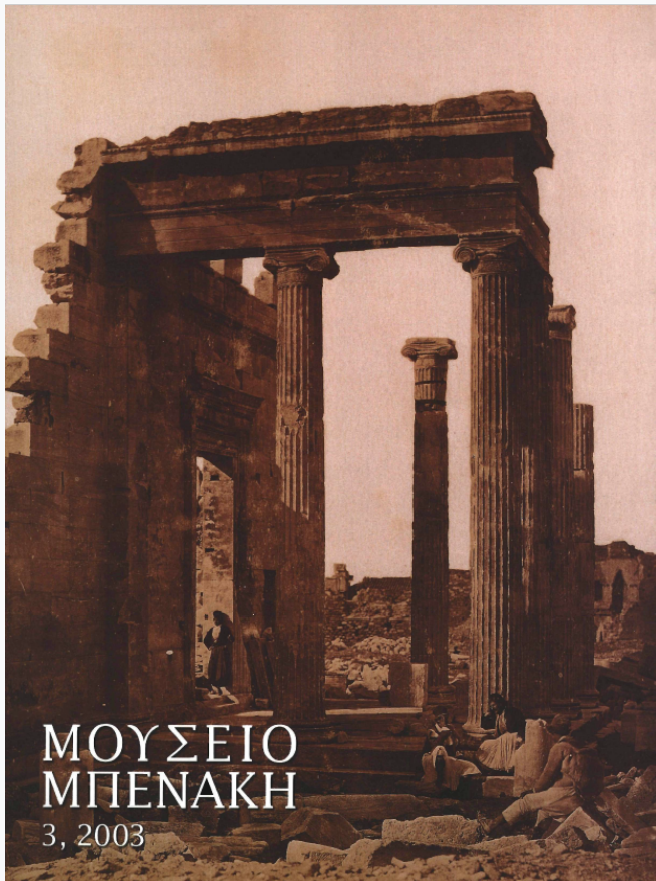


Μουσείο Μπενάκη

Τόμ. 3 (2003)



Ταβέρνες, καφενεία και ο συμβολισμός τους στο έργο του Νίκου Χατζήκυριάκου-Γκίκα

Ιωάννα Προβίδη

doi: [10.12681/benaki.18241](https://doi.org/10.12681/benaki.18241)

Copyright © 2018, Ιωάννα Προβίδη



Άδεια χρήσης [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Προβίδη Ι. (2018). Ταβέρνες, καφενεία και ο συμβολισμός τους στο έργο του Νίκου Χατζήκυριάκου-Γκίκα. *Μουσείο Μπενάκη*, 3, 137–148. <https://doi.org/10.12681/benaki.18241>

Ταβέρνες, καφενεία και ο συμβολισμός τους στο έργο του Νίκου Χατζηκυριάκου-Γκίκα

ΜΙΑ ΣΗΜΑΝΤΙΚΗ ΕΝΟΤΗΤΑ του μεγάλου σε εύρος και ποικίλου σε θεματογραφία έργου του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα, που καλύπτει τα χρόνια 1935-1960 και κορυφώνεται στα τέλη της δεκαετίας του 1950, έχει ως θέμα τα καφενεία και τις ταβέρνες της ελληνικής υπαίθρου. Την αφετηρία της ενασχόλησης του ζωγράφου με τα θέματα αυτά μπορούμε ίσως να την αναζητήσουμε σε μια παλιά οικογενειακή φωτογραφία, τραβηγμένη σε κάποιο παραθαλάσσιο καφενείο το 1919 (εικ. 1).

Άλλωστε, το καφενείο και η ταβέρνα –κέντρα της κοινωνικής ζωής του Μεσοπολέμου και των πρώτων δεκαετιών μετά τον πόλεμο–, έχουν εμπνεύσει πολλούς Έλληνες λογοτέχνες αλλά και εικαστικούς. Τόσο η φυσιογνωμική ποικιλία των πελατών και των θεμάτων που συζητούσαν στους χώρους αυτούς, όσο και ο πλούτος των αρχιτεκτονικών τους στοιχείων, στάθηκαν πηγές έμπνευσης σημαντικών δημιουργιών. Και η γνωστή ευαισθησία του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα δεν θα μπορούσε να μείνει ανεπηρέαστη από τη σαγήνη τους.

Αλλά ας ξαναγυρίσουμε στη φωτογραφία. Η χειρόγραφη ένδειξη στην πίσω πλευρά της, εκτός από τη χρονολογία, μας δίνει και τον τόπο: «*Αιδηψός 1919*». Η φωτογραφία, που έχει γίνει ίσως από επαγγελματία φωτογράφο, είναι σκηνοθετημένη σύμφωνα με το πνεύμα της εποχής, με τα πρόσωπα να κοιτούν κατευθείαν στον φακό και με φόντο τη θάλασσα, την απέναντι στεριά και ένα καράβι που περνά. Στο κέντρο της εικόνας, πίσω από ένα χαρακτηριστικό τραπέζι καφενείου, είναι καθισμένες τέσσερις γυναικείες μορφές διαφορετικής ηλικίας: η ηλικιωμένη κυρία με το καπέλο, αριστερά, είναι πιθανώς η γιαγιά· δίπλα της κάθονται μια νέα γυναίκα και δύο

νεαρά κορίτσια, με ένα τρίτο κορίτσι, λίγο μεγαλύτερο, να στέκεται πίσω τους. Την κεντρική αυτή παρέα πλαισιώνουν τρία ακόμα πρόσωπα, όλα όρθια. Δύο κορίτσια αριστερά, και δεξιά –με κάποια μικρή απόσταση από την υπόλοιπη παρέα– ο μοναδικός άνδρας της συντροφιάς, ο 13χρονος τότε Νικολής Χατζηκυριάκος-Γκίκας.

Σχεδόν 20 χρόνια αργότερα, ο εικονιζόμενος νεαρός, που είναι τώρα πια καταξιωμένος ζωγράφος, θα κρατήσει από τη συγκεκριμένη φωτογραφία τα πρόσωπα της κεντρικής ομάδας για να δημιουργήσει τον πίνακα *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, έργο του 1937 (εικ. 2). Είναι, απ' όσο γνωρίζουμε, η πρώτη υπαινικτική αναφορά τόσο στο εξοχικό καφενείο όσο και στο τοπίο της Αιδηψού, στοιχεία που καταρτίζουν μια άκρως ενδιαφέρουσα ενότητα στη θεματολογία του Γκίκα.

