

Ο ΛΟΓΟΣ ΚΙ Η ΣΙΩΠΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΡΘΕΝΗ

Ευγένιος Δ. Ματθιόπουλος

Ίσως η δόξα η πραγματική ενός ανθρώπου, έγραφε ο Ναπολέον Λαπαθιώτης, να μη θεμελιώνεται και να μη κρατιέται τόσο απ' τους επαίνους αυτών που κάτι νιώθουν, όσο απ' τις βρισιές των ηλιθίων.

Αν αυτή η πρόταση κρύβει μιαν αλήθεια τότε, πληρέστερα ίσως απ' όπου αλλού, βρίσκει στην περίπτωση του Κωνσταντίνου Παρθένη ένα ιστορικό παράδειγμα.

Σήμερα, παρ' ότι του αποδίδεται μια ξεχωριστή σημασία κι υπάρχει μια ομόφωνη αναγνώριση του πρωτοποριακού του ρόλου στην εξέλιξη της τέχνης μας, το έργο του παραμένει στο μεγάλο μέρος του αδημοσίευτο, άγνωστο, λανθάνον, τα βιογραφικά του στοιχεία μπερδεμένα, ανακριβή, μ' υπερβολές και μύθους, οι ιδέες του δυσδιάκριτες, στην ουσία τους αδιερεύνητες και γενικόλογα χαρακτηρισμένες σαν μεταφυσικές. Στόμα με στόμα, όλα όσα λέγονταν γι' αυτόν φανταστικά κι αληθινά, ύφαναν ένα μύθο θαμπό, που ο τύπος, ο κινηματογράφος και πρόσφατα η λογοτεχνία, προσφέρθηκαν να αφηγηθούν στο ευρύτερο κοινό, εναποθέτοντας περισσότερο σύγκριμα απ' όσα ψήγματα αλήθειας φανερώσαν'. Το υφάδι αυτού του μύθου ήταν η παράνοια. Πίσω απ' το σοβαρό τόνο με τον οποίο προφέρουν τ' όνομα Παρθένης, πίσω απ' την ευκολία με την οποία του αποδίδονται οι πρώτες θέσεις στο πάνθεο της τέχνης, δύσκολα κρύβεται συχνά ένα αίσθημα ανακούφισης για τ' ότι εντυχώς, όπως όλοι ομολογούν ή δε διαψεύδουν, ήταν παρανοϊκός, πεποιίηση που απαλλάσει αυτόματα απ' τον κόπο να κατανοήσουμε τη στάση του, τη σιωπή του, σαν έλλογη και συνειδητή στάση ζωής. Ανάφελα ο μαθητής του προϋδοποιούσε πώς: "... είναι ή σιωπή / φωτιά / μιάν άνεμόσκαλα / που τοποθετούν / προσεκτικά / στά χείλια / ... / Ένας μεγάλος / κήπος / γιομάτος μουσική / και ζωγραφίες"², και σ' αυτόν άλλωστε επιδαψίλευσαν ανάλογες τιμές μ' αυτές που απόδιδαν στο δάσκαλό του.

1. Με αφορμή, τόσο τη δημόσια διένεξη των παιδιών του Παρθένη, κατά τη δεκαετία του '60, όσο και το θάνατο του το 1967, ο ημερήσιος τύπος είχε αναφερθεί σκανδαλοθηρικά στο όλο θέμα και κυρίως στην ψυχική κατάσταση του καλλιτέχνη. Αργότερα με βάση τα γεγονότα αυτά, γυρίστηκε μια μεγάλου μήκους κινηματογραφική ταινία, απ' τον Παύλο Τάσιο, με τίτλο, *Οι Προστάτες*,

1973, (διαρκ. 90'), με το Μ. Κατράκη στο ρόλο του Παρθένη. Πρόσφατα ειδόθηκε το αφήγημα του Γιώργου Κακουλίδη, *Το σύνδρομο του Παρθένη*, Αθήνα, 1991.

2. Από το ποίημα του Νίκου Εγγονάπουλου, "Τά κλειδοκύμβαλα της σιωπής", που πρωτοδημοσιεύθηκε το 1939, *Ποιήματα, Α'*, Αθήνα, 1990, σ. 85-86.

Ο Ηλίας Φέρτης³ όμως, μας διαβεβαιώνει ότι μέχρι τέλους ο Παρθένης ήταν τελείως στα λογικά του. Η έρημος της άγνοιας και της αρποκρατίας σιγής γύρω του ήταν δική του απόφαση. Η αμηχανία και η λακωνικότητα των μελετητών είναι η ηχώ της δικής του σιωπής, που τον ακολουθεί, τόσα χρόνια τώρα απ' όταν έφυγε, το ίδιο αινιγματική, πυκνή και βουβή. Το βάθος της σιωπής του προσμετρά αδυσώπητα τη δική μας ανεπάρκεια. Κι όσα έχουν γραφτεί για τη ψυχική του κατάσταση, όλες αυτές οι μεταθανάτιες ή εκ του μακρόθεν, ερασιτεχνικές, ψυχιατρικές διαγνώσεις, ακούγονται σαν μαγικές συνταγές, σαν γιατρικό που τη χορήγησή του ο ιστορικός πολύ θα πρέπει να διστάσει ν' αποδεχθεί, για τα προβλήματα της έρευνάς του.

Ένας μαθητής του σκέφθηκε να ερμηνεύσει τη σιωπή του στο εργαστήριο σαν διδακτική μέθοδο, σαν σοφή στάση, "πώς πάνω απ' όλα η μάθηση στην τέχνη γίνεται με τα μάτια"⁴. Γνωρίζουμε πως στις στοές των πυθαγορείων η σιωπή ήταν μια μακρόχρονη άσκηση για το μαθητή κι έτσι η αντιστροφή της σχέσης αυτής, με τη σιωπή του δασκάλου, είναι μια σκέψη, που ακούγεται αναπάντεχη, αλλά δεν πρέπει να στερείται από μια, βαθύτερη βέβαια κι όχι τόσο προφανή, αλήθεια. Γιατί η σιωπή αυτή ήταν απέραντη, ξεπέρανε τους τοίχους του εργαστηρίου και κάλυπτε κι όλα εκείνα που δεν είχαν σχέση με τη διδασκαλία της ζωγραφικής. Μοιάζει να ήταν το ισοδύναμο, στην καθημερινή του ζωή, της όλο και μεγαλύτερης χρωματικής λιτότητας, της ελαχιστοποίησης του χρώματος στη ζωγραφική του.

Τα βαθύτερα αίτια αυτής της σιωπής δε μας είναι γνωστά. Η απαρχή της πρέπει να συνδεθεί με τη διαρκή σύγκρουσή του με τους άλλους καθηγητές στη Σχολή Καλών Τεχνών. Στο φάκελό του, στο αρχείο της Α.Σ.Κ.Τ., βρήκαμε ένα δακτυλογραφημένο ενυπόγραφο υπόμνημα του, όπου αναπτύσσονται ορισμένα απ' τα θλιβερά γεγονότα αυτής της αντιπαράθεσης, (βλ. Πρτ. Α)⁵. Όμως αυτή η παρατεταμένη σύγκρουση, που ίσως πήρε, κι αυτό θα πρέπει να ερευνηθεί, τη μορφή απόρριψης ή παραμερισμού των μαθητών του, απ' τις υποτροφίες και τους επαινούς, που απένειμε ο Σύλλογος των Καθηγητών, ήταν, κατά τη γνώμη μας, όχι η αιτία αλλά η αφορμή, μια εξωτερική συνθήκη, που ανέδειξε ή που επιτάχυνε την ανάπτυξη ορισμένων

3. Συνέντευξη του Ηλία Φέρτη στον Αντώνη Κωτίδη, στο Αντώνη Κωτίδη, *Για τον Παρθένη*, Θεσσαλονίκη, 1984, σ. 96.

4. Παναγιώτης Τέσης, στο Δημήτρα Τσουχλου-Ασαντού Μπαχαριάν, *Η Ανωτάτη*

Σχολή των Καλών Τεχνών. Χρονικό 1836-1984, Αθήνα, 1984, σ. 117.

5. Βλ. στο τέλος του κεκλιμένου στα παραφίματα (Πρτ. Α).

στοιχείων της διανοητικότητας, της νοοτροπίας και της πνευματικής συγκρότησης του Παρθένη. Η σιωπή του, ο αυτοπεριορισμός του στο σπίτι του, ήταν η μόνη δυνατή διέξοδος του απ' έναν κόσμο εχθρικό κι αδιάφορο, ήταν ένα μονοπάτι διαφυγής σ' έναν τόπο απροσπέλαστης κι απόλυτης αξιοπρέπειας. Μετά τον πόλεμο άλλωστε, στο σύνολό τους, οι φίλοι και προστάτες του, ο Βενιζέλος, ο Παπαναστασίου, ο Παπαντωνίου, οι Λοβέρδοι, οι Ζαβιτσάνοι, οι Χατζόπουλοι, ο Μπενάκης, δε θα μπορούν ή δε θα υπάρχουν για να τον προστατέψουν, να τον υποστηρίξουν και να του παρασταθούν. Το γεγονός ότι το 1947 οι αντίπαλοι του, καθηγητές στη Σχολή, θα καταφέρνουν ν' αποτρέψουν τη βράβευση του στην Πανελλήνια έκθεση, δείχνει φανερά πως ο φιλελεύθερος κόσμος, που τον υποστήριζε, που μπορούσε να τον βραβεύσει το 1920 και να τον επιβάλλει με ιδιαίτερη, φωτογραφική, νομοθετική ρύθμιση στη Σχολή το 1929, δεν υπάρχει πλέον, είναι αποδυναμωμένος κι έχει σχεδόν αφανιστεί⁶. Ο Παρθένης, που σαν γιος Άγγλου υπήκοου⁷ ήταν φυσικό να είναι βενιζελικός και φιλελεύθερων πολιτικών πεποιθήσεων⁸, βίωσε πρώτα στη Βιέννη⁹ κι ύστερα στην Αθήνα για δεύτερη φορά, τη συντριβή των φιλελευθέρων κι έτσι οι δύο άμεσα κοινωνικές εκδηλώσεις του, η διδασκαλία της τέχνης κι η προσπάθεια να εκφράσει με την τέχνη του τις ιδέες του φιλελευθερισμού, έβρισκαν ανυπέροβλητες δυσκολίες για να συνεχισθούν.

Είχε μεγαλώσει στην Αλεξάνδρεια κι είχε σπουδάσει στην Βιέννη και το Παρίσι, ενώ αρκετά χρόνια τα έζησε στην Κέρκυρα πριν εγκατασταθεί, το 1917 σε ηλικία κοντά 40 χρονών, στην Αθήνα. Είναι φυσικό λοιπόν σε κάθε μετακίνηση να έκανε, ν' αποκοβόταν απ' τις συγγενικές και φιλικές του σχέσεις, κι έτσι στην τελευταία

6. Για τις κοινωνικές και ιδεολογικές αλλαγές στην ελληνική κοινωνία μετά τον πόλεμο βλ. Κ. Τσουκαλάς, "Η ιδεολογική επίδραση του εμφυλίου πολέμου", στο, Κ. Τσουκαλάς, *Κράτος Κοινωνία, Εργασία στη μεταπολεμική Ελλάδα*, Αθήνα, 1986, σ. 17-52.

7. Αλέξανδρος Γ. Ξύδης, "Κωνσταντίνος Παρθένης", στο *Οι Έλληνες Ζωγράφοι*, Αθήνα 1976, σ. 14.

8. Για τις σχέσεις του Παρθένη με τους φιλελεύθερους κι ειδικά με τον Αλέξανδρο Παπαναστασίου, βλ. Μιλτιάδης Παπανικολάου, "Πορτρέτα του Αλέξανδρου Παπαναστασίου από τον Κωνσταντίνο Παρθένη", στον Κατάλογο, *Κ. Παρθένης 1878-1967*, Θεσσαλονίκη, 1984, σ. 27-40. Ο Άγγε-

λος Προκοπίου έγραψε, σ' ένα νεανικό μαρξιστικής έμπνευσης κείμενο του, για τον Παρθένη και τον εμπρεσιονισμό στην Ελλάδα, πως πίσω απ' το Ζ. Παπαντωνίου, που μάχεται να τους επιβάλλει, "κρύβεται ένας συνασπισμός από τραπεζικές και πολιτικές προσωπικότητες, μ' επικεφαλής τον Αλέξανδρο Παπαναστάση. Αλληλεγγύη που επιβάλλεται από την κοινή βάση εμπρεσιονισμού και δημοκρατίας, που αν δεν την κατανοούνε τη διαισθάνονται όμως οι συνασπισμένοι.", *Νεοελληνική Τέχνη*, Αθήνα, 1936, σ. 27.

9. Για τη πολιτική και ιδεολογική κατάσταση στη Βιέννη στα τέλη του αιώνα βλ. Carl E. Schorske, *Vienne fin de Siècle. Politique et Culture*, Παρίσι, 1983.

πόλη, στο τέρμα της περιπλάνησής του, στην Αθήνα, θα βρέθηκε δίχως τον εγκάρδιο εκείνο κύκλο των πιστών φίλων κι ομοϊδεατών, που στις τρυφερές και νεανικές ηλικίες δημιουργεί κανείς και που στέκουν, συχνά μόνο αυτοί και τον συντροφεύουν στην υπόλοιπη ζωή του, όταν τα χρόνια περνούν κι οι πρόσκαιρες, κοινωνικές κι επαγγελματικές, μεταγενέστερες συναναστροφές, ατονούν και αποξεχνιούνται. Οι περιπτώσεις εξ άλλου του Γιάννη Κεφαλληνού ή του Γιώργου Μπουζιάνη, είναι παράλληλα φαινόμενα σπουδαιών καλλιτεχνών, που κι αυτοί ύστερα από μακρόχρονη παραμονή στο εξωτερικό επέστρεψαν στην Ελλάδα και στο τέλος της ζωής τους απομονώθηκαν. Ο Παρθένης θα ήρθε και θα παρέμεινε στην Αθήνα ένας ξένος, σε μια πόλη που ήταν, όπως και παραμένει, μια φτωχή επαρχία μπροστά στην κοσμοπολίτικη Αλεξάνδρεια, στην αυτοκρατορική Βιέννη ή στο ηγεμονικό Παρίσι, των αρχών του αιώνα. Σε μια πρωτεύουσα της οποίας η πνευματική και πολιτική ηγεσία ήταν σε τέτοιο βαθμό συντηρητική κι ορισμένες περιόδους ανοιχτά αντιδραστική, που ακόμα κι όταν ο Παρθένης είχε πεθάνει, μισό αιώνα μετά την εγκατάστασή του σ' αυτή, δεν ήταν σε θέση να λύσει θεμελιακά προβλήματα όπως το γλωσσικό, πόσο μάλλον ν' αγκαλιάσει, ν' αφομοιώσει και να δοξάσει καλλιτέχνες της δικής του αρετής. Το "Parthenis parmi nous!", ελάχιστοι θα το πρόφεραν με υπηρεφάνεια κι ακόμα λιγότεροι θα το εννοούσαν πραγματικά¹⁰.

Η συναίσθηση αυτής της απομόνωσης, που δεν ήταν μόνο κοινωνική αλλά και καλλιτεχνική, θα είχε συμβάλει στην απόφασή του ν' αποσυρθεί, αδιαφορώντας για όλα, ακόμα και για το αν θα συνταξιοδοτηθεί για την υπηρεσία του στη Σχολή. Με την απόφασή του αυτή φαίνεται σαν να διατρέχει την πρόταση του Ηράκλειτου, "τοῖς ἐρηγορόσιν ἕνα καί κοινόν κόσμον εἶναι τῶν δέ κοιμωμένων ἕκαστον εἰς ἴδιον ἀποστρέφεται" (Diels, 89). Κάτι, άλλωστε, απ' τη θρυλούμενη θλίψη του Εφέσιου φαίνεται να υπολανθάνει στη σιωπή του Παρθένη. Από τους δυο δρόμους, που σύμφωνα με τους νεοπλατωνικούς οδηγούν στο Θεό, ο Παρθένης φαίνεται πως από ιδιοσυγκρασία προτίμησε ύστερα από μια δραστήρια ζωή, από μια "vita activa" γεμάτη ταξίδια, εκθέσεις, δημόσια έργα και διδασκαλία, τη "vita contemplativa", τη φωτισμένη περισυλλογή. Πιστεύουμε δηλαδή ότι η κύρια αιτία της ιδιότητάς του, της αποστροφής του κόσμου, της εσωστρέφειας, της οποίας η σιωπή δεν πρέπει να ήταν παρά ένα πρώτο στάδιο, ήταν η ανάγκη του για αυτοσυγκέντρωση και περισυλ-

10. Το αναφώνισε ο Νίκος Εγγονόπουλος Εγγονόπουλος, *Πεζά κείμενα*, Αθήνα, 1987, σ. 40. στα εγκαίνια της έκθεσής του, το 1963, βλ. Νίκος

λογή, η απόφαση του να βαδίζει μιαν εσωτερική πορεία στοχασμού κι ενόρασης, να τεθεί "εν ύπνω", ώστε απερίσπαστος να αφιερωθεί στην πραγματοποίηση, στη φιλοτέχνηση του δικού του κόσμου. Ο Παρθένης συνειδητά πρέπει να αυτούποβλήθηκε σ' αυτή τη δύσκολη πορεία, τη στερημένη από συνοδοιπόρους, κοινωνική κατεάδωση κι επιτυχία, τη στολισμένη απ' τον οίκτο, τις υποψίες και τα ξόρκια για την τρέλα¹¹. Γιατί όπως έγραφε ο Δ. Καλλονάς, "η ησυχία ήταν το μεγαλύτερο αγαθό για τον Κ. Παρθένη κι η μοναξιά το καλλίτερο δυναμωτικό για τη φαντασία του"¹².

Μιλήσαμε παραπάνω για ιδιοσυγκρασία, γιατί σε μια περιγραφή του, που δημοσιεύτηκε το 1908, βλέπουμε πως από τότε είναι "πάντοτε κατηφής, προτιμά την μόνωσιν, ... ονειροπόλος, ενίοτε λησμονεί ακόμη και ότι ζη, ... δυστυχής όταν πέριξ του η αρμονία λείπει. Η φυσιογνωμία του προδίδει, όπως και τα έργα του, την ψυχήν: δύο μεγάλοι οφθαλμοί ήρεμοι, εντός των οποίων κατοπτρίζεται όλη η θλίψις της ζωής και η μεγάλη απογοήτευσις, την οποίαν παρέχει ο κόσμος"¹³. Ο Κώστας Ηλιάδης θυμάται πως όταν το γνώρισε, το 1920, "του μιλούσες και δεν αποκρινόταν αμέσως, ... Απαντούσε φειδωλά ή και καθόλου. Φαινόταν πως ... ζούσε από τότε σ' άλλον κόσμο"¹⁴. Γνωρίζουμε, άλλωστε, πως ο Παρθένης θαύμαζε απεριόριστα το "μυστικό του Τολέδου", που ο Μωρίς Μπαρρές είχε αποκαλύψει στο Παρίσι, στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του αιώνα μας¹⁵ κι ακολούθησε το παράδειγμά του όχι μόνο στην τέχνη του, βλέποντας σ' αυτόν ένα δάσκαλο¹⁶, αλλά κι ένα πνευματικό παράδειγμα μιας ασυμβίβαστης κι ανένδοτης στάσης. Σήμερα έχουμε αρκετά στέρεα επιχειρήματα για να υποστηρίξουμε πως ο Γκρέκο ήταν ένας χριστιανός νεοπλατωνιστής και

χνης του μεσοπολέμου, Αθήνα, 1978, σ. 101.

15. Το διάσημο βιβλίο του Maurice Barrès, *Greco ou le secret de Tolède*, κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1912, είχε όμως πρωτότερα δημοσιευτεί μαζί μ' ένα κείμενο του Paul Lafond, στον τόμο *Le Greco*, Παρίσι, 1911 και στις σελίδες της εφ. *Le Gaulois*, και του περ. *Revue Bleue*, το 1909. Για μια κριτική αυτής της θεωρίας, του Γκρέκο μυστικιστή, που κυριάρχησε για ένα μεγάλο διάστημα στην υποδοχή του Γκρέκο, βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, "Δομηνικός Θεοτοκόπουλος: 450 χρόνια από τη γέννησή του", στον Κατάλογο, *Δομηνικός Θεοτοκόπουλος Κρης*, Ηράκλειο, 1990, σ. 102-106.

16. Για την ανάπτυξη της θεωρίας του βυζαντινισμού του Γκρέκο βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, 1990, οπ. π., σ. 68 και 90-93.

11. Ο Α. Κωτίδης σωστά επιμένει σ' αυτό το σημείο, "ο Παρθένης απόχτησε αυτά που ήθελε να αποκτήσει", κι απορρίπτει τις θεωρίες για καταπίεση και περιορισμό του Παρθένη απ' τους δικούς του, "Ο βίος του Παρθένη: η διερεύνηση ενός μύθου", στο Α. Κωτίδης, 1984, οπ. π., σ. 25.

