

91.

nd. 3460

ΜΕΡΤΥΡΗ ΑΝΤΩΝΙΑ



**Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ**

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1993**

Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

"Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν υποδηλοί αποδοχή των γνωμών του συγγραφέα Ν. 5343, αρ. 202, παρ. 2".

ΑΦΙΕΡΩΣΗ

Μορφές ανόριες, που γυρίζετε ξανά,
κάποτε μπρός στα μάτια μου θολές,
περάσατε και φύγατε γοργά.
Θα σας κρατήσω τώρα ζωντανές.
Μες στην καρδιά μου δεν εσβήσ' η λαχτάρα,
ορμάτε, αδράξτε με την ώρ' αυτή,
ξεπεταχτείτε μεσ' απ' την αντάρα.
Ξυπάει στα στήθη μου της νιότης η ορμή,
με συνεπαίρνει της πνοής σας η μαγεία
και παίρνω πάλι τη δική σας την πορεία.
Εικόνες από χρόνια ευτυχισμένα,
σκιές που αγάπησα βγαίνουν μπροστά μου,
απόηχος απ' τα παλιά, τα περασμένα,
μύθος παλιός, η πρώτη αγάπη στην καρδιά μου
κι η πρώτη μου φιλία ξαναξυπνά.
Ο πόνος μέσα μου ξαναφουντώνει,
μες σε λαβύρινθο η ζωή μου περπατά,
φίλους παλιούς το μάτι μου δεν ανταμώνει.
Σ' ευτυχισμένες τους στιγμές χαθήκαν,
γιατί από κάποια ευτυχία γελαστήκαν (...)
Σε ξένους τώρα τα τραγούδια μου αντηχούν
κι ο λόγος ο καλός τους με τρομάζει.
Μια κι όποιος ζεί παλιός και τα θαυμάζει,
ποιούς τόπους μακρινούς περιδιαβάζει;
Μια λαχτάρα μου παλιά με συνεπαίρνει
χρόνια βυθισμένη στη σιωπή,
στων πνευμάτων το βασίλειο με φέρνει
και το τραγούδι μου σαν άρπα αιολική,
σαν τον καπνό από καρδιά καμένη
στα ύψη της γαλήνης ανεβαίνει.
Σε κάθε λέξη κι ένα δάκρυ αργοκυλά,
το ρίγος τη σκληρή καρδιά ζυμώνει
σαν το ζυμάρι μαλακώνει και μερώνει.
'Ότι έχω το θωρό νάναι μακριά
κι ότι έχω χάσει ζωντανό κοντοζυγώνει.*

(Γκαίτε: "Φόουστ". Μετ. Ι. Παυλάκη).

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	7
ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ.....	13

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ:

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟ ΣΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

I. Μεταμορφώσεις στην Αυλή των Μεδίκων.....	15
Σημειώσεις.....	22
II. Το κλασσικό και ο νεοκλασσικισμός.....	28
Σημειώσεις.....	35
III. Προσεγγίζοντας τα θολά ρομαντικά τοπία.....	38
Σημειώσεις.....	42
IV. Goya - Gros - Fussli:	
Τρείς προδρομικοί ζωγράφοι.....	45
Σημειώσεις.....	48
V. Ο Ρομαντισμός και οι δυο όψεις της αλληγορίας..	50
Σημειώσεις.....	53
VI. Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός:	
(Τέχνη και Επανάσταση - Ρομαντισμός και	
τοπιογραφία).....	55
Σημειώσεις.....	64
VII. "Άς πάμε στη Γερμανία...".....	69
Σημειώσεις.....	84

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ:

Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΛΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

I. Ο Υπερίων ή ο ερημίτης στην Ελλάδα:	
"Η Τέχνη της περιπλάνησης".....	89
Σημειώσεις.....	95
II. Ο Φιλελληνισμός και η Ελληνική Επανάσταση.....	97
Σημειώσεις.....	101
III. Ο Φιλελληνισμός και ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός..	103
Σημειώσεις.....	107
IV. Υμνώντας τη χώρα των Ελλήνων.....	108
Σημειώσεις.....	112
V. Εικόνες από την Ελλάδα.....	113
Σημειώσεις.....	121

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: Η ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

- I. Αναζητήσεις, προοπτικές και στοιχεία από την Ελληνική πραγματικότητα τα πρώτα μεταεπαναστατικά χρόνια.....123
Σημειώσεις.....128

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΟΙ ΒΑΥΑΡΟΙ ΚΑΙ Η ΕΛΛΑΔΑ

- I. "Η Αθήνα επί του Ισαρος".....130
Σημειώσεις.....135
II. Τα Οθωνικά χρόνια:
(Ιστορικό, κοινωνικό και πνευματικό υπόβαθρο).138
Σημειώσεις.....147

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: Ο ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ

- I. Η Αθήνα πρωτεύουσα του νεοσύστατου Κράτους....149
Σημειώσεις.....153
II. "Υπήρχε και υπάρχει μόνο μια αρχιτεκτονική και η ίδια θα υπάρξει και στο μέλλον".....155
Σημειώσεις.....161
III. Η ίδρυση και τα πρώτα βήματα του "Σχολείου των Τεχνών" (1836-1862).....164
Σημειώσεις.....170

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΩΝ ΜΕΤΑΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

- I. Νέοι προσανατολισμοί, προοπτικές και δυνατότητες.....172
Σημειώσεις.....177
II. Οι ξένοι δημιουργοί και η προσφορά τους κατά την Περίοδο της Ανοικοδόμησης.....179
Σημειώσεις.....187
III. Οι πρόδρομοι της Νεοελληνικής ζωγραφικής και οι

