

ΜΑΡΚΟΣ ΚΑΜΠΑΝΗΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Ο ΣΠΥΡΟΣ ΠΑΠΑΛΟΥΚΑΣ γεννήθηκε τὸ 1892 στὴ Δεσφίνα Παρνασσίδος καὶ πέθανε τὸ 1957, στὴν Ἀθήνα. Ἐπισκέφθηκε τὸ "Ἄγιον Ὄρος τὸ 1923, ὅπου μὲ τὸ φῦλο του Στρατὴ Δούκα ἔμεινε γιὰ ἔναν δλόκληρο χρόνο (Νοέμβριος 1923-Νοέμβριος 1924), ζωγραφίζοντας τὸ τοπίο, μελετώντας τὴν βυζαντινὴν ζωγραφικὴν καὶ κάνοντας ἀντίγραφα ἀπὸ πολλὰ ἔργα ἐκκλησιαστικῆς τέχνης. Ἔνα μέρος τῆς παραγωγῆς αὐτῆς ἐκτέθηκε τὸ 1924 στὴ Θεοσαλονίκη, σὲ μιὰ ἔκθεση ποὺ ὀργάνωσε ὁ ἕδιος στὴν καταλλήλως διαμορφωμένη αἴθουσα τοῦ καφενείου τοῦ Λευκοῦ Πύργου.

Βασικὸς στόχος τοῦ βιβλίου εἶναι νὰ συγκεντρωθοῦν τὰ περισσότερα ἔργα του ποὺ σχετίζονται μὲ τὸ "Όρος": ὅσα ἔγιναν κατὰ τὴν παραμονὴν του ἐκεῖ καὶ ὅσα ξαναδούλεψε χρόνια μετά, μὲ μιὰν ἄλλην ὅπιτκήν, ἀλλὰ ποὺ θεματογραφικῶς βασίζονται στὶς πρῶτες του συνθέσεις, καθὼς καὶ ἀντίγραφα ἢ παραλαγὲς βασισμένες στὴ μελέτη τῆς βυζαντινῆς τέχνης. Μεγάλο ἐνδιαφέρον παρουσιάζει ἡ δημοσίευση πολὺ μικρῶν σὲ διαστάσεις ἐλαιογραφιῶν (ἐν πολλοῖς ἔργα ἄγνωστα) ποὺ ὁ καλλιτέχνης ἔκανε ἐκ τοῦ φυσικοῦ καὶ ποὺ ἀποτέλεσαν τὴν βάση γιὰ μεγαλύτερες συνθέσεις, τὶς διοπτρες δούλεψε μᾶλλον στὸ ἔργα-στήριο του στὶς Καρυές.

Δυστυχῶς δὲν μᾶς ἔταν προσιτὰ ὅλα τὰ ἔργα γιὰ ἔλεγχο. Ἔτσι μερικὰ δημοσιεύονται μὲ ἑλλιπῆ ἢ κατὰ προσέγγισην στοιχεῖα ὅσον ἀφορᾶ τὶς διαστάσεις ἢ τὴν χρονολόγησή τους. Λίγα ἔργα θεωροῦνται «ἀπολεσθέντα», μὲ ἄγνωστο τὸν σημερινὸν ἰδιοκτήτη τους, βρέθηκαν ὅμως κάποιες παλαιότερες φωτογραφίες, ποὺ ὅμως δημοσιεύονται γιὰ λόγους ἀρχειακοὺς καὶ ἐπιστημονικῆς τεκμηρίωσης.

Σχετικῶς μὲ τὴν χρονολόγηση τῶν ἔργων παρατηροῦμε ὅτι συχνὰ δὲν σημείωνε ὁ ἕδιος χρονολογία, ἀπὸ τὴν ἄλλην ὅμως ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ δύο βασικὲς περιόδους. Ἡ μία εἶναι ἡ περίοδος παραμονῆς του στὸ "Όρος", δηλαδὴ τὸ 1923-24, καὶ ἡ ἄλλη τὰ χρόνια ποὺ ξαναδούλεψε ἔργα μὲ ἀγιορείτικη θεματογραφία, τὸ 1928, τὸ 1932 μὲ 1935.

"Οσον ἀφορᾶ τὴν πρώτην περίοδο, γνωρίζοντας τὸν τρόπο δουλεῖᾶς του κυρίως ἀπὸ τὶς πληροφορίες τοῦ Στρατὴ Δούκα, μποροῦμε εὔκολα νὰ ὑποθέσουμε ὅτι μόνο λίγα ἔργα ἔγιναν τὸ 1923 καὶ αὐτὰ πρέπει νὰ εἶναι οἱ πολὺ μικρῶν διαστάσεων μελέτες καθὼς καὶ ὅρισμένα ἀπὸ τὰ τοπία μοναστηριῶν ποὺ ἔκανε περιοδεύοντας. Ἐξάλλου τὸ 1923 μόνο τοὺς δύο τελευταίους μῆνες βρισκόταν στὸ "Όρος", καὶ σίγουρα ἡ μετακίνηση μὲ μεγαλύτερα ἔργα θὰ προκαλοῦσε δυσκολία. Εἶναι σχεδὸν σίγουρο νὰ ὑποθέσουμε ὅτι τὰ περισσότερα ἔργα μὲ καρυώτικα θέματα ἔγιναν τὸ 1924, ὅπότε ὁ ζωγράφος εἶχε πιὰ ἐγκατασταθεῖ σὲ ἔργα-στήριο στὶς Καρυές, καθὼς καὶ ὅσα ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἔργα βασίζονται στὶς μικρῶν διαστάσεων μελέτες (13 × 12 ἑκ. περίπου). «... Μόλις τέλειωσε τὴν περισυλλογὴν τοῦ ὑλικοῦ του ἀπὸ τὰ μοναστήρια ὅπου ἀπὸ

