

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗ Γ. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗ

ΑΓΝΩΣΤΑ ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΣΥΜΕΩΝ ΣΑΒΒΙΔΗ ΣΤΗ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

‘Ο Συμεών Σαββίδης’ ανήκει στους περισσότερους εύνοημένους από την τύχη ζωγράφους, όσο τουλάχιστο αφορά τή διάσωση τῶν ἔργων του. Δέν ξέρουμε πόση ἀκριβῶς ἦταν ἀριθμητικά ἡ δημιουργία του ὅταν τὸν βρῆκε ὁ θάνατος τὸ 1927. ‘Οπωσδήποτε ὅμως εἶναι ἐντυπωσιακὸ τὸ γεγονὸς ὅτι μόνο στὴ συλλογὴ Κουτλίδη βρίσκονται συγκεντρωμένα 105 ἔργα του κι ἄλλα 30 περίπου στὴν ‘Εθνικὴ Πινακοθήκη καὶ σὲ ἰδιωτικὲς συλλογὲς τῆς ‘Αθήνας. Τούτῃ ἡ μελέτῃ θὰ ἐπιχειρήσει νὰ προσγράψει στὴν καλλιτεχνικὴ του δημιουργία 26 ἀκόμη, ἄγνωστα μέχρι σήμερα ἔργα —7 λάδια καὶ 19 σχέδια—, γιὰ τὴ γνησιότητα τῶν ὁποίων ὁ συνδυασμὸς ἐσωτερικῶν καὶ ἐξωτερικῶν κριτηρίων δέν ἀφίνει ἀμφιβολίες.²

‘Ο Συμεών Σαββίδης, ὅπως εἶναι γνωστό, γεννήθηκε στὸ Τοκάτ τῆς Μικρᾶς ‘Ασίας τὸ 1859 καὶ πέθανε στὴν ‘Αθήνα τὸ 1927.³ ‘Αρχικὰ φοίτησε

1. Εὐχαριστῶ θερμὰ τίς κυρίες Πόπη ‘Ανδρεάδη, ‘Αλίκη Τέλλογλου, Σοφία ‘Αντωνιάδου, ‘Ελένη Φασούλη, τοὺς κυρίους Παῦλο ‘Ανδρεάδη, Γεώργιο ‘Εφιλιάδη, Χρῆστο Γουλῆ, τὴν οἰκογένεια Λαζαρίδη καὶ τὸν καθηγητὴ Κυριάκο Τσαντσάνογλου, ποὺ ὄχι μόνο μοῦ ἐπέτρεψαν εὐγενικὰ τὴ δημοσίευση τῶν ἔργων, ἀλλὰ μοῦ ἔδωσαν καὶ πληροφορίες σχετικὲς μ’ αὐτὰ καὶ τὸν Σαββίδη.

2. ‘Απὸ ἀποψη προέλευσης, ἑπτὰ ἔργα ἀνήκουν σὲ συγγενεῖς τοῦ καλλιτέχνη —Π. ‘Ανδρεάδης, Σ. ‘Αντωνιάδου—, δύο σὲ στενοὺς του φίλους —ἀρχικὰ οἰκογένεια Ματζάρογλου καὶ σήμερα οἰκογένεια Λαζαρίδη—, ἑπτὰ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἀναδρομικὴ ἐκθεση Σαββίδη, ποὺ διοργάνωσε τὸ Λύκειο ‘Ελληνίδων τὸ 1931 στὸν «Παρνασσό», ἓνα ἀγοράστηκε ἀρκετὰ πρόσφατα ἀπὸ τὸν ἔμπορο ἔργων τέχνης Δ. Στάικο καὶ δύο ἀπὸ ἰδιώτη. Τὰ τελευταῖα δέκα ἔργα βρίσκονται σήμερα στὸ Τελλόγλειο ‘Ιδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. ‘Ενα ἀκόμη —συλλογὴ ‘Εφιλιάδη— ἀνῆκε στὸ ζωγράφο Π. Μοσχίδη, τέσσερα διαθέτει ἡ ἔμπορος ἔργων τέχνης Ε. Φασούλη, ἀπὸ τὴν ὁποία ἔχει ἀγοράσει ἓνα πέμπτο ὁ Χ. Γουλῆς. Τοῦ Κ. Τσαντσάνογλου ἀνῆκε στὸν καθηγητὴ Γ. Σαββίδη.

3. Γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Σαββίδη βλ. Δ. ΚΑΛΛΟΝΑ, *Σύγχρονοι ‘Ελληνες ζωγράφοι καὶ γλύπτες*, ‘Αθήνα 1943, σ. 26. Ε. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ, *‘Ελληνες ζωγράφοι τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰῶνος*, ‘Αθήνα 1957, σ. 24, 26. Φ. ΓΙΟΦΤΑΛΗ, *‘Ιστορία τῆς νεο-ελληνικῆς τέχνης*, ‘Αθήνα 1962, τ. I, σ. 204-205. S. LYDAKIS, *Geschichte der griechischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, Μόναχο 1972, σ. 105-7, 263-4. Σ. ΑΥΔΑΚΗ, *Συμεών Σαββίδης*, στὸ *Οἱ ‘Ελληνες ζωγράφοι* (Μέλισσα), ‘Αθήνα 1974, τ. I, σ. 270 ἐξ. Α. ΙΩΑΝΝΟΥ, *‘Η ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ. 19ος αἰώνας*, ‘Αθήνα 1974, σ. 116 ἐξ. Σ. ΑΥΔΑΚΗ, *Λεξικὸ τῶν ‘Ελλήνων ζωγράφων καὶ χαρακτῶν* (Μέλισσα), ‘Αθήνα 1976, σ. 382-

σὲ κάποιο σχολεῖο τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ στὴν Ἑμπορικὴ Σχολὴ τῆς Χάλκης. Ἀπὸ τὸ 1878 ὡς τὸ 1880 παρακολούθησε μαθήματα ἀρχιτεκτονικῆς στὸ Πολυτεχνεῖο τῆς Ἀθήνας, μὲ καθηγητὴ τὸν ZILLER. Μιὰ ὑποτροφία τοῦ τραπεζίτη Στέφανου Ζαφειρόπουλου τοῦ ἐπέτρεψε νὰ ἐγγραφεῖ τὸ 1880 στὴν Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου, ὅπου καὶ σπούδασε ζωγραφικὴ μέχρι τὸ 1887, μὲ δασκάλους τὸν BENZUR, τὸν FIZH, τὸν LÖFFTS καὶ τὸν DIEZ. Στὸ Μόναχο ἀνοίξε ἐργαστήρι καὶ δούλεψε γιὰ σκράντσ πέντε περίπου χρόνια —κάτι ἀνάλογο συνέβη μόνο μὲ τὸν Γύζη—, κάνοντας ὅμως συχνὰ ταξίδια στὴν ἰδιαίτερή του πατρίδα καὶ στὴν Ἀθήνα. Τὰ γερατιά καὶ ἡ ἀνέχεια φαίνεται πὼς ἦταν οἱ κυριότερες αἰτίες ποὺ τὸν ἀνάγκασαν νὰ γυρίσει ὀριστικὰ στὴν Ἀθήνα τὸ 1925, ὅπου καὶ πέθανε μετὰ ἀπὸ δύο χρόνια. Ὅσο ζοῦσε, καὶ συγκεκριμένα ἀπὸ τὸ 1899 κ.έ., ἔστειλε ἔργα του σὲ πολλὰς ἐκθέσεις, τόσο στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ στὸ ἐξωτερικό.⁴ Τὸ 1931 τὸ Λύκειο τῶν Ἑλληνίδων τοῦ ὀργάνωσε ἀναδρομικὴ ἐκθεση στὸν «Παρνασσό».⁵ Τὰ ἔργα ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ γιὰ πρώτη φορὰ εἶναι τὰ παρακάτω:

1. Νικόλαος Ματζάρογλου. Λάδι σὲ μουσαμά, $0,79 \times 0,61$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος οἰκογένεια Λαζαρίδης.
2. Σουμέλα Ματζάρογλου. Λάδι σὲ μουσαμά, $0,79 \times 0,61$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος οἰκογένεια Λαζαρίδης.
3. Προσωπογραφία ἀνδρός. Λάδι σὲ μουσαμά, $1,06 \times 0,85$, ἐνυπόγραφο, 1920. Τελλόγλειο Ἰδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
4. Μικρὸς ἄγγελος. Λάδι σὲ μουσαμά, $0,39 \times 0,55$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Σοφία Ἀντωνιάδου.
5. Χορεύτρια. Λάδι σὲ μουσαμά, $0,49 \times 0,32$. Συλλογὴ Γεωργίου Ἐφιλιάδης.

83. Σ. ΛΥΔΑΚΗ, *Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς* (Μέλισσα), Ἀθήνα 1976, σ. 239 ἐξ. Χ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Ἡ ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ 1832-1922* (τυπώνεται).

4. Κατάλογος Ἀθηνῶν 1899. *Cat.* 1900, σ. 430. Πινακοθήκη 1 (1901-2), 173. Πινακοθήκη 1 (1901-2), 237. <Ἡ ἐκθεσις τοῦ Παρνασσοῦ> Παναθήναια 2 (1901), 170. Πινακοθήκη 2 (1902-3), 46, 70. Πινακοθήκη 3 (1903-4), 182. Κ. ΜΙΧΑΗΛΙΔΗΣ, <Ἐκθέσεις. Καλλιτεχνικὴ Ἑταιρεία Ζάππειον>, Παναθήναια 8 (1908), 62. ΔΙΚ., <Ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκθεσις τοῦ Ζαπείου>, Πινακοθήκη 8 (1908), 66. Θ. ΘΩΜΟΠΟΥΛΟΥ, <Διδάγματα ἐκ τῆς ἐκθέσεως>, Πινακοθήκη 8 (1908-9), 90-1. Δ. ΔΙΕΜΙΝΗ, <Τὸ ἔργον τοῦ κ. Σαββίδου>, Ν. Ἄστυ 16-4-1908, σ. 2. Κατάλογος Καλλιτεχνικῆς Ἑταιρείας, 1908.

5. Στὸν κατάλογο τῆς ἐκθέσεως τοῦ 1931 ἀναφέρονται: 104 «Ἐλαιογραφίαι», 4 «Ὑδατογραφίαι», 2 «Πεννογραφήματα», 71 «Ἰχνογραφήματα» καὶ «Διάφορα ἄλλα σχεδιάσματα».

