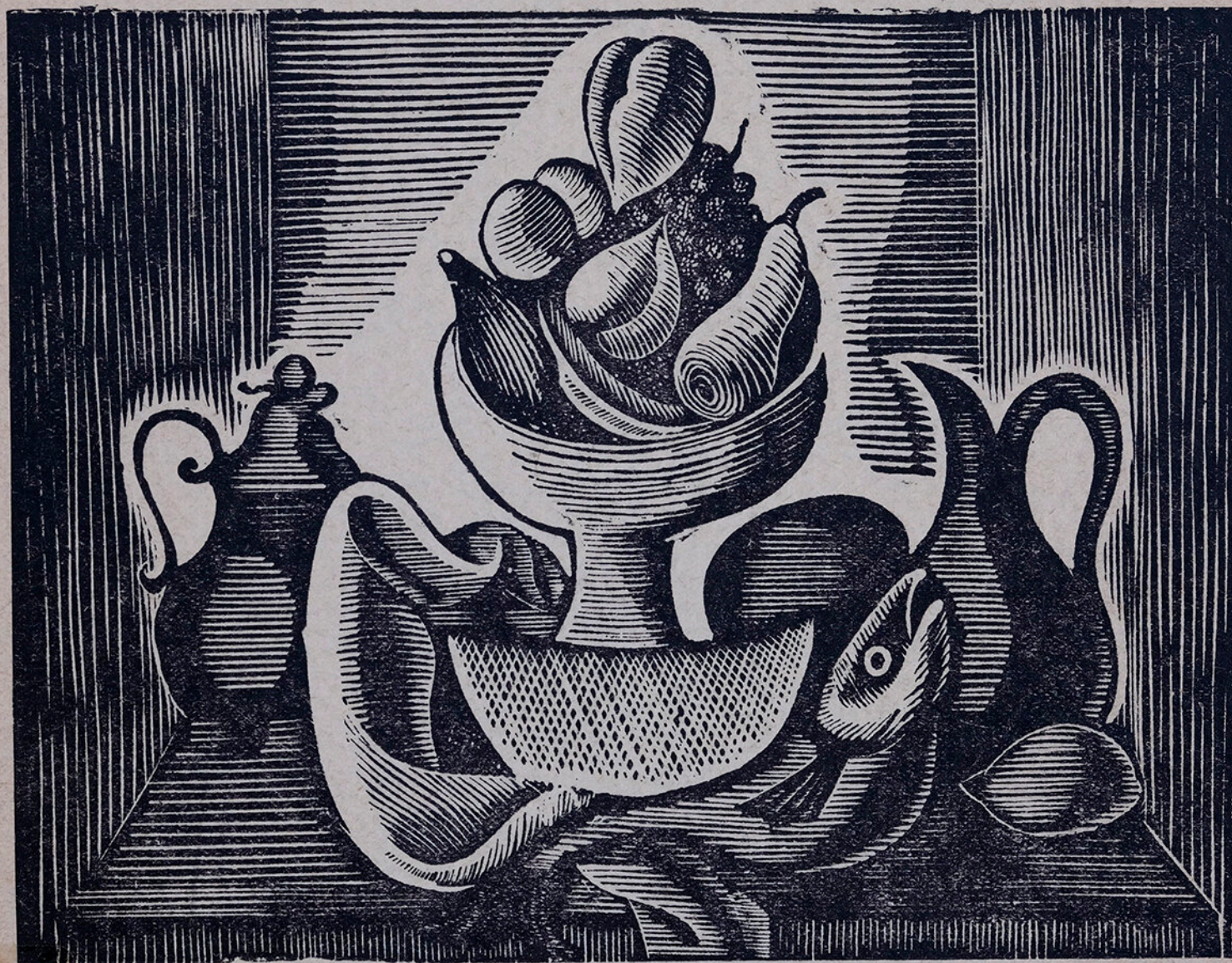


ΓΑΛΛΑΝΗΣ



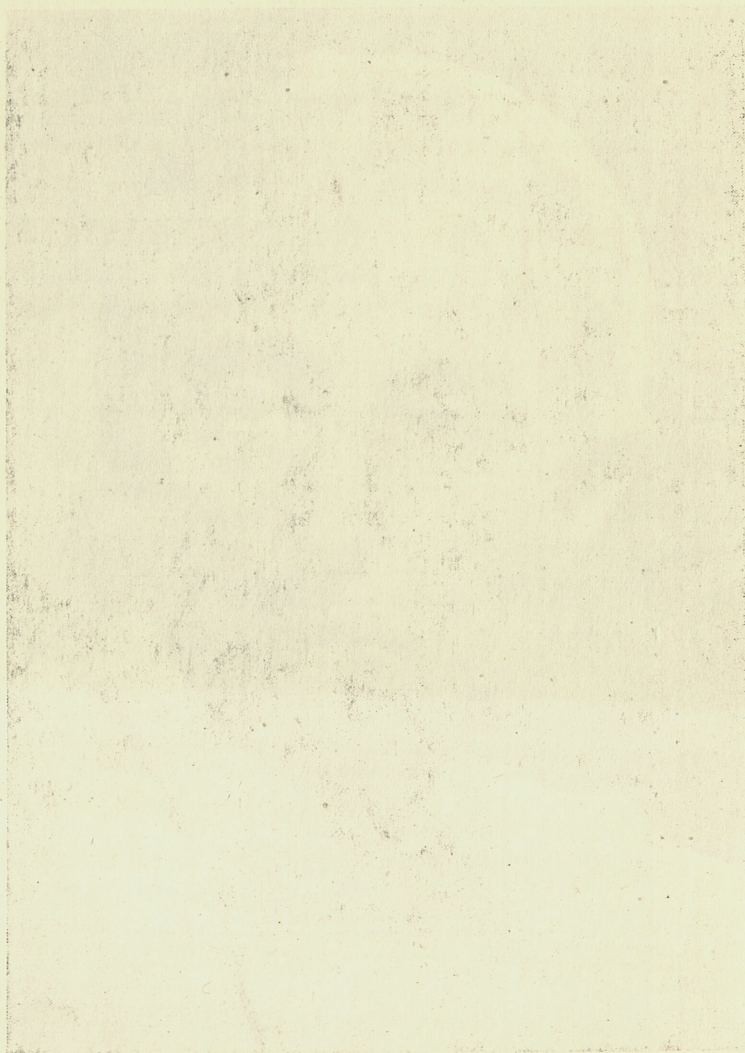
ΑΓΓΕΛΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

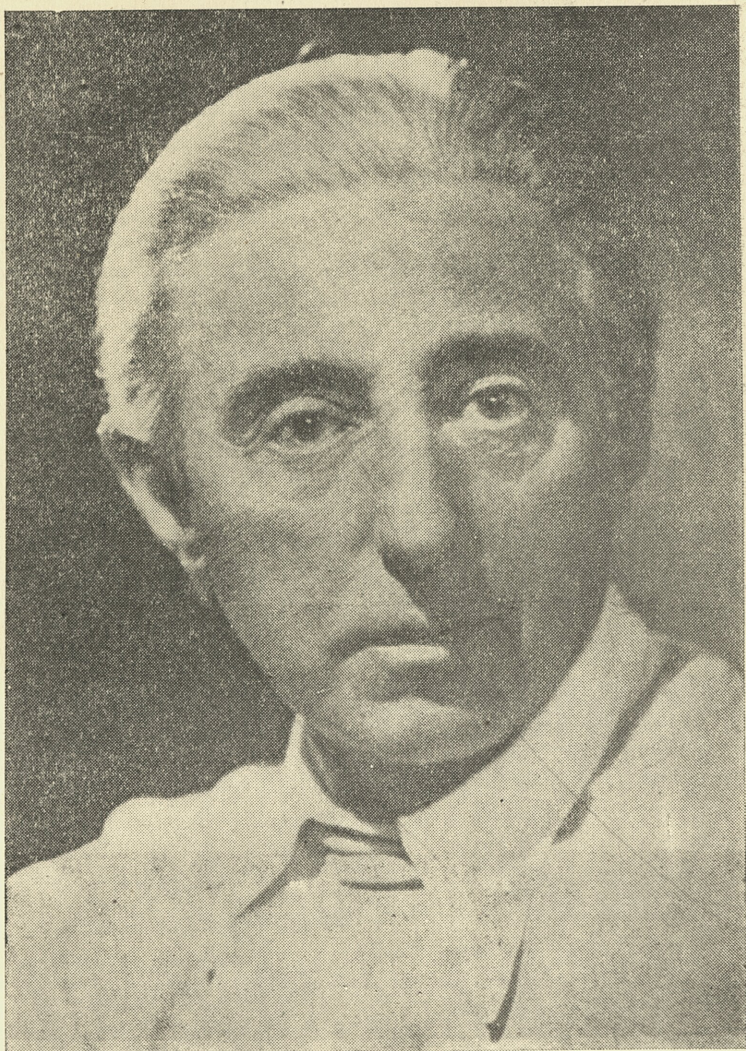
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΕΧΝΩΝ Α.Π.Θ.
ΣΥΛΛΟΓΗ
ΣΠΗΤΕΡΗΣ

N
6903
.G34
P66
1947
c.1

01594/ГАН

VI. 4. B.





ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΓΑΛΑΝΗΣ

N
6903
.634
P66
1947
L



ΑΓΓΕΛΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

Γ Α Λ Α Ν Η Σ

Δ Ο Κ Ι Μ Ι Ο



Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ. 1698
Κωδ.....

Α Θ Η Ν Α

0640009043



ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

ΠΡΙΜΙΤΙΒΙΣΜΟΣ	1947
ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ	1947
GALANIS (α' έκδοση)	1946
CLASSICISME ET PRIMITIVISME; ANTITHÈSE OU SYNTHÈSE (RECHERCHE No 2, Παρίσι)	1946
ΚΡΙΤΙΚΟΣ	1943
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ ΣΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	1943
ΤΟ ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ	1940
LA PEINTURE RELIGIEUSE DANS LES ILES IONIENNES PENDANT LE XVII ^e SIÈCLE	1939
LA SIGNIFICATION DE L'ŒUVRE DE PANAYIOTIS ZOGRAPHOS DANS LA PEINTURE GRECQUE DU XIX ^e SIÈCLE	1939
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	1936
Ο ΓΚΡΕΚΟ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ	1931

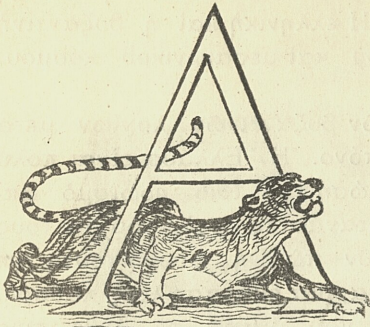
Π Ρ Ο Σ Ε Χ Ω Σ

Ν Ε Ο Κ Λ Α Σ Ι Κ Ι Σ Μ Ο Σ

Η Ζ Ω Γ Ρ Α Φ Ι Κ Η

Βιβλιοθήκη
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Καθ.....

Τύπος: Κώστα Οικονομίδη, 1947.



πὸ τότε πέρασαν δεκατέσσερα χρόνια. Στὰ ἐργαστήρια τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν εἶχε δημιουργηθῆ μιὰ συντροφιά νέων, ποὺ μελετοῦσε καὶ συζητοῦσε μὲ πάθος τῆς τέχνης τὰ παλιὰ καὶ τὰ νέα προβλήματα. Πολλοὶ ἀπὸ τοὺς νέους ἐκείνους ἔφυγαν ἀργότερα γιὰ τὸ ἐξωτερικόν, χωρὶς νὰ γυρίσουν πίσω· καὶ δυὸ τρεῖς, ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀγαπημένους, δὲν ὑπάρχουν σήμερα στὴ ζωὴ. Ὅμως ἡ συντροφιά αὐτὴ μένει ἀκόμη στὴ μνήμη μου ζωντανή, σάν μιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση μεγάλου τεχνίτη. Μοῦ θυμίζει τὴν « Ἀκαδημία τοῦ Πλάτωνος » τοῦ Ραφαήλ. Γιατί ἦταν καὶ ἡ δική μας μιὰ μικρὴ ἀττικὴ σχολή, ποὺ ζητοῦσε νὰ συμφιλιώσῃ τὴν τέχνη μὲ τὴν ποίηση καὶ τὴ μαθηματικὴ σοφία. Τὰ βιβλία τοῦ Leonardo da Vinci, μὲ τὰ λεπτὰ γεωμετρικὰ του παραδείγματα, ἦταν ἀπὸ τὰ πιὸ ἀγαπητὰ τῆς.

