

Χριστόφορος Σάββα (1924-1968)¹

«[Ο Σάββα] μπαίνει μέσα στα πιο προοδευτικά κινήματα, τα παραλείπει [sic] και κάνει τον εαυτό του. Αυτά που κάνει είναι πολύ προσωπικά πράγματα».²
[Αδαμάντιος Διαμαντής]

Ο Χριστόφορος Σάββα αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση στα πολιτιστικά πράγματα της Κύπρου. Πολλά είναι τα δεδομένα που μπορούν να τον ανακηρύξουν ως τον σημαντικότερο καλλιτέχνη της νεότερης κυπριακής τέχνης. Ήταν αυτός που πρωτοστάτησε στην εισαγωγή σύγχρονων ρευμάτων, τα οποία έφερε σε ουσιαστικό διάλογο με τις ντόπιες παραδόσεις, συνιστώντας έτσι και τον συνδυαστικό κρίκο μεταξύ της πρώτης και της δεύτερης γενιάς καλλιτεχνών, ενώ αποτέλεσε σημείο αναφοράς και για νεότερους. Ταυτόχρονα υπήρξε πρωτεργάτης και στον ευρύτερο πολιτιστικό εκσυγχρονισμό του τόπου, συσπειρώνοντας δημιουργούς από διάφορους τομείς, με την ίδρυση οργανώσεων και τη δημιουργία χώρων που στέγασαν σημαντικές (συχνά πρωτοποριακές) δραστηριότητες.

Ο Σάββα γεννήθηκε το 1924, στο χωριό Μαραθόβουνο της Μεσαορίας, το δεύτερο από τα έξι παιδιά μιας αγροτικής οικογένειας. Όπως η μεγάλη πλειοψηφία των παιδιών στις αγροτικές περιοχές εκείνη την εποχή, δεν πήγε σχολείο πέρα από το δημοτικό, το οποίο ακολούθησαν οι αγροτικές ασχολίες της οικογένειάς του.³ Το πώς ένα αγροτόπαιδο της τότε αποικιοκρατούμενης Κύπρου θα έφθανε να γίνει ένας σπουδαίος σύγχρονος καλλιτέχνης – ο σημαντικότερος της μετέπειτα ανεξάρτητης Δημοκρατίας – είναι ένα από τα γοητευτικά «αινίγματα» του μύθου γύρω από το άτομό του. Οι λίγες μαρτυρίες σε σχέση με την παιδική του ηλικία, δεν καταδεικνύουν κάποια

¹ Πολλές ευχαριστίες στον Κώστα Οικονόμου, ο οποίος γενναιόδωρα έθεσε στη διάθεσή μου όλο το αρχειακό (φωτογραφικό και άλλο) υλικό του, που αφορά στον Χριστόφορο Σάββα. Εξίσου σημαντικό ήταν το αρχειακό υλικό της Γκαλερί Ηριδανός, στο οποίο μου δόθηκε πλήρης πρόσβαση από τους Δήμο Πρωτοπαπά και Πόλα Χατζήπαπα, τους οποίους ευχαριστώ. Μεγάλο μέρος του φωτογραφικού υλικού αντλήθηκε από το αρχείο του Πολιτιστικού Ιδρύματος της Τράπεζας Κύπρου (ιδιαίτερες ευχαριστίες στη διευθύντριά του, Λευκή Μιχαηλίδου). Χρησιμοποιήθηκε επίσης υλικό από το αρχείο της Κρατικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Κυπριακής Τέχνης (ευχαριστίες στις Σοφία Μουρούτη, Ούρσουλα Σαββοπούλου και Αλίκη Σάββα, για την πάντα πρόθυμη βοήθεια τους), και από το αρχείο της Πινακοθήκης του Ιδρύματος Μακαρίου Γ' (ευχαριστώ τον Ιωάννη Ηλιάδη).

² Από συνέντευξη του Αδαμάντιου Διαμαντή στον Δήμο Πρωτοπαπά. Ντοκιμαντέρ *Απόφαση* (Ηριδανός, 1988).

³ Οι υπάρχουσες βασικές δημοσιεύσεις για τη ζωή και το έργο του Σάββα είναι: *Χριστόφορος Σάββα: η ζωή και το έργο του* (Λευκωσία: Μορφωτική Υπηρεσία Υπουργείου Παιδείας, 1988), με κείμενα των Christine Savva-Duroe («Ο Χριστόφορος Σάββα όπως τον έζησα») και Κώστα Οικονόμου («Το έργο του Χριστόφορου Σάββα»), και Ελένη Σ. Νικήτα, *Χριστόφορος Σάββα (1924-1968): η απαρχή μιας νέας εποχής στην κυπριακή τέχνη* (Λευκωσία: Πολιτιστικό Ίδρυμα Τραπεζής Κύπρου, 2008). Βλ. επίσης, Κατάλογος έκθεσης, *Χριστόφορος Σάββα* (Λευκωσία: Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, και Ίδρυμα Χριστόφορου Σάββα, 1993).

ουσιαστική κλίση προς την τέχνη.⁴ Την περίοδο 1943-46, κατά την οποία υπηρέτησε στο Κυπριακό Σύνταγμα (στον αγγλικό στρατό), πιθανότατα είχε τις πρώτες σοβαρές επαφές με την τέχνη, είτε με επισκέψεις σε μουσεία (κυρίως στην Ιταλία, όπου βρέθηκε μετά από μια περίοδο στην Αίγυπτο), ή μέσω προβολών, είτε, ακόμη, με μαθήματα σχεδίου τα οποία συνηθίζονταν στον βρετανικό στρατό.⁵ Όποια πάντως και να ήταν τότε τα ενδιαφέροντα του Σάββα, η φυγή του στην Αγγλία το 1947 (εκμεταλλευόμενος την ευκαιρία για μετανάστευση που δόθηκε στους απόστρατους), μάλλον είχε περισσότερο να κάνει με την επιθυμία του να ξεφύγει από το ασφυκτικά κλειστό κυπριακό περιβάλλον, παρά με το πάθος για την τέχνη.

Αρχικά, βρέθηκε να παρακολουθεί μαθήματα στο St. Martin's School of Art και στο Central School of Art, στο Λονδίνο. Οι συστηματικότερες του σπουδές όμως, άρχισαν το 1948 με την εγγραφή του στο Heatherley's School of Fine Arts, όπου φοίτησε μέχρι το 1953 ή '54.⁶ Δυστυχώς λίγα από τα πρώιμα έργα του Σάββα μας είναι γνωστά, ώστε να σχηματίσουμε μια ακριβή εικόνα ενός αρχικού στυλ στην τέχνη του. Τα προγενέστερα από αυτά [εικ. 1, 2, 3⁷] φανερώνουν γκάμα επιρροών, προερχομένων από τον γαλλικό μοντερνισμό του τέλους του 19ου αιώνα και αρχών του 20ού, κυρίως από τον Paul Cézanne και από τους καλλιτέχνες του Φοβισμού – ιδιαίτερα τον Henri Matisse. Επίσης παρατηρείται και ένα κατ' επίφασιν «ναΐφ» ύφος, όπως στον πίνακα που απεικονίζεται με τον Σάββα (στο δωμάτιό του;) σε φωτογραφία από την περίοδο των σπουδών του στην Αγγλία [εικ. 1]. Σε κάποια άλλα έργα της ίδιας εποχής, αρχίζει να διαφαίνεται μια κυβιστική τάση στην οργάνωση της ζωγραφικής επιφάνειας [εικ. 4].⁸

⁴ Βλ. Κώστας Οικονόμου στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 64 (σημ. 3). Σύγκρ. συνέντευξη του Αντρέα Ζαμπά στον Δήμο Πρωτοπαπά, ντοκιμαντέρ *Απόφαση*, οπ. π.

⁵ Από συνεντεύξεις των Τηλέμαχου Κάνθου και Α. Διαμαντή, ντοκιμαντέρ *Απόφαση*, οπ. π.

⁶ Βλ. Κώστας Οικονόμου στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 64 (σημ. 7), και Νικήτα (2008), οπ. π., σελ. 18.

⁷ Όπως φαίνεται από τις διάφορες προσούρες των εκθέσεων του, καθώς και από άλλες πηγές, ο Σάββα έδινε πάντα τίτλους στα έργα του. Η ταυτοποίηση όμως έργων και τίτλων είναι σήμερα πολύ δύσκολη, εκτός από έναν περιορισμένο αριθμό, για τα οποία έχουμε ασφαλείς πληροφορίες για τους τίτλους που έδωσε ο ίδιος (αντίθετα με άλλους που δόθηκαν αργότερα από σχολιαστές της δουλειάς του) – αν και σε μερικές περιπτώσεις, ο ίδιος ο Σάββα άλλαζε τον τίτλο ενός έργου, από έκθεση σε έκθεση. Για αυτούς τους λόγους, τα έργα που αναφέρονται στο παρόν κείμενο (απεικονίζονται, με λεζάντες, σε χωριστό έγγραφο) φέρουν τίτλο όταν είμαστε αρκετά σίγουροι ότι πρόκειται για τους αρχικούς που έδωσε ο Σάββα – σε κάποιες περιπτώσεις ο συσχετισμός έγινε από εμένα, μετά από εξέταση και σύγκριση φωτογραφιών εποχής, προσούρες εκθέσεων και διάφορες αναφορές σε άρθρα, επιστολές και αλλού. Στις υπόλοιπες περιπτώσεις, τα έργα δίνονται με την ένδειξη «τίτλος άγνωστος», ακολουθούμενη (σε παρένθεση) από το όνομα που έχει δοθεί ή/και επικρατήσει μετά τον θάνατο του Σάββα. Στο έργο της εικόνας 2, έδωσα τον (πιθανό) τίτλο *Η χαρά της ζωής* (αντί για *Τρόγος*, που δίνεται στο Νικήτα 2008, σελ. 202), επειδή παρουσιάζει ομοιότητες με τον ομώνυμο πίνακα (βλ. φωτογραφίες της έκθεσης στο Λήδρα Πάλας, τον Δεκέμβριο του 1955), που ο Σάββα έδωσε ως γαμήλιο δώρο στον αδελφό του.

⁸ Η «κυβιστική επίδραση» είναι κάτι που έχει αναφερθεί από διάφορους σχολιαστές του έργου του Σάββα, τόσο για κάποια έργα της περιόδου των αγγλικών του σπουδών και κατ' επέκταση αυτών που

Τέτοια χαρακτηριστικά, αποτελούσαν μέρος της τέχνης στην Αγγλία ήδη από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα: επιδράσεις από τον πρώιμο γαλλικό μοντερνισμό (ιδιαίτερα από τους Cézanne, Matisse και Georges Braque, όπως και από τον Κυβισμό) είχαν σμίξει με εντοπιότερες καλλιτεχνικές εκφάνσεις, με απότοκο μια ιδιάζουσα αγγλική μοντέρνα τέχνη ή καλύτερα διάφορους παράλληλα εξελισσόμενους μοντερνισμούς. Στις δεκαετίες του '30 και '40, προστέθηκαν επιδράσεις από την ανεικονική τέχνη, ενώ για ένα διάστημα (στη διάρκεια του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου) η Αγγλία κατέστη σημαντικό κέντρο του Κονστρουκτιβισμού.⁹ Παρόλα αυτά, το Λονδίνο παρέμεινε μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50 και αρχές του '60, μια καλλιτεχνική «περιφέρεια» απέναντι στα «κέντρα» των εξελίξεων – κυρίως το Παρίσι και στη συνέχεια τη Νέα Υόρκη. Αυτή η κατάσταση πραγμάτων συνέτεινε όμως και στη δημιουργία ενός καλλιτεχνικού περιβάλλοντος που χαρακτηριζόταν από ευρεία γκάμα τάσεων και εκφράσεων, χωρίς την κυριαρχία μιας από αυτές. Ίσως αυτό να ήταν και το ιδανικότερο κλίμα για τις σπουδές μιας νέας γενιάς Κυπρίων δημιουργών, με κορυφαίο τον Σάββα, η οποία διαδέχτηκε την πρώτη γενιά (των Αδαμάντιου Διαμαντή, Τηλέμαχου Κάνθου, Γεωργίου Πολ. Γεωργίου κ.ά.), και που στη δεκαετία του '60, θα έφερνε την κυπριακή τέχνη σε επαφή με τα σύγχρονα, διεθνή καλλιτεχνικά κινήματα.

Ο εκσυγχρονισμός αυτός της τοπικής τέχνης απείχε τουλάχιστον ακόμη μια δεκαετία, όταν το καλοκαίρι του 1954 ο Σάββα τελείωσε τον πρώτο κύκλο σπουδών του και γύρισε στην Κύπρο μαζί με τον Άγγλο συμφοιτητή και φίλο του Roddy Maude-Roxby (γεν. 1930). Τον Νοέμβρη (18-24) εκείνης της χρονιάς, πριν ο τελευταίος γυρίσει στην Αγγλία, διοργάνωσαν κοινή έκθεση (η οποία συμβατικά θεωρείται η πρώτη «ατομική» του Σάββα), στο Βρετανικό Συμβούλιο στη Λευκωσία. Τα πλείστα ή ίσως όλα τα έργα είχαν φτιαχτεί τους προηγούμενους μήνες στο νησί, και την κύρια θεματική τους αποτέλεσαν η φύση και οι άνθρωποι του τόπου. Το περιοδικό *Κυπριακά Γράμματα*, μερικούς μήνες μετά, αναφέρει ότι ο Σάββα εξέθεσε δεκαπέντε πίνακες,¹⁰

ζωγράφησε στην Κύπρο την περίοδο 1954-55, όσο, και ιδιαίτερα, για άλλα από τα αμέσως επόμενα χρόνια στη Γαλλία. Πρέπει όμως να τονιστεί ότι αυτή η σχέση δεν αφορά στην «κυρίαρχη» (ιστοριογραφικά και άλλως πως) εκδοχή του «αναλυτικού» και «συνθετικού» Κυβισμού, κυρίως από τη δεύτερη δεκαετία του 20ού αιώνα, από τους Pablo Picasso και Georges Braque· αλλά αφορά σε μια εκλεκτικιστική χρήση κυβιστικών ιδιωμάτων, τα οποία εφαρμόστηκαν τόσο από τους Picasso και Braque στον Μεσοπόλεμο και αργότερα, όσο και από την ομάδα των καλλιτεχνών που έφεραν τον «τίτλο» των Κυβιστών (στην οποία δεν ανήκαν οι δύο γηραιότεροι καλλιτέχνες).

