄφισε ἐκμυστηρέψεις οἱ ὁποῖες ἐκφράζουνε τὸ μῖγμα μιᾶς—μυστικιστικῆς συγκίνησης καὶ αἰσθησιακῆς

ἐπιζητοῦσε νὰ δημιουργήσῃ θὰ μποροῦσε νὰ προσηλωθεῖ μόνο στὴ μεταγραφὴ τοῦ κόσμου; Τ' ἀντίθετο ὁ Σεζὰν ἀπορροφοῦσε, μεταμόρφωνε, ἀναδημιουργοῦσε κάθε πρᾶμα ποὺ πλησίαζε. Γι' αὐτὸν τὸ ἄτομο καὶ τὸ σύμπαν συναντιοῦνται καὶ ἐπικοινωνοῦν γύρω ἀπ' τὸ καλλιτέχνημα. Ὁ καλλιτέχνης ἴσως ὅμως δὲν εἶνε παρὰ ἕνα δοχεῖο ἀπὸ αἰσθήματα τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου καὶ ἕνας ἐγκέφαλος ποὺ καταγράφει αὐτά. Πρέπει μὲ προσπάθεια να σωπαίνει ὁλοκληρωτικὰ—ν' ἀποτελεῖ μιὰ τέλεια ἠχὼ—ἀλλὰ εἶνε ὅμως κι' ἀλήθεια, πῶς τὸ ἔργο του εἶνε αὐτὸς ὁ ἴδιος καὶ πῶς δὲν τοποθετεῖ σ' αὐτὸ τὴ φύση σὰν ἀντικείμενο, τὴ βλεπούμενη φύση — μὰ πιότερο πῶς τὸ ἀληθινὸ καλλιτέχνημα εἶνε ἐκεῖνο ποὺ οἱ δυὸ αὐτὲς φύσεις ζοῦνε μαζύ, συγκερασμένες καὶ ἰσορροπημένες. Ἡ φύση ἀνθρωποποιεῖται

τερο ἀπὸ κάθε ἄλλο πρᾶμα ἀποδεικνύεται, ἡ ἐξαιρετικὰ ὁμοιότητα τῆς φύσης των ἀναμετάξυ των, ὅπως ἡ εὐρύτερη καὶ ἴσως ὑπερεκχειλίζουσα φαντασία παραμένει στὰ ἔργα τους, ὑποταγμένη στὸν ἔλεγχο τῆς ἑκούσιας διάνοιας.

Ἡ μυστηριώδης ἐργασία τοῦ μυαλοῦ μέσα στὸ ὁποῖο γίνεται ἡ δημιουργικὴ ἐργασία – μέσα στὸ ὁποῖο παρασκευάζεται ἡ αἰσθητικὴ εἰκόνα γιὰ νὰ ἀναγεννηθεῖ κάτω ἀπ' τὴ μορφὴ τοῦ ἔργου—οὐδέποτε ἔπαψε νὰ κινάει τὸ γιομᾶτο ἀπὸ πάθος ἐνδιαφέρο τοῦ Σεζάν.

Ὁλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Σεζὰν μαρτυρεῖ πῶς ἡ ζωγραφικὴ γι' αὐτὸν δὲν εἶνε παρὰ συνδιασμοὶ σὲ σχήματα παρμένα ἀπὸ τὴ φύση—ὑλικὰ ποῦ πραγματικὰ ὑπάρχουνε κι' αὐτὸς δεσπόζει σ' αὐτὰ—καὶ τὰ ὁποῖα τὸ πνέμα ὀργανώνει καὶ ἀνασυνθέτει.

Ὁ Σεζὰν ἔλεγε—ὅταν ζωγραφίζει κανεὶς κάποιο πρόσωπο—σκέπτεται γι' αὐτό. Καὶ τί κάνει, ὁμολογεῖ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ὅτι ἡ τέχνη δὲ μπόρεσε νὰ ἐκφράσει τὶς κινήσεις καὶ τὶς σκέψεις τοῦ προσώπου αὐτοῦ. Λέγοντας αὐτὰ ὁ Σεζὰν φρονοῦσε πῶς δὲν πρέπει νὰ ἐκβιάζει τὴν ἔκφραση τῆς φύσης, νὰ συστρέψει τὰ δέντρα, νὰ προσδώσει μορφασμοὺς στοὺς βράχους—ὅπως ὁ Gustave Dorè ἢ καὶ νὰ ἐκλεπτύνει μονάχα ὅπως ὁ Vinci. Ὁ Σεζὰν δὲν παραδεχώτανε δηλαδὴ λογοτεχνία καμιὰ στὴν τέχνη.

Ἡ πρωταρχικὴ ἰδιότητα τοῦ Σεζὰν εἶνε ἡ λογικὴ τοῦ χρώματος, ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον οἱ ὀρθοὶ τόνοι κοντά του, ἐγκλείουνται μέσα σὲ γραμμὲς ἀκριβεῖς.

Ὁ Σεζὰν θὰ ἤθελε ἡ ζωγραφικὴ του νὰ εἶνε παράθεση ἀληθινῶν τόνων, ποὺ κάθε ἕνας των, μόνο στὴ συνάντησή του μὲ ἕναν ἄλλο νὰ ὑποτάσσεται σὲ περιορισμοὺς στὴ συγχώνεψη καὶ ἰσορροπία ἀληθινῶν χρωματικῶν ἀξιῶν. Θἄλεγε κανεὶς πῶς ξέφευγε ἀπὸ τὸν ἴδιο ἡ μεγαλοφυΐα του. Δὲν ἤθελε πιὰ παρὰ νὰ διευθετεῖ ἐπίπεδα καὶ νὰ συναρμολογεῖ χρωματικὲς ἀξίες.

Κι' αὐτὸ τὸ ἀννικείμενο διαλύεται στὸ θέλγητρο καὶ στὴ δύναμη τοῦ χρωματισμένου σχήματος—τὸ πάθος τοῦ χρώματος γίνεται ἰδεοληψία. Ἡ ζωγραφικὴ γίνεται προσευχή. Ἔτσι ἔβλεπε ὁ Σεζὰν τὰ πράματα μπαίνοντας μέσα τους κατάϊσια—μόνο μὲ τὸ θᾶμα τοῦ χρώματος—χωρὶς τίποτα νὰ παρεμβάλλεται ἀνάμεσα στὴν ψυχή τους καὶ στὴν ψυχή του—οὔτε σχέδια οὔτε ὅποιο δήποτε ἄλλο εἶδος ἀφηρημένο στοιχεῖο.

Ἔπειτα ἀναδημιουργοῦσε αὐτά, τὰ ξανάδινε στὸ φῶς περιβλημένα μὲ ἀπώτερη δόξα—γιατὶ εἴχανε ζήσει μέσα του. Μόλ' αὐτά, ἡ ἐντέλεια αὐτοῦ τοῦ συναισθήματος στὸ χρῶμα—ἡ ἀπορρόφηση αὐτὴ ὁλόκληρου τοῦ ὄντος μέσα στὸ χρῶμα ποὺ μόνη γι' αὐτὸν σημαίνει καὶ διαιωνίζει τὴν ἀριστοτεχνία τοῦ ἀνθρώπου—δὲν ξαφανίζει ὅπως ὁ καθένας θὰ μποροῦσε νὰ νομίζει: τὴ σπουδαιότητα τοῦ καθήκοντος. Εἶνε ἀληθέστατο πῶς ὁ Σεζὰν παριστάνει τὸ σχέδιο σὰ λογικὴ νόθο, ἐνδιάμεσο μεταξὺ τῆς ἀριθμητικῆς, τῆς γεωμετρίας καὶ τοῦ χρώματος – δὲν ἀρνεῖται ὅμως τὴν ἀξία του.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ μόνο θέλει, εἶνε νὰ μὴ διαφαίνεται ὑπερβολικὰ τὸ σχέδιο στὴν εἰκόνα, νὰ μὴ σφετερίζεται σπουδαιότητα στὴν ὁποία δὲ δικαιοῦται. Ἀλλὰ καὶ τὸ χρῶμα ἀπ' τὴν ἄλλη πλευρά, ἔχει ἀνάγκη μετριασμοῦ. Οὔτε τὸ σχέδιο, οὔτε τὸ χρῶμα πρέπει νὰ ἀναδεικνύουνται ἀτομικά, νὰ ἐμφανίζουνται χωρισμένα. Καὶ τὰ δυὸ ὑπόκεινται στὸν ἀνώτερο νόμο τῆς ἑνότητας τοῦ πίνακα: ἔπειτα ἀναπτύσσουνται ταυτόχρονα καὶ ἀλληλοϋποστηρίζουνται. Ὁ καλλιτέχνης σχεδιάζει ζωγραφίζοντας, τὸ σχέδιο γίνεται ἀκριβέστερο ὅταν ἐναρμονίζεται πρὸς τὸ χρῶμα. Ἡ ἔννοια καὶ τὸ μυστικὸ τῶν σχημάτων καὶ τῶν ὄγκων συνίσταται στὴν ἀντίθεση καὶ τὴν σχέση τῶν τόνων. Ὅλα τἄλλα ἀποτελοῦνε λογοτεχνία ἀνωφελῆ καὶ κατὰ συνέπεια βλαβερή.

Εἶνε ἴσως ἀναγκαῖο ὁ ζωγράφος νὰ εἶνε καὶ ποιητής, μὰ ὅταν ἐπιζητεῖ νὰ ζωγραφίζει σὰν ποιητὴς καὶ νὰ εἰσάγει ποίηση στὴ ζωγραφικὴ παύει νὰ εἶνε ζωγράφος. Ἡ ποίηση πρέπει νὰ γεννιέται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν πίνακα καὶ ἀπὸ τὸ χρῶμα—διαφορετικὰ παραμορφώνει καὶ καταστρέφει τὸ πᾶν. Τὶς ἀλληλοεπιδράσεις ὅμως αὐτὲς τῶν τόνων μεταχειρίζεται ὁ Σεζὰν κατὰ τὸν ἴδιο του τρόπο, κατὰ τὴν ἰδιαίτερή του φύση: μὰ ποτὲ μὲ μεταγραφή, μὰ πάντα μὲ τὴ μεταφορὰ διαλέγει τὴν τάξη καὶ τὴ διευθέτηση, οἱ ὁποίες προσδίνουν στοὺς τόνους ὄχι μόνο τὴν ἀπόλυτη ἀξία τους, ἀλλὰ καὶ τὸ μέγιστο τῆς πνεματικῆς των ἀποτελεσματικότητας. Μπροστὰ στὴ φύση ὁ Σεζὰν ἄφινε πρῶτα τὸν ἑαυτό του νὰ ἐμποτισθεῖ ἀπὸ τὸ χρῶμα, ποὺ τὸ αἴσθημά του τὸν αἰχμαλώτιζε. Ἀργότερα καὶ στὰ ὕστερα μονάχα παραδεχώτανε νὰ ἀνατρέξει στὴ λογική, στὰ μηχανικὰ μέσα τὰ ὁποῖα μονάχα μπορούσανε νὰ ἐπιτρέψουνε σ' αὐτὸν τὰ ἐκφράσει καὶ νὰ μεταδώσει τὴ συγκίνησή του τὰ ὁποῖα μόλα ταῦτα ποτὲ δὲ θέλησε νὰ θεωρήσει κάτι ἄλλο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ πραγματικὰ ἤτανε γι' αὐτόν, σὰ μέσα δηλαδὴ καὶ ὄχι σὰ σκοπούς.

***

Ἔτσι ὁ Σεζὰν θεωροῦσε τὴ τέχνη μὲ διαύγεια καὶ ὀξύτητα σὲ ἀντίληψη — ποὺ σπάνια συνατήθηκαν σὲ κεφάλι προικισμένο καὶ μὲ μεγαλείτερα δῶρα τῆς δημιουργικότητας.

Ποτὲ δὲν καταπιάστηκε τοῦ προβλήματος τῆς τέχνης μυαλὸ τόσο διορατικὸ — μὰ οὔτε καὶ μελέτησε κανεὶς αὐτὸ μὲ τόση λεπτότητα καὶ τόση δύναμη.

Ὁ Σεζὰν διεῖδε τὰ οὐσιώδη προβλήματα τῆς τέχνης, ἀνέλυσε τὰ στοιχεῖα, ἐχώρησε τὰ μυστικώτερα ἐλατήριά της. Κι' ἀπὸ τὴ βαθειά του αὐτὴ γνώση ἀκριβῶς ἐπεννόησε νέους συνδιασμοὺς μέσα στοὺς ὁποίους συγχωνεύουνται κι' ἀποτελοῦνε νεαρὴ καὶ ἰσχυρὴ ἑνότητα — ὁ λυρισμὸς καὶ ἡ λογικὴ — ἕνας ἀκριβὴς ὑπολογισμὸς καὶ κάποιο εἶδος ἔξαρσης μυστικοπαθοῦς.

Τὸ ἔργο τοῦ Σεζὰν γένηκε ἕνα δῶρο ἀνεκτίμητο ἀπ' τὸ ὁποῖο οἱ ἑπόμενες γενεὲς ἐξακολουθοῦνε νὰ ἀντλοῦνε πλούσια καὶ ἐπωφελῆ μαθήματα. Συχνὰ λέχθηκε πῶς ὁ κυβισμὸς γεννήθηκε ἀπὸ κάποιο σημείωμα τοῦ Σεζάν. Τὸ γεγονὸς αὐτὸ μονάχα ἔχει ἐξαιρετικὴ σπουδαιότητα, μὰ δὲν εἶνε οὐσιῶδες γιὰ τὸ πρόβλημα ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ. Ἐκεῖνο ποὺ ἀναντίρρητα εἶνε οὐσιῶδες, εἶνε ὅτι ὁ Σεζὰν δίδαξε τὴ γενεά μας νὰ ἐμβαθύνει σ' αὐτὴ τὴ φύση τῆς τέχνης — δίδαξε αὐτὴν πῶς ὤφειλε νὰ παραιτηθεῖ τῆς διακόσμησης γιὰ νὰ κερδίσει σὲ βάθος, σὲ ἐσωτερικὴ δύναμη, σὲ ἀλήθεια, σὲ τεχνικὴ καὶ πνεματικὴ ἐντέλεια.

Ὁ Σεζὰν δίδαξε τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς μας νὰ

ἀποφεύγουνε τὴν εὐκολία ἐκείνη γιὰ τὴν ὁποία τόσο τακτικὰ ὑποχωρεῖ κανεὶς καὶ ἡ ὁποία ὁπόταν παρουσιάζεται στὴν τέχνη κάποιας ἐποχῆς, εἶνε πάντα σημάδι παρακμῆς κι' ὁ θάνατός της.

Στὸ Σεζὰν ὀφείλουμε τὴ μεγάλη αὐτὴ ἀρχή, χάρη στὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης πρέπει νὰ φθάσει στὸ σημεῖο νὰ νομίζει πῶς ζωγραφίζει μ' ἀφέλεια. Δηλαδὴ αὐτὸ εἶνε τὸ ἀντίθετο τῆς προσποίησης γύρω ἀπὸ τὴν ἄγνοια κι' ἀφέλεια, γιὰ τὸ λόγο ὅτι ἡ ἀφέλεια τοῦ Σεζὰν τίποτα τὸ προσποιημένο ἢ τὸ βεβιασμένο δὲν ἔχει.

Σήμερα ἡ γνώση εἶνε ὑπερβολική, μὰ κακή, ὅλοι γέρνουνε μπρὸς στὴ δύναμη τῆς κάποιας εὔκολης ἐπιστήμης ποὺ ἀποκτᾶ κανεὶς — σὰν τὴν ἀναπνοή.

Γιὰ νὰ ξαναβροῦμε ἁπλούστατα τὴ φύση πρέπει νὰ φθάσουμε μακρύτερα. Ἡ γενεά μας ὀφείλει στὸ Σεζὰν τὴ γνώση — πῶς στὴ φύση δὲν ὑπάρχουνε σταθερὲς μορφὲς — ἀντίθετα δηλαδὴ πρὸς ἐκεῖνο ποὺ ἰσχυρίζουνται ὅλες οἱ ἀκαδημαϊκὲς θεωρίες, ἐνῷ ὑπάρχουνε μονάχα εὔπλαστα στοιχεῖα τὰ ὁποῖα μεταφέρει συνεχῶς ἡ εὐαισθησία τοῦ καλλιτέχνη.

Στὴ βεβαιότητα λοιπὸν αὐτὴ ὀφείλουμε τὶς σημαντικὲς παραμορφώσεις τὶς ὁποῖες μᾶς ἔδωσε ὁ Ματὶς καὶ ὁ κυβισμός. Ἀπορρίπτοντας τὸ ἀνέκδοτο καὶ τὸ τάχατε ποιητικὸ ἢ ψυχολογικὸ ἀποτέλεσμα ὁ Σεζὰν μᾶς ἐπανέφερε στὴν ὑγιέστερη καὶ ἀληθινώτερη ἔννοια τοῦ ἀντικειμένου. «μιὰ ζαχαριέρα μᾶς μαθαίνει τόσα πράματα καὶ τὸν ἴδιο ἑαυτό μας καὶ τῆς τέχνης μας — ὅσο καὶ ἕνα ἔργο τοῦ Chardin καὶ τοῦ Monticelli.

Ἀπὸ τῆς ἐποχῆς τοῦ Σεζὰν γνωρίζουμε πῶς ἡ ζωγραφικὴ εἶνε πρῶτ' ἀπ' ὅλα ὀπτικὴ καὶ πῶς ἡ ποίηση τῆς εἰκόνας γεννιέται ἀπὸ τὴ συνάντηση τῶν τόνων καὶ μόνο ἀπ' αὐτό. Μ' αὐτὸ μονάχα — μ' αὐτὸ ἐκφράζεται ὁ ζωγράφος μ' ὅλη του τὴν ἀνθρώπινη ἀλήθεια — μ' ὅλο τὸν πλοῦτο ἢ μ' ὅλη τὴ φτώχεια του.

Ἀκριβῶς ὁ ἀντικειμενισμὸς αὐτὸς στὴν ἔκφραση τῆς φύσης κι' ἔπειτα ἡ ἀπόλυτη ὑπεροχὴ ποὺ ὁ Σεζὰν ἀπονέμει στὸ χρῶμα - καθώρισαν χωρὶς ἀμφιβολία τὸ πεπρωμένο τῆς γενεᾶς μας καὶ τὴν ἀπέσπασαν ἀπὸ τὴν ὑπνηλία τῆς εὔκολης προσκόλησης στὴν παράδωση: ἐνῷ σύγχρονα κατέδειξε σ' αὐτὴν ὅτι ἀπόμενε νὰ ἀνακαλυφθεῖ καὶ νὰ δημιουργηθεῖ ὁλόκληρος κόσμος. Ὁ Σεζὰν ἄνοιξε στοὺς σημερινοὺς τὴ γώνυμη λεωφόρο τῆς νέας των ἐλευθερίας.

***

Κατὰ τὸ χρόνο ἀκριβῶς ποὺ στὴ σημερινὴ ζωγραφικὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ Σεζὰν δοκιμαζότανε καὶ δύο ἄλλοι καλλιτέχνες τὴν ἐπλούτιζαν μὲ πολύτιμες συμβουλὲς — ὁ Gauguin καὶ ὁ Van Gogh. Καὶ οἱ δυὸ ἄφιναν ἔγκαιρα τὸν ἐμπρεσσιονισμὸ καὶ ἀντέδρασαν ἐναντίον του ὅπως ὁ Σεζάν.

Γιὰ τὸν Gauguin ἡ ζωγραφικὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ αἰσθήματα ὀργανωμένα ἀπὸ τὸ λογικὸ — γιὰ τὸ ὁποῖο τὰ τοπεῖα δὲν μποροῦσαν νὰ ἱκανοποιήσουν αὐτὸν — ἀφοῦ δὲν παραδεχότανε τὸ τοπεῖο ποῦ ὁ ζωγράφος ὀνειρεύεται δημιουργῶντας το μὲ τὴ φαντασία του. Παρατηροῦνε ἔλεγε καὶ βλέπουνε, ἀλλὰ ἐντελῶς ἄσκοπα.

Τὸ οἰκοδόμημά τους δὲν κτίστηκε σὲ σοβαρὴ βάση ποὺ στηρίζεται στὴ λογικὴ τῶν αἰσθημάτων, τὰ ὁποῖα γίνουνται ἀντιληπτὰ ἀπ' τὸ χρῶμα τους. Ἔψαξε γύρω ἀπὸ τὸ μάτι καὶ ὄχι γύρω ἀπ' τὸ μυστηριῶδες κέντρο τῆς σκέψης, γιὰ τὸ ὁποῖο περιέπεσε σὲ ἐπιστημονικὴ λογική.

Ἔτσι ἡ θεωρεία τοῦ Gauguin συνίσταται στὸ νὰ τολμᾶ τὰ πάντα στὸ ὄνομα τοῦ μυαλοῦ — νὰ ἐπιφυλάσσει γιὰ τὸν ἑαυτό του, τὸ ἀπόλυτο δικαίωμα γιὰ νὰ ὑποτάσσει τὴ φύση στὴ σκέψη. Γι' αὐτὸν ἡ ζωγραφικὴ δὲν ἤτανε στὸ βάθος ἄλλο τίποτα παρὰ ἡ ἔκφραση μιᾶς σκέψης μὲ μέσα καλλιτεχνικὰ — ἰσοδύναμα μὲ τὰ μέσα τῆς φύσης. Ἡ ἐγκεφαλικότητα αὐτὴ ἡ ὁποία ἤτανε ἡ ἀρχὴ τῆς δύναμης του, ἀπετέλεσε καὶ τὴν ἀδυναμία του. Στὸ τέλος μάλιστα αὐτὴ ἐξασθένησε καὶ τὸ πλαστικό του ἔνστικτο. Τίποτα δὲν ἀφίνει στὸ ἔνστικτο καὶ τὴν τύχη, δὲν παίζει ποτὲ μὲ τίποτα. Μὰ καὶ σ' αὐτὸ τὸ νησὶ τοῦ Εἰρηνικοῦ Tahiti, παρὰ τὸ λυρισμὸ τῆς φύσης ποὺ τὸν περιέβαλλε, τὸ ἐνδιαφέρον του γιὰ τὰ ἠθικὰ ψυχολογικὰ — κοινωνικὰ — καὶ ἐθνολογικὰ στοιχεῖα, φαίνεται ὑπερίσχυσαν τοῦ ματιοῦ του. Δὲ νομίζουμε ὅμως ὅτι πράττοντας αὐτὸ παρεβίασε τὰ ἔνστικτά του. Ἐκεῖνο τὸ ὁποῖο ἀκινητοποιεῖ τὴ ζωὴ τῶν προσώπων καὶ τῶν τοπείων του καὶ τὰ ἐμποδίζει νὰ πάλλουν ἀπὸ λυρισμὸ — εἶνε ἡ ἔλλειψη βαθυτέρων ἐπιθυμιῶν. Καὶ ὅμως ὁ Gauguin εἶπε τόσο καλὰ: «Πρὸ παντὸς ὑπάρχει ποίηση ἡ ὁποία ὑψώνεται ἀπάνω ὅλων τῶν τεχνῶν καὶ ἐναρμονίζεται ἄνισα πρὸς κάθε μιὰ ἀπ' αὐτές».

Ὁ Van Gogh εἶχε τὸ ἀντίθετο τοῦ Guaguin ἀπὸ πολλὲς ἀπόψεις «ἡ ποιητικὴ ψυχή του εἶχε μ' αὐτὸν θέση αἰσθητική» εἶπε γιὰ τὸν Van Gogh κάποιος ἀπ' τοὺς φίλους του. Τὸν καλλιτέχνη αὐτόν, αὐτὸ ἀκριβῶς τὸν χαρακτηρίζει καὶ τὸν διακρίνει ἀπὸ τὸ φίλο του Gauguin. Γιὰ τὸν Van Gogh ἡ ἔνταση τοῦ ὄντος ἔχει μεγαλύτερη σημασία παρὰ τὰ δυσκολότερα καὶ ἐπιτυχέστερα ἐκζητημένα ἀποτελέσματα. Τὸ ἴδιο στὸ τεχνικὸ μέρος τῶν πινάκων του ὁ Van Gogh μεθάει ἀπ' ὅλα τὰ ἀπρόοπτα, τὰ ὁποῖα τοῦ ἐπιφυλάσσει. Ἔτσι ὅσο σιγὰ σιγὰ ἐπλούτιζε τὸ χρωματολόγιο του ἐπιτυγχάνοντας ἁρμονίες καὶ ὀξεῖες ἀντιθέσεις, ὁ Gauguin, παρασυρόμενος ἀπὸ τὴν κλίση του πρὸς τὰ ἀφηρημένα ἄφινε τὸ δικό του νὰ πτωχαίνει.

Ἀντιθέτως πρὸς τὸν Gauguin ὁ ὁποῖος θωροῦσε τὴ φύση μὲ στοργὴ πληρωμένη ἀπὸ γαλήνη — ὁ Van Gogh παρεδίδετο σ' αὐτὴ μὲ ἔρωτα γιομᾶτο ἀπὸ ἔξαψη. Κραυγάζει τὸν ἔρωτα του γι' αὐτὴ μὲ μανία — παράφορα, ἐνῷ ὁ Gauguin ἐκφράζει τὴ προσήλωση του πρὸς τὴ φύση μὲ μέσα περισσότερα μετρημένα, τὰ ὁποῖα κάνουν τὴν ἀνάπτυξη τους μὲ αὐστηρὴ τάξη καὶ καθωρισμένα ἀπὸ πρίν. Γι' αὐτὸ τὴ ποίηση καὶ τὸ ἰδανικὸ βρῆκε ἀκριβῶς ὁ ζωγράφος, ὁ ὁποῖος δὲν ἐπιζητοῦσε αὐτὰ καὶ τοῦτο γιατὶ ἡ καρδιά του φλεγώτανε ἀπὸ ἔρωτα περίπου μυστικοπαθεῖ γιὰ τὴν ἴδια τὴ ζωή. Οἱ ἔρευνες τῶν δυὸ αὐτῶν ἀνθρώπων συνετέλεσαν πολὺ στὴ γέννεση τῆς κίνησης τῶν (Fauves) ὅπως τοὺς ὠνόμασαν καὶ ἡ ὁποία ἀποτελεῖ γιὰ τὴ σύγχρονο ζωγραφικη τὴν ὕπαρξη νέας ἐποχῆς Ὁ φωβισμὸς διαφέρει ἀπὸ τὶς προηγούμενες προσπάθειες γιατὶ παραιτεῖται τῆς προοπτικῆς. Μεσ' τὸ πνέμα του διατηρεῖ

—ἕνα εἶδος λεπτοῦ ὑμένος σπινθηροβόλου — κατακομματιασμένου — διασπασμένου κι' ἔπειτα ἀνασυνθεμένου: σὲ τρόπο τέτοιο ποὺ νὰ παραχθοῦνε σημάδια διάπυρα καὶ καθαρὰ—γραμμὲς χυμένες ἐπίπεδα, κατασκευασμένες ὁλόσωμα. Ἄλλο χαρακτηριστικὸ τοῦ φωβισμοῦ εἶνε ἡ ἁπλοποίησι στὶς μᾶζες καὶ στὴν περίμετρο τους. Οἱ ἐπιφάνειες ζωγραφίζουνται μὲ χρώματα ἠχηρᾶ καὶ ἐπικρατοῦντος τοῦ χρώμιου, τῆς οὐλτραμαρίνας, τοῦ σμάραγδου, τοῦ βερμιγιόν: καὶ τὰ ὁποῖα συναγωνίζουνται πρὸς τὸν ἥλιο, στὸ μέρος τῆς θερμότητας. Ἀρχηγὸς τοῦ φωβισμοῦ εἶνε ἀναντίρρητα ὁ Ἀνρὺ Ματὶς, ὁ ὁποῖος στὴν ἀρχὴ τῆς σταδιοδρομίας του ἦτανε ἐμπρεσσιονεστὴς - διβιζιονιστὴς καὶ νεο - εμπρεσσιονιστής: πρὸς τὸ τέλος τοῦ 1904 ἀντικατέστησε τὰ φωτεινὰ σημεῖα τῶν νεο-ἐμπρεσσιονιστῶν μὲ τὰ λεπτὰ καὶ ἐπιμήκη χρώματά του, χυτά, τὰ ὁποῖα παρουσιάζουνται τὸ 1905 χαρακτηριστικώτερα καὶ εἰδικὰ στὸ σκιαγράφημα «ἡ χαρὰ τῆς ζωῆς». Ταυτόχρονα ζωγραφίζει μὲ τὰ λεγόμενα «à plats». Ὁ Ματὶς ἐπιζητεῖ τὴν ποιότητα τῆς εἰκόνας στὴν ἁρμονία ὅλων τῶν ἐπίπεδων χρωμάτων (couleurs plates).

Στὸ ἔργο τοῦ Ματὶς διακρίνουμε ἔξω ἀπ' αὐτὰ τὴν ἐξαιρετικὴ τούτη περίπτωση τῆς σταθερῆς σύγκρουσης μεταξὺ τοῦ ἔντονου λυρισμοῦ καὶ τῆς θελληματικῆς λεπτόλογης παρατήρησης. Κάποτε κατηγόρησαν τὸ φωτισμὸ πῶς ἀπομακρύνεται ἀπ' τὸν πραγματικὸ κόσμο. Ὁ Ματὶς δὲ μπορεῖ ν' ἀντιγράψει τὴ φύση. Γι' αὐτὸν τὸ καλλιτέχνημα πρέπει νἄχει ἀπάνω του ὅλη τὴ σημασία του καὶ νὰ ἐπιβάλεται στὸ θεατή, προτοῦ αὐτὸς μπορέσει νὰ διακρίνει καὶ ἀναγνωρίσει τὸ θέμα του.

HENRI ROUSSEAU "Η Ο DOUANIER — Η ΕΚΠΛΗΞΗ

Πρόκειται μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ ὁδηγήσει ὁ καλλιτέχνης τὸ πνέμα τοῦ θεατοῦ μὲ ἕνα τέτοιο τρόπο — ὥστε αὐτὸς νὰ μπορεῖ παρ' ὅτι θὰ στηρίζεται στην εἰκόνα, νὰ προσηλωθεῖ ὅπως δήποτε σὲ κάθε ἄλλο πρᾶμα παρὰ στὸ ἰδιαίτερο ἀντικείμενο τὸ ὁποῖο ἔδωσε τὴν ἔμπνευση σ' αὐτή: πρέπει μ' ἄλλα λόγια ὁ καλλιτέχνης νὰ συγκρατήσει τὸ θεατὴ καὶ νὰ τὸν κάνει νὰ αἰσθανθεῖ τὴ ποιότητα τοῦ ἐκφραζόμενου αἰσθήματος. Ὁ θεατὴς δὲ πρέπει νὰ ἀναλύει τὸ ἔργο — γιατὶ διαφορετικὰ σταματάει καὶ προσηλώνεται — ἀντὶ νὰ ἐλευθεροῦται. Ὁ Ματὶς κατέχεται

ἀπ' τὴν ἰδεοληψία τοῦ χρώματος. Πραγματικὰ μόνον τὸ χρῶμα τὸν τράβηξε καὶ μόνο μὲ τὸ θαῦμα τοῦ χρώματος ἐπέρασε στὰ πράγματα χωρὶς τίποτα νὰ περνάει ἀνάμεσα σ. αὐτόν, στὴν ψυχή του καὶ οτ' ἀντικείμενα — οὔτε σχέδιο — οὔτε οἱονδήποτε ἀφηρημένο στοιχεῖο: καὶ ἔπειτα ξαναδημιούργησε αὐτά. Τὰ ἀπέδωσε στὸ φῶς περιβεβλημένα μὲ ἠπιώτερη δόξα, ἀκριβῶς γιατὶ εἴχανε ζήσει μέσα του. Ὁ Ματὶς ζητῶντας τὸ χρῶμα εὕρισκε ἐπικύρωση τῶν ἰδεῶν του στὰ ἔργα τοῦ Gauguin καὶ πρὸ πάντων στὸ ἔργο τοῦ Van Gogh καὶ τοῦ Redon. Στὸ ἔργο τοῦ τελευταίου ὁ Ματὶς ἐκτιμοῦσε τὸ καθαρὸ ἐκφραστικὸ χρῶμα ἔξω τοῦ ἀντικειμένου. Μὰ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Σεζὰν δὲν τοὔδωσε λιγώτερη βοήθεια. Ὅπως δήποτε ἡ ἐπίδραση τοῦ Σεζὰν ποτὲ δὲν ἤτανε θετική. Στὸ Σεζὰν ὁ Ματὶς ἀγαποῦσε τόν χαρακτῆρα καὶ τὸ μεγαλεῖο τοῦ ματιοῦ.

Πολὺς λόγος ἔγινε γιὰ τὶς «παραμορφώσεις» στὸ ἔργο τοῦ Ματίς. Καὶ εἶνε ἀλήθεια γιατὶ τὸ κύριο μέρος παίζει σ' αὐτὸ ἡ συνολικὴ ἁρμονία τοῦ χρώματος. Ὁ Ματὶς ἀναγκάζεται νὰ τροποποιεῖ τὸ ἐξωτερικὸ σχῆμα τῆς μορφῆς ἢ νὰ μεταβάλει τὴ σύνθεση, γιὰ νὰ διατηρήσει γύρω ἀπό τὴν ἀλληλοεπίδραση τῶν τόνων τὴν ἀναγκαία ἀναλογία. Ἐρευνᾶ καὶ παρατείνει τὴν ἐργασία του αὐτή, ὡς ποὺ νὰ ἐπιτύχει τὴν ἰσορροπημένη ἀναλογία αὐτὴ τῶν τόνων σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ ἔργου. Κατὰ συνέπεια λοιπὸν ὁ Ματὶς τροποποιεῖ τὴν ἐμφάνιση τῶν πραγμάτων, ὄχι ἀπὸ αὐθαίρετη θέληση καὶ μὲ μοναδικὸ σκοπὸ νὰ «νεωτερίσει» ἀλλὰ γιατὶ θέλει νὰ πραγματοποιήσει ἀνάμεσα σὲ ὅλα τὰ μέρη τοῦ πίνακα — τὶς ὁριστικὲς των σχέσεις. Τὸ λυρισμὸ τῆς φωβιστικῆς ἐποχῆς τὸν διαδέχθηκε ἄλλος λυρισμός. Κι' ἀφοῦ ἐπεζήτησε τ' ἀποτελέσματα τῆς σύγκρουσης — τοῦ παρασυρμοῦ καὶ τῆς ἀντίθεσης, ὁ Ματὶς ἐπιζητεῖ νὰ συγχωνέψει τοὺς τόνους σ' ἕνα ἐνιαῖο ἀποτέλεσμα, σὲ μιὰ συνολικὴ ἁρμονία. Ὅμοια ἐξαλείφουνται σιγὰ σιγὰ ἀπὸ τὸ ἔργο του ὅσα γένηκαν καὶ ἐξαφανίζουνται οἱ τοπογραφικοὶ χαρακτῆρες τοῦ παριστανόμενου τοπείου. Ὁ καλλιτέχνης καταλήγει νὰ καταστήσει σκοπὸ τῆς τέχνης του τὸ σχῆμα καὶ τὴν τεχνική. Ἔπειτα ἀπαλλάσσοντας τὸν πίνακα ἀπὸ κάθε εὐθύνη σχετικὴ μὲ τὸ παριστώμενο θέμα καὶ φέρνοντας τὰ πλαστικὰ στοιχεῖα σὲ τόσο ὑψηλὸ βαθμὸ τελειότητας, ὁ Ματὶς κατέληξε νὰ ἑνώσει τόσο στενὰ τὸ σχῆμα καὶ τὴν τεχνικὴ — ὥστε τὸ ἔργο του φθάνει μέσα στὰ ὅρια τὰ ὁποῖα ἐπιβάλλει ἡ ζωγραφικὴ στὶς συνθῆκες τῆς μουσικῆς. Σήμερα ὁ Ματὶς ἔχει πραγματοποιήσει ἔργο στὸ ὁποῖο οἱ νέοι μποροῦνε νὰ βροῦν τὴν ἐπικύρωση μερικῶν ἐρευνῶν των οὐσιωδῶν. Ἐνῷ τὸ ἔργον τοῦ Ματὶς συντελεῖ στὸ νὰ εὑρύνει τὸ πεδίο καὶ τὶς βλέψεις τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς — τὸ ἔργο τῶν κυβιστῶν ζωγράφων προυκάλεσε νέες ἔρευνες καὶ κατέστησε τὴ Παρισινὴ Σχολὴ ὅτι εἶνε σήμερα αὐτή: τὴ μεγαλύτερη τοῦ κόσμου. Ὁ κυβισμὸς παρουσιάζεται στὸ τέλος τοῦ 1908. Στὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἄρχιζε νὰ πέφτει ὁ ἐνθουσιασμὸς γιὰ τὸν ἐμπρεσσιονισμὸ τῶν νέων· συνέπεια τοῦ κατευνασμοῦ των αὐτοῦ ἤτανε νὰ κάνουμε ἔλεγχο καλύτερο στὶς προσπάθειες τῶν πρεσβυτέρων των καὶ νὰ καταλάβουνε τὰ ἀσθενικά τους σημεῖα. Λίγο - λίγο εἶχε γεννηθεῖ ἡ ἀντίδραση.

Ἄρχιζαν νὰ στρέφουνε τὴν προσοχή τους πρὸς τὸ Σεζὰν καὶ νὰ ἐξερευνοῦν καλύτερα τὸν ὁρίζοντα τῆς ζωγραφικῆς. Οἱ καλύτεροι καλλιτέχνες τῆς νέας γενεᾶς κι' αὐτοὶ ποὺ ἀκολουθοῦσαν τὴν ἐπίσημο διδασκαλία καὶ οἱ ρέστοι — πηγαίνανε στὴν ὁδὸ Laffite γιὰ νὰ μελετήσουνε τοὺς ἐμπρεσσιονιστὲς — μὰ πήγαιναν καὶ γιὰ νὰ ἀποτίσουν τὸ φόρο τῆς εὐλάβειας γιὰ τὸ ζωγράφο τοῦ Aix «τὸ Σεζάν».

Ὁ Claude Monet ἐπιβάλλοντας τὴ ζωγραφικὴ τέχνη τῆς αἴσθησης τὴν εἶχε φέρει σὲ μαλάκυνση. Ἔπρεπε λοιπὸν νὰ ἐπιζητηθεῖ ἡ ἐπέμβαση τοῦ μυαλοῦ καὶ νὰ δοθεῖ σ' αὐτὸ ἡ ὑπεροχὴ σχετικὰ πρὸς τὴν ἁπλὴ αἴσθηση.
Γι' αὐτὸ ὅμως ἔπρεπε πρῶτα νὰ καταργηθεῖ τὸ ἐμπρεσσιονιστικὸ χρωματολόγιο τὸ τόσο ἀτμοσφαιρικὸ — κι' ἔπειτα νὰ γίνει ἀντίδραση ἐναντίο τῆς ἄμορφης πλευρᾶς τοῦ ἐμπρεσσιονισμοῦ μὲ μέσο τὴν κατασκευή.

Ἡ ἄρνησης τῆς ἀτμόσφαιρας ἀπὸ τοὺς κυβιστές, ἡ ἀντίδρασή τους κατὰ τῆς τάξης τῶν αἰσθημάτων καὶ ἡ περὶ κατασκευῆς μέριμνά τους — προσέδωσε στὸν κυβισμὸ τὴν ὄψη μιᾶς ἀπόλυτης δύναμης, τὴν χαλιναγώγηση τῶν ὁρμῶν τῆς καρδιᾶς καὶ τὴ φαινομενικὴ αὐτὴ ἀπανθρωπία ἀναγκαία γιὰ νὰ σωθεῖ ἡ τέχνη ἀπὸ τὸ ναυάγιο. Δὲ μποροῦσε πιὰ ὁ ζωγράφος νὰ ἀναπαραγάγει κάποιο ἀνέκδοτο γεγονός, ἀλλὰ πρὸ παντὸς νὰ δημιουργήσει κάποιο γραφικὸ γεγονός. Θέλοντας νὰ ἐνεργήσει ὁ κυβισμὸς ἀπάνω στὸ μυαλὸ προσπάθησε νὰ προσδώσει στὴ ζωγραφικὴ ἄμεσο τὸ πνέμα νὰ δημιουργεῖ καὶ ὄχι νὰ ἀπομιμεῖται. Οἱ ζωγράφοι ζητούσανε τότε νὰ ἀναπαραγάγουν τὴ φύση. Ὁ κυβισμὸς ἐπεζήτησε νὰ παραγάγει αὐτή. Ἤθελε νὰ ἐλευθερωθεῖ ἀπὸ τὶς κατὰ φύση ἐργασίες, ἀλλὰ ὅπως εἶνε ὅμως φυσικό, δὲ μπορεῖ κανεὶς νὰ ἐλευθερωθεῖ τέλεια.

Πολὺς λόγος γένηκε γιὰ τὶς σχέσεις τοῦ Σεζὰν πρὸς κυβιστὲς ζωγράφους. Ἡ ἐπίδραση τοῦ δάσκαλου ἀπὸ τὸ Aix ἤτανε αἰσθητὴ γύρω ἀπὸ τὴν περίοδο τῆς ἔρευνας. Ὁ Σεζὰν συνετέλεσε κάπως στὴ μόρφωση τῶν κυβιστῶν ζωγράφων — μὰ δὲ συνέβαλε καθόλου στὴ διαμόρφωση αὐτῆς καθ' αὐτῆς τῆς κυβιστικῆς τάξης. Ὁ Σεζὰν ἐνέβαλε πρῶτ' ἀπ' ὅλα τὴν ἀμφιβολία στὴν καρδιὰ τῶν νέων στὸ μέρος τῆς ὀρθοδοξίας τοῦ ἐμπρεσσιονιστικοῦ δόγματος.

Κατέστησε σ' αὐτοὺς αἰσθητότερα τὴ μαλάκυνση στὴν ὁποία τὸ δόγμα αὐτὸ εἶχε ὁδηγήσει τὴ ζωγραφικὴ καὶ κατέδειξε σ' αὐτοὺς τὸν κίνδυνο τῆς διαιώνισης τῆς πλάνης τοῦ δόγματος αὐτοῦ. Μὰ ὅτι δήποτε ὅμως κι' ἂν λέχτηκε γι' αὐτὸ τὸ ζήτημα — ἡ νέα τάξη πραγματοποιήθηκε ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸ Σεζάν. Αὐτὴ εἶνε ἀποκλειστικὸ ἔργο τοῦ Brague καὶ τοῦ Picasso, οἱ ὁποῖοι εἶνε χωρὶς ἀμφιβολίες καὶ ἀναντίρρητα, οἱ ἀρχηγοί της.

ΧΡΙΣΤΙΑΝ ΖΕΡΒΟΣ

«Στὸ 4ο τεῦχος τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» τὸ ὑπόλοιπο μέρος τοῦ ἄρθρου τοῦ Χριστιὰν Ζερβοῦ — Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ κυβισμοῦ».

Σημ. Στὴν πρώτη γαλλικὴ ἔκδοση ὑπάρχουνε ἐννέα ἐνδιαφέροντα κλισὲ σχετικὰ μὲ τὸ ἄρθρο αὐτὸ τοῦ κ. Χριστιὰν Ζερβοῦ.

ΧΑΡΑΚΤΗΡΙΣΤΙΚΑ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΤΕΧΝΗΣ

Η ΔΙΚΗ ΤΟΥ ΡΩΜΑΝΤΙΣΜΟΥ

ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΥ ΓΚΙΚΑ

Ο ΖΩΓΡΑΦΟΣ Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ

Μεταξὺ τῆς λεγομένης ***παληᾶς*** τέχνης καὶ τῆς ***καινούργιας*** βλέπω τὴ διαφορὰ τῆς εὐαισθησίας μας, ἀλλὰ καὶ τήν βαθειὰ ἀνάγκη τῆς δημιουργίας.

Οἱ ἄγριοι τῆς Ἀφρικῆς ποὺ φοροῦν ἀκόμη τὶς περίεργες θρησκευτικὲς ἢ πολεμικὲς ἐνδυμασίες τους καὶ τὶς τρομερὲς ζωόμορφες μάσκες, δὲν τὶς ἔκαναν οἱ ἴδιοι. Τὶς ἔκαναν μακρινοί τους πρόγονοι. Οἱ σημερινοὶ ἄγριοι τὶς μεταχειρίζονται ἀκόμη, ἀλλὰ εἶναι τόσο σκλάβοι τῆς παραδόσεως καὶ τῆς ἐθιμοτυπίας, ποὺ δὲν μποροῦν οὔτε νὰ τὶς ἀλλάξουν, οὔτε νὰ κάνουν ἄλλες, γιατὶ ἔχασαν τὴν ἐφευρετικότητα ποὺ εἶχαν οἱ παληοὶ ἀπ' τὸ πολὺ νὰ τοὺς θαυμάζουν καὶ νὰ τοὺς μιμοῦνται.

Κάθε ἐποχὴ ποὺ θέλει νὰ δράσει κρίνει τὰ περασμένα ἔργα τέχνης μὲ τὸν δικό της τρόπο. Ἀναγνωρίζει μερικὰ καὶ ἀρνεῖται ἄλλα· αἰσθάνεται πὼς τὰ πρῶτα μποροῦν νὰ τὴν ἐμπνεύσουν, ἐνῶ τὰ δεύτερα τῆς φαίνονται χωρὶς νέες δυναμικότητες. Καὶ σὲ κάθε καινούργια γενεὰ σχηματίζονται ἄλλες σχέσεις καὶ εἶναι διαφορετικὰ τὰ σημεῖα ὅπου συναντῶνται τὸ παρελθὸν μὲ τὴν προπαρασκευὴ τοῦ μέλλοντος. Ἔτσι ἀλλάζει τὸ κριτικὸ μέτρο. Αὐτὲς οἱ ἰδέες ἔχουν λοιπὸν μόνο μιὰ σχετική, μιὰ ὑποκειμενικὴ καὶ αἰσθηματικὴ ἀξία, ἀλλὰ εἶναι καὶ ἀπαραίτητες στοὺς καλλιτέχνες: Δείχνουν τὴ ζωτικότητά τους καὶ πόσο τοὺς συγκινοῦν οἱ περασμένες ἐποχὲς τῆς τέχνης. Αὐτὸ σημαίνει ἐξέλιξη. Ἔτσι μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς ἡ νέα ζωγραφική, γλυπτικὴ καὶ ἀρχιτεκτονικὴ—***δηλ. οἱ ἄνθρωποι ποὺ τὶς ἔκαναν καὶ τὶς κάνουν***—διάλεξαν ἀπὸ τὶς περασμένες ἐποχὲς ἐκεῖνες ποὺ ταίριαζαν περισσότερο μὲ τὶς σημερινές μας ἀνάγκες, τοὺς σημερινούς μας πόθους, μὲ τὶς σημερινές μας τάσεις—ἀλλὰ καὶ μὲ τὶς σημερινές μας ἀπέχθειες.

Ὡς γνωστόν, ἡ κίνηση τῶν πλαστικῶν τεχνῶν γίνεται ἀπὸ τὸν 18ον αἰῶνα, ἀλλ' ἰδίως ἀπ' τὸν 19ον στὴ Γαλλία καί, ἐκτὸς ἀπὸ σποραδικὰ φαινόμενα, μόνον ἐκεῖ. Τοῦτο δὲν ἔχει τίποτα τὸ παράδοξο. Μήπως στὸν 6ον, 5ον καὶ 4ον αἰῶνα π. Χ. δὲν ἦταν στὴν Ἀθήνα, ὅπως προτήτερα ἦταν στὴν Αἴγυπτο, ἀργότερα στὴ Ρώμη, στὴ Φλωρεντία, στὴ Βενετία, στὴν Ὁλλανδία; Στὰ μεγάλα κέντρα. (Ἡ ἀρχαία Ἀθήνα ἦταν ἴσως μικρότερη ἀπὸ τὴ σημερινή, ἀλλὰ καὶ ἡ μεγαλύτερη πόλις τῆς Ἑλλάδος). Ὅταν ἄρχιζε νὰ σβύνει ἡ Ἰταλική, ἡ Ἱσπανικὴ καὶ ἡ Ὁλλανδικὴ σχολή, ἡ Γαλλικὴ ἐξακολούθησε νὰ βγάζει ζωγράφους, γλύπτες καὶ ἀρχιτέκτονες.

Ὁ 19ος αἰὼν εἶναι γεμάτος πρόσωπα καὶ πράγματα, καὶ πολλὲς φορὲς ἀντίθετα: Κλασσικισμός, ἑλληνίζουσα γαλλικὴ Ἐπανάστασις, ὁ ζωγράφος Νταβίντ. Ναπολεόντιος Ἐποχὴ μὲ τὸν βαρῶνο Γκρὸ καὶ τὸν Ἄνγκρ, Ρωμαντισμός, Ντελακρουά, Ζερικώ, (καὶ οἱ δύο τοῦτοι δὲν δέχτηκαν ποτὲ νὰ τοὺς ὀνομάσουν ρωμαντικούς), Ρεαλισμὸς μὲ τὸν Κουρμπέ. Ὁ Μανέ, ὁ Ντεγκά, ὁ Ντωμιέ. Τέλος ὁ μεγαλύτερος νεωτερισμὸς ὁ ἐμπρεσσιονισμὸς μὲ τὸν Ρενουάρ, καὶ τοὺς Σερὰ καὶ Σεζάν. Οἱ γλύπται Ρὺντ καὶ Ροντέν. Ἀλλὰ καὶ τὸν Βὰν Γκὸγκ καὶ τὸν Γκωγκὲν καὶ τὸν Ματὶς ἀκόμη μπορεῖς νὰ κατατάξεις στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνος. Αὐτὲς εἶναι οἱ κορυφές, ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ ἄλλοι πολλοί, ποὺ ἔπαιξαν ρόλο καὶ αὐτὴ ἡ ἔκθεση τοῦ Ἄρ-Νουβὼ τοῦ 1900 εἶναι κι' αὐτὴ μιὰ κίνηση ποὺ γεννήθηκε τὸν περασμένο αἰῶνα.

