Ο ρομαντικός ιδεαλισμός του Μαλέα

Κωνσταντινος Μαλεας

Τα έργα του Μαλέα είναι ζωγραφισμένα μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα, το φθινόπωρο του 1917. Είναι όλα τοπία, αρχαιότητες της Αθήνας και της Ολυμπίας, τοπία της Αττικής, της Στερεάς, της Πελοποννήσου, νησιωτικά της Νάξου και της Σαντορίνης. Ανήκουν, επομένως, όλα στο ώριμο ύφος του καλλιτέχνη, όπως αυτό παγιώνεται από τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας ως το 1928, χρονιά θανάτου του Μαλέα.

Στο *Τοπίο Αττικής - Από τον Μαραθώνα*[34] [8] η σύνθεση έχει στοιχεία τόσο από το παλαιότερο ύφος του Μαλέα στις χρωματικές επιλογές και στην τεχνική του φόντου (ουρανός-βουνό), όσο και τις σχετικά πρόσφατες της περιόδου Θεσσαλονίκης στην απόδοση των κεντρικών μοτίβων (δέντρα). Ειδικότερα ο σχεδιασμός των δέντρων διατηρεί στοιχεία ανθρωπομορφισμού που υπάρχουν σε άλλα έργα από την Αττική[35] αλλά και σε μεταγενέστερα του συγκεκριμένου με θέματα από τη Μυτιλήνη.

Το έργο χρονολογείται μεταξύ 1918-20, επειδή ταυτίζεται τόσο θεματικά όσο και τεχνοτροπικά με το ύφος του καλλιτέχνη εκείνο το διάστημα.

Λίγο αργότερα, προς το καλοκαίρι του 1921, είναι ζωγραφισμένα τρία τοπία από την περιοχή του Θέρμου Αιτωλοακαρνανίας, όταν δούλεψε στην ανασκαφή του Κ. Ρωμαίου.

Στο πρώτο, *Τοπίο στην Αιτωλοακαρνανία* [9], εικονίζεται το χωριατόσπιτο με τη χαρακτηριστική στέγη και βάρκα με ιστίο στη λίμνη της Τριχωνίδας. Γνώριμα από πολλά έργα της περιόδου προκύπτουν τα μοτίβα των δέντρων και της βλάστησης, των βουνών της απέναντι ακτής και του ουρανού[36].

Η συμμετρία στα στοιχεία της σύνθεσης είναι το μέσο για να οδηγήσει την όραση πέρα από την επιφάνεια του αντιληπτικού ερεθίσματος, στο συμβολικό χαρακτήρα που διαπερνά το εκφραστικό περιεχόμενο των έργων αυτής της εποχής σε αξιοπρόσεκτο

---

[34] Σε σημείωμα του Κ. Ρωμαίου, στο πίσω μέρος αναφέρεται ως τίτλος *Τοπείον της Πεδιάδος του Μαραθώνος.*

[35] Πρβλ. το έργο *Τοπίο Πεντέλης* στην έκδοση *Μαλέας,* 2000, εικ. 90, σ. 148

[36] Πρβλ. τα έργα *Χωριατόσπιτο στην Ακαρνανία,* στην έκδοση *Μαλέας,* 2000, εικ. 116, 117, σ. 180, 181 – όλα με καταγωγή το σχέδιο *Αλώνι-Αγροικία, Πετροχώρι-Θέρμος*, με χρονολογία 1921, στο Λεύκωμα Κ. Μαλέας, *Εικόνες Λαϊκής Αρχιτεκτονικής*, Αθήνα 1929, σ. 10

8. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Τοπίο Αττικής - Μαραθώνας*

βαθμό. Το συμβολιστικό στοιχείο τονίζεται με τις σχηματοποιήσεις των μοτίβων του ουρανού που περιγράφουν τα φυλλώματα. Ο χωρισμός της επιφάνειας σε χρωματικές ζώνες μαζί με τη συγκράτηση του συμπαγούς χαρακτήρα των σχημάτων ακολουθεί ανάλογες συνθετικές προβολές του Gauguin της περιόδου Μαρτινίκας. Η χρωματική κλίμακα έχει αναφορές στον Monet. Τη συνολική σύνθεση σφραγίζει η φυσιογνωμία της γραφής του Μαλέα, μια ώσμωση του μετα-ιμπρεσιονιστικού ιδιώματος με εμμονές από τη μεταφυσική του Συμβολισμού.