κοντά τὸν συντρόφευα μελετώντας, ἀνεβίκαμε καὶ πιάσαμε ἔνα κελλὶ ἀπάνω στὶς Καρυές ... » μᾶς πληροφορεῖ ὁ Στρατῆς Δούκας.¹

Σημαντικὸ ἦταν τὸ θέμα τῆς τιτλοφόρουσι τῶν ἔργων. Στὴν πλειοψηφίᾳ εἶχαμε νὰ κάνουμε μὲ ἔργα ποὺ δὲν εἶχαν ποτὲ ἐκτεθεῖ ἢ εἶχαν παρουσιαστεῖ μὲ τίτλους ἀδιάφορους ἢ πολὺ συχνὰ λανθασμένους. 'Ο ἕδιος ὁ ζωγράφος εἶχε τίτλους στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσοῦ τοῦ 1924, ἀλλὰ στάθηκε ἐν πολλοῖς ἀδύνατη ἢ πλήρης ταύτισην. 'Απὸ τὸν Στρατῆ Δούκα μαθαίνουμε πὼς « ... χθὲς σταυρώσαμε τὰ ξύλα καὶ ντύσαμε ἀσπρό τὸ τελάρο ... », δεῖγμα δτὶ ἔνα τουλάχιστον ἔργο τῆς περιόδου 1923-24 ἦταν σὲ μουσαμά, μιὰ καὶ τὰ τοπία αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι συνήθως λάδια σὲ χαρτόνι. 'Η συγκεκριμένη ἀναφορὰ τοῦ Στρατῆ Δούκα εἶναι γιὰ ἔργο ποὺ ὁ ἕδιος τὸ τιτλοφορεῖ Αὔλι. Δὲν ἦταν ἐφικτὸ νὰ προσδιοριστεῖ σὲ ποιό ἀκριβῶς ἔργο ἀναφέρεται, μιὰ καὶ τέτοιος τίτλος δὲν ὑπάρχει στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσοῦ τοῦ 1924, οὕτε ἐντοπίσαμε ἔργο μὲ τέτοια θεματογραφία καμωμένο σὲ μουσαμά. Εἶναι βεβαίως πιθανὸν ὁ συγκεκριμένος τίτλος νὰ χρησιμοποιεῖται ἀπὸ τὸν Δούκα μὲ μεταφορικὴ ἔννοια.² 'Απὸ τὴν ἄλλη, κάποιοι τίτλοι ἔργων ποὺ ἀναφέρονται ἀπὸ τὸν Στρατῆ Δούκα, ἢ ὑπάρχουν στὸν κατάλογο τῆς ἐκθεσοῦ τοῦ 1924, εἶναι πιὸ εὔκολο νὰ ταυτιστοῦν μὲ συγκεκριμένους πίνακες. Γιὰ παράδειγμα τὸ 'Αναπαυόμενοι ἀναφέρεται στὸ ἔργο « 'Οστεοφυλάκιο τῆς Σκήτης Καυσοκαλυβίων » (ἀρ. 118). 'Η Σπουδὴ γιὰ φόρμα, κρίνοντας ἀπὸ τὴν περιγραφὴ τοῦ Δούκα, ἀναφέρεται πιθανὸν στὸ ἔργο « Καλόγηρος » (ἀρ. 144), ἐνῶ τὰ Δύο κυπαρίσσια στὸ ἔργο « Τὸ κελλὶ τοῦ Προφούρων » (ἀρ. 32, 33), ὅπως δηλώνει χειρόγραφη σημείωσή του, δίπλα στὸ σχέδιο γιὰ τὸ ἔργο. Τὸ κρεβάτι μου πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μὲ κάποιο ἀπὸ τὰ ἔργα ἀρ. 139 ἢ ἀρ. 140, τὸ 'Ἐργαστήρι 'Αγιογράφων ἀναφέρεται στὸ ἔργο ἀρ. 110 ἢ ἀρ. 111 ποὺ ἀναπαριστοῦν τὸ σπίτι τῶν Ιωασαφαίων στὰ Καυσοκαλύβια, Τὸ μαγειρεῦ πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἔργο ἀρ. 90. Τὸ 'Ἐξώπορτα Σιμωνόπετρας ταυτίζεται μὲ τὸ ἔργο ἀρ. 134, ἐνῶ τὸ Παρεκκλήσι Καρακάλλου μὲ ἔνα ἀπὸ τὰ ἔργα τῆς Μονῆς Καρακάλλου ἀρ. 79 ἢ ἀρ. 80. Κρίναμε ὅρθὸ νὰ δώσουμε τίτλους σύντομους, δηλωτικοὺς ὅμως τῆς τοποθεσίας ποὺ εἰκονίζουν τὰ ἔργα. "Ετοι καὶ ἡ ταξινόμηση διευκολύνεται καὶ ὑπάρχει μιὰ ταύτιση τίτλου καὶ εἰκόνας,

