

ΜΑΡΙΛΕΝΑ Ζ. ΚΑΣΙΜΑΤΗ

ΣΑΒΒΙΔΗΣ

Εισαγωγή
σ. 13-19

Το να σχεδιάζει κανείς μια μονογραφία για τον Συμεών Σαββίδη μοιάζει εγχείρημα παρακινδυνευμένο. Στην προσωπικότητα όσο και στο έργο του συναντώνται όλες οι δυνατές απροσδιοριστίες (ή αμφισημίες) που τορπιλίζουν, με τον τρόπο τους η καθεμιά, τη νηφάλια μέση οδό των μέχρι τώρα ειωθότων στη συγγραφική δραστηριότητα ιστορικών της τέχνης και ειδικά σε αυτή που άπτεται της συγκέντρωσης στοιχείων για τη συγκρότηση μιας έγκυρης βιογραφίας και εργογραφίας. Τα λιγοστά και συχνά αντιφατικά στοιχεία που μπορεί κανείς να επικαλεστεί για τη ζωή και το έργο του Σαββίδη προέρχονται, αποσπασματικά, από μια σύντομη αυτοβιογραφία που συμπεριλαμβάνεται ως εισαγωγικό κείμενο στις πολύτιμες μελέτες του για το χρώμα και από γραπτές μαρτυρίες ζωγράφων που γνώρισαν και εκτίμησαν –πράγμα σπάνιο ακόμα και για εκείνη την εποχή– τη μοναδικότητα της καλλιτεχνικής και πνευματικής υπόστασής του. Όλα αυτά αποτελούν για τον ερευνητή ένα μοναδικό κέντρισμα για την ταξινόμηση και ανάπλαση μιας εικαστικής προσωπικότητας μέσω ενός υλικού που, ενώ –όπως τελικά αποδεικνύεται– δεν ήταν χαμένο, ήταν εντούτοις άγνωστο αφού δεν έγινε ποτέ προσπάθεια, στο βαθμό του δυνατού, συγκέντρωσής του, ενώ λίγα είναι τα έργα που έχουν ανακηρυχθεί ως οι μοναδικοί μάρτυρες μιας ως τώρα ανεξήγητης πολυμορφίας. Μιας πολυμορφίας κατανοητής στο βαθμό που απουσιάζουν για κάθε δημιουργική περίοδο της ζωγραφικής του σημαντικοί ενδιάμεσοι κρίκοι.

Ο Σαββίδης δεν απέκτησε ποτέ οικογένεια και επομένως δεν είχε άμεσους απογόνους, οι οποίοι ενδεχομένως να διαδραμάτιζαν ένα θετικό ρόλο στη διάσωση του έργου του. Ούτε επιτολές, όπως γνωρίζουμε από άλλους καλλιτέχνες της εποχής του, έχουν διασωθεί ώστε να μπορούμε να ελπίζουμε σε προσωπικές, αδιάψευστες μαρτυρίες της πορείας του στην τέχνη. Ο ίδιος δεν ασχολήθηκε συστηματικά με τη χρονολόγηση ή την αρχειοθέτηση της δουλειάς του και, ενώ έζησε και έδρασε με επιτυχία για περισσότερα από σαράντα χρόνια στο Μόναχο συμμετέχοντας εκεί στις περισσότερες επαγγελματικές ομαδικές εκθέσεις, δεν θεωρήθηκε ποτέ εμπορικός, με αποτέλεσμα να είναι δυσχερής η συνολική αναδίφηση και προσέγγιση στο εξαιρετικά ενδιαφέρον και πολύμορφο έργο του. Θα μπορούσε μάλιστα με μια μικρή επιφύλαξη να δεχτεί κανείς ότι δεν είχε καν πατρίδα.

Η πρώτη απροσδιοριστία έρχεται με το όνομά του. Λεγόταν Συμεών ή Σίμων; Γνωστός ζωγράφος έγινε ως Συμεών, ενώ είχε βαπτιστεί με το όνομα Σίμων που εμφανίζεται κατά περιστάσεις παράλληλα με το πρώτο. Βλέπει το φως της ζωής στην Τοκάτη, στην περιοχή του Πόντου, παιδί Ελλήνων γονέων, σε μια πόλη όπου συγκατοικούν Τούρκοι, οι οποίοι είναι και οι πιο πολυάριθμοι, Αρμένιοι, Εβραίοι και λιγοστοί Έλληνες. Τα ελληνικά δεν ήταν η επίσημη γλώσσα και, όπως ήταν φυσικό, επικρατούσαν τα οθωμανικά ήθη και έθιμα. Η συνείδηση όμως του ελληνόφωνου πληθυσμού και αντίστοιχα και του Σαββίδη ήταν πέρα για πέρα ελληνική. Ηταν και προσδιορισμένη από την ψυχολογία του πληθυσμιακά και θρησκευτικά μειονοτικού με όλες τις παρεπόμενες πείσμονες εμμονές για ψυχική και πνευματική επιβίωση.

