

Περιοδική έκδοση της Ιστορικής, Λαογραφικής
και Αρχαιολογικής Εταιρείας Κρήτης

ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΣΤΙΑ



Περίοδος Δ' – Τόμος 15 (2014-18)



Χανιά 2018

ΣΥΝΤΑΚΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

ΜΑΡΙΑ ΑΝΔΡΕΑΔΑΚΗ-ΒΛΑΖΑΚΗ

ΕΛΙΑ (ΕΥΑΓΓΕΛΙΑ) ΒΑΡΔΑΚΗ

ΓΙΩΡΓΟΣ ΜΑΡΓΑΡΙΤΗΣ

ΣΤΑΥΡΟΥΛΑ ΜΑΡΚΟΥΛΑΚΗ

ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΤΖΟΥΡΗΣ

Επιμέλεια έκδοσης :

ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΤΖΟΥΡΗΣ

Υπεύθυνος έκδοσης :

ΚΩΣΤΑΣ ΜΟΥΤΖΟΥΡΗΣ

Οδός 8ης Δεκεμβρίου, αρ. 4, 731 32 Χανιά

Τηλέφ.: 28210-59049/63086

Ηλ. ταχυδρ.: kostasmoutzouris@hotmail.gr

Τυπογραφική φροντίδα :

Κ. Ε. ΨΥΧΟΓΥΙΟΣ (pezanos@otenet.gr)

Εκτύπωση :

ΤΥΠΟΚΡΕΤΑ ΑΒΕ, ΒΙ.ΠΕ. ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ

© 2018 Ι.Λ.Α.Ε.Κ.

ISSN 1105-5022

Εικόνα εξωφύλλου /

σελίδας τίτλου :

Άνω τμήμα της Στήλης της Τυλίδου
(Αρχαιολογικό Μουσείο Κισάμου)

Στην *ΚΡΗΤΙΚΗ ΕΣΤΙΑ* δημοσιεύονται πρωτότυπες επιστημονικές μελέτες, οι οποίες καλύπτουν όλες τις φάσεις της ιστορίας και του πολιτισμού της Κρήτης. Τα προς δημοσίευση κείμενα, σε ηλεκτρονική και έντυπη μορφή (μέχρι 15 δακτυλογραφημένες σελίδες και συνοδευόμενα από περίληψη 15 περίπου στίχων στην αγγλική ή στη γαλλική γλώσσα), αποστέλλονται ταχυδρομικά στη διεύθυνση: Ι.Λ.Α.Ε.Κ., Πλατεία Αγίου Τίτου, 731 00 Χανιά (υπόψη του Προέδρου), ή ηλεκτρονικά στη διεύθυνση: info@ilaek.org. Τα μεγαλύτερα σε έκταση κείμενα εξετάζονται κατά περίπτωση.

Κεντρική διάθεση :

Ι.Λ.Α.Ε.Κ., Πλατεία Αγίου Τίτου, 731 00 Χανιά,
ιστότοπος www.ilaek.org, τηλέφ. 28210-97930, ηλ. ταχυδρ. info@ilaek.org.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Χριστίνα Παπαδάκη, Μινωικές «κουλούρες»: σιταποθήκες, απορριμματικοί λάκκοι ή «ιεροί» αποθέτες;	9-21
Νίκος Μερούσης, Η διαδικασία παραγωγής Υστερομινωικών ΙΙΙ λαρνάκων και ένα «εργαστήριο» της Μεσαράς	23-49
Αγγελική Τσίγκου, Αρχαίοι οχυρωματικοί πύργοι του Δυτικού Σελίνου	51-73
Σταυρούλα Μαρκουλάκη και Γιάννης Χριστοδουλάκος, Η αρχαία Πολυρρήνια και το σύστημα ύδρευσής της ...	75-140
Κωνσταντίνος Ψαράκης, Ο τοιχογραφικός διάκοσμος του ναού Αγίου Νικήτα στο Χάσι Σελίνου Ν. Χανίων	141-166
Μιχάλης Μιλιδάκης, Η ιστορική και αρχαιολογική φυσιογνωμία της πόλης των Χανίων: Αποτελέσματα Έρευνας	167-198
Ζαχαρίας Δ. Αντωνάκης, Ο Γεώργιος Ανδρεδάκης (1860-1933) κατά την Επανάσταση του 1895-1897: Ζώντας σε καιρούς κατάκτησης, ατενίζοντας την αυγή της ελευθερίας	199-217

Μανόλης Γ. Βαρβούνης, Ελευθερόστομοι γλωσσοδέτες της Κρήτης	219-235
Φάνης Ι. Κακριδής, Έξαγιαζω - ανάξαγος: μια επιστολή του Γεωργίου Ν. Χατζιδάκι	237-241
Αλεξάνδρα Κουρουτάκη, Οι απαρχές της Νεωτερικότητας στη νεοελληνική τέχνη στο πνεύμα του «Βενιζελισμού» και η Κρήτη ως πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους της «Γενιάς του 1930»	243-271
Γιώργος Μαργαρίτης, Ο Βαγγέλης Κτιστάκης και η εποχή του	273-283
Ευτύχιος Ι. Τωμαδάκης, Ο γερμανός ιστορικός Heinz A. Richter και η παραχάραξη της Ιστορίας για τη Μάχη της Κρήτης (20-30 Μαΐου 1941)	285-304
Αρχόντισσα Παπαδερού-Ναναδάκη, Το Οικοτροφείο Σούγιας (1945-1953)	305-317
Έλια Βαρδάκη, Κρίση και Πολιτιστική Διαχείριση. Η ίδρυση μουσείου για τη Μάχη της Κρήτης και η σημασία του στη σημερινή συγκυρία της κρίσης	319-333



Οι απαρχές της Νεωτερικότητας στη νεοελληνική τέχνη στο πνεύμα του «Βενιζελισμού» και η Κρήτη ως πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους της «Γενιάς του 1930»*

Αλεξάνδρα Κουρουτάκη

1. Επετειακό αφιέρωμα στην πρωτοποριακή “Ομάδα Τέχνη” (1917-1919)

Η παρούσα μελέτη αποτελεί ένα επετειακό αφιέρωμα στην ιστορική “Ομάδα Τέχνη” (1917-19) με την ευκαιρία της συμπλήρωσης 100 χρόνων από την ίδρυσή της. Επιχειρεί να αναδείξει τη συμβολή του Βενιζέλου στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού της νεοελληνικής καλλιτεχνικής δημιουργίας και της συμπόρευσής της με τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα του Μοντερνισμού. Θα γίνει αναφορά στην έμπρακτη στήριξη της κυβέρνησης των Φιλελευθέρων στους νεωτεριστές καλλιτέχνες-μέλη της εικαστικής “Ομάδας Τέχνη” στις εκθέσεις τους σε Ελλάδα και Παρίσι.

Στο πνεύμα του “Βενιζελισμού”, που συνδέθηκε με την ανάγκη για εκσυγχρονισμό, πνευματική αναγέννηση και πολιτιστική συμπόρευση του ελληνικού κράτους με τη Δύση, δημιουργήθηκε η “Ομάδα Τέχνη” για να μεταγγίσει νέες ιδέες στο φύσει συντηρητικό ελληνικό εικαστικό τοπίο. Στο πλαίσιο του αφιερώματος επιχειρείται μια συνοπτική παρουσίαση των αναζητήσεων της Ομάδας που ανανέωσε μορφοπλαστικά τη νεοελληνική τέχνη και υιοθέτησε νέους όρους αισθητικής, μακριά από τις καθιερωμένες συμβάσεις της αναπαράστασης. Η πολιτεία των Βενιζελικών ευνόησε την οργανωμένη αυτή προσπάθεια ανακατεύθυνσης της ελληνικής διανόησης (Παπανικολάου 2006, 49) από τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό της Σχολής του Μονάχου προς τα καλλιτεχνικά κινήματα του Μοντερνισμού που είχαν επίκεντρο το Παρίσι.

Η “Ομάδα Τέχνη” δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία του Νίκου Λύτρα, το 1917, την ίδια χρονιά που ο Βενιζέλος και το κόμμα των Φιλελευ-

* Από τη διάλεξη της Αλ. Κουρουτάκη, στις 19.06.2017, στο Πνευματικό Κέντρο Χανίων. Φορέας διοργάνωσης: ΙΛΑΕΚ.

θέρων κατέλαβαν την εξουσία. Το έργο των νεωτεριστών καλλιτεχνών που συσπειρώθηκαν γύρω από τον Ν. Λύτρα είχε την αύρα της Γαλλίας. Λαμπρά αλλά και λιγότερο γνωστά ονόματα νέων κυρίως καλλιτεχνών γίνονται μέλη της Ομάδας, οι: Κ. Παρθένης, Π. Βυζάντιος, Κ. Μαλέας, Θ. Τριανταφυλλίδης, Α. Κογεβίνας, Ν. Οθωναίος, Ό. Περβολαράκης, Ο. Φωκάς, Σ. Καντζίκης, Δ. Στεφανόπουλος και οι γλύπτες Γ. Ζευγώλης και Μ. Τόμπρος. Στόχος τους να μεταφυτεύσουν δημιουργικά στην Ελλάδα τις κατακτήσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Αφθονες ήταν οι επιρροές που δέχθηκαν τα μέλη της κυρίως από τον Ιμπρεσιονισμό, τον Μεταϊμπρεσιονισμό και τον Συμβολισμό.

Η ιστορική συγκυρία ήταν ευνοϊκή. Η πολιτική του Βενιζέλου έδινε ιδιαίτερη σημασία στη δημιουργία πολιτιστικών διασυνδέσεων με την Ευρώπη και στη συμμετοχή ελλήνων δημιουργών σε διεθνή καλλιτεχνικά γεγονότα. Ο ίδιος ο πρωθυπουργός ενθάρρυνε τους πρωτοπόρους εικαστικούς από την πρώτη στιγμή. Το όραμά του για μια «Ελλάδα μεγάλη σε ύψος πολιτισμού και ειρηνικών επιδόσεων» (Στεφάνου 1969, 164) συνέκλινε με τους στόχους της νεοϊδρυθείσας Ομάδας. Ο νόμος 1598/1919 που θέσπισε η κυβέρνηση των Φιλελευθέρων προέβλεπε την οργάνωση εκθέσεων στο εξωτερικό για την προβολή της χώρας. Επιθυμία του Βενιζέλου ήταν να γίνει γνωστή στο Παρίσι και στις ευρωπαϊκές πρωτεύουσες η εγχώρια μοντερνιστική εικαστική δημιουργία. Η πρώτη έκθεση της «Ομάδας Τέχνη» εγκαινιάστηκε το Δεκέμβριο του 1917, ανήμερα των Χριστουγέννων, στην αίθουσα της φιλοκυβερνητικής εφημερίδας *Ελεύθερος Τύπος*, στη μετέπειτα γκαλερί Στρατηγοπούλου (εικ. 1)



Εικ. 1 : Άποψη της α' έκθεσης της «Ομάδας Τέχνη» στα γραφεία της εφημερίδας «Ελεύθερος Τύπος» το 1917, (περ. Πινακοθήκη, τχ. 202, Δεκέμβριος 1917, σ. 112)

και διήρκεσε έως τον Ιανουάριο του 1918. Την εκδήλωση τίμησαν με την παρουσία τους ο βασιλιάς Αλέξανδρος, ο πρωθυπουργός Ελευθέριος Βενιζέλος, ο υπουργός Συγκοινωνιών Αλέξανδρος Παπαναστασίου και πλήθος υπουργών. Ήταν φανερό πως οι νεωτεριστές καλλιτέχνες είχαν τη συμπαράσταση της κυβέρνησης των Φιλελευθέρων καθώς η Λέσχη Φιλελευθέρων αγόρασε έργα από όλους τους εκθέτες με εντολή του Βενιζέλου (Μπερεδήμας 1995, 18).