'Η προσπάθεια ἀναγνώρισης συγκεκριμένων τοποθεσιῶν, διορθώνοντας ἐνίοτε παλαιότερες τιτλοφορίσεις ποὺ ἐνίοτε ἀπέδιδαν τοπία τοῦ 'Ορους ἀκόμα καὶ σὲ ἄλλες περιοχὲς τῆς 'Ελλάδας, εἶχε ἔνα ἐνδιαφέρον σχεδὸν ἀστυνομικοῦ χαρακτήρα: παρατηρήσεις στὰ πιθανὰ σημεῖα ποὺ δούλεψε ὁ ζωγράφος, συγκρίσεις μὲ παλαιὲς φωτογραφίες καὶ ἐπισκέψεις σὲ ἀπομονωμένα κελλιά.

Μόλις βγῆκαν οἱ πρῶτες διαφάνειες ἔργων του, μαζὶ μὲ τὴν ψυχὴ τοῦ ὄλου ἐγχειρίματος, τὸν Σιμωνοπετρίτη Τερομόναχο Τουστίνο, ἀρχίσαμε νὰ τριγυρνοῦμε ὅλες τὶς πιθανὲς τοποθεσίες προσπαθώντας νὰ ἐντοπίσουμε ποιά ἀκριβῶς ἦταν ἐκείνη ποὺ ζωγράφισε ὁ Παπαλουκᾶς ἢ ποῦ ἀκριβῶς στεκόταν. Εἶχαμε μαζί μας καὶ τὸν τότε δεκάχρονο Ἡλία, ὁ δόποιος μὲ τὰ χωρατά του, γιὰ νὰ διασκεδάσει τὴν φυσιολογικὴ παιδικὴ κούραση ἔβαλε τὰ πράγματα ἐκεῖ ποὺ ἦταν πράγματι ἢ καρδιὰ τῶν μεγαλυτέρων: « 'Αμὰν πιά, ποῦ πάτησε ὁ Παπαλουκᾶς, ποῦ στάθηκε ὁ Παπαλουκᾶς, οὕτε ἄγιος νὰ ἦταν... Σὲ λίγο θὰ βρεῖτε καὶ τὸ ἄγιο καβαλέτο του! » Καὶ πράγματι, ἐμεῖς οἱ μεγαλύτεροι, ὅσοι δώσαμε τὰ δυνατά μας γιὰ τὴν πραγ-

1. Στρατῆς Δούκας, *Σπύρος Παπαλουκᾶς (1892-1957)*, περ. Ζυγός, τ. 31, Μάιος-Ιούνιος 1958, καὶ περ. Διαγώνιος, Θεσσαλονίκη 1966. Βλ. 'Ἐπιμέτρο, σ. 300 στὸν παρόντα τόμο.

2. Βλ. Κατάλογο τῆς ἐκθεσοῦ 1924, στὸ 'Ἐπιμέτρο, σσ. 284-285 στὸν παρόντα τόμο.

ματοποίησην αυτῆς τῆς ἔκδοσης, σχεδὸν σὰν ἄγιο τὸν ἀντιμετωπίζουμε, τόσο γιὰ τὴν ποιότητα τῆς δουλειᾶς του ὅσο καὶ γιὰ τὸ ὥθιος ποὺ τὸν διέκρινε καὶ τὴν ποιότητά του ὡς ἀνθρώπου, ποὺ πολὺ καλύτερα ἀπὸ μᾶς ἐκτίμησαν ὅσοι τὸν ἔζησαν ἀπὸ κοντά.

Τὸ τοπιογραφικὸ ἔργο τοῦ Παπαλουκᾶ, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴν ἀξίαν, ἐνδιαφέρει ἴδιαιτέρως καὶ τοὺς μελετητὲς τοῦ "Οροῦς" ὅσον ἀφορᾶ τὴν ἀποτύπωσην κτιομάτων καὶ τοποθεσιῶν. Κάποια ἀπὸ αὐτὰ δὲν ὑπάρχουν σήμερα ἢ ἔχει ἀλλοιωθεῖ ἐλαφρῶς ἢ μορφή τους, κι ἔτσι τὰ ἔργα του ἀποτελοῦν ἔνα ἐπιπλέον ντοκουμέντο. 'Ο Παπαλουκᾶς, παρ' ὅλη τὴν χρωματικὴν καὶ συνθετικὴν δημιουργικότητα, ἔμενε πιστὸς στὴν ὁψὺ τῶν πραγμάτων καὶ συνήθως δὲν ἀλλοίωνε ὁψὺ κτίσματος ἢ προσέθετε ἀπὸ τὴν φαντασία του κάτι – ἐξάλλου πάντα δούλευε μὲ βάση μελέτες ποὺ εἶχε κάνει ἐκ τοῦ φυσικοῦ. "Ἄς ἀποτελέσει καὶ αὐτὸς ἔνα ἀπὸ τὰ κριτήρια πιστοποίησης τῆς αὐθεντικότητας κάποιων «ἄγιορείτικων» ἔργων του.