Εἶναι τολμηρὸ νὰ θελήσει κανεὶς νὰ δώσει μὲ γενικὲς γραμμὲς τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τὶς ἐπιδράσεις τῆς παραδόσεως μιᾶς ζωντανῆς τέχνης ποὺ ἀντιπροσωπεύεται ἀπὸ τόσες ἀλλιώτικες ἰδιοσυγκρασίες, τόσες διαφορετικὲς ἐθνικότητες καὶ τόσο ἀνόμοια ταλέντα, καὶ ποὺ συγχρόνως ἔσπασε ἕναν ἀπὸ τοὺς κυριωτέρους δεσμοὺς μὲ τὸ παρελθόν.

Ἡ πρώτη θέληση τῆς νέας τέχνης ἦταν μιὰ ἀντενέργεια.

Στὸ χάος ποὺ εἶχε ἀκολουθήσει τὰ τέλη τοῦ ἰμπρεσσιονισμοῦ, στὴν ἐξαφάνιση τοῦ σχεδίου τῆς ἀρχιτεκτονικῆς, τῆς συνθέσεως, στὴν τυραννεία τοῦ τόπου καὶ χρόνου, θέλησε νὰ δώσει μιὰ ἀρχιτεκτονικὴ βάση, κάποιο μεγαλεῖο, τὸ αἴσθημα τοῦ ἀπολύτου καὶ τοῦ αἰώνιου—ὅπως ἄλλοτε—καὶ ὄχι τῆς μόδας, τοῦ σήμερα, ὅπως ἀρέσει στοὺς κατακριτάς της νὰ διαφημίζουν. ***Ἡ τέχνη πρέπει νὰ ξαναβρεῖ τὴν πλαστικὴ καὶ ἡ πλαστικὴ πρέπει νὰ ἀρκεῖ ὡς μέσον ἐκφράσεως στὴν τέχνη.***

Κάθε φιλολογία ἔπρεπε νὰ κτυπηθῆ. Ἀλλ' ἡ μεγαλύτερη φιλολογικὴ φόρμα τοῦ 19ου αἰῶνος, ἐκείνη ποὺ εἶχε τὶς μακρύτερες διακλαδώσεις καὶ τὰ βαθύτερα ἀποτελέσματα, εἶναι ὁ Ρωμαντισμός.

Μὲ τὸ νὰ χτυπήσει τὸν Ρωμαντισμὸ ἡ νέα τέχνη ἔγινε ἀναγκαστικὰ κλασσικὴ καὶ Μεσογειακή.

Διότι:

INGRES FIGURE

Τί εἶναι Ρωμαντισμός;
Ρωμαντισμὸς=Βορᾶς = Κεντρικὴ Εὐρώπη (Γραφικότης).
Ρωμαντισμὸς=Μῖγμα. Ἐπιδράσεις ἀντίθετες καὶ σύγχρονες.
Ρωμαντισμὸς=Φύσις. Νὰ βλέπεις τὰ πράγματα ὅπως εἶναι, χωρὶς νὰ βλέπεις πῶς μποροῦσαν νὰ εἶναι.

Ὅπως εἶναι, δηλ. ***ὅπως φαίνουνται.*** (Γιατὶ ἡ ξερή, θετικὴ περιγραφὴ εἶναι κατὰ βάσιν κλασσικὴ καὶ δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν ἐπιστήμη. Ἴδε Τοπογραφίαν κλ.)

ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ

Ὁ Δημόσιος Κῆπος στὸ Τ.

(Τὸ γραφικὸν εἶναι καὶ λυπηρὸν)

Ὁ πλάτανος κοντὰ στὸ ἔλατο. Καστανιές, πεῦκα, μερικὲς δρῦς καὶ λεύκες. Ἀκακίες καὶ τηλεγραφικοὶ στῆλοι. Πολλοὶ θάμνοι. Παρτέρια μὲ καρφωμένα λουλούδια—ἄστρα. Δρομίσκοι λοξοί. Μικρὸ κιόσκι γιὰ τὴ μουσική. Εἶναι ὀκτογώνιον καὶ σὲ ἀκατανόητο στύλ. Ψιλὲς ψευδοκορινθιακὲς κολονίτσες, γρίφοι ἀζούρ, «κοχλίαι, ἄκανθαι, σπίραι,» τὸ ὅλον ἀπὸ χυμένο σίδερο, καὶ ἀσφαλῶς ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸ ἀρχαῖο, ἀφοῦ πέρασε ἀπὸ τὴν Κεντρικὴ Εὐρώπη καὶ συνήντησε στὸ Παρίσι τὸ Ἄρ-Νουβὼ 1900.

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ κιόσκι ὑπάρχουν μικροὶ «πίδακες», λιμνῆτσες, ἕνα «χωριάτικο» γεφυράκι, ἕνα καφενεῖο, μπάνκοι καὶ τὰ W. C.

Τὸ μεσημέρι, μὲ τὸν ἥλιο, αὐτὸ τὸ περιβόλι δὲν ἔχει νόημα. (Ὅπως λ. χ. ἔχουν τὰ περιβόλια τοῦ Λενότρ). Τὸ ἡλιοβασίλεμα μοιάζει μὲ ξεχασμένα πράγματα: (Εὔκολη συγκινητικο-ρωμαντικὴ φιλολογία). Θυμίζει τὴ γαλήνη τῆς

νυκτὸς ποὺ ἔρχεται, τὴν ἡσυχία, τὴν ξεκούραση μετὰ τὸν τραχὺν ἀγῶνα τῆς ἡμέρας, τὴν εὐτυχία, τὸν καλὸν οἰκογενειάρχη ποὺ γυρίζει σπίτι του καὶ βρίσκει τὰ παιδιά του, τὸ γεροντάκι ποὺ σιγοπερπατεῖ κάτω ἀπ' τὰ μεγάλα αἰωνόβια δένδρα, κτλ. κτλ... Καὶ λίγο μυστήριον.

Πρέπει ὁ Ρωμαντισμὸς νὰ εἶναι ἀκαθόριστος.

Κάθε ἕνα ξεχωριστὰ καὶ μόνο του τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀποτελοῦν αὐτὸ τὸ πάρκο δὲν εἶναι ρωμαντικά. ***Εἶναι ἡ τυχαία καὶ διακινδυνευμένη συναρμολόγηση διαφορετικῶν μοτίβων, ποὺ προξενεῖ τὸ αἴσθημα τῆς γραφικότητος.***

Γιὰ νὰ σ' ἀρέσει ὁ Ρωμαντισμὸς πρέπει νὰ ἔχεις καὶ τὴν ψυχὴ προδιατεθημένη.

Πρέπει νὰ ἔχεις χάσει τὴν ἔννοιαν τοῦ ἀπολύτως λογικοῦ, τῶν γενικῶν γραμμῶν, τῆς ἱεραρχίας, τοῦ ἀντικειμενικοῦ σκοποῦ, τῆς χρησιμότητος. Τότε, σὲ ἐποχὲς χωρὶς κατεύθυνση, συμβαίνει νὰ ἀρέσει τὸ χάος.

Τί θὰ ἐσκέπτετο ἕνας Ρωμαῖος γι' αὐτὸ τὸ περιβόλι;

Ἂν ἕνας κακὸς Ρωμαντισμὸς κατώρθωσε νὰ ρίξει ρίζες σὲ μερικὲς πόλεις τῆς Ἰταλίας καὶ τῆς Ἑλλάδος εἶναι ἐξ αἰτίας ἑνὸς δυστυχισμένου ἔρωτος πρὸς τὸ ὡραῖον: (ὡραιοπάθεια).

Στὴ Γαλλία οἱ ἄνθρωποι εἶναι πολὺ ἀπησχολημένοι ἀπὸ τὴν χρησιμότητα γιὰ νὰ εἶναι καὶ πραγματικὰ ρωμαντικοί. Ἂν ἐξαιρέσουμε τὸν Οὐγκώ, ὁ Μυσσὲ ἢ ὁ Ντελακρουὰ εἶναι οὕτως εἰπεῖν ἐξεπίτηδες ρωμαντικοί, ἢ μᾶλλον τὰ θέματά τους εἶναι ρωμαντικά.

Γιὰ νὰ μιλήσω ὅπως πρέπει γιὰ τὸν Ρωμαντισμὸ θάθελα νὰ μεταχειριστῶ καὶ ρωμαντικὲς λέξεις. Ἀλλὰ ἴσως φθάνει νὰ πῶ ὅτι ὁ ρωμαντισμὸς ἴσον ***τελεία ἔλλειψη ἀρχιτεκτονικοῦ αἰσθήματος.*** Ἴδε καὶ τὰ ἐλάχιστα δείγματα ρωμαντικῆς «ἀρχιτεκτονικῆς», ὅπως λ. χ. τὰ παλάτια τοῦ Λουδοβίκου τοῦ Β΄ τῆς Βαβαρίας.

Ἡ ἐντύπωση ὑγρῶν φυλλωμάτων εἶναι σχεδὸν ἀδιάσπαστα ἑνωμένη μὲ τὴν ἰδέα ποὺ πλάθουμε τοῦ ρωμαντικοῦ τοπείου. Ἴσως γιατὶ ἡ κλασσικὴ Ἑλλὰς καὶ ἡ κλασσικὴ Ἰταλία ἔχουν κλῖμα μᾶλλον ξηρὸ καὶ χωρὶς μεγάλη φυτεία. Ἂς φανταστοῦμε μιὰ ἀνώμαλη ἔκταση. Σπίτια καὶ δένδρα φυτρώνουν στὴν τύχη. Τὸ χέρι τοῦ ἀνθρώπου δὲν φαίνεται πουθενά. Μερικὲς πέτρες ἢ μιὰ ἀπάνου στὴν ἄλλη κάνουν ἕναν προσωρινὸ τοῖχο, ποὺ ὑπογραμμίζει μόνο τὶς ἐδαφικὲς περιπέτειες. Τὰ σκαλοπάτια πρέπει ν' ἀνεβαίνουν, τὰ μονοπάτια κατηφοροῦν κατὰ τὴν κλίση τῶν ὑδάτων. Ἕνα μεγάλο σπασμένο κλωνάρι κρεμασμένο στὸν κορμὸ ἑνὸς δένδρου περιμένει τὸ θάνατο ἢ ἕναν ἀέρα γιὰ νὰ πέσει. Χόρτα καὶ πρασινάδες ρίχνουν μεγάλες σκιές, σκεπάζουν τὰ χάσματα καὶ σβύνουν τὶς γραμμές. Ὁ ἀδύνατος ἥλιος τῆς Δύσεως φωτίζει ἀμυδρὰ μερικὲς προεξοχὲς καὶ τὰ ἄλλα μοιάζουν σκοτεινά.—Ὅπως καὶ στὰ ἔργα τοῦ Ρέμπραντ.

—Τὸ μέρος εἶναι ὡραῖον. εἶναι ρωμαντικόν.

Ἴσως μποροῦσε νὰ ἔλεγε κανείς: ὅ,τι εἶναι ρωμαντικόν, αὐτὸ τὸ τοπεῖον, τὰ ἐρείπια ἐν γένει, τὰ μεγάλα δάση, ὅλα αὐτὰ τὰ βρίσκει κανεὶς θελκτικὰ ἀκριβῶς διότι μπορεῖ νὰ τὰ φανταστεῖ ὅπως ἦταν ἢ ὅπως θὰ μποροῦσαν νὰ εἶναι ἢ νὰ γίνουν.

Πραγματικὰ τίποτε δὲν εἶναι ρωμαντικόν, ἂν διαφαίνεται καθαρὰ ***ἡ λύση.***

Αὐτὴ τὴ λύση ἐπιδιώκει ὁ κλασσικισμός.

Αὐτὴ ἡ λύση,—ἡ καλύτερη λύση—κάνει τὴν ἀξία τῶν μεγάλων ἔργων τέχνης.

Τὸ τοπεῖο εἶναι ρωμαντικὸ—τὸ τοπεῖο ποὺ περιγράψαμε—ἀλλὰ ὁ πίνακ τοῦ Ρέμπραντ ποὺ παριστάνει τὸ τοπεῖο δὲν εἶναι ρωμαντικός. Τὰ μέσα ποὺ μεταχειρίστηκε προδίδουν μιὰ ἀφάνταστη οἰκονομία, μιὰ γνώση τοῦ προβλήματος καὶ μιὰ καθυπόταξη τοῦ ἀντικειμένου σὲ γενικὲς ἀρχὲς ποὺ δὲ μπορεῖ νὰ χαρακτηριστῆ παρὰ ὡς ρωμαντικὴ ἴσως διάθεση ἀλλὰ ὡς κλασσικὸ ἀποτέλεσμα.

Καὶ ἡ διάθεση, ὅπως γράφω καὶ ἀλλοῦ, δὲν πρέπει νὰ μᾶς ἐνδιαφέρει, ἢ μᾶλλον μπορεῖ νὰ ἐνδιαφέρει τὸν κριτικὸ ἢ τὸν ἱστοριογράφο ὡς ἕνα ἀκόμη διαφωτιστικὸ στοιχεῖο, ἀλλ' ἐπ' οὐδενὶ λόγῳ μπορεῖ νὰ βασιστεῖ σ' αὐτὴ γιὰ νὰ κρίνει. Ὅπως λέγει πολὺ σωστὰ ὁ Ζίντ: ***Μὲ τὰ καλὰ αἰσθήματα γίνεται ἡ κακὴ φιλολογία.***

Στὴν τέχνη ἡ διάθεσις καὶ ἡ τάσις δὲν ἀρκοῦν.

Μαζὶ μὲ τὸν Ρωμαντισμό, ἡ νέα τέχνη χτύπησε καὶ τὸν Νατουραλισμὸ ποὺ εἶναι ἕνα δευτερότερο ρωμαντικὸ προϊόν. Καὶ ἐπειδὴ οἱ μεγάλοι καλλιτέχναι τῆς Ἰταλικῆς ἀναγεννήσεως χρησίμευσαν κατὰ κόρον ὡς πρότυπα τοῦ μετέπειτα νατουραλισμοῦ, προτίμησε νὰ συνδεθεῖ ἀπ' εὐθείας μὲ τοὺς ἐν γένει ἀρχαϊκούς.

Οἱ πριμιτὶφ τοῦ 13ου καὶ 14ου αἰῶνος ἔγιναν οἱ πρῶτοι δάσκαλοι τοῦ Ντεραίν.

Ἡ βυζαντινὴ τέχνη ἐπηρέασε τὸν Ματίς. Τὰ ἀφρικανικὰ εἴδωλα τὸν Πικασσώ.

Γενικὴ τάση πρὸς τὸ ἁπλό, πρὸς τὴν καθαρὴ γραμμή, τὴν ἁγνότητα τῆς φόρμας. Ἡ δύναμις πρωτεύει, ἡ ὡραιότης παραμελεῖται. Ὅτι εἶναι ἀφήγηση, ἐπεισόδιο, λεπτολογία, ἐξήγηση, περιφρονεῖται.

Τὸ ὡραῖον περιορίζεται στὴν ***ὡραία γραμμή,*** στὸ ***ὡραῖο χρῶμα,*** στὸν ***ὡραῖο ρυθμό,*** στὴν ***ὡραία φόρμα,*** καὶ ὄχι στὸ ὡραῖο πρόσωπο ἢ στὸ ὡραῖο τοπεῖο.

Ἂν τώρα τὸ πρόσωπο καὶ τὸ τοπεῖο λείψουν ὁλοκληρωτικά;

—Φθάσαμε στὸν Κυβισμὸ δηλαδὴ στὸ πλαστικὸ αὐτὸ παιχνίδι γραμμῆς, χρώματος, τόνου, ρυθμοῦ, φόρμας, συνθέσεως, τὸ ὁποῖον πρέπει νὰ θαυμάζεται ὅπως μιὰ μουσικὴ συμφωνία, χωρὶς νὰ εἶναι ἀνάγκη νὰ ξαίρεις «τὶ παριστάνει».

Ἡ μουσικὴ ὅμως, ἡ ὁποία καὶ κείνη «δὲν παριστάνει τίποτα», ἀλλ' εἶναι ἦχοι ἀφηρημένοι καὶ συναρμολογημένοι—θὰ ἔλεγα πλαστικὰ—κατὰ τοὺς κανόνας τῆς μουσικῆς συνθέσεως, ἔχει τὸ ἰδίωμα νὰ ἐπιδρᾷ στὸ νευρικὸ σύστημα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀπευθύνεται στὰ πάθη καὶ στὰ αἰσθήματά του. Γι' αὐτὸ εἶναι ἀπ' ὅλους καταληπτὴ ἢ μᾶλλον αἰσθητή. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ μὲ τοὺς ὄγκους της, τοὺς προσδιορισμούς της, τὶς πρακτικὲς ἀνάγκες της, ἔρχεται δεύτερη στὴν ἀντίληψη τοῦ κόσμου, καὶ μετὰ ἡ

SEURAT

ΜΙΑ ΚΥΡΙΑΚΗ

γλυπτικὴ μὲ τὶς τρεῖς διαστάσεις της καὶ τὸ διακοσμητικὸ μέρος της, καὶ τελευταῖα μόνο ἡ ζωγραφική. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος ποὺ χρειάζεται περισσοτέρα διανόηση γιὰ ν' ἀρέσει λ. χ. ἕνα κυβιστικὸ ἔργο ἀπὸ ἕνα μουσικὸ ἢ ἀρχιτεκτονικό. Λίγοι διαφωνοῦν ριζικὰ ἀκούγοντας σ' ἕνα κονσὲρ διαφόρους μουσικοὺς συγγραφεῖς, λίγοι προτιμοῦν **ἀποκλειστικὰ** τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο, οὔτε ἀποκλείουν κανέναν. Σὲ μιὰ ἔκθεση ζωγραφικὴ ὅμως, σπάνιοι εἶναι ἐκεῖνοι ποὺ θὰ συμφωνήσουν μπρὸς σ' ἕναν πίνακα: Ὁ ἕνας θὰ προτιμᾶ τὸν ἕνα καὶ ὁ ἄλλος τὸν ἄλλο.

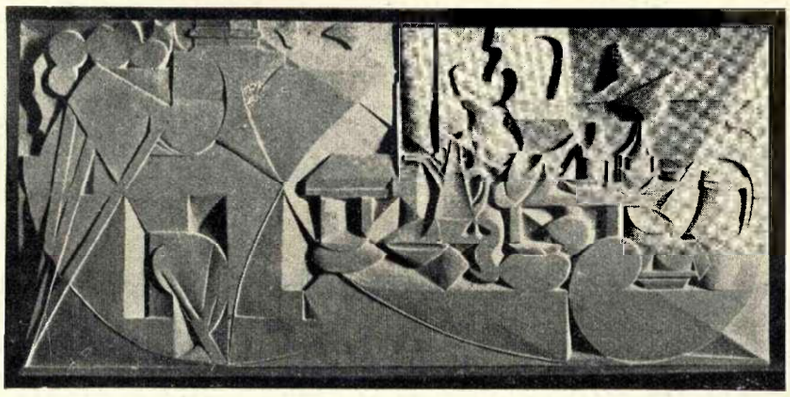
Ὅταν μάλιστα τὰ ἔργα εἶναι καὶ κυβιστικὰ ἢ δυσκολοκατάληπτα, ἢ γενικὰ «μοντέρνα», τότε ποὺ δὲν ὑπάρχει πιὰ τὸ θέμα, τὸ τοπεῖο ἢ τὸ ὡραῖο πρόσωπο, διὰ νὰ βοηθήσει τὸν ἀνήξερο, τότε φαίνεται ἐν ὅλῃ της τῇ μεγαλοπρεπείᾳ ἡ ἔλλειψη τῆς πραγματικῆς ἀγάπης γιὰ τὴν τέχνη αὐτή, ἡ ἔλλειψη καὶ τῶν στοιχείων της ἀκόμη.

Ἄρα-γε τί εἶναι προτιμότερο; Ἡ περίεργη μανία τῶν περισσοτέρων ἑλλήνων «φιλοτέχνων» δημοσιογράφων —κριτίκ ντ' ἄρ καὶ λοιπῶν, νὰ μιλοῦν περὶ τέχνης, νὰ κρίνουν περὶ τέχνης καὶ μάλιστα ἀπὸ καθέδρας (ἑλληνικὸν φῶς, Παρθενὼν κλπ.), ἢ ἐκεῖνο ποὺ γίνεται στὸ μεγαλύτερο πλαστικὸ κέντρον τῆς Εὐρώπης δηλ. στὸ Παρίσι, ὅπου, ἀπὸ φόβο τοῦ γελοίου, λίγοι ἄνθρωποι τολμοῦν νὰ μιλήσουν γιὰ θέματα ποὺ δὲν κατέχουν καὶ μόνον οἱ εἰδικοὶ ἐκφράζονται;

Ἀλλὰ ὑπάρχει μιὰ ἀλήθεια.

Ὅση ἀπόσταση χωρίζει τὸν σύγχρονο δημοσιογράφο—κριτίκ ντ'ἄρ ἀπὸ τοὺς ἐνδόξους προγόνους ποὺ τοὺς θαυμάζει ἀπὸ ντροπὴ χωρὶς νὰ τοὺς καταλαβαίνει, τόση ἀπόσταση ὑπάρχει μεταξὺ τοῦ τοπείου ποὺ παριστάνει τὴν «βαρκοῦλα μὲ τὸ πανάκι ποὺ κόβει βολτίτσες μὲ τὸ ἀεράκι στὴ θαλασίτσα» μὲ τὶς ἀρχαῖες Κόρες τῆς Ἀκροπόλεως καὶ τὶς κολόνες τοῦ Παρθενῶνος (ποὺ δὲν εἶναι κολονίτσες).

Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ



Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΥ

ΓΚΙΚΑ 1934

ΑΝΑΓΛΥΦΟ

ΤΑ ΤΡΙΑ

ΠΟΡΤΟΚΑΛΙΑ

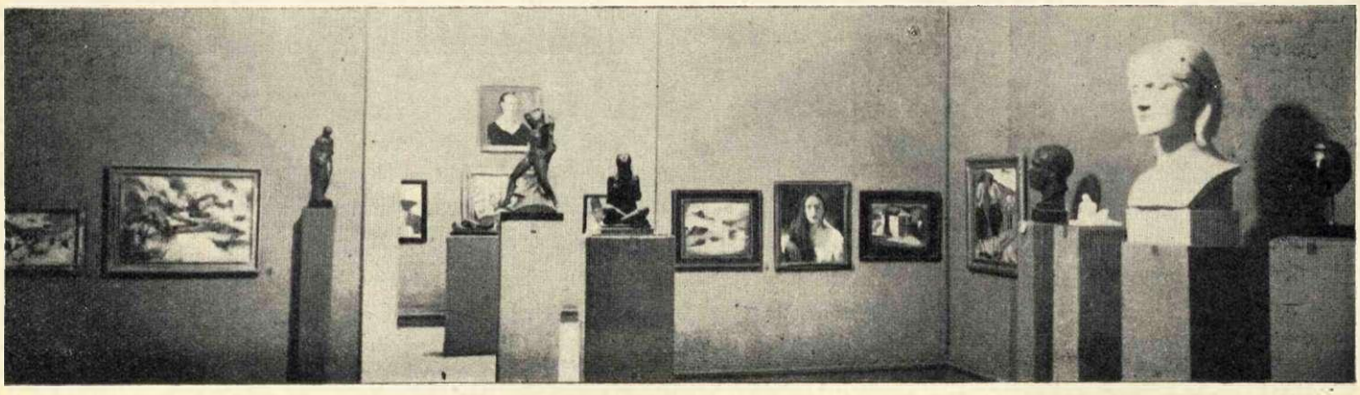
Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΥ

ΓΚΙΚΑ 1933

ΓΚΑΛΕΡΙ JOHN BECKER

ΝΕΑ - ΥΟΡΚΗ

ΕΔΩ ΚΑΙ ΤΕΣΣΕΡΑ ΧΡΟΝΙΑ – ΕΝΔΙΑΜΕΣΑ ΚΑΙ ΣΗΜΕΡΑ – Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ "ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗ,,



ΑΠΟ ΤΗΝ ΓΚΑΛΕΡΙ ΣΤΡΑΤΗΓΟΠΟΥΛΟΥ 1931 — ΕΚΘΕΣΗ ΠΡΩΤΗ

Η ΟΜΑΣ ΤΕΧΝΗ

Ἐδῶ καὶ τέσσαρα χρόνια, ἔπειτα ἀπὸ σύντομες ἐνέργειες φίλων καὶ συναδέλφων στὴ τέχνη, ρίχθηκε ἡ ἰδέα τῆς ἀνασύστασης τῆς «Ὁμάδος Τέχνη» ποὺ πολὺ πιὸ πρὶν εἶχε ὀργανώσει στὰ γραφεῖα τῆς ἐφημερίδας τοῦ Μακαρίτου Καβαφάκη τὴν πρώτη της ἐμφάνηση, μιὰ ὁμάδα ἀπὸ γνωστοὺς καλλιτέχνες. Ἡ ἀνασύσταση αὐτή, ἔγινε μὲ πολλοὺς κόπους καὶ ἔπειται ἀπὸ πολλὲς ἀντιρρήσεις, κυρίως τῶν νεώτερων μελῶν της.

Ἔτσι γίνεται πάντα, οἱ πιὸ παληοὶ δέχουνται τοὺς νέους καὶ οἱ τελευταῖοι ἀρνοῦνται πάλι τοὺς νέους.

Δυὸ ἀπ' αὐτούς, οἱ πιὸ ἀριβίστες καὶ σκληρόκαρδοι μανουβραδόροι, μετὰ ἀπὸ τὴν πρώτη ἐμφάνιση μας στὴν «Γκαλερὴ Στρατηγοπούλου» ζήτησαν νὰ σκαρώσουνε κάποιους ἀνεξήγητους τορπιλισμούς. Μὰ σύγχρονα, ὁ κόσμος τῶν γραμμάτων καὶ τεχνῶν, μᾶς ἔδωσε λαβές, γύρω ἀπὸ τὴν ἀξία τῶν ἔργων τους καὶ τῆς θέσης των ἀναμεταξύ μας, ποὺ μᾶς ὑποχρέωσαν αὐτὲς καὶ ἡ γνώμη ποὺ εἴχαμε γιὰ τὶς κινήσεις των ἀπέναντί μας: στὴν πρώτη γενικὴ συγκέντρωση μας νὰ τοὺς διαγράψουμε μὲ μιὰ φωνή. Ἔτσι ἥσυχοι, ποιοτικὰ καὶ συναδελφικά, προχωρήσαμε στὴν ἰδέα μιᾶς ἐπίδειξης ὀργανωμένης, στὸ Ζάππειο, ἔχοντας ἀπ' τὴν πρώτη μας ἐμφάνηση, ὅλη τὴν ἐνθάρρυνση καὶ κριτικὴ ὑποστήριξη τοῦ «Ἀθηναϊκοῦ Τύπου» πρὸς τιμή του. Στὸ Ζάππειο λοιπόν, ἁπλώσαμε τὴν ἐργασία μας, τὴ μέθοδο καὶ τακτικὴ τῆς ὀργανωμένης ἐπίδειξης της, μὲ κέφι καὶ παλμὸ ζωντανό: ποὺ πῆρε ἐπισημότητα ἀσυνήθιστη, ὅσο καὶ ἀντίδραση προδοτική, ἀπ' τὸ μέρος τῶν λειτουργῶν, ὁρισμένων ὑπηρεσιῶν τοῦ Κράτους. Γιὰ πρώτη φορὰ ὅμως σὲ ἔκθεση εἰκαστικῶν τεχνῶν, πέρασαν δέκα χιλιάδες ἄνθρωποι, μὲ εἴσοδο τσουκτερή. Ὁ Τύπος καὶ τὰ περιοδικὰ—ἀκόμα καὶ κρίσεις Εὐρωπαϊκῶν Ἐφημερίδων – εἶχανε ἀφιερώση τὶς πιὸ καλὲς καὶ σίγουρες προβλέψεις γιὰ τὴν ὀντότητα τῆς «Ὁμάδος Τέχνη».

Ἔτσι ἡ «Ὁμάδα Τέχνη» ἔγινε ἕνα ἐπίσημο καλλιτεχνικὸ Σωματεῖο καὶ μὲ τὴ δεύτερη αὐτὴ ἔκθεση, προσδιόρισε καὶ τὴ δράση της σὲ κατευθύνσεις, χωρὶς προτιμήσεις, ποὺ μπορεῖ ἀντικειμενικὰ κανεὶς νὰ πεῖ: πῶς εἶνε μοιρασμένα τὰ μέλη της, σὲ δυὸ κύριες κατηγορίες.

Ἡ πρώτη, μὲ γνωρίματα μετασεζανικὰ σὲ μορφοπλαστικὲς μετουσιώσεις—ἐμπρεσσιονιστικῶν ἀξιῶν, ἢ μὲ ματουραλιστικὰ καὶ ρεαλιστικὰ ξαφρίσματα Παρισινῶν ἐπιδράσεων καὶ ἡ δεύτερη, σὲ γνωρίσματα συνθετικῶν μορφοσχηματικῶν ἀφομοιώσεων καὶ ζωντανῶν ἀξιῶν κλασικοῦ περιεχομένου, τόσο σὲ ἀναλογίες, ὅσο καὶ σὲ πηγαῖες θεληματικὲς ἐκρίξεις, κάποιων ἀντιδραστικῶν ἀρχῶν—ἀντιακαδημαϊκοῦ προορισμοῦ. Ἀκόλουθοι μιᾶς ἐποχῆς, ποὺ χαρακτηρίζει τὴ Σχολὴ τοῦ σύγχρονου Παρισιοῦ.

Ὑπάρχει πίσ' ἀπ' αὐτά, πρόχειρο τὸ ἐρώτημα. Εἶνε ἀνάμεσα σ' αὐτοὺς ὅλους, μερικὲς προσωπικότητες; ἢ καλύτερα—ἔχουνε κάποια—προσωπικότητα;

Στὸ σημεῖο αὐτό, ἁρμόδιοι εἶνε ἄλλοι ν' ἀπαντήσουνε γιὰ κάθε πλευρά, σὲ κατευθύνσεις καὶ μὲ ἄλλο μέτρο ἐννοιῶν. Ἄλλο φυσικὰ τὸ μέτρο τῆς συντηρητικῆς ἔρευνας κι' ἄλλο τῆς σχετικῆς πρωτοπορείας. Στὴν Ἑλλάδα, ἡ τάξη καὶ τακτοποίηση, ἄργισε νὰ γίνει ἀνάγκη, ἡ δὲ ρομαντικὴ ἀντίθετα ὑποκατάσταση σὲ κληρονομίες, μὲ τὶς βλέψεις κομματικῶν ἀσχολιῶν σὲ κέρδη καὶ θέσεις – ἐπιτακτικὴ παράδοση—ποὺ δὲ βρίσκεται πολὺ μακρυὰ ἀπ' τὸν (ὅρο) πατριδοκαπηλία. Οἱ λόγοι αὐτοί, εἶνε φανερὸ πῶς ἀδικοῦνε τὶς γενεές μας, γιατὶ τὶς ἔχουνε προκαταλάβει καὶ στὸ μέρος τῆς ἔρευνας οἱ εὐρωπαϊκὲς προσωπικότητες τῆς κατὰ γενεὲς προωτοπορείας. Δηλαδὴ οἱ γενεές μας, ἀπὸ

τοὺς πρώτους ζωγράφους των τοῦ 19ου Αἰῶνα καὶ γλύπτες, βρεθήκανε πολιορκημένες ἀπὸ ξένους δασκάλους τῆς τέχνης καὶ φυσικὰ ὑποταγμένες γύρω ἀπὸ τὴν ἐπιβολὴ καὶ δυναμικότητα τοῦ ἔργου των. Εἶνε ὅμως ἐνθαρυντικό, πῶς πάντα ἡ ἀφομοίωση κάθε γενεᾶς μας ἔφερνε ἀποτελέσματα σοβαρὰ—ποὺ παρέχουνε κάθε ἐλπίδα ἀπολύτρωσης καὶ δημιουργίας συνειδήσεων. Ἡ ἱστορία τῆς «Ὁμάδος Τέχνη» τὸ λεπτὸ αὐτὸ σημεῖο, νομίζουμε πῶς τὸ παρακολουθεῖ.

Οἱ δυσχέρειες ὅμως, ποτὲ δὲν ἀφίνουνε ἥσυχη τὴ δράση της, ἀπὸ τοὺς ἴδιους της συνεργάτες.

Ποὺ καὶ πού, ὀρθώνουνται οἱ ἐγωϊσμοὶ στὶς δυὸ αὐτὲς παρατάξεις τῆς κάθε κατηγορίας—δημιουργοῦνται ἀπειλές, προστριβές, μὲ ὀξύτητες καὶ κάποτε μὲ ἀνάρμοστες φράσεις—μὰ ἡ οὐσία εἶνε: πῶς πιὸ ψηλά, ὑπάρχει ἡ συνείδηση, ποὺ μορφώθηκε καὶ μορφώνεται στὰ μέλη της.

Τὸ κλείσιμο τῆς δεύτερης ἔκθεσης τῆς «Ὁμάδος Τέχνη» στὸ Ζάππειο, ἀντικρίζει μιὰ περίοδο ἀπροσδόκητη σὲ οἰκονομικὲς παγκόσμιες ἀνωμαλίες καὶ ὁ τρίτος χρόνος, πέρασε χωρὶς ἔντονη δράση. Στὴ συμμετοχή της ἀργότερα μὲ τὰ ἄλλα δύο καλλιτεχνικὰ Σωματεῖα στὴν διαρκῆ ἔκθεση τοῦ Ζαππείου τῶν ἑλληνικῶν προϊόντων, ἡ «Ὁμάδα» ἔλαβε μέρος μὲ πενῆντα ἔργα τῶν μελῶν της, ποὺ τὰ (47) πέρασαν ἀπ' τὴν κριτικὴ ἐπιτροπὴ χωρὶς κόπους—πρᾶμα ποὺ γιὰ τὰ ἄλλα Σωματεῖα ἔγινε δύσκολο πολύ.

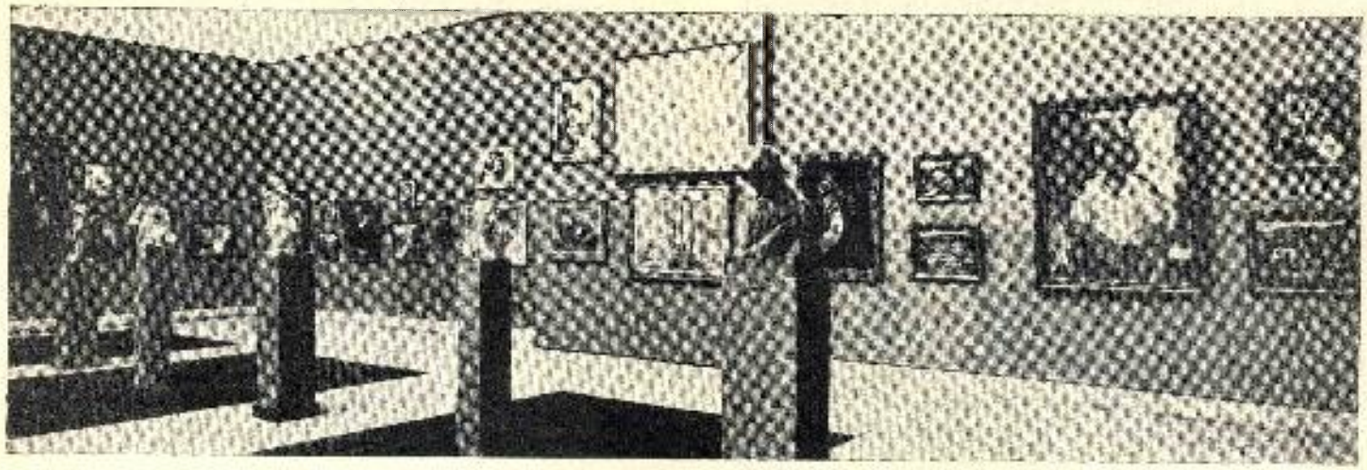
Ἡ πεῖρα ἐκείνης τῆς συλλογικῆς παράταξης καὶ τὸ ἀνακάτεμα της μὲ τόσες ἀνόμοιες ἀξίες, τὴ φέρανε στὴν εὐχάριστη θέση νὰ ὀργανώσει τὴν τρίτη ἔκθεση της, στὴν αἴθουσα τῆς Λέσχης Καλλιτεχνῶν—μὲ κάποια περίσκεψη καὶ ἀρκετὸ πολιτισμό: ποὺ δημιούργησε ὁριστικὰ ἕνα προνόμιο ἰδεαλιστικοῦ προορισμοῦ, μ' αὐτή της τὴν ἀφιλοκέρδεια.

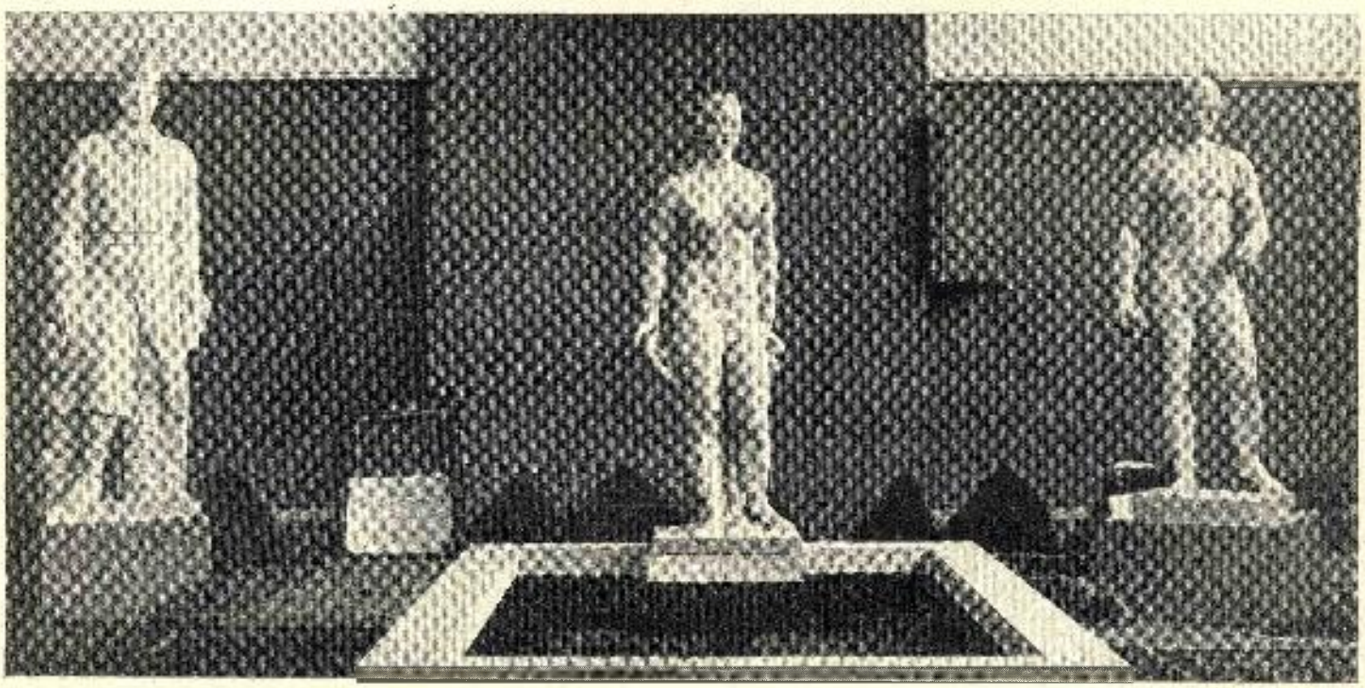
Εἶνε σκληρὸ σήμερα νὰ στέκουνται τόσο ἀκλόνητοι οἱ συνεργάτες της μπροστὰ σ' αὐτὲς τὶς δοκιμασίες—ἐνῷ ἡ κοινωνία μας, μὲ χαρά της ἐνισχύει σκάρτους μοντενισμοὺς ξένων καλλιτεχνῶν—ἐξωτερικῆς καὶ ἐπιφανειακῆς κενοδοξίας. Αὐτὴ ἡ δράση της λοιπὸν ποὺ ἀγκαλιάζει σιγά, σιγὰ τὴν ἀπαραίτητη πειθαρχία, ἔχουμε ἀπόλυτη πεποίθηση, πῶς καὶ στὴν ἔκθεση τῆς Βενετίας—θὰ δικαιωθεῖ καὶ θὰ ξεχωρίσει τὴ θέση της.

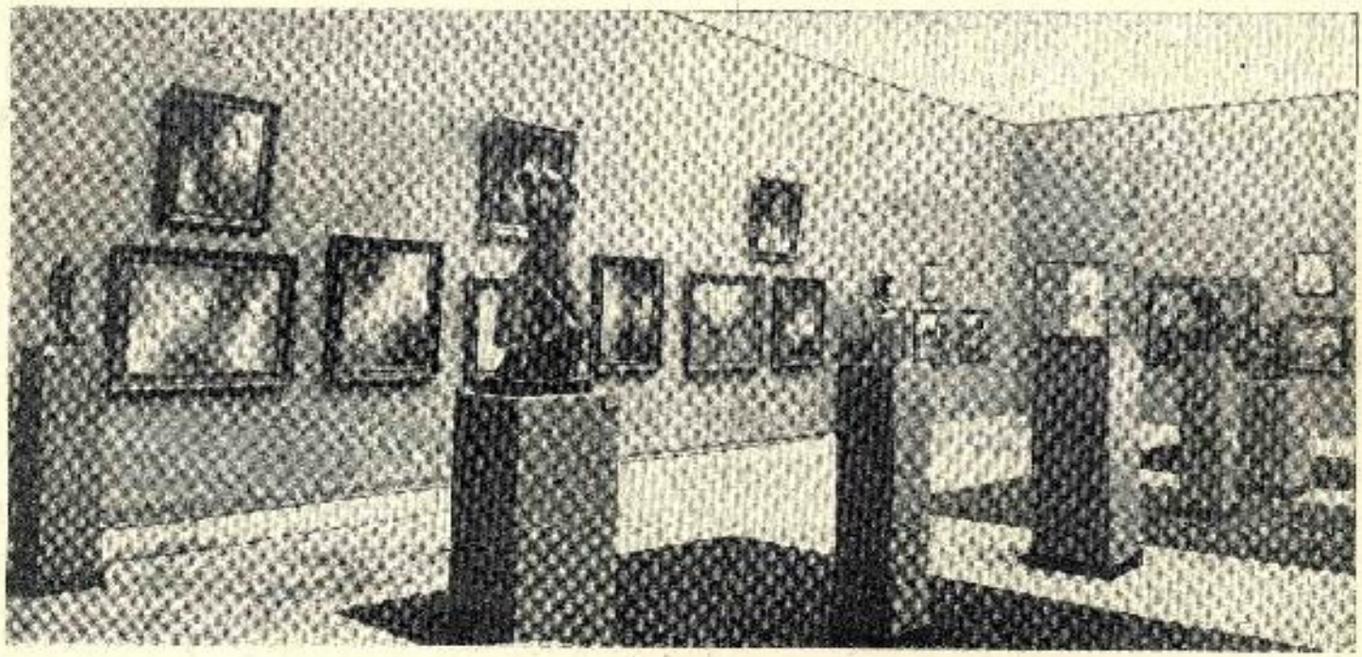
ΣΥΝΤΑΞΗ «20ου ΑΙΩΝΑ»

Ο "20ος ΑΙΩΝΑΣ,, ΣΤΟ ΤΕΥΧΟΣ ΑΥΤΟ, ΓΙΑ ΧΑΡΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΤΗΣ, ΠΙΟ ΚΑΤΩ ΠΑΡΑΤΑΣΕΙ, ΟΤΙ ΕΙΧΕ ΠΡΟΧΕΙΡΟ ΣΤΗ ΣΥΛΛΟΓΗ ΤΟΥ ΑΠΟ ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΕΡΓΩΝ ΤΕΧΝΗΣ, ΤΟΣΟ ΤΗΣ ΟΜΑΔΑΣ, ΟΣΟ ΚΑΙ ΑΛΛΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

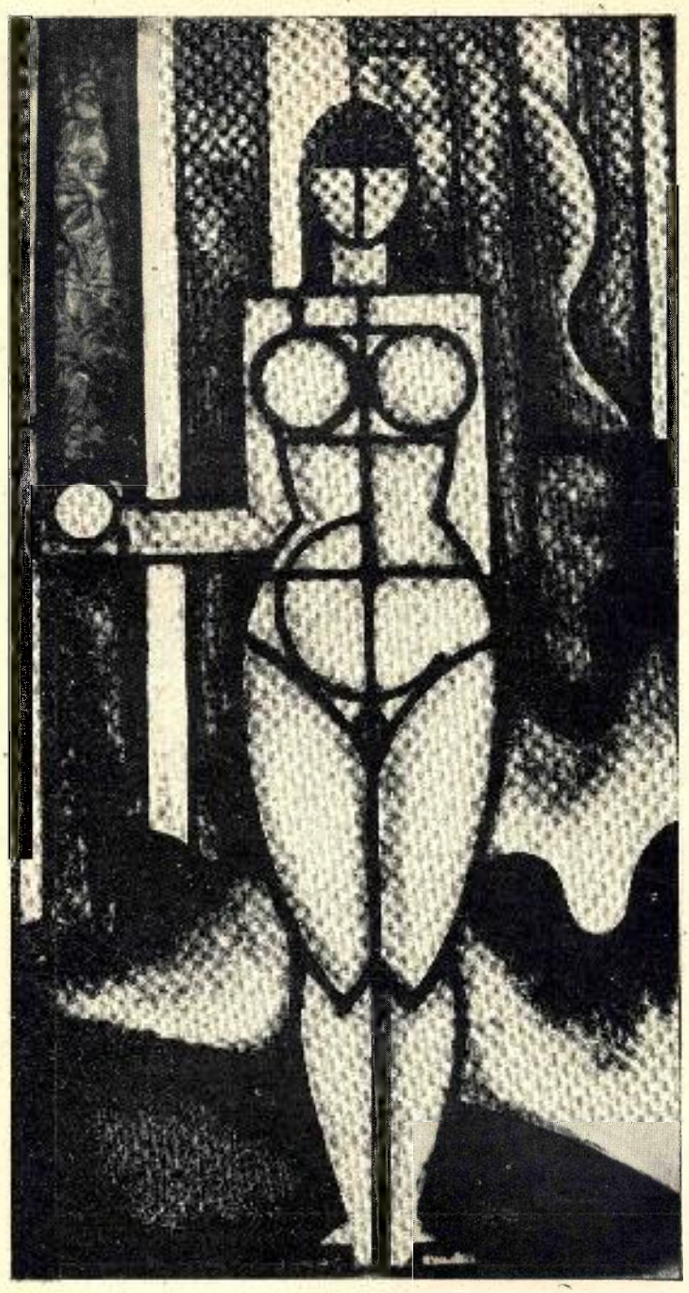
Η ΔΕΥΤΕΡΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ "ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗ,, ΣΤΟ ΖΑΠΠΕΙΟ 1932



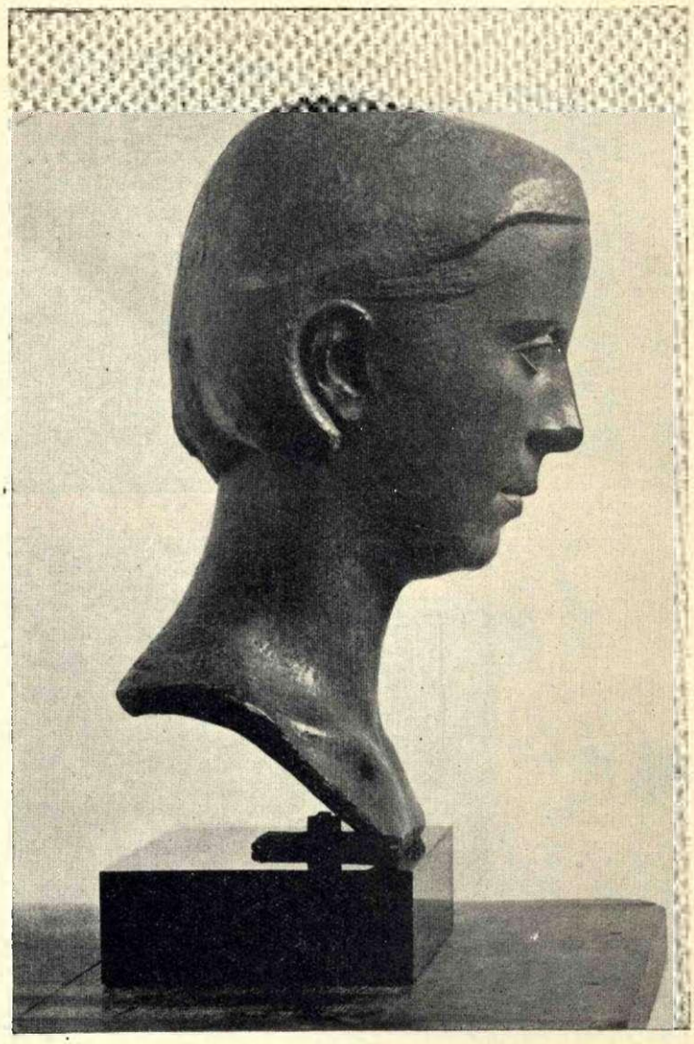




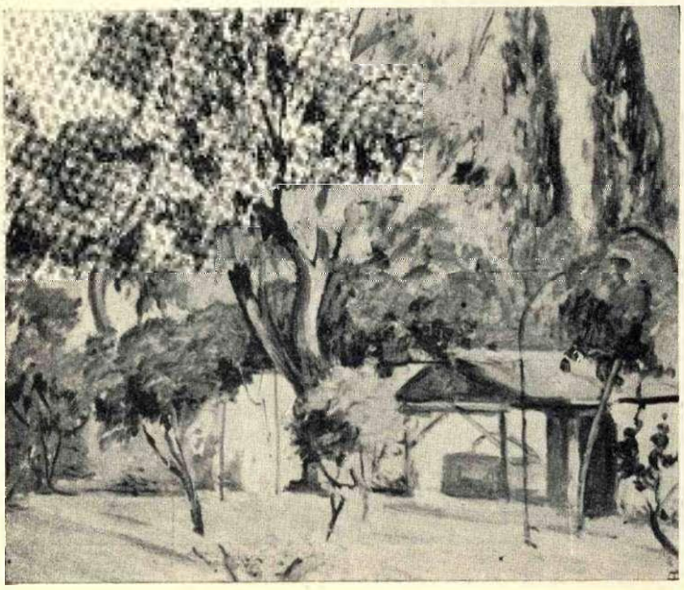
ΤΡΙΑ ΑΚΟΜΑ ΤΜΗΜΑΤΑ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ ΣΤΟ ΖΑΠΠΕΙΟ 1932