Η πρώτη αυτή έκθεση-μανιφέστο έκανε ιδιαίτερη αίσθηση και προκάλεσε έντονες αντιδράσεις από τη συντηρητική κριτική. Είχε όμως πετύχει τη ρήξη στο εικαστικό κατεστημένο της χώρας και με το ριζοσπαστικό της χαρακτήρα κατάφερε να δημιουργήσει έναν αντίλογο στο «Σύνδεσμο Ελλήνων καλλιτεχνών» που από το 1914 διοργάνωνε τακτικές ετήσιες εκθέσεις με έργα ακαδημαϊκού ύφους και τεχνοτροπίας. Επίσης, επέβαλλε στη νεοελληνική τέχνη την τοπιογραφία (Στεφανίδης 2009, 8). Το τοπίο ήταν άλλωστε αγαπημένο θέμα του Ιμπρεσιονισμού και του Μεταϊμπρεσιονισμού. Ο νεωτερικός χαρακτήρας των έργων της Ομάδας έγκειται κυρίως στην αντι-νατουραλιστική, πνευματική διαπραγμάτευση των θεμάτων. Πρόθεση των εικαστικών δεν ήταν η λεπτομερής περιγραφή αλλά ο επαναπροσδιορισμός του τοπίου, η ανάδειξη της βαθύτερης ουσίας του, η φύση ως σύμβολο. Για πρώτη φορά στην ελληνική εικαστική δημιουργία δίνεται έμφαση στη σχηματοποίηση, στην επίπεδη απεικόνιση, προαναγγέλλεται η αφαίρεση και η τέχνη αρχίζει να αποκτά στοιχεία αυτοαναφορικότητας. Ο πρωτοποριακός για τα ελληνικά δεδομένα χαρακτήρας της έκθεσης προκάλεσε ιδιαίτερη εντύπωση στο κοινό καθιερώνοντας τον Παρθένη ως τον πλέον πρωτοποριακό Έλληνα ζωγράφο για εκείνη την εποχή (Perpinioti-Agazir 2002, 102).

Ο Βενιζέλος συνέχισε να στηρίζει έμπρακτα την “Ομάδα Τέχνη”. Δύο χρόνια αργότερα, στις 2 Σεπτεμβρίου του 1919, εγκαινίασε την πρώτη έκθεση της Ομάδας στην Ευρώπη, στη γκαλερί *De la Boetie*, στο Παρίσι. Η ίδια έκθεση είχε πραγματοποιηθεί και στην Αθήνα με τη συμμετοχή Ελλήνων και Γάλλων εικαστικών (Perpinioti-Agazir 2002, 150-167). Η «Έκθεση έργων Ελλήνων καλλιτεχνών» στο Παρίσι ήταν μια σημαντική στιγμή για την ελληνική τέχνη. Έγινε με επιθυμία του ίδιου του Βενιζέλου και εντάχθηκε στο πλαίσιο της πολιτικής των Φιλελευθέρων να αναδείξουν το νέο πρόσωπο της ελληνικής τέχνης στο διεθνή χώρο και να ενισχύσουν γενικότερα την εικόνα της χώρας στο εξωτερικό. Επιβλητική σε μέγεθος, περιελάμβανε 200 έργα ζωγραφικής, χαρακτικής και γλυπτικής. Ιδιαίτερη σημασία είχε το γεγονός πως η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο των ειρηνευτικών συνομιλιών που οδήγησαν στην υπογραφή της Συνθήκης των Σεβρών. Ο Βενιζέλος επιχείρησε να συνδέσει μια μεγάλη ιστορική στιγμή του τέλους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και του Συνεδρίου της Ειρήνης με ένα σύγχρονο καλλιτεχνικό γεγονός. Το πολιτικό μήνυμα που επιθυμούσε να στείλει ο πρωθυπουργός ήταν πως η Ελλάδα, μέσα από τη δραστηριοποίησή της στον τομέα του πολιτισμού, ήταν πλέον ικανή

να ενσωματωθεί πολιτιστικά στη Δύση, διεκδικώντας τη θέση της στον τότε σύγχρονο κόσμο. Ο Βενιζέλος πίστευε βαθιά στις δυνατότητες του Έθνους, σε μια Ελλάδα ικανή να πρωτοπορήσει στη διάσωση των ανθρωπιστικών αξιών και να προσφέρει, για άλλη μια φορά στην ιστορία της, στην ενότητα και στην ειρήνη, μέσω του πολιτισμού της. Η κριτική υποδοχή της έκθεσης παρουσιάζει πολύπλευρο ενδιαφέρον. Οι γάλλοι τεχνοκριτικοί αναγνώρισαν στοιχεία του γαλλικού Ιμπρεσιονισμού στη νέα ελληνική τέχνη, αλλά επεσήμαναν την απουσία ενός ιδιαίτερου «εθνικού» χαρακτήρα (Περπινιώτη 2006, 99-105).

Στο πλαίσιο μιας σύντομης παρουσίασης τριών έργων με διαφορετική θεματική θα αναζητηθούν οι επιδράσεις που δέχθηκαν οι έλληνες δημιουργοί –μέλη της “Ομάδας Τέχνη”– από τα κινήματα του Μοντερνισμού και κυρίως από τη γαλλική εικαστική παραγωγή. Θα ξεκινήσουμε με τον Κ. Παρθένη, τον διανοούμενο ζωγράφο της νεοελληνικής τέχνης που ήταν διακηρυγμένος “Βενιζελικός” (Στεφανίδης 1986, 29). Δημιούργησε αλληγορικά έργα με συμβολιστικό χαρακτήρα και μεταφυσική ποιότητα. Στο έργο “Χορός” (εικ. 2), ο Παρθένης δημιουργεί ένα ποιητικό σύμπαν, έναν υπερβατικό χώρο όπου μετεωρίζονται εξιδανικευμένες γυναικείες μορφές. Οι μούσες παρουσιάζονται ως πνευματικές προβολές που χορεύουν με πολύ κομψές, θεατρικές κινήσεις. Ο Παρθένης ακολουθεί την αισθητική του γάλλου συμβολιστή P. Puvis de Chavanne (Στεφανίδης 2009, 24) στο έργο του “Οι εμπνευσμένες μούσες επευφημούν το Πνεύμα, τον αγγελιαφόρο του φωτός” (εικ. 3). Και οι δύο συμβολιστές καλλιτέχνες εικονογραφούν τον κόσμο των ιδεών. Άλλωστε, ο Συμβολισμός ταιριάζει σε έργα με μυθολογική-αλληγορική θεματική. Η λυρική διάθεση είναι διάχυτη ενώ εμφανής είναι και η διακοσμητική πρόθεση των δημιουργών.



Εικ. 2 : Παρθένης Κωνσταντίνος, “Χορός”, 1919, λάδι και μολύβι σε μουσαμά, <www.nationalgallery.gr>

Συνεχίζουμε το αφιέρωμα στα μέλη της “Ομάδας Τέχνη” και στις επιρροές που δέχθηκαν από τη γαλλική εικαστική παραγωγή, εξετάζοντας έργα τοπιογραφίας. Στην ελαιογραφία “Πεντέλη” (εικ. 4) ο Νίκος Λύτρας επιχειρεί μια γενικευτική απόδοση του τοπίου. Αν και η παρουσία των δέντρων και του βουνού είναι κυρίαρχη μέσα στον εικαστικό χώρο, η προσέγγιση του θέματος είναι αντιρρεα-



Εικ. 3 : Puvis de Chavanne, Pierre, “Οι εμπνευσμένες μούσες επευφημούν το Πνεύμα, τον αγγελιαφόρο του φωτός”, 1885, ελαιογραφία, Δημόσια Βιβλιοθήκη της Βοστώνης, <www.digitalcommonwealth.org>

λιστική. Στο πνεύμα του γνωστού μεταϊμπρεσιονιστή ζωγράφου Paul Cézanne ο έλληνας καλλιτέχνης και ιδρυτής της “Ομάδας Τέχνη” δημιουργεί απλοποιημένες μορφές με σχεδόν ανύπαρκτες λεπτομέρειες. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η τεχνοτροπία του Λύτρα που χρησιμοποιεί το χρώμα ως δομικό υλικό, προβάλλοντας την υλική του υπόσταση. Η ανάγλυφη υφή δίνει ένταση και δραματικότητα στο έργο. Τα στοιχεία του τοπίου αποδίδονται ως χρωματικά μορφώματα, όπως και στο έργο “Τα βουνά της Προβηγκίας” του Cézanne (εικ. 5). Η πλαστική απόδοση του όγκου επιτυγχάνεται επίσης και με τον κατάλληλο φωτισμό, βασικό γνώρισμα του Ιμπρεσιονισμού.



Εικ. 4 : Λύτρας Νίκος (1883-1927), “Πεντέλη”, 1915-1920, λάδι σε καμβά, Συλλογή Ιδρύματος Ε. Κουτλίδη, <www.nationalgallery.gr>



Εικ. 5 : Cézanne Paul, “Τα βουνά της Προβηγκίας”, 1880, λάδι σε καμβά, Εθνικό Μουσείο της Ουαλίας, <museum.wales/cardiff/art/impressionist-modern/after-cezanne>

Τελειώνουμε το αφιέρωμα αυτό με ένα ζωγραφικό έργο με ιδιαίτερο ύφος και συμβολικό υπόβαθρο, που φιλοτέχνησε ο Θεόφρατος Τρια-

νταφυλλίδης. Η ζωγραφική αυτού του σημαντικού εικαστικού θέτει τον άνθρωπο στο επίκεντρο (Κωτίδης 1993, 250). Στις “Νταντάδες στο Βασιλικό κήπο” (εικ. 6) ο Τριανταφυλλίδης περιγράφει μια σκηνή της καθημερινής ζωής των μικροαστών, δημιουργώντας όμως μια ονειρική και συγκινησιακή ατμόσφαιρα. Ο μοντερνιστικός χαρακτήρας της σύνθεσης οφείλεται στην απομάκρυνση από τη φυσιοκρατική αναπαράσταση. Οι μορφές απλοποιούνται, αποδίδονται αφαιρετικά, χωρίς ατομικά χαρακτηριστικά, χωρίς λεπτομέρειες, ενώ τα περιγράμματα ατονούν. Η έλλειψη προσωπικών χαρακτηριστικών και η απουσία ταυτότητας των προσώπων προσδίδουν στις μορφές του διαχρονική διάσταση, μεταφυσική ποιότητα και συμβολικό χαρακτήρα. Ο χώρος στο έργο του Τριανταφυλλίδη δεν είναι σαφώς καθορισμένος. Πρόκειται για τον Βασιλικό Κήπο, σύμφωνα με τον τίτλο του έργου, όμως οι “Νταντάδες” θα μπορούσαν να βρίσκονται στον κήπο ή το πάρκο μιας οποιασδήποτε ευρωπαϊκής πόλης. Η διαπραγμάτευση του θέματος ανακαλεί στη μνήμη τους “Δημόσιους κήπους” του E. Vuillard (εικ. 7). Και οι δύο καλλιτέχνες χτίζουν αρμονικά τις φιγούρες και το χώρο μέσα από την αλληλεπίδραση φωτός και σκιάς. Η μεγάλη σημασία που έδινε ο Τριανταφυλλίδης στην απόδοση της φωτεινότητας θυμίζει τους ιμπρεσιονιστές.



Εικ. 6 : Τριανταφυλλίδης Θεόφραστος, “Νταντάδες στο Βασιλικό κήπο”, 1935-1940, λάδι σε μουσαμά, <peritexnisologos.blogspot.gr>



Εικ. 7 : Vuillard Edouard, “Δημόσιοι κήποι: η συζήτηση, οι νοσοκόμες, η κόκκινη ομπρέλα”, 1894, ζωγραφική με κόλλα σε καμβά, <www.musee-orsay.fr>

Έναν αιώνα μετά την ίδρυσή της, η “Ομάδα Τέχνη” εξακολουθεί να κινεί το ενδιαφέρον των μελετητών και των φιλότεχνων, καθώς ταυτίστηκε με τις απαρχές της Νεωτερικότητας στη νεοελληνική τέχνη. Πρόκειται για έναν ελληνικό Μοντερνισμό, που επιζητούσε διεθνή χαρα-

κτήρα. Προς τα μέσα όμως της δεκαετίας του '20 ωρίμασε το αίτημα για στροφή προς την παράδοση, που έδωσε νέα τροπή στην ελληνική εκδοχή του Μοντερνισμού. Η “Ομάδα Τέχνη” και κυρίως ο Κ. Παρθένος είχαν προετοιμάσει το έδαφος για την εμφάνιση των ζωγράφων της περίφημης “Γενιάς του '30” (Λαμπράκη-Πλάκα 2001, 122-123), γενιά που έδωσε έργα με περισσότερο εθνοκεντρική ιδεολογία.

2. Η Κρήτη ως πηγή έμπνευσης για τους καλλιτέχνες της “Γενιάς του '30”

Κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα η καλλιτεχνική δημιουργία εισέρχεται σε μια νέα φάση, μεταξύ Μοντερνισμού και παράδοσης (Κωτίδης 1993, 15). Η στροφή στην παράδοση και στις ρίζες γίνεται επιτακτική ύστερα από την τραυματική εμπειρία της Μικρασιατικής Καταστροφής που δημιούργησε την ανάγκη μιας εθνικής αυτο-επιβεβαίωσης, η οποία εκφράστηκε και στο χώρο των εικαστικών τεχνών. Παράλληλα όμως συνεχίζεται και ενισχύεται η τάση για διατύπωση καινούργιων αισθητικών προτάσεων από τους νέους έλληνες καλλιτέχνες, που επιστρέφουν στην πατρίδα τους μετά από σπουδές στην Ευρώπη, κυρίως στη Γαλλία, έχοντας ήδη γνωρίσει εκεί τα νέα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα.

