ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΜΗΜΑ ΒΑΛΚΑΝΙΚΩΝ, ΣΛΑΒΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΑΤΟΛΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ, ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟ ΣΤΗΝ ΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΚΑΙ ΝΟΤΙΑΝΑΤΟΛΙΚΗ ΕΥΡΩΠΗ

Αθανασία Πρωτοψάλτη

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Η απεικόνιση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην τέχνη της Σερβίας

ΕΠΟΠΤΗΣ ΚΑΘΗΓΗΣ: Σταυρούλα Μαυρογένη

ΔΕΥΤΕΡΟΣ ΒΑΘΜΟΛΟΓΗΤΗΣ: Στράτος Δορδανάς

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ 2018

«Η έγκριση της Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μακεδονίας δεν υποδηλώνει αναγκαστικά ότι αποδέχεται το Τμήμα τις γνώμες του συγγραφέα»

Dragomir Glisic, *Το πυροβολικό στο οροπέδιο Ceganj,* λάδι σε καμβά, 61X91, Military Museum Belgrade

...για την Μιλένα και τον Θάνο

Περιεχόμενα

Εισαγωγή

***Κεφάλαιο* 1.....*Ιστορικό πλαίσιο της Σερβίας*.....**

1.1 Η Σερβία ως ανεξάρτητο κράτος.....7

1.2 Η Σερβία κατά τους βαλκανικούς πολέμους.....8

1.3 ***Η Σερβία κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο.....9***

1.4 ***Η Ελλάδα και η Σερβία κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου.....9***

1.5 Ελληνοσερβικές σχέσεις μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο παγκόσμιο πόλεμο.....13

Κεφάλαιο 2.....Η επίδραση του Ιμπρεσιονισμού στη σερβική τέχνη.....

2.1 Ιμπρεσιονισμός στην Ευρώπη.....15

2.2 Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η εξέλιξη της σερβικής ζωγραφικής....17

2.3 Η ζωγραφική της Σερβίας πριν τον πόλεμο.....21

Κεφάλαιο 3.....Η απεικόνιση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην τέχνη της Σερβίας

3.1 Η αρχή του Μεγάλου Πολέμου στη Σερβία και η επίδρασή της στην τέχνη.....25

3.2 Αλβανικός Γολγοθάς.....…….32

3.3 Κέρκυρα.....38

3.4 Το ατελιέ της Θεσσαλονίκης.....49

3.5 Γυναίκες στον πόλεμο.....60

3.6 Μετά τον πόλεμο.....69

Συμπεράσματα.....73

Αντί επιλόγου.....76

Εισαγωγή

Σκοπός της εργασίας είναι να παρουσιάσει συνολικά την καλλιτεχνική σκηνή της Σερβίας κατά την διάρκεια του Μεγάλου Πολέμου. Μέσα από την παρουσίαση των έργων των Σέρβων καλλιτεχνών του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, θα αναδειχθούν, οι τραγικές καταστάσεις που έλαβαν χώρα στην περιοχή και τα ιστορικά γεγονότα που αναπόφευκτε διαμόρφωσαν το ευρύτερο πλαίσιο, κοινωνικό, πολιτικό, στρατιωτικό και βέβαια το εικαστικό. Η συγκεκριμένη μελέτη της καλλιτεχνικής πορείας, αναδεικνύει, όχι μόνο τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε η τέχνη στη Σερβία την περίοδο που μελετάμε, αλλά και τον αγώνα για την ίδια την επιβίωσή της. Αναδεικνύει τον πολιτισμικό πλούτο και τις δυνατότητες της καλλιτεχνικής σκηνής της Σερβίας.

Από την πρώτη επαφή με τη συγκεκριμένη θεματική, ερχόμαστε αντιμέτωποι με μια δυσνόητη διπολικότητα: Σε μια χρονική στιγμή που μία ολόκληρη χώρα, η Σερβία έχει καταρρεύσει, άμαχοι δολοφονούνται κατά χιλιάδες, ολόκληρη η κρατική οντότητα, η κυβέρνηση, ο βασιλιάς, ο στρατός, ο λαός μαζί με μικρά παιδιά ακόμη και κατοικίδια, άφησαν την χώρα τους μαζικά και έφυγαν προσπαθώντας να γλυτώσουν. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες κάποιοι Σέρβοι ζωγράφοι βρήκαν τη δύναμη να πάρουν μαζί τους τα σύνεργά τους και βρήκαν το κουράγιο – σε κάποιες στιγμές ανάπαυλας - να ζωγραφίσουν, να σκιτσάρουν, να αποτυπώσουν τα γεγονότα. Και δεν ήταν μόνο η ανάγκη για καταγραφή ή για τη δημιουργία προπαγανδιστικού υλικού, ήταν η εσωτερική ανάγκη για καλλιτεχνική έκφραση.

Αλλά το πραγματικό επίτευγμα αυτών των καλλιτεχνών, όπως θα δούμε ήταν ότι κατάφεραν να εξελίξουν ένα νέο ζωγραφικό στυλ. Το στυλ αυτό είχε αρχίσει να μορφοποιείται κάποια χρόνια πριν από τον πόλεμο στην καλλιτεχνική Σχολή του Βελιγραδίου[1] και κατάφερε να φτάσει στο ζενίθ του στην Κέρκυρα, στο νησί της ελπίδας για τους Σέρβους πρόσφυγες. Στο νησί όπου οι λιμοκτονούντες στρατιώτες κατάφεραν να ανασυγκροτηθούν και να αναδιοργανωθούν. Το ζεστό φως της μεσογείου που διαλύει τα χρώματα, υπήρξε πηγή έμπνευσης για τους ζωγράφους και αποτέλεσε τον θεραπευτικό παράγοντα στην ανείπωτη εξάντλησή τους, στις

1 Θιασώτες του ιμπρεσιονισμού

αρρώστιες, στα τραύματά τους και τους βοήθησε να αναρρώσουν σε πραγματικά μικρό χρονικό διάστημα και να ξαναγίνουν ένας ετοιμοπόλεμος στρατός. Με αναπτερωμένο το ηθικό, με το μυαλό και την καρδιά στον ευκταίο στόχο τους, που ήταν η επιστροφή στην πατρίδα, οι Σέρβοι καλλιτέχνες οδήγησαν τον ιμπρεσιονισμό στα δικά τους ιδιαίτερα μονοπάτια. Κύριο χαρακτηριστικό ένας απαλός, γκρι τόνος που αντανακλούσε την λύπη, την απόγνωση αλλά και την λαχτάρα της επιστροφής. (βλ. Εικ 1). Εδώ πρέπει να αναφερθούμε με ιδιαίτερη έμφαση στο ρόλο της εικαστικής ομάδας που έμεινε γνωστή με τον όρο "ζωγράφοι του πολέμου". Πρόκειται, όπως θα δούμε αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο, για μια ομάδα καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με όλες τις κύριες μονάδες του σέρβικου στρατού και τους ανατέθηκε να αποτυπώσουν τα πεδία των μαχών. Η ομάδα αυτή ύστερα από την οπισθοχώρηση και την ανασύνταξή τους στην Κέρκυρα και την τελική εγκατάστασή τους στη Θεσσαλονίκη, διαμόρφωσαν ένα ατελιέ που έμεινε γνωστό ως το στούντιο της Θεσσαλονίκης.

Miloš Golubović, *Farewell, My Children*, 1915/1916 c Museum of Contemporary Art, Belgrade

Μία από τις κατευθυντήριες ιδέες αυτής της εργασίας ήταν να παρουσιαστεί το μέγεθος, το πλαίσιο, το πεδίο και η σημασία όλης της καλλιτεχνικής σκηνής όπως διαμορφώθηκε και όχι μόνο ο καθένας ξεχωριστά οι καλλιτέχνες. Τα πρωτοπόρα και

αναμφίβολα μεγαλύτερα ονόματα της τέχνης στη Σερβία εκείνης της περιόδου, οι οποίοι αναφέρονται ως επί το πλείστον ως πρωταγωνιστές ενός έπους, μιας τεράστιας αλλαγής και της κατάλυσης που αυτή έφερε.

Το θέμα που ανοίγουμε σε αυτή την εργασία εμπεριέχει μια συγκεκριμένη, εσωτερική διπολικότητα. Η μελέτη θα εστιάσει στα παρακάτω: το βαθύ δράμα βιβλικών αναλογιών καθώς και την σταδιακή κατάκτηση του "φωτός" στη σερβική τέχνη, την οδυνηρή μάχη για ελευθερία και ταυτόχρονα την νίκη ενός καινούργιου καλλιτεχνικού στυλ. Δηλαδή γνωστά, ιστορικά γεγονότα σχετικά με τα δεινά του σερβικού στρατού και του απλού λαού, μελετώνται σαν ένα ευρύτερο πλαίσιο δημιουργίας ενός νέου καλλιτεχνικού ρεύματος, του σερβικού ιμπρεσιονισμού. Ενώ η ζωγραφική πολέμου ως επίσημο καθήκον και εσωτερική ανάγκη θα εστιάσει στον ρόλο του καλλιτέχνη/πατριώτη στην άμυνα, την ελευθερία και την ίδια την τέχνη. Οι δύο αυτές διαδικασίες, εκ των οποίων η μία "εξωτερική" και ορατή ενώ η άλλη εσωτερική με ανάγκη εξωτερίκευσης, η πρώτη καταστροφικά ταραχώδης ενώ η δεύτερη αβρή και ντελικάτη είναι άρρηκτα συνυφασμένες. Μόνο με την αλληλοεπικάλυψή τους γίνεται φανερό ότι και τα δύο έχουν ισότιμη δυναμική, σημαντικότητα και δημιουργία στην ιστορική στιγμή που μελετάμε.

Με βάση την πορεία που ακολούθησε ο σερβικός στρατός από την έναρξη του πολέμου έως και την λήξη του, τα έργα των Σέρβων ζωγράφων που απεικόνισαν τον Παγκόσμιο πόλεμο, μπορούν να χωριστούν σε τέσσερις κατηγορίες: Στα έργα που απεικονίζουν την έναρξη του πολέμου στη Σερβία, "τον Αλβανικό Γολγοθά", την "Κέρκυρα" και την Θεσσαλονίκη/Μακεδονικό Μέτωπο.

Κεφάλαιο 1

Ιστορικό πλαίσιο της Σερβίας

1.1 Η Σερβία ως ανεξάρτητο κράτος

Το σερβικό κράτος αναγνωρίστηκε ως ανεξάρτητο, με το συνέδριο του Βερολίνου το 1878. Η συγκρότηση του έθνους - κράτους ξεκίνησε με την πρώτη σερβική εξέγερση το 1804-13 και την δεύτερη το 1815, η οποία οδήγησε στην ίδρυση αυτόνομου σερβικού κράτους. Το σερβικό εθνικό κίνημα είναι συμβατό με την ανάλυση του Miroslav Hroch.[2] Η περίοδος από το 1878 μέχρι τις απαρχές των βαλκανικών πολέμων χαρακτηρίζεται από τον δυναστικό αγώνα των οικογενειών Ομπρένοβιτς και Καραγιώργεβιτς. Μετά την περίοδο της αυταρχικής διακυβέρνησης του Μίλαν Ομπρένοβιτς και την διαδοχή του μέσω της αντιβασιλείας από τον Αλέξανδρο Ομπρένοβιτς (ο οποίος και δολοφονήθηκε από ομάδα αξιωματικών με επικεφαλής τον Ντραγκούντιν Δημητρίεβιτς γνωστός και ως Άπις 1903) έχουμε την παλινόρθωση των Καραγιώργεβιτς. Μετά το πραξικόπημα βασιλιάς αναλαμβάνει ο Πέτρος Καραγιώργεβιτς ο οποίος και βοηθά την επιστροφή του κοινοβουλευτικού χαρακτήρα στα πολιτικά πράγματα της Σερβίας. Σε πολιτικό επίπεδο τα κόμματα έχουν περιορισμένη λαϊκή βάση, αναφέρομαι στις περιπτώσεις του προοδευτικού κόμματος και του κόμματος των φιλελευθέρων. Ένα νέο κόμμα μεταβάλει την πολιτική σκηνή στη Σερβία, είναι το ριζοσπαστικό κόμμα του Νίκολα Πάσιτς. Στην ουσία η βάση του είναι ο κόσμος της υπαίθρου, οι αγροτικοί πληθυσμοί που είναι σε μεγάλο βαθμό αγράμματοι. Οι ιδεολογικές βάσεις του έχουν επηρεαστεί και από τις ιδέες του Μάρκοβιτς. Η χώρα μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο ουσιαστικά κυβερνήθηκε από το ριζοσπαστικό κόμμα παρά την μεταγενέστερη διάσπασή του και την ανάδειξη μια νέας γενιάς πολιτικών γύρω από τους ανεξάρτητους ριζοσπάστες. Κατά την περίοδο 1878-1914 υπάρχει προσπάθεια εκσυγχρονισμού του σερβικού κράτους σε όλα τα επίπεδα. Ιδιαίτερα η περίοδος 1904-1914 αναφέρεται στη σερβική ιστοριογραφία ως η χρυσή εποχή της σερβικής δημοκρατίας "υπήρξε εκσυγχρονισμός στις δομές του κράτους, προσπάθεια εκσυγχρονισμού του στρατού". Σε επίπεδο εξωτερικής πολιτικής το κύριο ζήτημα είναι η σχέση με την Αυστροουγγαρία. Η δυναστεία των Αψβούργων από 1878 έχει κυρίαρχο ρόλο στα ζητήματα Βοσνίας-Ερζεγοβινής. Η

2 Miroslav Hroch, *European nations. Explaining their formation,*2005

προσάρτηση της, το 1908 προκάλεσε έντονη αντιαυστριακή κινητικότητα. Σε αυτό το πλαίσιο ιδρύεται από τον Δημητρίεβιτς τον Μάιο του 1911, η οργάνωση "Ένωση ή Θάνατος", γνωστή ως "μαύρη χειρ." Η οργάνωση αυτή, μετά την έκβαση των βαλκανικών πολέμων θα αποβεί αυτόνομος πόλος εξουσίας, ανταγωνιστικός ως προς την κυβέρνηση σε θέματα εξωτερικής πολιτικής. Άλλωστε υπήρξε η ηθική αυτουργός της δολοφονίας του αρχιδούκα Φερδινάνδου στο Σεράγιεβο, η οποία και αποτέλεσε την αφορμή για τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Η Ρωσία σταδιακά στρέφεται προς τον Μακεδονικό χώρο όπου τα σερβικά συμφέροντα τις περισσότερες φορές βρίσκονται απέναντι στα αντίστοιχα βουλγαρικά. Σταδιακά δηλαδή η Ρωσία ανακτά επιρροή στη σερβική πολιτική.

1.2 Η Σερβία κατά τους βαλκανικούς πολέμους

Οι βαλκανικοί πόλεμοι συνιστούν μια συγκροτημένη συμμαχία των χριστιανικών εθνών της βαλκανικής χερσονήσου για την επέκτασή τους στο χώρο, έναντι της οθωμανικής αυτοκρατορίας. Η τελευταία με την έκβαση του β' βαλκανικού πολέμου, κατορθώνει να διατηρήσει ελάχιστα ευρωπαϊκά ερείσματα. Η συγκρότηση της βαλκανικής συμμαχίας το 1912, οφειλόταν: α) τόσο σε πολιτικές της αυτοκρατορίας, όπως η προσπάθεια μεταρρύθμισης, μέσω του κινήματος των Νεότουρκων και της συγκρότησης τουρκικού εθνικισμού, β) στις μεταβαλλόμενες διεθνείς πολιτικές με αποκορύφωμα την αγγλορωσικές προσέγγιση του 1907 αλλά και τις απώλειες της οθωμανικής αυτοκρατορίας μετά 1911 γ) στις αναταραχές στο εσωτερικό της αυτοκρατορίας στην βαλκανική χερσόνησο ιδιαίτερα τις αλβανικές εξεγέρσεις 1909-11.[3]

Ήδη από το 1911 υπάρχουν μυστικές διαπραγματεύσεις Σέρβων και Βουλγάρων για προσέγγιση τις οποίες καθοδηγούν οι Ρώσοι πρέσβεις σε Σόφια και Βελιγράδι. Και έχουν ως αποτέλεσμα την υπογραφή συνθήκης φιλίας μεταξύ Σερβίας και Βουλγαρίας, όπου προβλέπεται η αμοιβαία βοήθεια σε τυχόν επίθεση από άλλο κράτος και φυσικά η εγγύηση της εδαφικής ακεραιότητας.

3D. T. Bataković,*Serbia in the Great War. Anglo-Saxon Testimonies and Historical Analysis, 2015*

Το πλαίσιο των συνθηκών της Σερβίας διευρύνεται με την συνθήκη συμμαχίας Σερβίας - Μαυροβουνίου τον Οκτώβριο του 1912. Στις 30 Σεπτεμβρίου σε μια παράλληλη ενέργεια κηρύσσεται επιστράτευση σε Βελιγράδι, Σόφια, Αθήνα, στην πρωτεύουσα του Μαυροβουνίου. Ενώ στις 18 Οκτωβρίου του 1912, Ελλάδα, Σερβία και Βουλγαρία κηρύσσουν τον πόλεμο στην Οθωμανική αυτοκρατορία.

1.3 Η Σερβία κατά τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο

Κατά την διάρκεια του Ά Παγκοσμίου πολέμου, υπήρξαν διενέξεις μεταξύ των συμμάχων, όπως των Σέρβων και των Βουλγάρων για την διανομή μακεδονικών εδαφών και Ελλήνων και Βουλγάρων για τη Θεσσαλονίκη. Αυτές οι μεταβολές στα πλαίσια των συμμαχιών των χριστιανικών κρατών δίνουν την προοπτική στον πρωθυπουργό Πάσιτς να σκεφτεί τη δυνατότητα ύπαρξης συνόρων με την Ελλάδα. Με το τέλος του β΄ βαλκανικού πολέμου υπογράφεται η συνθήκη του Βουκουρεστίου. Η εδαφική επέκταση της Σερβίας είναι μεγάλη.[4] Οι σερβικές νίκες στην ουσία δημιουργούν ένα αντίπαλο δέος στη αυστριακή πολιτική στα Βαλκάνια και δημιουργούν το πλαίσιο για τον περαιτέρω ανταγωνισμό που θα οδηγήσει στο Ά Παγκόσμιο πόλεμο. Η Σερβία νικήτρια του β ΄βαλκανικού πολέμου προσπαθεί να εντάξει τα κερδισμένα εδάφη οργανικά στο νέο κράτος όμως, η σερβική κυβέρνηση επιλέγει την διακυβέρνηση με έκδοση ειδικών διαταγμάτων και όχι με επέκταση της εφαρμογής του σερβικού συντάγματος. Αυτό δίνει την δυνατότητα αύξησης της πολιτικής επιρροής στην οργάνωση “μαύρη χείρ”.

1.4 Η Ελλάδα και η Σερβία κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου

Η σερβική συμμετοχή στον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο προκαλεί συζητήσεις στην διεθνή βιβλιογραφία. Σήμερα ένα αιώνα μετά τα γεγονότα υπάρχουν διαφορετικές προσεγγίσεις αναθεωρητικές ή μη από τη σερβική αλλά και τη διεθνή βιβλιογραφία. Κατά τη διάρκεια των γεγονότων του 1914, οι πολιτικοί προσανατολισμοί των περισσότερων σερβικών κομμάτων προσανατολίζονταν στην ίδρυση μιας μεγάλης Σερβίας. Θεωρούμε ότι η ιδέα του γιουγκοσλαβικού δεν ήταν κάτι οικείο στους σερβικούς πληθυσμούς. Τα σερβικά σχέδια ευνοούσε και η Ρωσία καθώς σε ένα

4 Στο ίδιο

πλαίσιο ιμπεριαλιστικών σχεδιασμών έβλεπε το σερβικό βασίλειο ως ένα αντίβαρο απέναντι στους ιταλικούς σχεδιασμούς για τα Βαλκάνια αλλά και την αυστροουγγρική προσέγγιση προς ένα αυστροουγγρικό επεκτατισμό μέσω της Βοσνίας.[5] Η δολοφονία του Σέρβου αρχιδούκα Φερδινάνδου στο Σαράγιεβο στις 28 Ιουνίου 1914, υπήρξε η αφορμή για τις εξελίξεις. Πρέπει να σημειωθεί ότι η 28 Ιουνίου αποτελεί την επέτειο της μάχης του Κοσσυφοπεδίου του 1389. Κομβικά σημεία στην συμμετοχή της Σερβίας στον Ά Παγκόσμιο πόλεμο είναι τα ακόλουθα: 1) Το αυστριακό τελεσίγραφο στις 23/7/1914 με το οποίο προτάχθηκε η επέκταση της δράσης αυστριακών και ενείχε και εδαφικές διεκδικήσεις. Η κυβέρνηση Πάσιτς αποδέχθηκε όλους τους όρους εκτός από το συγκεκριμένο, αυτό είχε ως αποτέλεσμα την κήρυξη του πολέμου από την Αυστρία στη Σερβία. Σύντομα ο πόλεμος αυστριακών και Σέρβων εξελίχθηκε σε παγκόσμιο μεταξύ των κεντρικών δυνάμεων και των δυνάμεων της Αντάντ, με τη συμμετοχή της Σερβίας και του Μαυροβουνίου. Ο αυστριακός στρατός υπερτερούσε του σερβικού και σε επίπεδο αντρών και σε επίπεδο οπλισμού. Οι αρχικές σερβικές επιτυχίες όπως η μάχη στο Cer, δεν ήταν αρκετές. 2) Η διακήρυξη της Νις. Κατά τη διάρκεια των συγκρούσεων στον ποταμό Κολούμπαρα, η σερβική βουλή εξέδωσε την περίφημη διακήρυξη της Νις, η οποία μετέβαλε ριζικά το πολιτικό πρόγραμμα του σερβικού κράτους. Υπάρχει εγκατάλειψη του μεγαλοσερβισμού και σταδιακή επικράτηση της ιδέας ενός γιουγκοσλαβικού κράτους. Ο στόχος πλέον δεν είναι η απελευθέρωση και η ένωση των Σέρβων σε ένα ενιαίο κράτος, αλλά όλων των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων. Στην ουσία αποσκοπούσε στους Σλάβους του αυστριακού στρατού, οι οποίοι υπηρετούσαν στις τάξεις του αυστριακού στρατού καθώς και στους νότιους Σλάβους που κατοικούσαν στα εδάφη της Αυστρίας. Εκτός των Πρετσάνοι, εντάσσονται στο εθνικό αφήγημα και οι νοτιοσλαβικοί λαοί Κροατών και Σλοβένων. 3) Η κατάρρευση της Αυστρίας τον Νοέμβριο και Δεκέμβριο του 1915. Οι πρώτες στρατιωτικές επιχειρήσεις του Μαΐου του 1915 κατευθύνθηκαν προς τα Τίρανα και στο Ελ Μπασάν και την εγκατάσταση ενός Αλβανού τοπάρχη ως ηγεμόνα, του Εσάτ Πασά Τοπτανί, ως ένα φιλικό ως προς τη Σερβία, ηγέτη. Στις 5/10/1915 αυστριακά και γερμανικά στρατεύματα επιτέθηκαν στη Σερβία και κατέλαβαν το Βελιγράδι. Παράλληλα, βουλγαρικά στρατεύματα κατέλαβαν την Νις στις 5/11, καθιστώντας δύσκολη ακόμη και την οπισθοχώρηση

