ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ

ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΑΜΠΡΙΝΗ Α. ΜΠΕΝΑΤΣΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΠΛΑΣΤΙΚΩΝ ΤΕΧΝΩΝ ΚΑΙ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΓΓΕΛΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

ΛΑΜΠΡΙΝΗ Α. ΜΠΕΝΑΤΣΗ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2017

Η παρούσα διατριβή συντάχθηκε σύμφωνα με τον Ν2083/92, άρθρο 13 περί διδακτορικών διατριβών και καλύπτει τις διατάξεις του.

Η έγκριση της διδακτορικής διατριβής από τη Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, δεν υποδηλώνει ότι αποδέχεται τις γνώμες του συγγραφέα (Ν. 5343/1932, άρθρ. 202, παρ. 2)

Υποβλήθηκε στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών και Επιστημών της Τέχνης

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής, Επόπτης

Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Μέλος

Κώστας Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής, Μέλος

Εξεταστική Επιτροπή

Νικόλαος Κατσικούδης, Αναπληρωτής Καθηγητής

Αρετή Αδαμοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Κώστας Ιωαννίδης, Επίκουρος Καθηγητής

Ξενοφών Μπήτσικας, Καθηγητής

Ιφιγένεια Τριάντου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια

Βικτώρια Φερεντίνου, Επίκουρος Καθηγήτρια

Ανδρέας Ιωαννίδης, Καθηγητής

Ημερομηνία Προφορικής Εξέτασης: 5/7/2017

Ευχαριστίες

Θέλω εδώ να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες στον Καθηγητή κ. Νικόλαο Κατσικούδη, ο οποίος ανέλαβε ως Επόπτης Καθηγητής της διατριβής μου μετά την εκδημία του αείμνηστου καθηγητή Θάνου Χρήστου, πρώτου επόπτη της διατριβής μου.

Θέλω να ευχαριστήσω τον κ. Κατσικούδη διότι από τη στιγμή που ανέλαβε Επόπτης της διατριβής μου και έως αυτή να αποπερατωθεί, μού παρείχε αμέριστη τη βοήθειά του και τη συμπαράστασή του.

Ευχαριστώ επίσης για τη δική τους βοήθεια τα υπόλοιπα μέλη της Επταμελούς Επιτροπής: κα Αρετή Αδαμοπούλου, κα Ιφιγένεια Τριάντου, κα Βικτώρια Φερεντίνου, κ. Κωνσταντίνο Ιωαννίδη, κ. Ξενοφώντα Μπήτσικα και κ. Ανδρέα Ιωαννίδη.

Ευχαριστώ επίσης το προσωπικό της Εθνικής Βιβλιοθήκης, της Βιβλιοθήκης της Βουλής, της Μπενακείου βιβλιοθήκης, του Ληξιαρχείου Αθηνών, της βιβλιοθήκης του ΕΛΙΑ, της γραμματείας του Λεόντειου Λυκείου και της γραμματείας της Μπιενάλλε Βενετίας για την πολύτιμη βοήθειά τους.

στους γονείς μου

στο Βασίλη

στην Κατιαλένα

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ I

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ 3

II. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ-ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ 7

II.A. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ 7
II.B. ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ 23

III. ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑΣ 32

III.A. ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ 32
III.B. ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑ 42

IV. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ 50

IVA. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ 50
IVB. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ 56
IVC. ΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1920 ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 1930 .. 67
IVD. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ 87
IVd.i Η ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ 1930 93
IVd.ii ΟΜΑΔΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΩΝ 1938 97

V. ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ 99

VI. ΚΑΤΟΧΗ – ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ – ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ 121

VI. A ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ 121
VI.B.I Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ 125
VI.B.II ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ 127
VI.C. ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΚΥΚΛΟΙ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ 130

VII. ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ 134

VII.A ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΣΚΙΤΣΑ 134
Εφημερίδα Χρόνος 134
Περιοδικό Κόρτε 155
Σατυρική Εφημερίδα 156
Εφημερίδα Πατρίς 164
Εφημερίδα Πετεινός 170
Εφημερίδα Κρότος 175
Περιοδικό Ελληνικά Φύλλα 176
Περιοδικό Σάτιρα 177
Καλλιτεχνικά Νέα 178
VII.B. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΒΙΒΛΙΩΝ 180
VII.C ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΕΡΓΑ 202
Ξυλογραφίες 202
Λινόλεουμ 268
Χαλκογραφίες 271
VII.D. ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ 295
Λάδια 295
Σαγκίνες 311
Κάρβουνα, Μολύβια 313
Μελάνια, Υδατογραφίες, Παστέλ 317
VII.F. ΜΟΝΟΤΥΠΙΕΣ 320

VIII. ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ 326

IX. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ **352**
X. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ **372**
XI. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ **376**
XII. ΕΙΚΟΝΕΣ **381**

Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της έρευνάς μας είναι να μελετήσουμε το έργο του Άγγελου Θεοδωρόπουλου. Το πρώτο και σημαντικό στοιχείο του έργου του είναι πως δεν περιορίζεται σε μια μόνο κατηγορία, αλλά καλύπτει ένα μεγάλο φάσμα. Περιλαμβάνει: χαρακτικά, μονοτυπίες, έργα ζωγραφικά, εικονογραφήσεις βιβλίων, σκίτσα και γελοιογραφίες σε εφημερίδες. Ο Θεοδωρόπουλος θεωρείται ένας από τους πρωτοπόρους της χαρακτικής.

Παρά το γεγονός ότι το έργο του Θεοδωρόπουλου είναι ευρύ, εντούτοις μέχρι τώρα δεν υπάρχει άλλη μελέτη του έργου του. Το μόνο που έχουμε μέχρι αυτή τη στιγμή είναι κριτικές στον τύπο της εποχής του, έναν κατάλογο από την πρώτη αναδρομική έκθεση που είχε γίνει το 1983 στην Εθνική Πινακοθήκη και ένα λεύκωμα, το οποίο εκδόθηκε το 2000 από την Δημοτική Πινακοθήκη του Δήμου Αθηναίων.

Το υπόλοιπο έργο του είναι διάσπαρτο σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής του καθώς και σε βιβλία του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα. Με την παρούσα διατριβή φιλοδοξούμε να παρουσιάσουμε όλο αυτό το υλικό ανά θεματικές περιοχές, να το ταξινομήσουμε και να το σχολιάσουμε. Με τον τρόπο αυτό θα δώσουμε ένα πανόραμα των εικαστικών, ιστορικών και καλλιτεχνικών γεγονότων μιας μεγάλης περιόδου της ελληνικής χαρακτικής, αλλά και της γελοιογραφίας στην Ελλάδα του προηγούμενου αιώνα.

Ειδικότερα το θέμα της γελοιογραφίας στον Θεοδωρόπουλο είναι ένα θέμα που αναφέρεται σποραδικά, αλλά δεν διερευνήθηκε σε βάθος. Με ενδελεχή έλεγχο και έρευνα στις βιβλιοθήκες του εσωτερικού θελήσαμε να αναδείξουμε αυτή την πλευρά του καλλιτέχνη αλλά και να αξιολογήσουμε το πολυσχιδές τάλαντό του.

Συνυφασμένο με το πρόβλημα της γελοιογραφίας είναι το ζήτημα των ιστορικών συντεταγμένων, οι οποίες ενέπνευσαν τον καλλιτέχνη. Το γεγονός αυτό μας υποχρέωσε παράλληλα με την ανεύρεση του υλικού να προσφύγουμε και στις εφημερίδες της εποχής για να διερευνήσουμε και να αντλήσουμε πηγές για την ερμηνεία του έργου.

Κατά τη γνώμη μας ένα έργο αντανακλά τα δεδομένα της εποχής του, αλλά ταυτόχρονα τα μετασχηματίζει σε καλλιτεχνικό γεγονός. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μετασχηματισμού μπορούμε να ανιχνεύσουμε σε ένα βαθμό το κρυμμένο καλλιτεχνικό μήνυμα του ίδιου του καλλιτέχνη και ενδεχομένως τις πολιτικές και τις αισθητικές του προτιμήσεις. Η ανεύρεση του σχετικού υλικού αποτέλεσε έναν από τους επίμονους στόχους της εργασίας μας.

Μια μονογραφία ωστόσο για το Θεοδωρόπουλο απαιτεί και μια παρουσίαση της προσωπικότητάς του και γενικότερα της ζωής του. Έτσι ανατρέξαμε στο Ληξιαρχείο Αθηνών, στο οποίο βρήκαμε στοιχεία σχετικά με τη χρονολογία γέννησής του, το όνομα των γονιών του, το όνομα της συζύγου του και τη χρονολογία του γάμου τους, καθώς και τη χρονολογία θανάτου του καλλιτέχνη, για να συμπληρώσουμε χρονολογίες και καίρια σημεία της προσωπικής ζωής του Θεοδωρόπουλου και προπάντων να διερευνήσουμε, αν οι μέχρι τούδε πληροφορίες έχουν το αντίκρισμά τους στα ίδια τα κρατικά έγγραφα.

Η ευρωπαϊκή διάσταση του Θεοδωρόπουλου, έστω και περιορισμένη μας απασχόλησε κυρίως σε θέματα εκθέσεων. Παράλληλα η εικονογράφηση βιβλίων από το Θεοδωρόπουλο, έθεσε επιτακτικά το πρόβλημα της μελέτης των σχετικών φιλολογικών πηγών για να μπορέσουμε να διακρίνουμε την επενέργειά τους στη σχετική εικονογράφηση. Οι φιλολογικές πηγές μας έδωσαν και το γενικότερο καλλιτεχνικό κλίμα μέσα στο οποίο ο Θεοδωρόπουλος δημιούργησε το έργο του. Στόχος μας ήταν να διακρίνουμε την αλληλενέργεια ιστορίας, τέχνης και δημιουργίας σε μια κρίσιμη περίοδο στον Ελληνικό χώρο.

Εξετάζοντας με τον τρόπο αυτό θεωρήσαμε ότι μπορέσαμε να δώσουμε το ιδιαίτερο στίγμα του Θεοδωρόπουλου, αλλά και να τον εντάξουμε σε μια γενικότερη παράδοση στο χώρο της χαρακτικής.

Όσον αφορά τη μεθοδολογία της έρευνας διαπιστώσαμε ότι το έργο του Θεοδωρόπουλου κινείται στα πλαίσια του δομισμού και της δομιστικής ανάλυσης. Φυσικά ο Θεοδωρόπουλος δεν μελέτησε θεωρητικά κείμενα, αλλά οι γενικότερες τάσεις και κατευθύνσεις του μπορούν να ερμηνευθούν με τα εννοιολογικά εργαλεία του δομισμού. Και αυτό είναι ένα συμπέρασμα που βγαίνει από τη μελέτη και την ανάλυση του έργου. Δεν θα μπορούσε να συμβεί διαφορετικά γιατί ο δομισμός και η σημειωτική έχουν ως αφετηρία

πάντοτε τα κείμενα. Και το έργο του Θεοδωρόπουλου θεωρείται ένα μεγάλο κείμενο.

Η έννοια της δομής μας παραπέμπει στη βασική του αρχή που είναι η ανακάλυψη σχέσεων. Όπως επισημαίνουν οι Greimas-Courtés (1979: 360-361)[1] μια δομή είναι πρώτα απ' όλα μια δέσμη σχέσεων. Ο Jean Piaget (1971: 5-16)[2] μάλιστα θεωρεί ότι η δομή σχετίζεται με την ιδέα του μετασχηματισμού.

Μια κυρίαρχη σχέση στο έργο του Θεοδωρόπουλου είναι αυτή της αντίθεσης. Έτσι παρατηρούμε σχέσεις όπως *πραγματικό* vs *φαντασιακό γνώση* vs *επιθυμία,* κτλ.· Τις συγκεκριμένες σχέσεις θα δούμε σε πίνακες που αναφέρονται σε γυναικείες μορφές. Η σχέση *επιφάνεια* vs *βάθος* που παραπέμπει, σε ζωγραφικό επίπεδο, στα δεδομένα του πίνακα από τη μια μεριά και το κρυφό τους νόημα από την άλλη, είναι μια κυρίαρχη σχέση στον θεοδωρόπουλο. Οι γελοιογραφίες με τίτλο *Αεργίη τ' όνειδος* και *ο άνθρωπος που είχε όλα τα προσόντα* είναι ενδεικτικές από την άποψη αυτή. Σε επίπεδο επιφάνειας το *αεργίη* είχε αρνητική σημασία και δηλώνει την άρνηση για δουλειά που είναι όνειδος, δηλαδή ντροπή. Σε επίπεδο όμως βάθους, όνειδος είναι η δουλειά γιατί σηματοδοτεί τη συνεργασία με τον κατακτητή.

Μερικές φορές ο Θεοδωρόπουλος καταφεύγει σ' αυτό που οι θεωρητικοί ονομάζουν δυαδική αντίθεση, τη σχέση δηλαδή μεταξύ δυο όρων και στην περίπτωση της ζωγραφικής μεταξύ δύο μορφών. Εκείνο που θέλει να προβάλει με αυτό τον τρόπο είναι η άρνηση του ενός όρου και κατά συνέπεια η ύπαρξη μιας αντίθεσης. Έτσι στις 12 Αυγούστου 1910 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* υπάρχει η γελοιογραφία που αναφέρεται στη νίκη του Βενιζέλου στις εκλογές (εικ. 29). Η γελοιογραφία έχει δύο πρόσωπα: τον Βενιζέλο και το Ράλλη. Ο μεν Βενιζέλος εικονίζεται ως μεσσίας ενώ αντίθετα ο Ράλλης ως μετανοούσα Μαγδαληνή. Υπερεκτίμηση λοιπόν στην πρώτη περίπτωση υποτίμηση στη δεύτερη και αυτό μέσω των ρόλων που αναλαμβάνουν τα δυο πρόσωπα.

Στις λεζάντες ακόμη εμφανίζονται λέξεις που έχουν διπλό νόημα, μια θετική και μια αρνητική σημασία, την οποία διακρίνουμε τελικά στη

[1] Greimas, A. J. - Courtés J. 1979 σσ. 360-361
[2] Piaget, Jean 1971 σσ. 5-16.

γελοιογραφία. Αυτή η εσωτερική αντίφαση είναι τελικά ένα από τα γελοιογραφικά όπλα του Θεοδωρόπουλου.

Έχουμε ήδη επισημάνει το γεγονός ότι το έργο του Θεοδωρόπουλου αντανακλά τα δεδομένα της εποχής του, αλλά ταυτόχρονα τα μετασχηματίζει σε καλλιτεχνικό γεγονός. Μέσα από αυτή τη διαδικασία μετασχηματισμού μπορούμε να ανιχνεύσουμε το κρυμμένο καλλιτεχνικό μήνυμα του ίδιου του καλλιτέχνη και τις πολιτικές και τις αισθητικές του προτιμήσεις. Ένα από τα πολλά του παραδείγματα είναι η αναγωγή και ο μετασχηματισμός της Μπουμπουλίνας σε μια γενικότερη έννοια, στην έννοια της Ελευθερίας και της Ελλάδας. Το 1926 θα εικονογραφήσει το βιβλίο του Κώστα Αθάνατου *Θλιμμένοι Θεοί, εντυπώσεις από το Παρίσι.* Η ενότητα που έχει σαν γενικό τίτλο το *Ιστορία και Τέχνη* ξεκινάει με το κείμενο *Βερσαλλίαι*. Το κείμενο κάνει μια αναλυτική αναφορά στο ανάκτορο των Βερσαλλιών και στην ιστορία του. Ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να μετασχηματίσει σε εικόνα τα στοιχεία που αναφέρονται στην εξωτερική όψη των Βερσαλλιών. Έτσι ο Θεοδωρόπουλος δεν ξεφεύγει από το κείμενο αλλά το μετασχηματίζει σε εικόνα, οδηγώντας με τον τρόπο αυτό το θεατή στο να προσλάβει τις Βερσαλλίες και μέσα από εικόνες .

Το 1932 ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί *το Φως που Καίει* του Βάρναλη. Από την μυθολογία γνωρίζουμε ότι ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς του Ολύμπου και την έδωσε στους ανθρώπους. Αυτό στην ουσία αποδίδει ο Θεοδωρόπουλος με το αναμμένο λυχνάρι, το μαίανδρο και τη λαβή του απολήγει σε σπείρα. Συνεπώς ο Θεοδωρόπουλος με τους εικαστικούς μετασχηματισμούς του δεν εικονοποιεί μόνο τον Προμηθέα, αλλά και τον τίτλο του ίδιου του ποιήματος.

Η εικόνα στο ποίημα *Το τραγούδι του λαού* παρουσιάζει δύο αντρικά χέρια να κρατούν σφιχτά δύο σπαθιά και να είναι έτοιμα να καρφωθούν πάνω στον εχθρό. Το φόντο είναι γεμάτο αστραπές. Στην εικόνα υπάρχει ακόμη ένας ήλιος που ανατέλλει. Μετασχηματίζεται με αυτή την απεικόνιση ο λόγος του Βάρναλη σε μια χαρακτηριστική εικόνα.

Ο Θεοδωρόπουλος είναι αυτός που μετασχηματίζει την ιστορία σε εικόνες. Μέσα δηλαδή από τις γελοιογραφίες παρουσιάζει και σχολιάζει γεγονότα που έχουν παίξει κάποιο ρόλο στην ιστορική εξέλιξη του έθνους.

Δεν λείπουν όμως και οι γελοιογραφίες που εκφράζουν τις απόψεις του Θεοδωρόπουλου, ο οποίος ασκεί με τον τρόπο αυτό μια πολιτική και κοινωνική κριτική. Έχουν επομένως ένα κοινωνικό περιεχόμενο και μια κοινωνική διάσταση. Και εδώ το παράδειγμα είναι ο Βενιζέλος.

Προκειμένου δε για τις γελοιογραφίες ο Θεοδωρόπουλος ξεκινά από μια ιδέα και τη μετασχηματίζει σε οπτικό υλικό. Ο θεατής από τη μεριά του πρέπει να ακολουθήσει την αντίστροφη πορεία και από τα δεδομένα της επιφάνειας να ανακαλύψει την κυρίαρχη ιδέα. Θα προχωρήσει δηλαδή σε μια μορφή αποκωδικοποίησης όπως συμβαίνει λ.χ. στην περίπτωση της γελοιογραφίας που σχετίζεται με τον Καραπάνο.

Υπάρχει ακόμη και η διάζευξη *ευφορία* vs *δυσφορία*[3] στο έργο του Θεοδωρόπουλου όπου η πρώτη κατηγορία παραπέμπει στη γονιμότητα και η άλλη στο θάνατο. Δεσπόζουν στην περίπτωση αυτή η ελιά και το κυπαρίσσι.

Ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί γενικά σχήματα και μορφές που μπορούν να πάρουν τη μορφή ενός συμβόλου: *πείνα, Χαϊδάρι, κελί, 1941, γυναίκες και νεκρός, Χριστούγεννα 1943, Μπουμπουλίνα.*

Αυτά είναι μερικά από τα χαρακτικά του Θεοδωρόπουλου. Κατ΄ εξοχήν χαράκτης ο Θεοδωρόπουλος. Εμείς μελετήσαμε, σχολιάσαμε, παρουσιάσαμε το σύνολο του έργου του. Εξετάσαμε μορφή και περιεχόμενο με βάση τις αρχές του δομισμού. Αναφερθήκαμε ακόμη στις τεχνικές που χρησιμοποίησε ως χαράκτης. Καταλήξαμε σε συμπεράσματα τοποθετώντας τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο στη θέση και το χώρο που δικαιωματικά του αξίζει. Χρησιμοποιήσαμε εργαλεία από τη σύγχρονη θεωρητική σκέψη που είναι καταξιωμένη πια στις μέρες μας. Δεν θελήσαμε να παρουσιάσουμε και να περιγράψουμε απλά τα έργα του Θεοδωρόπουλου. Αλλά να βρούμε τις κυρίαρχες σχέσεις τους.

ΙΙ. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ-ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ

ΙΙ.α. ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ

[3] Greimas, A. J. - Courtés J. 1979 σσ. 112, 136.

Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος του Ιωάννη και της Μαρίας[4] γεννήθηκε στην Αθήνα το 1883[5]. Η πρώτη ουσιαστικά επαφή του Θεοδωρόπουλου με την τέχνη ήταν τα σατιρικά σκίτσα των καθηγητών του με κιμωλία στον πίνακα και στην ουσία εκείνοι ήταν, ο Χατζής και ο Κοντιάδης, καθηγητές του Πρακτικού Λυκείου, που τον προτρέπουν να ασχοληθεί με την τέχνη[6]. Αναφορικά με τις γυμνασιακές του σπουδές υπήρχε η πληροφορία πως τις έκανε στο Λεόντειο Λύκειο[7]. Ύστερα από έρευνά μας στα αρχεία του σχολείου διαπιστώσαμε πως δεν υπάρχει σχετικός φάκελος που να επιβεβαιώνει την πληροφορία[8].

Το 1900 εγγράφεται στη Σχολή Καλών Τεχνών με το υπ' αριθμό μητρώο 46 και κατατάσσεται στη Σχολή Γραφικής[9] και σπουδάζει έως τις 12 Μαρτίου του 1914[10]. Από τη Σχολή Καλών Τεχνών μας πληροφόρησαν πως δεν υπάρχει ο φάκελος του Θεοδωρόπουλου, έτσι δεν ήταν σε εμάς δυνατή η επαλήθευση των ετών της εγγραφής και της αποφοίτησής του από τη Σχολή[11]. Είχε δασκάλους στη ζωγραφική τον Γεώργιο Ιακωβίδη και τον Γεώργιο Ροϊλό[12] και στη χαρακτική τον Νικόλαο Φέρμπο[13]. Λόγω οικονομικών προβλημάτων δεν συνεχίζει περαιτέρω σπουδές στο εξωτερικό, αλλά το κενό αυτό το καλύπτει διαβάζοντας καλλιτεχνικά περιοδικά όπως τα "*Assiette au Beurre*" (1903 - 11), "*Das Plakat*" (1921-22) και "*Studio*"[14]· παράλληλα και οι σποραδικές ιδιαίτερες εκθέσεις Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως ήταν λόγου χάρη του Γεώργιου Μπουζιάνη στο Ζάππειο το 1912 με έργα σταλμένα από τη Γερμανία, η ομαδική έκθεση των Περικλή Βυζάντιου, Νικηφόρου Λύτρα, Κωνσταντίνου Μαλέα, και Θεόφραστου Τριανταφυλλίδη στο Ζάππειο το 1916, η πρώτη ατομική έκθεση του Κωνσταντίνου Παρθένη το 1919, ατομική του

[4] Το όνομα του πατέρα και της μητέρας του Θεοδωρόπουλου έγιναν γνωστά σε εμάς ύστερα από έρευνάς μας στο Ληξιαρχείο Αθηνών.
[5] Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τέσσερις διαφορετικές απόψεις για την χρονολογία της γέννησής του: Ο Τ. Σπητέρης αναφέρει το έτος 1886, οι Φ. Γιοφύλλης και Στ. Λυδάκης αναφέρουν ως έτος γέννησης το 1889, ο Π. Πρεβελάκης το 1891 και ο Δ. Παυλόπουλος αναφέρει ως έτος γέννησης το 1883.
Η δική μας έρευνα στο ληξιαρχείο Αθηνών δίνει χρονολογία γέννησης το έτος 1883. Ευχαριστούμε το ληξιαρχείο Αθηνών για την πολύτιμη βοήθειά του.
[6] Καλλονάς, 1935, σελ. 3.
[7] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 97.
[8] Πληροφορία από τη γραμματεία του Λεόντειου Λυκείου.
[9] Πληροφορία από το Αρχείο Σπητέρη. Φάκελος Άγγελου Θεοδωρόπουλου
[10] Πληροφορία από το Αρχείο Σπητέρη. Φάκελος Άγγελου Θεοδωρόπουλου
[11] Ευχαριστούμε τη γραμματεία της Σχολής Καλών Τεχνών για τη βοήθειά της στην έρευνά μας.
[12] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 14.
[13]Γρηγοράκης 1985, σελ. 11.
[14] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 99.

Μαλέα στον Παρνασσό το 1917[15] λειτουργούν παιδευτικά για το Θεοδωρόπουλο.

Στα πρώτα χρόνια του 20ου αιώνα ο Θεοδωρόπουλος, σπουδαστής ακόμα στη Σχολή ακολουθεί τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο και τη *Νέα Σκηνή* και θα αποκτήσει φιλίες με ανθρώπους του θεάτρου όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη[16].

Από το 1903 για βιοποριστικούς λόγους θα δουλέψει ως χαράκτης – γελοιογράφος σε εφημερίδες καθώς και σε περιοδικά της εποχής, με συστηματική εμφάνιση από το 1910, έως το 1922[17]. Έπειτα θα δώσει χαρακτικά του και το 1943 καθώς και το 1945.

Οι πιο συχνές εμφανίσεις του είναι στις εφημερίδες *Πατρίς* και *Χρόνος*. Πέρα από αυτές τις δύο εφημερίδες θα συνεργαστεί και με άλλες εφημερίδες όπως είναι ο *Κρότος*, η *Σατυρική Εφημερίς*, ο *Πετεινός*, τα *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943 καθώς και η *Σάτιρα* το 1945, οι οποίες θα δημοσιεύσουν σκίτσα και γελοιογραφίες του. Η πρώτη του εμφάνιση ως χαράκτης καταγράφεται τα Χριστούγεννα του 1903 στην εφημερίδα *Χρόνος* με το έργο *Χριστούγεννα*.

Το 1907, από το περιοδικό *Πινακοθήκη,* μαθαίνουμε τα αποτελέσματα των εξετάσεων της καλλιτεχνικής σχολής. Έτσι πληροφορούμαστε πως από την πέμπτη τάξη προάγεται πρώτος ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος, πιθανόν αναφέρεται στο τμήμα της Ζωγραφικής αν κρίνουμε από τους Γιώργο Γουναρόπουλο, Τάσο Λουκίδη και Διαμαντόπουλο που προάγονται και εκείνοι από μικρότερες τάξεις. Από το τμήμα χαρακτικής προάγεται από την τετάρτη τάξη ο Θεοδωρόπουλος[18].

Το 1908 ξανά το περιοδικό *Πινακοθήκη* θα δημοσιεύσει τα αποτελέσματα των εξετάσεων της καλλιτεχνικής σχολής του Πολυτεχνείου. Έτσι μαθαίνουμε ότι από το τμήμα χαρακτικής από την πέμπτη τάξη προάγεται ο Θεοδωρόπουλος και ποιοι ήταν οι συμμαθητές του στη Σχολή[19]. Η *Πινακοθήκη* θα δημοσιεύσει επίσης και τα αποτελέσματα των Αβερώφειων χειμερινών διαγωνισμών του Πολυτεχνείου· εκεί πάλι αναφέρεται ότι από την πέμπτη τάξη του τμήματος χαρακτικής προάγεται ο Θεοδωρόπουλος[20].

[15] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 14.
[16] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 97.
[17] Παράσχος 1938, σελ 4.
[18] Ανώνυμος 1907, σελ 108.
[19] Ανώνυμος 1908 α, σελ. 128.
[20] Ανώνυμος 1908 β, σελ. 22.

Την Αποκριά του 1908 ο Θεοδωρόπουλος, μαζί με άλλους καλλιτέχνες, θα λάβει μέρος στην κατασκευή του άρματος των Βακχείων. Το άρμα ήταν ένα σύμπλεγμα από μαινάδες και σατύρους και θα κύκλωνε την πανύψηλη μαινάδα αποκριά· η έμπνευση για το άρμα ήταν του γλύπτη Γρηγόριου Ζευγώλη. Το άρμα που είχε ύψος τεσσεράμιση μέτρα και την κατασκευή του είχαν ήδη ξεκινήσει οι Ζευγώλης, Λύτρας, Μιχάλης Τόμπρος, Στεργίου, Κουλούρης, Συννεφά, καθώς και οι μαθητές του Πολυτεχνείου Περράκης, Παπαγιάννης, Μαυρομαράς και άλλοι. Την τελευταία φάση του άρματος, τη ζωγραφική επιμέλεια δηλαδή, θα αναλάμβαναν οι Ν. και Π. Λύτρας, ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος, οι Περβολαράκης και Φρυδάς με διαχειριστική επιτροπή τους Αρτέμη, Στεφανόπουλο και Θωμόπουλο[21].

Το 1912 θα στρατευτεί, θα λάβει μέρος στους Βαλκανικούς και θα παρασημοφορηθεί από τον Ερυθρό Σταυρό[22]. Το ίδιο έτος στην εφημερίδα *Πατρίς* θα δημοσιεύσει ένα πορτραίτο του βασιλιά Γεωργίου[23].

Μετά το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (1914-1918) θα ταξιδέψει στην Ιταλία, στην Αγγλία και τη Γαλλία, την οποία θεωρεί κέντρο και κοιτίδα της τέχνης[24], θα επισκεφτεί τα Μουσεία με τα έργα μεγάλων ζωγράφων, και σε συνέντευξή του αναφερόμενος στον γλύπτη Malliol θα πει: «*Κάθε πρωί όσο έμεινα στο Παρίσι πήγαινα, στεκόμουνα και κοιτούσα τα έργα του»*[25].

Για βιοποριστικούς λόγος από το 1918 έως το 1943 θα αναλάβει την καλλιτεχνική διεύθυνση της διαφημιστικής εταιρείας GEO[26]. Η GEO στεγαζόταν στην σοφίτα του Δημοτικού Θεάτρου Αθηνών[27] και ήταν αυτή που έθεσε για πρώτη φορά στην Ελλάδα το πρόβλημα της καλλιτεχνικής αναπαραγωγής των χαρακτικών ανατύπων. Ήδη από το 1912 ο Θεοδωρόπουλος είχε φιλοτεχνήσει δύο αφίσες με τέσσερα χρώματα για τα τσιγάρα *Πέρση*[28]. Στη GEO δουλεύουν μαζί με τον Θεοδωρόπουλο οι Σπύρος Βασιλείου, Αγήνωρ Αστεριάδης και ο Μιχαήλ Παπαγεωργίου, ο οποίος δούλευε με το ψευδώνυμο Doris. Η GEO και οι συνεργάτες του

[21] Ανώνυμος 1912 α, σελ. 5.
[22] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 97
[23] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 97
[24] Ζιώγας 1943, σελ. 8.
[25] Ζιώγας 1943, σελ. 8.
[26] Τόσο στη συνέντευξη του 1935 στην *Τέχνη* όσο και στη συνέντευξη στα *Καλλιτεχνικά Νέα* το 1943 αναφέρεται ότι είναι διευθυντής στη GEO
[27] Βασιλείου - Βυζάντιος 1965, σελ. 18 – 21.
[28] Καραχρήστος 2003, σελ. 30.

Θεοδωρόπουλου ξεκίνησαν, θα λέγαμε, τη νεώτερη ιστορία της Ελληνικής χαρακτικής[29].

Παράλληλα όμως με τη GEO δουλεύει και για τον εαυτό του· όταν τελείωνε η δουλειά στη GEO, όπως θα δηλώσει ο ίδιος σε συνέντευξή του στον Κλέοντα Παράσχο στην εφημερίδα *Τέχνη* το 1938, πήγαινε στο ατελιέ του, το οποίο βρισκόταν σε μια μικρή πάροδο της οδού Διονυσίου Αρεοπαγίτη, κοντά στην Ακρόπολη, και άρχιζε τη δική του δουλειά[30]. Έτσι το 1927 θα φιλοτεχνήσει εννέα ξυλογραφίες που θα εκδοθούν στη σειρά *Φύλλα Τέχνης* του *Φραγγέλιου* του Νίκου Βέλμου.

Από το 1930 και εξής αρχίζει, η μεγάλη παραγωγή των έργων του Θεοδωρόπουλου, καθώς τότε έχει επιλύσει τα βιοποριστικά προβλήματά του. Το Νοέμβριο του 1930 στην αίθουσα *Στρατηγοπούλου*[31] πραγματοποιεί την πρώτη του ατομική έκθεση[32] με 98 έργα· στην πρώτη αίθουσα υπήρχαν τριάντα τέσσερα έργα με σαγκίνες, σέπιες, ξυλογραφίες, μονοτυπίες, μια χαλκογραφία και μια ελαιογραφία, στη δεύτερη αίθουσα υπήρχαν τριάντα δύο ελαιογραφίες, και στην τρίτη αίθουσα υπήρχαν άλλα τριάντα δύο σχέδια με ξυλογραφίες, χαλκογραφίες, μονοτυπίες, σαγκίνες και σέπιες[33]. Οι κριτικές που έλαβε ήταν διθυραμβικές· εγράφη ότι «*πρόβαλαν την αξία της χαρακτικής του, αναφέρονταν με σαφήνεια σε ζωγραφικά τοπία με ελευθερία εκτελέσεως και εμπρεσιονιστική αντίληψη φωτός*[34], *σε ελαιογραφίες με αδρές πινελιές, με τα ωραία, τα ζωντανά, τα υπέροχα χρώματα*[35]*»*. Ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου θα σχολιάσει στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα*:

> «….*την τεχνική της γοργής πινελιάς, της υπερβολικής πάστας και στα γυμνά του, που βοήθησε να φανεί η αφθονία και η δύναμη της ανθρώπινης φόρμας* πιστεύοντας ότι *οι σαγκίνες είναι τα αισθητικότερα πράγματα της εκθέσεως*[36].»

[29] Σταυρόπουλος 1984, σελ. 34.
[30] Παράσχος 1938, σελ. 4.
[31] Δόξας 1930,σελ. 2
[32] Από τον τύπο της εποχής μαθαίνουμε ποιοι παρευρέθησαν στην πρώτη έκθεση του Θεοδωρόπουλου: οι παρευρεθέντες ήταν : ο διευθυντής της Σχολής Καλών Τεχνών Κ. Δημητριάδης, ο οποίος αγόρασε και ένα έργο, οι καθηγητές της Σχολής Π. Ματθιόπουλος και Επ.Ματθιόπουλος, ο ποιητής Ν. Σκίπης, ο στρατηγός Κοντούλης, ο ναύαρχος Ν. Βότσης, το ζεύγος Λαζαρίμου, το οποίο αγόρασε ένα έργο, οι Οδ. Φωκάς, Φ. Ρωκ, Κ. Πάγκαλος, Δ. Στεφανόπουλος, οι κυρίες Ταρσούλη, Μαλάμου, Τσίλερ Δήμα και πολλοί άλλοι. Βλ. εφ. Ανώνυμος 1930 ε , σελ. 2, καθώς και Ανώνυμος 1930 στ, σελ.2.
[33] Περδικίδης 1930α, σελ. 2 Βλ. και κατάλογο έκθεσης Θεοδωρόπουλου, 1930.
[34] Ο Φιλότεχνος 1930, σελ. 2.
[35] Πετρίδης 1930β σελ. 2.
[36] Παπαντωνίου 1930, σελ.2.

Λαμβάνει μέρος σε εκθέσεις ομαδικές (Κόζιτσε, Πράγα, Παρίσι). Τον ίδιο χρόνο επανασυστήνει με τον Τόμπρο και το Δημήτρη Στεφανόπουλο την *Ομάδα Τέχνης* και λαμβάνει μέρος στην πρώτη έκθεση της *Ομάδας Τέχνη* στη γκαλερί *Στρατηγοπούλου*. Τα έργα που θα εκθέσει είναι τα εξής: nature morte, γυμνά σε όρθιο και πλάγιο ξύλο, καθώς και σε μονοτυπία, σαγκίνα και eau forte[37]. Το 1930 θα διεκδικήσει μαζί με τον Γιάννη Κεφαλληνό την έδρα της Χαρακτικής, την οποία θα κερδίσει τελικά ο Κεφαλληνός. Σχετικά με την εκλογή του Κεφαλληνού θα γράψει στις 28 Νοεμβρίου του 1930 στην εφημερίδα *Πατρίς*: (σ.σ. διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου)

«*Κύριε Διευθυντά,*

Προκειμένου σήμερον να ενεργηθή ο διαγωνισμός δια την κατάληψιν της έδρας της Χαρακτικής εν τη Ανώτατη Σχολή των Καλών Τεχνών, κρίνω επάναγκες να γνωσθώσι τα εξής προηγηθέντα και προαποφασισθέντα παρά του Συλλόγου των Καθηγητών και κατ' εισήγησιν της Διευθύνσεως:

Το 6ον άρθρον του τελευταίως ψηφισθέντος Νόμου 4791[38] περί οργανώσεως της Ανώτατης Σχολής των Καλών Τεχνών αναφέρει ότι «Καθηγηταί των Εργαστηρίων Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Χαρακτικής εκλέγονται υπό του Συλλόγου των Καθηγητών κατ' ελευθέραν αυτών κρίσιν διακεκριμένοι εις το είδος των καλλιτέχναι. Προς τούτο οι υποψήφιοι υποβάλλουσι σειράν έργων, αυτών της εκλογής των και υποχρεωτικώς εκ της τελευταίας πενταετούς

---

[37] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930.

[38] Για την ιστορία και μόνο παραθέτουμε το νόμο 4791 έτσι όπως αναφέρεται στην Τράπεζα Νομικών Πληροφοριών Νόμος: Αρθρ. 6.

1. Διευθυντής επι βαθμώ και αποδοχαίς Αρεοπαγίτου και μηνιαίω επιδόματι δραχμών δισχιλίων (διορίζεται ο έχων τα κατά το άρθρ. 3 του ως άνω Νόμ. 4366 προσόντα) ισχυουσών περί αυτού και πασών των λοιπών διατάξεων του άρθρου τούτου.

***ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΗ: Διά του άρθρ. 3 Νόμ. 4366/1929 αντικατεστάθησαν τα πρώτα τρία εδάφια του άρθρ. 7 Νόμ. 521/1914. Δια την εκλογήν του Διευθυντού ήδη ισχύει ο Νόμ. 1780/1944, ως ετροποποιήθη.

2. Καθηγηταί των Εργαστηρίων Ζωγραφικής, Γλυπτικής και Χαρακτικής εκλέγονται υπό του Συλλόγου των καθηγητών κατ` ελευθέραν αυτών κρίσιν διακεκριμμένοι εις το είδος των καλλιτέχναι. Πρός τούτο οι υποψήφιοι υποβάλλουσιν σειράν έργων αυτών της εκλογής των και υποχρεωτικώς εκ της τελευταίας πενταετούς παραγωγής των. Οι εκλεγόμενοι διορίζονται υπό του Υπουργού εντός μηνός από της εκλογής των επί βαθμώ και αποδοχαίς Αρεοπαγίτου. Τα καθ` έκαστον της διαδικασίας της εκλογής αυτών καθορισθήσονται δια του εσωτερικού κανονισμού της Σχολής.

3. Καθηγητής της προπαρασκευαστικής τάξεως εκλέγεται και διορίζεται κατά τον αυτόν ως άνω τρόπον επί βαθμώ και μισθώ Διευθυντού Υπουργείου α` τάξεως.

4. "Η διδασκαλία του μαθήματος της καλλιτεχνικής ανατομικής ανατίθεται δια Β.Δ/τος εκδιδομένου προτάσει του Υπουργού θρησκευμάτων και Εθνικής Παιδείας εις πτυχιούχον της Ιατρικής Σχολής ημεδαπού Πανεπιστημίου κεκτημένον πτυχίον ή πιστοποιητικόν ειδικών περί της καλλιτεχνικής ανατομικής σπουδών εις ανεγνωρισμένην ανωτάτην Σχολήν της αλλοδαπής, δημοσιεύσαντα σχετικάς πρός τον κλάδον τούτον πραγματείας και έχοντα αποδεδειγμένην διδακτικήν ικανότητα. Ελλείποντος του ειδικού τούτου επιστήμονος, η διδασκαλία του μαθήματος της καλλιτεχνικής ανατομικής εις τον εκάστοτε καθηγητήν της περιγραφικής ανατομικής εν τω Πανεπιστημίω Αθηνών. Ο καθηγητής του εν λόγω μαθήματος λαμβάνει μηνιαίαν αντιμισθίαν δραχ.2.000".

***Η παρ. 4 αντικατεστάθη ως άνω δια του άρθρ. 3 Α.Ν. 1942/1939.

παραγωγής των». Ενώ λοιπόν ο νόμος είναι σαφής και κατηγορηματικός εις το σημείον των δικαιωμάτων των υποψηφίων και προβλέπεται προκήρυξις διαγωνισμού, τρεις ημέρες μετά την επίσημον και δημόσιαν εμφάνισιν της εργασίας μου συνήλθεν ο Σύλλογος των Καθηγητών της εν λόγω Σχολής και ενέκρινε τον διορισμόν εις την έδραν της Χαρακτικής καλλιτέχνου διαμένοντος εις Παρισίους.

Μετά την παράνομον εκλογήν ταύτην υπέβαλον αίτησιν εν είδει διαμαρτυρίας, στηριζόμενην εις το πνεύμα του νόμου 4791, εις την οποία εδόθη προφορική απάντησις ότι «ήτο αργά πλέον».

Την επόμενην, εν τούτοις, της υποβολής της αιτήσεώς μου ταύτης έλαβον πρωτοκολλημένον έγγραφον της Γραμματείας, όπως συμμετάσχω προκηρυσσόμενου διαγωνισμού δια την έδραν της Χαρακτικής, οφειλόμενον προδήλως εις την έγκαιρον επέμβασίν μου.

Η χαρακτηριστική αυτή σπουδή της Διευθύνσεως, όπως προλάβη ενδεχόμενην συμμετοχήν μου εις τον διαγωνισμόν αυτόν και προσθέση εις την συνείδησιν των κριτών τας προειλημμένας αποφάσεις της δι' ωρισμένον καλλιτέχνην της προτιμήσεώς της, με αναγκάζει να θέσω εις τον κ. Υπουργόν της Παιδείας:

Ο προκηρυχθείς διαγωνισμός και η πρόσκλησίς μου προς συμμετοχήν έχουν όντως σοβαρότητα τινά ή αποτελούν αφελή προσχήματα δια την συγκάλυψιν των ηθικών υποχρεώσεων, αίτινες έχουσιν αναληφθή έναντι του μετακληθέντος και ελθόντος ήδη ενταύθα εκ Παρισίων συναδέλφου μου;

Και κάτι άλλο ακόμη: Ο νόμος προβλέπει ειδικόν Καθηγητήν δια την Ξυλογραφίαν, Λιθογραφίαν και Χαλκογραφίαν. Θα πρέπη βέβαια ο αναδειχθησόμενος άξιος της έδρας να κατέχη τα τρεις αυτάς Τέχνας.

Μετά πλείστης τιμής

ΑΓΓΕΛΟΣ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ

Ζωγράφος – Χαράκτης.»[39]

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η απάντηση που δόθηκε από τη Σχολή Καλών Τεχνών στην ίδια εφημερίδα την επόμενη μέρα (σ.σ. διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου):

«*Κύριε Διευθυντά,*

[39]Θεοδωρόπουλος 1930, σελ.2.

Είμεθα υποχρεωμένοι να δηλώσωμεν ότι αι πληροφορίαι τας οποίας δίδει εις των ενδιαφερομένων δια την κενήν έδραν της Χαρακτικής της Ανώτατης Σχολής των Καλών Τεχνών είνε τελείως ανακριβείς.

Η Ανώτατη Σχολή των Καλών Τεχνών εδημοσίευσε δια τριών εφημερίδων τα της διαδικασίας της πληρώσεως της ειρημένης έδρας, ο δε δια των στηλών της «Πατρίδος» παραπονούμενος υπέβαλε τακτικήν υπό ημερομηνίαν 24 Νοεμβρίου έ.έ αίτησιν και όχι όπως ισχυρίζεται αίτησιν διαμαρτυρίας. Ανακριβής επίσης είνε η πληροφορία ότι ο Σύλλογος των Καθηγητών είχε προβή εις την εκλογήν του νέου καθηγητού ενόσω και σήμερον ακόμη η έδρα μένει κενή. Και δεν μέλλει να πληρωθή ειμή μετά την συμπλήρωσιν όλων των απαραίτητων τύπων.

Εάν συνέβη εις τινά των συνεδριάσεων οι κ.κ. Καθηγηταί να διετύπωσαν την προσωπικήν των γνώμην δια την εργασίαν άλλων καλλιτεχνών, κανείς δεν δύναται να τους αφαιρέση το δικαίωμα τούτο.

Εν πάση περιπτώσει οι ενδιαφερόμενοι οφείλουν να έχουν την πεποίθησιν ότι δια της έδρας της χαρακτικής της ημετέρας Σχολής θα εκλεγή συμφώνως τω νόμω και κατά πλειοψηφίαν των Καθηγητών εν ειδική συνεδριάσει, ήτις θα λάβει χώραν προσεχώς ο άριστος των υποψηφιών.

(Εκ των Γραφείων της Σχολής)[40].

Καιρό αργότερα, το 1958, ο Θεοδωρόπουλος θα γράψει για τον Κεφαλληνό στην *Νέα Εστία*: «*Το πέρασμά του θα μείνει σαν θρύλος στην Ιστορία της σχολής»*[41]*.* Που σημαίνει ότι έχει αναγνωρίσει την αξία του Κεφαλληνού και έχει αφήσει πίσω του την προηγούμενη διένεξή του για την έδρα της χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών. Άλλωστε κατά την περίοδο της Κατοχής έχουν συνεργαστεί στη δημιουργία αφισών.

Αναφορικά με το θέμα της εκλογής του καθηγητή χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών ο Κ. Σταυρόπουλος υποστηρίζει σε άρθρο του στο περιοδικό *Εικαστικά* το 1984 ότι «επειδή ο Θεοδωρόπουλος συνέδεσε την καλλιτεχνική του παραγωγή και τη στοχαστική του δραστηριότητα με την ποιότητα σε όλα τα πεδία, όπως της κοινωνικής ιδεολογίας, της καλλιτεχνικής δημιουργίας και των ανθρώπινων κοινωνικών σχέσεων, και με δεδομένη την προωθημένη τότε πολιτική του τοποθέτηση και την ιδεολογική στάση απέναντι

[40] Ανώνυμος 1930 ζ, σελ. 2.
[41] Θεοδωρόπουλος 1958, σελ, 827.

στα πράγματα δεν έγινε καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών καθώς έφεραν από έξω τον Κεφαλληνό ως εκπρόσωπο του αστικοφιλελεύθερου και όχι του αριστερού χώρου που εξέφραζε ο Θεοδωρόπουλος»[42]. Ωστόσο ο Μοσχονάς υποστηρίζει πως «ο πολιτικός παράγων δεν πρέπει να υπερτονιστεί. Όπως είχε αποδειχθεί κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, ήταν περισσότερο οι διαπροσωπικές σχέσεις που καθόρισαν τη συσπείρωση και όχι πάντα οι συγγενείς αισθητικές ή πολιτικές αντιλήψεις.»[43] Διευκρινίζοντας περισσότερο τη σκέψη του σημειώνει πως κανένα από τα μέλη της ομάδας *Στάθμη,* τα οποία είναι κατά κύριο λόγο αριστεροί δημιουργοί (είναι συνέχεια της *Ομάδας Τέχνη* του 1930), δεν κατέλαβε κάποια θέση διδασκαλίας σε κάποιο κρατικό ίδρυμα[44]. Επίσης, όπως υποστηρίζει ο Ματθιόπουλος, η *Ομάδα Τέχνης του 1930* ήρθε σε σύγκρουση όχι μόνο με τους καλλιτέχνες ακαδημαϊκών τάσεων, αλλά και με τη συντηρητική νεωτεριστική γραμμή του Παπαντωνίου[45]. Κατά την άποψή μας είναι πιθανόν ο Παπαντωνίου να μην επιθυμεί την εκλογή στην έδρα της χαρακτικής ένος ανθρώπου, του Θεοδωρόπουλου, ο οποίος είναι μέλος μιας ομάδας πολέμιας προς τον ίδιο. Πέρα όμως από την διαμάχη του Παπαντωνίου με την *Ομάδα Τέχνης του 1930,* ίσως οι λόγοι να είναι βαθύτεροι και να έγκειται στην πραγματική επιθυμία του Παπαντωνίου να επανδρώσει τη Σχολή Καλών Τεχνών με καλλιτέχνες που προέρχονται από το εξωτερικό, όπως προκύπτει από την επιστολογραφία του Παπαντωνίου με τον Κώστα Δημητριάδη. Εκεί μεταξύ άλλων διαβάζουμε «*Αγαπητέ Κώστα […] Στη Σχολή Καλών Τεχνών έχουν κενωθεί δύο θέσεις. Επειδή δε υπάρχει κίνδυνος να καταληφθούν από μετριότητες που συνήθως εφορμούν σ' αυτές τις περιστάσεις, δεν προκηρύσσεται ακόμη διαγωνισμός από το Υπουργείο. Η επιθυμία όλων είναι να μπή ο Παρθένης. […] Η αναδιοργάνωση θα γίνη αν μπήτε σεις οι τρείς: Παρθένης, Δημητριάδης και Γαλάνης. […] Και ο μεν Παρθένης δεν έχει αντίρρησιν. Απομένει να ιδούμε τι θα πήτε σεις και ο Γαλάνης.[46]»* Από την επιστολή γίνεται φανερό πως ο Παπαντωνίου επιθυμεί να επανδρώσει τη Σχολή με καλλιτέχνες που είχαν εγκατασταθεί και διακριθεί στη Γαλλία. Ο Παρθένης ήδη έχει δεχτεί, εν συνεχεία δέχεται και ο Δημητριάδης, ενώ απορρίπτει για τους δικούς του λόγους ο Δημήτρης

[42] Σταυρόπουλος 1984, σελ. 50.
[43] Μοσχονάς 2010, σελ. 699.
[44] Μοσχονας 2010, σελ. 701
[45] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 160
[46] Κάσδαγλης 1991, σελ. 218

Γαλάνης[47]. Όπως διαπιστώνουμε από την πρώτη κιόλας επιστολή ούτε ο Κεφαλληνός ήταν η πρώτη επιλογή του Παπαντωνίου˙ στρέφεται όμως στον Κεφαλληνό όταν απορρίπτει την πρόταση ο Γαλάνης. Κατά τη γνώμη μας και οι δύο αυτές απόψεις εμπεριέχουν στοιχεία αλήθειας ενός δύσκολου προβλήματος που εμφανίζεται σε μια αντιφατική εποχή.

Το 1931 θα λάβει μέρος στη δεύτερη έκθεση της *Ομάδας Τέχνη* στο Ζάππειο Μέγαρο[48], εκεί θα εκθέσει μονοτυπίες, ξυλογραφίες, pointe seche και eau-forte[49]· το 1933 θα λάβει μέρος στην τρίτη έκθεση της *Ομάδας Τέχνη* που έλαβε χώρα στην αίθουσα *Λέσχη Καλλιτεχνών*[50] και θα εκθέσει σαγκίνες και ξυλογραφίες[51] καθώς επίσης και στη *Διαρκή Καλλιτεχνική Έκθεση,* στην οποία θα είναι και μέλος της κριτικής επιτροπής˙ εκεί θα εκθέσει τα έργα *τριαντάφυλλα, τοπίο, ψάρια, κοχύλια* και *βιβλία*, όλα ξυλογραφίες[52].

Το 1934 θα κάνει τη δεύτερη ατομική του έκθεση, το 1935 θα αναλάβει, όπως μαθαίνουμε από τον τύπο της εποχής, μαζί με τους Δημητριάδη, Παπαντωνίου, Κώστα Πάγκαλο, Φωκίωνα Ρωκ, Αντώνιο Σώχο και Οδυσσέα Φωκά την επίβλεψη της έκθεσης που θα γίνει εις μνήμη του Δ. Στεφανόπουλου[53]. Το 1936 γίνεται η τρίτη ατομική του έκθεση, στην οποία γίνεται πλέον φανερή η ωριμότητα της προσωπικής του γραφής. Την ίδια χρονιά θα εκθέσει με την *Ομάδα Τέχνη* τα έργα τουλίπες, πορτοκάλια και ανεμώνες, στην γκαλερί *Ατελιέ*[54], τα έργα ήταν σε ακουαρέλα. Η έκθεση της *Ομάδας Τέχνη* μετά την Αθήνα παρουσιάστηκε και στη Σόφια, όπως μαθαίνουμε από τον τύπο της εποχής[55]. Επίσης, το 1936 ο Θεοδωρόπουλος μαζί με άλλους χαράκτες θα λάβει μέρος στην έκθεση που διοργανώθηκε από το Μουσείο Καλών Τεχνών στο Κόζιτσε της Τσεχοσλοβακίας, κοντά στην Πράγα[56]. Το Μουσείο της Πράγας αγόρασε μεταξύ άλλων και δύο ξυλογραφίες του Θεοδωρόπουλου[57], ο Τσεχοσλοβάκικος τύπος αναφερόμενος στο Θεοδωρόπουλο σημείωσε πως «*είναι ένας δυνατός*

[47] Κάσδαγλης 1991, σελ. 226.
[48] Την έκθεση θα επισκεφτούν και ο Ζαΐμης και ο Σπυρίδων Μερκούρης, καθώς και ο παρισινός ζωγράφος Ζιριέ, όπως μαθαίνουμε από τον τύπο της εποχής. Βλ. Ανώνυμος, 1931 β, σελ. 2 καθώς και Ανώνυμος 1931 α, σελ. 2.
[49] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1931.
[50] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1931.
[51] Όπως μαθαίνουμε από τον τύπο της εποχής θα πουληθούν δύο ξυλογραφίες του Θεοδωρόπουλου. Βλ. Ανώνυμος 1933 γ, σελ. 2.
[52] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1931.
[53] Ανώνυμος 1935,σελ. 2.
[54] Ανώνυμος 1936 δ, σελ. 4.
[55] Ανώνυμος 1936 στ σελ. 2, και Ανώνυμος, 1936 η, σελ. 2.
[56] Ανώνυμος 1936 θ, σελ 2.
[57] Ανώνυμος 1937δ, σελ. 2.

καλλιτέχνης, απαράμιλλος εις την απόδοσιν μιας πλούσιας εις αίσθημα πραγματικότητος»[58].

Το 1938 εκθέτει μαζί με τους Παρθένη και Τόμπρο στη Μπιενάλε της Βενετίας πενηνταπέντε χαρακτικά έργα[59]. Να σημειωθεί ότι ο Θεοδωρόπουλος είχε λάβει μέρος στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1934 με επτά έργα. Στη συνέντευξη που δίνεται στο περιοδικό *Τέχνη* το 1938, ο Παράσχος αναφέρει πως ο Θεοδωρόπουλος λαμβάνει μέρος το 1933 στη Μπιενάλε της Βενετίας· ύστερα από έρευνά μας στα αρχεία της Μπιενάλε διαπιστώσαμε πως λαμβάνει μεν μέρος, αλλά το 1934 καθώς και το 1933 ήταν χρονιά που δεν έγινε Μπιενάλε στη Βενετία.

Εκείνη τη χρονιά, 1938, το Ελληνικό Υπουργείο Παιδείας (σύμφωνα με το νόμο περί συστάσεως Μονίμου Επιτροπής Διεθνούς Εκθέσεως Βενετίας) όρισε επιτροπή, η οποία θα αναλάμβανε να επιλέξει ανάμεσα στους Έλληνες καλλιτέχνες εκείνους που θα λάμβαναν μέρος στη Μπιενάλε. Η επιτροπή απαρτιζόταν από τον διευθυντή Καλών Τεχνών Παντελή Πρεβελάκη, τον διευθυντή της Πινακοθήκης Παπαντωνίου, το διευθυντή της Σχολής Καλών Τεχνών Δημητριάδη, ένα φιλότεχνο, τον Αντώνη Μπενάκη, και έναν αντιπρόσωπο της ΕΣΕΤ, τον Πάγκαλο. Η επιτροπή επέλεξε τους Παρθένη, Θεοδωρόπουλο και Τόμπρο[60]. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι αν και ο Θεοδωρόπουλος ήταν δημοκρατικών πολιτικών πεποιθήσεων και είχε υπογράψει το 1935 τη διακήρυξη των συγγραφέων, καλλιτεχνών και επιστημόνων κατά της ανακίνησης του πολιτειακού ζητήματος και υπέρ της Δημοκρατίας, δεν απετράπη η συμμετοχή του στην εκπροσώπηση της Ελλάδας στην XXI Μπιενάλε της Βενετίας το 1938 με τους Παρθένη και Τόμπρο, στα πλαίσια της «ανεξίθρησκης» προπαγάνδας του εμπνευστή του Τρίτου Ελληνικού Πολιτισμού Ιωάννη Μεταξά[61]. Την ίδια χρονιά ιδρύεται με τους Μίμη Βιτσώρη, Γαλάνη, Κεφαλληνό, Ευθύμιο Παπαδημητρίου η *Ομάδα Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*. Στην αίθουσα *Τέχνη Γραμμάτων και Τεχνών* θα γίνει η πρώτη έκθεση της ομάδας *Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*[62] στην έκθεση της οποίας θα λάβει μέρος με έργα του και ο

[58] Ανώνυμος 1937 β, σελ. 2.
[59] Παράσχος 1938 α, σελ 4.
[60] Ανώνυμος 1938 στ, σελ. 3.
[61] Καφέτση 1992, σελ. 411.
[62] Ανώνυμος 1938 α, σελ. 2.

Θεοδωρόπουλος[63]· τα έργα που θα εκθέσει είναι τα εξής: *τοπίο, δύο φίλες, αχλάδια, σύνθεση, τουλίπες, χωριάτισσα, τοπίο*[64]. Θα λάβει επίσης μέρος στην Πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση στο Ζάππειο με τα έργα *ευχή*, *δρυάδες*, *τοπίο* και *Σαντορίνη*,[65] στην οποία θα κερδίσει και το αργυρό μετάλλιο με χρηματικό ποσό 5000 δρχ. Για το μετάλλιο αυτό η εφημερίδα *Τέχνη* θα σχολιάσει: «*Η επιτροπή απένειμε στον Άγγελο Θεοδωρόπουλο, το αργυρόν μετάλλιο, αλλά η διάκριση αυτή δεν ικανοποιεί ασφαλώς εκείνους που έχουν βαθύτατα εκτιμήσει το έργο του Έλληνος αυτού μαίτρ της χαρακτικής. Δεν γνωρίζουμε ποιος άλλος έλληνας χαράκτης υπάρχει εκτός που αν εξέθετε στην Πανελλήνια έκθεση θα μπορούσε να διεκδικήσει το χρυσό μετάλλιο. Οπωσδήποτε αν εκθέσει τον επόμενο χρόνο θα τον γνωρίσουμε*.»[66] Το 1938 θα υπογράψει μαζί με τους Παπαντωνίου, Τόμπρο, Δημήτρη Πικιώνη, Φώτη Κόντογλου, Νίκο Χατζηκυριάκο – Γκίκα, Σώχο, Στρατή Μυριβήλη και άλλους, υπόμνημα που θα σταλεί στους υπουργούς Πρωτευούσης, Τύπου και Τουρισμού και Εθνικής Παιδείας σχετικά με την απόφαση να κατεδαφιστεί το σπίτι του Αμβροσίου Ράλλη στην πλατεία Κλαυθμώνος[67]. Επίσης το 1938 λαμβάνει μέρος στην οργανωτική επιτροπή της έκθεσης με τίτλο *Έκθεσις Τσεχοσλοβακικής Συγχρόνου Χαρακτικής εν τη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών*[68], που έγινε στην Αθήνα προς τιμήν της έκθεσης που είχε στο Κόζιτσε και στην Πράγα το 1936.

Διαρκής είναι η παρουσία έργων του, χαρακτικών και ζωγραφικών, στα τέσσερα καλλιτεχνικά περιοδικά της δεκαετίας 1930 – 1940, την παλαιότερη *Νέα Εστία*, τον *20ο αιώνα* του Τόμπρου, την *Τέχνη* των Φραντζισκάκη – Σπανούδη και το *3ο Μάτι* που εκδόθηκε το 1935 με πρωτοβουλία των Πικιώνη, Χατζηκυριάκου – Γκίκα, Στρατή Δούκα και Σπύρου Παπαλουκά.

Το 1939 θα λάβει μέρος στην δεύτερη *Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση* που θα λάβει χώρα στο Ζάππειο Μέγαρο· στην έκθεση θα εκθέσει τις ξυλογραφίες: *σύνθεση, ελιές, θερίστρες, στην ακροθαλασσιά, Μαινάς και Σάτυρος, κανάτι και κοχύλι, σύνθεση*[69]. Το 1940 θα λάβει μέρος στην *Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση* μόνο ως μέλος της επιτροπής χωρίς να

[63] Δ. 1938, σελ. 2.
[64] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης, 1938.
[65] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης, 1938.
[66] Ανώνυμος 1938 γ, σελ. 2.
[67] Ανώνυμος 1938 δ, σελ 5.
[68] Ανώνυμος 1938 ε, σελ. 2.
[69] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης, 1939.

εκθέσει κάποιο έργο[70], ενώ θα λάβει μέρος στην Ζ έκθεση της *Ομάδας Τέχνη* με τις ελαιογραφίες: *γυμνό, πύργος Σαντορίνης, πύργος Σαντορίνης* και με τις τρείς ξυλογραφίες με θέμα τη Σαντορίνη[71].

Στις 28 Ιουνίου του 1941 θα παντρευτεί την Όλγα Κυριαζίδη[72]. Στη διάρκεια της κατοχής 1941-44 ο Θεοδωρόπουλος εντάσσεται στο ΕΑΜ[73]. Το Νοέμβριο του 1942 μια ομάδα επτά καλλιτεχνών συγκεντρώθηκαν στο πίσω μέρος του Ζαππείου και έβαλαν τα θεμέλια για την πρώτη ξεχωριστή αντιστασιακή οργάνωση των καλλιτεχνών[74]· επίσης, οι καλλιτέχνες εκείνη την περίοδο συνυπέγραφαν μαζί με άλλους υπομνήματα για να σταματήσουν οι εκτελέσεις. Για το λόγο αυτό η κομαντατούρα ζητούσε τα ονόματα και έτσι πολλοί πέρασαν στην παρανομία. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Θεοδωρόπουλου που είχε μείνει στο εργαστήριο ως αργά και καθώς οι φίλοι του δεν ήθελαν να τον ανησυχήσουν για τον κίνδυνο που διέτρεχε, έμειναν έξω από το εργαστήριο ως αργά για να τον φυγαδεύσουν, αν πήγαιναν οι Γερμανοί να τον συλλάβουν[75]. Ο Θεοδωρόπουλος από το 1943 έως το 1945 παράγει έργα που δείχνουν ότι είναι ευαισθητοποιημένος από το δράμα της Κατοχής.

Ο ίδιος ο Θεοδωρόπουλος δεν άφησε πολλά κείμενα, μοναδική εξαίρεση αποτελούν δύο με περιεχόμενο τις τεχνικές και τον ρόλο της χαρακτικής που δημοσιεύτηκαν στα περιοδικά *Τέχνη* 1938, και *Ελληνικόν Ημερολόγιο «Ορίζοντες»* 1944. Ενδιαφέρον όμως παρουσιάζουν οι απόψεις του για τον Πικιώνη που δημοσιεύτηκαν στο *Ζυγό*, και η κριτική που δημοσιεύτηκε για την έκθεση της Βάσως Κατράκη στη *Νέα Εστία* καθώς και το κείμενο που γράφει πάλι στη *Νέα Εστία* για τον Κεφαλληνό.

Οι λίγες συνεντεύξεις του αποκαλύπτουν προοδευτικές απόψεις όσο και αποκρυσταλλωμένα συμπεράσματα για την παιδευτική ευθύνη, αλλά και τον αντίκτυπο της τέχνης στην κοινωνία ή τη σχέση κράτους – κοινωνίας[76].

Στη συνέντευξη που θα παραχωρήσει το 1956 στον Πετρή στην *Επιθεώρηση Τέχνης,* αναφερόμενος στη σημασία που έχει η Σχολή σε ένα έργο τέχνης σημειώνει πως *«ένα έργο τέχνης δεν κρίνεται από την άποψη της*

[70] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης, 1940.
[71] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης, 1940.
[72] Πληροφορία από το Ληξιαρχείο Αθηνών.
[73] Δεληβορριάς - Κυριαζή 2000, σελ. 101.
[74] Πετρής 1962β, σελ. 387.
[75] Μπαχαριάν – Ανταίος 1995, σελ 21.
[76] Δεληβορριάς - Κυριαζή 2000, σελ. 16.

Σχολής που ακολουθεί, αλλά από την ποιότητα που πέτυχε, από το αποτέλεσμα που είχε». Σαν παράδειγμα φέρνει τον Εμπρεσιονισμό και σημειώνει πως «*δεν μπορούμε να κρίνουμε σαν καλά όλα τα έργα που έγιναν με αυτόν τον τρόπο, καθώς λίγοι έδωσαν έργα ποιότητας».* Αναφερόμενος στη μοντέρνα τέχνη θα πει πως «*δεν θα πει πως είναι καλή η τέχνη αυτή επειδή είναι μοντέρνα. Πάλι η ποιότητα μέσα σε αυτή την τέχνη είναι λιγοστή».* Η απόψή του για την εκπαίδευση του κοινού πάνω στη μοντέρνα τέχνη και ειδικά στον κυβισμό είναι πως «*οι καλλιτέχνες που έχουν ταχθεί υπέρ της μοντέρνας τέχνης, της αφηρημένης τέχνης και του κυβισμού έχουν ταχθεί υπέρ των άκρων και δημιουργούν απόσταση»,* εννοεί απόσταση ανάμεσα στο κοινό και την ίδια την τέχνη. «*Υπάρχουν»,* θα συνεχίσει, «*οι μυημένοι στην τέχνη και οι σνόμπ που δεν καταλαβαίνουν τίποτα από τέχνη, αλλά σπεύδουν να ταχθούν υπέρ της μοντέρνας τέχνης επειδή είναι της μόδας»*[77]*.* Στη συνέντευξη που θα δώσει το 1943 στον Ζιώγα στα *Καλλιτεχνικά Νέα,* αναφερόμενος πάλι στο θέμα της τέχνης και στη σχέση της με το κοινό θα πει πως «*σκοπός της τέχνης δεν είναι να κάνει τα γούστα του κοινού, αλλά ακριβώς το αντίθετο. Δεν θαυμάζω μια εικόνα επειδή ταιριάζει με την λοιπή επίπλωση του σαλονιού μου, αλλά για το περιεχόμενό της, για αυτή την ίδια»*[78]*,* με άλλα λόγια ο Θεοδωρόπουλος πιστεύει πως δεν κάνει κανείς τέχνη για την τέχνη, αλλά γιατί κάτι έχει να πει. Το σημαντικό για τον Θεοδωρόπουλο είναι η στάση του ίδιου του καλλιτέχνη και σημειώνει *«ο καλλιτέχης θα πάρει ό,τι χρειαστεί από όλους,* (εννοεί τα ρεύματα που υπάρχουν στην τέχνη), *θα τα εφαρμόσει όμως στη δική του δουλειά.* Για το ποια θέματα αφορούν τον τόπο μας η θέση του είναι ξεκάθαρη *«τα αφηρημένα θέματα δεν αφορούν τον τόπο μας, η μορφή δεν μπορεί να λείπει από την τέχνη, όλα τα άλλα είναι άλγεβρα. Τα στοιχεία που μας δίνει η λαϊκή μας τέχνη και μπορούμε να τα χρησιμοποιήσουμε. Έτσι θα μπορέσουμε να δώσουμε έργα με περισσότερο ντόπιο χαρακτήρα. Κυρίως όμως σαν αίσθημα πρέπει να πλησιάσουμε την λαϊκή μας τέχνη. Πρέπει να ξέρουμε πως ό,τι έχει εθνικό χαρακτήρα έχει και διεθνή διάσταση»*[79]*.* Ξανά στο Ζιώγα θα επανέλθει στο θέμα της σχέσης τόπου και τέχνης. Γράφει «*οι καλλιτέχνες να πάρουν τα*

[77] Πετρής, 1956, σελ 230-234
[78] Ζιώγας, 1943, σελ. 8
[79] Πετρής. 1956, σελ. 230-234

θέματά τους μέσα από τη σύγχρονη ζωή του τόπου αν θέλουν να εκφραστούν ειλικρινά και επιπλέον να φιλοδοξούν να δημιουργήσουν μια τέχνη με διεθνή χαρακτήρα. Να παρακολουθούν βέβαια ό,τι γίνεται έξω, και ιδιαίτερα στη Γαλλία που είναι η κοιτίδα και το κέντρο της τέχνης, αλλά να πετάξουν από πάνω τους τις διάφορες ρετσέτες που κουβαλούν από έξω, κρατώντας μόνο ό,τι χρειάζεται για το τεχνικό μέρος της δουλειάς δίνοντας έτσι μια ζωγραφική τοπική με χαρακτήρα μεσογειακό»[80]*.* Οι απόψεις του πάνω στη στάση της επίσημης πολιτείας στην τέχνη φανερώνουν και τις δικές του πολιτικές θέσεις: *την εποχή της 4ης Αυγούστου, ο Μεταξάς και ο Κοτζιάς έκαναν μερικές χειρονομίες. Τα κίνητρά τους ήταν γνωστά. Περισσότερο έδιναν τον χαρακτήρα ρουσφετιού. Ήθελαν να δείξουν πως υπήρξε δήθεν ενδιαφέρον για τους καλλιτέχνες, αλλά έλειψε η πραγματική αγάπη*[81]*.*

Το 1945 πρωτοστατεί στην ίδρυση του Καλλιτεχνικού Επιμελητηρίου Ελλάδος. Το 1948 ο Θεοδωρόπουλος πραγματοποιεί μια ακόμα έκθεση στη γκαλερί *Ρόμβος*[82]. Εκθέτει κυρίως χαλκογραφίες εξαιρετικής τεχνικής: *Γυμνά*, *ελιές* και *λουλούδια*. Στα έργα αυτά δίνει έναν ουσιαστικό συμβολισμό: μιλάει, ενώ ο ίδιος είναι ήδη εξήντα πέντε χρόνων, για τη ζωή και τη χαρά της, δηλαδή για την ειρήνη και τη συμφιλίωση, ενώ οι ελιές του, αειθαλείς και αιωνόβιες μάς δηλώνουν την αντοχή αυτού του τόπου και αυτού του λαού που, μετά από τόσα δεινά που πέρασε, αντέχει.

Το 1950 επανιδρύει την Ομάδα *Στάθμη* και διοργανώνει την πρώτη έκθεση της νέας πλέον *Στάθμης* στο Ζάππειο Μέγαρο[83]· στην έκθεση αυτή θα εκθέσει ελαιογραφίες[84]. Το 1950 θα εκθέσει την ατομική του έκθεση στο *Ρόμβο*· τα έργα θα είναι λάδια και μονοτυπίες[85]. Το 1955 θα λάβει μέρος με ξυλογραφίες και eau forte στην πρώτη Μπιενάλε στην Αλεξάνδρεια που είχε τίτλο *Première Biennale de la Méditerranée.* Η έκθεση έλαβε χώρα στο μουσείο Καλών Τεχνών Αλεξάνδρειας[86]. Το 1957 θα λάβει μέρος μαζί με άλλους καλλιτέχνες στην έκθεση που θα διοργανωθεί από το περιοδικό *Ζυγός* στην αίθουσα τέχνης *Ζυγός*[87].

---

[80] Ζιώγας, 1943, σελ. 8
[81] Πετρής, 1956, σελ. 230-234
[82] Ανώνυμος 1948, σελ. 2.
[83] Ευαγγελίδης 1950 α, σελ. 331 – 333.
[84] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1950.
[85] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1950.
[86] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1955.
[87] Σπητέρης 1957, σελ. 2.

Το Σεπτέμβριο του 1958 λαμβάνει μέρος στην έκθεση που γίνεται στο Μάρμπουργκ, μια πανεπιστημιακή πόλη της Γερμανίας, η οποία διοργάνωνε την έκθεση με τίτλο *Ελληνική Εβδομάς*. Στην έκθεση αυτή έλαβαν μέρος εκτός από τον Θεοδωρόπουλο και οι Αστεριάδης, Κατράκη, Αλέκος Κοντόπουλος, Παπαδημητρίου και ο Ιωάννης Σπυρόπουλος[88]. Την ίδια χρονιά αποτελεί μέλος της επιτροπής για το Β΄ θερινό σαλόνι νέων καλλιτεχνών μαζί με τους Ελένη Βακαλό, Κοντόπουλο, Άρη Κωνσταντινίδη, Κλέαρχο Λουκόπουλο, Σπυρόπουλο[89]. Θα συμμετάσχει επίσης στην *Έκθεση Συγχρόνου Ελληνικής Ζωγραφικής* που θα πραγματοποιηθεί στο υπερωκεάνιον *Ολυμπία* στο πλαίσιο του προγράμματος της εταιρείας για την επίδειξη της ελληνικής τέχνης στο εξωτερικό.[90]

Το 1959 εγκαινιάζει με τον Τόμπρο και τους αφηρημένων τάσεων Απέργη, Λαμέρα, Κοντόπουλο και Σπυρόπουλο τη λειτουργία της Γκαλερί *Νέες Μορφές* παρουσιάζοντας δύο μονοτυπίες με γυμνά σε μια πλούσια κίνηση της φόρμας[91]. Την ίδια χρονιά διδάσκει στο τμήμα Χαρακτικής του *Ελεύθερου Σπουδαστηρίου Καλών Τεχνών* των Γιώργου και Ελένης Βακαλό μαζί με τους Τάσσο, Παπαηλιόπουλο, Κοντόπουλο, Σινόπουλο, Κατράκη, Φωκά και Ορέστη Κανέλλη[92]. Θα λάβει επίσης μέρος και στην θερινή ομαδική έκθεση στο *Ζυγό*, στον τομέα της χαρακτικής. Μαζί με τον Θεοδωρόπουλο θα εκθέσουν και οι Τάσσος και Γραμματόπουλος[93].

Το 1960 του απονέμεται το παράσημο του Ταξιάρχη του Φοίνικα. Το 1961 θα κάνει την ατομική του έκθεση στο *Ζυγό*[94], ενώ το 1963 συμμετέχοντας στην *5η Μεσογειακή έκθεση της Αλεξάνδρειας*[95] στο *Μουσείο Καλών Τεχνών*, θα λάβει το δεύτερο βραβείο στον τομέα της χαρακτικής· το πρώτο βραβείο παίρνει η Γιουγκοσλαβία και το τρίτο η Ιταλία[96]. Στην έκθεση αυτή μαζί με το Θεοδωρόπουλο λαμβάνουν μέρος οι Γουναρόπουλος, Πλακωτάρης, Σεμερτζίδης, Βαρλάμος, Βελισσαρίδης, Δημήτρης Γιαννουκάκης, Χάρμπουρη και άλλοι[97].

---

[88] Ανώνυμος 1957, σελ. 2.
[89] Ανώνυμος 1959 α, σελ. 32.
[90] Ανώνυμος 1958, σελ. 2, και Ανώνυμος 1959 γ, σελ. 35.
[91] Αντωνοπούλου 1959β, σελ. 2.
[92] Ανώνυμος 1959 δ, σελ. 40, και Ανώνυμος 1959 β, σελ.2.
[93] Αναγνωστοπούλου 1959 β, σελ. 2.
[94] Αναγνωστοπούλου 1961, σελ., 2.
[95] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1963.
[96] Ανώνυμος 1963 α, σελ. 1.
[97] Ανώνυμος 1963 β, σελ. 2.

Στα τελευταία 15 χρόνια της ζωής του τα χαρακτικά του παίρνουν μια άλλη διάσταση. Τα γυμνά του δίνουν τη θέση τους στις χαρακωμένες γυναίκες της πατρίδας που θυμίζουν Παναγίες, και το μεγάλο έργο ολοκληρώνεται με ένα *Άγιο Μανδήλιο*, 60 χρόνια μετά το πρώτο στην εφημερίδα *Χρόνος* και την *Αποκαθήλωση*.

Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος πέθανε στην Αθήνα στις 23 Ιουνίου του 1965. Για το θάνατό του, πέραν των ελληνικών εφημερίδων, γράφει και η εφημερίδα *Ταχυδρόμος* της Αιγύπτου, η οποία στις 23 Ιουνίου του 1965 στην πρώτη της σελίδα αναφέρει: «*Ένας καλλιτέχνης εκ των αρίστων ελλήνων χαρακτών και ζωγράφων και από τους πλέον διακεκριμένους, ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος απεβίωσεν εις Αθήνας. Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος εκάλυψε είς την καλλιτεχνική του διαδρομή σχεδόν μισό αιώνα. Απόφοιτος της Ανώτατης Σχολής Καλών Τεχνών, μαθητής του Ιακωβίδη συμμετέσχε εις ομαδικάς εκθέσεις. Ο Θεοδωρόπουλος είχε επιμεληθεί και την εικονογράφηση αρκετών βιβλίων. Διετέλεσε κατ' επανάληψιν μέλος των επιτροπών διαφόρων εκθέσεων εις την Ελλάδα και το εξωτερικό καθώς και μέλος των κρατικών επιτροπών εξετάσεων για τους αποφοίτους των Σχολών Διακοσμητών, συμμετείχε δε και εις την τελευταία Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας. Με τον θάνατό του η Ελλάδα χάνει ένα γνήσιο καλλιτέχνη και ο καλλιτεχνικός κόσμος έναν των κορυφαίων*»[98].

Μετά το θάνατό του έργα του θα εκτεθούν στην *6η Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας* που έλαβε χώρα το Δεκέμβριο του 1965[99]. Πιθανολογούμε πως ο ίδιος είχε κάνει τις απαραίτητες συνεννοήσεις πριν το θάνατό του. Στην Ελλάδα η πρώτη έκθεση γίνεται στη γκαλερί *Νέες Μορφές*, και όπως διαβάζουμε στον κατάλογο της έκθεσης, ο ίδιος την είχε προγραμματίσει μήνες πριν το θάνατό του[100].

II.b. ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑΣ

Στο σημείο αυτό θεωρούμε πως είναι αναγκαίο να εξετάσουμε το κλίμα στο οποίο κινείται η Σχολή των Καλών Τεχνών και οι δάσκαλοι αυτής, την περίοδο κατά την οποία εισάγεται στη Σχολή ο Θεοδωρόπουλος, ώστε να

[98] Ανώνυμος 1965 α, σελ. 1.
[99] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1965.
[100] Θεοδωρόπουλος, κατάλογος έκθεσης 1965.

δούμε τα ερεθίσματα που δέχεται, αλλά παράλληλα να ερευνήσουμε σε ποιο βαθμό οι σπουδές του τον επηρεάζουν στην μετέπειτα πορεία του έργου του.

Το διάστημα 1900 – 1901, έτος εισαγωγής του Θεοδωρόπουλου στη Σχολή Καλών Τεχνών, διδάσκουν ήδη ο Λύτρας το μάθημα της Ελαιογραφίας, ο Κωνσταντίνος Βολανάκης το μάθημα της Αγαλματογραφίας, ο Ροϊλός την Στοιχειώδη Γραφική, ο Αλέξανδρος Καλλούδης την Ιχνογραφία, ο Φέρμπος τη Χαρακτική (Ξυλογραφία) και ο Δημήτριος Κατερινόπουλος το μάθημα της Ανατομίας. Παράλληλα ο Βικέντιος Μποκατσιάμπης θα διδάξει τα μαθήματα της Κοσμηματογραφίας, της Σκηνογραφίας και της Προοπτικής. Διευθυντής της Σχολής από το 1902 έως και τον Ιούλιο του 1910 ήταν ο καθηγητής Ορυκτολογίας και Γεωλογίας Κωνσταντίνος Μητσόπουλος, ο οποίος θα προσπαθήσει να επιβάλει στο ίδρυμα ακαδημαϊκό πνεύμα, αλλά και να εντάξει το ρόλο και τη λειτουργία του στους ρυθμούς της εποχής αναβαθμίζοντας τις δομές του. Επί των ημερών του θα λειτουργήσει ο θεσμός των *Αβερωφείων διαγωνισμών*[101], οι οποίοι κατέληγαν σε απονομή υποτροφιών τετραετούς φοίτησης σε τέσσερις αποφοίτους του Πολυτεχνείου[102].

Πέρα από τις αλλαγές στις δομές της Σχολής, επί των ημερών του Μητσόπουλου, αλλαγές θα υπάρξουν και στο εκπαιδευτικό προσωπικό. Το 1903 ο Ροϊλός θα αποχωρήσει από τη Σχολή με προορισμό την Ευρώπη και συγκεκριμένα την Αγγλία, όπου θα παραμείνει έως το 1907 και τη θέση του Ροϊλού θα αναλάβει ο Αλέξανδρος Καλλούδης. Η περίπτωση του Καλλούδη είναι, σύμφωνα με τη Μερτύρη, ένα παράδειγμα της πολυμορφίας των τάσεων που εκπροσωπούσαν οι διδάσκοντες της Σχολής τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Ο Καλλούδης ασχολήθηκε αποκλειστικά με τη νεκρή φύση εξοικειώνοντας τους μαθητές του στο ρεαλισμό και στην εκφραστική δυνατότητα του υπαιθρισμού. Ο Καλλούδης είχε τις αρετές ενός άρτια καταρτισμένου σχεδιαστή, που διέθετε οξυμμένη αντίληψη και στέρεες γνώσεις πάνω στο χειρισμό των χρωμάτων.

Το ίδιο έτος θα αποχωρήσει και ο Βολανάκης για λόγους υγείας, την οποία θα καταλάβει ο Δημήρης Γερανιώτης και θα διατηρήσει έως το 1936. Ο Γερανιώτης, σύμφωνα με τη Μερτύρη, κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του

[101] Όπως ήδη είδαμε στα βιογραφικά του Θεοδωρόπουλου και ο ίδιος είχε λάβει μέρος σε αυτούς τους διαγωνισμούς.
[102] Μερτύρη 2000, σελ. 262-263.

πορείας θα ασχοληθεί με την προσωπογραφία και θα υπηρετεί με πλήρη επάρκεια τις αρχές του ακαδημαϊσμού· όμως σε ορισμένα πορτραίτα του θα φανούν και κάποιες ρεαλιστικές τάσεις. Σημαντικό είναι επίσης, το πώς χειρίζεται το χρώμα και την κατανομή του φωτός και της σκιάς, έτσι ώστε οι μορφές να διαχωρίζονται διακριτικά από το ουδέτερο ασαφές φόντο και να επιβάλλονται στο θεατή μέσω της προσήλωσης του βλέμματος τους σε αυτόν, όπως εξίσου αξιοπρόσεκτες είναι και οι εκφραστικές του δυνατότητες στην πρόκληση της επικοινωνίας[103].

Το 1904 θα δημιουργηθεί ίσως το μεγαλύτερο πρόβλημα καθώς πεθαίνει ο Λύτρας, τον οποίο τελικά θα διαδεχθεί ο Ιακωβίδης. Ο Ιακωβίδης αρχικά φοιτήσε στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, ήταν μαθητής του Λύτρα, όπου τον απασχολούν τα καθαρά ηθογραφικά θέματα και συνέχισε τις σπουδές στο Μόναχο, στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, όπου στην αρχή θα ασχοληθεί με την απεικόνιση μυθολογικών θεμάτων και έπειτα με σκηνές παιδικής και οικογενειακής ζωής. Καθώς προχωρούν οι προβληματισμοί του πάνω στην τέχνη, ο Ιακωβίδης θα υπερβεί την ηθογραφία και θα κάνει ρεαλιστική ζωγραφική. Τον ενδιαφέρει η απεικόνιση εκ του φυσικού, στοιχεία που τον κάνουν να συγγενεύει με τις νέες τάσεις στη ζωγραφική που αναπτύχθηκαν το 19ο αιώνα στο Παρίσι και βρήκαν πρόσφορο έδαφος στη Γερμανία[104]. Η αναγνώρισή του στους καλλιτεχνικούς κύκλους του Μονάχου και όλη η επιτυχία του τον επέβαλαν σαν έναν από τους σημαντικούς δημιουργούς της γενιάς του, πράγμα που έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην πρόσκλησή του από την Ελληνική κυβέρνηση να γυρίσει στην Ελλάδα και να αναλάβει την οργάνωση της Εθνικής Πινακοθήκης. Τέσσερα χρόνια αργότερα θα δεχτεί και μια δεύτερη θέση, αυτή της έδρας της ελαιογραφίας διαδεχόμενος, όπως αναφέραμε, τον Λύτρα[105]. Το εργαστήριο του Ιακωβίδη είναι ένα εργαστήριο επηρεασμένο από τις αντιλήψεις και τα πρότυπα των δασκάλων του στο Μόναχο[106]. Θα εντάξει παράλληλα στη Σχολή μια ακόμα χρονιά φοίτησης για να διδάσκεται ολοκληρωμένα το αντικείμενο της Σύνθεσης. Καθιερώνει επίσης τη Σπουδή του Γυμνού από γυναικείο μοντέλο καθώς και τη σπουδή «γυμνού νύχτας». Ο θεατής των έργων του Ιακωβίδη

[103] Μερτύρη 2000, σελ. 314.
[104] Κουνενάκη 2000, σελ. 3
[105] Χρήστου 1975, σελ. 232
[106] Χρήστου 1975, σελ. 233.

παρατηρεί ότι ο Ιακωβίδης δεν περιορίζεται μόνα στα πλαίσια της ακαδημαϊκής παράδοσης, αλλά έχουμε και παραστάσεις από πρότυπα των Κάτω Χωρών, όπως έχουμε και παραστάσεις εμπρεσιονιστικές. Ουσιαστικά η ζωγραφική του Ιακωβίδη κινείται ανάμεσα στις κατακτήσεις της ακαδημαϊκής παράδοσης και τις χρωματικές αναζητήσεις και το φως του γερμανικού εμπρεσιονισμού[107]. Επίσης στις σκηνές που εμπνέεται από τον κόσμο των παιδιών ο Ιακωβίδης, για να αποδώσει την αντίθεση ανάμεσα στην γεροντική και τη νεανική ηλικία θα κινηθεί στα πλαίσια του ρεαλισμού[108]. Ο Ιακωβίδης, βέβαια, ακολουθώντας τις ακαδημαϊκές του καταβολές υπερασπιζόταν συχνά κάποιες αισθητικές αξίες που ο ίδιος θεωρούσε απαράβατες, αισθητικές αξίες που κατά τη γνώμη του συνιστούσαν βασικές προϋποθέσεις για την άρτια κατάρτιση των νέων δημιουργών. Χαρακτηριστικά είναι όσα ο ίδιος αναφέρει στον Κώστη Μπαστιά και δηλώνουν ξεκάθαρα τις ακαδημαϊκές και συντηρητικές απόψεις του: «*Εγώ ακολουθώ τον κλασσικόν δρόμον και νομίζω ότι δεν μπορεί ο ζωγράφος με κανένα τρόπο να περιφρονεί το αντικείμενο που ζωγραφίζει... Δικαιολογούν δε οι μοντέρνοι τας απιστίας αυτάς προς το αντικείμενον, λέγοντες ότι δεν τους ενδιαφέρει το εξωτερικόν φαινόμενον, όσον η ψυχή, η βαθύτερη ουσία του αντικειμένου. … Ένας μοντέρνος ζωγράφος ζωγραφίζει μίαν κόρην και όταν τοποθετείται το μοντέλο δίπλα εις τον πίνακα αντιλαμβάνεσθε ότι, όχι μόνον δεν υπάρχει καμμία ομοιότης μεταξύ των, αλλά και ένα σώμα κι ένα πρόσωπον ανατομικώς και χρωματικώς νεανικόν, μεταβάλλονται εις σώμα ακρωτηριασμένον. … Τα σφάλματα είναι πολύ απλά και πρέπει να αγνοή κανείς μερικά πολύ στοιχειώδη πράγματα διά να παρασύρεται, από την εύγλωττον φιλολογίαν του ζωγραφικού μοντερνισμού…»*[109]. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι πως ενώ υποστήριζε πως ο Παρθένης ήταν ένας εξαιρετικός ζωγράφος εντούτοις, όταν προκηρύχθηκε θέση για την έδρα της Σχολής Καλών Τεχνών ο Ιακωβίδης ψήφισε υπέρ του Νικόλαου Λύτρα[110]. Παρά το γεγονός ότι οι απόψεις του είναι συντηρητικές, καθώς και οι εκπαιδευτικές του παρεμβάσεις, εντούτοις η καλλιτεχνική, αλλά και η εκπαιδευτική προσφορά του, θα βρει ανταπόκριση στις αναζητήσεις της γενιάς που θα ακολουθήσει και στα πρωτοποριακά

[107] Χρήστου 1975, σελ. 236, βλ. και Χρήστου 2006
[108] Λαμπράκη- Πλάκα 2000, σελ. 86-88
[109] Μερτύρη 2000, σελ. 331.
[110] Κουνενάκη 2000, σελ. 3

ανοίγματα των εκπροσώπων της, ιδιαίτερα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου σε ένα χώρο μάλιστα σαν τον ελληνικό, όπου υπάρχει μια αδυναμία άμεσης εξοικείωσης των εκφραστικών φορέων με τα νέα καλλιτεχνικά ρεύματα και τις εκφάνσεις της πρωτοπορίας[111].

Το 1907 ο Ροϊλός θα επανέλθει στην Ελλάδα μετά την αναχώρησή του για την Ευρώπη, το 1903. Με την επάνοδό του θα κινηθεί στο κλίμα του υπαιθρισμού και η εικοσιπενταετής πορεία του στη *Σχολή Καλών Τεχνών* του Πολυτεχνείου θα είναι καταλυτική για τους εκπαιδευτικούς προσανατολισμούς του ιδρύματος, αλλά και τη διαμόρφωση του αισθητηρίου των σπουδαστών. Ο ίδιος θα μεταβεί στο Μόναχο για να φοιτήσει στην *Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών*, όμως ένα χρόνο μετά θα βρεθεί στο Παρίσι όπου θα παρακολουθήσει μαθήματα στην *Ακαδημία Julian*. Παρά το γεγονός ότι θα παρακολουθήσει ακαδημαϊκά εργαστήρια εντούτοις δεν θα μείνει αδιάφορος υπαιθριστικές τάσεις ή τις κατακτήσεις των ιμπρεσιονιστών στις οποίες θα αφομοιώσει με ένα προσωπικό τρόπο. Σημαντικό στοιχείο της καλλιτεχνικής πορείας του Ροϊλού είναι ότι απελευθέρωσε την ελληνική ζωγραφική από τους παραδοσιακούς, ακαδημαϊκούς περιορισμούς της, και παράλληλα υπήρξε φορέας νέων τεχνοτροπιών, όπως του υπαιθρισμού, των ιμπρεσιονιστικών και των μετεμπρεσιονιστικών τάσεων, στοιχείων που θα μεταδώσει στους μαθητές του, παράλληλα με τις εμπειρίες από τα ταξίδια και τις σπουδές του[112].

Στη *Σχολή των Καλών Τεχνών* θα διδάξει και ο Μποκατσιάμπης έως το 1928, οπότε και θα παραιτηθεί για λόγους υγείας. Ο Μποκατσιάμπης θα κινηθεί περισσότερο στο χώρο της τοπιογραφίας και θα συμβάλλει στην εξέλιξή της στον ελληνικό χώρο. Το μεγαλύτερο μέρος της τεχνικής του σχετίζεται με τον παράγοντα φως – χρώμα και τη νευρώδη, γεμάτη παλμό, πινελιά του. Επίσης ένα ακόμα στοιχείο που μπορούμε να διακρίνουμε στον Μποκατσιάμπη πέρα από τον τρόπο απόδοσης του χρώματος είναι πως ο χώρος αποδίδεται μόνο με τις απαραίτητες λεπτομέρειες και με την ιμπρεσιονιστική απόδοση του βάθους, το οποίο αποδίδεται όχι με τη βοήθεια

[111] Μερτύρη 2000, σελ. 323, 331.
[112] Μερτύρη 2000, σελ. 304,306, 310.

των γεωμετρικών κανόνων, αλλά με τη βαθμιαία μεταβολή των αποχρώσεων και της έντασής τους από το πρώτο πλάνο προς τη γραμμή του ορίζοντα[113].

Το 1909 ο Σπύρος Βικάτος θα αναλάβει τις παραδόσεις της Σκιαγραφίας και θα παραμείνει στη θέση αυτή έως το 1939 · ο ίδιος είχε αποφοιτήσει από τη Σχολή το 1900 και συνέχισε τις σπουδές του στο Μόναχο, στην *Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών*. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα δεν θα απομακρυνθεί ουσιαστικά από τα διδάγματα της Ακαδημίας, τα οποία θα τα επεξεργαστεί με ένα δικό του προσωπικό τρόπο[114]. Τα έργα του Βικάτου, κυρίως προσωπογραφίες και ηθογραφίες, έχουν φανερή την επιρροή του γερμανικού ακαδημαϊσμού, από τον οποίο υιοθέτησε μια ήπια εκδοχή, αλλά και της φλαμανδικής σχολής του 17ου αιώνα. Επιπλέον συνδυάζοντας τα διδάγματα της σχολής του Μονάχου με τις νέες τεχνικές που σχετίζονταν με τη νοηματική εμβάθυνση στο χρώμα και στην απόδοση, ξέφευγε ορισμένες φορές από τη στατικότητα που χαρακτήριζε τον ακαδημαϊσμό[115]. Ουσιαστικά με τον Βικάτο κλείνει ο κύκλος των διδασκόντων της Σχολής Καλών Τεχνών, οι οποίοι εξαρτώνται από τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου. Βέβαια πρέπει να σημειωθεί πως και ο ακαδημαϊσμός έδωσε κάποια θετικά αποτελέσματα, τέτοια που να κρίνονται ικανά στο μέτρο του δυνατού να ορίσουν τη διάθεση αντιπαράθεσης με τις παραδοσιακές αισθητικές αξίες και να συμβάλουν στη δημιουργία σοβαρών προϋποθέσεων ανανέωσης της ελληνικής ζωγραφικής. Με βάση τις ορίζουσες αυτών των ακαδημαϊκών μορφοπλαστικών αξιών και τις εκδηλώσεις στα διάφορα στάδια της εξέλιξης της γερμανικής τέχνης θα γαλουχηθεί και η νεότερη γενιά ελλήνων γλυπτών και όλοι σχεδόν οι δάσκαλοι του Πολυτεχνείου στην έδρα της Πλαστικής, από τη σύστασή της έως το 1930[116].

Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί πως το 1909 είναι μια σημαντική χρονιά για τη Σχολή των Καλών Τεχνών καθώς θα απεξαρτηθεί πλήρως από εκείνη των Βιομηχάνων Τεχνών σε μια εποχή που, όπως παρατηρεί η Μερτύρη, τα διεθνή πρωτοποριακά εικαστικά κινήματα και οι εκφάνσεις του μοντερνισμού σε όλες τις μορφές τέχνης αρχίζουν να διεισδύουν και στον ελληνικό πολιτιστικό χώρο. Αυτή η ανεξαρτητοποίηση θα είναι καθοριστική για

[113] Μερτύρη 2000, σελ. 312.
[114] Μερτύρη 2000, σελ 306.
[115] Μισιρλή 1993, σελ. 64
[116] Μερτύρη 2000, σελ. 336.

τη Σχολή καθώς θα οδηγήσει στην αναβάθμιση του ρόλου της, αλλά και στον εκσυγχρονισμό της, ώστε να ανταποκριθεί στις νέες επιταγές της εποχής[117].

Πέραν της ζωγραφικής και της γλυπτικής θα διδαχτεί στο Πολυτεχνείο και η χαρακτική· η προσφορά των δημιουργών εκείνων που ασχολήθηκαν με τη χαρακτική ήταν εξίσου σημαντική με την προσφορά των ζωγράφων καθώς προσπάθησαν να μεταδώσουν στους μαθητές τους τα μυστικά της τεχνικής και των εφαρμογών της χαρακτικής. Στην Ελλάδα αρχικά από τα Επτάνησα, καθ' όλη τη διάρκεια του 19ου αιώνα, υιοθετείται τόσο η ξυλογραφία όσο και η χαλκογραφία και η τσιγκογραφία αργότερα που είχε σχέση με την εικονογράφηση περιοδικών εντύπων και βιβλίων καθώς και με την αναπαραγωγή έργων τέχνης για τη διευκόλυνση της ζωγραφικής και της διάδοσής της στο ευρύ κοινό.

Η ξυλογραφία θα διδαχτεί για πρώτη φορά στην Ελλάδα στο Σχολείο των Τεχνών από τον ιεροδιάκονο Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου το 1843[118]. Στο Πολυτεχνείο, μετά την αναδιοργάνωσή του, η χαρακτική θα διδαχτεί το 1863 και ο πρώτος καθηγητής της χαρακτικής στο Πολυτεχνείο υπήρξε ο Αριστείδης – Λουκιανός Ροβέρτος, ο οποίος είχε σπουδάσει το 1848 στο Σχολείο των Τεχνών ζωγραφική με τον Φίλιππο Μαργαρίτη και στη συνέχεια χαρακτική με τον Τριανταφύλλου. Συνέχισε δε τις σπουδές του στο Μόναχο. Τον Τριανταφύλλου θα τον διαδεχτεί στο Πολυτεχνείο· μαθητές του υπήρξαν πολλοί ανάμεσά τους και ο Φέρμπος, ο οποίος θα τον διαδεχτεί και στη Σχολή Καλών Τεχνών αναλαμβάνοντας την έδρα της χαρακτικής από το 1892 έως το 1915, έτος που θα καταργηθεί το μάθημα για οικονομικούς λόγους[119].

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε πως η εξερεύνηση ειδικών μορφικών και τεχνικών προβλημάτων όπως του χρώματος, της ύλης, του φωτισμού, άρχισε στη Σχολή με την έλευση του Παρθένη και του Τόμπρου[120], πολύ αργότερα δηλαδή από την αποφοίτηση του Θεοδωρόπουλου από τη σχολή, ο οποίος αποφοιτά το 1914.

Έως την κατάργηση του μαθήματος της χαρακτικής το καλλιτεχνικό αυτό μάθημα δεν αποτελεί αυτόνομο πεδίο μέσα στη Σχολή Καλών Τεχνών, αλλά εξαρτώμενο από τη ζωγραφική· η αυτονόμησή της, όπως θα δούμε στη

[117] Μερτύρη 2000, σελ. 275.
[118] Βλάχος 2009, σελ 88.
[119] Μερτύρη 2000, σελ. 352.
[120] Τσούχλου – Μπαχαριάν 1984, σελ. 16

συνέχεια, θα έρθει πολύ αργότερα και σε αυτή θα συμβάλλουν ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος, ο πιο προικισμένος μαθητής του Φέρμπου, όπως αναφέρει και η Μερτύρη, οι Μάρκος Ζαβιτσάνος, Λυκούργος Κογεβίνας, Γεώργιος Οικονομίδης, Γαλάνης, Κεφαλληνός, ο οποίος αναλαμβάνει και την έδρα της χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών.

Όπως γίνεται φανερό από τα παραπάνω την εποχή κατά την οποία θα φοιτήσει στη Σχολή Καλών Τεχνών ο Θεοδωρόπουλος το πνεύμα που επικρατεί είναι επηρεασμένο από τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου, καθώς οι καθηγητές της σχολής έχουν φοιτήσει στην Ακαδημία του Μονάχου και ερχόμενοι στη σχολή εφαρμόζουν τις γνώσεις τους και τις κατακτήσεις τους . Υπάρχουν βέβαια και οι δάσκαλοι εκείνοι, όπως ο Ροϊλός, που θα επηρεαστούν και από τις κατακτήσεις του ιμπρεσιονισμού ή των fauves, όμως το γενικότερο κλίμα της Σχολής παραμένει συντηρητικό, ακαδημαϊκό. Ουσιαστικά η στροφή προς το μοντερνισμό θα έρθει πολύ αργότερα, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, την περίοδο του μεσοπολέμου.

Αυτό που έχει ιδιαίτερο ένδιαφέρον και θα φανεί και στη συνέχεια, είναι ότι ο Θεοδωρόπουλος δεν θα επηρεαστεί ιδιαίτερα από το κλίμα της σχολής αφού πολύ γρήγορα θα δώσει στα έργα του στοιχεία ρευμάτων, όπως ο κυβισμός.

Όπως σημειώνει η Μερτύρη, μετά το 1930 και την έλευση των Δημητριάδη και Παρθένη στη Σχολή Καλών Τεχνών δόθηκε νέα πνοή στη Σχολή και μια διέξοδος στις ανησυχίες των νεότερων μελών της εκπαιδευτικής κοινότητας. Δεν έμειναν βέβαια ανεπηρέαστοι και οι υπόλοιποι καθηγητές της Σχολής από την αισθητική άνοδο των σπουδών την οποία έφερε η σταδιακή απεξάρτηση από τις ακαδημαϊκές δεσμεύσεις και τις συντηρητικές μεθόδους διαπαιδαγώγησης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της αλλαγής, σύμφωνα με τη Μερτύρη, είναι τα όσα δηλώνει ο Ιακωβίδης για το έργο του Παρθένη: *«...Είναι ένας λαμπρός ζωγράφος με εξαιρετικά ανεπτυγμένο το διακοσμητικό αίσθημα. Ο Παρθένης γνωρίζει τι κάμνει. Δεν μοντερνίζει από αδυναμίαν, αλλά του αρέσει να δίδη ζωηρόν διακοσμητικόν τόνον εις τα έργα του. Δι' αυτό τα σχήματα, είτε ανθρώπινα είναι είτε αντικείμενα του φυσικού κόσμου, δημιουργούνται με κάποιαν ελευθερίαν. Ο*

Παρθένης όμως έχει έργα παλαιότερα όπου δείχνεται κάτοχος του σχεδίου και του χρώματος».[121]

Επίσης ο Εμμ. Ζέπος, μαθητής της Σχολής, αναφέρει: «*Ο Πάρθενης μάς απελευθέρωσε από τον ακαδημαϊσμό του Ιακωβίδη, του Γερανιώτη και του Βικάτου. Τον αντικρίσαμε στη Σχολή σαν ένα Μεσσία. Αυτός πρώτος μας δίδαξε τον Ιμπρεσιονισμό, μας μίλησε για Art Nouveau. Αυτός μας γνώρισε τους fauves και τον κυβισμό*.»[122]

[121] Μερτύρη 2000, σελ. 381 – 382.
[122] Τσούχλου – Μπαχαριάν 1984, σελ. 95.

ΙΙΙ. ΟΙ ΑΠΑΡΧΕΣ ΚΑΙ Η ΕΞΕΛΙΞΗ ΤΗΣ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΙΙΙ.α. ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ

Η χαρακτική εμφανίζεται στην Ελλάδα στα τέλη του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα, αρχικά στα Επτάνησα με έργα ξυλογραφίας, χαλκογραφίας και τσιγκογραφίας αργότερα, που σκοπό είχαν τη γρήγορη διάδοση ζωγραφικών έργων στο ευρύ κοινό, καθώς και για την εικονογράφηση εντύπων και βιβλίων[123]. Παράλληλα με τη μορφή της χαλκογραφίας παρουσιάζονται θρησκευτικά θέματα και οι αναφορές που έχουμε προέρχονται από έργα λαϊκών καλλιτεχνών, κυρίως μοναχών του Αγίου Όρους,[124] που είναι γνωστοί ως «σταμπαδόροι»[125]. Τα έργα που φιλοτεχνούν είναι γνωστά ως «χάρτινες εικόνες».[126] Πρόκειται για τυπωμένες και αρκετές φορές επιζωγραφισμένες χαλκογραφίες ή ξυλογραφίες που δημιουργήθηκαν για τις ανάγκες των πιστών, πρακτική που διήρκησε ως τα τέλη του 19ου αιώνα[127]. Απεικονίζουν πρόσωπα αγίων, θρησκευτικές σκηνές, ενώ οι επιγραφές που υπάρχουν προσφέρουν σήμερα πολύτιμες πληροφορίες. Υπήρχαν επίσης χαρακτικά, τα οποία είχαν ως θέμα τους αναπαραστάσεις κτιρίων της μονής με τον περιβάλλοντα χώρο. Ουσιαστικά τα εργαστήρια αυτά δούλευαν για να ικανοποιήσουν τις ανάγκες των πιστών που δεν είχαν την οικονομική δυνατότητα να αποκτήσουν μια ζωγραφική εικόνα[128]. Η καλλιέργεια όμως και το γούστο των μοναχών δίνουν στα χαρακτικά αυτά ένα αισθητικό αποτέλεσμα ικανό να δημιουργήσει μια αγιορείτικη τεχνοτροπία με επιχρωματισμένα, κυρίως, χαρακτικά.[129]

Στις Καρυές, το 18ο αιώνα, λειτουργούν, όπως αναφέρει ο Δημήτρης Παυλόπουλος, τέσσερα εργαστήρια χαρακτικής: στο κελί του Προδρόμου της

[123] Μερτύτη 2000, σελ. 351.
[124] Σπητέρης 1983, σελ, 40.
[125] Παυλόπουλος 1995, σελ. 59.
[126] Κασιμάτη 2000, σελ. 11.
[127] Κασιμάτη 2000 σελ. 11.
[128] Κασιμάτη 2000. σελ. 11.
[129] Εφημ. *Καθημερινή* , Επτά Ημέρες 1995, (συλλογικό) σελ. 28.

μονής Ιβήρων, στο κελί του Προφήτη Ηλία της μονής Κουτλουμουσίου, στο κελί των Αρχαγγέλων της μονής Χελανδαρίου και στο κελί των Αρχαγγέλων της μονής Μεγίστης Λαύρας.[130]

Το 1759 στο Άγιο Όρος ιδρύεται, μετά από προτροπή του διευθυντή της Αθωνιάδος Σχολής Ευγενίου Βουλγάρεως, τυπογραφείο. Η ίδρυση του τυπογραφείου στον Άθω σχεδιάζεται από το 1754.[131] Στο τυπογραφείο αυτό τυπώθηκε, σύμφωνα με τον Δ. Παυλόπουλο, μόνο ένα βιβλίο, το «Ψαλτήριον», αφού μετά το 1759 το τυπογραφείο κλείνει καθώς ο Βούλγαρης έφυγε από το Άγιο Όρος.

Το 1821, κατά την περίοδο της ελληνικής επανάστασης, εκτός από τις χαλκογραφίες θα εμφανιστούν στον ελληνικό χώρο και οι πρώτες λιθογραφίες με θέματα που σχετίζονται με τον πόλεμο[132]. Το 1828 ο παπα – Γιώργης θα μας δώσει τις προσωπογραφίες του Καραϊσκάκη, του Καποδίστρια και του Λόρδου Βύρωνα. Τα έργα αυτά είναι μια προσπάθεια που πλησιάζει τα ακαδημαϊκά πρότυπα και ξεφεύγει από τη θρησκευτική θεματολογία[133].

Η ώθηση όμως για την ανάπτυξη της καλλιτεχνικής χαρακτικής θα δοθεί για ακόμα μια φορά από τα Επτάνησα.[134] Οι Επτανήσιοι είναι εκείνοι που επιβάλλουν τα κοσμικά θέματα και στην ουσία ανοίγουν με τον τρόπο αυτό το κεφάλαιο της νεοελληνικής χαρακτικής. Όπως αναφέρει ο Θάνος Χρήστου, οι δυνατότητες έχουν δοθεί με τη λειτουργία, το 1815, της Σχολής Καλών Τεχνών του Προσαλέντη στην Κέρκυρα, καθώς επίσης και με την ύπαρξη της ιδιωτικής σχολής του κερκυραίου Αντώνιου Βίλλα, ο οποίος ήδη από το 1814 διαφημίζει την παράδοση μαθημάτων χαρακτικής. Άλλωστε οι επτανήσιοι ήταν ήδη εξοικειωμένοι με τα χαρακτικά καθώς αυτά ήταν γνωστά στα Επτάνησα από την περίοδο της Ενετοκρατίας. Τα ήδη λοιπόν γνωστά χαρακτικά καθώς και η ανάγκη για τη διάδοση των έργων τέχνης δημιούργησαν τις προϋποθέσεις, για ένα δειλό μεν πρωτοποριακό δε ξεκίνημα της χαρακτικής στον ελληνικό χώρο κατά το 19ο αιώνα.[135]

Η θεματογραφία των χαρακτικών καθορίζεται, όπως είναι φυσικό, από τις ανάγκες της εποχής. Τα έργα όπως η *Πολιτεία των Επτά Νήσων* του

[130] Παυλόπουλος 1995 σελ. 59.
[131] Παυλόπουλος 1995. σελ. 59.
[132] Σπητέρης 1983, σελ. 50.
[133] Βουλοδήμου – Σιώκου 1994, σελ. 47.
[134] Σπητέρης 1983, σελ. 56.
[135] Χρήστου 2001 σελ. 50 κ.ε.

Γεράσιμου Πιτζαμάνου (εικ. 1)[136], οι προσωπογραφίες του *Καραϊσκάκη* (εικ. 2)[137] του *Λόρδου Βύρωνα* (εικ. 3)[138] και του *Καποδίστρια* (εικ. 4)[139] του *Γεώργιου Παπαγεωργίου ή Καλαρρυτιώτη* καθώς και η μορφή του *Παύλου Προσαλέντη* (εικ. 5) που λιθογραφήθηκε από τον Ιωάννη–Βαπτιστή Καλοσγούρο στη Bologna[140] δίνουν, θα λέγαμε, τους άξονες των θεματογραφικών αναζητήσεων, καθώς παρουσιάζουν συμβολικές παραστάσεις και μορφές του επαναστατικού αγώνα.[141]

Το 1835, μετά την ίδρυση του Ελληνικού κράτους, θα ιδρυθεί στην Αθήνα η Βασιλική Λιθογραφία από τον Βαυαρό Κάρλ Κόλμαν. Από τους πρώτους έλληνες λιθογράφους ήταν ο Αθανάσιος Ιατρίδης που σπουδάζει λιθογραφία στο Παρίσι και φιλοτεχνεί το 1858 τις λιθογραφίες μιας συλλογής από δημοτικά τραγούδια. Αυτή η συλλογή αποτελεί και το πρώτο ελληνικό εικονογραφημένο κείμενο· ο Αλέξανδρος Δαμίρης, καθώς και ο ζωγράφος Πέτρος Παυλίδης–Μινώτος, ο οποίος δίδαξε στο Σχολείο Τεχνών της εποχής. Η προσωπογραφία του Νικηφόρου Θεοτόκη που έχει φιλοτεχνήσει μαρτυρά κάποιες επιδράσεις από την Ιταλική Αναγέννηση[142]. Έτσι προσωρινά, τόσο η χαλκογραφία όσο και η ξυλογραφία, θα παραγκωνιστούν από τη λιθογραφία.[143]

Το 1836 ιδρύεται το *Σχολείο των Τεχνών* στο Βασικό Πολυτεχνείο της Αθήνας. Με το διάταγμα της 22ας Οκτωβρίου 1843 οριζόταν ότι θα λειτουργούσαν τρία τμήματα στο πλαίσιο του Σχολείου: το *Σχολείο των Κυριακών,* για τους διάφορους τεχνίτες, το *Καθημερινό Σχολείο* για τις «βιομηχανικές τέχνες» και το *Ανώτερο Σχολείο* για τη διδασκαλία των «ωραίων τεχνών»[144]. Εκεί από το 1843 αρχίζει να διδάσκεται το μάθημα της ξυλογραφίας[145], ενώ από το 1845 διδάσκονται και τα μαθήματα της Ιχνογραφίας από λιθόγραφα υποδείγματα, η γυψογραφία ή σκιαγραφία από εκμαγεία, καθώς και η Ανώτατη Γραφική που περιλάμβανε την ελαιογραφία, την τοιχογραφία, την προσωπογραφία, αλλά και την αγιογραφία[146]. Το 1854

[136] Καλλιγάς 1982, σελ. 395.
[137] Καλλιγάς 1982, σελ 405.
[138] Καλλιγάς 1982, σελ. 402.
[139] Καλλιγάς 1982, σελ. 403.
[140] Καλλιγάς 1982, σελ. 400.
[141] Χρήστου 2001, σελ. 58 κ.ε.
[142] Βουλοδήμου – Σιώκου 1994, σελ. 47.
[143] Γρηγοράκης 2004, σελ. 49.
[144] Μπίρης 1957, σελ. 204.
[145] Γρηγοράκης 2004, σελ. 47.
[146] Δασκαλοθανάσης 2004, σελ. 13

αρχίζει να διδάσκεται η χαλκογραφία, ενώ η λιθογραφία δεν διδάχτηκε κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα στο *Σχολείο των Τεχνών*[147]. Στο *Σχολείο των Τεχνών* από το 1843 έως το 1852 θα διδάξουν ζωγραφική οι Γεώργιος και Φίλιππος Μαργαρίτης. Τη ζωγραφική θα αναλλάβει το 1866 έως το 1904 ο Λύτρας, μετά την παραίτηση του Σπυρίδωνα Προσαλέντη, ο οποίος παραιτήθηκε για άγνωστους λόγους, και θα επανασυστήσει την έδρα της ελαιογραφίας[148]. Ο Λύτρας θα δώσει με το έργο του το στίγμα της νεοελληνικής ζωγραφικής στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα. Το *Σχολείο των Τεχνών* με επικεφαλής το Λύτρα μετέχει ενεργά στις καλλιτεχνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις του τόπου. Με τις κρατικές παροχές του Χαρίλαου Τρικούπη ο Λύτρας καταφέρνει να αναπτύξει περισσότερο τη Σχολή και να ιδρύσει το Μουσείο Ζωγραφικής[149]. Τα μαθήματα της ξυλογραφίας και χαλκογραφίας θα διδάξει από το 1843–1865 ο ιερομόναχος ξυλογλύπτης Τριανταφύλλου[150]. Μετά τον διαδέχεται ο Αριστείδης Ροβέρτος, ο οποίος ήταν και μαθητής του, και διδάσκει από το 1865 έως το 1892. Τρίτος χρονολογικά καθηγητής στο *Σχολείο των Τεχνών* ήταν ο Φέρμπος, μαθητής του Ροβέρτου, ο οποίος διδάσκει από το 1892 έως το 1905 και από το 1906 έως το 1915, οπότε καταργείται η έδρα για οικονομικούς λόγους. Ο Φέρμπος, καθώς είχε ειδικευτεί στην ξυλογραφία στο Παρίσι, συντέλεσε στην ανάπτυξη της ποιοτικής ξυλογραφίας εισάγοντας νέες τεχνικές. Από το 1847 θα εκδοθούν στην Ελλάδα τα πρώτα ελληνικά περιοδικά, η *Ευτέρπη* το 1847 και η *Πανδώρα* το 1850. Στα περιοδικά αυτά εικονογραφούνται ξυλογραφίες, αναδημοσιεύονται ξυλογραφίες των Γάλλων Ανρί Βαλαντέν, Καμίγ Ροζιέ, Άντολφ Μπέστ και Λελουάρ. Στην *Ευτέρπη* μάλιστα εικονογραφούνται ξυλογραφίες Ελλήνων ξυλογράφων όπως του Κ. Κοσμίδη, του Γεωργίου Παναγιωτάκη και του Γεωργίου Βιδάλη[151]. Παράλληλα με τα περιοδικά οι εφημερίδες θα προωθήσουν την ξυλογραφία μέσω του σατυρικού σκίτσου. Αθηναϊκά φύλλα όπως ο *Ρωμηός* του Σουρή, *η Διάπλασις των Παίδων*, η *Εστία* θα δημοσιεύσουν ξυλογραφίες και λιθογραφίες ελλήνων χαρακτών όπως του Άννινου, ο οποίος θεωρείται ο πρώτος έλληνας γελοιογράφος[152]. Στα περιοδικά και στις εφημερίδες αρχίζει να εφαρμόζεται

[147] Παυλόπουλος 1995 σελ. 72-73.
[148] Δασκαλοθανάσης 2004, σελ. 17, 20.
[149] Τσούχλου – Μπαχαριάν 1984, σελ. 14
[150] Δασκαλοθανάσης 2004, σελ. 13
[151] Παυλόπουλος 1995, σελ. 74.
[152] Βουλοδήμου – Σιώκου 1994, σελ. 48.

από το 1881 η μέθοδος της φωτοτσιγκογραφίας. Ο Ελευθέριος Καζάνης μαθητής του *Σχολείου των Τεχνών,* φέρνει, το 1881, τη μέθοδο αυτή στην Ελλάδα, μια μέθοδο ταχύτερη και οικονομικότερη από τις ήδη υπάρχουσες[153].

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ως το τέλος του 19ου αιώνα η χαρακτική δεν έχει μια καλλιτεχνική αυτοτέλεια στον ελληνικό χώρο· παρά το γεγονός ότι παρουσιάζει ενδιαφέρον στο επίπεδο της εφαρμοσμένης τέχνης, εντούτοις παραμένει μια τέχνη που έχει χαρακτήρα διακοσμητικό· χρησιμοποιείται για την αναπαραγωγή ζωγραφικών έργων, για τη γρήγορη διάδοση αυτών, καθώς και για την εικονογράφηση εφημερίδων και περιοδικών.[154]

Στις αρχές του 20ου αιώνα σημειώνεται η πρώτη προσπάθεια δημιουργικής χαρακτικής στην Ελλάδα, καθώς τότε η χαρακτική έχει σταματήσει να χρησιμοποιείται για τις πρακτικές ανάγκες των εφημερίδων και των περιοδικών, γίνεται χρήση της φωτοτσιγκογραφίας, και έτσι αρχίζει μια καθαυτό δημιουργική φάση της χαρακτικής ως αυτόνομης καλλιτεχνικής έκφρασης. Το 1909 ο Λυκούργος Κογεβίνας θα δημοσιεύσει στα *Παναθήναια* δύο οξυγραφίες. Το 1914 ο Ζαβιτσάνος παρουσιάζει πέντε ξυλογραφίες, που δημοσιεύονται εκτός κειμένου στο διήγημα του Γιώργου Θεοτοκά *Η τιμή και το χρήμα.* Το 1915 η *Συντροφιά των εννέα,* μέλη της οποίας ήταν Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο Ζαβιτσάνος, ο Κογεβίνας, ο Νίκος Λευθεριώτης, ο Κώστας Χατζόπουλος, η Ειρήνη Δενδρινού, ο Λάμπρος Πορφύρας, ο Πέτρος Σταματόπουλος και ο Αντώνης Μουσούρης[155], εκδίδει το δίμηνο περιοδικό *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* στην οποία οι Ζαβιτσάνος και Κογεβίνας δίνουν τακτικά σχέδια τους για δημοσίευση. Το 1916 στην συντροφιά θα προστεθεί και ο Γαλάνης, ο οποίος έχει ήδη αρχίσει τη χαρακτική του δραστηριότητα στο Παρίσι. Το 1917 θα δημοσιεύσει στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* την πρώτη του ξυλογραφία, καθώς έως τότε δημοσίευε μόνο σχέδια[156]. Το 1919 θα αρχίσει, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, την χαρακτική του εργασία ο Θεοδωρόπουλος. Παρατηρούμε λοιπόν ότι ήδη από τις αρχές του 20ου αιώνα η χαρακτική θα αρχίσει να αλλάζει όψη, μια αλλαγή που θα γίνει πιο αισθητή από τη δεκαετία του 1920 και μετά καθώς από το 1920 έως το 1940 θα παρουσιαστούν καλλιτέχνες που δεν προσβλέπουν στις επαγγελματικές

[153] Κάσδαγλης 1991, σελ. 239.
[154] Γρηγοράκης 2004, σελ 30.
[155] Χρήστου 2001, σελ. 30.
[156] Κάσδαγλής 1991, σελ. 240.

εφαρμογές και την επαγγελματική αποκατάσταση της χαρακτικής. Βέβαια το γεγονός ότι οι χαράκτες από το 1932 και εξής δεν είχαν πάντα κοινές *χαρακτικές ιδεολογίες*, όπως σημειώνει ο Ε. Μαυρομμάτης, συνέτεινε στο γεγονός να μη δημιουργηθούν μικρές ή μεγάλες, σημαντικές ή λιγότερο σημαντικές ενότητες ιδεών, εμπειριών, πεποιθήσεων και καλλιτεχνικών προσδοκιών[157].

Είναι γεγονός πως η ελληνική χαρακτική συνδέθηκε περισσότερο με το κομμάτι της τεχνικής, παραμερίζοντας ουσιαστικά το πιο σημαντικό κεφάλαιο, αυτό της καλλιτεχνικής θεωρίας, της σχέσης δηλαδή μεταξύ εικόνας και τεχνικής και τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί αυτή η σχέση. Η ιδιομορφία της σχέσης μεταξύ εικόνας και τεχνικής, διατυπώθηκε από το Φώτη Γιοφύλλη, ο οποίος υποστήριξε πως η χαρακτική θεωρία δανείζεται τα κριτήρια της ζωγραφικής όπως είναι η χρωματικότητα, η τονικότητα, η σύνθεση, η ισορροπημένη οργάνωση του χώρου, δεν δανείζεται όμως τον προβληματισμό της ως προς τον τρόπο στήριξης των στοιχείων της εκάστοτε εικόνας. Έτσι ενώ η ζωγραφική συνδέεται με τη λογική μιας διαδοχής ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο σκέφτεται και εκφράζεται, η χαρακτική είναι συνδεδεμένη με τους ειδικούς και περίπου σταθερούς τρόπους έκφρασης της ύλης και με την τεχνική της[158].

Εξετάζοντας την περίπτωση του Γαλάνη διαπιστώνουμε πως θα αναζητήσει στη χαρακτική του έννοιες, οι οποίες καθορίζονταν μόνο από τις ευχέρειες της τεχνικής που κάθε φορά χρησιμοποιούσε και όχι από τα προϋπάρχοντα αισθητικά πρότυπα. Ο Γαλάνης δομεί το έργο του με μια αρχή, στη χαρακτική το πετυχαίνει με βάση το συσχετισμό μια τεχνικής αναγκαιότητας και μιας οργάνωσης των μορφών μέσα στο χώρο που θα αναποκρίνονταν καλύτερα στην τεχνική αναγκαιότητα. Χρησιμοποίησε εκείνες τις δυνατότητες οργανώσεων και μορφών που αντιστοιχούσαν κάθε φορά σε μια πληρέστερη θεωρητική και μορφοπλαστική εκμετάλλευση του τεχνικού συστήματος[159]. Αναλυτικότερα κατά τη δεκαετία 1911 – 1920 θα χρησιμοποιήσει ένα εναλλακτικό σύστημα στη χαρακτική του χρησιμοποιώντας στις οξυγραφίες του τον φωτισμό για να διαφοροποιήσει τον χώρο σε όγκους και σε επίπεδα. Αυτός ο φωτισμός είναι αντιθετικός και

[157] Μαυρομμάτης 2010 α σελ. 15.
[158] Γιοφύλλης 1963, σελ. 50.
[159] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 54

έτσι καταργεί τη μονοοπτική προοπτική[160]. Επίσης με τη χρήση του όρθιου ξύλου και με την αρνητική χάραξη (μαύρη τεχνική της χαλκογραφίας εφαρμοσμένη στη χαρακτική) θα δώσει λύση στο φωτισμό ενός μέρους του χαρακτικού έργου, όπου τα φωτεινά μέρη προβάλλονται από την απουσία της αποτύπωσης.[161] Γύρω στα 1919-1920 ο Γαλάνης θα ξεπεράσει την πολυεστιακότητα του κυβισμού με την πολυεστιακότητα προοπτικών σχέσεων που δημιουργήθηκαν στο εσωτερικό της εικόνας ανεξάρτητα από το μάτι του θεατή. Η πολυεστιακότητα στο χαρακτικό του έργο προέκυψε από την κατάργηση ενός κεντρικού συστήματος που θα ενέτασσε την εικόνα σε μια ενιαία προοπτική αντίληψη[162]. Όμως οι αισθητικές ανακαλύψεις του Γαλάνη των χρόνων 1910 – 1919 δεν κατανοήθηκαν αρκετά, ούτε χρησιμοποιήθηκαν, αν και υπήρξαν πρωτοποριακές στην εποχή του, καθώς συνέδεσαν τη χαρακτική με τις μορφοπλαστικές και εικονογραφικές δυνατότητες της τεχνικής της. Έτσι ο Γαλάνης διαχώρισε τη χαρακτική από την αναπαραγωγή ζωγραφικών έργων, όπως συνέβαινε τον 18ο αιώνα[163].

Στη ζωγραφική ο Γαλάνης θα αναζητήσει τις ιδανικές, τις απόλυτες σχέσεις ανάμεσα στο σχέδιο και στο χρώμα. Θα οδηγηθεί σε μια σχετική μορφοποίηση της ζωγραφικής εικόνας, καθώς χρησιμοποίησε το σχέδιο και το χρώμα στην πιο δυνατή τους έκφραση, απαλλαγμένη από μια συγκεκριμένη καλλιτεχνική καταγωγή. Έτσι διαπιστώνει κανείς μια επιρροή στο ζωγραφικό του έργο, σε σχέση με την ανάλυση του χώρου, από το Cézanne, αλλά και μια επιρροή από το Renoir. Τόσο από το Cézanne όσο και από το Renoir ο Γαλάνης θα διατηρήσει στο έργο του τις γενικές αρχές, την αρμονία της γεωμετρίας και την πολλαπλότητα των χρωματικών εντάσεων, την υπαγωγή του χρώματος σε μια γεωμετρική διαβάθμιση. Επίσης πραγματοποίησε στη ζωγραφική του τη διαστήρια και ηθελημένη αφομοίωση ανάμεσα στο σχέδιο και στο χρώμα καταργώντας την κυριαρχία του σχεδίου στην οργανωτική αντίληψη της απεικόνισης. Ένα ακόμα στοιχείο της ζωγραφικής του Γαλάνη είναι ότι διατήρησε στη ζωγραφική του τη γεωμετρικότητα των μορφών.[164]

Στον 20ο αιώνα έγινε η μεγάλη μετατόπιση προς τα πλαστικά και θεωρητικά ενδιαφέροντα της ζωγραφικής και η χαρακτική τεχνική την

[160] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 58
[161] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 58
[162] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 22
[163] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 371
[164] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 54-56

εξυπηρέτησε και πάλι μετά το 1945. Τότε εκδηλώθηκε η κυριαρχία του ζωγραφικού συστήματος όταν οι εικόνες της χαρακτικής διέδωσαν το ύφος της σύγχρονης ζωγραφικής. Ο Γαλάνης επιδίωξε να μελετήσει τα αισθητικά προβλήματα της πλαστικής του εξέλιξης, σε σχέση προς τις τεχνικές συνθήκες μέσα από τις οποίες μπορούσαν να αποκαλυφθούν και να λυθούν.[165]

Παράλληλα στα θεωρητικά κείμενα, τα οποία άφησε[166] συνδέει την τεχνική επεξεργασία του ξύλου με τη μορφοπλαστική της συνέπεια. Αυτή ήταν και η μόνη σχεδόν οπτική γωνία των αισθητικών λύσεων που έδωσε. Όμως εδώ βρισκόμαστε μπροστά σε ένα μεγαλύτερο πρόβλημα καθώς στη δεκαετία του 1920 και του 1930 κυριάρχησε η μορφοπλαστική και η τεχνική προσέγγιση της χαρακτικής μέσα από τη ζωγραφική. Η δυσκολία της χαρακτικής είναι ότι εμπλέκεται και αποκτά μεγάλη σημασία το τεχνικό θέμα. Για το λόγο αυτό και κάθε μία τεχνική συνδέθηκε και με ένα κίνημα τέχνης˙ ως εκτούτου και με τις μορφολογικές και θεωρητικές αναζητήσεις του εκάστοτε κινήματος. Το καλλιτεχνικό αυτό φαινόμενο έχει τις ρίζες του στην παραδοσιακή θέση που είχε η χαρακτική στις λειτουργίες της κοινωνικής διάδοσης των μορφών της ζωγραφικής. Για το λόγο αυτό και στον 18ο και 19ο αιώνα η χαρακτική ήταν το κατεξοχήν μέσο της διάδοσης των ζωγραφικών εικόνων. Από τους θεωρητικούς της εποχής μόνο ο Παπαντωνίου και ο Γιοφύλλης είδαν τη χαρακτική στην αυτονομία της δικής της τεχνικής και αισθητικής οντότητας[167].

Εξετάζοντας τη δεκαετία του 1930 διαπιστώνουμε πως η επίσημη τάση που διαμορφώθηκε στην Ελλάδα είναι γαλανικής και γαλλικής προέλευσης. Είναι γνωστό πως οι περισσότεροι καλλιτέχνες εκείνης της περιόδου έχουν συνεχίσει τις σπουδές τους στο Παρίσι και προέρχονται από το περιβάλλον του Γαλάνη. Παράλληλα ένα ακόμα χαρακτηριστικό της δεκαετίας του 1930 είναι πως η ανατροπή στη χαρακτική που σημειώθηκε με τον εξπρεσιονισμό τη δεκαετία του 1920 στην Ευρώπη είτε δεν έγινε γνωστή στην Ελλάδα είτε δεν ενδιέφερε τους καλλιτεχνικούς κύκλους. Στην Ελλάδα, στον τομέα της τεχνικής, οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούν τα παραδοσιακά μέσα, κυρίως το όρθιο ξύλο, δίνοντας έτσι σημαντικά έργα χωρίς όμως να ανοίγουν τους ορίζοντές τους ως προς την πληροφόρηση και την προοπτική, θεωρητική και

[165] Μαυρομάμάτης 1983, σελ. 373
[166] Γαλάνης, 1928, Galanis 1925, σελ. 25-27, Γαλάνης 1934, σελ. 10-13.
[167] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 28-30.

εικαστική, των ευρωπαϊκών ερευνών σε επίπεδα ζωγραφικής και χαρακτικής[168]. Η πρώτη κατεύθυνση είχε ως στόχο να συνεχίσει και να διαδώσει την ευρωπαϊκή καταβολή της χαρακτικής. Οι καλλιτέχνες που εντάσσονται σε αυτή είναι οι Κεφαλληνός, Θεοδωρόπουλος, Μόσχος, Βελισσαρίδης, Κορογιαννάκης, Γιαννουκάκης, Ζέπος, Παπαδημητρίου[169]. Όπως σημειώνει η Νέλλη Κυριαζή «Στον Αγγ. Θεοδωρόπουλο συνέβη ό,τι ακριβώς και στον Δ. Γαλάνη. Παρά το μεγάλο όγκο και το ενδιαφέρον της ζωγραφικής τους, καταχωρήθηκαν στην Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης αποκλειστικά ως χαράκτες, γεγονός απόλυτα αναμενόμενο, εφόσον από κοινού με τον Γιάννη Κεφαλληνό όχι μόνο πρωτοστάτησαν στην αυτονόμηση της ελληνικής χαρακτικής από τη χρηστική της λειτουργία, αλλά οδήγησαν την αυστηρή και πειθαρχημένη τεχνική της σε υψηλής πνοής έργα»[170], ενώ η δεύτερη κατεύθυνση είχε σα στόχο να αναζητήσει τις δομές της έκφρασής της μέσα από την εικονογραφική παράδοση του τόπου. Έτσι για πρώτη φορά δημιουργείται μια ελληνική παράδοση χαρακτικής που θα ανοίξει το δρόμο τόσο προς τον Τάσσο όσο και προς άλλους καλλιτέχνες[171].

Δύο είναι τα χαρακτηριστικά της δεκαετίας 1930 – 1940: η διαμόρφωση μορφοπλαστικών χαρακτήρων και ιδεών σύγχρονης χαρακτικής και οι συνθήκες μέσα στις οποίες εργάστηκαν οι καλλιτέχνες. Εξετάζοντας τις συνθήκες, στις οποίες εργάστηκαν οι καλλιτέχνες, διαπιστώνουμε πως αυτές διακρίνονται πρώτον για την απουσία της Ελληνικής προϊστορίας στην εμπειρία της *πρωτότυπης* χαρακτικής, ένα γεγονός που εξηγεί για ποιο λόγο η δεκαετία αυτή (’30-’40) αποκτά ιστορικό χαρακτήρα ως προς τη χαρακτική, καθώς τότε θα ξαναρχίσει η διδασκαλία της χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών μετά την ανάληψη της έδρας από τον Κεφαλληνό το 1932 και θα τελειώσει με τον β' παγκόσμιο πόλεμο που αποτελεί ουσιαστικά και το ορόσημο της πνευματικής ζωής της Ελλάδας. Η άλλη συνθήκη είναι ιδεολογική και σχετίζεται ουσιαστικά με το γεγονός πως οι χαράκτες καλλιτέχνες δεν χωρίστηκαν σε γενιές, όπως συνέβη με τους ζωγράφους, οι οποίοι φαίνονταν να αντιπροσωπεύουν κοινές ιδεολογικές τάσεις[172].

[168] Μαυρομμάτης 2009α
[169] Μαυρομμάτης 2009α
[170] Μόρτογλου 2000 σελ. 10
[171] Μαυρομμάτης 2009 α, σελ. 15.
[172] Μαυρομμάτης 2009β σελ. 10.

Η χαρακτική θα αρχίσει να αλλάζει από την εποχή του Κεφαλληνού και εξής. Ο ίδιος ο Κεφαλληνός με τη διδασκαλία της χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών κατάφερε να διαδώσει το έργο του .

Από τα παραπάνω προκύπτει ότι τη δεκαετία του 1930 η χαρακτική, με τη διδασκαλία του Κεφαλληνού, αυτονομήθηκε από το Ευρωπαϊκό περιβάλλον του Γαλάνη και οδηγήθηκε σε μια Ελληνική χαρακτική έκφραση, η οποία είχε κινητοποιηθεί από τα δυτικά πρότυπα. Αυτή η διδασκαλία θα επηρεάσει και τον ίδιο τον Κεφαλληνό, ο οποίος θα διαφοροποιηθεί από την εξπρεσιονιστική χαρακτική του ’20 και θα οδηγηθεί το ’30 σε μια γαλανικού τύπου έκφραση, είτε γιατί αυτό εξυπηρετεί στη διδασκαλία, είτε γιατί οικειοποιήθηκε την τεχνική χαρακτική, του Γαλάνη, στην αναγκαιότητα της διδασκαλίας.

Μπορεί να υποστηριχθεί πως η χειραφέτηση της χαρακτικής από την τεχνική του Γαλάνη δεν προήλθε από τον Κεφαλληνό, ο οποίος όπως φάνηκε από τα παραπάνω, ουσιαστικά δίδαξε την τεχνική του Γαλάνη, αλλά από τον Τάσσο, ο οποίος έχοντας βαθειά γνώση της ευρωπαϊκής τέχνης έδειξε με το έργο του το βαθμιαίο και το αναγκαίο πέρασμα από τη γαλανική στη μεταγαλανική περίοδο. Μελετώντας το πλαίσιο στο οποίο εργάστηκε ο Τάσσος, διαπιστώνουμε πως αναζητά στα έργα του την ευρωπαϊκή παράδοση σε σχέση με τις συνθήκες του τόπου, της γεωγραφίας του, των συνθηκών της ζωής και του κοινωνικού περιβάλλοντος[173].

Κρίνοντας τις απόψεις του Τάσσου, οι οποίες έχουν βρει εφαρμογή στο έργο του, διαπιστώνουμε πως τις ίδιες απόψεις περί της γεωγραφίας και του τόπου έχει εκφράσει ήδη το 1943 σε συνέντευξή του στα *Καλλιτεχνικά Νέα* ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Εκεί απαντώντας στο ερώτημα «*αν τελικά μπορεί να δημιουργηθεί στην Ελλάδα μια παράδοση και πού μπορούμε να στηριχτούμε ώστε να το πετύχουμε αυτό*», ο Θεοδωρόπουλος απαντά πως «*οι καλλιτέχνες πρέπει να αντλήσουν τα θέματά τους μέσα από τη σύγχρονη ζωή του τόπου τους, αν θέλουν να εκφραστούν ειλικρινά και αν θέλουν να δημιουργήσουν μια τοπική τέχνη με εθνικό χαρακτήρα».* Παρατηρεί επίσης πως δεν πρέπει να αγνοηθεί το ευρωπαϊκό γίγνεσθαι και κυρίως η Γαλλία, «*αν ο καλλιτέχνης θέλει να κάνει μια ζωγραφική τοπική με μεσογειακό*

[173] Μαυρομμάτης 1983, σελ. 66.

χαρακτήρα πρέπει να κρατήσει μόνο ό,τι του χρειάζεται από το τεχνικό μέρος», υπονοώντας πως όλα τα υπόλοιπα θα τα δώσει ο ίδιος ο τόπος. Άλλωστε σε συνέντευξη το 1946 στην *Ελεύθερη Ελλάδα*[174] θα πει πως η Εθνική Αντίσταση τον ενέπνευσε για τη δημιουργία αρκετών έργων του.

Διαπιστώνουμε λοιπόν πως η έννοια της γεωγραφίας και του τόπου, στοιχεία και έννοιες που βλέπουμε στον Τάσσο, έχουν ήδη απασχολήσει τον Θεοδωρόπουλο και εκφράζονται μέσα από το έργο του.

Κρίνοντας συνολικά τη δεκαετία του 1930 διαπιστώνουμε πως είναι μια κρίσιμη περίοδος για την ελληνική χαρακτική καθώς τότε διαμορφώθηκε η πρώτη συγκεκριμένη ιστορική της παραπομπή και ένα μεγάλο μέρος των έκτοτε χαρακτηριστικών της ιδεολογίας της. Μέχρι τότε, όπως έχουμε δει, η χαρακτική δεν είχε παράδοση καλλιτεχνικής διδασκαλίας και επρόκειτο για εφαρμοσμένη τεχνική, η οποία αποτελούσε τον κύριο κορμό της κοινωνικής της λειτουργίας στην περιοχή του εντύπου[175]. Από το 1932 και εξής η χαρακτική αρχίζει να αλλάζει, είναι η περίοδος που ανασυστήνεται η έδρα της χαρακτικής στη Σχολή Καλών Τεχνών και η ίδια η χαρακτική κάνει τα πρώτα βήματά της για να απαγκιστρωθεί από τη ζωγραφική. Η προσπάθεια για απαγκίστρωση θα φανεί και με τη δημιουργία το 1938 της ομάδας *Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών,* (θα γίνει εκτενής αναφορά στη συνέχεια), της οποίας εκτός από τους ζωγράφους μέλη της είναι και χαράκτες. Την περίοδο της Κατοχής η χαρακτική θα είναι η κύρια πηγή παραγωγής έργων καθώς προσφέρει τη δυνατότητα της άμεσης διάδοσης του έργου. Η πλήρης ανεξαρτητοποίηση της χαρακτικής θα έρθει το 1960 με το έργο του Κώστα Γραμματόπουλου, ο οποίος θα είναι και ο τρίτος κατά σειρά καθηγητής στη Σχολή Καλών Τεχνών στην έδρα της Χαρακτικής.

III.b. ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΑ

[174] Γ.Τ., 1946, σελ. 2.
[175] Μαυρομματης 2010 β, σελ. 12.

Μελετώντας το θέμα της γελοιογραφίας ο John Holbo θα παρατηρήσει πως η γελοιογραφία είναι σε μια πρώτη προσέγγιση, η τέχνη της σχεδίασης «αστείων» προσώπων και μορφών. Συνεχίζοντας πάνω στο θέμα ο Holbo θα σημειώσει πως η γελοιογραφία δεν είναι ένα στιλ, το είδος ή το διακριτικό σήμα των κόμικς, μπορεί όμως να είναι ένα εννοιολογικό παράθυρο στην ιστορία της τέχνης στο σύνολό της. Σύμφωνα με τον Holbo η καλύτερη μονογραφία πάνω στο θέμα της καρικατούρας είναι το *Τέχνη και ψευδαίσθηση* του Gombrich[176].

Ο Gombrich στο *Τέχνη και ψευδαίσθηση* για να εξηγήσει καλύτερα το θέμα της γελοιογραφίας θα το κάνει με τη χρήση των όρων «το πείραμα της καρικατούρας»[177]. Η καρικατούρα εξηγεί το ρυθμό της εφεύρεσης και την απλοποίηση[178]. Ο Gombrich θα αναφερθεί στον Rodolphe Töpffer, τον πατέρα των κόμικς˙ σύμφωνα με τον Töpffer υπάρχουν δύο τρόποι να γράψει κανείς ιστορίες: ο ένας είναι με λόγια, φράσεις και κεφάλαια που τον αποκαλούμε λογοτεχνία, ο δεύτερος είναι με διαδοχικές εικόνες, που αποκαλούμε «ιστορία με εικόνες», η οποία είχε πάντα μεγαλύτερη επιρροή ακόμα και από την ίδια τη λογοτεχνία[179] . Μια ιδιαιτερότητα βέβαια που έχει αυτή η μέθοδος είναι πως ο καλλιτέχνης που χρησιμοποιεί αυτή τη μέθοδο μπορεί πάντα να στηρίζεται στο θεατή για τη συμπλήρωση όσων ο ίδιος παραλείπει[180]. Για τον Gombrich ουσιατικά η καρικατούρα είναι τέχνη στην οποία τα πράγματα πάντα συμβαίνουν σε εικόνες.

Ο Holbo επανερχόμενος στο θέμα της γελοιογραφίας θα σημειώσει πως πρόκειται για μια παγκόσμια τέχνη, η οποία γεννιέται εκ νέου κάθε φορά που ένα μικρό παιδί αποκτά εκείνες τις δεξιότητες που του επιτρέπουν με τη βοήθεια ενός μολυβιού να κλείσει μερικές κουκκίδες μέσα σε ένα κύκλο[181].

Ο Holbo στη μελέτη της γελοιογραφίας θα σταθεί αρχικά στον Leonardo. Ήδη από το 1478 ο Leonardo αρχίζει να τροποποιεί το ιδανικό του τύπο προς την κατεύθυνση της καρικατούρας, ακόμη και αν δεν μπορεί κανείς να πει ότι υπάρχει ένα διακριτό όριο ανάμεσα στην προσωπογραφία και την καρικατούρα. Γιατί όμως προτιμάμε να βλέπουμε τα κεφάλια του Leonardo

[176] Holbo, 2016, σελ 368.
[177] Gombrich, 1995, σελ. 376 – 406.
[178] Gombrich, 1995, σελ. 377.
[179] Gombrich, 1995, σελ. 384.
[180] Gombrich, 1995, σελ. 385.
[181] Holbo, 2016, σελ. 370.

κάτω από το πρίσμα της γελοιογραφίας και όχι για παράδειγμα τα έργα του Bosch; Γιατί ο Bosch κινείται στα όρια της υπερβολής και της στρέβλωσης, φτάνοντας μάλλον σε ένα διακοσμητικό αποτέλεσμα[182].

Ο Holbo κάνει και μια αναφορά στον Bernini και στη διάσημη καρικατούρα του Πάπα Innocent XI ως ένα κρίκετ, που συγκρατείται σε μαξιλάρια˙ καθώς επίσης και στην καρικατούρα του καρδινάλιου Scipione, του οποίου οι απλές γραμμές μπορεί να είναι η παλαιότερη καρικατούρα που θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένα απόλυτα σύγχρονο κινουμένο σχέδιο[183]. Αναφορά στον Bernini θα κάνει και ο Gombrich και στην καρικατούρα του *Poire* (το αχλάδι / χοντροκέφαλος / μπούφος) και αναφέρεται στην γελοιογραφία με θέμα το κεφάλι του Λουδοβίκου Φίλιππου, το οποίο μετατρέπεται από αχλάδι σε κεφάλι. Επρόκειτο για έναν εναλλακτικό τρόπο να δει κανείς το πρόσωπο του βασιλιά, όπως υποστήριξε η εφημερίδα που φιλοξένησε το σκίτσο, σε μια προσπάθεια να υπερασπιστεί τον Bernini. Άλλωστε αυτό είναι και το μυστικό μιας επιτυχημένης γελοιογραφίας: η εικαστική ερμηνεία μιας φυσιογνωμίας που μας μένει αξέχαστη [184].

Η καρικατούρα κατακτά την Αγγλία, και στη συνέχεια τη Γαλλία. Άρχιζε με τον William Hogarth (1697-1764) στην Αγγλία και τον Honoré Daumier (1808-1879) στη Γαλλία. Δύο φορές, ξεκινά πολιτικά άγρια και στη συνέχεια κοινωνικοποιείται[185]. Δύο μεγάλοι γελοιογράφοι του 18ου αιώνα στην Αγγλία ήταν οι Thomas Rowlandson (1756-1827) και James Gillray (1757-1815). Σύμφωνα με τον Mosher ο Rowlandson πήρε την έμπνευσή του κυρίως από το ευρύ κοινό, ενώ ο Gillray ήταν περισσότερο γελοιογράφος που σατίριζε την πολιτική ζωή.[186]

Η πρώτη εποχή της αγγλικής καρικατούρας διαρκεί έναν αιώνα ενώ η πρώτη γαλλική εποχή έχει μια άνθηση πέντε ετών. Ο Charles Philipon εκδίδει τα περιοδικά *La Caricature* (1830) και *Le Charivari* (1832)[187] Στο περιοδικό *Le Charivari* θα δημοσιεύσει τις κοινωνικές του γελοιογραφίες ο Daumier. Στο

[182] Holbo, 2016, σελ. 370.
[183] Holbo, 2016, σελ. 373.
[184] Gombrich, 1995, σελ. 391.
[185] Holbo, 2016, σελ.374.
[186] Mosher, 2004.
[187] Holbo, 2016, σελ. 375.

περιοδικό θα δημοσιεύσει και μια σειρά πολιτικών γελοιογραφιών. Από το περιοδικό θα φύγει το 1863 και θα επανέλθει το 1864[188].

Κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, οι τεχνολογικές καινοτομίες είναι γεγονός, η λιθογραφία εφευρίσκεται το 1798, έτσι οι καλύτερες εικόνες είναι πια ευλογία[189].

Ο Γιάννης Κουκουλάς αναφερόμενος στη γελοιογραφία σημειώνει πως η συγγένειά της με τα κόμικς είναι στενότατη, αλλά η ιστορία και η διάδοσή της είναι μεγαλύτερη. Κάθε περιοδικό, εφημερίδα φιλοξενεί γελοιογραφίες κυρίως πολιτικού περιεχομένου, με λιτό, άμεσο και καυστικό τρόπο που σατιρίζουν χιουμοριστικά την καθημερινότητα[190]. Ο Κουκουλάς μελετώντας το περιοδικό *New Yorker* διαπιστώνει πως ένα από τα μεγαλύτερα ατού του περιοδικού είναι οι γελοιογραφίες, τα κόμικς και οι εικονογραφήσεις. Το περιοδικό με χιουμοριστική διάθεση καλύπτει με πληρότητα τα πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά συμβάντα. Το οικονομικό κραχ του Μεσοπολέμου, η ποτοαπαγόρευση, η έλευση της τηλεόρασης είναι θέματα με τα οποία θα ασχοληθεί το περιοδικό[191].

Ο Βασίλης Πασχάλης στο βιβλίο του *Η γελοιογραφία και το δαιμονικό, μορφές και όρια του σατιρικού σκίτσου,* αναφέρει πως το 18ο αιώνα έχουμε την πλήρη ανάπτυξη της γελοιογραφίας, τη σταδιακή της μετατροπή σε ξεχωριστό είδος, παρότι ήδη από τον προηγούμενο αιώνα έχουν γίνει ριζικά βήματα προς αυτή την κατεύθυνση. Το νέο στοιχείο δεν είναι, σύμφωνα με τον Πασχάλη, η εισαγωγή της καρικατούρας (caricatura), στην οποία ήταν πρωτοπόροι οι Ιταλοί, το καινούργιο ήταν η αποτύπωση της κοινωνικής και πολιτικής ζωής μέσω ενός ιδιότυπου, σατιρικού εικονογραφικού είδους. Η γελοιοποίηση δεν αφορά πια καθολικούς ανθρώπινους χαρακτήρες, αλλά αναγνωρίσιμες προσωπικότητες της κοινωνικής ζωής (ο Μιστριώτης και η Οινοποιία Ζάνος λόγου χάρη στα έργα του Θεοδωρόπουλου) και της πολιτικής ιστορίας.[192]

Η ουσιαστική όμως εισαγωγή της γελοιογραφίας θα επέλθει στο Παρίσι το 1830 με την έκδοση του πρώτου αμιγώς σατιρικού περιοδικού που φέρει τον τίτλο *La Caricature (1830 – 1835).* Θα ακολουθήσουν και άλλα περιοδικά

[188]Gretton, 1997, σελ 104-105.
[189] Holbo, 2016, σελ. 375.
[190] Κουκουλάς, 2006, σελ. 21-22.
[191] Κουκουλάς, 2006, σελ. 143 – 145.
[192] Πασχάλης 2006, σελ. 153.

καθώς και η εφημερίδα *Le Charivari (1832),* που δημοσιεύει μια γελοιογραφία κάθε μέρα. Στη συνέχεια θα εκδοθούν τα περιοδικά *Le Journal pour rire (1848 – 1832)*[193]*,* το *Frou – Frou, το Le sourire*[194]*.* Μάλιστα στα δύο πρώτα δημοσιεύει γελοιογραφίες και ο Honoré Daumier, που θεωρείται ο πατέρας της γελοιογραφίας· οι γελοιογραφίες του δεν σατίριζαν απλά τα πολιτικά και τα δημόσια πρόσωπα, αλλά τα μάχονταν καθώς τα σατίριζε[195].

Στην Ελλάδα με τις εικόνες του Μακρυγιάννη τα έτη 1836 – 1839 φαίνεται πως κάνει την εμφάνισή της η γελοιογραφία. Οι εικόνες, συνολικά είκοσι πέντε, είχαν θέματα από τις μάχες του 1821 και ήταν σχεδιασμένες από τους ζωγράφους Παναγιώτη και Δημήτρη Ζωγράφο, (πατέρας και γιος) και έγιναν κατόπιν παραγγελίας και έξοδα του ίδιου του Μακρυγιάννη, «*Έγιναν 25 εικόνες με ίδια του έξοδα και κόπους προς ευκαρίστησιν των πατριωτών και τών ευεργετών μας Φιλελλήνων. Μακρυγιάννης*»[196]. Στις εικόνες αναπαρίσταται η Ελλάδα ξαπλωμένη και πάνω της στέκεται ο Αρμανσμπέργκ έτοιμος να της βγάλει την καρδιά με το ματωμένο του χέρι[197]. Η εικοστή πέμπτη, όπως μας πληροφορεί ο Σαπρανίδης, έγινε με τη μέθοδο της αλληγορίας και αποκάλυπτε τον απαίσιο τρόπο των σωτήρων.[198]

Ο Δημήτρης Ζαννίζης στον πρόλογο του βιβλίου του Αρίσταρχου Παπαδανιήλ *Ελληνική Πολιτική Γελοιογραφία, Η Σοβαρή Πλευρά μιας «Αστείας» Τέχνης*[199] αναφέρει πως η Ελληνική Γελοιογραφία ξεκινά από την αρχαιότητα, περνά στο Βυζάντιο για να χαθεί στα χρόνια της Τουρκοκρατίας και να εμφανιστεί ξανά μετά την απελευθέρωση και την ανεξαρτησία της χώρας. Τα περιοδικά του νέου Κράτους, στα οποία δημοσιεύονται γελοιογραφίες, είναι η *Τρακατούρα* και η *Νέα Πανδώρα*· η ανταπόκριση του κοινού είναι ενθουσιώδης· έτσι το 1867 θα κυκλοφορήσει *Ο Διάβολος*, ένα καθαρά γελοιογραφικό περιοδικό. Τέσσερα χρόνια αργότερα θα κυκλοφορήσει ένα ακόμα γελοιογραφικό περιοδικό, ο *Νέος Αριστοφάνης*. Στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους τα

[193] Σύμφωνα με την έρευνά μας το περιοδικό θα αντικατασταθεί το 1856 από το περιοδικό *Le Journal Amusant* του οποίου ήταν η συνέχεια, καθώς και από το περιοδικό *Le petite Journal pour rire,* το οποίο ήταν πιο δημοφιλές και πιο μικρό σε μέγεθος.
[194] Σύμφωνα με την έρευνά μας το περιοδικό εκδίδεται από το 1899 – 1933.
[195] Νικόπουλος 2011, σελ. 208 – 209, και Ζαχόπουλος 2002,σελ 23 και 28.
[196]Μακρυγιάννης,Απομνημονεύματα, Βιβλίο 3ο http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/makriyannis/index.htm, (πρόσβαση, 1/10/14)
[197] Μακρυγιάννης, Απομνημονεύματα, Βιβλίο 3ο, Παπαδανιήλ 2003, σελ. 37,· Σαπρανίδης 2001, σελ. 43, Καρτάλη 2011, σελ. 13.
[198] Σαπρανίδης 2001, σελ. 235.
[199] Παπαδανιήλ 2003, σελ. 20.

περιοδικά *Ασμοδαίος*, *Άστυ*, *Ρωμηός*, οι *Σφήκες* και άλλα γελοιογραφικά περιοδικά που δημοσιεύουν σατιρικά κείμενα και γελοιογραφίες, ασκώντας έτσι κριτική στην καθεστηκυία τάξη και στα κοινωνικά δρώμενα της εποχής. Είναι η εποχή που η γελοιογραφία βρίσκει μια μόνιμη θέση σε όλα τα περιοδικά και αποτελεί ένα βασικό σχόλιο των περισσότερων εφημερίδων[200]. Χαρακτηριστικό της γελοιογραφίας είναι ότι μπορεί να σχολιάσει με επιτυχία πρόσωπα, πολιτικές καταστάσεις και γεγονότα καθώς έχει ένα λιτό και γλαφυρό ύφος, που δεν υπάρχει σε καμία άλλη μορφή δημοσιογραφικού λόγου, δίνοντας με τον τρόπο αυτό το πολιτικό στίγμα της κάθε εποχής[201].

Η ιστορία λοιπόν τόσο της χώρας μας, όσο βέβαια και των άλλων χωρών, δεν καταγράφτηκε μόνο μέσα από τους ιστορικούς της εποχής, από τα άρθρα των εφημερίδων ή τα κινηματογραφικά επίκαιρα, αλλά και μέσα από τη δουλειά των γελοιογράφων. Γελοιογράφοι όπως ο Άννινος, ο Αθανασιάδης, ο Μιχ. Παπ., αλλά και ο Θεοδωρόπουλος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κατέγραψαν τα γεγονότα της εποχής τους και του τόπου τους. Σύμφωνα με το Ζαννίδη όλες οι εθνικές περιπέτειες, οι πόλεμοι, τα κινήματα, οι δικτατορίες, οι δημοκρατικοί αγώνες καταγράφτηκαν με ακρίβεια μέσα από τις πολιτικές γελοιογραφίες, ενώ τα ήθη, τα προβλήματα, οι ανθρώπινες σχέσεις, και γενικότερα η ζωή, καταγράφτηκαν μέσα από τις κοινωνικές γελοιογραφίες. Στο σημείο αυτό γεννιέται και η ανάγκη ενός ορισμού των δύο αυτών εννοιών, *γελοιογραφία* και *πολιτική γελοιογραφία.*

Στο άρθρο του ο Παύλος Καλλιγάς στο Βήμα στις 15 Ιουλίου του 1962[202], με αφορμή την έκθεση του Φωκίωνα Δημητριάδη, θα προσπαθήσει να δώσει έναν ορισμό του όρου γελοιογραφία, αλλά όπως αναφέρει δεν υπάρχει κάποιος ικανοποιητικός ορισμός ή έστω ένας χαρακτηρισμός που να αγκαλιάζει στενότερα την έννοια. Ο καθένας, κατά τον Καλλιγά, κοιτώντας μια γελοιογραφία γελάει, αλλά και πάλι επισημαίνει πως η έκφραση αυτή δεν είναι σωστή καθώς δεν γελάμε με όλες τις γελοιογραφίες, αλλά μόνο με τις καλές. Αυτή όμως η φράση, όπως σημειώνει, εγείρει μια περαιτέρω ανάλυση καθώς είναι αναγκαίο να πούμε ποιες είναι οι καλές γελοιογραφίες ή τι θα πει καλές γελοιογραφίες. Σύμφωνα με τον Καλλιγά μερικές γελοιογραφίες αποκτούν αμέσως την κοινή αποδοχή και αναγνώριση σε τέτοιο βαθμό που ακόμα και η

[200] Παπαδανιήλ 2003. σελ. 23.
[201] Παπαδανιήλ 2003, σελ. 23.
[202] Καλλιγάς 1962, σελ. 3.

ανάμνησή τους προκαλεί το γέλιο. Το ερώτημα όμως είναι πώς γίνεται αυτή η μετάβαση από την έννοια του σοβαρού στην έννοια του αστείου. Η στιγμή της αλλαγής, της «απογείωσης» από τη μια κατάσταση στην άλλη, σημειώνει ο Καλλιγάς, είναι ανεπαίσθητη και για αυτό δεν μπορούμε να τη συλλάβουμε. Μέσα λοιπόν σε αυτή την απειροελάχιστη στιγμή της αλλαγής γεννιέται το αστείο.[203]

Οι γελοιογράφοι, σύμφωνα με τον Καλλιγά, στηρίζονται συνήθως στο να τονίζουν ένα χαρακτηριστικό, βγάζοντάς το από την κλίμακά του, μικραίνοντάς το δηλαδή ή μεγεθύνοντάς το. Οι περισσότεροι γελοιογράφοι στηρίζονται σε αυτές τις υπερβολές. Στη συνέχεια, αναφερόμενος στη γελοιογραφία του Δημητριάδη «*ου μπλέξεις*», κάνει λόγο για τις λεζάντες των γελοιογραφιών λέγοντας πως ορισμένες φορές το κείμενο, η λεζάντα που υπάρχει κάτω από τη γελοιογραφία, σε κάνει να γελάς. Το κείμενο λοιπόν είναι ουσιώδες στοιχείο της γελοιογραφίας. Υπάρχουν βέβαια και γελοιογραφίες χωρίς κείμενο, αλλά και εκεί το κείμενο, με κάποιο τρόπο υπονοείται. Έτσι λοιπόν καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως το κείμενο είτε υπάρχει είτε με κάποιο τρόπο υπονοείται, είναι απαραίτητο στοιχείο για την γελοιογραφία. Κλείνοντας το άρθρο του ο Καλλιγάς επισημαίνει πρώτον πως η γελοιογραφία είναι κάτι εφήμερο, στιγμιαίο και φευγαλέο, με μικρή διάρκεια˙ και αυτό το στιγμιαίο και φευγαλέο είναι που αφορά και τον τρόπο κατασκευής της γελοιογραφίας, δηλαδή το ύφος της. Τελειώνει λέγοντας πως ένα ακόμα χαρακτηριστικό της γελοιογραφίας είναι πως δεν λέει ξεκάθαρα τα πράγματα, αλλά υπονοεί το θέμα της, κάνει νύξεις.

Παρατηρούμε λοιπόν πως ο Καλλιγάς προσπαθεί να δώσει έναν ορισμό του τι είναι γελοιογραφία, αλλά ουσιαστικά περιγράφει τα χαρακτηριστικά της χωρίς εν τέλει να δίνει έναν πλήρη ορισμό.

Ο Παπαδανιήλ θα ορίσει την γελοιογραφία ως μια μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία στην πιο εξελιγμένη της μορφή αγγίζει τα όρια της τέχνης[204], ενώ ο Θεόδωρος Καρζής θα ορίσει τη γελοιογραφία με την ευρεία έννοια της *«Εικαστικής Σάτιρας»,* υποστηρίζοντας ότι «όπως ο σατιριστής λογογράφος σατιρίζει με την πένα του, έτσι και ο σατιριστής γελοιογράφος σατιρίζει με το πενάκι του.» Επιπλέον ο Καρζής θα συνεχίσει τον ορισμό του

[203] Καλλιγάς 1962, σελ. 3.
[204] Παπαδανιήλ 2003, σελ. 45.

για τη γελοιογραφία λέγοντας πως είναι η «τέχνη της υπερβολής»[205]. Ο Στεφανίδης στον ορισμό του περί γελοιογραφίας αναφέρει πως «γελοιογραφία είναι το ευφυές και ευέλικτο υβρίδιο που γέννησε η διασταύρωση της εικόνας με τη σάτιρα.»[206] Τέλος, ο Κ.Θ. Δημαράς στο άρθρο του με τίτλο *Σατιρικά κείμενα* αναφέρει πως η γελοιογραφία έχει τη δυνατότητα να συμπυκνώνει την τρέχουσα πολιτική επικαιρότητα με την οξυδερκή τοποθέτηση του δημιουργού της, σε ένα δυναμικό συνδυασμό σκίτσου και λόγου, σχεδίου και σχολιασμού ή κάποτε και ενός πιο εύγλωττου ακόμα μη σχολιασμού˙ «*χωρίς λόγια*», γράφει αρκετές φορές η γελοιογραφία. Η πολιτική γελοιογραφία θέτει σε δοκιμασία την ικανότητα των πολιτικών στον αυτοσαρκασμό, την κριτική καθώς και την ανεκτικότητά τους στην αντίρρηση[207]. Βλέπουμε ότι στον ίδιο ορισμό περί γελοιογραφίας εντάσσει ο Δημαράς και την Πολιτική Γελοιογραφία.