Στα άλλα δύο τοπία, [10] και [11] η διακριτική κομψότητα του σχεδιασμού μοτίβων όπως οι κορμοί με τη ιδιότυπη «κίνηση», οι ζώνες του εδάφους και τα σχήματα του ουρανού, φανερώνουν ένα βαθμό επιτήδευσης, χαρακτηριστικό του καλλιτέχνη στις περισσότερες συνθέσεις της περιόδου. Με αυτήν, κυρίως, επιχειρείται ο σύνδεσμος των έργων με τις έννοιες, μέσω της μεταγραφής τους, όχι μόνον από οπτικά ερεθίσματα σε διανοητικές κατασκευές ποιητικών αξιώσεων, αλλά και από αισθησιακά σε νοησιαρχικά καλλιτεχνήματα. Όπως και στην περίπτωση του προηγούμενου, δείχνουν πώς εφαρμόζει ο Μαλέας το βασικό κανόνα του μοντερνισμού να αποσπάσει το θεατή από την περιοριστική αρχή της απεικόνισης του ορατού. Για τον Μαλέα, όπως και για τον Παρθένη, η άυλη διάσταση της φύσης είναι απαραίτητο να μεταστοιχειωθεί σε υλική υπόσταση προκειμένου να αποδώσει αισθητικά το απεικονιστικό εγχείρημα. Ορισμένοι κριτικοί της εποχής τους θεώρησαν ότι αυτές οι προσαρμογές του παραστατικού στοιχείου δεν είχαν κανένα βαθύτερο νόημα, χαρακτηρίζοντας συνολικά τις συνθέσεις στις οποίες ανήκουν «διακοσμητικές». Η οπτική αυτή αποτελούσε αυθαίρετη επέκταση των ερμηνειών, από τις αρχές του αιώνα, που αφορούσαν τις σχηματοποιήσεις μοτίβων από το Συμβολισμό, την Αρ Νουβό και κάθε μορφή επίπεδης απεικόνισης που χρησιμοποιούσαν ρεύματα της μοντέρνας τέχνης. Αν και επιπόλαια εφαρμοσμένη στην προσέγγιση των έργων του Μαλέα και του Παρθένη από ορισμένους συντηρητικούς έλληνες τεχνοκριτικούς, η αρνητική σημασία είχε διάρκεια στο χρόνο, αφού, μέχρι τουλάχιστον τα μέσα του αιώνα, ο χαρακτηρισμός «διακοσμητική» χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει υποβάθμιση στην αξιακή κλίμακα της ζωγραφικής.

Το 1920 είναι ζωγραφισμένο το τοπίο από τις αρχαιότητες της Ολυμπίας *Ολυμπία-Ναός της Ήρας* [12]. Η επιλογή του Μαλέα να περιλαμβάνει μνημεία της αρχαιότητας στις συνθέσεις του έχει τις ρίζες της στα τέλη της πρώτης και στις αρχές της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αιώνα, όταν ζωγράφιζε ρωμαϊκούς ναούς και ερείπια στο Μπάαλ Μπεκ της Συρίας [37]. Η πρακτική εκείνη συνεχίστηκε με τα βυζαντινά μνημεία

[37] Βλ. *Μαλέας 82*, εικ., 2.40, 2.41 και *Μαλέας 2000,* εικ. 42, 43

9. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Τοπίο στην Αιτωλοακαρνανία*

της Θεσσαλονίκης[38] από το 1913 ως το 1917, την αθηναϊκή Ακρόπολη και άλλα μνημεία της Αθήνας από το 1917 ως το 1920[39], τις κλασικές αρχαιότητες της Αίγινας, του Θέρμου, των Δελφών, της Ολυμπίας, αλλά και τις βυζαντινές της Μονεμβασίας, του Μυστρά, από το 1920 ως το τέλος του βίου του. Ξεχωριστή θέση κατέχουν, ανάμεσά τους, τα τοπία με τις αρχαιότητες της Ολυμπίας[40].