5. D. Đorđević, *History of Serbia, 1900-1918*, 1970

του στρατού. Τα αντίστοιχα σερβικά στρατεύματα εγκλωβίστηκαν μεταξύ γερμανικών, αυστριακών και βουλγαρικών. Οι προσπάθειες των συμμαχικών δυνάμεων στη Θεσσαλονίκη υπό τον στρατηγό Μωρίς Σαράγ για βοήθεια στους Σέρβους, απέτυχαν και λόγω της στάσης του βασιλιά Κωνσταντίνου. 4) Αλβανικός Γολγοθάς. Μη έχοντας δυνατότητες επιλογών τα σερβικά στρατεύματα συμπαρασύροντας και πρόσφυγες, προσπάθησαν να φτάσουν στην Αδριατική θάλασσα μέσα από αλβανικές περιοχές. Αποφασιστικό ρόλο στη διέλευση τους, αποτέλεσε ο Εσάτ Πασας αλλά και η παρέμβαση του Ρώσου τσάρου και η γαλλική βοήθεια. Με γαλλικά κυρίως πλοία, Σέρβοι αξιωματούχοι (στελέχη της κυβέρνησης και βουλευτές) αλλά και ο στρατός μαζί με πρόσφυγες μεταφέρθηκαν στην Κέρκυρα την οποία κατείχαν οι σύμμαχοι από τον Ιανουάριο του 1916. Αν και οι αριθμοί είναι σχετικοί και δεν είναι ακριβείς, υπολογίζεται ότι περίπου 140.000 Σέρβοι διέσχισαν, ενώ περίπου 200.000, χάθηκαν σε αυτό που έχει αποκληθεί "αλβανικός Γολγοθάς". Αυστριακή στρατιωτική κατοχή υπήρξε και στο Μαυροβούνιο το οποίο αναγκάστηκε να συνθηκολογήσει στις 7 Νοεμβρίου του 1916. 5) Μακεδονικό μέτωπο. Η ανασυγκρότηση του σερβικού στρατού στην Κέρκυρα, οι προσωρινές τους εγκαταστάσεις στο νησί, καθώς και οι μεταφορά στο πλευρό των συμμάχων δεν ήταν εύκολη υπόθεση. Με την βοήθεια των συμμάχων ο σερβικός στρατός με 115.000 άνδρες εξοπλίστηκε και εκπαιδεύτηκε στην Κέρκυρα. Η Κέρκυρα αποτέλεσε την έδρα της κυβέρνησης Πάσιτς καθώς και της σερβικής βουλής. Αρκετοί από τους άμαχους Σέρβους, μεταφέρθηκαν στη Γαλλία, ειδικά μαθητικός και φοιτητικός πληθυσμός, καθώς και σε γαλλικές αποικίες. Από τον Απρίλιο του 1915 ο σερβικός στρατός μεταφέρεται στη Θεσσαλονίκη, παρά τα προβλήματα που προέταξαν οι ελληνικές κυβερνήσεις, ιδιαίτερα ο Στέφανος Κουλούρης. 6) Η σερβική εξέγερση της Τόπλιτσας. Αρκετοί από τους Σέρβους που παρέμειναν στη Σερβία προσπάθησαν να οργανώσουν αντάρτικες ομάδες ως επίγονοι των χαϊντουκων του 19$^{ου\ αι}$, ιδιαίτερα στο δασώδες όρος Οπαόνικ. Σημαντικό ρόλο στον συντονισμό τους το καλοκαίρι του 1916 είχε ο νεαρός αξιωματικός Κόστα Βογίνοβιτς. Η προσπάθεια των Βουλγάρων να ακολουθήσουν πολιτική εκβουλγαρισμού στην περιοχή της Τόπλιτσας και στην κοιλάδα του Μοράβα, πυροδότησε τη γενική εξέγερση του Φεβρουαρίου του 1917 η οποία καταπνίγηκε στα τέλη Μαρτίου του 1917. 7) Η δίκη της "μαύρης χειρός. Οι Σέρβοι πολιτικοί στην εξορία, δεν είχαν εύκολες σχέσεις. Η αντιπαλότητα Πασιτς και

Άπιδος για την πορεία του σερβικού στρατού οδήγησε σε μια σειρά από συλλήψεις και δίκη στελεχών της οργάνωσης. Στο στρατοδικείο της Θεσσαλονίκης στις 20 Μαρτίου με 23 Μαΐου, υπήρξε η οριστική επικράτηση των πολιτικών, απέναντι στους στρατιωτικούς. Μια χρόνια διαμάχη η οποία καθόρισε τους σχεδιασμούς των Σέρβων. Νικητής αναδεικνύεται ο Αλέξανδρος Καραγιώργεβιτς που θα στηριχθεί σε μια άλλη στρατιωτική οργάνωση, την επονομαζόμενη "λευκή χειρ". 8) Η διακήρυξη της Κέρκυρας στις 20 Ιουλίου 1917. Η κατάρρευση της τσαρικής Ρωσίας το Φεβρουάριο του 1917 είχε ως αποτέλεσμα τον επανασχεδιασμό των εθνικιστικών επιδιώξεων της σερβικής ηγεσίας. Το πρόγραμμα του γιουγκοσλαβισμού, σταδιακά επικρατεί όσο περισσότερο αβέβαια εξελίσσεται το μέλλον της αυτοκρατορία των Αψβούργων. Σε αυτό το πλαίσιο ο Πάσιτς ξεκίνησε διαπραγματεύσεις με την γιουγκοσλαβική επιτροπή στην Κέρκυρα τον Ιούλιο του 1917, οι οποίες κατέληξαν στην υπογραφή της διακήρυξης της Κέρκυρας από τον Πάσιτς εκ μέρους των Σέρβων, και τον Άντε Τρούμπιτς εκ μέρους της γιουγκοσλαβικής επιτροπής. Η διακήρυξη κάνει λόγο για ένα έθνος με τρία ονόματα υπό την δυναστεία των Καραγιώργεβιτς και με στόχο την απελευθέρωση όλων των Σλάβων της Αυστροουγγαρίας και την ένωση τους με την Σερβία και το Μαυροβούνιο. Η διακήρυξη της Κέρκυρας ήταν ασταθής καθώς η γέννηση ενός νέου πολιτικού μορφώματος έπρεπε να διαχειριστεί με διαφορετικούς όρους έννοιες όπως έθνος, λαός κλπ. Αποτέλεσμα οι μεταγενέστερες ιστοριογραφικές αναγνώσεις είναι αμφιλεγόμενες. Ουσιαστικά οι Σέρβοι πολιτικοί αποδέχθηκαν την ιδέα της ίδρυσης ενός γιουγκοσλαβικού κράτους, όμως υπήρχαν πολλά ακόμη ζητήματα ανοιχτά. 8) Η ίδρυση της Γιουγκοσλαβίας. Η διάλυση της Αυστροουγγαρίας με το τέλος του Α' Παγκοσμίου πολέμου και τα 14 σημεία του Αμερικανού προέδρου Γουίλσον έφεραν στο προσκήνιο τη συγκρότηση ενός γιουγκοσλαβικού κράτους. Πρωταγωνιστικός ήταν ο ρόλος του Πάσιτς, των εκπροσώπων του εθνικού συμβουλίου των Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων που είχε συγκροτηθεί στο Ζάγκρεμπ στις αρχές Οκτωβρίου του 1918 και με πρόγραμμα την ένωση όλων των Σλάβων της Αυστροουγγαρίας σε ένα ελεύθερο κράτος. Παρά τις παλινωδίες και τις αντιπαλότητες του Πάσιτς και άλλων στελεχών του ριζοσπαστικού κόμματος, του διαδόχου αλλά και του κροάτη πολιτικού Στέπαν Ράντιτς την 1η Δεκεμβρίου του

1918, ο Καραγιώργεβιτς δέχθηκε στο Βελιγράδι το αίτημα του εθνικού συμβουλίου για την ίδρυση του βασιλείου Σέρβων, Κροατών και Σλοβένων. [6]

1.5 Ελληνοσερβικές σχέσεις μέχρι τον Α΄ Παγκόσμιο παγκόσμιο πόλεμο

Κατά την διάρκεια του 19ου αι και με την συγκρότηση των δύο εθνών-κρατών, σερβικού και ελληνικού, υπήρξαν αποσπασματικές ενέργειες συνεργασίας: α) των κυβερνήσεων των δύο κρατών β) υποστηρικτών της ιδέας της βαλκανικής συνεργασίας γ) πρωτοβουλίες ριζοσπαστών και σοσιαλιστών, στο πλαίσιο μιας βαλκανικής ομοσπονδίας ή ένωσης. Οι ιμπεριαλιστικοί ανταγωνισμοί των Μεγάλων Δυνάμεων, η υποχώρησης της οθωμανικής αυτοκρατορίας από τα ευρωπαϊκά εδάφη και συνεχώς αναπτυσσόμενα ανταγωνιστικά εθνικά κινήματα και κράτη μετέβαλλαν τις προοπτικές για την όποια συνεργασία. Κομβικό σημείο αποτέλεσε η ελληνοσερβική συμμαχία του 1913 και η αμοιβαία υποστήριξη στο εδαφικό καθεστώς σύμφωνα με τη συνθήκη του Βουκουρεστίου αν και αμφισβητήθηκε έντονα και σχετικά σύντομα (βλέπε Κωνσταντίνος της Ελλάδας), η συνεννόηση Ελλάδας και Σερβίας υπήρξε σημαντική για την αντιμετώπιση ενός νέου παράγοντα στα Βαλκάνια, της Βουλγαρία. Σημεία αναφοράς στη σχέση Σερβίας και Ελλάδας στον Α' Παγκόσμιο πόλεμο αποτέλεσε ο ελληνικός εθνικός διχασμός και η σχέση της σερβικής κυβέρνησης με τις δυνάμεις της Αντάντ. Η παραμονή σερβικών στρατευμάτων αλλά και πολιτών σε ελληνικό έδαφος (Κέρκυρα) δημιουργούσε προβλήματα. Η κρίση αποφεύχθηκε με την απομάκρυνση του Κωνσταντίνου. Στην εξίσωση των σερβικών σχέσεων και της επαφής των σερβικών κυβερνήσεων με τις δυνάμεις της Αντάντ, πρέπει να ληφθούν και οι ενέργειες Σέρβων αξιωματικών στον μακεδονικό χώρο με επεκτατική ή αλυτρωτική ατζέντα. Ο ρεαλισμός της ενέργειας της σερβικής κυβέρνησης αλλά και των ελληνικών κυβερνήσεων υποβάθμισε τις επιπτώσεις των προπαγανδιστικών ενεργειών. Τα πρόσωπα με την στάση τους επηρεάζουν τις πολιτικές και οι Βενιζέλος και Πάσιτς ενίσχυσαν τις μετριοπαθείς στάσεις στην αντιμετώπιση των προβλημάτων και απέτρεψαν την κατάρρευση της

6 Miroslav Hroch, ο.π

συμμαχίας. Το πρόβλημα το οποίο αναδείχθηκε, ήταν ο βουλγαρικός αναθεωρητισμός κατά την διάρκεια του μεσοπολέμου.[7]

Ο ελληνικός εθνικός διχασμός και ο σχηματισμός προσωρινής κυβέρνησης στη Θεσσαλονίκη, έδωσε τη δυνατότητα στους συμμάχους της Αντάντ να δημιουργήσουν ένα ακόμη μέτωπο ενάντια στις κεντρικές δυνάμεις αυτό που στερεοτυπικά για το μεγαλύτερο μέρος του 20ου αιώνα συνδέθηκε με τους αποκαλούμενους "Κηπουρούς της Θεσσαλονίκης." Η μεταφορά του σερβικού στρατού στη Θεσσαλονίκη ολοκλήρωσε κατά κάποιο τρόπο στις αρχές Αυγούστου του 1916 τις συμμαχικές δυνάμεις υπό την διοίκηση του Γάλλου στρατιωτικού Σαράιγ. Κατά προσέγγιση, τα μεγέθη μιλούν για 127.000 γάλλους, 122.000 σέρβους, 119.000 άγγλους, 24.000, ιταλούς , 9.500 ρώσους ενώ απέναντι υπήρχαν στρατεύματα βουλγαρικά, γερμανικά και αυστριακά. Κεντρικό ρόλο είχε ο βουλαγρικός στρατός ο οποίος διατηρούσε αρχικά αμυντικές θέσεις και απέφυγε να κάνει επίθεση στη Θεσσαλονίκη. Το μέτωπο εκτεινόταν από τις παρυφές των αλβανικών οροσειρών μέχρι το Στριμώνα. Οι σύμμαχοι στο μακεδονικό μέτωπο είχαν λίγες επιτυχίες με σημαντικότερη, την κατάληψη του Μοναστηρίου με ουσιαστική συμμετοχή του σερβικού στρατού, ο οποίος υπέστη σημαντικές απώλειες. Τα μεγέθη μιλούν για 25.000 νεκρούς και 7.000 τραυματίες. Η κατάσταση άλλαξε δραστικά τον Ιούνιο του 1918 όταν την ανώτατη στρατιωτική διοίκηση ανέλαβε ο Φρανσέ Δεσπερέ, ο οποίος αναδιοργάνωσε τα συμμαχικά στρατεύματα στις 15 Νοεμβρίου 1918. Οι επιτυχίες των συμμαχικών δυνάμεων υπό τον Δεσπερέ οδήγησαν στη συνθηκολόγηση και την υπογραφή ανακωχής στη Θεσσαλονίκη στις 28 Σεπτεμβρίου, στο κτίριο του άλλοτε βουλγαρικού προξενείου που αποτελούσε την έδρα του γαλλικού στρατηγείου. Η ήττα της Βουλγαρίας και η έξοδός της από τα πολεμικά μέτωπα είχε ως συνέπεια και την σερβική αντεπίθεση. Σερβικά στρατεύματα κατέλαβαν διαδοχικά τη Νις, το Βελιγράδι αλλά και σερβικό τάγμα έφτασε στο Ζάγκρεπ στις 14/ Νοεμβρίου 1918.[8]

❁❁❁❁❁❁❁❁❁❁

7 Σ.Σφέτας, Εισαγωγή στη Βαλκανική Ιστορία, 2009

8 D. Đorđević, ο.π

Κεφάλαιο 2

Η επίδραση του Ιμπρεσιονισμού στη σερβική τέχνη

2.1 Ιμπρεσιονισμός στην Ευρώπη

Η Ευρώπη από τα μέσα του 19ου αιώνα και ως τις αρχές του 20ου δοκίμασε ουσιαστικά ένα μεγάλο πόλεμο, τον Γαλλογερμανικό του 1870-71, που έκλεισε μια περίοδο αγώνων για εθνική ανεξαρτησία. Στη συνέχεια, αν εξαιρέσει κανείς μερικούς τοπικούς πολέμους – Ρωσοτουρκικός (1877-78), Ελληνοτουρκικός (1897), Ιταλοτουρκικός (1911-12), Βαλκανικοί (1912-13) – διήνυσε ως το 1914, μέσα από ποικίλες συμμαχίες που συμβίβαζαν τις "συγκρούσεις συμφερόντων", μια μακρά περίοδο σχετικής ειρήνης. Είναι απαραίτητο να γνωρίσουμε το χαρακτήρα αυτής της περιόδου, γιατί μέσα σ΄αυτή διαμορφώθηκαν οι όροι και οι προϋποθέσεις για την τέχνη του 20ου αιώνα.

Μετά τα μέσα του 19ου αιώνα οι άνθρωποι έκπληκτοι έβλεπαν να πραγματοποιείται με όλο και πιο γρήγορο ρυθμό ένα παλιό όνειρο: ο θρίαμβος της επιστήμης. Ο σιδηρόδρομος, το υποβρύχιο, το αυτοκίνητο, ο τηλέγραφος, το τηλέφωνο, η φωτογραφία, κ.α. Άρχιζαν να μπαίνουν στη ζωή τους με άμεσες επιπτώσεις στην ίδια τη δομή της κοινωνίας, τις μορφές εργασίας, τις σχέσεις παραγωγής και κατανάλωσης και κυρίως στις σχέσεις του ατόμου με το χώρο και το χρόνο.

Γύρω στα μέσα του αιώνα οι ζωγράφοι έπαψαν να επιδιώκουν την ψευδαίσθηση του τρισδιάστατου χώρου. Αυτό ήταν ουσιαστικά το πρώτο μεγάλο βήμα προς τη μοντέρνα ζωγραφική: η αναγωγή στη δική της, ιδιαίτερη πραγματικότητα, δηλαδή την επίπεδη επιφάνεια. [9]

Με άμεσους προδρόμους τους νατουραλιστές τοπιογράφους της λεγόμενης Σχολής της Barbizon (Theodore Rouseau, Charles Francois Daubigny, Jean Francois Millet) ο ιμπρεσιονισμός κυριάρχησε στη Γαλλία τη δεκαετία του 1870-80, μια περίοδο εξαιρετικά δύσκολη λόγω κυρίως της οικονομικής κρίσης, που ακολούθησε την ήττα στο Γαλλοπρωσικό πόλεμο του 1870-71. Οι Γάλλοι καλλιτέχνες που σχημάτισαν,

9 Άλκης Χαραλαμπίδης, Η τέχνη του 20ου αιώνα, τόμος 1, 1990

γύρω στα μέσα του του 19ου αιώνα τη σχολή της Barbizon, είναι οι πρώτοι που θα μεταφέρουν το καβαλέτο τους μπροστά στο μοτίβο και θα προσπαθήσουν να αποδώσουν ανεπιτήδευτα το θέαμα που έχουν μπροστά στα μάτια τους, ανοίγοντας το δρόμο προς μια ζωγραφική της υπαίθρου (plein air). Ως τότε ο ζωγράφος κρατούσε σημειώσεις μπροστά στο μοτίβο για να τις επεξεργαστεί αργότερα στον τελικό πίνακα στο εργαστήριό του. Οι ζωγράφοι αυτής της σχολής προετοίμασαν το έδαφος για τον Ιμπρεσιονισμό.[10]

Η έξοδος από το σκιερό εργαστήριο στο λαμπερό φως της υπαίθρου υπήρξε για τους ζωγράφους μια αποκάλυψη. Εκεί συνειδητοποίησαν ότι η εικόνα της φύσης μεταβάλλεται αδιάκοπα με τη ροή του χρόνου και την αλλαγή του φωτός, ότι δυνατά χρώματα της φύσης δεν είχαν καμιά σχέση με τα καφετιά, τα γκρίζα, τα λευκά της παραδοσιακής τοπιογραφίας, ότι η ακαδημαϊκή, επίμοχθη και αργή τεχνική ήταν ανεπαρκής για να συλλάβει τα φαινόμενα στη ροή τους και να ερμηνεύσει τη φύση ως ένα διαρκές γίγνεσθαι και όχι ως γεγονός. Έτσι γεννήθηκε ο Ιμπρεσιονισμός. Μια ζωγραφική που φιλοδοξούσε να αιχμαλωτίσει τη στιγμιαία εντύπωση, πριν προλάβει να την επεξεργαστεί η νόηση και να τη φυλακίσει μέσα στα καλούπια της παράδοσης. Το σύνθημα των ιμπρεσιονιστών ζωγράφων ήταν nature contre culture (φύση εναντίον των παραδοσιακών σχημάτων).[11]Με τη βοήθεια της φυσιολογίας της όρασης και της οπτικής, αναλύουν το φως στα καθαρά χρώματα που το συνθέτουν, δημιουργώντας μια σημειολογία που δεν μιμείται αλλά ερμηνεύει τη δράση του φωτός. Οι ιμπρεσιονιστές δουλεύουν με χρώματα ανόθευτα, όπως βγαίνουν από το σωληνάριο, καταφεύγουν στους συμπληρωματικούς τόνους, για ν΄αυξήσουν τη λάμψη και τη φωτεινότητά τους και καταφέρνουν να μεταφράσουν τη γεμάτη παλμό αίσθηση της αληθινής υπαίθρου. Παράλληλα ανανεώνουν και την τεχνική τους: ζωγραφίζουν με συγκοπτόμενες, πυρετικές πινελιές και καλούν το μάτι του θεατή αντί να παραμένει απαθές, να συμμετάσχει ενεργά στη γένεση του έργου, στην ποιητική της εικόνας. Οι πίνακές τους λάμπουν από φωτεινότητα, παλμό και χρώμα και μεταδίδουν στο θεατή ένα αίσθημα ευφορίας.[12]

10 E.H. Gobrich, Το Χρονικό της Τέχνης, 1995

11 Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2006

12 Μάνος Στεφανίδης, *Μια Ιστορία της Ζωγραφικής,1994*

Τα θέματα των ιμπρεσιονιστών ήταν συνηθισμένα και απλά: τοπία με βουνά, δέντρα, νερά και σύννεφα, καθημερινές σκηνές με ανθρώπινες μορφές πάντα σε κίνηση, με έμφαση στο στιγμιαίο, το αδιάκοπα μεταβαλλόμενο, στο διαρκές γίγνεσθαι. Για να φτάσουν στην πειστική απόδοση της άποψής τους οι ιμπρεσιονιστές χρειάστηκε να αμφισβητήσουν την ακαδημαϊκή παράδοση, που ήθελε καθοριστικό παράγοντα της ζωγραφικής τη γραμμή.[13]

Ο Ιμπρεσιονισμός, ένα καθαρό γαλλικό κίνημα, έχει τους άμεσους προδρόμους και τους κύριους εκπροσώπους του. Ο Μανέ, ο Μπουτέν, ο Ζονγκέντ προετοίμασαν την οδό που θα πορευτούν οι μεγάλοι ζωγράφοι του κινήματος: οι Μανέ, Ρενουάρ, Πισαρό, Σεζάν.