6. *Τοπίο*. Λάδι σὲ ξύλο, $0,10 \times 0,15$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
7. *Γυναικεία μορφή*. Λάδι σὲ ξύλο, $0,26 \times 0,18$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
8. *Ἀνδρικό γυμνό*. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,39 \times 0,19$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
9. *Κορίτσι μὲ μαντήλι*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,20 \times 0,15$, ἐνυπόγραφο. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
10. *Πεινασμένη τίγρη*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,11 \times 0,13$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη.
11. *Ρεμβασμός*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,38 \times 0,25$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.⁶
12. *Θλιμμένη κοπέλα*. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,44 \times 0,26$, ἐνυπόγραφο. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
13. *Παιχνίδι μὲ τὸ σκύλο*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,15 \times 0,09$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
14. *Κοριτσάκι*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,12 \times 0,05$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
15. *Πυρσοφόρος - FAKEL (sic) TRÄGER*-. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,15 \times 0,09$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
16. *Χορεύτρια*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,15 \times 0,09$, ἐνυπόγραφο. Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.
17. *Χορεύτρια*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,16 \times 0,10$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη.
18. *Χορεύτρια*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,12 \times 0,09$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Χρῆστος Γουλῆς.
19. *Χορεύτρια*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,14 \times 0,10$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος καθηγητῆς Κυριάκος Τσαντσάνογλου.
20. *Κόσμος ἢ Γέροντας μὲ βακτηρία*. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,11 \times 0,07$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη.

6. Τὰ ἔργα *Ρεμβασμός*, *Διάφορα* (τετρία ἐσωτερικά), *Ὁ μπαλωματής*, *Τὸ φιλή καὶ Τὸ παζάρεμμα* προέρχονται ἀπὸ τὴν ἐκθεση τοῦ «Παρνασσοῦ» τὸ 1931. Εἶναι πλαισιωμένα καὶ στὸ πίσω μέρος ἔχουν σφραγίδες σὲ σχῆμα ὀβάλ μετὰ τὰ στοιχεῖα: «Ἐκθεσις ἔργων Συμ. Σαββίδου 27 Ἰανουαρίου - 27 Φεβρουαρίου 1931. Λύκειον Ἑλληνίδων». Ὑπάρχουν ἐπίσης τὰ γράμματα καὶ οἱ ἀριθμοὶ τοῦ καταλόγου L-12, L-44, L-17, L-11, L-13, ἀπ' τὸν ὁποῖο μετὰ τὴν ταύτιση, παίρνουμε τοὺς τίτλους. Στὸ *Ὁ σταυρωθεὶς ληστής*, ἂν καὶ σώζεται μόνο τὸ γράμμα T χωρὶς τὸν ἀριθμό, φαίνεται ὅτι πρόκειται γιὰ τὸ T-9 τοῦ καταλόγου. Στὸ ἴδιο σύνολο ἀνήκει καὶ τὸ *Ἀνδρικό γυμνό* μετὰ δυσανάγνωστο τὸν ἀριθμό. Πιθανότατα πρέπει νὰ ταυτιστεῖ μετὰ τὸ L-23 (τίτλος: *Γυμνό ἀνδρός*). *Τὸ Κορίτσι μὲ μαντήλι* καὶ τὸ *Θλιμμένη κοπέλα* ἔχουν ἀγοραστεῖ ἀπὸ ἰδιώτη καὶ δὲν εἶναι βέβαιον ἂν εἶχαν ἐκτεθεῖ τὸ 1931.

21. Δύο μορφές. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,08 \times 0,12$, ἐνυπόγραφο. Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη.
22. Τρία ἐσωτερικά. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,29 \times 0,25$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
23. Ὁ μπαλωματής. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,39 \times 0,28$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
24. Τὸ φιλί. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,24 \times 0,12$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
25. Τὸ παζάρεμμα. Παστέλ σὲ χαρτί, $0,20 \times 0,23$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.
26. Ὁ σταυρωθεὶς ληστής. Μολύβι σὲ χαρτί, $0,34 \times 0,53$. Τελλόγλειο Ἴδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

Ὅπως εὐκόλα διαπιστώνει κανεὶς, τὸ σύνολο τῶν ἔργων παρουσιάζει μιὰ ἐντυπωσιακὴ πολλαπλότητα, τόσο στὴν τεχνικὴ —λάδι σὲ μουσαμά ἢ ξύλο, παστέλ ἢ μολύβι σὲ χαρτί— ὅσο καὶ στὶς θεματικὲς προτιμήσεις —προσωπογραφία, ἠθογραφία, τοπιογραφία, θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ, γυμνό, ἐσωτερικό—. Ἀκόμη πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι ἀντιπροσωπεύονται διάφορα στάδια τῆς δημιουργικῆς πορείας τοῦ Σαββίδη, ἀφοῦ ὑπάρχουν προκαταρκτικὲς μελέτες, αὐτόνομα σχέδια καὶ τελειωμένα ἔργα. Γιὰ νὰ ἐρμηνευτεῖ αὕτὴ ἡ πλούσια διαφοροποίηση τῶν ἀναζητήσεών του, καὶ μάλιστα σ' ἓνα σχετικὰ περιορισμένο ἀριθμὸ ἔργων, δὲν θὰ ἦταν ἄστοχο νὰ συνδεθεῖ μὲ τὶς γενικότερες ἐπιστημονικὲς καὶ φιλοσοφικὲς του σκέψεις, ὅπως διατυπώνονται στὶς προσωπικὲς του σημειώσεις μὲ τὸν τίτλο «Ἔργα καὶ πάρεργα», ποὺ σήμερα βρίσκονται στὴν Ἑθνικὴ Πινακοθήκη.

Εἶναι γνωστὸ ὅτι ἡ προσωπογραφία, μέχρι τουλάχιστο καὶ τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 19. αἰώνα, ἀνήκει στὰ πιὸ συντηρητικὰ εἶδη τῆς ζωγραφικῆς, γιατί βασικὰ ὑποτάσσεται στὴν ἀνάγκη νὰ ἀποδώσει πιστὰ τὰ ἐξωτερικὰ φυσιογνωμικὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ εἰκονιζομένου. Οἱ μὴ πρωτοποριακοὶ ἢ καλύτερα οἱ περισσότεροι δεμένοι μὲ τὴν παράδοση δημιουργοὶ κινοῦνται στὰ ἴδια πλαίσια καὶ τὶς πρῶτες δεκαετίες τοῦ 20. αἰώνα. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτὴ ἡ προσωπογραφία δὲν εἶναι, φυσικά, ἡ πιὸ πρόσφορη περιοχὴ γιὰ τὴν ἐξέταση τῶν εἰδικότερων προβλημάτων, ποὺ συνδέονται μὲ τὴν ἐξέλιξη τοῦ στυλ ἐνὸς καλλιτέχνη. Ὁ Σαββίδης ἂν καὶ ἐπιδόθηκε κυρίως στὴν ἠθογραφία δὲν παρεμέλησε ἐντελῶς τὴν προσωπογραφία. Ὡς τώρα μᾶς ἦταν γνωστὰ ὅχι περισσότερα ἀπὸ 25 ἔργα αὐτοῦ τοῦ εἴδους σὲ συλλογὲς τῆς Ἀθήνας⁷ πρόσφατα ὅμως ἀνακαλύψαμε ἄλλα τρία στὴ Θεσσαλονίκη.

7. Α. ΧΑΡΑΛΑΜΠΙΔΗΣ, *Ἡ ἑλληνικὴ προσωπογραφία τοῦ δέκατου ἑνταίου αἰώνα*, Θεσσαλονίκη 1976, σ. 108-111, 174-175.

Στὸ ζευγάρι Νικόλαος Ματζάρογλου (Πίν. 1) καὶ Σουμέλα Ματζάρογλου (Πίν. 2), ποὺ μὲ βάση καθαρὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ τὸ 1915-18,⁸ ἀλλὰ στυλιστικὰ θὰ μπορούσε νὰ ἀνήκει σὲ μιὰ πιὸ πρῶιμη φάση τῆς δημιουργίας τοῦ καλλιτέχνη, ἔχουμε δύο τυπικὰ δείγματα ἀκαδημαϊκῆς προσωπογραφίας. Οἱ μορφές ἀπεικονίζονται μὲ ἐλαφρὰ στροφή τριῶν τετάρτων πρὸς τὰ ἀριστερά, σὲ ὀβὰλ πράσινο φόντο. Κοινὸ χαρακτηριστικὸ εἶναι ἡ ἐπιστημότητα στὴ στάση, ποὺ τονίζεται ἀπὸ τὰ σκουῖρα ἐνδύματα καὶ τὴ γενικὰ ἀψογή ἐμφάνιση. Ἰδιαίτερα στοιχεῖα τῆς ἀτομικότητος τῶν εἰκονιζομένων προβάλλονται μὲ τρόπο ρεαλιστικόν. Ὁ ἄνδρας μὲ τὸ μεγάλο μέτωπο καὶ τὸ πλατὺ πηγούνι περιορίζεται περισσότερο στὸν ἑαυτὸ τοῦ ἀποφεύγοντας τὸ θεατὴ· ἀντίθετα ἡ γυναίκα μὲ τὸ χαμηλὸ μέτωπο καὶ τὸ δυνατὸ πηγούνι ἐπιδιώκει τὴν ἐπικοινωνία στρέφοντας πρὸς τὸν ἔξω κόσμον τὰ μεγάλα ἐνεργητικὰ τῆς μάτια. Ἡ εὐκίνητη, πλαστικὴ πινελιὰ φέρνει στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια τὸν ἐσωτερικὸ παλμὸ τῆς σάρκα, μὲ τρόπο γνώριμο στὴ Σχολὴ τοῦ Μονάχου καὶ εἰδικότερα σὲ προσωπογραφίες τοῦ W. LEIBL.⁹

Χρονολογημένη ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν καλλιτέχνη τὸ 1920 εἶναι ἡ Προσωπογραφία ἀνδρὸς (Πίν. 3) στὸ Τελλόγλειο Ἰδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Ἐδῶ ὁ μεσήλικας ἄνδρας προσωπογραφεῖται μέσῃ σ' ἓνα ἐσωτερικόν, μετωπικόν, καθισμένον σὲ πολυθρόνα, μὲ τὸ ἓνα πόδι πάνω στὸ ἄλλο. Βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ ἔργου εἶναι καὶ πάλι ἡ ρεαλιστικὴ πραγμάτευση. Ἡ μεταφορὰ ὅμως τοῦ εἰκονιζομένου στὸ πρῶτο ἐπίπεδο προδίδει ταυτόχρονα μιὰ καθαρὰ μνημειακὴ διάθεση, ποὺ συνοδεύεται ἀπὸ τὴ χρησιμοποίησιν τοῦ χρώματος ὡς βασικῆς μορφοπλαστικῆς ἀξίας. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ὠραιοποιεῖ τὸ πρόσωπο. Ἀντίθετα, μὲ τὸν τονισμὸ τῶν ἀδυναμιῶν του —πλατιὰ νέγρικη μύτη, χοντρά χεῖλη, φαλάκρα, ρυτίδες— ἐπιχειρεῖ νὰ ἀξιοποιήσῃ ὅλες τὶς ἐκφραστικὰς του δυνατότητες. Πίσω ἀπὸ τὴν ἐξωτερικὴν ἀσχήμια θὰ μπορούσε ἴσως νὰ διακρίνει κανεὶς μιὰ παιδικὴ ἀθωότητα καὶ καλοσύνη, ποὺ ἀποτυπώνονται κυρίως στὴν περιοχὴ τῶν ματιῶν καὶ τοῦ στόματος.