12. Δ. Καλλονάς, "Κωσταντίνος Παρθένης", στο *Σύγχρονοι Έλληνες Ζωγράφοι και Γλύπτες*, Αθήνα, 1943, σ. 105. Το βιβλίο αποτελείται από άρθρα που είχαν δημοσιευθεί στην εφ. *Βραδυνή*, στα τέλη της δεκαετίας του '30.

13. Jean Libert, "Η αναγέννησις της βυζαντινής τέχνης: ο ζωγράφος Παρθένης", περ. *Πινακοθήκη*, 91, 1908-1909, σ. 144.

14. Κώστας Ηλιάδης, *Ο κόσμος της τέ-*

πως το έργο του αντανακλά αυτόν το φιλοσοφικό στοχασμό¹⁷ και μπορούμε να υποθέσουμε πως η αγάπη κι η εικαστική συγγένεια του Παρθένη προς αυτόν, προερχόταν από έναν ίδιας υφής πνευματικό και καλλιτεχνικό προσανατολισμό. Ο Στέλιος Λυδάκης έχει ήδη επισημάνει τον πλατωνισμό του Παρθένη¹⁸ κι ο Δ.Α. Κόκκινος διάσωσε την άποψή του, ότι "με τους Βυζαντινούς ο Θεοτοκόπουλος δεν είχε κοινή παρά τη μυστικιστική διάθεση"¹⁹, άποψη που μας δείχνει πως ήταν ιδιαίτερα ευαίσθητος σ' αυτή την ανάγνωση του Γκρέκο. Ένας χριστιανικός, πλατωνικός, μυστικισμός, δεν πρέπει να ήταν ξένος στη σκέψη του Παρθένη. "Μελαγχολικός τις μυστικισμός, αιμοστάζων από αίσθημα ανθρωπισμού πληγωμένου, συνεξημώθη με την ορμητικήν ευαισθησίαν του", έγραφε ο Φιλέας Λεμπέσκ²⁰.

Ο Α. Κωτίδης υποστηρίζει πως απ' όταν ο Παρθένης κλείστηκε στο εργαστήρι του "αρχίζει μια διαδικασία εξαγνισμού του από εξωτερικά καλλιτεχνικά ερεθίσματα"²¹. Δεν υπάρχει όμως λόγος να υποθέσουμε ότι αυτός ο "εξαγνισμός" ήταν μόνο καλλιτεχνικός. Ο ησυχασμός του, που πρέπει να ήταν κι ασκητισμός, συνοδεύει κι εξηγεί την αδιαφορία του να πουλήσει έργα του κι η συνολική αυτή στάση του πενόμενου Παρθένη, του απόκοσμου, του σιωπηλού και του μοναχικού, σε μια κοινωνία που ο ευδαιμονισμός, ο οπορτουνισμός, ο κομπορισμός κι ο πραγματισμός, κυριαρχούν όλο και περισσότερο, εύκολα μπορεί να παρεξηγηθεί σαν απόκλιση απ' το κανονικό και να στιγματιστεί με κρυφό τρόπο σαν πάθηση ψυχολογική.

Ο Παρθένης ήταν "ένας άνθρωπος υψηλόφρων, ευθύς, άτεγκτος και ανεπιτήθετος στο δρόμο της αρετής, μεγάλης καλλιέργειας, αφάνταστου ψυχικού πλούτου και μεγαλείου, κομψότατος, απέραντα καλός, ένας αληθινός αριστοκράτης του πνεύματος και της ζωής"²², γράφει ο Νίκος Εγγονόπουλος. "Ήταν αφοσιωμένος στη δουλειά του, σαν υπνωτισμένος", θυμάται η μαθήτριά του Ελένη Πάγκαλου²³. "Είχε μια στάση μεγάλου ιεροφάντη", ομολογεί ο Παναγιώτης Τέτσης²⁴, κι ένας καλλιτέ-

17. David Davies, "Η Επίδραση του Χριστιανικού Νεοπλατωνισμού στην Τέχνη του Γκρέκο", στο, *Δομήνικος Θεοτοκόπουλος Κρής*, 1990, σπ. π., σ. 20-54.

18. Στέλιος Λυδάκης, *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, Αθήνα, 1976, σ. 36.

19. Δ.Α. Κόκκινος, "Κ. Παρθένης", *περ. Νέα Εστία*, 166, 15 Νοεμβρίου 1933, σ. 1208.

20. Phileas Lebesque, "Ο ζωγράφος Κωσταντίνος Παρθένης", *περ. Παναθήναια*, Β, Απρί-

λης - Σεπτέμβρης 1901, (Αύγουστος;), σ. 229.

21. Αντώνης Κωτίδης, "Παρατηρήσεις στο έργο του Παρθένη μετά το 1940", στο Α. Κωτίδης, 1984, σπ. π., σ. 40.

22. Νίκος Εγγονόπουλος, στις "Σημειώσεις", που γράφτηκαν το 1965 για την επανέκδοση των ποιημάτων του, *Ποιήματα, Α'*, σπ. π., σ. 152-153.

23. Ελένη Πάγκαλου, στο Α. Κωτίδης, 1984, σπ.π., σ. 77.

24. Π. Τέτσης, 1984, σπ. π., σ. 117.

χνης αφοσιωμένος στο έργο του, ένας άτεγκτος "ιεροφάντης" που σιωπά, αναμφίβολα μπορεί να υποτάξει έναν οδυνηρό πόνο, ν' αδιαφορεί για την κατάσταση της κουρτίνας, να φοράει κελεμπία και να μιλάει για την "ελευθερία" μ' ένα νόημα βαθύτερο απ' αυτό του κακοπαθημένου ανθρώπου²⁵. Γιατί ο ιδεαλισμός του Παρθένη δεν ήταν φιλολογικός, αλλά βαθύτατα βιωμένος στην ίδια του τη ζωή και φαίνεται σαν να πήγαζε απ' το δίδαγμα του ευαγγελιστή, "ιδού γάρ ἡ βασιλεία τοῦ Θεοῦ, ἐντός ὑμῶν ἐστίν" (Λουκ. 17, 21) ή την παραίνεση του στωϊκού, "ἔνδον σκάπτε ἔνδον ἡ πηγὴ τοῦ ἀγαθοῦ, καὶ αἰετὶ ἀναβλύειν δυναμένη, ἔάν αἰετὶ σκάπτῃς" (Μάρκ. Αυρήλ. *Εἰς ἑαυτὸν Ζ*, 59).

Οι υποθέσεις μας όμως αυτές δεν μπορούν ν' ανατρέξουν το σίγουρο γεγονός ότι οι γνώσεις μας για τον Παρθένη παραμένουν αντιστρόφως ανάλογα λίγες σε σχέση μ' όσα του αποδίδουμε.

Τι ακριβώς πρόσβευε ο Παρθένης; Αυτό δεν είναι μέσα απ' το έργο του ευνόητο, όχι μόνο γιατί, όπως σωστά επισημαίνει ο Α. Κωτίδης το έργο του είναι "αφανές", αλλά κυρίως γιατί δεν είμαστε κατάλληλα προετοιμασμένοι για τη θεώρησή του. Έτσι, τα λίγα κείμενα, που θα μας βεβαίωναν στέρεα για τις απόψεις του, αποκτούν ξεχωριστή σημασία. Μέχρι σήμερα γνωρίζαμε ένα μόνο δικό του κείμενο, το "Ομορφιά και Τέχνη" που πρωτοδημοσιεύτηκε στο Εγκυκλοπαιδικό Ημερολόγιο Δημητράκου, το 1932, κι αργότερα αναδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ζυγός*²⁶.

Το δεύτερο αυτό, πρώτο χρονολογικά, εξαιρετικά, σημαντικό κείμενο, του Παρθένη, "Η Ζωγραφική", που παρουσιάζουμε σ' αυτό το τεύχος της *Ουτοπίας*, είχε δημοσιευθεί στο παντελώς αποξεχασμένο και λιγόζωο περιοδικό *Ανθρωπότης*, το Μάιο του 1920, (αρ. τ. Ζ, σ. 6), και παρέμενε άγνωστο έως σήμερα αφού πουθενά, από κανένα μελετητή, δε μνημονεύεται. Δίχως άλλο πρόκειται για το λόγο που εκφώνησε ο Κ. Παρθένης στην τελετή της απονομής, στον ίδιο και τον Ι. Γρυπάρη, των "Αριστείων των Γραμμάτων και των Τεχνών" για το έτος 1919 (Πρτ.Β). Ο Παρθένης

25. Οι μαθητές του διηγήθηκαν αυτά τα περσοτατικά στον Αντώνη Κωτίδη. "Οι κουρτίνες ήταν σε αθλία κατάσταση, πρώην άσπρες, πολύ βρώμικες και κουρελιασμένες. Στεκόταν εκεί μπροστά με μια κελεμπία", το αναφέρει ο Δημήτρης Κεντάκας, ο ίδιος αναφέρει πως ο Σπύρος Βασιλείου τον είχε δει στον Φιλοπάππου να φωνάζει "επιτέλους ελεύθερος, επιτέλους ελεύθερος", (Κωτίδης, 1984, σπ. π., σ. 56-57). "Τη δεύτερη χρο-

νά δε μιλούσε καθόλου. ...Μια φορά πάτησε μια πινέζα και με πολλή δυσκολία ζήτησε μαχαίρι για να τη βγάλει", αφηγείται ο Δημήτρης Κόκορης, (Κωτίδης, 1984, σπ. π., σ. 44).

26. Κ. Παρθένης, "Ομορφιά και τέχνη", Εγκυκλοπαιδικό Ημερολόγιο Δημητράκου, 1932, σ. 94-96 και φωτ. του έργου του "Η Αλήθεια", σ. 95, και περ. *Ζυγός* 1956, σπ.π., σ. 4 και 13.

είχε βραβευθεί "κλειστοίς όμμασι παμψηφεί", όπως είχε καταγγελλεί²⁷, για το έργο του ο "Ευαγγελισμός"²⁸ (Πρτ. Γ) κι ο ποιητής για τη συλλογή ποιημάτων του, *Σκαρβαίοι και Τερακότες*²⁹. Την εκφώνηση του λόγου του Παρθένη, άρα και την ύπαρξη ενός χειρογράφου, τη γνωρίζαμε από δημοσιεύματα της εποχής, όπως αυτό το γνωστό "άνώνυμο" σχόλιο τής, πάντα δεικτικής με το ζωγράφο, *Πινακοθήκης*: "Ο κ. Παρθένης με πολλή συστολήν εξέθηκεν σκέψεις και αφορισμούς περί των τάσεων της νεωτέρας τέχνης,...", στο ίδιο αυτό άνώνυμο σχόλιο διαβάζαμε πως, "ο κ. Ζ. Παπαντωνίου είτα με ύφος ζωηρότατον και αξιωματικόν εις γλώσσαν μικτήν εξεθείασε με πολλήν υπερβολήν το επαναστατικό έργον του κ. Παρθένη"³⁰. Ένας άνώνυμος

27. Λογογράφος, "Το Αριστείον", περ. *Πινακοθήκη*, 235-236, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1920, σ. 64.

28. Αναδημοσιεύουμε μια απ' τις παραλλαγές του έργου που ο Παρθένης είχε δωρίσει στον Α. Παπαναστασίου και σήμερα βρίσκεται στην Συλλογή της Ε.Π.Μ.Α.Σ.

29. Ο άνώνυμος συντάκτης της εφημερίδας *Οι Καιροί* στο άρθρο του "Το Αριστείο της Ζωγραφικής" της 14ης Ιανουαρίου 1920, μας πληροφοροφεί, "Η εκ των διευθυντών των τριών ξένων αρχαιολογικών σχολών, του κ. Ιακωβίδου και του διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης κ. Ζ. Παπαντωνίου απαρτιζομένη επιτροπή προς απονομήν του αριστείου ζωγραφικής συνήλθεν εν τω υπουργείω της Παιδείας. Ο κ. Παπαντωνίου ως εισηγητής εξέθεσε την γνώμην του δια τα έργα όλων των Ελλήνων ζωγράφων της παρελθούσης τριετίας και εχαράκτηρισεν επακριβώς ταύτα, συμπεράνας ότι το αριστείον δέον ν' απονεμηθή εις το ζωγράφον κ. Παρθένη, ούτινος το καλλιτεχνικόν έργον έκρινε ως ανωτέρας αξίας, αναλύσας αυτό δια μακρών. Η επιτροπή παρεδέχθη την γνώμην του κ. εισηγητού, απονείμασα παμψηφεί το αριστείο εις τον κ. Παρθένην". Ο Ζ. Παπαντωνίου δημοσίευσε μακροσκελέστατη κριτική για τον Παρθένη στην εφ. *Παρίς*, "Η τέχνη του Παρθένη. Μια νέα καλλιτεχνική έκθεση", 12, 19 και 26 Ιανουαρίου 1920", αναδημοσιεύθηκε στο Ζ. Α. Παπαντωνίου, *Κριτικά*, Αθήνα 1966, σ. 77-92. Οι επιλογές των Γρυπάρη και Παρθένη χτυπήθηκαν τότε σαν βενιζελικές κι ιδιαίτερα αυτή του ποιητή, βλ. Άνώνυμος, "Το Αριστείον", εφ. *Αθηναϊκή*, 13 Ιανουαρίου

1920, Αναπληρωτής, "Τρία Θέματα", εφ. *Αθηναϊκή*, 14 Ιανουαρίου 1920, Νικήτας Φωτεινός, "Κριταί και Κρίσεις", εφ. *Νέα Ασπραχή*, 20 Ιανουαρίου 1920. Ο Λάμπρος Αστέρης προσπάθησε να υπερασπιστεί τον ζωγράφο απ' την μομφή αυτή, στο άρθρο του, "Έργα ζωγραφικής", εφ. *Εσπερινή*, 14 Ιανουαρίου 1920, υποστηρίζοντας πως: "Ο βενιζελισμός εχώρισε τους καλλιτέχνας εις "ημετέρους" και μη "ημετέρους". Τόσον το χειρότερον δι' αυτούς. Τους βλάπτει αντί να τους ωφελεί, διότι φαίνεται ως από κομματικών λόγων υποστηρίζον αυτούς, ενώ έχουν πραγματικήν αξίαν, την οποίαν δεν πρέπει να καλύπτει ο κομματισμός. Ο Παρθένης ως ζωγράφος δεν απέκτησε τώρα αξίαν. Την είχεν από την Βιέννην ακόμη, από τα 1900, που ούτε βενιζελισμόν, ούτε πολιτικήν, ούτε κόμματα εγνώριζε. Αν τώρα η Επιτροπή του έδωσε χθες παμψηφεί το Αριστείον, δεν σημαίνει ότι του το έδωσε παρ' αξίαν". Την είδηση της απονομής του Αριστείου στον Παρθένη δημοσίευσαν όλες σχεδόν οι εφημερίδες της εποχής σε μικρότερη ή μεγαλύτερη έκταση, βλ. "Το Αριστείον της ζωγραφικής. Εις ποίον απενεμήθη", εφ. *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 13 Ιανουαρίου 1920, "Το Αριστείον της ζωγραφικής", εφ. *Πολιτεία*, 14 Ιανουαρίου 1920, "Το Αριστείον της ζωγραφικής", εφ. *Νέα Ελλάς*, 14 Ιανουαρίου 1920, εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 14 Ιανουαρίου 1920, "Ο κ. Παρθένης", εφ. *Ένωσις*, 14 Ιανουαρίου 1920.

30. Περ. *Πινακοθήκη*, 229-230, Μάρτιος-Απρίλιος 1920, σ. 15.

31. ΔΙΚ. (Καλογερόπουλος), "Γρυπάρης και Παρθένης", περ. *Μηναία Εικονογραφημένη*

επίσης σχολιαστής, μιμούμενος, στο ύφος το Ροΐδη, ειρωνευόταν απ' τις στήλες της εφημερίδας *Εμπρός*, στο φύλλο της 11ης Μαΐου 1920, τον Παπαντωνίου πως, "ο εκλεκτός λογογράφος κατέχει ως γνωστόν ουχ ηττον εκλεκτόν τάλαντον γελοιογράφου και το τάλαντον τούτο, εν ω μέτρω συνίσταται εις την εξώγκωσιν των χαρακτηριστικωτέρων γραμμών δεν ελησιμόνησε, φαίνεται, χθες. Αλλ' όμως, όλως αντιστρόφως, αντί τυχόν ελαττωματικών γραμμών, εξώγκωσεν ίσως τα προτερήματα; Ο συνήθως λεπτός σκαλιστής προσέφυγεν εις μέσα μιχαπλαγγέλια και έπλασεν ίσως υπέρ την φύσιν. Υπήρξεν ούτως ο καθαυτό επαινετής κατά την τελετήν, ο όλως πανηγυρικός. Αδίστακτος και αξιωματικός, βεβαιωτικός, εκθειαστικός, μεγαλήγορος,... έπλεξεν εις ρυθμόν θεοφανειών της Τέχνης, το εγκώμιον του ζωγράφου του "Ευαγγελισμού". Τελευταίος ομίλησεν ο κ. Παρθένης - χωρότερος την όψιν και αυτού του κ. Ι. Γρυπάρη - μόλις ακουόμενος. Όσοι τον ήκουσαν βεβαιούν ότι μίλησε πολύ ωραία περί της ζωγραφικής ως εκδηλώσεις της εσωτερικής δυνάμεως του καλλιτέχνου". Η "βεβαιωτική κι αξιωματική" αυτή εισήγηση, του Ζ. Παπαντωνίου, δημοσιεύθηκε στις στήλες της εφημερίδας, *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, της 11ης Μαΐου 1920, την επομένη της τελετής και την αναδημοσιεύουμε σαν ένα ακόμα ντοκουμέντο και βιβλιογραφικό στοιχείο για το ζωγράφο (Πρτ. ΣΤ').

Η τελετή της απονομής έγινε στις 10 Μαρτίου 1920, "εν τη Σιναία Ακαδημία, ... εις την σιγηλήν και μαρμαρότευκτον αίθουσαν,..."³¹, κι είχε ποικιλοτρόπως σχολιαστεί από τον τύπον ανάλογα με τη πολιτική του τοποθέτηση (Πρτ. Δ). Σχολιάστηκε επίσης η μικτή γλώσσα τόσο του Ζ. Παπαντωνίου, όσο κι αυτή του Κ. Παρθένη, τον οποίο ο αρθρογράφος του *Νουμά* είχε επικρίνει σκληρά για τη γλώσσα του Κατάλογου του³². Την έντονη κομματικοποίηση της αντιμετώπισης του Παρθένη την είχε προκαλέσει όχι μόνο η παρουσία των βενιζελικών πολιτικών, Α. Παπανα-

30. Περ. *Πινακοθήκη*, 229-230, Μάρτιος-Απρίλιος 1920, σ. 15.

31. ΔΙΚ. (Καλογερόπουλος;), "Γρυπάρης και Παρθένης", περ. *Μηναία Εικονογραφημένη Ατλαντίς*, (*Monthly Illustrated Atlantis*), 8, Αύγουστος 1920, σ. 18.

32. "Μικτός κι ο Παρθένης. Δίπλα στην πιο όμορφη δημοτική η πιο άσκημη καθαρεύουσα, ... Δικό του γούστο είναι, κατασκευάσμα κείνων που επιμεληθήκανε την έκθεση του και την έκδοση του καταλόγου, δεν ξέρομε. Κείνο που εμείς νομί-

ζουμε απαραίτητο, αι πέστε μας όσο θέλετε υπερβολικούς, είναι πως πρέπει ένας τεχνίτης να παρουσιάζεται ισοδύναμος όποια πλευρά κι αν τονέ κοιτάξεις. Όχι προχωρημένος στο ένα και καθυστερημένος στο άλλο", Ανώνυμος, "Φαινόμενα και Πράγματα", περ. *Ο Νουμάς*, 668, 25 Ιανουαρίου 1920, σ. 5, βλ. και Ανώνυμος, "Η τελετή του Αριστείου στην Ακαδημία. Ο ποιητής Γρυπάρης κι ο ζωγράφος Παρθένης", περ. *Ο Νουμάς*, 684, 16 Μαΐου 1920, σ. 318.

Ε Κ Θ Ε Σ Ι Σ
Π Α Ρ Θ Ε Ν Η



Ζ Α Π Π Ε Ι Ο Ν

Εξώφυλλο του Καταλόγου της έκθεσης του Κωνσταντίνου Παρθένη στο Ζάππειο Μέγαρο, το 1920.

στασίου, Λ. Εμπειρίκου, Κ. Ζαβιτσάνου, Α. Κασσαβέτη, στην οργανωτική επιτροπή της έκθεσης³³, σε μια εποχή έντονης διχαστικής πολιτικής ζωής, αλλά κυρίως το έργο του Παρθένη, "Αιών Περικλέους - Αιών Βενιζέλου", (No 62 του Καταλόγου), στο οποίο ο ζωγράφος επιχειρούσε μια, ασυνήθιστα προκλητική κι απλουστευτική για τον χαρακτήρα του όλου έργου του, "αλληγορία" ανάμεσα στις δύο εποχές (Πρτ. Ε).