2.2 Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος και η εξέλιξη της σερβικής ζωγραφικής

Οι απαρχές του σερβικού μοντερνισμού στην τέχνη συνήθως συνδέεται με τις τελευταίες ιμπρεσιονιστικές απόπειρες της νέας γενιάς των τελευταίων χρόνων της δεκαετίας του 1910. Ωστόσο, μια πιο προσεκτική προσέγγιση των έργων της προηγούμενης περιόδου, καταδεικνύει ότι η εκκόλαψη αυτού του καλλιτεχνικού ρεύματος στη Σερβία είχε αρχίσει τουλάχιστον 2 δεκαετίες νωρίτερα από το προαναφερθέν χρονικό πλαίσιο. [14]

Η τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα βρίσκει τη Σερβία σε μια καλλιτεχνική μετάβαση. Ύστερα από πολλά χρόνια προσκόλλησης στον αυστηρό ακαδημαϊσμό[15] γίνεται προσπάθεια από τη νέα γενιά να "απελευθερωθεί" από τον σφιχτό μανδύα των περιορισμών του συντηρητισμού και να βγει από το ατελιέ προς αναζήτηση και κατάκτηση του φωτός στην ύπαιθρο, όπως ακριβώς είχε κάνει και ο κύκλος της **Barbisonais**[16]. Η θεματολογία αλλάζει. Η ρεαλιστική αποτύπωση φανταστικών, ιστορικών και πατριωτικών θεμάτων δίνει τη θέση της στην απεικόνιση κυρίως της

13 Άλκης Χαραλαμπίδης, ο.π.

14 Ljubica Milikovic, Light in the Darkness of World War One..., 2014

15 είναι ένα είδος ζωγραφικής και γλυπτικής που δημιουργήθηκε από τις τεχνικές των ευρωπαϊκών ακαδημαϊκών σχολών των καλών τεχνών. Συνδέεται κυρίως με το στυλ του Νεοκλασικισμού και του Ρομαντισμού

16 Ljubica Milikovic, ο.π.

υπαίθρου. Στόχος τους ήταν η αποτύπωση και η ανάδειξη της ομορφιάς της φύσης, του αστικού τοπίου και της καθημερινότητας των ανθρώπων. Σε κάθε περίπτωση, η νέα γενιά καλλιτεχνών, ήταν ως επί το πλείστον καλλιτέχνες που είχαν σπουδάσει στην ακαδημία του Μονάχου. Μετά τις σπουδές τους οι περισσότεροι από αυτούς εντάχθηκαν στην καλλιτεχνική ομάδα "Lada", που είχε ιδρυθεί το 1904. Η συγκεκριμένη ομάδα είχε πάρει την ονομασία της από τη σλαβική θεά της γονιμότητας και της αναγέννησης. Εντάθηκαν σ΄αυτή διάφοροι νοτιοσλάβοι καλλιτέχνες που αποδέχονταν την ιδέα του γιουγκοσλαβισμού ως ενοποιητικής πολυπολιτισμικής σύνθεσης στην οποία οι επιμέρους λαοί θα μετείχαν φέροντας τις δικές τους παραδόσεις και αξίες με στόχο την υπέρβαση του εθνικού και την ανάδειξη των παγκόσμιων αξιών.[17]

Η στιλιστική εξέλιξη της σέρβικης ζωγραφικής, που σηματοδοτείται από την εικαστική αλλαγή που πραγματοποιήθηκε, ύστερα από μακρά καθυστέρηση στην υιοθέτηση ενός τέτοιου στυλ (ιμπρεσιονιστικού) άγγιξε μια εκπληκτική και παράδοξη δυναμική, και εν συνεχεία προσέδωσε υπερηφάνεια στο το σερβικό λαό. Εντούτοις αυτό που ακολούθησε την επιτυχία ήταν η κατάρρευση και η λήθη. Ένα στυλ που η δυνατότητές του δεν είχαν εξελιχθεί στο έπακρο, που δεν πρόλαβε να γίνει πλήρως γνωστό/αποδεκτό από τον ευρύτερο καλλιτεχνικό κύκλο, την ελίτ, την πολιτιστική σκηνή, τους κριτικούς τέχνης, το κοινό. Ένα στυλ που που δεν μπήκε στα σπίτια και στις εκθέσεις. Ένα στυλ τόσο γοητευτικό που δεν κατάφερε όμως να αποσπάσει την αναγνώριση της μεταπολεμικής Σερβίας. Πού και γιατί μια ολόκληρη γενιά καλλιτεχνών που πρωταγωνίστησαν εξαφανίστηκε; Πού πήγαν οι σέρβοι ιμπρεσιονιστές; Ποιες είναι οι άμεσες αιτίες και ποια τα βαθύτερα αίτια ενός τέτοιου φαινομένου; Αυτή η εργασία θα προσπαθήσει να φωτίσει συγκεκριμένες αφετηρίες και πτυχές του καλλιτεχνικού αυτού ρεύματος, με στόχο την ανάδειξη της συγκεκριμένης χρονικής περιόδου στην Σερβική ιστορία της τέχνης.

Αξίζει να μελετήσουμε πώς αυτοί οι εκλεπτυσμένοι καλλιτέχνες, με αυτές τις ευαισθησίες, βρήκαν εν μέσω μαχών και προσπάθειας για επιβίωση, για νίκη, ειρήνη και ελευθερία, τη σιδερένια θέληση, και τη δημιουργική ορμή να απεικονίσουν όλα όσα έβλεπαν και βίωναν. Αναρωτιέται κανείς πού και πώς, εν τω μέσω ενός "Γολγοθά", του "Αλβανικού Γολγοθά", όπως έμεινε γνωστή στην ιστοριογραφία η

17 Σταυρούλα Μαυρογένη, *Εικονογραφώντας την πορεία από την ήττα στην εποποιία*, υπό έκδοση

πορεία οπισθοχώρησης των Σέρβων, βρήκαν την ηθική και φυσική δύναμη για να ζωγραφίσουν τόσο ιδιαίτερα διαυγείς πίνακες. Ακολουθώντας την πορεία αυτών των καλλιτεχνών γίνεται εμφανές ότι η τέχνη και οι αναζητήσεις της, τους βοήθησε να υπερβούν: πόλεμο και θάνατο, εγκλήματα και απάνθρωπες συνθήκες διαβίωσης. Θα πρέπει να ληφθεί υπόψη η κοινή μοίρα όλων, των στρατευμάτων, ανθρώπων και καλλιτεχνών, καθώς επίσης και των γυναικών ζωγράφων, μορφωμένων νεαρών γυναικών, που εργάστηκαν ως εθελόντριες νοσοκόμες στον πόλεμο ή γυναίκες που απλώς έγιναν μάρτυρες όλης εκείνης της καταστροφής, των μαχών, της αρρώστιας και που παρ΄όλα τα δεινά στο βάθος η ζωή συνεχιζόταν. Οι ζωγράφοι πολέμου ή ζωγράφοι πολεμιστές, είναι δύο διαφορετικά status, αλλά μερικές φορές μπορεί να είναι και διπλό status: οι επίσημοι ζωγράφοι πολέμου της ανώτατης διοίκησης του σερβικού στρατού ή μπορεί να είναι και επαγγελματίες ζωγράφοι που βρέθηκαν στα πεδία των μαχών είτε ως στρατολογημένοι είτε ως εθελοντές. Ενώ ο Βρετανικός στρατός δεν ενθάρρυνε τους καλλιτέχνες να αποτυπώνουν σκηνές μαχών και στρατοπέδων στο Μεγάλο Πόλεμο, φοβούμενος ότι ο εχθρός θα αποκομίσει πληροφορίες, ο σερβικός στρατός εγκαινίασε τον όρο "ζωγράφος πολέμου" ήδη από το 1912.[18] Αυτός ο τίτλος εμφανίζεται στο ταξιδιωτικό έγγραφο νούμερο 86, υπογεγραμμένο από τον στρατηγό Zivojin Misic, και αφορούσε τον Petar Ranosovic, όπως επίσης και στην άδεια νούμερο 4190 που αφορούσε τον Dragomir Glisic, υπογεγραμμένο από τον Petar Bojovic. Πολλοί καλλιτέχνες που έφεραν αυτών των τίτλο στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο έδωσαν μεγάλης αξίας ντοκουμέντα.[19] Το γεγονός που ιστορείται σ΄αυτή την εργασία μπορεί να μοιάζει, βαθύτατα θλιβερό, ενδεχομένως ακατανόητο, ωστόσο αυτό το ιστορικό γεγονός είναι "ανεξίτηλα" αληθινό.

Τα έργα των Ζωγράφων πολέμου δημιουργήθηκαν σε εξαιρετικά δύσκολες συνθήκες. Οι χώροι στους οποίους ζωγράφιζαν ήταν ακατάλληλοι, πολλά δε έργα δημιουργήθηκαν στα πεδία των μαχών. "μεταξύ της σάλπιγγας και της σιωπής", όπως εγράφη χαρακτηριστικά. Η μεταφορά τους δημιουργούσε ένα επιπρόσθετο πρόβλημα και για τον λόγο αυτό η πλειοψηφία των έργων ήταν μικρών διαστάσεων. Ένα επιπλέον πρόβλημα αποτελούσε η προμήθεια των υλικών, ζήτημα που λύθηκε

18 Military Museum Belgrade, 2013

19 Ljubisa Nikolic, *Serbian painters in the Army medical corps* 1914-18, 2011

μερικώς μετά την εγκατάσταση των καλλιτεχνών στα αστικά κέντρα και κυρίως στη Θεσσαλονίκη. Εξαιτίας αυτού αρκετά έργα είναι σχέδια με μολύβι, ενώ αρκετά μεταφέρθηκαν αργότερα σε μουσαμά ή οι ίδιοι οι καλλιτέχνες ξαναδούλεψαν τους πίνακές τους.[20]

Όπως προανέφερα ένας ολόκληρος λαός, με τον στρατό, την κυβέρνηση, βασιλιά και πρίγκιπα, έφυγε από την περιοχή του παίρνοντας μαζί τους όλα τα αρχεία, τα επίσημα έγγραφα, οικοσκευές μέχρι και τα κατοικίδια τους. Οι απλοί άνθρωποι μετέφεραν μαζί τους οικογενειακές φωτογραφίες, αγιογραφίες και τα τελευταία τους χρυσά νομίσματα και βέβαια οι καλλιτέχνες τον εξοπλισμό τους. Σε μια φοβερή, "βιβλική" εκστρατεία διέσχισαν τα Αλβανικά βουνά μεσούντος του χειμώνα, έχοντας επιπλέον να αντιμετωπίσουν και αλβανικές αποσχιστικές επαναστατικές ομάδες. Εν συνεχεία έπρεπε να υπομείνουν τις παρατεταμένες διπλωματικές καθυστερήσεις των συμμάχων, αναμένοντας την βοήθειά τους. Όσοι κατάφεραν να φτάσουν στις βαλτώδης αλβανικές ακτές ήρθαν αντιμέτωποι με την ελονοσία.

Έχοντας καταγραφεί μεγάλες αριθμητικές απώλειες ανθρώπινων ζωών, οι εναπομείναντες μεταφέρθηκαν με τα συμμαχικά πλοία στην Κέρκυρα και από κει κατάφεραν τάχιστα να οργανώσουν το κυβερνητικό τους έργο, να εγκαταστήσουν κρατικό τυπογραφείο και άλλα θεσμικά τμήματα, μα πάνω απ΄όλα κατάφεραν να αναδιοργανώσουν το στράτευμα, με τέτοια επιτυχία ώστε μέσα σε 2-3 μήνες μεταμορφώθηκε σε έναν ανανεωμένο, πειθαρχημένο, με πλήρη στρατιωτική δομή στρατό. Ζωντανοί νεκροί έφτασαν στην Κέρκυρα, το νησί του πόνου και της περηφάνιας[21], ανάρρωσαν θεαματικά γρήγορα και μεταφέρθηκαν από τους συμμάχους με πλοία στη Θεσσαλονίκη, ενώθηκαν με τα συμμαχικά στρατεύματα και ήταν στις πρώτες γραμμές του μετώπου της Θεσσαλονίκης. Με ένα ασταμάτητο προβάδισμα, σχεδόν τρέχοντας και προσφέροντας πολύτιμη βοήθεια στους συμμάχους, επέστρεψαν στην πατρίδα τους και ελευθέρωσαν την Σερβία.

20 Military Museum Belgrade, έκδοση 2013

21 Βασισμένο στην ποιητική συλλογή "τραγούδια του πόνου και της περηφάνιας" και του ποιήματος του Milutnin Bojic : "Ode to a blue sea tomb"

Ορισμένοι ζωγράφιζαν καθ΄όλη τη διάρκεια αυτής της απίστευτης περιπέτειας, ειδικά στο ατελιέ της Θεσσαλονίκης, όπου παλιοί φίλοι συναντήθηκαν ξανά. Φίλοι από τις ειρηνικές εποχές, όταν όλοι μαζί "κατακτούσαν" τις πρώτες αχτίδες του φωτός και ανεπιτήδευτα, τις μετέφεραν στις παλέτες τους. Επί της ουσίας βέβαια, δεν ήταν μια απλή μεταφορά φωτός στις ζωγραφιές τους, αλλά επέτρεπαν στο φως σταδιακά να διαλύσει την συμπαγή μορφή, αναμορφώνοντας την με λαμπερές, πολύχρωμες **πινελιές.**

2.3 Η ζωγραφική της Σερβίας πριν τον πόλεμο

Το ρεύμα του μοντερνισμού στη Σερβία συνδέεται συνήθως στην βιβλιογραφία με την ιμπρεσιονιστική δράση της καλλιτεχνικής σκηνής του Βελιγραδίου.[22] Το ερώτημα που τίθεται είναι πώς μια ολόκληρη εθνική καλλιτεχνική τάση ταυτίζεται με μία και μοναδική πόλη. Η απάντηση εντοπίζεται στη σχολή Καλών Τεχνών του Βελιγραδίου. Στο Βελιγράδι συνέρρεαν όχι μόνο νέοι, ταλαντούχοι μαθητές για να φοιτήσουν και να κάνουν πρακτική στα ατελιέ των μεγαλύτερων δασκάλων (κάτι που θα μπορούσαν να το κάνουν και σε μικρότερες πόλεις) αλλά κυρίως για να φοιτήσουν στην καλλιτεχνική σχολή του Βελιγραδίου. Η συγκεκριμένη σχολή είχε γίνει πόλος έλξης και συγκέντρωσης τόσο των ταλαντούχων και καταξιωμένων καλλιτεχνών όσο και των νέων που ήταν το μέλλον της Σερβίας. Οι νέοι άνθρωποι αρέσκονταν να συνομιλούν με ομοϊδεάτες τους, να αισθάνονται υποστήριξη και κίνητρο για την ακούραστη και συχνά επίπονη δουλειά του ζωγράφου. Είχαν να αντιμετωπίσουν πολλά θέματα, από την αγωνία της επιβίωσης, της αναζήτησης εργασίας μέχρι και των παθιασμένων συζητήσεων και των νέων ιδεών.

Σε μια τέτοια διαφοροποιημένη ατμόσφαιρα και στην ανοικτή ύπαιθρο, en plain air, κάτω από τον καθαρό ουρανό, μια μικρή ομάδα νέων, οραματιστών καλλιτεχνών, συγκεντρώθηκε γύρω από τον παλιό δάσκαλο Kosta Milicevic (ήταν ήδη 40 χρονών). Αυτή η καλλιτεχνική συνάντηση δεν ήταν ούτε τυχαία, ούτε και οι ιδέες γύρω από το φως στη ζωγραφική εμφανίστηκαν έτσι ξαφνικά. Όπως εξελίχθηκε, ο ρεαλισμός στη ζωγραφική, ήταν ο φορέας όχι μόνο νέων ιδεών, αλλά είχε να

22 Ljubica Milijkovic, ο.π.

παρουσιάσει και μερικές πολύ ενδιαφέρουσες λύσεις στις καλλιτεχνικές ανησυχίες/ερωτήσεις γύρω από το φυσικό φως στην Σερβική ζωγραφική.

Είναι ωστόσο σημαντικό να επισημάνουμε και να εστιάσουμε στην προηγούμενη γενιά, που διαμόρφωσε αρκετούς καλλιτέχνες οι οποίοι αγωνίστηκαν σκληρά για την κατάκτηση "ενός νέου ρόλου για το φως", και στρώνοντας το δρόμο για την επερχόμενη γενιά. Από τη μια μεριά υπήρχαν οι Σέρβοι tenebroso καλλιτέχνες[23] - Dura Jaksic και Dorde Krstic, και από την άλλη, οι καλλιτέχνες των "ανοιχτών χώρων" Marko Murat και Vlaho Bukovac που ήταν αυτοί που μετέφεραν την ιδέα ότι το χρώμα μπορεί να "δομήσει" τον πίνακα. Κατά αναλογία, η νοτιοσλαβική καλλιτεχνική σκηνή, όπως και η ιδέα του "γιουγκοσλαβισμού"[24] ήταν παρούσες από τις αρχές του 20ου αιώνα και τελικά χρειάστηκαν δύο δεκαετίες και τρεις πόλεμοι για να πάρει σάρκα και οστά αυτή η ουτοπική ιδέα της ενότητας μεταξύ των βαλκάνιων λαών. Η πρώτη "γιουγκοσλαβική" έκθεση πραγματοποιήθηκε στα 1904, συγκεντρώνοντας όλα τα βαλκανικά έθνη συμπεριλαμβανομένης και της Βουλγαρίας, ως συμμετέχοντες και αποκαλύπτοντας την κινητήρια δύναμη πίσω από την καλλιτεχνική ιδέα.[25]

Από καλλιτεχνικής άποψης, ο ιστορικός ρόλος του νέου στυλ ήταν μοναδικός: να απελευθερώσει τη ζωγραφική από το περιεχόμενο, από την εικονογραφική της μήτρα. Να αποπέμψει τη κυρίαρχη ιδέα του ακαδημαϊκού κλασικισμού και να προσφέρει μια εναλλακτική ιδέα, που θα ελευθερώσει τον "χώρο" της ζωγραφικής, υπέρ μιας καθαρά καλλιτεχνικής έκφρασης. Για την νεολαία ήταν ιδιαίτερα ελκυστικός ο ιμπρεσιονισμός καθώς είχε να προσφέρει: την εγρήγορση των αισθήσεων, την παρατήρηση της οπτικής κατάστασης του χώρου και την μεταφορά αυτών στον καμβά.

Αυτός ο τρόπος ζωγραφικής διέφερε όσον αφορά την προηγούμενη γνώση και δεξιότητα, σε τέτοιο βαθμό, ώστε αρχικά ήταν εφικτό να εκφραστεί μόνο σε μικρά

23 Η ιταλική λέξη *tenebroso* (ελλ. μτφρ. *Σκοτεινός*), χρησιμοποιείται στην τέχνη, ως όρος για να περιγράψει τους σκοτεινούς τόνους στη ζωγραφική όπως αυτοί αποδόθηκαν σε έργα κυρίως του 17ου αιώνα, ειδικότερα του Καραβάτζιο και του Ρέμπραντ. Ως ύφος χαρακτηρίζεται από μεγάλες βαθύχρωμες ή σκοτεινές επιφάνειες που συνδυάζονται με μικρότερες περιοχές κατάλληλα φωτισμένες με τη χρήση χρώματος, με αποτέλεσμα τη δημιουργία δραματικών φωτοσκιάσεων

24 Της πολιτισμικής ενοποίησης των νοτιοσλάβων

25 A. B . Wachtel, Making a Nation-Breaking a Nation, 1998

μεγέθη και μόνο για ιδίαν χρήση ή για επίδειξη σε μικρό κύκλο φίλων ή ομοϊδεατών ζωγράφων. Τέτοιοι πίνακες δεν εκθέτονταν στα καλλιτεχνικά σαλόνια ούτε αντιπροσώπευαν τους δημιουργούς τους στα διεθνή events. Ο σερβικός ιμπρεσιονισμός δεν έφτασε ποτέ πλήρως τις δυνατότητές του στην καλλιτεχνική σκηνή της χώρας και δεν αξιολογήθηκε κατάλληλα από τους κριτικούς και το κοινό. Δεν πρόλαβε να εξελιχθεί σαν καλλιτεχνικό κίνημα, ούτε έγινε πλήρως αποδεκτό ως ζωγραφικό στυλ.[26]

Ωστόσο, αυτή η πρώτη κατάκτηση του φωτός στην σερβική τέχνη, ορίζεται στην βιβλιογραφία, ως η πρώτη εμφάνιση του ιμπρεσιονισμού. Εκεί άρχισε η απελευθέρωση από τις προηγούμενες εγκατεστημένες ιδέες της κλασικιστικής ζωγραφικής και μαζί με την τέχνη, άρχισε να αλλάζει και η γενικότερη κοσμοθεωρία της σέρβικης κοινωνίας με την συγκρότηση μιας μορφωμένης μεσαίας τάξης, η οποία ξεχώρισε και αναμόρφωσε με τις δικές της αξίες το πατριαρχικό και αναχρονιστικό αξιακό σύστημα. Μία νέα γενιά εκπαιδευμένων στα ευρωπαϊκά κέντρα, με νέες γνώσεις και δεξιότητες έφεραν ιδέες ενός καινούργιου συστήματος ηθικής, έφεραν το πνεύμα, την δεοντολογία και την αισθητική μιας αστικής κοινωνίας. Η σερβική εθνική ιδέα, όπως και άλλων ευρωπαϊκών εθνών τον 19ο αιώνα, διαμορφώθηκαν στη βάση της διάδοσης και καλλιέργειας της εθνικής συνείδησης, και όταν το σερβικό κράτος ιδρύθηκε, παρά τις πολιτικές προσπάθειες ενοποίησης του σερβικού λαού, σε μεγάλο βαθμό οι πολιτικοί εναγκάλισαν την τέχνη και τον πολιτισμό, ως φορείς της ενοποιητικής ιδεολογίας. Η δυναμική της τέχνης άρχισε να χρησιμοποιείται ως η "ευγενής" κινητήρια δύναμη στην διαδικασία δημιουργίας ενός μεγάλου πολιτικού ιδεώδους. Μετατοπίζοντας το πεδίο από την ιδέα στην πραγματοποίηση, από το άτομο στο γενικό ενθουσιασμό, εκφρασμένο στις δραστηριότητες των διακεκριμένων σέρβων καλλιτεχνών.[27]

Πρώτη απ΄όλους η Nadezda Petrovic, εξέφρασε τον μεγάλο πατριωτισμό της μέσα από την τέχνη της, και τη θερμή συμμετοχή της σε συναντήσεις και φλογερές διαλέξεις. Με την προσωπική της δέσμευση άνοιξε μια καινούργια σελίδα, θέτοντας τις βάσεις ενός ολοκαίνουργιου ρόλου για τη γυναίκα. Η γυναίκα- καλλιτέχνης, η

26 Museum of Contemporary Art Belgrade, κατάλογος

27 A. B . Wachtel, Making a Nation-Breaking a Nation, 1998

γυναίκα-πατριώτης, η γυναίκα-αγνωνίστρια. Αναμφισβήτητα το έντονο ταμπεραμέντο της αντανακλάται στη ζωγραφική της τέχνη.