	επιρροές που δέχτηκαν από τα Ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα.....	189
	Σημειώσεις.....	201
IV.	Οι Επτανήσιοι ζωγράφοι και οι επιδράσεις των Ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων στο έργο τους.....	204
	Σημειώσεις.....	210
V.	Οι λαϊκοί καλλιτέχνες και η Ιστορική εικονογραφία.....	212
	Σημειώσεις.....	218
VI.	Τα πρώτα μαρμαρογλυφεία και η άνθηση της μνημειακής γλυπτικής.....	220
	Σημειώσεις.....	233

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΡΟΦΙΛ ΚΑΙ ΟΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ Α΄

I.	Η περίοδος των μεταρρυθμίσεων και της αναθεώρησης των παραδοσιακών προτεραιοτήτων.....	236
	Σημειώσεις.....	266

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ:

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ

(ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΟΥΤΟΠΙΑ)

I.	Η διαμόρφωση και ο χαρακτήρας της Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής.....	269
	Σημειώσεις.....	280
III.	Τα καλλιτεχνικά δρώμενα, ο ρόλος του "Σχολείου των Τεχνών" και η εικαστική παιδεία στην Ελλάδα κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα.....	281
	Σημειώσεις.....	296

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ:

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ (ΝΕΟΙ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ)

I.	Οι προϋποθέσεις και οι όροι της αλλαγής.....	298
	Σημειώσεις.....	311
II.	Η Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου και οι προσανατολισμοί των κυριοτέρων εκπροσώπων της.....	317
	Σημειώσεις.....	322
III.	Λύτρας - Γύζης - Βολανάκης: Τρεις μεγάλοι δάσκαλοι	

	της Νεοελληνικής Ζωγραφικής.....	324
	Σημειώσεις.....	359
IV.	Ο Ρομαντισμός και οι μεταρομαντικές τάσεις στο έργο και τους εκφραστικούς στόχους των υπολοίπων μελών της "Ομάδας του Μονάχου".....	369
	Σημειώσεις.....	416
V.	Πέραν του Μονάχου (Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός και οι μετα-ακαδημαϊκές τάσεις στις εκφάνσεις της δημιουργίας των Ελλήνων ζωγράφων κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα).....	431
	Σημειώσεις.....	461
VI.	Η Νεώτερη Επτανησιακή Τέχνη.....	471
	Σημειώσεις.....	489
VII.	Από τον κλασικισμό στο Ρομαντισμό: Το χρονικό της Νεοελληνικής γλυπτικής.....	494
	Σημειώσεις.....	520
VIII.	Γιαννούλης Χαλεπάς - Η Τέχνη ως έκσταση και ως πεπρωμένο.....	525
	Σημειώσεις.....	535
	ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ.....	537

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Κάθε απόπειρα ερμηνείας της τέχνης μιάς συγκεκριμένης χρονικής (ιστορικής) περιόδου, πέρα από την αξιολόγηση των μορφικών συστατικών που συνθέτουν το χαρακτήρα του στυλ το οποίο την εκφράζει, θέτει, θα λέγαμε αναπόφευκτα, το μελετητή της στον πειρασμό της διατύπωσης μίας παράλληλης ιστορίας της ανθρώπινης έκφρασης, συνταγμένης με δεδομένα που απορρέουν τόσο από τη σκιαγράφηση της προσωπικότητας του δημιουργού ως δρώντος υποκειμένου του καιρού του, σύμφωνα με τα περιθώρια που ο ίδιος αφήνει κατά περίπτωση, όσο και από τη συμπεριφορά του θεατή-αποδέκτη, απέναντι στην παραγωγή του.

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η σημασία της αξιοποίησης του πραγματολογικού υλικού που παρέχει η αναζήτηση του εκφραστικού στίγματος της εποχής σε ανάλογους πολιτιστικούς τομείς ή καλύτερα η κατανόηση του πνευματικού υπόβαθρου της κοινωνίας, μέσα στην οποία αναπτύσσονται και λειτουργούν στους αποδέκτες τους, οι διάφοροι κώδικες επικοινωνίας.

Το μέγεθος της αποτελεσματικότητας ή και της εγκυρότητας μίας τέτοιου είδους διατύπωσης ως προς την προσέγγιση και την αναγνώριση των στοιχείων που αναφέρονται αποκλειστικά και μόνο στη διαμόρφωση ενός στυλ και την προβολή του, μπορεί να εκτιμηθεί κατά τη γνώμη μας, μονάχα στο βαθμό που η εν λόγω διατύπωση θεωρηθεί ως αντιπροσωπευτική της εμφάνισης και της ύπαρξής του στο συγκεκριμένο χώρο-χρόνο και όχι ως απόλυτα καθοριστική, με αντίκτυπο στους μορφολογικούς του προσδιορισμούς. Και τούτο γιατί σε επίπεδο κρίσης, η αυστηρά οροθετημένη ατομικότητα του έργου τέχνης και η οντότητά του ως προϊόντος καλλιτεχνικής έμπνευσης, από τη στιγμή που αυτό ολοκληρωθεί, έχει επιβάλλει στη φόρμα και την υφή του μία διαφορετική παρουσία, θα τη χαρακτηρίσαμε αχρονική, που και μεν επιτρέπει την οποιαδήποτε δυνατότητα προσέγγισης, από την άλλη όμως το νόημα της διαδικασίας αυτής διαφοροποιείται "αυθαίρετα" ανά πάσα στιγμή, ανάλογα με την οπτική γωνία του παρατηρητή, τις αισθητικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις του, την αγωγή του ως προς την κρίση -ακόμη κι αν οι όροι της κρίσης είναι παγιωμένοι- ή και την ψυχολογική του διάθεση όταν το περιεργάζεται.