Τί ὥθησε ἄραγε τὸν Παπαλουκᾶ νὰ πάει στὸ "Ορος"; 'Οπωδόποτε ἤξερε ὅτι ὁ πλοῦτος τοῦ τοπίου θὰ τὸν ἔξυπηρετοῦσε στὴ διερεύνησην καὶ ἔξελιξην τῆς ζωγραφικῆς του γλώσσας. Τὸ βυζαντινὸ παρελθὸν θὰ τὸν ὠθοῦσε σὲ μελέτη δημιουργικῆς καὶ καρποφόρας. 'Ο θρύλος γιὰ τὸν "Αθω" πού 'φερε μαζί του δὲ Σιρατῆς Δούκας ἀπὸ τὴν πρώτην του ἐπίσκεψην ἐκεῖ τὸ 1914, καθὼς καὶ τὸ ταξίδι τοῦ Φώτη Κόντογλου, δηωδόποτε θὰ τὸν κέντρισαν. Τέλος, οἱ ἀπογοπεύσεις ἀπὸ τὴν καταστροφὴν τῶν ἔργων του τῆς Μικρασιατικῆς ἐκστρατείας καὶ ἀπὸ τὴν σκανδαλώδην ἀπόρριψην του γιὰ νὰ συνεχίσει τὶς σπουδές του, πρέπει νὰ συνέβαλαν στὴν ἀπόφασην γι' αὐτὴν τὴν «φυγὴν». Δὲν θὰ πρέπει, ἐπίσης, νὰ ἀποκλείσουμε τὴν πιθανότητα νὰ εἶχε δεῖ, κατὰ τὴν διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὸ Παρίσι, τὸ τεῦχος τοῦ περιοδικοῦ *L'Illustration*, ποὺ τὸν Δεκέμβριο τοῦ 1920 εἶχε κυκλοφορήσει μὲ ἀφιέρωμα στὸ "Άγιον" Ορος, εἰκονογραφημένο μὲ ἔργα Γάλλων ζωγράφων ἀπὸ τὸν "Αθω". Ἐξάλλου σὲ συνέντευξην ποὺ ὁ ἴδιος ἔδωσε τὸ 1924¹, ἔλεγε πώς τὸ "Άγιον" Ορος «μοῦ παρέσχε ἀληθινὲς ἀποκαλύψεις ἀπάνου σὲ χλιες δυὸ ἀπορίες μου καὶ τεχνικὲς ἐκζητήσεις».

Στὸ ἄγιορείτικὸ ἔργο του βρίσκουμε ἀφενὸς τὴν ἀρχὴν τοῦ νήματος γιὰ μιὰ διαφορετικὴ θεώρηση τῆς ἐκκλησιαστικῆς τέχνης (ποὺ κατέληξε στὴν ἀγιογράφηση τοῦ μητροπολιτικοῦ ναοῦ στὴν "Αμφισσα") καὶ ἀφετέρου μιὰν ὕρασην τοῦ (μοναστικοῦ) τοπίου μὲ βαθιὰ μὲν πνευματικότητα ἀλλὰ ποὺ ὅχι μόνο ξεφεύγει ἐντελῶς ἀπὸ τὴν εὔκολη λύσην τῆς βυζαντινῆς τεχνοτροπίας (σκόπελο στὸν ὅποιο πολλοὶ σκοντάφτουν ὅταν πραγματεύονται ἔναν «ἴερὸν» τόπον ἢ ὅταν προστρέχουν στὴν παράδοσην), ἀλλὰ καὶ συνδέει τοὺς δύο δρόμους, τὸ βυζαντινὸ καὶ τὰ ρεύματα τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, μὲ τρόπο δημιουργικὸ καὶ κυρίως ἀπολύτως φυσικό. Γιὰ παράδειγμα, ἢ προσήλωση στὶς δύο διαστάσεις τοῦ πίνακα, ἢ κατάργηση τῆς ἀτμοσφαιρικῆς προοπτικῆς, ἢ ζωγραφικὴ ἰσότητα ἀνάμεσα στὸ πρῶτο πλάνο καὶ τὸ τελευταῖο καὶ ἄλλα, εἶναι στοιχεῖα τόσο βυζαντινὰ ὅσο καὶ σύγχρονα. Μὲ αὐτὴν τὴν ἔννοια, τὸ τοπιογραφικὸ του ἔργο δὲν δείχνει ἀμεσες ἐπιρροές ἀπὸ τὴν βυζαντινὴν παράδοσην μὲ τὴν μορφὴν ἐξωτερικῶν γνωρισμάτων, σχετίζεται ὅμως μὲ αὐτὴν μὲ τρόπο οὐσιαστικὸ καὶ γόνιμο.

