

Πιστεύω πως αν καθίσω να ζωγραφίσω κάτι στο υπαίθρο, θα κάνω αντιγραφή. Ό,τι θα έχω μεταφέρει στο μουσαμά δεν θάναί παρά πιστή αναπαραγωγή και όχι δημιουργία που δεν είναι τίποτε άλλο από την ατομική χρήση των εκφραστικών μέσων¹¹².

Ειπωμένα λίγους μήνες πριν από το θάνατό του, τα λόγια αυτά επιβεβαιώνουν ρητά και απολογιστικά ό,τι με ζωγραφικά μέσα προσοικονομεί η συνολική εντύπωση του έργου του: ότι το νοούμενο προηγείται του ορατού. Όπως επισημαίνει ο Gombrich, "η δημιουργία προηγείται της αναπαραγωγής. Πριν ακόμα οι καλλιτέχνες προσπαθήσουν να αναπαραγάγουν τον ορατό κόσμο, θέλησαν να δημιουργήσουν έργα αυτόκλητα και ανεξάρτητα από τον οπτικό τους περίγυρο"¹¹³. Ακόμα τα λόγια του Τριανταφυλλίδη καθορίζουν και ρητά την εικαστική ιδιοσυστασία του έργου, φανερά σε όλα τα στάδια της διαδρομής του - ότι είναι ζωγράφος του εργαστηρίου και όχι του υπαίθρου.

Το συνολικό απόθεμα του έργου του επιτρέπει έναν διαχωρισμό με βάση το χρώμα: μπορούμε να διακρίνουμε στη ζωγραφική του μια σύντομη, και δύο μακροχρόνιες περιόδους. Η σύντομη συγκεντρώνει τα έργα της μαθητείας. Η πρώτη από τις επόμενες δύο μπορεί να χαρακτηριστεί *φωτεινή*: αρχίζει με τις φοβιστικές επιρροές και συνεχίζεται με άλλες εκφράσεις του μετα-ιμπρεσιονιστικού λεξιλογίου ίσαμε περίπου τις αρχές της δεκαετίας του Τριάντα. Είναι η περίοδος κατά την οποία οι επιδράσεις του Μονάχου ελαχιστοποιούνται, ενώ το ιδίωμα έχει εκτεταμένες αναφορές στη γαλλική ζωγραφική. Η δεύτερη, εκτείνεται από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του Τριάντα ως το τέλος της ζωής του και μπορεί να χαρακτηριστεί *σκοτεινή*. Είναι η περίοδος των σκούρων και μουντών τόνων. Οι αισθητικές καταβολές του Μονάχου, αποσυνδεμένες από τον ακαδημαϊκό συντηρητισμό και μεταποτισμένες στο μοντέρνο ιδίωμα, έρχονται στην επιφάνεια να ελάνθαναν σε όλη την προηγούμενη περίοδο. Το ύφος των δασκάλων του, τόσο ο ύστερος ιντιμισμός του Löffzt, όσο και η παλαιά εκφραστική τάση του Ντεξιρέ-Λουκάς (πριν από το 1915) παίζουν διαφορετικό ρόλο στο ώριμο και κατασταλαγμένο ιδίωμα του Τριανταφυλλίδη από εκείνον της εποχής

112. Συνέντευξη του Τριανταφυλλίδη στον Γιάννη Βουτσινά, *Η Βραδυνή*, 22 Δεκεμβρίου 1954.

113. Gombrich (1959), 1983. Η μετάφραση είναι του Ανδρέα Παππά από την ελληνική έκδοση (1995), σ. 145.

της μαθητείας. Τότε εκπροσωπούσαν ένα είδος κανόνα, “οδό της Αρετής”, πλαίσιο που μπορεί να αποτελούσε και πρόκληση για τον ζωγράφο να παραβιάσει. Στη δεκαετία όμως του Τριάντα, ο χρωματικός ασκητισμός είναι δικός του, αδέσμευτα και ελεύθερα διαμορφωμένος, σύμμετρος με έναν υποκειμενισμό εμπεδωμένο ως κοσμοαντίληψη αντίστασης σε κυρίαρχα συλλογικά σχήματα καλλιτεχνικής έκφρασης. Είναι άραγε συμπτωματικό το ότι η φωτεινή περίοδος ανήκει στην εποχή της νεότητας, της σχετικής οικονομικής άνεσης, των ταξιδιών, ενδεχομένως του έρωτα και η σκοτεινή στην εποχή του γήρατος, της φτώχειας, της αρρώστειας της γυναίκας του, της τελικής μοναξιάς; Ας σημειώσω ότι κάτι ανάλογο παρατηρείται στον Παρθένη σχετικά με το χρώμα. Ο Παρθένης δεν έχει σκοτεινή περίοδο, αλλά μετά το 1940, οπότε αρχίζει η δική του μόνωση, απομειώνει το ρόλο του χρώματος στο εικαστικό πεδίο ώσπου το καταργεί εντελώς.

