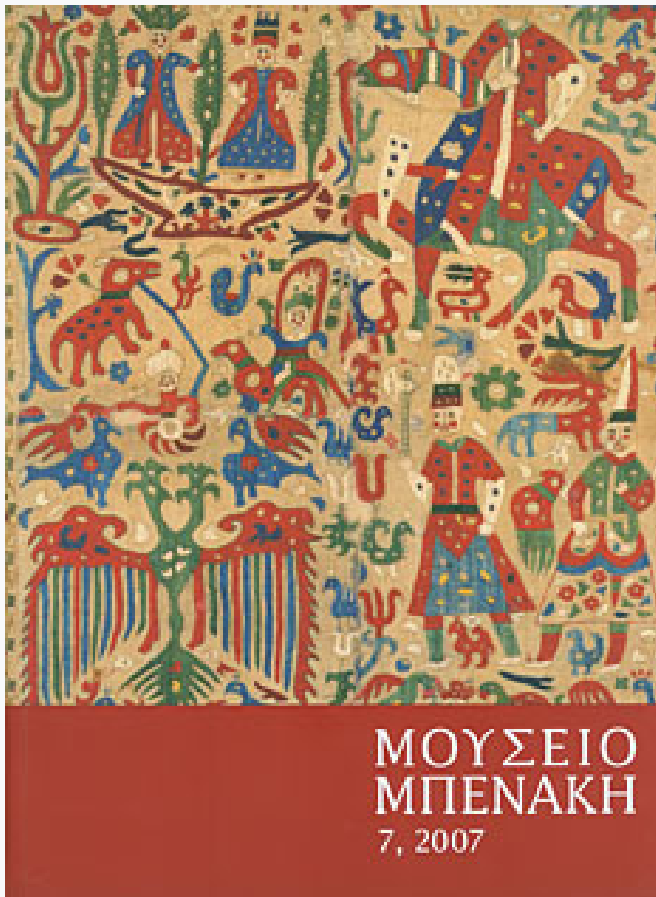


Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 7 (2007)



Από τη νεορομαντική ποίηση στην
ελληνοκεντρική ζωγραφική. Οι Αποδημίες του
Κώστα Ουράνη διά χειρός Σπύρου Βασιλείου

Πολύνα Κοσμαδάκη

doi: [10.12681/benaki.50](https://doi.org/10.12681/benaki.50)

Βιβλιογραφική αναφορά:

Κοσμαδάκη Π. (2015). Από τη νεορομαντική ποίηση στην ελληνοκεντρική ζωγραφική. Οι Αποδημίες του Κώστα Ουράνη διά χειρός Σπύρου Βασιλείου. *Μουσείο Μπενάκη*, 7, 137-155. <https://doi.org/10.12681/benaki.50>

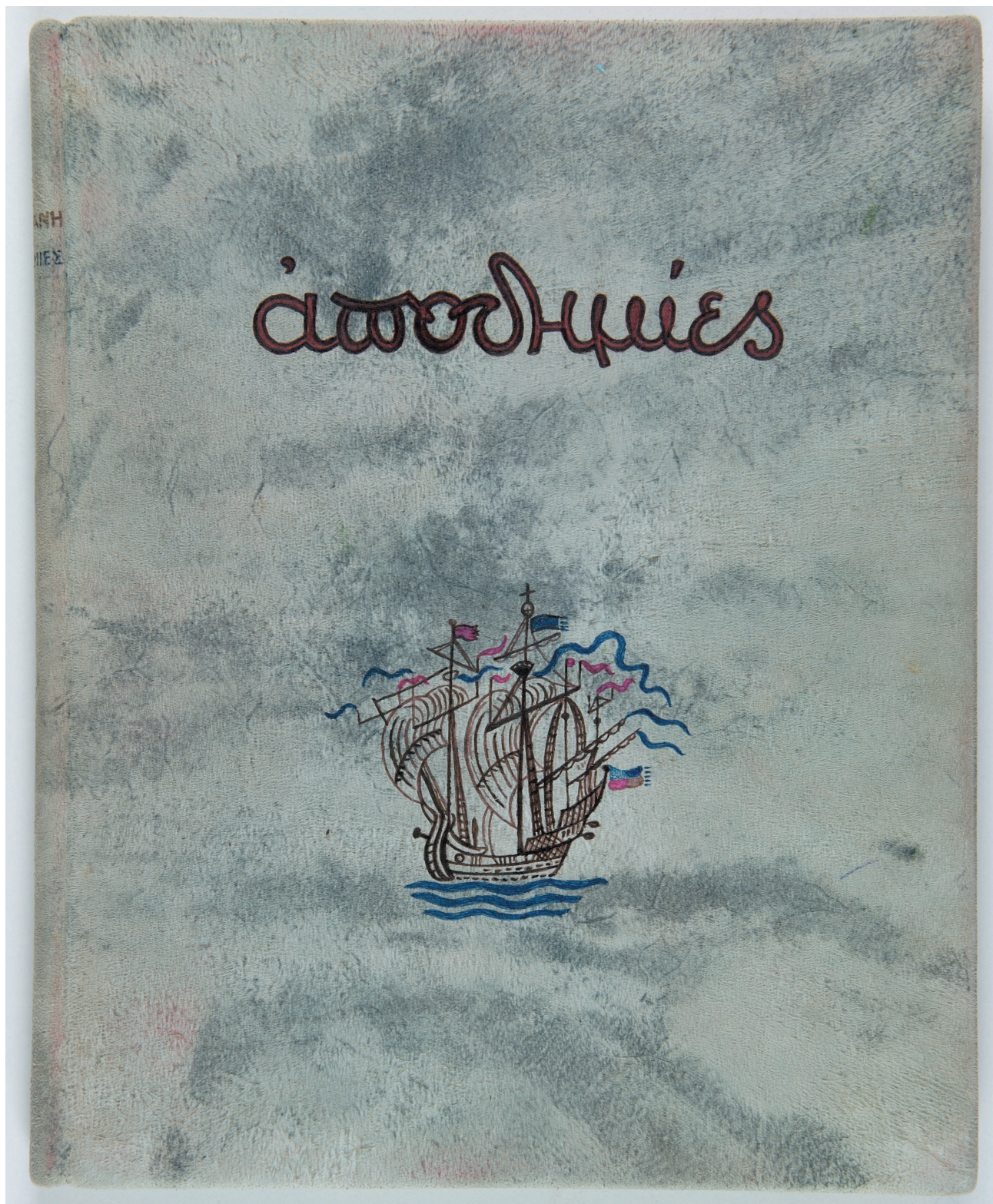
Από τη νεορομαντική ποίηση στην ελληνοκεντρική ζωγραφική.
Οι *Αποδημίες* του Κώστα Ουράνη
διά χειρός Σπύρου Βασιλείου

Η ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΗΣΗ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ μπορεί να περιγραφεί ως “μεταφορά” ανάμεσα σε δύο εκφραστικές κατηγορίες, ως μεταγραφή σε εικόνα του πεζού ή του ποιητικού λόγου, αλλά και ως ερμηνεία του κειμένου από τον εικαστικό καλλιτέχνη, η οποία απηχεί την πρόσληψη της ποίησης στο πλαίσιο μιας συγκεκριμένης ιστορικής συγκυρίας. Όσον αφορά την πρακτική του εικονογραφημένου βιβλίου κατά τα νεότερα χρόνια της δυτικής τέχνης, τα livres de peintre του ευρωπαϊκού μοντερνισμού έθεσαν νέα πρότυπα για τις γραφικές τέχνες αλλά και για την ενασχόληση των ζωγράφων με αυτές. Στις πολυτελείς εκδόσεις λογοτεχνικών έργων σε περιορισμένα αντίτυπα που άρχισαν να εκδίδονται στις αρχές του 20ού αιώνα με εικονογράφηση –συνήθως υπό μορφή χαρακτηριστικών– σύγχρονων εικαστικών καλλιτεχνών (όπως οι Pablo Picasso, Henri Matisse, André Derain, Maurice Denis, Aristide Maillol, Georges Braque, Marc Chagall, Raoul Dufy, Georges Roualt κ.ά.) προκρίνεται πράγματι η οργανική σχέση κειμένου και εικόνας· η συνάντηση, στην καρδιά του βιβλίου, της γραφής και του εικαστικού έργου, του ποιητή και του ζωγράφου σε έναν κοινό χώρο, η ακόρεστη έλξη μεταξύ δύο ετερόκλητων εκφραστικών συστημάτων. Έλληνες καλλιτέχνες, όπως ο Δημήτριος Γαλάνης και ο Γιάννης Κεφαλληνός, που διακρίθηκαν στο Παρίσι στον χώρο του βιβλίου, παρακολούθησαν αυτή την εξέλιξη και συμμετείχαν στη μετάβαση από το livre de peintre στο livre de dialogue.¹ Το χειρόγραφο της συλλογής ποιημάτων του Κώστα Ουράνη *Αποδημίες*, γραμμένο και εικονογραφημένο από τον Σπύρο Βασιλείου, που θα μας απασχολήσει εδώ, τοποθετείται στο μεταίχμιο των δύο

αυτών κατηγοριών, αφού συνδέει δύο σύγχρονα πρόσωπα, το έργο των οποίων εξελίσσεται ταυτοχρόνως· δεν αποτελεί όμως αντικείμενο διαλόγου μεταξύ τους ούτε μεταξύ κειμένου και εικόνας.

Ένα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα των ελληνικών εκδόσεων του μεσοπολέμου υπήρξε η τακτική συνεργασία εικαστικών καλλιτεχνών με εκδοτικούς οίκους και περιοδικά. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται την ύπαρξη ενός ενιαίου πολιτισμικού πεδίου που ευνόησε τις στενές σχέσεις και τις συνεργασίες μεταξύ ποιητών, συγγραφέων, ζωγράφων και χαρακτών. Ειδικά οι μεσοπολεμικές περιοδικές εκδόσεις για τη λογοτεχνία έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των αντιλήψεων γύρω από την τέχνη και την κοινωνία,² ενώ αποτέλεσαν τον κατεξοχήν χώρο όπου συγχρωτιζόταν –έως την Κατοχή– ο πνευματικός κόσμος της εποχής. Ελλείψει άλλων σταθερών δομών, ειδικευμένων στα εικαστικά, η σύμπραξη καλών τεχνών και λογοτεχνίας σε αυτή τη διατομεακή πολιτισμική παραγωγή ήταν αποφασιστικής σημασίας για την πραγμάτευση καλλιτεχνικών και ιδεολογικών ζητημάτων,³ όπως λόγου χάρη η σχέση της σύγχρονης δημιουργίας με την παράδοση. Η δημιουργική συμβολή στη λογοτεχνία των χαρακτών αλλά και των ζωγράφων που αντιπροσώπευαν τον –συνήα ελληνοκεντρικό– μοντερνισμό, υπήρξε έτσι, μέσα από τα περιοδικά αλλά και τις εκδόσεις, καθοριστική για την εισαγωγή του μοντέρνου ιδιώματος στην Ελλάδα αλλά και για την επέκταση της συζήτησης περί “ελληνικής τέχνης” στον χώρο των εικαστικών τεχνών.

Το παράδειγμα του βιβλίου *Αποδημίες*, φιλοτεχνημένου από τον Σπύρο Βασιλείου, τον πιο «Έλληνα



Εικ. 1. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου), εξώφυλλο.
Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.



