

Α. Μ ΠΕΝΕΝΤΙΤ

ΡΟΝΤΕΝ

ΑΜΠΡ. ΒΟΛΔΑΡ

ΣΕΖΑΝ

Π. ΚΑΜΟ

ΜΑΓΙΟΛ

—•—

ΠΡΟΛΟΓΟΣ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΗΛΙΑ Κ. ΖΙΩΓΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Σ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ

1943

ΗΚΗ
ΕΙΟΥ
ΟΣ
Π.Θ. ΙΑΤΟΣ
ΛΙΓΑ

Επὶ φωτισμένο τεχνουργεῖον
π. Μαρ. Καλλιγὰ,
Με βιβλίον ἑστὶν ἔκδοσις
κ. κ. Καλλιγὰ

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ
ΤΕΧΝΩΝ
Α.Π.Θ.
Κωδ. 14823

P O N T E N
Σ Ε Ζ Α Ν
Μ Α Γ Ι Ο Λ

IVB
541
-B46
1943



Δωρεά
Παύλου & Ανδρέα Καλλιγὰ
Βιβλιοθήκη Μαρίνου Καλλιγὰ

0640004775



111/15

Α. ΜΠΕΝΕΝΤΙΤ
ΡΟΝΤΕΝ
ΑΜΠΡ. ΒΟΛΛΑΡ
ΣΕΖΑΝ
Π. ΚΑΜΟ
ΜΑΓΙΟΛ

ΕΡΩΔΟΣΕ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΗΛΙΑ Κ. ΖΙΩΓΑ



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
Σ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΑΘΗΝΑ

1943

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Η συγκέντρωση σ' αὐτὸν ἔδω τὸν τόμο
τριῶν κειμένων, γραμμένων ἀπὸ γάλ-
λους συγγραφεῖς γιὰ γάλλους καλλιτέχνες
δὲν εἶναι τυχαία. Πρόκειται γιὰ μιὰν ἐκ-
λογή, ἀνάμεσ' ἀπ' τὴν ἀτέλειωτη σειρά
τῶν μεγάλων ζωγράφων καὶ γλυπτῶν, ποὺ ἔχει νὰ
ἐπιδείξει, σήμερα πρὸ πάντων, ἡ Γαλλία, ποῦ γινε
μὲ κατανόηση, ὄχι μονάχα τῆς σχετικῆς πραγματι-
κότητος, ἀλλὰ καὶ τῶν σκοπῶν ποὺ πρέπει νὰ
ἐπιδιώκουν βιβλία σὰν αὐτὸ ἔδω. Μέσα σ' ὀλόκληρο
τὸ πλῆθος τῶν γάλλων καλλιτεχνῶν, ἀνάμεσα στὸ
ὁποῖο βλέπουμε νὰ ξεβγαίνουν τόσες κορφές, τρία
ὀνόματα ξεχωρίζουν. Αὐτὰ τὰ ὀνόματα, ἀναντίρ-
ρητα ἀνήκουν στὸν Αὔγουστο Ροντέν, στὸν Παῦλο
Σεζὰν καὶ στὸν Ἀριστείδη Μαγιόλ. Οἱ πρῶτοι δυό,
καιρὸ πολὺ τώρα, δὲν ὑπάρχουν στὴ ζωῆ—μὰ ὅσο
κυλᾷ ὁ χρόνος, τόσο καὶ περισσότερον ἀπλώνεται ἡ
φήμη τους, καὶ τόσο περισσότερο στερεώνεται ἡ ἀξία
τους. Ὅσο γιὰ τὸ τρίτον ὄνομα, γιὰ τὸν Ἀριστείδη
Μαγιόλ, ξέρουμε δὰ ὅλοι, τὶ μεγάλο κ' αἰώνιο ἤδη
ἀντιπροσωπεύει. Γιατὶ ὁ ἐμπνευσμένος αὐτὸς δημι-
ουργός, ποὺ ἀπ' τὰ θαυματουργά του χέρια προῦλθαν
τόσ' ἀριστουργήματα, μᾶς κατέχτησαν ὅλους μὲ τὴν
ἀγίαν ἀπλότητα καὶ τὴν τελειομένη φόρμα τῶν ἔργων

του. Καθώς λοιπὸν σημειώσαμε, δὲν συνυπάρχουν τυχαία, ἀπ' τὴν ἄποψη τῶν σχετικῶν ἀπαιτήσεων καὶ ἀναγκῶν τοῦ τόπου, αὐτὰ τὰ τρία ὀνόματα. Γιατὶ σ' ἐμᾶς, ὀφείλουμε νὰ τόμολογήσουμε, περισσότερο ἀπὸ παντοῦ ἄλλοῦ, λείπουν ἐντελῶς τοῦ εἴδους αὐτοῦ τὰ βιβλία, ποὺ δὲν ἀπευθύνονται μονάχα στὸν καλλιτεχνικὸ κόσμο, μὰ σ' ἓνα πλατύτερο κοινό, ποὺ διψᾷ νὰ γνωρίσει τοὺς κυριώτερους ἐκπρόσωπους τῆς τέχνης τοῦ μεγάλου αἰῶνα μας. Ἡ ἐμφάνιση ἐπομένως μιᾶς ἐργασίας καθὼς αὕτη ἐδῶ, νομίζουμε ὅτι γεμίζει πραγματικὰ ἓνα κενό. Καὶ τοῦτο, ὅχι μονάχα γιατί πρόκειται γιὰ κείμενα ποὺ ἀφοροῦν τὰ πιὸ ἐνδοξα ὀνόματα τῆς σημερινῆς καλλιτεχνικῆς Γαλλίας, κι' οὔτε γιατί γράφτηκαν αὐτὰ ἀπ' τοὺς πιὸ κατάλληλους, μὰ γιατί ἡ δουλειά μας αὕτη, δὲν ἔχει τίποτα τὸ κοινὸ καὶ καμμιά σχέση, μὲ ὅ,τι ἀτελὲς καὶ σποραδικά, δίνονταν, μέχρι σήμερα, ἀπὸ ἀνεύθυνα κι' ἀναρμόδια πρόσωπα. Ἀντίθετα λοιπὸν πρὸς ὅ,τι βλέπαμε ὡς ἐχτὲς (φυσικά, μιλάμε μονάχα γιὰ μεταφράσεις), ὅπου τὸ πρωτότυπο, «ἀντιστάσεως μὴ οὔσης», προσαρμόζονταν στὰ «καθ' ἡμᾶς», δηλαδὴ ψαλιδίζονταν ἀνελέητα, ὅταν δὲν καταστρέφονταν ἀπὸ σκόπιμες παραποιήσεις, ἢ ἀπὸ ἀσυνείδητες παρανοήσεις, στὴν ἐργασία μας αὕτη, ὅχι μόνον ἀπόλυτα σεβαστήκαμε τὰ κείμενα, μὰ κι' ἔχοντας ὑπ' ὄψει μας καὶ τοὺς ἀναγνώστες ἐκείνους ποὺ γιὰ διάφορους λόγους, δὲν εἶναι κατατοπισμένοι σὲ λεπτομέρειες κλπ., προτάξαμε, στὴν κάθε μετάφραση, ἓνα εἰσαγωγικὸ σημείωμα, ὅπου μπορεῖ κανεὶς νὰ βοεῖ μερικὲς χρήσιμες πληροφορίες γιὰ τὴν τέχνη καὶ τὴ ζωὴ τῶν τριῶν καλλιτεχνῶν. Ἐπίσης, στὸ τέλος κάθε κειμένου, γιὰ νὰ μὴ διασπασθεῖ ἡ αἰσθητικὴ ἐνότητα τῶν σελίδων μὲ ὑπο-

σημειώσεις, καὶ γὰρ νὰ μὴν περισπᾶται ἡ προσοχὴ καὶ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀναγνώστη μὲ παραπομπές, προσθέσαμε ὅλα ἐκεῖνα τ' ἀπαραίτητα στοιχεῖα ποὺ διαφωτίζουν ὠρισμένα σημεῖα, κ' ἔτσι δὲν μένουν κενὰ καὶ ἀμφιβολίες. Ὅσο γιὰ τὰ ὀνόματα τῶν τριῶν συγγραφέων, θὰ μᾶς δοθεῖ ἡ εὐκαιρία στὰ εἰσαγωγικὰ σημειώματα ποὺ ἀκολουθοῦν, ν' ἀφιερῶσουμε δυὸ λόγια σχετικὰ μὲ τοὺς στενώτατους δεσμούς των, τόσο μὲ τοὺς καλλιτέχνες γιὰ τοὺς ὁποίους ἔγραψαν αὐτές των τὶς ἐργασίες, ὅσο καὶ μὲ τὴν Τέχνη ποὺ ὅλοι των ὑπηρέτησαν πιστὰ καὶ μὲ κατονόηση.



P O N T E N



P O N T E N

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Η βιβλιογραφία πού υπάρχει γιά τὸ Ροντέν καὶ πού συνεχῶς πλουτίζεται, δὲν συναντᾶται σὲ κανέναν ἄλλο καλλιτέχνη τῆς ἐποχῆς μας. Τοῦτο, δὲν ὀφείλεται μονάχα κ' ἀποκλειστικά, στὴ μέγιστην ἀξία του πού εἶναι ἀναμφισβήτητη καὶ γι' αὐτὸ στεριώνεται ὅλο καὶ καλλίτερα, μὰ καὶ στὸν ἀμείλιχτο πόλεμο πού ξεσήκωναν τ' ἀριστουργήματά του, ὅταν, κατὰ τὴ διάρκεια τῆς τόσο γόνιμης ζωῆς του, τὰ παρῆδιδεν ἕνα-ἕνα, στὰ κατάπληχτα μάτια τοῦ κόσμου. Ὁ συγγραφέας τῆς ἐπόμενης μελέτης, ὁ Λεὼν Μπενεντίτι, πού ὑπῆρξεν ἕνας ἀπ' τοὺς πιὸ στενοὺς τοῦ φίλου, δίχως νὰ τὸν ἐγκαταλείπει μήτε στὶς ὑστάτες στιγμὲς του, ὅπως μᾶς τὸ ἐξομολογεῖται στὶς παρακάτω σελίδες, παληὸς ἐπιμελητὴς τοῦ μουσείου Ροντέν κ' ἀπ' τοὺς πιὸ ἀρμόδιους γιὰ νὰ μιλήσει ὑπεύθυνα πάνω στὴ ζωὴ καὶ στὴν τέχνη τοῦ Διδασκάλου, πετυχαίνει διπλὰ στὸ σκοπὸ του: Καταφέρει νὰ μᾶς δώσει, μὲ ἀδρὲς γραμμὲς, τὸν ἄνθρωπο Ροντέν, ἀκόμα ἀπ' τὰ παιδικὰ του χρόνια, τὰ ζυμωμένα μὲ δάκρυα καὶ πόνο, καὶ νὰ μᾶς ἐξηγήσει ἐπίσης μ' ἀφθονες βασικὲς λεπτομέρειες, ἕνα σωρὸ πράματα πού ἀφοροῦν τόσο τὴν τέχνη τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη, ὅσο καὶ τὴ σταδιοδρομίαν του, πού, ἄνκαι

ὑπῆρξε κυριολεκτικὰ καταπληχτικὴ, ὥστόσο, δὲν ἦταν δίχως ἐμπόδια καὶ δίχως πίκρες. Στὸν τόπο μας, βέβαια, μέχρι τῆς στιγμῆς τουλάχιστον, τίποτα τὸ ὑπεύθυνο δὲ γράφτηκε γιὰ τὸ γίγαντα αὐτὸν τῆς τέχνης, ποὺ μὲ τὴν ὑπογραφή του, γεμίζει ὀλόκληρη τὴν ἐποχὴ μας. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος, ποὺ ἀνάμεσα σὲ τόσ' ἄλλα ὀνόματα ἂν ὄχι ἐξ ἴσου μεγάλα, πάντως ἐξ ἴσου ἐνδιαφέροντα, ἀπ' αὐτὰ ποὺ γέννησεν ἡ Γαλλία τὰ τελευταῖα χρόνια, καὶ ποὺ δημιούργησαν τὴ νέα, ζωντανὴ τέχνη, προτιμήσαμε, μαζὺ μ' ἐκεῖνα τοῦ Παύλου Σεζὰν καὶ τοῦ Ἀριστείδη Μαγιόλ, τὴ μελέτην αὐτὴ γιὰ τὸν ἐμπνευσμένο δημιουργὸ τοῦ «Μπαλζάκ». Βέβαια, ὁ Μπενεντίτ, καθὼς ἄλλωστε εἶναι φυσικό, προκειμένου γιὰ μιὰ μελέτη τόσο μικρὴ ποὺ ἀφορᾷ ἓναν καλλιτέχνη τόσο μεγάλο, δὲν ἐξαντλεῖ ἀπόλυτα τὸ θέμα. Μᾶς δίνει ὅμως, μιὰ σωστὴ γενικὴ καὶ πλήρην ἰδέα, καὶ μάλιστα, μὲ τὸν καλλίτερο τρόπο, ποὺ θὰ ὠφελοῦσεν ἀκόμα καὶ τὸν ἀναγνώστη ἐκεῖνο, ποὺ ἰδιαίτερα ἔχει ἐγκύψει στὸ φαινόμενο Ροντέν—μολονότι τοῦ εἴδους αὐτοῦ οἱ ἀναγνώστες, ἅς τόμολογήσουμε, εἶναι σπάνιο ἄνθος γιὰ τὴ χώρα μας. Ἄν ὥστόσο, καθὼς εἶπαμε, πέτυχε τὸ σκοπὸ του ὁ συγγραφέας, τοῦτο ὀφείλεται, καὶ στὸ ὅτι οἱ παρακάτω σελίδες, εἶναι καρπὸς βαθειᾶς γνώσης τοῦ ἀντικειμένου, (τῆς τέχνης δηλαδὴ τοῦ Ροντέν), μεγάλης προσωπικῆς ἐπαφῆς μὲ τὸν ἄνθρωπο καὶ τὸν καλλιτέχνη, καὶ τέλος, καρπὸς ἐνὸς ἀπέραντου, συνειδητοῦ θαυμασμοῦ.—Ὅπως ὅλοι οἱ μεγάλοι, ἔτσι καὶ ὁ Ροντέν, προτοῦ φτάσει στὶς πρὸ ψηλὰς κορυφὰς τῆς Τέχνης, δοκιμάστηκε πολὺ. Παιδὶ φτωχικῆς οἰκογένειας, χρειάστηκε νὰ ἐργαστεῖ σκληρότατα, μέχρις ὅτου καταφέρει νὰ ἐπι-

βληθεῖ. Ἄλλὰ πρῶμα παράξενο, ἡ πολεμικὴ τῶν φθονερῶν ἐχθρῶν του, πού σέ κάθε ἐμφάνιση του, εὗρισκαν τὴν εὐκαιρία νὰ τὸν χτυπήσουν, ἀντὶς νὰ τὸν ζημιώσῃ, καθὼς ἤθελαν καὶ νόμιζαν αὐτοί, τὸν ὠφέλησε, γιατί μέσ' ἀπ' τὸ θόρυβο πού ξεσήκωναν, γὰ νὰ πνίξουν τὴ στεντόρια φωνὴ τοῦ δαιμόνιου του, ἡ φήμη του ξεπετάγονταν ὄλο καὶ περισσότερον ἰσχυρῆ. Καὶ φυσικά, δὲν μπορούσε νὰ γίνῃ κ' ἄλλοιῶς, ἀφοῦ ἐπρόκειτο γιὰ ἕναν καλλιτέχνη πού ὀλόκληρη ἡ ζωὴ του, συνδέθηκε μὲ ὅ,τι πιὸ ὠραῖο, πιὸ ρωμαλέο καὶ πιὸ ἀληθινό, ἔχει νὰ ἐπιδείξῃ ἡ γλυπτικὴ τὰ τελευταῖα χρόνια. Μέσα στὸ ἔργο του, τὸ τόσο συνεπὲς καὶ τόσον ἀντιφατικὸ συγχρόνως, (ἀκριβῶς γιατί ἀφορᾷ, ἕνα ταλέντο τόσο πηγαῖο, τόσο ἀνήσυχο, τόσο πρωτότυπο καὶ τόσο πρὸ πάντων ἀνακαινιστικὸ κ' ἐπομένως, γιὰ ὅλ' αὐτά, τόσο καταπληκτικὸ), συναντοῦμε σχεδὸν ὅλες τὶς φάσεις, ὅλες τὶς ἀντιλήψεις, κ' ὅλες ἀκόμα τὶς αἰρέσεις τῆς τέχνης, πού ξεκινοῦν ἀπ' τὸ πιὸ ἀπλὸ καὶ τὸ πιὸ καθαρὸ, γὰ νὰ φτάσουν στὸ πιὸ σύνθετο. Καθὼς ἕνας ἄλλος γίγαντας τῆς τέχνης, σ' ἄλλη περιοχὴ, ὁ Κάρολος Μπωντλαίρ, δὲν εἶναι μονάχα, οὔτε νατουραλιστῆς, οὔτε παρνασιακός, οὔτε συμβολιστῆς, κτλ., ἔτσι κ' ὁ Ροντέν, δὲν εἶναι, οὔτε ρεαλιστῆς μονάχα, οὔτε ἀκαδημακός, οὔτε ρομαντικός, οὔτε μοντέρνος. Ὁ ὀργανωμένος νατουραλισμὸς του πού πηγάζει μεσ' ἀπ' τὴ γαλλικὴ παράδοση, κ' ἔχει τὶς ρίζες του τόσο στὴν ἀναγέννηση τοῦ ἰταλικοῦ δέκατου-πέμπτου αἰῶνα, ὅσο καὶ στὴν ἀκμὴ τῶν ἐλλήνων τοῦ τέταρτου π. χ. αἰῶνα, εὗρισκε τὴ θαυμαστὴν ἀφορμὴ, ὅταν οἱ εἰδικὲς συνθῆκες τοῦ κάθε ἔργου ἐπίμονα τὸ ζητοῦσαν, νὰ διαλέγῃ μέσ' ἀπ' τὸ τόσο πλούσιο βεσιάριο τῆς

τέχνης, τὸ κατάλληλο ἔνδυμα τῆς στιγμῆς. Γι' αὐτό, ἄλλοῦ τὸν βλέπουμε ρεαλιστή, ἄλλοῦ ἐξπρεσσιονιστή, κι' ἄλλοῦ κάτι ἄλλο. Παντοῦ ὅμως, κάτω ἀπ' αὐτὴν ἢ ἐκείνη τὴν ἐπίφαση, ὑπάρχει ὁ πηγαῖος κι' ὀργανωμένος νατουραλισμός του, πὸν μὲ τὴν καθαρὴ μορφὴ τῶν ὄγκων του, μᾶς ἐπιβάλλεται μὲ μιὰ κυριαρχικὴ δύναμη πὸν δὲν ξέρει ἐνδοιασμούς, συντριπτικὴ θάλαγα, ὑποβάλλοντάς μας συγχρόνως, κάποια συναισθήματα, πὸν δὲν εἶναι ἄμοιρα μᾶς φοβερῆς δόνησης τοῦ ἐσωτερικοῦ μας κόσμου. — Ἡ Γαλλία πὸν κι' ὅταν ζοῦσεν ἀκόμα, βρῆκε σωρὸ φορὲς τὴν εὐκαιρία, γιὰ νὰ τοῦ ἐκδηλώσει τὸ θαυμασμό της καὶ τὴν εὐγνωμοσύνη της, καινοτομῶντας ἐξ αἰτίας του, ἔκοψε πρὸς τιμὴν του ἓνα εἰδικὸ γραμματόσημο ποῦ φερονε φυσικὰ τὸ πορτραῖτο του. Αὐτό, ἦταν τὸ πρῶτο πὸν δίνονταν σὲ καλλιτέχνη, ἀλλ' ὄχι εὐτυχῶς, καὶ τὸ τελευταῖο... Τὸ δεῦτερο βγῆκε πρὸς τιμὴν, μᾶς ἄλλης σύγχρονης καλλιτεχνικῆς δόξας τῆς Γαλλίας, γιὰ τὸν Παῦλο Σεζάν.





ΑΥΓΟΥΣΤΟΣ PONTEN
(1840 - 1917)



Φραγκῖσκος - Αὔγουστος - Ρενέ - Ροντέν, γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὶς 12 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1840, μέσα στὸ ταπεινὸ διαμέρισμα ἐνὸς μικροῦ-πάλληλου, τοῦ Γιάννη - Βαπτιστῆ Ροντέν, ποὺ ἦταν κλητῆρας καὶ κατόπιν ἐπιθεωρητῆς τῆς ἀστυνομίας, καὶ τῆς Μαρίας Σέφερ, γυναίκας του, στὸν ἀριθμὸ 3 τῆς ὁδοῦ Ἀρμπαλέτ, στὴν καρδιὰ μᾶς φτωχικῆς συνοικίας. Ὁ πατέρας του ἦταν Νορμανδός, γεννημένος στὸ Ὑβετό· ἡ μητέρα του, γεννημένη στὴ Λαντρόφ, κοντὰ στὸ Μέτζ, ἦταν ἐπομένως Λορραϊνὴ.

Ὁ Ροντέν, ὑπῆρξεν ὁ νεώτερος ἀπὸ τὰ δυὸ παιδιά. Μεγαλύτερη του κατὰ δυὸ χρόνια, ἦταν ἡ ἀδελφή του ἡ Μαρία, ποὺ πέθανε τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1862, ὕστερ' ἀπὸ μιὰ σύντομη ἀρρώστεια, κι' ἀφοῦ εἶχε γίνει καλόγηρα. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ φτωχικὸ περιβάλλον, τόσοσ ὅμως ἐνωμένο καὶ χριστιανικὸ, ἡ ἀδελφή αὐτῆ, σιάνθηκεν ἡ μεγάλη ἀγάπη τῆς νεότητος τοῦ

διδασκάλου. Θὰ δεῖ κανεῖς ἀμέσως παρακάτω, ποιά ἦταν ἡ συνέπεια τῆς ὀδύνης πού τοῦ προξένησεν αὐτῇ ἡ ἀπώλεια. Παρά τὴν πενιχρὴ κατάστασιν τοῦ σπιτιοῦ, αὐτὰ τὰ παιδιὰ μεγάλωσαν καὶ μορφώθηκαν μὲ φροντίδα—ἡ Μαρία στὶς καλόγρηδες, κ' ὁ νεαρὸς Αὐγουστος, πρῶτα σ' ἓνα σχολεῖο φρέρηδων, (παπάδων), στὴ συνοικία Βὰλ ντὲ Γκράς, καὶ κατόπιστὸ Μπωβαί, στὸ ἐκπαιδευτήριον τοῦ θείου του Ἀλέξανδρου.

Παρ' ὅλη τὴ μειριώτατη κατάστασιν τοῦ ἀδελφοῦ του, αὐτὸς ὁ θεῖος Ροντέν, κατάφερε ν' ἀποχτήσῃ μιὰ θέσιν ἀρκετὰ καλή. Ἦταν, κατὰ τὶς ἀναμνήσεις τοῦ διδασκάλου, ἓνα πνεῦμα μὲ κάποια καλλιέργεια. Εἶχεν ἀφοσιωθεῖ ἐγκαίρως στὰ γράμματα, καὶ διηύθυνε μ' ἐπιτυχία αὐτὸ τὸ ἐκπαιδευτήριον, πού κρατοῦσε τὴ σειρὰ του κοντὰ στὸ κολλέγιον τῆς πόλης. Ὁ Ροντέν λοιπόν, μπῆκεν ἐσωτερικὸς στὸ σχολεῖο τοῦ θείου του, ὅπου κ' ἔμεινε ὡς τὰ δεκατέσσερα του χρόνια.

Τὴν ἐποχὴν αὐτή, ἡ κλίση του πρὸς τὸ σχέδιον ἦταν τόσον ἔντονη, ὥστε ὁ πατέρας του, ἄνκαι δὲν εἶχεν ἀκόμα αἰσθανθεῖ καθαρὰ τὴν τάσιν του γιὰ τὴν τέχνην, πίστεψε ὅτι βροῖκε μιὰν ἔνδειξιν γιὰ τὸ μέλλον τοῦ γιοῦ του. Τὸν κάλεσε στὸ Παρίσι, καὶ τὸν ἔγραψε στὴ Σχολὴ σχεδίου καὶ μαθηματικῶν τῆς ὁδοῦ Ἐκὸλ ντὲ Μεντεσίν.

Αὐτῇ ἡ Σχολή, ἡ «μικρὴ Σχολή» καθὼς τὴν ὠνόμαζαν τότε, γιὰ νὰ τὴν ξεχωρίσουν ἀπὸ τὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν, ἦταν εἰδικὴ στὸ νὰ ἐκπαιδεύει νέους τεχνίτες, πού προωρίζονταν γιὰ τὴν ἐφαρμοσμένη καλλιτεχνία. Δὲν ὄνειρευόνταν καθό-

λου, ἄλλωστε, κατ' αὐτὴ τὴ στιγμῇ, ἓνα ἄλλο μέλλον γιὰ τὸ γυιό του.

Διευθυντῆς, τότε, ἦταν ὁ ζωγράφος Μπελλόκ. Κοντὰ του ἐργάζονταν ἓνας καθηγητῆς πού ἀφῆκεν ἓνα ὄνομα ἀξέχαστο, ὄχι βέβαια σὰν καλλιτέχνης, ἀλλὰ σὰν παιδαγωγός: Ὁ Λεκὸκ Μπουαμποντροάν. Εἶχε δημιουργήσει, μὲ τὴ μέθοδο του νὰ σχεδιάζει κανεῖς μὲ τὴ μνήμη, μὰ διδασκαλία πού ἔκαμνε ἓναν εὐτυχισμένο συναγωνισμό μὲ τὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, κ' εἶχε σχηματίσει ἔτσι, μέσα σὲ δυὸ ἢ τρεῖς γενεές, μιὰν ὑπέροχη πλειάδα καλλιτεχνῶν. Πραγματικά, ὡς μαθητῆς, εἶχεν ἐκείνους πού, ἀργότερα, θὰ ὑπόγραφαν τ' ἀριστουργήματα τους μὲ τὰ ὀνόματα τοῦ Φαντέν-Λατούρ, τοῦ Καζέν ἢ τοῦ Λεγκρό, τοῦ Λερμίτ ἢ τοῦ Γουλιέλμου Ρεγκαμέ, τοῦ Γκαγιάρ ἢ τοῦ Ροτί, τοῦ Νταλοῦ ἢ τοῦ Ροντέν.

Γιὰ νὰ πεῖ κανεῖς τὴν ἀλήθεια, ὁ Ροντέν ἔμμεσα μονάχα ὑποτάχθηκε στὴ δραστηριότητα τοῦ δασκάλου αὐτοῦ. Δέχτηκεν ὅμως κοντὰ του, σ' αὐτὴ τὴ Σχολή, καὶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ ζωντανὸ περιβάλλον γιὰ μιὰν ἔξυπνη δουλειά, καὶ γιὰ σπουδὲς καλοῦπολογισμένες, τίς συμβουλὲς καὶ τίς ἐνθαρρύνσεις ἑνὸς καθηγητῆ, τοῦ ἀγαματοποιοῦ Φόρ, πού ἀφῆσε λίγα μὲν ἔχνη στὴν ἱστορία, ἀλλὰ πού, κατὰ τίς εὐγνώμονες ἀναμνήσεις τοῦ Ροντέν, εἶχεν ἀληθινὴν ἐπιβολὴ στοὺς μαθητῆς του. Ὁ Ροντέν, βεβαίως, ὅτι τοῦ χρωστοῦσε τὴν κλίση του γιὰ τὴν τέχνη. Παρακολουθοῦσεν ἐξ ἴσου, τὸ βράδυ, τὰ μαθήματα γιὰ τὴν κατεργασία τοῦ Γκομπτελέν, ὅπου ἓνας καθηγητῆς, ἐπίσης μέτριος, ὀνομαζόμενος Λουκάς, τὸν ἐδιόρθωνε—καὶ γι' αὐτὸν ὁ Ροντέν, αἰσθάνονταν ὁμοία πολλὴν εὐγνωμοσύνη. Οἱ καθηγητῆς, εἶχαν μαντέψει

φυσικά, σ' αὐτὸ τὸ φλογερὸ νέο, τὸ μελετηρὸ καὶ καλὸ, ἂν ὄχι τὴν τύχη ποὺ τὸν ἀνέμενε, τὸλιγώτερον ὁμως, ἓνα μέλλον ἀληθινὰ καλλιτεχνικό.

Ὅταν ἡ κλίση του ἐξεδηλώθηκε, ἀποφασίστηκε νὰ συμβουλευτοῦν, μέσῳ ἑνὸς οἰκογενειακοῦ φίλου, ἓνα φημισμένο καλλιτέχνη, τὸ γλύπτη Μαιντρὸν, τὸ ρομαντικὸ δημιουργὸ τῆς ξακουστῆς Βελλέντα τοῦ Λουξεμβούργου, ποὺ γιὰ τόσο καιρὸ, βρισκόνταν ἀπέναντι στὴν «Ἐποχὴ τοῦ Χαλκοῦ».

Ἡ ἀπόφαση ἦταν εὐνοϊκὴ, κι' ὁ Ροντὲν ἔλαβε τὴν ἄδεια νὰ γραφεῖ στὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Τρεῖς φορὲς ὁμως ἀπέτυχε.

Τότε, ἐπειδὴ πρέπει στὸ μεταξὺ νὰ ζήσει καὶ νὰ βοηθήσει τὸ φτωχικὸ του σπίτι, ὁ Ροντὲν ἀλλάζει, κατ' αὐτὴ τὴ στιγμή καὶ γιὰ κάμποσα χρόνια, ὅλα τὰ ἐπαγγέλματα ποὺ εἶχαν κάποια σχέση, ἔστω καὶ μακρυνή, μὲ τὴν τέχνη του: γίνεται διακοσμητὴς, χύτης, χρυσοχόος, ἐμπειρογνώμονας, ἀποκομίζοντας χάρη στὴν πάντα ξυπνημένη περιέργεια του, τὸ παρατηρητικὸ κι' ἀνήσυχο πνεῦμα του, τὸ ἐνδιαφέρον του καὶ τὴν ἀκούραστη ἐνεργητικότητά του, ἀπ' ὅλην αὐτὴ τὴ μέτρια ἀσχολία ἑνὸς κατώτερου μεροκαματιάου, πολὺτιμες γνώσεις γιὰ τὸ μέλλον του ὡς καλλιτέχνης. Μέσα σ' αὐτὰ τὰ ἐργαστήρια στολισμοῦ καὶ διακόσμησης, πῆρε, ἀπὸ ἓναν ἀπλὸ τεχνίτη, ὀνομαζόμενον Κονστὰν Σιμόν, ἓνα μάθημα, ποὺ εὐχαριστιόταν νὰ θυμᾶται καὶ ποὺ διηγεῖται ὁ Ροντὲν στὶς Συνομιλίαις του γιὰ τὴν τέχνη: τοῦ ἔδειξεν ὅτι ἡ γλυπτικὴ πρέπει νὰ γίνεται, ὄχι στὴν ἐπιφάνεια, μὰ στὸ βάθος, κι' ὅτι ἡ ἐπιστήμη τοῦ πλασίματος (μοντελέ), εἶναι τὸ κλειδί ὅλης τῆς γλυπτικῆς. Ἐδῶ, ἐπίσης, ἄκουσε τὰ ἐνθαρρυντικὰ λόγια

ένος καλλιτέχνη με τάλέντο, πού ὑπῆρξε κάποτε, ἕνας σοφός κ' ἔμπειρος διακοσμητής, τοῦ ρωμαντικοῦ γλύπτη Κλάγκμαν, δημιουργοῦ τῆς κρήνης Λουβούά, καὶ ἀνακαινιστῆ τῆς κρήνης τῶν Μεδίκων.