Ο Παπαδανιήλ για τον όρο Πολιτική Γελοιογραφία αναφέρει «πως αντικείμενο της Πολιτικής Γελοιογραφίας είναι η εμφατική ή η μεγαλοποιημένη παρουσίαση στους πολίτες, κωμικών στοιχείων, που χαρακτηρίζουν τις πράξεις ή τις προσωπικότητες των πολιτικών προσώπων. Από το στόχαστρό της δεν ξεφεύγουν έννοιες όπως αυτή της πολιτικής ζωής ή της ίδιας της πολιτικής, όπου καυτηριάζεται ο τρόπος με τον οποίο βιώνουν οι άνθρωποι την πολιτική ως εξέλιξη, πράξη και κυρίως ως τρόπο ζωής[208]. Ουσιαστικά η Πολιτική Γελοιογραφία είναι ένας ιδιαίτερος τρόπος να σχολιαστεί η πολιτική, ένας τρόπος που ήταν ιδιαίτερα προσφιλής στα κοινωνικά στρώματα. Η Πολιτική Γελοιογραφία λοιπόν αποτελεί γελοιογραφικό είδος, το οποίο περικλείει την ουσία της γελοιογραφίας, καθώς επιτελεί το σκοπό της που δεν είναι άλλος από τη σάτιρα εκείνων που κατέχουν την εξουσία[209].

Στη συνέχεια στην ανάλυση των γελοιογραφιών του Άγγελου Θεοδωρόπουλου θα δούμε αν οι γελοιογραφίες του καλύπτουν και το χώρο της πολιτικής ή όχι.

[205] Νικολόπουλος 2011, σελ. 171, Καρζής, 2005, σελ. 195.
[206] Νικολόπουλος 2011, σελ. 171.
[207] Δημαράς 1960, σελ. 3.
[208] Παπαδανιήλ 2003, σελ. 55.
[209] Παπαδανιήλ 2003, σελ. 57.

IV. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΚΑΙ ΤΑ ΕΙΚΑΣΤΙΚΑ ΔΡΩΜΕΝΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

IVa. ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ – ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ

Η περίοδος του μεσοπολέμου σημαδεύτηκε από γεγονότα, τα οποία διαμόρφωσαν σε ένα μεγάλο μέρος τη φυσιογνωμία της νεότερης Ελλάδας.[210]

Ήδη από 1917- 1918 η Ελλάδα συμμετέχει στον πόλεμο στο πλευρό της Αντάντ. Συνεχίζεται ακόμη ο πόλεμος ανάμεσα στην Ελλάδα και στην Τουρκία μετά την υπογραφή της ανακωχής που έβαλε τέρμα στον παγκόσμιο πόλεμο. Οι εκλογές του Νοέμβρη του 1920 επιτρέπουν στους βασιλικούς να ξαναπάρουν την εξουσία στα χέρια τους και, μετά από δημοψήφισμα, να αποκαταστήσουν τον Κωνσταντίνο στο θρόνο.

Θα ακολουθήσουν οι μεγάλες ήττες του ελληνικού στρατού, που αναγκάζεται να εγκαταλείψει τη Μικρά Ασία, η εξέγερση των βενιζελικών αξιωματικών, η νέα εκθρόνιση του Κωνσταντίνου και η αντικατάστασή του από το γιό του Γεώργιο το Β'. Τον Ιούλιο του 1923 υπογράφεται η Συνθήκη της Λωζάννης όπου καθορίστηκαν τα νέα ελληνικά σύνορα.[211]

Αυτή ακριβώς την εποχή δημιουργούνται μερικά πολιτικά κόμματα με δημοκρατικές, ακόμα και σοσιαλίζουσες τάσεις. Το σημαντικότερο είναι η «Δημοκρατική Ένωση» του Αλέξανδρου Παπαναστασίου. Το 1918 ιδρύεται η ΓΣΕΕ και το Σοσιαλιστικό Εργατικό Κόμμα που το 1920 συνδέεται με την Κομμουνιστική Διεθνή και μετονομάζεται σε Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας.

Στις 25 Μαρτίου του 1924 καταργείται η βασιλεία και εγκαθίσταται μια βραχύβια Ελληνική Δημοκρατία.[212] Το σύντομο δημοκρατικό εγχείρημα που ακολούθησε δεν ήταν επιτυχές. Έχουμε μια συνεχή πολιτική κρίση -η μια κυβέρνηση διαδέχεται την άλλη- μια οξεία οικονομική και κοινωνική κρίση και μια σειρά από στρατιωτικά πραξικοπήματα – όπως αυτά του 1925 (Πάγκαλος) και του 1926 (Κονδύλης). Το 1928 ο Ελευθέριος Βενιζέλος, μετά τη νίκη του στις εκλογές, παίρνει εντολή σχηματισμού κυβέρνησης, σε μια περίοδο όπου

[210] Σβορώνος 1987, σελ. 295-306.
[211] Για περισσότερες λεπτομέρειες σχετικά με τη συνθήκη της Λωζάννης βλ., Γιαννουλόπουλος 1978, σ. 260-271.
[212] Χατζηιωσήφ 2003, σελ. 65- 68.

έχουν δημιουργηθεί εκείνες οι συνθήκες για μια παρέμβαση στο χώρο της κρατικής οργάνωσης, των θεσμών και των τεχνών[213]. Η παρέμβαση του κόμματος του Βενιζέλου ήρθε σε μια εποχή όπου το έδαφος ήταν πρόσφορο για αναμόρφωση και ανασύνταξη· οι λόγοι ήταν πολλοί: είχε μερικώς ξεπεραστεί η Μικρασιατική καταστροφή, οι πρόσφυγες είχαν ενταχθεί εν μέρει στην ελληνική κοινωνία και, το πιο σημαντικό, είχε αλλάξει ο χαρακτήρας και το πνεύμα της «Μεγάλης Ιδέας»[214].

Όσον αφορά τις τέχνες η παρέμβαση των Φιλελευθέρων σχεδιάστηκε πάνω στους ήδη υπάρχοντες θεσμούς και είχε στόχο την ανανέωση προσώπων και αντιλήψεων όσο και τον αποτελεσματικό τρόπο ελέγχου τους[215]. Για το λόγο αυτό το κόμμα των Φιλελευθέρων θα αλλάξει τους συσχετισμούς δυνάμεων στην Εθνική Πινακοθήκη, αλλά και στη Σχολή Καλών Τεχνών προκειμένου να μπορέσει να εφαρμόσει το πρόγραμμά του. Για το λόγο αυτό θα τοποθετήσει τον Παπαντωνίου στη διεύθυνση της Πινακοθήκης. Η τοποθέτηση του Παπαντωνίου θα δώσει τη δυνατότητα επεμβάσεων και στο κατεστημένο της Σχολής Καλών Τεχνών, με απώτερο στόχο την αντικατάσταση ή τον εμπλουτισμό των καθηγητών της Σχολής με πρόσωπα που θα μπορούσαν να εξασφαλίσουν την ανανέωση και τον εκσυγχρονισμό.[216] Από τη στάση του Παπαντωνίου γίνεται φανερό ότι είχε την εν λευκώ υποστήριξη των Φιλελευθέρων και του Βενιζέλου προσωπικά[217]. Ο Παπαντωνίου θα επιδιώξει μια αλλαγή στους κόλπους της Σχολής Καλών Τεχνών καθώς θεωρείται αναγκαία η καλλιτεχνική επανάσταση και η αποτίναξη των δεσμών του ακαδημαϊσμού που υπάρχει εντός της Σχολής. Ουσιαστικά επιδιώκεται μια αντικατάσταση των καλλιτεχνών που επηρεάζονται από τον ακαδημαϊσμό της Σχολής του Μονάχου από μια γενιά καλλιτεχνών, οι οποίοι επηρεάζονται από τα ρεύματα του Παρισιού[218]. Ο Παπαντωνίου θα κατορθώσει να επιβάλει με το νόμο 4366/1929 περί τροποποιήσεως και συμπληρώσεως του οργανισμού του σχολείου των Καλών Τεχνών, στο κυριαρχούμενο από συντηρητικές αισθητικές σύνολο των καθηγητών της Σχολής Καλών Τεχνών, τον Δημητριάδη στη θέση του

[213] Μοσχονάς 2010, σελ 238, Ματθιόπουλος 1996, σελ. 83-200.
[214] Μοσχονάς 2010, σελ 238-239.
[215] Ματθιόπουλος 1996, σελ. 104- 108.
[216] Μάλαμα 2003, σελ. 180.
[217] Μάλαμα 2003, σελ. 181.
[218] Μάλαμα 2003, σελ. 182..

Ιακωβίδη[219]. Ένα ακόμα τρανταχρό παράδειγμα είναι η περίπτωση του Παρθένη, ο οποίος το 1923 επι Ιακωβίδη δεν εκλέγεται στη Σχολή Καλών Τεχνών, καθώς προτιμάται ο Νικόλαος Λύτρας, όπως ήδη αναφέραμε.

Ο Παπαντωνίου θα χάσει τη δυνατότητα που είχε να επεμβαίνει στο χώρο των εικαστικών (και μέσω αυτού το κόμμα των φιλελευθέρων και οι κυβερνήσεις τους) όταν τα ηνία της Σχολής θα αναλάβει ο Δημητριάδης, ο οποίος θα επιδιώξει τη στροφή του ενδιαφέροντος προς τη δημιουργία μιας τέχνης «εθνικής» με τοπικό χαρακτήρα, η οποία θα προβάλλει χαρακτηριστικά όπως το ελληνικό φως, ο ουρανός, τα χρώματα της ελληνικής φύσης[220].

Παράλληλα ο Δημήτρης Τζιόβας επισημαίνει ότι η έλλειψη εθνικής ισχύος σε συνδυασμό με την αστάθεια και τη ρευστότητα των θεσμών προκαλούν ένα αίσθημα ανασφάλειας με φυσικό επακόλουθο την ανάγκη στήριξης σε μια «παράδοση» που θα νομιμοποιεί τη συγκρότηση μιας εθνικής ταυτότητας[221]. Η διαρκής αναζήτηση της «ελληνικότητας» και η επιθυμία προσδιορισμού του «εθνικού χαρακτήρα» φανερώνει την αβεβαιότητα της εποχής, την αδυναμία στήριξης σε ακλόνητα σημεία αναφοράς, τα οποία θα προέκυπταν εάν υπήρχε σταθερότητα θεσμών. Η εποχή του Μεσοπολέμου είναι μια εποχή διλημμάτων: Η αντίθεση ανάμεσα στο παλαιό και στο νέο, το παραδοσιακό και το μοντέρνο που καλλιεργείται έντονα αυτή την περίοδο, αναπόφευκτα αναζωπυρώνει και την αντιπαράθεση ελληνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού, ενώ το όλο ζήτημα παίρνει τελικά τη μορφή του διλήμματος Ελληνικότητα ή νεωτερισμός[222].

Παράλληλα με την επέμβαση του κόμματος των Φιλελευθέρων στη δομή και στο διδακτικό προσωπικό της Σχολής Καλών Τεχνών ενισχύθηκε η αγορά τέχνης με τη θέσπιση του νόμου *περί ενισχύσεως των Ελληνικών Γραμμάτων και Τεχνών.* Στο συγκεκριμένο νόμο προβλεπόταν η χορήγηση ενός μεγάλου χρηματικού ποσού για την πνευματική και καλλιτεχνική κίνηση, προβλεπόταν δε μια σειρά από ενέργειες όπως η θέσπιση επτά ετήσιων βραβείων, εκ των οποίων ένα για τη ζωγραφική και ένα για τη γλυπτική, ή αγορά έργων νεώτερης τέχνης.[223] Είναι η περίοδος όπου η Εθνική Πινακοθήκη θα κάνει μια σειρά από αγορές έργων όπως του Γκρέκο, έργα τα οποία θα αποτελέσουν τη

[219] Μοσχονάς 2010, σελ. 239.
[220] Μάλαμα 2003, σελ. 185
[221] Τζιόβας 1989, σελ. 13 – 18,
[222] Τζιόβας 1989, σελ 24.
[223] Μοσχονάς 2010, σελ. 240.

βάση των έργων της Πινακοθήκης και θα παρουσιάσουν την ελληνική ζωγραφική υπό το πρίσμα ενός ανθρώπου που θεωρεί τη βυζαντινή ζωγραφική υποδεέστερη. Στόχος των Φιλελευθέρων είναι η στήριξη των νεωτεριστικών τάσεων που εμφανίζονται στον ελληνικό χώρο από το 1900 έως το 1920 και κινούνται στο χώρο των ιμπρεσιονιστικών,μετα ιμπρεσιονιστικών και συμβολικών ρευμάτων, ρευμάτων δηλαδή που απασχολούν και τα έργα των καλλιτεχνών που ανήκουν στη *Ομάδα Τέχνη*[224]. Το κόμμα των Φιλελευθέρων θα ασκήσει συστηματικά πολιτιστική πολιτική, η οποία όμως θα καμφθεί από τη διεθνή οικονομική κρίση που θα ξεσπάσει το 1929. Παράλληλα η παραίτηση του κόμματος του Βενιζέλου στις 21 Μαΐου 1932 θα προκαλέσει αναταραχές στην πολιτική κατάσταση της χώρας και έτσι δεν θα επιτρέψει στις επόμενες κυβερνήσεις τη συνέχιση της πολιτιστικής πολιτικής[225].

Στα 1935, μ' ένα τελευταίο πραξικόπημα, γίνεται η παλινόρθωση: Ο Γεώργιος ο Β' επιστρέφει στην Ελλάδα και αναθέτει τη διακυβέρνηση της χώρας στο Μεταξά, ο οποίος επιβάλλει τη δικτατορία της 4ης Αυγούστου 1936 με τη συγκατάθεση του βασιλιά.

Με την επιβολή της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου ο Μεταξάς θα προβεί σε μια εκτεταμένη παρεμβατική πολιτική στο χώρο των τεχνών καθώς πίστευε πως η ανάπτυξη των τεχνών θα συνιστούσε βασική προϋπόθεση όσο και κριτήριο της ωρίμανσης του Γ' Ελληνικού Πολιστισμού[226]. Έτσι κατά την περίοδο της δικτατορίας του Μεταξά διευθυντικές θέσεις κατέλαβαν ο Μπαστιάς και ο Πρεβελάκης. Ο πρώτος έγινε διευθυντής της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων του υπουγείου παιδείας, ο δε δεύτερος της Σχολής Καλών Τεχνών[227].

Η παρεμβατική πολιτική του Μεταξά στηρίχθηκε σε τρεις άξονες[228]: ο πρώτος αφορούσε την αναδιοργάνωση και διεύρυνση των κρατικών θεσμών και υπηρεσιών. Οι σημαντικότερες παρεμβάσεις στις εικαστικές τέχνες σε θεσμικό επίπεδο ήταν: πρώτον η αναδιοργάνωση και η αναβάθμιση της Διεύθυνσης Καλών Τεχνών και Γραμμάτων του Υπουργείου Παιδείας με επιπλέον τμήματα εικαστικών τεχνών, μουσικής και γραφείο οργάνωσης

[224] Μάλαμα 2003, σελ. 181.
[225] Μοσχονάς 2010, σελ. 239.
[226] Ματθιόπουλος 2005, βλ. και Αδαμοπούλου 2000, σελ. 39
[227] Κολιόπουλος 1978, σελ. 382 – 402.
[228] Ματθιόπουλος 2005,

εκθέσεων (Νόμος 782/1937). Δεύτερον η ίδρυση της Στέγης Γραμμάτων και Τεχνών με ετήσια επιχορήγηση 150,000 δρχ. και τέλος η θεσμοθέτηση της Ετήσιας Πανελλήνιας Καλλιτεχνικής Έκθεσης.

Η οργάνωση σε σωματείο όλων των Ελλήνων καλλιτεχνών, λογοτεχνών, μουσικών, ηθοποιών με την υπαγωγή τους στη Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών[229], η οποία ιδρύθηκε με πρότυπο τον προηγούμενο ιδιωτικό σύλλογο *Ατελιέ Καλλιτεχνών*[230] και η δευτεροβάθμια οργάνωση όλων των εικαστικών σωματείων στην Ένωση Σωματείων Εικαστικών Τεχνών (ΕΣΕΤ) που επέβαλε ο Μεταξάς το 1937, είχε πρότυπο τα αντίστοιχα Sindicatto di Belle arti (Συνδικάτο Καλών Τεχνών) και της δευτεροβάθμιας Confederazione dei Professionisti e degli artisti (Συνομοσπονδία Επαγγελματιών Καλλιτεχνών)[231].

Ο δεύτερος άξονας αφορούσε την αύξηση των οικονομικών παροχών για τις τέχνες. Ο Μεταξάς αγόραζε έργα από όλες τις εκθέσεις που επισκεπτόταν, και ενθάρρυνε όλους τους κυβερνητικούς φορείς, τους δήμους, τις τράπεζες, αλλά και τους βιομηχάνους και άλλους κοινωνικούς παράγοντες, να κάνουν το ίδιο. Το υπουργείο Παιδείας και το υπουργείο Πρωτευούσης είχαν, για παράδειγμα, διαθέσει 1.350.000 δρχ. το 1938, και 1.000.000 δρχ. το 1939, για αγορές έργων μόνο από τις Πανελλήνιες Εκθέσεις. Είχαν επίσης προγραμματισθεί 2.000.000 δρχ. για την ανέγερση ειδικής αίθουσας για την Πανελλήνια Εκθεση.

Ο τρίτος άξονας στον οποίο κινήθηκε η παρεμβατική πολιτική του Μεταξά αφορούσε στην δίχως διάκριση υποστήριξη όλων των τεχνοτροπικών και αισθητικών τάσεων. Παρατηρούμε ότι σπουδαία στελέχη των Φιλελευθέρων και προσωπικοί φίλοι του Βενιζέλου, όπως ο διευθυντής της ΑΣΚΤ Δημητριάδης και ο διευθυντής της ΕΠΜΑΣ Παπαντωνίου, ανακηρύχθηκαν διαδοχικά, το 1936 ο πρώτος και το 1938 ο δεύτερος, ακαδημαϊκοί. Ο Τόμπρος, ένας άλλος «πρωτοπόρος» του Μεσοπολέμου, εκλέχτηκε καθηγητής στην ΑΣΚΤ το 1937. Ο Τόμπρος, μαζί με τους Κωστή Παρθένη και Άγγελο Θεοδωρόπουλο, επιλέχθηκαν για να εκπροσωπήσουν την Ελλάδα στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1938. Οι Κόντογλου και Γουναρόπουλος δέχθηκαν, ύστερα από ανάθεση, να φιλοτεχνήσουν τις γνωστές τοιχογραφίες τους στο Δημαρχείο των Αθηναίων, το 1938-1939. Στην

[229] Ματθιόπουλος 2005.
[230] Κολιόπουλος 1978, σελ. 382 – 402.
[231] Ματθιόπουλος 2005.

Γ΄ Πανελλήνια του 1940, βραβεύθηκαν μεταξύ άλλων οι Γιάννης Μόραλης, Γιάννης Παππάς και Τάσσος. Φιλελεύθεροι και αριστεροί καλλιτέχνες, όπως οι Γιώργος Λυδάκης, Νίκος Καστανάκης, Κόντογλου, Ηλίας Φέρτης, Κώστας Ηλιάδης, Δημήτρης Γιολδάσης, Αντώνης Πολυκανδριώτης, Απόστολος Γεραλής φιλοτέχνησαν τις είκοσι, μνημειακών διαστάσεων, ζωγραφικές συνθέσεις με θέματα «τη ζωή του εργάτη και τα κρατικά και ιδιωτικά μέτρα για την προστασία και ψυχαγωγία των εργαζομένων», που εκτέθηκαν στην έκθεση *Χαρά και Εργασία* το 1938 στο Ζάππειο, την οποία επισκέφθηκαν 140.000 επισκέπτες[232].

Πρέπει επίσης να σημειώσουμε πως το καθεστώς της 4ης Αυγούστου σύστησε την Ετήσια Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση, η οποία ερχόνταν να καλύψει ένα πάγιο αίτημα των καλλιτεχνών για μια ετήσια καλλιτεχνική έκθεση όπου θα λάμβαναν μέρος όλοι οι εικαστικοί δημιουργοί και μέσω της οποίας θα διαφαίνονταν οι βασικές κατευθύνσεις της σύγχρονης ελληνικής τέχνης[233]. Αυτές είναι οι πολιτικές εξελίξεις˙ μέσα σ' αυτή την περίοδο ωστόσο εμφανίστηκαν οι καινούριοι προσανατολισμοί στην ελληνική πολιτική ζωή. Οι πολιτικές τάσεις που δημιουργήθηκαν, παραμερίστηκαν για λίγο με τη δικτατορία του Μεταξά. Ωστόσο, ξαναεμφανίστηκαν ακόμα πιο έντονα κατά τη διάρκεια της κατοχής και μετά την απελευθέρωση, καθρεφτίζοντας έτσι τον επιταχυνόμενο ρυθμό της κοινωνικής εξέλιξης και τη στενή σχέση της με την αντίσταση και τις προεκτάσεις της.

[232] Ματθιόπουλος 2005
[233] Μοσχονάς 2010, σελ. 242,

IVb. Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Τα ιστορικά γεγονότα συνδέονται ασφαλώς με τα λογοτεχνικά γεγονότα. Έτσι η εγκαθίδρυση της Ελληνικής δημοκρατίας συμπίπτει με την πρώτη έκδοση του μυθιστορήματος *Η ζωή εν τάφω* του Μυριβήλη και ο Κώστας Καρυωτάκης στο ποίημά του *Η Πεδιάς και το Νεκροταφείον* αναφέρεται στην «*αγχόνη του Παγκάλου*».

Όπως παρατηρεί ο Κώστας Στεργιόπουλος[234] ο μεσοπόλεμος ήταν μια περίοδος αληθινά γόνιμη για τη λογοτεχνία μας και ιδιαίτερα σημαντική για την κατοπινή της πορεία. Αποτελεί ένα ορόσημο, που σημαδεύει χαρακτηριστικά την προσπάθεια για μιαν ανανέωση και γίνεται αφετηρία για νέες τάσεις και νέους προσανατολισμούς.

Αναμφισβήτητα η κυρίαρχη μορφή στη δεκαετία 1920- 1930 είναι ο Καρυωτάκης. Στον Καρυωτάκη συνυπάρχουν στοιχεία της παραδοσιακής ποίησης με στοιχεία της μοντέρνας ποίησης, ο εξομολογητικός, μελαγχολικός λυρισμός με τη ρεαλιστική, ειρωνική καταγγελία. Ο Καρυωτάκης είναι ποιητής της κοινωνικής αμφισβήτησης και της υπαρξιακής αγωνίας.[235] Από την άλλη μεριά ο Καρυωτάκης γνωρίζει να περνά από τις καταστάσεις πάθους στην κριτική καταστάσεων της εποχής του και να δίνει έμφαση στην ποιητική λειτουργία.[236] Διάχυτη είναι ακόμη η ερωτική διάθεση με τις ποικίλες όμως μεταλλαγές της, οι οποίες μας δίνουν τη δυνατότητα να μετρήσουμε την ένταση και τη διάρκειά τους.

Η γενιά του 1920 καλλιέργησε σε πολλούς τόνους το αίσθημα αυτό του ανικανοποίητου και της παρακμής· οι ποιητές —«décadents» ή «intimistes»— είναι πολλοί και δημοσιεύουν τους στίχους τους σε βραχύβια λογοτεχνικά περιοδικά. Μπορούμε να ξεχωρίσουμε τη Μαρία Πολυδούρη (1902-1930) για την κάποια γυναικεία ευαισθησία της και τον Μήτσο Παπανικολάου (1900-1943), πολύ συγγενικό με τον Κώστα Ουράνη, ο οποίος επηρέασε πολύ τους συγχρόνους του και τους λίγο νεότερούς του με τη μοναδική ουσιαστικά συλλογή του, τις *Νοσταλγίες* (1920). Ο Ουράνης αποζητά στα ταξίδια και στη

[234] Στεργιόπουλος 2000, σελ. 40.
[235] Ντουνιά 2000, σελ. 15.
[236] Μπενάτσης 2004, σελ. 141-184, 248-290.

φυγή τη λύτρωση από την καθημερινή ανία και την απιστία —spleen είναι η λέξη που επανέρχεται συχνά στα ποιήματά του.

Ο Στεργιόπουλος παρατηρεί πως απ' τον Ουράνη και έπειτα (ο Καβάφης αποτελεί μια εξαίρεση) η εξωτερική πραγματικότητα βαραίνει δυσανάλογα μέσα στην ποίηση, αφήνοντας κάτι απ' τη γεύση της και το υλικό της βάρος, ενώ η λογική συνοχή χαλαρώνει τους δεσμούς που τη συγκροτούν. Η ποίηση, μαζί με το ξάφνιασμα που φέρνουν τα πράγματα, στρέφεται προς τα μέσα, όχι μόνο για να στοχαστεί, μα και για να καταγράψει κυρίως την παρθενική εντύπωση από το πλησίασμά τους. Ο Ουράνης είναι ακόμα λόγος με συνάρτηση λογική.[237]

Μια ιδιαίτερη θέση μέσα στην ποίηση αυτή των χαμηλών τόνων κατέχει ο Ναπολέων Λαπαθιώτης (1888-1943)· επηρεασμένος στα πρώτα του ποιήματα από τον αισθητισμό (και τον αισθησιασμό) των αρχών του αιώνα (του Walter Pater και του Oscar Wilde).

Στον ίδιο κόσμο ανήκει και ο Τέλλος Άγρας. Εξέδωσε μια πρώτη ποιητική συλλογή το 1934, *Τα βουκολικά και Τα εγκώμια* και μια δεύτερη *(Καθημερινές)* το 1940 με ποιήματα του 1923 -1930. Στην πρώτη κυριαρχεί μια διάθεση νοσταλγίας. Ο «βουκολισμός» του όμως είναι σαν μια φυγή από την ανία της πολιτείας, όπως παρατηρεί ο Λίνος Πολίτης.[238] Στα ποιήματα κυρίως της δεύτερης συλλογής κυρίαρχο τόνο δίνει η μονοτονία και η καθημερινότητα των καταστάσεων, μια ατμόσφαιρα μουντή όπου κυριαρχούν τα θλιμμένα δειλινά, η βροχή ή η θλίψη της αθηναϊκής φτωχογειτονιάς και η επιστροφή στο παρελθόν.

Αντίθετα το έργο του Τάκη Παπατσώνη (1895-1976) βρίσκει ένα στέρεο θεμέλιο στη θρησκευτική πίστη. Ο Γιάννης Σκαρίμπας, από τη Χαλκίδα, είναι εντελώς ιδιότυπος και στην ποίηση και στην πεζογραφία του.

Το 1931 κυκλοφορούσε στην Αθήνα μια λιγοσέλιδη, ποιητική συλλογή: Γιώργος Σεφέρης, *Στροφή.* Ο τίτλος της συλλογής είναι διφορούμενος· μπορεί να είναι ένας όρος της στιχουργικής μονάχα, αλλά μπορεί και να σημαίνει μια πραγματική «στροφή» και βαθύτερη αλλαγή. Τώρα το ξέρουμε, τονίζει ο Πολίτης,[239] πως ο τίτλος είχε ασφαλώς αυτό το δεύτερο νόημα. «Με τη λιγοσέλιδη ποιητική συλλογή ερχόταν στη νέα

[237] Στεργιόπουλος 2000, σ. 58.
[238] Πολίτης 1993, σελ. 249.
[239] Πολίτης 1993, σ. 280.

ελληνική ποίηση μια αναπάντεχη αλλαγή, μια πραγματική «στροφή» — αυτό που μας έγινε από τότε γνώριμο και οικείο στις πολυποίκιλες παραλλαγές του.»

Η κριτική συχνά μίλησε για τη λεγόμενη γενιά του 1930, στην ποίηση και στην πεζογραφία. Όπως παρατηρεί ο Vitti «Με τον όρο 'γενιά του Τριάντα' εννοούμε στη λογοτεχνία, κατά τρόπο γενικό και συμβατικό, τους νέους συγγραφείς που εμφανίστηκαν μέσα στη δεκαετία 1930 με 1940.»[240] Ωστόσο, παρατηρεί ο Vitti, αν προσέξουμε καλύτερα τη ληξιαρχική ηλικία ορισμένων συγγραφέων, που θεωρούνται ηγετικές μορφές της, θα διαπιστώσουμε ότι παραβιάζουν τα αρχικά χρονολογικά πλαίσια, εφόσον το 1930 είχαν ήδη αρχίσει να μορφοποιούν το έργο τους. Αυτό συμβαίνει, λόγου χάρη, με τον Μυριβήλη, που, γεννημένος το 1892, παρουσιάζει μια προσωπικότητα συγκροτημένη ήδη στους Βαλκανικούς Πολέμους· είτε και με τον Σεφέρη, που, γεννημένος το 1900, λίγο νεότερος από τον Καρυωτάκη, ξεκινά περίπου τη στιγμή που κλείνει απότομα η δραστηριότητα του Καρυωτάκη.

Ωστόσο, και παρά την έλλειψη μιας συντονισμένης εμφάνισης της λεγόμενης γενιάς του '30, είναι αναμφισβήτητο ότι εκεί γύρω στα 1930 γίνεται αισθητή μια αλλαγή, μια ρήξη με το παρελθόν, ενώ παράλληλα εμφανίζονται προβληματισμοί που τεκμηριώνουν τη γέννηση μιας νέας συνείδησης, στηριγμένης σε μορφωτικά εφόδια και σε ψυχική διάθεση διαφορετικά από τα ως τώρα γνωστά. Ο Σεφέρης με τη *Στροφή* γινόταν ο εισηγητής της νέας αυτής ποίησης στην Ελλάδα.

Από τη μεριά του ο Δημήτρης Τζιόβας παρατηρεί ότι *«η γενιά του ΄30 δεν υπήρξε ποτέ»*. Την πιο συνεκτική εικόνα της προσφέρει ο μύθος της, τον οποίο συνέθεσαν τόσο οι άνθρωποι του 1930 όσο και οι πολέμιοί τους. Με βάση τα παραπάνω θα υιοθετήσουμε τη διατύπωση η «λεγόμενη γενιά του '30»[241].

Αποφασιστική στάθηκε, μετά τον Σεφέρη, στα 1935, η εμφάνιση του υπερρεαλισμού με το επαναστατικό του μήνυμα. Η *Υψικάμινος* (1935) του Ανδρέα Εμπειρίκου, γραμμένη με τη μέθοδο της «αυτόματης γραφής» και με μια παράξενη αναβίωση τάσεων της καθαρεύουσας, προκάλεσε στην αρχή

[240] Vitti 2006, σελ. 21-22.
[241] Καγιαλής 2003, σελ. 305.

μόνο αντίδραση. Αλλά σιγά σιγά το υπερρεαλιστικό κίνημα, με την αποδέσμευση του κόσμου του υποσυνείδητου και του ονείρου που έφερνε μαζί του, με τους νεότροπους συνδυασμούς των λέξεων και των εικόνων που ευνοούσε, φάνηκε πως δημιουργούσε νέες προϋποθέσεις και προοπτικές.

Η *Υψικάμινος* έφερε το πρώτο ξάφνιασμα, κίνησε λυτρωτικά δεσμευμένες ενέργειες. Ο ίδιος ο Εμπειρικός ξεπερνά το στάδιο της «αυτόματης γραφής» και προχωρεί σε λυρικότερες πραγματοποιήσεις. Ο *Νίκος Εγγονόπουλος* αντίθετα, έμεινε, και στα ποιήματα και στους ζωγραφικούς του πίνακες, ο πιστός του ορθόδοξου υπερρεαλισμού.[242]

Η εφαρμογή γενικότερα των αρχών του υπερρεαλισμού στην ελληνική ποίηση, που επιχειρείται με ποικίλους τρόπους και όχι με τον ορθόδοξο τρόπο του Γάλλου ιδρυτή του, παράγει αναμφισβήτητα δημιουργικά αποτελέσματα κατά τον Mario Vitti.[243]

Ο δρόμος πέρα από τον υπερρεαλισμό φτάνει σε θαυμαστό αποτέλεσμα με την ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη. Η καινούρια ποιητική ελευθερία κάνει εδώ ν' αναβλύσει μια ποίηση χαρούμενη, νεανική, πλημμυρισμένη από φως και από Αιγαίο. Το 1959 ο Ελύτης μας έδωσε το συνθετικό και πολύφωνο «Άξιον Εστί» για να φτάσει και πάλι σε μια κορύφωση με το *Μικρό Ναυτίλο* (1985).[244]

Ο Νικηφόρος Βρεττάκος και ο Γιάννης Ρίτσος είναι προικισμένοι ποιητές και οι δύο. Αποδέσμευσαν έναν πλούτο λυρικό, που εκτείνεται σε πολλά θέματα και τα εκφράζουν, τις πιο πολλές φορές, με δροσιά και ευαισθησία. Ο Βρεττάκος διαμαρτύρεται εναντίον της αδικίας, ανακαλύπτει την ομορφιά της φύσης και μετατρέπει την καταγγελία της αδικίας σε εμπιστοσύνη στην καλοσύνη[245]. Όπως σημειώνει ο Λίνος Πολίτης[246], ο Βρεττάκος (γεννημένος το 1911) δημοσίευσε την πρώτη του συλλογή το 1929 και ως το 1937 έμεινε πιστός στο κλίμα του «καρυωτακισμού». Ασφαλώς στις μεταγενέστερες συλλογές το κλίμα αλλάζει και έχουμε το προσωπικό ύφος του Βρεττάκου όπου κυριαρχούν τα συντομότερα ποιήματα. Σε μεταγενέστερες συλλογές *ο Ταύγετος και η σιωπή* (1949) *ο Χριστός και το*

[242] Πολίτης 1993, σ. 292, επισημαίνει: Ο Εγγονόπουλος είναι πιο επαναστατικός και θεληματικά, θα έλεγε κανείς προκλητικός – κράτησε, όπως είπαν, την «άκρα αριστερά» του κινήματος.
[243] Vitti 2003, σελ. 439.
[244] Vitti 2003, σελ. 467 και Μπενάτσης 2000, σελ. 91-111.
[245] Vitti 1987, σελ. 408.
[246] Πολίτης 1993, σελ. 297-299.

ποτάμι (1957) διαπιστώνουμε μια επιστροφή στη φύση και στη γενέθλια γη, που του ανοίγουν δρόμους επαφής και προς τη δημοτική παράδοση.

Με το Γιάννη Ρίτσο (γεννημένος το 1909 στη Μονεμβασία) περνούμε σε έναν ποιητή με ποιητική φωνή πιο ευκρινή και εκτεινόμενη σε μεγαλύτερη κλίμακα. Οι πρώτες του συλλογές *Τρακτέρ* 1934, *Πυραμίδες* (1935) δεν ξεφεύγουν από τον «καρυωτακισμό» της εποχής αλλά διακρίνονται για την εκφραστική ακρίβεια και το επαναστατικό τους περιεχόμενο. Το 1936 με τον *Επιτάφιο* εκδηλώνει το θαυμασμό του στη γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού. Το 1937 *Το τραγούδι της αδελφής μου* διαβάζεται από το κοινό σαν αντιστασιακό έργο[247]. Για το ποίημα αυτό ο Κ. Παλαμάς θα πει: «Παραμερίζουμε ποιητή για να περάσεις». Ο Ρίτσος θα επιχειρήσει να αποδράσει από την κλειστή μικροαστική ζωή και θα βγει στην ύπαιθρο για να ζητήσει τη λύτρωση. Στη συνέχεια οι αλλεπάλληλες διώξεις και εξορίες θα τονώσουν την αγάπη του στον άνθρωπο, στη φύση και στην εργασία[248].

Ενδιαφέρον, τέλος παρουσιάζουν οι περιπτώσεις του Νικόλαου Κάλας και του Νίκου Γκάτσου. Ο πρώτος κατά τον Αργυρίου είναι ο «*πρώτος συνειδητά μοντέρνος μας ποιητής*».[249]

Σχολιάζοντας την περίοδο ο Beaton παρατηρεί πως εκείνο που διατρέχει την ποιητική παραγωγή αυτών των ποιητών στη δεκαετία του ’30 είναι η αναζήτηση του καινούριου, που θα αποκαλυφθεί ή θα δημιουργηθεί μέσα και μέσω της ποίησης. Η αναζήτηση μάλιστα του προσωπικού ύφους και νέων εκφραστικών μέσων παίρνει ποικίλες διαστάσεις.[250]

Γενικότερα ύστερα από τη δεκαετία 1920-1930 όπου είναι εμφανές ένα πνεύμα διάλυσης και παρακμής, η ποίηση μετά το 1930 ανανεώνεται ριζικά. Ένας άλλος κόσμος πλουσιότερος, πιο υπεύθυνος, αλλά και πιο τραγικός εμφανίζεται στο χώρο της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.

Η λεγόμενη γενιά του 1930 ανανέωσε δημιουργικά και την πεζογραφία, η ανανέωση αυτή ξεκινά ωστόσο μέσα από την προηγούμενη κιόλας δεκαετία. Το 1922 έκαμε την πρώτη του εμφάνιση ο Φώτης Κόντογλου, μ’ ένα έργο περίεργο, τον *Pedro Gazas*, που ξεχώρισε

[247] Vitti 1987, σελ. 407.
[248] Vitti 1987, σελ. 409.
[249] Αργυρίου 2000, σελ. 126.
[250] Σπανάκη – Ζούργου 1996, σελ. 211.

αμέσως για το ιδιότυπο ύφος του και τη ζωηρά χρωματισμένη γλώσσα του. Ο Κόντογλου στάθηκε παράλληλα και ένας από τους πιο σημαντικούς ζωγράφους της γενιάς του και αναζήτησε και στη ζωγραφική τα εκφραστικά του μέσα στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή αγιογραφία.

Ξεκινώντας από άλλες προϋποθέσεις, ο Θράσος Καστανάκης (από την Πόλη, αλλά θρεμμένος στο Παρίσι) έδωσε το 1924 το πρώτο του μυθιστόρημα, τους *Πρίγκιπες*, ένα έργο πρωτοπόρο για την εποχή του, μυθιστόρημα όχι δράσης, αλλά εσωτερικής ανάλυσης.

Ο Μυριβήλης είναι από τους δυνατότερους πεζογράφους της γενιάς του 1930. Ο Μυριβήλης είναι πεζογράφος με ισχυρό τάλαντο και έντονο προσωπικό ύφος. Θεωρήθηκε ο πιο εξαιρετικός της λεγόμενης γενιάς του 1930, χάριν, κυρίως, του έργου του *η Ζωή εν τάφω,* έργο κατεξοχήν αντιπολεμικό. Ο Ηλίας Βενέζης είναι νεότερος γεννημένος στις Κυδωνιές της Μ. Ασίας έζησε παιδί τα τραγικά χρόνια του πολέμου και της μικρασιατικής καταστροφής, τα οποία απεικονίζει στα έργα του. Έτσι το μυθιστόρημά του, *Το νούμερο 31328*, είναι η προσωπική μαρτυρία της αιχμαλωσίας του. Στο τρίτο του έργο *Αιολική Γη* θα περιγράψει τα παιδικά του χρόνια, στην πατρική γή την «αιολική». Σε παλαιότερη γενιά, όπως και ο Μυριβήλης, ανήκει και ο Κοσμάς Πολίτης. Τα πρώτα του μυθιστορήματα πλέκονται γύρω από μια ερωτική ιστορία. Στην «Eroica», παρουσιάζει μια επιτυχημένη ψυχογραφική εικόνα της εφηβείας. Στο τελευταίο του μυθιστόρημα *Στου Χατζηφράγκου* κυριαρχεί η νοσταλγία για τη Σμύρνη, για μια συνοικία της ειδικότερα όπου ο συγγραφέας πέρασε τα παιδικά του χρόνια.

Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους της γενιάς του 1930 ο Θεοτοκάς, διακρίνεται για την καθαρότητα του στοχασμού και του ύφους του.[251] Στην *Αργώ*, αντλώντας από προσωπικές εμπειρίες, δίνει τις ιδεολογικές διαμάχες της νεολαίας στα χρόνια του μεσοπολέμου. Στον *Λεωνή* εμπνέεται από τις εφηβικές αναμνήσεις της ζωής στη Μικρασία. Σημαντικό είναι και το έργο του στο θέατρο και στο δοκίμιο.

Εντελώς διαφορετική είναι η ιδιοσυγκρασία του Μ. Καραγάτση. Χαρακτηριστικά του είναι η πλούσια μυθοπλαστική του φαντασία, καθώς και το επίμονο ξαναγύρισμα του στοιχείου του σεξουαλικού, όσο κι αν ο

[251] Ο Beaton τον εντάσσει στην κατηγορία του «αστικού ρεαλισμού», Σπανάκη – Ζούγρου 1996, σελ. 188.

ηδονισμός του οδηγεί τους ήρωές του στην καταστροφή. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο νατουραλισμός του, σπρωγμένος ως τα ακραία όρια.

Αξιόλογος πεζογράφος είναι και ο Θανάσης Πετσάλης-Διομήδης. Πολύ γνωστός πεζογράφος της λεγόμενης γενιάς του ’30 είναι ο Άγγελος Τερζάκης. Έγραψε δραματικά έργα, μυθιστορήματα, διηγήματα και κριτικά άρθρα. Στο έργο του *Μενεξεδένια Πολιτεία* παρουσιάζει ανθρώπινους χαρακτήρες σε μικροαστικό περιβάλλον (1937). Στην *Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* (1945) ζωντανεύει η φραγκοκρατία στην Πελοπόννησο. Ο Τερζάκης είναι ίσως ο πιο φιλοσοφικά ανήσυχος της γενιάς του. Ο νεότερος από τους πεζογράφους της γενιάς του 30 είναι ο Πρεβελάκης. Ο Πρεβελάκης είναι συνειδητός λογοτέχνης, με ιδιαίτερη φροντίδα για το ύφος και τη γλώσσα, που είναι πάντα ζωηρά χρωματισμένη, με πολλά στοιχεία λαϊκά.Θα πρέπει τέλος σ’ αυτό το συνοπτικό διάγραμμα να μιλήσουμε για τη συμβολή της Θεσσαλονίκης στην ανανέωση της πεζογραφίας, από έναν όμιλο νέων λογοτεχνών γύρω από ένα αξιόλογο περιοδικό, τις «Μακεδονικές Ημέρες». Ο Στέλιος Ξεφλούδας, το 1930 κιόλας, υπερβαίνοντας τα καθιερωμένα, εκφράζεται με τον τρόπο του «εσωτερικού μονόλογου», και μένει συνεπής στον τρόπο αυτόν σε όλο του το έργο. Κατά το Στεργιόπουλο: Ο εσωτερικός μονόλογος ξεκινάει από συγγραφείς που ιδιαίτερο γνώρισμά τους υπήρξε ο εγωτισμός (égotisme), κι έχει την αρχή του στο ατομικό ημερολόγιο. Πεζογραφία κατά βάση ανθρωποκεντρική, διαδραματίζεται στη χωρίς διαστάσεις περιοχή της εσωτερικής ζωής του ανθρώπου, όπου όλα διαποτίζονται από τη ρευστότητα των καταστάσεων και των ψυχολογικών διακυμάνσεων […]. Πρόκειται για ένα οδοιπορικό του μέσα χώρου, που καταγράφει την εσωτερική περιπλάνηση.[252]

Αναφέρουμε ακόμη από τους Θεσσαλονικείς συγγραφείς τον Αλκιβιάδη Γιαννόπουλο, τον Γιώργο Δέλιο και τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη, ο οποίος προχώρησε τον εσωτερικό μονόλογο ως τα ακραία όρια, καταργώντας πολλές φορές τη λογική, ακόμα και τη συντακτική ακολουθία. Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε ότι η λεγόμενη γενιά του 1930 ανανέωσε δημιουργικά όχι μόνο την ποίηση, αλλά και την πεζογραφία, η οποία στα χρόνια μετά το 1920 φυτοζωούσε σε μια επιβίωση της ηθογραφίας. Έστρεψε τα μάτια της προς

[252] Στεργιόπουλος 1994, σελ. 105.

ευρύτερους ορίζοντες και δοκίμασε να εκφραστεί με το κατ' εξοχήν σύγχρονο μέσο, το μυθιστόρημα, ζητώντας παράλληλα μιαν ανανέωση στο ύφος και στη γλώσσα. Ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος και ιδιαίτερα η μικρασιατική καταστροφή αποτύπωσαν έντονα τη σφραγίδα τους στην πεζογραφία — όπως άλλωστε και στην ποίηση — της γενιάς του ΄30.

Ένα από τα ζητήματα, τέλος, που σχετίζονται με τη γενιά του 30 είναι η έννοια της Ελληνικότητας. Η *ελληνικότητα* παίρνει ιδιαίτερες διαστάσεις μέσα στην ιδεολογία της γενιάς του Τριάντα, με μια αρκετά περίπλοκη διαδικασία, όπου ο παράγοντας της οργανικής άμυνας αποκτά αρκετό βάρος, επισημαίνει ο Mario Vitti.[253] Αν σκεφτούμε ότι, χάρη στη γενιά αυτή, πραγματοποιείται μια από τις πιο συμπαγείς εισαγωγές ιδεών και μορφών, πρέπει να περιμένουμε ότι η άμυνα απέναντι σ' αυτή την εισβολή θα είναι ανάλογη.

Οι λογοτέχνες, όχι επειδή αισθάνονταν υπόδικοι και ένοχοι για την αποδοχή των ξένων επιδράσεων, αλλά επειδή ήταν υπεύθυνοι εργάτες του λόγου, έθεταν οι ίδιοι στον εαυτό τους το αίτημα της εθνικής ταυτότητας, αμυνόμενοι και αυτοί απέναντι στους κινδύνους που ενσυνείδητα οι ίδιοι είχαν δημιουργήσει. «Ήταν εν γνώσει ότι είχαν κάθε δικαίωμα να εισάγουν όποιο εκπολιτιστικό υλικό θεωρούσαν σκόπιμο για τις καλλιτεχνικές τους επιδιώξεις· για να μη διακινδυνέψουν όμως την εθνική τους ταυτότητα, και να μη γίνουν ελληνόγλωσσοι αναπαραγωγοί ξένων προτύπων, ακολούθησαν αναγκαστικά μια διαδικασία διαφοροποίησης απέναντι στους πολιτισμικούς χώρους από τους οποίους αποκόμισαν ιδέες και πρότυπα. Αυτή η διαφοροποίηση, στο επίπεδο εθνικής συνειδητοποίησης, ονομάστηκε αναζήτηση ελληνικότητας.»

Ο Δημήτρης Τζιόβας, που ασχολήθηκε εκτεταμένα με το ζήτημα, επισημαίνει ότι η κατά κόρον αναφορά στην «ελληνικότητα» σε ποικίλα συμφραζόμενα τα τελευταία χρόνια δεν έχει προκαλέσει και την ανάλογη διάθεση για αποσαφήνιση της έννοιας. Συμβαίνει μάλλον το αντίθετο καθώς η λέξη ξεφυτρώνει σχεδόν παντού. Τι εννοούμε όμως τελικά με τον όρο ελληνικότητα; Τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της ελληνικής ζωής και κουλτούρας, την ελληνική ταυτότητα, κάποιο τεκμήριο ιθαγένειας και γνησιότητας, τα στοιχεία τα οποία αξιοποιεί κάποιος λογοτέχνης ή καλλιτέχνης (Έλληνας ή ξένος) για να προσδώσει στο έργο του ελληνικό χρώμα;

[253] Vitti 2006, σελ. 190-191.

Μπορεί η λέξη «ελληνικότητα» να εισάγεται στα 1851 από τον Κωνσταντίνο Πωπ[254], αλλά για να κατανοήσουμε το πώς προκύπτει ως έννοια ή ιδεολόγημα θα πρέπει να δούμε μια άλλη εννοιολογική διάκριση μεταξύ συνείδησης και ταυτότητας. Αρκετοί Έλληνες ιστορικοί και διανοούμενοι επιμένουν περισσότερο στην έννοια της (νεο)ελληνικής συνείδησης ενώ ελάχιστοι υιοθετούν την έννοια της ταυτότητας. «Η πρόκληση για τη γενιά του '30 ήταν πώς θα συμβιβάσει συνείδηση και ταυτότητα. Επομένως, η ελληνικότητα προέκυψε ως μια προσπάθεια συγκερασμού ταυτότητας και συνείδησης, αισθητικής και ιστορίας, επινόησης και βιώματος.»

Η γενιά του '30 αντιλήφθηκε ότι αν ήθελε σοβαρά να προβάλει τη νεότερη ελληνική πολιτισμική ιδιοπροσωπία θα έπρεπε να «εξαγάγει» στους Ευρωπαίους ταυτότητα και όχι συνείδηση. «Έτσι ορισμένοι της γενιάς του '30 προσπάθησαν να αντιπαραβάλουν στον «ευρωπαϊκό ελληνισμό» τον (νεο)«ελληνικό ελληνισμό»[255] για να θυμηθούμε την ορολογία του Σεφέρη, να φτιάξουν δηλαδή νεοελληνική ταυτότητα για εσωτερική αλλά και εξωτερική χρήση. Η ελληνικότητα φυσικοποιεί την κατασκευή της ταυτότητας, τη μετασχηματίζει σε συνείδηση και αίσθημα, με άλλα λόγια την καθιστά αποδεκτή από το ελληνικό κοινό.»[256]

Η λεγόμενη γενιά του 1930, κατά το Τζιόβα, δεν είχε τόσο ένα πολιτικά εκσυγχρονιστικό όραμα, αλλά κυρίως προσπάθησε να συνθέσει έναν πολιτισμικό μύθο με βάση τον συνδυασμό φυσικών ιδιαιτεροτήτων, όπως το φως, η διαύγεια, η διαφάνεια, το Αιγαίο, παραγνωρισμένων στοιχείων του παρελθόντος και της λογοτεχνικής ανανέωσης. Κάποιοι εκπρόσωποί της όπως ο Θεοτοκάς, ο Τερζάκης, αρχικά πίστευαν σε μια πολιτική και κοινωνική αναμόρφωση, ενώ άλλοι όπως ο Σεφέρης, ήταν μόνιμα απογοητευμένοι, από τον κρατικό μηχανισμό. Αυτό που φαίνεται να τους ενώνει, όπως σημειώνει ο Τζιόβας, δεν είναι η υπόσχεση ή η ελπίδα ενός πολιτικού ή κοινωνικού εκσυγχρονισμού, αλλά μια νέα ανακάλυψη της Ελλάδας, δηλαδή ένα αισθητικό εγχείρημα με ευρύτερη πολιτισμική σημασία[257].

Ο όρος «γενιά του 1930» τα τελευταία χρόνια επιχειρήθηκε να διευρυνθεί ώστε να περιλαμβάνει ζωγράφους. Ο Μόραλης για παράδειγμα θεωρείται «ο

[254] Τζιόβας 2011, σελ. 288
[255] Τζιόβας 2011, σελ. 294.
[256] Τζιόβας,2008, http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=187897. (πρόσβαση: 1/10/13)
[257] Τζιόβας 2011, σελ. 61.

τελευταίος μεγάλος της γενιάς του 1930[258]», ενώ η Κουνενάκη θεωρεί ως γνήσιους εκπορσώπους της εικαστικής γενιάς του 1930 τους Διαμαντή Διαμαντόπουλο, Εγγονόπουλο, Θεόφιλο, Κόντογλου, Κοντόπουλο, Μαυροϊδη, Μόραλη, Νικολάου, Σικελιώτη, Στέρη, Τσαρούχη, και Χατζηκυριάκο – Γκίκα[259], μουσικούς ακόμα και αρχιτέκτονες, ενώ παλιότερα ο όρος αφορούσε μόνο τους λογοτέχνες και όχι τόσο τους καλλιτέχνες. Πότε λοιπόν αρχίζει η διευρυνση του όρου; Κατά το Τζιόβα τη δεκαετία του 1930, αλλά και στις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, ο όρος μόνο σποραδικά φαίνεται να χρησιμοποιείται και για τους καλλιτέχνες. Εκείνοι απέκτησαν τα εύσχημα της γενιάς του 1930 όταν άρχισαν να εικονογραφούν ποιητικές συλλογές της γενιάς και προπαντός όταν έγινε σαφές ότι ένα από τα κύρια στοιχεία που έθεσε και αντιμετώπισε η γενιά ήταν ο συγκερασμός δυτικού και ανατολικού τοπικού στοιχείου, νεοτερικότητας και παράδοσης, πρωτοπορίας και ιθαγένειας[260].

Αυξητικά από τη δεκαετία του 1960 οι ζωγράφοι συγκαταλέγονται στη λεγόμενη γενιά του 1930, γιατί από τότε σχηματοποιείται ευκρινέστερα το μείζον ζήτημα που ρητώς ή πλαγίως έθεσε η λεγόμενη γενιά του 1930, δηλαδή η δημιουργική συνομιλία της ελληνικής παράδοσης με τη δυτική τέχνη και εξελίσσεται έκτοτε σε κρίσιμο δίλημμα της νεοελληνικής ταυτότητας. Η αυξανόμενη έμφαση στην πολιτισμική ιδεολογία της γενιάς, καθώς και η διογκούμενη συζήτηση περί ελληνικότητας, ή παράδοσης και κοσμοπολιτισμού που κυριαρχεί στο έργο του Τσαρούχη[261] επιφέρει και την αυξανόμενη συνύπαρξη λογοτεχνών και καλλιτεχνών κάτω από την ομπρέλα της γενιάς του 1930.[262]

Αν και τη λέξη «*ελληνικότητα*» η γενιά του ’30 ελάχιστα τη χρησιμοποίησε, εντούτοις συνδέθηκε μαζί της και από πολλούς θεωρήθηκε δημιούργημά της, τονίζει ο Τζιόβας στη μελέτη του *Οι Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*.[263] Το ερώτημα συνεπώς που ανακύπτει είναι πώς η γενιά του ’30 ταυτίστηκε με την έννοια της ελληνικότητας αφού δεν χρησιμοποίησε εκτεταμένα τον όρο; Ο

[258] Χαρτουλάρη 2006, σελ. 8,32
[259] Κουνενάκη 2003, σελ 5 εξ.
[260] Τζιόβας 2011, σελ. 54
[261] Για το έργο του Τσαρούχη βλ. Φλώρου 1999, σελ. 116.
[262] Τζιόβας 2011, σελ. 55-56
[263] Τζιόβας 1989, σελ.. 41.

λόγος είναι απλός. «Από αυτή εκπορεύεται το ρομαντικό ουτοπικό όραμα της αντίστασης στη δυτική κουλτούρα, που εκφράζεται μέσα από το ιδεολόγημα της ελληνικότητας, όπως σε άλλες χώρες, εκφράζεται μέσα από παρόμοιες έννοιες σαν αυτές της Italianita, της Hispanidad, ή της negritude. Η αντίσταση αυτή βέβαια δεν είναι απλή άρνηση, ένας χοντροκομμένος μισοξενισμός, όπως συνέβαινε παλαιότερα, αλλά αντιπαράθεση με ίσους όρους, μια δυναμική πρόκληση και συνάμα μια αναζήτηση εθνικής πρωτοτυπίας.»

Κατά τον Τάκη Καγιαλή κατά τη διάρκεια της μεταξικής δικτατορίας, τα σημαντικότερα μέλη της λογοτεχνικής «γενιάς του ’30» εμπλέκονται μάλλον απρόθυμα στη συζήτηση περί ελληνικότητας και ο λόγος περί ελληνισμού που οι ίδιοι αρθρώνουν στο θεωρητικό αλλά και στο λογοτεχνικό τους έργο «αποσκοπεί κυρίως στη νομιμοποίηση της νεοτερικής λογοτεχνίας, με την ανάδειξη μιας εναλλακτικής αντίληψης περί ιθαγένειας, συμβατής με την ευρωπαϊκή εξωστρέφεια και με τον παράλληλο εντοπισμό ενός πλαισίου καλλιτεχνικά αξιοποιήσιμων «εθνικών/λαϊκών αξιών».[264] Όταν πια η λεγόμενη γενιά του 1930 είχε έρθει στα πράγματα και αποτελούσε με τη σειρά της το κατεστημένο στο χώρο των γραμμάτων, ο Βενέζης κοιτάζοντας με περηφάνεια, και με την ύστερη γνώση, τον καιρό της διαμόρφωσης, έκανε μια απογραφή ξεχωρίζοντας τα εξής[265]: «Και το πιο χαρακτηριστικό είναι ότι αυτή η γενιά αναζήτησε με επιμονή την καταγωγή, τις ρίζες τις ελληνικές, για να προβάλει τις αξίες τους και να στηριχθεί απάνω τους: αγάπησε το Σολωμό, τον Κάλβο, τον Ερωτόκριτο, το Κρητικό Θέατρο, τον Μακρυγιάννη, τον Παπαδιαμάντη, το δημοατικό τραγούδι, τη βυζαντινή ζωγραφική, τη λαϊκή αρχιτεκτονική[266]»

[264] Καγιαλής, 2003, σελ. 349.
[265] Vitti 2006, σελ. 204.
[266] Βενέζης 1963.

IVc. ΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΣΤΑ ΤΕΛΗ ΤΗΣ ΔΕΚΑΕΤΙΑΣ ΤΟΥ 1920 ΚΑΙ ΤΩΝ ΑΡΧΩΝ ΤΟΥ 1930

Στο σημείο αυτό και πριν περάσουμε στην κριτική που έγινε στα έργα του Άγγελου Θεοδωρόπουλου από τους προαναφερθέντες κριτικούς αλλά και άλλους, όπως θα δούμε στη συνέχεια, κρίνουμε σκόπιμο να κάνουμε μια σύντομη αναφορά στα ίδια τα περιοδικά ώστε να δούμε ποιο είναι το πλαίσιο, στο οποίο κινούνται και αν τελικά η συζήτηση που ανοίγεται σε αυτά σχετικά με τη λογοτεχνία και την τέχνη θα επηρεάσει το έργο του Θεοδωρόπουλου.

Ήδη, από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 επιστρέφουν στην Ελλάδα από το Παρίσι καλλιτέχνες που θα θεωρηθούν από τους κριτικούς «πρωτοπόροι»· είναι εκείνοι που θα ανανεώσουν την ελληνική τέχνη και θα ιδρύσουν αρκετές αίθουσες τέχνης. Παράλληλα, όπως παρατηρεί η Χαμαλίδη, ήδη από τα μέσα της δεκαετίας θα ξεκινήσει μια άνθιση της εκδοτικής δραστηριότητας στον περιοδικό λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό τύπο της εποχής όπου θα αρχίσουν να εμφανίζονται όροι όπως *μοντέρνο*, *μοντερνισμός* και *συγχρονισμός* έστω και με την αρνητική τους σημασία κάποιες φορές[267].

Στα 1926 -1928 θα κυκλοφορήσει το περιοδικό *Αναγέννηση* υπό την διεύθυνση του Δημήτρη Γληνού και θα αποτελέσει το αντιπροσωπευτικό περιοδικό της δεκαετίας του 1920, ως προς τη διάδοση των αριστερών και σοσιαλιστικών ιδεών και υποστηρίζονται συστηματικά οι μαρξιστικές θέσεις· με το περιοδικό συνεργάζονται ο Νίκος Καζαντζάκης - εκεί δημοσιεύει και την πρώτη μορφή του μετακομμουνιστικού του πιστεύω, που αργότερα έγινε γνωστό με τον τίτλο *Ασκητική* – και ο Κ. Βάρναλης. Το περιοδικό, υπό τη διεύθυνση του Γληνού, ενός διανοούμενου που δεν είναι ακόμη εξαρτημένος δογματικά από τη Μόσχα, συγκεντρώνει προοδευτικούς συνεργάτες κάθε ιδεολογίας[268]. Παράλληλα το περιοδικό θα συνεργαστεί με διανοούμενους όπως είναι οι Άλκης Θρύλος, Παράσχος, Θεοτοκάς και ο Χρήστος Καρούζος[269]. Ο Γληνός ως διευθυντής του περιοδικού σχολιάζει την

[267] Χαμαλίδη 2002, σελ. 6-7.
[268] Vitti 2003, σελ. 387 – 388.
[269] Χαμαλίδη 2002, σελ. 8.

πολιτική επικαιρότητα και σε πολλά φύλλα, στη θέση του κύριου άρθρου, γράφει ανώνυμα κείμενα ανάλυσης της τρέχουσας επικαιρότητας[270].

Το 1927 – 1929 θα εμφανιστούν δύο περιοδικά: η *Νέα Εστία* και τα *Ελληνικά Γράμματα*, τα οποία θα εκφράζουν το συντηρητισμό και την παράδοση τόσο σε αισθητικά ζητήματα, όσο και στις ιδεολογικές τους προεκτάσεις. Παρά το γεγονός βέβαια πως η δεκαπενθήμερη *Νέα Εστία* είναι συντηρητικών πεποιθήσεων που τη διευθύνει έως το 1933 ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, εντούτοις θα φιλοξενήσει στις σελίδες της κείμενα αριστερών, όπως η μελέτη του Α. Ζεβγά (Αιμίλιου Χουρμούζιου) για τη μεταπολεμική λογοτεχνία[271]. Βέβαια, όπως παρατηρεί ο Αργυρίου, από την εποχή που τη διεύθυνση αναλαμβάνει ο Πέτρος Χάρης το περιοδικό αλλάζει αρκετά και ιδεολογικό προσανατολισμό [272]. Στον τομέα των εικαστικών, όπως παρατηρεί και η Χαμαλίδη, η *Νέα Εστία* είναι αρκετά συντηρητική· Εδώ η στήλη της τεχνοκριτικής είναι σταθερή, ο Δημήτρης Α. Κόκκινος παρακολουθεί τις αίθουσες τέχνης της Αθήνας, καθώς και γεγονότα όπως είναι η Μπιενάλε του 1930. Κριτική θα κάνουν επίσης οι Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος και Νάσος Δετζώρτζης. Το πρώτο μισό της δεκαετίας το περιοδικό δεν φαίνεται να το απασχολεί η μοντέρνα τέχνη, αντίθετα στο δεύτερο μισό της δεκαετίας, δημοσιεύονται κάποια άρθρα σχετικά με ζητήματα, κινήματα και εκπροσώπους της μοντέρνας τέχνης[273]. Ενδιαφέρον έχει και η κριτική του Πρεβελάκη γύρω από την έκθεση της Βενετίας· στην εν λόγω κριτική αναφερόμενος στον Άγγελο Θεοδωρόπουλο θα γράψει: «στις *Δύο Φίλες* η πίστη στην καθαρή αρχή της αρχιτεκτονικής ισορρόπησης των όγκων προσδίδει στο έργο αποδειχτική, σχεδόν παιδαγωγική σημασία»[274].

Στον τομέα των εικαστικών τα *Ελληνικά Γράμματα* παρουσιάζονται προσανατολισμένα στο ρεαλισμό ή κλασικισμό του Μεσοπολέμου. Δεν έχουν μια σταθερή στήλη για την τεχνοκριτική ενώ η τέχνη παρουσιάζεται μέσα από μελέτες για ιστορικές περιόδους ή συγκεκριμένους καλλιτέχνες. Τη στήλη της τέχνης θα αναλάβουν διαδοχικά τα έτη 1928 και 1929 ο Κ. Κλώνης, ο Nemo, ενώ από το 1929 έως και τη λήξη της κυκλοφορίας του θα αναλάβει ο Α. Δρίβας. Με τα *Ελληνικά Γράμματα* θα συνεργαστούν οι Κόκκινος, Δημήτρης

[270] Τσιάλος 2003, σελ. 128.
[271] Χαμαλίδη 2002, σελ. 23.
[272] Αργυρίου 1979, σελ. 120.
[273] Χαμαλίδη 2002, σελ. 26.
[274] Πρεβελάκης 1938, σελ. 1020.

Ευαγγελίδης, Κόντογλου και η Αγγελική Χατζημιχάλη με λαογραφικά σημειώματα. Το περιοδικό θα παρουσιάσει από τους δυτικοευρωπαίους καλλιτέχνες του 20ου αιώνα μόνο το φωβιστή Vlaminck καθώς και εκπροσώπους του Κλασικισμού του Μεσοπολέμου, όπως οι Derain, Γαλάνης[275], Bourdelle. Από τους έλληνες καλλιτέχνες θα παρουσιάσει τους Μαλέα και Γ. Ζογγολόπουλο. Τέλος το περιοδικό θα φιλοξενήσει έργα των Γύζη, Γεραλή, Γερμενή, Κόντογλου, Γιολδάση, Σεμερτζίδη, Βασιλείου, Γουναρόπουλου[276].

Το 1927 ο Χουρμούζιος (1904-1973), ένας νεαρός κριτικός και ενθουσιώδης κομμουνιστής, εκδίδει τη *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* μέσω της οποίας θα προωθήσει τις θέσεις της κουμμουνιστικής Αριστεράς[277]. Τον Ιανουάριο του 1927 ως συνέχεια της *Λογοτεχνικής Επιθεώρησης* θα εκδοθεί η *Νέα Επιθεώρηση.* Αυτή είναι ένα άλλο αριστερό περιοδικό στο οποίο επιχειρείται μια πρώτη διερεύνηση του όρου «προλεταριακή λογοτεχνία»[278], όπως μάλιστα σημειώνει η Χ. Ντουνιά, στο πρώτο τεύχος της θα φέρει μέσα σε παρένθεση τον αριθμό 5, για να δηλώνει αυτή τη συνέχεια. Η *Νέα Επιθεώρηση* θα κινηθεί μέσα στα όρια της κοινωνικής κριτικής που αποσκοπεί, σύμφωνα με τη Ντουνιά, *στο γκρέμισμα των αστικών αξιών*[279]. Διευθυντής του περιοδικού παραμένει ο Χουρμούζιος, ο οποίος στην *Νέα Επιθεώρηση* θα χρησιμοποιεί το ψευδώνυμο Ανδρέας Ζεβγάς. Ο ορίζοντας της *Νέας Επιθεώρησης*, όπως φαίνεται και από τις λογοτεχνικές σελίδες, είναι ευρύς, οι λογοτέχνες που συμμετέχουν δεν ανήκουν στον κομματικό μηχανισμό, ανήκουν όμως στην ομάδα των συμπαθούντων ή των συνοδοιπόρων. Μερικοί από αυτούς είναι οι Αλιθέρσης, Βάρναλης, Δεντρινού, Νικοκάβουρας, Νικολαΐδης, Ελιγιά (με το ψευδώνυμο Ιούλιος Σιγκουλιέρος), Πανσέληνος, Πρεβελάκης[280].

Στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές του 1930 θα κυκλοφορήσουν δύο περιοδικά: η *Πρωτοπορία* το 1929 και ο *Λόγος* το 1930, αντιπροσωπευτικά και τα δύο της μετάβασης του κλίματος της μιας δεκαετίας

[275] Τοποθετούμε τον Γαλάνη στους ξένους εκπροσώπους καθώς μετά τις σπουδές του ζεί και δραστηριοποιείται στο Παρίσι. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μερτύρη στον Γαλάνη είχε προταθεί από τη Σχολή Καλών Τεχνών να του δοθεί η έδρα της Χαρακτικής κάτι που ο ίδιος αρνήθηκε μη θέλοντας να εγκαταλείψει το εργαστήριό του στο Παρίσι. Βλ. Μερτύρη 2000, σελ. 386.
[276] Χαμαλίδη 2002, σελ. 24-25.
[277] Χαμαλίδη 2002, σελ. 46.
[278] Vitti 2003, σελ. 388.
[279] Ντουνιά 1996, σελ. 54.
[280] Ντουνιά 1996, σελ. 53.

στην άλλη. Η *Πρωτοπορία* θα κυκλοφορήσει από το 1929 έως το 1930 και θα διευθύνεται από τον Γιοφύλλη. Ο Γιοφύλλης θα εμφανιστεί ως κριτικός τη δεκαετία του 1920 και θα εκπροσωπεί μέσα από την ποίησή του τις νεωτερικές τάσεις. Στα μέσα του ’20 θα συνεργαστεί με την εφημερίδα *Πρωία.* Μέσα στα τρία χρόνια της κυκλοφορίας της η *Πρωτοπορία* θα επιδιώξει τους στόχους της και θα ασκήσει κριτική δημοσιεύοντας λογοτεχνικά κείμενα και κριτικές γύρω από τη ζωγραφική, τη γλυπτική, τη μουσική και το θέατρο. Πέραν της κριτικής το περιοδικό θα δημοσιεύσει ελάχιστες μεν, ενδιαφέρουσες δε, μελέτες γύρω από την λογοτεχνία και τα εικαστικά θέματα. Σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, ο Γιοφύλλης θα προσπαθήσει να μεταφέρει στο περιοδικό το δημοσιογραφικό ύφος των εφημερίδων με την αιχμηρή και δηκτική γλώσσα του και το χιούμορ του προφορικού του λόγου. Παράλληλα θα επιτεθεί στη *Νέα Εστία* και τον Ξενόπουλο για τον συντηρητισμό του, θα ασκήσει κριτική στον Παπαντωνίου, στην Ακαδημία και στους παπάδες. Ο ίδιος είναι φανατικός δημοτικιστής και προτείνει ως πρότυπο τον Ψυχάρη. Παράλληλα, ο Γιοφύλλης θα ασκήσει κριτική και σε ζητήματα καλλιτεχνικής πολιτικής· το πάθος με το οποίο υπερασπίζεται τα ζητήματα της τέχνης και τα συνδέει με τη ζωή έχει τις ρίζες της στο πνεύμα της δεκαετίας του 1920. Η λογοτεχνική ύλη του περιοδικού περιλαμβάνει ποιήματα και πεζά των Καβάφη, Αθανασιάδη, Δρίβα, Γιοφύλλη, Βουτυρά, Ψυχάρη, Καζαντζάκη και άλλων, ενώ και στο εικαστικό κομμάτι του περιοδικού παρουσιάζονται κείμενα όπως του αριστερού συγγραφέα Heinz Luedecke για το Bauhaus, στο οποίο παρουσιάζεται μια απόλυτα σύγχρονη εικόνα του δυτικοευρωπαϊκού μοντερνισμού, τη σχέση με την τεχνολογία καθώς και την κοινωνική ουτοπία. Επίσης θα δημοσιευτεί μια ενδιαφέρουσα μελέτη του Βαλταδώρου για τον Van Gogh. Στη μελέτη αυτή ο Βαλταδώρος θα συνδέσει τα θέματα του Van Gogh από τη ζωή των χωρικών με τη θρησκευτικότητα του καλλιτέχνη[281].

Παρά τους περιορισμούς ελευθερίας που ψηφίζονται επί Βενιζέλου για τον Τύπο (1929), το 1930 κυκλοφορούν οι *Πρωτοπόροι*, υπό τη διεύθυνση του Π. Πικρού, που συνεχίζει τη γραμμή της *Νέας επιθεώρησης*, αφού όμως απομακρύνει τον Χουρμούζιο. Το Κομμουνιστικό Κόμμα έχει πια ένα δικό του όργανο και προσπαθεί να

[281] Χαμαλίδη 2002, σελ. 36-40.

αναλάβει τον έλεγχο των διάφορων αριστερών. *Οι Πρωτοπόροι* (1930-1931) και οι *Νέοι Πρωτοπόροι* (1932-1936) είναι οι υπέρμαχοι του προλεταριάτου και πολεμούν υπέρ της εργατικής τάξης. Το περιοδικό αυτό, ως επίσημο όργανο του Κ.Κ., αφιερώνει το 1934 ένα ειδικό τεύχος στο πρώτο Συνέδριο των σοβιετικών συγγραφέων, εκείνο που με τις δηλώσεις του Ζντάνοφ καταδίκασε τον μοντερνισμό και τις πρωτοπορίες, και ένα στον Βάρναλη (1935)[282]. Όπως σημειώνει η Ντουνιά το περιοδικό από το πρώτο κιόλας τεύχος θα απευθυνθεί στους καλλιτέχνες και στους διανοούμενους και θα κάνει σαφή αυτόν τον προσανατολισμό του: *«Λογοτέχνες, διανοούμενοι, καλλιτέχνες, (ζωγράφοι, γλύπτες, μουσικοί κλπ) εργάτες του θεάτρου, εργάτες της παιδείας, φοιτητές, μαθητές των επαγγελματικών σχολών της Τέχνης (του Ωδείου, του Πολυτεχνείου), να παρουσιάσουμε ό,τι καινούργιο, ό,τι ζωντανό έχουμε. Να γνωρίσουμε τη μάζα τη μεγάλη, τη δημιουργική, την καταπιεζόμενη μάζα»*[283].

Όπως επισημαίνει η Ντουνιά, «η απουσία των εργατικών από το πρόγραμμα δράσης του περιοδικού, το οποίο συνεχίζει την παράδοση της *Νέας Επιθεώρησης*, θα προκαλέσει και πάλι τη διορθωτική παρέμβαση της καθοδήγησης. Μετά το δεύτερο τεύχος το Μάρτιο του 1930, οι *Πρωτοπόροι* αναστέλλουν[284] την έκδοσή τους». Στη δεύτερη κυκλοφορία του περιοδικού ο Πικρός έχει ξανά τη φιλολογική διεύθυνση, ο Αστεριάδης θα αναλάβει για μια μόνο φορά την καλλιτεχνική διεύθυνση, θα διακοπεί η συνεργασία με τον Γκοβόστη, ενώ η Γαλάτεια Καζαντζάκη θα αναλάβει την αρχισυνταξία. Στη δεύτερη περίοδό του, το περιοδικό έχει σαν στόχο την αισθητική προπαρασκευή της μάζας και την καλλιέργεια του ενδιαφέροντος για την τέχνη με σκοπό τη δημιουργία της «ταξικής τέχνης»[285]. Στον τομέα των εικαστικών το περιοδικό θα καθιερώσει μόνιμη στήλη με παρουσίαση έργων, ένα είδος ένθετου με τίτλο «*Η Πινακοθήκη μας»* καθώς επίσης και μια ξεχωριστή σελίδα στην οποία θα παρουσιάζονται έργα των στενών συνεργατών του περιοδικού. Η εικονογράφηση του περιοδικού βασίζεται στους συνοδοιπόρους, όπως χαρακτηρίζει τους καλλιτέχνες με τους οποίους συνεργάζεται και για τους οποίους δηλώνει ότι είναι «ό,τι εκλεκτό βρίσκεται

[282] Vitti 2000, σελ. 388.
[283] Ντουνιά 1996 σελ. 84 βλ. και Πρωτοπόροι 1930 σελ. 3.
[284] Ντουνιά 1996, σελ. 84.
[285] Ντουνιά 1996, σελ. 85.

στον τόπο μας στην καλλιτεχνία». Για τον Θεοδωρόπουλο μάλιστα θα γράψει χαρακτηριστικά πως: *τη «λαμπρή πλειάδα» την «πλούτισε» «αυθόρμητα και με ενθουσιασμό», ο «καλύτερος ξυλογράφος της χώρας μας», Αγγ. Θεοδωρόπουλος*[286]. Ο Θεοδωρόπουλος άλλωστε θα εικονογραφήσει το εξώφυλλο των *Πρωτοπόρων* της Β' περιόδου με το χαρακτικό που φέρει τον τίτλο *Κουρασμένες.*

Όσον αφορά την εικονογράφηση του περιοδικού υπαγορεύεται από την αρχή της κριτικής των αστικών τάξεων και της εικονογράφησης της αστικής παρακμής. Όπως παρατηρεί η Χαμαλίδη, ακόμα και στα έργα κοινωνικού ρεαλισμού του Κορογιαννάκη, ο εργάτης και ο αγρότης εμφανίζονται την ώρα της εργασίας να υπομένουν τον κάματο, ενώ μόνο υπαινικτικά εμφανίζονται το ηρωικό στοιχείο ή η αισιοδοξία για τη σοσιαλιστική ανοικοδόμηση μέσω της βιομηχανίας. Στο ίδιο μήκος κινούνται και τα έργα των Βασιλείου και Αστεριάδη· ειδικότερα τα έργα του Αστεριάδη ανήκουν σε μια σειρά του τέλους της δεκαετίας του 1920 και είναι επηρεασμένα από τα έργα του Cézanne καθώς και των πρώτων αναζητήσεων των Braque και Picasso γύρω από την ανάλυση των κυβικών όγκων. Επιπλέον τα έργα του Βασιλείου υιοθετούν το στυλ ενός είδους του κοινωνικού ρεαλισμού με εξπρεσιονιστικές επιρροές. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το περιοδικό εξαίρει τη χαρακτική ως την κατεξοχήν τέχνη της εργατικής τάξης και της Αριστεράς· για το λόγο μάλιστα αυτό τα εξώφυλλα των *Πρωτοπόρων* κοσμούνται με έργα χαρακτικά[287].

Όσον αφορά την τέχνη, τα κείμενα που δημοσιεύονται στους *Πρωτοπόρους* και αφορούν στη μοντέρνα τέχνη εστιάζουν στην παραμέληση του θέματος και στην επιφανειακότητα ενός μοντερνισμού που η ρήξη του με το παρελθόν περιορίζεται στην ανατροπή των εξωτερικών μορφών[288]. Ο ορισμός «αστικός μοντερνισμός» θα δοθεί με αφορμή ένα άρθρο για τον Π. Αραβαντινό, στο οποίο ο αρθρογράφος αναφέρει τα ακόλουθα: «*Τον λένε μοντέρνο. Αυτό δεν είναι σωστό, από τη γενική άποψη που καθορίζεται σήμερα ο «μοντερνισμός». Δεν είναι σωστό, όταν ο αστικός «μοντερνισμός», ο*

[286] *Πρωτοπόροι,* 1931, σελ. 113. Παράλληλα στην «αυτοκριτική του τριμήνου» μαθαίνουμε πως: «οι τυπογράφοι του ΚΚΕ δουλεύουν εκεί με πολύ μεράκι, το κασέ τους είναι εξαιρετικό και οι εικόνες τους προέρχονται από έργα σημαντικών Ελλήνων καλλιτεχνών όπως είναι οι: Αγ. Αστεριάδης, Σπ. Βασιλείου, Γ. Γουναρόπουλος, Αγγ. θεοδωρόπουλος, Φ. Κόντογλου, Αντ. Παπαλουκάς, Α. Τάσσος, Μιχ. Τόμπρος, κ.ά.» *Πρωτοπόροι,* 1931, σελ. 75.
[287] Χαμαλίδη 2002, σελ. 230 – 231.
[288] Χαμαλίδη 2002, σελ. 51.

πιο προχωρημένος και που ασφυκτιά σ' ένα θανατερό αδιέξοδο, προσπαθεί να σπάσει δεσμούς με το παρελθόν, όχι του περιεχομένου -αλλιώς δε θα είταν αστικός- αλλά των εξωτερικών μορφών»[289]. Τέλος, η μοντέρνα τέχνη θα εκδηλωθεί ως έκφραση της «ετοιμοθάνατης αστικής κοινωνίας» καθώς η ιστορική εξέλιξη της τέχνης θα ειδωθεί από το πρίσμα της πάλης των τάξεων[290].

Ένας από τους κριτικούς των *Πρωτοπόρων,* που διατηρεί τη στήλη της κριτικής μέχρι το Μάιο του 1931, ήταν ο «Σ» ή «Σ.Β.Β». Ο ΣΒΒ θα στραφεί μέσω των κριτικών του εναντίον του καλλιτεχνικού κατεστημένου ενώ θα αντιμετωπίσει με συμπάθεια την ελληνική νεωτερική, όπως τη χαρακτηρίζει, τέχνη.

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι το πώς ορίζει ο «Σ» την έννοια του «τεχνίτη» της χαρακτικής όπου για τον ίδιο είναι «ο αληθινός και ευσυνείδητος καλλιτέχνης». Ως τεχνίτη, δηλαδή αληθινό και ευσυνείδητο καλλιτέχνη, θα χαρακτηρίσει ο Σ τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο με αφορμή την έκθεση της Ομάδας *Τέχνη* του 1931· στην ίδια κριτική μάλιστα θα κρίνει αρνητικά το γεγονός ότι Θεοδωρόπουλος αγνοήθηκε στις εκλογές στη Σχολή Καλών Τεχνών. Παράλληλα για την ίδια την έκθεση θα γράψει πως δεν ανήκει στις ομάδες εκείνες που εμπορικοποιούν την τέχνη και αγνοούν τους αληθινούς καλλιτέχνες· για τον ίδιο η *Ομάδα Τέχνη* αποτελεί μια αντίδραση και ένα χτύπημα στη ρουτίνα, ένα σύνολο αρμονικό και αξιόλογο στο οποίο κανένας δεν χάνει την προσωπικότητά του[291].

Επιπλέον ο Σ θα αναφερθεί στις κριτικές του και στους καλλιτέχνες που επιστρέφουν από το Παρίσι λέγοντας πως ο καθένας τους έχει μέσα του και μια Σχολή· πιθανόν εννοεί εδώ τα ρεύματα της Ευρωπαϊκής τέχνης που δημιουργούνται εκείνη την περίοδο. Οι καλλιτέχνες μπορεί ως ένα βαθμό να έχουν χάσει το μέτρο, το οποίο και ξαναβρίσκουν στην Ελλάδα. Μια Ελλάδα, που κατά τον «Σ», έχει μια αξιόλογη πνευματική κίνηση[292]. Τέλος, ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο θα αναφερθεί στις κριτικές του, είναι το ρεύμα του κυβισμού, το οποίο, σύμφωνα με τον ίδιο, άφησε με την κατάργηση του

[289] Πικ. 1931, σελ 3.
[290] Χαμαλίδη 2002, σελ. 52.
[291] Σ., (Σπύρος Βασιλείου;) 1930, σελ. 65 καθώς και Σ., 1931, σελ. 28.
[292] Σ., (Σπύρος Βασιλείου;) 1930 σελ. 65.

θέματος θετικότατα κέρδη καθώς έδωσε κυρίαρχη θέση στο σχήμα και μάλιστα στο αφηρημένο[293].

Άλλα περιοδικά φιλοξενούν τους διαφωνούντες κομμουνιστές. Ο Α. Μελαχρινός δημοσιεύει στο περιοδικό του *Κύκλος* (1931- 1938 και 1945-1947) άρθρα, ποιήματα, μεταφράσεις του Νικολάου Κάλας. Στο *Σήμερα* (1933-1934) ανακοινώνεται μια διαμαρτυρία εναντίον της σοβιετικής καταπίεσης με την υπογραφή εξήντα πέντε διανοούμενων δημοκρατικών[294].

Σε διαφορετικό ιδεολογικό χώρο ανήκει η *Ιδέα* (1933), ένα άλλο βραχύβιο περιοδικό που, παρόλη την περιορισμένη διάρκειά του, παίζει σημαντικό ρόλο επειδή, επιπλέον, παίρνει μια θέση εναντίον των δύο αντίπαλων κυρίαρχων ιδεολογιών· εναντίον του μαρξιστικού υλισμού και εναντίον του ναζιστικού και φασιστικού ολοκληρωτισμού[295]. Ο διευθυντής του, Σπύρος Μελάς, φιλοξενεί μεταξύ άλλων τον Θεοτοκά και τον Άγγελο Τερζάκη, δηλαδή δύο από τους πεζογράφους που υποστηρίζουν με κάθε τρόπο το μοντέρνο μυθιστόρημα στην Ελλάδα. Ενώ, λοιπόν, η αριστερά επιμένει σε θεωρίες δογματικές δίχως, μάλιστα, να τις υποστηρίζει με την πρόταση άξιων έργων,[296] η αστική *Ιδέα,* με απολογισμούς, με αναδρομικές ανασκοπήσεις και συγκεκριμένες προτάσεις, θέτει επί τάπητος ένα σχέδιο ανανέωσης. Από τις σελίδες αυτές ο Θεοτοκάς διατυπώνει τις αντιδογματικές του θέσεις, ανοιχτές σε κάθε διάλογο, και ο Τερζάκης, αφού βεβαιώσει ότι το μυθιστόρημα συνιστά το κατεξοχήν λογοτεχνικό είδος των σύγχρονων καιρών, προχωρεί στην απογραφή των κατακτήσεων που είχαν επιτευχθεί στο πρόσφατο παρελθόν και που μπορούσαν να αξιοποιηθούν επωφελώς από τη νέα γενιά.[297]

Τα παραπάνω περιοδικά, συμπεριλαμβανομένων και όσων έχουν ως κύριο θέμα την πολιτική, ασχολούνται ευρέως με τα επίκαιρα ζητήματα της λογοτεχνίας. Αυτή η αλληλεπίδραση πολιτικής ιδεολογίας και λογοτεχνίας

[293] Σ., (Σπύρος Βασιλείου;),1931, σελ. 156.
[294] Vitti 2000, σελ. 388. και Σακελλαρίου, 1994, σελ. 186 κ.ε., σελ. 287 κ.ε., και σελ. 471-529.
[295] Vitti 2000, σελ. 388 – 389.
[296] Τα περιοδικά της αριστεράς δεν δραστηριοποιήθηκαν ως προς τη δημιουργική λογοτεχνία, καθώς διαπιστώνει και ο Αργυρίου 1989 α, σελ. 3-6, και 1989 β, σελ. 12-16. Για μια ευρύτερη ανάλυση του λογοτεχνικού τύπου της αριστεράς, βλ. Ντουνιά, 1996. Για το περιοδικό *Ιδέα,* βλ. Λαδογιάννη, 1993.
[297] Κι αυτό οπωσδήποτε μακριά από κομμουνιστές όπως ο Π. Παρορίτης. Βλ. τη σειρά άρθρων με τον γενικό τίτλο "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα", *Ιδέα,* τόμος 1,1933 (η κρίση για τον Παρορίτη στη σ. 245). Σε άρθρα που δημοσιεύει στο περιοδικό *Ο κύκλος* (5, 1932, σσ. 232-37), ο Τερζάκης θεωρεί εξοφλημένο τον φιλελευθερισμό και όσα ιδεώδη του είναι στηριγμένα στο σχήμα οικογένεια-πατρίδα-εκκλησία, ενώ στο περιοδικό *Ρυθμός* (10, 1934) θεωρεί τον ρεαλισμό ως επινόηση του 19ου αιώνα και υποστηρίζει ως μόνη σωστή κατεύθυνση για το μυθιστόρημα αυτήν που ακολούθησαν οι άγγλοι Lawrence, Huxley, V. Woolf.

συντελεί ώστε ο μελετητής να μην μπορεί σήμερα να παραμερίσει τις πολιτικές συγκρούσεις που οξύνονται αυτά τα χρόνια, αν θέλει να κατανοήσει τους συγκεκριμένους στόχους της λογοτεχνίας. Επιπλέον, τα περιοδικά αποτελούν τον κατεξοχήν χώρο όπου μέρα με τη μέρα τα έργα κρίνονται και επικρίνονται· με τη διαλεκτική ανέλιξη των ιδεών που προωθούν μέσα από τις σελίδες τους, διαμορφώνουν την εξελισσόμενη λογοτεχνική πραγματικότητα.

Το περιοδικό *Νέοι Πρωτοπόροι*, επιμένοντας στην ταύτιση των κοινωνικών επιδιώξεων του προλεταριάτου με τα αιτήματα της τέχνης, υποστηρίζει ότι μοναδική πρωτοπορία είναι αυτή που συμπίπτει με την κοινωνική πρωτοπορία. Το αξίωμα που ισχύει για την τέχνη είναι «η τέχνη από τον λαό για τον λαό».

Η πραγματικότητα, κατά το Vitti, «απέδειξε ότι η ανανέωση θα ερχόταν από αλλού και όχι μέσα από τη συμμόρφωση με τις ντιρεκτίβες της σοβιετικής ιντελιγκέντσιας. Τελικά η μόνη πρωτοπορία που προσκόμισε θετικά αποτελέσματα ήταν αυτή των αστικών élites. Όπως ασφαλώς γνωρίζει κάθε πληροφορημένος άνθρωπος, κατά τη διάρκεια του Συνεδρίου της Μόσχας, το 1934, ο Karl Radek είχε προφητεύσει την επικείμενη καταστροφή της αστικής τάξης θέτοντας τους σύνεδρους μπρος στο δίλημμα “ή James Joyce ή socrealism”. Η ανανέωση του ελληνικού μυθιστορήματος πορευόταν μακριά από τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό».[298] Βέβαια η απόψη του Vitti υπερβαίνει μάλλον τα όρια της λογτεχνικής κριτικής. Διαφορετική είναι η γνώμη της Γεωργίας Λαδογιάννη, η οποία υποστηρίζει ότι: «Τα δύο περιοδικά *Ιδέα, Νέοι Πρωτοπόροι*, εμφανίζονται με παγιωμένες πεποιθήσεις διαρκούς ιστορικής επαληθευσιμότητας, αναμφισβήτητης εγκυρότητας και τελικά χωρίς θεωρητικά ζητούμενα˙ στοιχεία αναζήτησης είναι ο βαθμός παρέμβασης, το μέτρο της καθοδήγησης και της αποτελεσματικότητας της ιδεολογικής τους κυριαρχίας. […] Οι *Νέοι Πρωτοπόροι* θα αναλάβουν για περισσότερο χρόνο την προσέγγιση με την εκτός ορθοδοξίας διανόηση και θα συνειδοτοποιήσουν την ανάγκη συνεργασίας λίγο πριν τον Αύγουστο του 1936, τότε που η εμπράγματη πίεση αποκλείει ασφυκτικά και δυναμικά τα περιθώρια για την ανάπτυξη της θεωρίας»[299]

[298] Vitti 2003, σελ. 390.
[299] Λαδογιάννη 1995, σελ. 54-55. Πβ, Ντουνιά 1988, σελ 285 εξ.

Παράλληλα, μέσα σε αυτή την περίοδο που γίνονται ανοίγματα στην πρωτοπορία και οι κοινωνικές ανησυχίες συμβαδίζουν με τη συζήτηση για το «νέο ουμανισμό» θα εκδοθεί από τον Τόμπρο και υπό τη διεύθυνση του ιδίου, το περιοδικό *20ος αιώνας.* Ο *20ος αιώνας* σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, είναι ένα περιοδικό, το οποίο αναφέρεται σε ιδεολογικά ζητήματα, φαίνεται να βλέπει τη μοντέρνα τέχνη ως απόρροια του εκσυγχρονισμού και τη συσχετίζει με την πολιτική κατάσταση και τις κοινωνικές συνθήκες. Καθοριστικό είναι επίσης για τη φυσιογνωμία του περιοδικού το 4ο Διεθνές συνέδριο Μοντέρνας Αρχιτεκτονικής CIAM, στο οποίο, μεταξύ άλλων έλαβε μέρος και ο αρχιτέκτονας Le Corbusier, ο οποίος αναγνώρισε την αξία του μοντερνισμού στην κυκλαδίτικη παραδοσιακή αρχιτεκτονική, επηρέασε βαθιά τη σκέψη των Ελλήνων διανοούμενων της εποχής και είχε μακροπρόθεσμες επιδράσεις στην ελληνική αρχιτεκτονική[300].

Το περιοδικό εκδίδεται από το 1933 έως το 1934 με συνολικά έξι τεύχη, εκ των οποίων το πρώτο θα εκδοθεί μόνο στα γαλλικά και θα διανεμηθεί μόνο στα μέλη του συνεδρίου του CIAM. Στα τεύχη του περιοδικού αντικείμενα μελέτης είναι η αρχιτεκτονική, οι εικαστικές τέχνες, τα σύγχρονα αισθητικά προβλήματα, η αρχαιολογία και η ενημέρωση. Στο πρώτο τεύχος του περιοδικού ο Τόμπρος θα σκιαγραφήσει τα κακώς κείμενα της ελληνικής πνευματικής ζωής και θα κάνει ένα νέο ξεκίνημα. Σε αυτή την κατάσταση θα αντιπαραθέσει τον ορθολογισμό του μοντέρνου αλλά και την ουσιαστική του σχέση με τις αρχές της δημιουργίας του ελληνικού πολιτισμού. Πιστεύει στη συνέχεια της ελληνικής παράδοσης και σημειώνει πως το συνέδριο του CIAM ήρθε στην πιο κατάλληλη στιγμή, μεταξύ της παρακμής και μιας ουσιαστικής επαναπροσαρμογής «καθώς το ρεύμα του ορθολογισμού μας αποκάλυψε το πιο σημαντικό, πιο πρωτόγονο, για να προχωρήσουμε πιο πέρα βασισμένοι... στις πνευματικές ελευθερίες και τις απελευθερωμένες δυνάμεις της φυλής μας, της μεσογειακής και πρωτόγονης»[301]. Ο ίδιος ο Τόμπρος θα ταυτιστεί με της απόψεις του συνεδρίου και θα υποδεχτεί μέσω του περιοδικού του θερμά το κίνημα του μοντερνισμού στην Ελλάδα, τα στοιχεία του ορθολογισμού καθώς και του φονξιοναλισμού που συνυπολογίζει τις

[300] Χαμαλίδη 2002, σελ. 68.
[301] Τόμπρος 1933 α, σελ.. 1-4.

ανθρώπινες ανάγκες στο πρότυπο των αναζητήσεων του Le Corbusier [302]. Παράλληλα στο περιοδικό θα δημοσιευτούν το ιστορικό της ομάδας *Τέχνη,* η κριτική του Παπαντωνίου για την τελευταία έκθεση της ομάδας, αναδημοσίευση κριτικών για τις εκθέσεις των Θεοδωρόπουλου, Μπουζιάνη, Σπαχή και άλλων καθώς και μια διαφήμιση του βιβλίου του Le Corbusier με τίτλο *Croisade ou le Crépuscule des Académies*[303]. Στα φύλλα του περιοδικού θα δημοσιευτούν έργα των Γουναρόπουλου, Χατζηκυριάκου - Γκίκα, Παρθένη, Θεοδωρόπουλου, Πάγκαλου, Καλμούχου και άλλων.

Το 1935 ανάμεσα στην κυκλοφορία των δύο εικαστικών περιοδικών *20ος αιώνας* και *3ο μάτι*, θα κυκλοφορήσει από τον Μάριο Βαϊάνο, έναν ακόμα από τη γενιά του 1920, το περιοδικό *Ελληνικά Φύλλα,* στο οποίο θα αρθρογραφούν οι Τόμπρος και Χατζηκυριάκος - Γκίκας. Στο περιοδικό θα φιλοξενηθούν έργα νεωτεριστών ζωγράφων της θεωρούμενης, σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, «πρωτοπορίας» της εποχής, όπως είναι τα έργα των Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Γουναρόπουλου, Μπουζιάνη, Τόμπρου, Θεοδωρόπουλου και άλλων. Οι συνθέσεις των παραπάνω φαίνεται να επηρεάζονται ως ένα βαθμό από τα έργα του Παρθένη, τις επιρροές της ζωγραφικής του Kandinsky καθώς και της περιόδου του Bauhaus. Στο περιοδικό θα δημοσιευτούν κείμενα, του Τόμπρου σχετικά με ζητήματα της Σχολής Καλών Τεχνών, της Βακαλό σχετικά με τη σκηνογραφία, θα αναδημοσιευτεί ένα κείμενο του Ουράνη σχετικά με τις εκθέσεις των Τόμπρου, Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Γουναρόπουλου στο «Ατελιέ». Ενδιαφέρον έχει το σημείωμα του Βαλερύ στο κείμενο του Τόμπρου για τον «Έλληνα Ρουσώ», το οποίο θα μεταφράσει η Έλλη Λαμπρίδη και στο οποίο ο Βαλερύ, αναφερόμενος στη «νεώτερη τέχνη», θεωρεί πως απευθύνεται κυρίως στις αισθήσεις και θα ορίσει ως «μεγάλη τέχνη» εκείνη που προχωράει από την «αυθαιρεσία» στην «ανάγκη»[304]. Τέλος, όπως παρατηρεί η Χαμαλίδη, το περιοδικό θα παρουσιάσει τα μέσα με τα οποία γινόταν αντιληπτή η μοντέρνα τέχνη, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο ορίζονταν η ελληνικότητα[305].

Από το 1935 έως το 1937 θα εκδοθεί το περιοδικό *3ο μάτι*, από παρέα φίλων, την οποία αποτελούν αρχικά οι Χατζηκυριάκος- Γκίκας, Πικιώνης,

[302] Τόμπρος 1933β, σελ. 9-10.
[303] Σύνταξη 1934α, σελ. 27-28, και σελ. 61 καθώς και Σύνταξη, 1934β, σελ. 89-97.
[304] Valéry 1935, σ. 310.
[305] Χαμαλίδη 2002, σελ. 71-74.

Δούκας, Παπαλουκάς, Σωκράτης Καραντινός, ενώ στη συνέχεια θα προστεθούν και οι Παπατσώνης, Τόμπρος και Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Το περιοδικό θα δώσει έμφαση στις πλαστικές τέχνες καθώς η επανάσταση της ζωγραφικής από τον ιμπρεσιονισμό έως το σουρεαλισμό χαρακτήρισε τον αιώνα[306]. Την ύλη των εικαστικών στο περιοδικό αναλαμβάνουν οι Πικιώνης και Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ενώ την ύλη των λογοτεχνικών αναλαμβάνει ο Δούκας που συνεργαζόταν στενά τόσο με τον Πεντζίκη όσο και με τη *Σχολή της Θεσσαλονίκης*[307].

Σκοπός του περιοδικού είναι να παρουσιάσει μέσα από τα έργα που προβάλλει τόσο την παράδοση όσο και την πρωτοπορία με κριτήριο όχι μόνο τη μορφή, δηλαδή μια συγκεκριμένη τάση της σύγχρονης τέχνης, αλλά και το πηγαίο, το πρωτότυπο και την ποιότητα της δημιουργίας. Σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, αρχικά η φυσιογνωμία του περιοδικού αγγίζει αρκετές εκφράσεις του πολιτισμού, αλλά και της σύγχρονης ζωής και θα αντλήσει τα πρότυπά της από τα μεσοπολεμικά πρωτοποριακά περιοδικά, ειδικά της δεκαετίας του 1920. Όμως παρ' όλες τις φιλοδοξίες των δημιουργών του το περιοδικό τελικά θα αλλάξει φυσιογνωμία. Θα προσανατολιστεί αρχικά σε μια ιστορική – θεωρητική προσέγγιση των θεμάτων του θα δώσει λίγο χώρο στη μοντέρνα τέχνη και δεν θα παρακολουθήσει συστηματικά τις σύγχρονες εξελίξεις της[308].

Ένας ακόμα στόχος του περιοδικού είναι η ερμηνεία της «νέας τέχνης» που θα δοθεί στο άρθρο του Χατζηκυριάκου - Γκίκα: *Χαρακτηριστικά της νέας τέχνης: Τέχνη και εποχή*[309]*.* Στο άρθρο αυτό ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας θα εστιάσει στις έννοιες *τέχνη, εποχή και το νέο* και στον υπότιτλο του άρθρου του θα πει τα ακόλουθα: «*Γιατί κάθε τέχνη – έχει ή θα 'πρεπε να έχει – στενές σχέσεις με την εποχή όπου γεννιέται. Θα 'πρεπε να είναι καθρέπτης της κατά τους μεν, να είναι φυσικό επακόλουθό της κατά τους δε. Πάντως να την αντιπροσωπεύει κατά έναν οποιοδήποτε τρόπο*»[310]. Παράλληλα εκτός από το άρθρο του Χατζηκυριάκου - Γκίκα στο περιοδικό ο Πικιώνης με το άρθρο του *ιδεογράμματα της όρασης*[311] θα μυήσει τον αναγνώστη στη σύγχρονη όραση που έχει τις ρίζες της στη νέα εποχή· το άρθρο του πλαισιώνεται με έργα των

[306] *3ο μάτι,* 1935.
[307] Χαμαλίδη 2002, σελ. 75, Σαντορίνη 2010, σελ. 16 κ.ε..
[308] Χαμαλίδη 2002, σελ. 78.
[309]Χατζηκυριάκος Γκίκας 1935, σελ. 5-9.
[310] Χατζηκυριάκος Γκίκας 1935, σελ. 5, Σαντορίνη, 2010, σελ. 44 κ.ε.
[311] Πικιώνης 1935, σελ. 13-15.

Cézanne, Picasso, Braque και Léger[312]. Πέραν των άρθρων που θα δημοσιευτούν στο περιοδικό θα δημοσιευτούν και έργα κυβιστών καθώς και έργα των De Chirico, Kandinsky, Picasso και άλλων, καθώς και έργα ελλήνων χαρακτών όπως του Γαλάνη και του Θεοδωρόπουλου, σχέδια των Τόμπρου, Χαλεπά, Παπαλουκά, Κόντογλου, Γουναρόπουλου.

Ουσιαστικά αυτό που κάνει το περιοδικό είναι ότι προσπαθεί να δώσει μια απάντηση στον προβληματισμό γύρω από την εθνική τέχνη, μια απάντηση που θα δοθεί σε πολλά επίπεδα καθώς, σύμφωνα με τη Σαντορίνη, παρουσιάζονται αισθητικές πρακτικές, οικοδομούνται θεωρητικά θεμέλια και διερευνώνται τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας της ελληνικής τέχνης[313]. Τέλος, από το περιοδικό θα επανέρθει το θέμα της αισθητικής – ζωγραφικής αξίας της ελληνικής φύσης μέσα από το αφιέρωμα που θα κάνει το περιοδικό και θα φέρει τον τίτλο *Φύση, Θέμα, Τοπίο.* Εδώ η φύση θα γίνει αντιληπτή και ως φυσική πραγματικότητα, αλλά και ως η πάτρια γη, η οποία, σε συνδυασμό με τις κλιματικές συνθήκες, θα διαμορφώσει την τέχνη ως έκφραση του εθνικού πολιτισμού. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα κείμενα των J. Gasquet – Paul Cézanne, με τίτλο *το ζωγραφικό θέμα*, και του Χατζηκυριάκου - Γκίκα με τίτλο *Φύσις και τέχνη[314],* τα οποία αναφέρονται στην ανατροπή που προκάλεσε η οπτική της μοντέρνας τέχνης στη σχέση της τέχνης με τη φυσική πραγματικότητα[315].

Παράλληλα με το *3ο μάτι* το 1935 θα κυκλοφορήσει το περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*. Το περιοδικό θα κυκλοφορήσει σε δύο περιόδους από τον Απρίλιο του 1935 έως τον Φεβρουάριο του 1936 με εκδότη και διευθυντή τον Κ. Ελευθερουδάκη και από το Δεκέμβριο του 1936 έως την Κατοχή με εκδότη τον Αλέκο (δεν αναφέρεται επίθετο) και διευθυντή τον Δ. Φωτιάδη[316]. Από το περιοδικό, όπως θα γίνει σαφές από το πρώτο του κιόλας φύλλο[317] θα απουσιάσει εντελώς η όποια αναφορά στο ζήτημα της ελληνικής παράδοσης ενώ θα εστιάσει το ενδιαφέρον του στη σύγχρονη πνευματική παραγωγή. Στον τομέα των εικαστικών το περιοδικό θα προσανατολιστεί στο δυτικοευρωπαϊκό χώρο καθώς για το περιοδικό καλλιτεχνική παράδοση

[312] Χαμαλίδη 2002, σελ. 78.
[313] Σαντορίνη 2010, σελ. 213.
[314] Gasquet – Cézanne 1935, σελ. 66-68, Χατζηκυριάκος Γκίκας, 1935β, σελ. 72-79.
[315] Χαμαλίδη 2002, σελ. 80.
[316] Φωτιάδης 1983, σελ. 151 κε.
[317] *Νεοελληνικά Γράμματα* Β' Περίοδος, 1936.

νοείται εκείνη της νεότερης δυτικοευρωπαϊκής τέχνης[318]. Οι μεταφράσεις που θα δημοσιευτούν στο περιοδικό θα προσδιορίσουν και την κατεύθυνσή του όσον αφορά τη μοντέρνα τέχνη και τη σύγχρονη διεθνή εικαστική κίνηση καθώς θα θίξουν ζητήματα γύρω από την ιστορία και τη θεωρία της μοντέρνας τέχνης. Μέσα από τις μεταφράσεις των κειμένων καλλιτεχνών, αλλά και μέσα από κείμενα ελλήνων καλλιτεχνών γίνεται φανερό πως το περιοδικό εστιάζει το ενδιαφέρον του στη μοντέρνα τέχνη της Σχολής του Παρισιού, στο κίνημα της «επιστροφής στην τάξη» και τις κλασικές ζωγραφικές αξίες, τις οποίες τις βλέπει από μια πιο μοντέρνα ματιά καθώς και στον Κλασικισμό του Μεσοπολέμου, που εγκαινιάζεται τη δεκαετία του 1920 στη δυτική Ευρώπη.

Μια από τις μεταφράσεις που θα δημοσιευτούν στο περιοδικό είναι και του κειμένου που είχε ήδη δημοσιεύσει ο Matisse στο αγγλικό περιοδικό *Studio* και στο οποίο γινόταν λόγος όχι μόνο για την έκφραση του καλλιτέχνη ως σκοπό του έργου τέχνης και την εκφραστική αξία του σχεδίου δίπλα σε εκείνη του χρώματος, αλλά γινόταν λόγος και για την παράδοση των μεγάλων δασκάλων του παρελθόντος, όσο και την πρόσφατη παράδοση του νεοεμπρεσιονισμού, μια σχέση γόνιμη που κατά τον Matisse συντελεί στην αυτογνωσία[319]. Τέλος, όσον αφορά στη σύγχρονη ελληνική τέχνη, αυτή παρουσιάζεται από την τεχνοκριτική του Πρεβελάκη.

Όπως ήδη αναφέραμε το περιοδικό μετά τη διακοπή της κυκλοφορίας του θα επανακυκλοφορήσει από το Δεκέμβριο του 1936 έως την Κατοχή. Μέλη του περιοδικού ήταν πολλοί και γνωστοί λογοτέχνες και καλλιτέχνες της λεγόμενης «γενιάς του ‘30». Ουσιαστικά μέσα από το περιοδικό θα παγιωθεί η εικόνα της λεγόμενης γενιάς του ‘30 στο χώρο της πεζογραφίας[320].

Όσον αφορά στο θέμα της λαϊκής τέχνης, αλλά και της ελληνικής παράδοσης, ο διευθυντής της Β’ περιόδου του περιοδικού Δημήτρης Φωτιάδης κρατά μια πιο διεθνή στάση και αντιμετωπίζει το θέμα με μια πιο κριτική ματιά. Θεωρεί πως η αποκατάσταση της συνέχειας της παράδοσης, αρχαίας, βυζαντινής και λαϊκής θα κάνει πιο σταθερό το σύγχρονο ελληνικό πολιτισμό[321]. Ο Φωτιάδης στο χρονογράφημά του με τίτλο *«Η Λαϊκή Τέχνη κ’ Εμείς»* θα παραθέσει μια φράση του Γαλάνη, όπου ο χαράκτης αναφέρει πως

[318] Χαμαλίδη 2002, σελ. 81.
[319] Matisse 1935 α, σελ. 12, Ματίς, 1935 β, σελ. 11.
[320] Δημάδης 1991, σελ. 51 κ.ε..
[321] Χαμαλίδη 2002, σελ. 101.

η λαϊκή τέχνη είναι μια απλή αντανάκλαση της μεγάλης, της αληθινής τέχνης[322], μια φράση που φαίνεται πως εκφράζει και τον ίδιο το Φωτιάδη.

Το περιοδικό θα παρουσιάσει μόνο ένα έργο του Θεόφιλου με αφορμή την έκθεση λαϊκής τέχνης· το περιοδικό θα εντάξει μεν το έργο του ζωγράφου στη συνέχεια της παράδοσης, αλλά δεν θα το προτείνει ως αφετηρία για τη σύγχρονη δημιουργία. Παράλληλα το περιοδικό θα δημοσιεύσει μερικά κείμενα για την αρχαία και τη βυζαντινή τέχνη, καθώς και αρκετά κείμενα γύρω από τη διεθνή τέχνη και την τέχνη των άλλων πολιτισμών πλην του ευρωπαϊκού, όπως λόγου χάρη τα κείμενα του Μιχ. Πολίτη για την κινέζικη τέχνη ή τους θησαυρούς της ισπανικής τέχνης[323]. Ο Φωτιάδης δεν είναι, σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, υπέρ της πρωτοπορίας και του αισθησιασμού και υποστηρίζει ένα κοινωνικό ρόλο για την ιστορία της τέχνης. Θεωρεί πως η τέχνη είναι η κατεξοχήν δύναμη που οδηγεί τον άνθρωπο σε ένα καλύτερο μέλλον[324].

Από το 1938 το περιοδικό θα εμπλουτίσει την ύλη γύρω από τα εικαστικά και ειδικά γύρω από τη σύγχρονη δυτικοευρωπαϊκή τέχνη. Οι επιλογές στην ύλη του περιοδικού φανερώνουν πως δεν παρακολουθεί απλά τις συζητήσεις των καλλιτεχνών, αλλά δέχεται και επιδράσεις από τα περιοδικά τέχνης της εποχής. Τη στήλη της τεχνοκριτικής αναλαμβάνει από το 1938 έως τα τέλη του 1939 ο Ηλίας Ζιώγας, ο οποίος με τα κριτήρια που θα θέσει θα υποστηρίξει μια τέχνη που θα καταφέρει να αποτυπώσει το χαρακτήρα του ελληνικού τοπίου αντλώντας ερεθίσματα από τα δυτικοευρωπϊκά πρότυπα και κυρίως από τη ζωγραφική του Cézanne. Είναι φανερό πως τα κείμενά του επηρεάζονται από τα κείμενα του Χατζηκυριάκου Γκίκα και το *3ο μάτι.* Θα μπορούσαμε να πούμε πως και στη δεύτερη περίοδο της κυκλοφορίας του, στον τομέα των εικαστικών το περιοδικό ακολουθεί τις κατευθύνσεις της πρώτης περιόδου· μοντέρνα τέχνη νοείται εκείνη της Σχολής του Παρισιού, επίσης μέσα από τα άρθρα του γίνεται σαφές πως για το περιοδικό η σύγχρονη τέχνη κλίνει προς το ρεαλισμό[325].

Από τον Ιανουάριο έως τον Ιούλιο του 1938 θα εκδοθεί από τον Π. Σπανουδάκη και με διευθυντή τον Ερρίκο Φραντζισκάκη η εφημερίδα *Τέχνη*.

[322] Φωτιάδης 1939, σελ. 1, 3.
[323] Πολίτη 1937α, σελ. 4, 10, Πολίτη, 1937β σελ. 4, 10.
[324] Χαμαλίδη 2002, σελ. 104.
[325] Χαμαλίδη 2002, σελ. 107.

Στην *Τέχνη* η άποψη που επικρατεί είναι ότι η σχέση με την παράδοση πρέπει να αναζωογονηθεί από την επαφή με τη δυτικοευρωπαϊκή σύγχρονη τέχνη. Η *Τέχνη* θα αναδημοσιεύσει μάλιστα την κριτική του Ευαγγελίδη για την Α' *Πανελλήνια έκθεση*, η οποία, κατά τον Ευαγγελίδη, «είναι ασύγκριτα καλύτερη από όλες τις άλλες καθώς τα έργα της φέρνουν ένα βήμα πιο πέρα την ελληνική καλλιτεχνική αντίληψη στο δρόμο που τραβάει ακλουθώντας τα μεγάλα ευρωπαϊκά ρεύματα της εποχής.[…][326]». Εκτός αυτού η *Τέχνη* θα δημοσιεύσει το κείμενο του Τσαρούχη για τη σχέση του Θεόφιλου με το Matisse. Στο κείμενο αυτό υπάρχουν μερικές πολύ ενδιαφέρουσες απόψεις για το ζωγράφο Θεόφιλο· συγκεκριμένα ο Τσαρούχης αναφέρει: *Εκείνο που φαίνεται για τους περισσότερους ως αμάθεια και αφέλεια κατά βάθος δεν είναι παρά μια άλλη αντίληψη της ζωγραφικής, ίσως μάλιστα η σωστότερη.* Και πιο κάτω: *Αυτοί που θα ήθελαν να συγκρίνουν το Θεόφιλο με αξίες πιο κλασσικές, ή πιο διάσημες τουλάχιστον θα έπρεπε να τον συγκρίνουν με τους ποστ – εμπρεσιονιστές, με τους φωβ, με τον Matisse*[327]*.* Θα δημοσιεύσει επίσης το κείμενο του Κόντογλου για τη *Μελαγχολία των Παλαιολόγων*[328] και θα ασχοληθεί με την έκθεση Λαϊκής Τέχνης και θα δημοσιεύσει ένα κείμενο του Χατζηκυριάκου- Γκίκα με τα συμπεράσματα της έκθεσης[329].

Όπως παρατηρεί η Χαμαλίδη, το ενδιαφέρον του περιοδικού όσον αφορά τις εκδηλώσεις της σύγχρονης τέχνης κινείται γύρω από τον Μεσοπολεμικό Κλασικισμό. Η παρουσίασή του θα γίνει μέσα από μια σειρά συνεντεύξεων, στις οποίες θα παρουσιαστούν ο Γαλάνης, του οποίου το έργο προτείνεται ως μάθημα σύγχρονης τέχνης, ο De Chirico, ο Τόμπρος και ο Θεοδωρόπουλος[330]. Ουσιαστικά αυτό που καθιστά την εφημερίδα μοναδική είναι το γεγονός ότι έχει μια ευρεία αντιμετώπιση όσον αφορά στο θέμα της τέχνης· μέσα από τις σελίδες της εφημερίδας παρουσιάζονται αίθουσες εκθέσεων, Μουσεία, όπως η Εθνική Πινακοθήκη[331], το Λούβρο[332] και το Μουσείο Rodin.[333] Παράλληλα η τέχνη αντιμετωπίζεται πλέον ως επένδυση[334].

[326] Ανώνυμος 1938 στ, σελ. 2.
[327] Τσαρούχης 1938, σελ. 1-2.
[328] Κόντογλου 1938, σελ. 1-2.
[329] Χατζηκυριάκος Γκίκας 1938, σελ. 1.
[330] Χαμαλίδη 2002, σελ. 118.
[331] Παράσχος 1938β, σελ. 5.
[332] Πλάτων 1938, σελ. 1,5.
[333] Μουρέλος 1938, σελ. 5.
[334] Χαμαλίδη 2002, σελ. 120.

Επίσης η εφημερίδα έχει μια εμμονή στο métier, στο σχέδιο και στις αξίες μιας διευρυμένης ζωγραφικής, όπως φαίνεται και από την ύλη του περιοδικού. Πρόκειται ουσιαστικά για όσα εκφράζουν οι Γάλλοι μεσοπολεμικοί Ρεαλιστές. Ένα ακόμα θέμα που θα απασχολήσει την εφημερίδα είναι η πρωτοτυπία της σύγχρονης τέχνης· σε ένα άρθρο της μάλιστα αναφέρεται η σχέση της μοντέρνας τέχνης με τις παραδόσεις διαφορετικών πολιτισμών: του 19ου αιώνα με την ιαπωνική ζωγραφική, του Picasso με την κλασική αγγειογραφία[335]. Οι καλλιτέχνες που προβάλλονται και είναι, όπως ήδη αναφέραμε, οι Γαλάνης, Τόμπρος, Άγγελος Θεοδωρόπουλος, De Chirico είτε είναι ρεαλιστές ή κλασικιστές, είναι εκπρόσωποι του métier[336].

Ουσιαστικά μέσα από την εφημερίδα θα θιγούν θέματα πιο θεωρητικά, όπως είναι η σημασία του métier, της δυτικοευρωπαϊκής ζωγραφικής παράδοσης, του σχεδίου. Εκφράζεται η άποψη περί πρωτοτυπίας της μοντέρνας τέχνης, η οποία βέβαια σχετίζεται με τις απόψεις του διευθυντή της Ερρίκου Φραντζισκάκη. Η *Τέχνη* υπήρξε ένα αξιόλογο έντυπο που συμβαδίζει, αλλά και διαμορφώνει το πνεύμα της εποχής[337].

Στο σημείο αυτό θα δούμε, εν συντομία, το ύφος των κριτικών που αρθρογραφούν σε κάποια από τα προαναφερθέντα περιοδικά. Σύμφωνα με τον Κωτίδη στη δεκαετία του 1920 θα εμφανιστούν στον χώρο της τεχνοκριτικής οι Ευαγγελίδης (που τότε γράφει με το ψευδώνυμο Μήτσης Καλαμάς), Λ. Κούκουλας και Κόκκινος[338]. Ο Ευαγγελίδης ανήκει στη γενιά των τεχνοκριτικών, οι οποίοι εμφανίστηκαν στη δεύτερη δεκαετία έχοντας πανεπιστημιακή παιδεία, ορισμένοι, εξ αυτών γερμανική, δημοσιεύουν άρθρα και μελέτες για την τέχνη και διεκδικούν αποφασιστικά το πεδίο της τεχνοκριτικής και της ιστορίας της τέχνης από τους λογοτέχνες και τους δημοσιογράφους[339]. Ο Ευαγγελίδης γράφει αποκλειστικά τεχνοκριτική, στην αρχή σε ύφος λογοτεχνίζον έχοντας γνώση του αντικειμένου. Σε μια κριτική μάλιστα για το έργο του Μαλέα θα γράψει πως διαβλέπει το χαρακτήρα των τοπίων και το βαθύτερο νόημα των εκφραστικών του μέσων. Ο Ευαγγελίδης κλίνει προς το μέρος των νεωτεριστών καλλιτεχνών δηλώνοντας την

[335] Χαμαλίδη 2002, σελ. 526.
[336] Χαμαλίδη 2002, σελ. 529.
[337] Χαμαλίδη 2002, σελ. 535.
[338] Κωτίδης 1993, σελ. 94.
[339] Ματθιόπουλος 1998, σελ. 8

προτίμησή του στις δικές τους αναζητήσεις και προσπάθειες[340]. Στον λόγο του Ευαγγελίδη η διάκριση της μορφής και του περιεχομένου είναι συνεχής˙ μια διάκριση βέβαια που κυριαρχεί στην περίοδο του Μεσοπολέμου, όπου συχνά η μορφή εκλαμβάνεται ώς το όχημα που μεταφέρει ένα νόημα, το περίβλημα μιας ιδέας, είτε η ιδέα αυτή είναι η «ελληνικότητα», είτε ο κοινωνικός χαρακτήρας της τέχνης. Για τον Ευαγγελίδη σημασία έχει η μορφή, καθώς θεωρεί πως το περιεχόμενο είναι αντικείμενο διαφορετικής επιστήμης[341]. Επιλέγει λοιπόν να αναφέρεται στην αντικειμενική πρόσληψη της τέχνης μέσω της όρασης, τονίζοντας με τον τρόπο αυτό πως τα προβλήματα του καλλιτέχνη είναι ή πρέπει να είναι αποκλειστικά μορφολογικά. Ο Ευαγγελίδης θεωρεί πως η τέχνη πρέπει να αναφέρεται μόνο στην τέχνη[342].

Από την άλλη πλευρά ο Κόκκινος, (είναι πιο γνωστός ως ιστορικός), ο οποίος θα συνεργαστεί με τα περιοδικά *Νέα Εστία* και *Ελληνικά Γράμματα* είναι ιδιαίτερα συντηρητικός· έχει βέβαια μια στάση ανοχής απέναντι στους νεωτεριστές, γράφει όμως με θαυμασμό για τους συντηρητικούς καλλιτέχνες της Σχολής Καλών Τεχνών. Για τον Κόκκινο σημαντικό στοιχείο σε ένα έργο είναι ο βαθμός πιστότητας της αναπαράστασης. Το θέμα είναι επίσης ένα στοιχείο που τον συγκινεί, καθώς επίσης και τα στοιχεία που θα μπορούσαν να προσδώσουν έναν πιθανώς ιδεαλιστικό χαρακτήρα. Επίσης ο Κόκκινος εστιάζει την προσοχή του στο συναισθηματικό περιεχόμενο του έργου, αδιαφορεί για τα ζητήματα τεχνικής σύνθεσης εκφραστικών μέσων και λύσεων που δίνει ο καλλιτέχνης. Στο σημείο αυτό έγκειται και η διαφορά του με τον Ευαγγελίδη, ο οποίος ενδιαφέρεται για τα ζητήματα που θέτει το έργο τέχνης και για τον τρόπο που τα επιλύει ο καλλιτέχνης, στηλιτεύοντας παράλληλα την προτίμηση της ακαδημαϊκής πεπατημένης και ωθώντας τους καλλιτέχνες στην αναζήτηση του καινούργιου[343]. Οι έντονα συντηρητικές κριτικές του Κόκκινου προδίδουν, σύμφωνα με τη Χαμαλίδη, μια ανεπάρκεια, τοποθετώντας την όποια συζήτηση για τη μοντέρνα δυτικοευρωπαϊκή τέχνη και την ελληνική νεωτερική σε χαμηλό και ρηχό επίπεδο. Στη *Νέα Εστία* ο Κόκκινος θα παρουσιάσει για ένα διάστημα καθηγητές της Σχολής Καλών Τεχνών, τους «ακαδημαϊκούς», αλλά και τον Παρθένη. Παράλληλα θα παρουσιάσει έργα

[340] Κωτίδης, 1993, σελ. 94.
[341] Μπίκας 2003, σελ. 192.
[342] Μπίκας 2003, σελ. 193, 196.
[343] Κωτίδης 1993, σελ. 94-95.

του συντηρητικού υπαιθρισμού, αλλά και νέων Ελλήνων καλλιτεχνών, «νεωτεριστών», όπως των Τόμπρου, Στέρη, Βιτσώρη, Μόραλη[344], καθώς και κριτικές, για έργα του Άγγελου Θεοδωρόπουλου, συντηρητικές και αυτές ως προς το περιεχόμενό τους, όπως θα δούμε στη συνέχεια.

Ο Παπαντωνίου, σύμφωνα με την Άννυ Μάλαμα, ήταν ο έγκυρος τεχνοκριτικός γύρω από τα ζητήματα της τέχνης την εποχή του μεσοπολέμου, ο οποίος διατηρεί τη στήλη της τεχνοκριτικής στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* από το 1926 έως το 1940. Ο Παπαντωνίου είναι ο τεχνοκριτικός ο οποίος θα εκπροσωπήσει με το λόγο του τη φιλελεύθερη παράταξη. Κάθε παρέμβαση των Φιλελευθέρων στο χώρο των εικαστικών έχει το στίγμα του Παπαντωνίου[345]. Ο Παπαντωνίου καταδικάζει το δόγμα «καθαρή τέχνη», δηλαδή μια τέχνη που αναφέρεται αποκλειστικά και μόνο στον εαυτό της, ή «η τέχνη για την τέχνη» καθώς θεωρεί πως η τέχνη δεν είναι παρά το καθρέφτισμα της ζωής μέσα στον καλλιτέχνη και πως η τέχνη πρέπει οπωσδήποτε να υπηρετεί την Ιδέα. Βέβαια δεν παραλείπει να τονίζει ότι έχει δοθεί υπερβολικός ρόλος στο ασυνείδητο, το οποίο είχε σαν αποτέλεσμα να παραμερίζεται η λογική προς όφελος του ενστίκτου. Στο σημείο αυτό γίνεται φανερό και το πρόβλημα του Παπαντωνίου με τον εξπρεσιονισμό, όπως και στο γεγονός ότι προβάλλεται το περιεχόμενο σε βάρος της μορφής, αν και δεν υπάρχει μορφή χωρίς περιεχόμενο.[346] Οι σχέσεις που είχε με τον Παρθένη επηρέαζαν ως ένα βαθμό τις ιδέες του για την τέχνη[347], άλλωστε στο πρόσωπο του Παρθένη ο Παπαντωνίου έβλεπε τον ιδανικό καλλιτέχνη[348]. Δεν είναι βέβαια λανθασμένη η άποψη όσων επικρίνουν τον Παπαντωνίου θεωρώντας πως οι απόψεις του για την τέχνη είναι συντηρητικές. Ενδεικτικά στοιχεία των συντηρητικών του απόψεων είναι η κριτική του για τον Στέρη[349], στην οποία εξηγεί γιατί δεν του άρεσε η έκθεση του Στέρη. Όπως αναφέρει ο ίδιος στην κριτική του «μια ζωγραφική, η οποία δεν δουλεύει στην ιστορία, στην ηθική, στην κοινωνία, στην πραγματικότητα και ούτω καθεξής αλλά μόνο στον ίδιο τον εαυτό της, ούτως ώστε να είναι καθαρό αισθητικό αποτέλεσμα γραμμών και χρωμάτων τι έχει ως αποτέλεσμα; Στην τέχνη μόνο αυτό

[344] Χαμαλίδη 2002, σελ. 28.
[345] Μάλαμα, 2003, σελ. 177.
[346] Μάλαμα 2003, σελ. 179.
[347] Κωτίδης 1993, σελ. 64.
[348] Μάλαμα 2003, σελ. 183.
[349] Κωτίδης 1993, σελ. 64.

ρωτούμε.»[350]. Η επιφυλακτική του στάση απέναντι στο Μαλέα, οι αρνητικές του θέσεις για το Γουναρόπουλο επιβαιβεώνουν την αρχική εκτίμηση. Βέβαια μπορούμε στο σημείο αυτό να παρατηρήσουμε ότι η στάση του Παπαντωνίου πάνω σε ό,τι αποτελούσε υπέρβαση του «μοντέρνου» δεν διέφερε από τη στάση που είχαν οι επικριτές του. Ουσιαστικά ο Παπαντωνίου παραμένει προσκολλημένος σε ό,τι θεωρούσε νεωτεριστικό το 1920 παρά το 1930, αντίθετα με άλλους κριτικούς, όπως λόγου χάρη ο Ευαγγελίδης που δεχόταν την πρόκληση του καινούργιου και προέτρεπε και τους καλλιτέχνες να το αναζητήσουν[351]. Βέβαια πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως όταν ο Ευαγγελίδης αναφέρεται στην πρόκληση του καινούργιου, αναφέρεται στην πρόκληση ως προς τη μορφή και όχι ώς προς το περιεχόμενο.

Το 1930 στην κριτική θα εμφανιστεί ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, συντηρητικός στις απόψεις και δέχεται με επιφύλαξη τις νεωτεριστικές απόψεις του Παρθένη, αναγνωρίζοντας όμως το γενικό προβάδισμά του στη ζωγραφική. Κρίνει ευνοϊκά το έργο του Γουναρόπουλου ενώ απέναντι στο έργο του Θεόφιλου δείχνει και αυτός, όπως και ο Παπαντωνίου, τις συντηρητικές του τάσεις· παράλληλα δεν κρύβει το θαυμασμό του για τους συντηρητικούς της Σχολής Καλών Τεχνών[352].

Συνοψίζοντας θα λέγαμε ότι στα δύσκολα αυτά χρόνια εμφανίζονται περιοδικά που κύριο γνώρισμά τους είναι συχνά η αντιπαράθεση. Εκεί κάνουν γνωστή την παρουσία τους διανοούμενοι που ανήκουν σε ευρύ ιδεολογικό φάσμα, αλλά η ανάγκη βιολογικής και πνευματικής επιβίωσης δημιουργεί ένα πολλαπλό φάσμα συγκλίσεων και αποκλίσεων. Πρόκειται ασφαλώς για μία ενδιαφέρουσα φάση πνευματικών αναζητήσεων στον ελληνικό χώρο. Έχουμε τελικά μια πολλαπλή μυθοπλασία της συγκεκριμένης περιόδου στον Ελληνικό χώρο. Για το πώς αντιμετώπισαν οι προαναφερθέντες κριτικοί το έργο του Θεοδωρόπουλου θα το δούμε στο οικείο κεφάλαιο.

[350] Καφέτση 1992, σελ. 126 – 132.
[351] Κωτίδης 1993, σελ. 64.
[352] Κωτίδης 1993, σελ. 96.

IVd. ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΑΝΑΖΗΤΗΣΕΙΣ ΤΗΝ ΠΕΡΙΟΔΟ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ ΚΑΙ ΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΕΣ ΟΜΑΔΕΣ

Αυτό το πολιτικό και λογοτεχνικό κλίμα όπως ήταν αναμενόμενο δεν θα άφηνε ανεπηρέαστους και τους καλλιτεχνικούς κύκλους που θα βρουν πρόσφορο έδαφος για να εκφράσουν τις απόψεις, τις θέσεις και τις αναζητήσεις τους. Τα κύρια ζητήματα που θα τους απασχολήσουν, είναι η *έννοια της ελληνικότητας* και ο *μοντερνισμός*.

Η περίοδος του Μεσοπολέμου είναι χαρακτηριστική για την ελληνική τέχνη καθώς αλλάζει τον τρόπο αντιμετώπισής της. Είναι η περίοδος που θα τεθεί ξανά, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, το θέμα της ταυτότητάς μας. Η ήττα του πολέμου, η εδαφική μείωση, η αύξηση του πληθυσμού λόγω των προσφύγων, είναι οι τρείς άξονες πάνω στους οποίους θα οικοδομηθούν οι τάσεις της δεκαετίας του 1920 και του 1930[353]. Είναι η περίοδος όπου η λεγόμενη *γενιά του 1930* θα ασχοληθεί με την *έννοια της ελληνικότητας.*

Ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά της τέχνης την περίοδο αυτή είναι η στροφή προς τις πηγές με πρώτη τη στροφή προς το Βυζάντιο και συγκεκριμένα προς τη βυζαντινή τέχνη. Ο Κόντογλου καθώς είναι αφιερωμένος στην ιδέα της δημιουργίας μιας ελληνικής τέχνης που θα βασίζεται στην βυζαντινή και μεταβυζαντινή τέχνη, διακηρύσσει μέσα από το έργο του την αισθητική και πνευματική αξία της βυζαντινής τέχνης. Στη ζωγραφική του δανείζεται στοιχεία της τεχνικής, της τεχνοτροπίας ακόμα και της εικονογραφίας της βυζαντινής και μεταβυζαντινής τέχνης καθώς πιστεύει πως χωρίς τα θεμέλια της παράδοσης δεν είναι δυνατό να υπάρξει αισθητική και ανθεκτική στο χρόνο καλλιτεχνική δημιουργία[354].

Πέρα όμως από τον Κόντογλου που διακηρύσσει την επιστροφή στις ρίζες του Βυζαντίου, θα υπάρξουν και άλλοι που θα αναζητήσουν τους δρόμους που θα οδηγήσουν και εκείνοι με τη σειρά τους στις πηγές της εθνικής μας ταυτότητας. Η Αγγελική Χατζημιχάλη, λόγου χάρη, θα μελετήσει λαϊκό πολιτισμό, όπως αυτός μορφοποιείται πάνω στα έργα της αρχιτεκτονικής, της ζωγραφικής και των κεντημάτων και έτσι θα ανοίξει νέους δρόμους στους καλλιτέχνες της λεγόμενης «γενιάς του ’30» ώστε να

[353] Βακαλό 1983, σελ. 15.
[354] Ζίας 1994, σελ. 14-18.

εμπλουτίσουν το έργο τους μορφολογικά με τα βαθύτερα στοιχεία της λιτότητας της φόρμας και της λειτουργικότητας της κατασκευής[355].

Παράλληλα ο Πικιώνης θα κατανοήσει τη σημασία της λαϊκής αρχιτεκτονικής, η οποία θα αποτελέσει και πηγή της έμπνευσής του. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι η αιγαιοπελαγίτικη αρχιτεκτονική θα απασχολήσει και τον Le Corbusier, ο οποίος, μαζί με άλλους, θα λάβει μέρος στο συνέδριο που οργανώθηκε από τη Σχολή Αρχιτεκτονικής στην Αθήνα το 1933. Τέλος, είναι η εποχή που θα ανακαλυφθεί το έργο του λαϊκού ζωγράφου Θεόφιλου και θα γίνει σύμβολο για τους καλλιτέχνες της λεγόμενης «γενιάς του ’30». Άλλωστε είναι η περίοδος όπου η naïf ζωγραφική τονίζεται από όλη τη μοντέρνα τέχνη. Όπως αναφέρει ο Στέλιος Λυδάκης, ο Ελευθεριάδης είναι εκείνος που θα προβάλλει το Θεόφιλο και το έργο του μέσα σε ένα γενικότερο πλαίσιο ανακάλυψης και αναγνώρισης των naïf καλλιτεχνών. Παράλληλα η προβολή του Θεόφιλου ανταποκρίνεται και στο πνεύμα που επικρατεί εκείνη την εποχή στην Ελλάδα, καθώς η λεγόμενη «γενιά του ’30» θα αναζητήσει σχέσεις με τις καταβολές της ελληνικής καλλιτεχνικής ιδιοτυπίας και όχι με τις πρωτογενείς πηγές της τέχνης. Για τη λεγόμενη «γενιά του ’30» η ζωγραφική του Θεόφιλου φαίνεται πως γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στην αρχαιότητα και τη σύγχρονη Ελλάδα ή τουλάχιστον ανάμεσα στο Βυζάντιο και τη σύγχρονη πνευματική πραγματικότητα. Ο Θεόφιλος με τη ζωγραφική του δεν εκφράζει μόνο τον εαυτό του, αλλά και το λαό από τον οποίο προέρχεται· και αυτή είναι και η μεγαλύτερη ιδιαιτερότητά του. Επιπλέον η λεγόμενη «γενιά του ’30», η οποία αναζητά την «ελληνικότητα», διακρίνει στο έργο του Θεόφιλου τον Έλληνα που είναι ήρωας και δημιουργεί ήρωες, που δεν διαβρώθηκε από ξένες επιδράσεις και παραμένει δεμένος με τις καταβολές του λαού του. Είναι βέβαιο πως το ελληνικό στοιχείο, που είναι ατόφιο στον Θεόφιλο, είναι ατόφιο και στο δημοτικό τραγούδι και στη λαϊκή τέχνη[356].

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της τέχνης του Μεσοπολέμου είναι η σταδιακή απομάκρυνση της τέχνης από τον ακαδημαϊσμό του Μονάχου και μια στροφή προς τη γαλλική τέχνη[357]. Δεν είναι λίγοι οι καλλιτέχνες εκείνοι που σπουδάζουν στο Παρίσι· μάλιστα γύρω από τους Γαλάνη, Δημητριάδη, Κριστιάν Ζερβός και Τεριάντ, δημιουργούνται πόλοι συσπείρωσης. Από τους

[355] Ζίας 1994, σελ. 21.
[356] Λυδάκης 2002, σελ. 32 – 42, βλ και Ζίας 1994, σελ. 21και 19.
[357] Μοσχονάς 2010, σελ. 243.

καλλιτέχνες που σπούδασαν στο Παρίσι ήταν ο Μιχάλης Οικονόμου, ο Βιτσώρης και αργότερα ο Γιάννης Τσαρούχης, ο Γιάννης Μόραλης και άλλοι[358]. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που ζουν στο Παρίσι δύο είναι οι βασικοί άξονες που θα δημιουργηθούν· από τη μία μεριά είναι η μελέτη και η αποδοχή των κινημάτων του μοντερνισμού και η προσπάθεια για μεταλαμπάδευση των κινημάτων αυτών στην Ελλάδα και από την άλλη η προσπάθεια για τη δημιουργία μιας εθνικής έκφρασης που θα στηριζόταν στην παράδοση και θα είχε σαν άξονα την επιστροφή στις διαχρονικές, σταθερές αξίες της ελληνικής τέχνης, όπως αυτές αποκρυσταλλώνονται στη λαϊκή, τη βυζαντινή και τη μεταβυζαντινή ζωγραφική[359].

Σχετικά με το θέμα του Μοντερνισμού ο Κωτίδης παρατηρεί ότι: «στην ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία του μεσοπολέμου η τάση που φέρει τα χαρακτηριστικά του μοντερνισμού παρατηρείται στο έργο πολλών καλλιτεχνών»[360]. Παρά το γεγονός ότι στο εικαστικό τους λεξιλόγιο εντοπίζονται στοιχεία του μοντερνισμού, εντούτοις δεν μπορούμε να μιλάμε για κινήματα της πρωτοπορίας, όπως είναι ο κυβισμός ή ο εξπρεσιονισμός. Ο Νικόλαος Λύτρας (1883 – 1927), για παράδειγμα, στις τοπιογραφίες του συνδυάζει την πινελιά του φωβισμού με το χρωματικό πάθος του εξπρεσιονισμού[361]· τα χρόνια άλλωστε που σπουδάζει στο Μόναχο έρχεται σε επαφή με τις προσπάθειες του γερμανικού εξπρεσιονισμού και ιδιαίτερα του Γαλάζιου Καβαλάρη[362]. Ο Τριανταφυλλίδης θα δεχτεί ερεθίσματα από τη γαλλική τέχνη και ιδιαίτερα από τους Ντωμιέ και Ντεγκά. Παράλληλα στο έργο των Περβολαράκη, Οθωναίου, Οικονόμου, Βυζάντιου, Γουναρόπουλου παρατηρούνται στοιχεία, τα οποία χαρακτηρίζουν και τα έργα της περιόδου. Τα στοιχεία αυτά είναι η επιπεδότητα της απεικόνισης, η αντιφυσιοκρατική αναπαράσταση, η σχετική παραμόρφωση, καθώς και η συχνή υποκατάσταση του μοτίβου από μία γενικευτική του απόδοση, η οποία στρέφει το ενδιαφέρον του θεατή από το τί παριστάνει το έργο, στο πώς αυτό παριστάνεται [363]. Το ερώτημα είναι όμως πώς πέρασε στην καλλιτεχνική κοινότητα η έννοια του Μοντερνισμού. Χαρακτηριστικό, σύμφωνα με τον Κωτίδη, είναι η μελέτη των

[358] Χατζηιωσήφ 2003, σελ. 445-446.
[359] Μοσχονάς 2000, σελ. 244.
[360] Κωτίδης 1993, σελ. 38
[361] Κωτίδης 1993, σελ. 38.
[362] Χρήστου 2000, σελ. 34 και 30.
[363] Κωτίδης 1993, σελ 38.

απόψεων των Μαλέα και Τριανταφυλλίδη ώστε να αντιληφθούμε πως η έννοια του μοντερνισμού είχε διαφορετική αντιμετώπιση. Ο Μαλέας θεωρεί πως «ο μοντερνισμός είναι τα πάντα για την τέχνη, το νέο που θα φέρουν οι νέοι τεχνίτες», ενώ αντίθετα ο Τριανταφυλλίδης πιστεύει ότι «ο μοντερνισμός είναι μια μεγαλομανία και τίποτε άλλο. Βέβαια στους κόλπους του υπάρχουν και μεγάλοι καλλιτέχνες όπως ο Picasso, ο Braque, ο Λοτ, αλλά και αυτοί πολύ αμφιβάλλω αν το πιστεύουν»[364]. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η έννοια του μοντερνισμού, ακόμα και σε καλλιτέχνες της ίδιας γενιάς, είχε διαφορετική αντιμετώπιση. Ο Μαλέας θα αναφερθεί στον μοντερνισμό μέχρι τον κυβισμό και το σουρεαλισμό, ενώ για τον Τριανταφυλλίδη οι πιο αξιόλογοι καλλιτέχνες του μοντερνισμού είναι ο Picasso, ο Braque, ο Λοτ, δηλαδή καλλιτέχνες από τα πρώτα χρόνια του μοντερνισμού.

Ο Τόμπρος θα τοποθετήσει στην αρχή του μοντερνισμού τον φωβισμό και τον κυβισμό και αναφερόμενος στο τι διαφοροποιεί τη μοντέρνα τέχνη από την τέχνη του παρελθόντος, επισημαίνει τα χαρακτηριστικά που έδωσαν ο φωβισμός και ο κυβισμός στο κίνημα του μοντερνισμού λέγοντας ότι, όταν αναφερόμαστε στη μοντέρνα τέχνη *εννοούμε αυτό που ο εικοστός αιώνας, έπειτα από τις θεωρίες του Cézanne ότι το αντικείμενο διασπάται από το φως, έδωσε στη διαδρομή του κυβισμού*. Τέλος, και ο Βυζάντιος σαν καλλιτέχνες της μοντέρνας τέχνης αναφέρει τους Matisse, Picasso και Braque δείχνοντας με τον τρόπο αυτό ότι για τη γενιά αυτή η μοντέρνα τέχνη φτάνει ως την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα και τα μετέπειτα στάδια είτε τα παραβλέπουν, είτε δυσπιστούν απέναντί τους. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι οι μοντερνιστές του μεσοπολέμου στην Ελλάδα, είτε μιλάμε για όσους ολοκλήρωσαν την καλλιτεχνική τους πορεία έως το δεύτερο πόλεμο, είτε τη διαμόρφωσαν μέσα στην δεκαετία του 1930, προσαρμόζουν στο έργο τους εκφραστικά μέσα, τα οποία φτάνουν μέχρι τα όρια του κυβισμού, του φωβισμού και του εξπρεσιονισμού[365].

Παράλληλα μέσα σε αυτό το κλίμα η καλλιτεχνική κοινότητα, ήδη από τις αρχές του 1920 έως το 1940, οπότε η γερμανική κατοχή θα καταστρέψει ή τουλάχιστον θα βλάψει τις πολιτειακές δομές του Μεσοπολέμου, θα θέσει τα αιτήματά της. Οι καλλιτέχνες θα εκφράσουν τις απόψεις και τις θέσεις τους

[364] Κωτίδης 1993, σελ. 39.
[365] Κωτίδης 1993, σελ. 41.

ουσιαστικά μέσα από δύο κύκλους συνεντεύξεων· ο πρώτος κύκλος περιλαμβάνει τις συνεντεύξεις του Γιοφύλλη στην εφημερίδα *Πρωία* από το Νοέμβριο του 1925 έως τον Ιανουάριο του 1926· οι συνεντεύξεις άρχισαν με αφορμή τη συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας. Ο δεύτερος κύκλος συνεντεύξεων, επτά χρόνια αργότερα, είναι του Παράσχου στο περιοδικό *Θεατής* που δημοσιεύτηκαν από το Μάρτιο έως τον Ιούνιο του 1933. Αυτό που κάνει τις συνεντεύξεις να διαφέρουν είναι το γεγονός ότι οι συνεντεύξεις του Γιοφύλλη είχαν σα στόχο να εκφράσουν τις επιδιώξεις των καλλιτεχνών από το κράτος και να σχολιάσουν την πολιτική που ασκούσε το κράτος, τόσο σε σχέση με τη συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε, όσο και ευρύτερα. Σε αντίθετη ουσιαστικά κατεύθυνση κινούνται οι συνεντεύξεις του Παράσχου, οι οποίες εστιάζουν το ενδιαφέρον τους στην παρουσίαση καλλιτεχνών που εκείνη την περίοδο απασχολούσαν το κοινό λόγω κάποιας έκθεσής τους. Αυτό που διαφαίνεται από τις συνεντεύξεις του Γιοφύλλη είναι πως οι θέσεις και απόψεις των καλλιτεχνών όσον αφορά τα αιτήματά τους, σε σχέση με όσα επιδίωκαν τα προηγούμενα χρόνια, παραμένουν τα ίδια. Στις μεταγενέστερες συνεντεύξεις του Παράσχου φαίνεται πως οι καλλιτέχνες αδυνατούν να συγκροτήσουν ευρείς λειτουργικούς συνασπισμούς ή τουλάχιστον υπάρχει μια αδιαφορία για μια κοινή δράση, με μόνη εξαίρεση τις εκθέσεις της ανασυσταθείσας Ομάδας *Τέχνη*. Ουσιαστικά το βασικό αίτημά τους ήδη από το 1920 είναι να μπορέσουν να συνοψίσουν σε ένα βασικό άξονα την κρατική ενίσχυση των τεχνών, που θα βελτίωνε αυτόματα τη θέση των εικαστικών δημιουργών[366].

Τα αιτήματά τους οι καλλιτέχνες τα εξέφραζαν αρκετές φορές μέσα από τις καλλιτεχνικές ομάδες που ιδρύθηκαν κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Οι καλλιτεχνικές αυτές ομάδες στηρίζονταν στις διαπροσωπικές σχέσεις που δημιουργούσαν τα μέλη μεταξύ τους. Παράλληλα συγκροτούνται ως σχήματα δράσης του δημόσιου και όχι του ιδιωτικού χώρου, που έχουν σαν στόχο την αυξανόμενη πολυπλοκότητα της κοινωνικής οργάνωσης και των ρυθμιστικών μηχανισμών της, όπως το κράτος και η αγορά. Παράλληλα η συμμετοχή σε μια ομάδα λειτουργεί και ως στοιχείο αυτόπροσδιορισμού μιας ταυτότητας, καθώς οι καλλιτέχνες που τις ιδρύουν ή που προσέρχονται σε αυτές

[366] Μοσχονάς 2010, σελ. 246-247.

προσβλέπουν στην επίτευξη κάποιων ιδεολογικών στόχων, στην προβολή των τεχνοτροπικών τους αναζητήσεων, στην εξασφάλιση και περιφρούρηση των ατομικών ή συλλογικών τους προνομίων[367]. Οι ομάδες αυτές υπήρχαν φορές που δρούσαν ανταγωνιστικά μεταξύ τους καθώς είτε εκπροσωπούσαν διαφορετικές αισθητικές αντιλήψεις, είτε στενά προσωπικές επιδιώξεις. Παρόλα αυτά η καλλιτεχνική κοινότητα είχε αντιληφθεί πως ήταν αναγκαία η συγκρότηση ενός ενιαίου καλλιτεχνικού οργάνου που θα εκπροσωπούσε, στο μέτρο του δυνατού τις διαθέσεις της κοινότητας. Η ανάγκη αυτή είχε άλλωστε εκφραστεί και μέσα από τις συνεντεύξεις του Γιοφύλλη. Η ίδρυση το 1930 της Ομάδας *Τέχνη* είχε αναδείξει την αδυναμία να συνυπάρξουν η παλαιότερη, ακαδημαϊκών αντιλήψεων γενιά δημιουργών, με τους νεώτερους που στρέφανε την προσοχή τους προς το μοντερνισμό. Παρ' όλα αυτά η ίδρυση μικρότερων ομάδων και πιο συμπαγών δεν κατάφεραν να δώσουν λύση στο ζήτημα της καλλιτεχνικής εκπροσώπησης[368].

Μέσα σε αυτό το κλίμα θα δημιουργηθούν, όπως ήδη αναφέραμε, διάφορες ομάδες μέλος των οποίων είναι και ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος.

[367] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 155
[368] Μοσχονάς 2010, σελ. 252.

IVd.i Η ΟΜΑΔΑ ΤΕΧΝΗΣ 1930

Η πρώτη *Ομάδα Τέχνης* ιδρύεται το 1917 και διαλύεται το 1919 μετά την αποτυχία της έκθεσης στο Παρίσι και την ήττα των Φιλελευθέρων στις εκλογές, με τους οποίους είχαν συνδεθεί πολλά μέλη της Ομάδας *Τέχνη*. Σημαντικό είναι πως τα μέλη της Ομάδας εξακολουθούν να έχουν, ακόμα και μετά τη διάλυσή της, σημαντικό ρόλο την καλλιτεχνική ζωή της χώρας· διαμορφώνουν τις εξελίξεις, παρεμβαίνουν στα ζητήματα που απασχολούν την καλλιτεχνική κοινότητα, εκφράζουν νεωτεριστικές απόψεις. Ηγετική μορφή της πρώτης Ομάδας *Τέχνη* ήταν ο Νικόλαος Λύτρας, ο οποίος όμως πεθαίνει το 1926 και δύο χρόνια μετά ο Μαλέας. Οι θάνατοι των δύο σημαντικών καλλιτεχνών θα σημάνουν ουσιαστικά και τη λήξη της πρώτης Ομάδας *Τέχνη*. Ο Τόμπρος είναι εκείνος που θα συμπληρώσει το κενό που θα αφήσει ο Λύτρας· γύρω από τον Τόμπρο θα συσπειρωθεί μια νέα γενιά καλλιτεχνών και με τον Τόμπρο στην ηγεσία της η ανασυσταθείσα Ομάδα θα αποκτήσει μια διαφορετική δομή με μια πιο θεωρητική κατεύθυνση[369].

Ηγετική λοιπόν μορφή της ανασυσταθείσας Ομάδας *Τέχνη* θα αναδειχθεί ο γλύπτης Τόμπρος, υπήρξε άλλωστε και μέλος της πρώτης Ομάδας *Τέχνη* το 1917. Ο Τόμπρος, μετά τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών, όπου είχε καθηγητές τους Γεώργιο Βρούτο, Γερανιώτη, και Ιακωβίδη και συμμαθητές τους Μπουζιάνη, Γαλάνη, Θεοδωρόπουλο, θα φύγει για το Παρίσι όπου θα γνωρίσει τους Braque και Picasso, θα έρθει σε επαφή με άλλους Έλληνες του Παρισιού τους Christian Zervos, Ευστράτιο Ελευθεριάδη (Terriade), Σεφέρη, Γαλάνη, Κεφαλληνό, Χατζηκυριάκο Γκίκα, Γουναρόπουλο, Θανάση Απάρτη και Ουράνη. Στο Παρίσι θα μελετήσει τον κυβισμό και τον ντανταϊσμό και θα απαρνηθεί τον ακαδημαϊσμό και το ρεαλισμό[370]. Θα επιστρέψει στην Ελλάδα το 1928 και έχοντας κερδίσει το σεβασμό και την εκτίμηση του καλλιτεχνικού και μη κόσμου θα παρουσιάσει τον εαυτό του ως τον πλέον κατάλληλο συνεχιστή της πρωτοβουλίας του Νικόλαου Λύτρα[371].

Στα τέλη του 1929, μετά τη νική του Βενιζέλου, η *Ομάδα Τέχνη* επανασυστήθηκε από φιλελεύθερους και νεωτεριστικών τάσεων

[369] Μοσχονάς 2010, σελ, 302, 306.
[370] Παυλόπουλος 1996, σελ. 28 και 31.
[371] Μοσχονάς 2010, σελ. 309

καλλιτέχνες[372]. Για την ανασύσταση της *Ομάδας Τέχνη 1930* πρωτοστατούν οι Τόμπρος, Σώχος και το ζεύγος Στεφανοπούλου. Γύρω από τους τρείς καλλιτέχνες θα δημιουργηθεί ένας κύκλος καλλιτεχνών που τον αποτελούν οι Πάγκαλος, Αστεριάδης, Θεοδωρόπουλος, Παπαδημητρίου καθώς και ένας κύκλος καλλιτεχνών που προέρχονταν από το εργαστήριο του Λύτρα όπως οι Βασιλείου και Ρέγκος, αλλά και μια πιο μικρή ομάδα καλλιτεχνών που περιλάμβανε τους Οικονομίδου και Πολυχρονίδου.

Τόσο το 1917 όσο και το 1930 η *Ομάδα Τέχνη* είχε έναν πρωτοποριακό χαρακτήρα που δεν αμφισβητήθηκε ποτέ και φάνηκε και μέσα από τις εκθέσεις της. Αξίζει να σημειωθεί πως τα μέλη της Ομάδας δεν δημοσίευσαν κανένα μανιφέστο παρά μόνο ένα ανυπόγραφο κείμενο, το οποίο δημοσιεύτηκε τέσσερα χρόνια μετά την ίδρυση της ομάδας στο περιοδικό *20ος αιώνας* γραμμένο πιθανότατα από τον Τόμπρο, στο οποίο εκφραζόταν το θεωρητικό πλαίσιο και οι μετέχοντες στην ομάδα· στην εφημερίδα *Πρωία* στις 26 Απριλίου 1930[373] δημοσιεύτηκε ένα ανυπόγραφο κείμενο, στο οποίο γινόταν λόγος για ίδρυση μιας μεγάλης ομάδας. Ανάμεσα στα μέλη της Ομάδας *Τέχνη* είχαν δημιουργηθεί δύο ομάδες· η πρώτη είχε σαν αφετηρία τα μεταϊμπρεσιονιστικά ρεύματα, αλλά με έντονες νεορεαλιστικές διαθέσεις· στην ομάδα αυτή εντάσσονται οι πιο παραδοσιακοί εκπρόσωποι της ομάδας όπως οι Θεοδωρόπουλος, Αστεριάδης, Βιτσώρης, Βασιλείου, Γιολδάσης, Μηταράκης κ.α. Στη δεύτερη ομάδα, η οποία είναι η πιο πρωτοποριακή και διακρίνονταν για τις φορμαλιστικές της και ακαδημαϊκές της αναζητήσεις σύμφωνα με τις τάσεις της *Σχολής του σύγχρονου Παρισιού*· ανήκουν οι Τόμπρος, Γουναρόπουλος, Χατζηκυριάκος – Γκίκας, Σχάπης, οι οποίοι θεωρήθηκαν φορείς του ελληνικού μοντερνισμού. Αξίζει να σημειωθεί πως τα μέλη της Ομάδας *Τέχνη* ήταν στραμμένα προς τις προοδευτικές πολιτικές θέσεις του σοσιαλισμού και του κομμουνισμού[374]. Σύμφωνα με πληροφορίες, ο Θεοδωρόπουλος έδινε οικονομική ενίσχυση στο

[372] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 160

[373] «Ευχαρίστως αναγγέλλομεν την ίδρυσιν μεγάλης ομάδος εκ των καλυτέρων στοιχείων της ζωγραφικής, γλυπτικής και διακοσμητικής του τόπου μας προς τον σκοπόν συγκεντρώσεως και επιδείξεως των νεωτέρων τάσεων εις την Τέχνην. Οι συμμετέχοντες καλλιτέχναι είνε: ζωγράφοι: Χ. Αλεξανδρίδου, Μ. Αναγνωστοπούλου, Α. Αστεριάδης, Π. Βυζάντιος, Σπ. Βασιλείου, Μ. Βιτσώρης, Α. Θεοδωρόπουλος, Π. Οικονομίδη, Κ. Πάγκαλος, Μ. Παπαδημητρίου, Π. Ρέγκος, Δ. Στεφανόπουλος, Θ. Τριανταφυλλίδης, γλύπται: Φ. Ρωκ, Α. Σώχος, Μ. Τόμπρος, διακοσμηταί: Π. Διαμαντοπούλου, Σ. Ξενόπουλος, Σ. Πολυχρονιάδου. Η ομάς διοργανώνει δια τας αρχάς Μαΐου την πρώτην έκθεσίν της εις όλας τας αιθούσας Στρατηγοπούλου». Ανώνυμος 1930 η, σελ. 2.

[374] Μοσχονάς 2010 σελ. 313-314.

κουμμουνιστικό κόμμα, είχε στενές επαφές με το Βάρναλη και συνεργαζόταν με τα *Ελεύθερα Γράμματα* του Φωτιάδη[375].

Η *Ομάδα Τέχνη 1930* θα συγκρουστεί όχι μόνο με τους ακαδημαϊκών τέσεων καλλιτέχνες που εξακολουθούσαν να κυριαρχούν στην καλλιτεχνικής ζωή και με τη συντηρητική νεωτεριστική γραμμή που προσπαθούσε να συγκρατήσει ο Παπαντωνίου, στα όρια του ιμπρεσιονισμού και των μεταϊμπρεσιονιστικών τάσεων[376].

Η *Ομάδα Τέχνης του 1930* θα στραφεί συνειδητά στην προώθηση των κατακτήσεων του Μοντερνισμού και θα επιδιώξει την ανανέωση της ελληνικής τέχνης[377]. Στην νέα *Ομάδα Τέχνη* συμμετέχουν , με εξαίρεση του Στέρη, όλοι οι νέοι καλλιτέχνες που ακολουθούν τις νεωτεριστικές τάσεις που κυριαρχούσαν στο μεσοπολεμικό Παρίσι[378]. Ουσιαστικά αυτή είναι και η προσφορά της *Ομάδας Τέχνη του 1930* καθώς από τότε αρχίζει η συζήτηση στην Ελλάδα για το κίνημα του Μοντερνισμού, καθώς ήταν οι εκθέσεις των μελών της Τέχνης που ανακίνησαν το θέμα και έφεραν στην επιφάνεια τη συζήτηση, μέσω των εκθέσεών τους, με αποτέλεσμα το κοινό να έρθει σε επαφή με τα μοντέρνα έργα. Παράλληλα τα μέλη της ομάδας ερευνούν τις τάσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας· τα μέλη της άλλωστε είναι στραμμένα αισθητικά προς τις προοδευτικές τάσεις της γαλλικής τέχνης, επιχειρώντας την καλλιέργεια μιας ελληνικής εκδοχής της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας. Η προβολή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού γίνεται εκείνη την εποχή μέσω των περιοδικών που κυκλοφορούν και πιο συγκεκριμένα μέσα από τον *Αιώνα* του Τόμπρου και το *3ο Μάτι* του Χατζηκυριάκου- Γκίκα[379].

Πρέπει όμως να τονίσουμε πως η συσπείρωση των καλλιτεχνών της Ομάδας ήταν κατά κάποιο τρόπο τεχνητή, καθώς τεχνοτροπικά και ιδεολογικά δεν υπήρχε ουσιαστική ταύτιση, ενώ ούτε η σύνθεση της Ομάδας ήταν σταθερή. Επίσης στην *Ομάδα Τέχνη* το 1930 οι καλλιτέχνες που την απάρτιζαν είχαν ωριμάσει τη δεκαετία του 1920. Οι διαφορές των μελών της αλλά και η αποχώρηση του 1935 των Χατζηκυριάκου – Γκίκα, Γουναρόπουλου και Τόμπρου, οι οποίοι διοργάνωσαν τη δική τους έκθεση, οδήγησε αναπόφευκτα στη διάσπαση της Ομάδας. Στην Ομάδα παραμένουν

[375] Δεληβορριάς 1988, σελ. 5 κ.ε.
[376] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 160.
[377] Μοσχονάς 2010 σελ. 316.
[378] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 160.
[379] Μοσχονάς 2010 σελ. 348.

και κρατούν τον τίτλο *Ομάδα Τέχνη* οι Βιτσώρης, Θεοδωρόπουλος, Βασιλείου, Αστεριάδης, κ.ά. έως το 1940[380].

Πέρα όμως από την *Ομάδα Τέχνη* του 1930 θα δημιουργηθούν και άλλες ομάδες την περίοδο του Μεσοπολέμου. Μία από αυτές δημιουργείται το 1938 και είναι η *Ομάδα Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*.

[380] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 160 - 161.

IVd.ii ΟΜΑΔΑ ΕΛΛΗΝΩΝ ΖΩΓΡΑΦΩΝ ΚΑΙ ΧΑΡΑΚΤΩΝ 1938

Το Δεκέμβριο του 1938, με αφορμή την πρώτη πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση, θα ιδρυθεί η *Ομάδα Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών*, ένα σωματείο με ιδιαίτερο χαρακτήρα, καθώς στο σωματείο αυτό συμμετείχαν αποκλειστικά καλλιτέχνες που εκτός από ζωγράφοι ήταν και χαράκτες. Παράλληλα, είναι η περίοδος που αρχίζει να αλλάζει ο τρόπος αντιμετώπισης της χαρακτικής, καθώς την περίοδο του Μεσοπολέμου εμφανίζονται αξιόλογοι καλλιτέχνες που έχουν αποκτήσει φήμη στο Παρίσι, όπως είναι ο Γαλάνης, αλλά και καλλιτέχνες που ζουν στην Ελλάδα όπως ο Θεοδωρόπουλος και ο Παπαδημητρίου, που εκθέτουν σημαντικά χαρακτικά έργα. Οι προσπάθειες για την ίδρυση μιας ομάδας είχαν ήδη αρχίσει το 1936 όταν μια *ομάδα Ελλήνων Χαρακτών* συμμετείχε στην έκθεση που έγινε στο Μουσείο Καλών Τεχνών στο Κόζιτσε της Τσεχοσλοβακίας[381] και είχε σα θέμα τη σύγχρονη ελληνική χαρακτική. Από τον τύπο της εποχής μαθαίνουμε πως το Μουσείο Καλών Τεχνών της Τσεχοσλοβακίας κάλεσε, δια μέσου της Σχολής Καλών Τεχνών, τους έλληνες χαράκτες να αποστείλουν έργα τους για την έκθεση που λάμβανε χώρα τον Μάιο εκείνης της χρονιάς. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που απέστειλαν έργα τους ήταν και ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος[382]. Η έκθεση θα λάβει τελικά χώρα τον Ιούνιο του 1936· η ανταπόκριση του τσεχοσλοβάκικου τύπου ήταν τόσο μεγάλη που η έκθεση μεταφέρθηκε και στην Πράγα το Δεκέμβριο του ίδιου έτους. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που ξεχώρισαν, πλην του Γαλάνη, ήταν και τα έργα του Άγγελου Θεοδωρόπουλου. Στην εφημερίδα *Πρωία* διαβάζουμε χαρακτηριστικά: «*Αφήνοντες κατά μέρος τον παλαιόν παγκοσμίου φήμης Γαλάνην, ο Αγγ. Θεοδωρόπουλος είνε ένας δυνατός καλλιτέχνης, απαράμιλλος εις την απόδοσιν μιας πλούσιας εις αίσθημα πραγματικότητος»*[383]*.* Μετά την μεγάλη επιτυχία της έκθεσης στην Τσεχοσλοβακία οργανώθηκε το 1938 η *Πρώτη Πανελλήνια Έκθεση Χαρακτικής*[384] στην οποία έλαβαν μέρος εικοσιοκτώ χαράκτες, ανάμεσά τους και ο Θεοδωρόπουλος[385], ο οποίος μάλιστα έλαβε και το αργυρό μετάλλιο με

[381] *Východoslov. Muzeum Košiciach Súčasná Europská Grafika XVI: Grécko*, 16.júna-12.júla 1936, στο Μοσχονάς 2010 σελ. 426.
[382] Ανώνυμος 1936 ε, σελ. 2, Ανώνυμος 1936 θ, σελ. 2, Ανώνυμος 1936 ι, σελ. 2.
[383] Ανώνυμος 1937 β, σελ 2.
[384] Ανώνυμος 1938 θ, σελ. 2.
[385] Ζιώγας 1938β, σελ. 10.