Ως εκ τούτου, την τρίτη δεκαετία του 20ού αιώνα η ελληνική τέχνη προσδιορίζεται ως αποτέλεσμα του συγκερασμού της παράδοσης (κλασική, βυζαντινή, λαϊκή τέχνη) με τις ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές αναζητήσεις. Η καλλιτεχνική “Γενιά του '30”, γνωστή ως το χαρακτηριστικότερο ρεύμα του Μοντερνισμού στην Ελλάδα, διαμορφώνει μια τέχνη με εθνοκεντρική ιδεολογία και με βασικό αίτημα την αναζήτηση της “ελληνικότητας” (Τσάπαλος 2011), ενώ παράλληλα υιοθετεί και αφομοιώνει δημιουργικά στοιχεία της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής πρωτοπορίας.

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης θα γίνει αναφορά σε σημαντικούς έλληνες καλλιτέχνες του Μεσοπολέμου, όπως ο Εγγονόπουλος, ο Θεόφιλος, ο Τσαρούχης, ο Γουναρόπουλος, ο Στέρης, ο Παρθένος και ο Κόντογλου, που στο πλαίσιο της αναζήτησης της “ελληνικότητας” δημιούργησαν έργα με θεματική έμπνευσμένη από την Κρήτη και τον πολιτισμό της. Ειδικότερα, η Κρητική Λογοτεχνία και το Θέατρο, οι μύθοι της Κρήτης, η λαϊκή παράδοση και η κρητική παραδοσιακή ενδυμασία, καθώς και η ηγετική μορφή του Ελευθερίου Βενιζέλου απετέλεσαν πηγή έμπνευσης για την περίφημη Καλλιτεχνική “Γενιά του 1930”. Η ανάδειξη αυτής της θεματικής θα συνδυαστεί με σύντομη παρουσίαση του εικαστικού ιδιώματος και της τεχνολογίας των δημιουργών.

2.1. Η Κρητική Λογοτεχνία και το Θέατρο ως πηγή έμπνευσης

Το έμμετρο μυθιστόρημα των 10.000 στίχων που συνέθεσε ο Βιτσέντζος Κορνάρος ενέπνευσε αρκετούς εικαστικούς του Μεσοπολέμου. Δεν είναι τυχαίο που το εμβληματικό αυτό έργο της Κρητικής Αναγέννησης αγαπήθηκε τόσο πολύ από τους καλλιτέχνες, καθώς μεταφέρει τις μνήμες, τα χρώματα και τα αρώματα της Κρήτης. Ο Θεόφιλος Χατζημιχαήλ, ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Φώτης Κόντογλου και ο Νίκος Εγγονόπουλος φιλοτέχνησαν τα πορτρέτα του Ερωτόκριτου και της Αρετούσας, προσδίδοντας στις μορφές των ηρώων του Κορνάρου νέες διαστάσεις. Ο Εγγονόπουλος δήλωνε ιδιαιτέρως γοητευμένος από «τις κρυφές χάρες» του Κρητικού Θεάτρου¹ (Εγγονόπουλος 1963) και δημιούργησε εντυπωσιακές υπερρεαλιστικές συνθέσεις με πρωταγωνιστές τους συγγραφείς Κορνάρο και Χορτάση.

Ο ναΐφ ζωγράφος Θεόφιλος στο έργο του “Ερωτόκριτος και Αρετούσα” (εικ. 8) παρουσιάζει την τρυφερή σκηνή της κρυφής συνάντησης των ηρώων. Οι επιβλητικές μορφές των δύο νέων τοποθετούνται στο κέντρο του πίνακα, σε μετωπική στάση. Η Αρετούσα, κόρη του βασιλιά της Αθήνας, ανταποκρίνεται στα αισθήματα του Ερωτόκριτου που έχει ανεβεί στο μπαλκόνι της με σκάλα φτιαγμένη από σχοινί.

Από μορφολογικής άποψης, το έργο είναι ενδεικτικό της λαϊκότητας, πριμιτίφ τεχνικής του Θεόφιλου. Είναι εμφανείς οι αδυναμίες στη σχεδιαστική ικανότητα του αυτοδίδακτου δημιουργού. Ο χώρος δεν έχει βάθος, η ζωγραφική είναι σχεδόν δισδιάστατη. Οι μορφές σχεδιάζονται με σαφή περιγράμματα και φωτοσκιάσεις, αλλά εμφανίζονται υπερμεγέθεις σε σχέση με τα αντικείμενα του περιβάλλοντος.

Αξιοσημείωτη είναι η ζωντάνια και η εκφραστικότητα στα βλέμματα και στις κινήσεις των πρωταγωνιστών. Η στάση του Ερωτόκριτου, που επικαλύπτει εν μέρει το σώμα της Αρετούσας, εντείνει υπαινικτικά το σμίξιμό τους. Εντυπωσιάζει η λάμψη των φυσικών χρωμάτων του Θεόφιλου, ο πλούτος των χρωματικών τόνων στην απόδοση του φυσικού τοπίου και η κυρίαρχη χρωματική αντίθεση ανάμεσα στο γαλάζιο και στην κόκκινη ώχρα, τόσο στα ενδύματα όσο και στο διάκοσμο γενι-

¹ Για τον εκπεφρασμένο θαυμασμό του Ν. Εγγονόπουλου στο Κρητικό Θέατρο, βλ. Εγγονόπουλος 1963, 26: «Το Κρητικό Θέατρο δεν το γνώριζα, φευ, απ’ ανέκαθεν. Αλλά, από τη στιγμή που το πρωτοαντίκρισα, και με γοήτεψε και με κατέκτησε. Κι εξακολουθεί έκτοτε, πάντα, να με γοητεύει το ίδιο, ίσως και περισσότερο, πάντως, όσο περνάει ο καιρός, τόσο το νοιώθω καλύτερα, τόσο και μ’ αποκαλύπτει νέες, ατελείωτα, τις σεμνές κρυφές του χάρες».



Εικ. 8 : Θεόφιλος, “Ερωτόκριτος και Αρετούσα”, 1933, φυσικά χρώματα σε καμβά, Μουσείο Θεόφιλου, Μυτιλήνη



Εικ. 9 : Εγγονόπουλος Νίκος, “Ερωτόκριτος και Αρετούσα”, 1969, ελαιογραφία, ιδιωτική συλλογή, <www.engonopoulos.gr>

Εποχής, καθώς ο Θεόφιλος αποσκοπεί στην ανάδειξη της βασιλικής καταγωγής των πρωταγωνιστών μιας ιστορίας που εκτυλίσσεται στη μεσαιωνική Ελλάδα. Επιπλέον, ο περιβάλλων χώρος αποδίδει την “ελληνικότητα” του τοπίου. Τα κιονόκρανα συνδέονται με την αρχαία ελληνική τέχνη και αρχιτεκτονική, ενώ ο κήπος με τα φυτά και τις διακοσμητικές γλάστρες αποτελεί άμεση αναφορά στο ελληνικό φυσικό τοπίο και στα έθιμα του τόπου.

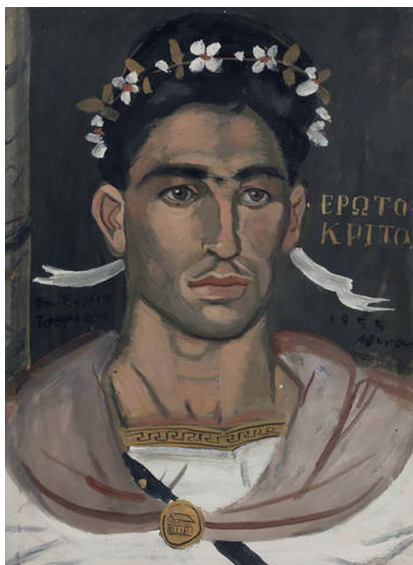
Τη συνάντηση και ειδικότερα τη σκηνή του αποχαιρετισμού των δύο ηρώων του Κορνάρου αποτυπώνει σουρεαλιστικά και ο Νίκος Εγγονόπουλος στην ελαιογραφία “Ερωτόκριτος και Αρετούσα” (εικ. 9). Οι δύο πρωταγωνιστές εικονίζονται ως ηθοποιοί που συμμετέχουν σε θεατρική παράσταση. Οι μορφές είναι τα γνωστά ανδρείκελα του Εγγονόπουλου, ανθρωπόμορφες κούκλες, άκρως γοητευτικές, και αινιγματικές, χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου, ντυμένες με ευφάνταστα κοστούμια εποχής με έντονα και καθαρά χρώματα.

Ο Ερωτόκριτος παρουσιάζεται ως ευγενής της Αναγέννησης, νέος, εντυπωσιακός, με μακριά μαύρα μαλλιά. Η πολυτελής ενδυμασία του και το ξίφος του λειτουργούν ως σύμβολα κύρους, πλούτου και δύναμης. Φοράει καπέλο, χρυσή αλυσίδα και κόκκινη βελούδινη πτυχωτή κάπα διακοσμημένη με γούνα στο γιακά και στα μανίκια. Τα κόκκινα υποδήματα με τη μυτερή απόληξη συμπληρώνουν την επιβλητική του εμφάνιση. Η Αρετούσα, μια ελκυστική, ξανθή φιγούρα, εντυπωσιάζει επίσης με το μακρύ μωβ φόρεμα, τη λευκή μαντίλα και τα περίτεχνα, χρυσά κοσμήματα (περιδέραιο και βραχιόλι), ενδεικτικά της βασιλικής της καταγωγής. Ο χώρος με την αυλαία, όπου εμφανίζονται οι πρωταγωνιστές, παραπέμπει συμβολικά σε σκηνή θεάτρου, ενώ στο βάθος εικονίζεται τοπίο με δέντρα, βουνά και θάλασσα, σαν σκηνικό θεάτρου. Πρόκειται για μία υπερρεαλιστική σύνθεση, όπου τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και το όνειρο δείχνουν εντελώς ασαφή.

Το ταξίδι στον εικαστικό Ερωτόκριτο συνεχίζεται με ένα εμβληματικό πορτρέτο που φιλοτέχνησε ο Γιάννης Τσαρούχης. Το αλληγορικό έργο “Ερωτόκριτος” (εικ. 10) είναι αντιπροσωπευτικό του ύφους και της θεματογραφίας του καλλιτέχνη. Ο Τσαρούχης δημιούργησε μια εντυπωσιακή ανδρική μορφή, ρομαντικά εξιδανικευμένη, που ενσαρκώνει το ιδανικό της “ελληνικότητας”. Αυτή η φιγούρα ενός νεαρού έλληνα ναύτη με έντονα αρρενωπά χαρακτηριστικά, στεφανωμένου με λουλούδια, αποπνέει αμεσότητα στο θεατή. Το γαλήνιο και ονειροπόλο βλέμμα του μοντέλου μαγνητίζει, η τέχνη του Τσαρούχη συγκινεί. Η αλήθεια και το πάθος του δημιουργού αποτυπώνονται σε κάθε πινελιά.

Αναζητούμε τα στοιχεία της “ελληνικότητας” του έργου. Η αυστηρή, ιερατική, μετωπική στάση του νεαρού άνδρα, η νατουραλιστική απόδοση της μορφής με σαφή και έντονα περιγράμματα, καθώς και η βαθιά πνευματικότητα που αποπνέει το μοντέλο του Τσαρούχη είναι στοιχεία που θυμίζουν τα “πορτρέτα του Φαγιούμ”. Τα πορτρέτα αυτά που φιλοτεχνήθηκαν από έλληνες καλλιτέχνες, στην Αίγυπτο, από τον 1ο έως τον 3ο μΧ αι., προορίζονταν για ταφική χρήση και αποτέλεσαν πρότυπο για τις μετέπειτα βυζαντινές αγιογραφίες. Αρκετά χαρακτηριστικά του πορτρέτου συνηγορούν στο γεγονός ότι ο Τσαρούχης εμπνεύστηκε από τις “προσωπογραφίες του Φαγιούμ”, όπως τα μαύρα, μεγάλα, εκφραστικά, αμυγδαλωτά μάτια του μοντέλου, τα μικρά βλέφαρα και τα καμπυλόγραμμα φρύδια που ενώνονται πάνω από τη μύτη, τα μαύρα κοντά μαλλιά που έρχονται σε αντίθεση με τα άσπρα ενδύματα και τα χρυσά διακοσμητικά στοιχεία.