Κατ' αὐτὴ τῆ στιγμή (1863) ἕνα γεγονός ἀρκετὰ παράδοξο ἐμφανίζεται στὴ ζωὴ τοῦ διδασκάλου. Ὁ Ροντέν κατατάσσεται στὸ Τάγμα τῶν Εὐδιστῶν, στὸ προάστειο τοῦ Ἀγ. Ἰακώβου, καὶ ντύνεται καλόγηρος. Ὑπακούει, με τὴν ὁρμὴ τῆς νοστοροπίας του, τῆς τόσο εὐαίσθητης, τόσο στοργικῆς καὶ τόσο ζωηρῆς, σέβαν παροξυσμὸν ἀπελπισίας, πού τοῦ προξένησεν ὁ θάνατος τῆς ἀδελφῆς του, τῆς πιστῆς του φίλης ὀλόκληρης τῆς παιδικῆς του ἡλικίας. Αὐτὴ ἡ παρόρμηση πρὸς τὴν εὐλάβεια, δὲ βάσταξεν ἐξ ἄλλου πολὺ. Πάνω στοὺς πέντε ἢ ἕξι μῆνες, ὁ Ροντέν ξαναγύρισε στὸ πατρικὸ σπίτι, καὶ δὲν ἄργησε νὰ δημιουργήσῃ ἕνα νέο Ἐγώ, χάρη στὴν ὑπαρξὴ καὶ στὸ μόχθο τῆς γυναίκας ἐκείνης, πού στάθηκεν ὁ σύντροφός του γιὰ μισὸν αἰῶνα, καὶ πού πέθανε μερικοὺς μῆνες πρὶν ἀπ' αὐτόν, μέσα στὸ τελευταῖο τους σπίτι, πού κυριαρχεῖται, πάνω, ψηλά, στὸ λόφο τοῦ Μεντόν, ἀπὸ τὴ διανοούμενην εἰκόνα τοῦ «Στοχαστῆ». Φτάνουμε στὴν ἐποχὴ τοῦ 1864, πού ὁ Ροντέν παρακολουθεῖ τὰ μαθήματα τοῦ Μπαρὶ στὸ Μουσεῖο, καὶ μπαίνει σὰ βοηθός, στὸ ἐργαστήρι τοῦ Καριε-Μπελέξ. Αὐτοὶ οἱ δυὸ καλλιτέχνες, πού τὰ ζευγαρωμένα τους ὀνόματα ἤχοῦν τόσο παράξενα, θεωροῦνται γενικὰ—κ' ἐξ αἰτίας τοῦ ἴδιου τοῦ Ροντέν—ὡς δάσκαλοι του. Ἀληθινά, ὁ Ροντέν δὲ γράφτηκε ὡς μαθητῆς τους στὰ βιβλία τῶν Σαλόν, παρὰ γιὰ νὰ συμμορφωθεῖ στὶς συνήθειες, καὶ γιὰ ν' ἀντιμετωπίσει τὴν αὐστηρότητα τῆς ἐπιτροπῆς κάτω ἀπ'

τῆ διπλὴν ὑπόστασιν τῶν δασκάλων του. Μὰ ὁ ἕνας, μονάχα ἓνα μάθημα τοῦ δίδαξε, κι' ὁ ἄλλος στάθηκε προστάτης του. Ὡστόσο, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ ἰσχυριστεῖ, ὅτι δὲν ἄσκησαν κάποιαν ἐπιρροὴ πάνω στὸ πνεῦμα τοῦ νεαροῦ καλλιτέχνη, ἀλλ' ἀργότερα μονάχα θὰ καταλάβει, τὴ μεγάλην ἀξία τοῦ ἰδιοφυΐας τοῦ Μπαρί, ἀφοῦ ὠδηγήθηκε, παρὰ τὴ θέλησή του ἴσως, μὲ συμπάθεια δὲ καὶ μ' ἐπιείκεια, στὸ δρόμο τοῦ σύγχρονου Κλοντιόν. Ἐργάστηκε πολὺ γι' αὐτόν, καὶ τὸν μιμήθηκε. Ὁ Ροντέν, πραγματικά, ἔμεινε ἕξι χρόνια, κοντὰ στοῦ Καρριέ-Μπελέζ· ἀπ' τὰ 1864 ὡς τὰ 1870. Τὸ Φλεβάρη τοῦ 1871, ἔχοντας χαρακτηριστεῖ ἀνίκανος γιὰ τὸ στρατό, ἀκολούθησε τὸν προστάτη του στὸ Βέλγιο, μὲ τὴν ἐλπίδα πὸς θὰ ἐξακολουθήσει νὰ δουλέβει σιμά του, μὰ μετὰ τὴν ἀναχώρησιν τοῦ Καρριέ-Μπελέζ, συνεταιρίστηκε μὲ τὸν ἀντικαταστάτη του, τὸ Βέλγο γλύπτη Βὰν Ράσμπουργκ, καὶ συνεργάστηκε μαζί του στὴ διακόσμησιν τοῦ Χρηματιστήριου καὶ τοῦ Μεγάρου τῶν Ἀκαδημιῶν, στὶς Βρυξέλες.

Τὰ μέχρη τῆς διαμονῆς αὐτῆς, στὸ Βέλγιο, γνωστὰ ἔργα τοῦ Ροντέν εἶναι πολὺ λίγα : πρέπει νὰ τοποθετήσῃ κανεὶς στὴν πρώτη γραμμῇ, χρονολογικά, τὸν κορμὸ τοῦ πατέρα του, ἔργο σπουδαίας κατασκευῆς κι' ἑνὸς ἀποφασιστικοῦ ὕφους, πὸς μιὰ οἰκογενειακὴ παράδοσιν, τὸ παρουσιάζει πὸς ἔγινε ὅταν ὁ Ροντέν ἦταν ἀκόμα δεκαεφτά χρονῶν, ἀλλὰ πού, κατὰ τὸ διδάσκαλο δὲν θᾶναι πολὺ προγενέστερο ἀπὸ τὸν ἐπόμενον κορμὸ, πὸς τοποθέτησε χρονολογικά, στοὺς πρώτους μῆνες τοῦ 1863. Αὐτὸς ὁ δεῦτερος κορμὸς, εἶναι τοῦ αἰδεσιμώτατου πατέρα Ἐϋνάρδου, ἡγούμενου τοῦ Τάγματος τῆς Ἀγίας

Δωρεᾶς, κοντὰ στὸν ὁποῖο ὁ Ροντὲν προσκαλέστηκε ὅταν εἶχε γίνει καλόγηρος. Ὁ κληρικός αὐτός, γιὰ τὸν ὁποῖο ὁ Ροντὲν μιλοῦσε μὲ πολλὴν ἐχτίμηση, εἶχε καταλάβει ὅτι ὁ ἀληθινὸς προορισμὸς τοῦ νέου δὲν ἦταν στὴν ἐκκλησία. Γι' αὐτό, τοῦ ἐτοίμασε ἓνα ἐργαστῆρι, καὶ μέναν τρόπο πολὺ ψυχολογημένο, κατάφερε νὰ τὸν πείσει νὰ ἐπιστρέψει στοὺς γονιούς του. Αὐτὸ τὸ μποῦστο, φοβερὰ ἀξιοσημείωτο, μαρτυρεῖ τὰ χαρίσματα μᾶς ἀδόλης, πιστῆς κ' ἔξυπνης παρατήρησης τῆς φύσης—χαρίσματα ποὺ θὰ συντελέσουν ἀργότερα, στὸ νὰ διακριθεῖ ἡ ἰδιοφυΐα τοῦ μεγάλου καλλιτέχνη. Τὸ τρίτο γνωστὸ ἔργο, εἶναι ἡ περίφημη μάσκα τοῦ Ἀνθρώπου μὲ τὴ σπασμένη μύτη, ποῦ γινε κλασικό, καὶ ποὺ ἐμφανίζεται σὲ τὶς μεγάλες γκαλερί τοῦ κόσμου, παρόλο ποὺ ἀπορίφηκε ἀπ' τὸ Σαλὸν τοῦ 1864. Αὐτὰ τὰ τρία κομμάτια,—σημειῶνω μονάχα, βιαστικά, τὶς ἐργασίες ἐκεῖνες ποὺ ἐξετέλεσε σὰν ἀπλὸς τεχνίτης, δηλαδή : τὶς Καρυάτιδες τοῦ θεάτρου τῶν Γκομπελέν, τὴν ἐστία τῆς Γκραιτέ, τὴν πρόσοψη τοῦ Παλαί ντὲ Γκλάς, κ' ἀρκετὰ ἄλλα γιὰ τὸ ἐμπόριο—, αὐτὰ λοιπὸν τὰ τρία ἔργα, κίβλας ἀποκαλύπτουν, μὲ κάποια ἀσφάλεια, τὸ μέλλον τοῦ πρώτου γλύπτη τῆς ἐποχῆς μας. Ἄλλ' αὐτὸς ὁ μέχρι τὰ χτὲς ἀγνωστος, θὰ γίνονταν σὲ λίγο ὀνομαστὸς μένα ἔργο τόσο νεωτεριστικὸ ὅσο κ' ἀπρόοπτο, ὥστε νὰ προκαλέσει ἓνα ἀναπόφευχτο σκάνδαλο.

Καθὼς εἶπαμε, πῆγε νὰ παραμείνει στὶς Βρυξέλες στὰ 1871. Ἐκεῖ ἐγκαταστάθηκε μαζὺ μὲ τὴ γυναῖκα του, κ' ἐργάστηκε, στὴν ἀρχὴ σκληρὰ κ' εὐσυνειδήτητα, σὲ διακοσμητικὰ μεγάλα ἔργα, εἴτε συνεταιρικὰ μὲ τὸ Βὰν Ράσμπουργκ, εἴτε γιὰ δικό του

λογαριασμό. Στὰ 1875, σὲ μιὰ στιγμή ἀνάπαυλας, ἔχοντας οἰκονομίσει μερικὰ λεφτά, κατάφερε νὰ ικανοποιήσει μιὰν ἀκατανίκητη ἐπιθυμία τον—πῆγε στὴν Ἰταλία. Δὲν παρέμεινε γιὰ πολὺ ἐκεῖ—τὰ μέσα του ἔξ ἄλλου, ἦσαν πολὺ περιορισμένα. Ἐπεσκέφθηκε τὴ Ρώμη καὶ τὴ Φλωρεντία, καὶ δὲν εἶδε παρὰ τὸ Ντονατέλλο καὶ τὸ Μιχαὴλ Ἄγγελο, γιὰ τοὺς ὁποίους κ' εἶχε κάνει αὐτὸ τὸ ταξίδι. Γύρισεν ὥστόσο ἐνθουσιασμένος καὶ κατακυριευμένος ἀπ' αὐτούς. Ἡ ἀνάμνησή τους θάφήσει τὴ σφραγίδα τῆς στὰ μελλοντικά του ἔργα. Ὡστόσο τὸ πρῶτο του δημιούργημα, ἦταν μιὰ παράξενη ἐξάφραση. Συγκινημένος βαθειὰ ἀπ' τὴν ἐπαφή του αὐτῆ με τοὺς μεγάλους μῦστες, ὁ Ροντέν ξεκινᾷ, ἀρχίζει τὴ δουλειά, καὶ πραγματοποιεῖ τὸ ἄγαλμα πὺν θὰ μείνει, ἀπὸ τότες, περίφημο γιὰ ὅλο τὸν κόσμον, με τ' ὄνομα ἢ «Ἐποχὴ τοῦ χαλκοῦ». Ἴσως τὸ ἄγαλμα τοῦτο, νᾶχει τὴν περίφανη κομπόχηττα ἐνὸς ὄρειχάλκινου ἔργου τοῦ Ντονατέλλο, μὰ εἶναι τόσο κοντὰ στὴ φύση καὶ στὴ ζωὴ, πὺν δὲ θυμίζει κανέναν ἄλλον διδάσκαλο ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ Ροντέν· μάλιστα οἱ παρισίνοι συνάδελφοι του, πὺν τόσο λίγο προσέχουν σ' ὅ,τι πραγματικὰ ἀνώτερα ἐκφραστικὸ ὑπάρχει σὲ τοῦτο τὸ ἄγαλμα, πὺν ξεχώριζε τὸσον ἔντονα ἀπ' ὅλα τὰ συνηθισμένα ἔργα τῆς σχολῆς, ἔμειναν κατάπληχτοι ἀπ' τὸ ἔργο αὐτὸ ἐνὸς ἄγνωστου, καὶ τὸ χαρακτήρισαν ὡς ψεύτικο, διαδίδοντας πὺς ἦταν πιστὴ ἀποτύπωση τοῦ μοντέλου, κ' ἔτσι δημιούργησαν ἓνα ἀληθινὸ σκάνδαλο. Αὐτό, στάθηκε τὸ πρῶτο τῆς σταδιοδρομίας τοῦ Ροντέν, ἀλλ' ὄχι καὶ τὸ τελευταῖο,

Μὰ τὸ σκάνδαλο τοῦτο, τὸν ἔφερε στὴν πρώτη

γραμμή, γιατί μερικοί καλλιτέχνες, διαμαρτυρήθηκαν μ' αγανάκτηση υπέρ αὐτοῦ. Τὸ Κράτος ἐπανώρθωσε τὴν προσβολή, ἀγοράζοντας τὸ χυμένο στὸ χαλκὸ ἔνοχο τοῦτο ἄγαλμα, καί, γεγονός πούναι πρὸς τιμὴν του, περιέβαλε μὲ τὴ συμπάθεια του καὶ τὴν προστασία του ἐκείνον πὺν ἤδη ἦταν ἕνας μεγάλος καλλιτέχνης. Πραγματικά, ὕστερ' ἀπὸ λίγο, τὸ Κράτος ἀγόραζε τὸν Ἄη-Γιάννη τὸ Βαφτιστή, πούταν τοποθετημένος στὸ Μουσεῖο τοῦ Λουξεμβούργου, κι' ὁ ὑφυπουργὸς Τουρκέ, σ' ἀντιστάθμισμα γιὰ τὶς πρόσφατες στενοχώριες του, τοῦ προσέφερε τὴν εὐκαιρία νὰ ἐκλέξει ὁ ἴδιος τὸ εἶδος μιᾶς παραγωγείας.

Ὁ Ροντέν, κατευχαριστημένος καὶ κατασυγκινημένος ἀκόμα, ἀπ' τὴν παραμονή του στὴ Φλωρεντία, παρακάλεσε νὰ τοῦ ἀνατεθεῖ ἡ ἐκτέλεση μιᾶς πύλης γιὰ τὸ μελλοντικὸ Μουσεῖο τῶν Διακοσμητικῶν Τεχνῶν, ἐμπνευσμένης ἀπ' τὴ Θεία Κωμῳδία τοῦ Ντάντε.

Ὑστερ' ἀπ' τὸ Σαλόν τοῦ 1877, ὁ Ροντέν ἐπέστρεψεν ὀριστικά στὸ Παρίσι. Τὸ Βέλγιο, δὲν παρουσίαζεν ἕνα ἀρκετὰ ἐκτεταμένο πεδίο γιὰ τὴ δραστηριότητά του. Εἶχεν ἀρχίσει τὸν ἀγῶνα, καὶ τὸ μαχητικὸ του πνεῦμα, ἐτοιμάζονταν γιὰ τὶς προσεχεῖς συναντήσεις. Ἔκανε πρῶτα τὸ γύρο τῆς Γαλλίας, γιὰ νὰ ἐπισκεφθεῖ τὶς καθεδρικές ἐκκλησίες. Εἶναι ὁ πρῶτος ἀπ' τοὺς γύρους πὺν ἔκανε μ' εὐχαρίστηση, ἀνάμεσα στοὺς ἀρχιτεκτονικοὺς θησαυροὺς τῶν ἐπαρχιῶν τῆς χώρας. Γιατὶ ὁ Ροντέν, καθὼς ὁ Καζέν, ὁ Ἀλφόνσος Λεγκρό, καθὼς οἱ περισσότεροι ἀπ' τοὺς παλινοὺς μαθητὲς τῆς «Μικρῆς Σχολῆς», ἄρεσε πολὺ ν' ἀρχεται σ' ἐπαφή μὲ τὶς ἐκδηλώσεις

τῆς τέχνης. Ὄταν ἦταν νέος, ζωγράφισε μερικά καλὰ καὶ ἐκφραστικὰ πορτραῖτα. Στὸ Βέλγιο, μέσα στὰ δάση τῆς Κάμπρ ἢ τοῦ Σουάν, εὐχαριστιόταν ν' ἀναπαύεται τὶς Κυριακὲς· ἔτσι ξεκουράζονταν γιὰ ὅλη τὴν ἐβδομάδα, κάμνοντας γερὰ σχέδια μὲ πολὺ ρωμαντικὸ γοῦστο. Μετὰ τὴν ἐπιστροφὴν του στὸ Παρίσι, ὅταν δούλευε στὰ ἐργαστήρια τῶν Σεβρῶν, σὰν ἀπλὸς ἐργάτης, ἔφτιαξε πολλὰ ἀγγεῖα κεραμικῆς. Τὰ λίγα ἔργα ποὺ ἔκαμε μὲ τὴ σκληρὴ αἰχμὴ τοῦ κοπιδιοῦ τὸν καθιστοῦν ἕνα πρώτης τάξεως χαρακτὴρ. Ἄλλ' ὁ Ροντέν, ὄνειροπολοῦσε, πάνω ἀπ' ὅλα, τὴν ἀρχιτεκτονικὴν. Σ' ὅλα του τὰ ταξεῖδια, στέκεται μπροστὰ στὰ μνημεῖα γιὰ νὰ τὰ μελετήσῃ καὶ γιὰ νὰ σημειώσῃ τὶς ἐνδιαφέρουσες λεπτομέρειές του. Σχετικὰ, ἄφησε ὀλάκερους φακέλλους ἀπὸ σημειώσεις, καὶ πολὺτιμα σχέδια, ἀπ' τὴν ἀποψη τῆς παρατηρητικότητος, ἀν' ὅχι τῆς ἐφευρετικότητος. Χαρακτηριστικὸ δείγμα αὐτῶν, εἶναι τὸ ὄμοιο τοῦ βιβλίου γιὰ τοὺς «Καθεδρικοὺς Ναοὺς τῆς Γαλλίας». Τὸ πρῶτο του ταξεῖδι μέσα στὴ Γαλλία, καθὼς καὶ τὸ πρῶτο στὴν Ἰταλία, ἄφησαν βαθειὰ τὰ ἴχνη στὴ σκέψῃ του. Αὐτὰ, θὰ τὰ δοῦμε ν' ἀναφαίνονται, λίγο ἀργότερα.

Πρὸς τὸ παρόν, ἀφοῦ γύρισε στὸ Παρίσι, κ' ἤσυχσε ἀπ' τὶς προηγούμενες συγκινήσεις του ἀπ' τὸ Σαλόν, ὅπου ἦ ἐπιτροπὴ, μὲ τὴν πρόθεσιν νὰ ἐπανορθώσῃ, τὸν βράβεψε μὲ μιὰ τιμητικὴ διάκρισιν στὰ 1879, καὶ μὲνα τρίτο μετάλλιον στὰ 1880, γιὰ τὸ χάλκινον ἀγαλμα τῆς «Ἐποχῆς τοῦ χαλκοῦ» καὶ τὸ γύψινον τοῦ «Ἀη-Γιάννη τοῦ Βαφτιστῆ», ὁ Ροντέν ἀρχίζει τὴ νέα του παραγγελία: τὴν «Πύλην τοῦ Ἄδῃ» ποὺ τοῦ κατακυρώθηκε στὰ 1880.

Ἡ ἐργασία αὐτή, ἀπασχόλησε μὲ πάθος τὸ Ροντέν, πάνω ἀπὸ εἴκοσι χρόνια. Σκόρπισε σ' αὐτὴν, ὅλα τὰ ποικίλα χαρίσματα τοῦ δαιμόνιου του : τὴ δύναμη καὶ τὸν ἀντρισμό, τὴν ἀφέλεια, τὴν ἡδυπάθεια καὶ τὴ χάρη, καὶ περισσότερο ἀπ' ὅλα, τὴν πνοὴ ἐκείνη ποὺ ξεχωρίζει καὶ χαρακτηρίζει αὐτὴ τὴν ἐργασία. Ἐνα πλῆθος ἀπὸ 186 πρόσωπα, κουνιέται καὶ ταράζεται μέσα στὸν τρόμο, στὴν ἀγωνία καὶ τὴν ἡδονή, ἀπαλλαγμένο ἀπ' ὅλες τὶς πιθανότητες τῆς Δαντικῆς τραγωδίας, ὡσὰν ἕνας πίνακας τοῦ παιχιδιοῦ τῶν ἀνθρώπων παθῶν, γεμᾶτος ταραχῆ καὶ ἄλγος, ποὺ τὸν παρακολουθεῖ ἀπὸ ψηλά, ἡ ὄνειροπόλα μορφή τοῦ Σ τ ο χ α σ τ ῆ.

Ἡ Πύλη, γιὰ πολὺ καιρό, ἦταν τὸ ξεχωριστὰ ἀγαπημένο ἔργο τοῦ διδασκάλου. Ἀργότερα, τοῦγινε ἀνιαρό, καὶ δίκαια τὸν ἔκαμε ν' ἀρνηθεῖ τὶς ἀρχές πάνω στίς ὁποῖες τὸ συνέλαβε. «Ἡ Πύλη εἶναι πολὺ βαθεῖα» ἔγραφε, γιὰτὶ καταλάβαινε, πολὺ μετὰ, τὸ σφάλμα τῶν ὑπερβολικῶν σκαλισμάτων. Κ' ἔτσι φάνηκε πὼς τὴν ἐγκαταλείπει, γιὰ νὰ τὴ χρησιμοποιήσῃ μονάχα, σὰ μιὰν ἀπέραντη πηγὴ μορφῶν, ἀπ' τὴν ὁποίαν ἀντλήσῃ πολλὰ μεταγενέστερες ἐμπνεύσεις. Ὡστόσο, στὰ τελευταῖα χρόνια, μετανόησε γιὰ τὶς προκαταλήψεις τοῦ αὐτῆς, καὶ σκέπτονταν νὰ τελειώσῃ ὀριστικὰ τὸ ἔργο τοῦτο, σὲ μάρμαρο καὶ χαλκὸ. Χάρη στὴν ἐνθουσιώδη γενναιοδωρία ἐνὸς μεγάλου θαυμαστῆ τοῦ Ροντέν, τοῦ γιαπωνέζου Κοζίρο Ματσουκάτα, τὸ ἔργο δὲν ἄργησε νὰ γίνῃ.

Στὰ 1884, ὅποτε ὁ Ροντέν ἦταν ἀπορροφημένος ἀπ' τὴ μεγάλην αὐτὴ δουλειά, ἡ πολιτεία τοῦ Καλαί, ἀποφάσισε ν' ἀνεγείρῃ ἕνα μνημεῖο στὸν Εὐ σ τ ἄ-

θιο ντὲ Σαίν Πιέρ. Ὁ Ροντέν, ἔχοντας πά-
ρει θάρος ἀπ' ἓνα φίλο, ὑποβάλλει ἓνα σχέδιο, ὃχι
ὅμως μ' ἓνα πρόσωπο, μὰ τὸν ἥρωα μαζὺ μὲ τοὺς
πέντε του συντρόφους στὴ δυστυχία. Τοῦ δίνουν,
τέλος, τὴν ἐργασία, ὃχι βέβαια δίχως δυσκολίες, κ'
ἀφιερώνει σ' αὐτὴν δέκα χρόνια μελέτης καὶ μόχθου.
Δίχως ἀμφιβολία, βρίσκει κανεὶς ἐδῶ, τὴ ζωντανὴ
ἀνάμνηση τῶν μεγάλων χριστιανικῶν ἔργων καὶ τὴ
συγκίνηση τῶν καθεδρικῶν μας ναῶν. Τὸ μνημεῖο
ἀποκαλύφθηκε στὰ 1895, ὃχι ὅμως δίχως πικρόχολες
κριτικὲς καὶ δίχως συζητήσεις ὅλο ἐμπάθεια.

Στὰ 1889, εἶναι ἡ σειρά τοῦ ἔργου, Κλὼ ντ
Λορραίν, πὺ ἀναλαμβάνει γιὰ τὸ Νανσύ, στὸ βά-
θος τοῦ ὁποῖου σκαλίζει μὲ χαρὰ τ' ἄλογα τοῦ
Ἡλίου πὺ ἀφηγιάζουν μὲ ὁδηγὸ τους τὸν Ἀπόλ-
λωνα. Γιατὶ ὁ Ροντέν, πὺ στὴ νεότητα του συχνὰ
πῆγαινε καὶ σχεδίαζε στὸ ἀλογοπαῖζαρο, εἶχε πάντα
τὴν ἐλπίδα, νὰ τοῦ δοθεῖ ἡ εὐκαιρία νὰ δημιουργή-
σει, σὲ μεγάλο σχῆμα, μορφὲς τοῦ ζώου αὐτοῦ. Δὲν
ἔφτιαξε, παρὰ τὸ σχέδιο τοῦ στρατηγοῦ Λὺντς,
γιὰ τὴ Νότια Ἀμερική, χωρὶς νὰ δοκιμάσει τὴ χαρὰ
νὰ τὸ πραγματοποιήσει στὴν ὕλη. Τὸ ἔργο Κλὼ ντ
Λορραίν, μὲ τὸ νέο ζωηρὸ θεό του, συζητήθη-
κεν ἐπίσης ὅσο καὶ τὰ προηγούμενα μνημεῖα τοῦ
διδασκάλου. Ὁ Βίκτωρ Οὐγκώ, πὺ τοῦ τὸν
παράγγειλαν τὴν ἴδια χρονιά, στὰ 1889, εἶχε τὴν
ἴδια τύχη. Ἀπορρίφτηκεν ἀπ' τὴν Ἐπιτροπὴ. Ὁ
Ροντέν, εἶχε συλλάβει τὴ μορφή καθιστῆ, ἐνῶ ἀρχι-
τεκτονικά, χρειάζονταν νάναι ὄρθια. Εὐτυχῶς ὅμως,
ὁ διευθυντῆς τῆς Σχολῆς Καλῶν Τεχνῶν, ὁ Λαρουμέ,
πὺ ἦταν ἓνας ἔξυπνος ἄνθρωπος, ἔλυσε τὸ πρόβλημα.
Παράγγειλε τὸν καθιστὸ Βίκτωρα Οὐγκώ γιὰ τὸ

Λουξεμβούργο—ἀπὸ τότες ἀπόκειται στὸ Παλαιὸ Ρουαγιάλ—, κ' ἕναν ἄλλον Οὐγκώ, ὄρθιο, γιὰ τὸ Πάνθεο. Ἡ μορφή αὐτὴ εἶναι τελειωμένη, χρειάζεται μονάχα ἡ ἐχτέλεση στὸ μάρμαρο.

Στὰ 1895, ὁ Ροντέν ξανάρχισε τὴ δουλειὰ γιὰ μιὰ καινούργια παραγγελία—τὸ μνημεῖο τοῦ μεγάλου ἀργεντινοῦ πατριώτη, Σαρμέντο, γιὰ τὸ Μπουένος—Ἀῦρες. Ἀνανέωνε, πάνω στὸ βᾶθρο, τὸ μῦθo τοῦ Ἀπόλλωνα ποὺ νικά τὸ φεῖδι Πύθωνα—σύμβολο καθαρὸ τοῦ θαυμαστοῦ ρόλου ποῦ ἔπαιξε στὴν πατρίδα του, ὁ διορατικὸς αὐτὸς πολιτικὸς ποὺ θυμίζει τὸ Γαμβέττα. Ἡ φωτεινὴ αὐτὴ σύλληψη, ἐπίσης προκάλεσε συζητήσεις. Ἦταν τέτοια φαίνεται, ἡ τύχη τῶν ἔργων τοῦ διδασκάλου. Ὅμως τὸ πιὸ μεγάλο σκάνδαλο ποὺ προκάλεσε τὸ δαιμόνιο τοῦ καλλιτέχνη αὐτοῦ ποὺ ἀντιμετώπιζεν ἤρεμα τὶς προλήψεις, καὶ τὶς ἀπηρχαιωμένες συνήθειες τῆς κοινῆς γνώμης, ἦταν ἐκεῖνο ποὺ δημιουργήθηκε στὸ Σαλὸν τοῦ 1898, μετὰ τὴν ἐμφάνιση τοῦ μνημείου γιὰ τὸ Μπαλζὰκ ποὺ παρήγγειλε ἡ Ἑταιρία τῶν Γάλλων Λογοτεχνῶν. Ὁ πρόεδρος Γιάννης Αἰκάρ, ἀγανακτισμένος γιὰ τὴν προσβολὴ ποῦ ἔγινε στὸν καλλιτέχνη, ἔδωσε τὴν παραίτησή του, καὶ ὁ Μπαλζὰκ ἐπέστρεψε στὸ Μεντόν, γιὰ τὴν παραγγελία τὴν ἔπαιρνε ὁ Φαλγκιέρ, μεγάλος καλλιτέχνης, μὰ πού, αὐτὴ τὴ φορὰ, στάθηκε πολὺ κατώτερος τοῦ ἔργου.