Η έκθεση του Παρθένη, η οποία είχε ανοίξει στο Ζάππειο, στις 15 του Ιανουαρίου³⁴, προκάλεσε τότε αντιφατικές εντυπώσεις, που ποικίλαν από τον ενθουσια-

33. Κατάλογος, *Έκθεσις Παρθένη, Ζάππειον*, (Αθήνα), Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1920.

34. "Σήμερα ανοίγει η έκθεσις εις το κοινόν", έγραφε ο Ρώμος Φιλύρας, στη στήλη του "Κοσμική Κίνηση", εφ. *Πρόμαχος*, 15 Ιανουαρίου 1920.

σμό των Ρώμου Φιλύρα και Λάμπρου Αστέρη³⁵ και την επιφυλακτικότητα του Παούλου Νιρβάνα³⁶, μέχρι τις αντιδράσεις, όχι μόνο των ακαδημαϊκών κύκλων αλλά και τις επιπόλαιες επικρίσεις των προοδευτικών του "Νουμά"³⁷. Όμως αν ο Δ. Ι. Καλογρόπουλος γράφει εκείνη την εποχή, ανυπόγραφα, το απίθανο αυτό: "Ο Θεοτοκόπουλος έπασχε. Ενώ ο Παρθένης από υπολογισμού διαστρέφει τους ανατομικούς

35. "Πρόκειται περί ενός, αληθινά, μεγάλου ζωγράφου του οποίου τα έργα εις όσους τα είδον εις το Ζάππειον, προκαλούν τον θαυμασμόν. Ιδεαλιστικά συλλήψεις, αρμονικαί εγχρωμίαι, συνολον στέρεον, αδρόν, πάγιον, θεμελιωμένον, μορφαί περιεργοί, γωνιώδεις, εκπλήττουσιν εκ πρώτης όψεως τον ασυνήθιστον εις την καινοτομίαν, την πρωτοτυπίαν και το νεότροπον. Ο Χριστός του είναι ένας έκαταγλος, καταπληκτικός πίναξ όλο φως και αποκάλυψιν. Ο Ευαγγελισμός του, είναι ένα αριστούργημα. Η δε Ανακλεκμένη ένα θαύμα συνθέσεως", Ρώμος Φιλύρας, σπ.π. Ο Λάμπρος Αστέρης έγραφε για την έκθεση του Ζαπτείου: "... Ο ατομικισμός του ζωγράφου εκδηλούται εις εξέλιξιν έργων με ιδέας, με σύνθεσιν, με βαθύτητα δι' όλα και δια τα ελάχιστα ακομή. Η χρήση των καμπύλων γραμμών, που φαίνονται σαν μια επιστροφή εις την τεχνοτροπίαν της καθαράς βυζαντινής αγιογραφίας, αλλά με νέα ζωντανά χρώματα, και σύνθεσιν εντελώς ατομικιστικήν του Παρθένη, απαιτούν ιδιαίτερον μελέτην, διότι δεν έχουν καμμιάν σχέσιν με σύγχρονον αισθητικήν και τους κανόνας της, ούτε συμφώνως προς αυτήν φαίνονται ωραία, ή είναι τοιαύτα. Αλλού έγκειται η μεγάλη αξία των: εις τον μυστικισμόν της τέχνης και εις την υποβολήν των εικονιζομένων ως συμβόλων, όπως και εις την παλαιάν αγιογραφίαν τα εικονιζόμενα πρόσωπα είναι συμβολικά, όπως τα τέρατα και οι αγγέλοι και οι Σατανάδες του Δάντη και του Μίλτωνος.", σπ. π. "Ένα παινετικό ανώνυμο σχόλιο με τίτλο, "Έκθεση Παρθένη", δημοσιεύθηκε στην εφ. *Πρωινή*, 14 Ιανουαρίου 1920, "Ο κ. Παρθένης είναι εις των αξιολογότερων συγχρόνων ζωγράφων μας, ... εις αληθινός "διδάσκαλος" και τα έργα του μαρτυρούν ουχί προσπάθειαν πλέον, αλ-

λά καλλιτεχνικήν ωριμότητα άξίαν μεγίστης εκτιμήσεως. ... ψυχή πλούσια εις μόρφωσιν και αισθήματα, αποτελεί τίτλον τιμής δια την Ελλάδα. ... Αντιπροσωπεύει μιαν τεχνοτροπίαν ειλικρινή, ίσως ουχί ευκολονόητον δια τους αμήτους, αλλά πάντοτε τεχνοτροπίαν αποδίδουσα τας βαθύτερας αντηρήσεις μιας πλούσιας και φωτεινής καλλιτεχνικής ψυχής ικανής να εμπνέεται υψηλάς συνθέσεις...", το ίδιο ακριβώς άρθρο δημοσιεύθηκε και στην εφ. *Εφημερίς*, 14 Ιανουαρίου 1920.

36. Ο Π. Νιρβάνας υποστήριξε, μ' ένα τουλάχιστον σκοτεινό τρόπο, ότι: "απέναντι στον Παρθένη μόνον αδιάφορος δεν ημπορεί να είναι κανείς. Δια κάποιον είδους όμως αντικρύσματα χρειάζεται μια ειδική διάθεση. Υπάρχουν βιβλία, τα οποία δεν ημπορεί να διαβάσει κανείς εις κάθε στιγμήν. Υπάρχουν εικόνες, που ζητούν και αυταί την κατάλληλην ώραν της ψυχής. Υπάρχουν έρωτες όλων των ειδών, που απαιτούν την στιγμήν των. Και τα μεν βιβλία, αι εικόνες, αι γυναίκες δεν μας ερωτούν όταν παρουσιάζονται, αλλά αι θύραι των ψυχών δεν είναι πάντοτε ανοικταί. Και δεν είναι φρόνιμον να τις βιάζομεν", στο άρθρο του, "Η έκθεση Φερεκίδη", εφ. *Εστία*, 9 Φεβρουαρίου 1920.

37. "Κ' έπειτα θα θέλαμε να ρωτήσουμε τους τεχνίτες μας, αυτή η δόλια ζωή τέλος πάντων δεν παρουσιάζει γι αυτούς κανένα άλλο ενδιαφέρον όξω από το ενδιαφέρον που μπορεί να τους γεννήσει ένα πεύκο, ένα καμπαναριό, ένα βουνό, μια θάλασσα; Αυτή είναι όλη η ζωή; Βαθύτερα δεν μορφούνε να δούνε οι Τεχνίτες μας; Θα είτανε αλήθεια θλιβερό να το βεβαιώσουμε, μα είναι βέβαιο πως μια τέχνη αφιλοσόφητη δεν μπορεί νάναι μεγάλη τέχνη", Ανώνυμος, περ. *Νουμάς*, 668, σπ. π.. σ.5.

όρους³⁸, υπήρξαν, παράλληλα, διανοουμένοι με ιδιαίτερη ευαισθησία, σαν το Φώτο Πολίτη και το Λίνο Καρζή, που είχαν αντιμετωπίσει κι αυτοί με πολύ σκεπτικισμό τα έργα του Παρθένη, προβάλλοντας όμως σοβαρότατες αντιρρήσεις και παρατηρήσεις όχι τόσο στο τεχνοτροπικό επίπεδο, όπου του αναγνωρίζουν εξαιρετικές ικανότητες, όσο στις πνευματικές του προθέσεις και στον τρόπο που επιχειρούσε να τις εκφράσει. Καθώς μέχρι σήμερα οι ιστορικοί της τέχνης είχαν αντιμετωπίσει την πορεία του Παρθένη μονόπλευρα, σαν ένα ηρωικό ανανεωτικό αγώνα ενάντια στον παρωχημένο συντηρητισμό των επιγόνων του Μονάχου, βρίσκουμε στα κείμενα αυτά, μ' αναπάντευη ικανοποίηση, δυο άλλες απόψεις, δυο αντιμετωπίσεις εξαιρετικά ουσιαστικές, που ανεβάζουν σ' ένα υψηλότερο επίπεδο την υποδοχή του απ' τους συγχαιρινούς του. Κι οι δύο συγγραφείς, από διαφορετική σκοπιά, στοχεύουν στο κέντρο της τέχνης του Παρθένη.

Αμφισβητώντας τη δυνατότητα μιας "ζωγραφικής - μουσικής" και μιας "ζωγραφικής - φιλοσοφίας", σ' ένα πυκνό αν κι όχι πάντοτε αρκετά διαυγές άρθρο, ο Λ. Καρζής³⁹, κατατάσει τον Παρθένη στους ζωγράφους, που η πνευματική κενότητα της εποχής αναγκάζει τη ψυχή τους να βρίσκεται σε αέναη ανάταση προς μια κατεύθυνση όπου ελπίζουν πως ο ζωογόνος αέρας θα τους πλουτίσει τη ζωή και καταφεύγουν είτε στην τεχνική, είτε στα υλικά άλλων τεχνών και πνευματικών ρευμάτων, νομίζοντας πως προσθέτουν κάτι και πως απλώνονται σε πλατύτερους ορίζοντες.

Ο Φώτος Πολίτης⁴⁰, του οποίου την κριτική αναδημοσιεύουμε επίσης (Πρτ.

38. Ανάμεσα σ' άλλα έγραφε επίσης, "τέχνη ακροβατική, ραιφή, παραπαιούσα, εκκεντρική, ακατανόητος, αυθαίρετος, αμφιρρέπουσα, επαναστατική είναι άρνησις του καλού, του αρμονικού, του ωραίου, είναι αξιοπερίεργον θέαμα, είναι διαφήμισις, είναι ότι θέλετε, πάντοτε όμως παρωδία τέχνης, κωμικοποιήσις", Ανώνυμος, "Καλλιτεχνικάί Εκθέσεις/ Παρθένη", περ. *Πινακοθήκη*, 228, Φεβρουάριος 1920, σ. 107-108. Ο ίδιος πρέπει να δημοσίευσε μ' υπογραφή ΔΙΚ, το εξίσου λυβελογραφικό κείμενο, "Εκθεσις Παρθένη", περ. *Μηνιαία Εικονογραφημένη Αταλαντίς*, (*Monthly Illustrated Atlantis*), 5, Μάιος 1920, σ. 20.

39. "Κάτοχος των μέσων απ' τους καλούς μέσα στους συγχρόνους του, καθώς και των τεχνοτροπιών της εποχής του, δεν έχει τίποτε από το ουσιαστικό στοιχείο που είναι απαραίτητο. Τεντώνει διαρκώς την κεφαλή για ν' ανακαλύψει κάτι, αλλά

δεν κερδίζει παρά την κούραση που προξενεί η ανάταση", Λίνος Καρζής, "Ζωγραφική. (Εξ αφορμής της εκθέσεως κ. Παρθένη)", περ. *Οι Νέοι*, IV-V-VI, Μάρτιος 1920, σ. 143-145.

40. Φ.Π.(ολίτης), "Η έκθεση Παρθένη", εφ. *Πολιτεία*, 26 Ιανουαρίου 1920. Ο Φώτος Πολίτης λίγο αργότερα θα γράψει ένα άρθρο με τίτλο "Το χωριάτικο σπίτι", εφ. *Πολιτεία*, 24 Φεβρουαρίου 1920, όπου αποδίδεται σ' έναν ύμνο του χωριάτικου σπιτιού με αφορμή τον "Ευαγγελισμό" του Παρθένη, "ετοποθέτησε την σκηνή του "Ευαγγελισμού" εις την αυλήν ενός σπιτιού κτισμένου με την απλήν τέχνην των χωριάτικων σπιτιών μας. Έτσι το ασφαλές αίσθημα του του αποκάλυψε μίαν μεγάλην αλήθειαν". Η αλήθεια είναι ότι ο Παρθένης χρησιμοποίησε σαν χώρο του "Ευαγγελισμού", το μοναστήρι του Πόρου, όπως επισημαίνει κι ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, βλ. Πρτ. ΣΤ'.

Ζ), επισημαίνει την "αναζήτηση μιας μουσικής έκφρασης" στον "αγώνα για τη μόρφωση ενός ιδεώδους" του Παρθένη, και με το δικό του ημιότερο ύφος αλλά μ' οξυδερκέστερο κι αυστηρότερο πνεύμα, υποδεικνύει ότι, "το όραμα του ζωγράφου είναι ακόμα θαμπό και ακαθόριστο και έτσι συχνά η πρώτη συγκίνησης θραύεται μέσα εις αναζητήσεις ματαιάς και προσπαθείας εξωτερικάς".

Οι απόψεις τους, αν και σ' ορισμένα σημεία συνοπτικές, παραμένουν διεισδυτικές κι ουσιαστικές όσο κι αυτές του Ζαχαρία Παπαντωνίου, που άδικα έχει επικριθεί ότι με φιλολογικά μέσα κυρίως είχε προσπαθήσει να υπερασπιστεί το έργο του Παρθένη⁴¹. Είναι σημαντικό επίσης το στοιχείο ότι αυτές οι αντιρρήσεις προέρχονται από ανθρώπους που συμφωνούν με το ζωγράφο σε βασικές γραμμές των ιδεών του, στον αντικειμενικό ιδεαλισμό, στην υπεριστορική κι αιώνια αξία της τέχνης, στην σημασία του έλλογου και του πνευματικού στην τέχνη, στην αναζήτηση μιας τελείωσης μέσα απ' αυτήν και μιας υπέρβασης "προς ανώτερες σφαίρες", όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Λίνος Καρζής.

Ο λόγος του Παρθένη θα μπορούσες να θεωρηθεί, με την πιο γενική έννοια που μπορεί να έχει αυτός ο όρος, σαν μια δήλωση ενός φιλοσοφικού κι αισθητικού "Πιστεύω". Το ύφος του είναι αφοριστικό, και συνδέεται έτσι με την παράδοση αυτού του είδους του οποίου ο Νοβάλις, ο Σοπενάουερ κι ο Νίτσε, αποτελούν τα λαμπρότερα παραδείγματα και που στη στροφή του αιώνα είχε δημιουργήσει σχολή στη Βιέννη ανάμεσα στους αυστριακούς συγγραφείς⁴². Κτυπά φανερά, αλλά σύντομα, μόνο τους ακαδημαϊκούς κι αφιερώνει το υπόλοιπο μέρος του λακωνικού και λυρικού κειμένου του σε μια προσπάθεια να μιλήσει για τις αρχές του και τις ιδέες του για την τέχνη. Τονίζει το ρόλο της παράδοσης, που απ' τη λίθινη εποχή έως σήμερα τη βλέπει να διαπνέεται απ' την ίδια, αιώνια, "δημιουργική προσπάθεια" και μιλά για τις "ένθεες φωνές", το "μυστήριο του έργου", τη "μυστική συγκίνηση", τη "μυστική φαντασία", το "μυστηριώδες ιδεώδες της Ανθρωπότητας", την "εσωτερική αλήθεια" και την "εσωτερική φωνή", τον "υπερφυσικό κόσμο", την "αιώνια λογική". Λέξη με λέξη, πρόταση με πρόταση, ξετυλίγει ένα νήμα μυστικισμού κι εσωτερισμού. Ο ορίζοντάς του απλώνεται στο χρόνο και μέσα απ' τους Ναμπί, τους συμβολιστές και

41. Σ. Λυδάκης, 1976, οπ.π., σ. 364. Θα ήταν ίσως σωστότερο να λέγαμε πως ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου μίλησε κι εκφράστηκε φιλολογικά αλλά δεν αστόχησε στην ουσία των όσων, καθόλου

ασήμαντων, παρατήρησε για τον χαρακτήρα της τέχνης του Παρθένη.

42. William M. Johnston, "L' école viennoise des aphoristes", στο *L' esprit viennois*, Παρίσι, 1991, σ. 181-200.

τους ρομαντικούς συνδέεται με την καλλιτεχνική παράδοση που, πέρα, πίσω, απ' την αναγέννηση και τον μεσαίωνα, πηγάζει απ' την τέχνη των αρχαίων Ελλήνων, των Αιγυπτίων και των πολιτισμών της μεσοποταμίας και της ανατολής.

Ο Σ. Λυδάκης, βλέπει την "αποκάλυψη ενός οράματος στους μνημένους" μέσα απ' το έργο του Παρθένη⁴³. Η ομιλία του, η στάση του και τ' όλο έργο του, δεν μας αφήνουν αμφιβολίες για τον ιδεαλιστικό και μυστικιστικό χαρακτήρα της σκέψης του. Βέβαια, θα παραμείνει, ίσως για πάντα, υπόθεση το αν και σε ποιο βαθμό ο Παρθένης ήταν μνημένος στο θεοσοφισμό, τον τεκτονισμό ή άλλης παρόμοιας ιδεαλιστικής και μυστικιστικής έμπνευσης οργάνωση, αλλά για πολλούς απ' τους υποστηρικτές του υπάρχουν μαρτυρίες πως ήταν μνημένος, ενώ, κι αυτό αποτελεί ένα πιο πολύπλοκο πρόβλημα, οι επικριτές του δεν ήταν όλοι βέβηλοι⁴⁴.

Το πρώτο κείμενο, που τον παρουσίασε στο νεοελληνικό κοινό στις αρχές του αιώνα μας, το γράμμα από το Παρίσι του Φιλέας Λεμπέσκ δεν είναι παρά ένα ελάχιστα καλυμμένο κήρυγμα ιδεών τεκτονικής έμπνευσης⁴⁵.

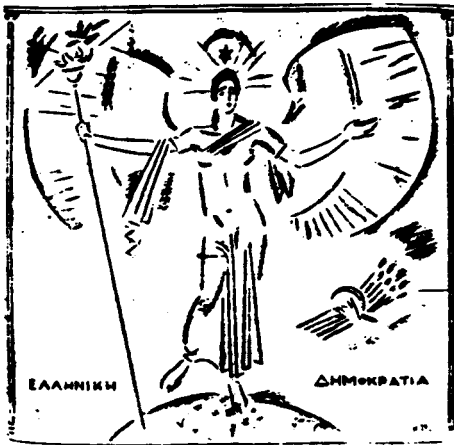
43. Σ. Λυδάκης, 1976, οπ.π., σ. 369.

44. Ο Αλ. Παπαναστασίου ήταν τέκτονας. "Εαν η πολιτική μου δράση - έλεγε - υπήρξε κατά τι καρποφόρος και κοινωφελής, τούτο οφείλεται, κατά όχι μικρόν μέρος, εις τον Τεκτονισμόν, διότι τας θεμελιώδεις αρχάς, επί των οποίων βασίζεται η πολιτική μου δράσις, τας εμόρφωσα εντός του Τεκτονικού Εργαστηρίου. Με συγκίνησιν αναπολώ σήμερον την πρό τριάκοντα και πλέον ετών δράσιν μας εις την Στοάν "Ρήγας Φεραίος",", βλ. "Ο Αδ. Αλεξ. Παπαναστασίου ευγνωμονεί τον τεκτονισμόν", περ. *Γνώμων*, 9, Σεπτέμβριος 1931, βλ. επίσης, Μαρίνος Πολλάτος, *Διακόσια χρόνια ελληνικού τεκτονισμού 1740-1940*, Αθήνα, 1952, σ. 334 και 370. Ως τέκτονας μνημένος στη Στοά "Αθηνά", το 1897, αναφέρεται ο Ελευθέριος Βενιζέλος από τον Πολλάτο, οπ. π., σ. 328, και ο Ιωάννης Μεταξάς στη Στοά "ΗΣίοδος" από το 1917, οπ.π., σ. 164 και 378. Στο βιβλίο του Πολλάτου διαβάζουμε επίσης πως ο Κ. Ζαβιτόπουλος, που είναι ένας απ' τα μέλη της οργανωτικής επιτροπής της έκθεσης του Παρθένη του 1920, (Παρθένης, 1920, οπ.π.), μνήθηκε στην Στοά "ΗΣίοδος", στις 15 Μαρτίου 1917, οπ.π., σ. 378. Ένας απ' τους υποστηρικτές και παραγγελιοδότες του Παρθένη ο Σ. Π. Λοβέρδος ήταν επίσης τέκτονας, βλ. την νεκρολογία του, "Σ. Π. Λοβέρδος", περ. *Πυθαγόρας - Γνώμων*, 1, Ιανουά-

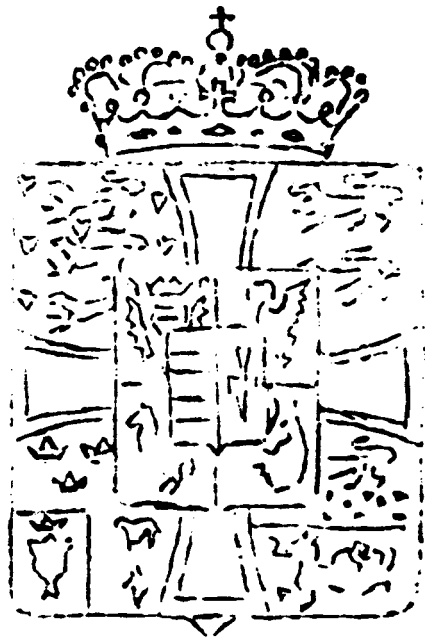
ριος 1931, σ. 29-30. Το γεγονός ότι κι ο Δ. Ι. Καλογερόπουλος, ο πλέον σφοδρός επικριτής του Παρθένη, ήταν κι αυτός τέκτονας, σήτωρ της Στοάς "Αθηνά" το 1910, (όπως αναφέρει ο Πολλάτος, οπ.π., σ. 146), περιπλέκει το πρόβλημα, η λύση του οποίου δεν είναι δυνατή όσο οι γνώσεις μας για την ιστορία του ελληνικού τεκτονισμού είναι τόσο λίγες, ιδιαίτερα γι' αυτή την περίοδο ανωμαλίας όπου ανταγωνίζονται δύο τεκτονικά κέντρα στην Ελλάδα και το ένα καταγγέλλει το άλλο.