⁹ Ανάμεσα σε διάφορες πηγές, βλ. Frances Spalding, *British Art Since 1900* (Thames and Hudson, 1986), ιδιαίτερα, κεφάλαια 2-8.

¹⁰ Η πληροφορία δίνεται σε πολύ μικρό σημείωμα για τον «Χρίστο Σάββα», *Κυπριακά Γράμματα*, έτος Κ, αρ. 237 (Μάρτιος 1955), σελ. 105. Στη σελίδα 106 απεικονίζεται μια νεκρή φύση (*Natür Mort*), πιθανότατα από τα έργα της έκθεσης.

ενώ ο καλλιτέχνης Κώστας Οικονόμου θυμάται να υπήρχαν στην έκθεση τοπία και νεκρές φύσεις, φτιαγμένα με λάδι, «κυβιστικής νοοτροπίας»¹¹ [εικ. 5¹²].

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα – έστω λίγα – πρώτα δείγματα της υποδοχής του έργου του Σάββα. Ο χώρος των τεχνών και της υπόλοιπης πολιτιστικής δημιουργίας, αν και περιορισμένος την εποχή εκείνη στην Κύπρο, φαίνεται να ήταν πληροφορημένος για τις εξελίξεις στην Ευρώπη, στοιχεία από τις οποίες είχε ήδη αρχίσει να ενσωματώνει σε κάποιους τομείς, όπως στη λογοτεχνία. Σε σχέση με την έκθεση των Σάββα και Maude-Roxby, ο όποιος μοντερνισμός των έργων δεν ξένισε ως κάτι «πρωτόγνωρο». Ενδεικτική του βαθμού αυτής της εξοικείωσης είναι η αναφορά στην αγγλόγλωσση εφημερίδα *Cyprus Mail*: «Και οι δύο έχουν αξιόλογες ικανότητες στη σύνθεση και στην αίσθηση του χρώματος, και είναι αξιοσημείωτη η ικανότητά τους να ζωγραφίζουν τόσο με έντονα, όσο και με ήπια χρώματα. Το κυπριακό κοινό πρέπει πια να έχει συνηθίσει το ‘μοντέρνο’ ιδίωμα στη ζωγραφική, και αν επισκεφτούν αυτή την έκθεση θα βρουν πολλά στοιχεία από τη ζωή και το τοπίο της χώρας, τα οποία δεν είχαν προσέξει πριν, δοσμένα με τρόπο στοχαστικό, ευφάνταστο και πολύχρωμο».¹³ Στο προαναφερθέν σημείωμα στα *Κυπριακά Γράμματα*, σημειώνεται ότι το έργο του Σάββα το «χαρακτηρίζει μεγάλη συνθετική ικανότης, λεπτό γούστο χρώματος και εξαιρετική πρωτοτυπία».¹⁴ Τέτοια σχόλια, συνιστούν τις πρώτες ενδείξεις για τη θετική, στο συντριπτικά μεγαλύτερο της μέρος, υποδοχή της καλλιτεχνικής παραγωγής (αλλά και της ευρύτερης δραστηριότητας) του Σάββα στην κυπριακή πολιτιστική σκηνή, καθόλη την πορεία του, παρά τους συνεχείς νεωτερισμούς, τις πρωτοτυπίες και τις ενίοτε «ανορθόδοξες» εκφράσεις του έργου του.¹⁵ Παράδειγμα αυτής της αποδοχής αποτελεί και η παραγγελία που δέχτηκε από την εταιρεία πετρελαιοειδών Shell, το 1955 [εικ. 6]. Το έργο αυτό εμπεριέχει τις βασικότερες πτυχές της τότε ζωγραφικής του: ένα ναΐφ ύφος στο σχέδιο και στη χρήση ως επί το πλείστον καθαρών και έντονων χρωμάτων, το

¹¹ Από χειρόγραφες σημειώσεις στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου.

¹² Το έργο αυτό μαζί με άλλα δύο έχουν επανειλημμένα δημοσιευτεί με την ονομασία *Μαραθόβουνος* (I, II και III). Στην πρόσφατη μονογραφία της για τον Σάββα, η Ελένη Νικήτα τα μετονομάζει σε *Αγία Νάπα*. Βλ. Νικήτα (2008), οπ. π., σελ. 43, σημ. 43.

¹³ R. P., «Paintings of Cyprus: English and Cypriot artists», *Cyprus Mail*, 18/11/1954, σελ. 4, μετάφραση δική μου.

¹⁴ *Κυπριακά Γράμματα* (Μάρτιος 1955), οπ. π. Όπως αναφέρει και ο Κώστας Οικονόμου, «όταν ο Χρ. Σάββα παρουσιάζεται με την πρώτη του έκθεση στα 1954, το καλλιτεχνικό κλίμα είναι έτοιμο να δεχτεί την αλλαγή, όσο και αν στην αρχή ξενίζει το πλατύ κοινό» [*Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 37].

¹⁵ Ακόμη και η κατά κύριο λόγο αρνητική αντίδραση του καλλιτέχνη Στας Παράσκου, σε επιστολή του στον τύπο, ήταν μια ενημερωμένη κριτική, που ασκήθηκε πιθανότατα κάτω από την ιδεολογία της «κοινωνικής ευθύνης» της τέχνης, η οποία βασικά συνδεόταν, γύρω στα μέσα του αιώνα, με ένα ρεαλιστικού τύπου ιδίωμα. Βλ. Σ. Π., «Η έκθεση ζωγραφικής των Χρ. Σάββα και Ρ. Ρόξμπυ», εφημερίδα *Εμπρός*, 25/11/1954, σελ. 2.

οποίο παραπέμπει τόσο σε πρώιμες εκφράσεις του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (ιδιαίτερα στον Matisse), όσο και στη λαϊκή-δημοτική τέχνη, ενώ ταυτόχρονα, η όλη σύνθεση διαπνέεται από κυβιστικού ύφους διαρρύθμιση των χρωματικών περιοχών, όπως και των σκούρων και φωτεινών αντιθέσεων.

Αυτός ο συνδυασμός ενυπάρχει και στα έργα που ο Σάββα θα εκθέσει τον Δεκέμβριο του 1955, στη δεύτερή του έκθεση, αυτή τη φορά στο ξενοδοχείο Λήδρα Πάλας [εικ. 7]. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονταν τα *Αυτοπροσωπογραφία* [εικ. 8], διάφορες νεκρές φύσεις [εικ. 9], και ίσως το *Γυναικείο πορτραίτο* [εικ. 10], παραλλαγή του οποίου εμφανίζεται στο φόντο της *Αυτοπροσωπογραφίας*. «[Η Κύπρος] είναι πολύ μπροστά, σε σχέση με το μέγεθός της, από τους περισσότερους γείτονές της σε ταλέντο και φαντασία. Ο νεαρός Χριστόφορος Σάββα είναι η απόδειξη: με την έκθεση ζωγραφικής του στο Λήδρα Πάλας στη Λευκωσία, έχει ενταχτεί σε μια μικρή ομάδα Κυπρίων καλλιτεχνών – με επικεφαλής στη ζωγραφική τον Γ. Πολ. Γεωργίου και στη μουσική τον Σόλωνα Μιχαηλίδη – που εντάσσουν την Κύπρο στον ευρωπαϊκό καλλιτεχνικό κόσμο. Ο Σάββας είναι ‘μοντέρνος’ – παραείναι ‘μοντέρνος’ θα πουν κάποιοι. Είναι νέος, και ακόμα εξερευνεί τα πλάτη της φαντασίας και των μέσων του: αλλά διακατέχεται από τέτοιο πάθος για το χρώμα και τέτοιο ένστικτο για το σχέδιο, που πολλοί θα τον ζήλευαν στο Παρίσι ή στο Λονδίνο».¹⁶ Αυτά σημειώνονται σε παρουσίαση της έκθεσης στον τύπο της εποχής, ενώ άλλο δημοσίευμα αναφέρει: «Ο Χρ. Σάββα δεν αντιγράφει, δημιουργεί. Κι αυτό που παίρνει από τους άλλους και ειδικά από τον Ματίς, το αφομοιώνει άριστα. [...] Γενικά, η έκθεση μας άφησε ικανοποιημένους. [Ε]ίναι ένας ευσυνείδητος καλλιτέχνης, που με το έργο του πήρε κιάλας ξεχωριστή θέση ανάμεσα στους καλλιτέχνες του νησιού μας».¹⁷ Στην έκθεση του Λήδρα Πάλας αναφέρεται και ο Διαμαντής σε άρθρο του από τις αρχές του 1956, ενώ γενικότερα για τον Σάββα, γράφει: «νεοφερμένος από το Λονδίνο, όπου σπούδασε και εξέθεσε, φέρνει μαζί του τις προοδευτικές τάσεις που βλέπουν τα πράγματα με απλοποίηση πολλή και συνθετικότητα, με αντιτιθέμενους τόνους και χρώματα, χωρίς να χάσει την επαφή του με τη ζωή και τον κόσμο». Διορατικά, προσθέτει: «Είμαι βέβαιος πως η Κύπρος θα του κάνει καλό».¹⁸

¹⁶ Ανώνυμο σημείωμα (με φωτογραφίες από τα εγκαίνια της έκθεσης), «Savvas, the painter with a passion for colour [...]», εφημερίδα *Times of Cyprus*, Δεκέμβριος 1955 [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός], μετάφραση δική μου.

¹⁷ Ανώνυμο άρθρο, «Η έκθεση ζωγραφικής του Χριστόφορου Σάββα», εφημερίδα *Έθνος*, 29/12/1955 [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου].

¹⁸ Α. Διαμαντή, «Η Τέχνη στην Κύπρο», *Κυπριακά Γράμματα*, έτος ΚΑ, αρ. 247-252 (Ιανουάριος-Ιούλιος 1956), σελ. 206.

Εν τω μεταξύ, ο Σάββα άρχισε να συμμετέχει ενεργά στα καλλιτεχνικά πράγματα του τόπου. Σημαντικότερη υπήρξε η ανάμειξή του – ουσιαστικά πρωτοστάτησε – στην ίδρυση της Παγκύπριας Ένωσης Φιλοτέχνων, τον Δεκέμβριο του 1955 ή τον Ιανουάριο του 1956, που περιλάμβανε νέους τότε καλλιτέχνες, λογοτέχνες και άλλους δημιουργούς από τον πολιτιστικό χώρο. Ήταν στο οίκημα της «Ένωσης» που διοργάνωσε την τρίτη του ατομική έκθεση, η οποία άνοιξε στις 29 Μαρτίου του 1956. Ανάμεσα στις συνθέσεις της εποχής αυτής, συγκαταλέγεται και η *Αποκαθήλωση* [εικ. 11], αφορμή για τη δημιουργία της οποίας πιθανόν υπήρξαν οι διάφορες παραλλαγές της *Αποκαθήλωσης* του Πολ. Γεωργίου, ζωγραφισμένες την περίοδο 1952-53 ή 1954, όπως ίσως και η μεγαλύτερη σύνθεση του τελευταίου, *Ο Χριστός ανασταίνεται στην Κύπρο* (περ. 1955, Συλλογή Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου). Στον πίνακα του Σάββα, οι μορφές χαρακτηρίζονται από παρόμοια, με τα έργα του Γεωργίου, διάθεση εντοπιότητας και από σύγχρονες αναφορές, χωρίς όμως την emphaticά δοσμένη κυπριακή ταυτότητα των αγροτών του τελευταίου.¹⁹ Οι όποιες νύξεις «κυπριακού χαρακτήρα», γίνονται από τον Σάββα με πιο έμμεσα ζωγραφικά, παρά άμεσα θεματικά, μέσα: η φαινομενική αφέλεια του σχεδίου, οι καμπυλόγραμμες φόρμες των σωμάτων και τα καθαρά, επίπεδα χρώματα, το στυλιζάρισμα των χαρακτηριστικών του προσώπου και η κάθετη ανάπτυξη της σύνθεσης, από την οποία απουσιάζει η αίσθηση βάθους στον χώρο, αποτελούν στοιχεία που, πέρα από τις καταβολές τους στον πρώιμο ευρωπαϊκό μοντερνισμό, παραπέμπουν στη λαϊκή και στη βυζαντινή τέχνη. Μια άλλη δημιουργία του αυτών των χρόνων, είναι η *Διαδήλωση* (περ. 1955 [εικ. 12]) – από τα λίγα που εμπερικλείουν άμεσες αναφορές στις πολιτικές συνθήκες της εποχής. Αντί της κατά κύριο λόγο καμπυλόγραμμης, χρωματικής οργάνωσης της *Αποκαθήλωσης*, εδώ έχουμε μια γεωμετρικότερου χαρακτήρα σύνθεση, με διαγώνιους άξονες και ευθείες γραμμές, ενώ τα χρώματα αποκτούν τονικές διαβαθμίσεις, μορφοποιώντας έτσι μια ατμόσφαιρα σύγκρουσης.²⁰ Στους δύο παραπάνω πίνακες, παρά τους όποιους συμβολισμούς και ιδεολογικό περιεχόμενο, τα βασικά ενδιαφέροντα του είναι περισσότερο ζωγραφικής φύσης. Είναι αυτό το στοιχείο που φαίνεται να καταλογίζει ως μειονέκτημα ο αρθρογράφος της εφημερίδας *Χαραυγή*, Α. Νίκος, σε κριτική του για την τελευταία έκθεση του Σάββα. Ειδικά για το *Διαδήλωση*, σχολιάζει πως «δεν μας

¹⁹ Στους πίνακες του Γεωργίου, οι Κύπριοι χωρικοί αποτελούν τους πρωταγωνιστές των θρησκευτικών αυτών έργων, με αποτέλεσμα η διαχρονικότητα των θεμάτων να διαποτίζεται ταυτόχρονα με ένα στοιχείο εντοπιότητας – το οποίο εμπεριέχει έντονη ιδεολογική χροιά: τα επεισόδια της Σταύρωσης (μαζί με την Αποκαθήλωση) και της Ανάστασης λειτουργούν ως συμβολικές αναφορές στον ανταποικιοκρατικό αγώνα στην Κύπρο.