Στὸν πνευματικὸ αὐτὸ κύκλο ἔφτασε μιὰ μέρα ἀπὸ τὸ Παρίσι ἓνα βιβλίο τοῦ Γαλάνη. Ὁ τίτλος του ἦταν « Ἡ Γεωμετρία τοῦ Διαβήτη ». Ἄλλὰ τὸ περιεχόμενό του εἶχε τὴν ψυχικὴ θέρημ ἑνὸς προσωπικοῦ, ἐφηβικοῦ ἡμερολογίου. Στὴ νεανικὴ μας συντροφιά προκάλεσε ἰδιαίτερη συγκίνηση. Ὁ Γαλάνης διηγόταν μὲ γεωμετρικὰ χαράγματα, στὸ χαλκόν, τὶς ἀναμνήσεις τῆς ἐφηβικῆς του ἡλικίας, ὅταν κι αὐτός, σπουδαστὴς κάποτε στὰ θρανία τοῦ ἴδιου Πολυτεχνείου, ἐνιωθε τὶς πρῶτες χαρὲς, τὶς ἴδιες χαρὲς μὲ τὶς δικές μας, ἀπὸ τὴν παρθενικὴ ἐπικοινωνία του μὲ τὸν κόσμον τῶν καθαρῶν γεωμετρικῶν σχημάτων, ποὺ εἶχαν ντύσει στὸ παρελθόν καὶ τὴν ποιητικὴ σκέψη τοῦ Πλάτωνος, τοῦ Πυθαγόρα, τοῦ Da Vinci. Ἀπὸ τότε ἀγάπησα τὴν τέχνη τοῦ Γαλάνη. Δὲν εἶχε γίνεϊ ἀκόμη μέλος τῆς Γαλλικῆς Ἀκαδημίας, οὔτε καὶ καθηγητὴς στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν στὸ Παρίσι. Ὅμως γιὰ μᾶς ἦταν ἀπὸ τότε ὁ δάσκαλος μὲ τὴν ἀττικὴ καθαρότητα στὴ σκέψη καὶ στὸ καλέμι, ὁ ἀντιπρόσωπος τῆς πιὸ γνήσιας κλασικῆς παράδοσης τῆς πατρίδας μας στὴν καλλιτεχνικὴ μητρόπολη τῆς Εὐρώπης· στὸ Παρίσι. Ὑπάρχουν περιπτώσεις ποὺ ἓνας πνευματικὸς ἄνθρωπος γίνεϊ ὁδηγὸς τῆς νεολαίας, δίχως αὐτὴ νὰ τὸν ἔχη γνωρίσει ἀπὸ κοντά. Τῆς φτάνει τὸ φῶς ποὺ ἀκτινοβολεῖ τὸ ἔργο του.

Ὑστερα ἀπὸ μερικὰ χρόνια ὁ Γαλάνης ἐπισκέφθηκε τὸ ἐργαστήριον τῆς ξυλογραφίας στὸ Πολυτεχνεῖο μας. Ἡ φωτεινὴ μορφή του ἦταν γιὰ τὶς προσδοκίες μας ἓνας πανηγυρισμός. Τ' ἀσημένια μαλλιά του, ὁ εἰρωνικὸς τόνος του, ἡ ἀρχοντικὴ του ὑπεροψία, οἱ ἔξυπνες καὶ βαθεῖες παρατηρήσεις του, ἡ ἔντονη ἀτομικότητά του, μᾶς ἔκαναν νὰ φανταστοῦμε στὰ μέτρα του τὰ ὄριμα ἐκείνα παιδιὰ τῆς Ἀττικῆς, ὅταν ὁ ἀνθρώπινος πολιτισμὸς εἶχε ἀκόμη κέντρο του τὴ γῆ μας. Δὲν τοῦ ἀποκρύψαμε ἓνα παραπονετικὸ ἐρώτημα.

— Γιατί Δάσκαλε μέινετε γιὰ πάντα στὴ Δύση ;

Ἦταν προετοιμασμένος γιὰ τὴν ἀπάντηση.

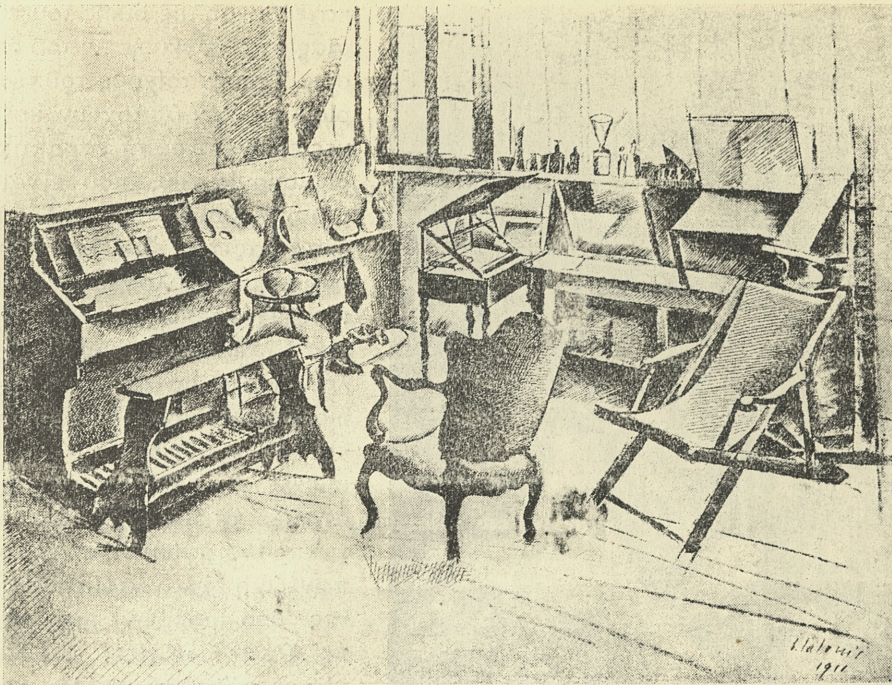
— Ο πολιτισμός φίλοι μου, μὰς εἶπε, εἶναι ἐποχή ζεστή. Δὲν μένει ὄλο τὸ χρόνο στὴν ἴδια χώρα. Φεύγει. Καὶ τότε, τὰ πιὸ εὐαίσθητα πουλιὰ τῆς τέχνης ἀποδημοῦν γιὰ νὰ ζητήσουν προστασία στὸ φιλόξενο κλίμα του. Κάποτε ἡ ἀνοιξη χάρισε καὶ στὴν Ἑλλάδα ἀτμόσφαιρα, χυμούς, ἄνθη. Ἡ ἑλληνικὴ καὶ ἡ βυζαντινὴ συγκομιδὴ ἦταν ἀπὸ τὶς πιὸ πλούσιες τοῦ ἀρχαίου καὶ μεσαιωνικοῦ κόσμου. Τώρα, χαίρεται τὸ Παρίσι τὸ εὐλογημένο αὐτὸ κλίμα.

Σκεφτήκαμε ὕστερα τὴν ἀποδημία τοῦ Γκρέκο, τῶν βυζαντινῶν λογίων μετὰ τὴν ἄλωση, τοῦ Γύζη καὶ ἡ καρδιά μας σφίχτηκε ἀπὸ πόνο. Ἡ Ἑλλάδα εἶναι πολὺ φτωγὴ καὶ ποτίζεται μὲ πολὺ δάκρυ. Δὲν μπορεῖ ν' ἀξιῶσῃ τὸν ἴδιο ἠρωϊσμὸ ἀπ' ὄλα τὰ παιδιὰ της. Τῆς εἶναι ἀρκετὸ νὰ κρατοῦν οἱ μετανάστες στὴ φύχτα τους λίγο χῶμα της καὶ νὰ τὴ θυμοῦνται. Νὰ μὴν ξεχνοῦν πῶς ἡ φτωχὴ τούτη γῆ ἔκανε τὴν ἑλληνικὴ τέχνη ν' ἀναζητήσῃ τὴν ἀρχαιότητα, μιὰ ἔκφραση λιτὴ, καθαρὴ, μιὰ ποιότητα ἀντὶ μιὰ ποσότητα, μιὰ γεωμετρικὴ χαρὰ πού ὕψωνε τὸ ἀνθρώπινο πνεῦμα στὶς πιὸ καθαρὲς σφαῖρες τοῦ λογισμοῦ καὶ τῆς εὐαίσθησις. Ἀνήμπορη νὰ ἔχῃ μιὰ παραγωγὴ ἀνάλογη μὲ τὶς ἀνάγκες τοῦ πληθυσμοῦ της, ἔπρεπε ἡ Ἑλλάδα νὰ προσθέτῃ, στὶς οἰκονομικὲς πηγές της, ἀξίες ποιότητας, ἀξίες τέχνης πού ἦταν περιζήτητες στὶς εὐπορὲς ξένες χώρες. Τὸ λάδι της μοιραζόταν ἔτσι σὲ μικρά, φίνα ἀγγεῖα, μὲ ἀριστοτεχνικὰ στολίδια καὶ ἡ Ἑλλάδα ἀντιμαχόταν τὴ φτώχεια της μὲ τὸν καλλιτεχνικὸ της πλοῦτο.

Ξαναβρῆκα τὸ Γαλάνη πρὶν λίγους μῆνες στὸ Παρίσι. Ὁ πόλεμος εἶχε περάσει ἀπὸ τὴ Γαλλία, ἀφήνοντας καὶ σ' αὐτὴν τὰ μαῦρα ἴχνη του. Οἱ ἐκθέσεις ἀνοίγαν καὶ πάλι, οἱ φιλότεχνοι ἔτρεχαν νὰ δοῦν τὴ νέα καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ, ν' ἀκούσουν τὶς διαλέξεις γιὰ τοὺς σύγχρονους ζωγράφους, νὰ παρακολουθήσουν τὰ θεατρικὰ ἔργα τῆς νέας σχολῆς, νὰ διαβάσουν καινούργια βιβλία. Ἀλλὰ ἡ ἐξάντληση τῆς παλιάς ἀνανεωτικῆς φλόγας, τὴν καλλιτεχνικὴ πρωτοπορία, ἦταν αἰσθητὴ. Πέρα ἀπὸ τὸ Παρίσι, στὴν εὐρωπαϊκὴ ἡπειρο, βασιλεῦσε μιὰ πνευματικὴ Σαχάρα μὲ ἄγρια θηρία ἀντὶ γιὰ ἡμεροὺς ἀνθρώπους. Ὁ πόλεμος εἶχε ἐπιτελέσει τὸ ἔργο του. Μὲ τὶς μελαγχολικὲς αὐτὲς σκέψεις προχωροῦσα στ' ἀνηφορικὰ, γραφικὰ δρομάκια τῆς Μονμάρτρης, ὅπου ἦταν τὸ ἐργαστήριό τοῦ Γαλάνη. Πήγαινα στὴ φωλιά τοῦ ἀποδημητικοῦ αὐτοῦ πουλιοῦ, πού δὲν εἶχε ξεφύγει τὴν παγωνιά τοῦ πολέμου. Τὸ ἐργαστήριό του δὲν εἶχε θέρμανση καὶ ἡ βροχὴ περνοῦσε ἀπὸ τὰ σπασμένα τζάμια τοῦ φεγγίτη. Κρύωνε καὶ ἦταν ἐκνευρισμένος πού τὰ δάχτυλά του ξύλιαζαν καὶ δὲν μπορούσαν νὰ ὑπακούσουν στὴ θέλησή του. Τὸ καλέμι του ἔμενε δίχως δουλειὰ ἐκείνη τὴ μέρα. Ἡ εἰκόνα τοῦ μονάκριβου παιδιοῦ του, πού εἶχε χαθῆ στὸν πόλεμο, ἔδινε ἀκόμη πιὸ δραματικὸ τόνο στὸ ἐργαστήριό του.

Ὁ δάσκαλος, ἀπὸ τότε πού τὸν γνώρισα, εἶχε φτάσει στὶς ἀνώτερες κορφές τῆς φήμης καὶ τῆς δόξας. Ἡ τέχνη του εἶχε πλησιάσει τὴν τελειότητα. Ἡ Εὐρώπη καὶ ἡ Ἀμερικὴ ζητοῦσαν τὰ χαράγματά του γιὰ τὶς πιὸ ἐκλεκτὲς ἐκδόσεις. Καὶ ὅμως, ὁ ἴδιος κύτταζε, ἀπὸ τὸ ὕψος τοῦ χρόνου καὶ τῆς σοφίας του, τὴν εὐρωπαϊκὴ ἡπειρο μὲ ἀπαισιοδοξία καὶ λύπη. Ἡ συζήτησή μας ἀκολούθησε τοὺς δρόμους τῆς σκέψης του.

— Τὸ πουλὶ τῆς τέχνης, ἄρχισε νὰ μοῦ ἐξομολογεῖται, δὲν ἔχει ἄλλο καταφύγιο. Ἡ Εὐρώπη ἔσβησε. Θὰ σβῆσῃ κι αὐτὸ μαζί της. Ὁ πόλεμος κατὰστρεψε καὶ τὴν τελευταία φιλόξενη φωλιά. Κυττάζει τώρα τὸ πουλὶ πέρα ἀπὸ τοὺς ὠκεανούς καὶ τρέμει. Δὲν βλέπει διέξοδο. Τὸ Παρίσι σὲ λίγα χρόνια θὰ εἶναι μιὰ πόλη μὲ παρελθόν. Ὅπως ἡ Ἀθήνα. . . .