Παράλληλα με τις μεγάλες εκθέσεις, όπου οι καλλιτέχνες εμπνέονταν από ρομαντικά θέματα ιστορικών περιόδων ή από την καθημερινότητα και τα έθιμα, είχε διαμορφωθεί διακριτικά και η νέα γενιά Σέρβων ζωγράφων που εμπνέονταν από τις εμπειρίες τους που έζησαν ως φοιτητές στο εξωτερικό. Στην 4η "γιουγκοσλαβική" έκθεση στο Βελιγράδι το 1912, οι ιμπρεσιονιστές ήταν πλέον έτοιμοι να επιβληθούν με την δύναμη της αισιοδοξίας τους. Ταυτόχρονα, πειραματίζονταν στον δικό τους κλειστό κύκλο στο Savinac, ένα μικρό λόφο, που εκείνη την εποχή ήταν στην περιφέρεια του Βελιγραδίου[28] και με αυτό τον τρόπο προσπαθούσαν να εξασφαλίσουν μια θέση για το καινούργιο καλλιτεχνικό στυλ στο ευρύτερο καλλιτεχνικό στερέωμα.

Το παράδοξο με την εξέλιξη του ιμπρεσιονισμού στη Σερβία είναι ότι ενώ διεκόπη απότομα από τον Μεγάλο Πόλεμο, κατάφερε να εισέλθει ξανά στο προσκήνιο την πιο απρόσμενη και ακατάλληλη στιγμή. Σε μια στιγμή απόλυτα ακραία: στιγμή υλικής και ηθικής ταπείνωσης, απόγνωσης και απελπισίας. Η φλόγα του ιμπρεσιονισμού κατάφερε να ανάψει ξανά με θαυμαστό τρόπο "κάτω από το ήλιο της μεσογείου" και να εξελιχθεί ενσωματώνοντας στοιχεία εξπρεσιονιστικά καθώς και την αντισυμβατικότητά του φοβισμού.

28 Σήμερα είναι στο κέντρο του Βελιγραδίου

Κεφάλαιο 3

Η απεικόνιση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου στην τέχνη της Σερβίας

3.1 Η αρχή του Μεγάλου Πολέμου στη Σερβία και η επίδρασή της στην τέχνη

Η έναρξη του πολέμου "σφραγίστηκε" με τον βομβαρδισμό[29] του Βελιγραδίου, την πρωτεύουσα της Σερβίας που ήταν σε μια στρατηγικά δυσχερή θέση, στα σύνορα με την Αυστροουγγαρία, στις όχθες δύο ποταμών του Σάβα και του Δούναβη. Το Βελιγράδι βομβαρδίστηκε τη νύχτα της 28ης προς 29ης Ιουλίου 1914, την ίδια μέρα δηλαδή που κηρύχθηκε ο πόλεμος. Ο βομβαρδισμός διήρκησε για έξι συνεχόμενες μέρες και νύχτες. Νοσοκομεία, πανεπιστήμια, σχολεία, μουσεία, θέατρα και άλλα ιδρύματα, ανάμεσά τους και το εθνικό μουσείο, το οποίο λεηλατήθηκε κιόλας, υποβλήθηκαν σε προγραμματισμένο βομβαρδισμό. Αυτό που ακολούθησε ήταν η εισβολή του πεζικού, με την στρατηγική επίκληση : "για να εκπολιτίσουμε τους ανθρώπους σε αυτή την βαλκανική, μαύρη τρύπα, την Σερβία." πιστεύοντας παράλληλα ότι αυτή την ενοχλητική, μικρή χώρα θα την κατακτήσουν σε διάστημα μικρότερο των δύο εβδομάδων.

Σε δύο μεγάλες μάχες, στις περιοχές Cer και Kolubara, όταν ο σέρβικός στρατός διέσχισε εχθρική περιοχή, ο στρατός της αυτοκρατορίας, νικήθηκε και οι στρατιώτες άρχισαν να οπισθοχωρούν ανεξέλεγκτα δια μέσου του Drina. Αυτές οι δύο μάχες διδάσκονται ακόμη και σήμερα στις στρατιωτικές σχολές παγκοσμίως, ως ένα παράδειγμα στρατηγικού ελιγμού, όταν ο στρατός είναι κατώτερος αριθμητικά από τον εχθρικό.

Μία νέα επίθεση έλαβε χώρα την επόμενη χρονιά, ωστόσο αυτή τη φορά ενέσκηψε από τρεις μεριές και από τρεις διαφορετικούς εχθρούς: τους Βούλγαρους (από ανατολικά), τους Γερμανούς (από βόρεια), και τους Αυστρο-ούγγρους (από δυτικά). Με ενωμένες τις δυνάμεις του, ο εχθρός ήταν απόλυτα ικανός να καταλάβει

29 Το Βελιγράδι ήταν η πρώτη πόλη τον 20ο αι. που βομβαρδίστηκε με τη χρήση πυροβολικού

την Σερβία, χωρίζοντάς την σε τρεις ζώνες κατοχής και κατέλαβαν το σχεδόν ερημωμένο Βελιγράδι, γιατί ο στρατός, η κυβέρνηση, η διοίκηση, ο λαός, γυναίκες, παιδιά και ηλικιωμένοι, όλοι – όπως αναφέρθηκε παραπάνω – είχαν οπισθοχωρήσει. Ήταν τότε, μαζί με τις μάχες, που η ταλαιπωρία και η εξάντληση ενός ολόκληρου έθνους είχε αρχίσει. Στα ιστορικά έγγραφα απαντάται αυτή η πορεία ως Αλβανικός Γολγοθάς.

Σε αντίποινα για τις χαμένες μάχες, οι Αυστροούγγροι προέβησαν συστηματικά σε μαζικά εγκλήματα εναντίον των πολιτών. Σφαγές, απαγχονισμούς (βλ. Παρακάτω πίνακα), εκδίωξη μέχρι τελικής εξαφάνισης.

Εκτός από την εικαστική αποτύπωση των φρικτών βιαιοπραγιών, υπάρχει και μεγάλος αριθμός φωτογραφικών ντοκουμέντων που απαθανάτισαν αυτές τις σκηνές.

Vladimir Becic, *Απαγχωνισμός, 1917, Λιθογραφία/χαρτί, 485 × 370 mm, Μουσείο της πόλης του Βελιγραδίου*

Αξίζει να σημειώσουμε ότι η υπηρεσία του "ζωγράφου του πολέμου" είχε ήδη εδραιωθεί από την εποχή των βαλκανικών πολέμων. Το πρώτο επίσημο έγγραφο που έχει διασωθεί και πιστοποιεί την ιδιότητα του "ζωγράφου πολέμου", αφορά στο διαβατήριο του Petar Ranosovic, και είχε υπογραφεί από τον υπαρχηγό του Γενικού

Επιτελείου του Στρατού Zivojic Misic, στις 21 Σεπτεμβρίου 1912.[30] Ένα ακόμη έγγραφο που πιστοποιεί την υπηρεσία των "ζωγράφων πολέμου" στο σερβικό στρατό είναι του Dragomir Glisic, που μεταφέρθηκε στην περιοχή που ήταν υπό τον έλεγχο του τάγματος του Δούναβη. Το συγκεκριμένο έγγραφο υπεγράφη από τον στρατηγό Petar Bojovic στις 27 Ιουνίου 1913.

Ωστόσο αυτές ήταν ατομικές αναφορές. Με την έναρξη του Α΄Παγκοσμίου Πολέμου άρχισε η "προσκόλληση" ζωγράφων σε μεγάλα στρατιωτικά τάγματα και δόθηκε ιδιαίτερη προσοχή σε αυτούς. Αυτό αντανακλάται στο γεγονός ότι οι μισθοί των ζωγράφων εξισώθηκαν με των αξιωματικών του σερβικού στρατού.[31] Σύμφωνα με το Γενικό Επιτελείο Στρατού αποστολή των "ζωγράφων πολέμου" ήταν : "*η διαιώνιση των σημαντικών στρατιωτικών γεγονότων...η απεικόνιση των σημαντικότερων εκδηλώσεων και των τόπων από όπου ο στρατός διέρχεται. Η απεικόνιση των εχθρικών θέσεων και των αμυντικών συστημάτων. Η απεικόνιση των αιχμαλώτων του εχθρού, και των φρικαλεοτήτων σε βάρος των στρατιωτών και του άμαχου πληθυσμού".* Το ανώτατο αρχηγείο του σερβικού στρατού, άρχισε να εκδίδει τις επίσημες αποστολές των ζωγράφων πολέμου που θα απασχολούνταν στα πεδία των μαχών μαζί με τις σερβικές στρατιωτικές μονάδες. Τέτοια έγγραφα έφεραν την υπογραφή του Radomir Putnik στις 20 Αυγούστου 1914. Το αρχηγείο διέταξε την αποστολή της λίστας των ζωγράφων και φωτογράφων πολέμου μαζί με τα έργα και τις φωτογραφίες τους. Οι ζωγράφοι μαζί με τους υπόλοιπους ξένους ανταποκριτές και φωτογράφους ήταν επισήμως διαπιστευμένοι να κινούνται στα πεδία των μαχών, ούτως ώστε μέσω των μέσων ενημέρωσης να πληροφορείται το κοινό, για την αγωνιώδη προσπάθεια και μάχη των Σέρβων να προασπιστούν τα πάτρια εδάφη τους. Με αυτό τον τρόπο προσπάθησαν οι σέρβοι να αντιμετωπίσουν την Αυστροουγγρική μηχανή προπαγάνδας που δούλευε για να δικαιολογήσει τόσο την κήρυξη πολέμου όσο και τα εγκλήματα που διέπρατταν.

Ζωγράφοι και φωτογράφοι ήταν επιφορτισμένοι με μια ανεκτίμητη αποστολή, που περιελάμβανε τη συλλογή στοιχείων από τις μάχες, τις νίκες, τις ήττες, τις συνθήκες του πολέμου, τα εγκλήματα κ.α, με στόχο τη δημιουργία ιστορικών αρχείων για τις επερχόμενες γενιές και τους μελετητές. Με φρέσκα τα βιώματα από τους

30 Σ. Μαυρογένη, ο.π

31 Στο ίδιο

βαλκανικούς πολέμους, είχε αποφασιστεί να δοθεί ιδιαίτερη προσοχή στην σκληρότητα και την βαρβαρότητα του εχθρού. Η αναφορά προς τους ζωγράφους του πολέμου ήταν σαφής στο να καταγράψουν σημαντικές στιγμές κατά την διάρκεια των μαχών, οι οποίες θα είναι πολύτιμες στην Ιστορία, απαιτώντας από αυτούς όχι μόνο, το έντονο ενδιαφέρον και τις βαθιές τους εντυπώσεις αλλά και την ίδια τους την αυτοθυσία. Τα πρωτόλεια θα παρέμεναν στην ιδιοκτησία των καλλιτεχνών και τα έργα τους θα αγοράζονταν από το Υπουργείο του Στρατού.[32]

Το βαθύ και έντονο πάθος που πηγάζει από πολλούς πίνακες είναι ένα αυθεντικό συναίσθημα, είναι το δράμα της ζωής που ανετράπη πλήρως. Το δράμα της ζωής του λαού μιας μικρής χώρας που επέλεξε το μονοπάτι της αντίστασης και της περηφάνιας πληρώνοντας το όμως με ένα μη αναστρέψιμο τίμημα: την απώλεια του 1/3 του πληθυσμού της.

Milos Golubovic, *Αναχώρηση* 1918,oil / Canvas, 60 × 83 cm, Military Museum, Belgrade

Γιατί είναι σημαντικό για μας σήμερα να αισθανθούμε έστω και για ένα λεπτό -βλέποντας τους πίνακες του πολέμου- ένα μέρος από το συναίσθημα της τεράστιας ταλαιπωρίας, του αποχωρισμού, της ανασφάλειας, των διασκορπισμένων θυμάτων και της συνειδητής επιλογής ενός ολόκληρου λαού να επιλέξει το πιο δύσκολο μονοπάτι, το οποίο παρ΄όλα αυτά, είναι ένα μονοπάτι με σκοπό;

32 Vucinic Z.,Ratni slikari 1912-1919, 2009

Mihailo Milovanovic, *Χειρουργείο του Α΄ΠΠ,* Oil / Canvas,70 × 80 cm, Museum of the City of Belgrade

Θεωρώ πως είναι ζωτικής σημασίας για τις σύγχρονες γενιές, εκατό χρόνια μετά, να "βιώσουν" και να νιώσουν το δράμα και το μέγεθος της καταστροφής και να κατανοήσουν τη θυσία ενός λαού για την χώρα, τους ανθρώπους, την ελευθερία, την ταυτότητα, τη γλώσσα ή το κράτος. Μόνο εάν οι σύγχρονες γενιές αποκομίσουν έστω μια ιδέα αυτής της καταστροφής και θυσίας, αυτό αποτελεί απόδοση τιμής, ιδιαίτερα για τους ζωγράφους γιατί το έργο τους δεν ήταν μάταιο και η αποστολή τους να ενσταλάξουν μια σταγόνα μνήμης στους επερχόμενους θα έχει επιτευχθεί.

Dragomir Glisic*, στον καταυλισμό,* Oil / Canvas 17,5 × 29 cm , Military Museum, Belgrade

Νομίζω πως η πιο συναρπαστική εικόνα του μνημείου αυτού της σερβικής εποποιίας, δημιουργήθηκε από την Nadezda Petrovic, τη μεγαλύτερη σέρβα ζωγράφο, που εθελοντικά προσφέρθηκε να βοηθήσει τους ασθενείς που έπασχαν από τύφο στο

Valjevo, κατά τη διάρκεια της μεγάλης επιδημίας, όταν όλη η πόλη είχε μετατραπεί σε ένα μεγάλο νοσοκομείο. Αναφέρομαι στον πίνακα ***The Valjevo Hospital***.

Τους πρώτους μήνες του πολέμου, ένας μεγάλος αριθμός είχε σκοτωθεί και τραυματιστεί, οι Αυστροούγγροι επιδόθηκαν σε εγκλήματα εναντίον πολιτών, η θανατηφόρα επιδημία τύφου και η θεραπευτική αγωγή τόσο προς τους σέρβους στρατιώτες όσο και προς τους εχθρούς που είχαν μολυνθεί και τους είχαν αφήσει πίσω[33], όλα αυτά μετέβαλλαν την Σερβία σε σύμβολο μαρτυρίου αλλά και ανθρωπισμού. Η Nadezda Petrovic, δραστήρια, εξωστρεφής και ικανή, επιτάχυνε μπροστά, πιο μπροστά από την εποχή της, αφιερώνοντας τη ζωή της στην τέχνη και τον πατριωτισμό. Μέσα σε αυτή τη φριχτή ατμόσφαιρα, άγγιξε την παγκόσμια ουσία και δημιούργησε με μια εξπρεσιονιστική οπτική, έργα υψηλής ευρωπαϊκής αξίας, εκφράζοντας με μια πρωταρχική παρόρμηση, όλα όσα είδε και βίωσε.

Nadezda Petrovic,*The Valjevo Hospital,* 1915, Oil / Cardboard / Plank, 46 × 49 cm, Museum of Contemporary Art, Belgrade

33 Οι Αυστρο-ουγαρία οπισθοχώρησε από το Valjevo

Έχοντας πολλά στοιχεία φοβισμού[34], αλλά πάντα με τον αυθορμητισμό και την διαίσθησή της και τον μοναδικό της τρόπο να μεταφέρει το καλλιτεχνικό της μήνυμα, που ήταν πάντοτε συνδεδεμένο με την ελευθερία. Ο τελευταίος πίνακας της Nadezda the Valjevo Hospital (1915) είναι το πιο όμορφο παράδειγμα του έργου της και αντιπροσωπεύει μια "μεταφορά για τη δύναμη μιας χώρας και των ανθρώπων, τα βουνά της Σερβίας σημειολογικά συμβολίζουν το τέλος της πανούκλας, της πανούκλας του πολέμου και της επιδημίας...αποδίδεται δηλαδή ο πόλεμος ως αρρώστια"[35]

Oton Ivecovic, "*Η ξεκούραση του στρατιώτη"* Oil / Canvas, 27 × 43,5 cm, Military Museum, Belgrade

34 Καλλιτεχνικό ρεύμα με κυρίαρχο χαρακτηριστικό το χρώμα, σε βαθμό που η μορφή να μην είναι το ζητούμενο αλλά η χρωματική φόρμα.

35 Žana Gvozdenović, Anniversary of the Giants of Serbian Art: Kornelije Stanković & Nadežda Petrović & Isidor Bajić", κατάλογος, 2015

Vladimir Becić, *Στρατιώτης στην άμυνα του Βελιγραδίου, 1915,*τέμπερα σε χαρτί 625 × 445 mm, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

3.2 Αλβανικός Γολγοθάς

Μετά την από τρία μέτωπα επίθεση, το 1915, όταν ο στρατός και ο λαός άρχισαν να οπισθοχωρούν από τη βόρεια Σερβία προς τον νότο, όπως προανέφερα, οι δυνάμεις κατοχής προέβησαν σε φρικαλεότητες. Αυτό προκαλούσε επιπρόσθετη πίεση και πόνο σε αυτούς που προχωρούσαν και πολλοί από αυτούς δεν κατάφεραν να επιζήσουν. Ο συμβολισμός στα έργα τέχνης, όπως για παράδειγμα την ακουαρέλα του Milos Golubovic *Αποχαιρετισμός στα παιδιά μου*, είναι μια εισαγωγή σε ένα επικό δράμα που έμελλε να έρθει. Το πυκνά και αριστοτεχνικά σχεδιασμένο πρώτο επίπεδο έρχεται σε αντίθεση με το μικρότερο και ωχρότερο φόντο, που χάνεται και διαλύεται στον ορίζοντα.[36]

36 Žana Gvozdenović, ο.π.

Το μεγαλύτερο μέρος του στρατού διέσχισε το δρόμο μέσα από τα χιονισμένα αλβανικά βουνά Prokletije, περνώντας από εχθρικές ορεσίβιες αλβανικές ομάδες. Το δραματικό πέρασμα της παγωμένης γέφυρας του Vizer στον ποταμό Beli Drim που δεν είχε κιγκλίδωμα ήταν εξαιρετικά δύσκολο, ιδιαίτερα για εκείνους που το περνούσαν για δεύτερη φορά.[37]

Vladimir Becic, *Οδοιπόροι περπατούν μέσα από κακοτράχαλα μέρη,* σχέδιο με μολύβι, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

Το πέρασμα ήταν τόσο δραματικό ώστε αποτυπώθηκε σε πολλούς ζωγραφικούς

37 Η πρώτη ήταν στον β΄βαλκανικό πόλεμο το 1913

Vladimir Becic, *Υπαναχώρηση*, 1915, Κάρβουνο, παστέλ, υδατογραφία σε χαρτί, 520 × 985 mm, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

πίνακες. Εκτός από τον πίνακα σε τέμπερα, του Vladimir Becic *Η γέφυρα του Vizier* (1915), νομίζω πως ο πιο συναρπαστική εικόνα του μνημείου αυτού της σερβικής εποποιίας, δημιουργήθηκε από την Nadezda Petrovic, τη μεγαλύτερη σέρβα ζωγράφο,

Nadezda Petrovic, *Η γέφυρα του Βεζύρη, 1919, λάδι σε τέμπερα,*46,7 × 59 cm*,, Εθνικό Μουσείο Βελιγραδίου*

Vladimir Becic, *Η γέφυρα του Βεζύρη, 1915, τέμπερα σε χαρτί,* 450 × 585 mm, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

Εικόνες από τις μάχες, η άκαμπτη αντίσταση και η υπεράνθρωπη προσπάθεια μπορούν να βρεθούν σε έργα, μικρού μεν μεγέθους αλλά μεγάλης αξίας. Σε αυτά περιλαμβάνεται "Ο σερβικός στρατός σε πορεία" (1915) του Dragomir Glisic, "Χαιρετισμός στο νεκρό" (1916) "Λίμνη Shkoder" "Περιμένοντας" (1915/16) του Milos Golubovic, "Το πορτρέτο του Στρατηγού Busarcevic" (1915) του Kosta Milicevic. Όλοι οι πίνακες δημιουργήθηκαν με επίγνωση της ιστορικής σημασίας της στιγμής και είναι συναισθηματικά φορτισμένοι. Η καλλιτεχνική τους αξία είναι αλληλένδετη με τη αποδεικτική/πιστοποιητική τους αξία, γιατί για τον ζωγράφο, ακόμη και στις πιο σκληρές στιγμές αυτό για το οποίο αγωνίζεται είναι η απόδοση του νοήματος σε κάθε του πινελιά. Αγωνίστηκαν για την πατρίδα τους και ταυτόχρονα και για την τέχνη τους. Εικ. 2

Η Αλβανία ήταν το μεγαλύτερο εμπόδιο στο "ταξίδι" προς τη θάλασσα, όπου είχε σχεδιαστεί να συγκεντρωθεί ο στρατός και να μεταφερθεί από τους συμμάχους σε ασφαλές μέρος, με σκοπό την ανάρρωση και την περαιτέρω ανασυγκρότηση και προετοιμασία για μάχη. Ο σερβικός στρατός και ο λαός ταξίδεψαν με τα πόδια περίπου είκοσι μέρες, στις πιο χαμηλές θερμοκρασίες, διασχίζοντας βουνά με υψόμετρο πάνω από 1.000 μέτρα, μέσα από τις αλβανικές χαράδρες και ρεματιές. Ο ακριβής αριθμός αυτών που έχασαν την ζωή τους στην Αλβανία δεν έχει ποτέ επιβεβαιωθεί, ωστόσο ο πιο πιθανός αριθμός είναι γύρω στις 60.000. Κανείς στον κόσμο δεν πίστευε ότι ο σερβικός στρατός και λαός υπήρχε πια. Όμως, σαν ζωντανοί νεκροί, όπως στον πίνακα του **Milos Golubovic** – *Διασχίζοντας την Αλβανία* (1915 λάδι σε καμβά, 59,5 × 80 cm, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου, βλ. Εικ.2) άρχισαν να καταφτάνουν στην βαλτώδη, αλβανική ακτή.