Με δεδομένη αυτή τη διευκρίνιση, η διατύπωση μιάς παράλληλης ιστορίας μέσα στον κύριο κορμό της ερμηνευτικής προσέγγισης, κοντολογίς η ιστορική μελέτη της τέχνης και η κατανόησή της ως αντιπροσωπευτικής μιάς εποχής, χωρίς να προεξοφλεί, λόγω του παραλληλισμού της με τις καθαυτό διαδικασίες ερμηνείας της εξέλιξης των μορφών και της εκτίμησης των διεργασιών στη δομή τους, τη γενίκευση με άξονα μή αισθητικά κριτήρια, κάνει εφικτή τη διαχρονική εκτίμηση ενός στυλ σύμφωνα με την κοινωνικά διαρθρωτική λειτουργία του, την ανταπόκρισή του στις προσδοκίες εκείνων στους οποίους απευθυνόταν ή συνεχίζει να απευθύνεται αλλά και σύμφωνα με την αξιολόγηση της σημασίας των συμβολικών του αξιών, όπως προκύπτουν σε αντιδιαστολή προς τη μορφή του (εικονολογική προσέγγιση).¹

Επιπλέον, χωρίς να παραβιάζονται οι όροι παρακολούθησης των οντολογικών καταβολών ενός στυλ ή ενός ρεύματος και των μορφικών τους στοιχείων στο έργο των δημιουργών που τα αντιπροσωπεύουν, αλλά και χωρίς να αμφισβητείται η μορφική τους κατάκτηση και η ισχύς τους ως μαρτυριών που αντιστέκονται στο πεπερασμένο της χρονικής διάρκειας, με την προοπτική αναγνώρισής τους στον ιστορικό χώρο-χρόνο, η ερμηνεία τους αποκτάει μια περισσότερο προσιτή χροιά, καθώς παράλληλα με την ιστορικότητά τους, χάρη στην κατανόησή τους ως εκδηλώσεων έκφρασης, ακόμη κι όταν υπερβαίνουν κάποιους κοινούς, παραδοσιακούς πολιτιστικούς τύπους,

γίνεται φανερή η δυνατότητά τους να μορφοποιούν την ίδια τη ζωή στην πιο άμεση και οριακή της διάσταση.²

Ακόμη κι αν δεχτούμε τη σημασία της επιβολής της βούλησης ενός μεγάλου καλλιτέχνη στην ιστορία της εξέλιξης των μορφών και τις αναθεωρητικές της δυνατότητες με τη ροπή που αυτή δίνει, καθιερώνοντας τα μορφικά πρότυπα που προτείνει, το κριτήριο για τη διάγνωση των χαρακτηριστικών που επέβαλαν την ιδιαιτερότητά του θα ήταν ελλιπές, αν ο κρίνων ως αποδέκτης των μηνυμάτων του, δεν ήταν αρκετά υποψιασμένος σχετικά με τους όρους που ο δημιουργός του έθεσε αλλά και υπό ποιές συνθήκες τους έθεσε προκειμένου να ανατρέψει τα μέχρι τότε παραδεκτά αισθητικά δεδομένα. Το εύρος της υποψίας είναι λίγο έως πολύ απροσδιόριστο και θα ήταν απόλυτα μηχανιστική η προσπάθεια ένταξής της σε ένα σύστημα αξιών που εξαντλούν την αναγνώριση της ιδιαιτερότητας ενός έργου με βάση κάποια συγκεκριμένα μορφικά χαρακτηριστικά και τις αναθεωρητικές του δυνατότητες, όπως αυτές απορρέουν από μια αυστηρά μεθοδευμένη σύγκριση με παλιότερα μορφώματα ή και σύγχρονά του. Οι προοπτικές που υπόσχεται ο καινοτόμος δημιουργός, έχουν τις ρίζες τους στη βαθιά εκτίμηση από μέρους του, όλων εκείνων των στοιχείων που καθορίζουν το στίγμα της εποχής του έτσι ώστε να το υπερβεί, εκφράζοντάς το στην οριακή εκδοχή του.

Αυτή η υπέρβαση ως διαδικασία ανατροπής εκ των έσω, στενεύει τα περιθώρια για μιιά τυπική αντιπαράθεση βασισμένη αποκλειστικά στη μορφική ανάλυση. Και τούτο, όχι γιατί όντας ταλαντούχος στα τεχνάσματα της ανασκευής, ο μεγάλος δημιουργός μπορεί να επικαλύψει με τα δικά του μέσα, παλιές ποιότητες, φιλικές έως τότε στην ανθρώπινη όραση, αλλά γιατί η διαδικασία της ανασκευής συμπεριλαμβάνει ως εκφραστική δυνατότητα, κάποια άφατα στοιχεία, διαθέσεις και απροσδιόριστα συναισθήματα, ερμητικά κλεισμένα στα περιθώρια που θέτει η ίδια η μορφή με την προβολή της στο χώρο. Για την αναγνώριση των στοιχείων αυτών απαιτείται μια περαιτέρω διερεύνηση, στηριγμένη στην πολλαπλότητα των εκδοχών που απορρέουν από την εξέταση και των φαινομενολογικών χαρακτηριστικών του έργου, όπως αυτά εξελίσσονται και το νοηματοδοτούν εκ νέου στα μάτια μας, απελευθερώνοντάς το από τη μοναξιά της μοναδικότητάς του.