²⁰ Βλ. επίσης, Κώστας Οικονόμου στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 44.

μεταδίνει τίποτα από την ομαδική αλήθεια της διαδήλωσης. [...] Σήμερα ο κυπριακός λαός ζει μέσα σε ένα κλίμα πολύ ανήσυχο και οι διαδηλώσεις στην πραγματική ζωή δεν είναι οι σιωπηλές, αισθησιακές γυναίκες που παρελαύνουν μπροστά σε δύο φιγούρες, κάθε άλλο παρά στρατιωτικές». ²¹ Είναι αμφίβολο πάντως αν τέτοιου είδους «κριτικές» τοποθετήσεις απέναντι στο έργο του, επηρέασαν σημαντικά τον Σάββα στην απόφασή του να φύγει πάλι από την Κύπρο – πιο πιθανή θεωρώ την επιθυμία του να ξαναβρεθεί σε κάποιο κέντρο καλλιτεχνικών εξελίξεων και να ξεφύγει για άλλη μια φορά από τον επαρχιώτικο κόσμο του νησιού.

Έτσι, τον Απρίλιο του 1956 επέστρεψε στο Λονδίνο, όπου έμεινε μερικούς μήνες, και τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς κατέληξε στο Παρίσι. «Πηγαίνω και εργάζομαι μαζί με έναν σπουδαίο τεχνοκρίτη στο atelier του – το όνομα του είναι André Lhote. Έχει γράψει αρκετά βιβλία για την τέχνη και είναι φίλος και στην ίδια ηλικία του Picasso, του Braque κ.ά. Όσο για τεχνικά πράγματα θα ωφεληθώ πολύ». ²² Η επίδραση του Lhote στην τέχνη του Σάββα έχει αναφερθεί εκτενώς από όλους του σχολιαστές του έργου του. ²³ Στην Académie Montparnasse κυριαρχούσε ένα ύστερο κυβιστικό ιδίωμα, το οποίο ο Σάββα θα αφομοίωσε μάλλον εύκολα, μια και κυβιστικά στοιχεία υπήρχαν ήδη στη ζωγραφική του, τόσο σε προγενέστερα έργα, όσο και σε κάποια δημιουργημένα στους τελευταίους μήνες του 1955 και στους πρώτους του 1956, πριν ακόμη βρεθεί στο Παρίσι. Χαρακτηριστικά παραδείγματα, οι δύο πίνακες με τον τίτλο *Ζευγάρι* από το 1955 [εικ. 13], ²⁴ τα οποία φανερώνουν την επαφή του

²¹ *Χαραυγή*, 4/04/1956, σελ. 2. Η κριτική αυτή μπορεί να ενταχθεί στο ευρύτερο πλαίσιο της αριστερής ιδεολογίας της εποχής στην Κύπρο, που απαιτούσε μια «στρατευμένη» τέχνη – κάτι που στη Δ. Ευρώπη είχε εκφραστεί με τον «κοινωνικό ρεαλισμό» κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου και του Δεύτερου Παγκόσμιου Πολέμου, ενώ συνέχιζε να υφίσταται στην Α. Ευρώπη με τη μορφή του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού».

²² Επιστολή του Σάββα στον Παντελή Μηχανικό, ημερομηνίας 25/06[1956] [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου].

²³ Ο André Lhote (1885-1965), υπήρξε σημαντικότερος ως συγγραφέας-κριτικός περί τέχνης και ως δάσκαλος (στη δική του σχολή, την Académie Montparnasse, που άνοιξε το 1922 και στην οποία φοιτούσαν τόσο Γάλλοι όσο και ξένοι), παρά ως καλλιτέχνης. Η πρώτη δουλειά του είχε επιρροές κυρίως από τον Φοβισμό, αλλά από το 1911 και μετά υιοθέτησε στυλιστικά χαρακτηριστικά του Κυβισμού.

²⁴ Ο Χρυσάνθος Χρήστου γράφει πως «στυλιστικά φαίνεται σχεδόν αδύνατο» το *Ζευγάρι* να έχει ζωγραφιστεί το 1955, πριν ο Σάββα βρεθεί στο Παρίσι στη σχολή του Lhote [βλ. Χρυσάνθος Χρήστου, «Χριστόφορος Σάββα», στον Κατάλογο έκθεσης, *Χριστόφορος Σάββα* (1993), οπ. π., σελ. 24, σημ. 5]. Πέραν της μαρτυρίας του Κώστα Οικονόμου (την οποία ο Χρήστου θα μπορούσε να έχει αν την είχε ζητήσει), ότι δηλαδή το έργο δόθηκε στον ίδιο και τη γυναίκα του ως δώρο του γάμου τους τον Οκτώβριο του 1955, ο όποιος κυβιστικός χαρακτήρας του έργου αυτού ελάχιστη έχει σχέση με το έργο του Lhote. Σημείο αναφοράς αποτελεί ο Picasso (ειδικότερα η ζωγραφική του στον Μεσοπόλεμο) – το έργο του οποίου ο Σάββα ήδη γνώριζε καλά από εκθέσεις στο Λονδίνο, από αναπαραγωγές έργων σε περιοδικά και από αλλού. [Το δεύτερο *Ζευγάρι* (Συλλογή Μαρούλλας Μηχανικού) εικονίζεται στο Νικήτα (2008), οπ. π., σελ. 222].

Σάββα με κυβιστικά ιδιώματα.²⁵ Ο Lhote έδινε μεγάλη έμφαση στη σύνθεση της εικόνας ως απλοποίηση των μορφών σε βασικά γεωμετρικά σχήματα, όπου το χρώμα λειτουργεί ως το στοιχείο που συνδέει και ενσωματώνει τις επί μέρους φόρμες σε ενιαίο σύνολο.²⁶ Στα τέλη της δεκαετίας του '50, όταν ο Σάββα βρέθηκε στη σχολή του Γάλλου καλλιτέχνη, η εκεί διδασκαλία και μέθοδοι ζωγραφικής αποτελούσαν γνωρίσματα μιας παρωχημένης πια ακαδημαϊκής μανιέρας. Για τον Σάββα όμως, ενδεχομένως η περίοδος αυτή να ήταν αναγκαία, όχι τόσο ως στάδιο στην εξέλιξη της δουλειάς του από τεχνοτροπικής απόψεως, αλλά περισσότερο ως ψυχολογική τόνωση έναντι στις όποιες ανασφάλειες θα ένωθε, ερχόμενος από μια καλλιτεχνικά υπανάπτυκτη επαρχία σε ένα από τα σημαντικότερα κέντρα της τέχνης. «Ένας λόγος που συνεχίζω στο Atelier Lhote είναι γιατί είναι ο μόνος άνθρωπος στην τέχνη που έχει discipline (πειθαρχία)».²⁷ Ταυτόχρονα, φαίνεται να είχε επίγνωση της σημασίας τόσο της επαφής με την τεράστια παράδοση της τέχνης («αι καλλιτεχνικά κατακτήσεις γενεών και αιώνων ολόκληρων είναι πάντοτε σεβαστά και χρήσιμοι διά τους αληθινούς καλλιτέχνες οι οποίοι [έρχονται] να προσθέσουν, να τελειοποιήσουν και να εξυψώσουν»²⁸), όσο και της ανάγκης για συστηματική μελέτη και δουλειά. Κατάφερε να ξεχωρίσει στην ακαδημία: «Σε ολόκληρο το σχολείο που πάω, [ανάμεσα σε] εξήντα μαθητές, θα τους αντιπροσωπεύσω εγώ με δύο έργα μου, σε μια έκθεση που λέγεται 'Νέα Ταλέντα'».²⁹

Η επίδραση του Lhote φανερώνεται στα έργα που έδειξε ο Σάββα, σε τρεις ατομικές εκθέσεις στην Κύπρο, όπου γύρισε (μέσω Λονδίνου και Βενετίας) τον Ιούλιο του 1957 και παρέμεινε μέχρι τον Μάρτιο του 1958. Σε έκθεσή του στο Λήδρα Πάλας τον Δεκέμβριο του 1957, ο Σάββα παρουσίασε είκοσι εννέα έργα: τοπία, νεκρές φύσεις και «γυμνά». Κρίνοντας από τους τίτλους των έργων, τα περισσότερα κατά πάσα πιθανότητα φτιάχτηκαν στην Κύπρο μετά την επιστροφή του. Η «παρουσία» του

²⁵ Σε αυτή την περίπτωση, ειδικά με μια πτυχή του έργου του Picasso από τον Μεσοπόλεμο: ενδιαφέρουσα σύγκριση αποτελεί ο πίνακας του τελευταίου, *Δυο γυναίκες μπροστά σε παράθυρο* του 1927 (Museum of Fine Arts, Houston, Texas).

²⁶ Ο Lhote ανέπτυξε συγκεκριμένη φόρμουλα διαρρύθμισης του πίνακα, όπου ως βάση του έργου αναπτύσσεται ένα πλέγμα τεμνόμενων διαγώνιων γραμμών, τα ορθογώνια του οποίου επαναλαμβάνουν τις αναλογίες του μεγέθους του καμβά. Οι μορφές και ο περιβάλλον χώρος της σύνθεσης τοποθετούνται ογκομετρικά στο παραπάνω πλέγμα, με τα περιγράμματά τους να έχουν απλοποιηθεί σε ευθείες και καμπύλες γραμμές.

²⁷ Επιστολή του Σάββα προς τον Αδαμάντιο Διαμαντή, χωρίς ημερομηνία (αρχές 1959 [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου]). Βλ. Κατάλογος έκθεσης, *Χριστόφορος Σάββα* (1993), σπ. π., χ.σ.

²⁸ Οπ. π. Ο Σάββα παραθέτει σχόλια Γάλλου κριτικού – «απάντηση» στη ρητορική της αμερικανικής avant-garde περί «γκρεμίσματος» της [ευρωπαϊκής] καλλιτεχνικής παράδοσης.

²⁹ Επιστολή του Σάββα προς τον Παντελή Μηχανικό, ημερομηνίας 21/11/1956, από το Παρίσι [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου].

Γάλλου κυβιστή εντοπίζεται ιδιαίτερα στα «γυμνά» [εικ. 14] και σε κάποια από τα τοπία (όπως το *Λουόμενες στην Κερύνεια* [εικ. 15]). Τέτοιες συνθέσεις συνιστούν, θα μπορούσε να πει κανείς, την πιο «ακαδημαϊκή» και συντηρητική παραγωγή του Σάββα, όσο και αν το ύφος τους υπήρξε τότε καινούριο στοιχείο στην κυπριακή τέχνη. «Καινά δαιμόνια στην κυπριακή τέχνη θα μπορούσε κανένας, ‘ελαφρά τη καρδία’ να χαρακτηρίσει τα καινούρια στοιχεία που εισάγει ο ζωγράφος στην κάπως μικρή περιοχή της κυπριακής ζωγραφικής. Στοιχεία, που μπορεί να είναι ρουτίνα για τα κέντρα του εξωτερικού, δεν παύουν όμως να ξενίζουν τον ‘μέσο’ φιλότεχνο του νησιού μας. Με όλα ταύτα, η δουλειά του κ. Σάββα έχει πολύ αξιοπρόσεκτο υλικό, αξιολογημένο στη γνησιότητα και την ειλικρίνειά του».³⁰ «Είναι φανερό η καλή σύνθεση στους πίνακες του Χρ. Σάββα [...]. Υπάρχει ποικιλία χρωμάτων και χρησιμοποίηση των συμπληρωματικών, πράγμα που προκαλεί εντυπωσιακό και αρμονικό αποτέλεσμα...».³¹ Τέλος, σε ένα άλλο σημείωμα στον ημερήσιο τύπο, η έκθεση του Σάββα κρίνεται «αξιοσημείωτη, από έναν ειλικρινή καλλιτέχνη».³²

Σε κάποια από τα έργα της έκθεσης του 1957 (πολλά από τα οποία εξέθεσε στη συνέχεια σε Αμμόχωστο και Λεμεσό), ο Σάββα παντρεύει την αυστηρή κυβιστική φόρμουλα του Lhote με χρωματικά και σχεδιαστικά στοιχεία του Φοβισμού [εικ. 16]. Εν τέλει όμως, η πραγματικά καινοτόμος και «επαναστατική» δουλειά του άρχισε να δημιουργείται όταν ξέφυγε τόσο από την ξεπερασμένη μέθοδο του Γάλλου δασκάλου του, όσο και από τα άλλα κατάλοιπα του γαλλικού μοντερνισμού των πρώτων δεκαετιών του αιώνα. Μια από τις κατευθύνσεις που θα ακολουθήσει το έργο του, είναι αυτή της «ανεικονικής» (ή «αφηρημένης») τέχνης. Κάποιες προθέσεις διαφάνηκαν ήδη το 1957. Στο *Ναυπηγείο* (1957) [εικ. 17],³³ η πρότερη, κυβιστικής τάσης οργάνωση του

³⁰ Λεωνίδα Μαλένη, «Χριστόφορος Σάββα», περιοδικό *Τάιμς οφ Σάιπρους*, τομ. Β, αρ. 14 (31/12/1957), σελ. 27-28.