45. Ο Φιλέας Λεμπέσκ γενικεύοντας τις υποδείξεις του προς τον Παρθένη για το ασυμφίβαστο του γερμανικού και του ελληνικού χαρακτήρα, απευθύνεται στο σύνολο των Ελλήνων διανοουμένων επισημαινοντας πως, "δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι ο φαινός ποταμός της Γνώσεως και του Κάλλους, ο αφορηθείς εξ Ελλάδος, διήλθεν όλην την Ιταλίαν και κατέληξεν επί τέλους εις την Γαλίαν. Δεν υπάρχει ωσαύτως αμφιβολία ότι ο ποταμός ούτος παρέμεινε πηγή ειδολολατρείας, αφού επί κορυφών ειδωλολατρικών εγεννήθη. Χύοντες εις αυτόν νάματα άλλα, το θολώνομεν και το μολύνομεν, ... Βαδίζομεν εκ των ένδον προς τα έξω και εξαδανιεύομεν τα πάντα κατά τον τύπον της σαρκός, τύπον ιερών της δημιουργίας. Αθήναι και Παρίσιοι, ορμεμφύτως πρεσβεύουν την αυτήν θησοκείαν, την θρησκείαν της φωτεινής γαλήνης και

Η σταθερή, η αφοσιωμένη, υποστήριξη που γνώρισε ο Παρθένης στην Ελλάδα, τόσο οικονομικά, με ιδιωτικές και κρατικές αγορές και παραγγελίες έργων του, όσο και θεσμικά, από μια ομάδα φιλελεύθερων πολιτικών κι αστών, δεν εξηγείται μόνο απ' τη φιλότεχνη διάθεσή τους, από αισθητικές μόνο ευαισθησίες, γιατί τίθεται το ερώτημα πως αυτή η υποστήριξη είναι τόσο μακρόχρονη και σχεδόν αποκλειστική ως προς το πρόσωπό του κι αναιμική αν όχι ανύπαρκτη για άλλους σημαντικώτατους καλλιτέχνες της ίδιας εποχής, όπως ο Σπύρος Παπαλουκάς ή ο Γιώργος Μπουζιάνης. Ακόμα κι ο φιλελευθερισμός του στα πολιτικά ζητήματα δεν είναι πειστική εξήγηση, πολύ περισσότερο που ο χαρακτήρας του Παρθένη απείχε πολύ απ' αυτό που θα λέγαμε ενεργό πολιτικό άτομο.



Κωνσταντίνος Παρθένης, "Σήμα της Δημοκρατίας"



Κωνσταντίνος Παρθένης, "Οικόσημο των Γλιξμπουργκ".

της ζωής αρμονίας. ... Διατί λοιπόν η νέα Ελλάς τόσοσ νέα, τόσοσ σφριγηλή, τόσοσ πιστή πάντοτε εις την παλαιάν προγονικήν λατρείαν, την φιλοσοφικήν και ειδωλολατρικήν, της οποίας χριστιανική

τις μελαγχολία αυξάνει την αθάνατον χάριν, δεν κατενόησεν ότι η αγάπη της ζωής εμβάλλει την αγάπην της απολύτου ελευθερίας;... "Phileas Lebesque, 1901, σπ.π., σ. 230-231.

Το γεγονός εξ άλλου, ότι ήταν ο προσωπογράφος των Παπαναστασίου και Βενιζέλου, αλλά και των Μεταξά και Γεώργιου Β, ότι ευνοήθηκε κατά σκανδαλώδη τρόπο από τους φιλελεύθερους αλλά υποστηρίχθηκε επίσης κι από το καθεστώς της 4ης Αυγούστου, ότι θα σχεδιάσει τα σήματα της δημοκρατίας και το οικόσημο των Γλύξμπουργκ, δεν εξηγείται με το να του καταλογίσουμε πολιτικό αμοραλισμό η αυχενική ευκαμψία μπροστά στην εξουσία, αλλά με το να δούμε ότι συνδιαλεγόταν με "αδελφούς" κι ομοϊδεάτες, όχι μπροστά στα συγκυριακά προβλήματα της πολιτικής και της διαχείρισης αυτού του κόσμου, αλλά μπροστά στην αιώνια αγωνία της ψυχής. Άλλωστε δεν ήταν μόνο ο Βενιζέλος που είχε συγκατανεύσει στην παλινόρθωση, αλλά και μια σειρά πρώτης γραμμής φιλελεύθερων διανοούμενων είχαν συνεργαστεί δραστήρια με το φασιστικό καθεστώς του Μεταξά⁴⁶. Στην περίπτωση τουλάχιστον του Παρθένη, θα πρέπει να διακρίνουμε, τόσο στη "σχέση" του με τους φιλελεύθερους όσο και σ' αυτή με τους ορκοισμένους πολιτικούς αντιπάλους τους, εκτός από μια περισσότερο ή λιγώτερο ουσιαστική συνεννόηση στα καλλιτεχνικά θέματα, μια πολύ βαθύτερη ιδεολογική συμφωνία που πηγάζει απ' τον εγγενή ολοκληρωτισμό του πλατωνισμού, απ' τον απολυταρχισμό, που εδρεύει στον πυρήνα κάθε μυστικισμού, αλλά κι απ' τ' ότι ο φιλελευθερισμός είναι γνήσιο παιδί του Διαφωτισμού, του Λόγου, που είναι στην ουσία του πιο ολοκληρωτικός από κάθε άλλο σύστημα⁴⁷.

"Κήρυξε την ιερότητα της παρουσίας του υπερβατικού στοιχείου στο έργο", γράφει σιβυλλικά ο Η. Φέρτης για το δάσκαλο του⁴⁸, "υπέβαλλε τον ιδεαλισμό, με τη διδασκαλία του", θυμάται ο Π. Τέτσης⁴⁹. Ο ιδεαλισμός του Παρθένη είναι κοινός τόπος, ο ίδιος άλλωστε μίλησε για τον "ιδεαλισμό που μας οδηγεί στην αθάνατη ομορφιά"⁵⁰.

Πρέπει βέβαια να υποθέσουμε πως η πνευματική του πορεία δεν ήταν ευθύγραμμη, δίχως διακυμάνσεις και μεταστροφές. Ποιες ήταν οι πρώτες πνευματικές επιδράσεις που δέχθηκε στην Αλεξάνδρεια; Απ' όσα γράφει ο Τσίρκας, στη μελέτη του για τον Καβάφη, πόσα άραγε αφορούν και το νεαρό Παρθένη; Έζησε την καταστροφή της Αλεξάνδρειας το 1882, την αματοχυσία, το βομβαρδισμό, την πυρκαγιά;

46. Κ.Α. Δημάδης, *Δικτατορία - Πόλεμος και Πεξογραφία, 1936-1944*, Αθήνα, 1991.

47. Max Horkheimer-Theodor W. Adorno, *La dialectique de la raison*, Παρίσι, 1974, σ. 41.

48. Ηλίας Φέρτης, "Κ. Παρθένης. Ο δάσκαλος", περ. *Ζυγός*, 11-12, Σεπτέμβριος - Οκτώβριος, 1956, σ. 26.

49. Π. Τέτσης, 1984, ο.π., σ. 115.

50. Κ. Παρθένης, "Ομορφιά και τέχνη", περ. *Ζυγός*, 3, Ιανουάριος 1956, σ. 13.

Πως βίωσε την σταδιακή παρακμή του ελληνικού αστικού κόσμου της γεννέθλιας πόλης του, τον οικονομικό ανταγωνισμό και την εκτόπιση των Ελλήνων απ' τους Άγγλους, που σαν υπάλληλος του αγγλικού προξενίου υπηρετούσε ο πατέρας του;

Οι τρόποι του, η μόρφωσή του, η γλωσσομάθειά του, είναι ξεκάθαρα χαρακτηριστικά της κοσμοπολίτικης και αριστοκρατικής νοοτροπίας που είχε καλλιεργήσει η μεγαλοαστική κλάση των πρωτοκλασάτων της ελληνικής παροικίας κι η πίστη του στην ιδέα του ελληνισμού πρέπει να κατάγεται απ' αυτό το πνεύμα, που συναντούμε τότε ισχυρό να έχει αναπτυχθεί ανάμεσα σ' αυτούς τους σκληρούς πρώτα κεφαλαιούχους και μεγάλους ύστερα ευεργέτες.

Γνωρίζουμε ότι ο πατέρας του ήταν Έλληνας, μακεδονικής καταγωγής, με αγγλική υπηκοότητα κι επίσης ότι η μητέρα του ήταν Ιταλίδα κι ότι ο ίδιος φοίτησε στην Σχολή των Ιησουϊτών στην Αλεξάνδρεια⁵¹. Υποθέτουμε έτσι πως ο καθολικός χριστιανισμός του ήταν αρκετά οικείος. Στην Αλεξάνδρεια λειτουργούσε ελληνικό γυμνάσιο που συντηρούσε η ελληνική κοινότητα και το γεγονός ότι ο Παρθένης δεν φοίτησε σ' αυτό δείχνει ή ότι οι γονείς του δεν είχαν ισχυρούς δεσμούς με την παροικία, ή την πρόθεσή τους να του δώσουν μια μόρφωση περισσότερο ευρωπαϊκή, εκτός κι αν υπήρχαν επιπλέον προβλήματα σχετικά με το θρησκευτικό δόγμα της οικογένειας. Η πνευματική, πάντως, ανατροφή του, απ' τους πιστούς του τάγματος του Ιγνάτιου ντε Λογιόλα, θα πρέπει να τον είχε προετοιμάσει για τη μεγάλη, εσωτερική, ασκητική, βουβή και μοναχική, πορεία εκείνου που θέλει να εξαγνίσει τη ψυχή του. Για έναν καλλιτέχνη, που σαν μαθητής μεγάλωσε μέσα στην αυστηρότητα της μελέτης της Παλαιάς και της Καινής Διαθήκης, των συγγραμμάτων του Αριστοτέλη και του Θωμά του Ακινάτη, που διδάχθηκε τις "Principes" του σπιριτουαλισμού και του ασκητισμού, όπως τις εκθέτει ο ιδρυτής του τάγματος στις *Exercices Spirituels*, δεν είναι δυσεξήγητη η λογοκρατία του, η "πύρινη πεποίθηση" κι η "βαθεία πίστη" του⁵², η εμμονή του σε μια χριστολογική θεματογραφία, ούτε, όμως κι η υπέρβαση του χριστιανισμού προς μια ευρύτερη μυστικιστική πίστη και θεματική. Είναι άλλωστε εντυπωσιακό ότι σ' όλα όσα έχουν γραφτεί για τον Παρθένη, ενώ τονίζεται κατ' επανάληψη ο ιδεαλισμός του ή ο συμβολισμός του δεν γίνεται πουθενά αναφορά στην ορθόδοξη πίστη του, ενώ μόνο ο Παπαντωνίου μιλά στα κείμενά του για το χριστιανισμό του, αφηρημένα και σαν να προσπαθεί να εξισορροπήσει όσα ο ίδιος λέει με

51. Α. Ξύδης, 1976, σπ.π., σ. 14.

52. Κ. Παρθένης, 1956, σπ.π., σ. 4 και 13.

ιδιαίτερη ευγλωττία για τον ιδεαλισμό και τη μεταφυσική του.

"Μυστικιστή εκ βάθους ψυχής", αποκαλεί τον Παρθένη ο Jean Libert, ήδη από το 1908 και τονίζει τις πρώτες σπουδές του, που "εποίησεν παρά τω Βαυβαρώ ζωγράφω Karl Dieffenbach, τω μεγάλω διδασκάλω του Γερμανικού συμβολισμού"⁵³. Αναζητώντας τις απαρχές της πνευματικής μύησης του Παρθένη, που καθώρισε σε μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική του εξέλιξη, δεν θά πρέπει ν' αγνοήσουμε ούτε τον πρώτο δάσκαλό του, το Ντιέφφενμπαχ⁵⁴, ούτε το γεγονός ότι Παρθένης βρέθηκε, γιατί άραγε, στη Βιέννη στα τέλη του 19ου αιώνα, που, όπως δείχνει ο William M. Johnston, είχε κατακλυσθεί ήδη από το 1880 από ένα κύμα εσωτερισμού και σπιριτουλαρισμού⁵⁵. Ενώ, τέλος, ότι το άρθρο του J. Libert για τον Παρθένη, δημοσιεύθηκε στο περιοδικό "Isis", κι ο συγγραφέας του αναζητά "την κλειδα της Τέχνης" ή μιλά για "το σύμβολο του ιδανικού κόσμου", μας αφήνει να υποψιαστούμε τους κύκλους που πλησίασε στο Παρίσι.

Ο Σ. Λυδάκης, δίχως να γίνεται σαφής για το τι εννοεί, τον συσχετίζει με τους "Μαριανιστές" του μεσαιώνα κι αφήνει μια νύξη, που θα πρέπει συστηματικά να διευκρινθεί, για τη σχέση του με τη σχολή θρησκευτικής ζωγραφικής του Μπάϋρόν⁵⁶. Η σύνδεσή του στο Παρίσι, με τους Gustave Kahn και Charles Morice⁵⁷, είναι σημαντική, γιατί, αν η πληροφορία αληθεύει, μας δείχνει πως είχε πλησιάσει σε κύκλους που μπορούσαν να τον μύησουν όχι μόνο στο συμβολισμό αλλά και στις μόλις τότε κατακτημένες γνώσεις, που πήγαζαν απ' το έργο των Σερά, Γκωγκέν και Σεζάν, και τις οποίες ζωγράφοι σαν τους Πωλ Σινιάκ, Πωλ Σεριζιέ και Μωρίς Ντενίς, προσπαθούσαν να συστηματοποιήσουν.

Συσχετίστηκε άραγε άμεσα με τους κύκλους των Ναμπί και των νεο-εμπρεσιονιστών στο Παρίσι ο Παρθένης; Αυτό θα παραμείνει άλλη μια υπόθεση, καθώς δεν έχουμε αρκετές μαρτυρίες για να μπορέσουμε να παρακολουθήσουμε την πνευ-

53. Jean Libert, 1908-1909, οπ.π., σ. 114.

54. Τα ελάχιστα που μας είναι γνωστά για τον Karl W. Dieffenbach απ' το Λεξικό *Thieme-Becker*, 9, σ. 228, δεν μας επιτρέπουν να εκτιμήσουμε την ποιότητα του μόνου δάσκαλου του Παρθένη που μας είναι γνωστός. Θα πρέπει να θεωρήσουμε σωστή την απόρριψη, που προτείνει ο Α. Ξύδης, 1976, οπ.π., σ. 29, της μαθητείας του κοντά στο φερόμενο σαν δάσκαλο του Παρθένη στη Ρώμη, Giovanni Scognamiglio, αφού πράγματι δεν

έχουμε καμιά πληροφορία για κάποιο ζωγράφο μ' αυτό το όνομα που να ζει αυτή την εποχή.

55. W.M. Johnston, 1991, οπ.π., σ. 206.

56. Σ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, 1976, σ. 363 - 364. Δεν στάθηκε δυνατό να βρούμε ποιού ήταν αυτοί οι "Μαριανιστές" του μεσαιώνα, όλα τα λεξικά αναφέρουν συνώνυμες εκκλησιαστικές οργανώσεις αλλά απ' τα χρόνια της αναγέννησης και μετά.

57. Αναφέρεται στο περ. *Παναθήναια*, Γ', 15 Οκτωβρίου 1909, σ. 30.

ματική του πορεία. Στην ουσία δεν γνωρίζουμε κοντά σε ποιούς μαθήτευσε, γιατί σίγουρα η τέχνη του δείχνει στοιχεία που δεν μας επιτρέπουν την παραμικρή υπόθεση πως μόνος, αυτοδίδακτος, έφθασε σε μια τέτοια γνώση. Η αυστηρή, μεθοδική και μακρόχρονη, σιδερένια, όπως οι ίδιοι ομολογούν, άσκηση, την οποία επέβαλε ο Παρθένης στους μαθητές του, δείχνει πως κι ο ίδιος πέρασε από μιαν ανάλογη εμπειρία, όπου η θρησκευτικότητα του διαμορφώθηκε και διαμόρφωσε τα μέσα της έκφρασής της.

Στο κείμενο του, ο Παρθένης δείχνει πως αντλεί απ' τις ίδιες πηγές στις οποίες ανάτρεχε τότε κι ο Βαλερύ για να γράψει τον "Ευπαλίνο"⁵⁸. Είναι φανερό, από πρώτη ματιά, η ομοιότητα των συσχετίσεων της ζωγραφικής με τη μουσική, που κάνει ο ζωγράφος, με αυτή της μουσικής - αρχιτεκτονικής που επιχειρεί αντίστοιχα ο Βαλερύ. Την παρομοίωση ζωγραφικής και μουσικής μπορούμε επίσης να ξαναβρούμε στα κείμενα του Πωλ Σινιάκ⁵⁹ κι απηχεί τη τάση της συσχέτισης όλων των τεχνών με τη μουσική που είχε εισαγάγει η *Revue Wagnerienne*, στο Παρίσι, στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Παρθένης όμως ακολουθεί το Ντα Βίντσι στην απόδοση των πρωτείων στη ζωγραφική ανάμεσα σ' όλες τις τέχνες, ενώ φαίνεται ότι ανατρέχει στον Ροβίντινι που είχε γράψει πως "για τον καλλιτέχνη όλα είναι ωραία στη φύση", κι έτσι μιλά για "το μυστικό που το προσεκτικό βλέμμα ανακαλύπτει σ' οποιαδήποτε γωνιά της φύσεως"⁶⁰. "Τα γεμάτα σκιές σπήλαια" μας παραπέμπουν στον Πλάτωνα κι όταν αναφέρεται στον Ρέμπραντ σαν "αστραπή μέσα στο σκοτάδι", μοιάζει να μιλά τη γλώσσα του Εμίλ Βεράρεν⁶¹.

58. Ο "Ευπαλίνο ή ο Αρχιτέκτων του" του Πωλ Βαλερύ γράφτηκε ως εισαγωγή, με τον τίτλο "Διάλογος των Νεκρών" στο λεύκωμα *Architectures*, το 1921 και δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά αυτοτελώς το 1923 στο Παρίσι, για τις βιβλιογραφικές πηγές του έργου αυτού βλ. το "Επίμετρο" που έγραψε ο Γιώργος Σημαιοφορίδης, στην έκδοση "Ευπαλίνο ή Ο Αρχιτέκτων", Αθήνα, 1988, σ. 125-165.

59. "Ο ζωγράφος θα έχει παίξει με τα χρώματά του, κατά τον ίδιο τρόπο που ένας συνθέτης χειρίζεται τα διάφορα όργανα για την ενορχήστρωση μιας συμφωνίας... θα κάνει το ίδιο μ' έναν μουσικό που πολλαπλασιάζει τις επτά νότες της γκάμας, για να παράγει την μελωδία", Πώλ Σινιάκ,

Από τον Ευγένιο Ντελακρουά στον νεοεμπρεσιονισμό, Αθήνα, 1987, σ. 107. Η πρώτη έκδοση αυτού του βιβλίου, Paul Signac, "D' Eugène Delacroix au neo-impressionnisme", έγινε στο Παρίσι το 1899.

60. Βλ. το κεφ. "Pour l' Artiste tout est beau dans la Nature", στο Auguste Rodin, *L' Art*, Παρίσι, 1951, σ. 29-38. Ο Δημήτρης Κόκορης αναφέρει πως ο δάσκαλός του, ένα βράδυ που συζητούσαν για τον Παρθενώνα, του είχε πει πως η "ομορφιά βρίσκεται πάντα, αρκεί να μπορεί κανείς να τη δει", (Κωτίδης 1984, σπ. π., σ. 46).