Ἄν πρόκειται πραγματικὰ γιὰ προσωπογραφία τοῦ Στέφανου Ζαφει-

8. Ὁ Ν. Ματζάρογλου ἦταν καπνέμπορος. Ἡ παραγγελία δόθηκε στὸ Σαββίδη τὸ 1915-18 ἀπὸ τὰ παιδιά του —καπνεμπόρους ἐπίσης καὶ στενοὺς φίλους τοῦ ζωγράφου— ποὺ ζοῦσαν στὴ Δρέσδη. Ὁ καλλιτέχνης, βασισμένος σὲ φωτογραφίες, ἔκαμε δύο σχεδὸν πανομοιότυπες σειρὲς προσωπογραφιῶν, ἡ μιὰ ἀπὸ τὶς ὁποῖες βρίσκεται σήμερον στὴν Ἀθήνα. Οἱ πληροφορίες ὀφείλονται στὴν οἰκογένεια Λαζαρίδη, συγγενικὴ τῶν εἰκονιζομένων.

9. Πβ. κυρίως Προσωπογραφία τῆς κυρίας Gedon (Μόναχο, Neue Staatsgalerie) καὶ Γυναίκα τοῦ Νταχάου μὲ τὸ παιδί της (Βερολίνο, National-Galerie) στὸ E. WALDMANN, *Die Kunst des Realismus und des Impressionismus im 19. Jahrhundert* (PKG), Βερολίνο 1927, σ. 298, 303.

ρόπουλου,¹⁰ μαικήνα του Σαββίδη, τότε γίνεται καλύτερα κατανοητή η πρόθεση του τελευταίου να ανεβάσει τον ευεργέτη του σχεδόν στο επίπεδο αγίου. Η μετωπικότητα, ή μνημειακή προβολή της μορφής, που επιτυγχάνεται με τον τονισμό της σωματικότητας και τη διάσπαση των όριων της ζωγραφικής επιφάνειας στο κάτω της τμήμα, ή αντίθεση των οργανικών στοιχείων του πρώτου επιπέδου στη γεωμετρική, κάπως άφηρημένη και με ανοδική τάση άθρωση του φόντου είναι στοιχεία που εντάσσονται σ' αυτή την προσπάθεια. Η εξπρεσιονιστική χρησιμοποίηση του χρώματος στο πρόσωπο είναι ένα πρόσθετο, καθαρά έσωτερικό στοιχείο, που συνηγορεί για την ένταξη του έργου στην ομάδα των όψιμων προσωπογραφιών του Σαββίδη, όπως *Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη μασκαρεμένου της συλλογής Κουτλίδη, Μικρούλα στο ύπαιθρο ιδιωτικής συλλογής, Προσωπογραφία παιδιού με ναυτικά της συλλογής Λεβέντη και Γεώργιος Ροϊλός της Έθνικής Πινακοθήκης*.¹¹ Με σπάνια χρωματική ευαισθησία αποδίδεται έξάλλου το ένδυμα σε μελανί τόνους, που φαίνονται να ξεπηδαούν μέσα από την ύψη του ύλικού.

Ένα αρκετά ιδιότυπο έργο από το 1905 περίπου¹² είναι ο *Μικρός άγγελος* (Πίν. 4). Ο καλλιτέχνης απεικονίζει μια φτερωτή παιδική μορφή, που αναδύεται μέσα από ένα γκριζοπράσινο σύννεφο, με φόντο το άνοιχτο γαλάζιο του ουρανού. Με το σύννεφο, στο πρώτο επίπεδο, το διαγώνια τοποθετημένο κορμί, τα φτερά και το τυλιγμένο δεξί χέρι δημιουργείται η αίσθηση του χώρου, που τονίζεται μάλιστα και από την πλαστική διάθεση στην απόδοση του σώματος. Το χρώμα της σάρκας πλουτίζεται με απαλούς ρόδινους τόνους, που πείθουν για την τρυφερότητά της. Στο μεγάλο, μετωπικά δοσμένο πρόσωπο αμβλύνεται η έντύπωση του τυπικού, με την υπογράμμιση όρισμένων ατομικών χαρακτηριστικών, όπως η βαθιά αύλακιά ανάμεσα στη μύτη και στο πάνω χείλος, τα όρθανοίχτα μάτια, τα άχτένιστα μαλλιά που σκεπάζουν το μέτωπο και η κάπως μελαγχολική διάθεση. Η όμοιότητα, έξάλλου, της παιδικής μορφής με έρωτιδέα ή άγγελο, που διευρύνει το περιεχόμενο του θέματος, ανάγοντάς το στην περιοχή του μυθολογικού ή του θρησκευτικού, ή χρησιμοποίηση συμβολικών αναφορών, όπως το γαλάζιο της αιωνιότητας στο φόντο, ο συνδυασμός, γενικά, ρεαλιστικών χαρακτηριστικών και ιδεα-

10. Κατά τον έμπορο έργων τέχνης Δ. Σταίκο, από τον οποίο αγοράστηκε το έργο, εικονίζεται ο μαικήνας του Σαββίδη Στέφανος Ζαφειρόπουλος. "Αν η πληροφορία είναι σωστή, τότε η προσωπογραφία θα πρέπει να έγινε είτε από μνήμη είτε από φωτογραφία, γιατί το 1920 αποκλείεται να ήταν τόσο νέος ο Ζαφειρόπουλος.

11. Εικόνες των τριών τελευταίων έργων στο Σ. ΛΥΔΑΚΗ, *Συμείων Σαββίδη*, εικ. 23, 25, 26.

12. Αυτή τη χρονολογία δίνει η κάτοχος του έργου Σ. Αντωνιάδου, μαζί με την πληροφορία ότι εικονίζεται ένας άνηψιός του Σαββίδη, που πέθανε σε νηπιακή ηλικία.

λιστικῶν τύπων, προσδίδουν στο ἔργο πρωτοτυπία καὶ ἀνθρώπινη ζεστασιά.

Ἡ Χορεύτρια (Πίν. 5) τῆς συλλογῆς Ἐφιλιάδη μαζί με τὸ Τοπίο καὶ τὴ Γυναικεία μορφή τῆς συλλογῆς Ἀνδρεάδη διαφοροποιοῦνται οὐσιαστικά ἀπὸ τὰ προηγούμενα ἔργα. Μᾶς μεταφέρουν σὲ καινούριες θεματικές περιοχές — ἡθογραφία, τοπιογραφία —, σὲ μιὰν ἰδιαίτερα προσφιλή στὸ Σαββίδη τεχνική — λάδι σὲ ξύλο — καὶ σὲ μιὰν ἄλλη φάση τῶν μορφοπλαστικῶν του ἀναζητήσεων.

Στὴ Χορεύτρια, ὅπως φαίνεται ἀπὸ τὴν ἐνδυμασία καὶ τὴ στάση, ἀπεικονίζεται πιθανότατα μιὰ Σπανιόλα, ποὺ χορεύει με τὰ νῶτα στραμμένα στὸ θεατή. Τὰ μισοσβησμένα περιγράμματα, ἡ ἀποφυγὴ τῶν μαύρων σκιῶν καὶ ἡ γενικευτικὴπραγμάτευση τῆς φόρμας εἶναι τυπικὰ ἐμπρεσιονιστικὰ χαρακτηριστικά, ποὺ ἀναγνωρίζονται χωρὶς δυσκολία. Ἐξάλλου, τόσο στὸ θέμα ὅσο καὶ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς ἀπὸ ἀέρος προοπτικῆς θὰ πρέπει νὰ δεχτεῖ κανεὶς κάποια ἐπίδραση τοῦ DEGAS.¹³ Ἡ παράλληλη ὁμῶς χρησιμοποίησις ἀρκετὰ θερμῶν χρωμάτων ἐργαστηρίου, ὅπως τὸ καφέ, τὸ πορτοκαλλὶ καὶ τὸ πράσινο, δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀποδοθεῖ στοὺς ἰσχυροὺς δεσμοὺς τοῦ ζωγράφου με τὸν ἀκαδημαϊσμό τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου. Στὸ ἔργο, ἂν καὶ ἀνυπόγραφο, δὲν ὑπάρχουν στοιχεῖα ξένα πρὸς τὸ στυλ τοῦ Σαββίδη. Γιὰ νὰ ἀντισταθμιστεῖ, ὥστόσο, ἡ ἑλλειψὴ ὑπογραφῆς — ἐνὸς καθαρὰ ἐξωτερικοῦ στοιχείου — καὶ ταυτόχρονα νὰ ἐνισχυθοῦν οἱ λόγοι ποὺ ὁδηγοῦν στὴν ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὸ Σαββίδη, δὲν θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ ἐπισημχνθοῦν ἐδῶ δύο ἐσωτερικὰ χαρακτηριστικά τῆς ζωγραφικῆς του: ἡ συχνότητά με τὴν ὁποία τὸν ἀπασχολεῖ τὸ θέμα τοῦ χοροῦ¹⁴ καὶ ἡ προτίμησή του στὴν ἀπεικόνισις μορφῶν με τὰ νῶτα στραμμένα πρὸς τὰ ἔξω.¹⁵

Τὸ Τοπίο (Πίν. 6) με τὰ δέντρα δεξιὰ καὶ ἀριστερὰ καὶ τὸ δρόμο με τὶς δύο ἀνθρώπινες μορφές νὰ πλησιάζουν σὲ κάποιο χωριό, ποὺ διακρίνεται στὸ

13. Πβ. F. FOSCA, *Degas*, Γενεύη (Skira) 1954, σ. 55, 72, 73.