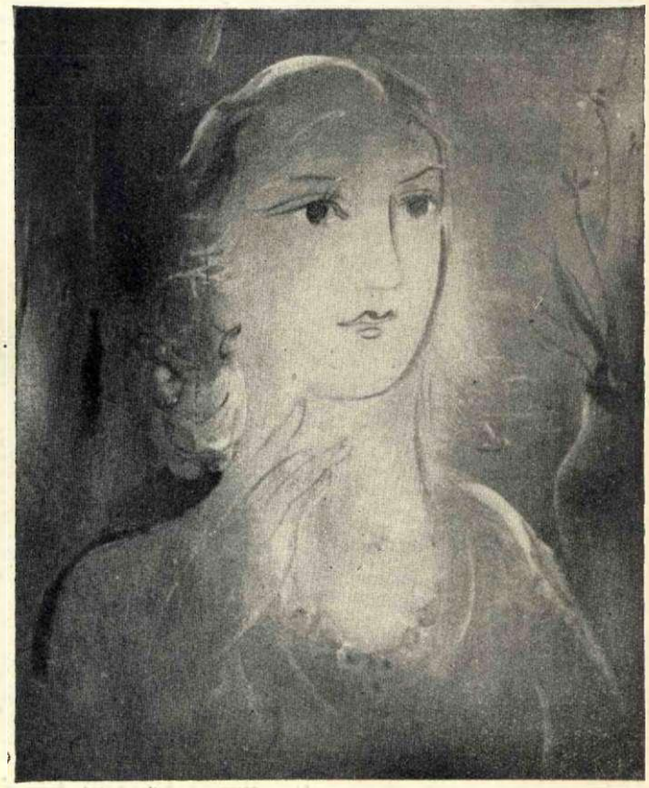
ΑΓ. ΣΠΑΧΗΣ



Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ
ΚΕΦΑΛΗ ΧΑΛΚΙΝΗ

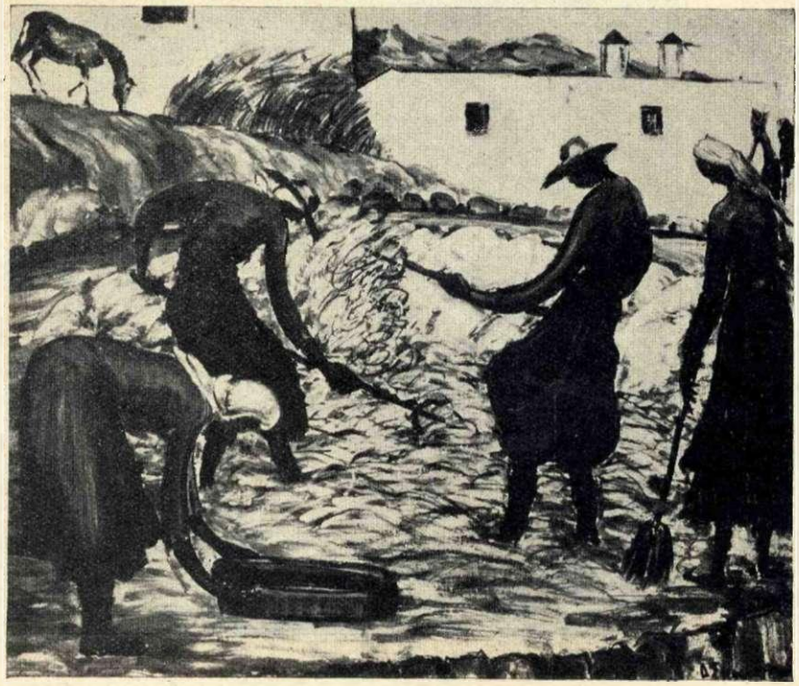


Κ. ΠΑΓΚΑΛΟΣ

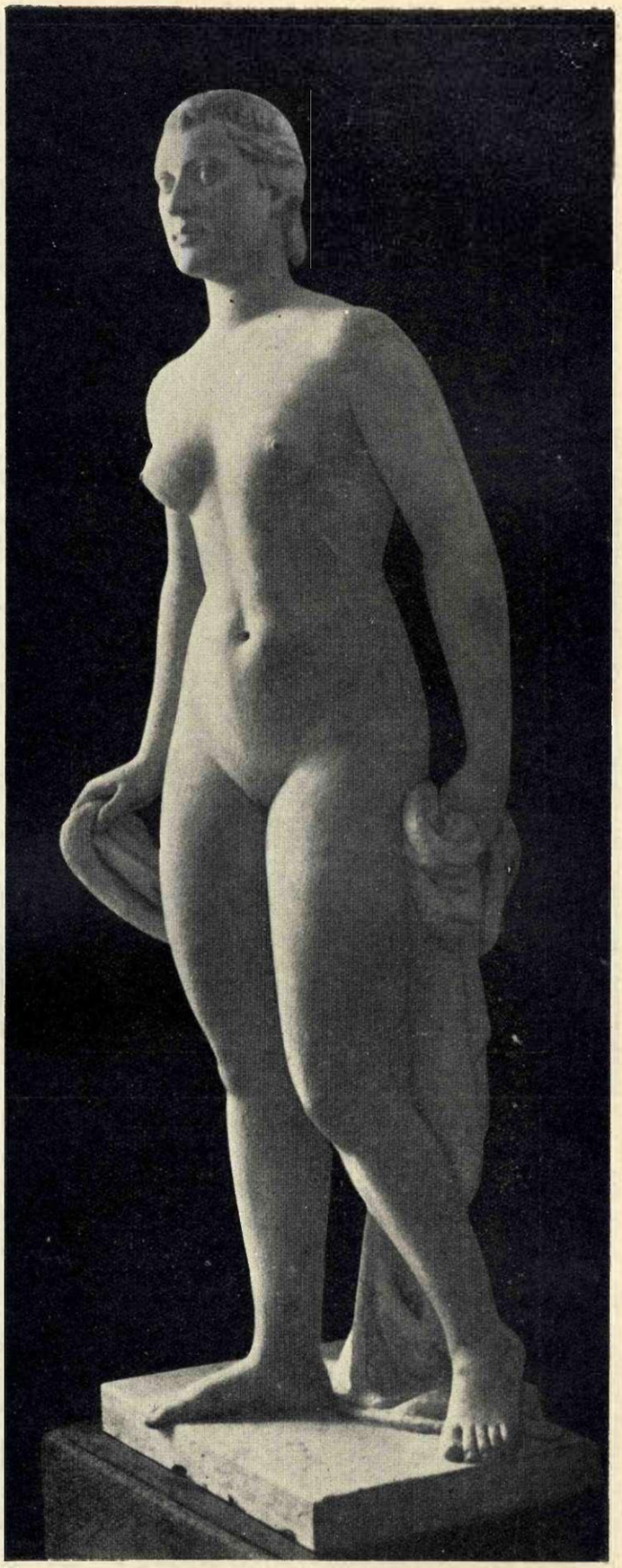


Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

1.

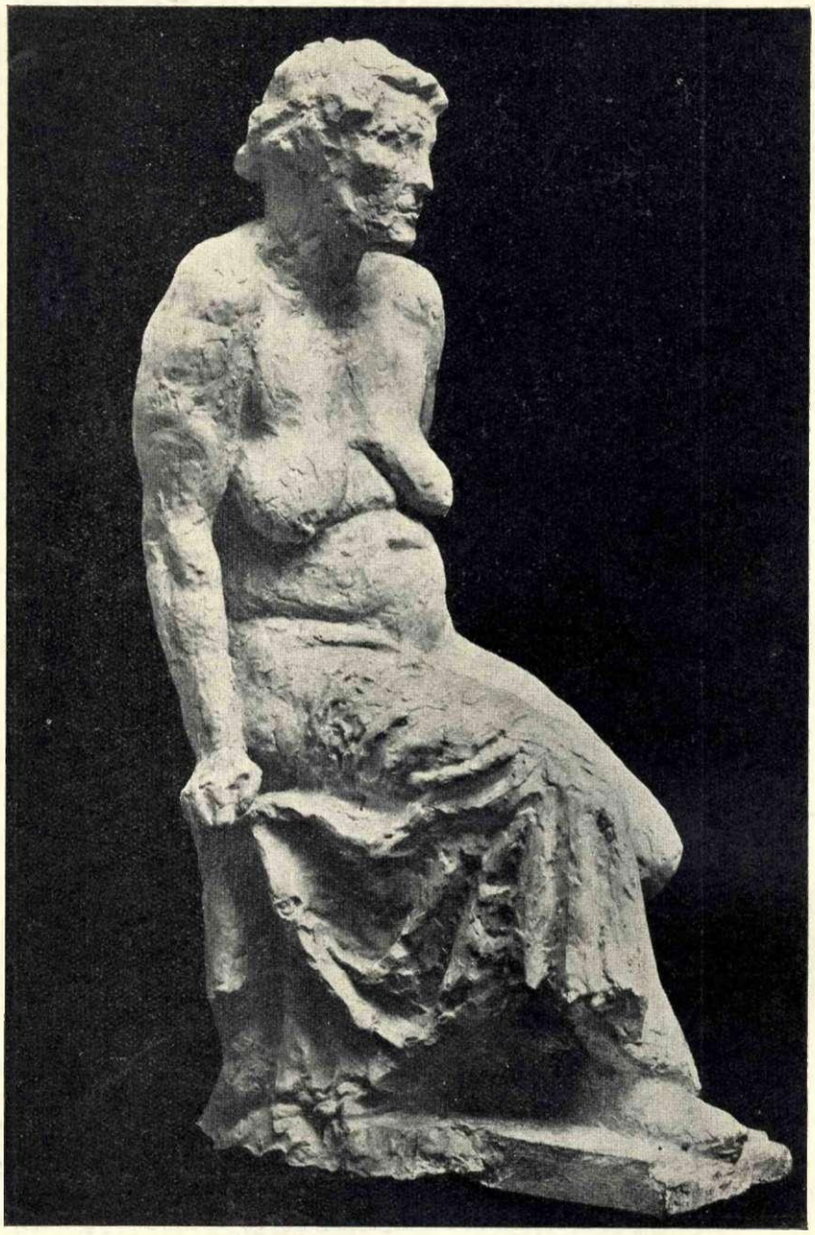


2.

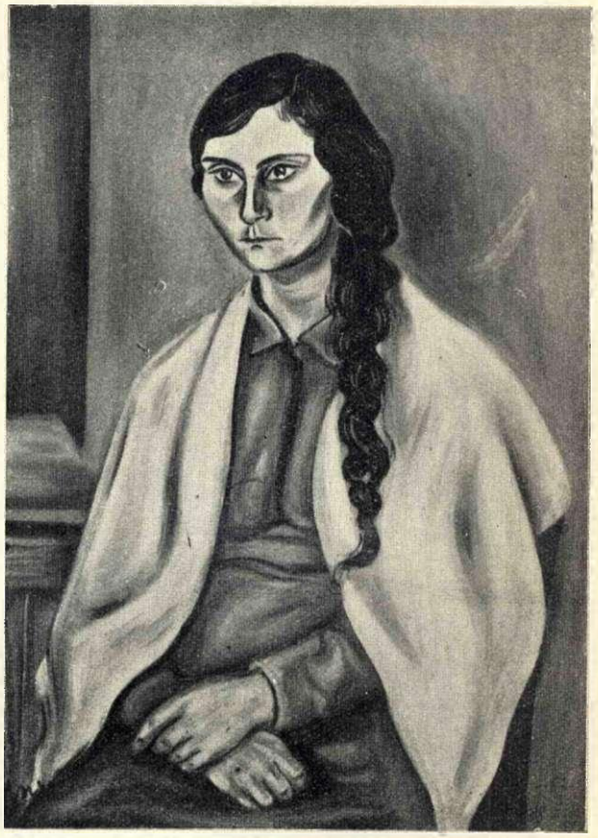


3.

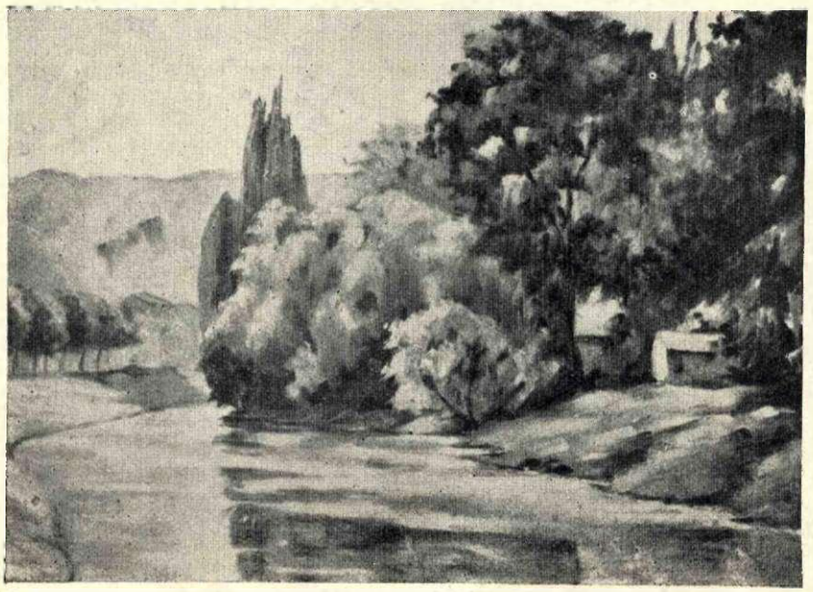
1. ΣΤΕΦ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ
2. ΔΗΜΗΤΡΗΣ ΣΤΕΦΑΝΟΠΟΥΛΟΣ
3. Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ



ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΠΟΥΛΟΣ



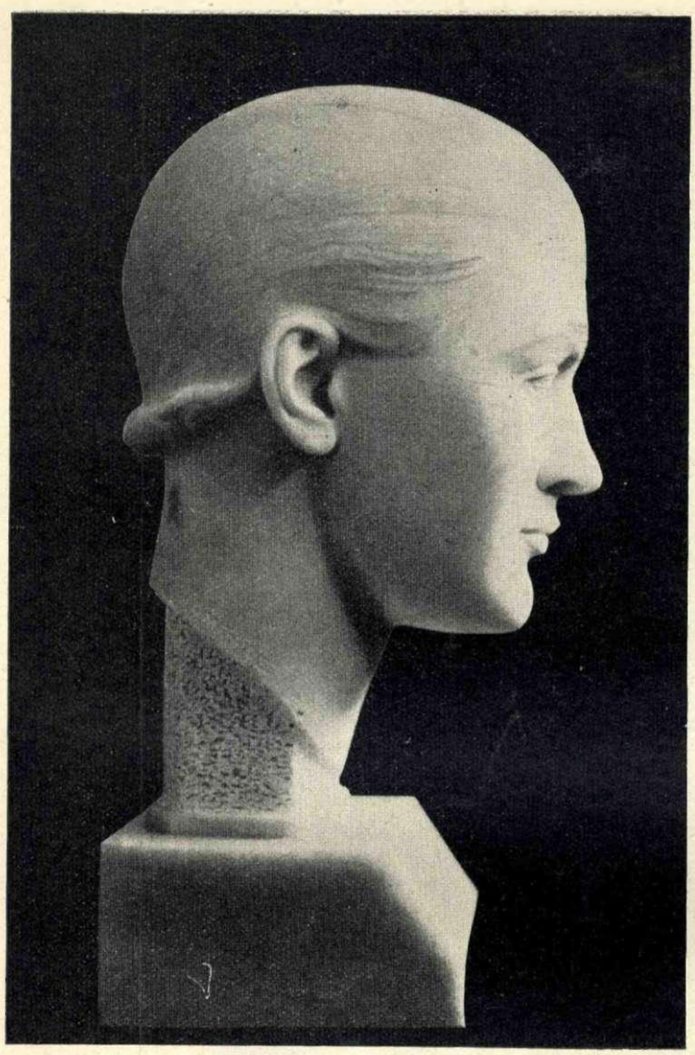
ΟΡ. ΚΑΝΕΛΛΗΣ



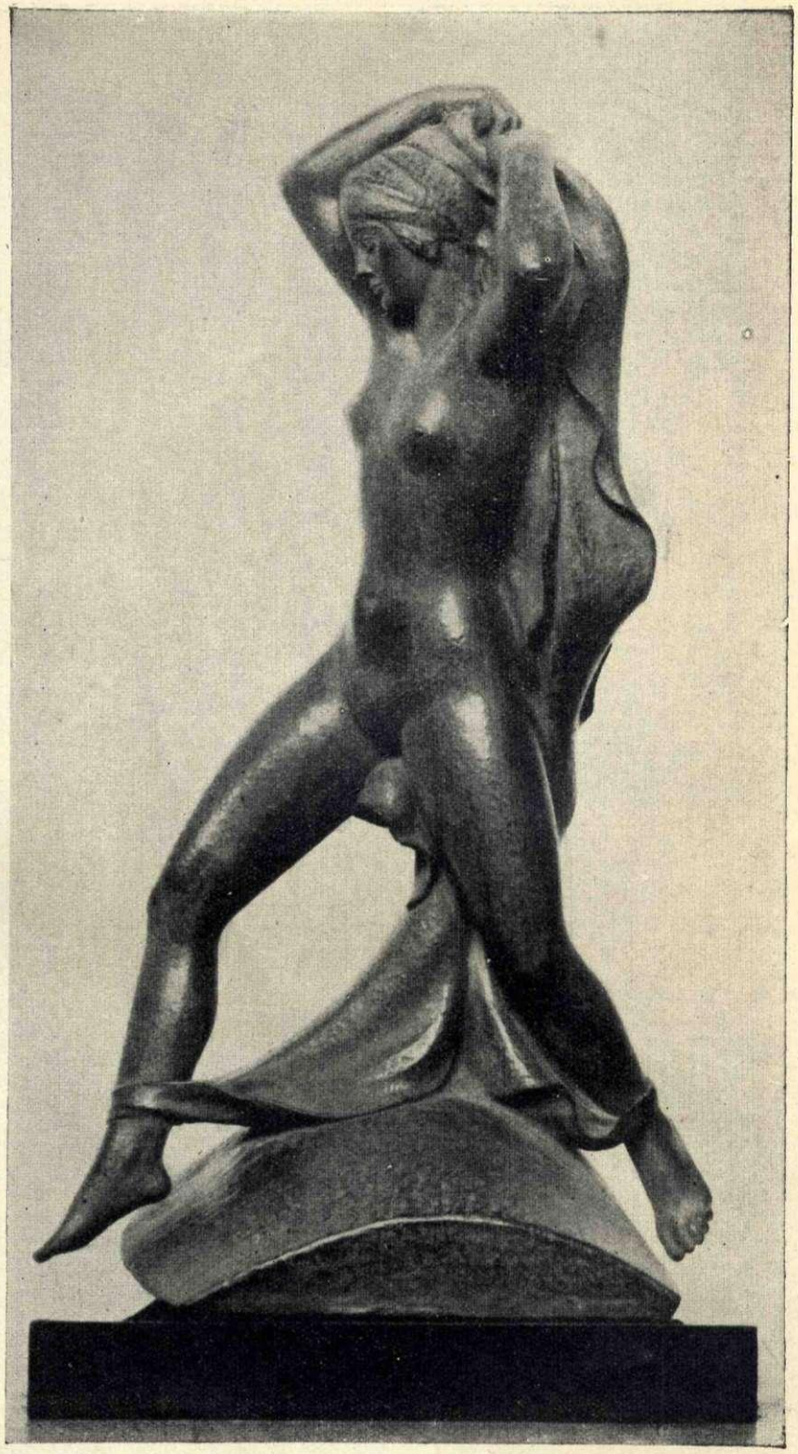
ΚΩΣΤΑΣ ΠΛΓΚΑΛΟΣ

ΜΠΕΛΑ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΥ

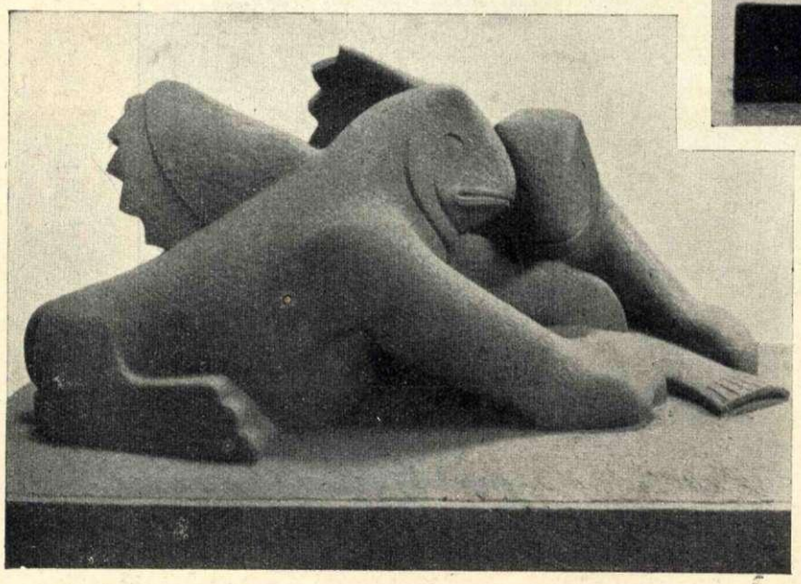
Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ 1933 — ΜΑΥΡΟ ΜΑΡΜΑΡΟ — ΔΥΝΑΜΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ



ΜΑΡΜΑΡΙΝΗ ΚΕΦΑΛΗ
ΑΝΗΚΕΙ ΣΤΗΝ ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ
1931
Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ



ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ ΧΑΛΚΙΝΗ
ΑΝΗΚΕΙ ΣΕ ΤΡΕΙΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ
ΣΥΛΛΟΓΕΣ 1927
Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ



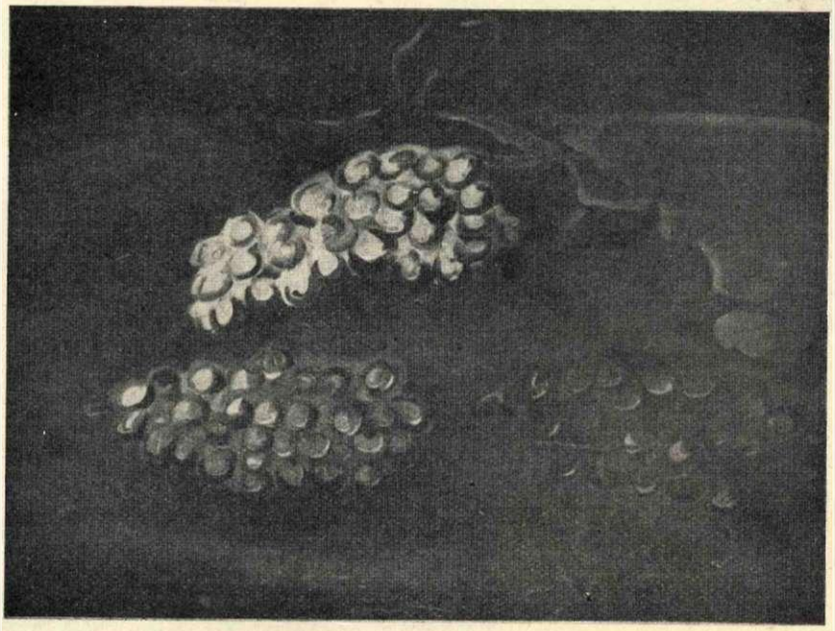
ΖΩΑ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΘΕΜΑ
1933
Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ
ΙΩΑΝ. ΜΗΤΑΡΑΚΗΣ. 1933

ΖΩΑ ΑΦΗΡΗΜΕΝΟ ΘΕΜΑ Μ. Τ.

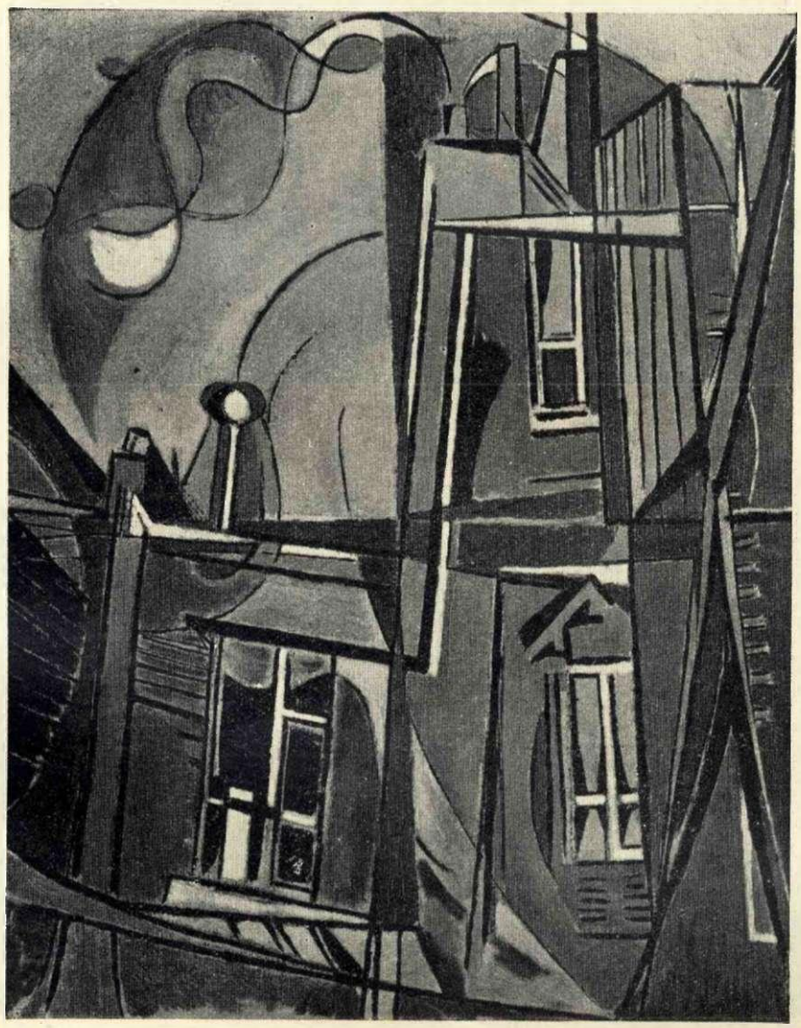
ΜΕΤΑΛΛΙΟ ΤΟΥ ΔΗΜΟΥ
ΠΕΙΡΑΙΩΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ
ΠΕΙΡΑΙΕΙΣ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΟΥΣ
1931
Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ

ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ — Α. ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ



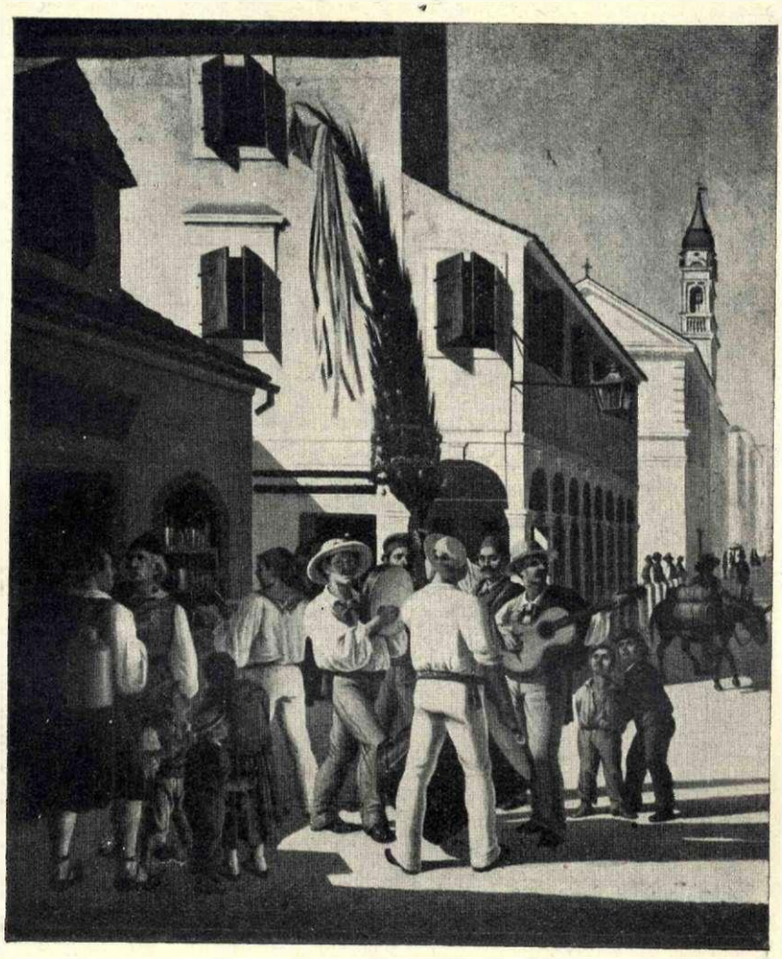
Τ. ΕΛΕΥΘΕΡΙΑΔΗΣ — ΤΑ ΤΡΙΑ ΤΣΑΜΠΙΑ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ
Η ΠΡΟΣΕΥΧΗ ΤΩΝ ΨΑΡΙΩΝ 1933



Ν. ΧΑΤΖΗ-ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑΣ - ΣΠΙΤΙΑ
1932 ΣΥΛΛΟΓΗ Μ. Ρ.

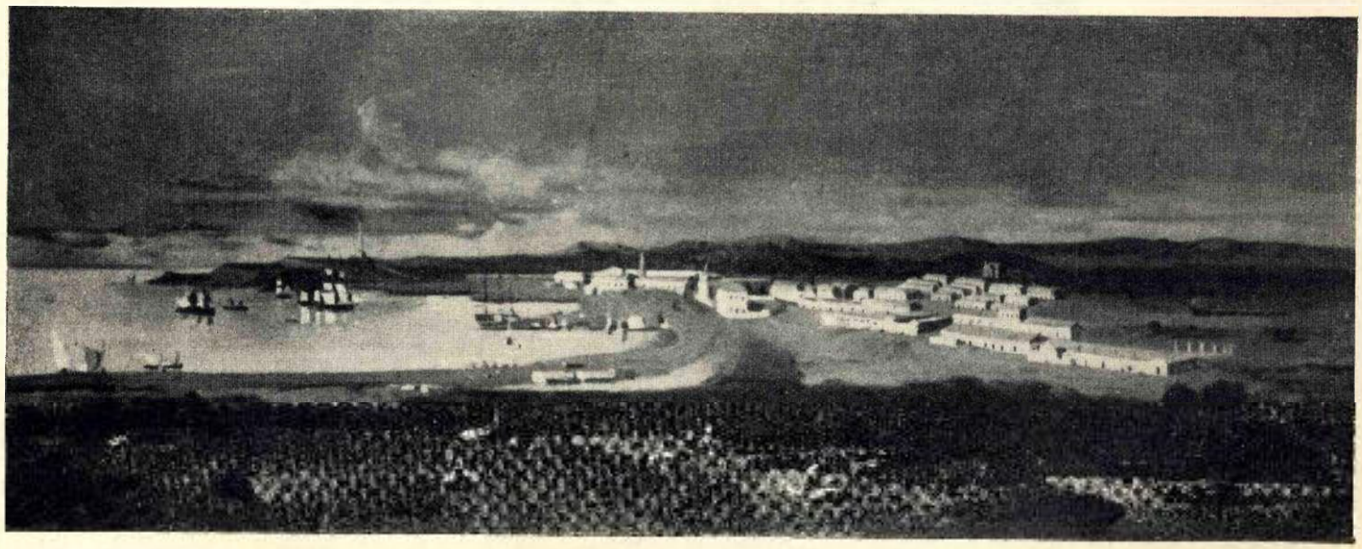
ΜΕΡΙΚΑ ΕΡΓΑ ΝΕΚΡΩΝ ΚΑΙ ΖΩΝΤΑΝΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΝΤΑ ΤΟΥ 19ΟΥ ΚΑΙ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ



ΠΑΧΥΣ †

ΚΑΝΤΑΔΑ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ

ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ

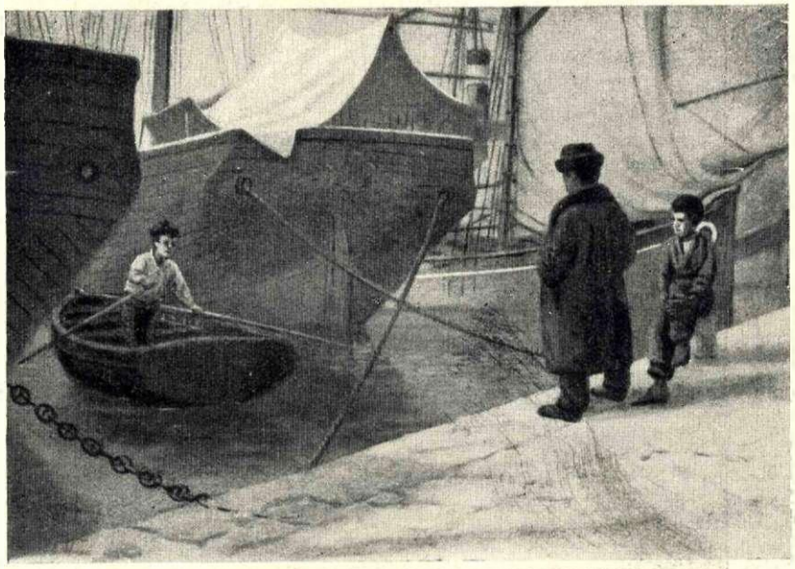


ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΛΥΤΡΑΣ 1832 - 1903

ΤΟ ΛΑΥΡΙΟ
ΣΥΛΛΟΓΗ ΣΕΡΠΙΕΡΗ

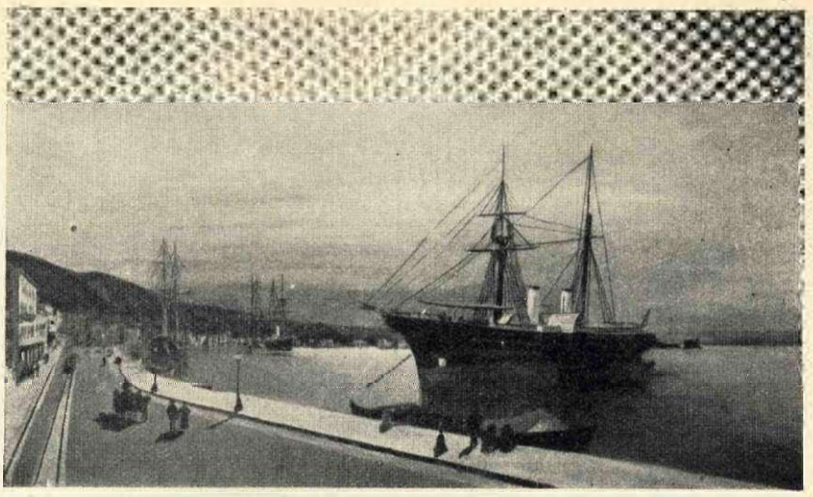
ΛΕΜΠΕΣΗΣ † ΠΟΡΤΡΑΙΤΟ

ΣΥΛΛΟΓΗ Π. ΠΑΜΠΟΥΚΗ



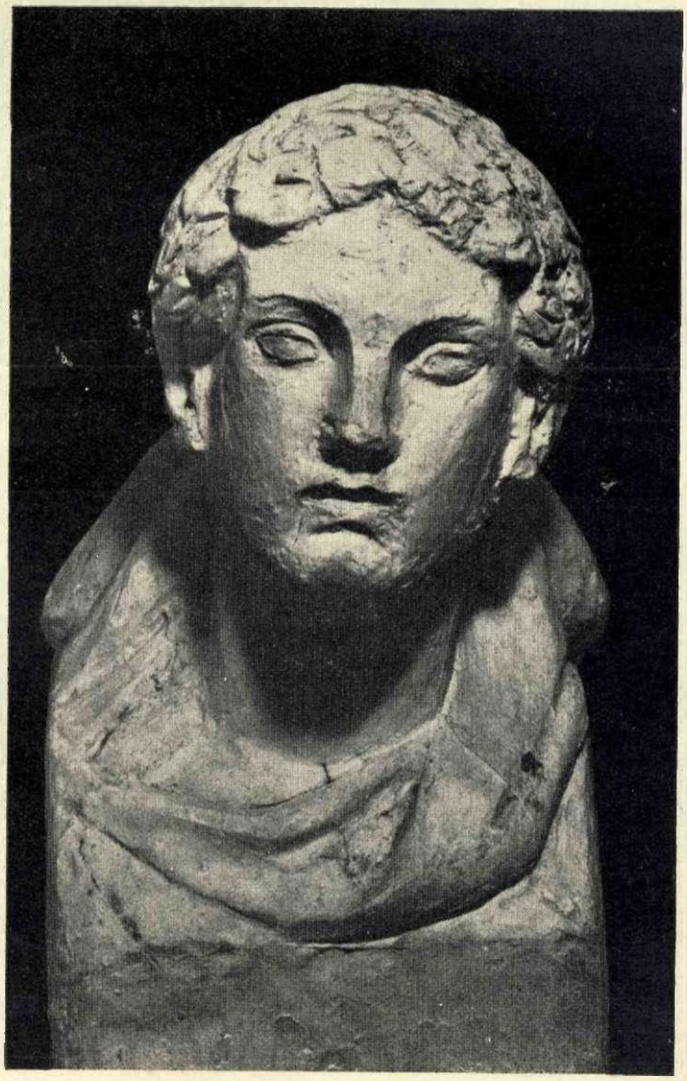
Η. ΠΟΡΣΑΛΕΝΤΗΣ † ΛΙΜΑΝΙ

ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΥΡΙΑΣ Γ. ΜΑΝΤΖΑΒΙΝΟΥ



Κ. ΒΟΛΩΝΑΚΗΣ — ΛΙΜΑΝΙ ΠΕΙΡΑΙΩΣ

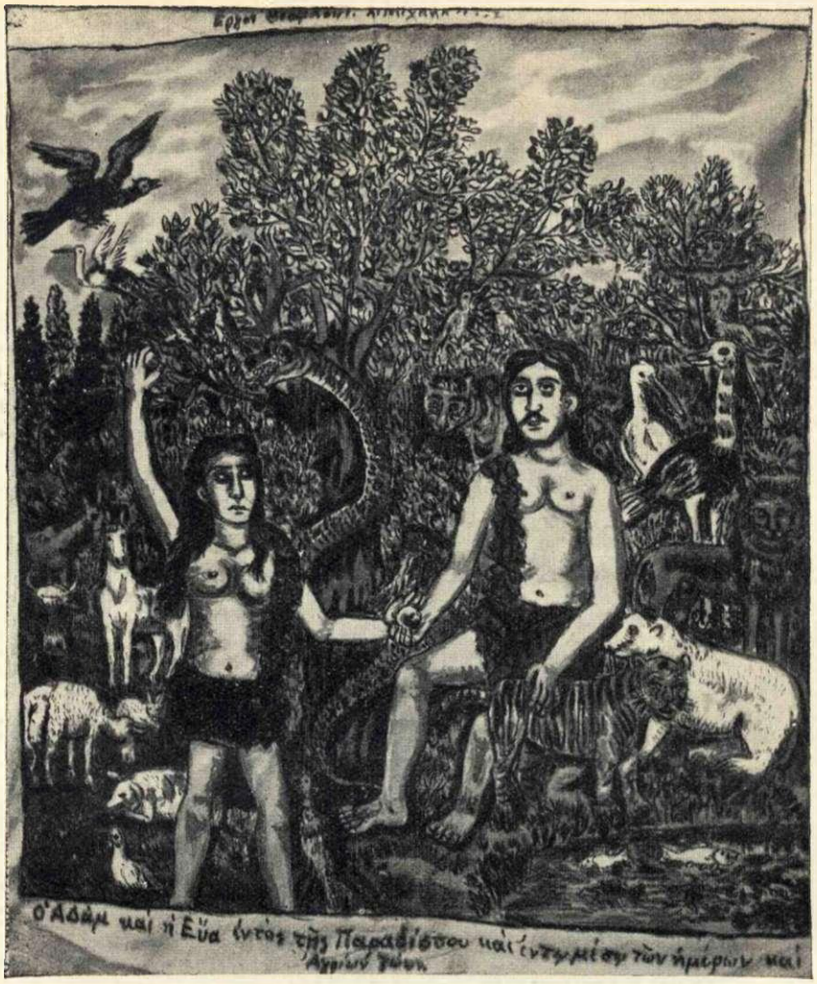
ΣΥΛΛΟΓΗ ΚΥΡΙΑΣ Γ. ΜΑΝΤΖΑΒΙΝΟΥ



ΓΙΑΝΝΟΥΛΗΣ ΧΑΛΕΠΑΣ

ΕΝΑΣ
ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΟΣ
ΖΩΓΡΑΦΟΣ
Ο
ΕΛΛΗΝΑΣ —
— ΡΟΥΣΣΩ
ΜΙΧΑΛΗΣ
ΘΕΟΦΙΛΟΥ
(ΤΣΟΠΑΝΟΣ)

Ο
ΑΔΑΜ ΚΑΙ
Η
ΕΥΑ
1933



ΚΑΤΩ
ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΗ
ΝΕΑ 13-14
ΧΡΟΝΩΝ
ΤΗΣ ΜΥΤΙΛΗΝΗΣ
Η
ΚΛΕΙΩ
ΣΑΒΒΑ

1) Τ' ΑΔΕΡΦΙΑ
1933
2) Η ΝΥΦΗ ΚΙ' Ο
ΓΑΜΒΡΟΣ
1932

1.

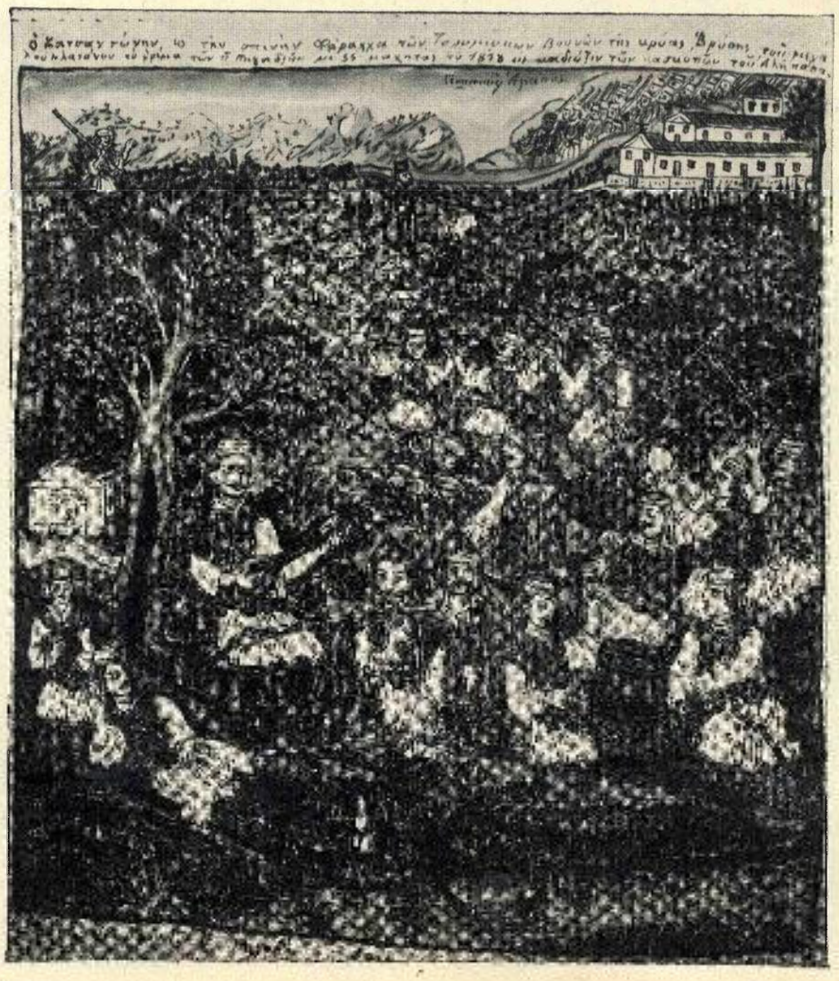
2.

Η
ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΗ
ΚΛΕΙΩ
ΣΑΒΒΑ

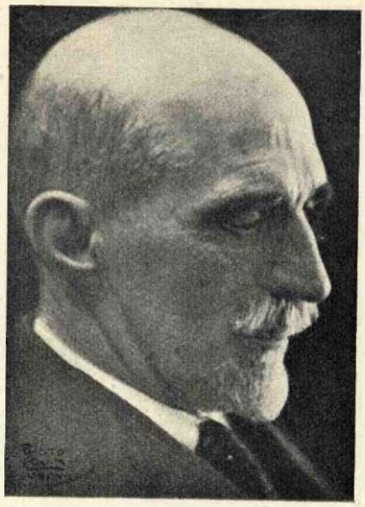
Η ΓΙΑΓΙΑ
ΚΑΙ
ΤΟ ΕΓΓΟΝΙ
1933

ΚΑΤΩ
Ο
ΑΥΤΟΔΙΔΑΚΤΟΣ
ΜΙΧΑΛΗΣ
ΘΕΟΦΙΛΟΥ

Ο
ΚΑΤΣΑΝΤΩΝΗΣ
ΣΤΗ ΦΑΡΑΓΚΑ
ΤΩΝ ΤΣΟΥΜΕΡΚΩΝ
1932



Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΗΣ "ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗΣ,, ΣΤΗ ΛΕΣΧΗ ΤΩΝ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ



Ο κ. ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

ΦΩΤ. ΕΥΑΓΓΕΛΙΔΗ

ΕΚΘΕΣΕΙΣ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗΣ

«Θὰ ἔλεγα στοὺς νέους ζωγράφους: Ἄς καλλιεργήσωμε προτήτερα τὴ φαντασία τοῦ ὁρατοῦ καὶ τοῦ πραγματικοῦ... Ἄς κάμωμε τὰ πραγματικὰ ἀντικείμενα ἀνώτερα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό των, ἂς τὰ πλουτίσωμε μὲ τὴν ὅρασί μας. Ἄς κάμωμε τὴ νατὺρ-μὸρτ συμφωνία χρωμάτων καὶ σχημάτων. Ἄς ἀποκτήσωμε τὴ φαντασία ποὺ λέγεται πλαστικὴ ὅρασις ποὺ ἀνακαλύπτει τὴ λογική, τὴν ὡραιότητα, τὴν ποίησι τῶν πραγμάτων».

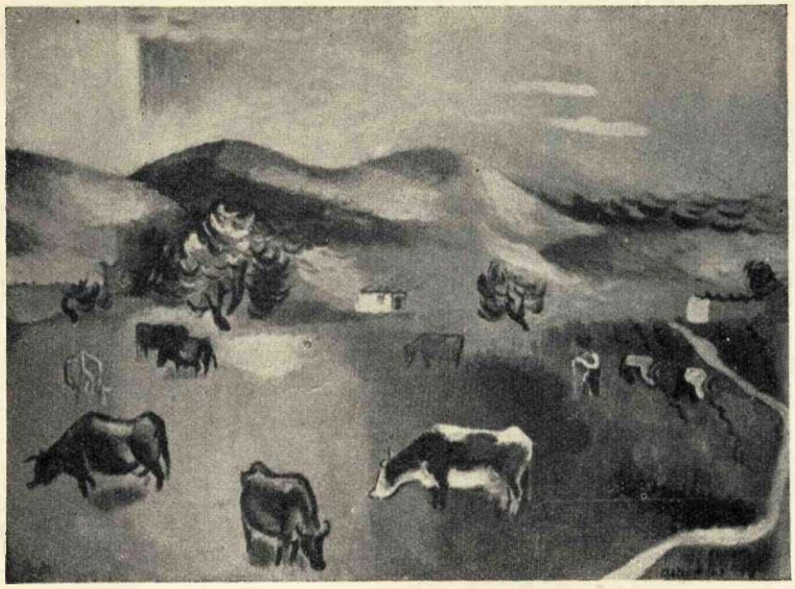
3 Μαρτίου 1934 Ζ. Π.