61. "Ένα τέτοιο φως διέπει τη σύνθεση στο Ρέμπραντ. ... ξεσπάει σαν την αστραπή...", Emil Verhaeren, *Rembrandt*, Αθήνα, 1982, σ. 105-107. το βιβλίο είχε κυκλοφορήσει το 1904.

Ο Ρέμπραντ, η αναγέννηση, οι καθεδρικοί ναοί του μεσαίωνα, η αρχαία ελληνική τέχνη, οι σύριοι γλύπτες, τα τέρατα από γρανίτη των ινδιών, οι σκιές, τέλος, των σπηλαίων..... να το νήμα ή καλύτερα με τη δική του έκφραση, που είναι τόσο οικεία στα κείμενα των τεκτόνων, να "η διαδοχή των κρίκων της αλυσίδας", που όχι μόνο ομογενοποιεί όλο το παρελθόν αλλά και το συνδέει με το παρόν και συγκροτεί την παράδοση.

Είχε άραγε ο Παρθένης, τα χρόνια της παραμονής του στη Βιέννη, εξοικειωθεί με τις φορμαλιστικές θεωρίες της τέχνης του Ζίμερμαν και του Alois Riegl; Δύσκολα θ' απαντούσαμε πως όχι. Σίγουρα πάντως ο Παρθένης δείχνει να έχει, το 1920, απόλυτη συνείδηση του γεγονότος ότι μια κοινή θέληση "ένώνει τους κλεκτούς καλλιτέχνες σε μια και ίδια προσπάθεια: Την αναζήτηση της διακοσμητικής έννοιας, της ισορροπίας, των αντικειμένων της συμφωνίας των, των ανταποκρίσεων, ... το να ζητούν από την τέχνη την επιβλητική ομορφιά των σχημάτων και των κινήσεων, να διερμηνεύουν την μορφήν, να την πλάθουν, να την συμμαζεύουν εις επίπεδα και μάζες ουσιώδεις και χαρακτηριστικές", ότι ο θρίαμβος της ζωγραφικής είναι "ν' αντικαθιστά κανείς ένα αντικείμενο μ' ένα εκφραστικό λογικό, και αρμονικό από γραμμές και χρώματα παιγνίδι".

Το σύνολο των σκέψεων, που με σιγανή φωνή διάβασε ο Παρθένης σ' όσους παρευρέθησαν τότε στην τελετή της βράβεισής του, μας δείχνει ότι συμπορεύεται πνευματικά με τους πρωτοπόρους καλλιτέχνες αυτού του αιώνα, ότι στοχάζεται πάνω στην τέχνη μ' ανάλογη ωριμότητα και τον απασχολούν παρόμοιες σκέψεις μ' εκείνες που την ίδια εποχή κάνουν οι θεοσοφιστές Πιερ Μόντριαν και Καζίμιρ Μάλεβιτς, οι νεοπλατωνικοί Βασίλι Καντίνσκι, Σαρλ - Εντουάρ Ζανερέ κι Αμεντέε Οζανφάν, ο "αδελφός" του Χέρμαν Χέσε στο "Ταξίδι στην Ανατολή", Πάουλ Κλέε, ο ορφιστής Ρομπέρ Ντελωνάι, ή ο Χριστιάν Ζερβός, ο μελετητής του Μιχαήλ Ψελλού, του φιλοσόφου που είχε διδάξει στους βυζαντινούς τον Πλάτωνα.

Μιλώντας ο Παρθένης για τη λογική, την αρμονία και το ρυθμό της ζωγραφικής και για τη ζωγραφική σαν τραγούδι, μας υπενθυμίζει άμεσα τον ορισμό του Πλάτωνα για τη μελωδία (Πολιτ. 398D) και μπορούμε να υποθέσουμε ότι θα απέδιδε στη ζωγραφική, όπως ο Πλάτωνας στη μουσική, ηθικοπλαστικές ιδιότητες, καθώς ο ρυθμός κι η αρμονία της θα εισχωρούσαν βαθιά στη ψυχή ασκώντας σ' αυτήν ισχυρή επίδραση και προσδίνοντάς της τις αρετές της, την ευσημιοσύνη και την ωραία μορφή (Πολιτ. 401C-D). Για τον Παρθένη το βαθύτερο δίδαγμα του Πλάτωνα ήταν ότι στη

ζωγραφική, όπως και στη μουσική, η ευαρμοστία, η ευσημοσύνη κι η ευρυθμία ακολουθούν την ευήθεια (Πολιτ. 400Ε). Αλλά παρέμεινε ένας αριστοτελικός στο βαθμό που η ιδέα, ο μύθος, δεν έπαψαν ποτέ να είναι γι' αυτόν το αρχικό στοιχείο το οποίο θα έντυνε με τη φόρμα⁶². Γι' αυτόν θα ίσχυε πάντα ότι, "ἀρχή μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας, δεύτερον δὲ τὰ ἦθη. παραπλήσιον γάρ ἐστίν καὶ ἐπὶ τῆς γραφικῆς" (Αριστοτ. Πουητ. VI, 15). Ο Αριστοτέλης κι ο Πλάτωνας, όπως για πολλούς νεοπλατωνικούς, δεν ερχόνταν σ' αντίθεση στη σκέψη του, αλλά στο σημείο αυτό, της μη παραίτησής του απ' το μύθο, ο Παρθένης διαχώρισε το δρόμο του απ' την πορεία της μοντέρνας τέχνης, παραμένοντας, παρά και τις δικές του εξαγγελίες, όχι απλά μόνο ένας διακοσμητής, αλλά κυρίως ένας ηθικολόγος.

Μέσα απ' αυτή τη θεώρηση όταν μιλάμε για "θρησκευτική" ζωγραφική του Παρθένη δεν είναι σωστό να την ταυτίζουμε με τη χριστιανική θεματογραφία των έργων του, ταύτιση που θεωρούν αυτονόητη πολλοί μελετητές του και που προϋποθέτει μιαν ανομολόγητη κι αναπόδεικτη ταύτιση της θρησκείας με το χριστιανισμό. Δεχόμενοι όμως την πρόταση του Edward Burnett Tylor, "να θεωρήσουμε απλώς σαν ελάχιστο ορισμό της θρησκείας, την πίστη σε Πνευματικά Ὄντα (the belief of Spiritual Beings)"⁶³, αντιλαμβανόμαστε πως η θρησκευτικότητα του Παρθένη δεν ήταν μόνο χριστιανική και σίγουρα, ακόμα και στα έργα του με θέματα απ' τη χριστιανική θρησκεία, δεν εξαντλείται στη θεματογραφία τους, καθώς οι αδιαμφισβήτητες συμβολικές του προθέσεις δίνουν έκφραση σε μυστικές δοξασίες πολύ βαθύτερες απ' την μονοσήμαντη ανάγνωση, την απ' τον άμβωνα διδακτική, καινοδιαθηκή, ερμηνεία του χριστιανισμού, που απευθύνει ο κατηχητής στο ποίμνιό του⁶⁴. Πιστεύουμε δηλαδή πως για τον Παρθένη κι ο Ορφείας ήταν ένα θρησκευτικό πρόσωπο και θέμα, με μιαν ανάλογη λογική μ' εκείνη των μυστικιστών, που στις αρχές του αιώνα τον τοποθετούσαν δίπλα στον Ράμα, τον Κρίσνα, τον Ερμή Τρισμέγιστο, τον Μωϋσή, τον Πυ-

62. "Η ζωγραφική είναι μέσον και όχι σκοπός. Μ' αυτήν εκφράζουμε τις ιδέες μας, τις σγηνήσεις μας, αυτό που έχουμε να πούμε στους άλλους. Δεν αρκεί να βλέπουμε τι κάνει η φύσις, αλλά πρέπει και να της απαντούμε. Παίρνουμε τη φόρμα που μας δίνει, αλλά για να ντύσουμε μια ιδέα", εξηγούσε ο Παρθένης στο Δ.Α. Κόκκινο, 1933, σπ.π., σ. 1208.

63. Edward Burnett Tylor, *Primitive*

Culture, Λονδίνο, 1873, τ. I, σ. 424.

64. Ο Ηλίας Φέρτης, αρνήται ρητά το συμβολικό χαρακτήρα των έργων του δασκάλου του γράφοντας: "Ο Παρθένης ποτέ δεν επεξήγησε συμβολισμούς", Η. Φέρτης, 1956, σπ.π. Νομίζουμε όμως ότι σ' αυτή την σκέψη του λανθάνει παρασυρόμενος απ' τον Σινιάκ που αρνήται κατηγορηματικά τις ερμηνείες των συμβολιστών για το έργο του Σερά. Π. Σινιάκ, 1987, σπ.π., σ. 154.

θαγόρα, τον Πλάτωνα και τον Χριστό, σε μια σειρά μεγάλων μυστών⁶⁵. Μ' οξυδέρκεια ο Αντώνης Κωτίδης, στη μελέτη του για το έργο του Παρθένου οι "τρεις Μάγοι", υποθέτει ότι το έργο του Παρθένου βρίσκεται στη παράδοση της μυστικής του σημασίας⁶⁶. Σε ποια παράδοση ανήκουν, άλλωστε, τα έργα του, "Ο Αχασβερός ανασταίνων τον Χριστόν"⁶⁷ ή το τρύπτιχο, "Ο Απόλλων και η ανθρωπότητα προ Χριστού, ο Ιησούς πάσχων και αι επελθούσαι γενεαί, η Εδέμ και η ευτυχία"⁶⁸; Πιστεύουμε όμως, πως σε μια παράδοση μυστικής σημασίας βρίσκονται και πολλά απ' τ' αλληγορικά θέματα⁶⁹ που ζωγράφησε και δεν έχουμε κανένα λόγο να θεωρήσουμε πως αυτά δεν είχαν καμιά θρησκευτική σημασία για το ζωγράφο, πως ήταν απλές εικονογραφήσεις μυθολογικών συμβάντων, που δεν σχετίζονταν με τη μεταφυσική του, την πίστη του, τις αγωνίες και τα οράματα του.

Μπορούμε επίσης να ισχυριστούμε ότι στο έργο του έχουμε μια ταύτιση της θρησκευτικότητάς του με τα εικαστικά του μέσα, ότι αυτή υποστασιοποιείται όχι μόνο μέσα απ' τα σύμβολα και το κρυφό τους νόημα, αλλά ότι ο Παρθένος θεωρούσε σύμβολα τα ίδια τα εικαστικά στοιχεία που συνθέτουν τα έργα του, όπως για τους πυθαγόριους σύμβολα είναι οι ίδιοι οι αριθμοί.

Η θρησκευτικότητα του Παρθένου έγκειται στην αναζήτηση και την ακρόαση της "εσωτερικής του φωνής", που τον "παρασύρει να εξυμνήσει τον κόσμο". Κι ο τρόπος της εξύμνησης είναι η ζωγραφική, "τραγούδι", όπως γράφει, "αρμονικό κι αιώνιο" της δημιουργικής προσπάθειας, που μας κάνει να "ριγούμε από μια μυστική συγκίνηση και διδάσκει να σεβόμαστε το μυστήριο του έργου".

Το "μυστήριο", η "αρμονία", η "λογική τάξη", ο "ρυθμός", είναι έννοιες κλειδιά της σκέψης και του έργου του Παρθένου κι είναι έννοιες που μας φέρνουν στην καρδιά του πυθαγορισμού, στην περιοχή της μυστικής και μεταφυσικής φιλοσοφίας του αριθμού. Φαίνεται πως η θρησκευτικότητά του, με τον καιρό, πήρε εκείνο τον προσανατολισμό που ο Ιάμβλιχος ισχυρίζεται ότι οι ορφικοί διδάξαν στον Πυθαγό-

65. Edouard Schure, *Les Grands Initiés*, Παρίσι, 1889, για το συμβολισμό και τη θέση του Ορφεία στο έργο του Παρθένου ο "Ευαγγελισμός" ετοιμάζουμε ένα ειδικό άρθρο.

66. Αντώνης Κωτίδης, "Οι τρεις μάγοι του Παρθένου", περ. *Στείρα*, 1, 1990, σ. 89.

67. Το αναφέρει ο Phileas Lebesque, 1901, οπ.π., σ. 230.

68. Jean Libert, 1908, οπ.π., σ. 144.

69. Για μια μελέτη των μυθολογικών θεμάτων του Παρθένου βλ. Ιωάννης Γαλερίδης, *Μυθολογικές παραστάσεις στους νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα, 1990, σ. 22-25, 59-65 και 107-109.

ρα για την ουσία του αριθμού, πως είναι δηλαδή "καί θείων και θεῶν και δαυμόνων διαμονῶς ῥίζαν" (Ιάμβλιχ. Βίος Πυθαγορ. 28, 146 - 147). Οι αριθμοί θα ήταν γι' αυτόν ιδέες, σύμφωνα με τα λόγια του Αριστοτέλη, "εἰ δέ μή εἰσὶν ἀριθμοὶ αἱ ἰδέαι οὐδ' ὄλως ὄλον τε αὐτάς εἶναι" (Αριστοτ. Μεταφ. 108, 1α, 12-17), διδασκαλία που ο Σταγειριώτης απόδιδε στον Πλάτωνα⁷⁰. Πίστευε δίχως άλλο δηλαδή, τη διαβεβαίωση του Ουγκώ, ότι ο αριθμός βρίσκεται μέσα στην τέχνη όπως και μέσα στην επιστήμη, στην ποίηση και στη μουσική όπως στην άλγεβρα και την αστρονομία, πως είναι ένα απ' τα τρία κλειδιά που έχει το πνεύμα του ανθρώπου για ν' ανοίξει τα πάντα⁷¹.

Ο Ηλίας Φέρτης διηγείται πως σαν μπήκαν στο σπίτι του μετά τον θάνατό του, για να κάνουν απογραφή των έργων του, βρήκε απλωμένο στο πάτωμα χαρτί του μέτρου, όπου με νήμα και καρφί ήταν χαραγμένες ακτινωτά γραμμές, γεγονός που του επέτρεψε να υποθέσει ότι μέχρι τέλους εργαζόταν⁷². Η έκθεση των σχεδίων του, στην Εθνική Πινακοθήκη⁷³, μας βεβαίωσε γι αυτή τη συστηματική μελέτη ακριβείας της σύνθεσης πριν απ' την εκτέλεση των έργων του. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως σχεδίαζε τις συνθέσεις των έργων του πάνω σε αρμονικές χαράξεις κι η διδασκαλία του στη Σχολή θα πρέπει να είχε έναν παράλληλο προσανατολισμό. Η μαθήτριά του Ελένη Πάγκαλου ισχυρίζεται πως προερχόταν απ' τα γραπτά του Λεονάρντο Ντα Βίντσι⁷⁴ κι αυτά που γράφει ο Ηλίας Φέρτης, πως "δίδασκε τις κατακτήσεις που πραγματοποιήθηκαν απ' τον Τέρνερ και τον Ντελακρουά ως τον Σεζάν και τον Πωλ Σινιάκ", θυμίζουν τη μελέτη του τελευταίου "Από τον Ευγένιο Ντελακρουά στον νεο-εμπρεσιονισμό"⁷⁵. Απηχώντας το θετικισμό του νεο-εμπρεσιονισμού, ο Παρθένης, βεβαίωνε πως "η τέχνη έχει, και πρέπει να έχει, και την επιστήμη της... Και την επιστήμη μπορεί κανείς να τη διδαχτή"⁷⁶. Μπορούμε έτσι να ισχυριστούμε, ότι ο Παρθένης συγκαταλέγεται ανάμεσα σ' αυτούς, που, όπως γράφει η Φρανσουάζ Κασέν, στις αρχές του αιώνα μας, ερμήνευσαν το έργο του Σινιάκ, "σαν μια θρησκεία του χρώματος καθ' εαυτού, σαν ένα θάρρος διακοσμητικής αντιμετώπισης του θέμα-

70. A.E. Taylor, Πλάτων. *Ο Άνθρωπος και το Έργο του*, Αθήνα, 1990, σ. 573.

71. Βλ. τον "Πρόλογο" του Victor Hugo, της ποιητικής συλλογής του *Les Rayons et les Ombres*, που εκδόθηκε το 1840.

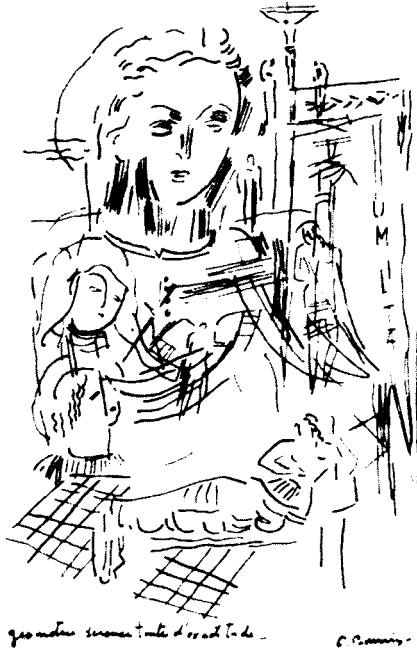
72. Η. Φέρτης, στο Κωτίδης, 1984, σπ.π., σ. 96.

73. Κατάλογος, *Σχέδια Παρθένη στην Εθνική Πινακοθήκη*, επιμ. σχολ. Άννα Καφέτση, Ε.Π.Μ.Α.Σ., Αθήνα, Ιανουάριος - Μάρτιος 1989.

74. Ε. Πάγκαλου, στο Α. Κωτίδης, 1984, σπ.π., σ. 69.

75. Βλ. σπ.π., σημ. 21.

76. Κ. Παρθένης, 1956, σπ.π., σ. 4.



Κωνσταντίνος Παρθένης, "Μελέτη σύνθεσης", Ήνεα - σινική μελάνι σε ρυζοχαρτό 0,225 X 0,305 Ε.Π.Μ.Α.Σ.
Ο ζωγράφος έχει γράψει δεξιά στο κέντρο, την ιταλική λέξη "UMILTA" (ταπεινότητα) και κάτω, στα γαλλικά, τη φράση, "géometrie science toute d'exactitude (γεωμετρία επιστήμη απόλυτα ακριβής).

τος και απελευθέρωσής του από την φύση, σαν ένα παράδειγμα αυστηρότητας και τάξης", σ' αυτούς για τους οποίους "είναι η ίδια η μέθοδος που γίνεται ηθική"⁷⁷. Αλλά όπως στη ζωή του, ο Παρθένης, έπαιρνε μια όλο και περισσότερο άκαμπτη ηθική στάση, απόλυτης αντάρκειας, έτσι και στο έργο του στρεφόταν προς μία σχηματοποίηση όλο και περισσότερο αυστηρή, όλο και περισσότερο αφαιρετική και συστηματική, την ανάπτυξη της οποίας μόνο η μελέτη των χαράξεων, η ακρίβεια των αριθμητικών σχέσεων, μπορούσε να του την επιτρέψει. Γιατί η αυστηρότητα των μετρήσεων και των αναλογιών, η επιστήμη των μαθηματικών, ήταν η μόνη επιστήμη που μπορούσε ν' αναπτύξει⁷⁸. "Géométrie science toute d'exactitude", θα γράψει κάτω απ'

77. Françoise Cachin, "Εισαγωγή", στο Πωλ Σινιάκ, 1987, σπ.π., σ. 13 και 19.

78. Την τάση αυτή, της προτεραιότητας του σχεδίου και της σύνθεσης επάνω σ' αρμονικές

χαράξεις, την συναντούμε ιδιαίτερα αναπτυγμένη στα κείμενα και τα έργα των μαθητών του Παρθένου, Δ. Πικιώνη, Ν.Χ. Γκίκα, Ν. Νικολάου, Γ. Μόραλη, και Η. Φέρτη, του τελευταίου μόνο ως επισημά-

ένα σχέδιό του. Ο εικαστικός "Διαφωτισμός" του Παρθένη εξελίχθηκε αναπόφευκτα σ' έναν φορμαλισμό, που πήγαζε απ' το μαθηματικό φορμαλισμό, την εργαλειοποίηση του αριθμού και την υποταγή της πραγματικότητας στη λογική του. Καθώς η πραγματικότητα αναπόφευκτα παραμένει πάντα δίχως ελπίδα, ο Παρθένης, την σχηματοποίησε στην σκέψη και την έκφρασε στην τέχνη του μέσα απ' τα μυθικά και μαθηματικά σύμβολά του, σε μια μάταιη προσπάθεια να διαφύγει απ' αυτήν. Μάταιη, γιατί, όπως εξηγούν οι Αντόρνο και Χορκχάϊμερ, τόσο μέσα στο εν δυνάμει υπονοούμενο της μυθολογικής εικόνας όσο και στη διαύγεια της επιστημονικής διατύπωσης, η αιωνιότητα των γεγονότων της σκληρής πραγματικότητας επιβεβαιώνεται, κι η συμβολική σύνδεσή της με τη μυθική προϊστορία όπως και με το μαθηματικό φορμαλισμό δεν κάνει την τύχη τους να φαίνεται λιγώτερο προδικασμένη⁷⁹.