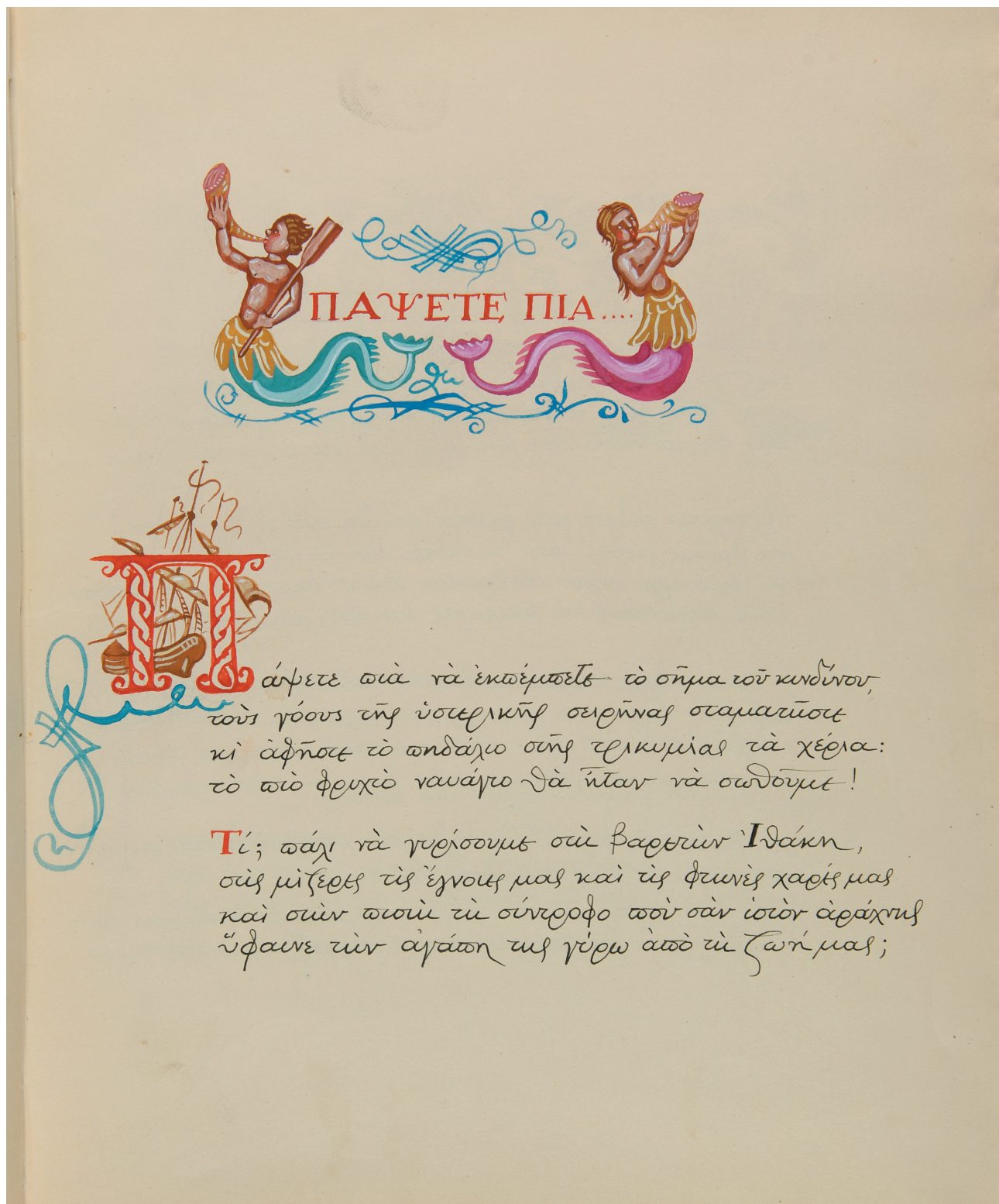
Εικ. 2-3. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου), σελίδα τίτλου και σχέδιο εκτός κειμένου στην αρχή του βιβλίου, αντίστοιχα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

ζωγράφου», όπως συχνά τον χαρακτηρίζουν, λειτουργεί ως αφετηρία για την ανάδειξη προβληματισμών που σχετίζονται με την εξέλιξη του λεξιλογίου της ελληνικότητας και της τάσης για «επιστροφή στις πηγές». Ταυτόχρονα, μας πληροφορεί για το έργο και τη στάση του Βασιλείου κατά την Κατοχή, αλλά μας δίνει και την ευκαιρία να ασχοληθούμε με το γενικότερο ζήτημα της σχέσης λόγου και εικόνας.

Η συλλογή *Αποδημίες* περιλαμβάνει 26 ποιήματα του Ουράνη,⁴ δημοσιευμένα έως το 1943 σε διάφορα περιοδικά⁵ και δεν τυπώθηκε παρά μετά τον θάνατο του ποιητή, στην έκδοση του 1953 με τον γενικό τίτλο *Ποιήματα* που επιμελήθηκε η δεύτερη γυναίκα του, η κριτικός Άλκης Θρύλος (Ελένη Ουράνη).⁶ Το παρόν λεύκωμα τοποθετεί τη συλλογή τουλάχιστον μία δεκαετία πριν από την έκδοσή της, αποτελώντας σαφή

ένδειξη πως είχε συνταχθεί ως σώμα τουλάχιστον από το 1943. Στη συλλογή του 1953 τα ποιήματα είναι τοποθετημένα στην ίδια σειρά, με κάποιες μικρές διαφοροποιήσεις στους τίτλους, ενώ έχουν προστεθεί στο τέλος οκτώ ακόμη ποιήματα.⁷ Στο πνεύμα του νεορομαντικού ύφους της γενιάς του 1920, ο Ουράνης «*αποζητά στα ταξίδια τη φυγή και τη λύτρωση από την καθημερινή ανία και την απιστία*»,⁸ εκφράζοντας μια «*απροσδιόριστη νοσταλγία για το κάτι άλλο και το κάτι αλλού*» και μια «*γέυση ανικανοποίητου*». ⁹ Η συγκεκριμένη ανθολογία, όπου κυριαρχούν ο ρομαντισμός, η αποδημητική διάθεση, ο λυρισμός, η αναζήτηση συγκινήσεων, η ευαισθησία, η θλίψη, έχει εύστοχα χαρακτηριστεί από τον Λίνο Πολίτη ως «*απολογισμός ζωής με την ψυχολογία του "πτημένου"*». ¹⁰

Το λεύκωμα είναι δερματόδετο και βαμμένο γκρι,



Εικ. 4. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χρ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου).
 Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

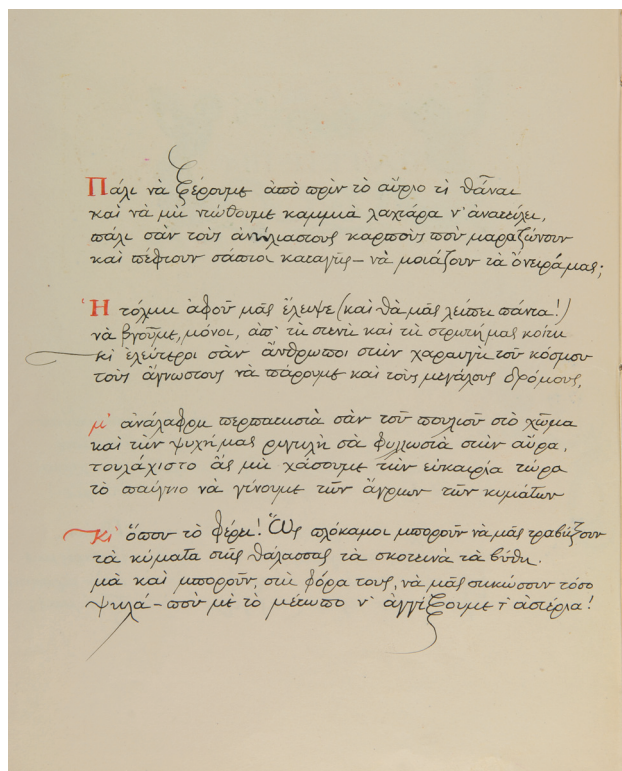
περιλαμβάνει 36 φύλλα βιομηχανικού χαρτιού, χωρίς αρίθμηση σελίδων, 30 από τα οποία φέρουν κείμενο και ζωγραφική διακόσμηση. Το εξώφυλλο, όπου αναγράφεται ο τίτλος, είναι διακοσμημένο με καράβι στην μπροστινή όψη της βιβλιοδεσίας με την τεχνική της πυρογραφίας. Η φύλαξη της στάχωσης είναι από χειροποίητη μαρμαρόκολλα, την οποία αγόρασε στο εμπόριο ή ενδεχομένως έφτιαξε μόνος του ο Βασιλείου,¹¹ ενώ είναι πολύ πιθανό και η βιβλιοδεσία να έχει γίνει από τον ζωγράφο. Η σελίδα τίτλου είναι διακοσμημένη με το ίδιο μοτίβο και φέρει τη χρονολογία, ενώ ακολουθεί ολοσέλιδος πίνακας σε τέμπερα, υπογεγραμμένος και χρονολογημένος με μολύβι. Τα ποιήματα είναι γραμμένα στο χέρι με πένα και σινική μελάνη και διακοσμημένα με επίτιτλες παραστάσεις, περίτεχνα πρωτογράμματα και βινιέτες, όλα ζωγραφισμένα με τέμπερα. Ο κολοφώνας φέρει επιγραφή, σε κόκκινο μελάνι, με την ταυτότητα του χειρογράφου:

ΑΘΗΝΑ · ΚΑΛΟΚΑΙΡΙ ΤΟΥ ΣΑΡΑΝΤΑΤΡΙΑ Η γραφή και τα στολίδια στο μοναδικό τούτο αντίτυπο του βιβλίου του Κώστα Ουράνη 'Αποδημίες' έγιναν με το χέρι από το ζωγράφο Σπύρο Βασιλείου.

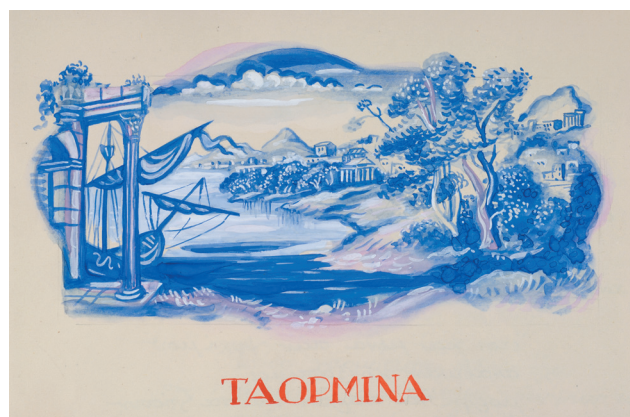
Το λεύκωμα βρίσκεται στις συλλογές της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη (αρ. ευρ. 41327), ύστερα από δωρεά της κόρης του ποιητή Angele Ourani-Wild το 2001 (24 Απριλίου).¹²

Εξετάζοντας το λεύκωμα από τη σκοπιά της συσχέτισης δύο διαφορετικών εκφραστικών συστημάτων, του λόγου και της εικόνας, διαπιστώνουμε πως ο ποιητής, αν και τελικός αποδέκτης του έργου, δεν φαίνεται να συμμετείχε στη δημιουργία, ούτε να υπαγόρευσε τον κώδικα ερμηνείας των ποιημάτων του. Ήταν ο ζωγράφος που σε απόλυτη αυτονομία μετέγραψε και μετέφρασε, στο εικαστικό του λεξιλόγιο και σύμφωνα με τις αρχές που ακολουθούσε στο υπόλοιπο έργο του, τα ποιήματα της συγκεκριμένης συλλογής.

Ο Σπύρος Βασιλείου ασχολήθηκε με το σύνολο του βιβλίου και δεν περιορίστηκε στην εικονογράφησή του. Έγραψε τα ποιήματα στο χέρι με στρογγυλά, καλλιγραφικά γράμματα. Με κόκκινο μελάνι ζωγράφησε κόκκινα και φυλλωτά κεφαλαιογράμματα, στολισμένα με λουλούδια, νούφαρα, караβάκια, τιμόνια και ανέγραψε συστηματικά τον τίτλο αλλά και τις παραπεμπτικές λέξεις από σελίδα σε σελίδα, όπως ακριβώς και στα



Εικ. 5-6. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.



Εικ. 7-9. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

χειρόγραφα των βυζαντινών και των μεταβυζαντινών χρόνων. Η αναφορά σε βυζαντινά χειρόγραφα εντοπίζεται και σε άλλα σημεία των *Αποδημιών*, στη διάταξη των διακοσμητικών στοιχείων στη σελίδα, στη χρήση των ψυχρών χρωμάτων, στη διοδίαστατη απόδοση του βάθους, και μαρτυρά ότι μελέτησε συστηματικά και άντλησε έμπνευση από ιστορημένους βυζαντινούς κώδικες. Η επίδραση του Φώτη Κόντογλου, ο οποίος είχε επιχειρήσει την αναβίωση της βυζαντινής παράδοσης των χειρογράφων κατά τη δεκαετία του 1930,¹³ είναι επίσης εμφανής.