14. Τέσσερες σπουδές του με Χορεύτριες δημοσιεύονται σὲ τούτη τὴ μελέτη. Πβ. ἀκόμη τὰ ἀδημοσίευτα ἔργα Χορευτῆς — σὲ δύο κομμάτια —, *Κιρκασία χορεύτρια*, *Χορεύτρια* (3 σπουδές), *Χορεύτρια στὴ σκηνή* τῆς συλλογῆς Κουτλίδη καὶ *Χορεύτρια* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης. Γιὰ ἄλλο ἓνα ἔργο με τὸν τίτλο *Χορεύτρια* ὑπάρχει πληροφορία στὸ περιοδικὸ *Πινακοθήκη* 2 (1902-3), 70. Στὴν ἀναδρομικὴ ἐκθεσὴ τοῦ 1931 ὑπῆρχαν ἐπίσης Ἡ *χορεύτρια Villani*, Ὁ *συρτός*, *Χορεύτρια — Μελέτη τόνων χρωμάτων —*, *Χορεύτρια — Variété Bühne —*, Ὁ *ζειμπέκιος*, Ὁ *καρσιλαμάς*, *Χορεύτρια* (Σχεδιάσματα). Βλ. Κατάλογο τῆς ἐκθεσῆς τοῦ 1931.

15. Πβ. *Κυρία μπροστὰ στὸν καθρέφτη* (συλλογὴ Κουτλίδη), *Γύρω γύρω ὅλοι* (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη), *Καπρίτσιο* (Ἐθνικὴ Πινακοθήκη) κ.ἄ. — εἰκόνες τῶν τριῶν ἔργων στὸ Σ. ΛΥΔΑΚΗ, *Συμεὼν Σαββίδης*, εἰκ. 11, 14, 27 — *Τὸ Τοκάτ τῆς Μικρᾶς Ἀσίας*, *Γύρω γύρω ὅλοι* (ἀδημοσίευτα, συλλογὴ Κουτλίδη), Ὁ *μπαλωματῆς καὶ Πυρσοφόρος* (συλλογὴ Ἀνδρεάδη), ποὺ δημοσιεύονται ἐδῶ.

βάθος, βασίζεται σ' ένα καθιερωμένο τοπιογραφικό τύπο τοῦ 19. αἰώνα, γνώριμο κυρίως στοὺς ζωγράφους τῆς ομάδας τῆς Barbizon, τὸν Corot καὶ τοὺς ἐμπρεσιονιστές.¹⁶ Στὸ ἔργο, ἂν καὶ ἐπικρατοῦν σχεδὸν μικρογραφικὰ χαρακτηριστικά, τὸ μάτι κινεῖται μὲ ἐξαιρετικὴ ἄνεση. Κυρίαρχο στοιχεῖο τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας εἶναι τὰ δέντρα, ποὺ ἐκτὸς ἀπὸ τὸν ἐνοποιητικὸ ρόλο ἀνάμεσα στὸ πρῶτο ἐπίπεδο καὶ στὸν οὐρανό, μὲ τὴ διαγώνια διάταξή τους καὶ σὲ συνεργασία μὲ τὶς δυὸ μορφές τοῦ μέσου ἀρθρώνουν τὸ χῶρο δυναμικὰ σὲ βάθος. Ὁ τονισμὸς τοῦ στιγμιαίου, ἡ γενικευτικὴ σύλληψή τῆς φόρμας, ἡ ἄρνηση τῶν σταθερῶν περιγραμμάτων, ἡ ἐπικράτηση τῶν ψυχρῶν κυρίως, ἀλλὰ φωτεινῶν χρωμάτων, παράλληλα μὲ τὴν κατάργηση τῶν μαύρων σκιῶν καὶ τὴν ἔμφαση στὸ ρόλο τοῦ φωτὸς ἀποκαλύπτουν μιὰ ἐμπρεσιονιστικὴ μορφοπλαστικὴ θέληση.

Ἀλλὰ ὁ Σαββίδης δὲν σταματᾷ ἐδῶ. Ἐπιχειρεῖ τὴν ὑπέρβαση τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ, χρησιμοποιοῦντας στὸ πρῶτο κυρίως ἐπίπεδο σκόρπιες κηλίδες δύο βασικῶν χρωμάτων —κόκκινο, κίτρινο— καὶ δύο δευτερευόντων —πράσινο, βιολετὶ— κι ἀφήνοντας στὸ θεατὴ τὴν ὀπτικὴ τους μίξη. Οὐσιαστικὰ πρόκειται γιὰ μιὰ νεοεμπρεσιονιστικὴ, πλουτιστικὴ προβολή, συνδυασμένη καὶ μὲ τὴν ἐφαρμογὴ ἀντίστροφης χρωματικῆς προοπτικῆς, ποὺ, ὅπως εἶναι γνωστό, βασίζεται στὴν τοποθέτηση ψυχρῶν γενικὰ χρωμάτων στὰ πρῶτα ἐπίπεδα καὶ θερμῶν στὸ βάθος. Ἀξιοπρόσεκτη εἶναι ἀκόμη μιὰ λεπτομέρεια, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὴν τεχνικὴ, ἀλλὰ τελικὰ ἀποκτᾷ ἰδιαίτερη σημασία καὶ στὴν αἰσθητικὴ λειτουργία τοῦ ἔργου. Εἶναι οἱ συνηθισμένες στὴ ζωγραφικὴ τοῦ ἐμπρεσιονισμοῦ ἄλλοτε εὐθεῖες καὶ ἄλλοτε καμπύλες πινελιές, ποὺ ἐδῶ ὅμως δὲν ἀποδίδονται μὲ χρῶμα ἀλλὰ χαράσσονται πάνω στὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὰ γραμμικὰ πλέγματα, ποὺ σχηματίζονται μὲ τὸν τρόπο αὐτό, δίνουν τὴν ἐντύπωση πὼς ἓνα ἀπαλὸ ἀεράκι περνᾷ ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ δέντρα καὶ τὴ χλόη.¹⁷ Τὸ Τοπίο θὰ πρέπει νὰ χρονολογηθεῖ στὴ δε-

16. Πβ. C. COROT, *Saint-André-du-Morvan*, 1842, Παρίσι, Λοῦβρο· C. COROT, *Λόγος τῆς Sèvres*, 1855-65, Παρίσι, Λοῦβρο· C. PISSARRO, *Ἀποψη τοῦ Jallais à Pontoise*, 1867, Νέα Ὑόρκη, Metropolitan Museum of Art· C. PISSARRO, *Χιόνι στὸ κάτω Norwood*, 1870, Λονδίνο, συλλογὴ Radcliffe· C. PISSARRO, *Τὸ ταχυδρομικὸ ἀμάξι στὴ Louveciennes*, 1870, Παρίσι, Λοῦβρο· C. PISSARRO, *Τὸ πλυτήριο*, 1872, Παρίσι, Λοῦβρο· A. SISLEY, *Χιόνια στὴ Louveciennes*, 1870, Βοστώνη, Museum of Fine Arts· C. MONET, *Λόγος στὸ Argenteuil*, 1875, Παρίσι, Λοῦβρο. Εἰκόνες τῶν ἔργων ἀντίστοιχα στὸ J. LEYMARIE, *Impressionism*, Γενεύη (Skira) 1959, τ. I, σ. 67, 72, 68, 64, 75, 101, 65 καὶ τ. 2, σ. 41.

17. Μιὰ ἀνάλογη αἰσθησις ἔχει κανεὶς στὸ Τοπίο τοῦ Ἄδων τοῦ LEONARDO (1473, Φλωρεντία, Uffizi), τὴν πρώτη ἐλεύθερη τοπιογραφία τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης. Εἰκ. στὸ C. PEDRETTI, *Leonardo*, Λονδίνο 1973, εἰκ. 1.

καετία 1910-20, όταν ο Σαββίδης με τη *Μελέτη χρωμάτων* (1910, συλλογή Κουτλίδη) φαίνεται ότι έχει γίνει απόλυτος κάτοχος του έμπρεσιονιστικού λεξιλογίου. Το ίδιο θα εξακολουθήσει να χρησιμοποιεί και *Στόν κήπο* (1915, 'Εθνική Πινακοθήκη), πρίν περάσει στους έξπρεσιονιστικούς τύπους του *Γύρω γύρω όλοι* ('Εθνική Πινακοθήκη) και του *Μικρούλα στο ύπαιθρο* ('Αθήνα, ιδιωτική συλλογή).¹⁸

Αν στα δύο τελευταία έργα προστεθούν ένδεικτικά το *Γύρω γύρω όλοι* της συλλογής Κουτλίδη και το *Ανατολίτισσα* της συλλογής Καλκάνη,¹⁹ δημιουργείται μια ομάδα, στην οποία θα μπορούσε να ένταχθεί *Η γυναικεία μορφή* (Πίν. 7) της συλλογής Ανδρεάδη και να χρονολογηθεί στα τέλη της δεκαετίας 1910-20. Στόν σχετικά μικρών πάλι διαστάσεων πίνακα παρουσιάζεται μια γυναίκα με έντονα ανατολίτικα χαρακτηριστικά, μακρύ φόρεμα με μεγάλο ντεκολτέ και πέπλο, να βηματίζει διαγώνια πρὸς τὰ ἀριστερά, κάπου στο ύπαιθρο. Το κιτρινοπράσινο και το γκριζογάλανο του φόντου εΐσχωρούν και στο ένδυμα της μορφής σε χαμηλότερους τόνους, ενώ όρισμένα τμήματα της ζωγραφικής επιφάνειας δέν καλύπτονται με χρώμα, αλλά λειτουργούν με το ζεστό καφετι του ξύλου, σαν απάντηση στα μελαψά γυμνά μέρη του σώματος. Η αναγωγή του συνόλου σε σχεδόν αφηρημένες ένότητες, ή έστω και περιορισμένη παραμόρφωση, ή μνημειακή διάθεση, ή έμφαση στην έκφραση του προσώπου δείχνουν ότι ο Σαββίδης έχει προχωρήσει αποφασιστικά στη χρησιμοποίηση έξπρεσιονιστικών λύσεων. Πρόκειται, ωστόσο, για μια έξπρεσιονιστική ζωγραφική που δέν μπορεί να συνδεθεί με τις γερμανικές ομάδες της «Γέφυρας» και του «Γαλάζιου Καβαλάρη». ²⁰ Παρά το γεγονός ότι ο καλλιτέχνης θα πρέπει να γνώρισε τόν μορφοπλαστικό προβληματισμό τους, ακολουθεί έναν έντελως δικό του δρόμο, που συνδέεται με τις προσωπικές του έρευνες στην περιοχή του φωτός και του χρώματος, την ανατολίτικη ιδιοσυγκρασία του και το κοσμοθεωρητικό του πιστεύω.