³¹ Κ. Ληδραίου, «Εβδομαδιαία Πνευματική Επιθεώρηση», εφημερίδα *Κυπριακή*, 10/12/1957, σελ. 4.

³² Από ανασκόπηση της καλλιτεχνικής κίνησης του 1957 («A year to remember in Cyprus art»), *Times of Cyprus*, 1/01/1958 [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός], μετάφραση, δική μου. Σε μια σπάνια και αξιοθαύμαστη χειρονομία ενθάρρυνσης δημόσιου διαλόγου περί τέχνης, ο Σάββα αναδημοσίευσε στον κατάλογο της έκθεσής του το 1958 (τέλη Φεβρουαρίου ή Μαρτίου, Δημοτικό Μέγαρο Λεμεσού), απόσπασμα της κριτικής τοποθέτησης του Μ. Φλώρου στη *Χαραυγή*, στις 29/12/1957. Προερχόμενος από την ιδεολογική σκοπιά της «στρατευμένης» για το καλό της ανθρωπότητας τέχνης, ο Φλώρος θεωρεί πως η «αλήθεια του δικού μας [καπιταλιστικού] κοινωνικού συστήματος», ότι δηλαδή η «αθλιότητα δε θα λείψει ποτέ» (από τη φράση του van Gogh, «misery will never end», η οποία είχε συμπεριληφθεί στο φυλλάδιο της έκθεσης του Δεκεμβρίου), δεν φαίνεται στους πίνακες του Σάββα. «Αν αυτή η αλήθεια συγκινεί τον καλλιτέχνη», συνεχίζει ο Φλώρος, «τότε τι έκαμε για να την αξιοποιήσει, να τη διαλαλήσει, να συμβάλει με την τέχνη του στην εξέγερση της ανθρώπινης συνείδησης κατά της αθλιότητας». [Από τον κατάλογο της έκθεσης του Σάββα (όπου παρουσίασε έργα που είχαν εκτεθεί και τον Δεκέμβριο του 1957 στο Λήδρα Πάλας), στο Δημοτικό Μέγαρο Λεμεσού, το 1958 {αρχείο Κώστα Οικονόμου}].

³³ Στο φυλλάδιο της αναδρομικής έκθεσης του Σάββα, τον Μάιο του 1968 στο Ινστιτούτο Γκαίτε στη Λευκωσία, περιέχεται το *Boat Builders*, με χρονολογία το 1957 («paintings» αρ. 3). Αντιπαραβάλλοντας

πίνακα εγκαταλείπεται για μια εμφατικότερα επίπεδη διαρρυθμισμό της ζωγραφικής επιφάνειας (καμία ένδειξη βάθους, όγκου ή της όποιας τρίτης διάστασης δεν έχει απομείνει), ενώ μόνες αναφορές στον τίτλο του έργου συνιστούν οι υπαινιγμοί πανιών και καταρτιών, οι οποίοι εμπεριέχονται στις χρωματικές επιφάνειες. Μια σχηματικά δοσμένη ανθρώπινη μορφή, είναι το μόνο αναγνωρίσιμο στοιχείο σε αυτό το δυναμικό, κάθετα αναπτυσσόμενο σύμπλεγμα γεωμετρικών σχημάτων και έντονων χρωμάτων.

Η έκθεση του Σάββα τον Δεκέμβριο του 1957, ήταν ίσως και η αιτία για την συμπερίληψή του σε ανταπόκριση από τη Λευκωσία, σχετικά με την παρούσα κατάσταση της τέχνης στην Κύπρο, η οποία δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *New York Times* τον Μάιο του 1958. Ο συγγραφέας τον χαρακτηρίζει ως τον πιο ενδιαφέροντα από τους νεότερους ζωγράφους και επισημαίνει την επίδραση του Lhote στα πρόσφατα έργα του, τα οποία βρίσκει υποσχόμενα, αν και θεωρεί πως «δεν έχει βρει ακόμη τον εαυτό του».³⁴ Σημειώνει επίσης ότι εκείνο τον καιρό ο καλλιτέχνης βρισκόταν στο Παρίσι. Πράγματι, τον Μάρτιο του 1958 ο Σάββα γύρισε στο ατελιέ του Lhote, ενώ το καλοκαίρι ταξίδεψε στη νότια Γαλλία, όπου ζωγράφισε πολλά τοπία σε γκούας και λάδι. Σε επιστολή του τον Ιούλιο, από το χωριό (του Lhote) Cliouscat, αναφέρει ότι άλλαξε τα σχέδιά του για επιστροφή στην Κύπρο, λόγω των πολιτικών ταραχών στο νησί. Ταυτόχρονα, η παραμονή στην επαρχία αποτελούσε λύση στην οικονομική του στενότητα.³⁵ Τα έργα της νότιας Γαλλίας γενικά ακολουθούν το ύφος του Lhote· η πολιτική όμως κατάσταση στην Κύπρο τον ωθεί σε πολύ πιο ενδιαφέρουσες δημιουργίες. Τον Σεπτέμβριο έγραψε στον Κώστα Οικονόμου ότι εργαζόταν σε «θέματα παρμένα από τα κυπριακά γεγονότα», και πως έχει ήδη εκθέσει πέντε πίνακες σε «μια καλή γκαλερί εδώ με τρεις άλλους – υποθέτουν πως είμαστε οι καλύτεροι της Académie – με τον τίτλο *Le massacrer de Kionele* [sic]».³⁶

τον κατάλογο των τίτλων με φωτογραφίες της έκθεσης, το έργο μπορεί να αναγνωριστεί σχετικά εύκολα. Πίνακας με αντίστοιχο τίτλο στα γαλλικά – ως *Le chantier naval* (Ναυπηγείο) – υπήρχε στην έκθεση του Σάββα μαζί με τους Glyn Hughes και Simone Burdeau, τον Δεκέμβριο του 1960 στη Βηρυτό [βλ. άρθρο στο περιοδικό *Revue du Liban*, 31/12/1960 {Νικήτα (2008), σπ. π., σελ. 28}]. Το *Boat Builders* παρουσιάστηκε και στο Λήδρα Πάλας τον Δεκέμβριο του 1959.

³⁴ Lord Strabolgh, «Art in Cyprus Today: Local Painters Thrive Despite Stormy Political Situation on Island», *New York Times* («The Arts Section»), 4/05/1958 [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου].

³⁵ Επιστολή του Σάββα προς τον Αχιλλέα Πυλιώτη, ημερομηνίας 25/07/1958 [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός]. Στην επιστολή φαίνεται ότι παρακολουθεί με ενδιαφέρον τα πολιτικά γεγονότα στην Κύπρο, αλλά και στον υπόλοιπο κόσμο.

³⁶ Επιστολή του Σάββα προς τον Κώστα Οικονόμου, ημερομηνίας 29/09/1958 [αρχείο του Κώστα Οικονόμου]. Η έκθεση αυτή έγινε τον Ιούλιο, στην γκαλερί «Marjac». Τα έργα αυτά αποτέλεσαν την αντίδραση του στη σφαγή των Κοντεμενιωτών από τους Τούρκους στο Κιόνελη, τον Ιούνιο του 1958. Ένας πίνακας με αυτόν τον τίτλο [εικ. 18] παρουσιάστηκε τον Δεκέμβριο του 1959 στο Λήδρα Πάλας στη Λευκωσία, όταν ο Σάββα είχε επιστρέψει οριστικά πια στην Κύπρο.

Μετά τον γυρισμό του στο Παρίσι από τον γαλλικό νότο, στο τέλος του καλοκαιριού του 1958, η πολιτική κατάσταση (με τις αναταραχές του Μαΐου και τη νίκη του κόμματος του Charles De Gaulle στις εκλογές του Ιουνίου) τον έσπρωχνε να εγκαταλείψει τη χώρα. Στα τέλη Σεπτεμβρίου έφυγε για την Αγγλία, αλλά τους επόμενους μήνες ξαναβρέθηκε στο Παρίσι, όπου είχε και την ευκαιρία να επισκεφθεί διάφορες εκθέσεις: του Marc Chagall, βυζαντινής τέχνης, του Pablo Picasso και του Lhote.³⁷ Ειδικά για την έκθεση του τελευταίου, σε επιστολή του προς τον Διαμαντή στις αρχές του 1959, εκφράζει την απογοήτευσή του («τα καλύτερά του [ήταν] ορισμένα τοπία φτιαγμένα στη fauve περίοδο»)³⁸ Όμως, ενώ η ανεξαρτητοποίησή του από τον Γάλλο δάσκαλό του είναι πια γεγονός (αν και δεν παραλείπει να εκθειάσει την «πειθαρχία» του), ο Σάββα δεν φανερώνεται έτοιμος ακόμη να συνομιλήσει με τις πιο σύγχρονες τάσεις στην τέχνη, τουλάχιστον σε διανοητικό επίπεδο. Σχολιάζοντας τον Έλληνα καλλιτέχνη Θανάση Τσίγκο (του οποίου τα έργα ήταν ένα είδος εξπρεσιονιστικής ανεικονικότητας), σημειώνει πως «όταν βλέπεις τα ταμπλώ του, σού έρχεται εμετός»! Ταυτόχρονα, στέκεται μάλλον αμήχανος μπροστά στην τέχνη των Αμερικανών Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών, που είδε σε έκθεσή τους στο Εθνικό Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης στο Παρίσι. Αδυνατεί να την «αναλύσει», για αυτό και φροντίζει να ασκήσει «κριτική» στο μανιφέστο τους – επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά πεποιθήσεις του Lhote. Ταυτόχρονα όμως, τα έργα θα πρέπει να του κίνησαν αρκετά το ενδιαφέρον, ώστε να αντιγράψει κάποια σε σκίτσα, με τα οποία «εικονογράφησε» και την επιστολή στον Διαμαντή.³⁹ Στο ίδιο γράμμα, ο Σάββα γράφει: «πιο καλά να είμαι άγνωστος εδώ, παρά να είμαι γνωστός στο κοινό του Ledra Palace». Ωστόσο, και παρόλο που τον Μάιο του 1959 εκθέτει στο Παρίσι μαζί με μια ομάδα νέων καλλιτεχνών, το καλοκαίρι θα γυρίσει – μόνιμα πια – στην Κύπρο. Η επάνοδος αυτή του Σάββα θα σημάνει και μια νέα εποχή στην εξέλιξη της κυπριακής τέχνης, την ώρα που το νησί ετοιμάζεται να αρχίσει την πορεία του ως ανεξάρτητο κράτος στον σύγχρονο κόσμο.

³⁷ Βλ. επιστολή του Σάββα προς τον Κώστα Οικονόμου, ημερ. 29/09/1958, οπ. π., και επιστολή του Σάββα προς τον Διαμαντή, οπ. π.

³⁸ Επιστολή του Σάββα προς τον Διαμαντή, οπ. π. Η έκθεση με έργα Αμερικανών καλλιτεχνών, για την οποία ο Σάββα αναφέρει ότι είχε ανοίξει πρόσφατα, έγινε στις αρχές του 1959 – άρα έχουμε και τη χρονολογική ένδειξη για την εν λόγω επιστολή.

³⁹ Ο Σάββα σχεδιάζει στην επιστολή τέσσερα έργα (στα οποία αναγράφει και τις χρωματικές περιοχές). Δίνει ταυτότητα σε δύο, αναφέροντας το ένα (σωστά) ως έργο του Jackson Pollock (ένας από τους «drip paintings»)· το άλλο δίδεται (λανθασμένα) ως έργο του Sam Francis – πρόκειται για πίνακα του Mark Rothko. Το τρίτο ενδέχεται να είναι του Arshille Gorky, ενώ το τέταρτο αναμφίβολα είναι του Barnett Newman (πιθανότατα, το *Vir heroicus sublimis* από τα 1950-51).