Η εικαστική συμβολή του Βασιλείου σε αυτή την πρώτη, χειρόγραφη εκδοχή των *Αποδημιών* ταλαντεύεται μεταξύ γραφιστικής διακόσμησης και καλλιτεχνικής εικονογράφησης. Ο ζωγράφος δεν συνδιαλέγεται *stricto sensu* με τον ποιητή, αλλά επανέρχεται στην πρωτογενή έννοια των λέξεων, διασαφηνίζοντας το νόημα των στίχων. Αφήνει άπλετο χώρο στην ανάπτυξη του κειμένου, που υπερσχύει στη σελίδα (αναγνωρίζοντας τρόπον τινά το γεγονός ότι “προηγείται” χρονολογικά και “υπερτερει” ιεραρχικά), και ενίοτε το στολίζει με γραφικές παραστάσεις, ενώ άλλοτε αποδίδει οπτικά τον στίχο



Εικ. 10. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.



Εικ. 11. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

του ποιητή, ανάγοντας σε εικόνα την κεντρική ιδέα του ποιήματος. Στην πρώτη περίπτωση, καλύπτει τα περιθώρια των ποιημάτων με διακοσμητικά μοτίβα (λουλούδια, ταξιδιωτικά περιστέρια, πεταλούδες, άλογα, γοργόνες) που αντλεί από τις ελληνικές λαϊκές τέχνες και ειδικότερα τη ναυτική εικονογραφία, την οποία είχε μελετήσει με την ευκαιρία της έκδοσης *Γαλαξιδιώτικα Καράβια*.¹⁴ Ο Βασιλείου επιχειρεί με αυτό τον τρόπο να επενδύσει το βιβλίο με ένα ενιαίο ύφος, το οποίο να αντιστοιχεί στη νοσταλγική ατμόσφαιρα των ποιημάτων αλλά να έχει και διακριτό ελληνικό χαρακτήρα. Στη δεύτερη περίπτωση, η ζωγραφική συνοδεύει περιγραφικά τον γραπτό λόγο και συμπυκνώνει το περιεχόμενό του σε ζωγραφισμένους υπέρτιτλους πίνακες, που οπτικοποιούν επιλεγμένους στίχους ή τίτλους ποιημάτων.¹⁵ Η μοναδική ολοσέλιδη παράσταση, που βρίσκεται στην αρχή του βιβλίου, απεικονίζει δύο τρικάτάρτα καράβια και μία γυμνή γυναικεία μορφή σε στάση αποχαιρετι-

σμού, δίνοντας έτσι το γενικό στίγμα της θεματικής του έργου, που συνίσταται από τον πόνο του αποχαιρετισμού, τη φυγή, τη θλίψη για τα χαμένα ιδανικά.

Η αναπόληση και η μελαγχολία που κυριαρχούν στο ποιητικό σύμπαν του Ουράνη δεν φαίνεται να παρασύρουν τον Βασιλείου. Η εικόνα και ο διάκοσμος αποκτούν περισσότερο περιγραφική παρά αφηγηματική λειτουργία, παγιώνουν ρευστές έννοιες και κατευθύνουν τον λόγο προς μια συγκεκριμένη απόδοση. Ο ζωγράφος δεν αναπαριστά τα αμφιλεγόμενα νοήματα που κρύβουν τα ποιήματα, δεν μετατρέπει σε εικόνα τις αφηρημένες σκέψεις και συναισθήματα του ποιητή, αλλά επιλέγει κυριολεκτικές μεταγραφές του λόγου του, παραστάσεις τόπων ή στιγμιότυπων που περιγράφουν οι στίχοι, ένα μπαλκόνι, έναν αποχαιρετισμό, την αναμονή... Έτσι αποφεύγει να ακολουθήσει το συναισθηματικό και αισθησιακό ύφος του Ουράνη, που δεν του φαίνεται ενδεχομένως ιδιαίτερα επίκαιρο και δεν εκφράζει ούτε τους



Εικ. 12. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

σύγχρονους προβληματισμούς για την τέχνη (και την παράδοση), ούτε την κατάσταση στην Ελλάδα της Κατοχής. Η ζωγραφική απηχεί την ποίηση, επενδύοντάς την όμως με νέα χροιά, αυτή του λαϊκού, αντί του ρομαντικού ταξιδιού. Η επιθυμία του ποιητή να εκφράσει με λυρικό τρόπο τη νοσταλγία διασταυρώνεται με την επιθυμία του καλλιτέχνη να δει –για να χρησιμοποιήσουμε την έκφραση του Μαρίνου Καλλιγά– «*με καινούρια θωριά τα παλιά*».¹⁶ Ο Βασιλείου οικειοποιείται τους κώδικες του κειμένου για να το στρέψει από την υπαρξιακή αγωνία σε μια τοπική έκφραση του νόστου που επιτάσσει την επιστροφή στις παραδοσιακές αξίες. Το καταφέρνει συγκεκριμενοποιώντας, όπως είδαμε, τον αλληγορικό στίχο αλλά κυρίως με τις εικονογραφικές και τεχνοτροπικές του επιλογές που είναι αντιπροσωπευτικές της αισθητικής της ελληνικότητας, η οποία διέπει το έργο του: απλοποιημένες και επίπεδες μορφές, εικονογραφικά στοιχεία από τη λαϊκή και τη βυζαντινή

παράδοση (ξυλόγλυπτα, κώδικες), αναπαραστάσεις του ελληνικού τοπίου, διδιάστατη απόδοση του όγκου, καθαρά και φωτεινά χρώματα.¹⁷ Θα μπορούσε μάλιστα κανείς να υποστηρίξει πως, μετά τις αναζητήσεις της “νεανικής” του περιόδου, είναι σε αυτή τη φάση της δουλειάς του που το συγκεκριμένο ιδίωμα παγιώνεται οριστικά. Αυτό που κυρίως όμως μας ενδιαφέρει εδώ είναι ότι με τις επιλογές του μεταστρέφει το ύφος του ποιητή και επικαιροποιεί το μήνυμα, συνθέτοντας έναν “ελληνικό χώρο” όπου οι λέξεις και οι έννοιες καθίστανται ορατές, σαφείς και κυρίως καταληπτές υπό τις συγκεκριμένες συνθήκες και από το αστικό κοινό στο οποίο απευθύνονταν.

Για να τοποθετήσουμε ιστορικά το πλαίσιο δημιουργίας του βιβλίου, επιβάλλεται να ξεκινήσουμε από τις συνθήκες υπό τις οποίες συναντήθηκαν οι δύο καλλιτέχνες. Δυστυχώς δεν υπάρχουν τεκμήρια που να αναφέρονται με σαφή τρόπο στη σχέση και τη συνεργασία τους. Αυτό

που γνωρίζουμε είναι ότι το βιβλίο προοριζόταν για τον ίδιο τον Κώστα Ουράνη, ο οποίος το είχε κοντά του έως τον θάνατό του, οπότε και περιήλθε στους κληρονόμους του. Υποθέτουμε ωστόσο ότι πρέπει να ήταν προσχέδιο για μελλοντική έκδοση και ότι ο Ουράνης το είχε παραγγείλει στον Βασιλείου, επιθυμώντας να ακολουθήσει τα πρότυπα της κυκλοφορίας ποιητικών συλλογών σε χειρόγραφες εκδόσεις που είχε εισαγάγει λίγο νωρίτερα, όπως θα δούμε, ο Άγγελος Σικελιανός. Παρά την έλλειψη στοιχείων για τις συνθήκες παραγγελίας του χειρογράφου, είναι δυνατόν, ανασυνθέτοντας την πορεία των δύο καλλιτεχνών έως τη δημιουργία του, να εντοπιστούν αρκετές ενδείξεις της συνεύρεσής τους σε αυτόν τον πνευματικό χώρο, όπου ζωγράφοι και λογοτέχνες συμμετείχαν από κοινού σε αναζητήσεις σχετικές με την πρόσληψη του μοντερνισμού, τη διαμόρφωση μιας ελληνικής ταυτότητας στην τέχνη αλλά και, κατά τα χρόνια της Κατοχής, στον αγώνα για την ενίσχυση του εθνικού φρονήματος.

Ο Κώστας Ουράνης και ο Σπύρος Βασιλείου γνωρίζονταν από τη δεκαετία του 1930. Ο ποιητής είχε γράψει το 1929 τεχνοκριτική για την πρώτη και ιδιαίτερος επιτυχημένη έκθεση του νεαρού ζωγράφου στην γκαλερί Στρατηγοπούλου,¹⁸ που συμπεραίνουμε ότι είχε μεγάλη σημασία για τον Βασιλείου, αφού σχετικό απόκομμα του τύπου συμπεριλαμβάνει στο αυτοβιογραφικό του λεύκωμα *Φώτα και Σκιές* 40 χρόνια αργότερα.¹⁹ Ο Ουράνης παρακολουθούσε επίσης από τις αρχές της την εκδοτική δραστηριότητα του Βασιλείου, την οποία και θεωρούσε ιδιαίτερα αξιόλογη.²⁰ Ο ζωγράφος φαίνεται να εξέφραζε για εκείνον την πιο αρμοστή εκδοχή μιας ελληνικής νεωτερικής τέχνης. Κατά τα χρόνια του πολέμου, το πλαίσιο της συνεύρεσης των δύο ανδρών ήταν αυτό του περιοδικού *Νέα Εστία* με το οποίο συνεργάζονταν συστηματικά.

Το 1943 ο Κώστας Ουράνης (Κώστας Νέαρχος, 1890-1953)²¹ ήταν αντιπρόεδρος του Συλλόγου Ελλήνων Λογοτεχνών (με πρόεδρο τον Α. Σικελιανό) και καταξιωμένος στον χώρο των γραμμάτων και του πνεύματος. Ύστερα από αλλεπάλληλες παραμονές στην Ευρώπη και θητεία ως γενικός πρόξενος της Ελλάδας στη Λισαβόνα (1920-1924), είχε επιστρέψει στην Ελλάδα όπου εργαζόταν ως δημοσιογράφος, συνεχίζοντας να πραγματοποιεί ταξίδια σε ευρωπαϊκές χώρες. Συνεργάζονταν με όλα σχεδόν τα αξιόλογα περιοδικά και εφημερίδες του μεσοπολέμου (*Ο Νουμάς, Καλλιτέχνης, Μούσα, Ελ-*

ληνικά Γράμματα, Νέα Εστία, Νεοελληνικά Γράμματα, Φιλολογική Πρωτοχρονιά, καθώς και τις εφημερίδες *Ακρόπολις, Ελεύθερον Βήμα, Πρωία, Ελεύθερος Τύπος* κ.ά.) και είχε εκδώσει δύο συλλογές²² που γνώρισαν μεγάλη απήχηση: την πρώτη το 1912 με τίτλο *Spleen* και τη δεύτερη το 1920 με τίτλο *Νοσταλγίες*.²³ Ο Ουράνης ήταν κοσμοπολίτης αλλά και μοναχικός, ευαίσθητος και μελαγχολικός τόσο στη ζωή όσο και στο έργο του, το οποίο διαπνέεται από την επιθυμία διαφυγής από τη σύγχρονη ζωή, τη νοσταλγία για λησμονημένους τόπους, τη συγκίνηση μπροστά σε αναμνήσεις του παρελθόντος. Οι ατμοσφαιρικές διατυπώσεις και το λυρικό ύφος των ποιημάτων του τον κατατάσσουν στο νεορομαντικό ρεύμα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, από το οποίο μόνο εκείνος και ο Φιλύρας μπορεί να θεωρηθεί ότι επιβιώνουν έως την περίοδο που μας ενδιαφέρει εδώ.²⁴ Πρόκειται για τη γενιά του 1920,²⁵ αυτή των «*νεορομαντικών και νεοσυμβολιστών*» ποιητών, σύμφωνα με τον ορισμό του Τέλλου Άγρα.²⁶ Οι εκπρόσωποί της καλλιέργησαν, επηρεασμένοι από τον γαλλικό συμβολισμό, το αίσθημα του ανικανοποίητου και της παρακμής, ενώ εισήγαγαν στη νεοελληνική λογοτεχνία έναν υποκειμενισμό ευρωπαϊκής καταβολής που τους διαφοροποίησε από την παλαμική και τη μεταπαλαμική ποίηση αλλά και από τον μεταγενέστερο ρεαλισμό της γενιάς του 1930. Όπως γράφει ο Αλέξανδρος Αργυρίου, «*ως ποιητής ο Ουράνης, με τη βαδιά και ουσιαστικά κοσμοπολιτική παιδεία του, επηρεασμένος από τον Μπωντλαίρ και τους Γάλλους “ποιητές της παρακμής” [...] καλλιέργησε μια ποίηση χαμηλών τόνων, στην οποία επικρατούσαν τα αισθήματα της ανίας, της συγκρατημένης απελπισίας, της νοσταλγίας και της φυγής*».²⁷ Από τη δεκαετία του 1930 και έως τον θάνατό του, ο Ουράνης έγραφε επίσης πεζά κείμενα που συγκαταλέγονται ως επί το πλείστον στην ταξιδιωτική λογοτεχνία.²⁸