"ΕΛΕΥΘ. ΒΗΜΑ,,

ΑΡΘΡΟ ΤΟΥ ΔΙΕΥΘΥΝΤΗ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΑΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ κ. ΖΑΧΑΡΙΑ ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ

Ἦταν ἡ καλλίτερη ἔκθεση τῆς «Ὁμάδος». Εἴδαμεν ἤδη τὴν «Ὁμάδα» περισσότερο συγκεντρωμένη στὸν ἑαυτό της καὶ τὶς ἀρχές της καθαρώτερες. Τὸ φαινόμενο δὲν εἶνε ἀναίτιο. Ἡ πεῖρα τριῶν χρόνων ἔδειξε στοὺς καλλιτέχνας πὼς δὲν ἔχει τόση σημασία νὰ εἶνε κανεὶς στὴν ἄκραν ἀριστερὰ καὶ στὴν ἐπικαιρότητα ὅσο τὸ νὰ εἶναι μέσα στὴν τέχνη. Ἔτσι ἀρκετοὶ ἀπ' αὐτοὺς δὲν θέλησαν πλέον νὰ εἶναι ἀνεδαφικοί. Ἐμίλησαν μὲ τὸ περιβάλλον των καὶ μετέδωκαν τὴ συγκίνησή των ἀπὸ πράγματα καὶ πρόσωπα τοῦ τόπου μέσα στὸν ὁποῖον ζοῦν, χωρὶς νὰ χάσουν τίποτε ἀπὸ τὶς ἀρχές των. Χτυπήθηκαν μὲ δέντρα μὲ χωριὰ μὲ θάλασσες τοῦ τόπου των. Ὁ κ. Ἀστεριάδης καταίβηκεν ἀπὸ τὴ χώρα τῶν ἀφηρημένων σχημάτων καὶ τῶν τόνων γιὰ νὰ προσγειωθῇ στὴ χώρα τῆς ὁποίας εἶνε κάτοικος, ἡ κ. Βρανίκα εἶδεν ἕνα νησὶ τοῦ Αἰγαίου, ὁ κ. Βασιλείου ἐγύρισε σὶς λαϊκὲς ἀγορές, ὁ νέος ζωγράφος κ. Κανέλλης ἐζήτησε τὸ νόημα ἑνὸς ἑλληνικοῦ τοπείου καὶ οὕτω καθεξῆς. Εἶναι εὐχάριστο νὰ βλέπῃ κανεὶς ὅτι οἱ ἕλληνες ζωγράφοι ἀνακάλυψαν τὸν τόπο των. «Φυγὴ» ἀπὸ τὸ περιβάλλον, τέχνη ὅπου παύει κανεὶς νὰ βλέπῃ καὶ ν' ἀκούῃ ἐκείνα γιὰ τὰ ὁποῖα τὸν πληροφοροῦν τὰ αἰσθητήριά του, ὅπου λείπει ἡ παρθενία τῶν ἀμέσων συγκινήσεων καὶ ὅπου ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει καλλίτερα νὰ δραματίζεται τὴν Ἐλβετία παρὰ νὰ βλέπῃ τὸ τοπεῖο στὸ ὁποῖον γεννήθηκε καὶ ζῇ, εἶνε πράγμα ψυχολογικῶς ἀκατανόητο. Δὲν πρέπει νὰ πέσωμε στὴν πλάνη ὅτι καθαρὴ τέχνη εἶνε νὰ ἐπαναλαμβάνωμε σχήματα διεθνῶς κατασκευασμένα. Τὸ νὰ δημιουργῆς ἀπὸ τὶς προσωπικές σου ἐντυπώσεις, αὐτὸ εἶνε ἡ καθαρώτερη ἀπὸ τὶς καθαρὲς τέχνες.

Ὁ κ. Ἀστεριάδης, ὁ ὁποῖος εἶναι καὶ ὁ κυρίως προσγειωμένος φέτος ἀπὸ τοὺς ζωγράφους τῆς «Ὁμάδος» δὲν ἔχασε τίποτε μὲ τοῦτο ἀπὸ τὶς ζωγραφικὲς ἀρχές του. Ἀπεναντίας. Γιὰ νὰ ἐργασθῇ μὲ προσωπικὲς ἐντυπώσεις, δυνάμωσε τὴ ζωγραφική του. Γιὰ νὰ μὴ φοβηθῇ τὸ θέμα — τὸ ὁποῖον εἶνε καιρὸς νὰ παύσῃ νὰ μᾶς τρομάζῃ, γιατὶ εἶναι δὰ ἀστεῖος ὁ πανικὸς ποὺ ἐνέπνευσαν γιὰ τέτοιο ἀθῶο πρᾶγμα — μᾶς ἔδωσε στὴν ἔκθεση αὐτὴ μιὰ νέα τοπειογραφία σ' ἕνα vieux style Μουσείων, μιὰ ζωγραφικὴ μὲ κατακάθαρο χειρισμὸ τοῦ λαδιοῦ, μὲ πληρότητα, μὲ ἠχηρότητα, καὶ μὲ συνθετικὲς ἀρετές, ἐκδηλωμένες κυρίως στὸ τοπεῖο τῆς ἀκροθαλασσιᾶς του, ἄψογη ἁρμονία συνθεμένη γύρω σ' ἕνα βιβλικὸ κορμό. Τὰ νέα του αὐτὰ ἔργα μὲ τὴ σπιθοβολοῦσα πινελιά των ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν πραγματικότητα τῆς ἑλληνικῆς γῆς δείχνουν πόσο καταπονεῖται ἕνας νέος ζωγράφος στὴ χώρα τῆς ἀφαιρέσεως — ἄλλω τε τὶ μπορεῖ νὰ σταθῇ ἐκεῖ; — καὶ πόσο ἔχει νὰ κερδίσῃ ἂν πλησιάση τὰ συγκεκριμένα πράγματα. Ἕνα ἀκόμη παράδειγμα εἶνε οἱ ἀξιοσημείωτες γιὰ τὴν ἐλαφρότητα καὶ γιὰ τὸ θέλγητρο τῆς πινελιᾶς των ἀκουαρέλλες τῆς κ. Βρανίκα, οἱ ὁποῖες δὲν εἶνε στὸν ἀέρα, ὅπως φαίνονται, — ἡ ἐλαφρὴ καὶ ἄϋλη μορφή των παριστάνει κάτι συγκεκριμένο, τὸ νησὶ τῆς Τζιᾶς — ἀσφαλῶς ὅμως γιὰ τὴν ποίηση μὲ τὴν ὁποίαν ἑρμηνεύουν μιὰ πραγματικότητα καὶ γιὰ τὴν ὅλη των ἁρμονία πλουτίζουν τὴ μικρὴ ἱστορία τῆς ἑλληνικῆς ὑδατογραφίας. Θὰ προσθέσω ἀκόμη στὴ σειρὰ τῶν συλλογισμῶν μου τὰ δυὸ τοπεῖα τοῦ κ. Κανέλλη «βράχια καὶ ἐλιές». Ἡ ἐργασία του αὐτὴ σχετικὰ μὲ τὴν περυσινὴ τοῦ «Παρνασσοῦ» εἶνε πολὺ πιὸ συνειδητή. Τὰ δυὸ τοπεῖα, ἀποτέλεσμα ἀσφαλῶς δικῶν του παραστάσεων — ὅσο δὲν βρίσκω πὼς εἶνε τὰ πρόσωπα — τοπεῖα καλὰ ρυθμολογημένα, ἀληθινὰ καὶ καθαρά, μᾶς δείχνουν πὼς ὁ νέος καλλιτέχνης συγκινήθηκεν ἀπὸ ἕνα χαρακτηριστικὸ κομμάτι τῆς ἑλληνικῆς



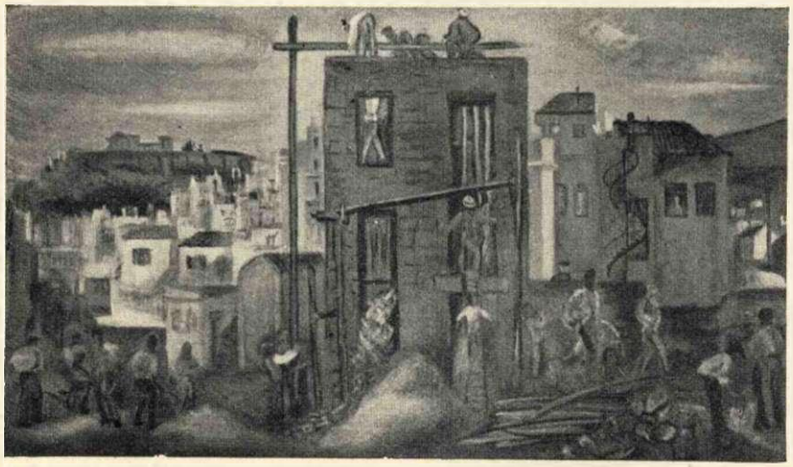
Α. ΑΣΤΕΡΙΑΔΗΣ ΤΟ ΛΙΒΑΔΙ 1933

γῆς καὶ πῶς ταξινόμησε τὶς ἐντυπώσεις του καὶ διανοήθηκε νὰ πῆ κανείς, τὴ συγκίνησή του. Αὐτὸς εἶνε ὁ δρόμος του.

Ὁ κ. Τριανταφυλλίδης μὲ τὴν ἐλαιογραφία του «στὸ ὕπαιθρο» χτυπήθηκε τολμηρότερα μὲ τὸ θέμα. Τὸ ἔργο ἔχει τὰ γνωστὰ καὶ ἀναμφισβήτητα — προσωπικά, μπορῶ νὰ πῶ — προσόντα τῆς ἐλαιογραφίας τοῦ Τριανταφυλλίδη. Μὰ ἐδῶ τὸ θέμα ζητεῖ τὰ δικαιώματά του. Ἐπειδὴ τὸ πνεῦμα τοῦ θεατοῦ κοπιάζει γιὰ νὰ προσαρμόση τὴ στάση τῶν προσώπων πρὸς τὴν αἰτία γιὰ τὴν ὁποίαν ἔχουν ἔτσι τοποθετηθῆ, πολὺ πιὸ ἐλεύθερος ἦταν ὁ κ. Τριανταφυλλίδης στὰ τοπεῖα του «ἐπιδιόρθωσι τῆς βάρκας» καὶ «Αὐλὴ παλαιᾶς Ἀθήνας» ὅπου ἀπολαμβάνομε τὸ γνωστὸ τεχνικὸ προσόν του, τὴ φρεσκάδα καὶ τὴ λ μπρότητα τοῦ λαδιοῦ· ζωγραφικὸ προτέρημα ποὺ τὸν ξεχώρισε πάντοτε ἀπὸ τοὺς ἄλλους καὶ ὅπου κλείνεται ὅλη ἡ πλαστική του σκέψις.

Ὁ κ. Βασιλείου πῆρε γιὰ θέμα του τὶς χαρμόσυνες διακοπὲς ποὺ ἔφερε στὴ μονοτονία τῆς Ἀθηναϊκῆς ζωῆς ὁ θεσμὸς τῶν λαϊκῶν ἀγορῶν. Στὴ φετεινή του ἑρμηνεία

ΣΠ. ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ ΤΟ ΓΙΑΠΙ 1933



ΦΩΤ. Κ. ΚΑΡΒΟΥΝΗ

—καὶ εἶναι ἡ τρίτη φορά, νομίζω, ποὺ χειρίζεται τὸ θέμα —ἐπέμεινε κυρίως στὴν πραγματικότητα τοῦ χρώματος καὶ ἄναψεν ἐδῶ κι' ἐκεῖ μέσα στὴν εἰκόνα του τοὺς σπινθηρισμοὺς τῶν ἐμπορευμάτων, ἑστίες φωτός, γύρω στὶς ὁποῖες περιστρέφεται σὲ διαρκῆ ἀναζήτησιν τὸ πλῆθος. Ἔτσι ἔδωσε μιὰ φαντασμαγορικὴ ἑρμηνεία ἑνὸς ρεαλιστικοῦ θέματος. Στὸ ἔργο αὐτὸ καθὼς καὶ στὸ «πανηγῦρι» μᾶς δίνει τὸ πλῆθος μὲ κηλίδες χρωμάτων, συνδυασμένες ἐλεύθερα καὶ καλαίσθητα. Ὑπάρχουν στὰ πρῶτα ἐπίπεδα καὶ τῶν δυὸ κομμάτια πολλῆς πλαστικῆς ἀξίας, τὰ ὁποῖα θὰ μποροῦσαν νὰ ἀποτελέσουν ἰδιαίτερον πίνακα. Νομίζω πὼς ἡ ἐργασία αὐτὴ πρέπει νὰ λάβει τὴν ἀνάπτυξη ποὺ τῆς πρέπει, δηλαδὴ νὰ ἐμφανισθῆ μὲ ὀλιγώτερες λεπτομέρειες καὶ μὲ ἁπλούστερο βάθος διότι τὸ πολύμορφο τοπεῖο μέσα στὸ ὁποῖον τοποθετοῦνται οἱ σκηνές του κυριαρχεῖ καὶ τὶς ζημιώνει. Ἀξίζει πάντως νὰ διατηρηθῆ τὸ κύριο χαρακτηριστικό της, ἡ φαντασμαγορικὴ ἀντίληψις τοῦ πραγματικοῦ ποὺ ἔδωσεν ἰδίως στὴν «ἀγορὰ» ὁ κ. Βασιλείου. Εἶνε μιὰ ματιὰ εἰρωνείας καὶ ἐλέους ποὺ ἀνυψώνει τὰ πλήθη τῶν φτωχῶν ἐκείνων ἀνθρώπων ἀπὸ τὴν πεζὴ των ἀσχολία.

Στὴν ξυλογραφία του ἀπὸ τὸ Ἅγιον Ὄρος, ὁ κ. Πα-

ΤΡΙΤΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΟΜΑΔΟΣ ΤΕΧΝΗ 1933 ΑΡΙΣΤΕΡΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ κ. ΠΑΡΘΕΝΗ

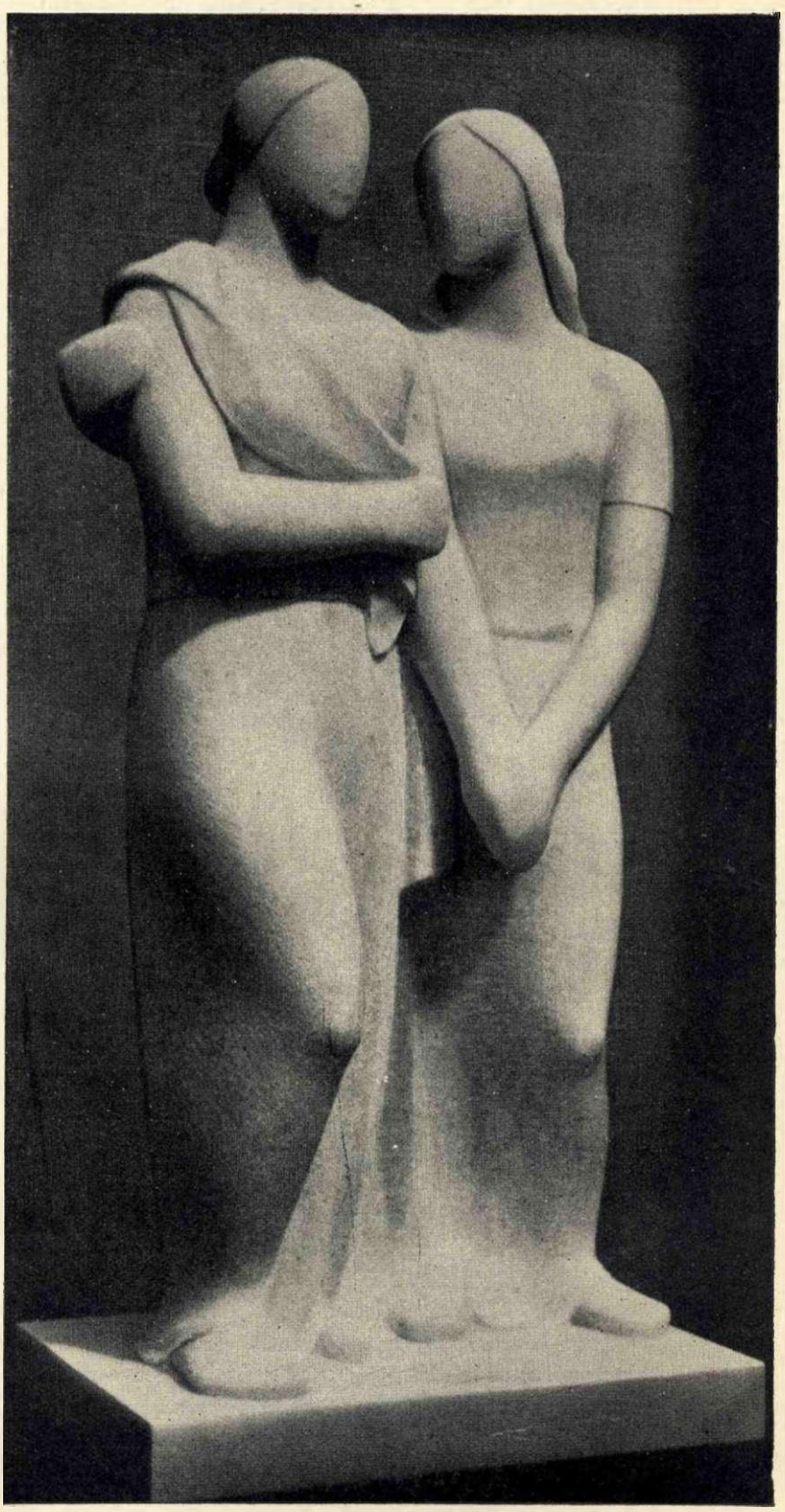
παδημητρίου δίνει ἐνδιαφέρουσες μελέτες ἀπὸ τὸ μεσαιωνικό μας μνημεῖο. Ὁ ζωγράφος, χωρὶς νὰ χάνη τὴν ἀτομικότητά του, δείχνει ἐδῶ μιὰ εὐλαβῆ ἀκριβολογία, τὴν εὐλάβεια καὶ τὴν προσοχὴ τοῦ ἐρευνητοῦ καὶ τοῦ προσκυνητοῦ μαζί, τὴν ἀντικειμενικὴ στάση τῆς λατρείας ποὺ μᾶς ἐπιβάλλουν τὰ λείψανα τοῦ μεσαιωνικοῦ ἑλληνισμοῦ. Ὁδηγημένος ἀπὸ τέτοιο συναίσθημα ἀπέδωσε μὲ εὐσυνειδησία καὶ ἁρμονία πολλὲς γραφικὲς ὄψεις τῶν μοναστηριῶν καὶ οἱ μελέτες αὐτὲς ὅταν συμπληρωθοῦν, θὰ εἶναι μία ἐργασία ποὺ ἀξίζει ὅλο τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης.

Χάρις στὸν κ. Παρθένην ὁ κόσμος τῶν ἰδεῶν ἔκαμε τὴν ἐμφάνισή του στὴν ἔκθεση τῆς «Ὁμάδος» μὲ ἕνα ἀπόσπασμα ἰδανικῆς μορφῆς ἀπὸ τὴ σύνθεση τοῦ Ἀθανασίου Διάκου καὶ ἐξ ἄλλου μὲ τὴν pièta, δημιούργημα τοῦ διδασκάλου, πλούσιο σὲ πλαστικὲς ἰδέες. Εἶνε ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔχουν τὸ προσωπικό του ὕφος καὶ δείχνουν πὼς ἅμα χαράξη τὴν αὐστηρὴ καὶ καθαρὴ γραμμή του μᾶς βυθίζει

στὴ σκέψη καὶ στὸ ὄνειρο. Μὰ ἂν ἐπρόκειτο νὰ ἰδοῦμε τὴ δύναμη τῆς τεχνικῆς του, τὶς ἐπινοήσεις του, τὶς μουσικὲς ἀναζητήσεις, θὰ ἔλεγα, τοῦ ἁρμονιστὴ αὐτοῦ τῶν χρωμάτων, καταλληλότερο ἔργο γι' αὐτὸ τὸ σκοπὸ δὲν ἦταν ἄλλο ἀπὸ τὸ πορτραῖτο τῆς κυρίας Λοπρέστη, ἔργο πράγματι ἐξαιρετικὸ στὴν προσωπογραφία μας ὅπου ἡ τέχνη του μὲ ἐλάχιστα, μὲ ἀνεπαίσθητα ἴχνη χρώματος, ἀλλὰ μὲ γνώση καὶ σταθερότητα, πολὺ ἐξηγημένη γιὰ ἕνα μαέστρο τῶν χρωμάτων, ἐβύθισε τὸ πρόσωπο καὶ τὸ σῶμα τοῦ μοντέλου σὲ μιὰ ἰδανικὴ μουσικὴ τόνων.

Εἶνε περιττὸ νὰ προσθέσω πὼς γιὰ τὴν ἀγαθὴν ἐντύπωσιν τοῦ κοινοῦ ἀπὸ τὴν ἔκθεσιν ἔχει συντελέσει ἐπίσης ἡ γλυπτικὴ τῆς «Ὁμάδος» γιὰ τὴν αὐτοκυριαρχία της, τὴν ἀποφυγὴ περιττοῦ ὄγκου καὶ τὸ λακωνισμό της. Ἕνα τέτοιο ἔργο ἦταν τὸ σύμπλεγμα δύο γυναικῶν τοῦ κ. Τόμπρου, δύο σχήματα τόσο συναρμονισμένα ὥστε κανένας θεατὴς δὲν σκεφτηκεν, ὑποθέτω, νὰ μάθη τὸν τίτλο. Αὐτὸ γίνεται πάντοτε στὰ ὡραῖα ἔργα. Οἱ «δυὸ φίλες» εἶνε μιὰ γεμάτη καὶ καθαρὴ ἁρμονία, ἀπὸ κεῖνες ποὺ μιλοῦν καὶ ἠχοῦν στὴν αἰσθητική μας συνείδηση. Ξαναβρήκαμε ἐδῶ κάτι ποὺ εἶχε χαθεῖ: τὴ γαλήνη. Ἔχομε παρακολουθήσει στὶς εὐρωπαϊκὲς ἐκθέσεις τῶν τελευταίων χρόνων τόσους δαρμούς, τέτοιες ἀγωνίες τῆς ὕλης, τὴν ὁποίαν τὸ ἀπατηλό ἰδεῶδες τῆς ἐνέργειας καὶ τοῦ δυναμισμοῦ ἀνασήκωσε σὲ μάταιο στρόβιλο, ὥστε μᾶς φαίνεται σὰν ἀνακάλυψις ὅταν ξανα βλέπομε στὴ γλυπτικὴ τὴ γαλήνη καὶ τὸ θέλγητρο,—ἐνῶ ξέρομε πόσο εἶνε γι' αὐτὰ προωρισμένη—πρὸ πολλοῦ ἐξαφανισμένα καὶ τὰ δυό, εἴτε μὲ τὸν ἀκαδημαϊσμὸ εἴτε μὲ τὸ μοντερνισμό, διωγμένα κι' ἀπὸ τὴ δική των ὕλη, ἀπὸ τὸ μάρμαρο! Ὁ κ. Τόμπρος μᾶς ἔδωσε μὲ τὶς «δυὸ Φίλες» ἕνα μαρμάρινο κομμάτι ἀκτινοβόλο στὸ ὁποῖον οἱ δυὸ αὐτὲς τέλεια ἰδέες βρῆκαν τὴν ἐνσάρκωσή των καὶ φαντάζομαι πὼς δὲν πέρασε κανένας θεατὴς νὰ μὴ σταθῆ μπροστὰ στὸ ἔργο καὶ νὰ μὴ δεχθῆ ἀπὸ τὸ μάρμαρο αὐτὸ τὴν ἴδια προβολὴ συναισθημάτων, τὴν ἴδια ὁ ἀγράμματος μὲ τὸ μορφωμένο—πρᾶγμα ποὺ εἶνε ἡ ἀληθινὴ δικαίωση ἑνὸς ἔργου τέχνης. Δὲν πιστεύω τώρα νὰ παραξενευτῆ κανεὶς ἂν βρίσκω πολὺ αἰσθητικὸ ἐνδιαφέρον στὸν «πλαστικὸ δυναμισμὸ» τοῦ ἰδίου. Κάθε ἔργο ἔχει τὴ δικαιολογία του, ἀρκεῖ νὰ εἶνε συνειδητό. Καὶ εἶνε συνειδητὸ καὶ τὸ δεύτερο, ὅσο καὶ τὸ πρῶτο.

Δὲν ἀγνοεῖ κανένας πὼς ἂν ἡ ζωγραφικὴ εἶχε στὶς ἀναζητήσεις της ἐκτροχιασμοὺς ποὺ συχνὰ τὴν ἔριξαν ἔξω ἀπὸ τὴν τεχνική της αὐθυπαρξία ἢ τὴν κατεδίκασαν σὲ στείραν ἐπανάληψη τῶν ἴδιων πραγμάτων ἡ γλυπτικὴ τοῦ καιροῦ μας ἐβάδισε ἀπεναντίας πρὸς τὸν προορισμό της καὶ ἀντὶ νὰ δαπανηθῆ σὲ ἀκροβασίες ἐργάστηκε μὲ ὑπομονὴ γιὰ νὰ ἐξοικειωθῆ μὲ τὸ πλαστικὸ νόημα. Πλησίασε στὴν καθαρότητα καὶ στὴν πληρότητα τῆς μορφῆς. Τὸ ἀγαθὸν αὐτὸ ὁ παρατηρητὴς τὸ ἔβλεπε καὶ στὴν ἔκθεση τῆς «Ὁμάδος» μὲ τὰ ἐλάχιστα, ἀλλὰ ἐκλεκτὰ γλυπτικὰ κομμάτια τῶν νέων—τῆς δεσποινίδος Ραφτοπούλου, τοῦ κ. Παπαχριστοπούλου, τοῦ κ. Ζογκοπούλου, τοῦ κ. Λαμέρα—ἔργα τὰ ὁποῖα, ἂν δὲν εἶνε εὔκολο νὰ ξεχωρίσωμε τὸ ἕνα ἀπὸ τὸ ἄλλο αὐτὴ τὴ στιγμή, τοὺς ἀρκεῖ τὸ ἐγκώμιο πὼς εἶχαν τὴν εὐγένεια καὶ τὴν ἁπλότητα ποὺ διακρίνει τὰ μὴ βασανισμένα ἔργα καὶ βγῆκαν ἀπὸ μιὰ αὐστηρὰν ἀντίληψη τῆς τέχνης. Σὲ μιὰ εἰδικὴν ἔκθεση γλυπτικῶν ἔργων ἡ ἀξία τῶν νέων αὐτῶν καλλιτεχνῶν θὰ φανῆ βέβαια ζωηρότερα.



ΟΙ ΔΥΟ ΦΙΛΕΣ — Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ — ΜΑΡΜΑΡΟ — 1933

Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ μνημείου τοῦ Πιρὸτ τοῦ κ. Σώχου μᾶς ἱκανοποιεῖ πρὸ παντὸς γιὰ τὴν εὐφυΐα ποὺ εἶχεν ὁ γλύπτης ν' ἀποφύγῃ τὴν ἀλληγορία καὶ νὰ μᾶς δώσῃ κάτι εὔληπτο, ἁπλὸ καὶ συγκεκριμένο ποῦ δὲν ἀπαιτεῖ διανοητικὸ κάματο γιὰ νὰ τὸ νοιώσῃ τὸ πλῆθος—τὴν τιμητικὴ παρέλασι τῶν εὐζώνων μας μπροστὰ στοὺς Σερβικοὺς τάφους. Ὡραία ἰδέα μὲ ἁπλότητα ἐκτελεσμένη, ἀκόμη πιὸ εὐτυχέστερη ἐπειδὴ πῆρε μορφὴ στὸν εὔζωνο, διηλαδὴ στὸ στρατιώτη ὁ ὁποῖος γιὰ τὸ ἐξωτερικό του καὶ πρὸ πάντων γιὰ τὸ ἐσωτερικό του ἐκπροσωπεῖ γιὰ μᾶς τοὺς ἕλληνες τὴν παράδοση τῆς κλεφτουριᾶς τὴ λιτότητα καὶ τὴν αὐτοθυσία. Τὸ ἀνάγλυφο τοῦ κ. Σώχου δὲν ἔδωκε μόνο τὸν εὔζωνο ἀλλὰ τὸ σῶμα ὁλόκληρο σὲ μιὰ ρεαλιστικὴ στιγμή, τὴν πορεία. Ἰδέα καὶ μορφὴ συνεργάζεται στὴν παράστασι αὐτὴ ὅπου ἡ πυκνὴ μάζα ξετυλίγεται μὲ τὸ ρυθμὸ τοῦ ρωμαλέου βηματισμοῦ του. Ἀλλὰ ὁ ἴδιος ὁ γλύπτης μᾶς σταμάτησε στὴν ἔκθεση μ' ἕναν εὐτυχισμένο νατουραλισμό, τὸ γυναικεῖο γυμνό του «Ἀφροδίτη» ἔργο ἀξιοσημείωτο στὴ γλυπτική μας παραγωγὴ γιὰ τὴ φρεσκάδα τῆς πλάσης του, τὴν ἀκούραστη καὶ τὴν ἐνιαία σύλληψη. Εἶναι, νομίζω, τὸ ὡριμότερο ἔργο τοῦ κ. Σώχου

Μ' ὅσα εἶπα στὴν ἀρχὴ τοῦ ἄρθρου γιὰ τοὺς προσγειωμένους ζωγράφους δὲν ἀμφισβητῶ βέβαια τὸ δικαίωμα ποῦ ἔχει ὁ ζωγράφος νὰ κινῆται μέσα στὸν καθαρὸ κόσμο τῶν τόνων καὶ τῶν σχημάτων, ἀρκεῖ νὰ εἶναι ἀνάγκη τῆς ἰδιοσυγκρασίας του. Πολὺ περισσότερο τὸ δικαίωμα αὐτὸ ὑπάρχει στὸν κλάδο ἐκεῖνο τῆς ζωγραφικῆς ὁ ὁποῖος κατ' ἐξοχὴν ἔχει ὡς θέμα του τὴν ἁρμονία τοῦ σκιοφωτισμοῦ ὅπως ἡ χαρακτική. Ὁ πιὸ ἀποκλειστικὸς σ'αὐτὸ μέσα στὴν ἔκθεση τῆς Ὁμάδος ἦταν ὁ κ. Χατζηκυριάκος Γκίκας, τοῦ ὁποίου μερικὰ χαλκογραφήματα, σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση, ἔχουν μιὰ ἰδιαίτερη λεπτότητα καὶ συναισθησία. Τὰ αἰσθητικώτερα – καὶ κατὰ σύμπτωσιν τὰ πιὸ νοητὰ —ἦταν ἡ «Γυναῖκα μὲ πενιουὰρ» καὶ ἡ «Γυναῖκα στὸ παράθυρο». Θὰ ἀναφέρω ἀκόμη τὴ νέα σειρὰ ξυλογραφιῶν ποὺ παρουσίασεν ὁ κ. Ἄγγ. Θεοδωρόπουλος, ἀνεξάντλητος καὶ τώρα στὴν ἐπινόησιν ἁρμονιῶν τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ μαύρου. Καὶ τὴ φορὰν αὐτὴ ἡ χαρακτική του εἶχε τὴν σοβαρότητα καὶ τὸν πλοῦτο ἑνὸς ταλάντου ποὺ εἶναι θελκτικὸ καὶ ἐναρμονικό. Ἡ τέχνη τοῦ κ. Θεοδωροπούλου δὲν ἐγνώρισε ποτὲ τὴν κούραση καὶ τὸ καλλίτερο ἐγκώμιο ποὺ ἔχει νὰ κάμῃ κανεὶς στὸν καλλιτέχνη εἶναι ὅτι, ἐνῷ ἡ παραγωγή του εἶναι σχετικῶς ἄφθονη, τὸ τάλαντό του του ὅσο πηγαίνει κερδίζει σὲ εὐγένεια καὶ σὲ βάθος. Ἀλλὰ ἡ ἔκθεση τῆς ὁμάδος εἶχε κι' ἕνα ξάφνισμα γιὰ τὸν καλό μας μπουρζοά. Ὁ κ. Α. Σπαχῆς ἔκαμε τὸ γνωστὸ πειραματισμὸ ζωγραφικῆς μὲ πραγματικὰ ὑλικά, πάστα, χαρτὶ ἐφημερίδος καὶ καθεξῆς, πειραματισμὸ ποὺ γιὰ ἄλλους τόπους εἶναι παληὸς κατὰ εἰκοσιπέντε τούλάχιστον χρόνια καὶ στὸν τόπο μας γίνεται πρώτη φορά. Θὰ εἶναι ἀκατανόητο νὰ μὴ ξαφνιστῆ τὸ κοινόν, τὸ ὁποῖον ἄλλως τε ἐλάχιστα ἐνδιαφέρεται νὰ μάθῃ, ἔστω κι' ἂν τοῦ τὸ ἐξηγήσουν, πὼς τὰ κολλημένα χαρτιὰ καὶ τὰ ξύλα στοὺς πίνακας ἦταν ἀναζητήσεις τῶν Γάλλων ζωγράφων, ἰδίως τοῦ Braque τὰ 1908, πειράματα γιὰ μιὰ ζωγραφικὴ ποὺ

Μ. ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ ΜΑΡΜΑΡΟ 1933

παύει νὰ εἶναι ἀνεκδοτικὴ καὶ δὲν ἀποβλέπει παρὰ μόνο στὴν εὐαισθησία τῶν μορφῶν καὶ τῶν τόνων σ' ἕνα ἀποκλειστικὸ fait pictural. Ὁ κ. Σπαχῆς, καλλιτέχνης ἰδιαίτερα ἐξοικειωμένος μὲ τὴν λεπτότητα τῶν ὑλῶν, χάρις καὶ στὶς διακοσμητικές του ἀσχολίες, ἔβαλε στὶς ἀναζητήσεις αὐτὲς τὴν πεῖρα του καὶ τὴν καλαισθησία του ὅσο καὶ τὴν ἀνησυχία του. Τὸ κοινόν, μ' ὅλο του τὸ ξάφνισμα, ἔνοιωσε πολὺ καλὰ τὴν ἔντονη ἠθογραφικὴ ἀλήθεια τὴ χάρη καὶ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀξία ποὺ ὑπῆρχε στὶς «τουρκογύφρτισσες».

Ὁ κ. Γουναρόπουλος εἶχε παρουσιάσει στὴν ἔκθεση τοῦ Ζαπείου ἕνα καλαίσθητο καὶ ἁρμονικὸ γιὰ τοὺς τόνους του καὶ γιὰ τὰ σχήματά του ἔργο «Τὰ ψάρια». Μεταφερμένο ὅμως ἕνα τέτοιο ἔργο σὲ ἄλλη κλίμακα, ὅπως ἔγεινε στὴν ἔκθεση τῆς »Ὁμάδος» δηλαδὴ σὲ παραπλήσιο μέγεθος καὶ στὸ ὕφος συνθέσεως χάνει τὸ ἐνδιαφέρον ποὺ εἶχε στὶς μικρὲς ἐκεῖνες διαστάσεις καὶ στὶς διακοσμητικὲς ἀξιώσεις. Ἡ λεία κι' ἡ εὐάρεστη ἐπιφάνεια, σὰν αὐτὴ ποὺ μὲ ἐπιδεξιότητα φιλοτεχνεῖ ὁ κ. Γουναρόπουλος εἶναι ἕνα καλὸ τεχνικὸ ἀποτέλεσμα. Λὲν εἶναι ὅμως δυνατὸν νὰ γίνῃ σκοπὸς τῆς ζωγραφικῆς νὰ δώσῃ τὴν ἀξία σ' ἕνα πίνακα, μόνο ἐπειδὴ ὑπάρχει. Ἡ ζωγραφικὴ ἀποτελεῖται ἀπὸ πολλὰ ἄλλα πράγματα. Βέβαια σὲ ὡρισμένες περιπτώσεις εἶναι ἕνα ἐφφὲ εὐχάριστο καὶ θὰ ἔπρεπε ὁ ζωγράφος νὰ ἐπιδιώξῃ αὐτὲς τὶς εἰδικὲς περιπτώσεις, ὅπου μορφὴ καὶ θέμα ὑπηρετοῦν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο

ὅπως στὸ ἔργο τοῦ Ζαππείου ποὺ ἀνέφερα. Γενικὰ ὅμως δὲν βλέπω νὰ εἶναι κανένα σημαντικὸ κέρδος γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀξία τοῦ πίνακος τὸ νὰ γίνῃ ἡ ὀθόνη διαφανής. Διότι τὴν irréalité ποὺ ἐπιδιώκεται μὲ τὴ διαφάνεια ὁ θεατὴς ζητεῖ νὰ τὴ ἰδῇ ἐκ τῶν ὑστέρων, πραγματοποιημένη μὲ τὴν ὁμαλὴ πορεία τοῦ πινέλου, καὶ ὄχι δοσμένη à priori μὲ τὴν προετοιμασία τῆς ἐπιφανείας.

Εἶχα τὴν εὐκαιρία νὰ ἐγκωμιάσω ἐδῶ καὶ κάμποσα χρόνια τὴ δροσερὴ ὅραση τοῦ κ. Μυταράκη, τὴ ζωντανὴ καὶ χυμώδη πινελιά του στὶς ἀξιοσημείωτες ἑρμηνεῖες ποὺ ἔδωσε τῆς φύσεως τῆς Μονεμβασίας. Νομίζω λοιπὸν πὼς ἡ νέα του ἐργασία στὴν «Ὁμάδα» θὰ πήγαινεν ὄχι σ' ἕνα ζωγράφο τόσο προικισμένο. Ἡ παραμόρφωση εἶναι τρόπος νὰ ἱκανοποιῆται ὅποιος δὲ μπορεῖ νὰ δώσῃ τίποτα θετικό. Ὅποιος δὲ μπορεῖ νὰ βρῇ τὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀντικειμένου παραμορφώνει. Ὅποιος δὲν ἔχει συλλάβει στὸ πνεῦμα του τὴν ἁρμονία τοῦ ταμπλώ του παραμορφώνει. Ἂς ἀφήσωμε αὐτὲς τὶς εὔκολες ἀνακαλύψεις. Εἶναι ἄλλως τε πολὺ παλῆές. Οἱ σχολὲς βρίσκουν τὸν τρόπο νὰ πεθάνουν κι' ἂν ὑποθέσωμε πὼς ἔρχεται ἡ ὥρα νὰ κάμῃ ὁ ἐξπρεσσιονισμὸς τὸ χαρακίρι του, ἡ παραμόρφωση θὰ εἶναι ἡ λεπίδα του. Ἂς ἀκούσωμε γιὰ τόσο κοινὴ ἀλήθεια κι' ἕνα πολὺ μοντέρνο.... Εἶναι ὁ Albert Gleizes. «Παραμορφώνουν τὶς ἀρχαϊκὲς τέχνες, παραμορφώνουν τοὺς πριμιτίφ, παραμορφώνουν τὴν Ἀναγέννηση παραμορφώνουν τὸ 18ον αἰῶνα, παραμορφώνουν τὸ Γκρέκο, τὸ Ντιβίντ, τὸν Ἔγκρ, τοὺς μοντέρνους, τοὺς νέγκρους.... Ἡ παραμόρφωση θεωρεῖται δεῖγμα προσωπικότητος.... Ἔτσι μᾶς κουβαλοῦν ὅλα τὰ τερατουργήματα.... Ἐπίτηδες σχεδιάζουν στραβὰ ἕνα δοχεῖο, κάνουν νὰ πέφτουν τὰ σπήτια μὲ τὴ δικαιολογία «πὼς τὸ εἶχε κάμει καλὰ ὁ Σεζάνν». Αὐτὸ μόνο πρόσεξαν ἀπὸ τὴ δραματικὴ ἀγωνία του Σεζὰνν γιὰ τὴ φόρμα!» (Albert Gleizes). Ἂς σταματήσωμε δῶ. Ἀσχολήθηκα μὲ τὴν περίπτωση αὐτὴ ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ ζωγράφο ποὺ ἔχω ἐκτιμήσει τὰ πλαστικὰ προσόντα του. Τὰ προσόντα αὐτὰ δὲν ἔπαυσε νὰ τὰ ἔχῃ καὶ ὁ κ. Μυταράκης καὶ μπορεῖ νὰ μᾶς δώσῃ ἕνα πράγματι ζωγραφικὸ κι ἕνα ἑλληνικὸ ἔργο ἂν θελήσῃ νὰ γνωρίσῃ τὸ περιβάλλον του καὶ τὸν ἑαυτό του.

Ἡ δεσποινὶς Π. Οἰκονομίδη στὸν πίνακα «ἐξωτερικὸν ἰατρεῖον», ἔδειξε μιὰ ὥριμη τεχνικὴ καὶ κράτησε τὸ ἔργο σὲ ἑνότητα καὶ σὲ ἁπλότητα. Ἡ συνθεσίς του βέβαια δὲν ἦταν ἀνάλογη μὲ τὰ τεχνικὰ προτερήματα. Μὰ πρέπει καὶ νὰ ποῦμε πὼς τέτοια ἔργα εἶναι δύσκολα. Ἀπὸ τὰ ἔργα

ΑΓΓ. ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ — ΓΚΡΑΒΥΡ 1933

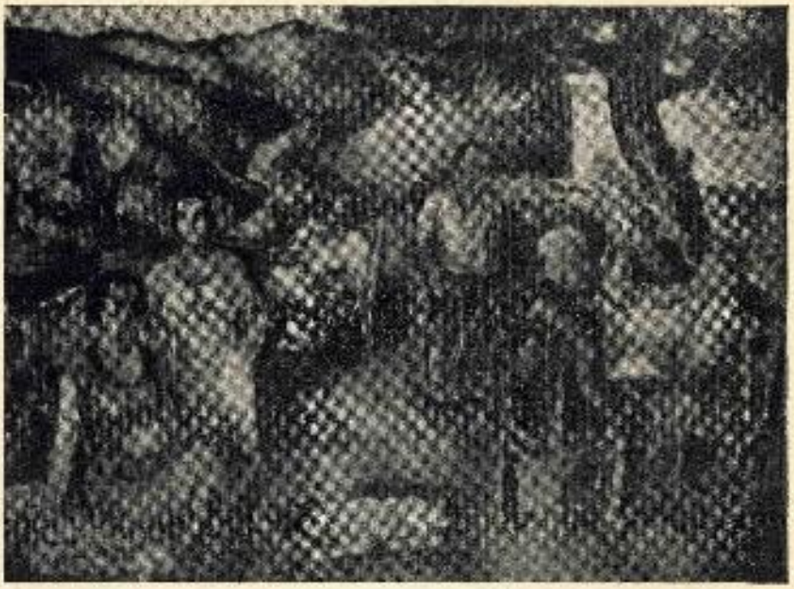
τῆς κ. Ἀλεξανδρίδου Στεφανοπούλου, γιὰ τὴ ζωγραφικὴ τῆς ὁποίας εἶναι περιττὸ νὰ μιλήσω κι' αὐτὴ τὴ στιγμή, σημειώνω ἰδιαιτέρως τὴν «Ὕδρα». Τὸν κ. Βιτσώρη τὸν ξαναείδαμε στὴν ἔκθεση τῆς «Ὁμάδος» μὲ ἀκμαῖο καὶ δροσερὸ τὸ τάλαντό του, μὲ νέα ἐργασία ἱκανὴ νὰ δείξη πὼς πάντοτε προχωρεῖ, ἀνασυνθέτει τὶς παλιές του ἐντυπώσεις καὶ ζητεῖ νέες. Αὐτὰ εἶναι ἀκόμη πιὸ ἱκανοποιητικὰ ὅταν ξέρομε πὼς μόλις λίγον καιρὸ πρὶν ὁ νέος καλλιτέχνης εἶχε κάμει τὴν τόσο ἐνδιαφέρουσα προσωπικὴ ἔκθεσή του. Ὁ κ. Ἐλευθεριάδης μὲ ἀπασχόλησε στὴν προσωπικὴ ἐκθεσή του, καθὼς καὶ ὁ κ. Φοράουερ. Περιμένομε τώρα νὰ ἐμφανισθῇ ἡ ἐργασία τοῦ κ. Πολυκανδριώτη, ἔπειτα ἀπὸ τὴν καλὴν ὑπόσχεση ποὺ μᾶς ἔδωσε μὲ τὸ «τοπίο ἀπὸ παράθυρο».

Ἡ γνώμη μου γιὰ τὴν κεραμικὴ τῆς δεσποινίδος Σελεστίνας Πολυχρονιάδη εἶναι γνωστὴ στοὺς ἀναγνώστας τοῦ «Ἐλευθέρου Βήματος». Εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους—κι' ἀπὸ τοὺς ἐπιλέκτους — νέους καλλιτέχνας μας ποὺ ἔκαμαν τὴν ἡρωϊκὴ προσπάθεια νὰ ἀποσπάσουν τὶς καλλιτεχνικὲς δυνάμεις ἀπὸ τὴν ὑπερπαραγωγὴ πινάκων καὶ γλυπτῶν γιὰ νὰ τὶς φέρουν στὸ κοινωνικὸ ἔργο ποὺ λέγεται διακοσμητικὴ τέχνη. Τὴν καλαισθησία της καθὼς καὶ τὴν ἀκούραστη ἐργατικότητά της στὴν κεραμικὴ τὴν ἐδειξε σὲ τέσσαρες ἐκθέσεις γεμάτα ἀπὸ ἐκλεκτὴ καὶ πολύμορφη ἐργασία. Πρέπει νὰ πῶ καθαρὰ πὼς διαφωνῶ σ' ἕνα σημεῖο — στὴ διακόσμηση τῶν δοχείων μὲ τὴν ἀνθρώπινη μορφή, ἐννοῶ τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ σὲ μέγεθος, ποὺ προτιμᾶ τελευταίως στὰ δοχεῖα ἡ καλλιτέχνις. Δὲν βρίσκω κανένα αἰσθητικὸ ἀποτέλεσμα στὴν περιστροφὴ τοῦ ἀνθρωπίνου σώματος ἀπάνω σὲ μιὰ σφαῖρα. Ἂν ὅταν ζωγραφίζεται σὲ σφαιρικὸ δοχεῖο μιὰ ἀνθρώπινη σκηνὴ ὁ κυνηγὸς χάνει τὸ θήραμά του κι' ὁ ἐραστὴς δὲν ξέρει ποὺ βρίσκεται ἡ ὡραία του, μὲ τὸν ἴδιο τρόπο καὶ ὅταν πρόκειται γιὰ μιὰ μόνο μορφὴ τὸ ἕνα της μέρος ἀγνοεῖ τὸ ἄλλο. Μὲ λίγες λέξεις — καὶ μιλῶ γιὰ κάθε καλλιτέχνη ποὺ συμμερίζεται σ' αὐτὸ τὴ γνώμη τῆς δεσποινίδος Πολυχρονιάδου — δὲν βλέπω πειὸ κέρδος ὑπάρχει νὰ μεταφέρωμε τὸ ταμπλὼ στὰ ἔργα κεραμικῆς, ἀφοῦ τὸ κόσμημα τὸ ὁποῖον εἶναι καὶ θὰ εἶναι πάντοτε μιὰ καλλιτεχνικὴ δημιουργία μᾶς βγάζει ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀνωμαλία.

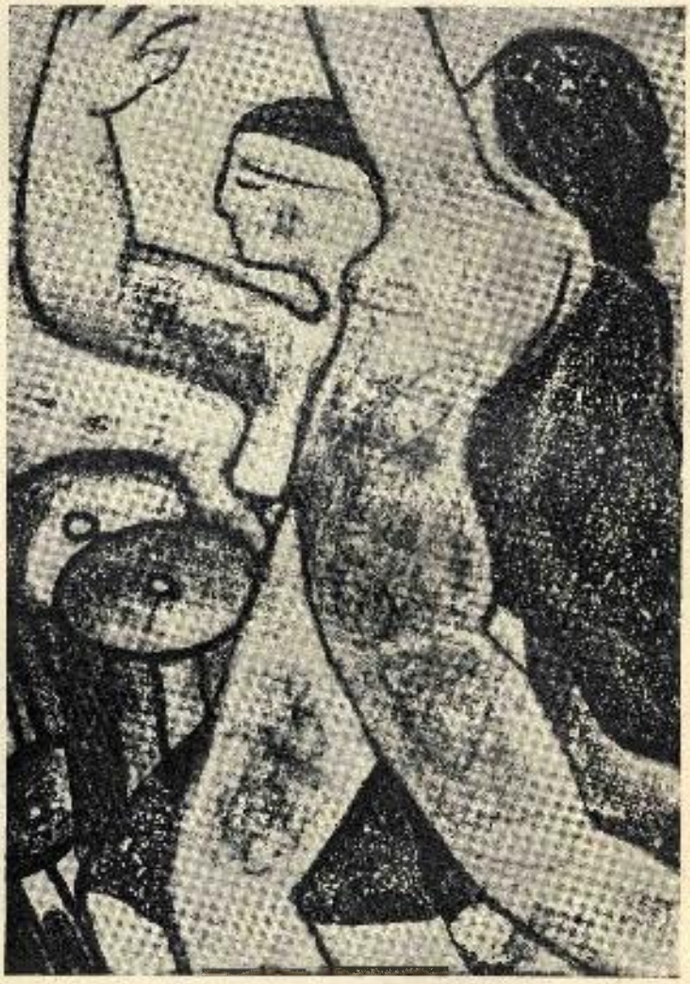
Ἡ δεσποινὶς Πολυχρονιάδη μᾶς ἔδωκεν εὐτυχῶς σὲ ὁλόκληρη παραγωγὴ λαμπρὸ παράδειγμα τῆς ἀξίας ποὺ ἔχει τὸ κόσμημα στὴν κεραμική. Ἀναφέρομαι σ' αὐτὰ τὰ ἔργα. Καὶ ὅσα γιὰ τὰ σχέδιά της, στὰ ὁποῖα ὑπάρχει ἀσφαλῶς καλαισθησία, διακοσμητικὸ ὕφος καὶ ἔντονος χαρακτῆρας, νομίζω πὼς κάλλιστα μποροῦν νὰ ἐφαρμοσθοῦν στὴν ἐπίπεδη ἐπιφάνεια τῶν κεραμικῶν πλακιδίων.

Ἡ ἔκθεση αὕτη ἦταν ἡ καλλίτερη τῆς «Ὁμάδος» καὶ γιὰ νὰ φανῆ δὲν βοήθησε λίγο ἡ νέα αἴθουσα τῆς Λέσχης Καλλιτεχνῶν, ἔργο σκοπιμότητος καὶ καλαισθησίας. Ἐλπίζομεν πὼς εἶναι ὀλιγώτερο ἐνδιαφέρουσα ἀπὸ αὐτὴ ποὺ θὰ γίνη τὸ ἐρχόμενο. Καὶ τὴν τέταρτη αὐτὴ ἐπίδειξη θὰ τὴν περιμέναμε πλουσιώτερη ἂν οἱ καλλιτέχναι τῆς «Ὁμάδος» πιστεύουν, πὼς ἡ ἀληθινὴ ἐλευθερία καὶ τὸ νέο γιὰ τὸν καλλιτέχνη εἶναι νὰ φτιάνη τὴν προσωπικότητά του ἐπάνω σὲ δικές του ἐντυπώσεις καὶ δικές του ψυχικὲς περιπέτειες. Εἶναι ἀναμφισβήτητο πὼς σὲ μιὰ καλλιτεχνικὴ ἔκθεση πηγαίνομε γιὰ νὰ δεχτοῦμε ἐξομολογήσεις.