χρηματικό έπαθλο 5000 δρχ.[386]. Η έκθεση αυτή θα μεταφερθεί τόσο στη Θεσσαλονίκη[387] όσο και στον Πειραιά.. Η Ομάδα χαρακτών και ζωγράφων θα συμμετάσχει και στην έκθεση στη Λειψία[388] και θα μείνει ανενεργή, όπως και άλλες ομάδες, την περίοδο της Κατοχής.

Χαρακτηριστικό της ομάδας χαρακτών, όπως παρατηρεί ο Σπύρος Μοσχονάς, είναι πως η ομάδα αυτή δεν είχε κανένα αισθητικό χαρακτηριστικό, καμία αισθητική ομοιογένεια, καμία κοινή βάση, το κοινό χαρακτηριστικό όλων ήταν η άσκηση της χαρακτικής. Παρόλα αυτά η ένωση των χαρακτών δεν προκάλεσε αντιδράσεις. Απάντηση στο γιατί δίνει πρώτα το γεγονός ότι η ομάδα χαρακτών δεν διεκδικούσε μερίδιο των κρατικών επιχορηγήσεων, μερίδιο από την αγορά ή τις πωλήσεις των έργων· μια δεύτερη απάντηση έρχεται να δοθεί από τον κατάλογο των μελών της καθώς τα μέλη της προέρχονταν από ήδη υπάρχουσες ομάδες όπως ο ΣΕΚ, η *Ομάδα Τέχνης* και οι *Ελεύθεροι Καλλιτέχνες*[389].

Η σημαντική προσφορά της Ομάδας των χαρακτών είναι ότι ανέδειξε το χαράκτη σε ανεξάρτητο καλλιτέχνη· δεν είναι πια ο ζωγράφος που κάνει και χαρακτικά έργα, δεν είναι ο διακοσμητής των εντύπων, είναι πια αυτόνομος και ισότιμος δημιουργός με τους ζωγράφους και τους γλύπτες. Μια σειρά γεγονότων, όπως ήταν η καταξίωση του Γαλάνη στο Παρίσι, η υποδοχή του έργου του Θεοδωρόπουλου στην Αθήνα και δευτερευόντως του Παπαδημητρίου, καθώς και η διδασκαλία του Κεφαλληνού στη Σχολή Καλών Τεχνών θα θέσουν τις προϋποθέσεις για την «αναγέννηση» της χαρακτικής. Πέραν των παραπάνω βοήθησαν και οι ίδιες οι εκθέσεις της Ομάδας καθώς ήταν οι πρώτες αμιγώς χαρακτικές εκθέσεις στην Ελλάδα[390].

[386] Ανώνυμος 1938 κ, σελ. 15.
[387] Ανώνυμος 1939 β, σελ. 3, Ανώνυμος 1939 γ, σελ. 3.
[388] Ανώνυμος 1940 α, σελ, 2, Ανώνυμος 1940 β, σελ. 2.
[389] Μοσχονάς 2010, σελ. 429-430.
[390] Μοσχονάς 2010, σελ. 435.

V. ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΟΥ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΥ ΣΤΑ ΠΕΡΙΟΔΙΚΑ ΤΟΥ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟΥ

Στο κεφάλαιο αυτό θα δούμε την απήχηση που είχε το έργο του Θεοδωρόπουλου στα περιοδικά της εποχής μέσα από τις κριτικές που έλαβε.

Το 1927 ο Φ. Κ. (Φώτης Κόντογλου) στο περιοδικό της Νέας Εστίας θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο: «*Ο κ. Α.Θ. έχει μεγάλη σπουδαιότητα για τη μόρφωση του γούστου στην Ελλάδα. Αυτός μόνο από όλους τους ζωγράφους και τους γλύπτες πήρε την τέχνη από τη θετική της μεριά, τη θέλησε δεμένη με τη ζωή, δηλαδή την πραγματική της θέση. Χάρις σε αυτόν τον δραστήριο άνθρωπο σαρώθηκε μεγάλο μέρος της ακαλαισθησίας μας στην επιγραφοποιία, στην επίπλωση, στον εσωτερικό διάκοσμο και στο βιβλίο. Μπορεί να πει κανείς ότι ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος είναι για την Ελλάδα ό,τι ο Maurris για την Αγγλία. Μα εκτός από αυτή την εξυπηρέτηση που προσέφερε στην ελληνική κοινωνία, ο λαμπρός αυτός και ευγενικός καλλιτέχνης δεν έπαυσε ούτε στιγμή, χωρίς να τον πάρει κανένας είδηση, για την ατομική του καλλιέργεια ώστε να δώσει καρπούς ώριμους. Καταπιάστηκε με κάθε είδος: ελαιογραφία, ξυλογραφία, μωσαϊκά, φρέσκο, για να μπορέσει να δώσει στα έργα του την ιδιαίτερη εκείνη περιεκτικότητα που μόνον η βαθειά γνώσις των μέσων μπορεί να τη χαρακτηρίσει και καμμιά αφηρημένη θεωρία. Τα φυσικά χαρίσματα στα οποία έδωσαν και δίνουν τεχνίτες που περιόρισαν το ιδανικό τους μόνο στη δεξιοτεχνία, για τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο μπήκανε κατά μέρος δίνοντας τη θέση τους σε μία τίμια προσπάθεια να πειθαρχήσουν τα ιδανικά του στο αληθινό νόημα της τέχνης, που δεν είχε καμία σχέση με την εγωιστική επίδειξη των ευκολιών που έχει εκ φύσεως ο άνθρωπος.»*[391]

Το 1930 ο Παπαντωνίου θα γράψει στην εφ. «Ελεύθερον Βήμα»[392] για τον Θεοδωρόπουλο πως «με το χαρακτικό του έργο δείχνει τόσο τις δυνατότητες της ξυλογραφίας όσον αφορά τη σκιά και το φως, όσο και την ποικιλία των αρμονιών που μπορεί να δώσει το ξύλο πάνω στο χαρτί και στο σημείο αυτό η έκθεση του Θεοδωρόπουλου είναι μια επίδειξη και ομορφιάς πολύ χρήσιμη για τους καλλιτέχνες μας». Βέβαια κατά τον Παπαντωνίου ο

[391] Κόντογλου 1927, σελ. 116 – 117.
[392] Παπαντωνίου 1930, σελ. 3.

Θεοδωρόπουλος έχει ακόμα πολλά να δώσει και συνεχίζει λέγοντας πως «για καλλιτέχνες με τις δυνατότητες του Θεοδωρόπουλου είναι η αρχή· μια αρχή πλούσια και επιβλητική». Συνεχίζοντας την κριτική του ο Παπαντωνίου αναφέρεται στα έργα του Θεοδωρόπουλου λέγοντας πως «διακρίνουμε δύο κατευθύνσεις: τα διακοσμητικά χαράγματα που είναι απλά αναζητήσεις της φόρμας και σε εκείνα που έχουν περιεχόμενο και ωραιότητα. Τα δεύτερα έχουν ευρύτερο στάδιο». Για να γίνει αυτό πιο κατανοητό ο Παπαντωνίου σχολιάζει δύο έργα του Θεοδωρόπουλου με κοινό περιεχόμενο· έτσι, λέει ο Παπαντωνίου, «στο πρώτο έργο, το τοπίο έχει μια απλή διάθεση καλλωπισμού και η έλλειψη βάθους το κάνει να εκτείνεται απλά στην επιφάνεια, ενώ στο δεύτερο έργο, το οποίο έχει περιεχόμενο, διότι διατήρησε την φυσική αλήθεια του βάθους, μάς υποβάλλει την ιδέα της ενέργειας της δύναμης και την αυτάρκεια της φύσης».

Στην εφ. *Εστία* στις 31 Οκτωβρίου του 1930[393] διαβάζουμε από τον Φιλότεχνο σχετικά με τον Θεοδωρόπουλο, ο οποίος εκθέτει μαζί με την *Ομάδα Τέχνης*, πως «αξίζει να σταματήσουμε αρκετή ώρα εμπρός από τις ξυλογραφίες και τις μονοτυπίες που εκθέτει ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος, ο μοναδικός Έλλην καλλιτέχνης, που με τόση ευσυνειδησία ειδικεύτηκε στην δύσκολη τέχνη της ξυλογραφίας. Ωραιότατα τοπία και νεκρές φύσεις εμφανίζουν την πραγματική δύναμη του ζωγράφου και συντελούν ιδίως στο να κατακτήσει γνωστή και αγαπητή στο ελληνικό κοινό την τόσο ενδιαφέρουσα αυτή τέχνη».

Το 1931 στο περιοδικό *Νέα Εστία* ο Κόκκινος[394] αρχίζει ως εξής την κριτική του για τον Θεοδωρόπουλο:

> *«Ορίστε ένας καλλιτέχνης που ενθυμίζει τους ρωμαλέους τεχνίτας των καλών εποχών, που, αντί να δείχνουν τας προσπαθείας των, περνούσαν την περίοδο της δημιουργικής πάλης χωμένοι εις τα εργαστήρια και δεν έβγαιναν από εκεί παρά με ένα αποτέλεσμα, που είχε την αφ΄ εαυτού αξίωσιν του έργου. …»*

[393] Φιλότεχνος 1930, σελ. 1.
[394] Κόκκινος 1931α, σελ 16 - 17.

Η κριτική γίνεται με αφορμή την πρώτη ατομική έκθεση του Θεοδωρόπουλου στην αίθουσα *Στρατηγοπούλου* που σκοπό έχει, σύμφωνα με τον Κόκκινο να δείξει τα αποτελέσματα μιας εργώδους προσπάθειας του καλλιτέχνη που ακολούθησε δύσκολους δρόμους. Σύμφωνα πάντα με τον Κόκκινο ο Θεοδωρόπουλος δουλεύει σκληρά υλικά, το ξύλο και τον χαλκό, από μαθητής ακόμα, και φέρνει την τέχνη πιο κοντά στις αισθητικές ανάγκες της ζωής. Στην αίθουσα *Στρατηγοπούλου* εκθέτει εκατό έργα, χαλκογραφίες και ξυλογραφίες. Παράλληλα με τις χαλκογραφίες και τις ξυλογραφίες εκθέτει και ελαιογραφίες, οι οποίες είναι αυτές που τον οδήγησαν στην ξυλογραφία και την χαλκογραφία· το σχέδιο, η πλαστικότητα των γυμνών, ο βαθύς τόνος των σκιών, τα επίπεδά τους όλα αυτά είναι στην ουσία μια προεργασία για να μεταφερθεί στο μέταλλο. Αυτή η προσπάθεια οδήγησε τον Θεοδωρόπουλο στις θαυμάσιες, σύμφωνα με τον Κόκκινο, μονοτυπίες του. Μια εργασία που χρειάστηκε προσπάθεια και καλλιέργεια του σχεδίου για να καταλήξει σε αυτό το αποτέλεσμα, τις μονοτυπίες, ένα καλλιτεχνικό είδος που όπως αναφέρει ο Κόκκινος «*που πρώτος και μόνος αυτός καλλιεργεί εις την Ελλάδα!»* Τα σχέδιά του, σαγκίνες και σέπιες, δείχνουν έναν καλλιτέχνη κύριο της γραμμής, ικανό να αναπλάσει το αντικείμενο με τέτοιο τρόπο ώστε ο θεατής να βλέπει σε αυτό την αισθητική αλήθεια.

Ο Κόκκινος συνεχίζει την κριτική του λέγοντας πώς εκείνο που βλέπει ο Θεοδωρόπουλος το έδωσε κυρίως στον χαλκό και στο ξύλο, καθώς είναι «ένας σχεδιαστής του καλού καιρού που υπέστη με γόνιμο τρόπο τις σύγχρονες ανησυχίες, νίκησε το σκληρό υλικό και έτσι μας έδωσε τα υπέροχα τοπία του, στα οποία διακρίνεται μεταξύ των άλλων το αίσθημα της φύσης, ο όγκος των δέντρων. Αυτή η εργασία τοποθετεί τον Θεοδωρόπουλο όχι μόνο την πρώτη γραμμή των σύγχρονων καλλιτεχνών, αλλά σε μια εξαιρετική θέση». Είναι, σύμφωνα με τον Κόκκινο, ο μοναδικός έλληνας στο είδος του αποτελεί ήδη ελληνική καλλιτεχνική αξία.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η κριτική που γράφεται στην εφ. *Εσπερινή* του 1934[395] από έναν *επισκέπτη*, όπως υπογράφει ο συντάκτης της κριτικής. «Η ευρύχωρη και κατάλληλα φωτισμένη αίθουσα *Στρατηγοπούλου* δέχεται καθημερινά τους πολυπληθείς θαυμαστές του τεχνίτη, που ικανοποιημένος

[395] Ένας Επισκέπτης 1934, σελ. 2.

και με το δίκιο του, δεν προφτάνει να δέχεται συγχαρητήρια γνωστών και αγνώστων. Και οι τέσσερις τοίχοι είναι γεμάτοι από πίνακες που καμαρώνουν περήφανοι, έχοντας πλήρη επίγνωση της αξίας τους. Μονοτυπίες, σαγκίνες, ξυλογραφίες, σχέδια και δύο μολύβια, αποτελούν όλη την εργασία που με τόση στοργή και τέχνη εκδηλώνεται στους άψυχους πίνακες. Δουλειά γερή και επίπονη, προσπάθεια κολοσσιαία και δυνατό ταλέντο. Στοιχεία που υπήρχαν και στην προηγούμενη έκθεσή του, αλλά τώρα στην φετινή έκθεση τόσο ο πλούτος των θεμάτων και η ποιότητα των έργων συνοδευόμενα από τη ζηλευτή ποιότητα είναι ανώτερα από κάθε προηγούμενη έκθεση.

Το βαρύ πυροβολικό του είναι οι ελαιογραφίες. Στην έκθεση υπάρχουν πέντε γυμνά που μαρτυρούν την τεχνοτροπία του καλλιτέχνη και την τάση του. Στις μονοτυπίες του βλέπει κανείς την πρωτότυπη και δύσκολη εργασία που χρειάστηκε ένα σωρό εργαλεία για να κατορθώσει να παρουσιάσει και να εκφράσει ό,τι συνέλαβε το μάτι του τεχνίτη». Όσον αφορά τις ξυλογραφίες του, που σύμφωνα με τον «Επισκέπτη» είναι το φόρτε του Θεοδωρόπουλου, δεν έχει κανείς παρά να θαυμάσει τη λεπτότητα και την επιμέλεια με τις οποίες είναι επεξεργασμένα τα έργα αυτά. Η κριτική τελειώνει ως εξής: «Δεν μπορεί κανείς να έχει προτιμήσεις μέσα σε αυτόν τον πλούτο των εκτεθειμένων έργων, που μαρτυρούν την υπέροχη εργασία του ζωγράφου – ξυλογράφου. Η αίθουσα *Στρατηγοπούλου* έχει μετατραπεί σε Ναό της Τέχνης όπου οι ευλαβείς προσκυνητές έρχονται για να πληρώσουν ελάχιστο φόρο τιμής στον εκλεκτό τεχνίτη».

Το 1935 στο περιοδικό *Νέα Εστία*[396] ο Κόκκινος θα γράψει, με αφορμή την έκθεση του Θεοδωρόπουλου στη γκαλερί *Στρατηγοπούλου*, πως «εδώ και χρόνια ο Θεοδωρόπουλος έχει κερδίσει μια κορυφαία θέση ανάμεσα στον κόσμο των ελλήνων καλλιτεχνών. Η νέα του έκθεση φανερώνει πως δεν είναι από τους καλλιτέχνες που αναπαύονται στις δάφνες τους». Συγκεκριμένα γράφει για κάποια από τα έργα του:

> «*Τα δέντρα του έχουν ύψος και όγκο, τα φυλλώματα τους σείονται και ζουν στον άνεμο,…., το γυμνό του έχει σχέδιο, δίνεται στον όγκο του και με το πραγματικό του βάρος.»*

[396] Κόκκινος 1935, σελ. 47 – 48.

Κλείνοντας την κριτική του γράφει πως ο Θεοδωρόπουλος είναι «ένα εξαιρετικό παράδειγμα καλλιτέχνη σταθερά εξελισσόμενου που στηρίζεται στις πραγματικές του δυνάμεις».

Το 1935 στην εφ. *Βραδυνή*[397] ο Δημήτρης Καλλονάς θα σημειώσει μεταξύ άλλων για τον Θεοδωρόπουλο πως «στις ξυλογραφίες του είναι περισσότερο λεπτός και παρουσιάζεται πιο ευαίσθητος. Παίρνει από τη φύση ό,τι έχει το πιο ευγενικό, το πιο γραφικό, το πιο ευχάριστο. Δεν είναι στην ξυλογραφία του όσο θα περίμενε κανείς σκληρός, στεγνός, πραγματιστής. Είναι ένας ποιητής με πολλές λεπτότητες, με λιγότερη μελαγχολία, δεν την αντιγράφει πιστά τη φύση, δεν τη δίνει άγρια. Την μεταγράφει σύμφωνα με την επιθυμία του, σύμφωνα με τις εξάρσεις του εσωτερικού του κόσμου, είναι περισσότερο ζωγράφος ίσως στις ξυλογραφίες του παρά «γκραβέρ», μένει όμως πάντα ένας αληθινός καλλιτέχνης, ένας καλλιτέχνης που γνωρίζει να δίδει την «νατύρ μόρτ» με κάποια γοητεία. Το αν είναι περισσότερο ή λιγότερο ρεαλιστής στην ξυλογραφία του, αυτό είναι ζήτημα γούστου μάλλον παρά προτερήματος ή ελαττώματος. Εκείνο που δεν μπορεί να αμφισβητηθεί στην ξυλογραφία και την χαλκογραφία του Θεοδωρόπουλου είναι η πηγαία καλλιτεχνική διάθεση, λεπτό γούστο και η συνθετική ικανότητά του. Στις ξυλογραφίες του ο Θεοδωρόπουλος παίζει το παιχνίδι των φωτοσκιάσεων με αξιοσημείωτη δεξιοτεχνία, θέλει να αποφύγει και στην ξυλογραφία του όπως και στα λάδια του τις χτυπητές αντιθέσεις, θέλει να δώσει μια ήσυχη αρμονία στο σύνολο, θέλει να κάνει το «κοντράστο» των δύο τόνων λιγότερο αισθητό. Και κλείνει την κριτική του ο Καλλονάς λέγοντας πως φωτεινός ή σκοτεινός ο Θεοδωρόπουλος πιστός ζωγράφος του γυμνού ή αισθηματικός μεταγραφεύς του τοπίου, ρεαλιστής ή λυρικός είναι στο βάθος ένας αληθινός καλλιτέχνης με πηγαία έμπνευση, λεπτός και ειλικρινής».

Το 1936 με αφορμή την έκθεση στην γκαλερί *Στρατηγοπούλου* ο Αναστάσιος Δρίβας θα γράψει στην εφ. *Καθημερινή*[398] πως τη φορά αυτή ο Θεοδωρόπουλος μας δείχνει κυρίως την εργασία του στο χρώμα: «ένα χρώμα λουστρέ και μαζί σαρκωμένο. Αλλά όχι και τόσο μόνο. Ζει μέσα σε αυτό το ευχάριστο υλικό που βλέπουμε ενέργεια, που όταν δεν ξεθυμαίνει και είναι βαλμένη στα όριά της, αποτελεί χρωματικό σύνολο πλαστικό και δυνατό μαζί.

[397] Καλλονάς 1935, σελ. 3.
[398] Δρίβας 1936, σελ. 4.

Ο τρόπος που ακολουθεί την αντίληψη της ελεύθερης τέχνης, την ανάλυση της φόρμας με τον τόνο, τη μορφοποίησή της με αντιθέσεις τόνου, αλλά μαζί και τη ρευστοποίηση της ύλης, του φωτός με τη σκιά σε ένα γενικό τόνο. Η γραμμή, το σχέδιό του ως περίγραμμα που έρχεται να σταματήσει ή να ενισχύσει αυτή την ανάλυση της φόρμας με συμφιλιωμένους τόνους, διατηρώντας οπωσδήποτε τις αντιθέσεις, είναι καλύτερο. Οι πινελιές, τα περιγράμματα, είναι βαλμένα εδώ στη θέση τους, στα όριά τους, εκείνα που κλείνουν το αντικείμενο, στην αλήθεια που το χαρακτηρίζει. Δεν εμπρεσσιονάρει το χρώμα του δίνοντας «εφφέ» χρωματικό και το πράγμα στον οργανωμένο ζωγραφικό ρυθμό του. Ούτε υπάρχουν παραμορφώσεις αδικαιολόγητες, ούτε μονότονη ρευστοποίηση της ύλης, ούτε πινελιές άγριες με δύναμη φαινομενικά βαλμένες μα όχι κομμένες ως τόνο, ως σχήμα, σταματημένες σε όρια πλαστικής αλήθειας». Κλείνοντας την κριτική ο Δρίβας σημειώνει πως «ως χρωματιστής, ο χαράκτης Θεοδωρόπουλος μας φανερώνει αυτή τη φορά με ένα πινέλο πιο πλαστικό, κάποτε εξαιρετικά τρυφερό και ουσιαστικό όπως στα τριαντάφυλλα, ένας χρωματιστής με υλικότητα αρκετά εξευγενισμένη, με ποίηση υλική. Περισσότερο υλικός και λιγότερο μετριασμένος. Αυστηρότερη ή ακριβέστερη πλαστική θα δώσει πληρότητα στο εξελισσόμενο πινέλο του. Τα σταφύλια του, το γυμνό γυναίκειο σώμα της γυναίκας, όταν αναπαύεται ή όταν κάθεται, ή όταν περιστρέφει το σώμα της με συγκεντρωμένα τα εντεταμένα τα βάρη του, τα κοχύλια, τα λουλούδια του είναι κόσμοι λυρικοί αισθησιακής προέλευσης. Κι ο λυρισμός του αυτός ο περισσότερος υλικός που φανερώνει τον χαράκτη, την πείρα του σχετικά με το φως ως στοιχείο συνθετικό της φόρμας, φθάνει σε ζωγραφικά αποτελέσματα πιο πλήρη, όταν ο χρωματιστής δεν θυσιάζει τον καλό χαράκτη.»

Στην εφ. *Εθνική* του 1936 ο Φ. Γιοφύλης[399] θα γράψει πως «ανάμεσα στον καλλιτεχνικό μας κόσμον ξεχωρίζουν μερικοί καλλιτέχνες που έχουν πια χαράξει σταθερά τον δρόμο τους στην Τέχνη, που έχουν ζωηρά και θετικά προσωπικά γνωρίσματα. Η αξία της εργασίας τους από καιρό έχει τοποθετηθεί και δεν μπορεί να είναι κάθε τόσο αντικείμενο συζήτησης και αμφισβητήσεων. Ένας από αυτούς είναι ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος που

[399] Γιοφύλλης 1936, σελ. 2.

εκτός από την ειδικότητά του στη δημιουργική διακόσμηση σπιτιών καλλιεργεί μαζί την χαρακτική και τη ζωγραφική. Από το ένα μέρος δημιουργεί υποδειγματικές ξυλογραφίες, χαλκογραφίες και τελευταία πρωτότυπες μονοτυπίες και από το άλλο εργάζεται ως ώριμος και ξεχωριστός ζωγράφος στην ελαιογραφία. Στις ελαιογραφίες του διακρίνεται μια ενιαία και καταπληκτική τεχνική διάθεση. Το χρώμα παίρνει τόνους πιο σκούρους από την απλή αντιγραφή της πραγματικότητας, τόνους αρμονικότατα τονισμένους με πλήρη συνέπεια στο σύνολο κάθε ταμπλώ. Με τις μονοτυπίες του ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει μια πρόοδο και πραγματικές αποκαλύψεις στη δύσκολη αυτή εργασία. Οι μονοτυπίες του Θεοδωρόπουλου μοιάζουν με ακουαρέλες, αλλά είναι κάτι πιο στέρεο, άλλες πλησιάζουν την ξυλογραφία, άλλες φαντάζουν σαν ελαιογραφίες με ανοιχτά χρώματα.» Στο είδος αυτό, κλείνει την κριτική του ο Γιοφύλης, «ο Θεοδωρόπουλος είναι μοναδικός μαέστρος στην Ελλάδα. Παρουσιάζει τοπία, νατούρ μόρτ, άνθη και γυμνά εργασμένα με τον δύσκολο και ωραίο αυτό τρόπο.»

Το 1937 στην εφ. Πρωία[400] ο Βασιλείου θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο: «ακούραστος εργάτης του καλεμιού και του χρώματος δεν έχει διαψεύσει ποτέ ίσαμε σήμερα την εμπιστοσύνη και τη σιγουριά, με την οποία δέχονται όλοι κάθε φορά την αγγελία της έκθεσής του. Κι αυτό γιατί από καιρό ο Θεοδωρόπουλος ξεκαθάρισε με τον εαυτό του ποιο είναι το πλαστικό νόημα που θέλει να υπηρετήσει με την τέχνη του. Μια καλοζυγιασμένη ισορρόπηση ενός λιτού χρώματος και μιας φόρμας σφιχτοδεμένης, είναι οι κατακτήσεις του καλλιτέχνη στις ελαιογραφίες του που αφθονούν στην φετινή του έκθεση. Και βρίσκει κανείς τα πλαστικά κομμάτια, όπως το στήθος και ο κορμός στα γυμνά του, που δικαιώνουν τη θεληματική απλούστευση στο χρώμα του γυναικείου κορμιού για τη χάρη της φόρμας. Οι νεκρές του φύσεις άλλωστε όπως εκείνη με το καπέλο και η άλλη με τα μήλα ή αυτές με τα σταφύλια, συγκροτημένες και τελειωμένες με έναν έντονο και ενιαίο χρωματικό κραδασμό, πότε σε τόνους ψυχρούς και πότε θερμούς, μαρτυρούν για την ευαισθησία του τεχνίτη στο χρώμα. Κι αν πέταξε από την παλέτα του τα αμφίβολα πλούτη του ακαδημαϊκού ψευτοεμπρεσιονισμού που πάει να

[400] Βασιλείου 1937, σελ 2.

καθιερωθεί στον τόπο μας σαν τέχνη αξιωματική και προσοδοφόρα, αυτό είναι κάτι πολύ τιμητικό για τον καλλιτέχνη.»

Ο Βασιλείου συνεχίζει την κριτική του λέγοντας πως τα ποικίλα ευρήματα και η καλαισθησία, με την οποία χειρίζεται ο Θεοδωρόπουλος τη μονοτυπία, την τέχνη που βρίσκεται ανάμεσα στη χαρακτική και τη ζωγραφική, δικαιολογούν την αδυναμία του καλλιτέχνη για το είδος αυτό με το φευγαλέο κι όχι πάντα υποταγμένο στη βούληση του τεχνίτη ενός έργου, και όταν του προσφέρεται ένα κομμάτι σαν τη μονοτυπία με τις ελιές, το χαίρεται χωρίς να ρωτιέται πως έγινε· κι αυτό είναι το σημαντικό.

Οι λιγοστές ξυλογραφίες της φετινής έκθεσης του εκλεκτού χαράκτη, που έφτασε άλλοτε την τεχνική του σκληρού υλικού βελούδινη τρυφερότητα, είναι δείγματα μιας επιστροφής στην πρωταρχική, την κλασσική έννοια της γκραβούρας. Στην απλούστερη φαινομενικά, μα δυσκολότερη τεχνική της αρμονίας των αντιθέσεων του καθαρού άσπρου και του μαύρου. Το τοπίο χαραγμένο με το σταθερό χέρι του γνώστη όλων πια των μυστικών της τέχνης του, είναι ένα φτάσιμο ύστερα από επιδιώξεις και περιπλανήσεις σκόπιμες πολλές φορές και έξω από τα όρια και τις δυνατότητες των τεχνικών μέσων.»

Κλείνοντας την κριτική του ο Βασιλείου αναφέρει πως «από την έκθεση του Θεοδωρόπουλου λείπει το τοπίο. Τα λιγοστά του ύπαιθρα στις μονοτυπίες και στις ξυλογραφίες του, δεν είναι οι ώριμοι καρποί που τρύγησε ο τεχνίτης σε μια συστηματική επαφή με τη φύση, αλλά το τυπικό τοπίο, που κλείνουν μέσα τους όλοι οι άνθρωποι και προπάντων οι καλλιτέχνες. Για όσους ξέρουν τη σκληρή δουλειά του Θεοδωρόπουλου στην εφαρμοσμένη τέχνη της διακοσμήσεως εσωτερικών, που του τρώει όλον τον καιρό και που θα ήτανε για κάθε φτωχή ιδιοσυγκρασία μια εύλογη δικαιολογία να διακόψει τις σχέσεις της με τα πινέλα και τα χρώματα, η ασκητική αυτή προσήλωση του τεχνίτη στη σπουδή του γυμνού και της νεκρής φύσης στο εργαστήριο, το βράδυ με τη λαμπάδα, είναι σπάνιο και αξιομίμητο παράδειγμα στον τόπο μας και δίκαια κινεί την εκτίμηση και το σεβασμό.»

Την ίδια χρονιά στη Νέα Εστία[401] ο Κόκκινος θα γράψει, με αφορμή έκθεση του Θεοδωρόπουλου, πως ο καλλιτέχνης βρίσκεται ανάμεσα στους λίγους ζωγράφους μας που η εξέλιξή τους φαίνεται σταθερή και

[401] Κόκκινος 1937, σελ. 64 – 65.

αιτιολογημένη. Αναπνέει στην ατμόσφαιρα της σύγχρονης εποχής αλλά δεν χάνει ούτε μια στιγμή τη συνείδηση του εαυτού του. Στην καλλιτεχνική του προσπάθεια διαφαίνεται η μακρά μελέτη και η τεχνική του πείρα, χωρίς να υπάρχουν πειραματισμοί ξένοι προς τις πραγματικές δυνατότητες του ταλέντου του. Έτσι με τον τρόπο αυτό διαμορφώνει μια πραγματική προσωπικότητα, χωρίς κανένα στοιχείο αμφίβολο και η παραγωγή του έχει ένα ασφαλέστερο και μοναδικό γνώρισμα, τη γνησιότητα.»

Το 1938 ο Πρεβελάκης, με αφορμή τη Μπιενάλε της Βενετίας στην οποία λαμβάνει μέρος και ο Θεοδωρόπουλος, θα γράψει στη *Νέα Εστία*[402] πως «ο Θεοδωρόπουλος υπηρετεί μια τέχνη που το δεδομένο της είναι εξ ορισμού το απλούστερο μέσα στο σύστημα των τεχνών. Η ξυλογραφική πλάκα επιβάλλει μια αισθητική λιτότητα και συγκέντρωση που δεν μπορεί να αγνοήσει ο τεχνίτης.» Κλείνοντας ο Πρεβελάκης την κριτική του αναφέρει πως «αυτό που έχει προσφέρει ο Θεοδωρόπουλος σε συνθέσεις, γυμνά και εικονογραφήσεις βιβλίων είναι αυθεντικώς ξυλογραφικό διακατεχόμενο από την ελευθερία και την ανάγκη της τεχνικής.»

Ο Δ. στην εφ. *Βραδυνή*[403] το 1938 στο άρθρο του με τον τίτλο «Η έκθεση της Ομάδος Ελλήνων Χαρακτών» (εις την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών) θα γράψει για τον Άγγελο Θεοδωρόπουλου, ο οποίος στην συγκεκριμένη έκθεση εκθέτει οκτώ έργα, ότι «σχεδόν όλα μας κάνουν να θαυμάζουμε την τεχνική της αιχμής του. Χαίρεται κανείς την κατανομή του φωτός απάνω στην στιλπνότητα των αχλαδιών και την κίνηση του κυματισμού του μέσα στο φύλλωμα του δέντρου που σε κάνει να σκέφτεσαι χαρακτικούς ύμνους των φωτισμών των δέντρων του Gustave Doré.» Με αφορμή την ίδια έκθεση ο Ζιώγας θα γράψει στα Νεοελληνικά Γράμματα[404] για τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο πως «δεν αντιπροσωπεύεται επάξια στην πρώτη έκθεση των Ελλήνων Χαρακτών.» Το έργο του, σημειώνει ο Ζιώγας, εμφανίζει κάποια ασθενή σημεία: «*τα αχλάδια* δεν δίνουν την αίσθηση του χυμώδους καρπού – είναι μάλλον πέτρινα. Το τοπίο εργασμένο σε όλα του τα σημεία με τον ίδιο τρόπο δημιουργεί μια σύγχυση των επιπέδων, το έργο *δύο φίλες* (εσωτερικό) είναι επίσης δουλεμένο σε όλα του τα σημεία και δεν διαχωρίζει τα είδη της ύλης. Τα σώματα των γυναικών είναι το ίδιο σκληρά όπως τα σώματα ή το

[402] Πρεβελάκης 1938, σελ. 1019 – 1020.
[403] Δ. 1938, σελ. 2.
[404] Ζιώγας 1938 α, σελ. 9 -11.

ύφασμα είναι το ίδιο μαλακό όπως τα κορμιά. Η *χωριάτισσα* είναι περισσότερο ζωγραφικό παρά χαρακτικό έργο. Επιπροσθέτως θυμίζει Γκρέκο και Γαλάνη – τον πρώτο ως κατασκευή και τοποθέτηση και τον δεύτερο ως αντίληψη τεχνικής. Το καλύτερο έργο, κλείνει ο Ζιώγας την κριτική του, «αντάξιο της φήμης του είναι η νεκρή του φύση.» Πρέπει να σημειώσουμε πως η κριτική του Ζιώγα στα *Νεοελληνικά Γράμματα* είναι–η πρώτη αρνητική κριτική που έχουμε διαβάσει για το έργο του Θεοδωρόπουλου.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει ότι ο Ευαγγελίδης αναφέρεται στην απουσία του Θεοδωρόπουλου από την Δ΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση. Στη *Νέα Εστία* θα γράψει, χαρακτηριστικά, πως λείπουν κορυφαίοι εργάτες όπως της χαρακτικής ο Θεοδωρόπουλος[405].

Το 1939 στα Νεοελληνικά γράμματα ο Ζιώγας αναφερόμενος στην Β΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση[406], θα γράψει:

> *«Χαίρομαι ιδιαίτερα που μου προσφέρεται σήμερα η ευκαιρία (και μάλιστα θα ξαναδοθεί ελπίζω κάτω από ευνοϊκότερες συνθήκες) να τονίσω τη σημασία της προσπάθειας του Θεοδωρόπουλου που είναι μια από τις πιο αξιόλογες του τόπου μας.»*

Ο Ζιώγας δεν αναφέρεται σε όλα τα έργα του Θεοδωρόπουλου λόγω έλλειψης χώρου όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, και σημειώνει:

> *«Σημειώνω πάντως ότι σπουδάζοντάς τα όλα διαπιστώνουμε την ανεξάντλητη εφευρετικότητα του τεχνίτη και προπάντων την τέλεια γνώση του είδους και ιδίως την κατάχτησή του που έγινε κάτω από το σκληρό και αλύγιστο γλύφανό του. Ως τελειότερα θεωρώ τα έργα 434, 438, 439, και προπάντων το 433. Το χαρακτικό αυτό είναι ένα τέλειο και φίνο έργο όλο ευγένεια και λεπτότητα. Ο δημιουργός του δύο κατακτήσεις πραγματοποίησε σε αυτό: α) τοποθέτησε και*

[405] Ευαγγελίδης 1952, σελ. 831 – 832.
[406] Ζιώγας 1939, σελ 9-11.

φώτισε σωστά και β) ερμήνευσε την ύλη κατά τρόπο που μας υποβάλλεται άμεσα και καθαρά η αίσθησή του.»

Το 1948 ο Οδυσσέας Ελύτης θα γράψει στην εφ. *Καθημερινή* για τον Θεοδωρόπουλο[407] πως «από τα έργα του Θεοδωρόπουλου αναδίδεται ένα ήρεμο και σταθερό αίσθημα. Είναι σαν να μπαίνεις, λέει ο Ελύτης, για πρώτη φορά σε ένα περιβάλλον άγνωστο και να νοιώθεις ότι η συνηθισμένη σου επιφυλακτικότητα είναι περιττή, ότι ένα κύμα εμπιστοσύνης σε τυλίγει από παντού, σε κατακτά και δεν σε αφήνει καν να το εξηγήσεις. Σε μια εποχή που λάτρεψε με πάθος την τραχύτητα, ας ομολογήσουμε, συνεχίζει ο Ελύτης, ότι είναι τίτλος τιμής από τους μεγαλύτερους να έρχεται ένας καλλιτέχνης και να σε συμφιλιώνει, τόσο άμεσα και τόσο καθολικά, με αυτό που ονομάζουμε, στην ψυχική περισσότερο παρά στην κοινωνική σημασία του, ευγένεια.»

Στο τέλος της κριτικής του ο Ελύτης θα γράψει πως «θέλει να συνδέσει τον Θεοδωρόπουλο με μια εντιμότητα παρμένη από την ανώτατη πνευματική της έννοια. Γιατί και το τελευταίο χιλιοστόμετρο σε κάθε του έργο, ακόμα και το πιο ταπεινό, μαρτυρεί τη δουλειά, και τη σεμνή αγάπη. Είναι περίεργο να παρατηρήσει κανείς πόσο η χαρακτική, η τέχνη η πιο υποταγμένη αναγκαστικά στην τεχνική, και που να έχει παλέψει περισσότερο από κάθε άλλη, σπιθαμή προς σπιθαμή, με την σκληρή ύλη, πόσο κατορθώνει, όταν υπερνικήσει τις αντιστάσεις που συναντά να φτάσει στις πιο λεπτές δονήσεις, στα πιο βελούδινα σύνολα, στις πιο ραφιναρισμένες μορφές.»

Το 1948 στην εφ. *Βήμα*[408] ο Μαρίνος Καλλιγάς με αφορμή την τέταρτη ατομική έκθεση του Θεοδωρόπουλου στον «Ρόμβο» θα γράψει πως «ο Θεοδωρόπουλος είναι ένας από τους πιο παλιούς χαράκτες. Από τις ξυλογραφίες όμως του Φραγγελίου έως σήμερα υπάρχει μεγάλη διαφορά, υπάρχει εξέλιξη. Ο Θεοδωρόπουλος υψώνεται όχι μόνο στο πεδίο της τεχνικής, αλλά και σε καλλιτεχνικό και πνευματικό επίπεδο». Στη συνέχεια ο Καλλιγάς κάνει μια μικρή αναφορά γενικά στην εξέλιξη της χαρακτικής αλλά και του ίδιου του χαράκτη, ο οποίος στην αρχή ήταν ο ανώνυμος καλλιτέχνης και στη συνέχεια υπογράφει τα έργα του και μάλιστα σε συγκεκριμένη θέση στο έργο για να συνεχίσει την κριτική του πάνω στην έκθεση του

[407] Ελύτης 1948, σελ. 3.
[408] Καλλιγάς 1948, σελ 1-2.

Θεοδωρόπουλου λέγοντας πως απολαμβάνουμε στις γραμμές των σχεδίων του Θεοδωρόπουλου την σχεδιαστική του ικανότητα, την ποίησή της, απολαμβάνουμε επίσης την ζωγραφική του ικανότητα στις μονοτυπίες. Εκτιμούμε στα έργα αυτά την γενική του καλλιτέχνη κατάρτιση. Την χαρακτική όμως ικανότητα, την αξία του, ως χαράκτη θα την δούμε στις χαλκογραφίες του, στις συνθέσεις του, σαν το *καλάθι και φρούτα* (εικ. 207) ή τα *κοχύλια* (εικ. 228) του. Σε τέτοιες ξυλογραφίες θα καταλάβουμε καλλίτερα την ουσιώδη διαφορά που έχει η σημερινή από την παλιά χαρακτική. Αυτή την αλλαγή θα τη βρούμε στο γεγονός ότι ενώ η τεχνική της παλιάς εποχής, εθεωρείτο μια λειτουργία, χωρίς πνευματικότητα σήμερα την ανυψώσαμε σε πνευματική λειτουργία, ίσως μάλιστα, γράφει ο Καλλιγάς, σε μια λειτουργία όχι μόνο ισότιμη προς τις άλλες, που συνταιριασμένες θα εκφράσουν την καλλιτεχνική αξία της χαλκογραφίας, αλλά σε κάτι πρωτεύον και ίσως μάλιστα πρωτότυπο. Αμέσως όμως τότε γεννιούνται νέοι κίνδυνοι, ιδίως για εκείνους που δεν έχουν αρκετό καλλιτεχνικό βάθος. Για τον Θεοδωρόπουλο όμως δεν γεννάται τέτοιος φόβος, γιατί καθώς βλέπουμε, όχι μόνο στα κυρίως χαρακτικά του έργα, αλλά και στα άλλα ο Θεοδωρόπουλος είναι ένας άρτιος καλλιτέχνης που ξέρει να ζυγίσει, να εναρμονίσει, να εντάξει στην ιεραρχία τους όλα τα στοιχεία μιας καλλιτεχνικής δημιουργίας και έτσι να κατορθώσει να δώσει στο καινούργιο νόημα που πήρε η χαρακτική στην εποχή μας χωρίς να πέσει στις μονόπλευρες ακρότητες. Η έκθεση του Θεοδωρόπουλου είναι η βάση και ένα υπόδειγμα για τους νέους, μια προσφορά και μια ανανέωση για τους παλιούς.» Κλείνοντας ο Καλλιγάς την κριτική του θα αναφερθεί ουσιαστικά στον χώρο όπου γίνεται η έκθεση και με αφορμή αυτό θα γράψει: «Απαραίτητο στοιχείο για να δει κανείς και να νιώσει σωστά το νόημα της εικόνας είναι η καλή του παρουσίαση. Η παρουσίαση αυτή πρέπει να γίνεται κατά τέτοιο τρόπο που από τη μία μεριά να σβήνει το κάθε τι που μπορεί να τραβήξει την προσοχή του θεατή έξω από την εικόνα και από την άλλη, η έκθεση ως σύνολο να έχει ενότητα και να προκαλεί το αίσθημα μιας ευχάριστης διαμονής. Στοιχεία που διαθέτει ο Ρόμβος και σε αυτή την έκθεση και σε άλλες που έγιναν στο παρελθόν. »

Το 1950 ο Άγγελος Προκοπίου στην εφ. *Καθημερινή*[409] ξεκινά την κριτική του για την έκθεση του Θεοδωρόπουλου στο Ρόμβο λέγοντας πως «κάθε φορά που ο Θεοδωρόπουλος καλεί σε έκθεση έχουμε το προαίσθημα ότι μας περιμένει μια καλλιέργεια ψυχικών λουλουδιών. Η αισθητική ευφορία είναι πράγματι το γνώρισμα του ταλέντου του· χαράκτης, σχεδιαστής, διακοσμητής, ζωγράφος, περνά από τη μία ύλη στην άλλη, από το ένα είδος της εικαστικής δημιουργίας στο άλλο χωρίς δύσκολη επιτήδευση, με την ελαφρότητα του σώματος που δεν έχασε την χαρακτηριστική κίνηση του παρόλο που δεν βρίσκεται πια στην πρώτη νιότη. Η άνεση αυτή, συνεχίζει ο Προκοπίου, κατάκτηση μιας αμβλύνσεως του χεριού που ευδοκιμεί στο χώρο απλών παραστάσεων που δεν δυσκολεύεται ο θεατής να αναγνωρίσει και να τις κάνει δικές του. Συγκινήσεις από τη φύση και τον άνθρωπο, που έχουν πάντα ερεθισμό των αισθήσεων ενός ερωτευμένου νέου της μεσογειακής Ελλάδας, μας μεταδίδονται άμεσα και ζεστά, χωρίς η τέχνη του που μεσολαβεί στη μετάγγιση αυτή του θερμού αίματος, να χάνει τίποτα από την ποιότητά της. Γιατί ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος χωρίς να λησμονεί το ύφος της γαλλικής σχολής, από την οποία προέρχεται μένει πάντα προσγειωμένος στο έδαφος του αισθητού και προσιτού στους πολλούς ανθρώπους. Αισθάνεται δεμένος από τις αόρατες κλωστές μιας καλής αισθήσεως, με το περιβάλλον του και το κοινό, στο οποίο απευθύνεται με την τέχνη του. Είναι το παράδειγμα, κατά τον Προκοπίου, ενός σύγχρονου ζωγράφου που επιδιώκει να διατηρεί μια σχέση ισορροπίας συγκινήσεως με τον άγνωστο φιλότεχνο θεατή του.»

Το 1953 ο χαράκτης Α. Τάσσος στη Νέα Εστία θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο πως «είναι ένας βετεράνος της Ελληνικής χαρακτικής, ένας ακούραστος μάστορας που δούλεψε όλα τα είδη της χαρακτικής.» Τον χαρακτηρίζει «σύμβολο της ανύψωσης καθώς το 1947 η εμφάνισή του στο Ρόμβο ήτανε θριαμβευτική και στάθηκε αφορμή για μία συνένωση των καλλιτεχνών προκειμένου να τιμηθεί ο εξαιρετικός καλλιτέχνης και άνθρωπος[410].»

Ο Ευαγγελίδης με αφορμή την έκθεση Ελληνικού Βιβλίου και Χαρακτικής που είχε λάβει χώρα στο Μουσείο της Γενεύης γράφει σε γαλλική

[409] Προκοπίου 1950, σελ. 2.
[410] Τάσσος 1953, σελ. 202 – 203.

εφημερίδα και για τον Θεοδωρόπουλο θα σημειώσει πως είναι «ένας από τους μεγάλους εργάτες της τέχνης της χαρακτικής που άρχισε τη σταδιοδρομία του αλλά και συνεχίζει με νέες κατακτήσεις. Ο Θεοδωρόπουλος, κατά τον Ευαγγελίδη, ξεχύνει την λυρική ψυχή στις ωραίες μυρωδιές της γραμμής και τις ήρεμες μεταβάσεις από το φως στη σκιά[411].»

Το 1958 στο περιοδικό *Ζυγός* η Ελένη Βαλακό[412] θα σχολιάσει για τον Θεοδωρόπουλο με αφορμή την συμμέτοχή του στην ομαδική έκθεση που έλαβε χώρα στην *Γκαλερί Τέχνης*· Η Βακαλό γράφει πως «ο Θεοδωρόπουλος έχει καιρό να εκθέσει έργα του. Τα τωρινά του έργα όμως δείχνουν πως ακολουθεί ένα διαφορετικό τρόπο έκφρασης. Ο Θεοδωρόπουλος έχει εξασκηθεί σε μια λεπτή τεχνική που του έδωσε την κυριαρχία που χρειάζεται η απλούστευση, η αμεσότητα και η συνοπτική δηλωτική έκφραση. Ο Θεοδωρόπουλος με μια πλάκα aqua tinta καταφέρνει να δώσει στο χώρο του την δραματική κίνηση των τόνων που κυρίως καθορίζει το θέμα του. Οι μορφές του αποδίδονται με μια μονοκοντυλιά και είναι αποδομένες σαν απλά σχήματα.»

Το Μάιο του 1959 στο περιοδικό *Ζυγός* ο Βασιλείου[413] αναφερόμενος στον χαράκτη Θεοδωρόπουλο, θα γράψει πως το «ανανεωτικό κίνημα των αρχών του 20ου αιώνα για μια αυθύπαρκτη χαρακτική τέχνη βρίσκει απήχηση στον πρωταθλητή Θεοδωρόπουλο. Στον Θεοδωρόπουλο, σύμφωνα με το Βασιλείου, αξίζει όλη η τιμή που χρωστάμε στους πρωτοπόρους.»

Στην *Επιθεώρηση Τέχνης* ο Γ. Πετρής το 1959 θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο με αφορμή την καλοκαιρινή ομαδική έκθεση του *Ζυγού*, πως «οι δύο μονοτυπίες που εκθέτει δείχνουν τη σχεδιαστική σιγουριά του που τον οδηγεί σε λιτές και πειθαρχημένες λύσεις[414].» Την ίδια χρονιά πάλι στην *Επιθεώρηση Τέχνης* ο Γ. Πετρής θα γράψει μια κατεξοχήν θετική κριτική για τον Θεοδωρόπουλο με αφορμή την παρθενική έκθεση της Γκαλερί «Νέες Μορφές»[415]. Στην έκθεση έλαβαν μέρος οι χαράκτες Άγγελος Θεοδωρόπουλος και Παπαδημητρίου, οι ζωγράφοι Κοντόπουλος και Σπυρόπουλος και οι γλύπτες Α. Απέργης, και Τόμπρος. Αναφερόμενος λοιπόν στον Θεοδωρόπουλο σημειώνει: *«Εκτός από τον Θεοδωρόπουλο που*

[411] Ευαγγελίδης 1955, σελ. 984 - 985.
[412] Βακαλό 1958, σελ. 17 – 18.
[413] Βασιλείου 1959, σελ. 5 – 6.
[414] Πετρής 1959β, σελ. 74 – 75.
[415] Πετρής 1959γ, σελ. 225 – 228.

*παρουσιάζει μια απ' τις γνωστές δυναμικές μονοτυπίες του και εξαιρετικά μαστορεμένη χαλκογραφία του, τα άλλα έργα είναι απλώς δείγματα της αφηρημένης τέχνης. […]»*Τον Αύγουστο του 1959 στο περιοδικό *Ζυγός* η Βακαλό[416] θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο πως οι μονοτυπίες του εμφανίζουν «μια ελευθερία και μια χυμώδη ορμή στην εκτέλεσή τους,» ενώ το Δεκέμβριο της ίδιας χρόνιας πάλι στο *Ζυγό* η Βακαλό θα γράψει για τον Θεοδωρόπουλο στη στήλη «Εκθέσεις του μήνα»[417]: «*Ο Θεοδωρόπουλος στην προώθησή του από την μία περίοδο της εργασίας του στην άλλη, αυτήν που σήμερα ανοίγει με το ρυθμό του σε μια πλούσια κίνηση της φόρμας, παραμένει κατ' εξοχήν και κατά πεποίθηση, νομίζω, παραστατικός, ίσως μάλιστα περισσότερο στα τελευταία αυτά κομμάτια του που το θέμα αποτελεί παράγοντα καθοριστικό της πλαστικής αποδόσεως.»* Ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Γ. Πετρή στην *Επιθεώρηση Τέχνης* για την έκθεση Ελληνική χαρακτικής στην ΕΣΣΔ. Στην έκθεση λαμβάνουν μέρος εννέα έλληνες χαράκτες μεταξύ αυτών και ο Θεοδωρόπουλος που λαμβάνει μέρος με οκτώ χαλκογραφίες. Εδώ ο Πετρής δεν κρίνει τα έργα που εκτέθηκαν, αλλά κάνει μια γενικότερη αναφορά στην έκθεση και αναφέρει τις κριτικές που δέχτηκε η έκθεση από τους σοβιετικούς τεχνοκριτικούς. Η πρώτη του αναφορά είναι το κείμενο που υπήρχε στον κατάλογο της έκθεσης· εκεί μεταξύ των άλλων αναφέρεται πως τα έργα των Ε. Κωνσταντινίδου, Α. Θεοδωρόπουλου και Κατράκη αναπαριστούν εικόνες από τη φύση της Ελλάδας, χώρας γεωργών, ναυτικών, βοσκών. Για τον Θεοδωρόπουλο γράφουν πως στις νατούρ μόρτ του τα μνημεία της αρχαίας Ελληνικής γλυπτικής προβάλλουν σαν αντικείμενα σκέψεων του καλλιτέχνη. Σημαντική είναι η κριτική της σοβιετικής τεχνοκριτικού Η Antonova στη *Σοβιετική Κουλτούρα,* η οποία αναφερόμενη στον Θεοδωρόπουλο, θα γράψει πως τα έργα του μεγαλύτερου σε ηλικία καλλιτέχνη (του Θεοδωρόπουλου) στην έκθεση προκαλούν την προσοχή. Τέλος, ο θεωρητικός της τέχνης Βαντίμ Πολεβόϊ σημειώνει για τον Θεοδωρόπουλο «πως το έργο του διακρίνεται για τη σοβαρότητα και τη θεμελίωσή του.[418]

Το 1961 ο Πετρής στην *Επιθεώρηση Τέχνης,* αναφερόμενος στον Θεοδωρόπουλο, με αφορμή την έκθεσή του στο *Ζυγό*, τον ώριμο καλλιτέχνη

[416] Βακαλό 1959 β, σελ. 23- 24.
[417] Βακαλό 1959 α, σελ. 33.
[418] Πετρής 1960, σελ. 72 - 74.

όπως τον χαρακτηρίζει, σχολιάζει πως «το γυμνό ανθρώπινο σώμα συντίθεται με ένα ρυθμό όλο παλμό και γοργότητα για να καταλήξει σε συνθέσεις ομοιογενείς που τα κενά τους τα γέμιζαν σχήματα αφηρημένα. Το κυρίαρχο λόγο σε αυτά τα γυμνά τα έχει η γραμμή, μια γραμμή νευρώδης και διεισδυτική που αβίαστα έβγαζε τις μορφές, γερά σχεδιασμένες κι ολοκληρωμένες στη λιτότητά τους. Ο Θεοδωρόπουλος, κατά τον Πετρή, δίνει μερικά «μαεστρικά» δείγματα της δεινότητας της γραφής του. Το γυμνό, παλιά επιδίωξη του Θεοδωρόπουλου, ήταν μόνο η αφετηρία. Το διάλεξε γιατί τα αγαπά και κατέχει τη μυστική δομή του. Ο ώριμος καλλιτέχνης δεν επαναπαύτηκε στην αναγνώρισή του αλλά επιβεβαίωσε την ευσυνειδησία του, τη γνώση και τη μαστοριά του.[419]»

Την ίδια χρονιά η Βακαλό στην εφ. *Τα Νέα*[420] αναφερόμενη στη έκθεση του Θεοδωρόπουλου στο *Ζυγό* θα σημειώσει: «Στη μικρή αίθουσα του Ζυγού εκθέτει ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος την τελευταία εργασία του. Αποτελεί την ιδέα ενός τρόπου γραφής καθώς βγαίνει από την μελέτη των συγχρόνων επιδιώξεων και ζητά να ερευνήσει τον δρόμο για την ενσωμάτωση της παραστάσεως και της πλαστικότητας της φόρμας μέσα στη γραφιστική και επίπεδη σύνθεση. Το γυμνό είναι κατ' εξοχήν πλαστική φόρμα που για να ζήσει στον εικαστικό χώρο της ατμόσφαιρας του φωτός. Μια καθαρώς γραφιστική ερμηνεία του είναι δυνατή εφόσον έχουν κατακτηθεί όλες αυτές οι λειτουργίες που δρουν, για να σχηματίσουν τη ζωντανή πλαστικότητά του και εφόσον από την άλλη μεριά έχουμε αντιληφθεί ότι το σχέδιο είναι ρυθμός όχι απλώς «περιγραφή» και ότι μέσα σε αυτό το ρυθμό συμπυκνώνονται όλες οι δυνάμεις του εικαστικού γεγονότος. Μια τέτοια κυριαρχία την έχει ο Θεοδωρόπουλος. Κατορθώνει να μετατρέψει το σχέδιο του γυμνού σε γραφιστικό σημείο, χωρίς να χάσει την πλαστικότητά του, τις εντάσεις, τις δυνάμεις, την κίνηση και τις αναπτύξεις της. Τις μετατρέπει κατ' ευθείαν σε ρυθμό, ρυθμό όμως που καθορίζει τώρα όχι μόνο το σχέδιο το ίδιο, αλλά όλο το επίπεδο του πίνακα καθώς λειτουργεί σε σχήμα τόσο προς την εγκλεισμένη μέσα του μορφή, όσο και προς τα πέριξ της μορφής.» Στη συνέχεια της κριτικής της η Βακαλό αναφερόμενη στο χρώμα θα γράψει: «Το χρώμα μπορεί να ενσωματωθεί μέσα στο ρυθμό. Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος σα

[419] Πετρής 1961, σελ. 111-112.
[420] Βακαλό 1961β, σελ. 2.

χαράκτης είναι κατ' εξοχήν αρμόδιος να το συλλάβει αυτό και να το πραγματοποιήσει. Και εδώ όμως προχωράει πιο πέρα σε μιαν ολοκλήρωση συνέπειας προς τις αρχές αυτής της δουλειάς του. Πυκνώνει τον σχεδιαστικό ρυθμό όχι με απλές χαράξεις γραμμών που θα είχαν σα σκοπό τους την διαφοροποίηση μόνο του τόνου, αλλά με γραφιστικά σημεία πάλι που υπαγορεύονται, ακολουθούν και επιτείνουν τα σχήματα εκείνα που έδωσαν στη συμπλοκή τους πάνω στο φόντο τους πια οι μορφές.» Θα κλείσει την κριτική της γράφοντας: «Ο Θεοδωρόπουλος, αντιμετωπίζοντας το πρόβλημά του με τους όρους που ο ίδιος θέτει, προβάλλει στη λύση του και όχι στα δεδομένα του να αντιμετωπίσει με ουσιαστικές αρχές του «σύγχρονου», γιατί το σύγχρονο είναι ένας τρόπος σκέψεως επίσης και όχι ένας τρόπος πραγμάτων ή πράξεων απλώς.»

Στην εφ. *Καθημερινή* το 1965 ο Άγγελος Γ. Προκοπίου[421] παρατηρεί πως ο αισθησιασμός του Θεοδωρόπουλου αλλάζει αντικείμενο στα χαράγματά του. Το θέμα του νησιού ή της γυναίκας παύει να είναι το κέντρο της έλξης για τον καλλιτέχνη, γιατί τώρα έχει ανακαλύψει πως το ξύλο, κυρίως το πλάγιο της λεμονιάς και της αχλαδιάς είναι ένα πεδίο αισθησιακής και αισθητικής εμπειρίας, όπου το καλέμι μπορεί να συνομιλήσει με την ύλη και να της αποσπάσει μέσα από τα πλέγματα της μαύρης και άσπρης γραμμής, ομολογίες για κρυμμένες ομορφιές τόνου, για μυστήρια τρυφερότητας και αντίστασης.

Τα μυστικά αυτά τα κρατούσε αιχμάλωτα το ξύλο, μέσα στις ίνες του, πριν τα απελευθερώσει το χέρι του χαράκτη. Με την ατσαλένια αιχμή που ήξερε να την κατευθύνει προς το σχήμα και προς τις κρυφές πηγές της σκιάς, το χέρι του καλλιτέχνη μάς έκανε να αισθανθούμε τη λογική τάξη του πλαστικού όγκου, τη λυρική αξία του άσπρου και του μαύρου, τη στερεότητα της δομής και την ευλυγισία της μορφής στη χαρακτική σύνθεση. Θα παραμείνει αξέχαστο μάθημα κλασσικής χάραξης, εκείνη η *Νεκρή φύση* (εικ 170.) με το κανάτι και το πλαγιαστό κάνιστρο με τα μήλα, χαραγμένη σε πλάγιο ξύλο, όπου ο Θεοδωρόπουλος απέφυγε συστηματικά να διασταυρώσει τις γραμμές του, έστω και μια φορά, για να μας δώσει μόνον με παράλληλες χαραγές καμπύλης και ευθείας την ερμηνεία του τόνου.

[421] Προκοπίου 1965, σελ. 4.

Έπειτα θα θυμόμαστε τις χαλκογραφίες του με τα κοχύλια και τα δέντρα της ελιάς, όπου το βελόνι του χαράκτη λειτουργεί με λεπτότητα αφάνταστη, για να ερμηνεύσει άλλοτε τις άψογες στροφές των νευρώσεων των οστράκων, άλλοτε τις διαφάνειες που αποπνέουν μέσα από τα μικρά και πυκνά φυλλώματα των ρυτιδομένων δέντρων της ειρήνης. Εδώ γίνεται φανερό, λέει ο Προκοπίου κλείνοντας την κριτική του, πως κάθε χιλιοστό της χαραγμένης πλάκας συγκεντρώνει την αγάπη του καλλιτέχνη και πως η ζωή που πάλλει, μέσα από τα σταυρωτά της πλέγματα είναι το αποτέλεσμα των δονήσεων όλων των χαρακτικών κυττάρων που τη συνθέτουν.»

Το 1965 η Βακαλό στην εφ. *Τα Νέα*[422] σημειώνει πως «χαρακτήρας ορισμένων έργων είναι η ευγένεια. Αντιστοιχεί τάχα σε ορισμένες αξίες πλαστικές ή εκφραστικές των εικαστικών τεχνών σε ορισμένη λειτουργία τους; Το έργο του Θεοδωρόπουλου προσφέρεται για να εξετάσουμε αυτό το θέμα. Τόσο στις χαλκογραφίες του όσο και στις ξυλογραφίες του θα προσέξουμε μια σπάνια κυριαρχία και ανάπτυξη τεχνικής. Αντί όμως αυτό να γίνεται σκοπός ή αυταρέσκεια και το έργο να γίνεται έτσι ψυχρό η τεχνική εδώ χρησιμεύει σαν μέσον, για να κατορθωθούν αξίες και εμπνέεται από την επιδίωξή τους. Έτσι μέσον και αξία είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένα στη λειτουργία τους, όχι σαν αποτέλεσμα, με την έννοια, ότι υπάρχει ιεράρχησή τους. Όταν π.χ η γραμμή φτάνει στη μεγαλύτερη ακρίβεια και λεπτότητά της, αυτό γίνεται για να αποδοθεί η ειδική υφή του τριαντάφυλλου, που είναι το θέμα και από κει προέρχεται η άκρως εξειδικευμένη ποιότητα του σχεδίου. Πρέπει λοιπόν τώρα να συμπληρώσουμε την παρατήρηση. Ευαισθησία πρόσληψης και ευαισθησία απόδοσης αντιστοιχούν και αυτό γίνεται κατορθωτό με την ανάπτυξη της τεχνικής. Τη θαυμάζουμε αυτή την αντιστοιχία στις χαλκογραφίες του με τα τοπία. Η τεχνική είναι καθαρή και απλή, βγαλμένη απ' τις ορθόδοξες μεθόδους της χαρακτικής. Ευδιάκριτη, δεν ζητάει να εκπλήξει με μυστικότητα ή να δημιουργήσει εφφέ. Ανταποκρίνεται με μια αίσθηση, που συλλαμβάνει τον χώρο με την κάθε κλιμάκωση του τόνου του, με όλη τη ζωγραφικότητά του, με την ποίησή της του φωτός και των μακρινών πλάνων του. Και φτάνει σε τέτοια ακρίβεια ή τεχνική, ώστε να πολλαπλασιάζονται με τις διαφοροποιήσεις αυτής της ακρίβειας οι δυνατότητές της και να μας δίνει

[422] Βακαλό 1965, σελ. 2.

από τη χαρακτική και χωρίς να υπερβαίνει τα όρια και τη φύση της, αποτέλεσμα πολύ λεπτότερων αποχρώσεων, μιας ζωγραφικής ευαισθησίας.

Πρόκειται, κατά τη Βακαλό, για έναν έρωτα προς την τεχνική, τέτοιον που αναπτύσσει όλες τις δυνατότητές της, γιατί τις πιστεύει και διακρίνοντάς τες, τις φανερώνει και ούτε είναι δυνατόν να διανοηθεί πως μπορεί να την παραβιάσει, για να την προδώσει, ή να την εκμεταλλευτεί που αμοιβαία θα ανταποκρίνεται και θα σχηματίζει τη δική του ανάπτυξη ευαισθησίας.»

Το 1965, μετά το θάνατο του Θεοδωρόπουλου, στη *Νέα Εστία* θα δημοσιευτεί ένα άρθρο από τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο[423]. Ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος αναφέρει πως «ο Θεοδωρόπουλος ήταν ικανός ζωγράφος και χαράκτης που αφήνει έργο που πάντα θα λογίζεται σαν σύλληψη και σαν εκτέλεση. Το όνομα του Θεοδωρόπουλου, κατά τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, ήταν πάντα μια απόλυτη εγγύηση είτε για τις ατομικές του εκθέσεις είτε όταν συμμετείχε σε ομαδικές εκθέσεις είτε στην Ελλάδα ή στο εξωτερικό. Σε μια εποχή που οι καλλιτέχνες δεν έχουν πάψει να είναι, κατά τον Ι.Μ. Παναγιωτόπουλο, ανθρωποφάγοι, σε μια εποχή όπου ο κυνισμός θεωρείται αρετή, η βαναυσότητα προνόμιο και κάθε λογής βαρβαρότητα εφόδιο βίου, ο Θεοδωρόπουλος σε ξαναφέρνει σε άλλους καιρούς και σε άλλους ανθρώπους. Στο πρόσωπό του ήταν έκδηλη μια αδιαμφισβήτητη αρχοντιά. Ήταν ένας άνθρωπος σεμνός και αθόρυβος, που ασκούσε την αρετή της μετριοφροσύνης όχι από ναρκισσισμό, αλλά από αυθόρμητη αντιπάθεια προς την κομπορρημοσύνη και την ματαιοδοξία. …. Όταν τέτοιοι άνθρωποι φεύγουν νιώθουμε όλοι πώς γινόμαστε πολύ φτωχότεροι.» Με τα λόγια αυτά κλείνει το κείμενό του ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος.

Επίσης το 1965 στην εφ. *Ελευθερία*[424]*,* πάλι μετά το θάνατο του Θεοδωρόπουλου και με αφορμή την έκθεση στη γκαλερί *Νέες Μορφές,* ο Π. Καραβίας θα γράψει: «Ο Θεοδωρόπουλος, ζωγράφος και χαράκτης κατέχει μια από τις υψηλότερες θέσεις στην ιστορία της νεώτερης ελληνικής τέχνης. Σα ζωγράφος μας έδωσε την αίσθηση του γυναικείου γυμνού και τη φόρμα των νησιών μας με μια θα λέγαμε, ερωτική αίσθηση. Αλλά ολωσδιόλου ιδιαίτερα το χαρακτικό του έργο, τον τοποθετεί ψηλά, στη σειρά των πρωτοπόρων της δύσκολης τέχνης της χαρακτικής στο χαλκό και στο ξύλο. Ο

[423] Παναγιωτόπουλος 1965, σελ. 889 - 890.
[424] Καραβίας 1965, σελ. 6.

Θεοδωρόπουλος και ο Κεφαλληνός ανέβασαν τη χαρακτική σε ανώτερο καλλιτεχνικό επίπεδο. Αλλά αν ο Κεφαλληνός είχε λεπτή και περίτεχνη τεχνική, ο Θεοδωρόπουλος ήταν δημιουργικότερος και με την επίσης περίφημη τεχνική μαστοριά του, έδωσε περισσότερη ζέστη, έδωσε βάθος και παλμό στα χαρακτικά του. Ο Θεοδωρόπουλος εξέφρασε στο χαλκό και στο ξύλο, μια πιο δονημένη ευαισθησία. Και είναι ατύχημα που δεν του δόθηκε η ευκαιριά να διδάξει στη Σχολή Καλών Τεχνών. Με τη γνώση του και την καλλιτεχνική του πείρα θα έδινε πλούτο τέχνης στις νεώτερες γενιές.» Ο Καραβίας θα κλείσει την κριτική του γράφοντας: «Καλλιτέχνης ως το πιο βαθύ κύτταρό του, ο Θεοδωρόπουλος μας άφησε ένα έργο χαρακτικής, που στέκεται κιόλας σε στερεότητα, μονιμότητα και θαυμάσια ομορφιά.»

Διαβάζοντας συνολικά τις κριτικές που γράφτηκαν στον τύπο της εποχής του Θεοδωρόπουλου από τους κριτικούς διαπιστώνουμε πως όλες, πλην μιας, του Ζιώγα στα *Νεοελληνικά Γράμματα,* είναι κριτικές θετικές, που εξαίρουν τόσο την τεχνική του, αλλά και τον τρόπο με τον οποίο ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τα διαφορετικά κάθε φορά θέματά του. Στεκόμαστε λίγο περισσότερο στη μοναδική αρνητική κριτική που δέχτηκε ο Θεοδωρόπουλος στην καλλιτεχνική του πορεία, καθώς διαπιστώνουμε πως το έργο έχει και μια δεύτερη ανάγνωση· ο Ζιώγας είδε τα αχλάδια ως πέτρινα, σήμερα ο μελετητής του Θεοδωρόπουλου, όπως θα δούμε και στη συνέχεια, διαπιστώνει πως ο Θεοδωρόπουλος κάνει μια απόπειρα κυβιστικής απόδοσης του σχήματος των αχλαδιών, κάτι που ο Ζιώγας δεν παρατηρεί.

Κοιτώντας συνολικά τις κριτικές που δέχτηκε ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος διαπιστώνουμε πως όλες εστιάζουν στα εξής: στη σκιά, στο φως, στο χρώμα, στην ανώτατη πνευματική έννοια και τέλος στο θέμα. Εστιάζουν δηλαδή σε στοιχεία τα οποία είναι τα κύρια ζητήματα της εποχής του Θεοδωρόπουλου, της εποχής δηλαδή του μεσοπολέμου και εξής. Το χρώμα είναι ένα από τα κύρια ευρωπαϊκά ζητήματα, είναι η εποχή, όπως παρατηρεί και ο Πικιώνης, που τα παλιά ζωγραφικά ιδεώδη που βγαίνουν από την αναγέννηση *εξαντλούν και κλείνουν την παλιά εποχή*. Είναι δηλαδή, η εποχή κατά την οποία η τέχνη θα στηριχτεί αλλού και όχι στην Αναγέννηση, θα στηριχτεί δηλαδή σε καλλιτεχνικά ρεύματα της μοντέρνας τέχνης. Αυτή η στροφή προς τη μοντέρνα τέχνη που είναι κυρίαρχο γνώρισμα της εποχής του Θεοδωρόπουλου διακρίνεται και στο έργο του.

Ένα ακόμα κύριο στοιχείο που διακρίνει η κριτική στα έργα του Θεοδωρόπουλου είναι συμπυκνωμένο στη φράση του Ελύτη, «*ανώτατη πνευματική έννοια*». Ουσιαστικά εδώ θίγεται το θέμα της δύναμης της γραμμής, ένα θέμα που έχει απασχολήσει τόσο τον Πικιώνη όσο και τον Χατζηκυριάκο -Γκίκα. Ο Πικιώνης κινούμενος μέσα στο πνεύμα της εποχής του ανταποκρίνεται στο αίτημα για ανεύρεση ενός συστήματος αρμονίας στην τέχνη που βασίζεται στις γεωμετρικές χαράξεις και στις αναλογίες. Για τις αρμονικές χαράξεις θα κάνει λόγο και ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας, ο οποίος θα μιλήσει για τις αρχές των γεωμετρικών σχημάτων και την ιδέα των αριθμών δίνοντας, με άλλα λόγια έμφαση, στην έννοια της γεωμετρίας. Αυτά τα στοιχεία που επικρατούν την περίοδο του Θεοδωρόπουλου και απασχολούν τον καλλιτεχνικό χώρο, φαίνεται πως απασχολούν και τον ίδιο και εκφράζονται στα έργα του.

Ένα εξίσου σημαντικό ζήτημα που θίγεται από την κριτική είναι η έννοια του «θέματος», δηλαδή της εποχής. Η έννοια του *θέματος* μας παραπέμπει στην έκφραση *esprit du temps* (πνεύμα του καιρού) που επικρατεί στη Γαλλία και συχνά συνδέεται με το αξίωμα των ρεαλιστών του 19ου αιώνα και μετά˙ *"Il faut être de son temps"* (πρέπει να είναι της εποχής του), δηλαδή το έργο πρέπει να είναι σε θέση να εκφράσει τα ήθη, τις ιδέες και την εικόνα της εποχής. Αυτή η ανάγκη να εκφραστεί μέσα από το έργο το «*θέμα*» δηλαδή η εποχή, είναι ένα από τα κύρια ζητούμενα του έργου του Θεοδωρόπουλου, όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Ένα ακόμα στοιχείο που παρατηρούν οι κριτικοί των έργων του Θεοδωρόπουλου, όπως η Βακαλό, είναι πως *η τεχνική χρησιμεύει σα μέσο για να κατορθωθούν αξίες*. Ουσιαστικά αυτό που υπονοείται είναι πως ο Θεοδωρόπουλος μέσα από το χαρακτικό του έργο, είτε πρόκειται για ξυλογραφία είτε για χαλκογραφία, συμβάλλει στην διαμόρφωση της αντίληψης πως ο χαράκτης οφείλει να αναδεικνύει την ύλη, την οποία χρησιμοποιεί και μέσω αυτής να προβάλει τη θέση και το όραμά του, μια άποψη που ενστερνίστηκαν πολλοί μαθητές του Κεφαλληνού, πλην του ιδίου, ο οποίος πίστευε πως η χαρακτική έχει σα στόχο την πιστή και μόνο απεικόνιση του οράματος του καλλιτέχνη.

Παρά το γεγονός βέβαια πως οι κριτικοί των μετέπειτα χρόνων διακρίνουν αυτό το κυρίαρχο στοιχείο στα έργα του Θεοδωρόπουλου και τον

απαλλάσσουν από τον τεχνίτη – χαράκτη που στόχος του είναι μόνο η πιστή απεικόνιση των έργων, εντούτοις η κριτική έως το 1938 τον εντάσσει στην κατηγορία του τεχνίτη. Αυτό συμβαίνει γιατί ακόμα η χαρακτική δεν έχει πλήρως αυτονομηθεί από τη ζωγραφική. Βέβαια μέχρι το 1938 έχουν γίνει προσπάθειες διαχωρισμού των δύο τεχνών και απαγκίστρωσης της χαρακτικής από τη ζωγραφική. Δεν είναι τυχαίο ότι ο Βασιλείου στους *Πρωτοπόρους* ορίζει ως «τεχνίτη» της χαρακτικής τον «αληθινό και ευσυνείδητο καλλιτέχνη» κάνοντας σαφή αναφορά στον Άγγελο Θεοδωρόπουλο. Ένα ακόμα στοιχείο είναι πως ενώ οι κριτικοί αναγνωρίζουν στο έργο του Θεοδωρόπουλου θέματα που απασχολούν τόσο την Ευρώπη όσο και την εγχώρια καλλιτεχνική κοινότητα, στοιχεία δηλαδή που και αυτά τον απαλλάσσουν από την κατηγορία του απλού τεχνίτη, μόνο μετά το 1938 θα απαλειφθεί από το λεξιλόγιο της κριτικής η λέξη «τεχνίτης» και «τεχνική», καθώς τότε θα γίνουν και τα πρώτα βήμα απαγκίστρωσης της χαρακτικής από τη ζωγραφική.

Ο Ευγένιος Ματθιόπουλος, χρόνια αργότερα, αναφερόμενος στο έργο του Θεοδωρόπουλου θα σημειώσει πως ο Θεοδωρόπουλος είχε σταθεί ένας φορμαλιστής. Υπήρξε κατά τον ίδιο ένας θιασώτης του *l' art pour l' art.* Σημειώνει επίσης πως ο κόσμος των ιδεών και των αμφισβητήσεων, ο κόσμος των ανθρώπων, των αντιθέσεων και των προβληματισμών τους, δεν τον απασχολούν. Το χαρακτικό του έργο, είναι στερημένο από οποιαδήποτε βαθύτερη ιδεολογική ανησυχία[425].

Διαπιστώνουμε από τα παραπάνω ότι όντως υπήρξαν διαφοροποιήσεις στον τρόπο με τον οποίο είδαν οι κριτικοί το έργο του Θεοδωρόπουλου. Η κριτική τους βέβαια εξαρτήθηκε και από τις προσωπικές τους απόψεις. Έτσι δεν εστιάζουν στην ιδεολογική ταυτότητα, αλλά μόνο σε θέματα καλλιτεχνικής δημιουργίας.

[425] Ματθιόπουλος 1996, σελ. 793, 897, 899, 900.

VI. ΚΑΤΟΧΗ – ΑΝΤΙΣΤΑΣΗ – ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

VI. a ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

28 Οκτωβρίου του 1940 η Ιταλία κηρύσσει τον πόλεμο στην Ελλάδα. Στις 6 Απριλίου του 1941 γερμανικά στρατεύματα εισβάλλουν στην Ελλάδα. Ακολουθεί μια ιδιαίτερα σκληρή κατοχή. Όλοι οι πόροι της χώρας βρίσκονται στη διάθεση των κατακτητών. Οι εκτελέσεις και οι εκτοπίσεις είναι καθημερινές. Η πείνα εξουθενώνει το λαό. Η πείνα στην Αθήνα φτάνει σε ακραία σημεία. Πολίτες πέφτουν νεκροί στους δρόμους και μαζεύονται με κάρα του δήμου. Το 1941 ιδρύεται το Εθνικό Απελευθερωτικό Μέτωπο (Ε.Α.Μ.) και ο Εθνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός (Ε.Λ.Α.Σ). Στο χώρο της δεξιάς κινείται μια άλλη αντιστασιακή ομάδα**,** ο Ε.Δ.Ε.Σ. Τον Οκτώβρη του 1944 θα αποχωρήσουν οι γερμανοί από την Ελλάδα. Όμως θα ακολουθήσει ο εμφύλιος πόλεμος. Σ' αυτό το ιστορικό πλαίσιο ζουν και δημιουργούν οι καλλιτέχνες και όλοι εν γένει οι πνευματικοί άνθρωποι της χώρας.

Έτσι η επιστράτευση της 28ης Οκτωβρίου του 1940 θα βρει πολλούς καλλιτέχνες στην πρώτη γραμμή του πολέμου. Όσοι από τους καλλιτέχνες μένουν πίσω συμβάλλουν και εκείνοι με το δικό τους τρόπο στην πολεμική κινητοποίηση. Ο Κεφαλληνός στο εργαστήρι του στη Σχολή Καλών Τεχνών σχεδιάζει και τυπώνει αφίσες με τους μαθητές του· στο εργαστήριο του Κεφαλληνού θα δουλέψουν και χαράκτες που δεν ανήκαν στην ομάδα του Κεφαλληνού, όπως ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος. Όλοι μαζί θα αποδώσουν χαρακτικά έργα με τα οποία θα καταγράφουν τα μελανότερα σημεία της εποχής. Επίσης, καλλιτέχνες όπως ο Γουναρόπουλος, ο Βυζάντιος, ο Δούκας, θα φιλοτεχνήσουν λιθογραφημένες αφίσες και σκιτσογράφοι όπως ο Φωκίων Δημητριάδης, ο Σταμάτης Πολενάκης και άλλοι θα απεικονίσουν νικηφόρες μάχες του ελληνικού στρατού. Όπως όλοι οι Έλληνες εκείνη την περίοδο έτσι και οι καλλιτέχνες, ποιητές, πεζογράφοι αναγκάζονται να πουλήσουν ό,τι μπορούν για να επιβιώσουν, εφόσον η εκθεσιακή δραστηριότητα όλο το 1941 ήταν νεκρωμένη και η πλειονότητα των καλλιτεχνών δυστυχούσε. Καλλιτέχνες

όπως ο Απάρτης, ο Μπουζιάνης, ο Ζογγολόπουλος, ο Κόντογλου, ο Δούκας, ο Βάρναλης, περίμεναν μαζί με άλλους συμπατριώτες τους για το συσσίτιο.[426] Χαρακτηριστικά ο Βυζάντιος σημειώνει στο ημερολόγιό του «*Στη Στέγη Καλλιτεχνών συσσίτιο για τους άπορους καλλιτέχνες»*[427]*.*

Την 1η Ιανουαρίου του 1942 η *Νέα Εστία* θα κυκλοφορήσει με προμετωπίδα την αλληγορική, αλλά και προφητική ξυλογραφία του Βασιλείου με τίτλο «ο μπιστικός». Πέντε μήνες μετά την δημοσίευση ο Άρης Βελουχιώτης θα ανέβει στη Ρούμελη και επτά μήνες αργότερα ο Ναπολέων Ζέρβας στην Ήπειρο. Η αντίσταση των καλλιτεχνών είχε ήδη αρχίσει να εκδηλώνεται· από τις αρχές του 1942 το συσσίτιο και τα «Ελεύθερα Καλλιτεχνικά Εργαστήρια», που οργάνωσαν αυτόβουλα οι καλλιτέχνες, είχαν γίνει χώροι συνάντησης στους οποίους αναπτύσσονταν κοινοί προβληματισμοί και διαμορφώνονταν πολιτικές τάσεις. Έτσι το Νοέμβριο του 1942 δημιουργήθηκε το ΕΑΜ Καλλιτεχνών[428] στο οποίο συμμετείχε μεγάλη μερίδα καλλιτεχνών του μεσοπολέμου, που δεν ανήκαν απαραίτητα στην αριστερά, αλλά είχαν αναμφίβολα αριστερές ιδέες[429]. Το Φεβρουάριο του 1943 θα ιδρυθεί η ΕΠΟΝ, η οποία γρήγορα ανέλαβε δράση και κινητοποίησε σχεδόν το σύνολο των σπουδαστών της Σχολής Καλών Τεχνών· οι νέοι καλλιτέχνες θα είναι παρόντες δυναμικά στις κινητοποιήσεις του ΕΑΜ. Η κύρια όμως συμμετοχή τους θα γίνει μέσα από τις μορφές τέχνης. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στο ΕΑΜ και στην ΕΠΟΝ θα οργανώσουν παράνομα τυπογραφεία, στα οποία τυπώνουν έργα και αφίσες σε λινόλεουμ και ξύλο, καθώς οι τεχνικές του λινόλεουμ και του ξύλου ήταν εύκολες και δεν απαιτούσαν τεχνική υποδομή[430].

Η καλλιτεχνική κίνηση και η αγορά έργων τέχνης την περίοδο της κατοχής είχε παραλύσει εντελώς· για να ενισχύσει λοιπόν τους καλλιτέχνες η κατοχική κυβέρνηση οργάνωσε δύο εκθέσεις στις αίθουσες του Αρχαιολογικού

[426] Ματθιόπουλος 2007, σελ. 263-276.
[427] Ματθιόπουλος 2007, σελ. 276, Βυζάντιος 1994, σελ. 193.
[428] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 163.
[429] Στο ΕΑΜ Καλλιτεχνών μετείχαν (αλφαβητικά) οι: Αγ. Αστεριάδης, Σπ. Βασιλείου, Γ. Βελισσαρίδης, Δ. Γιολδάσης, Γ. Γουναρόπουλος, Κ. Γραμματόπουλος, Χρ. Δαγκλής, Φ. Δημητριάδης, Γ. Δήμου, Φ. Ζαχαρίου, Άγ. Θεοδωρόπουλος, Κ. Θετταλός, Τ. Καλμούχος, Εμ. Κανακάκης, Ορ. Κανέλλης, Χρ. Καπράλος, Ν. Καστανάκης, Β. Κατράκη, Δ. Κατσικογιάννης, Τ. Κατσουλίδης, Αλ. Κοντόπουλος, Αλ. Κορογιαννάκης, Κ. Κουλεντιανός, Λ. Μαγγιώρου, Μ. Μακρής, Γ. Μανουσάκης, Γ. Μαυρουδής, Δ. Μεγαλίδης, Σπ. Μελετζής, Γ. Μόσχος, Δ. Παπαγεωργίου, Κ. Πλακωτάρης, Σ. Πολυχρανιάδη, Πουρναράκης, Α. Πρωτοπάτσης, Δ. Σακελλαρίδης, Π. Σαραφιανός, Β. Σεμερτζίδης, Γ. Σικελιώτης, Άγ. Σπαχής, Γ. Στεφανίδης, Α. Τάσσος, Γ. Φαρσακίδης, Ηλ. Φέρτης. Βλ. Μοσχονάς 2010, σελ. 523, Ματθιόπουλος 2007 σελ. 280 – 282.
[430] Ματθιόπουλος 2007, σελ. 280 -284.

Μουσείου[431]: την Α' Επαγγελματική τον Απρίλιο του 1942 και τη Β' τον Ιούνιο του ιδίου χρόνου. Στη δεύτερη έκθεση έλαβαν μέρος αρκετοί αριστεροί καλλιτέχνες με επαναστατικά έργα. Το γεγονός αυτό προκάλεσε την αντίδραση των κατοχικών αρχών και οδήγησε στη σύλληψη καλλιτεχνών[432]. Ο Βασιλείου στα *Ελεύθερα Γράμματα* του 1945 αναφερόμενος στην έκθεση θα γράψει χαρακτηριστικά: «…*Με μια αυθόρμητη μάλιστα και απροετοίμαστη συμφωνία βρέθηκαν πολλοί να στείλουνε έργα που να χαρίζανε, αν είτανε δυνατόν μια κρυφή χαρά, μια παρηγοριά, λίγο κουράγιο στον ταλαιπωρημένο Έλληνα επισκέπτη. Εικόνες από το θανατικό της πείνας, από τους διωγμούς, από την Αλβανία, κρεμαστήκανε στις σάλες του Μουσείου στη β΄ περίοδο της έκθεσης αυτής. Ο καθηγητής της χαρακτικής της Ανωτάτης Σχολής των Καλών Τεχνών και τρεις νέοι και άξιοι καλλιτέχνες συρθήκανε για την τόλμη τους αυτή από τους Ιταλούς στις φυλακές «Αβέρωφ» για δεκαπέντε μέρες και η έκθεση κλείστηκε για τιμωρία. Όταν αποφυλακιστήκανε οι καλλιτέχνες τους φώναξε σε ένα διασκεδαστικό "αουτ ντα φε" οργανωμένο από τον διευθυντή της φασιστικής αστυνομίας του Μουσσολίνι, όπου υποχρεώθηκαν να καταστρέψουν με τα ίδια τους τα χέρια τα έργα τους.*»[433]

Όπως παρατηρεί ο Πετρής, μια ακόμα μορφή πάλης των καλλιτεχνών ήταν και οι υπογραφές που τις έβαζαν κάτω από τα υπομνήματα, τα οποία έφταναν στις κατοχικές αρχές και μέσω αυτών των υπομνημάτων προβάλλονταν τα έντονα λαϊκά τους αιτήματα· σε ένα από αυτά τα υπομνήματα μάλιστα ζητούσαν να σταματήσουν οι εκτελέσεις[434].

Παράλληλα αυτό που έχει αρκετό ενδιαφέρον είναι το γεγονός ότι η καλλιτεχνική κοινότητα την περίοδο της Κατοχής έχει χωριστεί σε δύο ομάδες με πολιτικό προσανατολισμό, στοιχείο που καθορίζει σε μεγάλο βαθμό την καλλιτεχνική δημιουργία τόσο σε θεματικό όσο και σε υφολογικό επίπεδο. Στην περίοδο της Κατοχής, όπως παρατηρεί ο Σ. Μοσχονάς, θα τεθεί από τους αριστερούς καλλιτέχνες το ζήτημα της στρατευμένης τέχνης· οι καλλιτέχνες αυτοί θα ταχθούν υπέρ του κοινωνικού χαρακτήρα του έργου τέχνης, που θα το εκφράσουν σύμφωνα με τις αντιλήψεις του σοσιαλιστικού ρεαλισμού και δευτερευόντως του εξπρεσιονισμού. Τα θέματά τους θα

[431] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 163.
[432] Μοσχονάς 2010, σελ. 542.
[433] Βασιλείου 1945,σελ. 16, Τάσσος 1945, σελ. 6.
[434] Πετρής 1962β, σελ. 387 – 401.

αντληθούν από την αντίσταση του ελληνικού λαού και θα δοθούν είτε με ρεαλιστικά είτε με αλληγορικά θέματα. Παράλληλα, όπως μας πληροφορεί ο Μοσχονάς, κατά τη διάρκεια της Κατοχής συγκροτήθηκε ο *Κύκλος Τέχνης*, στον οποίο, όπως μαθαίνουμε από τον τύπο της εποχής, μέλη του ήταν οι Γουναρόπουλος, Θεοδωρόπουλος και Άγγελος Σπαχής. Πιθανότατα η ομάδα δημιουργήθηκε μετά τη ρήξη της *Ομάδας Τέχνης* 1930, μια ρήξη που θα πρέπει να χρονολογηθεί μετά την έκθεση του 1940, στην οποία μετείχαν οι Θεοδωρόπουλος και Σπαχής[435].

Η Ελλάδα μετά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου πολέμου βρέθηκε σε πιο δυσχερή θέση σε σχέση με κάθε άλλο εταίρο παρά το γεγονός ότι ήταν με τη μεριά των νικητών. Οι πολιτικές εξελίξεις που ακολούθησαν μετά την απελευθέρωση του 1944 σε συνδυασμό με την εμπλοκή ξένων παραγόντων θα οδηγήσουν τη χώρα σε Εμφύλιο Πόλεμο που ακόμα και μετά τη λήξη του θα καθορίσει τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στη χώρα.

Σε πνευματικό και πολιτιστικό επίπεδο οι πρώτες κυβερνήσεις της μεταπολεμικής και μετεμφυλιακής Ελλάδας είχαν σαν στόχο να αποκαταστήσουν την ηρεμία και την ομαλότητα συνεχίζοντας την πολιτική της μεσοπολεμικής περιόδου. Πάντως ουσιαστική καλλιτεχνική πολιτική δεν ασκήθηκε από τις κυβερνήσεις των μετεμφυλιακών χρόνων. Ουσιαστικά τα πολιτιστικά πράγματα, και ειδικά στο πεδίο των εικαστικών τεχνών, συνεχίζονταν σύμφωνα με τις πολιτικές που είχαν χαραχτεί κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου. Αυτό που ουσιαστικά αλλάζει είναι τα πρόσωπα και οι θέσεις που αυτά καταλαμβάνουν, χωρίς όμως ουσιαστικές αλλαγές στον τομέα των εικαστικών.

[435] Μοσχονάς 2010, σελ. 480.

VI.b.i Η ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΗΣ ΚΑΤΟΧΗΣ

Τα χρόνια της εχθρικής κατοχής στάθηκαν, παρ' όλη την κρισιμότητα των καιρών, χρόνια εξαιρετικά γόνιμα και καρποφόρα. Αφ' ενός τα μαχητικότερα στοιχεία προσχώρησαν στην αντίσταση και πολέμησαν αποτελεσματικά τούς κατακτητές, αφ' ετέρου ο πληθυσμός στις πόλεις, άλλα και στην ύπαιθρο, κρατήθηκε σε μια υπερήφανη εγκαρτέρηση και μια σταθερή πεποίθηση για την τελική νίκη. Παράλληλα συνειδητοποιούσε έντονα την ανάγκη να γνωρίσει καλύτερα τον εαυτό του, τις ιστορικές του καταβολές, τη λογοτεχνία του, σύγχρονη ή παλαιότερη. Όπως σημειώνει ο Λίνος Πολίτης «Ποτέ άλλοτε δεν είχε διαβαστεί τόσο πολύ το ελληνικό βιβλίο, ενώ παράλληλα ή παραγωγή ήταν επίσης πλούσια.»[436]

Περνώντας τώρα στη λογοτεχνία της κατοχής διαπιστώνουμε την εμφάνιση του αντιστασιακού πνεύματος σ' αυτήν. Χαρακτηριστικό είναι, από την άποψη αυτή το προγραμματικό άρθρο, που δημοσίευσε στο πρώτο του τεύχος το 1943 το φιλολογικό περιοδικό *Πρωτοπόροι*:

«Καθήκον της Τέχνης είναι να ριχτούν οι ιεροφάντες της στον αγώνα με πάθος άδολο, με πίστη και αγάπη φλογερή προς την Ελλάδα και το λαό της [...] Είναι το γόνιμο έδαφος όπου θα βλαστήσει και θα λουλουδίσει η Τέχνη και ο νεοελληνικός πολιτισμός».

Όπως και στις άλλες ευρωπαϊκές χώρες, που βρέθηκαν κάτω από την ίδια μοίρα, μαίνεται και στην Ελλάδα ζωηρή στροφή στην *εθνική ποιητική παράδοση,* τονίζει η Σόνια Ιλίνσκαγια.[437] Εξαιρετική επικαιρότητα απόχτησε τότε το *Τραγούδι,* το πιο πρόσφορο στο αγωνιστικό αίσθημα με το μαχητικό ρυθμό, τη ρομαντική έξαρση κ.λπ. «Πολεμάμε και Τραγουδάμε!» ήταν ένα από τα συνθήματα των αγωνιζόμενων νέων.

Η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη έκανε μάλλον την αρχή. Έγραψε πάρα πολλά ποιήματα και ύμνους αφιερωμένους σε ηρωικά πρόσωπα και γεγονότα, όπως ο γνωστότατος ύμνος του αντάρτικου στρατού Ε.Λ.Α.Σ. Για τους αντάρτες έγραψε ένα ωραίο τραγούδι ο γνωστός λόγιος και ποιητής Νίκος Καρβούνης, επίσης ο Βασίλης Ρώτας και ο Γιώργος

[436] Πολίτης 1993, σελ. 324.
[437] Ιλίνσκαγια 1990, σελ. 23.

Κοτζιούλας, για να περιοριστούμε μόνο σ' αυτούς. «Τα τραγούδια τους, επισημαίνει η Ιλίνσκαγια[438], δεν τραγουδήθηκαν απλώς. Όπως και τα παλιότερα δημοτικά, τα ανεπανάληπτα κλέφτικα και ιστορικά τραγούδια των Ελλήνων, ενσωματώθηκαν στο χρονικό, μαζί με τα κατορθώματα που υμνούν και με τις ηρωικές μορφές που τα έχουν εμπνεύσει. Οι ποιητές γράφουν επί τα ίχνη των γεγονότων. Και είναι κι αυτός ένας άθλος.»

[438] Ιλίνσκαγια 1990, σελ. 27.

VI.b.ii ΠΡΩΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΓΕΝΙΑ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος (1984, 113-140) στη μελέτη του «Η διχοτομία Φύση/Πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς»[439] ξεκινάει από την παραπάνω διάζευξη του Lévi-Strauss, γιατί αποτελεί το κατεξοχήν πλαίσιο της ποιητικής θεώρησης του κόσμου.

Διαπιστώνει αρχικά ότι στους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς του ᾽30 (Σεφέρης, Ελύτης, Ρίτσος, Εμπειρίκος, Εγγονόπουλος) υπάρχει μια κοινή αντίληψη της φύσης και μια ανάλογη διαδικασία εικονοποιίας. Οι ποιητές αυτοί συλλαμβάνουν και αποδίδουν την ανθρώπινη παρουσία μέσα από όρους της φύσης. Η διαύγεια της φυσικής εικόνας αξιοποιείται για να παραστήσει όχι μόνο την εξωτερική παρουσία του ανθρώπου, αλλά και το ήθος, το συναίσθημα, τη συμπεριφορά. Στην εικονοποιητική αυτή διαδικασία αναγνωρίζει ο Καψωμένος την κλασική αντίληψη της φύσης «όπως διαμορφώθηκε στα πλαίσια του παραδοσιακού λυρισμού: πρότυπο και σημείο αναφοράς για τον άνθρωπο».

Στην ποίηση της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς η παρουσία της φύσης δεν γίνεται με όμοιους όρους. «Η ύλη της εικονοποιίας αντλείται από την εννοιολογική περιοχή που αναφέρεται στον άνθρωπο και τον πολιτισμό, ιδιαίτερα στη «λεπτομέρεια» της καθημερινής ζωής.

Ο Καψωμένος διαπιστώνει μια *προβολή* των εφιαλτικών εμπειριών αυτής της γενιάς από το ανθρώπινο στο φυσικό πεδίο. Η προβολή αυτή, που λειτουργεί ως μεγεθυντικός φακός δίνει στον ανθρώπινο εφιάλτη και στην καταγγελία που περιέχει διαστάσεις κοσμικές. Διαμορφώνεται έτσι μια *μυθολογία* που διατηρεί, έστω και αντεστραμμένο, το σχήμα μιας στενής ανταπόκρισης ανάμεσα στην ανθρώπινη περιπέτεια και το φυσικό περίγυρο. Στο σχήμα αυτό η φύση παρουσιάζεται ως «μέτοχος» και «ηχείο» της ανθρώπινης περιπέτειας, όπως στο δημοτικό τραγούδι. Το σχήμα λειτουργεί κατεξοχήν στις περιπτώσεις που προβάλλεται στη φύση η εμπειρία του στρατοπέδου.

[439] Καψωμένος 1984, σελ. 113-132.

Οι μεταπολεμικοί ποιητές της πρώτης κυρίως μεταπολεμικής γενιάς προβάλλουν τον κοινωνικό μύθο, την πολιτική στράτευση, τον κοινωνικό αγωνιστή και το αυχμηρό τοπίο της πόλης (ή το κλειστό τοπίο της φυλακής), μιλούν για φυλακίσεις και εκτελέσεις και χρησιμοποιούν έναν λόγο ιδιαίτερα σκληρό.

Από τους πιο σημαντικούς εκπροσώπους της Πρώτης Μεταπολεμικής Γενιάς στο χώρο της ποίησης είναι ο Τάσος Λειβαδίτης. Στην ποίηση του Λειβαδίτη μπορούμε να διακρίνουμε τρεις περιόδους: 1946-1956, 1957-1966 και 1972-1987. Στην πρώτη έχουμε μια «ποίηση του στρατοπέδου», μια ωμή, σχεδόν νατουραλιστική, περιγραφή των δοκιμασιών της εξορίας, αλλά συγχρόνως στο έργο προβάλλεται η πίστη στη μελλοντική δικαίωση των αγωνιστών. Το 1957 παρατηρούμε μια μεταβολή στο ποιητικό όραμά του για τον κόσμο. Αρχίζουν τώρα να τον απασχολούν προβλήματα που σχετίζονται με το θέμα της ήττας της αριστεράς στον εμφύλιο πόλεμο και εμφανίζονται οι πρώτοι υπαρξιακοί προβληματισμοί.[440]

Από τους «πολιτικούς-κοινωνικούς» ποιητές ο Μανόλης Αναγνωστάκης εντάχθηκε νωρίς στην πολιτική δράση (καταδίκη σε θάνατο από το στρατοδικείο, φυλακή). Παρουσιασμένος με ποιήματα από το 1941 κιόλας, δημοσιεύει την πρώτη του συλλογή (*Εποχές)* το 1945. Κρατάει τον ίδιο τίτλο και στις δύο επόμενες και δίνει το χαρακτηριστικό τίτλο *Η Συνέχεια* στις επόμενες τρεις (1954-62). Ο κοινός τίτλος υποδηλώνει και την ενότητα της θεματικής του. *Ο Στόχος,* που σε πρώτη μορφή δημοσιεύτηκε στα *Δεκαοχτώ Κείμενα* (1970), αφέρεται στά χρόνια της δικτατορίας.

Ο Άρης Αλεξάνδρου γεννήθηκε στο Λένινγκραντ το 1922 και πέθανε τον Ιούλιο του 1978. Γνώρισε κι αυτός για πολλά χρόνια την εξορία και τη φυλακή. Από το 1946 ως τό 1959 εξέδωσε τρεις ποιητικές συλλογές —σήμερα συγκεντρωμένες στα *Ποιήματα (1941-1971),* 1972. Αναφέρονται αντίστοιχα στα χρόνια της Κατοχής και της Αντίστασης, στα χρόνια του εμφυλίου και της εξορίας.

Παράλληλη, τέλος, είναι και η πορεία του Τίτου Πατρίκιου, που είναι

[440] Μπενάτσης 1991, σελ. 58.

νεώτερος (γενν. 1928). Γνώρισε κι αυτός την εξορία και τα χρόνια της δικτατορίας και έζησε στη Γαλλία και στην Ιταλία. Δημοσίευσε τρεις ποιητικές συλλογές, αλλά παρουσίασε και πολλά ανέκδοτα σ' έναν πρώτο συγκεντρωτικό τόμο (*Ποιήματα 1948-1954*, 1976), που δείχνει μια εξαιρετικά γόνιμη παραγωγή. Κρίναμε λοιπόν αναγκαία μια αναφορά στους βασικούς εκπροσώπους αυτής της γενιάς, για να δούμε την αλληλενέργεια ανάμεσα στην ποίηση και στο έργο του Θεοδωρόπουλου.

Καθώς το έργο του Θεοδωρόπουλου, όπως θα δούμε και στη συνέχεια δεν είναι αποκομμένο από τη λογοτεχνική παραγωγή της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς, η οποία παρουσιάζει τα προβλήματα της εμφυλιακής και μετεμφυλιακής Ελλάδας, θεμάτα δηλαδή, τα οποία απασχολούν και το Θεοδωρόπουλο.

VI.c. ΕΙΚΑΣΤΙΚΟΙ ΚΥΚΛΟΙ ΤΗ ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΕΡΙΟΔΟ

Μετά τη λήξη της Πανελλήνιας έκθεσης του 1948 επικρατεί σε συνδικαλιστικό, σε πολιτικό και σε κοινωνικό επίπεδο η συντηρητική μερίδα των καλλιτεχνών, γεγονός που θα επιφέρει αλλαγές στο καλλιτεχνικό σκηνικό, καθώς οι ακαδημαϊκοί που ελέγχουν το Επιμελητήριο δεν έχουν σκοπό να αμβλύνουν τη σύγκρουση. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την κατάσταση που επικρατεί στην αγορά της τέχνης τα πρώτα μετεμφυλιακά χρόνια θα οδηγήσουν, το φθινόπωρο του 1949, στην εμφάνιση νέων καλλιτεχνικών ομάδων, όπως ο *Αρμός* και η *Στάθμη,* που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια.

Υπάρχουν βέβαια μια σειρά γεγονότων, τα οποία οδηγούν ουσιαστικά στη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών σχηματισμών. Δεν ήταν μόνο η αποτυχία της απονομής των βραβείων της Πανελλήνιας έκθεσης που εξέθεσε ουσιαστικά το Εθνικό Ίδρυμα, αλλά και οι διενέξεις ανάμεσα σε μερίδα των μελών του Επιμελητηρίου και της επιτροπής της Πανελλήνιας έκθεσης απασχόλησαν για καιρό την καλλιτεχνική κοινότητα. Εκτός από το ζήτημα της Πανελλήνιας Έκθεσης και άλλα ζητήματα απασχολούν την καλλιτεχνική κοινότητα όπως η εκλογή για την έδρα Καλών Τεχνών στην Ακαδημία Αθηνών μετά το θάνατο του Δημητριάδη, (στη θέση του οποίου αρκετοί θεωρούν πως πρέπει να εκλεγεί ο Παρθένης). Παράλληλα οι ακαδημαϊκοί ζωγράφοι ήρθαν σε επαφή με τον ελληνοτουρκικό σύνδεσμο για τη διοργάνωση μιας έκθεσης ελληνικής τέχνης στην Κωνσταντινούπολη, που θα περιλάμβανε μόνο ακαδημαϊκούς εκπροσώπους της τέχνης. Παρά το γεγονός ότι η έκθεση τελικά δεν πραγματοποιήθηκε, εντούτοις προκάλεσε ρήγμα στις σχέσεις μεταξύ συντηρητικών και ακαδημαϊκών καλλιτεχνών[441].

Παρά το γεγονός ότι αυτή η καλλιτεχνική δραστηριότητα φαίνεται μικρής σημασίας, εντούτοις υποδηλώνει την επιθυμία των προοδευτικών τάσεων να συνενωθούν και να επιδιώξουν τη συμπόρευση με την ευρωπαϊκή τέχνη. Αυτό ήταν και το έναυσμα ώστε τον Ιούνιο του 1949 να

[441] Μοσχονάς 2010, σελ. 563 – 564.

δρομολογηθούν οι διαδικασίες για την έκθεση που θα λάμβανε χώρα τον Οκτώβριο του ’49 στο Ζάππειο. Ανάμεσα στους καλλιτέχνες που θα εξέθεταν στο Ζάππειο ήταν και ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος[442].

Το Φθινόπωρο 1949 είναι μια περίοδος έντονων ζυμώσεων στους κόλπους της καλλιτεχνικής κοινότητας, ζυμώσεων που θα σηματοδοτήσουν ολόκληρο το πρώτο μισό της δεκαετίας του 1950. Στις 21 Σεπτεμβρίου του 1949 ανακοινώνεται η δημιουργία της ομάδας *Αρμός*. Παράλληλα ανακοινώνεται πως η έκθεση των «μοντέρνων», που θα λάμβανε χώρα τον Οκτώβριο στο Ζάππειο, αναβάλλεται και παράλληλα ανακοινώνεται η ατομική έκθεση του ζωγράφου Μπουζιάνη, ο οποίος έχει διακριθεί και στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, αλλά ποτέ μέχρι σήμερα δεν είχε αποφασίσει να εκθέσει ένα μεγάλο αριθμό έργων σε ατομική έκθεση όπως τώρα στον *Παρνασσό*. Εκτός από την έκθεση Μπουζιάνη υπάρχει και ένα πρόσθετο ενδιαφέρον ότι είναι η πρώτη εκδήλωση μιας νέας ομάδας καλλιτεχνών που πήρε το όνομα *Στάθμη*[443]*.* Σε αυτή πλην του Μπουζιάνη ανήκουν οι Απάρτης, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Σώχος, όπως αναφέρει η εφημερίδα *Ελευθερία* τον Οκτώβριο του 1949[444].

Ουσιαστικά η δημιουργία της *Στάθμης* ήρθε ως απάντηση στην καλλιτεχνική ομάδα *Αρμός*[445] *.* Θα ήταν βέβαια άδικο να θεωρηθεί πως η *Στάθμη* δημιουργήθηκε μόνο σε πεδίο αντιπαράθεσης ως προς τον Αρμό, καθώς, όπως σημειώνει ο Μοσχονάς, «η *Στάθμη* έχει δυο γνωρίσματα καθοριστικά για τη μορφή της ως ομάδα, για τις κατευθύνσεις της και για τα συνδικαλιστικά της, για την εν γένει δραστηριότητά της σε όλη τη διάρκεια του 1950, και τα στοιχεία αυτά είναι που τη διαφοροποιούν από τον *Αρμό»*. Το πρώτο στοιχείο της *Στάθμης* είναι ότι αποτελεί την εξέλιξη της μεσοπολεμικής ομάδας *Τέχνη* 1930, στοιχείο που φανερώνουν και τα μέλη της ομάδας. Το δεύτερο και εξίσου σημαντικό στοιχείο είναι οι πολιτικές και κοινωνικές θέσεις των μελών της *Στάθμης* και ειδικά οι θέσεις που επιδρούν στην εικαστική τους δημιουργία. Η ομάδα *Στάθμη,* καθώς και άλλες εκείνη την περίοδο, συγκεντρώνει το πιο πολιτικοποιημένο κομμάτι της καλλιτεχνικής κοινότητας, δημιουργούς δηλαδή που έχουν ταυτίσει το

[442] Μοσχονάς 2010, σελ. 565.
[443] Μάλαμα 2009, σελ. 351.
[444] Ανώνυμος 1949, σελ. 2.
[445] Μοσχονάς 2010, σελ. 643.

έργο τους με αγώνες του λαού της Κατοχής και τον Εμφύλιο, δημιουργούς που έχουν αποποιηθεί το δόγμα «τέχνη για την τέχνη» και στρέφονται σε έργα με σαφές κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο. Αυτές είναι σε γενικές γραμμές οι αρχές της *Στάθμης* που θα δραστηριοποιηθεί την πρώτη μεταπολεμική περίοδο. Επιπλέον η *Στάθμη* δεν εκπροσωπεί την πρωτοπορία, τα μέλη της δεν επιδιώκουν συμπόρευση με τον μοντερνισμό, που γίνεται αντιληπτός με όρους μεσοπολεμικούς, δεν στρέφονται, όπως συμβαίνει με τον Αρμό, προς το γαλλικό πρότυπο της τέχνης και δεν υποστηρίζουν νέες τάσεις όπως η αφαίρεση[446].

Αντίθετα στην πλειονότητά τους οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην ομάδα διαμορφώνουν μια τέχνη με εθνικά τεχνοτροπικά χαρακτηριστικά, με μια ανθρωποκεντρική, ρεαλιστική και κοινωνικά ευαίσθητη ματιά[447].

Την *Στάθμη* αποτελούσαν, σύμφωνα με πληροφορίες της εφ. *Έθνος,* οι Μαρία Αναγνωστοπούλου, Θανάσης Απάρτης, Αγήνωρ Αστεριάδης, Βασιλείου, Γουναρόπουλος, Ελευθεριάδης, Γιώργος Ζογγολόπουλος, Ελένη Ζογγολοπούλου, Θεοδωρόπουλος, Ορέστης Κανέλλης, Γιάννης Μηταράκης, Μπουζιάνης, Σώχος, Τάσσος (Αλεβίζος), και Ερρίκος Φραντζισκάκης[448]. Οι Σώχος, Μπουζιάνης, Γουναρόπουλος, Βακαλό, Μηταράκης, παρέμεναν προσανατολισμένοι στις μεσοπολεμικές αφαιρετικές και ευρωπαϊκές τάσεις. Η σύνθεση της *Στάθμης,* αλλά και η συγκυρία της δημιουργίας της καταφάσκουν στο συμπέρασμα πως απηχούσε τη μόλις τότε διακηρυγμένη νέα πολιτική των αριστερών για κοινό μέτωπο και τη συνένωση όλων των προοδευτικών δυνάμεων σε ένα κοινό μέτωπο πάλης[449].

Αυτή είναι η πολιτική κατάσταση της χώρας τόσο κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου όσο και κατά την περίοδο της Κατοχής, του Εμφυλίου και της Μεταπολεμικής περιόδου. Συσχετισμοί δημιουργούνται και εκφράζουν απόψεις. Μέσα σε αυτό το κλίμα θα δώσει ο Θεοδωρόπουλος το μεγάλο του έργο από το 1930 και εξής. Στα επόμενα κεφάλαια θα προσπαθήσουμε να δούμε κατά πόσο ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται

[446] Μοσχονάς 2010, σελ. 643-645.
[447] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 165.
[448] Μαμακής 1950, σελ. 5
[449] Ματθιόπουλος 2001, σελ. 165

από το κλίμα της εποχής του όχι μόνο σε πολιτικό – κοινωνικό επίπεδο, αλλά και σε καλλιτεχνικό, αν ταυτίζεται ή συμπορεύεται με τις απόψεις που κυριαρχούν σε καλλιτεχνικό επίπεδο και κατά πόσο ο ίδιος τις εκφράζει μέσα από το έργο του.

VII. ΠΡΑΓΜΑΤΟΛΟΓΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΕΡΓΩΝ

VII.a ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΕΣ ΚΑΙ ΣΚΙΤΣΑ

Εφημερίδα *Χρόνος*

Όπως ήδη έχουμε δει στο κεφάλαιο των βιογραφικών στοιχείων του Θεοδωρόπουλου, ο Θεοδωρόπουλος δούλευε σε εφημερίδες της εποχής δίνοντας σκίτσα και γελοιογραφίες. Τα Χριστούγεννα του 1903 ο Θεοδωρόπουλος θα εικονογραφήσει την πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Χρόνος*. Η γελοιογραφία (εικ. 6) αποτελείται από δέκα σπονδυλωτές γελοιογραφίες, οι οποίες περιβάλλονται από μια λουλουδάτη στήλη που έχει ως επιγραφή τη λέξη Χριστούγεννα. Στην πρώτη γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει δύο γυναίκες να συνομιλούν, η πρώτη είναι μαυροφορούσα και κλαίουσα, κάτω διαβάζουμε «*- Κάτι με πένθος Αμαλία μήπως πέθανε ο Δημητράκης;» «- Όχι πήγε ταξίδι με ελληνικόν ατμόπλοιον».* Για να καταλάβουμε την συγκεκριμένη γελοιογραφία αρκεί να διαβάσουμε στη δεύτερη σελίδα της ίδιας εφημερίδας το άρθρο με τίτλο «*Η κράτησις της Ερμουπόλεως βάσανα επιβατών»*[450]. Στο εν λόγω άρθρο διαβάζουμε πως την προηγούμενη μέρα στο λιμάνι του Πειραιά έγινε κράτηση του ατμόπλοιου της «Νέας Ερμούπολης» από το λιμεναρχείο ύστερα από διαταγή του υπουργείου των Ναυτικών. Το ατμόπλοιο, το όποιο ταξίδευε για τη Θεσσαλονίκη, τις προηγούμενες μέρες υπέστη βλάβη και για το λόγο αυτό καθυστέρησαν μερικές ώρες. Στην ίδια σελίδα σε άλλο άρθρο διαβάζουμε πως λόγω έντονων ανέμων δύο άλλα ατμόπλοια η «Κλειώ» και ο «Ποσειδών» μένουν εγκλωβισμένα στο λιμάνι. Τα δύο αυτά γεγονότα σχολιάζει με ένα κωμικό τρόπο ο Θεοδωρόπουλος: η σύζυγος Αμαλία περιμένει το Δημητράκη, ο οποίος βρίσκεται είτε στο ατμόπλοιο της «Νέας Ερμούπολης» είτε στα ατμόπλοια «Κλειώ» και «Ποσειδών» και λόγω της κατάστασης δεν έχει γυρίσει ακόμα. Για να διακωμωδήσει τα γεγονότα, τα οποία ήταν κουραστικά για τους επιβάτες άλλα όχι τραγικά, βάζει τη σύζυγο Αμαλία να κλαίει ως χήρα Δημητράκη.

Η οικονομική κρίση είναι το έναυσμα για τη δεύτερη γελοιογραφία. Ο υπάλληλος του αρτοπωλείου κρατώντας ένα μαχαίρι μας ενημερώνει πως τα

[450] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

καταλληλότερα δώρα για την πρωτοχρονιά είναι αυτά που υπάρχουν πίσω του˙ δηλαδή τα μικρά κουλούρια. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και η τρίτη γελοιογραφία· εδώ βλέπουμε έναν κύριο, που θα μπορούσε να είναι σχετικός με το θέατρο και τις τέχνες, και μια κυρία να συνομιλούν ενώ πίσω τους υπάρχουν τρεις γυμνοί άνδρες. Η γυναίκα είναι η μις Δούγκαν όπως διαβάζουμε και στη λεζάντα της γελοιογραφίας. Η Ισιδώρα Ντάνκαν (γιατί περί αυτής πρόκειται) ήταν η αμερικανίδα χορεύτρια που συνέβαλε καθοριστικά στη γέννηση του μοντέρνου χορού. Η Ντάνκαν εκείνη την εποχή, χόρευε ξυπόλυτη, χωρίς pointes, φορώντας μόνο έναν χιτώνα εμπνευσμένο από την ελληνική αρχαιότητα. Αυτός είναι και ο τρόπος που παρουσιάζεται από τον Θεοδωρόπουλο: η Ντάνκαν φοράει χιτώνα με μαίανδρο στο τελείωμά του, και αρχαιοελληνικά σανδάλια. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*- Χαίρω διότι ήρχισαν και εις την Ελλάδα να ασπάζονται τας ιδέας μου και να περπατούν γυμνοί εις τους δρόμους.» «- Έχετε λάθος μις Δούγκαν· αυτοί που βλέπετε δεν ασπάζονται τας ιδέας σας, αλλά τους έχει γδύσει ο εισπράκτωρ του Δημοσίου»*[451].

Η παρουσία του Δηλιγιάννη στην Πάτρα για το σταφιδικό ζήτημα και οι απόψεις αυτού για το μονοπώλιο είναι η αφορμή για την πέμπτη και έκτη γελοιογραφία. Στη μία παρουσιάζεται ο Δηλιγιάννης να περπατά κρατώντας στο χέρι του μια ομπρέλα που θυμίζει περισσότερο ψάρι με κεφάλι ανθρώπου, στην δεύτερη γελοιογραφία παρουσιάζεται ο Δηλιγιάννης να συνομιλεί με έναν κύριο πάλι για το σταφιδικό ζήτημα. Κάτω από αυτές τις δύο γελοιογραφίες διαβάζουμε την εξής λεζάντα: «*- Και διατί επιμένετε τόσον δια το μονοπώλιον της σταφίδας κ. Δεληγιάννη;» «- Ο θείος μου μού είπεν ότι το μονοπώλειον είνε σανίς δια τον τόπον.»*[452]

Οι τελευταίες τρεις γελοιογραφίες αναφέρονται στη σύλληψη του Μιστριώτη, στην καταδίκη και στην τιμωρία του. Ο Μιστριώτης, καθηγητής γλωσσολογίας στο Πανεπιστήμιο και φανατικός υπέρμαχος της αρχαΐζουσας γλώσσας, ξεσήκωσε φοιτητές και προσκείμενες εφημερίδες ώστε να συμμετάσχει και ο αθηναϊκός λαός σε συλλαλητήρια. Ο λόγος ήταν η παράσταση της Ορέστειας από το Βασιλικό Θέατρο, η οποία έχει μεταφραστεί σε συντηρητική δημοτική από τον Γεώργιο Σωτηριάδη. Η πρεμιέρα έγινε την 1ή 3 Νοεμβρίου του 1903 και τα γεγονότα ξεκίνησαν στις 6 και διήρκησαν έως

[451] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[452] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

τις 9 Νοεμβρίου του 1903. Ο Θεοδωρόπουλος που γνωρίζει το γεγονός και το ότι ο Μιστριώτης είναι ουσιαστικά ο υποκινητής της όλης ιστορίας, μάς δίνει σε τρεις γελοιογραφίες τη σύλληψή του από τον αστυνομικό, την φύλακισή του και τέλος την τιμωρία του που δεν είναι άλλη από το κούρεμά του στο «*κουρείον η Ευτέρπη*». Αυτό που υπονοεί ο Θεοδωρόπουλος και οφείλει να αποκρυπτογραφήσει ο αναγνώστης είναι ότι ο συντηρητικός Μιστριώτης, με πλούσια μαλλιά και γένια στην εμφάνιση, πρέπει να κουρευτεί για να συμβαδίζουν εμφάνιση και απόψεις. Είναι γνωστό ότι οι δημοτικιστές, με τους οποίους διαφωνεί ο Μιστριώτης, ονομάζονταν «μαλλιαροί». Καταδεικνύει λοιπόν η γελοιογραφία μια φανερή αντίθεση ανάμεσα στην εξωτερική εμφάνιση (μαλλιά και γένια) και στις αντιλήψεις που είναι συντηρητικές. Για να υπάρξει, λέει ο Θεοδωρόπουλος στη γελοιογραφία του, σύμπτωση εμφάνισης ιδεών, ο Μιστριώτης πρέπει να κουρευτεί.

Την 1η Μαρτίου του 1905 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει ένα σκίτσο που θα απεικονίζει τη διάβαση του Ρωσικού στρατού από τη λίμνη Βαϊκάλη κατά τη διάρκεια του Ρωσοϊαπωνικού πόλεμου[453] (8 Φεβρουαρίου του 1904 - 5 Σεπτεμβρίου του 1905). Το σκίτσο (εικ. 7) συνδέεται με την τρίτη σελίδα του Χρόνου, όπου διαβάζουμε όλο το χρονικό της μάχης στο άρθρο με τίτλο *«Η φοβερή τραγωδία του Μούκδεν, ολόκληροι πεδιάδες κεκαλυμμέναι υπό νεκρών, 130,000 νεκροί και αιχμάλωτοι, ο Κουροπάτκιν ζητών την παραίτησίν του, Ο Μικάδος συγχαίρων τον Ογιάμα»*[454] εκεί διαβάζουμε πως όλη η προς βορράν του Μούκδεν έκταση, η μεταξύ της μεγάλης Ματζουρικής οδού ήταν την προηγούμενη μέρα γεμάτη από Ρώσους φυγάδες, οι οποίοι βομβαρδίζονταν όλη τη νύχτα από τους Ιάπωνες. Τόσο η οδός όσο και οι πέριξ αγροί ήταν γεμάτοι από Ρώσους τραυματίες. Αυτή ακριβώς τη σκηνή πραγματεύεται ο Θεοδωρόπουλος. Στο πρώτο πλάνο πάνω σε μία ξύλινη σχεδία ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ρώσους στρατιώτες, τους οποίους περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια. Χωρίς να διαβάσει κάνεις τη λεζάντα, μόνο

[453] Ο πόλεμος αυτός που ξεκίνησε στις 8 Φεβρουαρίου του 1904 και τελείωσε στις 5 Σεπτεμβρίου του 1905 ήταν μια πολεμική σύγκρουση ανάμεσα στη Ρωσική Αυτοκρατορία των Ρομανόφ και την Ιαπωνική Αυτοκρατορία Μεϊτζι. Αιτία της σύρραξης ήταν η επιθυμία και των δύο αυτοκρατοριών να κυριαρχήσουν στην Κορέα και στη Ματζουρία. Οι Ιάπωνες, αν και διχασμένοι σχετικά με τον πόλεμο αυτό, κινούνται ταχύτατα και καταφέρνουν μια σειρά νικών στη νότια Ματζουρία. Η ταπεινωτική ήττα των Ρώσων οδήγησε σε επαναστατικές κινήσεις σε όλη τη χώρα, ενώ η νίκη των Ιαπώνων εξέπληξε τον δυτικό κόσμο. Αναφορικά τώρα με τη μάχη του Μούκντεν για την οποία γίνεται και λόγος στο σκίτσο ο Ιβάο (Ογιάμα Ιβάο (10/10/1842 – 10/12/1916) ήταν επίτιμο μέλος του Τάγματος της Αξίας, νομαρχία Φυκουόκα, ήταν στρατιωτικός και συγκεκριμένα στρατάρχης της Ιαπωνικής Αυτοκρατορίας), οδηγεί το στρατό του στην πόλη Μούκντεν. Στις 20 Φλεβάρη Ρώσοι και Ιάπωνες συγκρούονται μέσα σε χιόνι και σε χαμηλές θερμοκρασίες, οι δύο στρατοί είναι ισάριθμοι και υποστηρίζονται από το πυροβολικό. Η μάχη θα διαρκέσει έως τις 10 Μαρτίου και θα λήξει με νίκη των Ιαπώνων.

[454] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

από τις μορφές, καταλαβαίνει πως πρόκειται για ρώσους στρατιώτες· είναι εμφανή τα γούνινα καπέλα. Στα χέρια τους κρατούν όπλα ενώ παράλληλα προσπαθούν να κρατήσουν και τα άλογα. Στο βάθος διακρίνονται η πεδιάδα, οι υπόλοιποι στρατιώτες και το τρένο, το οποίο τους έχει μεταφέρει. Ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει την κούραση στα πρόσωπα των ρώσων στρατιωτών. Η πολυκοσμία και ο συνωστισμός του πρώτου επιπέδου ηρεμούν όσο προχωρούμε προς τα πίσω, προς το τρένο. Κοιτώντας τον τρόπο σύνθεσης της εικόνας διαπιστώνουμε πως οι μορφές παρατάσσονται σε ζώνες, οι μακρινές μορφές σχεδιάζονται σε μικρότερη κλίμακα χωρίς να συνδέονται με τις μεγαλύτερες της πρώτης ζώνης. Ακόμα παρατηρούμε πως ενώ οι μορφές του πρώτου ενσωματώνονται με τις γειτονικές τους, οι μορφές του δευτέρου επιπέδου διατηρούν την αυτονομία τους.

Στις 12 Απριλίου του 1905 θα απεικονίσει τη *μοναχή Κασσιανή*, (εικ. 8) όπως διαβάζουμε κάτω από την εικόνα. Το σχέδιο του Θεοδωρόπουλου είναι αντίγραφο από αρχαίο βυζαντινό χειρόγραφο. Ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τη γυναίκα κατά μέτωπο να έχει στραμμένο το βλέμμα στο θεατή, είναι θλιμμένη και στο ένα της χέρι κρατάει ένα σταυρό. Ουσιαστικά ο Θεοδωρόπουλος εδώ δεν κάνει άλλο από το να αντιγράφει με τέλειο τρόπο την εικόνα του χειρογράφου. Το στοιχείο που ίσως προσθέτει είναι το παραπέτασμα που υπάρχει πίσω από τη γυναίκα.

Στις 14 Απριλίου του 1905 θα σχεδιάσει το *Άγιο Μανδήλιον* (εικ. 9), ένα θέμα με το οποίο θα ασχοληθεί και αργότερα. Εδώ πάνω σε ένα σεντόνι ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει την προσωπογραφία του Ιησού. Ο Ιησούς κοιτάει κατάματα το θεατή, φοράει ακάνθινο στεφάνι, αλλά στο πρόσωπό του δεν υπάρχουν ίχνη αίματος. Στο επάνω μέρος της σινδόνης διαβάζουμε τα αρχικά ΙΣ ΧΡ. Στο κάτω μέρος της σινδόνης ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα διακοσμητικό μοτίβο· όμοιο μοτίβο θα δούμε και σε σχέδια που κάνει με μολύβι. Το έργο δεν φέρει υπογραφή, μπορούμε όμως να το αποδώσουμε στο Θεοδωρόπουλο καθώς με το ίδιο θέμα θα ασχοληθεί ξανά προς το τέλος της καλλιτεχνικής του πορείας.

Στις 17 Απριλίου του 1905 στη στήλη των κωμικών της ημέρας βλέπουμε τρεις γελοιογραφίες (εικ. 10). Όλες σχετίζονται με τις ημέρες του Πάσχα. Στην πρώτη γελοιογραφία βλέπουμε μια γυναίκα και έναν άνδρα να συνομιλούν, πίσω τους υπάρχει μία πύλη με κιγκλιδώματα και μια λάμπα που

φωτίζει το δρόμο· όλα τα στοιχεία μας κάνουν να συμπεράνουμε πως το ζευγάρι συνομιλεί στο δρόμο. Ο άνδρας θέλει να αγοράσει τα αυγά της κυρίας, τα οποία όπως καταλαβαίνουμε από το διάλογο που ακολουθεί δεν είναι και τόσο φρέσκα. Στη λεζάντα διαβάζουμε: *«-Είνε φρέσκα τα αυγά σου; - Πολύ φρέσκα, κύριε, ζωντανά. –Πώς ζωντανά; - Δηλαδή τα πουλιά που είνε μέσα είνε ζωντανά»*[455]*.* Στη επόμενη γελοιογραφία, η οποία διαδραματίζεται σε ένα χασάπικο βλέπουμε έναν κύριο της καλής κοινωνίας, όπως φαίνεται και από τα ρούχα του, (καπέλο, φράκο, μπαστούνι), να ζητάει να μάθει από πού είναι τα αρνιά˙ ο υπάλληλος του χασάπικου, ο οποίος φοράει μπαλωμένα ρούχα, ρωτάει το αφεντικό του. Στο διάλογο που ακολουθεί στη λεζάντα διαβάζουμε: «*- Και πώθεν τα φέρνετε; Εκ Βιέννης; -Τι λες αφεντικό; Τ' αρνιά θα τα φέρνουμε από τη Βιέννη; - Μα αυτό δεν είνε αρνί, για να το φουσκώνεις έτσι, είνε τηλεγράφημα.»*[456] Στην τελευταία γελοιογραφία βλέπουμε έναν Κρητικό στο κρεοπωλείο «το λαγιαρνί» να ρωτάει πόσο κοστίζουν τα αρνιά, για την ακρίβεια τα κουράδια. Στο διάλογο της λεζάντας διαβάζουμε: «*-Πόσο τα κουράδια, χασάπη; -Μια και ογδόντα η οκά. - Δώσε μου ένα ολόκληρο κουράδι γιατί θέλω να το στείλω του Αργυρόπουλου πεσκέσι.»* Προφανώς όπως και στη Βαβυλωνία παίζει με τη λέξη «κουράδι», την οποία αλλιώς την αντιλαμβάνονται οι Κρητικοί και αλλιώς οι υπόλοιποι Έλληνες. Και στα τρία σκίτσα η γραμμή είναι παχιά και έντονη, τα σχέδια στο εσωτερικό τους φέρνουν άλλες μικρότερες γραμμές, οι οποίες τονίζουν τις πτυχώσεις των υφασμάτων. Δίνεται επίσης έμφαση τόσο στα χαρακτηριστικά των προσώπων, στην εξωτερική τους εμφάνιση, καθώς και στον περιβάλλοντα χώρο.

Στις 29 Απριλίου του 1905 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* κάτω από τη λεζάντα *Το Μακεδονικόν Ζήτημα* (εικ. 11) βλέπουμε τον σουλτάνο Αβδούλ Χαμίτ να κρατάει σε κάθε του χέρι μια υδρόγειο σφαίρα. Η αριστερή σφαίρα απεικονίζει Ευρώπη, Ασία, Αφρική, ενώ η δεξιά την Αφρική. Το σχόλιο κάτω από την λεζάντα γράφει *Κατά την τελευταία φωτογραφία ληφθείσαν μετά την εν Μακεδονία καταδίωξιν των ελληνικών σωμάτων.* Η ειρωνεία της λεζάντας είναι φανερή: ο Αβδούλ Χαμίτ αισθάνεται κύριος του κόσμου, ενώ παράλληλα είναι ζωσμένος με δύο μεγάλα σπαθιά. Ο γελοιογράφος τονίζει ακόμα τα δύο

[455] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[456] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

μεγάλα αυτιά του σουλτάνου. Αυτό όπως που επιπλέον αξίζει να προσέξουμε στη γελοιογραφία αυτή είναι η υπογραφή· ένα καλλιτεχνικό Θ μαζί με Α μέσα σε ένα πλαίσιο. Μέχρι τώρα ο Θεοδωρόπουλος υπέγραφε τα έργα του, τουλάχιστον στο *Χρόνο* ως Θ. Άγγελος και το Θ ήταν πάντα καλλιτεχνικό. Τώρα εδώ βλέπουμε πως υπογράφει Θ.Α μέσα σε πλαίσιο. Ξεκινώντας από το πλαίσιο ξέρουμε πως το βάζει στα χαρακτικά του. Το καλλιτεχνικό Θ μαζί με το αγ. το έχουμε ήδη δει στις 17 Απριλίου του 1905 και είναι ακριβώς το ίδιο με το Θ που βλέπουμε εδώ. Πέρα από αυτό ακόμα και όταν υπογράφει Θ. άγγελος το Θ είναι καλλιτεχνικό. Το ίδιο καλλιτεχνικό Θ μαζί με το Α θα το δούμε ξανά στην εφημερίδα *ΚΡΟΤΟΣ* του 1919. Όλα τα παραπάνω στοιχεία καθώς και ο τρόπος απόδοσης του έργου μας κάνουν να αποδώσουμε το έργο στον Άγγελο Θεοδωρόπουλο.

Την 1 Μαΐου του 1905 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει μια όμορφη νεαρή κοπέλα που συμβολίζει την άνοιξη (εικ. 12). Στο φόρεμά της και στα πόδια της υπάρχουν τριαντάφυλλα, η ίδια κρατάει έναν κορμό δέντρου από τα κλαδιά του οποίου εκφύονται τριαντάφυλλα. Τριαντάφυλλα υπάρχουν επίσης στο κεφάλι και στο στόμα της γυναίκας. Η γυναίκα είναι σε προφίλ σχεδιασμένη, χρώμα υπάρχει στο φόρεμα και στα λουλούδια κάτω από αυτό ενώ όλα τα άλλα κινούνται σε λευκούς τόνους. Ουσιαστικά εδώ ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει μια ωδή στην άνοιξη. Υπογράφει ως Θ.ΑΓ. Τα γράμματα είναι κεφαλαία και το Θ δεν είναι καλλιτεχνικό· όμως το ΑΓ προσδιορίζει ότι πρόκειται για τον Θεοδωρόπουλο και τον διαφοροποιεί από τον Άννινο, που υπογράφει και εκείνος πολλές φορές ως Θ.Α.

Στις 5 Μαΐου 1905 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια ακόμα γελοιογραφία, υπό τον τίτλο *αι πρόοδοι της Ελληνικής Βιομηχανίας*. (εικ. 13) Εδώ η υπογραφή θ. άγγελος υπάρχει αλλά δεν είναι ευδιάκριτη. Κάτω από τη γελοιογραφία διαβάζουμε την εξής λεζάντα: *«…και τα προφυλακτικά μέτρα δια να ανάψη κανείς εν σπίρτο της ασφάλειας»*[457]. Στη γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος σε πρώτο πλάνο μας δίνει έναν κύριο, μάλλον λαϊκό αν κρίνουμε από τα ρούχα του και το περπάτημά του, να ανάβει ένα σπίρτο για να ανάψει το τσιγάρο που έχει στο στόμα. Πίσω του σε δεύτερο πλάνο

[457] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

βλέπουμε έναν αξιωματικό να δίνει πρόσταγμα στους παραταγμένους άνδρες, οι οποίοι κρατούν στα χέρια τους μάνικες. Δίπλα τους υπάρχει ένα δέντρο και στο βάθος διακρίνονται ένα μικρό σπίτι και φράχτες. Γιατί όμως πρέπει να είναι παραταγμένοι άνδρες της πυροσβεστικής για μπορέσει κάνεις να ανάψει ένα σπίρτο με ασφάλεια; Η αιτία, η οποία προκαλεί και την αστεία αυτή γελοιογραφία είναι η πυρκαγιά στο δάσος της Ραφήνας που έγινε δύο μέρες πριν. Ο *Χρόνος* είχε αφιερώσει εκτενή αναφορά στην πυρκαγιά αυτή στο φύλλο της αμέσως προηγούμενης μέρας (4 Μαΐου)[458]. Εκεί μαθαίνουμε πως το υπουργείο Εσωτερικών, αλλά και το δασαρχείο Ραφήνας την προηγούμενη μέρα είχαν κινητοποιηθεί καθώς είχαν λάβει τηλεγράφημα από τον αστυνόμο του Κορωπίου Γιατράκο που έκανε λόγο για φωτιά στο δάσος της Ραφήνας. Ο αστυνόμος ζητούσε να αποσταλεί ταχύτατα ισχυρό πυροσβεστικό απόσπασμα, αλλά ενημέρωνε πως και ο ίδιος απέστειλε ισχυρή δύναμη ανδρών. Στο ίδιο άρθρο διαβάζουμε πως αν η φωτιά δεν έσβηνε θα έστελναν από την Αττική με το τρένο άλλο απόσπασμα. Όπως διαβάζουμε τέλος, η φωτιά σβήστηκε και έτσι δεν χρειάστηκε αποστολή άλλης στρατιωτικής δύναμης. Αυτό είναι και το περιστατικό που σατιρίζει ο Θεοδωρόπουλος. Τεχνικά το σκίτσο του έχει γρήγορες και νευρικές γραμμές, δίνει σημασία στις λεπτομέρειες, όπως είναι το καρό παντελόνι του άνδρα, το λουλούδι στο πέτο, το καπέλο, οι αυλακώσεις στο πρόσωπό του, αλλά και στα κουμπιά στις στολές των ανδρών της πυροσβεστικής, στις εκφράσεις των προσώπων τους και στη στάση των σωμάτων τους, μια στάση που δηλώνει ετοιμασία για μάχη.

Στις 6 Μαΐου του 1905 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνο*υ υπάρχει μια προσωπογραφία – γελοιογραφία του Δεληγιάννη κάτω από τον τίτλο *Ο κ. Δηλιγιάννης εις το Κρητικό Ζήτημα,* (εικ. 14) κάτω η λεζάντα γράφει «*που προσπαθεί να κρυβή*»[459]. Πριν όμως να δούμε τη γραμμή του σχεδίου ας δούμε το ίδιο το σχέδιο. Ο Δεληγιάννης κοιτάζει προς το θεατή με ένα λοξό βλέμμα, ενώ την ίδια στιγμή έχει τα δύο του δάχτυλα μπροστά από το πρόσωπό του σε μία προσπάθεια να κρυφτεί. Στο κεφάλι φοράει ένα μικρό καπέλο, δυσαρμονικά μικρό θα λέγαμε σε σχέση με το μεγάλο κεφάλι. Ας δούμε τώρα την ίδια τη γραμμή: παχιά στο σώμα, παχιά και σγουρή -

[458] Ανώνυμος 1905 α, σελ. 2.
[459] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

καμπυλωτή στο κεφάλι και στα μαλλιά. Η γραμμή και ο τρόπος απόδοσής της είναι παρόμοια με άλλα σχέδια που δίνει ο Θεοδωρόπουλος. Το ερώτημα όμως είναι τι θέλει να σχολιάσει ο Θεοδωρόπουλος με το εν λόγω έργο· το δυσαρμονικά μεγάλο κεφάλι σε σχέση με την υπόλοιπη προτομή και το μικρό δάχτυλο μπροστά από το πρόσωπό του σε μια προσπάθεια να κρυφτεί υποδηλώνουν φυσικά την αδυναμία της προσπάθειας που δεν είναι άλλη από την επιθυμία του να κρυφτεί. Το σχόλιο του Θεοδωρόπουλου είναι σαφώς σαρκαστικό καθώς κανείς δεν είναι δυνατό να κρυφτεί πίσω από το δάχτυλό του, πόσο μάλλον ο Δεληγιάννης με το τόσο μεγάλο κεφάλι.

Η γελοιογραφία στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* στις 10 Μαΐου 1905 στη στήλη *κωμικά της ημέρας* φέρει τον τίτλο *εν τούτω νίκα* και τη λεζάντα «*το σύμβολον της εταιρείας Ζάννου και Ρώς*» (εικ. 15). Για να καταλάβουμε το νόημα της γελοιογραφίας πρέπει να δούμε όσα γράφονται για την εταιρεία Ζάννου και Ρως της Πάτρας τις προηγούμενες μέρες. Στις 7 Μαΐου του 1905 η εφημερίδα *Χρόνος* στη δεύτερη σελίδα της δημοσιεύει άρθρο με τίτλο *το σταφιδικόν σκάνδαλον η δωρεά της σταφίδας*[460] , στο εν λόγω άρθρο αναφέρονται οι όροι της σύμβασης· όμως το σημαντικό κομμάτι του άρθρου είναι η πρώτη παράγραφος, στην οποία αναφέρεται πως το Συμβούλιο της Σταφιδικής Τράπεζας πρόκειται να αποφασίσει για τη μελετώμενη δωρεά της Σταφιδικής Τραπέζης προς την Εταιρεία Ζάννος ύψους περίπου 2,000,000 εκ. δρχ. Στις 8 Μαΐου του 1905 διαβάζουμε στην τέταρτη σελίδα του *Χρόνου* στο άρθρο με τίτλο *το σταφιδικόν σκάνδαλον των Πατρών*[461] πως συνήλθε το Συμβούλιο της Σταφιδικής Τράπεζας για να αποφασίσει σχετικά με την υποβληθείσα αίτηση της οινοποιητικής εταιρείας Ζάννου και Ρώς. Το υπουργείο των οικονομικών σύμφωνα με το άρθρο απέστειλε έγγραφο, το οποίο εξουσιοδοτούσε το Συμβούλιο να αποφασίσει εκείνο για την αίτηση και να αποστείλει στο υπουργείο την απόφαση. Στις 9 Μαίου του 1905 στην πρώτη σελίδα του *Χρόνου* διαβάζουμε το άρθρο με τίτλο *Το σταφιδικόν σκάνδαλον*[462]. Στο άρθρο γίνεται εκτενής αναφορά για την εταιρεία Ζάννου και Ρώς και για την αίτησή της, η οποία θα προκαλέσει την χρεοκοπία της Σταφιδικής Τράπεζας. Η δωρεά χαρακτηρίζεται από τον αρθρογράφο ένα *απαίσιο κατά του κόσμου των σταφιδοπαραγωγών πραξικόπημα*, καθώς

[460] Ανώνυμος 1905 β, σελ. 2.
[461] Ανώνυμος 1905 γ, σελ. 4.
[462] Ανώνυμος 1905 δ, σελ. 1.

διατίθενται χωρίς οίκτο και έλεος ο ιδρώτας και το αίμα των ειλώτων, των όσων δηλαδή καλλιεργούν τη σταφίδα. Το άρθρο κλείνει λέγοντας ότι οι σταφιδοπαραγωγοί πληρώνοντας σε χρήμα τον σταφιδικό φόρο θα γίνουν στην ουσία δούλοι των τοκογλύφων διότι η φορολογία σε είδος έβλαπτε τα συμφέροντα της εταιρείας, η οποία είχε το σύμβολο «*εν τούτω νίκα*». Και στις 10 Μαΐου του 1905 δίνει, όπως είπαμε, το σκίτσο με τίτλο *εν τούτω νίκα,* στο οποίο παρουσιάζει ένα αλέτρι, το οποίο πατάει και συνθλίβει έναν αγρότη, κάτω από αυτό το σχέδιο υπάρχει η λεζάντα *το σύμβολον της εταιρείας Ζάννου και Ρώς.* Το πρώτο στοιχείο το οποίο παρατηρούμε είναι ότι ο Θεοδωρόπουλος οπτικοποιεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τα όσα γράφουν τις προηγούμενες μέρες οι εφημερίδες. Χρησιμοποιεί τη φράση «εν τούτω νίκα» με την οποία κλείνει το άρθρο του Χρόνου της προηγούμενης μέρας, και είναι ουσιαστικά η φράση που είχε σαν έμβλημα η εταιρεία Ζάννου και Ρώς, το αλέτρι που συνθλίβει τον άνδρα, αποδίδει το κύριο σώμα του προηγούμενου άρθρου. Ο τρόπος απόδοσης του σχεδίου είναι ο εξής: το αλέτρι κυριαρχεί, η αξίνα και η ρόδα είναι τα κύρια στοιχεία, ενώ από τη μία πλευρά του αρότρου βγαίνει μούστος που πνίγει τον άνδρα που βρίσκεται κάτω από το άροτρο. Η γραμμή του σχεδίου είναι ομαλή, χωρίς καμπύλες, και όχι ιδιαίτερα παχιά. Μικρότερες γραμμές που υπάρχουν στην επιφάνεια του αρότρου, αλλά και στη ρόδα δημιουργούν την ψευδαίσθηση του βάθους. Ο άνδρας που βρίσκεται κάτω από τις ρόδες δεν σχεδιάζεται με επιμέλεια, το σώμα του ουσιαστικά καλύπτεται από το μούστο που βγαίνει από το άροτρο, ενώ το κεφάλι του αποδίδεται περισσότερο σαν κρανίο νεκρού παρά σαν κεφάλι ενός εν ζωή ανθρώπου. Η λεζάντα είναι καυστική· το σύμβολο «*εν τούτω νίκα*» εδώ αποδίδεται σατιρικά από τον Θεοδωρόπουλο· δίνεται σαν άροτρο που συνθλίβει τον αγρότη ενώ το ίδιο μένει αλώβητο και έτοιμο να συνεχίσει το υπόλοιπο έργο του. Η όλη γελοιογραφία κινείται ανάμεσα στα όρια της σάτιρας και του καυστικού σχολίου.

Στις 11 Μαΐου 1905 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* στα *κωμικά της ημέρας* η γελοιογραφία, συνοδεύεται από την εξής λεζάντα: *«Αφού έβαλεν εις την φάκαν των Πρωτοδικείων τον κ. Δηλιγιάννη»* (εικ. 16). Η γελοιογραφία σχολιάζει την κατάσταση των Πρωτοδικείων. Και πάλι πρέπει να ανατρέξουμε στις εφημερίδες των προηγούμενων ημερών για να δούμε τι αναφέρουν για την κατάσταση των πρωτοδικείων. Στις 6 Μαΐου διαβάζουμε στο *Χρόνο* στο

άρθρο με τίτλο *δικαστικά νομοσχέδια*[463] πως ο Καραπάνος[464] έχει υποβάλει έξι νομοσχέδια με τα οποία καταργούνται οκτώ πρωτοδικεία, τέσσερα παλαιά και τέσσερα νέα. Τις επόμενες μέρες διαβάζουμε ξανά για το θέμα των πρωτοδικείων, το οποίο έχει προκαλέσει αναστάτωση στις περιοχές όπου αυτά καταργούνται και στις 10 Μαΐου[465] διαβάζουμε όλη τη συζήτηση της Βουλής σχετικά με το θέμα. Στις 11 Μαΐου ο Θεοδωρόπουλος σχολιάζει τα τεκταινόμενα. Ο Δεληγιάννης καθισμένος σε ένα τραπέζι, προφανώς κάποιου καφενείου, κρίνοντας από το ποτήρι της μπύρας που έχει μπροστά του, ετοιμάζεται να βάλει το χέρι του μέσα σε ένα καλάθι, το οποίο του προσφέρεται. Εμείς βλέπουμε μόνο το χέρι, το οποίο κρατάει το καλάθι. Όλα τα στοιχεία στη γελοιογραφία είναι συμβολικά: το χέρι που προσφέρει το καλάθι μάλλον δεν είναι άλλο από το χέρι του Καραπάνου, ο οποίος έχει φέρει προς ψήφιση στη Βουλή το νομοσχέδιο των πρωτοδικείων και επέφερε την μετέπειτα αναστάτωση. Ο Δεληγιάννης σαν να επρόκειτο να πάρει φρούτα από ένα καλάθι, δέχεται το θέμα των νομοσχεδίων, το οποίο δημιουργεί τις γνωστές αναταραχές, πέφτοντας στη φάκα σύμφωνα με τη λεζάντα της γελοιογραφίας. Το σχόλιο κάτω από τη γελοιογραφία είναι για ακόμα μια φορά καυστικό. Από την άποψη της τεχνικής ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει με μια παχιά και νευρική γραμμή πετυχαίνοντας με τον τρόπο αυτό να αποδώσει μια φυσικότητα στα ρούχα του Δεληγιάννη καθώς φαίνονται όλες οι πτυχώσεις τους. Ένα ακόμα στοιχείο είναι η πηγή του φωτός, η οποία βρίσκεται κάτω αριστερά, όπως μπορούμε να δούμε από τη σκιά που υπάρχει κάτω από το τραπέζι.

Το θέμα των πρωτοδικείων συνεχίζεται και τις επόμενες μέρες, έτσι στις 15 Μαΐου 1905 στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* στη στήλη *τα κωμικά της ημέρας* ο Θεοδωρόπουλος, εδώ υπογράφει μόνο *άγγελος*, ασχολείται εκ νέου με το θέμα των πρωτοδικείων. Η γελοιογραφία φέρει τη λεζάντα *τα*

[463] Ανώνυμος 1905 ε. σελ. 2.

[464] Κωνσταντίνος Καραπάνος (1840 – 1914), πολιτικός και αρχαιολόγος. Γεννήθηκε στη Άρτα, και ήταν εγγονός του επίσης πολιτικού Κωνσταντίνου Καραπάνου. Τις εγκύκλιες σπουδές του τις έκανε στα Ιωάννινα και στην Κέρκυρα και εν συνεχεία σπούδασε νομικά στο πανεπιστήμιο της Αθήνας και οικονομολογία στο Παρίσι. Στη γαλλική πρωτεύουσα διορίστηκε το 1861 υπάλληλος της οθωμανικής πρεσβείας, καθότι υπήκοος της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και αργότερα χρημάτισε γραμματέας της Γενικής Εταιρείας του Οθωμανικού Κράτους. Το 1864 μετέβη στην Κωνσταντινούπολη, όπου άσκησε το επάγγελμα του τραπεζίτη. Εν συνεχεία ασχολείται με την αρχαιολογία και διεξάγει ανασκαφές στο αρχαίο ιερό της Δωδώνης από το 1875. Το 1882 εξελέγη για πρώτη φορά βουλευτής Άρτας, υποψήφιος με το κόμμα του Κουμουνδούρου. Εκλέγεται συνολικά 11 φορές βουλευτής, συγκεκριμένα από το 1882 – 1910. Αποχωρώντας από το κόμμα του Κουμουνδούρου προσχωρεί στο κόμμα του Τρικούπη από το οποίο θα φύγει καθώς διαφωνεί με την πολιτική του και προσχωρεί σε αυτό του Δεληγιάννη. Το 1887 κάνει δικό του κόμμα το Προοδευτικόν, το οποίο, όμως διαλύεται. Διετέλεσε υπουργός Οικονομικών το 1890, υπουργός Ναυτικών το 1902 και 1903 και υπουργός Δικαιοσύνης το 1904 – 1905.

[465] Ανώνυμος 1905 στ, σελ. 2.

περιοδεύοντα Πρωτοδικεία (εικ. 17). Στη γελοιογραφία βλέπουμε έναν ξυπόλυτο άνδρα να σέρνει ένα κάρο, το όποιο επάνω έχει έναν άνδρα· μάλλον πρόκειται για δικαστή, ο οποίος κάθεται σε ένα τραπέζι και είναι προσηλωμένος στα χαρτιά που έχει μπροστά του ενώ την ίδια στιγμή καπνίζει. Το ερώτημα που τίθεται είναι από πού εμπνέεται ο Θεοδωρόπουλος για το εν λόγω θέμα. Την απάντηση την βρίσκουμε στην τρίτη σελίδα του *Χρόνου*. *Στην τελευταία ώρα* διαβάζουμε: *Η κατάργησις των πρωτοδικείων, αντικαθίστανται ωρισμένως δια των κινητών, επίσημοι πληροφορίαι, αι επαρχίαι πάλιν ανάστατοι, αι χθεσιναί πληροφορίαι.*[466] Στην πρώτη παράγραφο διαβάζουμε πως ο Δεληγιάννης όχι μόνο δεν παραιτείται από την απόφαση της κατάργησης των πρωτοδικείων, αλλά ήδη έχει δώσει διαταγή για κατάρτιση σχετικού νομοσχεδίου, σχεδόν όμοιου με το νομοσχέδιο που είχε φέρει κατά την προηγούμενη σύνοδο ο Θεοτόκης και με το οποίο εισάγεται ο ήδη υπάρχων θεσμός στην Ιταλία των περιοδευόντων πρωτοδικείων. Αυτό ακριβώς είναι και αυτό που σατιρίζεται από το Θεοδωρόπουλο. Ένας αχθοφόρος που αντί να μεταφέρει με το κάρο του βαλίτσες μεταφέρει έναν δικαστή, ο οποίος καλείται να αποφασίσει για τις τρέχουσες υποθέσεις. Ο αχθοφόρος φαίνεται από την έκφραση του προσώπου του πως φωνάζει ώστε ο κόσμος να ακούσει πως έφτασε και στην πόλη τους το περιοδεύον πρωτοδικείο. Ο Θεοδωρόπουλος με το σχέδιό του παρουσιάζει ή παρομοιάζει το περιοδεύον πρωτοδικείο με τους περιοδεύοντες θιάσους. Ο αχθοφόρος μοιάζει με τελάλη, ενώ ο δικαστής μοιάζει περισσότερο με τον άνθρωπο που κόβει τα εισιτήρια παρά με δικαστή. Το σχέδιο από τεχνικής πλευράς διαθέτει γραμμή παχιά χωρίς όμως να είναι τόσο γρήγορη όσο την έχουμε δει σε προηγούμενα σχέδιά του. Και εδώ υπάρχει πηγή φωτός, η οποία είναι στα αριστερά του πίνακα, όπως φαίνεται και από τη σκιά του σχεδίου.

Στις 31 Μαΐου 1905[467] στην εφημερίδα *Χρόνος,* ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει την εξής γελοιογραφία: έναν τσολιά να διανέμει τα γράμματα και παράλληλα από το άλλο χέρι να κρατάει ένα γιαούρτι. Ο τίτλος της γελοιογραφίας είναι «*οι νέοι διανομείς του ταχυδρομείου*» (εικ. 18). Η λεζάντα της γελοιογραφίας σημειώνει: «*Ο καταλληλότερος συνδυασμός της*

[466] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[467] Λανθασμένα δίνεται η χρονολογία 1903 στο Σαπρανίδη 2006, σελ. 157.

ταχυδρομικής υπηρεσίας. (Διανέμει επιστολάς και προμηθεύει συγχρόνως γιαούρτι, με το οποίο παρατείνεται η ζωή των αλληλογραφούντων εις σημείον ώστε προφθάνουν να λάβουν τας επιστολάς των).» Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει έναν εύσωμο τσολιά που φαίνεται σαν να έχει έρθει μόλις από κάποιο χωριό. Δίνει προσοχή στα ρούχα του, στις φούντες από τα τσαρούχια του και στο γιαούρτι που κρατάει. Πιο πολύ φαίνεται να τον ενδιαφέρει το γιαούρτι που τονίζεται με κόκκινο χρώμα ενώ η ταχυδρομική τσάντα, που βρίσκεται στην άλλη πλευρά του είναι λευκή. Η αφορμή για την εν λόγω γελοιογραφία είναι η ταχυδρομική και τηλεγραφική συγκοινωνία. Στο άρθρο της ίδιας εφημερίδας που έχει τον τίτλο «*Να τους παύση αμέσως»* διαβάζουμε: «*…υπηρεσία τόσον πολυδαίδαλος, υπέρ πάσαν άλλην απαιτούσα πείραν μακράν και ταχύτητα αστραπιαίαν, ουδείς ηδύνατο να πιστεύση ότι είναι εύκολον να διεξαχθή υπό ανθρώπων στρατολογηθέντων προχείρως εκ των δρόμων αστυφυλάκων και στρατιωτών. [….] Ο εμπορικός και χρηματιστικός κόσμος υπέστη βλάβας, αι οποίαι ούτε λίγαι είνε ούτε ευκόλως επανορθούνται….»*[468] Για να διακωμωδήσει το γεγονός λοιπόν ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα νέο διανομέα που έρχεται από το χωριό προφανώς και μαζί με το γιαούρτι μοιράζει και τα γράμματα, τα οποία λόγω της απεργίας μένουν χωρίς διανομή. Δίπλα από την υπογραφή του Θεοδωρόπουλου υπάρχουν τα νούμερα 905, που είναι η χρονολογία δημιουργίας της γελοιογραφίας.

Με αφορμή την αποκριά και τις εκδηλώσεις αυτής στις 7/2/1908 ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει την γελοιογραφία με τίτλο *«πως θα γλεντήσωμεν»*[469] (εικ. 19). Σε ένα μεγάλο κρεβάτι εικονίζονται τέσσερις άνδρες αποκαμωμένοι από το γλέντι να κοιμούνται βαριά. Όλοι τους φορούν πιτζάμες ενώ τρείς από αυτούς είναι ξυπόλητοι. Κάτω από τη γελοιογραφία διαβάζουμε: «*Το κοιμητάτον των Απόκρεω».* Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τη λέξη κομιτάτο το οποίο το παραφράζει και το μετατρέπει σε *κοιμητάτο* εννοώντας τους κοιμισμένους από το ξενύχτι της Αποκριάς. Παράλληλα στο άρθρο της εφημερίδας με τίτλο *Αττικαί ημέραι*[470]*,* το οποίο υπογράφει ο *Ψύλλος* διαβάζουμε: «*Πρωτοφανής η ευθυμία του αθηναϊκού κόσμου αυτάς τας ημέρας. Εις όλας τας οικίας διοργανώνονται καθ' εσπέραν πρώτης τάξεως*

[468] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[469] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[470] Ψύλλος 1908, σελ. 1.

διασκεδάσεις. […] εάν εξακολουθήσουν να διασκεδάζουν καθ' αυτόν τον τρόπον θα υποστούν τεράστιας συνέπειας, θα χαλάσει ο καθείς τουλάχιστον είκοσι νυχτικά. ….»[471] Ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά σατιρίζει όχι μόνο ένα από τα κύρια άρθρα της εφημερίδας, αλλά και όσα γνωρίζει πως διαδραματίζονται τις ημέρες αυτές στα σπίτια της Αθήνας.

Στις 9 Φεβρουαρίου του 1908 πάλι στην πρώτη σελίδα του *Χρόνου* στην στήλη *Τα κωμικά της ημέρας* ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει την εξής γελοιογραφία (εικ. 20): στο περιστύλιο της Βουλής μαζεύονται εύσωμες γυναίκες· η μία εξ αυτών κρατάει κοφίνι στα χέρια της, την ώρα που από το περιστύλιο βγαίνει ο Λεβίδης και τις ρωτάει τι θέλουν στη Βουλή. Το πρώτο που παρατηρούμε στην συγκεκριμένη γελοιογραφία είναι ο τρόπος με τον οποίο αποδίδονται τα πρόσωπα που λαμβάνουν μέρος στο διάλογο· οι πλύστρες είναι εύσωμες γυναίκες με τεράστιο στήθος, μαλλιά μαζεμένα και μυώδη χέρια˙ η μόνη που διαφέρει είναι η γυναίκα στο βάθος, η οποία είναι ψηλή, αδύνατη και κρατάει στα χέρια ένα σκοινί, για να κρεμαστούν τα ρούχα, τα οποία όμως δεν βρίσκονται στο κοφίνι της πρώτης γυναίκας. Σε αντίθεση με τις γυναίκες έρχεται ο Λεβίδης[472], ο οποίος είναι αδύνατος και φοράει μαύρα˙ τα μαύρα ρούχα σε σχέση με τα άσπρα που φορούν οι πλύστρες, αλλά και το αδύνατο σώμα του σε σχέση με αυτό των γυναικών προκαλεί μια πρώτη και εμφανή αντίθεση. Το δεύτερο παράδοξο στοιχείο είναι αυτό που διαβάζουμε και στη λεζάντα και εκφράζεται από το Λεβίδη: «-*Σεις πλύστρες, τι θέλετε εδώ εις την Βουλή;»* Η απάντηση είναι μάλλον αποστομωτική «-*Εμάθαμε κ. Λεβίδη ότι οι βουλευτές έβγαλαν τα άπλυτά τους και ήρθαμε να τα πάρουμε!».* Ο Θεοδωρόπουλος με καυστικό και ταυτόχρονα άκρως σατιρικό τρόπο διακωμωδεί τα όσα συνέβησαν στη Βουλή της προηγούμενης μέρας και τα οποία διαβάζουμε στη δεύτερη σελίδα του Χρόνου στο άρθρο που φέρει τον τίτλο *Η χθεσινή Βουλή, Σοβαρά καταγγελία κατά της οινοποιητικής αναβολής της συζητήσεως της συμβάσεως.* Τα λεχθέντα και οι αντιπαραθέσεις αποτυπώνονται με τον καλύτερο τρόπο από τον Θεοδωρόπουλο στον πρωτοσέλιδο του Χρόνου. Χωρίς να αναλωθεί σε λεπτομέρειες, αλλά

[471] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[472] Ο Νικόλαος Λεβίδης (Αθήνα 1848 – Αθήνα 1942) ήταν Έλληνας νομικός και πολιτικός. Σπούδασε νομικά και φιλολογία. Εκλέχθηκε επανειλημμένως βουλευτής Αττικής από το 1881 ως το 1920. Για τη ρητορική του δεινότητα τον αποκάλεσαν «αηδόνι της Βουλής». Διετέλεσε υπουργός των Ναυτικών (1895), υπουργός Δικαιοσύνης (Κυβέρνηση Γεωργίου Θεοτόκη του 1903), και υπουργός Εσωτερικών (1908). Δυο φορές, επίσης, διετέλεσε πρόεδρος της Βουλής.

χρησιμοποιώντας τον Υπουργό εσωτερικών και τις πλύστρες δίνει στον αναγνώστη της γελοιογραφίας να καταλάβει τι έγινε την προηγούμενη μέρα στη Βουλή.