Δεν ξέρουμε αν το κενό που μεσολαβεί στην απεικόνιση του συγκεκριμένου θέματος ανταποκρίνεται στην πραγματικότητα ή οφείλεται σε λανθάνοντα έργα.¹ Πάντως περίπου 10 χρόνια αργότερα, ο Γκίκας δημιουργεί μια σειρά πινάκων με τίτλο *Τοπίο της Αιδηψού* και *Εξοχικά κέντρα*, που παρουσιάζονται στην έκθεση της Καλλιτεχνικής Ομάδας «Αρμός» το 1949.² Πρόκειται για την τριλογία *Νύχτα, Αιδηψός I, II* και *III* και για τέσσερα έργα με τον τίτλο *Εξοχικό κέντρο* (1947). Ακόμα, από καταλόγους εκθέσεων και από το αρχείο της Πνακοθήκης Γκίκα εντοπίζουμε έργα με τους τίτλους *Αιδηψός-Τοπίο, Καφενείο τη νύχτα, Νύχτα στην Αιδηψό, Τοπίο Αιδηψού και Νύχτα-Εξοχικό Κέντρο*. Με εξαίρεση όσα παρουσιάζουν καθαρά τοπιογραφικά στοιχεία, στα έργα αυτά είναι φανερό ότι ο καλλιτέχνης ενδιαφέρεται για την απεικόνιση της ανθρώπινης μορφής και τη

συναναστροφή της νυχτερινής παρέας. Έχουμε έτοι σε πρώτο πλάνο το υπαίθριο καφενείο και τους θαμώνες του, στη συνέχεια έντονες αναφορές στο αρχιτεκτονικό πλαίσιο με τις τζαμαρίες, τα σκέπαστρα κ.λπ., και στο βάθος το θαλασσινό τοπίο.

Πέρα από τα καφενεία ή τα εξοχικά κέντρα, πίνακες με παραστάσεις ταβέρνας παρουσιάζονται επίσης την ίδια εποχή –τέλη δεκαετίας του 1940 και αρχές του 1950– στη θεματολογία του Γκίκα. Όπως διαπιστώνουμε από τους καταλόγους των εκθέσεων της Ομάδας «Αρμός» (1949) και της ατομικής έκθεσης του ζωγράφου στη Leicester Gallery του Λονδίνου (1953),³ εκτέθηκαν τα εξής έργα: *Τραπέζι και ψοσταριά, Ταβέρνα και ψοσταριά II, Ταβέρνα I, Ταβέρνα στην εξοχή II, Ταβέρνα τη νύχτα III* και *IV*.

Από τα παραπάνω σώζεται φωτογραφία μόνο ενός, του πίνακα *Ταβέρνα τη νύχτα III* (εικ. 4). Επίσης από το ίδιο έργο υπάρχει προσχέδιο σε τετράδιο σχεδίων του Γκίκα με την ένδειξη «*Αιδηψός 1948*». Στην ελαιογραφία της εικ. 4 βρισκόμαστε μπροστά σε μια υποβλητική σκηνή που εκτυλίσσεται νύχτα σε εξοχικό κέντρο. Οκτώ φιγούρες απλώνονται σχεδόν σε παράταξη μπροστά από το “σκηνικό” του κτίσματος και των δέντρων, κάτω από τον απαλό φωτισμό των ηλεκτρικών λαμπτήρων. Παρά τη στάση της παρέας των τριών ατόμων δεξιά, που δείχνουν ότι συζητούν ήρεμα, στην ατμόσφαιρα φαίνεται να πλανάται σιωπή. Εξάιρεση, η μελωδία της φουσαρμόνικας που βλέπουμε να παίζει ένας νέος άνδρας, όρθιος αριστερά. Μια μεταφυσική αύρα διαχέεται στην ατμόσφαιρα, δημιουργώντας για πρώτη φορά ένα κλίμα πολύ διαφορετικό από αυτό των καφενείων της Αιδηψού.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την ιστορία και την εξέλιξη του θέματος παρουσιάζει ένα λίγο πρωιμότερο έργο του Γκίκα, μια ελαιογραφία του 1940. Εντελώς διαφορετικό από τα παραπάνω, έχει τον τίτλο *Ταβέρνα με πεπόνι και καρπούζι* (εικ. 5), με τη διαφορά ότι πρόκειται για εσωτερικό όπου απουσιάζουν οι πελάτες, μια νεκρή φύση με φρούτα και σκεύη, καθώς και αρκετά αρχιτεκτονικά στοιχεία του χώρου. Αντιπαραβάλλοντας το έργο αυτό με το πολύ μεταγενέστερο *Εργαστήριο* (1964 - εικ. 6), ξαφνιάζεται κανείς με την ομοιότητα: το ίδιο ακριβώς σκηνικό, το τραπέζι με τα κομμένα φρούτα και το φωμί, το πιάτο και το κύπελλο, αλλά και η σκάλα στο βάθος, ο καθρέφτης αριστερά και το μοτίβο του σκακιού στο τραπέζι δείχνουν ότι με μικρές αλλαγές –π.χ. η παράλειψη του καβαλέτου και των πινέλων– όπως και με ελάχιστες προσθήκες, η

ταβέρνα μεταμορφώνεται στο ατελιέ του ζωγράφου.⁴ Το συμπέρασμα στην προκειμένη περίπτωση είναι ότι το μοτίβο της ταβέρνας παραμένει τόσο ισχυρό στη μνήμη του καλλιτέχνη, ώστε σχεδόν αντιγράφεται και μεταλλάσσεται ακόμα και μετά την πάροδο 25 χρόνων.

Η παραπάνω παρατήρηση αποτελεί ίσως την πρώτη νύξη για την κατανόηση δύο μνημειακών έργων του Γκίκα: των *Βραδινών αναμνήσεων* (εικ. 7) και της *Νυχτερινής ιεροτελεστίας* (εικ. 8). Τα έργα αυτά, δημιουργίες των ετών 1959-1960, έδωσαν αφορμή για αναλύσεις από κριτικούς και ιστορικούς της τέχνης, καλλιτέχνες αλλά και τον ίδιο τον Γκίκα, που σε δημοσιευμένο μακροσκελές κείμενό του⁵ καταθέτει τις προσωπικές του εξηγήσεις για την ερμηνεία των *Βραδινών αναμνήσεων*.

Και τα δύο έργα κινούνται στον ίδιο χώρο και την ίδια ατμόσφαιρα, με κυρίαρχο πρόσωπο τον χασάπη-ταβερνιάρη. Με τη διαφορά ότι, ενώ στη *Νυχτερινή ιεροτελεστία* ο ταβερνιάρης είναι το μοναδικό πρόσωπο της σύνθεσης, στις *Βραδινές αναμνήσεις* υπάρχουν και πέντε ακόμα μορφές, σε δύο ενότητες.