Μιὰ συγκριτικὴ παραβολὴ λεπτομερειῶν² ἀπὸ τοπία τοῦ Παπαλουκᾶ μὲ κάποιο ἀντίγραφό του

1. Ἐφ. Ἑθνικὴ Φωνή, 27.12.1924. Βλ. καὶ κεφάλαιο «Γραπτὰ καὶ συνεντεύξεις τοῦ Σπ. Παπαλουκᾶ», σ. 51 στὸν παρόντα τόμο.

2. Βλ. σχετικὴ παρατήρηση σὲ Εύθ. Γεωργιάδου-Κούνδουρα, «Ἡ βυζαντινὴ παράδοση σὲ τέσσερις Νεοέλληνες ζωγράφους», περ. *Βυζαντινά*, τ. 8, Θεοσαλονίκη 1976.

βυζαντινῆς ζωγραφικῆς ἢ καὶ μὲ αὐθεντικὸ βυζαντινὸ ἔργο ἵσως κάνουν τὴ σχέση τους πιὸ ἐμφανὴ καὶ δεῖξουν μὲ τρόπο διπλικὸ τὴ σκέψη τοῦ ζωγράφου.

Ἡ σχέση μὲ τὸ "Ἄγιον Ὄρος ἐνὸς ἀνθρώπου μὲ βαθιὰ καὶ ἐμφυτηθεῖσα θρησκευτικότητα, μὲ ἀγάπη καὶ διάθεση ἐμβάθυνοντος στὴ βυζαντινὴ τέχνη, δ ὁποῖος προέρχεται ὅμως ἀπὸ μιὰ θητεία στὸ Παρίσι καὶ εἶναι μπολιασμένος ἀπὸ τὰ διδάγματα τοῦ μοντερνισμοῦ, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχει πολλαπλὸ ἐνδιαφέρον, κι ὅχι μόνο γιὰ τοὺς ἀσχολούμενους μὲ τὸ "Όρος. Ἰδιαίτερης σημασίας εἶναι ἡ διαφορετικὴ ματιὰ μὲ τὴν ὁποίᾳ ἀντιμετώπισε τὸ τοπίο, τὴν τέχνην τοῦ "Όρους καὶ τὸ θέμα τῆς παράδοσης ἀπὸ αὐτὴν τοῦ φίλου του Φώτη Κόντογλου. Ὁ Στρατής Δούκας, μιλῶντας γιὰ τὴ σχέση του μὲ τὸν Παπαλουκᾶ καὶ τὸν Κόντογλου, προσάπτει στὸν δεύτερο ἔναν ὑπερουντπροπτισμό, μὴ «μπορώντας νὰ ξεχωρίσει τὰ ζωντανὰ ἀπὸ τὰ νεκρὰ στοιχεῖα τῆς παράδοσης». «Ἐμένα», γράφει στὰ Ἐνθυμήματα¹, «μὲ τραβοῦσε τὸ νέο, ποὺ τὸ ἕβρισκα στὸν Παπαλουκᾶ παρὰ σὲ κεῖνον».

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι τὴ βυζαντινὴ τέχνη δὲν τὴ μελέτησε μόνο γιὰ νὰ ἔδραιωσει τὶς γνώσεις του ἢ νὰ ἔξοικειωθεῖ μὲ τὴν παράδοση, παράμετρο ποὺ τὴ θεωροῦσε ὅμως ἀπαραίτητη γιὰ τὴ δημιουργία ἐνὸς ζωγραφικοῦ μέλλοντος², ἀλλὰ ἐπειδὴ ἔβλεπε πώς στὸ Βυζάντιο ὑπῆρχαν ἔργα ὅπου τὰ συνθετικὰ καὶ χρωματικὰ προβλήματα ποὺ ἀπασχολοῦσαν τοὺς σύγχρονους καλλιτέχνες ἤταν λυμένα.

Τὸ κοίταγμα τοῦ Παπαλουκᾶ πρὸς τὴ Βυζαντινὴ Τέχνη μὲ κανέναν τρόπο δὲν εἶναι συντηρητισμὸς ἢ ἐπιστροφὴ στὸ παρελθόν. Ἡ διδαχὴ ἀπὸ παλαιότερες ἢ ἔξωτικὲς τέχνες εἶναι σημαντικὸ χαρακτηριστικὸ δλῶν τῶν Εὐρωπαίων πρωτοποριακῶν ζωγράφων τῶν ἀρχῶν τοῦ 20οῦ αἰώνα. Ὁ Henri Matisse γράφει τὸ 1947³: «... Ἔτσι ἡ ἀποκάλυψη ἥρθε ἀπὸ τὴν Ἀνατολή⁴... Πολὺ ἀργότερα, μπροστὰ στὶς εἰκόνες τῆς Μόσχας, συγκινήθηκα ἀπὸ αὐτὴ τὴν τέχνην καὶ κατάλαβα τὴ βυζαντινὴ ζωγραφική. Παραδίδεται κανεὶς τόσο καλύτερα, ὅταν βλέπει τὶς προσπάθειές του νὰ ἐπιβεβαιώνονται ἀπὸ μιὰ τέτοια ἀρχαία παράδοση. Σὲ βοηθᾶ νὰ διαβεῖς τὸ χαντάκι. Μπορεῖ κάποιος νὰ ἐκφράσει τὸ φῶς μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῶν ἐπιπέδων ὅπως μὲ τὶς ἀρμονίες στὴ μουσική. Χρησιμοποίησα τὸ χρῶμα ὡς μέσον ἔκφρασης τῶν συναισθημάτων καὶ ὅχι ὡς μεταγραφὴ τῆς φύσης. Χρησιμοποιῶ τὰ ἀπλούστερα τῶν χρωμάτων... Τίποτε δὲν ἐμποδίζει τὴ σύνθεση μὲ λιγοστὰ χρώματα, ὅπως στὴ μουσικὴ ποὺ οἰκοδομεῖται πάνω σὲ ἐπτὰ μόνο νότες...»