Γεννιέται λίγο μετά τα μέσα του 19ου αιώνα, το 1859, και αναζητεί την παιδεία στην κοσμοπολίτικη Κωνσταντινούπολη, όπου είχε μετακομίσει η οικογένειά του μετά το θάνατο της μητέρας. Ο πατέρας, στον οποίο φαίνεται ότι ο Σίμων είχε ιδιαίτερη αδυναμία, ήταν έμπορος και δεν αποκλείεται να επιθυμούσε το γιο του διάδοχο στις επιχειρήσεις του. Για το λόγο αυτό πρέπει να τον έγραψε στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης. Ο μικρός Σίμων όμως ήταν προικι-

ομένος με ένα «αντιεμπορικό» χάρισμα: την ιδιαίτερη ικανότητα στο σχέδιο. Οι πρώτοι του θαυμαστές υπήρξαν οι συμμαθητές του στη Σχολή της Χάλκης. Αποκτά τις πρώτες βάσεις στα εμπορικά αλλά διεκδικεί το δικαίωμα στην εικαστική παιδεία. Η φυγή συνεχίζεται με τη συγκατάθεση του πατέρα. Έχοντας πλέον επίγνωση ότι μπορεί να στηριχθεί στα χαρίσματά του, γράφεται το 1878 στο Πολυτεχνείο της Αθήνας με σκοπό να γίνει αρχιτέκτονας κοντά στον καθηγητή Ernst Ziller. Στο Πολυτεχνείο παρακολουθεί και ζωγραφική, στο «Σχολείο των Τεχνών», όμως δεν προλαβαίνει να αποκτήσει παρά μόνο τις βάσεις. Και αυτό γιατί το 1880, ένα χρόνο μετά την άφιξή του στην Αθήνα, τον γνωρίζει ο τραπεζίτης Στέφανος Ζαφειρόπουλος από τη Μασσαλία, ένας ευεργέτης ταλαντούχων νέων του «Αλύτρωτου Ελληνισμού», ο οποίος προσφέρει στο νεαρό Μικρασιάτη μια υποτροφία για παρακολούθηση μαθημάτων ζωγραφικής στη «Βασιλική Ακαδημία των Καλών Τεχνών» του Μονάχου. Ο Σαββίδης ακολουθεί εκεί τη συνηθισμένη διαδρομή των μελλοντικών ζωγράφων παρακολουθώντας τα εργαστήρια του ούγγρου Gyula Benczur, του Ludwig Löfftz, του Wilhelm Diez καθώς και του Νικόλα Γύζη, που το 1880 μόλις είχε διοριστεί εκεί επίτιμος καθηγητής (Ehrenprofessor). Προϋπόθεση της υποτροφίας του Ζαφειρόπουλου είναι η συνέπεια στις σπουδές και η ολοκλήρωσή τους με ένα δίπλωμα. Η τριβή με το σχολαστικό πρόγραμμα και τις υποχρεωτικές παρουσίες στην Ακαδημία πρέπει να προκάλεσαν δυσκολίες προσαρμογής στον ατίθασο νεαρό Έλληνα-Ανατολίτη, από τον οποίο, όπως αποδείχτηκε, έλειπαν οι προϋποθέσεις για την επιβαλλόμενη ακαδημαϊκή πειθαρχία. Ακολούθησε η αυτόβουλη απομάκρυνση από τα σπουδαστικά εργαστήρια με συνέπεια τη διακοπή της υποτροφίας και την έναρξη της βιοπάλης στη βαναρική πρωτεύουσα.

Οι βιοποριστικές ανάγκες είχαν ως αποτέλεσμα την παραγωγική δημιουργία στο δικό του εργαστήριο. Κερδίζει μεν τα προς το ζειν, μπορεί δηλαδή να υπερηφανεύεται για μια επιτυχημένη παρουσία –ειδικά στον τομέα του Οριενταλισμού– στον ανταγωνιστικό χώρο του Μονάχου, αλλά, όπως ομολογεί στην αυτοβιογραφία του, «ήμουν τότε ένας θεατρίνις που ‘αναπαρίστανε’ το ζωγράφο». Ένας ζωγράφος που μέσα στην επιτυχία παραδέχεται την αποτυχία δεν είναι συνηθισμένο φαινόμενο.