Τὸ Ἔργαστήριό τοῦ Γαλάνη

Στὸ περιοδικὸ *L'Art d'Aujourd'hui* (Καλοκαίρι, 1925) ὑπάρχει μιὰ χαλκογραφία τοῦ Γαλάνη μὲ τὸν τίτλο «Ἐσωτερικὸ». Εἶναι τὸ ἐργαστήριό του στὸ Παρίσι, 12 rue Cortot, ὅπου σαράντα τώρα χρόνια ὁραματίζεται καὶ σχεδιάζει ὁ μεγάλος δάσκαλος.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἐργαστηριακοῦ χώρου δὲν ἔχει ἀλλάξει μὲ τὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ. Ὑπάρχει πάντα στὴ θέση του τὸ ὄργανο μὲ τὶς νότες τοῦ Bach, τὸ ἡλιακὸ ρολοῖ στὸν τοῖχο, οἱ φαγωμένοι ἀπὸ τὴ χρήση πάγκοι, τὰ ράφια μὲ τὰ ἑλληνικὰ βάζα, τὰ καβαλέτα καὶ τὸ πιεσιήριο, οἱ διαβήτες καὶ τὰ τρίγωνα στοὺς τοίχους, οἱ ζωγραφικὲς καὶ ξύλινες μακέτες τῶν προγονικῶν του караβιῶν. Μόνο ἡ βιβλιοθήκη πλουτίζεται, κάθε τόσο, μὲ νέα, πολύτιμα ἀντίτυπα κάποιας ἐξαιρετικῆς ἔκδοσης, πού ὁ Γαλάνης χάραξε τὰ ξύλα τῆς ἢ τοὺς χαλκοὺς τῆς. Ὁ «Χαμένος Παράδεισος» τοῦ Milton (1930), ὁ «Οἰδίππους» τοῦ André Gide (1931), ἡ «Φυσικὴ Ἱστορία» τοῦ Buffon (1939), τὰ «Γράμματα» τοῦ Claude Debussy (1942), ὁ «Ἀσμοδαῖος» τοῦ Mauriac (1943) εἶναι μερικοὶ ἀπὸ τοὺς, ἑκατὸ περίπου, ποιητικοὺς μύθους πού διάλεξε ὁ Γαλάνης γιὰ νὰ τοὺς δώσῃ μιὰ εἰκαστικὴ ἔκφραση, τὰ εἴκοσι τελευταῖα χρόνια. Τὸ ἐπιδέξιο καὶ σταθερὸ χέρι του ὕφανε, μὲ τὰ νήματα τοῦ ἄσπρου καὶ τοῦ μαύρου τῆς χαρακτηριστικῆς του ὕλης, τὰ ὄνειρα μιᾶς ἐκλεκτῆς λογοτεχνίας. Οἱ εἰκόνες του χαράζουν τώρα τὴν



Το Παιδί με τ' Άλογο

αυτό και τὸ χαϊδεύει καθημερινὰ μὲ τὸ μάτι. Σκέφτεται μιὰ νέα μελέτη ἢ αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ τὸ ἔχη διαρκῶς μπροστὰ του.

Στὸ διάκοσμο αὐτὸ τοῦ ἐργαστηρίου, ἡ πειραματικὴ ἀνησυχία τοῦ καλλιτέχνη βρίσκει ἓνα καταφύγιο. Ὁ δάσκαλος, πού ἔχει προδιαγράψει, μὲ ἀλύγιστη θέληση καὶ ἀκαταπόνητη ἐργατικότητα, τὸ ρόλο του στὴ ζωὴ, ἔχει φροντίσει καὶ γιὰ τὴ σκηνογραφία τοῦ ρόλου. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ σκηνικὸ πλαίσιο τὸν γνώρισαν οἱ κριτικοὶ του καὶ οἱ βιογράφοι του: ὁ André Malraux, ὁ Marcel Arland, ὁ Georges Gabory. Ὁ πρῶτος τὸν παρομοιάζει μὲ τεχνίτη καὶ σοφὸ τῆς Ἀναγέννησης, εἶδος Leonardo da Vinci, πού ὁ λαὸς εἶχε πλέξει γύρω του ἓνα θρύλο δεισιδαιμονίας καὶ γοήτρου. Ὁ ἴδιος ὁ Γαλάνης αἰσθάνεται κάποια κλίση γιὰ τὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς πού ὁ καλλιτέχνης ἦταν μάγος καὶ ἀλλημιστής. Ἐνα ἀπὸ τὰ πρόσφατα ἔργα του εἶναι ἡ εἰκονογράφηση τῆς Ἀστρολογίας τοῦ Léon Paule Fargue (*Une Saison en Astrologie*, Παρίσι, 1945). Στὸ γυμνὸ σῶμα μιᾶς γυναίκας ἔχει χαράξει, μὲ τὴ λεπτὴ, ὄλο πνεῦμα καὶ ἐνάργεια, χαρακιά του, τὰ ζωδιακὰ σύμβολα πού ὀρίζουν, μυστικά, τὰ ἀνθρώπινα πεπρωμένα. Φυσικά, ὁ Γαλάνης δὲν ἀνήκει στὸ ψυχικὸ κλίμα τοῦ μυστικισμοῦ. Ἡ προσωπικὴ ἐπαφὴ μαζί του διαλύει κάθε τέτοια ὑπόθεση. Δὲν εἶναι ὁ ἀσκητής

κατεύθυνση τῆς δικῆς του εὐαισθησίας στὶς συγκινήσεις τοῦ ἀναγνώστη. Στὸς τοίχους τοῦ ἐργαστηρίου του δὲν ὑπάρχουν κρεμασμένες εἰκόνες ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ αὐτὴ δημιουργία του, πού εἶναι καὶ ἡ πιὸ πλούσια τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας του. Στὸ διάδρομο μόνο κρέμεται ἡ ξυλογραφία ἐνὸς τοπίου μὲ τὸ οὐράνιο τόξο καὶ ἓνα μικρὸ λάδι του μὲ φρέσκα μύγδαλα. Δυὸ μικρὰ ἀριστουργήματα σὲ διαφορετικὲς ὕλες. Ὁ ξυλογράφος καὶ ὁ ζωγράφος σὲ δυὸ εὐτυχισμένες στιγμές. Τὸ ἐργαστήριό του στολιζεὶ ἀκόμη ἓνα βυζαντινὸ εἰκόνημα τοῦ ἀγίου Ἰωάννη, μιὰ γαπωνέζικη ξυλογραφία καὶ οἱ εἰκόνες δύο μορφῶν πού ἀγάπησε πολὺ στὴ ζωὴ του: Ἡ φωτογραφία τῆς ὠραίας μητέρας του καὶ ἡ ξυλογραφία τοῦ «Παιδιοῦ μὲ τὸ Ἄλογο». Τὸ δεύτερο εἶναι μιὰ μελέτη πού τὴν ἔχει ἐπαναλάβει πολλές φορές. Εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ γνωστὰ ἔργα του. Μετὰ τὸν τραγικὸ θάνατο τοῦ μονάκριβου παιδιοῦ — στὸν τελευταῖο πόλεμο — ὁ πατέρας ξαναγύρισε στὸ ἔργο

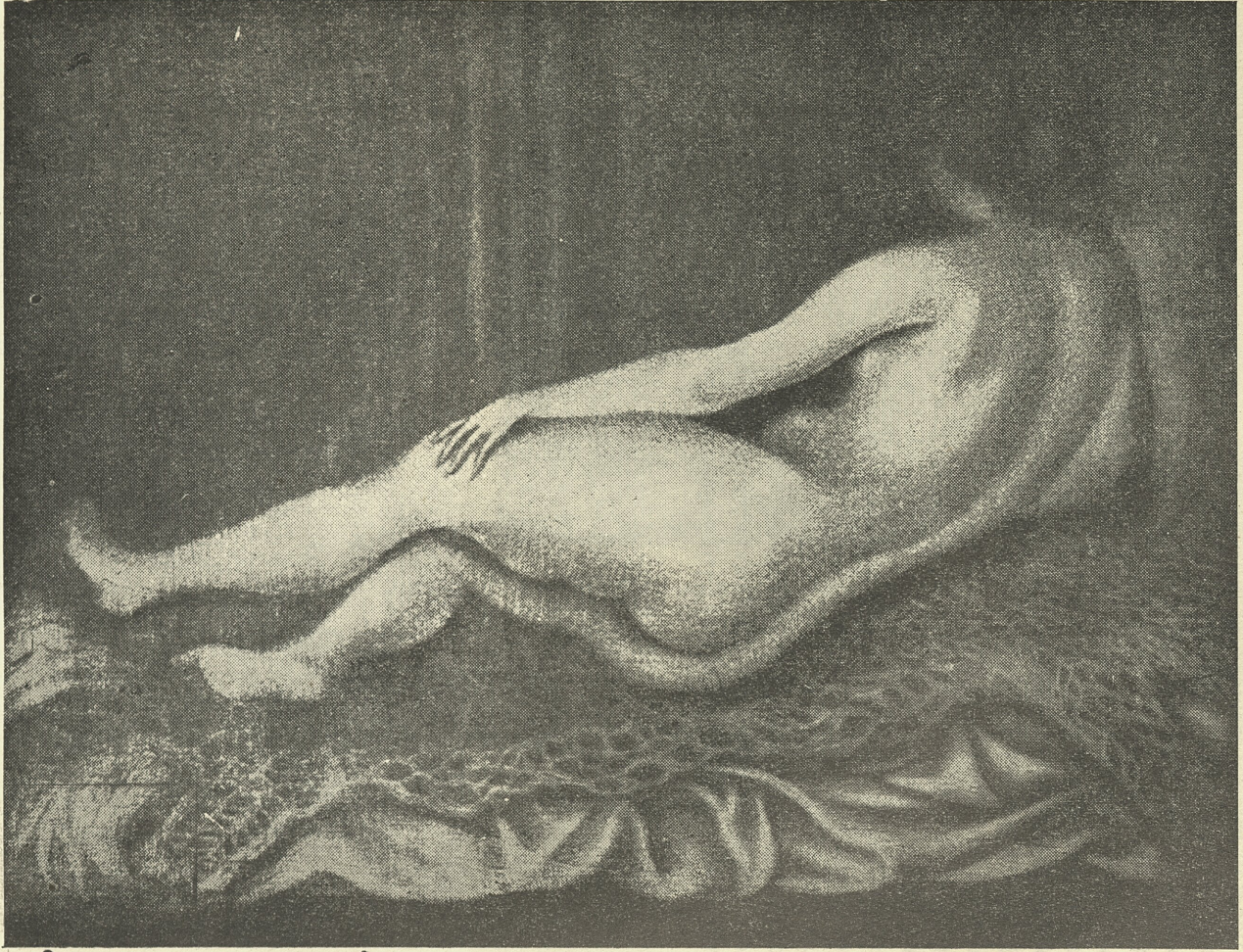
τεχνίτης τοῦ μεσαίωνα ποῦ ἔχει ἐγκαταλείψει τὸν ἑαυτό του γιὰ τὶς φαουστικές ὀπτασίες ἐνὸς ὑπερκόσμου. Τὸ πρόσωπό του εἶναι φωτεινό, ἤρεμο, στοχαστικό. Ὁ τόνος τῆς φωνῆς του γλυκός καὶ εἰρωνικός. Οἱ χειρονομίες του ἀπαλές καὶ ἄνετες. Ὁ λόγος του πυρρῶνιστικός καὶ ἀπαισιόδοξος, ἐπιγραμματικός καὶ φίνος. Φορᾶ, συνήθως, ἓνα σακκάκι δωματίου βαθυγάλανο κι ἓνα λευκὸ μαντήλι στὸ λαιμό, πιασμένο μὲ μιὰ καρφίτσα ἀπὸ μαργαριτάρι. Εἶναι φιλάρεσκος καὶ γοητευτικός στὴ συνομιλία. Ἀνῆκει στοὺς πνευματώδεις ἀνθρώπους ποῦ καλλιεργήθηκαν στὸ γαλλικὸ σαλόνι, τὸ νεώτερο αὐτὸ ἀττικὸ Συμπόσιο. Ἡ ἀριστοκρατικὴ αὐτὴ μορφή, ποῦ συνδυάζει τὴν ἀττικὴ καθαρότητα στὴ σκέψη μὲ τὴ γαλλικὴ εὐαισθησία στὴν τέχνη, μεταφέρει τὸ συνομιλητὴ του ἀπὸ τ' ἀλχημικὰ ἐργαστήρια τῆς Ἀναγέννησης στὸ Παρίσι τοῦ 1946. Γιατὶ ὁ Γαλάνης σκέφτεται καὶ αἰσθάνεται σὰν ὄρμιος Εὐρωπαῖος, ποῦ γνώρισε τὸν πολιτισμὸ τοῦ 20οῦ αἰῶνα στὴν ἀκμὴ του καὶ στὴν πτώση του. Μιλᾷ γιὰ τὴ σημερινὴ Γαλλία μὲ πεσιμισμὸ καὶ πόνο: «Δὲν θὰ ξαναβρῆ τὸ Παρίσι τὴν αἴγλη του τὴν παλιά, μᾶς ἔλεγε, μιὰ ἐσπερινὴ ὥρα στὸ ἀτελιέ του. Ὁ πόλεμος κατάστρεψε τὸν πλοῦτο. Καὶ ἡ τέχνη εἶναι φυτὸ ποῦ τρέφεται μόνο στὸ χῶμα τῆς ὑλικῆς εὐτυχίας. Οἱ πόλεμοι καὶ οἱ κατακτήσεις, ἡ φτώχεια καὶ ἡ ἀθλιότητα ἔδιωξαν τὸν πολιτισμὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαία καὶ τὴ μεσαιωνικὴ Ἑλλάδα, τὴν Ἰταλία, τὶς Κάτω Χῶρες. Στὸ Παρίσι διατηρεῖται ἀκόμη ἡ καλλιτεχνικὴ ζωὴ, ἀλλὰ μόνο χάρη στὴν παράδοση καὶ τὴν καλλιεργημένη κοινωνία. Ἡ ἐξάντληση ἔχει ἀρχίσει. Ἡ ἔλλειψη ἀνανεωτικῆς δύναμης εἶναι αἰσθητὴ. Ἡ τέχνη ζητᾷ τώρα καταφύγιο στὴν Ἀμερική. Ἐκεῖ, τὴν

παραμονεύει ἓνας δεύτερος ἐχθρός· ἡ μηχανή. Ὁ πόλεμος καὶ ἡ μηχανή. . . . εἶναι τὸ τέλος».