Μόνο του το στοιχείο της πληθωρικής παρουσίας κλασικών και βυζαντινών μνημείων στη θεματική του δεν θα τον έκανε κεντρική προδρομική φυσιογνωμία της περίφημης «ελληνικότητας» που κυριάρχησε ως κοσμοείδωλο μεγάλης μερίδας του πνευματικού κόσμου στο μεσοπόλεμο. Σε συνδυασμό όμως με την εμμονή του στο σχεδιασμό κτισμάτων της παραδοσιακής αρχιτεκτονικής, από τα σπίτια του Πηλίου ως τα εκκλησάκια της Νάξου και της Σαντορίνης (πολλά από τα οποία αξιοποίησε και στις συνθέσεις του με λάδι), όπως και με την περιστασιακή αρθογραφία του στον Τύπο[41], τεκμηριώνουν, τουλάχιστο, την ένταξή του στους ελληνοκεντρικούς καλλιτεχνικούς ταγούς. Εκείνο όμως που τη δικαιώνει, ως ιδιαίτερα σημαντική, είναι το εκφραστικό μέρος των έργων αυτών. Είναι αμετακίνητα συμβολιστικό μέσα από ευδιάκριτα κάθε φορά στοιχεία.

Θέμα του συγκεκριμένου έργου είναι το τμήμα των ερειπίων του ναού της Ήρας στον αρχαιολογικό χώρο της Ολυμπίας στον οποίο ο καλλιτέχνης ζωγράφισε αρκετά έργα[42]. Σύνθεση και απόδοση των μοτίβων είναι τυπικά των τοπίων του αυτών[43].

Η σύνθεση οργανώνεται με το σημείο όρασης χαμηλά. Αυτό δημιουργεί την αίσθηση ότι ανεβαίνουμε. Η εντύπωση ενισχύεται από τη διαγώνια διάταξη των αρχιτεκτονικών μελών που οδηγούν στη διαγώνια των φυσικών μοτίβων, των δέντρων, αντίστροφη στη φορά της. Τα κτίσματα, μαζί με το βλέμμα του θεατή, ανηφορίζουν προς τα δέντρα, τα δέντρα κατηφορίζουν στις παρυφές του αρχαιολογικού χώρου. Άξονας ανάμεσα στις δύο αντίρροπες διαγώνιες, ο ψηλότερος δωρικός κίονας με τα σημάδια του χρόνου στην επιφάνειά του. Εδώ επιμένει, για μια ακόμη φορά, το βαθύτερο αισθητικό πιστεύω του καλλιτέχνη, ότι ο τόπος, ως φύση, συμπλέκεται με το χρόνο, ως τέχνη, για να σχηματίσουν τη φυσιογνωμία της ιστορίας ως ταυτότητας.

Ανάλογα ζυγισμένη ανάμεσα στο αρχαιολογικό και το φυσικό τοπίο είναι η σύν-

---

[38] Βλ. *Μαλέας 82*, εικ. 3.7-10, *Μαλέας 2000*, εικ., 47-50

[39] και, αργότερα, σποραδικά, στη δεκαετία του '20

[40] Πρβλ. στο *Μαλέας 1976*, εικ. 29, σ. 83

[41] Βλ. επιλογή δημοσιευμένων άρθρων του μεταξύ 1910-1928 στο *Μαλέας 2000*, σς 308-315

[42] Έργα με θέματα από την αρχαία Ολυμπία παρουσίασε στην έκθεση «Αττικά Ακρογιάλια» στο εργαστήριό του στα τέλη του 1920, βλ. Τοπία «μετ' αρχαιοτήτων της Ολυμπίας» *Πινακοθήκη,* Κ', 237-38, σ. 79

[43] Βλ. *Μαλέας,* 2000, εικ. 77, 78 αλλά και το μεταγενέστερο εικ. 230

10. Κωνσταντίνος Μαλέας, *Τοπίο*

θεση *Δελφοί- Η Θόλος* [13]. Στο έργο απεικονίζονται τα ερείπια του Ιερού της Προναίας στο οποίο ανήκει η Θόλος μέσα στο εντυπωσιακό ορεινό τοπίο των Δελφών. Στο κυκλικό μοτίβο του κρηπιδώματος με τα ερείπια των κιόνων αποκρίνεται το ημικυκλικό του δέντρου και οι καμπυλόστροφες νεροσυρμές του ορεινού όγκου. Στην ανοιχτή περιδίνηση των φυσικών μοτίβων επιβάλλει την ηρεμία της η κλειστή αρμονία του αρχαίου ερειπίου.