Στην ιεράρχηση του κόσμου του επιχειρεί μετά το 1893 –έτος σταθμός για την ανακατάταξη των αισθητικών αξιών στο Μόναχο μετά τη Sezession, την «Απόσχιση», από τα καθιερωμένα– μια νέα «έξοδο» προσπαθώντας να δώσει με τη δική του τέχνη μια προσωπική ερμηνεία για «αριστοκρατία». Εκφράζεται μάλιστα με οργή εναντίον εκείνων που αρνούνται για λόγους αναγνώρισης στο χώρο του εμπορίου της τέχνης να ακολουθήσουν τη δική του ρηξικέλευστη όσο και ριψοκίνδυνη πορεία. Η διαβίωση για τον Σαββίδη αρχίζει να μην είναι μια εύκολη υπόθεση, όπως συνέβαινε στα πρώτα μεταφοιτητικά του χρόνια και όπως ήταν για τόσους άλλους συμπατριώτες του στη βασιρική μητρόπολη. Ο «Ρεαλισμός» του εργαστηρίου με τα γνωστά θέματα γύρω από την εμπορικά ασφαλή ηθογραφία, τις νεκρές φύσεις και το πορτρέτο δέχεται από τον Σαββίδη και από λίγους αλλά ξεχωριστούς γερμανούς συναδέλφους του ένα βίαιο τέλος. Προ πάντων όμως αρχίζει να αμφισβητείται η συγκεκριμένη εκείνη παράδοση της «μεγαλόπρεπης» οφρηθηματικής ζωγραφικής των σύνθετων θεμάτων με τις μεταφορικές συνδηλώσεις. Παράλληλως τις επιλογές του Σαββίδη με αυτές των πρώτων «refusés» του Παρισιού και υποστηρικτών της «νέας ζωγραφικής» το 1863, διαπιστώνεται η βούλησή του να «ονομάσει» τα πράγματα στη ζωγραφική με το όνομά τους, μπολιάζοντάς τα με τη φρεσκάδα της «μοντέρνας τέχνης». Είναι ο μόνος ανάμεσα στους καλλιτέχνες της ελληνικής παροικίας στο Μόναχο που διαισθάνεται τον ερχομό ενός νέου κύκλου στην πορεία της ζωγραφικής, που αρχίζει να διαγράφει την τροχιά του και ο οποίος στηρίζεται σε μεγάλο βαθμό στην επινόηση της καλλιτεχνικής ταυτό-

τητας από τον ίδιο το δημιουργό. Ήταν πράγματι ο μόνος Έλληνας που πορεύτηκε στο Μόναχο το μοναχικό δρόμο της έρευνας για την επικράτηση μιας παλέτας συμβατής με το ορατό, που ήταν επικεντρωμένο στο θελκτικό χρωματικό φάσμα της ίριδας και στην ελεύθερη φύση, εγκαταλείποντας τη λεγόμενη «ακαδημαϊκή» ζωγραφική του εργαστηρίου και την απλοϊκή ηθογραφία, με δραματικές, ωστόσο, επιπτώσεις στην οικονομική και κοινωνική του υπόσταση.

Η εσωτερική αυτή αλλαγή εκδηλώνεται με τον τερματισμό του μέχρι τότε αναγνωρίσιμου ιδιώματός του στη ζωγραφική και με την έναρξη (1898) της συγγραφής θεωρητικών κειμένων στα γερμανικά. Τα κείμενα αυτά σχετίζονται με μια ιδιαίτερη παρατήρηση της ατμόσφαιρας του εξωτερικού κόσμου, της υπαίθρου και των χρωματικών της υποδηλώσεων που επεκτείνεται, σύμφωνα με τον Σαββίδη, ως τα μετεωρολογικά φαινόμενα και την πρόγνωση του καιρού! Επίσης, η μελέτη των χρωμάτων της ατμόσφαιρας μπορεί, κάτω από ορισμένες συνθήκες, να εφαρμοστεί και σε θέματα εσωτερικών χώρων, η μελέτη των οποίων και η αντιπαράθεσή τους με τη ζωγραφική πράξη του Σαββίδη έχει μεγάλο ενδιαφέρον.