Milos Golubovic, *Albanian Calvary,* 1919, Oil / Canvas, 120 × 100 cm, Museum of the City of Belgrade

Petar Ranosovic, ***δια μέσου Αλβανίας,***λάδι σε καμβά, 41 × 37 cm Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

Ωστόσο η ταλαιπωρία τους δεν τελείωσε εκεί, έπρεπε να συνεχίσουν την πορεία μέχρι το σημείο που θα τους παραλάμβαναν τα συμμαχικά πλοία.

Το μνημειώδες έργο του ***Vasa Eskicevic*** *– the legend of the retreat of the serbian army to Durres and Vlore (1916)* μαρτυρά, με τη χρήση βαθιάς προοπτικής για να εικονογραφήσει τον αχανή και γυμνό χώρο, και το πλήθος του στρατού, υποδηλώνοντας το μεγαλείο της απόγνωσης της ιστορικής στιγμής. Ήταν μόνο μετά την γραπτή παρέμβαση του τσάρου Νικολάου του β΄ Ρομανώφ και του τελεσιγράφου του προς τους συμμάχους, ότι άν δεν προστρέξουν σε βοήθεια προς τον σέρβικο στρατό, θα προσχωρήσει σε συμμαχία με τους Γερμανούς, που κινητοποιήθηκαν άμεσα τα γαλλικά πλοία και μετέφεραν τους σέρβους στην Κέρκυρα.

Αυτή η αναμονή αποτυπώνεται γλαφυρά στον πίνακα του **Golubovic**, ***"Περιμένοντας",*** *(*Indian ink / Paper***,** 165 × ***2***90 mm, Museum of Contemporary Art, Belgrade)

Milos Golubovic, *My Sun, Whither Do You Set,* 1915

Watercolor / Paper, 230 × 335 mm,National Museum in Belgrade

3.3 Κέρκυρα

Με το που έφθασαν σε ασφαλή γη, στην Κέρκυρα, οι σέρβοι στρατιώτες ήταν σε θέση να βγάλουν έναν αναστεναγμό ανακούφισης. Ωστόσο τίποτε δεν ήταν τόσο απλό και τόσο εύκολο καθώς ο αριθμός των θυμάτων ήταν τεράστιος. Όχι μόνο οι απώλειες κατά την διάρκεια της διαδρομής και της αναμονής στην αλβανική ακτή, όπως προαναφέρθηκε, αλλά η θνησιμότητα συνεχίστηκε και αφού έφτασαν στο Νησί της Σωτηρίας, την Κέρκυρα ή το Νησί του Πόνου και της Περηφάνιας.

Ήταν αναγκαίο να ανασυνταχθεί ο στρατός, η διαμονή του, η σίτιση του, να γίνει διαχωρισμός των ασθενών από τους υγιείς. Έπρεπε να οργανωθεί η κυβέρνηση, να εγκατασταθεί τυπογραφείο, να βρεθούν πανδοχεία. Με λίγα λόγια μια ολόκληρη χώρα έπρεπε να εγκατασταθεί σε μια μικρή, φιλόξενη πόλη. Πρώτα απ΄όλα έπρεπε να χωρίσουν τους ετοιμοθάνατους, αυτούς που δεν είχαν ελπίδα σωτηρίας. Είτε από εξάντληση, είτε από αρρώστιες η θνησιμότητα συνεχιζόταν. Βρήκαν την τελική τους ανάπαυση στο νησάκι Βίδος, εκεί απλά περίμεναν το τέλος. Πολλοί στρατιώτες, ήρωες του πολέμου, στο τελευταίο τους ταξίδι, είχαν συνοδεία την τρομπέτα, λίγο πριν τους εναποθέσουν στον Γαλάζιο τους τάφο: *"...σταματήστε, αυτοκρατορικές*

τριήρεις! Συγκρατήστε τα ισχυρά σας πηδάλια! Προχωρήστε σιωπηλά, τελώ ένα περήφανο ρέκβιεμ στην θαλπωρή της νύχτας, πάνω σ΄αυτά τα ιερά νερά...”[38]

Και τα ερωτήματα μας κατακλύζουν: Τι αισθάνονταν μετά από όλα αυτά; ή : είχαν άραγε πλέον την ικανότητα να αισθανθούν το οτιδήποτε; Οι προσπάθειες που ξεπέρασαν την ανθρώπινη δύναμη, ο εμπεδωμένος πόνος, που ήταν ανυπολόγιστος και ασύγκριτος με οτιδήποτε είχαν μέχρι τότε βιώσει ή ακόμη φανταστεί. Που προσομοίαζε με τους πιο σκοτεινούς τους εφιάλτες. Τους είχε άραγε απομείνει κάποια ελπίδα, κουράγιο, δύναμη ή πίστη; Πώς να προχωρήσουν; Και πού; Αν οι σκληροτράχηλοι χωρικοί και οι στρατιώτες είχαν γίνει τόσο εύθραυστοι από τον ανείπωτο πόνο και την ταλαιπωρία, τι μπορούσε κανείς να περιμένει από την ευαίσθητη και εξευγενισμένη ψυχή των ζωγράφων; όταν γι΄αυτούς μέχρι πρόσφατα το πιο “δραματικό” ερώτημα που τους είχε ταλανίσει ήταν το ποια είναι η σωστή ποσότητα χρώματος θα έπρεπε να προστεθεί στην παλέτα τους; αν η αναμενόμενη αντίδρασή τους σε όλα τους τα δεινά ήταν μια γενική παράλυση, τότε πώς να εξηγηθεί η ιδέα, η παρόρμηση, η ανάγκη για ζωγραφική; και ειδικά μια ζωγραφική που να αποδίδει την απλή ομορφιά της μέρας, της φύσης, του φωτός. Πόσο πόνο μπορεί να αντέξει ο άνθρωπος;

MILOŠ GOLUBOVIĆ *Κέρκυρα*, 1916 *μελάνι* , υδατογραφία / χαρτί, 225 × 335 mm, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Βελιγράδι

38 Από το ποίημα του Milutnin Bojic : “Ode to a blue sea tomb”

Η απάντηση είναι ότι μπορεί να τον μεταλλάξει σε μια άλλη μορφή, να τον αποδομήσει και να τον εξιδανικεύσει και να τον μεταφέρει σε ένα άλλο επίπεδο κατανόησης. Στην περίπτωση που εξετάζουμε οι καλλιτέχνες μετέτρεψαν τον ανείπωτο πόνο τους σε ανώτερη μορφή τέχνης! Δεν υπήρχε μέρος για δάκρυα, μόνο το προφανές, σκέτος πόνος. Αφήνουν τις επόμενες γενιές να θρηνήσουν, γιατί αυτός είναι ο μοναδικός τρόπος να γίνει αντιληπτό το τίμημα της θυσίας τους,

Όταν έφτασαν στην Κέρκυρα, μολονότι ήταν χειμώνας, υπήρχε ακόμη αρκετή μεσογειακή βλάστηση, ελιές, πορτοκαλιές, κυπαρίσσια, κάκτοι και το αιώνιο μπλε της θάλασσας φάνταζε γκριζωπό είτε από τη συννεφιά, είτε από την πίκρα, την λύπη και τον πόνο. Μπροστά λοιπόν, σε αυτούς του εξουθενωμένους μάρτυρες, που είχαν χάσει κάθε αίσθηση για πιθανή σωτηρία, παρουσιάστηκε αυτό το τοπίο σαν ένα θαύμα σαν ένας επίγειος παράδεισος. Μια δεύτερη ευκαιρία στη ζωή. Όλα ήταν πράσινα, ανθισμένα, μοσχοβολούσαν, το κλίμα ήπιο, ήταν όμορφα ακόμη και όταν έβρεχε ή όταν φυσούσε ο άνεμος, γιατί όλα υπήρχαν πλαισιωμένα από τη σταθερότητα του αληθινού κόσμου. Και ξαφνικά για τους σέρβους ζωγράφους όλα τα ερωτήματα γύρω από το φως, το χρώμα, τη μείξη και χρήση χρωμάτων έγιναν περιττά. Οι λύσεις βρίσκονταν μπροστά τους, με την απλή παρατήρηση του περίγυρου. Καθώς όλα ήταν φως και όλα ήταν χρώμα, και το φως το ίδιο ήταν εμφανώς γεμάτο χρώματα. Ήταν σαν τα μάτια τους να άνοιξαν σε ένα νέο φως, σε λαμπερά χρώματα και στην τεράστια, ανοιχτή απεραντοσύνη της ελληνικής φύσης. Έτσι ο σερβικός ιμπρεσιονισμός έφτασε στην κορύφωσή του.

Μέσα σε αυτό το κλίμα και εμπνεόμενος από αυτό το τοπίο ο Kosta Milicevic, ζωγράφιζε ασταμάτητα, με πλατιές πινελιές προσθέτοντας πάντα ένα γκρι πέπλο πάνω από το γαλάζιο της θάλασσας. Εκεί στην αποθέωση των χρωμάτων, στη γιορτή της ζωής, πάντα επικρέμονταν λίγη πίκρα και νοσταλγία. Αυτός δεν ήταν ο παλιός, ευρωπαϊκός ιμπρεσιονισμός, της μεγάλης πόλης, των βουλεβάρτων, των συγκεντρώσεων στην ακροποταμιά, ένα στυλ που προσφέρονταν για ξεκούραση και ευχαρίστηση. Στην Κέρκυρα, η σέρβικη ζωγραφική απαιτούσε την πάλη με το φως και τον πόνο. Ο σέρβικος ιμπρεσιονισμός άνθισε μαζί με την νέα ζωή των στρατιωτών και των ανθρώπων. Ένα νέο στυλ νίκησε μέσω της μάχης για την ίδια τη ζωή, μιας μάχης με πάθος και εμμονή.

Kosta Milicevic, *Landscape from Corfu, Oil / Cardboard, 17 × 22,2, National Museum, Smederevska Palanka*

Η απαρχή του ιμπρεσιονισμού στη Σερβία, όπως αναφέρθηκε, σε προηγούμενη ενότητα, έλαβε χώρα δέκα χρόνια πριν, αλλά η παρουσία του ήταν σποραδική, αλλά παρ΄όλα αυτά ήταν μια καλή εξάσκηση για την πραγματική και αναπάντεχη "έκρηξη" του στην Κέρκυρα. Η ουσία αυτής της δυναμικής εξέλιξης εστιάζεται στη νέα κατανόηση της ενότητας χρώματος και φωτός και της απομάκρυνσης του μαύρου. Μαύρο, ένα μη χρώμα, σκότος, η απουσία κάθε χρώματος, και σε οπτικό και σε συμβολικό επίπεδο, έχει εξοριστεί από τους πίνακες της Κέρκυρας.

Kosta Milicevic, *θέα από την Κέρκυρα,* Oil / Cardboard,28 × 45,5 cm, Museum of Contemporary Art, Belgrade

Τούτο αποδεικνύει ότι ήταν αποτέλεσμα του ιμπρεσιονισμού με όλη την ουσία της λέξης, και όχι μια καθυστερημένη, άγνωστη τοπική παραλλαγή του. Ωστόσο είναι συγκεκριμένη έκφραση του ιμπρεσιονισμού, τόσο εξαιτίας της περιγραφόμενης ατμόσφαιρας όσο και εξαιτίας του ανεπιτήδευτου, μικρού μεγέθους των έργων. Τα μικρής κλίμακας έργα δεν είναι χαρακτηριστικά του ιμπρεσιονισμού των μεγάλων κέντρων τέχνης, ωστόσο δεν θα πρέπει να ξεχνάμε την περιρρέουσα ατμόσφαιρα, τον

Kosta Milicevic, *Εκκλησία στην Κέρκυρα,* Oil / Cardboard,20 × 28,5 cm, Museum of Contemporary Art

πόλεμο που τους ανάγκαζε να μετακινούνται και άρα θα ήταν πιο βολικό τα έργα τους να είναι μικρά για να μεταφέρονται ευκολότερα. Κατ΄αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε το μοναδικό φαινόμενο του Σέρβικου, οικεία μνημειώδους,

ιμπρεσιονισμού. Ήταν οικείο, λόγω της προσωπικής του προσέγγισης, χρησιμοποιώντας όμως όλη την αποκτηθείσα στην κεντρική Ευρώπη γνώση, και μνημειώδης λόγω της εσωτερικής του δυναμικής και του μηνύματος που μετέφερε.

Το μήνυμα αυτό ήταν όμοιο με αυτό που υπήρχε στις καρδιές των στρατιωτών και του λαού, ότι δεν πρέπει να το βάλουν κάτω αλλά να συνεχίσουν να αγωνίζονται. Η υπαρξιακή φύση αυτού του μηνύματος μπορεί να συγκριθεί με το μικρό λουλούδι με το όνομα φοίνιξ, επιστημονική ονομασία Ramonda Nathaliae[39]. Αυτό είναι ένα μικρό λουλούδι που συμβολίζει την "ανάσταση", την "αναγέννηση" μιας μικρής χώρας -στρατού και λαού-. Το Ramonda Nathaliae[40] απαντάται σε φαράγγια, στα Βαλκάνια, στην κεντρική και ανατολική Σερβία και στο Καϊμακτσαλαν. Στην εκατονταετηρίδα από τον Μεγάλο Πόλεμο, το λουλούδι αυτό είναι το σύμβολο του αγώνα, της επιβίωσης, της αντίστασης, της ζωής και της ανέγερσης μιας μικρής χώρας, η οποία ήταν διαγραμμένη από τους συμμάχους. Με λίγα λόγια είναι το σύμβολο της Σερβίας.

Γραμματόσημο με το λουλούδι-σύμβολο

Οι ιστορίες αναφέρουν, ότι το μετέφεραν οι σέρβοι στρατιώτες όταν το βρήκαν στο Καϊμάκτσαλαν γιατί τους θύμιζε την πατρίδα τους. Είναι το σύμβολο της εκεχειρίας, στο όνομα της νίκης και τους τέλους του Α' Παγκοσμίου Πολέμου.[41]

39 Η Ramonda Nathaliae είναι ένα σπάνιο φυτό και γι΄αυτό προστατευόμενο, που απαντάται στη Σερβία. Κύριο χαρακτηριστικό του είναι ότι ακόμη και ξεραμένο με λίγο νερό επανέρχεται στη ζωή

40 Το φυτό πήρε το όνομά του από τη βασίλισσα Natalija Obrenovic, η οποία ήταν η μητέρα του βασιλιά Aleksandar Obrenovic

41 Η 11η Νοεμβρίου είναι η εθνική γιορτή στη Σερβία. Η μέρα της άνευ όρων παράδοσης των Γερμανών στις δυνάμεις της Αντάντ

Η θεματική των πινάκων της περιόδου της Κέρκυρας δείχνουν ένα έντονο ενδιαφέρον για το βουκολικό και αγροτικό τοπίο, αποτυπώνοντας περισσότερο τα χωριά και λιγότερο τις πόλεις σε αντίθεση με τους συναδέλφους τους στη δύση που γοητεύονταν από την ένταση της αστικής ζωής και του αστικού τοπίου.[42]Όπως σημειώνει η Σέρβα ιστορικός τέχνης Simona Cupic, οι τοπιογραφίες αυτής της περιόδου δεν απεικονίζουν απλά την εικόνα ενός τόπου, αλλά είναι γεμάτες συμβολικά μηνύματα. Δεν είναι μόνο αναπαραστάσεις των περιοχών, αλλά σημειώνουν επιπλέον την εμβληματική τοπογραφία του έθνους, στην οποία το τοπίο μεταμορφώνεται μέσα στον ιστορικό πίνακα της γης, σαν μεταφορά προς το έθνος.

Η τάση προς την αναπαράσταση της εθνικής ζωγραφικής μεταμφιεσμένης ως ζωγραφικής τοπίου από τους σέρβους καλλιτέχνες, ευθυγραμμιζόταν με την γενική γραμμή και τάση του νέου σερβικού κράτους να συνδέσει την ύπαρξή του με το παρελθόν και να επιβεβαιώσει την ιστορική του συνέχεια.

Kosta Milicevic, ***Μοτίβο από Κέρκυρα - Ποταμός*** 1916 Oil / Cardboard, 29 × 19 cm, Museum of the City of Belgrade

Η σέρβικη ζωγραφική της Κέρκυρας διακρίνεται για το μεσογειακό της φως, τις παραλλαγές του γαλάζιου, την ατμόσφαιρα γαλήνης αλλά και πίκρας. Όλα αυτά τα

42 L. Milijkovic, ο.π

στοιχεία τα βρίσκουμε στα υπέροχα έργα του Kosta Milicevic *Κέρκυρα-Ποταμός,* 1916, *Η εκκλησία στον Ποταμό*, 1917, *Το λιμάνι της Κέρκυρας, Τα νησιά κοντά στην Κέρκυρα, Κέρκυρα- τα νησιά του θανάτου, Κέρκυρα-Γαρίτσα, Στη Γέφυρα, Η εκκλησία στην Κέρκυρα, Τοπίο Κέρκυρα*, όλα του 1918. Άλλα παραδείγματα η ακουαρέλα του Miloš Golubović, *Κέρκυρα*, 1916. Από την άλλη μεριά, τα μνημειώδη έργα του Vasa Eškićević, *Νήσος Κέρκυρα*, 1916 και *Μοτίβο από την Κέρκυρα*, 1916 (βλ.άνω πίνακα) που αναπαριστά το ίδιο τοπίο μία τη στιγμή της ανατολής και μία της δύσης. Η ιδέα πίσω από αυτή τη σύλληψη είναι καθαρά ιμπρεσιονιστική, δοσμένη όμως με μια πιο τραχιά αντίληψη. [43]

Mihailo Milovanovic, *Soldiers on Repose – Extermination of aphids* Oil / Canvas, 100 × 100 cm, Military Museum, Belgrade

Μετά είναι η οδυνηρή ευθύτητα στον πίνακα του Mihailo Milovanović's «στρατιώτες που ξεκουράζονται…» και από την άλλη μεριά οι ακουαρέλες του Veljko Stanojević *«Μοτίβο από την Κέρκυρα»*, 1918 και *«Θεσσαλονίκη»* 1916, ζωγραφισμένες με απαλές πινελιές, παίζοντας με το φως. Το έργο του Paško Vučetić's "Από την

43 Zivkovic S. Impressive, The Belgrade Way, 2004, κατάλογος έκθεσης

Κέρκυρα”, και *“Κυρία με ομπρέλα”,* 1916, είναι καθαρά σε ένα ιμπρεσιονιστικό πνεύμα.

Veliko Stanojevic, *Motive from Thessaloniki*, 1916

Watercolor / Paper, 130 × 208 mm, Military Museum, Belgrade

Pasco Vucetic, *Lady with an Umbrella, 1916*

Oil / canvas, 26,5 × 18,5 cm, National Museum, Smederevska Palanka

Τα έργα του Milan Milovanović που απεικονίζουν τα μέρη που είχε επισκεφθεί για ανάρρωση, από το Capri και το cote d' Azure είναι δείγματα ώριμου ιμπρεσιονισμού. Η θέρμη του καλοκαιρινού αέρα, η πυκνότητα του φωτός και η ένταση των χρωμάτων κάτω από τον καυτό ήλιο, αποδίδονται με τέτοιο τρόπο ώστε μπορείς σχεδόν να τα αισθανθείς. Υπό την επήρεια του σοκ που προκάλεσε η παραδεισένια φύση και η γόνιμη ομορφιά, ζωγραφίζει τη θέα της Ρώμης, τα πλατώματα του Capri *“Το πλάτωμα του Τζουζέπε”, “ Η μπλε πόρτα”*, 1917, “*Η βίλα στη θάλασσα”*1918, Είναι μερικά από τα τοπία που φιλοτέχνησε ο Miloš Golubović.

Οι σέρβοι καλλιτέχνες δημιούργησαν κάτι μεγάλο, κάτι που ξεπερνούσε την απλή καταγραφή εν είδη ντοκουμέντων. Δημιούργησαν μια τέχνη που ξεπερνά και ανυψώνει τα πάντα. Αυτή η διάλυση της φόρμας σε φως και χρώμα, η μορφοποίηση του τοπίου μέσα από τις ατμοσφαιρικές μεταβολές, επέβαλε τη δική της συνθήκη θέασης. Με την εξαιρετική τους τεχνική και τα ακτινοβόλα και φωτεινά χρώματα της ιμπρεσιονιστικής τους παλέτας, οι σέρβοι καλλιτέχνες έδωσαν μερικά σημαντικά έργα.[44]

Vasa Eskicevic, *Νήσος Κέρκυρα*, λάδι σε καμβά, 50Χ104
εκ. 1916, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

Το να αισθάνεται κανείς και πάλι ασφαλής, να ασχολείται με την τέχνη του, να συμμετέχει στην αληθινή ζωή, σαν να επικρατεί ειρήνη γύρω του, ήταν ένα προνόμιο της στιγμής που έπρεπε να το εκμεταλλευτούν στο έπακρο. Με την πρώτη ματιά αυτό ίσως να φαντάζει προσπάθεια διαφυγής, λήθης, κατάθλιψης εξαιτίας των βαρών που μια ανθρώπινη ψυχή δεν μπορεί να αντέξει άλλο.

44 Trifunovic L. The War Painters 1912-1918, Narodi Muzej

Milan Milovanovic, *(Villa on Capri)* 1917, λάδι σε καμβά, 51,5 × 70εκ, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης

Ωστόσο όμως, ήταν η αρετή της πνευματικής δύναμης του να σηκωθεί ξανά να αδράξει τη ζωή όντας σε μια θάλασσα θανάτου. Το κράτημα αυτό στη ζωή δεν ήταν η απελπισμένη προσπάθεια του ανθρώπου για σωτηρία, ήταν ο εναγκαλισμός της ζώσας στιγμής, ως ουσιώδης αξία, η ομορφιά της παρθένας φύσης, ως ο άχρονη γη που επιβιώνω σεισμών και καταστροφών. Τέτοια όαση περιτριγυρισμένη από την προστατευτική θάλασσα, "ανακαλύφθηκε" από τους Σέρβους ζωγράφους και στρατιώτες, στην Κέρκυρα, και κατάφεραν να αναρρώσουν και να ανασυνταχθούν μέσα σε λίγους μήνες και όχι σε λίγα χρόνια όπως ο καθένας θα μπορούσε αρχικά να προβλέψει.