Ειδικότερα, για τη δημιουργία του πορτρέτου του Ερωτόκριτου, ο Τσαρούχης χρησιμοποιεί την τεχνική που εφαρμόζεται τόσο στη βυζα-



Εικ. 10 : Τσαρούχης Γιάννης, “Ερωτόκριτος”, 1955, λάδι σε ξύλο, ιδιωτική συλλογή, <users.sch.gr/ipap/Ellinikos_Politismos/-erotokritos.htm>

ντινή αγιογραφία όσο και στις προσωπογραφίες του Φαγιούμ. Χτίζει τους φωτεινότερους τόνους πάνω σε σκούρο υπόστρωμα, δημιουργώντας τονικές διαβαθμίσεις. Χρησιμοποιεί γαιώδη χρώματα. Κάνει χρήση μιας βασικής παλέτας χρωμάτων, άσπρο, μαύρο, ώχρα κίτρινη και κόκκινη (τα τέσσερα χρώματα της βασικής παλέτας του Φαγιούμ αλλά και της βυζαντινής αγιογραφίας) δημιουργώντας πληθώρα αποχρώσεων και χρωματικών αρμονιών. Όπως σημειώνει ο Ά. Δεληβορριάς (1998, 21): «Η Φαγιούμ προσωπογραφία ήταν μια σημαντική πηγή έμπνευσης για τους μεγάλους Έλληνες ζωγράφους της γενιάς του 1930, στις προσπάθειές τους να ερμηνεύσουν τη μακραίωνη παράδοση της ελληνορωμαϊκής και βυζαντι-

νής τέχνης με σύγχρονο και σθεναρό τρόπο». Η σύνθεση του Τσαρούχη διαπνέεται από βαθιά ελληνική ατμόσφαιρα. Σύμφωνα με τον Δ. Καπετανάκη (1937, 783): «Ο Τσαρούχης κατάφερε να ανυψώσει ένα ανδρικό μοντέλο σε σύμβολο του σύγχρονου ελληνικού πνεύματος».

Συνεχίζουμε με ένα ακόμη έργο του Τσαρούχη, το “Αρετούσα και Ερωτόκριτος” (Εικ. 11), που είναι εμπνευσμένο από το ποιητικό αφήγημα του Κορνάρου. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι εκφραστικές μορφές των δύο νέων. Ειδικότερα, το πορτρέτο της Αρετούσας λειτουργεί ως ψυχογράφημα που προβάλλει το πρότυπο της γυναίκας στη βενετοκρατούμενη Κρήτη. Σύμφωνα με τον Γ. Παναγιωτάκη (2003, 164-165): «Στο νέο γυναικείο πρότυπο που δημιούργησε το έργο του Κορνάρου συνυπήρχαν αρετές όπως η ευαισθησία, η σεμνότητα, η ψυχική ευγένεια, η ωριμότητα, η τόλμη αλλά και το συγκρατημένο ερωτικό πάθος».

Με ιδιαίτερο ενδιαφέρον επιμελείται ο Τσαρούχης την ενδυμασία των ηρώων. Στα ενδύματα αλλά και στο σύνολο της σύνθεσης υπάρχει χρωματική ισορροπία και αρμονία. Κυριαρχούν χρωματισμοί που αποπνέουν ευαισθησία και ρομαντισμό. Σε συνδυασμό με το μαύρο φόντο

δίνουν ένα πολύ δυνατό αποτέλεσμα. Η μορφή της Αρετούσας εντυπωσιάζει, ντυμένη αρχοντικά με πτυχωτή μωβ μακριά φούστα και πολυτελές ροζ ιμάτιο που καταλήγει σε δαντέλα. Το χρυσό περιλαίμιο είναι επίσης ενδεικτικό της αρχοντικής της καταγωγής. Το ένδυμα του Ερωτόκριτου φέρει στοιχεία από την ανδρική μόδα της περιόδου της ενετοκρατίας στην Κρήτη. Ο ευρωπαϊκός τρόπος ένδυσης είχε περάσει στην κρητική κοινωνία, ήδη από τα τέλη του 15ου αιώνα. Το αντρικό ντύσιμο είχε δεχθεί τις αναγεννησιακές επιρροές, με αποτέλεσμα να γίνει εφαρμοστό, κοντό μέχρι το γόνατο, ίσιο ή πτυχωτό, πλισέ.²

Μια από τις ηγετικές μορφές της “Γενιάς του 1930”, ο Φώτης

Κόντογλου, αποτύπωσε τη μορφή του Ερωτόκριτου και διακόσμησε με πρωτότυπη εικονογράφηση (1936-38) ένα *unicum* (μοναδικό) δερμάτινο εξώφυλλο του βιβλίου του λόγιου Στεφάνου Ξανθουδίδου με τίτλο: *Ερωτόκριτος, υπό Βιτσέντζου Κορνάρου* (1915) (εικ. 12).³ Ζωγράφος κι αγιογράφος ο Κόντογλου, στο πλαίσιο της αναζήτησης της “ελληνικότητας” στην τέχνη, υιοθέτησε ένα εικαστικό ιδίωμα που είχε τις ρίζες του στην αγιογραφία και στην ελληνική λαϊκή παράδοση. Ο ήρωας του Κορνάρου παρουσιάζεται ως έφιππος γενναίος πολεμιστής, αρματωμένος με κοντάρι και σπαθί. Φοράει περικεφαλαία και φολιδωτό θώρακα αποτελούμενο από μικρά μεταλλικά κομμάτια. Η μορφή του Ερωτόκριτου θυμίζει τον στρατιωτικό άγιο Δημήτριο, καθώς εικονίζεται αρματωμένος πάνω σε ψηλό, άσπρο άλογο με το χαρακτηριστικό ανθρώπινο βλέμμα. Το αλαφιασμένο ζώο στέκεται περήφανο, ομορφοσελωμένο, στολισμένο με γκέμια χρυσά, με τα μπροστινά πόδια σηκωμένα ψηλά.



Εικ. 11: Τσαρούχης Γιάννης, “Αρετούσα και Ερωτόκριτος”, 1980, μεταξοτυπία, <users.sch.gr/ipap/Ellinikos_Politismos/-erotokritos.htm>

² Για την ενδυμασία στην Κρήτη βλ. περ. Σπείρα, 2010.

³ Το βιβλίο παρουσιάστηκε στην έκθεση Φώτης Κόντογλου. Από τον “Λόγο” στην “Εκφρασι”. Με ζωγραφιές και με πλουμίδια απ’ το χέρι του συγγραφέα, 2016. Πινακοθήκη Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα.



Εικ. 12 : Κόντογλου Φώτης, “Ερωτόκριτος”, 1936-38, εικονογράφηση βιβλίου του Στεφάνου Ξανθουδίδου, Ερωτόκριτος, υπό Βιτσέντζου Κορνάρου, <www.lifo.gr/articles/arts_articles/83535>

Και η κοσμική ζωγραφική του Κόντογλου είναι ασφαλώς επηρεασμένη από την τεχνική και την αισθητική της βυζαντινής αγιογραφίας.

Πηγή έμπνευσης για το Νίκο Εγγονόπουλο αποτέλεσαν και οι συγγραφείς του Κρητικού Θεάτρου. Στο κείμενό του «Ελάχιστα για το θαύμα του Κρητικού Θεάτρου», ο ζωγράφος εκφράζει απερίφραστα το θαυμασμό του για τον «Ελληνικό αυτό θησαυρό», όπως το αποκαλούσε: «Τραγωδία ή κωμωδία, ιερό δράμα ή σκέτο ποιμενικό, [...] τι αρτιότης, τι πλούτος, τι ποιήσις! Και αυτή η ατελεύτητα ποικίλη παρέλαση των προσώπων του [...] : Ένας κόσμος απέραντος, όπου συγκρούονται πάθη, πόθοι, συμφέροντα, παρεξηγήσεις, κλάματα, γέλια. Και τι δράσις, τι πλοκές, τι απροσδόκη-

τες εξελίξεις! Ειπωμένα δε όλα αυτά σε ύφος άρτιο, με γλώσσα άψογη, με στίχους τέλειους, πάρα πολύ αριστουργηματικούς».⁴

Στην ελαιογραφία “Βιτσέντζος Κορνάρος και Γεώργιος Χορτάτσης” (εικ. 13) ο Εγγονόπουλος απεικόνισε υπερρεαλιστικά τους δύο συγγραφείς, όπως φαίνεται από την παράδοξη συμπαράθεση προσώπων που έζησαν διαφορετικές εποχές. Η σπουδαιότητά τους αποδίδεται αλληγορικά: οι γιγάντιες μορφές τους σχεδόν αγγίζουν τον ουρανό και ξεπερνούν τα σύννεφα. Το σκηνικό τοποθετείται σε ακρογιαλιά, ενώ στο βάθος εικονίζονται το φρούριο Fortezza του Ρεθύμνου σε σχήμα κώνου και το φρούριο Καζάρμα της Σητείας (Χαϊνή 2007). Οι φιγούρες είναι ανθρωπόμορφες κούκλες, ανδρείκελα, χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου,

⁴ Εγγονόπουλος 1963, 26-27. Και συνεχίζει: «Κι’ όμως το θέατρο αυτό, όχι μόνο δεν είναι γνωστό όσο θα έπρεπε, δεν εκτιμάται τόσο όσο του αξίζει, αλλά αντίθετα μένει άγνωστο και παραμελημένο, περιφρονημένο, συκοφαντημένο, δυσπρόσιτο, σαν τόσους άλλωστε ελληνικούς θησαυρούς, παρ’ όλες τις προσπάθειες που γίνονται κάπου-κάπου, πολύ σποραδικά βέβαια, για την επιβίωσή του».

ντυμένες με πολυτελή κουστούμια εποχής. Αριστερά, ο Κορνάρος, παρουσιάζεται ως ευγενής της Αναγέννησης. Ήταν γόνος αρχοντικής οικογένειας της Κρήτης. Με το δείκτη του ενός χεριού δείχνει προς τον ουρανό. Η συμβολική αυτή κίνηση, σε συνδυασμό με το βυζαντινό χειρόγραφο - ειλητήριο που κρατάει στο αριστερό του χέρι, είναι στοιχεία που εντείνουν την πνευματικότητα της μορφής. Δεξιά, ο Χορτάσης φοράει καπέλο και κρατάει ξίφος. Παρουσιάζεται ως ευγενής της Αναγέννησης, καθώς φαίνεται πως ήταν κι αυτός γόνος παλιάς, αρχοντικής οικογένειας της Κρήτης και διέθετε ευρεία μόρφωση.



Εικ. 13 : Εγγονόπουλος Νίκος, “Βισσέντζος Κορνάρος και Γεώργιος Χορτάσης”, 1979, λάδι σε μουσαμά, ιδιωτική συλλογή, <www.engonopoulos.gr>

Στο έργο του Εγγονόπουλου, η λαμπερή παρουσία των δύο σπουδαίων δημιουργών του Κρητικού Θεάτρου, η υπερβατική τους απεικόνιση και η επιβλητική τους μορφή μαρτυρούν τις επιδράσεις που είχε δεχθεί ο ζωγράφος από τη βυζαντινή αγιογραφία: Οι υπερμεγέθεις φιγούρες παρουσιάζονται σε μετωπική στάση, ως ρωμαίοι πολεμιστές. Ειδικότερα, η φωτεινή απόδοση των προσώπων τους επιτυγχάνεται χάρη στη “φωτομορφοποιητική” βυζαντινή τεχνική, σύμφωνα με την οποία προστίθενται διαδοχικά στρώματα φωτισμού σε ανοιχτότερο τόνο (σάρκωμα) πάνω απ’ τον σκούρο προπλασμό, στις περιοχές ακριβώς του προσώπου όπου χρειάζεται να φωτιστεί περισσότερο. Όντως, στο έργο του Εγγονόπουλου τα πρόσωπα φωτίζονται κεντρικά. Επισημαίνεται πως οι μορφές ακτινοβολούν από εσωτερικό φως, η ηρεμία που αποπνέουν έχει βάθος πνευματικό.

Στην υπερρεαλιστική αυτή σύνθεση, ο χρόνος, ο χώρος, οι φιγούρες, τα πρόσωπα, τα σώματα, τα κτίσματα, τα χρώματα, το φυσικό περιβάλλον λειτουργούν συμβολικά. Βασικά χαρακτηριστικά του έργου είναι η απλοποίηση των επιπέδων, η μείωση ή κατάργηση της προοπτικής, η απόδοση του μεγέθους και του ύψους των μορφών με βάση τη σπουδαιότητά τους. Όλα αυτά τα στοιχεία είναι ενδεικτικά των επιρροών που είχε δεχθεί ο Εγγονόπουλος από τη μαθητεία του δίπλα στον Κόντογλου.