Μὲ παράλληλο σκεπτικό, ὁ Παπαλουκᾶς ἀναφέρει σὲ συνέντευξή του, τὸ 1924⁵: «Ἡ Βυζαντινὴ Τέχνη μοῦ ἔδωσε τὴν πίστη σὲ κάθε τί πού μοῦ ἤταν ἀκόμα μιὰ ἀναζήτηση... Μόλις σήμερα (ἢ τέχνη) προσπαθεῖ νὰ συλλάβει μιὰ νέα μορφὴ βλέποντας μὲ μιὰν ἀνάλογη φαντασία τὸ παρελθόν». Ὁσο δὲ ἀφορᾶ τὸ τοπίο, σὲ ἄλλη συνέντευξη τοῦ 1956 δηλώνει⁶: «Δὲν εἴμαι τοπιογράφος, γιατὶ μὲ τραβοῦν τὰ θέλγητρα τοῦ τοπίου. Δὲν κάνω ζωγραφικὴ ποίηση. Βγαίνω στὸ ὑπαίθρο, ἐμπνέομαι ἀπ' αὐτὸ καὶ πλουτίζω ἐντός μου ὅλες τὶς ζωγραφικὲς ἀξίες, τὸν ρυθμό, τὶς συνθετικὲς δυνατότητες...»

1. Στρ. Δούκα, *Ἐνθυμήματα ἀπὸ δέκα φίλους μου*, ἔκδ. Κέδρος, 1976.

2. Συνέντευξη στὸν Δ. Κεραμέα, ἔφ. *Ἐθνικὴ Φωνή*, 27.12.1924. Βλ. στὸ κεφάλαιο «Γραπτὰ καὶ συνεντεύξεις τοῦ Σπ. Παπαλουκᾶ», σ. 52 στὸν παρόντα τόμο.

3. «Ο δρόμος τοῦ χρώματος», ἀπὸ τὸ *Art Présent*, τ. 2, 1947, δημοσιευμένο στὸ Jack D. Flam, *Matisse on Art*, Phaidon Press Ltd, 1973.

4. Ἀναφέρεται στὸν ἰαπωνικὴν ζωγραφικήν, ἀλλὰ καὶ σὲ ἔργα τῶν Primitives στὸ Λοῦβρο καθὼς καὶ σὲ ἔργα ἀνατολικῆς τέχνης.

5. Ἐφ. *Ἐθνικὴ Φωνή*, 27.12.1924. Βλ. καὶ στὸ κεφάλαιο «Γραπτὰ καὶ συνεντεύξεις τοῦ Σπ. Παπαλουκᾶ», σ. 52 στὸν παρόντα τόμο.

6. Ἐφ. *Η Βραδυνή*, 14.3.1956. Βλ. καὶ στὸ κεφάλαιο «Γραπτὰ καὶ συνεντεύξεις τοῦ Σπ. Παπαλουκᾶ», σ. 55 στὸν παρόντα τόμο.

”Ισως αύτὴν νὰ εῖναι καὶ μία ἀπὸ τὶς πιὸ οὐσιαστικὲς συμβολὴς τοῦ Παπαλουκᾶ ὅχι μόνο στὸ ζωγραφική μας ἀλλὰ καὶ στὸν τρόπο σκέψης μας, ὁ προβληματισμός του δηλαδὴ γιὰ τὴ σχέση τοῦ σύγχρονου μὲ τὴν παράδοση, ἢ, ὅπως πολὺ καλύτερα τὸ θέτει ἡ Ἐλένη Βακαλό, μιλώντας γιὰ τὴν «ἀντίθεσή του πρὸς μιὰ κλειστῶν συνόρων ἀντίληψη τῆς Ἑλληνικότητας καὶ τὶς θέσεις του γιὰ μιὰν ἐννόποσ τοῦ σύγχρονου μέσα ἀπὸ τὰ δεδομένα τῆς δικῆς μας παράδοσης καί, ἀντίστοιχα, τὴν χρήσην αὐτῆς τῆς παράδοσης μέσα ἀπὸ τὴν ἔρμηνεία ποὺ ἐπέβαλε τὸ σύγχρονο ... »¹