Πέραν της τακτικής αρθρογραφίας και κριτικής του στα περιοδικά, ο ενεργός ρόλος του Ουράνη στην πνευματική δραστηριότητα της εποχής επεκτεινόταν και στην περιοχή των εικαστικών τεχνών. Πριν από τον πόλεμο είχε συγγράψει αρκετά δοκίμια για καλλιτέχνες, όπως ο Α. Βαττώ, ο Θεόφιλος, ο Γ. Βώκος, η Θ. Φλωρά-Καραβία, και κριτικές για εκθέσεις των Γ. Γουναρόπουλου, Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, Β. Τσούχλου, Γ. Μηταράκη, Π. Οικονομίδου, Μπ. Ραφτοπούλου, Ε. Μπερτσά, Π. Βυζάντιου, Α. Αστεριάδη,²⁹ όπου περιέγραφε με το χαρακτηριστικό ποιητικό του ύφος

τις αισθήσεις, τις διαθέσεις και τα συναισθήματα που του προκαλούσαν οι μορφές, το φως και τα χρώματα. Ο Ουράνης υπερασπιζόταν τους νέους και δεν δίσταζε να επικρίνει τον ακαδημαϊσμό και τους εκπροσώπους του (π.χ. τον Π. Μαθιόπουλο). Από τα κείμενα αυτά συνάγουμε ότι ήταν εξοικειωμένος με τη «μοντέρνα τέχνη»³⁰ και υπέρμαχος της «επαναστατικής της σφοδρότητας και δυναμικότητας».³¹ Γύρω στο 1925 είχε μάλιστα ζήσει στο Παρίσι, στο Μονπαρνάς, είχε γνωρίσει τους καλλιτέχνες της Σχολής του Παρισιού, είχε συναναστραφεί τον Τεριάντ, ενώ κατά την επιστροφή του παρακολουθούσε συστηματικά τους Έλληνες “μοντέρνους”, όπως ο Γκίκας και ο Τόμπρος.³² Παρ’ όλα αυτά πρέπει να σημειωθεί ότι είχε ελάχιστα ασχοληθεί με το ζήτημα της ελληνικότητας στην τέχνη.

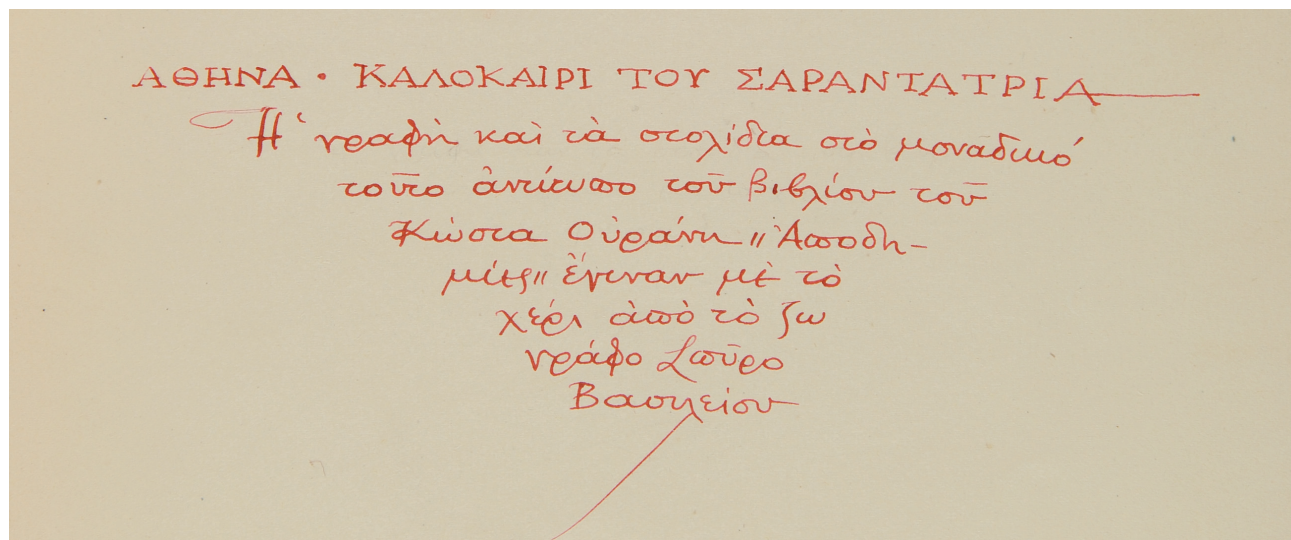
Την ίδια εποχή ο Σπύρος Βασιλείου (1902/3-1985), που ήταν μια γενιά νεότερος από τον Ουράνη και επίσης θεωρούνταν ένας από τους σημαντικότερους και πιο νεωτερικούς εκπροσώπους των εικαστικών τεχνών, συγκαταλεγόταν ανάμεσα σε αυτούς που υπερασπιζόταν το αίτημα για έναν “ελληνικό μοντερνισμό”. Είχε εισέλθει δυναμικά στα καλλιτεχνικά δρώμενα το 1929 με την Έκθεση των Τεσσάρων, μαζί με τους Π. Ρέγκο, Σπ. Κόκκινο, Α. Πολυκανδριώτη, και η πρώτη του ατομική έκθεση στην γκαλερί Στρατηγοπούλου είχε αποσπάσει ευνοϊκές κριτικές.³³ Την ίδια περίοδο είχε ξεκινήσει την πολυετή ενασχόλησή του με το θέατρο και τη σκηνογραφία, με τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρίζου-Νερουλού για τις επιδείξεις της Επαγγελματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου.³⁴ Στις 25 Μαρτίου του 1930 του είχε απονεμηθεί το Μπενάκειο Βραβείο της Ακαδημίας Αθηνών για τα σχέδια διακόσμησης του Αγίου Διονυσίου του Αρεοπαγίτη (έργο που ολοκληρώθηκε το 1939), με τα χρήματα του οποίου είχε ταξιδέψει στην Ευρώπη όπου είχε μελετήσει, όχι τόσο τη σύγχρονη δημιουργία και τις νεωτερικές τάσεις, αλλά την κλασική ευρωπαϊκή ζωγραφική των F. Guardi, C. Lorrain και P. Bruegel. Ήταν ιδρυτικό μέλος της «Ομάδας Τέχνη 1930» και συμμετείχε στις εκθέσεις της. Είχε επίσης λάβει μέρος σε Πανελλήνιες εκθέσεις της δεκαετίας του 1930, συμμετείχε στην εκπροσώπηση της Ελλάδας στην Μπιενάλε της Βενετίας του 1934 και είχε διοριστεί υποδιευθυντής της Παπαστρατείου Δημόσιας Σχολής Παιχνιδιών. Όταν ξέσπασε ο πόλεμος ήταν, δηλαδή, ήδη ένας καθιερωμένος καλλιτέχνης με παρουσία σε εθνικές εκθέσεις, θεσμικό ρόλο σε διάφορους οργανι-



Εικ. 13. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου). Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

σμούς, δημόσιες παραγγελίες, δημοσιευμένα κείμενα, συμμετοχή σε θεατρικές παραστάσεις και διδακτικό έργο. Την περίοδο της Κατοχής, αφενός συστηματοποιήθηκε η ενασχόλησή του με τον χώρο του βιβλίου και τη χαρακτηριστική, και αφετέρου παγιώθηκε το προσωπικό του ύφος στην κατεύθυνση ενός ελληνικού ιδιώματος με στόχο τη δημιουργία μιας εθνικής τέχνης που θα προέκυπτε από τον συγκερασμό του παραδείγματος της μοντέρνας τέχνης και της παράδοσης.³⁵

Η ενασχόληση του Βασιλείου με τις γραφικές τέχνες ξεκίνησε με εργασίες εικονογράφησης σε εφημερίδες και περιοδικά, και συμπίπτει με την είσοδό του στον χώρο του πολιτισμού την περίοδο 1927-1929. Η πρώτη ανεξάρτητη εκδοτική του απόπειρα χρονολογείται το 1930, όταν εξέδωσε μαζί με τον Αγήνορα Αστεριάδη τα *Παιδικά Σχέδια*,³⁶ ένα λεύκωμα με ζωγραφικές μαθητών 10 έως 14 χρονών από την Παπαστρατείου Σχολή Παιχνιδιών και το Δημοτικό Σχολείο Γρεβενών, όπου αντίστοιχα δίδασκαν. Από το 1930 και έπειτα, ο Βασιλείου διευρυνε τις καλλιτεχνικές του δραστηριότητες και ενέτεινε την ενασχόλησή του με τις εφαρμοσμένες τέχνες, κυρίως το θέατρο αλλά και την έκδοση, επιμέλεια και εικονογράφηση βιβλίων. Έπειτα από την προσέγγιση της “αφελούς”, “πρωτόγονης” ζωγραφικής των παιδιών, ο Βασιλείου στράφηκε προς την παράδοση για τη δεύτερη εκδοτική του δουλειά με θέμα τα *Γαλαξειδιώτικα Καράβια*:³⁷ μια μελέτη της εικονογραφίας του ναυτικού κόσμου αφιερωμένη στη γενέτειρά του. Το 1935 εικονογράφησε επίσης το *Από τον κόσμο που φεύγει στον*



Εικ. 14. Κώστας Ουράνης, *Αποδημίες* (χφ. φιλοτεχνημένο από τον Σπύρο Βασιλείου), κολοφώνας. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη - Βιβλιοθήκη, Δωρεά Angele Ourani-Wild, αρ. ευρ. 41327.