Αρχίζει λοιπόν να σκέπτεται εικαστικά με καινοτόμο τρόπο, όχι μόνο ζωγραφίζοντας, αλλά γράφοντας και διερευνώντας –με τον ενθουσιασμό του αυτοδιδάκτου– όλα τα σχετικά με τη Νευτώνεια Οπτική, τα χρωματικά φαινόμενα της φύσης και τη σχέση τους με το φάσμα της ίριδας μελετώντας κυρίως τις έρευνες του χημικού χρωμάτων Michel Eugène Chevreul σχετικά με την ταυτόχρονη αντίδραση (*contraste simultané*) και τη διαδοχική αντίδραση (*contraste successtif*), που αφορούν την οπτική πρόσληψη στο συνδυασμό των χρωμάτων. Στόχος του το ξεκαθάρισμα της παλέτας του από το χρώμα της ασφάλτου (*bitum*), του οποίου τόσο χρήση έκανε η Ακαδημία του Μονάχου. Εδώ πρέπει να επισημανθεί ότι και οι σύγχρονοί του ζωγράφοι της ακαδημαϊκής ρεαλιστικής παράδοσης ζωγράφιζαν τη φύση, οι καλλιτέχνες όμως που σκέπτονταν όπως ο Σαββίδης είχαν αντιληφθεί τη δυσκολία να αιχμαλωτίσει κανείς πάνω στον καμβά τη ζωντάνια της φύσης με την ίδια φρεσκάδα και αμεσότητα που αυτή ξαφνικά εμφανιζόταν στα μάτια τους. Ακόμα και ο ίδιος ο Monet παραπονιόταν στο δάσκαλό του Eugène Boudin: «Κοιτάζω αδιάκοπα τη φύση χωρίς να τη βλέπω», θέλοντας με αυτό τον τρόπο να εκφράσει την αδυναμία αναπαραγωγής σε έναν πίνακα του θαύματος που συμβαίνει στον ουρανό και τη γη με τα πενιχρά μέσα που του παρείχε η έως τότε πρακτική της ζωγραφικής. Ο προβληματισμός του Σαββίδη εκφράζεται με τον ίδιο περίπου τρόπο. Αισθάνεται, ανεξάρτητα από τους ιμπρεσιονιστές, την ανάγκη να επαναπροσδιορίσει την εικαστική γλώσσα της εποχής του, για να επαρκέσει ως καλλιτεχνική μονάδα στο χώρο κυρίως της υπαίθριας ζωγραφικής. Στον αγώνα για την κατάκτηση των υλικών και των μορφολογικών μέσων δόθηκε τέτοια θεμελιώδης σημασία, ώστε να παρομοιάζεται –τηρουμένων των αναλογιών– με την πάλη του Ιακώβ με τον άγγελο, αφού μία ήττα στο πεδίο αυτό θα σήμαινε κυριολεκτικά το θάνατο και τον εξοβελισμό του καλλιτέχνη. Ο Σαββίδης μέσα από αυτή τη βιωματική ανάγκη επιχειρεί να συντάξει το εγχειρίδιό του, ούτως ώστε να προσδιορίσει τις τεχνικές δυνατότητες και τους περιορισμούς της ζωγραφικής που όμως αντιμετωπίζει ως μέσα και όχι ως τελικό στόχο. Έτσι εξηγείται η προσήλωσή του στις θετικές επιστήμες, το νέο πνεύμα το οποίο ούτως ή άλλως είχε κατακτήσει τους γάλλους ρεαλιστές από το 1840 έως το 1870-1880. Στο Σαλόνι του 1866 ο Zola είχε διακηρύξει: «Ο αέρας φυσά προς την κατεύθυνση της Επιστήμης. Μας ωθεί προς τη συνεπή μελέτη των γεγονότων και των πραγμάτων». Από αυτό το ίδιο πνεύμα εμφορείται και ο Σαββίδης. Θέτει τα πάντα υπό αμφισβήτηση και προχωρεί προς τη βεβαιωμένη γνώση για να χτίσει ένα νέο –πιθανώς ουτοπικό– κόσμο μέσα από τη στερεότητα ελέγχιμων κανόνων.

Η δραστηριότητα του ζωγράφου-θεωρητικού Σαββίδη συμπλέκεται από το 1898 έως και το 1925 με την παράλληλη συγγραφή του διδακτικού, στο μεγαλύτερο τμήμα της, κειμένου, το οποίο προόριζε προφανώς για ζωγράφους που θα επιθυμούσαν και αυτοί την έξοδο από το ασφαλές εργαστήριο και οι οποίοι θα έπρεπε να είναι προετοιμασμένοι για τις δυσκολίες που θα συναντούσαν όσον αφορά την ορθολογικά ταξινόμηση των φαινομένων του φωτός και της χρωματικής ποικιλίας με την οποία θα έρχονταν αντιμέτωποι. Για τον Σαββίδη η δραστηριότητα αυτή γίνεται το θεωρητικό υποκατάστατο της τέχνης του, ενώ δεν εγκαταλείπει και τη δημιουργία νέων έργων προπαθώντας να διδάξει όχι μόνο μέσα από κείμενα αλλά και μέσα από τα ίδια τα έργα. Αυτό, όπως είναι γνωστό, αφορά πολλούς μεγάλους δημιουργούς, κυρίως της Αναγέννησης. Μόνο που στην περίπτωση του Σαββίδη μια σειρά από προσωπικές ατυχίες δεν επέτρεψαν την τελική, συντακτικά άρτια, εκδοχή που θα κατέθετε ο συγγραφέας για να δρομολογηθεί μια τυπωμένη έκδοση. Τα κείμενα αυτά του Σαββίδη φυλάγονται από τη δεκαετία του 1960 στην Εθνική Πινακοθήκη και έχουν μεταφρασθεί στα ελληνικά και σχολιαστεί από την υπογράφοσα.

Πρέπει να τονιστεί ότι δεν υπάρχουν πολλοί έλληνες ζωγράφοι που να έχουν ασχοληθεί με ζητήματα της τέχνης σε θεωρητικό επίπεδο κατά το 19ο αιώνα. Άλλωστε, λιγοστοί είναι και όσοι πραγματεύτηκαν παρόμοια ζητήματα και στον 20ό αιώνα. Κεντρική ιδέα του Σαββίδη αποτελεί η χρήση της Οπτικής, της Ακουστικής, της Μετεωρολογίας, της Χημείας, της Ιατρικής, της Φυσιολογίας και της Φιλοσοφίας, της θετικής δηλαδή γνώσης, για την «ορθή» πρόσληψη του εξωτερικού κόσμου και κατά συνέπεια για την «πιστότερη» αναπαράστασή του στη ζωγραφική. Θεωρούσε, σε αντίθεση με τους καθηγητές του αλλά και με το κυρίαρχο καλλιτεχνικό ρεύμα της εποχής, ότι όσο περισσότερο είναι αντικειμενικά ορθή μια θεωρία σχετικά με τη Φύση, τόσο καλύτερα μπορεί να χρησιμεύσει για την «ορθή» εφαρμογή της στο χώρο της τέχνης. Η κυριότερη αντίρρηση που εκφράζει είναι ως προς την άκριτη πρόσληψη εικαστικών προτύπων από την ισχύουσα παράδοση, από τους «επιτυχημένους» και καθιερωμένους ζωγράφους των διαφόρων Σχολών.