Ο επισκέπτης της Εθνικής Πινακοθήκης Σύγχρονης Τέχνης της Viale delle Belle Arti στη Ρώμη, θα αισθανόταν δικαιολογημένα "αμήχανος". ακόμη κι αν διέθετε ένα εξασκημένο στην περιπλάνηση μάτι, μετά τη συνάντησή του με τους πίνακες των Φουτουριστών και τη δίνη που προξενούν στους αποδέκτες τους, αν δεν ήταν υποψιασμένος για τη μηχανοκεντρική ηθική που επικαλούνταν με έπαρση οι εκπρόσωποι του κινήματος, ζώντας στον ίλιγγο της κίνησης των σιδηροδρόμων, τις άγριες δονήσεις των κινητήρων και το κοσμογονικό ρίγος της νύχτας, υπό το φώς των ηλεκτρικών λαμπτήρων.³

Μια ανάλογη "αμηχανία" θα βασάνιζε το μυαλό και τις αισθήσεις και του προσκυνητή της Καπέλλα Σιξτίνα στο Βατικανό, όταν όντας μνημένος στα τεχνάσματα των εκφραστών της πρωτοπορίας του Quattrocento και του Cinquecento, αναζητούσε την υπέρβαση του Michelangelo σε κάποιους μόλις διακρινόμενους εκφραστικούς κώδικες, η ισχύς των οποίων περιοριζόταν αποκλειστικά και μόνο στην ερμηνεία της "Δευτέρας Παρουσίας" με λεκτικά σχήματα και εικονογραφικούς όρους. Υπό τους όρους αυτούς το θάμπος και ο θρίαμβος της χειρονομίας απέναντι στο ρεαλισμό των παραγώγων της μίμησης, δεν θα ήταν παρά ένα απλό επακόλουθο της πρακτικής της μανιέρας και η μανιέρα ένα είδος έκπτωσης από τη μορφή στη σημασία της και την επικαιροποίησή της. Αλλά ο μανιερισμός στην ιστορική του

διάσταση, ήταν μιά κατάσταση με απρόβλεπτες για την ίδια προοπτικές, παρά μια πρακτική διαδικασία. Πίσω από τα σκιρτήματα της μορφής, στην κλειστότητα της παράστασης, μιά σειρά πολύπλοκων ανατροπών δείχνουν το εύρος της κρίσης των αξιών, σε μιά εποχή που η αναγεννησιακή νομοτέλεια αδυνατούσε να ανταποκριθεί στις προσδοκίες των ανθρώπων του 16ου αιώνα.

Χωρίς να καθορίσουν απόλυτα την περιπέτεια των μορφών στο σχηματισμό τους, οι γενικευμένες αυτές ανατροπές αποτέλεσαν τον εύφορο τόπο εκδήλωσης της μανιεριστικής μελαγχολίας και έκστασης σε εικόνα αλλά και συνέβαλαν στη βιωσιμότητά της στις συνειδήσεις, σε βαθμό μάλιστα που να επιβάλλει ως σήμερα τη συμμετοχή μας στα δεδομένα της.

Η εν λόγω διαπίστωση δεν εξαντλείται στις παραπάνω περιπτώσεις. Υπάρχουν άπειρα παραδείγματα στην Ιστορία της Τέχνης που επιτρέπουν τέτοιες συνεκτιμήσεις, οι οποίες αγγίζουν ακόμη και το χαρακτήρα του εθνικού στοιχείου, ως σημαντικού παράγοντα στην κατανόηση της εκδήλωσης ενός στυλ. Οι διαφορές που παρατηρούνται λόγω χάρη ανάμεσα στον τρόπο που απέδιδαν το τοπίο οι Γάλλοι και οι Γερμανοί ζωγράφοι του 19ου αιώνα, δεν είναι άνευ σημασίας για την ερμηνεία των εκφάνσεων του ρομαντισμού στις διάφορες εκδοχές του.

Ασφαλώς δεν αναφερόμαστε σε συγκεκριμένα μεγέθη, που υπολογίστηκαν για να λειτουργήσουν με μαθηματική ακρίβεια. Η σύγκριση ωστόσο σε ορισμένες περιπτώσεις είναι σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες που προκύπτουν, κάτι περισσότερο από μια θεωρητική κατασκευή. Η εμπειρία για παράδειγμα, του μεσογειακού μεσημεριού, εμπλουτισμένη από τα ταξίδια τους στο νότο, προσέδωσαν στις τοπιογραφίες καλλιτεχνών σαν τον Jean Baptiste Corot, μια εκτυφλωτική λάμψη και καθαρότητα, που αποκαλύπτει τη ζοφερότητα της φυσικής ζωής σε όλες τις διαστάσεις της, την πηγαιότητα και την παραγωγικότητά της. Αντίθετα οι προσανατολισμοί του Caspar David Friedrich, ενός εκπροσώπου από τους πύο αντιπροσωπευτικούς του Γερμανικού ρομαντισμού, έτειναν όσον αφορά το τοπίο, να υπερβούν τις αρχές αυτής της νομοτέλειας.