Ὁ Γαλάνης εἶχε τὴν εὐτυχία νὰ γνωρίσῃ τὸ Παρίσι γιὰ πρώτη φορά, τὸ 1900. Ἦταν ὁ χρόνος τῆς τελευταίας ἀναλαμπῆς τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, τοῦ πιὸ ζωντανοῦ καὶ χαρούμενου καλλιτεχνικοῦ ρεύματος ποῦ γνώρισε ἡ Γαλλία ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Watteau. Σαρανταεξὶ χρόνια, ὕστερα, ἔζησε ὅλες τὶς ἀντιδράσεις κατὰ τῆς ἡλιακῆς ἐκείνης λατρείας, ποῦ ὀδήγησαν τὴ ζωγραφικὴ ἀπὸ τὸ Cézanne καὶ Gauguin στὸ Matisse καὶ Picasso. Ἡ καλλιτεχνικὴ ζωὴ τοῦ 20οῦ αἰῶνα εἶναι μιὰ ζωντανὴ ἐμπειρία γιὰ τὸ Γαλάνη. Ζυμώθηκε μαζί της, μὲ τὶς ἰδέες της, τοὺς ἥρωές της, τοὺς ἐνθουσιασμούς της, τὶς κρίσεις της, τράφηκε ἀπὸ τὸ σῶμα της, ἀλλὰ καὶ τῆς ἔθρεψε τὸ σῶμα



Ἡ Μητέρα τοῦ Καλλιτέχνη



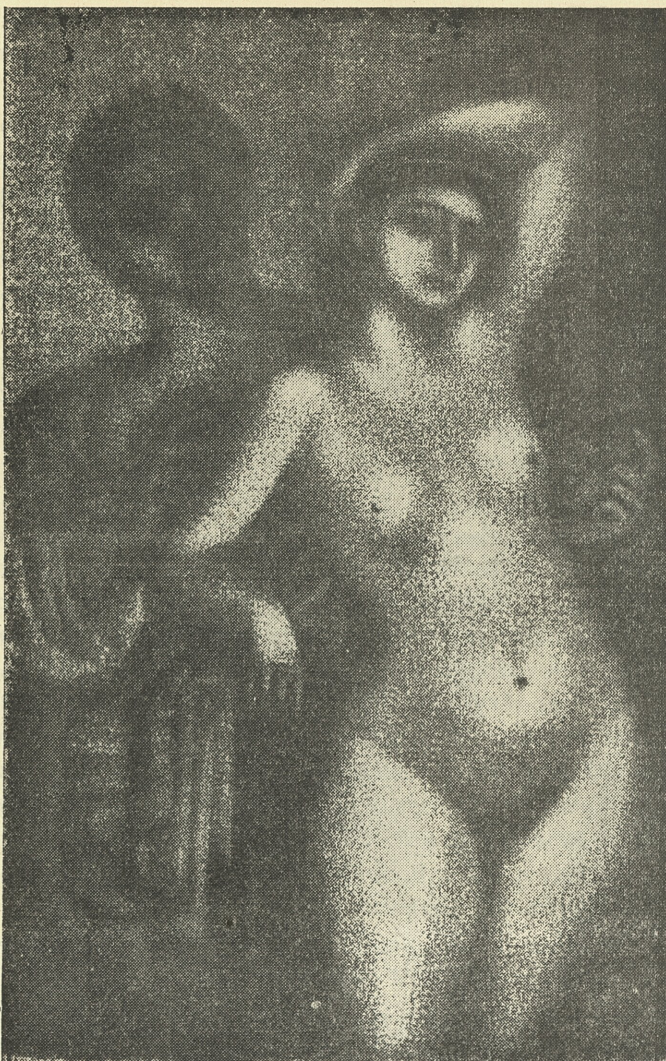
Γυμνή Γυναίκα

μέ μια συνεισφορά έκλεκτή και γενναία. "Αν όφείλει πολλά στοιχεία της καλλιτεχνικής του διαμόρφωσης στο Cézanne, στο Renoir ή στον Degain, όμως και ή γαλλική τέχνη όφείλει στο Γαλάνη ένα μέρος της ζωής της.

Στο βάθος της συνεισφοράς αυτής του Γαλάνη υπάρχει ένα άττικό κρύσταλλο είναι ή αγάπη του Ισορροπημένου ρυθμού και της ώραίας λογικής φόρμας. Στην παρατήρηση αυτή δεν μάς όδήγησε ή φυλετική θεωρία, που με τόση μυθοπλαστική γοητεία υποστήριξαν, τον περασμένο αιώνα στη Γαλλία, ό Taine και ό Gobineau. "Η νοσταλγία της μεταναστευτικής έθνικής μας οίκογένειας, για την πνευματική και καλλιτεχνική κληρονομιά της Ιστορικής μας γής, ήταν πάντα ένας δυνατός ψυχικός κρίκος που δεν άφησε τους ξενητεμένους καλλιτέχνες ν' άφομοιωθούν όλοκληρωτικά από τη Δύση. "Ο δεσμός τους με τη γή μας είχε ψυχολογικό και όχι φυλετικό λόγο. "Η καλλιτεχνική προσωπικότητα, που θέλησε να σώση κάτι από τα βαθύτερα γνωρίσματα του έαυτού της, ένωσε πάντα την ανάγκη μιός πνευματικής έπιστροφής στην πατρίδα. "Ο Greco και ό Γαλάνης είναι τα παραδείγματα.

"Η βυζαντική ιδιορρυθμία του Θεοτοκόπουλου, που εξαφνιάζει μέσα στον παροξυσμό του καθολικού φανατισμού της κοινωνίας του Φιλίππου Β', είχε ψυχικό της κίνητρο την άγωνία της έπιστροφής και της σωτηρίας στην Κρήτη. "Ανάμεσα στο Greco και το Γαλάνη υπάρχει ή διαφορά του Βυζαντίου από την κλασική "Αθήνα και το σύγχρονο Παρίσι. "Ο Θεοτοκόπουλος ήταν τό μαστορόπουλο, με τη ζεστή καρδιά του ανατολίτη που διάβαζε τα συναξάρια και πίστευε στα θαύματα. "Εβγαίνε από μια μοναστηριακή σχολή, που παραδεχόταν την μαγική δοξασία για τη θαυματουργική δύναμη της εικόνας και πήγαινε να σπουδάση στην "Ιταλία, που την συγκλόνιζαν άκόμη οι προφητείες του Σαβοναρόλα και οι έφιαλτικές σκηνές της Δεύτερης Παρουσίας του Μιχαήλ "Αγγελου. "Η άνάμνηση της Κρήτης τον θέρμανε στο Τολέντο, μέσα στον πυρετό μιός κοινωνικής και άτομικής μεταφυσικής κρίσης, που έκανε τον καλλιτέχνη να όραματίζεται τις ανθρώπινες μορφές σαν κίτρινες φλόγες κάποιας ίκεσίας, την τελευταία νύχτα του χριστιανικού δράματος.

"Ο Γαλάνης δεν έχει τίποτα τό κοινό με την παιδεία, τό περιβάλλον και την άγωνία του Greco. "Η προέλευσή του είναι άστική. Γεννήθηκε στην "Αθήνα, στις 23 Μαΐου 1882, από μια οίκογένεια που είχε παραδόσεις φιλολογικές και ναυτικές. "Ο πατέρας του είχε φοιτήσει στο Πανεπιστήμιο της Χαϊδελβέργης και άσκουσε τό έπάγγελμα του καθηγητή των κλασικών γραμμάτων σε άθηναϊκό Λύκειο. "Ο παππούς του είχε δικό του καράβι, την «"Ασπασία Γαλάνη», που ναυάγησε με γαλλική σημαία, κοντά στην Πόλα, στα χρόνια του Ναπολέοντα Γ' (1840). Στο έργαστήριο του καλλιτέχνη σώζεται μια λαϊκή ύδατογραφία του караβιού. "Η γενιά της μητέρας του, άρχοντοπούλας από την Πάτρα, κρατούσε από τη Ρόδο. "Ο Γαλάνης κληρονόμησε τα μεγάλα όνειροπόλα της μάτια και την εύγενική της έκφραση. Με τη βοήθεια μιός παλιός φωτογραφίας, σχεδίασε τό ώραίο κεφάλι της, τό πλαισίωσε με μια κόμωση αυτοκράτειρας Εύγενίας, της στόλισε τό λαιμό με μια μινιατούρα και της έντυσε τό εύκίνητο, νεανικό σώμα με κοστούμι "Αμαλίας. Τό σχέδιο αυτό, με γοργό, έλαφρότατο μολύβι, δημοσιεύτηκε μαζί με τό πορτραίτο της νύφης του στο περιοδικό Paris, L'Élegance Française, τό φθινόπωρο του 1945. "Η οίκογένεια του Γαλάνη φιλοδοξούσε γι' αυτόν τό στάδιο του μηχανικού και, μετά τις γυμνασιακές σπουδές του, τον έγραψε στο Ε.Μ. Πολυτεχνείο (1897). "Η παιδεία του λοιπόν ήταν μαθηματική και γεωμετρική. Διατήρησε με αγάπη τις μαθητικές του σημειώσεις και



Γυμνό

Ύστερα, από τριανταέξη χρόνια, χάραξε στο χαλκό, με τρυφερή διάθεση, τὰ πρώτα εκείνα φοιτητικά σχεδιάσματα με τὸ διαβήτη. Τὸ ἔργο αὐτό, τῆς ἀναπόλησης τῶν σπουδῶν τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας, εἶδε τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας στὸ Παρίσι, τὸ 1933, με τὸν τίτλο *Géométrie du Corps*. Εἶναι μιὰ συλλογὴ ποιημάτων τῆς γραμμῆς, τὰ παραδείγματα μιᾶς στοργῆς, ποὺ ἐκφράζεται με τὰ καθαρὰ σχήματα τῆς Γεωμετρίας.

Σὲ ἡλικία 18 χρόνων, ὁ Γαλάνης ἔφτασε στὸ Παρίσι. Ἐνας πατρικὸς φίλος ἀπὸ τὴν Ὀδησσὸ τοῦ ἔδινε 100 γαλλικὰ φράγκα τὸ μῆνα γιὰ τὶς σπουδές του καὶ ὁ νεαρὸς καλλιτέχνης συμπλήρωνε τὴν ἰδιωτικὴ ἐκείνη ὑποτροφία, δουλεύοντας σὲ περιοδικὰ ὡς σατιρικὸς σχεδιαστής. Εἶχε ἐπιδοθῆ καὶ ἄλλοτε στὸ εἶδος αὐτὸ τῆς τέχνης, ποὺ ἀσκεῖ τὸ μάτι στὴν παρατήρηση καὶ τὸ χέρι στὸ στιγμιαῖο σχέδιο. Ὁ Γαβριηλίδης, ἀπὸ τοὺς πρώτους, εἶχε ἐκτιμήσει τὸ ζωντανὸ ταλέντο του. Ἡ ἐφημερίδα Ἐκρόπολη, τὰ περιοδικὰ Πανακοθήκη, Παναθήναια, Διά-

πλαση τῶν Παιδῶν φιλοξένησαν τὰ πρώτα σχέδια τοῦ Γαλάνη. Ἡ σατιρικὴ δράση τοῦ μολυβιοῦ του δὲν περιορίσθηκε στὴν Ἀθήνα. Σχεδίαζε ἀργότερα στὰ γαλλικὰ περιοδικὰ *Le Rire*, *Le Sourire*, *L'Assiette au Beurre*, *Le Témoin*, ἀλλὰ καὶ στὰ γερμανικὰ περιοδικὰ *Lüstige Blätter* τοῦ Βερολίνου καὶ *Simplicissimus* τοῦ Μονάχου.

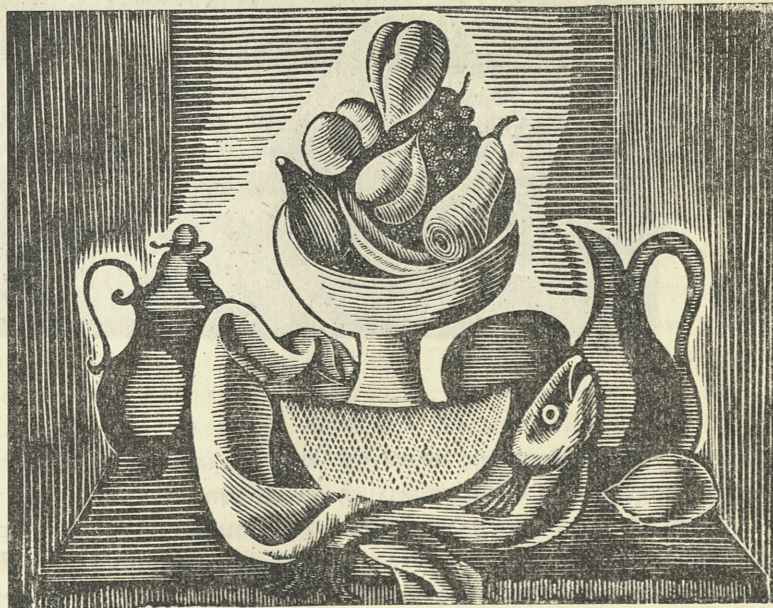
Μετὰ τὸν πρῶτο παγκόσμιο πόλεμο, ὁ Γαλάνης συνεχίζει νὰ ἐργάζεται σὰν σχεδιαστὴς στὰ περιοδικὰ *Action*, *L'Amour de l'Art*, *La Revue Musicale*, *Feuilles d'Art*, *Le Bon Ton*, *Les Arts de la Maison*, *L'Art d'aujourd'hui*, με τὴ διαφορὰ πὼς ἡ τέχνη του γίνεται ὀλοένα καὶ πιὸ στοχαστικὴ. Ἡ ἐξέλιξή του μπῆκε στὸ δρόμο τῆς βαθύτερης ἀνησυχίας καὶ τῆς σοβαρῆς ἀναζήτησης. Ἀπὸ τὴ μακρόχρονη ἐκείνη σατιρικὴ ἄσκηση διατήρησε ὡς σήμερα μιὰ λεπτὴ εἰρωνεία στὸ διάλογο καὶ μιὰ εὐ-

κολία στο χέρι, πού με τὰ χρόνια ἔγινε ἐκπληκτική. Τὸ χέρι τοῦ Γαλάνη εἶναι σήμε-
ρα ἀπὸ τὰ ἰδιοφύεστερα τῆς Εὐρώπης.