Πολὺ συχνὰ γράφτηκε, πὼς ὁ Ροντέν δὲν ἦταν ἕνας γλύπτης μνημείων. Ἀπ' τὰ παρακάτω θὰ καταλάβει κανεὶς, ἂν αὐτὴ ἡ κριτικὴ εἶναι σωστὴ. Πρέπει ἀκόμα νὰ προστεθεῖ, τὸ σχέδιο γιὰ τὸ διαγωνισμὸ τῆς Ἑθνικῆς Ἀμυνας, ποὺ προωρίζονταν γιὰ τὴν πλατεῖα Κουρμπουᾶ (1880), ἕνα θαυμάσιο

κομματι πού δὲν ἐγκρίθηκε, καὶ πού ὁ Ροντέν ἀρ-
χισεν ὁ ἴδιος τὴ μεγέθυνση του, ἀπ' τὰ 1912. Αὐτὴ τὴ
μεγέθυνση, μιὰ ὀλλανδικὴ Ἐπιτροπὴ πού σχηματί-
στηκεν ἀκόμα ἀπ' τὸ Δεκέμβρη τοῦ 1916, τὴν πρό-
σφερε στὸ Κράτος, ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὴν ἡρωϊκὴν
ὑπεράσπιση τοῦ Βερντέν. Τὰ ἀποκαλυπτήρια τῆς
ἔγιναν τὴν 1 Αὐγούστου τοῦ 1920. Τὸ μνημεῖο τοῦ
Μπαστιέν Λεπάζ, γιὰ τὸ Νταμβιλέ (1889),
καθὼς καὶ τὴ διακόσμηση, σὲ πέντε ἀνάγλυφα, γιὰ
τὴ βίλλα τῆς κ. Φοά, στὸ Ἐβιάν, πού ἐξετέθηκε στὸ
Μουσεῖο τοῦ Λουξεμβούργου στὰ 1905. Κατόπι,
τὸ μνημεῖο τοῦ Πουβί ντε Σαβάν, ποῦ μινεν
ἀτέλειωτο. Τὸ μνημεῖο γιὰ τὸ Χούϊστλερ, πού
ἡ Ἐπιτροπὴ τοῦ Λονδίνου, γιὰ νὰ συνεχίσει τὴν
παράδοση, δὲν ἔκρινε σκόπιμο νὰ δεχτεῖ. Θὰ μπο-
ροῦσε νὰ προστεθεῖ, γιὰ χάρη τῆς ἱστορίας, ἓνα
σχέδιο πού κάμποσο καιρὸ ἀπασχόλησε μὲ πάθος
τὸ Ροντέν, ἀλλὰ πού ἐν μέρει πραγματοποιήθηκε—
ἐκεῖνο πού ὠνόμαζε Τοῦρ ντὺ Τραβάιγ (1898).
Τὸ μνημεῖο αὐτὸ τῆς Δουλειᾶς, τοῦ μεγάλου αὐτοῦ
νόμου τῶν ἡμερῶν μας, τῆς λατρείας στὴν ὁποία
ὁ Κονσταντέν Μενιέ κι' ὁ Νταλοῦ θέλησαν νὰ δεί-
ξουν τὴν ἀφοσίωσή τους μὲ μιὰν ἀνάλογη σύλληψη,
περιελάμβανε ἓναν ἐλικοειδῆ πύργο, πάνω στὸν
ὁποῖο ἦσαν ἀνάγλυφα χαραγμένες, ὅλες οἱ ἐκδηλώ-
σεις τῆς δουλειᾶς, στεφανωμένης ἀπ' τὶς Εὐχές. Ἐνα
γκροῦπο μονάχα, δυὸ φτερωτὲς μορφές, τέλειωσε ὁ
Ροντέν, λογάριζε σὲ μιὰν ἐνίσχυση ἀπ' τὴν Ἀμε-
ρικὴ, πού ὅμως δὲν ἔλαβε. Ἀνάμεσα ἀπὸ αὐτὲς
τὶς μεγάλες συνθέσεις, ὁ Ροντέν δημιούργησεν ἄπει-
ρα ἄλλα ἔργα, καθὼς : τὸ περίφημο Φίλημα σὲ
μάρμαρο, τοῦ Μουσείου τοῦ Λουξεμβούργου, τὴν

Εὔα, τὴν Ἀριάδνη, τὸν Ὀρφέα, τὸ Θάνατο τῆς Ἀλκήστιδας, τὸν Ἀσωτο γυιό, τὴ Μάρτυρα, τὴ Μπελλόν, τὴ Σκέψη, τὸν Ἀδελφὸ καὶ τὴν Ἀδελφή, τὸ Θάνατο τοῦ Ἀδωνη, τὴν Ἀνοιξη, τὸ Χριστὸ καὶ τὴ Μαγδαληνή, τὸν Ποιητὴ καὶ τὴ Μοῦσα, τὸν Πυγμαλίωνα καὶ τὴ Γαλάτεια, τὸν Ἐρωτα καὶ τὴν Ψυχὴ, κ. ἄ., καθὼς καὶ πλῆθος ἀπὸ φαύνους καὶ νύμφες, ποὺ πῆρε κυρίως, ἀπ' τὴ σύνθεση τοῦ τῆς Πύλης τοῦ Ἄδην, τεκμήρια ὅλ' αὐτὰ γεμάτα ἀπὸ μὴν ἠδυπαθῆ καὶ κάποτε φοβερὴ χάρη, τῆς λατρείας του γιὰ τὸ γυναικίκο κορμί, ποὺ συνοψίζεται στὸ συγκρότημα τοῦ Αἰώνιου Εἰδώλου.

Τὸν ἴδιο καιρό, ὁ Ροντέν ἐκτελοῦσε μὴν ἀναρίθμητη σειρὰ πορτραίτων, ποὺ αὐτὰ μονάχα θ' ἀρκοῦσαν γιὰ νὰ δοξάσουν ἓνα μεγάλο καλλιτέχνη: εἶναι οἱ προτομὲς τῆς γυναίκας του, τῆς κ. Ροντέν, ποῦκαμε σὲ δυὸ διάφορες ἐπαναλήψεις, τοῦ δασκάλου καὶ προστάτη του Καρριέ - Μπελέζ, τῶν συναδέλφων του Νταλοῦ, Ἀλφόνς Λεγκρό, Πουβι ντέ Σαβάν, Ζὰν - Πὼλ - Λῶρανς, Φαλγκιέρο, Ἐζέν Γκυγιώμ, τῶν δυὸ φίλων ποὺ τὸν ὑποστηρίξανε μὲ τὴν πέννα τους στὶς δύσκολες στιγμὲς, Γκιουσταῦβ Ζεφροῦ καὶ Ὀκτάβ Μιρμπώ, τοῦ Βίκτωρ Οὐγκώ, τοῦ Ἀνρι Ροσεφόρ, τοῦ Ἀνρι Μπέκ, τοῦ Ζὼρζ Λέϋγκ, τοῦ ἐγγλέζου ποιητῆ Χάνλεϋ, τοῦ Μπέρναρ Σῶ, τοῦ Τζὼρτζ Γούϊνταμ, τοῦ λόρδου Χόβαρτ ντέ Βάλντεν, τῆς κ. Χάντερ, τῆς Λαίδης Σάκβιλ, τῆς Λαίδης Βάρβικ καὶ τῆς Μίς Φαίρφαξ. Γιατὶ

ὁ Ροντέν, δούλεψε πολὺ γιὰ τὸ Λονδίνο, ὅπου τὸν ἀγαποῦσαν ἐξαιρετικά, ἀπ' τὸν καιρὸ ποῦ πῆγε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ 1881, ὕστερ' ἀπὸ πρόσκληση τοῦ φίλου του Λεγκρό, κι' ὅπου πρόσφερε, τὸ 1914, στὸ Μουσεῖο τῆς Βικτώριας καὶ τοῦ Ἀλμπέρτου, ἓνα σύνολο ἀπὸ δέκα-ὄχτὼ ἀπ' τὰ ἀριστουργήματα του, σ' ἐνδειξη σεβασμοῦ πρὸς τὴ Μεγάλῃ Βρετανία, ποῦ βοήθησε τὸ Βέλγιο σὲ δύσκολες ὥρες. Ὁ Ροντέν, ἐργάστηκεν ἐπίσης πολὺ γιὰ τὴν Ἀμερική: ἐξετέλεσε γι' αὐτὴ τὴ χώρα, τὶς προτομὲς τοῦ κ. Χάρμαν, τῆς κ. Πότερ Πάλμερ, τοῦ κ. ντὲ Κέϋ, καὶ τοῦ κ. Ράϊαν, ποῦ δημιούργησε ὀλόκληρη μιὰν αἴθουσα Ροντέν στὸ Μητροπολιτικὸ Μουσεῖο τῆς Νέας Ὑόρκης. Οἱ τελευταῖες προτομὲς, εἶναι τοῦ Ντὺκ ντὲ Ροάν, καὶ τοῦ Γεωργίου Κλεμανσώ, τοῦ πάπα Βενέδικτου XV, ποῦ ἐξετέλεσε στὴ Ρώμη, στὰ 1915, καὶ τέλος (1916) ἐκείνη τοῦ κ. Ἐτιέν Κλεμαντέλ, ὑπουργοῦ τοῦ Ἐμπορίου καὶ κατόπι τῶν Οἰκονομικῶν ποῦ στάθηκε τὸ ὕστατο κομμάτι ὅπου ὁ Ροντέν ἔβαλε τὸ χέρι του—ὅλες δὲ αὐτὲς οἱ προτομὲς, ἀντάξιες τῶν πιὸ ὠραίων ἀνάμεσα στὶς πρώτες. Καθὼς τὸ βλέπει κανεὶς, τὸ ἔργο τοῦ Ροντέν εἶναι σπουδαῖο. Θάπρεπε νὰ προστεθεῖ ἐδῶ, κι' ἓνα ὀλόκληρο πλῆθος ἀπὸ σκίτσα, σχέδια κι' ἀκουαρέλλες, γιὰτι ὁ διδάσκαλος συνεχῶς σχεδίαζε.

Τὸ Μουσεῖο Ροντέν, περιλαμβάνει περισσότερα ἀπὸ 5.800—καὶ θάπρεπε νὰ προστεθοῦν σ' αὐτὸ τὸν ἀριθμὸ, ὅλα ὅσα βρῖσκονται σὲ κυκλοφορία ποῦ ὁ ἴδιος ὁ Ροντέν τροφοδότησε, μὲ τὸ νὰ τὰ πουλεῖ ἢ, πρὸ πάντων, νὰ τὰ χαρίζει. Ἦταν μιὰ ὑπαρξη ἐξαιρετικά φιλόπονη. Ἀλλ' ὁ Ροντέν, ὁ τόσον εὐαί-

σθητος για ὅ,τι ἀφοροῦσε τὴ ζωὴ, ὁ τόσο ἀνυπόκριτος για ὅ,τι γίνονταν στὸ γύρω του, ὁ τόσο ἀνθρώπινος καὶ τόσο ζωηρός, εἶχε ἓνα πάθος ποὺ κυριαρχοῦσε πάνω σὲ ὅλα τὰ ἄλλα—τὸ πάθος τῆς δουλειᾶς. Εἶναι γνωστό, ἐπίσης, ὅτι κρατοῦσε συνεχῶς σημειώσεις, ἔγραφε πολλὰ πάνω στὴν τέχνη του, τὶς παρατηρήσεις του, καθὼς καὶ τὶς σκέψεις του.

Ἡ ὁμορφὴ καὶ τόσο ὀλοκληρωμένη αὐτὴ ὑπαρξὴ, δὲ γνώρισε παρὰ τὶς διακοπὲς ποὺ τοῦδωσαν τὰ λίγα ταξίδια του στὸ Βέλγιο (μὴ ἄλλο τόσο γεμάτη ἀπὸ ἀναμνήσεις γιὰ τὴ γυναῖκα του καὶ τὸν ἴδιο), στὴν Ἀγγλία, ὅπου εἶχε πολλοὺς φίλους, καὶ πρὸ πάντων στὴ Ρώμη, ποὺ ἦταν ἡ προτιμώμενη ἀπὸ τὶς πνευματικὲς του πατρίδες. Στὰ 1902, προσκαλέστηκε στὴν Πράγα γιὰ νὰ ἐκθέσει τὰ ἔργα του. Τὸν παρακίνησαν νὰ πάει στὴν Ἀμερικὴ, ὅπου εἶχε πλῆθος ἀπὸ ἐνθουσιώδεις θαυμαστὲς, καὶ πρὸ πάντων μαθητὲς. Δὲν ἀποφάσισε ποτὲ τὸ μεγάλο αὐτὸ ταξίδι. Δυπνόνταν ἐπίσης πάντα, γιὰτὶ δὲν ἀπέτόλμησε νὰ ἐπισκεφτεῖ τὴν Ἑλλάδα.

Ἀπὸ ὑπερκόπωση ποὺ ὀφείλονταν στὴν ὑπεράνθρωπη προσπάθεια του, ὁ Ροντέν ἀρρώστησε τὸν Ἰούλι τοῦ 1916 καὶ ὑποχρεώθηκε νὰ πέσει στὸ κρεβάτι. Σιγὰ-σιγὰ ἀνελάμβανε ἔπρεπε ὅμως νὰ παραιτηθεῖ ἀπὸ κάθε δουλειά, καὶ δὲν ἀφοσιώνονταν, μὲ τὴ βοήθεια τοῦ πληρεξουσίου ποὺ ὁ ἴδιος διάλεξε γιὰ τὴ διαχίρηση τῆς καλλιτεχνικῆς του περιουσίας, παρὰ στὴν ἐκπλήρωση τοῦ τελευταίου του ὀνείρου : νὰ ἀποτελειώσῃ τὰ ἔργα του, νὰ πραγματοποιήσῃ τὸ συνολικὸ του ἔργο, καὶ νὰ ὀργανώσῃ τὸ Μουσεῖο Ροντέν, ποὺ τόσο γενναϊόδωρα προσέφερε στὴ Γαλλία (διὰ τριῶν διαδοχικῶν πράξεων),

μῶδες τὶς συλλογές του ἀπὸ ἀρχαιότητες, τὴν ἰδιοχτησία του τοῦ Μεντόν, καὶ τὰ δικαιώματα του ὡς δημιουργός, γιὰ ἐκπαιδευτικούς σκοποὺς. Ἡ ὀριστικὴ ἀποδοχὴ ἀπ' τὴ Βουλὴ, κηρώθηκε ἀπ' τὸ νόμο τῆς 22 Δεκέμβρου τοῦ 1916. Ὁ νόμος τῆς 23 τοῦ Ἰουλίου τοῦ 1918, ἀναγνώρισε τὸ Μουσεῖο Ροντέν, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ διδασκάλου, σὰν ἴδρυμα ἰδιωτικοῦ δικαίου μὲ οικονομικὴ αὐτονομία. Ἐνα κανονιστικὸν διατάγμα, μὲ χρονολογία 12 τοῦ Μάρτου 1919, καθώρισε τοὺς ὅρους τῆς λειτουργίας τοῦ Μουσείου.

Οἱ τελευταῖες ἡμέρες τοῦ Ροντέν, κύλησαν ἥρεμα πολὺ. Οἱ ἄλλες φορὲς μαχητικὴ του ἰδιοσυγκρασία, ἤσυχασε. Ἀγαθὸς καὶ στοργικὸς ἀπὸ φυσικοῦ του, ἀρέσκονταν ἐξαιρετικὰ στὴ συντροφίαν τῶν φίλων του, καὶ δέχονταν μ' εὐγνωμοσύνη καὶ μετριοφροσύνη, ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις σεβασμοῦ, πού μέρα μὲ τὴν ἡμέραν ἔφταναν ὅλο καὶ περισσότερες κοντὰ του. Δὲν ἐπεδίωξε τὶς τιμές, παρ' ὅλα ὅσα εἰπώθησαν σχετικὰ, γιὰτὶ στὸ ἐθνικὸν Τάγμα δὲν ἔφτασε παραπάνω ἀπ' τὸ βαθμὸ τοῦ ἀνώτερου ταξίαρχου, καθὼς κ' οἱ συνάδελφοί του, ὁ Μερσιέ, ἢ ὁ Κάρολος Ντυράν. Ἡ Ἀκαδημία, τὸν ξέχασε, μὰ κ' ὁ ἴδιος δὲν ἔκανε τίποτα γιὰ νὰ προετοιμάσει τὴν εἴσοδον του. Τὶς παραμονὲς τοῦ θανάτου του, ἔγινε κάποιον διὰβημα, πού ἐνισχύθηκε ἀπὸ εἴκοσι-ἑπτὰ μέλη, ἀπὸ μέρους τοῦ Λεδὸν Μπορνά, πού ἀκολουθοῦσαν ὁ Φρανσουά Φλάμεγκ κ' ὁ Σ. Βίντορ. Ὁ Ροντέν, χορτασμένος ἀπὸ δόξα, θὰ μπορούσε νὰ κρατήσει μίαν ἀποθαρρυντικὴν στάση. Ὅρθὰ ὅμως σκέφτηκε, κρίνοντας πὼς δὲν ἦταν κατάλληλη ἡ στιγμή γιὰ νὰ ὑπεκφυγεῖ ἀπὸ μιὰ δημόσια ἐκδήλωση, γιὰ τὴν

ένωση όλων τῶν καλλιτεχνῶν. Γιατὶ ἔτσι, διανοήθηκε μὲ κάποιαν ὑστεροβουλία (ἐπειδὴ εἶχε παραμείνει πολὺ πονηρός), θὰ προκαλοῦσε τὴν ἀμνηχανία τῶν ἐχτρῶν του, πού νόμισαν, δίκαια, ὅτι μπορούσαν νὰ στηρίζονται στὴν Ἀκαδημία.

Ἡ γυναίκα του, Ρόζα Μπερέ, πέθανε στίς 13 τοῦ Φλεβάρη τοῦ 1917. Ἡ ξαδέρφη του, Ἀνριέττα Κολτά, βοηθούμενη κάποτε ἀπ' τὴν ἀδερφή της τὴν κ. Ζακάρ, ἦρθε κοντά του, ἀπὸ ὑπερβολικὴ ἀγάπη, γιὰ νὰ διασκεδάσει τὴ θλίψη του. Δὲν ἐγκατέλειπε πιά τὴ Βίλλα ντὲ Μπριγιάν, πού δέσποζε στὸν πλούσιο κάμπο τοῦ Σηκουάνα, παρὰ μόνο γιὰ νὰ πηγαίνει τὴν Κυριακὴ στὸ μέγαρο Μπιρόν, καὶ κάπου κάπου, γιὰ νὰ παίξει καμμιὰ παρτίδα μὲ μερικὸς φίλους, πάντα χαρούμενος, γελαστός κι' ὅλος εὐγνωμοσύνη, γιὰ τὴν ἀγάπη πού τοῦδειχναν. Ἡ γερὴ ἰδιοσυγκρασία του κατίσχυσε, ἡ ὑγεία του εἶχε φανερὰ βελτιωθεῖ, ἀλλ' ἀπὸ μιὰν ἀπερισκεψία κρυολόγησε, καὶ ξαναρώστησεν ἀπὸ πνευμονία. Ξεψύχησε, περιτρογγυρισμένος ἀπὸ τὶς ἐξαδέρφες του, τοῦ φίλου του πού ὑπογράφει αὐτὲς ἐδῶ τὶς σελίδες, κι' ἀπ' τὴ νοσοκόμα του, στίς 17 τοῦ Νοέμβρη τοῦ 1917 στίς 4 τὸ πρωῖ. Τὸν ἔθαψαν στίς 24, μὲ μιὰ μεγαλόπρεπη, ἄνκαι στενοῦ κύκλου, τελετή, κοντά στὴ γυναίκα του, στὸν περίβολο τῆς βίλλας, μπροστά στὰ ἐρείπια τοῦ Σατὼ ντ' Ἰσσύ, πού ἀνακαίνησαν κατὰ τρόπο μνημειακό, καὶ κάτω ἀπ' τὴ σκέπη τοῦ Στοχαστῆ. Γιὰ τὸ Ρόντέν, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πεῖ, ὅτι ὑπῆρξεν αὐτὴ ἡ ἴδια ἡ γλυπτικὴ. Κανένας ἄλλος δὲ γνώρισε τόσο καλὰ τὶς ιδιότητες τῆς ὕλης καὶ τοὺς νόμους τῆς πλαστικῆς. Πολλὲς φορές, χωρὶς ἀμφιβολία, κυριάρχησε αὐτῶν

μὲ τὸ θάρρος καὶ τὴν τόλμη ἑνὸς διδασκάλου, ἀλλὰ γιὰ νὰ προσκολληθῆι ἀργότερα στὴν ὕλη, ποὺ ἐργάζονταν πιὸ εὐσυνείδητα, πρὸ πάντων στὸ τέλος τῆς ζωῆς του. Γιατὶ ἔλεγε, στὰ τελευταῖα του χρόνια, πὼς μόλις ἄρχιζε νὰ καταλαβαίνει τι εἶναι ἡ γλυπτική.

Ὅσο γιὰ τὶς ἐμπνεύσεις του, ὁ Ροντέν γιὰ πολὺν καιρὸ ἀμφιταλαντεύθηκε, καθὼς ὁ ἴδιος ὁμολογοῦσε, ἀνάμεσα στὶς ἐπιδράσεις τοῦ Μιχαὴλ Ἀγγέλου καὶ τοῦ Φειδία, δηλαδή, ἀνάμεσα στὸ χριστιανικὸ καὶ τὸ εἰδωλολατρικὸ ἰδεῶδες, ἢ, πιὸ συγκεκριμένα, ἀνάμεσα στὸ ἐκφραστικὸ καὶ στὸ πλαστικὸ ἰδεῶδες, μὰ γιὰ νὰ γυρίσει στὸ τέλος, πιὸ κοντὰ πρὸς τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, ποὺ τὴ θεωροῦσε σὰν ἀληθινὴ θρησκεία, περιτριγυρισμένος ἀπ' ἓνα ἀπέραντο μουσεῖο ἀρχαιοτήτων. Μέρα μὲ τὴν ἡμέρα, εἰσχωροῦσε ὅλο καὶ πιὸ πολὺ μέσα σὲ κεῖνο πού, μ' ἓνα ὕφος ἀξέχαστης λατρείας, ἀποκαλοῦσε «μυστήριον τῆς φύσης», καὶ «δροσιὰ τῆς ἀρχαίας τέχνης». Τὶς τελευταῖες του συνθέσεις, τὶς συνέλαβε σὲ μορφὲς κάπως ἀκαθόριστες, δίνοντάς τες δίχως τραχύτητα, ἀποφεύγοντας τὶς σκιές, καὶ παίζοντας μὲ τὸ φῶς μὲ μιὰ γλυκύτητα κορρετζιανή. Ὁ Ροντέν, ἐξ ἄλλου, ἐνδιαφέρονταν γιὰ κάθε μορφή τέχνης, τόσο γιὰ τὴν τέχνη τῆς Ἄπω Ἀνατολῆς ἢ τῆ Μεξικάνικη, ὅσο καὶ γιὰ κείνην τῆς ἀρχαίας Αἰγύπτου, κ' ἀκόμα πιὸ πολὺ, γιὰ τὴν τέχνη τοῦ γαλλικοῦ XVIII αἰῶνα, γιὰ τὸν ὁποῖο εἶχε μιὰν ἔντονη κλίση, δίχως νὰ λησμονήσουμε τὴν περίπτωσιν τοῦ Μπερνίνι, ποὺ γιὰ τὴν πρόσφατη ἀνακάλυψιν του, ξεχωριστὰ χαίρονταν.

Ἡ ἐπίδρασις τοῦ Ροντέν, στάθηκε πάρα πολὺ μεγάλη. Καμμὰ καλλιτεχνικὴ μορφή δὲν ἔγινε τόσο

δημοφιλῆς σ' ὀλόκληρο τὸν κόσμον, ὄχι μονάχα στὴ γερασμένη ἡπειρο μας, ἀλλὰ καὶ στὴν Ἀμερικὴ ἀκόμα καὶ στὴν Ἰαπωνία. Εἶναι ταυτόχρονα, ὁ πιὸ μοντέρνος ἀγαματοποιός, κι' ὁ πιὸ πιστὰ προσκολλημένος στὶς μεγάλες παραδόσεις. Ἔκανε μιὰ γλυπτική, ἀπὸ ἀπόλυτο σεβασμὸ καὶ ζωηρὴ ἀντίληψη τῆς φύσης καὶ τῆς ζωῆς, ποῦταν ταυτόχρονα πιὸ πλαστικὴ καὶ πιὸ ἐκφραστικὴ, καὶ ποῦ παρέμεινε σταθερὰ ἀπλή. Στὴ θαυμαστὴν ἀνθιση τῆς σύγχρονης σχολῆς τῆς γλυπτικῆς στὴ Γαλλία, ὁ Ροντέν, δίχως ἀμφιβολία, ἀποτελεῖ τὴν κατάληξη τῆς λαμπρῆς σειρᾶς τῶν Καρπώ, τῶν Ρύντ, τῶν Χουντόν, μέχρι ἀκόμα αὐτοῦ τοῦ Πυζέ. Στὴν πραγματικότητά ὅμως, δὲν μπορεῖ κανεὶς νὰ τὸν συνδέσει, ὑπερηδῶντας τοὺς αἰῶνες, παρὰ μὲ τοὺς μεγάλους διδασκάλους τοῦ XV ἰταλικοῦ αἰῶνα. Τὸ ὄνομα τοῦ Ροντέν, θὰ γίνῃ ἀσφαλῶς, γιὰ τὶς μέλλουσες γενεές, τόσο συμβολικὸ γιὰ τὸ χαρακτηρισμὸ τῆς σύγχρονης γλυπτικῆς, ὅσο εἶναι χαρακτηριστικὰ, γιὰ τὶς περασμένες ἐποχές, τὰ μεγάλα ὀνόματα, τῶν κατ' ἐξοχὴν ἀγαπημένων τοῦ διδασκάλων: τοῦ Φειδία καὶ τοῦ Μιχαῆλ Ἀγγέλου.



Σ Ε Ζ Α Ν



Σ Ε Ζ Α Ν

ΕΙΣΑΓΩΓΗ



ίχως ἀμφιβολία, κεντρικός πυρήνας δλόκληρης τῆς σύγχρονης ζωγραφικῆς, τῆς τόσο ἀνήσυχης κ' ἀντιπατικῆς, ἀλλὰ καὶ τόσο πλούσιας σὲ ἀπόδοση, εἶναι ὁ Παῦλος Σεζάν. Τὸνομα του, πὸν ξεχωρίζει πάνω ἀπ' ὅλα, εἶναι τὸ μεγαλύτερο καὶ τὸ πιὸ καθαρὸ δρόσημο. Ἐνα δρόσημο ἀφειτηρίας. Γιατὶ ἀπ' αὐτοῦ μέσα, μέσ' ἀπ' τὸ γόνιμο παράδειγμα τοῦ προβηγκιανοῦ καλλιτέχνη, προέρχεται ὅλη αὐτὴ ἡ φοβερὴ κίνηση πὸν χαρακτηρίζει τὴ ζωγραφικὴ τοῦ αἰῶνα μας, πὸν ἐννοῶντας νὰ ἐναποθέσει τὴ δικὴ της σφραγίδα, πάνω στὸ πνεῦμα τῆς ἐποχῆς, ἔστρεψε τὸ διαφέρον της, τὸ γεμᾶτο ἀγωνία καὶ πικρὴ γνώση, πρὸς ὅλες τὶς διευθύνσεις. Ἔτσι, ὅλες οἱ ἀντιλήψεις, ὅλοι οἱ πειραματισμοί, οἱ συχνὰ τόσο ἀνεδαφικοί, ἀλλ' ὄχι ὥστόσο, ἀγονοί, ὅλες οἱμανιέρες, κ' ὅλες οἱ σχολές, μέσ' ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Σεζάν προέρχονται. Γιατὶ αὐτός, περισσότερο ἀπὸ κάθε ἄλλον, ἀγωνίστηκε νὰ φέρει στὸ σωστὸ δρόμο, τὴν παραστρατημένη τέχνη τοῦ χρωστῆρα. Ζήτησε νὰ τῆς δώσει ἓνα βάθος καὶ μιὰ πνευματικότητα, νὰ τὴν ὀδηγήσει στὴν πληρότητα της, ἀπαλλάσσοντας τὴν ἀπὸ κάθε διακοσμητικὸ φόρτο, καὶ προικίζοντάς τὴν, μ' ὄλον ἐκεῖνο τὸν ὀπλισμὸ πὸν

ἀνάγεται στὸ τεχνικὸ μέρος, κι' ὀδηγεῖ, κάτω ἀπ' αὐτὲς τὶς βασικὲς προϋποθέσεις στὴ ζωγραφικὴν ἀλήθεια. Ὅλ' αὐτά, πήγασαν ἀπ' τὴν ξύπνια συνείδεισή του, ποὺ ἐννοίωσε κ' ἔζησε τὰ κεφαλαιώδη προβλήματα τῆς τέχνης, ἐμβαθύνοντας ὡς μέσα, ἀκόμα καὶ στὰ πιὸ ἀπομακρυσμένα καὶ στὰ πιὸ ἀπόκρυφα μυστικά της. Γιὰ τοῦτο ἡ ζωγραφικὴ του, τὴν ὥρα τῆς δουλειᾶς, ὅπως ὁ ἴδιος τὴν ἐννοῦσε καὶ τὴν ἔκανε, πῆρε κάτι ἀπ' τὴν ἱεροτελεστία— ἔγινε προσευχή! Τὸ κοινὸ βέβαια, ἀπληροφόρητο ἀκόμα, ὑποδέχονταν μὲ εἰρωνικά σχόλια καὶ μυκτηρισμούς, τὶς σποραδικές, τότε, ἐμφανίσεις του, μὰ τοῦτο, δὲν εἶναι τὸ χειρότερο! Τὸ χειρότερο εἶναι ὅτι ἡ κριτικὴ, ἡ ἐπίσημη κι' ἀνεπίσημη, ἔξω ἀπὸ κάποιες σπάνιες ἐξαιρέσεις, πλειοδοτοῦσε σ' αὐτὴ τὴν ἄνιση κι' ἄδικην ἐπίθεση, ἀφοῦ ἔγραφε λόγια σὰν κι' αὐτά: «Ὁ Σεζάν, παράξενο ταλέντο, ποὺ ἔξδν ἀπ' τὸ ταλέντο, δὲν ξέρει σχεδὸν τίποτα ἀπ' τὴ ζωγραφικὴ», (Λ' Εκλαίρ, Ρ. Φερρύ, 17-10-1905) ἢ, «...κάποιο λάθος θλιβερό, μὲ τὸ πρόσχημα τῆς ἀλφαβητικῆς σειρᾶς, τοποθετεῖ στὸν κατάλογο τὸ Σεζάν, πρὶν ἀπ' τὸν Πουβὶ ντὲ Σαβάν», (Λὰ ρεβὺ λίμπρ, Νοέμβρης τοῦ 1904) ἢ, τέλος: «...αὐτὸ ποὺ μπορεῖ νὰ θαυμάσει κανεὶς στὴ ζωὴ τοῦ «πάτερ Σεζάν», εἶναι ἡ ἐπιμονή του, στὸ νὰ κάνει κακὴ ζωγραφικὴ!» (Λὲ Σολέιγ, 25-10-1906). Κι' ὅμως, σὰ βράχος ἐκείνος, δέχονταν ὅλ' αὐτὰ τὰ χτυπήματα, ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα, μερικὰ ἦσαν στ' ἀλήθεια σκληρὰ—ὅπως ἡ περίπτωση τοῦ Αἰμιλίου Ζολᾶ, ποὺ δὲν μπόρεσε ποτέ του νὰ ὀσφρανθεῖ καὶ νὰ καταλάβει, αὐτὸ τὸ μέγαλο κι' αἰώνιο, τὴ μεγαλοφυΐα, μὲ μιὰ λέξη, ποὺ κρύβονταν κάτω ἀπ' τὸν ἀπέριττο ζωγράφο, καὶ