Εικ. 14 : Εγγονόπουλος Νίκος, “Από τον Κατσούρμπο στο Χάση”, 1981, λάδι σε μουσαμά, συλλογή Δ.Ν.Π., <www.engonopoulos.gr>

Η αγάπη του Εγγονόπουλου για το Κρητικό Θέατρο αποτυπώνεται επίσης στην ελαιογραφία του με θέμα “Από τον Κατσούρμπο στο Χάση” (εικ. 14). Στο έργο αυτό εικονίζονται τρεις φιγούρες, ένα νεαρό ζευγάρι και ένας τσαγκάρης με γκριζα μαλλιά. Μοιάζουν με ηθοποιούς που παίζουν ρόλους, πάνω σε σκηνή θεάτρου. Και τα τρία ανδρείκελα δεν έχουν χαρακτηριστικά προσώπου. Ο νεαρός άνδρας είναι ντυμένος με εντυπωσιακό μπεζ ένδυμα στρατιωτικού με κοντό μαύρο γιλέκο και άσπρες επιβλητικές βάτες στους ώμους. Το κουστούμι του είναι εφαρμοστό και σφιχτά δεμένο με φαρδιά μωβ ζώνη. Κάτω από τη μέση η φορε-

σιά γίνεται πλισέ και φτάνει έως τα γόνατα. Τη στολή συμπληρώνει ένα εντυπωσιακό καπέλο με μακρύ φτερό, μυτερές μαύρες μπότες και φωτεινό κόκκινο κολάν. Στα τεράστια χέρια του φοράει άσπρα γάντια και κρατάει ξίφος.

Δίπλα στο νεαρό άνδρα στέκεται μια γυμνόστηθη κοπέλα, με αλαβάστρινο λευκό δέρμα και μινωική κατατομή σώματος. Φοράει μακριά φαρδιά φούστα με ποδιά που δένει στη μέση, γαλάζια κορδέλα στα μαλλιά και μακριά γαλάζια μπέρτα. Η κομψή της μορφή θυμίζει έντονα την εντυπωσιακή παρουσία των γυναικών στη Μινωική Κρήτη. Χαρακτηριστικά της μινωικής γυναικείας ενδυμασίας ήταν το κοντό στενό περικόρμιο που άφηνε ακάλυπτο το στήθος, οι μακριές φαρδιές φούστες με πιέτες, ενώ πάνω από τη φούστα οι ποδιές με βολάν τόνιζαν τη μέση. Τα ενδύματα ήταν διακοσμημένα με φιόγκους, λεπτότατα πέπλα και κοσμήματα.

Στην ελαιογραφία του Εγγονόπουλου ο χώρος θυμίζει σκηνικό θεάτρου, όπου δεσπόζει ένα επιβλητικό αρχοντικό κτήριο σε έντονο καθαρό κόκκινο χρώμα. Οι καμάρες του κτηρίου είναι δείγμα επτανησιακής αρχιτεκτονικής, που ήταν επηρεασμένη από την ενετική αρχιτεκτονική. Ο ζωγράφος προβαίνει σε ένα αναρχικό αλλά εντυπωσιακό μοντάζ εικόνων, δουλεύοντας με το ασυνείδητο και τη μνήμη,

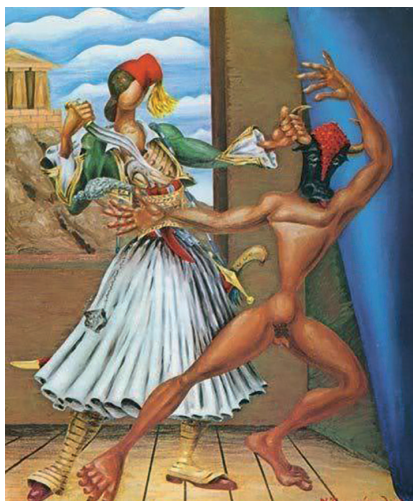
ανακαλώντας μορφές και σκηνές από το Κρητικό και το Ελπιανησιακό Θέατρο, από τη Μινωική Κρήτη αλλά και από διαφορετικές περιόδους της ευρωπαϊκής ιστορίας.

2.2. Οι Μύθοι της Κρήτης ως πηγή έμπνευσης

Από τους μύθους της Κρήτης, η πιο εμβληματική μυθική μορφή είναι ίσως αυτή του Μινώταυρου, μια αμφιλεγόμενη φιγούρα, θύμα και θύτης ταυτόχρονα. Λειτουργεί ως ενσάρκωση ενός ζωώδους ερωτισμού και ως σύμβολο των κατώτερων ενστίκτων. Καταδικασμένος να τριγυρίζει στο σκοτεινό λαβύρινθο της ύπαρξης, ο Μινώταυρος ενέπνευσε πολλά κείμενα και εικαστικά έργα, ιδιαίτερα στο χώρο του υπερρεαλισμού.

Ο Εγγονόπουλος, γνήσιος υπερρεαλιστής, ζωγράφος και ποιητής, απεικόνισε την πάλη του Θησέα με το Μινώταυρο σε αρκετά έργα, επιχειρώντας μία ενδιαφέρουσα υπερρεαλιστική ερμηνεία του μύθου που παραπέμπει αλληγορικά τόσο στη σύγκρουση όσο και στην τελική “υπερρεαλιστική” εναρμόνιση της συνειδητής και της ασυνειδήτης πλευράς της προσωπικότητας. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο πως στα έργα του Εγγονόπουλου, οι δύο άσπονδοι εχθροί αγωνίζονται να επικρατήσουν μέχρι τελικής πτώσεως, όμως η πάλη τους παραπέμπει σε χορογραφία, με συμβολικά εναρμονισμένη και ρυθμική κίνηση ή αντιπαράθεση των ποδιών και των χεριών τους. Ο Θησέας αντιμετωπίζει το Μινώταυρο, αλλά για να συμφιλωθεί εν τέλει μαζί του! Ο υπερρεαλισμός πιστεύει άλλωστε σε μια ποιητική ενότητα, όπου στοιχεία που αντλούνται από το υποσυνείδητο παρεισφρέουν ή συσχετίζονται, χωρίς απαραίτητα λογική συνοχή, με στοιχεία του εξωτερικού κόσμου. Συνυπάρχουν ή συμπλέκονται ισότιμα μαζί τους για να σχηματίσουν την “υπερπραγματικότητα” – “surréalité”, έννοια που περικλείει το ονειρικό με το πραγματικό, το παράδοξο με το ρεαλιστικό.

Στην ελαιογραφία “Θησέας και Μινώταυρος” (εικ. 15) ο Θησέας παρουσιάζεται ως ανδρείκελο, με ωοειδές κεφάλι χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου. Πρόκειται για μια αινιγματική, ευέλικτη και δυναμική κούκλα με μεταφυσική διάσταση που μεταμορφώνεται σε φουστανελοφόρο αγωνιστή της Επανάστασης του '21 και φορέα της “ελληνικότητας”. Ο Μινώταυρος, με τριγωνικό κορμό σώματος, μαύρο κεφάλι με έντονο κόκκινο τρίχωμα, επιδίδεται επίσης σε χορευτικές κινήσεις. Οι μορφές μάχονται πάνω σε μία εξέδρα θεάτρου, όπως υποδηλώνει το ξύλινο δάπεδο και η μπλε αυλαία. Στο βάθος, εικονίζεται η Ακρόπολη με τον Παρθενώνα. Ο Εγγονόπουλος προβάλλει μυθολογικές μορφές μαζί με ήρωες και σύμβολα διαφορετικών εποχών της ελληνικής ιστορίας, από την αρχαιότητα μέχρι τη σύγχρονη του εποχή. Η υπερρεαλι-



Εικ. 15 : Εγγονόπουλος Νίκος,
“Θησέας και Μινώταυρος”, 1961,
λάδι σε μουσαμά, ιδιωτική συλλογή,
<www.engonopoulos.gr>



Εικ. 16 : Εγγονόπουλος Νίκος,
“Θησέας και Μινώταυρος”, 1960,
λάδι σε μουσαμά, ιδιωτική συλλογή,
<www.engonopoulos.gr>

στική συνύπαρξη στοιχείων που αντλούνται από τη μυθολογία και από την ιστορία δημιουργεί αφενός ένα έντονο αίσθημα παραδοξότητας. Αφετέρου όμως υπαινίσσεται την ιστορική συνέχεια του Ελληνισμού, την εμβέλεια και τη διαχρονικότητα των πολιτισμικών του στοιχείων.

Μια άλλη εκδοχή της συμβολικής πάλης των δύο αντιπάλων αποτυπώνεται στην αιγιματική ελαιογραφία “Θησέας και Μινώταυρος” πάλι του Ν. Εγγονόπουλου (εικ. 16). Ο μυθικός ήρωας παρουσιάζεται ως ένα εντυπωσιακό μυώδες ανδρείκελο που λειτουργεί ως σύμβολο του γενναίου πολεμιστή. Φοράει αρχαία χλαμύδα και κρατάει σφυρί αντιμετωπίζοντας με αυτοπεποίθηση το φοβερό του εχθρό. Έχει ήδη ακινητοποιήσει το Μινώταυρο, φαίνεται πως θα είναι και ο τελικός νικητής. Εντούτοις, δεν είναι ο Θησέας αλλά ο Μινώταυρος που κλέβει την παράσταση με τα κόκκινα γάντια, τις χειρονομίες και τις έντονες χορευτικές του κινήσεις. Η στάση του εναρμονίζεται με εκείνη του Θησέα, ενώ δεν είναι τυχαίο πως ο Μινώταυρος επικαλύπτει συμβολικά τον αντίπαλό του.

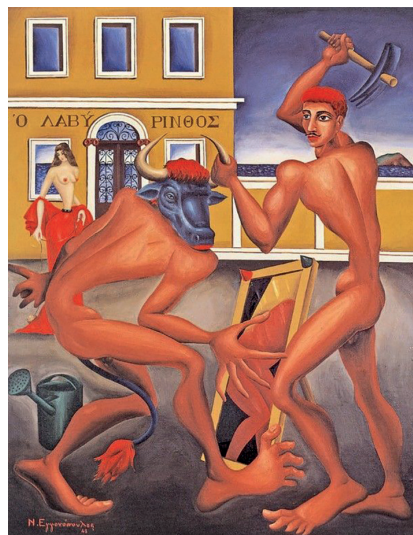
Το ερημικό περιβάλλον όπου διεξάγεται η μάχη προκαλεί έκπληξη. Ο Λαβύρινθος, σύμβολο του ασυνείδητου κόσμου, δεν παρουσιάζεται

ως μία πολύπλοκη υπόγεια αρχιτεκτονική δομή αλλά ως ένα μυστηριώδες, αινιγματικό, αχανές τοπίο με αμμόλοφους όπου αντικατοπτρίζεται το φως του ηλίου. Θυμίζει έντονα σεληνιακό τοπίο. Τα στερεομετρικά γεωμετρικά σχήματα (σφαίρα, κύβος, πυραμίδα) εντείνουν τη μεταφυσική διάσταση της σκηνής και μαρτυρούν τις επιδράσεις που δέχθηκε ο Εγγονόπουλος από τον G. de Chirico.⁵

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια παλαιότερη ομότιτλη ελαιογραφία του Εγγονόπουλου, “Θησέας και Μινώταυρος” (εικ. 17), όπου μπροστά από την πρόσοψη ενός νεοκλασικού οικοδομήματος με την επιγραφή “ΛΑΒΥΡΙΝΘΟΣ” διεξάγεται η μάχη μέχρις εσχάτων. Στο έργο αυτό, ο Θησέας δεν έχει τη μορφή ανδρείκελου. Στο πρόσωπο αλλά και στο σώμα του μυθικού ήρωα είναι εμφανείς οι επιδράσεις που είχε δεχθεί ο Εγγονόπουλος από τη “φωτομορφοποιητική” βυζαντινή τεχνοτροπία.

Γυμνός και παράδοξα νηφάλιος, ο Θησέας ετοιμάζεται να δώσει το τελειωτικό χτύπημα στο Μινώταυρο, που δείχνει να υποτάσσεται στη μοίρα του και να παραδέχεται την ήττα του. Το σκεπάρνι που κρατάει ο Θησέας, με τη διχαλωτή απόληξη, θυμίζει τον ιερό διπλό πέλεκυ, σύμβολο της μινωικής λατρείας (Χαΐνη 2007). Και στο έργο αυτό οι πρωταγωνιστές επιδίδονται σε εναρμονισμένες χορευτικές κινήσεις και φιγούρες. Επισημαίνεται η χρωματική αρμονία στα κόκκινα μαλλιά του Θησέα και στο κόκκινο τρίχωμα που φέρει το κεφάλι του Μινώταυρου, ώστε να δηλωθεί συμβολικά ο συντονισμός των πρωταγωνιστών της μάχης σε επίπεδο σκέψης, επικοινωνίας, πνευματικής εναρμόνισης ή και ταύτισης.