Vasa Eskicevic, Μοτίβο από την Κέρκυρα, λάδι σε καμβά, 50,3Χ100 εκ. 1916,
Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου

Ενδυναμωμένοι και με τον καινούργιο εξοπλισμό που τους προμήθευσαν οι σύμμαχοι, άφησαν πίσω τους την "ειρήνη", την κυβέρνηση να διοικεί και να πολεμά στο πεδίο της διπλωματίας με τις μεγάλες δυνάμεις και ξεκίνησαν για τη Θεσσαλονίκη. Δεν ήταν βέβαια εύκολο γι΄αυτούς να αφήσουν πίσω τους αυτόν τον τόπο που τους πρόσφερε ανακούφιση, παρ΄όλα αυτά κατευθύνθηκαν προς τη Θεσσαλονίκη, προς καινούργιες μάχες, προς τη μοναδική οδό που θα τους γύριζε στην πατρίδα τους. 152.000 καταγεγραμμένοι στρατιώτες έφτασαν στη Θεσσαλονίκη. Ένας ικανός αριθμός εθελοντών από την Αμερική και την Ρωσία έφθασαν επίσης, καθώς και οι σύμμαχοι συγκέντρωσαν τις δυνάμεις τους για να προετοιμαστούν για

το Μέτωπο της Θεσσαλονίκη ή αλλιώς (όπως το αποκαλούσαν οι Ρώσοι) το Μακεδονικό Μέτωπο.[45]

3.4 Το ατελιέ της Θεσσαλονίκης

Η συγκέντρωση και οργάνωση ενός μεγάλου αριθμού στρατιωτικών μονάδων στην περιοχή της Θεσσαλονίκης απαιτούσε εξαιρετική στρατιωτική ικανότητα που συνδέεται με την στρατηγική του πολέμου. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο, η Ανώτατη Διοίκηση του Σερβικού Στρατού ήταν ικανή να αποκτήσει εδαφική και οργανωτική ανεξαρτησία από τα συμμαχικά στρατεύματα. Η εν λόγω περιοχή αφορούσε το δρόμο προς τα σύνορα με τη Σερβία, πού ήταν πάνω απ΄όλα ένα υψηλό κίνητρο για τους σέρβους. Η ενεργοποίηση του σερβικού στρατού επηρέασε σημαντικά την εξέλιξη του πολέμου. Η τακτική αναμονής στο μέτωπο παρατάθηκε για δύο χρόνια. Και ήταν τόσο η υψηλού επιπέδου στρατιωτική οργάνωση αλλά και το πάθος για ελευθερία, νίκη και επιστροφή στην πατρίδα που έκανε τους σέρβους να σηκώσουν στους ώμους τους το μεγαλύτερο βάρος της επίθεσης. Η πρώτη επιτυχία στο μέτωπο της Θεσσαλονίκης επετεύχθη χάρη στο σέρβικο στρατό το 1916, και συγκεκριμένα στη μάχη στο Καϊμακτσαλαν ύστερα από την οποία ο στρατός κέρδισε μια στρατηγική θέση για την εξέλιξη του πολέμου.

Από εκείνη τη θέση στο Καϊμάκτσαλαν, ο Dragoljub Pavlovic, ο οποίος ήταν ζωγράφος και φωτογράφος, εκτός από τις 2 χιλιάδες φωτογραφίες που τράβηξε (πολλές φορές εν τω μέσω μάχης) έδωσε και πολλούς πίνακες της δραματικής ερημιάς του τοπίου και του εντυπωσιακού μνημειώδους βουνού. [46]

45 Nicolic L., ο.π.

46 Feist Ph. Homelands and Europe: East and Southern European Impressionist, 2002

Αυτό το διάσημο μέρος της σερβικής νίκης αλλά και των απωλειών ζωγραφίστηκε επίσης από τον Milos Golubovic, Kaymakchalan, 1919 και τον **Vasa Eskicevic**, *the defeat of the Bulgarians and Germans on Mound , 1916.* (βλ. Εικ πάνω)

Ο ανώτατος αρχηγός του σερβικού στρατού τοποθέτησε το τμήμα φωτογράφων/ζωγράφων μαζί με το τοπογραφικό τμήμα, όταν εγκαταστάθηκαν στη Θεσσαλονίκη, το τμήμα αυτό έμεινε γνωστό ως το ατελιέ της Θεσσαλονίκης. Έχουμε ήδη αναφέρει για το καθεστώς των ζωγράφων πολέμου, και το καθήκον που τους είχε ανατεθεί να καταγράψουν τα γεγονότα. Εκτός όμως από τους διαπιστευμένους, ανάμεσα στους στρατευμένους υπήρχαν και άλλοι καλλιτέχνες (επαγγελματίες και μη) όπως επίσης και εθελοντές, οι οποίοι δεν έφεραν επισήμως τον τίτλο του ζωγράφου πολέμου. Μια τέτοια περίπτωση εθελοντή καλλιτέχνη, ήταν αυτή του Vasa Promorisac, ενός σέρβου από τη Vojvodina, (Αυστροουγγαρία εκείνη την περίοδο), ο οποίος δεν ήθελε να πολεμήσει εναντίον του λαού του. Ίδια είναι και η περίπτωση ορισμένων Κροατών, όπως του Vladimir Becic, ο οποίος μάλιστα έλαβε και επισήμως τον τίτλο του ζωγράφου πολέμου. Ο σερβικός στρατός αποτελούνταν από άλλες σλαβικές εθνότητες, πάντοτε για πατριωτικούς λόγους, για να πολεμήσουν για την ελευθερία των συνανθρώπων τους και γενικότερα για την εθνική ανεξαρτησία, η οποία φαινόταν πιθανή μόνο με μια συμμαχία με τη Σερβία.

Vasa Promorisac, ***Nostalgia***, 1918, Oil / Canvas, 28 × 34 cm,Military Museum, Belgrade

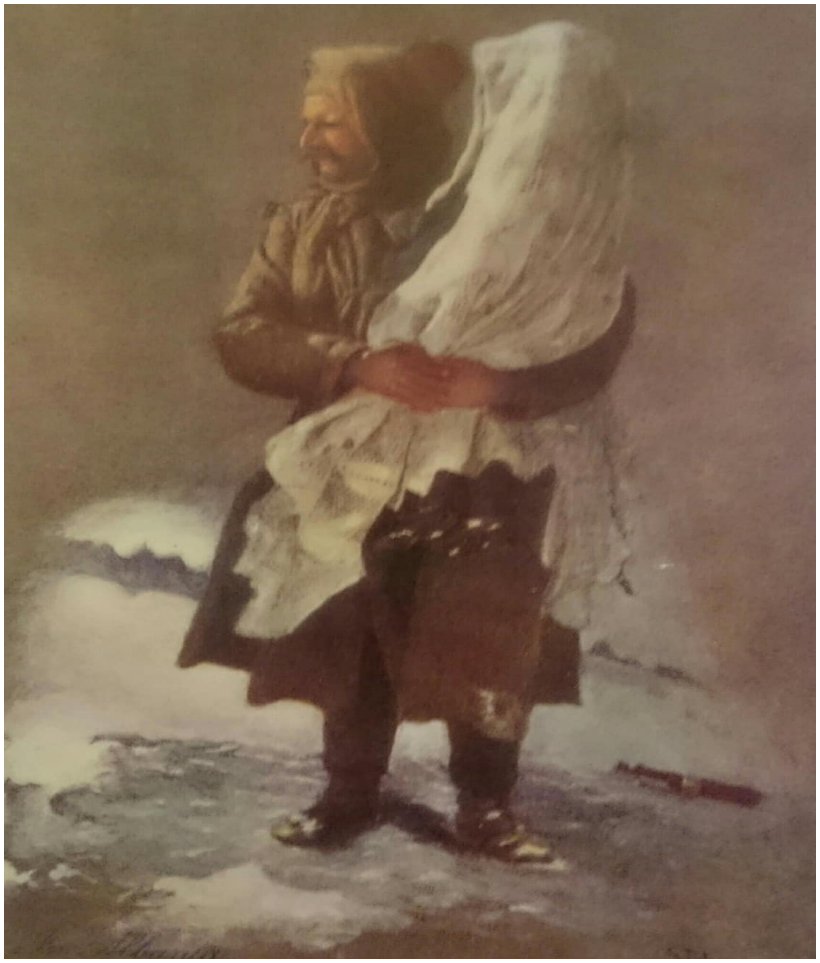
Με το σχηματισμό σταθερών θέσεων του στρατού, το ατελιέ της Θεσσαλονίκης απέκτησε την τελική του μορφή, προσδιορίστηκαν επακριβώς οι στόχοι και τα καθήκοντά του. Συγκεκριμένα υπήρχε πολύ ανεπτυγμένη συνείδηση του ρόλου τους, του χώρου και της σημασίας τόσο της φωτογραφίας, όσο και των έργων τέχνης, όχι μόνο ως ντοκουμέντων και ενημερωτικού υλικού ή εργαλείου προπαγάνδας, αλλά επιπλέον και ως καλλιτεχνικό μέσο. Μόνο οι διαπιστευμένοι ζωγράφοι με τα ανάλογα έγγραφα επιτρεπόταν να βγάζουν φωτογραφίες και ήταν υποχρεωμένοι σε καθημερινή βάση, να αναφέρουν στην διοίκηση τι κατέγραψαν. Σταδιακά και άλλοι πήραν άδειες να καταγράψουν τα γεγονότα.

Σύντομα το ατελιέ της Θεσσαλονίκης έγινε πόλος έλξης: αξιωματικοί, η διοίκηση, Σέρβοι, Έλληνες, σύμμαχοι καθώς και Σέρβοι διανοούμενοι συναντιούνταν εκεί. Έγινε πραγματικά ένας δημοφιλής χώρος τον οποίο επισκέπτονταν το καλλιεργημένο αλλά και περίεργο κοινό της περιοχής. Πολλοί πήγαιναν για να τους παρακολουθούν να ζωγραφίζουν, κάποιοι προσφέρονταν να ποζάρουν γι΄αυτούς. Αρχικά υπήρχε πρόβλημα με την προμήθεια υλικών για τους καλλιτέχνες καθώς δεν υπήρχε εξειδικευμένο μαγαζί στη Θεσσαλονίκη. Ωστόσο αυτό το πρόβλημα λύθηκε σχετικά σύντομα καθώς έκαναν παραγγελίες υλικών από τους συμμάχους, κυρίως από την Ιταλία.

Dragomir Glisic, *Λόφος στη Θεσσαλονίκη* 1917, λάδι σε καμβά,61 × 91 εκ, Στρατιωτικό Μουσείο Βελιγραδίου.

Μερικοί ζωγράφοι έμαθαν να φωτογραφίζουν κατά τη διάρκεια του πολέμου, χρησιμοποιώντας στρατιωτικές κάμερες, ενώ ξένοι φωτογράφοι και ανταποκριτές εφημερίδων, γιατροί και συμμετέχοντες σε διάφορες φιλανθρωπικές αποστολές είχαν τις δικές τους κάμερες και κατέγραφαν τα πάντα, εγκλήματα, μάχες ακόμη και όμορφα τοπία. Δυστυχώς πολλές από τις φωτογραφικές πλάκες με πολύτιμο υλικό χάθηκαν. Πάντως ένας ικανοποιητικός αριθμός φωτογραφικού υλικού μέσω των συμμαχικών εφημερίδων έφτασε στο ευρωπαϊκό κοινό, και το ενημέρωσε για το τί διαδραματιζόταν τόσο στο μέτωπο όσο και στα μετόπισθεν.

Sampson Tchernoff, *Through Albania, 1915,*



Επιχρωματισμένη λεπτομέρεια της ανωτέρω φωτογραφίας

Με τους ζωγραφικούς πίνακες βέβαια τα πράγματα ήταν πιο περίπλοκα. Πίνακες, χρώματα, πινέλα, πτυσσόμενα καβαλέτα που έπρεπε να μεταφερθούν με άλογα, γάιδαρους, στην πλάτη ή στο στήθος στρατιωτών. Μερικοί στάθηκαν τυχεροί και κατάφεραν να σώσουν αυτούς τους "θησαυρούς" για τις μελλοντικές γενιές. Το μεγαλύτερο μέρος των πινάκων μετέφεραν το μήνυμά τους αργότερα, μετά το τέλος του πολέμου, στις εκθέσεις που οργανώθηκαν μετέπειτα. Το πλούσιο εικαστικό έργο που δημιουργήθηκε στο Μακεδονικό Μέτωπο έρχεται να συμπληρώσει το φωτογραφικό υλικό της Στρατιάς της Ανατολής, υλικό που αποτελεί την πρώτη ύλη για ιστορική, κοινωνιολογική και εν γένει ερευνητική σπουδή του μακεδονικού χώρου.

Το ατελιέ της Θεσσαλονίκης υπήρξε ένα σημείο συνάντησης για τους παλιούς συμφοιτητές της ακαδημίας τεχνών του Μονάχου και αυτών της οδού Laudan Street

στη Savinac, τότε που δειλά προσπαθούσαν να αποδώσουν τις πρώτες ακτίνες του ήλιου, τότε που η αποτύπωση του φωτός στο χρώμα και η ζωγραφική στην ύπαιθρο ήταν οι μεγαλύτερες ανησυχίες τους. Το μεγαλύτερο ζητούμενο τους η καλλιτεχνική ελευθερία.

Vasa Pomorisac, "*Αγκαλιασμένοι"* 1917, Pencil / Paper, 330 × 215 mm, Military Museum, Belgrade

Ο Kosta Milicevic, ο Milos Golubovic, ο Zivorad Nastasijevic και ο Veljo Stanojević ήταν από τους πρώτους που εντάχθηκαν στο ατελιέ και κατόπιν ο Mihailo Milovanović και κατόπιν ο Vasa Pomorisac που γνώριζε τον Nastasijevic από την εποχή των σπουδών τους στο Μόναχο. Ο Vladimir Becic εργάστηκε επίσης στο ατελιέ της Θεσσαλονίκης και έδωσε μια σειρά από απεικονίσεις στρατιωτών και τραυματιών. Η ευκαιρία που τους δόθηκε να ζωγραφίσουν ξανά μαζί, μετά όλη αυτή την υπεράνθρωπη προσπάθεια του πολέμου, δημιούργησε μια ιδιαίτερη αίσθηση αδερφοσύνη και δεσμού μεταξύ τους. Εκεί γεννήθηκε και η ιδέα μια κοινής έκθεσης. Μιας έκθεσης στην πόλη της Θεσσαλονίκης. Ο λοχαγός Boskovic την οργάνωση αυτής της έκθεσης. Αλλά τα γεγονότα τους πρόλαβαν.

Zivorad Nastasijevic, "*Λεπτομέρεια από Γαλλικό καταυλισμό στη Θεσσαλονίκη", 1918,* Museum of Contemporary Art, Belgrade*,* indian ink/paper, 130x190mm

Η σύμμαχοι αποφάσισαν να ενεργοποιήσουν το μέτωπο της Θεσσαλονίκης. Ο σερβικός στρατός προχώρησε μπροστά με εξαιρετικό ενθουσιασμό, προπορεύτηκαν σχεδόν τρέχοντας, πολύ γρηγορότερα και από το γαλλικό ιππικό. Ενάντια στους κανονισμούς της τακτικής που ακολουθούσαν, κωφεύοντας στις προειδοποιήσεις να ελαττώσουν βηματισμό γιατί θέτουν σε κίνδυνο τόσο τον εαυτό τους όσο και ολόκληρη την επιχείρηση, αποσπάστηκαν από τον υπόλοιπο στρατό. Την ίδια ώρα οι βούλγαροι βρίσκονταν οχυρωμένοι μέσα στα χαρακώματα και ήταν τέτοιο το ξάφνιασμά τους ώστε άρχισαν να τρέχουν άτακτα για να σωθούν, αφήνοντας μέχρι και τα όπλα τους πίσω. Το γεγονός αυτό έδωσε την ευκαιρία στους σέρβους στρατιώτες να αποκτήσουν τα δικά τους όπλα και πυρομαχικά και να μην εξαρτώνται

Stevan Milosvljevic, *Macedonian front*

τόσο άμεσα από τους συμμάχους για εφοδιασμό. Με το που πέρασαν τα σύνορα, ο ντόπιος πληθυσμός γεμάτος ενθουσιασμό που ακούστηκε ξανά η σερβική γλώσσα τους πρόσφεραν φαγητό.

Milos Golubovic, "*Μακεδονικό Μέτωπο", 1917*, Oil / Canvas, 76×120 cm, Military Museum, Belgrade

Η περαιτέρω απελευθέρωση της περιοχής συνεχίστηκε με την ίδια ορμή και ταχύτητα. Σύντομα έφτασαν μέχρι το Βελιγράδι και εκδίωξαν τους Αυστρο-ούγγρους

στον Δούναβη και συνέχισαν μακρύτερα μέχρι την Βοϊβοδίνα. Η αποχώρηση του εχθρικού στρατού ήταν πραγματικά καταστροφική. Ο στρατός που ισχυριζόταν ότι θα φέρει τον πολιτισμό στους "ανθρώπους που ήταν πολιτισμικά κατώτεροι" κατά την οπισθοχώρησή τους κατέστρεφαν και έκλεβαν οτιδήποτε ήταν μπροστά τους, από ζώα μέχρι πολιτισμικούς θησαυρούς. Ήταν αυτός ο ύστατος τρόπος τους να αφανίσουν το πολιτιστικό αποτύπωμα ενός μικρού έθνους.

Παρ΄όλα αυτά, μέσα στη δύνη του πολέμου διαμορφώθηκαν μερικά από τα σημαντικότερα ονόματα της πνευματικής ελίτ της Σερβίας, όπως ο Aleksander Droko, αρχιτέκτονας και ιστορικός της αρχιτεκτονικής, συγγραφέας πολλών βιβλίων, καθηγητής δύο πανεπιστημίων, κατετάγη εθελοντικά όντας φοιτητής που μόλις είχε αποφοιτήσει από τη σχολή αεροπόρων πολέμου στη Γαλλία. Υπήρξε πιλότος στο μέτωπο της Θεσσαλονίκης.

Το 1918 έλαβε χώρα η τελική νίκη κατά των δυνάμεων κατοχής. Οι καλλιτέχνες πάντα είχαν στο μυαλό τους την πραγματοποίηση μιας έκθεσης. Αυτή τη φορά σκέφτονταν να γίνει στο Βελιγράδι. Ωστόσο το εγχείρημα αποδείχθηκε δύσκολο, καθώς πολλά έργα είχαν χαθεί ή καταστραφεί στις μάχες, κάποιοι καλλιτέχνες χάθηκαν, άλλοι επέστρεψαν στις πόλεις τους και ήταν δύσκολο να κρατήσουν επαφή, μερικοί έφυγαν για τα μεγάλα ευρωπαϊκά κέντρα τέχνης για να συνεχίσουν τις σπουδές τους καθώς ήταν ακόμη πολύ νέοι. Μια νέα γενιά αναδύθηκε με νέο ενθουσιασμό και νέες ιδέες, δημιουργώντας καινούργια προβλήματα και καινούργιες διασπάσεις, για ακόμη μία φορά φέρνοντας δυναμισμό στην καλλιτεχνική σκηνή του Βελιγραδίου με τις ταραχώδεις ζωές τους. Επιδόθηκαν με πάθος στις νέες ιδέες τους και στις νέες προσεγγίσεις τους στη διαδικασία δημιουργίας του σέρβικου μοντερνισμού. Η μοναδική φύση του σέρβικου ιμπρεσιονισμού δημιούργησε τις συνθήκες για την εισαγωγή στην χρωματική ζωγραφική όπως ο ιντιμισμός και ο ποιητικός ρεαλισμός, περικλείοντας επιρροές τόσο από την κεντρική Ευρώπη όσο και από τη μεσόγειο.

V. Stanojevic, Breakthrough of Thessaloniki front, oil/canvas 228x299cm, Military Museum, Belgrade

Στον πίνακα αυτό παρουσιάζεται η ηρωική στάση, των σέρβων στρατιωτών στις μάχες του Μακεδονικού Μετώπου που επηρέασαν καταλυτικά την έκβαση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Veljko με πολύ ρεαλιστικό τρόπο δίνει την προσπάθεια ενός ολόκληρου λόχου να αντιμετωπίσει σώμα με σώμα τον εχθρό. Παρουσιάζεται μια πολυπληθής μάχη στην κορύφωσή της. Σε πρώτο πλάνο μας δείχνει ένα νεκρό στρατιώτη, έναν ετοιμοθάνατο που προσπαθεί ένας άλλος στρατιώτης να του προσφέρει μια ύστατη βοήθεια. Τα χρώματα σκούρα, σκοτεινά, βαριά και οι μορφές πλαστικές, μας δίνουν όλη την ένταση της μάχης. Τα γαλλικά κράνη και οι γαλλικές παλάσκες που φορούν οι σέρβοι στρατιώτες μας θυμίζουν την ολοκληρωτική καταστροφή που υπέστη ο σερβικός στρατός στην πορεία τους από τη Σερβία μέσω Αλβανίας και τελικό προορισμό την Κέρκυρα (προσωρινή έδρα της σερβικής κυβέρνησης). Από εκεί ο στρατός προωθήθηκε προς το μέτωπο της Θεσσαλονίκης και έχοντας χάσει τα πάντα, οι σύμμαχοι Γάλλοι τους έδωσαν νέες στολές. Οι Βούλγαροι παρουσιάζονται τρομοκρατημένοι με έναν από αυτούς να είναι γονατιστός και με το χέρι να καλύπτει το πρόσωπό του.

Η αποφασιστικότητα των Σέρβων φαίνεται από το ανασηκωμένο χέρι του επί κεφαλής που φαίνεται να τους ενισχύει το ηθικό, καθώς επίσης και από την δυναμική κίνηση του σέρβου στρατιώτη που επιχειρεί να χτυπήσει τον εχθρό με το κοντάκι του

όπλου του. Το λύγισμα του κορμού προς τα κάτω δεξιά προσδίδει μια ένταση στον πίνακα. Οι καμπυλώδεις μορφές του Veljko κάνουν τον πίνακα ακόμη πιο πομπώδη από την άποψη της ενέργειας που μεταδίδουν στο κοινό. Πίσω από τους στρατιώτες πυκνοί καπνοί και λάμψεις από τη ρίψη βομβών μοιάζουν να κάνουν αποπνικτική τη σκηνή της μάχης.