Στις 12 Φεβρουαρίου του 1908 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια γελοιογραφία με τίτλο *Το ζήτημα της υδρεύσεως* (εικ. 21). Στη γελοιογραφία αυτή, που είναι ίδια με την γελοιογραφία που έχει δημοσιευτεί στο *Χρόνο* στις 31/5/1905, μας δίνει έναν τσέλιγκα, ο οποίος από το ένα χέρι κρατάει μια καρδάρα και στο άλλο ένα γράμμα, το οποίο είναι έτοιμο να το αφήσει στην πόρτα που βρίσκεται μπροστά του. Κάτω από τη γελοιογραφία στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Έλλην Κίντσ-νερ μεταβαίνων εις την Τράπεζαν, όπως υποβάλλει προτάσεις περί υδρεύσεως των Αθηνών*». Δύο μέρες νωρίτερα στο φύλλο της 10ης Φλεβάρη 1908 στην δεύτερη σελίδα διαβάζουμε το άρθρο με τίτλο «*Η ύδρευσις της πρωτευούσης*», στο οποίο γίνεται αναφορά για την μελέτη που έφτασε στην Τράπεζα της Ελλάδος σχετικά με την αναμενόμενη μεταφορά των υδάτων της Στυμφαλίας στην πρωτεύουσα. Αυτή είναι ουσιαστικά και η πηγή έμπνευσης του Θεοδωρόπουλου. Για να καταλάβουμε όμως την λεζάντα πρέπει να ανατρέξουμε στα γεγονότα της εποχής σχετικά με το θέμα. Στη μελέτη των Τζεράνη και Τσολακίδη διαβάζουμε πως ήδη από το 1833 γίνονται μελέτες και απασχολεί τους κατοίκους του λεκανοπεδίου το θέμα της ύδρευσης της πόλης. Το 1905 προτείνεται η εκμετάλλευση του Αττικού Κηφισού με τη δημιουργία δύο φραγμάτων, το ένα θα ήταν στον Κηφισό και το άλλο στον παραπόταμο που ερχόταν από το Μπογιάτι. Το σχέδιο εγκρίνεται από πολλούς μελετητές μεταξύ των οποίων και ο Kizner. Το 1908 πάλι ο Kizner θα ταχθεί υπέρ της ύδρευσης της Αθήνας από τη Στυμφαλία. Το υδραγωγείο της Στυμφαλίας θα μελετηθεί σε οριστικό στάδιο το 1908 από την Εθνική Τράπεζα της Ελλάδας με πραγματογνώμονα τον Kizner, διευθυντή της ύδρευσης της Βιέννης. Ο Θεοδωρόπουλος σατιρίζοντας την όλη υπόθεση της ύδρευσης μας ξαναδίνει τον τσέλιγκα που μας είχε δώσει και το 1905 σχετικά με τους διανομείς ταχυδρόμους μόνο που τώρα αλλάζει τη λεζάντα. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παίζει με το όνομα του Kinzer και τη λέξη νερό. Ο Έλληνας Κιντσνερ λοιπόν πάει και εκείνος να καταθέσει μια πρόταση στην Τράπεζα της Ελλάδας σχετικά με την ύδρευση της Αθήνας. Κρατάει στο ένα χέρι ένα φάκελο που προφανώς περιέχει την πρόταση και στο άλλο μια καρδάρα με νερό.

Στις 13 Φεβρουαρίου του 1908 η γελοιογραφία φέρει τον τίτλο «*Η καθαριότης των χαρτονομισμάτων*» (εικ. 22). Η σκηνή εκτυλίσσεται σε ένα κατάστημα, το οποίο πουλάει χαβιάρι, όπως μαθαίνουμε από τη λεζάντα της γελοιογραφίας. Ο ένας από τους δύο άνδρες κρατά τη μύτη του μπροστά στο ανοιχτό βαρέλι, στο οποίο, προφανώς υπάρχει το χαβιάρι και που μάλλον δεν είναι φρέσκο. Ο υπάλληλος μέσα από το μπάγκο, αφού έχει πληρωθεί, δίνει ρέστα ένα δίδραχμο. Κάτω από τη γελοιογραφία διαβάζουμε «*Τρεις κάνει το χαβιάρι κύριε! Λάβατε εν δίδραχμον ρέστα!*». Το θέμα όμως είναι τι ακριβώς σχολιάζει ο Θεοδωρόπουλος εδώ. Στην ίδια σελίδα στη στήλη *των ελληνικών ημερών* διαβάζουμε το άρθρο με τίτλο *χαρτονομισμάτων απολογία*. Εκεί ο συντάκτης του άρθρου με το ψευδώνυμο Ψύλλος γράφει τι λένε τα χαρτονομίσματα για τις υπηρεσίες που προσφέρουν. Το συμπέρασμα που βγαίνει είναι πως δεν είναι πάντα και αρκετά τίμιες οι ενέργειες που κάνουν τα χρήματα, ή πιο σωστά εκείνοι που τα διαχειρίζονται. Λέει για παράδειγμα το άρθρο «*Χορεύεις χασάπικο και πηγαίνομεν ημείς εις τας εφημερίδας και βεβαιούμεν ότι διευθύνεις με μοναδικήν τέχνην κανδρίλλιες*», σχόλιο βέβαια αρκετά ειρωνικό για τη δύναμη των χρημάτων. Αυτή την «καθαρότητα» των χρημάτων σχολιάζει καυστικά ο Θεοδωρόπουλος βάζοντας τον αγοραστή του χαβιαριού να κλείνει τη μύτη του την ώρα που λαμβάνει τα ρέστα. Το σχόλιο εδώ είναι αμφίσημο, καθώς κάτω από το χέρι του πωλητή βρίσκεται το ανοιχτό βαρέλι με το χαβιάρι, στοιχείο που κάνει τον αναγνώστη να αναρωτηθεί για ποίο από τα δύο κλείνει τη μύτη του ο κύριος της εικόνας.

Στις 24 Φεβρουαρίου του 1908 παρουσιάζεται μια σπονδυλωτή γελοιογραφία στη στήλη με τίτλο *η κωμική εβδομάς* (εικ. 23). Η γελοιογραφία καταπιάνεται με πολλά θέματα, τα οποία δεν συνδέονται ουσιαστικά μεταξύ τους. Η γελοιογραφία που βρίσκεται στο κέντρο της εικόνας απεικονίζει, όπως μας δηλώνει και η λεζάντα της, τη ζωηρή αποκριάτικη κίνηση της ημέρας. Ένα εύθυμο, αλλά και νυσταγμένο πλήθος πηγαίνει για ανάπαυση στο «Ξενοδοχείον Ύπνου» όπως ονομάζεται το κτίριο, στο οποίο μπαίνει το πλήθος. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει έμφαση στις κινήσεις και στις εκφράσεις των προσώπων που εικονίζει, κινήσεις ενός πλήθους που καθώς έχει κυριευτεί από την κούραση της νύχτας σπεύδει να μπει γρήγορα στο χώρο του ξενοδοχείου. Σχεδιαστικά χρησιμοποιείται ίσια γραμμή τονισμένη έντονα, μια γραμμή που περικλείει το χρώμα και περιχαρακώνει το σχέδιο από τον χώρο

που το περιβάλλει. Οι μορφές δεν μπλέκονται μεταξύ τους, ουσιαστικά κινούνται αυθύπαρκτα στο χώρο. Η πάνω αριστερά γελοιογραφία δείχνει έναν φρουρό έξω από ένα κτίριο, η λεζάντα γράφει «*Αναγκαία μέτρα μετά την εξακρίβωσιν, ότι εντός της οικίας υπάρχει χάρτινον δίφραγκον*»[473]. Το νόημα της γελοιογραφίας σχετίζεται με τα άρθρα των προηγούμενων ημερών καθώς και του φύλλου εκείνης της ημέρας πως στην οικία της Ασπασίας Κωνσταντινίδη είχε ιδρυθεί σύλλογος για τις άπορες γυναίκες. Στον οίκο όμως εκείνο ζούσαν νεαροί φοιτητές και το άρθρο άφηνε να διαφανεί πως στο σπίτι γίνονταν όργια. Βέβαια, όπως αποδεικνύεται, το άρθρο της εφημερίδας *Ταχυδρόμος* ήταν κακόηθες και τίποτα από όσα αναγράφονταν δεν ήταν αληθή. Στην τελευταία γελοιογραφία βλέπουμε έναν άνδρα δεμένο σε ένα δέντρο. Κάτω στη λεζάντα διαβάζουμε «*Αθηναίος δημοσιογράφος αμειβόμενος δια την εθνοπρεπή στάσιν του εις το ζήτημα της Νίνας».* Η Νίνα ήταν το πρόσωπο μιας αιματηρής τραγωδίας. Η αφήγηση της τραγωδίας αρχίζει την 18 Φλεβάρη 1908 στο *Χρόνο*, εκεί μαθαίνουμε όλη την ιστορία της Νίνας και του Τάκη. Η τραγωδία αποτελεί και το έναυσμα για τη γελοιογραφία, στην οποία σχολιάζεται η στάση που κρατάει ο δημοσιογράφος απέναντι στο θέμα. Από τεχνικής πλευράς στις γελοιογραφίες χρησιμοποιείται παχιά και ευθεία γραμμή, η οποία περιχαρακώνει το χρώμα και οριοθετεί το χώρο.

Στις 8 Απριλίου του 1908 ο Θεοδωρόπουλος στη στήλη της *Εβδομάδας των παθών* θα μας δώσει την εικόνα της Κασσιανής (εικ. 24). Η εικόνα αυτή έχει ξαναδημοσιευθεί στις 12 Απριλίου του 1905 με τη διαφορά ότι εδώ η εικόνα δεν έχει μαύρο χρώμα και έτσι φαίνεται πιο καθαρά το φόντο της εικόνας.

Στις 8 Οκτωβρίου του 1908 στην εφημερίδα *Χρόνος* στα *κωμικά της εβδομάδας* (εικ. 25) ο Θεοδωρόπουλος σχολιάζει τον ανταποκριτή της αγγλικής εφημερίδας Times, Μπάουτσερ. Η γελοιογραφία τον δείχνει να κρατά ένα φτερό, το οποίο στάζει μελάνι, ενώ ο ίδιος είναι ξυπόλητος και περιβάλλεται από το μελάνι που χύνεται από το φτερό· μπροστά του υπάρχει η εφημερίδα των Times, η οποία έχει ως ένα βαθμό ανθρωποποιηθεί, έχοντας πόδια και χέρια. Στα χέρια η εφημερίδα έχει δύο ζευγάρια παπούτσια, τα οποία τα τείνει προς τον δημοσιογράφο. Το νόημα είναι ξεκάθαρο, πρόκειται

[473] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

για την απόλυση του δημοσιογράφου. Κάτω ακριβώς από τη γελοιογραφία διαβάζουμε: *«Οι καιροί του Λονδίνου αμείβοντες τον ανταποκριτή των κ. Μπάουτσερ δια τας υπηρεσίας, τας οποίας παρέσχε Βουλ-γκαρίζων επί τόσα έτη εν Ανατολή».* Το σχόλιο κάνει ακόμη πιο σαφή τον λόγο της απόλυσης· η μη δημοσιογραφική ουδετερότητα αναγκάζει τους Times να απολύσουν τον δημοσιογράφο, ο οποίος προφανώς είναι με τη μεριά των Βούλγαρων. Ακόμα και η λεζάντα είναι περιπαικτική καθώς δημιουργείται μια σύνθετη λέξη με πρώτο συνθετικό μέρος της λέξης βούλγαρος και το ρήμα γκαρίζω.

Στις 8 Φεβρουαρίου του 1909, στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Χρόνος* υπό τον τίτλο *Απόκρεω* (εικ. 26) υπάρχει μια μεγάλη σπονδυλωτή γελοιογραφία. Παρόλο που η γελοιογραφία είναι ανυπόγραφη εύκολα μπορούν να ταυτιστούν και να αποδοθούν στο Θεοδωρόπουλο ορισμένες από τις γελοιογραφίες που υπάρχουν στη συγκεκριμένη σελίδα του *Χρόνου*, καθώς ορισμένες έχουν δημοσιευτεί νωρίτερα και φέρουν την υπογραφή του Θ. Άγγελος ή θα δημοσιευτούν εκ νέου αργότερα από τον Θεοδωρόπουλο και θα φέρουν την υπογραφή του Θ. Άγγελος. Όπως είπαμε πρόκειται για μια σπονδυλωτή γελοιογραφία με θέμα τα παρατράγουδα της Αποκριάς, όπως διαβάζουμε στο τέλος της σελίδας *«Από τας αυριανάς περιγραφάς».* Η πρώτη γελοιογραφία δείχνει δύο άντρες να συναντώνται στο δρόμο και καθώς συνομιλούν κρατούν τις μύτες τους, προφανώς λόγω κάποιας δυσάρεστης μυρωδιάς. Και οι δύο είναι ντυμένοι μάλλον με κουστούμια αποκριάτικα. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει με κάθε λεπτομέρεια τις κινήσεις και τις εκφράσεις των προσώπων των δύο ανδρών που δεν είναι και οι καλύτερες λόγω μιας μυρωδιάς που αναδύεται γύρω τους. Η γελοιογραφία δεν φέρει υπογραφή αλλά τουλάχιστον ο πρώτος άνδρας είναι σίγουρα σκίτσο του Θεοδωρόπουλου καθώς είναι ο ίδιος άνδρας που κρατάει τη μύτη του στη γελοιογραφία που δημοσιεύεται στο *Χρόνο* στις 13 Φλεβάρη 1908. Στη διπλανή γελοιογραφία βλέπουμε έναν κύριο που κάνει εμετό, το ένα του χέρι κρατάει κάτι που θα μπορούσε να είναι μάσκα ή ποτήρι και με το άλλο κρατιέται ο ίδιος από ένα στύλο. Η γελοιογραφία αυτή δεν είναι του Θεοδωρόπουλου καθώς έχει δημοσιευτεί σε φύλλο του 1905 με την υπογραφεί ΚΡ. Στη διπλανή γελοιογραφία σχολιάζοντας τα τεκταινόμενα των ημερών γελοιογραφεί δύο ηλικιωμένους κυρίους, οι οποίοι μάλλον μετέχουν στις καρναβαλικές εκδηλώσεις, να συνομιλούν˙ κάτω στη λεζάντα διαβάζουμε:

«- Πώς εγέρασες έτσι κυρ-Κωνσταντή! Καμμιά εικοσαριά χρόνια ακόμα και παίρνεις το βραβείο της Βασιλίσσης των Απόκρεω»[474]. Πληροφορίες για τα καρναβαλικά τεκταινόμενα μπορούμε να βγάλουμε και από τη λεζάντα καθώς όπως διαβάζουμε υπήρχε έπαθλο, το οποίο διεκδικούσαν με αξιώσεις και άτομα μεγάλης ηλικίας. Η ακριβώς από κάτω γελοιογραφία που απεικονίζει μια μεγάλη γυναίκα να ζητά το έπαθλό της δεν ανήκει στο Θεοδωρόπουλο καθώς έχει δημοσιευτεί στις 2 Ιουλίου 1908 με την υπογραφή Ξενόπουλος. Η επόμενη σατιρίζει τον φρουρό που υπήρχε έξω από τα γραφεία της Εταιρίας των Εορτών, σαν να επρόκειτο για το πιο σημαντικό κτίριο της πόλης. Κάτω στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Άγρυπνος φρουρός κάτωθεν των γραφείων της Εταιρίας των Εορτών, όπως μη διέλθει κανείς και την ανησυχίση»*[475] Θα λέγαμε πως τόσο το σχόλιο όσο και η γελοιογραφία είναι αρκετά καυστικά καθώς φαίνεται πως οι εκδηλώσεις της Αποκριάς είχαν εξελιχθεί σε πολύ σημαντικό θέμα. Στη διπλανή γελοιογραφία βλέπουμε τι μπορεί να πάθει κανείς λόγω της ευθυμίας των ημερών, να τον δέσουν σε ένα δέντρο, όπως γίνεται με τον άτυχο κύριο της γελοιογραφίας. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Παράφρων εξ ευθυμίας, ατυχές θύμα της ζωηρότητος των ημερών αυτών.»* Η τελευταία γελοιογραφία έχει δημοσιευτεί την προηγούμενη μέρα και παρουσιάζει κυρίους αποκαμωμένους από το γλέντι να κοιμούνται. Αυτό που αλλάζει είναι η λεζάντα˙ εδώ διαβάζουμε: «*Η ζωηρότης των Απόκρεω παρετάθη μέχρι του μεσονυχτίου και πέραν ακόμη».* Η τελευταία γελοιογραφία δημοσιεύεται στις 7/2/1908 με την υπογραφή Θ. Άγγελος και η δεύτερη και τρίτη από το τέλος δημοσιεύονται με άλλη λεζάντα στις 24/2/1908 πάλι στο πρωτοσέλιδο του *Χρόνου.*

Την 1 Σεπτέμβρη του 1909 στην πρώτη σελίδα του *Χρόνου* στα «*Κωμικά της Ημέρας*» εικονίζεται μέσα σε πλαίσιο ο Θεοτόκης να κρατάει στην αγκαλιά του ένα ξερό κλαδί (εικ. 27). Εικονίζεται σε κατατομή χωρίς να έχει οπτική επαφή με το θεατή· η όλη του όψη δηλώνει έναν άνθρωπο σε θλίψη. Η γελοιογραφία αναφέρεται στην παραίτηση του Θεοτόκη. Στην τέταρτη σελίδα του Χρόνου στο άρθρο με τίτλο «*Η παραίτησης του κ. Θεοτόκη από την αρχηγίαν· αι χθεσινέ διαδόσεις· οι φίλοι στερούνται ειδήσεων· αι*

[474] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[475] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

νυκτεριναί συσκέψεις»[476] διαβάζουμε όλο το χρονικό της παραίτησης του Θεοτόκη και τα όσα ακολούθησαν. Στη γελοιογραφία σχολιάζεται το γεγονός πως ο Θεοτόκης, μετά την ανακοίνωση της παραίτησής του, έμεινε μόνος, εγκαταλελειμμένος από τους μέχρι πρότινος φίλους του. Στη λεζάντα διαβάζουμε «*Εις την έπαυλην του Ρόπα εγκάρδιος εναγκαλισμός του μόνου φίλου που του απέμεινε μετά τις τελευταίες δηλώσεις του.»* Η γελοιογραφία φέρει την υπογραφή Θ.Α.˙ έτσι τίθεται το ερώτημα αν είναι έργο του Θεοδωρόπουλου ή του Θέμου Άννινου που και εκείνος υπογράφει ορισμένα έργα του χρησιμοποιώντας τα αρχικά Θ.Α. Για να μπορέσουμε να ταυτίσουμε τη γελοιογραφία πρέπει να δούμε τα έργα που ξέρουμε ότι είναι του Άννινου και φέρουν την υπογραφή Θ.Α. Τα έργα του Άννινου από τεχνικής πλευράς είναι εντελώς διαφορετικά, έχουν πιο λεπτή γραμμή, αλλά ακόμα και σε εκείνα που η γραμμή γίνεται πιο παχιά, δεν είναι τόσο παχιά όσο στο συγκεκριμένο έργο του *Χρόνου*. Ένα ακόμα στοιχείο είναι το γεγονός ότι τα έργα του Άννινου έχουν μια πιο κωμική διάθεση και τα σχέδια είναι πιο μικρά σε μέγεθος. Όπου ο Άννινος υπογράφει Θ.Α τις περισσότερες φορές το Α είναι μέσα στο Θ ή και τα δύο το Θ και το Α ενώνονται με μια οριζόντια γραμμή. Επιπλέον όπου ο Άννινος υπογράφει μόνο με το Θ. Α χωρίς το ένα γράμμα να ενώνεται με το άλλο ή το ένα να είναι μέσα στο άλλο τότε το Θ είναι πιο οβάλ και όχι τόσο στρογγυλό. Στο έργο του *Χρόνου* το σχέδιο έχει αρκετά παχιά γραμμή έχει μια κωμική διάθεση χωρίς όμως να δίνει την εντύπωση πως είναι σχέδιο κάποιου κόμιξ και το Θ στη υπογραφή είναι στρογγυλό και όχι οβάλ. Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας κάνουν να αποδώσουμε τη γελοιογραφία αυτή στο Θεοδωρόπουλο και όχι στον Άννινο.

Στις 12 Σεπτεμβρίου του 1909 ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια γελοιογραφία με τίτλο *Οι μεγάλοι πολιτικοί εν Ελ-λάδι* (εικ. 28). Στη γελοιογραφία εικονίζονται τέσσερα μεγάλα πιθάρια και μέσα σε αυτά εικονίζονται τέσσερα πρόσωπα. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Τα δοχεία της μούργας του ελαιοτριβείου του Ρόπα*». Για να μπορέσουμε να καταλάβουμε τι ακριβώς γελοιογραφεί ο Θεοδωρόπουλος πρέπει να ανατρέξουμε στις εφημερίδες της εποχής, στις αρχές του Σεπτέμβρη, για να δούμε τι ακριβώς συμβαίνει. Πιο διαφωτιστικά είναι τα άρθρα της *Πατρίδας* καθώς τα άρθρα

[476] Ανώνυμος 1909 α, σελ. 4. Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου

που δημοσιεύονται εκεί από τις αρχές του Σεπτέμβρη έχουν περισσότερες λεπτομέρειες από τα αντίστοιχα του *Χρόνου* της ίδιας περιόδου. Την πρώτη Σεπτεμβρίου στο φύλλο της *Πατρίδας* με πηχυαίους τίτλους διαβάζουμε: *Η παραίτησις του κ. Θεοτόκη από της αρχηγίας και του βουλευτικού αξιώματος, η χθεσινή σύσκεψης των Θεοτοκικών - αναχώρηση των φίλων του δια Κέρκυραν, δηλώσεις και γνώμες των κορυφαίων εν Αθήναις Θεοτοκικών*. Στην ίδια σελίδα, στο τέλος της στήλης των Επικαίρων διαβάζουμε: «*Αλλά αν υπό τοιούτων κατέχεται θλιβερών σκέψεων ο κ. Θεοτόκης, διατί τάχα να προβεί εις τα περίφημας δηλώσεις του και να μην αρκεστεί εις λακωνικήν αναγγελίαν της απόφασής του όπως καταγίνει ειδικός είς την επίβλεψιν του νέου ελαιοτριβείου του της Ρόπας*.»[477] Στην τέταρτη σελίδα της ίδιας μέρας διαβάζουμε περισσότερες λεπτομέρειες τόσο για την απόφαση του Θεοτόκη για παραίτησή του όσο και για τη στάση των υπόλοιπων μελών της κυβέρνησης. Τις επόμενες μέρες αναγράφονται τα σχετικά με την αναχώρηση μερίδας θεοτοκικών στην Κέρκυρα όσο και για προσχώρηση των Μπαλτατζή, Στάη, Μποφίδη και Πρωτοπαπαδάκη στο κόμμα του Γούναρη. Ο Θεοδωρόπουλος σατιρίζει αυτήν ακριβώς την κατάσταση, την απόφαση δηλαδή του Θεοτόκη να παραιτηθεί και τη στάση των μελών της κυβέρνησής του. Μέσα στα τέσσερα πιθάρια υπάρχουν οι προσωπογραφίες των τεσσάρων που φεύγουν από το κόμμα του Θεοτόκη και προσχωρούν στο κόμμα του Γούναρη. Στο πρώτο από αριστερά πιθάρι είναι ο Στάης και ακολουθούν οι Καλογερόπουλος, Πρωτοπαπαδάκης και Μπαλτατζής. Ο Θεοδωρόπουλος δεν σκιτσάρει πρόσωπα που θα μπορούσαν να μοιάζουν στους τέσσερις προαναφερθέντες πολιτικούς, αλλά τους αποδίδει πιστά· ειδικά στο σκίτσο του Μπαλτατζή σχεδιάζει ακόμα και το μονόκλ, το οποίο φορούσε. Στη μέση των πιθαριών βρίσκεται ο ίδιος ο Θεοτόκης που αποδίδεται, και αυτός πιστά από τον Θεοδωρόπουλο. Στα πόδια του, δεξιά και αριστερά, βρίσκονται άλλα δύο πρόσωπα του κόμματος του Θεοτόκη, ο ένας εξ αυτών είναι ο Νικόλαος Μπουφίδης που εικονίζεται στα δεξιά. Ο ίδιος εικονίζεται κάτι να τραβάει. Πιθανόν να προσπαθεί να απαλλαγεί από τη διακυβέρνηση της χώρας. Ενδιαφέρον προκαλεί και η λεζάντα της γελοιογραφίας *Τα δοχεία της μούργας του ελαιοτριβείου του Ρόπα.* Σύμφωνα με το Θεοδωρόπουλο η μούργα, το

[477] Ανώνυμος 1909 β, σελ. 1.

κατακάθι δηλαδή του λαδιού, είναι μέλη του θεοτοκικού κόμματος, τα οποία το εγκαταλείπουν, και αφήνουν μόνο τον Θεοτόκη ύστερα από τις δηλώσεις που φέρεται να έχει κάνει στην εφημερίδα *ΑΘΗΝΑΙ* και με τις οποίες οι ίδιοι δεν είναι σύμφωνοι. Ο Θεοδωρόπουλος για ακόμα μια φορά σατιρίζει με καυστικό τρόπο την επικαιρότητα και τα πρόσωπα αυτής.

Στις 12 Αυγούστου 1910 για το πρωτοσέλιδο του *Χρόνου* η γελοιογραφία που αναφέρεται στη νίκη του Βενιζέλου στις εκλογές (εικ. 29). Η γελοιογραφία έχει δύο πρόσωπα: τον Βενιζέλο και το Ράλλη, οι οποίοι είναι εύκολα αναγνωρίσιμοι καθώς ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τόσο το Βενιζέλο όσο και το Ράλλη πειστικά· σχεδιάζοντας ουσιαστικά δύο πορτραίτα. Ο μεν Βενιζέλος εικονίζεται ως μεσσίας ενώ αντίθετα ο Ράλλης σαν τη μετανοούσα Μαγδαληνή. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Η μετανοούσα Μαγδα-ελεεινή».* Τι θέλει να καυτηριάσει ο Θεοδωρόπουλος με τη συγκεκριμένη γελοιογραφία; Όπως είπαμε ο Βενιζέλος είναι ο μεσσίας, ο δε Ράλλης ως η μετανοούσα Μαγδαληνή, αλλά γιατί; Στο φύλλο της 8ης Αυγούστου διαβάζουμε το άρθρο με τίτλο *Εις τας κάλπας*[478]· εκεί ο αρθρογράφος αναφέρει πως «…*εάν ο Βενιζέλος ήρχετο εις την Ελλάδα άλλοτε ελάχιστοι θα ευρίσκοντο να πολεμήσουν την εκλογήν του. Εάν επίσης το πλήθος των σημερινών ανεξάρτητων υποψηφίων παρουσιάζετο εις άλλας εποχάς, βεβαίως δεν θα περιέφερεν ο Δημήτριος Ράλλης τα εβδομήκοντα έτη του ανά τα χωρία της Αττικής δια να τους συκοφαντήσει και να τους δυσφημήσει….»* Δύο μέρες αργότερα ο *Χρόνος* θα δημοσιεύσει ένα άρθρο με τίτλο *Ο κ. Δημ. Ράλλης δια τη σημασία της Εκλογής, η νίκη του κ. Βενιζέλου, επιβάλλεται η άνοδός του εις την αρχήν, τα κόμματα θα τον υποστηρίξουν*[479]· εκεί αναφέρονται οι δηλώσεις του Ράλλη για την πανηγυρική νίκη του Βενιζέλου. Τη στάση του Ράλλη και τη μεταστροφή του σχολιάζει και καυτηριάζει ο Θεοδωρόπουλος. Ο Ράλλης παρουσιάζεται σαν τη μετανοούσα Μαγδαληνή που ζήτησε συγχώρεση από τον Ιησού. Ο Θεοδωρόπουλος παίζει και με τη λεζάντα «*Η μετανοούσα Μαγδα-ελεεινή»*· ο Ράλλης είναι ελεεινός λόγω των πράξεών του και τώρα, μετά τη νίκη του Βενιζέλου, προσπαθεί να δείξει την συμπάθειά του προς το Βενιζέλο.

[478] Ανώνυμος 1910 α, σελ. 1.
[479] Ανώνυμος 1910 β, σελ 4.

Στις 18 Αυγούστου του 1910 ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια ακόμα σπουδαία γελοιογραφία (εικ. 30). Στη γελοιογραφία δύο άνδρες συζητούν με αφορμή την χολέρα στην Ιταλία· στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Μου φαίνεται περίεργο πως επήγε η χολέρα στην Ιταλία ενώ τώρα φεύγει από την Ελλάδα»*. Στην ίδια γελοιογραφία τυλιγμένοι σε μαύρο σύννεφο και κρατώντας το σπαθί του θανάτου εικονίζονται οι Δεληγιάννης, Ράλλης και Θεοτόκης, οι πρωθυπουργοί δηλαδή πριν το Βενιζέλο. Η λεζάντα είναι αρκετά καυστική καθώς οι τρείς αποκαλούνται χολέρα, η οποία, τώρα, με την έλευση του Βενιζέλου, απομακρύνεται από τα πολιτικά πράγματα της χώρας. Ο Θεοδωρόπουλος κάνει χρήση δύο γεγονότων που απασχολούν τον τύπο εκείνη την εποχή· τη χολέρα στην Ιταλία, την απομάκρινση της *Ελληνικής Χολέρας* δηλαδή των παλαιότερων πολιτικών και την έλευση του Βενιζέλου στην Ελλάδα. Ενώνοντας τα δύο αυτά γεγονότα δημιουργεί μια άκρως καυστική γελοιογραφία.

Περιοδικό Κόρτε

Το περιοδικό *Κόρτε* ήταν ένα αρνουβώ σατυρικό φύλλο που εκδιδόταν στην Αθήνα κάθε Πέμπτη. Ιδιοκτήτης, διευθυντής ο Γιάννης Μάγκας[480].

Το 1907 το περιοδικό *Κόρτε* δημοσιεύει την ακόλουθη γελοιογραφία (εικ. 31): Μια νεαρή κοπέλα, μάλλον πλούσια αν κρίνουμε από τα ρούχα που φοράει, ελαφρά κλαμένη, ακολουθείται από ένα κύριο μάλλον ευγενή, κρίνοντας από τα ρούχα, το μονόκλ και το μπαστούνι. Ο τίτλος της γελοιογραφίας είναι: «*Η επιδημία των αυτοκτονιών»* και η λεζάντα γράφει: «*- Μαρίκα μη μου γυρίζεις τις πλάτες σου λέω! Συ είσαι το στήριγμά μου σ' αυτόν τον κόσμον!» «- Πάρ' το λοιπόν και πήγαινε στον άλλο….».* Ο νεαρός μετά την απάντηση της Μαρίκας αποπειράται να αυτοκτονήσει με διακοσμητική σακοράφα που έχει εκείνη στο καπέλο της. Στην εν λόγω γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος προσπαθεί να αποδώσει με έναν κωμικό τρόπο την αριστοκρατική κοινωνία και τα ερωτικά πάθη, τα οποία εκείνη βιώνει.

[480] Πηγή Βιβλιοθήκη ΕΛΙΑ

Σατυρική Εφημερίδα

Η *Σατυρική Εδημερίδα ήταν μια* δεκασέλιδη χρωμολιθογραφημένη εφημερίδα εκδιδομένη κάθε Τρίτη. Διευθυντής ήταν ο Γιώργος Πετρούτσος[481]. Θα εκδοθεί το 1907 η *Σατυρική Εφημερίδα* και πρόκειται για συνέχεια του σατιρικού περιοδικού *Κόρτε*. Η *Σατυρική Εφημερίδα,* όπως μας πληροφορεί ο Δημήτρης Σαπρανίδης στο βιβλίο του *η ιστορία της Ελληνικής Γελοιογραφίας*[482]*,* υποστήριξε ανεπιφύλακτα τους στρατιωτικούς και ύστερα το Βενιζέλο. Επρόκειτο για ένα από τα σοβαρότερα λαϊκά σατιρικά περιοδικά με συνεργάτες στα εικαστικά τους Άγγελο Θεοδωρόπουλο, Ε. Βανδώρο, Φρ. Φρύδα και άλλους. Εδώ τα Χριστούγεννα του 1910 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει γελοιογραφία για το πραξικόπημα και θα φέρει γενικό τίτλο *τα κάλαντα του 1910* και υπότιτλο: *«Η γέννησις του Μεσσίου» (εικ. 32).* Σε αυτή τη γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος υποστηρίζει ανοιχτά το Βενιζέλο. Θα μπορούσε να πει κανείς πως το κάνει λόγω των πολιτικών πεποιθήσεων του περιοδικού, αλλά κρίνοντας και από άλλες γελοιογραφίες του με θέμα το Βενιζέλο βλέπουμε πως και ο ίδιος είναι φιλικά διακείμενος προς το Βενιζέλο. Η γελοιογραφία ξεκινά με το Βενιζέλο βρέφος, τον κρατάει στα χέρια η Μαρία, στο πρόσωπο της οποίας ο Θεοδωρόπουλος προσωποποιεί το Στρατιωτικό Σύνδεσμο, ως Ιωσήφ προσωποποιείται ο Ίων Δραγούμης. Δίπλα τους μέσα στο παχνί βρίσκονται οι Γ. Θεοτόκης και Δημ. Ράλλης, που αντιπροσωπεύουν τους παλαιοπολιτικούς της εποχής και τους οποίους προσωπογραφεί αρκετά ρεαλιστικά. Ο συμβολισμός είναι ξεκάθαρος: ο ερχομός του Βενιζέλου θα σώσει τη χώρα από τα δεινά των προηγούμενων χρόνων. Στη δεύτερη γελοιογραφία εικονίζονται οι εκδότες των εφημερίδων *Χρόνος* (Κώστας Χαιρόπουλος), *Εστία* (Αδ. Κύρου), *Αι Αθήναι* (Γ. Πώπ) και *Ακρόπολη* (Βλ. Γαβριηλίδης, ο οποίος εικονίζεται σαν τον Βενιζέλο), ως άλλοι βοσκοί που περιμένουν τα χαρμόσυνα νέα· στην αμέσως επόμενη γελοιογραφία εικονίζονται οι τρεις μάγοι με τα δώρα. Ανάμεσά τους διακρίνεται ο Γούναρης, το αστέρι της Βηθλεέμ που τους οδηγεί έχει τη μορφή ενός χαρτοφυλακίου. Ακολουθεί η προσωπογραφία του εκδότη του *Νέου Άστεως* Δημητρίου Κακλαμάνου, ο οποίος ως άλλος Ηρώδης ταράζεται από τα νέα της έλευσης

[481] Πηγή Βιβλιοθήκη ΕΛΙΑ
[482] Σαπρανίδης 2001, σελ. 222.

του Μεσσία και αρχίζει μανιωδώς να γράφει στην εφημερίδα του. Ακολουθεί η φυγή του Μεσσία στην Αίγυπτο, όπου ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τον βασιλιά Γλύξμπουργκ σαν άγγελο να συμβουλεύει τον Ιωσήφ να πάρει το παιδί και τη Μαρία και να φύγουν. Ο συμβολισμός είναι φανερός καθώς ο Γλύξμπουργκ κάνει την εμφάνισή του μόνο όταν βεβαιώνεται πως δεν θα βλαφτούν τα κεκτημένα του και μόνο τότε ανακτά τα συνταγματικά του καθήκοντα. Στην επόμενη γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τους Θεοτόκη και Ράλλη, που έχουν χάσει στις εκλογές, τις οποίες έχει κερδίσει ο Βενιζέλος με 280 ψήφους[483]. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει τους Ράλλη και Θεοτόκη κλαίοντες χρησιμοποιώντας το εδάφιο από το ευαγγέλιο το αναφερόμενο στη Ραχήλ και στον οδυρμό αυτής για την σφαγή των παιδιών της. Στις δύο τελευταίες γελοιογραφίες ο Θεοδωρόπουλος μας δείχνει στη μια τον Βενιζέλο να κάθεται σε μια καρέκλα και άνδρες να του φιλούν το χέρι, στην τελευταία οι τρείς παλαιοκομματικοί να γλεντούν, ενώ ο Βενιζέλος βγάζει εισιτήριο για την Κρήτη με το ατμόπλοιο, καθώς οι παλαιοκομματικοί πιστεύουν πως κάποια στιγμή θα ξανάρθουν στην εξουσία. Κάτω από κάθε εικόνα υπάρχει και μια λεζάντα· στην πρώτη διαβάζουμε: «*Χριστός γεννάται σήμερον εν φάτνη των αλόγων…*» στη δεύτερη: *«….ποιμένες αγραυλούνται….*», στην τρίτη: *«….Εκ της Περσίας έρχονται οι μάγοι με τα δώρα….*» στην τέταρτη: *«…Δια Χριστόν ως ήκουσεν ο Βασιλεύς Ηρώδης….*», στην πέμπτη: *«….Πλην τότε ένας άγγελος κρυφά τον διατάζει εις εκλογάς να πορευτεί κι εκεί να ησυχάζει…»,* στην έκτη: *«…Φωνή ηκούσθη εν Ραμά, Ραχήλ τα τέκνα κλαίει, παραμυθείν ουκ ήθελε και κάθεται και κλαίει…*», στην έβδομη: «*Τι ‘ν’ το κακό που γίνεται; Εξήντα και τρακόσοι τον προσκυνούν και έρχονται ακόμα και άλλοι τόσοι*…» και στην όγδοη: *«…Και δυο φωνές ηκούσθησαν από κοντά να λένε “πάλι με χρόνια με καιρούς πάλι δικά μας θα ’ναι”».*

Το 1910 στην *Σατυρική εφημερίδα* ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια ακόμα γελοιογραφία με θέμα αυτή τη φορά τον Βενιζέλο. Η γελοιογραφία έχει τίτλο *“Le saint – éclair της Ελλάδος*” (εικ. 33). Στη γελοιογραφία αυτή παρουσιάζει το Βενιζέλο σαν πετεινό με φουντωτή ουρά και με μεγάλα γαμψά νύχια να πατάει πάνω σε χαρτιά, τα οποία γραπώνει με τα νύχια του. Τα χαρτιά αυτά πάνω τους γράφουν «παλιά κόμματα», «κλοπή», «συναλλαγή».

[483] Στις 12 Οκτωβρίου του 1910 ο Βασιλιάς Γεώργιος ο Α΄ καταργεί την Α΄ Αναθεωρητική Βουλή και προκηρύσσει εκλογές στις 28 Νοεμβρίου 1910 για Διπλή Αναθεωρητική Βουλή.

Ο Βενιζέλος είναι πάνω από όλα αυτά και με τα νύχια του, που δεν θυμίζουν σε τίποτα νύχια κόκορα, αλλά γερακιού, επιχειρεί να τα πατάξει και να τα αλλάξει. Για να καταλάβουμε όμως σε βάθος τη γελοιογραφία θα ήταν καλό να ανατρέξουμε στο λόγο του Βενιζέλου στην Αθήνα όπως αυτός δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *ΑΘΗΝΑΙ* στις 6 Σεπτεμβρίου 1910, εκεί διαβάζουμε τα ακόλουθα:

> *«Συμπολίται,*
>
> *Γνωρίζετε ποια υπήρξαν τα αίτια, τα οποία προεκάλεσαν την εξέγερσιν του Αυγούστου παρελθόντος έτους, επομένως δεν έχω ανάγκη να υπομνήσω αυτά εις υμάς δια μακρών. […]*
>
> *Κυβέρνησις καταναλίσκουσα το πλείστον της δραστηριότητάς της ουχί εις προαγωγήν των δημοσίων συμφερόντων, αλλ' εις την ικανοποίησιν, ως επί τα πολλά, αθεμίτων αξιώσεων, δι' ων διενεργείται η συναλλαγή μεταξύ εκλογέων και βουλευτού αφ' ενός, μεταξύ βουλευτού και Κυβερνήσεως …. [….]*
>
> *Το αποτέλεσμα των εκλογών τούτων αποτελεί αυστηράν καταδίκης κατά του παρελθόντος. […..]*
>
> *Το επ' εμού συναίσθάνομαι, εξ άλλου, βαθέως τας βαρυτάτας ευθύνας, αίτινες επίκεινται επί των ώμων των πολιτικών της χώρας. […..]»*

Με την γελοιογραφία του ο Θεοδωρόπουλος συντάσσεται με τις απόψεις του Βενιζέλου. Στο λόγο του ο Βενιζέλος κάνει λόγο για αλλαγή του πολιτικού σκηνικού. Αυτή η αλλαγή εμπνέει και τον Θεοδωρόπουλο, ο οποίος καταγράφει και σχολιάζει την πολιτική κατάσταση της χώρας, μέσω του σκίτσου του, με τον πλέον γλαφυρό τρόπο.

Ξανά το 1910 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια ακόμα γελοιογραφία με θέμα το Βενιζέλο. Εδώ ο γελοιογραφία δείχνει το Βενιζέλο να πιλοτάρει ένα αεροπλάνο, στα φτερά του οποίου αναγράφεται η λέξη *ρωμαίικο* (εικ. 34)· δεξιά και αριστερά διακρίνεται πλήθος ανθρώπων. Στα δεξιά εικονίζονται τούρκοι, ενώ στα αριστερά ανάμεσα στο πλήθος των ελλήνων εμφανίζονται και πολιτικοί των παλαιότερων κομμάτων. Ανάμεσα στους έλληνες και στους τούρκους υπάρχει ένας χώρος, (δεν ξεχωρίζει αν

είναι νερό ή αέρας), στον οποίο κινείται το *ρωμαίικο* αφήνοντας τα πάντα πίσω του με σκοπό μια νέα Ελλάδα. Ο συμβολισμός είναι ξεκάθαρος. Ο Βενιζέλος πιλοτάρει ένα αεροπλάνο που θα οδηγήσει την Ελλάδα πέρα από τους παλαιοκομματικούς και τους Τούρκους. Το *ρωμαίικο,* η Ελλάδα δηλαδή, με το Βενιζέλο στο τιμόνι πετάει μπροστά, η πορεία της Ελλάδας έχει ήδη αλλάξει. Η λεζάντα της γελοιογραφίας είναι *η 6η Οκτωβρίου 1910*, πρόκειται ουσιαστικά για την ημερομηνία της εφημερίδας. Είναι άλλωστε γνωστό από την Ιστορία πως ο Βενιζέλος έφτιαχνε σώμα αεροπορίας και πρώτος πιλότος αυτού ήταν ο Δημήτριος Καμπέρος[484], ο οποίος εκτέλεσε την πρώτη του αναγνωριστική αποστολή κατά την έναρξη του Α΄ Βαλκανικού Πολέμου. Την 5η Οκτωβρίου 1912 πραγματοποιήθηκε η πρώτη πολεμική αποστολή στα αεροπορικά χρονικά της Ελλάδας, όταν ο Υπολοχαγός Δημήτριος Καμπέρος εκτέλεσε αναγνώριση των Οθωμανικών στρατευμάτων στην περιοχή της Ελασσόνας. Τις επόμενες ημέρες οι αποστολές επαναλήφθηκαν, προσφέροντας πολύτιμες πληροφορίες, ενώ τα αεροσκάφη βομβάρδιζαν τις Οθωμανικές δυνάμεις με αυτοσχέδιες βόμβες, που είχαν μικρή αποτελεσματικότητα, αλλά σημαντική ψυχολογική επίδραση[485].

Η γελοιογραφία του 1910 έχει σα θέμα αυτή τη φορά το γλωσσικό ζήτημα (εικ. 35). Στη γελοιογραφία εμφανίζεται ο Βενιζέλος να κρατά στο ένα χέρι το περιοδικό Νουμάς[486] και στο άλλο ένα μαστίγιο, ενώ μπροστά του τρέχουν οι αρχαίοι Σωκράτης και Όμηρος. Η γελοιογραφία έχει τίτλο, όπως μας πληροφορεί ο Δημήτρης Σαπρανίδης, «η περιοδεία και οι λόγοι του» και φέρει τη λεζάντα: «Η κυβέρνηση της Ανορθώσεως εκφράζουσα ευχήν κατά των κλασικών σπουδών….». Για να μπορέσουμε να καταλάβουμε το νόημά της πρέπει να ανατρέξουμε στα γεγονότα της εποχής. Το 1910 είναι η χρονιά κατά την οποία ιδρύεται ο Εκπαιδευτικός Όμιλος, ο οποίος αποτελείτο από λογοτέχνες, εκπαιδευτικούς και πολιτευόμενους, με σκοπό την αναμόρφωση της ελληνικής εκπαίδευσης· κατά την άποψή τους η εκπαίδευση θα βελτιωνόταν αν εφαρμοζόνταν η διδασκαλία της δημοτικής γλώσσας.

[484] Λόγω των ριψοκίνδυνων πτήσεών του, του δόθηκε το παρατσούκλι Τρελοκαμπέρος, το οποίο αργότερα έγινε λαϊκή έκφραση που δηλώνει αλλόκοτη συμπεριφορά.
[485] http://www.haf.gr/el/history/history/pa_history02.asp (πρόσβαση 23/1/2012)
[486] Νουμάς ονομαζόταν το λογοτεχνικό περιοδικό το οποίο κυκλοφόρησε από το 1903 έως το 1931 με σημαντικότατο ρόλο στον αγώνα για την επικράτηση της δημοτικής γλώσσας. Το περιοδικό είχε μια φιλική στάση προς το Βενιζελικό κόμμα.

Στις 4 Νοεμβρίου του 1910 στη *Σατυρική Εφημερίδα* η τετραπλή γελοιογραφία με τίτλο *«Οι λόγοι του Μεράρχου Κωνσταντινίδου εις την στρατιωτικήν λέσχην προχθές»* (εικ. 36) γίνεται με αφορμή την παραδειγματική ζωή των ανδρών των ενόπλων δυνάμεων έτσι όπως την εισηγήθηκε το 1910 ο μέραρχος Κωνσταντινίδης. Στις λεζάντες, που προφανώς είναι αποσπάσματα της ομιλίας του Κωνσταντινίδη διαβάζουμε τα ακόλουθα: «*….Αλλά ποίαν εντύπωσιν θέλετε να λάβη ο ξένος όταν βλέπη και αξιωματικούς ακόμη βαδίζοντας σαν σουλατσαδόροι». «ή σαν χωριάτες…» «…Πρέπει οι βαθμοφόροι να διδάσκουν διαρκώς και πάντοτε το ζήτημα της συμπεριφοράς των στρατιωτών μας!...» «….της αξιοπρέπειας και της υπερήφανου παραστάσεως».* Η πρώτη γελοιογραφία που αντιστοιχεί στην πρώτη λεζάντα δείχνει τέσσερις στρατιωτικούς που στρίβουν το μουστάκι τους παριστάνοντας τους γόητες στη θέα μιας όμορφης γυναίκας. Η γυναίκα γυρίζει το κεφάλι της προς τους στρατιωτικούς, οι οποίοι χαμογελούν. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στην έκφραση των προσώπων των στρατιωτικών, η οποία, σύμφωνα και με τα λεγόμενα του Κωνσταντινίδη, δεν είναι η πρέπουσα. Τα ίδια στοιχεία βλέπουμε και στη δεύτερη γελοιογραφία πάνω από τη δεύτερη λεζάντα. Εδώ οι δύο στρατιώτες διακωμωδούνται από το Θεοδωρόπουλο σαν χωριάτες που προσπαθούν να περπατήσουν σαν αριστοκράτες χωρίς όμως να τα καταφέρνουν. Πάνω από την τρίτη λεζάντα βλέπουμε μια παρέα στρατιωτικών να πίνουν μέχρι μέθης κρασί σε μια ταβέρνα, να έχουν έρθει στο κέφι και να προσπαθούν να χορέψουν. Ο μόνος νηφάλιος, στην εν λόγω γελοιγραφία, είναι ο ταβερνιάρης. Τέλος, στην τελευταία γελοιογραφία που βρίσκεται πάνω από την τελευταία λεζάντα βλέπουμε τους στρατιωτικούς να κρατάνε τα μωρά, να κρατάνε το καλάθι με το οποίο προφανώς έχουν πάει στην αγορά για ψώνια. Ο τελευταίος μάλιστα στρατιωτικός είναι ντυμένος με γυναικεία ρούχα· φοράει ποδιά και ταυτόχρονα είναι ζωσμένος με τα όπλα του στρατιώτη. Ουσιαστικά εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρωδεί τα λόγια του Κωνσταντινίδη.

Στις 8 Νοεμβρίου του 1910 παρουσιάζονται οι *φάσεις της έκλειψης της Σελήνης* και η λεζάντα της γελοιογραφίας είναι *«Η προχθεσινή* έκλειψις *της Σελήνης»* (εικ. 37). Στα αριστερά της σελίδας εικονίζεται η Α΄ φάση της έκλειψης. Το φεγγάρι βρίσκεται στο τέταρτο, στις 15 Αυγούστου 1909. Μέσα στην έκλειψη εικονίζονται οι αρχηγοί των τριών κομμάτων Θεοτόκης, Ράλλης,

Μαυρομιχάλης. Ακριβώς δίπλα έχουμε την ολική έκλειψη της σελήνης στις 8 Νοεμβρίου 1910. Στις εκλογές του 1909 ο Μαυρομιχάλης χάνει στις εκλογές στις οποίες κερδίζει ο Δραγούμης. Στην τρίτη φάση της εκλείψεως οι Θεοτόκης – Ράλλης – Μαυρομιχάλης αρχίζουν να ξαναβγαίνουν στο φως, για να βγουν ολοκληρωτικά στο φως μετά από ένα έτος, όπως προβλέπει ο γελοιογράφος. Στη γελοιογραφία αυτή θα λέγαμε ότι ο Θεοδωρόπουλος αποδεικνύεται αρκετά προφητικός καθώς όπως γνωρίζουμε από την ιστορία από τον Οκτώβριο του 1910, με την έλευση του Βενιζέλου, οι Θεοτόκης – Ράλλης – Μαυρομιχάλης χάνονται οριστικά από το πολιτικό προσκήνιο της χώρας, κάτι που και ο ίδιος ο Θεοδωρόπουλος, αν και υποστηρικτής του Βενιζέλου, δεν μπορεί να προβλέψει.

Στα εσωτερικά φύλλα της *Σατυρικής Εφημερίδας* η δίστηλη γελοιογραφία φέρει τον τίτλο «*Ελληνικαί Χρηματιστικαί Επιχειρήσεις».* (εικ. 38). Στο πρώτο μέρος της γελοιογραφίας εικονίζονται δύο άνδρες με τσουβάλια στα χέρια, τα οποία περιέχουν χρήματα, όπως φαίνεται από τα ποσά που αναγράφονται πάνω στα τσουβάλια. Ο ένας εξ αυτών των δύο ανδρών βρίσκεται μπροστά από το ανοιχτό θησαυροφυλάκιο, ενώ ο δεύτερος με τα χρήματα ανά χείρας φεύγει τρέχοντας. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Η "Αμοιβαία" της "Ανατολής"»* Στο δεύτερο μέρος της γελοιογραφίας πάλι εικονίζονται άνδρες με τσουβάλια στα χέρια, μπροστά από ένα ανοιχτό χρηματοκιβώτιο. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Η "Ανατολή" της "Αμοιβαίας".* Το θέμα των ημερών, το οποίο σχολιάζει ο Θεοδωρόπουλος με έξυπνο τρόπο, είναι η κατάχρηση δύο χιλιάδων τουρκικών λιρών από τον τραπεζικό υπάλληλο Γεωρ. Δημητριάδη, ο οποίος αφού καταχράστηκε τα χρήματα από ομογενείς της Κωνσταντινούπολης, αναχώρησε, όπως αναφέρουν τα φύλλα της εποχής, με ατμόπλοιο για τον Πειραιά. Στον τύπο της εποχής διαβάζουμε πως εν τέλει ο Δημητριάδης αθωώθηκε καθώς το δικαστήριο επείσθη ότι καλώς χρησιμοποιήθηκαν τα χρήματα.

Στη συνέχεια ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει ένα σκίτσο στο οποίο εικονίζεται ένας αστυνομικός που βαδίζει κρατώντας ένα μαστίγιο στο χέρι. Το σκίτσο έχει τον τίτλο «*Ο Σιτιστής των Κεντρικών Ενωμοτιών»* (εικ. 39). Το σκίτσο έχει σαν θέμα τη δημοπρασία για την προμήθεια του σιταριού του στρατού. Όπως διαβάζουμε στα φύλλα της εποχής των επόμενων ημερών οι εφημερίδες δίνουν πληροφορίες σχετικά με την πορεία των ανακρίσεων που

αφορούν στο θέμα. Το σκίτσο θα μπορούσε να έχει διπλή ανάγνωση· είτε ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τον έμπορο Ηλιόπουλο που έφερε στο φως το σκάνδαλο του σίτου, είτε τον διευθυντή της Αστυνομίας Μαρούδα, ο οποίος διώχθηκε ποινικά για το σκάνδαλο. Κρίνοντας από τη γενικότερη πορεία του Θεοδωρόπουλου θεωρούμε πιο πιθανό να εικονίζεται ο Μαρούδας.

Στις 23 Νοεμβρίου του 1910 ο Θεοδωρόπουλος θα κάνει μια γελοιογραφία με τίτλο *Ανόρθωσις* (εικ. 40). Επηρεασμένος από την κλοπή του σανού που γίνεται στους στρατώνες του ιππικού, δημιουργεί την εξής γελοιογραφία: στα αριστερά βρίσκονται δύο άλογα τα οποία κλαίνε καθώς βλέπουν τους στρατιωτικούς να κλέβουν το σανό, την τροφή τους δηλαδή, από τους στρατώνες. Για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος θα παίξει με τις λέξεις στη λεζάντα της γελοιογραφίας, όπου διαβάζουμε: *«-Και εις Σανό-τερα*», παίζει όπως είναι φανερό *με το και εις ανώτερα*, το οποίο μετατρέπεται σε Σανότερα.

Στις 23 Νοεμβρίου του 1910 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί με την δολοφονική απόπειρα του Βενιζέλου[487]· το σκίτσο έχει τον τίτλο «*Η κατά του σιδηροδρόμου απόπειρα»* (εικ. 41). Στο σκίτσο εικονίζεται ο Θεοτόκης, ο οποίος να κάθεται κάτω από ένα δέντρο, να καπνίζει και να διαβάζει την εφημερίδα *Πατρίς*, έχοντας μια πευκοβελόνα στο μάτι. Την ίδια στιγμή έρχεται το τραίνο, το οποίο έχει στη θέση της μηχανής το πρόσωπο του Βενιζέλου. Στη σιδηροδρομική γραμμή έχει τοποθετεί μια σιδηροδοκός με σκοπό να προκληθεί ατύχημα. Στη λεζάντα διαβάζουμε «*Ο Κος Θεοτόκης – Ορίστε ο κ. Βενιζέλος! …Ορά το κάρφος εν τω οφθαλμώ του άλλου, την δε εν τω σιδηροδρόμω δοκό ου κατανοεί!...» (Εκ του κατά Λουκά).* Ο Θεοδωρόπουλος αναφέρεται στην απόπειρα κατά του Βενιζέλου. Για μια ακόμα φορά το σκίτσο του Θεοδωρόπουλου αποδεικνύεται προφητικό, καθώς η έλευση του Βενιζέλου αλλάζει άρδην τα πολιτικά τεκταινόμενα της χώρας και ουσιαστικά την πορεία της χώρας.

Ξανά στις 23 Νοεμβρίου 1910 ο Θεοδωρόπουλος, με αφορμή τη δολοφονική επίθεση εναντίον του Βενιζέλου, στη στήλη «*Τα πολιτικά πάθη της Μόδας»* (εικ. 42) θα μας δώσει τις εξής δύο γελοιογραφίες. Στην πρώτη δύο άνδρες συζητούν με αφορμή το λόγο του Βενιζέλου στη Θεσσαλία. Στις

[487] Η απόπειρα δεν είναι από τις γνωστές επιθέσεις που έχει δεχτεί ο Βενιζέλος και αναφέρεται ουσιαστικά μόνο στον τύπο της εποχής.

λεζάντες διαβάζουμε: «*Πως σου φάνηκε ο λόγος του Βενιζέλου, κουμπάρε;/ Μμμ! Αδύνατος κομματάκι/ Αμ, γι' αυτό του ρίξαν και σίδηρο για να δυναμώσει!!*» Για μια ακόμα φορά ο Θεοδωρόπουλος σατιρίζει ένα πολιτικό γεγονός, παίρνοντας παράλληλα και θέση απέναντι στο γεγονός. Η σιδερένια δοκός που υπήρχε στις ράγες του τραίνου δεν τοποθετήθηκε για να γίνει πιο δυνατός ο Βενιζέλος, αλλά για να προκαλέσει το θάνατό του· έχει όμως το αντίθετο αποτέλεσμα· ο Βενιζέλος δεν τραυματίζεται και παράλληλα βγαίνει πιο δυνατός από την απόπειρα εναντίον του. Αυτό ουσιαστικά υπονοείται και στο σκίτσο.

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το επόμενο σκίτσο. Εδώ παρουσιάζονται δύο παλαιστές (εικ. 43)· ο ένας κρατάει μια σιδερένια δοκό, η οποία καταλήγει σε μια σιδερένια ρόδα με μεταλλικές απολήξεις, την οποία κρατάει με δυσκολία ο έτερος παλαιστής. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Τι απεκαλύφθη ότι είχε τοποθετηθεί επί της σιδηροδρομικής γραμμής Θεσσαλίας δια να εκτροχιασθεί το τραίνον.*»

Το επόμενο σκίτσο υπό τον τίτλο «*Κ^{ου} Βενιζέλου εις την Θεσσαλίαν*» (εικ. 44), παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο τον Βενιζέλο να κρατάει στο ένα του χέρι ένα ποτιστήρι και στο άλλο ένα μεγάλο δρεπάνι· σε δεύτερο πλάνο εικονίζονται τρεις άνδρες, πιθανότατα Θεσσαλοί αγρότες. Στη λεζάντα διαβάζουμε «*…θα έχει την εκτέλεσιν υδραυλικών έργων ως πρώτον μέλημά της….*»[488] Η αφορμή για το σκίτσο είναι ο λόγος που εκφώνησε ο Βενιζέλος στη Θεσσαλία· ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί το σημείο εκείνο στο οποίο ο Βενιζέλος αναφέρει ότι μέλημα της Κυβέρνησής του είναι η εκτέλεση των υδραυλικών έργων στη Θεσσαλία, τα οποία δεν θα καταστήσουν μόνο εύφορη τη γη, αλλά θα βοηθήσουν και στην καταπολέμηση της ελονοσίας.

Στην τελευταία γελοιογραφία ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει δύο άνδρες (εικ. 45)· ο ένας φοράει τη στολή του τσολιά και έχει στο μανίκι του σχεδιασμένη μια άγκυρα, ενώ δίπλα του ο άνδρας φοράει νησιώτικη στολή και στο πηλίκιό του γράφει *ΣΠΕΤΣΑΙ*. Στη λεζάντα διαβάζουμε «*…Θα επιδιώξη δε άνευ αναβολής την στρατιωτικήν ανασύνταξιν της χώρας δια της συγχωνεύσεως των δύο στρατιωτικών υπουργείων εις εν υπουργείον Πολέμου…*» Η αφορμή για το σκίτσο είναι ξανά ο λόγος του Βενιζέλου στη

[488] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

Θεσσαλία και η αναφορά του στην Στρατιωτική διοργάνωση. Αυτή η συγχώνευση φαίνεται στην εν λόγω γελοιογραφία. Ο ναύτης φοράει φέσι και τσαρούχια, ο δε τσολιάς φοράει πηλίκιο που αναγράφει τη λέξη Σπέτσαι (το θωρηκτό) καθώς και παπούτσια. Μείξη λοιπόν ανάμεσα στο στρατό ξηράς και θαλάσσης.

Εφημερίδα *Πατρίς*

Η εφημερίδα *Πατρίς* εκδόθηκε το 1889 στο Βουκουρέστι, αλλά έκλεισε το φθινόπωρο του ίδιου έτους. Επανεκδόθηκε το 1891 στο Βουκουρέστι. Αργότερα (το 1905) επανεκδόθηκε στην Αθήνα. Υπήρξε από τις μαχητικότερες βενιζελικές εφημερίδες[489].

Στις 23 Σεπτεμβρίου του 1907 ο Θεοδωρόπουλος στην πρώτη σελίδα της *Πατρίδας* ασχολείται με τη νέα στολή των οπλιτών (εικ. 46), όπως άλλωστε αναγράφεται και στη λεζάντα της εικόνας. Στην εικόνα παρουσιάζεται ένας νεαρός οπλίτης όρθιος να κοιτάζει προς το θεατή. Ο Θεοδωρόπουλος για ακόμα μία φορά εστιάζει την προσοχή του στα διακριτικά στοιχεία της στολής, έτσι διακρίνουμε τις τσέπες στο σακάκι του στρατιώτη, τη φαρδιά ζώνη στη μέση, την ξιφολόγχη που κρατάει στο αριστερό του χέρι. Ο οπλίτης έχει στραμμένη την κεφαλή και το βλέμμα του προς το θεατή, η στάση των ποδιών του μας θυμίζει τη στάση των ποδιών των αγαλμάτων της κλασικής περιόδου, καθώς το δεξί του πόδι είναι λυγισμένο στο γόνατο ενώ το αριστερό είναι σταθερά στηριγμένο στο έδαφος. Αυτή η στάση δίνει και μια κλίση και μια συστροφή σε όλο το σώμα. Το ίδιος ακριβώς σκίτσο θα δημοσιευτεί ξανά στις 28 Αυγούστου του 1908 (εικ. 47), πάλι στην *Πατρίδα*. Το έναυσμα εδώ για το εν λόγω σκίτσο δίνεται την προηγούμενη μέρα με ένα άρθρο με τον τίτλο *Οι χακήδες*[490]*.* Στο άρθρο αυτό γίνεται λόγος για την εμφάνιση των πρώτων εφέδρων στους δρόμους που έτρεχαν να παρουσιαστούν. Σύμφωνα με το άρθρο «ήταν όλοι γελαστοί και δροσεροί υπό του χακί χρώματος και έδωσαν ιδιαίτερη ζωή στην κίνηση της πόλης». Η στρατιωτική περιβολή με τις παράδοξες γραμμές έδινε, σύμφωνα με τον αρθρογράφο, «τις φαιδρότερες των εντυπώσεων, καθώς σε άλλους ήταν φαρδιά και σε άλλους στενή».

[489] Πηγή Βιβλιοθήκη ΕΛΙΑ
[490] Ανώνυμος 1908 γ, σελ. 1.

Στις 16 Νοεμβρίου του 1908 ο Θεοδωρόπουλος σχολιάζει τα πολιτικά γεγονότα της εβδομάδας, όπως είναι και ο τίτλος της γελοιογραφίας (εικ. 48). Ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τρία πρόσωπα: τον Κουμουνδούρο, ο οποίος κάθεται πάνω σε ένα 100, όσες οι ψήφοι που πήρε στη βουλή δηλαδή, και τα πόδια του περνούν μέσα από τα δύο μηδενικά του εκατό· καθώς και τον Ράλλη και τον Δραγούμη, οι οποίοι εικονίζονται με στρατιωτική αμφίεση. Κάτω από τον Κουμουνδούρο διαβάζουμε την λεζάντα *μετά την εκλογή του προέδρου,* ενώ κάτω από τους Ράλλη και Δραγούμη διαβάζουμε τη λεζάντα *η αξιωματική αντιπολίτευση*. Το θέμα των ημερών όπως διαβάζουμε και στον τύπο της εποχής, ήταν η εκλογή του προέδρου της Βουλής˙ πρόεδρος της Βουλής εκλέγεται ο Κωνσταντίνος Κουμουνδούρος[491] με εκατό ψήφους. Αυτά τα στοιχεία δίνουν το έναυσμα για το πρώτο μέρος της γελοιογραφίας, αφού ο Κουμουνδούρος, μέλος της κυβέρνησης Θεοτόκη παίρνει 100 ψήφους. Τις επόμενες μέρες ο τύπος της εποχής, συνεχίζοντας τις αναφορές του στο θέμα της εκλογής, αναφέρει την σύμπραξη Ράλλη και Δραγούμη. Στις 14 Νοεμβρίου η *Πατρίδα* θα αναφερθεί στη σύμπραξη αυτή γράφοντας: *«…Οι Ραλλικοί, πλησιέστερον προς τας διαπραγματεύσεις κείμενοι, υποστήριζον, ότι επήλθεν συμφωνία μεταξύ των κ.κ. Ράλλη και Δραγούμη, αποτέλεσμα της οποίας είναι η συγχώνευση της ομάδας προς την αξιωματική Αντιπολίτευση, κατά την έκφραση του κυρίου Δραγούμη. …»*[492] Το δεύτερο μέρος της γελοιογραφίας αφορά αυτή ακριβώς τη σύμπραξη των Ράλλη - Δραγούμη. Ο Θεοδωρόπουλος χωρίς να αναλώνεται σε λεπτομέρειες περιγράφει με σαφήνεια την πολιτική κατάσταση των ημερών. Το *εκατό* κάτω από το Κουμουνδούρο εκφράζει με σαφήνεια τις ψήφους που πήρε, ενώ η στρατιωτική εμφάνιση των Ράλλη και Δραγούμη αναφέρεται σαφώς στη σύμπραξή τους στη βουλή. Από τεχνικής άποψης ο Θεοδωρόπουλος ακολουθεί το μοτίβο των προηγούμενων γελοιογραφιών του, το πρώτο στοιχείο είναι τα πρόσωπα, τα οποία ο Θεοδωρόπουλος τα σχεδιάζει όπως είναι στην πραγματικότητα, κάνοντας ουσιαστικά τις προσωπογραφίες τους, η γραμμή είναι έντονη και λεπτή, χωρίς διακυμάνσεις και τα σχέδια είναι σε κανονικό μέγεθος.

[491] Ανώνυμος 1908 δ, σελ. 1.
[492] Ανώνυμος 1908 ε, σελ. 3.

Στις 17 Νοεμβρίου του 1908 το πρωτοσέλιδο της *Πατρίδας* δημοσιεύει τη γελοιογραφία με τίτλο *από τας διακοσμήσεις της πόλεως* (εικ. 49). Στη γελοιογραφία παρουσιάζεται ένας αστυνομικός να χτυπάει στο κεφάλι με ένα ρόπαλο έναν πολίτη και να σπάει το ρόπαλο στο σώμα του πολίτη ενώ εκείνος βρίσκεται στο έδαφος.. Ο Θεοδωρόπουλος βάζει λεζάντα «*ο ξυλοθραύστης»,* που ως ξυλοθραύστης λειτουργεί το σώμα του ατυχούς πολίτη.

Η γελοιογραφία της 28ης Νοεμβρίου 1908 έχει τον τίτλο *ο φωτισμός του μέλλοντος* (εικ. 50) και αποτελείται από τρία πρόσωπα, τους Θεοτόκη, Μαυρογένη και Φωτίου. Κάτω από το σκίτσο του Θεοτόκη υπάρχει η λεζάντα *ο μόνος «πούρος»…πατριώτης* ενώ κάτω από τα σκίτσα των Μαυρογένη και Φωτίου υπάρχει η λεζάντα *ο φανός του…Μαυρογένους και του κ. Φωτίου*. Αφορμή για το θέμα αυτή τη φορά είναι το άρθρο με τίτλο το *φώς δια το φώς* που διαβάζουμε στο φύλλο της *Πατρίδας* την προηγούμενη μέρα[493]. Στο άρθρο γίνεται λόγος για το νομοσχέδιο των οικονομικών σχετικά με τις τιμές του πετρελαίου. Ο συντάκτης του άρθρου εξετάζοντας και συγκρίνοντας τις τιμές καταλήγει ότι ζημιώνεται το κράτος κατά δύο εκατομμύρια δραχμές κατ' έτος. Συνέχεια του άρθρου ουσιαστικά είναι η γελοιογραφία του Θεοδωρόπουλου, την επόμενη μέρα. Ο τίτλος *ο φωτισμός του μέλλοντος* είναι χαρακτηριστικός. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν όχι μόνο τα πρόσωπα, αλλά και οι λεζάντες που τα συνοδεύουν. Η λεζάντα κάτω από το Θεοτόκη γράφει *ο μόνος «πούρος»…πατριώτης·* εδώ ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τη λέξη πούρος, στο σκίτσο σχεδιάζει τον Θεοτόκη να καπνίζει πούρο, το πούρος όμως δεν σχετίζεται με το πούρο, αλλά είναι η ελληνική απόδοση της λέξης pure, δηλαδή αγνός, καθαρός, ο μόνος δηλαδή «καθαρός, αγνός» πατριώτης. Τα άλλα δύο πρόσωπα, τα οποία αναπαρίστανται σαν λάμπες που φωτίζουν, προφανώς σχετίζονται με την εταιρεία Οινοπνεύματος. Η λέξη φανός και εδώ είναι χαρακτηριστική. Για ακόμα μία φορά ο Θεοδωρόπουλος καταφέρνει με λίγα στοιχεία να περιγράψει με ακρίβεια την κατάσταση που τον ενδιαφέρει.

Την 1η Ιανουαρίου του 1910 ο Θεοδωρόπουλος θα εικονογραφήσει την πρώτη σελίδα της εφημερίδας *Πατρίς*, φτιάχνοντας ουσιαστικά το ημερολόγιο της χρονιάς (εικ. 51). Η εικονογράφηση έχει σαν θέμα τον Γεώργιο Αβέρωφ

[493] Ανώνυμος 1908 στ, σελ. 2.

και το Θωρηκτό Αβέρωφ. Βρισκόμαστε στα χρόνια της κυβέρνησης Κυριακούλη Μαυρομιχάλη, η οποία δαπάνησε 22.300.000 δρχ. για την απόκτηση του Θωρηκτού. Οι ενέργειες για την ενίσχυση του Βασιλικού Ναυτικού είχαν ξεκινήσει από την κυβέρνηση Θεοτόκη και ολοκληρώθηκαν με την αγορά του Αβέρωφ από την κυβέρνηση Μαυρομιχάλη στις 30 Νοεμβρίου του 1909. Αυτή η σημαντική αγορά εμπνέει τον Θεοδωρόπουλο για την εικονογράφηση του πρωτοσέλιδου της *Πατρίδας*. Το Θωρηκτό εικονογραφείται όπως είναι στην πραγματικότητα ενώ στην πάνω αριστερή πλευρά υπάρχει το πορτραίτο του Αβέρωφ. Ουσιαστικά και για την επετειακή σελίδα της *Πατρίδας* ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει ένα θέμα της επικαιρότητας, που στην προκειμένη περίπτωση είναι η αγορά του Αβέρωφ.

Στις 11 Ιουλίου του 1910 το πρωτοσέλιδο της *Πατρίδας* έχει σα θέμα την τελετή για την επέτειο του Τουρκικού Συντάγματος (εικ. 52), όπως διαβάζουμε και στη λεζάντα της γελοιογραφίας. Η γελοιογραφία χωρίζεται σε πέντε μέρη· το πρώτο μέρος πάνω αριστερά μας δείχνει το παλαιό καθεστώς της Τουρκίας, ενώ τα υπόλοιπα τέσσερα μέρη αναφέρονται στο νέο καθεστώς της Τουρκίας. Η Τουρκία στις 10 Ιουλίου είχε γιορτάσει, όπως διαβάζουμε και στον τύπο της εποχής της, την ανακήρυξη του νέου συντάγματός της, στους εορτασμούς του οποίου δεν πήραν μέρος τα πατριαρχεία[494]. Η γελοιογραφία σχολιάζει αυτό το νέο καθεστώς της Τουρκίας, το οποίο ουσιαστικά δεν διαφέρει σε τίποτα από το παλαιό καθώς και αυτό σφαγιάζει, στραγγαλίζει και εκδιώχνει τους πολίτες. Πάνω αριστερά μέσα στον κύκλο εικονίζεται ένας εκπρόσωπος του παλαιού καθεστώτος, ο οποίος κοροϊδεύει τα όσα εκτυλίσσονται στις επόμενες εικόνες. Ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει έμφαση στα χαρακτηριστικά των προσώπων, αλλά στις βιαιότητες του καθεστώτος. Η γραμμή του σκίτσο είναι παχιά και ευθεία χωρίς διακυμάνσεις, στο σχέδιο δεν υπάρχουν σκιές.

Στις 6 Ιουνίου του 1911 ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει μια εντελώς διαφορετική γελοιογραφία, καθώς το περιεχόμενό της δεν είναι πολιτικό, αλλά αναφέρεται στη παράσταση της Νέας Σκηνής, τα *Νέα Παναθήναια* του 1911 (εικ. 53). Οι δύο ρόλοι της παράστασης, η *Αραπίνα* και ο *μισοαράπης* της είναι τα δύο πρόσωπα της γελοιογραφίας· στη λεζάντα διαβάζουμε: *Η περίφημος*

[494] Ανώνυμος 1910 γ, σελ. 5.

Αραπίνα της αλυσίδας με τον μισοαράπην της, όπως τους μιμούνται εις τα «Παναθήναια» οι δύο ηθοποιοί της «Νέας Σκηνής». Η επιθεώρηση «Παναθήναια του 1911» με τον θίασο Ροζαλίας Νίκα, Εδμ. Φυρστ Τ. Λεπενιώτη. Εις το θέατρον Ολύμπια (πρώην Αρνιώτη). Η ορχήστρα απετελείτο από δύο βιολιά και ένα πιάνο. Κύριο θέμα ήταν η αναθεώρηση του Συντάγματος. Μερικά τραγούδια μπιζαρίστηκαν 12 φορές. Τον έμμετρο πρόλογο και τον έμμετρο διάλογο του Κλεάνθη έγραψε ο Γιώργος Σουρής. Οι πολιτικοί της εποχής σατιρίζονται σαν φανάρια ή πεταλούδες. Σατιρίζεται ο Σπύρος Σαμάρας και ο Κλεάνθης Αγαλματίδης (γραφικός τύπος της Αθήνας). Στο άσμα αυτό αναφέρεται το «Κορδόνι», η λαϊκή ονομασία του Εθνικού Κόμματος του Θ. Δεληγιάννη και η «Ελιά», όπως λεγόταν τότε η αντίπαλη παράταξη του Τρικούπη. Κορδόνι λεγόταν διότι ο Δεληγιάννης ζητούσε να τον ψηφίσουν «κορδόνι», όλοι στη σειρά. Σκηνοθέτης της παράστασης ήταν ο Θεόφραστος Σακελλαρίδης και στιχουργοί οι Μπάμπης Άννινος και Γιώργος Τσοκόπουλος. Η τεχνική σχεδίασης του έργου είναι διαφορετική από τα σκίτσα που μέχρι τώρα μας έχει δώσει ο Θεοδωρόπουλος˙ διατηρεί μεν την έντονη παχιά γραμμή εντούτοις το σχέδιο μάς θυμίζει την τεχνική της χαλκογραφίας του μαλακού βερνικιού (vernis mou), την οποία θα χρησιμοποιήσει αρκετά σε μετέπειτα χαρακτικά του. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει έμφαση στη στάση και στην κίνηση του σώματος, τα χαρακτηριστικά των προσώπων δεν διακρίνονται, αλλά δεν είναι αυτό το ζητούμενό του. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ θέλει να αναφερθεί στην παράσταση της Νέας Σκηνής και στους χαρακτήρες της.

Στις 22 Ιανουαρίου του 1912 στο πρωτοσέλιδό της η *Πατρίδα* παρουσιάζει τη γελοιογραφία που, όπως λέει και ο τίτλος της, έχει σαν θέμα τον *εκλογικό θρίαμβο Θεοτόκη και Ράλλη στην Αττική* (εικ. 54), τίτλος θα λέγαμε αρκετά σαρκαστικός. Η γελοιογραφία χωρίζεται σε τρία μέρη˙ στο πρώτο βλέπουμε τον Ράλλη να τραβάει έναν άνδρα από τον ώμο την ώρα που πίσω τους εκτυλίσσεται καυγάς. Στη λεζάντα διαβάζουμε: *«Οι δύο αρχηγοί συλλαμβάνουν τους διαβάτες ικετεύοντας».* Στο δεύτερο κομμάτι της γελοιογραφίας πρωταγωνιστής είναι ο Θεοτόκης, ο οποίος τραβάει από το σακάκι έναν άνδρα και στη λεζάντα διαβάζουμε: «- *Να συχωρεθούν τα πεθαμένα σου έλα να συμμετάσχεις στο συνδυασμό».* Στο τελευταίο κομμάτι της γελοιογραφίας ο Θεοτόκης και ο Ράλλης ντυμένοι σαν αρλεκίνοι της

commedia dell' arte προσπαθούν να ισορροπήσουν πάνω σε ένα τεντωμένο σκοινί, ο μεν Θεοτόκης με τα χέρια του ανοιχτά ο δε Ράλλης κρατώντας μια αποκριάτικη ομπρέλα. Η περίοδος κατά την οποία διαδραματίζονται τα τεκταινόμενα είναι η περίοδος κατά την οποία στα πράγματα βρίσκεται ο Βενιζέλος. Ήδη στις 28 Νοεμβρίου του 1910 ο Βενιζέλος έχει νικήσει στις εκλογές με σύνολο εδρών 362, ενώ οι Φιλελεύθεροι 307, οι Αγροτικοί Θεσσαλίας 28, οι Ανεξάρτητοι 20 και οι Κοινωνιολόγοι 7˙ και παράλληλα προήλθε και η Β΄ διπλή αναθεωρητική βουλή, η οποία συνήλθε στις 8 Ιανουαρίου 1911 και διήρκησε για ένα χρόνο και τρεις μήνες. Μετά την ψήφιση του Συντάγματος τέθηκε το ζήτημα, αν η αναθεωρητική βουλή αυτοδίκαια μετατρέπεται σε τακτική ή αν επιβάλλεται η προσφυγή στις εκλογές για την ανάδειξη νέας αναθεωρητικής βουλής. Ο Βενιζέλος υποστήριξε τη δεύτερη άποψη. Οι εκλογές προκηρύχτηκαν για τις 11 Μαρτίου 1912. Οι εκλογές αυτές έδωσαν και πάλι τη νίκη στον Ελ. Βενιζέλο με 146 έδρες, σε σύνολο 181. Η κυβέρνηση Βενιζέλου διατηρήθηκε μέχρι το 1915. Σε αυτή την προκήρυξη των εκλογών αναφέρεται και η εν λόγω γελοιογραφία, και στην προσπάθεια των Ράλλη και Θεοτόκη να στελεχώσουν τους συνδυασμούς τους. Ήδη στο φύλλο της 17ης Ιανουαρίου διαβάζουμε πως ο Ράλλης θα συγκαλέσει τους φίλους του και θα μιλήσει σχετικά με την κατάσταση, όπως ήδη έκανε και ο Θεοτόκης, ο οποίος είναι ζήτημα αν θα καταφέρει να βρει πρόσωπα για να καταρτίσει τον συνδυασμό.[495] Αυτή την κατάσταση σατιρίζει με πολύ εύστοχο τρόπο ο Θεοδωρόπουλος. Στις πρώτες γελοιογραφίες σχολιάζει τις προσπάθειες των δύο πολιτικών για τον σχηματισμό των συνδυασμών τους, ενώ στην τρίτη δηλώνει με έμμεσο τρόπο πως ουσιαστικά οι δύο πολιτικοί ακροβατούν, λόγω της προαναφερθείσας κατάστασης, σε τεντωμένο σκοινί. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος δεν σχεδιάζει με τόση επιμέλεια τις προσωπογραφίες των δύο πολιτικών καθώς δεν είναι αυτό το ζητούμενό του˙ στόχος του είναι να διακωμωδήσει την υπάρχουσα πολιτική κατάσταση, στόχος που επιτυγχάνεται.

Στις 26 Σεπτεμβρίου του 1912 το πρωτοσέλιδο της *Πατρίδας* έχει σα θέμα την προσωπογραφία του Βασιλέα Γεωργίου (εικ. 55). Η αφορμή για το πορτραίτο είναι η επάνοδος του Βασιλέα από την Ευρώπη, όπως μας

[495] Ανώνυμος 1912 β, σελ. 4.

πληροφορεί άλλωστε και το άρθρο της πρώτης σελίδας με τίτλο: ο Βασιλεύς Επανερχόμενος. Ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα άκρως ρεαλιστικό πορτραίτο του Γεωργίου, το οποίο είναι τοποθετημένο μέσα σε κύκλο, σαν να πρόκειται για αρχαίο νόμισμα που φέρει επάνω την προσωπογραφία του αυτοκράτορα της εποχής της κοπής του. Ο Γεώργιος σχεδιάζεται σε τρία τέταρτα χωρίς να έχει έντονη οπτική επαφή με το θεατή. Ο Θεοδωρόπουλος επικεντρώνει την προσοχή του τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου του Γεωργίου, στο μεγάλο του μουστάκι και στα αραιωμένα μαλλιά του, όσο και στα ρούχα που φοράει, καθώς διακρίνεται το πουκάμισό του, η γραβάτα του, αλλά και το γαλόνι που φαίνεται στη δεξιά μεριά του σακακιού του.

Εφημερίδα *Πετεινός*

Πρίν προβούμε στην ανάλυση των γελοιογραφιών που δημοσιεύονται στην εφημερίδα *Πετεινός*, να σημειώσουμε ότι η έρευνά μας στο ΕΛΙΑ έδειξε ότι πρόκειται για μια εβδομαδιαία πολιτικοσατιρική εφημερίδα που είναι ήδη σε κυκλοφορία το 1906, διευθυντής της εφημερίδας είναι ο Γ. Πετεινός. Στις 30 Απριλίου του 1906 στο πρώτο φύλλο του *Πετεινού* ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια γελοιογραφία στην οποία εικονίζεται ο Ράλλης (εικ. 56): πρόκειται για διπλή απεικόνιση του Ράλλη˙ και ως λουλούδι, καθώς γύρω από το λαιμό του έχει τα πέταλα του λουλουδιού της μαργαρίτας, αλλά και ως Ισιδώρα Δουγκάν καθώς φοράει ένα αρχαιοελληνικό φόρεμα και σανδάλια, τα οποία φορούσε η Δουγκάν. Απεικονίζεται ακόμη ένα χέρι με μαγκούρα, στη μανσέτα του οποίου υπάρχει μια βασιλική κορόνα. Ο Θεοτόκης εικονίζεται να κρατάει ένα μεγάλο τριαντάφυλλο και δίπλα του υπάρχει ο τίτλος: *Ιδού το ρόδο…Ιδού και το πήδημα.* Δίπλα από το Θεοτόκη υπάρχει η λέξη *Νομοσχέδια.* Μια φιγούρα, η οποία παριστάνει τον πρόεδρο της Βουλής Νικόλαο Μπουφίδη και δίπλα του υπάρχει ο τίτλος: *Ο Μπούφος της Ανοίξεως, Απαρτίας Μουσιγέτης*[496]*.* Κάτω εικονίζεται η φιγούρα του Μερκούρη, ο οποίος εικονίζεται με μεγάλο μουστάκι και υπογένειο καθώς και με παράσημα στο πέτο και δίπλα του άλλη ανδρική φιγούρα, ένας παχύς και με μουστάκι, με λουλούδι στο πέτο και καπέλο στο χέρι. Ανάμεσά τους γράφεται: *Παλαιόν και Νέον Φρούτο: ΔημαρΓαία Πυρρή μιχθήτω.* Κάτω από το Ράλλη απεικονίζεται

[496] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

η Βουλή αρχαιοελληνικά αποδοσμένη και κάτω από αυτή εικονίζονται οι φιγούρες του Ράλλη και του Ζαΐμη να μαδούνε μαργαρίτες. Κάτω από τις δύο ανδρικές φιγούρες υπάρχει ο τίτλος: *Αι κυρίαι με τας καμελίας.* Κάτω από όλες αυτές τις φιγούρες υπάρχει μια τραμπάλα που γράφει *η ψυχή μου στα Πατήσια!!!* Στις άκρες της τραμπάλας κάθεται ο Θεοτόκης γερμένος εντελώς πάνω στην τραμπάλα, την οποία μάλιστα πιάνει με τα χέρια του και στην άλλη άκρη υπάρχει φιγούρα λεπτού άνδρα με μεγάλο μουστάκι και φαλάκρα. Θα μπορούσε να είναι η φιγούρα του Λεβίδη. Για να γίνει κατανοητό το νόημα της γελοιογραφίας πρέπει να ανατρέξουμε στα φύλλα των εφημερίδων των προηγούμενων ημερών· ήδη από την 21η Απριλίου του 1906 οι εφημερίδες αναφέρονται στην έναρξη των εργασιών της Βουλής, από την οποία απουσιάζει ο αρχηγός της Αντιπολίτευσης Ράλλης. Ο προσωρινός πρόεδρος της Βουλής Καστριώτης[497], διαβάζει τον κατάλογο των παρόντων βουλευτών, οι οποίοι είναι 118· μετά την ορκωμοσία τους καλούνται να εκλέξουν τις επιτροπές για την εξέλιξη των εκλογών, οι οποίες αφορούν τις ενστάσεις. Η κυβέρνηση του Θεοτόκη θα καλέσει τους φίλους για τις αρχαιρεσίες των τμημάτων, ενώ η αντιπολίτευση του Ράλλη, αναφερόμενη στους φίλους του κόμματος, κάνει λόγο πως θα επισπεύσει τις εκλογές για να αποκαλυφθούν τα εκλογικά όργια που έγιναν σε όλες τις επαρχίες του Κράτους. Παράλληλα από τον τύπο της εποχής πληροφορούμαστε πως δεν ακούστηκε στη Βουλή ο βασιλικός λόγος, όπου θα γινόταν φανερή η στάση του Στέμματος για τα στρατιωτικά μέτρα, με αποτέλεσμα πολύ να θεωρούν ότι ο Διάδοχος δεν βρισκόταν σε συμφωνία με την Κυβέρνηση για τα μέτρα. Η γελοιογραφία είναι γεμάτη από λογοπαίγνια που σχολιάζουν καυστηκά την επικαιρότητα

Στις 27 Απριλίου 1906 διαβάζουμε ένα άρθρο, το οποίο δεν έχει σχέση με τις εκλογές, αλλά με τον δήμαρχο της πόλης των Αθηνών Σπυρίδωνα Μερκούρη και τον Αστυνομικό Διευθυντή Βούλτσο, οι οποίοι ήρθαν σε συμφωνία για την καθαριότητα της πόλης. Η συμφωνία προέβλεπε τη σύσταση ενός αστυνομικού τμήματος, το οποίο θα ήταν υπεύθυνο για την απομάκρυνση των επαιτών από τους κεντρικούς δρόμους της πόλης.

Αυτό είναι το πολιτικό κλίμα, το οποίο αναπαρίσταται στην εν λόγω γελοιογραφία. Οι πολιτικοί άνδρες και η στάση τους στη Βουλή, η στάση του

[497] Στη συνέχεια πρόεδρος της Βουλής αναλαμβάνει ο Μπουφίδης, ο οποίος εικονίζεται και στη γελοιογραφία.

διαδόχου και τέλος η σύμπραξη Μερκούρη - Βούλτσου για την καθαριότητα της πόλης. Η εν λόγω γελοιογραφία αποδίδεται από τον Σαπρανίδη στο βιβλίο του *Ιστορία της Ελληνικής Γελοιογραφίας* στον Ζέφυρο Φρυδά. Αν δεχτούμε την άποψη αυτή, πρέπει να παρατηρήσουμε πως ο Φρυδάς αντιγράφει ακριβώς τον Θεοδωρόπουλο στον τρόπο με τον οποίο εκείνος αποδίδει τις μορφές του. Παρόλα αυτά και με δεδομένο πως η γελοιογραφία δεν έχει υπογραφή, ταυτιζόμαστε με την άποψη του ΕΛΙΑ, το οποίο καταχωρεί τη γελοιογραφία στις γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου. Ο τρόπος απόδοσης των μορφών, όσον αφορά τα φυσιογνωμικά τους χαρακτηριστικά, το σατιρικό κλίμα της γελοιογραφίας, αλλά και η τεχνική απόδοσής της είναι όμοια με άλλες ενυπόγραφες γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου και μας κάνουν να αποδώσουμε την εν λόγω γελοιογραφία στο Θεοδωρόπουλο και όχι στον Φρυδά.

Στις 7 Μαΐου του 1906[498] το περιοδικό *Πετεινός* δημοσιεύει μια γελοιογραφία με θέμα, αυτή τη φορά, το *νεοϊδρυθέν πρακτορείο των εφημερίδων* (εικ. 57). Στη γελοιογραφία αυτή η οποία φέρει τη λεζάντα «Η απαγωγή της δίδος …κυκλοφορίας Σ.. υπό των εφημερίδων». Ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει τις προσωπογραφίες των εκδοτών των εφημερίδων *Εμπρός* (Δημήτριος Καλαποθάκης), *Σκρίπ* (Γρηγόριος Ευστρατιάδης), *Καιροί* (Πέτρος Κανελλίδης), *Αθήναι (*Γεώργιος Κ. Πώπ), *Αλήθεια* (Ευάγγελος Λαχανοκάρδης), *Εσπερινή, Πατρίς, Εστία, Αστραπή* (Κ.Δ. Γιολδάσης) και *Άστυ*. Σε κάποιες από τις εφημερίδες διαβάζουμε και τους τίτλους αυτών, όπως για παράδειγμα στον Καιρό διαβάζουμε *Έρως Ολυμπιονικών* και ο διευθυντής της εφημερίδας φοράει αρχαιοελληνικό χιτώνα, η *Πατρίδα* γράφει: *ο Θών των ταμιευτηρίων,* ενώ πάνω στο πέτο του σακακιού του διευθυντή της εφημερίδας *Εμπρός* διαβάζουμε *Μακεδονικόν Κομιτάτον*. Στο φόντο της γελοιογραφίας βλέπουμε ένα καράβι που ονομάζεται Αμερική, ένα βιολονίστα και έναν πιανίστα καθώς και την εφημερίδα Αστραπή που έχει πάρει τη μορφή μιας άμαξας και στις ρόδες της, η οποία μας θυμίζει το πρόσωπο της κουκουβάγιας, υπάρχει η επιγραφή *μυστηριώδης άμαξα*. Τα πρόσωπα παρουσιάζονται με μια σατιρική διάθεση καθώς άλλοι εικονίζονται να φορούν φουστανέλες και τσαρούχια, άλλοι σαν

[498] Στο βιβλίο του ο Σαπρανίδης 2001, σελ. 204, αναφέρει πως το εν λόγω σκίτσο έγινε το 1905 στο οπισθόφυλλο του περιοδικού, αλλά το σκίτσο παρουσιάζεται ένα χρόνο μετά, το 1906, στο πρώτο φύλλο του περιοδικού.

να είναι ο αφέτης σε μια σκυταλοδρομία με άλογα· ο διευθυντής της εφημερίδας *Εσπερινή* εμφανίζεται να αρπάζει μαζί με έναν αξιωματικό μια γυναίκα που κλαίει˙ πρόκειται προφανώς για τη δεσποινίδα Κυκλοφορία· στο μανίκι του υπαξιωματικού διαβάζουμε, υπαξιωματικός του 63.

Στις 14 Μαΐου του 1906 στη γελοιογραφία με τίτλο *Τα τρία κόμματα* (εικ. 58) ο Θεοδωρόπουλος θα μας παρουσιάσει τα τρία κόμματα της εποχής του, το κόμμα του Θεοτόκη, του Ράλλη και του Ζαΐμη. Στο κόμμα του Θεοτόκη, ο Θεοτόκης κρατάει μια σακούλα που γράφει ρουσφέτια, τα οποία τα σχεδιάζει ως φραντζόλες ψωμιού που τα μοιράζει στους οπαδούς του, οι οποίοι φεύγουν ευχαριστημένοι. Στο δεύτερο κόμμα ο αρχηγός της αντιπολίτευσης Ράλλης δεν έχει να δώσει τίποτα και αντιμετωπίζει τους εξαγριωμένους οπαδούς του. Στο τρίτο κόμμα, του Ζαΐμη, ο ίδιος κάθεται σε πολυθρόνα σκυμμένος και οι οπαδοί του σκεπτόμενοι και σκυθρωποί. Το ενδιαφέρον είναι ο τρόπος με τον οποίο παρουσιάζει ο Θεοδωρόπουλος τα τρία κόμματα: έχει σχεδιάσει τρία υπερμεγέθη κόμματα – κόμματα της στίξης – και μέσα σε αυτά τα τρία κόμματα της στίξης σχεδιάζει ο Θεοδωρόπουλος τα τρία κόμματα της Ελληνικής Βουλής. Είναι από τις πιο ευρηματικές γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου.

Στις 21 Μαΐου του 1906 η σπονδυλωτή γελοιογραφία φέρει τη λεζάντα «*ο πόλεμος της ευρείας περιφερείας*» (εικ. 59) και παρουσιάζει τον Θεοτόκη ως εγκυμονούσα κυρία να περιβάλλεται από τρείς άνδρες· ο ένας εξ αυτών είναι ο Ράλλης, ο οποίος μαζί με τον άνδρα πίσω από το Θεοτόκη κρατούν στα χέρια τους μικρά εγχειρίδια. Ο άνδρας που βρίσκεται μπροστά από το Θεοτόκη, και δείχνει την τεράστια περιφέρειά του, έχει γραμμένη πάνω στη βράκα του τη φράση «*βλάμης απ' το Τσιρίγο*»· πιθανότατα προσπάθεια των τριών ανδρών είναι να επιτεθούν στην ευρεία περιφέρεια του Θεοτόκη. Στο πλάι βλέπουμε τον Θεοτόκη ξαπλωμένο σε ένα κρεβάτι να γεννάει μηδενικά, δίπλα του υπάρχει η φράση «*απέβαλε εκ συγκινήσεως».*

Στο δεύτερο μέρος της γελοιογραφίας που φέρει τη λεζάντα «*Η επιδημία της εποχής»* βλέπουμε μια σειρά αυτοκτονιών. Ο πρώτος από αριστερά άνδρας κρατάει την κοιλιά του καθώς έχει πιεί αρσενικό, ο δεύτερος είναι ήδη νεκρός καθώς έχει αυτοπυροβοληθεί στο κεφάλι, ο τρίτος καρφώνει ένα μαχαίρι στην κοιλιά του, ενώ ο τέταρτος αυτοπυροβολείται με μια τεράστια καραμπίνα. Στο φόντο διακρίνουμε μια αμαξοστοιχία, οι ρόδες της οποίας

πατούν δύο άνδρες· δίπλα τους βλέπουμε άνδρες να πνίγονται στη θάλασσα. Στα δεξιά υπάρχει η πρόσοψη του κτιρίου της Εθνικής Τράπεζας και κάτω από την τράπεζα διαβάζουμε τη λεζάντα, «*Το φάρμακο όπως προτείνει το ιατροσυνέδριον κατά της επιδημίας.»*

Το τρίτο μέρος της γελοιογραφίας αναφέρεται στα τεκταινόμενα της Βουλής. Και στις τρεις πρωταγωνιστής είναι ο Ράλλης· στην πρώτη παρουσιάζεται να έχει σκαρφαλώσει στο Βήμα της Βουλής και να λέει προς το κοινοβούλιο «*εγώ, ρε, ποτέ δεν εμούντζωσα»*, στη δεύτερη γελοιογραφία κάθεται πάνω στο Βήμα της Βουλής και κλωτσάει τους παρευρισκόμενους βουλευτές λέγοντας «*ούτε θα μουντζώσω ποτέ κανένα»,* τέλος στην τρίτη γελοιογραφία τον βλέπουμε να κάθεται στο Βήμα και να μουντζώνει και με χέρια και με πόδια ενώ στη λεζάντα διαβάζουμε: «*διότι, εγώ, κύριοι, δεν είμαι οπαδός της πολιτικής της μούντζας».*

Για να καταλάβουμε το νόημα της γελοιογραφίας δεν χρειάζεται παρά να διαβάσουμε τη δεύτερη σελίδα του περιοδικού. Στη στήλη *Αττικαί Ημέραι* διαβάζουμε ότι το νομοσχέδιο το σχετικό με την ευρεία περιφέρεια θα ψηφιστεί εν μέσω φοβερής θύελλας, καθώς η κυβέρνηση βρίσκεται σε δυσχερή θέση απέναντι στις αξιώσεις των φίλων της. Και η μόνη λύση είναι να ανοίξει η κυβέρνηση το ταμείο. Πιο κάτω εξηγεί ότι ουσιαστικά ευρεία περιφέρεια δεν είναι τίποτα άλλο παρά το πολιτικό συνοικέσιο, το οποίο εννέα μήνες μετά θα δώσει ένα *μωρόν* κόμμα, το οποίο δεν γεννήθηκε, όπως φαίνεται στη γελοιογραφία, διότι δεν ευδοκίμησε το συνοικέσιο.

Πιο κάτω στο ίδιο άρθρο, με αφορμή το νομοσχέδιο, αναφέρεται το επεισόδιο Ράλλη – Θεοτόκη στη Βουλή, κατά το οποίο ο Θεοτόκης θυμίζει στο Ράλλη ότι στο παρελθόν είχε μουντζώσει τον αρχηγό του κόμματος του. Ο Ράλλης διαψεύδει το γεγονός αυτό και την επόμενη φέρνει στη βουλή τον «*φάσ(κ)ελον*»˙ εδώ είναι φανερό το λογοπαίγνιο, με τα έγγραφα της εποχής εκείνης. Ο συντάκτης του άρθρου ειρωνευόμενος ουσιαστικά το Ράλλη αναφέρει πως όντως ο Ράλλης δεν φασκέλωσε ποτέ, απλά αριθμούσε με τα δάχτυλά του τους ξένους δακτύλους στις εθνικές υποθέσεις. Όλα αυτά τα φαιδρά, κατά το συντάκτη του άρθρου, οδηγούν καθημερινά σε τραγικές αυτοκτονίες.

Αυτά είναι τα γεγονότα τα οποία σατιρίζει ο Θεοδωρόπουλος καταγράφοντας παράλληλα και την ιστορία των ημερών.

Εφημερίδα *Κρότος*

Μια ακόμα εφημερίδα με την οποία συνεργάζεται ο Θεοδωρόπουλος είναι η εφημερίδα *Κρότος,* η οποία, όπως έδειξε η έρευνά μας, στα αρχεία του ΕΛΙΑ, είναι μια εβδομαδιαία κοινωνική φιλολογική εφημερίδα, που ήδη βρίσκεται σε κυκλοφορία το 1916. Την 1η Νοεμβρίου του 1916 στην τέταρτη σελίδα της εφημερίδας θα μας δώσει ένα σκίτσο (εικ. 60) στο οποίο αναπαρίσταται ο Βενιζέλος και στη λεζάντα γράφει *«Πώς στρατολογεί ο αρχηγός της τριανδρίας με τον Κλέαρχο.»* Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε στο εν λόγω σκίτσο είναι πως ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με σχετική λεπτομέρεια τον χώρο στον οποίο βρίσκονται τα πρόσωπα, ο Βενιζέλος μαζί με το Βενιζέλο βρίσκονται κάτω από το λόφο της Ακρόπολης. Κρατάει στο ένα του χέρι ραβδί που θυμίζει την μπαγκέτα που κρατάει ο διευθύνων μια μουσική μπάντα, στο λαιμό του κρέμεται μια αναποδογυρισμένη μάσκα, ενώ δίπλα του βρίσκεται ξανά ο Βενιζέλος σε πιο μικρή κλίμακα αποδοσμένος να κρατάει μια πίπιζα. Για να καταλάβουμε το νόημα της συγκεκριμένης γελοιογραφίας πρέπει να ανατρέξουμε στα φύλλα της εποχής για να δούμε πιο είναι το θέμα που απασχολεί τον τόπο την εν λόγω χρονική περίοδο. Στα φύλλα των εφημερίδων των προηγούμενων ημερών γίνεται λόγος για τους επαναστάτες κομιτατζήδες και για τον τρόπο με την οποία θα γίνει η στρατολογία στη Μακεδονία, η οποία, όπως διαβάζουμε, θα είναι καταναγκαστική. Αυτό είναι και το θέμα που διακωμωδεί ο Θεοδωρόπουλος μόνο που εδώ η στρατολόγηση δεν θα γίνει δια της βίας, αλλά δια της μουσικής, όπως βλέπουμε και από τα μουσικά όργανα που κρατούν στο χέρι τα απεικονιζόμενα πρόσωπα. Όπως είναι φανερό το σχόλιο του Θεοδωρόπουλου είναι έμμεσα ειρωνικό, καθώς η μουσική δεν κρύβει πάντα θετικές καταστάσεις, αλλά και αρνητικές.

Στις 4 Οκτωβρίου του 1919 ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει πιθανόν τα μέλη μιας οικογένειας (εικ. 61). Ο πατέρας της οικογένειας καθισμένος πάνω από ένα ξύλινο δοχείο φαίνεται πως κάτι καθαρίζει ή καλύτερα κάτι κόβει, η μητέρα έχει μπροστά της ένα καλάθι με ρούχα, ενώ το κοριτσάκι δίπλα της κλαίει. Καθώς όμως το σκίτσο δεν έχει στοιχεία που να μας παραπέμπουν στη λογοκρισία μπορούμε να εικάσουμε πως το σκίτσο τοποθετήθηκε εκεί καθαρά για λόγους διακόσμησης της στήλης. Το βέβαιο είναι πως ο Θεοδωρόπουλος

προσδίδει μια χιουμοριστική νότα στο εν λόγω σκίτσο καθώς τα πρόσωπα αναπαριστώνται με σατιρική διάθεση.

Στα επόμενα φύλλα του *Κρότου* θα δούμε πάλι σχέδια του Θεοδωρόπουλου, τα οποία είναι προορισμένα για την στήλη της εφημερίδας στην οποία εμφανίζονται. Για παράδειγμα στη στήλη η *αλληλογραφία* του *Κρότου* ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει έναν άνδρα να ανάβει μια λάμπα (εικ. 62), πιθανότατα από εκείνες που υπήρχαν στο δρόμο, με ένα κοντάρι. Σε επόμενο φύλλο θα δούμε στη στήλη *κοινωνικά* έναν άνδρα να κρατάει με το ένα του χέρι ένα ανοιχτό πανέρι ενώ με το άλλο φαίνεται σαν να κρατάει κάποιο από τα αντικείμενα που βρίσκονται στο πανέρι (εικ. 63). Στα σχέδια αυτά ο Θεοδωρόπουλος δεν εστιάζει την προσοχή του στα χαρακτηριστικά των προσώπων των χαρακτήρων που δημιουργεί, καθώς στην ουσία τον ενδιαφέρει να δημιουργήσει χαρακτήρες, που θα μπορούσαν ίσως να παραπέμπουν και στην Commedia del Arte. Ο άνδρας στα *κοινωνικά* φοράει παπιόν, γιλέκο και κουστούμι, αλλά το καπέλο του, μια ρεπούμπλικα, ίσως δεν ταιριάζει απόλυτα με το υπόλοιπο σύνολο. Ο άνδρας που ανάβει τη λάμπα φοράει τραγιάσκα, παντελόνι με ρίγες και σακάκι, ένα σύνολο περισσότερο εναρμονισμένο με τον τύπο του και τη δουλειά του. Ουσιαστικά θα λέγαμε πως ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί χαρακτήρες, δεν σκιτσάρει πρόσωπα γνωστά, όπως γίνεται με τις πολιτικές του γελοιογραφίες, για το λόγο αυτό δεν δίνει ιδιαίτερη προσοχή στα χαρακτηριστικά των προσώπων αυτών. Τις περισσότερες φορές τα μάτια, η μύτη και το στόμα δηλώνονται με μια γραμμή.

Περιοδικό *Ελληνικά Φύλλα*

Το περιοδικό *Ελληνικά φύλλα,* είναι ένα μηναίο περιοδικό και στο πρώτο του φύλλο που κυκλοφορεί το 1935 δηλώνει ότι «θέλει να γίνει όργανο μελέτης και έρευνας στις εκδηλώσεις της Ζωής και της Τέχνης». Ο Θεοδωρόπουλος λοιπόν ως προμετωπίδα του περιοδικού σχεδιάζει σε ένα κλειστό ορθογώνιο πλαίσιο, σπείρες ιωνικών κιόνων, την παλέτα ενός ζωγράφου, διαβήτες, τρίγωνα, ένα κεφάλι νέου με μαλλιά κυματιστά (εικ. 64). Οι κίονες, η παλέτα, το κεφάλι του νέου παραπέμπουν στην Τέχνη, με την

οποία θέλει να ασχοληθεί το περιοδικό. Οι διαβήτες και τα ορθογώνια τρίγωνα παραπέμπουν στη μαθηματική σκέψη που βρίσκεται κάτω από κάθε επιστημονική πρόοδο. Τέχνη και Επιστήμη ευαγγελίζεται το νέο περιοδικό. Τέχνη και Επιστήμη σχεδιάζει με το δικό του τρόπο ο Θεοδωρόπουλος.

Περιοδικό *Σάτιρα*

Στις 3 Απριλίου του 1945 η γελοιογραφία του περιοδικού *Σάτιρα,* που όπως έδειξε η έρευνά μας στο ΕΛΙΑ, πρόκειται για μια εβδομαδιαία πολιτική εφημερίδα, η οποία το 1945 βρίσκεται σε κυκλοφορία, έχει τον τίτλο «*Αεργία τ' όνειδος»* (εικ. 65). Στη εικόνα παρουσιάζονται δύο καλοντυμένες γυναίκες, οι οποίες κάθονται σε ένα τραπέζι, πίνουν κρασί και καπνίζουν. Το όλο ύφος τους προδίδει γυναίκες με μια οικονομική άνεση. Δίπλα τους περπατά ένας πολύ αδύνατος άνδρας. Στη λεζάντα διαβάζουμε: «*Τι χάλια έχει ο Ντίμης! Ποτέ δε φανταζόμουνα τέτοια ξεπεσούρα σ' ένα επιστήμονα μηχανικό… /Λιλή μου φταίει ο ίδιος, είναι τεμπέλης. Του δοθήκανε τόσες ευκαιρίες να δουλέψει με τους Γερμανούς και αυτός αρνήθηκε.»* Εδώ ο Θεοδωρόπουλος στηλιτεύει όλους εκείνους που κατά την περίοδο της Γερμανικής κατοχής συνεργάστηκαν με τον κατακτητή. Οι δύο γυναίκες, οι οποίες όπως φαίνεται έχουν οικονομική άνεση, δεν είναι σε θέση να καταλάβουν πως δεν είναι σε ένδεια ο Ντίμης λόγω της τεμπελιάς του, αλλά λόγω της άρνησής του να συνεργαστεί με τον κατακτητή και να προδώσει τη χώρα του. Οι ίδιες δεν είναι στη ίδια θέση ούτε από οικονομικής, αλλά ούτε και από ηθικής πλευράς. Καυστικός είναι και ο τίτλος της εικόνας· όνειδος, ντροπή δηλαδή, δεν είναι η αργία, αλλά η συνεργασία με τον κατακτητή.

Στις 3 Μαΐου του 1945 το σχέδιο του Θεοδωρόπουλου έχει τον τίτλο «*Ο άνθρωπος που είχε όλα τα προσόντα»* (εικ. 66). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ένα ανδρόγυνο στο εσωτερικό ενός δωματίου, πιθανότατα στην κρεβατοκάμαρα· η γυναίκα κάθεται μπροστά από έναν καθρέφτη και ο άνδρας σε ένα καναπέ, καπνίζει και κοιτάζει προς τη μεριά της γυναίκας του. Στη λεζάντα διαβάζουμε τα λόγια της γυναίκας του «*Ταλέντο κανένα δεν έχεις, κυνικός είσαι, ωραία γυναίκα έχεις, Αγγλικά ξέρεις. Δεν μπορώ να καταλάβω τι γρουσουζιά σε δέρνει και αποτυγχάνεις στη ζωή σου…»* Η εικόνα κινείται στο

ίδιο πλαίσιο με την προηγούμενη. Η γυναίκα αναρρωτιέται πως ενώ είναι κυνικός ο άνδρας της, δηλαδή διακρίνεται από έλλειψη ηθικών αρχών, η ίδια είναι ωραία (η ομορφιά λειτουργεί ανέκαθεν ως διαβατήριο σε κοινωνικούς και επαγγελματικούς κύκλους), γνωρίζει αγγλικά (μεγάλο προσόν αυτό) δεν καταφέρνει να βρει δουλειά. Να αξιοποιήσει όλα αυτά τα στοιχεία προς όφελός του. Να συνεργαστεί με τους Άγγλους. Για ακόμα μια φορά σαρκαστικός είναι και ο τίτλος της εικόνας.

Καλλιτεχνικά Νέα

Στα *Καλλιτεχνικά Νέα* του 1943 ο Θεοδωρόπουλος θα δημοσιεύσει μια σειρά ξυλογραφιών. Η πρώτη έχει τίτλο *Καλοκαίρι*[499] (εικ. 67). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τρεις γυμνές γυναίκες στη θάλασσα· η πρώτη είναι ξαπλωμένη, ενώ από τις άλλες δύο η μία μπαίνει στη θάλασσα και η άλλη βγαίνει. Οι τρείς κοπέλες πλαισιώνονται από δυο δέντρα, ελιές, οι οποίες με τα κλαδιά τους σχηματίζουν μια αψίδα πάνω από τις γυναίκες. Ο τρόπος σχεδιασμού του έργου μάς παραπέμπει στις Λουόμενες του Cézanne. Τα αιωνόβια δέντρα, οι ροζιασμένοι κορμοί έρχονται σε αντίθεση με τις τρεις νεαρές γυμνές γυναίκες. Ο Θεοδωρόπουλος δεν εστιάζει στο πρόσωπο των γυναικών, αλλά στο γυμνό τους σώμα, το οποίο και προβάλλει. Η θάλασσα ορίζεται με οριζόντιες λεπτές γραμμές, πιο παχιά είναι η γραμμή του βάθους που λειτουργεί ως όριο ανάμεσα στη θάλασσα και στον ουρανό.

Στην επόμενη ξυλογραφία με τίτλο *Μεσημέρι*[500] (εικ. 68) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει δύο σταχομαζόχτρες την ώρα της ανάπαυλάς τους, η μια εξ αυτών φαίνεται να κοιμάται. Ο Θεοδωρόπουλος δεν αναλώνεται εδώ σε λεπτομέρειες, αλλά με κοφτά και γρήγορα κοψίματα αποδίδει τα σώματα των γυναικών και τα στάχυα που τις περιβάλλουν. Όλα τα στοιχεία που συγκλίνουν προς τα κάτω δίνουν την αίσθηση της κούρασης.

Σε αντίθεση με την ξυλογραφία *μεσημέρι* έρχεται η ξυλογραφία με τίτλο *Θερίστρες* (εικ. 69) στην οποία ο Θεοδωρόπουλος μας παρουσιάζει τρεις γυναίκες εν ώρα εργασίας. Η σκηνή της κούρασης που έχουμε στο προηγούμενο έργο αντικαθίσταται από τη σκηνή της έντονης εργασίας. Ο τρόπος που αποδίδει τα ρούχα ο Θεοδωρόπουλος είναι ο ίδιος με το προηγούμενο έργο· βαριά ενδύματα που περιβάλλουν το σώμα και δεν το

[499] *Καλλιτεχνικά Νέα* 18/9/1943.
[500] *Καλλιτεχνικά Νέα* 30/10/1943.

αφήνουν να διαφανεί μέσα από τα ρούχα. Το ρούχο της πρώτης γυναίκας περιγράφεται με λεπτομέρεια καθώς διακρίνονται τόσο το σχέδιο στο μανίκι και στο στήθος όσο και οι πτυχώσεις της φούστας. Παρά το γεγονός ότι και εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει γυναίκες εν ώρα εργασίας, εντούτοις το έργο αυτό έρχεται σε αντίθεση τις *Θερίστρες* του 1939. Εδώ τα ρούχα των δύο γυναικών είναι βαριά, διαγράφουν μεν το σώμα, αλλά δεν υπάρχει εκείνη η διαφάνεια που θα δούμε στις *θερίστρες* του 1939 που αφήνει να διαφανεί το σώμα μέσα από το ρούχο.

Τέλος, στις 25 Δεκεμβρίου του 1943 ο Θεοδωρόπουλος δημοσιεύει την ξυλογραφία με τίτλο *Χριστούγεννα 1943* (εικ. 70). Στο κέντρο της ξυλογραφίας χαράσσει τρεις μεγάλες καμπάνες, οι οποίες περιβάλλονται από αστέρια, ενώ κάτω από αυτές υπάρχει ένα πιο μεγάλο αστέρι με ακτίνες που συμβολίζουν τη λάμψη αυτού, αλλά και το φώς της γένεσης. Δεξιά και αριστερά υπάρχουν δύο μεγάλοι άγγελοι σε στάση προσευχής. Ο ένας έχει τα χέρια στο στήθος, ενώ ο άλλος τα ακουμπά σταυρωτά στα πόδια του. Τα μεγάλα τους φτερά καλύπτουν τα πλαίσια της εικόνας. Το πιο σημαντικό όμως σε αυτή την ξυλογραφία είναι το θλιμμένο ύφος των αγγέλων. Οι άγγελοι δεν αναγγέλλουν το χαρμόσυνο μήνυμα της γένεσης του Θεανθρώπου. Οι άγγελοι γνωρίζουν τη φρικτή κατάσταση στην οποία βρίσκεται η χώρα λόγω της γερμανικής κατοχής· η γερμανική κατοχή και τα όσα επιφέρει επισκιάζουν το χαρμόσυνο μήνυμα των Χριστουγέννων. Τα Χριστούγεννα του 1943 οι άγγελοι μπορούν να είναι μόνο θλιμμένοι.

VII.b. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΕΙΣ ΒΙΒΛΙΩΝ

Στο σημείο αυτό θα μελετήσουμε τις εικονογραφήσεις των βιβλίων που έχει κάνει ο Θεοδωρόπουλος.

Το 1923 ο Θεοδωρόπουλος θα εικονογραφήσει το βιβλίο του Νίκου Βέλμου *Δύο αγάπες*, το οποίο θα εκδοθεί από τις εκδόσεις Πεσματζόγλου. Το ποίημα είναι η εξομολόγηση ενός ερωτευμένου στην αγαπημένη του. Ο Θεοδωρόπουλος στο εσώφυλλο του βιβλίου κάτω από τον τίτλο του βιβλίου και το όνομα του Βέλμου θα μας δώσει την πρώτη του εικόνα που είναι δύο τριαντάφυλλα (εικ. 71). Εκτός από αυτό σχεδιάζει με ιδιαίτερη προσοχή το πρωτόγραμμα· το δ μπαίνει μέσα σε πλαίσιο και περιβάλλεται από φύλλα. Η πρώτη εικόνα που ακολουθεί μετά το εσώφυλλο είναι ξανά ο τίτλος του βιβλίου (εικ. 72), ο οποίος σχεδιάζεται μέσα σε μία περγαμηνή και δίπλα της υπάρχει ένα μελανοδοχείο και ένα φτερό. Θα μπορούσε να είναι η αναπαράσταση της ερωτικής επιστολής που θα ακολουθήσει.

Η επόμενη εικόνα που ακολουθεί είναι ένας φάκελος ανοιχτός και ένα αναμμένο κερί πάνω σε ένα τραπέζι (εικ. 73)· το φως της σύνθεσης έρχεται από κάτω αριστερά φωτίζοντας το φάκελο και το κερί, αλλά και δημιουργώντας και τις σκιές τους πάνω στον τοίχο. Μέσα στο ποίημα θα διαβάζουμε: «[…]σου γράφω και τρέμω και ψάχνω τις λέξεις…[…]», στίχος που θα μπορούσε να αποτελέσει έμπνευση για την εικόνα που προηγείται. Το πρώτο μέρος τελειώνει με ένα ανεικονικό σχέδιο.

Το επόμενο σχέδιο είναι ένα ρολόι με τους δείχτες να δείχνουν 5:05, ένα ανοιχτό βιβλίο, ένα ρολόι επιτραπέζιο και μια κορνίζα με ένα αδιόρατο πρόσωπο (εικ. 74), πιθανότατα το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται η επιστολή. Στην ίδια σελίδα διαβάζουμε: «….Το ρολόι του χρόνου σταμάτησε πια για μένα γιατί ο οκνός πόνος δεν το κινεί πια». Στη συνέχεια ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει ένα φέρετρο με ένα σταυρό πάνω του ένα κερί σβηστό και μερικά τριαντάφυλλα δίπλα τους (εικ. 75).

Ακολουθούν δύο ποτήρια του κρασιού, το ένα άδειο και ριγμένο στο τραπέζι και το δεύτερο ελάχιστα γεμάτο και δίπλα τους ένα μπουκάλι κρασί (εικ. 76), στο οποίο αντανακλάται ο περιβάλλων χώρος, ενώ πίσω τους υπάρχει ένα παράθυρο. Τα αντικείμενα τοποθετούνται οριζόντια και κάθετα, η

σκιά του μπουκαλιού δημιουργεί έναν ακόμα κάθετο άξονα, ο οποίος δημιουργεί την αίσθηση του βάθους και της τρίτης διάστασης.

Στο επόμενο σχέδιο ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τέσσερα βιβλία, τρία κλειστά και ένα ανοιχτό (εικ. 77)· ο τρόπος που σχεδιάζει την εικόνα δημιουργεί για ακόμα μία φορά τρία επίπεδα, ένα κάθετο, το βιβλίο στο βάθος, ένα κάθετο, τα δύο κλειστά βιβλία και τέλος έναν οριζόντιο, που είναι το ανοιχτό βιβλίο. Το βιβλίο κλείνει με δύο καρδιές που αιμορραγούν καθώς έχουν τρυπηθεί από ένα ακάνθινο στεφάνι (εικ. 78).

Παρατηρώντας τις ξυλογραφίες διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος μετατρέπει το κείμενο σε εικόνα, και αλλού με βάση το κείμενο δημιουργεί τις δικές του εικόνες. Οι δύο καρδιές που αιμορραγούν εκφράζουν το νόημα του ποιήματος που είναι ουσιαστικά ο ανολοκλήρωτος έρωτας του ποιητικού υποκειμένου με την αγαπημένη του. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ εικονογραφεί το βιβλίο, κάνει εικόνα το γενικότερο νόημα του ποιήματος χωρίς όμως να οπτικοποιεί όλους τους στίχους του. Σε μερικά σημεία θα μπορούσαμε να πούμε πως οι στίχοι τον βοηθούν να δημιουργήσει μέρος της εικόνας. Η τελική εικόνα είναι αποτέλεσμα της γενικότερης εντύπωσης που άφησε το ποίημα στον ίδιο.

Το 1926 θα εικονογραφήσει το βιβλίο του Κώστα Αθάνατου[501] *Θλιμμένοι Θεοί, εντυπώσεις από το Παρίσι*. Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο *Η έλξις* ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια άποψη ενός δρόμου του Παρισιού, στο βάθος διακρίνεται η Αψίδα του Θριάμβου (εικ. 79), ο δρόμος αποδίδεται με μια ελαφρά στροφή, η οποία βοηθά στην απόδοση του βάθους, και είναι γεμάτος αυτοκίνητα. Διαβάζοντας τόσο το πρώτο κείμενο όσο και το δεύτερο με τίτλο τα πρώτα βήματα διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος αντλεί στοιχεία από το δεύτερο κείμενο, στο οποίο και διαβάζουμε: «Θα μπής ίσως σε αναρίθμητα ταξί υστερώτερα, θα μεταφερθείς εναλλάξ δεξιά και αριστερά, αλλά δεν θα ξαναβρής εκείνο το μυστηριώδες, το υποβλητικόν θέλγητρον της πρώτης δια μέσου του παρισινού περιβάλλοντος. […] οι

[501] Ο Κώστας Αθάνατος (λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Κωνσταντίνου Καραμούζη) γεννήθηκε στην Καλαμάτα. Σε ηλικία οχτώ χρόνων εγκαταστάθηκε με την οικογένειά του στην Αθήνα και λόγω οικονομικών δυσκολιών άρχισε να δουλεύει από τα δώδεκά του σε αθηναϊκές εφημερίδες, όπου ξεκίνησε από κλητήρας και έφτασε ως τη θέση του διευθυντή. Στα δεκαέξι του κυκλοφόρησε το βραχύβιο περιοδικό Εγκυκλοπαιδική Ειπθεώρησις και ακολούθησε η επίσης βραχύβια περιοδική έκδοση Ανάστασις σε συνεργασία με τον Μήτσο Πάνοζα. Ως δημοσιογράφος συνεργάστηκε με τις εφημερίδες *Ακρόπολις, Χρόνος, Πατρίς, Σκριπ, Νέα Ελλάς*, καθώς επίσης με την περιοδική έκδοση Πρακτορείο Στεφανόπολι. Διετέλεσε πολεμικός ανταποκριτής κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων, της Μικρασιατικής Εκστρατείας και του Αλβανικού πολέμου.

μυριάδες των οχημάτων που πηγαίνουν κι έρχονται θα σε κάνουν διστακτικότερο….»[502] αυτές τις μυριάδες των αυτοκινήτων θα εικονογραφήσει στην πρώτη του εικόνα ο Θεοδωρόπουλος.

Στο κείμενο με τίτλο το *θέλγητρο* διαβάζουμε: «Ίσως την ταπεινήν μου προσοχήν απέσπασαν περισσότερο κάποιες ασήμαντες γραφικότητες, κάπου κάποια αθόρυβα δειλινά, εις την αντίκρυ μεριά του ποταμού, την ώρα που οι παρόχθιοι παλαιοβιβλιοπώλαι του Σηκουάνα έκλειναν τα υπαίθρια μαγαζάκια τους και πέρα μακρυά ενώ ο ουρανός εσκοτείνιαζε σ' ένα βαθύ γαλάζιο…»[503] στο σχέδιο (εικ. 80) βλέπουμε ακριβώς αυτή την περιγραφή να μετατρέπεται σε εικόνα· η μικρή υπαίθρια αγορά με τα παλαιοπωλεία και δίπλα της ο Σηκουάνας με τα καραβάκια. Το σχέδιο θέλει να αποδώσει την αίσθηση που αποπνέουν τα μικρά μαγαζάκια δίπλα στον ποταμό· αυτή την αίσθηση την πετυχαίνει ο Θεοδωρόπουλος καθώς δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει τα χαρακτηριστικά των προσώπων, αλλά σκοπός του είναι να δώσει την αίσθηση της πολυκοσμίας και την αίσθηση που προκαλούν αυτού του είδους τα μαγαζιά στον επισκέπτη του Παρισιού.

Στο κεφάλαιο με τίτλο *μπαγκέτα* διαβάζουμε: «Και εις τη μέση πάντοτε, παντού, σε κάθε γωνιά, σε κάθε στιγμή, το λευκό γαντοφορεμένο χέρι του αστυφύλακος μ' ένα ρόπαλον τορνευτό, υψωμένο επιβλητικά τηρεί την τάξιν…»[504] πιο κάτω επίσης διαβάζουμε: «Γιατί παντού σε κάθε βήμα και σε κάθε γωνιά είνε υψωμένο ένα λευκό γάντι που κρατεί ψηλά το ρόπαλον του αστυφύλακος, ωσάν μπαγκέτα που κατευθύνει την μελωδία ψύχραιμα και γλυκά εις την ορχήστραν των κρότων και των φωνών….»[505] Τα παραπάνω κομμάτια του κειμένου μετασχηματίζονται σε εικόνα (εικ. 81) που δείχνει ένα χέρι με ένα άσπρο γάντι να κρατά ένα ρόπαλο που μοιάζει με την μπαγκέτα του διευθυντή μιας ορχήστρας.

Στην επόμενη ενότητα με γενικό τίτλο στο *γολγοθά της ηδονής* βλέπουμε στο πρώτο κείμενο με τίτλο ο *ιερός λόφος* την εξής εικόνα (εικ. 82): μια γυναίκα να στέκεται έξω από την πόρτα ενός ξενοδοχείου. Η στάση του σώματός της, τα ρούχα της και η λάμπα πάνω ακριβώς από το κεφάλι της προδίδουν και το επάγγελμά της. Παρόλα αυτά το κείμενο τιτλοφορείται «ο

[502] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[503] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[504] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[505] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

ιερός λόφος» και ξεκινάει με την περιγραφή της Μονμάρτης· στο μέσο περίπου της πρώτης παραγράφου διαβάζουμε: «Το ύψωμα είχε τυλιχθή γύρω – γύρω με πυκνήν ομίχλην, και λευκός εξεχώριζεν εις την κορυφήν ο ναός»[506]. Η πρόταση αυτή εικονογραφείται ξεκάθαρα στο τέλος του κειμένου όπου το σχέδιο (εικ. 83) μας δείχνει το ναό της Μονμάρτης. Ο ναός τόσο στο κείμενο όσο και στην εικόνα περιγράφονται λεπτομερώς έτσι που ο αναγνώστης μπορεί να έχει μια πλήρη εικόνα για το ναό, τόσο μέσα από την περιγραφή του κειμένου όσο και από την εικόνα.

Η εικόνα (εικ. 84) που υπάρχει στο *θήλυ* μάς δείχνει δύο αγκαλιασμένες γυναίκες όπου η μία εκ των οποίων καπνίζει. Οι γυναίκες κοιτούν κατάματα τον αναγνώστη. Το κείμενο που ακολουθεί κάνει μια περιγραφή των γυναικών που δουλεύουν στο Παρίσι· οι κατηγορίες είναι πολλές: οι γυναίκες που δουλεύουν σε εστιατόρια, σε μαγαζιά με ρούχα και κοσμηματοπωλεία, σε φούρνους. Η εικόνα εδώ εκφράζει τη γενικότερη αίσθηση του κειμένου, εκφράζει τις γυναίκες του Παρισιού, τις γυναίκες, που όπως λέει και το κείμενο, είναι διαφορετικές από τις άλλες γυναίκες.

Η εικόνα στο τέλος του κειμένου *πίσω από τη ζωή*, εικονογραφεί ακριβώς τα στοιχεία του κειμένου. Στην εικόνα (εικ. 85) παρουσιάζεται ένα ατελιέ ενός ζωγράφου, ένα μοντέλο ανεβασμένο πάνω σε ένα βάθρο, ο ζωγράφος πίσω από το καβαλέτο να σχεδιάζει το μοντέλο, ενώ στο χώρο του ατελιέ υπάρχουν καβαλέτα με σχέδια. Διαβάζοντας το κείμενο και παρατηρώντας την εικόνα διαπιστώνουμε πως το κείμενο έχει απόλυτα μετασχηματιστεί σε εικόνα· στο κείμενο διαβάζουμε: «Υπάρχει στο Παρίσι μια τάξις γυναικών, η πιο πυκνή και η πιο συμπαθητική, μια τάξη που ακόμα δεν έχει έρθει στον τόπο μας,[…] τα μοντέλα και τα μανεκέν! […] Για να γεμίσει το «Σαλόν» κάθε χρόνο από ζωγραφιστά και γλυπτά αριστουργήματα, να γεμίσουν τα μουσεία ύστερα, να έρθουν οι ξένοι από τα πέρατα της γης, να τα θαυμάσουν χρειάζεται να γυμνωθούν στα ακόλαστα ατελιέ των καλλιτεχνών ένα πλήθος όμορφα κορίτσια. [….] Είναι το όν που ποζάρει θεόγυμνο για να ζωγραφιστούν τα κάλλη μιας άλλης, ή που φιγουράρει καταστόλιστο με στολίδια που θα φορέσει μια άλλη….». Από τα παραπάνω γίνεται φανερό

[506] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

πως το κείμενο μετασχηματίζεται σε εικόνα, σε εικόνα πιστή που δεν αφήνει τον αναγνώστη να φανταστεί κάτι άλλο από αυτό που του ορίζει το κείμενο.

Η ενότητα που έχει σαν γενικό τίτλο *Ιστορία και Τέχνη* ξεκινάει με το κείμενο *Βερσαλλίαι*. Το κείμενο κάνει μια αναλυτική αναφορά στο ανάκτορο των Βερσαλλιών και στην ιστορία αυτού. Από όλες τις πληροφορίες ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να μετασχηματίσει σε εικόνα τα στοιχεία που αναφέρονται αποκλειστικά στην εξωτερική όψη των Βερσαλλιών. Η πρώτη εικόνα (εικ. 86) μας δείχνει τον κήπο των Βερσαλλιών με τα σιντριβάνια και τα λουλούδια. Πρόκειται για μια ακριβή αναπαράσταση των κήπων των Βερσαλλιών, ενώ η εικόνα στο τέλος (εικ. 87) μας δείχνει το ίδιο το ανάκτορο. Στο κείμενο διαβάζουμε: «[…] έφτιαξε καμάρες ολόχρυσες, έφτιαξε κήπους όπως στον παράδεισο, έφτιαξε λίμνες μεγάλες σαν αληθινές[…], αρχιτεκτονικώς το σύνολον και κάθε περίπτερον χωριστά, είναι και από ένα αριστούργημα. Η πρόσοψή του είναι διπλή: η εμπρόσθια, η κύρια, η προς την πόλη, η αντικρύζουσα τας τρείς ακτινωτάς λεωφόρους εις μιαν πλατείαν την οποίαν κλείουν τα ιπποστάσια, είναι σοβαρά και επιβλητική με αετώματα και κιγκλιδώματα και βαρεία αγάλματα εφίππων στρατηλατών.[…] η άλλη η εσωτερική πρόσοψη, η μυστική, η βλέπουσα εις τα απέραντα πάρκα με τις λίμνες είναι πράγμα ολωσδιόλου διαφορετικό.[…]»[507]. Για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος δεν ξεφεύγει από το κείμενο μετασχηματίζοντάς το σε εικόνα, οδηγώντας έτσι το θεατή στα πιο καίρια σημεία του κειμένου.

Στο κείμενο με τίτλο *Αφροδίτη* ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει την εικόνα του αγάλματος της Αφροδίτης της Μήλου (εικ. 88) ενώ μπροστά της υπάρχουν τρεις κυρίες με φουντωτά φουστάνια και καπέλα να κοιτούν το άγαλμα. Η απόδοση του αγάλματος είναι άκρως ρεαλιστική· στο κείμενο διαβάζουμε: «[…] Εις το ισόγειο του πελώριου μουσείου του Λούβρου, σε μια σάλα, σε μια γωνιά, γύρω από ένα τρισδιάστατο ατελείωτων διαδρόμων, παραστέκει λευκή, καθάρια, γόησσα αναδυομένη η θρυλική κόρη των Ελληνικών νερών, η σκανδαλιάρα ομορφιά του ομηρικού Ολύμπου, στηλωμένη εις το βάθρον, με το μαρμάρινο παράπονο των κομμένων της χεριών χυμένο στο γλυκό ερωτικό της χαμόγελο[….]» στη συνέχεια το κείμενο κάνει μια πλήρη αναφορά στην ιστορία της Αφροδίτης της Μήλου και κλείνει

[507]Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

το κείμενο ως εξής: «Οι Έλληνες επισκέπτες του Μουσείου, που μπροστά εις την Αφροδίτη έχουν εις την όψη τους κάτι από αρχαίους ιερείς εις την επισημότητα μιας πομπής….» Παρατηρώντας το κείμενο διαπιστώνουμε πως το ίδιο το κείμενο οδηγεί το Θεοδωρόπουλο στο τι θα δημιουργήσει· θα λέγαμε πως η πορεία της εικόνας είναι στο σημείο αυτό προδιαγεγραμμένη. Η εικόνα δεν θα μπορούσε να είναι άλλη από την Αφροδίτη της Μήλου. Και πράγματι αυτή ζωγραφίζει ο Θεοδωρόπουλος.

Στο κεφάλαιο με τίτλο *Ν* ο Αθάνατος μας μιλάει για την προσωπικότητα του Ναπολέοντα και για το πώς αυτός εικονίζεται στους πίνακες διαφόρων ζωγράφων. Οι τρόποι απόδοσης της προσωπικότητας του Ναπολέοντα, όπως μας πληροφορεί ο Αθάνατος, είναι πολλοί και διαφορετικοί· άλλοι τον αποδίδουν καθιστό, άλλοι να κοιτάζει με τα κιάλια του και άλλοι τον αποδίδουν με το γνωστό σε όλους καπέλο του. Ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να σχεδιάσει ένα ρεαλιστικό πορτραίτο του Ναπολέοντα (εικ. 89). Το πορτραίτο είναι τόσο ρεαλιστικό που δεν επιτρέπει στον αναγνώστη να φανταστεί τον Ναπολέοντα διαφορετικό από ό,τι είναι στην πραγματικότητα.

Το επόμενο κομμάτι που εικονογραφείται είναι οι *Κουκλίτσες*. Εδώ η εικόνα (εικ. 90) μας δείχνει τέσσερις μικρές κούκλες σε τέσσερις διαφορετικές πόζες. Αν και καμιά από τις τέσσερις κούκλες δεν έχει οπτική επαφή με τον αναγνώστη, εντούτοις γνωρίζει την παρουσία του. Στο κείμενο διαβάζουμε: «Η κούκλα είναι θεότης, εις την οποία το σημερινό Παρίσι προσκυνά. Δεν υπάρχει βιτρίνα οιουδήποτε μαγαζιού που να μην είναι πλημμυρισμένη από εκατοντάδες κουκλάκια. […] Γκριζετούλα με κομμένα μαλλιά κοντά και σγουρά και ξεθωριασμένα από συμπαθητικότατην απόχρωση οξυζενέ· με φουστανάκι μεταξωτό ως το γόνατο· …. με στήθος – προτεταμένα προκλητικά ράμφη περιστεριών· με ματάκια πάμφωτα μαύρα ή καστανά που κοιτάζουν λοξά γεμάτα πονηριά· με χεράκια στιλβοτά εις άψογον μανικιούρ· με χειλάκια – Θεέ μου – σφιχτά και βαμμένα, τσαχπίνικα, έτοιμα να δώσουν το φιλί του Ιούδα.[…]»[508]. Το κομμάτι αυτό του κειμένου είναι εκείνο που μετασχηματίζεται σε εικόνα· η εικόνα δεν ξεφεύγει καθόλου από την περιγραφή του κειμένου, την ακολουθεί κατά γράμμα. Παράλληλα εκφράζεται ο κρυφός ερωτισμός που εκπέμπουν οι κούκλες αυτές, ο οποίος διαφαίνεται

[508] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

και στο κείμενο, «που κοιτάζουν λοξά γεμάτα πονηριά». Η εικονογράφηση είναι ακριβής και οδηγεί τον αναγνώστη στο πιο καίριο κομμάτι του κειμένου, που δεν είναι άλλο από το πώς είναι αυτές οι κούκλες. Υπάρχει λοιπόν μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στην εικόνα και το κείμενο.

Η εικόνα που υπάρχει στο τέλος του κείμενου ο *Βασιλεύς διασκεδάζει* δείχνει το εσωτερικό του *Μαξίμ* (εικ. 91) την εποχή της μεγάλης του δόξας, εκεί όπου πήγαινε ακόμα και ο βασιλιάς όταν ήθελε να διασκεδάσει, καθώς ήταν το κέντρο των «βασιλέων». Το κείμενο χωρίζεται σε δύο μέρη: στο πρώτο που είναι η εποχή της δόξας με τους χορούς και τα γλέντια των βασιλέων και στο δεύτερο μέρος που είναι η εποχή της παρακμής του Μαξίμ. Την εποχή της δόξας εικονογραφεί και ο Θεοδωρόπουλος· ζευγάρια που χορεύουν, στο ένα μάλιστα ο Θεοδωρόπουλος με τρεις ομόκεντρους κύκλους τονίζει και τις στροφές που κάνουν κατά τη διάρκεια του χορού, ενώ οι σερβιτόροι πηγαίνουν πάνω κάτω με τους δίσκους γεμάτους ποτά. Παρατηρώντας το κείμενο βλέπουμε πως πουθενά δεν δίνεται περιγραφή των προσώπων που σύχναζαν στο Μαξίμ, έτσι και στο σχέδιό του ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει τα χαρακτηριστικά κανενός από τα εικονιζόμενα πρόσωπα. Το σχέδιο εκφράζει τη γενικότερη ευθυμία της ένδοξης εποχής του Μαξίμ.

Στο κεφάλαιο με τίτλο *στο δάσος* η εικόνα που υπάρχει στην αρχή του κειμένου (εικ. 92) παρουσιάζει ένα δάσος δίπλα στον ποταμό Σηκουάνα· ψηλά δέντρα, κυρίες με καπέλα και ωραία φορέματα κάθονται σε τραπεζάκια, αυτοκίνητα περνούν δίπλα τους, ενώ στο βάθος διακρίνεται ο ποταμός Σηκουάνας με δύο καραβάκια. Το κείμενο αμέσως ενημερώνει τον αναγνώστη για ποιο δάσος πρόκειται· στην αρχή του κειμένου διαβάζουμε: «…έτσι και οι Παρισινοί λέγοντας το δάσος απλώς εννοούν το δάσος της Βουλώνης….» και πιο κάτω «το δάσος της Βουλώνης είνε δάσος μόνον κατ' ευφημισμόν. Εις την πραγματικότητα είνε άλσος, από το οποίον βέβαια δεν λείπουν και τα ψηλά δέντρα.[…] Είνε ένα σωστό δάσος με συστάδες ίσιων κορμών…. οι δρόμοι του και τα δρομάκια του είνε καλοστρωμένοι λείοι δρόμοι για να περνούν αθόρυβα από πάνω τους τ' αυτοκίνητα…»[509] Για μια ακόμα φορά υπάρχει μια διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο κείμενο και στην εικόνα.

[509] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

Η ενότητα με τίτλο το *μυστικόν της ακμής* ξεκινάει με την εικόνα του μνημείου του άγνωστου στρατιώτη (εικ. 93), όπως λέει και η επιγραφή πάνω στο μνημείο· δίπλα του υπάρχουν στεφάνια και πάνω από την πλάκα αναβλύζει μια φλόγα˙ φλόγα είναι και ο τίτλος του κειμένου. Στο τέλος του κειμένου εικονίζεται η Αψίδα του Θριάμβου (εικ. 94). Στο κείμενο διαβάζουμε: «εις το απέραντο εκείνο πλάτωμα, το ολοστρόγγυλο – που ολόγυρά του εκπέμπονται ολόϊσες ακτίνες, οι αβενύ των Ηλυσίων, της Μεγάλης Στρατιάς, της Ιένας, του δάσους της Βουλώνης – καταμεσής βαρεία και καγκελοφραγμένη η μαρμάρινη αψίδα στεγάζει μια πύρινη γλώσσα, ένα κομμάτι αληθινή φωτιά, που βγαίνει μέσα από τα σπλάχνα της γης ακοίμητη[….] Το Παρίσι είνε η πόλις με τα μεγάλα σύμβολα . … Αλλά κάτω από την Αψίδα του Θριάμβου η αναμμένη φλόγα είνε το μεγαλειωδέστερον και το φρικτότερον ποίημα που έχει γραφή. Είνε η φλόγα της αναμνήσεως του μεγάλου πολέμου. […] Οι δάφνες έχουν πράγματι ένα σωρό απλωθή κάτω ακριβώς από την αψίδα στον τάφο του αγαπημένου συμβολικού νεκρού, αλλά δίπλα τους κοντά – κοντά, γλύφει τα μάρμαρα διψασμένη και αγριωπή η φλόγα.»[510] Παρατηρώντας το κείμενο και τις δύο εικόνες διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει στην αρχή του κειμένου να δώσει το πιο σημαντικό κομμάτι του κειμένου που είναι το μνημείο του αγνώστου στρατιώτου. Η εικονογράφηση είναι συμβατή με το κείμενο, τα στεφάνια δίπλα από το μνημείο θα προϊδεάσουν τον αναγνώστη πως το κείμενο θα αναφερθεί σε κάποια γιορτή μνήμης· στο τέλος του κειμένου ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια ρεαλιστική απεικόνιση της Αψίδας του Θριάμβου, όμως την τοποθετεί στο τέλος, καθώς μεγαλύτερης σημασίας είναι το μνημείο του αγνώστου στρατιώτη.

Η εικόνα που συνοδεύει το κείμενο *στην αγκαλιά του κισσού* είναι η προσωπογραφία του Jean Moreas (εικ. 95). Ο Αθάνατος την 2α Νοεμβρίου επισκέπτεται, όπως ο ίδιος αναφέρει στο κείμενό του, το μεγάλο κοιμητήριο του Περ – Λασαίζ. Εκεί, ανάμεσα σε άλλους, είναι θαμμένος ο έλληνας Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος, ο γνωστός ως Jean Moreas. Το πορτραίτο του Moreas σχεδιάζει ο Θεοδωρόπουλος, κάνοντας ξεκάθαρο στον αναγνώστη σε ποιον θα αναφέρεται το κείμενο που θα ακολουθήσει.

[510] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

Στο κεφάλαιο με τίτλο *καφενείον*[511] ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί μια πλατεία στο βάθος της οποίας εικονίζονται δύο μεγάλα κτίρια (εικ. 96)· δεξιά του κειμένου η εικόνα συνεχίζεται και μας δείχνει ανθρώπους να περπατούν προς το μέρος της πλατείας. Μπροστά τους υπάρχουν δύο ταμπλώ, στα οποία υπάρχουν οι λέξεις θέατρο και εστιατόριο. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το κείμενο λειτουργεί ως ένα βαθμό επεξηγηματικά της εικόνας· στην αρχή του κειμένου διαβάζουμε: «Εις το Παρίσι δεν υπάρχουν μόνο μουσεία ιστορικά· η ιστορία αφθονεί τόσον πολύ ώστε είνε σκορπισμένη αφειδώς και εις τα κοινότερα κέντρα της καθημερινής ζωής. Ένα από τα ιστορικώτερα είνε και το καφέ ντε λα ρεζάντς […] Η τοποθεσία του είνε προνομιούχος. Ευρίσκεται εις το βάθος της ευρύτατης λεωφόρου της Όπερας και καταμεσής μιας ωραίας πλατείας […] έχει πίσω του το Λούβρο και απέναντί του την Κομεντί Φρανσαίζ […] και είνε λαμπρόν και απέραντον, με βεράντες και υπόστεγα, με ψαθωτά τραπεζάκια, με μίαν ορχήστρα σπάνια, με φρακοφόρα γκαρσόνια και με φωτισμό εκπάγλου λευκότητος [….]»[512] Αυτή την περιγραφή του κειμένου επιλέγει ο Θεοδωρόπουλος να μετασχηματίσει σε εικόνα.

Στην επόμενη εικόνα του κεφαλαίου *ο ποταμός* παρουσιάζεται ο ποταμός Σηκουάνας με τα ποταμόπλοια και πίσω του η πόλη του Παρισιού στην οποία δεσπόζει επιβλητικός ο πύργος του Άϊφελ (εικ. 97). Όλο το κείμενο μιλάει για τον ποταμό και την ιστορία του, το ποτάμι είναι συνυφασμένο με το Παρίσι, «ο Σηκουάνας για το Παρίσι είνε το παν»[513], γράφει ο Αθάνατος στο κείμενό του και αυτό το παν είναι που εκφράζει μέσα από την εικόνα του ο Θεοδωρόπουλος. Τα ποταμόπλοια και η γέφυρα σχεδιάζονται με κάθε λεπτομέρεια ενώ από την πόλη μόνο ο Πύργος ξεχωρίζει καθώς είναι το δεύτερο σήμα κατατεθέν του Παρισιού.

Στη συνέχεια ακολουθεί το κείμενο με τίτλο *Νοτρ-Ντάμ*, το οποίο αναφέρεται στην Παναγία των Παρισίων. Στο κείμενο γίνεται μια πλήρης αναφορά στο θρύλο γύρω από την ανέγερση του ναού και στη συνέχεια γίνεται μια περιγραφή του ναού. Αυτό που προκαλεί ενδιαφέρον είναι πως η εικόνα της Νοτρ-Ντάμ (εικ. 98) που είναι πιστή αναπαράσταση της εξωτερικής όψης της δεν βρίσκεται στην αρχή ή στο τέλος του κειμένου αυτού, αλλά στο

[511] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[512] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.
[513] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

τέλος του επόμενου κειμένου με τίτλο η *όασις*. Το μόνο που θα μπορούσαμε να υποθέσουμε είναι ότι πρόκειται για κάποιο λάθος στην τοποθέτηση της εικόνας.

Στην αρχή του κειμένου *στην αριστερή όχθη* βλέπουμε μια άποψη του café dela rotonde (εικ. 99)· και αυτή η εικόνα αναφέρεται στο επόμενο κείμενο με τίτλο *οι νέοι* όπου ο Αθάνατος μας περιγράφει το συγκεκριμένο καφέ όχι πως είναι εξωτερικά, αλλά αναφερόμενος στους θαμώνες του, που είναι νέοι ζωγράφοι κυβιστές και εμπρεσιονιστές, ο ποιητής Μαλακάσης και πολλοί άλλοι. Ο Αθάνατος περιγράφει το εσωτερικό και ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει την εξωτερική του όψη, ένα μακρόστενο κτίριο με τραπεζάκια στο εξωτερικό, σερβιτόροι που προσπαθούν να εξυπηρετήσουν τους θαμώνες, ενώ μπροστά από το καφέ υπάρχουν σταματημένα αμάξια.

Στην τελευταία ενότητα με τίτλο *ζωή* ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί το πρώτο κείμενο που έχει τον τίτλο *σαν τα φύλλα…* το κείμενο έχει σαν θέμα τις δύο αντιθετικές όψεις του Παρισιού. Η πρώτη, η καλή της όψης, σχετίζεται με την κατοχή χρημάτων και την εξυπηρέτηση που αυτά προσφέρουν. Η πρώτη εικόνα (εικ. 100) εικονογραφεί την πρώτη όψη, το Παρίσι δηλαδή της μόδας, της κατανάλωσης και της ευμάρειας. Γυναίκες κάθονται μπροστά από μαγαζιά που πωλούν ρούχα και αρώματα, όπως μαρτυρούν και οι επιγραφές των μαγαζιών. Στο δεύτερο μισό του κειμένου ο Αθάνατος περιγράφει την δεύτερη όψη του Παρισιού, την άσχημη για όποιον δεν έχει χρήματα. Προς το τέλος του κειμένου διαβάζουμε: «…εις το παληό νησάκι, στη «Μόργκ», γίνεται ο φρικαλέος απολογισμός του ημερονυκτίου κάθε πρωΐ: Ψαρεύονται τα πτώματα, και η αστυνομία τα εκθέτει προς αναγνώρισιν![…]»[514]. Το κείμενο έχει στο τέλος του μια νεκροκεφαλή (εικ. 101) που είναι ουσιαστικά η εικονογράφηση της παραπάνω φράσης.

Παρατηρώντας συνολικά το έργο διαπιστώνουμε πως εδώ ο Θεοδωρόπουλος δεν διακοσμεί απλά το βιβλίο με εικόνες, αλλά μετατρέπει τα βασικά σημεία του κειμένου σε εικόνα. Στο σημείο αυτό και με βάση τα όσα έχουμε ορίσει παραπάνω διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί το βιβλίο καθώς μετατρέπει σε εικόνα τα κύρια σημεία του κάθε κεφαλαίου.

[514] Διατηρείται η ορθογραφία του κειμένου.

Το 1931 ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί την ποιητική συλλογή του Ζαχαρία Παπαντωνίου *Τα θεία Δώρα*, βιβλίο που εξεδόθη από τον εκδοτικό οίκο Δημητράκου. Στο πρώτο σχέδιο (εικ. 102) εικονίζονται, μέσα σε ένα παραλληλόγραμμο, τρία δέντρα. Τα δέντρα είναι με τέτοιο τρόπο σχεδιασμένα που παρόλο που είναι παραταγμένα σε ευθεία εντούτοις δίνουν την εντύπωση στο θεατή πως είναι σχεδιασμένα το ένα πίσω από το άλλο, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση του βάθους. Τα φύλλα των δέντρων είναι φουντωμένα, που μας παραπέμπουν συνειρμικά σε χαρακτικά έργα του Θεοδωρόπουλου με αντίστοιχο θέμα. Επίσης δεν σχεδιάζει το φόντο, το αφήνει άδειο σχεδιάζοντας μόνο οριζόντιες γραμμές που σηματοδοτούν τον ουρανό. Οι οριζόντιες γραμμές γίνονται διαγώνιες στο έδαφος, διαχωρίζοντας με τον τρόπο αυτό τον ουρανό από το έδαφος. Το πρώτο αυτό σχέδιο, το οποίο θα λέγαμε πως κατέχει τη θέση πύλης, δεν αναφέρεται ξεκάθαρα σε κάποιο από τα ποιήματα, που ακολουθούν. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια σύνθεση που τοποθετείται πάνω από τα ποιήματα χωρίς αυτή η σύνθεση να αναφέρεται ξεκάθαρα στα ποιήματα ή σε στίχους αυτών.

Η δεύτερη σύνθεση (εικ. 103) μας δείχνει τέσσερα δέντρα, δύο στο πρώτο μέρος της σύνθεσης και δύο, πιο μικρά, στο φόντο, τα οποία λυγίζουν από τον αέρα. Η σύνθεση και εδώ ακολουθεί το μοτίβο της προηγούμενης· είναι μέσα σε ορθογώνιο πλαίσιο, τοποθετείται πάνω από τα ποιήματα, οι γραμμές του ουρανού είναι οριζόντιες, ενώ οι γραμμές του εδάφους είναι διαγώνιες και, όπως και στην προηγούμενη σύνθεση, διαχωρίζονται από τον ουρανό από μια πιο παχιά μαύρη γραμμή. Στις γραμμές του ουρανού διακρίνονται μικρές διαγώνιες άσπρες γραμμές που συμβολίζουν, πιθανότατα, τις ριπές του ανέμου. Και αυτή η σύνθεση δεν βασίζεται σε κάποια από τα ποιήματα που την ακολουθούν. Ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί και εδώ μια δική του σύνθεση που προηγείται των ποιημάτων που είναι: *το τραγούδι της μάνας μου, ανθρώπινη ιστορία, το νερό, τα μάτια που κλαίνε, απολογία στα ζώα, λυπημένα δειλινά.*

Η τρίτη σύνθεση (εικ. 104) μάς δείχνει μια βάρκα στη μέση της θάλασσας, χωρίς κουπιά και επιβάτες· ο ουρανός σηματοδοτείται με διαγώνιες γραμμές ενώ τα σύννεφα με οριζόντιες για να μπορούν να διαχωρίζονται από τον ουρανό. Ο ουρανός διαχωρίζεται από τη θάλασσα με μια μικρή οριζόντια γραμμή· τα κύματα αποδίδονται με μικρές άσπρες

κυματιστές γραμμές. Κοιτώντας το σχέδιο και τα ποιήματα που το ακολουθούν διαπιστώνουμε πως υπάρχουν κάποιοι στίχοι που ίσως αποτέλεσαν το έναυσμα για τη δημιουργία του συγκεκριμένου σχεδίου. Στο ποίημα *πικρό τραγουδάκι* διαβάζουμε στον τελευταίο στίχο του πρώτου τρίστιχου «μου μηνούν καράβια μακρυνά.». Επίσης στον τελευταίο στίχο του τελευταίου τετράστιχου του ποιήματος *η γυναίκα στο πάρκο* διαβάζουμε: «θάλασσα του ανεκπλήρωτου που τόσα μου κρατεί.» Επίσης στους δύο πρώτους στίχους του ποιήματος *φεγγάρι*, το οποίο έπεται του σχεδίου, διαβάζουμε: «Μήτε αστράφτει κουπί, μήτε κύμα ανασαίνει./ Μια βαρκούλα ψαρεύει, ανοιχτά, ξεχασμένη…/Σαν αγάπη! Σα δόξα! Το φεγγάρι ανεβαίνει.[…]» Θα μπορούσαμε να πούμε πως οι αυτοί στίχοι εικονίζονται με κάποιο τρόπο στο σχέδιο.

Στην τέταρτη σύνθεση (εικ. 105) βλέπουμε ένα δάσος· ουσιαστικά διακρίνονται μόνο οι κορμοί των δέντρων και όχι τόσο τα φυλλώματά τους. Τα δέντρα που είναι σε πρώτο πλάνο έχουν μαύρους κορμούς, ενώ τα δέντρα στο φόντο έχουν διαγώνιες μαύρες γραμμές και φαίνονται να είναι γκρίζα. Αυτή η χρωματική διαφορά δημιουργεί και την αίσθηση της διαφοράς των επιπέδων. Το σχέδιο βρίσκεται σε ένα ορθογώνιο παραλληλόγραμμο, όπως και τα άλλα σχέδια. Το σχέδιο συνοδεύει τα εξής ποιήματα: *ω κάμποι, που φεύγετε…, φεγγάρι, το πιστό αστεράκι, πανθεϊστικό ανάκρουσμα, ειδύλλιο*. Στο ποίημα ω κάμποι, που φεύγετε… διαβάζουμε στον πρώτο στίχο από το τελευταίο τετράστιχο: «Ω δέντρα, πλατεία στους αγέρηδες λύρα…», ο στίχος αυτός θα μπορούσε να έχει αποτελέσει την πηγή έμπνευσης για το σχέδιο των δέντρων.

Η πέμπτη σύνθεση (εικ. 106) που συνοδεύει τα ποιήματα *αγρύπνια, ευθανασία, το ταξείδι, τα τρελλά τα πουλιά, σερενάδα στο παράθυρο του σοφού*, παριστάνει μια γάτα ξαπλωμένη δίπλα σε βιβλία ένα εκ των οποίων είναι ανοιχτό. Στα ποιήματα, που η ζωγραφιά συνοδεύει, δεν υπάρχει κάποιος στίχος, ο οποίος να μας παραπέμπει στο σχέδιο.

Η έκτη σύνθεση (εικ. 107) μάς δείχνει ένα κριάρι να βόσκει κάτω από τρία δέντρα που βρίσκονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Στη δεξιά πλευρά βρίσκεται ένας λόφος άδειος από δέντρα ή θάμνους. Η σύνθεση αυτή σε αντίθεση με τις προηγούμενες, κινείται σε τρεις άξονες: ένα κάθετο που είναι τα δέντρα, έναν οριζόντιο που είναι το κριάρι και τέλος έναν διαγώνιο

που είναι ο λόφος. Όπως και στις προηγούμενες συνθέσεις και εδώ ο ουρανός προσδιορίζεται με οριζόντιες μικρές γραμμές, ενώ όλα τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης προσδιορίζονται με διαγώνιες μικρές γραμμές. Η σύνθεση αυτή συνοδεύει τα ποιήματα *σύννεφα, Ρούμελη* και *προσφορά*· κανένα από τα ποιήματα αυτά δεν έχει κάποιο συγκεκριμένο στίχο που να παραπέμπει, άμεσα τουλάχιστον, στη σύνθεση αυτή.

Στην τελευταία σύνθεση (εικ. 108) ο Θεοδωρόπουλος αναπαριστά ένα τοπίο· εδώ η ανθρώπινη απουσία είναι περισσότερο φανερή από όλα τα άλλα έργα. Σε πρώτο πλάνο βλέπουμε μικρούς αγκαθωτούς θάμνους, ενώ στο φόντο της σύνθεσης διακρίνονται δύο κυπαρίσσια, τα οποία μας θυμίζουν τα κυπαρίσσια στο έργο ελιές και κυπαρίσσια. Διαβάζοντας το ποίημα *η μεγάλη προσδοκία* βλέπουμε πως εκφράζει την ανάγκη για επαναπατρισμό. Το ποιητικό υποκείμενο εκφράζει αυτή την ανάγκη, την ανάγκη του γυρισμού, «να γύριζες πίσω» λέει ο πρώτος στίχος. Στη συνέχεια εκφράζεται η αγωνία του πώς θα τον κρατήσει, «με τι δόλωμα», όπως αναφέρει ο δεύτερος στίχος του τρίτου τετράστιχου. Αυτή την ανάγκη για γυρισμό εκφράζει και το σχέδιο που υπάρχει πάνω από το ποίημα, ένα τοπίο που θα μπορούσε να αποτελεί θέλγητρο για το γυρισμό. Σχεδιαστικά ο Θεοδωρόπουλος ακολουθεί το ίδιο μοτίβο όπως και στα προηγούμενα σχέδια: ο ουρανός προσδιορίζεται με οριζόντιες γραμμές, το φόντο πίσω από τα κυπαρίσσια, ορίζεται με οριζόντιες γραμμές, ενώ οι σκιάσεις στα φύλλα των θάμνων γίνονται με διαγώνιες γραμμές. Οι γραμμές που υπάρχουν πίσω από τα κυπαρίσσια με τον τρόπο που είναι σχεδιασμένες, δημιουργούν την αίσθηση του βάθους και έτσι τα κυπαρίσσια ξεπροβάλουν από το φόντο· η διαγώνια ελαφρά καμπυλωτή γραμμή που υπάρχει διαχωρίζει το φόντο από το πρώτο μέρος της σύνθεσης. Το σχέδιο, όπως και τα προηγούμενα, εγγράφεται μέσα σε ορθογώνιο παραλληλόγραμμο.

Παρατηρώντας τα σχέδια διαπιστώνουμε πως και εδώ ο Θεοδωρόπουλος διακοσμεί το ποίημα· οι εικόνες δεν οπτικοποιούν τους στίχους, αλλά εκφράζουν το γενικότερο νόημά τους.

Το 1932 ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί *το Φως που Καίει* του Βάρναλη, το οποίο εξέδωσε ο Βάρναλης στην Αλεξάνδρεια το 1922 με το

ψευδώνυμο Δήμος Τανάλιας.[515] Το 1933 επανεκδίδεται από τη *Νέα Εστία* με αναθεωρήσεις. Το πρώτο μέρος της συλλογής αναφέρεται σε μια στιχομυθία Προμηθέα, Χριστού και Μώμου. Ακολουθεί ένα δεύτερο λυρικό κομμάτι όπου εμφανίζονται διαδοχικά ο Χορός των Ωκεανίδων, ο Χορός των Σεραφείμ, η Μάνα του Χριστού και η Μαγδαληνή. Το τρίτο μέρος, σατιρικό κατά βάθος, αναφέρεται στη συμβολική μορφή της Αριστέας, που εξαϋλώνεται διαδοχικά στην Πολιτεία, τη Θρησκεία και την Τέχνη. Θα εμφανιστεί εδώ η Μαϊμού. Κυρίαρχη μορφή του έργου είναι ο Οδηγητής. Το έργο τελειώνει με «Το τραγούδι του Λαού». Ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί κάθε τμήμα της ποιητικής συλλογής και βέβαια τον Οδηγητή. *Δεν είμ' εγώ σπορά της Τύχης, ο πλαστουργός της νέας ζωής. Εγώ είμαι τέκνο της Ανάγκης κι ώριμο τέκνο της Οργής).*

Ο πρόλογος του Βάρναλη είναι ένας ύμνος στη θάλασσα: «να σ'αγναντεύω θάλασσα να μη χορταίνω» λέει χαρακτηριστικά. Ο Βάρναλης ονειρεύεται φθινοπωρινά απογεύματα που, μετά από ξαφνική νεροποντή, βγαίνει ο ήλιος. Σ' αυτή τη θάλασσα ταξιδεύουν με τον αγέρα νησάκια, ακρογιάλια και γλάροι και μάλιστα συνυφαίνονται με τον ουρανό. Αυτόν τον ύμνο – τραγούδι προς τη θάλασσα κάνει εικόνα ο Θεοδωρόπουλος. Σχεδιάζει (εικ. 109) μια ταραγμένη θάλασσα και ένα καράβι με φουσκωμένα πανιά που προσπαθεί να τη διασχίσει. Για τη συγκεκριμένη εικόνα ο Θεοδωρόπουλος έχει πάρει λέξεις κλειδιά από το κείμενο του Βάρναλη και τις έχει μετατρέψει σε εικόνα. Οργανικό μέρος της εικόνας γίνεται και το κεφαλαίο γράμμα Ν, πρωτόγραμμα της λέξης «Να» του πρώτου στίχου. Το Ν παίζει έναν ακόμα ρόλο στην συγκεκριμένη εικόνα· οριοθετεί και ταυτόχρονα διαχωρίζει τη θάλασσα από το ουρανό, και έτσι δίνεται η εντύπωση του βάθους. Αναζητώντας την πηγή του φωτός διαπιστώνουμε ότι έρχεται από κάτω αριστερά και έχει την φορά των κυμάτων.

Το πρώτο μέρος του ποιήματος με τον τίτλο *Ο Μονόλογος του Μώμου* είναι, θα λέγαμε, ένα θεατρικό έργο με πρωταγωνιστές τον Προμηθέα, τον Ιησού, τον Μώμο, τη Μάνα Γη και τέλος ένα αηδόνι. Η εικόνα που συνοδεύει

[515] Βάρναλης 1922, σελ. 1 κ.ε, Δάλλας 1988, σελ. 15, 35.

το ποίημα με τίτλο *Προμηθέας* (εικ. 110) έχει τα εξής στοιχεία: έναν ξύλινο σταυρό με τα γράμματα INBI επάνω, ένα Ω μέσα στο οποίο υπάρχει ένας ήλιος και κάτω από το Ω ένα αναμμένο λυχνάρι - κάνθαρος, το οποίο έχει επάνω του τον μαίανδρο. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εικονογραφεί τα δύο κεντρικά πρόσωπα του έργου, τον Ιησού και τον Προμηθέα. Ο σταυρός με τα γράμματα INBI είναι ξεκάθαρο ότι αναφέρεται στον Ιησού και μάλιστα στη σταύρωσή του. Στον μονόλογο του Μώμου ο Χριστός είναι σταυρωμένος την ώρα που συνομιλεί με τον Προμηθέα. Στον διάλογο αυτό ο Ιησούς θα πει: «Ήρθα στον κόσμο αυτό επίτηδες για να πεθάνω….». Και αν για τον σταυρό μπορούμε να βρούμε στοιχεία μέσα στο κείμενο, το φως πίσω από το σταυρό τοποθετείται από τον ίδιο τον Θεοδωρόπουλο. Είναι η ελπίδα ότι μετά τη σταύρωση θα έρθει η σωτηρία για το ανθρώπινο γένος. Έτσι συνυπάρχουν εδώ δυο βασικά θέματα: η ζωή και ο θάνατος, η πτώση και η ελπίδα.