Ο τρόπος που ο Σαββίδης προσεγγίζει τη χρωματική θεωρία είναι εξαιρετικά ενδιαφέρον για την αντίληψη ενός ζωγράφου. Και αυτό, γιατί την προσεγγίζει μέσα από τη φυσιοκρατία και το θετικισμό του τέλους του 19ου αιώνα. Αυτό δεν αποτελεί καινοτομία, γιατί την εποχή εκείνη όλα τα προοδευτικά μυαλά, στα οποία ανήκε σαφώς ο Σαββίδης, είχαν στραμμένη την προσοχή τους στα όντως εντυπωσιακά επιτεύγματα των φυσικών επιστημών, ειδικά της Φυσικής και της Χημείας, και αυτό ως διαμαρτυρία κατά της μεταφυσικής θεώρησης του κόσμου. Καινοτόμα ήταν τα συμπεράσματά του από τη Φυσική όσον αφορά το συσχετισμό με τη φύση και τη διάθεσή του για πειραματισμό με τα ίδια τα χρωματικά φαινόμενα, όπως αυτά εμφανίζονται καθημερινά κατά την ανατολή και τη δύση του ηλίου, αλλά και στο στερέωμα, ακόμα και αν αυτά είναι δυνατόν να παρερμηνευθούν ως οι προσεγγίσεις ενός αφελούς αυτοδίδακτου ερασιτέχνη, που όμως έχει αξιώσεις αποδοχής από τους ομοτέχνους του. Το σχετικό κομμάτι από το χειρόγραφο του έχει τον τίτλο «Για την πρόγνωση του καιρού» και έχει συνταχθεί το 1914-1923, αλλά το όλο θέμα είχε ολοκληρωθεί ως ιδέα ήδη από το 1903. Τότε σημείωνε: «Το φάσμα της ίριδας στην υπηρεσία της πρόγνωσης του καιρού», ενώ έχουν προηγηθεί οι ενότητες: «Η ζωγραφική τέχνη ερμηνευμένη μέσα από τις φυσικές επιστήμες. Οι φυσικοί νόμοι σε σχέση με το φως και το χρωματικό τόνο, 1903», «Σημαντικές επισημάνσεις ενός εικαστικού καλλιτέχνη για το έργο του και την ιδεολογία του», «Φιλοσοφικοί στοχασμοί του Σ. Σαββίδη», «Πάρεργα», το 1905 και άλλα.

Ο κυρίαρχος στόχος του Σαββίδη, και εκεί εντοπίζεται ακριβώς η επίμονη προσπάθειά του

να συγκεντρώνει μόνος του όλα τα απαραίτητα στοιχεία από τη φύση, ήταν να εφοδιάσει τη ζωγραφική με μια φυσική θεωρία των χρωμάτων της ίριδας, όπως τα προσλαμβάνει το κεντρικό νευρικό σύστημα μέσω του ματιού και να κάνει τις απαραίτητες αναγωγές στα χρώματα της παλέτας, στα βιομηχανικά χρώματα, γιατί είχε αναγνωρίσει ότι εκεί εντοπιζόταν τελικά η μεγαλύτερη α-πορία των υπαιθριστών ζωγράφων. Έχει ενδιαφέρον να αναφερθούν στο σημείο αυτό τα χρώματα της παλέτας που χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο Σαββίδης, όπως τα έχει καταγράψει το 1951 ο Ν. Καρτσωνάκης-Νάκης στις προσωπικές του αναμνήσεις, στα γερμανικά, καθ' υπαγόρευση –προφανώς– του ίδιου του καλλιτέχνη. Πρόκειται για τα: Κίτρινα: Chromgelb, Chromgelb Zitron, Siena Nat. Κόκκινα: Krapplack, Karmin, Caput mortum, Englischrot, Zinnoberrot (Rouge de Chine). Μπλε: Kobaltblau, Ultramarin. Πράσινα: Zinnobergrün, Vert Veronese, Grüne Erde, Zinnobergrün gelblich, Emeraude. Μαύρα: Kobaltblau + ψημένη Terra da Siena, Ultramarin + ψημένη Terra da Siena. Για τα συμπληρωματικά χρώματα έβαζε ως κύρια χρώματα: Kobaltblau, Vermillon Chinois και Citron. Θεωρεί τον εαυτό του κατά κάποιον τρόπο συνδυαστικό κρίκο και μεσάζοντα μεταξύ της φύσης και της τέχνης, και στο σημείο αυτό βρίσκεται και η σημασία του ως δασκάλου· να μετατρέψει δηλαδή τη ζωγραφική από «μεταφυσική τέχνη» σε «θετική επιστήμη». Αν κάτι τέτοιο δεν μπορεί ποτέ να πραγματοποιηθεί, αυτό δεν το χρεώνεται ο Σαββίδης ως αποτυχία. Η χρήση των εμπειρικών δεδομένων και η γνώση που αυτά προϋποθέτουν, θα διεύρυναν δίχως άλλο το πεδίο δράσης μιας νεότερης νοοτροπίας και θα έφερνε –αν είχαν εκδοθεί στην ώρα τους οι Σημειώσεις του– πραγματική ανανέωση στην απόληξη του ιδεαλιστικού Νατουραλισμού.