κάτω, πρὸ πάντων ἀπ' τὴν ἀκόμα πρὸ ἀπλή τέχνη του, πὸ ὥστόσο, δὲν ἔπαυε νᾶναι, γιὰ τὴν ἐποχὴ της, μὰ καινοτομία τολμηρὴ, σχεδὸν μὰ ἐπανάσταση, γιὰ ὅ,τι γίνονταν στὸ γύρω του. — Χάρη στὴν ἀποκαλυπτικὴ του ὄραση, τὸν πηγαῖο του λυρισμό, καὶ τὴν προφητικὴ του διαίσθηση, μπόρεσε νὰ ἐξηγήνησει τὴ φύση, κατὰ ἕναν τρόπο πὸν θὰ μείνει μοναδικός! Μᾶς τὴν ἔδωσε μέσ' ἀπ' τὰ μάτια, καὶ μέσ' ἀπ' τὸ συναίσθημα, ἀντικειμενικοποιόντάς την, κ' ἀφοῦ προηγούμενα, ἔκαμε νὰ σωπάσουν ἐντὸς του, ὅλες οἱ φωνὲς τῶν προλήψεων, μόνο καὶ μόνο, γιὰ νὰ σταθεῖ ἀπέναντί της ἀγνὸς καὶ παρθένος. Τὸν ἄθλον αὐτόν, τὸν ἐπέτυχε ὅχι ἀπλῶς γιὰτι εἶχε ὅλα τὰ σχετικὰ ἐφόδια, φυσικὰ κ' ἐπίχτητα, καθὼς εἶπαμε, ἀλλὰ γιὰτι μπροστὰ στὸ τοπεῖο πὸν τὸν σταματοῦσε, ἐννοιωθε κάτι σὰν ἡλεχτρικὴ ἐκκένωση. Ἡ δόνηση αὐτὴ, ἦταν πάντα, τόσο βαθειά, ἀλλὰ καὶ τόσο εἰλικρινής, ὥστε νὰ νομίζει, κατὰ τὶς στιγμὲς αὐτές, πὸς ὁ ἴδιος, ὁ ἑαυτός του, ἦταν ἡ συνείδηση τοῦ τοπεῖου πὸν ζητοῦσε νὰ μεταφέρει πάνω στὴν ἄσπρη ἐπιφάνεια τοῦ τελάρου. Μέσα σ' αὐτὸ τὸ τελάρο, πὸν τὸ γέμιζε μ' ἕνα συναίσθημα στὴν ψυχὴ συγγενικὸ πρὸς τὸ δέος τῶν ἀρχαίων ἔβαζε κάποια ἀπλὰ ἀντικείμενα, συχνότατα δύο-τρία μῆλα πάνω σ' ἕνα καρρὸν τραπεζομάντυλο, κ' ἀφοῦ πρῶτα ταχτοποιοῦσε τὶς σχέσεις των, τόσο ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ σχήματός των, ὅσο κ' ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ τόνου, ἀγωνιζόμενος, ὡς τὴν τελευταία στιγμὴ, νὰ τὰ ἐναρμονίσει ὅλ' αὐτὰ μεταξύ των, μὲ τὸ θαῦμα τοῦ χρώματος. Ἔτσι κάμνοντας, κατάφερε νὰ ἰσοζυγίσει τὰ δύο ἰσοδύναμα στοιχεῖα πὸν εἶναι τὸ σχέδιο καὶ τὸ χρῶμα, δίνοντας στὸ καθένα τὴν

πρέπουσα θέση του, γιατί πίστευε στην ἀρχή, πῶς οὔτε τῶνα, οὔτε τᾶλλο εἶναι δυνατόν νὰ ὑποτιμηθεῖ ἢ νὰ ὑπερτιμηθεῖ, σὲ βάρος τοῦ ἄλλου, ἀλλ' ἀντίθετα, πῶς πρέπει νὰ συνυπάρχουν, ὑποκείμενα στὸ νόμο τῆς ἐνότητος τοῦ πίνακα. — Ὁ Ἀμπρουάζ Βολλάρ, στὸν ὁποῖον ὀφείλεται ἡ ἔγκαιρη ἀποκάλυψη τῆς μεγαλοφυΐας αὐτῆς, εἶναι ὁ ἄνθρωπος ποὺ ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ λέει, ὅτι τὸν γνώρισε καλλίτερα ἀπὸ κάθε ἄλλον. Γιατὶ καθὼς εἶναι γνωστό, καὶ καθὼς τὸ γράφει καὶ στὶς παρακάτω σελίδες, τοῦ ἀφιέρωσε ἓναν ὀλόκληρο τόμο — ἀπαύγασμα τοῦτος, ἑνὸς ἀνυπόκριτου, μεγάλου θαυμασμοῦ πρὸς τὸ διδάσκαλο τοῦ Αἴξ μὲ τὸν ὁποῖο τὸν συνέδεε, ἓνας στενώτατος φιλικὸς δεσμός. Στὶς παρακάτω σημειώσεις του, ποὺ γράφτηκαν καὶ τυπώθηκαν σὲ ἰδιαιτέρο τεῦχος, ὁ Βολλάρ μᾶς δίνει τὸ πορτραῖτο τοῦ Σεζάν, μ' ἓναν τρόπο, ἀδρὸ κι' ἀπλὸ συγχρόνως, μὰ καὶ γεμᾶτο ἀγάπη καὶ κατανόηση — γεγονός ποὺ μᾶς κάμει, διαβάζοντας τίς σημειώσεις αὐτές, νὰ μαντεύουμε, στὴν ἀρχή, τὴν ὑπαρξὴ μιᾶς ἰδιόρρυθμης προσωπικότητος, καὶ κατόπι, νὰ τὴ βλέπουμε νὰ σαλεύει τὴν ἀνήσυχη καὶ δραματικὴ αὐτὴ προσωπικότητα, ποὺ συνέδεσε διὰ παντὸς τὸ ὄνομα τῆς μὲ τὴν ὑπόθεσιν τῆς Τέχνης.





ΠΑΥΛΟΣ ΣΕΖΑΝ

(ΜΕΡΙΚΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ ΑΠ' ΤΗ ΖΩΗ ΤΟΥ)

Ας μὴ φανταστεῖ κανεὶς, ὅτι θὰ κάμω ἐδῶ, «κριτικὴ τέχνης». Καθὼς στὰ βιβλία πού ἀφιέρωσα προηγούμενα στὸ Σεζάν, στὸ Ρενουάρ καὶ στὸ Ντεγκά, δὲ θὰ διακινδυνέψω νὰ μπῶ σὲ μιὰ περιοχὴ πού δὲ μοῦ ἀνήκει. Ἐπειδὴ εἶχα τὸ μεγάλο εὐτύχημα, νὰ μπορῶ νὰ πλησιάζω τὸ Σεζάν, ἀπλῶς θέλησα νὰ ὑπογραμμίσω, στὶς παρακάτω σελίδες, «μερικὲς ἀντιθέσεις ἀγαθότητος καὶ εἰρωνίας πού χαρακτηρίζουν τὴ λεπτὴ καὶ ἐνθουσιώδη φύση» τοῦ Διδασκάλου τοῦ Αἴξ.

*
**

Κάποια χειμωνιάτικη μέρα, ἀπ' τὶς πιὸ τσουχτερές, σταμάτησα στὴ Βασιλικὴ Γέφυρα, γιὰ νὰ θαυμάσω τὸ Σηκουάνα, πού παράσερνε κομμάτια πάγου, καὶ εἶδα κάποιον, πού σκυβε στὴν ὄχθη τοῦ ποταμοῦ. Ἀναγνώρισα στὸ πρόσωπό του τὸ Σεζάν, καὶ τὸν πλησίασα. «Τὸ νερὸ εἶναι παγωμένο στὸ ἔργαστήρι μου—μουῦπε. Ἦρτα ἐδῶ, γιὰ νὰ ξεπλύνω τὰ πινέλα μου... Ἀκοῦστε, κ. Βολλάρ, ἔχω κάποια

σπουδή πού δὲν εἶναι καὶ τόσο κακή... "Ἄν μπορέσω νὰ τὴν ἀποτελειώσω, βασίζομαι σὲ σᾶς, γιὰ νὰ τὴν ὀδηγήσετε σὲ κανένα φιλόξενο λιμάνι». Εἶναι γνωστό, πὼς τὸνειρο τοῦ Σεζάν, ἦταν πάντα νὰ ἐκθέσει τὰ ἔργα του, καὶ μάλιστα, νὰ τὰ ἐκθέσει στὰ ἐπίσημα σαλόν. Τὸ νὰ «κρεμάσει» κανεὶς τὰ ἔργα του στὸ Σαλὸν ντὲ Μπουργκερώ, ἰσοδυναμοῦσε, γι' αὐτὸν, «μὲ μιὰ κλωτσιὰ στὰ ὀπίσθια», τὸ νὰ ἐκθέσει δὲ στὴν Ἀκαδημία, ἦταν μιὰ νόμιμη ἱκανοποίηση, ὕστερ' ἀπ' ὅλες τὶς κακὲς ὑποδοχὲς πού δὲν ἔπανε νὰ τοῦ κάμει, ἢ «Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν». Ἄς προστέσουμε ὥστόσο, πὼς ἔξ αιτίας τῆς ἐπίμονης ἐχθρότητας τῆς Ἐπιτροπῆς, ὁ Σεζάν, ποτὲ δὲν ἔγινε δεχτός στὸ Σαλόν. Γιατὶ δὲν μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς, ὅτι ἔγινε δεχτός, ὅταν πέρασε μὲ τὴν ἐπιβολὴ ἐνὸς ἀπ' τοὺς σπάνιους θαυμαστὲς του, τοῦ κ. Σωκέ, πού ὅταν τὸν παρακάλεσαν νὰ δανείσει ἕνα μοναδικὸ ἔπιπλο γιὰ τὴν Ἐκθεση τοῦ 1889, ἔβαλε σὰν ὄρο, τὴν ταυτόχρονη ἀποδοχὴ ἐνὸς ἔργου τοῦ Σεζάν. Μιὰν ἄλλη φορὰ, ὁ φίλος του Γκιγεμέ, ποῦταν μέλος τῆς ἐπιτροπῆς, καὶ γι' αὐτὸ εἶχε τὸ δικαίωμα νὰ ξαναφέρει πίσω ἕναν ἀπορρηχθέντο πίνακα, πῆρε, γιὰ «χατῆρι» του, ἐν' ἀπ' τὰ ἔργα τοῦ ζωγράφου τοῦ Αἴξ. Μήπως κί' αὐτὸ ἐπίσης, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ πὼς ὅτι ἔγινε δεχτός; Παρ' ὅλες αὐτὲς τὶς ἀποτυχίες, οἱ γονεῖς τοῦ καλλιτέχνη, πολὺ γλήγορα ἀρξισαν νὰ μὴν ἀμφιβάλουν γιὰ τὸ μέλλον τοῦ γιου τους. «Ἐγώ, ὁ Σεζάν, δὲν μπορεῖ νὰ χῶ κάνει ἕναν ἠλίθιο», ἔλεγεν ὁ πατέρας του, πού ἂν κ' ἦταν, στὴν ἀρχή, ἕνας μικρὸς καπελλᾶς, ὑπερηφανεύονταν ποῦ γινε τραπεζίτης. Ὅσο γιὰ τὴν κ. Σεζάν, εἶχεν ἕνα ἐπιχείρημα ἀκαταμάχητο: «Ἐ, καλά! Μήπως τάχα

δὲ λέγεται Παῦλος, καθὼς ὁ Βερονέζε κ' ὁ Ρούμπενς ;»

«Μίαν ὠραίαν πρωΐαν», ὁ Σεζάν νόμισε ὅτι βρῆκε τὸ μέσον νὰ ἐκθέσει ἐπὶ τέλους «κανονικά». Γράφτηκε σ' ἓνα σύλλογο ζωγράφων τοῦ Αἴξ, πληρώνοντας γιὰ τὰ σχετικὰ του δικαιώματα, μιὰ γενναία συνδρομή. Μὰ σὰν ἔφτασε μὲ τὰ ἔργα του, πὺν ἔν' ἀπ' αὐτά, δὲν ἦταν ἄλλο ἀπ' τὸ περίφημο Μὸν Σαίλν Βικτουάρο, πὺν σήμερα εἶναι τὸ καμάρι τῆς συλλογῆς τοῦ Σαμουέλ Κουρτώ, οἱ συνάδελφοί του, οἱ γεροντοκόρες κ' οἱ μικροὶ εἰσοδηματίες τοῦ Αἴξ, ὑποχρεωμένοι ἀπ' τὸ καταστατικὸ τοῦ συλλόγου νὰ δεχτοῦν τοὺς πίνακες ὅποιου εἶχε πληρώσει, βρῆκαν πὼς αὐτὸ δὲν ἦταν σωστό. Οἱ ἀπλοῖκοι αὐτοὶ ἄνθρωποι, ἀγαναχτοῦσαν «καλῇ τῇ πίστει». Μὰ «καλῆς πίστεως» ἐπίσης, ἦταν ἀσφαλῶς, κ' ἓνας ἀπ' τοὺς κριτές του, ὁ κ. Μοτέζ, ὅταν πρότεινε τὴν ἀπόρριψη τοῦ Σεζάν ἀπ' τὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν: «Ὁ Σεζάν, ἔχει χαρακτῆρα κολορίστα, ἔλεγεν ὁ καθηγητῆς αὐτός· δυστυχῶς, ζωγραφίζει μὲ ὑπερβολή». Ὅμοια «καλῆς πίστεως» ἦταν, ὑποθέτω, καὶ τὰ μέλη ἐκεῖνα τῆς ἐπιτροπῆς τοῦ Σαλὸν ντὲ Μπουργκερώ, πὺν πίστευαν, πὼς ὁ ζωγράφος τοῦ Αἴξ, χρησιμοποιοῦσεν ἓνα ἔξυπνο τέχνασμα, πὺν συνίστατο στὸ νὰ σκοπεύει ἔν' ἄσπρο τελάρο μ' ἓνα πιστόλι, γεμάτο ἀπὸ διάφορα χρώματα. Γι' αὐτὸ ὠνόμαζαν τὴν τεχνοτροπία του: «ἡ ζωγραφικὴ μὲ τὸ πιστόλι».

*
* *

Στὰ 1892, γιὰ πρώτη φορά, εἶδα πίνακες τοῦ Σεζάν, μέσα σ' ἓνα μικρομάγαζο, κοντὰ σὲ διά-

φορα είδη ζωγραφικῆς. Ἦταν τὸ χρωματοπωλεῖο ἐνὸς ἐμπορίου τῆς ὁδοῦ Κλωζέλ, τοῦ Ταγκουῖ. Περίεργος τύπος αὐτὸς ὁ μπάριμα-Ταγκουῖ. Ἄνκαι φυλήσυχος πολίτης, παρὰ λίγο νὰ τουφεκίζονταν στὴν ἐποχὴ τῆς Κομμούνας, ἀπ' τὸ Κόμμα τῆς Τάξης. Ἀπὸ τότες, θεωροῦσε τὸν ἑαυτό του ἕνα εἶδος ἐπαναστάτη, καὶ γι' αὐτό, σὰ φυσικὴ συνέπεια, ἔγινεν ὁ ὑπέρμαχος τῶν «προοδευτικῶν» ζωγράφων—ἐκείνων ποὺ τὰ ἔργα τους, ἔκαναν τοὺς καθυστερημένους νὰ οὐρλιάζουν.

Ἐπειδὴ δὲν ἦταν ἀκόμα τῆς μόδας νὰ πληρώνονται οἱ «φρίκες» πολὺ ἀκριβά, δὲν ἔβλεπες καθόλου φιλοτέχνους νὰ περνοῦν ἀπ' τὴν ὁδὸ Κλωζέλ.

Ἄν ὥστόσο, κανεὶς ἀπ' αὐτοὺς παρουσιαζόνταν γιὰ κανένα ἔργο τοῦ Σεζάν λόγου χάρι, ὁ μπάριμα-Ταγκουῖ, τὸν ὠδηγοῦσε στὸ ἐργαστήρι τοῦ ζωγράφου ποὺ τοῦ ἐμπιστεύονταν τὸ κλειδί. Ἐκεῖ, ἀνάμεσα σὲ δύο στίβες ἀπὸ πίνακες, διάλεγε κανεὶς ὅτι ἤθελε, στὴν ὠρισμένη τιμὴ: σαράντα φράγκα γιὰ τοὺς μικροὺς, κι' ἑκατὸ γιὰ τοὺς μεγάλους. Ὑπῆρχαν ἐκεῖ καὶ πίνακες μὲ μικρὲς σπουδὲς τοῦ Σεζάν, ποὺ ἀνάθετε στὸν Ταγκουῖ πάλι, τὴ φροντίδα νὰ τοὺς πουλήσει. Αὐτὲς οἱ μικρὲς σπουδὲς, προσωρίζονταν γιὰ τοὺς φιλότεχνους ἐκείνους, ποὺ δὲ μπορούσαν νὰ πληρώσουν, μῆτε ἑκατὸ φράγκα, ἀλλὰ μῆτε ἀκόμα καὶ σαράντα. Κι' ἔτσι μπορούσε νὰ δεῖ κανεὶς τὸν Ταγκουῖ, μὲ τὸ ψαλίδι στὸ χέρι, νὰ κόφτει μικρὰ «θέματα», ἐνῶ κίποιος Μαικήνας λιγοτάλαντος, μ' ἕνα λουδοβίκι, ἔπαιρνε τρία Μ ἢ λα τοῦ Σεζάν.

Ὁ καλλιτέχνης ὥστόσο, εἶχε βρεῖ ἕναν «προστάτη», πιὸ σοβαρό, τὸν κ. Σωκέ, ποῦταν προϊστά-

μενος σὲ κάποιο γραφεῖο, καὶ στὸν ὁποῖον ὁ ζωγράφος εἶχε συστηθεῖ ἀπ' τὸ Ρενουάρ. Ἄς προσέσουμε, πὼς ὁ κ. Σωκέ, εἶχε κατακτηθεῖ σὲ τέτοιον σημεῖο ἀπ' τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Σεζάν, πού σὰν τοῦ-καναν λόγο γιὰ κανέναν παλιὸ ἢ μοντέρνο καλλιτέχνη, ἀμέσως ἀναφωνοῦσε: «Καὶ ὁ Σεζάν;» Μὰ ἡ φωνή του, δὲν εἶχεν ἀντίλαλο, καὶ μονάχα πολὺ ἀργότερα, κατόπι, μπόρεσε κανεὶς νὰ δεῖ μιὰ συνολικὴν ἐκθεση τοῦ ἔργου τοῦ Σεζάν.

*
**

Σήμερα, πού τὰ μουσεῖα ὅλου τοῦ κόσμου, ὑπερφητανεύονται νᾶχουν στὴν κατοχὴ τους, πίνακες τοῦ διδασκάλου τοῦ Αἴξ, πού μπῆκε στὸ Λοῦβρο, κ' ὀργανώθηκε ἐκθεση τῶν ἔργων του στὸ Θέατρο Πιγκάλ, δὲν μπορῶ νὰ μὴ θυμηθῶ, ἐκεῖνο πού γιὰ πρώτη φορὰ συνέβη στὸ μικρὸ μου κατάστημα τῆς ὁδοῦ Λαφίτ, ἐδῶ καὶ σαράντα χρόνια. Οἱ πίνακες, περισσότεροι ἀπὸ ἑκατό, μοῦ παραδώθηκαν τυλιγμένοι σὲ ρόλους. Ἔτσι εἶχε τὰ ἔργα του ὁ ζωγράφος στὸ σπίτι του—καὶ τοῦτο, γιὰτὶ πίστευε πὼς στὶς μετακομίσεις, τὰ τελλίρια ἔπιαναν πολὺ τόπο.

Ἔμενε νὰ ὀργανωθεῖ ἡ ἐκθεση μου, πού δὲν μπορούσε παρὰ νᾶναι πενιχρή, γιὰτὶ τὰ μέσα πού διέθετα τότες, ἦταν περιορισμένα.

Εἶχα βάλει σὲ περιβλεφτὴ θέση, τοὺς περίφημους Λουόμενους τῆς συλλογῆς Καριμπότ, καὶ τὴ Λύδα μὲ τὸν Κύκνο. Φώναζαν, ὅτι ἡ ἐκθεση μου ἦταν μιὰ προσβολὴ γιὰ τὴν Τέχνη, καὶ μερικοὶ μάλιστα, δὲν διστάσανε νὰ τὴ χαρακτηρίσουν κ' ὡς προσβολὴ γιὰ τὴ «δημόσια αἰδῶ». Μιὰ

φορά, παρασύρθηκα στην είσοδο του καταστήματος μου, απ' τή φασαρία ενός μικροκαυᾶ. Μιά νέα γυναίκα, μπροστά στον πίνακα των Λουομένων, κακολογούσε τὸ συνοδό της : «Νά μ' ἀναγκάσεις νά δῶ αὐτό, ἔμένα πού πῆρα τὸ πρῶτο βραβεῖο στὸ σχέδιο !»

Μιὰν ἄλλη μέρα, ἓνα ἀντρόγυνο στάθηκε μπροστά στὴ βιτρίνα μου : ἦταν ζευγᾶρι καλλιτεχνῶν, ἂν ἔκρινε κανεὶς ἀπ' τὸ καπέλλο μὲ τὸ φαρδὸ γύρο καὶ τὴ γραβάτα «ἀ λὰ λαβαλιέρ» τοῦ ἀντρός : «Κύττα τὶ πουλᾶνε σήμερα !», εἶπεν ἡ γυναίκα. «Καὶ στὸ μεταξύ, μὲ τὴν ἐπιμονή σου στὸ νά κάνεις μεγάλη τέχνη, τὰ παιδιά σου πεθαίνουν τῆς πείνας !»

Εὐτυχῶς, ἡ συζυγικὴ αὐτὴ ἐπίκριση, δὲν ἔγινεν ἀντιληπτὴ, ἀπ' ἓνα σοβαρὸ πελάτη, τὸν πρῶτο ἀπ' τὸ ἀνοιγμα τῆς ἐκθεσης, πού ἔρχονταν μαζὺ μὲ τὸν ὑπὴρέτη του. Ἦταν ἓνας, ἓκ γενετῆς τυφλός, ποῦκανε συλλογὴ. Μὰ σὰ γυιὸς κ' ἐγγονός καλλιτεχνῶν, εἶχεν ἔμφυτο γοῦστο γιὰ τ' ἀντικείμενα τέχνης. Μοῦ ἐμπιστεύθηκε, πῶς ἂν ἀποφάσισε ν' ἀγοράσει ἓνα Σεζάν, αὐτὸ τὸκανε ἀπὸ σεβασμὸ πρὸς τὸ Ζολά, πού τιμοῦσε μὲ τὴ φιλία του τὸ ζωγράφο. «Κ' ἔμένα, κύριε, μοῦ ἀρέσει ἢ εὐλικρινῆς ὄρασις !» — καὶ πέρνοντας ὁ τυφλὸς στὰ χέρια του τοὺς πίνακες, περιέφερε πάνω τους τὰ δάχτυλα του, ὀδηγούμενος σ' αὐτὸ ἀπ' τὸ βοηθό του, πού τοῦ ἐξηγοῦσε, μ' ὅλες τίς λεπτομέρειες, τὰ σημεῖα πού ἔβρισκε. Προτίμησε μιὰν Ἐντύπωση νεροῦ, ποῦταν ζωγραφισμένη κατὰ πλάτος τοῦ μουσαμᾶ. «Ἔτσι, εἶπε, τὸ νερὸ μπορεῖ καλλίτερα νά ξαπλώσει».

Οἱ πιδὸ παράδοξοι ἐπισκέπτες, δὲν ἔπαιναν νά περνοῦν ἀπ' τὸ κατάστημα μου. Μπῆκαν δυὸ περα-

σπικοί. Ἐφοῦ κυττάξανε τοὺς πίνακες, ἀνταλλάξανε μιὰ ματιά: «Δὲ λογαριάζεται σήμερα λοιπόν, τὸ σχέδιο;» —εἶπεν ὁ ἕνας, μὲ ἕνα ὕφος θυμωμένο. Ὁ ἄλλος, ἀπάντησε μὲ ἡρεμία: «Ὑπομονή, ὁ χρόνος δὲ φείδεται γιὰ ὅ,τι γίνεται δίχως αὐτόν».

Ἀντίθετα, ἕνας παληὸς θαμώνας τῆς ὁδοῦ Λαφίτ, ἔκανε προγνωστικά, λιγώτερο αὐστηρά. «Δὲν ἀγοράζονται ἀκόμα οἱ ἐμπροσσιονιστές, γιατί ζωγραφίζουν ἄσχημα. Θὰ δῆτε ὁμῶς ν' ἀγοράζονται ἔργα, ἔστω κ' ἄσχημα, ὡς ὅτου μιὰ μέρα, θὰ τὰ ζητοῦν ἐπίμονα γι' αὐτὴ τους τὴν ἀσχήμια, μὲ τὴν ὕστεροβουλία, πὼς αὐτὴ ἀκριβῶς ἢ ἀσχήμια, ἀποτελεῖ ἐγγύηση μελλοντικῆς μεγάλης ἀξίας».

Ἐν πάσει περιπτώσει, δὲ σκέπτονταν τὸ ἴδιο, ἕνας ζωγράφος, ὁ κ. Ν..., στὸν ὁποῖον ὁ Σεζάν εἶχε δώσει δυὸ-τρία ἔργα του. Ὅταν τοῦ ζήτησα νὰ μοῦ τὰ δείξει, «θὰ τῶκανα εὐχαρίστως, μοῦ ἀπῆντησε, ἂν ὑπῆρχαν ἀκόμα, μὰ δὲ μοῦ ἀρέσει νὰ φορτώνομαι μὲ πράματα ποὺ ποτέ τους δὲ θάχουν ἀξία. Ἐπειτα, δὲν ὑποφέρω νὰ κοροϊδεύουν τοὺς φίλους μου μπροστά μου. Γι' αὐτό, κ' ἐπειδὴ ὅλος ὁ κόσμος ἐπέμενε νὰ μοῦ λέει, μπροστά στὰ ἔργα τοῦ Σεζάν: «Ποιὸ γουρουῦνι, τὸ ζωγράφισεν αὐτό;», τὰ ἐξαφάνισα...». «Ἐκάψατε τοὺς πίνακες του;». «Ἦ, ὄχι· θάταν κρῖμα νὰ χαθεῖ ἕνας τόσο ὠραῖος μουσαμᾶς. Ζωγράφισα ἀπὸ πάνω. Κυττάξτε αὐτὴ τὴ νατὺρ μόρτ, προηγουμένως ἦσαν κάτι ὀλόστραβα σίτια...».

Τὴν τελευταίαν ἡμέρα τῆς ἐκθεσης, δέχτηκα ἕναν ἐπισκέπτη, ποὺ μιλοῦσε μὲ μιὰ χτυπητὴ μεσημβρινὴ προφορά. Σὰν τὸν ρώτησα, ἂν ἦταν προβηγκιανός, κ' ἂν γνώριζε τὸ Σεζάν, μοῦ ἀπάντησε: «Homo sum et nihil humani a me alienum puto!

(Ἄνθρωπος εἶμαι, καὶ τίποτα τὸ ἀνθρώπινο δὲν μοῦ εἶναι ἄγνωστο). Ἄλλὰ στὸ Αἶξ, δὲν συναναστρεφόμεθα παρὰ μετὰ καθηγητῶν».

Λίγο ἀργότερα, ἐπρόκειτο νὰ μοῦ δοθεῖ εὐκαιρία γνωριμίας μ' ἄλλους συμπατριῶτες τοῦ Σεζάν, γιατί πλησίαζεν ἡ ὥρα, πού, ἀφοῦ κατάφερα ν' ἀποκάλυψω στοὺς παρισινούς, τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Διδασκάλου, θ' ἄβλεπα τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ἴδιου τοῦ ἀτόμου του.

Κατ' ἀντίθεση πρὸς τὸ Σταντάλ, πού βρίσκει ἀποκρουστικὰ ἄσχημο τὸ δρόμο Μασσαλίας - Αἶξ, ἡ διαδρομὴ αὐτὴ, στάθηκε γιὰ μένα, μιὰ ἀπόλαυση. Μοῦ φαίνονταν, πὼς οἱ γραμμὲς τοῦ σιδηροδρόμου, ξετυλίγονταν ἀνάμεσα ἀπ' τοὺς πίνακες τοῦ Σεζάν.

Ὅταν βρέθηκα μπροστὰ στὸ ζωγράφο, μὲ δυσκολία κράτησα ἓνα ἐπιφώνημα ἐκπληξης. Ἀναγνώρισα στὸ πρόσωπό του, ἓναν περαστικό, πού πρὶν ἀπὸ δυὸ χρόνια, μπῆκε στὸ κατὰστημα μου, γιὰ νὰ δεῖ μιὰν ἐκθεση τοῦ Φοραίν. Ἀφοῦ ἐξέτασε τὰ πάντα μὲ τὴ μεγαλύτερη προσοχή, φεύγοντας μοῦ εἶπε: «Γύρω στὰ 1875, ὄντας μιὰ μέρα στὸ Λουβρο, εἶδα ἓνα νέο ν' ἀντιγράφει τὸ Σαρντέν· πλησίασα, κ' ἀφοῦ εἶδα τὴ δουλειά του, εἶπα μέσα μου: Θὰ πετύχει, γιατί προσπαθεῖ νὰ σχεδιάζει τὴ φόρμα! Ἦταν ὁ Φοραίν σας!»

Σὰν μπῆκα στὸ σπίτι του, ὁ πατέρας Σεζάν μ' ὑποδέχτηκε μ' ἀνοιχτὰ χέρια: «Ὁ γυιὸς μου, συχνὰ μοῦ μίλησε γιὰ σᾶς. Συγγνώμην μιὰ στιγμή, κύριε Βολλάρ, πάω νὰ ξεκουρασθῶ ὡς τὴν ὥρα τοῦ φαγητοῦ. Ὡς τώρα, πόζαρα. Ὁ Παῦλος θὰ σᾶς δείξει τὸ ἐργαστήριον».