Ἡ συμβολή του στὸν ἐμπλουτισμὸ τῆς νεοελληνικῆς τέχνης μὲ νέες ἀξίες φαίνεται τόσο στὸν τοπιογραφία ὅσο καὶ στὶς ἀναζητήσεις καὶ προτάσεις ποὺ κάνει στὸ χῶρο τῆς ἐκκλησιαστικῆς ζωγραφικῆς. Ὁ συνδυασμὸς καὶ τῶν δύο βρῆκε ἰδανικὸ ἐφαλτήριο τὸ Ἀγιον Ὄρος ποὺ πρόσφερε τόσο πλοῦτο τοπίου ὅσο καὶ πλοῦτο βυζαντινό. Στὶς ἐκπληκτικὲς παραλλαγὲς τοῦ χρυσοκέντητου ἐπιτραχηλίου τῆς Μονῆς Σταυρονικῆτα μὲ τοὺς οἰκους τοῦ Ἀκαθίστου βλέπουμε τὴ σχέση τῶν χρωματικῶν καὶ συνθετικῶν λύσεων ποὺ δίνει μὲ αὐτὲς ποὺ υἱοθετεῖ στὰ τοπία του. Ὡς γνήσιος καλλιτέχνης, διατηρεῖ μιὰ δημιουργικὴ σχέση μὲ τὸ πρότυπό του (τοπίο ἢ εἰκόνα) κι ἔτσι παρατηροῦμε ἀφενὸς μιὰν ἀκριβὴν ἀναπαράστασην (στὸ σειρὰ τοῦ Ἀκαθίστου ὑπάρχει καὶ ἔνα πιστὸ σχέδιο σὲ τετραγωνισμένο χαρτί, δίκνην ἀνθιβόλου, ἔργο ἀρ. 181), ἀφετέρου ἔνα ἐντελῶς προσωπικὸ καὶ πρωτότυπο ἀποτέλεσμα. Ἡ δημιουργικὴ αὐτὴ σχέση μπορεῖ νὰ ἀποτελέσει μιὰν ἀπάντηση στὸ ἔρωτημα «δημιουργία ἢ ἀντιγραφή;» ποὺ ταλανίζει τόσους καὶ τόσους σύγχρονους ἐκκλησιαστικοὺς ζωγράφους.

Ἡ ἐπιστροφὴ στὸ ἴδιο θέμα, κυρίως στὰ τοπία, δείχνει τὴν ἐμμονή του στὰ ζωγραφικὰ προβλήματα καὶ ὅχι στὰ θεματογραφικά. «Ἡ ζωγραφικὴ πρέπει νὰ συγκινεῖ μὲ τὰ ὄντια τῆς μέρη κι ὅχι μὲ τὸ θέμα» ἔλεγε. Ξαναζωγραφίζοντας τὸ ἴδιο τοπίο συναντᾶμε πάντα τὴν ἴδια φρεσκάδα κι ὅχι μιὰ στείρα ἀντιγραφὴ τοῦ ἑαυτοῦ του. Ἡ προσήλωση σὲ γνωστό του θέμα, σίγουρα τὸν διευκόλυνε νὰ συγκεντρώσει τὶς δυνάμεις του σὲ μορφοπλαστικὲς ἀναζητήσεις. Εἰδικῶς ὅμως τὰ ἀγιορείτικα θέματα φαίνεται πὼς ἀσκοῦσαν μιὰ ἴδιατερη γοντεία πάνω του. Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι χρόνια μετὰ τὸ ταξίδι του στὸ Ὄρος, στὸν Ἀθίνα πιά, φιλοτεχνεῖ τὸ πορτρέτο τῆς συζύγου του, μὲ φόντο τὶς Καρυές τοῦ Ἀγίου Ὄρους (ἔργο ἀρ. 143), ἔργο ποὺ ως πρόσφατα ἀποδιδόταν ως τοπίο τῆς Ἀμφισσας. Μποροῦμε τώρα νὰ ἀναγνωρίσουμε τὸ τοπίο στὸ βάθος ως ἀποψη τῶν Καρυῶν καὶ μάλιστα σχεδὸν ὅμοια μὲ αὐτὴν τοῦ ἔργου «Καρυές» (ἀρ. 1).

”Αλλες ὅμαδες ἔργων του αὐτῆς τῆς περιόδου εἶναι τὰ πορτρέτα, κυρίως τοῦ Στρατῆ Δούκα, καὶ τὰ λίγα ἔργα ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωήν (κυρίως λιτανεῖες), καθὼς καὶ τὰ σχέδια. Παρ’ ὅλη τὴ δεινότητά του καὶ τὴν πίστη του στὸν ἀξία τῶν σχεδίων, στὸ Ἀγιον Ὄρος δὲν πρέπει νὰ ἔκανε πολλὰ ἢ ἐν πάσῃ περιπτώσει σώζονται λίγα. Ἀκόμη καὶ αὐτὰ φαίνεται νὰ ἔτσι τὸν βοηθητικὸ στὸ δημιουργία μεγαλύτερων ἔργων ἢ γιὰ τὴν πιὸ προσεκτικὴν ὄργάνωση τῆς σύνθεσης. Ἐντούτοις σὲ πολλὰ λάδια του, παρ’ ὅλη τὴ γρήγορη καὶ συχνὰ χειρονομιακὴ χρήση τῆς πινελιᾶς, προσεκτικὴ παρατήρηση δείχνει συχνὰ τὴν ὑπαρξὴν σχεδίου κάτω ἀπὸ τὸ χρῶμα (βλ. καὶ τὸ ἀρθρό τῆς Ἀφροδίτης Κούρια στὸν παρόντα τόμο, καθὼς καὶ τὶς λεπτομέρειες ἔργων στὸ σελίδα 17).