Ένα τρίτο έργο του 1959 μας ξαφνιάζει επίσης με τον τίτλο του που –όπως και στα δύο παραπάνω έργα– δεν συνάδει με σκηνή ταβέρνας. Ο *Αρχιερέας* (εικ. 9) δεν είναι άλλος από τον ταβερνιάρη που φορώντας ποδιά και τον σκούφο του χασάπη, στέκεται μπροστά από τον γύρο που ψήνεται, ανάμεσα στα τραπέζια και τα πιατικά της ταβέρνας του.

Ας ξεκινήσουμε από το πιο ολοκληρωμένο από την άποψη παρουσίας προσώπων έργο, τις *Βραδινές αναμνήσεις*. Ο Γκίκας δεν προσδιορίζει τον τόπο που εκτυλίσσεται η δράση, καθώς στο κείμενό του αναφέρει σχετικά «*κάπου στην Ελλάδα*». Ένα σχέδιο όμως της ίδιας χρονιάς και με το ίδιο ακριβώς θέμα –δεν πρόκειται για προσχέδιο αλλά για αυτοτελή και ολοκληρωμένη σύνθεση– μας δίνει σαφώς το στίγμα, μέσω της χειρόγραφης ένδειξης «*Αιδηψός 1959*» δίπλα στην υπογραφή (εικ. 10). Επομένως, τα στοιχεία που παρέχει εκ πρώτης όψεως η ενότητα αυτών των έργων, παρουσιάζουν μια τυπική σκηνή σε εξοχική ταβέρνα στην Αιδηψό, μια καλοκαιριάτικη νύχτα του 1959.

Τα πρόσωπα που συμμετέχουν στην “ιεροτελεστία” των *Βραδινών αναμνήσεων* είναι τα εξής: στο αριστερό και μεγαλύτερο πεδίο (στο σχέδιο της εικ. 10 πρόκειται για το μισό του συνολικού χώρου) στέκεται ο χασάπη-ταβερνιάρης, με την άσπρη ποδιά, κρατώντας το μαχαίρι και έτοιμος να κόψει τα σφάγια στον πάγκο που βρί-



Εικ. 1. Αιδηψός 1919. Φωτογραφία από το αρχείο του Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

Εικ. 2. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, αυγοτέμπερα σε χαρτόνι, 24 x 27 εκ., 1937. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 3. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Οικογενειακό απόγευμα στην Αιδηψό*, μολύβι σε χαρτί, 10 x 14,5 εκ., 1937. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

σκεται μπροστά του' ο κορμός ενός δέντρου τον χωρίζει από τρία πρόσωπα που βρίσκονται στο κέντρο, μια νεαρή κοπέλα, έναν άνδρα και το γκαρσόνι, ενώ στο δεξί άκρο του πίνακα δύο καθισμένες γυναίκες συζητούν.

Λόγω της πολυπρόσωπης σύνθεσης, λίγα είναι τα στοιχεία που λειτουργούν παραπληρωματικά στον πίνακα: μερικές μόνο καρέκλες και τραπέζια με κάποια σκευή και η λάμπα ασετυλίνης “γεμίζουν” το έργο, με εξαίρεση το φορτωμένο –με φυτά, τοίχους, αρχιτεκτονικά στοιχεία– φόντο. Αντίθετα, η απουσία άλλων μορφών, εκτός από αυτή του ταβερνιάρη, στο δίδυμο έργο *Νυχτερινή ιεροτελεστία* αφήνει πεδίο για να σωρευτεί πλήθος αντικειμένων που ταιριάζουν στον χώρο της ταβέρνας, όπως το ξύλινο καρότσι με το σφαχτό, καλάθια, κουβάδες και βαρέλια, μπουκάλια και λαδικά καθώς και η αναμμένη λάμπα ασετυλίνης. Όλα αυτά, κάτω από το έντονο ηλεκτρικό φως και δίπλα σε ένα εξίσου πυκνογραμμένο φόντο. Το σύνολο δημιουργεί έντονη την αίσθηση του *hoi toi vacuì*, που εδώ μπορεί να ερμηνευθεί και ως εξωτερίκευση του προβληματισμού και της ψυχικής ταραχής του δημιουργού.

Από τα ίδια πολυπληθή στοιχεία περιβάλλεται και ο χασάπης-αρχιερέας του τρίτου πίνακα της ίδιας ενότητας (εικ. 9). Η μορφή, που εδώ τοποθετείται στο κέντρο του πίνακα, περιοριζόμαστε από αντικείμενα που καλύπτουν ασφυκτικά το σύνολο της ζωγραφικής επιφάνειας. Σε στάση χαλάρωσης, με τα χέρια και τα πόδια σταυρωτά, ο αρχιερέας φορά την άσπρη ποδιά και τον σκούφο, κάτω από τον οποίο σχηματίζονται έντονα τα χαρακτηριστικά του προσώπου του.

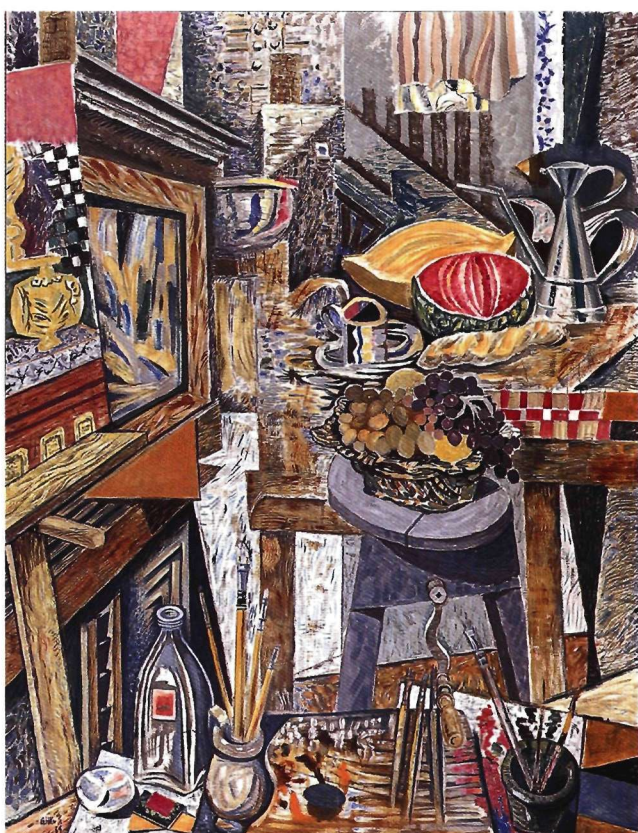
Από την περιγραφή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα του θέματος των *Βραδινών αναμνήσεων* ξεχωρίζουμε μερικά αποσπάσματα που δείχνουν τον καθαρό συμβολισμό προσώπων και πραγμάτων: «*Η σκηνή υποίδηται πως παριστάνει μια βραδυά, καλοκαίρι, σε μια εξοχική “ταβέρνα” κάπου στην Ελλάδα. Καθώς είναι γνωστό σ’ όσους έχουν πάει εκεί, υπάρχει μια ζεστασιά και μια οικειότητα, κι’ ακόμη μια χωριάνικη απλότητα, σ’ αυτά τα σκονισμένα περιβολάκια με τα καχεκτικά τα δέντρα, με τις πρασιές, που με όλο το πότισμα, μένουν ψωραλέες, με τους τοίχους που καταρρέουν, τους μισοσκεπασμένους με αγιόκλημα, όπου οι ξύλινες καρέκλες διόλου δεν αναπαύουν κι’ όπου ανάμεσα στην παράταιρη επίπλωση βρίσκονται πολύ συχνά τα μικρά τενεκεδένια τραπέζακια, βαμμένα σε χρώμα γαλαζωπό, (μπλε σερούλεουμ) με τα πόδια τους σε σχήμα Χ... Εκεί σ’ αυτό το συγκρότημα, αρνάκια και γουροννό-*