Ὁ Σεζάν, ἀγαποῦσε μὲ πάθος τ' ἀντικείμενα

τέχνης, μὰ τᾶθ'ελε, στή φυσική τους θέση, μέσα στὰ μουσεῖα. Γι' αὐτό, στὸ ἀτελιέ του, δὲν ἔβλεπε κανεὶς, οὔτε σπάνιους πίνακες, οὔτε πολύτιμα ἔπιπλα, τίποτα τέλος πάντων, ἀπὸ κεῖνα τὰ παλῆὰ πράματα, ποὺ τραβοῦν τοὺς «φτασμένους» καλλιτέχνες. Χάμω βρισκόνταν, ἓνα χαρτόνι· σ' ἓνα πιάτο, σαπισμένα μῆλα, ταχτοποιημένα γιὰ ποζάρισμα· κόντὰ στὸ παράθυρο, κρέμονταν μιὰ κουρτίνα, ποὺ χρησίμευε γιὰ φόντο στὶς προσωπογραφίες καὶ στὶς νατὺρ μόρτ· τέλος, στοὺς τοίχους κρέμονταν, ξυλογραφίες ἢ φωτογραφίες, ποὺ ἀπεικόνιζαν, ὁμορφα ἢ ἄσχημα (μᾶλλον ἄσχημα), τοὺς Βοσκοὺς τῆς Ἀρκαδίας, τοῦ Πουσέν· τὸ Ζωντανὸ ποὺ μεταφέρει τὸ νεκρὸ, τοῦ Λουκᾶ Σινιορέλλι· ἔργα τοῦ Ντελακρουά, τοῦ Κουρμπέ καὶ τοῦ Ροῦμπενς· ἓναν Ἐρωτα τοῦ Πυζέ, ἔργα τοῦ Φοραίν· τὴν Ψυχὴ τοῦ Προυντόν, καὶ τὰ Ρωμαϊκὰ ὄργια τοῦ Κουτύρ.

Στάθηνκα μπροστὰ στὴν προσωπογραφία ἐνὸς Χωριάτη, ποῦταν τρυπημένη μὲ τὴ σπάτουλα. Αὐτὸ ὀφείλονταν στὸ ὅτι ὁ πατέρας Σεζάν παραφέρονταν καὶ γιὰ τὶς παραμικρότερες αἰτίες, καὶ μάλιστα δίχως λόγο, ξεσπᾶνωντας πάνω στοὺς πίνακες του. Ὅταν, λόγου χάρι, ἔβλεπε τὸ γυιὸ του νᾶχει ὕφος κουρασμένο, φαντάζονταν ὅτι ὁ νεαρὸς «ξενυχτοῦσε», καὶ τότες, ἀλοίμονο στὸ ἔργο ποὺ βρίσκονταν μπροστὰ του! Θὰ προστέσω, ὅτι εἶναι κάπως ἀξιοκατάκριτος κι' ὁ «μικρὸς Παῦλος», γιὰ τὸ χαμὸ μερικῶν Σεζάν. Τὰ τρυποῦσε, πρὸς ἀγαλλίασή τοῦ πατέρα του: «Ὁ γυιὸς μου ἀνοιξε τὰ παράθυρα καὶ τὰ τζάκια· καταλαβαίνει ὁ μικρὸς διάβολος, ὅτι πρόκειται περὶ σπιτιοῦ!»

Στὸ περιβάλλον του, ὑπῆρχεν ἓνας τέτοιος σεβα-

σιμός για τὸ ζωγράφο, ὥστε ὅταν ἄφηνε μέσα στὸν κῆπο, ἢ ἔρριχνε μέσα στὴ σόμπα τοῦ ἀτελιέ του, κανένα ξεσκισμένο ἔργο, οἱ δικοὶ του ἐπιβλέπανε στὸ νὰ καταστραφεῖ. Γιὰ τοῦτο, μπορεῖ κανεὶς ν' ἀναφέρει, σὰ μοναδική περίπτωση, τὴ διάσωση μιᾶς νεκρῆς φύσης πὺν ὁ Σεζὰν τὴν εἶχε πετάξει ἀπ' τὸ παράθυρο καὶ πὺν γιὰ καιρὸ ἔμεινε κρεμασμένη σ' ἓνα κλαδὶ κεραιῶς. Μερικοὶ πὺν τὸν εἶδαν νὰ σουλατσάρει κάτω ἀπ' τὸ δέντρο, ὀπλισμένο μ' ἓνα κοντάρι, κατάλαβαν ὅτι εἶχε σκοπὸ νὰ ξεκρεμάσει τὸν πίνακα του, γι' αὐτὸ κι' ἀπέφυγαν νὰ τὸν πλησιάσουν.

Στὸ τραπέζι πὺν μ' ἐκάλεσαν, ὁ Σεζὰν ἦταν πολὺ στὸ κέφι. Ἐκεῖνο πὺν μοῦκανε ἐνδιαφέρον ἐντύπωση, ἦταν ἡ ὑπερβολικὴ του εὐγένεια. Ἡ ἀγαπημένη του λέξη ἦταν: «Συγγνώμην!» Ὅστόσο, παρ' ὅλην αὐτὴ τὴν ἀγαθότητα καὶ τὴ φιλοφροσύνη, δὲν πρόσεχα λιγώτερο τὰ λόγια μου, ἀπὸ φόβο μὴν προκαλέσω τὸ θυμὸ τοῦ οἰκοδεσπότη, πούταν, καθὼς μοῦ εἶπαν, ἔτοιμος πάντα ν' ἀνάψει. Μὰ ὅλες μου οἱ προφυλάξεις, δὲν μ' ἐμπόδισαν νὰ διαπράξω μιὰ «μεγάλη γκάφα». Μιλοῦσαμε γιὰ τὸν Γκιουστάβ Μορώ. «Φαίνεται πὼς εἶναι ἓνας ἔξοχος καθηγητής», εἶπα. Τὴ στιγμή πὺν πρόφερα αὐτὰ τὰ λόγια, ὁ Σεζὰν ἔφερε τὸ ποτῆρι του στὰ χεῖλη του· σταμάτησε δίχως νὰ τὸ ἀκουμπήσει, ἐνῶ μὲ τ' ἄλλο του χέρι, σχημάτισε ἓνα εἶδος χωνιοῦ στὸ αὐτί του, γιὰ ν' ἀκούσει καλλίτερα, ἐπειδὴ ἦταν λίγο βαρύκοος. Ἡ λέξη «καθηγητής» τὸν ξάφνιασε, κάνοντας του τὴν ἐντύπωση ἡλεκτρικῆς ἐκκένωσης: «Οἱ καθηγητές, φώναξε, ἀφήνοντας τὸ ποτῆρι του στὸ τραπέζι τόσον ἀπότομα, πὺν ἔσπασε, εἶναι βρωμάνθρωποι, εὐνου-

χισμένοι, ἀφιλότιμοι, δὲν ἔχουν τίποτα μέσα τους !...»
Κ' ἔπειτα, ἀλλάζοντας ξαφνικὰ θέμα : « Ἄχ, πότε
λοιπὸν θὰ δῶ ἓνα ἔργο μου σ' ἓνα μουσεῖο ; » Ἀκρι-
βῶς, ὁ διευθυντὴς τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης τοῦ
Βερολίνου, ὁ κ. ντὲ Τσοῦνι, ἐπιθυμοῦσε ν' ἀποχτή-
σει ἓνα τοπεῖο του. Τὸ ἀνακοίνωσα στὸ Σεζάν,
ἐλεεινολογῶντας τὴ σφοδρὴν ἀντιπάθεια τοῦ αὐτο-
κράτορα τῆς Γερμανίας, ἐνάντια στὴν « ἔμπροσσιονι-
στικὴ » σχολή. « Ἔχει δίκη, διέκοψε ὁ Σεζάν. Τὰ
χάνει κανεῖς μὲ τοὺς ἔμπροσσιονιστές. Ἐκεῖνο πού
χρειαζέται, εἶναι νὰ ξαναγίνουν ἔργα τοῦ Πουσέν,
ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Αὐτοῦ βρῖσκεται τὸ μυστικόν ».

Πολλὲς φορές, ἐπαινέσανε μπροστά μου, τὶς συν-
θέσεις (κατὰ τὴν τεχνοτροπία τοῦ Πουσέν) τοῦ
Πουβὶ ντὲ Σαβάν, ἀλλ' ἀπέφυγα νὰ προφέρω αὐτὸ
τ' ὄνομα. Ὁ Ρενουὰρ μοῦ διηγήθηκε, ὅτι μιὰ μέρα,
στὸ ἐργαστήριό ἐνὸς φίλου τῶν, ἔπλεκαν τὸ ἐγκώμιο
τοῦ Φ τ ω χ ο ὦ Ψ α ρ ᾱ. Ὁ Σεζάν, πού τὸν νόμιζαν
ἀποκοιμισμένο, μισοσηκώθηκε κ' εἶπε : « Ναι, εἶναι
καλὴ ἀπομίμηση ! » Ὁφείλω νὰ προστέσω, ὅτι στὴν
ἐκθεσὴ μου τῶν ἔργων Σεζάν, ὁ Πουβὶ ντὲ Σαβάν,
ἀφοῦ ἐξέτασε προσεχτικὰ τοὺς πίνακες, ἔφυγε σηκώ-
νοντας τοὺς ὄμους του.

Ὁ Σεζάν, δὲ συμπαθοῦσε περισσότερο τὸ Χού-
ϊστλερ, μῆτε τὸ Φαντὲν Λατούρ, πού ὅμως τοῦ
ἀνταποδίνανε τὰ ἴσα. Ὅταν κάποτες τοῦ δόθηκεν
ἡ εὐκαιρία νὰ δεῖ στὸ κατάστημα μου τὸ πορτραῖτο
τῆς Ἀ δ ε λ φ ῆ ς τοῦ Σεζάν, πού, τόσο παράξενο,
μοιάζει μ' ἓνα Γκρέκο, ὁ Χούϊστλερ εἶπε σοβαρά :
« Ἄν ἓνα παιδί δέκα χρόνων, εἶχε σχεδιάσει πάνω
στὴν πλάκα του αὐτὸ ἐδῶ, ἢ μητέρα του θὰ τὸ μα-
στίγωνε—ἀν ἦταν καλὴ μητέρα ».

Τὴν ἴδιαν αὐστηρότητα ἔδειχνε κι' ὁ Φαντὲν Λατούρ. Συναντήθηκα κάποτε στοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, μέναν ἐπιμελητὴ τοῦ Λούβρου, ἀπ' τὸν ὁποῖο ζητοῦσα τὴν ἄδεια, νὰ μεταφέρω στὸ μουσεῖο ἓνα ἢ δυὸ Σεζάν, γιὰ νὰ τοὺς ἀντιπαραβάω μὲ ἔργα τοῦ Σαρντὲν καὶ τοῦ Ρέμπραντ. Ὁ Φαντὲν Λατούρ, ἦταν ἡ προσωποποίηση τῆς καλωσύνης, κ' ἐκφράζονταν πάντα μὲ μέτρο, ἰδίως σὰν ἐπρόκειτο γιὰ ζωγράφους, ἀλλὰ σὲ μόνη τῇ σκέψη, νὰ περιφέρουν ἓνα ἔργο τοῦ Σεζάν ἀνάμεσα στὶς αἰθουσες τοῦ Λούβρου, ξέσπασε : «Μὴν παίζετε, σὰς παρακαλῶ, μὲ τὸ Λοῦβρο, μέσα στὸ σπίτι μου».

*
* *

Φανταζόμουν, πὼς στὸ Αἶξ, δὲν εἶχα παρὰ νὰ σκύψω, γιὰ νὰ μαζέψω ἔργα τοῦ Σεζάν, γιατί ὑπῆρχεν ἡ φήμη, ὅτι γιὰ κάμποσο καιρὸ, ὁ ζωγράφος προσέφερε τὰ ἔργα του στὸν πρῶτο τυχόντα, καὶ μάλιστα, ὅτι τὰ ἐγκατέλειπε στὸ μοντέλο του, ὅπως τὴν ἀκουαρέλλα τῶν Λουομένων γυναικῶν, πὺ ἀνεκάλυψεν ὁ Ρενουάρ καθὼς ἔκανε τὸν περίπατο του στοὺς βράχους τῆς Ἑστάκ. Γελάστηκα στὶς προσδοκίες μου. Οἱ κάτοικοι τοῦ Αἶξ, τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, δὲν ἦταν ἄνθρωποι πὺ συγκινοῦνται ἀπὸ παρόμοια «ἄσχημα ἔργα». Βοῆκα, ὡστόσο, μερικὸς πίνακες, σ' ἓνα ἀγαθὸ ἀντλόγυνο, πὺ ἐπειδὴ συνδέονταν συγγενικά μὲ τὸ Σεζάν, δὲν εἶχαν τὸ θάρρος ν' ἀρνηθοῦν ὅσα ἔργα τοὺς χάρισεν ὁ καλλιτέχνης. Ἐξ ἄλλου, καθὼς εἶναι ἀναμφισβήτητα γνωστό, οἱ μεσημβρινοὶ συμπατριῶτες μας, ἀποφεύγουν νὰ πετάξουν ἢ νὰ καταστρέψουν, ὅτι δῆποτε

τοὺς ἀνήκει. Μὲ λίγα λόγια, τὸ ἀντρόγυνο χάρηκε πού ἕνας ἀπροσδόκητος ἀγοραστής, προσφέρονταν νὰ τοὺς ἀπαλλάξει ἀπὸ παληοπράματα ποῦ ἔχαν μαζεμένα σ' ἕνα μικρὸ χῶρο, δίπλα στὴ σκάλα, πού γενικὰ στὸ Αἶξ, χρησιμεύει γι' ἀποχωρητήριο. Ἐπὶ πλέον, μοῦδωσαν ἕνα κομμάτι σπάγγο γιὰ νὰ δέσω τὰ ἔργα τοῦ Σεζάν. «Εἶναι καλὸς σπάγγος», εἶπεν ἡ γυναῖκα. Τῇ στιγμῇ ποῦ βγαίνα ἀπὸ τὸ σπίτι αὐτό, τὴν ἄκουσα νὰ φωνάζει ἀπ' τὸ παράθυρο της: «Ἔ! κύριε καλλιτέχνη, ξέχασες ἕνα!» Καὶ μοῦ πέταξε ἕνα τοπεῖο τοῦ Σεζάν.

Μοῦ εἶχαν μιλήσει γιὰ ἕναν ἄλλο κάτοικο τοῦ Αἶξ, πού κατεῖχε μερικὲς σπουδὲς τοῦ Σεζάν. Πῆγα στὸ σπίτι του: «Ρωτᾶς ἂν γνῶρισα τὸ Σεζάν; Βεβαιότατα!» ἀπάντησε στὶς πρῶτες μου λέξεις. «Μὰ ὅσο γιὰ σπουδὲς, δὲ μοῦτυχε παρὰ μιὰ μονάχα, πού τὴν πούλησα γιὰ νὰ πάρω κάτι». Στὸ τέλος κατάλαβα, πὼς ἡ σπουδὴ γιὰ τὴν ὁποία μοῦ μιλοῦσε, ἦταν μιὰ σπουδὴ μὲ θέμα κάποιον κλητῆρα.

Ἦταν ἀκόμα, ἐκεῖ στὸ Αἶξ, μιὰ κοντέσσα, πού, καθὼς ἔμαθα, εἶχε στὴν κατοχὴ της μερικὸν Σεζάν. Πραγματικὰ ὅμως, δὲν ἤθελε νὰ τοὺς πουλήσει: «Κύριε, δὲν εἶμαι «ἔμπορος», μοῦπε μ' ἕνα πειραγμένο ὕφος». Κ' ἐπειδὴ τῆς ἔκανα τὴν παρατήρηση, ὅτι στὴ σοφίτα ὅπου τοὺς φύλαγε, θὰ καταστρέφονταν ἀπ' τὰ ποντίκια, μοῦ ἀπάντησε ζωηρὰ: «Ἰσως, κύριε, ἀλλ' εἶναι τὰ ποντίκια μου!»

Ἄφησα τὴ φαντασμένη αὐτὴ γυναῖκα, καὶ πῆγα νὰ βρῶ τὸ Σεζάν, μὲ τὸν ὁποῖο κάναμε περίπατο κατὰ μῆκος τοῦ ποταμοῦ Ἄρκ. Ξαφνικά, μοῦ εἶπε: «Κυττάξτε αὐτὸ τὸ σύννεφο, θᾶθελα νὰ τὸ ἀποδώσω. Ὁ Μονὲ μπορεῖ νὰ τὸ κάμει». Συχνὰ ὁ Σεζάν

παραφέρονταν σ' εκφράσεις όχι κολακευτικές για τὸ ζωγράφο τῶν Ὁρῶν. Σὲ μιὰ στιγμή εὐθυμίας, μοῦ εἶπε : «Ὁ Μονὲ δὲν ἔχει παρὰ ἓνα μάτι», διορθώνοντας ὁμως ἀμέσως, πρόσθεσε : «'Αλλὰ τὶ μάτι, θεέ μου!»

*
**

Ὅταν ὁ Σεζάν ξαναγύρισε στὸ Παρίσι, εἶχα τὴν τόλμη νὰ τοῦ ζητήσω νὰ κάνει τὸ πορτραῖτο μου. Δέχτηκε, κ' εἶπαμε νὰ συναντηθοῦμε τὴ μεθεπόμενη μέρα, στὸ ἐργαστήριό του, τῆς ὁδοῦ Ἐξεξιπ-Μορώ. Ὅταν ἔφτασα, εἶδα στὴ μέση τοῦ δωμάτιου, μιὰ καρέκλα τοποθετημένη πάνω σ' ἓνα κιβώτιο, πού ἦταν βασισμένο πάνω σὲ τέσσερα ἀμφίβολα στηρίγματα. Ἡ ἀνησυχία πού μοῦ ἐνέπνευσε αὐτὸ τὸ βάρσο, φαίνεται νὰ ζωγραφίστηκε στὸ πρόσωπο μου, γιατί ὁ Σεζάν, νόμισε καλὸ, νὰ μὲ καθυσηχάσει : «Ἐγὼ ὁ ἴδιος ἐτοίμασα τὴν καρέκλα γιὰ τὸ ποζάρισμα. Ὅ,τι χρειάζεται, κύριε Βολλάρ, σὺνίσταται στὸ νὰ κρατήσετε τὴν ἰσορροπία σας. Ἐξ ἄλλου, δὲν ποζάρει κανεὶς γιὰ νὰ κουνιέται». Μὲ τὸ πινέλλο σηκωμένο, ὁ Σεζάν μὲ κυττοῦσε μὲ μιὰ ματιὰ σταθερή, λίγο σκληρή... Πῆρα μιὰ πόζα, προσπαθώντας νὰ μείνω ἀκίνητος. Ἀλοίμονον ὁμως! ἡ ἀκίνησία μου αὐτή, δὲν ἄργησε νὰ προκαλέσει μιὰ χάνωση, ἔπειτα μιὰ νύστα, καί, ξαφνικά, τὸ κιβώτιο κ' ἐγώ, βρεθήκαμε χάμω. Ὁ Σεζάν, ἔτρεξε κοντά μου : «Καῦμένε, κουνηθήκατε. Πρέπει νὰ σταθῆτε καθῶς ἓνα μῆλο· μήπως τὸ μῆλο κουνιέται;»

Οἱ συνεδρίες γίνονταν κάθε πρωί, ἀπ' τὶς ὀχτώ, ὡς τὶς ἔντεκάμισυ. Ὅταν ἔφτανα, ὁ Σεζάν ἔκλεινε τὸν Προσκυνητὴ ἢ τὸ Σταυρό, βιβλία

θηρησκευτικά, πού προτιμοῦσε νὰ διαβάζει. «Αὐτοὶ ἐκεῖ οἱ ἄνθρωποι, εἶναι πολὺ δυνατοί», μοῦ ἔλεγε. Ὁ Σεζάν, σέβονταν τὴ θρησκεία, βρίσκοντας πὸς αὐτὴ, εἶν' ἓνα στοιχεῖο εὐσέβειας, ἓνα ἠθικὸ ἀποκοῦμπι. «Γιὰ μένα, πού εἶμαι ἓνας ἀδύνατος μέσ' τὴ ζωὴ, ἀγαποῦσε νὰ ἐπαναλαβαίνει, τὸ πρᾶμα εἶναι ἀπλούστατο : στηρίζομαι στὴν ἀδελφή μου, ἣ ὁποία στηρίζεται στὸν ἐξομολογητὴ της, ἓναν Ἰησοῦιτη, πού στηρίζεται στὴ Ρώμη.» Γι' αὐτὸ ὁ ζωγράφος, δὲν παράλειπε νὰ παρακολουθεῖ, κάθε Κυριακὴ, τὴ λειτουργία. Ὡστόσο, ἂν αὐτὴ τὴ μέρα, ὁ καιρὸς ἦταν γκρι-κλαίρ, ὁ ἑφημέριος εἶχε ἓναν ἐνοριτὴ λιγώτερο.

Ταχτικά, κάθε ἀπόγεμα, ὁ Σεζάν πήγαινε στὸ Λουῆβρο ἢ στὸ Τροκαντερό, γιὰ νὰ σχεδιάσει κατὰ τὸν τρόπο τῶν διδασκάλων. Κατὰ τὶς πέντε, τὸν ἔβλεπα καμμιά φορὰ, νὰ μπαίνει στὸ κατάστημα μου· τὸ πρόσωπο του ἀχτινοβολοῦσε : «Κύριε Βολλάρ, ἔχω εὐχάριστα νέα νὰ σᾶς μεταδώσω : Εἶμαι ἀρκετὰ ἱκανοποιημένος ἀπ' τὴ σπουδὴ πού ἔκανα πρὶν ἀπὸ λίγο. Ἄν αὔριο ὁ καιρὸς, εἶναι λίγο συννεφιασμένος, πιστεύω νὰ πάει καλὰ ἡ δουλειά!» Τὸ κυριώτερο του μέλημα, ὅταν τελείωνε κατὰ τὸ βράδυ, ἦταν νὰ μάθει τὶ καιρὸ θὰ κάνει αὔριο. Σὰν ξυπνοῦσε καμμιά φορὰ τὴ νύχτα, ἄνοιγε τὸ παράθυρο γιὰ νὰ ἐξετάσει τὸν οὐρανό. Κι' ὅταν σχηματίζε σχετικὰ γνώμη, πήγαινε, μὲ τὸ κερὶ στὸ χέρι, νὰ ξαναδεῖ τὴ σπουδὴ πού ζωγράφιζε. Ἄν ἡ ἐντύπωση του ἦταν καλή, τότε ξυπνοῦσε γλήγορα τὴ γυναῖκα του, γιὰ νὰ πάρει μέρος κι' αὐτὴ στὴν ἱκανοποίησή του.

Εἶναι δύσκολο νὰ φανταστεῖ κανεὶς, σὲ τί σημεῖο, ὠρισμένες μέρες, ὁ Σεζάν ἀδυνατοῦσε νὰ ἐργα-

στεῖ. Στὸ πορτραῖτο μου ὑπῆρχαν, πάνω στὸ χέρι, δυὸ μικρὰ σημεῖα, ὅπου τὸ τελάρο ἔμεινε δίχως χρωμα. Τὸν ρώτησα γιὰ τὴν αἰτία, κ' ἐκεῖνος μοῦ ἀπάντησε : « Ἄν ἡ δουλειά μου πού θὰ κάνω σὲ λίγο στὸ Λουβρο, πάει καλά, ἴσως αὔριο νὰ βρῶ τὸν ἀπαιτούμενο τόνο, γιὰ νὰ σκεπάσω αὐτὰ τὰ ἄσπρα. Πιστέψτε με, κύριε Βολλάρ, πὼς ἂν ἔβαζα κάτι ἐκεῖ στὴν τύχη, θ' ἄμουν ὑποχρεωμένος νὰ ξαναφτιάξω τὸ ἔργο μου, ἀρχίζοντας ἀπ' αὐτὸ τὸ μέρος! »

*
**

Πολὺ λίγα πρόσωπα, μπόρεσαν νὰ δοῦν τὸ Σεζάν τὴν ὥρα πού ζωγράφιζε. Δὲν ἤθελε νὰ τὸν ἀνησυχοῦν τίς στιγμὲς αὐτές. Σχετικὰ, μοῦ διηγόνταν ὁ Ρενουάρ, πὼς κατὰ τὴ διάρκεια μιᾶς παραμονῆς του, στὸ Ζὰς ντὲ Μπουφφάν, συνώδεψε μερικὲς φορὲς τὸ Σεζάν πού πήγαινε νὰ ζωγραφίσει. Μιὰ γρη῏ χωριάτισα, εἶχε πάρει τὴ συνήθεια, νὰ καλοσκαμνίζεται μὲ τὸ ἐργόχειρο της, μερικὰ βήματα πάρα κεῖ. Αὐτὴ ἡ γειτνίαση, προκαλοῦσε στὸ Σεζάν μιὰ ξέφρενη ἀγανάχτηση. Γιὰ τοῦτο, μόλις τὴν ἔβλεπε νὰ καταπλέει, φώναζε : « Νά, ἔρχεται ἡ γρη῏ γελάδα! », καὶ παρ' ὅλες τίς προσπάθειες τοῦ Ρενουάρ νὰ τὸν συγκρατήσῃ, ἔπαιρνε τὰ σύνεργα του κ' ἔφευγε.

Γενικὰ ἔξ ἄλλου, ἡ γυναῖκα φόβιζε τὸ Σεζάν. Ἐξαίρεσην ἔκανε, μονάχα γιὰ μιάν, ἄλλοτε ὑπηρέτρια του, πού εἶχε στὸ Ζὰς ντὲ Μπουφφάν—κάποιο γερασμένο ὑποκείμενο, μὲ τὸ πρόσωπο γεμάτο ρυτίδες : « Κύττα, ἔλεγε στὸ Ζολά, δείχνοντάς του τὴν, σοῦ ἀρέσει ; Μοιάζει μ' ἄντρα! »

Ἔστώσο, μιὰ μέρα μοῦ ἀνάγγειλε, πὼς ἤθελε νὰ

βάλει νὰ ποζάρει, μιὰ γυναίκα γυμνή! Φαντάζεστε τὴν κατάπληξη μου. «Πῶς, κύριε Σεζάν, δὲν πρό-
ρεσα νὰ μὴν τοῦ τὸ πῶ, μιὰ γυναίκα γυμνή;» «᾿Ω! κύριε Βολλάρ, μὴ φοβᾶστε, θὰ πάρω μιὰ πάρα πολὺ γερασμένη!»

Τοῦ ἄρесе πολὺ νὰ ζωγραφίζει πορτραῖτα. «Ἡ κατάληξη τῆς Τέχνης, εἶναι ἡ προσωπογραφία», ἔλεγε. Ἄν δὲ ζωγράφισεν ἄρκετές, τοῦτο ὀφείλεται, νομίζω, στὴ δυσκολία νὰ βρεῖ μοντέλα τόσο βολικὰ καθὼς ἐγώ. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο, ἀφοῦ αὐτοζωγραφίστηκε πολ-
λὲς φορές, κι' ἀφοῦ ἔκανε τὸ πορτραῖτο τῆς γυναι-
κας του καὶ μερικῶν φίλων ποὺ ἦσαν συγκαταβα-
τικοί, κατέληξε στὰ μῆλα, καί, μ' εὐχαρίστηση στὰ λουλούδια.

Γιὰ τὰ τελευταῖα αὐτά, δὲ φοβόνταν νὰ σαπίσουν, γιατί ἀγόραζε χάρτινα. Μονάχα ποὺ «αὐτοὶ οἱ δια-
βόλοι, καταντοῦν ν' ἀλλάζουν χροῶμα στὸ τέλος!»

Γιὰ νὰ πετύχει ἓνα ποζάρισμα, δὲν ἀρκοῦσε νᾶταν τὸ μοντέλο στὰ καλά του· ἔπρεπε κι' ὁ και-
ρὸς νᾶταν γκριζός. Γιὰ νὰ ζωγραφίσει ὁ Σεζάν, ἤθελεν ἔτσι νᾶναι, φροντίζοντας ν' ἀποφεύγονται καὶ τ' ἀπρόοπτα. Μιὰ μέρα ποὺ πόζαρα, κι' ὁ Σεζάν ἦταν εὐχαριστημένος γιὰ τὸ εὐνοϊκὸ φῶς τῆς ἡμέ-
ρας ἐκείνης, τὸν ἄκουσα, ξαφνικά, νὰ ἐκστομίζει μιὰ βαρεῖα βλαστήμια, καὶ μὲ φρίκη τὸν εἶδα νὰ ὀρμᾶ πάνω σ' ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα του, καὶ μὲ τὴ σπάτουλα στὸ χέρι, νὰ τὸ κοματιάξει μὲ μανία. Νὰ ἡ αἰτία τοῦ θυμοῦ του: Χάιμω, σὲ μιὰ γωνιὰ τοῦ ἀτελιέ του, ὑπῆρχε πάντα ἓνα παλῆθ χαλί, ἢ καλλίτερα, κάτι ποὺ μήτε τὸ χροῶμα τοῦ χαλιοῦ δὲν εἶχε πιά. Ἐκείνη τὴ μέρα, ἡ ὑπηρέτρια τὸ σήκωσε γιὰ νὰ τὸ τινάζει. Ὁ Σεζάν, μοῦ ἐξηγήσε, πῶς γιὰ νὰ μὴν

ἔχει πιά τή ματιά του, πάνω στὸν ὄγκο ποὺ σχημάτιζε τὸ χαλί, αἰσθάνθηκε ἀδύνατο νὰ συνεχίσει τὸ πορτραῖτο μου. Ἐκανε ὄγκο μάλιστα, νὰ μὴν ξαναπιάσει, γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ, πινέλο στὰ χέρια του. Ἦσύχασε μὲ μεγάλη δυσκολία, ὅμως ἐκείνη τὴ μέρα, σταμάτησε τὴ δουλειά.

*
**

Στὴν καθημερινή του ζωὴ, ὁ Σεζὰν προσπαθοῦσε μὲ κάθε τρόπο, νὰ μὴ φαίνεται εὐερέθιστος. Δειχνόταν ὀλωσδιόλου γλυκομίλητος, μὰ πάντα φοβότανε, μήπως ἐπιχειρήσει κανένας νὰ συνδεθεῖ μαζί του, πάρα πάνω ἀπ' ὅ,τι ἔπρεπε. Ὅταν, κάποτε, τὸν ἀντάμωσε κάποιος παιδικὸς του φίλος, καὶ τὸν ρώτησε ποὺ ἀάθεται, ὁ Σεζὰν ἀπάντησε ζωηρά: «Κάθουμαι πολὺ μακριά... στὴν ὁδό...»