κόσμο που έρχεται του Πέτρου Πικρού, ενώ το 1940 δημιούργησε 113 ξυλογραφίες για *Το ψάρεμα* του Γ. Λευκαδίτη.³⁸

Τα πρώτα βιβλία του Βασιλείου προάγουν, όπως εύστοχα σημειώνει η Ι. Λακίδου, μια τέχνη «εναγάνωστη, λαϊκή, ελληνική και μοντέρνα [...] προσιτή στους πολλούς» επιχειρώντας «να ικανοποιήσουν σε πρώτη ανάγνωση αντικρουόμενα αισθητικά αιτήματα: από τη μία την “ανακάλυψη” και διάδοση των ελληνικών καλλιτεχνικών δυνατοτήτων (Γαλαξιδιώτικα Καράβια) στο πλαίσιο της ανάπτυξης μιας τέχνης εθνικής, από την άλλη την αναζήτηση της καθαρής, αυθεντικής έκφρασης, της αμόλυντης από δυτικότερες ακαδημαϊκές διδασκαλίες (Παιδικά Σχέδια) παράλληλα με ένα λοξοκοίταγμα στις εφαρμογές του πιο προωθημένου μοντερνισμού (Πικρός)».³⁹ Είναι κυρίως το πρώτο αίτημα – αυτό της ελληνικότητας – που θα απασχολήσει τον Βασιλείου την περίοδο 1940-1947,⁴⁰ όπου τοποθετείται το λεύκωμα που μελετάμε εδώ, κατά την οποία ασχολείται πιο συστηματικά από ποτέ με τις γραφικές τέχνες, ιδιαίτερα με τη χαρακτηριστική. Η στροφή προς τη χαρακτηριστική είχε κατ’ αρχάς να κάνει για εκείνον, όπως και για πολλούς άλλους καλλιτέχνες, με την προσπάθεια να εξασφαλίσει τα προς το ζην και να συνεχίζει να δημιουργεί ακόμα και ελλείψει υλικών ζωγραφικής. Ήταν επίσης μια ευκαιρία να προσεγγίσει εκ νέου το ζήτημα της ελληνικής

έκφρασης που τον απασχολούσε: «Από έναν άλλο δρόμο, το δρόμο της χαρακτηριστικής, επιβεβαιώνεται πόσο η τεχνική των βυζαντινών, πάνσοφη και πολυσύνθετη, είναι ακόμη μη σύγχρονη, μοντέρνα και μπορεί να γίνει εκφραστικό όργανο της πιο εξελιγμένης ευαισθησίας», έγραφε.⁴¹ Στο πλαίσιο της Κατοχής εντάσσονται οι χειρόγραφες εκδόσεις βιβλίων και φυλλαδίων με αντιστασιακό περιεχόμενο των πρώτων χρόνων της δεκαετίας του 1940, που κυκλοφόρησαν σε περιορισμένα αντίτυπα. Για τα βιβλία αυτά ο Βασιλείου επέλεξε κυρίως ποιητές που ανταποκρίνονταν σε ένα πνεύμα αγωνιστικότητας:⁴² το 1942 συνεργάστηκε με τον Άγγελο Σικελιανό για την παράνομη έκδοση των *Ακριτικών* του σε 100 αντίτυπα με ξυλογραφίες και κείμενο γραμμένο στο χέρι, ενώ το 1943 κυκλοφόρησε σε χειρόγραφο δύο ακόμη βιβλία με εξίσου αγωνιστικούς στίχους: το *Μέσα από τα τείχη* του Σωτήρη Σκίπη και το *Δρακογενιά* του Άγι Θέρου.⁴³ Ταυτόχρονα, κυκλοφόρησε με τον Αστεριάδη τα *Ιστορημένα χειρόγραφα*,⁴⁴ ελεύθερα δίφυλλα έντυπα που έφεραν αποσπάσματα από λογοτεχνικά έργα (από δημοτικά τραγούδια, ποιήματα του Σολωμού και του Κάλβου, τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη κ.ά.) γραμμένα και εικονογραφημένα από τον ίδιο.

Ας επιστρέψουμε όμως στο βιβλίο των *Αποδημιών* και στη σύγκλιση και την απόκλιση της ματιάς και της μενιέρας των δύο δημιουργών, η οποία εστιάζεται στη

θεματική του ταξιδιού που διέπει το σύνολο των ποιημάτων και των εικόνων. Ο Ουράνης και ο Βασιλείου τη νοσηματοδοτούν και διαχειρίζονται τον συμβολισμό της με εντελώς διαφορετικό τρόπο: αυτό που για τον ποιητή σημαίνει ταξίδι στον παρελθόντα χρόνο, αποχωρισμό, νοσταλγία περασμένων καιρών, μελαγχολία μπροστά στο πέρας της νιότης, διάθεση φυγής και αποσκοπεί στην έκφραση της παρακμής της σύγχρονης ζωής και της παραίτησης από αυτή,⁴⁵ ταυτίζεται για τον ζωγράφο με το ταξίδι στον ελληνικό χώρο, την τοπικότητα, την επιστροφή στους ουσιώδεις χαρακτήρες της ελληνικής παράδοσης και αποσκοπεί στην εθνική αναγέννηση. Η ενδημικότητα του Βασιλείου αντιπαρατίθεται εδώ με την “αποδημία” του Ουράνη, διάσταση που είναι ενδεικτική της μετατόπισης ανάμεσα στις δύο γενιές: από τον ρομαντισμό, τον ευρωκεντρισμό, τον υποκειμενισμό της “γενιάς του ’20”, στον ελληνοκεντρισμό και τον ρεαλισμό της “γενιάς του ’30”.⁴⁶

Για να μελετήσουμε πιο συγκεκριμένα αυτή τη διάσταση, θα στρέψουμε στη συνέχεια την προσοχή μας στον Βασιλείου και τη σχέση του με τις γραφικές τέχνες κατά την περίοδο της Κατοχής.⁴⁷

Στην Ελλάδα η εικονογράφηση της λογοτεχνίας είχε μακρά παράδοση. Από τα βυζαντινά χειρόγραφα, που ο Βασιλείου μελετούσε πριν από το 1940 για λογαριασμό του Αντώνη Μπενάκη, και τις πρώτες χαλκογραφίες του 18ου αιώνα⁴⁸ έως τη νεωτερική δουλειά καλλιτεχνών, όπως ο Δημήτριος Γαλάνης,⁴⁹ τα προσβάσιμα σε εκείνον πρότυπα ήταν ποικίλα. Εκτός αυτών όμως, ο νέος προσανατολισμός της τέχνης του συνδεόταν πρωτίστως με την εμπειρία της Κατοχής, που είχε δημιουργήσει μια επείγουσα ανάγκη αντίδρασης αλλά και ανανέωσης και ανάταξης μέσα από την τέχνη. Τότε κυκλοφόρησαν κρυφά πολλά αντιστασιακά λευκώματα από χαρακτες, όπως ο Τάσος ή η Βάσω Κατράκη, αλλά και από καλλιτέχνες που δεν είχαν ιδιαίτερα ασχοληθεί έως τότε με τη χαρακτηριστική, όπως ο Αστεριάδης ή ο Βασιλείου και, όπως γράφει ο Θ. Πετσάλης-Διομήδης, «*ήταν [...] σαν μια γενική επιστράτευση των καλλιτεχνών για να μεταδώσουν μηνύματα στον ελληνικό λαό*».⁵⁰

Ο Βασιλείου υπηρέτησε στην πρώτη φάση του πολέμου (1940-1941) ως στρατιωτικός ζωγράφος στο μέτωπο, ανήκε από τις αρχές του 1941 στο ΕΑΜ καλλιτεχνών, συνέβαλλε με ξυλογραφίες σε περιοδικά της εποχής και κυκλοφορούσε μυστικά, με δική του πρωτοβουλία αλλά και σε συνεργασία με άλλους διανοούμενους και

καλλιτέχνες,⁵¹ έντυπα και εικονογραφημένα λευκώματα με θέματα σχετικά με τη δράση των κατακτητών και τον αντιστασιακό αγώνα. Για παράδειγμα, από το 1942 έως το 1944 δημοσίευε στη *Νέα Εστία* χαρακτηριστικά που εικονογραφούσαν δημοτικά τραγούδια ή θέματα από τους εθνικούς αγώνες και έκρυβαν αντιστασιακά μηνύματα. Η ηρωική αποτύπωση της ανδρείας των Ελλήνων πολεμιστών μέσα από αναφορές στους αγώνες της απελευθέρωσης αλλά και οι απεικονίσεις επεισοδίων από την Κατοχή αποσκοπούσαν στην επιβεβαίωση της διάρκειας του ελληνισμού σε χρόνια σκλαβιάς, στην προβολή ιδανικών ελευθερίας και στην ενίσχυση του πατριωτικού συναισθήματος. Το 1945, σε έναν προσωπικό απολογισμό της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας εκείνης της περιόδου και της συμμετοχής του στην Αντίσταση,⁵² έγραφε ακριβώς ότι τα έργα που παρουσίαζαν τότε κάποιοι από τους Έλληνες καλλιτέχνες είχαν σκοπό να χαρίσουν μια «*κρυφή χαρά, μια παρηγοριά, λίγο κουράγιο*» στον «*ταλαιπωρημένο Έλληνα επισκέπτη*».⁵³ «*[...] Συμπονέσανε με το κοντύλι, ιστορήσανε τα πάθη του λαού, βοηθήσανε με το καλέμι του χαρακτήρα, που έγινε στα χέρια τους όπλο κοφτερό, τον αγώνα του, και άλλοι κλειστήκανε στην τεχνητή Εδέμ της καθαρής τέχνης [...]*».⁵⁴ Κάτι τέτοιο συμπίπτει και με τη δράση των περιοδικών από το 1943 και έπειτα, τα οποία μιλούσαν ανοιχτά για την αναγκαιότητα μιας επικής τέχνης και δημοσίευαν πατριωτικά κείμενα.⁵⁵

Ο Ουράνης ανήκε σε αυτούς που προτίμησαν, κατά την Κατοχή, μια “διακριτική” αντίσταση, επιχειρώντας να επικαλεστεί τη νοσταλγία της παιδικής αθωότητας όπου, όπως γράφει ο Α. Αργυρίου, «*η άρνηση του παρόντος μοιάζει να μην έχει σημείο αναφοράς μόνο τη σύγχρονη σκληρότητα αλλά και ολόκληρη τη ζωή*».⁵⁶ Τα ποιήματα που δημοσίευε εκείνα τα χρόνια στη *Νέα Εστία*, πολλά από τα οποία εντάχθηκαν στις *Αποδημίες*—όπως το «*Δέηση στον παραστάτη άγγελο*»—επιχειρούσαν να κάνουν τους αναγνώστες να ξεχάσουν τις δυσκολίες της καθημερινής ζωής και να ξεπεράσουν τη θλίψη τους (όπως και μεγάλο μέρος της ύλης «*υγιούς φρονήματος*» των τευχών της *Νέας Εστίας* εκείνη την περίοδο).⁵⁷

Ο Βασιλείου τοποθετείται, αντίθετα, ανάμεσα σε αυτούς που εξασκούσαν μια πιο “μαχητική” τέχνη και επιχειρούσαν να ενισχύσουν το εθνικό φρόνημα με μηνύματα διαμαρτυρίας και να στηρίξουν τον αγώνα κατά των κατακτητών. Χαρακτηριστικό της στάσης του, αλλά και της διάστασης με τον Ουράνη, είναι η ξυλογραφία

και το δημοτικό τραγούδι που αυτή εικονογραφεί, τα οποία δημοσιεύονται δίπλα στο ποίημα «Δέηση στον παραστάτη άγγελο» στο τεύχος Ιανουαρίου του 1942: έχει τίτλο «Ο Μπιστικός» και θέμα την επιθυμία της απελευθέρωσης. Τα *Ιστορημένα χειρόγραφα* και οι χειρόγραφες εκδόσεις των χρόνων 1942-1943 είχαν επίσης στόχο να εμψυχώσουν τον ελληνικό λαό⁵⁸ και πολλά από αυτά, σύμφωνα με μαρτυρία του χαρακτή Α. Τάσσου, τυπώνονταν μυστικά στο σπίτι του Βασιλείου.⁵⁹ Αργότερα έγραφε για αυτή την περίοδο: «*Είτανε τότε που σκαλίζαμε με τα νύχια το πατρογονικό χώμα να βρούμε λόγια, ρίζες να επιζήσουμε. Δημοτικό τραγούδι, Μπουνιαλής, Μακρυγιάννης, Κάλβος, Σολωμός, Παλαμάς, Σικελιανός, είτανε το καθημερινό άρτυμα για τη μομπούτα και το πληγούρι. Ελάχιστος μέσα στο σύνολο της ελληνικής τέχνης, που στάθηκε αδούλωτη, ιστόρησα τότε, με το καλέμι και το κοντύλι, ξυλογραφίες, μυστικές εκδόσεις, χειρόγραφες ποιητικές συλλογές, που μοιραζόντουσαν κρυφά, μαρτυρίες της ασίγηστης δίψας για αρετή και τόλμη που τάραζε τα σωθικά όλων μας*». ⁶⁰ Στις *Αποδημίες*, όπως και στα άλλα χειρόγραφα της Κατοχής, συμπεκνώνονται οι έως τότε έρευνές του γύρω από τις ρίζες της ελληνικής παράδοσης και συνδυάζονται στοιχεία από πηγές που είχε παλαιότερα μελετήσει: τις αγιογραφίες, τα βυζαντινά χειρόγραφα, τη λαϊκή τέχνη, τη ναυτική εικονογραφία. Το 1942 εκφράζει και στα κείμενά του έντονα την πεποίθηση ότι, για να προχωρήσει η ελληνική τέχνη, είναι καιρός το ύφος και η γλώσσα «*να ξαναγίνουν ελληνικά, με την πληρέστερη γνωριμία της παράδοσης, της γύρω ζωής των ανθρώπων, τον τοπείον, να ζυγώσουν το ιδανικό της δημιουργίας μιας ντόπιας Ελληνικής τέχνης*». ⁶¹