Σε δεύτερο πλάνο διακρίνεται η γοητευτική, αρχετυπική και ερωτική μορφή της Αριάδνης να φοράει ένα κόκκινο ένδυμα, που

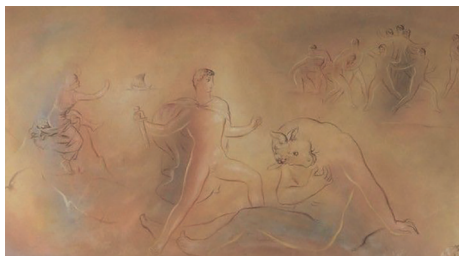


Εικ. 17 : Εγγονόπουλος Νίκος,
“Θησέας και Μινώταυρος”, 1948,
λάδι σε μουσαμά, ιδιωτική συλλογή,
<www.engonopoulos.gr>

⁵ Στερεομετρικά γεωμετρικά σχήματα εμφανίζονται σε ζωγραφικά έργα του G. de Chirico: βλ. “Τραγούδι της αγάπης” (1914), “Ο τροβαδούρος” (1916), “Γεωμετρική σύνθεση με εργοστάσιο” (1917), “Πλατεία με τον Απόλλωνα και την Αριάδνη” (1913).

παραπέμπει σε μινωική φούστα. Η περιοχή του στήθους παραμένει εμφατικά ακάλυπτη. Η Αριάδνη παρακολουθεί τη σκηνή ενώ κρατάει το σωτήριο νήμα, αυτό που επέτρεψε στο Θησέα να βρει το δρόμο προς την έξοδο και τη σωτηρία. Η παρουσία της Αριάδνης λειτουργεί ως σύμβολο. Ενσαρκώνει τη “Μούσα” του υπερρεαλισμού, που καθοδηγεί και προσφέρει διεξόδους, που λυτρώνει χάρη στον έρωτά της.

Τη μάχη του Θησέα με το Μινώταυρο έχει επίσης αποδώσει ο Γεώργιος Γουναρόπουλος σε μια ιδεαλιστική, λυρική και συμβολική σύνθεση με θέμα το μυθολογικό κύκλο του Θησέα. Η τοιχογραφία (εικ. 18) βρίσκεται στην αίθουσα συνεδριάσεων του Δημοτικού Συμβουλίου, στο παλαιό Δημαρχείο Αθηνών (Σκαλτσά 1990, 52). Η πάλη των δύο πρωταγωνιστών παραπέμπει αλληγορικά στη διπλή φύση του ανθρώπου, στην πάλη ανάμεσα στη συνειδητή και την ασυνείδητη πλευρά της προσωπικότητας. Ο Θησέας δίνει τη μεγάλη μάχη κι όπως φαίνεται από τη στάση του απελπισμένου Μινώταυρου καταφέρνει τελικά να υποτάξει τα κατώτερα ένστικτα και την αρχέγονη φύση. Η Τέχνη λειτουργεί ως πράξη απελευθέρωσης και μέσον αυτογνωσίας για τον καλλιτέχνη. Ο Γ. Μουρέλος, κριτικός τέχνης και προσωπικός φίλος του καλλιτέχνη, επισημαίνει: «Η ζωγραφική του Γουναρόπουλου εκφράζει μια ανησυχία που τροφοδο-



Εικ. 18 : Γουναρόπουλος Γιώργος, σκηνή από το μυθολογικό κύκλο του Θησέα, τοιχογραφία, 1938-39, λάδι και κερί (Σκαλτσά 1990, 150)

τείται από τη διπλή φύση του ανθρώπου» (Mourellos 1957, 14). Ενδιαφέρον επίσης παρουσιάζει ο διαφανής, αντινατουραλιστικός εικαστικός χώρος του Γουναρόπουλου, που ξεχειλίζει από υποβλητικά κίτρινα και πορτοκαλί χρώματα και φωτισμούς. Στον ποιητικό αυτό χώρο κινούνται ιδανικές, κλασικίζουσες μορφές που αναπαριστούν σκηνές του μύθου.

Μία άλλη εξέχουσα μυθική φιγούρα, ο Δαίδαλος, ο σπουδαίος αρχιτέκτονας του λαβύρινθου και των παλατιών του Μίνωα, αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Ν. Εγγονόπουλο. Στο έργο του “Ο Δαίδαλος” (εικ. 19) ο πολύτεχνος ήρωας εικονίζεται ταυτόχρονα μετωπικά και προφίλ. Πίσω από την κεντρική φιγούρα τοποθετείται ένας στρογγυλός πύργος σαν φυλακή, ένα τείχος και μία ελληνική σημαία με αστέρι. Ο τρόπος που αποδίδεται η μορφή φανερώνει αμφότερες τις επιδράσεις που είχε δεχθεί ο Εγγονόπουλος,

τόσο από τη βυζαντινή τέχνη, όσο και από τον Υπερρεαλισμό. Τα γυμνά μέρη του σώματος του μυθικού τεχνίτη πλάθονται σύμφωνα με τη βυζαντινή τεχνική των προπλασμών. Πάνω στα πρώτα σκούρα χρωματικά στρώματα ο Εγγονόπουλος εναποθέτει τα σαρκώματα – χρώματα σε ανοιχτότερους τόνους – για να φωτίσει σημεία όπως το μέτωπο, τα μάλα του προσώπου και τη μύτη. Μετά τα σαρκώματα, τονίζονται με τα ψιμύθια, σε σχεδόν άσπρο χρώμα, οι πιο φωτεινές επιφάνειες του προσώπου ή της γυμνής σάρκας.

Υπερρεαλιστικό στοιχείο της σύνθεσης αποτελεί η γιγαντιαία απόδοση του ήρωα που βαδίζει κρατώντας ειλητάριο και διαβήτη, ενώ το κεφάλι του ξεπερνάει τα σχηματοποιημένα σύννεφα που κινούνται αργά στον ουρανό. Το μέγεθος της μορφής υποδηλώνει την ευφυΐα, τις ιδιαίτερες πνευματικές ικανότητες του Δαίδαλου, αλλά και τις υψηλές του φιλοδοξίες. Παράλληλα, η ακρομεγαλία του, τα υπερβολικά σε μέγεθος πέλλαμα, υποδηλώνουν συμβολικά το δέσιμο με τη γη. Το έδαφος αποκτά ένα μητρικό και γόνιμο συμβολισμό, αντιπροσωπεύει τις βάσεις, το σύστημα στήριξης, αλλά και τα όρια μεταξύ του συνειδητού και του υποσυνειδητού.

Επόμενο μυθολογικό θέμα που διαπραγματεύτηκε ο Εγγονόπουλος ήταν η αρπαγή της Ευρώπης. Σύμφωνα με το μύθο, ο Δίας μεταμορφώθηκε σε ταύρο, την απήγαγε και την οδήγησε στην Κρήτη, στον τόπο που γεννήθηκε και ανδρώθηκε. Στο έργο “Η αρπαγή της Ευρώπης” (εικ. 20) ο Εγγονόπουλος δημιούργησε μία ποιητική και ρομαντική ατμόσφαιρα για να περιγράψει την περιπέτεια της νεαρής Ευρώπης.

Σε μια υπερρεαλιστική σκηνή, η καλλονή Ευρώπη εικονίζεται πάνω στην πλάτη του Ταύρου να κρατάει λουλούδι. Το έντονο γαλάζιο βλέμμα



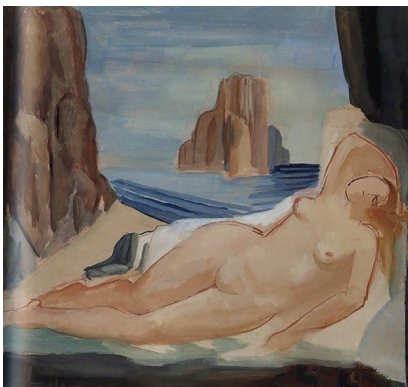
Εικ. 19 : Εγγονόπουλος Νίκος,
“Ο Δαίδαλος”, 1949, αβγοτέμπερα
σε χαρτί, ιδιωτική συλλογή,
<www.engonopoulos.gr>



Εικ. 20 : Εγγονόπουλος Νίκος, “Η αρπαγή της Ευρώπης”, 1946, σινική μελάνη και ακουαρέλα σε χαρτί, ιδιωτική συλλογή, <www.engonopoulos.gr>

της που κοιτάζει με νόημα το θεατή, το γυμνό, διάφανο σώμα της και οι κομπές της κινήσεις αποπνέουν αισθησιασμό, ενέργεια και χάρη. Ο Ταύρος δείχνει προσηλωμένος στο έργο του. Ζωηρός και γεμάτος αυτοπεποίθηση, φανερά ικανοποιημένος από την επιτυχία του, στρέφεται επίσης προς το θεατή. Πρόκειται για μία όμορφη και επινοητική, «δισδιάστατη» ζωγραφική σύνθεση. Τα διάφανα χρώματα και οι λεπτές τους αποχρώσεις αποδίδουν τις ατμοσφαιρικές συνθήκες και τα κύματα της θάλασσας, ενώ η δημιουργία αντιθέσεων μεταξύ φωτεινών και σκοτεινών τόνων δημιουργεί εντυπώσεις βάθους και κίνησης.

Η μορφή της Αριάδνης που συνδέθηκε με το μύθο του Θησέα και του Λαβύρινθου, ενέπνευσε τον Γεράσιμο Σταματελάτο ή Στέρη, έναν πρωτοποριακό καλλιτέχνη της εποχής του. Στο έργο του “Αριάδνη” (εικ. 21) εικονίζεται μια αλληγορική γυναικεία μορφή. Γυμνή, μοναχική και μελαγχολική, η Αριάδνη θρηνεί για την αναχώρηση του Θησέα. Πρόκειται για μια ιδεαλιστική και λυρική ζωγραφική που συνδυάζει στοιχεία από τη Μεταφυσική Ζωγραφική, τον Υπερρεαλισμό, τον Κυβισμό και την Αφαίρεση. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Κ. Σταυρόπουλος (2008, 25): «Η μορφή, ο χώρος και ο χρόνος μεταβάλλονται σε σπαράγματα απουσίας». Όλα συνηγορούν και μεταφέρουν το αίσθημα της εγκατάλειψης, της αγωνίας, της μεταφυσικής σιωπής, αλλά και της λυπημένης εγκαρτέρησης για μια νέα ελπίδα.



Εικ. 21 : Στέρης Γεράσιμος, “Αριάδνη”, 1926-1931, λάδι σε χαρτί, ιδιωτική συλλογή (Καραγγέλου 2008, 221)

Η αρχετυπική μορφή της Γυναίκας-Μούσας αποκτά στο έργο του Στέρη συμβολική διάσταση, λειτουργεί ως υπόσχεση σωτηρίας. Η μαγική και απελευθερωτική δύναμη της Γυναίκας καθοδηγεί στον υπαρξιακό λαβύρινθο,⁶ προσφέρει προοπτική και λυτρωτική διέξοδο. Η αισθησιακή γυναικεία φιγούρα χάνει το υλικό της βάρος. Η υλική φόρμα αποκτά ποιητική δύναμη χάρη στην αφαιρετική χροιά και στη λακωνικότητα της έκφρασης του Στέρη. Η ζωγραφική απομακρύνεται από την αναπαράσταση του αισθητού κόσμου και η Αριάδνη μετουσιώνεται σε πνευματική προβολή. Η μυθική φιγούρα της Αριάδνης κυριαρχεί στο προσωπικό εικαστικό όραμα και στην άχρονη ζωγραφική του καλλιτέχνη, σε μια σύνθεση με φως ελληνικό, με χρώματα λαμπερά, διαυγή και καθαρά, σε μια ατμόσφαιρα ονειρική. Ο μύθος αυτός που αφηγείται μια ιστορία εγκατάλειψης έμελλε να αποκτήσει αυτοβιογραφική διάσταση για τον υπερευαίσθητο και μυστηριώδη καλλιτέχνη του Μεσοπολέμου που εγκατέλειψε οριστικά την Ελλάδα το 1936, προτιμώντας το δρόμο της φυγής για την Αμερική, απαρνούμενος ακόμη και το όνομά του, μετονομαζόμενος σε Guelfo Ammon d'Este.

2.3. Η κρητική παραδοσιακή ενδυμασία ως πηγή έμπνευσης

Η παραδοσιακή φορεσιά, ως σημάδι και σύμβολο της πολιτισμικής μας ταυτότητας, απασχόλησε τον Γιάννη Τσαρούχη τη δεκαετία του 1950-60. Από τους μεγαλύτερους σύγχρονους Έλληνες ζωγράφους με διεθνή προβολή, ο Τσαρούχης μελέτησε πολλές ελληνικές παραδοσιακές φορεσιές κι έφτιαξε σειρά πινάκων και σχεδίων με αυτή τη θεματολογία.