ΖΑΧ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ



Δ. ΒΙΤΣΩΡΗΣ — ΦΩΤ. Ε. ΚΑΡΒΟΥΝΗ — ΣΥΝΘΕΣΗ



ΠΑΝΩ-ΦΑΓΙΑΝΣ — Σ. ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΑΔΟΥ

ΦΩΤ. ΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΥΠΗΡ. ΥΠΟΥΡΓ. ΣΥΓΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΠΡΟΪΣΤΑΜΕΝΟΣ ΑΕΡΟΦΩΤΟΤΟΠΟΓΡΑΦΙΚΟΥ Δ. ΣΩΚΟΣ

ΔΙΕΥΘ. Δ. ΛΑΜΠΑΔΑΡΙΟΣ

Η ΑΕΡΟΦΩΤΟΤΟΠΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΟΥ ΛΕΚΑΝΟΠΕΔΙΟΥ ΑΘΗΝΩΝ - ΠΕΙΡΑΙΩΣ ΚΑΙ ΠΕΡΙΧΩΡΩΝ

Στὶς 26 τοῦ περασμένου μῆνα στὴν ὁδὸ Μάγερ γένηκε μιὰ συγκέντρωση ἱστορικῆς σημασίας γιὰ τὸ ἀποτέλεσμά της — ἀπὸ τοὺς Ὑπουργοὺς τῆς Συγκοινωνίας καὶ ὅλους τοὺς δημόσιους εἰδικοὺς λειτουργοὺς τοῦ Κράτους, μὲ ἀρκετοὺς Βουλευτὲς καὶ Γερουσιαστές. Ἐκεῖ εἶνε τὰ γραφεῖα τοῦ σχεδίου πόλεων ποὺ ἔμπειρος διευθυντής τους εἶνε, ὁ ἱκανώτατος πολιτικὸς μηχανικὸς κ. Ἀνάργυρος Δημητρακόπουλος. Αὐτὸν τὸν ἄνθρωπο, ὅλος ὁ τεχνικὸς κόσμος πρέπει νὰ τὸν ἐνισχύει, γιὰ νὰ πάρουνε στὴν ἐφαρμογή τους οἱ ἔννοιες τῶν νόμων, τὸ δρόμο τοῦ προορισμοῦ τους.

Ἀφορμὴ σ' αὐτὴ τὴ συγκέντρωσι ἔδωσε κάποια βιαστικὴ ἔγκριση τῆς ἐπέκτασης τῶν Ἀθηνῶν.

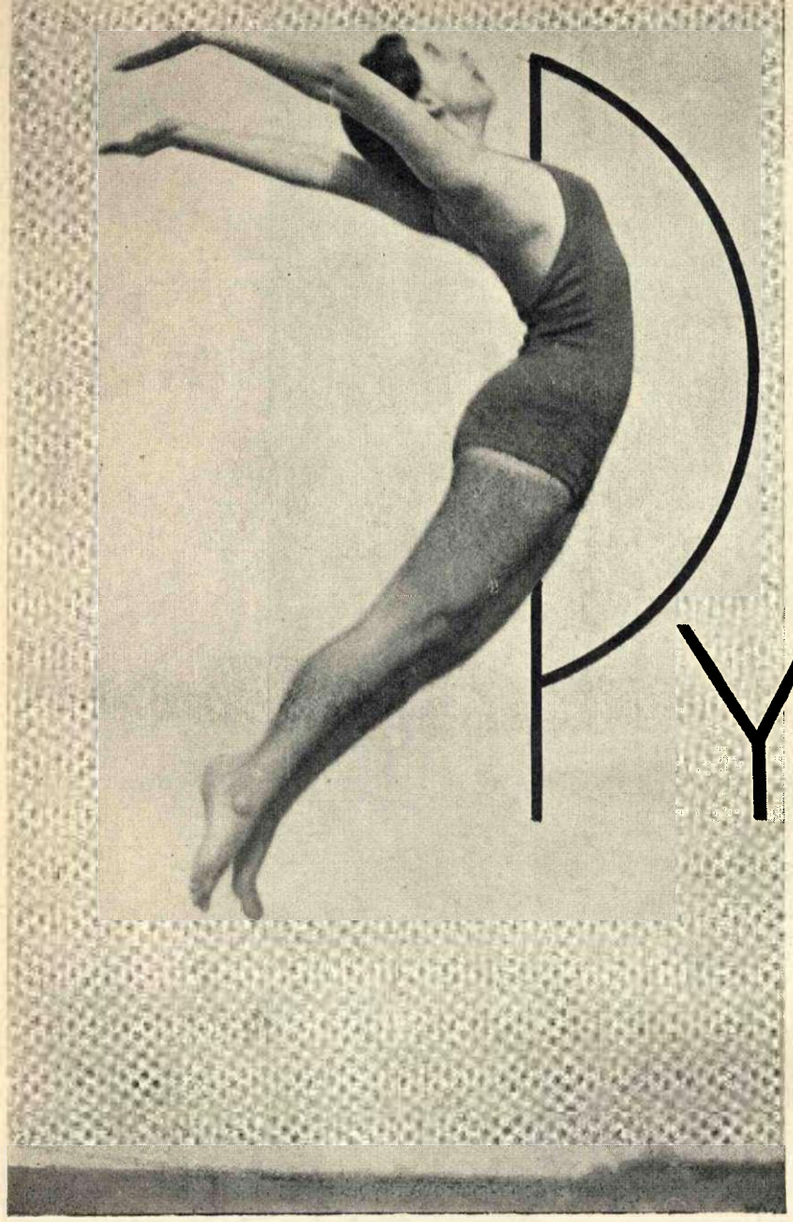
Ἔπειτα λοιπὸν ἀπὸ πολλὲς συζητήσεις καὶ ἀντεγκλήσεις, ὁ Ὑπουργὸς Συγκοινωνίας κ. Πέτρος Ράλλης, ζήτησε κατηγορηματικά: προτοῦ νὰ δοθεῖ αὐτὴ ἢ ἐκείνη ἡ ἐπέκταση διὰ νόμου, νὰ ἀερο-φωτοτοπογραφηθεῖ, τὸ λεκανοπέδιο ὁλόκληρο ποὺ περιβάλλει τὴν Ἀθήνα καὶ τὰ περίχωρά της, δηλαδὴ — ὅτι κλείνεται μέσα στὴ λεκάνη ποὺ σχηματίζουνε — ἡ Πάρνηθα — τὸ Πεντελικὸ κι' ὁ Ὑμηττὸς καὶ ξεχύνεται ὡς τὸ Σαρωνικό.

Ὁ Δημητρακόπουλος αὐτὴ τὴ φορὰ φαίνεται πῶς θὰ κερδίση τὸ ζήτημά του καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο πιὸ πάνω ζητήσαμε οἱ τεχνικοὶ νὰ τὸν ὑποστηρίξουνε. Θὰ κερδίσει δὲ μὲ εὐκολία, γιατὶ τὸ κράτος, αὐτὰ τὰ τελευταῖα χρόνια ἀπόκτησε τέλεια μηχανήματα ἀερο-φωτοτοπογράφησης μὲ μηχανικοὺς εἰδικοὺς καὶ φωτογράφους σύγχρονα — ποὺ σὰν παράδειγμα πολιτισμοῦ βρίσκεται ἁπλωμένο τὸ ἔργο τους, στὶς σάλες τοῦ Ζαππείου αὐτὸ τὸ χρόνο.

Ἡ ἐργασία αὐτή, εἶνε μικτὴ μὲ τὸ Ὑπουργεῖο Ἀεροπορίας καὶ ἔτσι τὰ ἔξοδά της περιορίζουνται στὸ ἐλάχιστο — γιατὶ γίνεται ὁ συνδυασμός της μὲ τὰ καθημερινὰ γυμνάσια τῶν ἀεροπόρων τοῦ Τατογιοῦ.

Ἂν λοιπὸν ἡ ἱστορικὴ αὐτὴ συγκέντρωση καὶ ἀπόφαση ποὺ εἶχε τὴν εὐτυχία νὰ τὴν υἱοθετήσει ὁ κ. Π. Ράλλης — δὲ προσκόψει καὶ πραγματοποιηθεῖ: εἶνε τόσο γενικὴ ἡ σημασία της καὶ τόσο οὐσιώδεις οἱ οἰκονομικοί της συνδυασμοί, σὲ ἔργα μόνιμα, δημόσιου καὶ δημοτικοῦ ἐνδιαφέροντος, ποὺ αὐτὰ καὶ μόνο μποροῦνε νὰ στερεοποιήσουνε καὶ νὰ ἀναμορφώσουνε, ὁριστικὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ λειτουργισμό, τοῦ ὡραιότερου ἀσφαλῶς λεκανοπέδιου ποὺ ἔχει ἡ Γῆ νὰ παρουσιάσει.

Ὁ κ. Ὑπουργός, γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους, ὅπως καὶ ὁ τεχνικὸς καὶ δημοσιογραφικὸς κόσμος — ἔχει καὶ ἔχουνε τὴν ὑποχρέωση ν' ἀγωνισθοῦνε καὶ νὰ κερδίσουνε. Ἴσως τότε θὰ λειτουργήσουνε καὶ οἱ νόμοι τοῦ ἱκανοῦ καὶ διορατικοῦ Δημητρακόπουλου καὶ θ' ἀποκτήσουνε συνείδηση ὅλοι οἱ κοινωνικοὶ παράγοντες γι' αὐτοὺς καὶ τὸ σπουδαῖο ρόλο τῆς ἐφαρμογῆς των.



ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΡΥΘΜΙΚΗΣ ΤΗΣ ΚΟΥΛΑΣ ΠΡΑΤΣΙΚΑ

«Νὰ φύγουμε ἀπὸ τὴ μίμηση ποὺ ἀντιγράφει γελοία τὰ ἀρχαῖα βάζα στὶς κινήσεις τους, νὰ φύγουμε ἀπὸ τὸ μπαλέτο τῆς ρωμαντικῆς πλαστικότητας τοῦ χοροῦ, ποὺ ἡ πατρίδα του ζητάει καινούργιους δρόμους. Νὰ ξαναδώσουμε στὸν ἄνθρωπο τὴ σωματική του ἀρτιότητα (ποὺ εἶνε ἡ πληρότητα τῆς ἀναλογίας καὶ τῆς πλαστικῆς τοῦ κορμιοῦ) γιὰ νὰ ξαναβρεῖ συνειδητὰ ἀκέραιο τὸν ἑαυτό του — δηλαδὴ ψυχικὰ — σωματικὰ — πνευματικά. Τότε ἡ καινούργια αὐτὴ καὶ ἄρτια γενεὰ θὰ στραφεῖ πρὸς τὴν ἀληθινὴ τέχνη».

ΡΥΘΜΙΚΗ

ΟΧΙ ΟΧΙ δουλικὴ μίμηση ἐλεύτερη ἔκφραση τῆς κίνησης — **κακὴ σήμερα** (εἰλικρινὴς ὅμως) **καλλίτερη αὔριο** — Σᾶς ἐνδιαφέρουν πιὸ πολὺ ἡ φόρμες, ἡ γραμμές; — Τὸ ἀποτέλεσμα. —

Τὰ παιδιά! τὰ παιδιά μας, κύρια τὰ παιδιά, θέλω νὰ νοιώσουνε τὸν οὐρανό τους, τὴ θάλασσα, τὸ πεῦκο..... ΤΗΝ ΘΗΛΥΚΙΑ ΦΟΡΜΑ ΤΗΣ ΑΤΜΟΣΦΑΙΡΑΣ, νὰ τὴν νοιώσουνε διαμετρικὰ ἀντίθετα (οἱ καινούργιοι ἄνθρωποι) ἁπλουστεύοντας νὰ τὴν μπάσουν στὰ ἄδεια στέρνα τους, σκίζοντας μαλακὰ μὲ ζωντανοὺς ἤχους τὸ πέπλο ποῦ σκεπάζει τὰ μάτια τῆς ψυχῆς τους.

Ὁ ΑΝΘΡΩΠΟΣ, αὐτὸ μ' ἐνδιαφέρει — **ὁ νέος** —

Ἡ Λελφικὴ ἰδέα — «Ἡ κόλαση εἶναι πλακοστρωμένη μὲ ἀγαθὲς προθέσεις.»

....δὲν πρόκειται περὶ ἀναβίωσης. Τὸ δημοτικό μας τραγοῦδι καὶ ἡ Βυζαντινὴ μουσικὴ κρατᾶνε τὸ μέτρο τῆς ἀρχαίας Ἑλληνικῆς ὠδῆς — μπορεῖ — Γιατὶ τότε νὰ χρησιμοποιῶ μιὰ μουσικὴ ξενικὴ καὶ ὄχι μιὰ ποὺ ἔρχεται ἀπὸ σιμά μας;

Ἡ Βυζαντινὴ καὶ νεοελληνικὴ μουσικὴ (τὸ δημοτικὸ τραγοῦδι) εἶναι ἀποτέλεσμα αἰσθητικὸ μιᾶς κοινωνικῆς κατάστασης, ποὺ ἡ πρώτη ἀντιπροσωπεύει τὴν **μυστικιστικὴ διάθεση μιᾶς ἀνύπαρχτης, ὀργανικά, σήμερα κοινωνίας.** Ἡ δεύτερη, τὴν κραυγὴ μιᾶς τυραγνισμένης γενιᾶς, ποὺ ἤξερε μόνο ἱστορικὰ τὴν ἀξία τοῦ **ἐλεύθερου.**

Ἀρνούμεθα τὸ σύστημα τὸ ἀνελεύθερο — γνωρίζουμε θετικὰ τὴν ἀντιφυσική του ἐπίδραση — τὸ πολεμᾶμε καὶ ζητᾶμε νὰ δανειστοῦμε στοιχεῖα — ἀδιάφορο ζωντανὰ ἢ πεθαμένα — ποὺ δημιουργήθηκαν ἀπὸ μιὰ ἰδιοσυγκρασία ἀντίθετη σ' αὐτὴ ποὺ πιστεύουμε.

Σύμφωνοι, τὸ ἴδιο θὰ σᾶς πῶ γιὰ ὅλους τοὺς διαλεχτοὺς ξένους μουσικοὺς ποὺ μοῦ ἀναφέρατε — ἂς τοὺς χρησιμοποιοῦν οἱ ξένοι σὲ παρόμοιες περιπτώσεις — ἡ ἀξία τους εἶναι ἱστορική, ἡ χρησιμότης τους ἀκαδημαϊκή, τὸ ρόλο τῆς

Η ΠΡΑΤΣΙΚΑ

ΤΟ ΣΧΟΛΕΙΟ

ἀνάγκης τὸ ἔπαιξε καθένας στὶς γενηὲς τὶς δικές του. Ἡ ἐπανάληψη εἶναι πιθηκισμός, μὲ πολὺ φτηνὸ ὠφελιμιστικὸ ἀποτέλεσμα (σύγχυση - ὑποκρισία - ψευτοκλασικισμός).

Κάθε τελειοποιημένος ὀργανισμὸς ἀναπτύσσεται μὲ φρέσκες τροφές. Τὸ ἴδιο συμβαίνει γιὰ τὴν αἰσθητικὴ ἀνάπτυξη τοῦ ἀτόμου. Ἡ τροφὲς ποὺ θὰ δώσουμε γιὰ ν' ἀναπτύξουμε μιὰ καινούργια αἰσθητικὴ μορφή, **πρέπει νὰ εἶναι ζωντανές.** Ἡ ἐπιδίωξη τῆς μορφοποίησης τῆς ἰδέας εἶναι σήμερα ντανταϊστική. Ἡ ἐλεύθερη ἔκφραση τῆς κίνησης εἶναι ἀναρχικὴ – **εἶναι ἡ ἄρνηση στὸ ἀποτέλεσμα τῆς βίαιης ἐκ τῶν «ἔξω» γεωμετρικῆς κανονικότητας.** Ὁ ρυθμὸς καὶ ἡ ἀναρχία εἶναι τὰ στοιχεῖα, πού, ἀπολυτρωμένα μέσα ἀπὸ τὸ φίλτρο τῆς ἁρμονίας, θὰ μᾶς δώσουν μιὰ συνθετικὴ κανονικότητα – ἐκ τῶν «ἔσω» – ἰσάξια μὲ τὴν γεωμετρικὴ ἰσοροπία.

Ἂς μὴ πέρνουμε γιὰ σύστημα τὴν περίπτωση. Ἡ ἀφορμὴ τῆς ἀνακάλυψης τῆς ἀξίας τῆς ρυθμικῆς

εἶναι κυριολεχτικὰ ἀντίθετη μὲ τὸ σκοπό μας. Ὁ Jacques Dalcrose διὰ τῆς γυμναστικῆς ἐπιδίωκε τὸ ξύπνημα τοῦ μουσικοῦ ρυθμοῦ.

Τρρρρρρ Τρρρρρρρρρρ Βπππππ πππππ.τ π πππππππ Γκκκαπ Γκκκκκαππ Γιιιιιι Γιιιιιιιι τὰ φρένα τῆς μηχανῆς σφίξανε.

Τὰ κορίτσα τσακιστίκανε νὰ πηδήσουνε ἀπὸ τὸ ἁμάξι – ἄταχτες κινήσεις ἀλλὰ ζωντανές, μὲ εἰλικρινῆ ἔκφραση τῆς διάθεσης. –

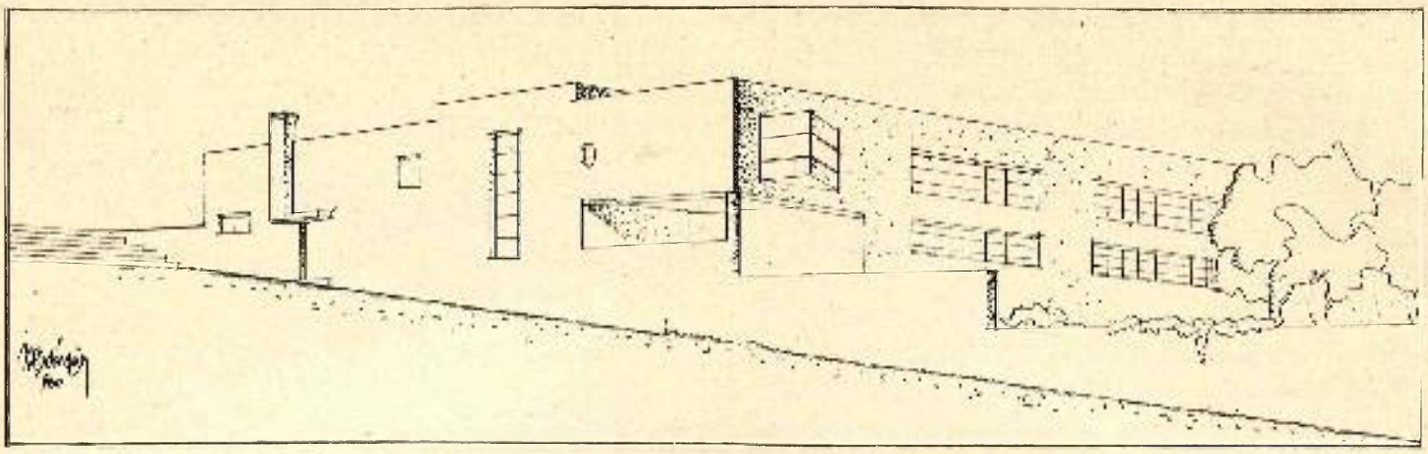
Φαντασθῆτε μιὰ κυρία – τῆς τάξης τῶν κοριτσιῶν αὐτῶν – τῆς ἐποχῆς τῶν Λουδοβίκων μὲ πόσα τσακίσματα, μὲ πόσες ὑπολογισμένες κινήσεις, μὲ τί ψωροφαντασία θὰ κατέβαινε ἀπὸ τὸ ἁμάξι της – ἀηδία. –

Τὸ σφύριγμα τοῦ ἀέρα, τὸ σουσούρισμα ἀπὸ τὸ κῦμα, μιὰ φωνὴ χωρὶς ἄρθρωση, ἀντικαταστένανε τὴν διαταγὴ καὶ τὴν πεθαμένη μουσικὴ τροφή, ποὺ θὰ μᾶς ἔδιναν τὸν ρυθμό.

Ἡ φωτογραφικὴ μηχανὴ μουγκαμένη, βλέπει ἀπὸ τὸ μονὸ μάτι της τὴν σύγχρονη Ἄρτεμη. Μὲ τὸ στερεότυπο κρρρρκ μᾶς εἰδοποιεῖ ὅτι ἡ συγκίνησή της εἶναι μικρή, θέλει νὰ δῆ τὸ νέο – ἔτσι δικαιολογεῖ τὴν ὕπαρξή της. –

ΟΧΙ ΟΧΙ δουλικὴ μίμηση ἐλεύτερη ἔκφραση γιὰ νὰ φτάσουμε – ΕΚΕΙ ποὺ ἐπιδιώκουνε οἱ ἄλλοι τόσους αἰῶνες – αὐτοὶ ποὺ μεταχειρίζουνται τὴν μίμηση – τὴν ἀναβίωση – τὸν μυστικισμό, γιὰ μέσο νὰ φτάσουνε ΕΚΕΙ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΠΑΧΗΣ



ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΣΧΟΛΕΙΟ ΛΑΜΙΑΣ — ΑΡΧΙΤ. ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΗΣ

Ο ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ

ΚΙΜΩΝ Θ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ

ΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ

ΟΙ ΙΔΕΕΣ ΤΟΥ

Ο "20ος ΑΙΩΝΑΣ,, ΕΙΝΕ ΥΠΕΡΗΦΑΝΟΣ ΠΟΥ ΕΠΙ ΤΕΛΟΥΣ ΤΟ ΚΡΑΤΟΣ ΑΡΧΙΣΕ ΝΑ ΕΦΑΡΜΟΖΕΙ ΤΟΥΣ ΤΥΠΟΥΣ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΩΝ ΕΣΤΩ ΚΙ' ΑΡΓΑ — ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΑΛΥΤΕΡΕΨΗ ΤΗΣ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΗΣ ΤΩΝ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ. Ο Κος ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΔΕΙΞΕ, ΤΟ ΣΥΝΕΙΔΗΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΙΣΜΟ ΤΟΥ.

20ος ΑΙΩΝΑΣ

Μιὰ ἐποχὴ σβύνει. Ὁ παλμὸς ποὺ ὡς τώρα κυβερνοῦσε τὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων ἄλλαξε ρυθμό. Ἀτενίζομε τὴ χαραυγὴ μιᾶς νέας περιόδου. Κατακλυσμὸς ἐφευρέσεων, Κυριαρχία τῆς Μηχανῆς, Βιομηχανίαι, Συγκοινωνίαι, Ἐκμηδένησι τῶν ἀποστάσεων. Ἕνας τεράστιος ὀργανισμὸς ὅλοι οἱ ἄνθρωποι. Ὁμαδικὴ δράση, ὁμαδικὴ ζωή. Τὸ κάθε ἄτομο· στοιχεῖο τοῦ συνόλου ἀπαραίτητο καὶ ἀποδοτικό.

Ἡ παίδευση κ' ἡ ἄνεσή του βάση τῆς ἀποδοτικότητος. Οἱ ὅροι τῆς ἐργασίας καὶ τῆς ζωῆς του στὴν πρώτη γραμμή. Ἡ διαμονή του βασικὸ ἀντικείμενο μελέτης γιὰ τὸν Ἀρχιτέκτονα. Ἀθλητισμός, Πράσινο, ἥλιος, ἀέρας, φῶς, ΜΠΕΤΟΝ - ΑΡΜΕ, Χάλυψ, Ἀρχιτεκτονική: Ἰδοὺ ἡ βασικὴ γιὰ ἕνα διεθνῆ πυρῆνα δημιουργίας ποὺ κάθε φορὰ πέρνει ἀνάλογη μορφὴ συσχετιζόμενος μὲ τὶς κλιματολογικὲς συνθῆκες κάθε τόπου τὴ μορφολογία τοῦ ἐδάφους καὶ τὴν κράση τῶν κατοίκων αὐτῆς.

Ἀτενίζομεν πρὸς τὴ χαραυγὴ μιᾶς νέας περιόδου.

Προσπαθοῦμε νὰ συσχετίσουμε τὴ ζωὴ μὲ τ' ἄτομά μας, νὰ προσαρμοστοῦμε σ' αὐτή, νὰ αἰσθανθοῦμε τὸ ρυθμὸ τοῦ καιροῦ μας γιὰ νὰ συνταυτίσουμε τὶς ἐκδηλώσεις μας.

Ξαναγυρίζουμε στὴν ἱστορία γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε τοὺς διαρκεῖς τοπικοὺς συντελεστὰς καὶ νὰ συγκρίνουμε τὸ ἔργο τῶν ἀνθρώπων αὐτῶν μὲ τὴ ζωή τους.

Ἀτενίζουμε πρὸς τὴν παράδοση χωρὶς ρωμαντικὲς κενὲς προλήψεις ποὺ μᾶς ἔφεραν στὸ ὀκνηρὸ ἀναμάσημα συνδιασμῶν καὶ μορφῶν ἄσχετων μὲ τὴν ἐποχή μας καὶ ποὺ ἔκαμε τὸ σπῆτι μας ἕνα ἀπέραντο μωσαϊκὸ κακῆς παρελθοντολογίας.

Κρητικὸς Πολιτισμός. Κλασικὴ ἐποχή. Βυζαντινοὶ καὶ Μεταβυζαντινοὶ χρόνοι. Παντοῦ ἡ ἀκαταμάχητη ὄψη τῆς ἀλήθειας ποὺ σχετικὴ μὲ τὴν ἐποχή της μᾶς ἔδωσε κάθε φορὰ τὴν καινούργια μορφή.

Ὁ ἴδιος Δωρικὸς παλμὸς ἡ ἴδια ἡ ἀλήθεια ποὺ κυβερνᾷ τὸν Παρθενῶνα γιὰ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ κυβερνᾷ γιὰ τὴν ἐποχή του καὶ τὸ χωρὶς ἐπιστήλια καὶ ζωοφόρους ἀπέριτο λαϊκὸ σπῆτι.

Παντοῦ καὶ στὴ λεπτομέρεια τὴν πειὸ τελευταία, ἡ ἴδια ἡ ζωή. Τόσο ἔκδηλη, τόσο καταφανής, π' ἀπ' τὰ μικρότερα ἀκόμη εὑρύματα συμπεραίνουμε ὁλόκληρο τὸ ρυθμὸ τῆς ζωῆς τῶν ἀνθρώπων ποὺ τὰ δημιούργησαν. Καὶ σήμερα; ἀπέραντη ὀκνηρία: ὀδυνηρὴ μίμηση. Παρεξείγησι τῶν ἱστορικῶν ὑποχρεώσεων.

Ἐπίσημος ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ Κράτους ὁ 3000 π. χ. κλασικὸς ρυθμὸς κ' ὕστερ' ἀπὸ χιλιάδες χρόνια ὁ ρυθμὸς αὐτὸς θ' ἀντισκορπίζει τὴν ἐποχή μας;

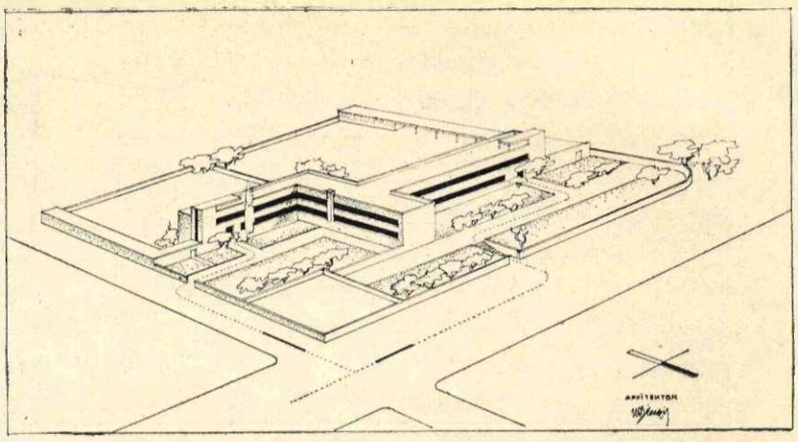
Ρωμαντικὴ Ἀρχιτεκτονικὴ Φιλολογία.

Οἱ θιασῶται τῶν κενῶν παραδόσεων ἀμφισβητοῦν;

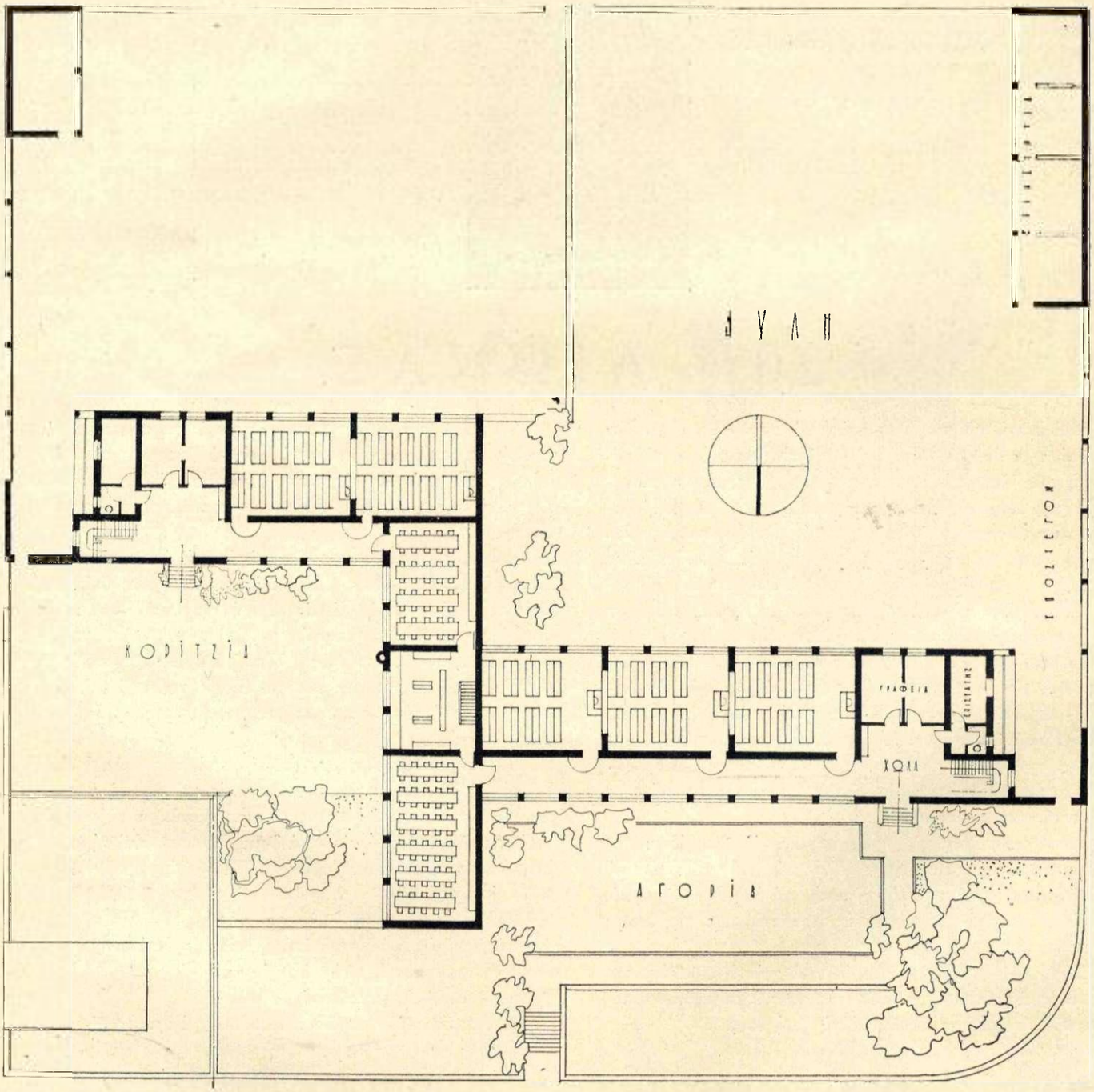
Ἰδοὺ τὸ παρελθὸν μνημεῖο ἀληθείας, παράδεγμα διὰ τὸ παρὸν καὶ τὸ μέλλον. Οὔτε ἐπαναστατοῦμε, οὔτε περιφρονοῦμε τὴν παράδοση. Προσαρμογὴ πρὸς τὴν ἐποχή μας Μέσα στὴν ἅλματικὴ αὐτὴ μεταβολὴ τῶν γύρω μας πραγμάτων κινούμενοι μὲ τὸν ἴδιο παλμὸ δραματιζόμαστε τὴ σύγχρονη πόλι καὶ τὴν Ἀρχιτεκτονική, τὴ σύγχρονη τέχνη. Βασικὸς σκοπὸς ὁ σύγχρονος ἄνθρωπος καὶ ἡ ἀνακούφιση τῆς ζῶῆς του.

Ἄπειρες οἱ δυνατότητες τοῦ καιροῦ μας. Μὲ τὴν πραγματικὴ ἐνορχίστρωση ὅλων τῶν ἀνθρώπων κι' ὅλων αὐτῶν θὰ αἰσθανθοῦμε τὴν ἀπέραντη ἁρμονία τοῦ «20οῦ Αἰῶνα».

ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΙΣ



ΤΟ ΟΡΦΑΝΟΤΡΟΦΕΙΟ



ΟΡΦΑΝΟΤΡΟΦΕΙΟ 40 ΚΟΡΙΤΣΙΩΝ ΚΑΙ 60 ΑΓΟΡΙΩΝ

ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΗΣ

Ἕνα ἐνιαῖο κτίριο μελετημένο σύμφωνα μὲ τοὺς ὅρους τῆς παιδαγωγικῆς καὶ τῆς ὑγιεινῆς.

Χωριστὲς εἴσοδοι καὶ προαύλια μὲ δένδρα καὶ ἄνθη χωρίζουν τὸ κτίριο καὶ τὸ προστατεύουν ἀπὸ τὸ θόρυβο καὶ τὴ σκόνη τοῦ δρόμου.

Αὐλὲς γιὰ γυμναστικὴ καὶ κηπουρικὴ στὸ βάθος μὲ ὑπόστεγα κ' ἐργαστήρια.

Αἴθουσες διδασκαλίας καὶ ὕπνου μεσημβρινές. Οἱ διάδρομοι κυκλοφορίας ἀπομονώνουν τὸ κτίριο ἀπ' τὸ βορριά.

Κοινὴ κουζίνα ἐξυπηρετεῖ τὰ ἀνατολικὰ ἑστιατόρια ποῦ τὴν ὥρα τοῦ φαγητοῦ εἶναι δροσερά.

Ὅλα ὀργανικά. Αἱ ἥσυχες ὁριζόντιες γραμμὲς συντίθενται ἀβίαστα μὲ τὸ πέριξ τοπεῖο σένα ἁρμονικὸ σύνολο.

Ἐσωτερικοὶ χρωματισμοὶ προσεχτικὰ μελετημένοι, πρόσχαροι, γαλήνη καὶ τροφὴ γιὰ τὸ μάτι.

Φῶς, ἀερισμός, ἁπλότης.

Ἄνετο κ' ὑγιεινὸ περιβάλλον γιὰ τὴ σωματικὴ καὶ ψυχικὴ ἀνάπτυξη τῶν τροφίμων.

Προσπάθεια γιὰ μιὰ ἐναρμόνηση τοῦ ἀπέραντου αὐτοῦ ὄγκου στὶς ἀνάγκες καὶ τὴν εὐαίσθητη ψυχοσύνθεση τῶν παιδιῶν ποῦ θὰ τ' ὄχουν σπίτι τους καὶ σχολειό τους.

Ἰδοὺ ἡ παράδοση μεσ' τὴν προσαρμογή.

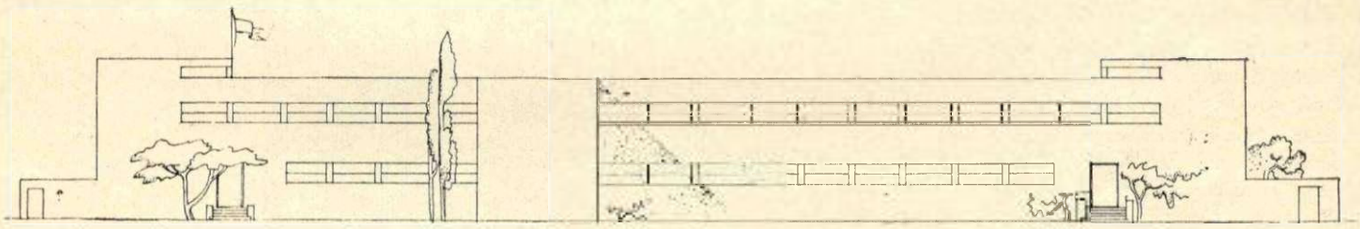
Ἂν στὴ μεσημβρινὴ ζώνη τὸ δυνατὸ φῶς κ' ἡ ζέστη, ὅπως στὸ βορρᾶ τὸ κρύο ὁ ἀέρας κ' ἡ ὁμίχλη. Ἐξαναγκάζουν τοὺς ἀνθρώπους σὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ζωὴ τοῦ σπιτιοῦ, στὴν Ἑλλάδα τ' ὡραῖο κλῖμα της ὁ οὐρανός της κι' ἡ ὁμορφιὰ τοῦ τοπείου της μᾶς κάνουν νὰ ζοῦμε ὁλόκληρη σχεδὸν τὴ ζωή μας στὸ ὕπαιθρο.

Ἡ φυσιολατρία στὸν τόπο τοῦτο εἶνε πιὸ πολὺ ἀπὸ παράδοση εἶνε στὸ κυτταρό μας.

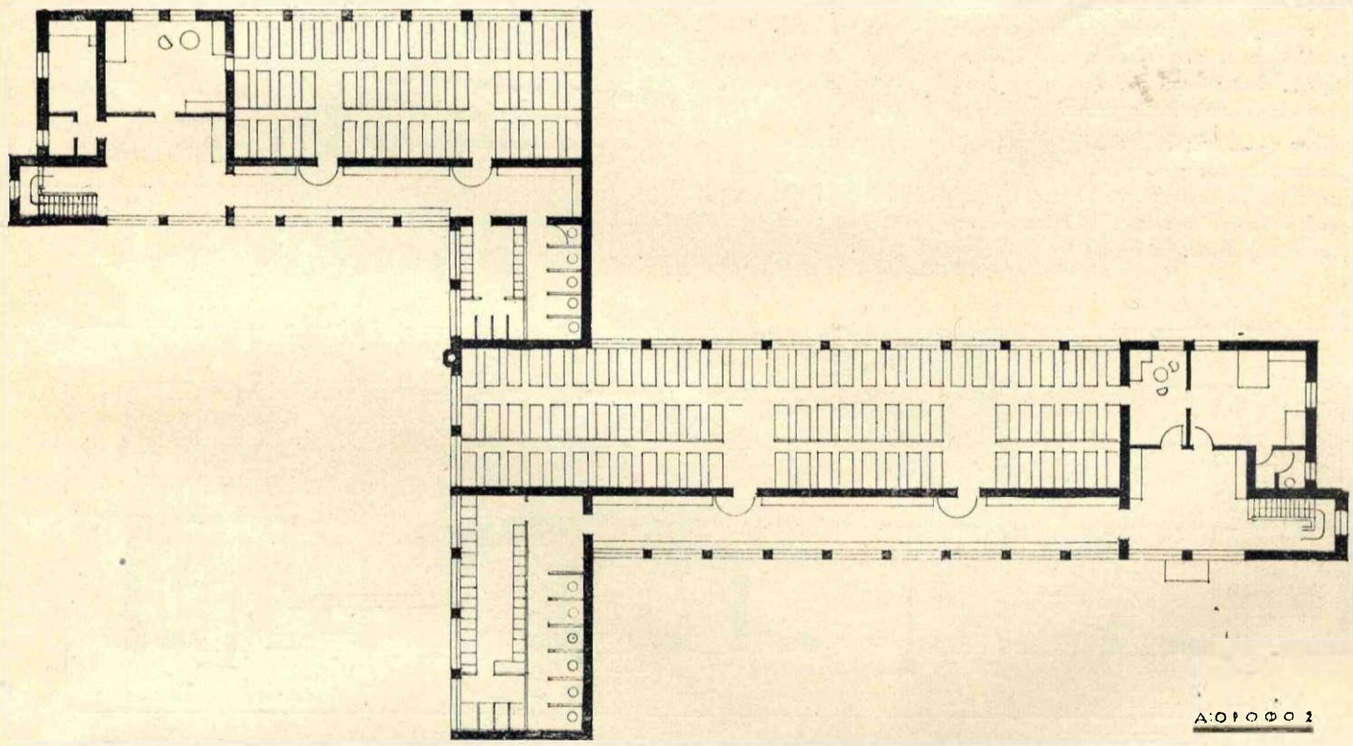
Ἰδοὺ ἕνας βασικὸς ἄξων γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ στὴν Ἑλλάδα:

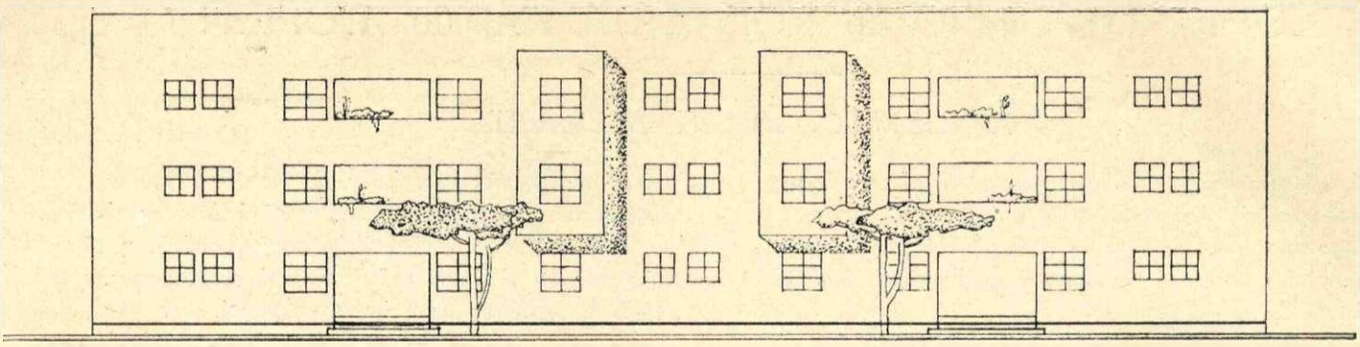
«Ἡ σύνθεση τοῦ σπητιοῦ μὲ τὸ ὕπαιθρο».

Κ. Λ.



ΤΟ ΟΡΦΑΝΟΤΡΟΦΕΙΟ — ΑΡΧΙΤΕΚΤ. ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΗΣ





ΠΡΟΣΟΨΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑΣ ΠΡΟΣΦΥΓΩΝ

ΣΥΝ. ΔΟΥΡΓΟΥΤΗ
ΑΡΧΙΤΕΚΤΩΝ ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΗΣ

Στὴ Μελέτη γιὰ τὸν τύπο τῆς Κρατικῆς Προσφυγικῆς Πολυκατοικίας ἐζητήθη, ὁ πιὸ οἰκονομικὸς ὁ πιὸ ὑγιεινὸς ὁ πιὸ ἄνετος κ' ὁ πιὸ πολὺ προσαρμοσμένος τύπος γιὰ τοὺς μελλοντικοὺς ἐνοίκους.

Στοὺς κοινόχριστους (σκάλες) χώρους ἐπιτυγχάνεται ἄριστα ὁ ἀερισμὸς ἀπ' τὴ μιὰ πλευρὰ ὡς τὴν ἄλλη κ' ἀποφεύγονται τὰ παράθυρα φτάνοντας στὸ ἐλάχιστο τὴν προβληματικὴ καθαριότητα καὶ συντήρηση αὐτῶν:

Σὲ κάθε πλατίσκαλο ποῦνε καὶ βεράντα μπρὸς ἀπ' τὶς κάθε δυὸ κατοικίες τῆς κάθε μιᾶς πλευρᾶς, μποροῦν νὰ κάθωνται οἱ ἔνοικοι χωρὶς νὰ παρεμποδίζουν τὴν κυκλοφορία:

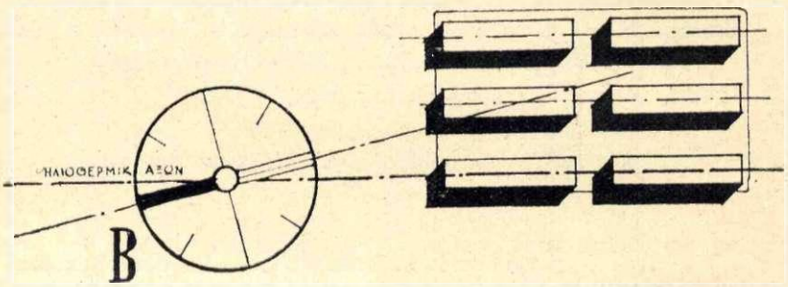
Μὲ τὴ Διαφορὰ στάθμης ἀπ' τὴν μπρὸς σειρὰ τῶν κατοικιῶν ὡς τὴν πίσω ἐξοικονομοῦνται τέσσερες κατοικίες σὲ κάθε 18 βαθμίδες τῆς σκάλας:

Ἡ κάθε κατοικία (συγκρότημα) ἀποτελεῖται ἀπὸ 24 κατοικίες ἀπ' τὶς ὁποῖες ἡ μισὲς εἶνε μὲ δυὸ δωμάτια κουζίνα καὶ ἀποχωρητήριο καὶ ἡ ὑπόλοιπες ἀπὸ ἀποχωρητήριο κουζίνα κ' ἕνα δωμάτιο: Ἡ κουζίνα εἶνε καὶ τραπεζαρία στὶς περιπτώσεις αὐτές.

Στὸ πίσω ἡμιυπόγειο τοποθετοῦνται τὰ πλυντήρια καὶ στὴν μπρὸς ταράτσα γίνεται τὸ ἄπλωμα τῶν ρούχων.

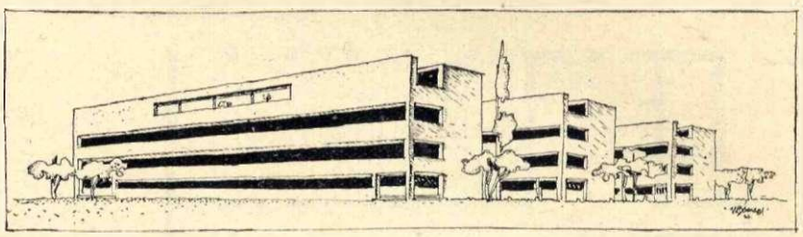
Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ὅπως πιὸ καλὰ φαίνεται στὰ διπλανὰ σχέδια διατεταγμένες ἡ κατοικίες καὶ μὲ κατάλληλο προσανατολισμὸ παράλληλα μὲ τὸν «ἡλιοθερμικὸ ἄξωνα». Φτάνουμε σὲ πολὺ ἱκανοποιητικὰ ἀποτελέσματα ἀπ' ὅλες τὶς ἀπόψεις ποὺ πρέπει νὰ προσέξῃ κανεὶς ἕνα τέτοιο ἀρχιτεκτονικὸ ἔργο.

Ὁ ἥλιος κ' ἀπ' τὶς δυὸ πλευρὲς θάχῃ τὴν ὑγιεινὴ ἐπίδρασί του στὶς κατοικίες αὐτὲς καὶ κάτω ἀπ' τὸ δυνατὸ φῶς μαζὺ μὲ τοὺς κήπους καὶ τὰ δένδρα ποῦ θὰ μποῦν στὰ ἐνδιάμεσα μέρη. Θὰ διαγράφεται ὁ λιτός, λογικὸς κ' ἀβίαστος ὄγκος ὀργανικὴ ἔκφραση τοῦ ἐσωτερικοῦ ρυθμοῦ.



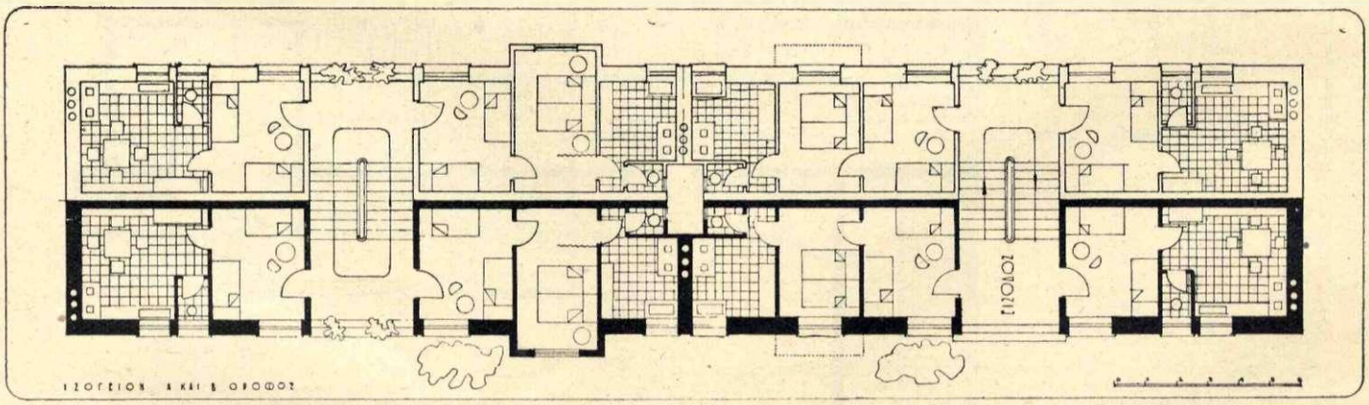
ΓΕΝΙΚΗ ΔΙΑΤΑΞΗ

ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΣ



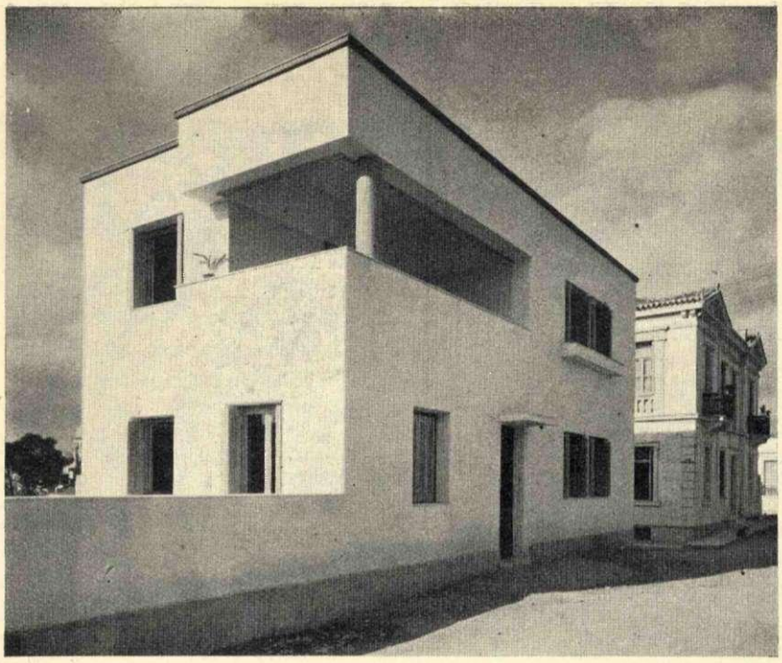
ΠΡΟΣΦΥΓΙΚΗ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ
ΑΡΧΙΤ. Κ. Λ.