Εικ. 4. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα τη νύχτα III*, ελαιογραφία, 20 x 28 εκ., 1948. Ιδιωτική συλλογή.

πουλα ολόσωμα, γαλιά και κοτόπουλα, εντόσδια σε περίπλοκους συνδυασμούς αραδιάζονται μέσα στην ψοσταριά, την χορτάτη από κόβολη καυτή. Δίπλα είναι στημένο ένα είδος τεζάκι με μια βαρειά ζυγαριά, καταστόλιστη κι αυτή, για να ζυγίζονται τα κρέατα των ζώων κι' οι ψυχές των ανθρώπων. Κι ένας χοντρός κορμός δέντρον, όπως έχουν οι χασάπηδες, χρειάζεται για το λάνισμα. Όπως βλέπει λοιπόν κανείς, όλα εκεί μέσα είναι πολύ πρωτόγονα ή ακόμη και προγονικά. Όλη αυτή η λειτουργική διαδικασία συχνά είναι αποκρουσική και ανδιασική σε πολλές εναίσθητες ψυχές. Σ' αυτή τη περίπτωση θα πρέπει οι λεπτεπίλεπτοι να διαλέξουν το ετοιμόρροπο τραπέζι τους σε κάποια σκοτεινή κι' απόμακρη γωνιά, όπου οι καπνοί κι' οι κνίσεις (όσο κι' αν εύφραιναν άλλοτε τους Θεούς του Ολύμπου) να μη μπορούν να τους φτάσουν –εκτός πια, αν σαν άπραγοι μαθητευόμενοι ναυτικοί διαλέξουν θέσι που ο άνεμος θα τους στέλνει τις απόψεις και στο καταφύγιό τους...

Χώρος πολύμορφος, με κάθε λογής αντιθέσεις, αλλά αρμονικός, απαλός και με διάφορες δυνατότητες ένας κόσμος ανοιχτός, που μπορείς να πηγαίνεσαι, να μπαίνεις και να βγαίνεις, ελευθερωμένος από κάθε προσποίηση με αζι-οπρέπεια ζωϊκή, αλλά γεμάτος από διασταυρωμένα πυρά: διασταυρωμένα, καθώς τα πόδια των τραπεζιών, καθώς τα κλαριά των δέντρων, καθώς οι γάμπες των γυναικών, καθώς οι ριγμένες σκιές που πλανιούνται, καθώς οι πτυχές της πετσέτας και της ποδιάς, καθώς είναι και οι εντυπώσεις, οι αισθήσεις, καμιά φορά κι οι συγκινήσεις. Εξαρτάται... Ανάμεσα σ' αυτό το τραπέζι και στη σκιά του και σ' ένα άλλο τραπέζι, ξύλινο, γεμάτο φαγητά που τα βλέπει κανείς εντελώς στ' αριστερά, τον πίνακα υπάρχει ένα πρόσωπο όρδιο κι' ακίνητο. Φοράει μια φαρδειά ποδιά λευκή, που απάνω της αντανακλούν σκιές πράσινες και κίτρινες. Είναι ξυπόλυτος (ποιητική άδεια). Κρατά στο χέρι, μια μαχαίρα. Βλέπει κανείς στο μακρύ του μπράτσο γερούς μυς



Εικ. 5. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα με πεπόνι και καρπούζι, καζεϊνή σε χαρτόνι*, 33 x 46 εκ., 1940. Ιδιωτική συλλογή.

Εικ. 6. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Εργαστήρι*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 145 x 114 εκ., 1964. Αθήνα, Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος.