Στο σχέδιο “Γυναίκα με κρητική φορεσιά” (εικ. 22) ο Τσαρούχης παρουσιάζει μια γυναικεία φιγούρα ντυμένη με τη γιορτινή ή νυφική φορεσιά της περιοχής των



Εικ. 22 : Τσαρούχης Γιάννης, “Γυναίκα με κρητική φορεσιά”, 1957, σχέδιο, <paletteart.wordpress.com>

⁶ Για το ρόλο της γυναίκας στον Υπερρεαλισμό, βλ. Τολικά 2002, 428: «Η γυναίκα για τους υπερρεαλιστές είναι η άκρως ερωτική, αυτή που λυτρώνει και παρηγορεί –όμοια με την ποίηση– τον κόσμο».

Σφακίων, που φορέθηκε και σε ολόκληρη τη Δυτική Κρήτη. Η παραδοσιακή ενδυμασία αποδίδεται με λεπτομέρεια στο σχέδιο. Αποτελείται από πολύπτυχη φούστα, με φάσα από φαρδιά χρυσαφένια σιρίτια στο κάτω μέρος. Τις άκρες των μανικιών του πουκαμίσου στολίζει πλούσιο κέντημα. Πάνω από το πουκάμισο, το μεσάτο, χρυσοκέντητο ζιπούνι, μαύρου συνήθως χρώματος, ανοίγει μπροστά σε σχήμα V και κλείνει στο κάτω μέρος του, σε ένα σημείο. Το μαντίλι δένεται στο κεφάλι ή πέφτει ριχτό. Στη στολή προστίθεται υφαντή λευκή ποδιά, επίσης διακοσμημένη με κεντήματα.

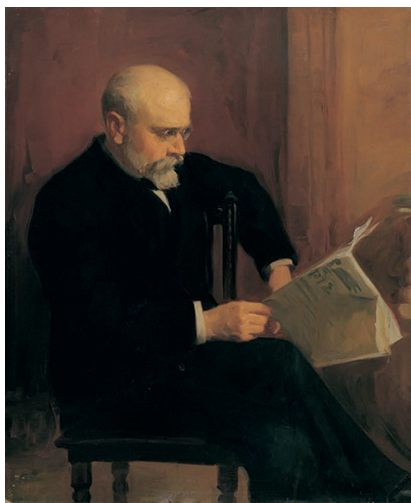
Τα έργα του Τσαρούχη περικλείουν γενικά πολλά λαογραφικά στοιχεία. Ειδικότερα, όμως, τα σχέδια με τη θεματολογία της παραδοσιακής φορεσιάς είναι άκρως ενδιαφέροντα, καθώς αναδεικνύουν την τοπική ενδυμασία ως έκφραση του λαϊκού πολιτισμού.

2.4. Προσωπογραφίες του Ελ. Βενιζέλου και αλληγορικά έργα

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης επιχειρείται σύντομη αναφορά σε δύο πορτρέτα του Ελ. Βενιζέλου που φιλοτέχνησε ο Γ. Γουναρόπουλος. Η ηγετική φυσιογνωμία του κρητικού πολιτικού ενέπνευσε επίσης τον Κ. Παρθένη, που δημιούργησε αλληγορικά έργα ως υμνητής της “βενιζελικής ιδέας”. Σύμφωνα με το Μάνο Στεφανίδη (2009, 26), ο Παρθένης, «αυτός ο διανοούμενος ανανεωτής της νεοελληνικής ζωγραφικής, τέθηκε επικεφαλής του πνεύματος της εθνικής αναγέννησης και ανασυγκρότησης, όπως το εξέφραζε ο βενιζελισμός».

Ο Γ. Γουναρόπουλος υπήρξε ένας σημαντικός εικαστικός του Μεσοπολέμου που επιχείρησε να μεταλαμπαδεύσει τη διεθνή καλλιτεχνική πρωτοπορία στην Ελλάδα, δημιουργώντας έναν ιδιότυπο, λυρικό Υπερρεαλισμό. Σε δύο πορτρέτα του Ελευθερίου Βενιζέλου, ο ζωγράφος υιοθετεί διαφορετικές τεχνικές για να αποδώσει τη φυσιογνωμία του Εθνάρχη. Το πρώτο ολόσωμο ζωγραφικό πορτρέτο του Βενιζέλου (εικ. 23) που φιλοτέχνησε ο Γουναρόπουλος αποδίδει ρεαλιστικά τη μορφή και τα αντικείμενα, σε ύφος ακαδημαϊκό.⁷ Έμφαση δίνεται στη φωτεινότητα του προσώπου του Εθνάρχη, που έρχεται σε αντίθεση με το σκούρο χρώμα του ενδύματος. Στοιχεία της προσωπικότητας του κρητικού πολιτικού εμφανίζονται σε σχέση με τα αντικείμενα που προβάλλονται, όπως η εφημερίδα και τα βιβλία. Εκτός από το σχέδιο,

⁷ Για την αδιαμφισβήτητη γνώση που είχε ο Γ. Γουναρόπουλος και της ακαδημαϊκής τεχνοτροπίας στη ζωγραφική, βλ. Στεφανίδη 2009, 54: «Όταν ο Ζ. Παπαντωνίου τον κατηγόρησε πως ζωγράφιζε με αφαιρετικό και σχηματοποιημένο τρόπο επειδή αγνοούσε τους κανόνες της ζωγραφικής, εκείνος έφτιαξε και σε 24 ώρες παρουσίασε ένα ακαδημαϊκό πορτρέτο της μητέρας του».



Εικ. 23 : Γουναρόπουλος Γιώργος,
Πορτρέτο του Ελ. Βενιζέλου,
<paletteart.wordpress.com>



Εικ. 24 : Γουναρόπουλος Γιώργος,
Πορτρέτο του Ελ. Βενιζέλου, 1935,
ιδιωτική συλλογή, <gr.euronews.com/
2016/03/11/idrima-theoxaraki-giorgos-
gounaropoulos-kai-o-symbolismos>

το χρώμα παίζει επίσης βασικό ρόλο στη σύνθεση. Ο Γουναρόπουλος προτιμά τα θερμά χρώματα για τον περιβάλλοντα χώρο. Στην αντιπαράθεσή τους με το μαύρο χρώμα του κουστουμιού οδηγούν σε ένα ιδιαιτέρως εντυπωσιακό αλλά και ισορροπημένο αποτέλεσμα.

Στην επόμενη προσωπογραφία του Βενιζέλου (εικ. 24) ο Γουναρόπουλος αποδίδει με λυρικό ύφος τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του Εθνάρχη, δίνοντας έμφαση στο διεισδυτικό του βλέμμα. Το έργο αυτό είναι πιο κοντά στο προσωπικό στυλ του ζωγράφου. Τα απαλά, αντιρρεαλιστικά, ονειρώδη χρώματα, οι τοπικοί φωτισμοί, τα απαλά και διαφανή περιγράμματα δημιουργούν μια εξιδανικευμένη και απαστράπτουσα μορφή μέσα σε μια διαυγή και υποβλητική ατμόσφαιρα. Φως και χρώμα αναδεικνύονται σε βασικά δομικά στοιχεία της σύνθεσης, αποκτούν βασική, σχεδόν αυτόνομη αξία, εξιδανικεύουν τη μορφή και γίνονται πηγή συναισθημάτων και αισθητικών ερεθισμάτων, τόσο για τον καλλιτέχνη, όσο και για τους θεατές.

Εκφραστής της φιλελεύθερης ιδεολογίας στην Ελλάδα και ένθερμος υποστηρικτής του Ελ. Βενιζέλου υπήρξε ο Κ. Παρθένης. Ο ζωγράφος είχε ενστερνιστεί τον μεγαλοϊδεατισμό των ανωτέρων στρωμάτων της Ελληνικής Διασποράς. Του απονεμήθηκε από τον Βενιζέλο το Αριστείο

Γραμμάτων και Τεχνών, το Μάρτιο του 1920. Διορίστηκε Καθηγητής στην ΑΣΚΤ, το 1929, με νομοθετική ρύθμιση του Βενιζέλου. Νεωτεριστής εικαστικός, ο Παρθένης άνοιξε το δρόμο για νέες εικαστικές προτάσεις στην Ελλάδα, από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα. Το πρωτοποριακό του έργο ήρθε σε ρήξη με το καλλιτεχνικό κατεστημένο του Μονάχου και τον Ακαδημαϊκό Συντηρητισμό.

Το “Τρίπτυχο της Νίκης” (εικ. 25) παρουσιάστηκε στην αναδρομική έκθεση του Παρθένης, στο Ζάππειο, στις 15 Ιανουαρίου 1920, που πραγματοποιήθηκε με την παρουσία βενιζελικών πολιτικών και διανοούμενων στην οργανωτική επιτροπή.⁸ Με το έργο αυτό, ο Παρθένης επιχείρησε να συσχετίσει αλληγορικά δύο ένδοξες περιόδους της ελληνικής ιστορίας, αντιπαραβάλλοντας την εποχή του Βενιζέλου με το χρυσό αιώνα του Περικλή, του αθηναίου πολιτικού που ενσάρκωνε την πεμπτούσια του δημοκρατικού πολιτεύματος και χάρισε δύναμη, δόξα και φήμη στην

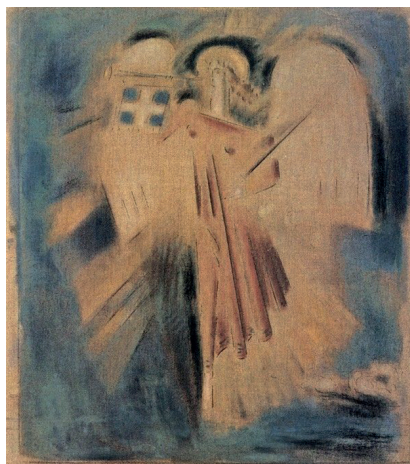


Εικ. 25 : Παρθένης Κωνσταντίνος, “Τρίπτυχο της Νίκης”, 1915-1919, μολύβι σε λαδόχαρτο, <www.nationalgallery.gr>

αρχαία Αθήνα. Η μορφή του Βενιζέλου εικονίζεται συμβολικά, μπροστά από το λόφο της Ακρόπολης με τον Παρθενώνα και προβάλλεται ως χαρισματικός ηγέτης. Στο κέντρο, η αλληγορική και επιβλητική μορφή της Πτεροφόρου Νίκης εκφράζει την ελπίδα για πνευματική και εθνική αναγέννηση.

⁸ Για την έκθεση του έργου “Τρίπτυχο της Νίκης”, στην αναδρομική έκθεση του Παρθένης, στο Ζάππειο, στις 15 Ιανουαρίου 1920, βλ. Ματθιόπουλος 2013.

Αλληγορικό και συμβολικό νόημα υπέρ της “βενιζελικής ιδέας” αποκτά, επίσης, η ελαιογραφία με θέμα “Ο Άγγελος Σαλπικτής” ή “Πτεροφόρος Νίκη που σαλπίζει” (εικ. 26). Το έργο αυτό αποτελεί επανεγγραφή του θέματος παλαιότερου έργου που είχε εκτεθεί το 1920, στην αναδρομική έκθεση του Παρθένη, στο Ζάππειο (Στεφανίδης 2009, 26). Η Νίκη-Άγγελος μεταφέρει χαρμόσυνο μήνυμα, γίνεται εθνικός κήρυκας και φορέας εθνικής ελπίδας. Η σύνθεση αποσκοπούσε στην ενθάρρυνση και αφύπνιση του Ελληνισμού. Ο Παρθένης επιχείρησε κι εδώ (όπως και στο έργο του “Ευαγγελισμός”) μια «διαπλοκή του θρησκευτικού με το εθνικό» (Στεφανίδης 2009, 27), μία σύζευξη της Ορθοδοξίας και του Βενιζελισμού.



Εικ. 26 : Παρθένης Κωνσταντίνος, “Ο Άγγελος Σαλπικτής”, 1950, ελαιογραφία σε πανί, ιδιωτική συλλογή (Στεφανίδης 2009, 27)

Ο ιδεαλισμός, η σχεδιαστική κομψότητα, τα αποπνευματωμένα, μη ρεαλιστικά χρώματα, η μεταφυσική ατμόσφαιρα, ο λυρισμός είναι τα βασικά χαρακτηριστικά της τέχνης του Παρθένη, που προβάλλει στο έργο του μια ουτοπική εξιδανικευμένη Ελλάδα. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει η Μ. Λαμπράκη-Πλάκα (2001, 64): «Σ’ ένα πάμφωτο πεδίο - οθόνη ονείρου, επιδράσεις από την Αρχαιότητα, το Βυζάντιο και το Θεοτοκόπουλο συνεκβάλλουν και συγχωνεύονται σε μια αρμονική κράση που κρυσταλλώνει το μοναδικό, αμίμητο και θαυμαστό Μανιερισμό του Παρθένη».