Δὲν μπόρεσε νὰ μείνῃ πιστὸς στὴ διδασκαλία τῆς Ecole des Beaux-Arts. Μαθή-
τεψε στὸ ἐργαστήριο τοῦ Cognon, δὲν ἐπηρεάστηκε ὅμως ἀπὸ τὴ διδαχὴ του. Ἄλ-
λὰ καὶ ἡ γαλλικὴ ζωγραφικὴ, στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα μας, δὲν εἶχε ὁδηγὸ τῆς τῆ
Σχολῆς. Εἶχε δυὸ πρωτοποριακὲς φυσιογνωμίες· τὸ Cézanne καὶ τὸ Renoir. Αὐτοὶ
στάθηκαν οἱ φυσικοὶ δάσκαλοι τοῦ Γαλάνη. Ἀπὸ τὸν πρῶτο ἔμαθε τὴν ἀξία τῆς
ἀρχιτεκτονικῆς ὀργάνωσης τῆς ζωγραφικῆς σύνθεσης, ἀπὸ τὸ δεύτερο τὰ ἰδιαίτερα
θέλητρα τῆς αἰσθησιακῆς φόρμας. Ἡ γεωμετρικὴ του προπαίδεια καὶ ἡ παγανιστι-
κὴ καταγωγὴ του τὸν εἶχαν προετοιμάσει γιὰ μιὰ τέτοια ἐκλεκτὴ συγγένεια.

Ὁ Γαλάνης εἶχε κλασικὲς ἀναπνοές. Ἐκτιμοῦσε τὸ Cézanne γιὰ τὴν ἀγάπη του
στὴν πληρότητα τῆς φόρμας, τὴ μεσογειακὴ λατρεία του στὸ πλαστικὸ κάλλος. Ὁ Cé-
zanne εἶχε τεκτονικὴ σκέψη, ἀλλὰ εἶχε καὶ ἀναπτυγμένο τὸ ἔνστικτο τοῦ χρωματιστοῦ.
Ἀτένιζε, μαζὶ μὲ τοὺς ἔμπρεσιονιστὲς, κάθε ὀπτικὸ φαινόμενο σὰν ἓνα χρωματικὸ
παιχνίδι καὶ προσπαθοῦσε νὰ ἐρμηνεύῃ τὸ φῶς μόνον μὲ τὸ χρῶμα. Στὴ χρωματικὴ
ὅμως αὐτὴ σπουδὴ τῶν ἀντικειμένων δὲν θυσιάζε τὴν ἀκεραιότητα τῆς φόρμας. Ἡ
ἐπιστημονικὴ του ἀνάλυση εἶχε ἓνα ὄριο· τὸ σεβασμὸ τοῦ πλαστικοῦ ὄγκου. Τὸ χρῶ-
μα δὲν ἦταν, γι' αὐτόν, ἀσυμβίβαστο μὲ τὴν πλαστικὴ μάζα τοῦ ἀντικειμένου. Ἦταν
ἓνα ὀργανικὸ στοιχεῖο τῆς. Τὸ πρόβλημα γιὰ τὸ Cézanne ἦταν πῶς νὰ συναίρῃ τὸ
φῶς μὲ τὸν ὄγκο, χωρὶς νὰ θυσιάσῃ τὸ ἓνα στὸ ἄλλο, πῶς νὰ σώσῃ τὴν ἀρχιτεκτο-
νικὴ σύνθεση τῶν εἰκαστικῶν ἀντικειμένων, χωρὶς νὰ παρασυρθῇ ἀπὸ τὴν ἀναλυτικὴ
μέθοδο τῆς ἔμπρεσιονιστικῆς χρωματολογίας. Ὁ Cézanne ἔλυσε τὰ προβλήματα
αὐτά, διατηρώντας τὴν ἰσορροπία ἀνάμεσα σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ ἀντίπαλα στοιχεῖα.
Στὸν ἀγῶνα γιὰ τὴ διάλυση τοῦ χρώματος καὶ τῆς μορφῆς, πού χαρακτηρίζει τὴν
ἱστορία τῆς γαλλικῆς ζωγραφικῆς, τὰ τελευταῖα ὀγδόντα χρόνια, ὁ Cézanne ἀντιπρο-
σωπεύει μιὰ στιγμὴ ἰσορροπίας.

Ἔστε-
ρα ἀπὸ αὐτόν ἡ
πλάστιγγα ἔγυρε
καὶ ἡ σύνθεση δια-
λύθηκε. Ὁ κυβι-
σμὸς ἔκοψε κάθε
δεσμὸ μὲ τὰ χρω-
ματικὰ πειράματα
τοῦ ἔμπρεσιονι-
σμοῦ, γιὰ νὰ ἐφαρ-
μώσῃ τὴν ἀναλυ-
τικὴ ἐπιστημονικὴ
μέθοδο καὶ στὴν κα-
τασκευαστικὴ διάρ-
θρωση τῶν ἀντικει-
μένων. Ἡ ζωγρα-
φικὴ ἀναστατώθη-
κε ἀπὸ τὴ μεγαλύ-
τερη ὀπτικὴ ἐπα-
νάσταση πού γνώ-



• Νεκρὴ Φύση •

ρισε ή ανθρώπινη δραση μετά την Αναγέννηση. Η έπιστημονική προοπτική του Leonardo da Vinci καταλύθηκε και οι κυβιστές αξίωσαν μια «έσωτερική προοπτική», που να έχη την αρχή της στη μνήμη και όχι στην δραση.

Τα αντικείμενα παραστάθηκαν, όχι όπως φαίνονται, αλλά όπως νοούνται, δηλαδή στην πολύπλευρη και απόλυτη υπόστασή τους στο χώρο. Δυόμισυ χιλιάδες χρόνια μετά το Φίληβο του Πλάτωνος, ο Picasso πραγματοποιούσε, στη ζωγραφική, εκείνο που ο μεγάλος Έλληνας φιλόσοφος είχε υποστηρίξει μόνο στη θεωρία. Οι Έλληνες καλλιτέχνες δέν έφτασαν, φυσικά, σε μια τέτοια επαναστατική εφαρμογή



Κυνήγι

της πλατωνικής κυβιστικής θεωρίας. Η καλλιτεχνική παράδοση στο άστυ ήταν δεμένη με τη θρησκευτική και πολιτική συνείδηση και ο καλλιτέχνης προχωρούσε μαζί με το δήμο. Δέν μπορούσε να χωρίση το δρόμο του από την ομάδα και να σιραφή κατά της κοινής γνώμης. Η καλλιτεχνική εξέλιξη είχε στην Ελλάδα μέτρο και πειθαρχία. Μια διάλυση της φόρμας και μια αυθαίρετη ανασύνθεσή της, από το καλλιτεχνικό άτομο, θα ήταν ταυτόσημη με μια θρησκευτική άνταρσία. Και οι Έλληνες, που πίστευαν πως ή θρησκεία τους ήταν μια λειτουργική έρμηνεία του φυσικού και

πολιτικοῦ νόμου τῆς Ἐλευθερίας, δὲν διακινδύνευαν εὐκόλα ἓνα τέτοιο ἀγαθό. Ἐτοίμη γεωμετρικὴ καὶ λογικὴ ἀγωγή τῶν Ἑλλήνων, δεμένη ἀδιάλυτα μὲ τὴ λατρεία τῆς φυσικῆς ἀληθείας καὶ τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητος, δημιούργησε μιὰ ὀρισμένη ἀντίληψη καὶ αἴσθησις ζωῆς, ἓνα μεσογειακὸ ἰδανικόν, ποῦ ἀνάζησε στὴν Ἰταλία μὲ τὴν Ἀναγέννηση. Ἡ ἐπιβίωσις τοῦ μεσογειακοῦ οὐμανισμοῦ στὴν μοντέρνα ζωγραφικὴ εἶναι αἰσθητή. Ὁ Cézanne φανέρωνε τὴ μεσογειακὴ του ἰδιοσυγκρασία καὶ ὅταν ἀντλοῦσε τὰ μοτίβα του ἀπὸ τὶς ἀναμνήσεις ποῦ εἶχε ἀποταμιεύσει, μελετώντας τὸ Signorelli ἢ τὸν Poussin, καὶ ὅταν ἀποσποῦσε, ἀπὸ τὸ ἄτακτο πλῆθος τῶν φαινομένων, τὸ οὐσιαστικόν καὶ διαρκές, γιὰ νὰ δώσῃ μιὰ εἰκαστικὴ μορφή μὲ καθολικὴ ἀξία. Τὸ ἔργο του ἦταν ἓνας ὀρισμὸς μὲ τὴν ἀριστοτελικὴ ἔννοια. Γιὰ τὸν ἴδιον λόγο ποῦ ὁ Γαλάνης ἀκολούθησε τὸ Cézanne στὸ ἀρχιτεκτονικὸ γοῦστο τῶν συνθέσεων του, στὴν πληρότητα τῶν μορφῶν του, στὴν ἐκτίμησις τῶν τοπικῶν τόνων, ποῦ ἀξιοποιοῦν τὴν ὕλική ἰδιομορφία τῶν ἀντικειμένων, δὲν θέλησε καὶ νὰ συμερισθῇ τὶς τύχες τῶν κυβιστῶν, στὴν ἐπανάστασις ποῦ σήκωσαν κατὰ τοῦ οὐμανισμοῦ καὶ τῆς αἰσθησιαρχίας. Ἀθηναῖος αὐτὸς στὴν ἀγωγή καὶ στὴν προέλευσις, προτίμησε νὰ μείνῃ πιστὸς στὴ μεγάλη μεσογειακὴ παράδοσις καὶ νὰ τὴν ἀντιπροσωπεύσῃ, ἔστω καὶ σὰν ἓνας τελευταῖος ἐπίγονός της, σὲ μιὰ ἐποχὴ γενικῆς κρίσεως τῶν ὀπτικῶν ἀξιών. Ὁ Γαλάνης παράμεινε ἔτσι ἓνας κλασικὸς δάσκαλος μὲ προραφαηλικὰς κλίσεις.

Ἡ δευτέρη καλλιτεχνικὴ συγγένεια τοῦ Γαλάνη εἶναι ὁ ζωγράφος Renoir, ὁ πῖο Γάλλος μέσα στοὺς Γάλλους ἐμπρεσιονιστῆς. Συνεχιστὴς τῆς ἐρωτικῆς ζωγραφικῆς τοῦ 18ου αἰῶνα, ὁ Renoir ἀνάπνεε νεανικόν, ἀέρα ὅταν ὁ Γαλάνης πρωτογνώριζε τὸ Παρίσι. Ἦταν ὁ ἥρωας ἐνὸς πλαστικοῦ παγανισμοῦ, ποῦ δὲν μποροῦσε ν' ἀφήσῃ ἀδιάφορο τὸν ἔφηβον τῆς Ἀθήνας. Ἡ τέχνη του ἦταν μιὰ λατρεία γιὰ τὸ φῶς, τὴν ἄμεση ἀστικὴ ζωὴ, τὴ φύσις, τὸ γυναικεῖο γυμνόν, τὸν ἔρωτα. Ἦταν τολμηρὸς καὶ ἐλεύθερος στὶς συλλήψεις του, ἀν καὶ ξανάφερνε τὴν παράδοσις τῶν ἡρωϊκῶν συνθέσεων τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Ἡ ἀνάμνησις τοῦ Seicento ξαναγινόταν φιλικὴ στὴ Γαλλία, χάρις σ' ἓνα δικόν του μπαρόκ. Ἦταν μιὰ προσωπικότης εὐτυχισμένη, ἀνθηρὴ, φιληδονη, ποῦ ἀναβάφτιζε τὴ γαλλικὴ ζωγραφικὴ στὰ μυρωμένα νερά τοῦ Fragonard καὶ τοῦ Boucher. Ἦταν ὁ πλάστης ἐνὸς νέου γυναικείου τύπου στὴ ζωγραφικὴ, μὲ στήθια μεστὰ καὶ πλατεῖα λαγόνια, μὲ φιλντισένια ἐπίδερμιδα καὶ καμπύλες πλούσιες. Δὲν εἶχε ἢ γυναίκα τοῦ Renoir τὴν ἀριστοκρατικὴ φινέτσα καὶ τὸ ἔξυπνον πρόσωπον τῶν ἡρωίδων τῆς ἐποχῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ. Ἡ γυναικεῖα ἐκείνη ράτσα εἶχε σβῆσει ὀριστικὰ μὲ τὴ Γαλλικὴ Ἐπανάστασις. Τώρα στὴ γαλλικὴ τέχνη κυριαρχοῦσε ἓνας νέος θηλυκὸς τύπος. Ὁ Delacroix τοῦ εἶχε δώσῃ τὴν πρώτη μορφή, γοητευμένος ἀπὸ τὸ ἀλγερινὸ χαρέμι. Ὁ Manet, ὁ Courbet συνέχισαν τὴν ἐπιμιξία τῆς ἀνατολίτισσας ὀδαλίσκης μὲ τὴν αἰσθησιακὴ Παριζιάννα. Ὁ Renoir βρῆκε, ἔτσι, τὸ δρόμον ἀνοικτὸ στὴν ἀναζήτησις τοῦ γυναικείου ἰδανικοῦ του. Τὰ σώματα τῶν ἡρωίδων του ἔχουν, γι' αὐτό, κάτι ἀπὸ τὴν ὠραία ὀκνηρία τῶν χαρμιῶν τῆς Ἀνατολῆς, τὰ πρόσωπά τους τὴν ἀφέλεια καὶ τὴν ἀπλοϊκὴ ἔκφρασις τῶν καλοδεμένων κοριτσιῶν τῆς ἀστικῆς συνοικίας. Ὁ Γαλάνης διατήρησε τὴν ἀνάμνησις τῆς γυναικείας νωχέλειας τοῦ Renoir. Τὰ γυμνά του εἶναι πῖο λεπτά, πῖο ἐλαφρά, ἀλλὰ κινοῦνται μέσα στὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ αἰσθησιασμοῦ, ποῦ χαρακτήρησε τὸ ραφιναρισμένο γοῦστο τῶν κουρασμένων πολιτισμῶν. Τὸ Παρίσι εἶναι ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ μιὰ νεώτερη Ἀλεξάνδρεια. Ὁ Γαλάνης τὸ αἰσθάνεται πολὺ βαθειά. «Ὁ αἰσθησιασμὸς στὴν τέχνη—μὰς ἔλεγε κάποτε, ἐνῶ ζωγράφιζε μ' ἓνα αἱματόχρωμον κραγιόνι