και φλέβες. Έχει ανασπκωμένα τα μανίκια. Το πρόσωπό του είναι κάπως σαν μισοτελειωμένο. Δεν διακρίνονται χαρακτηριστικά του. Ο κορμός του μοιάζει σαν κούφιος και δάλεγες πως οι πτυχές του ρούχου του στη δέση των νεφρών σχηματίζουν μια τρύπα. Φαίνεται σαν να παρατηρεί μια παρέα που κάθεται στα δεξιά του, σαν να πρόκειται να μαντεύσει τι άραγε θα ποδούν. Αυτός είναι ο χασάπης-ψήστης που περιμένει να μάδει τι παραγγελία δίνουν στο γκαρσόνι, το ασπροφορεμένο (άσπρο δυνατά σκιασμένο με λουλάκι...) είναι κι ο κύριος του μαγαζιού και περιμένει ο υπάλληλός του να τις εκτελέσει, για ν' αρχίσει αυτός την δουσία του αμνού κι' όλη την τελετουργία που περιμένουν. Κάτι εμπόδιο όμως του συμβαίνει γιατί από πίσω του ακριβώς, βρίσκεται το ξύλινο τραπέζι το φορτωμένο με τα πιατικά. Αριστερά του μια καρέκλα σανιδένια χρώμα λαχανιά. Ακριβώς μπροστά του ένα τεζάκι, όγκος βαρύς, με μια καρέκλα μπροστά, και δεξιά το σιδερένιο τραπεζάκι, που το μελετήσαμε παραπάνω. Και σαν αυτό το τραπεζάκι να μην ήταν αρκετό (επειδή είναι λίγο μικρό) για να του κλείσει το δρόμο, είναι φορτωμένο μ' ένα σωρό εύδραναστα αντικείμενα, βαλμένα σε πολύ επικίνδυνη ισορροπία... Αυτά τα κλαριά μου φαίνονται σαν ένα σύνορο, γιατί ξεχωρίζουν και περικλείουν σαν μέσα σε μια μακρυνή σπηλιά δύο γυναίκες που η μια είναι ξανθείά κι η άλλη καστανή και που έχουν να πούνε τα δικά τους, αδιάφορο αν πέτρες του ερειπωμένου τοίχου δεν είναι στερεωμένες και φαίνονται έτοιμες να γκρεμιστούν. Δεν μπορεί κανείς να διακρίνει ακριβώς αν η μελαχροινή με το κόκκινο φουστάνι ακουμπά το πρόσωπό της στα δικά της τα χέρια ή αν είναι τα χέρια της άλλης, της ξανδιάς, που της καϊδεύουν το πρόσωπο, γιατί δεν ξαίρουμε τι λόγον έχει δίπλα τους μια καρέκλα αδειανή. Στα πόδια τους καίει η κρύα φλόγα της ασετυλίνης, που είναι τοποθετημένη πάνω σ' ένα τραπεζάκι κοκκινωπό και ζεστό σαν το έδαφος, κοντά σ' ένα μπλε πιάτο. Από κάτω, ένας κουβάς οποιοσδήποτε, που η λαβή του είναι ορατή κι' ένα περίεργο και ύποπτο παλούκι. Ανάμεσα στις δύο γυναίκες βλασταίνει η ζηλιάρια υποψία ενός φτιού, που μπορεί να ναι και φαρμακερό, που γειτονεύει με την αφιά και ασφυκτική απόπνοια της λάμπας ασετυλίνης —αντόπτη μάρτυρα των όσων συμβαίνουν. Αν τώρα πάψουμε να κυττάζουμε τον πίνακα για κείνο που παριστάνει και τον θεωρήσουμε από άλλη πια βάση, δηλ. την γεωμετρική του σύνδεση ή το υπερβατικό του νόημα, μπορούμε να παρατηρήσουμε... πως η κίνηση είναι απάνω στη στιγμή της ν' αστράψει, σαν το μπουμπούκι που σκάζει και πως αν ακόμη δεν επιφάνηκε είναι γιατί διαστάζει, γιατί φοβά-



Εικ. 7. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Βραδινές αναμνήσεις*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 114 x 146 εκ., 1959. Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη – Μουσείο Αλ. Σούτζου.

ται μήπως προσβάλλει, μήπως χαλάσει την προσμονή. Τι να περιμένει το αλατένιο άγαλμα, έτσι σαν σκαρφαλωμένο στο βάθρο του, που δεν είναι άλλο από την περσική πισίνα-κολυμβητήριο; Μην είναι ο Νάρκισσος σε κυνηγητό του εαυτού του; Μην περιμένει από τις τρεις γυναίκες την πράξη λατρείας, που θεωρεί πως τον οφείλεται; Και τι να περιμένει ο σωσίας του που κρατάει το μοιραίο μαχαίρι; Μήπως περιμένει να ιδή αυτή τη λατρεία στην πράξη της; Στην περίπτωση αυτή θα ήταν ο αρχιερέας έτοιμος τιμωρός του κάθε παραπτώματος».⁶

Πριν δούμε το πλήθος των “υπερβατικών στοιχείων” που αναφέρονται στο κείμενο του Γκίκα, ας σταθούμε στο σύμπλεγμα των δύο καθισμένων γυναικών που απεικονίζονται στη δεξιά πλευρά του πίνακα *Βραδινές*

αναμνήσεις. Όπως και στα υπόλοιπα πρόσωπα της σύνθεσης, και εδώ, πέρα από τα περιγράμματα, δεν διακρίνονται καθαρά τα χαρακτηριστικά του προσώπου τους. Το ίδιο θέμα όμως σε ανάπτυξη βρίσκουμε σε ένα άλλο σημαντικό έργο του Γκίκα, τις *Δύο φίλες* (εικ. 12α). Τα ίδια πρόσωπα που στις *Βραδινές αναμνήσεις* έχουν ρόλο κομπάρσων, στον πίνακα αυτό, επίσης έργο του 1959, εμφανίζονται ως πρωταγωνιστικές μορφές. Πάντα στον χώρο της ταβέρνας,⁷ οι γυναίκες κάθονται η μία δίπλα στην άλλη πίσω από ένα τραπέζι με χιαστί πόδια επάνω στο οποίο ακουμπούν. Ενός δεύτερου τραπεζιού φαίνεται μόνο η γωνία, απλά και μόνο για να τοποθετηθεί εκεί η λάμπα ασετυλίνης, το μοναδικό αντικείμενο που εμφανίζεται στη σύνθεση (στο προσχέδιο του έργου [εικ. 11] τη



Εικ. 8. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Νυκτερινή ιεροτελεστία*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 130 x 162 εκ., 1960.

Ιδιωτική συλλογή.

λάμπα πλαισιώνουν δύο πιάτα και ένα μεγάλο μαχαίρι).

Οι γυναίκες είναι στραμμένες προς τα δεξιά, και απεικονίζονται στην ίδια ακριβώς θέση και στάση με εκείνες του σχεδίου της εικ. 10. Η προς τα αριστερά είναι σκυφτή, με τα μάτια χαμηλωμένα, ενώ η δεύτερη στρέφει το κεφάλι προς τη συνομιλήτριά της – οι δύο γυναίκες των *Βραδινών αναμνήσεων* είναι στραμμένες σε αντίθετη φορά, προς το κέντρο της σύνθεσης (εικ. 12). Στο βάθος υπάρχει το ίδιο φόντο με τους τοίχους και τα φυτά, καθώς και άλλα τραπέζια της ταβέρνας.