Στο τέλος της χρονιάς, διοργάνωσε καινούρια ατομική έκθεση (26-30 Δεκεμβρίου) στο Λήδρα Πάλας στη Λευκωσία. Παρουσίασε δείγματα τόσο από τη μέχρι τότε πορεία του (ιδιαίτερα από τη γαλλική του μαθητεία), όσο από τις νέες κατευθύνσεις, προς τις οποίες είχε ήδη ξεκινήσει. Ανάμεσα στα τελευταία, περιλαμβανόταν ο πίνακας **Οι σφαγές στο Κιόνελι** [εικ. 18] – σημαντικό παράδειγμα των νέων ανοιγμάτων στη δουλειά του: έντονα χρώματα (με κυρίαρχο το κόκκινο), εξπρεσιονιστικό σχέδιο και πληθώρα συμβολισμών, στο μεταίχμιο εικονικής και αφηρημένης τέχνης. Στον χώρο της τελευταίας πρέπει να ανήκαν και άλλα από τα έργα, αφού ο Κ. Ληδραίος, σε άρθρο του σημείωσε πως τα πιο πολλά «ανήκουν απολύτως στην αφηρημένη τέχνη, για αυτό καλό θα ήταν να λείπανε οι τίτλοι που σε υποχρεώνουν να δεις με θεματική προκατάληψη».⁴⁰ Κάποια άλλα από τα εκθέματα, συνιστούσαν τα πρώτα δείγματα της ενασχόλησης του Σάββα με «ανορθόδοξα» υλικά και νέες τεχνοτροπίες. Ανάμεσά τους το **Καλαθόσφαιρα** [εικ. 19], η πρώτη από τις «υφασματογραφίες» του, καθώς επίσης το πρώτο ίσως γλυπτό του με σύρμα [*Δον Κιχώτης*⁴¹], ενώ κομμάτια από καμένα σπίρτα συμπεριλαμβάνονταν στα υλικά μιας άλλης δημιουργίας. Με την έκθεση αυτή, ο Σάββα εισήγαγε στα κυπριακά καλλιτεχνικά δεδομένα σειρά νεωτερισμών, κάτι που θα συνεχιστεί και στα επόμενα χρόνια. Στη νέα του ατομική έκθεση στο Λήδρα Πάλας, τον Απρίλιο του 1960, συμπεριέλαβε πολλές λινοτυπίες και μονοτυπίες, πρώτα δείγματα των οποίων είχε παρουσιάσει στην προηγούμενη έκθεσή του, τον Δεκέμβριο του 1959. Επιπλέον, εξέθεσε ελαιογραφίες, σχέδια, ακουαρέλες, μερικά γλυπτά σε πέτρα και τρία κολλάζ [πιθανόν, ένα εκ των οποίων, εικ. 20]. Τα «ανορθόδοξα» υλικά των τελευταίων, έκαναν έναν σχολιαστή να αναφέρεται σε «προχειρότητα», ενώ ανάμεσα στα έργα που αντιμετώπισε θετικά, ήταν το **Θύμα του Αγαδήρ** [εικ. 21⁴²], «που ξεπερνά τα πλαίσια ενός μεμονωμένου γεγονότος και παίρνει χαρακτήρα καθολικό σαν έκφραση φρίκης για οποιαδήποτε καταστροφή»⁴³ – λόγια που προδίδουν συγκεκριμένη ιδεολογική στάση του αρθρογράφου απέναντι στην τέχνη.

⁴⁰ Κ. Ληδραίος, σε επισκόπηση της καλλιτεχνικής κίνησης του 1959, εφημερίδα *Καιροί της Κύπρου*, τ. ΣΤ, αρ. 65 (8/01/1960), σελ. 29.

⁴¹ Πιθανότατα, πρόκειται για το έργο που απεικονίζεται σε φωτογραφία στην αυλή της Γκαλερί Απόφαση, στις αρχές της δεκαετίας του '60 [βλ. Νικήτα (2008), οπ. π., σελ. 167]. Στο άρθρο του J. A., «The Savva Exhibition: Spot the burnt matches in a gay show», *Times of Cyprus*, Δεκέμβριος 1959 [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός], αναφέρεται και το *Γυμνό στο δρόμο* [πιθανότατα, λανθάνει], ένα πρωτόγνωρο έργο για την κυπριακή τέχνη της εποχής, αφού επρόκειτο για κολλάζ που περιλάμβανε κομμάτια κινηματογραφικού φιλμ, γραμματόσημα και χαρτί, και ήταν καλυμμένο από Perspex, στερεωμένο με μπρούτζινα καρφιά, και «πλαισιωμένο» με «χοντρές, μπλε πινελιές».

⁴² Γνωστό και ως *Γυναίκα του Αγαδήρ*.

⁴³ Ο Φιλότεχνος, «Από την έκθεση του Χριστόφορου Σάββα», περιοδικό *Νέα Εποχή*, χρόνος Β, αρ. 15 (Μάιος 1960), σελ. 26.

Ο Σάββα δεν ήταν μόνος στην προσπάθεια εισαγωγής νέων εικαστικών γλωσσών στην κυπριακή τέχνη. Δύο βδομάδες περίπου πριν από την έκθεσή του στο Λήδρα Πάλας τον Δεκέμβριο του 1959, ο εγκατεστημένος από το 1956 στην Κύπρο, Ουαλός καλλιτέχνης Glyn Hughes (γεν. 1931), είχε την πρώτη του ατομική έκθεση στο νησί, στον ίδιο χώρο. Ο Hughes έφερε μαζί του την πιο πρόσφατη φάση της αγγλικής ανεικονικής ζωγραφικής, η οποία είχε αναπτυχθεί κάτω από την επίδραση του αμερικανικού Αφηρημένου Εξπρεσιονισμού και των ευρωπαϊκών ρευμάτων του Tachisme και της «art informel». Στο έργο του, ο Σάββα ενδεχομένως να είδε ένα είδος καλλιτεχνικής «συγγένειας», και ίσως για αυτό επέλεξε τον Ουαλό συνάδελφό του, αντί έναν από τους Κύπριους, ως συνεργάτη του σε ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα στη νεότερη, πολιτιστική ιστορία του τόπου: την ίδρυση της Γκαλερί Απόφαση. Ανταποκρινόμενοι στην ίδια ανάγκη για συνένωση και διάλογο ανάμεσα στα μέλη της πολιτιστικής σκηνής του τόπου, η οποία είχε οδηγήσει μερικά χρόνια πριν στην ίδρυση της Παγκύπριας Ένωσης Φιλοτέχνων, οι Σάββα και Hughes προχώρησαν στη δημιουργία της «Απόφασης», τον Μάιο του 1960. Το σπίτι στο οποίο οι δυο φίλοι συγκατοικούσαν στην Οδό Σοφοκλέους, αποτέλεσε την πρώτη στέγη της γκαλερί, για να μετακομίσει σύντομα στην Οδό Απόλλωνος. Ήταν η μόνη επαγγελματική, ανεξάρτητη αίθουσα τέχνης στη Λευκωσία τη δεκαετία του '60, και ταυτόχρονα το επίκεντρο της πολιτιστικής δραστηριότητας, όπου διοργανώθηκαν και φιλοξενήθηκαν εκθέσεις, διαλέξεις, θεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές προβολές, με ντόπιους και ξένους δημιουργούς.⁴⁴ Με τη μετακίνηση της «Απόφασης» στην Απόλλωνος, η ευθύνη της πέρασε σταδιακά μόνο στον Σάββα, ενώ το 1961 έδωσε το ίδιο όνομα και στην ταβέρνα που άνοιξε, η οποία επίσης έγινε χώρος συγκέντρωσης δημιουργών και θιασωτών της πολιτιστικής σκηνής του τόπου.

Εν τω μεταξύ, η τέχνη του Σάββα συνέχιζε τη ραγδαία εξέλιξή της, μέσω μιας εντυπωσιακά μεγάλης σε όγκο παραγωγής. Ορόσημο αποτελεί η έκθεσή του τον Νοέμβριο του 1961 στην «Απόφαση», όπου μαζί με είκοσι έργα γκούας και δύο σχέδια, παρουσίασε δεκατρείς «υφασματογραφίες» – όρος-εφεύρεση του Σάββα (τον συμπεριέλαβε στον κατάλογο της έκθεσης, ενώ στην πρόσκληση είχαν αναφερθεί ως

⁴⁴ Ανάμεσα στις διάφορες εκδηλώσεις, ξεχωρίζουν η πρώτη έκθεση του ναΐφ καλλιτέχνη Μιχαήλ Κκάσιαλου (το 1961), η πρώτη κοινή έκθεση Ελληνοκυπρίων και Τουρκοκυπρίων καλλιτεχνών (φθινόπωρο 1961), θεατρικές παραστάσεις έργων του Ευγενίου Ιονέσκο (με πρώτο, τη *Φαλακρή Τραγουδίστρια* σε σκηνοθεσία Εύη Γαβριηλίδη, το 1960), του Samuel Beckett κ.ά., παραστάσεις Καραγκιόζη, συζήτηση με τον Ρώσο σκηνοθέτη και ηθοποιό Sergei Bondarchuk, εκδήλωση προς τιμήν του λαϊκού ποιητή Παύλου Λιασιδή (Οκτώβριος 1961) κ.ά.

«χαλιά»⁴⁵). Αν ο Σάββα υπήρξε ο καλλιτέχνης ο οποίος, με την ουσιαστική του προσέγγιση στην παράδοση της τέχνης και με την εισαγωγή σύγχρονων εκφράσεων στο κυπριακό καλλιτεχνικό τοπίο, λειτούργησε ως η γέφυρα μεταξύ των παλαιότερων και των νεότερων δημιουργών, οι «υφασματογραφίες» του συνιστούν ίσως το κομβικό σημείο της συνάντησης αυτής. Την έκθεση άνοιξε ο Τηλέμαχος Κάνθος – από τα σημαντικότερα μέλη της πρώτης γενιάς της κυπριακής τέχνης –, ο οποίος στην προσφώνησή του, είπε: «Από τους νέους προσανατολισμούς και τις αναζητήσεις του [Σάββα] αναδειχεται ξαφνικά πλούσιος και πληθωρικός ο λαμπρός κόσμος του με εμφανείς πια ρίζες μέσα στη βαθειά κληρονομιά της Κύπρου [...]. [Α]ν αυτό το βαθύ και ανθρώπινο, το αδρό, πλαστικό στοιχείο που έχει η κυπριακή γλυπτική, και το οποίο ξαναζεί στη βυζαντινή μας ζωγραφική, στη λαϊκή μας υφαντική, πλεκτική και διακοσμητική, στο ένδυμα, στο κέντημα, στο ξυλόγλυπτο και στο αγγείο, ριζωμένο βαθειά τράνεψε και επέζησε καθαρό σε τόσες αντιξοότητες – το κυπριώτικο –, τότε ο Χρ. Σάββα είναι κληρονομικά ένας φορέας, συνειδητά ή υποσυνείδητα, αυτής της κληρονομιάς».⁴⁶ Ο Ν. Βώκος, ο οποίος είχε μέχρι τότε αντιμετωπίσει επικριτικά το έργο του Σάββα, γράφει στη *Χαραυγή*: «[Ο]ι υφασματογραφίες του έρχονται να σε τραντάξουν πραγματικά. Με αυτές εισάγει (τουλάχιστον για την Κύπρο) για πρώτη φορά ένα νέο εκφραστικό μέσο, χρησιμοποιώντας το με έναν τρόπο δεξιοτεχνικό, που δείχνει πως στα χέρια του πραγματικού δημιουργού το κάθε μέσο μπορεί να μετουσιωθεί σε τέχνη. Δεν θα ήταν υπερβολή να πούμε πως με τις υφασματογραφίες του ο κ. Σάββα μας παρουσίασε τον καλύτερο εαυτό του».⁴⁷ Μερικούς μήνες μετά, ο Στέλιος Βότσης (από τους καλλιτέχνες της γενιάς του Σάββα) τόνισε ότι οι «υφασματογραφίες χωρίς αμφιβολία υπήρξαν μια αποκάλυψη και μαζί σταθμός για την κυπριακή καλλιτεχνική κίνηση. Το υλικό αυτό που τόσο ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία του ζωγράφου έδινε πολύ το λαϊκό πνεύμα και πρόβαλλε με νέους τρόπους τη λαϊκή μας παράδοση».⁴⁸

Όπως πολλές καινοτομίες στην καλλιτεχνική δημιουργία, έτσι και η συστηματική χρήση του υφάσματος από τον Σάββα ήταν αρχικά απόρροια πρακτικών αναγκών – το

⁴⁵ Ο χαρακτηρισμός «χαλί» χρησιμοποιήθηκε και για την πρώτη «υφασματογραφία» που εξέθεσε [εικ. 19], τον Δεκέμβριο του 1959. Αλλού, ο Σάββα χαρακτήρισε τα έργα αυτά ως «τάπητες» (σε επιστολή του Σάββα προς τον Κώστα Οικονόμου, ημερομηνίας 20/03/1962 – αρχείο του Κώστα Οικονόμου).

⁴⁶ Τα σχόλια του Τ. Κάνθου από το 1961, συμπεριλήφθηκαν στο φυλλάδιο της έκθεσης του Σάββα στην «Απόφαση», τον Ιούνιο του 1962 [αρχείο του Κώστα Οικονόμου].

⁴⁷ Ν. Βώκος, «Ο Σάββα ανανεωμένος», *Χαραυγή*, 23/11/1961, σελ. 5.

⁴⁸ Στέλιος Βότσης, «Έκθεση έργων ζωγραφικής του Χριστόφ. Σάββα (Σκέψεις για την τωρινή και την προηγούμενη του εργασία)», περιοδικό *Πνευματική Κύπρος*, χρ. Β, αρ. 22-23 (Ιούλιος-Αύγουστος 1962), σελ. 414-15.