Το έργο ανήκει στη θεματική των Δελφών, η οποία περιλαμβάνει και άλλες συνθέσεις με την Προναία[44], και χρονολογείται μεταξύ 1922-23. Δεν είναι συμπτωματική η προτίμηση του καλλιτέχνη σε απεικονίσεις αρχαίων κτισμάτων που συμβολίζουν θεσμούς ενωτικούς, κοινούς σε όλους τους Έλληνες των κλασικών χρόνων, όπως οι Ολυμπιακοί Αγώνες ή το Μαντείο των Δελφών, σε μια εποχή κατά την οποία η ενότητα του ελληνισμού δοκιμαζόταν σκληρά.

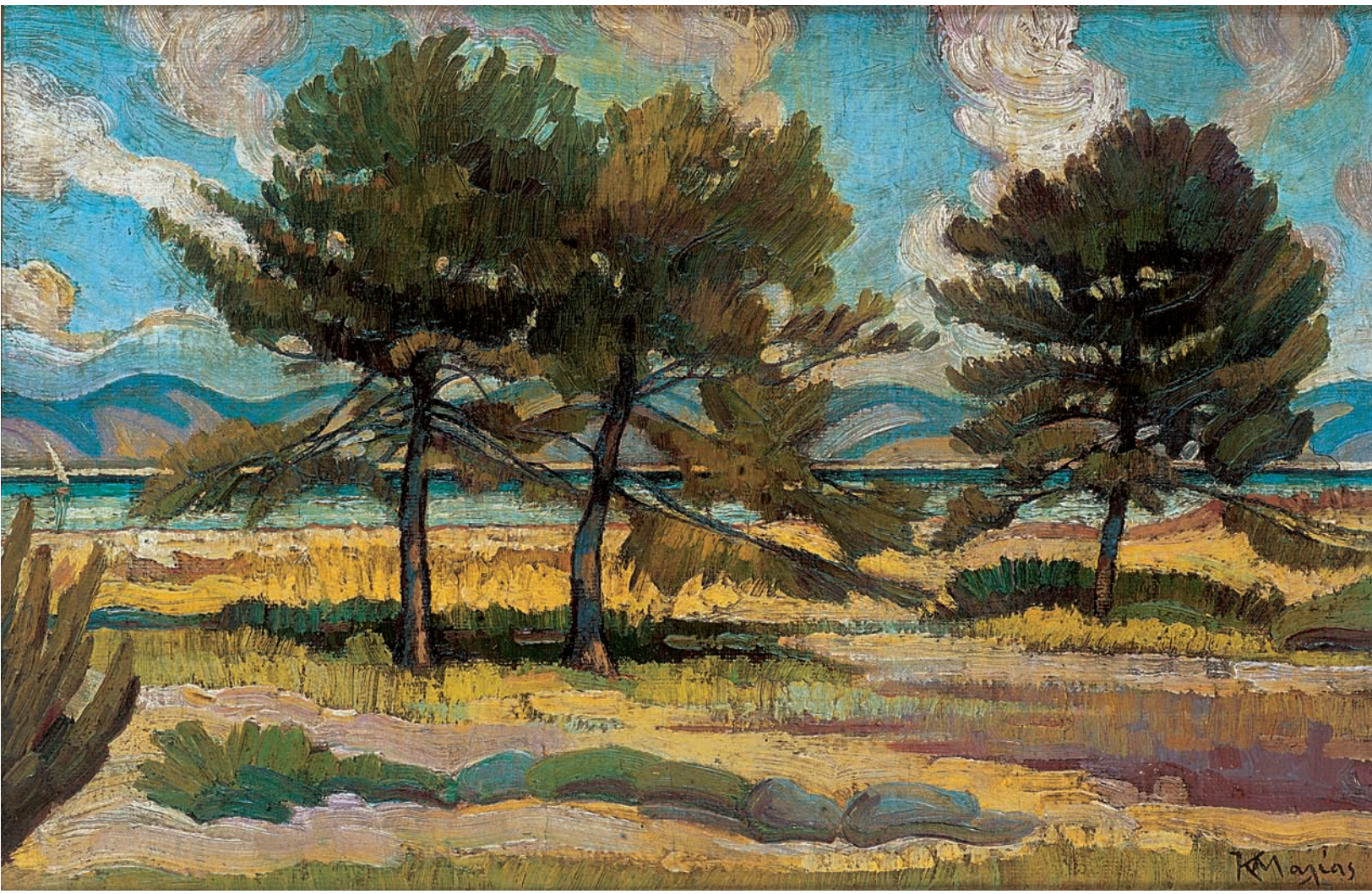
Σχεδόν μεταφυσικός είναι ο τόνος της σύνθεσης με την *Πύλη του Αδριανού* [14]. Το ρωμαϊκό μνημείο απεικονίζεται με λοξή προοπτική, τον ορίζοντα πολύ χαμηλά, σε ουρανό που καταυγάζεται από λευκό φως.