Ωστόσο, αν και αποκύημα της εκδοτικής δραστηριότητάς του κατά την Κατοχή, οι *Αποδημίες* δεν χαρακτηρίζονται, εμφανώς τουλάχιστον, από το στρατευμένο πνεύμα των υπόλοιπων χειρογράφων. Το λεύκωμα είναι λιγότερο ρεαλιστικό και πιο αποστασιοποιημένο από τη δύσκολη επικαιρότητα, ενώ η στροφή προς τη λαϊκή παράδοση, ως αντιπροσωπευτική της πατριωτικής συνείδησης, διαφέρει από την κοινωνική και πολιτική αντίσταση των παράνομων χειρογράφων με μαχητικό περιεχόμενο. Δεν είναι όμως οι επιδιώξεις και οι προτεραιότητες του Βασιλείου που διαφοροποιούνται εδώ, αλλά ο τρόπος που χρησιμοποιεί για να τις στηρίξει. Μέσα από την ειδυλική εξύμνηση της επιστροφής στις εθνικές παραδόσεις οραματίζεται την ανανέωση και τη χειραφέτηση της ελληνικής τέχνης από τα δυτικά πρότυπα

αλλά και την αναβίωση και τη συνέχιση της ελληνικής παράδοσης. Πολλοί ήταν άλλωστε οι καλλιτέχνες που απομακρύνθηκαν κάτω από αυτές της συνθήκες από το όραμα του εκμοντερνισμού της ελληνικής τέχνης και επιχείρησαν να “αντισταθούν” στις ξενόφερτες μόδες (αλλά και συμφορές), στρεφόμενοι αποκλειστικά προς την ελληνική παράδοση.

Η τροπή αυτή στο έργο του Βασιλείου και το ιδίωμα στο οποίο μεταπολεμικά κατέληξε, σηματοδοτείται από το δοκίμιο που δημοσίευσε το 1943 στα *Καλλιτεχνικά Νέα* με σκέψεις για την πορεία μιας «*ντόπιας*» τέχνης που να εκφράζει «*τους δικούς μας, τους σημερινούς καμμούς*». ⁶² Ο τρόπος που προσέγγιζε την εικονογράφηση εκείνα τα χρόνια τοποθετείται στη συνέχεια των ιστορημένων βυζαντινών Ευαγγελίων και των χειρογράφων του Μακρυγιάννη που σκοπό είχαν, όπως γράφει, «*να μιλήσουν με τη γλώσσα της ζωγραφικής και στον πιο απείδευτο αναγνώστη*». Όπως οι λαϊκοί τεχνίτες συντηρήσανε την τέχνη του λαού και τον πολιτισμό σε άλλες περιόδους σκλαβιάς, έτσι και στην προκειμένη περίπτωση τα “λαϊκά” αυτά έργα αποσκοπούσαν στη διατήρηση της εθνικής μνήμης. Για τον λόγο αυτό ο Βασιλείου υιοθέτησε τη νατουραλιστική οπτική και τη βυζαντινολαϊκή τεχνοτροπία, σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι στον μεσοπόλεμο. Όπως γράφει η Λακίδου, «*το όλο εγχείρημα παραπέμπει μορφικά στη συγκρότηση ενός είδους ιερών κειμένων, ενός λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού ευαγγελίου, ενός προτύπου-οδηγού για την πνευματική πορεία στο μέλλον*». ⁶³ Η συγκεκριμένη κατεύθυνση, σύμφωνα με δική του μαρτυρία, ανταποκρινόταν μάλιστα και στα «*σχέδια που είχε στο νου του για το μέλλον*». ⁶⁴ Πρέπει να σημειωθεί εδώ ότι ο Ουράνης δεν ασπαζόταν αντίστοιχες ανησυχίες αναφορικά με μια ελληνική έκφραση στην τέχνη. Μάλιστα, τοποθετούνταν παλαιότερα με σκεπτικισμό απέναντι στον αγώνα για την επιβολή της λαϊκής τέχνης και μόνο θαυμάζοντας τη μορφολογική αρτιότητα των εκθεμάτων της Έκθεσης Λαϊκής Τέχνης, που πραγματοποιήθηκε με την ευκαιρία του Βαλκανικού Συνεδρίου το 1930, κατέληγε ότι πρέπει να αντιμετωπίζεται ως τέχνη ζωντανή, που μπορεί να συναγωνιστεί –χωρίς όμως να έχει ανάγκη το προσόν της εθνικής της ιδιότητας– με οτιδήποτε ανάλογο εισάγεται από τη Δύση. ⁶⁵

Η αγωνιστική χαρακτηριστική και τα χειρόγραφα της Κατοχής επέτρεψαν στον Βασιλείου να επεξεργαστεί συστηματικότερα το λεξιλόγιο της αισθητικής της ελληνικότητας.

Στην εικονογράφηση των *Αποδημιών* εκπληρώνονται έτσι ταυτόχρονα δύο επείγουσες και αλληλοσυνδεόμενες επιθυμίες του εκείνη την περίοδο, που επιβεβαιώνονται από τα κείμενά του: να υποστηρίξει με τη ζωγραφική του την Αντίσταση και να διαμορφώσει το λεξιλόγιο μιας ελληνικής τέχνης. «*Με τη δοκιμασία που περνούμε*», γράφει χαρακτηριστικά το 1943, «*φανερώθηκε σε όλους επιτακτικότερη η ανάγκη να ξεχερσώσουμε το πατρικό περιβάλλον*». Ούτως ή άλλως, μια τέτοια στάση συνάδει με τον προσανατολισμό και στον χώρο της λογοτεχνίας της πνευματικής αντίστασης, από τις αρχές της Κατοχής, προς τη συντήρηση των «*εθνικών παρακαταθηκών*». ⁶⁶ Είναι ενδεικτικό ότι από το 1943 τα λογοτεχνικά κείμενα αρχίζουν να αποκτούν αιχμές πατριωτισμού, ⁶⁷ ενώ διεξάγονται συζητήσεις γύρω από τη σύγχρονη τέχνη, τη σχέση με την παράδοση και την επιστροφή στις πηγές, τον ελληνικό μοντερνισμό και την εντοπιότητα της ελληνικής τέχνης σε έρευνες και αφιερώματα του νεοσούστατου περιοδικού *Καλλιτεχνικά Νέα* (Ιούνιος 1943), όπου συνδιαλέγονταν λογοτέχνες και καλλιτέχνες. ⁶⁸ Η επανακάλυψη της λαϊκής παράδοσης στο πλαίσιο ενός ρεαλισμού με κοινωνικές διεκδικήσεις (όπως εκφράζεται π.χ. στο έργο του Τάσσου και του Βάλια Σεμερτζίδη) και η εγκατάλειψη των αιτημάτων συγχρονισμού με τη μοντέρνα τέχνη είναι αντιπροσωπευτική της συνέχειας και ενίσχυσης κατά τα χρόνια της Κατοχής, αφενός του «*πνευματικού εθνισμού*» ⁶⁹ της δεκαετίας του 1930, ⁷⁰ και αφετέρου της στροφής της αριστερής διανό-

ησης προς τη λαϊκή παράδοση και το αίτημα της “εθνικής τέχνης” από το τέλος του 1934 και έπειτα. ⁷¹

Υπό αυτό το πρίσμα, η περίπτωση του βιβλίου του Βασιλείου, ως παράδειγμα εικονογράφησης αντιπροσωπευτικό της τάσης της “ελληνικότητας” και της τροπής που παίρνει τη δεκαετία του 1940, είναι διαφωτιστική: μας μιλά για τον ρόλο που έπαιξε η εικονογράφηση της λογοτεχνίας στη συζήτηση για την παράδοση και στην παράλληλη εξέλιξη της τέχνης, της λογοτεχνίας και της διανόησης προς αυτή την κατεύθυνση· αποτελεί παράδειγμα για τον τρόπο που οι συνθήκες της Κατοχής στάθηκαν αποφασιστικές για τον προσανατολισμό της δουλειάς πολλών καλλιτεχνών, οι οποίοι έως τότε ταλαντεύονταν ανάμεσα σε διάφορα ιδιώματα· μας δίνει την ευκαιρία να παρακολουθήσουμε τη διαδικασία διαμόρφωσης ενός αρχετυπικού εικαστικού λεξιλογίου στο οποίο να αναγνωρίζει τον εαυτό του ο Έλληνας αλλά και τους τρόπους πρόσληψης της (νεορομαντικής εν προκειμένω) ποίησης από αυτή τη νέα αισθητική αντίληψη. Ζητήματα ο απόηχος των οποίων παρέμεινε έντονος και επηρέασε την πορεία που πήρε ένα τουλάχιστον ρεύμα της ελληνικής τέχνης τις επόμενες δεκαετίες.

Πολύνα Κοσμαδάκη
Δρ Ιστορίας της Τέχνης
Μουσείο Μπενάκη
kosmadaki@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Το *livre de peintre* ορίζεται ως βιβλίο όπου ο καλλιτέχνης αναλαμβάνει την ανάγνωση και διακόσμηση ενός κλασικού, προγενέστερου κειμένου. Η συλλογή ποιημάτων *Parallèlement* του Paul Verlaine που εξέδωσε ο Ambroise Vollard το 1900 θεωρείται το πρώτο μοντέρνο *livre de peintre*. Αντίθετα, το “βιβλίο διαλόγου” (*livre de dialogue*), που γεννήθηκε, σύμφωνα με τον Yves Peyré, μεταξύ 1874-1876 –αφετηρία του είδους θεωρείται η συνεργασία του Stéphane Mallarmé με τον Édouard Manet–, διατηρεί την ισορροπία μεταξύ κειμένου και εικόνας σε μια σχέση αμοιβαιότητας, ενώ είναι συχνά αποτέλεσμα συνεργασίας ποιητή και ζωγράφου. «[Στο βιβλίο διαλόγου, ο ζωγράφος] *διευθετεί τις μορφές του, τις επενδύει με μία αυτονομία απερίσπαστη από το αντίθετό της, προσλαμβάνει τις λέξεις· η σελίδα λειτουργεί ως επιφάνεια, επάνω στην οποία το πλαστικό γεγονός διευθετείται ως αντίστιξη σε μία άλλη πραγματικότητα ή συμπίπτει με αυτή [...]*».

Για περισσότερα, βλ. Y. Peyré, *Peinture et poésie: Le dialogue par le livre (1874-2000)* (Paris 2001)· Fr. Chapon, *Le Peintre et le Livre: l'Âge d'Or du Livre Illustré en France 1870-1970* (Paris 1987)· C. Hogben – R. Watson (επιμ.), *From Manet to Hockney: Modern Artists' Illustrated Books* (κατάλογος έκθεσης, Victoria and Albert Museum, London 1985).

2. Τ. Καγιαλής, *Λογοτεχνία και πνευματική ζωή*, στο: Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Ο Μεσοπόλεμος 1922-1940* Β2 (Αθήνα 2003) 295-366.

3. Το παράδειγμα του “ενιαίου πνεύματος” της *Νέας Εστίας* είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό της κοινής προσέγγισης καλλιτεχνικών και κοινωνικών ζητημάτων από λογοτέχνες και καλλιτέχνες. «*Το περιοδικό τούτο φιλοδοξεί να συγκεντρώνη στις σελίδας του την πνευματικὴν ζωὴν του Ἐθνους με τους διαπρεπέστερους αυτής κι εις κάθε κλάδον ειδικότε-*

ρους αντιπροσώπους», γράφει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος στο προγραμματικό σημείωμα του πρώτου τεύχους το 1927. Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Χ. Λ. Καραόγλου (εποπτεία ερευνητικής ομάδας), *Περιοδικά Λόγον και Τέχνης (1901-1940)*, αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση, 2: *Αθηναϊκά περιοδικά (1926-1933)* (Θεσσαλονίκη 2002) 80-81.