χαμηλό οικονομικό κόστος. Το «πείραμα» προφανώς πέτυχε, και έτσι το ύφασμα μετατράπηκε στα χέρια του σε βασικό συνθετικό και εκφραστικό μέσο, αντικαθιστώντας την μπογιά. Μερικά από τα έργα [εικ. 22, 23], συνεχίζουν να χαρακτηρίζονται από μια κυβιστικής προέλευσης οργάνωση. Άλλα όμως, τα οποία απαρτίζονται από μεγάλες διακοσμητικές επιφάνειες, «συναρμολογημένες» σε απλοϊκού «σχεδίου» παραστατικά θέματα, φανερώνουν ταυτόχρονες επιρροές από τον Matisse, τη ναΐφ τέχνη και την κυπριακή λαϊκή παράδοση [εικ. 24, 25]. Παραπέμπουν έτσι και σε κάποια ζωγραφικά του έργα από τα μέσα της δεκαετίας του '50, όπως στην *Αποκαθήλωση* – παραλλαγή του θέματος της οποίας (ως *Σταύρωση*), ο Σάββα συνέθεσε σε μια τεραστίων διαστάσεων «υφασματογραφία» [εικ. 26], με την οποία έλαβε μέρος σε δημοπρασία στη Νέα Υόρκη το 1967, για τη συγκέντρωση χρημάτων προς ίδρυση παγκόσμιου κέντρου ειρήνης στο Μπέλαπαϊς. Επιπρόσθετα, κάποιες «υφασματογραφίες» εμπεριέχουν αναφορές στην αρχαιότητα, οι οποίες αλλού περιορίζονται στους τίτλους τους (π.χ. *Αυλήτρια* [εικ. 22], *Κούρος* [εικ. 25]), ενώ αλλού συνδέονται με αμεσότερα μορφολογικά δάνεια, όπως στη σύνθεση *Η μαργαρίτα* [εικ. 27], «πρότυπο» της οποίας αποτέλεσε γυναικεία φιγούρα σε κυπρομυκηναϊκό αγγείο.⁴⁹ Ο Σάββα συνέχισε να φτιάχνει «υφασματογραφίες» και τα επόμενα χρόνια, παράλληλα με την υπόλοιπη δουλειά του, ενίοτε εμπλουτίζοντάς τις με πρόσθετα υλικά [εικ. 28], είτε και δημιουργώντας μη παραστατικές συνθέσεις [εικ. 29].⁵⁰

⁴⁹ Από το Κούριο, τώρα στο Κυπριακό Μουσείο. Απεικονίζεται στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 56, και στο Νικήτα (2008), σελ. 158. Είναι ενδιαφέρουσα μια αντιπαραβολή αυτών των συνθέσεων, με έργα άλλων καλλιτεχνών, τα οποία επίσης παραπέμπουν στην ελληνική αρχαιότητα, όπως με τις «Κόρες» του Διαμαντή: εδώ, η φόρμα εξυπηρετεί τις συμβολικοϊδεολογικές παραμέτρους των έργων. Οι αρχαϊκής «έμπνευσης» φιγούρες των «υφασματογραφιών» του Σάββα αντίθετα, «αυτονομούνται» σε συνθετικομορφολογικό επίπεδο, ανεξάρτητα από τις όποιες θεματικές αναφορές εμπερικλείουν. [Βλ. Αντώνης Δανός, «Αρχέτυπο και φορέας παράδοσης, μορφολογικό στοιχείο και υλική παρουσία στον χώρο: η γυναικεία μορφή σε έργα των Αδαμάντιου Διαμαντή, Χριστόφορου Σάββα και Δημήτρη Κωνσταντίνου», *Αρτιον*, τχ. 1 (Λευκωσία: Ε.ΚΑ.ΤΕ., 2006), σελ. 20-22].

⁵⁰ Πέραν του ρόλου της ως σημείο συνάντησης πτυχών της παράδοσης και σύγχρονων ρευμάτων της τέχνης, αλλά και ιδεολογικών και αισθητικών προσεγγίσεων, η σπουδαιότερη ίσως σημασία αυτής της ενότητας του έργου του έγκειται στη θέση που καταλαμβάνει σε ένα πλαίσιο ευρύτερο από αυτό της κυπριακής τέχνης. Με τις «υφασματογραφίες», ο Σάββα οικειοποιείται μια, κατά κύριο λόγο, γυναικεία παράδοση, η οποία ανάγεται στον χώρο της λαϊκής, οικιακής οικονομίας (της υφαντουργίας, του κεντήματος κλπ.) και στον χώρο της χειροτεχνίας (σε αντίθεση με αυτόν των καλών τεχνών). Η παράδοση αυτή αποτέλεσε βασική πηγή και για ένα μέρος της δυτικής, μεταμοντέρνας τέχνης, στις δεκαετίες του '60 και του '70, το οποίο έφερε στο προσκήνιο πτυχές της ανθρώπινης δημιουργίας, που δεν είχαν συμπεριληφθεί στον «κανόνα» της («υψηλής») τέχνης της Δύσης, στη μετά την Αναγέννηση εποχή. Φεμινίστριες δημιουργοί ιδιαίτερα, επεδίωξαν την προβολή μιας «θηλυκότερης» παραγωγής, και γενικότερα απέβλεψαν σε είδη που καταργούν τους διαχωρισμούς μεταξύ «υψηλού» και «λαϊκού», και μεταξύ τέχνης και τεχνικής (αντιδρώντας έτσι και στην προγενέστερη, κυρίαρχη ιδεολογία στην κορύφωση του μοντερνισμού, όπως κατεξοχήν εκφράστηκε από τον Αμερικανό θεωρητικό Clement Greenberg). Το γεγονός ότι ο Σάββα έφτιαξε έργο το οποίο εκ των προτέρων «ανταποκρινόταν» στις μεταγενέστερες αυτές απαιτήσεις ενός μέρους της avant-garde, αποδεικνύει τη σπουδαιότητα αυτής του της δουλειάς, έστω και αν δεν απέρρευε συνειδητά από ένα αντίστοιχο ιδεολογικό υπόβαθρο.

Όσον αφορά στο σύνολο της παραγωγής του Σάββα, εντυπωσιάζουν τόσο ο μεγάλος της όγκος σε σχετικά μικρό διάστημα, όσο και η ραγδαία της εξέλιξη και πολυμορφία – στοιχεία που δεν συναντώνται ταυτόχρονα σε κανένα άλλο Κύπριο καλλιτέχνη. Πέντε μόνο μήνες μετά την έκθεσή του στην «Απόφαση», διοργάνωσε καινούρια (τον Απρίλιο του 1962, στο Δημοτικό Μέγαρο της Πάφου), όπου δίπλα σε γκουάς και σε «υφασματογραφίες» από την προηγούμενη έκθεση, υπήρχαν και νέα έργα, ανάμεσα στα οποία δείγματα ανεικονικής τέχνης, με καινούριες τεχνοτροπίες και υλικά. Τέτοιες δημιουργίες απάρτισαν το κύριο περιεχόμενο και της νέας του έκθεσης στην «Απόφαση», τον Ιούνιο του 1962, με γενικό τίτλο «Νέα Εργασία». Το λάδι συνυπάρχει με την άμμο, τον γύψο και το τσουβάλι, σε έργα όπως *Το Μνήμα του Ποιητή, Χειμωνιάτικο τοπίο* [εικ. 30, 31], *Jardin à Nicosie, Journée chaude, Αθλητής* κ.ά. Ο πειραματισμός στη χρήση των υλικών ειδώθηκε με ενδιαφέρον από τον καλλιτεχνικό περίγυρο, αν και ο αφηρημένος χαρακτήρας των έργων απογοήτευσε τους οπαδούς της παραστατικής τέχνης.⁵¹ Σε μια πιο αποστασιοποιημένη προσέγγιση, ο Βότσης είδε στα έργα του Σάββα την εκδήλωση του υποσυνείδητου και υπαρξιακών αγωνιών: «Το γενικό χαρακτηριστικό της τελευταίας του ζωγραφικής εργασίας είναι η απόγνωση, μαζί όμως και η πίστη στον εαυτό του, που ασφαλώς χωρίς αυτή, η εσωτερική ισορροπία δεν μπορεί να υπάρξει. [...] Εκείνο που υποσυνείδητα βασανίζει τον ζωγράφο είναι η 'ύπαρξη', χαρακτηριστικό πρόβλημα της μεταπολεμικής γενιάς».⁵²

Τα σχόλια του Βότση ουσιαστικά αναφέρονται στο φιλοσοφικό και καλλιτεχνικό κλίμα που αναπτύχθηκε στην ηπειρωτική Ευρώπη στα χρόνια που ακολούθησαν τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Σημαντικό απότοκο αυτού του κλίματος υπήρξε η «art informel» («άμορφη τέχνη»), επιφανέστερα δείγματα της οποίας στη δεκαετία του '50 αποτελούν οι δημιουργίες του Καταλανού Antoni Tàpies και του Ιταλού Alberto Burri. Ο Σάββα, αν και εκείνα τα χρόνια σίγουρα θα γνώρισε το έργο

⁵¹ Το περιοδικό *Νέα Εποχή*, σημειώνει: «μ' όλο που βασικά διαφωνούμε με την αφηρημένη ζωγραφική, ωστόσο δεν μπορούμε παρά να πούμε πως το έργο του Σάββα φέρει καθαρά την προσωπική του σφραγίδα με την απόλυτη αρμονία των χρωμάτων του και την πλαστικότητα των μορφών του. Είμαστε βέβαιοι πως η περιπλάνηση του ζωγράφου μέσα στον χώρο της αφηρημένης ζωγραφικής δεν έχει μόνιμο χαρακτήρα. Αψευδής μάρτυρας αυτού μας του ισχυρισμού είναι οι θαυμάσιες υφασματογραφίες του, που δείχνουν την εσωτερική ανάγκη του καλλιτέχνη να εκφραστεί ρεαλιστικά» («Νέα εργασία του Χρ. Σάββα», *Νέα Εποχή*, Ιούλιος 1962, σελ. 31). Πιο αρνητική ήταν η στάση του Ν. Βάκου: «πρέπει να ομολογήσουμε, ότι ήταν για μας έκπληξη η παλινδρόμηση του κ. Σάββα στην αφηρημένη ζωγραφική. [...] Η αφηρημένη ζωγραφική είναι προϊόν του ξεκόμματος [sic] του καλλιτέχνη από τη ζωή, της τάσης για φυγή από τα φλέγοντα προβλήματα της ζωής. [...] Γι' αυτό θεωρούμε κάθε προσπάθεια του κ. Σάββα προς αυτή την κατεύθυνση, σαν μια αντίφαση προς τον εαυτό του.» (Ν. Β., «Οι εκθέσεις ζωγραφικής Λ. Οικονόμου – Χρ. Σάββα», *Χαραυγή*, Ιούνιος 1962 [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός]).

⁵² Στέλιος Βότσης, «Έκθεση έργων ζωγραφικής του Χριστόφ. Σάββα», οπ. π.

των δύο αυτών καλλιτεχνών και της «art informel» γενικότερα,⁵³ δεν ήταν ακόμη έτοιμος να «συνομιλήσει» με τα πιο πρόσφατα ρεύματα στην τέχνη. Χρειάστηκε να μεσολαβήσει η επιστροφή του στην Κύπρο, όπου σύντομα ξεπέρασε τις προηγούμενες γαλλικές επιρροές και άρχισε να πειραματίζεται με «ανορθόδοξα» υλικά (με σημαντικότερη απόρροια τις «υφασματογραφίες»), καθώς και η [επανα]σύνδεση του με τον αγγλικό μοντερνισμό, για να καταστεί έτοιμος για καινοτομίες.⁵⁴ Ακόμη όμως και αν ο Σάββα προχώρησε προς την «art informel» λόγω «άμεσης» επαφής με το έργο των Burri και Tápies, είναι αμφίβολο αν οι προθέσεις και η προσέγγισή του στα νέα υλικά, συμπίπτουν με τις δικές τους. Οι τελευταίοι (όπως και οι Jean Fautrier, Jean Dubuffet, Pierre Soulages, Georges Mathieu κ.ά.), δημιούργησαν έργα-φορείς φιλοσοφικών και κοινωνικών συνειρμών, οι οποίοι δεν φαίνονται να υπάρχουν σε αυτά του Σάββα, όπου η χρήση των νέων υλικών εξυπηρετεί συνθετικές, τεχνοτροπικές και πρακτικές ανάγκες και σκοπιμότητες. Βρίσκεται έτσι, πολύ κοντά στους σύγχρονους του Άγγλους καλλιτέχνες, οι οποίοι ενώ επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από τους πιο πάνω Ευρωπαίους συναδέλφους τους (όπως και από τους Αμερικανούς Αφηρημένους Εξπρεσιονιστές), εντούτοις από το έργο τους απουσιάζει το φιλοσοφικο-ιδεολογικό υπόβαθρο των τελευταίων. Οι δημιουργίες αυτές του Σάββα [εικ. 30-32], διέπονται από τέτοια πρόθεση οπτικής και αισθητικής αρμονίας, που δεν επιτρέπει ούτε στα «ανορθόδοξα» υλικά να σταθούν «αυτόνομα», αλλά ούτε και σε ολόκληρο το έργο να αναδειχθεί σε «αυτάρκη» υλική παρουσία.

Η σχέση του Σάββα με τη σύγχρονη αγγλική τέχνη, και ειδικότερα με το έργο του Alan Davie, υπήρξε πιθανότατα η κύρια επίδραση και σε κάποιες άλλες δημιουργίες του από τα μέσα της δεκαετίας, όπου στις κατά βάση ανεικονικές, εξπρεσιονιστικά δοσμένες συνθέσεις, ενσωματώνονται αναγνωρίσιμα και «διακοσμητικά» στοιχεία, τα οποία λειτουργούν συμβολικά ή σημειολογικά, ως

⁵³ Ο Tápies εκπροσώπησε την Ισπανία στην Μπιενάλε της Βενετίας στα 1954 και 1958, και ο Burri συμμετείχε το 1956, ενώ η δουλειά του τα χρόνια αυτά εκτέθηκε και στη Γαλλία.