Ἐλάφι

(sanguine) ἓνα γυναι-
κεῖο γυμνὸ—εἶναι ἢ
κατάληξη μιᾶς ὑλι-
κῆς εὐτυχίας τῆς κοι-
νωνίας. Ὁ λαὸς ποῦ
δὲν γνώρισε τὴν αἰ-
σθησιακὴν χαρὰ δὲν
ἔδωσε ἀριστουργήμα-
τα. Ὁ κυβισμὸς, ποῦ
εἶναι ἢ ἄρνηση τοῦ
αἰσθησιασμοῦ στὴν
τέχνη, συνδέεται μὲ
τὴν ὑλικὴν πτώση τῆς
Γαλλίας. Ἐναπτύ-
χθηκε στὸν πόλεμο
καὶ στὴ μεταπολεμικὴ
δυστυχία. Εἶναι ἓνα
φαινόμενο κριτικὸ καὶ
διανοητικὸ, ποῦ δὲν
ἔχει ὅμως βαθύτερη
αἰσθητικὴ συγκίνηση.
Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος
ποῦ παρατηρεῖται,
στὴ σημερινὴ γαλλικὴ
κυβιστικὴ κίνηση, μιὰ
πνευματικὴ καὶ κριτι-
κὴ ἀνάπτυξη, ὄχι ὅ-
μως καὶ μιὰ ἄνθηση
ταλέντων. Ἡ ζωγρα-
φικὴ δίχως τὸν αἰσθη-
σιασμό της μοιάζει
μὲ σῶμα δίχως πό-
θους καὶ δίχως αἷμα.
Ἡ τέχνη κουράστηκε.
Δὲν ὑπάρχει ἐλπίδα
γυρισμοῦ στοὺς εὐτυ-

χισμένους χρόνους τῆς φρέσκιας νεότητος. Τὸ τελευταῖο στάδιο ἦταν ὁ ἐμπρεσιονι-
σμός. Σήμερα ἐξακολουθοῦν νὰ ἐκμε αλλεύωνται τὴν πλοῦσια συγκομιδὴν του καὶ
νὰ τρέφονται ἀπὸ αὐτὴν».

Ὁ ἀπλὸς καὶ ἀληθινὸς τρόπος τῶν Ἰταλῶν καὶ Φλαμανδῶν ζωγράφων, ποῦ
προηγῆθηκαν χρονολογικὰ τοῦ Ραφαήλ, δὲν ἄφησε ἀσυγκίνητο τὸ Γαλάνη. Οἱ pri-
mitifs τοῦ ἔδειχναν τὸ δρόμο πρὸς τὴ ζωηρότερη ἔκφραση μὲ τὰ πιδ ἄγνά καὶ λιτὰ
μέσα, ἀλλὰ καὶ τοῦ θυμίζαν τὴν ἐποχὴ τῆς ὑπομονητικῆς τεχνικῆς καὶ τῆς μεθοδικῆς
ἐργασίας, ποῦ ἢ ἀναρχικὴ περίοδος τῆς ἀτομιστικῆς τέχνης εἶχε τόσο περιφρονησεῖ.
Ἡ φιλοσοφικὴ θεωρία τῆς ἐνόρασης καὶ τῆς ὑποκειμενικῆς δημιουργίας ab integro

άποτελοῦσε τὴν ἄρνηση τῆς πείρας καὶ τῆς τεχνικῆς παράδοσης. Ὁδηγὸς τοῦ καλλιτέχνη, στὸν 19ον αἰῶνα, εἶχε γίνῃ μόνο ἡ φύση. Τὸ ἀποτέλεσμα τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας ἦταν γι' αὐτὸ ἀπρόβλεπτο ὅπως καὶ ἡ τεχνικὴ τῆς.

«Ἡ ἐγκατάλειψη τῆς τεχνικῆς—ἔλεγε μελαγχολικὰ μιά μέρα ὁ Γαλάνης—ἀποτελεῖ τὴν κυρία αἰτία τῆς κρίσης στὴν τέχνη. Ἡ τεχνικὴ ἦταν ἓνα κλειστὸ σύστημα κανόνων ποῦ ἀναπτύχθηκε στὰ ἐργαστήρια, ἀπὸ τὶς ἀνώνυμες γενιές τῶν καλλιτεχνῶν, στο Μεσαίωνα καὶ στὴν Ἀναγέννηση. Μεταδιδόταν ἀπὸ τὸν πατέρα στὸ γιοῦ, μὲ βαθμιαῖες καὶ ἀνεπαίσθητες προόδους. Ἡ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὴ φύση καὶ τὸ ὑπαίθρο διάλυσε τὸ σύστημα αὐτὸ καὶ τὸ ἀντικατάστησε μὲ τὴν προσωπικὴ ἐντύπωση καὶ τὸ στιγμιαῖο εὖρημα τοῦ καλλιτέχνη. Τώρα ἡ φύση καθορίζει τὴν τεχνικὴ καὶ ὄχι, ὅπως ἄλλοτε, ἡ τεχνικὴ τὴν εἰκόνα τῆς φύσης. Ὁ Rembrandt ἀρχίζει νὰ ἐγκαταλείπη τὸ *métier*, μολονότι δουλεύει ἀκόμη στὸ ἐργαστήριό καὶ χωρὶς τὴ φύση. Χρειαζόνταν αἰῶνες γιὰ νὰ διαμορφωθῇ ἡ συνείδηση ἐνὸς νέου *métier* καὶ νὰ δημιουργηθῇ ἡ προαπαιτούμενη κοινωνικὴ καὶ καλλιτεχνικὴ ἀπροσωπία. Ἐπιστροφή στὰ συστήματα τῆς τεχνικῆς μὲ τὶς σημερινές κοινωνικὲς συνθήκες εἶναι ἀδύνατη. Ἡ τεχνικὴ εἶναι ἀσυμβίβαστη μὲ τὴν ἀτομιστικὴ νοοτροπία τῆς ἐποχῆς μας. Ποῖος μαθητῆς θὰ ἐργαστῇ σήμερα ἀφανῆς, γιὰ τὴν ὑπογραφή ἐνὸς δασκάλου; Ἡ τεχνικὴ δὲν ἦταν ποτὲ τὸ θέμα στίς καλλιτεχνικὲς συζητήσεις τοῦ παλιοῦ καιροῦ. Ἦταν ἡ σιωπηρὴ προϋπόθεση τῆς μεγάλης τέχνης. Ὁ Leonardo da Vinci δὲν μιλά, σχεδὸν καθόλου, γιὰ τὸ *métier*. Τὸ προϋποθέτει. Ἀντίθετα, ὁ Picasso ἐφευρίσκει καθημερινὰ μὲ τὰ μέσα τῆς τεχνικῆς. Τὸ *métier* ἔγινε σήμερα τὸ κύριο θέμα τῶν συζητήσεων καὶ ἡ τέχνη τὸ δευτερεύον. Ἡ ζωγραφικὴ ἔχασε ἔτσι τὸ σκοπὸ τῆς. Σήμερα δὲν γίνονται πιά ἔργα. Κάνουν συνεχῶς πειράματα καὶ θεωρία. Ἐχομε γίνῃ ἐφευρέτες καὶ πειραματικοί. Τὸ τεχνικὸ σύστημα ἔγινε προσωπικὴ ὑπόθεση τοῦ καθενός μας. Ἡ διάσπαση τεχνικῆς καὶ τέχνης ἄρχισε στὴν ἀρχαιότητα μὲ τὸ Φειδία καὶ στὴν νεώτερη Γαλλία μὲ τὸ Watteau. Ἡ διαφοροποίηση αὐτὴ γέννησε τὴν κρίση τῆς τέχνης στὸν 5ο ἑλληνικὸ καὶ στὸν 17ο γαλλικὸ αἰῶνα.

» Δεύτερο σύμπτωμα τῆς καλλιτεχνικῆς κρίσης τοῦ καιροῦ μας εἶναι ἡ ἐγκατάλειψη τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὸν ἄνθρωπο. Ὁ ἑλληνικὸς οὐμανισμὸς παραμελήθηκε στὰ τέλη



Λουόμενες

του 19ου αιώνα από τους έμπρεσιονιστές. Για το Cézanne ο άνθρωπος είχε γίνει ένα αδιάφορο χρωματικό αντικείμενο, κάτι σαν ένα τοπίο. 'Η ολοκλήρωση της αδιαφορίας αυτής για το μεγάλο ιδανικό του μεσογειακού κόσμου πραγματοποιήθηκε με το κυβισμό. 'Ο Picasso κηρύχτηκε, άδισταχτα, κατά της έλληνικής τέχνης».

Σ' ένα πνεύμα μεθοδικό και οργανωμένο, όπως του Γαλάνη, ή υπεροπτική στάση της καλλιτεχνικής ατομικότητας απέναντι στην τεχνική παράδοση είναι απαράδεκτη. Και με μιá πανανθρώπινη αντίληψη τέχνης, που χαρακτήρισε τα πιο υπεύθυνα πνεύματα σ' όλες τις εποχές της μεγάλης άνησυχίας, θέλησε να ξαναζήσει τις συγκινήσεις του χαρακτή της Μακρυνής 'Ανατολής, με τα ίδια εργαλεία και την ίδια μέθοδο, να δοκιμάσει, από την αρχή, την πείρα των παλιών δασκάλων της 'Αναγέννησης και του Διαφωτισμού, κάνοντας δικές του τις χαρές των έφευρέσεών τους στην ύλη του χαλκού και του ξύλου. 'Η ιστορική πείρα της χαρακτηριστικής έγινε έτσι προσωπική βίωση του Γαλάνη. Σ' αυτή την εξερευνητική αναδρομή του στο παρελθόν οφείλεται και η ανανέωση της μαύρης τεχνοτροπίας (manière noire). 'Η εποχή μας οφείλει στο Γαλάνη την τεχνική αυτή αναγέννηση.

Τι είναι όμως αυτή η μαύρη τεχνοτροπία, με την οποία ο Γαλάνης μας έδωσε μερικά από τα καλύτερα κομμάτια της χαρακτηριστικής του τέχνης; Είναι μιá χάραξη στο χαλκό με επίπονη προεργασία. 'Ο τεχνίτης περνά μ' ένα άτσαλένιο γλυφίδι,



Σπύριος Τάξος

πού έχει καμπυλωτή κόψη και πολλά κοφτερά δόντια, τη χάλκινη πλάκα προς όλες τις κατευθύνσεις. Το χέρι του σέρνει το γλυφίδι με τρεμουλιαστές κινήσεις. Η μετάλλινη πλάκα αποκτά μια διχτυωτή επιφάνεια, με πυκνές, ισόμετρες τραχύτητες. Πάνω στο σπειρωτό αυτό επίπεδο ο χαρακτήρας αρχίζει ν' ανοίγει τους τόνους του, σπάζοντας ή ισοπεδώνοντας τα σπειρωτά σημεία με ειδικές ξύστρες. Έτσι, ενώ ο τεχνίτης, στη συνηθισμένη χαλκογραφία, χαράζει το μαύρο στη λευκή επιφάνεια, στη μαύρη τεχνοτροπία ξεκινά από το μαύρο για να καταλήξει, με διαδοχικά ξυσίματα, στο φωτεινό.