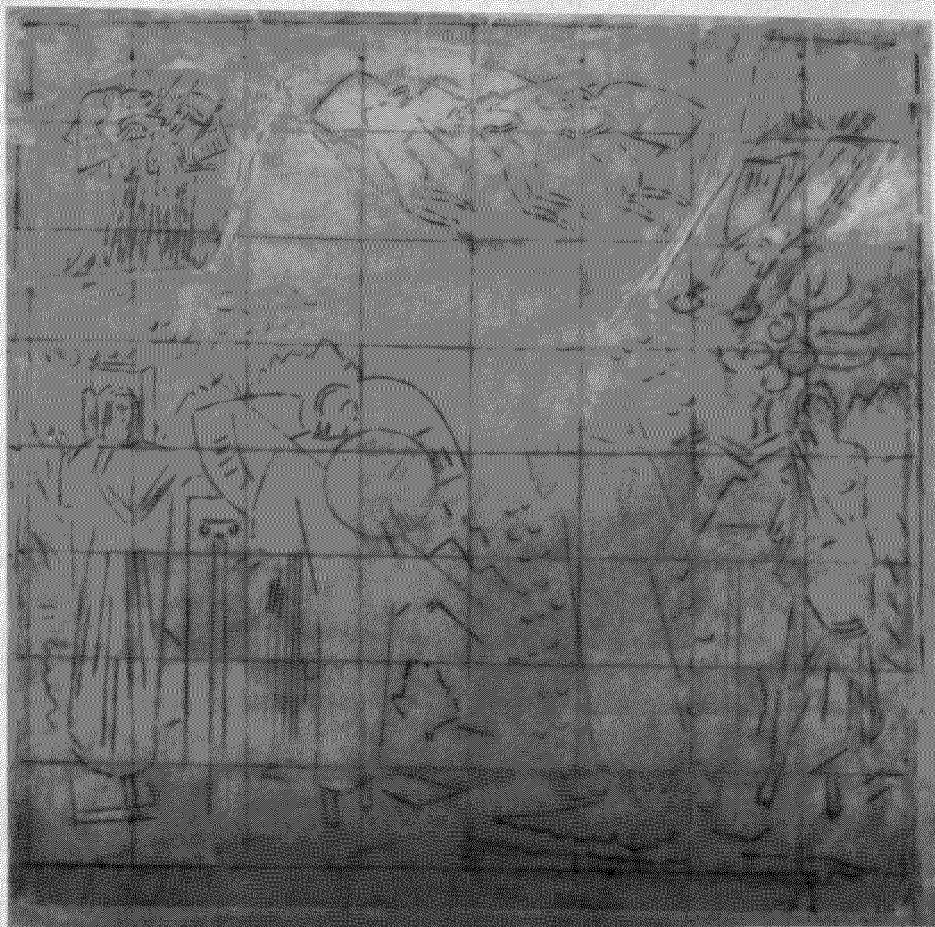
Στην προσπάθειά του να λυτρωθεί μέσα απ' το μυθικό κόσμο και να εκφραστεί συμβολικά και στηριζόμενος στο μαθηματικό φορμαλισμό, ο Παρθένης, αυτός που εισήγαγε την αρμονία των καθαρών χρωμάτων στην νεοελληνική ζωγραφική, τα έσβησε απ' το έργο του για να μην τον εμποδίζουν στη σύνθεση των αρμονικών και καθαρών σχημάτων. Η εμμονή του στη σχεδιαστική και συνθετική ανάπτυξη του έργου σε βάρος της χρωματικής του απόδοσης θυμίζει το αριστοτελικό δίδαγμα για την προτεραιότητα του σχεδίου ως προς το χρώμα, "εί γάρ τίς έναλείψει τοῖς καλλίστοις φαρμάκοις χύδην, οὐκ ἂν ὁμοίως εὐφραίνειεν καὶ λευκογραφῆσας εἰκόνα" (Ποιητ. VI, 15).

Όσο η ηθική του τον οδηγούσε σε μια ερημική στάση, όσο ο "διαφωτιστής" γινόταν ερημίτης, τόσο η αισθητική του άλλαζε και στρεφόταν προς το υψηλό παρά προς το ωραίο και κατά ένα τρόπο, ιδιαίτερα προσωπικό, προσπάθησε με κλασικά στοιχεία να εκφράσει έναν κόσμο ρομαντικό. Έτσι η ήρεμη σύνθεση, οι ελλειπτικές γραμμές, οι αβρές καμπυλώσεις των περιγραμμάτων, η διάχυση κι ο πλούτος, του χρώματος, τα ενδιάμεσα ημιτόνια που γλυκαίνουν τα περάσματα απ' το φως στη σκιά θ' αλλάξουν τόσο, που οι ορθογώνιες τομές έγιναν οξυγώνιες, οι κάθετες κι οι οριζόντιες έγειραν επικλινείς, οι ελλείψεις μετατράπηκαν σε βίαιες, ιλιγγιώδεις, καμπύλες, κι οι κυρτώσεις τεντώθηκαν σε ευθείες αιχμηρές, το χρώμα λιγότεσε και ξε-

νομε εδώ το λιγώτερο γνωστό άρθρο του, "Ο ρόλος της Τέχνης στον άνθρωπο και του αριθμού στην Τέχνη", περ. *Σήμερα*, 7, 16 Απριλίου 1960, σ. 7-8. Από την άλλη μεριά μια ζωγραφική περισσότερο χρωματική ανέπτυξαν οι μαθητές του Παρθένη,

Γ. Τσαρούχης, Β. Διαμαντόπουλος, Π. Τέτσης, Β. Σεμερτζίδης.

79. M. Horkheimer - T. Adorno, 1974, οπ.π., σ. 43-45.



Κωνσταντίνος Παρθένης, "Προσχέδιο για την αποθέωση του Αθανάσιου Διάκου",
μολύβι σε ρυζόχαρτο, 0,81 x 0,80 Ε.Π.Μ.Α.Σ.

καθάρισε δίχως διαχύσεις κι η τονική κλίμακα περιορίστηκε, χωρίς ενδιάμεσες μετατονίσεις κι έγινε περισσότερο αυστηρή. Το έργο του κυριαρχήθηκε απ' τα στοιχεία που οι νεο-εμπρεσιονιστές, ακολουθώντας τον Ντελακρούα, θεωρούσαν τερατώδη κι ανύπαρκτα στη φύση, κυριαρχήθηκε δηλαδή απ' τις ευθείες, τις παράλληλες, τις καμπύλες και τις επαναλαμβανόμενες κυματοειδείς γραμμές⁸⁰. Η εξέλιξη της τέχνης

80. Π. Σινιάκ, 1987, σπ.π., σ. 45-46.

του Παρθένη, απ' τα έντονα, πληθωρικά χρώματα, που επιβάλλονται εμφατικά στο σχέδιο σ' ένα σχέδιο ελάχιστα, υποδηλωτικά, χρωματισμένο, δείχνει πως η επιστήμη του εξελίσσεται απ' τον Πωλ Σινιάκ προς τον Πωλ Σερυζιέ και τον οδηγούσε μακρύτερα απ' τις απρόσωπες αρχές του μοντερνισμού σε μια τέχνη ιδιοματική. Γιατί η θρησκευτικότητα, η ποιητικότητά του, ο κόσμος του, ο λυρικός κι ελεγειακός, ο αισθητικός, ο μυστικός και γαλήνιος, η τρυφερή ζωγραφική του, των τοπίων και των πρώτων "Ευαγγελισμών", "où tout semblait azur, où rien n' agitait l' air" κι η πίστη στην ενσάρκωση της ελπίδας στον παρόντα κόσμο, άλλαζε κι ο Παρθένης βίωνε, με το πέρασμα του χρόνου, όλο και περισσότερο την ελπίδα για τη μεταθανάτια λύτρωση και δόξα, την αελλώδη ζωγραφική της "Αποθέωσης του Αθανάσιου Διάκου", έναν οραματικό κόσμο, θριαμβευτικό κι αποκαλυπτικό, ηθικό κι ευναυσματικό, που εντεινόταν συνεχώς, βουβά κι εσωτερικά, όπως μια "καταιγίδα επάνω απ' το Τολέδο".

Γενάρης 1992

Ευγένιος Δ. Μαθιόπουλος

Παράρτημα Α

Το υπόμνημα (2 φύλλα, σχ. 4ο, δακτυλογραφημένο, ενυπόγραφο: "Κ. Παρθένης", στη 1η σελ. ημερ. 11-2-35 κι αρ. 2836, απευθύνεται "προς την διεύθυνσιν της Σχολής Καλών Τεχνών". Ο Παρθένης αναφέρει το λόγο που τον εμπόδισαν, όπως γράφει, να συνεχίσει τη διδασκαλία του στη Σχολή: "η διεύθυνσις της Σχολής μου αφήρεσε την χρήσιν του ανωτέρω εργαστηρίου μεταθέσασά με τρίς πότε δια τον ένα και πότε δια τον άλλον ίριστα αποχρώντα λογον εις άλλα ολιγώτερον κατάλληλα εργαστήρια". Ο Παρθένης ζητούσε το εργαστήριο του Γ. Ιακωβίδη που του είχε αρχικά παραχωρηθεί πριν ακόμα αυτός φύγει απ' τη Σχολή και δεν το είχε τότε δεχθεί από σεβασμό όπως αναφέρει στον Ιακωβίδη. Απ' ότι φαίνεται, μετά την αποχώρηση του Γ. Ιακωβίδη απ' τη Σχολή, ο διευθυντής της Σχολής Κ. Δημητριάδης, είχε κρατήσει για λογαριασμό του το εργαστήριό του, παρ' ότι το είχε υποσχεθεί στον Παρθένη, ο οποίος στο υπόμνημά του καταλήγει: "Είναι προφανές ότι δεν δύναμαι να αποδεχθώ την τοιαύτην προσβλητικήν συμπεριφοράν απέναντί μου, φανερώουσα υποτίμησίν μου και ως καλλιτέχνου και ως διδασκάλου και παραγνώρισιν των συμφερότων των μαθητών μου που εξεδηλώθησαν προηγουμένως και δι' άλλων πράξεων της Διευθύνσεως, όπως π.χ. δια της αρνήσεως χορηγήσεως μικρών πιστώσεων δια μονέλα και αντικείμενα χρήσιμα δια την διδασκαλίαν μου. Συμπληρωματικώς δεν θεωρώ άσκοπον να υπενθυμίσω ότι, παρά τα διαδοθέντα, ουδέποτε εξήτησα άδειαν δια λόγους υγείας και ότι το ακριβές είναι ότι από την διεύθυνσιν επανειλημμένως μου συνεστήθη να αναλάβω την επανάληψιν των μαθημάτων μου μέχρι του Ιανουαρίου, την οποίαν επανάληψιν εματαίωσεν η μή παραχώρησις του εργαστηρίου". Όπως, γράφει ο Παρθένης το υπόμνημα συντάχθηκε "εις απάντησιν του υπ' αριθμ. 2760 εγγράφου Υμών της 5ης Φεβρουαρίου ε.έ.". Το έγγραφο αυτό αντίγραφο του οποίου επίσης σώζεται στο "Φάκελο Παρθένη" του Αρχείου της Α.Σ.Κ.Τ., (1 φύλ. σχ. 4ο, δκτλ., ενπγρ., "Ο Διευθυντής. Κ.Δ.", και "Ο Γεν. Γραμματέυς Σ.Σ.", ημερ. 5η Φεβρουαρίου 1935, αριθμ. 2760), μας πληροφορεί ότι η διεύθυνση "λαμβάνουσα υπ' όψειν τας θερμάς παρακλήσεις των μαθητών σας ως και την αδικίαν ήτις προσγίνεται εις αυτούς δια της παρατάσεως της αποχής σας,... σας παρακαλεί όπως κάμετε έναρξιν της διδασκαλίας αυτών, με την πεποίθησιν ότι από του προσεχούς σχολικού έτους 1935-1936 θα ευρεθή η ικανοποιητικώτερα λύσις του ζητήματος". Στον ίδιο φάκελο υπάρχει ένα υπόμνημα του Κ. Δημητριάδη "Προς το Υπουργείο Παιδείας και Θρησκευμάτων", όπου ο Δημητριάδης αναφέρει, "ότι λόγω της από τινος χρόνου

κοπώσεως του ζωγράφου καθηγητού κ. Κ. Παρθένη, η Διεύθυνσις της καθ' ημάς Σχολής, εν συνεννοήσει μετά της αρμοδίας υπηρεσίας του υπ' Υμάς Υπουργείου, απεφάσισεν όπως προς διευκόλυνσίν του, ελαττώσῃ τας προς το Εργαστήριόν του και τον Σύλλογον των Καθηγητῶν υποχρεώσεις του, περιορίζουσα αυτὰς εἰς μίαν διώρθωσιν εβδομαδιαίως...", ὕστερα αναφέρεται στο αίτημα του Παρθένη προβάλλοντας διάφορες ἐξηγήσεις και δικαιολογίες, (3 φύλ., σχ. 4ο, δκτλ., ενπγρ., "Ο Διευθυντής, Κ.Δ.", ημερ. 30 Ιανουαρίου 1935, αρ. 2755). Σύμφωνα μ' ἕνα ἀκόμα προγενέστερο ἔγγραφο, του "Υπουργείου Θρησκευμάτων και Παιδείας", ο υπουργός Π. Ράλλης ζήτησε, ὕστερα ἀπὸ προφορική παράκλησίν του Κ. Παρθένη, να κατανεμηθῶν οι αἰθουσαι ἀνάλογα με τον ἀριθμὸ σπουδαστῶν κάθε εργαστηρίου (1 φύλ., σχ. 4ο, δκτλ., ενπγρ., "Π. Ράλλης", ημερ. 27 Νοεμβρίου 1934, αρ. 76527). Με ἐρώτημά του πρὸς το Υπουργεῖο ο Κ. Δημητριάδης, στις 14 Φεβρουαρίου 1935, θέτει ἐρώτημα για το ἀνμπορεῖ να υπογράφει ἐντάλματα πληρωμῆς του Παρθένη (1 φύλ., σχ. 4ο, δκτλ., ενπγρ. "Κ.Δ", αρ. 2777). Το Υπουργεῖο Θρησκευμάτων και Παιδείας, με ἔγγραφο του ἀπαντῶντας στο ὑπόμνημα του Δημητριάδη της 30ης Ιανουαρίου 1935, ἀναφέρει "ὅτι ἔχετε ἐκ των κειμένων νόμων καθήκοντα και υποχρεώσεις, ως και κυρώσεις ἀς δύνασθε να εφαρμόσητε ἢ να προτείνητε ἐν τη προκειμένη περιπτώσει, γνωστοῦ ὄντος ὅτι και προγενεστέρως ἔχετε διαταγὴν του Υπουργείου να κατανεμίητε τα ἐργαστήρια ἀναλόγως του ἀριθμοῦ των μαθητῶν", (1 φύλ., σχ. 4ο, δκτλ., ενπγρ., "Δ. Χατζίσκος", ημερ. 25 Φεβρουαρίου 1935, αρ. 12103). Με ἄλλο ἔγγραφο του ο υπουργός ζητᾷ ἀπ' τον Κ. Δημητριάδη, "ὄχι μόνον του λοιποῦ να μη υπογράψητε ἐντάλματα πληρωμῆς μισθοῦ, εἰς τον ἐν λόγῳ καθηγητὴν, ἀλλὰ να μεριμνήσητεῖ να επιστραφοῦν εἰς το Δημόσιον Ταμεῖον οι ληφθέντες ἀπὸ της ἡμέρας της ἀπουσίας αὐτοῦ ἐφ' ὅσον ως και ἀνωτέρω ἐρρήθη δεν ἐζήτησεν οὔτος ἀδειαν οὔτε ἔτυχεν τοιαύτης παρ' ἡμῶν", (1 φύλ., σχ. 4ο, δκτγρ., ενπγρ., "Δ. Χατζίσκος", ημερ. 4 Μαρτίου 1935, αρ. 11645, το ἔγγραφο αὐτὸ ὅπως κι ὅλα τα προαναφερόμενα, βρίσκονται στο Ἀρχεῖο της Α.Σ.Κ.Τ. φακ. "Παρθένη").

Παράρτημα Β

Το "Ἀριστεῖο Γραμμάτων και Τεχνῶν", το εἶχε καθιερώσει η κυβέρνηση του Ε. Βενιζέλου σαν "Βασιλικὸ Μετάλλιον Γραμμάτων και Τεχνῶν" ἀπὸ το 1914, νόμος 470 (ΦΕΚ 374, 12 Δεκεμβρίου 1914). Ο νόμος προέβλεπε την ἐναλλάξ ἀπονομή του

μεταλλίου σ' ένα λογοτέχνη, ένα ζωγράφο, ένα γλύπτη κι ένα μουσικό (αρθ. 1), για ένα έργο, "το οποίον μεταξύ των λουπών της διαιτίας όχι μόνον προέχει λόγω εξωτερικής μορφής, αλλά και τείνει να εξηψώση την ανθρωπίνην σκέψιν, να εξευγενίση τα ανθρωπίνα αισθήματα και να ερμηνεύση τα εθνικά ιδεώδη", (αρθ. 4), προέβλεπε δε και μια χρηματική χορηγία 2.000 δραχ. (αρθ. 5). Με βασιλικό Διάταγμα της 13ης Απριλίου 1915 (ΦΕΚ 141, 16 Απριλίου 1915), οριζόταν ο τρόπος εκλογής των βραβευθέντων καθώς προβλεπόταν πενταμελής επιτροπή για την επιλογή του ζωγράφου ή γλύπτη, απαρτιζόμενη απ' τους ήδη έχοντες μετάλλια και στην περίπτωση που αυτοί δεν αρκούν με μέλη που θα όριζε ο υπουργός με Βασιλικό Διάταγμα, (αρθ. 2). Με απόφαση του υπουργικού συμβουλίου, το 1914 δέκα συγγραφείς και καλλιτέχνες βραβεύθησαν με το μετάλλιο, οι Α. Βλάχος, Γ. Σουρής, Χ. Αννινος, Α. Προβελέγγιος, Κ. Παλαμάς, Σ. Σαμαράς, Ν. Λαμπελέτ, Δ. Λαυράγκας, Γ. Ιακωβίδης και Δ. Φιλιππίδης. Το 1915 το μετάλλιο για την λογοτεχνία απενεμήθηκε στον Γ. Δροσίνη και το 1917 στον Ι. Πολέμη. Η κυβέρνηση του Ε. Βενιζέλου με το νόμο 1001, (ΦΕΚ 245, 31 Οκτωβρίου 1917) κατάργησε το "Βασιλικό Μέταλλιο" και στη θέση του καθιέρωσε το "Εθνικό Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών" (αρθ. 1), κατ' έτος για τη λογοτεχνία και κατά τριετία για τη ζωγραφική, τη γλυπτική και τη μουσική, (αρθ. 3), διατήρησε αυτούσιο το αρθ. 4 του νόμου 470/1914 και με το αρθ. 6 έδινε την δυνατότητα στον υπουργό παιδείας να ορίζει αυτός τους κριτές ανάμεσα απ' τους αριστοί, και συμπλήρωνε πως: "Μέλη των επιτροπών, πλην των λογοτεχνικών έργων, δύνανται να γίνωσι και αλλοδαποί εν Αθήναις διαμένοντες". Ο νομοθέτης προέβλεψε αυτή την απίθανη διάταξη ώστε να είναι δυνατόν να τοποθετηθούν ως μέλη της επιτροπής για τις τέχνες οι ξένοι αρχαιολόγοι που διεύθυναν τις αρχαιολογικές σχολές στην Ελλάδα, με σκοπό ν' αποφευχθεί το να οριστούν Έλληνες καλλιτέχνες, οι οποίοι θα έπρεπε να είναι καταξιωμένοι, δηλαδή καθηγητές στη Σχολή Καλών Τεχνών. Γιατί αυτό θα είχε σαν συνέπεια να επιλεγούν ζωγράφοι συντηρητικοί, της σχολής του Μονάχου, κι αντίθετοι προς το νεωτεριστικό πνεύμα, που έφεραν τότε απ' το Παρίσι οι νέοι καλλιτέχνες και το οποίο υποστήριζαν οι φιλελεύθεροι.