3. Συμπερασματικά, η περίφημη “Γενιά του ’30”, η γενιά που σφράγισε την πνευματική και πολιτιστική ζωή του τόπου, ενσωμάτωσε και μετέφερε στα έργα της εθνικά στοιχεία, ανταποκρινόμενη στην ανάγκη για επούλωση της αιμορραγούσας εθνικής πληγής μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Στο πλαίσιο της επιστροφής στις ρίζες και της αναζήτησης της “ελληνικότητας”, ο πολιτισμός της Κρήτης, η λογοτεχνία και το θέατρό της, οι μύθοι της, η λαϊκή της παράδοση, καθώς και το πολιτικό και πολιτισμικό όραμα του Ελευθερίου Βενιζέλου αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για αρκετούς δημιουργούς του Μεσοπολέμου.

Το έργο των καλλιτεχνών της Γενιάς αυτής βρίσκεται στο μεταίχμιο μεταξύ Νεωτερικότητας και Παράδοσης. Με εξαίρεση τον “βυζαντινό” Φ. Κόντογλου και το λαϊκό ζωγράφο Θεόφιλο, οι εκπρόσωποι της “Γενιάς του '30” επιχείρησαν έναν ενδιαφέροντα συγκεκριισμό: Υιοθέτησαν εκλεκτικά και επεξεργάστηκαν με προσωπικό, ιδιότυπο τρόπο, τις αναζητήσεις μοντερνιστικών ευρωπαϊκών κινημάτων – όπως ο Υπερρεαλισμός, ο Κυβισμός, οι αφαιρετικές τάσεις, ο Φωβισμός, κ.ά. – για να εκφράσουν την εντοπιότητα. Αυτή η Γενιά, που οδήγησε ουσιαστικά την ελληνική τέχνη στον 20ό αιώνα, συμπεριέλαβε και την Κρήτη στη θεματολογία της, στο γενικότερο πλαίσιο της ανάδειξης ενός πολιτισμικού οράματος όπου η ελληνική ιδιαιτερότητα ή η ελληνική “αρχετυπικότητα” θα μπορούσε να συνυπάρχει και να συνδιαλέγεται ισότιμα με τη Δύση, έτσι ώστε να μπορεί να ενταχθεί δημιουργικά σε αυτήν.

Βιβλιογραφία

- Δεληβορριάς, Α. (1998) *Πορτραίτα του Φαγιούμ και η γενιά του '30 στην αναζήτηση της ελληνικότητας*. Μουσείο Μπενάκη, 24 Ιουνίου - 26 Ιουλίου 1998. Κατάλογος της ομότιτλης έκθεσης. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Εγγονόπουλος, Ν. (1963) Ελάχιστα για το θαύμα του Κρητικού Θεάτρου. *Θέατρο*, τεύχος 7.
- Έκθεση Φώτης Κόντογλου. Από τον “Λόγο” στην “Έκφρασι”, Με ζωγραφίες και με πλουμίδια απ’ το χέρι του συγγραφέα, (2016). Μουσείο Μπενάκη (Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα) , 9 Δεκεμβρίου 2015 - 20 Φεβρουαρίου 2016. Κατάλογος της ομότιτλης έκθεσης. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Καπετανάκης, Δ. (1937) Επιστροφή στις πηγές. Ο ζωγράφος Γιάννης Τσαρούχης. *Τα Νέα Γράμματα*, 12, 783-788.
- Καραγγέλου, Ν. και Σαρρή, Μ. (επιμ.) (2008) *Στέρης. Έργα από τη Συλλογή Κουτουλάκη*. Παρουσίαση έργων της ομότιτλης έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, 23 Μαΐου - 27 Ιουλίου 2008. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Κωτίδης, Α. (1993) *Μοντερνισμός και “Παράδοση” στην ελληνική τέχνη του μεσοπολέμου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Λαμπράκη-Πλάκα, Μ. (επιμ.) (2001) *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής*, από τις Συλλογές της Εθνικής Πινακοθήκης και του Ιδρύματος Ευριπίδη Κουτλίδη. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- Μαθιόπουλος, Ε. (2013) *Ο λόγος κι η σιωπή του Κωνσταντίνου Παρθένη*. Στο: <<https://contramee.wordpress.com/2013/04/16/mathiopoulos-parthenis-oy-topial/>>.

- Mourellos, G. I. (1957) *Gounaro*. [Collection de l'Institut français d'Athènes, 95.] Αθήνα: Γαλλικό Ινστιτούτο.
- Μπερεδήμας, Π. (1995) *Οι εικονογραφήσεις των Αλφαβηταρίων της Δημοτικής από την Ομάδα Τέχνη*. Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αιγαίου.
- Παναγιωτάκης, Γ. (2003) *Η γυναίκα της Κρήτης στο χθες και στο σήμερα*. [Ηράκλειο:] αυτοέκδοση.
- Παπανικολάου, Μ. (2006) *Η Ελληνική Τέχνη του 20ού Αιώνα: Ζωγραφική – Γλυπτική*. Θεσσαλονίκη: Βάνιας.
- Perpinioti-Agazir, K. (2002) *Le Groupe "Tekhni"*. Διδακτορική διατριβή, Sorbonne, Παρίσι.
- Περπινιώτη-Agazir, K. (2006) *Οι εντυπώσεις που προκάλεσε στο κοινό η έκθεση της "Ομάδας Τέχνη" το 1919*. Κατάλογος έκθεσης, Παρίσι – Αθήνα, 1863–1940, Εθνική Πινακοθήκη, 20/12/2006 – 31/3/2007. Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου.
- Σκαλτσά, Μ. (1990) *Γουναρόπουλος*. Αθήνα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Αθηναίων.
- ΚΕΘΕΑ «Αριάδνη» (2010) *Η ενδυμασία στην Κρήτη. Σπείρα* (περιοδικό), τχ. 2, σ. 6 (Ηράκλειο: Τυποκρέτα).
- Σταυρόπουλος, Κ. (2008) *Ηχογραφήματα άχρονης μνήμης*. Μουσείο Μπενάκη, Έκθεση: Στέρης, Έργα από τη Συλλογή Κουτουλάκη, 23 Μαΐου – 27 Ιουλίου 2008. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη.
- Στεφανίδης, Μ. (1986) Παρθένης, ο ζωγράφος της Βενιζελικής ιδέας. Εφημ. *Το Βήμα της Κυριακής*, 04/05/1986, σ. 29.
- , (2009) *Ελληνομουσείον. Επτά αιώνες ελληνικής ζωγραφικής*, τόμ. Δ': *Η ζωγραφική της ουτοπίας*. Αθήνα: εφημ. *Ελεύθερος Τύπος*.
- Στεφάνου, Σ. Ι. (επιμ.) (1969) *Ελευθερίου Κ. Βενιζέλου, πολιτικά υποθήκαι*, τόμ. Β'. Αθήνα: χ.ε.
- Τολίκα, Κ. (2002) Ο έρωτας στους ξένους υπερρεαλιστές. Η υπερρεαλιστική γυναίκα. *Φιλολόγος*, 109, 419-434.
- Τσάπαλος, Ό. Δ. (2011) *Η Γενιά του '30 δίνει την απάντηση στην κρίση του σήμερα*. Στο: <<http://www.artmag.gr>> (13.10.2011).
- Χαϊνη, Ν. (2007) *Η ζωγραφική του Νίκου Εγγονόπουλου*. Διδακτορική διατριβή, Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο.

Αλεξάνδρα Κουρουτάκη

PhD Ιστορίας της Τέχνης, Μ.Σc. Γαλλικής Φιλολογίας

Ε.ΔΙ.Π. Σχολή ΑΡ. ΜΗΧ., Πολυτεχνείο Κρήτης

kouroutaki@gmail.com



**The Beginnings of Modernity in Modern Greek Art
in the spirit of 'Venizelism' and Crete as a source
of inspiration for the painters of the
'Generation of the '30s'**

Alexandra Kouroutaki

Abstract

THE present study is an anniversary tribute to the historic “Art Group” (1917-1919) on the occasion of the 100th anniversary of its foundation. At first, the article attempts to highlight Venizelos’ significant contribution to the modernization of Greek art by pointing out the practical support provided by the Liberal Government to the innovating “Art Group” in its exhibitions in Greece and in Paris. A comparative study aims to reveal the convergence of the “Art Group” mainly with some dominant French symbolist, impressionist and post-impressionist painters.

Secondly, reference is made to the famous artistic “Generation of the '30s” and particularly to some important Greek artists of the interwar period such as N. Engonopoulos, Theophilus, G. Tsarouchis, G. Gounaropoulos, G. Steris, K. Parthenis and F. Kontoglou who, in the search for “Greekness”, created paintings inspired by Crete and its culture, history, literature, theater, myths and folk tradition. This artistic “Generation of the '30s” has essentially led Greek art to the 20th century. Its members included the Cretan civilization in their themes, aiming the emergence of a cultural vision in which the Greek “archetypality” could creatively coexist with the West.



ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΤΗΣ Ι.Λ.Α.Ε.Κ.

— *Κρητική Εστία*, Περ. Δ', Τόμ. 1-15 :
[τόμος] [έτος/έτη] [σελίδες]

1ος 1987 260 (εξαντλ.)

2ος 1988 372

3ος 1989-90 317

4ος 1991-93 332

5ος 1994-96 398

6ος 1997-98 289

7ος 1999 326

8ος 2000-01 326

9ος 2002 352

10ος 2003-04 368

11ος 2005-06 428 = Ευαγγελία

Τσαγκαράκη, *Σφραγίσματα με παραστάσεις ανθρώπινων μορφών: Συμβολή στη μελέτη του διοικητικού συστήματος της νεοανακτορικής Κρήτης* (διδαστορική διατριβή). Χανιά, 2006.

12ος 2007-08 248

13ος 2009-10 620 = Ιωάννης Φάππας, *Ἑλαιον εὐώδες, τεθυωμένον: Τα αρωματικά έλαια και οι πρακτικές χρήσης τους στη μυκηναϊκή Ελλάδα και την αρχαία Εγγύς Ανατολή (14ος - 13ος αι. π.Χ.)* (διδαστορική διατριβή). Χανιά, 2010.

14ος 2011-13 205

15ος 2014-18 333 = ο παρών τόμος

— *Μνημεία Κρητικών Ἐπαναστάσεων.*

Ἐπανάστασις 1821-1830. Τόμος πρῶτος, 1821-1822. Ἀθήναι, 1978, σ. 279

— Ἐλευθερίου Βενιζέλου, *Ἰδιόγραφον Ἡμερολόγιον*. Χανιά, 1979, σ. 83

— Ἰωάννου Π. Μαμαλάκη, *Ἡ Κρητική Ἐπανάστασις τοῦ 1866-1869*. Χανιά, 1983, σ. 613

— (Συλλογικό) *Ἡ Κρήτη γιορτάζει τον Ἱεράρχη Εἰρηναίο Γαλανάκη*. Χανιά, 1993, σ. 51

— Στέλλας Αλιγιζάκη, *Αποδώστε τα κλεμμένα γλυπτά των ιερών της Ακρόπολης*. Χανιά, 1995, σ. 91

— Χαρίδημου Σπανουδάκη, *Οι Αναμνήσεις ενός νοσταλγού*. Χανιά, 2002, σ. 233

— Παντελῆ Βαβουλέ, *Ὁ Κρητικός τραγουδιστής. Συλλογή κρητικῶν μαντινάδων καὶ δημοτικῶν τραγουδιῶν τάβλας, στράτας κ.λπ.* Χανιά, 2003, σ. λστ' και 244

— Κ. Ε. Ψυχογιός (επιμ.), *Ἡ Κρήτη στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950: Μάχη της Κρήτης, Κατοχή, Αντίσταση, Εμφύλιος* (Πεπραγμένα Διημερίδας: 26 & 27 Μαΐου 2006, Πολιτιστικό Κέντρο Ἱεράς Μητροπόλεως Κυδωνίας & Αποκορώνου). Χανιά, 2012, σ. 336

Ο 15^{ος} ΤΟΜΟΣ (2014-18)
ΤΗΣ "ΚΡΗΤΙΚΗΣ ΕΣΤΙΑΣ" ΤΥ
ΠΩΘΗΚΕ, ΜΕ ΤΗ ΦΡΟΝΤΙΔΑ
ΤΟΥ ΚΩΣΤΗ ΨΥΧΟΓΥΙΟΥ,
ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 2018
ΣΤΗΝ "ΤΥΠΟΚΡΕΤΑ" ΤΩΝ Δ/
ΧΩΝ Γ. ΚΑΖΑΝΑΚΗ ΑΒΕ, ΣΤΗ
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΚΗ ΠΕΡΙΟΧΗ
ΤΟΥ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ ΚΡΗΤΗΣ,
ΣΕ 1.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ, ΓΙΑ
ΛΟΓΑΡΙΑΣΜΟ ΤΗΣ ΙΛΑΕΚ

αρ. έκδ. 23