Όπως είναι γνωστό, το θέμα του πίνακα είναι υπαρκτό, είναι ένα αληθινό γεγονός, η μάχη που έδωσαν οι σέρβοι με τους συμμάχους στο μακεδονικό μέτωπο τον Σεπτέμβριο του 1918. Ο Veljko ναι μεν αποδίδει με ρεαλιστικό τρόπο τη μάχη αλλά διαφαίνεται και μια τάση εξιδανίκευσης, θέλει να παρουσιάσει με τον μέγιστο δυνατό τρόπο την ηρωικότητα, την γενναιότητα και την αυτοθυσία των σέρβων πολεμιστών που πέρασαν για δεύτερη φορά στην ιστορία τους, ένα Γολγοθά χάνοντας την πατρίδα τους. Θέλει να μας δείξει την αποφασιστικότητα τους να ξανακερδίσουν τα πάτρια εδάφη τους. Πρόθεση του καλλιτέχνη είναι να μεταφέρει στον θεατή την πραγματικότητα και την σκληρότητα μιας μάχης αλλά συνάμα να αναδείξει το ψυχικό σθένος των στρατιωτών, επιθυμεί να τους κάνει σύμβολα του ένδοξου σερβικού λαού! Η εκφραστικότητα των καλλιτεχνικών του μηνυμάτων αντανακλάται στο έργο του τόσο γιατί καταπιάνεται με τα «ιερά» θέματα του λαού του όσο και από το γεγονός ότι τα αποδίδει μέσα στα πλαίσια του μοντερνισμού, με μια στιλιστική σταθερότητα νεορεαλισμού. Ένας νεορεαλισμός με συναισθηματικές οπτικές αλλά και αίσθηση της πραγματικότητας. Ο Veljko λειτουργεί σαν ένας χρονικογράφος των σύγχρονων πολιτικών και ως διερμηνέας των παραδοσιακών ιστορικών και ιερών θεμάτων.

Αν και δεν "εντάσσεται" άμεσα στην κατηγορία των στρατευμένων καλλιτεχνών, με αυτόν τον πίνακα σαφώς προάγει την πολιτική ιδεολογία της πατρίδας του και βοηθά στην δημιουργία και διαιώνιση εθνικών, ηρωικών στιγμών. Το "Επίτευγμα του Μετώπου της Θεσσαλονίκης" θεωρώ ότι επιτελεί τον σκοπό του, δηλαδή να προκαλέσει στον θεατή συγκίνηση και εθνική ανάταση, να του μεταδώσει γνώσεις (καθώς αφορά ένα ιστορικό γεγονός) και τέλος να υπηρετήσει τα εθνικά ιδεώδη και το πολιτικό σύστημα. Το γεγονός ότι ο πίνακάς του Veljko Stanojevic, επιλέγει για να γίνει γραμματόσημο της ενιαίας πλέον Γιουγκοσλαβίας, επικυρώνει τα προαναφερθέντα.

3.5 Γυναίκες στον πόλεμο

Ο ασυνήθης και συνάμα αξιοσημείωτα πολλαπλός ρόλος των γυναικών στο Μεγάλο Πόλεμο, αξίζει νομίζω την ιδιαίτερη προσοχή μας. Οι γυναίκες στη Σερβία βρέθηκαν αντιμέτωπες με καινούργιες καταστάσεις, και πήραν αποφασιστικά επάνω τους το βάρος και τις προκλήσεις του Μεγάλου Πολέμου. Κάποιοι από αυτούς τους ρόλους ήταν της νοσοκόμας και της ζωγράφου πολέμου.

Ο στερεοτυπικός ρόλος της γυναίκας έως τότε, σε περιόδους πολέμου, ήταν να μένουν σπίτι και να μεγαλώνουν, με όποια μέσα διέθεταν, τα παιδιά τους. Ο Α' παγκόσμιος πόλεμος με τις απρόσμενες εκφάνσεις του, οδήγησε σε αλλαγή αυτού του στερεότυπου. Εκτός από τις καθημερινές, οικιακές εργασίες και την ανατροφή των παιδιών, οι γυναίκες επιδόθηκαν και στις λεγόμενες "ανδρικές" εργασίες. Πήραν το άροτρο και βγήκαν να καλλιεργήσουν τα χωράφια μαζί με τα παιδιά τους. Εκτός αυτού βοηθούσαν και τον στρατό κουβαλώντας με γυμνά χέρια, τα κανόνια πάνω στους λόφους. Μία δεύτερη κατηγορία γυναικών πήγαν στις πόλεις και δούλεψαν στα εργοστάσια κατασκευής όπλων, οδηγούσαν τραμ ή εργάστηκαν ως τηλεφωνήτριες.

Ο πιο δραματικός ρόλος βέβαια, για τη γυναίκα, ήταν εκείνος του αγωνιστή, του στρατιώτη. Μία τέτοια περίπτωση ήταν της **Milunka Savic**, που είχε λάβει μέρος σε τρεις πολέμους, είχε διασχίσει την Αλβανία και ήταν βομβίστρια του "σιδηρούν συντάγματος" στο μέτωπο της Θεσσαλονίκης. Λοχίας, τέσσερις φορές τραυματίας και η γυναίκα που έλαβε τα περισσότερα παράσημα τόσο από τους σέρβους όσο και από τους συμμάχους. Τρίτη κατηγορία γυναικών της Σερβίας την περίοδο του πολέμου, ήταν αυτές που έθεσαν εθελοντικά τον εαυτό τους στην υπηρεσία της πατρίδας, ως νοσοκόμες. Και το έκαναν αυτό βέβαια για να συνεισφέρουν στον αγώνα για την απελευθέρωση της πατρίδας τους, αλλά, και για να αποδείξουν (βρισκόμενες κοντά στα πεδία των μαχών) ότι είναι άφοβες, όπως και οι άντρες. Στην πρώτη κατηγορίας ήταν ως επί το πλείστον γυναίκες από χωριά, στη δεύτερη γυναίκες της μεσαίας

“αστικής” τάξης, μορφωμένες ενώ στην τρίτη οι πιο “δυνατές” και “συνειδητοποιημένες”.

Τέτοια ήταν η περίπτωση της **Nadežda Petrović,** όπως αναφέραμε και πριν, η οποία ήταν η μόνη ανάμεσα στις γυναίκες ζωγράφους που είχε λάβει επίσημα στρατιωτικά καθήκοντα ως νοσοκόμα πολέμου. Ωστόσο τόσο στην ίδια όσο και σε όλες τις γυναίκες ζωγράφους δεν είχε δοθεί ποτέ επίσημα το status του ζωγράφου πολέμου. Παρ΄όλα αυτά οι γυναίκες επαγγελματίες ζωγράφοι, σχεδίαζαν και ζωγράφιζαν, με την ίδια προσήλωση και συχνότητα που καθάριζαν και έδεναν τις πληγές των τραυματιών. Αυτές οι γυναίκες διέσχισαν μαζί με το στρατό τα Αλβανικά βουνά και υπέφεραν όπως και οι άντρες. Η Nadežda Petrović έλαβε μέρος και στους βαλκανικούς πολέμους. Στον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο επέλεξε να δουλέψει στο Valjevo hospital, παρ΄όλο που η Ανώτατη Διοίκηση του Στρατού της είχε προσφέρει θέση σε πιο ασφαλείς τοποθεσίες, όπως να είναι νοσοκόμα στο Βελιγράδι ή να ακολουθήσει αποστολές εξωτερικού όπως στη Nic ή να αντιπροσωπεύσει τη Σερβία σε συνέδριο στη Ρώμη. Η Nadežda λοιπόν συγχώνευσε δύο ιστορικούς ρόλους, το ρόλο της νοσοκόμας και το ρόλο της ζωγράφου (αλλά και της φωτογράφου).

Η Nadezda Petrovic γεννήθηκε στο Cacak το 1873. Οι αρχικές της σπουδές ήταν με τον Đorđe Krstić και αργότερα φοίτησε στην πρώτη σερβική σχολή σχεδίου και ζωγραφικής του Cyril Kutlik. Συνέχισε τις σπουδές της με τον Anton Azben και του Julius Exter στο Μόναχο, όπου διδάχθηκε τη ζωγραφική “της υπαίθρου” Στην πινακοθήκη του Μονάχου ήρθε σε επαφή με το ρωσικό κύκλο καλλιτεχνών (Jawlensky, Kandinsky, Munter, and Werefkin). Ήταν πολυταξιδεμένη, επισκέφτηκε το Παρίσι, τη Ρώμη, τη Βενετία. Επισκέφτηκε την έκθεση των “σχισματικών”, δηλάδη τους Munch, Monet, Pissarro, Renoir, Toulouse-Lautrec, Bocklin, Corinth and Exter. Στην Βιέννη γνώρισε το έργο του Gustav Klimt’s painting “The Beethoven Frieze” σε μια έκθεση ιμπρεσιονισμού και μετάιμπρεσιονιστικών έργων. Όταν επέστρεψε στη Σερβία ήταν πολιτικά δραστήρια και εργάστηκε σε κοινωνικό και ανθρωπιστικό επίπεδο. Οργάνωσε πολλές συγκεντρώσεις γυναικών με στόχο την αφύπνιση για την απελευθέρωση των νοτιοσλάβων. Οργάνωσε επίσης ανθρωπιστική

βοήθεια για τις περιοχές τις Μακεδονίας. Υπήρξε από τους πρωτεργάτες της πρώτης γιουγκοσλαβικής έκθεσης τέχνης το 1904.

Nadezda Petrovic, *"Πυροβολητής", 1914,* Oil / Cardboard / Lesonit,*67* × 49 cm, *M***useum of Contemporary Art, Belgrade**

Με τα έργα της, η Nadežda Petrović δείχνει ότι ήταν μπροστά από την εποχή και τον χώρο στον οποίο δημιουργούσε. Κατάφερε να συνδέσει τα ευρωπαϊκά στυλ και να τα εμπλουτίσει με τη σερβική παράδοση. Είναι η μεγαλύτερη σέρβα ζωγράφος τόσο του ιμπρεσιονισμού αλλά έκανε και ένα επιπλέον βήμα προς τον χρωματικό εξπρεσιονισμό. Την ίδια στιγμή ήταν θετικά προσκήμενη προς τους των "σχισματικούς"[47] και οπαδός του συμβολισμού. Από νωρίς δούλεψε την εισαγωγή του φυσικού φωτός στη ζωγραφική της καθώς και τη χρήση καθαρών χρωμάτων, που ήταν η αληθινή έκφραση του δυναμικού της ταμπεραμέντου, συνδυαζόμενο με το φυσικό περιβάλλον .

47 Secessionist, οι καλλιτέχνες που απορρίπτονταν απο τα επίσημα salons

Χάρη στο πνεύμα της που πάσχιζε για έναν μοντέρνο κόσμο, το έργο της ακολούθησε περισσότερο το ρεύμα του εξπρεσιονισμού και τολμώ να πω ότι εκείνη τη στιγμή άγγιξε τα όρια της αφαίρεσης (παρότι δεν της αναγνωρίστηκε ποτέ). Κύριο χαρακτηριστικό των καλύτερων της πινάκων είναι οι μεγάλες επιφάνειες με φωτεινό κόκκινο, το αγαπημένο της χρώμα και συμπληρωματικά το πράσινο. των θεμάτων της από την εθνική ιστορία και τους ανθρώπους και τα τοπία της Σερβίας.

Nadezda Petrovic, *"Αξιωματικός", 1914, Oil / Cardboard, 67* × 49 cm*, M*useum of Contemporary Art, Belgrade

Η αγάπη της για τα έντονα χρώματα δημιουργεί μια δίνη χρωμάτων, με πιο προβεβλημένα το πορφυρό, το μπλε και το μαύρο. Δυνατές πινελιές και πλατιά και παχιά στρώματα χρωμάτων μεταμορφώνουν τον καμβά σε μια δυναμική ανάγλυφη

επιφάνεια. Ζωγράφισε πορτρέτα και τοπία και ο πατριωτισμός της αντανακλάται στην επιλογή θεμάτων.

Μεταξύ των γυναικών/ζωγράφων που κατατάχθηκαν εθελοντικά στο στρατιωτικό ιατρικό σώμα και αξίζει να μνημονεύσουμε, είναι η **Beta Vukanovic.** Γεννημένη στη Γερμανία (ως Babette Bachmayer από γερμανούς γονείς) σπούδασε στις καλλιτεχνικές σχολές του Μονάχου (του Karl Mar και του Anton Azbe) Τα πρώτα της έργα αντανακλούν την επίδραση της ζωγραφικής της υπαίθρου που διδάχθηκε στο Μόναχο. Η μετακόμισή της στο Παρίσι και η φοίτησή της στο ατελιέ του August Joseph Delecluse (στην Μονμάρτη) έκαναν το έργο της πιο πειραματικό και ατμοσφαιρικό και σταδιακά ακολούθησε το ρεύμα του ιμπρεσιονισμού ήδη πριν την έναρξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Παντρεύτηκε τον Riska Vukanovic και έκτοτε η Σερβία έγινε πατρίδα της. Εγκαταστάθηκαν στο Βελιγράδι, όπου έζησε το υπόλοιπο της ζωής της. [48]

Betta Vukanovic, *Γάλλοι στρατιώτες 1915,* vojni muzej Betta Vukanovic

48 http://www.royalfamily.org/august-2014-ohrid-lake-beta-vukanovic

Η σχολή της (που άνοιξε το 1900 μαζί με τον σύζυγό της Riska) ήταν αναμφισβήτητα πρωτοποριακή καθώς πρόσφερε μαθήματα τέχνης, τόσο σε άντρες όσο και σε γυναίκες σε μια εποχή που η καλλιτεχνική εκπαίδευση ήταν ιδαίτερα περιορισμένη ακόμη και για τους άντρες. Δίδαξε στους μαθητές της να δουλεύουν στην ύπαιθρο. Τα έργα της ώριμης περιόδου της είναι έντονα, με σταθερές φόρμες χρησιμοποιώντας ιμπρεσιονιστική παλέτα χρωμάτων. Those characteristics are obvious at *Ohrid Lake*. Δούλεψε πολλά πορτρέτα κατοίκων των βαλκανικών περιοχών, και τοπιογραφίες. Μοτίβα από τη Σερβία, την Κροατία και την ευρύτερη περιοχή της Μακεδονίας συμπεριλαμβάνονται ανάμεσα στα πιο σπουδαία θέματα της δουλειάς της. Ήταν ανάμεσα στα ιδρυτικά μέλη[49] του πρώτου καλλιτεχνικού κινήματος στη Σερβία τους Lada. Η Beta ήταν από τους ελάχιστους καλλιτέχνες στη Σερβία που δούλεψε καρτούν και καρικατούρες και θεωρείται η ιδρύτρια αυτής της καλλιτεχνικής έκφρασης στην Γιουγκοσλαβία.[50] Άφησε γύρω στα 500 χιουμοριστικά σχέδια και πορτραίτα της κοινωνικής και πολιτιστικής σκηνής του Βελιγραδίου.

Η Beta βίωσε τη φρίκη και των δύο παγκόσμιων πολέμων μαζί με τους νέους της συμπατριώτες στη Σερβία, ως εθελόντρια νοσηλεύτρια. Επειδή ο στρατός δεν ενθάρρυνε τους καλλιτέχνες[51] να ζωγραφίζουν σκηνές των μαχών στον Μεγάλο Πόλεμο, φοβούμενοι, ότι ο εχθρός ενδέχεται να αποκομίσει πληροφορίες από αυτούς, η Beta μη έχοντας τον επίσημο τίτλο δεν αποτύπωσε σκηνές πολέμου, έχει αποτυπώσει όπως βλέπουμε στον πίνακα (Γάλλοι Στρατιώτες), με την δική της καρτουνίστικη οπτική και πινελιά, τους Γάλλους στρατιώτες.

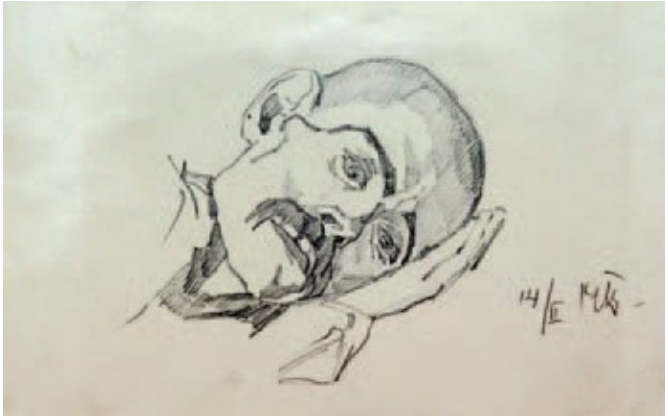
49 Μαζί με τους: Ubavkic, Murat, Predic, Simeon Roksandic and Djordje Jovanovic,

50 Anna Novakov, Dlomatic ties-P. Beljanski, Patronage and Serbian women, 2012

51 Τέτοια άδεια είχαν μόνο οι ζωγράφοι πολέμου

Και η **Natalija Cvetkovic** φοίτησε στη Σχολή του Βελιγραδίου και αργότερα στη σχολή της Beta Vucanovic. Η ζωγραφική της ήταν τολμηρότερη από εκείνη της δασκάλας της σε σχέση με την ιμπρεσιονιστική δομή και γειτνιάζει περισσότερο με τον κύκλο του Kosta Milicevic. Υπήρξε η νεότερη που συμμετείχε στην Πρώτη Γιουγκοσλαβική Έκθεση Τέχνης Βελιγραδίου. Στη συνέχεια ακολούθησε το δρόμο για το Μόναχο χάρη σε μια υποτροφία που της χορηγήθηκε. Ταξίδεψε σε Βιέννη, Βουδαπέστη, Σόφια, Παρίσι, Βενετία και Μιλάνο. Κατά τη διάρκεια των βαλκανικών πολέμων του 1912-13 εργάστηκε ως εθελόντρια νοσοκόμα στη Σαβαμάλα. Κατά τη διάρκεια του Α΄Παγκοσμίου πολέμου βρισκόταν στο Βελιγράδι. Όπως και οι περισσότεροι υπήρξε μέλος των “Lada”.

Natalija Cvetkovic, Από τον κύκλο έργων *με τον τίτλο "Τραυματίες"* 1913, Pencil / Paper,2 32 × 305 mm Museum of Contemporary Art, Belgrade



Natalija Cvetkovic, *"Τραυματίες"* 1913, Pencil / Paper,2 32 × 305 mm Museum of Contemporary Art,

Η Natalija ζωγράφισε στον κύκλο του Kosta Milicevic, μια σειρά από μικρού μεγέθους πίνακες με μοτίβα του ποταμού Σάβα. Τα έργα αυτά αποτελούν εξαιρετική έκφραση του σερβικού ιμπρεσιονισμού, χάρη στην συνεκτική τους δομή, το χωρικό βάθος και τις χρωματικές διαβαθμίσεις. Κατά την διάρκεια του πολέμου βρισκόταν στο Βελιγράδι, και υπήρξε μάρτυρας πολλών καταστροφών και βομβαρδισμών. Μια απεικόνιση τέτοιων γεγονότων βλέπουμε στην εικόνα 3.

Natalija Cvetkovic, *"Οχθη του ποταμού Σάβα", 1913,*Oil / Canvas / Lesonite**,** 41,5 × 32,5 cm**,** Museum of Contemporary Art, Belgrade

Natalija Cvetkovic, *(Θέα του ποταμού Σάβα με κατεστραμμένη γέφυρα)**,** 1914, Oil / Canvas,36 × 41 cm,Museum of Contemporary Art, Belgrade (Εικόνα 3)*

Η ατμόσφαιρα καλλιτεχνικής ελευθερίας, η οποία ήταν χαρακτηριστικό της σχολής ζωγραφικής του Βελιγραδίου, άνοιξε το δρόμο για την εμφάνιση και εξέλιξη του σερβικού ιμπρεσιονισμού, πριν, κατά τη διάρκεια, και αμέσως μετά τον πόλεμο. Οι γυναίκες ζωγράφοι κατείχαν ένα σημαντικό ρόλο και χώρο, δημιουργώντας αντικειμενική ζωγραφική με το καθάριο μάτι που διέθεταν και ταυτόχρονα

εμποτίζοντας τα έργα τους με συναισθηματική ατμόσφαιρα, εκφράζοντας κατά αυτόν τον τρόπο την εμπειρία και τον πόθο ενός χαμένου παραδείσου.

3.6 Μετά τον πόλεμο

Μετά την νίκη η Σερβία βρήκε τους δικούς της ρυθμούς έχοντας να αντιμετωπίσει νέες, προκλήσεις. Σε σύντομο χρονικό διάστημα αρκετές σημαντικές εκθέσεις πραγματοποιήθηκαν, οι οποίες άγγιξαν ένα ευρύτερο κοινό, όχι μόνο εκείνο της καλλιτεχνικής σκηνής. Αξίζει όμως να αναφέρουμε ότι κατά τη διάρκεια του πολέμου είχαν πραγματοποιηθεί δύο γιουγκοσλαβικές εκθέσεις, στη Γενεύη (1917) και στη Ζυρίχη (1918), Οι εκθέσεις αυτές κινήθηκαν στην ιδέα να παρουσιαστεί το πνευματικό και εθνικό επίπεδο των βαλκάνιων λαών την ίδια στιγμή την οποία πολεμούσαν για την ελευθερία τους. Η πρώτη έκθεση μετά τον πόλεμο που έγινε στη Σερβία βασίστηκε στην ιδέα όπως αυτή διαμορφώθηκε στη ατελιέ της Θεσσαλονίκης. Η έκθεση αυτή πραγματοποιήθηκε στο Βελιγράδι, στο δημοτικό σχολείο κοντά στο ν ορθόδοξο καθεδρικό ναό, και διήρκησε από τις 26 Οκτωβρίου έως τις 25 Νοεμβρίου 1919. Η απήχησή της άγγιξε ένα ευρύτατο κοινό. Επισκέπτες έφθασαν από πολλές πόλεις κρατώντας σημαίες και προσδίδοντας στην έκθεση έναν γιορτινό χαρακτήρα.

Η έκθεση ήταν σημείο αναφοράς για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η επιτροπή που επέλεξε το υλικό προς έκθεση σχηματίστηκε από το υπουργείο άμυνας, στην επιτροπή αυτή μέλος ήταν και ο καλλιτέχνης Paja Jovanovic. Οι περισσότεροι πίνακες αγοράστηκαν από το υπουργείο, ένας μικρότερος αριθμός πουλήθηκε σε ιδιώτες. Μερικοί πίνακες αγοράστηκαν και από άλλα κυβερνητικά ιδρύματα. Η τύχη όμως των περισσοτέρων ήταν να καταστραφούν στο Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο. Πάντως ο μεγαλύτερος αριθμός των έργων που εκτέθηκαν ήταν εστιασμένοι σε καθαρά καλλιτεχνικές αναζητήσεις: την κατάκτηση του φωτός, την χρωματική και συνθετική αρμονία, τις νέες αξίες των χρωμάτων. Ο πόλεμος ήταν λιγότερο παρών στους πίνακες. Οι ζωγράφοι είχαν επιστρέψει στα γνωστά τους θέματα, τα ιμπρεσιονιστικά. Μόνο που ο σέρβικος ιμπρεσιονισμός ήταν ιδιαίτερα σκιερός και με μια δόση μελαγχολίας διότι εκτός από το λαμπύρισμα του θαλασσινού μπλε, τον πυκνό, ζεστό αέρα, την ατμόσφαιρα μεσογειακής γαλήνης, υπήρχε πάντα στο βάθος ο ήχος των

όπλων, οι κραυγές αυτών που πέθαιναν στα βάθη του Ιονίου Πελάγους, ο γαλάζιος τάφος.