ΑΓΙΑΣ ΣΩΤΗΡΑΣ



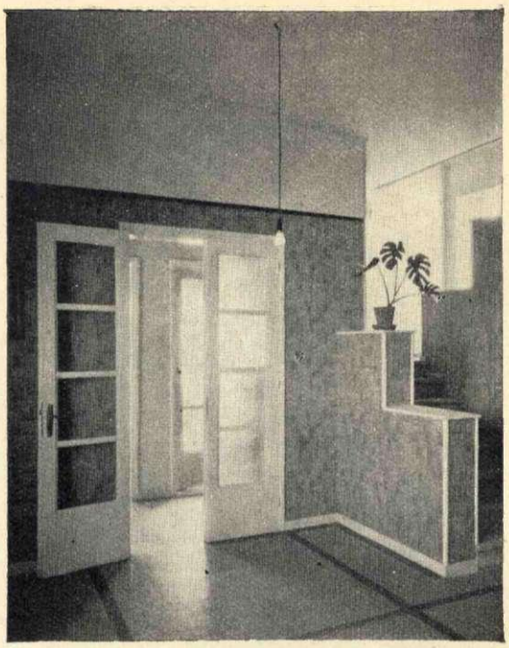
Η ΘΕΜΕΛΙΩΘΕΙΣΑ ΠΟΛΥΚΑΤΟΙΚΙΑ ΔΟΥΡΓΟΥΤΗ

ΚΑΤΟΙΚΙΕΣ ΚΑΙ ΣΤΙΣ ΔΥΟ ΠΛΕΥΡΕΣ



ΜΙΚΡΟΚΑΤΟΙΚΙΑ

ΑΡΧΙΤ. ΚΙΜΩΝ ΛΑΣΚΑΡΗΣ



ΕΣΩΤΕΡΙΚΟ ΚΑΤΟΙΚΙΑΣ

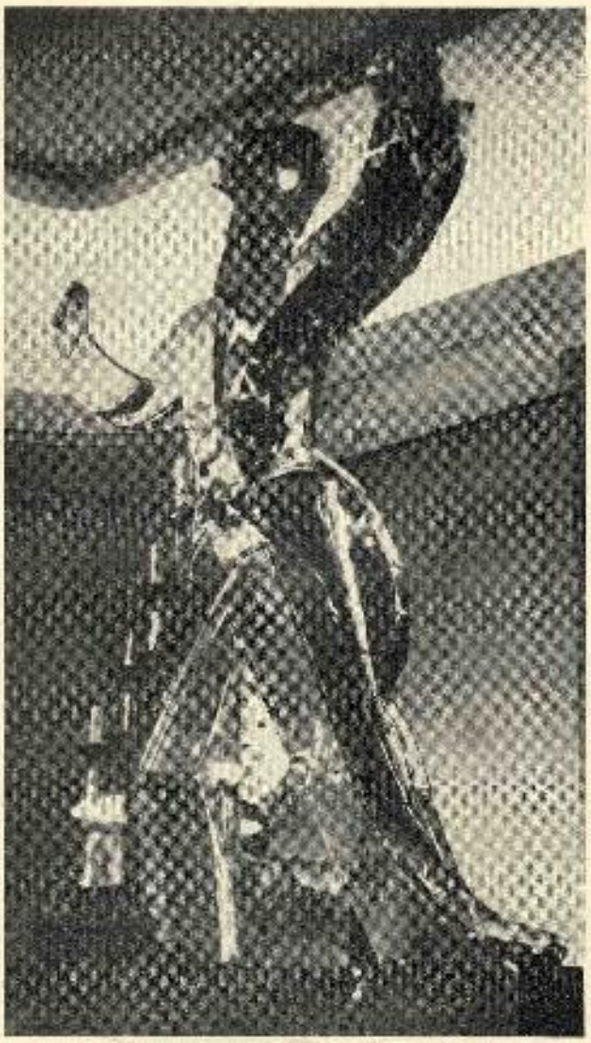
ΑΡΧΙΤ.
ΠΑΝΟΣ
ΤΣΕΛΕΠΗΣ

ΣΠΗΤΙ
Π. ΟΙΚΟ-
ΝΟΜΙΔΗ
1930
ΣΤΟ
ΕΛΛΗΝΙΚΟ

ΔΙΠΛΟ-
ΚΑΤΟΙΚΙΑ
Ε. ΦΡΑΝΤΖΗ
1932
ΣΤΟ
ΨΥΧΙΚΟ

ΑΡΧΙΤ.
ΠΑΝΟΣ
ΤΣΕΛΕΠΗΣ

ΜΙΧ. ΓΟΜΠΡΟΣ



Ο ΧΟΡΟΣ ΤΗΣ ΛΕΣΧΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΩΝ

Τὶς περασμένες ἀποκρηὲς στὸ Atelier τὴ λέσχη καλλιτεχνῶν, ἔγινε ὁ χορὸς τῆς χρονιᾶς καὶ ἡ λέσχη φιλοδόξησε νὰ δώσει ἕνα αἰσθητικὸ σύνολο φωτεινῆς συνθετικότητας, σὲ ἔργα περισσότερο ἀφηρημένης διακόσμησης, παρὰ ρεαλιστικῆς γελοιογράφησης. Δεκαπέντε ἔργα ὅλα φιαγμένα ἀπὸ καλλιτέχνες γνωστούς, φέρνανε τὶς ὑπογραφές τους. Ἡ ἐκτέλεση ἔγινε ἀπὸ τὸ ἐργαστήριο τῶν Σπαχῆ καὶ Καστανάκη—μὲ τὴ συνεργασία τῶν ἰδίων δημιουργῶν τῶν ἔργων αὐτῶν.

Σὰν προτάθηκε ἡ ἰδέα αὐτή, εἴπανε πῶς εἶνε ἐπικίνδυνη κι' ἄλλα πολλὰ—μὰ φάνηκε γρήγορα—ἡ πίστη καὶ πεποίθηση γι' αὐτή, ἀπὸ τὴν ταχύτητα τῆς μόρφωσης σὲ σχήματα καὶ σουρεαλιστικὲς συρματίνες ἑνωποιήσεις—ποὺ συμπλήρωμά τους ἐρχότανε, τὸ ἔγχρωμο φωτεινὸ καὶ πλαστικὸ συγκέρασμα. Οἱ εἰκόνες αὐτές, στὸ πλαστικό τους ὑλικὸ ἀνέβασμα—ἀφίσανε μιὰ ἔντονη διάκριση, γύρω ἀπὸ ὅσα παρόμοια διακοσμητικὰ οἱ Ἀθηναίοι εἴδανε ὡς σήμερα. Τόλμη—Σχῆμα—Διάχυτη ζωγραφοπλαστικὴ φανταστικογορία—Χαρούμενες καὶ ἔντονες συλλήψεις ὁρμητικῶν σκαρηφημάτων—Γλυπτικὲς προθέσεις μετακυβιστικῶν ἁρμονιῶν—σὲ νοήματα, ἀρχιτεκτονικῆς ἀκροβατικῆς ἐλευθερίας.

Ὁ χορὸς πῆρε ἀπὸ τὸ πήδημα αὐτὸ τῆς αἰσθητικοτεχνικῆς πρωτόμορφης γιὰ τὴν Ἀθήνα διάθεσης - ἕνα χρῶμα γεμᾶτο ἀπὸ ζωὴ καὶ χαρὰ—στοιχείων μοναδικῶν σὲ τέτοιες γιορτές, ὅπου ὁ ἄνθρωπος πρέπει νὰ ξεφαντώνει, νὰ πληρώνεται ζωῆς.

Ἡ Λέσχη, ὑπερήφανη γιὰ τὸ τολμηρὸ αὐτὸ κατόρθωμα της, ποὺ γενικὰ κρίθηκε μὲ τὰ καλύτερα λόγια κι' ἀπὸ τοὺς πιὸ συντηρητικοὺς—μὰ καὶ στοὺς ἀρνητὲς ἄνοιξε τοὺς δρόμους τῆς ἔρευνας—δικαιώθηκε.

Ὁ «20ὸς Αἰῶνας» παρουσιάζει μερικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα αὐτά, ποὺ ὁ φωτογράφος κύριος Ἄντοβιτς πέτυχε καλύτερα.

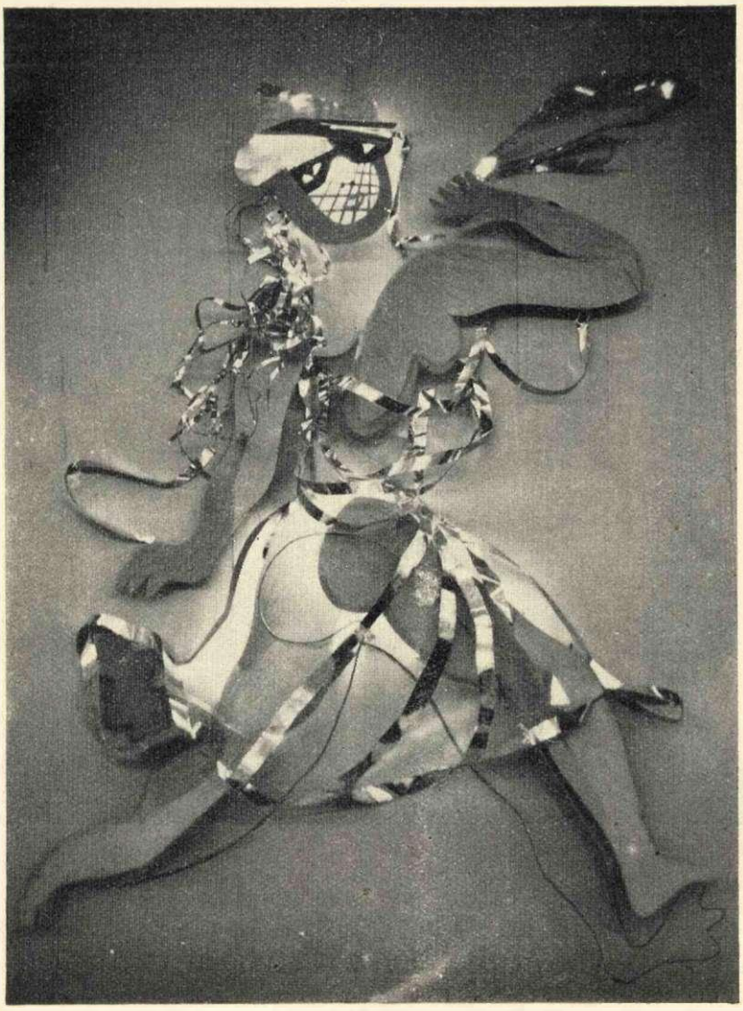
Ἡ δικαίωση της ὅμως στὴν ἐπανάληψη τοῦ χοροῦ στὰ «μὶ - καρὲμ» πληρώθηκε ἀπὸ ἱκανοποίηση, μὲ τὴ συγκέντρωση κόσμου ἐκλεκτοῦ καὶ μὲ τὴ ζωντάνια ποὺ προκάλεσε τὶς πρωινὲς ὧρες, τὸ μοίρασμα τόσων πρωτοτύπων κοτιγιὸν καὶ ἄλλων ἀποκρηάτικων εἰδῶν.

Ἡ ὡραία αὐτὴ αὔθουσα τὴν πρώτη της χρονιὰ ἔκλεισε μὲ τοὺς τρεῖς ἀποκρηάτικους χοροὺς τόσο καλλιτεχνικὰ ποὺ δὲ μένει καμιὰ ἀμφιβολία, πῶς γιὰ κάθε χρονιά, θὰ περιμένετε μὲ ἀνυπομονησία—καὶ μιὰ καινούργια δημιουργία.

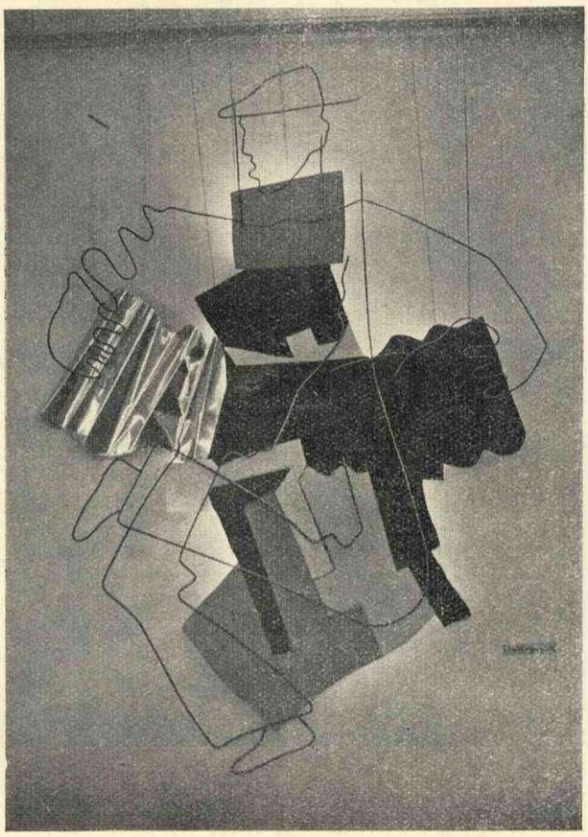
ΣΗΜΕΙΩΣΗ

ΣΤΗ ΔΙΑΚΟΣΜΗΣΗ ΕΞΩ ΑΠΟ ΤΑ ΚΛΙΣΕ ΠΟΥ ΠΑΡΑΘΕΤΟΥΜΕ ΚΑΙ ΤΑ ΟΝΟΜΑΤΑ — Ο ΧΟΡΟΣ ΕΙΧΕ ΚΙ' ΑΛΛΕΣ ΣΥΝΘΕΣΕΙΣ — ΤΩΝ Δ. ΒΙΤΣΩΡΗ, ΤΟΥ Γ. ΚΟΝΤΟΛΕΩΝ, ΤΗΣ Σ. ΠΟΛΥΧΡΟΝΙΑΔΗ ΚΑΙ ΚΑΣΤΑΝΑΚΗ.

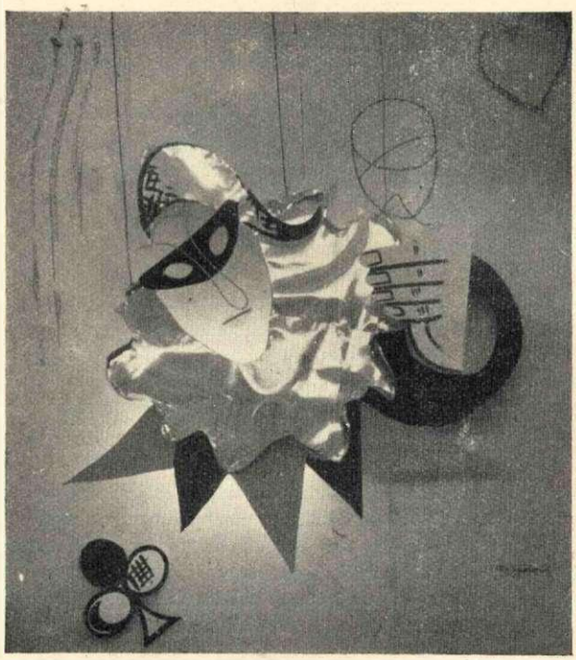
ΦΩΤΟΓΡΑΦΙΕΣ ΑΝΤΟΒΙΤΣ



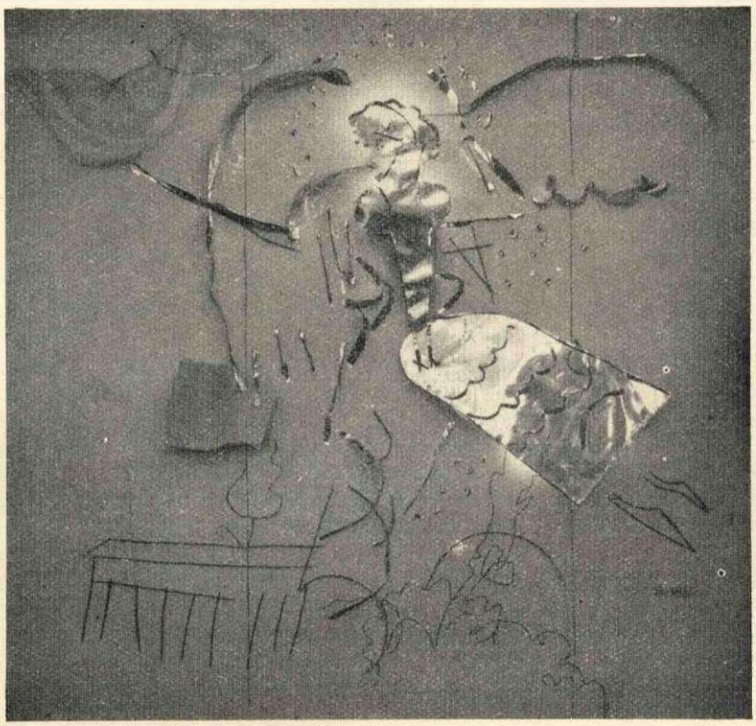
Ν. ΧΑΤΖΗ - ΚΥΡΙΑΚΟΣ ΓΚΙΚΑ



ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΠΑΧΡΗΣΤΟΠΟΥΛΟΣ

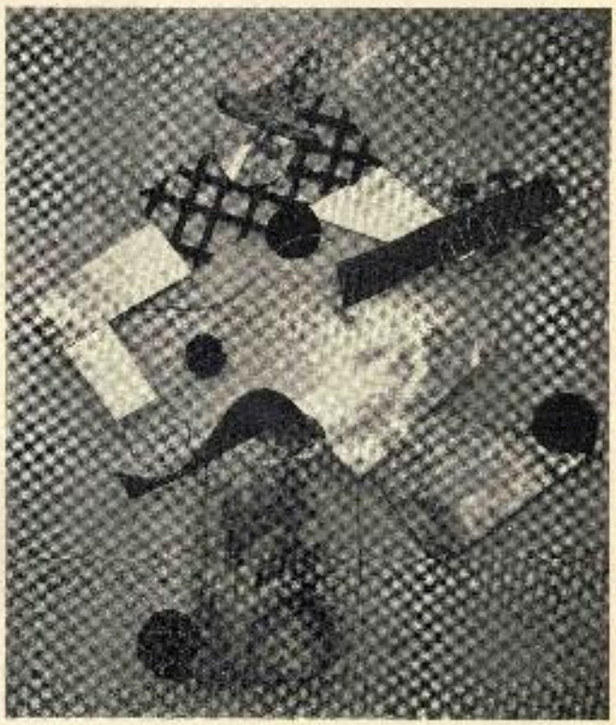


Τ. ΦΟΡΑΟΥΕΡ



ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΠΑΡΘΕΝΗΣ

ΔΕΞΙΑ — ΑΓΓΕΛΟΣ ΣΠΑΧΗΣ



ΑΡΙΣΤΕΡΑ — Γ. ΓΟΥΝΑΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ο "20ος ΑΙΩΝΑΣ,, ΚΑΙ Ο Κος Κ. ΜΩΚΛΑΙΡ

ΔΥΟ ΓΡΑΜΜΑΤΙΑ — ΔΥΟ ΝΟΟΤΡΟΠΙΕΣ

Ἡ ἀρχὲς τοῦ «20ου Αἰῶνα», στηριγμένες ἀπάνω στὴν ἱστορία τῶν πραγμάτων, στὴν πίστη του γι' αὐτά, ἀλλὰ καὶ στὸ τίμιο πλᾶτος τῆς εἰλικρίνειας του, ἔπειτα ἀπὸ ὅσα γράφηκαν ἐπιτιμητικὰ γιὰ τοὺς συνεργάτες του καλλιτέχνες μὰ καὶ γι' αὐτὸν τὸν ἴδιο: ρίχνει στὴ δημοσιότητα ὅλη τὴν ὑπόθεση τῆς ὑβριστικῆς ἀπάντησης τοῦ Μωκλαὶρ— μὲ τὴν περικοπὴ ἀπ' τὴν «Ἑστία» τῶν συμπερασμάτων τῆς ἐπιστολῆς τοῦ διευθυντοῦ του— καὶ εἶνε ἕτοιμος, ἂν προκληθεῖ, νὰ φέρει σ' ἀποκάλυψη πολλά, ποὺ φανερώνουν τοὺς ἐχθροὺς τῆς οὐσιώδους πραγματικότητας, οὔτε λίγο, οὔτε πολύ, ἀριστοτέχνες πατριδοκαπήλους.

Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ κ. ΜΩΚΛΑΙΡ

Ἀγαπητέ μου κ. Διευθυντά,

Μοῦ ἐπέδειξαν προσφάτως ἐδῶ ἕνα τεῦχος τῆς ἐν Ἀθήναις ἐκδιδομένης ἐπιθεωρήσεως «***Ὁ εἰκοστὸς αἰών***», τὸ ὁποῖον περιέχει περιέργους ἰσχυρισμοὺς σχετικῶς μὲ τὴν παραμονήν μου εἰς τὰς Ἀθήνας κατὰ τὸν παρελθόντα Ὀκτώμβριον.

Μοῦ εἶνε ἐντελῶς ἀδιάφορον τὸ γεγονός, ὅτι οἱ ἰσχυρισμοὶ αὐτοὶ εἶνε ἐχθρικοὶ ἐναντίον μου· ἐκεῖνοι, οἱ ὁποῖοι τοὺς διατυπώνουν, οὔτε γνωστοὶ εἶνε —εἰς τὸ Παρίσι τοὐλάχιστον— οὔτε καμμίαν σημασίαν ἔχουν, οὔτε καὶ τοὺς προσέχει κανείς. Ἀλλὰ τρέφω σεβασμὸν πρὸς τὸ Ἑλληνικὸν κοινὸν καὶ ἀγαπῶ τὴν ἀλήθειαν. Εἶμαι λοιπὸν ὑποχρεωμένος νὰ βεβαιώσω ὅτι ἀποτελοῦν πραγματικὰ ἀποκυήματα φαντασίας, αἱ συνομιλίαι, τὰς ὁποίας δῆθεν ἔσχον μὲ Γάλλους ζωγράφους, ὡς τοὺς κ. κ. Ἀνρὺ Ματὶς καὶ Ντεραίν. Δὲν εἶδα ποτὲ τοὺς ζωγράφους αὐτούς, οὐδὲ κἂν τὰς φωτογραφίας των καὶ δὲν εἶχα καμμίαν συνομιλίαν μαζύ των.

Ἐφεῦρον ἀφ' ἑτέρου οἱ γράφοντες εἰς τὸ ἐν λόγῳ περιοδικόν, ὅτι «ἐζήτησα νὰ ὁμιλήσω» ἐγὼ εἰς τὴν Ἀθηναϊκὴν Λέσχην «Ἀτελιὲ» καὶ ὅτι ὁ πρόεδρος τῆς Λέσχης εἰς τὴν ἀπάντησίν του, μοῦ ἔδωσεν «ἕνα καλὸν μάθημα». Ὁ κ. Π. Ἀργυρόπουλος, γνωρίζει καὶ ἠμπορεῖ νὰ τὸ βεβαιώσῃ καλλίτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον, ὅτι αὐτὸς ἐπέμενε νὰ μὲ ὁδηγήσῃ εἰς τὸ «Ἀτελιὲ», ὅτι αὐτὸς μὲ παρεκάλεσε

νὰ ὁμιλήσω ἐκεῖ, καὶ ὅτι εἰς τὰς θερμὰς εὐχαριστίας, τὰς ὁποίας μοῦ ἀπηύθυνε διὰ τὴν ἁπλῆν, εὐγενικὴν καὶ πολὺ ἐπευφημηθεῖσαν ὁμιλίαν μου, δὲν περιείχετο κανενὸς εἴδους μάθημα, τὸ ὁποῖον οὔτε ἤξιζα, ἀλλ' οὔτε καὶ θὰ ἠμποροῦσα νὰ ἀνεχθῶ. Ὅλοι οἱ ὑπόλοιποι ἰσχυρισμοὶ τοῦ ἐν λόγῳ περιοδικοῦ, ἔχουν τὸν αὐτὸν χαρακτῆρα τῆς κακοβούλου ἀνακριβείας.

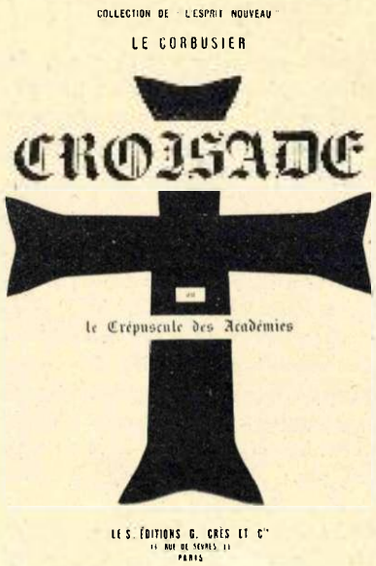
Τὸ νὰ ψεύδεται κανεὶς εἰς βάρος ἑνὸς ἀναχωρήσαντος φιλοξενουμένου, δὲν εἶνε πολὺ Ἀθηναϊκόν. Δι' αὐτὸ δὲ ἀπευθύνομαι εἰς τὴν φιλικὴν εὐμένειαν τῆς «Ἑστίας», διὰ νὰ τεθοῦν τὰ πράγματα εἰς τὴν θέσιν των.

Ἐννοεῖται, ὅτι ὅλα αὐτά, δὲν ἠμποροῦν νὰ μεταβάλουν καθόλου τὸ γεγονός, ὅτι ἡ λεγομένη «πρωτοποριακὴ τέχνη» ἔχει ὑποστῆ ἤδη μίαν πλήρη ἠθικὴν καὶ οἰκονομικὴν χρεωκοπίαν, ἀπὸ τὴν ὁποίαν ἡ ἀμφίβολος δῆθεν «Σχολὴ τῶν Παρισίων», δὲν θὰ συνέλθῃ ποτέ. Ἀκόμη δὲ ὀλιγώτερον, δὲν θὰ μεταβάλουν τὸ γεγονός, ὅτι ἡ σύζυγός μου καὶ ἐγὼ διατηροῦμεν ἀνάμνησιν εὐγνώμονα τῆς ὑποδοχῆς, τῆς ὁποίας ἐτύχαμεν ἐκ μέρους ὅλων εἰς τὰς Ἀθήνας. Ἐλπίζω, ὅτι τὸ Ἑλληνικὸν κοινόν, θὰ εὕρῃ εἰς τὸ βιβλίον, τὸ ὁποῖον γράφω διὰ τὸν θαυμάσιον τόπον σας τὴν ἔκφρασιν τῆς συμπαθείας, τῆς εὐγνωμοσύνης καὶ τοῦ φιλελληνισμοῦ μου.

Μὲ φιλίαν καὶ ἀφοσίωσιν
Ἰδικός σας
ΚΑΜΙΛΛ ΜΩΚΛΑΙΡ

ΕΝΑ ΝΕΟ ΒΙΒΛΙΟ ΤΟΥ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΑ

LE CORBUSIER



CROISADE
OU
LE
CRÉPUSCULE
DES
ACADÉMIES

LES
ÉDITIONS
C. CRÈS
11 RUE DES SÉVRES
PARIS

Η ΕΠΙΣΤΟΛΗ ΤΟΥ κ. ΤΟΜΠΡΟΥ

Πρὸς τὴν Διεύθυνσιν τῆς «ΕΣΤΙΑΣ», μὲ τὴν θερμὴν παράκλησιν νὰ δημοσιεύσῃ τὴν ἀπάντησιν ταύτην ὡς ἔπραξε διὰ τὸν ἐπιστολογράφον κύριον Καμὶλλ Μωκλαίρ.

Κύριε Διευθυντά,

Εἰς ἀπάντησιν τῶν ὅσων ἔγραψε ὁ κ. Καμὶλλ Μωκλαὶρ εἰς τὴν «Ἑστίαν» τοῦ παρελθόντος Σαββάτου, σχετικῶς μὲ τὰ περὶ αὐτοῦ ἐκτεθέντα ὑπὸ συνεργατῶν τοῦ περιοδικοῦ μου «20ος Αἰῶνας» καὶ ἐπὶ τῶν σχολίων τῆς συντάξεώς σας, ἔχω νὰ ἀντιπαρατηρήσω ὡς ὑπεύθυνος διευθυντὴς τοῦ περιοδικοῦ μου τὰ ἑξῆς: εἰς τὰ πέντε κύρια σημεῖα τῆς ἐπιστολῆς τοῦ Γάλλου λογοτέχνου συγγραφέως.

1ον

Ὅτι, ἐὰν ἡ στάσις τοῦ περιοδικοῦ ὑπῆρξε ἐχθρικὴ ὡς διατείνεται ὁ κ. Μωκλαίρ, τοῦτο ἀπετέλεσε διὰ τὴν παράταξιν μας, ἕνα καθῆκον ἐπιβεβλημένον κατόπιν τῶν ὅσων εἶπε εἰς τὴν συνέντευξιν τῆς «Ἑστίας» περὶ πρωτοπόρων καὶ περὶ ἀρχῶν τῆς συγχρόνου τέχνης ταπεινωτικὰ δι' αὐτήν, ὅσον καὶ προκλητικά.

2ον

Ὅτι, «ἐγράφησαν παρ' ἀγνώστων κ.λ.π.». Ἀλλὰ φαίνεται ὅτι καὶ εἰς τὴν περίπτωσιν αὐτὴν ὑπάρχει πρόθεσις καὶ παραποίησις τῶν πραγμάτων, μὲ τὸν σκοπὸν νὰ ταπεινώσῃ καὶ πάλιν τοὺς ἀποκαλύψαντας, πράξεις του γνωστὰς εἰς τοὺς Παρισινοὺς κύκλους. Ἀπόδειξις δὲ τρανὴ εἶνε ὅτι, ἡ ὕπαρξις τῶν δύο Παρισινῶν καλλιτεχνικῶν περιοδικῶν τῆς σημασίας τῶν Cahiers d'art καὶ τοῦ Minotaure—ἡ παράλληλος δρᾶσις τοῦ πρακτορείου «Neptos» τῆς Ἐθν. Ἀτμοπλ. τῆς Ἑλλάδος μὲ τὶς ὀργανώσεις τῶν τουριστικῶν ταξειδίων καὶ ἡ παράστασις τῆς μικρᾶς ἀλλὰ σημαντικῆς ὁμάδος τῶν ζωγράφων μας, γλυπτῶν, χαρακτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων εἰς τὰ μεγάλα Salons, τὰς ἰδιωτικὰς ἐκθέσεις—ἡ ὕπαρξις τῶν ἔργων των εἰς συλλογὰς ἐνδιαφερούσας καὶ αἱ εἰς τὸν Παρισινὸν «Τύπον» καὶ τὰ καλλιτεχνικὰ περιοδικά του, κρίσεις ἐξεχόντων κριτικῶν: ἀπὸ πολλοῦ ἔχουν τοποθετήσῃ εἰς τὴν συνείδησιν τῶν Εὐρωπαίων τὴν ὀντότητα ὅλων αὐτῶν τῶν συνθετικῶν καὶ ὀργανωμένων κινήσεων, αἵτινες εὑρίσκωνται εἰς χείρας ἑλληνικάς.

Φρονεῖ σοβαρῶς ὁ κ. Μωκλαὶρ ὅτι ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους αὐτοὺς τίποτε δὲν ὑπάρχει καὶ ἀξίζει, ὥστε νὰ τὸν συγκινήσῃ; ἢ μήπως τὸ ψεῦδος εἶνε προνόμιον μόνον τῶν Ἑλλήνων καὶ αὐτὸς φιλέλλην ἄψογος;

3ον

Ὅτι ὁ «20ος Αἰῶνας» δὲν εἶχε λόγους νὰ γράψῃ τίποτε πρὸ τῆς ἀναχωρήσεώς του, εἶνε ὅτι κανονικῶς ἔπρεπε νὰ ἐκδοθῇ μετὰ τὴν ἀναχώρησίν του τὴν ὁποίαν καὶ ἠγνόει καὶ πρὸ παντός, ἕνα περιοδικὸν τόσου κύρους λόγῳ τῆς σοβαρᾶς ὕλης του μὲ τοὺς εὐρωπαίους συνεργάτας του, οὔτε ἀνάγκην τοῦ ψεύδους ἔχει, οὔτε κακοβούλους διαθέσεις εἶχε καὶ ἔχει, ἀλλ' ἁπλῶς θετικὰς πληροφορίας ἐπὶ κινήσεων αἱ ὁποῖαι ἔγιναν καὶ ἐναυάγησαν εἰς πρόσφατον παρελθὸν καὶ ἐδημιούργησαν ἐκ τοῦ ναυαγίου των ἀκριβῶς τὴς ἀρθρογραφίαν εἰς τὸ «Φιγκαρὼ» τοῦ κ. Καμὶλλ Μωκλαίρ, ὁ ὁποῖον εἶχε στηριχθῆ εἰς πολλὰ σημεῖα δίκαια περὶ τῆς καταχρήσεως τῶν ἐμπόρων τέχνης εἰς μηχανορραφίας πωλήσεων καὶ ὑψώσεων τιμῶν—χωρὶς ὅμως καὶ ὁ ἴδιος νὰ ἀποδείξῃ τί τὸ σοβαρὸν εἰς τὴν πρᾶξιν, μὲ τὰς παρ' αὐτοῦ ὀργανωθείσας ἐκθέσεις τοῦ «Φιγκαρὼ» εἰς ἔργα καὶ καλλιτέχνας, τῶν ὁποίων τὰ ὀνόματα καὶ ἄσημα ὑπῆρξαν, ἀλλὰ καὶ οὐδεμίαν ἀπήχησιν εἶχαν εἰς τὸ ἐξωτερικὸν τόσον εἰς συναλλαγές, ὅσον καὶ εἰς ἀναγνωρίσεις παρὰ τῶν Μουσείων.

Τὸ περιοδικόν μου, ὁπλισμένον καὶ κατοχυρωμένον μὲ τὰ ἐπιχειρήματα καὶ τὰ πράγματα τοῦ προσφάτου παρελθόντος, διατηρεῖ ὅλην τὴν συνοχὴν τῆς ἱστορίας των καὶ ἐξ ἀνατροφῆς ἀκριβῶς Ἀθηναϊκῆς, ἐνδιαφέρεται μόνον γιὰ τὴν οὐσίαν καὶ τὴν ἔννοιαν κάθε ἀποτελέσματος—πρὸς τιμὴν τῆς γενεᾶς μας, ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ τοῦ τόπου μας.

Ἔχει νὰ ἀντιπαρατάξῃ τὴν λογικήν, τὴν οὐσιώδη ἱστορίαν μὲ τὰς συγκρίσεις τῶν ἐποχῶν καὶ πιστεύει ἀπόλυτα, πῶς γιὰ πρώτη φορὰ τὸ ἀρχαῖον ἑλληνικὸν πνεῦμα, ἀντιφεγγίζεται στοὺς παλμοὺς τῆς πρωτοποριακῆς ἐποχῆς μας, ὅσο κι' ἂν εἶνε αὐτὴ νεαρά.

4ον

Ὅτι, ὁ κ. Μωκλαὶρ εἶνε συντηρητικὸς καὶ κλείνεται στὶς παραδόσεις τῆς Γαλλικῆς Ἀναγέννησης καὶ ἐπικαλεῖται τὸ αἰώνιον ὡραῖον— αὐτὸ φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὴ δήλωσι του, ὅτι οὔτε τὶς φωτογραφίες τοῦ Ἀνρὺ Ματὶς καὶ Ντεραὶν δὲν γνωρίζει. Πρέπει ἐπὶ τῆς δηλώσεως του νὰ σημειωθῇ, ὅτι καὶ οἱ δύο αὐτοὶ ἄσσοι

τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, εἶνε τεχνῖτες τοῦ κέντρου καὶ ὅτι ἀκόμα εἶνε ἡλικιωμένοι, ὥστε τὸ ἔργο τους νὰ μὴν διατρέχει κανένα κίνδυνο στὰ Μο.σεῖα ὅλων τῶν κρατῶν, ποὺ ἀπὸ πολλοῦ θαυμάζεται καὶ ὑπάρχει.

Τὸ μῖσος ὅμως καὶ ἄς μοῦ ἐπιτραπῇ, ἡ γεροντικὴ κακία, δὲν ἐξέσπασε ἐναντίον τοῦ «20ου Αἰῶνα» μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐναντίον τῶν δύο ζωγράφων Γάλλων, τῶν συνεχιστῶν τῆς ὡραίας πράγματι Γαλλικῆς παραδόσεως ἀπὸ τὸν Ντελακρουᾶ μέχρι σήμερον, ἢ κυριολεκτικῶς μετὰ τὸν Σεζὰν καὶ Ρενουάρ.

5ον

Ἐπὶ τέλους κατὰ τὰ ἄλλα, ὁ «20ος Αἰῶνας» θὰ κρατήσῃ ὅπως καὶ ἡ σύνταξις τῆς φίλης «Ἑστίας» τὶς ὑποκειμενικές του προτιμήσεις, σὲ ἕνα χωριστὸν ἐπίπεδον ἀνατροφῆς καὶ σκοπιμότητος—τόσον γιὰ τοὺς ξένους φιλέλληνας, ἔστω καὶ κάπως ὀψίμους—ὅσο καὶ γιὰ τὶς ἀντιθέσεις ἀρχῶν σὲ ζητήματα μορφῆς, ἐννοίας καὶ πληρότητος δυναμικῆς, τῶν εἰκαστικῶν τεχνῶν. Ποιὸς εἶνε ἱκανὸς σήμερα νὰ κλείσῃ προσωρινὰ ἢ καὶ ὁριστικὰ τοὺς δρόμους τῆς ἔρευνας καὶ τῆς πιστοποίησης στὸ μέρος τοῦ προσανατολισμοῦ τῆς ζωῆς μας;—ποιὸς ἔχει αὐτὸ τὸ ὑπεύθυνο ἀνάστημα νὰ πείσῃ ἔστω παραπιστικὰ τὶς νεώτερες γενεές μας; Μήπως οἱ προγραφὲς τοῦ κ. Μωκλαίρ;

Καὶ ἐπ' αὐτοῦ, ὁ κ. Ἀργυρόπουλος Πρόεδρος τῆς Λέσχης μας, ἔδωσε βεβαιωμένως, τὴν ἀπάντησιν ποὺ ἔπρεπε καὶ τὴν ἠνέχθη ἀθορύβως ὁ κ. Μωκλαίρ—εἶνε περιττὴ ἡ διαμαρτυρία του, δὲν ἔπρεπε νὰ τὴν διατυπώση.

Καὶ γιὰ νὰ τελειώνω —τονίζω ὑπευθύνως— ὅτι οἱ φίλοι τοῦ «20ου Αἰῶνα» ἀπήντησαν μὲ λύπη τους καὶ κάπως σκληρὰ εἰς τὸν φιλοξενηθέντα Γάλλον, ὅταν αὐτὸς πρῶτος ἀπὸ τῶν στηλῶν τῆς «Ἑστίας» ἐπεζήτησε καὶ ἐπιζητεῖ εἰς τὸν τόπον τῆς γεννήσεως των νὰ τοὺς ταπεινώση καὶ νὰ τοὺς θέση εἰς τὸ περιθώριον τῆς ζωῆς. Ἂν αὐτὸ τὸ εὑρίσκει Παρισινόν; τότε καλῶς ἔπραξαν οἱ Ἀθηναῖοι. Οὐδεμία μετάνοια. Ἂν ἐπιμένει ὅτι ἐκ λόγων, αἰσθηματικῶν ἀρχῶν καὶ πολιτισμένων, εἶνε Παρισινὸν —τότε ἡμεῖς νομίζομεν καὶ πιστεύομεν εἰς τὴν πηγαίαν ἀρχήν: ὅτι ἐκ τῆς πνευματικῆς ἐλευθερίας καὶ ἐκ γεωμετρικῆς ἀρχιτεκτονικότητος—προῆλθε ἡ ἁρμονία—ἡ ἀναλογία—καὶ ἡ συνθετικὴ οἰκονομία εἰς τὴν μεγάλην τέχνην, τῆς δημιουργίας σταθμῶν—ἐποχῶν.

Εἰς τὴν πηγαίαν λοιπὸν αὐτὴν ἀρχὴν πιστεύοντες καὶ ὡς Ἀθηναῖοι σύγχρονοι καὶ ὡς ἑλληνικὴ παράταξις, θὰ συστήσωμεν εἰς τὸν κ. Μωκλαίρ νὰ συνεχίση τὰς προτρύνσεις τοῦ συμπατριώτου του Ζίντ. Ὁ Ζίντ ἔλεγε εἰς τοὺς Γάλλους κάποτε γιὰ τὸν Ντοστογέφσκη. «Εἶσθε συνεκρητικοὶ γιατὶ ὑπάρχει πάντοτε κάτι ἄλλο ποὺ τὸ ἀρνεῖσθε, γιατὶ δὲν τὸ γνωρίζετε—ἀφίστε λοιπὸν τὴν Γαλλία νὰ δέχεται αὐτὰ ποὺ σᾶς κάνουν νὰ εἶσθε συντηρητικοί. Σεῖς ἔτσι κι' ἀλλοιῶς, εἶσθε κλεισμένοι μέσα εἰς τὸν πολιτισμὸν ποὺ τὸν πλούτισαν ξένες ἐπιδράσεις—ἐπιδράσεις, ποὺ ἀπὸ τὴν Γαλλία πάντοτε εἶνε εὐπρόσδεκτες, γιατὶ ἔχει τὴ δύναμη νὰ τὶς ἀφομοιώνη». Λοιπὸν κ. Μωκλαίρ, τὸ ἴδιο θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε τόσο σὲ σᾶς, ὅσο καὶ στοὺς ἐδῶ δικούς μας καὶ θαυμαστές σας—γιατὶ τὸ ἴδιο ἔγινε εἰς τοὺς δύο μεγάλους πολιτισμούς μας εἰς τὸ παρελθόν: τὸν ἀρχαῖο ἑλληνικὸ καὶ τὸν μετέπειτα βυζαντινό.

Ἐκτὸς ἂν σεῖς πρὸς τὸ πεῖσμα σας —προτιμᾶται νὰ συστήσωμεν στὶς γενεές μας νὰ στραφοῦν ὁριστικῶς πρὸς τὴν Ρώμη καὶ τὸ Βερολῖνο. Ἀλλὰ τὸ μόνο ποὺ εἶνε βέβαιο—εἶνε πῶς εἶσθε ἕνας ἀπὸ τοὺς Γάλλους τοῦ Ζίντ κ. Μωκλαίρ, ἐνῷ τὰ πράγματα εἰς τὴν Γαλλίαν δημιουργοῦνται παρ' ὅλες τὶς ἀντιθέσεις, σύμφωνα μὲ τὶς ἐπιταγὲς τῶν ἐλευθεριῶν τῆς Γαλλίας. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἡ φωνὴ τοῦ Ζίντ εἶνε ἀληθινὴ—εἶνε ἀνθρώπινη—εἶνε κλασσικὴ καὶ παράδειγμα πηγαῖο καὶ κατ' ἐπέκτασιν, τὸ πεπρωμένον τῆς νεώτερης Ἑλλάδος, ὅπως ὑπῆρξε καὶ εἰς τὴν Γαλλίαν καὶ θὰ συνεχισθῇ.

Ἡμεῖς οἱ ἕλληνες ἄλλοστε τὶς προτιμήσεις τῶν σπουδῶν μας, ὑποσυνειδήτως τὶς στρέφωμεν πρὸς τὴν Γαλλίαν καὶ τοῦτο γιατὶ πιστεύομεν ἐκ παραδόσεως ἑλληνικῆς «μεταφορικῶς» σὲ ἄγνωστους Θεούς, προσέχωντας καὶ σὲ Ἀποστόλους. Εἶνε ἡ παράδοσι μας αὐτὴ καὶ ἐννοοῦμεν, μετὰ τὴν ὁριστικήν μας ἀπολύτρωσιν ἀπὸ τὶς ἐπιδράσεις τῶν δύο Ἀναγεννήσεων, Ἰταλίας καὶ Γαλλίας, ποὺ ὑπῆρξαν γιὰ μᾶς μιὰ ὁριστικὴ παρακμὴ τὸν 19ο Αἰῶνα, νὰ τὴν ἐπανακτήσωμεν. Αὐτὴ εἶνε ἡ μόνη ἀλήθεια—ξηρὴ—συνειδητὴ—καθαρὴ—κεραυνοβόλως.

Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ, γλύπτης
Διευθυντὴς τοῦ «20ου Αἰῶνα»

Η ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ ΚΑΙ ΟΙ ΑΚΑΔΗΜΑΪΚΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Ἐδὼ καὶ τρία χρόνια ἡ «Ἀκαδημία Ἀθηνῶν» ὀνόμασε πρόσεδρο μέλος της, τὸ ζωγράφο Ἐπ. Θωμόπουλο. Τότε, ζοῦσε καὶ ὁ Ἰακωβίδης καὶ εἶχε τὴν τακτικὴ ἕδρα τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ. Γλύπτης στὴν Ἀκαδημία δὲ μπῆκε κανένας, γιατὶ ὁ Ἰακωβίδης ἔκανε πότε πότε κι' αὐτὴ τὴ δουλειὰ καὶ δίπλα σ' αὐτὸν καὶ ὁ Κουρεμένος τὸ ἴδιο, μὲ συνεργασίες ξένων γλυπτῶν. Ὁ κάθε ἄνθρωπος μπορεῖ νὰ καταλάβει γιὰ ποιοὺς λόγους μπορεῖ νὰ φθάσουνε στὴν Ἀκαδημία πιστοποιήσεις ἱκανὲς καὶ ὄχι συνηθισμένες καὶ νὰ ἐξαφανισθοῦνε, προτοῦ φθάσουνε στὰ χέρια τῶν κριτῶν. Τέλος, μὲ τὸ θάνατο τοῦ Ἰακωβίδη ζήτησε ἡ Ἀκαδημία νὰ πληρώσει τὴν ἕδρα τοῦ τακτικοῦ μέλους τῆς τάξης τῶν τεχνῶν καὶ ὑποψήφιος στὴν πρώτη ἐνέργειά της, ἦτανε ὁ Ἐπ. Θωμόπουλος—ὁ Κωνστ. Δημητριάδης καὶ ὁ Κωνστ. Παρθένης. Αὐτὴ τὴ φορά, θἄπρεπε ὁ γλύπτης νὰ προτιμηθεῖ, γιατὶ σύγχρονα εἶνε καὶ ὁ Διευθυντὴς τοῦ Σχολείου Καλῶν Τεχνῶν, ὅπως καὶ ὁ Ἰακωβίδης πρίν. Μὰ οἱ μανοῦβρες φέρανε τὰ πράματα ἀλλοιῶς καὶ οἱ τρεῖς αὐτοὶ καθηγητὲς τοῦ σχολείου ποὺ ἔχουμε πάρα πάνω, ἀποσύρανε τὶς αἰτήσεις τους καὶ σὰ ξαναγίνηκε νέα πρόσκληση τῆς Ἀκαδημίας: βρέθηκε ὁ Ἐπ. Θωμόπουλος μόνος του καὶ μὲ νέους διεκδικητές.

Στὸ σημεῖο αὐτό, ἡ Ἀκαδημία ζυμώνει σὲ νέες βάσεις ὅλο τὸ ζήτημα καὶ οὐσιαστικὰ βάζει τὶς ἐνέργειες τοῦ ζωγράφου κ. Ἐπ. Θωμόπουλου, ὁριστικὰ φαίνεται στὴ μπάντα. Ὁ καλλιτεχνικὸς κόσμος, ἔκρινε τὴν πράξη αὐτὴ τῆς Ἀκαδημίας καὶ τὴ χαιρέτισε μὲ κάποια ἀνακούφιση—τὴ χειροκρότησε.

***

Ὁ ἴδιος αὐτὸς κόσμος τῆς τέχνης, μιὰ καὶ φθάσανε ἔστω κι' ἀργά, ἐκεῖ ποὺ πρέπε τὰ ζητήματα του μέσα στὴν Ἀκαδημία, περιμένει νὰ πάρουνε στὴ λύση τους, ὅλη τὴ σοβαρότητά τους.