Τα χαρακτηριστικά που αποτελούν αναφορές σε καθιερωμένα τεχντροπικά ρεύματα ή σε ένα συγκεκριμένο ύφος (συνήθως του δασκάλου) μπορούν να επισημανθούν ευχερέστερα στις πρώιμες από όσο στην ώριμη φάση του ύφους. Αυτό συμβαίνει επειδή οι επιδράσεις στο πρώιμο ύφος είναι περισσότερες και τα στοιχεία τους λιγότερο επεξεργασμένα από τον καλλιτέχνη.

Καθώς εξελίσσεται η διαμόρφωση του ύφους, η οικειοποίηση των εξωτερικών καλλιτεχνικών επιδράσεων υφίσταται όλο και μεγαλύτερη επεξεργασία με αποτέλεσμα να ενσωματώνεται στην έκφρασή του οργανικά. Στις περιπτώσεις μάλιστα της υποκειμενικής έκφρασης, όπως του Τριανταφυλλίδη, όπου ελλείπουν τα στερεότυπα κάποιου συλλογικού ιδιώματος, οι πρώιμες επιδράσεις χωνεύονται σε τόσο μεγάλο βαθμό με το πέρασμα του χρόνου, ώστε να είναι μάταιο να ανατάμει κανείς το ώριμο ύφος για να τις διακρίνει. Έχουν την ιδιοσυστασία των “πρώτων υλών” που χαρακτηρίζει την πρόσληψη του περιφερειακού μοντερνισμού (βλ. Εισαγωγή). Η έκφρασή τους νομιμοποιείται ως προσωπική επειδή έχει υποστεί μεταλλαγές σε βαθμό και ποιότητα που την αποστασιοποιούν από το συγκεκριμένο τεχντροπικό ρεύμα από το οποίο προέρχονται. Γι’ αυτό, στις λίγες περιπτώσεις που το ίδιο το έργο επιτρέπει να φανεί μια γραμμική εξέλιξη στη διαμόρφωση του ώριμου ύφους, κρίνω απαραίτητο να αναφερθώ σε έργα της σκοτεινής (μεταγενέστερης) περιόδου, ενώ ξετάζω επιδράσεις που είναι πιο ευδιάκριτες στη φωτεινή (παλαιότερη). Περίορισα στο ελάχιστο δυνατό τέτοιου είδους ετεροχρονισμούς στη συζήτηση του ύφους του Τριανταφυλλίδη και πάντως, όπου το κάνω, επισημαίνω ότι δεν ανήκουν χρονολογικά στην περίοδο που συζητώ.

Σημάδια της ζωγραφικής του Μονάχου

ένδειξη είναι ένα πρώιμο έργο του Παρισιού, το *Παρίσι 14 Ιουλίου*. [24] Δυστυχώς τα περισσότερα έργα του Παρισιού καταστράφηκαν από πλημμύρα στο Μοσχάτο όπου ήταν αποθηκευμένα. Το συγκεκριμένο σώζεται ίσως

Δεν ξέρουμε τί ζωγράφιζε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Αθήνα και στο Μόναχο. Η μόνη σχετικά ασφαλής