Ο καλλιτέχνης δεν διστάζει να μειώσει την εντύπωση του όγκου σχεδιάζοντας το μνημείο με λοξή προοπτική αλλά, ταυτόχρονα και αντίστροφα, να την αυξήσει τοποθετώντας τον ορίζοντα τόσο χαμηλά. Την εντύπωση του μεταφυσικού που δίνει με τα σχεδιαστικά στοιχεία ενισχύει και η κατανομή του φωτός καθώς με σκιές έντονες, σε σκληρή αντίθεση με τις φωτεινές περιοχές, εντείνεται η αίσθηση του αινιγματικού και απόκοσμου. Με τον τρόπο αυτό η ιστορικότητα του μνημείου περιέχει και το σχολιασμό της από τον Μαλέα: η *Πύλη* εμβληματοποιεί τη μετάβαση της Αθήνας σε μια διαφορετική εποχή. Η ρωμαϊκή κατάκτηση της πόλης μείωνε καταθλιπτικά τη γεωπολιτική της σημασία αλλά και αύξαινε κατακόρυφα την πολιτισμική. Στα μάτια του καλλιτέχνη η *Πύλη* δε συμβολίζει απλώς το πέρασμα των ρωμαίων κατακτητών αλλά και τη, μέσω αυτού, καθιέρωση της Αθήνας ως αφετηρίας του Δυτικού πολιτισμού.

Πρόκειται για έργο που ζωγραφίστηκε μετά την οριστική εγκατάσταση του Μαλέα στην Αθήνα μεταξύ 1917-20. Έχει τυπικά χαρακτηριστικά του ύφους του καλλιτέχνη που υπάρχουν και σε άλλα έργα της περιόδου με θέματα από μνημεία της Αθήνας όπως η Ακρόπολη και οι Στύλοι του Ολυμπίου Διός.

Με αφετηρία τα αρχιτεκτονικά σχεδιάσματά του, η *Νάξος* [15] είναι μια σύνθεση στην οποία η αρχιτεκτονική δεσπόζει στο τοπίο. Το κτιριακό συγκρότημα με πύργο, χαρακτηριστικό κτίσμα φρουριακής αρχιτεκτονικής της Ενετοκρατίας στις Κυκλάδες, κυριαρχεί με την πολυμορφία των όγκων και των λεπτομερειών του στην πλαγιά του

[44] πρβλ. τα έργα εικ. 134,135, στην έκδοση *Μαλέας,* 2000, σ. 198



11. Κωνσταντίνος. Μαλέας, *Τοπίο*

λόφου προς τη μεριά της Χώρας και του πελάγους. Αλλά η «περηφάνια» του αρχιτέκτονα δεν εμποδίζει το ζωγράφο να δώσει ένα εξαιρετικά ρυθμικό και πολυσύνθετο χρωματικό τόνο στους όγκους του μνημείου, σε αρμονικό συγκερασμό του κτίσματος με το έδαφος και τον ουρανό. Ο καλλιτέχνης ζωγράφισε πολλά έργα με παρόμοια θέματα από τη Νάξο από το 1920 ως το 1925 κατά τις συχνές μεταβάσεις του στο νησί. Αρκετά από αυτά περιέλαβε στις *Εικόνες Λαϊκής Αρχιτεκτονικής* στο πιο εκτεταμένο κεφάλαιο, το «Νάξος», εικ. 31-44. Το έργο χρονολογείται μεταξύ 1920-25[45].