Ο ζωγράφος ξανοίχτηκε στη φύση με διαφορετικά εφόδια και η *matiere* του "ενθαρύνθηκε" από τον απόηχο μιάς άλλης, ξεχωριστής πίστης. Οι προσδοκίες του είχαν τις αφορμές τους σε κάποιες βαθύτερες αναγκαιότητες, φορτισμένες από το υποβλητικό φώς του Βορρά, τα θροίσματα των σκιερών δασών, τους θρύλους και τις γοθτικές παραδόσεις.

Δεν πρόκειται βέβαια εδώ για τις ιδιότητες μιάς φυλής ή ενός Έθνους, που καθόρισε το χαρακτήρα των εκφραστικών μορφωμάτων σύμφωνα με κάποιες εντελώς πρακτικά διατυπωμένες προτεραιότητες, αλλά για την περιρρέουσα ατμόσφαιρα μιάς κατάστασης που διαιωνιζόταν, για να δημιουργήσει με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο τα προσωπικά ερείσματα των καλλιτεχνών με άλλα λόγια για τον ενεργητικό ρόλο της πολιτιστικής παράδοσης ενός λαού, που και αυτή υπήρξε μορφή κάτω από ιδιάζουσες συνθήκες.

Στην περίπτωση της διαμόρφωσης της Νεοελληνικής Τέχνης, το στοιχείο της παράδοσης ενταγμένο εντός των πλαισίων που έθεσε η αισθητική αντίληψη του νεοκλασικισμού αλλά και των ρομαντικών παρεκκλίσεων ή και των προεκτάσεών του, βρήκε πρόσφορο έδαφος για τη θέσπιση της επικαιρότητάς του, συνηγορούσης και της ιστορικής συγκυρίας.

Αν και ήμαστε επιφυλακτικοί απέναντι στο αξίωμα που θέτει την τέχνη ως κάτοπτρο της ζωής,⁴ εκτιμώντας πως η αντίληψη αυτή παραβλέπει την ιδιαιτερότητα κάθε έργου ξεχωριστά με βάση το προσωπικό ιδίωμα του δημιουργού του, τα

χαρακτηριστικά του σύμφωνα με την εξέλιξη των διαφόρων εκφραστικών δεδομένων αλλά και την υπερ-χρονική του αξία, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε τη δυναμική απήχηση ορισμένων γεγονότων και ιστορικών συμβάντων στις διεργασίες εκείνες που συνέβαλαν στη διαμόρφωση των αισθητικών κριτηρίων της εποχής, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι λειτούργησαν λόγω της ρευστότητάς τους σε μια δεδομένη στιγμή, περιστασιακά ως αστάθμητοι παράγοντες, παρά ως καταλύτες με συγκεκριμένες διαρθρωτικές δυνατότητες για τη συγκρότηση της δομής ενός έργου.

Η απήχηση των μηνυμάτων της Ελληνικής Επανάστασης του 1821 στις εκφραστικές αναζητήσεις των Ελλήνων δημιουργών κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης, δείχνει το εύρος της επενέργειας ενός σημαντικού για την επιβίωση και την ανόρθωση του Έθνους γεγονότος, στην άρθρωση των στόχων τους, που επιπλέον μπόρεσαν να ενταχθούν σχεδόν αβίαστα στα κυρίαρχα τότε Ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ζητούμενα, με τη γόνιμη αφομοίωση των αξιών που τα εξέφραζαν και τα νοηματοδοτούσαν. Η συμπίεση αυτή υποβοηθούμενη και από τη φύση των ίδιων των μορφωμάτων - αρχικά του κλασικισμού κι αργότερα του ρομαντικού ρεαλισμού, όπως εκδηλώθηκε με την ανάπτυξη της ηθογραφίας-, ήταν ως ένα βαθμό απόρροια μιάς έκδηλα εκφρασμένης νοσταλγίας των Ελλήνων για το παρελθόν τους, μέσα από το οποίο αναζητούσαν την ταυτότητά τους αλλά και αναγνώριζαν το παρόν τους με τη σύγχρονη και βιώσιμη φυσιογνωμία του.

Χωρίς την πρόθεση μετάθεσης στην ακαθόριστη περιοχή των αξιωμάτων, κάθε εκφραστικής διεργασίας που υπερβαίνει τις προαναφερόμενες επιλογές, πιστεύουμε πως η ερμηνεία της ιδιόμορφης σχέσης ανάμεσα στην αξιοποίηση κάποιων δεδομένων εκφραστικών μορφωμάτων, που ως κυρίαρχα στις Ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές μητροπόλεις ασκούσαν όπως ήταν φυσικό την ανάλογη γοητεία στους δημιουργούς της περιφέρειας, και στις προοπτικές ενσωμάτωσής τους σε ένα γενικότερο κλίμα προσδοκιών ιδεολογικής υφής, εντάσσεται στην ίδια την προβληματική ανάπτυξης ενός στυλ στο συγκεκριμένο χώρο-χρόνο, εφ' όσον συνδέεται με τη δυναμική λειτουργία των ερεισμάτων στους προσανατολισμούς του δημιουργού και την προβολή τους με την καλλιτεχνική διαδικασία.

Η επιχειρηματολογία του Νικολάου Γύζη πάνω στα στοιχεία εκείνα που τον ώθησαν να συλλάβει και να ερμηνεύσει εικαστικά το ποίημα του Διονύσιου Σολωμού "Δόξα των Ψαρών" στον ομότιτλο πίνακά του, αναδεικνύει τις διαστάσεις της σχέσης αυτής στις προθέσεις των καλλιτεχνών αλλά και την πολυπλοκότητα των επιλογών τους στην ανάπτυξη των υφολογικών δεδομένων.