Ανατρέχοντας στις εικαστικές μελέτες του Σαββίδη διερωτάται κανείς αν για το σημερινό ζωγράφο, για τον οποίο επίσης θα μπορούσε να είναι γραμμένα τα κείμενα αυτά, σημαίνουν οτιδήποτε. Αν δηλαδή η φυσιοκρατική κοσμοθεωρία του Σαββίδη στα τέλη του 19ου αιώνα στη Γερμανία αφορά έστω και στο ελάχιστο το σημερινό εικαστικό καλλιτέχνη. Μια προσωρινή απάντηση που μπορεί να δοθεί είναι ότι ο προβληματισμός γύρω από τις μεθόδους αναπαράστασης του φυσικού περιβάλλοντος δεν έχει λήξει. Τα ερωτήματα δέχονται απαντήσεις στο θεωρητικό επίπεδο ως επί το πλείστον και ξεπερνιούνται κάθε φορά από την ίδια τη ζωγραφική. Ο Σαββίδης ως ζωγράφος δίνει μέσα από το έργο του ένα συγκεκριμένο Παράδειγμα για όποιον θα ήθελε να τον ακολουθήσει μέσα από τις θεωρίες του.

Μια σειρά από αποσπασματικές σκέψεις κοινωνικού περιεχομένου δείχνουν ότι ο Σαββίδης δεν μένει αδιάφορος μπροστά σε σημαντικά ζητήματα της ανθρώπινης υπόστασης. Αναφέρεται με πικρία στο κοινωνικό πλαίσιο μέσα στο οποίο ζει ο πνευματικός άνθρωπος, στερημένος από το αγαθό της Ελευθερίας. Την ταυτίζει με την ανοιχτή πρόσβαση στη γνώση σε αντίθεση με τη γνώση για τους ολίγους. Δικαιωματικά λοιπόν στρέφεται ο ίδιος προς την έρευνα που θα έχει ως συνέπεια τη διάδοσή της μέσα από τη δημοσίευσή των Σημειώσεών του. Δηλώνει, όχι χωρίς κάποια πικρία, ότι «...για χάρη των λίγων εκείνων που αγαπούν την αλήθεια εκπληρώνω το τελευταίο καθήκον, καθώς καταθέτω εδώ γραπτά το απόσταγμα των εμπειριών μου που κατακτήθηκαν με πόνο, ούτως ώστε να υπάρξει κάποιο όφελος και μελλοντική ανάπτυξη της επιστήμης και της τέχνης».

Ως φυσικό επακόλουθο παρόμοιων σκέψεων κρίνεται και η σαφής ευαισθητοποίησή του απέναντι στην ιδέα του Σοσιαλισμού· ενός Σοσιαλισμού που, όπως πιστεύει ο Σαββίδης, θα αποδεδειγμένα από τις αλυσίδες της και τη «θεά Ελευθερία» και η γνώση θα γίνει κτήμα όλων. Το 1905, την εποχή που βρίσκεται στην Σαμπούντα, σημειώνει στα «Πάρεργα»: «Τι περιμένεις, καλέ μου φίλε, σ' αυτόν τον πολυπαινεμένο αιώνα της επιστημοσύνης, όσο ο φιλόσοφος διαλέγει την απο-

μόνωση και προσπαθεί τη γνώση με κρατικές επρεσπεχνίες, μονοπωλεί τις σχολές, στήνει μνημεία σε πολεμικούς ήρωες και πρωταγωνιστές ρομάντζων, ενώ η θεά Ελευθερία αναπαριστάνεται δεμένη με αλυσίδες και "sans-culotte" μαζί με τα πλήθη των Σοσιαλιστών;». Στο ίδιο πνεύμα, ο Σαββίδης δεν εξαιρεί τον καλλιτέχνη από τη σειρά των παραγωγικών δυνάμεων της κοινωνίας καθιστώντας τον προνομιούχο αλλά και εντάσσοντάς τον στο είδος «άνθρωπος με πνευματική και όχι σωματική δύναμη». Στην ίδια ενότητα γράφει: «Όπως για να ζήσει και να καρπώσει ένα φυτό δεν χρειάζεται να χυθεί στη ρίζα του χρυσάφι αλλά νερό, έτσι και ο άνθρωπος, για να ζήσει και να δημιουργήσει, δεν χρειάζεται να χυθεί πάνω του χρυσάφι, αλλά ελευθερία και πάλι ελευθερία. Σε κάθε μορφή ελευθερίας υπάρχει πνευματική τροφή και ο άνθρωπος είναι καταρχήν μια πνευματική και όχι σωματική δύναμη, σ' αυτό τον ξεπερνούν άλλωστε πολλά ζώα». Η σταθερή άρνηση του Σαββίδη προς την εμπορευματοποίηση της τέχνης και τον αθέμιτο πλουτισμό του πνευματικού ανθρώπου-καλλιτέχνη αποκαλύπτεται εδώ ως προγραμματική δήλωση. Μία ακόμη ενδιαφέρουσα αποστροφή στο ίδιο πνεύμα, το 1908, είναι η εξής: «Η τέχνη είναι κάτι που πρέπει να εκπαιδεύει και να διαμορφώνει το γούστο του καθενός, χωρίς όμως να κολακεύει. Η τέχνη που δημιουργείται και κινείται με στόχο την κολακεία είναι ένα κάλπικο μήνυμα και θα έπρεπε να διώκεται με νόμο υπέρ του δημοσίου συμφέροντος και να τιμωρείται με ποινές, όπως ακριβώς συμβαίνει και με το κρασί και με κάθε νοθευμένο προϊόν».