Περνώντας στην εξέταση των σχεδίων του Σαββίδη²¹ θα πρέπει κανείς να κάνει τρεις βασικές παρατηρήσεις: α) Μερικά απ' αυτά — *Ανδρικό γυμνό, Κοπέλα με μαντήλι κ.ά.* — είναι αυτόνομα. Όλοκληρώνουν, δηλαδή, τις προθέσεις του καλλιτέχνη στο στάδιο που έχουν φτάσει, ενώ άλλα — *Πυρσοφόρος,*

18. Εΐκόνες των έργων στο Σ. ΛΥΔΑΚΗ, *Συμεών Σαββίδης*, εικ. 9, 13, 14, 23.

19. Το πρώτο έργο είναι άδημοσίευτο. Εΐκόνα του δεύτερου στο Ε. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ, *Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ένατου αιώνα*, 'Αθήνα 1957, σ. 144.

20. Για τις δύο ομάδες βλ. Χ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Η ζωγραφική του είκοστού αιώνα*, Θεσσαλονίκη 1972, τ. Ι, σ. 106 έξ.

21. Οι άδυναμίες σε μερικές φωτογραφίες οφείλονται σε αντικειμενικές δυσκολίες, όπως λ.χ. ραγισμένα τζάμια, παλιά πλαίσια που δέν εξασφαλίζουν πια απόλυτα επίπεδες επιφάνειες ή ακόμη σε φθορά των ίδιων των έργων.

Παιχνίδι με τὸ σκύλο— ἔχουν προπαρασκευαστικὸ χαρακτήρα. Εἶναι μιὰ πρώτη μεταφορὰ ὀρισμένων θεμάτων στὸ χαρτί, μὲ σκοπὸ τὴν ἐνσωμάτωσή τους σὲ μιὰ μεγαλύτερη σύνθεση. β) Ὑπάρχουν δείγματα ἀπὸ τὶς σημαντικότερες φάσεις τῆς καλλιτεχνικῆς τοῦ δημιουργίας. γ) Κανένα ἔργο δὲν εἶναι ἅμεσα χρονολογημένο καί, ἐπομένως, κάθε προσπάθεια ἐνταξῆς του σὲ ὀρισμένη περίοδο βασίζεται σὲ καθαρὰ ἐσωτερικὰ στοιχεῖα.

Στὴ δεκαετία 1880-90 θὰ μπορούσαν νὰ τοποθετηθοῦν τὰ σχέδια *Ἀνδρικό γυμνὸ* (Πίν. 8) καὶ *Κορίτσι με μαντήλι* (Πίν. 9). Ἡ σταθερότητα καὶ καθαρότητα τῶν περιγραμμάτων καὶ ἡ πλαστικὴ ἀπόδοση τῆς φόρμας, ἡ προσεκτικὴ μελέτῃ τοῦ ρόλου τοῦ φωτὸς καὶ τῆς σκιάς, τόσο στὰ γυμνὰ μέρη τοῦ σώματος ὅσο καὶ στὸ ἐνδυμα δὲν ἀφήνουν ἀμφιβολία ὅτι πρόκειται γιὰ προσπάθειες μαθητείας, δεμένες ἀκόμη μὲ τὴν ἀκαδημαϊκὴ παράδοση. Συνεχόμενα καὶ σαφὴ εἶναι τὰ περιγράμματα καὶ στὰ δύο πρόχειρα σκίτσα γιὰ τὸ *Πεινασμένη τίγρη* (Πίν. 10). Ἐνα λίγο πιὸ προχωρημένο ἔργο εἶναι *Ὁ ρεμβασμὸς* (Πίν. 11), στὸ ὁποῖο ὁ Σαββίδης ἀπεικονίζει μιὰ καθιστὴ νεαρὴ γυναίκα μὲ καπέλο καὶ μακρὸ φόρεμα σὲ μιὰ στιγμὴ ὄνειροπόλησης. Στοιχεῖα ὅπως τὸ χαμένο στὸ κενὸ βλέμμα, ἡ χαλαρότητα τοῦ σώματος καὶ ἡ βαρύτητα τοῦ κάτω τμήματος πείθουν γιὰ τὴν ἀδυναμία τῆς μορφῆς νὰ δράσει, καθὼς καὶ γιὰ τὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη νὰ ἀποτυπώσῃ μιὰ ὀρισμένη ψυχικὴ κατάσταση. Στὸ ἴδιο κλίμα γινεῖται ἐξάλλου καὶ τὸ *Θλιμμένη κοπέλα* (Πίν. 12). Ἐδῶ ὅμως, παρὰ τὴ διατήρησιν τῆς πλαστικότητος, μέσα κυρίως ἀπὸ τὶς ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιάς, διαπιστώνεται μιὰ τάση γιὰ μεγαλύτερη μορφικὴ ἐλευθερία, ποὺ δίνει στὸ σύνολο ζωγραφικὸν χαρακτήρα.

Μὲ ἀρκετὴ βεβαιότητα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ χρονολογήσῃ μέσα στὴν πενταετία 1910-15 τὰ τέσσερα σχέδια τῆς συλλογῆς *Ἀνδρεάδης Παιχνίδι με τὸ σκύλο* (Πίν. 13), *Κοριτσάκι* (Πίν. 14), *Πυρσοφόρος* (Πίν. 15), *Χορεύτρια* (Πίν. 16), τὶς τρεῖς *Χορεύτριες* (Πίν. 17, 18, 19) στὴν κατοχὴ τῆς Ε. Φασούλη, τοῦ Χ. Γουλῆ καὶ τοῦ Κ. Τσαντσάνογλου, τὶς δύο μικρὲς σπουδὲς *Κόσμος ἢ Γέροντας με βακτηρία* (Πίν. 20) καὶ *Δύο μορφές* (Πίν. 21) στὴν κατοχὴ ἐπίσης τῆς Ε. Φασούλη. Εἶναι τὰ χρόνια ποὺ κορυφώνονται οἱ ἐμπρεσσιονιστικὲς προσπάθειες τοῦ Σαββίδη, μὲ ὁρόσημα τὸ *Μελέτῃ χρωμάτων* τῆς συλλογῆς Κουτλίδη, ἀπὸ τὸ 1910 καὶ τὸ *Στὸν κῆπο* τῆς Ἐθνικῆς Πινακοθήκης, ἀπὸ τὸ 1915.²² Τὰ σχέδια αὐτά, καμωμένα μὲ μολύβι, θὰ πρέπει νὰ εἶναι μελέτες γιὰ μεγαλύτερα σύνολα, ὅπως τουλάχιστο προκύπτει ἀπὸ τὴ σύγκρισιν τῶν ἔργων *Παιχνίδι με τὸ σκύλο* καὶ *Κοριτσάκι με τὸ Στὸν κῆπο* καὶ τὸ *Ὁ κινέζικος πύργος* στὸν ἀγγλικὸν κῆπον τοῦ Μονά-

22. Τὰ δύο ἔργα στὸ Σ. ΛΥΔΑΚΗ, *Συμπερὶ Σαββίδη*, εἰκ. 9, 13.

χου.²³ Συγκεκριμένα, στὸ πρῶτο σκίτσο εἰκονίζονται δύο γυναικεῖες μορφές μὲ μακριὰ φορέματα καὶ καπέλα, ἓνα ἀγοράκι μὲ ναυτικὰ κι ἓνα κοριτσάκι, ποὺ προκαλεῖ ἓνα σκύλο. Κοριτσάκι ἐπίσης, ποὺ βηματίζει μὲ ἀνοιχτὰ χέρια, παρουσιάζεται καὶ στὸ δεύτερο σκίτσο. Καὶ τὰ δύο θέματα, ἀρκετὰ, βέβαια, παραλλαγμένα, ἀναγνωρίζονται Στὸν κῆπο καὶ στὸ Ὁ κινέζικος πύργος. Κύρια χαρακτηριστικὰ τῶν ἔργων εἶναι ἡ ἀναζήτησις τοῦ στιγμιαίου καὶ ἡ καθαρά ἐμπρεσιονιστικὴ ἀπόδοσις τῶν μορφῶν, μὲ ἐλεύθερα καὶ συχνὰ νευρικὰ περιγράμματα.

Τὰ ἴδια στοιχεῖα ἐπικρατοῦν οὐσιαστικὰ στὶς τέσσερες Χορεύτριες καὶ στὸ Πυρσοφόρος. Τὰ πρῶτα ἔργα κινοῦνται τόσο θεματικὰ ὅσο καὶ μορφικὰ στὸ κλίμα τῆς ζωγραφικῆς τοῦ DEGAS. Στὸ δεύτερο, τὸ θέμα εἶναι ἀρκετὰ προβληματικό. Πάνω στὰ σκαλιὰ μιᾶς ἐξέδρας ἓνας ἄνδρας ἀγκαλιάζει καὶ φιλᾷ μιὰ γυναῖκα, ἐνῶ λίγο ψηλότερα ἀριστερὰ στέκει μιὰ τρίτη μορφή μὲ ἀναμμένο πυρσὸ στὸ χέρι. Ἴσως πρόκειται γιὰ ἀλληγορία, ποὺ ἔχει σχέση μὲ τὸν ἀθλητισμό. Δὲν εἶναι ἐπίσης εὐκόλο νὰ δοθεῖ κάποια ἐρμηνεία στὸ Κόσμος ἢ Γέροντας μὲ βακτηρία καὶ στὸ Δύο μορφές. Τὸ περιεχόμενό τους εἶναι μᾶλλον συμβολικό.