⁵⁴ Η φιλία του Σάββα με τον Glyn Hughes πιθανόν συνέβαλε στις νέες κατευθύνσεις που ακολούθησε το έργο του, καταλυτικό ρόλο στην εξέλιξη του οποίου, ενδεχομένως έπαιξε και η έκθεση οκτώ σύγχρονων Άγγλων ζωγράφων (Sandra Blow, Alan Davie, Terry Frost, Adrian Heath, Roger Hilton, Peter Lanyon, William Scott και Bryan Wynter), στο Βρετανικό Συμβούλιο στη Λευκωσία, τον Δεκέμβριο του 1961. [Την πιθανή σημασία της έκθεσης αυτής, τονίζει και η Νικήτα (2008, οπ. π., σελ. 145-46)]. Ο Glyn Hughes μου ανέφερε ότι άρχισε να χρησιμοποιεί υλικά όπως άμμο στη ζωγραφική του, στις αρχές της δεκαετίας του '60, παράλληλα με τον Σάββα. Ανάμεσα στις επιρροές προς αυτή την τάση, περιλαμβάνει τον Burri, έκθεση του οποίου είχε δει πρόσφατα, καθώς και την Αγγλίδα Sandra Blow, για την οποία σημείωσε ότι «ήταν στη μόδα εκείνη την εποχή». (Από συνομιλία του συγγραφέα με τον Glyn Hughes, Λευκωσία, 9/05/2008). Πιθανόν όμως ο Σάββα να είχε ήδη χρησιμοποιήσει τέτοια υλικά από το 1959! Σε άρθρο για την έκθεση του Δεκεμβρίου στο Λήδρα Πάλας (J. A., «The Savva Exhibition: Spot the burnt matches in a gay show», οπ. π.), επισημαίνεται η χρήση άμμου (καθώς επίσης και σύρματος και χαρτιού) σε κάποια έργα του, όπως στο *Εύα* (αρ. 17, στην μπροσούρα).

υπαινιγμοί σε τοπία ή σε έννοιες [εικ. 33, 34].⁵⁵ Δεν είναι γνωστό αν τέτοια έργα παρουσιάστηκαν στην έκθεση του Σάββα τον Οκτώβριο του 1965, στο Δημοτικό Μέγαρο Λευκωσίας. Από κινηματογραφημένα πλάνα της εποχής όμως,⁵⁶ διαπιστώνουμε την παρουσία μιας άλλης ενότητας ζωγραφικών συνθέσεών του, καθαρά ανεικονικής τέχνης, επίσης φτιαγμένων στα μέσα της δεκαετίας [εικ. 35, 36]. Υλικό τους είναι μόνο το λάδι, χρησιμοποιημένο με έμφαση στη φυσική του παρουσία, ανάλογη με αυτή που είχε δοθεί στη σακούλα και στην άμμο. Όμως, όπως και στις προηγούμενες δημιουργίες, παρά την πληθωρική παρουσία του υλικού – χοντρά στρώματα μπογιάς, τα οποία κατά τόπους «εν-χαράζονται» με «πρωτόγονα» μοτίβα (σύμβολα;) – η «αυτονομία» του υπονομεύεται από τον αισθητικό χαρακτήρα των έργων, ιδιαίτερα σε σχέση με τις χρωματικές αρμονίες και τη συνθετική ισορροπία⁵⁷. Σε άρθρο του για την παραπάνω έκθεση του Σάββα, ο καλλιτέχνης Ανδρέας Χρυσόχοις επεσήμανε, όσον αφορά στα ζωγραφικά έργα, μια τάση «προς αφαίρεση κάθε εννοίας συμβόλου [...]». Και οι εναλλασσόμενες χρωματικές επιφάνειες στον κάθε πίνακα δένονται μεταξύ τους από συνθετική ανάγκη. Ο τίτλος μπορεί να μην σημαίνει τίποτε ή απλώς εισαγάγει το πλαστικό πρόβλημα». ⁵⁸ Είναι προς αυτή την κατεύθυνση που εξελίχθηκε και το τελευταίο επεισόδιο του ζωγραφικού έργου του Σάββα.

Προϊόν της νέας φάσης στη ζωγραφική του ήταν η έκθεση «Νέα Σχήματα και Χρώματα», που πραγματοποιήθηκε στο ξενοδοχείο «Χίλτον» στη Λευκωσία, τον Μάιο του 1967. Η προηγούμενη εξπρεσιονιστική διάθεση και η έμφαση στην παρουσία και στον αισθησιασμό των υλικών, έδωσαν τη θέση τους σε «εγκεφαλικότερα», γεωμετρικά σύνολα επίπεδων χρωματικών επιφανειών. Σε κάποια από τα εκθέματα, τόσο τα σχήματα όσο και οι τίτλοι παραπέμπουν σε αμυδρά αναγνωρίσιμες φόρμες, όπως στα **Θεατής** [εικ. 37] και *Σίβυλλα*, ενώ αλλού έχουμε ανεικονικές συνθέσεις γεωμετρικής φόρμας και καθαρού χρώματος [εικ. 38, 39]. Ενδιαφέρον προκαλούν τα θετικά σχόλια που δημοσιεύτηκαν σε έντυπα του αριστερού πολιτικού χώρου, από όπου στο παρελθόν

⁵⁵ Τη σχέση των έργων αυτών του Σάββα με αντίστοιχα του Davie, τονίζει και η Νικήτα (2008, οπ. π., σελ. 151-53), ιδιαίτερα με τον πίνακα του τελευταίου, *Entrance for a Red Temple* (1960, Tate Gallery, Λονδίνο). Ο Davie ενσωμάτωσε στη ζωγραφική του μια σειρά επιρροών από την αφρικανική γλυπτική, τον Paul Klee, τον Picasso και τον Σουρεαλισμό, μέχρι τα πρώιμα έργα των Αφηρημένων Εξπρεσιονιστών και τον εξπρεσιονισμό των καλλιτεχνών της ομάδας Cobra [βλ. επίσης, Spalding, *British Art Since 1900*, οπ. π., σελ. 175-76].

⁵⁶ Βλ. ντοκιμαντέρ *Απόφαση*, οπ. π.

⁵⁷ Τα έργα αυτά παρουσιάζουν έντονες ομοιότητες με τα «αφηρημένα» τοπία της Κορνούλης του Άγγλου ζωγράφου Paul Feiler, από τα 1953-54. Ο Feiler δεν ήταν ανάμεσα στους καλλιτέχνες της έκθεσης του 1961 στη Λευκωσία, αλλά ο Σάββα πιθανόν να τα γνώριζε από την περίοδο των σπουδών του.

⁵⁸ Α. Χρυσόχοις, «Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής του Χριστόφορου Σάββα», *Πνευματική Κύπρος*, χρ. ΣΤ, αρ. 63 (Δεκέμβριος 1965), σελ. 84-85.

προήλθαν οι αρνητικές τοποθετήσεις έναντι στο προγενέστερο ανεικονικό του έργο. Σε σύντομη αναφορά στη *Νέα Εποχή*, σημειώνεται πως «η νέα του επαναστατική εργασία είναι η φυσική συνέχεια της προηγούμενης του δουλειάς. Σπάζει και καταργεί τη μορφή, το χρώμα του πιο έντονο και δυνατό, δίδει την κίνηση των επιπέδων με τις αντιθέσεις και τη δυναμικότητά του».⁵⁹ Στη *Χαραυγή* τονίζεται ότι, «εντύπωση προκαλούν οι χρωματικές συνθέσεις του Σάββα, σαν στοιχεία πυκνής, πρωτότυπης αλλά και ειλικρινούς έκφρασης».⁶⁰ Τέτοιες κριτικές είναι ενδεικτικές μιας ευρύτερης πια αποδοχής των νεότερων κατευθύνσεων της τέχνης – τουλάχιστον της αφαίρεσης ή ανεικονικότητας – στον καλλιτεχνικο-κριτικό ορίζοντα υποδοχής. Έχουμε περάσει στο δεύτερο μισό της δεκαετίας του '60, όπου μια ομάδα καλλιτεχνών της γενιάς των Σάββα και Hughes, καθώς και νεότεροι (μεταξύ των οποίων, οι Χρυσόχογος, Βότσης, Ανδρέας Λαδόμματος, Ανδρέας Σαββίδης, Δημήτρης Κωνσταντίνου, και οι Βέρα Χατζηδά, Νίκος Κουρούσης κ.ά.), έχουν υιοθετήσει διάφορες σύγχρονες τάσεις, τόσο στη ζωγραφική όσο και στη γλυπτική, με κυρίαρχες τη γεωμετρική αφαίρεση, τη ζωγραφική «hard-edge» και τον Μινιμαλισμό. Ανάμεσα στα βασικά τους ενδιαφέροντα περιλαμβάνονταν προβλήματα «δομής», όπως η έννοια του «βασικού σχεδιασμού», με καταγωγή από το Bauhaus και τον Κονστρουκτιβισμό.

Αν και στα έργα του Σάββα από την έκθεση του 1967, διαφαίνεται μια επιφανειακή έστω συγγένεια με τη γεωμετρική αφαίρεση των παραπάνω καλλιτεχνών, τα τεχνικά θέματα που τον απασχόλησαν εδώ, ήταν περισσότερο ζωγραφικού χαρακτήρα – κυρίως χρωματικές εξερευνήσεις – παρά δομικού-θεωρητικού. Γενικά, η δημιουργία του αυτή φαντάζει μάλλον αμήχανη, χωρίς καθαρά διαγραφόμενες προθέσεις και κατεύθυνση, κάτι που φαίνεται να διαισθάνθηκαν και κάποιοι σχολιαστές την εποχή εκείνη: «Είναι η τελευταία του δουλειά στο ύψος της προηγούμενης του; Η μήπως προλέγει το τέλος της ζωγραφικής του Σάββα;», αναρωτήθηκε η Μαρία Πυλιώτου, για να προσθέσει ότι πιθανόν επρόκειτο για μια «ανάπαυλα», πριν από ένα καινούριο του ξεκίνημα.⁶¹ Ακόμα και αν τα έργα αυτής της έκθεσης ήταν όντως μια «ανάπαυλα», η νέα αφετηρία του Σάββα δεν θα ήταν στη ζωγραφική, αλλά θα αφορούσε σε εντελώς καινούρια υλικά και τεχνοτροπία. Ούτως ή άλλως, τέτοιοι πειραματισμοί ήταν συνεχείς αυτά τα χρόνια στην παραγωγή του.

⁵⁹ Μ., «Καλλιτεχνική ζωή – ζωγραφική», *Νέα Εποχή*, περ. Α, αρ. 74 (Ιούλιος 1967), σελ. 25.

⁶⁰ Φιλότεχνος, «Νέα σχήματα και χρώματα» του Χριστόφορου Σάββα», *Χαραυγή*, 18/05/1967, σελ. 4.

⁶¹ Μαρία Πυλιώτου, «Έκθεση ζωγραφικής Χριστόφορου Σάββα», *Πνευματική Κύπρος*, χρ. Ζ, αρ. 81 (Ιούνιος 1967), σελ. 272.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, στην έκθεσή του στο Λήδρα Πάλας το 1959, εκτός από την πρώτη του «υφασματογραφία», παρουσίασε τα πρώτα δείγματα από κολάζ και γλυπτική με σύρμα. Στην έκθεσή του την άνοιξη του 1960, υπήρχαν γλυπτά από πέτρα, και δύο μικτής τεχνικής «ανάγλυφα» με το θέμα της Σταύρωσης, όπου στα υλικά του ενός [εικ. 40] περιλαμβανόταν και ένα πιρούνι! Σποραδικά συνέχισαν να παράγονται και οι τρισδιάστατες δημιουργίες με σύρμα, στη φόρμα των οποίων εμπεριέχεται και ο κενός χώρος, ενώ μερικές από αυτές, ως «κρεμαστές» συνθέσεις, αποτελούν ένα είδος «κινητικών» έργων [εικ. 41], τα οποία παραπέμπουν στα προγενέστερα mobiles του Αμερικάνου γλύπτη Alexander Calder. Στην έκθεση του 1965, υπήρχε μια ομάδα «ανάγλυφων» έργων (ο Χρυσόχος τα χαρακτήρισε «ζωγραφικά ανάγλυφα»⁶²), αποτελούμενων από τσιμέντο, ψηφίδες, γυαλί και καθρέφτη. Αυτά τα υλικά χρησιμοποίησε ο Σάββα και για μια σειρά γλυπτών (που καταλάμβαναν μεγάλο μέρος της έκθεσης), τα οποία τοποθετήθηκαν στον κήπο του Δημοτικού Μεγάρου. Αντί για τις ανάλαφρες φόρμες των συρμάτινων έργων, εδώ κυριαρχεί ο όγκος και η παρουσία του υλικού, που όμως «υπονομεύονται» από ανοίγματα και από επιφανειακά διακοσμητικά στοιχεία, τα οποία (μαζί και με τους παιχιδιάρικης διάθεσης τίτλους – *Ο Εντιμος, Ο Θρήσκος, Η Βασίλισσα* κλπ.) προσδίδουν ένα «μεταμοντέρνο» εκλεκτικιστικό ύφος στη μοντέρνα, γεωμετρική καθαρότητα της φόρμας [εικ. 42].

Παράλληλα με τη μεγάλη σε όγκο και σε ποικιλομορφία καλλιτεχνική του παραγωγή, ο Σάββα δεν έπαυε αυτά τα χρόνια να έχει άμεση ανάμειξη με τα πολιτιστικά πράγματα του τόπου, πέραν των δραστηριοτήτων της «Απόφασης», όπως για παράδειγμα με το Επιμελητήριο Καλών Τεχνών (Ε.ΚΑ.ΤΕ.), το οποίο ιδρύθηκε το 1964. Πιο ενδιαφέρουσα ίσως, υπήρξε η αλληλεπίδρασή του με άλλους καλλιτέχνες και με τον ευρύτερο κοινωνικό χώρο. Έτσι, τον Φεβρουάριο του 1963, έχοντας ως έναυσμα ποιήματα του Θεοκλή Κουγιάλη, παρουσίασε στην «Απόφαση» μια σειρά από δεκαπέντε υδατογραφίες: αφαιρετικές, εξπρεσιονιστικής διάθεσης συνθέσεις, που όμως παραμένουν στα πλαίσια του εικονικού, λειτουργούν σαν «σελίδες» στις οποίες έχουν αναγραφεί τα ποιήματα [εικ. 43].⁶³ Μια άλλη περίπτωση δημιουργικής συνεργασίας,

⁶² Α. Χρυσόχος, «Έκθεση ζωγραφικής και γλυπτικής του Χριστόφορου Σάββα», οπ. π., σελ. 85.