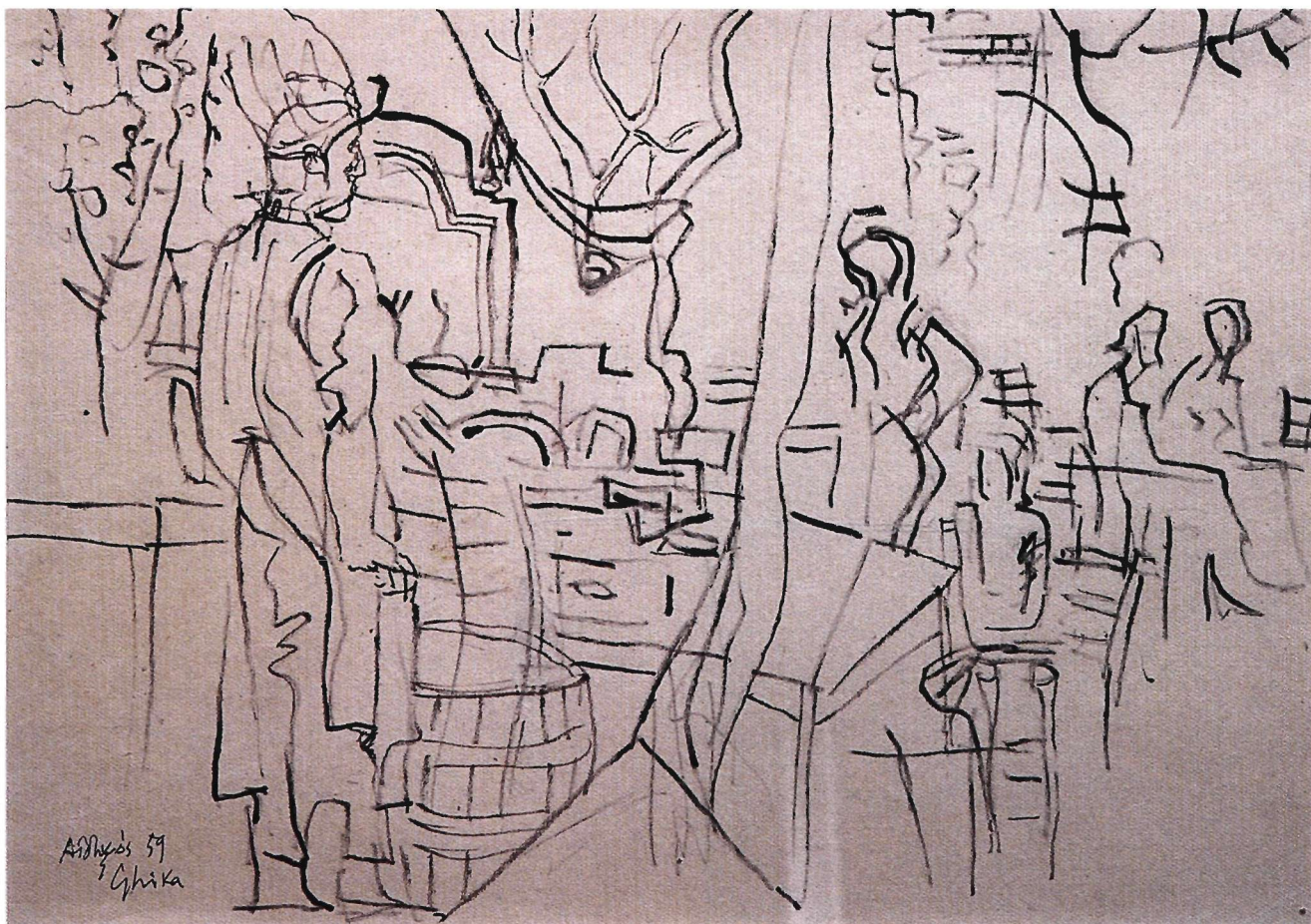
Σύμφωνα με προφορική δήλωση του ίδιου του καλλιτέχνη, στον πίνακα δόθηκε ο τίτλος *Δύο φίλες* κατ' ευφημισμόν, εφόσον οι δύο γυναίκες δεν είναι άλλες από την Τίγκη και την Barbara, την πρώτη και τη δεύτερη

σύζυγο του Γκίκα αντίστοιχα. Τη μαρτυρία αυτή επιβεβαιώνουν και τα χαρακτηριστικά του προσώπου των γυναικών – η μεν «ξανθιά» του κειμένου αντιστοιχεί με τη Barbara, ενώ η «καστανή» (δεξιά) με την Τίγκη – αλλά και οι σχετικές νύξεις του Γκίκα στο επεξηγηματικό κείμενο των *Βραδινών αναμνήσεων*: «*Ανάμεσα στις δύο γυναίκες βλασταίνει η ζηλιάρα υποψία ενός φυτού, που μπορεί να είναι και φαρμακερό... Στα πόδια τους καίει η κρύα φλόγα της ασετυλίνης*». Σε ένα άλλο σημείο οι χαρακτηρισμοί «*λεπτεπίλεπτες, εναίσθητες ψυχές*» και «*κυρίες με τα ψηλά τακούνια*» σηματοδοτούν την κοινωνική τάξη των δύο γυναικών.

Την ταύτιση των μορφών στις *Δύο φίλες* με τις συζύγους του Χατζηκυριάκου-Γκίκα επιβεβαιώνει αναπά-



Εικ. 9. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Αρχιερέας*, ελαιογραφία σε μουσαμά, 134 x 89 εκ., 1959. Ιδιωτική συλλογή.



Εικ. 10. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, *Ταβέρνα στην Αιδηφό*, μελάνι, 25,5 x 35, 1959. Ιδιωτική συλλογή.

ντεχα και η ομοιότητα του πίνακα με ένα έργο του Ρ. Bonnard, ζωγράφου που ο Γκίκας θαύμαζε απεριόριστα. Στο *Jeunes femmes au jardin*,⁸ έργο του 1921-1923 με επιζωγράφηση το 1945-1946, απεικονίζονται η Marthe, σύζυγος του Bonnard, και η ερωμένη του Renée Monchaty. Η στάση τους καθρεφτίζει τη στάση των δύο γυναικών του πίνακα του Γκίκα: η Renée Monchaty κοιτάζει διαγώνια την Marthe, η Barbara κοιτάζει διαγώνια την Τίγκη. Οι γυναίκες του Bonnard χωρίζονται από μια καρέκλα και έχουν πίσω τους ένα τραπέζι, ενώ οι γυναίκες του Γκίκα χωρίζονται από τη βλάστηση και έχουν μπροστά τους ένα τραπέζι.

Αν ανατρέξουμε σε κάποιες χρονολογίες σχετικές με την προσωπική ζωή του Χατζηκυριάκου-Γκίκα, θα δούμε ότι οι γυναίκες που βάζει να συνυπάρξουν στο συγκεκριμένο ζωγραφικό έργο έχουν σημαδέψει καθοριστικά τη ζωή του, η καθεμιά για μεγάλο χρονικό διάστημα. Το

1929 ο νεαρός ζωγράφος παντρεύεται την Τίγκη, με την οποία ζει 30 ολόκληρα χρόνια, μέχρι το 1958, οπότε γνωρίζει και ερωτεύεται τη Barbara. Το 1961 παίρνει διαζύγιο από την πρώτη του γυναίκα για να ζήσει κοντά στη Barbara άλλες τρεις σχεδόν δεκαετίες, μέχρι τον θάνατό της το 1989.