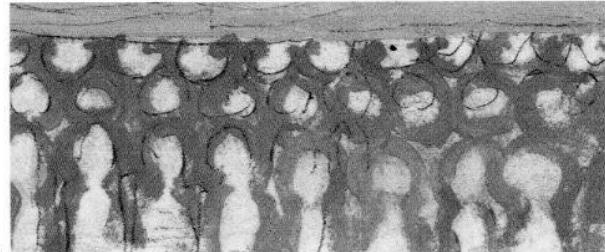
1. Ἐλένη Βακαλό, «Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Παπαλουκᾶ», στὸ Σπύρος Παπαλουκᾶς - Ζωγραφική, ἐκδ. Ἰονικῆς Τράπεζας, 1995.

‘Υπάρχουν, ἀπὸ τὴν ἄλλην, κάποια ἔργα στὰ δόποια ἢ χρήση τοῦ σχεδίου δὲν εἶναι ὑποβοηθητικὴ ἄλλα, ἀντιθέτως, πρωταγωνιστικὴ σχεδόν, ἵσոς σημασίας μὲ τὸ χρῶμα. Ἐργα δύο τὸ «Καυσοκαλύβια, τὸ κυριακὸ» (ἀρ. 104) καὶ τὸ ἀντίγραφο «Ἄκρα Ταπείνωση» (ἀρ. 157), μᾶς δόδογοῦν κατευθείαν στὰ μεταγενέστερα ἔργα του καὶ στὴ λεγόμενη «στιγμογραφική» του περίοδο, μᾶς παραπέμπουν δημοσίως καὶ σὲ πιθανὲς βυζαντινὲς ἀναφορές, σὲ δείγματα βυζαντινῶν μικρογραφιῶν, δῆλος συνυπάρχουν στὸ ἴδιο ἔργο χρωματικὲς μὲ καθαρῶς γραμμικὲς ἐκφράσεις (βλ. τὸ ἀρθρὸ τοῦ Γ. Γαλάβαρη στὸν παρόντα τόμο). Γιὰ τὴν ἴδιαίτερην οχέσην τοῦ σχεδίου μὲ τὸ χρῶμα στὸν Σπύρο Παπαλουκᾶ, δὲ ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης σημειώνει: «Ἀπ’ ὅλους τοὺς Ἑλληνες ζωγράφους τῆς γενιᾶς του, τῆς γενιᾶς ποὺ ἀντέδρασε στὸν ἐμπρεσσιονισμό, δὲ Σπύρος Παπαλουκᾶς μένει ὁ πιὸ ζωγραφικός. Ἡ ζωγραφικότης, τὸ φυσικὸ πάθος τοῦ ζωγράφου γιὰ τὸ χρῶμα καὶ τὸ φῶς, τὸν ἔσωσε ἀπὸ τοὺς σκοπέλους τοῦ γραφισμοῦ ποὺ πάντα θὰ συναντήσει ἔνας ζωγράφος, ὅταν θέλει ν’ ἀναθέσει στὸ σχέδιο παραπάνω βάρη ἀπ’ αὐτὰ ποὺ μπορεῖ νὰ σπικώσει μόνο του».¹

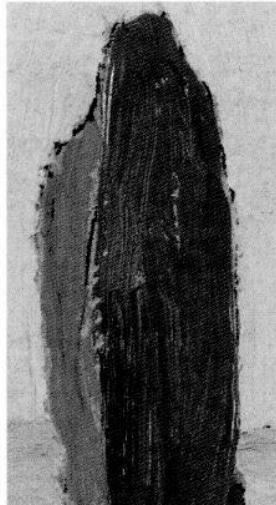
ΜΑΡΚΟΣ ΚΑΜΠΑΝΗΣ

Ζωγράφος

Ἐπιμελητὴς Ἀγιορειτικῆς Πινακοθήκης



4α



4β

4α. Λεπτομέρεια ἔργου ἀρ. 128 4β. Λεπτομέρεια ἔργου ἀρ. 34.

1. Γιάννης Τσαρούχης, «Μικρὰ Ἀφιερώματα», περ. Ζυγός, τ. 31, Μάιος-Ιούνιος 1958, σ. 19 καὶ στὸν τόμο Ἀγαθὸν τὸ ἔξομολογεῖσθαι, ἐκδ. Καστανιώτη, Ἀθῆνα 1986. Βλ. Ἐπίμετρο, σ. 305 στὸν παρόντα τόμο.