Οἱ πληροφορίες τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» εἶνε πῶς ἡ Ἀκαδημία θέλει νὰ ἱκανοποιήσει καὶ τὴ Γλυπτική—ποὺ ἀπὸ τὴν ἵδρυση της, τὴν ἔχει ἀγνοήσει. Αὐτὴ γιὰ μᾶς ἡ πράξη της, στὸ παρελθό, ἴσως νἄχε κάποιες δικαιολογίες—σήμερα ὅμως κάθε δικαιολογία, εἶνε ἴδιο μὲ παρατυπία.

Δὲν εἶνε ἀνεκτό, νὰ ὑπάρχει τρία τώρα χρόνια ἕνας ζωγράφος πρόσεδρο μέλος τῆς Ἀκαδημίας καὶ νὰ μὴν ὑπάρχει ἕνας γλύπτης, πρόσεδρο ἐπίσης.

Ἂν λοιπὸν φθάσουμε σ' αὐτὴ τὴ δίκαια λύση, νὰ συμπληρωθεῖ ἡ ἕδρα τῆς γλυπτικῆς (πρόσεδρου μέλους): τότε ὅλα θὰ λυθοῦνε δίκαια καὶ πρὸς τιμὴ τῆς Ἀκαδημίας καὶ ἐκείνων ἀπὸ τοὺς Ἀκαδημαϊκούς, ποὺ εἴχανε καὶ τὴν ἔμπνευση, μὰ καὶ τὸ ἀντρικὸ κουράγιο νὰ τὴν ὑποδείξουνε.

ΤΟ ΠΕΡΙΦΗΜΟ ΖΗΤΗΜΑ ΤΟΥ ΑΝΔΡΙΑΝΤΟΣ ΜΟΥΧΑΜΕΤ ΑΛΗ

ΑΡΓΕΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΓΙΑΤΙ ΛΕΝΕ ΠΩΣ ΥΠΑΡΧΕΙ ΕΚΒΙΑΣΜΟΣ; ΟΧΙ ΑΠΛΕΣ ΛΙΡΕΣ ΕΙΠΕ Ο ΚΑΤΑΣΚΕΥΑΣΤΗΣ — ΑΛΛΑ ΣΕ ΧΡΥΣΑΦΙ!!

Στὸ προηγούμενο νούμερο τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» εἴχαμε μερικὲς κρίσεις καὶ πληροφορίες γιὰ τὴ διαφορὰ ποὺ παρουσίαζαν οἱ ἀπόψεις τοῦ Βασιληᾶ Φουὰτ τῆς Αἰγύπτου καὶ οἱ ἄλλες τοῦ γλύπτη κατασκευαστὴ τοῦ Ἀνδριάντα. Ἐμεῖς, γύρω ἀπὸ τὰ πάρα πάνω, εἴπαμε καθαρὰ καὶ ἔντιμα τὶς ἀντικειμενικές μας ὑπεύθυνες κρίσεις καὶ εἴχαμε ταχθεῖ ἀπροκάλυπτα γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους, μὲ τὶς ἀπόψεις τοῦ Φουὰτ —γιατὶ δὲ χωροῦσε καμμιὰ ἀμφιβολία πῶς ἤτανε ζυγισμένες— σωστές.

Ἡ ἰδέα τοῦ Φουὰτ βγαλμένη καὶ δικαιολογημένη ἀπὸ τὴ θέση τοῦ πράγματος, τόσο στὸ συνθετικό της ρόλο, ἀρχιτεκτονικὰ – ὅσο καὶ στὸ μέρος μιᾶς ἱστορίας περασμένων χρόνων, ποὺ ἡ συνέχεια της μορφοποιήθηκε σὲ μιὰ εἰρηνικὴ ἀποστολή, μὲ ἐπὶ κεφαλῆς τὸν ἴδιο τὸ σημερινὸ Βασιληᾶ τῆς Αἰγύπτου — ἁπλούστατα, ὑπῆρξε κατὰ σύμπτωση καὶ μιὰ ἰδέα καθαρῶς γλυπτική.

Ἔπειτα ἀπὸ καιρό, ὁ «Ἀθηναϊκὸς Τύπος» ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ζήτημα τῆς κατασκευῆς καὶ παράδοσης τοῦ ἔργου, ἡ Αἰγυπτιακὴ Πρεσβεία ἔκανε ἀλλεπάλληλες παραστάσεις στὸ ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν, οἱ κυβερνῶντες ἔδειξαν κάποιες ἀνησυχίες ἀπὸ περίεργες διαδόσεις, ὁ Ναυαρχος Χατζηκυριᾶκος φοβήθηκε πῶς τὸ πρόγραμμα του νὰ πάει ὁ στόλος μας στὰ νερὰ τῆς Ἀλεξάνδρειας, θὰ ξέφευγε ἀπὸ τὸ πρόγραμμα τοῦ ἐπιτελείου του καὶ ἄλλα — ποὺ φέρανε τὸν ἴδιο τὸν κατασκευαστὴ σὲ θέση τέτοια — ὥστε νὰ γράψει καὶ νὰ δικαιολογήσει, ὁρισμένα ἄγνωστα γιὰ ὅλους. Μαζὺ μ' αὐτά, ἐδήλωσε πῶς τὸ παρέδωσε στὸ χυτήριο τὸ Δεκέμβριο καὶ πῶς τὸ Φεβρουάριο θὰ εἶνε στὴν Καβάλλα ὁριστικά.

Ὅλα αὐτὰ ποὺ προηγήθηκαν μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου θὰ διαγραφοῦνε. Μὰ θὰ μείνει κάτι. Ποιὸς εἶχε τὴν ἰδέα νὰ γίνει ὅπως ἔγινε τὸ ἔργο καὶ ἂν αὐτὸ τὸ ἴδιο τὸ ἔργο, ποιοτικῶς εἶνε ἀντάξιο καὶ τοῦ μεγάλου, μὰ πολὺ μεγάλου χρηματικοῦ ποσοῦ ποὺ πληρώθηκε – καὶ τὸ ὁποῖο ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἑρμηνεία τὴ μεταγενέστερη τοῦ γλύπτη — ἀπὸ λίρες ἁπλὲς — κατεβλήθη σὲ χρυσὲς ἀπὸ τοὺς ἕλληνες τῆς Αἰγύπτου, ἢ θὰ καταβληθεῖ.

***

Ἀλλ' ἐνῷ αὐτὰ πήρανε κάποια λύση ὅπως δήποτε, ὁ «20ὸς Αἰῶνας» ἔχει νὰ προσθέσει, κάποια ἄλλη ἀποκάλυψη. Φαίνεται, πῶς ἡ εὐστροφία τοῦ γλύπτη κατασκευαστή, ἀδικεῖ τὴ νοημοσύνη του καὶ τὴ στάση του ἀπέναντι μιᾶς κοινωνίας ἑλληνικῆς καὶ ἑνὸς Βασιληᾶ ξένου κράτους.

Οἱ φίλοι τοῦ κυρίου αὐτοῦ στὸ Παρίσι, σκόρπισαν δεξιᾶ κι' ἀριστερὰ ἐκεῖ, πῶς τὴν τελευταία στιγμὴ τοῦ κατέβηκε μιὰ ἰδέα σπουδαία καὶ πῶς τὸ ἔργο ἔγινε σπουδαῖο κι' αὐτὸ μὲ μερικὲς ἀλλαγές. Ἔβαλε τὸν καβαλάρη Ἄλη νὰ βάζει στὴ θήκη τὸ σπαθί του, ἐνῷ πρῶτα τὸ κρατοῦσε ἀνυψωμένο: προσθέτοντας ὅλοι — γιατὶ τοῦ εἶχε ἐπιβληθεῖ κάτω στὴν Αἴγυπτο ἡ ἰδέα τοῦ ἀνυψωμένου σπαθιοῦ. Ὁ καθένας μπορεῖ νὰ νιώσει καθαρά, ποιὰ πρόθεση ὑπάρχει πίσω ἀπ' τὴν ἀντιστροφὴ τοῦ ζητήματος αὐτοῦ. Ὁ «20ὸς Αἰῶνας» στὸ προηγούμενο νούμερο του, φέρνει τὴ σπουδαία αὐτὴ μεταρρύθμιση τοῦ γλύπτη ὡς ἰδέα τοῦ Φουὰτ — σύμφωνα μὲ πληροφορίες ἐπίσημων προσώπων τῆς Αἰγύπτου καὶ στενὰ συνδεομένων μὲ τὸ περιβάλλο τοῦ Φουάτ.

Καὶ ἡ ἀλήθεια εἶνε, πῶς ὁ Φουὰτ ζήτησε ἀπὸ τὸ γλύπτη σὰν πῆγε μὲ τὴ μακέτα του στὴν Αἴγυπτο ποὺ τὴν εἶχε χωρὶς σπαθί, τὴν πρώτη — νὰ τὴν ἀλλάξει, τόσο στὸ ἄλογο — ὅσο καὶ στὴν κίνηση.

Ἔμειναν σύμφωνοι καὶ ἔδωσε τὸ λόγο του ὁ γλύπτης, νὰ προετοιμάσει σύμφωνα μὲ τὶς θελήσεις τοῦ Φουὰτ τὸν ἀνδριάντα τοῦ Μουχαμὲτ Ἄλη καὶ νὰ τοῦ τὸν δείξει, προτοῦ τὸν μεγαλώσει τελειωτικά.

Ἀπ' τὸ σημεῖο αὐτὸ ἀρχίζουνε οἱ προστριβὲς καὶ ἡ παρασιώπηση ποὺ ἔγινε μιὰ σαπουνόφουσκα, ἔσκασε καὶ ξαναγύρισε μοιραῖα στὴν ἄποψη Φουάτ.

Ἀλλὰ ἐνδιάμεσα, ὁ γλύπτης μὲ τὸ πεῖσμα του — ὅσο κιἂν τὰ πράματα φέρανε σὲ δύσκολες στιγμὲς τὸ Ὑπουργεῖο μας μὲ τὴν Αἰγυπτιακὴ Πρεσβεία καὶ τὴν Ἑλληνικὴ ἐπιτροπὴ τῶν Ἑλλήνων Αἰγύπτου: δοκίμασε νὰ κάνει μιὰ δεύτερη ἰδέα μὲ σπαθὶ ἀνυψωμένο — τὴν τελείωσε καὶ προτοῦ τὴ μεταφέρει στὸ γύψο, ὅπως λένε οἱ φίλοι του, ἐπανῆλθε στὴν ἰδέα ποὺ ὁ Φουὰτ ξαναζήταγε ἀπὸ τὸ περιβάλλο του καὶ γράψαμε στὸ 2ο νούμερο τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» γνωρίζοντάς την ἀπὸ τὶς ἀρχὲς Ἰουλίου 1933.

***

Τὶ θὰ βγεῖ ἔπειτα ἀπὸ ὅλη αὐτὴ τὴν παλινδρομία, δὲ μᾶς ἐνδιαφέρει, γιατὶ ὅπως δήποτε, ἔστω καὶ τὴν τελευταία στιγμὴ βεβαιώθηκε ὅτι ἔγινε ἐκεῖνο ποὺ ἔπρεπε νὰ γίνει. Τὸ μόνο, ποὺ δημιουργήθηκαν δυσαρέσκειες καὶ κόποι, γι' αὐτὸν τὸν ἴδιο τὸ γλύπτη καὶ ζημίωσαν τὴν ἀρχικὴ ἰδέα τῶν Ἑλλήνων τῆς Αἰγύπτου, ὅσο καὶ τὴν πρόθυμη καταβολὴ τόσων χιλιάδων λιρῶν: μὲ κύριο σκοπὸ νὰ ἐκφράσουνε τὴν εὐγνωμοσύνη τους στὸν ἔγγονο τοῦ Μουχαμὲτ Ἄλη, Φουὰτ — γιὰ τὶς ἐλευθερίες ποὺ παρέχει στὴ ζωή τους κάτω στὴν Αἴγυπτο.

Φυσικὰ ὁ Φουὰτ γνωρίζει νὰ ἐκτιμᾶ τὴν κάθε πράξη χωριστὰ καὶ δὲ θ' ἀδικήσει ὅπως δήποτε στὴ συνείδηση του κανένα. Ἴσως κι' αὐτὸν τὸν γλύπτη, ποὺ μὲ θυσία νὰ χάσει τὴ θέση του σὲ μᾶς ἐδῶ, μένει δίπλα στὸ ἔργο ἀπὸ τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1933 συνεχῶς, μὲ τὴν ἄδεια τῆς κυβέρνησης μας, γιὰ νὰ πάρη τέλος καὶ μορφὴ τὸ ἔργο αὐτὸ καὶ δῶρο τῆς Αἰγύπτου πρὸς τὴν Ἑλλάδα — μὲ χρήματα ἑλληνικά — καὶ μάλιστα σὲ χρυσάφι.

Τώρα ἔξ' ἀπ' αὐτά, ὑπάρχει ἕνα ἐρώτημα. Ἡ ἀλλαγὴ τῶν χεριῶν, ἔδωσε στὴν ὅλη κίνηση τοῦ ἔργου ρυθμό; Δηλαδὴ εἶνε δυνατὸς ὁ ἀνασχηματισμὸς μιᾶς κίνησης, εἶνε εὔκολος, ὅταν ἀλλάζουμε σ' ἕνα τελειωμένο ἔργο μόνο τὴν

κίνηση τῶν χεριῶν;

Θὰ ζήσουνε τέλος στὴν ἴδια ρυθμικὴ ἑνότητα οἱ συνθετικὲς προϋποθέσεις τῆς πρωταρχικῆς ἰδέας μὲ τὴν ἀνασχηματική τους στερνὴ ἀρχιτεκτονικὴ μορφή;

Σὰ λίγο ριψοκίνδυνο μᾶς φαίνεται. Ὅσο γιὰ τὸν τρόπο τῆς ἐκτέλεσης τὸ ζήτημα εἶνε — ὅρος ἀρχῆς.

ΚΑΙ ΕΞΑΚΟΛΟΥΘΕΙ

Ἡ τελευταία ἐπίσημη διαβεβαίωση τοῦ Ὑπουργείου Ἐξωτερικῶν μας ἤτανε. Ὅτι στὶς 25 τοῦ περασμένου μῆνα Φεβρουάριου τὸ ἄγαλμα τοῦ Μουχαμὲτ Ἄλη θὰ βρισκώτανε ὁριστικὰ στὴν Καβάλλα. Περάσαμε τώρα στὸ δεύτερο δεκαπενθήμερο τοῦ Μάρτη καὶ εἴδηση καμιὰ ἂν ἔφυγε ἀπ' τὸ Παρίσι. Ἔπειτα λοιπὸν ἀπ' αὐτὰ εἶνε αὐτονόητο, ὅτι καμιὰ σκέψη δὲν εἶνε δυνατὴ γιὰ τὸν καθορισμὸ τῆς ἡμερομηνίας τῆς ἐπίσκεψης τοῦ βασιλιᾶ Φουάτ. Αὐτοὶ ποὺ θὰ κανόνιζαν τὸ ζήτημα δὲν μποροῦνε πιὰ νὰ βασισθοῦνε σὲ καμιὰ ὑπόσχεση — γιατὶ καμιά τους δὲ πραγματοποιήθηκε. Αὐτὰ εἶπε μιὰ ἐπίσημη προσωπικότητα ποὺ ἦρθε τελευταῖα ἀπὸ τὴν Αἴγυπτο — προσθέτοντας χαρακτηριστικὰ — θὰ περιμένουμε εἰδήσεις τῆς Καβάλλας.

ΣΗΜ. Θὰ τὶς ἔχετε μὲ τὴν καταβολὴ τοῦ χρυσοῦ.

ΜΙΑ ΕΝΔΙΑΦΕΡΟΥΣΑ ΕΚΘΕΣΗ ΣΤΟ ΠΑΡΙΣΙ

CAHIERS D'ART

vous prient d'assister à l'exposition d'architecture

ORGANISÉE PAR YVONNE ZERVOS

dans les locaux de la revue, 14, rue du Dragon, Paris (VIe)

du **15** au **31** Mars **1934**

1° — TRAVAUX DES ARCHITECTES MEMBRES DES CONGRÈS INTERNATIONAUX D'ARCHITECTURE MODERNE.

2° — TRAVAUX DE L'INGÉNIEUR

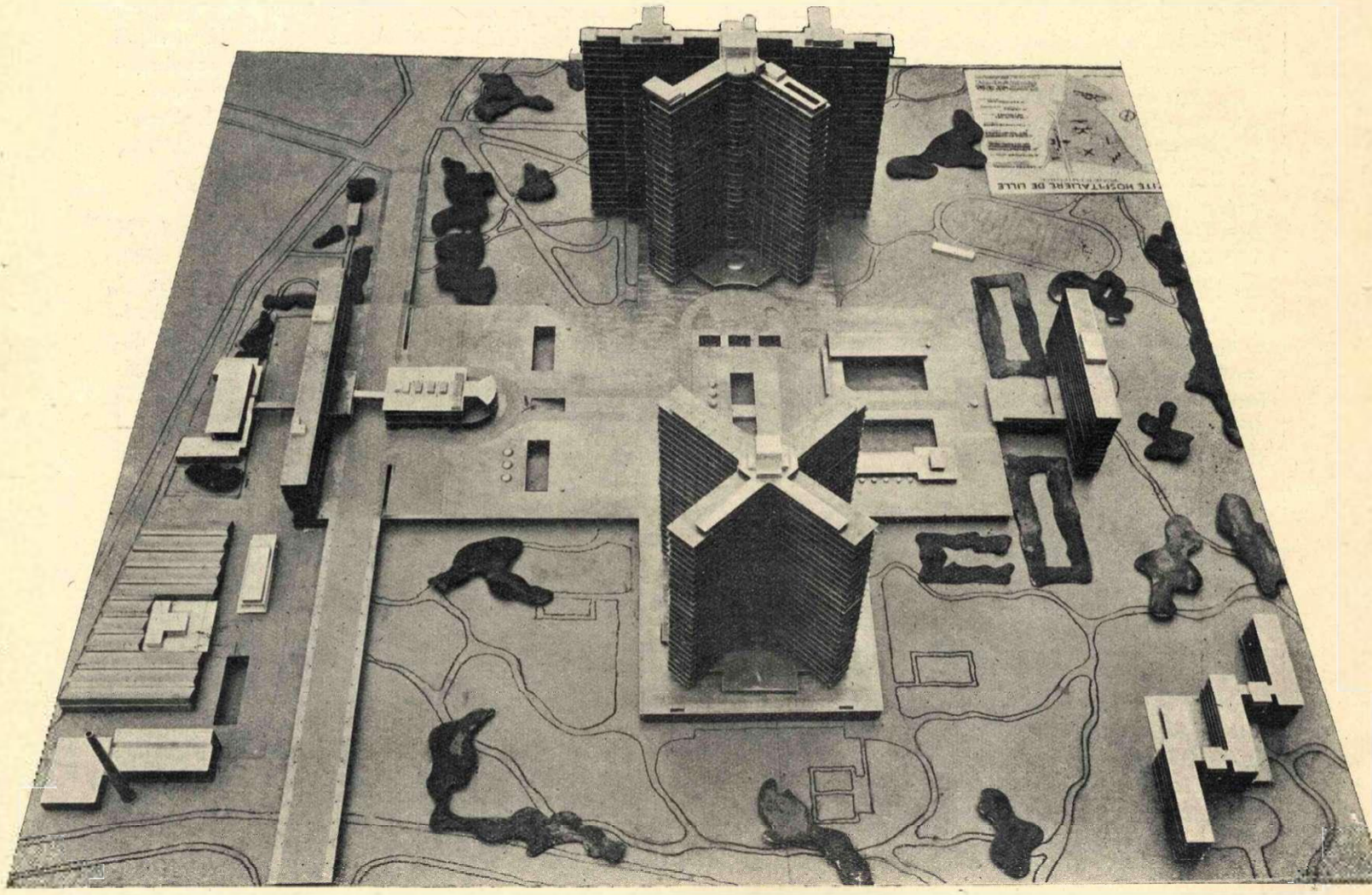
MAILLART

3° — MAQUETTE POUR LE PALAIS DES SOVIETS DE MOSCOU, PAR

LE CORBUSIER & PIERRE JEANNERET

4° — MAQUETTE D'UN AVANT-PROJET POUR UNE CITÉ HOSPITALIÈRE A LILLE, MONTRÉE POUR LA PREMIÈRE FOIS A PARIS, PAR

PAUL NELSON



CITÉ HOSPITALIÈRE ΕΙΣ ΤΗΝ ΛΙΛΛΗΝ — ΑΡΧ. PAUL NELSON

ΠΡΟΣ ΤΟΝ

ΥΠΟΥΡΓΟ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ κ. ΙΩΑΝ. ΜΑΚΡΟΠΟΥΛΟ

ΜΕΡΙΚΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

Κύριε Ὑπουργέ,

Στὸ περασμένο τεῦχος τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» εἴχαμε ἕνα μανιφέστο γραμμένο γιὰ τὸν προηγούμενο Ὑπουργὸ τῆς ἴδιας Κυβέρνησης. Σᾶς συνιστοῦμε νὰ τὸ διαβάσετε σὰν καλλιτέχνες καὶ σὰν Ἕλληνες πολῖτες ποὺ ἔχουμε τὸ δικαίωμα νὰ θέλουμε στὴν Πατρίδα μας ὅταν πληρώνει τὸ Κράτος — τὰ ζητήματά του νὰ τραβοῦνε τὸ δρόμο τους σὰν τὰ δρομολόγια τῶν συγκοινωνιῶν του.

Ὁ ὑπάλληλος ὅσο μεγαλύτερη θέση ἔχει, κ. Ὑπουργέ, τόσο καὶ πιὸ μεγάλες γίνουνται οἱ εὐθύνες του — τόσο πιὸ σκληρὲς δημιουργοῦνται οἱ ἐπιθέσεις ἐναντίον του. Ἡ κοινωνία στὴν περίπτωση αὐτὴ γίνεται ἕνας σκληρὸς εἰσαγγελέας καὶ ἡ πίστη της πρὸς τὰ ἰδεώδη τῆς φυλῆς μας πιὸ σκληρώτερη, ὅταν ὁ ὑπάλληλος ἀποδειχτεῖ πῶς γίνεται μέρα μὲ τὴν ἡμέρα πιὸ χυδαῖος καὶ πιὸ ἰδιοτελὴς γύρω ἀπὸ τὰ ἀτομικά του ὠφελήματα καὶ ἀπὸ τὴν ἐκμετάλεψη ποὺ ἡ θέση τοῦ παρέχει κι' ὄχι ἡ ἀτομική του κοινωνικὴ ἐπιβολή. Κανεὶς δὲν πρέπει, κ. Ὑπουργέ, νὰ μένει ἀτιμώρητος, ὅσο κι' ἂν ἔχει πείσει, πῶς εἶνε κάποιος.

Λοιπόν, χωρὶς περιστροφές, ξαναγυρίζουμε στὸ θέμα μας καὶ σᾶς καταγγέλλουμε ἔξω ἀπὸ τὰ προηγούμενα ὅ,τι ἔχει μεσολαβήσει στὴν τελευταία αὐτὴ τετραμηνία, μὲ τὴν ἐλπίδα πῶς δὲ θὰ κλείσεται καὶ σεῖς τὸ αὐτί σας, γιὰ νὰ δώσετε λαβὴ νὰ στρέφουνται ἀγνοὶ ἄνθρωποι, ἐκεῖ ποὺ ἡ ἱστορία τους καὶ ἡ πίστη τους δὲν τοὺς ἔχει τάξει. Πρέπει νὰ προσέξετε τὴ φωνὴ τῶν σεμνῶν ἀνδρῶν τῆς χώρας μας, ποὺ ἔχουνε τὸν ἡρωϊκὸ ἀνδρισμὸ ν' ἀντικρύζουνε τὰ οὐσιώδη ζητήματα στὸ μετασχηματισμὸ ποὺ πέρνουνε ἀπὸ αὐτὰ τὰ ἴδια τὰ πράματα. Δὲν ἔχετε φυσικὰ ὑποχρέωση καμμιά, νὰ γίνετε ὑπηρέτης καμμιᾶς ἀρχομανίας, ὑποδαυλιζόμενης ἀπὸ ξένα πρὸς τὴν οὐσία συμφέροντα, τῶν ἀρχῶν ποὺ ὑποστηρίζεται καὶ εἶστε φρουρὸς ἐπίσημος.

Μὰ στὸ ὄνομα τῆς ἀλήθειας, ποιὸς τίμιος ἄνθρωπος θὰ δεχτεῖ τοῦτο, νὰ μετακαλέσει ἡ προγενέστερη Κυβέρνηση ἕνα ὀργανωτὴ γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ προτοῦ κἂν ὀργανώσει, νὰ τοῦ δώσει ἡ ἴδια τὸ δικαίωμα, νὰ φεύγει κατὰ προτίμηση ἓξ μῆνες τὸ χρόνο μὲ σύμβαση στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ν' ἀφίνει τὴν ὀργάνωση καὶ τὴν παρακολούθηση της σύξυλη. Πρῶτ' ἀπ' ὅλα λοιπόν, νὰ ρίξετε τὴ σύμβαση αὐτή. Εἶναι καιρὸς καὶ ἔχετε ὅλα τὰ στοιχεῖα, γιὰ νὰ στηρίξετε τὴν τίμια αὐτὴ ἀνάγκη.

Λέμε δὲ ἀνάγκη, κ. Ὑπουργέ, γιὰ νὰ μὴ σᾶς ποῦμε, ὅτι ὅταν ἀποδείχθηκε πῶς ἕνας ἄνθρωπος ἐξέθεσε τὴν ἄλλη Κυβέρνηση μὰ καὶ τὴ δική σας καὶ ἐξέθεσε καὶ τὶς διπλωματικὲς σχέσεις τῆς Ἑλλάδος γιὰ τὸ ἀτομικό του συμφέρον καὶ μὴ χειρώτερα, ἔφθασε ὅπως ὅλες οἱ πληροφορίες λένε οἱ ἐπίσημες, τὴν τελευταία στιγμὴ ποὺ θὰ παρέδιδε τὸν ἀντριάντα τοῦ Μουχαμὲτ Ἄλη, νὰ δώσει μιὰ ἑρμηνεία δική του γιὰ νὰ πληρωθῆ σὲ χρυσὲς λίρες καὶ ὄχι σὲ χάρτινες: Τί τὸν φυλᾶτε; Τί τοῦ χαρίζεσθε ὅταν ἀνάγκασε ἢ θὰ πειθαναγκάσει τὸν Ἑλληνισμὸ τῆς Αἰγύπτου νὰ τὸν πληρώσει, γιὰ νὰ βγεῖ ἀπὸ τὴ δύσκολη θέση ποὺ τὸν φέρνει καὶ ἀκόμα ποὔριξε σὲ μιὰ δίκαια ἀγανάκτηση τὸν Βασιλιᾶ Φουάτ, γιὰ ὅ,τι σκηνοθετήθηκε γι' αὐτὸν καὶ γιὰ ἀνθρώπους ποὺ ἐργάζουνται κάτω ἀπὸ τὴ δική του δικαιοσύνη — τὴ δική του ἀξιοπρέπεια;

***

Ἀλλὰ ὡς ἐδῶ, κ. Ὑπουργέ, ἡ ὑπόθεση εἶνε ξένη γιὰ τὸ σχολεῖο καλῶν τεχνῶν, τοῦ ὁποίου σεῖς εἴσαστε τώρα ἀνώτερος ὀργανωτὴς μὰ καὶ μαζὺ ὑπεύθυνος ὁδηγητής. Εἶνε ὑπόθεση Ὑπουργικοῦ Συμβουλίου. Ἄλλοτε τὸν ἔφερε — σήμερα ἂς τὸν δικάσει.

Ἔγινε λοιπόν, λέγαμε, ἕνα σφᾶλμα τεράστιο ἀπὸ τὴν προηγούμενη Κυβέρνηση στὸ ζήτημα τῆς σύμβασης—ρῖξτε την ἐσεῖς — μὴ τὴν κρατᾶτε ἂν ἀγαπᾶτε τὸν τόπο καὶ τὴν πειθαρχία ὅλων τῶν καλλιτεχνικῶν ζητημάτων ποὺ πρέπει νὰ πάρουνε κάποια κατεύθυνση.

Ὁ ἄνθρωπος ποὺ νόμιζαν ὅλ' οἱ πολιτικοὶ ἡγέτες, ὅτι εἶνε ὁ ἀδέκαστος — ὁ πρωτοτεχνίτης καὶ ὁ δυνατὸς γιὰ νὰ φέρει σὲ πέρας αὐτὰ ποὺ προαναφέραμε, κᾶθε μέρα ποὺ περνάει, μᾶς ἀποκαλύπτεται καὶ χειρώτερος, μὰ καὶ οἱ ἐπιθυμίες του γιὰ τὴν κατοχύρωση τῶν ἰδιοτελῶν του ὑποθέσεων, σὰ μιὰ κλίμακα ἀδιραγίας, ἀνεξάντλητη.

Μπῆκε στὸν τέταρτο χρόνο καὶ ὅ,τι γράψαμε στὸ προηγούμενό μας ἄρθρο τῆς 2ης ἔκδοσης τοῦ «20οῦ Αἰῶνα» εἶνε μικρὸ ἀπέναντι αὐτουνοῦ ποὺ κάνει ἀπ' τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1933 ὡς σήμερα τὸ 1934 καὶ θὰ ἐξακολουθήσει νὰ κάνει, ὡς τὸν Ὀκτώμβρη ποὺ θ' ἀνοίξει τὸ Σχολεῖο. Γιὰ μετρῆστε, σᾶς παρακαλοῦμε, τοὺς μῆνες; — Γιὰ σκεφθεῖτε σὲ πιὰ ἀναρχία μπαίνουνε ὅλα τὰ ζητήματά μας; (μήπως δὲν πήρατε μιὰ μικρὴ ἰδέα ἀπ' τὸ ζήτημα τῆς ἔκθεσης Βενετίας;) Γιὰ λογαριᾶστε ἂν βρίσκεται σ' ἀλήθεια, ἡ πληροφορία, πῶς τὸν μισθοδοτοῦνε ὅλους αὐτοὺς τοὺς μῆνες τῆς ἀπουσίας του, οἱ ἀναπληρωτές του; Γι' αὐτοὺς ὅλους λοιπὸν τοὺς λόγους καὶ τοὺς ἄλλους ποὺ ξαναγράψαμε — ὄχι μόνο τὴ σύμβασή του πρέπει νὰ πετᾶξτε στὸ καλάθι τοῦ γραφείου σας — ὄχι μόνο πρέπει νὰ τιμωρήσετε αὐτοὺς ποὺ τὸν βάζουν στὶς μισθοδοτικὲς καταστάσεις — ἀλλὰ πρέπει νὰ καταργήσετε τὴ θέση του σύγχρονα, τοῦ μόνιμου διευθυντὴ — γιατὶ τὰ ἴδια σὲ ἄλλη πλευρὰ ἔκανε καὶ ὁ Ἰακωβίδης καὶ θὰ κάνει καὶ ἕνας τρίτος, μετ' αὐτὸν ποὺ εἶνε καὶ δὲν εἶνε διευθυντὴς σήμερα.

Εἶνε γελοῖο κ. Ὑπουργέ, τὸ Πανεπιστήμιο νὰ ἐκλέγει Πρύτανι — τὸ Ἐθνικὸ Μετσόβιο Πολυτεχνεῖο τὸ ἴδιο κάθε δυὸ χρόνια — καὶ ἡ τρίτη αὐτὴ ἀνώτατη σχολὴ τοῦ κράτους καὶ μάλιστα καλλιτεχνικὴ — ὅπου εἶνε ἀπαραίτητη ἡ ἐξίσωση καὶ ἡ ἰσοτιμία τῶν ἐργατῶν τῆς τέχνης στὰ ἐργαστήρια τους: νὰ ἔχει, ἕνα ἰσόβιο διευθυντή, μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ ἐμποδίζει τὴν ἐλεύθερη ἐκδήλωση τοῦ πνέματος στὶς τέχνες. Καὶ γιὰ νὰ φθάσουμε στὸ πιὸ πηγαῖο συμπέρασμα κ. Ὑπουργέ, ἔχουμε νὰ σᾶς ποῦμε κάτι πιὸ τίμιο καὶ πιὸ θετικό. Ἡ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν ἔχει ἀνάγκη ὀργάνωσης οὐσιαστικῆς. Ὅτι ἔγινε στὸ σύνολο του, ἔξω ἀπὸ μοιραῖες ἐξαιρέσεις (γνωρίσματα τῆς φυλῆς), εἶνε μιὰ δραματικὴ ἀποτυχία καὶ μιὰ συνεχιζόμενη παρακμὴ ψευτοακαδημαϊκῆς καὶ ἐμπρεσσιονιστικῆς ἀπάτης, ἢ νατιοναλιστικῆς ἐκμετάλεψης, σὲ θέματα διακοσμητικῆς ἔννοιας — κι' ἀκόμα θρησκευτικῆς. Τολμήσατε ἀναδιοργάνωσιν.

ΜΕΡΙΚΟΙ ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

L'ART EN GRÈCE

Μ' αὐτὸ τὸν τίτλο κυκλοφόρησε σ' ὅλο τὸν κόσμο τὸ καινοῦργιο βιβλίο τοῦ Χριστιὰν Ζερβοῦ, γιὰ τὸ ὁποῖο στὸ προηγούμενο του τεῦχος ὁ «20ος Αἰῶνας» εἶχε γράψει, πῶς θὰ εἶνε τέτοιο — ποὺ ὁ κ. Μωκλαὶρ μ' ὅλους τοὺς φιλελληνισμούς του δὲ θὰ μπορέσει ποτὲ νὰ τὸ ξεπεράσει.

Τὸ βιβλίο αὐτὸ τὸ ἔλαβε μὲ ἀφιέρωση ὁ 20ος Αἰῶνας καὶ αἰσθάνεται κάποια ὑπερηφάνεια γιὰ τὶς προβλέψεις του. Εἶνε μοναδικὸ σὲ διάταξη —σὲ γοῦστο— καὶ σὲ ἐκλογὴ μιᾶς τέχνης, ξεχωρισμένης ἀπὸ δεύτερης καὶ τρίτης ἢ ἄλλης τάξης ἔργα, τόσο τῆς Ἀρχαίας τέχνης τῶν Ἑλλήνων — ὅσο καὶ τῆς Βυζαντινῆς. Ἀρχίζει μὲ τὸ χάρτη τῆς Ἑλλάδος, ἀναφέρεται στὸ 4ο Ἀρχιτεκτονικὸ Συνέδριο ποὺ τοὔδωσε τὴν εὐκαιρία νὰ ἀσχοληθεῖ γιὰ τὴ σύνθεση τοῦ ἔργου του αὐτοῦ καὶ εὐχαριστεῖ τοὺς Ἀρχαιολόγους μας διευθυντὲς διάφορων μουσείων καὶ ὑπηρεσιῶν: τοὺς κ. κ. Οἰκονόμου — Μπαλᾶνον — Κυπαρίσσην — Σωτηρίου — Ξυγκόπουλον — Κοντολέων — Καραχάλιον — Κουρουνιώτην καὶ τὴν κυρίαν Καρούζου. Ὅμοια καὶ τοὺς κ. κ. Μακρίδην τοῦ μουσείου Μπενάκη καὶ τὸν κ. Βλαστὸ νομισματοσυλλέκτη μονοδικὸ τῆς Ἀθήνας. Ἀκολουθεῖ ἄρθρο του μὲ πρωτότυπες κατατάξεις σὲ αἰσθητικὲς ἀξίες τῶν ἔργων καὶ γιὰ τὶς ὁποῖες ἡ ἐπιστημονικὴ κρίση πολλῶν εἰδικῶν ἐδώ, δημιούργησε, ἕνα ἀγῶνα ἐναντίον του.

«Στὴν τέχνη, ὅταν τὰ δυνατὰ μάτια ἀποκαλύπτουν τὰ στοιχεῖα τοῦ τεχνικοῦ δυναμισμοῦ, ποὺ βγαίνουνε κατάϊσια ἀπὸ τὴν κατασκευὴ τοῦ ἴδιου τοῦ ἔργου καὶ σύγχρονα χαρακτηρίζουνε καὶ τὴν ἐποχή του — δημιουργοῦνε, αἰσθητικὲς διακρίσεις καὶ νέες κατατάξεις ἀξιῶν: ποὺ οἱ ἐπιστημονικὲς θεωρεῖες, περνοῦνε στὴ θέση τῆς ἀναπροσαρμογῆς ἀναγκαστικά». Δὲν εἶνε λοιπὸν σωστὸ νὰ περνοῦμε μπροστὰ ἀπὸ τὰ πράματα μὲ ζηλοτυπία γιὰ τὸ λόγο ὅτι τάχουμε κατατάξει καὶ ἡ καταταξή μας νομίζαμε ὅτι ἤτανε ὀριστική.

Βέβαια ὁ Ζερβὸς κάμνωντας τὴν ἔκδοση αὐτή, εἶχε εὔκολη τὴ συναρμολόγηση της — γιατὶ εἶχε κάνει πρῶτα συνείδηση του, τὸ σκοπὸ τῆς παράταξης τῶν ἔργων αὐτῶν — ποὺ ἤτανε γνωστὰ σ' ὅλους τοὺς ἀρχαιολόγους μας καὶ εἰδικοὺς — μὰ τὰ μπέρδευαν μερικοὶ ἀπ' αὐτοὺς — κ' οἱ ἄλλοι ἀκαδημαΐζοντες, μὲ τὸν τέταρτο αἰῶνα π.χ. Τέλος, μὲ τὸν Ἑρμῆ τοῦ Πραξιτέλη — ἢ τὰ θεωρούσανε σὰν ἔργα μιᾶς τέχνης ὄχι φθασμένης.

Στὴ συνέχεια της ἡ περίφημη αὐτὴ ἔκδοση ποὺ θὰ κάνει τεράστιο καλὸ στὴν ἀνάπτυξη τοῦ τουρισμοῦ μας, ἁπλώνει μὲ τὴν πολυτέλεια της περὶ τὰ τετρακόσια κλισὲ στὸ περιεχόμενο της, Ἀρχαϊκὰ καὶ Βυζαντινὰ μὲ τὴ συνεργασία τῶν κ. κ. Maurice Raynal, τοῦ ζωγράφου Ozenfant, τοῦ Gaston Bonheur, τοῦ ἀρχιτ. Le Corbusieur, τοῦ ζωγράφου Fernand Lèger καὶ τοῦ ποιητοῦ Pierre Gueguen.

Σημ.—Πληροφορούμεθα πῶς τὸ Ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν ἐκδηλώνει τὸ θαυμασμό του γιὰ τὸ βιβλίο τοῦ Χριστιὰν Ζερβοῦ καὶ εἶνε πρὸς τιμή του, γιατὶ ἴσως τώρα μόλις θὰ κατάλαβε πῶς ἐμεῖς μποροῦμε νὰ κάνουμε τὴ δουλειά μας πιὸ καλὰ ἀπὸ τοὺς ξένους — ἀλλὰ καὶ μὲ πολὺ λίγα λεφτά.

Ὁ κ. Ὑπουργὸς τῆς Παιδείας πρέπει νὰ συστήσει τὴν ἔκδοση αὐτὴ σ' ὅλες τὶς σχολικὲς βιβλιοθῆκες καὶ τὰ μεγάλα ἐκπαιδευτικὰ ἱδρύματα. Εἶνε καθῆκον σας κ. Μακρόπουλε.

ΕΝΑΣ ΔΙΑΓΩΝΙΣΜΟΣ ΓΙΑ ΤΟΥΣ AMATEURS - ΦΩΤΟΓΡΑΦΟΥΣ

"LE VOYAGE EN GRÈCE,,

CAHIERS PÉRIODIQUES DE TOURISME

"NEPTOS,, S. A. RUE ST. HONORÉ 254

PARIS

Paris, le 19 Janvier 1934

M.,

Pour répondre au désir des Voyageurs en Grèce, et dans un but d'information et de libre critique, nous comptons publier quatre fois par an des «Cahiers de Tourisme».

Le premier numéro paraîtra le 15 Mars prochain et sera illustré de 20 photos choisies parmi celles que les participants aux croisières en Grèce voudront bien nous envoyer.

A ce propos, la Rédaction du «**Voyage en Grèce**» organise un concours doté de deux prix-surprise. Le premier prix sera attribué à l'auteur de la plus belle photo de paysage grec et le second prix à l'auteur de la photographie présentant un caractère documentaire exceptionnel sur la Grèce.

Nous vous serions très obligés de bien vouloir nous faire parvenir vos photos, quel qu'en soit le format, avant le 15 Février date limite du concours.

Nous vous en remercions d'avance et vous prions d'agréer, M., l'assurance de notre parfaite considération.

"NEPTOS,, S. A. RUE ST. HONORÉ 254

PARIS

Η ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΙΤΑΛΙΚΟΥ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΥ

Ἡ αἴθουσα ἐκθέσεων τῆς Ἑταιρείας GEO ἄνοιξε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ τὴν Ἰταλικὴ ἔκθεση διακοσμητικῶν εἰδῶν.

Δὲν πρόκειται νὰ προσθέσει ἡ ἔκθεση αὐτὴ τίποτα περισσότερο ἀπὸ τὴν προπέρσυνη ἐπίδειξη, ποὺ ἔγεινε στὸ Ζάππειο, γιὰ τὴν Ἰταλικὴ βδομάδα—καὶ νομίζουμαι πῶς δὲν εἶνε ἡ πρόθεσή της αὐτὴ—εἶνε φυσικό, σὲ δυὸ χρόνια μέσα, δὲν μπορεῖ νὰ περιμένεις ἐξελίξεις αἰσθητικὲς μεγάλης ὁλκῆς.

Στὴ πρώτη ἐπίδειξή τους μᾶς φανέρωσαν οἱ Ἰταλοὶ τὴν ξεχωριστὴ προσωπικότητά τους – ὡς κράτος—ἀνάμεσα στοὺς μεσογειακοὺς λαούς. Σήμερα μᾶς ξαναθυμίζουν ὅτι τὴν διατηροῦν. Ἐμεῖς διαπιστώνουμε ὅτι, οἱ ὑποθέσεις αὐτὲς εἶνε ζητήματα ***δουλειὰς καὶ θυσίας*** οἰκονομικῆς. Τὸ πρῶτο ἀφορᾶ τὴν ***ράτσα*** τὸ δεύτερο τὸ ***κράτος.***

Οἱ Ἰταλοὶ μᾶς δείχνουν ὅτι δὲν ὑστεροῦν οὔτε ὡς ράτσα οὔτε ὡς κράτος.

ΓΙΑ ΤΟΝ ΥΠΟΥΡΓΟΝ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΑΣ

Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΟΥ ΣΙΚΑΓΟΥ ΚΑΙ ΤΑ ΔΟΛΛΑΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΑ ΕΥΠΑΤΡΙΔΗ

Εἴδαμε στὸν «Τύπο» πῶς τὸν Ἰούνιο στὸ Σικάγο θὰ γίνει διεθνὴς ἔκθεση καὶ πῶς θὰ συμμετάσχουμε μὲ ἔξοδα πληρωμένα ἀπὸ Ἕλληνα τῆς Ἀμερικῆς ποὺ τὰ προσφέρει. Εἴκοσι πέντε χιλ. δολλάρια διαθέτει γιὰ τὴ συμμετοχή μας ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς καὶ τὸ Ὑπουρ. Ἐθνικῆς Οἰκονομίας ἐργάζεται γιὰ τὴν ἐπιτυχία της.

Αὐτὲς οἱ ἐκθέσεις κ. Λέκκα, δὲ νομίζετε πῶς χρειάζουνται κάποιες προεργασίες ποὺ νὰ μποροῦνε μὲ θεληματικότητα μερικοὶ ἄνθρωποι, νὰ ἐργαστοῦναι, σὰ σύμβουλοι πραγματικοὶ κι' ὄχι μόνο ἐπιτῆδιοι γιὰ τὸ λουφεδάκι;

Δὲ νομίζετε, ὅτι ἀφοῦ ὡς σήμερα μόνο τὶς μετριότητες ἔχετε χρησιμοποιήσει καὶ ἔχετε ἀρκετὰ πληρώσει—πῶς μπορεῖτε νὰ καλέσετε καὶ προσαρμόσετε λίγο προοδευτικώτερα, ὅ,τι σεῖς τὸ νομίζατε ὡς ἀρκετό;

Ὁ Τόπος τὸ νομίζει — ἱκανοὶ ἄνθρωποι ὑπάρχουνε — σεῖς πρέπει ν' ἀποκτήσετε λίγες ἀνησυχίες καὶ νὰ σκεφτῆτε, πῶς σᾶς κρίνουν οἱ νεώτερες γενεὲς αὐστηρά, γιὰ ὅτι σᾶς ξεφεύγει ἀπὸ τὰ χέρια σας καὶ ζημιώνει ἕνα τόπο στὴν ἐπίδειξη τοῦ πολιτισμοῦ του.

"ΕΝΕΚΑ Ο ΛΟΓΟΣ ΠΕΡΙ ΕΚΘΕΣΕΩΝ,,

Ὁ «20ὸς Αἰῶνας» δημοσιεύει τοῦτο τὸ χαρακτηριστικὸ ἀπόσπασμα τῆς «Βραδυνῆς» 22-3-34 τοῦ ἀνταποκριτοῦ της κ. Μ. Μάλαινου—σχετικὸ μὲ τὴ Φασιστικὴ ἔκθεση:

«Ἀρχιτέκτονες, ζωγράφοι, γλῦπτες, ποὺ ἐπεφορτίσθησαν μὲ τὴν ὀργάνωσιν τῆς ἐκθέσεως, ἔλαβαν ἀπὸ τὸν ἴδιον

Η ΠΡΟΣΟΨΗ ΤΗΣ ΦΑΣΙΣΤΙΚΗΣ ΕΚΘΕΣΗΣ

τὸν Ντοῦτσε τὴν κατηγορηματικὴν ὁδηγίαν: Νὰ ἐκτελέσουν κάτι τὸ σύγχρονον, τὸ νεωτεριστικώτατον, καὶ τολμηρότατον, χωρὶς νὰ ἐπηρεασθοῦν ἀπὸ τὴν μελαγχολικὴν ἀνάμνησιν τῶν διακοσμητικῶν ρυθμῶν τοῦ παρελθόντος».

Κάθε σχόλιο τὸ νομίζουμε περιττὸ καὶ ἀσύγχρονο, ὅταν διατυπώνεται τόσο χαρακτηριστικὰ ἀπὸ ἕνα ἕλληνα.

ΠΡΟΚΗΡΥΞΗ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΩΝ ΒΡΑΒΕΙΩΝ ΤΗΣ ΑΚΑΔΗΜΙΑΣ ΑΘΗΝΩΝ

1) Βραβεῖον 25.000 δραχμῶν τῆς κ. Ἕλενας Βενιζέλου εἰς τὸ ἄριστον τῶν παντὸς εἴδους λογοτεχνικῶν ἢ φιλολογικῶν ἢ καλλιτεχνικῶν ἔργων τῶν ἐκδοθησομένων ἐντὸς τοῦ ἔτους 1934.

2) Ἀριστεῖον καλῶν τεχνῶν ἀπονεμόμενον εἰς ἕλληνα καλλιτέχνην ἐν Ἑλλάδι ἢ ἀλλαχοῦ ἐγκατεστημένον, ὅστις πρὸς τῷ συνόλῳ τῆς προγενεστέρας αὐτοῦ σπουδαίας ἐργασίας συνέβαλε μεγάλως δι' ἔργου συντελεσθέντος κατὰ τὴν παρελθοῦσαν τετραετῆ περίοδον ὑπὲρ πάντα ἄλλον εἰς τὴν πρόοδον τῶν καλῶν τεχνῶν.

ΤΟ ΤΟΥΡΚΙΚΟ ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ "MIMAR"

Στὸ τουρκικὸ περιοδικὸ «MIMAR» ὁ Ἰσμαὴλ Χακκῆ, καθηγητὴς τῆς διακοσμητικῆς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν στὴν Πόλη, δημοσιεύει τὶς ἐντυπώσεις του ἀπ' τὴν ἐπίσκεψή του στὴν Ἀθήνα μαζῆ μὲ τοὺς Τούρκους καλλιτέχνες καὶ σπουδαστές.

Περιγράφει τὴν ὑποδοχή, ποὺς τοὺ ἔγινε στὴ Λέσχη Καλλιτεχνῶν Ἀτελιέ, ἀναφέρεται σὲ χαρακτηριστικὲς κρίσεις τοῦ Γεν. Γραμ. κ. Κ. Πάγκαλου γιὰ τὶς τάσεις τῶν τεχνῶν μας καὶ ἐκφράζει τὶς γνῶμες του γιὰ μερικοὺς Ἕλληνες καλλιτέχνες, ποὺ ἔτυχε νὰ ἐπισκεφτεῖ τὰ ἐργαστήριά τους.

Ἀναφέρει μὲ ἐνθουσιασμὸ τὸν Παρθένη, λέει γιὰ τὴ Τέχνη του, ὅτι εἶνε ἡ ἔκφραση τοῦ πολιτισμοῦ τῆς ἀρχαίας Ἑλλάδας μὲ σύγχρονη Τεχνική.

Μὲ ἐξαιρετικὰ κολακευτικὰ λόγια μιλεῖ γιὰ τὸν Τόμπρο. Τὰ ἔργα του, γράφει, γνωστὰ καὶ ἀπὸ τὶς Παρισινὲς ἐκθέσεις εἶνε δυνατά, πρωτότυπα καὶ μοντέρνα καὶ στὴ κίνηση τους καὶ στὴ σύνθεση τους.

Ἀναφέρει τὸ περιοδικὸ τοῦ «20ου Αἰῶνα» ποὺ κρατεῖ ἐνήμερο τὸ Ἑλληνικὸ κοινὸ στὰ προβλήματα τῆς Τέχνης καὶ στὴν Ἑλλάδα καὶ ἔξω.

Μὲ πολὺ ἐχτίμηση ὀνομάζει τὸ Γουναρόπουλο, ποὺ τὸν ἐγνώριζε καὶ ἀπὸ τὸ Παρίσι. Ἀναφέρει κολακευτικὰ ἀπὸ τὰ ἔργα του τὴν «Προσευχὴ τῶν Ψαριῶν».