4. «Πάψετε πια...», «Κορίτσια του παλιού καιρού», «Nel mezzo del cammin...», «Ξεκίνημα», «Ταορμίνα», «Άδεια ζωή», «Πρόσκληση σε ταξίδι», «Είναι κάποια νησιά...», «Ένα καράβι φεύγει...», «Τοο late», «Της αγάπης», «Άνοιξη», «Η αγάπη», «Ξεριζωμένοι», «Είναι ως να ζω», «Οι νέες των επαρχιών», «Στη γειτονιά που πια δε ζούμε», «Ναυαγοί», «Οι γέροι ναυτικοί», «Εγκαταλειμένοι κήποι», «Δέηση στον παραστάτη άγγελο», «Senhora dos remedios e da boa morte», «Τέλμα», «Αναμονή», «Εγκατάλειψη», «Της αγάπης».

5. Α. Πολίτης, *Ιστορία της Νεοελληνικής λογοτεχνίας* (Αθήνα 1999³) 247.

6. Κ. Ουράνης, *Ποιήματα* (Αθήνα 1953). Τα αντίτυπα είναι υπογεγραμμένα από την Άλκη Θυλόη ή από τη Μ. Α. Wild. Η ανθολογία περιλαμβάνει τις τρεις σημαντικότερες συλλογές του Ουράνη *Spleen*, *Νοσταλγίες*, *Αποδημίες*, τελευταία του σχεδιάσματα και τραγούδια.

7. Τα ποιήματα που έχουν προστεθεί στη συλλογή όπως δημοσιεύεται το 1953, είναι τα εξής: «Όπως...», «Εαρινό», «Απολογισμός ζωής καθημερινού ανθρώπου», «Άλλο δεν έκανα», «Πότε καθώς στα ύφαλα», «Κατοχή», «Στον πύργο της μελαγχολίας», «Μάσκες» και «Δειλινό ζωής».

8. Πολίτης (σημ. 5) 247.

9. Κ. Στεργιόπουλος (επιμ.), *Η ελληνική ποίηση, ανθολογία – γραμματολογία* (Αθήνα 2000) 287.

10. Πολίτης (σημ. 5) 247.

11. Η έλλειψη υλικών ζωγραφικής κατά την Κατοχή ωθούσε συχνά τους ζωγράφους, όπως αφηγείται και ο ίδιος ο Βασιλείου, σε «αυτοσχέδιες» λύσεις.

12. Βλ. δημοσίευση στο *Μουσείο Μπενάκη* 1 (2001) 210.

13. Ο Φώτης Κόντογλου ήταν ο πρώτος που επιχειρήσει να επανέλθει στην ιστόρηση χειρογράφων τη δεκαετία του 1930, ξεκινώντας από τον *Αστρολάβο* του 1934, βιβλίο με έγχρωμες μικρογραφίες. Για περισσότερα, βλ. Ν. Ζίας, *Φώτης Κόντογλου, ζωγράφος* (Αθήνα 1991) 66-69.

14. Σπ. Βασιλείου, *Γαλαξειδιώτικα καράβια* (Αθήνα 1934).

15. Η εικόνα που αντιστοιχεί στον στίχο «πάψετε πια να εκπέμπετε το σήμα του κινδύνου» παρουσιάζει δύο θαλάσσια όντα που καλούν σε βοήθεια χρησιμοποιώντας κοχύλια. Για το «Οι Νέες των επαρχιών» επιλέγει μια ζωγραφική εκδοχή των «*κλωμών και κρύων δειλινών*» στα οποία αναφέρεται ο ποιητής, ως καρτ ποστάλ με σφραγίδα, αναφερόμενος και στις καρτ ποστάλ με «*τοπία και άνθη*» που οι «*Νέες*» ανταλλάσσουν κρυφά με αγνώστους. Οι στίχοι «*είναι κάποια νησιά που σαν πλοία / μες στα πέλαγα, λεν, ταξιδεύουν*», παίρνουν τη μορφή ναυτικού χάρτη με διάσπαρτα νησιά και πλοία, ενώ για το «*Στη Γειτονιά...*» επιλέγει να αναπαραστήσει τα

μπαλκόνια με βασιλικούς που περιγράφει το ποίημα. Άλλες φορές οι παραστάσεις αποτελούν την οπτική μεταγραφή της κεντρικής ιδέας του ποιήματος, όπως αυτή διατυπώνεται στον τίτλο: το ειδυλλιακό τοπίο για το «*Ταορμίνα*», το τετρακάταρτο καράβι για το «*Ένα καράβι φεύγει*», ο παραμελημένος κήπος για το «*Εγκαταλειμένοι κήποι*», ο γέρος ναυτικός για το «*Οι γέροι ναυτικοί*» κ.ο.κ.

16. Μ. Καλλιγιάς, *Μια ζωή*, στο: Σπ. Βασιλείου, *Φώτα και Σκιές* (Αθήνα 1969) 6.

17. Σπάνια ο ζωγράφος παρασύρεται από το λυρικό ύφος του ποιητή· όταν το κάνει καταλήγει σε εξιδανικευμένες, κλασικίζουσες παραστάσεις, όπως π.χ. στο «*Ξεκίνημα*».

18. Ο Ουράνης έγραφε στο ελληνοαμερικάνικο περιοδικό *Εθνικός Κήρυξ*: «[...] Ο κ. Βασιλείου αξίζει την εμπιστοσύνη μας. Έχει δικά του προτερήματα σύνθεσης και χρωματισμού και η ανησυχία του ξεχειλίζει από χυμούς γόνιμους». Η κριτική αναδημοσιεύεται στο: Βασιλείου (σημ. 16) 39.

19. Βασιλείου (σημ. 16) 39.

20. Για παράδειγμα, τα *Παιδικά Σχέδια*, που ο Βασιλείου εξέδωσε σε συνεργασία με τον Αγήνορα Αστεριάδη, ήταν για τον Ουράνη αντιπροσωπευτικά του στοιχείου που χαρακτηρίζει την «*αλθθινί*» και «*ζωντανή*» –σε αντιδιαστολή με την ακαδημαϊκή– τέχνη. Κ. Ουράνης, *Παιδικά Σχέδια, Νέα Εστία* 15 (1934)· αναδημοσιεύεται στο: Κ. Ουράνης, *Στιγμιότυπα* (Αθήνα 1958) 212.

21. Για βιογραφία, εργογραφία και ανθολόγηση κειμένων του Ουράνη, βλ. Π. Καραβίας, *Κώστας Ουράνης, το πρόσωπο, το προσώπιο και η σκιά* (Αθήνα 1958)· Π. Μαρκάκης, *Κώστας Ουράνης, Γ': Βιβλιογραφία (1908-1961)* (Αθήνα 1962)· *Κώστας Ουράνης. Ο ψυχικός και πνευματικός του κόσμος* (Αθήνα 1969)· Α. Κούσουλας, *Κώστας Ουράνης, στο: Η Μεσοπολεμική πεζογραφία, από τον πρώτο έως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)* ΣΤ' (Αθήνα 1996) 316-63· Στεργιόπουλος (σημ. 9) 286-307.

22. Η πρώτη του συλλογή, με την οποία εμφανίστηκε στα ελληνικά γράμματα αλλά αποκήρυξε στη συνέχεια, είχε τίτλο *Σαν όνειρο* και εκδόθηκε το 1909.

23. Σύμφωνα με τον Πολίτη στις *Νοσταλγίες* φαίνεται ουσιαστικά η προσωπική ποιητική του προσφορά, Πολίτης (σημ. 5) 247.

24. Α. Αργυρίου, *Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στα χρόνια του Μεσοπολέμου* (Αθήνα 2001) Β' 751.

25. Πολίτης (σημ. 5) 248. Αναφέρεται επίσης και ως «*γενιά του 1907*» στην ανθολογία *Οι Νέοι* του Τ. Άγρα (1922) και ως «*Γενιά του 1914*». Για περισσότερα ως προς τη γενεαλογική ταξινόμηση των ποιητών του πρώτου μισού του 20ού αιώνα, βλ. Αργυρίου (σημ. 24) 14-16. Βλ. επίσης, *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι* (Αθήνα 2007) 367-68 λ. *Γενιά του 1920* (Α. Αργυρίου).

26. Τ. Άγρας (επιμ.), *Οι Νέοι, εκλογή από το έργο ελλήνων ποιητών 1910-1920* (Αθήνα 1922).

27. Ο Αργυρίου σημειώνει επίσης ότι «οι καταστάσεις αυτές, κυρίαρχες στους γαλλικούς κυρίως λογοτεχνικούς κύκλους, στα τέλη του 19ου αιώνα, μεταφερμένες σε μια άλλη εποχή, την περίοδο του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, με μια διαφορετική περιρρέουσα ατμόσφαιρα, η οποία εννοούσε ιδιαίτερα τα νέα εικονοκλαστικά αισθητικά κινήματα, έμοιαζαν να κατάγονται μάλλον από φιλολογικές επιρροές, παρά από εμπειρίες ζωής», ενώ «ακόμη και η απημέλητη μορφή των στίχων του και οι αλλεπάλληλες χασμωδίες του είχαν εκληφθεί ως ηδλημένοι εκφραστικοί τρόποι και ως στοιχεία ύφους, τα οποία συνόδευαν οργανικά τα ποιητικά του δέματα». Θεωρεί μεν ότι θα ήταν υπερβολή να το υποστήριζε κανείς σήμερα, αλλά ταυτόχρονα εντοπίζει στη «βαρύρυθμη» αυτή και «πεζολογική» ποίηση μια ατμόσφαιρα εποχής με διαχρονικά στοιχεία. *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 8 (1988) 73-74 λ. Κώστας Ουράνης (Α. Αργυρίου).

28. *Sol y Sombra* (1934), *Αετός* (1942), *Σινά, Το Θεοβάδι-στον όρος* (1944), *Γλανκοί δρόμοι* (1947), *Ταξίδια στην Ελλάδα* (1949).

29. Τα κείμενα αυτά συγκεντρώνονται σε έναν από τους τόμους των *Απάντων* που τιτλοφορείται *Στιγμιότυπα* (Αθήνα 1958).

30. Το αναφέρει σε ένα κείμενο για τον Θεόφιλο (Κ. Ουράνης, Ο Θεόφιλος ή η ζωγραφική ενός μέντιουμ, *Νέα Εστία* 41 [1946] 710-12), αναδημοσιεύεται στο: Ουράνης (σημ. 29) 136-39.

31. Κ. Ουράνης, Ένας έλληνας ζωγράφος στο Παρίσι, εφ. *Πρωΐα* (7.8.1933), αναδημοσιεύεται στο: Ουράνης (σημ. 29) 152.

32. Χαρακτηριστικό της ευνοιάς του προς τους Έλληνες καλλιτέχνες που είχαν κάνει σταδιοδρομία στο Παρίσι και ακολουθήσει τη γαλλική σχολή είναι η εκθιαστική κριτική της έκθεσης της «Ομάδας Τέχνη», την οποία θεωρούσε το αποκορύφωμα του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Δίotti αντιπροσωπεύει μια κοινή αντίληψη της τέχνης που λέει ότι «η Τέχνη οφείλει να εκφράζεται με τα ίδια της στοιχεία, χωρίς να προστρέχει στη "φιλολογία" [...] και ότι σκοπός της δεν είναι η αντιγραφή της φύσης, αλλά η ερμηνεία της». Κ. Ουράνης, Ομάς Τέχνης, *Παιδαρχία* 16 (1930) 21-23, αναδημοσιεύεται στο: Ουράνης (σημ. 29) 183-88.

33. Για μια επισκόπηση της υποδοχής του μεσοπολεμικού έργου του Βασιλείου, βλ. Ευ. Δ. Μαθιόπουλος, *Η συμμετοχή της Ελλάδας στη Μπιενάλε της Βενετίας 1934-1940* (δακτ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Κρήτης, Ρέθυμνο 1996) Α΄ 316-26.