Μετὰ τὸ 1915 καὶ μέσα στὴν τελευταία φάση τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας τοῦ Σαββίδη ὁὰ πρέπει νὰ τοποθετηθοῦν τὰ σχέδια Ἑσωτερικά (Πίν. 22), Ὁ μπαλωματὴς (Πίν. 23), Τὸ φιλί (Πίν. 24), Τὸ παζάρεμμα (Πίν. 25) καὶ Ὁ σταυρωθεὶς ληστής (Πίν. 26). Στὸ πρῶτο ἔχουμε τρεῖς σπουδές γιὰ κλειστοὺς χώρους —μᾶλλον τούρκινα καφενεῖα— μὲ ἓνα ἢ περισσότερους καθιστοὺς ἀνατολίτες. Στὸ Μπαλωματὴ παρουσιάζεται ρεαλιστικὰ μιὰ καθιστὴ μορφή μὲ τὰ νῶτα στραμμένα στὸ θεατὴ καὶ ἰδωμένη μὲ προοπτικὴ βατράχου. Ἀντίθετα, ἔντονα ἰδεαλιστικὰ χαρακτηριστικὰ ἐπικρατοῦν στὸ Φιλί, μὲ τὴν κοπέλα δοσμένη σὲ χαμένο προφίλ καὶ τὸν ἄνδρα μετωπικά. Στὸ Παζάρεμμα τὸ θέμα εἶναι πάλι ἀνατολίτικο. Μιὰ ὥριμη γυναῖκα ἐπιδεικνύει ἓνα μικρὸ γυμνὸ κορίτσι σ' ἓνα γυμνὸ ἐπίσης Ἀνατολίτη μὲ σαρίκι. Μιὰ ἐντελῶς ἀσυνήθιστη παράστασις εἶναι Ὁ σταυρωθεὶς ληστής στὸν τύπο τοῦ Θρήνου, μὲ ἓναν παχύσαρκο, μονοκόμματο ἄνδρα στὴ θέση τοῦ νεκροῦ Χριστοῦ καὶ ἀπὸ πάνω γυναικεῖες καὶ ἀνδρικές μορφές ποὺ θρηνοῦν.

Κοινὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ὁψιμων αὐτῶν ἔργων τοῦ Σαββίδη εἶναι ἡ ὑποχώρησις τῶν ἐμπρεσιονιστικῶν στοιχείων καὶ ἡ προτίμησις μιᾶς σαφέστερα ἐξπρεσιονιστικῆς διατύπωσης. Ἐπικρατοῦν τὰ ἔντονα περιγράμματα, οἱ ἀντιθέσεις φωτὸς καὶ σκιᾶς, συχνὰ ἡ παραμόρφωσις καὶ οἱ παθητικὲς ἐκφράσεις. Σὲ ἔργα ὅπως Τὸ παζάρεμμα καὶ Ὁ μπαλωματὴς δὲν λείπει, ἀκόμη,

23. Ἀπεικόνισις τοῦ ἔργου στὸ Σ. ΛΥΔΑΚΗ, Συμεῶν Σαββίδης, εἰκ. 15.

κάποια διάθεση για κοινωνική κριτική, ἐνῶ στὸ 'Ο σταυρωθεὶς ληστής ἐμφανίζεται ἕνας περίεργος «νεολογισμός», μιὰ προσπάθεια ἀναγωγῆς τοῦ ἀνθρώπινου στὸ θεϊκό, μέσα ἀπὸ ἕνα καθιερωμένο εἰκονογραφικὸ σχῆμα τῆς θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς. Τὸ ἔργο αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ θεωρηθεῖ, σὲ συνδυασμὸ βέβαια καὶ μὲ τὴ γενικότερη μορφικὴ πραγμάτευση, δείγμα τοῦ γεροντικοῦ στυλ τοῦ ζωγράφου.

Ὁ Σαββίδης, μὲ τὶς πολλαπλές του πνευματικὲς ἀνησυχίες, τὶς διαρκεῖς ἀναζητήσεις καὶ τὸν ἀσυνήθιστο χαρακτήρα του,²⁴ κατέχει μιὰ ἰδιότυπη θέση στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ. Ἔτσι, δὲν μπορεῖ κανεὶς παρὰ νὰ δεχτεῖ ἀκόμη καὶ ἀντιφατικὲς κρίσεις, ὅπως αὐτὴ τοῦ Ε. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ ποὺ παρατηρεῖ ὅτι «ἂν καὶ δὲν ὑπῆρξε καθόλου κακὸς σχεδιαστής, τὸ συχνὰ ἀμελημένο σχέδιό του καὶ ἡ κάποια ὑπερβολικὴ ἀδεξιότητα καὶ ἀτεχνία του μᾶς ξενίζουν»,²⁵ ἢ τοῦ ΚΑΛΛΟΝΑ ποὺ τὸν θεωρεῖ «ἐξάίρετο σχεδιαστή».²⁶ Ὅσο γιὰ τὸ εὖρος τῶν μορφοπλαστικῶν του δυνατοτήτων εἶναι χαρακτηριστικὰ ὅσα γράφει ὁ καθηγητὴς ΧΡΥΣΑΝΘΟΣ ΧΡΗΣΤΟΥ: «Ἡ ζωγραφικὴ τοῦ Σαββίδη δὲν εἶναι τυπικὰ ἐμπρεσιονιστικὴ οὔτε φυσικὰ ἀκαδημαϊκὴ, ὅπως δὲν εἶναι δεμένη στενὰ καὶ ἀποκλειστικὰ μὲ τοὺς τύπους καὶ τὶς κατακτήσεις τῶν ζωγράφων τοῦ ὑπαίθρου ἢ περιορισμένα ρεαλιστικὴ. Εἶναι κάτι ἀπὸ ὅλα αὐτὰ καὶ παράλληλα πολὺ περισσότερα. Εἶναι ἐμπρεσιονιστικὴ μὲ μιὰ καθαρὰ ἐξπρεσιονιστικὴ τόλμη καὶ ταυτόχρονα ρομαντικὴ καὶ ρεαλιστικὴ μὲ μιὰ φωβιστικὴ διακοσμητικὴ διάθεση, ἀλλὰ πολὺ περισσότερο εἶναι μιὰ ἐλεύθερη καὶ προσωπικὴ συνάντηση ἑνὸς γνήσιου δημιουργοῦ μὲ τὴ ζωὴ καὶ τὸν κόσμον».²⁷

Σπουδαστήριον Ἱστορίας τῆς Τέχνης

ΑΛΚΙΒΙΑΔΗΣ Γ. ΧΑΛΑΛΑΜΠΙΑΔΗΣ

24. Σὰν ἄνθρωπος ὁ Σαββίδης ἦταν *sui generis*. Ἔτσι ἐξηγεῖται, ἐξάλλου, τὸ ὅτι ἔφυγε ἀπὸ τὸ νοσοκομεῖο βαριὰ ἄρρωστος φωνάζοντας «Δὲν θέλω νὰ πεθάνω» ἢ ἀκόμη τὸ ὅτι παρὰ τὴν ἀπόλυτη ἐνδειὰ του δὲν πουλοῦσε ἔργα, λέγοντας πὼς δὲν ἦταν ἔμπορος καὶ πὼς προτιμοῦσε νὰ δοξαστεῖ μετὰ τὸ θάνατό του. Τὶς παραπάνω πληροφορίες δίνει ἡ κυρία Πόπη Ἀνδρεάδου, ἀνηψιά τοῦ Σαββίδη ἀπὸ πρῶτο ἐξάδελφο, ἡ ὁποία τὸν γνώρισε τὰ δύο τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του.

25. Ε. ΦΡΑΝΤΖΙΣΚΑΚΗ, *Ἕλληνες ζωγράφοι . . .*, σ. 24.

26. Δ. ΚΑΛΛΟΝΑ, *Σύγχρονοι Ἕλληνες ζωγράφοι καὶ γλύπτες*, Ἀθήνα 1943, σ. 26.

27. Χ. ΧΡΗΣΤΟΥ, *Ἡ ἐλληνικὴ ζωγραφικὴ 1832-1922* (τυπώνεται).

INNANKES

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]



1. Νικόλαος Ματζάρογλου. Λάδι σε μουσαμά, $0,79 \times 0,61$, έντονο γραφ. Κάτοχος οικογένεια Λαζαρίδη.



2. Σουμέλα Ματζούρογλου. Λάδι σε μουσαμά, 0,79 × 0,61, έργο έργο. Κάτοχος οικογένεια Λαζαρίδης.



3. Προσωπογραφία άνδρας. Λάδι σι μουσαμά, 1,06 x 0,85, έμπόγραφο, 1920.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



4. Μικρός θύγγελος. Λάδι σε μουσαμά, $0,39 \times 0,55$, έμπόγραφο.
Κάτοχος Σοφία Αντωνιάδου.



5. Χορεύτρια. Λάδι σὲ μουσαμά, $0,49 \times 0,32$.

Συλλογὴ Γεωργίου Ἐφελιάδη.



Συλλογή Παύλου 'Ανδρεάδη.



7. Γυναικεία μορφή. Λάδι σε ξύλο, 0,26 x 0,18, ένυπόγραφο.
Συλλογή Παύλου 'Ανδρεάδη.



8. Άνδρικό γυμνό. Παστέλ σε χαρτί, 0,39 x 0,19.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πανακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



9. Κορίτσι με μαντίλι. Μολύβι σε χαρτί, 0,20 x 0,15, ένυδ. γραφο.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