⁶³ Η αναγραφή των ποιημάτων έγινε από τον Κουγιάλη σε μεγάλα χαρτόνια, τα οποία μετά ζωγράφησε ο Σάββα. Για την άκρως ενδιαφέρουσα αυτή συνεργασία, βλ. τη μαρτυρία του ίδιου του ποιητή – «Στη μνήμη του Χριστόφορου Σάββα», εφημερίδα *Θάρρος*, 14/09/1998 [φωτοτυπία αρ. 75, φάκελος Χριστόφορου Σάββα, Αρχείο Κρατικής Πινακοθήκης]. Αντίστροφη πορεία ακολούθησε ο ποιητής Κύπρος Χρυσάνθης, ο οποίος έγραψε δέκα ποιήματα με αφορμή αντίστοιχες «υφασματογραφίες» του Σάββα, δημοσιευμένα ως *Δέκα αντιποιήματα πάνω σε υφασματογραφίες*, το 1966 (Μικρές Εκδόσεις «Πνευματικής Κύπρου», Λευκωσία).

που είχε ως αποτέλεσμα μια άλλη πτυχή του έργου του Σάββα, αφορά στα διάφορα επίτοιχα ανάγλυφά του – παραγγελίες από αρχιτέκτονες (όπως ο Σταύρος Οικονόμου) – τα οποία ενσωματώθηκαν σε ιδιωτικές κατοικίες, ξενοδοχεία κ. α. [εικ. 44, 45].⁶⁴ Συγχρόνως, ελαφρότερης διάθεσης καλλιτεχνικές συναντήσεις στους τοίχους της ταβέρνας «Απόφαση», περιέβαλλαν αντίστοιχες κρασонуχτικές [εικ. 46]. Σε αντίθεση από την ομώνυμη γκαλερί, την οποία ο Σάββα έκλεισε το 1965 μετά τον γάμο του (τον Νοέμβριο του 1964) και την επικείμενη γέννηση του πρώτου του παιδιού, συνέχισε να λειτουργεί την ταβέρνα μέχρι τον θάνατό του, το 1968.

Ήταν στον τελευταίο χρόνο της ζωής του Σάββα, όταν στη δουλειά του ανοίχτηκε ένα νέο κεφάλαιο: τα «ανάγλυφα με καρφίτσες» [εικ. 47, 48, 49, 50]. Όπως αναφέρει ο Κώστας Οικονόμου, αυτές οι συνθέσεις, όπως και η τελευταία ζωγραφική του δουλειά, χαρακτηρίζονται από γεωμετρικότητα. Συχνά στηρίζονται στο σχήμα και στο χρώμα της βάσης (συνήθως πλάκα πολυστερίνης επενδυμένη με ύφασμα ή βελούδο διαφόρων χρωμάτων), η οποία «έχει τη δική της υπόσταση», και την οποία «εμπλουτίζουν και δραστηριοποιούν» οι καρφίτσες, «τόσο με τα γραμμικά στοιχεία που προσθέτουν, όσο και με τα καινούρια επίπεδα που δημιουργούν».⁶⁵ Σε μερικά από τα έργα αυτά [εικ. 47], επιπλέον υλικά (π.χ. κουμπιά) ή κομμάτια ρούχου, θυμίζουν τόσο τις «υφασματογραφίες» του, όσο και τη λαϊκή τέχνη και τη χειροτεχνία γενικότερα, στις οποίες παρέπεμπαν και οι προγενέστερες δημιουργίες. Σε άλλα από τα «ανάγλυφα», οι καρφίτσες συνιστούν το κυρίαρχο, τεχνοτροπικό και φορμαλιστικό μέσο, αφού αναπτύσσονται συνήθως από ουδέτερες, μονοχρωματικές βάσεις. Είναι με αυτές τις συνθέσεις, που ο Σάββα φαίνεται να συναντά καλλιτέχνες όπως ο Günther Uecker, ο οποίος υπήρξε μέλος της ομάδας ZERO στο πρώτο μισό της δεκαετίας του '60. Σε μερικά από τα «ανάγλυφα με καρφίτσες» του Σάββα, προκαλείται τέτοια ψευδαίσθηση κίνησης, λόγω της παγίδευσης του φωτός από τα διάφορα επίπεδα που δημιουργούν οι τοποθετημένες σε διαφορετικό βάθος καρφίτσες, ώστε να δικαιολογείται η σύγκριση του έργου του με τον Uecker. Η σύνδεση όμως αυτή, πρέπει να γίνεται με επιφύλαξη, όχι επειδή δεν είμαστε σίγουροι για το κατά πόσο γνώριζε τη δουλειά του Uecker,⁶⁶ αλλά γιατί τα αισθητικά ενδιαφέροντα του Σάββα τον διαφοροποιούν από τον Γερμανό

⁶⁴ Για αναλυτική περιγραφή της μεθόδου δημιουργίας αυτών των ανάγλυφων (κάποια εκ των οποίων είναι επιχρωματισμένα, ενώ σε άλλα το χρώμα – ενίοτε και άλλα υλικά – έχει αναμιχθεί εκ των προτέρων με το τσιμέντο), βλ. Κώστας Οικονόμου στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), οπ. π., σελ. 57-58.

⁶⁵ Οπ. π., σελ. 61-62.

⁶⁶ Ο Uecker και η ομάδα ZERO είχαν εκθέσει τέτοιου είδους έργα στα 1962 και 1964, σε Άμστερνταμ, Ντίσελντορφ και Κάσελ (στη Documenta 3). Δεν θα ήταν απίθανο να είδε κάποια από αυτά ο Σάββα, ο οποίος φρόντιζε πάντα να ενημερώνεται για τις διεθνείς καλλιτεχνικές εξελίξεις.

καλλιτέχνη. Τα διαγραφόμενα μοτίβα ή και «τοπία», τα οποία ανταποκρίνονται και στους τίτλους που έδινε (*Σφαίρα, Πυραμίδα, Ηλιοβασίλεμα* [εικ. 48, 49, 50], *Γεννόμενες φόρμες*⁶⁷ κλπ.), προσδίδουν στα έργα στοιχεία ρομαντισμού και διακοσμητικότητας, που τα κρατούν σε μια απόσταση από τις αναζητήσεις, σχετικά με την οπτική ψευδαίσθηση και την κίνηση, της ομάδας ZERO.⁶⁸

Δεκατέσσερα «ανάγλυφα με καρφίτσες» (ανάμεσα σε συνολικά πενήντα τρία έργα) εξέθεσε ο Σάββα στην τελευταία του ατομική έκθεση, η οποία είχε αναδρομικό χαρακτήρα, τον Μάιο του 1968, στο Ινστιτούτο Γκαίτε στη Λευκωσία. Από φωτογραφίες της έκθεσης [εικ. 51α, 51β], φανερώνεται το εύρος της καλλιτεχνικής παραγωγής του, ενώ στα κινηματογραφημένα πλάνα των εγκαινίων, η προσέλευση κόσμου υποδηλώνει την αναγνώριση της σπουδαιότητας του έργου του ανάμεσα στους φιλότεχνους. Αν η έκθεση αυτή θεωρηθεί ως ο επίλογος της πορείας του, θα αποτελεί μόνο τον μισό, αφού ο υπόλοιπος ήταν η σημαντικότερή του διεθνής παρουσία – η συμμετοχή του (με άλλους πέντε καλλιτέχνες) στην 34η Μπιενάλε της Βενετίας, τον Ιούνιο της ίδιας χρονιάς. Ο Σάββα εξέθεσε τέσσερα «ανάγλυφα με καρφίτσες», τα οποία φαίνεται να προκάλεσαν κάποιο ενδιαφέρον. Σε ποιο βαθμό θα εξερευνούσε περαιτέρω τη νέα αυτή πτυχή της δουλειάς του,⁶⁹ ή ποιες καινούριες κατευθύνσεις θα ακολουθούσε στη συνέχεια, έχουν παραμείνει αναπάντητα ερωτήματα, εξαιτίας του πρόωρου θανάτου του. Αρχικά σκόπευε, μετά τη Βενετία και καθ' οδόν προς την Αγγλία (όπου βρισκόταν ήδη η γυναίκα του εν αναμονή της γέννησης του δεύτερου τους παιδιού), να ταξιδέψει και αλλού για να επισκεφτεί κάποιες εκθέσεις (ανάμεσά τους, την Documenta στο Κάσελ της Γερμανίας). Ένωσε όμως κουρασμένος, και προτίμησε να πάει απευθείας στην Αγγλία, όπου πέθανε (από ανακοπή καρδιάς) στο Sheffield στις 13 Ιουλίου, σε ηλικία σαράντα τεσσάρων χρονών. Η είδηση του θανάτου του προκάλεσε μεγάλη έκπληξη και αναστάτωση στον κυπριακό πολιτιστικό χώρο, όπως επίσης και πληθώρα δημοσιευμάτων στον τύπο – ανακοινώσεις, άρθρα και

⁶⁷ Πρόκειται για τα τέσσερα έργα με τα οποία συμμετείχε στην Μπιενάλε της Βενετίας το 1968 – βλ. κατάλογο της Μπιενάλε, σελ. 75 [φωτοτυπία στο αρχείο του Κώστα Οικονόμου], όπου δίδονται οι τίτλοι *Tramonto, Forme nascenti, Piramide* και *Sfera*, ως «rilievo a spilli» (ανάγλυφο με καρφίτσες), όλα με χρονολογία 1968.

⁶⁸ Από αυτή την άποψη, τα έργα με καρφίτσες του Σάββα βρίσκονται πιο κοντά στα «Nailles» (ανάγλυφα με καρφιά) του Καναδού γλύπτη David Partridge – τον Partridge αναφέρει (ονομαστικά μόνο) ο Κώστας Οικονόμου [στο *Χριστόφορος Σάββα* (1988), σπ. π., σελ. 62].

⁶⁹ Σε δημοσίευμα στην εφημερίδα *Ελευθερία* («Απέθανεν από καρδιακή προσβολή ο Χρ. Σάββα. Διεθνής επιτυχία του στην Μπιενάλε» [φωτοτυπία στο αρχείο της Γκαλερί Ηριδανός]), ημερομηνίας 16/07/1968, αναφέρεται ότι ο Σάββα ήθελε να ενσωματώσει στις δημιουργίες αυτές μηχανισμό κίνησης – «ολόγλυφα έργα με καρφίτσες, κινούμενα με μοτέρ. Με ένα τέτοιο έργο, σε σχήμα πυραμίδας και με περιστροφική κίνηση θα έδιδε την αίσθηση του δάσους...».

προσωπικές εξιστορήσεις. Σε κάποια από αυτά (όπως και σε άλλα από τα επόμενα χρόνια), μαζί με ουσιαστικότερες αναφορές, αναπόφευκτα συναντώνται και δηλώσεις περί «παραγνωρισμένου» καλλιτέχνη, που επωμίστηκε τον «αχάριστο ρόλο του πρωτοπόρου», του οποίου η τέχνη δεν εκτιμήθηκε όσο ζούσε από τους «πολλούς», κλπ. Αυτά βέβαια αποτελούν κλισέ, προσφιλή στον καλλιτεχνικό κόσμο. Η ζωή, το έργο και οι υπόλοιπες δραστηριότητες του Σάββα, μαρτυρούν μια μοναδική περίπτωση ανθρώπου και δημιουργού, που αφομοίωσε παραγωγικά παραδόσεις της τέχνης, και προσέγγισε με ένστικτο και ανοικτό μυαλό τα σύγχρονα ρεύματα, τα οποία και εισήγαγε στο κυπριακό τοπίο. Μαρτυρούν ακόμη, έναν άνθρωπο που πρωτοστάτησε στον καλλιτεχνικό εκσυγχρονισμό του τόπου. Σε αυτή την πορεία, όχι μόνο δεν υπήρξε παραγνωρισμένος και παραμελημένος, αλλά αντίθετα κέρδισε από νωρίς την εκτίμηση και τον θαυμασμό συναδέλφων του, τόσο της προηγούμενης γενιάς όσο και της δικής του (και στη συνέχεια, και νεότερων), πολλοί από τους οποίους, μαζί και με δημιουργούς από άλλους χώρους, συσπειρώθηκαν γύρω του σε μια συλλογική προσπάθεια πολιτιστικής ανανέωσης της Κύπρου. Στις δεκαετίες που ακολούθησαν τον θάνατό του, η καταξίωση του έργου του κατέστη πλήρης.

Το παρόν κείμενο άρχισε με τα λόγια ενός εκ των κορυφαίων εκπροσώπων της πρώτης γενιάς της νεότερης κυπριακής τέχνης. Θα κλείσει με τα λόγια άλλου ενός:

«Ήταν ένα σοκ για όλον τον κόσμο ο θάνατος του Σάββα – ο άκαιρος! Πολύ άκαιρος! Δεν ήταν ο καιρός του να πεθάνει. [Αφησε] ένα κενό δυσαναπλήρωτο, διότι ο Σάββα ήταν πάνω στην ακμή της δραστηριότητάς του».⁷⁰

[Τηλέμαχος Κάνθος]

⁷⁰ Από συνέντευξη του Κάνθου, ντοκιμαντέρ *Απόφαση*, οπ. π.