Από την μυθολογία γνωρίζουμε ότι ο Προμηθέας έκλεψε τη φωτιά από τους θεούς του Ολύμπου και την έδωσε στους ανθρώπους. Αυτό στην ουσία αποδίδει ο Θεοδωρόπουλος με το αναμμένο λυχνάρι, το οποίο στο σώμα του φέρει επάνω του το μαίανδρο, αλλά και η λαβή του απολήγει σε σπείρα που θυμίζει τη σπείρα του Ιωνικού κιονόκρανου. Μαίανδρος και η σπείρα είναι στοιχεία της αρχαιοελληνικής τέχνης. Το λυχνάρι μπορεί να ερμηνευτεί εδώ με πολλούς τρόπους: μια πρώτη ερμηνεία είναι ότι ο Θεοδωρόπουλος μετατρέπει σε εικόνα τα ίδια τα λόγια του Προμηθέα: «Έκλεψα τη φωτιά από τον Όλυμπο και τους την έφερα. Τους έδωσα το λογικό και τη γλώσσα. Τους ανέβασα ψηλά, ίσαμε τους θεούς. Κι αυτοί με προδώσανε» καθώς και το «…εγώ είμαι ο πνευματικός λύχνος του κόσμου…». Πέρα όμως από την προφανή εξήγηση της εικονογράφησης των στίχων, υπάρχουν άλλες δύο ερμηνείες· ο Θεοδωρόπουλος μετατρέπει σε εικόνα τον ίδιο τον Προμηθέα και την πράξη του· είναι εκείνος που έκλεψε τη φωτιά, άλλωστε το λυχνάρι είναι αναμμένο. Το λυχνάρι και η φωτιά είναι δύο στοιχεία που επιδέχονται περαιτέρω ερμηνείες, καθώς το λυχνάρι είναι ένα μέσο που δείχνει το δρόμο και συνεπώς καθοδηγεί. Συνεπώς ο Θεοδωρόπουλος δεν εικονοποιεί μόνο τον Προμηθέα, αλλά και τον τίτλο του ίδιου του ποιήματος.

Εκτός όμως από τα βασικά πρόσωπα του ποιήματος που συμβολοποιούνται από τον Θεοδωρόπουλο υπάρχει ένα στοιχείο που δεν ταυτίζεται με κανένα από τα πρόσωπα του ποιήματος και αυτό είναι το

γράμμα Ω. Μια πρώτη ερμηνεία είναι ότι και εδώ ο Θεοδωρόπουλος εντάσσει μέσα στο σχέδιό του το Ω, πρωτόγραμμα του επιφωνήματος Ωω, που δηλώνει έκπληξη και θαυμασμό. Όμως παρατηρούμε ότι μέσα στο Ω υπάρχει ένας ήλιος. Για να μπορέσουμε να ερμηνεύσουμε το Ω πρέπει πια να ανατρέξουμε στο ίδιο το ποίημα και στους δύο βασικούς πρωταγωνιστές του: τον Ιησού και τον Προμηθέα. Ο Ιησούς την ώρα που συνομιλεί με τον Προμηθέα είναι σταυρωμένος και οδεύει προς το τέλος της ζωής του. Στην ίδια μοίρα βρίσκεται και ο Προμηθέας που καρφωμένος στον Καύκασο οδεύει και αυτός, στο τέλος της μέρας, στο θάνατο. Με το Ω, το τελευταίο γράμμα της αλφαβήτου, ο Θεοδωρόπουλος συμβολίζει τον επερχόμενο θάνατο του Ιησού και του Προμηθέα. Και οι δύο πεθαίνουν για να δώσουν ζωή στους ανθρώπους. Όμως μέσα από το θάνατο θα βγει ξανά η ζωή. Γι' αυτό και μέσα στο Ω υπάρχει ένας ήλιος που ανατέλλει, ένας ήλιος που συμβολίζει τη ζωή. Ο Ιησούς μετά το θάνατο πάνω στο σταυρό θα αναστηθεί αφού θα έχει νικήσει το θάνατο, όπως χαρακτηριστικά λέει ο αναστάσιμος ύμνος: «Χριστός ανέστη εκ νεκρών θανάτω θάνατον πατήσας»· ο Προμηθέας τιμωρείται με εξορία στο Καύκασο και κάθε μέρα ένα γύπας του τρώει το συκώτι, το οποίο ξαναγίνεται την άλλη μέρα το πρωί, για να περάσει ξανά το ίδιο μαρτύριο. Υπάρχει εδώ ένας αέναος κύκλος ζωής και θανάτου.

Ας μη ξεχάσουμε όμως και το λόγο της Αποκάλυψης: «Εγώ ειμί το Α και το Ω, αρχή και τέλος, λέγει ο Κύριος (Ι:8). Μπορούμε δηλαδή να σηματοδοτήσουμε με το σχετικό γράμμα την έμμεση προβολή του θείου, την συμβολοποίηση της θεότητας.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι για την εικόνα στο Μονόλογο του Μώμου ο Θεοδωρόπουλος βασίζεται στα δύο βασικά πρόσωπα του ποιήματος και στον συμβολισμό που τα πρόσωπα αυτά έχουν. Εξάλλου και ο Βάρναλης τονίζει στο κείμενό του:

«Μου αρέσει κάπου-κάπου να μιλάω μοναχός μου. Να χωρίζω
τον εαυτό μου σε λογής αντίθετα σύμβολα και να τα βάζω να
μαλώνουνε».

Έτσι ο Σταυρός μπορεί να παραπέμπει στην κάθοδο στον Άδη, ενώ το Ω σημασιοδοτεί την αιωνιότητα του Θείου.

Η εικόνα που ακολουθεί το *ιντερμέδιο*, το πρώτο ποίημα του δεύτερου μέρους, είναι η ακόλουθη (εικ. 111): μια αστραπή, η οποία θα λέγαμε είναι και

η κύρια πηγή φωτός του έργου, πέφτει πάνω στα δέντρα και τα κόβει στη μέση. Τι όμως είναι αυτό που κάνει τον Θεοδωρόπουλο να φτιάξει τη συγκεκριμένη εικόνα; Στην προηγούμενη εικόνα συμβολοποίησε τα πρόσωπα τον Ιησού και τον Προμηθέα, εδώ εικονοποιεί στην ουσία όλο το ποίημα. Η πρώτη στροφή του ποιήματος μας ξεκαθαρίζει το χρόνο, τα πάντα διαδραματίζονται το βράδυ· ο Βάρναλης γράφει «Όλα σκεπάζονται ξαφνικά μ' ένα χαμηλό σκοτάδι…» . Ο Θεοδωρόπουλος θα ορίσει αυτό το σκοτάδι με το κεφαλαίο γράμμα Ο που θα το εντάξει μέσα στην εικόνα του. Το Ο είναι κατά τέτοιο τρόπο σχεδιασμένο που παραπέμπει σε ολόγιομο φεγγάρι. Η αίσθηση ότι πρόκειται για φεγγάρι ενισχύεται περισσότερο και από μια μικρή δέσμη φωτός που υπάρχει περιμετρικά του φεγγαριού, αν επρόκειτο για ήλιο η σχεδίαση θα ήταν διαφορετική.

Στη δεύτερη στροφή διαβάζουμε: «Κάπου κάπου αστράφτει ο ουρανός πολύ μακριά και πολύ χαμηλά δίχως να βροντά». Αυτή ακριβώς η φράση μετατρέπεται σε εικόνα. Σχεδιάζει την αστραπή, μια αστραπή όμως που δεν βγαίνει μέσα από τα σύννεφα που βρίσκονται στο φόντο της εικόνας· έτσι με τον τρόπο πέρα από την αστραπή εικονογραφούνται άλλα δύο μη φανερά στοιχεία της στροφής: το μακριά και το δίχως να βροντά.

Το στοιχείο που ίσως να προκαλεί μια σύγχυση είναι τα σπασμένα δέντρα· είναι σπασμένα, αλλά από τι; Την απάντηση μας τη δίνει ξεκάθαρα η τρίτη στροφή: «Λίγο λίγο ο άνεμος φουντώνει και περνώντας από πλαγιές και φαράγγια κάνει τα κλαριά να βογγούνε». Τον άνεμο εικονογραφεί εδώ ο Θεοδωρόπουλος και το αποτέλεσμά του που είναι το σπάσιμο των κλαδιών. Παρατηρώντας το δέντρο που βρίσκεται στην αριστερή γωνία του έργου διαπιστώνουμε πως ο κορμός του έχει γείρει και τα κλαριά του έχουν σπάσει, το ίδιο συμβαίνει και στο δέντρο που βρίσκεται και στο φόντο του έργου. Στο ιντερμέδιο λοιπόν ο Θεοδωρόπουλος έχει οδηγό του το ποίημα και αποδίδει με εικόνες τις λέξεις κλειδιά.

Στο *χορό των Ωκεανίδων* ο Θεοδωρόπουλος επί της ουσίας εικονογραφεί τους πρώτους στίχους της πρώτης στροφής του ποιήματος «Αν ταράζουνε γης, ουρανό και πελάη/ και με πάνε μακριά, με τινάζουνε πλάϊ/των αβύσσων πλουτώνειοι θυμοί…» [516] και για να είμαστε πιο ακριβείς στην ουσία

[516] Διατηρείται η ορθογραφία του ποιήματος.

εικονογραφεί τις δύο τελευταίες λέξεις «πλουτώνειοι θυμοί». Από τη μυθολογία γνωρίζουμε ότι ο Πλούτων θεός του κάτω κόσμου οργιζόταν αν κάποιος προσπαθούσε να ξεφύγει και να επανέλθει στη ζωή. Αυτή τη γνώση της μυθολογίας μαζί τους πρώτους στίχους του ποιήματος εικονοποιεί ο Θεοδωρόπουλος. Η εικόνα (εικ. 112) έχει ως εξής: μια φουρτουνιασμένη θάλασσα με κύματα που φτάνουν ως τα χαμηλωμένα σύννεφα του ουρανού. Παρατηρώντας την εικόνα διαπιστώνουμε πως είναι άρρηκτα δεμένη με το κείμενο, καθώς δεν μπορεί να ερμηνευτεί χωρίς αυτό. Το Α της λέξης «Αν» είναι απλά ένα βοηθητικό στοιχείο που οριοθετεί το χώρο και χωρίζει τον ουρανό από τη θάλασσα.

Στο *Χορό των Σεραφείμ* αναπαριστώνται τρία πουλιά, τα οποία πετούν (εικ. 113). Θα υποστήριζε κανείς ότι εδώ εικονοποιεί τους στίχους του ποιήματος: «Σαν περιστέρια που άξαφνα/μπουρίνι τα βρε ομάδι». Η κίνηση των πουλιών είναι εκείνη που δίνει την αίσθηση της ταραχής. Έχει κανείς την εντύπωση πως και η κίνηση των φτερών δίνει αυτή την αναστάτωση. Το γράμμα Α εντάσσεται αρμονικά μέσα στο γενικότερο σύνολο της εικόνας, άλλωστε πίσω από αυτό βρίσκεται η πηγή του φωτός της συγκεκριμένης εικόνας.

Ενδιαφέρον παρουσιάζει η εικονογράφηση του ποιήματος *Η Μάνα του Χριστού* (εικ. 114). Η εικόνα έχει ως εξής: ένα ακάνθινο στεφάνι μέσα στο οποίο υπάρχουν ένας σταυρός και μια καρδιά που στάζει αίμα καθώς τη διαπερνούν βέλη. Διαβάζοντας το ποίημα διαπιστώνουμε πως είναι ο θρήνος της Παναγίας για τον Ιησού, για όσα εκείνος δεν έζησε. Η εικόνα όμως δεν ταυτίζεται με τα λόγια της Παναγίας. Από πού λοιπόν εμπνέεται ο Θεοδωρόπουλος για τη συγκεκριμένη εικόνα; Εμπνέεται από τους στίχους του προηγούμενου ποιήματος. Συγκεκριμένα στη δεύτερη στροφή του ποιήματος *ο χορός των Σεραφείμ* διαβάζουμε: «Πικρή σαγίτα κι άξαφνη πέρασε την καρδιά μας…» και παρακάτω «… στο χώμα σωριαστήκαμε, στα πόδια, στο λαιμό σου, Άξιε που πάει ανώφελα κι ο λόγος κι ο χαμός σου.» Τα λόγια αυτά είναι σαφής αναφορά στη σταύρωση του Ιησού. Τα «όργανα» της σταύρωσης εικονοποιεί ο Θεοδωρόπουλος. Το ακάνθινο στεφάνι που φοράει ο Χριστός στο σταυρό. Γνωρίζει επίσης ο Θεοδωρόπουλος ότι για να διαπιστωθεί ο θάνατος του Ιησού τον τρυπούν με λόγχη και από την πληγή αντί για αίμα τρέχει νερό. Αυτά είναι τα στοιχεία που εικονοποιούνται. Η σταύρωση και ο

θάνατος. Όλα αυτά βέβαια υποστασιοποιούν τις έννοιες του άφατου πόνου, αλλά και της θανάτωσης του αθώου. Μπορεί εδώ να έχουμε μια συμβολική απεικόνιση της Σταύρωσης, αλλά και του πόνου της Παναγίας που απεικονίζει η καρδιά με τα βέλη. Θα λέγαμε ότι πρόκειται για μια λαϊκότροπη αντίληψη.

Η εικόνα που συνοδεύει το ποίημα *Η Μαγδαληνή* είναι η εξής (εικ. 115) : μια γυναίκα γονατισμένη με το κεφάλι σκυφτό που δεν επιτρέπει να φανεί το πρόσωπό της, τείνει το χέρι σαν να ζητά βοήθεια, ενώ από το παράθυρο μπαίνουν αμέτρητες αχτίδες φωτός. Όμως το ποίημα δεν δικαιολογεί την εικόνα. Την εικόνα την εξηγεί το κείμενο πριν το ποίημα˙ εκεί γίνεται λόγος για τη γονατισμένη Μαγδαληνή που κλαίει χωρίς να τη βλέπει κανείς, και από το πορφυρό ιμάτιο που πέφτει από τον ώμο φανερώνεται η μισή πλάτη και το στήθος. Η απόδοση της εικόνας είναι πιστή αναπαράσταση των λεγομένων του κειμένου. Ποια είναι όμως η Μαγδαληνή που εικονογραφεί ο Θεοδωρόπουλος; Είναι η Μαρία η Μαγδαληνή που ζήτησε κλαίγοντας άφεση αμαρτιών από τον Ιησού και ήταν η ίδια που τρεις μέρες μετά το θάνατο του Ιησού πήγε μύρα στο τάφο και είδε τον τάφο κενό. Ουσιαστικά με αφορμή το κείμενο εικονογραφείται η στιγμή που η Μαγδαληνή ζητάει την παρέμβαση του θείου και την άφεση των αμαρτιών της από τον Ιησού. Η πηγή φωτός της εικόνας είναι ξεκάθαρη και δηλώνει την έννοια της επικοινωνίας και την έννοια της ανταπόκρισης στο αίτημα και γενικότερα την επερχόμενη κάθαρση.

Η πρώτη εικόνα του τρίτου μέρους παρουσιάζει τη Γη πάνω στην οποία υπάρχει ένας τεράστιος σταυρός που βγαίνει έξω από την σφαίρα της γης και φτάνει στον έναστρο ουρανό καθώς και το πρωτόγραμμα Τ (εικ. 116). Στο ποίημα διαβάζουμε «Η γης ολάκερη μίκρυνε, μαζεύτηκε – λίγα μέτρα, ένας τάφος»˙ αυτόν το στίχο μετασχηματίζει σε εικόνα ο Θεοδωρόπουλος, αυτή την εικόνα του θανάτου που πια είναι τόσο μεγάλη που δεν χωράει στα όρια της γης και βγαίνει έξω από αυτή και φτάνει στο σύμπαν. Το σύμβολο για τη λέξη τάφος του ποιήματος δεν είναι άλλο από τον μεγάλο μαύρο σταυρό, ένας σταυρός που υπάρχει πάνω σε κάθε μνήμα. Ουσιαστικά με την εικόνα αυτή έχουμε την ένωση του πάνω με το κάτω, της γης και του ουρανού με τη χριστιανοσύνη. Το σύμβολο είναι ο Σταυρός που παραπέμπει στην έννοια της σταύρωσης και του θανάτου και ταυτόχρονα και την υπέρβασή τους, όπως δείχνει και ο στίχος: «Είναι ο Τάφος, που θα κλείσει για πάντα μέσα του τα περασμένα, θεούς κι ανθρώπους.»

Στο ποίημα *Αριστέα και Μαϊμού* ο Βάρναλης αναφέρεται σε μια ιερόδουλη, την Αριστέα. Στις τρείς πρώτες στροφές μάλιστα η Αριστέα μάς μιλάει για εκείνη και αναφέρεται στα κάλλη της. «Δυο στηθολέϊμονα ζεστά κορφώνουν ίσα και μπρόστα….» και παρακάτω «Μερί και γάμπα μου χτυπά σε μάτια ορθάνοιχτα μπροστά…». Ο Θεοδωρόπουλος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στην Αριστέα. Ζωγραφίζει (εικ. 117) μια γυναίκα από το λαιμό και κάτω δίνοντας έμφαση τόσο στα σωματικά της κάλλη όσο και στο ντύσιμό της. Γυμνό στήθος, ψηλές κάλτσες που δένουν με φιόγκο στο μηρό και μια μάσκα που κρύβει το αιδοίο της Αριστέας. Δεν δίνει όμως κανένα χαρακτηριστικό του προσώπου της. Όσον αφορά λοιπόν στη γυναικεία μορφή το σχέδιο δεν προκαλεί καμία απορία στον θεατή. Αυτό που προκαλεί ερωτηματικά είναι το αναμμένο κερί μέσα στο φανάρι που παραπέμπει σε πρόσοψη σπιτιού και κρέμεται από το γράμμα Δ. Η Αριστέα αντιπροσωπεύει εδώ την παρηκμασμένη αστική τάξη και τις αξίες της που δεν έχουν θέση σε έναν καινούριο κόσμο.

Γιατί όμως ο Θεοδωρόπουλος βάζει κερί αναμμένο μέσα στο φανάρι; Η παραπομπή στο φως του λύχνου παραπέμπει στην αποκαλυπτική λειτουργία του ποιήματος όπου η θρησκεία, η πολιτεία και η τέχνη βρίσκονται στην υπηρεσία της κυρίαρχης τάξης.

Στο ποίημα *Ο Οδηγητής* εικονίζεται μια ανδρική παλάμη πάνω στην οποία διασταυρώνονται κεραυνοί (εικ. 118). Η παλάμη έχει σχεδιαστεί κατά τέτοιο τρόπο σαν να οδηγεί ένα αόρατο πλήθος. Η έμπνευση για τη συγκεκριμένη εικόνα δίνεται από τους δύο τελευταίους στίχους της 5ης στροφής «…και την παλάμη μου αρματώνουν με φλογισμένες αστραπές.» Παρατηρούμε ότι οι αστραπές είναι τόσο κοφτερές που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν σαν τα μαχαίρια που αναφέρονται στην 8η στροφή του ποιήματος ως εξής: «Δε δίνω λέξεις παρηγόρια δίνω μαχαίρι σ' ολουνούς καθώς το μπήγω μες το χώμα γίνεται φως, γίνεται νούς[517].» Όσον αφορά το γράμμα Δ δεν είναι μόνο το πρωτόγραμμα της λέξης «Δεν», αλλά παραπέμπει στη λέξη «Δουλειά» της τελευταίας στροφής του ποιήματος «….να το βασίλειο της Δουλειάς…» Ο Οδηγητής είναι ο προλετάριος, ο εργάτης που έρχεται να εγκαταστήσει «το βασίλειο της Πανανθρώπινης Φιλίας». Η εικόνα του

[517] Διατηρείται η ορθογραφία του ποιήματος.

Θεοδωρόπουλου εικονογραφεί μια επαναστατική διαδικασία και τη δημιουργία ενός νέου κόσμου.

Η εικόνα στο ποίημα *Το τραγούδι του λαού* έχει ως εξής (εικ. 119): δύο αντρικά χέρια κρατούν σφιχτά δύο σπαθιά και είναι έτοιμα να καρφωθούν πάνω στον εχθρό. Το αδιευκρίνιστο φόντο είναι γεμάτο αστραπές. Στην κάτω αριστερή γωνία υπάρχει ένας ήλιος που αρχίζει να ανατέλλει. Ο ήλιος παραπέμπει ασφαλώς στο λόγο του Βάρναλη:

Η γης ξαναγίνεται μεγάλη, απέραντη και χαρούμενη. Κι ένας
καινούργιος ήλιος φυτρώνει από τον τάφο της Αριστέας και της
Μαϊμούς.

Ανατροπή, αγώνας και δημιουργία ενός νέου κόσμου με το σύμβολο του ήλιου είναι το νόημα της εικόνας.

Στο έργο αυτό, σύμφωνα και με όσα έχει αναφέρει ο Δημαράς, ο Θεοδωρόπουλος δεν διακοσμεί το βιβλίο, όπως έκανε σε προηγούμενα έργα, αλλά το εικονογραφεί· οι στίχοι μετατρέπονται σε εικόνες, οι οποίες εκφράζουν απόλυτα το νόημα των στίχων.

Το 1936 θα εικονογραφήσει με έναν διαφορετικό τρόπο το βιβλίο του Παπαντωνίου *Βυζαντινός όρθρος*. Εδώ δεν υπάρχουν εικόνες που να προέρχονται από στίχους, αλλά σχέδια που υπάρχουν τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος των κειμένων. Κύκλοι με εγγεγραμμένους ρόμβους (εικ. 120), ημικύκλια (εικ. 121) που θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε βουνά, με οριζόντιες γραμμές στο εσωτερικό τους, διαγώνιες γραμμές που συνοδεύονται από μικρά λουλούδια (εικ. 122), μια υδρία (εικ. 123), ένα πλαίσιο με σταυρούς (εικ. 124) και δύο κύκλοι, μέσα από τους οποίους περνούν ταινίες (εικ. 125), οι οποίες διασταυρώνονται στο εσωτερικό των κύκλων και εξερχόμενες από αυτούς δημιουργούν ένα ρόμβο˙ είναι τα σχέδια που υπάρχουν στην αρχή και στο τέλος των κειμένων. Επιπλέον στο εσώφυλλο του βιβλίου υπάρχει ένα πτηνό που στρίβει το κεφάλι του προς τη ράχη του (εικ. 126)· ακόμη υπάρχει και ένα ανεικονικό σχέδιο (εικ. 127). Στην τελευταία σελίδα του βιβλίου, μετά τα κείμενα υπάρχει ένας αετός μέσα σε ένα οκτάγωνο (εικ. 128). Στο *Βυζαντινό όρθρο* ο αναγνώστης είναι ελεύθερος να φανταστεί τους ήρωες των κειμένων, ο Θεοδωρόπουλος δεν επεμβαίνει καθόλου σε αυτό· στα

προηγούμενα βιβλία μπορούσαμε να διακρίνουμε στίχους που τον είχαν επηρεάσει για τις εικόνες του, εδώ δεν συμβαίνει κάτι τέτοιο.

VII.c ΧΑΡΑΚΤΙΚΑ ΕΡΓΑ

Ξυλογραφίες

Πορτραίτο (1915), ξυλογραφία[518] όρθιο ξύλο 25x15 εκ. (εικ. 129). Στο έργο αυτό η κύρια μορφή[519], απεικονίζεται κατά μέτωπο, με μία μικρή συστροφή του κορμού προς τα αριστερά. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας αποδίδονται με λεπτομέρεια, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, μεγάλα φρύδια, χείλη σαρκώδη, μεγάλη μύτη, μαλλιά κομμένα κοντά στο ύψος των αυτιών. Τα ήδη έντονα χαρακτηριστικά της γυναίκας τονίζονται ακόμα περισσότερο από τον Θεοδωρόπουλο. Η πρώτη αντίθεση που παρατηρεί ο θεατής βρίσκεται στην περιοχή του μετώπου και της μύτης, η οποία είναι μια φωτεινή περιοχή σε σχέση με τη σκούρα περιοχή των ματιών. Αυτή η αντίθεση φωτός και σκιάς τονίζει ακόμα πιο πολύ τα ήδη μεγάλα μάτια της γυναίκας. Επιπλέον η ευθεία γραμμή φωτός που υπάρχει στη μύτη ουσιαστικά οδηγεί το μάτι του θεατή στην περιοχή των χειλιών, τα οποία τονίζονται μερικώς. Το πρόσωπο της γυναίκας που εκφράζει κάποια μελαγχολία έχει αρκετές αρχαιοελληνικές επιδράσεις, όπως είναι τα αμυγδαλωτά μάτια, τα κοντά μαλλιά στο ύψος του αυχένα· ας μη ξεχνάμε άλλωστε πως δημιουργείται ένα χρόνο μετά την αποφοίτηση του Θεοδωρόπουλου από τη Σχολή Καλών Τεχνών. Το σώμα φαίνεται πως είναι γυμνό και καλύπτεται από ένα κομμάτι ύφασμα, το οποίο συγκρατείται από το μάλλον μεγάλο χέρι της κοπέλας. Ο Θεοδωρόπουλος παρόλο που χαράζει σε δύο διαστάσεις με εμφανή την έλλειψη της προοπτικής, εντούτοις καταφέρνει να αποδώσει με τέτοιο τρόπο το πρόσωπο της κοπέλας ώστε να φαίνεται σαν να ξεπροβάλει από το φόντο της εικόνας. Σε αυτό βοηθάει σημαντικά ο τρόπος χάραξης του έργου, καμπυλωτές χαράξεις στο σώμα και στο πρόσωπο, διαγώνιες στο φόντο. Οι αυλακώσεις του προσώπου δημιουργούνται και αυτές από τον τρόπο χάραξης. Στο έργο γίνεται φανερή η

[518] Η ξυλογραφία ανήκει στη γενική κατηγορία της αναγλυφοτυπίας/ υψιτυπίας καθώς τυπώνεται ό,τι εξέχει από την ξύλινη πλάκα. Στην Ευρώπη εμφανίζεται από το τέλος του 14ου αιώνα μαζί τη χρήση του χαρτιού. Υπάρχουν δύο είδη ξυλογραφίας, ανάλογα με τον τρόπο κοπής της ξύλινης πλάκας από το δέντρο και τη φορά των νερών της: η ξυλογραφία σε πλάγιο ξύλο και η ξυλογραφία σε όρθιο ξύλο. Το πλάγιο ξύλο εμφανίζεται αρκετά παλιά, είναι κομμένο στην κατεύθυνση του κορμού του ξύλου, με οριζόντια πλάγια τα νερά του για το χαράκτη, είναι μαλακό και δουλεύεται σχετικά εύκολα. Το όρθιο ξύλο (σόροκο) επιβάλλεται αργότερα, από το 1771. Το ξύλο εδώ κόβεται εγκάρσια από τον κορμό του δέντρου, στη συνέχεια τετραγωνίζεται και ενώνεται με κόλλα. Το ξύλο που δημιουργείται, με όρθια τα νερά του προέρχεται από σκληρά δέντρα, δουλεύεται δύσκολα στη χάραξη. Οι επιφάνεια αλείφεται με λευκή πάστα ανθρακικού μολύβδου, πάνω στο οποίο ο χαράκτης σχεδιάζει με μολύβι το έργο πριν το χαράξει με το καλέμι. Το ξύλο αυτό αντέχει σε πολλά τυπώματα.

[519] Ο Α. Δεληβορριάς αναφέρει ότι, σύμφωνα με τη γυναίκα του Θεοδωρόπουλου Όλγα, είναι η μικρότερη αδερφή του χαράκτη Έλλη, Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 99.

άρτια γνώση των τεχνικών της ζωγραφικής και της χαρακτικής τις οποίες κατέχει ο Θεοδωρόπουλος. Υπάρχει εμφανής η υπογραφή του Θεοδωρόπουλου μέσα σε πλαίσιο, το οποίο έχει το σχήμα ενός ανοιχτού πάπυρου. Υπογράφει Θ. Άγγελος.

Γυμνό (1915), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο) 15,7x20,3 εκ. (εικ. 130). Η γυναίκα εδώ είναι ημιξαπλωμένη και στηριζόμενη στο ένα της χέρι. Διακρίνεται μέρος από το στήθος της, οι μηροί της καθώς επίσης και τα τρία τέταρτα του προσώπου της· διακρίνουμε ότι η γυναίκα έχει κλειστά τα μάτια. Στο έργο αυτό, σε αντίθεση με άλλα έργα, η κόμη της γυναίκας είναι περισσότερο φροντισμένη, καθώς διακρίνεται και ένας μικρός κότσος στο πίσω μέρος. Εξαιτίας του υφάσματος που υπάρχει ανάμεσα στα πόδια της γυναίκας μπορούμε να υποθέσουμε πως η γυναίκα είναι ξαπλωμένη σε κάποιο κρεβάτι. Και εδώ δεν υπάρχουν στοιχεία που να προσδιορίζουν τον περιβάλλοντα χώρο. Δίνεται μεγάλη σημασία στη φωτοσκίαση, η οποία είναι εμφανής στην πλάτη της γυναίκας και στο χώρο γύρω από το στηρίζον χέρι της γυναίκας. Επίσης τονίζει με έντονη μαύρη γραμμή το περίγραμμα του σώματος της γυναίκας.

Γυμνό (1915), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο) 20x14 εκ. (εικ. 131). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί το γυμνό του να κάθεται σε μία καρέκλα με τα πόδια σταυρωμένα, τα χέρια λυγισμένα στους αγκώνες. Οι παλάμες της κοπέλας είναι η μια πάνω στην άλλη και ακουμπούν με τη σειρά τους πάνω στο γόνατό της. Η κόρη είναι σκυμμένη, τα μάτια της είναι κλειστά χωρίς όμως να δίνει την εντύπωση πως κοιμάται. Στα μαλλιά διακρίνεται πάλι ο κότσος. Στο έργο υπάρχει ξανά χρήση της φωτοσκίασης.

Κατά τη διάρκεια της καλλιτεχνικής του πορείας ο Θεοδωρόπουλος μας έδωσε μερικά θέματα θρησκευτικού περιεχομένου. Το πρώτο ήταν το 1923 για το εξώφυλλο του βιβλίου του Κόντογλου *Η τέχνη του Άθω,* ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο) 14,8χ11,7 εκ., (εικ. 132). Στο βιβλίο αυτό περιλαμβάνονται εικόνες του Κόντογλου από τα Μοναστήρια του Άθω. Στο εξώφυλλο αυτού του βιβλίου ο Θεοδωρόπουλος φιλοτεχνεί σε πλάγιο ξύλο την εικόνα του Ιωάννη του Προδρόμου. Στο χαρακτικό αυτό ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά αντιγράφει την εικόνα που ήδη έχει φιλοτεχνήσει ο Κόντογλου στον Άθω. Θα μπορούσαμε ίσως να πούμε πως ο Ιωάννης ο Πρόδρομος σχεδιάζεται λίγο πιο βλοσυρός από ό,τι τον έχει σχεδιάσει νωρίτερα ο Κόντογλου. Ο Ιωάννης ο

Πρόδρομος δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή, κοιτάζει στο πλάι· τα χέρια του είναι στο στήθος του και η στολή που φοράει θυμίζει στολή αξιωματικού. Στο κεφάλι του έχει φωτοστέφανο και βρίσκεται κάτω από μια αψίδα, η οποία έχει διακεκομμένες γραμμές. Με διακεκομμένες επίσης γραμμές σχεδιάζει ο Θεοδωρόπουλος τα χέρια και τα περισσότερα μέρη της στολής του Ιωάννη.

Στο οπισθόφυλλο του ίδιου λευκώματος ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα διακοσμητικό μοτίβο, ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), (εικ. 133) 1923, που θυμίζει δράκο. Δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα το λόγο αυτού του διακοσμητικού καθώς μέσα στις εικόνες του Κόντογλου δεν υπάρχει η μορφή του Αγίου Γεωργίου που σκοτώνει το δράκο. Πιθανότατα ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει το εν λόγω διακοσμητικό ακριβώς εξαιτίας αυτής της παράδοσης. Ο δράκος κοιτάζει προς τα πίσω· η όλη του στάση, τα πόδια, το γύρισμα της κεφαλής προς τα πίσω δηλώνουν πως προσπαθεί να ξεφύγει από κάτι που τον κυνηγάει.

Ο αγαπητικός**,** (1925), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 14,2x10,8 εκ. (εικ. 134). Το έργο αυτό, από τα πρώτα που είχε σχεδιάσει ο Θεοδωρόπουλος, θα μπορούσε ως ένα βαθμό να χαρακτηριστεί ηθογραφικό. Το θέμα είναι το εξής: ένα ζευγάρι σε ένα κέντρο πίνει το ποτό του. Ο άνδρας κάθεται πιο μπροστά σε σχέση με τη γυναίκα, κοιτάζει προς τα αριστερά, ενώ η γυναίκα ελαφρά πιο πίσω, στηρίζει το κεφάλι της με τα δύο της χέρια, τα οποία τα έχει τοποθετημένα κάτω από το πιγούνι της, κοιτά και εκείνη προς την ίδια κατεύθυνση· μπροστά τους υπάρχει ένα τραπέζι με δύο ποτά. Κοιτώντας τον άνδρα θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Θεοδωρόπουλος εδώ δημιουργεί τον τύπο του ζοφερού με βαρύ ύφος, άνδρα. Φοράει καπέλο με πλατύ γείσο χαμηλά τοποθετημένο, λίγο πιο πάνω από τα μάτια. Η γυναίκα από την άλλη, εικονίζεται με ένα μακρύ φόρεμα, φοράει καπέλο με ένα μεγάλο φιόγκο στο πλάι, καθώς επίσης και ένα βραχιόλι στο χέρι. Η προσοχή εστιάζεται στην απόδοση του ύφους που έχουν τα δύο αυτά πρόσωπα. Ο *αγαπητικός* είναι μια ξυλογραφία που παραπέμπει σε άλλες καταστάσεις πέρα από τις ερωτικές. Πρόκειται, θα λέγαμε, για τον προστάτη της γυναίκας που εμφανίζεται δίπλα της. Το έργο βασίζεται στα γνωστά στερεότυπα: η καρέκλα, το τραπέζι, τα ποτά. Κυρίαρχη μορφή η αρσενική φιγούρα με τη ρεπούμπλικα. Στο έργο του Θεοδωρόπουλου θα μπορούσαμε να διακρίνουμε μια διάθεση περιγραφική, στην οποία παραπέμπουν τα κυρίαρχα μοτίβα. Από τεχνικής

άποψης διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος εγγράφει την ανδρική μορφή μέσα σε ένα τρίγωνο, ενώ η γυναικεία μορφή μέσα σε ένα ορθογώνιο. Παρά το γεγονός ότι η ανδρική μορφή είναι γεμάτη άσπρες γραμμές εντούτοις ο άνδρας έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη γυναίκα που είναι εξολοκλήρου άσπρη. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοδωρόπουλος πετυχαίνει την εναλλαγή των επιπέδων. Η πηγή του φωτός είναι κάτω δεξιά, και το έργο δεν έχει φωτοσκιάσεις.

Γυμνό (1927), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 13x15 εκ. (εικ. 135). Στο έργο απεικονίζεται μια γυμνή ξαπλωμένη γυναίκα, η οποία είναι πλάτη στο θεατή. Εδώ ορίζεται με σαφήνεια ο περιβάλλων χώρος: η γυναίκα είναι στο ύπαιθρο, μπροστά της βρίσκεται ένα τεράστιο δέντρο, η επιρροή από τον Μαλέα είναι φανερή. Την ίδια απόδοση στο δέντρο θα τη δούμε ξανά στο έργο του Παπαντωνίου *Τα Θεία Δώρα*. Η γυναίκα ακουμπά το κεφάλι της πάνω σε πέτρα, η οποία αποδίδεται σαν να πρόκειται για μαξιλάρι. Το έργο δεν έχει έντονη φωτοσκίαση, το παιχνίδι του φωτός και της σκιάς εδώ γίνεται με τον τρόπο χάραξης του έργου. Το δέντρο απλώνεται πάνω από τη γυναίκα σαν σύννεφο. Το έργο δεν έχει προοπτική.

Ζευγάρι, (1927), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 12,5x15 εκ. (εικ. 136). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα ζευγάρι σε ένα απροσδιόριστο περιβάλλον. Η γυναίκα είναι γυμνή, ξαπλωμένη στο έδαφος, με έναν άντρα να βρίσκεται πάνω της. Θα μπορούσαμε να πούμε πως πρόκειται για μια ερωτική σκηνή. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως το πάνω μέρος της, στο σημείο που βρίσκονται τα κεφάλια, αλλά και τα χέρια του ζεύγους, είναι το κομμάτι με τη μεγαλύτερη ενεργητικότητα. Η γυναίκα έχει περασμένο το ένα της χέρι πίσω από τον άνδρα, εκείνος έχει περασμένο το ένα του χέρι στο λαιμό της γυναίκας και προσπαθεί να την ανασηκώσει, ενώ την ίδια στιγμή εκείνη έχει περασμένο το άλλο της χέρι, στο λαιμό του άνδρα. Αυτό που δεν διακρίνεται καθόλου είναι το έτερο χέρι του άνδρα. Έντονη κίνηση έχουν και τα δύο κεφάλια, της γυναίκας είναι ριγμένο πίσω, ενώ του άνδρα είναι γυρισμένο στο πλάι και έχει μια ελαφρά κλίση προς τα εμπρός. Το πάνω μέρος του έργου διαπιστώνουμε ότι είναι εγγεγραμμένο σε ένα αόρατο ωοειδές σχήμα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας πέρα από τη μύτη και το στόμα δεν διακρίνονται, το ένα μάτι που διακρίνεται είναι αποδοσμένο με μια γραμμή. Σε αντίθεση έρχονται τα χαρακτηριστικά του

προσώπου του άνδρα, τα οποία αποδίδονται με κάθε λεπτομέρεια. Τα κλειστά μάτια, η μύτη, το μισάνοιχτο στόμα, τα αραιωμένα μαλλιά. Στο έργο αυτό γίνεται φανερό, από τον τρόπο απόδοσης των δύο μορφών πως η ανδρική μορφή είναι η κυρίαρχη φιγούρα, αλλά ταυτόχρονα διακατέχεται από μια τρυφερή και ερωτική διάθεση προς τη γυναίκα που έχει στην αγκαλιά του. Παρατηρώντας τα σώματα των δύο προσώπων διαπιστώνουμε ότι, σε αντίθεση με το σώμα του άνδρα το σώμα της γυναίκας αποτυπώνεται από το Θεοδωρόπουλο με ακρίβεια· το στήθος της έχει μια πλαστική απόδοση, ενώ αντίθετα ο δεξιός ώμος του άνδρα φαίνεται σαν να μην είναι οργανικό μέλος του σώματος. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από τις μορφές.

Γυμνά στην ακρογιαλιά**,** (1927), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο) 12x15 εκ. (εικ. 137). Στο έργο εικονίζονται δύο γυμνές γυναίκες δίπλα στη θάλασσα. Η πρώτη από αριστερά είναι καθιστή, κοιτάζει προς τη μεριά του θεατή και κρατάει με τα χέρια της το λυγισμένο πόδι της, ενώ το άλλο είναι προτεταμένο και με τον τρόπο αυτό οδηγεί, το βλέμμα του θεατή στην δεύτερη γυναίκα. Παρατηρούμε ότι η γυναίκα είναι εγγεγραμμένη σε ορθογώνιο τρίγωνο. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με πλαστικό τρόπο το σώμα της γυναίκας. Η δεύτερη γυναίκα είναι ξαπλωμένη και δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Και εδώ η απόδοση του σωμάτος γίνεται με πλαστικό τρόπο. Έτσι διακρίνονται καθαρά το στήθος της, ο αφαλός της, το φύλο της. Το ένα της χέρι είναι τοποθετημένο πίσω από το κεφάλι της. Σε δεύτερο επίπεδο εικονίζονται δέντρα, τα φύλλα των οποίων μας θυμίζουν δέντρα του Παρθένη και του Μαλέα. Πίσω από τις δύο γυναίκες διακρίνεται η θάλασσα. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος με τον οποίο ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τα σύννεφα στον ουρανό. Η πηγή του φωτός είναι πάνω δεξιά. Υπάρχει υπογραφή κάτω δεξιά.

Γυμνό καθιστό**,** (1927), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 9,7x12,7 εκ. δημοσιεύεται το 1928 στο *Φύλλα Τέχνης Φραγκελίου* (εικ. 138). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει σε έναν απροσδιόριστο χώρο μια γυμνή γυναίκα. Η γυναίκα είναι καθιστή με τα χέρια της να ακουμπούν στα λυγισμένα γόνατά της και με το κεφάλι της σκυμμένο και κρυμμένο στα χέρια της. Ο Θεοδωρόπουλος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη γυναικεία μορφή, σχεδιάζει με λεπτομέρεια το στήθος της, τα δάχτυλα του χεριού της· αυτή είναι άλλωστε η μόνη φιγούρα και καταλαμβάνει όλο το σχέδιο.

***Γυμνό καθιστό*,** (1927 περίπου), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 12,4x15 εκ. (εικ. 139). Ο χώρος στον οποίο εικονίζεται η γυναίκα είναι και στο έργο αυτό απροσδιόριστος. Η γυναίκα είναι καθιστή με πλάτη στο θεατή, τα χέρια της πιάνουν τα λυγισμένα γόνατά της. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται ξανά στη γυναικεία μορφή, με λεπτομέρεια σχεδιάζει το στήθος της, τη ραχοκοκαλιά της, τον αστράγαλό της· καθώς και εδώ είναι η μόνη φιγούρα και καταλαμβάνει όλο το σχέδιο. Υπογραφή πάνω αριστερά.

Γυναίκα στην πολυθρόνα (1927), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 15x12,9 εκ. (εικ. 140). Η γυναικεία μορφή που απεικονίζεται εδώ είναι τοποθετημένη να κοιτάζει κατά πρόσωπο το θεατή έχοντας μια ελαφριά κλίση της κεφαλής προς τα δεξιά. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει έμφαση στα χαρακτηριστικά του προσώπου. Η γυναίκα φαίνεται πως έχει τα χέρια της σταυρωμένα και ακουμπισμένα στα γόνατά της. Είναι καθισμένη σε μια πολυθρόνα, όπως άλλωστε φανερώνει και ο τίτλος του έργου. Η πηγή του φωτός του έργου βρίσκεται κάτω αριστερά. Όσον αφορά τη χάραξη, αυτή ακολουθεί δύο διαφορετικά κοψίματα στη χάραξη του φόντου και της γυναίκας· το φόντο έχει οριζόντια κοψίματα, ενώ η πολυθρόνα έχει ελάχιστες χαράξεις και αρκετό μαύρο χρώμα, η γυναίκα τέλος έχει διαγώνια και κάθετα χαράγματα. Ο τρόπος αυτός χάραξης δημιουργεί μια αίσθηση εναλλαγής επιπέδων.

Πορτραίτο (1927), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 14,4x12,7 εκ. (εικ. 141). Πιθανολογείται ότι είναι η Κοτοπούλη. Η γυναικεία μορφή κοιτάζει κατά πρόσωπο το θεατή έχοντας μια μικρή κλίση στο κεφάλι. Η γυναίκα είναι ντυμένη καθώς διακρίνεται στο λαιμό το άνοιγμα της μπλούζας. Ο Θεοδωρόπουλος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του τόσο στα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας, όσο και στο πάνω μέρος του κορμού της γυναίκας και σταματάει τη χάραξή του εκεί. Η πηγή του φωτός στο έργο είναι κάτω δεξιά, καθώς η δεξιά μεριά του έργου είναι φωτισμένη, ενώ στην αριστερή διακρίνεται έντονα σκιά. Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης και η συνολικότερη χάραξη του έργου καθώς το φόντο του έργου χαράσσεται οριζόντια, ενώ η γυναικεία μορφή έχει διαγώνιες χαράξεις. Με τον τρόπο λοιπόν αυτό δίνεται η εντύπωση πως η γυναίκα ξεπροβάλλει μέσα από ένα απροσδιόριστο φόντο. Η υπογραφή του Θεοδωρόπουλου είναι στο κάτω δεξιά μέρος του έργου. Πρόκειται για ένα Α μέσα σε πλαίσιο, μια υπογραφή που θα διατηρήσει και στη συνέχεια.

Την ίδια χρονιά, 1927, φιλοτεχνεί το έργο με τίτλο ***Μοιρολογίστρες***, 15χ13 εκ., το οποίο δημοσιεύεται στο περιοδικό *Φύλλα Τέχνης Φραγκελίου* αρ. 5 το 1928. (εικ. 142). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει την εικόνα δύο γριών, που μοιρολογούν. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια το πρόσωπο των δύο γυναικών· είναι ρυτιδιασμένο, σκαμμένο από το χρόνο και τις κακουχίες, τα μάτια τους είναι κλεισμένα· τα χέρια τους είναι σε στάση θλίψης: της πρώτης γυναίκας είναι σταυρωμένα, της δεύτερης είναι ακουμπισμένα στο πρόσωπο. Ακόμα ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με λεπτομέρεια τα ρούχα της πρώτης γυναίκας. Η θλίψη είναι το συναίσθημα εκείνο που θέλει να εκφράσει μέσα από το έργο αυτό. Μια θλίψη που εκφράζεται μέσα από το μοιρολόι. Ο ίδιος ο Θεοδωρόπουλος σε συνέντευξή του στην *Επιθεώρηση Τέχνης*[520] μιλώντας για τη λαϊκή παράδοση θα αναφέρει πως «*η λαϊκή παράδοση δίνει στοιχεία πραγματικά πολύτιμα, τα οποία μπορούν οι καλλιτέχνες να χρησιμοποιήσουν, έτσι τα έργα θα έχουν περισσότερο τοπικό χαρακτήρα. Αυτό όμως που είναι το πιο σημαντικό είναι να πλησιάσουν οι καλλιτέχνες τη λαϊκή τέχνη σαν αίσθημα»*. Αυτό το συναίσθημα του πόνου και της λύπης καταφέρνει να μεταφέρει με το έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος. Από τη λαϊκή παράδοση δανείζεται το θέμα του μοιρολογιού, το οποίο το μετασχηματίζει σε εικόνα. Το έργο πιθανότατα αναφέρεται με έναν έμμεσο τρόπο στο θάνατο του φίλου του Θωμά Οικονόμου· άλλωστε το 1927 είναι η χρονιά κατά την οποία πεθαίνει ο Οικονόμου.

Το 1927 δημιουργεί το έργο με τίτλο ***Μυροφόροι***, ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 15χ12,5 εκ., μια από τις τελευταίες ξυλογραφίες, όπως αναφέρει ο Κ. στη *Νέα Εστία*[521] (εικ. 143). Η εικόνα είναι καθαρά θρησκευτική. Η θλίψη στο έργο είναι διάχυτη. Οι γυναίκες έχουν τα μάτια τους κλειστά, γερμένα τα κεφάλια τους, υπάρχουν ακόμα χειρονομίες θλίψης, όπως τα χέρια στο πρόσωπο της τρίτης γυναίκας. Οι δύο γυναίκες κρατούν στα χέρια τα δοχεία με τα μύρα. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με λεπτομέρεια τα πρόσωπα των γυναικών όπως και τα δοχεία με τα μύρα. Δεν μας δίνει όμως καθόλου τον τάφο του Χριστού, τον οποίο πηγαίνουν να ράνουν οι γυναίκες σύμφωνα με το Ευαγγέλιο. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στη θλίψη των τριών γυναικών. Θα

[520] Πετρής 1956, σελ. 230 -234.
[521] Κ. 1927, σελ. 116-117.

μπορούσαμε να πούμε πως και αυτό το έργο σχετίζεται με το θάνατο του Θωμά Οικονόμου, δεν είναι άλλωστε τυχαίος και ο τίτλος *μυροφόροι*.

Το 1927 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει ένα θέμα με τίτλο ***Τιμή στο Θωμά Οικονόμου***[522]*,* ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο)[523], (εικ. 144). Στο έργο αυτό που δημοσιεύεται στο *Φραγκέλιο*, στις 12 Νοεμβρίου του 1927 αρ. 48, ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει σε έναν απροσδιόριστο χώρο μια σειρά βιβλίων, σε μερικά από τα οποία μας δίνει και τους τίτλους τους: Ίψεν, Στρίνμπερκ, Σαίξπηρ, Γκαίτε, Νίτσε. Δίπλα στα βιβλία υπάρχει μια καρδιά με καρφωμένο ένα μαχαίρι, ενώ πιο δίπλα ένα ανθρώπινο κρανίο με ένα καρφωμένο τρυπάνι, το οποίο βρίσκεται μέσα σε ένα ακάνθινο στεφάνι. Πίσω από όλα αυτά αναβλύζει, θα λέγαμε, ένα έντονο φώς. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ επιλέγει να αναφερθεί έμμεσα στον Οικονόμου, σχεδιάζοντας όχι το πορτραίτο του, αλλά βιβλία, τα οποία φέρουν τα ονόματα θεατρικών συγγραφέων, έργα των οποίων είχε παίξει ο Οικονόμου. Ένα δεύτερο έμμεσο στοιχείο είναι η καρδιά, το κρανίο και το στεφάνι. Τα δύο πρώτα παραπέμπουν είτε στα έργα του Σαίξπηρ, Ρωμαίος και Ιουλιέτα καθώς και Άμλετ με το χαρακτηριστικό στίχο του τρελού *να ζει κανείς ή να μη ζει,* είτε σε άλλους συγγραφείς έργα των οποίων είχε παίξει ο Οικονόμου, όπως η Σαλώμη του Όσκαρ Ουάιλντ, όπου ο έμπορος σκοτώνει σε μονομαχία τον εραστή της γυναίκας του, ή το

---

[522] Δημήτρης Σπάθης: *Θωμάς Οικονόμου, Έβαλε γερό θεμέλιο στην ανάπτυξη της θεατρικής παιδείας,* Τα Νέα, 23 Νοεμβρίου 1999. Ο Θωμάς Οικονόμου (1864-1927)) γεννήθηκε στη Βιέννη, όπου ήταν εγκατεστημένος ο σμυρναϊκής καταγωγής πατέρας του Αριστείδης Οικονόμου (1823-1887), αναγνωρισμένος ζωγράφος. Ο Θωμάς διάλεξε από νωρίς το θεατρικό στάδιο, σπούδασε στη Δραματική Σχολή της Βιέννης και εμφανίστηκε αργότερα στη σκηνή ως ηθοποιός με γερμανικούς θιάσους. Ο Οικονόμου έφτασε στην Αθήνα τον Σεπτέμβριο του 1900 και ανέλαβε, αρχικά, καθήκοντα καθηγητή της υποκριτικής στη Δραματική Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου. Τον επόμενο χρόνο, αφού η Σχολή είχε στο μεταξύ διαλυθεί, ανέλαβε την προετοιμασία των ηθοποιών του βασιλικού θεάτρου, για τις παραστάσεις που άρχισαν το Νοέμβριο του 1901. Πρώτη μεγάλη επιτυχία το Όνειρον θερινής νυκτός (μετ. Γ. Στρατήγη), που έκανε 21 παραστάσεις την πρώτη περίοδο και θα επαναληφθεί πολλές φορές τα επόμενα χρόνια. Η κωμωδία του Σαίξπηρ, με τα ιδιαίτερα προβλήματα σκηνικής ερμηνείας που παρουσιάζει, παιζόταν πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο. Το Όνειρον, όπως και τις άλλες κωμωδίες του ελισαβετιανού, που ανέβασε το Βασιλικό, το Χειμωνιάτικο παραμύθι, τη Δωδέκατη νύχτα, δεν μπορούσαν να τις πλησιάσουν οι παλιοί ελληνικοί θίασοι, γιατί η σκηνική τους ανάπλαση απαιτούσε, επέβαλε τη συμμετοχή σκηνοθέτη. Το ίδιο ίσχυε και για άλλα σύνθετα ποιητικά κείμενα από το κλασικό δραματολόγιο όπως ο Φάουστ του Γκαίτε ή όπως τα δράματα του Γκριλπάρτσερ που ο Οικονόμου ανέβασε όλα σε μετάφραση Κ. Χατζόπουλου. Και στο μοντέρνο ρεπερτόριο ο Οικονόμου έδειξε τις δυνατότητές του ανεβάζοντας τα δράματα του Χάουπτμαν Ο αμαξάς Χένσελ και Βουλιαγμένη καμπάνα, που είχαν σημαντική απήχηση. Ανέβασε τις τραγωδίες: Ορέστεια (1903), Οιδίπους τύραννος (1903), Φοίνισσαι(1904). Η Ορέστεια μπορεί να ανέβηκε σύμφωνα με τις προδιαγραφές της αντίστοιχης παράστασης στο Μπουργκτεάτρ της Βιέννης, όμως παραμένει γεγονός πως ποτέ άλλοτε, στα χρονικά του νεοελληνικού θεάτρου, δεν υπήρξε παρόμοια κινητοποίηση και προετοιμασία. Το 1906, όταν άρχισε να διαφαίνεται η επιστροφή του Άγγελου Βλάχου στη θέση του διευθυντή, ο Οικονόμου αποχώρησε από το Βασιλικό Θέατρο, στο οποίο μαζί με την Κοτοπούλη είχαν ανεβάσει το Φάουστ του Γκαίτε. Το καλοκαίρι του 1906 ο Οικονόμου επιχειρεί μια εξόρμηση στο ελεύθερο θέατρο. Ανεβάζει πρωτοποριακά έργα όπως την Κυρά της θάλασσας του Ίψεν (με τη Μαρίκα Κοτοπούλη Ελίντα), τον Παρείσακτο του Μαίτερλινκ ή κλασικά ποιητικά δράματα όπως η Ιφιγένεια του Γκαίτε, που ήταν επιτυχία της Μαρίκας και του ίδιου στο Βασιλικό Θέατρο. Χάρη στον Οικονόμου το ελληνικό κοινό γνώρισε τον θεατρικό Όσκαρ Ουάιλντ (Σαλώμη, Φλωρεντινή τραγωδία, Τι αξίζει να σε λεν Ερνέστο), τον Μπ. Σω (Δεν μπορείς να ξέρεις), τον Μαξίμ Γκόρκι (Εις τον βυθόν), τον Πατέρα του Στρίντμπεργκ. Ο σκηνοθέτης με τους θιάσους του επανέλαβε ή πρωτοπαρουσίασε δράματα του Ίψεν και έργα Γερμανών κλασικών, του Γκαίτε και του Σίλερ. Ο Οικονόμου πρωτοπαρουσίασε έργο του Ν. Καζαντζάκη (Ξημερώνει, 1907), του Δ. Ταγκόπουλου (Αλυσίδες, 1907), του Παντ. Χορν (Πετροχάρηδες, 1908) και τον Γήταυρο του Ρήγα Γκόλφη. Στον Οικονόμου οφείλεται και η πρώτη παρουσίαση της Τρισεύγενης του Κωστή Παλαμά.

[523] Τα τόσο λεπτά κοψίματα του ξύλου μας κάνουν να πούμε πως το έργο έχει γίνει σε όρθιο και όχι σε πλάγιο ξύλο.

Ξημερώνει του Καζαντζάκη, όπου η ηρωίδα η Λαλώ, σύζυγος ενός εύπορου αστού και μητέρα ενός μικρού κοριτσιού, είναι ερωτευμένη με τον αδερφό του άντρα της κι εκείνος ανταποκρίνεται στα αισθήματά της. Της είναι αδύνατο να καταπνίξει τα αισθήματά της, αλλά δεν μπορεί να φύγει μαζί του και να εγκαταλείψει την κόρη της και έτσι επιλέγει την λύση της αυτοκτονίας. Το ακάνθινο στεφάνι εδώ ίσως δεν ταυτίζεται με κάποιο συγκεκριμένο έργο και ήρωα, αλλά με το προσωπικό μαρτύριο των ηρώων. Ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα πεθαίνουν, ο Άμλετ το ίδιο, η Τρισεύγενη του Παλαμά πληρώνει το τίμημα των επιλογών της, η Λαλώ αυτοκτονεί. Από τεχνικής άποψης ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να φωτίσει το έργο του από δύο πλευρές, έτσι μας δίνει ένα δυνατό φως που αναβλύζει πίσω από το έργο· και μια δεύτερη πηγή φωτός βρίσκεται κάτω δεξιά και φωτίζει τα ίδια τα στοιχεία της σύνθεσης από το πλάι.

Στα 1927 – 1930 ο Θεοδωρόπουλος φιλοτεχνεί τρία χαρακτικά με τον τίτλο *Δύο Φίλες.* Στο έργο ***Δύο φίλες Ι*** (1927-1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 28,5x26,5 εκ. (εικ. 145) χαράζει δύο γυναικείες μορφές μέσα σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί ο θεατής κοιτώντας το έργο είναι πως ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει κανένα χαρακτηριστικό στο πρόσωπο της πρώτης γυναίκας, αντίθετα αυτό είναι αποδοσμένο με τέτοιο τρόπο σαν να πρόκειται όχι για πρόσωπο αλλά για μάσκα· στοιχείο που μας παραπέμπει σε έργα του Ντε Κίρικο. Η ίδια γυναίκα αποδίδεται από το Θεοδωρόπουλο με το κεφάλι ελαφρά γερμένο μπροστά, με τα χέρια σταυρωμένα και καθήμενη σταυροπόδι. Η δεύτερη γυναίκα, γερμένη πίσω από την πλάτη της πρώτης, δίνει την εντύπωση πως κάτι της ψιθυρίζει. Διακρίνεται ελαφρά το στήθος των γυναικών, ενώ ο γλουτός της πρώτης παραπέμπει σε γυναίκες της Αναγέννησης. Τα γρήγορα δουλεμένα πέλματα των δυο γυναικών μας παραπέμπουν τόσο σε έργα εξπρεσιονιστών ζωγράφων, όσο και σε έργα του Μπουζιάνη.

Παρατηρούμε ότι ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει στοιχεία ούτε για τον περιβάλλοντα χώρο, ούτε για το που κάθονται οι δύο αυτές γυναίκες· από τη στάση τους και μόνο μπορούμε να συμπεράνουμε πως κάθονται σε κάποια καρέκλα, χωρίς όμως αυτό να είναι και απόλυτα ακριβές. Βλέπουμε λοιπόν ότι επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στο βασικό σημείο της σύνθεσής του, στις δυο γυναίκες, και όχι στα περιττά στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου. Ένα ακόμα στοιχείο στο οποίο επικεντρώνει την προσοχή του ο Θεοδωρόπουλος

είναι η απόδοση του φωτός. Οι έντονες φωτοσκιάσεις, οι οποίες βρίσκονται την περιοχή γύρω από το σώμα των γυναικών, προδίδουν την πηγή του φωτός που βρίσκεται πίσω από τις δύο γυναίκες.

Στη δεύτερη εκδοχή του έργου ***Δύο φίλες II*** (1927-1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 16x15 εκ. (εικ. 146) διακρίνουμε τις εξής διαφορές: εδώ οι γυναίκες κάθονται η μία δίπλα στην άλλη, δεν έχουν οπτική επαφή ούτε μεταξύ τους, αλλά ούτε και με τον θεατή. Παρατηρούμε ότι η γυναίκα στα δεξιά διατηρεί την ίδια στάση με το προηγούμενο έργο, αν και εδώ δεν έχει το σώμα την ελαφρά συστροφή που είχε στο προηγούμενο. Η γυναίκα στα αριστερά έχει εντελώς διαφορετική στάση˙ το σώμα της δεν είναι τοποθετημένο πίσω από την πλάτη της πρώτης γυναίκας, η γυναίκα φαίνεται μαζεμένη, έχει γείρει το σώμα της μπροστά, τα πόδια της είναι ελαφρά γερμένα στο πλάι και σταυρωμένα στο σημείο των αστραγάλων και στηρίζει το κεφάλι της με το χέρι της. Παρατηρώντας τα πρόσωπα των δύο γυναικών διαπιστώνουμε πρώτον πως ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει τα χαρακτηριστικά τους, κάτι που δεν συμβαίνει στο προηγούμενο έργο. Δεύτερον περιγράφει και τον περιβάλλοντα χώρο στον οποίο βρίσκονται οι δύο γυναίκες. Έτσι διακρίνονται το τραπέζι με το μπουκάλι, το ποτήρι, ο δίσκος με τα δύο αχλάδια˙ ακόμα διακρίνονται η καρέκλα, στην οποία κάθεται η γυναίκα στα δεξιά καθώς και οι πτυχώσεις του σεντονιού που βρίσκεται πίσω από τις δύο γυναίκες. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τις δύο γυναίκες.

Στην τρίτη εκδοχή του ίδιου θέματος ***Δύο φίλες III*** (1927-1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 20x23,7 εκ. (εικ. 147) οι δύο γυναίκες είναι προσηλωμένες στο μήλο που κρατάει στο χέρι της η γυναίκα στα δεξιά. Ο Θεοδωρόπουλος, όπως και στην πρώτη εκδοχή, δεν περιγράφει τον χώρο στον οποίο βρίσκονται οι γυναίκες. Η πρώτη από αριστερά γυναίκα φαίνεται πως είναι ξαπλωμένη σε κάποιο καναπέ, ενώ η γυναίκα στα δεξιά είναι καθισμένη στον καναπέ και είναι τυλιγμένη με κάποιο σεντόνι. Ο χώρος είναι σκοτεινός και η ελάχιστη πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Γυμνό καθιστό (1927-1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 13χ20 εκ. (εικ. 148). (Συλλογή Λάρδη). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει μια καθιστή γυναίκα στην εξοχή. Η γυναίκα είναι καθισμένη με τα χέρια της τοποθετημένα πίσω από την πλάτη της να ακουμπούν στο έδαφος. Το κεφάλι της είναι γερμένο στα δεξιά και το βλέμμα της είναι στραμμένο προς το θεατή.

Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει πλαστικά το σώμα της γυναίκας, το στήθος της, την κοιλιά της. Δίπλα της υπάρχουν δέντρα όπως και στο βάθος του έργου.

Γυμνό (1927-1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 21χ17,9 εκ. (εικ. 149). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος πραγματεύεται το εξής θέμα: μια γυμνή γυναίκα[524] την ώρα του μπάνιου της. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ επεξεργάζεται ένα θέμα γνωστό. Ήδη ο Ντεγκά το 1886 μας δίνει το έργο με τίτλο *«Η Σκάφη».* Στη *Σκάφη* ο Ντεγκά τοποθετεί μέσα σε μία σκάφη μια νεαρή κοπέλα την ώρα που κάνει μπάνιο, η κοπέλα του Ντεγκά δεν είναι καθιστή αλλά σκυφτή στη σκάφη, δεν διακρίνεται το πρόσωπό της, μόνο το στήθος της και η πλάτη της. Ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει τον Ντεγκά, αλλά δημιουργεί το δικό του έργο. Τοποθετεί τη γυναίκα με πλάτη στο θεατή σε μια κατά μέτωπο και ταυτόχρονα κατακόρυφη σύνθεση, ενώ ο Ντεγκά στο αντίστοιχο θέμα κινείται διαγώνια. Σε αντίθεση με τον Ντεγκά, ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει λεπτομέρειες για το χώρο στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα. Το μόνο που χαράσσει είναι η σκάφη μέσα στην οποία βρίσκεται η γυναίκα και το κανάτι, σε μάλλον μεγάλο μέγεθος, μπροστά από τη γυναίκα. Και στο συγκεκριμένο έργο η πηγή του φωτός είναι μπροστά από την κοπέλα, έτσι με τον τρόπο αυτό ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί ένα διαχωριστικό επίπεδο ανάμεσα στη γυναίκα και στο φόντο.

Γυναίκα με ρόμπα στην πολυθρόνα (1927 – 1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 23,6x20 εκ. (εικ. 150). (Στην πίσω πλευρά, σύμφωνα με τον Α. Δεληβορριά υπάρχει το έργο *Αχλάδια* (Αρ. 42)[525].) Το έργο απεικονίζει μια γυναικεία μορφή καθισμένη σε μια πολυθρόνα φορώντας ρόμπα. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις. Με τον τρόπο αυτό διακρίνονται με λεπτομέρεια οι πτυχώσεις στη ρόμπα της γυναίκας, αλλά διακρίνεται και το τελείωμα αυτής στην αρχή των γονάτων της γυναίκας. Επιπλέον ο Θεοδωρόπουλος με μια λεπτή άσπρη γραμμή διαγράφει το περίγραμμα των ποδιών της γυναίκας, τα οποία φαίνεται πως είναι σταυροπόδι. Με τις φωτοσκιάσεις και με τις αντιθέσεις λευκού μαύρου παίζει και στα σημεία που η γυναίκα ακουμπά στην πολυθρόνα. Η γυναίκα είναι τοποθετημένη ουσιαστικά διαγώνια στη σύνθεση και με ελαφρά κλίση της

[524] Ο Δεληβορριάς αναφέρει πως το εικονιζόμενο μοντέλο είναι η Μάνια, Λιθουανή, και πόζαρε για τον Θεοδωρόπουλο έως την εποχή που αυτός γνωρίστηκε με την μετέπειτα σύζυγό του, την Όλγα. Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 180.
[525] Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 179.

κεφαλής, κοιτάζει λοξά το θεατή. Οι παλάμες των χεριών της ακουμπούν η μία την άλλη. Εδώ ορίζεται με σαφήνεια ο περιβάλλων χώρος, στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα· πρόκειται για ένα δωμάτιο, πίσω ακριβώς από την πολυθρόνα μπορούμε να διακρίνουμε την κουρτίνα και δίπλα από την γυναίκα διακρίνεται ένα στρογγυλό τραπέζι, πάνω στο οποίο υπάρχουν ένα ανοιχτό βιβλίο και ένα βάζο. Ο τρόπος τοποθέτησης των μορφών στο συγκεκριμένο έργο δημιουργεί την αίσθηση της προοπτικής.

Το 1927 θα μας δώσει μια ***σύνθεση με καράφες και φρούτα*** που θα δημοσιευτεί στα *Φύλλα Τέχνης Φραγγελίου*, αρ. 5., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 1927, 12,7χ14,3 εκ., (εικ. 151). Σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό ο Θεοδωρόπουλος πάνω σε ένα τραπέζι θα χαράξει δύο καράφες μαζί με φρούτα, μια σύνθεση που ακουμπάει πάνω σε ένα πανί, οι πτυχώσεις του οποίου φαίνονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης. Τόσο οι δύο καράφες όσο και τα φρούτα χαράσσονται με απόλυτη ρεαλιστικότητα. Η πρώτη κανάτα είναι στραμμένη προς τη μεριά του θεατή, ενώ η δεύτερη είναι σχεδιασμένη στο πλάι. Τα τρία μήλα βρίσκονται μπροστά από τη δεύτερη κανάτα· το πρώτο είναι εντελώς στρογγυλό ενώ τα άλλα δύο, θα λέγαμε, πως είναι ανεπαίσθητα γεωμετρικά αποδοσμένα. Η όλη σύνθεση μας παραπέμπει σε συνθέσεις του Cézanne, από τον οποίο φαίνεται πως είναι επηρεασμένος ο Θεοδωρόπουλος. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω αριστερά όπως φανερώνουν τα λευκά σημεία πάνω στις δύο καράφες.

Στο ίδιο τεύχος θα δημοσιεύσει ένα ακόμα έργο, με τον τίτλο ***σύνθεση με μπουκάλι κρασί*****,** 1927, 12,7χ14,4 εκ., ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο), (εικ. 152). Το έργο, το οποίο είναι πάλι σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό, μας παρουσιάζει ένα μπουκάλι, το οποίο περιέχει κρασί, δύο ποτήρια, το ένα άδειο και ριγμένο πάνω στο τραπέζι, το άλλο ελαφρά γεμάτο, μια πιατέλα με πόδι, η οποία περιέχει φρούτα, πιθανότατα μήλα και μπανάνες. Δίπλα στην πιατέλα υπάρχει ένα διπλωμένο πανί. Για μια ακόμα φορά επιλέγει να απεικονίσει ρεαλιστικά τα στοιχεία της σύνθεσης. Παρατηρώντας το έργο συνολικά διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται από τον τρόπο με τον οποίο συνθέτει τα έργα του ο Cézanne. Η φρουτιέρα, τα φρούτα, αλλά και γενικότερα η σύνθεση μας παραπέμπουν σε δικά του έργα· δεν πρέπει όμως να πούμε πως ο Θεοδωρόπουλος αντιγράφει τα έργα του Cézanne·

αντίθετα, φαίνεται πως τα έχει μελετήσει καθώς γνωρίζει την τεχνική του και την εφαρμόζει πια στα δικά του έργα.

Την ίδια χρονιά, το 1927, χαράσσει το έργο με τίτλο ***εσωτερικό με λαγήνι***, ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 13,3χ15 εκ., (εικ. 153). Εδώ το εσωτερικό είναι πλέον προσδιορισμένο, πρόκειται για ένα εσωτερικό σπιτιού, ένα δωμάτιο με ανοιχτό παράθυρο, που επιτρέπει στο θεατή να βλέπει έξω από αυτό. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει ένα λαγήνι, μια κανάτα δηλαδή, που δίνει και το όνομα στη σύνθεση, δίπλα της ένα ποτήρι με νερό και πάνω στο τραπέζι υπάρχει ένα καρό τραπεζομάντιλο. Μπροστά από το τραπέζι βρίσκεται μια καρέκλα και τέλος στο περβάζι του ανοιχτού παραθύρου υπάρχει μια γλάστρα. Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε στη σύνθεση είναι πως ο Θεοδωρόπουλος συγκεκριμενοποιεί το χώρο, πρόκειται για το εσωτερικό ενός δωματίου˙ παράλληλα περιγράφει και τον περιβάλλοντα χώρο καθώς από το ανοιχτό παράθυρο βλέπουμε έξω· το σπίτι βρίσκεται σε μια πλαγιά καθώς διακρίνεται ένας λόφος και ένα ακόμα σπίτι στο βάθος. Δομικά η σύνθεση έχει τρείς άξονες: πρώτος η κανάτα, στη συνέχει η καρέκλα και τέλος, η γλάστρα. Οι άξονες οδηγούν ο ένας στον άλλο: η κανάτα στην καρέκλα, η καρέκλα στη γλάστρα, αλλά και αντίστροφα. Με τον τρόπο αυτό το μάτι του θεατή κινείται σε όλα τα μέρη του δωματίου σταδιακά για να καταλήξει τελικά έξω από το δωμάτιο. Η καρέκλα μάλιστα λειτουργεί και σαν στοιχείο διαχωρισμού εσωτερικού – εξωτερικού χώρου. Παρά το γεγονός πως το δωμάτιο έχει μια πρόσβαση στον έξω χώρο εντούτοις η όλη σύνθεση έχει μια αίσθηση μοναξιάς˙ τίποτα δεν κινείται, όλα είναι τακτοποιημένα και έρημα, ακόμα και έξω δεν υπάρχει σημάδι ζωής. Αυτή η μοναξιά ενισχύεται ακόμα περισσότερο από τη διαγώνια σύνθεση· ο θεατής δεν βρίσκεται απέναντι από τη σύνθεση, αλλά διαγώνια αυτής, μη έχοντας ουσιαστικά πρόσβαση στο χώρο. Η πηγή του φωτός είναι και εκείνη στο εσωτερικό της σύνθεσης.

Το έργο ***κοντά στη σόμπα*****,** (1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 20x23,7 εκ. (εικ. 154) εκτίθεται στην πρώτη ατομική έκθεση με τιμή 750 δρχ. Εδώ παρουσιάζεται μια γυναίκα καθισμένη στο πάτωμα με τα πόδια λυγισμένα και τα χέρια σταυρωμένα πάνω από τα γόνατα. Σε αντίθεση με άλλα έργα, εδώ ο Θεοδωρόπουλος είναι αρκετά περιγραφικός· πρώτα από όλα μας δίνει με σαφήνεια το χώρο στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα· είναι σε εσωτερικό χώρο, προφανώς κάποιο δωμάτιο, αυτό δηλώνεται τόσο από το χαλί που υπάρχει

στο πάτωμα όσο και από τη σόμπα. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με λεπτομέρεια την ίδια τη γυναίκα, η οποία δεν φοράει παπούτσια και διακρίνονται τα δάχτυλα των ποδιών της. Επιπλέον από τις γραμμές στο ρούχο της γίνεται σαφές πως πρόκειται για μάλλινο ρούχο. Το κεφάλι της γυναίκας είναι ελαφρά γερμένο και κοιτά το θεατή. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος κινείται περισσότερο στους έντονους τόνους του μαύρου. Οι φωτοσκιάσεις που υπάρχουν τονίζουν τις πτυχώσεις του ρούχου της γυναίκας, διαχωρίζουν τα λυγισμένα πόδια της γυναίκας. Στο έργο αυτό γίνεται μια προσπάθεια απόδοσης του βάθους.

Τσιγγάνες[526]**,** (1930), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο)[527], 35,4x25,7 εκ. (εικ. 155). Στην ξυλογραφία αυτή ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει δύο γυναίκες σε τρία τέταρτα. Το πρώτο που παρατηρεί κανείς στη συγκεκριμένη ξυλογραφία είναι η διάταξη των γυναικών στο έργο· η αριστερή γυναίκα απεικονίζεται πιο πίσω σε σχέση με τη γυναίκα στα δεξιά, πράγμα που δίνει μια αίσθηση βάθους. Η γυναίκα στα αριστερά έχει και οπτική επαφή με το θεατή, καθώς το βλέμμα της είναι στραμμένο προς αυτόν, ενώ η γυναίκα στα δεξιά κοιτάει λοξά. Χαρακτηριστικό και στις δύο γυναίκες το λάγνο βλέμμα. Και οι δύο γυναίκες περιγράφονται με λεπτομέρεια, έτσι διακρίνουμε το σκουλαρίκι της γυναίκας στα αριστερά, τα σπαστά μαλλιά της, το μαντήλι που φοράει στο κεφάλι της, καθώς επίσης το τσιγάρο, το οποίο είναι ένα κυρίαρχο γνώρισμα των τσιγγάνων. Στο έργο του Θεοδωρόπουλου οι τσιγγάνες είναι οι κυρίαρχες και οι ερωτικές μορφές. Έχουν όλα τα στοιχεία της εξουσίας και της επιβολής· στοιχεία που προσδίδει και ο Παλαμάς στο *Δωδεκάλογο του γύφτου. Λόγος Γ'* στη μορφή της τσιγγάνας. Εκεί ο Παλαμάς θα αναφερθεί ως εξής στην τσιγγάνα:

«…Περδικόστηθη Τσιγγάνα,
ω μαγεύτρα, που μιλείς
τα μεσάνυχτα προς τ' άστρα
γλώσσα προσταγής,
που μιλώντας γιγαντεύεις
και τους κόσμους ξεπερνάς

[526] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930 (τιμή 1000δρχ.) Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938, με τιμή 80 λιρ. (800δρχ).
[527] Το έργο είναι σε πλάγιο ξύλο και όχι σε όρθιο, όπως φανερώνουν τόσο τα κοψίματά του πάνω στη μήτρα, αλλά και ως πλάγιο αναφέρεται Θεοδωρόπουλος, Νέες Μορφές, 1965.

και τ' αστέρια σού φορούνε
μια κορώνα ξωτικιάς!
Σφίξε γύρω μου τη ζώνη
των αντρίκειω σου χεριών·
είμαι ο μάγος της αγάπης,
μάγισσα των αστεριών…»

Από τεχνικής απόψης η πηγή του φωτός βρίσκεται μπροστά από τις δύο γυναίκες. Η υπογραφή του Θεοδωρόπουλου βρίσκεται στην πάνω αριστερή γωνία του έργου. Επιπλέον υπάρχει υπογραφή στο πλαίσιο του χαρτιού κάτω δεξιά και αρίθμηση 12/15 κάτω αριστερά. Στο έργο διακρίνονται έντονα κοψίματα του ξύλου, τα οποία μας κάνουν να κατατάξουμε το έργο στην κατηγορία του πλάγιου και όχι του όρθιου ξύλου.

Γυμνά (στο δάσος)[528]***,*** (1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 34,4χ23,8 εκ. (εικ. 156). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει δύο γυμνές γυναίκες σε ένα δάσος. Η πρώτη εικονίζεται από μπροστά και η δεύτερη πλάτη. Θα μπορούσαν οι δύο αυτές γυναίκες να είναι οι δρυάδες, οι νύμφες των δασών. Οι δύο γυναίκες, έτσι όπως είναι τοποθετημένες, φαίνεται σαν να συνομιλούν. Στο έργο αυτό πέρα από την πλαστική απόδοση των σωμάτων των δύο γυναικών διακρίνουμε και αρκετές αντιθέσεις. Θετικό – αρνητικό, μπροστινή όψη – πίσω όψη, ανοιχτό – σκούρο χρώμα. Η στάση του σώματός τους, παραπέμπει σε αρχαιοελληνικά αγάλματα. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εξαίρει το γυναικείο γυμνό σώμα και τον ερωτισμό που αυτό προκαλεί. Οι γυναίκες, ειδικά η πρώτη, προβάλλει το σώμα της χωρίς να κρύβει κανένα μέρος αυτού. Ο θεατής έλκεται από το σώμα των δύο γυναικών και γίνεται μέρος του έργου. Ποθεί τις γυναίκες και ταυτόχρονα δεν μπορεί να τις έχει. Επιθυμία και γνώση σε αντιπαράθεση.

Τρία γυμνά**,** (1930 – 1935), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο), 26,5x23,9 εκ. (εικ. 157). (Συλλογή Λάρδη). Ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει τρείς γυμνές γυναίκες. Η θεματική του έργου θα μπορούσε να είναι εμπνευσμένη είτε από την αρχαιότητα είτε από αναγεννησιακά έργα καθώς το θέμα θυμίζει τις αναπαραστάσεις με τις τρεις χάριτες. Οι δύο από τις τρεις γυναίκες είναι απεικονισμένες κατά μέτωπο, ενώ η τρίτη σε τρία τέταρτα από τα δεξιά,

[528] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· θα δημοσιευτεί στην εφ. *Ελληνική* 13 Νοεμβρίου 1930, καθώς και ως προμετωπίδα στο περιοδικό *Λόγος* φ.2 2 Δεκεμβρίου 1930.

δίνεται έμφαση στην απόδοση του στήθους και του φύλου. Η πρώτη από αριστερά έχει το ένα χέρι της στη μέση, προτεταμένο το αριστερό της πόδι και το κεφάλι της είναι στραμμένο προς τον ουρανό. Η μεσαία γυναίκα κρατάει από τη μέση τις άλλες δύο γυναίκες και έχει γερμένο το κεφάλι της προς τα δεξιά. Η τελευταία γυναίκα έχει ελαφρά γυρισμένο το σώμα της, κρύβει με το χέρι της το πρόσωπό της και έχει λυγισμένο το δεξί της πόδι. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει έντονα τα περιγράμματα των γυναικών. Πίσω από τις τρεις γυναίκες εικονίζεται ένα σύννεφο. Υπογραφή κάτω δεξιά.

Παράλληλα το 1930 ο Θεοδωρόπουλος θα παρουσιάσει και μια σειρά έργων με θέμα το *τοπίο,* κάποια εκ των οποίων θα εκτεθούν στην πρώτη του ατομική έκθεση στη *Στρατηγοπούλου*. Η πρώτη του ξυλογραφία με τίτλο ***Δέντρα***[529], 31χ39,8 εκ. (εικ. 158), (όρθιο ξύλο), παρουσιάζει μια πλειάδα δέντρων, πιθανότατα στις παρυφές κάποιου λόφου. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στο σχεδιασμό των κορμών των δέντρων, τους οποίους κάνει καμπυλωτούς. Δεν μένει όμως μόνο εκεί, αλλά καθώς τοποθετεί τα δέντρα σε δύο απέναντι πλαγιές φροντίζει να τοποθετεί εναλλάξ τις καμπύλες των κορμών, δίνοντας στο θεατή την αίσθηση της κίνησης. Το στοιχείο αυτό ενυπάρχει και στα φύλλα των δέντρων· ο τρόπος με τον οποίο απλώνονται την υποδηλώνει με σαφήνεια. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο της σύνθεσης είναι η αίσθηση του βάθους. Θα συμφωνήσουμε στο σημείο αυτό με τον Παπαντωνίου, ο οποίος γράφοντας για την έκθεση του Θεοδωρόπουλου στην εφημερίδα *Ελεύθερον Βήμα* του 1930, αναφέρει για το εν λόγω έργο «*πως έχει περιεχόμενο ίσως γιατί διατήρησε την φυσική αλήθεια του βάθους»*.[530] Η πηγή του φωτός εδώ βρίσκεται πάνω αριστερά και πέφτει ουσιαστικά ανάμεσα στα δέντρα, δημιουργώντας μια δέσμη φωτός, η οποία φωτίζει μέρος μόνο των φυλλωμάτων. Παρατηρώντας το έργο διαπιστώνουμε πως για ακόμα μία φορά το πλαίσιο του έργου παίζει ενεργό ρόλο στη σύνθεση καθώς κόβει ένα μέρος της. Το εμπρεσιονιστικό αυτό στοιχείο εμφανίζεται για ακόμα μια φορά στα έργα του Θεοδωρόπουλου κάνοντάς μας να σκεφτούμε πως έχει μελετήσει αρκετά τα έργα του Gauguin.

[529] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· τιμή 1200 δρχ., Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 (με αριθμό καταλόγου 151 και τιμή 70 λιρ. 500 δρχ.) Στο Δεληβορριάς – Κυριαζή, 2000, σελ. 181 καθώς και στη Νέα Εστία του 1931, δίνεται ο τίτλος «τοπίο», διατηρούμε όμως τον τίτλο «Δέντρα» όπως αυτός δηλώνεται από τον ίδιο τον Θεοδωρόπουλο στον κατάλογο έργων της έκθεσης στη *Στρατηγοπούλου*. Το έργο δημοσιεύτηκε επίσης στην εφημερίδα «*Πρωία*» στις 19/11/1930 καθώς και στο περιοδικό «*Νέα Εστία*» τευχ. 109 στις 25/11/1931.
[530] Παπαντωνίου 1930 σελ. 2.

Πλειάδα δέντρων θα παρουσιάσει και στο δεύτερο έργο με τίτλο ***Τοπίο***[531] (εικ. 159), (όρθιο ξύλο). Το έργο αυτό έρχεται σε αντίθεση με το προηγούμενο καθώς εδώ η διάταξη των δέντρων είναι εντελώς διαφορετική. Στο πρώτο πλάνο υπάρχει ένα μεγάλο δέντρο, του οποίου ο κορμός και τα κλαδιά του βρίσκονται σε συστροφή θυμίζοντάς μας το σώμα μιας γυναίκας την ώρα που χορεύει, με τα χέρια της στραμμένα προς τον ουρανό. Τα κλαδιά του πρώτου δέντρου μεταφέρουν την κίνηση στα δέντρα που βρίσκονται στο δεύτερο επίπεδο. Και στο έργο αυτό υπάρχει η αίσθηση του βάθους, χωρίς όμως να είναι τόσο έντονη όσο στο προηγούμενο. Η πηγή του φωτός φαίνεται να είναι πίσω από τη σύνθεση.

Στο ίδιο περίπου μοτίβο κινείται και το επόμενο έργο ***Τοπίο***[532], 33,5χ26,7 εκ. (όρθιο ξύλο), (εικ. 160). Ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει σε πρώτο πλάνο, δύο αυτή τη φορά, δέντρα. Τα δέντρα αυτά, καθώς είναι φουντωτά, έρχονται σε αντίθεση με τα δέντρα που βρίσκονται ακριβώς πίσω τους. Στο φόντο διακρίνουμε μικρότερης κλίμακας δέντρα και ένα μικρό ύψωμα. Στο έργο αυτό δεν γίνεται χρήση της προοπτικής όπως γίνεται στα προηγούμενα έργα, η πηγή του φωτός και εδώ βρίσκεται πίσω από τα δέντρα.

Μια πλειάδα δέντρων παρουσιάζει και στο επόμενο έργο του ο Θεοδωρόπουλος, ***Τοπίο***[533], (1930) 28,5χ31,1 εκ. (εικ. 161), (όρθιο ξύλο). Τα δέντρα εδώ είναι τοποθετημένα το ένα δίπλα στο άλλο· τα τελευταία δέντρα γέρνουν προς τα δεξιά υποδηλώνοντας με τον τρόπο αυτό την ύπαρξη του αέρα. Η σύνθεση είναι διαγώνια και το πλαίσιο για ακόμα μια φορά κόβει μέρος της σύνθεσης. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στα μέσα περίπου του αριστερού τμήματος της σύνθεσης.

Στο επόμενο ***Τοπίο***[534] (όρθιο ξύλο) (εικ. 162) ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί αντικριστά τα δέντρα του, όπως έκανε και στο έργο *Δέντρα* (εικ.159) μόνο που εδώ οι κορμοί των δέντρων δεν είναι λυγισμένοι, είναι κάθετοι και τα φύλλα των δέντρων δεν γέρνουν, όπως συνέβαινε στο προηγούμενο έργο. Στο συγκεκριμένο έργο θα λέγαμε πως εστιάζει την προσοχή του στο σχεδιασμό των φύλλων και στην πηγή του φωτός.

---

[531] Θεδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· (αριθμός κατάλογου 80) πωλείται προς 1000 δρχ., Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 (αριθμός καταλόγου 154 και τιμή 90 λιρ. (700 δρχ.).
[532] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· με αριθμό καταλόγου 9 και τιμή 500 δρχ.
[533] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· με τιμή 1200 δρχ.
[534] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· με αριθμό καταλόγου 70 και τιμή 1500 δρχ.

Τα ίδια στοιχεία διακρίνουμε και στο ***Τοπίο*** (εικ. 163), 1930, ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 25χ35 εκ., το οποίο πιθανότατα εκτίθεται στην ατομική έκθεση στη *Στρατηγοπούλου*. Ο σχεδιασμός των φύλλων είναι ίδιος με τα προηγούμενα έργα, στοιχείο που μας κάνει να σκεφτούμε πως το έργο έγινε και αυτό το 1930. Ο τρόπος με τον οποίο είναι σχεδιασμένες οι καμπύλες των κορμών, αλλά και ο δρόμος ενισχύουν την άποψη αυτή. Τα φύλλα των δέντρων μοιάζουν να τα παίρνει ο άνεμος. Παρατηρώντας τη σύνθεση η πρώτη εντύπωση που δίνεται στο θεατή είναι ότι πρόκειται για ένα ζωγραφικό έργο, λόγω του σχηματισμού των φύλλων και των δέντρων. Η πηγή του φωτός είναι στο πλάι και προς τα πίσω. Στο ίδιο μοτίβο κινείται και το ***Τοπίο*** (εικ. 164), (όρθιο ξύλο), 29,1χ29,3 εκ. Εδώ η πηγή του φωτός είναι πάνω δεξιά, όπως φανερώνει η σκιά στο αριστερό μέρος της σύνθεσης. Ο κορμός του δέντρου είναι σκούρος ενισχύοντας την αντίθεση φωτός και σκιάς στη σύνθεση.

Στο ***Τοπίο***[535] (όρθιο ξύλο), 1930, 31χ28,4 εκ. (εικ. 165), ο Θεοδωρόπουλος κινείται στο ίδιο περίπου πλαίσιο με τα προηγούμενα έργα καθώς εστιάζει την προσοχή του στο σχεδιασμό των δέντρων. Βλέπουμε για ακόμα μια φορά τους κορμούς να είναι λυγισμένοι, στοιχείο που έχουμε δει και στα *Δέντρα* (εικ. 158). Καθώς και την πηγή του φωτός να είναι στο πάνω μέρος της σύνθεσης. Όπως και στα *Δέντρα,* έτσι και εδώ το φως πέφτει σαν μια δέσμη πάνω σε ένα μέρος της σύνθεσης, χωρίς όμως να διαχέεται σε όλη τη σύνθεση.

Στο επόμενο ***τοπίο***, (όρθιο ξύλο), 1930, 31,2χ28,5 εκ., (είκ. 166), τα δέντρα βρίσκονται στο βάθος της σύνθεσης το ένα δίπλα στο άλλο, ενώ μπροστά τους βρίσκεται ένα μονοπάτι που οδηγεί στα δέντρα. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο πίσω μέρος της σύνθεσης.

Στο ***τοπίο (με λεύκες)***[536] ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 1930, 28,5χ31,2 εκ. (εικ. 167) ο Θεοδωρόπουλος αλλάζει ελαφρά τη θεματική του δίνοντάς μας ένα ολόκληρο δάσος, όχι μόνο μερικά δέντρα όπως γινόταν στα προηγούμενα έργα. Τα δέντρα, άλλα θυμίζουν κυπαρίσσια, άλλα θυμίζουν οπωροφόρα δέντρα, βρίσκονται στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης, ενώ στο βάθος εικονίζεται ένας λόφος με δύο δέντρα μόνο. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει

[535] Θεοδωρόπουλος, 1η πανελλήνια έκθεση χαρακτικής, 1938 (αρ. καταλόγου 100) με τιμή 800 δρχ., πιθανόν και Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938, το ίδιο έργο θα δημοσιευτεί το 1939 στη *Νέα Εστία*.
[536] Ο τίτλος στην παρένθεση προέρχεται από το Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000 σελ. 198.

στο έργο αυτό τόσο τον περιβάλλοντα χώρο όσο και τον ουρανό· στον ουρανό τα σύννεφα δεν είναι χαμηλά, βρίσκονται πάνω από το λόφο και ανάμεσά τους υπάρχει μια διαχωριστική άσπρη γραμμή. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στα δεξιά, περίπου στα μισά της σύνθεσης· έτσι φωτίζεται το πάνω μέρος της σύνθεσης αφήνοντας σκούρο το σημείο όπου βρίσκονται τα δέντρα.

Τέλος, το ***τοπίο (Αττικής)***, (1930 – 1935;), 28,4χ31,3 εκ. ξυλογραφία όρθιο ξύλο, (εικ. 168) κινείται και αυτό στο ίδιο κλίμα με το προηγούμενο· ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του σε ολόκληρο τον περιβάλλοντα χώρο. Δίνει μια σύνθεση εκπληκτικής προοπτικής. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα δέντρα.

Παράλληλα με τα έργα αυτά το 1930 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί με το θέμα της *νεκρής φύσης* και θα παρουσιάσει μια σειρά ξυλογραφιών με αυτό το θέμα. Η πρώτη νεκρή φύση έχει τον τίτλο ***όστρακα και μπρίκι***[537], (όρθιο ξύλο), 26,5χ28,5 εκ., (εικ. 169). Στο έργο αυτό εικονίζονται ένα μπρίκι και ένα κοχύλι πάνω σε ένα τραπέζι, το οποίο καλύπτεται με τραπεζομάντιλο. Ο υπόλοιπος χώρος είναι απροσδιόριστος. Τα δύο αντικείμενα αποδίδονται άκρως ρεαλιστικά· πίσω τους υπάρχει ένα πανί στις πτυχώσεις του οποίου ο Θεοδωρόπουλος παίζει με το άσπρο και το μαύρο, με το φως και τη σκιά. Αποχρώσεις του μαύρου βλέπουμε και πάνω στο όστρακο. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά του έργου. Το έργο φέρει αρίθμηση 10/15 στα αριστερά και υπογραφή στα δεξιά του πλαισίου του χαρτιού.

Την ίδια χρονιά (1930)[538] θα μας δώσει μια ακόμα νεκρή φύση με τίτλο ***μήλα και καράφα***[539], (όρθιο ξύλο)[540], 28,5χ35,3 εκ., (εικ. 170). Στο έργο αυτό, το οποίο βρίσκεται σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό, υπάρχει ένα βαθύ πιάτο στο οποίο βρίσκονται τα μήλα. Τα μήλα είναι καλοσχηματισμένα και ζουμερά. Δίπλα τους υπάρχει μια κανάτα· και στο σχηματισμό της κανάτας δίνεται ιδιαίτερη προσοχή. Όπως και στο προηγούμενο έργο έτσι και εδώ βλέπουμε το παιχνίδι των αντιθέσεων του άσπρου και του μαύρου, του φωτός και της

[537] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· με τιμή 1000 δρχ. (αρ. κατ. 23), Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη* 1930, (αρ. κατ. 42), Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 (αρ. κατ. 128) με τιμή 180 λιρετ. (1000 δρχ.).

[538] Για το έργο αυτό έχει δοθεί σαν πιθανή χρονολογία το 1936, που δεν είναι σωστή, καθώς πρώτον στην ατομική του 1930 υπάρχει έργο με τίτλο *μήλα*, και δεύτερον στο Δόξας, 1930, αναφέρεται πως «ξεχωρίζει, μεταξύ άλλων, το αρ. 94 έργο με τίτλο *Μήλα* το οποίο πουλήθηκε επτά φορές».

[539] Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη*, 1930, (αρ. κατ. 40), Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930, εκεί εκτίθεται με τον τίτλο *Μήλα*, τιμή 1500 δρχ. (αρ. κατ. 94), ίσως το *μήλα και καράφα* είναι τίτλος που δόθηκε εκ των υστέρων, Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 και με τιμή 250 λιρ. (1500 δρχ.) (αρ. κατ. 130).

[540] Ο Άγγελος Προκοπίου αναφερόμενος στην ξυλογραφία αναφέρει πως είναι χαραγμένη σε πλάγιο ξύλο. Προκοπίου 1965, σελ. 4. Από τις χαράξεις όμως θεωρούμε πως το έργο χαράσσεται σε όρθιο ξύλο.

σκιάς πάνω στις πτυχώσεις του πανιού. Ο τρόπος κοπής του ξύλου δεν κινείται προς μια κατεύθυνση, αλλά κινείται οριζόντια, κάθετα και διαγώνια. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στα δεξιά της σύνθεσης, όπως βλέπουμε και από τη σκιά που δημιουργεί η πιατέλα με τα φρούτα. Το έργο φέρει διπλή υπογραφή, τόσο μέσα στο έργο, το γνωστό ΘΑ, αλλά και εκτός έργου, στο χαρτί του τυπώματος, Α.Ι.Θεοδωρόπουλος, στα αριστερά φέρει αρίθμηση 24/25.

Η επόμενη νεκρή φύση έχει τον τίτλο ***αχλάδια (και καράφα)***[541], (πλάγιο ξύλο)[542], 20χ23,6 εκ., (εικ. 171). Το έργο αυτό, που για ακόμα μια φορά βρίσκεται σε ένα απροσδιόριστο χώρο, παρουσιάζει μια κανάτα, ένα ποτήρι δίπλα της και έξι αχλάδια, όλα βρίσκονται πάνω σε ένα καρό πανί. Για ακόμα μια φορά τα στοιχεία της σύνθεσης αποδίδονται ρεαλιστικά. Η σύνθεση είναι τοποθετημένη ακριβώς απέναντι από το θεατή, όχι διαγώνια αυτού, έτσι με τον τρόπο αυτό ο θεατής γίνεται εν μέρει μέρος του έργου, καθώς δεν υπάρχει μεταξύ θεατή και σύνθεσης αυτή η απόσταση που υπάρχει σε άλλα έργα· η απόσταση εκμηδενίζεται και ο θεατής νιώθει πως μπορεί να αγγίξει τα αντικείμενα της σύνθεσης. Η πηγή του φωτός είναι στο πάνω μέρος της σύνθεσης. Το έργο φέρει διπλή υπογραφή: η πρώτη είναι εντός του έργου, το γνωστό ΑΘ, αλλά και στο χαρτί του τυπώματος Α.Ι. Θεοδωρόπουλος, καθώς και αρίθμηση στα αριστερά 2/15.

Στην επόμενη νεκρή φύση έχει τίτλο ***βιβλία (και γουδί)***[543], (όρθιο ξύλο), 20χ23,7 εκ., (εικ. 172). Βλέπουμε σε πρώτο πλάνο μια στίβα βιβλίων δύο εκ των οποίων είναι ανοιχτά, ενώ στο δεύτερο πλάνο υπάρχουν ένα μπουκάλι και ένα γουδί με ένα γουδοχέρι. Η σύνθεση βρίσκεται σε ένα εσωτερικό χώρο, απροσδιόριστο, με τα αντικείμενα να βρίσκονται πάνω σε ένα τραπέζι. Για ακόμα μια φορά η σύνθεση είναι ρεαλιστική· ο

[541] Όπως αναφέρεται στο Δεληβορριάς - Κυριαζή, 2000, σελ. 182 στην πίσω πλευρά αυτού του έργο υπήρχε χαραγμένο το έργο *γυναίκα με ρόμπα στην πολυθρόνα*. Το έργο αυτό θα εκτεθεί στην πρώτη ατομική έκθεση του Θεοδωρόπουλου το 1930 στη γκαλερί Στρατηγοπούλου με αριθμό καταλόγου 82 και τιμή 1000 δρχ., εκτέθηκε επίσης στην έκθεση στο Κόζιτσε το 1936 καθώς και στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1938· την ίδια πάλι χρονιά (1938) εκτίθεται στην πρώτη Πανελλήνια έκθεση χαρακτικής της ομάδας ελλήνων ζωγράφων – χαρακτών με τιμή 400 δρχ. (αριθμ. κατ. 103). Στο Δεληβορριάς, 2000, σελ. 182 αναφέρεται πως το έργο εκτέθηκε με αριθμό καταλόγου 68, έργο που φέρει τον τίτλο nature mort, στον ίδιο κατάλογο υπάρχει το έργο *αχλάδια* με αριθμό 82. Θεωρούμε πως αυτό το έργο ταυτίζεται με το έργο που στη συνέχεια μετονομάστηκε σε *αχλάδια και καράφα* και όχι με τη νεκρή φύση του αριθμού 68.

[542] Για το έργο αυτό έχει αναφερθεί ότι είναι σε όρθιο ξύλο, αλλά τα κοψίματά του καθώς και οι μεγάλες λευκές επιφάνειες μας κάνουν να πούμε πως το έργο είναι σε πλάγιο ξύλο.

[543] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930· στη συγκεκριμένη έκθεση υπάρχουν δύο έργα με τίτλο βιβλία με αριθμούς κατ. 17 και 72 και τα δύο πωλούνται προς 500 δρχ., Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας 1938, (με αριθμό καταλόγου 127 και τιμή 90 λιρέτες 500 δρχ.). Πιθανότατα ο τίτλος *βιβλία και γουδί* δόθηκε εκ των υστέρων καθώς ούτε στον κατάλογο της ατομικής του 1930 υπάρχει τέτοιος τίτλος, αλλά ούτε στον κατάλογο των έργων της Μπιενάλε.

Θεοδωρόπουλος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στον τρόπο με τον οποίο σχεδιάζει τα αντικείμενα της σύνθεσης, σχεδιάζει ακόμα και τα πλαίσια, τα οποία υπάρχουν μέσα στις ανοιχτές σελίδες των βιβλίων. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο πάνω αριστερά μέρος της σύνθεσης. Το πλαίσιο κόβει μέρος της σύνθεσης.

Την ίδια χρονιά χαράσσει μια ακόμα νεκρή φύση, ***νεκρή φύση (φρούτα και ποτήρι)***[544]***,*** (όρθιο ξύλο), 26,3χ27,4 εκ., (εικ. 173) σε ένα απροσδιόριστο χώρο, πιθανότατα πρόκειται για κάποιο εσωτερικό δωματίου. Στο τραπέζι διακρίνεται ένα καρό τραπεζομάντιλο και πάνω στο τραπέζι δύο πιάτα, μια πιατέλα με φρούτα, ένα ποτήρι και ένα μικρό βαθύ πιάτο. Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε στη σύνθεση είναι η απόδοση των φρούτων, καθώς το ένα από αυτά αποδίδεται όχι στρογγυλό όπως τα υπόλοιπα, αλλά ελαφρά πολυγωνικό. Ένα δεύτερο στοιχείο είναι η διαφάνεια των υλικών, στην οποία δίνει ιδιαίτερη έμφαση ο Θεοδωρόπουλος, καθώς διακρίνουμε τόσο τα φρούτα μέσα στη φρουτιέρα όσο και το νερό μέσα στο ποτήρι. Τα δύο πιάτα της σύνθεσης αποδίδονται μερικώς καθώς κόβονται από το πλαίσιο της σύνθεσης. Η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά όπως φανερώνουν και οι σκιές των αντικειμένων. Για το έργο αυτό έχει αναφερθεί πως πιθανότατα στη Μπιενάλε της Βενετίας εκτίθεται με αριθμό καταλόγου 140 και ταυτίζεται με το έργο *αχλάδια* του 1935, ταύτιση που δεν είναι σωστή καθώς τα *αχλάδια* δημιουργούνται το 1935, ενώ το έργο αυτό δημιουργείται το 1930 και εκτίθεται στη *Στρατηγοπούλου*· μάλιστα στην εφημερίδα Βραδυνή στις 25/11/1930 αναφέρεται πώς «[…] *στην απαράμιλλη «νατούρ μορτ» (αριθ. 21), με τη γεμάτη δροσιά διαφάνεια του νερού στο κρυστάλλινο ποτήρι, το καλύτερο κομμάτι της εκθέσεως, που θα ξεχώριζε όπου και αν εκτίθετο.»*[545] Λανθασμένη είναι και η χρονολογία 1945 που δίνεται στον κατάλογο της αναδρομικής έκθεσης της Πινακοθήκης του 1983.

Η επόμενη νεκρή φύση έχει τίτλο ***κανάτι και μπρίκι***,[546] 24χ30 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 174), Το έργο είναι τοποθετημένο απέναντι από το θεατή, διαγώνια και παρουσιάζει σε φυσικό μέγεθος ένα κανάτι και ένα μπρίκι. Εδώ ο

[544] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930 με αριθμό καταλόγου 21 και τιμή 1000 δρχ., Θεδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938. Ο τίτλος φρούτα και ποτήρι πιθανότατα δόθηκε εκ των υστέρων.
[545] Θεατής 1930, σελ. 2.
[546] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930 στην (τιμή πώλησης 1000 δρχ).· Θεδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας 1938, (αριθμό καταλόγου 131 και τιμή πώλησης 100 λιρέτες 700 δρχ.). Στο Οράτη – Μετζαφού, 1983 αναφέρεται ως τίτλος του έργου το *δύο κανάτια* που πιθανώς είναι λανθασμένος καθώς στον κατάλογο των έργων της πρώτης ατομικής στη *Στρατηγοπούλου* αναφέρεται ξεκάθαρα ο τίτλος *κανάτι και μπρίκι.*

Θεοδωρόπουλος παίζει με τις υφές των αντικειμένων, κάνοντας με τον τρόπο αυτό φανερή τη διαφορά των υλικών από τα οποία είναι φτιαγμένα τα αντικείμενα· έτσι μέσα από το γυάλινο κανάτι διακρίνεται το νερό. Ένα ακόμα στοιχείο στο οποίο δίνει ιδιαίτερη προσοχή ο Θεοδωρόπουλος είναι οι πτυχώσεις του υφάσματος που υπάρχει πίσω από τη νεκρή φύση. Εκεί παίζει πια με τις σκιές, ουσιαστικά οι σκιές είναι εκείνες που δημιουργούν και τις πτυχώσεις του υφάσματος· αλλού οι πτυχώσεις φωτίζονται περισσότερο, αλλού λιγότερο. Το έργο φέρει υπογραφή, Α.Ι.Θεοδωρόπουλος και αρίθμηση στα αριστερά 8/15, όχι μέσα στο έργο, αλλά στο φύλλο τυπώματος.

Η επόμενη νεκρή φύση έχει τίτλο ***άνθη και ρολόι***[547] 26,6χ35,5 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 175). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος χαράσσει δύο βάζα με λουλούδια καθώς και δύο βιβλία που πάνω τους υπάρχει ένα ρολόι. Ο χώρος για ακόμα μία φορά είναι απροσδιόριστος, καθώς η προσοχή του εστιάζεται στα αντικείμενα της σύνθεσης. Δίπλα στα δύο βάζα εικονίζεται ένας καθρέφτης, ο οποίος όμως δεν καθρεφτίζει τα αντικείμενα, έτσι η όλη σύνθεση κινείται σε δύο διαστάσεις χωρίς να υπάρχει η αίσθηση του βάθους, η οποία θα μπορούσε να δοθεί αν υπήρχε ο αντικατοπτρισμός των αντικειμένων στον καθρέφτη. Η οριζόντια σχεδίαση του θέματος κάνει συμμέτοχο και το θεατή καθώς δεν υπάρχει κανένα εμπόδιο ανάμεσα στον ίδιο και στο έργο. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στις λεπτομέρειες των αντικειμένων, όπως είναι οι αριθμοί και οι λεπτοδείκτες στο ρολόι, αλλά και οι γραμμές στα εξώφυλλα των βιβλίων.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***κοχύλι και κανάτια***, 24,6χ32 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 176) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ξανά σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό δύο κανάτια και ένα κοχύλι πάνω σε ένα τραπέζι· η ανθρώπινη απουσία και εδώ είναι αισθητή, καθώς ο χώρος είναι ερμητικά κλειστός, δεν υπάρχει επαφή με το χώρο έξω από το δωμάτιο και το ενδιαφέρον του Θεοδωρόπουλου εστιάζεται στα αντικείμενα και στις λεπτομέρειές τους. Παρατηρώντας τη σύνθεση με προσοχή διαπιστώνουμε πως εικονίζεται μόνο η μπροστινή όψη των αντικειμένων, εκτός από την μεγάλη κανάτα, της οποίας μπορούμε να δούμε και τη λαβή. Περιγράφει με πλήρη λεπτομέρεια τα

[547] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930, (αριθμός καταλόγου 12 ή 14 και πωλείται προς 1000 δρχ.,) Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας 1938,)προς 120 λιρέτες 1000 δρχ.) Πιθανότατα ο τίτλος *άνθη και ρολόι* δόθηκε εκ των υστέρων καθώς στον κατάλογο της ατομικής στη Στρατηγοπούλου υπάρχουν δύο έργα με τίτλο *άνθη* αλλά όχι *άνθη και ρολόι*.

σώματα από τις δύο κανάτες καθώς και το σώμα του κοχυλιού· στα σημεία μάλιστα εκείνα ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα αντικείμενα.

Τα ίδια περίπου στοιχεία βλέπουμε και στη νεκρή φύση με τίτλο ***βάζο και φρούτα***[548], 28,5χ31,1 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 177). Ξανά ο χώρος είναι απροσδιόριστος και πάνω σε ένα καρό πανί ο Θεοδωρόπουλος θα σχεδιάσει ένα τσαμπί σταφύλι, τέσσερα φρούτα, πιθανότατα κυδώνια και ένα βάζο· στα δεξιά της σύνθεσης υπάρχει ένας τοίχος. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα αντικείμενα. Για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος δίνει προσοχή στις λεπτομέρειες των αντικειμένων.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Τουλίπες***[549], (1930), 35,4χ26,5 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 178) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει ένα περίτεχνο βάζο, το οποίο είναι γεμάτο τουλίπες. Ουσιαστικά η προσοχή του Θεοδωρόπουλου στο συγκεκριμένο έργο εστιάζεται στο βάζο και όχι στα λουλούδια, περιγράφει με μεγάλη λεπτομέρεια τις πτυχές του βάζου, οι οποίες ανάλογα με το φως γίνονται αλλού πιο έντονες και αλλού πιο ομαλές. Τα λουλούδια αναδύονται μέσα από το βάζο σαν φλόγες δημιουργώντας μια ένταση στο πάνω μέρος της σύνθεσης, σε αντίθεση με την ηρεμία του βάζου. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στα αριστερά της σύνθεσης.

Τριαντάφυλλα και δύο βάζα[550] (1930), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 34,5χ24,5 εκ., (εικ. 179). Για ακόμα μια φορά η σύνθεση τοποθετείται σε ένα απροσδιόριστο χώρο, πιθανότατα κάποιο δωμάτιο, κρίνοντας από την κουρτίνα που υπάρχει στο πίσω μέρος της σύνθεσης. Η σύνθεση είναι τοποθετημένη διαγώνια και σε συνδυασμό με την παράλληλη προς το θεατή τοποθέτηση της κουρτίνας δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ επικεντρώνει την προσοχή του στο σώμα των δύο βάζων όπως και στα τριαντάφυλλα. Στο πρώτο, από αριστερά, βάζο βλέπουμε πως σχεδιάζει στην κοιλιά του δύο ζώα, τα οποία μας παραπέμπουν σε παραστάσεις ζώων αρχαϊκών αγγείων, καθώς τα δύο αυτά

[548] Ο Δεληβορριάς αναφέρει πως εκτέθηκε στην πρώτη ατομική έκθεσή του στη γκαλερί *Στρατηγοπούλου* πιθανώς με τον τίτλο *νεκρή φύση*, Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 184.

[549] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930 (1000 δρχ., αριθ. κατ. 90), Θεοδωρόπουλος, Κόζιτσε 1936, Θεοδωρόπουλος, Παρίσι, 1937, Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938, (αριθμό καταλόγου 137 και τιμή 120 λιρέτες 1000 δρχ.), Θεοδωρόπουλος, 1η πανελλήνια έκθεση χαρακτικής ομάδας των Ελλήνων χαρακτών, 1938 (προς 800 δρχ., αριθ. κατ. 105).

[550] Θεοδωροπουλός, Στρατηγοπούλου, 1930, (ίσως με τον τίτλο *άνθη*, ίσως και ως *νεκρή φύση* και τιμή πώλησης 1000 δρχ.)· ο τίτλος *τριαντάφυλλα* και *δύο βάζα* πιθανότατα δόθηκε εκ των υστέρων. Εκτέθηκε επίσης και στη Μπιενάλε της Βενετίας είτε με τον τίτλο *τριαντάφυλλα* είτε *νεκρή φύση*, με πιο πιθανή την εκδοχή των *τριαντάφυλλων*.

ζώα αποδίδονται σχεδόν σχηματικά· στο λαιμό του βάζου διακρίνουμε μια μικρή εγχάρακτη οδοντωτή γραμμή. Στο δεύτερο βάζο βλέπουμε τις αντανακλάσεις του χώρου· έτσι στο σώμα του και στο λαιμό βλέπουμε να αντανακλάται ένα παράθυρο, το οποίο εμείς δεν βλέπουμε στη σύνθεση. Μεγάλη προσοχή δίνει ο Θεοδωρόπουλος στα φύλλα και στα ροδοπέταλα των τριαντάφυλλων, κάνοντάς τα να φαίνονται ζωντανά και αληθινά. Η πηγή του φωτός βρίσκεται μπροστά από τη σύνθεση.

Στα 1930 – 1935 θα χαράξει μια σειρά από νεκρές φύσεις, οι οποίες φέρουν τον τίτλο *Σύνθεση*˙ πιθανότατα ο τίτλος μέσα στην παρένθεση να δόθηκε εκ των υστέρων. Το έργο με τίτλο ***Σύνθεση (η κουζίνα),*** (1930 – 1935), 24,6χ34,6 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 180) παρουσιάζει έναν εσωτερικό χώρο στον οποίο, σε πρώτο πλάνο, εικονίζονται ένα γουδί με το γουδοχέρι, ένα μπουκάλι με νερό, μια κανάτα με νερό και ένα πινέλο και τέλος ένα βιβλίο με ένα γάντι πάνω του. Η σύνθεση δίνεται σε οριζόντια διάταξη και η τοποθέτηση των αντικειμένων δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στις υφές των αντικειμένων που χαράσσει· έτσι μέσα από τα μπουκάλια, λόγω της διαφάνειας, διακρίνονται τα υγρά που υπάρχουν, ακόμα στο ένα εξ αυτών, στο μεσαίο μπουκάλι, βλέπουμε μία αντανάκλαση του φωτός. Το γάντι που βρίσκεται μπροστά από τα μπουκάλια φαίνεται πως είναι πλαστικό, τέλος ιδιαίτερη προσοχή δίνει ο Θεοδωρόπουλος και στο βιβλίο που υπάρχει κάτω από το γάντι, καθώς διακρίνονται στοιχεία του εξωφύλλου. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω αριστερά.

Και η νεκρή ***Σύνθεση (με πίπα)***, (1930 – 1935), 25χ29 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 181) είναι τοποθετημένη σε ένα απροσδιόριστο χώρο. Τα μέρη που αποτελούν τη σύνθεση είναι μια πίπα, η οποία ακουμπά σε ένα κομπολόι, μια κανάτα, δύο βιβλία πλαγιασμένα και τρία όρθια καθώς και ένα βάζο πίσω τους. Πίσω από όλη τη σύνθεση υπάρχει ένα πανί, με όχι τόσο έντονες πτυχώσεις, όπως γίνεται σε άλλες νεκρές φύσεις. Στο έργο η προσοχή εστιάζεται στις λεπτομέρειες των αντικειμένων, στα εξώφυλλα καθώς και στις ράχες των βιβλίων, στο σώμα των βάζων και τέλος στις πτυχώσεις του υφάσματος. Η σύνθεση καθώς αποτελείται από οριζόντιους, κάθετους και διαγώνιους άξονες δημιουργεί τρία διαφορετικά επίπεδα δίνοντας την αίσθηση του βάθους. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Στη ***Σύνθεση (βάζο και κοχύλια)***¸ (1930 – 1935), 28,4χ31 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 182) εικονίζονται δύο κοχύλια και ένα βάζο πίσω τους, ενώ στο βάθος υπάρχει ένα πανί πάνω στο οποίο πατούν και τα αντικείμενα· ο χώρος για ακόμα μια φορά δεν προσδιορίζεται. Οι διαγώνιοι και κάθετοι άξονες βοηθούν στη δημιουργία εναλλαγής των επιπέδων και στη δημιουργία του βάθους. Οι πτυχώσεις του πανιού είναι πιο ήπιες και έχουν μεγάλες αυλακώσεις, οι οποίες ανάλογα με τον φωτισμό γίνονται πιο σκούρες και άλλοτε πιο φωτεινές. Ρεαλιστικά αποδίδονται και τα σώματα των κοχυλιών. Η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά.

Το 1931 στο εξώφυλλο του βιβλίου με τίτλο ***Hommage á Rupert Brooke et la poésie immortelle*** ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει το πορτραίτο του Rupert Brooke[551], 12χ10,7 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 183). Το πορτραίτο είναι σε προφίλ σχεδιασμένο, εντελώς ρεαλιστικό δίνοντας ακριβώς την εικόνα του Brooke. Η πηγή του φωτός είναι πίσω από το πρόσωπο, τονίζοντας με τον τρόπο αυτό το περίγραμμα του προσώπου.

Το 1931 θα ασχοληθεί ξανά με το γυμνό χαράσσοντας το έργο με τίτλο ***Γυμνό*** (1931), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο), 20,5x17,8 εκ. (εικ. 184). Η στάση του έργου είναι η ακόλουθη: μια καθιστή και ελαφρά ανακεκλιμμένη γυμνή γυναίκα διαγώνια τοποθετημένη στη σύνθεση. Το γυμνό δεν κοιτάει το θεατή, καθώς το κεφάλι είναι στραμμένο στα δεξιά, έχει τα χέρια λυγισμένα˙ το ένα, το δεξί όπως κοιτάμε το έργο, έρχεται και ακουμπά πάνω στην κοιλιά της γυναίκας και το αριστερό ακουμπά πάνω στο σεντόνι που βρίσκεται στο κρεβάτι που κάθεται η κοπέλα. Κοιτώντας το γυμνό του Θεοδωρόπουλου παρατηρούμε τα εξής: Το κάτω μέρος του σώματος της κοπέλας μας παραπέμπει σε γυμνά του Τισιανού. Η κοπέλα του Θεοδωρόπουλου διασταυρώνει τα σκέλη της. Την ίδια ακριβώς στάση βρίσκουμε και σε γυμνά του Τισιανού. Το πάνω μέρος του σώματος αποδίδεται ως εξής: η γυναίκα ακουμπά στο λυγισμένο αριστερό της χέρι έχοντας γείρει τον κορμό της πάνω στο λυγισμένο χέρι, σαν να είναι αυτό η πλάτη ενός ανακλίντρου, το δεξί της χέρι είναι λυγισμένο και ακουμπά πάνω στην κοιλιά της. Μέσα από το έργο γίνεται φανερή η μελέτη του Θεοδωρόπουλου πάνω σε γυμνά ζωγράφων

[551] Ο Rupert Brooke (3 Αυγούστου 1887 – 23 Απριλίου 1917), ήταν ένας άγγλος ποιητής, γνωστός για τα ιδεαλιστικά πολεμικά του σονέτα κατά τη διάρκεια του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου. Στα 27 του χρόνια κατατάχτηκε στο Βασιλικό Ναυτικό και σαλπάρει, με το Βρετανικό εκστρατευτικό σώμα αλλά αρρωσταίνει από σήψη, λόγω ενός μολυσμένου κουνουπιού στις 23 Απριλίου του 1917 σε ένα γαλλικό πλοίο, το οποίο ήταν αγκυροβολημένο σε ένα κόλπο του νησιού της Σκύρου.

όπως ο Τισιανός, ο Ραφαήλ, ο Τιντορέτο. Μάλιστα στο κείμενό του που δημοσιεύτηκε στο *Ελληνικόν Ημερολόγιο «Ορίζοντες»* ο Θεοδωρόπουλος θα αναφερθεί στη ζωγραφική χαρακτηρίζοντάς την επίσημη τέχνη. Παρά το γεγονός ότι θεωρεί πως οι προαναφερθέντες ζωγράφοι προκαλούν μια παρακμή στη χαρακτική, είναι φανερό πως και γνωρίζει τα έργα τους και τα μελετά. Με το έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος καταφέρνει ό,τι, κατά τον ίδιο, δεν κατάφεραν οι χαράκτες της Αναγέννησης, να εξάρει δηλαδή τη χαρακτική και να αποδώσει ένα έργο άρτιο τεχνικά, το οποίο μπορεί να σταθεί επάξια δίπλα σε αντίστοιχα ζωγραφικά έργα.

Κουρασμένες, (1931), 19χ15,2 εκ., ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο), (εικ. 185). Σε αυτή την ξυλογραφία ο Θεοδωρόπουλος φιλοτεχνεί τρεις γυμνές γυναίκες, οι δύο εξ αυτών ξαπλωμένες, η μια πάνω στην άλλη. Η προσοχή του εστιάζεται τόσο στο σώμα όσο και στα χαρακτηριστικά των γυναικών. Για να γίνει ακόμα πιο έντονη η προσοχή στο σώμα των γυναικών δεν μας δίνει στοιχεία του χώρου στον οποίο βρίσκονται· ως εκ τούτου το μάτι του θεατή επικεντρώνεται μόνο στα σώματα των γυναικών. Οι τρείς γυναίκες είναι γυμνές έχοντας μόνο ένα αραχνοΰφαντο ύφασμα πάνω τους, το οποίο ουσιαστικά τονίζει περισσότερο τη γυμνότητά τους. Η γυναίκα στο βάθος είναι εντελώς γυμνή, χωρίς καν το αραχνοΰφαντο ύφασμα· είναι γυρισμένη πλάτη τόσο στο θεατή όσο και στις άλλες δύο γυναίκες και φτιάχνει τα μαλλιά της με τα δύο της χέρια. Παρά την κουρασμένη τους στάση οι γυναίκες εκπέμπουν έναν ερωτισμό· ο θεατής και συγκεκριμένα ο άνδρας θεατής, νιώθει να έλκεται από αυτές, ενώ ταυτόχρονα γνωρίζει πως δεν μπορεί να τις αγγίξει, κάνοντας και τον εαυτό του μέρος του έργου. Από την άλλη μεριά οι γυναίκες, οι δύο τουλάχιστον αντιλαμβάνονται την παρουσία του στο χώρο, χωρίς παρ' όλα αυτά να γοητεύονται από αυτή, καθώς είναι βυθισμένες στα δικά τους προβλήματα και στις δικές τους σκέψεις.

Μια πλειάδα δέντρων εικονίζονται στο έργο του με τίτλο ***Δάσος***, (1931), 35χ25 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 186). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα έργο με ελάχιστη θα λέγαμε προοπτική, δίνοντας περισσότερη σημασία στα ίδια τα δέντρα, τα οποία σχεδιάζονται ψηλά και λεπτά με τα φύλλα του ενός να ενώνονται με τα φύλλα του άλλου. Στο βάθος διακρίνεται ένας λόφος ενώ δίπλα στα δέντρα βρίσκονται χόρτα. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά του έργου.

Το 1931 θα χαράξει μια ακόμα σειρά με νεκρές φύσεις. Η πρώτη έχει τίτλο ***κοχύλια και βιβλία***[552]***,*** (όρθιο ξύλο), 26,6χ35,5 εκ., (εικ. 187). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στα κοχύλια που βρίσκονται σε πρώτο πλάνο· παίζει με τις φωτοσκιάσεις στο σώμα των κοχυλιών και τα περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια. Στο πίσω μέρος της σύνθεσης βλέπουμε βιβλία και ένα καλάθι με φρούτα, τα οποία κόβονται από το πλαίσιο της ξυλογραφίας. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο πάνω αριστερό μέρος της σύνθεσης.

Οι δύο επόμενες νεκρές φύσεις έχουν τον τίτλο ***σύνθεση με ξύλινο μαστραπά I*** και ***II*** (όρθιο ξύλο), 26,5χ34,5 εκ., 24χ30 εκ., αντίστοιχα (εικ. 188) (εικ. 189). Στο πρώτο έργο ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει, σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο, πέντε λεμόνια και δύο κανάτες, η μία εκ των οποίων είναι ξύλινη. Όλα τα στοιχεία της σύνθεσης εικονίζονται ρεαλιστικά, τα λεμόνια μεγάλα και ζουμερά, οι κανάτες με κάθε λεπτομέρεια˙ ειδικά στην ξύλινη κανάτα αποδίδονται τόσο οι χαράξεις στο σώμα της όσο και το μισοφέγγαρο που είναι σκαλισμένο στη λαβή της κανάτας. Η πηγή του φωτός είναι κάτω δεξιά της σύνθεσης. Στο δεύτερο έργο η σύνθεση αλλάζει, η κανάτα είναι μία, τα φρούτα είναι τρία μήλα και δύο μπανάνες. Πέρα όμως από αυτό η όλη σύνθεση αλλάζει μορφή· ενώ στο προηγούμενο έργο η σύνθεση ήταν εντελώς ρεαλιστική εδώ, στο δεύτερο έργο, θα λέγαμε πως αποκτά μια ελαφρά κυβιστική τάση· τα μήλα είναι ελαφρά γωνιώδη και οι πτυχώσεις του υφάσματος παραπέμπουν σε έργα κυβιστικά. Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο είναι η απόδοση του βάθους, ενώ στο προηγούμενο έργο το βάθος και η τρίτη διάσταση ήταν εμφανή εδώ τα αντικείμενα της σύνθεσης είναι όλα σε πρώτο επίπεδο.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Σύνθεση με μπιμπίλα,*** (1931), 25,3χ31,9 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 190), (συλλογή Λάρδη) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει για ακόμα μια φορά μια νεκρή φύση σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Η σύνθεση αποτελείται από δύο μήλα και μια κανάτα, τα οποία πατούν πάνω σε ένα πανί. Η προσοχή του Θεοδωρόπουλου ουσιαστικά εστιάζεται στο πανί, το οποίο είναι γεμάτο πτυχώσεις και στα τελειώματά του υπάρχει δαντέλα. Τα πάντα αποδίδονται ρεαλιστικά, τα φρούτα μεγάλα και ζουμερά, η κανάτα και

[552] Η ξυλογραφία θα δημοσιευτεί στη Νέα Εστία στις 15-6-1931 με τίτλο nature morte.

οι πτυχώσεις, οι οποίες γίνονται πιο έντονες καθώς πέφτει πάνω τους το φως. Η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά.

Παρόμοια είναι και η σύνθεση με τίτλο ***φρούτα και καράφα,*** (1931), 28,4χ35,3 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 191). Και εδώ το εσωτερικό είναι απροσδιόριστο, τα φρούτα και η κανάτα που είναι δίπλα τους, βρίσκονται πάνω σε ένα πανί γεμάτο πτυχώσεις. Η πηγή του φωτός είναι μέσα στη σύνθεση και για το λόγο αυτό τονίζεται το περίγραμμα των αντικειμένων.

Παρόμοια με τις προηγούμενες είναι και η νεκρή φύση με τίτλο ***κρύσταλλο και αχλάδια*** (1931), 23,7χ24,8 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 192). Σε πρώτο πλάνο εικονίζονται τέσσερα αχλάδια, πίσω τους ένα μεγάλο κρυστάλλινο μπουκάλι, τα οποία πατάνε πάνω σε ένα πανί. Για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στα αντικείμενα και όχι στο χώρο στον οποίο αυτά βρίσκονται. Η απόδοση των αντικειμένων είναι ρεαλιστική, τα αχλάδια είναι μεγάλα και ζουμερά, στο μπουκάλι φαίνονται όλες οι εγκοπές του και τέλος στο πανί αποδίδονται με κάθε λεπτομέρεια οι πτυχώσεις του. Ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις και τις αντανακλάσεις του φωτός πάνω στο μπουκάλι.

Μια σειρά από τοπία θα μας δώσει στα 1932. Στο έργο ***Ελιές και κυπαρίσσια***, 1932, (όρθιο ξύλο), 31,3x28,5 εκ. (εικ. 193) ο Θεοδωρόπουλος αποφασίζει να δώσει, με έναν παράξενο θα λέγαμε τρόπο, το θέμα του έργου του που είναι οι ελιές και τα κυπαρίσσια. Παρατηρώντας με προσοχή το πρώτο επίπεδο, τα δέντρα που εικονίζονται εκεί δεν αποτελούν πιστή αναπαράσταση του δέντρου της ελιάς· το τόσο φουντωτό φύλλωμά τους, που θυμίζει τα δέντρα των Μαλέα και Παρθένη, θα μπορούσε να παραπέμπει σε άλλο οπωροφόρο δέντρο, αλλά όχι σε ελιά. Αυτό που προκαλεί μεγαλύτερο ενδιαφέρον είναι τα δέντρα του δευτέρου επιπέδου, καθώς είναι με τέτοιο τρόπο σχεδιασμένα που παραπέμπουν σε ανθρώπινες φιγούρες, οι οποίες παρίστανται σε μια θλιβερή σκηνή και έχουν γυρισμένες τους πλάτες τους στο θεατή. Η σύνθεση έχει μια ιδιάζουσα προοπτική· στο πρώτο επίπεδο με τις ελιές διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί το ένα δέντρο πίσω από το άλλο, δίνοντας έτσι την ψευδαίσθηση του βάθους, χωρίς στην ουσία αυτό να υφίσταται. Στο δεύτερο επίπεδο, εκεί όπου ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί τα κυπαρίσσια, η διάταξη είναι διαφορετική· εδώ τα δέντρα είναι τοποθετημένα μέσα σε ένα νοητό ορθογώνιο τρίγωνο. Τα δέντρα – μορφές

που βρίσκονται στην νοητή ορθή γωνία είναι μικρά και όσο προχωρούν προς το μέσο μεγαλώνουν για να μικρύνουν πάλι, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση της προοπτικής, όσο προχωρούν προς τη νοητή οξεία γωνία του τριγώνου. Ένα ακόμα ενδιαφέρον στοιχείο της σύνθεσης είναι και η συννεφιά, η οποία πέφτει βαριά πάνω από τα δέντρα. Σε αυτό το χαρακτικό έργο ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί με δύο έννοιες: η πρώτη, η έννοια της γονιμότητας, συμβολίζεται με την ελιά, η οποία δίνει λάδι και μέσω αυτού τη ζωή καθώς το λάδι τρέφει και ανακουφίζει από κάθε πόνο. Οι φουντωτές ελιές θα αποδοθούν σε μια ήρεμη παράταξη στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης. Στο δεύτερο πλάνο εικονίζονται τα κυπαρίσσια, τα οποία συμβολίζουν την έννοια του θανάτου, τη δεύτερη έννοια με την οποία ασχολείται ο Θεοδωρόπουλος. Στο δεύτερο επίπεδο το κλίμα γίνεται πιο βαρύ και οι φιγούρες – δέντρα είναι άνισες, όλα τα στοιχεία δηλώνουν την αναστάτωση που επικρατεί στο επίπεδο αυτό της σύνθεσης και που έρχεται σε αντίθεση με το πρώτο επίπεδο.

Το ερώτημα που εγείρεται εδώ είναι το εξής: γιατί ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί κατά τέτοιο τρόπο την εν λόγω σύνθεση, τι είναι αυτό που τον οδηγεί εκεί; Η απάντηση δίνεται από την χρονολογία της σύνθεσης· το έργο είναι του 1932, χρονιά κατά την οποία η Ελλάδα χρεοκοπεί. Ο Θεοδωρόπουλος βιώνει την τραγική για την Ελλάδα περίοδο 1931-1932, γνωρίζει ότι οι αγρότες υποφέρουν, ότι τα καπνά, οι σταφίδες μένουν απούλητα και οι αγρότες, αλλά και γενικότερα ο λαός πεινάει και υποφέρει. Γι' αυτό και δίνει κατά τέτοιο τρόπο την σύνθεση· η ελιά δέντρο σύμβολο, συμβολοποιείται ακόμα περισσότερο καθώς εκφράζει την ευφορία της γης που μένει απούλητη λόγω της κρίσης. Συμβολικό χαρακτήρα παίρνουν και τα κυπαρίσσια· πρόκειται για δέντρα που βρίσκονται στα νεκροταφεία, και εδώ με την απόδοσή τους είναι σα να παριστάνουν, ανθρώπινες μορφές που παρευρίσκονται σε μια άκρως θλιβερή σκηνή, ανήμπορες να κάνουν κάτι. Θλίψη και ευφορία συνυπάρχουν στον ίδιο πίνακα. Επισφράγισμα όλων η βαριά συννεφιά που απλώνεται πάνω τους.

Στο ***Τοπίο***, (1932), (όρθιο ξύλο), 26,6χ35,5 εκ., (εικ. 194) ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί ένα εκπληκτικής προοπτικής τοπίο. Σε πρώτο πλάνο βρίσκονται δέντρα, τα οποία θα μπορούσαν να είναι οπωροφόρα, τα ίδια δέντρα βρίσκονται και στο δεύτερο πλάνο του έργου σε μικρότερη βέβαια

κλίμακα. Στο βάθος διακρίνονται τα δύο βουνά της σύνθεσης. Αυτό που έχει σημασία στο εν λόγω έργο δεν είναι τόσο τα δέντρα που εικονίζονται όσο η τεχνική απόδοσης του έργου, καθώς ο Θεοδωρόπουλος εγγράφει τόσο το πρώτο όσο και το δεύτερο μέρος της σύνθεσης σε ορθογώνια τρίγωνα και παίζει με τις αντιθέσεις του μαύρου και του γκρι.

Στο έργο ***Δέντρα*,**[553] (1932), (όρθιο ξύλο), 20,8χ24.5 εκ., (εικ. 195). ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τρία πελώρια φουντωτά δέντρα· στο βάθος διακρίνονται και άλλα μικρότερα. Η πεδιάδα που βρίσκεται πίσω είναι εντελώς γυμνή, δεν έχει ούτε δέντρα ούτε φυτά. Εντύπωση προκαλούν τα φυτά που υπάρχουν δίπλα στα δέντρα, τα οποία είναι μυτερά έχοντας στραμμένες τις μυτερές απολήξεις τους στα δέντρα, κάνοντάς τα με τον τρόπο αυτό απρόσιτα. Το φουντωτό φύλλωμά τους μας κάνει να σκεφτούμε πως πρόκειται για δέντρα οπωροφόρα, τον καρπό των οποίων δεν μπορούμε να πάρουμε εξαιτίας των μυτερών φυτών που υπάρχουν δίπλα τους. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα δέντρα, όπως διακρίνουμε από την άσπρη γραμμή που περιβάλλει τα δέντρα. Το έργο φέρει δύο φορές υπογραφή: μία μέσα στο έργο το Θ.Α και μία στο χαρτί, στο οποίο τυπώθηκε όπου ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί το Α. Ι. Θεοδωρόπουλος, καθώς και αρίθμηση στα αριστερά 18/25

Στο ***Τοπίο*** του 1932 (εικ. 196), (όρθιο ξύλο), 15,3χ19,9 εκ. τα δέντρα τοποθετούνται παρατακτικά δημιουργώντας την αίσθηση του βάθους. Τα δέντρα που δεν φαίνεται να είναι οπωροφόρα, θυμίζουν περισσότερο πεύκα και θα μπορούσε να είναι ένα από τα δύο έργα με τίτλο *πεύκα* που εκτέθηκαν στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1938. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στα δέντρα και στην ατμόσφαιρα που αυτά δημιουργούν. Ο ουρανός ενώνεται με το έδαφος και ουσιαστικά γίνεται ένα, δημιουργώντας μια εικόνα μυστηρίου. Τα δέντρα παρατεταγμένα αριστερά και δεξιά του δρόμου δείχνουν την πορεία που πρέπει να ακολουθηθεί, μια πορεία προς το άγνωστο. Τεχνικά στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις και δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στον κορμό και στα κλαδιά του δέντρου παρά στο φύλλωμά του. Φέρει υπογραφή κάτω αριστερά. Τα ίδια

[553] Το έργο με τον τίτλο *δέντρα*, τον οποίο και διατηρούμε και όχι *Τοπίο Αττικής* όπως αναφέρεται στο Δεληβορριάς – Κυριαζή, 2000, δημοσιεύεται στη Νέα Εστία του 1933.

ακριβώς στοιχεία τα βλέπουμε και στο έργο ***Τοπίο*****,** (1932), 14,7χ17,3 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 197).

Στο έργο ***τοπίο***, 20χ24 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 198). Εδώ τα δέντρα δεν είναι σε παράταξη δεξιά και αριστερά του δρόμου, αλλά βρίσκονται ακριβώς απέναντι από το θεατή. Ανάμεσα στο θεατή και στα δέντρα υπάρχει ένα μικρό λοφάκι ή και ανάχωμα που λειτουργεί σαν όριο ανάμεσα στο θεατή και στα δέντρα. Το δάσος που υπάρχει απλώνεται στο βάθος της σύνθεσης, αρκετά μακριά από το θεατή, δίνοντάς του την αίσθηση πως το δάσος είναι κάτι απλησίαστο για αυτόν. Τα δέντρα γέρνουν προς τα αριστερά· δύο εξ' αυτών έχουν σπάσει δίνοντας την αίσθηση του ανέμου. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα δέντρα.

Πέρα από τα τοπία το 1932 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί και με τη γυμνογραφία. Στο έργο με τίτλο ***Δύο Γυμνά στην ακροθαλασσιά*****,** (1932), (όρθιο ξύλο), 39,8x31 εκ. (εικ. 199). Ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει δύο γυναικείες μορφές, οι οποίες θα μπορούσε να πει κανείς, πως μόλις έχουν αναδυθεί από τη θάλασσα. Οι γυναίκες είναι γυμνές, με έντονο contrapposto, μια στάση που θυμίζει τη στάση της *Αναδυομένης Αφροδίτης* του Μποτιτσέλι. Η γυναίκα στα αριστερά έχει και τα δύο της χέρια πίσω από το κεφάλι, ενώ η γυναίκα στα δεξιά έχει το ένα της χέρι μπροστά από το στήθος της και το άλλο πίσω από τη μέση της. Οι δύο γυναίκες έχουν μια άκρως ερωτική στάση. Εντούτοις παρατηρώντας κανείς τα πρόσωπα των δύο γυναικών διαπιστώνει πως είναι σκυθρωπά και μελαγχολικά. Και οι δύο γυναίκες έχουν το κεφάλι σκυμμένο και τα μάτια κλειστά. Τα χείλη τους προδίδουν θλίψη. Η βαριά συννεφιά ουσιαστικά ενώνεται με τη θάλασσα και δημιουργεί ένα ενιαίο φόντο. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος αλλάζει το ερωτικό σύμβολο· η μία μορφή διατηρεί στοιχεία ελκυστικότητας, στην άλλη όμως το στοιχείο της κατήφειας είναι εμφανές. Δεν είναι όμως ο μόνος που το κάνει. Ήδη στα νεανικά του ποιήματα και ειδικά στο ποίημα *Αφροδίτη* ο Καρυωτάκης[554] ταυτίζει την Αφροδίτη με την Πανδώρα, την πηγή του κάθε κακού. Η θεά Αφροδίτη λοιπόν ερωτική τόσο στον Καρυωτάκη όσο και στον Θεοδωρόπουλου, έχει ένα ακόμη χαρακτηριστικό, αρνητικό αυτή τη φορά. Στον Καρυωτάκη μετατρέπεται σε Πανδώρα με το χαρακτιριστικό στίχο: *«κι από τα δώρα σου αυτά κάθε κακό*

[554] Μπενάτσης 2004, σελ. 94-95.

φυτρώνει»· στο έργο του Θεοδωρόπουλου έχει μια κατήφεια και μια θλίψη που δεν συνάδει με την ερωτική υπόστασή της, αλλά με την εποχή και τα όσα διαδραματίζονται.

Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τις δύο γυναίκες, σαν να βγαίνει μέσα από τη θάλασσα, και να δημιουργεί στην ουσία το περίγραμμα του σώματός τους.

Στο έργο ***Τρία γυμνά*****,** (1932-1935), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 23,5x31 εκ. (εικ. 200) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τρεις γυμνές ξαπλωμένες γυναίκες. Η μία είναι πλάτη στο θεατή· έτσι διακρίνονται μόνο οι γραμμώσεις της πλάτης της και τα χέρια της, το ένα εκ των οποίων είναι φερμένο πάνω στο κεφάλι της. Της γυναίκας που βρίσκεται στη μέση αποδίδονται πλαστικά από το Θεοδωρόπουλο, τα στήθη της, το σώμα της, η περιφέρειά της· εκείνα που δεν αποδίδονται από το Θεοδωρόπουλο είναι τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Η γυναίκα που βρίσκεται στο βάθος καλύπτεται ως ένα βαθμό από τη μεσαία γυναίκα˙ διακρίνουμε μόνο το στήθος της και τα πόδια της. Το κεφάλι της είναι γερμένο στο πλάι και το χέρι της είναι ανασηκωμένο και ακουμπισμένο στο κεφάλι της. Η μορφή ακουμπά σε μαξιλάρι. Πηγή φωτός στο πλάι αριστερά.

Στο ***Γυμνό*****,** (1932-1935), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 19x23,7 εκ. (εικ. 201) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι, σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στο σώμα της γυναίκας, το κεφάλι της είναι γυρισμένο στο πλάι και έτσι δεν μπορούμε να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Έχουμε έντονες αντιθέσεις· το σκουρόχρωμο σώμα της γυναίκας έρχεται σε αντίθεση με το λευκό χρώμα του σεντονιού. Εδώ έχουμε ένα ερωτικό γυναικείο γυμνό.

Στα 1932 – 1935 ο Θεοδωρόπουλος θα δημιουργήσει μια νεκρή φύση με τίτλο ***Εσωτερικό (με γήινη σφαίρα)***, (1932 – 1935), 14,4χ18 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 202). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα εσωτερικό χώρο, στο βάθος διακρίνεται ένα κλειστό παράθυρο. Πάνω στο τραπέζι υπάρχει μια γήινη σφαίρα, μερικά βιβλία, άλλα όρθια και άλλα πλαγιαστά, καθώς και ένα κηροπήγιο. Εδώ θα λέγαμε πως ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια κλειστή σύνθεση, χωρίς πολλές σχεδιαστικές λεπτομέρειες. Στο έργο δεν υπάρχουν πολλές φωτοσκιάσεις και η πηγή του φωτός είναι πίσω από τα αντικείμενα.

Το 1933 σα φόρο τιμής στο δάσκαλό του Νικόλαο Λύτρα σχεδιάζει το πορτραίτο του, ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο), 28,5χ23 εκ. (εικ. 203). Το πορτραίτο είναι σχεδιασμένο σε τρία τέταρτα, κοιτάζει προς το θεατή. Ο Λύτρας φοράει καπέλο, σακάκι και γραβάτα. Θα μπορούσαμε να πούμε πως εδώ ο Θεοδωρόπουλος ακολουθεί την τεχνική του δασκάλου του. Το μαύρο φόντο και το μαύρο σακάκι συνυπάρχουν χωρίς όμως να μπαίνει το ένα μέσα στο άλλο. Ο Λύτρας ξεχωρίζει από το φόντο και δεν γίνεται ένα με αυτό. Ο Θεοδωρόπουλος για να πετύχει αυτό το αποτέλεσμα παίζει με τη φωτοσκίαση στο συγκεκριμένο σημείο του χαρακτικού, στο σημείο δηλαδή που χωρίζεται το πορτραίτο από το φόντο.

Εκτός από την προσωπογραφία την ίδια χρονιά θα χαράξει και μια τοπιογραφία που φέρει τον τίτλο ***Δημητσάνα***, (1933), (όρθιο ξύλο), 25χ35 εκ. (εικ. 204). Το ενδιαφέρον του εστιάζεται στην αρχιτεκτονική των κτιρίων και στον τρόπο που αυτά τοποθετούνται στη σύνθεση. Τα σπίτια σχεδιάζονται με κάθε λεπτομέρεια, τα μπαλκόνια, τα παραθυρόφυλλα, τα γείσα. Τα σπίτια τοποθετούνται επάλληλα, σαν να βρίσκονται στην πλαγιά βουνού, δίνοντας την αίσθηση του βάθους στο θεατή. Παρατηρούμε ότι ενώ τα σπίτια αποδίδονται με κάθε λεπτομέρεια, δεν συμβαίνει το ίδιο με το φυσικό περιβάλλον. Οι πέτρες και τα λουλούδια που υπάρχουν αποδίδονται χωρίς ιδιαίτερες λεπτομέρειες, οι δε πέτρες σχεδόν σχηματικά. Αυτό που φαίνεται να απασχολεί αρκετά το Θεοδωρόπουλο είναι η πηγή του φωτός. Ενώ θα περίμενε κανείς η πηγή του φωτός να βρίσκεται μπροστά ή έστω πάνω από τα σπίτια, η πηγή του φωτός βρίσκεται ανάμεσα στα σπίτια. Τα σπίτια φαίνεται σαν να κρατούν εγκλωβισμένο το φώς. Η αίσθηση που αποπνέει το έργο είναι μια αίσθηση εγκατάλειψης. Η ανθρώπινη απουσία είναι αισθητή, τα σπίτια έχουν κλεισμένα τα παράθυρά τους και στο εσωτερικό αυτών δεν υπάρχει φως που να δηλώνει την ανθρώπινη παρουσία. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι το έργο σχεδιάζεται το 1933 ένα χρόνο μετά την πτώχευση του ’32.

Την ίδια χρονιά μας δίνει μια ακόμα τοπιογραφία με τίτλο ***Σπίτια***, (1933) (όρθιο ξύλο), 26,8χ33,8 εκ. (εικ. 205). Εδώ το έργο είναι διαφορετικό από το προηγούμενο όπου ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει σπίτια σχεδιασμένα έως την παραμικρή λεπτομέρεια. Εδώ τα σπίτια είναι σχεδόν σχηματικά, δίνοντάς μας μόνο μια πλευρά του σπιτιού, εκείνη με τα παράθυρα. Τα δύο

από τα τρία σπίτια είναι σχεδιασμένα κατά τέτοιο τρόπο ώστε να φαίνονται σαν να είναι μέσα στο έδαφος καθώς προβάλλουν μόνο οι στέγες των σπιτιών. Στο βάθος διακρίνεται το βουνό. Και εδώ η απόδοση του περιβάλλοντος χώρου είναι λιτή, χωρίς λεπτομέρειες. Η αίσθηση της εγκατάλειψης αναδύεται και από αυτό το έργο.

Το 1933 θα φιλοτεχνήσει και μια σειρά από νεκρές φύσεις. Στο έργο με τίτλο ***ψάρια***[555]***,*** 16,5χ17,8 εκ., (εικ. 206), (όρθιο ξύλο) τα τέσσερα ψάρια βρίσκονται μέσα σε πανιά και είναι σχεδιασμένα τα μεν μεσαία να κοιτούν προς τα δεξιά ενώ το πρώτο και το τελευταίο να κοιτούν προς τα αριστερά. Ο τρόπος σχεδίασης δημιουργεί την αίσθηση της εναλλαγής των επιπέδων. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει τα ψάρια με τέτοιο τρόπο δίνοντάς στο θεατή την εντύπωση πως έχει μπροστά του ψάρια αληθινά. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά των ψαριών βοηθώντας με τον τρόπο αυτό στη δημιουργία των επιπέδων.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***φρούτα και καλάθι***, ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 15,2χ15,5 εκ., (εικ. 207), βλέπουμε σε πρώτο πλάνο ένα καλάθι με φρούτα και σε δεύτερο πλάνο δύο μεγάλα κανάτια. Ξανά η προσοχή εστιάζεται στις λεπτομέρειες των αντικειμένων˙ έτσι διακρίνεται το πλέξιμο που υπάρχει στο καλάθι των φρούτων και τα σχέδια πάνω στο σώμα της δεύτερης κανάτας. Σε αντίθεση με προηγούμενα έργα του εδώ οι πτυχώσεις του υφάσματος δεν είναι τόσο έντονες, είναι πιο ήπια σχεδιασμένες και δεν υπάρχουν έντονες φωτοσκιάσεις. Η πηγή του φωτός βρίσκεται και εδώ πίσω από το έργο.

Στο έργο με τίτλο ***τουλίπες***[556]***,*** (1933), (όρθιο ξύλο), 13,7χ11,7 εκ., (εικ. 208), παρουσιάζεται ένα βάζο μέσα στο οποίο υπάρχουν οι τουλίπες και δίπλα του μια μικρή κούπα. Πίσω τους βλέπουμε ένα παράθυρο κλειστό. Σε αντίθεση με προηγούμενα έργα ο Θεοδωρόπουλος εδώ δίνει στοιχεία του χώρου στον οποίο βρίσκεται η σύνθεση˙ είναι ένα δωμάτιο με ένα κλειστό παράθυρο. Η σύνθεση αποπνέει την αίσθηση της μοναξιάς, τα λουλούδια γέρνουν σαν να είναι μέρες στο βάζο, το παράθυρο είναι κλειστό και έτσι δεν υπάρχει πρόσβαση στον έξω κόσμο· και παρά το γεγονός ότι η σύνθεση είναι

[555] Θεοδωρόπουλος, Διαρκής Καλλιτεχνική Έκθεση, 1933, Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1934, Θεοδωρόπουλος, Κόζιτσε – Πράγα, 1936 Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 με αριθμό καταλόγου 160 και τιμή πώλησης 80 λιρέτες (700 δρχ.).

[556] Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη* το 1933, Θεοδωρόπουλος, Κόζιτσε – Πράγα, 1936 Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938, με αριθμό καταλόγου 162 και τιμή 140 λιρέτες (1500 δρχ.) το έργο εκτέθηκε μαζί με τρία ακόμα μικρά έργα με τίτλους *τοπίο* και *σπίτια*.

οριζόντια σχεδιασμένη και ακριβώς απέναντι από το θεατή, εντούτοις εκείνος δεν έχει πρόσβαση στο χώρο˙ το βάζο με τα λουλούδια και η κούπα φράσουν ουσιαστικά την πρόσβαση σε αυτόν. Εδώ δεν υπάρχει εμφανής πηγή φωτός.

Στα ***Χρυσόψαρα (και κηροπήγιο),*** (1933), 14,4χ12,2 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 209) βλέπουμε ξανά σε ένα εσωτερικό χώρο, πάνω σε ένα τραπέζι, ένα κηροπήγιο, ένα βιβλίο ανοιχτό και μια γυάλα με δύο ψάρια. Πίσω από το τραπέζι υπάρχει ένα παράθυρο με μια κουρτίνα τραβηγμένη. Η διαγώνια σύνθεση επιτρέπει στο θεατή να έχει πρόσβαση στο χώρο. Η τραβηγμένη κουρτίνα δημιουργεί την αίσθηση της διεξόδου, από ένα γεμάτο εσωτερικό, προς τα έξω. Ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει αρκετές λεπτομέρειες των αντικειμένων, όπως είναι οι σελίδες του βιβλίου και το κάτω μέρος του κηροπηγίου.

Στο έργο ***Χρυσόψαρα (και κορμός)***, (1933), 17,9χ13 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 210), ο Θεοδωρόπουλος πάλι σε ένα εσωτερικό χώρο δημιουργεί μια νεκρή φύση που μας παραπέμπει σε έργα του De Chirico. Η σύνθεση εικονίζει σε πρώτο πλάνο μια φρουτιέρα γεμάτη με φρούτα, μια γυάλα με τέσσερα ψάρια, ένα μάλιστα αναπηδά από το νερό, δίπλα στη γυάλα μια σκακιέρα, πίσω της ένας κορμός γυναικείου αγάλματος, στο οποίο δεν υπάρχει το κεφάλι, πιο πίσω ένα ανοιχτό κουτί και στο βάθος ένα παράθυρο κλειστό. Ο τρόπος σχεδιασμού οδηγεί το μάτι του θεατή στο βάθος δημιουργώντας την εντύπωση της τρίτης διάστασης. Παρατηρώντας το έργο γίνεται φανερό πως ο Θεοδωρόπουλος γνωρίζει τα έργα του De Chirico, τα οποία όμως δεν αντιγράφει, αλλά εφαρμόζει στοιχεία των συνθέσεων του De Chirico στις δικές του συνθέσεις. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω δεξιά.

Στο έργο ***Κρύσταλλο και καράφα***, (1933), 23,7χ15,8 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 211) παρουσιάζεται μια κανάτα και ένα κρύσταλλο· και τα δύο σχεδιάζονται σε μεγάλο μέγεθος καλύπτοντας σχεδόν όλη την επιφάνεια του έργου. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με ακρίβεια τις υφές των αντικειμένων, έτσι η κανάτα φαίνεται πως είναι μεταλλική και το μεγάλο μπολ της σύνθεσης πως είναι κρυστάλλινο. Το κρυστάλλινο μπολ αντανακλά πάνω του όλο το φως της σύνθεσης. Πίσω από την καράφα βρίσκεται πιθανότατα ένα βιβλίο και πίσω από το κρυστάλλινο μπολ μια επίπεδη επιφάνεια, πιθανότατα μέρος κάποιου επιτραπέζιου παιχνιδιού. Το μπολ και η κανάτα

ακουμπούν πάνω σε ένα τραπεζομάντιλο χωρίς πτυχώσεις αυτή τη φορά, αλλά με μικρές κυματιστές γραμμές.

Βενετσιάνικα βάζα[557], (1933), 19χ23,8 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 212). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος σε ένα απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο μας δίνει δύο βενετσιάνικα βάζα· εδώ επικεντρώνει όλη του την προσοχή στις λεπτομέρειες των δύο βάζων, στο λουλούδι που υπάρχει τόσο στο σώμα και των δύο βάζων όσο και στο σκάλισμα που υπάρχει στο δεύτερο. Τα δύο βάζα είναι τόσο ρεαλιστικά αποδοσμένα που στο μάτι του θεατή μοιάζουν αληθινά. Οι πτυχώσεις του πανιού, πάνω στο οποίο πατάνε τα δύο βάζα είναι πιο μαλακές χωρίς πολλές φωτοσκιάσεις κάνοντας το πανί να μοιάζει και αυτό με τη σειρά του αληθινό. Η πηγή του φωτός είναι πίσω από τα αντικείμενα τονίζοντας το περίγραμμά τους. Το έργο φέρει υπογραφή Α.Ι.Θεοδωρόπουλος και αρίθμηση 1/15.

Το 1934 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί ξανά με την τοπιογραφία. Το πρώτο ***τοπίο***[558] (όρθιο ξύλο), 10,7χ8 εκ. (εικ. 213). διαφέρει ελαφρά από τα προηγούμενα· τα δέντρα βρίσκονται τόσο δεξιά και αριστερά της σύνθεσης όσο και στο βάθος. Ανάμεσά τους υπάρχει δρόμος που οδηγεί στο βάθος της σύνθεσης. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με μοναδικό, θα λέγαμε τρόπο, την τρίτη διάσταση. Παίζει και με τις φωτοσκιάσεις˙ η πηγή του φωτός βρίσκεται ανάμεσα στα δέντρα και κυρίως στο βάθος. Το έργο φέρει υπογραφή κάτω αριστερά.

Και στο ***Τοπίο***, 14,2χ11,8 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 214), όπως και σε προηγούμενα έργα, ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί ένα μαθηματικά δομημένο τοπίο. Τα δέντρα απόλυτα στοιχισμένα και παρατεταγμένα στις δύο πλευρές του δρόμου οδηγούν το βλέμμα του θεατή στο βάθος της σύνθεσης. Η προσοχή εστιάζεται περισσότερο στους κορμούς των δέντρων παρά στα φυλλώματά τους. Τα φύλλα, όπως παρατηρούμε, κόβονται από το πλαίσιο της σύνθεσης, στοιχείο που έχουμε δει και σε άλλα του έργα. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο πλάι, όπως μαρτυρούν και οι σκιές των δέντρων. Φέρει υπογραφή μέσα στο έργο, στην κάτω αριστερή πλευρά. Στο ίδιο πλαίσιο θα κινηθεί και το ***τοπίο***, 18χ13,3 εκ., (όρθιο ξύλο) (εικ. 215), (Συλλογή Λάρδη), με

[557] Θεοδωρόπουλος, Κόζιτσε - Πράγα το 1936 Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 με αριθμό καταλόγου 141 και τιμή 100 λιρέτες (700 δρχ.).
[558] Για το έργο αυτό αναφέρεται πως μάλλον εκτέθηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας, μια άποψη με την οποία πρέπει να συμφωνήσουμε καθώς στους καταλόγους της Μπιενάλε υπάρχουν δύο έργα με τον τίτλο pini (πεύκα). Θεωρούμε πως το ένα είναι το εν λόγω έργο.

την μόνη διαφορά να εστιάζεται στην πηγή του φωτός· εδώ η πηγή του φωτός δεν είναι τόσο έντονη, βρίσκεται στο πάνω μέρος της σύνθεσης, αλλά δεν δημιουργεί αυτές τις έντονες σκιές που υπάρχουν στο προηγούμενο έργο. Και εδώ το πλαίσιο κόβει για ακόμα μια φορά τα φύλλα των δέντρων. Φέρει υπογραφή μέσα στο έργο στην κάτω αριστερή πλευρά.

Με το επόμενο ***τοπίο*** του 14,8χ11,9 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 216) ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια εντελώς διαφορετική σύνθεση. Εδώ τα δέντρα του δεν είναι στοιχισμένα αρμονικά, αλλά βρίσκονται το ένα δίπλα στο άλλο και όλα μαζί μπροστά από το θεατή. Η σύνθεση δεν έχει έντονη προοπτική, τα δέντρα που βρίσκονται στο πίσω μέρος της σύνθεσης ουσιαστικά παρατάσσονται και αυτά το ένα δίπλα στο άλλο και διακρίνονται μόνο οι κορμοί τους. Η σύνθεση κινείται σε πιο σκούρους μαύρους τόνους και η πηγή του φωτός βρίσκεται στο εσωτερικό μέρος της σύνθεσης. Και στο έργο αυτο το πλαίσιο κόβει τα φύλλα των δέντρων. Σε παρόμοιο κλίμα κινείται και το ***τοπίο*****,** 10,7χ8 εκ., (όρθιο ξύλο), (Συλλογή Π. Βέργου), (εικ. 217). Η διαφορά εδώ ουσιαστικά βρίσκεται στην προοπτική, η οποία είναι εμφανής σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο. Τα δέντρα βρίσκονται μπροστά από το θεατή και η πηγή του φωτός είναι ανάμεσα στα δέντρα.

Στο ίδιο περίπου πλαίσιο κινείται και το ***Τοπίο*****,** (εικ. 218) 13,6χ11,7 εκ., (όρθιο ξύλο). Και εδώ τα δύο δέντρα που υπάρχουν στη σύνθεση βρίσκονται μπροστά από το θεατή. Τα δέντρα είναι κατά τέτοιο τρόπο τοποθετημένα στη σύνθεση που δίνεται η αίσθηση πως το ένα είναι η σκιά του άλλου. Αυτό που δεν είναι ευδιάκριτο στη σύνθεση είναι το πίσω από τα δέντρα μέρος· καθώς δεν φαίνεται ξεκάθαρα αν πρόκειται για θάλασσα ή όχι. Πάνω από τα δύο δέντρα ο ουρανός είναι γεμάτος σύννεφα, τα οποία φτάνουν μέχρι το ύψος των δέντρων.

Στο ***τοπίο*** 12χ14,8 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 219) τα δέντρα βρίσκονται ουσιαστικά στη μια πλευρά της σύνθεσης και διαγώνια ως ένα βαθμό δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση του βάθους. Στην άλλη πλευρά της σύνθεσης υπάρχουν δέντρα μικρότερης κλίμακας, τα οποία τοποθετούνται στο βάθος ουσιαστικά του τοπίου. Στη μέση της σύνθεσης ανάμεσα από τα δέντρα χαράσσεται ένας μικρός δρόμος που οδηγεί το μάτι του θεατή στο βάθος της σύνθεσης. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πάνω δεξιά και ουσιαστικά φωτίζει την εσωτερική πλευρά των δέντρων.

Στο έργο ***τοπίο (δάσος)***[559], 24,6χ31,8 εκ., (όρθιο ξύλο), (συλλογή Λάρδη), (εικ. 220) το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί κανείς είναι η διαφορετική απόδοση των δέντρων. Εδώ οι κορμοί είναι χοντροί, έχουν κουφάλες, είναι βαθιά ριζωμένοι στη γη, είναι, θα λέγαμε, δέντρα μιας κάποιας ηλικίας. Τα κλαδιά τους και αυτά είναι πιο δυνατά από τα προηγούμενα ώστε να μπορέσουν να αντέξουν τα πολλά φύλλα. Τα φύλλα των δέντρων είναι κοντά το ένα στο άλλο και καλύπτουν με τον τρόπο αυτό τον ουρανό. Ο Θεοδωρόπουλος αποδεικνύει με το έργο αυτό πόσο καλά γνωρίζει την τεχνική της προοπτικής, την οποία αποδίδει εδώ με τον καλύτερο τρόπο. Οι κορμοί των δέντρων άλλοτε γέρνουν προς τα αριστερά, άλλοτε προς τα δεξιά δίνοντας έτσι την αίσθηση της κίνησης στο θεατή. Η αίσθηση αυτή ενισχύεται και από την φορά κοψίματος του χαρακτικού, καθώς οι γραμμές άλλοτε είναι προς τα δεξιά, άλλοτε προς τα αριστερά, και άλλοτε είναι καμπύλες. Η πηγή του φωτός είναι στο βάθος και διακρίνεται ουσιαστικά μόνο από τα μικρά άσπρα ανοίγματα που υπάρχουν ανάμεσα στα δέντρα. Το έργο φέρει υπογραφή κάτω δεξιά.

Πριν περάσουμε να δούμε το ***Τοπίο Αττικής***, 33,7χ29,7 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 221) θεωρούμε σκόπιμο να ελέγξουμε τη χρονολογία της δημιουργίας του. Στην *Πρώτη Πανελλήνια Έκθεση* του 1938 εκτίθεται έργο με τίτλο *Τοπίο Αττικής* και τιμή 2000 δρχ. (αρ. κατ. 203). Στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1938 εκτίθεται το έργο με τίτλο *Attica* (ξυλογραφία) και τιμή 100 λιρ. (800δρχ.), το οποίο ο Ματθιόπουλος το ταυτίζει με το έργο *Τοπίο Αττικής* του ’38 που εκτέθηκε στην πρώτη *Πρώτη Πανελλήνια Έκθεση*. Ένα ακόμα στοιχείο που μας κάνει να θεωρούμε σωστή την χρονολογία δημιουργίας του έργου το έτος 1934 είναι το γεγονός ότι τα κριτικά σημειώματα του 1950 αναφέρονται σε νησιωτικά τοπία και όπου υπάρχουν τοπία αττικής είναι ελαιογραφίες και όχι χαρακτικά, όπως το εν λόγω έργο. Άρα βάσει όλων αυτών κρίνουμε πως η χρονολογία 1950 που αναφέρεται στην αναδρομική του 1983 δεν μπορεί να είναι σωστή. Παρατηρώντας τώρα το έργο διαπιστώνουμε πως για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει εκατέρωθεν ενός δρόμου δέντρα· ο δρόμος, όπως συμβαίνει και σε άλλα έργα, καταλήγει σε στροφή που μας οδηγεί στο βάθος της σύνθεσης όπου

[559] Σύμφωνα με το λεύκωμα του Δήμου Αθηναίων το υπ. αριθμ. 3917 έργο που ανήκει στη συλλογή της ΕΠΜΑΣ προέρχεται από αγορά 6 έργων που πραγματοποίησε το 1934 το Υπουργείο Παιδείας.