Η μαύρη τεχνοτροπία είναι εφεύρεση του 17ου αιώνα. Εφαρμόστηκε στη Γερμανία το 1642, από το Ludwig von Siegen και διαδόθηκε στην Αγγλία, το 1660, από τον πρίγκηπα Ruprecht. Ο Cochin, στη Γαλλία, την κατηγορούσε για το μαλθακό ύφος της, αλλά δεν είχε προλάβει να γνωρίσει τα λαμπρά αποτελέσματα που έδωσε στο 18ο αιώνα με τους χαρακτές - έρμηνευτές του ζωγράφου Reynolds και των άλλων προσωπογράφων της αγγλικής κοσμικής κοινωνίας. Η ώραιοποίηση του προσώπου, των μαλλιών και των ύφασμάτων, που χαρακτήρισε την κοσμική αγγλική προσωπογραφία, έρμηνεύτηκε θαυμάσια με τη μαύρη τεχνοτροπία. Σ' αυτήν βρήκε ο Γαλάνης το πιο κατάλληλο χαρακτηριστικό μέσο για να εκφράσει τον αίσθησιασμό του. Πια άλλη χαρακτηριστική τεχνική μπορούσε να του επιτρέψει ένα τόσο άβρο πλάσιμο της γυναικείας επιδερμίδας, μια ύφή τόσο μαλακή, τόνους τόσο απαλούς και να του δώσει επιφάνειες με τέτοια χνουδωτά βελούδα; Έχω μπροστά μου την εικόνα της «Γυμνής Γυναίκας», που ξαπλώνει πάνω σε μια προβιά τίγρης· είναι χαραγμένη στο χάλκο με τη μαύρη τεχνοτροπία. Έχει βρει την ίδια αναπαυτική θέση, πάνω στο ανατολίτικο ντιβάνι της, που είχε διαλέξει άλλοτε και η «Μεγάλη Οδαλίσκη» του Ingres. Μας έχει γυρισμένη την πλάτη της, κοιτάζοντας προς το βάθος, απ' όπου προβάλλουν οι πτυχές μιας βαρειάς βελούδινης κουρτίνας. Παρακολουθούμε τη φιδίσια, εύκλινη κυματιστή γραμμή, που γλυστρά από τη ραχοκοκκαλιά για να μπλεχτεί ανάμεσα στα ζεστά, μεστά πόδια, που σαλεύουν τις ήδυπαθείς μάζες τους πάνω στους σκούρους, θαμπούς τόνους του φόντου. Οι καμπύλες της, φευγαλέες και άερινες, γράφουν το παιχνίδι ενός λευκού άραβουργήματος. Η μαλακή επιδερμίδα έχει τη λάμψη και τη διαφάνεια ενός περιδέραιου από καλοδουλεμένα μαργαριτάρια. Κι αυτό το αϊλουρο και σουλτανικό πλάσμα στριφογυρίζει πάνω στο βουλωτό τίγρινο δέρμα και στα μεταξωτά σεντόνια, που ξεχειλίζουν, με πλούσιες πτυχές, από το άφράτο στρώμα του ντιβανιού. Με πόση λεπτότητα ο Γαλάνης έδωσε στις διαφορετικές αυτές ύλες των δερμάτων, των μεταξωτών, των βελούδων, της γυναικείας επιδερμίδας, το ιδιαίτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει την καθεμιά και την κάνει γνώριμη στην άφή και την όραση;

Οι πριμιτιβιστικές κλίσεις του Γαλάνη ήταν φυσικό να τον φέρουν κάποτε και προς το Βυζάντιο. Πίσω από την ιερατική μεγαλοπρέπεια των θρησκευτικών συνθέσεων της μεγάλης βυζαντινής σχολής υπήρχε το μνημειακό πνεύμα της κλασικής Ελλάδας. Η θεοκρατική εκείνη μοναρχία είχε εκτιμήσει τη θρησκευτική και αίσθητική σημασία της ακινησίας των μορφών μέσα στον αύστηρό, κλειστό χώρο των δυο διαστάσεων. Και μετά την απομόνωσή τους από την τρίτη, προοπτική διάσταση, οι βυζαντινοί επιδόθηκαν στον έξωραϊσμό της φυλής των θεών. Μια θεία κοινωνία έπρεπε να έχει την άριστοκρατική διάκριση μιας ήγεμονικής ράτσας και να έμπνέ, με την έπιβολή της και την άταραξία της, ένα μυστικό ρίγος στους πιστούς. "Αν

ή εϋλάβεια του τεχνίτη ήταν ή ψυχική προϋπόθεση για ν' αποκτήση ή τέχνη μιὰ μαγική ακτινοβολία, ποιό άλλο όπτικό σύστημα μπορούσε νά φέρη ένα τόσο σημαντικό άποτέλεσμα ; Μονάχα ή φόρμα ! Και οί πιστοί επιδόθηκαν με τέτοιο πάθος στη δημιουργία της ζωγραφικής φόρμας του Βυζαντίου που ό αισθητικός τύπος της έγινε τό όπτικό σύμβολο της χριστιανικής ανθρωπότητας, για χίλια χρόνια. 'Η Ισχυρή σφραγίδα του τύπου αυτού άφησε βαθειά τά ίχνη της και στον τελευταίο μεγάλο επίγονο της έλληνικής ζωγραφικής στη Δύση' τό Δομήνικο Θεοτοκόπουλο.

'Ο Γαλάνης πέρασε, στη νεότητά του, από τή θητεία του Βυζαντίου και του Greco, αλλά τό Παρίσι του Cézanne και του Renoir δέν τον άφησε νά μείνη εκεί. "Άλλο ήταν τό πεπρωμένο του. Στα δοκουμένα, που συγκεντρώνω για μιὰ μεγαλύτερη μελέτη γύρω από τό Γαλάνη και τό έργο του, υπάρχουν τά φύλλα μιās γαλλικής έφημερίδας που τυπωνόταν, τό 1917, από τους Συμμάχους στην Κέρκυρα. 'Ο τίτλος της ήταν' Communiqués des Alliés. 'Ο Γαλάνης ύπηρετούσε τότε έθελοντής στο γαλλικό έπιτελετο και είχε αναλάβει νά εικονογραφη τήν έφημερίδα με ξυλογραφίες του. Στο φύλλο της 12 Σεπτεμβρίου 1917 έχει δημοσιεύσει τήν ξυλογραφία μιās κρητικής Παναγίας με τό Χριστό. 'Η χαρακτηριστική αντίληψη της κρητικής ζωγραφικής έδωσε στο Γαλάνη τήν εύκαιρία νά σπουδάση, με τό καλέμι του πάνω στο ξύλο, τά καθαρά βυζαντινά της σχήματα. 'Από τήν επικοινωνία του, με τίς ρυθμικές και σοφά άρμονισμένες εύθειες και καμπύλες της βυζαντινής ζωγραφικής, ξεπήδησε, άργότερα, ή βαθειά εκτίμησή του για τό μεγάλο εκείνο στυλ του μεσαιωνικού έλλη-νισμού.

Με άπλούστερο και πιό λυρικό ύφος ό Γαλάνης πλησίασε έπειτα τό Greco. 'Η « Μητέρα που βυζαίνει τό Παιδί της » έχει τήν αγιότητα της λιτής ζωγραφικής των primitifs, αλλά και τη μορφολογική στένωση της τεχνοτροπίας του Greco. Ήταν ένα στάδιο. 'Ο Γαλάνης δέν επέμεινε περισσότερο σ' αυτό. 'Ο παγανισμός του 'Αθηναίου τον όδηγούσε στη χαρά των αισθήσεων. Και ό άτομισμός του Παριζιάνου στην άμεση έκφραση και στην παρθένα προσωπική συγκίνηση. Τό έργο του θά γινόταν έτσι μιὰ μέρα ή έξαρση της δικής του προσωπικότητας.

Οί καλλιτεχνικές συγγένειες με τό Cézanne, τό Renoir, τους primitifs ή τό Greco έξηγοϋν ένα μέρος των δεσμών του Γαλάνη με τά καλλιτεχνικά ρεύματα της έποχής του. Δέν έρμηνεύουν όμως τήν προσωπική συμβολή του στην ιστορία της νεώτερης τέχνης. Γιατί ό Γαλάνης δέν ύπηρεξε μόνο ένας δέκτης. Είναι τή στιγμή αυτή ένας μεγάλος δάσκαλος. Και στη διασταύρωση των σχέσεων μιās προσωπικότητας, σαν τή δική του, με τό περιβάλλον της, ό κριτικός πρέπει νά διακρίνη τό περίγραμμα μιās άτομικής σφραγίδας. Τό περίγραμμα αυτό είναι τό σημείο παρουσίας του καλλιτέχνη - δημιουργού στον αιώνα του.

'Ο Γαλάνης συμμετέχει στον αιώνα του σαν ούμανιστής. 'Ανήκει στη γενιά των μεγάλων κλασικών του 20ου αιώνα, όπως ό André Gide, για τήν αγάπη του στο ανθρώπινο κάλλος, τή λογική και καθαρή φόρμα του, τον παγανιστικό αισθησιασμό του, τό μέτρο και τό ρυθμό της τεχνικής του έκφρασης. Στη διάσπαση των όπτικών στοιχείων της εικόνας, που μās κληροδότησε ό μεσογειακός ούμανισμός, ό Γαλάνης άντιδρά με μιὰ ανασύνθεση. 'Ο αιώνας του διαλύει τήν κλασική συζυγία του έρωτικού με τό λογικό στοιχείο. 'Ο Matisse άντιπροσωπεύει τό πρώτο, ό Picasso τό δεύτερο στη σύγχρονη γαλλική τέχνη. 'Η παλιά διαμάχη του όρθολογισμού με τή ζωντανή αΐσθηση της φύσης, που χαρακτήρισε τό τέλος των κλασικών αιώνων



Ἐκ τῶν Χαμένω Παράδεισο τοῦ Μίλτωνος

στὴν ἀρχαία Ἑλλάδα (5ος αἰώνας), στὴν Ἰταλία (15ος αἰώνας) καὶ στὴ Γαλλία (17ος αἰώνας), ἐπαναλαμβάνεται σήμερα στὸ Παρίσι μὲ ἀκατανίκητη δύναμη.

Οἱ cubistes καὶ οἱ fauves πήραν γιὰ σύμβολά τους τὰ ὀπτικά στοιχεῖα ποῦ συνυπῆρξαν στὴν τέχνη τοῦ Cézanne καὶ Gauguin καί, ἀφοῦ χωρίστηκαν ἀποφασιστικά ἀπὸ τὸν ἐμπρεσιονισμό, κήρυξαν καὶ μεταξὺ τους τὸν πόλεμο. Ὁ δογματικὸς φανατισμὸς στάθηκε ἀπὸ τὰ γνωρίσματα τῶν ταγμάτων τῆς μοντέρνας τέχνης.

Ὁ Γαλάνης, μὲ τὴν ἡρεμὴ ἀνεξιθρησκεία ἐνὸς γνήσιου οὐμανιστῆ, ἔμεινε ἔξω ἀπὸ τὴ σύγκρουση. Στὸ βάθος τῆς ἀντιδικίας διάκρινε τὰ στοιχεῖα μιᾶς ἐνότητας. Ὁ ἀπόγονος αὐτὸς τοῦ Πλάτωνος ἦταν σὲ θέση νὰ καταλάβῃ γιὰ τὸν André Gide εἶχε γράψῃ, τὸν ἴδιο καιρὸ, δύο ἔργα τόσο ἀντιφατικά μεταξὺ τους· τὸν «Ἀνηθικιστὴ» καὶ τὴ «Στενὴ Πύλη». Μήπως δὲν ὑπῆρχε ἰὸ προηγούμενο παράδειγμα τοῦ Συμποσίου καὶ τοῦ Φαίδωνος; Ἡ κλασικὴ σκέψη ποῦ συμφιλῶσε τὸ ἐρωτικὸ ἐνστικτο μὲ τὸν ὀρθὸ λόγο, τὴ διονυσιακὴ ἔξαρση μὲ τὴν ἀπολλώνεια γαλήνη, τὴν ἰωνικὴ θηλότητα μὲ τὸ δωρικὸ ἀνδρισμὸ, ἀναζήτησε πάντα στὴν τέχνη μιὰ συναίρεση τῶν κινητηρίων αὐτῶν δυνάμεων τῆς ἀνθρώπινης ψυχῆς. Τὴν βρῆκε στὴν ἀρχαιότητα μὲ τὴν ἀττικὴ γλυπτικὴ τοῦ Φειδία, στὴν Ἀναγέννηση μὲ τὴ ρωμαϊκὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ραφαήλ, στὸ 17ο αἰῶνα μὲ τὴν οὐμανιστικὴ τέχνη τοῦ Roussin, στὸ 19ο αἰῶνα μὲ τὸν Ingres. Ὅμως στὸν αἰῶνα μας, μόνες αὐτὲς οἱ νοσταλγίες καὶ ἀναμνήσεις, δὲν θὰ μποροῦσαν νὰ προσφέρουν τὴν ἀνανέωση, ποῦ ζητοῦσε τὸ καλλιτεχνικὸ συναίσθημα τῆς Εὐρώπης. Ὁ πνευματικὸς ὀρίζοντας τοῦ εὐρωπαίου ἀνθρώπου εἶχε πλατύνῃ, μετὰ τὸ 17ο αἰῶνα, καὶ ἡ Μεσόγειος ἀποτελοῦσε τώρα μιὰ μικρὴ λίμνη στὸ καινούργιο τοῦ ὄραμα. Οἱ κίτρινοι λαοὶ τῆς Ἀσίας, οἱ νέγροι τῆς Ἀφρικῆς, οἱ ἐξωτικὸι λαοὶ τοῦ Εἰρηνικοῦ εἶχαν εἰσορμῆσει στὴ ζωὴ τῆς Γαλλίας μὲ τὴν τέχνη τους καὶ τὴν αἰσθητικὴ τους. Ὁ 20ος αἰῶνας δοκίμαζε ὅλες τὶς τεχνικὲς, ὅλες τὶς ψυχολογικὲς διαθέσεις, ὅλες τὶς αἰσθητικὲς δυνατότητες τῆς μεγάλης ἀνθρώπινης

οικόγένειας. 'Ο νεώτερος ούμανισμός έπρεπε, γι' αυτό, νά πλατύνη τὰ όριά του και από μεσογειακός νά γίνη παγκόσμιος. 'Ο κλασικισμός του Γαλάνη δέν μπορούσε ν' άφήση έξω από τή μεγάλη συζυγία, του όρθολογισμού με τον αίσθησιασμό, τὸ γούστο των πρωτογόνων. Καί τὸ άγκάλιασε. 'Η σύνθεσή του άποτελεῖ ἔτσι μιὰ ίσορρόπηση των τριών βασικών στοιχείων του κλασικού ιδανικού· του ζωντανού αίσθήματος για τή φύση, του όρθου λόγου και τής άγάπης για τις τέχνες του παρελθόντος. Στά τρία αυτά βασικά στοιχεία ὁ άναθεωρητικός μας αιώνας εἶχε δώσει ένα πλούσιο, σ' έμπειρικά στοιχεία, αίσθητικό περιεχόμενο.