Παράρτημα Γ

Το έργο βρίσκεται στη συλλογή Π. Αλεξόπουλου, για μια μελέτη του έργου καθώς και για το σύνολο των έργων του Παρθένη με χριστιανικά θέματα, βλ. Ευθυμία Γεωργιάδου - Κούντουρα, *Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική*

1900-1940, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη, 1940, σ. 93-110. Το έργο αυτό του Παρθένη αναφέρεται απ' όλους σαν βραβευμένο στο "Salon d' Art Religieux" στο Παρίσι. Ο Α.Γ. Ξύδης αναφέρει σαν έτος βράβευσης το 1911 (Ξύδης, 1976, οπ. π., σ. 14) όπως κι ο Σ. Λυδάκης (Λυδάκης, 1976, οπ.π., σ. 363), χρονολογία που επαναλαμβάνουν οι περισσότεροι μελετητές του ζωγράφου. Στο φάκελο του Κ. Παρθένη στο αρχείο της Α.Σ.Κ.Τ. υπάρχει ένα ιδιόχειρα συμπληρωμένο έντυπο υπεύθυνης δήλωσης, ενπγρ. "Κ. Παρθένης", 1 φύλ., σχ. 4ο, ημερ. 13 Μαΐου 1937), όπου ο ζωγράφος αναγράφει "Τιμητικά διακρίσεις (παράσημα κ.λπ.) Αργυρούς Σταυρ. του Σωτήρος 1918 / Commentatore dell' Ordine della Corona d' Italia 1931)/ Εθνικόν Αριστείον των γραμμάτων και των τεχνών 9 Μαΐου 1920 / Αργυρούν μεταλ. Διεθνούς Έκθεσης Αθηνών 1903 / Première médaille Salon d' Art Religieux 1910 Paris". Μέχρι σήμερα κανένας δεν έχει επιδείξει κάποιο στοιχείο που να πιστοποιεί την βράβευση αυτή, αντίθετα ερευνητές που αναζήτησαν στο Παρίσι στοιχεία, μας βεβαίωσαν προφορικά ότι δεν μπόρεσαν να βρουν τίποτα για την έκθεση αυτή. Τίποτα επίσης δεν αναφέρει η Eftihia Agathonikou, *Les Peintres Grecs ayant exposé à Paris à partir de l' Exposition Universelle de 1855 jusqu' en 1914*, Παρίσι, 1986, Memoire de D.E.A., Universite Paris X-Nanterre, στις σ. 69, 70, 130, όπου κι αναφέρεται στις εκθέσεις του Παρθένη.

Παράρτημα Δ

Η φιλοκυβερνητική εφημερίδα *Πατρίς*, της 11ης Μαΐου 1920, στο πρωτοσέλιδο άρθρο της, "Η χθεσινή τελετή του αριστείου εις την Ακαδημία", έγραφε, "Το θέαμα ήταν λίαν ενδιαφέρον. Έβλεπε κανείς συγκεντρωμένα εκεί τας πλέον ιδιοτρόπους φυσιογνωμίας, διακεκριμένων και ασημάντων μυστών πάσης τέχνης. Γενικοί ψίθυροι, σχόλια, κριτική ατελείωτος, επαίνοι και αδιακρισίαι εβόμβουν πανταχού μέχρι της ενάρξεως της εορτής. Εις το μέσον της αιθούσης οι τιμώμενοι κ.κ. Γρυπάρης και Παρθένης περιστοιχίζονται από τον κόσμον των λογίων και των καλλιτεχνών και εις το πλάϊ των με μεγαλοπρέπειαν συγγλιτικών οι αριστείς κ.κ. Δροσίνης, Πολέμης, Άννινος, Ιακωβίδης, Λαυράγκας, Καλομοίρης και Λαμπελέτ. Τέλος, την 11ην π.μ. ακριβώς προσέρχονται εν μέσω ενθουσιωδεστάτων ζητωκραυγών ο Πρωθυπουργός κ. Βενιζέλος, συνοδευόμενος από τους υπουργούς κ.κ. Καφαντάρην, Παπαναστασίου, Δίγκαν και Βουρλούμην. Αμέσως αποκαθίσταται ησυχία, όλοι τα-

χοποιούνται εις τας θέσεις των και η τελετή αρχίζει". Στο άρθρο της εφ. *Οι Καιροί*, 11 Μαΐου 1920, "Η Τελετή της Απονομής του Αριστείου" διαβάζουμε "Εν μέσω χειροκοροτημάτων όλου του κοινού ο υπουργός της Παιδείας κ. Δίγκας απένειμεν ιδιοχείρως το Αριστείον εις τους δύο Αριστείς συγχαρείς θερμώς αυτούς... Η συγκέντρωση διελύθη εν μέσω παρατεταμένων χειροκοροτημάτων και εκφράσεων συμπαθείας προς τους νέους μας Αθανάτους του συνθήματος δοθέντος παρά του κ. Βενιζέλου όστις συνεχάρη θερμότατα δια χειραψίας όλους τους παρισταμένους Αριστείς". Αντίθετα η *Αθηναϊκή* 10 Μαΐου 1920, στο άρθρο της "Η απονομή του Αριστείου της λογοτεχνίας και της ζωγραφικής", έγραφε ότι, "Ατυχώς η σημερινή εορτή της Ακαδημίας δεν είχε την σοβαρότητα ήτις ήρμοζεν εις τους μετασχόντας ταύτης. Όλοι σχεδόν οι ρήτορες ανέμιζαν εις τους λόγους των αναξιοπρεπείς κολακείας απευθυνομένας εις το πρόσωπον του παρισταμένου κ. Πρωθυπουργού, ον πριάλεσαν Αρχηγόν της φυλής κ.λπ. κ.λπ. Το παριστάμενον κοινόν συναισθανθέν την ασχημiam, των λογίων μας παρακολούθησεν τους λόγους των εν παγετώδη αδιαφορίαν, δεν ηκούσθη δε ουδέ εν χειροκρότημα. Επίσης τον κ. Πρωθυπουργόν αναχωρούντα ουδείς απολύτως επευφήμησε". Ο *Ριζοσπάστης*, στο σχόλιό του, "Τα Αριστεία", 11 Μαΐου 1920, ειρωνεύοταν τους "ρήτορες - που - με λυρικές εξάρσεις εχαιρέτησαν εαυτούς και αλλήλους και το δαιμόνιον πνεύμα του Αντιβασιλέως κ. Αρχηγού της Φυλής". Βλ. και Ανώνυμος, "Η τελετή του Αριστείου στην Ακαδημία", περ. *Νουμάς*, 684, 16 Μαΐου 1920, σ. 318. Στον ένα ή τον άλλο βαθμό κάλυψαν δημοσιογραφικά την τελετή της απονομής όλες οι εφημερίδες, βλ. "Η τελετή της απονομής του Αριστείου", εφ. *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 10 Μαΐου 1920, "Η σημερινή τελετή της απονομής του Αριστείου", εφ. *Έθνος*, 10 Μαΐου 1920, "Η τελετή του Αριστείου", εφ. *Νεολόγος*, 10 Μαΐου 1920, "Η χθεσινή τελετή της απονομής του Αριστείου", εφ. *Νέα Ελλάδα*, 11 Μαΐου 1920, "Η χθεσινή τελετή της απονομής του Αριστείου", εφ. *Ελεύθερος Τύπος*, 11 Μαΐου 1920, "Οι Αριστείς", εφ. *Πρόμαχος*, 11 Μαΐου 1920, "Απονομή του Αριστείου", εφ. *Η Πρωϊνή* 11, Μαΐου 1920, κ.α.

Παράρτημα Ε

Είναι χαρακτηριστικό της έντονης κομματικής αντιπαλότητας το γεγονός ότι με τη πτώση των φιλελευθέρων το Νοέμβριο του 1920 απολύθηκαν ο διευθυντής της Εθνικής Πινακοθήκης Ζ. Παπαντωνίου, ο τμηματάρχης των Καλών Τεχνών του

υπουργείου, Γ. Δροσίνης, που είχε εισηγηθεί τη βράβευση του Γρυπάρη κι ο Γρυπάρης απ' τη θέση του Επιθεωρητή Μέσης Εκπαίδευσης, βλ. Ανώνυμος, "Σύμμικτα", περ. *Πινακοθήκη*, 237-238, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1920, σ. 80. Στην ίδια σελίδα διαβάζουμε: "Εις το Υπουργείον της Παιδείας υπεβλήθησαν αι αποφάσεις των δύο επιτροπών της απονομής των αριστείων της Λογοτεχνίας και της Γλυπτικής. Εκ τούτων η πρώτη (εννοεί αυτή της γλυπτικής Σ.Σ.) συγκειμένη εκ των κ.κ. Ψ. Τσουντα καθηγητού του Πανεπιστημίου, Πικάρ διευθυντού της Γαλλικής αρχαιολογικής σχολής, Χίλλ διευθυντού της Αμερικάνικης αρχαιολογικής σχολής, Ουείς διευθυντού της Αγγλικής αρχαιολογικής σχολής και Ιακωβίδου διευθυντού του σχολείου των Καλών Τεχνών, αποφαινεται ότι ουδείς την κατά την τριετίαν 1918, 1919, και 1920 εκτεθέντων εν Αθήναις γλυπτικών έργων πληροί τους όρους ους απαιτεί ο περί Αριστείου νόμος, επομένως εις ουδένα απονέμει τούτο. Δια τον γλύπτην κ. Κ. Δημητριάδη η επιτροπή εκφράζει την λύπην της διότι δεν δύνται να τω απονεύμη το Αριστείον δι' ότι εξέθεσε έργα εις Παρισίους και όχι εν Αθήναις". Η προσπάθεια να μη βραβευθεί ένας βενιζελικός είναι φανερή και δεν μπορεί να κρυφτεί πίσω απ' ένα τυπικό πρόβλημα-κώλυμα. Ο Κ. Δημητριάδης είχε εκθέσει άλλωστε την "Προτομή του Ελ. Βενιζέλου", το 1919, στο Παρίσι, βλ. Χ. Χρήστου, *Νεοελληνική γλυπτική*, Αθήνα, 1982, σ. 223, κι αυτός πρέπει να ήταν ο βασικός λόγος της μη βράβευσής του ενώ η επιτροπή, αν δε διακατεχόταν από κομματικά κριτήρια, θα μπορούσε επίσης να βραβεύσει τον ανδριάντα του "Χαριλάου Τρικούπη", που είχε στηθεί το 1920, μπροστά απ' την παλαιά Βουλή. Ένα σημαντικό έργο του Θωμά Θωμόπουλου, συνάδελφου του Ιακωβίδη στη Σχολή, τ' αποκαλυπτήρια του οποίου με πολλή επισημότητα είχαν γιορτάσει οι φιλελεύθεροι στις 26 Ιανουαρίου 1920, με ειδική τελετή και στη Βουλή, όπου μίλησε ο Ε. Ρέπουλης, κι οποία είχε πάρει το χαρακτήρα θριάμβου του φιλελευθερισμού, βλ. Ανώνυμος, "Τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντος του Χαριλάου Τρικούπη", εφ. *Έθνος*, 26 Ιανουαρίου 1920 και Ανώνυμος, "Τα αποκαλυπτήρια του ανδριάντα του Χ. Τρικούπη. Η χθεσινή τελετή εις την Βουλήν", εφ. *Πατρίς*, 27 Ιανουαρίου 1920. Ο Θωμάς Θωμόπουλος είχε επίσης, τον ίδιο χρόνο, φιλοτεχνήσει ένα γλυπτό με τίτλο ο "Μπολσεβίκος", βλ. Ανώνυμος, "Γράμματα και Τέχναι" περ. *Πινακοθήκη*, 226 - 227, Δεκέμβριος 1919 - Ιανουάριος 1920, σ. 94.

Παράρτημα ΣΤ'

Η ΕΙΣΗΓΗΣΙΣ ΤΟΥ κ. Ζ. ΠΑΠΑΝΤΩΝΙΟΥ ΕΠΙ ΤΗ ΕΟΡΤΗ ΤΟΥ ΑΡΙΣΤΕΙΟΥ

Με το αριστείον του κράτους ετιμήθη ολόκληρον το έργον του Παρθένη και ειδικώς το έργον εκείνο που έχει ως θέμα τον Ευαγγελισμόν της Θεοτόκου - θέμα εις το οποίον εμετρήθησαν οι μεγαλύτεροι ζωγράφοι τους χριστιανισμού. Είναι πολύ μακρά οι αιώνες της προσευχής! Και όμως υπάρχουν ακόμη ζωγράφοι που μπορούν να εκφράσουν τον ιδεαλισμόν μας επάνω εις τα αιώνια θέματα της Γραφής, οι οποίοι μπορούν να κάμουν την σκέψιν μας να προσευχηθή. Είναι οι ζωγράφοι που έχουν βαθύν ψυχικόν κόσμον και αίσθησιν ζωγραφικήν. Τέτοιος είναι ο ιδικός μας ζωγράφος του Ευαγγελισμού. Πρέπει να φύγωμε στο Κατροτσέντο, όταν ακόμη οι άνθρωποι ήσαν μαγευμένοι από τας συνομιλίας του Αγ. Φραγκίσκου της Ασίζης με τα πουλιά, πρέπε να μπούμε στο μοναστήρι της Φλωρεντίας όπου προσεύχεται με τα χρώματα ο Φρα - Απζέλικο, ή να συνηθίζωμε επάνω στον πίνακα των καλογήρων ζωγράφων της Ανατολής για να ξαναϊδούμε τόσην πίστην. Και τέλος πρέπει να είμεθα της εποχής αυτής, όπως είμεθα, για να το νοιώσωμε. Η Θεία εμφάνισις γίνεται σε μιαν φτωχήν αυλή, όπου πρασινίζει η κληματαριά και ανθούν τα βασιλικά στις γλάστρες της φτωχής κοπέλας. Τα βασιλικά και ο άσπρος κρίνος. Βραδυάζει και ο ζωγράφος, έχει κάμει την μεγάλην ορχήστραν των χρωμάτων του να κατεβή σε μια σιγαλώτατην αρμονία, σε μια θαυμαστήν ησυχία εσπερινών χρωματισμών. Τότε ο άγγελος κατεβαίνει και μετεωρίζεται σε μια γραμμή αυστηρώς κάθετον, που μας δίδει αμέσως το ρίγος της ουρανίας χάριτος που είναι ωσάν έκλαμψις ωσάν ένωσις αιφνιδια της ανθρωπίνης με την αιώνιαν ουσίαν. Εις την κάθετον αυτήν, σκύβει μια ελαφρά καμπύλη - η παρθένος του Ευαγγελισμού για να δεχθή την χάριν. Δεν έχει τίποτε αγιογραφικό, είναι μια κόρη του λαού. Το κρίνον δεν το κρατεί στο χέρι ο άγγελος. Είναι στη γλάστρα της, είχαν ανθήσει στην ψυχή της. Σ' αυτό το αιώνιον, το ελαφρόν και το διαφανές σύμβολον, μπορεί να τοποθετηθή κάθε πίστις, κάθε ανθρωπίνη αγνότης, κάθε σημερινός ανθρωπίνος πόνος. Αυτή είναι η τέχνη.

Αλλά θα μπορούσαμε να πούμε τούτο: Όλην αυτήν την έξαρσιν που μας έδωσε διηγούμενος την θείαν σκηνήν του Ευαγγελισμού, ο Παρθένης, μπορεί να μας την δώση ζωγραφίζοντας απλώς ένα κλαρί, ένα τοπίον, μια στάσιν, μια διάθεση της φύσεως. Σε όλην του την τέχνην υπάρχει η θρησκευτικότης. Υποβάλλει το άγνωστον. Τα κατορθώματά του, χρώματος και γραμμής, μας πηγαίνουν μακριά από τα φαινόμενα, προς μιαν υπέρτατην πραγματικότητα. Η τέχνη του είναι η εξερεύνησις του εσωτερικού μας κόσμου. Είναι ο Έλλην καλλιτέχνης που έστρεψε την δημιουργίαν του προς τας ψυχικάς ιδιότητας, εκείνος που εθεώρησε το αίσθημα πηγής κάθε γνώσεως, εκείνος που κατέβη εις τα βάθη του ανθρωπίνου εγώ.

Τι είδους ζωγράφος είναι; Ας πάρωμεν τον πλέον φανερόν χαρακτήρα του. Δεν είναι βέβαια Ακαδημαϊκός. Η Ακαδημαϊκή τέχνη βαδίζει με τους κανόνες που εδημι-

ούργησαν τα περασμένα έργα, αυτός, υποκειμενικός ζωγράφος, τους παραμερίζει. Αλλά κάτι περισσότερο. Δεν είναι φίλος της Αναγέννησης. Η αναγέννησις γι' αυτόν είναι πολύ απασχολημένη με την φυσική τελειότητα είναι πολύ πλαστική. Και αυτός, καθώς βλέπομεν από το ύφος του, είναι εσωτερικός. Η ατάραχος συνύπαρξις της πλαστικής τελειότητος με την διανοητικήν έκφρασιν, ο γενικός ρυθμός, η λατρεία της ωραίας μορφής, ή γλυπτικότης, ό,τι δηλαδή χαρακτηρίζει την Ιταλικήν αναγέννησιν, δεν είναι το ιδεώδες του. Η αναγέννησις είναι γι' αυτόν τελειομορφία, μια τοιχογραφική ευτυχία, που δεν μπορεί να ικανοποιήση την ανησυχίαν μιας ψυχής. Η χριστιανική ψυχή του Παρθένη στρέφεται προς κάτι αγνότερο και βαθύτερο προς την πρωτογενή αναγέννησιν, προς τους προμιτίφ. Έχει συγγένειαν με τους μάγους αυτούς της αδεξιότητος, οι οποίοι ήξευραν ολίγα και ετόλμησαν πάρα πολλά. Θέλγεται με την αθωότητά των, αλλά και με την πίστιν των και με την διαίθησίν των. Απολαμβάνει τα κατορθώματα των μυστικών εκείνων ρεαλιστών, οι οποίοι με ένα δέντρο εξωγράφιζαν δάση και με ένα σπίτι πόλεις, οι οποίοι τους νόμους της συμμετρίας και της προοπτικής ή τους αγνοούσαν ή ευχαρίστως τους λησμονούσαν για να δώσουν διέξοδον εις την βρύση του αισθήματος των. Προχωρεί ακόμη προς τον βαθύν μεσαίωνα όπως κάθε μυστικιστής καλλιτέχνης που δεν ευρίσκει την ευτυχίαν του εις την Αναγέννησιν. Στέκει επάνω από τον ώμο των καλογήρων του Βυζαντίου και τους κυττάζει να μικρογραφούν τα ιερά βιβλία, να προετοιμάζουν εις το χειρόγραφον είτε στην εικόνα το θελκτικόν διηγηματικόν ύφος, το οποίον θα αναπληρώση την θεολογικήν ακαμψίαν των μωσαϊκών. Κυττάζει τον Τζιόττο όταν εις την εκκλησίαν της Ασσίζης και της Πάδουας εικονογραφεί την ψυχικήν επανάστασιν που έφευρεν ο Άγιος Φραγκίσκος. Παρακολουθεί τους μικρογράφους της βορεινής Ευρώπης όταν διηγούνται πολλά αγαθά και μεγάλα πράγματα μέσα εις ένα κεφάλαιο ψηφίου του κειμένου. Είναι μαζί με τον Φρα Αντζέλικο όταν ο άμωμος δομινικανός ζωγραφίζει τας εκστάσεις του με χρώματα φλογερά καθώς η ψυχή του. Κυττάζει τους αγνούς, τους σεραφικούς ζωγράφους της Κολωνίας. Στέκει μπροστά στο τρίπτυχο του Βαν - Ένκ. Μέσα στην ιστορία της τέχνης αναγνωρίζει τους προγόνους του και πρόγονοι του είναι όλοι όσοι είχαν αίσθημα και όνειρον, από τους πιο αδέξιους του αισθήματος, τους προμιτίφ, έως τον θεληματικόν αδέξιον, τον εκστατικόν, τον μεγάλον καιόμενον, τον Θεοτοκόπουλον. Λοιπόν ο ζωγράφος που τιμάται σήμερα με το αριστείον μπορεί να χαρακτηρισθή: Ένας καλλιτέχνης εσωτερικός. Είναι ένας ποιητής, και ανήκει εις το λυρικόν ρεύμα του αιώνος αυτού που λέγεται συμβολισμός, ρεύμα το οποίον συνεχεται με το λυρικόν ρεύμα των προμιτίφ και με άλλας ανοίξεις της ανθρώπινης ψυχής εις την ιστορίαν της τέχνης. Είναι ένας ιδεαλιστής. Ιδεαλισμός, για να πάρω τον απλούν ορισμόν ενός φιλοσόφου είναι η παράστασις των αντικειμένων επί του ψυχική τύπου του ανθρώπου, επί των γεγονότων της συνειδήσεως. Αυτός είναι ο Παρθένη.

Δι' αυτόν η φύσις όλη είναι μια ψυχική κατάσταση. Τα κυπαρίσσια του αγρου-πνούν. Τα πελάγη του υποχωρούν μέσα στο βάθος άλλων ουρανόων. Οι φωτισμοί του - τόσον πραγματικοί όλα ταύτα - έρχονται από τον ψυχικό ήλιο, οι λίμνες του και τα δένδρα των βλέπουν παραδεισιακά όνειρα, οι ανθρώπινες μορφές του νοσταλγούν τον κόσμο των ιδεών από τον οποίον έρχονται. Ξεύρομε πως τα τοπία του είναι απόκρισις σε ψυχικά προβλήματα. Έχει φθάσει μακρύτερα από το πλαστικό μέρος της τέχνης και εκτελεί μια λειτουργία υψηλότερη από αυτήν που λέγεται: αποδίδω την φύσιν.