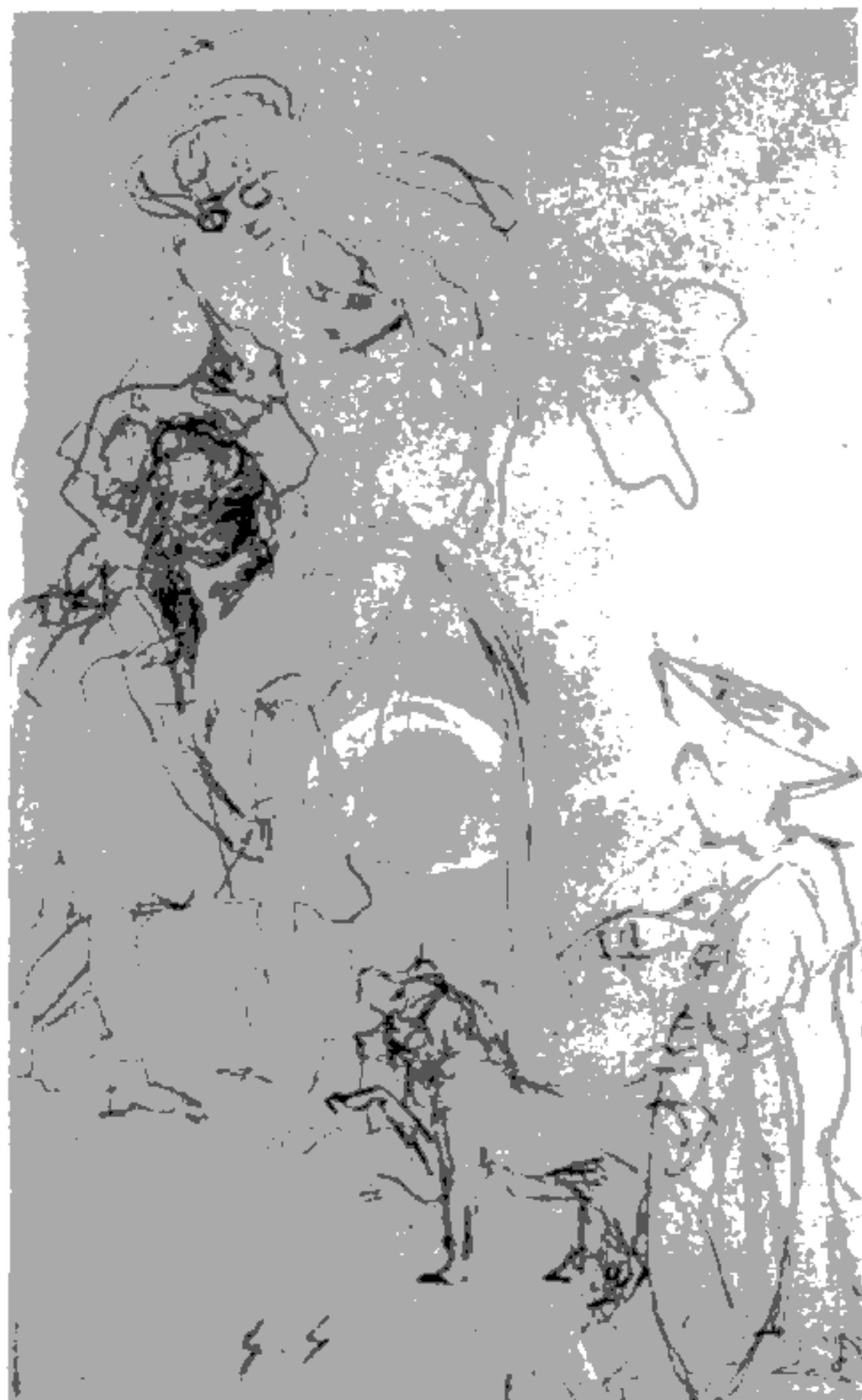
10. Ηπειρασμένη τίγρη. Μολύβε σέ χαρτί, 0,11 x 0,13, ένπώγραφο.
Κάτοχος Έλένη Φασούδα.



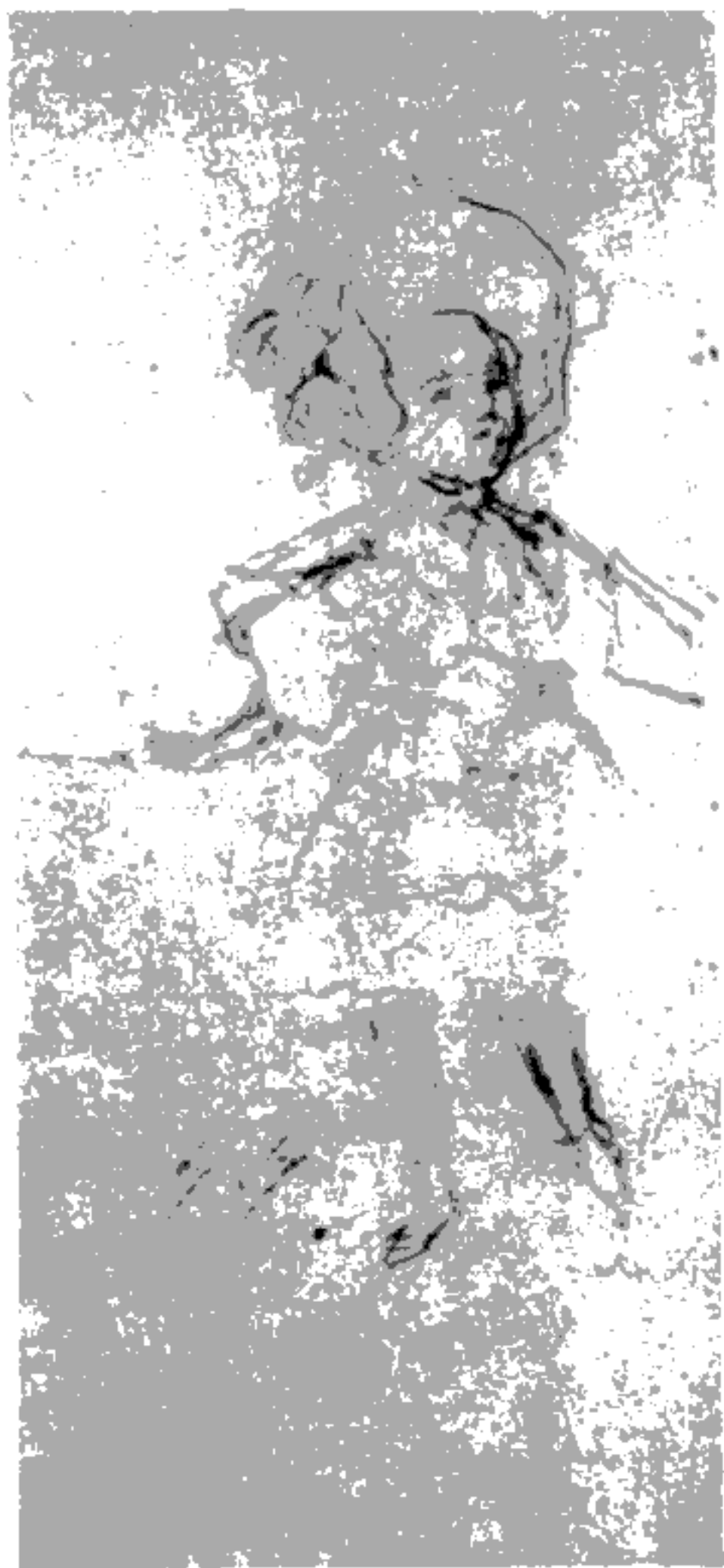
11. *Περβασμός*. Μολύβι σε χαρτί, 0,38 x 0,25.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινακοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



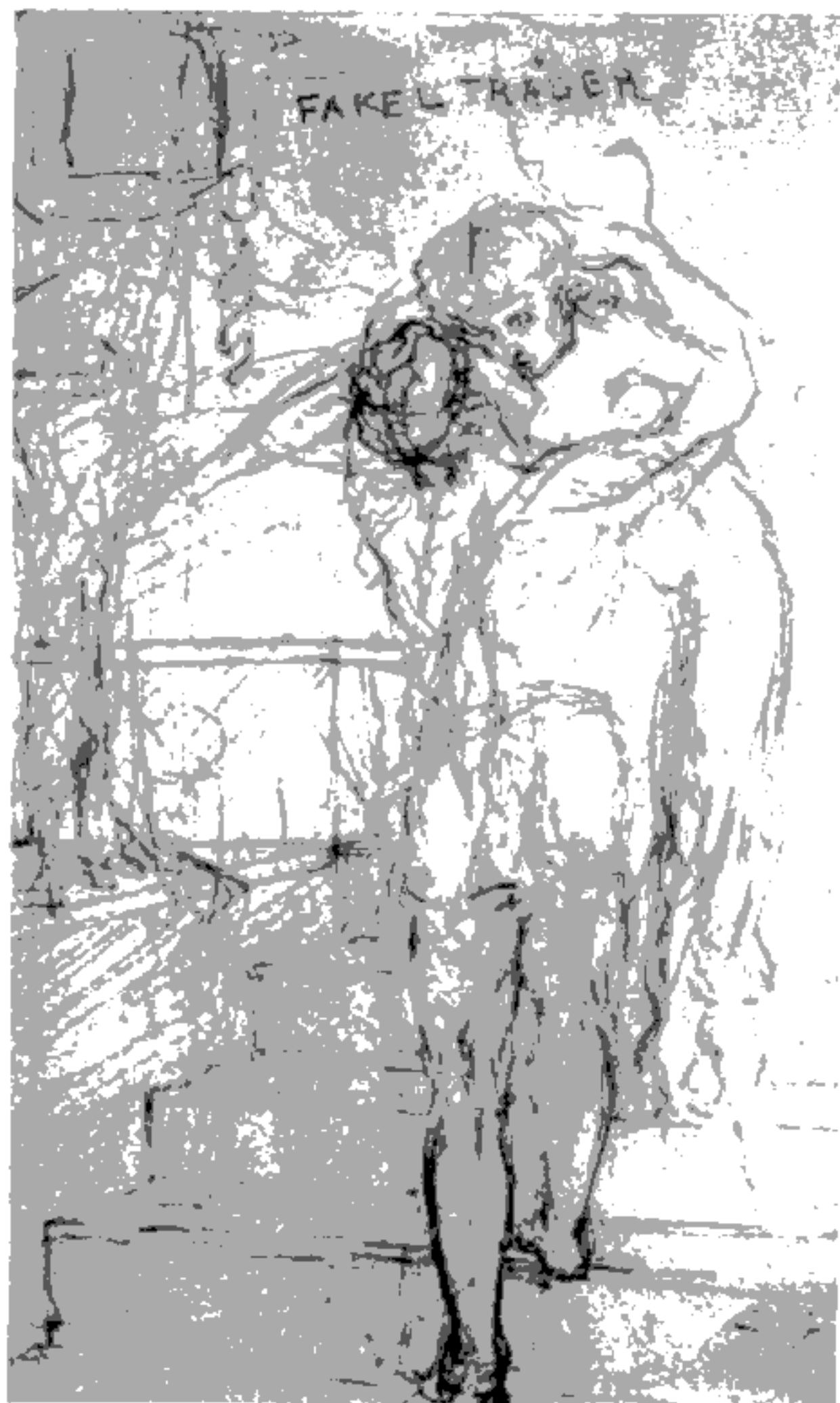
12. Θλιμμένη κοπέλα. Παπτέλ σε χαρτί, $0,44 \times 0,26$, ένυπτο γράφο.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινακιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



13. Παιχνίδι με το σιέλο. Μολύβι σε χαρτί, 0,15 x 0,09, ένυπόγραφο.
Συλλογή Παύλου Ανδρεάδη.