Στον ίδιο ρυθμό οι μικροί, λευκοί, γεωμετρικοί όγκοι της κυκλαδίτικης αρχιτεκτονικής αποτελούν το θέμα των δύο συνθέσεων της Σαντορίνης. Πρόκειται για παραδειγματικά έργα αυτής της θεματικής που τον απασχολεί μεταξύ 1924-25.

Στο πρώτο έργο, με τίτλο *Σαντορίνη* [16], ζωγραφίζει τμήμα οικισμού με τη χαρακτηριστική κυκλαδική αρχιτεκτονική ενταγμένη στο τοπίο. Δομημένα και φυσικά στοιχεία του τοπίου, που χρησιμοποιούνται ως μοτίβα, δίνουν μια σύνθεση τυπική των απόψεων που έχει ζωγραφίσει ο καλλιτέχνης κατά την παραμονή του στη Σαντορίνη μεταξύ 1924-25.[46] Ιδιαίτερη συγγένεια έχει το έργο με την ελαιογραφία *Σαντορίνη.*[47] Αυτή εντοπίζεται γενικά στη σύνθεση και στην εκτέλεση και ειδικά στην πραγμάτευση των μοτίβων του πρανούς, της θάλασσας και του ουρανού.

Στο κείμενό του για το έργο, ο Σπητέρης επισημαίνει το δομικό ρόλο του χρώματος στη σύνθεση, χαρακτηρίζοντάς το «αλληλουχία χρωματικών όγκων που δένουν μεταξύ τους και καταλήγουν με αυτόν τον τρόπο να δίνουν μια οπτική μορφή της απεραντοσύνης του τοπίου της Σαντορίνης που το μάτι μας περιδιαβάζει ανεμπόδιστα το λαμποκόπημα του φωτός και ανεβάζει με τόλμη τη σημασία των τόνων χωρίς να χάνεται η αρμονική ενότητα του έργου»[48]. Ακόμα και μέσα σε μια τόσο λυρική περιγραφή, η ευστοχία της παρατήρησης δεν χάνεται, ότι δηλαδή οι υψηλοί χρωματικοί τόνοι (η αύξηση της έντασής τους) δεν ενοποιούν το έργο χρωματικά, αλλά εναρμονίζουν τα μέρη μεταξύ τους ώστε να προκύπτει το εικαστικό πεδίο ενιαίο με συνδετικό στοιχείο το φως. Είναι το πλούσιο και βαρύ φως, λίγο πριν αρχίσει το ηλιοβασίλεμα. Αποδίδει στιλπνά περιγράμματα και χρώματα που το απορροφούν αντί να το αντανακλούν, όπως συμβαίνει με το φως του μεσημεριού.

---

[45] Έργα με θέμα τοπία και αρχιτεκτονήματα της Νάξου παρουσίασε σε έκθεση στο εργαστήριό του το 1920 καθώς και στην ατομική του έκθεση στη Σμύρνη το 1921-22 και στην ατομική του Ζαππείου το 1924

Σύνθεση και απόδοση των μοτίβων είναι τυπικά των τοπίων του αυτών, βλ. *Μαλέας,* 2000, εικ. 169, 171, σς 227-28

[46] Παρόμοια μοτίβα της δόμησης υπάρχουν στο *Εικόνες Λαϊκής Αρχιτεκτονικής,* Αθήνα, 1929, εικ. 47 και στο *Μαλέας,* 2000, εικ. 163, σ. 218

[47] Βλ. εικ. 168, σ. 224-25 στην έκδοση *Μαλέας*, 2000

[48] Βλ. το κείμενο του Τώνη Σπητέρη, σ. 162