"...με ερώτησε (η επιστολή σου) πως εμφαντάσθην την Δόξαν του Σολωμού, διότι αυτού διαιρέθησαν αι γνώμαι, ότι καιώς εγώ εννόησα την λέξιν "μελετά τα λαμπρά παλικάρια" και όχι καταγράφει (...) Ο Μέγας Σολωμός δεν είπεν πως να εικονίσωμεν την Δόξαν, αλλά ίσως θα την εμφαντάσθην με σάλπιγγα. Εγώ την παρεδέχθην με πλάκα επί της οποίας θα εγγραφούν τα ονόματα των ενδόξων, ως αυστηράν μελέτην, σκεπομένη μη κάμει λάθος. -Σύνοψις, δεν καταγράφει αν κρατά την πλάκα και γραφίδα, αλλά μελετά, σκέφτεται. Με εννοείται σεις οι Ρωμιοί. Και εννοείς ότι ως αίνιγμα ηθέλησα να ετοιμολογήσω την λέξη του Σολωμού ως ιερό. Αλλά το κάτω της γραφής είναι ότι δεν πρέπει οι κύριοι φιλόλογοι να χάνονται είς τας λέξεις, αλλ' εν γένει είς το πνεύμα(...) Δεν ζωγραφίζονται αι λέξεις αλλά το πνεύμα αυτών. Αν και το έργο μου ποτέ δεν έγινε όπως ακριβώς το αισθανόμουν ...οφείλω να το υπερασπισθώ, είναι πνευματικό μου τέκνον και αν είναι χωλόν δεν το ανέχομαι να μου το περιγελάσουν."⁵

Ο περιστασιακός χαρακτήρας γεγονότων ή ιστορικών συμβάντων με ανάλογη ισχύ

στην εκδήλωση των προθέσεων έκφρασης, ανεξάρτητα από την κατάφασή του, δηλαδή από την ξεκάθαρα διατυπωμένη ικανότητα παρέμβασής του, ή την ενδόμυχη συνήθως ανταπόκρισή του στη δημιουργία της τρέχουσας αισθητικής και του μορφικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο αυτή αναπτύσσεται, καθιστά επιπλέον δυνατή την ερμηνεία τέτοιων εκδηλώσεων σε συνάρτηση με τα ανθρώπινα περιβάλλοντα, επιτρέποντας να συλλάβουμε το βαθμό της δεκτικότητας του κοινού απέναντι στα έργα που τις αντιπροσωπεύουν. Η διερεύνηση προς την εν λόγω κατεύθυνση σχετίζεται και με την αξιολόγηση της επενέργειας στη ζωή των ανθρώπων, από τη μια κάποιων ήδη εν λειτουργία ιδεολογικών μηχανισμών οι οποίοι διαμόρφωσαν τα αισθητικά κριτήρια, και από την άλλη ορισμένων κωδίκων επικοινωνίας με διαχρονική ισχύ και συνέπεια στις προσδοκίες του αποδέκτη.

Δεν είναι τυχαία η αντιμετώπιση της εκφραστικής του Νικηφόρου Λύτρα από την τότε επίσημη κριτική και η "άνευ όρων" αποδοχή της, με βάση κάποια έντονα διατυπωμένα κριτήρια, όπως αυτά απέρρεαν από το αίτημα της "Ελληνικότητας" και την εκδήλωσή της στην τέχνη.

Σε φύλλο της "Παλιγγενεσίας" διαβάζουμε σχετικά, με αφορμή τον πίνακα "Κάλαντα" του Τήμιου καλλιτέχνη:

"Η της όλης εικόνας σύνθεσις και οικονομία είναι αρίστη, εναρμονίως δε η ποικιλία των μερών συμβάλλει εις την όλην αυτής ενότητα. Η παράστασις του καιρού, το φωτίζον της εικόνας λυκόφως, εις ο μεγάλην έντασιν παρέχει το αλαμπές φώς της διαμέσου κλάδων, ξηρών δένδρων φαινομένης παμμήνου σελήνης, ο χρωματισμός του ουρανού του ψυχρού Δεκεμβρίου απατώσιν τον θεατήν (...) Είς το ωραίον πρόσωπον της οικοδεσποίνης παρέστησεν ο καλλιτέχνης πλην του Ελληνοπρεπούς χαρακτήρος και την ήρεμον χαράν, ην διεγείρουσιν εις τον Ελληνικόν λαόν τοιαύτα πάτρια έθιμα, συνδεόμενα προς τε την θρησκείαν και την φιλοπατρίαν (...) συγχαίρωμεν τον κ. Λύτραν δια την Εθνικήν οδόν, ην ήρξατο πορευόμενος, προτρέπομεν σε αυτόν να εξακολουθεί τούτην και να ζητή τας εμπνεύσεις του εις την Ελληνικήν ιστορίαν, το κάλλος και την ημερότητα του Ελληνικού χαρακτήρος, εις τας καλλονάς του Ελληνικού εδάφους και εις την καθαρότητα του Ελληνικού ουρανού".⁶

Τέτοιου είδους εκτιμήσεις με αντίκτυπο στη διαμόρφωση των εκάστοτε αισθητικών κριτηρίων, διαγράφονται σε όλες τις φάσεις της πορείας της Νεοελληνικής Τέχνης, νοσηματοδοτώντας ως ένα βαθμό τις εκφάνσεις της αλλά και την αντοχή τους στο χρόνο.