Το διάστημα λοιπόν ανάμεσα στο 1958 και το 1960 αποτελεί μια βαθιά, ουσιαστική τομή στη ζωή του Γκίκα, που αφήνει πίσω του μια πολύχρονη συμβίωση αλλά και μια σχέση καθοριστική για τη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του, για να αρχίσει έναν νέο δεσμό στην ώριμη ηλικία των 54 χρόνων. Την εποχή αυτή της ρήξης ανάμεσα στην παλιά και την καινούρια ζωή, στο καλλιτεχνικό έργο του Γκίκα εμφανίζεται και το στοιχείο του συμβολισμού. Μέσα από τα έργα λοιπόν που απαρτίζουν το τετράπτυχο *Βραδινές αναμνήσεις*, *Νυχτερινή ιεροτελεστία*, *Αρχιερέας* και *Δύο φίλες*, ο καλλιτέ-



Εικ. 11. Ν. Χατζηκυριάκος- Γκίκας, *Οι δύο φίλες (Γυναίκες σε ταβέρνα)*, μολύβι, 32,5 x 24,5 εκ., 1959. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα.

χνης θα καταθέσει τον προβληματισμό του, τις ενοχές αλλά και την αποφασιστικότητα για την ώρα της επερχόμενης κρίσης-επιλογής.

Ο χώρος που επιλέγεται για να συνυπάρξουν τα πρόσωπα του δράματος είναι μια απλή, λαϊκή ταβέρνα. Δεν είναι τυχαία η επιλογή του συγκεκριμένου χώρου όπου θα εκτυλιχθεί μια “ιεροτελεστία”. Ένα υπαίθριο κέντρο προσιδιάζει στην ελληνική πραγματικότητα και στην ψυχούσθηση που έχει σχέση με την εξωστρέφεια, την κοινωνικότητα και την αμεσότερη επαφή με τη φύση. Τα δρώμενα στους χώρους αυτούς, είτε σε επίπεδο καθημερινότητας, είτε με αφορμή γιορτών, επετείων ή καλοκαιρινών διακοπών, επενδύονται με μια εσωτερικότητα, ευωχία και νοσταλγία, με αποτέλεσμα να χαράσσονται ανεξίτηλα στη μνήμη όσων συμμετέχουν. Δεν απέχει λοιπόν πολύ το σημείο που θα λάβουν –αν ιδωθούν με χρονική απόσταση και μέσα από συναισθη-

ματική φόρτιση– ψυχολογικές προεκτάσεις και θα προσομοιασθούν με τον χώρο μιας μυστηριακής τελετουργίας. Και για τον λόγο αυτό, ίσως, πολλοί καλλιτέχνες χρησιμοποίησαν τα καφενεία ή τις ταβέρνες ως τόπους δράσης για τα υποβλητικά έργα τους.⁹

Ο Γκίκας προχωρεί ακόμα πιο πέρα, σε σημείο που ταυτίζει τον χώρο της συνύπαρξης ομάδων με τον αυστηρά προσωπικό του χώρο, αυτόν της δημιουργίας του, το ατελιέ.¹⁰ Αντίστοιχα, τοποθετεί τον εαυτό του στη θέση του χασάπη (σφαγέα)-αρχιερέα-τιμωρού, που είναι, σύμφωνα με την περιγραφή του ίδιου «*πρόσωπο κάπως σαν μισοτελειωμένο, ο κύριος του μαγαζιού, που περιμένει ο υπάλληλός του να εκτελέσει τις διαταγές, για να αρχίσει αυτός τη θυσία του αμνού και όλη την τελετουργία που περιμένουν*».¹¹

Όπως παρατηρεί εύστοχα ο Γ. Ψυχοπαίδης, ο Γκίκας «*διαλέγει... το ρόλο αυτού που οργανώνει τις τελετουργίες του κόσμου και είναι δέσμιός τους. Αυτού που κρίνει και κρίνεται. Το κατεβασμένο χέρι του με το χαμηλωμένο μαχαίρι ίσως να φανερώνει και τον ανήμπορο σκεπτικισμό του, την αδυναμία του για μια βαθιά ρήξη με το χώρο του που είναι ο χώρος της ζωής αλλά και της τέχνης του*».¹²

Ανάλογους συμβολισμούς θα βρούμε, πάντα σύμφωνα με το κείμενο του Γκίκα, και σε δευτερεύοντα πρόσωπα, αντικείμενα ή καταστάσεις: τη «*ζυγαριά για τα κρέατα των ζώων και τις ψυχές των ανθρώπων*», το γκαρσόνι = άγαλμα-Νάρκισσος-σφάγιο, το σερβίρισμα-πράξη λατρείας.¹³

Μετά το 1960 ο Γκίκας δεν θα επανέλθει πλέον στο θέμα της ταβέρνας. Με την τετραλογία των έργων των ετών 1959-1960 ο ζωγράφος αποφορτίζεται από τις εσωτερικές του εντάσεις και παράλληλα δημιουργεί εμπνευσμένα έργα που σημαδεύουν μια μεστή περίοδο της καλλιτεχνικής του πορείας.

Συνοψίζοντας λοιπόν, μπορούμε να πούμε ότι το μοτίβο της ταβέρνας-εξοχικού καφενείου απασχολεί τον ζωγράφο για μεγάλο χρονικό διάστημα. Εξαρχής, η θεματολογία αυτή εντάσσεται στο σύμπαν της αυτοαναφορικότητας του καλλιτέχνη. Κάθε μεγάλο έργο είναι –και αναγκαστικά– αυτοβιογραφικό, ή τουλάχιστον περιέχει και αυτοβιογραφικά στοιχεία. Και ο Γκίκας, ακολουθώντας ενσυνείδητα ή υποσυνείδητα το παράδειγμα του δασκάλου του Ρ. Picasso, «*ζωγραφίζει όπως άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους*».¹⁴ Έτσι, στη διάρκεια περίπου 25 χρόνων θα συγχωνεύσει σε μια σειρά πινάκων, που βρίσκουν τη μεστότερη έκφρασή τους στα έργα του



Εικ. 12 α-γ. Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας, α) *Οι δύο φίλες*, ελαιογραφία σε μουσαμά 95 x 81εκ., 1959. Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη – Πινακοθήκη Γκίκα, β) *Ταβέρνα στην Αιδηψό*, λεπτομέρεια, γ) *Βραδινές αναμνήσεις*, λεπτομέρεια.