Πρέπει νὰ προστεθεῖ, πὸς κάθε σχέση μαζί του, δὲν πήγαινε καλά, ἂν ἄκουγε τὴν παραμικρὴ κριτικὴ ἐνάντια στοὺς ζωγράφους ποῦ ἀγαποῦσε, ἢ ἀντίθετα, ἂν ἄκουγε κανένα ἐγκώμιο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες ποὺ περιφρονοῦσε, καθὼς ὁ Ντυμπύφ, ὁ Ρομπέρ Φλερύ... Κάποτε, χρησίμεψε, μαζί μὲ τὸ Γκιγιμέ, σὰ μάρτυρας σὲ μιὰ μονομαχία ποὺ ὁ Ζολὰ προκάλεσε μὲ κάποιο βίαιο ἄρθρο. Ἐξ αἰτίας τῆς ἐπιθετικότητος του, δὲ νομίστηκε σωστὸ νὰ λάβει μέρος ὁ Σεζὰν στὶς συνομιλίες. Μὰ σὰν ἡ διαφορὰ διακανονίστηκε, ὁ Ὀλιβιὲ Μερσόν, μάρτυρας τοῦ ἀντιπάλου, εἶχε τὴν ἄτυχην ιδέα, νὰ μιλήσει γιὰ τὸ θράσος τοῦ Ζολὰ νὰ κρίνει «διδασκάλους σὰν τὸν Μπονά καὶ τὸν Καμπανέλ...» Τότες ὁ Σεζὰν, σηκώθηκεν ἔξαγριωμένος, καὶ τοῦ ἀπάντησε: «Κι' ἐγὼ λέω σκ... στὸν Καμπανέλ!» Κι' ὅταν βγῆκαν ἔξω, πήρεν ἰδιαι-

τέρωσ τὸν Γκιγιμέ, καὶ τοῦπε : «Ἐσὺ πὺ εἶσαι δυνατός, γιὰτὶ δὲν τὸν χαστούκησες;»

Πρέπει νὰ ποῦμε ὅμως, πὺσ οἱ πῖο μεγάλοι θυμοὶ του, ποτὲσ δὲν κράταγαν πολὺ. Ἄρχοῦσε νὰ τοῦ περάσει ἀπ' τὸ νοῦ, μιὰ εὐχάριστη σκέψη γιὰ νὰ ξεχάσει. Μιὰ μέρα λόγου χάρη, πὺ ἡ οὐμίγλη τὸν ἀνάγκασε νὰ ἐγκαταλείψει τὸ ἐργαστήριο του, παρὰ λίγο νὰ παραφερθεῖ. Θυμήθηκεν ὅμως τὸν Καριὲρ ποῦταν γείτονασ του : «Αὐτὸσ θᾶναι εὐτυχησμένος. Ἔχει τὸν καιρὸ νὰ ὀνειρεύεται γιὰ νὰ ὀργιάσει μὲ τὰ χρώματα !»

Ἦστερ' ἀπὸ ἑκατὸν δεκαπέντε πόξες, ὁ Σεζᾶν σταμάτησε τὸ πορτραῖτο μου, γιὰ νὰ ἐπιστρέψει στὸ Αἴξ. «Δὲν εἶμαι δυσαρεστησμένος γιὰ τὸ μπροστινὸ μέρος τοῦ πουνκάμισου», μοῦ εἶπε : «Ἄλλὰ πρέπει νὰ ξαναδουλέψω μερικὰ σημεῖα. Ὡσπου νὰ γυρίσω θᾶχω προχωρήσει ἀρκετά. Πιστέψτε με κύριε Βολλάρ, μοῦ διαφεύγει τὸ σχέδιο !» Ἐξ ἄλλου ὁ Σεζᾶν, ὅταν ἄφηνε ἀτέλειωτο ἕνα ἔργο, εἶχε πάντα ὑπ' ὄψει του, νὰ τὸ ξαναρχίσει ἄλλη φορὰ, γιὰ νὰ τὸ τελειοποιήσει. Ἔτσι ἐξηγοῦνται τὰ «ξαναδιορθωμένα» τοπεῖα του, πὺ τὰ ξαναδούλεψε τὴν ἐπόμενη χρονιά, πολλὲσ φορὲσ μάλιστα, δυὸ-τορία χρόνια στὴ σειρά, χωρὶσ αὐτὸ νὰ τὸν στενοχωρεῖ, γιὰτὶ, καθὼσ ἔλεγε γιὰ τὸν ἑαυτὸ του : «τὸ νὰ ζωγραφίζει κανεῖσ ἐκ τοῦ φυσικοῦ, δὲ θὰ πεῖ ν' ἀντιγράψει τὸ ἀντικείμενο, ἀλλὰ μονάχα νὰ πραγματοποιεῖ τὶσ συγκινήσεις του».

Ἔτσι καταλαβαίνει κανένας, πὺσ ἡ συνείδηση του, πὺ ποτὲ δὲν ἱκανοποιοῦνταν, καὶ τὰ ἀτελείωτα αὐτὰ ξαναρχίσματα, δημιουργήσανε τὸ θρύλο τοῦ ἀνίκτου ζωγράφου ν' ἀποδώσει τὰ ὀράματα του.

Μήπως ὁ ἴδιος ὁ Σεζάν, δὲ συντελοῦσε στὸ νὰ διαδίδεται αὐτὴ ἡ γνώμη, ὅταν ἔλεγε, μ' ὄλες τουλάχιστον τὶς ἐνδείξεις τῆς πεποιθήσεως : « Ὅ,τι μοῦ λείπει, ξέρετε, εἶναι ἡ ἰκανότητα νὰ δημιουργήσω ! »
Ἐπὶ τοῦ ποῦ θὰ μπορούσε νὰ πιστέψει σὲ τόσην ἀπαισιοδοξία, βλέποντάς τον μπροστὰ στὸν πίνακα του ; Ἐπρεπε νὰ τὸν ἔχει δεῖ κανένας τότε, μ' ὄλες του τὶς διανοητικὲς ιδιότητες, νὰ τείνουν πρὸς « τὴν ἀκρίβεια τῆς φόρμας », ἀναζητῶντας « τὴ γραμμὴ », μὲ τὴν εὐσυνειδησία ποὺ οἱ παλhoὶ συναδέλφοι ἔβαζαν στὴν κατασκευὴ τοῦ ἀριστουργήματος, ποὺ θὰ καθιέρωνε τὴ μαστοριά τους, κι' ὅταν πετύχαινε, ν' ἀναπνέει μὲ τὴ χαρὰ τοῦ μαθητῆ ποὺ πῆρε καλὸ βαθμὸ !



M A F I O A



М А Г И О А

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ο Ἀριστείδης Μαγιόλ, γεννήθηκε στίς 8 Δεκεμβρίου τοῦ 1861, στό Μπάνουλς-σύρ-Μέο, τῆς ἐπαρχίας Ρουσιγιόν. Τίς ἐγκύκλιες σπουδές του, τίς ἔκανε στό Περπιιάν. Σέ ἡλικία 21 χρονῶ, πῆγε στό Παρίσι, μέ σκοπὸ νὰ γίνει ζωγράφος, καί γράφτηκε στήν ἐλεύθερη σχολή τοῦ Καμπανέλ. Βλέποντας ὅμως, ὅτι δέν πετυχαίνει τάποτελέσματα πού ἤθελε, ἔφτιαξε στήν ἀρχή, μερικά ταπητουργικά σχέδια, πάρα πολὺ σημαντικά, πού γι' αὐτὸ εἶχαν ἐπιτυχία, καί κατόπιν ἐπεδόθηκε στήν κατασκευὴ μαγιόλικων ἀγγείων καί ξυλογραφιῶν, γιὰ νὰ στραφεῖ ἀργότερα, μὰ κι' ὀριστικά, πρὸς τὴ γλυπτική, κατὰ τὸν ἀληθινὰ πρωτότυπο τρόπο πού μᾶς διηγεῖται στίς σελίδες πού ἀκολουθοῦν. Γιατὶ ἡ περίπτωσις τοῦ Μαγιόλ, ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ πὼς ἔγινε γλύπτης, εἶναι ἀληθινὰ μοναδική, ἐπειδὴ ὄχι μονάχα δέν τόχε κατὰ νοῦ κάτι τέτοιο, ὅταν ξεκινοῦσε ἀπ' τὴν ἐπαρχία στὰ εἴκοσι του χρόνια, γιὰ νὰ γίνει ζωγράφος, ἀλλὰ πρὸ πάντων, ἐπειδὴ μόλις τοῦρθε ἡ ἔμπνευσις νὰ ἐκφραστεῖ μᾶλλον, στερεώτερο ὑλικό, μὲ τὴν πέτρα, τὰ κατάφερε περίφημα, σὰν ἓνας ὄριμος γλύπτης, γεμᾶτος πείρα. Αὐτὸ μονάχα τὸ γεγονός, ἀσφαλῶς ἀπ' τα πῶς χαρα-

χτηριστικά, ἐρμηνεύει καλλίτερον ἀπὸ κάθε τι ἄλλο, τὸ μέγεθος τῆς κατόπι καταπληκτικῆς του ἐπιτυχίας, ποὺ εἶναι σχεδὸν δίχως προηγούμενο. Ἡ ἀποκάλυψη τοῦ μεγάλου ταλέντου του, ποὺ κι' ὁ ἴδιος ἀγνοοῦσε τὴν ὑπαρξή του μέχρις ἐνὸς ὀρισμένου χρονικοῦ σημείου, ἐγίνε, θ' ἄλεγε κανεὶς, σχεδὸν τυχαία, σὲ μιὰ στιγμὴ πειραματισμῶν κι' ἔρευνας — ὅταν, μιὰ μέρα, τὸν καιρὸν ἀκόμα ποὺ δὲν ἦταν παρὰ ἓνας ζωγράφος κι' ἓνας σχεδιαστὴς ἀπλῶς, ἀποπειράθηκε νὰ σκαλίσει μιὰ μορφὴ πάνω σὲ ξύλο, (θέλοντας νὰ ἐκφραστεῖ κατὰ ἓναν τρόπο πῶς ὀλοκληρωμένο καὶ πῶς ἀρχιτεκτονικό), εἶδε, ἔκπληκτος μαζὺ κι' ἱκανοποιημένος, ὅτι ζωντάνεψε πάνω στὴν ἄψυχην ὕλη, μιὰν ὡραία γυναίκα. Ἀμέσως τότες, ἐγκατέλειψε κάθε ἄλλην ἀσχολία, γιὰ ν' ἀφοσιωθεῖ ἀποκλειστικὰ στὴ γλυπτικὴ. Δημιουργεῖ λοιπὸν μικρὰ κομμάτια ἀπὸ ὀπτὴ γῆ, ὀλόσωμων γυναικῶν, ποὺ ἡ ἀναντίρρητη γοητεία τους βασισμένη πάνω σὲ μιὰν ὑποβλητικὴν κι' ἄδολην ἀπλότητα, προαναγγέλλει τὶς τέλειες συνθέσεις ποὺ ἀργότερα, φθασμένος πῶς καλλιτέχνης, ἔβγαλε ἀπ' τὰ χέρια του. Μιὰ σκέψη του, σχετικὴ φυσικά, ἐξηγεῖ πολλὰ πράματα, γιὰτὶ ἀποκαλύπτει τὶς βασικὰς του ιδέας γιὰ τὴν τέχνη τοῦ μαρμαροῦ — γι' αὐτὸ καὶ τὴν παραθέτουμε: «Ἡ δυσκολία, λέει, δὲν ἐγκεῖται στὸ ν' ἀντιγράψει κανεὶς τὴ φύση, ἀλλὰ στὸ ν' ἀντλήσει μεσ' ἀπ' αὐτήν, ὅταν ἀποφασίσει νὰ ἀναι κάτι τέτοιο, τὰ στοιχεῖα ἐνὸς γλυπτικοῦ ἔργου. Δὲν ὑπάρχουν κανόνες γιὰ νὰ τὸ ἐπιτύχει κανεὶς αὐτό, γιὰτὶ εἶναι προσωπικὴ ὑπόθεση καὶ ζήτημα αἰσθησης». — Στὰ 1909, ταξιδεύοντας μαζὺ μὲ τὸν κόντε Κέσσερ, ποὺ ἦταν θαυμαστής του, ἦρθε στὴ χώρα μᾶς. Ἐτσι τοῦ δόθηκεν ἡ εὐκαιρία, νὰ δεῖ μὲ

τὰ ἴδια του τὰ μάτια, πόσο καλὰ συνέχιζε τὸ δρόμο πὸν χάραξαν οἱ πρόγονοί μας. Ὁ Μαγιόλ, κατόπιν, ἔφτιαξε μιὰ σειρά ξυλογραφίες γιὰ λογαριασμὸ τοῦ κόντε Κέσσερ πὸν τὶς προώριζε γιὰ τὴν εἰκονογράφηση μιᾶς ἔκδοσης τοῦ Βιογίλιου. Τότες ἐπίσης, ἐφεύρε καὶ τὴν κατασκευὴ ἑνὸς εἰδικοῦ χαρτιοῦ πὸν χρησιμοποίησε γιὰ τὸ παραπάνω βιβλίο. Στὸ μεταξύ, ὁ πόλεμος τοῦ 14, ἐμπόδισε τὶς σχετικὲς ἔρευνες, μὰ δὲν ἔπαψε νὰ δημιουργεῖ σὰ γλύπτης. Ὅταν ἔγινεν εἰρήνη, τρεῖς κοινότητες τῆς πατρίδας του, οἱ: Ἕλν, Σερε καὶ Πόρ-Βάντο, τοῦ ἐμπιστεύθηκαν τὴν κατασκευὴ ἑνὸς μνημείου γιὰ τοὺς πεσόντες. Τὴν ἴδιαν αὐτὴν ἐποχὴ, τέλειωσε κ' ἓνα ἀπ' τὰ ὠραιότερα ἔργα του, μιὰ σύνθεση ἀναπαυόμενης γυναίκας, γιὰ τὸ μνημεῖο τοῦ Σεζάν. Γιὰ τὸ ἔργο αὐτό, δούλεψε κάπου δέκα χρόνια. — Γιὰ τὸ Μαγιόλ, πὸν στὸ ξεκίνημά του, σὰ ζωγράφος, εἶχεν ἐγκαταλείψει τοὺς ἐμπρεσιονιστὲς, ἐπηρεασμένος ἀπ' τὸν ξωτικὸ πρωτογονισμό τοῦ Γ'κωγκέν, γιὰτὶ ζητοῦσε μιὰ ζωγραφικὴ περισσότερο διακοσμητικὴ, περιττὸ νὰ σημειώσουμε, πὸς κίολας ὑπάρχει μιὰ ὁλόκληρη βιβλιογραφία, ὅπου ἀναλύεται ἡ ἐξαίσια τέχνη του, ἡ πηγαία κλασικὴ αὐτὴ τέχνη μὲ τὴν καθαρὴ μορφὴ τῶν ὄγκων της, πὸν τόσο δημιουργικὰ καὶ πρωτότυπα, ἀλλὰ καὶ τόσον ἀπλὰ καὶ τόσο καθαρὰ, ἀνασυνθέτει τὶς ἀνυπέροβλητες ἀρετὲς τῆς δικῆς μας παληᾶς γλυπτικῆς. Ἀληθινὰ, ὅπως λέει ὁ συγγραφέας τῶν σελίδων πὸν ἀκολουθοῦν, «ὑπῆρξε γνήσιο τέκνο τῶν ἐλλήνων τῆς ὠραιότερης ἐποχῆς». Ὡστόσο, δὲν θάταν ἄσκοπο, νομίζουμε, ἂν μεταφέραμε ἐδῶ, ἓνα - δυὸ γνῶμες συγχρόνων, γιὰ τὸ ἔργο ἐκείνου πὸν καθὼς γράφτηκε ἀπ' τὸ Λαφάργκ (Ἀριστείδης Μαγιόλ, γλύπτης καὶ

λιθογράφος, έκδ. Φραπιέ 1925), και καθώς εξ άλλου, θα δεῖ ὁ ἀναγνώστης τῶν ἐπόμενων σελίδων, συμβολίζει τὴν ἴδια τὴ γλυπτικὴ, ὅπως ὁ Σεζάν τὴ ζωγραφικὴ. Νὰ οἱ γνῶμες αὐτές: «Σ' ὀλόκληρο τὸ ἔργο τοῦ Μαγιόλ, αἰσθάνομαι τὴν ὁμορφιά. Τὴν αἰσθάνομαι σ' αὐτό, περισσότερο παρὰ σ' ὁποιοδήποτε ἄλλο ἔργο. Καὶ τὴν ὁμορφίαν αὐτὴ ποὺ νοιώθω δίχως νὰ μπορῶ νὰ τὴν ἐξηγήσω, βαθειά, μὲ κατάπληξη, δὲν τὴν νοιώθω μονάχα στὴ φανταστικὴ σύνθεση, συνεπῶς στὴ χάρη ποὺ περιβάλλει τὸ ἔργο — τὴν αἰσθάνομαι καὶ στὴν τελειότητα τῆς τέχνης, στὴ δυναμικὴν ἰσορροπία, στὴ ρεαλιστικὴν ἀκρίβεια, ἀκόμα καὶ στὴν ἀφθονία τῶν σοφῶν πλασιμάτων τῆς σκιᾶς καὶ τοῦ φωτός, ποὺ μὲ τόσην ἀπλότητα καὶ τόση σπατάλη, εἶναι αὐτὰ μοιρασμένα πάνω στὶς ἐπιφάνειες ποὺ τίς ζωντανεῦν τόσον, ὥστε νὰ ἐμπνέουν τὴν πραγματικὴ ζέστα τῆς ζωῆς». (Ὁκτάβιος Μιρμπώ, ᾠδιστείδης Μαγιόλ). «Ὁ Μαγιόλ προσπαθεῖ, γράφει ὁ Μωρίς Ντενί, στὴ μελέτῃ του «Θεωρίες», νὰ δημιουργήσῃ φόρμες τέλεια ὠραῖες καὶ τέλεια ἀπλές. Τὸ ἀντικείμενο τοῦ αἰσθησιασμοῦ του, ὅ,τι ἀγαπᾷ στὴ φύση, τὸ ἐκφράζει κατὰ ἓνα συμβολικὸ τρόπο τῆς δικῆς του ἐφεύρεσης. Δημιουργεῖ ἀπλοϊκά, ἴσως ἀσυνείδητα, συνθέσεις κλασικές». — Ἡ φήμη τοῦ Μαγιόλ, εἶναι τεράστια. Δὲν ὑφίσταται γωνιά τοῦ κόσμου, ὅπου νὰ μὴν ὑπάρχουν θαυμαστές του. Γιὰ τοῦτο καὶ ἡ ἐπιρροή ποὺ ἐξασκεῖ πάνω στὴ σύγχρονη γλυπτικὴ τῆς ὁποίας μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ σὰν ὁ κυριώτερός της ἐκπρόσωπος, εἶναι ἐξ ἴσου μεγάλη, καὶ γιὰ τοῦτο, ἐπίσης, ἔχνη αὐτῆς τῆς ἐπίδρασης, βρῖσκουμε ἀκόμα καὶ στὸν τόπο μας. Ὅλ' αὐτὰ βέβαια, δὲν ὀφείλονται, παρὰ στὴν ἀναμφισβήτητην ἀξία τοῦ ἔργου του, ποὺ τόσο

ξεχωρίζει ανάμεσα σ' όλα τ' άλλα. Καί ξεχωρίζει όχι μονάχα γιά τήν πρωτοτυπία του πού ανάγεται στό άφθονο τῆς προσωπικότητος του, άλλα καί γιά κάποιες άλλες του βασικές ἀρετές πού συναντοῦμε σέ κάθε του δημιούργημα. Ἡ ἀπλότητα πού φθάνει τὰ σύνορα τῆς ἀφέλειας, ἡ ἀπουσία κάθε ρητορικοῦ σχήματος, κ' ἡ πηγαία του αἴσθησις γιά μιάν ἄδολη καί καθαρή φόρμα, νά εἶ τρεῖς ἀρετές - δυνάμεις πού συνιστοῦν τήν τέχνη του. Μακρυνά ἀπό αἰρέσεις πού ἀπέκρουεν ἡ νοοτροπία του, καί πού συγχίζουν (ὅταν ὑπάρχουν) τίς προθέσεις καί περιορίζουν τή δραστηριότητα τοῦ καλλιτέχνη, ἀπέβλεψε πάντα του, στό νά στήσει τὰ ἔργα του ἐλεύθερα κ' ἀδέσμευτα ἀπό κάθε τι συμβατικό. Ὅ,τι βγῆκε ἀπό τὰ χέρια του, πορτραῖτα, κορμοί, ἀγαματίδια, συνθέσεις, γυμνά, μνημεῖα κλπ., εἶναι, τὸ καθένα ξεχωριστά, μιὰ μονάδα αὐθύπαρκτη, ἀνεξάρτητη κ' αὐτόνομη, πού ζεῖ τῆ δική της ζωὴ μέσα στήν αἰωνιότητα. Ἐτσι τὸ ἔργο τοῦ Μαγιόλ, ἀληθινὰ μοναδικὸ μέσα σ' ὀλόκληρη τήν ἱστορία τῆς γλυπτικῆς ἔξω τόπου καί χρόνου, γίνεται πηγὴ διδασκαλίας ἀπ' ὅπου συνεχῶς θ' ἀντλοῦμε. Γιατὶ ἡ μεγαλοφυΐα του, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, μᾶς ἀπεκάλυψε ὅλες τίς κρυμμένες ἀξίες τῆς γλυπτικῆς τέχνης, τίς ὁποῖες βλέπομε καί χαιρόμαστε στὰ ἔργα του, καί πρὸ πάντων στίς συνθέσεις του πού τοῦ τίς ἐνέπνευσε τὸ γυναικεῖο σῶμα σ' ὀρισμένες του κινήσεις—τὸ σῶμα τῆς νέας γυναῖκας πού χάρη στ' ἄνδρα του, δημιουργήθηκαν τόσ' ἀριστουργήματα, ὅπως ἡ σύνθεσις «Ἀγωνίστριες», ἡ «Φλόρ», ἡ «Νέα γυναῖκα, γυμνή», τὸ «Μνημεῖο Σεζάν», ἡ «Γυναῖκα μετὸ περιστέρι», ἡ «Ἀφροδίτη», ἡ «Κολυμβήτρια» κλπ. — Ὁ καλλιτέχνης αὐτὸς (σήμερα

κάπου 82 χρονῶ), ζεῖ ὅπως ὅλοι οἱ ἀληθινὰ μεγάλοι — ἐντελῶς ἀπλὰ κι' ἀπέριττα, ἀποτραβηγμένος πότε στὸ παλῆό, προγονικὸ σπίτι, στὸ Μπάνιουλς, ὅπου περνᾷ τοὺς χειμῶνες του, καὶ πότε στὸ χτήμα του στὸ Μαυρλύ, ὅπου ξεκαλοκαιριάζει. — Ἀντίθετα πρὸς τὸ Σεζᾶν πὸν δὲν ἀξιώθηκε, ἐνόσφ ζοῦσε, νὰ δεῖ ἔργα του στὰ ἐπίσημα Σαλόν, ὁ Μαγιόλ, ἐκτὸς ἀπ' τὶς ἄλλες ἐκθέσεις, ἔλαβε μέρος ἐπανειλημμένα στὶς ἐμφανίσεις τῶν «Ἀνεξαρτήτων», καθὼς καὶ στὸ «Φθινοπωρινὸ Σαλόν», πὸν ἐξάλλου εἶναι ἓνας ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς του. — Ὁ ποιητὴς Πιερ Καμό, πὸν εἶναι στενωτάτος φίλος τοῦ μεγάλου γλύπτη, κατάφερε, μέσα στὶς παρακάτω λίγες σχετικὰ σελίδες, νὰ μᾶς δώσει τὸ πορτραῖτο του, καὶ νὰ μᾶς μιλήσει γιὰ τὴν τέχνη του, μ' ἓναν πραγματικὰ ὑποδειγματικὸ τρόπο.





Ο ΑΡΙΣΤΕΙΔΗΣ ΜΑΓΙΟΛ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ



ἐν πιστεύω πὼς θὰ μπορούσε νὰ βρε-
θεῖ γιὰ τὴν τέχνη τοῦ Μαγιόλ, καλλί-
τερος χαρακτηρισμὸς ἀπ' ἐκεῖνον ποὺ
μοῦδωσεν ὁ ἴδιος, μιὰ φορὰ, ὅταν κα-
θισμένοι κοντὰ - κοντὰ, σ' ἓναν πέτρινο
χοντροπελεκημένο πάγκο, ἀκουμπισμένο σ' ἓνα κυπα-
ρίσσι, ἀπολαβαίναμε τὴ γοητεία μιᾶς δλόφωτης ἀνοι-
ξιάτικης ἡμέρας, μέσα σ' αὐτὸ τὸ μικρὸ κάμπο, τὸ γε-
μᾶτο ἀπὸ ληόδεντρα καὶ κλήματα, κοντὰ στὸ Μπάνι-
ουλις - σὺρ - Μέρ, ὅπου ἔχει τὸ ἐξωχικό του σπίτι. « Ἡ
φύση μοῦλεγε, εἶναι ὅλο ἀρμονίες, κ' ἐγὼ χρησιμεύω
γιὰ νὰ ἐκφράζω αὐτὴν ἢ ἐκείνη, καθὼς ἢ μηλιὰ κάνει
τὰ μῆλα. Τὸ πᾶν ἐγκείται, στὸ νὰ διακρίνει κανένας,
αὐτὲς τὶς ἀρμονίες, ἀλλὰ τοῦτο, εἶναι τ' ἀποτέλεσμα
μιᾶς ἀδιάκοπης καὶ καθημερινῆς παρατήρησης. Δὲν
ἰσχυρίζομαι φυσικά, πὼς βοῆκα τίποτα καινούργιο
ἔξω ἀπ' αὐτὴν, καθὼς ἢ μηλιὰ δὲν μπορεῖ νὰ καυ-
χηθεῖ ὅτι ἔχει ἐφεύρει τὰ μῆλα». Συνδέοντας τὴν
ἀπόδειξη μὲ τὴν ὁμιλία, ἀνοίγε κάποιον ἀπ' τὰ μικρὰ

ἐκεῖνα μπλὸν ποῦχε πάντα στὴν τσέπη του, κ' ὅπου δὲν περνᾷ μήτε μιὰ στιγμή, δίχως νὰ σημειώσει, μ' ἓνα ἔξαίσιο σχεδίασμα, τὴν ἄμεση ἐντύπωση, ἢ τὴν πρόσφατη ἀνάμνηση, ἑνὸς ἐκπληκτικοῦ ἀντικειμένου πού ἀντίκρουσε: Τὴν ἰσορροπία μιᾶς ὥραίας φόρμας παῦ ἀναπαύεται· τὴν κίνηση ἑνὸς γυναικείου σώματος πού περνᾷ καὶ φεύγει· μιὰ γάμπα στογγυλὴ καὶ πλαστικὴ· ἓνα στῆθος ἄρμονικὸ πού πάλλει· τέλος, μιὰ χειρονομία ἑνὸς ἀνθρώπου σκυμμένου σὲ μιὰν ἔξοχη στάση — ὅλ' αὐτά, γράφονται καὶ προσδιορίζονται ἀπ' τὴ μαγεία, ἑνὸς ζωντανοῦ καὶ σταθεροῦ μολυβιοῦ. Ἔρχεται τότες μιὰ μέρα, πού ἀπ' ὅλες αὐτὲς τὶς μαζεμένες σημειώσεις, ἀποσπῶνται αὐτὰ ἢ ἐκεῖνα τὰ στοιχεῖα, ἐπιβάλλονται στὸ πνεῦμα τοῦ καλλιτέχνη, σὰν ἀπὸ κάποια μυστηριώδη γοητεία, κ' ἐνούμενα ἀπ' ἓνα εἶδος ἔλξης, ἀναμιγνύονται γιὰ νὰ συνθέσουν μὲ τὰ δάχτυλά του, ἓν' ἀπὸ κεῖνα τ' ἀγάλματα, πού αὐτὸς μονάχα ξέρει τὸ μυστικὸ τους. Γιατί, κ' αὐτὸ θὰ παραξενέψει πιθανόν, ἐκείνους πού ἀγαποῦν νὰ διαβλέπουν παντοῦ, κρυφὲς αἰτίες καὶ λεπτὲς περιπλοκές, ὁ Μαγιὸλ σχεδὸν ποτὲς δὲ δούλεψεν ἀπ' εὐθείας μὲ μοντέλο τῆς ἐκλογῆς του. Πέρνει τὸ θέμα του, ὅπου κ' ἂν τὸ βρεῖ, ἀπὸ διάφορα πρόσωπα, κᾶποτε μάλιστα ἀπὸ ἐκμαγεία κ' ἀπὸ ἀπλὲς ἀκόμα φωτογραφίαις. Μπορεῖ κανεὶς νὰ πεῖ, ὅτι δουλεύει ἀπὸ μνήμης. Ἡ ἔξυπνη μελέτη τῆς φύσης, καὶ τὸ ἀλάνθαστο ἐνστιχτο πού τὸν ὀδηγεῖ στὴν ἀποκάλυψη τῆς ἁρμονίας, ἀποτελοῦν τὸ μυστικὸ τῆς τέχνης του.