Κολακευτικὰ λόγια ἀφιερώνει καὶ γιὰ τὸ ἔργο τῆς Πολυχρονιάδου. Βρίσκει πολὺ πρωτοτυπία στὸ ἔργο της, ποὺ δὲν εἶνε ἐπηρεασμένο οὔτε ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τέχνη, οὔτε ἀπὸ τὴν τέχνη κανενὸς ἄλλου τόπου.

Φωτογραφίες ἀπὸ διάφορα ἔργα ἑλληνικὰ συνοδεύουν τὸ ἄρθρο τοῦ Ἰσμαὴλ Χακκῆ.

Σημ.—Ὁ «20ος Αἰῶνας» στὸ τέταρτο τεῦχος του θὰ παρουσιάσει μιὰ σειρὰ Τουρκικῶν ἔργων σύμφωνα μὲ τὴν ἀμοιβαία ὑπόσχεση τῶν δύο περιοδικῶν. Ὁ δὲ φίλος μας κ. Ἰσμαὴλ Χακκῆ Μπέης, ἔξω ἀπὸ τὸ σημείωμα του αὐτό, θὰ παρουσιάσει σὲ ἄλλο νούμερο τοῦ περιοδικοῦ του, μιὰ ὁλόκληρη σειρὰ ἔργων ποὺ ἡ προτίμηση του ξεδιάλεξε.

ΤΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ

ΤΟΥ ΣΤΕΦ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΥ

Ὁ «ΠΥΡΣΟΣ» τελευταῖα ἔβγαλε ἕνα μικρὸ τεῦχος «ΤΟ ΨΗΦΙΔΩΤΟ» τοῦ Στέφ. Ξενόπουλου. Εἶνε μιὰ ἀνατύπωση τῆς «μεγάλης ἑλληνικῆς ἐγκυκλοπαίδειας». Ὁ κ. Ξενόπουλος χειρίζεται τὸ θέμα αὐτὸ διεξοδικὰ—ἁπλᾶ καὶ βεβαιωμένα στὴν ἱστορική του κατάταξη καὶ τὸ συνοδεύει μὲ ὡραῖα παραδειγματικὰ κλισὲ τῶν κυριώτερων ἐποχῶν.

Τὸ μικρὸ αὐτὸ τεῦχος, περιέχει μιὰ σοβαρὴ μελέτη ἀπὸ ἕνα ἐμπειροτέχνη, ἀλλὰ καὶ τεχνίτη.

Η ΕΚΘΕΣΗ ΤΗΣ ΒΕΝΕΤΙΑΣ ΚΑΙ Η ΣΥΜΜΕΤΟΧΗ ΜΑΣ

Μιὰ ἀκόμα κακὴ πράξη στὸν περίφημο ὀργανωτὴ τῆς τέχνης μας, (τὶ αἶσχος ὀργανωτὴς τέχνης) ἀνήκει, ἡ συμμετοχή μας στὴ διεθνῆ ἔκθεση τῆς Βενετίας. Λέμε κακὴ πράξη, ὄχι γιατὶ θὰ πᾶμε ἐκεῖ — ἀλλὰ γιὰ ὅλη τὴν ὑπόθεση ποὺ τρία ὁλόκληρα χρόνια τὴν εἶχε ρίξει ὅπως κάθε γενικὸ ζήτημα στὴ μοιραία του λύση, ὁ κ. διευθυντὴς τοῦ Σχολείου Καλῶν Τεχνῶν.

Χάλασε πρῶτα ἕνα ἀρχιτεκτονικὸ διαγωνισμό, γιὰ νὰ δώσει σ' ἕνα δικό του ἀρχιτέκτονα τοῦ ἐξωτερικοῦ τὴ δουλειὰ καὶ τ' ἀποτέλεσμα, πῶς ὁ Καθηγητὴς S. καὶ συγγραφέας Ἰταλὸς τὴν καταγωγή, τοῦ Πανεπιστήμιου τῆς Λωζάνης, ἔγραψε σὲ δικό μας ἀρχιτέκτονα. «Εἶδα τὸ ἑλληνικὸ περίπτερο στὴ Βενετία — τὶ ντροπὴ — τὶ αἶσχος». Ἔπειτα ἄφησε νεκρὸ τὸ ζήτημα καὶ πῆγε στὸ Παρίσι γιὰ προσωπικές του δουλειές—ἤρθανε στὴν Ἑλλάδα οἱ Ἰταλοὶ γιὰ τὴν ἔκθεσή τους μαζὶ μὲ τὸν διευθυντὴ τῆς ἔκθεσης Βενετίας κ. Μωραΐνη—φώναξαν, ἔκαμαν ὅτι μποροῦσαν—βρέθηκαν χρήματα, μὰ ὁ ἄνθρωπος ποὺχε τὴν ἐντολή, ζοῦσε σ' ἄλλο κράτος. Ὅταν γύρισε, πάλι τὸ ζήτημα τραβήχθηκε—ἔπεσε γιὰ πρώτη φορὰ ἡ λίρα μὲ τὸν Σνόουντεν—μίκρηνε τὸ χρηματικὸ ποσὸ—σκάλωσε ἡ ὑπόθεση καὶ τέλος, ὁ ἄνθρωπος ὀργανωτής, τὴν ξέχασε καὶ μαζύ του καὶ οἱ ὑπεύθυνοι ὑπουργοί. Ἡ σημερινὴ κυβέρνηση μπόρεσε νὰ βρεῖ χρήματα—ἔφερε σὲ πέρας τὸ περίπτερο καὶ ζήτησε ἐξηγήσεις ἀπ' τὸ Σχολεῖο Κ. Τ. Μὰ πάλι ὁ διευθυντής του ἦτανε στὸ Παρίσι γιὰ δικές του ἐργασίες. Μὰ οἱ Ἰταλοί, τότε μᾶς εἴπανε, πῶς ἓξ μῆνες ὁ κύριος αὐτὸς κρατοῦσε κάποιο ἔγγραφο τους καὶ τότες μόνο, ὁ ὑπουργὸς τῆς Παιδείας, πῆρε ὅτι εἴχανε δώσει τρία χρόνια σ' αὐτὸν καὶ ἔτσι, σήμερα διευθύνεται ἡ καλλιτεχνικὴ αὐτὴ ὑπόθεση, ἀπὸ τὸν Γενικό μας Πρόξενο κ. Φορέστη τῆς Βενετίας καὶ τὸ τμῆμα Τεχνῶν τοῦ Ὑπουργείου μας.

***

Ἐνέργειες ταχύτατες κι' ἀπ' τὶς δυὸ μεριές, κρίσεις, ἐπιτροπὲς Κράτους καὶ Καλ. Σωματείων, ξεκαθάρισμα τῶν ἔργων, ἐνίσχυση οἰκονομικὴ τῆς Ἑταιρείας Φιλοτέχνων, ἄλλη τοῦ Κράτους, ὅλα σὲ τάξη — κυβοτισμός, ἀποστολὴ στὴς 4 τοῦ Ἀπρίλη: Στόπ. Ἐκτὸς ἑνὸς λυπηροῦ καὶ ὑβριστικοῦ χαρακτηρισμοῦ τοῦ Τμημ. τοῦ Ὑπουρ. Παιδείας κ. Καλογερόπουλου γιὰ τὴν «Ὁμάδα Τέχνη» τὸν ὁποῖο πρὸς τὸ συμφέρο του παρασιωποῦμε.

Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη θὰ παρουσιαστεῖ μὲ τὴν ἄδεια τῆς Ἰταλικῆς ὀργάνωσης στὴ Βενετία, μόνο γιὰ τούτη τὴ φορά, μὲ ἔργα ὄχι τῆς τελευταίας διετίας ὅπως ὁρίζεται—ἀλλὰ καὶ μὲ παληᾶ—πολὺ παληᾶ, τοῦ 1900 κι' ἀπάνω.

Αὐτὴ εἶνε ἡ ἱστορία—ἐνῷ μποροῦσε—τὰ τρία χρόνια ποὺ πέρασαν, νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν οἱ καλλιτέχνες μας σὲ παραγωγὴ νέων ἔργων τους καὶ μὲ κάποια πίστη, ἀνάλογη πρὸς τὴν πρώτη αὐτὴ ἐμφάνιση μας.

Γι' αὐτὲς τὶς σκληρὲς καὶ λυπηρὲς ἱστορίες—μένει ἕνα—ἡ κακὴ πράξη τοῦ ἀνθρώπου, ποὺ θέλει νὰ διοργανώσει καὶ ἀσχολεῖται μόνο μὲ τὴ δική του διοργάνωση στὸ ἐξωτερικό. Ἂς προσέξει τὸ σημεῖο αὐτὸ τὸ Ὑπουργεῖο μας, τώρα ποὺ θὰ πᾶμε στὴ Βενετία πιά, μὲ τὴ συλλογικὴ παράταξη, τέχνης παλινδρομικῆς.

Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ τὸ Κράτος σήμερα χειρίζεται κακά, εἶνε ἡ ἄρνηση του νὰ στήλει ἕνα ὑπεύθυνο πρόσωπο μὲ ἔξοδα του, νὰ παρουσιάσει τὰ ἔργα μας αὐτὰ μὲ γοῦστο, ποὺ ἀσφαλῶς δὲ βρίσκεται σ' αὐτοὺς ποὺ προθυμοποιήθηκαν μὲ ἔξοδα τους νὰ κάνουνε αὐτὴ τὴ δουλειά, εἶνε ντροπή. Ἀφοὺ λοιπὸν ἔτσι φθάσαμε σὲ κάποια ἀρχὴ—ἂς τελειώσουνε τὸν ὀργανισμὸ τὸ ταχύτερο—ὥστε νὰ ξέρουμε τὸ Σεπτέμβριο τὶ θὰ κάνουμε μετὰ δύο χρόνια.

ΜΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΑΙΘΟΥΣΑ ΤΗΣ ΕΘΝΙΚΗΣ ΜΑΣ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗΣ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΟΘΗΚΗΣ

Στὴν Ἐθν. Πινακοθήκη μας τὸν τελευταῖο αὐτὸ χρόνο γένηκαν μερικὲς ἀλλαγές. Ἡ πρώτη ἤτανε νὰ βγάλουνε τὰ ἔργα ἀπὸ τὸ κεντρικὸ κτίριο τὰ ἑλληνικὰ καὶ νὰ βάλουνε τὴ δωρεὰ Χατζηαργύρη σύμφωνα μὲ τὴ διαθήκη τὸν: καὶ ἡ δεύτερη, νὰ συγκεντρώσουνε ὅσα εἴχανε καλὰ ἔργα τῆς ἑλληνικῆς τέχνης, ἀπὸ τοῦ Καντούνη 1750, ὡς τὸ νεώτερο τεχνίτη τῆς ἐποχῆς μας.

«Σημασία πέρνει ἰδιαίτερη τὸ γεγονός, πῶς νομιμοποιεῖται γιὰ πρώτη φορὰ ἡ γλυπτοθήκη καὶ φαντάζουμε πόση εὐχαρίστηση θἄχουνε οἱ γείτονες μαρμάρινοι Θεοὶ τοῦ ἀρχαιολογικοῦ μας μουσείου, τόσο γιὰ τὴν ἀξία τους καὶ τὴν ὑπεροχή τους—ὅσο καὶ γιὰ τὴν μεγάλη ἐποχή τους—τὴν ἐποχὴ ποὺ θαυμάζει ὅλος ὁ κόσμος;

Οἱ γλῦπτες, πρέπει τώρα ποὺ ἀρχίζει ἡ ἐπίσημη ἐμφάνισή τους νὰ πέρνει τὴ σημασία τῆς μεγάλης παραβολῆς, νὰ μὴ ξεχνοῦνε τοὺς μαρμάρινους Θεοὺς ποὺ στέκουνται τόσο ἀπειλητικοὶ—τόσο αὐστηροὶ—τόσο ρυθμικοί. Μὰ καὶ οἱ ὀργανωτὲς τοῦ ἑλληνικοῦ αὐτοῦ τμήματος, γιὰ λίγα χρόνια, ἂς φροντίσουνε νὰ πλουτίσουν τὴ γλυπτοθήκη—καὶ νὰ τοποθετήσουν τὸ Δρόση τὸ Χαλεπᾶ—τὸ Βιτσάρη—τὸ Φιλιππότη—ἀκόμα κι' αὐτὸ τὸ Βροῦτο ποὺ ὁλόκληρα εἴκοσι πέντε χρόνια ἦτανε ὁ δάσκαλός μας—τὸ Λάζ. Σῶχο - τοὺς ἀδελφοὺς Φυτάλλας—τὸν Μπονᾶνο. Οἱ ζωγράφοι μποροῦνε λίγο νὰ περιμένουνε. Ὑπάρχουνε οἱ κλασικοὶ—οἱ ρωμαντικοὶ—οἱ ἀκαδημαϊκοὶ—οἱ ρεαλιστὲς—οἱ ἐμπρεσσιονιστὲς—οἱ ἐξπρεσσιονιστὲς—οἱ σκηνογράφοι—οἱ διακοσμητὲς—οἱ γκραβέρ. Ἔχουμε μιὰ ἑκατονταετία ποὺ ἀντιπροσωπεύει ὅλη τὴν κλίμακα τοῦ 19ου αἰῶνα τῆς Γαλλικῆς παράδοσης, τῆς Γαλλικῆς τέχνης, κάθε πρωτοποριακῆς γενεᾶς.

Ἂς μὴ ξεχνοῦνε πόσα χρηματικὰ ποσὰ ἔδωσε τὸ ταμεῖο τῆς Ἐθν. Πινακοθήκης γιὰ τὴ ζωγραφική—ἂς ζυγίσουνε τὴ δωρεὰ τοῦ κ. Ἀντώνη Μπενάκη. Πρέπει ἡ ἰδέα νὰ συμπληρωθεῖ νὰ ὁλοκληρωθεῖ—ὅπως στὸ ὡραῖο αὐτὸ μικρὸ διαμέρισμα εἶνε ὁλοκληρωμένη ἡ ζωγραφική. Τὸ Κρᾶτος ἔχει μερικὲς ὑποχρεώσεις καὶ αὐτὲς γίνουνται ἀξιωματικὲς—ὅταν στὴν τέχνη αὐτὴ ὑπάρχει μιὰ ἱστορία, ποὺ τὸ ἴδιο τὸ στηρίζει, μὲ τὴ φήμη της, στὴ συνείδηση ὅλου τοῦ πολιτισμένου κόσμου. Πρέπει νὰ ἐνισχύσει τοὺς ἕλληνες γλῦπτες καὶ πρὸς τὴν πλευρὰ αὐτῆς τῆς ἐπίσημης ἐπίδειξης, τόσο γιὰ μᾶς ἐδῶ—ὅσο καὶ γιὰ τοὺς ξένους—ποὺ τακτικὰ ρωτοῦνε μὲ ἔκπληξη. Καὶ ἡ νέα σας γλυπτική; δὲν ἔχετε; Τὸ ἐρώτημά τους, ξένες προπαγάνδες τὸ συμπληρώνουνε μὲ τὰ λόγια αὐτά. «Ὅτι δὲν εἴμαστε καὶ γι' αὐτοὺς τοὺς λόγους ἀπόγονοι βέβαιοι τῶν ἀρχαίων Ἑλλήνων—ποὺ εἶνε ἡ ἀγάπη σας πρὸς τὴν τέχνη αὐτὴ λένε;» Κατὰ τὰ ἄλλα ἡ Ἐθνική μας Πινακοθήκη μὲ τὸ

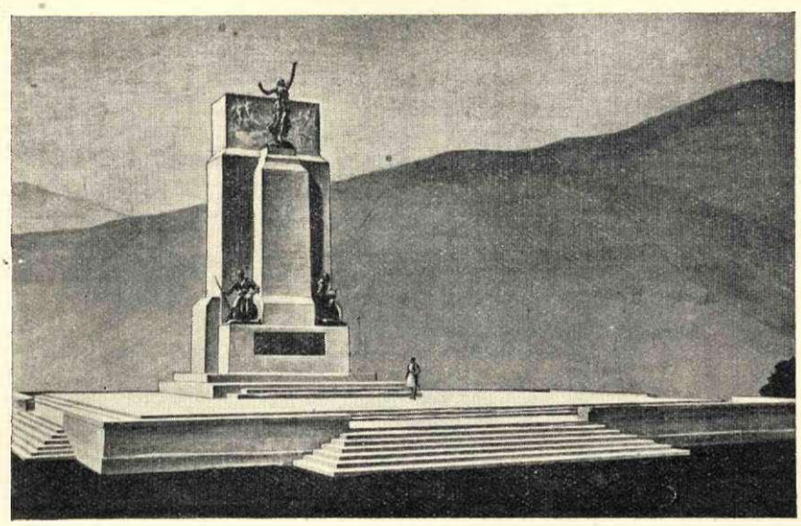
νέο της αὐτό τμῆμα—πέρνει κάποια ὑπόσταση—ὅσο μικρὸ κιἂν εἶνε καὶ ἀποδεικνύει τὸ ἀντίθετο ἀπὸ ἐκεῖνο ποὺ λένε οἱ ξένες προπαγάνδες γιὰ τὴν Ἑλλάδα.

Ὁ «20ὸς Αἰῶνες» τὴν τελευταία στιγμὴ βρέθηκε μὲ τὸ ἄνοιγμα τῆς αἴθουσας αὐτῆς στὰ πιεστήρια καὶ κλείνοντας συγχαίρει τὴν ἐπιτροπὴ τῆς ἀνάρτησης καὶ ἰδιαίτερα τὸν διευθυντή της κ. Ζαχ. Παπαντωνίου.

Σημ.—Ἔπρεπε νὰ ὑπάρχει καὶ ὁ Γουναρόπουλος στὴν αἴθουσα αὐτή.

ΤΟ ΗΡΩΟ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΛΑΥΡΑΣ ΚΑΙ ΤΟ ΕΠΙΤΑΚΤΙΚΟ ΚΑΘΗΚΟΝ ΤΟΥ ΥΠΟΥΡΓΕΙΟΥ ΤΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ

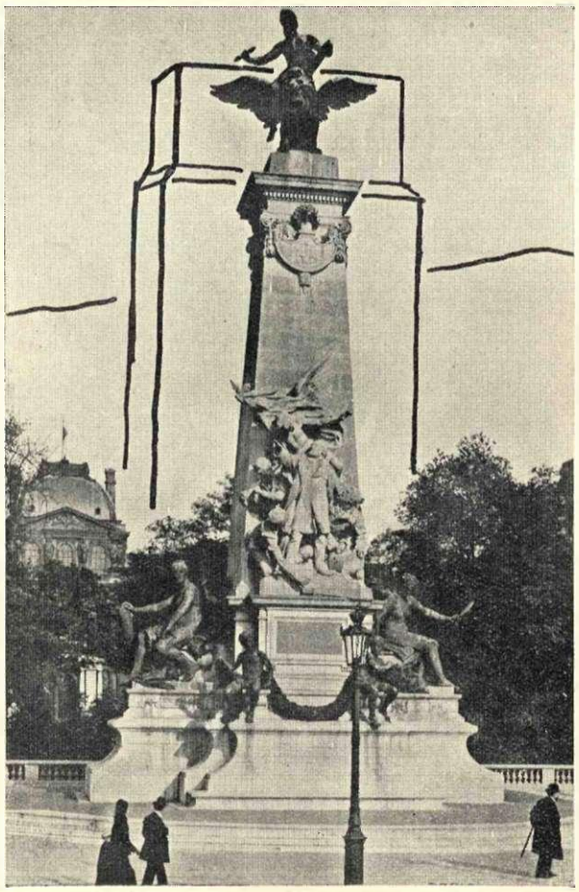
ΠΡΟΣ ΤΟΥΣ ΑΠΑΝΤΑΧΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥΣ ΕΛΛΗΝΑΣ ΚΑΙ ΔΙΑΝΟΟΥΜΕΝΟΥΣ



ΕΝΑ ΜΙΚΡΟ ΠΡΟΠΛΑΣΜΑ ΤΟΥ κ. Μ. ΤΟΜΠΡΟΥ ΕΚΤΕΘΕΝ ΤΟ 1916

ΚΥΤΑΞΤΕ ΠΟΣΗ ΠΡΩΤΟΤΥΠΙΑ ΕΧΕΙ Η ΚΙΝΗΣΗ ΤΟΥ ΑΛΛΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΛΑΥΡΑΣ ΚΑΙ ΚΡΙΝΑΤΕ ΕΛΕΥΘΕΡΑ

ΟΙ ΓΡΑΜΜΕΣ ΕΙΝΕ Η ΠΡΟΣΘΗΚΗ ΤΟΥ ΑΡΧ. ΜΕΤΑΞΑ



ΑΠΑΝΩ - ΤΟ ΣΧΕΔΙΟ ΤΟΥ ΜΝΗΜΕΙΟΥ ΤΗΣ ΑΓΙΑΣ ΛΑΥΡΑΣ ΤΟΥ Κ. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗ ΚΑΙ Α. ΜΕΤΑΞΑ
ΚΑΤΩ - Η ΣΤΗΛΗ ΤΟΥ ΓΑΜΒΕΤΤΑ ΣΤΑ ΤΟΥΛΕΡΙ ΤΟΥ ΠΑΡΙΣΙΟΥ

Ἡ Ἐπιτροπὴ ποὺ ἐπίτιμο πρόεδρο της ἔχει τὸ Ναύαρχο Κουντουριώτη, πρόεδρο της τὸν Μακαριώτατο ἀρχιεπίσκοπο Ἀθηνῶν Χρυσόστομο—καὶ ἀντιπρόεδρό της τὸν κ. Ἰωάννη Μακρόπουλο, ὑπουργὸ τῆς Παιδείας, γιὰ τοὺς ἐράνους τοῦ Ἡρώου τῆς Ἁγίας Λαύρας: στὴν ἔκκληση της τόσο σὲ κινηματογράφους, ὅσο καὶ στὸν «Τύπο» δὲ μᾶς γνώρισε, παρὰ μόνο ἕνα γελοῖο σχέδιο μνημείου—ἔργο τῆς παρακμῆς τοῦ 19ου Αἰῶνα καὶ δανεισμένο ἀπὸ τὴν συνθετικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ πλαστικὴ ἔννοια, ὡς σύλληψη, τοῦ μνημείου Γαμβέττα «στὰ Τουλερὶ τοῦ Παρισιοῦ».

Ἡ μόνη προσθήκη εἶνε, πῶς ἀπάνω στὴν ἁπλούστευση τῆς στήλης, μπῆκε ἀπὸ τὸν ἀρχιτέκτονα μιὰ ἄλλη, ὅπως δίχνουμε στὰ κλισέ μας πολὺ κακὰ συνδιασμένη καὶ ἀψυχολόγητα, στὴν ἐναρμόνηση της μὲ τὸ περιβάλλο τοῦ τοπείου. Περίπτωση ποὺ καταδεικνύει ἀπροκάλυπτα, τὴ φοβερὴ ἀμάθεια τῶν καπουτίνων τοῦ ψευτοακαδημαϊσμοῦ.

Οἱ ἄνθρωποι αὐτοί, φωνάζουνε γιὰ τὴ γραφικότητα τῆς Ἑλλάδας—γιὰ τὶς ἑλληνικὲς παραδόσεις καὶ κυτᾶξτε αὐτὸ τὸ μπιμπελώ, ἂν εἶνε δυνατό, νὰ σταθεῖ στὴ δυναμικὴ ἀγριότητα τοῦ ἑλληνικοῦ τοπείου—σὲ λόφους—ποὺ δέχθηκαν τοὺς πιὸ καλοζυγισμένους κλασικοὺς ρυθμοὺς στὴν ἀρχαιότητα—τὰ πνεματικὰ αὐτὰ δημιουργήματα τῆς ἀνθρώπινης ἁρμονικῆς φαντασίας. (Βράχος Ἀκρόπολης—Ἀκροκόρινθος—Ναὸς Σουνίου—Ναὸς Ἀφαίας—κι' αὐτὸ τὸ μικρὸ μνημεῖο τοῦ Φιλοππάπου - κλπ.). Καμμιὰ ἀντίληψη ὄγκου, δυὸ μνημεῖα τόνα πάνω στ' ἄλλο. Μπρὸς τὸ μνημεῖο τοῦ Γαμβέττα καὶ πίσ' ἀπ' αὐτό, ἕνας τοῖχος ὑψωμένος τόσο—ποὺ νὰ μὴν ἀφίνει νὰ φανεῖ ἡ ἀσθενικὴ σὲ ὄγκο καὶ ἀλιγορικὴ ἰδέα, τῆς γλυπτικῆς μονάδας, στὸ ὕψος τῆς ἀρχιτεκτονικῆς στήλης. «Ἄγαλμα Ἑλλάδας!» Εἶν' ἀκριβῶς τ' ἀντίθετο ἀπ' ὅτι συμβαίνει στὴ στήλη τοῦ Γαμβέττα, ὅλα τὰ στοιχεῖα μὲ τὴ σύνθεση τῆς κορυφῆς, διαγρά-

φουνε τὴν αὐθύπαρξη τοῦ ἀρχιτεκτονικοῦ ὄγκου καὶ τῶν πλαστικῶν του συμπληρωμάτων. Καὶ στ' ὄνομα πιανοῦ αἰσθητικοῦ καὶ στατικοῦ νόμου, ἡ τεράστια αὐτὴ στήλη τοῦ μπρὸς μνημείου, πατάει ἀπάνω στὴν ἀτροφικὴ λουρίδα τοῦ μάρμαρου, π' ἀφίνεται σὰν περιθώριο ἀπάνω ἀπ' τὸ χάλκινο ἀνάγλυφο τῆς βάσης; Κυτᾶξτε τὸ μνημεῖο τοῦ Γαμβέττα, ὅλα συμπληρώνουν τὴν κεντρικὴ ἰδέα τῆς προσωπικότητας τοῦ ρήτορα. (Εἶνε μιὰ ἐποχὴ πρὸ τοῦ 1900, τὴν ὁποία δὲν ἀγαποῦμε, μ' ἁπλῶς πιστοποιοῦμε τὸν χαρακτῆρα της—τὴν κατατάσσουμε, γιατὶ κι' αὐτή, ἀποτελεῖ τὴ μέτρια καὶ φιλολογικὴ πλευρὰ τῆς μνημειακῆς τέχνης τῶν Γάλλων τοῦ 19ου αἰῶνα). Αὐτὴ τὴν ἐποχή, φιλοδοξεῖ νὰ μᾶς ἐπιβάλει ὁ ἄνθρωπος ποὺ τόσο ἀψυχολόγητα μᾶς τὸν ἐπέβαλε ἕνα ὑπουργικὸ Συμβούλιο ἑλληνικό, γιὰ νὰ συντρίψει τὴν ἀνάπτυξη τῶν πρώτων γενεῶν μας—ποὺ ζητοῦνε γύρω ἀπὸ τοὺς ὅρους καὶ τὶς οὐσιώδεις ἔννοιες τῆς δικῆς μας ἀτμόσφαιρας καὶ τῆς δικῆς μας ζωῆς, νὰ δράσουνε καὶ νὰ μορφοποιήσουνε συνειδητά. Πρέπει νὰ συλλάβει κάθε ἕλληνας τὴν εἰκόνα τοῦ χυδαίου αὐτοῦ μνημείου—ὅταν ἀνεβαίνοντας τὶς πλαγιὲς τῆς μεγάλης ρεματιᾶς μὲ τὸν ὀδοντοτὸ διδεδόδρομο, θὰ πληρώνει τὴ μνήμη του μὲ τὶς γραφικὲς ἁρμονίες τους, τὴ φαντασία του μὲ δυναμικὰ σχήματα ἄγριου κ' ἀνοργάνωτου τοπείου: καὶ ξαφνικὰ θὰ τ' ἀντικρύζει, ἀπάνω στὸν ὑπερήφανο λόφο τῆς Ἁγ. Λαύρας.

Ἐκεῖ τὸ ἔργο αὐτό, δὲ θἄχει τὴν κηποδομικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τοῦ μνημείου Γαμβέττα μὲ τ' ἀπαραίτητα σκαλοπάτια του μπρὸς στὸ δρόμο ποὺ διασχίζει τὸν τεράστιο κῆπο τῶν τουλερὶ—οὔτε τὸ περίφημο σὲ κάτοψη Π τῶν κτιρίων τοῦ Λούβρου. Ἄλλο ὁ ἄγριος κι' ἁρμονικὸς λόφος τῆς Ἁγ. Λαύρας—κι' ἄλλο ὁ περίφημος κῆπος τοῦ Λούβρου, ποῦνε στὶς ἀναλογίες τοῦ γενικοῦ χώρου καὶ στὸ κέντρο του τοποθετημένο τὸ μνημεῖο τοῦ Γαμβέττα. Ἄλλο ἄνθρωποι—τὸ ἔργο τῆς πόλης—κι' ἄλλο τοῦ βουνοῦ. Τί μπορεῖ νὰ δώσει ἕνα ἀνάγλυφο στὰ εἴκοσι μέτρα ψηλὰ ἐκεῖ ποὺ προβάλλεται ἕνα ὁλόσωμο ἄγαλμα;

***

Λοιπὸν ἔπειτα ἀπὸ τὶς ἐξηγήσεις τῆς σύντομης αὐτῆς κριτικῆς καὶ τῆς τόσο ἐπιπόλαιης ἀνάθεσης καὶ ἐμπιστοσύνης στὸ πρόσωπο τοῦ κατασκευαστὴ γλύπτη—γιατὶ θέλουνε αὐτοὶ ποὺ μπήκανε στὸ χορὸ νὰ κάνουνε συνυπεύθυνο τὸν ἑλληνικὸ Λαό, μιᾶς τόσο προσβλητικῆς πράξης των καὶ σᾶς ὑποχρεώνουν κ. Ὑπουργὲ νὰ βάζετε καὶ σεῖς τὴν ὑπογραφή σας—χωρὶς νὰ μᾶς λέτε καθαρὰ καὶ πόσα χρήματα θὰ ξοδευτοῦνε;

Δὲν σᾶς εἶνε ἀρκετὸ αὐτὸ ποὺ πάθανε οἱ ἕλληνες τῆς Λιγύπτου τὴν τελευταία στιγμὴ τῆς παράδωσης τοῦ ἀνδριάντα τοῦ Μουχαμὲτ Ἄλη;

Ἀλλ' ἐξ' ἀπ' αὐτὸ τὸ σύνθετο ζήτημα κ. Ὑπουργὲ τῆς Παιδείας, γιὰ τὸ ὁποῖο τὴν εὐθύνη ἔχουνε ἄλλοι προγενέστεροι σας καὶ περισσότερο ἐκεῖνος ποὺ ὑπέγραψε συμβόλαια ἀπὸ ἐπιπόλαια βιασύνη ὑπάρχει κάτι ἄλλο, ποὺ κρατᾶτε σεῖς καὶ ὁ πρώην ὑπουργὸς τῆς Κυβέρνησής σας ἐδῶ καὶ ἕνα χρόνο στὰ χέρια σας καὶ ποὺ τὸ χαρακτηρίσατε ὡς ἐθνικὴ ἐξυπηρέτηση.

Αὐτὸ εἶνε, τὸ αἰώνιο ζήτημα τῆς ἀπουσίας τοῦ διευθυντή, τοῦ Σχολείου Καλῶν Τεχνῶν καὶ σύχρονα κατασκευαστὴ ὅλων αὐτῶν τῶν μεγάλων ἔργων — ἀνεξέλεγκτα.

Ὁ παρισινὸς αὐτὸς ἕλληνας καὶ στὸ ἔργο αὐτό, ἔχει χάλκινα ἔργα καὶ τὰ ἔργα αὐτὰ θὰ τὰ κατασκευάσει στὸ Παρίσι. Τὸ ἑλληνικὸ μάρμαρο, γι' αὐτὸν γίνεται ἐχθρὸς—γιατὶ θὰ ὑποχρεωθεῖ νὰ μένει στὴν Ἑλλάδα—κι' ἀκόμα νὰ ἐργάζεται σὰν διευθυντὴς ποὺ εἶνε, λίγο στὸ Σχολεῖο. Ὅλα αὐτὰ κ. Ὑπουργέ, νομίζουμε πῶς πρέπει νὰ σᾶς κάνουν νὰ σκεφθῆτε δριστικά, γιατὶ δὲ συμβιβάζουνται μὲ τὴ βασικὴ ἀρχὴ — «πῶς ὁ δημόσιος ὑπάλληλος—εἶνε ἕνα χωριστὸ ζήτημα ἀπὸ τὸν ἐργολήπτη καλλιτέχνη—πολὺ δὲ περισσότερο ὅταν ὁ ἴδιος ὁ ὑπάλληλος παίζει ρόλο ὀργανωτὴ καὶ ἀπόδειξε τρανότατα, πῶς ὅλα τὰ χρόνια τοῦ διορισμοῦ του—μόνο τὸν ἐργολήπτη «ποιεῖται» εἰς βάρος τῆς σπουδῆς μιᾶς γενεᾶς — ἐκμεταλλευόμενος τὸ τίτλο του μὲ τὴν ἐνίσχυση σας.» Σεῖς ὡς ἀντιπρόεδρος τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ μνημείου Ἁγ. Λαύρας, μὲ τὴν ὑπογραφή σας, τὸν ξαναστέλνετε γραμμὴ γιὰ νέες ἀπουσίες. Γιατὶ κ. Μακρόπουλε; Γιατὶ γίνεστε ὄργανο ἑνὸς ἀνθρώπου ποὺ προτιμάει μὲ κάθε τρόπο νὰ σᾶς κάνει τὸ σπουδαῖο, ἀπουσιάζοντας στὸ Παρίσι—ἐνῷ ἁπλούστατα μπορούσατε νὰ ριθμίσετε χωριστὰ τὰ συμφέροντά του, ἀπὸ τὶς ἀξιώσεις τῶν γενεῶν μας—ἀπὸ τὴν ἀξίωσή τους νὰ χειρίζεσθε Σεῖς καὶ ὅλοι οἱ Ὑπουργοὶ τὰ ζητήματα τῆς ἐκπαίδευσης, τῆς προστασίας της, αὐστηρά;

Μήπως τὰ χυδαῖα αὐτὰ κράματα τῶν ἔργων τοῦ ἀνθρώπου αὐτουνοῦ, ἀνυψώνουν τό αἴσθημα τῆς φαντασίας μας καὶ γι' αὐτὸ τὸ λόγο θυσιάζετε τὴ σπουδὴ τῆς νεολαίας, τὴ μόρφωσή της καὶ τὴν ἐλευθερία τοῦ πνευματικοῦ μας προσανατολισμοῦ;

Ἂν τὸ νομίζετε, τότε καλῶς συνυπογράφετε καὶ Σεῖς τὴν ἔκκληση καὶ καλῶς συνταυτίζετε τὴ μάθησή σας μ' ἐκείνη, τοῦ ὑπογράψαντος στρατηγοῦ, τὸ συμβόλαιο.

Μπορεῖτε συνεπῶς νὰ καλύψετε μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ἐθνικῆς ἐξυπηρέτησης, σφάλματα κεφαλαιώδους σημασίας στὸ μέρος τῆς ἀνάπλασης τοῦ ἑλληνικοῦ αἰσθήματος—ποὺ μὲ τόση ἐπιπολαιότητα καὶ ρωμαντικὴ ἐπιστοσύνη, ἡ προγενέστερη ἐπιθυμία τοῦ ἀρχηγοῦ τοῦ κόμματος τῶν Φιλελευθέρων κ. Βενιζέλου, μᾶς προικοδότησε: ναί, μὲ τὸν αὐθαίρετο διορισμό, τοῦ ἀριβίστα ἐργολήπτη κᾶθε ἔργου σημασίας γιὰ τὸν τόπο καὶ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη.

Μπορεῖτε μὲ τὴν παραπλάνηση αὐτή, νὰ συνεχίσετε κ. Μακρόπουλε, τὴ ραθυμία ὅλων τῶν ἄλλων ὑπουργῶν. Ποιὸς θὰ σᾶς κατηγορήσει;

Μήπως ἡ δρὰξ τῶν ὀλίγων καλλιτεχνῶν μας ποὺ πονοῦνε τὸν τόπο μας καὶ ποὺ ἀποτελοῦνε τὴν φωτεινή του προτοπορεία στὰ ζητήματα τῆς οὐσίας; Φυσικὰ δὲν τοὺς λογαριάζουνε οἱ ἰσχυροὶ Πολιτικοὶ Ἀρχηγοὶ τοῦ τόπου μας!!! Αὐτοὺς ὅμως ***θὰ τοὺς κρίνει ἡ ἐποχή.*** Σεῖς δὲ εἰδικῶς, ὀφείλεται νὰ προλάβετε τὶς κρίσεις αὐτές, οἱ ὁποῖες θὰ γιγαντωθοῦνε, γιατὶ ἀποτελοῦνε στὴν λεπτὴ αὐτὴ πλευρά, τὸ ***Νοῦ,*** τῆς γενεᾶς μας καὶ στὸ μέρος τῆς ***ρωμαντοπληξίας*** ποὺ ζητᾶτε νὰ τὴ ρίξετε καὶ στὸ μέρος τῆς ***οὐσίας*** ποὺ τὴν παραβλέπετε γιὰ τὸν ἄνθρωπο αὐτὸ σκανδαλωδέστατα, ***μὲ νασιοναλισιικὲς ὑπεκφυγὲς κενοῦ περιεχομένου.***

Μ. Τ.

TERRASPHALT ΑΠΟΜΟΝΩΣΕΙΣ ΥΓΡΑΣΙΑΣ ΚΑΙ ΚΑΥΣΩΝΟΣ
ΓΕΝΙΚΑΙ ΑΣΦΑΛΤΙΚΑΙ ΕΠΙΣΤΡΩΣΕΙΣ — ΠΕΖΟΔΡΟΜΙΑ — ΕΠΙΣΤΡΩΣΕΙΣ ΜΩΣΑΪΚΩΝ
ΓΡΑΦΕΙΑ: ΠΑΠΑΡΡΗΓΟΠΟΥΛΟΥ 9 ΤΗΛ. 25-932 ΑΘΗΝΑΙ

Υιοι Κ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΙΔΟΥ

ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ ΚΑΤΑ ΠΑΝΤΟΣ ΚΙΝΔΥΝΟΥ

ΑΘΗΝΑΙ

ΟΔΟΣ ΚΟΡΑΗ ΑΡΙΘ. 3α — Τηλέφωνον 21-181

ΥΠ/ΜΑ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΜΕΓΑΡΟΝ ΔΡΑΚΟΥΛΗ 9-11 — Τηλέφωνον 21-19

ΑΝΩΝΥΜΟΣ

ΑΣΒΕΣΤΟΠΟΙΗΤΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ

"ΑΛΚΗ,,

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

Όδὸς Στουρνάρα 39 - Τηλ. 24-884

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΠΕΙΡΑΙΕΙ

Όδὸς Ἀρτεμισίου 4 - Τηλ. 40-164

Μ. ΤΟΜΠΡΟΣ

ΓΛΥΠΤΗΣ

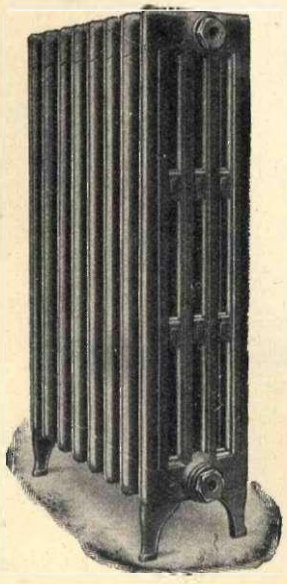
ΣΕ ΧΑΛΚΟ ΚΑΙ ΜΑΡΜΑΡΟ

ΑΝΔΡΙΑΝΤΕΣ-ΠΡΟΤΟΜΕΣ-ΑΝΑΓΛΥΦΑ

ΟΔΟΣ ΣΤΟΥΡΝΑΡΑ 39

ΑΘΗΝΑΙ

ΜΝΗΜΕΙΑ ΥΠΟΔΕΙΓΜΑΤΙΚΑ



- ΚΕΝΤΡΙΚΑΙ ΘΕΡΜΑΝΣΕΙΣ
- ΥΔΡΑΥΛΙΚΑΙ ΕΓΚΑΤΑΣΤΑΣΕΙΣ
- ΕΙΔΗ ΥΓΙΕΙΝΗΣ

Δ. ΔΕΜΕΡΟΥΚΑΣ

ΑΘΗΝΑΙ

ΗΠΕΙΡΟΥ 21

Τηλέφ. 20-894

"INTERCONTINENTALE,,

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΙΑ ΜΕΤΑΦΟΡΩΝ & ΕΝΑΠΟΘΗΚΕΥΣΕΩΝ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ
ΔΙΑ ΞΗΡΑΣ & ΘΑΛΑΣΣΗΣ
ΚΑΤ' ΑΠΟΚΟΠΗΝ

ΤΕΛΩΝΕΙΑΚΟΙ ΠΡΑΚΤΟΡΕΣ

ΕΝΑΠΟΘΗΚΕΥΣΕΙΣ
ΑΠΟΣΚΕΥΩΝ, ΑΣΦΑΛΕΙΑΙ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ ΕΠΙΠΛΩΝ
ΕΙΣ ΤΟ ΕΞΩΤΕΡΙΚΟΝ
ΔΙΑ ΣΚΕΥΟΦΟΡΩΑ ΚΙΒΩΤΙΩΝ
(LIFTVANS)

ΜΕΤΑΚΟΜΙΣΕΙΣ ΕΠΙΠΛΩΝ
ΔΙ' ΕΙΔΙΚΩΝ ΑΜΑΞΩΝ
(DÉMÉNAGEUSES)
ΕΝΤΟΣ ΤΩΝ ΠΟΛΕΩΝ ΑΘΗΝΩΝ,
ΠΕΙΡΑΙΩΣ & ΠΕΡΙΧΩΡΩΝ

ΣΥΣΚΕΥΑΣΤΑΙ ΠΕΠΕΙΡΑΜΕΝΟΙ

ΜΕΤΑΦΟΡΑΙ
ΝΩΠΩΝ ΚΑΡΠΩΝ

ΑΘΗΝΑΣ Πλ. Συντάγματος 1, τηλ. 21-654 ΠΕΙΡΑΙΑ ὁδὸς Ὁμήρου 16, τηλ. 40-838 ΘΕΣ/ΝΙΚΗ ὁδὸς Βότση 7, τηλ. 28-15
ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΟΝ ΕΙΣ ΠΑΤΡΑΣ ΟΔΟΣ ΑΓ. ΑΝΔΡΕΟΥ 63
ΤΗΛΕΓΡΑΦΙΚΗ ΔΙΕΥΘΥΝΣΙΣ: "ΙΝΤΕΡΚΟΝΤ,,
ΑΝΤΑΠΟΚΡΙΤΑΙ & ΠΡΑΚΤΟΡΕΙΑ ΕΙΣ ΟΛΑΣ ΤΑΣ ΠΟΛΕΙΣ ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ

ΓΡΑΦΙΚΑΙ ΤΕΧΝΑΙ "ΑΣΠΙΩΤΗ - ΕΛΚΑ,, Α. Ε.

ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΑ ΟΛΟΣΧΕΡΩΣ ΚΑΤΑΒΕΒΛΗΜΕΝΑ ΔΡ. 40.000.000

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ

ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ
Φιλαδελφείας 6
Τηλ. 80-551

ΕΝ ΚΕΡΚΥΡΑ

ΕΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
Ναούσης 6
Τηλ. 18-61

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑ, ΛΙΘΟΓΡΑΦΙΑ, OFFSET, PHOTO - LITHO
ΧΑΛΚΟΓΡΑΦΙΑ ΚΥΤΙΟΠΟΙΙΑ

ΤΟ ΑΡΧΑΙΟΤΕΡΟΝ ΚΑΙ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΟΝ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΝ ΤΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ

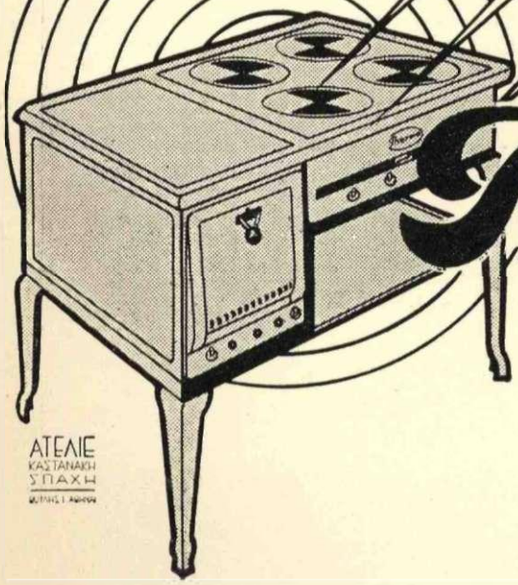
ΠΡΟΜΗΘΕΥΤΗΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΔΗΜΟΣΙΟΥ ΚΑΙ ΤΩΝ ΜΕΓΑΛΕΙΤΕΡΩΝ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΩΝ ΤΗΣ ΕΛΛΑΔΟΣ

ΟΙ ΚΟΥΖΙΝΕΣ ΠΟΥ ΧΡΗΣΙΜΟΠΟΙΟΥΝ ΟΙ ΜΗΧΑΝΙΚΟΙ ΤΗΣ ΗΛΕΚΤΡΙΚΗΣ ΕΤΑΙΡΙΑΣ

ΤΟ ΣΥΜΦΕΡΟΝ ΣΑΣ

Πρίν Αγοράσετε Ηλεκτρική Κουζίνα Νά ίδητε τήν

γυμνή αντίσταση γιά σχάρα μεταλλικό θερμόμετρο φούρνου



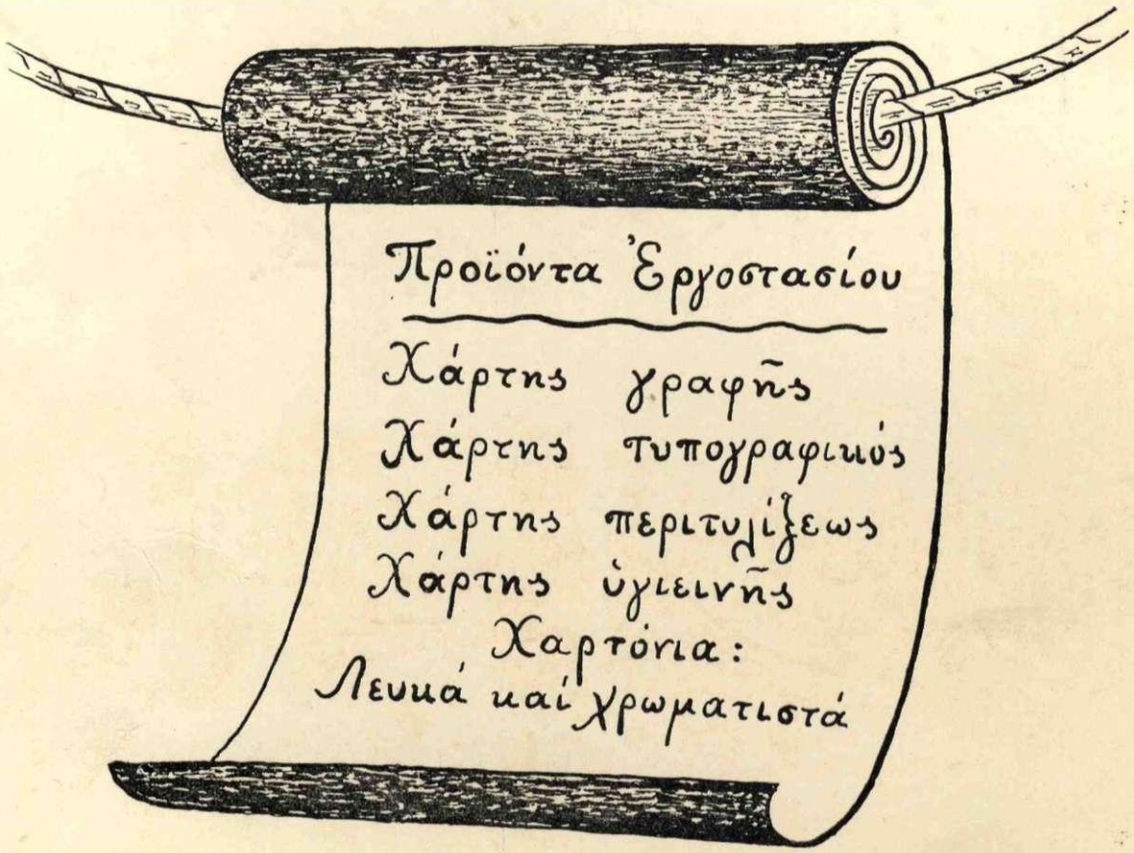
Therma

Εχετε Οἰκονομίαν Ρεύματος καί τήν ἀνωτέραν Κουζίναν εἰς ἐμφάνισιν καί ἀντοχήν. Εἶναι ἀνοξείδωτος εὔχρηστος καί καθαρίζεται εὐχερέστατα.

ΓΕΝΙΚΟΣ ΑΝΤΙΠΡΟΣΩΠΟΣ
Δ. ΒΡΕΚΟΣΙΣ ΔΙΠΛ. ΜΗΧΑΝΟΛΟΓΟΣ ΕΡΓ
ΜΕΓΑΡΟΝ ΜΕΤΟΧΙΚΟΥ Γ' ΟΡΟΦΟΣ ΑΡ. 16 & 17
ΤΗΛΕΦΩΝΟΝ 21-687

ΤΥΠΟΙΣ "ΠΥΡΣΟΥ,, Α. Ε., ΙΕΡΑ ΟΔΟΣ 61

ΑΝΩΝΥΜΟΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΧΑΡΤΟΠΟΙΪΑΣ Α. Ε.



ΕΔΡΑ ΕΝ ΑΘΗΝΑΙΣ - ΟΔΟΣ ΚΟΡΑΗ ΑΡ. 1

ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΑ ΕΝ ΑΙΓΙΩ.