βρίσκονται δύο σπίτια. Το σημαντικότερο όμως είναι ότι για πρώτη φορά ο Θεοδωρόπουλος σχηματοποιεί τα φύλλα των δέντρων. Τα φύλλα δεν είναι ρεαλιστικά αποδοσμένα όπως παρατηρούμε σε άλλα έργα του· εδώ τα φύλλα αποκτούν ένα γεωμετρικό σχήμα, αλλού ρομβοειδές, αλλού πολυγωνικό. Επίσης ο λόφος που βρίσκεται στα αριστερά της σύνθεσης πίσω από τα δέντρα, έχει και αυτός ένα γεωμετρικό σχήμα. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος κινείται στο πνεύμα του κυβισμού για το σχεδιασμό ορισμένων στοιχείων της σύνθεσής του.

Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο το ***τοπίο (με αθάνατα)***, 14,2χ11,8 εκ., (όρθιο ξύλο), (συλλογή Λάρδη), (εικ. 222) είναι καθαρά κυβιστικό· κινείται σε δύο διαστάσεις και μας παραπέμπει σε έργα του Braque και του Picasso. Τα δέντρα βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, δίπλα τους υπάρχουν οι γνωστοί και από άλλα έργα του θάμνοι, δεξιά και αριστερά υπάρχουν βουνά κυβιστικά και αυτά αποδοσμένα. Το εν λόγω τοπίο είναι ίσως το μόνο που είναι εξ ολοκλήρου κυβιστικό.

Στο επόμενο τοπίο του με τίτλο ***Μυκήνες (Η πύλη των Λεόντων)***, 14,8χ12 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 223α), ο Θεοδωρόπουλος χαράσσει ένα πολύ συγκεκριμένο τοπίο, την πύλη των Λεόντων, την οποία παρουσιάζει όπως ακριβώς είναι. Το ίδιο θέμα έχει δώσει 10 χρόνια νωρίτερα, (1924) και ο Κογεβίνας (οξυγραφία) (εικ. 223β). Τόσο ο Κογεβίνας όσο και ο Θεοδωρόπουλος αποδίδουν με κάθε λεπτομέρεια και ρεαλιστικότητα την πύλη. Η διαφορά του ενός έργου από το άλλο έγκειται πρώτον στην διαφορετική οπτική, αλλά και στο γεγονός ότι ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει εκτός από την πύλη και τον περιβάλλοντα χώρο έξω από αυτή. Επιπλέον ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στο θεατή και στην πύλη, η οποία υποβοηθείται από τις πέτρες που βρίσκονται μπροστά από την πύλη. Η πηγή του φωτός του έργου βρίσκεται στην εσωτερική πλευρά αυτού.

Στο έργο ***Βάρκες***, (1934), 10,5χ11,6 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 224) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ένα θαλασσινό τοπίο. Δύο βάρκες στη μέση της θάλασσας με ένα ουρανό γεμάτο σύννεφα, τα οποία ενώνονται με τη θάλασσα και γίνονται ένα στο βάθος του ορίζοντα. Η μια από τις δύο βάρκες ξεπροβάλλει μέσα από το πλαίσιο του έργου σαν να έρχεται από έξω και να μπαίνει μέσα στο έργο. Η δεύτερη βάρκα είναι παράλληλα σχεδιασμένη δημιουργώντας ένα όριο ανάμεσα στο πρώτο επίπεδο, που είναι οι βάρκες

και στο δεύτερο, που είναι ο ορίζοντας. Δεν υπάρχουν οι έντονες φωτοσκιάσεις των προηγούμενων έργων, καθώς ο φωτισμός είναι ελάχιστος. Επίσης το έργο έχει δύο σημεία στα οποία δημιουργείται η αίσθηση της προοπτικής, το ένα είναι στο σημείο στο οποίο τείνουν να συναντηθούν τα μπροστινά μέρη των δύο βαρκών και το δεύτερο είναι στο σημείο στο οποίο ενώνονται τα σύννεφα με τη θάλασσα.

Στα 1934 θα μας δώσει ξανά μια σειρά από *νεκρές φύσεις.* Στο έργο με τίτλο ***Κεφάλι Υγείας*****,** (1934 -1938), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 39,7x30,7 εκ. (εικ. 225) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει ένα αρχαιοελληνικό κεφάλι, τοποθετημένο πάνω σε ένα τραπέζι τριγυρισμένο από ένα πανί και από ανοιχτά και κλειστά βιβλία. Το περιβάλλον είναι σχεδόν απροσδιόριστο, πιθανόν να πρόκειται για εσωτερικό κάποιου σπιτιού, αν κρίνουμε από την εσοχή που υπάρχει στο φόντο της εικόνας. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με κάθε λεπτομέρεια το κεφάλι της υγείας, τις πτυχώσεις στο ύφασμα, τα βιβλία και τις σελίδες αυτών˙ στο ένα από τα δύο κλειστά βιβλία διακρίνουμε πως κάποιες σελίδες προεξέχουν. Ο Θεοδωρόπουλος παίζει αρκετά με τις φωτοσκιάσεις ειδικά εκείνες που βρίσκονται στο πανί˙ από τις φωτοσκιάσεις διακρίνεται που βρίσκεται η πηγή του φωτός, η οποία είναι κάτω αριστερά. Κοιτώντας το ίδιο το θέμα, ένα αρχαιοελληνικό άγαλμα μέσα σε πανί και βιβλία, διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος είναι γνώστης των αντίστοιχων θεμάτων που υπάρχουν στην Ευρώπη. Είναι πιο κοντά στο πνεύμα του Cézanne, χωρίς και αυτόν να τον αντιγράφει, αλλά αντλεί στοιχεία και φτιάχνει το δικό του έργο. Το έργο εκτέθηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1938.

Η ***Σύνθεση (φρούτα και καράφα)***, (1934), 12χ14,9 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 226), σαφώς επηρεασμένη από τα έργα του Cézanne, εικονίζει μήλα και μια καράφα, (την ίδια καράφα έχει σχεδιάσει, από άλλη οπτική, τόσο στο έργο *κανάτι και μπρίκι* το 1930 καθώς και στο έργο *φρούτα και καράφα* το 1931), τα οποία πατούν πάνω σε ένα πανί. Η σύνθεση είναι παρόμοια με άλλες νεκρές φύσεις, μόνο που εδώ αλλάζει το οπτικό πεδίο˙ ενώ σε άλλα έργα ο ορίζοντας βρίσκεται ακριβώς στο ύψος των ματιών του θεατή, εδώ ο θεατής νιώθει πως βρίσκεται ένα επίπεδο πιο ψηλά από τη σύνθεση και η σύνθεση τον ακολουθεί. Από άποψη φωτισμού η πηγή του

φωτός βρίσκεται πίσω από τα αντικείμενα και για το λόγο αυτό τονίζονται έντονα τα περιγράμματα των αντικειμένων. Το έργο φέρει υπογραφή ΑΘ.

Στο ***Εσωτερικό (με κλουβί)***, (1934), 14,7χ12,9 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 227) ο Θεοδωρόπουλος πρώτα από όλα συγκεκριμενοποιεί το χώρο μέσα στον οποίο βρίσκεται η νεκρή φύση. Ένα εσωτερικό δωματίου με ανοιχτό παράθυρο από το οποίο φαίνεται ένα δέντρο που υπάρχει έξω. Η νεκρή φύση έχει ένα κλουβί και πάνω στο τραπέζι, το οποίο είναι στρωμένο με ένα τραπεζομάντιλο, υπάρχουν ένα βάζο με λουλούδια, μια κούπα και μία κανάτα. Η όλη σύνθεση είναι διαγώνια σχεδιασμένη δημιουργώντας δύο μεγάλα ορθογώνια τρίγωνα, μέσα στα οποία εγγράφεται η σύνθεση. Ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει αρκετές λεπτομέρειες των αντικειμένων, όπως είναι το σχέδιο του τραπεζομάντιλου· η πόρτα του κλουβιού, αλλά και το δέντρο που βρίσκεται έξω από το παράθυρο έχει λεπτό κορμό και γέρνει ελαφρά. Η πηγή του φωτός είναι πίσω από τη σύνθεση, σαν να προέρχεται από το ανοιχτό παράθυρο.

Στο έργο ***Κοχύλια (και βάζα),*** (1934), 12,5χ16,6 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 228) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει πάνω σε ένα τραπέζι δύο βάζα και μερικά κοχύλια. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στα κελύφη των κοχυλιών, τα οποία τα περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια. Η σύνθεση κινείται σε οριζόντιους, κάθετους και διαγώνιους άξονες και η διαγώνια σχεδίασή της δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Η πηγή του φωτός βρίσκεται μέσα στο έργο.

Στη ***Σύνθεση (Η λύρα)***[560], (1934), 29,1χ29,3 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 229), ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει, μια κανάτα, μια λύρα και έναν αυλό, κινείται σε δύο άξονες, κάθετους και διαγώνιους, οι οποίοι ορίζονται από τα αντικείμενα της σύνθεσης. Η λύρα που βρίσκεται στη μέση της σύνθεσης και είναι διαγώνια σχεδιασμένη λειτουργεί ταυτόχρονα και σαν διαχωριστικό των δύο επιπέδων, δίνοντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση του βάθους. Η σύνθεση εγγράφεται σε δύο ορθογώνια τρίγωνα. Τα στοιχεία της είναι ρεαλιστικά αποδοσμένα και παράλληλα δίνονται και αρκετές λεπτομέρειες των αντικειμένων· έτσι ξεχωρίζουμε τις χορδές της λύρας, τις οπές του αυλού, αλλά και το πανί που βρίσκεται στο πίσω μέρος της

[560] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1934, Θεοδωρόπουλος, Κόζιτσε – Πράγα, 1936, Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1934 και 1938 με αριθμό καταλόγου 133 και τιμή 130 λιρέτες (1000 δρχ.). Πιθανότατα ο τίτλος *λύρα* δόθηκε εκ των υστέρων καθώς στον κατάλογο της Μπιενάλε εμφανίζεται ως *σύνθεση*.

σύνθεσης. Το λευκό χρώμα του πανιού έρχεται σε αντίθεση με τα σκούρα αντικείμενα της υπόλοιπης σύνθεσης και τα κάνει να φαίνονται ότι είναι πιο μπροστά από αυτό· το λευκό χρώμα δίνει και αυτό με τη σειρά του την αίσθηση της εναλλαγής των επιπέδων και δημιουργεί και αυτό την αίσθηση του βάθους. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο κάτω δεξί μέρος της σύνθεσης.

Τριαντάφυλλα (και πεταλούδες)[561], (1934), 10χ7,7 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 230). Στο έργο αυτό παρουσιάζονται τρία τριαντάφυλλα στα φύλλα των οποίων υπάρχουν πεταλούδες. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει με τέτοιο τρόπο τόσο τα τριαντάφυλλα όσο και τις πεταλούδες έτσι που ο θεατής νιώθει πως έχει πραγματικά τριαντάφυλλα και πεταλούδες μπροστά του. Ενδιαφέρον παρουσιάζει ο τρόπος απόδοσης των φτερών των πεταλούδων, τα οποία μοιάζουν γυάλινα καθώς χάνονται στο φως και στο σκοτάδι· σε αντίθεση έρχονται τα ροδοπέταλα τα οποία είναι λουσμένα στο φώς. Η όλη σύνθεση βασίζεται σε αυτό το παιχνίδι φωτός και σκιάς, το οποίο τελικά δίνει και την αίσθηση της εναλλαγής των επιπέδων. Η πηγή του φωτός είναι στο πάνω μέρος της σύνθεσης.

Το έργο ***Τριαντάφυλλα***[562], (1934), 8,7χ8,3 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 231), (συλλογή Λάρδη), θα μπορούσε να ειδωθεί ως μια λεπτομέρεια του προηγούμενου έργου. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μόνο δύο μεγάλα τριαντάφυλλα, τα οποία καλύπτουν όλη την επιφάνεια της σύνθεσης. Τα ροδοπέταλα είναι ανοιχτά και μεγάλα με έντονες φωτοσκιάσεις που σε συνδυασμό με τη ρεαλιστική απόδοση των τριαντάφυλλων δίνουν την αίσθηση στο θεατή πως τα λουλούδια είναι τόσο κοντά του ώστε μπορεί να τα πιάσει και να τα μυρίσει.

Στα 1934 – 1938 θα ασχοληθεί ξανά με τη νεκρή φύση. Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Σύνθεση (φρούτα και βάζο)***, (1934 – 1938), 27χ34 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 232) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει σε πρώτο πλάνο ένα καλάθι με μήλα ενώ ακριβώς από πίσω τους, σε δεύτερο πλάνο, υπάρχουν ένα κανάτι και ένα βάζο. Τόσο τα φρούτα όσο και τα βάζα εικονίζονται ρεαλιστικά. Ο Θεοδωρόπουλος συνθέτει τη νεκρή του φύση διαγώνια δημιουργώντας έτσι την αίσθηση του βάθους. Η νεκρή φύση πατάει πάνω σε πανί, του οποίου όμως οι πτυχώσεις είναι περισσότερο γωνιώδεις

[561] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1934, Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας το 1938. Δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι για τον αριθμό καταλόγου καθώς υπάρχουν τέσσερα έργα με τον τίτλο *τριαντάφυλλα*.
[562] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1934.

από ό,τι σε άλλα έργα του. Το έργο φέρει διπλή υπογραφή τόσο μέσα στο έργο, όσο και στο χαρτί του τυπώματος.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Βάζο με τριαντάφυλλα***, (1934 – 1938), 25,8χ23,5 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 233), το έργο εκτέθηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1938, ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια νεκρή φύση στην οποία εικονίζεται ένα βάζο με τριαντάφυλλα· παρατηρώντας τη νεκρή φύση διαπιστώνουμε πως το βάζο θυμίζει αμφορέα και δεν είναι σαν τα βάζα που μας έχει δώσει μέχρι τώρα. Τα τριαντάφυλλα είναι πιο μικρά σε μέγεθος και πιο πολλά δημιουργώντας έτσι μια ζωντάνια στο πάνω μέρος της σύνθεσης που έρχεται σε αντίθεση με το ήρεμο κάτω μέρος της σύνθεσης. Το βάζο πατάει πάνω σε ένα πλέγμα, πιθανότατα κάποιο καρό πανί. Η πηγή του φωτός, που βρίσκεται πίσω από το έργο, το κάνει να ξεκολλάει από το φόντο και να έρχεται πιο κοντά στο θεατή. Το έργο φέρει διπλή υπογραφή τόσο μέσα στο έργο όσο και στο φύλλο τυπώματος, καθώς και αρίθμηση 15/25 στα αριστερά.

Στο έργο ***Τουλίπες και κάλες***, (1934 – 1938), 34,5χ23,7 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 234) εικονίζονται σε πρώτο πλάνο δύο βάζα το ένα εκ των οποίων είναι γεμάτο λουλούδια, τουλίπες και κάλες. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του τόσο στα λουλούδια όσο και στα βάζα. Το βάζο που δεν έχει λουλούδια φαίνεται να είναι πολυγωνικό, ενώ το άλλο όχι. Τα λουλούδια εικονίζονται με ρεαλιστικότητα δίνοντας την εντύπωση στο θεατή πως πρόκειται για αληθινά λουλούδια. Η πηγή του φωτός είναι στο κάτω μέρος του έργου. Στο λεύκωμα της Πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων αναφέρεται πως πιθανόν να εκτέθηκε στην δεύτερη ατομική έκθεση του Θεοδωρόπουλου το 1934 στη *Στρατηγοπούλου*· όντως στον κατάλογο της έκθεσης υπάρχει έργο με τίτλο *τουλίπες* (αρ. κατ. 54) και τιμή 750 δρχ. Αν λοιπόν δεχτούμε πως εκτέθηκε το 1934 πιθανόν να εκτέθηκε με τον τίτλο *τουλίπες* και ο τίτλος *τουλίπες και κάλες* να δόθηκε εκ των υστέρων. Το ίδιο έργο πιθανόν να εκτέθηκε και στην έκθεση της ομάδας ελλήνων χαρακτών του 1938 καθώς και σε εκείνο τον κατάλογο υπάρχει έργο με τίτλο *τουλίπες* (αρ.κατ. 105) και τιμή 800 δρχ.

Στο έργο ***Σύνθεση***[563] (1934 – 1938)[564] 30,8χ39,6 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 235) ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια νεκρή φύση, η οποία αποτελείται από φρούτα, μήλα, αχλάδια και σταφύλια, των οποίων φαίνονται και τα φύλλα τους, μια κανάτα και ένα κρυστάλλινο ποτήρι. Η σύνθεση πατάει πάνω σε ένα πανί, το τελείωμα του οποίου βλέπουμε στο τέλος της σύνθεσης. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ εστιάζει την προσοχή του στις λεπτομέρειες, όπως είναι το χάραγμα στο ποτήρι, αλλά και το τελείωμά του, η λεπτομέρεια της λαβής της κανάτας, αλλά και το σχέδιο στο πανί. Η σύνθεση κινείται σε διαγώνιους άξονες δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση του βάθους. Μια πιο προσεκτική παρατήρηση μας κάνει να δούμε ότι στη σύνθεση υπάρχουν κρυφά τρίγωνα, ορθογώνια και ένα ισοσκελές, οι γωνίες των οποίων καταλήγουν στο τελείωμα του ποτηριού και μέσα σε αυτά εγγράφονται τα υπόλοιπα μέρη της σύνθεσης. Το έργο φωτίζεται εσωτερικά κάνοντας με τον τρόπο αυτό τα αντικείμενα να ξεκολλούν το ένα από το άλλο.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Τριαντάφυλλα (σε βάζο)***, (1934 – 1938), 28,4χ26,4 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 236), το έργο αυτό θα το εκθέσει στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1938, εικονίζεται ένα βάζο γεμάτο τριαντάφυλλα. Η σύνθεση είναι σε απόσταση από το θεατή και ημιφωτισμένη, ουσιαστικά το μέρος που φωτίζεται είναι τα ροδοπέταλα. Πίσω από τη σύνθεση υπάρχει ένα πανί, οι πτυχώσεις του οποίου είναι μαλακά αποδοσμένες. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Βάζο με τριαντάφυλλα, (1934 – 1938), 25,8χ23,5 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 237), το έργο εκτέθηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1938. Παρατηρώντας τη νεκρή φύση διαπιστώνουμε πως το βάζο θυμίζει αμφορέα και δεν είναι σαν τα βάζα που μας έχει δώσει μέχρι τώρα. Τα τριαντάφυλλα είναι πιο μικρά σε μέγεθος και πιο πολλά δημιουργώντας έτσι μια ζωντάνια στο πάνω μέρος της σύνθεσης που έρχεται σε αντίθεση με το ήρεμο κάτω μέρος της σύνθεσης. Το βάζο πατάει πάνω σε ένα πλέγμα, πιθανότατα κάποιο καρό πανί. Η πηγή του φωτός, που βρίσκεται πίσω από το έργο, το κάνει να ξεκολλάει από το φόντο και να έρχεται πιο κοντά στο θεατή. Το έργο

[563] Διατηρούμε αυτόν τον τίτλο και όχι τον τίτλο *σύνθεση (με κρυστάλλινο ποτήρι),* ο οποίος πιθανότατα έχει δοθεί εκ των υστέρων, καθώς όποτε και αν εκτέθηκε το έργο, είτε στην ατομική του 1934, είτε στην έκθεση *των ελλήνων χαρακτών* το 1938, είτε *στην Β΄ πανελλήνια έκθεση* το 1939 εκτέθηκε με τον τίτλο *σύνθεση*, όπως αναφέρεται στους καταλόγους των προαναφερθεισών εκθέσεων.

[564] Και η χρονολογία είναι προβληματική γιατί όπως ήδη αναφέρθηκε θα μπορούσε να έχει γίνει και το 1934 αλλά και το 1938.

φέρει διπλή υπογραφή τόσο μέσα στο έργο όσο και στο φύλλο τυπώματος, καθώς και αρίθμηση 15/25 στα αριστερά.

Στα 1935 θα μας δώσει το έργο ***σύνθεση (εστία)***, ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 26,6χ35,5 εκ., (εικ. 238). Για το έργο αναφέρεται πως εκτίθεται στην πρώτη ατομική έκθεση στη *Στρατηγοπούλου* το 1930[565]· στον κατάλογο βέβαια της πρώτης ατομικής έκθεσης δεν υπάρχει κανένα έργο με αυτόν τον τίτλο. Ένα άλλο πρόβλημα που υπάρχει εδώ είναι η χρονολογία του έργου· στον κατάλογο της αναδρομικής του 1983 αναφέρεται ως χρονολογία του έργου το 1935, ο Δεληβορριάς στο λεύκωμα της πινακοθήκης του Δήμου Αθηναίων δίνει σαν χρονολογία δημιουργίας του έργου το έτος 1930 διότι το έργο αυτό βρέθηκε στην πίσω πλευρά ενός έργου που έγινε το 1930· στοιχείο αρκετά επισφαλές καθώς θα μπορούσε να έχει γίνει σε μετέπειτα χρόνο στην πίσω πλευρά έργου που έγινε το 1930. Για να μπορέσουμε να πούμε ποια χρονολογία είναι η πιο σωστή πρέπει να εξετάσουμε το έργο με προσοχή. Στη σύνθεση υπάρχουν σε πρώτο πλάνο πέντε αχλάδια, μια καράφα, ένα μπουκάλι και ένας φάκελος ανάποδα τοποθετημένος στο τραπέζι με τα αρχικά ΕΣ επάνω. Αν ο πίνακας έγινε το 1935 σημαίνει πως Θεοδωρόπουλος έχει υπόψη του το κίνημα της 1ης Μαρτίου του 1935 και τα αίτια που οδήγησαν σε αυτό, όπως ήταν η απόπειρα δολοφονίας του Βενιζέλου το 1933. Η απόπειρα αυτή πείθει το Βενιζέλο ότι οι πολιτικοί αντίπαλοί του δε θα δίσταζαν να χρησιμοποιήσουν οποιοδήποτε μέσο προκειμένου να τον εξοντώσουν, αλλά και τον ωθεί να δημιουργεί οργανώσεις όπως ήταν η «Ελληνική Στρατιωτική Οργάνωση» (ΕΣΟ) και η «Δημοκρατική Άμυνα». Στον φάκελο του έργου έχουμε τα αρχικά ΕΣ που θα μπορούσαν να είναι τα αρχικά της ΕΣΟ. Βάσει των στοιχείων αυτών εικάζουμε πως πιθανότερη χρονολογία δημιουργίας του έργου είναι το 1935 και όχι το 1930. Από τεχνικής άποψης ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα νέο στοιχείο που δεν έχουμε δει στα μέχρι τώρα χαρακτικά του· το μπουκάλι που υπάρχει στη σύνθεση ταυτόχρονα την οριοθετεί, η σύνθεση τελειώνει με το μπουκάλι· σε άλλα έργα του το πλαίσιο του πίνακα έκοβε ορισμένα από τα στοιχεία, δίνοντας την εντύπωση πως τα στοιχεία αυτά συνεχίζονταν και πέρα από το χαρακτικό· εδώ δεν συμβαίνει το ίδιο˙ εδώ το μπουκάλι τελειώνει στο πλαίσιο του χαρακτικού και γίνεται αυτό πλαίσιο για τα

[565] Δεληβορριάς - Κυριαζή 2000, σελ. 184.

υπόλοιπα στοιχεία του έργου. Παρατηρώντας ακόμα περισσότερο τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως το μπουκάλι είναι λίγο πιο μπροστά από τα υπόλοιπα στοιχεία. Η πηγή του φωτός είναι πίσω από τα αντικείμενα και με τον τρόπο αυτό φωτίζεται το περίγραμμά τους.

Την ίδια χρονιά δημιουργεί τη νεκρή φύση με τίτλο ***Φρούτα και κανάτια,*** (1935), 24χ34,5 εκ., (όρθιο ξύλο), (εικ. 239). Στο έργο εικονίζονται δύο μήλα και τρία κανάτια, τα οποία πατούν πάνω σε ένα πανί. Αν και για ακόμα μια φορά δεν μας δίνει πληροφορίες για τον περιβάλλοντα χώρο, εντούτοις σχεδιάζει με κάθε λεπτομέρεια την μια πλευρά του βάζου που βρίσκεται στο δεύτερο επίπεδο, καθώς και τις πτυχώσεις του υφάσματος πάνω στο οποίο πατούν τα αντικείμενα. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του τόσο στη καμπυλότητα των δύο μήλων όσο και στις κάθετες γραμμές που υπάρχουν στο βάζο του δευτέρου επιπέδου. Θα μπορούσαμε να πούμε πως τα άλλα δύο βάζα έχουν μια πιο γωνιώδη απόδοση που κάνει το έργο να έχει μια κυβιστική τάση χωρίς όμως να είναι κυβιστικό. Για το εν λόγω έργο ο Θεοδωρόπουλος έχει δανειστεί στοιχεία από τα έργα του Cézanne, αλλά φαίνεται πως έχει υπόψη του το έργο του André Derain *νεκρή φύση πάνω σε τραπέζι* (1910) (εικ. 240) καθώς και το κυβιστικό έργο του Marc Chagall *νεκρή φύση* (1912) (εικ. 241). Το έργο είναι γεμάτο έντονες φωτοσκιάσεις. Ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει κανένα έργο· γνωρίζει όμως τις τεχνικές και τα ρεύματα της εποχής του και τα αφομοιώνει στο δικό του έργο.

Στη νεκρή φύση του 1936 με τίτλο ***Βιβλία και βάζο***[566], (1936), 17,7χ28,5 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 242), Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ένα εσωτερικό χώρο, απροσδιόριστο για ακόμα μια φορά, στον οποίο εικονίζονται πάνω σε ένα τραπέζι βιβλία, τέσσερα όρθια και ένα ανοιχτό, καθώς και ένα βάζο στα αριστερά της σύνθεσης· όλη η σύνθεση πατάει πάνω σε ένα πανί. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει όλη την προσοχή στις λεπτομέρειες της σύνθεσης, όπως είναι οι γραμμές πάνω στα εξώφυλλα των βιβλίων, αλλά και στις ανοιχτές σελίδες του βιβλίου, των οποίων ο φωτισμός μας θυμίζει το χαρακτικό του Γαλάνη *το παπικό παλάτι της Avignon,* (1914). Το βάζο έχει φυτική, αλλά και θαλάσσια διακόσμηση στοιχεία που μας

[566] Θεοδωρόπουλος ,Κόζιτσε – Πράγα, το 1936, Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας το 1938 με αριθμό καταλόγου 124 και τιμή 100 λιρέτες (600 δρχ.).

παραπέμπουν σε αγγεία της προϊστορικής περιόδου. Το βιβλίο που υπάρχει σε πρώτο πλάνο ουσιαστικά χωρίζει την σύνθεση σε δύο επίπεδα δημιουργώντας την αίσθηση του βάθους. Το φώς που πέφτει πάνω στο ύφασμα τονίζει τις πτυχώσεις κάνοντας ορισμένες από αυτές να δείχνουν πιο έντονες. Το έργο φέρει υπογραφή τόσο μέσα στο έργο όσο και στο φύλλο τυπώματος καθώς και αρίθμηση 19/25.

Στο έργο με τίτλο ***Τοπίο***[567], (1936) (εικ. 243) (όρθιο ξύλο), 33,6χ29,7 εκ., ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στα ίδια τα δέντρα, στον κορμό τους, στις ρίζες τους και στα φυλλώματά τους. Στέρεες και χοντρές ρίζες, χοντρός και δυνατός κορμός, δυνατά κλαδιά που συγκρατούν το πυκνό φύλλωμα. Τα φύλλα των δέντρων γέρνουν το ένα δίπλα στο άλλο δημιουργώντας μια αψίδα από φυλλώματα πάνω από το έδαφος. Οι ρίζες των δέντρων εξέχουν από το έδαφος και ενώνονται με τα χόρτα που υπάρχουν γύρω από αυτές. Στο βάθος υπάρχουν και άλλα δέντρα τα οποία διακρίνονται μέσα από το κενό που υπάρχει ανάμεσα στα δέντρα του πρώτου πλάνου. Το έργο φέρει υπογραφή Α.Θ. μέσα στο έργο, συγκεκριμένα κάτω αριστερά, αλλά και στο χαρτί τυπώματος στα δεξιά Α.Ι. Θεοδωρόπουλος καθώς και αρίθμηση 2/25 στα δεξιά. Αυτό που πρέπει να σημειωθεί για το εν λόγω έργο είναι πως δημιουργεί αρκετά προβλήματα στο μελετητή τόσο από την άποψη της χρονολογίας όσο και του τίτλου, καθώς υπάρχουν πολλές και σημαντικές διαφορές στη βιβλιογραφία για το έργο αυτό. Στον κατάλογο της αναδρομικής του 1983 αναφέρεται ως χρονολογία δημιουργίας του έργου το 1939, στοιχείο το οποίο δεν μπορεί να ευσταθεί καθώς το έργο εκτίθεται στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1938 (αρ. καταλόγου 139). Επιπλέον στον ίδιο κατάλογο της αναδρομικής του ‘83 το έργο φέρει τον τίτλο *Ελιές*, ο οποίος και πάλι δεν μπορεί να είναι σωστός. Ανατρέχοντας στην τρίτη ατομική του 1936 διαπιστώνουμε πως εκεί υπάρχουν δύο έργα με τίτλο *τοπίο*· πρόκειται για δύο ξυλογραφίες που πωλούνται προς 700 δρχ. η μία. Το τοπίο με αρ. καταλόγου 53 είναι το έργο που μελετάμε εδώ. Το έργο αυτό θα δημοσιευτεί τρία χρόνια αργότερα, το 1939, δηλαδή στη Νέα Εστία. Διατηρούμε λοιπόν τον τίτλο *Τοπίο* και όχι *βιβλικό τοπίο*, τίτλος που δόθηκε εκ των υστέρων, καθώς και τη

[567] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1936, με τιμή 700 δρχ.· Θεοδωρόπουλος Μπιενάλε Βενετίας, 1938 με τιμή 100 λιρ. (700 δρχ.).

χρονολογία 1936, στοιχεία τα οποία ταυτίζονται απόλυτα με τον κατάλογο της *Στρατηγοπούλου* του 1936.

Την ίδια χρονιά (1936)[568], ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει την προσωπογραφία μιας νεαρής γυναίκας με τον τίτλο ***Χωριάτισσα***[569], (όρθιο ξύλο), 32,1χ22,2 εκ., (εικ. 244). Η γυναίκα είναι σε τρία τέταρτα απεικονισμένη, το κεφάλι της είναι γυρισμένο πάνω από τον αριστερό ώμο, τα μάτια κοιτούν λοξά, προς το μέρος του θεατή, σαν να τον κοιτούν την ώρα που περνάει δίπλα από τη γυναίκα. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις, οι οποίες επικεντρώνονται κυρίως στις πτυχώσεις του μαντιλιού που φοράει η κοπέλα στο κεφάλι.

Το 1938 θα χαράξει τη δεύτερη ξυλογραφία με θρησκευτικό θέμα· το θέμα της όπως φανερώνει και ο τίτλος της είναι μια ***ευχή***[570]***,*** και πρόκειται για δίχρωμη ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο)[571], 30χ24 εκ., (εικ. 245). Η Ευχή, σε κόκκινο και μαύρο είναι το τελευταίο στάσιμο του ακάθιστου ύμνου: « *Ω πανύμνητε Μήτερ,/η τεκούσα τον πάντων αγίων,/αγιώτατον Λόγον,/δεξαμένη γαρ την νύν προσφοράν,/από πάσης ρύσαι συμφοράς άπαντας,/και της μελλούσης λύτρωσαι κολάσεως,/τους σοί βοώντας,/Αλληλούια*.» Μεγάλη προσοχή δίνει ο Θεοδωρόπουλος στη δημιουργία του πρωτογράμματος, το οποίο είναι μέσα σε κόκκινο πλαίσιο και πλαισιώνεται από ένα φυτικό διάκοσμο. Τα υπόλοιπα γράμματα είναι γράμματα του βυζαντινού αλφαβήτου. Το έργο φέρει υπογραφή στα δεξιά και αρίθμηση 5/15 στα αριστερά.

Στο ***τοπίο***[572] του 1938 ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 246) 24,7χ20,9 εκ. Εδώ ουσιαστικά ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στο τοπίο, τα δέντρα λειτουργούν παραπληρωματικά. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως το τοπίο είναι σχεδόν γυμνό· μόνο μερικοί θάμνοι υπάρχουν στη μία πλευρά του δρόμου. Ο τρόπος σχεδίασης δημιουργεί την αίσθηση του βάθους· σε αυτό βοηθάει και η στροφή που υπάρχει στο τέλος του δρόμου. Ιδιαίτερη προσοχή δίνει ο Θεοδωρόπουλος στο σχεδιασμό του

[568] Στο Οράτη – Μετζαφού 1983, αναφέρεται ως χρονολογία το 1950, χρονολογία εσφαλμένη προφανώς αφού το έργο ήδη εκτίθεται το 1936 και το 1938 σε Αθήνα και Βενετία αντίστοιχα. Την χρονολογία 1950 τη δίνει η Όλγα Θεοδωροπούλου.

[569] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1936,(τιμή 800 δρχ) Θεοδωρόπουλος, 1η έκθεση της ομάδας των ελλήνων χαρακτών, 1938 (τιμή 800 δρχ.) Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 με τιμή 130 λιρ. (1000 δρχ.), Θεοδωρόπουλος, Μόσχα, 1959.

[570] Θεοδωρόπουλος, Α΄ Πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση, 1938 (αριθ. κατ. 251 και τιμή 1000 δρχ.) Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 (αριθ. κατ. 149 τιμή πώλησης 100 λιρέτες, 1000 δρχ.).

[571] Θεωρούμε πως το έργο αυτό έγινε σε πλάγιο και όχι σε όρθιο ξύλο γιατί το πλάγιο ξύλο βοηθάει περισσότερο στη δημιουργία γραμμάτων, καθώς σκαλίζεται πιο εύκολα λόγω της φοράς των νερών του ξύλου.

[572] Το έργο αυτό θα δημοσιευτεί το 1938 στην *Τέχνη* με τίτλο «*Δρόμος*».

ουρανού και των σύννεφων. Μαύρα στο πάνω μέρος άσπρα όσο κατεβαίνουν προς τη γη· τα μαύρα έχουν στην επιφάνειά τους άσπρες καμπυλωτές γραμμές σε αντίθεση με τα άσπρα που διαθέτουν μαύρες. Οι γραμμές αυτές ουσιαστικά δηλώνουν και μια κίνηση που έχουν τα σύννεφα. Στον ορίζοντα κάτω από τα άσπρα σύννεφα υπάρχουν οριζόντιες γραμμές που δημιουργούν ουσιαστικά ένα μεταβατικό επίπεδο ανάμεσα στον ουρανό και στη γη. Η πηγή του φωτός στο έργο βρίσκεται μπροστά. Το έργο φέρει υπογραφή κάτω αριστερά.

Το ***τοπίο***, 28,5χ31,2 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 247) χρονολογείται στο λεύκωμα του Δήμου Αθηναίων το 1930 – 1935· παρατηρώντας όμως με προσοχή τον τρόπο σχεδιασμού του έργου, αλλά και τα παραπληρωματικά του στοιχεία, θεωρούμε πως το έργο αυτό γίνεται αργότερα, γύρω στο 1938, χρονιά κατά την οποία μας δίνει και άλλα έργα με την ίδια τεχνική. Ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζει τα δέντρα αυτά, αλλά και τα σύννεφα, μας παραπέμπει στο έργο *τοπίο* (εικ. 248) ενώ τους μικρούς θάμνους τους έχουμε δει το 1932 στο έργο *Δέντρα* (εικ. 194). Το έργο αυτό θα λέγαμε πως είναι μια συνέχεια του προηγούμενου έργου· και εδώ υπάρχει ο δρόμος όπως και πριν μόνο που εδώ η στροφή του δρόμου είναι ελαφρά διαφορετική· επιπλέον ο Θεοδωρόπουλος γεμίζει τις δύο πλευρές του δρόμου με δέντρα, κάτι που δεν συμβαίνει στο προηγούμενο έργο. Ένα ακόμα στοιχείο είναι η προοπτική που εδώ είναι περισσότερο εμφανής από ό,τι στο προηγούμενο έργο. Ο τρόπος σχεδιασμού των σύννεφων μας δίνει την εντύπωση της κίνησης, η οποία όσο πάει και κατεβαίνει προς την περιοχή των δέντρων. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στο πάνω αριστερό μέρος της σύνθεσης και κινείται διαγώνια εστιάζοντας στην εσωτερική πλευρά των δέντρων που βρίσκονται στη στροφή του δρόμου.

Στο έργο με τίτλο ***Σπίτι***[573] (1938), (όρθιο ξύλο), 14,9χ12,1 εκ. (εικ. 248) ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στο φωτισμό του έργου. Η σύνθεση είναι σκοτεινή με μόνα φωτεινά σημεία εκείνα των γείσων και της περιμετρικής γραμμής γύρω από την οροφή. Με τη λευκή αυτή γραμμή ο Θεοδωρόπουλος διαχωρίζει τον ουρανό από την υπόλοιπη σύνθεση.

[573] Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938.

Παράλληλα με τον τρόπο σχεδιασμού του σπιτιού ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί στο θεατή την αίσθηση του βάθους.

Στο έργο ***Δρυάδες***[574]**,** (1938), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 35,6x29,6 εκ. (εικ. 249) αυτό ο Θεοδωρόπουλος πραγματεύεται ένα θέμα γνωστό από την ελληνική μυθολογία: τις δρυάδες, τις νύμφες των δασών. Η σκηνή είναι η εξής: τρείς γυμνές γυναικείες μορφές, δύο καθιστές και μία όρθια, μέσα στο δάσος. Δίπλα μάλιστα από την όρθια γυναίκα υπάρχει και μία στάμνα. Η στάση των γυναικών φανερώνει ότι ο Θεοδωρόπουλος είναι γνώστης και της αρχαίας ελληνικής τέχνης και της Ευρωπαϊκής. Η στάση της όρθιας δρυάδας παραπέμπει σε αρχαία ελληνικά αγάλματα. Τα χέρια πίσω από το κεφάλι παραπέμπουν στις *Μάγιες* του Γκόγια. Επίσης το γυμνό έχει οπτική επαφή με το θεατή. Με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένας ερωτισμός ανάμεσα στη δρυάδα και στο θεατή. Το κεφάλι είναι κατά μέτωπο αποδοσμένο και τα μάτια κοιτούν κατευθείαν το θεατή.

Η μεσαία δρυάδα είναι καθισμένη, έχει μια ελαφρά κλίση προς τα εμπρός, τα πόδια της είναι σταυροπόδι, με το ένα, το πάνω ελαφρά τεταμένο προς τα εμπρός. Η γυναίκα έχει γυρισμένο το κεφάλι της και δεν έχει οπτική επαφή, ούτε με τις άλλες δύο γυναίκες, αλλά ούτε και με το θεατή, μολαταύτα εκπέμπει έναν ερωτισμό. Η στάση της γυναίκας μας παραπέμπει στο εργο του Φρανσουά Μπουσέ *Η ανάπαυση της Αρτέμιδας* (1742) ελαιογραφία σε μουσαμά, 56x73 εκ. Μουσείο Λούβρου, Παρίσι (εικ. 250). Η στάση του σώματος τόσο της δρυάδας όσο και της Αρτέμιδας του Μπουσέ είναι ίδια· απλά ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει τη γυναίκα πλάτη ενώ ο Μπουσέ από μπροστά· η απόδοση όμως των ποδιών είναι η ίδια, όπως και η κλίση του κεφαλιού.

Η τρίτη γυναίκα είναι με πλάτη στο θεατή· έχει σκυμμένο το κεφάλι της και δεν έχει οπτική επαφή με τις άλλες δύο γυναίκες. Τα δέντρα που υπάρχουν στη σύνθεση περιβάλλουν τις δρυάδες και δημιουργούν μια ειδυλλιακή ατμόσφαιρα. Η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά. Διαγώνια σύνθεση.

Στα 1938 ο Θεοδωρόπουλος χαράζει δύο ξυλογραφίες με τίτλο *Δύο φίλες.* Στην πρώτη ξυλογραφία με τίτλο ***Δύο φίλες, (στο ύπαιθρο)*** (1938),

[574] Θεοδωρόπουλος, 1η Πανελλήνια Έκθεση, 1938 (τιμή 2000 δρχ. αρ. κατ. 252), Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε της Βενετίας ,1938 (τιμή 140 λιρ. 1500 δρχ. (αρ. κατ. 148).

ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 25,2x31,6 εκ. (εικ. 251) τα δύο γυμνά είναι τοποθετημένα πλάτη στο θεατή, να κοιτούν το τοπίο που ανοίγεται μπροστά τους. Σε αντίθεση με τις δρυάδες (1938) στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μένει περισσότερο στο περίγραμμα του σώματος των δύο γυναικών, αυτό φαίνεται να τονίζεται πιο πολύ. Οι γυναίκες φαίνεται να κοιτούν το λόφο και τα δέντρα που βρίσκονται μπροστά τους. Τα δέντρα αποδίδονται και αυτά χωρίς πολλές λεπτομέρειες. Η όλη σύνθεση είναι προοπτικά σχεδιασμένη. Το στοιχείο που παρατηρεί ο μελετητής είναι ότι οι δύο αυτές γυναίκες είναι γυμνές στο ύπαιθρο, και κοιτούν το τοπίο που ανοίγεται μπροστά τους. Η γυμνότητα των δύο γυναικών δεν μπορεί παρά να μας οδηγήσει συνειρμικά στο έργο του Μανέ *Πρόγευμα στη Χλόη,* όπου μια γυμνή γυναίκα βρίσκεται ανάμεσα σε δύο άνδρες που κάνουν πικ-νικ.

Στο δεύτερο γυμνό με τίτλο ***Δύο φίλες (εσωτερικό)***, (εικ. 252), οι γυναίκες είναι τοποθετημένες σε έναν απροσδιόριστο εσωτερικό χώρο. Το μόνο στοιχείο που υποδηλώνει πως πρόκειται για κάποιο δωμάτιο είναι η κουρτίνα που βρίσκεται πίσω από τις γυναίκες. Η γυναίκα που είναι σε πρώτο πλάνο είναι πλάτη στο θεατή, στηρίζει την πλάτη της και το ένα της χέρι, το οποίο είναι λυγισμένο στον αγκώνα, σε κάποια προεξοχή του κρεβατιού, στο οποίο πιθανότατα βρίσκονται οι γυναίκες έχοντας τα πόδια της λυγισμένα. Η γυναίκα που βρίσκεται στο δεύτερο επίπεδο είναι αποδοσμένη σαν να κάθεται σε ανάκλιντρο· έχει γείρει το κεφάλι της και με τα χέρια της κρατάει το ύφασμα που καλύπτει το κρεβάτι στο οποίο κάθονται οι δύο γυναίκες, καθώς και το ύφασμα που βρίσκεται πίσω από τις γυναίκες, Αυτό που εύστοχα παρατηρεί ο θεατής είναι πως η δεύτερη γυναίκα παραπέμπει στη ***μεγάλη Οδαλίσκη*** *του Ενγκρ,* (εικ. 253) με τη μόνη διαφορά ότι η Οδαλίσκη είναι σχεδιασμένη πλάτη στο θεατή με στραμμένο προς αυτόν μόνο το κεφάλι της, ενώ ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τη γυναίκα από την μπροστινή πλευρά χωρίς εκείνη να έχει οπτική επαφή με το θεατή.

Σαντορίνη[575]**,** (1938), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο) 37,5χ29,6 εκ. (εικ. 254). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στο αρχιτεκτονικό τοπίο του νησιού. Τα καμαροσκέπαστα κτίρια, οι σκάλες που οδηγούν στα ψηλότερα επίπεδα του νησιού καθώς και οι καμπύλες αυλές, χαρακτηριστικά

[575] Θεοδωρόπουλος, 1η Πανελλήνια Καλλιτεχνική έκθεση, 1938 (τιμή 2000 δρχ.), Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε της Βενετίας ,1938 (τιμή 130 λιρ. 1500 δρχ.).

αρχιτεκτονικά κυκλαδίτικα στοιχεία, τραβούν την προσοχή του. Η διαγώνια καθ' ύψος σύνθεση καθώς και οι σκάλες, που σχεδιάζονται με επιμέλεια από τον Θεοδωρόπουλο, βοηθούν στη δημιουργία της αίσθησης του βάθους. Ένα ακόμα στοιχείο που παρατηρεί ο θεατής είναι οι έντονες φωτοσκιάσεις που υπάρχουν στη σύνθεση· εδώ η πηγή του φωτός βρίσκεται στο εσωτερικό της σύνθεσης και ουσιαστικά αυτός είναι και ο λόγος που τα κτίρια είναι φωτεινά χαμηλά και πιο σκούρα στο πάνω μέρος.

Το έργο του 1938 με τίτλο ***Μύκονος*** ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 25χ31,5 εκ.[576] (εικ. 255), εκτέθηκε στη Μπιενάλε της Βενετίας το 1938 με τιμή 120 λιρ. (1000 δρχ.). Για άλλη μια φορά ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στα αρχιτεκτονικά στοιχεία του τοπίου· οι αυλές, οι καμάρες, οι σκάλες και η θάλασσα που ανοίγεται στο βάθος είναι τα στοιχεία που τον μαγεύουν. Το έργο σχεδιάζεται με προοπτική πουλιού δίνοντας την αίσθηση στο θεατή πως ο χαράκτης βρίσκεται πιο ψηλά από το προς θέαση τοπίο του. Το έργο έχει έντονες φωτοσκιάσεις και η πηγή του φωτός βρίσκεται πάνω αριστερά. Μεγάλο ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι το ίδιο έργο ο Θεοδωρόπουλος θα το δώσει ξανά σε ελαιογραφία το 1950[577].

Παράλληλα την ίδια χρονιά ο Θεοδωρόπουλος φιλοτεχνεί και μια σειρά από νεκρές φύσεις. Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Αχλάδια***[578], (1938[579]), 24,6χ32 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 256), παρουσιάζει πέντε αχλάδια, τα οποία εκ πρώτης όψεως μοιάζουν πέτρινα. Για το έργο αυτό ο Ζιώγας είχε γράψει στα *Νεοελληνικά Γράμματα*: «[…] *Τα αχλάδια (αρ. 103) δεν μας δίνουν την αίσθηση του χυμώδους καρπού – είναι μάλλον πέτρινα. […]*»[580] Η πρώτη εντύπωση που αποκομίζει ο θεατής κοιτώντας το έργο όντως είναι πως τα φρούτα είναι πέτρινα. Με μια πιο προσεχτική παρατήρηση του έργου όμως διαπιστώνουμε πως τα φρούτα είναι αποδοσμένα κυβιστικά. Ο Θεοδωρόπουλος δεν θέλει να δώσει μια απλή νεκρή φύση με φρούτα. Θέλει να πάει ένα βήμα παραπέρα, θέλει να εφαρμόσει τις τεχνικές νέων ρευμάτων, όπως αυτό του κυβισμού στη νεκρή φύση που δημιουργεί. Για το λόγο αυτό ο

[576] Τυπωμένο από τον Άγγελο Δεληβορριά, για το λόγο αυτό ο Ματθιόπουλος στη διατριβή του αναφέρει πως το έργο λανθάνει.
[577] Στο Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 78, αναφέρεται ως *τοπίο*. Πρόκειται όμως για το έργο «Μύκονος».
[578] Θεοδωρόπουλος, 1η πανελλήνια έκθεση Ελλήνων χαρακτών,1938 (αριθμός καταλόγου 103 και τιμή 400 δρχ).
[579] Στο Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 210, δίνει σαν ημερομηνία δημιουργίας του έργου το 1934 – 1938. Εμείς δεχόμαστε σαν χρονολογία του έργου το 1938 καθώς τότε εκτίθεται στην 1η Πανελλήνια έκθεση χαρακτικής, Θεοδωρόπουλος, 1η πανελλήνια έκθεση Ελλήνων χαρακτών,1938.
[580] Ζιώγας 1938, σελ. 9.

Θεοδωρόπουλος σε αυτή τη σύνθεση μας δίνει μόνο τα φρούτα, τα οποία δεν πατούν πάνω σε κανένα πανί, όπως συνέβαινε σε άλλες συνθέσεις και δεν δίνει κανένα άλλο στοιχείο του χώρου. Η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα φρούτα, τονίζοντας ακόμα περισσότερο το κυβιστικό περίγραμμά τους.

Νεκρή φύση με τίτλο ***Κοχύλια και στάμνα***[581]***,*** (1938), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 28,3χ35,4 εκ., (εικ. 257). Το έργο, για ακόμα μια φορά, παρουσιάζεται σε ένα απροσδιόριστο χώρο, πιθανότατα κάποιο εσωτερικό. Τα αντικείμενα της σύνθεσης πατούν πάνω σε ένα πανί, οι πτυχώσεις του οποίου είναι μαλακά αποδοσμένες με έντονες φωτοσκιάσεις. Η διαγώνια σύνθεση δημιουργεί την αίσθηση του βάθους, το οποίο ενισχύεται ακόμα περισσότερο από τις φωτοσκιάσεις που υπάρχουν στη σύνθεση. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στις λεπτομέρειες των αντικειμένων, όπως είναι το σώμα των κοχυλιών και οι ραβδώσεις που υπάρχουν σε αυτά, αλλά και το σώμα της στάμνας, το οποίο έχει παράλληλες κυλινδρικές γραμμές. Με ιδιαίτερη προσοχή σχεδιάζεται και το στόμιο της στάμνας καθώς και η λαβή της.

Στη νεκρή φύση με τίτλο ***Σύνθεση (Κοχύλια σε πανέρι)***[582] , (1938), 30,8χ39,6 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 258) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια νεκρή φύση στην οποία εικονίζονται τρία μεγάλα κοχύλια μέσα σε ένα πανέρι. Τα κοχύλια καταλαμβάνουν ουσιαστικά όλη τη σύνθεση καθώς είναι σε μεγάλο μέγεθος αποδοσμένα. Σε αντίθεση με άλλα έργα στα οποία ο Θεοδωρόπουλος μας έχει δώσει κοχύλια, εδώ οι φωτοσκιάσεις είναι λιγότερο έντονες καθώς και οι λεπτομέρειες των σωμάτων των κοχυλιών. Τα δύο από τα τρία κοχύλια είναι σχεδιασμένα από την κοίλη πλευρά τους, δίνοντας με τον τρόπο αυτό ένα βάθος στο ίδιο το κοχύλι. Η σύνθεση κινείται σε διαγώνιους και οριζόντιους άξονες με έντονη την αίσθηση της προοπτικής.

Στα 1938 – 1939 χαράσσει μια ακόμα νεκρή φύση με τίτλο ***Σύνθεση (καράφα και φρούτα),*** (1938 – 1939), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 259) στην οποία κυριαρχούν τα φρούτα: αχλάδια και δύο τσαμπιά σταφύλια· πίσω από αυτά υπάρχει μια κανάτα. Η οριζόντια απόδοση της κανάτας ουσιαστικά οριοθετεί και το χώρο καθώς πίσω της δεν υπάρχει τίποτα, μόνο οι πτυχώσεις του πανιού πάνω στο οποίο πατάει η σύνθεση· έτσι θα λέγαμε πως η

[581] Θεοδωρόπουλος, Μπιενάλε Βενετίας, 1938 με αριθμό καταλόγου 125 και τιμή 180 λιρέτες (1000 δρχ.), ίδιο έργο θα δημοσιευτεί στην φιλολογική πρωτοχρονιά του 1950 με τίτλο nature morte.
[582] Πιθανότατα ο τίτλος της παρένθεσης να δόθηκε εκ των υστέρων.

σύνθεση αρχίζει και τελειώνει στην καράφα. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως χωρίζεται σε δύο κομμάτια· το πρώτο κομμάτι, το οποίο είναι τα φρούτα, είναι πιο έντονο κινητικά, ενώ πιο ήρεμο είναι το μέρος στο οποίο βρίσκεται η καράφα. Η σάρκα των φρούτων αποδίδεται με λεπτές μικρές γραμμές, οι οποίες είναι ίδιες με την απόδοση του πανιού σε τέτοιο βαθμό που σε ορισμένα σημεία ο θεατής δεν μπορεί να διαχωρίσει που είναι το πανί και που τα φρούτα.

Θερίστρες[583]**,** (1939), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 30,6x39,6 εκ. (εικ. 260). Εκτίθεται στην 2η *πανελλήνια έκθεση* στο Ζάππειο με τιμή 2000 δρχ. Στο έργο ο Θεοδωρόπουλος καταπιάνεται με ένα θέμα της υπαίθρου: τις γυναίκες που θερίζουν και μαζεύουν το στάχυ. Απεικονίζει πέντε γυναίκες την ώρα που θερίζουν και μαζεύουν τα στάχυα. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει πολλές ανατομικές λεπτομέρειες των σωμάτων των γυναικών· παρατηρούμε πως διαγράφονται τα πόδια τους μέσα από τις φούστες τους, οι κινήσεις της ίδιας της φούστας, το στήθος τους και οι μύες των χεριών τους. Επίσης καταφέρνει να αποδώσει τη διαφάνεια του υφάσματος, ώστε ο θεατής να μπορεί να δει μέσα από το ύφασμα το σώμα της γυναίκας. Οι γυναίκες είναι τοποθετημένες σε ομάδες μέσα στον πίνακα, έτσι στα αριστερά έχουμε δύο γυναίκες που είναι εντελώς σκυμμένες πάνω από τα στάχυα, η τρίτη κάθεται στα γόνατα ελαφρά σκυμμένη, η τέταρτη είναι όρθια και κόβει τα στάχυα, τέλος, η πέμπτη είναι επίσης όρθια· αλλά το σώμα της είναι διαγώνια τοποθετημένο στη σύνθεση, (υπάρχει μια διαχωριστική, αόρατη γραμμή ανάμεσα στις γυναίκες,) και κρατάει στην πλάτη της τα στάχυα. Στην ουσία δημιουργείται ένα νοητό ωοειδές σχήμα και μέσα σε αυτό τοποθετεί τις γυναίκες του. Παρατηρώντας τις ίδιες τις γυναίκες διαπιστώνουμε πως ενώ δίνονται πολλές ανατομικές λεπτομέρειες των σωμάτων δεν κάνει το ίδιο ο Θεοδωρόπουλος στα πρόσωπα των γυναικών. Αυτά ουσιαστικά δεν διακρίνονται. Ενδιαφέρον παρουσιάζει το γεγονός ότι τα συμπληρωματικά, θα λέγαμε, στοιχεία του πίνακα, όπως είναι τα δρεπάνια, αλλά και η στάμνα περιγράφονται με λεπτομέρεια. Ο πίνακας έχει προοπτική. Στο φόντο διακρίνονται βουνά, και ορισμένα δέντρα. Μέσα από το έργο γίνεται φανερό πως ο Θεοδωρόπουλος

[583] Στο Οράτη – Μετζαφού 1983, αναφέρεται ότι πρόκειται για πλάγιο ξύλο, όμως από τις πολύ λεπτές γραμμές που υπάρχουν στο έργο καθώς επίσης και από τις συγκλίσεις των πλακών του ξύλου, οι οποίες είναι εμφανείς, (στο όρθιο ξύλο οι πλάκες ενώνονται για να δημιουργηθεί μια μεγάλη επιφάνεια ξύλου) το έργο αυτό δεν μπορεί να είναι σε πλάγιο ξύλο, αλλά είναι σε όρθιο δουλεμένο.

είναι γνώστης των τεχνικών της ζωγραφικής, αλλά και ένας εξαίρετος χαράκτης. Οι γνώσεις του της χαρακτικής, αλλά και της ζωγραφικής συγκεράζονται στο έργο αυτό δίνοντας ένα εκπληκτικό αποτέλεσμα.

Στην ίδια έκθεση, 2η *πανελλήνια έκθεση* χαρακτικής, το 1939 ο Θεοδωρόπουλος θα εκθέσει το έργο ***Μαινάς και Σάτυρος***, ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο)[584], 24,5χ34,7 εκ. (εικ. 261), με τιμή 1000 δρχ. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος θα δανειστεί έναν αρχαιολογικό μύθο και θα παρουσιάσει μια Μαινάδα να κοιτά τον Σάτυρο που βρίσκεται δίπλα της· το τοπίο στο οποίο βρίσκονται η Μαινάδα και ο Σάτυρος είναι απροσδιόριστο, άλλωστε το ενδιαφέρον του Θεοδωρόπουλου δεν είναι να παρουσιάσει το τοπίο, αλλά τα δύο κύρια πρόσωπα της σύνθεσης. Η μαινάδα είναι γυμνή, τοποθετημένη κατά μέτωπο, ενώ ο σάτυρος είναι σε κατατομή και καθισμένος. Θα μπορούσαμε να πούμε πως η μαινάδα δεν παρουσιάζεται όπως ίσως θα την περιμέναμε, να βρίσκεται δηλαδή σε εκστατική μανία. Εδώ είναι καθιστή, δεν χορεύει καν, όπως συμβαίνει στις παραστάσεις των αρχαιοελληνικών αγγείων. Ο σάτυρος εικονίζεται σαν άνδρας με κεφάλι τράγου, χωρίς και πάλι να τον εικονίζει όπως στα αρχαιοελληνικά αγγεία, σε παγανιστική έκσταση. Στο έργο υπάρχει μια έντονη ερωτική διάθεση, που κρύβεται στον τρόπο που καλεί η μαινάδα το σάτυρο τόσο με το βλέμμα της όσο και με τη στάση του σώματός της.

Το 1940 ο Θεοδωρόπουλος θα φιλοτεχνήσει μια σειρά έργων με τίτλο *Σαντορίνη.* Στο έργο ***Σαντορίνη (Η Καμάρα)***[585], (1940), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 31,6χ25,2 εκ. (εικ. 262), ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά εστιάζει το ενδιαφέρον του σε ένα στοιχείο του τοπίου, την καμάρα. Στο έργο αυτό η καμάρα γίνεται και το όριο, το οποίο διαχωρίζει την φωτεινή και σκοτεινή πλευρά της σύνθεσης. Το σημείο πριν την καμάρα είναι το σκοτεινό μέρος της σύνθεσης, ενώ το σημείο μετά από αυτήν είναι το φωτεινό, εκεί που ουσιαστικά βρίσκεται και η πηγή του φωτός. Η διαγώνια σύνθεση βοηθάει στη δημιουργία του βάθους.

Στα έργα ***Σαντορίνη***,[586] (1940), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 31,7χ24,7 εκ. (εικ. 263), ***Σαντορίνη***[587]**,** (1940), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 31,8χ25,3 εκ. (εικ.

[584] Κρίνοντας από τα κοψίματα θεωρούμε πως είναι πλάγιο και όχι όρθιο ξύλο.
[585] Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη* 1940, καθώς και Θεοδωρόπουλος, Λειψία, 1940. Το έργο φέρει υπογραφή κάτω δεξιά.
[586] Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη* του 1940, καθώς και Θεοδωρόπουλος, Λειψία 1940.

264), καθώς και στο έργο ***Σαντορίνη (ο Μύλος)***[588]**,** (1940 – 1948), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 39,7χ30,6 εκ. (εικ. 265), ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του για ακόμα μια φορά στο αρχιτεκτονικό τοπίο: στα κτίρια, στους πλακόστρωτους δρόμους, στις σκάλες, στην εκκλησία στο βάθος του έργου *Σαντορίνη* (εικ. 263). Ο μύλος ουσιαστικά εισάγεται για πρώτη φορά. Και τα τρία έργα, από άποψη τεχνικής, είναι καθ' ύψος σχεδιασμένα. Σε όλα τα έργα ο Θεοδωρόπουλος δίνει προσοχή στις λεπτομέρειες, στα πλακόστρωτα δρομάκια, τα οποία είναι με επιμέλεια σχεδιασμένα, στις λεπτομέρειες στους τοίχους και στις αυλόπορτες, καθώς και στη νατουραλιστική απόδοση του μύλου. Εκείνο που διαφέρει είναι το φώς· ενώ ο *Μύλος* (εικ. 265) λούζεται στο φως τα άλλα δύο έργα είναι αρκετά σκοτεινά με όχι ευδιάκριτη την πηγή του φωτός, η οποία είναι κρυμμένη ανάμεσα στα κτίρια.

Στο έργο ***Νάξος*****,** (1940 – 1948), 33,8χ29,8 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 266), ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στην εκκλησία, η οποία καταλαμβάνει και όλη του τη σύνθεση. Τα συμπληρωματικά στοιχεία της σύνθεσης, όπως είναι το δέντρο στα δεξιά καθώς και το σπίτι στο βάθος έρχονται δεύτερα στη σύνθεση. Παρατηρώντας συνολικά τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως έχει εμπρεσιονιστικά στοιχεία, καθώς το πλαίσιο του έργου κόβει το δέντρο.

Στο έργο ***Ναυτικοί***, (1940 – 1948), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 30,6χ39,7 εκ., (εικ. 267) παρουσιάζονται σε εξωτερικό χώρο, πιθανότατα στην προβλήτα του λιμανιού, τρεις ναυτικοί να κάθονται και να περιμένουν το καράβι, ενώ πίσω τους διακρίνεται η πόλη. Οι δύο από τους τρείς αλληλοκοιτάζονται και στα πόδια του ενός υπάρχει ένας μπόγος με ρούχα, ενώ ο μεσαίος ακουμπάει στην παλάμη του χεριού του και κοιμάται. Τα χαρακτηριστικά των προσώπων είναι σκληρά, τίποτα το ευχάριστο δεν υπάρχει ούτε στα πρόσωπα ούτε, κατ' επέκταση, και στη σύνθεση. Η σύνθεση είναι κλειστή, η πόλη πίσω φαίνεται σαν να πνίγει τους ναυτικούς· πουθενά δεν υπάρχει αίσθηση ζωής, σαν οι τελευταίοι κάτοικοι να είναι αυτοί οι τρείς ναυτικοί. Με τους ναυτικούς που η διάθεσή τους δεν είναι ευφρόσυνη, ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά σκιαγραφεί και την εποχή. Πρόκειται για πρόσωπα που είναι βυθισμένα στη σιωπή, στη

[587] Θεοδωρόπουλος, Λειψία ,1940.
[588] Θεοδωρόπουλος Ρόμβος, 1948.

θλίψη ενώ εμείς τους βλέπουμε πιθανότατα την ώρα της αναχώρησής τους. Το έργο αυτό μας παραπέμπει συνειρμικά στο κλίμα και στην εποχή του Ουράνη. Στο ποίημα του Ουράνη *Νοσταλγίες* διαβάζουμε: «…*Σε λίγο την απέραντη τη θάλασσα αλάργευαν/ και χάνονταν, αφήνοντας στην πορφυρή τη δύση/ έναν καπνό, που αυλάκωνε τον ουρανό πριν σβήσει: / κι όμως οι γέροι ναυτικοί, ακίνητοι στους φάρους, / με τη μεγάλη πίπα τους σβησμένη πια στο στόμα,/ προς τα καράβια πού ᾽φυγαν εκοίταζαν - ακόμα...»* Ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά δεν φωτίζει το έργο, απλώς σε ορισμένα σημεία της σύνθεσης υπάρχουν μερικά φωτεινά σημεία. Αυτή η έλλειψη φωτισμού ενισχύει την αίσθηση μοναξιάς που είναι διάχυτη στο έργο. Η προοπτική δεν είναι έντονη στο συγκεκριμένο έργο, στοιχείο που ενισχύει και αυτό με τη σειρά του την αίσθηση της μοναξιάς.

Την περίοδο της κατοχής ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια σειρά χαρακτικών σε πλάγιο ξύλο. Τα θέματά του χωρίζονται σε δύο θα λέγαμε κατηγορίες· **α**) στα θέματα που έχουν άμεση σχέση με τα δεινά του πολέμου και γίνονται τα έτη 1941-1948 και **β**) στα *έργα καθημερινής* θα λέγαμε *ζωής* στα οποία εντάσσονται κυρίως νεκρές φύσεις και τοπία.

Στο έργο ***Άγγελος,*** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x10εκ (εικ. 268) ο Θεοδωρόπουλος χαράσσει ενός αγγέλου την ώρα που προσεύχεται. Το κεφάλι του είναι γερμένο προς τα αριστερά, η όψη του είναι θλιμμένη, τα χέρια του είναι σταυρωμένα. Μπροστά του, πάνω σε ένα μικρό βωμό, υπάρχει ένα μικρό βιβλίο, ίσως πρόκειται για Ευαγγέλιο, το οποίο φαίνεται να κοιτάει ο άγγελος. Τα φτερά του είναι τόσο μεγάλα που σχεδόν καλύπτουν όλη την επιφάνεια του πίνακα. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι το πλέγμα που υπάρχει πίσω από τον άγγελο και έτσι φαίνεται σαν να είναι κάπου, σε έναν απροσδιόριστο χώρο, εγκλωβισμένος.

Στην ξυλογραφία ***Δύο κοριτσάκια*****,** (1941-1945), (πλάγιο ξύλο), 14x10εκ. (εικ. 269) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει δύο μικρά κοριτσάκια να κάθονται το ένα δίπλα στο άλλο· δίπλα τους υπάρχει ένα μικρό κουτάκι, από το οποίο μπορεί κανείς να συμπεράνει είτε πως τα δύο κοριτσάκια ζητιανεύουν, είτε πως περιμένουν στην ουρά για το συσσίτιο. Με δεδομένο πως το τενεκεδάκι έχει λαβή συμπεραίνουμε πως τα δύο κορίτσια περιμένουν στην ουρά για το συσσίτιο. Η προσοχή του επικεντρώνεται σε δύο σημεία: πρώτον στα χαρακτηριστικά του προσώπου και δεύτερον στην απόδοση του

σώματος. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου αποδίδονται ως εξής: οβάλ πρόσωπο, μεγάλα μάτια θλιμμένα, μεγάλη μύτη και μικρό στόμα˙ στην ουσία πρόκειται για ένα πρόσωπο στο οποίο κυριαρχεί μια θλίψη. Το δεύτερο στοιχείο στο οποίο δίνει ο Θεοδωρόπουλος ιδιαίτερη προσοχή είναι η απεικόνιση του σώματος. Το πάνω μέρος διαφέρει από το κάτω μέρος του σώματος. Το άνω μέρος δίνεται από το Θεοδωρόπουλο ως εξής: πολύ λεπτή απόδοση του κορμού, σχεδόν τετράγωνη. Το κάτω μέρος του σώματος, τα πόδια δηλαδή των κοριτσιών, δίνονται από το Θεοδωρόπουλο με ένα μάλλον περίεργο τρόπο. Τα παντελόνια δίνονται με τέτοιο τρόπο σαν να πρόκειται για τσάπες και όχι για παντελόνια. Κάτω από αυτά τα παράξενα παντελόνια ξεπροβάλλουν τα πόδια των κοριτσιών, τα οποία ουσιαστικά δεν φαίνονται. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοδωρόπουλος καταγράφει με τον πλέον γλαφυρό τρόπο την άθλια κατάσταση που επικρατεί την περίοδο του 1940.

Την ίδια εποχή θα μας δώσει δύο έργα με το ίδιο θέμα που έχουν τον τίτλο: ***Δύο φίλες (Γυμνό),*** (1941-1945). Στο πρώτο έργο, (πλάγιο ξύλο), 14x10,1 εκ. (εικ. 270) ο Θεοδωρόπουλος παρουσίαζει ένα θέμα ήδη γνωστό, τις δύο φίλες. Στην ουσία πρόκειται για ένα γυμνό, μόνο που εδώ τα γυμνά του δεν έχουν τίποτα από τον ερωτισμό των γυμνών των προηγούμενων ετών. Η εικόνα είναι η εξής: δύο γυμνές γυναίκες, οι οποίες δεν έχουν καμία οπτική επαφή με τον θεατή, προσπαθούν να κρύψουν τη γύμνια τους. Η πρώτη από αριστερά γυναίκα είναι όρθια, ο κορμός της έχει μια ελαφρά συστροφή και με το χέρι της καλύπτει το στήθος της. Η δεύτερη γυναίκα είναι καθιστή˙ καλύπτει με τη στάση του ποδιού της το κάτω μέρος του σώματός της, ενώ την ίδια στιγμή αφήνει ακάλυπτα τα στήθη της. Στο φόντο υπάρχει ένα δέντρο με φρούτα. Για τη συγκεκριμένη σύνθεση ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται πιθανότατα από το θέμα της έξωσης των πρωτόπλαστων από τον παράδεισο. Η πρώτη γυναίκα προσπαθεί να κρύψει τη γύμνια της, καμία δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή και πίσω υπάρχει το δέντρο της γνώσης.

Στο δεύτερο έργο ***Δύο φίλες (Γυμνό),*** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14χ10 εκ. (εικ. 271), ο Θεοδωρόπουλος θα κινηθεί στο ίδιο μοτίβο με το προηγούμενο έργο. Δύο γυμνές γυναίκες, όρθιες και οι δύο αυτή τη φορά, κρατούν η πρώτη ένα μήλο και η δεύτερη ένα ύφασμα. Η στάση της πρώτης από αριστερά γυναίκας είναι ίδια με το προηγούμενο έργο, ίδια η συστροφή του κορμού, ίδια η στάση των χεριών, η γυναίκα δεν έχει οπτική

επαφή με το θεατή, η διαφορά είναι ότι τώρα κρατάει στα χέρια της ένα μήλο και το προσφέρει στη γυναίκα που βρίσκεται δίπλα της. Πίσω τους υπάρχει ένα δέντρο γεμάτο καρπούς. Πρόκειται και εδώ για έναν παραλληλισμό του δέντρου της γνώσης και της έξωσης από τον παράδεισο. Και στα δύο έργα οι γυναίκες κοιτάνε πίσω, σε αυτό που έχασαν· οι πρωτόπλαστοι χάσανε τον παράδεισο, οι δύο γυναίκες την ελευθερία. Ο καρπός της γνώσης απαιτεί θυσίες όπως άλλωστε και η ελευθερία. Η πηγή του φωτός κάτω αριστερά.

Κοπέλες που μαζεύουν λουλούδια**,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x10,7 εκ. (εικ. 272). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει δύο γυναίκες την ώρα που μαζεύουν λουλούδια, σε έναν ολάνθιστο κήπο· ο ολάνθιστος κήπος και οι γυναίκες αποτελούν τις έντονες αντιθέσεις του έργου. Από τη μια ο κήπος δίνει όλα τα λουλούδια, σύμβολο αναγέννησης – ζωής και από την άλλη μεριά οι μελαγχολικές γυναίκες γνωρίζουν πως για αυτές η ζωή, λόγω του πολέμου, δεν είναι ρόδινη. Ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει ως εξής τις δύο γυναίκες: η μία κοιτάζει το θεατή, κρατά στην αγκαλιά τα λουλούδια, φοράει τσεμπέρι στο κεφάλι και έχει ένα εντελώς μελαγχολικό βλέμμα, τα μάτια της είναι σχεδόν μισόκλειστα. Η δεύτερη γυναίκα έχει σκυμμένο το κεφάλι της και έτσι δεν διακρίνεται το πρόσωπό της. Θα μπορούσαμε να πούμε πως το μοτίβο της σκυφτής γυναίκας που είτε μαζεύει κάτι είτε κλαίει είναι συνηθισμένο στα έργα του Θεοδωρόπουλου, τόσο κατά της περίοδο του 1940 όσο και νωρίτερα. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Στο έργο ***Γυναίκες στο νεκροταφείο*****,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x10,1 εκ. (εικ. 273) ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει μια ακόμα τραγική και συγχρόνως καθημερινή σκηνή της περιόδου του πολέμου: γυναίκες στο νεκροταφείο που κλαίνε για εκείνους που σκοτώθηκαν από τους Γερμανούς. Η σύνθεση είναι η εξής: δύο γυναίκες, η μια με τα μάτια της κλειστά και η άλλη με τα χέρια στο πρόσωπο κλαίνε για τους δικούς τους που σκοτώθηκαν από τους Γερμανούς. Ο Θεοδωρόπουλος δομεί την εικόνα του ως εξής: η γυναίκα που βρίσκεται στα αριστερά κόβεται από το πλαίσιο της εικόνας, με έναν εμπρεσιονιστικό, θα λέγαμε τρόπο, ίσως δανεισμένο από τα έργα του Gauguin. Μεγάλα είναι τα χαρακτηριστικά του προσώπου της και φοράει ένα μαντήλι στο κεφάλι. Η δεύτερη γυναίκα, που στην ουσία καταλαμβάνει όλη την εικόνα, απεικονίζεται από το Θεοδωρόπουλο να έχει το

κεφάλι της γερμένο μπροστά, να φορά μαντήλι στο κεφάλι και τα χέρια της να καλύπτουν το πρόσωπό της. Στο βάθος διακρίνονται μαύροι σταυροί. Ένα ακόμα αξιοπρόσεχτο στοιχείο της σύνθεσης είναι ότι τα χόρτα που περιβάλλουν τις δύο γυναίκες και τους σταυρούς, αποδίδονται περισσότερο σαν συρματοπλέγματα ή σαν αγκάθια παρά σαν χόρτα.

Στο έργο ***Άντρες*****,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x9,7 εκ. (εικ. 274) παρουσιάζεται μια πολυπρόσωπη σύνθεση. Τέσσερις άνδρες ο ένας πίσω από τον άλλο. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως οι δύο πρώτοι άνδρες έχουν συλληφθεί και έχουν τα χέρια τους δεμένα πίσω από την πλάτη. Από τους δύο επόμενους άνδρες διακρίνουμε μόνο το πρόσωπό τους. Τα πρόσωπα της σύνθεσης ακολουθούν το μοτίβο όλων των έργων του Θεοδωρόπουλου την περίοδο αυτή: μεγάλα χαρακτηριστικά προσώπου, τρόμος στα πρόσωπα των ανθρώπων, ταλαιπωρημένα σώματα με κόκκαλα που προεξέχουν από το σώμα, κυρίως στους ώμους και στους αγκώνες.

Στο έργο ***Γυναίκες και νεκρός*****,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x9,6 εκ. (εικ. 275) απεικονίζονται εξαγριωμένες γυναίκες την ώρα που κρατούν στα χέρια τους το νεκρό άνδρα. Τα πρόσωπα των γυναικών είναι αγανακτισμένα, οργισμένα, τα στόματά τους είναι ανοιχτά καθώς φωνάζουν, τα χέρια τους είναι σηκωμένα και οι παλάμες σχηματίζουν γροθιές, στα μάτια τους όμως πέρα από την αγανάκτηση και την οργή είναι ζωγραφισμένος και ο φόβος. Τα πρόσωπά τους είναι σκαμμένα. Η μία εκ των δύο γυναικών φοράει μαντήλι στο κεφάλι ενώ η δεύτερη γυναίκα, η οποία είναι μάλλον νεώτερη, έχει τα μαλλιά της λυτά. Πίσω από τις δύο αυτές γυναίκες διακρίνουμε και άλλα υψωμένα χέρια χωρίς να διακρίνουμε τα πρόσωπά τους. Ο άνδρας που κείτεται νεκρός έχει και αυτός σκαμμένο το πρόσωπό του. Δεν μπορούμε να διακρίνουμε όμως το σώμα του.

Στο έργο ***Στάμνα*****,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x10 εκ. (εικ. 276) παρουσιάζεται μια στάμνα πάνω σε ένα τραπεζομάντιλο, και δίπλα τους υπάρχουν κλαδιά από κλήμα αμπέλου και δύο τσαμπιά με σταφύλι. Παρατηρώντας το έργο διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος έχει σχεδιάσει κατά τέτοιο τρόπο το τραπεζομάντιλο που μοιάζει περισσότερο με πλέγμα, η στάμνα δεν στέκεται όρθια, αλλά είναι ριγμένη πάνω στο τραπεζομάντιλο – πλέγμα, όπως και τα τσαμπιά με το σταφύλι. Δίνεται η εντύπωση πως

πρόκειται για μια γιορτή που διακόπηκε με βία. Η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά.

Μάσκα και βιβλίο, (1941 – 1945), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14χ10,1 εκ., (εικ. 277). Στο έργο αυτό εικονίζονται μια σειρά αντικειμένων, τα οποία θα μπορούσε να συναντήσει κανείς σε μια θεατρική παράσταση· μια μάσκα που κλαίει και γελάει ταυτόχρονα, ένα αναλόγιο με ένα ανοιχτό βιβλίο επάνω του, μια κούπα (που θα μπορούσε να παραπέμπει σε έργα του Σαίξπηρ), ριγμένη στο πάτωμα, ένα σπαθί μαζί με ένα βασιλικό ραβδί και τέλος μια φυσαρμόνικα στο βάθος. Όλα αυτά τα στοιχεία και ο τρόπος απόδοσής τους, θα μπορούσαν ίσως να παραπέμπουν στη βίαιη λήξη μιας θεατρικής παράστασης. Τα ανάκατα στοιχεία αυτό προδίδουν. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος δεν αναλώνεται σε καλλολογικές λεπτομέρειες των αντικειμένων· τα σχεδιάζει όπως ακριβώς είναι, άλλωστε στόχος του δεν είναι να δείξει αντικείμενα, τα οποία δυνητικά θα μπορούσαν να είναι μέρη ενός θεατρικού έργου· σκοπός του είναι να δείξει με έμμεσο τρόπο την κατάσταση που επικρατεί στην Αθήνα την περίοδο της Κατοχής. Η πείνα και οι φυλακίσεις είναι η μία όψη, η επέμβαση του κατακτητή στην τέχνη είναι η δεύτερη· αυτή την όψη της γερμανικής κατοχής θέλει να δείξει μέσα από το έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος. Η πηγή του φωτός που βρίσκεται κάτω αριστερά, πέφτει κατευθείαν πάνω στο βιβλίο και στη μάσκα.

Σύνθεση με γλυπτό**,** (1941-1945), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 14x10,1 εκ. (εικ. 278). Η σύνθεση του εν λόγω έργου είναι η ακόλουθη: ένα άγαλμα πάνω στη βάση του, δίπλα του το καλέμι και το σφυρί, τα εργαλεία του γλύπτη, και ένα κλειστό βιβλίο στο βάθος της σύνθεσης. Το γλυπτό, μάλλον γυναικείο, έχει γερμένο το κεφάλι του και τα μάτια του είναι κλειστά. Το άγαλμα εκφράζει μια θλίψη, έχει μια βαρύθυμη έκφραση. Κοιτώντας το φόντο του έργου διαπιστώνουμε πως πίσω από το άγαλμα υπάρχει ένα τοίχος – πλέγμα, ένδειξη φυλάκισης του αγάλματος. Ένδειξη της κατάστασης που επικρατεί στη χώρα. Η πηγή του φωτός βρίσκεται μπροστά από το άγαλμα.

Στο έργο ***εσωτερικό με βιβλία*****,** (1941-1945), ξυλογραφία, (όρθιο ξύλο)[589], 14x10,2 εκ. (εικ. 279) παρουσιάζεται η εικόνα ενός εσωτερικού χώρου, ενός δωματίου αν κρίνουμε από το παντζούρι και την κουρτίνα, που

[589] Στο Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000 αναφέρεται ότι το έργο χαράζεται σε πλάγιο ξύλο· από τις λεπτομέρειες που έχει το έργο θεωρούμε πως έχει γίνει σε όρθιο και όχι πλάγιο ξύλο.

διακρίνουμε στο βάθος. Στο πρώτο πλάνο διακρίνουμε ένα τραπέζι με βιβλία και ένα βάζο με λουλούδια, ενώ στο δεύτερο επίπεδο διακρίνουμε ένα μισόκλειστο παράθυρο και στο πλάι μια κουρτίνα. Τίποτα στο εσωτερικό δεν φανερώνει την κατάσταση που υπάρχει έξω από το παράθυρο, τον πόλεμο και την εξαθλίωση των ανθρώπων. Παρόλο όμως που ο εσωτερικός χώρος φαίνεται ήρεμος εντούτοις υπάρχουν στοιχεία που δηλώνουν αναστάτωση: τα βιβλία είναι κλειστά και γρήγορα στοιβαγμένα, το παράθυρο είναι σχεδόν κλειστό, δεν υπάρχει φως ή ανθρώπινη παρουσία, σαν να γίνεται μια προσπάθεια να μην γίνει αντιληπτό το εσωτερικό από όποιον μπορεί να βρίσκεται έξω από το παράθυρο. (Ας μη ξεχνάμε πως το 1941 οι Γερμανοί εισβάλλουν στην Αθήνα).

Nature morte, (1943), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14,2χ10,5 εκ., (εικ. 280). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος συνθέτει μια νεκρή φύση στην οποία εικονίζονται τέσσερα μήλα, ένα ψάθινο καπέλο, μια κανάτα και ένα πανί. Τα μήλα με την ελαφρά κυβιστική απόδοσή τους δεν θυμίζουν τα ζωντανά κατάλληλα προς βρώση μήλα άλλων νεκρών φύσεων. Χωρίς πολλές λεπτομέρειες είναι και τα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης· η κανάτα εικονίζεται από την μπροστινή της όψη, δεν έχει κανένα σχέδιο πάνω της, όπως συνέβαινε σε άλλα έργα, τέλος το πανί και το καπέλο δεν έχουν και αυτά πολλά διακοσμητικά στοιχεία, ελάχιστοι μικροί ρόμβοι υπάρχουν στο τελείωμα του πανιού. Στο πίσω μέρος της σύνθεσης υπάρχουν φύλλα δέντρων, τα οποία δηλώνουν πως η σύνθεση είναι σε εξωτερικό χώρο. Παρά το γεγονός ότι η σύνθεση βρίσκεται σε εξωτερικό χώρο εντούτοις η αίσθηση που αποπνέει είναι η παντελής έλλειψη ζωής. Τίποτα μέσα στη σύνθεση δεν προδίδει την ανθρώπινη παρουσία, τα στοιχεία είναι σαν να έχουν ξεχαστεί στο χώρο. Το πλαίσιο κόβει τη σύνθεση.

Κατά τα έτη 1943 – 1948 ο Θεοδωρόπουλος θα χαράξει δύο πορτραίτα της Μπουμπουλίνας. Στο πρώτο έργο ***Μπουμπουλίνα, (δοκίμιο),*** (1943-1948), ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), 36,4x27,9 εκ. (εικ. 281), η Μπουμπουλίνα κοιτάζει προς το θεατή χωρίς όμως να τον κοιτά κατάματα, καθώς έχει στραμμένο το σώμα της λοξά. Στο κάτω αριστερό μέρος της σύνθεσης υπάρχει μια μικρογραφία ενός καραβιού με πανιά φουσκωμένα, είναι άλλωστε γνωστό πως από τους άνδρες της η Μπουμπουλίνα είχε κληρονομήσει καράβια, γη και χρήματα, τα οποία τα είχε προσφέρει για τον αγώνα, η ίδια

ήταν μάλιστα επικεφαλής μοίρας πλοίων, οχτώ από τα οποία ήταν δικά της. Την περίοδο λοιπόν του πολέμου ο Θεοδωρόπουλος αποφασίζει να χαράξει το πορτραίτο μιας ηρωίδας του πολέμου του 1821, μιας γυναίκας που πρόσφερε στον αγώνα όχι μόνο με υλικά μέσα, αλλά και με κίνδυνο της ζωής της. Παράλληλα η προσωπογραφία της Μπουμπουλίνας δεν είναι μια απλή προσωπογραφία. Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος συμπυκνώνει τις θυσίες του ελληνικού λαού στο πρόσωπο της ηρωίδας του 1821. Η Μπουμπουλίνα γίνεται η Ελλάδα· ένας μετασχηματισμός που δίνεται με διπλό τρόπο. Στο μεν δοκίμιο η Μπουμπουλίνα σε μαύρο φόντο και με ένα μικρό καράβι δίπλα της δηλώνει τον αγώνα των ελλήνων και την κατάσταση της χώρας. Στο δεύτερο πια έργο η ***Μπουμπουλίνα*** (εικ. 282) βρίσκεται σε λευκό φόντο και χωρίς το καράβι κάτω αριστερά. Τώρα πια η Ελλάδα είναι ελεύθερη. Έναν αντίστοιχο μετασχηματισμό θα δούμε και στη λογοτεχνία στο ποίημα του Ρίτσου *Η κυρά των Αμπελιών.* Στο ποίημα αυτό, όπως παρατηρεί η Χρύσα Προκοπάκη, είναι παρούσες όλες οι γωνίες της Ελλάδας μαζί με την ιστορία τους. Η Κυρά διασχίζει τον τόπο και τον χρόνο, είναι μια Παναγία, μια Μπουμπουλίνα, μια Περσεφόνη, μια μάνα. Είναι η περήφανη αγωνίστρια που κρατάει το περιστέρι και το αστροπελέκι.: «*Κι έτσι στητή και δυνατή καταμεσής στον κόσμο/κρατώντας στο ζερβί σου χέρι τη μεγάλη ζυγαριά και στο δεξί τη σπάθα/είσαι η ομορφιά κι η λεβεντιά κι είσαι η Ελλάδα.»*[590]

Στο έργο ***Εσπερινός,*** (1944), ξυλογραφία, (πλάγιο ξύλο), 17,5x 13,2 εκ. (εικ. 283), δημοσιευμένο στη *Νέα Εστία* την 1η Ιουλίου του 1944 καθώς και στο περιοδικό *La Semaine Egyptienne* Μάιος 1946, ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει σε πρώτο πλάνο δύο γυναίκες σκυμμένες και γονατιστές, μάλλον σε κάποιο λιβάδι. Γύρω τους υπάρχουν ξερόκλαδα, τα οποία όμως μοιάζουν περισσότερο με συρματοπλέγματα παρά με κλαδιά. Οι ίδιες είναι σκυμμένες και δεν μπορούμε να διακρίνουμε χαρακτηριστικά των προσώπων τους. Βέβαια με μια πιο προσεκτική παρατήρηση διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει χαρακτηριστικά των προσώπων των γυναικών. Η μία γυναίκα έχει τα χέρια της σταυρωμένα και η άλλη τα ακουμπά στα πόδια της. Και οι δυο γυναίκες φορούν στο κεφάλι τους μαντήλι· όμως η απόδοσή του δεν θυμίζει σε τίποτα γυναικείο μαντήλι, θυμίζει μάλλον κράνος φαντάρου.

[590] Προκοπάκη 2014, σελ. 27.

Στο φόντο της εικόνας πάνω στο λόφο ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια εκκλησία και δίπλα της πέντε μαύρα δέντρα, τα οποία περισσότερο μοιάζουν με ανθρώπινες μαυροφορεμένες φιγούρες.

Το 1945 παρουσιάζει μια σειρά έργων που σα θεματικό άξονα έχουν τις φυλακές και την πείνα. Στο ***Χαϊδάρι*****,** (1945), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14,1x9,7 εκ. (εικ. 284), δημοσιευμένο και αυτό στην Νέα Εστία στις 15 Μαΐου 1945, απεικονίζει δύο άντρες στοιβαγμένους προφανώς στις φυλακές του Χαϊδαρίου. Στην προσπάθειά του ο Θεοδωρόπουλος να δώσει τις άθλιες συνθήκες διαβίωσης των ανθρώπων στις φυλακές δίνει ως εξής τη σύνθεση: Ο άνθρωπος του πρώτου επιπέδου είναι γερμένος στα δεξιά, έχει ξυρισμένο κεφάλι, διακρίνουμε μόνο το πάνω μέρος του κορμού του, τα μεγάλα του χέρια και το αποστεωμένο πρόσωπό του. Δεν μπορούμε να διακρίνουμε το υπόλοιπο σώμα του καθώς αυτό μπλέκεται και στην ουσία γίνεται ένα με το σώμα του άλλου άντρα. Τα δάχτυλά του είναι πρησμένα, πιθανή ένδειξη βασανισμού. Ο δεύτερος άνδρας της σύνθεσης είναι γερμένος στα αριστερά· δεν μπορούμε να διακρίνουμε το σώμα του παρά μόνο το πάνω μέρος του κορμού του. Φαίνεται και αυτός αποστεωμένος και από την απόδοση φαίνεται πως το σώμα του είναι στριμωγμένο. Σημασία δίνει ο Θεοδωρόπουλος στην απόδοση των προσώπων των δύο ανδρών. Μεγάλα μάτια, μεγάλη μύτη, πεταχτά τα κόκκαλα στα μήλα των προσώπων. Ειδικά τα μάτια του δεύτερου άνδρα δεν έχουν καθόλου κόρη, είναι άσπρες σχισμές, σαν να πρόκειται για κάποια μάσκα θεάτρου. Τα στόματα είναι μισάνοιχτα. Άνθρωποι σε άθλια ψυχική, αλλά και σωματική κατάσταση. Η διαγώνια σύνθεση ενισχύει την κατάσταση εγκλεισμού.

Το 1944 θα μας δώσει το έργο με τίτλο ***τριαντάφυλλα***, 12,1χ8,7 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 285). Στο έργο αυτό θα μας δώσει δύο μεγάλα τριαντάφυλλα, τα οποία καλύπτουν όλη την επιφάνεια του πίνακα. Τα τριαντάφυλλα είναι ανθισμένα και περιβάλλονται από τα φύλλα των τριαντάφυλλων. Το φώς που βρίσκεται πάνω αριστερά τονίζει τα ροδοπέταλα και δίνει ζωντάνια στα τριαντάφυλλα.

Στο έργο ***Κελί*****,** της ίδιας χρονιάς**,** (1945), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14x10 εκ. (εικ. 286), δημοσιευμένο στα Ελεύθερα Γράμματα στις 19 Μαΐου του

1945[591], ο Θεοδωρόπουλος χαράσσει την εικόνα ενός άνδρα μέσα σε ένα κελί φυλακής. Ο άνδρας καλύπτει όλη την εικόνα. Η στάση του προδίδει πως προσπαθεί να προστατευτεί από το κρύο που πιθανόν έμπαινε από το παράθυρο που βρίσκεται δίπλα του. Κοιτώντας τα χαρακτηριστικά του προσώπου του διαπιστώνουμε πως και εδώ αποδίδονται ως εξής: μεγάλη μύτη, στόμα μισάνοιχτο, μάτια μεγάλα, διεσταλμένα και κόρες μικρές, σχεδόν ανύπαρκτες, πρόσωπο σχεδόν αποστεωμένο με μία έκφραση τρόμου ζωγραφισμένη πάνω του. Το σώμα είναι μαζεμένο, τα κόκκαλά του προεξέχουν, τα διακρίνουμε στους ώμους και στους αγκώνες. Τα πόδια του είναι λυγισμένα και ανοιχτά. Καμία ελπίδα δεν υπάρχει ακόμα και έξω από το παράθυρο.

Στο έργο ***1941*****,** (1945), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14x9,8 εκ. (εικ. 287), δημοσιευμένο στις 15 Ιουνίου του 1945 στη Νέα Εστία[592], τρία πρόσωπα αποδίδονται αυτή τη φορά από τον Θεοδωρόπουλο: μια μητέρα με τα δύο της παιδιά, το ένα στην αγκαλιά της και το άλλο δίπλα της. Τα χαρακτηριστικά και εδώ τα ίδια, μάτια μεγάλα διεσταλμένα, μεγάλη μύτη, στόμα μισάνοιχτο, πρόσωπα αποστεωμένα. Τα χέρια της μάνας είναι αφύσικα μεγάλα, κόκκαλα που προεξέχουν. Εντύπωση προκαλεί η απόδοση του λαιμού της κοπέλας που στέκεται δίπλα από τη μάνα: ένας πολύ αδύνατος και ψηλός λαιμός που στηρίζει ένα πολύ μεγάλο κεφάλι. Σε αντίθεση έρχεται το αγοράκι· είναι τόσο μαζεμένο στην αγκαλιά της μάνας του που δεν μπορεί να διακρίνει κανείς το λαιμό του. Η έκφραση των προσώπων δηλώνει τρόμο, ειδικά εκείνη του αγοριού.

Στο έργο ***η πείνα*****,** (1945), ξυλογραφία (πλάγιο ξύλο), 14x9,8 εκ. (εικ. 288) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει ένα ζευγάρι την ώρα που ζητιανεύει. Οι δύο μορφές δεν διαφέρουν από τις προηγούμενες της ίδιας χρονιάς. Μορφές εξουθενωμένες, αποστεωμένες με μια έκφραση θλίψης και απόγνωσης χαραγμένη στα αποστεωμένα πρόσωπά τους. Πρόσωπα σκαμμένα από την πείνα, μάτια μεγάλα, διάπλατα ανοιχτά. Στο συγκεκριμένο έργο η κοπέλα κρατάει ένα μικρό κουτάκι, ένδειξη της ελεημοσύνης που ζητάει. Ο άνδρας κρατάει από τον ώμο την κοπέλα και οι δύο μαζί παρακαλούν για βοήθεια.

[591] Ελεύθερα Γράμματα στις 19 Μαΐου του 1945.
[592] 15 Ιουνίου του 1945 στη Νέα Εστία.

Το 1944 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει ένα ακόμα τοπίο του με τίτλο ***Αττική***[593] 12,3χ8,7 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 289). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ένα γνωστό του θέμα, την ελιά, με διαφορετικό όμως τρόπο: το δέντρο είναι μόνο του ουσιαστικά, τα άλλα δύο δέντρα που υπάρχουν στο βάθος είναι πολύ μακριά με αποτέλεσμα να μην διακρίνονται εύκολα. Το ίδιο το δέντρο φαίνεται γέρικο και κουρασμένο, η μεγάλη κουφάλα που έχει στην μπροστινή του πλευρά ενισχύει αυτή την όψη, επιπλέον το δέντρο γέρνει προς τη μια πλευρά σαν να μην μπορεί να αντέξει το βάρος που έχουν τα κλαδιά του. Αν συγκρίνουμε το έργο αυτό με το *Τοπίο (δάσος)* για παράδειγμα του 1934 (εικ. 219) θα δούμε ότι εκεί τα δέντρα ναι μεν έχουν κουφάλες, αλλά ο κορμός είναι δυνατός και ρωμαλέος, τα δέντρα δεν γέρνουν από το βάρος, κρατούν με δύναμη τα κλαδιά και τα φυλλώματά τους και η κουφάλα είναι ένδειξη σοφίας από τα χρόνια που έχουν περάσει. Στην *Αττική* ο κορμός είναι μαζεμένος, γέρικος, οι ρίζες έχουν βγει από το έδαφος με αποτέλεσμα να μην συγκρατούν πια καλά το δέντρο. Σημαντικός εδώ είναι και ο τίτλος, *Αττική*, όχι τοπίο Αττικής ούτε απλά τοπίο, τίτλοι που μας έχει δώσει νωρίτερα σε παρόμοια έργα. Με το έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος θέλει να δώσει με έναν ίσως αλληγορικό τρόπο την κατάσταση της Αθήνας· είναι μια πόλη που δεν αντέχει άλλο, έχει περάσει ένα μεγάλο λιμό το χειμώνα του 1941 – 1942 με ανθρώπους να πεθαίνουν στους δρόμους και να μεταφέρονται νεκροί πάνω σε κάρα, και τώρα με όση δύναμη της έχει απομείνει προσπαθεί να σταθεί στα πόδια της. Όλα αυτά τα στοιχεία προσπαθεί να τα δώσει ο Θεοδωρόπουλος μέσα από το συγκεκριμένο έργο.

Στα (1948)[594] θα μας δώσει μια νεκρή φύση με τίτλο ***Σύνθεση (Στάμνα και κοχύλια),*** 24,6χ31,8 εκ., ξυλογραφία (όρθιο ξύλο), (εικ. 290). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας παρουσιάζει μια νεκρή φύση σε έναν απροσδιόριστο χώρο, πιθανότατα κάποιο δωμάτιο· η στάμνα και τα κοχύλια βρίσκονται πάνω σε ένα τραπέζι πίσω τους υπάρχουν τρία ταμπλό, τα οποία έχουν ανεικονικά σχέδια και γεωμετρικά σχήματα. Σχεδιάζει με κάθε λεπτομέρεια το σώμα της στάμνας, το οποίο χωρίζεται σχεδιαστικά σε δύο

[593] Αττική, δημοσιευμένο στο *Ελληνικό Ημερολόγιο Ορίζοντες,* του Μάριου Βαϊάνου, τ. Γ΄, 1944.
[594] Για το έργο αυτό έχουν δοθεί σαν χρονολογία δημιουργίας τα έτη 1940 – 1948. Μιας και δεν μπορούμε με απόλυτη βεβαιότητα να πούμε πότε ακριβώς έγινε δεχόμαστε σαν χρονολογία δημιουργίας το έτος 1948 καθώς τότε το παρουσιάζει στην 4η ατομική του έκθεση. Το 1940 λαμβάνει μέρος στην Β΄ καλλιτεχνική έκθεση στο Ζάππειο Μέγαρο μόνο ως μέλος της κριτικής και οργανωτικής επιτροπής χωρίς να παρουσιάσει κάποιο έργο, όπως φαίνεται από τον κατάλογο των εκτιθέμενων έργων της έκθεσης.

μέρη, στο πάνω μέρος όπου είναι σχεδιασμένο γραμμικά ένα πουλί, ενώ στο κάτω μέρος ένα λουλούδι και δύο γραμμές εκατέρωθεν του λουλουδιού. Τα κοχύλια είναι με τέτοιο τρόπο σχεδιασμένα που ο θεατής έχει την αίσθηση πως βλέπει πραγματικά κοχύλια. Οι σπείρες στα δύο κοχύλια είναι σε τέτοια αρμονία όπως είναι στα πραγματικά κοχύλια. Η σύνθεση κινείται σε τρείς άξονες: διαγώνιους, οριζόντιους και κάθετους. Τα δύο κοχύλια, που είναι ο πρώτος διαγώνιος άξονας, είναι παράλληλα σχεδιασμένα, ως προς το δεύτερο διαγώνιο άξονα, που είναι η στάμνα και το μικρό κοχύλι. Ένας τρίτος διαγώνιος άξονας είναι το τραπέζι πάνω στο οποίο πατούν τα κοχύλια και η στάμνα, ο οποίος ταυτόχρονα τέμνει τους δύο προηγούμενους άξονες. Σε οριζόντιο άξονα κινούνται τα ταμπλό που υπάρχουν πίσω από τη σύνθεση. Η όλη δομή της σύνθεσης δημιουργεί την αίσθηση του βάθους.

Λινόλεουμ

Από το 1950 έως το 1965 θα δουλέψει σε λινόλεουμ δίνοντας μια σειρά έργων· οι γυναίκες είναι ένα από αυτά. ***Γυναίκες***, 51,7χ39,7 εκ. (εικ. 291), στο έργο αυτό εικονίζονται τέσσερις γυναίκες, οι οποίες είναι τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη. Οι γυναίκες έχουν ελαφρά σκυμμένο το κεφάλι, έχουν τα μάτια τους κλειστά και όλες φοράνε μαντήλι. Οι τέσσερις γυναίκες δημιουργούν ομάδες των δύο και γέρνουν τα κεφάλια τους η μία στην άλλη. Όλες έχουν μια έκφραση λύπης. Η τέταρτη γυναίκα μάλιστα έχει και χειρονομία λύπης, καθώς ακουμπά το χέρι της στο μάγουλό της. Οι γυναίκες παραπέμπουν στην Παναγία, αλλά με έναν έμμεσο τρόπο μέσα από μια οπτική ασκητική· θυμίζουν δηλαδή γυναίκες που τίθενται στην υπηρεσία της Παναγίας σε ένα μοναστήρι. Το χαμηλωμένο βλέμμα τους είναι ένδειξη ευλάβειας.

Την ίδια περίοδο, 1950 – 1965, φιλοτεχνεί το έργο ***Γοργόνες στα δίχτυα***, λινόλεουμ, 51,7χ39,7 εκ. στα αριστερά γράφει épreuve άρα ίσως πρόκειται για δοκιμαστικό έργο. (εικ. 292). Στο έργο παρουσιάζονται δύο μεγάλες γοργόνες πιασμένες σε δίχτυα. Οι γοργόνες είναι εγκλωβισμένες στα δίχτυα· τα μάτια και το στόμα τους είναι ορθάνοιχτα, τα σώματά τους είναι

στραμμένα προς το θεατή, έτσι διακρίνεται το στήθος τους, το ηβικό τρίγωνο και η ουρά. Μόνο που εδώ η ουρά δεν είναι ακριβώς ουρά γοργόνας˙ εδώ έχουμε τα πόδια των δύο γυναικών που είναι γεμάτα λέπια και η ουρά υπάρχει μόνο στα πέλματά τους. Από τη στάση τους και από τη γενικότερη έκφρασή τους, φαίνεται ότι οι γοργόνες προσπαθούν να ξεφύγουν από τα δίχτυα, στα όποια έχουν μπλεχτεί, αλλά αυτό είναι αδύνατο. Γύρω τους υπάρχουν και μικρά ψάρια, τα οποία είναι πιασμένα και αυτά στα δίχτυα. Ενδιαφέρον προκαλεί όλη η σύνθεση, καθώς ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να βάλει στα δίχτυα όχι κάποιο ψάρι, αλλά τη γοργόνα, ένα μυθικό πλάσμα, το οποίο είναι πάντα ελεύθερο. Στο έργο αυτό υπάρχει ένας μετασχηματισμός του υπέρλογου στοιχείου με ρεαλιστική απόδοση. Αλλάζει το υπερβατικό στοιχείο, που είναι η γοργόνα, σε ρεαλιστικό. Ουσιαστικά ο Θεοδωρόπουλος αλλάζει το μύθο της ελεύθερης γοργόνας μετατρέποντάς την σε ψάρι που έχει πιαστεί στα δίχτυα.

Την ίδια περίοδο, (1950 – 1965), μας δίνει ένα ακόμα έργο και αυτό μάλλον είναι δοκιμαστικό, καθώς γράφει στα αριστερά épreuve, με τον τίτλο ***Κοπέλες και πουλιά***, λινόλεουμ, 51,7χ39,7 εκ. (εικ. 293). Οι δύο γυμνές γυναίκες του έργου βρίσκονται σε ένα εξωτερικό περιβάλλον περιτριγυρισμένες από πουλιά· η μία εξ αυτών κάθεται πάνω σε ένα κιβώτιο που μοιάζει με πλέγμα, ενώ η άλλη είναι γονατιστή. Και οι δύο γυναίκες πιάνουν στα χέρια τους τα πουλιά. Οι γυναίκες είναι αντιθετικά τοποθετημένες, η πρώτη έχει στραμμένο το σώμα της προς τα δεξιά, η δεύτερη προς τα αριστερά. Και στις δύο περιπτώσεις διακρίνουμε το στήθος των δύο γυναικών. Εντύπωση προκαλεί το γεγονός ότι η μια γυναίκα κάθεται πάνω σε αυτό το ιδιόμορφο πλέγμα. Θα μπορούσε να είναι βαλίτσα ή ένα κιβώτιο μέσα στο οποίο θα μπουν τα πουλιά που προσπαθούν να πιάσουν αυτές οι δύο γυναίκες.

Το 1960 – 1965 θα μας δώσει τα τελευταία έργα του με θρησκευτικό θέμα. Το πρώτο είναι ***Το Άγιον Μανδήλιον,*** (1960 – 1965), έγχρωμο[595] λινόλεουμ, 51,8χ40 εκ., (εικ. 294) και το δεύτερο είναι η ***Αποκαθήλωση,*** (1960 – 1965), έγχρωμο λινόλεουμ, 49,4χ34,7 εκ., (εικ. 295). ***Το Άγιον Μανδήλιον*** είναι ένα καθαρά θρησκευτικό θέμα που είναι το άγιο Μανδήλιον.

[595] Για να γίνει το έγχρωμο χαρακτικό, όσα χρώματα χρησιμοποιούνται στο χαρακτικό, τόσες είναι και οι αντίστοιχες μήτρες. Εδώ υπάρχουν τέσσερις διαφορετικές αποχρώσεις έτσι ξέρουμε πως τέσσερις ήταν και οι μήτρες του χαρακτικού, μία για κάθε χρώμα.

Η πρώτη φορά που είχε ασχοληθεί με το θέμα του αγίου Μανδηλίου ήταν το 1905 στην εφημερίδα *Χρόνος*. Εκεί μας έδινε την προσωπογραφία του Ιησού· όπως ήδη έχει αναφερθεί εκεί ο Ιησούς κοιτούσε κατάματα το θεατή, φορούσε ακάνθινο στεφάνι και στο πρόσωπό του δεν υπήρχαν ίχνη αίματος. Στο επάνω μέρος της σινδόνης ήταν σχεδιασμένα τα αρχικά ΙΣ ΧΡ. Σε πλήρη αντίθεση έρχεται αυτό το Άγιο Μανδήλιο (του 1960). Εδώ το πρόσωπο του Ιησού παρουσιάζεται αποστεωμένο, τα μάτια του είναι κλειστά. Σε αντίθεση με το πρώτο Άγιο Μανδήλιο, στο οποίο ο Ιησούς παρουσιάζονταν νέος, εδώ η όψη του Ιησού είναι όψη ενός μεγάλου σε ηλικία άνδρα. Ο Ιησούς δεν φοράει ακάνθινο στεφάνι, αλλά πίσω του υπάρχει μια λάμψη φωτός που παραπέμπει στο φωτοστέφανο. Βεβαίως τα δύο έργα τα χωρίζει μια εξικονταετία, για αυτό και οι διαφορές που προαναφέρθηκαν. Το θέμα είναι μεν το ίδιο υπάρχουν όμως διαφορετικά χαρακτηριστικά και νέα στοιχεία, όπως το φωτοστέφανο που δεν υπάρχει το έργο του 1905.

Στο δεύτερο έργο με τίτλο ***Αποκαθήλωση*** ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια σκηνή του Ευαγγελίου, τη σκηνή της αποκαθήλωσης του Ιησού από το σταυρό. Η λύπη είναι διάχυτη στο έργο αυτό. Ο Ιησούς είναι στο κέντρο και γύρω του τρείς μαυροντυμένες γυναίκες· και οι τρείς έχουν γερμένα τα κεφάλια τους προς το μέρος του Ιησού, η γυναίκα στα αριστερά, πιθανότατα η Παναγία, κρατά τον Ιησού, ενώ η γυναίκα στα δεξιά έχει τα χέρια της στραμμένα προς το πρόσωπό της σε χειρονομία θλίψης. Ο Θεοδωρόπουλος δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει με κάθε λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά των προσώπων των τριών γυναικών, για το λόγο αυτό τα χαρακτηριστικά αποδίδονται μόνο με γραμμές. Μεγαλύτερη προσοχή δίνεται στα χαρακτηριστικά του προσώπου του Ιησού, αν και πάλι και εδώ η απόδοση γίνεται με γραμμές. Ο Ιησούς φοράει ακάνθινο στεφάνι και περιβάλλεται από φωτοστέφανο. Ο τρόπος με τον οποίο εικονίζονται οι τρείς γυναίκες μας θυμίζει τον τρόπο που είχαν απεικονιστεί οι τρείς γυναίκες στο έργο του 1955 με τίτλο *τρείς γυναίκες (κλαίουσες)*. Ο τρόπος γραφής και απόδοσης των μορφών είναι σχεδόν ο ίδιος. Και στο έργο του 1955 και εδώ, η γραμμή είναι παχιά, οι γυναίκες έχουν σκυμμένα τα κεφάλια τους και τέλος υπάρχουν και στα δύο έργα χειρονομίες θλίψης. Σε καμία όμως περίπτωση ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει τον εαυτό του· διατηρεί τα ίδια γλωσσικά στοιχεία και δημιουργεί ένα εντελώς διαφορετικό έργο.

Χαλκογραφίες

Το μοναδικό έργο από τη μαθητική του περίοδο, το οποίο έχουμε στα χέρια μας είναι η πρώτη του χαλκογραφία, η οποία δημοσιεύεται μετά το θανατό του στο περιοδικό *Ζυγός.* Στη χαλκογραφία αυτή (εικ. 296) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει την κεφαλή ενός νέου, δεν είμαστε όμως σε θέση να πούμε αν πρόκειται για την κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου ή όχι. Το έργο είναι τοποθετημένο διαγώνια και το πρόσωπο είναι αποδοσμένο σε τρία τέταρτα και δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή. Η περικεφαλαία είναι σχεδιασμένη με κάθε λεπτομέρεια καθώς δίνονται τόσο οι χαράξεις που υπάρχουν πάνω της όσο και το λοφίο που υπάρχει στο πάνω μέρος αυτής. Έντονες είναι οι φωτοσκιάσεις τόσο στο πρόσωπο όσο και στο φόντο.

Το 1915 ο Θεοδωρόπουλος παράγει, παράλληλα με τις ξυλογραφίες του και μια σειρά χαλκογραφιών, δουλεμένες με την τεχνική της οξυγραφίας (eau forte[596]) σε τσίγκο. Τα πρώτα έργα έχουν σα θέμα το γυμνό. Στο έργο ***Γυμνό καθιστό*****,** (1915 ή πριν το 1920) eau forte (οξυγραφία) σε τσίγκο, 36,5x25 (εικ. 297) η γυναίκα εικονίζεται πλάτη στο θεατή και ελαφρά σκυφτή. Διακρίνονται και τα δύο της χέρια· το ένα είναι λυγισμένο στον αγκώνα ενώ από το άλλο φαίνεται η παλάμη του που ακουμπά πάνω στο μηρό του ενός ποδιού. Με λεπτομέρεια αποδίδονται και τα δύο της πόδια, τα οποία είναι λυγισμένα. Η στάση του σώματος και των ποδιών προδίδουν ότι η γυναίκα είναι καθισμένη σε κάποια καρέκλα, η οποία όμως δεν σχεδιάζεται καθόλου. Η απόδοση της γυναίκας είναι καθαρά ρεαλιστική, επηρεασμένη πιθανότατα από τα έργα της αναγέννησης. Ο Θεοδωρόπουλος ενδιαφέρεται μόνο για τη γυναίκα που έχει μπροστά του, ο περιβάλλων χώρος μέσα στον οποίο βρίσκεται δεν τον ενδιαφέρει και για αυτό δεν τον αποδίδει.

Στο επόμενο έργο με τίτλο ***Γυμνό καθιστό*****,** (πριν το 1920), eau forte (οξυγραφία) σε τσίγκο, 36,5χ25 εκ. (εικ. 298) η γυναίκα έχει την ίδια περίπου

[596] Eau forte (οξυγραφία): Μέθοδος της χαλκογραφίας. Κάνει την εμφάνισή της στις αρχές του 16ου αιώνα. Στη μέθοδο της οξυγραφίας η χάλκινη πλάκα, τελείως καθαρή, καλύπτεται από το χαράκτη με ειδικό βερνίκι μαστίχας, ασφάλτου και καθαρού κεριού. Όταν αυτό στεγνώσει, ο χαράκτης, εκεί που θέλει να κάνει τις γραμμές, του ξύνει το βερνίκι με τις πούντες ή ροδέλες. Στη συνέχεια βυθίζει σε διάλυμα νιτρικού οξέος και νερού. Το οξύ οξειδώνει τις εσοχές, τα αυλάκια που έχουν αποκαλυφθεί με τις πούντες. Η οξείδωση επαναλαμβάνεται μερικές φορές, προκειμένου να πετύχει ο χαράκτης βαθιές χαράξεις. Στη συνέχεια, καθαρίζει την πλάκα με νέφτι ή βενζίνη, για να εξαφανιστεί το βερνίκι. Μπορεί να επέμβει με καλέμι για να διορθώσει κάποια σημεία. Μελανώνει την επιφάνεια της πλάκας και τυπώνει σε νοτισμένο χαρτί.

στάση με το προηγούμενο έργο· έχει σκυμμένο το κεφάλι της στα αριστερά, δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή· η στάση του σώματός της είναι τρία τέταρτα, τα χέρια της είναι ακουμπισμένα πάνω στα πόδια της. Η γυναίκα είναι καθισμένη πάνω σε ένα κρεβάτι, διακρίνεται ένα μαξιλάρι στην άκρη του κρεβατιού. Πέρα από το κρεβάτι δεν διακρίνεται άλλο στοιχείο του χώρου στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα.

Στο ***Γυμνό καθιστό (Σκεπτομένη),*** (πριν το 1920), eau forte (οξυγραφία) σε τσίγκο, 40,6x27,3 εκ. (εικ. 299) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει εδώ μια γυμνή καθιστή γυναίκα, η οποία στηρίζει το χέρι της στο πιγούνι της. Για ακόμα μια φορά δεν δίνεται ο περιβάλλων χώρος. Η προσοχή του Θεοδωρόπουλου επικεντρώνεται στη γυναίκα που έχει μπροστά του. Η γυναίκα σχεδιάζεται σε φυσικό, θα λέγαμε, μέγεθος και αποδίδονται όλες οι ανατομικές λεπτομέρειες του σώματός της. Η κνήμη, τα γόνατα, ο αστράγαλος. Δεν διακρίνεται καθαρά το στήθος της γυναίκας και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

Στο έργο ***ξαπλωμένο γυμνό*****,** (πριν το 1920), eau forte (οξυγραφία) σε τσίγκο, 25χ37,7 εκ. (εικ. 300) η στάση του γυμνού θα μπορούσε να παραπέμπει σε γυναικεία γυμνά της Αναγέννησης. Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται το γυμνό είναι ξανά απροσδιόριστος. Τα χέρια της είναι πίσω και πάνω από το κεφάλι της· από τη στάση της δεν διακρίνονται καλά τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει φυσικά το σώμα της γυναίκας· από τον τρόπο με τον οποίο τοποθετεί το σώμα στο έργο φαίνεται πως μελετά την προοπτική που μπορεί να έχει το σώμα σε αυτή τη στάση. Το σώμα της γυναίκας έχει φωτοσκιάσεις.

Παράλληλα με την οξυγραφία πριν το 1920 θα δουλέψει και την τεχνική της χαλκογραφίας του μαλακού βερνικίου (vernis mou[597]) σε τσίγκο. Στο έργο ***Τρία γυμνά,*** (πριν το 1920), vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού) σε τσίγκο, 32,5x25 εκ. (εικ. 301) η θεματική του έργου είναι πάλι τρεις γυναικείες μορφές. Θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει πως το θέμα είναι παρμένο από

[597] Χαλκογραφία του μαλακού βερνικιού (vernis mou): Στη μέθοδο αυτή ο χαράκτης μεταχειρίζεται ένα μίγμα μαλακού βερνικιού, το οποίο αποτελείται από τρία μέρη μαύρου βερνικιού κι ένα μέρος λίπους βοδινού. Αφού απλώσει το μίγμα στην επιφάνεια της χάλκινης πλάκας, βάζει από πάνω υγρό πορώδες χαρτί, τις άκρες του οποίου τυλίγει στο πίσω μέρος της πλάκας. Όταν στεγνώσει το χαρτί, τεντώνεται, και με σκληρό κραγιόνι ο χαράκτης σχεδιάζει τις παραστάσεις, δίνοντας και τις σκιές. Η πίεση που ασκεί με το κραγιόνι, όσο σχεδιάζει πάνω στο χαρτί, συντείνει ώστε να κολλάει στο πίσω μέρος του χαρτιού ορισμένη ποσότητα μαλακού βερνικιού. Με τον τρόπο αυτό, αποτυπώνεται πάνω στην πλάκα το σχέδιο αντίστροφα προς το σχέδιο που έκανε ο χαράκτης μπροστά. Μετά έρχεται η βύθιση της πλάκας στο οξύ, που οξειδώνει τα ακάλυπτα τμήματά της, και κατά την εκτύπωση αποδίδεται πια το σχέδιο που έγινε με το κραγιόνι. Στη μέθοδο αυτή αποτυπώνεται η υφή του χαρτιού, όχι του κραγιονιού.

την αρχαιότητα, καθώς ο τόπος απόδοσης των μορφών, αλλά και η γενικότερη στάση τους παραπέμπει σε αρχαιοελληνικά θέματα. Οι γυναίκες του Θεοδωρόπουλου είναι κατά μέτωπο τοποθετημένες στο θεατή· η πρώτη από αριστερά έχει ακουμπήσει το χέρι της και το κεφάλι της στον ώμο της μεσαίας γυναίκας, ενώ εκείνη, όπως διακρίνουμε από την καμπύλη του λαιμού, έχει γείρει το κεφάλι της στην τρίτη γυναίκα. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στα στήθη, στην κοιλιά, στο φύλο καθώς και στο σώμα των γυναικών, το οποίο αποδίδει με μια ιδιαίτερη φυσικότητα·. Στον κορμό των γυναικών διακρίνεται ένα contraposto, στο οποίο αλλάζει μόνο το στηρίζων και το ελεύθερο πόδι. Διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο της γυναίκας στα αριστερά με λεπτομέρεια· έτσι βλέπουμε πως εκείνη κοιμάται. Τόσο από τη στάση των γυναικών, όσο και από το χώρο που εκείνες τοποθετούνται, θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται για το θέμα του από αντίστοιχα αρχαιοελληνικά θέματα.

Τρεις γυμνές γυναίκες στο δάσος αυτή τη φορά είναι το θέμα του στο έργο με τίτλο ***Γυμνά στο δάσος*****,** (πριν το 1920), 32,7χ25,3 εκ. (εικ. 302). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος δεν αναλώνεται στο σχεδιασμό των λεπτομερειών των τριών γυναικών. Για το λόγο αυτό δεν σχεδιάζει τα χαρακτηριστικά των προσώπων. Οι γυναίκες δεξιά και αριστερά εικονίζονται στο πλάι με τα χέρια υψωμένα· ενώ η γυναίκα που βρίσκεται στη μέση εικονίζεται πλάτη στο θεατή. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου φαίνονται στην τρίτη γυναίκα που βρίσκεται στα δεξιά, αλλά και πάλι δεν είναι με ευκρίνεια αποδοσμένα. Ο Θεοδωρόπουλος ενδιαφέρεται για τη στάση των σωμάτων των τριών γυναικών και τον ερωτισμό που εκπέμπει ένα γυμνό γυναικείο σώμα. Τα σώματα εικονίζονται μέσα σε δάσος· διακρίνονται τα δέντρα δεξιά και αριστερά των σωμάτων. Πιθανότατα για το έργο επηρεάζεται από αρχαιοελληνικούς μύθους, όπως είναι ο μύθος των νυμφών.

Εκτός από την τεχνική της eau forte και της vernis mou πριν το 1920 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί και με την τεχνική της βελονογραφίας (pointe séche[598]). Θα μας δώσει μια νεκρή φύση με τίτλο ***σύνθεση (με σιφνέικο***

[598] Pointe – Séche (βελονογραφία): Εδώ η χάραξη γίνεται χωρίς οξείδωση, μόνο με τη βοήθεια μιας βελόνας (πούντα), με την οποία «γρατσουνάμε» το χαλκό, άλλοτε ελαφρά και άλλοτε με δύναμη (γραμμές ελαφρές, ρηχές, βαθιές), χαράξεις παράλληλες, πυκνές ή αραιές, σταυρώματα γραμμών, ανάλογα με το ανοιχτό ή σκούρο τόνο που θέλουμε να δώσουμε. Ας σημειωθεί ότι σε αυτό το είδος έχουμε το πιο βελούδινο μαύρο της χαλκογραφίας, που οφείλεται όχι στο βάθος των γραμμών αλλά στα γρέζια που σηκώνει η πούντα «γδέρνοντας το χαλκό» και που αυτά τα γρέζια συγκρατούν μια αρκετή ποσότητα μελανιού, η οποία δίνει το βελούδινο μαύρο χρώμα.

φλυτζανάκι), σε τσίγκο, 25χ37,5 εκ., (εικ. 303). Σε αυτή τη νεκρή φύση παρουσιάζονται μια κανάτα, μια κούπα και ένα πιάτο με τρία φρούτα, τρία μήλα. Τα αντικείμενα εικονίζονται ρεαλιστικά, τα φρούτα είναι μεγάλα και χυμώδη, η κανάτα είναι μεγάλη και αποδίδεται και η λεπτομέρεια του σχεδίου που υπάρχει στο τελείωμα της λαβής. Τέλος ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει και τα διακοσμητικά μοτίβα πάνω στην κούπα. Παρατηρώντας τη σύνθεση βλέπουμε πως τα αντικείμενα δεν τοποθετούνται τυχαία, αντίθετα ακολουθείται μια γεωμετρική δομή. Η κανάτα και η κούπα είναι διαγώνια τοποθετημένες στο σχέδιο και εγγράφονται μέσα σε ένα ορθογώνιο τρίγωνο, οι γωνίες του οποίου σχηματίζονται στις άκρες του σχεδίου. Η κανάτα που είναι πιο μεγάλη σε μέγεθος τοποθετείται πίσω και η κούπα που είναι πιο μικρή σε μέγεθος μπροστά, έτσι δημιουργείται η ψευδαίσθηση του βάθους. Δύο ακόμα άξονες, ένας οριζόντιος και ένα διαγώνιος σχηματίζονται με τον τρόπο που τοποθετούνται τα μήλα, ειδικότερα το πρώτο μήλο σε σχέση με την κανάτα, τοποθετείται διαγώνια της κανάτας και οριζόντια σε σχέση με την κούπα, δημιουργώντας πάλι ένα κρυφό τρίγωνο στο οποίο εγγράφεται μέρος του μήλου και μέρος του πιάτου στο οποίο βρίσκονται τα μήλα. Παρατηρώντας τώρα τα μήλα διαπιστώνουμε πως δεν τοποθετούνται παράλληλα το ένα του άλλου, αλλά διαγώνια, δημιουργώντας την αίσθηση του βάθους.

Το 1930, πάντα παράλληλα με τις ξυλογραφίες του, ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μερικές χαλκογραφίες δουλεμένες ξανά με την τεχνική της οξυγραφίας, αλλά και μερικές με την τεχνική της βελονογραφίας (pointe séche). Τα έργα του θα έχουν σα θέμα το γυμνό, μόνο που τώρα αλλάζει η στάση και η τεχνική.

Στο πρώτο με τίτλο ***καθιστό γυμνό*****,** (1930), eau forte (οξυγραφία), 25χ29 εκ. (εικ. 304). ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα καθιστό γυμνό. Εδώ η γυναίκα έχει σκυμμένο το κεφάλι της μπροστά, το χέρι της είναι τεταμένο και ακουμπισμένο πάνω στο πόδι της. Τα πόδια είναι σταυροπόδι. Η γυναίκα, λόγω της στάσης της, δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή· ο Θεοδωρόπουλος δεν αποδίδει το χώρο μέσα στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα, το μόνο που μπορούμε, λόγω της στάσης της, να συμπεράνουμε είναι πως η γυναίκα είναι καθισμένη. Διακρίνεται το στήθος της και η κοιλιά της. Υπάρχουν φωτοσκιάσεις πάνω στη γυναίκα.

Το δεύτερο έργο με τίτλο ***καθιστό γυμνό*****,** (1930), eau forte (οξυγραφία), 30χ25,5 εκ. (εικ. 305). Έρχεται σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο καθώς η γυναίκα δεν είναι απλά καθισμένη, πάλι σε ένα απροσδιόριστο χώρο, αυτή τη φορά είναι και σκυμμένη μπροστά. Από τη στάση της γυναίκας διακρίνουμε το στήθος της, το όποιο αποδίδεται περισσότερο με τη φωτοσκίαση, τις συσπάσεις της κοιλιάς της, τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Στο έργο υπάρχουν φωτοσκιάσεις.

Στο τρίτο έργο με τίτλο ***γυμνό ξαπλωμένο*****,** (1930), eau forte (οξυγραφία), 25χ29 εκ. (εικ. 306) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει ένα γυναικείο ξαπλωμένο γυμνό. Οι γλουτοί του θα μπορούσαν να παραπέμπουν σε γυναικεία γυμνά της Αναγέννησης. Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται το γυμνό δεν προσδιορίζεται. Τα χέρια της είναι πάνω και μπροστά από το κεφάλι της· από τη στάση της δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, διακρίνονται όμως όλες οι συσπάσεις του σώματός της, καθώς και η ραχοκοκκαλιά της. Όπως έχει αναφέρει και ο Αγγ. Δόξας στην εφημερίδα *Ελεύθερος Άνθρωπος,* «το έργο παρουσιάζει ένα γυμνό σε εξαιρετική προοπτική σπουδή τοποθετήσεως»[599]. Την ίδια περίπου προοπτική τη συναντήσαμε ήδη στο έργο *ξαπλωμένο γυμνό* του 1920.

Στο έργο ***γυμνό ξαπλωμένο*****,** (1930), pointe séche (βελονογραφία), 22,5χ32 εκ. (εικ. 307), η στάση αλλάζει εντελώς. Η γυναίκα είναι ξαπλωμένη στο πλάι, ακουμπά το κεφάλι της πάνω σε ένα μαξιλάρι, έχει τα χέρια της πάνω στο στήθος και στο πρόσωπό της· έτσι διακρίνουμε μόνο ένα μέρος του στήθους της και τα κλειστά της μάτια. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει το πάνω μέρος του σώματος της γυναίκας. Ο σχεδιασμός της περιφέρειας μας παραπέμπει συνειρμικά σε γυμνά του Modigliani. Το σώμα της γυναίκας, αλλά και ο περιβάλλων αυτήν χώρος είναι αποδοσμένος σε σκούρο έντονο μαύρο χρώμα, το οποίο λόγω και της τεχνικής που έχει χρησιμοποιηθεί φαίνεται βελούδινο. Χαρακτηριστικό του έργου είναι πως το πλαίσιο κόβει το σώμα της γυναίκας. Αν και είναι το μόνο γυμνό στο οποίο το πλαίσιο του έργου κόβει το σώμα, αυτό το χαρακτηριστικό θα το δούμε σε έργα με άλλη θεματική.

Τέλος στο έργο ***δύο γυμνά,*** (1930), eau forte (οξυγραφία), 25χ20 εκ. (εικ. 308) ο Θεοδωρόπουλος χαράσσει δύο όρθιες γυμνές γυναίκες. Η στάση

[599] Δόξας 1930, σελ. 2.

τους θυμίζει στάση αρχαιοελληνικών αγαλμάτων, αλλά και αναγεννησιακών έργων ζωγραφικής. Η μόνη διαφοροποίηση είναι η στάση των χεριών της γυναίκας στα αριστερά, τα οποία είναι λυγισμένα στους αγκώνες και ακουμπισμένα στις λαγόνες. Αποδίδει πλαστικά το στήθος της γυναίκας καθώς και την κοιλιά· διακρίνεται ο αφαλός και φυσικά το φύλο. Το σώμα της γυναίκας είναι σε contraposto με στηρίζον το δεξί πόδι και ελεύθερο το αριστερό. Το κεφάλι της είναι στραμμένο στα δεξιά, το βλέμμα της είναι χαμηλά και έτσι δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή. Η δεύτερη γυναίκα ακουμπά το χέρι της στον ώμο της γυναίκας στα αριστερά και με το δεξί της χέρι κρύβει το στήθος της. Η στάση της δεύτερης γυναίκας είναι σε contraposto με αντίθετο όμως στηρίζον και ελεύθερο πόδι από ό,τι η πρώτη γυναίκα. Και εδώ η απόδοση της κοιλιάς γίνεται πλαστικά, και διακρίνεται το φύλο. Η πηγή του φωτός είναι στα δεξιά και υπάρχουν φωτοσκιάσεις στο σώμα των γυναικών. Και στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος εξαίρει το γυναικείο γυμνό σώμα και τον ερωτισμό που αυτό προκαλεί.

Παράλληλα με τα γυμνά θα μας δώσει και μια σειρά τοπίων με την τεχνική της οξυγραφίας. Στο έργο ***Τοπίο***[600] (1930), 29,6χ23,5 εκ., eau forte (οξυγραφία), (εικ. 309), (συλλογή Κ. Πεζάνου) ο Θεοδωρόπουλος φιλοτεχνεί μια πλειάδα δέντρων που βρίσκονται όμως σε μια απόσταση από το θεατή. Το χώμα μπροστά από τα δέντρα είναι μαύρο, ενώ το φόντο όπου βρίσκεται το βουνό ή πλαγιά παραμένει λευκό τονίζοντας με τον τρόπο αυτό ακόμα περισσότερο την αντίθεση λευκού και μαύρου στη σύνθεση.

Στο επόμενο ***Τοπίο***[601], eau forte (οξυγραφία), (εικ. 310) η σύνθεση είναι διαγώνια, τα δέντρα εγγράφονται ουσιαστικά σε ένα ορθογώνιο τρίγωνο με προοδευτική διάταξη που βοηθάει στη δημιουργία της αίσθησης της προοπτικής. Για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις αντιθέσεις μαύρου και άσπρου φωτός και σκιάς.

Στο ***τοπίο***[602], eau forte (οξυγραφία), 21,2χ16 εκ., (εικ. 311) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει ένα λόφο στην άκρη του οποίου διακρίνονται μερικά

[600] Φέρει αρίθμηση 1/15 και υπογραφή Α. Ι. Θεοδωρόπουλος· Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930, τιμή 750 δρχ. (αρ. κατ. 75).
[601] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930, με αρ. κατ. 98 και τιμή 1000 δρχ. Θεοδωρόπουλος, *Ομάδα Τέχνη* 1930, με αρ. κατ. 44. Διατηρούμε τον τίτλο *τοπίο* όπως αυτός δίνεται από τον ίδιο τον Θεοδωρόπουλο στον κατάλογο της έκθεσης στη *Στρατηγοπούλου*.
[602] Σύμφωνα με μαρτυρία του Α. Δεληβορριά, Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 228, το έργο αυτό αποτελούσε τμήμα ενός μεγαλύτερου έργου το οποίο ο ίδιος ο Δεληβορριάς είχε δει στο μαγαζί του Κ. Κρομμύδα, το οποίο όμως δεν πρόλαβε να φωτογραφήσει διότι πουλήθηκε.

δέντρα. Η διάταξη και εδώ είναι διαγώνια· αναφορικά με τη χρήση της προοπτικής στο εν λόγω έργο υπάρχει τόσο η αναγεννησιακή προοπτική όσο και η βυζαντινή προοπτική, την οποία βλέπουμε στο βάθος της σύνθεσης όπου το ένα δέντρο τοποθετείται ακριβώς πάνω από τα άλλα με σκοπό να δηλωθεί το βάθος. Και σε αυτό το έργο ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις αντιθέσεις άσπρου και μαύρου, μόνο που εδώ οι αντιθέσεις δεν είναι ιδιαίτερα έντονες. Το έργο φαίνεται πως αποτελεί μέρος ενός μεγαλύτερου έργου.

Στο έργο με τίτλο ***τοπίο*****,** (1930), eau forte (οξυγραφία), 21,2χ16 εκ., (εικ. 312), συνυπάρχουν τόσο το φυσικό όσο και το αρχιτεκτονικό στοιχείο. Λόγω της διαγώνιας κατασκευής του σπιτιού ο Θεοδωρόπουλος καταφέρνει να δώσει την αίσθηση του βάθους, επιπλέον στο βάθος της σύνθεσης σχεδιάζει δέντρα και μικρά πουλιά στον ουρανό. Για ακόμα μια φορά βλέπουμε το παιχνίδι των φωτοσκιάσεων. Η πηγή του φωτός βρίσκεται στα δεξιά του έργου και φωτίζει την πρόσοψη του σπιτιού.

Το 1936 θα ασχοληθεί ξανά με γυμνά με την τεχνική της χαλκογραφίας μαλακού βερνικίου (vernis mou). Στο έργο ***Γυμνά στην αμμουδιά,*** (1936), vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 21,2χ30,2 εκ. (εικ. 313) ο Θεοδωρόπουλος δίνει δύο ξαπλωμένες γυναίκες, οι οποίες απεικονίζονται με την πλάτη στραμμένη προς το θεατή. Στη γυναίκα στα αριστερά μπορούμε να διακρίνουμε ελαφρώς τα χαρακτηριστικά του προσώπου της καθώς στηρίζει με τα χέρια της το πρόσωπό της. Η δεύτερη γυναίκα είναι εντελώς γυρισμένη στο πλάι και έτσι δεν διακρίνουμε καθόλου τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Και στις δύο γυναίκες ο Θεοδωρόπουλος δίνει με μια πολύ λεπτή γραμμή τα περιγράμματα των σωμάτων των δύο γυναικών, επίσης διαπιστώνουμε πως ενδιαφέρεται μόνο για την απόδοση του σώματος χωρίς να προσδιορίζει με σαφήνεια τον χώρο στον οποίο βρίσκονται.

Στο επόμενο έργο με τίτλο ***Γυμνό ξαπλωμένο,*** (1936)[603], vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 20χ29 εκ. (εικ. 314) (Συλλογή Λάρδη ενυπόγραφο), ο Θεοδωρόπουλος εκθέτει μια ξαπλωμένη γυναίκα, η οποία κοιμάται πάνω σε μαξιλάρι. Η προσοχή του επικεντρώνεται στο σώμα της γυναίκας. Το έντονο περίγραμμα, αλλά και οι έντονες φωτοσκιάσεις πλάθουν

[603] Στο έργο αυτό υπάρχει μια διαφορά στην χρονολογία σε σχέση με τη χρονολογία που δίνεται από τη γυναίκα του Θεοδωρόπουλου Όλγα στην αναδρομική του 1983· εκεί αναφέρεται πως το έργο είναι του 1955. Θα συμφωνήσουμε με τον Ανδρέα Δεληβορριά ότι δεν μπορεί να είναι έργο του 1955 καθώς, όπως και εκείνος αναφέρει, ούτε στην έκθεση του Ρόμβου το 1948 ούτε και σε μεταγενέστερες εκθέσεις του 1950 ο Θεοδωρόπουλος εκθέτει vernis mou.

στην ουσία το σώμα της. Δεν δίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, μόνο μια έντονη γραμμή στην περιοχή των ματιών. Η γυναίκα καταλαμβάνει όλη τη σύνθεση.

Στο ***Καθιστό γυμνό,*** (1936)[604], vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 29χ20 εκ. (εικ. 315) ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει μια γυμνή καθιστή γυναίκα, η οποία γέρνει τον κορμό της προς τα αριστερά. Από τη στάση της μπορούμε να διακρίνουμε τόσο τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, τα οποία αποδίδονται από το Θεοδωρόπουλο με γρήγορες γραμμές και φωτοσκιάσεις. Με γρήγορη γραμμή και φωτοσκιάσεις είναι τόσο η απόδοση του στήθους όσο και η απόδοση των χεριών της γυναίκας. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει τα πόδια της γυναίκας μόνο μέχρι το ύψος της γάμπας. Η γενικότερη εντύπωση του έργου είναι η γρήγορη σχεδίασή του, οι έντονες γραμμές και οι φωτοσκιάσεις. Σαν να πρόκειται για ιμπρεσιονιστικό έργο.

Στο ***Γυμνό,*** (1936)[605] vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 29χ20 εκ. (εικ. 316) απεικονίζεται μια γυμνή γυναίκα να κάθεται σε μια καρέκλα. Η γυναίκα, η οποία καλύπτει όλη τη σύνθεση, είναι τοποθετημένη στο πλάι, η στάση των χεριών της κρύβει το στήθος της. Ο Θεοδωρόπουλος στη συγκεκριμένο έργο δίνει έμφαση και στις σκιάσεις, οι οποίες αναδεικνύουν όλη τη φυσικότητα του σώματος. Τα πόδια σχεδιάζονται μόνο μέχρι το ύψος της γάμπας. Αυτό που δεν αποδίδεται είναι τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας, το πρόσωπο αποδίδεται μόνο με σκιά. Όλο το έργο έχει έντονες φωτοσκιάσεις.

Στο ***Γυμνό,*** (1936) vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 29χ20 εκ. (εικ. 317) παρουσιάζεται μια σκυφτή γυναίκα με τεταμένο το χέρι της σαν να προσπαθεί να πιάσει κάτι. Ο Θεοδωρόπουλος φαίνεται πως επικεντρώνει το ενδιαφέρον του στη στάση της γυναίκας, σαν να θέλει να μελετήσει τις δομές του σώματος στην εν λόγω στάση. Έτσι αποδίδει με φωτοσκιάσεις τα σημεία που η κοιλιά αναδιπλώνεται, τον ώμο της, τον αγκώνα της καθώς τεντώνεται το χέρι. Παρατηρούμε ότι αποδίδει τα δάχτυλα

[604] Και εδώ υπάρχει διαφορά στη χρονολογία, θεωρούμε ότι σωστή είναι το 1936 και όχι το 1955 όπως αναφέρεται στην αναδρομική έκθεση του 1983.
[605] Και εδώ υπάρχει διαφορά στη χρονολογία, θεωρούμε ότι σωστή είναι το 1936 και όχι το 1955 όπως αναφέρεται στην αναδρομική έκθεση του 1983.

του χεριού της γυναίκας με τρεις μόνο γραμμές ενώ δεν υπάρχουν καθόλου τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

Στο επόμενο ***Γυμνό,*** (1936), vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 25,0χ20,5 εκ. (εικ. 318) η γυναίκα εικονίζεται κατά μέτωπο στο θεατή με μια στροφή του κεφαλιού της προς τα δεξιά. Η στάση του κορμού της γυναίκας αναδεικνύει όλο το γυμνό της σώμα, το στήθος της, το οποίο αποδίδεται με κάθε φυσικότητα καθώς και η κοιλιά της γυναίκας· η στάση των ποδιών της γυναίκας βοηθάει να αναδειχτεί και το φύλο της. Για ακόμα μια φορά δεν σχεδιάζει τα χαρακτηριστικά του προσώπου της.

Τα ίδια χαρακτηριστικά με το προηγούμενο έργο έχουμε και στο ***Γυμνό,*** (1936), vernis mou (χαλκογραφία μαλακού βερνικιού), 25,0χ25 εκ. (εικ. 319) με τη διαφορά στην τοποθέτηση του σώματος της γυναίκας· τώρα ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει λοξά το σώμα της να στηρίζεται στο ένα της χέρι.

Παράλληλα με τα γυμνά του, την ίδια χρονιά (1936) θα φιλοτεχνήσει και δύο τοπία με την τεχνική της vernis mou. Στο ***Ακρογιάλι***, (1936), 20x30 εκ., (εικ. 320) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια οικογενειακή σκηνή στην παραλία. Τα πρόσωπα της σκηνής εικονίζονται όλα πλάτη στο θεατή και τα μόνα χαρακτηριστικά προσώπου που διακρίνονται είναι της γυναίκας. Ενώ τα πρόσωπα που βρίσκονται στο πρώτο μέρος της σύνθεσης είναι ρεαλιστικά αποδοσμένα, ο άνδρας που βγαίνει από τη θάλασσα, αλλά και τα δύο καράβια που βρίσκονται στο βάθος σχεδιάζονται σχεδόν γραμμικά, χωρίς άλλες λεπτομέρειες.

Στο ***τοπίο***, 29,9χ19,5 εκ., (εικ. 321) (συλλογή Λάρδη) δεν παρουσιάζεται ένα ολόκληρο δάσος, αλλά τρία μόνο δέντρα, στα οποία εστιάζεται η προσοχή του Θεοδωρόπουλου. Παρατηρώντας τον τρόπο σχεδιασμού και δομής του έργου, διαπιστώνουμε πως αυτά είναι τα στοιχεία που τον ενδιαφέρουν. Το σχέδιο είναι αρκετά γρήγορο, είναι άλλωστε αρκετά εμφανές στον τρόπο απόδοσης των φύλλων. Ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο παρατηρεί ο θεατής είναι πως το έργο κινείται σε δύο διαστάσεις χωρίς να υπάρχει η αίσθηση του βάθους. Για ακόμα μια φορά υπάρχει έντονο το παιχνίδι των αντιθέσεων του άσπρου και του μαύρου.

Την ίδια χρονιά θα μας δώσει ένα ακόμα ***τοπίο*** (1936), με μεικτή τεχνική αυτή τη φορά: vernis mou και eau forte , 29,9χ19,5 εκ., (εικ. 322), (συλλογή Λάρδη). Θα σχεδιάσει ξανά δύο δέντρα, όχι ολόκληρο δάσος, και θα

δώσει έμφαση στην απόδοση των κορμών, οι οποίοι θα σχεδιαστούν με κάθε λεπτομέρεια. Ο ένας μάλιστα από τους δύο μοιάζει με γυναικείο σώμα. Οι κορμοί των δέντρων έχουν μια ελαφρά κλίση, είναι όμως βαθιά ριζωμένοι στη γη. Έντονα σχεδιασμένα είναι και τα φύλλα των δέντρων. Τα δύο δέντρα βρίσκονται σε πρώτο πλάνο, πίσω τους διακρίνεται ένας λόφος, ενώ στο βάθος της σύνθεσης διακρίνεται ένα ακόμα δέντρο μικρότερης κλίμακας. Το φόντο είναι μαύρο και με τον τρόπο αυτό ενισχύεται το παιχνίδι άσπρου και μαύρου που διακρίνει όλο το έργο.

Επίσης την ίδια χρονιά (1936) θα μας δώσει και ένα τοπίο με την τεχνική της βελονογραφίας (pointe séche). Στο ***τοπίο***, 20,5χ25 εκ., (εικ. 323) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει σε πρώτο πλάνο μια ελιά με γερό κορμό, χοντρές ρίζες, οι οποίες εξέχουν ελαφρά από το έδαφος. Δίπλα από το δέντρο διακρίνονται θάμνοι, ενώ στο βάθος διακρίνουμε άλλα δέντρα και ένα σπίτι. Εδώ φαίνεται να επικεντρώνει για ακόμα μια φορά το ενδιαφέρον του τόσο στο σχεδιασμό του βάθους, όσο και στο παιχνίδι ανάμεσα στο φως και στη σκιά. Θα λέγαμε πως στο συγκεκριμένο έργο η πηγή του φωτός είναι διπλή και βρίσκεται αριστερά και δεξιά της σύνθεσης. Για το λόγο αυτό μόνο το φόντο είναι φωτεινό ενώ ο κορμός του δέντρου είναι σκούρος

Ανάμεσα στα 1945 – 1948 παράλληλα με τις ξυλογραφίες του ο Θεοδωρόπουλος θα επανέλθει στη *γυμνογραφία*, στο *τοπίο* καθώς και στη *νεκρή φύση* με μια σειρά χαλκογραφιών με την τεχνική της οξυγραφίας, της βελονογραφίας καθώς και με την τεχνική της έγχρωμης manière noire[606], (ξεστή χαλκογραφία).

Στο πρώτο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 25x34 εκ. (εικ. 324) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη. Η γυναίκα ακουμπάει πάνω σε μαξιλάρια, από τη στάση του σώματος προβάλλεται όλο το στήθος της. Η γυναίκα κοιτάζει προς τα πάνω, τα μάτια της είναι ανοιχτά, μισάνοιχτο είναι επίσης και το στόμα της. Το ένα της χέρι είναι πίσω από το κεφάλι και το άλλο ακουμπά στο γλουτό της, ενώ

[606] manière noire, (ξεστή χαλκογραφία): στη μέθοδο αυτή ο χαράκτης πιέζει με τον ακιδωτό παλινδρομικό ξυστήρα (berceau) την επιφάνεια της χάλκινης πλάκας, κάνοντας κουκίδες. Με ένα ξυστήρα ξύνει αλλού πιο πολύ και αλλού πιο λίγο, για να φτάσει σε τονικές διαβαθμίσεις του άσπρου, με το περισσότερο ξύσιμο και του μαύρου, με το λιγότερο. Ουσιαστικά, δηλαδή, δεν πρόκειται για χάραξη, αλλά για ξύσιμο της πλάκας, που παρουσιάζει τονικές μεταπτώσεις του μαύρου – άσπρου, όχι απλές γραμμές. Το ξύσιμο αυτό μπορεί να γίνει με κύλινδρο παράλληλων οδοντωτών κύκλων. Το κοπίδι ή το οξύ έρχονται κατόπιν να ολοκληρώσουν την ξεστή χαλκογραφία. Επόμενα στάδια είναι το μελάνωμα και η εκτύπωση. Η μέθοδος αυτή προϋποθέτει εξαιρετικές ικανότητες από τον χαράκτη, που μπορεί, χάρη στην τονικότητα του άσπρου – μαύρου, να δώσει την αίσθηση βελούδου στο έργο του. Βλ. και Βαρλάμος 2010 σελ. 16

τα πόδια της είναι λυγισμένα. Ο Θεοδωρόπουλος στο συγκεκριμένο έργο δεν παίζει με τις φωτοσκιάσεις, στην ουσία δεν τις χρησιμοποιεί καθόλου και αποδίδει το σώμα της γυναίκας και τα υπόλοιπα στοιχεία με μόνο μια γραμμή. Δεν περιγράφεται καθόλου ο περιβάλλων χώρος.

Τα ίδια ακριβώς στοιχεία υπάρχουν και στα υπόλοιπα έργα που ακολουθούν την ίδια θεματική, το μόνο που αλλάζει είναι η στάση των γυναικών· στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 22,7χ29,5 εκ. (εικ. 325), ο Θεοδωρόπουλος βάζει τη γυναίκα να είναι ξαπλωμένη χωρίς να ακουμπάει σε μαξιλάρια· γέρνει το κεφάλι της στα αριστερά, έχει τα μάτια της κλειστά και το στόμα μισάνοιχτο. Στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 24,7χ33,7 εκ. (εικ. 326) η γυναίκα γέρνει το πάνω μέρος του κορμού της πάνω στα μαξιλάρια, και με τον τρόπο αυτό διακρίνεται ευκρινώς το στήθος της, τα πόδια της είναι λυγισμένα, το ένα ακουμπά στο πάτωμα και το άλλο βρίσκεται μπροστά από αυτό, τα μάτια της γυναίκας είναι ανοιχτά όπως και το στόμα της.

Στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 22,5χ29,5 εκ. (εικ. 327) η γυναίκα είναι καθισμένη και φαίνεται πως μόλις έχει τελειώσει το μπάνιο της καθώς σκουπίζει τα πόδια της. Στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 34,3χ25,2 εκ. (εικ. 328) καθώς και στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 30χ23 εκ. (εικ. 329) ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει δύο γυναικείες μορφές των οποίων η στάση είναι περίπου ίδια. Και οι δύο γυναίκες είναι απεικονισμένες κατά μέτωπο, έχουν λυγισμένα τα πόδια τους, το ένα ακουμπά στο στήθος, το άλλο είναι στο πλάι. Και οι δύο γέρνουν ελαφρά το κεφάλι στο πλάι. Δεν προσδιορίζεται ο χώρος στον οποίο βρίσκονται, ούτε το που κάθονται. Στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 24,2χ33 εκ. (εικ. 330) η γυναίκα είναι ξαπλωμένη· τα πόδια της είναι ανασηκωμένα στο στήθος της· και στα χέρια της, τα οποία είναι πίσω από το κεφάλι της, κρατάει ένα μαξιλάρι. Τα μάτια της είναι κλειστά. Τέλος στο ***Γυμνό*****,** (1945-1948), eau forte, (οξυγραφία), μονόγραμμα, 33,3x25,2 εκ. (εικ. 331) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει μια καθιστή οκλαδόν γυναίκα σε έναν εσωτερικό χώρο. Η προσοχή του είναι στη γυναίκα, η οποία καταλαμβάνει όλη τη σύνθεση, και περιγράφεται με λεπτομέρεια. Έχει σκυμμένο το κεφάλι της και κοιτάζει προς το έδαφος. Αποδίδονται με λεπτομέρεια οι μπούκλες των μαλλιών της

γυναίκας, τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, το στήθος της. Εκείνο που προξενεί εντύπωση είναι οι μεγάλες παλάμες της γυναίκας.

Στο τοπίο με τίτλο ***ελιές***[607]**,** οξυγραφία (eau forte), 36,7χ30 εκ., (εικ. 332) σε πρώτο πλάνο σχεδιάζονται τέσσερις ελιές, ομοίως ελιές διακρίνονται και στο βάθος της σύνθεσης. Οι ελιές του πρώτου επιπέδου έχουν χοντρούς κορμούς, όμως δεν είναι σαν τους κορμούς που μας έχει δώσει σε προηγούμενα έργα του. Εδώ τα δέντρα έχουν κουφάλες και πολλά ανοίγματα κατά μήκους του κορμού. Τα κλαδιά είναι χοντρά, στο σημείο που ενώνονται με τον κορμό, και γίνονται λεπτά όσο προχωρούν προς τα πάνω. Ο τρόπος σχεδιασμού των φύλλων των δέντρων είναι ίδιος με αυτόν των χόρτων που υπάρχουν στο έδαφος. Η πηγή του φωτός είναι στα αριστερά και φωτίζει ουσιαστικά το φόντο και όχι το πρώτο πλάνο της σύνθεσης.

Στο τοπίο με τον τίτλο ***ελιές***[608], 36,5χ30[609] εκ., οξυγραφία (eau forte), (εικ. 333) σε πρώτο πλάνο υπάρχουν τρία δέντρα, τρεις ελιές, μόνο που τα δέντρα αποδίδονται διαφορετικά· οι κορμοί δεν είναι τόσο χοντροί όσο ήταν σε προηγούμενα έργα. Από τους χοντρούς κορμούς, αλλά και από τα χοντρά κλαδιά εκφύονται λεπτότερα κλαδιά, ορισμένα από τα οποία λυγίζουν και γέρνουν προς τα κάτω και ορισμένα εικονίζονται σπασμένα. Από τα δύο αυτά δέντρα το ένα γέρνει προς τα αριστερά και το άλλο προς τα δεξιά. Στο βάθος της σύνθεσης διακρίνονται και άλλα δέντρα μικρότερης κλίμακας. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω αριστερά της σύνθεσης. Το έργο φέρει υπογραφή στο πλαίσιο του χαρτιού και αρίθμηση 23/25.

Στο έργο ***Ελαιώνες αττικής*** 8χ10,5 εκ., (εικ. 334), ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια διαγώνια σύνθεση τοποθετώντας στην αριστερή πλευρά τα δύο δέντρα· το ένα τοποθετείται μπροστά, το άλλο στο βάθος της σύνθεσης, και στη δεξιά πλευρά δημιουργεί ουσιαστικά φουντωτούς θάμνους. Οι κορμοί των δύο δέντρων είναι γεροί χωρίς κουφάλες, στέκονται αγέρωχοι χωρίς να γέρνουν από το βάρος των φύλλων. Τόσο τα δέντρα όσο και η απροσδιόριστη αριστερή πλευρά εγγράφονται σε δύο ορθογώνια τρίγωνα. Τα φύλλα των δέντρων και των θάμνων είναι φουντωτά. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από το έργο.

---

[607] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948.
[608] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948.
[609] Οι διαστάσεις από Γρηγοράκη, 2004 α, σελ. 48.

Το έργο με τίτλο ***τοπίο***, οξυγραφία (eau forte), 18χ24 εκ., (εικ. 335) έχει πάλι θέμα τις ελιές. Τα δέντρα υπάρχουν τόσο στο πρώτο πλάνο όσο και στο φόντο της σύνθεσης. Τα δέντρα του πρώτου επιπέδου έχουν χοντρούς κορμούς με έντονες φωτοσκιάσεις και παιχνίδια άσπρου και μαύρου· στους κορμούς διακρίνονται κουφάλες, ενώ οι ρίζες ελαφρά εξέχουν από το έδαφος. Τα δέντρα έχουν έντονα φύλλα, αλλά διακρίνονται και τα κλαδιά των δέντρων. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από το έργο.

Το 1945 – 1948 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια νεκρή φύση με τίτλο ***αγριολούλουδα***[610]***,*** έγχρωμη manière noire, (ξεστή χαλκογραφία) 35χ25 εκ., (εικ. 336). Ο Θεοδωρόπουλος στο έργο αυτό μας δίνει μια άκρως ρεαλιστική νεκρή φύση, στην οποία παρουσιάζεται ένα καλάθι με όλων των ειδών τα λουλούδια. Αυτό που παρατηρεί ο θεατής είναι η λεπτομέρεια με την οποία σχεδιάζονται τόσο τα λουλούδια όσο και το καλάθι. Στο έργο αυτό, όπως και σε άλλα, ο Θεοδωρόπουλος καταφέρνει να εξάρει όχι μόνο το θέμα του, αλλά και το υλικό στο οποίο δουλεύει, δίνοντάς μας ένα άρτιο αποτέλεσμα τόσο από τεχνικής όσο και από αισθητικής άποψης.

Την ίδια χρονιά (1945 – 1948) η νεκρή φύση φέρει τον τίτλο ***καλάθι με φρούτα***, eau forte, 30χ39 εκ., (εικ. 337). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει πάλι ένα ψάθινο καλάθι, στο οποίο περιγράφονται για ακόμα μια φορά όλες οι λεπτομέρειες του καλαθιού. Τα φρούτα είναι χυμώδη και βγαίνουν και εκτός καλαθιού. Τα τσαμπιά με τα σταφύλια συνοδεύονται από τα αμπελόφυλλα. Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται το καλάθι με τα φρούτα δεν προσδιορίζεται. Η πηγή του φωτός είναι στα δεξιά του έργου.

Παράλληλα, στα 1945 -1948 θα φιλοτεχνήσει μια σειρά τριών έργων με τίτλο *Σαντορίνη*, δύο από τα οποία, το *Σαντορίνη I και II* θα εκτεθούν στην 4η ατομική έκθεση στο Ρόμβο το 1948 καθώς και στην έκθεση του 1965 στις Νέες Μορφές, η οποία λαμβάνει χώρα μετά το θάνατό του. Τα έργα αυτά θα γίνουν με την τεχνική της βελονογραφίας. Στο έργο ***Σαντορίνη I*** (1945 – 1948), βελονογραφία (pointe séche), 24χ34 εκ. (εικ. 338), ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με λιτές αρχιτεκτονικές γραμμές τα σπίτια της Σαντορίνης. Καθώς η σύνθεση είναι διαγώνια πετυχαίνεται η δημιουργία του βάθους. Ο Θεοδωρόπουλος εμμένει στις λιτές γραμμές, δεν περιγράφει τον

[610] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948.

περιβάλλοντα χώρο και εστιάζει το ενδιαφέρον του στην αρχιτεκτονική σύνθεση. Ενδιαφέρον παρουσιάζει η φωτοσκίαση, η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από τα κτίρια, με τον τρόπο αυτό φωτίζεται η εσωτερική και ανώτερη πλευρά των κτιρίων και όχι η πρόσοψη.

Στο έργο ***Σαντορίνη ΙΙ*** (1945 – 1948) βελονογραφία (pointe séche), 24,5χ33 εκ. (εικ. 339), το έργο είναι ενυπόγραφο με αρίθμηση 5/10, ο Θεοδωρόπουλος διαφοροποιεί τον τρόπο απόδοσης του τοπίου του. Η σύνθεση είναι σχεδόν μετωπική, υπάρχει η αίσθηση του βάθους, χωρίς αυτό όμως να γίνεται με τον έντονο τρόπο που γίνεται στο «Σαντορίνη Ι». Εδώ ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει, αν και όχι έντονα, το φυσικό τοπίο, καθώς μπροστά από τα κτίρια υπάρχει ένας θάμνος. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο εδώ ο Θεοδωρόπουλος δεν δίνει μεγάλη έμφαση στη φωτοσκίαση.

Στο έργο ***Σαντορίνη ΙΙΙ (ανεμόμυλος)***[611]**,** (1945 – 1948) βελονογραφία (pointe séche), 24,5χ33 εκ., (εικ. 340) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει όχι μόνο τον ανεμόμυλο, ο οποίος βρίσκεται στο βάθος και εικονίζεται ουσιαστικά η πίσω του πλευρά, αλλά και το φυσικό τοπίο. Σχεδιάζει τα δέντρα, το δρόμο με τη φυσική του καμπύλη που σε οδηγεί στον ανεμόμυλο. Αυτό που ουσιαστικά σχεδιάζεται με μία μόνο γραμμή, χωρίς τίποτε άλλο, είναι το βουνό που υπάρχει στο βάθος. Το βουνό εδώ ουσιαστικά λειτουργεί σαν όριο ανάμεσα στο τοπίο και στον ουρανό.

Για το έργο του με τίτλο ***Σαντορίνη (Μονή Αγ. Νικολάου)*** (εικ. 341), (1945 – 1948), 34,5χ25 εκ., eau forte ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να τοποθετήσει την εκκλησία στο ύψωμα του λόφου με μια σειρά από σκαλιά που οδηγούν σε αυτή. Παίζει με τις τονικές διαβαθμίσεις του χρώματος και με τις φωτοσκιάσεις. Η πηγή του φωτός είναι στα μέσα περίπου της δεξιάς πλευράς.

Την ίδια περίοδο φιλοτεχνεί και μια σειρά από ***τριαντάφυλλα,*** τα οποία θα κινηθούν στο ίδιο μοτίβο με τα τριαντάφυλλα του 1944 που έγιναν σε όρθιο ξύλο. Οι τεχνικές που ακολουθεί τώρα είναι: έγχρωμη manière noire, 24,7x15 εκ., (εικ. 342), έγχρωμη eau forte, 34,5χ24,5 εκ. (εικ. 343) και έγχρωμη eau forte, 16,7χ12,4 εκ., (εικ. 344). Στη manière noire το *τριαντάφυλλο* καθώς και στην eau forte, 16,7χ12,4 εκ., (εικ. 344) καλύπτει όλη την επιφάνεια του

[611] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948.

χαρακτικού, ενώ στο άλλο έργο, την έγχρωμη eau forte, 34,5χ24,5 εκ. (εικ. 343) το τριαντάφυλλο δεν καλύπτει όλη την επιφάνεια του χαρακτικού και είναι σε μια απόσταση από το θεατή. Όλα τα τριαντάφυλλα είναι μεγάλα, ανθισμένα, διακρίνονται τα κοτσάνια και τα φύλλα γύρω από τα ροδοπέταλα. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από τα έργα και έτσι τονίζονται τα ροδοπέταλα

Στις χαλκογραφίες των ετών 1948 -1955 ο Θεοδωρόπουλος θα εφαρμόσει μικτή τεχνική eau forte (οξυγραφία) και aqua tinta (τονική οξυγραφία[612]). Στο έργο ***Γυμνό*****,** (1948-1955), eau forte (οξυγραφία) και aqua tinta (τονική οξυγραφία), 24,6χ33,5 εκ. (εικ. 345) ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί δύο τεχνικές: την οξυγραφία και την τονική οξυγραφία. Με την τεχνική eau forte σχεδιάζει τη γυναίκα και με την aqua tinta τον περιβάλλοντα χώρο. Η γυναίκα είναι ξαπλωμένη στο πλάι με τα πόδια της ελαφρά συσπειρωμένα, το κεφάλι της είναι στραμμένο προς τη φορά του σώματός της και έτσι δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει με λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας και τα σγουρά της μαλλιά. Το ένα της χέρι είναι ακουμπισμένο πίσω από το κεφάλι της και το άλλο είναι στο πλάι κρύβοντας με τον τρόπο αυτό το στήθος της. Η γυναίκα είναι ξαπλωμένη πιθανότατα σε ένα κρεβάτι· στην πλάτη της διακρίνονται μαξιλάρια. Ο περιβάλλων χώρος δεν προσδιορίζεται από το Θεοδωρόπουλο, το ενδιαφέρον του εστιάζεται στη γυναίκα. Το έργο κινείται στο πνεύμα των έργων των ετών 1945-1948.

Στο ***Γυμνό,*** (1948-1955), eau forte (οξυγραφία) και aqua tinta (τονική οξυγραφία), 30χ23 εκ. (εικ. 346) υπάρχει μια διαφορά στη στάση της γυναίκας. Η γυναίκα είναι ακουμπισμένη στο πλάι με το κεφάλι σκυμμένο μπροστά και τα πόδια της σταυροπόδι. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει γρήγορα τα πόδια της γυναίκας, δεν αποδίδει τα δάχτυλα των ποδιών· κάτι που έχει

[612] Aqua tinta (τονική οξυγραφία): Μέθοδος της οξυγραφίας που θυμίζει τη διαφάνεια της υδατογραφίας. Εμφανίζονται στη χαρακτική του ευρωπαϊκού χώρου από τον 18ο αιώνα. Την ανακάλυψε ο Γάλλος ζωγράφος – χαράκτης Ζαν – Μπατίστ Λεπρένς, όταν θέλησε να αναπαραγάγει γύρω στο 1768, μετά από ένα ταξίδι του στη Ρωσία τα χρόνια 1758-63, σχέδιά του με αραιωμένα υδροχρώματα. Στη μέθοδο αυτή η χάλκινη πλάκα «πουδράρεται» με κόκκους κολοφωνίου, που θερμαινόμενοι κολλούν στην επιφάνειά της, αφήνοντας και μέρη ακάλυπτα μεταξύ τους. Ο χαράκτης περνάει με βερνίκι την πλάκα, φροντίζοντας να μην καλύψει τα τμήματα που θέλει να δώσει σκιές. Ακολουθεί η βύθιση της πλάκας στο νιτρικό οξύ, που τρώει τα διάκενα των κόκκων. Βυθίζοντας επανειλημμένα την πλάκα στο οξύ ο χαράκτης μπορεί να πετύχει τονικές διαβαθμίσεις του γκρίζου ή του μαύρου. Το επόμενο στάδιο είναι το μελάνωμα της χάλκινης πλάκας, για να τυπωθεί στο πιεστήριο. Όταν ο χαράκτης θέλει να προσθέσει και χρώματα στο έργο του, τότε πρέπει να χρησιμοποιήσει διαφορετική χάλκινη πλάκα για κάθε απόχρωση. Σε κάποιες ακουατίντες τα χρώματα προστίθενται μετά (επιζωγραφισμένες). Υπάρχουν ακόμα και σύνθετες ακουατίντες, όπως η ακουατίντα με αλάτι και η ακουατίντα με ζάχαρη, όπου ο χαράκτης επιδιώκει άλλα αποτελέσματα από εκείνα της απλής ακουατίντας. Βλ και Βαρλάμος, σελ. 16

ξανακάνει και στα λάδια του 1930. Η γυναίκα δεν έχει καμία οπτική επαφή με το θεατή. Για ακόμα μια φορά ο περιβάλλων χώρος δεν προσδιορίζεται.