Αὐτὴ εἶναι ἡ κλασικὴ μέθοδος, πού παρουσιάζει τὴν τέχνη σὰ σύνθεση. Τὸ νὰ ἐξετάζει κανένας τὴ φύση, νὰ μὴν πέρνει ἀπ' αὐτὴν παρὰ τὴν οὐσία, καί,

μετά τή συνειδητήν ἐκλογή νά τήν ἀναδημιουργεῖ, με
μιὰ μορφή σύμφωνη με τὸ νόμο τῆς τελείας ἰσορρο-
πίας, γιά νά ἐκφράσει τὸ ἴδιο του τὸ πνεῦμα, νά
ἐκείνο πού καναν οἱ Ἕλληνες τοῦ χρυσοῦ αἰῶνα,
κι' ἀκόμα ἀργότερα, με μορφή πάλιν ἄδολη, καί με
μιάν ἀντίληψη διαφορετικὴ τῆς πραγματικότητος,
οἱ γλύπτες τοῦ γαλλικοῦ XIII αἰῶνα. Τὸ ἔργο τοῦ
Μαγιόλ, ἀπ' τὴν ἀποψη τοῦ χαρακτῆρα του, συγγε-
νεύει καί με τὴ μιὰ καί με τὴν ἄλλη παράδοση,

Πὼς τοῦρθεν αὐτὴ ἡ ἰδέα καί ἡ σωστὴ σκέψη
γιά νά τὴν πραγματοποιήσει; Θᾶταν ὑπερβολὴ νά
εἰπωθεῖ πὼς ἔγινεν ἀσυνεῖδητα τοῦτο, ἀλλ' ἀσφαλῶς,
δὲν ἦταν προῖδὸν ὄριμου στοχασμοῦ. Ἀπλῶς πιστεύω,
ὅτι ὁ Μαγιόλ γεννήθηκε προικισμένος με τὸ δῶρον
αὐτό, πὸν ὅταν λείπει, δὲν μπορεῖ νά ὑπάρξει, μήτε
ποιητής, μήτε μουσικός, μήτε ἄλλος ὅποιοσδήποτε
καλλιτέχνης. Θὰ δοκίμαζε κατάπληξη ὁ ἴδιος, ἀν
τοῦλεγε κανέναν, ὅταν ἔφευγε γιά τὸ Παρίσι, γιά
ν' ἀσχοληθεῖ με τὴ ζωγραφικὴ, ὅτι μιὰ μέρα, θὰ παρα-
τοῦσε τὰ πινέλα καί τὰ χρώματα, γιά νά γίνει ἕνας
μεγάλος γλύπτης. Τὸ μόνο πράμα γιά τὸ ὅποιο δὲν
ἀμφέβαλλε τότες, ἦταν ἡ διακοσμητικὴ σκοπιμότητα
τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, κι' ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ὀφείλει
νά χρησιμοποιεῖται γιά κάθε τι ἄλλο, ἐχτὸς ἀπ' τὸ
νά γεμίζει τίς αἴθουσες τῶν μουσείων. Ὑστερ' ἀπὸ
σπουδὲς πὸν βάσταξαν δέκα δλόκληρα χρόνια, εἶδε
πὼς δὲ θᾶφτανε ποτές στὸ ἀποτέλεσμα πὸν ζητοῦσε
με τὴ ζωγραφικὴ, καθὼς γίνονταν γύρω του. Ἡ συ-
νάντηση του με τὸ Γκωγκέν, στάθηκε γι' αὐτὸν μιὰ
ἀποκάλυψη. Εἶδεν ἕνα καλλιτέχνη, πὸν ἐμψυχώνονταν
ἀπ' τίς ἴδιες μ' αὐτὸν ιδέες, κι' ἦταν ἱκανὸς νά τίς
πραγματοποιήσει. Τὸν ἴδιο καιρό, γνώρισε τὸν Ἐμίλ

Μπερνάρ και τὰ ταπητουργικά του σχέδια. Ἄμεσως τότες, ἀποφασίζει ν' ἀσχοληθεῖ μετὴν κεραμεικῇ και νὰ ξαναζωντανέψει τὴν ὁμορφὴ τέχνη τοῦ μαλλινοῦ και τοῦ ἀργαλειοῦ. Συλλαβαίνει κι' ἐκτελεῖ τὴν ἴδια στιγμῇ, μερικὰ ἀξιοσημεῖωτα σχέδια ταπητουργίας. Τὸν εἶδαν τότες, μετὰ τὴν ἐκτέλεση τοῦ σχεδίου του, νὰ ψάχνει μετὰ μιὰ πρωτόγονη περιέργεια, κάθε τί πού θὰ τοῦ προσφέρει τὴν καλλίτερην ὕλη γιὰ τὴν πραγματοποίησιν—μαλλι γερὸ και λεπτό, και χρώματα ἀναλλοίωτα, ἀπ' τὰ ὁποῖα ἔφτιαξεν ὁ ἴδιος μιὰν ὀλόκληρη σειρά, μελετῶντας τὰ χόρτα τῆς γύρω στὸ Μπάνιουλς ἔξοχῆς : τὸ κόκκινο ἀπ' τὸ πρινοκκόκι, τὸ κίτρινο τῆς Ἀβινιόν, κλπ. Μὰ ἡ ἐπιθυμία του, ἀπέβλεπε σὲ μιὰ σύλληψη πιὸ ἀρχιτεκτονική. «Μοῦρθε μιὰ μέρα ἡ ἰδέα, μοῦλεγε, νὰ σκαλίσω ἕνα ἀγαλμα πάνω σὲ μιὰ ξυλένια σφαῖρα πού μοῦ εἶχαν δώσει. Μὲ τὸ μολύβι σημάδεψα ἕναν κύκλο γιὰ τὸ κεφάλι, ἕναν ἄλλον γιὰ κάθε ὄμο, δυὸ γιὰ τὰ στήθια, ἕναν γιὰ τὴν κοιλιά· δούλεψα πάνω σ' αὐτὸ τὸν καμβᾶ, και κατάφερα νὰ δημιουργήσω μιὰ γυναῖκα πού μοῦ φάνηκεν ὡραία, γεγονός πού ἀρκετὰ μ' ἱκανοποίησε. Εἶχα κιόλας καταχτήσει τὴν ἔμπνευση—ἔγινα γλύπτης. Μὴ φανταστεῖτε ὅμως, πρόστεσε, ὅτι συνάντησα, καθὼς θέλουν νὰ λένε, πολλὰς δυσκολίας στὸ ἀπ' εὐθείας σκάλισμα, πού τὸ παρουσιάζουν γιὰ μυστήριο. Ἀργότερα, δυσκολεύτηκα περισσότερο, στὴ συγκέντρωση τῶν ὀγκων, στὸν πηλό.» Ὁ Μαγιόλ, ἐκείνη τὴν ἡμέρα, βροῆκε τὸ δρόμο του. Ἐγκαταλείποντας κάθε ἀσχολία, τίποτ' ἄλλο δὲν ἔκανε παρὰ γλυπτική.

Τότες ἔκαναν τὴν ἐμφάνησή τους, τὰ πρῶτα μικρὰ ἀγαλματάκια ἀπὸ ὀπτὴ γῆ, πού μετὴν ἀπλό-

τητά τους, θυμίζον τὶς Ταναγραῖτες μὲ τὴν κλασικὴ καθαρότητα τους—αὐτὰ τὰ ὄρειχάλκινα ἢ πέτρινα ἀγαλματίδια, πού μὲ τὶς μικρὲς τους διαστάσεις, προοιωνίζουν τὰ μελλοντικὰ μεγάλα ἔργα, κ' ἐκείνη ἡ ὁμορφὴ γυναῖκα πού σκαλίστηκε σὲ ξύλο, καὶ πού ἀνῆκει, σήμερα, στὸν κόντε Κέσσερ, καθὼς καὶ τὸ κομποτέχνημα τοῦ θαυμάσιου ρολοιοῦ πού ἡ πλάκα του στηρίζεται σὲ δυὸ ἐξαίσιες γυμνὲς γυναῖκες, καὶ πού ἡ τεχνουργία τους, συγγενεὺει μὲ τὶς πιὸ περιπαθεῖς δημιουργίαι τοῦ 18ου γαλλικοῦ αἰῶνα. Σὲ λίγο, ἀρχίζει ἡ σειρά τῶν σημαντικώτερων ἔργων του : τὸ μεγάλο ἄγαλμα τοῦ μνημείου Μπλανκί, στὸ Πυζέ-Τενιέ· τὴν Καθισμένην γυναῖκα τοῦ μουσείου τῆς Χάγης, τὸ γεμάτο ἡδυπάθεια ἡμιανάγλυφο σύμπλεγμα τοῦ Πόθου· τὴ Σκέψη πού κοσμεῖ τὴ λιθόστρωτην αὐλὴ τῆς Δημαρχίας τοῦ Περιπιάν· τὸν ὠραῖον ἔφηβο τοῦ Μουσείου τῶν Διακοσμητικῶν Τεχνῶν· καὶ τέλος, τὰ δύο θαύματα τῆς Φλόρ καὶ τῆς Πομόν. Στὸ μεταξύ, δὲ σταματᾷ ἡ ἐμφάνιση καινούργιων μικρῶν ἀγαλμάτων—δημιουργίαι πού μοιάζουν καὶ συγγενεοῦν μεταξύ τους, καὶ πού δὲν εἶναι τίποτ' ἄλλο, παρὰ γυμνὲς ἢ ντυμέναι γυναῖκες, ὄρθιαι ἢ πλαγιασμέναι, καθισμέναι κανονικὰ ἢ ὀκλαδόν, ὄλο ζωντάναι καὶ αἰσθησι, καὶ προικισμέναι μὲ μιὰν ἄγνωστη ζωικὴ χάρη. Ἐπειτα, κατὰ διαστήματα, φτιάχνει ἕνα μεγαλειῶδες πορτραῖτο, τὴ χαρακτηριστικὴ προτομὴ τοῦ φίλου ζωγράφου Τερρούς, καθὼς καὶ τὴν εὐγενικὰ μορφὴ τῆς μητέρας του. Ἡ ἀδιάκοπη κ' ὑπομονετικὴ δουλειά του, δὲν ἔχει ὅρια, καὶ ἂν συμβεῖ νὰ ζητήσῃ κάποιαν ἀνάπαυση, αὐτὸ γίνεται γιὰ νὰ κάνει ξυλογραφίαι πού θὰ χρειαστοῦν γιὰ τὴν εἰκο-

νογράφηση μιᾶς ἔκδοσης γιὰ τὸ Βιογύλιο, ἢ, γιὰ ν' ἀνακαλύψει τὸ μυστικὸ τῆς κατασκευῆς ἑνὸς καινούργιου χαρτιοῦ ποῦ θὰ χρειαστεῖ γιὰ τὴν ἐκτύπωση. Ὅταν κηρῦσσεται ὁ πόλεμος τοῦ 1914, ὁ Μαγιὸλ κυριαρχεῖ πᾶ ἀπόλυτα πάνω στὰ μέσα ποῦ χρησιμοποιεῖ, καὶ τὸ πνεῦμα του βρίσκεται σὲ μιὰν ὀλοκληρωμένη λαμπρότητα. Εἶναι τὸ δέντρο ἑνὸς ἔνδοξου καὶ θαυμάσιου θέρους, ποῦ οἱ ὄρμοι καρποῖ του εἶναι γευστικοί. Ἀνάμεσα στοὺς γλύπτες, κατέχει τὴν πρέπουσα θέση ποῦ τοῦ ταιριάζει, καὶ ποῦ κανεὶς δὲ θὰ σκεφτεῖ νὰ τοῦ τὴν ἀμφισβητήσει, τὴ θέση τοῦ πιδ ἐκφραστικοῦ ἀντιπροσώπου τοῦ γαλλικοῦ πνεύματος, στὴ μεγάλη σειρὰ ποῦ ἀρχίζει ἀπ' τὸ Γιάννη Γκουζόν, καὶ πάει μέχρις ἐκείνους ποῦ δημιούργησαν τ' ἀγάλματα τοῦ Πάρκου τῶν Βερσαλλιών καὶ ἀπ' αὐτοὺς ποῦ ἔκαναν τὴν κρήνη τῶν Μεδίκων, ὡς ἐκείνους ποῦ κατασκεύασαν τὴν ἐξάισια κρήνη τοῦ Μπουσαρντόν. Μᾶς ἦρτε, σαν ἕνας κατ' εὐθείαν γυιὸς τῶν Ἑλλήνων τῆς ὁμορφότερης ἐποχῆς, κι' ἀφοῦ ἀνάπνευσε στὴ γοητεία τους, τὴ γελαστὴ ἀνθιση τοῦ γαλλικοῦ μεσαίωνα.

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, εἶχε στὸ νοῦ του τ' ἀριστοῦργημα ποῦ λογάριζε νὰ δώσει μιὰ μέρα, καὶ ποῦ ἐμφανίζεται στὴ σκέψη του, καθὼς τὸ στεφάνωμα τῆς σταδιοδρομίας του : Πρόκειται γιὰ τὴ μεγάλη καθιστὴ μορφὴ τοῦ μνημείου γιὰ τὸ Σεξάν, γιὰ τὴν ὁποία θὰ μιλήσουμε παρακάτω. Οἱ περισσότερες ἀναζητήσεις του, κατὰ τὴ διάρχεια τοῦ πολέμου, ἀφιερῶθησαν σ' αὐτὸ τὸ θέμα. Ὅταν ὑπογράφηκεν ἡ εἰρήνη, τρεῖς Κοινότητες τῆς ἰδιαίτερης πατρίδας του, φιλοτιμήθηκαν νὰ τοῦ ἀναθέσουν τὴν ἐκτέλεση ἑνὸς μνημείου γιὰ τοὺς πεσόντες. Τότες εἶδε τὸ

φῶς, ἡ νεαρή κ' ἄγνή μορφή, πού μὲ τὴν πολύ-
πτυχη ἐσθῆτα της, ὑψώνεται, κάτω ἀπ' τὴ σκιὰ τῆς
μητρόπολης τῆς Ἑλν, μέσα σ' ἓναν ἐλαιῶνα, καθὼς
καὶ ἡ δυνατὴ ἐκείνη γυναῖκα πού στοχάζεται, μὲ
τὸν ἀγκῶνα ἀκουμπισμένο στὸ μηρὸ καὶ τὸ κεφάλι
γεμμένο, σὲ μιὰ πλατεῖα τῆς Σερέ, ὅπου τὰ γύρω
χωριάτικα σπίτια, σκιάζονται ἀπ' τοὺς πλατάνους,
ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ σεμνόπρεπη θεά, μὲ τὸν ὀρθὸ
λαιμό, πού μὲ μιὰν ἐσθῆτα, μισοπλαγιασμένη, κο-
σμεῖ τὴ δεξαμενὴ τοῦ Πόρ-Βάντο, μπροστὰ σ' ἓναν
ὀβελίσκο ἀπὸ ροῦς μάρμαρο. Δὲν τοῦ μένει πιά, παρὰ
νὰ τοῦ προσφέρουν τὴν κατάλληλη θέση, μέσα στὸν
ἀνάλογο διάκοσμο, κάποιου παληοῦ κήπου τοῦ Πα-
ρισιοῦ, γιὰ τὸ μνημεῖο τ' ἀφιερωμένο στὴ δόξα τοῦ
διδασκάλου τοῦ Αἴξ, τοῦ Σεζάν.

Ἄς προσπαθήσουμε νὰ ξεκαθαρίσουμε τώρα,
τὰ κύρια στοιχεῖα πού συντελοῦν στὴ δημιουργία
τόσης ὁμορφιάς.

Ὅ,τι πρωτοεμφανίζεται, κ' ἀμέσως καθηλώνει
τὴ ματιὰ καὶ θέλγει τὸ πνεῦμα, εἶναι ἡ μεγαλοπρέ-
πεια τοῦ σχήματος, πού ποτέ, ἀπ' τὴν ἀρχαιότητα
κ' ἔδῳ, δὲν ἐφανίστηκε τέτοια, τὸ αἶσθημα, ἡ κα-
θαρότητα τῶν γραμμῶν, ἡ ἀπόλυτη ἀκρίβεια τῶν
ὄγκων, καὶ μιὰ πολὺ πετυχημένη ἰσορροπία ἀνάμεσα
στὴ φύση καὶ τὴν ἔκφραση. Τὸ θεῖο αὐτὸ δῶρο τῆς
φόρμας, ὁ Μαγιὸλ τὸ κατέχει ἀπὸ ἔνστιχτο. Τὸ
χειρίζεται μ' ἀλάνθαστη κρίση, ὑποτάσσοντας σ' αὐτὸ
τὴν ἐκλογὴ του, καὶ συγκεντρώνοντας τὰ πάντα, σύμ-
φωνα μὲ τοὺς νόμους ἐνὸς ἰδανικοῦ τύπου ποῦχει
συλλάβει. Ὅλες αὐτὲς οἱ ὁμορφες γυναῖκες, εἶναι
ἀδερφές. Τὸ ἴδιο αἷμα μᾶς ἔδωσε τὰ γερὰ καὶ κομπὰ
αὐτὰ κορμιά, καὶ τὰ στήθια αὐτὰ πού κανένα τέ-

χνασμα δὲν περιώρισε γιὰ νὰ σχηματιστοῦν, καὶ τὶς γάμπες αὐτὲς ποὺ μοιάζουν σὰν κολόνες, καὶ τέλος, αὐτὰ τὰ πόδια, ποὺ φαίνονται καμωμένα γιὰ νὰ περπατοῦν γυμνά, καθὼς οἱ ἀρχαῖες θεές. Ὅλες εἶναι κόρες τῆς γῆς, τῆς γῆς αὐτῆς τοῦ Μπάνιουλις μὲ τοὺς ξεροὺς καὶ καθαροὺς λόφους, ὅπου χαμογελά, κάτω ἀπ' τὸ λευκὸν ἀφρό, ἡ καμπύλη τῶν βαθυγάλανων κυμάτων. Ἐχουν ἐγκαταλείψει ἐδῶ τὶς ὁμοιες των, θνητὲς τῆς ἐφήμερης ζωῆς, ποὺ ἔχτελοῦν τὶς καθημερινές τους δουλειές μέσα στὰ σπίτια τοῦ παλλοῦ χωριοῦ, καὶ χορεύουν τὴν ἐσπέρα κάτω ἀπ' τοὺς πλατάνους τῆς τοποθεσίας αὐτῆς, μπροστὰ στὴ θάλασσα. Ζοῦν, κάτω ἀπ' τὴν πέτρινη μορφὴ τους, τὴν ἴδια σκληρὴ καὶ λίγο πρωτόγονη ζωὴ, καὶ ὀλόκληρη ἡ συγκίνηση ποὺ προκαλεῖ ἡ θέα τῶν μοντέλων ποὺ τὶς ἐνέπνευσαν, τὸ ἴδιο φρίσσει καὶ σ' αὐτές. Ὑπάρχει καμιά ἄλλη τέχνη ποὺ νὰ τὴ χαρακτηρίσει μιὰ ἡδυπάθεια ἀκόμα πιὸ τέλεια ἀπ' αὐτήν ; Ποὺ νὰ ξαναβρεθοῦν οἱ εὐθύγραμμοι αὐτοὶ λαιμοί, καὶ οἱ ὄμορφοι αὐτοὶ μαστοὶ ποὺ φουσκώνουν, ἡ ἀρμονία τῶν ὤμων αὐτῶν, οἱ γεμάτοι μηροί, καὶ οἱ τόσον ἀπαλὰ στρογγυλεμένες κοιλίες ; Κανένας, μετὰ τὸ Ρενουάρ, δὲν ἀγάπησε, δὲν ἀναζήτησε καὶ δὲ χάιδεψε μὲ τὴ ματιά, μήτε θαύμασε μὲ πιὸ μεγάλη λαχτάρια τὸ γυναικεῖο σῶμα, καὶ κανένας, ἀπὸ τότες, δὲν τ' ἀπέδωσε μὲ τὸ ἔντονο ἐκεῖνο ῥίγος τῆς συγκίνησης, ποὺ κάποτες φτάνει νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὴ γοητεία δὲν ξέρω ποιᾶς ἀφέλειας. Ἀπ' τὸ σημεῖο αὐτό, φαίνεται πὼς ὁ Μαγιόλ εἶναι λυτρωμένος ἀπ' τὸν ἀκαδημασμὸ, καὶ τὸ αἶσθημα τῆς ζωῆς ποὺ σ' αὐτὸν δὲν ξεχωρίζει ἀπ' τὸ αἶσθημα

τῆς φόρμας, ἀποτελεῖ, μαζὺ μ' αὐτό, τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ τῆς τέχνης του.

Εἶναι ὅμως, καὶ κάτι παραπάνω ἀκόμα. Ὁ Μαγιὸλ προσθέτει στὴν ὑπηρεσία τοῦ διπλοῦ αὐτοῦ χαρίσματος, μιὰν ἐπαγγελματικὴν εὐσυνειδησία πού δὲν ξέρει κανένα ὄριο προκειμένου γιὰ μιὰ καθαρὴ ἐχτέλεση. Κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, ξεχωρίζει ἀπ' τὴν ἐποχὴ μας, καὶ συνδέεται μὲ τοὺς Προιμίτιφ, τῶν ὁποίων ἐκφράζει, μπρὸς στὰ κατάπληχτα μάτια μας, τὴν ἀνώδυμη καὶ ἀδολὴν ἀφελεία. Ποτὲς δὲν ἐγκαταλείπει ἓνα ἔργο πού δὲν τῷ χεῖ ἀποτελειώσει ὀριστικά, καὶ συνεχῶς ἀσχολεῖται μὲ τὴν τελειοποίησιν του. Ἐνα τόσο ὁμορφο ἔργο, πού θέλγει τὴν ὄραση μας μέσα στὸ ἐργαστήρι, ἐκείνον δὲν τὸν ἱκανοποιεῖ ἂν δὲν ἐπιφέρει τίς τελευταῖες ἀσήμαντες συμπληρώσεις, γεγονός πού τὸ θεωρεῖ ἄξιο τῆς τιμότητος τοῦ τεχνίτη. Τὴν ἴδια φροντίδα ἔχει καὶ γιὰ τὰ σύνεργα του, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ὕλη πού χρησιμοποιεῖ. Πρέπει νὰ τὸν δεῖ κανένας ν' ἀνακατεύει τίς πλαστικὰς ὕλες, νὰ ἐτοιμάζει τὸν πηλό, νὰ ἐκλέγει τὴν πέτρα, καὶ νὰ μένει ἐκστατικὸς μπροστὰ σ' ἓνα καλὸ μάρμαρο. Πρέπει νὰ τὸν δεῖ κανένας, μετὰ τὸ τελείωμα τοῦ ἔργου, νὰ κάνει λειῖς τίς ἐπιφάνειες, ἢ νὰ λιμάρει τὸν ὀρείχαλκο. Ἀπ' τὸ ἐπιτήδειο κ' ὑπομονετικὸ χέρι του, βγαίνει πάντα, ἢ τάξην κ' ἢ τελειότητα.

Τὸ νὰ ὑπαγάγει κανένας σ' ἓνα φυσικὸ χάρισμα, καὶ σ' ἓνα εἶδος ἔνστιχτου μυστικοῦ, τὴν προσέλευση τῆς ἐξαισίας αὐτῆς τέχνης, εἶναι σὰν νὰ ἐκδηλώνει μᾶλλον, τὴν ἀρχικὴν ἐπίδραση τῆς γῆς πάνω στὸ σχηματισμὸ τοῦ πνεύματος πού τὴ δημιούργησε. Ὑπάρχουν πραγματικά, κάποιες ἀρμονικὰς σχέσεις

ἀνάμεσα στὸ Μαγιόλ καὶ τῆς χώρας ἀπ' τὴν ὁποία προῆλθε. Ἐκεῖ, σὲ μὴν ἄκρη τῆς Γαλλίας, ποὺ χωρίζεται ἀπ' τὴν Ἰσπανία, μιὰ σειρὰ ἀπὸ βουνά, σβύνει ἀπαλὰ σὲ κυματισμούς, ὡς κάτω στὴ θάλασσα, ἀπ' τὴν ὁποία πέρνει τὸ μπλέ της χρῶμα—αὐτὴ εἶναι ἡ Ἀλμπέρ. Στὸ τέλος μιᾶς γοητευτικῆς καμπύλης, ποὺ σχηματίζει ἓνα μικρὸ κόλπο στὴν ἀκτὴ, εἶναι ἓνα μικρὸ χωριὸ ψαράδων, τοῦ ὁποίου τὰ σπιτάκια εἶναι ἀπὸ σχιστόλιθο καὶ τὰ κεραμίδια ροῦ καὶ πορτοκαλιά—αὐτὸ εἶναι τὸ Μπάνιουλς. Ἐνα τοπεῖο στρογγυλεμένων λόφων, σχηματίζει ἓνα εἶδος ἀμφιθεάτρου, ὅπου γκριζὰ ἐληόδενδρα ἐπιδείχνουν τοὺς φωτεροὺς ὄγκους των, καὶ ὅπου χαμηλὲς κληματαριᾶς ποὺ στηρίζονται σὲ τοίχους ἀπὸ σκληρὴ πέτρα, περιβάλλουν κάποιον χωριατόσπιτο, ἢ κανέναν ἐρειπωμένο πύργο. Παρακάτω, καὶ γύρω ἀπ' τὸ χωριό, ἀπλώνονται οἱ κῆποι μὲ τίς πορτοκαλιᾶς κι' ἄλλα ὀπωροφόρα δέντρα, μικρὰ ψιλόλιγνα κυπαρίσσια, καὶ κάποια, ἐδῶ καὶ κεῖ, φοινικόδεντρα. Ἐδῶ ὁ Μαγιόλ ἦρθε στὸν κόσμον, κι' ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ τὰ μάτια του ἀτένισαν τὴ γῆ καὶ τὴ θάλασσα. Αὐτὴ τὴ μυρουδιά τῆς ἐξοχῆς καὶ τῶν ἀνοιξιᾶτικων ὀπωρόκηπων ἀνάπνευσε, καὶ στίς πλαγιὰς αὐτῶν τῶν λόφων, καὶ στίς ρεματιᾶς τῶν μυστικῶν κοιλάδων, ξύπνησεν ἐντὸς του, κατὰ τὴ διάρκειαν κάποιου περιπάτου, τὸ βαθὺ αἶσθημα τῆς ζωῆς, τῆς ὁμορφιάς καὶ τοῦ ἔρωτα. Δὲν ὑπάρχει καμμιά χώρα, ποὺ νὰ ὑποβάλλει καλλίτερα τὴν ἰδέαν, ὅτι οἱ κλασσικὲς σπουδὲς μᾶς μποροῦν νὰ μᾶς πλησιάσουν πρὸς τὴν Ἑλλάδα, γι' αὐτὸ κι' ὅταν τὴν ἐπισκέφθηκε, τοῦ φάνηκε πραγματικά, σὰν νὰ μὴν εἶχε φύγει ποτὲ ἀπ' τὴν πατρίδα του. Ὅταν

ἦρθε στὸ Παρίσι γιὰ νὰ σπουδάσει, κ' ὅταν, μετὰ, ἐγκατεστάθηκε στὸ Μαρλί, ποτὲς δὲν ἔπαψε στὸ μεταξὺ, νὰ ἐπιστρέφει στὸ Μπάνιουλς, ὅπου καὶ τὴν ἄκομα, περνᾷ τοὺς χειμῶνες του. Μῆτε οἱ ὁμορφιῆς τῆς Ἴλ ντὲ Φράνς, μῆτε κανένα ἄλλο μέρος ἀπὸ κείνα ποὺ ἐπεσκέφθηκε, δὲν μπόρεσαν νὰ τὸν ἀποσπάσουν ἀπ' αὐτὴ τὴ γωνιὰ τῆς γῆς. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἔκανε καλὸ νὰ ξεφύγει, κ' ἡ ἐκλογὴ τοῦ Μαρλί γιὰ τὴν ἐγκατάστασίν του, εἶναι μιὰ πολύτιμη μαρτυρία, τοῦ τι ὀφείλει στὴ γαλλικὴ κουλτούρα. Ἀλλ' ἐπίσης, ἔκανε καλὰ, πρὸ ἔξακολούθησε νὰ ἐπανέρχεται. Τίποτα δὲν ἐκλόνησε τὴν ἀγάπην του, μῆτε κ' αὐτὴ ἄκομα ἡ ἀκοίμητη περιέργεια του γιὰ τὴ φύσιν. Αὐτὸ τ' ἀκρογυάλι, κ' αὐτὴ τὴν ἐξοχή, αὐτὰ τὰ βαρεῖα ἀρωματισμένα κρασιά, κ' αὐτὲς τὲς παλῆς λαϊκῆς μελωδίαις, πάντα μὲ τὴν ἴδια χαρὰ τὲς ξαναβλέπει, τὲς δοκιμάζει καὶ τὲς ἀκούει. Τὸ πνεῦμα του διατήρησεν ἀκέραια τὴ γελαστὴ νεότητά του. Εἶναι ἀπλὸς καὶ μέγας, καθὼς ἡ γῆς, καὶ τ' ἀγάλματα του παραμένουν αἰώνια καθὼς αὐτή.



ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

(ἀναφέρονται στὰ κυριώτερα πρόσωπα καὶ πράματα)

P O N T E N

Φαντέν Λατούρ: Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στὴ Γκρενόμπλ καὶ πέθανε στὸ Μπυρέ (°Ορν). (1836-1904). Σπουδαῖος κολορίστας καὶ σχεδιαστής μὲ πολὺ γοῦστο. Ἔκανε πορτραῖτα, νεκρὲς φύσεις καὶ σκηνὲς οἰκειότητας—ὅλα μὲ πολὺ χάρη. Ἐπίσης δούλεψε πολὺ πάστὲλ (κρητιδογραφία), καθὼς καὶ τὴ λιθογραφία—κι' αὐτὰ μὲ πολὺ ποίηση. Πηγὴ ἔμπνευσης στάθηκεν, γενικά, ἡ μουσική, καὶ εἰδικά, τὸ ἔργο τοῦ Μπερλιόζ, τοῦ Βάγκνερ καὶ τοῦ Σοῦμαν.

Καζέν: Γάλλος ζωγράφος (1841-1901). Ἐφτιαξε σπουδαῖα ἔργα, ποῦσαν ἔμπνευσμένα ἀπ' τὴ θρησκευτικὴν ἱστορίαν. Δοκίμασε, στὸ ἔργο του κυρίως «Φυγὴ εἰς τὴν Αἴγυπτον», κι' ἄλλοῦ, νὰ ἐκφραστῆ μὲ τὴ ζωγραφικὴν τοῦ αἰεροῦ. Ἔκανε τοιχογραφίες, ζωγράφησεν ὅμως τοπεῖο κλπ.

Λεγκρὸ (°Αλφόνσος): Γάλλος ζωγράφος, γλύπτης καὶ χαράκτης. Γεννήθηκε στὴ Ντιζὸν καὶ πέθανε στὸ Λονδίνο (1837-1911). Κυρίως ἐκτιμᾶται γιὰ τὰ σχέδια του καὶ τὰ ὠ-φόρτ (χαλκογραφία). Ὁ Ροντέν τοῦκανε τὸ μπουτο σὲ χαλκόν. Σαλόν τοῦ 1883.

Λερμίτ: Γάλλος τοπειογράφος (1844-1925). Ὑπῆρξε μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Καλῶν Τεχνῶν,

ἀπ' τὰ 1905. Ἀπέδωσε σκηνὲς ἀπὸ καταγίδες καὶ θύελλες ὄπου καὶ διέπρεψε.

Ρεγκამέ : Γάλλος σχεδιαστής, λιθογράφος καὶ μινιατουρίστας. Γεννήθηκε στὴ Γενεύη καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1818-1878). Εἶχε τρεῖς γιουὺς ποὺ κ' οἱ τρεῖς τῶν ὑπῆρξαν ζωγράφοι—τὸ Γουλιέλμο ποὺ γεννήθηκε καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1837-1875) καὶ θεωρεῖται σὰ στρατιωτικὸς ζωγράφος ἀξίας· τὸ Φελίξ, ποὺ γεννήθηκε στὸ Παρίσι καὶ πέθανε στὸ Ζουὰν-λὲ-πὲν (1844-1907) κ' ὑπῆρξε ζωγράφος καὶ σχεδιαστής, ἐπηρεασμένος (μ' ἔμπνευση κ' ἐπιτυχία) ἀπ' τὴ γαπωνέζικη τέχνη· καὶ τὸ Φρειδερίκο, ποὺ γεννήθηκε στὸ Παρίσι στὰ 1851 κ' εἰδικεύθηκε στὸ ἀθλητικὸ σχέδιο.