Δεν διαστάζει ο Σαββίδης, ως «τέκνο της εποχής του», να καταγγείλει και οτιδήποτε σχετίζεται με τη θρησκευτική προσήλωση και πίστη στον Θεό, καθώς και την εξάρτηση από κάθε τι που δεν έχει την ανθρώπινη βούληση ως αποκλειστική προϋπόθεση για την πρόοδο. Αντιτίθεται ως ελυστής στη μοιρολατρία, τη θρησκοληψία και καταφέρεται σε όσους υποτάσσονται σε απτές, γιατί έτσι καθίστανται οι «μεγαλύτεροι εχθροί των φυσικών επιστημών» οι οποίες ερευνούν μέσω της λογικής. Για τον Σαββίδη «...Η θεότητα βρίσκεται κρυμμένη μέσα στον ίδιο τον άνθρωπο, όχι έξω από αυτόν, αυτός ο ίδιος είναι Θεός, αυτός πρέπει να μάθει να είναι ο σκοπός όλων των σχολών, η γνώση εκείνων που δεν γνωρίζουν και έτσι να τους διδάξει το περφόρμα γνώθι σαυτόν».

Μελετώντας το έργο του Σαββίδη στο σύνολό του παρατηρείται μια διαδρομή από το Ρεαλισμό προς μια ενδιαφέρουσα εικαστική γραφή που και αυτή εγγράφεται στο πεδίο της απροσδιοριστίας, γιατί δεν ορίζεται ως καθαρά ιμπρεσιονιστική, ενώ επιλέγει ορισμένες αρχές του ανάλογου αυτού ύφους. Είναι βέβαιο, πάντως, ότι θεωρεί τον Cézanne ως φάρο στις αναζητήσεις του. Ανήκει στους ελάχιστους Έλληνες ζωγράφους που γνωρίζει και ανα-γνωρίζει τη σπουδαιότητά του. Ήδη το 1908 μνημονεύει στα «Πάρεργα» και στην ενότητα «Χαρακτηριστικά σημεία γέω από την κατάσταση της σύγχρονης ζωγραφικής» ένα απόσπασμα από την εφημερίδα «Münchner Nachrichten» της 3ης Νοεμβρίου 1908 με τίτλο «Καλλιτεχνικά ρεύματα στο φθινοπωρινό Σαλόνι του Παρισιού» του κριτικού Rudolph Meyer-Riefstahl. Δηλώνει μαζί με το γερμανό κριτικό την προσήλωσή του στον Cézanne, η κατανόηση του οποίου ατονεί στα έργα των μαθητών του και «για το λόγο αυτό κατανοούν με τον τρόπο τους να απλοποιούν τα θέματα, χρωματικά και μορφολογικά, στο ύψος της αφίσας, πράγμα από το οποίο ο μεγάλος Cézanne απείχε κόσμους ολόκληρους».

Ο Ιταλοελβετός Giovanni Segantini (1858-1899) είναι επίσης ένας ζωγράφος που αναφέρεται από τον Σαββίδη το 1903 ως: «...ιερόν τέρας για τους συγχρόνους του, που πέθανε δυστυχώς μέσα στη φτώχεια και την εξαθλίωση». Ο θαυμασμός του για τον ντιβιζιονιστή ιταλοελβετό ζωγράφο έγκειται στο ότι: «πραγματοποίησε πέρα για πέρα στη ζωγραφική τη θεωρία της διάθλασης του φωτός του Νεύτωνα» και γιατί γνωρίζει τη λειτουργία των συμπληρωματικών χρωμάτων.

Η υπαιθρική ζωγραφική με πολύμορφες συνθέσεις από την καθημερινή ζωή των αστών σε κήπους και πάρκα κατακτούν το πινέλο του Σαββίδη και είναι αυτά τα έργα που τον έκαναν τα τελευταία χρόνια εξαιρετικά αγαπητό στο ελληνικό κοινό. Και αυτός ο κύκλος κλείνει σύντομα ανοίγοντας έναν νέο που μπορεί να περιγραφεί με μια περισσότερο μονοχρωματική παλέτα, με μεγαλύτερη διάθεση αφαίρεσης καθώς και με έντονη προσπάθεια κατάκτησης της επιφάνειας του πίνακα. Καταλήγει σε ένα ύφος απόλυτα υπαινικτικό, όπου σχεδιάζει με γρήγορη και ελλειπτική πινελιά έργα τα οποία θεωρήθηκαν –ίσως δικαιολογημένα από τους συγχρόνους του– ημιτελή. Κάποτε, όταν ρωτήθηκε γιατί είχε αφήσει ημιτελή τα έργα που έφερε μαζί του από τη Γερμανία, εκείνος απάντησε: «Δεν υπάρχει ανάγκη. Έσαμ' εδώ φτάνει».

Χαρακτηριστικό της ζωγραφικής του Σαββίδη είναι ότι, όταν επιχειρούσε ένα καινούργιο εικαστικό ιδίωμα, δεν επέστρεφε ποτέ σε κανένα από τα παλαιότερα ακόμα και αν η ταυτόσημη θεματολογία του το επέτρεπε. Επειδή μάλιστα τα ιδιώματα μεταξύ τους αλληλοσυμπλέκονται, δεν είναι εύκολη η χρονολόγηση καθενός από τα έργα του. Ελπίζω η σύνταξη της κριτικής αυτής μονογραφίας να θέσει τις βάσεις για την επανεκτίμηση του μοναδικού αυτού μοντέρνου Έλληνα ζωγράφου που έζησε και έδρασε στο πέρασμα από το 19ο στον 20ό αιώνα με ευρωπαϊκή διάσταση.

Ο Σαββίδης δεν είναι ένας άγνωστος ζωγράφος. Είναι όμως ένας ζωγράφος που γνωρίζουμε ελάχιστα. Μόνο ορισμένοι σύγχρονοί του καλλιτέχνες στη Γερμανία και την Ελλάδα των αρχών του 20ού αιώνα και λίγο αργότερα, όπως ο Θωμάς Θωμόπουλος και ο Κωνσταντίνος Μαλέας, τον γνώριζαν και τον είχαν σε μεγάλη εκτίμηση. Μετά το 1925 τον γνώρισε και ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, ο οποίος γράφει και απαξιωτική κριτική για την έκθεση του 1931 (βλ. Παράρτημα).

Η πρώτη και τελευταία έκθεση έργων του Σαββίδη με αναδρομικό χαρακτήρα έγινε το 1931, τέσσερα χρόνια μετά το θάνατό του, στις αίθουσες του Λυκείου των Ελληνίδων. Η σημαντική αυτή έκθεση συγκροτήθηκε με πρωτοβουλία των τριών κληρονόμων του, οι οποίοι δεν ήταν εξ αίματος συγγενείς του αλλά ήταν οι άνθρωποι που τον είχαν βοηθήσει κατά την επιστροφή του στην Αθήνα το 1925 να υπερκεράσει με κάποιον τρόπο τις αφάνταστες δυσκολίες στις οποίες βρέθηκε, ολοκληρωτικά άπορος, με τα οικονομικά του εκμηδενισμένα μετά τον πληθωρισμό που ακολούθησε τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο στη Γερμανία. Η μόνη φροντίδα του ίδιου συνίστατο στη μεταφορά όσων έργων του εργαστηρίου του στο Μόναχο δεν είχαν εμπορικό ενδιαφέρον και τα οποία ήταν κατά κανόνα μικρών διαστάσεων. Όσα μπόρεσε να πουλήσει με τη βοήθεια φίλων και φιλοτέχνων αποτέλεσαν τη βάση της επιβίωσής του στην Ελλάδα. Βεβαίως δεν έχουμε απολύτως καμιά ιδέα για τα έργα εκείνα που του επέτρεψαν την επιβίωση στη Γερμανία. Ίσως να έχουν ενταφιαστεί για πάντα κάτω από τα συντρίμια του δεύτερου παγκόσμιου πολέμου που δεν ισοπέδωσε μόνο τις πόλεις της Γερμανίας.

Δεν πρέπει επίσης να αγνοηθεί και η απόφαση του Σαββίδη να παραμείνει εκτός των όρων που έθετε το εμπόριο. «Η τέχνη», έλεγε το 1925 στο νεαρό φίλο του Νίκο Καρτσωνάκη (Νάτσι), «είναι σαν μια ζυγαριά. Βάζεις στο ένα τάσι την τέχνη, φεύγουν τα λεφτά, βάζεις τα λεφτά, φεύγει η τέχνη». Ίσως το τελευταίο αυτό «θεωρητικό» απόφθεγμα του Σαββίδη να λύνει το ζήτημα της απροσδιοριστίας στην προσπάθεια μελέτης του έργου του, για το οποίο έγινε λόγος αρχικά.

Η έκδοση του βιβλίου αυτού πιθανώς να βοηθήσει στην επιστροφή από τη λήθη μιας ζωγραφικής που δεν δικαιούται να παραμένει για άγνωστη.