Στο ***Γυμνό*****,** (1948-1955), eau forte (οξυγραφία) και aqua tinta (τονική οξυγραφία), 30χ23 εκ. (εικ. 347) η γυναίκα φαίνεται σαν να ξεπροβάλλει μέσα από το φόντο, δεν διακρίνεται το περίγραμμα του σώματός της. Το κάτω μέρος του σώματος της γυναίκας ενσωματώνεται με το ύφασμα πάνω στο οποίο κάθεται. Διακρίνονται μόνο τα χέρια της και αυτά αχνά. Αν και ο Θεοδωρόπουλος τη σχεδιάζει αχνά εντούτοις διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου καθώς είναι καθισμένη στο πλάι.

Στο έργο ***Γυμνά με περιστέρι*****,** (1948 – 1955), aqua tinta (τονική οξυγραφία), 30,2χ23,3 εκ. (εικ. 348) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τρεις όρθιες γυναίκες. Οι δύο από τις τρεις γυναίκες έχουν κλειστά τα μάτια τους και γερμένο το κεφάλι τους αριστερά και δεξιά. Η πρώτη γυναίκα εικονίζεται στο πλάι, η δεύτερη γυναίκα εικονίζεται πλάτη και έχει στραμμένο το κεφάλι προς τα πίσω, και τέλος η τρίτη γυναίκα είναι εικονισμένη σε τρία τέταρτα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου των δύο εκ των τριών γυναικών αποδίδονται με λεπτομέρεια, καθώς μόνο η πρώτη από αριστερά γυναίκα κρύβει το πρόσωπό της με τα χέρια της. Η μεσαία γυναίκα κρατάει στα χέρια της ένα περιστέρι. Το περιστέρι εδώ μετασχηματίζεται από το Θεοδωρόπουλο σε ερωτικό σύμβολο. Δεν είναι η πρώτη φορά που συναντάμε αυτόν τον μετασχηματισμό. Τον έχουμε δει και στην λογοτεχνία και συγκεκριμένα στην ποίηση του Καρυωτάκη. Στο ποίημα *Το φεγγάρι απόψε* διαβάζουμε το στίχο: *οι παλάμες μου θα 'χουνε γενεί δυο περιστέρια.* Τα περιστέρια στο ποίημα έχουν δύο διαφορετικά σήματα: το πρώτο παραπέμπει στην ερωτική συνδήλωση και από την άλλη καταλαμβάνει το πιο ψηλό σημείο της ηθικής κλίμακας στη λογοτεχνία[613]. Διαπιστώνουμε πως δύο διαφορετικές συνδηλώσεις έχουμε και στο έργο του Θεοδωρόπουλου: η πρώτη, όπως και στον Καρυωτάκη είναι η ερωτική, η μετατροπή του περιστεριού σε ερωτικό σύμβολο. Η δεύτερη στο έργο του Θεοδωρόπουλου σχετίζεται όχι μόνο με την ηθική κλίμακα, αλλά ταυτίζεται και με την έννοια της *ελευθερίας.* Το έργο γίνεται λίγο μετά τον πόλεμο, οι γυναίκες λοιπόν μέσω του περιστεριού μεταφέρουν το μήνυμα της ελευθερίας. Από τεχνικής άποψης κοιτώντας τα

[613] Μπενάτσης 2004, σελ. 180.

σώματα των γυναικών διαπιστώνουμε πως τα σώματα πλέον αποκτούν γωνίες χάνοντας τη φυσική καμπυλότητά τους. Ο τρόπος σχεδιασμού των τριών γυναικών μας παραπέμπει στο έργο του Picasso *Δεσποινίδες της Αβινιόν*. Το περιβάλλον, στο οποίο βρίσκονται οι τρείς γυναίκες είναι απροσδιόριστο.

Στις ***Χωρικές***, που γίνονται την ίδια χρονική περίοδο με τα προηγούμενα έργα (1948 – 1955), θα ξαναγυρίσει στη τεχνική της aqua tinta, 24χ18 εκ. (εικ. 349). Ο Θεοδωρόπουλος σε αυτό το έργο σχεδιάζει πέντε όρθιες γυναίκες σε στάση προσευχής. Οι γυναίκες έχουν σκυμμένο το κεφάλι τους και τα χέρια τους είναι σταυρωμένα, φορούν μαντήλι στο κεφάλι και δεν διακρίνονται με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους· τα φορέματά τους θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν αρχαιοελληνικά. Το έργο διακρίνεται από την αυστηρότητα και τη δωρικότητά του. Ο τρόπος απόδοσης των μορφών είναι σχηματικός με επιρροή από τις μορφές του κυβισμού. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος ενδιαφέρεται να αποδώσει την εικόνα θλίψης που εκπέμπουν οι γυναίκες αυτές, με χέρια σταυρωμένα, κεφάλια σκυμμένα, σαν να θρηνούν κάποιον. Παράλληλα θέλει να προσδώσει στις γυναίκες του μια στάση υποταγής και υπομονής. Δεν θέλει να παρουσιάσει τα χαρακτηριστικά των προσώπων των γυναικών, ενώ αντίθετα θέλει να εξάρει το μαντήλι, το οποίο φοράνε οι γυναίκες.

Το 1948 το τοπίο του έχει θέμα την ***ελιά***[614]***,*** οξυγραφία (eau forte), 32,5χ24 εκ., (εικ. 350). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να απεικονίσει ένα μόνο δέντρο, το οποίο καταλαμβάνει όλη τη σύνθεση, παρουσιάζοντας μια ρεαλιστική, νεκρή φύση. Η ελιά εικονίζεται με χοντρό κορμό που γέρνει προς τα δεξιά και γερές ρίζες που εξέχουν ελαφρά από το έδαφος. Και εδώ ορισμένα κλαδιά λυγίζουν προς τα κάτω. Η σύνθεση κινείται σε διαγώνιο άξονα, όπως παρατηρούμε από τη φορά που έχει ο κορμός του δέντρου. Ουσιαστικά με τον τρόπο αυτό ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί δύο νοητά ορθογώνια τρίγωνα μέσα στα οποία εγγράφονται τόσο ο περιβάλλων χώρος όσο και τα κλαδιά του δέντρου.

[614] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948, Θεοδωρόπουλος, Τόκιο, 1957.

Στο έργο ***κοχύλια***[615]***,*** eau forte, (1948)[616] 16,2χ25,1 εκ., (εικ. 351) εικονίζονται δύο μεγάλα κοχύλια και ένα κανάτι σε έναν απροσδίοριστο χώρο Το κανάτι τοποθετείται πίσω από τα δύο κοχύλια δίνοντας την αίσθησή του βάθους. Τα δύο κοχύλια είναι τοποθετημένα μπροστά από τον οριζόντιο άξονα· το κοχύλι στα αριστερά είναι διαγώνια τοποθετημένο σε σχέση με την κανάτα, ενώ το κοχύλι στα δεξιά είναι τοποθετημένο μπροστά από το κανάτι. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε πως τα δύο κοχύλια και το κανάτι είναι εγγεγραμμένα σε ένα ορθογώνιο τρίγωνο. Η πηγή του φωτός είναι κάτω δεξιά δημιουργώντας σκιά στον τοίχο, η οποία σχηματίζει μέρος της κανάτας.

Στο επόμενο έργο με τίτλο ***κοχύλια***[617], (1948), eau forte, 26,1χ32,2 εκ., (εικ. 352) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει τέσσερα κοχύλια πάνω σε ένα πανί. Ο χώρος για ακόμα μια φορά είναι απροσδιόριστος, στην προκειμένη μάλιστα περίπτωση δεν μπορούμε καν να πούμε αν πρόκειται για εσωτερικό δωματίου ή όχι. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει όλη του την προσοχή στο σχεδιασμό των κοχυλιών· σχεδιάζει με προσοχή τις εγχαράξεις που υπάρχουν στο σώμα των κοχυλιών, παίζει με τις φωτοσκιάσεις δίνοντας έτσι βάθος στο σώμα των κοχυλιών. Το πανί, στο οποίο πατούν τα κοχύλια δεν έχει έντονες πτυχώσεις ούτε και έντονες φωτοσκιάσεις. Δομικά και πάλι το έργο σχεδιάζεται πάνω σε ένα αόρατο τρίγωνο. Το κοχύλι στα αριστερά σχεδιάζεται διαγώνια σε σχέση με το κοχύλι που βρίσκεται στο πίσω μέρος της σύνθεσης ενώ το κοχύλι που βρίσκεται στα δεξιά σχεδιάζεται μπροστά από το κοχύλι που βρίσκεται στο πίσω μέρος της σύνθεσης. Έτσι με τον τρόπο αυτό δημιουργείται ένα τρίγωνο μέσα στο οποίο εγγράφονται τα κοχύλια. Τέλος, τα δύο κοχύλια βρίσκονται κάτω από τον οριζόντιο άξονα της σύνθεσης.

Τα ***βιβλία***[618]***,*** στο ομώνυμο έργο(1948)[619], eau forte, 24,5χ32,2 εκ., (εικ. 353) είναι στοιβαγμένα το ένα πάνω στο άλλο με τέτοιο τρόπο ώστε να

[615] Όπως μας πληροφορεί ο Α. Δεληβορριάς, Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 263 το έργο αυτό εκτέθηκε τόσο στην ατομική του 1948, αλλά και στην έκθεση του 1965 στις Νέες Μορφές, που όπως διαβάζουμε στον κατάλογο της έκθεσης η έκθεση είχε σχεδιαστεί από τον ίδιο τον Θεοδωρόπουλο πριν το θάνατό του. Στον κατάλογο των *Νέων Μορφών* ο τίτλος είναι *κοχύλια* και όχι *κοχύλια και κανάτι*. Για το λόγο αυτό διατηρούμε τον τίτλο κοχύλια όπως αυτός δίνεται στον κατάλογο των *Νέων Μορφών.*

[616] Διατηρούμε αυτή τη χρονολογία με επιφύλαξη καθώς το έργο εκτίθεται για πρώτη φορά το 1948 στην 4η ατομική του έκθεση. Δεν είμαστε βέβαιοι αν το έργο άρχισε και τελείωσε το 1948 ή έγινε νωρίτερα.

[617] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948 (αριθμός καταλόγου 9).

[618] Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 4η ατομική, 1948, Θεοδωρόπουλος, πρώτη Μπιενάλε Αλεξάνδρειας 1955, με αριθμό καταλόγου 49.

[619] Θεωρούμε σαν χρονολογία δημιουργίας του έργου το 1948 καθώς είναι η χρονιά που το εκθέτει στην 4η ατομική του έκθεση. Έχει λεχθεί πως χρονολογία δημιουργίας του έργου είναι το 1945 – 1948, δεν έχουμε όμως κάποιο στοιχείο που να μας επιβεβαιώνει αυτή την άποψη, για το λόγο αυτό διατηρούμε σαν χρονολογία του έργου το 1948.

διακρίνουμε τους τίτλους σε δύο από αυτά. Ο χώρος για ακόμα μια φορά είναι απροσδιόριστος. Αυτό που τον ενδιαφέρει στο συγκεκριμένο έργο είναι η απόδοση του όγκου των βιβλίων. Η πηγή του φωτός είναι στο πάνω μέρος της σύνθεσης όπως μαρτυρούν οι σκιές των βιβλίων.

Πιθανότατα γύρω στα 1948 θα φιλοτεχνήσει και το έργο με τίτλο ***Βιβλία και στάμνα,*** eau forte, 24,7χ34,2 εκ., (εικ. 354). Στο έργο παρουσιάζονται μια στοίβα βιβλίων και μια στάμνα. Τα βιβλία είναι άτακτα στοιβαγμένα, δίνοντας την εντύπωση πως κάποιος είτε τα έσπρωξε και τα έριξε κάτω, είτε πως στοιβάχτηκαν βιαστικά. Κάτω από αυτά τα βιβλία υπάρχουν άλλα δύο ανοιχτά· στο ένα δεν είμαστε σε θέση να δούμε τι γράφει στις σελίδες του, στο άλλο όμως διακρίνουμε ξεκάθαρα τις δύο του σελίδες. Στην αριστερή σελίδα υπάρχει ένα κείμενο με ένα μεγάλο πρωτόγραμμα Ν, το οποίο είναι διακοσμημένο με ανεικονικά σχήματα, ενώ στη δεξιά σελίδα εικονίζεται μία γυναίκα, η οποία βρίσκεται μπροστά από μία κουρτίνα και κρατά μια μαύρη αποκριάτικη μάσκα. Η γυναίκα είναι θλιμμένη και έχει ελαφρά γερμένο το κεφάλι της προς τα δεξιά. Το γυναικείο πρόσωπο μας θυμίζει το έργο της περιόδου 1941 – 1945 με τίτλο *σύνθεση με γλυπτό*· το πρόσωπο είναι το ίδιο, έχει τα ίδια ακριβώς χαρακτηριστικά με το γυναικείο πρόσωπο που έχουμε σε αυτό το έργο, με τη μόνη διαφορά ότι εδώ η γυναίκα δεν έχει κλειστά τα μάτια, ακόμα η κλίση της κεφαλής είναι ίδια. Το όλο έργο αποπνέει μια θλίψη· τα άταχτα στοιβαγμένα βιβλία, η γυναίκα της εικόνας, τίποτα δεν προμηνύουν κάτι ευχάριστο. Στο σημείο αυτό πρέπει να σημειωθεί πως στον κατάλογο της αναδρομικής του 1983 η Όλγα Θεοδωροπούλου δίνει χρονολογία του έργου το έτος 1964. Όλα όμως τα στοιχεία μας κάνουν να θεωρούμε εσφαλμένη αυτή τη χρονολογία, καθώς κατατάσσουν το έργο σε πρωιμότερη εποχή.

Στο έργο ***Πάρος***, (1953), 27χ37,5 εκ., aqua tinta, (εικ. 355) ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να απεικονίσει τις προσόψεις των κτιρίων. Η σύνθεση είναι μετωπική, αρκετά φωτεινή σε σχέση με προηγούμενα ίδια θέματα. Δεν δίνει λεπτομέρειες στις προσόψεις των κτιρίων σε αντίθεση με τον πλακόστρωτο δρόμο όπου διακρίνονται τόσο οι πλάκες όσο και τα χόρτα που βρίσκονται ανάμεσά τους.

Το 1955 ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί με την τεχνική της τονικής οξυγραφίας (aqua tinta). Στο έργο με τίτλο ***Τρείς γυναίκες*** aqua tinta (τονική οξυγραφία), 29x22,7 εκ., (εικ. 356) παρουσιάζονται τρεις γυναίκες σκυμμένες

να θρηνούν. Αν και ο χώρος δεν προσδιορίζεται με ακρίβεια φαίνεται πως οι γυναίκες είναι σε κάποιο εξωτερικό χώρο και θρηνούν. Παρά το γεγονός ότι είναι τοποθετημένες κατά μέτωπο, εντούτοις δεν διακρίνονται τα πρόσωπά τους καθώς είναι σκυμμένες. Η απόδοση του σώματος των γυναικών μας παραπέμπει στη μορφή της Παναγίας από το έργο του Παρθένη *Θρήνος.* Οι δύο γυναίκες που βρίσκονται στα δεξιά του πίνακα είναι τοποθετημένες η μία μπροστά και η άλλη πίσω, όμως η σχεδιαστική γραμμή είναι τέτοια ώστε να δίνεται στο θεατή η αίσθηση ότι δεν πρόκειται για δύο γυναίκες, αλλά για μία. Οι δύο γυναίκες θρηνούν, κρατούν στα χέρια τους μαντήλια, σε αντίθεση με τη γυναίκα στα αριστερά που έχει ένα βουβό θρήνο. Η γυναίκα στα δεξιά είναι μάλλον καθιστή, ενώ στα αριστερά είναι μάλλον γονατιστή. Ο περιβάλλων χώρος, στον οποίο βρίσκονται οι γυναίκες δεν περιγράφεται με λεπτομέρεια, πρόκειται όμως για εξωτερικό χώρο, κρίνοντας από τα φυτά που βρίσκονται μπροστά από τις γυναίκες. Αυτό που ενδιαφέρει το Θεοδωρόπουλο είναι μέσα από το έργο αυτό να εκφράσει τον πόνο των γυναικών και κατ' επέκταση τον πόνο της απώλειας. Το έργο είναι ενυπόγραφο και φέρει αρίθμηση 15/15.

Στο επόμενο έργο της ίδιας χρονιάς που φέρει τον τίτλο ***Μάνα και παιδί***, aqua tinta (τονική οξυγραφία), 29χ22,7 εκ. ενυπόγραφο, με αρίθμηση 8/15. (εικ. 357) ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει την εικόνα μιας μάνας που κρατάει στην αγκαλιά της το παιδί της. Μάνα και παιδί απεικονίζονται με τα μάτια τους κλειστά, η μάνα γέρνει το κεφάλι της και το παιδί ακουμπά το χέρι του στο λαιμό της μάνας. Ο χώρος στον οποίο βρίσκονται τα δύο πρόσωπα για ακόμα μία φορά δεν περιγράφεται με ακρίβεια· αν κρίνουμε όμως από το άσπρο δοκάρι που βρίσκεται μπροστά από τις μορφές πιθανόν να βρίσκονται σε κάποιο εσωτερικό, πιθανόν μπροστά από κάποιο παράθυρο. Τα δύο πρόσωπα, ειδικά η μάνα, έχουν μια έκφραση λύπης· ο τρόπος με τον οποίο η γυναίκα αγκαλιάζει το παιδί της δηλώνει και το στοιχείο της προστασίας. Η μητέρα σκύβει το κεφάλι της προς το παιδί και το προστατεύει με την ανοιχτή της παλάμη, η οποία ακουμπά στην πλάτη και στο κεφάλι του παιδιού. Το ρούχο που φοράει η γυναίκα είναι χοντρό, σαν να πρόκειται για παλτό. Επιπλέον η γυναίκα φαίνεται να φοράει μαντήλι στο κεφάλι. Όλα προδίδουν μια εικόνα φυγής. Η όλη σύνθεση δίνει την εντύπωση στο θεατή πως μάνα και παιδί είναι μόνοι τους. Ο τρόπος με τον οποίο φωτοσκιάζει ο Θεοδωρόπουλος, η σκιά βρίσκεται στο πρόσωπο, επιτείνει αυτό το

συναίσθημα. Παράλληλα μέσα από το έργο ο Θεοδωρόπουλος κάνει μια έμμεση αναφορά στην έννοια της βρεφοκρατούσας, με τον τρόπο που σχεδιάζει τη γυναίκα, αλλά και το παιδί στην αγκαλιά της.

Πάλι την ίδια χρονιά στο έργο ***Χωρικές Αττικής***[620], aqua tinta, 33,5χ24,8 εκ. (εικ. 358) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει τις προσωπογραφίες δύο νεαρών κοριτσιών. Οι κοπέλες κοιτούν προς το θεατή, φορούν μαντήλι στο κεφάλι, το οποίο είναι ελαφρά γερμένο στο πλάι. Η δεύτερη κοπέλα ακουμπά το χέρι της στον ώμο της πρώτης, δηλώνεται και το βάθος με τον τρόπο αυτό, και είναι θλιμμένες. Τι θέλει όμως να πετύχει ο Θεοδωρόπουλος με το έργο αυτό; Οι γυναίκες είναι θλιμμένες και μόνες. Αν αναλογιστούμε ότι το έργο γίνεται το 1955, στην περίοδο δηλαδή μετά τον εμφύλιο, διαπιστώνουμε ότι ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά καταγράφει την ιστορία της εποχής μέσα από το βλέμμα των δύο γυναικών. Οι δύο γυναίκες βιώνουν τη μετεμφυλιακή περίοδο. Τα ίδια ακριβώς στοιχεία βλέπουμε και στο έργο με τίτλο ***κεφάλι κόρης*** του 1955, aqua tinta, 33,3χ25,2 εκ. (εικ. 359), μόνο που εδώ η κόρη δεν κοιτάζει το θεατή.

Το 1956 θα επανέρθει με την ίδια τεχνική (aqua tinta) με τα ακόλουθα έργα: το πρώτο έχει τίτλο ***Χωρικές Αττικής***[621] 32,5χ22,7 εκ. (εικ. 360). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει τρεις γυναίκες στην εξοχή, δύο καθιστές και μία όρθια. Οι δύο από τις τρεις γυναίκες είναι σκυφτές, τα μαντήλια που φορούν στο κεφάλι μας θυμίζουν τα μαντήλια των γυναικών στο έργο *Εσπερινός*. Ο Θεοδωρόπουλος δεν ενδιαφέρεται να αποδώσει χαρακτηριστικά στο πρόσωπο των γυναικών. Οι γυναίκες δεν κρατούν τίποτα στα χέρια τους, το τοπίο έχει μόνο δέντρα.

Στο επόμενο έργο με τίτλο ***Χωρικές με σταμνιά***, , 32χ22,5 εκ. (εικ. 361) εικονίζονται τρεις γυναίκες, μια εξ αυτών κρατάει στάμνα στον ώμο. Και εδώ οι γυναίκες χαρακτηρίζονται από μια θλίψη. Είναι σκυμμένες, φορούν μαντήλια στο κεφάλι, και δεν διακρίνονται χαρακτηριστικά στο πρόσωπό τους. Ο Θεοδωρόπουλος επικεντρώνει το ενδιαφέρον του μόνο στις γυναικείες μορφές και όχι στον περιβάλλοντα χώρο, τον οποίο ουσιαστικά δεν περιγράφει καθόλου. Αντίθετα περιγράφει λεπτομερώς τα ρούχα των γυναικών· η γυναίκα που κρατάει τη στάμνα φαίνεται να φοράει μια

[620] Δημοσιεύεται στο περιοδικό «Ζυγός» τον Ιανουάριο του 1956.
[621] Θεοδωρόπουλος, Τόκιο, 1957

παραδοσιακή ποδιά, ενώ η γυναίκα στα δεξιά φοράει φόρεμα που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί αρχαιοελληνικό, λόγω των πτυχώσεων που έχει. Και στο εν λόγω έργο έντονο είναι το αίσθημα της θλίψης.

Τέλος, στο έργο με τίτλο ***χωρικές***, 25χ34,3 εκ. (εικ. 362) εικονίζονται ξανά δύο γυναίκες που είναι καθισμένες στο έδαφος, δίπλα τους υπάρχει ένα καλάθι, μάλλον άδειο. Η μια γυναίκα κάθεται πάνω σε πέτρα, η άλλη στο χώμα και γέρνει το σώμα της προς τη γυναίκα που βρίσκεται πίσω της. Ο Θεοδωρόπουλος ντύνει ουσιαστικά ολόκληρες τις δύο γυναίκες, αφού και το μαντήλι που φορούν στο κεφάλι αφήνει ακάλυπτο μόνο τα μάτια και τη μύτη. Οι γυναίκες φαίνεται σαν κάτι να περιμένουν. Την ίδια χρονιά θα φιλοτεχνήσει ένα ακόμα έργο με τίτλο ***χωρικές***, 24,2χ33 εκ. (εικ. 363). Εδώ οι γυναίκες φαίνεται σαν να θρηνούν. Είναι σκυμμένες έχουν τα χέρια τους στο πρόσωπό τους, τα μαντήλια στο κεφάλι μας παραπέμπουν ελαφρά στη μορφή της Παναγίας.

Επίσης το 1956 θα μας δώσει δύο τοπία με τον τίτλο ***ελιές*** (εικ. 364) με την τεχνική της οξυγραφίας (eau forte) 29,7χ37,3 εκ., και (εικ. 365) οξυγραφία (eau forte) 33χ24,5 εκ. (συλλογή Λάρδη). Και στα δύο έργα ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει την προσοχή του στο σχεδιασμό των δέντρων και πιο συγκεκριμένα στους κορμούς αυτών. Και εδώ όπως και σε προηγούμενα έργα του σχεδιάζει τα κλαδιά των δέντρων χωρίς να δίνει μεγάλη προσοχή στα φύλλα των δέντρων.

Τριαντάφυλλα, (1956)[622], manière noire, 37,5χ29,5 εκ., (εικ. 366), το έργο εκτέθηκε στην έκθεση του Τόκιο το 1957. Σε αυτή τη νεκρή φύση τα τριαντάφυλλα είναι ανθισμένα και περιβάλλονται από φύλλα. Η πηγή του φωτός είναι στην δεξιά πλευρά φωτίζοντας τα πέταλα των τριαντάφυλλων, παίζοντας παράλληλα με το φως και τη σκιά. Το μαύρο φόντο και τα φωτεινά τριαντάφυλλα δημιουργούν μια έντονη αντίθεση που κάνει τα τριαντάφυλλα να προβάλλονται έντονα και να ξεκολλούν από το φόντο, δίνοντάς τους παράλληλα πνοή. Παρατηρώντας τη σύνθεση διαπιστώνουμε ότι τα τριαντάφυλλα εγγράφονται σε ένα τρίγωνο. Το τριαντάφυλλο που βρίσκεται στο πίσω μέρος της σύνθεσης και είναι ελαφρά πιο ψηλά από τα άλλα είναι παράλληλα σχεδιασμένο με το τριαντάφυλλο που βρίσκεται μπροστά του, ενώ

[622] Για το έργο αυτό αναφέρεται σαν χρονολογία δημιουργίας του έργου το έτος 1960, αν δεχτούμε όμως ότι το έργο εκτίθεται στην έκθεση του 1957 στο Τόκιο δεν μπορούμε να δεχτούμε ως έτος δημιουργίας το 1960.

διαγώνια είναι σχεδιασμένο το τριαντάφυλλο που βρίσκεται στα δεξιά. Τα δύο τριαντάφυλλα που βρίσκονται στο μπροστινό μέρος της σύνθεσης είναι διαγώνια σχεδιασμένα, το ένα σε σχέση με το άλλο· τα τρία αυτά τριαντάφυλλα σχηματίζουν ένα τρίγωνο.

Στα έργα ***Πάρος***, (1956), aqua tinta, 30χ20 εκ. (εικ. 367), ***Σαντορίνη (Φηροστεφάνι)*** (1963 – 1964), aqua tinta, 25,5x34,3 εκ., (εικ. 368), ***Σπίτια*** (1963 – 1964), aqua tinta, 14,2χ29,8 εκ. (εικ. 369), ***Αυλή στην Πάρο***, (1963 – 1964), aqua tinta, 38,5χ27,2 εκ. (εικ. 370), ***Νάξος***, (1963 – 1964), aqua tinta, 37χ27 εκ. (εικ. 371), ***Τοπίο από τα νησιά***, (1963 – 1964), aqua tinta, 29,5χ22,5 εκ. (εικ. 372) και ***Τοπίο από τα νησιά II***, (1963 – 1964), aqua tinta, 29,5χ22,5 εκ. (εικ. 373), ***Νάξος***, (1963 – 1964), aqua tinta, 29,5χ20,5 εκ. (εικ. 374), ***Πάρος***, (1963-1964), aqua tinta, 37,5χ27,7 εκ. (εικ. 375), ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει, για ακόμα μία φορά, το ενδιαφέρον του στην αρχιτεκτονική των νησιώτικων κτιρίων. Στο έργο ***Σαντορίνη (Φηροστεφάνι)*** (εικ. 368) ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί τα κτίρια από τη μια πλευρά, δημιουργώντας μια διαγώνια σύνθεση. Μπροστά υπάρχει το πλακόστρωτο δρομάκι το οποίο σχεδιάζεται με επιμέλεια. Στο έργο ***Σπίτια*** (εικ. 369) τα σπίτια καταλαμβάνουν όλη τη σύνθεση, δεν τοποθετούνται στη μία μόνο πλευρά όπως γίνεται με το προηγούμενο έργο. Και εδώ διακρίνουμε τον πλακόστρωτο δρόμο χωρίς όμως να έχει την έκταση του προηγούμενου δρόμου. Στα έργα, ***Πάρος*** (εικ. 367), ***Αυλή στην Πάρο***,*(*εικ. 370), ***Νάξος*** (εικ. 371) και ***Πάρος*** (εικ. 374), ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να εικονίσει μέρος μόνο τον κτιρίων· έτσι στην *Πάρο*, στην *αυλή στην Πάρο*, στη *Νάξο*, ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει μέρος μόνο μιας αυλής, με τις καμάρες της και με τις σκάλες που οδηγούν στο πάνω μέρος του σπιτιού. Η διαφορά έγκειται πρώτον στο ότι στην *αυλή στην Πάρο* και στη *Νάξο* τα έργα βρίσκονται σε απόσταση από το χαράκτη κάτι που δεν συμβαίνει στο έργο *Πάρος* (εικ. 367). Η δεύτερη διαφορά έχει να κάνει με τον τρόπο φωτισμού των έργων. Στο έργο *Πάρος* (εικ. 370 και 375) η πηγή του φωτός βρίσκεται μπροστά από το έργο και φωτίζει όλη την πρόσοψή του, ενώ στην *αυλή στην Πάρο* η πηγή του φωτός είναι στο πάνω μέρος, περίπου στα μισά, για αυτό και φωτίζεται μέρος μόνο της αυλής· στο έργο *Νάξος* ουσιαστικά δεν υπάρχει πηγή φωτός. Αυτή η διαφορά στο φωτισμό μπορεί να προσδιορίσει και την ώρα· πιθανόν στο έργο *Πάρος* (εικ. 367) η ώρα είναι μεσημεριανή όπου ο ήλιος είναι έντονος, ενώ στο

έργο *αυλή στην Πάρο* μάλλον πρόκειται για ώρα που αρχίζει να δύει ο ήλιος αν κρίνουμε και από τη γωνία που κάνει η σκιά, ενώ στη *Νάξο* (εικ. 374) πιθανόν πρόκειται για βραδυνή ώρα. Στη *Νάξο* (εικ. 371) εικονίζει ξανά μέρος μόνο του τοπίου μόνο που εδώ το αποτυπώνει από μέσα προς τα έξω. Από το άνοιγμα βλέπουμε την εκκλησία που υπάρχει έξω από το κτίριο. Εδώ η πηγή του φωτός είναι έξω από το κτίριο, φωτίζει τον εξωτερικό χώρο και λόγω του ανοίγματος εισέρχεται και ελαφρά στο εσωτερικό. Στα έργα του ***Τοπίο από τα νησιά***, (εικ. 372) και ***Τοπίο από τα νησιά II***, (εικ. 373) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ξανά ολόκληρο το αρχιτεκτονικό τοπίο και όχι μέρος του όπως έγινε στα προηγούμενα έργα του. Εδώ το τοπίο βρίσκεται σε κάποια απόσταση από το χαράκτη και καλύπτει όλη τη χαρακτική επιφάνεια. Ο τρόπος σχεδίασης δίνει την εντύπωση του βάθους. Η πηγή του φωτός στο μεν ***Τοπίο από τα νησιά***, είναι στα δεξιά, ενώ στο ***Τοπίο από τα νησιά II***, η πηγή του φωτός βρίσκεται μπροστά από το τοπίο.

Μυγδαλιά και πεταλούδες, (1963), Aqua tinta, 22,5χ29,5 εκ., (εικ. 376). Σε αυτή τη νεκρή φύση παρουσιάζονται ανθισμένες μυγδαλιές και τρείς πεταλούδες να πετούν γύρω τους. Ο τρόπος με τον οποίο απλώνονται τα λουλούδια, οι πεταλούδες γύρω τους, κάνουν το έργο να μοιάζει με κάποιο διακοσμητικό μοτίβο. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από το έργο και έτσι φωτίζονται τα πέταλα των λουλουδιών καθώς επίσης και τα φτερά των πεταλούδων. Η σύνθεση καταλαμβάνει όλη την χαρακτική επιφάνεια· επίσης τα λουλούδια φαίνεται σαν να απλώνονται όπως ο κισσός. Στο έργο αυτό εκτός από την υπογραφή του Θεοδωρόπουλου έχουμε και χρονολογία, ίσως είναι το μοναδικό χαρακτικό έργο στο οποίο ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει χρονολογία.

VII.d. ΖΩΓΡΑΦΙΚΑ ΕΡΓΑ

Λάδια

Πριν το 1930 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια από τις ελαιογραφίες του με τίτλο ***βάζο και κοχύλια,*** ελαιογραφία σε χαρτόνι, 33χ40,5 εκ., (εικ. 377). Στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης υπάρχουν τα κοχύλια, τα οποία είναι γρήγορα σχεδιασμένα. Πίσω από τα δύο κοχύλια υπάρχει το βάζο της σύνθεσης, το οποίο σε αντίθεση με τα δύο κοχύλια δεν σχεδιάζεται γρήγορα. Τα κοχύλια και το βάζο είναι πάνω σε ένα τραπέζι, αυτό που δεν διακρίνεται είναι το φόντο της σύνθεσης, δεν διακρίνεται αν πρόκειται για το εσωτερικό κάποιου σπιτιού ή κάτι άλλο. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος χρωματικά κινείται σε σκούρους τόνους και όλο το σχέδιο γίνεται με χοντρή πινελιά. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά της σύνθεσης. Το έργο φέρει υπογραφή μέσα στο έργο.

Γυμνά στην ακροθαλασσιά**,** (1930), ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 32χ32,5 εκ. (εικ. 378). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τρεις γυναίκες στην ακροθαλασσιά. Η πρώτη γυναίκα είναι σκυμμένη και κρατάει στα χέρια της ένα μαντήλι, οι άλλες δύο είναι όρθιες, εικονιζόμενες η μία από μπροστά και η δεύτερη πλάτη στο θεατή. Δεν διακρίνουμε χαρακτηριστικά στο πρόσωπο των γυναικών, τα σώματά τους είναι πλασμένα με το χρώμα, όπως και το στήθος της όρθιας γυναίκας. Η στάση της παραπέμπει στη στάση αρχαιοελληνικών αγαλμάτων, ελεύθερο και στηρίζον πόδι˙ διακρίνουμε contraposto. Οι γυναίκες περιβάλλονται από ένα δέντρο. Η πηχτή πινελιά, τα σκούρα χρώματα, η γρήγορη απόδοση χωρίς λεπτομέρειες των χεριών και των ποδιών των γυναικών μας δηλώνουν με σαφήνεια την επιρροή που έχει δεχτεί ο Θεοδωρόπουλος από το ρεύμα του εξπρεσιονισμού.

Γυμνό, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ 42χ32 εκ. (χωρίς χρονολογία) (εικ. 379). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει μια γυμνή γυναίκα καθισμένη σε μια πολυθρόνα, τα πόδια της είναι σταυροπόδι, τα χέρια της σταυρωμένα και το κεφάλι της γερμένο στο πλάι. Ο χώρος είναι απροσδιόριστος· το μόνο που θα μπορούσε να φανερώνει πως πρόκειται για κάποιο εσωτερικό είναι η πολυθρόνα. Παρατηρώντας το σχεδιασμό της γυναίκας βλέπουμε πως ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με γρήγορες πινελιές

τόσο τα πέλματα της γυναίκας όσο και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας. Για τα χαρακτηριστικά του προσώπου θα μπορούσαμε να πούμε πως δεν τα ζωγραφίζει καν, πέρα από μια γρήγορη πινελιά στα μάτια και στη μύτη. Η πολυθρόνα είναι η μόνη, που ζωγραφίζεται με λεπτομέρεια. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι τα σκούρα καφέ, και ίσως μια απόχρωση του σκούρου πράσινου για την πολυθρόνα. Στην ουσία η πολυθρόνα χρησιμοποιείται σαν διαχωριστικό ανάμεσα στο φόντο και στη γυναίκα που κινούνται στους ίδιους τόνους. Παρατηρούμε πως τα πόδια της γυναίκας στην ουσία χάνονται μέσα στο χρώμα του δαπέδου. Θα λέγαμε πως ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται στο συγκεκριμένο έργο από τα έργα του γερμανικού εξπρεσιονισμού της Γέφυρας και των ανεξάρτητων καλλιτεχνών του εξπρεσιονισμού. Για το έργο δεν έχουμε πληροφορίες για τη χρονολογία δημιουργίας του, παρ' όλα αυτά πιθανολογούμε πως έγινε το 1930 καθώς έχει τα ίδια χαρακτηριστικά έργα που έγιναν εκείνη την περίοδο και ξέρουμε την χρονολογία δημιουργίας τους.

***Γυμνό*,** (1930) ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ 51x38 εκ. (εικ. 380). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια γυμνή γυναίκα να κάθεται σε έναν απροσδιόριστο χώρο, μάλλον πρόκειται για κάποιο εσωτερικό. Το πρώτο στοιχείο που παρατηρούμε είναι πως δεν είναι ευκρινές το που κάθεται η γυναίκα. Το δεύτερο στοιχείο πέρα από τη στάση της είναι ο τρόπος απόδοσης της γυναίκας· είναι καθισμένη με τα πόδια της σταυρωμένα, ο κορμός κάνει μια συστροφή, το ένα της χέρι είναι λυγισμένο και ακουμπά στο πιγούνι. Αυτό που κυρίως ενδιαφέρει είναι η σχεδίασή της· δεν υπάρχουν περιγράμματα που να οριοθετούν το σώμα, η χρωματική γκάμα και οι ελάχιστες φωτοσκιάσεις είναι εκείνα που διαχωρίζουν το φόντο από τη γυναίκα. Ένα ακόμα στοιχείο είναι η γρήγορη πινελιά με την οποία ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τα πέλματα των ποδιών της γυναίκας. Οι χρωματικοί τόνοι που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος είναι τα σκούρα καφέ, καθώς και οι ψυχρές αποχρώσεις του μπλε και του βιολετί. Υπάρχει υπογραφή κάτω αριστερά. Η πηγή του φωτός κάτω αριστερά.

***Γυμνά στο ύπαιθρο*,** ελαιογραφία σε μουσαμά, 63χ48,5 εκ. (εικ. 381) Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει τρεις γυμνές γυναίκες στο δάσος. Η σε πρώτο πλάνο γυναίκα είναι καθισμένη στο χώμα, ακουμπά την πλάτη της στις πέτρες. Το ένα της χέρι είναι λυγισμένο και ακουμπά το

μέτωπό της, δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, και το σώμα της πλάθεται περισσότερο με το χρώμα και τις φωτοσκιάσεις· στοιχείο που το βλέπουμε έντονα στο στήθος της γυναίκας. Η μεσαία γυναίκα είναι σε όρθια στάση, φαίνεται να περπατά μέσα στο δάσος, πλάθεται και εκείνη με το χρώμα περισσότερο· τα χαρακτηριστικά του προσώπου της αποδίδονται με μικρές γραμμές, στην ουσία πρόκειται για γραμμές που οριοθετούν τη μύτη και τα φρύδια της γυναίκας. Το στήθος της αποδίδεται ανεπαίσθητα και μόνο με τη φωτοσκίαση που δημιουργείται από το χρώμα. Διακρίνεται το φύλο της. Η τρίτη γυναίκα, η οποία βρίσκεται στο βάθος της εικόνας είναι γυρισμένη στο πλάι, φαίνεται σαν να μαζεύει καρπούς από τα δέντρα. Το χρώμα στο σώμα των τριών γυναικών είναι αρκετά σκούρο, η απόδοση των κεφαλιών τους είναι γρήγορη χωρίς χαρακτηριστικά προσώπου, το κεφάλι της πρώτης και της τρίτης γυναίκας μας θυμίζει το κεφάλι της γυναίκας στο έργο *Δύο Φίλες* (1927-1930), ίσως και εδώ η επιρροή είναι από το Ντε Κίρικο. Οι τρείς γυναίκες είναι όλες εγγεγραμμένες σε ένα τρίγωνο και προοπτικά σχεδιασμένες. Ο χώρος, στον οποίο τοποθετούνται οι τρεις γυναίκες, περιβάλλεται από δέντρα και βουνά, αποδοσμένα με κάθε λεπτομέρεια, τα χρώματα κινούνται σε σκούρους καφέ και πράσινους τόνους· μας θυμίζουν τις αποχρώσεις που χρησιμοποιεί ο Μαλέας στο έργο του ***Τοπίο Δελφών*** (1918-28) (εικ. 382). Το έργο αυτό δεν φέρει χρονολογία, κρίνοντας όμως τόσο από τη θεματική του όσο και από τις τονικές του διαβαθμίσεις θα μπορούσαμε να πούμε πως είναι σχεδιασμένο ανάμεσα στα έτη 1930 – 1936, καθώς εκείνη την περίοδο σχεδιάζει γυμνές γυναίκες σε σκούρους τόνους.

Στην πρώτη ατομική του έκθεση το 1930 στη γκαλερί *Στρατηγοπούλου* ο Θεοδωρόπουλος θα εκθέσει και μια σειρά από τοπία με τίτλο *Τοπία Αττικής*[623]. Τα έργα που έχουμε εδώ είναι τέσσερα: το ***Τοπίο Αττικής***, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 24,5χ31,5 εκ. (εικ. 383), ***Τοπίο Αττικής***, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 24,5χ31,5 εκ. (εικ. 384), ***Τοπίο Αττικής***, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 44,5χ59 εκ. (εικ. 385), ***Τοπίο Αττικής***, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 44,5χ59 εκ. (εικ. 386). Στα εν λόγω τοπία ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει ουσιαστικά τον περιβάλλοντα χώρο χωρίς να δίνει πολλές λεπτομέρειες για το μέρος στο οποίο βρισκόμαστε· τα δέντρα, τα

[623] Οι τιμές των έργων κυμαινόταν από τις 2000 έως τις 3500 δρχ. σύμφωνα με τον κατάλογο της έκθεσης, Θεοδωρόπουλος, Στρατηγοπούλου, 1930.

οποία υπάρχουν στα τοπία θα λέγαμε πως αποτελούν συμπληρωματικά στοιχεία της σύνθεσης και όχι το κύριο στοιχείο αυτής. Μόνο σε δύο τοπία θα μπορούσαμε να πούμε πως τα δέντρα που υπάρχουν αποτελούν το όριο ανάμεσα στο πρώτο και στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης. Στα τρία πρώτα τοπία τα δέντρα αποδίδονται γρήγορα και ειδικά στο τρίτο κατά σειρά το χρώμα ουσιαστικά είναι εκείνο που μας κάνει να υπονοήσουμε την ύπαρξη των δέντρων· εξαιρούμε το τέταρτο κατά σειρά τοπίο όπου τα δέντρα αποδίδονται με ακρίβεια. Η πινελιά που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος είναι παχιά και γρήγορη και σε ορισμένα σημεία μας παραπέμπει σε έργα εξπρεσιονιστών ζωγράφων.

Το 1930 θα μας δώσει μια ελαιογραφία, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, με τίτλο ***νεκρή φύση με βενετσιάνικο βάζο***, 52χ41,5 εκ., (εικ. 387). Εδώ, σε αντίθεση με την ελαιογραφία που δημιουργεί πριν το 1930, ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα λεπτομερέστερο έργο καθώς μας δίνει περισσότερες λεπτομέρειες, τόσο πάνω στο βάζο όσο και πάνω στο αντικείμενο που υπάρχει δίπλα του. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί είναι γήινα και έχουν επιρροή από τους εξπρεσιονιστές. Η πινελιά είναι πιο στρωτή και πιο λεπτή όχι όπως είναι στο προηγούμενο, ακόμα η πινελιά του έργου κινείται προς μια κατεύθυνση, όχι σε πολλές, όπως στο προηγούμενο έργο. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά όπως βλέπουμε και από την σκιά που υπάρχει στην εσωτερική πλευρά των αντικειμένων της σύνθεσης. Και σε αυτό το έργο ο Θεοδωρόπουλος δεν διευκρινίζει το μέρος, στο οποίο βρίσκεται η σύνθεση.

Το 1934 σχεδιάζει μια ακόμα ελαιογραφία με τίτλο ***νεκρή φύση***, ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 31,5χ24,5 εκ., (εικ. 388). Στο έργο αυτό εικονίζεται κανάτα, που θα μπορούσε να είναι νησιώτικη, και ένα φρούτο δίπλα της. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει έμφαση τόσο στα μοτίβα που υπάρχουν πάνω στην κανάτα καθώς και στο φρούτο δίπλα της. Η μπροστινή πλευρά της κανάτας είναι στολισμένη με πινελιές χρώματος που στο σύνολό τους δίνουν την εντύπωση ενός λουλουδιού. Η όψη του φρούτου δεν είναι τόσο στρογγυλή. Τόσο το βάζο όσο και το φρούτο βρίσκονται πάνω σε ένα πανί. Τα χρώματα της σύνθεσης είναι φωτεινά σε σχέση με τα δύο προηγούμενα έργα, η πινελιά δεν είναι τόσο παχιά και είναι περισσότερο ήρεμη. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Στο ***Λουτρό***[624]**,** (1934), ελαιογραφία σε μουσαμά, 81x61 εκ. (εικ. 389). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει μια γυμνή, καθιστή γυναίκα να σκουπίζει το πόδι της μετά το λουτρό. Η γυναίκα δεν έχει οπτική επαφή με το θεατή καθώς είναι προσηλωμένη στην περιποίηση του σώματός της. Το λευκό φόντο και οι σκούροι καφέ χρωματικοί τόνοι της γυναίκας δημιουργούν μια χρωματική αντίθεση ανάμεσα στη γυναίκα και στο φόντο, δημιουργώντας παράλληλα και την εναλλαγή των επιπέδων. Η ρεαλιστική απόδοση της γυναίκας, η πλαστική απόδοση του σώματός της, ξυπνά τον πόθο στον θεατή. Ο θεατής ποθεί τη γυναίκα, έλκεται από αυτή, αλλά ταυτόχρονα δεν μπορεί να την έχει. Στα υπόλοιπα στοιχεία της σύνθεσης οι πτυχώσεις στην κουρτίνα, έχουν ελαφρές φωτοσκιάσεις και η πηγή φωτός είναι κάτω δεξιά. Υπάρχει υπογραφή Θεοδωρόπουλου κάτω αριστερά.

Στο ***Γυμνό*****,** (1934), ελαιογραφία σε μουσαμά, 43,5x61 εκ. (εικ. 390) φιλοτεχνείται μια ξαπλωμένη γυναίκα, η οποία κρύβει με το χέρι της το πρόσωπό της. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος πλάθει, κυρίως με το χρώμα, το σώμα της γυναίκας, παίζει με τις φωτοσκιάσεις, χωρίς να δίνει ιδιαίτερη έμφαση στα περιγράμματα του σώματος, τα οποία φαίνονται μόνο στον καρπό της γυναίκας, ελαφρά στον ώμο και στο λαιμό. Παρατηρώντας το σώμα της γυναίκας βλέπουμε πως ο Θεοδωρόπουλος δίνει έμφαση στο στήθος και στην περιφέρειά της, χωρίς να ενδιαφέρεται για τα χαρακτηριστικά του προσώπου, καθώς από αυτά αποδίδει μόνο τα χείλη και με μια μόνο γραμμή τα φρύδια. Το έργο μας παραπέμπει στο έργο του Modigliani ***Γυμνό ξαπλωμένο σε μαξιλάρι****, (1917-1918),* από το οποίο ο Θεοδωρόπουλος δανείζεται ορισμένα στοιχεία χωρίς, όμως, να το αντιγράφει. Χρωματικά το ***Γυμνό*** του 1934 έρχεται σε αντίθεση με το έργο ***Στο Λουτρό*** ζωγραφισμένο την ίδια χρονιά, καθώς κινείται σε πιο σκούρους τόνους, όπως και όλη η σύνθεση.

Μια ξαπλωμένη γυναίκα είναι το θέμα του έργου με τίτλο ***γυμνό*****,** (1934), ελαιογραφία σε μουσαμά, 44x61,5 εκ. (εικ. 391). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει μια ξαπλωμένη γυναίκα. Και εδώ δεν δίνει έμφαση στο πρόσωπο, αλλά στο σώμα της γυναίκας, το οποίο αποδίδεται με σκούρους τόνους, χωρίς να τονίζεται το περίγραμμα του σώματος. Υπάρχουν φωτοσκιάσεις.

[624] Καλλονάς 1935, σελ. 2.

Στο ***Γυμνό*****,** (1935), ελαιογραφία σε μουσαμά, 81x61 εκ. (εικ. 392) η μια γυμνή γυναίκα παρουσιάζεται πλάτη στο θεατή, με το κεφάλι δοσμένο σε τρία τέταρτα, έτσι διακρίνουμε εν μέρει τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει μια μάλλον εύσωμη γυναίκα, αν κρίνουμε από την απόδοση του μηρού της. Η στάση της γυναίκας μας παραπέμπει σε γυμνά του Jean Auguste Dominique Ingres, όπως είναι η ***Λουομένη*** (εικ. 393). Το έργο του Θεοδωρόπουλου έχει ομοιότητες με το αντίστοιχο έργο του Ingres, αλλά και διαφορές. Οι ομοιότητες είναι α) η στάση της γυναίκας: πλάτη στο θεατή, το κεφάλι γυρισμένο δεξιά. β) Οι λεπτομέρειες της πλάτης και των γλουτών, γ) το ότι κάθεται πάνω σε ύφασμα. Οι διαφορές είναι σημαντικές. Η γυναίκα του Θεοδωρόπουλου διαθέτει πλούσια κόμη, κόκκινα χείλη. Η γυναίκα του Ingres έχει μαζεμένα τα μαλλιά σε τουρμπάνι. Τα χρώματα είναι σκούρα. Ο Θεοδωρόπουλος τη ζωγραφίζει σε φυσικό μέγεθος. Η μορφή είναι κυρίαρχη και ερωτική. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει τον Ingres, αλλά φτιάχνει το δικό του έργο. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Στο ***Γυμνό*****,** ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 38x51 εκ., χωρίς χρονολογία, (εικ. 394) απεικονίζεται μια γυμνή γυναίκα ξαπλωμένη σε ένα κρεβάτι, με διαγώνια τοποθετημένο το σώμα της σε αυτό, τα χέρια της είναι λυγισμένα στους αγκώνες και στραμμένα προς το κεφάλι της. Το κεφάλι της είναι γυρισμένο στο πλάι. Τόσο η στάση του σωματος της γυναίκας όσο και η απόδοση των χεριών της μας παραπέμπουν στις *Μάγιες* του Γκόγια. Το πλάσιμο της μορφής γίνεται με γρήγορη πινελιά· αυτό φαίνεται έντονα στην απόδοση των πελμάτων της γυναίκας. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος είναι υποκίτρινοι τόνοι για το σεντόνι, σκούροι γήινοι για το σώμα της γυναίκας, σκούροι καφέ και ελάχιστοι μπλε τόνοι στο φόντο. Οι πινελιές τοποθετούνται αντιθετικά μέσα στον καμβά, πλάγιες πινελιές τοποθετούνται στο σεντόνι και κάθετες στον τοίχο του δωματίου. Με τον τρόπο αυτό διαχωρίζονται τα δύο επίπεδα και δημιουργείται η αίσθηση του βάθους. Φωτοσκιάσεις, υπογραφή πάνω αριστερά.

Την ίδια εικόνα έχουμε και στο έργο με τίτλο ***γυμνό*****,** ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 38x51 εκ., χωρίς χρονολογία, (εικ. 395). Και εδώ η τεχνική είναι ίδια με την προηγούμενη. Η γρήγορη πινελιά που χρησιμοποιείται για την απόδοση της γυναικείας μορφής, γίνεται πιο εμφανής στα πέλματά της. Οι

τόνοι, άσπροι και λίγες πινελιές μωβ στο σεντόνι, σκούροι καφέ τόνοι στους τοίχους του δωματίου, τοποθετούνται στον καμβά με κάθετες και οριζόντιες χοντρές πινελιές, δημιουργώντας έτσι την αίσθηση των διαφορετικών επιπέδων. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο, εδώ υπάρχουν κάποιες λεπτομέρειες αναφορικά με τον εσωτερικό χώρο, καθώς διακρίνονται κάποια σχέδια στους τοίχους και ένα βάζο ακουμπισμένο πάνω σε ένα σκαμπό.

Για τα δύο αυτά έργα δεν έχουμε πληροφορίες για την χρονολογία της δημιουργίας τους. Πιθανολογούμε όμως πως πρόκειται για έργα του 1935 καθώς τότε μας δίνει και άλλα έργα που κινούνται στους ίδιους χρωματικούς τόνους με τα δύο προηγούμενα έργα.

Πιθανότατα γύρω στο 1935 έχει γίνει και το ακόλουθο έργο ***Γυμνό,*** (εικ. 396). Εδώ η γυναίκα είναι καθισμένη με ελαφρά γερμένη την πλάτη της προς τα πίσω σαν να ακουμπά σε κάποιο μαξιλάρι. Η στάση του σώματός της δεν είναι κατενώπιον, αλλά διακρίνεται μια ελαφρά στροφή του σώματος προς τα δεξιά. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με πλήρη φυσικότητα τη γυναίκα. Δίνεται ιδιαίτερη προσοχή στα χαρακτηριστικά του προσώπου της, τα μεγάλα της φρύδια, τα οποία θα λέγαμε ότι καταλήγουν στην αρχή της μύτης, τα κλειστά της μάτια, τα χείλη της, όλα έντονα αποδοσμένα. Η στάση του σώματος της γυναίκας και ιδιαίτερα των χεριών της, τα χέρια της είναι λυγισμένα στους αγκώνες και περασμένα πάνω στο κεφάλι, μας παραπέμπει σε έργα της Αναγέννησης και του Ιμπρεσιονισμού. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά.

Στο έργο ***Πορτραίτο Όλγας,*** ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, ενυπόγραφο, 42χ32 εκ. (εικ. 397) η γυναίκα έχει γυρισμένο το κεφάλι στο πλάι, έχει τα μάτια της κλειστά και είναι πιθανότατα γυμνή. Ο Θεοδωρόπουλος κινείται σε γήινους καφέ τόνους που μας παραπέμπουν σε έργα εξπρεσιονιστών ζωγράφων, η πινελιά είναι πυκνή, αλλά όχι τόσο παχιά όσο στην προσωπογραφία του 1935 (εικ. 398). Η πηγή του φωτός είναι πάνω δεξιά. Για το έργο αυτό δεν έχουμε πληροφορίες σχετικά με τη χρονολογία δημιουργίας του. Κρίνοντας όμως τόσο από τα χρώματα που χρησιμοποιεί όσο και από τους καταλόγους των εκθέσεων 1930 -1936 στην γκαλερί *Στρατηγοπούλου* μπορούμε να πούμε πως το έργο φιλοτεχνείται μεταξύ του 1929/30 – 1935/36, τότε δηλαδή που έχουμε χρονολογημένα έργα αντίστοιχης τεχνικής.

Στο έργο με τίτλο ***πορτραίτο*****,** (1935), ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 45,5χ37 εκ. το έργο φέρει υπογραφή άνω αριστερά «Α. Ι. Θεοδωρόπουλος» (εικ. 398) η γυναίκα δεν κοιτάζει προς το θεατή, έχει σκυμμένο το κεφάλι της ελαφρά προς τα εμπρός. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στα χαρακτηριστικά του προσώπου της και στο μπούστο χωρίς να δίνει άλλες λεπτομέρειες. Ο τρόπος που σχεδιάζει και χρησιμοποιεί το χρώμα είναι εξπρεσιονιστικός· χοντρή πινελιά, σκούρα χρώματα, και χοντρά μαύρα περιγράμματα στο σώμα της γυναίκας. Για να διαχωρίσει το σώμα από το φόντο χρησιμοποιεί μια χοντρή πινελιά χρώματος στο σημείο του λαιμού, του ώμου και της πλάτης περιγράφοντας ουσιαστικά τη γυναίκα και διαχωρίζοντάς την από το φόντο. Η γυναίκα δείχνει σκεπτική, μάλλον είναι γυμνή και φοράει ένα μακρύ κολιέ στο λαιμό.

Στο ***Γυμνό*****,** ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, 36,5x50,5 εκ. (εικ. 399) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει μια γυμνή ξαπλωμένη γυναίκα με το κεφάλι γερμένο στα δεξιά και τα μάτια της κλειστά. Το ένα της χέρι είναι λυγισμένο και τοποθετημένο πίσω από το κεφάλι της, ενώ το άλλο είναι τοποθετημένο στο πλάι. Διακρίνεται η πλαστικότητα στην απόδοση του σώματος της γυναίκας καθώς και του στήθους της. Τα πόδια της γυναίκας είναι λυγισμένα και το ένα είναι ακουμπισμένο στο στρώμα. Η όλη στάση της γυναίκας μας παραπέμπει σε έργα της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Φαίνεται πως ο Θεοδωρόπουλος έχει δανειστεί στοιχεία από τη ***Δανάη*** του Τισιανού (εικ. 400), όσον αφορά τη στάση του σώματος, της κεφαλής, αλλά και των ποδιών, καθώς και από τις ***Μάγιες*** του Γκόγια (εικ. 401 – 402), αναφορικά με την στάση του χεριού πίσω από το κεφάλι. Αυτό που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον είναι το πλάσιμο της μορφής που γίνεται με το χρώμα. Παρατηρώντας τις πινελιές του διαπιστώνουμε πως είναι στακάτες, ευκρινείς, διατεταγμένες οριζόντια και κάθετα, δίνοντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση της ύλης και του χρώματος. Οι χρωματικοί τόνοι που χρησιμοποιεί είναι ψυχροί, μπλε στο ύφασμα που βρίσκεται στην πλάτη της γυναίκας, αλλά και θερμοί, όπως είναι το κίτρινο και τα ελάχιστα πορτοκαλί που χρησιμοποιεί στο δεύτερο ύφασμα που βρίσκεται στα πόδια της γυναίκας. Στο ύφασμα που βρίσκεται στο κάτω μέρος του κορμού της γυναίκας ο Θεοδωρόπουλος έχει βάλει διακοσμητικά μοτίβα σε θερμούς και ψυχρούς τόνους. Το σώμα της έχει γήινες αποχρώσεις.

Παρατηρούμε πως οι χρωματικοί τόνοι μας παραπέμπουν σε έργα των fauves.

Στο ***γυμνό*****,** ελαιογραφία σε κόντρα πλακέ, (χωρίς χρονολογία), 38x51 εκ. (εικ. 403), υπάρχει η υπογραφή του Θεοδωρόπουλου κάτω δεξιά Α. Ι. Θεοδωρόπουλος, απεικονίζεται μια ξαπλωμένη γυμνή γυναίκα, η οποία έχει τα χέρια της μπροστά στο κεφάλι της και έτσι δεν διακρίνονται τα χαρακτηριστικά του προσώπου της. Είναι διαγώνια τοποθετημένη στη σύνθεση, βρίσκεται σε εσωτερικό χώρο· αυτό το διαπιστώνουμε από τα συμπληρωματικά στοιχεία της σύνθεσης, το κρεβάτι, στο οποίο είναι ξαπλωμένη η γυναίκα, τις κουρτίνες που υπάρχουν πίσω της. Και εδώ όπως και στο προηγούμενο έργο ο Θεοδωρόπουλος κινείται στα όρια των fauves· οι πινελιές είναι στακάτες, χοντρές με αρκετή ποσότητα χρώματος, είναι οργανωμένες και κινούνται διαγώνια και οριζόντια. Οι χρωματικοί τόνοι είναι θερμοί και ψυχροί· ψυχρά μπλε υπάρχουν στις κουρτίνες του φόντου και βιολετί στο ύφασμα, στο κάτω μέρος του κορμού της γυναίκας, ενώ θερμά χρώματα κίτρινα υπάρχουν στο μαξιλάρι. Το σώμα της γυναίκας κινείται και αυτό στους θερμούς τόνους. Δεν υπάρχουν έντονες φωτοσκιάσεις όπως στο προηγούμενο έργο.

Το έργο ***Φιγούρες στο ύπαιθρο*****,** (χωρίς χρονολογία), ελαιογραφία σε μουσαμά, 63χ50 εκ. (εικ. 404) είναι παραπλήσιο με το προηγούμενο θέμα. Η σύνθεση αποτελείται από τέσσερις γυναίκες, οι οποίες είναι ξαπλωμένες στο έδαφος, άλλες από αυτές είναι πλάτη στο θεατή, άλλες έχουν σκυμμένο το κεφάλι τους. Ο τρόπος απόδοσής τους είναι περίπλοκος καθώς τα σώματα μπλέκονται το ένα με το άλλο· επιπλέον η απόδοσή τους είναι γωνιώδης χάνοντας έτσι τη φυσική καμπυλότητά τους. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος μας θυμίζουν τα χρώματα που χρησιμοποιεί τόσο ο Παρθένης και ο Μαλέας, όσο και ο Gauguin. Οι μορφές του μας θυμίζουν σώματα των ζωγράφων της Γέφυρας, όπως το έργο του Mueller *Δύο* ***Λουόμενες,*** 1921, Βερολίνο (εικ. 405). Και εδώ ο Θεοδωρόπουλος κάνει χρήση της προοπτικής.

Γυμνά στο δάσος**,** (χωρίς χρονολογία), ελαιογραφία σε χαρτόνι, 49χ63 εκ. (εικ. 406). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος ζωγραφίζει τρία ξαπλωμένα γυμνά. Τα σώματα των γυναικών περιγράφονται με ένα μαύρο περίγραμμα, ενώ το σώμα τους είναι βαμμένο με έντονο κόκκινο χρώμα. Ο

Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στο σχεδιασμό του σώματος χωρίς όμως να το περιγράφει με λεπτομέρεια. Το ίδιο κάνει και για τα χαρακτηριστικά του προσώπου· στην πρώτη από αριστερά γυναίκα διακρίνουμε μόνο τα μάτια και τη μύτη της, ενώ στην δεύτερη και στην τρίτη γυναίκα δεν διακρίνουμε κανένα χαρακτηριστικό στο πρόσωπο. Το φόντο περιβάλλεται από δέντρα σε ψυχρές και θερμές αποχρώσεις. Ο σχεδιασμός μας παραπέμπει στο φωβισμό, όσον αφορά τις τονικές διαβαθμίσεις, αλλά και σε έργα του Matisse, όσον αφορά το σχεδιασμό των σωμάτων, όπως είναι τα έργα ***χορός*** (εικ. 407) και ***μουσική*** (εικ. 408).

Για τα παραπάνω έργα δεν έχουμε στοιχεία για το πότε φιλοτεχνήθηκαν, μπορούμε όμως λόγω της τεχνικής τους να εικάσουμε πως έγιναν γύρω στο 1930 – 1935.

Χωριάτισσα[625]**,** 1936, ελαιογραφία σε μουσαμά, 60χ48 εκ., το έργο δεν φέρει υπογραφή. (εικ. 409). Στην ελαιογραφία αυτή ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει μια νεαρή κοπέλα να κοιτάζει προς την πλευρά του θεατή. Σχεδιάζει με κάθε λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, τα μάτια, τα φρύδια, τη μύτη καθώς και τα κόκκινα χείλια της. Το σχέδιο είναι όλο σε προφίλ και είναι τοποθετημένο στην μια πλευρά του καμβά αφήνοντας την άλλη ουσιαστικά άδεια. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος, πέρα από την αρτιότητα του σχεδίου, ενδιαφέρεται και για την ένταση των χρωμάτων καθώς το έργο κινείται σε ψυχρούς τόνους. Αρμονικά δεμένο με όλη την σύνθεση είναι το μαντήλι που φοράει η κοπέλα που κινείται σε λευκούς και μωβ τόνους. Η πινελιά που χρησιμοποιεί δεν είναι η χοντρή πινελιά που είδαμε στο πορτραίτο του 1935, εδώ είναι πιο μαλακή.

Παιδούλα[626], ελαιογραφία σε μουσαμά, 54χ41,5 εκ., το έργο φέρει υπογραφή πάνω δεξιά «Α. Ι. Θεοδωρόπουλος» (εικ. 410). Και εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει το πορτραίτο μιας νεαρής κοπέλας. Η κοπέλα είναι κατά πρόσωπο (ανφάς) τοποθετημένη, είναι γυμνή και έχει στραμμένο το βλέμμα στα δεξιά. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί είναι σκούροι καφέ τόνοι, με μόνη διαφορά το φιογκάκι που φοράει η κοπέλα στο κεφάλι της. Αυτό που

[625] Χρησιμοποιούμε τον τίτλο *χωριάτισσα* και όχι *Πορτραίτο Όλγας* όπως δημοσιεύεται στο Δεληβορριάς – Κυριαζή 2000, σελ. 46 διότι με τον τίτλο *χωριάτισσα* εκτίθεται στην έκθεση του 1936 στην γκαλερί *Στρατηγοπούλου* και τιμή 6000 δρχ. Το έργο αυτό θα το δώσει και ως χαρακτικό και θα το εκθέσει στην ίδια έκθεση με τον ίδιο τίτλο.

[626] Χρησιμοποιούμε τον τίτλο *παιδούλα* και όχι *κοριτσάκι* όπως δημοσιεύεται στο Δηληβορριάς – Κυριαζή σελ. 47 διότι με τον τίτλο *παιδούλα* εκτίθεται στην έκθεση του 1936 στην γκαλερί *Στρατηγοπούλου*, με τιμή 4000 δρχ. Τον τίτλο *παιδούλα* βρίσκουμε επίσης και στα *Νεοελληνικά Γράμματα* του 1936 όταν ο Σπύρος Βασιλείου γράφει για την έκθεση του Θεοδωρόπουλου.

πρέπει να επισημάνουμε είναι η σκιά που δημιουργείται ανάμεσα στην κοπέλα και στο φόντο. Η σκιά μπορεί να είναι μεν ανεπαίσθητη, αλλά υπάρχει. Η έκφραση του κοριτσιού θα λέγαμε πως είναι μελαγχολική. Στο έργο αυτό ο θεατής μπορεί να διακρίνει την ισορρόπηση ενός λιτού χρώματος, μια σφιχτοδεμένη φόρμα, πλαστικά στοιχεία στην απόδοση του κορμού της κοπέλας.

Γυμνό**,** (1936), 1,20x0,85 εκ. (εικ. 411) Η γυναίκα είναι σχεδιασμένη από την πλάτη. Η γενικότερη απόδοση του σώματός της είναι φυσική. Είναι καθισμένη πάνω σε ένα καναπέ – κρεβάτι και μπροστά της υπάρχει μια κουρτίνα την οποία και σπρώχνει με το χέρι της. Το μόνο που διακρίνουμε από τη γυναίκα είναι το στήθος της. Μια εικόνα που παραπέμπει σε αναγεννησιακούς πίνακες.

Γυμνό**,** (1936), ελαιογραφία σε μουσαμά, 61,5x81,5 εκ. (εικ. 412). Εδώ η πλαστικότητα της μορφής είναι πλέον εμφανής. Παρατηρώντας το στήθος της γυναίκας βλέπουμε το πώς αυτό ακουμπά σχεδόν στο στρώμα πάνω στο οποίο είναι η γυναίκα. Η πλαστικότητα του σώματος διακρίνεται και στον τρόπο απόδοσης της κοιλιάς της γυναίκας. Από την τοποθέτηση της γυναίκας στη σύνθεση δεν μπορούμε να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά της παρά μόνο τα φρύδια και τη μύτη της. Οι τόνοι που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος για την απόδοση του σώματος είναι σκούροι. Η πινελιά είναι φαρδιά, αλλά πιο «ήρεμη»· στην ουσία χαϊδεύει το σώμα με το πινέλο του. Το εσωτερικό, το οποίο δεν προσδιορίζεται, κινείται και αυτό σε σκούρους τόνους. Τα ίδια στοιχεία ισχύουν και για το έργο ***Γυμνό,*** (1936-1940), ελαιογραφία σε μουσαμά, 64,5x85 εκ. (εικ. 413) καθώς και για το έργο ***Γυμνό,*** (1935), ελαιογραφία σε μουσαμά, 62x77 εκ. (εικ. 414)· εδώ με γρήγορη πινελιά ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τις παλάμες της γυναίκας.

Γυμνό**,** (1936), ελαιογραφία σε μουσαμά, 61,5x81,5 εκ. (εικ. 415). Το ίδιο θέμα πραγματεύεται και εδώ ο Θεοδωρόπουλος, μία ξαπλωμένη γυναίκα πάνω σε ένα κρεβάτι. Η στάση της γυναίκας μας πηγαίνει στις *Μάγιες* του Γκόγια, μόνο που ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει το θέμα, αλλά δημιουργεί το δικό του έργο. Εδώ η γυναίκα δεν έχει ανασηκωμένο το σώμα της πάνω σε μαξιλάρια, όπως οι *Μάγιες* του Γκόγια, έχει κλεισμένα τα μάτια της· επιπλέον ο Θεοδωρόπουλος τοποθετεί ένα μπλε σεντόνι πίσω από τη γυναίκα, το οποίο ξεκινάει από το μηρό της και καταλήγει στα πέλματά της, τα οποία

καλύπτονται από αυτό. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί σε όλη τη σύνθεση, είναι σκούρα. Η πινελιά και σε αυτό το έργο είναι φαρδιά, «ήρεμη». Για ακόμα μια φορά χαϊδεύει το σώμα με το πινέλο του, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό μια φυσικότητα και μια πλαστικότητα στο σώμα της γυναίκας. Παρατηρώντας το πρόσωπό της διαπιστώνουμε πως αποδίδει με σαφήνεια τα χαρακτηριστικά του προσώπου. Μπροστά από τη γυναίκα βρίσκεται ένα τραπέζι με ένα πολύχρωμο τραπεζομάντιλο επάνω του. Δεν υπάρχουν φωτοσκιάσεις στο συγκεκριμένο έργο.

Τα έργα ***Γυμνό*** (1936-1940) ελαιογραφία σε μουσαμά, 75x103εκ. (εικ. 416), και ***Γυμνό*** (1936-1940) ελαιογραφία σε μουσαμά, 75x103εκ. (εικ. 417) κινούνται σε ένα ενδιάμεσο στάδιο καθώς η πινελιά τους δεν είναι τόσο κοφτή όσο στα έργα με τίτλο *γυμνό*, αλλά δεν είναι και τόσο λεία όσο στα *γυμνά* (εικ. 412, 415, 414, 415). Εδώ είναι σε μια ενδιάμεση κατάσταση· έχει περισσότερες φωτοσκιάσεις και το σώμα της γυναίκας κινείται σε πιο φυσικούς τόνους· και πάνω στο σώμα υπάρχουν αρκετές φωτεινές περιοχές. Για ακόμα μια φορά αποδίδει με γρήγορη πινελιά τα πέλματα της γυναίκας. Το δωμάτιο κινείται σε ανοιχτούς τόνους.

Το 1936 θα μας δώσει μια σειρά επτά ελαιογραφιών με τίτλο ***νεκρή φύση***, οι οποίες θα εκτεθούν στην ατομική του έκθεση στην γκαλερί *Στρατηγοπούλου*· οι τιμές των συγκεκριμένων έργων ήταν 3000 δρχ., 3.500 δρχ., 4000 δρχ., και 9000 δρχ. Στην ελαιογραφία με τίτλο ***νεκρή φύση με καπέλο***[627], ελαιογραφία σε μουσαμά, 77χ61 εκ., (εικ. 418), το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί ο θεατής είναι ότι η συγκεκριμένη σύνθεση είναι σχεδιασμένη διαγώνια, ουσιαστικά εγγράφεται μέσα σε δύο ορθογώνια τρίγωνα. Στο κέντρο της σύνθεσης υπάρχει μια καρέκλα αποδοσμένη από το πλάι, έτσι διακρίνονται οι λεπτομέρειες της καρέκλας, τα ξύλα της πλάτης καθώς και τα οριζόντια ξύλα που ενώνουν τα κάθετα πόδια της καρέκλας. Πάνω στην καρέκλα υπάρχουν ένα καπέλο και ένα τσαμπί σταφύλια. Στο βάθος της σύνθεσης διακρίνουμε μια κανάτα. Αυτό που παρατηρούμε είναι ότι τόσο τα χρώματα της καρέκλας όσο και τα χρώματα του φόντου κινούνται στους ίδιους τόνους, για το λόγο αυτό ο Θεοδωρόπουλος τονίζει τα περιγράμματα της καρέκλας. Η πινελιά είναι ήρεμη, δεν είναι παχιά και θα μπορούσαμε να

[627] Ο τίτλος *νεκρή φύση με μπουκάλια* μάλλον δόθηκε από μελετητές εκ των υστέρων.

πούμε πως η πινελιά κινείται προς δύο κατευθύνσεις, οριζόντια και κάθετα. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος μας παραπέμπουν σε χρώματα που χρησιμοποιούν οι ανεξάρτητοι εξπρεσιονιστές. Η πηγή του φωτός είναι στα δεξιά του πίνακα και φωτίζει το καπέλο και το τσαμπί με το σταφύλι και ένα μικρό κομμάτι της καρέκλας.

Στη δεύτερη ελαιογραφία με τίτλο ***νεκρή φύση*** ελαιογραφία σε μουσαμά, 62χ45 εκ., (εικ. 419) απεικονίζεται μια στάμνα, μια λύρα, μια κανάτα και ένα βιβλίο, τα οποία βρίσκονται πάνω σε ένα τραπέζι. Η στάμνα και η λύρα είναι τοποθετημένα πάνω σε ένα πανί, το οποίο είναι γεμάτο πτυχώσεις, ενώ η κανάτα και το βιβλίο ακουμπούν απευθείας πάνω στο τραπέζι. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι είναι μια σύνθεση με αρκετό φως, το οποίο θα μπορούσε να οφείλεται και στο λευκό σεντόνι που υπάρχει στη σύνθεση. Τα χρώματα που υπάρχουν στο τραπέζι και στο φόντο της σύνθεσης είναι σκούρα και κάνουν ακόμα πιο έντονη την αντίθεση με το λευκό σεντόνι. Ο Θεοδωρόπουλος τονίζει έντονα τα περιγράμματα του τραπεζιού, της στάμνας, της λύρας, αλλά και των πτυχώσεων του σεντονιού. Ανάμεσα στις πτυχώσεις δημιουργούνται έντονες σκιές. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά, φωτίζει έντονα το σεντόνι δημιουργώντας τις έντονες σκιές. Η πινελιά είναι ήρεμη.

Τέλος, στην τρίτη ελαιογραφία με τίτλο ***νεκρή φύση με μπουκάλια***[628], ελαιογραφία σε μουσαμά, 62,5χ48,5 εκ., (εικ. 420) ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια σύνθεση με πέντε μπουκάλια. Τα μπουκάλια είναι με τέτοιο τρόπο σχεδιασμένα ώστε να δημιουργείται στο θεατή η αίσθηση του βάθους στη σύνθεση· ακουμπούν πάνω σε ένα τραπέζι, πίσω τους υπάρχει μια ξύλινη επιφάνεια. Τα χρώματα και εδώ είναι σκούρα, ακόμα όμως και στα σκουρόχρωμα μπουκάλια μπορεί ο θεατής να διακρίνει το υγρό μέσα στα μπουκάλια. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα εδώ δεν υπάρχουν έντονα περιγράμματα. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από τη σύνθεση, όπως μαρτυρούν και οι σκιές των μπουκαλιών. Το έργο έχει ήρεμη και όχι πηχτή πινελιά.

Γυμνό**,** (1938), λάδι, 1,25χ0,90 εκ. (εικ. 421). Στο έργο αυτό εικονίζεται ξανά μια γυμνή ξαπλωμένη γυναίκα σε μπρούμυτη στάση με τα χέρια της πάνω στο κεφάλι της, μια στάση ήδη γνώριμη και από άλλα γυμνά. Ο

[628] Ο τίτλος νεκρή φύση με καπέλο μάλλον δόθηκε από μελετητές εκ των υστέρων.

Θεοδωρόπουλος εδώ ενδιαφέρεται για τη στάση και το σώμα της γυναίκας και όχι για τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, τα οποία και δεν αποδίδει. Η στάση τόσο του σώματος όσο και των χεριών μας παραπέμπει σε έργα αναγεννησιακά.

Το 1945 θα φιλοτεχνήσει δύο νεκρές φύσεις· η πρώτη έχει τίτλο ***πιάτο και φρούτα***, ελαιογραφία σε χαρτόνι, 48χ62 εκ., (εικ. 422) και η δεύτερη ***καλάθι και φρούτα***, ελαιογραφία σε χαρτόνι, 49χ63 εκ., (εικ. 423). Το σύνολο των φρούτων που ζωγραφίζονται είναι πέντε· στο πρώτο έργο δύο είναι τοποθετημένα μέσα στο πιάτο και τρία πάνω στο τραπέζι, ενώ στο δεύτερο έργο τρία είναι μέσα στο καλάθι και δύο πάνω στο τραπέζι. Το πιάτο του πρώτου έργου φέρει διακόσμηση στην επιφάνειά του, και το τραπεζομάντιλο πάνω στο οποίο βρίσκονται τα φρούτα και το πιάτο έχει πτυχώσεις αλλά όχι έντονες. Στο δεύτερο έργο διακρίνουμε τις πλεξούδες που υπάρχουν στην επιφάνεια του καλαθιού καθώς και τις πτυχές που υπάρχουν στο ύφασμα πίσω από τη σύνθεση, οι οποίες είναι σαφώς πιο έντονες από ό,τι στο πρώτο έργο. Και στα δύο έργα η επιρροή του Cézanne είναι ολοφάνερη. Τα δύο έργα κινούνται στο κλίμα των ιμπρεσιονιστών.

Τοπίο**,** (1950), τέμπερα σε χαρτόνι, 35χ40,5 εκ. (εικ. 424). Το έργο εκτίθεται στην γκαλερί *Ρόμβος* το 1950. Για τη δημιουργία του συγκεκριμένου τοπίου ουσιαστικά χρησιμοποιείται το φως και το χρώμα. Οριοθετείται ο χώρος, διαχωρίζεται ο ουρανός από το υπόλοιπο τοπίο με τη διαφοροποίηση του χρώματος του ουρανού στο σημείο που αυτός ενώνεται με την πεδιάδα. Η αίσθηση του βάθους επιτυγχάνεται με τη διαγώνια τοποθέτηση της σύνθεσης. Στο βάθος της σύνθεσης, πάνω στο λόφο ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα κτίριο. Είναι ένα τοπίο λουσμένο στο φως.

Τοπίο, (1950), τέμπερα σε χαρτόνι, 35χ40,5 εκ. (εικ. 425). Το έργο εκτίθεται στην γκαλερί *Ρόμβος* το 1950. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο εδώ ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα πιο «ζωντανό» τοπίο από την άποψη των στοιχείων που ζωγραφίζει. Τα χρώματα που χρησιμοποιεί είναι φωτεινά, έντονα κίτρινα και πράσινα στο βάθος, χρώματα που μας παραπέμπουν σε μεσημεριανή ώρα. Ο τρόπος σχεδίασης του θέματος μας κάνει να σκεφτούμε πως ο Θεοδωρόπουλος βρίσκεται σε ψηλότερο σημείο από το θέμα που ζωγραφίζει, έτσι αυτό φαίνεται σαν να απλώνεται μπροστά του. Τα κτίρια που βρίσκονται στο μέσο της σύνθεσης αποδίδονται σχεδόν σχηματικά, βλέπουμε

μόνο την οροφή τους· μπορούμε να καταλάβουμε μόνο το μεσαίο κτίριο, την εκκλησία λόγω του καμπαναριού. Στο βάθος της σύνθεσης διακρίνονται η πεδιάδα και τα βουνά. Ο τρόπος με τον οποίο ζωγραφίζει τα δέντρα μας παραπέμπει σε προηγούμενα έργα του, αλλά και πάλι, όπως και πριν, μας κάνει να σκεφτούμε πως είναι επηρεασμένος από τον Παρθένη και τον Μαλέα.

Στο έργο με τίτλο ***Κυκλάδες***, και αυτό εκτίθεται στην γκαλερί *Ρόμβος,* τέμπερα σε χαρτόνι, 30,5χ40,5 εκ. (εικ. 426), εικονίζεται ένα ήρεμο γραφικό και φωτεινό τοπίο. Τα σπίτια βρίσκονται στην αριστερή πλευρά της σύνθεσης και στη μέση υπάρχει ένα ήρεμο και φωτεινό δρομάκι. Το ενδιαφέρον εστιάζεται στην αρχιτεκτονική των κτιρίων· μεγάλοι αρχιτεκτονικοί όγκοι που λούζονται στο φως. Στο εν λόγω έργο η πηγή του φωτός είναι πάνω αριστερά όπως αντιλαμβανόμαστε από τις σκιές που βρίσκονται στα δεξιά. Ενδιαφέρον προξενεί το γεγονός ότι η σκιά αποδίδεται με μωβ χρώμα και όχι με γκρι όπως θα ήταν το αναμενόμενο. Πέρα από την πηγή του φωτός ο Θεοδωρόπουλος δίνει σημασία και στις λεπτομέρειες· έτσι διακρίνουμε τα τούβλα σε ορισμένα σημεία των τοίχων, καθώς και λεπτομέρειες στα παντζούρια. Και εδώ, όπως και στα δύο προηγούμενα έργα, από τα χρώματα που χρησιμοποιεί συμπεραίνουμε πως πρόκειται για μεσημεριανή ώρα. Και αυτό όπως και τα άλλα δύο έργα έχουν σαφείς ιμπρεσιονιστικές επιρροές.

Το έργο με τίτλο ***Σαντορίνη***, 1950 ελαιογραφία σε χαρτόνι, 49χ63 εκ. (εικ. 427), έχει, πρώτα από όλα, σαφείς φωβιστικές επιδράσεις κυρίως σε ό,τι αφορά στα χρώματα. Παρατηρώντας τις πινελιές διαπιστώνουμε ότι όλες είναι ευκρινείς και πως κάθε μέρος της σύνθεσης έχει πινελιές διατεταγμένες προς μια κατεύθυνση. Έντονα είναι και τα περιγράμματα, τα οποία ουσιαστικά περιβάλλουν και τις χρωματικές ενότητες. Το έργο κινείται στις δύο διαστάσεις του πίνακα, ενώ η τρίτη διάσταση υπονοείται με τον τρόπο που τοποθετούνται τα κτίρια στον πίνακα. Η πλάγια σχεδίαση των κτιρίων στα αριστερά καθώς και οι σκούροι τόνοι που χρησιμοποιούνται σε συνδυασμό με τις οριζόντιες πινελιές του ουρανού δίνουν την αίσθηση του βάθους. Από τα χρώματα που χρησιμοποιούνται διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος επιλέγει να αποδώσει το τοπίο της Σαντορίνης μια απογευματινή ώρα.

Στους ίδιους τόνους κινείται και το έργο ***λιμάνι***, (1950), ελαιογραφία σε χαρτόνι, 49χ63 εκ., (εικ. 428). Και εδώ η επίδραση είναι από τους Φωβ·

έντονα περιγράμματα που περιβάλλουν το χρώμα, μωβ, πορτοκαλί και μπλε τόνοι συνθέτουν τη σύνθεση. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στις καμάρες του τοπίου καθώς και στις βάρκες που υπάρχουν στο λιμάνι. Το έργο κινείται σε δύο διαστάσεις.

Το έργο ***Νάξος***, (1950), ελαιογραφία σε μουσαμά, 61,5χ82 εκ. (εικ. 429), θα λέγαμε ότι κινείται σε τόνους ιμπρεσιονιστικούς. Ανοιχτόχρωμοι τόνοι, έντονο φώς είναι τα κύρια στοιχεία του έργου. Η πινελιά είναι απαλή και ομοιογενής. Για ακόμα μια φορά η προσοχή εστιάζεται στο αρχιτεκτονικό τοπίο, στις καμάρες, στη δομή των σπιτιών, στις σκάλες που οδηγούν στα πιο πάνω επίπεδα του νησιού. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω δεξιά φωτίζοντας ουσιαστικά μόνο το ένα μέρος του πίνακα.

Το 1950 ο Θεοδωρόπουλος ζωγραφίζει τη ***Μύκονο*** ελαιογραφία σε χαρτόνι, 49χ63 εκ. (εικ. 430) που μας την έχει δώσει το 1938 σε χαρακτικό, είναι το ίδιο μέρος του νησιού. Και εδώ, όπως και στο χαρακτικό, ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει το ενδιαφέρον του στα αρχιτεκτονικά στοιχεία του τοπίου· οι αυλές, οι καμάρες, οι σκάλες και η θάλασσα που ανοίγεται στο βάθος είναι τα στοιχεία που τον μαγεύουν. Το έργο σχεδιάζεται με προοπτική πουλιού δίνοντας την αίσθηση στο θεατή πως ο χαράκτης βρίσκεται πιο ψηλά από το προς θέαση τοπίο του. Τα χρώματα είναι έντονα, κίτρινα, πράσινα μπλε˙ χρησιμοποιεί όλο το πινέλο κάνοντας παχιά πινελιά. Ο Θεοδωρόπουλος παίζει με τις φωτοσκιάσεις, η πηγή φωτός είναι στην αριστερή πλευρά του πίνακα όπως δείχνουν και οι σκιές που πέφτουν στα δεξιά· οι σκιές είναι μπλε – μωβ.

Στο έργο ***Σαντορίνη*** (1950), ελαιογραφία σε μουσαμά, 69χ53,5 εκ. (εικ. 431), το ενδιαφέρον εστιάζεται σε ένα συγκεκριμένο μέρος του νησιού, την εκκλησία. Εδώ το θέμα του πλάθεται με το χρώμα, με τις αποχρώσεις της ώχρας και του μωβ που υπάρχει στον ουρανό. Ο Θεοδωρόπουλος εστιάζει στην αρχιτεκτονική δομή της εκκλησίας και ελαφρά στον περιβάλλοντα χώρο. Η πινελιά παχιά και γρήγορη σε ορισμένα σημεία, κυρίως στο πλακόστρωτο, μας παραπέμπει σε έργα εξπρεσιονιστών ζωγράφων.

Στο ***τοπίο*** που μας δίνει το 1950, ελαιογραφία σε μουσαμά, 61χ47 εκ. (εικ. 432), εικονίζεται ένα γραφικό πλακόστρωτο με σπίτια δεξιά και αριστερά, και μια εκκλησία στο βάθος. Εδώ σχεδιάζονται έντονα τα περιγράμματα, τα χρώματα που χρησιμοποιούνται είναι τα ταυτόχρονα θερμά και ψυχρά. Το

φως βρίσκεται στην πάνω αριστερή πλευρά του πίνακα και πίσω από το κτίριο που βρίσκεται στα αριστερά, έτσι πέφτει πάνω στην οροφή ουσιαστικά της εκκλησίας. Σε αντίθεση με το φωτεινό πίσω μέρος της σύνθεσης, το πλακόστρωτο κινείται στους ήρεμους μπλε και πράσινους τόνους της σκιάς. Και εδώ το θέμα του έργου κόβεται από το πλαίσιο του έργου

Σαγκίνες

Το 1930 – 1935 ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει μια σειρά γυμνών με την τεχνική της Σαγκίνας[629]. Στο πρώτο ***Γυμνό*****,** 35x50 εκ. (εικ. 433) σχεδιάζεται ένα γυναικείο γυμνό, ελαφρά ανασηκωμένο όπως διακρίνεται τόσο από τη στάση του σώματος όσο και της κεφαλής. Ο Θεοδωρόπουλος δεν προσδιορίζει το χώρο στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα. Τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, σε αντίθεση με το στήθος, δεν αποδίδονται καθόλου· το μόνο που υπάρχει στην περιοχή του προσώπου και των μαλλιών είναι η φωτοσκίαση. Το σώμα έχει έντονα περιγράμματα, αλλά και έντονες φωτοσκιάσεις τόσο στους γλουτούς και στις γάμπες των ποδιών όσο και στο χέρι της γυναίκας. Επιπλέον φωτοσκίαση υπάρχει στο πίσω μέρος της πλάτης, αλλά και μπροστά από το πόδι της γυναίκας· έτσι με τον τρόπο αυτό καταφέρνει να αποδώσει το ανασήκωμα του κορμού της γυναίκας. Υπάρχει υπογραφή κάτω δεξιά.

Παρόμοια με το παραπάνω έργο, είναι και τα τρία έργα ***Γυμνό*****,** 35x50 εκ. (εικ. 434), ***Γυμνό*****,** , 32x48 εκ. (εικ. 435) και ***Γυμνό*****,** 32x48 εκ. (εικ. 436). Και εδώ ο χώρος δεν προσδιορίζεται, τα έντονα περιγράμματα στο σώμα της γυναίκας, έντονες φωτοσκιάσεις τόσο πάνω στο σώμα της γυναίκας, όσο και δίπλα από τη γυναίκα, λιγότερο έντονες οι φωτοσκιάσεις δίπλα από τη γυναίκα στο δεύτερο έργο. Η γυναίκα αποδίδεται και στα τρία έργα πλάτη. Η μόνη διαφορά στα τρία έργα είναι η απόδοση του μαξιλαριού καθώς στο πρώτο αποδίδεται μόνο με τη φωτοσκίαση ενώ στο δεύτερο και στο τρίτο το μαξιλάρι υποδηλώνεται με τις γραμμές και με τις ελαφρές φωτοσκιάσεις. Στα δύο *γυμνά* εικ. 438 και 439 υπάρχει και υπογραφή.

[629] Η σαγκίνα είναι μια τεχνική σχεδίου, η οποία μας θυμίζει το είδος του μαλακού μολυβιού. Ο ζωγράφος σχεδιάζει με ένα είδος κόκκινου χώματος τα σχέδιά του πάνω σε χαρτί, το οποίο έχει εμποτιστεί με πολύ πυκνό τσάϊ. Εθεωρείτο πως μόνο οι πολύ καλοί ζωγράφοι μπορούσαν να κάνουν σχέδια με σαγκίνα.

***Γυμνό*,** 45x30 εκ. (εικ. 437). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει μια καθιστή γυναίκα με τα χέρια, όπως και τα πόδια, το ένα πάνω στο άλλο. Η γυναίκα δεν έχει στραμμένο το βλέμμα στο θεατή, από τη γενικότερη έκφραση του προσώπου της μάλιστα κρίνουμε πως τα μάτια της μάλλον είναι κλειστά. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει έντονα τα περιγράμματα στο σώμα της γυναίκας. Το πρόσωπό της αποδίδεται με αδρά χαρακτηριστικά, χωρίς να αποδίδει μαλλιά ενώ αποδίδει πλαστικά το στήθος. Σχεδιάζονται με ιδιαίτερη προσοχή τα πόδια της γυναίκας. Διακρίνεται η γάμπα, το γόνατο. Αλλά και ο αστράγαλος της γυναίκας, χωρίς όμως να σχεδιάζονται τα δάχτυλα των ποδιών της. Υπάρχουν έντονες φωτοσκιάσεις στο έργο.

Στο ***Γυμνό*,** 43x33 εκ. (εικ. 438) απεικονίζεται μια γυναίκα ακουμπισμένη στο ένα της χέρι, να κάθεται με τα πόδια της λυγισμένα και γυρισμένα στο πλάι. Και πάλι δεν σχεδιάζονται τα χαρακτηριστικά στο πρόσωπο της γυναίκας· το υπόλοιπο σώμα προσδιορίζεται από το περίγραμμα και τη φωτοσκίαση, η οποία είναι έντονη. Παρατηρώντας τόσο την παλάμη της γυναίκας όσο και το πέλμα της διαπιστώνουμε πως η παλάμη όπως και το πέλμα της, είναι στην ουσία ασχεδίαστα. Ο χώρος και πάλι δεν προσδιορίζεται.

***Γυμνό*,** (1932), (εικ. 439). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει ένα γυμνό γυναικείο σώμα, κατά μέτωπο σχεδιασμένο. Η προσοχή του εστιάζεται στο σώμα της γυναίκας, το οποίο το περιγράφει με κάθε λεπτομέρεια. Αποδίδει με κάθε φυσικότητα το στήθος της γυναίκας, την κοιλιά της, τη συστροφή του κορμού της, που είναι αντίθετη με τη στροφή της κεφαλής της γυναίκας. Με τη χρήση του χρώματος και της σκιάς αποδίδει σχεδόν σχηματικά τα χαρακτηριστικά του προσώπου της γυναίκας, ενώ δεν αποδίδονται καθόλου τα χέρια της. Ο τρόπος με τον οποίο σταματάει η απεικόνιση δίνει την εντύπωση των κομμένων χεριών. Από τα πόδια εικονίζεται μόνο το ένα, ενώ το άλλο αποδίδεται μισό. Στοιχείο που μας παραπέμπει στα έργα του Μπουζιάνη.

Στο ***Γυμνό*,** (1933), σαγκίνα, (εικ. 440) η γυναίκα εικονίζεται πλάτη στο θεατή, το περίγραμμα του σώματός της τονίζεται έντονα με μια σχετικά παχιά γραμμή, έντονες είναι και φωτοσκιάσεις στο σώμα της γυναίκας. Ακουμπά το ένα της πόδι πάνω στο άλλο με τέτοιο τρόπο ώστε να σχηματίζεται ένα τρίγωνο. Ένα δεύτερο τρίγωνο εγγράφεται ανάμεσα στο κεφάλι στον αγκώνα

και στο γόνατο του πάνω ποδιού. Ένα τελευταίο τρίγωνο σχηματίζεται ανάμεσα στο μηρό, στη φτέρνα και στο γόνατο του δεύτερου ποδιού.

Το 1936 θα μας δώσει ξανά δύο έργα σχεδιασμένα με την τεχνική της σαγκίνας, των οποίων το θέμα είναι, για ακόμα μια φορά, το γυμνό. Στο ***Γυμνό*****,** (εικ. 441) μας δίνει την εικόνα μιας γυμνής γυναίκας, ειδομένη από την πλάτη και σταυροπόδι, χωρίς όμως να υπάρχουν στοιχεία του περιβάλλοντος χώρου, στον οποίο βρίσκεται η γυναίκα. Παρατηρώντας το γυμνό βλέπουμε πως η προσοχή του είναι επικεντρωμένη στο σώμα της γυναίκας˙ με τη βοήθεια των φωτοσκιάσεων αποδίδει τη ραχοκοκκαλιά, τους μηρούς, τα γόνατα και τις γάμπες. Αυτό που δεν αποδίδει καθόλου είναι τα πέλματα των ποδιών της, στοιχείο που μας παραπέμπει ξανά σε έργα του Μπουζιάνη και στον τρόπο απόδοσης των εξπρεσιονιστών.

Γυμνό, (1936), σαγκίνα, (εικ. 442). Αυτό το γυμνό διαφέρει από το προηγούμενο της ίδιας χρονιάς, καθώς εικονίζεται σε στάση τριών τετάρτων. Το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί κανείς είναι ότι ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει μια εύσωμη γυναίκα. Αποδίδει το περίγραμμά της με λεπτές γραμμές και στη συνέχεια παίζει με τις φωτοσκιάσεις. Στο πρόσωπο ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τα χαρακτηριστικά με λεπτές γραμμές στα φρύδια και με φωτοσκίαση αποδίδει τα μάτια. Τα πέλματα των ποδιών και εδώ δεν αποδίδονται, ενώ το ένα χέρι, που είναι σχεδιασμένο, φαίνεται σαν να χάνεται μέσα στα πόδια της γυναίκας.

Κάρβουνα, Μολύβια

Νεκρή φύση, 1931, μολύβι, 33χ44 εκ., (εικ. 443). Το σχέδιο αυτό είναι ίσως από τα λίγα σχέδια, τα οποία χρονολογούνται, κάτω δεξιά διακρίνονται τρείς αριθμοί 931, οι οποίοι πιθανότατα υπονοούν τη χρονολογία 1931. Στο πρώτο μέρος του σχεδίου εικονίζονται τα κοχύλια και πίσω από αυτά ένα μικρό κανάτι. Ο Θεοδωρόπουλος δίνει ιδιαίτερη προσοχή στο σχεδιασμό των αντικειμένων. Περιγράφεται με λεπτομέρεια τόσο το σώμα των κοχυλιών όσο και η κανάτα που βρίσκεται πίσω. Ο φωτισμός της σύνθεσης είναι κάτω αριστερά όπως μπορούμε να δούμε και από τις σκιές της σύνθεσης.

***Γυμνό*,** κάρβουνο, 50x64,5 εκ. (εικ. 444). Ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει, με κάρβουνο αυτή τη φορά, μια γυμνή ξαπλωμένη μπρούμυτα γυναίκα· έτσι δεν μπορούμε να διακρίνουμε τα χαρακτηριστικά του προσώπου της, διακρίνονται όμως με κάθε λεπτομέρεια οι γραμμώσεις της πλάτης της, η περιφέρεια, οι γλουτοί. Ο Θεοδωρόπουλος τονίζει έντονα το περίγραμμα του σώματος της γυναίκας και δίνει μεγάλη προσοχή στις φωτοσκιάσεις. Ένα ακόμα στοιχείο είναι ότι δίνει προσοχή και σε μικρές λεπτομέρειες όπως είναι το βραχιόλι που φοράει στο χέρι της. Επιπλέον σχεδιάζει τις πτυχώσεις που κάνει το μαξιλάρι καθώς ακουμπάει πάνω του η γυναίκα. Η πηγή του φωτός πάνω δεξιά, ο χώρος απροσδιόριστος, υπογραφή κάτω δεξιά. Για το έργο δεν γνωρίζουμε χρονολογία δημιουργίας μπορούμε όμως να εικάσουμε ως πιθανή χρονολογία του έργου το διάστημα 1930 -1935, καθώς τότε μας δίνει και άλλα γυμνά αντίστοιχης στάσης.

Ελιά, μολύβι και μελάνι, 27χ32 εκ., (εικ. 445), στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει ένα ακόμα τοπίο με θέμα τις ελιές. Τα δέντρα σε αυτό το έργο εικονίζονται από την μια πλευρά του δρόμου· τα πιο μεγάλα είναι τα δύο κεντρικά, τα οποία ουσιαστικά καλύπτουν και όλη τη σύνθεση, ενώ πιο μικρά σε μέγεθος είναι τα δέντρα που βρίσκονται στο πίσω μέρος της σύνθεσης. Τα φύλλα των δυο μεγάλων δέντρων είναι σχεδιασμένα με μικρούς κύκλους· ο τρόπος με τον οποίο σχεδιάζει τα φύλλα μας θυμίζει τα έργα *ελιές στον άνεμο*, *τοπίο*, καθώς και το *τοπίο (ελιές και αγροτόσπιτο)*. Τα προαναφερθέντα έργα, σύμφωνα με τον Ανδρέα Δεληβορριά, έχουν γίνει τα έτη 1930 – 1935. Στην ατομική του 1934 εκθέτει, όπως ήδη είπαμε, σχέδια με μολύβι, τα οποία έχουν σαν θέμα την ελιά. Το έργο αυτό έχει παρόμοια στοιχεία με άλλα έργα που γίνονται το ίδιο διάστημα. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε, με κάποια επιφύλαξη, πως το έργο αυτό γίνεται το 1934.

Ελιές, μολύβι, 29,5χ37,5 εκ., αχρονολόγητο (εικ. 446), και στο έργο αυτό διαπιστώνουμε κοινά στοιχεία με τα έργα *ελιές*, *ελιές στον άνεμο* (εικ. 163), *ελιές*, και εν μέρει με το *τοπίο Αττικής*, όλα τα έργα γίνονται το 1930 – 1935. Το σχέδιο με μολύβι δεν έχει χρονολόγηση, θα μπορούσε όμως να έχει γίνει και εκείνο το 1934 καθώς στην ατομική του 1934 έκθεση εκθέτει σχέδια με θέμα την ελιά. Αν και το έργο δεν έχει χρονολογία εντούτοις υπάρχει ο αριθμός 52 κάτω αριστερά· πιθανότατα ο αριθμός αυτός προσδιορίζει τη

διαδοχική σειρά με την οποία έγινε το έργο. Ανάλογους αριθμούς θα δούμε και σε άλλα έργα.

Νεκρή φύση, μολύβι, 33χ44 εκ., (εικ. 447). Σε αυτή τη νεκρή φύση ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει μια κανάτα και τέσσερα μήλα σε ένα απροσδιόριστο χώρο· τα αντικείμενα ακουμπάνε πάνω σε ένα πανί. Το έργο αυτό δεν έχει χρονολογία, έχει όμως τον αριθμό 55 κάτω δεξιά˙ με βάση τον αριθμό 55 μπορούμε να πούμε ότι έγινε μετά το έργο ***ελιές,*** μολύβι, 29,5χ37,5 εκ., (εικ. 446) το οποίο φέρει τον αριθμό 52. Εξετάζοντας ένα ένα τα στοιχεία της σύνθεσης διαπιστώνουμε πως την κανάτα την έχουμε δει και σε χαρακτικά έργα του Θεοδωρόπουλου, όπως είναι το *όστρακο και μπρίκι* που έγινε το 1930, το *κανάτι και μπρίκι*, 1930, το *φρούτα και καράφα*, 1931, *φρούτα και καράφα* 1934. Αξίζει να σταθούμε στο χαρακτικό *φρούτα και καράφα* καθώς μοιάζει αρκετά με το σχέδιο της νεκρής φύσης που έχουμε μπροστά μας. Δεν μπορούμε να πούμε με σιγουριά πότε έγινε το σχέδιο, μπορούμε όμως να πούμε πως γίνεται μέχρι το 1934.

Δέντρα, μολύβι, 34,5χ24,5 εκ., (εικ. 448). Στο έργο αυτό εικονίζονται δύο κορμοί δέντρων σχεδιασμένοι ο ένας δίπλα στον άλλο. Το δέντρο που βρίσκεται στα δεξιά της εικόνας έχει αρκετά λυγισμένο τον κορμό του και τα κλαδιά του καμπυλώνουν αρκετά· ενώ λιγότερο λυγισμένο είναι το δέντρο που βρίσκεται στα αριστερά. Ο Θεοδωρόπουλος τονίζει με το μολύβι τα φύλλα των δέντρων και τον ένα κορμό, ενώ σε λευκό τόνο κινείται ο κορμός του δέντρου στα αριστερά. Το έργο δεν έχει χρονολογία, κοιτώντας όμως τους καταλόγους των ατομικών εκθέσεών του βλέπουμε πως το 1934 στην ατομική του έκθεση θα εκθέσει, όπως ήδη είπαμε, σχέδια με θέμα την ελιά. Το έργο αυτό είναι μολύβι, τέτοιο έργο υπάρχει στον κατάλογο, πωλείται προς 1000 δρχ. άρα θα μπορούσε να έχει γίνει το 1934 με αφορμή την ατομική του έκθεση.

Νεκρή φύση, μολύβι, 33,5χ48 εκ., (εικ. 449). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια νεκρή φύση με δύο κοχύλια και τρία μήλα, τα οποία είναι τοποθετημένα πάνω σε ένα πανί. Η απεικόνιση είναι άκρως ρεαλιστική. Στο σχέδιο αυτό επικεντρώνει την προσοχή του στον τρόπο τοποθέτησης των αντικειμένων στη σύνθεση και στον φωτισμό αυτών. Τόσο τα μήλα όσο και το κοχύλι βρίσκονται εγγεγραμμένα σε ένα ισοσκελές τρίγωνο. Η πηγή του φωτός είναι κάτω αριστερά. Για το έργο δεν έχουμε στοιχεία για τη χρονολογία δημιουργίας του. Παρ' όλα αυτά μπορούμε να

εικάσουμε ως πιθανή χρονολογία του έργου τα έτη 1930 – 1935 καθώς τότε μας δίνει και άλλα έργα, κυρίως χαρακτικά, στα οποία υπάρχει σχεδιασμένο κοχύλι αντίστοιχο με το κοχύλι που εικονίζεται εδώ.

Σκαραμαγκάς, μολύβι, 17χ25 εκ., (εικ. 450), μολύβι 17χ25 εκ., (εικ. 451). Ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει δύο έργα με θέμα το Σκαραμαγκά. Στο πρώτο σχέδιο (εικ. 450) που έχει και αριθμό 7 μας δίνει μια παρέα παιδιών, όλα σχεδιασμένα πλάτη στο θεατή, να βρίσκονται στην παραλία. Τα παιδιά είναι σχεδιασμένα ουσιαστικά σε δύο ομάδες, στο αγόρι, που είναι και το μόνο από τα παιδιά που κάθεται, και στην ομάδα των όρθιων κοριτσιών. Ο Θεοδωρόπουλος εδώ δεν δίνει πολλές λεπτομέρειες στο σχεδιασμό των παιδιών, περιορίζει το σχέδιό του στις βασικές γραμμές. Στο δεύτερο σχέδιο (εικ. 451) που φέρει και τον αριθμό 12 μας δίνει μια γυναίκα και ένα κοριτσάκι να κάθονται στην παραλία. Η γυναίκα έχει τα χέρια πίσω από την πλάτη της και ακουμπάει στην άμμο και τα πόδια της είναι λυγισμένα ενώ το κοριτσάκι που είναι δίπλα της έχει τα χέρια του στα γόνατά του και τα πόδια του είναι λυγισμένα. Παρατηρώντας τα δύο σχέδια θα λέγαμε πως πιθανόν πρόκειται για προσχέδια για το έργο ακρογιάλι 1936. Η γυναίκα του σχεδίου 12 εικονίζεται με την ίδια ακριβώς στάση στο χαρακτικό, καθώς και το αγοράκι του σχεδίου 7 εικονίζεται στο χαρακτικό. Κρίνοντας από τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε να πούμε ότι τα δύο αυτά έργα το 7 και το 12 έγιναν λίγο πριν το 1936.

Ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει δύο ακόμα σκίτσα με τίτλο ***ο ζωγράφος και το μοντέλο του,*** μολύβι, 37χ29 εκ., (εικ. 452) και ***βίζιτα,*** μολύβι, 37χ29 εκ., (εικ. 453). Σε κανένα από τα δύο έργα δεν υπάρχει χρονολογία και υπογραφή, εκτός από τους αριθμούς 35 και 58 που υπάρχουν αντίστοιχα στα δύο έργα. Από τους αριθμούς μπορούνε να βγάλουμε το συμπέρασμα πως το έργο *ο ζωγράφος και το μοντέλο του* προηγείται του έργου *βίζιτα*. Στο έργο *ο ζωγράφος και το μοντέλο του* παρουσιάζεται ένα δωμάτιο, στο οποίο βρίσκεται ένα μοντέλο και ο ζωγράφος του εν ώρα εργασίας. Η γυναίκα κάθεται οκλαδόν, έχει τα χέρια της πάνω στο κεφάλι της, το οποίο γέρνει ελαφρά προς τα αριστερά, είναι γυμνή προβάλλοντας έντονα το στήθος της. Ο ζωγράφος είναι γυρισμένος πλάτη στο θεατή, στραμμένος προς το μοντέλο του, κρατά στο ένα του χέρι το πινέλο, στο άλλο την παλέτα και καπνίζει πίπα. Στο καβαλέτο του βλέπουμε ζωγραφισμένη τη γυναίκα που

ποζάρει. Ο Θεοδωρόπουλος περιγράφει και τον χώρο στον οποίο βρίσκονται, έτσι δίπλα στο ζωγράφο βλέπουμε ένα μικρό τραπεζάκι με ανοιχτά τα συρτάρια και πάνω του υπάρχουν πινέλα και χρώματα. Πιθανότατα στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος ζωγραφίζει τον ίδιο και κάποιο μοντέλο του.

Μελάνια, Υδατογραφίες, Παστέλ

Το 1934 θα μας δώσει ακόμα μια νεκρή φύση με τίτλο ***φρούτα***, με την τεχνική της υδατογραφίας αυτή τη φορά, 24χ29 εκ., (εικ. 454). Στη σύνθεση αυτή ο Θεοδωρόπουλος παραθέτει μερικά φρούτα, αχλάδια, ροδάκινα, και σταφύλια. Τα φρούτα αυτά δεν διακρίνονται που βρίσκονται· αν είναι πάνω σε ένα πανί ή αν βρίσκονται σε κάποιο πιάτο. Ο Θεοδωρόπουλος δεν σχεδιάζει έντονα τα περιγράμματα των φρούτων, φαίνεται μόνο το σχέδιο από το μολύβι και μέσα στο περίγραμμα τοποθετεί ο Θεοδωρόπουλος το χρώμα της σύνθεσης. Η πηγή του φωτός είναι μπροστά από τη σύνθεση και φωτίζει τα φρούτα. Το έργο παραπέμπει σε έργα εμπρεσιονιστών.

Γυμνό**,** μελάνι, (εικ. 455). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει μια άκρως ερωτική γυναίκα. Η γυναίκα στέκεται πάνω σε έναν καναπέ – κρεβάτι (δεν μπορεί να προσδιοριστεί με ακρίβεια), έχει στραμμένο το κεφάλι της προς το θεατή, τον οποίο και κοιτάζει χαμογελώντας ελαφρά, με τα μάτια μισόκλειστα, πιθανώς κρατάει αγκαλιά ένα μαξιλάρι. Είναι ίσως από τα πιο ερωτικά γυμνά που έχει κάνει ο Θεοδωρόπουλος. Το έργο γίνεται μόνο με μελάνη χωρίς φωτοσκιάσεις. Αυτό που ενδιαφέρει τον Θεοδωρόπουλο είναι το θέμα αυτό καθεαυτό. Η στάση, το βλέμμα, η έκφραση καθιστούν τη γυναίκα ερωτική, και κάνουν το θεατή να μπαίνει σε ένα ερωτικό παιχνίδι που δημιουργείται ανάμεσα σε αυτόν και τη γυναίκα. Υπάρχει υπογραφή κάτω δεξιά. Για το έργο αυτό δεν έχουμε στοιχεία για το πότε σχεδιάστηκε, εντούτοις θα μπορούσαμε να εικάσουμε ως χρονολογία δημιουργίας του το διάστημα 1945 -1948, διάστημα κατά το οποίο θα μας δώσει και τη σειρά των γυμνών του, τα οποία έχουν δημιουργηθεί με την τεχνική της χαλκογραφίας και δεν έχουν φωτοσκιάσεις, όπως και το εν λόγω έργο, και δίνουν ιδιαίτερη προσοχή στο σώμα και στη στάση της γυναίκας.

Στο έργο με τίτλο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (μετά το 1955), μελάνη, 35χ25 εκ. (εικ. 456) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει εννέα γυμνά σε διάφορες

κινήσεις. Εστιάζει το ενδιαφέρον του στο σώμα των γυμνών, τα οποία αποδίδονται σε δύο σειρές. Στην πάνω σειρά είναι τα πέντε από τα εννέα σώματα. Το χρώμα τονίζει, αλλά και οριοθετεί τα περιγράμματα των σωμάτων. Οι κινήσεις των σωμάτων, ενώ εκ πρώτης όψης φαίνονται ίδιες, είναι διαφορετικές. Εντελώς σχηματική είναι η απόδοση του στήθους, ενώ δεν υπάρχουν καθόλου τα χαρακτηριστικά των προσώπων των γυναικών· αντίθετα δηλώνεται έντονα το φύλο τους. Οι γυναίκες φαίνεται σαν να χορεύουν. Υπόλευκο το χρώμα στα σώματα των γυναικών, σκούρο πράσινο το χρώμα που τις περιβάλλει. Αν κοιτάξουμε με προσοχή τις κινήσεις των γυναικών θα δούμε ότι η μία κίνηση συμπληρώνει την άλλη· γι' αυτό και ενώ φαίνονται ίδιες, είναι διαφορετικές. Η πρώτη γυναίκα της πάνω σειράς έχει τα δύο της χέρια σηκωμένα πάνω από το κεφάλι της και η πλάτη της κάνει καμπύλη· η αμέσως επόμενη γυναίκα έχει το ένα της χέρι σηκωμένο και έχει στρέψει το σώμα της προς το θεατή. Αντίστοιχα και στις επόμενες γυναίκες βλέπουμε ανάλογες μικρές διαφορές. Δίνεται η εντύπωση πως μια μουσική κινεί τις γυναίκες αυτές.

Στο δεύτερο έργο με τίτλο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (μετά το 1955), μελάνι, 25χ35 εκ. (εικ. 457) σε αντίθεση με το προηγούμενο, τα γυμνά είναι καθισμένα. Οι εννέα γυναίκες είναι άλλες ξαπλωμένες, άλλες ανακεκλιμμένες. Ανάμεσα στα γυμνά το χρώμα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος είναι το μαύρο. Ξανά δεν διακρίνονται χαρακτηριστικά του προσώπου και η απόδοση του στήθους γίνεται σχηματικά, όπως και στο προηγούμενο έργο. Παρατηρώντας τα γυμνά διαπιστώνουμε πως εγγράφονται μέσα σε ένα κύκλο. Το χρώμα των γυμνών, το ελαφρά υποκίτρινο και το μαύρο του φόντου, κάνει τα γυμνά να φαίνεται σαν να ξεπροβάλλουν μέσα από το μαύρο φόντο. Δίνουν την εντύπωση πως πρόκειται για μορφές αρχαιοελληνικών αγγείων. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται και το έργο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (1960), παστέλ σε χαρτόνι, 25χ35 εκ. (εικ. 458).

Στο έργο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (1960), μελάνι, 48χ35 εκ. (εικ. 459), ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει μια σειρά μπλε γυναικείων γυμνών. Εδώ το περίγραμμα των σωμάτων αποδίδεται με έντονες μπλε γραμμές. Τα γυμνά σχεδιάζονται σε τρεις παράλληλες σειρές, οι οποίες αποδίδονται βαθμιδωτά. Από αυτή την βαθμιδωτή απόδοση δίνεται μια αίσθηση ανόδου των γυναικείων γυμνών και οι γυναίκες φαίνεται σαν να έχουν παραδοθεί σε ένα

χορό. Τα σώματά τους σε σχέση με τα προηγούμενα είναι περισσότερο γωνιώδη. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν η πρώτη γυναίκα της πάνω σειράς και η τελευταία της τελευταίας σειράς· καθώς φαίνονται σαν να αποκρίνονται η μία στην άλλη· σαν να είναι η αρχή και το τέλος αυτού του γυναικείου ζικ – ζακ.

Στο έργο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (1960), υδατογραφία, 48χ35 εκ. (εικ. 460), ο Θεοδωρόπουλος τροποποιεί το θέμα του. Τα γυμνά του, ροζ και όχι υποκίτρινα, όπως τα προηγούμενα, εμπλέκονται το ένα με το άλλο· οι φιγούρες ενώνονται η μία με την άλλη, οι μορφές διαγώνια τοποθετημένες στη σύνθεση, άλλες με πλάτη στο θεατή, άλλες κατά μέτωπο, όλες σε μια αέναη κίνηση. Τα σώματα περιγράφονται από γραμμές άλλες πιο έντονες και άλλες πιο λεπτές. Οι ίδιες γραμμές είναι αυτές που ξεχωρίζουν ως ένα βαθμό το ένα σώμα από το άλλο. Οι δέκα μορφές τοποθετούνται σε δύο παράλληλα επίπεδα.

Στο έργο ***Σύνθεση με γυμνά*****,** (1960), παστέλ, 50χ35 εκ. (εικ. 461), ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει σε πορτοκαλί χρώμα μια πλειάδα γυμνών, τα οποία ενώνονται μεταξύ τους, αλλά και με το χρώμα του φόντου και δημιουργούν έναν ανθρώπινο κύκλο που στροβιλίζεται συνεχώς. Ενώ στο προηγούμενο έργο ο θεατής μπορούσε να ξεχωρίσει τις μορφές, εδώ μορφές και φόντο ουσιαστικά γίνονται ένα λόγω των ίδιων χρωματικών τόνων· οι μικρές λεπτές γραμμές στο περίγραμμα των σωμάτων βοηθούν μόνο στο να ξεχωρίζουν τα μέλη στο σώμα των γυναικών. Ο Θεοδωρόπουλος σχεδιάζει τα σώματα των γυναικών με φαρδιές λωρίδες χρώματος, οι οποίες δίνουν στον θεατή την εντύπωση ότι πρόκειται για ένα κολάζ. Μέσα από αυτό το έργο ο Θεοδωρόπουλος δεν θέλει να απεικονίσει ρεαλιστικά το γυναικείο σώμα, θέλει και προσπαθεί να αποτυπώσει όλη την ενέργεια και τη ζωντάνια που αυτό κρύβει μέσα του. Γι' αυτό όχι μόνο δεν ζωγραφίζει χαρακτηριστικά στο πρόσωπων των γυναικών, αυτό είναι ένα στοιχείο που το έχουμε δει πολλές φορές στα έργα του, αλλά στην ουσία τα ενώνει όλα μαζί ώστε να δίνουν την εντύπωση της αέναης κίνησης, η οποία θα μπορούσε να ισοδυναμεί με την αέναη ζωή που προέρχεται από τη γυναίκα.

Το 1961 ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει τρία έργα με τίτλο ***Σχέδια***, μελάνι, 12χ17,5 εκ., (εικ. 462) 11χ17,5 εκ., (εικ. 463) 19χ14 εκ. (εικ. 464). Στο πρώτο έργο (εικ. 464) οι γυναίκες είναι μικρές και ελάχιστα ξεχωρίζουν από το χρώμα που υπάρχει ανάμεσά τους. Στα δύο επόμενα έργα οι γυναίκες είναι

μεγαλύτερες και οι γραμμές χρώματος που υπάρχουν ανάμεσά τους είναι πιο παχιές. Σε αντίθεση με το προηγούμενο έργο εδώ ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί μια αίσθηση καθόδου, τα γυναικεία γυμνά φαίνεται σαν να πέφτουν· ειδικά στο τελευταίο (εικ. 464) η πτώση φαίνεται να διακόπτεται προσωρινά και να συνεχίζεται ξανά. Ο Θεοδωρόπουλος τα σχεδιάζει διαγώνια από αριστερά προς τα δεξιά. Αυτή η διαγώνια σύνθεση δίνει την εντύπωση της πτώσης. Στα έργα αυτά η φόρμα του σώματος οργανώνει το χώρο της εικόνας· στα έργα αυτά επικρατεί περισσότερο από τα άλλα η γραμμή, και ο χώρος οργανώνεται σε μια σειρά από γραμμικά μοτίβα. Τα σώματα είναι περισσότερο σχηματικά· παρατηρώντας τα σώματα των γυναικών διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος κινείται στο πνεύμα των gouaches decoupées του Matisse και κυρίως στις γαλάζιες φιγούρες της Πισίνας του 1952 (εικ. 465 - 466).

VII.f. ΜΟΝΟΤΥΠΙΕΣ

***Γυμνό*,** (1935), μονοτυπία[630] 32x44 εκ. (εικ. 467). Εδώ ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει μια ξαπλωμένη γυναίκα να κοιμάται πάνω σε ένα κρεβάτι. Η γυναίκα σχεδιάζεται ως εξής: το κεφάλι ελαφρά στραμμένο προς τα πάνω και γερμένο στα δεξιά, το στόμα ελαφρά μισάνοιχτο, τα μάτια προσδιορίζονται μόνο από μια μικρή γραμμή, τα μαλλιά είναι κοντά. Τα χέρια της είναι λυγισμένα στους αγκώνες, το αριστερό ακουμπά πάνω στα μαξιλάρια, ενώ το δεξί πάνω στην κοιλιά της. Τα πόδια της είναι και αυτά λυγισμένα, το αριστερό ακουμπά πάνω στο στρώμα και το πέλμα βρίσκεται πίσω από το δεξί πόδι. Τα στήθη της αποδίδονται με κάθε λεπτομέρεια. Με λεπτομέρεια επίσης αποδίδονται τόσο τα μαξιλάρια πάνω στο κρεβάτι όσο και το λευκό σεντόνι πάνω στο οποίο είναι ξαπλωμένη η γυναίκα, ειδικά πάνω στο σεντόνι υπάρχουν έντονες λευκές πτυχώσεις.

Το 1948 θα μας δώσει μια νεκρή φύση με τίτλο ***πανέρι με λουλούδια***, 31,5χ42 εκ., (εικ. 468). Στο μέσον της σύνθεσης ο Θεοδωρόπουλος μας δίνει

[630] Μονοτυπία: Εκτελείται σχετικά εύκολα μεταφέροντας πάνω στο χαρτί ένα έτοιμο ζωγραφισμένο στοιχείο πάνω σε γυαλί ή μέταλλο. Για την εκτύπωση αυτή μπορεί να χρησιμοποιηθεί οποιοδήποτε χρώμα που να μην στεγνώνει εύκολα. Η μεταφορά του σχεδίου γίνεται με ομοιόμορφο τρίψιμο της ανάποδης όψης του χαρτιού. Η μονοτυπία παράγεται σε ένα αντίτυπο, μπορεί όμως να τυπωθούν και παραπάνω, αντικαθιστώντας κάθε φορά τα χρώματα με την προϋπόθεση ότι ποτέ δεν θα υπάρχει πλήρης ομοιότητα μεταξύ των δύο αντιτύπων.

ένα μεγάλο πανέρι με λουλούδια, τα οποία, από το σχήμα τους, παραπέμπουν σε τριαντάφυλλα. Λεπτομερής είναι η απόδοση των λουλουδιών όσο και του πανεριού στο οποίο βρίσκονται αυτά. Αριστερά στη σύνθεση υπάρχει ένα ποτήρι το οποίο θα μπορούσε να είναι και δισκοπότηρο, ενώ στα δεξιά της σύνθεσης βλέπουμε μια στοίβα πέντε βιβλίων. Ο χώρος στον οποίο βρίσκεται η σύνθεση δεν μπορεί να προσδιοριστεί. Η πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω δεξιά της σύνθεσης.

Στα 1950 ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει δυο μονοτυπίες με τίτλο *δύο γυμνά στο ύπαιθρο.* Στο πρώτο έργο ***Δύο γυμνά στο ύπαιθρο*****,** (1950), μονοτυπία, 31,5x42 εκ. (εικ. 469) ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει δύο γυμνές γυναίκες να κάθονται σε ένα δάσος. Οι γυναίκες τοποθετούνται δίπλα η μια στην άλλη, αν και με μια μικρή απόσταση ανάμεσά τους. Η πρώτη από αριστερά γυναίκα έχει τα χέρια της πάνω από το κεφάλι της, το οποίο είναι γερμένο στο πλάι. Τα μάτια της είναι κλειστά. Το σώμα της γυναίκας, όπως και τα χαρακτηριστικά του προσώπου της αποδίδονται με μια γραμμή. Η γυναίκα στα δεξιά έχει το κεφάλι της στραμμένο προς τα αριστερά, δεν κοιτάζει ούτε το θεατή, αλλά ούτε και τη γυναίκα δίπλα της· το στόμα της είναι ελαφρά ανοιχτό. Το αριστερό της χέρι δείχνει προς τη γυναίκα που βρίσκεται δίπλα της, ενώ στηρίζεται στο δεξί της χέρι. Η έκφραση των δύο γυναικών είναι μελαγχολική. Πίσω από τις δύο γυναίκες βρίσκονται δέντρα, τα κλαδιά των οποίων γέρνουν πάνω τους. Παρατηρώντας τα δύο σώματα των γυναικών με τη μεγάλη περιφέρεια και το ακανόνιστο πάχος διαπιστώνουμε πως δεν τον ενδιαφέρει να αποδόσει το ιδανικό γυναικείο σώμα. Ο Θεοδωρόπουλος για ακόμα μια φορά θα κάνει χρήση των κανόνων της γεωμετρίας και θα εγγράψει τη γυναίκα στα δεξιά σε τρίγωνο. Επίσης το έργο είναι σχεδιασμένο με τέτοιο τρόπο ώστε είναι φανερή η προοπτική.

Στο δεύτερο έργο με τίτλο ***Δύο γυμνά στο ύπαιθρο*****,** (1950), μονοτυπία, 31,5x42 εκ. (εικ. 470). Μας δίνει ξανά δύο γυμνές γυναίκες τοποθετημένες σε έναν εξωτερικό χώρο, πιθανότατα κάποιον κήπο, μόνο που στο έργο αυτό υπάρχουν αρκετές διαφορές σε σχέση με το προηγούμενο έργο. Η διάταξη των γυναικών είναι σχετικά απλή. Οι δύο γυναίκες τοποθετούνται διαδοχικά στην σύνθεση, η μια μπροστά και η άλλη πίσω, και όχι η μια δίπλα στην άλλη, όπως στο προηγούμενο έργο· η τωρινή διάταξη είναι εκείνη που δίνει και την εντύπωση του βάθους. Παρατηρώντας τις δύο

γυναίκες, διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος δεν περιγράφει με λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους, τα οποία αποδίδονται γραμμικά· επιπλέον σχηματική είναι και η απόδοση του στήθους των δύο γυναικών. τέλος, δεν αποδίδει τις παλάμες των χεριών. Το έργο αυτό αν και σχεδιασμένο την ίδια περίοδο και έχει το ίδιο θεματικό περιεχόμενο, διαφέρει αρκετά από το προηγούμενο έργο.

Πέρα όμως από αυτά τα στοιχεία, με μια πιο προσεκτική παρατήρηση της σύνθεσης διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος εγγράφει τις γυναίκες του μέσα σε τρίγωνο. Η πρώτη γυναίκα έχει στραμμένο το κεφάλι της προς το θεατή και τον κοιτάζει, επιπλέον τείνει το χέρι προς τη γυναίκα δίπλα της, συγκεκριμένα δείχνει το στήθος της δεύτερης γυναίκας, εκείνη πάλι έχει στραμμένο το βλέμμα της στην γυναίκα του πρώτου πλάνου. Υπάρχουν ακόμα άλλα τρία τρίγωνα στη σύνθεση, σε τρίγωνο βρίσκονται εγγεγραμμένα τα πόδια των δύο γυναικών, τρίγωνο σχηματίζεται στα προτεταμένα χέρια της δεύτερης γυναίκας και στο γυρισμένο κεφάλι της, τέλος τρίγωνο σχηματίζεται ανάμεσα στο λυγισμένο χέρι της γυναίκας του πρώτου πλάνου και στο κεφάλι της.

Στο έργο ***Δύο φίλες*****,** (1950), μονοτυπία, 42x31,5 εκ. (εικ. 471). Ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει δύο γυναικεία πορτραίτα. Οι δύο γυναίκες κοιτάζουν η μία την άλλη, με ένα βλέμμα όμως μελαγχολικό. Ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει με λεπτομέρεια τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους: μεγάλα μάτια, μεγάλη μύτη, στόμα ελαφρά μισάνοιχτο, μαλλιά σπαστά. Πλαστική είναι η απόδοση του στήθους της· πέρα όμως από την ιδιαίτερη προσοχή που δίνεται στο σώμα των γυναικών σχεδιάζει και δευτερεύοντα στοιχεία όπως είναι το κολιέ στο λαιμό της γυναίκας. Στο έργο υπάρχει υπογραφή κάτω δεξιά.

Τρία γυμνά όρθια**,** (μετά το 1955), μονοτυπία 31,5x42 εκ. (εικ. 472). Στο έργο αυτό ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει τρεις γυναικείες γυμνές μορφές μέσα σε ένα κήπο να περιβάλλονται από δέντρα και ιωνικούς κίονες. Οι γυναίκες εικονίζονται εναλλάξ, πλάτη στο θεατή, κοιτώντας το θεατή και πάλι πλάτη προς αυτόν. Παρατηρώντας τόσο τον τόπο μέσα στον οποίο τοποθετούνται οι γυναίκες, όσο και τις τρεις γυναίκες καθαυτές, θα μπορούσαμε ίσως να πούμε ότι ο Θεοδωρόπουλος πραγματεύεται το αρχαιοελληνικό θέμα *Τρεις Χάριτες*. Ο τρόπος απόδοσης του σώματος των

γυναικών μας παραπέμπει, θα μπορούσαμε να πούμε, σε έργα του Rubens· ευτραφείς γυναίκες, με μεγάλες περιφέρειες. Όμως ο Θεοδωρόπουλος δεν αντιγράφει τον Rubens, δημιουργεί τις δικές του γυναίκες· οι γυναίκες του έχουν μια διαφορά στο πάνω και κάτω μέρος του σώματός τους, λεπτό το πάνω μέρος, λεπτή μέση που οδηγεί σε μια ευτραφή περιφέρεια. Παρατηρώντας το στήθος της γυναίκας θα λέγαμε ότι αποδίδεται σχηματικά. Το ίδιο σχηματικά αποδίδεται και το κεφάλι˙ μας θυμίζει ως ένα βαθμό το κεφάλι της γυναίκας στο έργο *δύο φίλες* του 1927. Η γυναίκα που είναι στα αριστερά κρατάει στα χέρια της ένα σκήπτρο, η μεσαία έχει το ένα χέρι της πίσω από την πλάτη της, και η δεξιά έχει το χέρια της ακουμπισμένο στον κίονα. Το έργο δεν έχει προοπτική και από τονικής άποψης κινείται σε σκούρους τόνους· πηγή του φωτός βρίσκεται κάτω δεξιά. Υπογραφή κάτω δεξιά.

Δύο γυμνά όρθια, (μετά το 1955), μονοτυπία, 42x31,5 εκ. (εικ. 473). Το έργο έχει το ίδιο περιεχόμενο με το προηγούμενο έργο μόνο που εδώ οι γυναίκες είναι δύο. Πάλι περιβάλλονται από ιωνικούς κίονες και δέντρα· η μόνη διαφορά είναι ότι εδώ και οι δύο γυναίκες κοιτάνε προς το θεατή χωρίς όμως να κοιτάνε το θεατή. Η στάση της γυναίκας στα δεξιά είναι η ακόλουθη: το αριστερό της χέρι είναι υψωμένο προς τον ουρανό, ενώ το δεξί ακουμπά στην πλάτη της γυναίκας στα δεξιά. Το αριστερό πόδι της είναι μπροστά, ενώ το δεξί είναι πίσω, σχηματική είναι η απόδοση του στήθους. Το πρόσωπο που μας θυμίζει ως ένα βαθμό το πρόσωπο της γυναίκας στο έργο *δύο φίλες* του 1927, δεν φέρει χαρακτηριστικά και τα μαλλιά είναι μακριά. Τα ίδια χαρακτηριστικά έχει και η γυναίκα στα δεξιά· οι μόνες διαφορές είναι στα χέρια καθώς το αριστερό είναι παράλληλο με το σώμα, ενώ το δεξί ακουμπά στον κίονα που βρίσκεται δίπλα στη γυναίκα, και στα πόδια, όπου εδώ το δεξί είναι μπροστά. Η επίδραση για τη δημιουργία των δύο γυναικών είναι αρχαιοελληνική. Οι τόνοι είναι σκούροι, αλλά σαφώς πιο ανοιχτοί από ό,τι είναι στο προηγούμενο έργο και όσον αφορά την πηγή του φωτός θα λέγαμε ότι είναι διπλή: κάτω αριστερά και κάτω δεξιά. Η υπογραφή είναι κάτω δεξιά.

Το 1957 ο Θεοδωρόπουλος θα φιλοτεχνήσει άλλα τρία τοπία. Στο πρώτο ***Τοπίο*** 1957, 32χ42 εκ. (εικ. 474) ο Θεοδωρόπουλος απεικονίζει ένα παραθαλάσσιο τοπίο· το πρώτο στοιχείο που παρατηρεί ο θεατής είναι ότι τα δέντρα δεν ταιριάζουν απόλυτα σε αυτό το παραθαλάσσιο τοπίο, θυμίζουν

περισσότερο οπορωφόρα δέντρα παρά δέντρα που συναντά κανείς δίπλα στη θάλασσα. Τα δέντρα, αν και φουντωτά, δεν μας θυμίζουν τα έργα προηγούμενων ετών. Στο δεύτερο ***τοπίο*** του 1957 35χ50 εκ. (εικ. 475) βλέπουμε στοιχεία που μας έχει δώσει ξανά στο παρελθόν ο Θεοδωρόπουλος· τα δέντρα είναι τα ίδια με τα κυπαρίσσια που έχει δώσει στην ξυλογραφία του 1932 με τίτλο *ελιές και κυπαρίσσια*. Το έργο κινείται σε δύο επίπεδα· στο πρώτο υπάρχει ένα μόνο δέντρο που φαίνεται σαν να κοιτά τα δέντρα που βρίσκονται στο βάθος. Τα δέντρα, όπως και τα δέντρα του 1932, δίνουν την εντύπωση στο θεατή πως είναι ανθρώπινες φιγούρες, που παρευρίσκονται σε κάποια τελετή, όχι ευχάριστη, κρίνοντας από τα χρώματα της σύνθεσης. Το έργο που ακολουθεί, ***τοπίο*** 35χ50 εκ. (εικ. 476) θα λέγαμε πως είναι η συνέχεια του προηγούμενου έργου καθώς ξεκινάει με στροφή ενός δρόμου που και αυτός με τη σειρά του χωρίζει το πρώτο και το δεύτερο επίπεδο. Τα χρώματα είναι τα ίδια με το προηγούμενο έργο, μόνο που σε αντίθεση με το προηγούμενο, εδώ τα δέντρα είναι φουντωτά, και είναι όλα στο δεύτερο επίπεδο.

Από την ανάλυση των χαρακτικών, αλλά και ζωγραφικών έργων του Θεοδωρόπουλου παρατηρούμε πως στο έργο του κυριαρχεί η κυβιστική και στη συνέχεια η σεζανική αντίληψη της παράστασης. Στα πρώτα χρόνια της καλλιτεχνικής του πορείας από το 1919-20 έως το 1935 περίπου παρατηρούμε πως ο Θεοδωρόπουλος θα χρησιμοποιήσει το όρθιο ξύλο με τη χρήση της μαύρης τεχνικής και θα κατασκευάσει την εικόνα με το φως. Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των πρώτων έργων του είναι πως μέχρι το 1935 η διάταξη των έργων και των αντικειμένων μέσα σε αυτό είναι διαγώνια, ενώ από το 1935 και μετά ο Θεοδωρόπουλος αρχίζει μια οριζόντια διάταξη των αντικειμένων όπως γίνεται για παράδειγμα στο έργο *Βιβλία* του 1935. Θα μπορούσαμε να πούμε πως ο Θεοδωρόπουλος , σε τεχνικό επίπεδο μπορεί να θεωρηθεί ως συνεχιστής του Γαλάνη. Αυτό που όμως είναι το σημαντικό στην καλλιτεχνική πορεία του, εκτός από τις τεχνικές του αναζητήσεις, είναι ο τρόπος με τον οποίο ο Θεοδωρόπουλος αφουγκράζεται την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, σε λογοτεχνικό και ιστορικό επίπεδο, την οποία και εκφράζει μέσω του έργου του. Ο Θεοδωρόπουλος δεν θα σταθεί μόνο στο τεχνικό κομμάτι της απόδοσης των έργων. Θα πάει και ένα βήμα πιο πέρα

εκφράζοντας της ανησυχίες της εποχής του, όποια και αν ήταν αυτή κάθε φορά.

VIII. ΣΥΝΟΛΙΚΗ ΘΕΩΡΗΣΗ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ

Κοιτώντας συνολικά το έργο του Θεοδωρόπουλου διαπιστώνουμε πως αρθρώνεται σε τρείς ενότητες, σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: τις γελοιογραφίες, τις εικονογραφήσεις των βιβλίων καθώς και τα ζωγραφικά και χαρακτικά του έργα. Το έργο του το προσεγγίσαμε από δύο οπτικές καθώς το μελετήσαμε και το αναλύσαμε τόσο από την πλευρά του περιεχομένου όσο και από την πλευρά της τεχνικής. Αναφερθήκαμε εν συντομία και στη λογοτεχνία της εποχής καθότι διαπιστώσαμε θεματικές συγγένειες

Για να μελετήσουμε τις γελοιογραφίες ανατρέξαμε στις εφημερίδες και στα περιοδικά της εποχής, όσα βέβαια μπορέσαμε να εντοπίσουμε. Εφημερίδες: *Χρόνος, Πατρίς, Σατυρική Εφημερίδα, Πετεινός, Κρότος*. Περιοδικά: *Κόρτε, Ελληνικά Φύλλα, Σάτιρα, Καλλιτεχνικά Νέα*˙ μερικά τεύχη τους υπάρχουν στο ΕΛΙΑ καθώς και στη βιβλιοθήκη της Βουλής, δεδομένου ότι αναφερόμαστε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα. Η δυσκολία για το σημερινό αναγνώστη και μελετητή είναι να αντιληφθεί το αστείον του πράγματος, τη σάτιρα δηλαδή του γελοιογράφου, διότι η γελοιογραφία σατιρίζει σύγχρονα της εποχής της γεγονότα. Για να το καταφέρουμε αυτό χρειάστηκε να μελετήσουμε όχι μόνο την ιστορία της εποχής, όταν οι γελοιογραφίες αφορούσαν μεγάλα ιστορικά γεγονότα, αλλά και τα μικροσυμβάντα προκειμένου να αντιληφθούμε ειδικότερης σημασίας γελοιογραφίες και σάτιρα. Μελετήσαμε λοιπόν όλον τον τύπο της εποχής, όσα φύλλα διαφόρων εντύπων υπάρχουν στις βιβλιοθήκες. Διαβάσαμε κύρια άρθρα και σχόλια δημοσιογράφων προκειμένου να αντιληφθούμε το πολιτικό, αλλά και κοινωνικοπολιτικό κλίμα της εποχής. Χωρίς αυτή την προεργασία θα ήταν αδύνατο να κατανοήσουμε το κλίμα της εποχής και να συλλάβουμε το βαθύτερο νόημα της γελοιογραφίας. Ο τρόπος με τον οποίο ο Θεοδωρόπουλος σατιρίζει τα γεγονότα, πολιτικά και κοινωνικά, φανερώνει, περισσότερο από κάθε τι άλλο, τη στάση του απέναντι σε αυτά, και εμμέσως την πολιτική του τοποθέτηση (υπαινισσόμεθα τις γελοιογραφίες Βενιζέλου, τις γελοιογραφίες με γερμανούς και άγγλους). Παρατηρώντας τις γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου διαπιστώνουμε πως δέχεται επιρροή από τις γελοιογραφίες που δημοσιεύονται στο περιοδικό *L' Assiette au beurre*. Πρέπει

να σημειώσουμε πως δεν δέχεται επίδραση μόνο από τις γελοιογραφίες του Γαλάνη που δημοσιεύονται σε αυτό, αλλά επηρεάζεται και από το γενικότερο κλίμα του περιοδικού, το οποίο ασκεί κοινωνική κριτική.

Έτσι λοιπόν στις γελοιογραφίες του, που είναι και η πρώτη εμφάνισή του στον καλλιτεχνικό χώρο, ο Θεοδωρόπουλος σατιρίζει, αρκετές μάλιστα φορές με καυστικό τρόπο, τα πολιτικά γεγονότα της εποχής του, παίρνει σαφή και ξεκάθαρη θέση απέναντι σε αυτά, εκφράζοντας παράλληλα και τις πολιτικές του πεποιθήσεις. Ήδη από το 1903, που είναι και η πρώτη του εμφάνιση στο *Χρόνο,* θα κάνει φανερή τη στάση του απέναντι στην πολιτική κατάσταση της χώρας. Η σπονδυλωτή γελοιογραφία του με τίτλο *Χριστούγεννα* εστιάζει ουσιαστικά σε δύο βασικά σημεία: στην κριτική απέναντι στην πολιτική κατάσταση της χώρας όσο και στην άποψή του για τη στάση του Μιστριώτη στο γλωσσικό ζήτημα. Με την Ισιδώρα Δουγκάν, γίνεται φανερή η πολιτική θέση του Θεοδωρόπουλου· οι πολίτες είναι γυμνοί όχι γιατί ταυτίστηκαν με τις ενδυματολογικές απόψεις της Δουγκάν, αλλά λόγω της δυσμενούς πολιτικής· παράλληλα καυτηριάζει τη στάση του Δεληγιάννη απέναντι στο σταφιδικό ζήτημα. Η λέξη *σανίς* της λεζάντας είναι χαρακτηριστική και δίσημη: το μονοπώλιο της σταφίδας δεν θα αποτελέσει σανίδα σωτηρίας για τους πολίτες, αλλά θα είναι καταστροφικό. Τέλος, με εύστοχο τρόπο θα στηλιτεύσει τη στάση του Μιστριώτη απέναντι στο γλωσσικό ζήτημα· θα πάρει σαφή θέση υπέρ της δημοτικής, ευπρεπίζοντας το Μιστριώτη· ένας υπέρμαχος του αρχαϊσμού δεν μπορεί να έχει εμφάνιση μαλλιαρού. Αυτό το παιγνίδι ανάμεσα στο τι ανήκει (στους καθαρολόγους) και στο τι δεν ανήκει (στους δημοτικιστές) ενέχει το στοιχείο της συγκεκαλυμμένης ειρωνείας.

Δεν είναι λίγες οι φορές που ο Θεοδωρόπουλος θα αποδώσει το βαθύτερο νόημα της γελοιογραφίας με συμβολικό τρόπο, όπως συμβαίνει για παράδειγμα στη γελοιογραφία που έχει σα θέμα της τα πρωτοδικεία. Εκεί ο Καραπάνος, που είναι ο υπεύθυνος για το θέμα, δεν εικονίζεται καν. Το μόνο που δίνεται από το Θεοδωρόπουλο είναι ένα χέρι που προσφέρει στο Δεληγιάννη ένα καλάθι. Αυτό που καλείται να κάνει ο θεατής είναι να αποκωδικοποιήσει τόσο το χέρι όσο και το καλάθι, προκειμένου να καταλάβει το νόημα της γελοιογραφίας. Το χέρι ταυτίζεται με τον Καραπάνο, ενώ το καλάθι που προσφέρεται σα δώρο στο Δεληγιάννη συμβολίζει το θέμα των πρωτοδικείων. Στη γελοιογραφία αυτή διακρίνουμε αυτό που ο Roland

Barthes ονομάζει «καταδήλωση» και «συνδήλωση». Η «καταδήλωση», το πραγματικό δηλαδή γεγονός, είναι ο ίδιος ο Δεληγιάννης, ενώ η «συνδήλωση» είναι το χέρι και το καλάθι, που συμβολίζουν κάτι άλλο από αυτό που δείχνουν, είναι στην προκειμένη περίπτωση ο Καραπάνος και το νομοσχέδιο των πρωτοδικείων.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η γελοιογραφία με τον υπουργό Λεβίδη και τις πλύστρες έξω από τη Βουλή, οι οποίες, όπως διαβάζουμε, σπεύδουν στο κοινοβούλιο για να πάρουν τα άπλυτα. Για να ερμηνεύσουμε αυτή τη γελοιογραφία, που είναι άκρως ειρωνική, πρέπει να τη δούμε τόσο σε επίπεδο επιφάνειας όσο και σε επίπεδο βάθους. Σε επίπεδο επιφάνειας η λέξη άπλυτα έχει θετική σημασία: είναι η δουλειά των καθαριστριών, σε επίπεδο βάθους όμως είναι άκρως μειωτική καθώς υποδηλώνει την κατάσταση στη Βουλή, την οποία θα καθαρίσουν οι ίδιες με το πλύσιμο. Προβάλλεται, λοιπόν, σε σημασιολογικό επίπεδο, το αίτημα της κάθαρσης.

Χαρακτηριστικές είναι οι γελοιογραφίες που αφορούν στο Βενιζέλο. Έτσι ο Βενιζέλος είναι η «θεία έμπνευση», *le saint – éclair,* αυτός που θα πατάξει κάθε τι παλιό, τα προηγούμενα κόμματα και τους πολιτικούς. Έτσι εμφανίζεται ως πετεινός στο κοτέτσι. Και ο αναγνώστης οφείλει να αποκωδικοποιήσει το σύμβολο. Πετεινός – κοτέτσι. Ο Θεοδωρόπουλος ακόμα παρουσιάζει το Βενιζέλο ως κυρίαρχη δύναμη που θα έρθει και θα σαρώσει τα πάντα στο πέρασμά του. Έτσι θα παρουσιάσει τη μορφή του Βενιζέλου ως μηχανή τραίνου που σέρνει πίσω του βαγόνια. Θα παρουσιάσει το Βενιζέλο ως πιλότο αεροπλάνου. Και βέβαια η αναφορά δεν γίνεται μόνο για την αεροπορία στα χρόνια του Βενιζέλου, αλλά για να δηλώσει, σε δεύτερο επίπεδο, ότι η Ελλάδα θα πετάξει με το Βενιζέλο. Ο Βενιζέλος παρουσιάζεται ως *μεσσίας*, ο δε Ράλλης ως *μετανοούσα Μαγδαε-λεεινή*. Ο Βενιζέλος εμφανίζεται ως θείο βρέφος – ως μεσσίας δηλαδή. Είναι φανερό ότι ο Βενιζέλος αποτελεί αγαπημένο θέμα του Θεοδωρόπουλου και δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει, προκειμένου να εξάρει την προσωπικότητά του, και θρησκευτικά σύμβολα. Θεωρούμε ότι διακρίνει στο πρόσωπο του Βενιζέλου το νέο μεγάλο πολιτικό άνδρα. Πέραν του Βενιζέλου θα γελοιογραφήσει και θα σατιρίσει ιδιαιτέρα τους άλλους πολιτικούς, Ράλλη, Θεοτόκη, Ζαΐμη όχι κολακευτικά (π.χ. ως χαρακτήρες της comedia del Arte).

Στη συνέχεια θα τον απασχολήσουν θέματα ηθογραφικά (π.χ. οι Αποκριές), θέματα πολιτικο – οικονομικά (π.χ. Ζάνου Ρως) θέματα κοινωνικά (π.χ. οι Χακήδες). Ιδιαίτερη αναφορά κάναμε στην απεικόνιση του Θωρηκτού «Αβέρωφ». Η απεικόνιση αυτή δηλώνει ότι ο Θοεδωρόπουλος διαισθάνεται τι σημαίνει η απόκτηση ενός θωρηκτού από την Ελλάδα και ενδεχομένως τα γεγονότα που θα ακολουθήσουν. Η γελοιογραφία που αφορά στο Τούρκικο Σύνταγμα δηλώνει ότι παρακολουθεί και τα γεγονότα έξω από τα σύνορα της χώρας και μάλιστα γεγονότα που αφορούν στην Τουρκία. Τον απασχολούν επίσης τα καλλιτεχνικά συμβάντα της χώρας. Έτσι θα εικονίσει τη *Νέα Σκηνή* και τα *Νέα Παναθήναια.* Όπως ήδη έχουμε επισημάνει ο Θεδωρόπουλος ακολουθεί τη Νέα Σκήνη και το Χρηστομάνο, με τον οποίο είχε φιλικές σχέσεις.

Πρέπει να επισημάνουμε ότι από τη δεκαετία του 1920 και εξής δεν βρέθηκαν άλλες γελοιογραφίες. Ξαναβρίσκουμε γελοιογραφίες - σκίτσα από το 1943 ως το 1945 στα έντυπα της εποχής. Σε αυτές θα καυτηριάσει α) τους συνεργάτες των Γερμανών, β) θα δείξει πως ζουν οι υπόλοιποι και γ) θα σατιρίσει τους συμπαθούντες τους Άγγλους. Οι γελοιογραφίες με τίτλο *Αεργίη τ' όνειδος* και *ο άνθρωπος που είχε όλα τα προσόντα* είναι χαρακτηριστικές. Για ακόμα μια φορά ο μελετητής πρέπει να δει τις γελοιογραφίες τόσο σε επίπεδο βάθους όσο και σε επίπεδο επιφάνειας. Σε επίπεδο επιφάνειας το *αεργίη* είχε αρνητική σημασία και δηλώνει την άρνηση για δουλειά που είναι όνειδος, δηλαδή ντροπή. Σε επίπεδο όμως βάθους, όνειδος είναι η δουλειά γιατί σηματοδοτεί στην προκειμένη περίπτωση τη συνεργασία με τον κατακτητή. Τα ίδια στοιχεία διακρίνουμε και στη δεύτερη γελοιογραφία. Τα προσόντα του άνδρα δεν είναι αυτά που αναφέρονται από τη γυναίκα του, αλλά η άρνησή του να συνεργαστεί με τους Άγγλους, που έχει σαν αποτέλεσμα να μη μπορεί να βρει δουλειά. Τα αμφίσημα, λοιπόν, λεξήματα εμφανίζονται στο έργο του Θεοδωρόπουλου γιατί υπηρετούν το στόχο της σάτιρας.

Παρατηρώντας συνολικά τις γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου διαπιστώνουμε πως καταγράφει την Ιστορία με εικόνες – ο Töpffer είχε αναφέρει πως υπάρχουν δύο τρόποι για να δημιουργηθεί μια ιστορία, είτε με λέξεις, που ονομάζεται *λογοτεχνία*, είτε με διαδοχικές εικόνες που αποκαλείται *ιστορία με εικόνες*. Ο Θεοδωρόπουλος δεν δημιουργεί μια οποιαδήποτε

ιστορία με εικόνες, αλλά καταγράφει την Ιστορία των αρχών του εικοστού αιώνα με εικόνες, οι οποίες παράλληλα κρίνουν και επικρίνουν τα πολιτικά και μη τεκταινόμενα. Ο αναγνώστης έχει τη δυνατότητα να δει τα γεγονότα εν τη γενέσει τους, γιατί αυτά σχολιάζει. Οι λεζάντες και οι τίτλοι που χρησιμοποιούνται λειτουργούν συμπληρωματικά, χωρίς ποτέ να επεξηγούν την ίδια την γελοιογραφία. Αυτό καλείται να το κάνει ο θεατής. Η γελοιογραφία και τα πρόσωπα αυτής είναι τα κυρίαρχα στοιχεία.

Η κριτική δεν γίνεται από το Θεοδωρόπουλο με άμεσο τρόπο, αλλά με έμμεσο, με τη χρήση μοτίβων και συμβόλων, συνδηλωτικών και καταδηλωτικών στοιχείων, τα οποία πρέπει να αποκωδικοποιηθούν από το θεατή για να μπορέσει να γίνει κατανοητό το βαθύτερο νόημα της γελοιογραφίας. Δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες είτε τα μοτίβα που χρησιμοποιεί ο Θεοδωρόπουλος, είτε τα πρόσωπα, είτε ακόμα και κάποιες λέξεις στις λεζάντες, έχουν διπλό νόημα, μια θετική και μια αρνητική σημασία, την οποία διακρίνουμε τελικά στη γελοιογραφία.

Από τεχνικής πλευράς ο Θεοδωρόπουλος εικονίζει τα πρόσωπα όπως είναι στην πραγματικότητα, δημιουργώντας κάθε φορά τις προσωπογραφίες των προσώπων αυτών· δεν μετατρέπει τα πρόσωπά τους σε κάποιο πρόσωπο ζώου ή σε κάποιο άψυχο αντικείμενο, ούτε υπερτονίζει κάποιο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό τους, αντίθετα τα πρόσωπα, τουλάχιστον για τον αναγνώστη των αρχών του εικοστού αιώνα, είναι άμεσα αναγνωρίσιμα. Δεν κινείται δηλαδή στο ύφος άλλων γελοιογράφων που δημιουργούν καρικατούρες των προσώπων που σατιρίζουν. Συγκεκριμένα ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει ο Θεοδωρόπουλος τα σώματα των μορφών που γελοιογραφεί, οι γραμμές τους, τα χρώματα του φόντου (σκούρο πράσινο τις πιο πολλές φορές), καθώς και τα άνθη στη γελοιογραφία *Χριστούγεννα*, και *Πρωτομαγιά*, καθώς και το μοτίβο στο φόντο της Κασσιανής μας παραπέμπουν σε αντίστοιχα έργα του περιοδικού *L' Assiette au beurre*. Πιο συγκεκριμένα οι στρατιώτες που εικονίζει ο Θεοδωρόπουλος στη γελοιογραφία με τίτλο *Οι λόγοι του Μεράρχου Κων/δου*¸ μας παραπέμπουν στους στρατιώτες που εικονίζονται στο *L' Assiette au beurre* το 1904. Αντίστοιχα το θέμα με τα περιοδεύοντα πρωτοδικεία, με το οποίο θα ασχοληθεί ο Θεοδωρόπουλος το 1905, έχει ήδη απασχολήσει το πρωτοσέλιδο του *L' Assiette au beurre* το 1902 η γελοιογραφία του οποίου

φέρει τον τίτλο *crimes et châtiments*. Εδώ δεν είναι ίδιο μόνο το θέμα, αλλά και η απόδοσή του καθώς και στις δύο γελοιογραφίες το πρωτοδικείο εικονίζεται ως ένα μεταφερόμενο κάρο.

Το 1910 στο *L' Assiette au beurre* εικονίζεται ένας άνδρας σαν πετεινός, όπως αντίστοιχα θα εικονίσει την ίδια χρονιά ο Θεοδωρόπουλος το Βενιζέλο. Παρατηρούμε επίσης πως τόσο οι γελοιογραφίες του *L' Assiette au beurre* όσο και οι γελοιογραφίες του Θεοδωρόπουλου, πέρα από τον τρόπο απόδοσης των μορφών, έχουν ένα ακόμα κοινό, το κοινωνικό περιεχόμενο καθώς και τα δύο ασκούν πολιτική και κοινωνική κριτική. Γίνεται λοιπόν φανερό πως στις αρχές του προηγούμενου αιώνα υπάρχει έντονη άσκηση κριτικής, όχι μόνο στην Ελλάδα, αλλά και στο εξωτερικό. Διαπιστώνουμε λοιπόν, πως ο Θεοδωρόπουλος κινείται παράλληλα με το γενικότερο κλίμα που επικρατεί στα περιοδικά της Ευρώπης και αυτό δεν είναι άλλο από την κοινωνική και πολιτική κριτική.

Επιπλέον τα γελοιογραφικά του σχέδια έχουν τα εξής χαρακτηριστικά: έντονα περιγράμματα, τα οποία ουσιαστικά πλάθουν τις φόρμες, οι οποίες αποκτούν υπόσταση μέσα από το περίγραμμα. Το περίγραμμα ορίζει την επιφάνεια, η οποία ορισμένες φορές είναι επενδεδυμένη με καθαρό χρώμα. Οι μορφές δεν πλάθονται με τη βοήθεια του σκιοφωτισμού· έτσι δεν υπάρχει στο γελοιογραφικό του σχέδιο ένας προοπτικά οργανωμένος τρισδιάστατος χώρος. Έχουμε επίπεδες φόρμες που καταργούν την αίσθηση του βάθους. Από τα παραπάνω γίνεται φανερό πως ο Θεοδωρόπουλος θα κινηθεί, για τα γελοιογραφικά του σχέδια, στο ρεύμα των Φωβιστών. Δύο μόνο σχέδια δημοσιευμένα το 1945 έχουν κυβιστικές επιρροές. Ο τρόπος απόδοσης ποικίλει καθώς άλλοτε τα σχέδια περιβάλλονται από ένα πλαίσιο και η δράση εξελίσσεται εντός του πλαισίου αυτού, ενώ άλλες φορές το σχέδιο είναι ελεύθερο και διαχέεται στο χώρο. Οι γραμμές, αλλού κοφτές και αλλού με πιο έντονη καμπυλότητα, καταφέρνουν να δημιουργήσουν μια ζωγραφική εντύπωση.

Οι γελοιογραφίες και τα σκίτσα αποδεικνύουν ότι ο Θεοδωρόπουλος υπήρξε οξυδερκής παρατηρητής των γεγονότων της εποχής του και με το μολύβι του τα σχολίασε και τα σατίρισε. Σατίρισε πρόσωπα, γεγονότα και καταστάσεις και έκανε φανερές και τις δικές του πολιτικές προτιμήσεις.

Ο Θεοδωρόπουλος εικονογράφησε βιβλία μεγάλων ποιητών και λογοτεχνών. Έτσι εικονογράφησε *Το φως που καίει* του Βάρναλη, το μυθιστόρημα *Θλιμμένοι Θεοί – Εντυπώσεις από το Παρίσι* του Αθάνατου, την ποιητική συλλογή *Δύο Αγάπες* του Βέλμου, την ποιητική συλλογή *Τα Θεία Δώρα* του Παπαντωνίου. Στην εικονογράφηση των βιβλίων ο Θεοδωρόπουλος θα ακολουθήσει δύο διαφορετικές μεθόδους. Στο *Φως που Καίει* του Βάρναλη θα μετατρέψει σε εικόνα βασικούς στίχους του ποιήματος, εύκολα αναγνωρίσιμους από τον αναγνώστη του βιβλίου. Το σχέδιο που υπάρχει στην αρχή του κάθε μέρους του βασίζεται στους στίχους του ποιήματος που έπονται, όπως λόγου χάρη συμβαίνει με την εικόνα του προλόγου όπου η φράση «*να σ'αγναντεύω θάλασσα να μη χορταίνω»* αποτελεί το στίχο από τον οποίο ο Θεοδωρόπουλος παίρνει λέξεις κλειδιά και σχεδιάζει την εικόνα. Το ίδιο βλέπουμε και στο χορό των Ωκεανίδων όπου ο Θεοδωρόπουλος επί της ουσίας εικονογραφεί τους πρώτους στίχους της πρώτης στροφής του ποιήματος «*Αν ταράζουνε γης, ουρανό και πελάη/ και με πάνε μακριά, με τινάζουνε πλάϊ/των αβύσσων πλουτώνειοι*[631] *θυμοί…»* και πιο συγκεκριμένα εικονογραφεί τις δύο τελευταίες λέξεις «*πλουτώνειοι θυμοί»*. Σε κάποιες περιπτώσεις εικονογραφεί στίχους του ποιήματος που προηγείται, όπως λόγου χάρη συμβαίνει στο *Η Μάνα του Χριστού* όπου εμπνέεται από τους στίχους του προηγούμενου ποιήματος. Αυτός ο μετασχηματισμός του έμμετρου λόγου σε εικόνα είναι ένα γνώρισμα της τεχνικής του Θεοδωρόπουλου

Την ίδια μέθοδο θα ακολουθήσει και στην εικονογράφηση του μυθιστορήματος *Θλιμμένοι Θεοί Εντυπώσεις από το Παρίσι,* του Κώστα Αθάνατου, αλλά και στις *Δύο Αγάπες* του Βέλμου. Αντίθετα στο έργο *Τα Θεία Δώρα* του Παπαντωνίου ο Θεοδωρόπουλος δεν θα βασιστεί στο ποίημα για να αποδώσει τις εικόνες που παραθέτει. Απλά μέσω των εικόνων του θα εκφράσει το γενικότερο νόημά τους. Δηλαδή ο Θεοδωρόπουλος κινείται σε δύο επίπεδα: εκείνο της εικονογράφησης, όπως συμβαίνει στο *Φως που Καίει,* στο μυθιστόρημα *Θλιμμένοι Θεοί Εντυπώσεις από το Παρίσι,* αλλά και στις *Δύο Αγάπες,* όπου στίχοι μετατρέπονται σε εικόνες, αλλά και σε εκείνο της διακόσμησης, όπως συμβαίνει στα *Θεία Δώρα* όπου οι εικόνες δεν

[631] Διατηρείται η ορθογραφία του ποιήματος.

παραπέμπουν άμεσα σε στίχους, αλλά εκφράζουν το γενικότερο νόημα των ποιημάτων.

Από τεχνικής άποψης η παχιά και έντονη γραμμή θα συνεχιστεί και στις εικονογραφήσεις των βιβλίων. Σε αντίθεση όμως με τα γελοιογραφικά του σχέδια εδώ ο Θεοδωρόπουλος κάνει χρήση μικρότερων γραμμών στο εσωτερικό των αντικειμένων που σχεδιάζει. Επίσης η ίδια η σκιά των αντικειμένων, όπου βέβαια υπάρχει, δημιουργεί την αίσθηση του βάθους. Και στις εικονογραφήσεις των βιβλίων ο Θεοδωρόπουλος θα δομήσει το χώρο του είτε σε οριζόντιο, είτε σε διαγώνιο άξονα, με εξαίρεση τις εικόνες από την ποιητική συλλογή *Θεία Δώρα*, οι οποίες κινούνται μόνο σε οριζόντιο άξονα.

Περνώντας τώρα στην τρίτη ενότητα του έργου του Θεοδωρόπουλου, η οποία περιλαμβάνει τα χαρακτικά και τα ζωγραφικά του έργα, διαπιστώνουμε πως περιλαμβάνει τις εξής θεματικές κατηγορίες: τα τοπία, τα γυμνά και τις νεκρές φύσεις, ενώ οι προσωπογραφίες του είναι ελάχιστες.