1959-1960 παιδικές αναμνήσεις (η φωτογραφία του 1919 στον πίνακα του 1937), επανεύρεση των φυσιολογικών ρυθμών της ζωής στη μεταπολεμική περίοδο (καφενεία Αιδηψού), άγχη, υπαρξιακές αγωνίες και απολογισμοί (ταβέρνες 1959-1960). Καταστάσεις δηλαδή που

είναι πολύ δυνατές, γιατί είναι και πολύ ανθρώπινες.

Ιωάννα Προβίδη
Πινακοθήκη Ν. Χατζηκυριάκου-Γκίκα
e-mail: ghika_gallery@benaki.gr

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Από το 1939 έχουμε τις ελαιογραφίες *Εξοχικό καφενείο Ι* και *II* (Ν. Πετοάλης-Διομήδης, *Γκίκα, Πλήρης κατάλογος του ζωγραφικού έργου 1921-1940* [Αθήνα 1979] 230 αρ. 219-20), που όμως περιλαμβάνονται σε μια ξεχωριστή ενότητα έργων, μαζί με τα γνωστά *Οπωροπωλεία*. Χαρακτηρίζονται από την ανθρώπινη απουσία και αποτελούν ένα είδος ιδιότυπου σκηνικού, όχι δηλαδή τόσο καφενεία ή οπωροπωλεία όσο κυρίως “τοπία καφενείων” ή “τοπία οπωροπωλείων”.

2. *Έκθεσις Καλλιτεχνικής Ομάδος «Αρμός»* (κατάλογος έκθεσης, Ζάππειον Μέγαρον, 10 Δεκεμβρίου 1948-25 Ιανουαρίου 1949).

3. *Ghika: Catalogue of the first exhibition in England of paintings and sculpture by Ghika* (κατάλογος έκθεσης, The Leicester Galleries, London 1953).

4. Πράγματι, αν απομονώσει κανείς τα υλικά ζωγραφικής

στο *Εργαστήρι*, πράγμα εύκολο, εφόσον –εσκεμμένα ίσως– βρίσκονται σε ξεχωριστό επίπεδο στο κάτω μέρος του πίνακα, βρίσκει μία ενότητα αντικειμένων επιστρατευμένων για τις ανάγκες αναπαράστασης μιας νεκρής φύσης.

5. Γκίκας (κατάλογος έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη, Αθήνα 1973) «Σχόλια του Γκίκα» (στον πίνακα *Βραδινές αναμνήσεις*).

6. Βλ. σημ. 5.

7. Σε παλαιότερες δημοσιεύσεις αναφέρεται ως *Γυναίκες σε ταβέρνα*.

8. N. Watkins, *Bonnard* (London 1994) 196.

9. Χαρακτηριστικό είναι το σχετικό σχόλιο του Γ. Τσαρούχη: «*Είδα πάντα αυτούς τους χώρους σαν ιερότατες τελετές και με ευλάβεια προσπάθησα να αποδώσω τον υψηλό χαρα-*

κτήρα τους» (Γ. Τσαρούχης, «Μερικές σκέψεις για τα έργα μου», στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι 20ός αιώνας Β'* [Αθήνα 1976] 300).

10. Όπως φαίνεται από τις εικ. 9 και 10.

11. Βλ. σημ. 5.

12. Γ. Ψυχοπαίδης, «Νυχτερινή ιεροτελεστία», εφ. *Η Καθημερινή (Επτά Ημέρες)*, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας (Αθήνα 15 Ιανουαρίου 1996) 26.

13. «Σχόλια του Γκίκας» (σημ. 5). Ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις της Μ. Αχειμάστου-Ποταμιάνου, Νίκος Χατζηκυριάκος-Γκίκας, στο: *Οι Έλληνες Ζωγράφοι* (σημ. 9) 342: «*Στη ΝΥΧΤΑ ΣΤΗΝ ΑΙΔΗΨΟ, τον 1947, και αργότερα, στις ΒΡΑΔΙΝΕΣ ΑΝΑΜΝΗΣΕΙΣ του 1959 και στη ΝΥΧΤΕΡΙΝΗ ΙΕΡΟΤΕΛΕΣΤΙΑ του 1960, οι άνθρωποι, ατελείς και ασήμαντες φαινομενικά μορφές, ιερουργούν και μετέχουν σε*

μια λανθάνουσα τελετουργική πράξη, στη μυστική εκδήλωση της οποίας το φως, το διάχυτο της νύχτας και το διαπεραστικό από τις λάμπες του ηλεκτρικού, έχει πάντα μια ιδιάζουσα σημασία. Είναι φανερό πως στο ζωγράφο αρέσει το μυστήριο, και πάντα επιζητεί να παραστήσει μέσα και ανάμεσα από τα φαινόμενα το αόρατο. Έτσι, στο υπερβατικό παιχνίδι του τα πράγματα και οι καταστάσεις που απεικονίζονται στους πίνακές του είναι αυτά που φαίνονται να είναι, αλλά μπορούν να είναι και τα πράγματα της ψυχής και του νου, αυτά που δε φαίνονται, ντυμένα εδώ στα σχήματα και τα στολίδια του κόσμου που περιβάλλει τον άνθρωπο».

14. Fr. Gilot, C. Lake, *Vivre avec Picasso* (Paris 1973²) 116: «*Ζωγραφίζω όπως άλλοι γράφουν την αυτοβιογραφία τους. Οι πίνακές μου, τελειωμένοι ή όχι, είναι οι σελίδες του ημερολογίου μου, και εκεί έγκειται η αξία τους. Το μέλλον θα επιλέξει τις σελίδες που προτιμά».*

ΙΟΑΝΝΑ ΠΡΟΒΙΔΗ

Tavernas, cafés and their symbolism in the work of Ghikas

The subject of the Greek café and taverna first appears in the work of N. Hatzkyriakos-Ghika in the artist's youth and it plays a major recurring role in his thematic repertoire. The inspiration for his first depictions of cafés came from an old family photograph, taken in 1919 in a café in Aidipsos, which 20 years later he turned into a painting entitled *Family afternoon at Aidipsos*.

The years from 1935 to 1960 produced works portraying scenes in places of refreshment in the country, mainly at night (*Café at night, Night at Aidipsos, Night – country restaurant*), and a group depicting tavernas (*Taverna in the*

country, Taverna and grill etc.). These series reached their peak in 1959-1960 with the quartet: *Night ritual, Evening memories, High priest* and *The two friends*.

In these powerfully symbolic works, the artist –as he explains in a long essay on the most representative work of the group, *Evening memories*– puts himself in the position of the taverna-owner, priest, and judge; at the same time in two other works he identifies the taverna with his studio. Autobiographical elements in these pictures include depictions of Ghikas' two wives, Tiggie and Barbara, at a taverna in *The two friends* and in *Evening memories*.