14. Κοριτσάκι. Μολύβι σε χαρτί, $0,12 \times 0,05$, ένυπόγραφο.
Συλλογή Παύλου Ανδρεάδη.



15, Περσουλάνης — FAKEL. (sic) TRÄGER—. Μολύβι πρὸς χαρτί, 0,15 x 0,09.
ἐνυπνόγραφο.

Συλλογὴ Παύλου Ἀνδρεάδη.



16. Χαρείτσια. Μολύβι σε χαρτί, 0,15 x 0,09, ένσπνεγραφο.
Συλλογή Παύλου Άνδρεάδη.



17. Χορεύτρια. Μολύβι σὲ χαρτί, 0,16 x 0,10, ἐνυπόγραφη.

Κάτοχος Ἑλένη Φασούλη.



18. Χορεύτρια. Μολύβι σε χαρτί, 0,12 x 0,10, ένυπόγραφο.
Κάτοχος Χρήστος Γουλής.



19. Χαρούτσια. Μολύβι σε χαρτί, 0,14 x 0,10, ένυπόγραφο.
Κάτοχος καθηγητής Κυριάκος Τσεντσάνογλου.

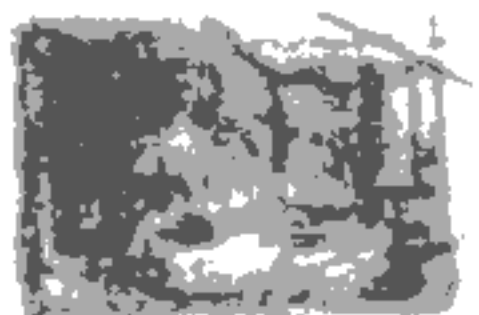


20. Κόσμος ή Γέροντας με βακτηρία. Μολύβι σε χαρτί, 0,11 x 0,07, ένυπόγραφο.

Κάτοχος Έλενη Φασούλη.



21. Δύο μαρμές. Μολύβι σε γαφί, 0,08 x 0,12, τυπογραφία. Κάτοχος Έλενη Φασούλη.



Τουρκικ

μ'χ'ερ κινουο

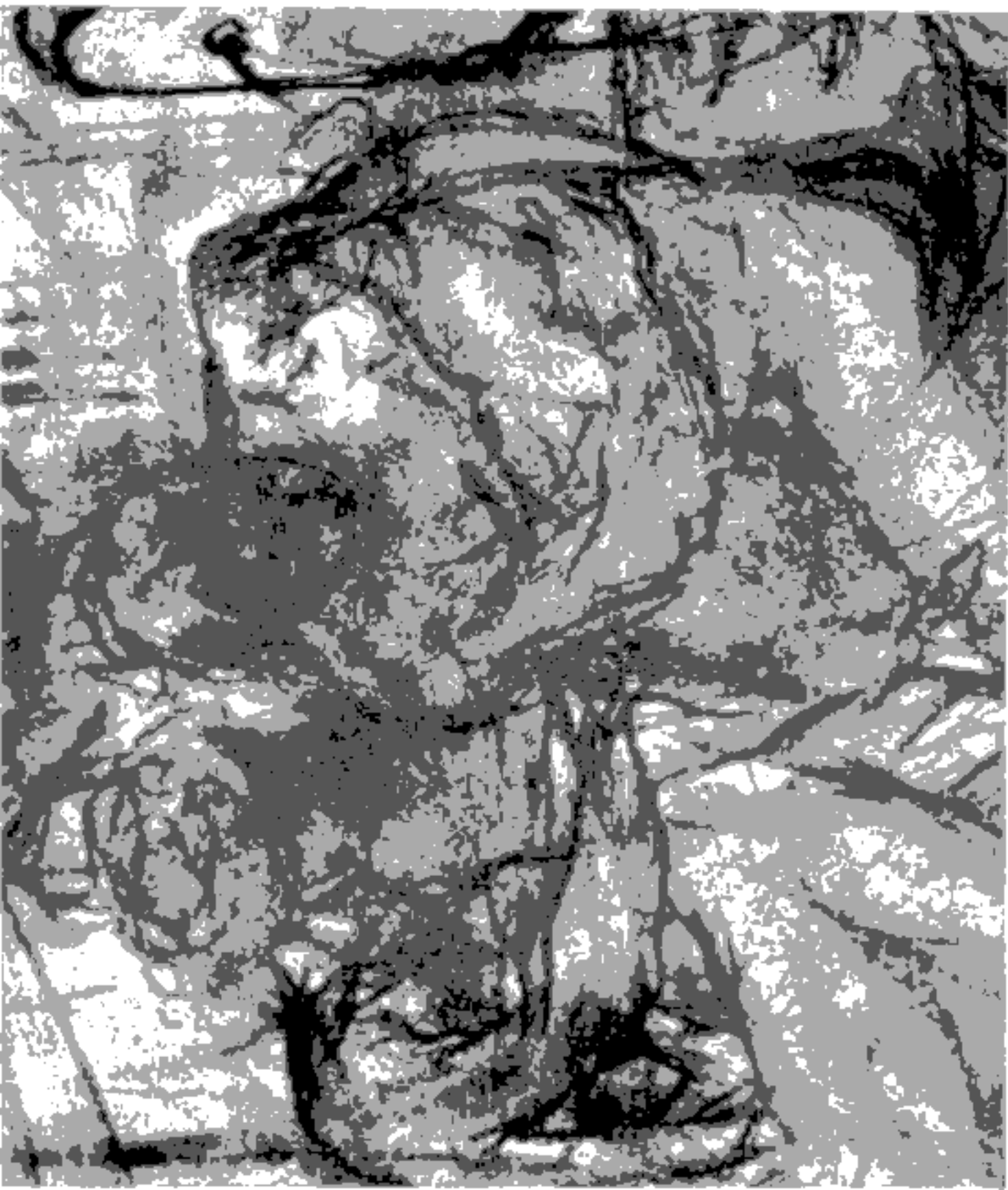


23. Ὁ μπαλοματῆς. Πιστέλ σὲ χαρτί, 0,39 x 0,28.
Τελλύγλειο Ἰδρυμα - Πινυκοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.

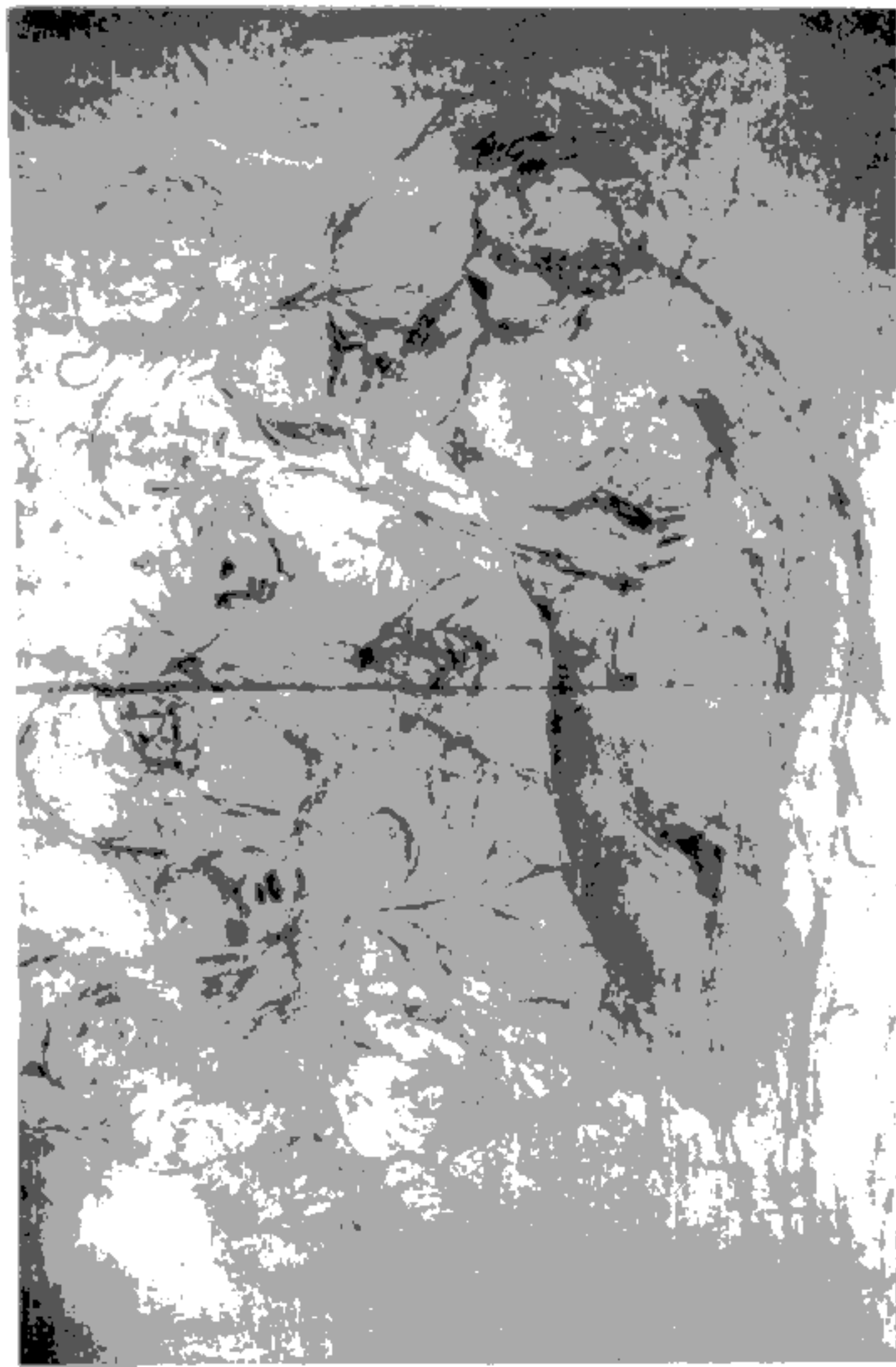


24. Τό σελί. Παστέλ σέ χαρτί, 0,24 x 0,12.

Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πεντασθίχη, Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



25. Τὸ παζάρισμα. Πιστόλ στ χαρτί, 0.20 x 0.23.
Τελλόγιοτο Ίδρυμα - Πινυιοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.



26. 'Ο σταυρωτός ληστής. Μολύβα σε χαρτί, 0,34 x 0,53.
Τελλόγλειο Ίδρυμα - Πινυκοθήκη Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης.