

ΣΥΜΕΩΝ ΣΑΒΒΙΔΗΣ

**Η ΣΧΕΣΗ ΤΟΥ ΜΕ ΤΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ
ΚΑΙ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΑΣ**

Η σχέση του Σαββίδη με την Ακαδημία και τους καθηγητές. Οι συνέπειες για το έργο του

Οι σχέσεις του Σαββίδη με την Ακαδημία και τους δασκάλους του, όσο περνούσαν τα χρόνια και παρά τις καλές επιδόσεις του, επιβαρύνονταν όλο και περισσότερο. Ο μαικήνας του Στέφανος Ζαφειρόπουλος ζητάει επιμόνως από το 1880, μέσα από επιστολές που φυλάσσονται στην Εθνική Πινακοθήκη (εικ. 2, 3), να πληροφορηθεί την πρόοδό του στην Ακαδημία και παρακαλεί τον Σαββίδη να του στείλει πιστοποιητικά των καθηγητών. Τελικά, όπως ήταν αναμενόμενο, δεν ολοκληρώνει τον υποχρεωτικό οκταετή κύκλο σπουδών και εγκαταλείπει την Ακαδημία ένα χρόνο πριν από το τέλος τους, το 1887. Η άποψή του για τους καθηγητές –εκτός από το Γύζη που θεωρούσε «δημιουργό σε ό,τι και αν έκανε, και ας ήταν μαύρο-άσπρο» και ο οποίος τον δίδαξε σκιαγραφία– βέβαια δεν ήταν θετική. Γράφει στη δεσμίδα «Σημαντικές διαπιστώσεις ενός εικαστικού καλλιτέχνη σχετικά με το επάγγελμά του»: «Ό,τι μάθαινε κανείς από τους καθηγητές της ζωγραφικής στις ιδιωτικές σχολές και τις Ακαδημίες δεν αρκούσε ούτε κατ' ιδέαν για να σταθεί συνειδητά μπροστά στη φύση και να τη μεταφέρει με πλήρη γνώση πάνω στο τελάρο. Οι καθηγητές μας, τότε που σπούδαζα, κουβαλούσαν βέβαια με βαρύγδουπη μεγαλοπρέπεια τους γνωστούς τους τίτλους, στέκονταν όμως μπρος στην αγαπητή φύση με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, όπως ένα πρωτάκι μπροστά σε ένα έργο του Goethe. Οι κύριοι αυτοί προφανώς υποψιάζονταν πως κάτι δεν πήγαινε καλά με το να παίρνουν φόρα και να ζωγραφίζουν, δεν γνώριζαν όμως και πολύ περισσότερα από τους δικούς τους δασκάλους της Ακαδημίας με τα κυματιστά μαλλιά πάνω στους ώμους... Σήμερα ευτυχώς υπάρχουν ήδη αρκετοί άνθρωποι... που δεν δίνουν πεντάρα για το βελούδινο κοστούμι του αξιότιμου κύριου καθηγητού. Ο πραγματικός δάσκαλος καθενός είναι ο πλούτος του σε γνώσεις και η δική του λογική». Τον Löfftz αποκαλούσε «στραβούλιακα», επειδή συνιστούσε στους μαθητές του να μισοκλείουν τα μάτια τους όταν

κοιτούσαν το μοντέλο. Ο Σαββίδης πίστευε ακράδαντα πως οι σπουδαστές έπρεπε να έχουν τα μιά-
τια τους ορθάνοιχτα, όταν σπουδάζαν το μοντέλο¹³.

Χαμηλή ήταν επομένως η εκτίμησή του για τους καθηγητές του, πράγμα που οδήγησε στη διακοπή του μηνιαίου επιδόματος από τον πλούσιο τραπεζίτη από τη Μασσαλία, αλλά και στην απόφαση του ικανού πλέον ζωγράφου Σαββίδη να δραστηριοποιηθεί δυναμικά ανοίγοντας δικό του εργαστήριο και προσφέροντας στη ζωτική αγορά του Μονάχου έργα που του επέτρεψαν, ως ένα χρονικό διάστημα τουλάχιστον, να ευπορήσει. Το διάστημα αυτό ο ίδιος το προσδιορίζει σε «εικοσιτέσσερα χρόνια φιλοτίμης δουλειάς» θεωρώντας ως αρχή της επαγγελματικής του ζωής το 1879. Γράφει στα «Έργα και Πάρεργα, Τοκάτ 1905-Μόναχο 1922»: «...Πρέπει να τονίσω ότι η δουλειά μου στη ζωγραφική άρεσε μέχρι τότε στο μεγαλύτερο μέρος του κοινού, λιγότερο όμως στους συναδέλφους μου, που όμως δεν μπορούσαν να εξηγήσουν τους λόγους. Από την εποχή όμως που έχοντας συνειδητοποιήσει τις λειτουργίες του χρώματος στη φύση [1894] άλλαξα τον τρόπο της ζωγραφικής μου, διαπίστωσα το αντίθετο: Έχασα την επιδοκίμασία του κοινού, και μαζί με αυτή και των κριτικών, ενώ άρχισα να προσελκώ, και μάλιστα με ενθουσιασμό, τους συναδέλφους εκείνους που νοσταλγούσαν την αλήθεια».

Έχοντας απόλυτα συνειδητοποιήσει τα κριτήρια που αναδεικνύουν ένα ζωγράφο σε επιτυχημένο εμπορικά ή δημιουργικά, κυριολεκτεί όταν εκ των υστέρων ομολογεί την αποτυχία του να επικρατήσει και οικονομικά αλλάζοντας το ύφος του και μη όντας πλέον «αναγνωρίσιμος», όταν έγινε «χρηματιστός». Δυστυχώς δεν στάθηκε δυνατό να εντοπιστούν τα έργα που «άρεσαν στο κοινό και τους κριτικούς, και λιγότερο στους συναδέλφους». Εικάζεται ότι θα πρέπει να ήταν ηθογραφίες ανατολίτικου τύπου, πολύ κοντά στο «Αναμμα του τοιμπουκιού» (εικ. 36) και το «Αναμμα του τοιγάρου» (εικ. 39).

Οι συνέπειες για τη ζωή του που, χωρίς κοινωνικούς προστάτες, ήταν δραματικές αποκαλύπτονται με τον πιο απαισιόδοξο τρόπο στα γραπτά του. Αποτέλεσμα της απελπιστικής κατάστασης στην οποία είχε περιέλθει, ήταν η απόφαση να επιστρέψει (το 1889) στην πατρίδα του την Τοκάτη και να μονάσει. Γράφει σχετικά το 1903: «Μέσα στη μεγαλύτερη απελπισία, επειδή αδυνατούσα πια να επιβιώσω, και αυτό ύστερα από εικοσιτέσσερα χρόνια φιλοτίμης δουλειάς, στη διάρκεια των οποίων, όπως συνήθιζαν να μου λένε οι στενοί και μακρινοί μου γνώριμοι, έχασα τα πάντα εξαιτίας του αγέροστου κεφαλιού μου, που σημαίνει ότι έχασα, αρχίζοντας από την επιλογή της καρδιάς μου, τους φίλους, τους συγγενείς, την περιουσία και την πατρίδα, και τελικά και την υγεία, με κυρίευσε μια αδόμηστη νοσταλγία να επιστρέψω στην πατρίδα μου την Λοία, στον τόπο που γεννήθηκα, στην ησυχία και τη μοναχικότητα. Με αφορμή λοιπόν την ψυχική αυτή κατάσταση και παρ' όλη την απέχθεια προς τη μισητή ανθρωπότητα, όμως και για χάρη των λίγων εκείνων που αγαπούν την αλήθεια, εκπληρώνω το τελευταίο καθήκον, καταθέτοντας εδώ γραπτώς το απόσταγμα των εμπειριών μου, που κατακτήθηκαν με πόνο, για να υπάρξει κάποιο όφελος και μια μελλοντική ανάπτυξη της επιστήμης και της τέχνης». Ως μάρτυρας μιας απάνθρωπης κοινωνίας που εξοβελίζει τους απροστάτευτους αλλά και παρορμητικά αυτοκαταστροφικούς, ο Σαββίδης επιλέγει την «ηρωική έξοδο» από το ερησυχασμένο Μόναχο όπου όμως, όπως ήδη είδαμε, είχε γνωρίσει και είχε καταφέρει να διαπραγματευτεί καλύτερη-
κά «αντιφρονούστες» την εποχή της Sezession το 1892, μια κίνηση με την οποία δεν θα μπορούσε να είχε διαφωνίες ο Σαββίδης αλλά με την οποία προφανώς δεν έσπευσε και να συμφωνήσει, αφού θα έπρεπε να πληρώσει ακόμα σκληρότερα το τίμημα της οικονομικής δυσπραγίας: έτσι, δεν είχε άλλες επιλογές από τη φυγή και το γράψιμο. Οι εμπειρίες και γνώσεις «που κατακτήθηκαν με πόνο» θα αποτελέσουν τον πυρήνα του χειρογράφου που, ενώ άρχισε στο Μόναχο, το επεξεργάζεται και το συμπληρώνει σε όλη τη διάρκεια του ταξιδιού του στην Τοκάτη και τον Πόντο έως και το 1922.

Ο Σαββίδης και η σχέση του με τη γαλλική ζωγραφική

Το 1908 ο Σαββίδης, μετά από το δεύτερο μακροχρόνιο ταξίδι του στη Μικρά Ασία –Πόντο, Τοκάτη, Σαμψούντα (Αύγουστος 1905), Τραπεζούντα (από το τέλος 1903 ως το 1907) και στην Άγκυρα (αρχές του 1908)–, έρχεται στην Αθήνα, συμμετέχει το 1908 στην έκθεση της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας, στο Ζάππειο, όπου εκθέτει τον «Παιδικό Όμιλο» («Γύρω-γύρω όλοι», εικ. 122), και γυρίζει με τα έσοδα από την πώληση του μικρού αυτού έργου στο Μόναχο.

Στο Μόναχο γίνεται ξανά ο ευρωπαίος ζωγράφος, ύστερα από την αλλαγή του πολιτιστικού κλίματος που υφίσταται από την Ανατολή στη Δύση. Συνεχίζει την καταγραφή στο χειρόγραφό του, που δεν είχε διακόψει παρά μόνο όσο καιρό βρισκόταν στην Αθήνα. Φαίνεται ότι στον Πόντο συνέταξε νέες χρωματικές θεωρίες, συστηματοποίησε κάπως τη μορφή των κειμένων του αντιγράφοντας παλαιότερα κείμενα, κυρίως βιογραφικά, και προσέθεσε ορισμένα νέα, σχετικά με την απελπιστική κατάσταση του κόσμου της Ανατολής, σκέψεις για το γάμο και άλλα ζητήματα κοινωνικής ευαισθησίας, που σχετίζονταν με την υγεία και τη φυσιολογία του σώματος («Περί της ιατρικής επιστήμης») και τα πετρώματα, που ονομάζει «Πάρεργα», και με τη μετεωρολογία, και αντιγράφει από μια εφημερίδα του Μονάχου, τη *Münchener Neueste Nachrichten*, της 3.11.1908, ένα σκληρό άρθρο για το «Φθινοπωρινό Σαλόνι» του Παρισιού¹⁴. Είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικός ο τρόπος που υπογραμμίζει στο χειρόγραφό του τις απόψεις του τεχνοκριτικού της μεγαλύτερης «προοδευτικής» εφημερίδας της εποχής, με τις οποίες δεχτεί να συμφωνεί. Η οργή του κριτικού για τον ξεπεσμό των μμητών του Ιμπρεσιονισμού και των εύκολων όσο και ασύντακτων έργων που παράγουν στη σειρά το 1908 –δύο χρόνια μετά το θάνατο του Cézanne– είναι φανερό ότι συμπίπτει και με τα δικές του απόψεις.

Οι αναφορές του R. Meyer-Riefstahl σχετικά με τον Cézanne ταυτίζονται με αυτές του Émile Bernard, δηλαδή τον «κλασικιστή» του «refaire Poussin», που μαζί με τη φράση «Tout dans la nature se modèle selon la sphère, le cône et le cylindre. Il faut s'apprendre à peindre sur ces figures simples, on pourra ensuite faire tout ce qu'on voudra»¹⁵ θέτει τα θεμέλια της μοντερνικότητας. Και όμως, αυτό που προέχει για τον Cézanne δεν είναι βέβαια η «στερεομετρία», όσο η χρωματική διαπραγμάτευση και η καθυπόταξη της κάτω από το «θέμα». «Θέλησα να κάνω από τους ιμπρεσιονιστές κάτι στέρεο, όπως η τέχνη των μουσείων», ομολογεί κάποτε στον Maurice Denis ο γάλλος ιμπρεσιονιστής. «Μελετήστε λοιπόν τους μεγάλους δασκάλους της διακόσμησης, τον Veronese και τον Rubens, αλλά σαν να μελετούσατε τη φύση. Την ημέρα που θα έχετε κατακτήσει τα ερμηνευτικά εργαλεία τότε θα μπορέσετε χωρίς κανέναν κόπο και μπροστά στη φύση να βρείτε τα ερμηνευτικά εργαλεία, που εφάρμοσαν οι τέσσερις ή πέντε μεγάλοι Βενετσιάνοι». Τους ιμπρεσιονιστές αναφέρει ξανά ως τους ζωγράφους που ζητούν «την οπτική ανάμειξη των χρωμάτων, εμείς όμως πρέπει να το ξεπεράσουμε αυτό... Γιατί η φύση δεν πρέπει να αναπαράγεται, αλλά να παρουσιάζεται, μέσα από τι; Μέσα από εικαστικά χρωματιστά ισοδύναμα».

Η σχέση ανάμεσα στο φως και το χρώμα, όπως τη διαμόρφωσαν οι ιμπρεσιονιστές, παραμένει ως η διάθεση αναπαραγωγής του φωτός και της ατμόσφαιρας. Η διαδικασία που προτείνει ο Cézanne για την απόδοση αυτής της «στερεότητας» ενδιαφέρει και τον Σαββίδη, γι' αυτό απομακρύνεται και ο ίδιος γρήγορα από τον «συνήθη» Ιμπρεσιονισμό. Ένας από τους λό-

γους που ζητά τη στενή επαφή με τη φύση είναι και αυτός. Να χτίσει ένα συνολικό οικοδόμημα, όχι θεμελιωμένο πάνω στις σχέσεις χρωμάτων και φωτός ούτε και πάνω στις αρχές της διακόσμησης, αλλά μετατρέποντας το χρώμα σε κατασκευαστική αξία των όγκων, ακριβώς όπως συμβαίνει και στον Cézanne. Από το χρώμα δημιουργείται στον Σαββίδη νέα ύλη. «Ο καρβάς δυναμώνει, πυκνώνει», λέει ο Cézanne. Στον Σαββίδη γίνεται γεγονός. Σε αντίθεση με τον Cézanne που εντάσσει στη διαδικασία αυτή το χώρο που περιβάλλει τα σώματα, ο Σαββίδης αναβαίνει όλο και συχνότερα στην πραγματική επιφάνεια του πίνακα αποδίδοντας στο χρώμα τη δομική σημασία που αποτελεί το σημείο αναφοράς στον Cézanne. Πηγαίνει μάλιστα ένα βήμα παραπάνω, όταν λ.χ. στο «Γύρω-γύρω όλοι» (εικ. 122) και γενικά στις σκηνές από τον «Κήπο των Ανακτόρων», επιμένοντας στο χρώμα, δεν παραχωρεί καμιά θέση στους όγκους και στον τρισδιάστατο χώρο. Με τον τρόπο αυτό δημιουργούνται όλες οι μορφές αποκλειστικά και μόνο μέσα από το χρώμα. Κάθε χρωματική κηλίδα έχει τη βαρύτητα μιας δομής. Ένας πίνακας του Σαββίδη δεν αναπαριστά –όπως και στον Cézanne– τίποτα άλλο από χρώμα. Επομένως δεν προσκολλάται –παρά μόνο με ελάχιστες εξαιρέσεις, όπως το «Κυριακή στον Κινέζικο Πύργο του Μονάχου» (εικ. 114)– στην επιπόλαιη χρωματική αντανάκλαση, αλλά επιμένει στην ενότητα που υπάρχει πίσω από τα πράγματα. Και αυτό σηματοδοτεί την ανεξαρτησία και ελευθερία του Σαββίδη απέναντι στην τρέχουσα ζωγραφική του Μονάχου και όχι μόνο, και τον κατατάσσει σε μια ιδιόμορφη κατηγορία «ρεαλιστή».

Έτσι γίνεται κατάνοητή η αντιγραφή της κριτικής του R. Meyer-Riefstahl στο σημειωματάριό του, γιατί αποκαλύπτει τη δική του ταυτότητα και του δίνει την ικανοποίηση ότι ανήκει σε έναν κύκλο κοντά στο μεγάλο δημιουργό και πέρα από τα γερμανικά σύνορα. Ένα μικρό δείγμα, το οποίο δείχνει πόσο παρακολουθούσε την επικαιρότητα και πόσο καλά ενημερωμένος ήταν ο μοναχικός Σαββίδης.

Το Μόναχο και ο Σαββίδης την εποχή της Sezession

Ένας από του λόγους «απόσχισης» ορισμένων καλλιτεχνών από την Καλλιτεχνική Εταιρεία το 1892 ήταν οι κακές πωλήσεις στη διεθνή έκθεση του προηγούμενου έτους, που οφείλονταν στο «μοντερνισμό» και στην πρόσκληση πολλών ξένων, δηλαδή σε μια παρεμβατική διεθνή εικαστική παρουσία στα κατά τα άλλα συντηρητικά ήθη της Εταιρείας¹⁴. Αλλά, εκτός από τις εντάσεις ανάμεσα στις γενιές των καλλιτεχνών, είχε αλλάξει και η στάση απέναντι στην τέχνη. Έτσι μια ομάδα από 78 νέους καλλιτέχνες διαχώρισαν τη θέση και τα συμφέροντά τους από την Εταιρεία και κοινοποίησαν με μια ανακοίνωση στις εφημερίδες (και όχι «μανιφέστο») την απόφαση «να ιδρύσουν μια νέα ένωση στο Μόναχο που θα πραγματοποιήσει την αναγκαία τροπή στην τέχνη που θεωρούσαν από καιρό αναπόδραστη»¹⁵. Μεταξύ των καλλιτεχνών ήταν οι Lovis Corinth, Hugo von Habermann, Th. Th. Heine, Max Liebermann, Leo Samberger, Franz Stuck, Hans Thoma, Wilhelm Trübner, Fritz von Uhde. Ο ευαίσθητος στα ζητήματα τέχνης Αντιβασιλέας τους διέθεσε μάλιστα από το 1898 το «Βασιλικό Εκθεσιακό Κτίριο» (Kunstaustellungsgebäude) στην Königsplatz, στο κέντρο του νεο-βασιλικού Μονάχου! Το έργο «Αμαρτία» του Stuck ήταν το 1893 από τα θεαματικότερα εκθέματα

της ομάδας. Το 1896 η ομάδα, πιστή στη θέση ότι η διεθνής τέχνη αξίζει τουλάχιστον όσο και η βαναρική, παρουσίασε έργα των Constable και Segantini («Το όργωμα»), που θαύμαζε πολύ ο Σαββίδης, μαζί με Karl Haider, Max Slevogt, Fritz von Uhde. Το 1899 εξέθεσαν οι Böcklin, Moser, Samberger, Slevogt, Thoma, Trübner, Uhde. Το 1903 παρουσίασαν έργα τους οι Hölzel, Hodler, Leibl, Samberger και πάλι ο Segantini. Το Μόναχο γίνεται τόπος συνάντησης σημαντικής ζωγραφικής, οι βαναροί καλλιτέχνες –ανάμεσά τους και ο Σαββίδης– δεν χρειάζεται να προσφύγουν στο Παρίσι ή σε άλλα μεγάλα κέντρα του Βορρά, αφού πλέον τα μεγάλα κέντρα πλησιάζουν το Μόναχο που «λάμπει χάρη στη Sezession».

Φαίνεται πως ο Σαββίδης, όπως άλλωστε και άλλα αξιόλογα μέλη της «Künstlergenossenschaft», όπως οι Menzel, Böcklin και Leibl, δεν συστοιχίστηκε με τους «αποσχισθέντες» του 1892, παρακολουθούσε όμως τις δραστηριότητές τους. Ας σημειωθεί ότι ήδη το 1892 συμμετέχει στην Kunstvereinsausstellung που στεκόταν πολύ κοντά στην ομάδα της Sezession. Είναι πιθανό τα προβλήματα, που θα συνεπαγόταν την πλήρη απόσχιση και που θα ήταν κυρίως οικονομικής φύσεως, να τον απέτρεψαν. Στις 4 Απριλίου 1892 ιδρύεται από τα μέλη της Sezession πανηγυρικά ο «Verein bildender Künstler» («Ένωση Εικαστικών Καλλιτεχνών») και η ομάδα των αποσχισθέντων ήταν έτοιμη για δράση. Έκτός από τα βασικότερα σημεία διαφοράς τους από την Εταιρεία ήταν ο τεράστιος αριθμός μελών, η συνεκτικότητα, η συνακόλουθη επικυριαρχία των μετριοτέρων¹⁶ που, ενώ εξέθεταν σπάνια, είχαν τις εκθέσεις και τη διαδικασία γύρω από αυτές υπό τον έλεγχό τους μέσα από το σύστημα της πλειοψηφίας, παγιωμένης στο καταστατικό. Καθώς η αντίληψή τους για την τέχνη επικεντρωνόταν αποκλειστικά και μόνο γύρω από το εμπόριο, η Εταιρεία είχε χάσει κάθε ενδιαφέρον για τη διαπραγμάτευση των μεγάλων ζητημάτων γύρω από την «πραγματική» τέχνη που συνέβαινε έξω από τη Γερμανία και τα μέλη της είχαν καταντήσει απελπιστικά επαρχιώτες. Μέσα στους νέους στόχους της Ένωσης ήταν λοιπόν η διοργάνωση ετήσιων εκθέσεων με διεθνιστικό χαρακτήρα και υψηλού επιπέδου χαρακτήρα. Πράγματι, η δικαιοσύνη και η ισοτιμία προς όλους δεν θα ανήκαν στους στόχους της νέας οργάνωσης. Αντίθετα, θα υποστήριζαν τον «πραγματικό» και «γνήσιο» καλλιτέχνη και οι εκθέσεις θα πρόβαλλαν την «καθαυτό» τέχνη. Η ανάγκη όμως για δραστική επικοινωνία με ένα πραγματικά ανοιχτό και μεγάλο κοινό και η αποφυγή ακραίων θέσεων που θα οδηγούσε σε απομόνωση ανάγκασε το προεδρείο να πάρει θέση τελικά για προβολή της «ποιοτικής» τέχνης ανεξάρτητα από αν ήταν καινοτόμοι ή παραδοσιακοί, νέοι ή καθιερωμένοι.

Όπως φαίνεται από τα κείμενα του Σαββίδη, η στάση του σχετικά με το ζήτημα της διατήρησης μιας άνωθεν επιβεβλημένης αλλά εμπορικής παράδοσης και οι διαμαρτυρίες του κατά της ακαδημαϊκής τέχνης των «καθηγητάδων», που «στα θέματα τέχνης είναι όπως ένα πρωτάκι μπροστά στα έργα του Goethe», τον φέρνει πολύ κοντά στη Sezession. Σε ορισμένα σημεία μάλιστα, την αφήνει πίσω του με το ριζοσπαστισμό του. Για τον Σαββίδη δεν μπορεί να συνυπάρξει τέχνη και χρηματισμός, όπου χρήματα δεν σημαίνει τίποτα άλλο από προσαρμογή στην ευκολία, τη χρήση του έργου της τέχνης μόνο για διακόσμηση. Δεν είναι όμως μόνο το οικονομικό ζήτημα που προκαλεί τον Σαββίδη να πάει «ενάντια στο ρεύμα». Είναι ένα ειδικό σημείο που τον προκαλεί ιδιαίτερα και αυτό, όπως θα δούμε παρακάτω, είναι το χρώμα και η εμφάνιση του πάνω στον πίνακα, αφού έχει πρόταξη να ληφθεί με επιστημονικό τρόπο η φυσιολογία του στη φύση και ειδικά στην ατμόσφαιρα. Εντούτοις, μένει αναπάντητο το ερώτημα για ποιο λόγο ο Σαββίδης δεν αναφέρει σε κανένα σημείο των κειμένων του τις αντιρρήσεις του απέναντι στη «συντηρητική» Εταιρεία Καλλιτεχνών αλλά ούτε και γιατί προτιμάει την ομάδα της Sezession, ενώ οι απόψεις του θα μπορούσαν να είναι πολύ κον-

στην τελευταία. Αντίθετα, επωφελείται από όλες τις εκθέσεις της Sezession και αποκομίζει οφέλη από το νεωτερικό τους περιεχόμενο, ενώ συμμετέχει συστηματικά στις εκδηλώσεις της ως και το 1898. Τραγικό για την προσωπική του κατάσταση είναι ότι δεν φαίνεται να πουλά, γιατί εμφανίζεται σε διαδοχικές εκθέσεις περίπου με τα ίδια έργα.

Ένας ζωγράφος από τον κύκλο της Sezession που μπορεί να συγκριθεί με τον Σαββίδη είναι ο σχεδόν συνομήλικός του Wilhelm Trübner (1851-1917). Επηρεασμένος από το ρεαλισμό του Leibl, όπως τόσοι άλλοι από τον κύκλο της Ακαδημίας του Μονάχου, επικράτησε με μεγάλη επιτυχία, ακριβώς όπως και ο Σαββίδης στην αρχή της καριέρας του, ως ζωγράφος θεμάτων από την Ανατολή. Ένας από τους λόγους της επιτυχίας του ήταν η ακριβής απόδοση του υλικού κόσμου μέσα σε σωστές αναλογίες φωτός και σκιάς. Από το 1890 σημειώνεται μια τομή στην πορεία του –ακριβώς όπως και στου Σαββίδη– και αρχίζει να προβληματίζεται για την «ψυχή» των αντικειμένων και των μορφών που ζωγράφιζε. Η πινελιά του έγινε ταχύτερη, διαφάνηκε μια τεχνοτροπία ανάλογη με το γαλλικό «Ιμπρεσιονισμό». Οι αισθητικές του απόψεις άλλαξαν, ακριβώς όπως και του Σαββίδη την ίδια εποχή, και οι παράλληλοι βίοι δύο αξιολογώτατων σχεδιαστών και ζωγράφων συναντώνται στην έναρξη μιας εμπολέμης κατάστασης προς το καλλιτεχνικά αρνητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο υποχρεούνται να ζουν. Αυτό εκδηλώνεται το 1892 –έτος της Sezession– με τη δημοσίευση μιας «δικήρυξης» που την ονόμασαν «Das Kunstverständnis von heute» («Η αντίληψη της τέχνης σήμερα»). Οι απόψεις του απηχούν τις θέσεις της Sezession χωρίς να τις κατονομάζει ειδικά. Ξεχωρίζει τους καλλιτέχνες δηλαδή, σε «καλλιτέχνες της σειράς» ή «λαϊκούς καλλιτέχνες», που αναλώνονται σε ανεκδοτολογικά θέματα –ως χαρακτηριστικό παράδειγμα θα πρέπει να φανταστούμε τους απλοϊκούς δημιουργούς της βαυαρικής ηθογραφίας– και στους «καθαρούς δημιουργούς» που αποκηρύσσουν όλα αυτά υπέρ μιας πρωτότυπης και ζωντανής ζωγραφικής: «Δεν χρειάζεται να ζωγραφίζω ένα όμορφο πρόσωπο, δεν χρειάζομαι ένα ενδιαφέρον γεγονός ως θέμα και δεν χρειάζεται να στήσω τα αντικείμενα μου θεατρικά ή να κρύψω με βελούδα και μετάξια ό,τι είναι από μόνο του όμορφο ως υλικό. Αντίθετα, επιλέγω απλά ένα αδιάφορο θέμα χωρίς προκλητική δράση, χωρίς ωραίο εξωτερικό και διακοσμητικά εφέ, με τις μορφές σε φυσική και ανεπιτήδευτη στάση, μέσα στην πλήρη καθημερινότητα και μέσα στα καθημερινά τους ρούχα. Γιατί όλη η ομορφιά δεν πρέπει να κρύβεται στη φυσική ομορφιά του ζωγραφισμένου αντικειμένου, αλλά στον ίδιο τον τρόπο αναπαράστασης»¹⁷.

Οι θέσεις αυτές, παρόλο που έχουν διατυπωθεί σχετικά αόριστα, είναι πολύ κοντά στις οξύτερες, σχεδόν δογματικές θέσεις του Σαββίδη για το παρελθόν και το μέλλον της ζωγραφικής στο Μόναχο. Βέβαια οι θέσεις αυτές του μικρασιάτη ζωγράφου δεν είδαν δυστυχώς ποτέ το φως της δημοσιότητας· οι μόνοι που γνώριζαν την αυστηρότητα όσο και οξύτητα των απόψεών του και ομολογούσαν περί των αισθητικών του αντιλήψεων, βρίσκονταν στην Αθήνα¹⁸. Πάντως το ζήτημα της αληθινής ζωγραφικής που εξάγεται όχι από την αντικειμενική απεικόνιση, ακόμα και βάσει φωτογραφιών, όπως συνηθιζόταν τότε –αυτό και ο Σαββίδης το ομολογεί–, αλλά από τις εσωτερικές της ιδιότητες που είναι διαχρονικές, βρήκε οπωσδήποτε εφαρμογή στα έργα του Σαββίδη μετά το 1900.