'Ο οίκουμενισμός αυτός, που έκδηλώθηκε στο πεδίο τής ψυχολογίας των όπτικών συμβόλων, πραγματοποιήθηκε από τὸ Γαλάνη και στον κύκλο τής εικονογραφίας. Οί κυβιστές εἶχαν άποκλείσει τὸ τοπίο και τὸν άνθρωπο από τὰ θέματα τής εικονογραφίας τους. Προτιμούσαν τις νεκρές φύσεις, τὰ μουσικά όργανα, τὸν κόσμος των μηχανικών σχημάτων, που ἔδινε στη λογική άφαίρεση τὴν εύκαιρία ώραιων γεωμετρικών άνασυνθέσεων. Οί faunes τριγύριζαν στο έσωτερικό του δωματίου, που τὸ θέρμαιναν οί πνοές των λουλουδιών και τής έπιθυμητῆς γυναίκας. Στις μεγάλες χρωματιστές κηλίδες, που ὁ Gauguin μετά τους Γιαπωνέζους τους εἶχε διδάξει νά τις άφήνουν άπλαστες, για νά χαίρεται τὸ μάτι τὴν όμοιογένεια του τοπικού τόνου, άναζητούσαν τὸν έρεθισμό των αίσθήσεων. "Ένα τέτοιο περιορισμό τής έρευνητικῆς άπληστίας του ανθρώπου δέν θά τὸν άνεχόταν ὁ 'Αριστοτέλης ἢ ὁ Da Vinci. 'Η πνευματικῆ περιέργεια έπρεπε νά εἶναι έλεύθερη για τὰ έγκυκλοπαιδικά εκείνα πνεύματα. Καί ὁ Γαλάνης, σάν συνεπῆς ούμανιστής, άφοῦ δοκίμασε στο χαλκό, στο ξύλο και στο λάδι όλες τις συγκινήσεις των προγόνων τής τέχνης του, από τὸν Dürrer ως τὸν Hokusaï και από τους βυζαντινούς ως τους έμπρεσιονιστές, άνοιξε με τὴν ἴδια πνευματικῆ άνεξιθρησκεία τὴν αύλαία για ν' άποκαλύψη, σ' ὅλο τὸ πλάτος της, τὴν κοσμικῆ σκηνῆ ὅπου παίζεται τὸ ανθρώπινο δράμα. Εἶναι ὁ δημιουργός μιᾶς ζωολογίας, μιᾶς φυτολογίας, μιᾶς ἠθικῆς, μιᾶς άνθρωπολογίας, μιᾶς μυθολογίας παγανιστικῆς και χριστιανικῆς, μιᾶς άνθρωπότητας δικῆς του. Εἶναι ὁ θεός ενός κόσμου.

Εικονογράφησε τὴν Histoire Naturelle του Buffon με eaux - fortes. "Αλογα, λιοντάρια, τίγρεις, γάτες, έλέφαντες, λύκοι, άλεπούδες, σκίουροι, άρκοῦδες, πίθηκοι, άετοί, κουκουβάγιες, έλάφια, καμηλοπάρδαλες, φίδια, ὅλα αυτά τὰ ζωντανά πλάσματα ενός παραδεισιακού βασιλείου με τις ζωτικῆς καμπύλες τους, τις σφριγηλῆς κινήσεις τους, τὸ τρίχωμα ἢ τὸ φτέρωμά τους, τὴν άγρια, άμέριμνη ἢ φοβισμένη έκφρασή τους, άναπηδοῦν κάτω από τὴ λεπτή, σταθερῆ και άψογη χαρακία, που σκάβει στο χαλκό τὸ κοσμογονικό καλέμι του καλλιτέχνη.

Με τὴν ἴδια άγάπη ὁ Γαλάνης ζήτησε νά συλλάβη, στη χαρακτηριστικῆ και στο λάδι, τις άπειρες ιδιομορφίες του φυτικού κόσμου. Τὸ μάτι μου χάνεται τὴν ώρα αὐτῆ στο μακρυνό όρίζοντα ενός άγροτικού τοπίου του, που τὸ γεφυρώνει, σάν φωτεινό πέταλο, τὸ οὐράνιο τόξο. Εἶναι μιὰ ξυλογραφία που τὴν άγαπᾶ πολὺ και ὁ ἴδιος. 'Η φυτεία εἶναι πλούσια και πολύμορφη στο ἔργο αὐτό. Θάμνοι, δέντρα, σπαρτά, μιὰ άγροτικῆ έπαυλη, ένας νερόμυλος και ἡ γῆ με τις γυναικειῆς καμπύλες της, τὰ πλούσια γαλακτερά στήθη της, όργωμένη από τὸν ανθρώπινο ἔρωτα για τὴ ζῆση. Πάνω από τὸ πλαστικό σώμα τής εἰδυλλιακῆς και σιωπηλῆς αὐτῆς γῆς του Γαλάνη, σκύβει ὁ οὐρανός με ξαναμμένο τὸ πρόσωπο. "Έχει άκόμη τὸν πυρετό τής ύγρης έπαφῆς μαζί της. Τὰ σύννεφά του στροβιλίζονται σάν κύματα άνεμοδαρμένης θά-

λασσας. Τὸ σκαφίδι τοῦ Γαλάνη τραγούδισε, πάνω στὸ ξύλο αὐτό, ὅλες τὶς νότες μιᾶς βαγνερικῆς συμφωνίας.

Τὸ 1939 ὁ Γαλάνης τριγυρνᾷ στοὺς πρόποδες τῆς ἀθηναϊκῆς Ἀκρόπολης. Ζητᾷ μιὰ σκοπιά ἀπ' ὅπου τὸ μάτι ν' ἀγκαλιάζῃ ὁλόκληρο τὸ γεωλογικὸ αὐτὸ κύμα, ἀπὸ τὴν ἀνατολή, πού λικνίζει στὴν ἀγκαλιά τῆς καμπύλης του, τοὺς ἄσπρους γλάρους τῶν ἀθηναϊκῶν σπιτιῶν. Ὁ Λυκαβηττός καὶ ἡ Ἀκρόπολη, δυὸ πλαστικοὶ ὄμοι, προβάλλουν μέσα ἀπὸ τὸ κύμα. Λευκοὶ ἄφροι ἑλληνικῶν ναῶν χσ'ιδεύουν τὶς κορφές τους. Μὲ μισόκλειστα τὰ μάτια συγκρατεῖ ὁ καλλιτέχνης τὶς γενικὲς φόρμες τοῦ τοπείου. Ὁ οὐρανὸς εἶναι φωτεινός. Λούζει μὲ τόνους ἐλαφροῦς τὸ καθα-ραγραμμένο σῶμα τοῦ Ὑμηττοῦ, πού ξαπλώνει στὴν ὄχθη τοῦ ὀρίζοντα· ἐφηβικὸ μοντέλο ἀττικοῦ μαρμαροπλάστη. Ἡ σύνθεση προσφέρεται ἀπὸ τὴ φύση μὲ μιὰ λο-γικὴ ἰσορροπία σχημάτων Ὁ θεὸς τῆς Ἀθήνας εἶναι ὁ γεωμέτρης δημιουργὸς τοῦ Τιμαίου. Στὸ πρῶτο ἐπίπεδο σκηνῆς βουκολικῆς· δυὸ πρόβατα στὴ σκιά, μερικοὶ θάμνοι, ἓνας βοσκὸς μὲ τὴ γκλίτσα σὲ ρέμβη, δυὸ μαῦρα εὐκίνητα καὶ σφριγηλά κατσίκια, ἡ σιωπηλὴ φιγούρα μιᾶς γυναίκας πού γυρίζει μὲ βῆμα ἀργό, βαρὺ ἀπὸ τὸν κάματο τῆς ἡμέρας. Ἡ γῆ ἐδῶ εἶναι πλαστικὴ καὶ γυμνή. Τὸ κλίμα ξερὸ καὶ μυρωμένο. Ἡ ὄσφρηση γιορτάζει μὲ τὸ ἄρωμα τοῦ θυμαριοῦ καὶ ἡ γεύση γεμίζει μὲ τὸ μέλι καὶ τὴν πικάντικη πικράδα του. Τὸ ἔργο εἶναι δουλεμένο στὸ χαλκόν. Ἔχει τὴ λεπτότητα ἰωνικοῦ κεντήματος στὰ μάρμαρα τοῦ Ἐρεχθείου. Καὶ εἶναι ἐλαφρό, ἀέρινο, σὰν ἀνοιξιὰτικο χὰϊδι στὸ ἀνατριχιασμένο δέρμα τοῦ Σαρωνικοῦ.

Ἀπὸ τὸ ζωϊκὸ καὶ φυτικὸ βασίλειο ὁ Γαλάνης περνᾷ στὴ χριστιανικὴ καὶ ἑλ-ληνικὴ μυθολογία μὲ δυὸ κύκλους ξυλογραφικῶν τοῦ ἔργου, πού τοὺς ἐμπνέουν δυὸ



Ἀττικὸ Τοπιο

άγγλικά ποιητικά έργα· ο *Paradise Lost* του Milton (1930) και ο *Troilus and Cressida* του Shakespeare (1939). Στο πρώτο έργο, οι όλοσέλιδες συνθέσεις του Γαλάνη διατηρούν ένα γενικό βαθύ τόνο και τα σχέδια των μορφών του διαγράφονται με μικρές φωτεινές γραμμές πάνω στο ξύλο. Είναι το δράμα του Έωσφόρου που παίζεται έξω από τη γη, ανάμεσα στον παράδεισο και την κόλαση. Τα πρόσωπα δεν έχουν, στις ξυλογραφίες αυτές, ύλική στερεότητα. Κινούνται σαν σκιές μέσα σε έφιαλτικό όνειρο. Τα σώματά τους είναι πλασμένα με την άσημνια σκόνη του Γαλαξία. Ένας ιδρώτας αγωνίας και θλίψης βρέχει τις σκηνές του έργου. Νιώθουμε το βάρος του άμαρτήματος. Για μιá στιγμή περνούν, από τη μνήμη μας, τα στροβιλισμένα γυμνά της *Capella Sixtina*, που παρακολουθούσαν το *Greco*, σαν προγονικές άμαρτίες, ως τον τάφο του. Πώς μπορούσε να μεταφραστή, στην εικαστική γλώσσα, το άγγλικό αυτό έπος, δίχως να παρασταθούν κοντά στον τεχνίτη, την ώρα που χάραζε τα ξύλα του, οι πιο ήρωικές θελήσεις της χριστιανικής τέχνης;

Η σκηνοθεσία και το ύφος της ξυλογραφικής τέχνης του Γαλάνη αλλάζει έντελώς με την εικονογράφηση του δράματος του Shakespeare. Η γραμμή του ξαναβρίσκει έδω την ήρεμία της και τη σαφήνιά της. Τα σώματα γράφονται άδρά και καθαρά, με λογική ένότητα. Ένα κεραμικό μονόχρωμα γεμίζει το άδιάσπαστο περίγραμμα, ασφαλίζοντας, πάνω στο μαύρο φόντο του ξύλου, την άπόλυτη χρωματική και γραμμική άυτονομία της φόρμας. Οι εικόνες τυπώθηκαν με δυό μελάνια και φυσικά με δυό ξύλα. Η λιτότητα της τεχνικής έκτέλεσης μäs φέρνει πίσω στις έθνικές πηγές του Γαλάνη την Άττική.

Με τις σκέψεις αυτές, για τον ούμανισμό του Γαλάνη, θά ήθελα να κλείσω το σύντομο αυτό σχεδίασμα της μορφής ενός από τους πιο μεγάλους καλλιτέχνες της έποχής μας. Η καλλιτεχνική μητρόπολη της Εύρώπης, που λέγεται Παρίσι, έχει χαρίσει στο Γαλάνη όλες τις ίκανοποιήσεις μιäs κοινωνικής και ήθικης καθιέρωσης. Η *Ecole des Beaux - Arts* τον έχει εκλέξει, το 1944, καθηγητή της και ή Γαλλική Άκαδημία τον έχει συγκαταλέξει, το 1945, ανάμεσα στα διαλεχτά της μέλη. Άλλά, πάνω από τις πανηγυρικές και κοινωνικά ώφέλιμες αυτές άναγνωρίσεις, ο Γαλάνης θά επιβάλλεται πάντα στις συνειδήσεις με το άθάνατο έργο του.

BIBΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

1. André Salmon, Galanis, *L'Amour de L'Art* (septembre 1921).
2. Cl. Roger - Marx, Galanis, graveur sur bois, *L'Amour de l'Art*, (sept., 1921).
3. André Malraux, *La Peinture de Galanis*, Catalogue, mai 1922.
4. » » A propos des illustrations de Galanis, (*Arts et Métiers Graphiques*, Paris le 4 avril 1923).
5. Marcel Arland, D. Galanis, *L'Art d'Aujourd'hui*, Summer, 1925.
6. » » Les illustrations de Galanis, *Plaisir de bibliophile*, vol, II, Paris, 1926.
7. Montpar, Galanis, *Painter and Engraver*, *Drawing and Design*, London, 1927.
8. Guy Pene du Bois, D. Galanis, *Wood Engraver*, *The Arts*, New York, May, 1927.
9. Georges Gabory (*Editions de la Nouvelle Revue Française. Les Peintres Français Nouveaux*, No 25) Paris 1926.
10. Φύλλα Τέχνης του Φραγκέλιου, άρ. 7, « Galanis », Άθήνα, 1928.

ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΚΑΙ ΚΑΙ ΒΙΒΛΙΟΔΕΤ. ΕΡΓΑΣΙΑΙ

— ΚΩΝΣΤ. Δ. ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΟΥ

ΚΑΤΗΝΙΚΑΡΕΑΣ 35 - ΑΘΗΝΑΙ

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛΟΓ
ΤΕ
ΣΥΛΛΟ