Τη νοηματική αυτή αλλά και τις διεργασίες οι οποίες ευνόησαν με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο την εκδήλωσή της, επιχειρεί να αξιολογήσει η παρούσα μελέτη, αξιοποιώντας το υπάρχον πραγματολογικό υλικό. Παράλληλα γίνεται προσπάθεια να κατανοηθούν οι συνθήκες εκείνες που με την πολυπλοκότητα και την πολυμορφία τους συνέβαλαν στη δημιουργία των καλλιτεχνικών ερεισμάτων, ενώ ταυτόχρονα επιδιώκεται η ανίχνευση των όρων, σύμφωνα με τους οποίους τα εν λόγω ερείσματα βρήκαν την οριστική διατύπωσή τους στο έργο, χάρη στο προσωπικό ιδίωμα του κάθε καλλιτέχνη ξεχωριστά, στις μεθόδους του και στους εκφραστικούς προσανατολισμούς του.

Με την ολοκλήρωση αυτής της προσπάθειας, αισθάνομαι την υποχρέωση να εκφράσω τις ευχαριστίες μου στα μέλη της συμβουλευτικής επιτροπής και δασκάλους μου κ.κ. Ειρήνη Σταυρίδου - Πατρικίου, Στέφανο Παπαγεωργίου και Γιάννη Γιαννουλόπουλο, αναγνωρίζοντας τη συμβολή των υποδείξεων αλλά και της συμπαράστασής τους στις διάφορες φάσεις της εργασίας.

Καθοριστικές για την επιλογή του θέματος και τις πρώτες διεργασίες ανίχνευσης του

ερευνητικού πεδίου, υπήρξαν και οι παροτρύνσεις των Καθηγητών κ.κ. Κοσμά Ψυχοπαΐδη και Νίκου Πετραλιά. Για αυτό τους ευχαριστώ θερμά.

Ευχαριστίες οφείλονται επίσης στο Ίδρυμα Κρατικών Υποτροφιών και στον Καθηγητή κ. Γεώργιο Κοντογιώργη, για τη δυνατότητα που μου πρόσφεραν με την πεντάμηνη αποστολή μου ως υποτρόφου στο Παρίσι, προκειμένου να εμπλουτίσω τις γνώσεις και την κατάρτισή μου, πάνω σε θέματα σχετικά με την εκπόνηση της παρούσας διατριβής.

Τέλος θα ήταν παράλειψη να μην εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στους συναδέλφους μου στο Κέντρο Πληροφορικής του Παντείου Πανεπιστημίου κ.κ. Κώστα Κόρδα, Αδαμαντία Αθανασίου και Φάνη Παναγάκο, ιδιαίτερα δε στον Υπεύθυνο του Κέντρου, Επίκουρο Καθηγητή κ. Αναστάσιο Τασόπουλο, για τη βοήθεια την οποία μου παρείχαν κατά την εκτύπωση της εν λόγω μελέτης και την επίλυση τεχνικών προβλημάτων που αφορούσαν τη δακτυλογράφησή της σε Η/Υ.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Παράλληλα με τις γνώσεις που παρέχει η μορφική ανάλυση, ορισμένοι ερευνητές με κυριότερο τον Erwin Panofski, επιχείρησαν να κατανοήσουν την υφή του με βάση τις συμβολικές του αξίες και το εικονογραφικό του περιεχόμενο. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις εικονολογικές μεθόδους, τα θετικά αλλά και τα τρωτά σημεία τους Βλ. Έρβιν Πανόφσκι: "Μελέτες εικονολογίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης". Εκδόσεις Νεφέλη 1991. Μετ. Ανδρέας Παππάς.
2. Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις σχετικά με την πνευματικότητα του έργου τέχνης και την ικανότητά του να μορφοποιεί την ίδια τη ζωή, διατυπώθηκαν από τον Max Dvorak στο βιβλίο του "Η Ιστορία της Τέχνης ως Ιστορία του Πνεύματος" (1924), όπου και καταγράφονται οι βασικές του θέσεις για τη μονομέρεια των απόψεων που στηρίζονται αποκλειστικά στο Θετικισμό και τις στυλιστικές αναλύσεις. Βλ. Max Dvorak: "Kunstgeschichte als Geistesgeschichte". Berlin 1924.
3. Χαρακτηριστικές είναι οι θέσεις των εκπροσώπων του κινήματος, όπως διατυπώνονται στο Τεχνικό Μανιφέστο της Φουτουριστικής Ζωγραφικής. Βλ. σχετ. Κ. Τίσνταλ - Α. Μοτσόλα: "Φουτουρισμός". Εκδόσεις Υποδομή 1984. Μετ. Δ. Κούρτοβικ. Σελ.51,52.
4. Δυο από τους βασικότερους υπερασπιστές της κοινωνικο-ιστορικής ανάλυσης υπήρξαν οι Α. Hauser και F. Antal, οι θεωρίες των οποίων στηρίχτηκαν σε μεγάλο βαθμό στις απόψεις του Η. Taine και το Θετικισμό του Α. Comte. Βλ. σχετ. Α. Hauser: "Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης". (4. Τομ.) Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα 1984. Μετ. Τ. Κονδύλης και Α. Antal: "Florentine Painting and its Social Background". London 1948.
5. (Απρίλιος 1900). Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". Αθήναι 1953.
6. Βλ. "Παλιγγενεσία" Φυλ. 30-12-1872.