επειδή το είχε στο σπίτι του. Πρόκειται για σκηνή που σκιτσάρισε επιτόπου και ζωγράφισε στο εργαστήριο. Είναι ένα νυχτερινό από τη γιορτή της 14ης Ιουλίου. Ο εκφραστικός του οπλισμός δείχνει ότι οι επιδράσεις από τη γαλλική ζωγραφική είναι ακόμη τουλάχιστον δυσδιάκριτες, αν όχι αδιάρατες. Ανάλογα στοιχεία έχει και ένας άλλος πίνακας, ίσως μεταγενέστερος, με θέμα το εσωτερικό μιας ταβέρνας. Η εξέλιξη ενός έργου που εκτείνεται σε πέντε δεκαετίες δεν αποκλείει φαινόμενα τα οποία θα μπορούσε κανείς να χαρακτηρίσει “εσωτερικούς στιλιστικούς αναχρονισμούς” δεν είναι, όμως, βέβαιο ότι θα συμφωνούσε ο καλλιτέχνης με μια τέτοια άποψη. Πάντως δεν λείπουν και αυτά τα φαινόμενα όπως δείχνει το *Παιδί*, ένα έργο του 1915, εποχής κατά την οποία είναι λογικό να έχουν ωριμάσει εντός του οι επιδράσεις τολμηρότερων εκφραστικών τρόπων της γαλλικής ζωγραφικής από αυτούς που χαρακτηρίζουν το συγκεκριμένο πορτρέτο.

Κοινός παρονομαστής του χορού και της μουσικής είναι ο ρυθμός. Οι εναλλαγές ισχυρού - ασθενούς μοτίβου (χορεύτρια - μουσικός) μεταφέρουν την έννοια του ρυθμού από το περιεχόμενο στη μορφή. Η γυναικεία φιγούρα σχηματίζεται με πυκνό χρώμα, ισχυρό φωτισμό, εμφανή πινελιά, έντονη αντίθεση με το σκοτάδι, το οποίο διαρρηγνύει δίκην εκρήξεως. Ο τρόπος με τον οποίο ομογενοποιείται ως σχήμα με το έδαφος - χωρίς τη διαγραφή των άκρων της και τον διαχωρισμό από αυτό με περιγράμματα - σε συνδυασμό με την απουσία χαρακτηριστικών στο πρόσωπο, δημιουργεί την εντύπωση φωτιάς όπως αυτές που ανάβουν στη γιορτή του κλήδονα. Οι *Φωτιές του Αν Γιάννη* [25] του Νικολάου Γύζη (1842-1901) είναι ένα έργο με κοινά στοιχεία.

Η ομοιότητα των δύο έργων είναι κατά πάσαν πιθανότητα συμπτωματική - όχι όμως η γενικότερη αντίληψη που υπαγορεύει τον εκφραστικό τους οπλισμό. Στο *Παρίσι 14 Ιουλίου* η ανδρική φιγούρα, αντίθετα με τη γυναικεία, είναι περιορισμένη στις δύο διαγώνιες που αποτελούν τη στοιχειώδως σημαντική μορφή: σχηματίζεται κυρίως από τα κενά της σκιάς που δεν καλύπτονται από χρώμα, εμφανίζεται από το πουθενά, και, αντίθετα με την εμπεδωμένη γυναικεία, δεν πατάει πουθενά. Είναι μια ύφεση αντιστικτική προς την έξαρση της γυναικείας, φιγούρα με σχεδιασμό που μορφοποιεί το άυλο της μουσικής σε ρυθμική εναλλαγή με το υλικό της σωματικής παρουσίας της γυναίκας.

Παρά την προσπάθεια να απομακρυνθεί από το συντακτικό (τη συμβατική δομή των συνθέσεων) της Σχολής του Μονάχου, χρησιμοποιεί το λεξιλόγιό της (τα εκφραστικά μέσα) χωρίς επιφυλάξεις. Ενώ είναι εμφανής η τάση του να καθορίσει τον χώρο περισσότερο από τις μορφές - φωτεινές κηλίδες στο σκοτάδι, μειώνοντας την σημασία του στη σύνθεση, το αποτέλεσμα δεν ολοκληρώνεται σ' αυτήν την κατεύθυνση. Διατηρεί έναν, έστω υπαινικτικό, καθορισμό του χώρου με τη διαφορά της κλίμακας (η γυναίκα είναι μεγαλύτερη, πιο κοντά στο θεατή, ο άνδρας μικρότερος, μακρύτερα) κάτι που τον δείχνει απρόθυμο ακόμη να εγκαταλείψει τη σύμβαση της



24. (αριστερά) Παρίσι 14 Ιουλίου, έργο 1.

25. (δεξιά) Ν. Γύζης, Οι Φωτιές του Αη Γιάννη, Αθήνα, ιδιωτική συλλογή.