Λοιπόν ο Παρθένης δεν είναι από τους ζωγράφους που αποδίδουν την φύσιν. Είναι από τους ζωγράφους που ερμηνεύουν την φύσιν. Την μεταχειρίζεται για να εκφράση τον ηθικό του κόσμο. Την επηρεάζει. Την ανασυνθέτει. Την διαμορφώνει. Επιβάλλει στην φύσιν τα αισθήματά του.

Εδώ είναι ο λόγος που τον βρίσκουν πολλοί παράδοξον ή τον αρνούνται εντελώς. Όλοι εμείς που αποτελούμε το κοινό, είμεθα, να πη κανείς, φρουροί των φυσικών μορφών. Είχαμε μάθει ότι η φύσις είναι μια απόλυτος αξία, ή μόνη αξία που λογαριάζεται εις την τέχνην, ότι ο καλλιτέχνης δεν έχει παρά την αξίαν αυτή να την σεβασθή, να αποδώση την φύσιν, για να κάνη ένα μεγάλο έργο. Και τώρα βλέπομε καλλιτέχνας να έρχονται να επιβάλλουν μια άλλη αξία ως πολύ ανώτερη, την τέχνη. Να μας ειπούν ότι η τέχνη είναι πιο δυνατή από την φύσιν. Ότι το πνεύμα του ανθρώπου, εκείνο δημιουργεί το καλλιτέχνημα και ότι η φύσις δεν έχει άλλον ρόλον παρά να του δώση απλώς τα υλικά στοιχεία, την μορφήν, το χρώμα, και να υποταχθή.

Δεν μπορεί να συμβαίνει αλλιώς το πράγμα για έναν ιδεαλιστήν. Ο ιδεαλιστής βρίσκει ότι η φύσις τα έχει όλα, είναι υγιής, είναι ωραία, είναι δυνατή, έχει το ωφέλιμο, το ευχάριστο, την ποικιλία - αλλά για να γίνη αισθητική, για ν' αποκτήση και την αισθητική αξίαν πρέπει να το θελήση ο άνθρωπος, πρέπει αυτός να προβάλη επάνω στην φύσιν τας μορφάς που εδημιούργησε το πνεύμα του, το άθροισμα των ιδεών του, το ύφος του, την συγκίνησίν του. Μόνον ο άνθρωπος έχει την αισθητικήν αξίαν. Δεν την έχει η φύσις. Μόνον όταν την δώση στην φύσιν ο άνθρωπος τότε γίνεται καλλιτέχνημα. Το καθρέφτισμα λοιπόν της συγκινήσεως του ανθρώπου μέσα στην αδιαφορίαν της φύσεως, αυτό είναι η Τέχνη.

Αν αυτός ο ορισμός είναι αληθινός, δίκαια τιμάται ο ζωγράφος Παρθένης, επειδή σπάνια άλλος καλλιτέχνης έκαμεν επάνω στην αδιαφορίαν της φύσεως τέτοια προβολήν εσωτερικού κόσμου όπως αυτός. Κάθε μορφήν που επήρεν από την φύσιν την μετέωρισε και την εβύθισε στο υπερούσιον. Η ζωγραφική του εδημιούργησε ψυχικά καταστάσεις, το μυστηριώδες τούτο κατόρθωμα του συμβολισμού. Έφυγεν από το σκληρόν περίγραμμα της πλαστικής τέχνης. Και έφθασεν εις την θαυμαστήν και άοριστον μουσικότητα, εις την οποίαν υψώνονται τα έργα της εκστάσεως όταν απαλλάσσονται από κάθε υλικόν βάρος και πλησιάζουν εις την σφαίραν της αύλο-

τέρας των τεχνών, της μουσικής.

Να πη κανείς ότι η ζωγραφική του Παρθένη είναι μεταφυσική και ότι έφυγεν από τον αισθητόν κόσμο δεν θα ήταν σωστό. Πατεί στερεά εδώ κάτω. Ο Παρθένης βλέπει το χρώμα. Εβγήκεν από την εμπρεσιονιστική σχολή, τη σχολή που ανακάλυψε στη ζωγραφική το φως. Έχει την φωτοχαρή αίσθησιν των Ολλανδών και των Βενετσάνων, το πάθος του φωτός που εφλόγισε τον Τέρνερ και τον Ντελακρουά. Τα έργα του τον έδειξαν επιστήμονα εις τον συνδυασμόν των αλληλοπαθών χρωμάτων και εκράτησε με θάρρος την ορχηστρική παλέττα του εμπρεσιονισμού, την παλέττα του ήλιου.

Με το χρώμα ο Παρθένης απέδειξε πόσον καλά πατεί εδώ στον αισθητόν κόσμο. Αλλά δεν ακολούθησε την τύχη του εμπρεσιονισμού ο οποίος έκαμε το χρώμα σκοπόν του και έμεινε μία ρεαλιστική σχολή. Ο Παρθένης έστρεψε την ακτινοβολία του χρώματος του προς τον εσωτερικόν κόσμο. Το τριανταφυλλένιο καμπαναριό του, η Πευκόφυτη Πλαγιά, το καράβι της Καλαμάτας, είναι κάτι περισσότερο από μια υλική χαρά φωτός. Ο "Ποιητής", η "Νύμφρες στο λουτρό", δεν είναι μόνον λαμπρά κατορθώματα χρωματιστού, αλλά ιδεαλιστική συμφωνία. Τα τοπία του, από το μικρότερο έως το θαυμαστού πάθους τοπίο της Αποκαθλώσεως του Ιησού, αποτελούν αληθινήν Ενόρασιν.

Συνέβη να φθάση εις την ακρότητα - εις αληθινήν παραβίασιν των φυσικών μορφών. Ου έστι προς θάνατον. Μεγάλοι ζωγράφοι έκαμαν παραβιάσεις αυτού του είδους. Είναι αυτό εις την φύσιν της ατομικότητας. Η κλασική τέχνη προτιμούσε να παριστάνει τον γενικόν τύπον του ανθρώπινου όντος. Η ρομαντική τέχνη, από την οποίαν προέρχεται ο Παρθένης, προτιμά τον ατομικόν τύπον, του ανθρώπινου όντος, δηλαδή εκείνο που δεν έχει καθ' εαυτό ωραιότητα, αλλά την αποκτά από τον καλλιτέχνην. Η ατομικότης αισθάνεται κάποτε ευχαρίστησιν, αισθάνεται την ηδονήν της αυθυπαρξίας εάν θυσιάση την ανατομικήν αλήθειαν εις τον ρυθμόν της.

Πολλές φορές ο Γκρέκο και ο Μιχαήλ Άγγελος εθυσίασαν την ανατομικήν αλήθειαν για να επιβάλουν την έκφρασιν των. Η ατομικότης, είναι το χαρακτηριστικόν του ρομαντικού ιδεώδους, και σ' αυτό το ιδεώδες ανήκει ο Παρθένης, όχι στον κλασικόν. Ανήκει στην εποχή του.

Ποια είναι η εποχή του; Δεν πρέπει να λησμονούμε τις βαθύτατες μεταμορφώσεις που έφεραν εις την ανθρώπινη ψυχή ο χριστιανισμός. Εύκολα μιλεί κανείς για τα αθάνατα έργα της αρχαίας τέχνης, εύκολα επικαλείται ως παράδειγμα τη γαλήνη των και την ισορροπία. Αλλά είναι πλέον η γαλήνη εύκολο πράγμα; Γαλήνη θα πει να συνυπάρχουν αρμονικά το σώμα και η ψυχή, να μη ταράξη το ένα το άλλο. Από τότε όμως που επήλθε μεταξύ των το μεγάλο σχίσμα, αυτό που λέγεται χριστιανισμός, από τότε που η ψυχή του ανθρώπου αποχαιρέτισε την σωματικήν ευτυχία κι εγέμισε ταραχή, εγέμισε άγνωστο, εγέμισεν όνειρο, από τότε που ο κόσμος αυτός

έπαυσε να θεωρείται επαρκής και η ψυχή των απλών ανθρώπων, η χριστιανική ψυχή είναι γεμάτη από υπόσχεσιν απείρου, και διψά για ιδανικόν ή τέχνη είναι αδύνατον να μην ακολουθήσει αυτήν την αιωνία ανησυχία και να μην κρούση τις θύρες του αγνώστου. Η τάσις προς το απόλυτον, η καταδίωξις του ιδεώδους, και ιδεώδες ονομάζεται εκείνο που πάντα απομακρύνεται, το ταξίδι μας προς το άγνωστον, η ανάτασις, αυτό είναι μοιραίως το έργον της σημερινής τέχνης. Το αυστηρόν περίγραμμα, η ησυχία, η ισορροπία, ο κανών, η γραμμή, ο γενικός τύπος, είχαν τον λόγον της υπάρξεως των εις την αρχαία γλυπτική, η οποία εξέφραζε γελαστούς, ολιγαρκείς θεούς και ανθρώπους που ήσαν ευχαριστημένοι να ζήσουν εις τον υλικόν κόσμον να πεθάνουν εδώ και να μην ξαναζήσουν αλλού. Ας μην υπενθυμίζομεν εύκολα τους κανόννας αυτούς όταν ένας ζωγράφος πρόκειται να εκφράση ακριβώς τη μεγάλη μας απόστασις από την αρχαίαν ησυχία, τη βαθυτάτη μεταβολή που επήλθεν εις τον άνθρωπο. Θα υπάρχουν πάντοτε δύο ζωγράφοι. Θα υπάρχη ο πλαστικός εκείνος που περιγράφει την φύσιν, που είναι ερωτευμένος με την μορφήν και το χρώμα, και θεωρεί και τα δύο σκοπόν. Και μπορεί να είναι τα έργα του θαυμαστά και εξαιρετικά. Αλλά θα υπάρχη πάντοτε και ο ζωγράφος ο λυρικός, ο ενορατικός εκείνος, όπου μεταβάλλει τις μορφές που του δίδει η φύσις εις ιδέες.

Ένας τέτοιος καλλιτέχνης εις όλη την σημασία της λέξεως, καλλιτέχνης που σημαίνει όχι μόνον εις την ζωγραφικήν αλλά εις όλην την πνευματικήν κίνησιν της Ελλάδος, τιμάται αυτήν την στιγμήν με το αριστείον του κράτους. Είδε τη ζωγραφική ως *cosa mentale*, κάτι διανοητικό, όπως την ώρισεν ο Λεονάρδος ντα Βίντσι. Κατώρθωσε να επιβάλη την συγκίνησίν του εις την φύσιν. Την καθρέφτισεν εις το τοπίο, εις το δέντρον και εις το νερό, αυτά όπου πρώτοι οι Ολλανδοί είχαν την δόξαν να τα εισαγάγουν ως αυθύπαρκτα όντα εις τον ζωγραφικόν πίνακα βαρυφορτωμένον έως τότε από ανθρωπίνους παραστάσεις. Έφθασεν εις την λυρικήν εκείνην δύναμιν όπου γύρω από ένα αντικείμενο δημιουργεί ζωντανήν σύνθεσιν καρδίας, λογικής και αισθήματος, απασχολεί την τέχνην του με τον ηθικόν κόσμον και είναι ο ιδεαλιστής, στον οποίον η σημερινή ψυχή μπορεί να εμπιστευθή όλην την ευγένεια της ανησυχίας της.

Δημοσιεύθηκε στην εφ. *Βαλκανικός Ταχυδρόμος*, 11 Μαΐου 1920.

Παράρτημα Ζ

Η ΕΚΘΕΣΗ ΠΑΡΘΕΝΗ

Η έκθεσις του Ζαπτείου μας παρουσιάζει ένα ζωγράφον κατά πολύ ανώτερον των λοιπών Ελλήνων συναδέλφων του και πολύ διάφορον εκείνων εις τους καλλιτεχνικούς πόθους και τας προσπαθείας του. Ο κ. Παρθένης είναι ο μόνος ίσως εκ των συγχρόνων ζωγράφων μας, ο οποίοςς αντελήφθη ότι η τέχνη δεν είναι δουλική

αναπαράστασις της φύσεως, και έτσι εις τους πίνακας του παρατηρείται η προσπάθεια προς σύλληψιν ιδεωδών μορφών και έκφρασιν συναισθημάτων. Όσον αφορά την τεχνικήν του αρτιότητα, θα ήρκουν δύο - τρεις "νεκραί φύσεις" και τα περισσότερα των τοπίων του δια να δείξουν πόσον υπερέχει και κατά τούτο των συναδέλφων του. Και ίσως η αρτιότης αυτή, εγκαίρως αποκτηθείσα, απεκάλυπεν εις τον καλλιτέχνην την αδυναμίαν και την βαρβαρότητα της ψυχράς μελέτης και ηνάγκασε την ψυχή του να ζητήσει εις άλλους δρόμους την γαλήνην, όπου ακόμη την αναζητεί. Δεν θέλω να εξετάσω χωριστά τας διαφόρους τεχνοτροπίας του κ. Παρθένη. Αντιθέτως προς, ό,τι συνήθως συμβαίνει, ή συχνή μεταβολή του ρυθμού και του τρόπου της εργασίας του, φανερώνει πραγματικήν εσωτερικήν ανησυχίαν και σαφή τάσιν προς ένα ιδεώδες απλούν και ήρεμον, αλλά φευγαλέον και ακόμη ασύλληπτον. Εξ άλλου αι επιδράσεις από ξένους καλλιτέχνας, αι οποίαι αποκαλύπτονται εις πολλά έργα του, έχουν μέχρι τούδε κατά το πλείστον εξωτερικόν τύπον και είναι άσχετοι προς το ψυχικόν αγώνα του τεχνίτου. Επηρεάζουν καταφανώς την τεχνικήν του και πολλάκις θολώνουν προς στιγμήν την σκέψιν του και το καθαρόν του βλέμμα, αλλά ευτυχώς, δεν τον απομακρύνουν τελειωτικώς ακόμη από τον αρχικόν και επίμονον πόθον του, ο οποίος διήκει δια του μεγαλύτερου μέρους του έργου του. Και πόθος του είναι η έκφρασις ενός μουσικού αισθήματος, προκαλουμένου από το προμάτευμα της θρησκευτικής ιδέας, που απαλύνει και ζωογονεί την φύσιν. Η λιτή παράστασις του Ευαγγελισμού, με το γαλανόν μούχρωμα το απλό σπιτάκι και το άυλον σώμα του κατερχομένου αγγέλου, ο πρώτος "Ορφεύς" με το αργό βάδισμα και την χλωμήν μορφήν της Ευριδίκης, συγκεντρωμένης εις εαυτήν όπως αι σκιαί των νεκρών που έγιναν πλέον ιδέαι, δείχνουν τι απασχολεί τον καλλιτέχνην και που αναζητεί ούτος το ιδεώδες του. Ίσως άλλος ζωγράφος να ηρκείτο εις τα ήρεμα αυτά οράματα. Αλλά ο Παρθένης, ανήσυχος πάντοτε, αναζητεί μίαν μουσικήν έκφρασιν η οποία σταθερωτέρα και πλέον λιτά και από τους απλοποιημένους ακόμη χρωματισμούς να συνεχίση την συγκίνησιν του και ν' αποδίδη την σκέψιν του. Ζητεί κάτι, που να υπάρχη, ούτος ειπείν, δι αυτού εις κάθε εποχήν, εις κάθε ώραν του έτους και της ημέρας. Έτσι η τελευταία αγάπη του προς την γραμμήν, ανεξαρτήτως των επιδράσεων τας οποίας ανευρίσκει εις αυτήν κανείς, είναι κυρίως και πρωτίστως αγνή και ειλικρινής συνέπεια της όλης του προσπάθειας και φυσικής εξέλιξις του εσωτερικού του αγώνος.

Δεν ετελείωσε βεβαίως, ο αγών αυτός, ούτε εμορφώθη έως σήμερον το ιδεώδες. Αι ταραγμένα γραμμαί με τα αποτόμους θλάσεις, είναι ακόμη επίμονος και συνεχής αναζήτησις, προτού εκφυλισθούν εις παιχνίδι αρμονιών. Και μόνον εις την ελαφράν καμπύλην που χαράσει την κλίσιν της κεφαλής των ζωγραφιζομένων προσώπων υπάρχει λεπτή ακτίς φωτός από κόσμους γαλήνης, εγκαρτερήσεως και χάριτος. Ο Επιτάφιος θρήνος αναλύσεται ολόκληρος εις την κίνησιν αυτήν της κεφαλής της Παναγίας, την οποίαν συνεχίζει, ούτως ειπείν, η μεγάλη καμπύλη του λόφου του βά-

θους, ενώνουσα έμψυχα και άψυχα εις διάθεσιν ομοίαν, ενώ εμπρός, η μορφή του Χριστού με τα γωνιώδη χαρακτηριστικά και τας σκληράς γραμμιάς της είναι ως το πρώτον άμορφον γεγονός η πίκρα του θανάτου πραγματικότης, από την οποίαν ορμάται και εξελίσσεται η γλυκεία αντίληψις της εγκαρτερήσεως. Ομοίως εις τον θερισμόν, το ζωγραφικώς επιτυχεότερον των έργων της τελευταίας του καλλιτέχνου εμφάνισεως, ή κλίσις της κεφαλής των μορφών του πρώτου επιπέδου συνενώνει τον όλον πίνακα εις ενιαίαν θρησκευτικήν διάθεσιν, και από την στάσιν των προσώπων εκφράζεται άπειρος ευγνωμοσύνη διά την αγνήν χαράν της δροσεράς ζωής των, η γαλήνη της ηρέμου ευτυχίας των ευθραύστων ανθρώπων, που αγκαλιάζει τον κάμπον και τα υψηλόκορμα δένδρα και τους μακρυνούς λόφους και υψώνεται και πλημμυρίζει τον θερμόν ουρανόν του Ιουλίου.

Αλλά το όραμα του ζωγράφου είναι ακόμη θαμπόν και ακαθόριστον και έτσι συχνά η πρώτη συγκίνησις θραύεται μέσα εις αναζητήσεις ματαιιάς και προσπαθείας εσωτερικάς. Η Προσκίνηση των Μάγων και η Ανάστασις είναι έργα αδύνατα, χωρίς διαύγειαν και χωρίς μορφήν, παράλογοι και άσκοποι απομιμήσεις τεχνοτροπιών ξένων, όπου την καταφανή επίδρασιν νεωτέρων "Ευρωπαϊών" ζωγράφων δεν ισοφαρίζει τουλάχιστον η ειλικρινής συγκίνησις και η πρωτότυπος του καλλιτέχνου σκέψις. Ο κ. Παρθένης αντελήφθη, φαίνεται, ότι η καμπύλη της κλίσεως της κεφαλής και μερικαί κινήσεις των χειρών (Θερισμός) των προσώπων του είναι σποραδικαί και ελλειπείς εικόνες, το γενικόν, το πολύ - πολύ, σχήμα και περίγραμμα μιας ιδέας ακόμη ασαφούς εις τας λεπτομερείας της, που έτσι, δεν είναι ικανή να δώση έκφρασιν εις την ιδεώδη Μορφήν που γυρεύει ο ζωγράφος. Τουναντίον, τόσον φορτικώς επαναλαμβανόμεναι αι αυταί κινήσεις γίνονται μονότονοι, και ίσως την μονοτονία αυτήν θέλησας ν' αποφυγή ο κ. Παρθένης, παρεστράτησεν εδώ κ' εκεί εις παραστάσεις εξωτερικάς. Αλλ' η μοναδική προσπάθεια επιτυχίας γραμμικών απλώς αρμονιών είναι, εις την ζωγραφικήν, καθαρόν σημείον καταπτώσεως, και εμφανίζεται κυρίως εις καλλιτεχνικάς σχολάς παραφορτωμένας με παραδόσεις μεγάλας, εις καλλιτέχνας με εκλεπτισμένα και χαλαρά νεύρα, των οποίων το έργο εγγίζει τα σύνορας νέας βαρβαρότητος.

Η αγάπη του κ. Παρθένη προς την γραμμίαν εις συγκεντρώνεται του λοιπού εις μίαν προσπάθειαν διαιγούς και λιτής αποδόσεως των συναισθημάτων και των ιδεωδών που ηδυνήθη ή που θα κατορθώση να διακρίνη ο ίδιος κάτω από το πέπλον της πραγματικότητος, αντί να εκφυλίζεται εις αναζήτησιν αφηρημένων γραμμικών αρμονιών, από τας οποίας λείπει κάθε αίσθημα ζωής. Προς τούτο θα ήτο ευχής έργον αν ο καλλιτέχνης προσελάθει να λησμονήση τας "Ευρωπαϊκάς" σχολάς και τους ξένους ζωγράφους, και αν εξήτει να συμπληρώση και διαπλάση εδώ εις τον τόπον του, ό,τι είναι καθαρώς ιδικήν του αίσθησις και σκέψις.

Δημοσιεύθηκε με υπογραφή Φ.Π., (Φώτος Πολίτης) στην εφ. *Πολιτεία*, 26 Ιανουαρίου 1920.