Ροτι (Λουδοβίκος) : Γάλλος χαράκτης μεταλλίων, καὶ γλύπτης. Γεννήθηκε καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1846-1911). Ὑπῆρξε μέλος τῆς Ἀκαδημίας τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Ἡ τέχνη του ξεχωρίζει γιὰ τὴ φινέτσα της, τὴ χάρη της, καθὼς καὶ γιὰ τὴν ἔξυπνη ἀφέλεια της. Σ' αὐτὸν ὀφείλεται, ἀνάμεσα στ' ἄλλα, «ἡ γυναῖκα ποὺ σπέρνει», τῶν γαλλικῶν νομισμάτων.

Γκαγιαό : Γάλλος ζωγράφος καὶ χαράκτης. Γεννήθηκε καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1834-1887). Δημιουργὸς τοῦ ἔργου «Ἅγιος Σεβαστιανὸς» καὶ σπουδαίων ἄλλων χαρακτηριστικῶν ἔργων, ἐμπνευσμένων ἀπ' τὸ ἔργο τοῦ Ραφαήλου.

Νταλοῦ : Γάλλος γλύπτης. Γεννήθηκε καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1838-1902). Στὴν τέχνη του ὀφείλονται πολλὰ ἀξιοσημείωτα ἔργα ἀνάμεσα στὰ ὁποῖα ξεχωρίζει τὸ μνημεῖο του «Ὁ θρίαμβος τῆς Δημοκρατίας» στημένο στὸ Παρίσι στὴν πλατεία

τοῦ Ἑθνους. Ὑπῆρξε καλλιτέχνης μὲ πολλὴ χάρι
καὶ δύναμη. Ὁ Ροντὲν τοῦκανε τὸ πορτραῖτο του
σὲ χαλκὸ. Σαλὸν τοῦ 1884.

Φόρντ : Ἑγγλέζος ἀνδριαντοποιὸς. Γεννήθηκε
καὶ πέθανε στὸ Λονδίνο (1852-1901). Διακρίνεται
γιὰ τὴ σπάνια δύναμη του στὴν ἔκφραση τῆς ζωῆς.
Ἀνάμεσα στὰ ἔργα του, ξεχωρίζουν : ὁ ἠθοποιὸς
Ἰρβιγκ στὸ ρόλο τοῦ Ἄμλετ, ὁ Γκλάδστον, ἕνα
μετάλλιο τοῦ Τζὼν Ράσκιν πού βροῖσκειται στὸ Γουε-
στμίνστερ, κ. ἄ.

Γκομπελὲν : Γαλλικὴ ἐθνικὴ βιομηχανία
ταπητουργίας, περίφημη σ' ὅλο τὸν κόσμον. Βρίσκε-
ται στὸ Παρίσι, ἐγκαταστημένη στὰ χτίρια κάποιων
βαφείων πού ἰδρύθηκαν στὸ δέκατο-πέμπτο αἰῶνα
ἀπὸ τοὺς Γκομπελὲν πού ἦσαν βαφιάδες τῆς Ρένς.
Ἐπὶ Λουδοβίκου 14ου πού τὴν ἀγόρασε, ἡ ταπη-
τουργία αὐτὴ γνώρισε καλὲς ἡμέρες. Στὴν Ἐπανά-
σταση ἐγκαταλείφθηκε γιὰ νὰ ξαναρχίσει, ἐπὶ τῆς
αὐτοκρατορίας, τὸ μεγάλο της ἔργο πού εἶχε, κατόπι,
μια διάδοση παγκόσμια σὰν ταπητουργία ἀνώτερης
ποιότητας. Στὴ βιομηχανίαν αὐτὴ, ὑπάρχει εἰδικὸ
μουσεῖο ταπητουργίας, ἕνα σχολεῖο σχεδίου, ἕνα
ἐργαστήριον βαφῆς μαζὺ μ' ἕνα χημεῖο γιὰ τὶς σχε-
τικὰς ἔρευνες, καθὼς κ' ἕνα ἀτελιὲ γιὰ ἐπιδιορθώσεις.

Μαιντρόν : Γάλλος γλύπτης, Γεννήθηκε στὸ
Σαντοσὼ (κοντὰ στὸ Λήγηρα) καὶ πέθανε στὸ
Παρίσι (1801-1884). Ὑπῆρξε καλλιτέχνης μὲ προ-
σωπικότητα, δύναμη καὶ κίνηση. Τὸ καλλίτερον του
ἔργο εἶναι τὸ ἄγαλμα «Βελλέντια» πού βροῖσκειται
στὸν κῆπο τοῦ Λουξεμβούργου, ἀπ' τὸ 1839.

«Ἐποχὴ τοῦ χαλκοῦ» : Χάλκινο ἔργο τοῦ

Ροντέν, ἀπ' τὰ πιὸ ξακουσμένα. (Φιγοῦρα λίγο πιὸ μεγάλη ἀπ' τὸ φυσικό). Τόφτιαξε στὶς Βρυξέλλες, ὅταν ἀκόμα ἦταν ἄγνωστος, θέλοντας νὰ δώσει μιὰν ἐλεύθερη μὰ συνειδητὴ μελέτη τῆς φύσης. Ὡς μοντέλο του, χρησιμοποίησε τὸ Βέλγο στρατιώτη—τηλεγραφητὴ, Αὔγουστο Νεῦ, μὲ τὸν ὁποῖο καὶ συνδέθηκε μὲ φιλία. Ἡ φιγοῦρα αὐτὴ γιὰ νὰ γίνει, χρειάστηκαν δυὸ χρόνια· δημιουργήθηκεν ἀκριβῶς ἀνάμεσα τοῦ 1875 (Ὀχτώβρη) καὶ τοῦ 1877 (Μάρτη). Ἐξετέθηκε, γιὰ πρώτη φορά, σὲ γύψο, στὸ Σαλὸν τοῦ 1877 καὶ δημιούργησε ζήτημα μὲ τὸ ὁποῖο ἀσχολήθηκαν ὄλοι οἱ ἱστορικοὶ τοῦ διδασκάλου. Ὁ ἔξυπνος τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ἀπέδωκεν ὁ Ροντέν, τὰ πιὸ λεπτὰ ἐπίπεδα ἐνὸς ἀνθρώπινου κορμιοῦ, τόσο πολὺ ξάφνιασε, πὺ κατηγόρησαν τὸ διδάσκαλο γιὰ ἀπάτη, δηλώνοντας πὺ δὲν μπόρεσε νὰ ἐπιτύχει τὸ ἀποτέλεσμα τοῦτο, παρὰ ἀπὸ καλοῦπια (ἐκμαγεῖα) πὺ πῆρε ἀπ' εὐθείας ἀπ' τὴ φύση—ἀπ' τὸ κορμὶ δηλαδὴ τοῦ βέλγου στρατιώτη! Ὁ Ροντέν ὅμως, μπόρεσε νὰ βγάλει ἐκμαγεῖο τοῦ κορμοῦ τοῦ μοντέλου του, καὶ φωτογραφίζοντάς το ἀπ' ὄλες τὶς μεριές, ἀπόδειξε τὴν καλὴ του πίστη. Μιὰ ομάδα γλυπτῶν ὡστόσο, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους πρέπει νὰ σημειωθοῦν οἱ: Φαλγκιέρ, Παῦλος Ντυμπουά, Ἀλφρέδος Μπουσέ κι' ἄλλοι, διαμαρτυρήθηκαν γιὰ χάρη του, στὴ Διεύθυνση τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Τὸ Κράτος, γιὰ νὰ ἱκανοποιήσει τὸν καλλιτέχνη, ἀγόρασε στὰ 1880, τὸ χάλκινο πὺ ἐξετέθηκε στὸ Σαλὸν καὶ πὺ τοποθετήθηκε στὸν κῆπο τοῦ Λουξεμβούργου μέχρι τὰ 1890—ἡμερομηνία πὺ σημαδεύει τὴν εἴσοδο του στὸ Μουσεῖο. Ἀντίγραφα τοῦ πρώτου αὐτοῦ ἀριστουργήματος, βρίσκονται σὲ

διάφορες μεγάλες δημόσιες συλλογές, κυρίως μάλιστα, στην Ἀγγλία και τὴν Ἀμερική.

Συνομιλίαι γιὰ τὴν τέχνη: Συγκεντρώθηκαν σ' ἓναν τόμο 64 σελ. ἀπ' τὸν Παῦλο Γκζέλ, μὲ τὸν τίτλο «Ἡ Τέχνη» καὶ τυπώθηκαν στὰ 1911 ἀπ' τὸν ἐκδότη Μπ. Γκρασέ.

Κρήνη τῶν Μεδίκων: Βρίσκεται στὸν κήπο τοῦ Λουξεμβούργου, στὸ Παρίσι. Ἔργο τοῦ Ντεμπρός,

Εὐδισταί: Θρησκευτικὸ τάγμα. Ἰδρύθηκε στὰ 1643, ἀπ' τὸ Γιάννη Ἐντ καὶ φέρει τ' ὄνομα του, οἱ δὲ ὄπαδοὶ Εὐδισταί (ἐντίστ). Στὰ 1792 διαλύθηκε, ξανασυστήθηκε στὰ 1826.

«Στοχαστῆς» Χάλκινο ἄγαλμα, σὲ διπλάσιο τοῦ φυσικοῦ μέγεθος. Ἐξετέθηκε στὸ Σαλὸν στὰ 1904. Τὸ ἔργο αὐτὸ βρίσκεται πάνω ἀπ' τὸν τάφο τοῦ Ροντέν, Βίλλα ντὲ Μπριγιάν, (Μεντόν).

Μπαρύ: Γάλλος γλύπτης (1795-1875). Κατέγινε ἰδιαίτερα στὸ ν' ἀποδώσει ζῶα (ἄνιμαλιέ). Ἐπίσης εἰδικεύθηκε στὸ χύσιμο τοῦ χαλκοῦ γι' αὐτὸ καὶ θεωρεῖται δάσκαλος ἀπ' τοὺς λίγους στὸ εἶδος του.

Καρριέ - Μπελέζ: Γάλλος γλύπτης. Γεννήθηκε στὸ Ἀνιζὺ-λὲ-Σατώ καὶ πέθανε στὶς Σέβρο (1824-1887). Ἀσχολήθηκε πολὺ μὲ τὴ βιοτεχνία ὅπου ἔδωσε πολλὰ σχέδια ποὺ χρησιμοποιήθηκαν ὡς πρότυπα. Ὁ γιὸς του Λουδοβίκος—Ροβέρτος, ποὺ γεννήθηκε καὶ πέθανε στὸ Παρίσι, (1848-1913), ἦταν ζωγράφος καὶ γλύπτης.

Κλωντιόν: Γάλλος γλύπτης. Τὸ πραγματικὸ του ὄνομα: Κλώντ Μισέλ. Γεννήθηκε στὸ Νανσύ καὶ πέθανε στὸ Παρίσι (1738- 814). Τ' ἄγαλματά-

κία του (φιγουρίνες), σὲ τετρακότα, ξεχωρίζουν γιὰ τὴ λεπτότητα καὶ τὴ χάρη τους.

Αἰδεσιμώτατος πατήρ Εὐνάροδος: Ἰδρυτὴς τοῦ Τάγματος «οἱ πατέρες τῆς Ἁγίας Φυσίας». Ὁ Ροντέν τοῦκανε τὸ μπουστο σὲ χαλκό, στὰ 1863.

«Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴ σπασμένη μύτη: Τὸ τρίτο κατὰ σειρά γλυπτικὸ ἔργο τοῦ διδασκάλου. Πρόκειται γιὰ τὸ πορτραῖτο ἑνὸς ἔξυπνου ἀλήτη ποῦταν γνωστὸς μὲ τὸ παρατσούκλι «Μπιμπί». Ἔκανε ὅλες τὶς δουλειὲς στὴ συνοικία τοῦ Σαίν-Μισέλ, ὅπου κατοικοῦσεν ὁ Ροντέν. Τὸ μπουστο αὐτὸ ἔγινε στὰ 1864. Παρουσιάστηκε κ' ἀπορρίφτηκε στὸ Σαλὸν τοῦ 1864, ἀλλ' ἀργότερα, ἔγινεν ἀποδεχτό, στὸ μάρμαρο, στὸ Σαλὸν τοῦ 1875, μὲ τ' ἀρχικὰ Μ. Β. Ἀντίγραφα του, ὑπάρχουν σὲ πολλὰ μουσεῖα τῆς Εὐρώπης καὶ τῆς Ἀμερικῆς.

Ντονατέλλο: Μεγάλος ἰταλὸς γλύπτης (ἀπ' τὴν Τοσκάνη), γεννήθηκε καὶ πέθανε στὴ Φλωρεντία (1386-1466). Γνώστης βαθὺς ἀλλὰ καὶ θαυμαστῆς τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης, διετήρησε στὸ ἔργο του τὴν ἀπλότητα τῶν παλιῶν δασκάλων, προχωρῶντας ἀποφασιστικὰ στὸ δρόμο τοῦ ρεαλισμοῦ. Ἀπ' τὰ πιὸ ξακουσμένα του δημιουργήματα εἶναι καὶ ἡ «Παναγία μὲ τὸ βρέφος τῆς», «ὁ Ἅγιος Γιάννης ὁ Βαφτιστής», «ἡ Μαγδαληνή», ὁ «Ἐνταφιασμός» κλπ.

«Ἅγιος Γιάννης Βαφτιστής». Ἔργο τοῦ Ροντέν, λίγο μεγαλύτερο τοῦ φυσικοῦ. Ἀντίγραφο τοῦ χάλκινου αὐτοῦ ἀγάλματος, ἐξετέθηκε στὸ Μουσεῖο τοῦ Λουξεμβούργου. Στὸ Σαλὸν τοῦ 1880 ἔμφα-

νίστηκε στο γύψο, στο χαλκό στα 1881 και στο Σαλόν Τριενάλ στα 1883. Ο Ροντέν είχε πρωτοεκθέσει στο Σαλόν του 1879, το μπουστο μόνο, σε γύψο, γαλβανισμένο απ' τον Ντανιέλι.

Σέβρο: Ἐθνικὴ βιομηχανία Σεβρών — ἔτσι λέγεται ἐπίσημα. Ἰδρύθηκε στὰ 1759 στὶς Σέβρες ἀπ' τὸν Μπουαλώ, ἀφοῦ προηγούμενα, ἀκόμα ἀπ' τὰ 1738, εἶχεν ἀρχίσει ἡ ἐκμετάλλευση τῆς στὶς Βενσάν. Ἡ παραγωγή πορσελανῶν ἀρχισε στὰ 1764, μὲ χρήση τῆς Καολίνης.

«Καθεδρικοὶ Ναοὶ τῆς Γαλλίας». Ἔργο τοῦ Ροντέν, μὲ σχέδια τοῦ ἴδιου. Ἐξεδόθηκε ἀπ' τὸν ἐκδότη Ἀρμὰν Κολλέν. Στὰ ἑλληνικὰ μεταφράστηκε ἓνα χαρακτηριστικὸ κομμάτι πὸν δημοσιεύτηκε στὸ «Τρίτο Μάτι», ἀρ. 2-3.

«Ἡ πύλη τοῦ Ἄδη»: Τὸ πρόπλασμα ἔγινε στὸ γύψο. Μνημειακὴ Πύλη, πὸν παράγγειλε στὸ Ροντέν τὸ Κράτος, στὰ 1880. Ἀρχικὰ, προορίζονταν γιὰ τὸ Μουσεῖο τῶν Διακοσμητικῶν Τεχνῶν, ὅποτε κ' ἔγινε τὸ σχέδιο. Κατόπιν, ἐπρόκειτο γὰρ στηθεῖ στὸ βάθος τῆς ἐκκλησιᾶς τοῦ παλαιοῦ σεμιναρίου Σαιν - Σουλπίς πὸν ἀνήκε στὸ Μουσεῖο τοῦ Λουξεμβούργου. Ἡ Πύλη αὐτὴ, θὰ περιβάλλονταν ἀπὸ μιὰ τοιχογραφία τοῦ «Παραδείσου», πὸν παραγγέλθηκε στὰ 1904 στὸ Ροντέν, ὁ ὁποῖος ἔκαμε πράγματι μερικὰ σχέδια. Τὸ θέμα τὸ δανείστηκε ἀπ' τὴ Θεία Κωμωδία τοῦ Ντάντε, γὰρ τὴν ὁποία ὁ Ροντέν εἶχε κ' ὅλας ἐκπονήσει πολλὰ σχέδια. Σχετικά, εἶχεν ἐπίσης ὑπ' ὄψει του, σύμφωγα μὲ τὶς ἀναμνήσεις του, τὶς Πύλες τοῦ Βαφτιστήριου τῆς Φλωρεντίας—ἔργο τοῦ Γκιμπέρτι. Ἀπομακρύνθηκε

φυσικά, ἀπ' τὴν ἀντίληψη αὐτὴ ποὺ ἀρχικὰ εἶχεν
υἰοθετήσει, ἀναπτύσσοντας μάλιστα τὴν πρωτοβου-
λία του ποὺ τοῦ τὴν ἐνέπνευσε τὸ ἴδιο τὸ Δαντικὸ
ποίημα, καὶ ἰδιαίτερα τὰ ἐπεισόδια : Πάολο Μαλα-
τέστα καὶ Φραντσέσκα ντὰ Ρίμινι, Οὐγολίνος καὶ
οἱ γιοὶ του. Πρὸς τὰ ἄνω τῆς Πύλης, τρεῖς Σκιές,
φαίνονται σὰ νὰ προφέρουν τὸν περιφημο στίχο
ποῦναι γραμμένος στὴν εἴσοδο τῆς Κόλασης : «Λα-
σιάτε ὄνι σπεράντσα, βόϊ κ' ἐντράτε». Ἀπὸ κάτω,
στὸ κέντρο τοῦ τυμπάνου, ὁ Ποιητὴς (ποὺ ἀργότερα
ὀνομάστηκε Στοχαστής), θαυμάζει τὴ μεγάλη τρα-
γωδία τῆς ἀβύσου. Ἡ Πύλη, συνολικὰ, περιλαμβάνει
186 φιγοῦρες.

Εὐστάθιος ντὲ Σαὶν Πιέρ : Στὰ 1884,
ἡ πολιτεία τοῦ Καλαὶ προκήρυξε διαγωνισμό γιὰ
τὴν κατασκευὴ ἑνὸς μνημείου σ' ἀνάμνηση τῆς πα-
τριωτικῆς αὐτοθυσίας τοῦ πρόκριτου τῆς πολιτείας
αὐτῆς, τοῦ Εὐστάθιου ντὲ Σαὶν Πιέρ. Ὁ διαγωνι-
σμός δὲν προέβλεπε παρὰ μιὰ φιγούρα—ἐκείνη τοῦ
Εὐστ. ντὲ Σαὶν Πιέρ. Ἐπηρεασμένος ὁ Ροντέν ἀπ'
τὸ χρονογράφο τῆς ἐποχῆς (14ος αἰῶνας), συνέλαβε
τὴν ἰδέα νὰ ἐμφανίσει μαζεμένους καὶ τοὺς ἕξι
δημῆρους — τὸ Ζὰν ντ' Αἶρ, τὸ Ζὰκ καὶ τὸν Πιέρ
Βισάν, τὸ Ζὰν ντὲ Φιάν, καὶ τὸν Ἀντρέα ντ' Ἀντρο
ποὺ ἀκολούθησαν τὸν Εὐστάθιο. Τὸ ἔργο αὐτὸ, τοῦ
δημιούργησε πολλὰς φροντίδες, τὸν ἀπασχόλησε δὲ
δέκα χρόνια. Ἀποκαλύφθηκε στὰ 1895. Ὁ Ροντέν,
ἕξ αἰτίας τοῦ μνημείου αὐτοῦ, δοκίμασε καὶ πάλι,
καθὼς στὸ παρελθὸν μὲ τὶς περιπτώσεις τῶν ἔρ-
γων του «Ἐποχὴ τοῦ Χαλκοῦ» καὶ «Μπαλζάκ»,
τὴν πίκρα ποὺ προέρχονταν ἀπ' τὴν ἀσυνειδησία
τῶν συγχρόνων του. Τὸ μνημεῖο αὐτὸ ἀνεγέρθηκε σὲ

μιὰ πλατεῖα τοῦ Καλαί. Ἀντίγραφο του (σὲ μικρότερο ὕψος) στήθηκε καὶ στὸ Λονδίνο, κοντὰ στὸ Παλάτι τοῦ Οὐεστμίνστερ, χάρη στὶς φροντίδες μιᾶς ἐγγλέζικης ἐπιτροπῆς.

Κλὼντ Λορραίν : Γάλλος ζωγράφος (1600-1682). Σπουδαῖος κολορίστας, περίφημος γιὰ τὸ φῶς του. Ὁ Ροντέν τοῦφτιαξε στὰ 1889, τὸ ἄγαλμα του ποὺ στήθηκε στὸ Νανσύ, στὸν κήπο τῆς Πεπιγιέρ. Τὸ μνημεῖο περιλαμβάνει μιὰ βάση, ὅπου ἀνάγλυφα, ἐμφανίζεται ὁ Ἀπόλλωνας ὀδηγῶντας τὸ Ἄρμα τοῦ Ἥλιου.

Στὸ Μουσεῖο Ροντέν, ὑπάρχουν συνολικὰ 225 γλυπτικὰ ἔργα του. Ἐπίσης ὑπάρχουν σχέδια, ἀκουαρέλλες καὶ ἐλαιογραφίες του (συνολικὰ 44 κομμάτια) καθὼς καὶ 15 χαρακτηριστικὰ ἔργα, ἀπ' τὰ ὁποῖα τὰ πρῶτα 14 ὠ-φόρτ καὶ τὸ ἄλλο, τὸ 15ο, λιθογραφία.

Ἀκόμα ὑπάρχουν στὸ Μουσεῖο Ροντέν, ὀλόκληρη ἢ προσωπικὴ του συλλογὴ ἀπὸ ζωγραφικὰ καὶ γλυπτικὰ ἔργα τῶν : Καριέρ (7 ἔργα), Μονέ (1), Ρενουάρ (1), Βὰν Γκόγκ (4), Θουλοάγκα (1), Μπλὰνς (1), Ντεμπονά (1 σὲ πέτρα) καὶ Πωλὲν (1 σὲ μάρμαρο) καθὼς καὶ βιτρίνες ἀπὸ ἀρχαιότητες αἰγυπτιακῆς, ἐλληνικῆς καὶ ρωμαϊκῆς, βιτρίνες ἀπὸ ἀντικείμενα ἐξ ἐλεφαντοστοῦ, ἓνα ἀντίγραφο τοῦ Ἐρμῆ τοῦ Πραξιτέλη, καὶ τέλος τὸ πορτραῖτο τῆς Ἀγριππίνας.

Ὁ Ροντέν ἐκτὸς ἀπ' τὴν Ἰταλία καὶ τὴν Τσεχοσλοβακία, ἐπεσκέφθηκε καὶ τὴν Ἰσπανία, ὅπου μαζὺ μὲ τὸ Θουλοάγκα, εἶδε τὸ Γκρέκο. Αὐτὴ τὴ λεπτομέρεια, δὲν τὴν ἀναφέρει ὁ Λεὸν Μπενεντίτ, μολονοῦτι ἔγραψεν ὁ ἴδιος ἓνα ὀλάκερο βιβλίον γιὰ τὸ Θουλοάγκα.

Σ Ε Ζ Α Ν

Ὁ Σεζάν, ὅπως μᾶς διηγεῖται ὁ Βολλάρ, ἂν καὶ ἤθελε νὰ παίρνει μέρος σ' ἐπίσημες ἐκθέσεις, δὲν τὰ κατάφερε. Τοῦ ἀποροίχνανε τὰ ἔργα ποῦ στέλνε. Ἔτσι ἀπ' τὰ 1866 μέχρι τὰ 1895, ὁπότε τὸν ἀνεκάλυψεν ὁ Βολλάρ, κι' ἄρχισε τὴν προσπάθεια γιὰ τὴν ἐπιβολή του, ἔστειλε ἔργα του σὲ ὀχτῶ διάφορες ἐκθέσεις, ἀλλὰ μονάχα στὶς πέντε ἀπ' αὐτὲς ἐξέθεσε —οἱ ἄλλες ἀρνήθηκαν νὰ δεχτοῦν τὰ ἔργα του. Μετὰ ἀπ' τὴ χρονολογία 1895, μέχρι τὸ θάνατο του (1906), ἔλαβε μέρος σὲ ὀχτῶ ἄλλες ἐκθέσεις. Μετὰ τὸ θάνατο του ὡς τὰ 1926, ὁργανώθηκαν ἄλλες ἐννητὰ ἀναδρομικὲς ἐκθέσεις του. Στὰ 1929 ἡ διεύθυνση τεχνῶν τοῦ θεάτρου «Πιγκάλ» ὁργάνωσε μιὰν ἄλλη ἐκθεση Σεζάν στὴν ὁποία ἔστειλαν τὰ ἔργα Σεζάν τῆς συλλογῆς των, συνολικὰ 50, δεκαπέντε ὀνομαστοὶ συλλέκτες, ἀνάμεσα στοὺς ὁποίους πρέπει ν' ἀναφερθοῦν οἱ : Πὼλ Σεζάν (γιὸς) μὲ 4 ἔργα, Σαμουέλ Κουρτώ, μὲ 4 ἔργα, Πὼλ Γκιγιώμ, μὲ 6 ἔργα, Σασὰ Γκιτρώ, μὲ 5 ἔργα, Ἐσελ, μὲ 7 ἔργα, καὶ Ἀμπρουάζ Βολλάρ, μὲ 6 ἔργα.

Ὁ Σεζάν ἔγραψε πολλὰ γράμματα. Ἀπ' αὐτὰ κάπου 25, δημοσιεύτηκαν. Ἡ ἀλληλογραφία του μὲ τὸ Ζολά, δὲ δημοσιεύτηκε. Ἀντίθετα, τυπώθηκαν τὰ γράμματα τοῦ Ζολά (18 συνολικὰ) πρὸς τὸ Σεζάν.

Ὁ Σεζάν πέθανε στὶς 22 τοῦ Ὀχτώβρη τοῦ 1906.

ΜΑΓΙΟΛ

Φλόρ και Πομόν: Ἔργα τοῦ Μαγιόλ, ἀπὸ τὰ πιὸ ξακουσμένα, κλασικοῦ μεγαλείου. Ἀνήκουν στὴ συλλογὴ Μορόζωφ.

Κόντε Κέσσελερ: Ἐνθερμος θαυμαστῆς τοῦ Μαγιόλ. Μαζὺ του ἔκανε καὶ τὸ ταξειδί στὴ χώρα μας στὰ 1909 ἢ 10. Δαπάναις του τυπώθηκε μιὰ περίφημη ἔκδοση τοῦ Βιργίλιου. Στὴ συλλογὴ του, ἀνάμεσα στᾶλλα ἔργα τοῦ διδασκάλου, ὑπάρχει κ' ἓνα περίφημο σχέδιο γιὰ συντριβάνι.

Ἀπὸ τὰ πιὸ ξακουσμένα ἔργα τοῦ Μαγιόλ, εἶναι καὶ αὐτὰ ἐδῶ: «Ἡ Σκέψη» (1900), «Οἱ ἀγωνίστριες» (1900 σὲ τετρακότα), «Κορίτσι» (1904), «Ἡμίγυμνο κορίτσι» σὲ τετρακότα (1914), «Ντυμένη γυναίκα» σὲ τετρακότα (1915), «Νέο κορίτσι» σὲ χαλκὸ (1916), τὸ Μνημεῖο γιὰ τοὺς νεκροὺς τῆς κοινότητος Σερέ (1920-22), «Νέο κορίτσι» καθιστό, σὲ τετρακότα (1922), «Νέα γυναίκα γυμνή», καθιστὴ σὲ τετρακότα (1923), «Πλαγιασμένη γυναίκα» σὲ τετρακότα (1923), τὸ «Μνημεῖο Σεζάν» (1913-25), «Ἡ Γυναίκα μὲ τὸ περιστέρι» (1924), «Ἀφροδίτη», σὲ τετρακότα (1924), καὶ «Κολυμβήτρια» (1925).



- Τὴν ὅλη καλλιτεχνικὴν ἐπιμέλεια τοῦ βιβλίου αὐτοῦ, τὴν εἶχεν ὁ ζωγράφος - χαράκτης Γιάννης Μόραλης, στὸν ὁποῖον ὀφείλονται ὅλα τὰ στολίδια τοῦ τόμου αὐτοῦ, (ἐξώφυλλο, πρωτογράμματα, βινιέτες. κ.τ.λ.) καθὼς καὶ τὰ πορτραῖτα τοῦ Ροντὲν (ποῦκαμε ἀπὸ μιὰ προσωπογραφία τοῦ Λεγκρὸ γινομένη στὰ 1882), τοῦ Σεζὰν (ἀπὸ μιὰν αὐτοπροσωπογραφία τοῦ καλλιτέχνη), καὶ τοῦ Μαγιὸλ (ἀπὸ μιὰ φωτογραφία). Τυπώθηκε στὸ τυπογραφεῖο τοῦ κ. Λουκᾶ Π. Φρονίστα (Κορνάρου 4), καὶ βιβλιοδετήθηκε στοῦ κ. Δημητρ. Μαστραποστόλη (Ἀγαθάρχου 1), τὸ Φθινόπωρο τοῦ 1943. —



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΣΠ. ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ

ΝΙΚΟΥ ΦΡΙΣΛΑΝΤΕΡ :

25 Λαϊκές Ζωγραφιές, ύπογραμμένες
μιά - μιά χωριστά, άπ' τόν καλλιτέχνη.
(Τò βιβλίο αυτό, τυπώθηκε σè 170 άριθμη-
μένα αντίτυπα).

ΕΡΡΙΚΟΥ ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ :

Περì Ζωγραφικης (Διακόσμηση τοϋ
Ζωγράφου Ι. Μόραλη). Ξεαντλημένο.

ΦΩΤΗ ΚΟΝΤΟΓΛΟΥ :

Ό Θεός Κόνανος (μè πλουμίδια τοϋ
συγγραφέα).

ΤΕΛΛΟ

ΒΙΒΛ
ΤΕΛΛ
ΙΔΡ
ΤΕΧΝ
ΔΩΡΕ