Η έκθεση αφιερώθηκε στη μνήμη των φοιτητών της σχολής τεχνών του Βελιγραδίου που έχασαν τη ζωή τους στον πόλεμο και η κύρια ιδέα ήταν να είναι η πρώτη κοινή έκθεση Σέρβων ιμπρεσιονιστών. Ωστόσο, ανάμεσα σε αυτούς που επέζησαν του πολέμου ήταν και ο Milan Milanovic, ο οποίος αποσύρθηκε από την έκθεση και ο Veljko Stanojević, ο οποίος δεν ήθελε να εκθέσει έργα τους ως στρατιώτης. Το σχολείο επιλέχθηκε ως χώρος έκθεσης λόγω έλλειψης ευρύχωρων δημόσιων χώρων, εξαιτίας της καταστροφής της πόλης. Πέντε καλλιτέχνες προμήθευσαν έργα τους για την έκθεση: ο Milos Golubovic, ο Zivorad Nastasijevic, ο Mihailo Milovanović και ο Stevan Milosavljevic. Το γεγονός του ότι δεν συμμετείχαν περισσότεροι καλλιτέχνες στην συγκεκριμένη έκθεση οφείλεται, όπως αναφέρθηκε, στο γεγονός ότι ήταν ακόμη δύσκολο εξαιτίας της αναστάτωσης του πολέμου, να συγκεντρωθούν. Ο Vasa Pomorisac βρίσκονταν στο Zagreb, προσωρινά συνεχίζοντας τις σπουδές τους στη Ακαδημία Τεχνών, οπότε ενδεχομένως γι΄αυτό να μην κατάφερε να πάρει μέρος στην έκθεση.

Κατά την διάρκεια του 19ου αιώνα ήταν γνωστό ότι ο Vasily Vasilyevich Vereshchagin ήταν ζωγράφος στον αυτοκρατορικό, ρωσικό στρατό, διάσημος στη δύση. Ωστόσο όχι ως επίσημος ζωγράφος αλλά ως ζωγράφος πολέμων που είχε λάβει μέρος ο ίδιος. Στα μέσα του 19ου αιώνα ο βρετανικός στρατός είχε καθιερώσει ιδιότητα ζωγράφου πολέμου, με γνωστότερο όνομα τον William Simspon, ενώ ο Alfred Waud ήταν διάσημος Αμερικανός ζωγράφος στον αντίστοιχο εμφύλιο πόλεμο. Παρ΄όλα αυτά ήταν όχι πριν το 1917 που ο αμερικανικός στρατός καθιέρωσε επίσημα την ιδιότητα του ζωγράφου πολέμου και έστειλε ζωγράφους στην Ευρώπη για να καταγράψουν τις δραστηριότητες της αμερικανικής πολεμικής δύναμης.

Την άνοιξη του 1919 μεγάλη γιουγκοσλαβική έκθεση οργανώθηκε στο Παρίσι, στο Petit Palais, με 285 ζωγραφικούς πίνακες και γλυπτά 64 καλλιτεχνών. Από σεβασμό προς την Nadezda Petrovic παρουσιάστηκαν 11 έργα της (τοπία και

μόνο από την περίοδο πριν τον πόλεμο) και το μόνο που αναφέρθηκε για εκείνη ήταν ότι ήταν νοσοκόμα στον πόλεμο που έχασε τη ζωή της. Το αριστούργημα του σέρβικού ιμπρεσιονισμού *Η γέφυρα του αυτοκράτορα Dusan* του Milan MIlovanovic, ήταν ανάμεσα στα έργα που εκτέθηκαν, γεγονός που μας προβληματίζει γιατί είναι ένα παλιό έργο από το 1907. Αυτό που προκαλεί σύγχυση είναι το γεγονός ότι το περιβόητο Ατελιέ της Θεσσαλονίκης δεν μνημονεύεται πουθενά και μόνο ο Milos Golubovic (συμμετείχε με 5 πίνακες). Τα ερωτήματα που προκύπτουν είναι γιατί τα έργα μόνο 12 καλλιτεχνών στάλθηκαν στο Παρίσι; Κανείς δεν μπορεί να καταλάβει τους λόγους για τους οποίους επιλέχθηκε ένας τόσο μικρός αριθμός καλλιτεχνών, τη στιγμή που ήταν γνωστό ότι ένας μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών είχε τη θέση του ζωγράφου πολέμου σε διάφορες στρατιωτικές μονάδες του σερβικού στρατού, όπως επίσης και πολλοί ζωγράφοι υπήρχαν ανάμεσα στους απλούς στρατιώτες και τους εθελοντές. Πού ήταν λοιπόν όλοι αυτοί; Γιατί μια ολόκληρη καλλιτεχνική σκηνή είχε «εξαφανιστεί» από μια τόσο μεγάλη και φιλόδοξη έκθεση; Μία έκθεση που φιλοξένησε έναν τόσο μεγάλο αριθμό έργων; Η 8μελής οργανωτική επιτροπή είχε ένα δύσκολο έργο να φέρει εις πέρας, αν η αρχική ιδέα ήταν να γίνει μια επιλογή σε εθνική βάση. Ωστόσο, η εμφανής δυσαναλογία στον αριθμό των έργων και η επιβολή του ενός καλλιτέχνη εις βάρος κάποιων άλλων, ήταν ένα είδος περιθωριοποίησης, ακόμη και αποκλεισμού μιας ολόκληρης ουσιαστικής καλλιτεχνικής σκηνής, μέσω της επιλογής ενός μικρού αριθμού καλλιτεχνών.

Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι αναλογικά υπήρχε ένας μεγάλος αριθμός Σλοβένων καλλιτεχνών, περίπου δέκα, καθώς και όλη η κροατική καλλιτεχνικής σκηνή ήταν εκεί. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον με τη σύγχρονη ματιά του ερευνητή παρουσιάζει το γεγονός, ότι ο Ivan Mestrovic εξέθεσε 40 έργα, τα οποία δημιουργούσαν όπως είναι φανερό μια «ανισορροπία» σε οποιαδήποτε προσπάθεια να ριχτεί φως σε μια καλλιτεχνική σκηνή άγνωστη στην Ευρώπη. Η παραμελημένη και περιθωριοποιημένη σερβική καλλιτεχνική σκηνή είχε περιοριστεί σε λιγοστούς καλλιτέχνες, οι οποίοι και αυτοί παρουσίασαν προπολεμικά τους έργα. Με αυτόν τον τρόπο ένα πέπλο λήθης απλώθηκε πάνω σε ένα ολόκληρο γκρουπ καλλιτεχνών της σχολής καλών τεχνών του Βελιγραδίου.

Μία εξήγηση αυτής της επιλογής τείνει στην άποψη ότι υπήρξε επιτακτική ανάγκη να δοθεί στους «αδερφούς Κροάτες» χώρος για να εκφραστούν στο πεδίο της τέχνης ως ένας τρόπος κάθαρσης, καθώς κατά τη διάρκεια του πολέμου, όπως ήδη έγινε κατανοητό ήταν με το μέρος του εχθρού. Σε κάθε περίπτωση, οι Σέρβοι ήταν οι νικητές, οι ελευθερωτές και είχαν την ικανοποίηση ότι κέρδισαν την ελευθερία τους και τη χώρα τους πίσω. Όμως προκαλεί σύγχυση το γεγονός ότι στις σύγχρονες ιστοριογραφικές πηγές, ο αναγνώστης πέφτει στην παγίδα της παραπληροφόρησης, καθώς η επιλογή των συγκεκριμένων καλλιτεχνών και έργων, "επιβάλει" την φαντασιακή εικόνα, μιας εξαιρετικά εξελιγμένης καλλιτεχνικής σκηνής στο δυτικό κομμάτι του ενωμένου βασιλείου της Σερβίας, και από την άλλη πλευρά μιας σχεδόν μη υπάρχουσας σκηνής στο ανατολικό. Γι΄αυτό είναι απαραίτητη μια καινούργια μελέτη όπως επίσης και καινούργια αναγνώσματα αναφορικά με τις πρώτες καλλιτεχνικές δεκαετίες του 20ου αιώνα στην πρώην Γιουγκοσλαβία. Στον καλλιτεχνικό τομέα, ο όρος "γιουγκοσλάβος" ήταν συνώνυμο της ενότητας όλων των νοτιοσλαβικών εθνοτήτων και χρησιμοποιούνταν από το 1904 με την ευκαιρία της 1ης γιουγκοσλαβικής έκθεσης του Βελιγραδίου.[52]

Το εισαγωγικό κείμενο της έκθεσης του Παρισιού, ήταν γραμμένο από τον Adre Michelle, ο οποίος έδειξε υπέρμετρο ενθουσιασμό για τον Mestrovic και την χρήση από αυτόν μυθολογικών θεμάτων για τη δημιουργία ενός εικονογραφικού προγράμματος αν και το σερβικό λαϊκό έπος με τους πολύπλοκους χαρακτήρες του[53] είναι ο συμβολισμός του Κοσσυφοπεδίου. Εκτός από την επιφανειακή λίστα των άλλων συμμετεχόντων και μερικών που ήδη είχαν εκθέσει τα έργα τους στο παριζιάνικο κοινό, δεν υπήρξε καμιά αναφορά στον πόλεμο. Καμιά αναφορά στο ατελιέ της Θεσσαλονίκης. Ήταν σαν να μην υπήρξε η Ευρώπη για πέντε χώρα ένα "σφαγείο"!

Την ίδια ώρα, στην ίδια πόλη στο Παρίσι, πραγματοποιήθηκε ένα συνέδριο ειρήνης στο οποίο οι ένοχοι κατονομάστηκαν, οι ποινές αποδόθηκαν (οι πολεμικές αποζημιώσεις), ενώ η πολιτεία δρούσε λες και δεν είχε γίνει πόλεμος, σαν να μην είχε

52 Jelena Bogdanovic, On the very Edge, 2014

53 Ήρωες, μάρτυρες, θύματα, αγωνιστές

συμμετάσχει η Γαλλία, σαν να μην είχαν ηχήσει τα κανόνια και τα θύματα είχαν ήδη ξεχαστεί. Τα έθνη έμοιαζαν σαν να είχαν γαντζωθεί εγωιστικά απ΄ότι είχε απομείνει στις ζωές τους και προσπαθούσαν να προχωρήσουν μπροστά ρίχνοντας στη λήθη ότι είχε προηγηθεί.

Μόνο αρκετά μεταγενέστερα στα 1938, στο Βελιγράδι, συγκροτήθηκε η "Ένωση στρατιωτών/ζωγράφων και γλυπτών των πολέμων 1912-18" αριθμώντας ένα ικανοποιητικό αριθμό μελών, οργάνωσαν δύο εκθέσεις, μία στη Λιέγη 1939 και μία στο Βελιγράδι 1940. Η επόμενη έκθεση που κάλυψε αυτό το θέμα έγινε το 1964 στο πολεμικό μουσείο του Βελιγραδίου, με 35 καλλιτέχνες και 90 έργα. Μετά ακολούθησε το 1982 έκθεση που παρουσίαζε την συλλογή από τον Μεγάλο Πόλεμο, επίσης στο Μουσείο Πολέμου με 18 καλλιτέχνες 457 ζωγραφικούς πίνακες και σχέδια.

❁❁❁❁❁❁❁❁

Συμπεράσματα

Όλος ο σέρβικος ιμπρεσιονισμός χωρίζεται κατά προσέγγιση σε τρεις περιόδους: την προετοιμασία, πριν τον πόλεμο, την διαμόρφωση και το απόγειο του. Παρόλο τον ενθουσιασμό, το σφρίγος, την έξαρση ξαφνικά χάθηκε ο ζήλος και μετά τον πόλεμο υποχώρησε σε κλειστούς κύκλους και συγκεκριμένα ατελιέ. Έτσι ο αληθινός ιμπρεσιονισμός δεν μπόρεσε να συνεχίσει την πορεία τους και σταδιακά μειώθηκε πέφτοντας σε επανάληψη, ακαδημαϊσμό και μανιερισμό.

Μία από τις πιθανές εξηγήσεις αυτής της εξαφάνισης του ιμπρεσιονισμού είναι ότι άνθισε μέσα στον πόλεμο. Επαναστάτησε και έφτασε στο υψηλότερο σημείο του μέσα στις κραυγές του πολέμου, τόσο ώστε μετά τον πόλεμο φάνταζε εξαντλημένος και πλέον μη πειστικός. Μία δεύτερη ερμηνεία είναι ότι ένας μεγάλος αριθμός των εκφραστών του, χάθηκε κατά τη διάρκεια του πολέμου ή λίγο αργότερα.

Έτσι ήταν σαν να είχε σπάσει ο κύκλος, και οι εναπομείναντες φάνταζαν πλέον συντηρητικοί συνεχίζοντας να εκθέτουν με τους "Lada"

Οι ζωγράφοι που δεν επέζησαν του πολέμου ήταν: ο Vidosava Kovačević(1913), Danica Jovanović (1914), Aleksandar Lazarević Šaca (1914), Cvijeto Job (1914), η Nadežda Petrović (1915), Mališa Glišić (1915), ο Branko Jevtić(1916) και Branko Radulović (1916), Đorđe Mihailović (1919) και Rista Vukanović (1918), όπως και άλλοι. Ο Kosta Miličević (1920) και ο Kosta Josipović (1919) πέθαναν λίγο μετά τον πόλεμο, και ο Milan Milovanović αποσύρθηκε από τη δημόσια σκηνή.

Αυτό που έδωσε ο πόλεμος ήταν αυξημένη συνειδητοποίηση του εαυτού και της σημασίας της στιγμής, το δράμα της "διπλής" ζωής, σε έναν παράλληλο κόσμο. Στον κόσμο του πολέμου και στον κόσμο της τέχνης. Ο πόλεμος τους έδωσε το αίσθημα του ανοίκειν αλλά ο πόλεμος τους πήρε και πολλά. Μετά τον πόλεμο η τέχνη έγινε πεδίο μάχης συμφερόντων άσχετων με την ίδια την τέχνη. Οι εκθεσιακές πολιτικές έγιναν περισσότερο "πολιτικές" και ήταν ξένες με την τέχνη. Η καινούργια κατάσταση της ενωμένης Γιουγκοσλαβίας ήταν περίπλοκη. Τρεις χώρες είχαν ενωθεί, κάθε μία εκ των οποίων είχε τα δικά της συμφέροντα και μονοπάτια, όπως επίσης και τις δικές τους ερμηνείες για τον ρόλο και την αναμενόμενη συνεισφορά της κάθε μίας ξεχωριστά αλλά και των τριών μαζί μέσα σε αυτή την ένωση. Στις νέες εκθέσεις τα αποτελέσματα ήταν μη αναμενόμενα, οι κεντρικές ιδέες, η επιλογή των έργων, πολλοί ήταν απόντες άλλοι προσπεράστηκαν, την ίδια στιγμή που άλλοι καλλιτέχνες επιβλήθηκαν και ήταν πάντοτε παρόντες. Μία νέα σκηνή διαμορφωνόταν. Στη ζωγραφική μια συντελέστηκε αλλαγή στο στυλ, μια απότομη μεταστροφή στον εξπρεσιονισμό. Το δράμα της εσωτερική εμπειρίας, παράλληλα με τον πειραματισμό, τις νέες εξερευνήσεις και την καινούργια avant-garde.[54]

Όλες οι εμπειρίες του πολέμου, η αποκτηθείσα γνώση, οι συνέπειες, ο πόνος-χρειάστηκαν αρκετά χρόνια για να γίνουν αποδεκτά, να κατασταλάξουν στις ψυχές

54 Jelena Bogdanovic, On the very Edge

των επιζησάντων, να αφομοιωθούν, να τα αφήσουν πίσω και να ξαναξεκινήσουν μια ζωή εν ειρήνη. Αυτό ήταν πιο εύκολο για αυτούς που κατά τη διάρκεια του πολέμου και μπορούσαν να εκθέτουν χωρίς εμπόδια, έστω και σε τοπικά πλαίσια. Αυτοί ήταν έτοιμοι να επιχειρήσουν νέα στυλ. Αυτός ήταν και ο λόγος που μετά τον πόλεμο υπήρχε η εντύπωση ότι η μία σκηνή υπήρχε ενώ η άλλη είχε χαθεί. Κάποιοι συνέχισαν ανεμπόδιστα ενώ άλλοι ήταν αναγκασμένοι να μαζέψουν τα συντρίμμια τους , να "καταπιούν" τις πολεμικές και μεταπολεμικές αδικίες, χωρίς να τους δοθεί χώρος να κατακτήσουν νέα πεδία τέχνης.

Εν κατακλείδι, να θυμίσουμε για μια ακόμη φορά ότι ένας μεγάλος αριθμός των έργων του πολέμου καταστράφηκαν ή χάθηκαν. Αυτά ήταν έργα μιας ολόκληρης γενιάς καλλιτεχνών που σταδιακά χάθηκαν στη λήθη, καλλιτέχνες που διαμόρφωσαν μια εξαιρετική καλλιτεχνική σκηνή στα πλαίσια της σχολής του Βελιγραδίου και του σερβικού ιμπρεσιονισμού. Τέτοι καλλιτέχνες ήταν : Aleksandar-Šaca Lazarević, Dragoslav-Figa Vasiljević, Danica Jovanović, Mara Lukić, Nikola Bešević, Dragomir Glišić, as well as Borivoje – Bora Stevanović, ο τελευταίος αν και ανήκει σε παλαιότερη γενιά ήταν ο πρώτος που υιοθέτησε την πρακτική του να βγεί έξω από το ατελιέ και να ζωγραφίζει έξω στον ελεύθερο χώρο κάτω από το γαλάζιο του ουρανού και ήταν ο τελευταίος που συνέχιζε να ζωγραφίζει στο πνεύμα του ιμπρεσιονισμού. Μια ολόκληρη γενιά κατάφερε να συνδέσει αυτό που φάνταζε ακατόρθωτο να συνδεθεί: μια νέα λογική απαλού χρώματος και διάσπασης του φωτός που διαλύονται το ένα μέσα στο άλλο με τη δύναμη του πνεύματος που μπόρεσε να ζωγραφίζει εν τω μέσω μάχης και ταλαιπωριών. Αν είχαμε να αποφασίσουμε ποιος νίκησε, θα λέγαμε ότι η τέχνη ήταν νικηφόρα! Σε αυτόν τον συγκεκριμένο σέρβικο ιμπρεσιονισμό, αναγνωρίζουμε ένα εσωτερικό, σε δεύτερο επίπεδο, υψηλό νόημα, μια συμβολική αξία και σημασία και αυτή είναι: "αφοσίωση στην ιδέα της ελευθερίας".

Μια νέα γενιά αναδύθηκε με νέο ενθουσιασμό και νέες ιδέες, δημιουργώντας καινούργια προβλήματα και καινούργιες διασπάσεις, για ακόμη μία φορά φέρνοντας δυναμισμό στην καλλιτεχνική σκηνή του Βελιγραδίου με τις ταραχώδεις ζωές τους. Επιδόθηκαν με πάθος στις νέες ιδέες τους και στις νέες προσεγγίσεις τους στη διαδικασία δημιουργίας του σέρβικου μοντερνισμού. Η μοναδική φύση του σέρβικου

ιμπρεσιονισμού δημιούργησε τις συνθήκες για την εισαγωγή στην χρωματική ζωγραφική όπως ο ιντιμισμός και ο ποιητικός ρεαλισμός, περικλείοντας επιρροές τόσο από την κεντρική Ευρώπη όσο και από τη μεσόγειο.

Αντί επιλόγου

Petar Dobrovic, Massacre in Sabac 1914, 1918, oil on canvas, oil on canvas, 90x111,5, Matica Srpska, Novi Sad

Francisco Goya, *The Third of May, 1808 in Madrid*, 1808, 1814-15, oil on canvas, 8' 9" x 13' 4" Museo del Prado, Madrid

Βιβλιογραφία

Ξενόγλωσση

- Miroslav Hroch, *European nations. Explaining their formation,*2005
- D. T. Bataković,*Serbia in the Great War. Anglo-Saxon Testimonies and Historical Analysis, 2015*
- *D. Đorđević, History of Serbia, 1900-1918, 1970*
- *Vucinic Z.,Ratni slikari 1912-1919, 2009*
- *Ljubisa Nikolic, Serbian painters in the Army medical corps 1914-18, 2011*
- *Žana Gvozdenović, Anniversary of the Giants of Serbian Art: Kornelije Stanković & Nadežda Petrović & Isidor Bajić", κατάλογος, 2015*
- *A. B . Wachtel, Making a Nation-Breaking a Nation, 1998*
- *Museum of Contemporary Art Belgrade, κατάλογος*
- *Military Museum Belgrade*
- *Ljubica Milikovic, Light in the Darkness of World War One..., 2014*
- *Zivkovic S. Impressive, The Belgrade Way, 2004, κατάλογος έκθεσης*
- *Trifunovic L. The War Painters 1912-1918, Narodi Muzej*
- *Feist Ph. Homelands and Europe: East and Southern European Impressionist, 2002*
- *Anna Novakov, Dlomatic ties-P. Beljanski, Patronage and Serbian women, 2012*
- *Jelena Bogdanovic, On the very Edge, 2014*

Ελληνόγλωσση

- *Σ.Σφέτας, Εισαγωγή στη Βαλκανική Ιστορία, 2009*
- *Eric Hobsbawn, Η εποχή των άκρων: Ο σύντομος εικοστός αιώνας 1914-18, 1999*
- *Άλκης Χαραλαμπίδης, Η τέχνη του 20ου αιώνα, τόμος 1, 1990*
- *Μάνος Στεφανίδης, Μια Ιστορία της Ζωγραφικής,1994*
- *Σταυρούλα Μαυρογένη, Εικονογραφώντας την πορεία από την ήττα στην εποποιία, υπό έκδοση*
- *E.H. Gobrich, Το Χρονικό της Τέχνης, 1995*
- *Εθνική Πινακοθήκη Μουσείο Αλέξανδρου Σούτσου, 2006*

Ιστότοποι

- *http://www.royalfamily.org/august-2014-ohrid-lake-beta-vukanovi*