34. Για το θέατρο, βλ. Ι. Λακίδου, *Η συμβολή του Σπύρου Βασιλείου στο θέατρο και το σκηνικό ύφος της γενιάς του '30* (δακτ. διδ. διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών 2008).

35. Ο Ευ. Δ. Μαθιόπουλος σημειώνει, αναφορικά με την πορεία του Βασιλείου τη δεκαετία του 1930, ότι «ήταν ένας από τους περισσότερο πρόθυμους ζωγράφους εκείνη την εποχή, για να εγκαταλείψει τις νεωτεριστικές τάσεις και ν' ακολουθήσει το κίνημα της αναζήτησης του νεοελληνικού ρυθμού και να το εκφράσει στις εικαστικές τέχνες», Μαθιόπουλος (σημ. 33) 317.

36. Το λεύκωμα εκδόθηκε με την υποστήριξη της «Εταιρείας Ελληνικές Τέχνες» των Αντώνη Μπενάκη και Σπύρου Λοβέρδου. Στο κείμενο του Βασιλείου μπορούμε να διακρίνουμε τις σκέψεις περί της λειτουργίας του κοσμήματος αλλά και της μορφής του.

37. «Ο Σπύρος Βασιλείου άξιος τεχνίτης και της πέννας, έγραψε κ' ένα βιβλίο θανμαστό για τα καράβια του Γαλαξειδίου, που τα στόρισε κιόλας ζωντανά, με τ' όνομα, τα χρόνια και τα περιστατικά της ζωής τους, κ' έτσι γνωρίζανε τι θα πει Γαλαξειδί κι' όσοι δεν το κατείχαν. Και δεν τα 'γραψε, ούτε και τα ζωγράφησε μοναχά, μα τα 'κραξε από το βυθό των καιρών και της θάλασσας να ξαναστολίσουν την πολιτεία [...]», Εύα Βλάμη, όπως παρατίθεται στο: Βασιλείου (σημ. 16) 25.

38. Σύμφωνα με τον Πετσάλη-Διομήδη, ο ίδιος θεωρεί αυτό το βιβλίο ως το πρώτο του χρονολογικά χάραγμα, Ν. Πετσάλης-Διομήδης, *Σπύρου Βασιλείου, οι ξυλογραφίες* (Αθήνα 1981) 9.

39. Λακίδου (σημ. 34) 171-72.

40. Πετσάλης-Διομήδης (σημ. 38).

41. Βασιλείου (σημ. 16) 67.

42. Α. Καστρινάκη, *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950* (Αθήνα 2005) 57-65.

43. Και στις δύο περιπτώσεις τα 20 πρώτα από τα 105 αντίτυπα που κυκλοφόρησαν ήταν γραμμένα και ζωγραφισμένα στο χέρι, σύμφωνα με πληροφορίες που δίνει ο ίδιος σε επιστολικό δελτάριο προς τον αδελφό του στις 26 Ιανουαρίου 1945, Αρχείο Σπύρου Βασιλείου, «Ατελιέ Σπύρου Βασιλείου».

44. *Ιστορημένα χειρόγραφα του ζωγράφου Σπύρου Βασιλείου που κυκλοφόρησαν μυστικά τον καιρό της σκλαβιάς 1941-1945* (Αθήνα 1979).

45. Όπως γράφει ο Πάνος Καραβίας, ο Ουράνης εξομολογούνταν πως «δεν ένιωθε την ευτυχία παρά μόνο ως παρελθόν», Καραβίας (σημ. 21) 35.

46. Οι λογοτέχνες της «γενιάς του 1930», όπως ο Θεοτοκάς, αποκηρύσσουν μάλιστα την απαισιόδοξη, αρνητική ποίηση «που τη σκεπάζει μια νοσηρή και αποπνικτική ατμόσφαιρα θανάτου», Τ. Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930* (Αθήνα 2007) 157.

47. Για την τέχνη της περιόδου 1940-1944, βλ. Ευ. Δ. Μαθιόπουλος, *Οι εικαστικές τέχνες στην Ελλάδα την περίοδο 1940-1944*, στο: Χρ. Χατζηιωσήφ (επιμ.), *Ιστορία της Ελλάδας του 20ού αιώνα. Β΄ Παγκόσμιος Πόλεμος, 1940-1945 Κατοχή - Αντίσταση* (Αθήνα 2007) 263-301.

48. Για τη χαρακτηριστική και τις γραφικές τέχνες στην Ελλάδα, βλ. Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνική Χαρακτική* (Αθήνα 1994) και Δ. Παυλόπουλος, *Χαρακτική. Γραφικές Τέχνες. Ιστορία - Τεχνικές - Μέθοδοι* (Αθήνα 1995).

49. Ο Βασιλείου θαύμαζε τη μαστοριά του Γαλάνη και αποκόμισε έμμεσα τα διδάγματά του, Πετσάλης-Διομήδης (σημ. 38) 8.

50. Πετσάλης-Διομήδης (σημ. 38) 9.
51. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής ο Βασιλείου είχε συνεργαστεί μεταξύ άλλων με τον Τάσσο, τον Αστεριάδη, τον Άγγελο Σικελιανό.
52. Σπ. Βασιλείου, Οι καλλιτέχνες στην Κατοχή, *Ελεύθερα Γράμματα* 1 (1945) και Οι καλλιτέχνες στην Αντίσταση, *Ελεύθερα Γράμματα* 21 (1945), αναδημοσιεύονται στο: Ι. Λακίδου (επιμ.-σχολ.), *Σπ. Βασιλείου, Με το πινέλο, το καλέμι και τη γραφίδα* (Αθήνα 2002) 134-40.
53. Ο Βασιλείου προβαίνει σε αυτή τη διαπίστωση με αφορμή την ομαδική εικαστική έκθεση που έγινε με κρατική πρωτοβουλία το 1941-1942 στο Αρχαιολογικό Μουσείο.
54. Βασιλείου (σημ. 52) 134-40.
55. Καστρινάκη (σημ. 42) 63.
56. Αργυρίου (σημ. 24) Γ' 55.
57. Αργυρίου (σημ. 24) Γ' 56.
58. Γ. Πετρίης, Οι καλλιτέχνες στην πάλη για τη λευτεριά, *Επιθεώρηση Τέχνης* 87-88 (1962) 386-401.
59. Μια συνέντευξη με τον Α. Τάσσο: οι εικαστικοί καλλιτέχνες στην Αντίσταση, *Τέχνη και Πολιτισμός* 9 (1981) 27 όπως παρατίθεται στο: Παυλόπουλος (σημ. 48) 95.
60. Σπ. Βασιλείου, Υστερόγραφο, στο: Βασιλείου (σημ. 44) χ.σ.
61. Σπ. Βασιλείου, Θαλασογραφία, *Πειραϊκά Γράμματα* 6 (1942) 334.
62. Σπ. Βασιλείου, Για μια νεοελληνική ζωγραφική, στο: Βασιλείου (σημ. 52) 124. Το κείμενο πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Καλλιτεχνικά Νέα* στις 23 Σεπτεμβρίου 1943.
63. Λακίδου (σημ. 34) 188.
64. Σε επιστολικό δελτάριο προς τον αδελφό του, βλ. σημ. 43.
65. Κ. Ουράνης, Έκθεση Λαϊκής τέχνης, *Πειθαρχία* (1930) 22, αναδημοσίευση στο: Ουράνης (σημ. 29) 188-89.
66. Αργυρίου (σημ. 24) 55.
67. Α. Καστρινάκη, Η λογοτεχνία στην Κατοχή, στο: Χατζηιωσήφ (σημ. 47) 328-30.
68. Τεύχη 15-29 (1943), 30-35 (1944).
69. Καγιαλής (σημ. 46) 208.
70. Όπως σημειώνει ο Ματθιόπουλος αναφορικά με την περίπτωση του Κόντογλου, τα βιώματα των χρόνων της Κατοχής προκάλεσαν ιδεολογικές ριζοσπαστικοποιήσεις και έκαναν τον πρωτοπόρο του κινήματος της ελληνικότητας να συνειδητοποιήσει ότι «ο βαθύτερος συγκεκρισμός παράδοσης και ευρωπαϊκής νεωτερικής τέχνης ήταν χίμαιρα». Ο παραλογοισμός του πολέμου τον οδήγησε, συνεχίζει, σε «φανατικό αντιδυσκικισμό και αντινεωτερισμό» που ήταν «λογικό επακόλουθο της συνειδητοποίησης της εγκατάλειψης του ελληνικού λαού σε μια καταστροφική μοίρα, ανάξια της προσφοράς του», Ματθιόπουλος (σημ. 47) 270.
71. Βλ. Χρ. Ντουνιά, *Λογοτεχνία και Πολιτική. Τα περιόδικά της Αριστεράς στον μεσοπόλεμο* (Αθήνα 1996) 423.

POLINA KOSMADAKI

From Neo-Romantic poetry to 'Greek-style' painting:
Kostas Ouranis' *Apodimies* illustrated by Spyros Vassiliou

The collection *Apodimies* ['Migrations'] (1953) contains 26 of Kostas Ouranis' poems, which originally appeared in various periodicals. The poems were only published as a collection after the poet's death. The version, which we shall examine here, is a unique manuscript example dating to 1943, written and illustrated by the painter Spyros Vassiliou.

This version of *Apodimies*, hand-crafted by that "most Greek of artists", as Vassiliou is often called, acts as a starting point from which come to foreground problematical issues relating to the development of a vocabulary

of Greekness and of the 'back-to-our-roots' tendency. At the same time, it tells us about the work and the attitudes of the two artists during the German Occupation, as well as giving us a chance to deal with the broader question of the relationship between word and image.

More specifically it allows us to examine the way in which Vassiliou attempts to give the manuscript a seamless style, corresponding to the nostalgic atmosphere of the poems but distinctly Greek in character; how he appropriates the 'codes' of the text in order to move from existential angst to the culture-specific display of epic

home-coming which every return to traditional values imposes. In addition, the context in which the manuscript was created is explored, as well as the camaraderie between the two artists in the intellectual arena of the magazine *Nea Estia*, where they took part in a shared quest for ways of embracing Modernism and creating a Greek identity in art. During the period of the Nazi Occupation the magazine also provided a focus for their efforts to bolster the nation's morale.

The clandestine printmaking and hand-written documents of the Resistance movement gave Vassiliou the opportunity to work out a vocabulary of the aesthetics of Greekness more systematically. In *Apodimies*, as in his other manuscripts from the years 1942-1943 (*The Akritika* by Angelos Sikelianos, 1942, *Mesa apo ta teichi* by Sotiris Skipis, 1943 and *Drakoyenia* by Ayis Theros, 1943, as well as his *Illustrated Manuscripts* (pamphlets with extracts from literary works of a militant nature) we find the concentrated results of his ongoing research into the roots of Greek tradition combined with elements from sources studied earlier in his career: icon painting, Byzantine manuscripts, folk art, nautical iconography. Thus in illustrating *Apodimies*, as his writings confirm, he fulfilled two interconnected desiderata which he considered equally urgent at that time: supporting the Resistance with his painting and creating a vocabulary for 'Greek' art. Moreover, the rediscovery of a folk tradition in the

context of a socially exigent form of realism (as expressed for example in the work of Tassos and Vallias Semertzidis) and the abandonment of the drive to get up-to-date with modern art signal on the one hand the continuance and strengthening during the Occupation of the 'intellectual nationalism' of the thirties and on the other the shift in the leftist intellectuals' focus towards the folk tradition and the demand from late 1934 onwards for a form of 'national art'.

Seen in this light, as an example of book illustration following the 'thirties' trend for 'Greekness' and consequent developments in the forties, Vassiliou's manuscript edition is enlightening. It tells us about the role which the illustration of literature played in the debate about tradition and in the parallel development of art, literature and associated thinking; it is an example of the way in which the conditions under the Occupation proved decisive in giving direction to the work of many artists, who had hovered between various idioms up till then. And it gives us the opportunity to observe the process of shaping an archetypal vocabulary for the arts in which Greeks could recognize themselves, as well as ways of embracing (in this case Neo-Romantic) poetry from this new aesthetic perspective. The reverberations from these issues continued to resonate intensely, influencing the direction which at least one tendency in Greek art was to take in succeeding decades.