Αναφορικά με τα τοπία του ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζεται δίσημος. Μας δίνει τοπία στα οποία είναι φανερή η σκληρή πραγματικότητα, τοπία στα οποία εκφράζονται τα δεινά της εποχής. Το έργο για παράδειγμα *ελιές και κυπαρίσσια* είναι ένα τοπίο με αρκετούς συμβολισμούς, τους οποίους πρέπει να αναγνωρίσει, αλλά και να αποκωδικοποιήσει ο θεατής του έργου. Σχηματικά τα μοτίβα είναι η *ευφορία* και η *γονιμότητα* απέναντι στην έννοια του *θανάτου*. Η ευφορία και η γονιμότητα που υπάρχει στο πρώτο επίπεδο και δίνεται με τη μορφή των φουντωτών ελιών έρχεται σε αντίθεση με τα κυπαρίσσια και τη βαριά συννεφιά του δευτέρου επιπέδου. Ευφορία και γονιμότητα = ελιά vs κυπαρίσσια = θάνατος. Η ερμηνεία της εικόνας πρέπει να γίνει με γνώμονα την εποχή· το έργο δημιουργείται το 1932 που είναι η χρονιά πτώχευσης της Ελλάδας, οι εξαγωγές είναι αδύνατες οπότε η παραγωγή μένει απούλητη. Η ελιά λοιπόν, που θα έδινε ζωή στους αγρότες, μετατρέπεται σε θάνατο καθώς δεν μπορεί να εξαχθεί.

Αντίστοιχα στοιχεία βλέπουμε και σε άλλα τοπία, όπως για παράδειγμα στα έργα *Δημητσάνα* και *βάρκες*. Στα έργα αυτά ο Θεοδωρόπουλος πραγματεύεται την έννοια της ανθρώπινης απουσίας, η οποία είναι διάχυτη σε όλα τα έργα. Τα κλειστά παράθυρα, η έλλειψη φωτός, η βαριά συννεφιά, είναι όλα στοιχεία που δηλώνουν την έλλειψη της ανθρώπινης παρουσίας. Και πάλι η χρονική περίοδος δημιουργίας των έργων παίζει σημαντικό ρόλο. Το 1932,

χρονιά πτώχευσης, έχει σα συνέπεια πρώτον την αδυναμία εξαγωγής των προϊόντων, αλλά και τη στάση πληρωμών από το Βενιζέλο λόγω των μεγάλων οικονομικών οφειλών της Ελλάδας. Η δυσμενής θέση της χώρας εκφράζεται μέσα στα έργα και δηλώνεται, όπως είπαμε, με τη βαριά ατμόσφαιρα και την ανθρώπινη απουσία.

Τα τοπία του 1945 – 1948 αποκτούν και αυτά ένα συμβολικό χαρακτήρα καθώς ο Θεοδωρόπουλος θα ασχοληθεί ξανά με την απόδοση του θέματος της ελιάς. Εδώ η ελιά γίνεται ξανά το σύμβολο της ζωής. Το γέρικο κορμί της έχει αντέξει τις κακουχίες της εποχής και, παρά τις μεγάλες κουφάλες, σημάδια γηρατειών, κακουχιών, αλλά και της πείρας που έχει αποκτήσει, από τα χοντρά κλαδιά της εκφύονται νέα πιο μικρά κλαδιά, τα οποία σηματοδοτούν τη νέα εποχή που αρχίζει. Θα λέγαμε λοιπόν ότι ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί στοιχεία της φύσης για να παρουσιάσει καταστάσεις της ζωής.

Από την άλλη πλευρά η φύση θα λειτουργήσει στα έργα του Θεοδωρόπουλου και λυτρωτικά καθώς ισοδυναμεί με τη φυγή από τα δεινά της πολιτείας και οδηγεί στη λύτρωση, η οποία που θα έρθει μέσω της ίδιας της φύσης. Τα νησιωτικά μάλιστα τοπία, τα οποία είναι λουσμένα στο φως και στα οποία προβάλλεται η ομορφιά του Αιγαίου, σηματοδοτούν την απαλλαγή του ανθρώπου από τα δεινά και δηλώνουν τη λύτρωσή του. Αντίστοιχα στοιχεία διακρίνουμε και στην ποίηση του Ελύτη.

Η φύση λοιπόν κινείται σε δύο άξονες στα έργα του Θεοδωρόπουλου, από τη μια είναι στενάχωρη και από την άλλη είναι λυτρωτική. Από τη σκληρότητα των τοπίων της πόλης, που εκφράζεται με τα μαύρα χρώματα και τη βαριά συννεφιά, περνάμε στη λύτρωση που θα έρθει μέσω της φύσης και θα εκφραστεί με τα λουσμένα στο φως τοπία είτε της πόλης είτε του Αιγαίου.

Η θρησκευτική πίστη είναι ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο χαρακτηρίζει το έργο του Θεοδωρόπουλου. Η ενασχόλησή του με τα θρησκευτικά θέματα έχει αρχίσει ήδη από την εποχή που έδινε σκίτσα στις εφημερίδες. Τώρα επανέρχεται στο θέμα με τα έργα *μυροφόρες, Άγιο Μανδήλιον, Αποκαθήλωση* και *Ευχή.* Χαρακτηριστικό είναι το θέμα του Αγίου Μανδηλίου καθώς μας το έχει δώσει και το 1905 στο *Χρόνο,* όπου ο Ιησούς είναι νέος. Στο Άγιο Μανδήλιον του 1960 ο Ιησούς παρουσιάζεται αποστεωμένος με τα μάτια του κλειστά. Στο έργο αυτό θα λέγαμε πως ο Θεοδωρόπουλος συμπυκνώνει τόσο την πορεία της χώρας μέσα στο χρόνο και την Ιστορία, αλλά και τη δική του

προσωπική διαδρομή και σοφία. Δεν είναι όμως μόνο αυτά τα έργα στα οποία υπάρχει το θρησκευτικό στοιχείο, έμμεση αναφορά γίνεται και σε έργα όπως για παράδειγμα το *μάνα και παιδί*, όπου εκεί ενυπάρχει η έννοια της Βρεφοκρατούσας. Δεν είναι όμως μοναδική η περίπτωση του Θεοδωρόπουλου, ενός καλλιτέχνη από το χώρο της αριστεράς που ασχολείται με το θρησκευτικό στοιχείο. Αντίστοιχα παραδείγματα μπορούμε να βρούμε και στο χώρο της λογοτεχνίας, όπως για παράδειγμα στο έργο του Βάρναλη, αλλά και πολύ αργότερα στο έργο του Τάσου Λειβαδίτη.

Η έννοια της παράδοσης είναι ένα ακόμα στοιχείο, το οποίο θα απασχολήσει τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο και θα εκφραστεί με τον καλύτερο τρόπο στο έργο *μοιρολογίστρες*. Η επιλογή του θέματος δεν είναι τυχαία, καθώς το μοιρολόι αποτελεί ένα σημαντικό κεφάλαιο της ελληνικής παράδοσης και συνδέεται εν μέρει και με τη θρησκευτική πίστη. Γενικότερα ο Θεοδωρόπουλος και ο λογοτεχνικός και καλλιτεχνικός του περίγυρος θα ασχοληθούν με θέματα που ανάγονται στην ελληνική παράδοση, όπως είναι, στην προκειμένη περίπτωση, το μοιρολόι.

Ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος προβάλλει κατεξοχήν μέσα από το έργο του τη γυναίκα σε όλες της τις υποστάσεις: τη γυναίκα του μόχθου, την ερωτική φιγούρα, τη μάνα και τέλος την ηρωίδα. Η γυναίκα του μόχθου προβάλλεται από τον Θεοδωρόπουλο την ώρα της εργασίας της να κουβαλά τα σπαρτά και τη στάμνα, να σκάβει, καθώς και τη στιγμή της ξεκούρασης. Μέσα από τα έργα όπως οι *θερίστρες*, οι *σταχομαζώχτρες* και *μεσημέρι,* προβάλλεται παράλληλα και η έννοια της αγροτικής ζωής και ταυτόχρονα γίνεται μια νύξη στη ζωή των απλών ανθρώπων, ιδωμένη μέσα από τη πλευρά της γυναίκας, που μπορεί να επιβιώσει μόνο μέσα από τη σκληρή ζωή. Το θέμα της σταχομαζώχτρας δεν έχει απασχολήσει μόνο την ζωγραφική, αλλά και τη λογοτεχνία, όπως συμβαίνει στην περίπτωση του Παπαδιαμάντη.

Πέρα όμως από τη γυναίκα του μόχθου ο Θεοδωρόπουλος προβάλλει και την άλλη πλευρά της γυναίκας, τη θηλυκή, την ερωτική. Στα γυμνά η γυναίκα παρουσιάζεται άκρως ρεαλιστική· άλλοτε ξαπλωμένη, άλλοτε να στρέφει την πλάτη στο θεατή, άλλοτε την ώρα που βγαίνει από το μπάνιο. Στα έργα αυτά διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί ένα *ερωτικό σύστημα* στο οποίο συνυπάρχουν δύο στοιχεία: η γυναίκα του πίνακα, που

παίρνει τη θέση του ερωτικού συμβόλου και ο θεατής. Ο θεατής στο ερωτικό αυτό σύστημα έχει έναν διπλό ρόλο: στην πρώτη περίπτωση ο θεατής διαχωρίζει τον εαυτό του από τη γυναίκα του πίνακα, το στοιχείο αυτό το ονομάζουμε *πραγματική πραγματικότητα*, δηλαδή *γνώση*, δεν μπορεί να έχει τη γυναίκα, ενώ η δεύτερη περίπτωση σχετίζεται με αυτό που βλέπει ο θεατής στον πίνακα, τη γυμνή γυναίκα, *το αντικείμενο του πόθου·* το στοιχείο αυτό το ονομάζουμε *φανταστική πραγματικότητα,* δηλαδή *επιθυμία,* επιθυμεί το εικονιζόμενο πρόσωπο. Έτσι σχηματίζεται η σχέση *πραγματικό* vs *φαντασιακό* δηλαδή, *γνώση* vs *επιθυμία·* ο θεατής με άλλα λόγια ποθεί τη γυναίκα και την ίδια στιγμή γνωρίζει πως δεν μπορεί να την αποκτήσει και για το λόγο αυτό νοερά εισάγει τον εαυτό του στον πίνακα. Από την άλλη πλευρά οι απεικονίσεις της γυναίκας ισοδυναμούν με την ενδυνάμωσή της ως θηλυκό και βασίζονται σε δύο στοιχεία: στη στάση του σώματός της και στο έντονο βλέμμα της, δύο στοιχεία που ενισχύουν την επιθυμία του θεατή. Παράλληλα το έντονο βλέμμα αρκετών γυμνών προς μια κατεύθυνση έξω από τον πίνακα, μας κάνει να υποθέσουμε πως η γυναίκα γνωρίζει την ύπαρξη του άνδρα στο χώρο και για το λόγο αυτό στρέφει το βλέμμα της προς εκείνον.

Η γυναίκα θα δοθεί από το Θεοδωρόπουλο και με τη μορφή της μάνας, της μάνας που θρηνεί, που κρατά στην αγκαλιά της το αποστεωμένο της παιδί την ώρα που και η ίδια είναι αποστεωμένη από τις κακουχίες της Κατοχής. Στα έργα που κύρια μορφή είναι η μάνα τα δεινά της εποχής τονίζονται ακόμα πιο έντονα ακριβώς γιατί προβάλλονται μέσα από τη μορφή της μάνας. Τέλος, ο Θεοδωρόπουλος θα προβάλλει τη γυναίκα ως σύμβολο μέσα από το πρόσωπο της Μπουμπουλίνας. Εδώ πια έχουμε την αναγωγή και το μετασχηματισμό ενός συγκεκριμένου προσώπου, αυτού της Μπουμπουλίνας, σε μια γενικότερη έννοια, της Ελευθερίας και της Ελλάδας που εκφράζονται μέσα από το πρότυπο της ηρωίδας του 1821. Έτσι ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί σύμβολα για να μεταφέρει έννοιες που εντάσσονται γενικότερα στην έννοια της ελληνικότητας.

Ένα ακόμα στοιχείο άξιο προσοχής στα έργα του Θεοδωρόπουλου είναι πως αρκετές φορές μετατρέπει σε σύμβολα αρκετά αναγνωρίσιμα στοιχεία: η *Μπουμπουλίνα*, η *ελιά*, το *κυπαρίσσι*, το *περιστέρι* ακόμα και η *τσιγγάνα* αποκτούν μια ακόμα σημασία, Για τη Μπουμπουλίνα μιλήσαμε ήδη. Η ελιά

συμβολίζει τη ζωή και τη γονιμότητα, το κυπαρίσσι το θάνατο, το περιστέρι, εκτός από σύμβολο της ειρήνης, μετατρέπεται και σε ερωτικό σύμβολο.

Η Κατοχή θα επηρεάσει βαθύτατα τον Θεοδωρόπουλο και θα μας δώσει μια σειρά έργων με έντονη πολιτική διάσταση. Εδώ πια ο Θεοδωρόπουλος καταγράφει την εποχή του και τα δεινά του πολέμου, αλλά και τον άνθρωπο και τη μοίρα του. Άνθρωποι που πεινούν και ζητιανεύουν, άνθρωποι που φοβούνται για ό,τι πρόκειται να τους συμβεί, άνθρωποι που πεθαίνουν. Η πείνα, η στέρηση στοιχειωδών αγαθών, οι φυλακίσεις, οι εκτελέσεις υπάρχουν στα έργα του αυτής της περιόδου. Έτσι θα μας δώσει έργα όπως: *πείνα, Χαϊδάρι, κελί, 1941, γυναίκες και νεκρός, Χριστούγεννα 1943, Μπουμπουλίνα.* Τα έργα αυτά και η μορφή της *Μπουμπουλίνας, η οποία σηματοδοτεί την Ελλάδα, την Ελευθερία και την Αντίσταση, τον εντάσσουν στο χώρο της Αριστεράς. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως στο έργο του Θεοδωρόπουλου υπάρχουν βασικά σύμβολα αντίστασης σε κάθε μορφή βίας. Η αντιπαράθεση με τις δυνάμεις του Άξονα είναι βασική προκείμενη της Αριστεράς.* Ανάλογη καταγραφή της εποχής βλέπουμε στους ποιητές της Μεταπολεμικής περιόδου (Τάσος Λειβαδίτης, Μανόλης Αναγνωστάκης, Τίτος Πατρίκιος, Άρης Αλεξάνδρου). Τα έργα αυτά τον εντάσσουν στην προβληματική και τα ενδιαφέροντα του χώρου της Αριστεράς. Το δίπολο Αντίσταση – θυσία χαρακτηρίζουν όχι μόνο την τέχνη του Θεοδωρόπουλου, αλλά και τη λογοτεχνία της εποχής και έχουν το ιδιαίτερο στίγμα και τη σημασία τους.

Όμως την ίδια περίοδο 1945 – 1948 έχουμε και μια σειρά γυμνών όπου εδώ έχουμε μια έκφραση ερωτισμού, η οποία θα κορυφωθεί στις χαλκογραφίες του 1945. Εκεί πια ο Θεοδωρόπουλος θα προβάλλει την ερωτική γυναίκα. Η στάση της, η προβολή, αλλά και η απόκρυψη των ερωτικών της σημείων, που τις περισσότερες φορές κάνουν το βλέμμα του θεατή να στραφεί ακριβώς στο σημείο που αποκρύπτεται, δημιουργούν ένα ερωτικό σύστημα, στο οποίο ο θεατής γίνεται συμμέτοχος. Η γυναικεία μορφή καλεί το θεατή και την ίδια στιγμή ο θεατής έχει ένα διττό ρόλο καθώς ποθεί τη μορφή του πίνακα και ταυτόχρονα ξέρει πως δεν μπορεί να την αγγίξει· έτσι μέσω της νόησης εισάγει τον εαυτό του στον πίνακα. Δεν είναι όμως μόνο ο Θεοδωρόπουλος που σε δύσκολα χρόνια θα εκφράσει κάτι άλλο εκτός από τα δεινά του πολέμου. Ήδη το 1940 ο Ελύτης στην ποιητική του συλλογή με τίτλο Προσανατολισμοί γράφει το ποίημα με τίτλο Επίγραμμα:

Πριν απ' τα μάτια μου ήσουν φως
Πριν απ' τον έρωτα έρωτας
Και όταν σε πήρε το φιλί
Γυναίκα.

Διαπιστώνουμε λοιπόν πως για ακόμα μια φορά ο Θεοδωρόπουλος θα ακολουθήσει το κλίμα της εποχής του, όπως αυτό εκφράζεται στη λογοτεχνία. Ο έρωτας, στοιχείο της ανθρώπινης φύσης δεν έπαψε ποτέ να απασχολεί ούτε τους λογοτέχνες ούτε εικαστικούς και εκφράστηκε και σε πολύ δύσκολες εποχές καθώς αποτέλεσε διέξοδο από την σκληρή πραγματικότητα.

Ο Θεοδωρόπουλος δεν ασχολήθηκε εντατικά με την προσωπογραφία· στα λίγα έργα που έχουμε στη διάθεσή μας, όπως είναι το πορτρέτο του Λύτρα ή της αδερφής του Έλλης, της παιδούλας και της χωριάτισσας καθώς και των γυναικών των χρόνων γύρω στο 1920, διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος ενδιαφέρεται για μια ρεαλιστική απεικόνιση του εικονιζόμενου προσώπου. Εστιάζει την προσοχή του στα χαρακτηριστικά του προσώπου, τα οποία αποδίδει με ιδιαίτερη λεπτομέρεια.

Παράλληλα μέσα από τη μελέτη των έργων του και το περιεχόμενο αυτών διαπιστώσαμε πως η λογοτεχνική παράδοση δεν τον αφήνει ανεπηρέαστο. Θέματα που συναντάμε στη λογοτεχνία, όπως για παράδειγμα η Περδικόστηθη Τσιγγάνα, η Σταχομαζώχτρα, οι ναυτικοί, η Αφροδίτη που ταυτίζεται και με την Πανδώρα, είναι θέματα, τα οποία τα βλέπουμε να τα πραγματεύεται και ο Θεοδωρόπουλος στο έργο του. Επηρεάζεται από τη λογοτεχνία της εποχής του. Ταυτόχρονα όμως διαμορφώνει το δικό του Ιδεολογικό σύμπαν. Υπάρχει ένας, θα λέγαμε, διάλογος με τη λογοτεχνική παράδοση, η οποία επηρεάζει ως ένα βαθμό το έργο του. Θα ήταν άλλωστε αδύνατο να μην υπάρχει αυτός ο διάλογος καθώς στα περιοδικά, στα οποία δίνει έργα του ο Θεοδωρόπουλος, δημοσιεύονται λογοτεχνικά κείμενα και ποιήματα που εκφράζουν το γενικότερο κλίμα της εποχής. Ο Θεοδωρόπουλος λοιπόν που δεν είναι αποκομμένος από το κλίμα της εποχής του, αλλά συμπορεύεται με αυτό, θα ήταν αδύνατο να μην έχει επηρεαστεί ως ένα βαθμό από τη λογοτεχνική παράδοση της εποχής του ή τουλάχιστον να μην

έχει δανειστεί σύμβολα και έννοιες, τα οποία εντάσσει στη συνέχεια στο έργο του.

Είναι φανερό πως η καλλιτεχνική παραγωγή του Θεοδωρόπουλου στηρίζεται εκτός από την καλλιτεχνική έμπνευση, στη λογοτεχνική παράδοση, στην πολιτική αρθρογραφία και τις ιδιαίτερες οικονομικές και πολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην εποχή του. Το γεγονός αυτό δίνει στο έργο του τη φρεσκάδα του σύγχρονου, του ρεαλιστικού, αλλά ταυτόχρονα και του συμβολικού. Το ίδιο το έργο μας υποχρεώνει να ερμηνεύσουμε τον τρόπο που συμβολοποιεί τα πράγματα και να διακρίνουμε τα κυρίαρχα σύμβολά του συνδέοντάς τα με το κοινωνικό γίγνεσθαι. Τα στοιχεία αυτά μας επιτρέπουν να διακρίνουμε, πίσω από την επιφάνεια των πραγμάτων που θα μπορούσε να οδηγήσει σε συμπεράσματα περί απλότητας και ρηχότητας, ένα έργο όπου οι μυθολογικές και ιδεολογικές συντεταγμένες αποκτούν βάθος και συγκροτούν ένα ενιαίο σύνολο που έχει πολλαπλές φάσεις και πολυσχιδείς διαστάσεις.

Μελετώντας το έργο του διαπιστώσαμε πως δεν είναι εύκολο να εντάξουμε το Θεοδωρόπουλο σε κάποια γενιά. Ο πρώτος παράγοντας είναι το γεγονός πως ο ίδιος εμφανίζεται στα καλλιτεχνικά δρώμενα το 1903 με τη γελοιογραφία *Χριστούγεννα,* δημοσιευμένη στη *Χρόνο* και η πρώτη ατομική του έκθεση γίνεται το 1930. Όπως είναι λοιπόν φανερό υπάρχει μεγάλη χρονική απόσταση από την πρώτη του εμφάνιση έως την πρώτη του ατομική έκθεση. Μελετώντας όμως το έργο του διαπιστώνουμε πως επηρεάζεται από τη *γενιά του 1920* εκφράζοντας τη μελαγχολία και την ανάγκη για λύτρωση που θα έρθει μέσω της φύσης.

Διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος με το έργο του των αρχών του 1930 και εξής εστιάζει στον κόσμο των ανθρώπων, των ιδεών και των αμφισβητήσεων, στον κόσμο των αντιθέσεων και των προβληματισμών. Το έργο του έως το 1938 θα κινηθεί στο ύφος της λεγόμενης γενιάς του 1920, όπως αυτό εκφράστηκε στη λογοτεχνία. Η μελαγχολία στοιχείο της λεγόμενης γενιάς του 1920 εκφράζεται και εδώ. Τοπία σκοτεινά, με παντελή την ανθρώπινη παρουσία. Τα πρόσωπα αλλά και τα γυμνά είναι μελαγχολικά παραπέμποντάς μας σε στίχους του Καρυωτάκη. Ο κόσμος των αντιθέσεων θα εκφραστεί με έναν έμμεσο τρόπο στο έργο *Ελιές και κυπαρίσσια*. Η αφθονία της γης που συμβολίζεται με την ελιά, η οποία σε δεύτερη ανάγνωση συμβολίζει τη γονιμότητα και την ανακούφιση από κάθε πόνο, περιβάλλεται

από κυπαρίσσια, που θυμίζουν ανθρώπινες μορφές που παρευρίσκονται σε μια θλιβερή σκήνη και που σε δεύτερη ανάγνωση συμβολίζουν το θάνατο. Ευφορία vs Θάνατος είναι τα δύο κύρια στοιχεία του έργου. Ένα ακόμα στοιχείο είναι πως μέσω το έργου ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά εκφράζει και την πολιτική του τοποθέτηση, ο κόσμος της εργατιάς και τα προβλήματά της διαφαίνονται μέσα στο έργο. Η μη πώληση της ελιάς λόγω της οικονομικής κρίσης του 1932 και οι επιπτώσεις της στην εργατική τάξη είναι θέματα που απασχολούν τον Θεοδωρόπουλο και εκφράζουν την αριστερή του ιδεολογία. Κάποιες επιδράσεις από τη λεγόμενη γενιά του ’30 γίνονται και αυτές ορατές στο έργο του.

Όπως είπαμε το δεύτερο μέρος της μελέτης του έργου του Θεοδωρόπουλου αφορά την πλευρά της τεχνικής. Αναλύοντας την τεχνική που χρησιμοποιεί είμαστε σε θέση να δούμε τον τρόπο με τον οποίο δομεί το χώρο του, αλλά και τις επιρροές που έχει δεχτεί. Στο σημείο αυτό η μελέτη χωρίζεται σε δύο μέρη. Στο πρώτο θα εξετάσουμε τα αμιγώς τεχνικά στοιχεία, δηλαδή τον τρόπο χρήσης της προοπτικής, της δομής του χώρου, του φωτός και του χρώματος και στη συνέχεια θα δούμε ποια είναι τα ρεύματα εκείνα, τα οποία έχουν επιδράσει πάνω στα έργα του Θεοδωρόπουλου.

Το πρώτο στοιχείο που μας ενδιαφέρει είναι η δομή του χώρου. Παρατηρώντας συνολικά τα έργα διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος θα μας δώσει έργα αποδοσμένα σε μια διάσταση, όπως για παράδειγμα *το πορτραίτο της Έλλης, οι μυροφόρες, ο Άγιος Ιωάννης ο Πρόδρομος, το πορτραίτο γυναίκας, το Άγιον Μανδήλιον, χωρικές Αττικής, μάνα και παιδί.* Στα έργα αυτά δεν υπάρχει περιβάλλων χώρος και τα πρόσωπα προβάλλονται κατά μέτωπο στο θεατή. Ο δεύτερος τρόπος απόδοσης είναι των έργων είναι η δισδιάστατη απόδοσή τους. Εδώ ο Θεοδωρόπουλος σε πρώτο πλάνο σχεδιάζει τα κύρια αντικείμενα ή πρόσωπα της σύνθεσής του που καταλαμβάνουν και τον περισσότερο χώρο της σύνθεσης και σε δεύτερο πλάνο εικονίζει το φόντο του έργου, που κατά περίπτωση μπορεί να είναι ένα πανί πίσω από τα γυμνά, ή πολυθρόνα στην οποία κάθονται οι γυναίκες ή μέρος από τον περιβάλλοντα χώρο. Έτσι δημιουργείται μια σχέση μορφής – φόντου, όπου είναι διακριτά τα μέρη που ορίζονται ως μορφή και εκείνα που ορίζονται ως φόντο. Σε αντίθεση με τα έργα της πρώτης κατηγορίας εδώ υπάρχει η αίσθηση του βάθους, όπου άλλοτε είναι έντονη και άλλοτε όχι. Ο

Θεοδωρόπουλος, για να πετύχει αυτή την αίσθηση του βάθους, στη δισδιάστατη απόδοση του χώρου, δεν τοποθετεί τα αντικείμενα ή τα πρόσωπα της σύνθεσής του σε οριζόντιο άξονα, αλλά σε πλάγιο· η πλαγιότητα αυτή βοηθάει οπτικά ώστε να φαίνεται ότι τα διάφορα μέρη της σύνθεσης βρίσκονται σε διαφορετική απόσταση από τον θεατή, δημιουργώντας με τον τρόπο αυτό την αίσθηση του βάθους. Τέλος η τρίτη απόδοση του χώρου σχετίζεται με την τρισδιάστατη απόδοση του χώρου, όπου εκεί πια η προοπτική είναι εμφανής. Σε αρκετά έργα, τόσο των δύο διαστάσεων όσο και των τριών, ο Θεοδωρόπουλος, για να αποδώσει την αίσθηση του βάθους, επιλέγει την αλληλοεπικάλυψη, είτε πρόκειται για αλληλοεπικάλυψη σωμάτων, όπως συμβαίνει στο έργο *ζευγάρι,* όπου το ένα σώμα προβάλλεται μπροστά από το άλλο, είτε αντικειμένων, όπου και πάλι ένα αντικείμενο καλύπτεται μερικώς από κάποιο άλλο. Στα έργα τριών διαστάσεων όπως λόγου χάρη το *τοπίο (με λεύκες)* η αλληλοεπικάλυψη των δέντρων του πρώτου επιπέδου δημιουργεί μια πρώτη αίσθηση του βάθους, που οδηγεί σταδιακά στο δεύτερο επίπεδο για να ολοκληρωθεί με το τρίτο, δίνοντάς μας ένα ολοκληρωμένο τρισδιάστατο έργο.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό στοιχείο των έργων του Θεοδωρόπουλου είναι η δομή του χώρου, μια δομή που βασίζεται στην ύπαρξη κρυφών γεωμετρικών σχημάτων, κατά βάση τριγώνων, μέσα στα οποία εγγράφονται οι μορφές. Αυτή η μελέτη του χώρου γίνεται ήδη από τα πρώτα του έργα· στο έργο για παράδειγμα *αγαπητικός*, ο Θεοδωρόπουλος εγγράφει την ανδρική του μορφή μέσα σε ένα ορθογώνιο τρίγωνο ελαφρά κεκλιμένο· η ορθή γωνία του τριγώνου βρίσκεται στο σημείο που λυγίζει ο άνδρας τη μέση του, ενώ στις δύο γωνίες του τριγώνου βρίσκονται το κεφάλι και τα πόδια. Ουσιαστικά με τον τρόπο αυτό, της εγγραφής δηλαδή της μορφής μέσα στο τρίγωνο, ο Θεοδωρόπουλος μας οδηγεί στα πιο δυναμικά, θα λέγαμε, στοιχεία της μορφής που δεν είναι άλλα από το πρόσωπο και τα πόδια αυτής. Την ίδια δομή θα κρατήσει και σε μετέπειτα έργα του όπως στο έργο *κοντά στη σόμπα,* όπου η γυναικεία μορφή εγγράφεται σε ορθογώνιο τρίγωνο. Σε ορθογώνιο τρίγωνο εγγράφει και το δεύτερο επίπεδο της σύνθεσης *ελιές και κυπαρίσσια,* όπου η συστάδα των δένδρων εγγράφεται μέσα σε ένα ορθογώνιο τρίγωνο. Η εν λόγω δομή βοηθάει παράλληλα και στη δημιουργία της αίσθησης της προοπτικής. Σε αντίστοιχο ορθογώνιο τρίγωνο εγγράφει ο Θεοδωρόπουλος

και τα σύννεφα ακριβώς πάνω από τα δέντρα, δημιουργώντας ξανά την αίσθηση του βάθους. Στο έργο *θερίστρες* ο Θεοδωρόπουλος εγγράφει τις τέσσερις γυναίκες, που βρίσκονται αντικριστά η μια από την άλλη, σε ισόπλευρο τρίγωνο. Η πέμπτη γυναίκα που βρίσκεται εκτός του τριγώνου εγγράφεται και εκείνη με τη σειρά της μαζί με τις τρείς γυναίκες στα δεξιά του πίνακα σε ένα ακόμα τρίγωνο. Οι δύο πια γυναίκες στα μέσα του έργου γίνονται ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην πρώτη και στη δεύτερη ομάδα γυναικών.

Παρατηρούμε λοιπόν ότι ο Θεοδωρόπουλος δεν τοποθετεί άναρχα τις μορφές του μέσα στο έργο του, αλλά τις εντάσσει μέσα σε ένα μαθηματικά οργανωμένο χώρο· τα κρυφά γεωμετρικά σχήματα βοηθούν σε αυτό. Σχεδόν όλες του οι νεκρές φύσεις εγγράφονται σε ένα ή περισσότερα τρίγωνα. Αντίστοιχα σε έργα του όπου υπάρχουν ανθρώπινες μορφές, είτε ολόκληρες είτε μέλη αυτών εγγράφονται και αυτά σε τρίγωνα. Διαπιστώνουμε λοιπόν πως ο Θεοδωρόπουλος δεν δομεί άναρχα το χώρο, αλλά τον οργανώνει γεωμετρικά πριν εντάξει μέσα στο αυτό το χώρο τις μορφές του. Θα ήταν άλλωστε περίεργο να μην ακολουθήσει και ο Θεοδωρόπουλος μια μαθηματική δομή του χώρου στα έργα του, όταν, ειδικά την εποχή της μεγάλης καλλιτεχνικής του δημιουργίας, γίνεται λόγος και από άλλους καλλιτέχνες, όπως ο Χατζηκυριάκος - Γκίκας και ο Πικιώνης για τις αρμονικές και γεωμετρικές χαράξεις και τις αναλογίες, δηλαδή γίνεται λόγος για γεωμετρία. Ο Θεοδωρόπουλος ουσιαστικά θα μείνει σε όλη του την πορεία ρεαλιστής, στοιχείο που αναφέρει και ο ίδιος όταν μιλά για το έργο του. Θα δεχτεί επιρροές από τα ρεύματα που υπάρχουν εκείνη την περίοδο στην Ευρώπη, όπως ο κυβισμός, ο φωβισμός και ο εξπρεσιονισμός. Όσον αφορά τον κυβισμό ο Θεοδωρόπουλος θα κινηθεί στο όριο του πρώιμου κυβισμού χωρίς να φτάσει στην απόλυτη διάσπαση της φόρμας.

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των έργων του Θεοδωρόπουλου, κυρίως των ξυλογραφιών του όπου το φαινόμενο εμφανίζεται πιο συστηματικά, είναι ότι το πλαίσιο κόβει ένα μέρος του σχεδίου, δημιουργώντας την εντύπωση πως το έργο συνεχίζεται και έξω από τα όρια του πίνακα (στοιχείο του Εξπρεσιονισμού). Στα αρχικά του έργα το πλαίσιο αποκόπτει ένα μικρό μέρος του σχεδίου, για να φτάσει στο έργο *γυναίκες στο νεκροταφείο* όπου το πλαίσιο κόβει όλη σχεδόν τη γυναίκα στα αριστερά.

Σημαντικό ρόλο στα έργα του Θεοδωρόπουλου παίζει και ο τρόπος με τον οποίο φωτίζει τα έργα του· άλλοτε η πηγή του φωτός βρίσκεται πίσω από το θέμα του έργου, όπως για παράδειγμα στο έργο *τιμή στο Θωμά Οικονόμου*, όπου η πηγή του φωτός λειτουργεί σαν διαχωριστικό στοιχείο ανάμεσα στο φόντο και στο πρώτο μέρος της σύνθεσης, προβάλλοντας τη σύνθεση σε πρώτο επίπεδο και δημιουργώντας παράλληλα την αίσθηση του βάθους. Άλλοτε η πηγή του φωτός βρίσκεται είτε στο πάνω είτε στο κάτω αριστερό ή δεξί μέρος της σύνθεσης και φωτίζει μερικώς τα αντικείμενα· παράλληλα ο τρόπος αυτός φωτισμού ενισχύει και τον όγκο των αντικειμένων που φωτίζει. Εδώ συμπληρωματικό ρόλο έχει και η γραμμοσκίαση· με την κατεύθυνση, την καμπυλότητα, το φως που έχει η γραμμοσκίαση, αλλά και τη θέση στην οποία επιλέγει να την τοποθετήσει, ανάλογη με εκείνη της θέσης του φωτός που προβάλλει πάνω στο αντικείμενο, η γραμμοσκίαση λειτουργεί σαν σκιά του αντικειμένου. Παράλληλα ο πλευρικός φωτισμός, που υπάρχει και στα χαρακτικά, αλλά και στα ζωγραφικά του έργα, εισάγει μια βαθμιαία μεταβολή της σκίασης – που γίνεται είτε με το χρώμα τόσο στα χαρακτικά και ζωγραφικά έργα, όσο και με τη γραμμοσκίαση σε ορισμένα χαρακτικά – η οποία έχει σαν αποτέλεσμα τη δημιουργία της αίσθησης του τρισδιάστατου χώρου. Τα εν λόγω στοιχεία τα διαπιστώνουμε για παράδειγμα στα έργα όπως το *τοπίο*, όπου ο φωτισμός υπάρχει στα πλάγια του έργου, έτσι δημιουργείται η αίσθηση του βάθους στο έργο καθώς το φως προβάλλει ανάμεσα από τους κορμούς των δέντρων, ή στο έργο *σύνθεση (φρούτα και καράφα*), όπου η γραμμοσκίαση βοηθάει στη δημιουργία του τρισδιάστατου χώρου.

Χαρακτηριστικό των έργων του Θεοδωρόπουλου είναι πως παίζει με τη φωτεινά και σκοτεινά σημεία, δηλαδή δημιουργεί επιφάνειες που είναι στραμμένες είτε προς την πηγή του φωτός, είτε είναι στραμμένες προς αντίθετη πλευρά. Αυτή η κατανομή των φωτεινών και σκοτεινών σημείων στα έργα βοηθάει και στον προσδιορισμό των αντικειμένων στο χώρο. Σε έργα στα οποία ίδια αντικείμενα βρίσκονται στο ίδιο σημείο, έχουν δηλαδή τον ίδιο χωρικό προσανατολισμό (όπως για παράδειγμα τα μήλα στο έργο *μήλα και καράφα*) έχουν οπτικά την ίδια πηγή φωτός, όσο δε πλησιάζουν προς την πηγή του φωτός τόσο πιο φωτεινά γίνονται.

Παράλληλα σε έργα, στα οποία ο Θεοδωρόπουλος χρησιμοποιεί μια πανομοιότυπη πηγή φωτός όπως συμβαίνει για παράδειγμα στα έργα *σύνθεση (φρούτα και καράφα),* ή *αχλάδια (και καράφα)* για να πετύχει την εντύπωση της απόστασης ανάμεσα στα αντικείμενα χρησιμοποιεί συνήθως τη σκίαση. Αντίστοιχα όπου χρησιμοποιεί σκοτεινά σημεία στη σύνθεση όπως για παράδειγμα στα έργα *σύνθεση, βάζο και φρούτα*, *σύνθεση (εστία)*, *κοχύλια* για να πετύχει πάλι την απόσταση ανάμεσα στα αντικείμενα δημιουργεί μια φωτεινή πηγή ανάμεσα στα αντικείμενα. Αυτή η αντίθεση ανάμεσα στις φωτεινές και στις σκοτεινές περιοχές συμβάλλει στο να ενταθεί η αίσθηση της αλληλοεπικάλυψης των αντικειμένων. Παράλληλα σε έργα όπου το θέμα προβάλλεται όλο στη φωτεινή πλευρά, όπως για παράδειγμα στα έργα *τρία γυμνά*, *δύο φίλες (στο ύπαιθρο)*, ο Θεοδωρόπουλος για να διαχωρίσει το πρώτο από το δεύτερο πλάνο εργάζεται με δύο τρόπους: είτε χρησιμοποιεί έντονο περίγραμμα στο σώμα των γυναικών, όπως συμβαίνει στο έργο *τρία γυμνά* και η γραμμοσκίαση του φόντου γίνεται επίσης με χοντρές οριζόντιες γραμμές όπου ουσιαστικά οι γραμμές του φόντου διαχωρίζουν το πρώτο από το δεύτερο επίπεδο, είτε με πολύ λεπτή γραμμοσκίαση στο φόντο, όπως στο έργο *δύο φίλες (στο ύπαιθρο)*, δημιουργεί μια γκρίζα επιφάνεια στο φόντο, η οποία συμβάλλει στο διαχωρισμό των επιπέδων.

Στις χαλκογραφίες του, στη σειρά των γυμνών, ο Θεοδωρόπουλος προβάλλει όλο το έργο στο φως, τόσο δηλαδή το σώμα της γυναίκας όσο και το χώρο γύρο της. Εδώ, αν και προβάλλεται όλο το σώμα στο φως και το ίδιο δίνεται με ένα μόνο λεπτό περίγραμμα, εντούτοις οι ανατομικές λεπτομέρειες του σώματος και η στάση αυτού, που άλλοτε είναι διαγώνια και άλλοτε καθιστή, συμβάλλουν στο διαχωρισμό φόντου και πρώτου επιπέδου.

Πέρα όμως από τα αμιγώς τεχνικά στοιχεία που παρατηρούμε στα έργα του Θεοδωρόπουλου (τον τρόπο δομής του χώρου, τον τρόπο χρήσης της προοπτικής και του φωτός), μέσα από τα έργα του διαπιστώνουμε και την επιρροή που έχει δεχτεί από τα ρεύματα της εποχής του.

Στα πρώτα έργα, πριν και γύρω στο 1920, ο Θεοδωρόπουλος παρουσιάζει έργα, στα οποία είναι φανερή η επίδραση που δέχτηκε από τις σπουδές του στη Σχολή Καλών Τεχνών. Οι γυναικείες μορφές έχουν μια αρχαιολελληνική όψη, μεγάλα αμυγδαλωτά μάτια, έντονα χείλη, μαλλιά κομμένα στο ύψος των αυτιών. Στα γυμνά του πάλι δίνει ιδιαίτερη έμφαση

στην απόδοση του σώματος και στη στάση αυτού, στοιχείο που θα διατηρήσει και στη συνέχεια. Αναφορικά με τη διάταξη του χώρου χαρακτηριστικό στοιχείο είναι πως δεν υπάρχει ακόμα έντονη η αίσθηση της προοπτικής. Τα αντικείμενα, κυρίως στις νεκρές του φύσεις, προβάλλονται σε οριζόντιο άξονα, ή σε ελαφρά διαγώνιο όπως συμβαίνει για παράδειγμα στο έργο *σύνθεση με καράφες και φρούτα.* Για να πετύχει βέβαια μια μικρή ένδειξη του βάθους, κυρίως στα πρώτα του έργα, χρησιμοποιεί την αλληλοεπικάλυψη,

Στα έργα από το 1930 και μετά βλέπουμε πως ο Θεοδωρόπουλος αρχίζει να αλλάζει τη διάταξη των αντικειμένων μέσα στο χώρο. Τώρα πια δεν έχουμε μόνο μια οριζόντια προβολή του χώρου και την αλληλοεπικάλυψη, αλλά και τη χρήση της πλάγιας θέσης στο χώρο, όπου τα διάφορα μέρη του αντικείμενου βρίσκονται σε διαφορετική απόσταση από τον θεατή δημιουργώντας την αίσθηση του βάθους. Πέρα όμως από τη χρήση του βάθους, ο Θεοδωρόπουλος από το 1930 και μετά αρχίζει και προσεγγίζει το ρεύμα του κυβισμού. Σε αρκετά έργα του διαπιστώνουμε μια προσπάθεια κυβιστικής απόδοσης των αντικειμένων. Στο έργο για παράδειγμα *σύνθεση με ξύλινο μαστραπά ΙΙ* τα μήλα είναι ελαφρά γωνιώδη και οι πτυχώσεις του υφάσματος παραπέμπουν σε έργα κυβιστικά, ενώ το έργο *τοπίο (με αθάνατα)* μας παραπέμπει σε έργα των Braque και Picasso. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα είναι το έργο *αχλάδια*, όπου τα φρούτα είναι αποδοσμένα κυβιστικά. Στεκόμαστε στο έργο αυτό και για έναν ακόμα λόγο, διότι στην κριτική που είχε δεχτεί από το Ζιώγα, τη μόνη αρνητική κριτική που έχει δεχτεί ο Θεοδωρόπουλος, τα φρούτα είχαν κριθεί ως πέτρινα. Σήμερα, με μια διαφορετική ανάγνωση του έργου, διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος δεν ενδιαφέρεται απλά να αποδώσει μια νεκρή φύση, αλλά ενδιαφέρεται να εκφραστεί κυβιστικά. Επίσης στο έργο *γυμνά με περιστέρι* ο τρόπος απόδοσης των μορφών μας παραπέμπει στο έργο του Picasso *δεσποινίδες της Αβινιόν.* Παράλληλα με την επιρροή που θα δεχτεί από το ρεύμα του κυβισμού ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται και από τον Cézanne, όπως γίνεται φανερό από τα έργα του, τόσο στις ξυλογραφίες του όσο και στα ζωγραφικά του έργα όπως θα δούμε και στη συνέχεια.

Αναφορικά με την απόδοση των γυναικείων του μορφών στα ζωγραφικά του έργα διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται από τους εξπρεσιονιστές. Για παράδειγμα στο έργο *πορτραίτο της Όλγας* βλέπουμε

πως κινείται σε γήινους καφέ τόνους με πυκνές πινελιές, στοιχεία που παρατηρούμε και στο έργο *πορτραίτο,* επιπλέον στα έργα *γυμνό*, αλλά και *γυμνό*, παρατηρούμε πως ο Θεοδωρόπουλος, πέραν των παραπάνω στοιχείων, χρησιμοποιεί μια γρήγορη πινελιά στο σχεδιασμό των πελμάτων των γυναικών, αλλά και στο σχηματισμό του προσώπου. Όλα τα παραπάνω στοιχεία μας οδηγούν στο συμπέρασμα ότι συμπορεύεται με το ρεύμα του εξπρεσιονισμού. Παράλληλα το έργο *γυμνά στην ακροθαλασσιά* μας παραπέμπει στο έργο του Μαλέα *Μέσα στη φύση*, ενώ στο έργο *φιγούρες στο ύπαιθρο* γίνεται φανερή η επίδραση των έργων του Παρθένη.

Επίσης ο Θεοδωρόπουλος θα συμπορευτεί και με τους fauves, όπως φανερώνουν και τα χρώματα στα έργα του, όπως το *γυμνό* (εικ. 398)*, γυμνό* (εικ. 403), το *λιμάνι (*1950), *γυμνά στο δάσος* (εικ. 406)*.* Το έργο *γυμνό στο δάσος* έχει ένα ακόμα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό καθώς μας κάνει σαφές πως ο Θεοδωρόπουλος όχι μόνο γνωρίζει τα ρεύματα της εποχής του με τα οποία και συμπορεύεται, αλλά ταυτίζεται και με σημαντικούς ζωγράφους, όπως ο Matisse· στο έργο αυτό τόσο η χρήση των χρωμάτων όσο και η απόδοση του σώματος μας παραπέμπουν στα έργα του Matisse *χορός* και *μουσική.*

Στα έργα των ετών ’41-’45, διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος επηρεάζεται, όπως ήδη αναφέραμε από τον Cézanne, στα λάδια του που έχουν σα θέμα τις νεκρές φύσεις, αλλά και από το ρεύμα του Γερμανικού Εξπρεσιονισμού *Γέφυρα* (Die Brücke) στα χαρακτικά του έργα. Η επίδραση του Cézanne γίνεται φανερή στα έργα *πιάτο με φρούτα* καθώς και *καλάθι με φρούτα.* Στο έργο *καλάθι με φρούτα* διαπιστώνουμε πως πλάθει τη φόρμα μέσω του χρώματος· παράλληλα χρησιμοποιεί έντονες χρωματικές αντιθέσεις όπως είναι το ψυχρό γαλάζιο του υφάσματος και οι έντονες πτυχώσεις που υπάρχουν στο φόντο του έργου, οι οποίες έρχονται σε αντίθεση με τα σκούρα χρώματα του πρώτου επιπέδου δημιουργώντας τον διαχωρισμό πρώτου και δευτέρου επιπέδου. Επίσης τα σκούρα χρώματα του πρώτου επιπέδου πλάθουν ουσιαστικά τον όγκο των αντικειμένων. Παρατηρώντας τώρα τα χαρακτικά έργα του διαπιστώνουμε πως μέσα από αυτά εκφράζεται η απεικόνιση εσωτερικών καταστάσεων. Ο φόβος, η θλίψη και η ανησυχία είναι καταστάσεις που παρουσιάζονται μέσα από τα έργα αυτά. Με άλλα λόγια εκφράζεται η ψυχολογική φόρτιση των ανθρώπων που ανησυχούν και φοβούνται για αυτό που πρόκειται να τους συμβεί. Ουσιαστικά ο άνθρωπος

και η μοίρα του είναι το κατεξοχήν θέμα. Για να το πετύχει αυτό ο Θεοδωρόπουλος δεν επιλέγει να απεικονίσει βομβαρδισμένα τοπία, αλλά παρουσιάζει ανθρώπους φυλακισμένους, ανθρώπους να ζητιανεύουν, γυναίκες που θρηνούν στα νεκροταφεία, ανθρώπους που έχουν μια, κατά τα φαινόμενα, προδιαγεγραμμένη μοίρα. Όπως και οι εξπρεσιονιστές της *Γέφυρας* έτσι και ο Θεοδωρόπουλος αποδίδει τα έργα με γραμμές που είναι πιο σκληρές, πιο κοφτές, με φόρμες πιο γωνιώδεις. Στα έργα δεν υπάρχει προοπτική, τα πρόσωπα εικονίζονται σε πρώτο πλάνο να καταλαμβάνουν όλη την έκταση του έργου. Τα έντονα τονισμένα χαρακτηριστικά τους, κυρίως τα μάτια, εκφράζουν την ψυχολογική κατάσταση των ανθρώπων. Παρατηρώντας τα έργα διαπιστώνουμε πως ο Θεοδωρόπουλος, αναφορικά με τον τρόπο απόδοσης των μορφών, συμπορεύεται με τους Munch και Kirchner. Από τον Munch δανείζεται την έκφραση φόβου και αγωνίας που εκφράζουν τα πρόσωπα, ενώ από τον Kirchner τα μεγάλα και έντονα χαρακτηριστικά των προσώπων. Τα ίδια στοιχεία εκφράζουν και οι καλλιτέχνες της Γέφυρας.

Γύρω στα 1950 ο Θεοδωρόπουλος θα επανέλθει με μια σειρά από νησιώτικα τοπία, στα οποία πραγματεύεται την έννοια του αρχιτεκτονικού τοπίου και μας δίνει έτσι μια σειρά από στέρεες κατασκευές. Οι προσόψεις των κτιρίων, ο δομικός τους σκελετός, αλλά και το φώς, με το οποίο είναι λουσμένα τα κτίρια, είναι τα κύρια στοιχεία που τον απασχολούν. Είναι η περίοδος που θα εφαρμόσει στη ζωγραφική του όσα έχουν απασχολήσει τους συνέδρους του 4ου CIAM που έλαβε χώρα το 1933 στην Αθήνα, αλλά και όσα κείμενα δημοσιεύτηκαν στο εξής με αφορμή το συνέδριο. Το φώς και το ελληνικό τοπίο επαναδιαπραγματεύεται το 1950 ο Θεοδωρόπουλος στη σειρά των νησιωτικών του τοπίων. Ο τρόπος σχεδίασης των κτιρίων είναι άμεσα επηρεασμένος από τους αρχιτεκτονικούς κανόνες· το μέτρο, η καθαρότητα του σχεδίου και η ανάδειξη του όγκου είναι στοιχεία, τα οποία προβάλλονται στα έργα του.

Από το 1955 και μετά ο Θεοδωρόπουλος αλλάζει εντελώς τον τρόπο απόδοσης του γυναικείου του γυμνού. Εδώ η γυναικεία φιγούρα δεν είναι μόνη της μέσα στη σύνθεση· τώρα υπάρχει μία πολλαπλότητα γυναικείων μορφών, σε διάφορες στάσεις. Οι γυναίκες απογυμνώνονται από τον φυσικό τους όγκο, γίνονται σχεδόν επίπεδες. Οι γυναίκες για το Θεοδωρόπουλο δεν

είναι πια το θέμα· είναι η αφετηρία για να δώσει ένα δικό του κόσμο, να παρουσιάσει ό,τι εμείς δεν βλέπουμε καθαρά . Τα σώματα των γυναικών καλύπτουν όλη τη σύνθεση, είναι σε διάφορες στάσεις, ποτέ ίδιες μεταξύ τους, και σε διάφορες κινήσεις. Παρατηρώντας τα γυμνά συνολικά διαπιστώνουμε πως το χρώμα χρησιμοποιείται υποστηρικτικά, μπαίνοντας ανάμεσα στα γυμνά· άλλοτε τονίζει το περίγραμμα των γυμνών και άλλοτε τονίζει περισσότερο την αέναη κίνησή τους. Ο χώρος στον οποίο τοποθετούνται τα γυμνά δεν προσδιορίζεται από τον Θεοδωρόπουλο.

Το 1961 θα δώσει μια σειρά έργων με θέμα ξανά το γυναικείο γυμνό. Σε αντίθεση με τις γυναίκες των προηγούμενων χρόνων, οι οποίες ήταν το ερωτικό σύμβολο που προκαλούσε τον πόθο στο θεατή, τώρα μετατρέπονται σε ένα γραμμικό μοτίβο. Οι διάφορες στάσεις των σωμάτων των γυναικών αποδοσμένες σε δύο διαστάσεις δημιουργούν ένα νέο λεξιλόγιο που παίζει με τη φόρμα και την επιπεδότητα. Στις γυναίκες αυτές είναι φανερή η επιρροή των έργων gouaches decoupées του Matisse και κυρίως οι *γαλάζιες φιγούρες* της Πισίνας του 1952. Στα έργα αυτά ο Θεοδωρόπουλος θα κινηθεί στα όρια της αφαίρεσης χωρίς όμως να κάνει αφηρημένα έργα. Άλλωστε, όπως ο ίδιος είχε πει σε συνέντευξή του το 1956 στην *Επιθεώρηση Τέχνης «δεν μπορώ να φανταστώ ότι θα κάνω έργα αφηρημένα ή κυβιστικά, κρατάω πάντα τη μορφή. Η μορφή δεν μπορεί να λείψει από το έργο τέχνης, όλα τα άλλα είναι άλγεβρα. Κινούμαι στα πλαίσια της κλασσικής τέχνης, την οποία όμως αλλάζω και την ανανεώνω.»*

Παρατηρώντας συνολικά τα έργα του Θεοδωρόπουλου διαπιστώνουμε πως αυτά κινούνται μέσα στο ρεύμα της εποχής τους, τόσο από άποψη περιεχομένου όσο και από άποψη τεχνικής. Τα έργα του εκφράζουν την εποχής τους, τις αντιξοότητες και τις ανησυχίες της. Ο ίδιος θα μείνει προσηλωμένος στις αρχές των ομάδων, στις οποίες λαμβάνει μέρος, αλλά και στα προσωπικά του πιστεύω. Θα μελετήσει τις κατακτήσεις του Μοντερνισμού, όπως πρεσβεύει και η *Ομάδα Τέχνη* του 1930 χωρίς όμως να φτάσει στα σημεία της απόλυτης αφαίρεσης και των άκρως κυβιστικών έργων· θα συνδιαλαγεί μαζί τους με σκοπό τη δημιουργία των δικών του έργων. Παράλληλα το έργο του έχει ένα σαφές κοινωνικοπολιτικό περιεχόμενο, στοιχείο που θα εκφράσει και η *Στάθμη*, μέλος της οποίας είναι και ο ίδιος.

Τα κυρίαρχα πιστεύω του είναι η μορφή που πρέπει να έχει το έργο τέχνης, αλλά και το περιεχόμενο που πρέπει να εκφράζει την κοινωνία από την οποία προέρχεται για να έχει ευρύτερη εμβέλεια. Τα «πιστεύω» αυτά τα κράτησε ως το τέλος των έργων του. Η μορφή, που πάντα ήταν ξεκάθαρη στα έργα του, δομήθηκε βάσει των κανόνων της γεωμετρίας για να δώσει το τελικό αποτέλεσμα. Το περιεχόμενο προερχόταν σχεδόν πάντα από την ίδια την κοινωνία, την οποία και εξέφραζε. Αυτά τα στοιχεία σε συνδυασμό με τα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής δομούν το έργο του Θεοδωρόπουλου, που ενέχει το στοιχείο του πολλαπλού, του πολυσχιδούς και του ανανεωμένου.

Έτσι λοιπόν ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος ξεκινάει με τα πρώτα του έργα που έχουν σαφείς επιρροές από τους δασκάλους του στη Σχολή Καλών Τεχνών και όσα διδάχτηκε εκεί. Έπειτα προχώρησε αφουγκραζόμενος τα νέα ρεύματα που κυριαρχούσαν στην Ευρώπη: ιμπρεσιονισμός, εξπρεσιονισμός, κυβισμός, φωβισμός. Τα έργα του αυτά αντανακλούν στοιχεία αυτών των ρευμάτων και τάσεων. Μελέτησε τους μεγάλους Έλληνες ζωγράφους (Παρθένη, Μαλέα, Μπουζιάνη), αλλά και τους Ευρωπάιους (Cézanne, Matisse, Ingres, Munch και Kicchener) καθώς και όσους ευρύτερα ανανέωσαν την τέχνη, όπως ο Le Corbusier και αφομοίωσε τα νέα στοιχεία που εκείνοι έδωσαν. Η τέχνη του δεν έμεινε στατική καθώς δοκίμασε και εφάρμοσε στα έργα του όλα τα νέα ρεύματα και τις τεχνικές.

Ο κύριος όγκος των έργων του Θεοδωρόπουλου είναι τα χαρακτικά. Ασχολήθηκε με όλα τα είδη της χαρακτικής. Έκανε α) ξυλογραφίες, β) χαλκογραφίες. Έκανε ξυλογραφίες σε πλάγιο, αλλά και σε όρθιο ξύλο.

Οι περισσότερες ξυλογραφίες σε πλάγιο ξύλο έγιναν την περίοδο του 1940. Στην ξυλογραφία ο Θεοδωρόπουλος μελετά τις φωτοσκιάσεις και την εσωτερική δομή του χώρου. Εδώ διαπιστώνουμε ότι ο χώρος είναι γεωμετρικά δομημένος και το θέμα του, μέρος ή όλο, εγγράφεται σε τρίγωνα. Διαπιστώνουμε ακόμη ότι ένα θέμα δεν το επαναλαμβάνει ποτέ το ίδιο, ακόμη και αν ανήκει στην ίδια θεματική ενότητα. Έτσι στα τοπία π.χ. θα μελετήσει ενδελεχώς το θέμα και θα το αποδώσει κάθε φορά διαφορετικά.

Εκτός από την ξυλογραφία ασχολήθηκε και με την χαλκογαφία και εφάρμοσε στα έργα του όλες τις τεχνικές της: : eau forte, pointe sèche, vernis mou, vernis mou και eau forte, έγχρωμη manière noire, έγχρωμη eau forte, eau forte και aqua tinta, aqua tinta, manière noire. Οι θεματικές του

καλύπτουν πάλι ένα ευρύ φάσμα: νεκρές φύσεις, τοπία, νησιώτικα τοπία, πορτραίτα, γυμνά. Ο Θεοδωρόπουλος μελέτησε και εφάρμοσε στα έργα του όλες τις τεχνικές της χαλκογραφίας. Η διαφορετική κάθε φορά τεχνική είχε τη δυνατότητα να δώσει και διαφορετικό αισθητικό αποτέλεσμα ακόμα και σε έργα που είχαν τον ίδιο θεματικό άξονα λ.χ. τα γυμνά. Χρησιμοποιώντας για παράδειγμα την τεχνική eau forte και aqua tinta πετυχαίνει κάθε φορά διαφορετικό φωτισμό στο έργο. Ενώ εντελώς άλλο φωτισμό έχει το έργο όταν χρησιμοποιούσε μόνο την aqua tinta.

Η ενασχόληση και η εφαρμογή στα έργα του διαφόρων τεχνικών χαρακτικής φανερώνει την εξέλιξή του ως καλλιτέχνη. Το αντίθετο θα συνιστούσε μονομέρεια και στασιμότητα.

Στα χαρακτικά του έργα διαπιστώνουμε μελαγχολία, έλλειψη ανθρώπινης παρουσίας στα τοπία και στις νεκρές φύσεις και όπου υπάρχει ανθρώπινη παρουσία αυτή είναι κατηφής. Φυσικά ο πόλεμος, η κατοχή, η πείνα και οι κακουχίες δεν θα τον αφήσουν ανεπηρέαστο. Τα έργα αυτής της θεματικής θα καταγράψουν ακριβώς την εποχή, τον άνθρωπο και τα προβλήματά του

Ασχολήθηκε με γελοιογραφίες, εικονογραφήσεις έργων μεγάλων ποιητών και λογοτεχνών της εποχής του, δημιούργησε έργα ζωγραφικά και χαρακτικά με ποικίλους τρόπους.

Αλλού η γραμμή του γίνεται ιμπρεσιονιστική, αλλού μιμείται τους φωβιστές, αλλού γίνεται κυβιστής. Δεν έμεινε σε ένα είδος ούτε ως προς το αντικείμενο ούτε ως προς την τεχνοτροπία. Κάτι τέτοιο θα συνιστούσε μονομέρεια και συνεπώς στασιμότητα. Αντιθέτως το έργο του διακρίνεται από ποικιλομορφία και πολλαπλότητα. Η ποικιλία των αντικειμένων και των θεμάτων του δηλώνουν ότι το έργο του είναι πολυσχιδές και ότι ο ίδιος ως καλλιτέχνης παρακολούθησε όλα τα ρεύματα της εποχής του και τα εφάρμοσε δημιουργικά στο έργο του.

Θεωρούμε ότι αυτή η πολυμέρεια και η πολλαπλότητα του έργου σε ζητήματα αντικειμένων, θεμάτων, τεχνοτροπιών συνιστούν στοιχείο εξέλιξης του ίδιου ως καλλιτέχνη.

Ως προσωπικότητα ο Θεοδωρόπουλος επηρεάστηκε από την εποχή του. Συνδέθηκε με τους νεωτεριστές της κάθε εποχής όπως ο Χρηστομάνος, ο Βάρναλης, ο Παπαντωνίου και υπήρξε θαυμαστής του Βενιζέλου.

Ο Θεοδωρόπουλος δεν υπήρξε θιασώτης του δόγματος Η Τέχνη για την Τέχνη (l' art pour l' art), όπως υποστήριξαν κάποιοι μελετητές. Ο Θεοδωρόπουλος εξέφρασε την εποχή του, τα δεινά της και έστρεψε την προσοχή του στον άνθρωπο και μάλιστα τον άνθρωπο του μόχθου.

Τελικά ο Θεοδωρόπουλος δημιουργεί ένα εικαστικό σύμπαν, το οποίο παραπέμπει και συνυφαίνεται με την ιστορία, την παράδοση και το ελληνικό και ευρωπαϊκό γίγνεσθαι. Το εικαστικό του βλέμμα καλύπτει και ανατέμνει βασικούς σταθμούς της Ελληνικής ιστορίας και γενικότερα τις περιπέτειες του λαού μας.

ΙΧ. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση Βιβλιογραφία

Αδαμοπούλου, 2000 — Αδαμοπούλου, Αρετή, *Ελληνική Μεταπολεμική Τέχνη, Εικαστικές Παρεμβάσεις στο Χώρο,* Θεσσαλονίκη 2000.

Αετοπούλειο, 1997 — Αετοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο Δ. Χαλανδρίου, *έκθεση ελληνικής χαρακτικής ενότητα Α, πρωτοπόροι – δάσκαλοι,* Αθήνα 1997.

Αθάνατος, 1926 — Αθάνατος, Κώστας, *Θλιμμένοι Θεοί, εντυπώσεις από το Παρίσι,* Αθήνα 1926.

Αλεξίου, 1999 — Αλεξίου, Νίκος, *Αναφορά στην Τέχνη, Τεχνοκριτικά,* Αθήνα 1999.

Αργυρίου, 1979 — Αργυρίου, Αλέξανδρος, *Νεωτερικοί Ποιητές του Μεσοπολέμου,* Αθήνα 1979.

_____, 2000 — _____, *Η Ελληνική ποίηση, Ανθολογία Γραμματολογία: Νεωτερικοί Ποιητές του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2000.

Αρφαράς – Ραϊμανν,1979, — Αρφαράς Μιχάλης – Ράϊμαν Φράνκ, *Χαρακτική εισαγωγή στην Τεχνική,* Μπράουνσβαϊκ 1979.

Βαλκανά, 2006 — Βαλκανά, Κλεάνθη – Χριστίνα, *Ν. Χατζηκυριάκος – Γκίκας, το ζωγραφικό έργο,* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2006.

Βακαλό, 1983 — Βακαλό, Ελένη, *Η φυσιογνωμία της Μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα,* τ.3, Αθήνα 1983.

Βαρλάμος,2010 — Βαλμάμος, Δ. Γιωργής, *Χαρακτική, σημειώσεις από το εργαστήριο τεχνική της χαρακτικής αρχή της τυπογραφίας έργα χαρακτικής,* Αθήνα 2010.

Βάρναλης, — Βάρναλης, Κώστας, *Το φως που καίει*

Βλάχος, 2009 — Βλάχος, Β., Γεώργιος, *Ιστορική καταγραφή των τεχνικών αναπαραγωγής της εικόνας. Από την ανακάλυψη της τυπογραφίας (15ος αιώνας) έως το τέλος του 20ου αιώνα,* Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, 2009.

Βουρλούμου – Σιώκου, 1994 — Βουρλούμου – Σιώκου, Νανά, *Σε αναζήτηση της Ελληνικότητας: Η γενιά του ’30, Χαρακτική,* Αθήνα 1994.

Βέλμος, 1923 — Βέλμος, Νίκος, *Δύο Αγάπες,* Αθήνα 1923.

Γιαννόπουλος 1978 — Γιαννόπουλος, Ιωάννης, «Η Διεθνής Συνδιάσκεψη και η Συνθήκη της Λωζάννης», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους, Νεώτερος Ελληνισμός από το 1913 ως το 1941*, τόμ. ΙΕ', Αθήνα 1978.

Γρηγοράκης, 1981 — Γρηγοράκης, Νίκος, *Ο χαράκτης και το γυμνό,* Αθήνα 1981.

_____, 1982 _____, *Ελληνική Χαρακτική – Τετράδια,* Αθήνα 1982.

_____, 1985 _____, *Ελληνική Χαρακτική,* Καστοριά 1985.

_____, 1987α _____, *Έλληνες χαράκτες «εχάραξαν» τη Νέα Εστία,* Αθήνα 1987.

_____, 1987β _____, *Χαρακτικά στον Πόλεμο του 1940 στην Κατοχή και στην Αντίσταση,* Αθήνα 1987.

_____, 1995 _____, *Νεοελληνική χαρακτική, 20ος αιώνας, συλλογή Χ. Λεοντιάδη,* Αθήνα 1995.

_____, 2004α _____, *η ελιά στην Νεοελληνική Χαρακτική,* Αθήνα: Εκδόσεις Αδάμ – Πέργαμος.

_____, 2004β _____, *Δύο αιώνες Νεοελληνικής Χαρακτικής, Συλλογή Γ. Παπαντωνίου,* Αθήνα 2004.

Δάλλας, 1988 Δάλλας, Γιάννης, *Η δημιουργική δεκαετία στην ποίηση του Βάρναλη,* Αθήνα 1988.

Δασκαλοθανάσης, 2004 Δασκαλοθανάσης, Νίκος, *Ο καλλιτέχνης ως ιστορικό υποκείμενο από τον 19ο στον 20ο αιώνα,* Αθήνα, 2004.

Δεληβορριάς, 1988 Δεληβορριάς, Ανδρέας, *Αφιέρωμα στην Ελληνική Χαρακτική, «Η δεκαετία του 1930»,* ενότητα ΙΙ, Αθήνα 1988.

Δεληβορριάς – Κυριαζή, 2000 Δεληβορριάς, Ανδρέας – Κυριαζή, Νέλλη, (επιμ.), *Άγγελος Θεοδωρόπουλος ζωγραφική – χαρακτική,* Αθήνα 2000.

Δημάδης, 1991 Δημάδης, Κ.Α., *Δικτατορία - Πόλεμος και Πεζογραφία. 1936 - 1944,* Αθήνα 1991.

Ζαχόπουλος, 2002 Ζαχόπουλος, Χρίστος, *Ελληνική πολιτική γελοιογραφία,* Αθήνα 2002.

Ζίας, 1994 Ζίας, Νίκος, *Σε αναζήτηση της Ελληνικότητας, «Η Γενιά του '30» Ζωγραφική - Κεραμική - Γλυπτική – Χαρακτική,* Αθήνα 1994.

Ιλίνσκαγια, 1990 Ιλίνσκαγια, Σόνια, *Η μοίρα μιας γενιάς. Συμβολή στη μελέτη της μεταπολεμικής πολιτικής ποίησης στην Ελλάδα,* Αθήνα 1990.

Καγιαλής, 2003 Καγιαλής, Τάκης, «Λογοτεχνία και Πνευματική Ζωή», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β', μέρ. 2ο, Αθήνα 2003.

Καράμπελλας, 2009 Καράμπελλας, Σάββας, *το περιοδικό ΤΑ ΝΕΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ, (1935 – 1940, 1944 – 1945)),* Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα, 2009.

Καραχρήστος, 2003 Καραχρήστος, Σπύρος, *Ελληνικές αφίσες,* Αθήνα 2003.

Καρζής, 2005 Καρζής, Θεόδωρος, *Η Σάτιρα και η παγκόσμια ιστορία της - Από τους προγόνους, του Αριστοφάνη μέχρι τους απογόνους του Σουρή,* Αθήνα 2005.

Καρτάλη, 2011 Καρτάλη, Μαρία, *Πολιτική και Γελοιογραφία στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Μια σχέση παράλληλη,* Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2011.

Κάσδαγλης, 1991 Κάσδαγλης, Χ., Ε., *Γιάννης Κεφαλληνός, ο χαράκτης,* Αθήνα 1991.

Κασιμάτη, 1995 Κασιμάτη, Μαρινέλα, *Έντεκα δάσκαλοι της ελληνικής χαρακτικής,* Αθήνα 1995.

_____, 2000 _____, (επίμ.), *Φώτα και Σκιές,* Πανόραμα ελληνικής χαρακτικής. Από τις συλλογές της εθνικής πινακοθήκης του ιδρύματος Πιερίδη Κυπρίων Καλλιτεχνών και Συλλεκτών Κύπρος: Δημοτικό Κέντρο Τεχνών Λευκωσίας – Αθήνα 2000.

Καστρινάκη, 2007 Καστρινάκη, Αγγέλα, «Η λογοτεχνία στην Κατοχή», στο *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος Κατοχή – Αντίσταση 1940-1945,* (επιμ.) Χρήστος Χατζηιωσήφ, Προκόπης Παπαστρατής, Γ' τόμ., μέρ. 2ο, Αθήνα 2007.

Κατσικούδης, 2014 Κατσικούδης, Νικόλαος, *Το ελληνικό πορτρέτο*, Θεσσαλονίκη, 2014.

Καφέτση, 1992 Καφέτση, Άννα, *Μεταμορφώσεις του μοντέρνου. Η ελληνική εμπειρία,* (κατάλογος έκθεσης), Αθήνα 1992

Κολιόπουλος, 1978 Κολιόπουλος Ιωάννης, «Εσωτερικές και Εξωτερικές εξελίξεις από την 1η Μαρτίου 1935 έως την 28η Οκτωβρίου 1940», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους,* τ. 16, Αθήνα 1978.

Κονταράτου, 1993 Κονταράτου, Ζαν, (μετ.), John Berger, *Η εικόνα και το βλέμμα,* Αθήνα 1993.

Κόντογλου, 1925 Κόντογλου Φώτης, *Η Τέχνη του Άθω,* Αθήνα 1925.

Κουκουλάς, 2006 Κουκουλάς, Γιάννης, *Ένατη Τέχνη από το παρελθόν στον μέλλον,* Αθήνα 2006

Κουνενάκη 2003 Κουνενάκη, Πέγκυ, *Ημερολόγιο 2003,* Αθήνα 2003.

Κωτίδης, 1993 Κωτίδης, Αντώνης, *Μοντερνισμός και Παράδοση, στην ελληνική τέχνη του Μεσοπολέμου,* Θεσσαλονίκη 1993.

Λαδογιάννη, 1995 Λαδογιάννη Γεωργία, *Κείμενα Κριτικής για τη Νεοελληνική Λογοτεχνία,* Αθήνα, 1995.

_____1989,_____ *Το περιοδικό ΙΔΕΑ (1933 – 1934), παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και στην αισθητική αναζήτηση,* Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 1989.

Λαμπράκη – Πλάκα, 2000 Λαμπράκη Πλάκα, Μαρίνα, *Εθνική Πινακοθήκη Τέσσερις Αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής,* Αθήνα, 2000.

Λυδάκης, 2002 Λυδάκης Στέλιος, *Οι έλληνες ναϊφ ζωγράφοι*, Αθήνα 2002.

Μακρυγιάννης Μακρυγιάννης, *Απομνημονεύματα,* Βιβλίο 3ο http://users.uoa.gr/~nektar/history/tributes/makriyannis/index.htm.

Μάλαμα, 2009 Μάλαμα, Άννυ, «Ομάδα Στάθμη, η περίπτωση μιας καλλιτεχνικής συλλογικότητας στη μετεμφυλιακή Ελλάδα» στο *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία Θεωρία- εμπειρία,* Θεσσαλονική, 2009, σελ. 349 – 355.

Μανδρώνη, 2008 Μανδρώνη, Αικατερίνη, *Η επιστροφή στην ρεαλιστική ζωγραφική κατά το μεσοπόλεμο: παράδοση και αναβίωση,* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2008.

Ματθιόπουλος,1996 Ματθιόπουλος, Δ. Ευγένιος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στην Μπιενάλλε της Βενετίας 1934 – 1940,* Διδακτορική Διατριβή, Ρέθυμνο 1996.

_____,1997 _____, (επίμ.), *Λεξικό ελλήνων καλλιτεχνών, ζωγράφοι – γλύπτες χαράκτες, 16ος – 20ος αιώνας,* Αθήνα 1997.

_____, 2001 _____, «Από τον σύλλογο των ωραίων τεχνών στους νέους έλληνες ρεαλιστές. Καλλιτεχνικές Ομάδες και Οργανώσεις στην Ελλάδα, (1882-1974)», στο *Εθνική Πινακοθήκη 100 χρόνια. Τέσσερις αιώνες Ελληνικής Ζωγραφικής,* Αθήνα: Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2001, σελ. 155-175.

_____, 2003 _____, *Εικαστικές τέχνες,* στο Ιστορία της Ελλάδας του 20ου, 1922 – 1940 Ο Μεσοπόλεμος, τ. Β΄, μέρος 2ο, Αθήνα 2003.

_____, 2007 _____, *Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα, κατά την περίοδο 1940 -1994,* στο Ιστορία της Ελλάδας του 20ου, Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, 1940 -1945, Κατοχή – Αντίσταση Γ' τόμος, μέρος Β, Αθήνα 2007.

Μαχαίρας, 1999 Μαχαίρας, Ευάγγελος, *Η τέχνη της Αντίστασης: Ποίηση, πεζογραφία, θέατρο, μουσική, τραγούδια, ζωγραφική, χαρακτική, γλυπτική, φωτογραφία,* Αθήνα 1999.

Μοσχονάς, 2010 Μοσχονάς, Σπύρος, *Καλλιτεχνικά σωματεία και ομάδες τέχνης στην Ελλάδα, κατά το α΄ μισό του 20ου αιώνα: η σημασία και η προσφορά τους,* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2010.

Μπαχαριάν – Ανταίος, 1995 Μπαχαριάν Ασαντούρ – Ανταίος Πέτρος, *Εικαστικές Μαρτυρίες: ζωγραφική – χαρακτική – στον Πόλεμο στην κατοχή και στην Αντίσταση,* Αθήνα 1995.

Μπίρης, 1957 Μπίρης, Κώστας, *Η Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου*, Αθήνα, 1957.

Μερτύρη 2000 Μερτύρη Αντωνία, *Η καλλιτεχνική εκπαίδευση των νέων στην Ελλάδα (1836 – 1945),* Αθήνα 2000.

Μπουρναζάκης, 2010 — Μπουρναζάκης, Κώστας (επιμ), *Ανθολογία από το έργο του Παντελή Πρεβελάκη,* Ηράκλειο Κρήτης 2010.

Μαυρομμάτης, 1983 — Μαυρομμάτης, Εμμανουήλ, *Μορφοπλαστικές και τεχνικές αναζητήσεις της ελληνικής χαρακτικής, 1892 – 1982,* Ρόδος 1983.

Μισιρλή, 1993 — Μισιρλή, Νέλλη, *Ελληνική Ζωγραφική (18ος - 19ος αιώνας)*. Αθήνα 1993.

Μπενάτσης, 1991 — Μπενάτσης, Απόστολος, *Η ποιητική μυθολογία του Τάσου Λειβαδίτη*, Αθήνα 1991.

_____, 2000 — _____, «Η Μυθολογία του *Μικρού Ναυτίλου*», *Σημειωτική και κείμενο. Ποιητικός, σατιρικός και θεατρικός λόγος*, Αθήνα 2000.

_____, 2004 — _____, *«Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ…». Κώστας Καρυωτάκης. Από τα πρώτα ως τα τελευταία ποιήματα*, Αθήνα 2004.

_____, 2010 — _____, *Θεωρία λογοτεχνίας, δομισμός και σημειωτική,* Αθήνα 2010.

Μπίκας, 2004 — Μπίκας, Παναγιώτης, *Η εικονογράφηση των περιοδικών στην Ελλάδα στον 19ο αιώνα,* Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2004.

Νικολόπουλος, 2011 — Νικολόπουλος, Αντώνης, *Τα μεταπολεμικά κόμικς από τη μεταπολίτευση έως σήμερα. Διαδρομές έντεχνης επικοινωνίας, αντικατοπτρισμοί ιδεών και πολιτισμικές αναπαραστάσεις στα σύγχρονα εικονογραφήματα,* Διδακτορική Διατριβή, Μυτιλήνη 2011.

Ντουνιά, 1988 — Ντουνιά, Χριστίνα, *Λογοτεχνία και πολιτική στον Μεσοπόλεμο. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς: 1924 – 1936,* Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1988.

_____, 2000 — Ντουνιά, Χριστίνα, *Κ. Γ. Καρυωτάκης. Η αντοχή μιας αδέσποτης τέχνης*, Αθήνα 2000.

Οράτη – Μετζαφού, 1983 — Οράτη, Ειρήνη, - Μετζαφού Όλγα, (επιμ.), *Άγγελος Θεοδωρόπουλος,* Αθήνα 1983..

Οράτη, 1997 — Οράτη, Ειρήνη, *Ελληνική Χαρακτική. Ζωγραφική, Γλυπτική, 1920 – 1960,* Αθήνα 1997.

_____, 2003 — _____, *Έλληνες Χαράκτες στον Εικοστό Αιώνα. Από τις Συλλογές της Alhpa Bank και του Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης,* Αθήνα 2003.

Παπαδανιήλ, 2003 — Παπαδανιήλ, Αρίσταρχος, *Ελληνική Πολιτική Γελοιογραφία, Η Σοβαρή Πλευρά μιας Αστείας Τέχνης,* Αθήνα 2003.

Παπαδημητρίου, 2002 — Παπαδημητρίου, Λίνα (μετ), Αργκάν, Κάρλο, Τζούλιο, *Η μοντέρνα Τέχνη*, Ηράκλειο 2002.

Παπαντωνίου, 1931	Παπαντωνίου, Ζαχαρίας, *Τα θεία Δώρα, ποιήματα*, Αθήνα 1931.
Παππάς (μετ.), 1995	Παππάς, Ανδρέας (μετ.), Gombrich, E., H., *Τέχνη και Ψευδαίσθηση*, Αθήνα 1995.
Πασχάλης, 2006	Πασχάλης, Αντ. Βασίλης, *Η γελοιογραφία και το δαιμονικό, μορφές και όρια του σατυρικού σκίτσου,* Αθήνα 2006.
Παυλόπουλος, 1995	Παυλόπουλος, Δημήτρης, *Χαρακτική – Γραφικές Τέχνες – Μέθοδοι,* Αθήνα 1995.
_____, 1996	Παυλόπουλος, Δημήτρης, *Ο γλύπτης Μιχάλης Τόμπρος (1889 – 1974),* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 1996.
_____, 2011	_____, *Χαρακτική – Γραφικές Τέχνες Ιστορία – Τεχνικές Μέθοδοι – Γλωσσάρια Όρων,* Τρίτη έκδοση βελτιωμένη και επαυξημένη, Αθήνα 2011.
Πετρής, 2008	Πετρής, Γιώργος, *Επιθεώρηση Τέχνης, Τεχνοκριτικά κείμενα 1953 – 1986,* Ηράκλειο 2008.
Πολίτης, 1993	Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ζ' έκδοση, Αθήνα 1993.
Ποταμιάνος (μετ.) 1999	Ποταμιάνος, Ιάκωβος, (μετ), Rudolf Arnheim, *Τέχνη και οπτική αντίληψη. Η ψυχολογία της Δημιουργικής όρασης,* Αθήνα 1999.
Πούλου, 2009	Πούλου, Μαρία, «Νεορεαλισμός.Καταγωγή και μετατοπίσεις της έννοιας. Η ελληνική υποδοχή στην περίοδο 1950 – 1965» στο *Η τέχνη του 20ου αιώνα: Ιστορία Θεωρία- εμπειρία*, Θεσσαλονική, 2009, σελ. 497 -509.
Προκοπάκη, 2014	Προκοπάκη, Χρύσα, *Έλληνες ποιητές, Γιάννης Ρίτσος, Εργογραφία, Ανθογραφία, Απαγγελία,* Αθήνα 2014.
Σακελλαρίου, 1994	Σακελλαρίου, Μαρία, *Το περιοδικό Σήμερα, 1933 – 1934,* Θεσσαλονική 1994.
Σαντορίνη, 2010	Σαντορίνη, Ελένη, *Το περιοδικό το 3ο μάτι,* Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 2010.
Σαπρανίδης, 1975	Σαπρανίδης, Δημήτρης, *Ιστορία της Πολιτικής Γελοιογραφίας στην Ελλάδα,* τ.Α΄, Αθήνα 1975.
_____, 2001	_____, *Ιστορία της Ελληνικής γελοιογραφίας: 3000 χρόνια αμφισβήτησης,* Αθήνα 2001.
Σβορώνος, 1987	Σβορώνος, Γ., Νίκος, *Ανάλεκτα Νεοελληνικής Ιστορίας και Ιστοριογραφίας,* Αθήνα 1987.
_____, 1992	_____, *Επισκόπηση της Νεοελληνικής Ιστορίας*, Αθήνα 1992.
Σπανάκη – Ζούγρου	

1996 Σπανάκη, Μαριάνα – Ζούγρου, Ευαγγελία (μετ.), *Beaton Roderick, Εισαγωγή στη Νεοελληνική λογοτεχνία: ποίηση και πεζογραφία, 1821 – 1992*, Αθήνα 1996.

Σπητέρης (κ.α), 1978 Σπητέρης, Τώνης (και άλλοι), *Ιστορία του Ελληνικού έθνους, Νεώτερος ελληνισμός, από το 1913 έως το 1941*, τ. ΙΕ΄, Αθήνα 1978.

Σπητέρης, 1983 Σπητέρης, Τώνης, *Η Τέχνη στην Ελλάδα μετά το 1945,* Αθήνα 1983.

Στεργίοπουλος, 1994 Στεργίοπουλος, Κώστας, *Περιδιαβάζοντας, από τη μεταπολεμική στην μεταπολεμική πεζογραφία,* τ. Γ΄, Αθήνα 1994.

Τριάντου, 2016 Τριάντου, Ιφιγένεια, *3 Μελέτες, Σολωμός, Παπαδιαμάντης, Ελύτης,* Ιωάννινα 2016.

Τσιάλος, 2003 Τσιάλος, Στέφανος, *Το περιοδικό Αναγέννηση (1926 – 1928), το παράρτημά του Σχολική Πράξη (1927 – 1928) και οι παιδαγωγικές τους ιδέες για την εκπαίδευση και τους εκπαιδευτικούς,* Διδακτορική Διατριβή, Ιωάννινα 2003.

Τσούχλου – Μπαχαριάν, 1984 Δήμητρα Τσούχλου – Ασαντούρ Μπαχαριάν, *Η Ανώτατη Σχολή των Καλών Τεχνών, χρονικό 1836 – 1984,* Αθήνα: 1984.

Τζιόβας, 1989 Τζίοβας, Δημήτρης, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο,* Αθήνα 1989.

_____, 2011 _____, *Ο μύθος της Γενίας του τριάντα. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία,* Αθήνα 2011.

Vitti, 1987 Vitti, Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Αθήνα 1987.

Vitti, 2003 Vitti, Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Αθήνα 2003.

_____, 2006 _____, *Η Γενιά του Τριάντα», Ιδεολογία και Μορφή*, Αθήνα 2006.

Φλώρου 1999 Φλώρου, Ειρήνη, *Γιάννης Τσαρούχης: Η ζωγραφική και η εποχή του,* Αθήνα, Νέα Σύνορα – Λιβάνης, 1999.

Φωτιάδης, 1983 Φωτιάδης, Δημήτρης, *Ενθυμήματα,* τόμ. Β', Αθήνα 1983.

Χαμαλίδη, 2002 Χαμαλίδη, Χ., Έλενα, *Η υποδοχή του Μοντερνισμού στον ελληνικό περιοδικό τύπο λόγου και τέχνης 1930 – 1940,* Διδακτορική Διατριβή, Αθήνα 2002.

Χαραλαμπίδης, 1990 Χαραλαμπίδης, Άλκης, *Η Τέχνη του 20ου αιώνα, 1880 – 1920, τ.*1, Θεσσαλονίκη 1990.

Χαρίτου, 2011 Χαρίτου, Ευρύκλεια – Μυρτώ, *Ο λόγος των Καλλιτεχνών της γενιάς του 1930 στον περιοδικό τύπο της εποχής και η εικαστική τους αντιστοίχιση,* Μεταπτυχιακή Εργασία, Θεσσαλονίκη 2011.

Χατζηνικολάου, 1994 Χατζηνικολάου, Νίκος, *Νοήματα της Εικόνας, Μελέτες Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης,* Ρέθυμνο 1994.

Χατζηνικολάου – Ματθιόπουλος, 2003 Χατζηνικολάου, Νίκος, - Ματθιόπουλος, Δ. Ευγένιος, (επιμ.) *Η ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα,* Ηράκλειο 2003.

Χατζηιωσίφ, 2003 Χατζηιωσίφ, Χρήστος, *Ιστορία της Ελλάδας του 20ου αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940*, τόμ. Β', μέρ. 2ο, Αθήνα 2003.

Χρήστου, 2001 Χρήστου Θάνος, *Κερκυραίοι χαράκτες 19ος – 20ος αιώνας. Η συλλογή της Πινακοθήκης,* Κέρκυρα 2001.

Χρήστου, 1975 Χρήστου, Χρύσανθος, «Γεώργιος Ιακωβίδης», στο *Οι 'Ελληνες Ζωγράφοι από τον 19ο αιώνα στον 20ο,* Μέλλισα, Αθήνα, 1975.

_____, 1993 _____, *Εισαγωγή στην Τέχνη, Ζωγραφική – Χαρακτική – Σχέδιο,* Αθήνα 1993.

_____, 1994 _____, *Ελληνική Τέχνη, Νεοελληνική Χαρακτική,* Αθήνα 1994.

_____, 2000α _____, *Νεοελληνική Χαρακτική,* Αθήνα 2000.

_____, 2000β _____, *Η ελληνική ζωγραφική στον εικοστό αιώνα,* Αθήνα 2000.

_____, 2006 _____, *Γεώργιος Ιακωβίδης,* Μέλισσα, Αθήνα, 2006.

Εφημερίδες - Περιοδικά

Α. 1936 Α., «Μεγάλη Κίνησις εκθέσεων ζωγραφικής», εφ. *Πρωία,* 14/9/1936

Α. Σ. 1934 Α.Σ. «Η έκθεσις Αγγ. Θεοδωρόπουλου, (αίθουσα Στρατηγοπούλου)» εφ. *Βραδυνή,* 28/10/1934

Αλεξίου, 1983 Αλεξίου, Νίκος, «ο χαράκτης Θεοδωρόπουλος» εφ. *Ριζοσπάστης,* , 22/10/1983

Αναγνωστόπουλου 1959α Αναγνωστοπούλου, Γ., Μαρία, «Η θερινή ομαδική έκθεση του «Ζυγού», με ζωγραφικά και χαρακτικά έργα δεκαπέντε γνωστών καλλιτεχνών εφ. *Ελευθερία,* 29/9/1959.

_____, 1959β _____, «Η θερινή ομαδική έκθεση του "ζυγού"»,εφ. *Ελευθερία,* 25/9/1959.

_____, 1961 _____, «Εικαστικές Τέχνες, Άγγελος Θεοδωρόπουλος στο «Ζυγό», εφ. *Ελευθερία,* 31/5/1961.

Ανώνυμος, 1905 α Ανώνυμος, «Έκρηξις Πυρκαγιάς εις το δάσος της Ραφήνας» εφ. *Χρόνος,* 4/5/1905.

Ανώνυμος, 1905 β Ανώνυμος, «Το σταφιδικόν σκάνδαλον η δωρεά της σταφίδας»εφ. *Χρόνος,* 7/5/1905.

Ανώνυμος, 1905 γ Ανώνυμος, «Το σταφιδικόν σκάνδαλον των Πατρών», εφ. *Χρόνος,* 8/5/1905

Ανώνυμος, 1905 δ Ανώνυμος, «Το σταφιδικόν σκάνδαλον», εφ. *Χρόνος,* 9/5/1905.

Ανώνυμος, 1905 ε Ανώνυμος, «Δικαστικά Νομοσχέδια», εφ. *Χρόνος,* 6/5/1905.

Ανώνυμος, 1905 στ Ανώνυμος, «Η χθεσινή Βουλή, Συζήτησις περί των πρωτοδικείων», εφ. *Χρόνος,* 10/5/1905.

Ανώνυμος, 1907 Ανώνυμος, «εξετάσεις μαθητών Καλλιτεχνικής Σχολής» *Πινακοθήκη,* τχ. Ζ, αριθμ. 78 (Ιούνιος 1907).

Ανώνυμος, 1908 α Ανώνυμος, «Γράμματα και Τέχναι», *Πινακοθήκη,* τ. 8ος, αριθμ. 90, (Μάιος 1908), σελ. 128.

Ανώνυμος, 1908 β Ανώνυμος, «Αποτελέσματα Αβερωφείων χειμερινών διαγωνισμών», *Πινακοθήκη,* τ. 8ος, τχ.85 (Νοέμβριος 1908).

Ανώνυμος, 1908 γ Ανώνυμος, «Οι χακήδες», εφ. *Πατρίς,* 27/8/1908.

Ανώνυμος, 1908 δ Ανώνυμος, «Η εκλογή του Προέδρου», εφ. *Πατρίς,* 13/11/1908

Ανώνυμος, 1908 ε Ανώνυμος, «Η πολιτική κατάσταση, η σύμπραξη Δραγούμη – Ράλλη», εφ. *Πατρίς,* 14/11/1908.

Ανώνυμος, 1908 στ Ανώνυμος, «Το φώς δια το φώς», εφ. *Πατρίς,* 27/11/1908.

Ανώνυμος, 1909 α Ανώνυμος, «Η παραίτησις του κ. Θεοτόκη από την αρχηγίαν, αι χθεσιναί διαδόσεις, οι φίλοι στερούνται ειδήσεων αι νυκτεριναί συσκέψεις», εφ. *Χρόνος,* 1/9/1909.

Ανώνυμος, 1909 β Ανώνυμος, «Επίκαιρα», εφ. *Πατρίς,* 1/9/1909.

Ανώνυμος, 1910 α Ανώνυμος, «Εις τας κάλπας»,εφ. *Χρόνος,* 8/8/1910.

Ανώνυμος, 1910 β Ανώνυμος, «Ο κ. Δημ. Ράλλης δια την σημασία της εκλογής, η νίκη του κ. Βενιζέλου, επιβάλλεται η άνοδός του εις την αρχήν, τα κόμματα θα τον στηρίξουν», εφ. *Χρόνος,* 10/8/1910.

Ανώνυμος, 1910 γ Ανώνυμος, «Ο τηλέγραφος της Πατρίδος, τα πατριαρχεία εμμένουν εις την απόφασή τους, τα πατριαρχεία δεν θα εορτάσουν την ανακήρυξη του Συντάγματος εφ. *Πατρίς,*», 8/7/1910.

Ανώνυμος, 1912 α Ανώνυμος, «Μια επιτυχία του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, 40 γλύπται και ζωγράφοι κατασκευάζοντες από κοινού το άρμα των Βακχείων δια τας αποκρέω»εφ. *Πατρίς,* , 22/1/1912.

Ανώνυμος, 1912 β Ανώνυμος, «Η πολιτική κατάστασις, αι φήμαι περί των συνδυασμών, αποχή πολιτευτού εκ της πολιτικής»,εφ. *Πατρίς,* 22/1/1912.
Ανώνυμος, 1925 Ανώνυμος, «Κριτική για το έργο του Α. Θεοδωρόπουλου», *Φιλική Εταιρία,* έτος Α΄, φ. 5 – 6, σ. 241
Ανώνυμος, 1930 α Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 2/11/1930
Ανώνυμος, 1930 β Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 4/1/1930
Ανώνυμος, 1930 γ Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 15/11/1930
Ανώνυμος, 1930 δ Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 21/11/1930
Ανώνυμος, 1930 ε Ανώνυμος, «η ζωή εδώ και αλλού, Εκθέσεις»εφ. *Πατρίς,* 13/11/1930.
Ανώνυμος, 1930 στ Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 27/11/1930.
Ανώνυμος, 1930 ζ Ανώνυμος, «Εκ των γραφείων της Σχολής, Έδρα χαρακτικής,» εφ. *Πατρίς,* 29/11/1930.
Ανώνυμος, 1930 η Ανώνυμος, «Εκθέσεις», εφ. *Πρωία,* 26/4/1930.
Ανώνυμος, 1931 α Ανώνυμος, «ο κ. Ζιριέ δια την έκθεσιν της Ομάδος Τέχνη»εφ. *Πρωία,* , 28/10/1931.
Ανώνυμος 1931 β Ανώνυμος, «ο κ. Ζαίμης εις την Καλλιτεχνικήν Έκθεσιν»εφ. *Πρωία,* , 9/11/1931
Ανώνυμος, 1933 α Ανώνυμος, «Καλλιτεχνική έκθεσις», εφ. *Πρωία,* , 4/7/1933.
Ανώνυμος, 1933 β Ανώνυμος, «Η διαρκής καλλιτεχνική έκθεσις» εφ. *Πρωία,* , 13/7/1933.
Ανώνυμος, 1933 γ Ανώνυμος, «η ζωή εδώ και αλλού, η έκθεσης των έργων τέχνης», εφ. *Πατρίς,* 9/12/1933.
Ανώνυμος, 1934 α Ανώνυμος, «Τα σημερινά εγκαίνια της εκθέσεως Α. Θεοδωρόπουλου», εφ. *Πρωία,* 15/11/1934
Ανώνυμος, 1934 β Ανώνυμος, «Ο κόσμος της τέχνης. Η 19η καλλιτεχνική έκθεση της Βενετίας», εφ. *Πρωία,* 31/5/1934.
Ανώνυμος, 1935 Ανώνυμος, «Έκθεση των έργων του Δ. Στεφανόπουλου», εφ. *Πρωία,* 30/11/1935.
Ανώνυμος, 1936 α Ανώνυμος, «Έκθεσις Αγγ. Θεοδωρόπουλου» εφ. *Πρωία,* , 27/11/1936.
Ανώνυμος, 1936 β Ανώνυμος, «Τα χθεσινά εγκαίνια της εκθέσεως της ομάδος «Τέχνη», εφ. *Πρωία,* 1/3/1936
Ανώνυμος, 1936 γ Ανώνυμος, «Έκθεσις ομάδος «Τέχνη», εφ. *Πρωία,* 3/3/1936.
Ανώνυμος, 1936 δ Ανώνυμος, «Η έκθεση της Ομάδας «Τέχνη» εις το «ατελιέ»», εφ. *Ελληνικό Μέλλον,* 17/3/1936.
Ανώνυμος, 1936 ε Ανώνυμος, «Οι έλληνες χαράκται εις την Τσεχοσλοβακία»*εφ. Πρωία,* , 12/3/1936.
Ανώνυμος, 1936 στ Ανώνυμος, «Η ομάς Τέχνη εν Σόφια», εφ. *Πρωία,* 7/5/1936.
Ανώνυμος, 1936 ζ Ανώνυμος, «Έκθεσις Άγγ. Θεοδωρόπουλου», εφ. *Πρωία,* 9/12/1936.
Ανώνυμος, 1936 η Ανώνυμος, «η έκθεσις της ομάδος Τέχνη εν Σόφια»,εφ. *Πρωία,* 2/6/1936.
Ανώνυμος, 1936 θ Ανώνυμος, «Οι Έλληνες χαράκτες στο Κόζιτσε», εφ. *Πρωία,* 9/4/1936.

Ανώνυμος, 1936 ι Ανώνυμος, «Μία ελληνική έκθεσις εις Πράγαν», εφ. *Ελεύθερον Βήμα,* 5/3/1936

Ανώνυμος, 1937 α Ανώνυμος, «Ζωγραφική», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα,* 15/5/1937

Ανώνυμος, 1937 β Ανώνυμος, «ο Τσεχοσλοβακικός τύπος δια τους Έλληνας Χαράκτας», εφ. *Πρωία,* 22/1/1937.

Ανώνυμος, 1937 γ Ανώνυμος, εφ. *Πρωία, «*Οι έλληνες Ζωγράφοι – Χαράκται εις την Τσεχοσλοβακίαν», 5 Ιανουαρίου.

Ανώνυμος, 1937 δ Ανώνυμος, «Η ελληνική τέχνη εις την Τσεχοσλοβακίαν»,εφ. *Πρωία,* 8/1/1937.

Ανώνυμος, 1937 ε Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικά Βραβεία», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα,* 6/11/1937.

Ανώνυμος, 1938 α Ανώνυμος, «Πανελλήνιος έκθεσις χαρακτικής», εφ. *Πρωία,* 2/11/1938.

Ανώνυμος, 1938 β Ανώνυμος, «Η Πανελλήνιος έκθεσις», εφ. *Πρωία,* 19/3/1938.

Ανώνυμος, 1938 γ Ανώνυμος, «Καλλιτεχνική Κίνηση τα βραβεία της Α΄, Πανελληνίου Καλλιτεχνικής Εκθέσεως», εφ. *Τέχνη,* 20/4/1938

Ανώνυμος, 1938 δ Ανώνυμος, «Σημειώσεις Τέχνης» εφ. *Τέχνη,* 5/6/1938

Ανώνυμος, 1938 ε Ανώνυμος, «έκθεσις τσεχοσλοβάκικης χαρακτικής», εφ. *Πρωία,* 4/1/1938.

Ανώνυμος, 1938 στ Ανώνυμος, «Η ελληνική Τέχνη και Κριτική», εφ. *Τέχνη,* 4/5/1938

Ανώνυμος, 1938 ζ Ανώνυμος, «Η εφετεινή συμμετοχή της Ελλάδος στην έκθεση της Βενετίας, Παρθένης, Θεοδωρόπουλος, Τόμπρος», εφ. *Τέχνη,* 20/1/1938

Ανώνυμος, 1938 η Ανώνυμος, «Η ελληνική έκθεση στη Βενετία», εφ. *Τέχνη,* 20/6/1938.

Ανώνυμος, 1938 θ Ανώνυμος, «Τα εγκαίνια της Εκθέσεως Χαρακτικής» εφ. *Η Πρωία*, 3/12/1938.

Ανώνυμος, 1938 ι Ανώνυμος, «Εις την Πανελλήνιον έκθεσιν. Η απονομή των επάθλων εις τους βραβευθέντας καλλιτέχνας», εφ. *Πρωία,* 12/4/1938.

Ανώνυμος, 1938 κ Ανώνυμος, «Τα βραβεία της α' πανελλήνιας καλλιτεχνικής έκθεσης» *Νεοελληνικά Γράμματα,* (Απριλίου 1938) σ. 15.

Ανώνυμος, 1939 α Ανώνυμος, «Διεθνής καλλιτεχνική έκθεσις Ν. Υόρκης», εφ. *Πρωία,* 19/5/1939.

Ανώνυμος, 1939 β Ανώνυμος, «Έκθεσις Χαρακτικής», εφ. *Φως Θεσσαλονίκης,* 29/9/1939.

Ανώνυμος, 1939 γ Ανώνυμος, «Η έκθεσις χαρακτικής», εφ. *Μακεδονία,* 15/10/1939

Ανώνυμος, 1940 α Ανώνυμος, «Η Ελληνική Χαρακτική», εφ. *Η Πρωία,* 12/2/1940

Ανώνυμος, 1940 β Ανώνυμος, «Εις την έκθεσιν της Λειψίας», εφ. *Ελεύθερον Βήμα,* 9/3/1940.

Ανώνυμος, 1948 Ανώνυμος, «Η ζωή της πόλεως, εκθέσεις», εφ. *Ελευθερία,* 22/1/1948.

Ανώνυμος, 1949 Ανώνυμος, «Καλές Τέχνες», εφ. *Ελευθερία,* 27/10/1949

Ανώνυμος, 1956 Ανώνυμος, «Η ελληνική χαρακτική στις διεθνείς εκθέσεις» *Ζυγός,* έτος 1ο, αριθμ. 9. (Ιούλιος 1956) σ. 19

Ανώνυμος, 1957 Ανώνυμος, «Ο κόσμος της Τέχνης», εφ. *Ελευθερία,* 10/7/1957.

Ανώνυμος, 1959 α Ανώνυμος, «Το Β' θερινό Σαλόν Νέων Καλλιτεχνών» *Ζυγός*, αριθμ. 40. , (Μάρτιος 1959) σ.32

Ανώνυμος, 1959 β Ανώνυμος, εφ. *Ελευθερία,* «Το ελεύθερον σπουδαστήριο καλών τεχνών,» Β χρόνος λειτουργίας, 2/9/1959.

Ανώνυμος, 1959 γ Ανώνυμος, ««*Εκθέσεις που διοργανώθηκαν στο Υπερωκεάνιον «ΟΛΥΜΠΙΑ», Ζυγός,* αρ. 40, (Μάρτιος 1959), σ. 34 .

Ανώνυμος, 1959 δ Ανώνυμος, «Το Ελεύθερον Σπουδαστήριον Καλών Τεχνών Β χρόνος λειτουργίας» εφ. *Ελευθερία,* 2/9/1959.

Ανώνυμος, 1963 α Ανώνυμος, «Η 5η Μεσογειακή Έκθεσις Αλεξανδρείας», Αλεξάνδρεια, εφ. *Αίγυπτος,* 13/12/1963.

Ανώνυμος, 1963 β Ανώνυμος, «έργα 25 Ελλήνων καλλιτεχνών στην Μπιενάλε της Αλεξάνδρειας», εφ. *Ελευθερία*, 11/12/1963.

Ανώνυμος, 1965 α Ανώνυμος, «ο κ. Άγγελος Θεοδωρόπουλος», εφ. *Ταχυδρόμος* Αλεξάνδρειας, , 23/6/1965

Ανώνυμος, 1965 β Ανώνυμος, «Καλλιτεχνικές εκθέσεις στις αθηναϊκές γκαλερί», εφ. *Ελευθερία,* 26/11/1965.

Ανώνυμος, 1965 γ Ανώνυμος, «*Καλλιτεχνικές* εκθέσεις στις αθηναϊκές γκαλερί» εφ. *Ελευθερία,* , 20/11/1965.

Αργυράκης, 1950 Αργυράκης, Μίνως, «Αίθουσα Ρόμβυ: Έκθεση Άγγελου Θεοδωρόπουλου», *Ελληνική Δημιουργία,* τ. 43 (1950) σ. 311-312.

Βακαλό, 1958, Βακαλό, Ελένη, «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός,* έτος 3ο, αριθμ. 30. (Απρίλιος 1958) σ. 17-18

_____, 1959, _____, «Οι εκθέσεις του μηνός», *Ζυγός,* τευχ. 49 (Δεκέμβριος 1959) σ. 33

_____, 1959 (β), _____, «Οι εκθέσεις του μηνός, Αύγουστος», *Ζυγός,* τευχ. 45 (Αύγουστος 1959) σ. 32.

_____, 1961 (α), _____, «Οι εκθέσεις του διμήνου», *Ζυγός,* τευχ. 66 – 67 (Μάϊος – Ιούνιος 1961) σ. 56

_____ 1961 (β), _____, «Η έκθεσις Άγγελου Θεοδωρόπουλου», εφ., *Τα Νέα,* 26/5/1961

_____, 1963 _____, «Κριτική των εκθέσεων», *Ζυγός,* τευχ. 90, (Μάϊος 1963) σ. 54

_____, 1965, _____, «Ο Άγγελος Θοεδωρόπουλος κι η χαρακτική του», εφ. *Τα Νέα,* 27/11/1965

Βασιλείου, 1936, Βασιλείου, Σπύρος, «Εκθέσεις, Άγγελος Θεοδωρόπουλος», εφ, *Νεοελληνικά Γράμματα,* 12/12/1936.

_____, 1945 _____, «Οι καλλιτέχνες στην Κατοχή», *Ελεύθερα Γράμματα* , τχ. 1, (Μαΐος 1945) σ. 9

_____, 1959 _____, «Έλληνες Εχάραξαν», *Ζυγός,* τευχ 42 (Μάϊος 1959) σ. 5

Βασιλείου -Βυζάντιος, 1965 Βασιλείου Σπύρος – Βυζάντιος Περικλής, «Άγγελος Θοεδωρόπουλος, ένα πρότυπο ανθρώπου και καλλιτέχνη» *Ζυγός,* τευχ. VI-65 (Ιούλιος 1965) σ. 18-21

Βενέζης, 1963 Βενέζης Ηλίας, «Η γενεά του Τριάντα», *Το Βήμα,* 12 Μαρτίου 1963.

Βυζάντιος, 1963 Βυζάντιος Περικλής, «Πριν από μισό αιώνα, το χρονικό της ιδρύσεως της «Ομάδας Τέχνη», *Ζυγός,* τευχ. 90, (Μάιος 1963) σ. 19-22

Γαλάνης, 1928 Γαλάνης, Δημήτρης, «Η τέχνη της χαρακτικής σε πλάγιο ξύλο και σε όρθιο ξύλο», *Ελεύθερον Βήμα,* 13 Ιουνίου 1928

_____, 1934 _____, «Η τέχνη της ξυλογραφίας», *Νέα Εστία,* τευχ 192, (Χριστούγεννα 1934), σελ. 10-13.

Γιοφύλλης, 1936 Γιοφύλλης, Φώτης, «Ζωγραφική Έκθεσις Α.Θεοδωρόπουλου, (ζωγράφου και χαράκτου), εφ. *Εθνική,* 26/11/1936

_____, 1951 _____, « Ελληνική ξυλογραφία 1821 - 1950, ο Δημ. Γαλάνης, ο Αγγ.Θεοδωρόπουλος κι ο Γιάννης Κεφαλληνός», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά,* τ. 8ος, (1951) σ. 263-267. Γ. Τ., 1946Γ.,Τ., «Άγγ. Θεοδωρόπουλος, ο χαράκτης – ζωγράφος με το πλούσιο έργο», εφ., *Ελεύθερη Ελλάδα,* 24/12/1946

Γρηγοράκης, 1984α Γρηγοράκης, Νίκος, «Η ελληνική χαρακτική» *Εικαστικά*, , τευχ 36, (Δεκέμβριος 1948) σ. 24-29 .

_____, 1984β _____, «Η χαρακτική στον Ελληνικό χώρο. Από τον 19ο στον 20ο αιώνα και από τον Δημήτρη Γαλάνη ως τον Γιάννη Κεφαλληνό», *Εικαστικά,* τ. 36 σ. 24-29

_____, 1985 _____, «Η χαρακτική στον Ελληνικό χώρο, από τον Κεφαλληνό έως σήμερα», *Εικαστικά,* τευχ. 37, (Ιανουάριος 1985) σ. 36-41 .

Cézanne – Gasquet, 1935 Cézanne P. – Gasquet J., « το ζωγραφικό θέμα» *το 3ο μάτι, ,* τευχ. 2-3 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1935), σελ. 15-17

Δ, 1938 Δ, «Η έκθεσις της ομάδος ελλήνων χαρακτών (εις την Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών)» *εφ. Βραδυνή,* , 16/12/1938

Δαρρίγος-Έλληνας, 1950 Δαρρίγος – Έλληνας, Κ., «Ζωγραφική αίθουσα Ρόμβου – αίθουσα Ζαχαρίου» *Ο Αιών μας,* σ. 61-62.

Δεβάρης, 1938	Δεβάρης, Δ. Σ., «Η πανελλήνιος έκθεσις Καλών Τεχνών του Ζαππείου», εφ. *Τέχνη,* 20/3/1938
Δημαράς, 1960	Δημαράς, Κ.Θ., «Σατιρικά κείμενα», εφ. *Το Βήμα,* 7/10/1960
Δόξας, 1930	Δόξας, Άγγελος, «Εκθέσεις, Άγγελος Θεοδωρόπουλος στη Στρατηγοπούλου» εφ. *Ελεύθερος Άνθρωπος,* 25/11/1930
Δρίβας, 1936	Δρίβας, Αναστάσιος, «έκθεσις Άγγελου Ι. Θεοδωρόπουλου»εφ. *Καθημερινή,* , 7/12/1936.
Ευαγγελίδης, 1938	Ευαγγελίδης, Δ.Ε, «Από την πρώτη πανελλήνια καλλιτεχνική έκθεση», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, 16/4/1938
_____, 1948	_____, «Η ζωγραφική», *Νέα Εστία,* τευχ. 43.(Ιανουάριος – Ιούνιος, 1948) σ. 294-250
_____, 1950(α)	_____, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία,* τευχ. 47 (Ιανουάριος – Ιούνιος 1950) σ. 331
_____, 1950(β)	_____, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία*, τευχ.47 (Ιανουάριος – Ιούνιος 1950) σ. 757.
_____, 1952	_____, «Από την Δ' Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση. Η γλυπτική, η χαρακτική, η διακοσμητική», *Νεά Εστία,* τ.51 (Ιανουάριος – Ιούνιος, 1952) σ. 830-831
_____, 1955	_____, «Η σύγχρονη ελληνική χαρακτική», Θεοδωρόπουλος , *Νέα Εστία,* τ. 58. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1955) σ. 984-985.
_____, 1958	_____, «Εκθέσεις», *Νέα Εστία,* τ.63ος. (Ιανουάριος – Ιούνιος, 1958) σ. 716.
Ένας Επισκέπτης, 1934	Ένας Επισκέπτης, «Αίθουσα Στρατηγοπούλου, Ζωγραφική – Χαρακτική Άγγ. Θεοδωρόπουλου», *εφ. Εσπερινή,* 20/11/1934 .
20ος αιώνας	Περιοδικό *20ος αιώνας, έτη 1933 - 1934*
Ελεύθερα Γράμματα	Περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα,* έτη 1948 – 1951.
Ελληνικά Φύλλα	Περιοδικό *Ελληνικά Φύλλα*, έτη 1935 - 1936
Επτά Ημέρες 1995	Επτά Ημέρες, «Αφιέρωμα στην Ελληνική Χαρακτική», εφ. *Καθημερινή,* συλλογικό, 12/3/1995
Ελύτης, 1948	Ελύτης, Οδυσσέας, «Έκθεσις έργων χαρακτικής, Α. Θοεδωρόπουλου» *εφ, Καθημερινή* 3/3/1948
Ζιώγας, 1938(α)	_____, «η έκθεση των ελλήνων χαρακτών», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα,* 17/12/1938.
_____, 1938(β)	_____, «Α΄ Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα,* 9/4/1938.
_____, 1939	_____, *«Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση»,* εφ *Νεοελληνικά Γράμματα,* 8/41939
_____, 1940	_____, «Η Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα,* 13/4/1940.

_____, 1943 _____, «Συνέντευξη με τον Άγγελο Θοεδωρόπουλο», εφ. *Καλλιτεχνικά Νέα,* 18/9/1943

Θεατής, 1930 Θεατής, «Ένας μεγάλος Έλλην Χαράκτης, (Άγγελος Θεοδωρόπουλος)» εφ. *Η Βραδυνή,* 4/11/1930

Θεοδωρόπουλος, 1930 Θεοδωρόπουλος, Άγγελος, «Περί έναν διαγωνισμό», εφ. *Πατρίς,* 28/11/1930

_____, 1958α _____, «Γνώμες για τον Πικιώνη», *Ζυγός,* τευχ. 27 – 28 (Ιανουάριος – Φεβρουάριος 1958) σ. 17-23

_____, 1958β _____,«Οι ομότεχνοι», *Νέα Εστία,* τ. 63ος. (Ιανουάριος – Ιούνιος 1958) σ. 827,

_____ 1959, _____, «ο Άγγελος Θεοδωρόπουλος για την έκθεση της Βάσως Κατράκη», *Ζυγός,* τευχ. 48 (Νοέμβριος 1959) σ. 36

Καλλέργης, 1955 Καλλέργης, Σ., «Η Τέχνη στην Αντίσταση», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τευχ. Β, (Οκτώβριος 1955) σ. 274-278 .

Καλλιγάς, 1948 Καλλιγάς, Μαρίνος, «Ο κόσμος της τέχνης, Άγγελος Θεοδωρόπουλος», εφ. *Το Βήμα,* 17/2/1948

_____, 1962 _____, «Το μυστικό της Γελοιογραφίας, Τέχνη του απίθανου και του απροσδόκητου που δεν έχει ορισμό», εφ. *Το Βήμα,* 15/6/1962

_____, 1982, _____, «Το ξεκίνημα της κοσμικής χαρακτικής στα επτάνησα», *Κερκυραϊκά Χρονικά,* τευχ XXVI, (1982) σ. 386-404

Καλλονάς, 1935 Καλλονάς, Δημήτρης, «Στα ατελιέ των καλλιτεχνών μας. Α. Θεοδωρόπουλος: ο ξυλογράφος που λάτρευε το γυμνόν», εφ. *Η Βραδυνή* 11/1/1935

Καραβίας, 1965 Καραβίας, Π. «οι πλαστικές τέχνες, το χαρακτικό έργο του Άγγελου Θεοδωρόπουλου, στις «Νέες Μορφές»» εφ. *Ελευθερία,* , 21/11/1965

Καψωμένος, 1984 Καψωμένος, Γ., Ε., «Η διχοτομία φύση/πολιτισμός ως κριτήριο οριοθέτησης του στίγματος της πρώτης μεταπολεμικής ποιητικής γενιάς», *Σπείρα,* τεύχ. 2-3 σελ.113-132

Κόκκινος, Δ.Α, 1927 Κόκκινος, Δ.Α., «Αι Εικόνες Μας», *Νέα Εστία,* τ.Α. (Απρίλιος – Αύγουστος, 1927) σ. 116-117

_____, 1930 _____, «Ομάς Τέχνη», *Νέα Εστία,* Η ζωγραφική, τ. 7ος. (Ιανουάριος – Ιούνιος, 1930) σ. 662-

_____, 1931α _____, «Η ζωγραφική, ο κ. Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία,* τ. 9ος. (Ιανουάριος – Ιούνιος 1931) σ. 46-47

_____, 1931β _____, «Η Ζωγραφική, Η έκθεση της ομάδος "Τέχνη"», *Νέα Εστία,* τ. 10ος . (Ιούλιος – Δεκέμβριος, 1931) σ. 1222 -1223

_____, 1935α _____, «Η ζωγραφική Οκτώ Εκθέσεις», *Νέα Εστία,* τ. 17ος (Ιανουάριος – Ιούνιος , 1935) σ. 47- 48 .

_____, 1935β _____, «*Στα ατελιέ των καλλιτεχνών μας, Α. Θεοδωρόπουλος: ο ξυλογράφος που λατρεύει το γυμνό», εφ. Βραδυνή,* 11/1/1935

_____, 1937 _____, «Η ζωγραφική, Έκθεσις Άγγελου Θεοδωρόπουλου», *Νέα Εστία,* τ. 21ος (Ιανουάριος – Ιούνιος, 1937) σ. 64 -65 .

_____, 1938 _____, Η ζωγραφική, Ετήσια Πανελλήνιος Καλλιτεχνική Έκθεσις 1938», *Νέα Εστία, «*τ. 23ος (Ιανουάριος – Ιούνιος 1938) σ. 563 - 567 .

_____, 1939 _____, «Αι εικαστικαί Τέχναι, Έκθεσις Ελληνικής Χαρακτικής», *Νέα Εστία,* τ. 25ος (Ιανουάριος – Ιούνιος, 1939) σ. 67-69 .

Κουμαριανού, 1982 Κουμαριανού, Άρια, «Συνοπτική Ιστορία της χαρακτικής», *Εικαστικά*.τευχ. 1ο, (Ιανουάριος 1982) σ. 36-39

Κουνενάκη, 2000 Κουνενάκη, Πέγκυ, «Ιακωβίδης Γεώργιος», *Καθημερινή 7 Ημέρες,* (Φεβρουάριος 2000) σελ. 2-9.

Κόντογλου, 1927 Κόντογλου, Φώτης, «ΑΙ ΕΙΚΟΝΕΣ ΜΑΣ», Άγγελος Θεοδωρόπουλος *Νέα Εστία,* τόμος Α, (Απριλίου–Αυγούστου 1927) σ. 116 - 117

_____, 1938 _____, «Η Μελαγχολία των Παλαιολόγων» *Τέχνη*, φ. 3.

Λουκίδης, 1934, Λουκίδης, Ι. «Αίθουσα Στρατηγοπούλου», εφ. *Πρωία,* 23/11/1934

Μαμακής, 1950 Μαμακής, Αχιλλέας, «Το καλλιτεχνικόν ρεπορτάζ της εβδομάδος», εφ. *Έθνος* 18/1/1950

Ματθιόπουλος, 2005 Ματθιόπουλος Ευγένιος, «4η Αυγούστου και εικαστικές τέχνες», *Καθημερινή,* 9/1/2005

Ματίς, 1935 Ματίς, Ερρ., «Μοντερνισμός και Παράδοση» *Νεοελληνικά Γράμματα,* περιοδος Α', φ. 9. (Ιουνίου 1935) .

Μαυρομμάτης 2009α, Μαυρομμάτης, Εμμανουήλ, Γενικές αρχές: η χαρακτική της δεκαετίας 1930 και η απληροφόρητη θεωρία (α)», εφ. *Τα νέα της Τέχνης,* 29/10/2009

_____, 2009β _____, «Η χαρακτική της δεκαετίας 1930 και η απληροφότητη θεωρία (β) εφ. *Τα νέα της Τέχνης,* 22/10/2009 Οκτωβρίου,

_____, 2010α _____, «Η χαρακτική της δεκαετίας 1930 και η σκιώδης πρωτοπορία, εφ. *Τα νέα της Τέχνης,* 27/1/2010

_____, 2010β _____, «Τριαδικό και δυαδικό σύστημα, αδυναμίες και αρετές της ελληνικής χαρακτικής 1930 – 1940, (α μέρος)» εφ. *Τα νέα της Τέχνης,* 1/6/2010Μουρέλος, 1938 Μουρέλος Γ., , «Το Μουσείο Ροντέν στο Παρίσι»,εφ. *Τέχνη*

Μόρτογλου, 2000	Μόρτογλου Η., «Ο ζωγράφος - χαράκτης Άγγελος Θεοδωρόπουλος», εφ. *Ριζοσπάστης*, 10/12/2000
Μοσχονάς, 1982	Μοσχονάς, Γ., Ν., «Χαραχτική και λιθογραφία» *Εικαστικά,* τευχ. 1ο, (Ιανουάριος 1982) σ. 34 -35 .
Μοσχονάς, 2007	Μοσχονάς, Σπύρος, «Οι ξυλογραφίες του Άγγελου Θεοδωρόπουλου. Το πέμπτο φύλλο τέχνης του Φραγκέλιου»,περ. *Βιβλιοφιλία,* τχ. 116 (Απρίλιος – Μάϊος – Ιούνιος 2007) σ. 21-24
Μόσχος, 1956(α)	Μόσχος, Γ., «Οι τρόποι της χαρακτικής και η ιστορία τους», (α΄μέρος) *Ζυγός,* αρίθμ. 13. (Νοέμβριος 1956), σ. 18-19
Μόσχος, 1956(β)	_____ «Οι τρόποι της χαρακτικής και η ιστορία τους», (β΄μέρος) Ζυγός, αρίθμ. 14. (Δεκέμβριος 1956) σελ σ. 19
Οικονομίδης, 2011	Οικονομίδης, Φοίβος, «Πως η κρίση του 1929 οδήγησε τη χώρα μας στην κήρυξη προσωρινού χρεοστασίου. Η ελληνική χρεοκοπία του 1932», εφ. *Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία,* 6/11/2011
Οράτη, 1983	Οράτη, Ειρήνη, «Οι νεκρές φύσεις του Άγγελου Θεοδωρόπουλου,» *Ζυγός,* τευχ. (Ιούλιος – Αύγουστος 1983) σ. 8-15
Παναγιωτόπουλος, 1933	Παναγιωτόπουλος, Ι.Μ., «Η ζωντανή μας Τέχνη»εφ., *Πρωία,* , 9/12/1933
_____, 1936	_____, «Τα νέα έργα του κ. Αγγ. Θεοδωρόπουλου»,εφ. *Πρωία,* 3/12/1936
_____,1938	_____,«Η ελληνική χαρακτική», εφ., *Πρωία,* 8/12/1938
_____,1965	_____, «Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία,* τ.78ος (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1965) σ. 889- 890
Παπαντωνίου, 1930	Παπαντωνίου, Ζαχαρίας, «Έκθεσις Άγ. Θεοδωρόπουλου», εφ. *Ελεύθερον Βήμα,* 25/11/1930.
Παράσχος, 1938α	Παράσχος, Κλέων, «Συνέντευξις με τον κ. Άγγελον Θεοδωρόπουλον, σκέψεις και γνώμαι του περί της ξυλογραφίας και της χαλκογραφίας», εφ. *Τέχνη,* 5/5/1938
_____, 1938β	_____, «Η Εθνική Πινακοθήκη και η Αξία της. Μια Συνέντευξη με τον κ. Ζαχ. Παπαντωνίου» εφ. *Τέχνη,* ,
Περδικίδης, 1930α	Περδικίδης, Κ., Α., «Από την έκθεση του Άγγελου Θεοδωρόπουλου, αίθουσα Στρατηγοπούλου», εφ. *Πατρίς*, 14/11/1930
_____, 1930β	_____, «Από την έκθεσιν του κ. Άγγελου Θεοδωρόπουλου», εφ. *Πατρίς* 6/12/1930
Πετρής, 1956	Πετρής, Γ., «Συνέντευξη με τον Άγγελο Θεοδωρόπουλο», περ., *Επιθεώρηση Τέχνης,* . τευχ. 21, (Σεπτέμβριος 1956) σ. 230 - 234
_____, 1958	_____, «Από τις τελευταίες εκθέσεις», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τχ.42 (Ιούνιος 1958) σ. 429

_____, 1959(α) _____, «Οι εικαστικές Τέχνες», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τχ. 59 – 60 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1959) σ 229

_____, 1959(β) _____, «Η καλοκαιριάτικη ομαδική έκθεση του Ζυγού», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τχ. 55- 56. (Ιούλιος – Αύγουστος 1959) , σ. 74-75

_____, 1959(γ) _____, *«Οι Εικαστικές Τέχνες, Έλληνες ευθυμογράφοι Σπ. Βασιλείου, Γ. Ιωάννου, Γ. Γαΐτης, Βας. Ζήσης, Π. Μοσχίδης, Θ. Μάϊπας, Α. Γεωργιάδης, Νέες Μορφές Βάσω Κατράκη.»,*περ. *Επιθεώρηση Τέχνης,* τευχ. 59-60, (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1960) σ . 225-228

_____, 1960 _____, *«Η* έκθεση ελληνικής χαρακτικής στην ΕΣΣΔ»,περ. *Επιθεώρηση Τέχνης* τευχ. 61 (Ιανουάριος 1960) σ. 72.

_____, 1961 _____, «Οι εκθέσεις Θ. Τσίγκου – Α. Θεοδωρόπουλου – Ομαδικής στο Π.Π.Σ.», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τχ. 79 (Ιούλιος 1961) σ. 111 - 112

_____, 1962(α) _____, «Η έκθεση Ειρήνη και Ζωή», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τ. ΙΕ΄. (Ιανουάριος 1962) σ. 140-143 _____, 1962(β) _____, «οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά», περ. *Επιθεώρηση Τέχνης,* τχ. 87 – 88 (Μάρτιος - Απρίλιος 1962) σ. 322-335

_____, 1963 _____, «Η έκθεση Νέων Καλλιτεχνών», *Επιθεώρηση Τέχνης*, τχ. 104. (Αύγουστος 1963) σ. 112. _____, 1965 _____, «Τρείς απώλειες», *Επιθεώρηση Τέχνης,* τευχ. 128 (Ιούνης 1965) σ. 543

Πικ. 1931 Πικ. «Πάνος Αραβαντινός. Η έκθεση των έργων του», περ. *Πρωτοπόροι* Β' Περίοδος, τχ. 4, (Μάιος 1931) σ. 110

Πικιώνης, 1935 Πικιώνης, Δημήτρης, «ιδεογράμματα της όρασης» *το 3ο μάτι,* , τχ. 1 (Οκτώβριος 1935) σ. 85..

Πλάτων, 1938 Πλάτων, Ν., «Το Λούβρον και η Αναδιοργάνωσίς του» εφ . *Τέχνη,* , φ. 8

Πολίτη, 1937α Πολίτη, Μιχ., «Κινεζική Ζωγραφική" ,εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα Β* φ. 49

_____, 1937β _____, «Οι Θησαυροί της Ισπανικής Τέχνης», εφ. *Νεοελληνικά Γράμματα Β,* φ. 51, (Νοεμβρίου 1937)

Πρεβελάκης, 1938, Πρεβελάκης, Παντελής, «Η ελληνική τέχνη στην έκθεση της Βενετίας» *Νέα Εστία,* , τ. 24ος. (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1938) σ. 1019 -1020 ,

Προκοπίου, 1950 Προκοπίου, Άγγελος, «Τεχνοκριτικά Σημειώματα. Δύο Εκθέσεις». Άγγελος Θεοδωρόπουλος, εφ. *Καθημερινή,* 2/3/1950

_____, 1965 _____, «Οι καλλιτέχνες που φεύγουν Άγγελος Θεοδωρόπουλος», εφ. *Καθημερινή*, 23/6/1965

Πρωτοπόροι Περιοδικό *Πρωτοπόροι,* έτος 1931.

Σ. (Σπύρος Βασιλείου;), 1930 Σ., «Εκθέσεις»,. *Πρωτοπόροι,* τευχ.2, (Μάρτιος 1930) σ. 25 .

_____, 1931 _____, «Εκθέσεις», *Πρωτοπόροι,* τευχ.1, (Φεβρουάριος 1931) σ. 30

Σπητέρης, 1957 Σπητέρης, Τώνης, *«*Έκθεσις Ελληνικού τοπίου, στην αίθουσα εκθέσεων «Ζυγός», εφ. *Ελευθερία,* 9/8/1957

Σταυρόπουλος, 1984 Σταυρόπουλος, Κώστας, «Ο χαράκτης Άγγελος Θεοδωρόπουλος» *Εικαστικά,* , τευχ 25, (Ιανουάριος 1984) σελ.34-50

Σύνταξη, 1934α Σύνταξη, *,* «Η ομάς Τέχνη», *20ος αιώνας*τχ. 3

_____, 1934β _____, «Η συμμετοχή μας» *20ος αιώνας,* τχ. 4-6,

Τάσσος, 1945 Τάσσος, Α,. « Η πνευματική Ελλάδα εμπρός στο δράμα της Κατοχής. Μιλά ο Α. Τάσσος» *Ελεύθερα Γράμματα*, τχ. 7, (Ιούνιος 1945) σελ

_____, 1953 _____, *«*Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Νέα Εστία,* τ.53ος (Ιανουάριος – Ιούνιος 1953) σελ. 202 - 203

_____, 1961 _____, *«*Άγγελος Θεοδωρόπουλος», *Ζυγός,* τευχ. 68 – 69 (Ιούλιος – Αύγουστος 1961) σελ. 5 -18 ,

Το 3ο μάτι, 1982 Περιοδικό *Το 3ο μάτι, 1935 – 1937,* Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Τόμπρος, 1933α Τόμπρος, Μιχάλης, "Pourquoi je fais paraître un périodique", *20eme siècle* τχ. 1, (Ιούλιος 1933) σελ. 12-18 *.*

_____, 1933β _____, «Συμπεράσματα και Πραγματικότητες απ' το Αρχιτεκτονικό Συνέδριο», *20ος αιώνας,* τευχ. 2, (Φθινόπωρο 1933) σελ. 45

Τζιόβας, 2008 Τζιόβας, Δημήτρης, «Ελληνικότητα: συνείδηση ή ταυτότητα;» εφ. *Το Βήμα ,* , 6/4/2008

Τσαρούχης, 1938 Τσαρούχης, Γιάννης, «Λαϊκή και Επίσημη Τέχνη, ο Ζωγράφος Θεόφιλος» εφ. *Τέχνη,* , φ. 1

Valéry, 1935 Valéry, P., «Η Νεώτερη Τέχνη και η Μεγάλη Τέχνη» *Ελληνικά Φύλλα,* , τχ. 10, σελ 15

Χατζηκυριάκος Γκίκας,1935α Χατζηκυριάκος Γκίκας, Νίκος, *«*Χαρακτηριστικά της νέας τέχνης: Τέχνη και εποχή», περ. *3ο μάτι¸* τευχ. 1, (Οκτώβριος 1935) σελ. 36

_____, 1935β _____, *«*Φύσις και τέχνη» *το 3ο μάτι,* τχ. 2-3 (Νοέμβριος – Δεκέμβριος 1935), σελ. 45

_____, 1938 _____, *«*Συμπεράσματα από την έκθεση Λαϊκής Τέχνης» εφ *Τέχνη,* , φ. 2.

Χάρης, 1938 Χάρης Πέτρος, «Το ελληνικό Περίπτερο στην Έκθεση της Βενετίας», *Νέα Εστία,* τ. 24ος (Ιούλιος – Δεκέμβριος 1938) σελ. 987- 990

_____, 1947 _____, «Η Ελληνική Τέχνη στην Αίγυπτο και στη Σουηδία», *Νέα Εστία,* τ. 41ος (Ιανουάριος – Ιούνιος 1947) σελ.880 ,

Φιλότεχνος , 1930 Φιλότεχνος, «Έκθεσις Θεοδωρόπουλου» εφ. *Πρωία,* 12/1930

_____, 1938 _____, «Η ελληνική τέχνη, έκθεσις Θεοδωρόπουλου», εφ. *Πρωία,* 18/11/1938

Φιλότεχνος, 1931 Φιλότεχνος, «Ελληνικαί Εκθέσεις, «Η Ομάς Τέχνη», εφ. *Εστία*31/10/1931Φωτιάδης, 1939 Φωτιάδης, «Η Λαϊκή Τέχνη κ' Εμείς», *Νεοελληνικά Γράμματα Β΄* φ. 123

Χαρτουλάρη, 2006 Χαρτουλάρη, Μικέλα, «Το πνεύμα του ζωγράφου», *Τα Νέα/Βιβλιοδρόμιο,* 18-19/2/2006

Χατζής, 1963 Χατζής Τάσος, «Οικογένειες τυπογραφικών στοιχείων», *Ζυγός,* αριθμ. 89 (Απρίλιος 1963) σελ. 54-58 ,

Χρήστου, 1961 Χρήστου, Χρύσανθος, «Ο Πλούτος της Ψυχής», *Ζυγός,* τευχ. 68 – 69, (Ιούλιος – Αύγουστος 1961) σελ. 19-24,

Ψύλλος, 1908 Ψύλλος, «Αττικαί Ημέραι», εφ. *Χρόνος,* 7/2/1908

Ξενόγλωσση Βιβλιογραφία

Ayres, 2001 Ayres, Julia, *Monotype: Mediums and Methods for Painterly Printmaking,* New York 2001.

Cooper, 2002, Cooper, Douglas, *The Cubist Epoch,* London 2002.

Düchting, 2009 Düchting, Hajo, *Paul Cézanne,* Köln, 2009.

Galanis, 1925 Galanis, Dimitrios, “L’ art de graver en bois de fil et debout” *Art Vivant,* n. 7, 1η Απριλίου 1925, σελ. 25-27.

Greimas, A. J. – Courtés J. 1979 Greimas, A. J. - Courtés J., *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la Théorie du Langage*, Paris 1979.

Holbo, 2016 Holbo John, *The Routledge Companion To Comics,* “Caricature and Comics”, New York, pp. 367-379.

Hadjidakis, 1975 Hadjidakis, Manolis, journal *Perspective of Greece, “*Some aspects of Modern Greek Art, the blending of Contrasting Traditions”, April.

Matisse, 1935 Matisse, H., *The Studio,* IX, “H. Matisse on Modernism and Tradition » αρ. 50.

Mosher, 2004 Mosher, Terry, "Drawn and Quartered." *Maclean's.* 27/9/2004, σελ. 171

Peterdi, 1959 Peterdi, Gabor., *Printmaking. Methods old and new*, New York, 1959.

Piaget, Jean 1971 Piaget, Jean, *Structuralism*, μτφρ. και επιμ Chaninah Maschler, London 1971

The Studio, 1935 *The Studio,* (ed. C. Geoffrey Holme), International Art, “Theodoropoulos Exhibition at the Stratigopoulou Art Gallery”, no. 506, V. CIX 1935.

X. ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

B

Beaton, 60, 61, 358
Braque, 72, 79, 90, 93, 240, 345

C

Cézanne, 38, 72, 79, 81, 90, 178, 213, 241, 247, 308, 345, 346, 349, 364, 371
Corbusier, 76, 77, 88, 349
Courtés, 5, 7, 371

D

Derain, 69, 247

G

Gazas, 60
Gillray, 44
Gombrich, 43, 44, 357
Greimas, 5, 7, 371

H

Holbo, 43, 44, 45, 371

K

Kandinsky, 77, 79

L

Léger, 79
Leonardo, 43
Lévi-Strauss, 127

M

Matisse, 80, 82, 90, 304, 320, 346, 348, 349, 371
Mosher, 44, 372

P

Pater, 57
Piaget, 5, 372
Picasso, 72, 79, 83, 90, 93, 240, 287, 345

R

Renoir, 38
Rodin, 82
Rowlandson, 44

T

Töpffer, 43, 329

V

Vitti, 58, 59, 60, 63, 66, 67, 69, 71, 74, 75, 358

W

Wilde, 57

A

Άγρας, 57
Αδαμοπούλου, 53, 352
Αθανασιαδης, 47
Αθάνατος, 181, 185, 187, 188, 189, 352
Αθάνατου, 6, 181, 332
Αλεξίου, 352, 359
Αναγνωστάκης, 128, 337
Άννινος, 47, 152, 168
Ανταίος, 19, 355
Απάρτης, 122, 131, 132
Απέργη, 22
Απέργης, 112
Αργυρίου, 60, 68, 74, 352
Αστεριάδης, 11, 22, 71, 72, 94, 96, 122, 132

B

Βακαλό, 22, 77, 87, 112, 113, 114, 116, 117, 119, 132, 352, 363

Βαλκανά, 352
Βαλταδώρος, 70
Βαρλάμος, 23, 280, 285, 352
Βάρναλης, 67, 69, 122, 192, 193, 196, 199, 350, 352
Βασιλείου, 10, 11, 69, 72, 73, 74, 94, 96, 105, 106, 112, 120, 122, 123, 131, 132, 304, 364, 369, 370
Βελισσαρίδης, 23, 40, 122
Βέλμος, 352
Βέλμου, 11, 180, 332
Βενέζης, 61, 66, 364
Βενιζέλος, 5, 7, 50, 154, 157, 158, 159, 162, 163, 169, 175, 328
Βιδάλη, 35
Βικάτος, 28
Βιτσώρη, 17, 85
Βιτσώρης, 89, 94, 96
Βλάχος, 29, 352
Βολανάκης, 24, 25
Βρεττάκος, 59

Γ

Γαλάνης, 15, 30, 36, 37, 38, 39, 69, 82, 83, 97, 364
Γεραλής, 55
Γερανιώτης, 25
Γιαννόπουλο, 62
Γιαννόπουλος, 352
Γιαννουκάκης, 23, 40
Γιολδάσης, 55, 94, 122, 172
Γιοφύλης, 104
Γιοφύλλης, 8, 37, 39, 70, 104, 364
Γκίκα, 18, 65, 77, 78, 79, 81, 82, 93, 95, 119
Γληνού, 67
Γουναρόπουλος, 23, 54, 72, 94, 121, 122, 124, 131, 132
Γραμματόπουλος, 22, 122
Γρηγοράκης, 8, 34, 36, 352, 364

Δ

Δάλλας, 193, 353
Δαμίρης, 34
Δεληβορριάς, 8, 9, 10, 19, 20, 95, 202, 212, 217, 219, 221, 224, 231, 246, 253, 262, 276, 288, 304, 353
Δεληγιάννης, 140, 143, 144, 168
Δέλιο, 62
Δενδρινού, 36
Δετζώρτζης, 68
Δημάδης, 80, 353
Δημαράς, 49, 200, 365
Δημητριάδης, 11, 15, 52, 54, 121, 122, 161
Διαμαντόπουλο, 9, 65
Δούκας, 78, 121
Δρίβας, 68, 103, 365

Ε

Εγγονόπουλο, 65
Ελευθεριάδης, 88, 132
Ελιγιά, 69
Ελύτης, 59, 109, 127, 337, 365
Εμπειρικός, 59
Ευαγγελίδης, 21, 69, 83, 86, 108, 111, 112, 365

Ζ

Ζαβιτζιάνος, 36
Ζαβιτσάνος, 30, 36
Ζαννίζης, 46
Ζαχόπουλος, 46, 353
Ζεβγάς, 69
Ζέπος, 31, 40
Ζευγώλης, 10
Ζίας, 87, 88, 353
Ζιώγα, 20, 108, 118, 345
Ζιώγας, 10, 20, 21, 81, 97, 107, 108, 118, 253, 365
Ζογγολόπουλος, 122, 132
Ζούγρου, 61, 357, 358

Η

Ηλιάδης, 55

Θ

Θεοδωρόπουλος, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 30, 36, 40, 41, 47, 72, 73, 78, 82, 83, 92, 94, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 111, 112, 114, 115, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 124, 131, 132, 134, 136, 137, 139, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 155, 156, 157, 158, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 356, 359, 360, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370
Θεοτοκά, 36, 74
Θεοτοκάς, 61, 64, 67, 74
Θεοτόκη, 34, 146, 151, 153, 157, 165, 166, 167, 168, 170, 173, 174, 328
Θεοτόκης, 36, 144, 151, 153, 155, 156, 160, 162, 168, 170, 173, 174
Θεόφιλο, 65, 82, 88
Θρύλος, 67

Ι

Ιακωβίδης, 25, 31, 359, 367

Ιατρίδης, 34
Ιλίνσκαγια, 125, 126, 353

Κ

Καγιαλή, 66
Καγιαλής, 58, 66, 353
Καζάνης, 35
Καζαντζάκη, 70, 71, 209, 210
Καζαντζάκης, 67
Κάλας, 60, 74
Κάλβο, 66
Καλλιγάς, 33, 34, 47, 48, 109, 366
Καλλονάς, 8, 103, 299, 366
Καλλούδης, 24
Κανέλλης, 122, 132
Καποδίστρια, 33
Καραβίας, 117, 366
Καραγάτση, 61
Καράμπελλας, 353
Καραντινός, 78
Καραπάνος, 143, 327
Καραχρήστος, 10, 353
Καρβούνης, 125
Καρζής, 48, 49, 353
Καρούζος, 67
Καρτάλη, 46, 354
Καρυωτάκης, 56, 232, 356
Κάσδαγλης, 16, 35, 354
Κασιμάτη, 32, 354
Καστανάκης, 55, 61, 122
Καστρινάκη, 354
Κατερινόπουλος, 24
Κατράκη, 19, 22, 113, 122, 366, 369
Καφέτση, 17, 86, 354
Καψωμένος, 127, 366
Κεφαλληνός, 12, 16, 30, 40, 118, 121, 354
Κλώνης, 68
Κογεβίνας, 30, 36, 240
Κόκκινος, 68, 83, 84, 100, 101, 102, 106, 366
Κολιόπουλος, 53, 54, 354
Κονταράτου, 354
Κοντιάδης, 8
Κόντογλου, 18, 54, 60, 65, 69, 72, 79, 82, 87, 99, 122, 203, 204, 354, 367
Κοντόπουλο, 22, 65
Κοντόπουλος, 22, 112, 122
Κορογιαννάκης, 40, 122
Κοσμίδη, 35
Κοτζιάς, 21
Κοτζιούλας, 126
Κουκουλάς, 45, 354
Κούκουλας, 45, 83
Κουλούρης, 10
Κουνενάκη, 25, 27, 65, 354, 367
Κυριαζή, 8, 9, 10, 19, 20, 40, 202, 212, 217, 219, 221, 224, 231, 246, 253, 262, 276, 288, 304, 353
Κωνσταντινίδη, 22, 149, 160
Κωτίδης, 83, 84, 85, 86, 89, 90, 354

Λ

Λαδογιάννη, 74, 75, 354
Λαμέρα, 22
Λαμπράκη – Πλάκα, 354
Λαπαθιώτης, 57
Λεβίδης, 146
Λειβαδίτης, 128, 337
Λευθεριώτης, 36
Λουκόπουλο, 22
Λυδάκης, 8, 55, 88, 354
Λύτρας, 10, 24, 25, 35, 52, 89, 93, 234

Μ

Μακρυγιάννη, 46, 66
Μακρυγιάννης, 46, 354
Μάλαμα, 51, 52, 53, 85, 131, 355
Μαλέα, 9, 69, 83, 86, 90, 205, 206, 229, 309, 346, 349
Μαμακής, 132, 367
Μανδρώνη, 355
Μαργαρίτη, 29
Μαργαρίτης, 35
Ματθιόπουλος, 11, 15, 51, 53, 54, 55, 83, 92, 94, 95, 96, 120, 122, 123, 132, 239, 253, 355, 359, 367
Ματθίοπουλος, 120
Μαυροΐδη, 65
Μαυρομαράς, 10
Μαυρομιχάλης, 161
Μαυρομμάτης, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 356, 367
Μαχαίρας, 355
Μελάς, 74
Μελαχρινός, 74
Μερτύρη, 24, 25, 27, 28, 29, 30, 31, 69, 355
Μεταξάς, 21, 53, 54
Μετζαφού, 222, 249, 255, 356
Μηταράκης, 94, 132
Μητσόπουλος, 24
Μισιρλή, 28, 356
Μιστριώτης, 45, 135
Μόραλη, 65, 85
Μόραλης, 55, 64, 89
Μοσχονάς, 15, 51, 52, 53, 55, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 95, 97, 98, 122, 123, 124, 130, 131, 132, 355, 368
Μόσχος, 40, 122, 368
Μουσούρης, 36
Μπαστιά, 26
Μπαστιάς, 53
Μπαχαριάν, 19, 30, 31, 35, 355, 358
Μπενάτσης, 56, 59, 128, 232, 286, 356
Μπίκας, 84, 356
Μπίρης, 34, 355
Μποκατσιάμπης, 24, 27
Μπουζιάνης, 122, 132
Μπουρναζάκης, 356
Μυριβήλη, 18, 56, 58
Μυριβήλης, 61

Ν

Νικοκάβουρας, 69
Νικολαΐδης, 69
Νικολάου, 65, 74, 284

Νικολόπουλος, 49, 356
Ντουνιά, 56, 69, 71, 74, 75, 356

Ξ

Ξενόπουλος, 68, 94, 151
Ξεφλούδας, 62

Ο

Οικονομίδης, 30, 368
Οικονόμου, 89, 208, 209, 343
Οράτη, 222, 249, 255, 356, 368
Ουράνης, 56, 57

Π

Παναγιωτάκη, 35
Παναγιωτόπουλο, 117
Παναγιωτόπουλος, 68, 86, 117, 368
Πανσέληνος, 69
Παπ, 47
Παπαγεωργίου, 11, 34, 122
Παπαγιάννης, 10
Παπαδάκη, 125
Παπαδανιήλ, 46, 47, 48, 49, 356
Παπαδημητρίου, 17, 22, 40, 94, 97, 98, 112, 356
Παπαδιαμάντη, 66, 335
Παπαηλιόπουλο, 22
Παπαλουκάς, 72, 78
Παπαναστασίου, 50
Παπαντωνίου, 11, 12, 15, 16, 17, 39, 51, 52, 54, 70, 77, 85, 86, 95, 99, 190, 200, 205, 217, 332, 350, 353, 357, 368
Παπατσώνη, 57
Παππάς, 55, 357
Παράσχος, 9, 11, 17, 67, 82, 368
Παρθένης, 15, 27, 31, 130, 303, 362
Πασχάλης, 45, 357
Παυλίδης, 34
Παυλόπουλος, 8, 32, 33, 34, 35, 93, 357
Περβολαράκης, 10
Περράκης, 10
Πετρή, 20, 113, 114
Πετρής, 19, 20, 21, 112, 113, 114, 123, 208, 357, 368
Πικιώνη, 18, 19, 119, 366
Πικιώνης, 77, 78, 88, 118, 119, 342, 369
Πικρός, 71
Πιτζαμάνου, 33
Πλακωτάρης, 23, 122
Πολενάκης, 121
Πολίτης, 57, 59, 61, 125, 357
Πολυδούρη, 56
Πολυκανδριώτης, 55
Πορφύρας, 36
Ποταμιάνος, 357
Πούλου, 357
Πρεβελάκης, 8, 53, 62, 68, 69, 107, 369
Προκοπάκη, 264, 357
Προκοπίου, 111, 115, 116, 220, 369
Προσαλέντη, 33, 34, 35
Πωπ, 64

Ρ

Ράλλης, 5, 154, 155, 156, 160, 168, 170, 173, 174, 328, 360
Ρίτσος, 59, 60, 127, 357
Ροβέρτος, 29, 35
Ροϊλός, 24, 27, 30
Ρώτας, 125

Σ

Σακελλαρίδης, 122, 168
Σακελλαρίου, 74, 357
Σαντορίνη, 18, 19, 78, 79, 252, 256, 283, 284, 293, 309, 310, 357
Σαπρανίδης, 46, 156, 159, 172, 357
Σβορώνος, 50, 357
Σεμερτζίδης, 23, 122
Σεφέρης, 57, 58, 64, 127
Σικελιώτη, 65
Σινόπουλο, 22
Σκαρίμπας, 57
Σολωμό, 66
Σπανάκη, 60, 61, 357, 358
Σπανούδη, 18
Σπαχής, 122, 124
Σπητέρης, 8, 22, 32, 33, 358, 370
Σπυρόπουλο, 22
Σπυρόπουλος, 22, 112
Σταματόπουλος, 36
Σταυρόπουλος, 11, 14, 15, 370
Στεργιόπουλος, 56, 57, 62
Στεργίοπουλος, 358
Στεργίου, 10
Στέρη, 65, 85, 95
Στεφανίδης, 49, 122
Συννεφά, 10
Σώχο, 16, 18
Σώχος, 94, 131, 132

Τ

Τάσσος, 22, 41, 55, 72, 111, 122, 123, 132, 370
Τερζάκης, 62, 64, 74
Τζιόβας, 52, 58, 63, 64, 65, 358
Τόμπρος, 10, 54, 72, 76, 77, 78, 82, 83, 90, 93, 94, 112, 357, 362, 370
Τριανταφυλλίδης, 89, 94
Τριανταφύλλου, 29, 35
Τρικούπη, 35, 143, 168
Τσαρούχη, 65, 82
Τσαρούχης, 82, 89, 358, 370
Τσιάλος, 68, 358
Τσοκόπουλος, 168

Φ

Φέρμπος, 24, 29, 35
Φέρτης, 55, 122
Φλώρου, 65, 358
Φραντζισκάκη, 18, 81, 83
Φρυδάς, 10, 172
Φωκά, 16, 22

Φωτιάδης, 79, 80, 81, 358, 371

Χ

Χαλέπα, 79
Χαμαλίδη, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 358
Χαραλαμπίδης, 358
Χαρίτου, 359
Χάρμπουρη, 23
Χαρτουλάρη, 65, 371
Χατζηιωσήφ, 50, 89, 354
Χατζημιχάλη, 69, 87
Χατζηνικολάου, 359
Χατζής, 8, 371
Χατζιηωσίφ, 359
Χατζόπουλος, 36
Χουρμούζιος, 69
Χρήστου, 26, 33, 34, 36, 89, 359, 371

XI. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Έργα δημοσιευμένα σε εφημερίδες και περιοδικά

Εφημερίδα Χρόνος

Χριστούγεννα	Χριστούγεννα 1903
Η διάβαση του Ρωσικού στρατού από τη λίμνη Βαϊκάλη	1η Μαρτίου του 1905
Η μοναχή Κασσιανή	12 Απριλίου του 1905
Το Άγιο Μανδήλιον	14 Απριλίου του 1905
Κωμικά της ημέρας	17 Απριλίου του 1905
Το Μακεδονικόν Ζήτημα	29 Απριλίου του 1905
Άνοιξη	1 Μαΐου του 1905
Αι πρόοδοι της Ελληνικής Βιομηχανίας	5 Μαΐου του 1905

Ο κ. Δηλιγιάννης εις το Κρητικό Ζήτημα	6 Μαΐου του 1905
Εν τούτω νίκα	10 Μαΐου 1905
Αφού έβαλεν εις την φάκαν των Πρωτοδικείων τον κ. Δηλιγιάννη	11 Μαΐου 1905
τα κωμικά της ημέρας	15 Μαΐου 1905
οι νέοι διανομείς του ταχυδρομείου	31 Μαΐου 1905
πως θα γλεντήσωμεν	7 Φεβρουαρίου 1908
Τα κωμικά της ημέρας	9 Φεβρουαρίου του 1908
Το ζήτημα της υδρεύσεως	12 Φεβρουαρίου του 1908
Η καθαριότης των χαρτονομισμάτων	13 Φεβρουαρίου του 1908
η κωμική εβδομάς	24 Φεβρουαρίου του 1908
Η Κασσιανή	8 Απριλίου του 1908
κωμικά της εβδομάδας	8 Οκτωβρίου του 1908
Απόκρεω	8 Φεβρουαρίου 1909
Κωμικά της Ημέρας	1 Σεπτέμβρη του 1909
Οι μεγάλοι πολιτικοί εν Ελ-λάδι	12 Σεπτεμβρίου του 1909
Η μετανοούσα Μαγδα-ελεεινή	12 Αυγούστου 1910
Μου φαίνεται περίεργο πως επήγε η χολέρα στην Ιταλία ενώ τώρα φεύγει από την Ελλάδα	18 Αυγούστου του 1910

Περιοδικό Κόρτε

Η επιδημία των αυτοκτονιών	1907

Σατυρική Εφημερίδα

Η γέννησις του Μεσσίου	Χριστούγεννα του 1910
Le saint – éclair της Ελλάδος	1910
Ρωμαίικο	6 Οκτωβρίου 1910
η περιοδεία και οι λόγοι του	1910
Οι λόγοι του Μεράρχου Κωνσταντινίδου εις την στρατιωτικήν λέσχην προχθές	4/11/1910
Η προχθεσινή έκλειψις της Σελήνης	8 Νοεμβρίου του 1910
Ελληνικαί Χρηματιστικαί Επιχειρήσεις	8 Νοεμβρίου του 1910
Ο Σιτιστής των Κεντρικών Ενωμοτιών	8 Νοεμβρίου του 1910

Ανόρθωσις	23/11/1910
Η κατά του σιδηροδρόμου απόπειρα	23 Νοεμβρίου του 1910
Τα πολιτικά πάθη της Μόδας	23 Νοεμβρίου 1910
Κου Βενιζέλου εις την Θεσσαλίαν	23 Νοεμβρίου 1910
ΣΠΕΤΣΑΙ	23 Νοεμβρίου 1910

Εφημερίδα Πατρίς

Η νέα στολή των οπλιτών	23 Σεπτεμβρίου του 1907
Το ίδιος ακριβώς σκίτσο θα δημοσιευτεί ξανά	στις 28 Αυγούστου του 1908
Τα πολιτικά γεγονότα της εβδομάδας	16 Νοεμβρίου του 1908
από τας διακοσμήσεις της πόλεως	17 Νοεμβρίου του 1908
ο φωτισμός του μέλλοντος	28 Νοεμβρίου 1908
ο Γεώργιο Αβέρωφ και το Θωρηκτό Αβέρωφ	1 Ιανουαρίου του 1910
η επέτειος του Τουρκικού Συντάγματος	11 Ιουλίου του 1910
Νέα Παναθήναια του 1911	6 Ιουνίου του 1911
Οι δύο αρχηγοί συλλαμβάνουν τους διαβάτες ικετεύοντας	22 Ιανουαρίου του 1912
Η προσωπογραφία του Βασιλέα Γεωργίου	26 Σεπτεμβρίου του 1912

Εφημερίδα Πετεινός

Σπονδυλωτή γελοιογραφία	30 Απριλίου του 1906
Η απαγωγή της δίδος …κυκλοφορίας Σ.. υπό των εφημερίδων	7 Μαΐου του 1906
Τα τρία κόμματα	14 Μαΐου του 1906
σπονδυλωτή γελοιογραφία	21 Μαΐου του 1906

Εφημερίδα Κρότος

Πώς στρατολογεί ο αρχηγός της τριανδρίας με τον Κλέαρχο	1 Νοεμβρίου του 1916
Τα μέλη μιας οικογένειας	4 Οκτωβρίου του 1919
Αλληλογραφία	4 Οκτωβρίου του 1919

Ελληνικά Φύλλα

προμετωπίδα του περιοδικού	πρώτο φύλλο του περιοδικού 1935

Περιοδικό Σάτιρα

Αεργίη τ' όνειδος	3/4/1945
Ο άνθρωπος που είχε όλα τα προσόντα	3/5/1945

Καλλιτεχνικά Νέα

Καλοκαίρι	18/9/1943
Μεσημέρι	18/9/1943
Θερίστρες	18/9/1943
Χριστούγεννα 1943	25/12/1943

Εφημερίδα Πρωία

Δέντρα	19/11/1930

Νέα Εστία

Δέντρα	19/11/1931
Τοπίο	1939
κοχύλια και βιβλία	15-6-1931
Δέντρα	1933
Τοπίο δημοσιεύεται ως Δρόμος	1938
Εσπερινός	1η Ιουλίου του 1944 καθώς και στο περιοδικό La Semaine Egyptienne Μάιος 1946
Χαϊδάρι	15 Μαΐου 1945
1941	15 Ιουνίου του 1945

Ελληνικό Ημερολόγιο Ορίζοντες

Αττική	1944

Ελεύθερα Γράμματα

Κελί	19 Μαΐου του 1945

Νεοελληνικά Γράμματα

Παιδούλα	1936

Φύλλα Τέχνης Φραγγελίου

σύνθεση με καράφες και φρούτα	1927
σύνθεση με μπουκάλι κρασί	1927

Περιοδικό Ζυγός

Σαγκίνες

Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961
Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961
Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961
Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961

Χαλκογραφία

κεφαλή του Μ. Αλεξάνδρου	δημοσιευμένη μετά το θάνατό του

Λάδια

Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961
Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961
Γυμνό	Ιούλιος – Αύγουστος 1961

Καθημερινή

Λάδι

Γυμνό	7/12/1936

XII. ΕΙΚΟΝΕΣ

ΚΟΣΜΙΚΗ ΧΑΡΑΚΤΙΚΗ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ[632]

Εικόνα 1
Η πολιτεία των επτά Νήσων, Χαλκογραφία σχεδιασμένη από τον Γεράσιμο Πιτζαμάνο

Εικόνα 2
Καραϊσκάκης, Χαλκογραφία από τον Γεώργιο Ν. Παπ. Γεώργ. Καλαρρυτιώτη

Εικόνα 3
Λόρδος Βύρων, το πρώτο γνωστό έργο που χάραξε σε χαλκό ο Γεώργιος Ν. Παπ. Γεώργ. Καλαρρυτιώτης

Εικόνα 4
Ιωάννης Καποδίστριας, Χαλκογραφία χαραγμένη από τον Γεώργιο Ν. Παπ. Γεώργ. Καλαρρυτιώτη

---

[632] Οι φωτογραφίες προέρχονται από καταλόγους εκθέσεων, εφημερίδες και περιοδικά όπως αυτά αναφέρνοται στον πίνακα της βιβλιογραφίας

Εικόνα 5
Προσωπογραφία του Π. Προσαλέντη, από εικόνα του Ιωάννη Καλοσγούρου που λιθογραφήθηκε στην Bologna.

ΓΕΛΟΙΟΓΡΑΦΙΕΣ

Εικόνα 6
Εφ. Χρόνος, Χριστούγεννα 1903

Εικόνα 7
Εφ. Χρόνος1 Μάρτιου 1905, Λίμνη Βαϊκάλη

Εικόνα 8
Εφ. *Χρόνος*, 12 Απριλίου 1905, *η μοναχή Κασσιανή*

Εικόνα 9

Εφ. *Χρόνος*, 14 Απριλίου1905, *το Άγιον Μανδήλιον*

Εικόνα 10

Εφ. *Χρόνος*, 17 Απριλίου του 1905, *τα κωμικά της ημέρας*

Εικόνα 61

Εφ. Χρόνος, 29 Απριλίου 1905, Το Μακεδονικόν Ζήτημα.

Εικόνα 12

εφ. *Χρόνος*, 1 Μαΐου του 1905

Εικόνα 13

Εφ. *Χρόνος,* 5 Μαΐου 1905, *αι πρόοδοι της Ελληνικής Βιομηχανίας*

Εικόνα 14

εφ. *Χρόνος*, 6 Μαΐου 1905 *Ο κ. Δηλιγιάννης εις το Κρητικό Ζήτημα*

Εικόνα 15

εφ. Χρόνος, 10 Μαΐου 1905 *εν τούτω νίκα*

Εικόνα 16

εφ. *Χρόνος*, 11 Μαΐου 1905, «*Αφού έβαλεν εις την φάκαν των Πρωτοδικείων του κ. Δηλιγιάννη*».

Εικόνα 17

εφ. Χρόνος, 15 Μαΐου 1905 *τα περιοδεύοντα Πρωτοδικεία*

Εικόνα 18
εφ. *Χρόνος*, 31 Μαΐου 1905, «*οι νέοι διανομείς του ταχυδρομείου*»

Εικόνα 79
εφ. *Χρόνος*, 7/2/1908 «*πως θα γλεντήσωμεν*»

Εικόνα 20
εφ. *Χρόνος* 9 Φεβρουαρίου 1908, *Τα κωμικά της ημέρας*

Εικόνα 21
εφ. *Χρόνος*, 12 Φεβρουαρίου του 1908 «Το ζήτημα της υδρεύσεως»

Εικόνα 22
Εφ. *Χρόνος*, 13 Φεβρουαρίου 1908, «*Η καθαριότης των χαρτονομισμάτων*»

Εικόνα 23
Εφ. Χρόνος, 24 Φεβρουαρίου 1908, *η κωμική εβδομάς*

Εικόνα 24
Εφ. *Χρόνος,* 8 Απριλίου 1908, Κασσιανή

Εικόνα 25
Εφ. *Χρόνος,* 8 Οκτωβρίου του 1908, *κωμικά της εβδομάδας*

Εικόνα 26
Εφ. *Χρόνος,* 8/2/1909, «Απόκρεω»

Εικόνα 27
Εφ. Χρόνος, 1 Σεπτέμβρη1909, «*Κωμικά της Ημέρας*»

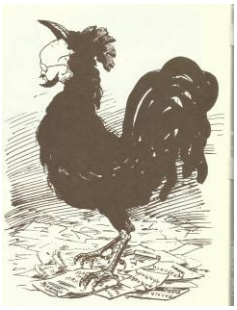
Εικόνα 28
Εφ. *Χρόνος*, 12 Σεπτεμβρίου 1909, «*Οι μεγάλοι πολιτικοί εν Ελ-λάδι*»

Εικόνα 29
Εφ. *Χρόνος*, 12 Αυγούστου 1910, *Η μετανοούσα Μαγδα-ελεεινή*

Εικόνα 30
Εφ. *Χρόνος*, 18 Αυγούστου 1910, «*Μου φαίνεται περίεργο πως επήγε η χολέρα στην Ιταλία ενώ τώρα φεύγει από την Ελλάδα*».

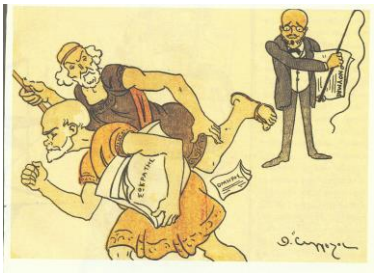
Εικόνα 31
Περ. *Κόρτε*, 1907, *Η επιδημία των αυτοκτονιών*

Εικόνα 32
Σατυρική εφημερίς, Χριστούγεννα του 1910 «*Η γέννησις του Μεσσίου*»



Εικόνα 33
Σατυρική εφημερίς, 1910*"Le saint – éclair της Ελλάδος*

Εικόνα 34
Σατυρική εφημερίς, 1910, *Ρωμαίικο*



Εικόνα 35
Σατυρική εφημερίς, 1910, η περιοδεία και οι λόγοι του

Εικόνα 36
Σατυρική Εφημερίδα, 4/11/1910, Οι λόγοι του Μεράρχου Κωνσταντινίδου εις την στρατιωτικήν λέσχην προχθές

Εικόνα 37
Σατυρική Εφημερίδα, 8 Νοεμβρίου του 1910, *Η προχθεσινή* έκλειψις *της Σελήνης*

Εικόνα 38
Σατυρική Εφημερίδα, 8 Νοεμβρίου του 1910, «*Ελληνικαί Χρηματιστικαί Επιχειρήσεις*»

Εικόνα 39
Σατυρική Εφημερίδα, 8 Νοεμβρίου του 1910, «*Ο Σιτιστής των Κευτρικών Ευωμοτιών*»