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟ ΣΤΟ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟ

I. Μεταμορφώσεις στην Αυλή των Μεδίκων

" Αλλ'όρα δή και τόνδε τίνα καλείς δημιουργόν.
 Τον ποιόν;
 'Ως πάντα ποιεί, όσπερ είς έκαστος των χειρο-
 τεχνών.
 Δεινόν τινά λέγεις και θαυμαστόν άνδρα.
 Ούπω γε, αλλά τάχα μάλλον φήσεις ό αυτός γαρ
 ούτος χειροτέχνης ού μόνον πάντα οίος τε σκεύη
 ποιήσαι, αλλά και τά έκ της γής φυόμενα άπαντα
 ποιεί και τα ζώα πάντα εργάζεται, τα άλλα και έαν-
 τόν, και πρός τούτοις γήν και ουρανόν και Θεούς
 και τά πάντα τά έν ουρανώ και έν 'Αδου υπό γής
 άπαντα εργάζεται.".¹

Η Ιστορία του κλασικισμού είναι σε πολλά σημεία της "ταυτόσημη" με την πορεία του Ευρωπαϊκού πολιτισμού. Ακολουθώντας την ακμή και την παρακμή του αποτελεί την αντανάκλαση της ανθρώπινης περιπέτειας.

Η απόσταση που μας χωρίζει από το 18ο αιώνα, τον οποίο και θα προσπαθήσουμε να προσεγγίσουμε, βρίσκει τη μακρινή διαδρομή που έχουμε να διανύσουμε σε ένα ιδιόμορφο διαρκές εμπειριών και εντυπώσεων, εμπλουτισμένο απ'όλα όσα θα μας αποκαλύπτονται καθ'οδόν. Το επιτρέπει -αν όχι το επιβάλλει- η συνήθεια (ως γνώρισμα της ίδιας της περιπέτειας), μα και μιά καθορισμένη "στρατηγική". Μιά "στρατηγική" που αναλαμβάνει να μας παρασύρει προς το αντικείμενο μελέτης, θέτοντάς μας αντιμέτωπους των εννοιολογικών του ορίων αλλά και που το νόμιμο μέρος της εξελίσσεται παράλληλα με τις αυταπάτες που προξενούν οι αλληλοδιάδοχες εποχές, ικανές να καθορίσουν το νόημα εκεί όπου συντελείται η πράξη, παραχωρώντας μας ως ελάχισον προνόμιο το να χρησιμοποιήσουμε σαν μεθοδολογικό εργαλείο την ίδια την ιστορία ή καλύτερα τη νοσταλγία μας για τα μοτίβα της.

Και ενώ η αυλαία σηκώνεται τη στιγμή ακριβώς που οι Πλατωνικοί διάλογοι στην "Πολιτεία" διεκδικούν το περιεχόμενο της πρώτης πράξης, το πειστικότερο για να την ορίσει σκηνικό, ανταποκρίνεται στις επιδιώξεις μιας άλλης εποχής.

Βρισκόμαστε στη Φλωρεντία του 1480. Επτά Νοεμβρίου και στην Αυλή των Μεδίκων ο Lorenzo ο Μεγαλοπρεπής (il Magnifico πεθ. το 1492) απαγγέλλει στη μνήμη του Πλάτωνα το ποίημά του "Οι Μεθυσμένοι" (I Beoni) γνωστό και ως "Το Συμπόσιο" (Il Simposio), απέναντι στους εκπροσώπους της Φλωρεντιανής Ακαδημίας.² Ανάμεσά τους παρευρίσκεται και ο Marsilio Ficino,³ το όνομα του οποίου συνδέθηκε με την Αναγέννηση μέσω των μελετών του για το Χριστιανισμό και τον Πλάτωνα.

Για τον κορυφαίο θεωρητικό του Πλατωνικού κύκλου η ερμηνεία και αναδιατύπωση

των "Διαλόγων" έρχεται -όχι τυχαία- να συμπέσει με την περίοδο που η ισχύς τους ανταποκρίνεται σε μια νέα δυναμική αναμέτρηση.⁴ Η καθολική εικόνα της πραγματικότητας, εκτυφλωτική και αναγνωρίσιμη έντονα, μοιάζει να είναι τώρα περισσότερο κατανοητή από την παρουσία της στον παραμορφωτικό μεσαιωνικό καθρέφτη, ενώ η ανίχνευσή της ως εναγώνια προσδοκία κάθε ζωντανού οργανισμού για την εσωτερική και την εξωτερική ομορφιά, συμβάλλει με μαθηματική ακρίβεια στους πειραματισμούς που προσδιορίζουν τη νεωτερικότητά της.

Η αφορμή έχει ήδη δοθεί! Η αναβίωση του Κλασσικού πνεύματος ως ολοκληρωμένη αντιπαράθεση με τις αξίες και τα πιστεύω μιάς εύθραυστης κοσμοθεωρίας,⁵ επιτυγχάνεται μέσω της ανανέωσης των βασικών προτάσεων της Ελληνικής και Λατινικής φιλολογίας, αποδοιμομένων σε ύφος στομφώδες και εορταστικό. Μια Φλωρεντιανή φιέστα είναι γεγονός που αισθητικά τουλάχιστον δεν αμφισβητείται. "Ο κόσμος θα είναι και πάλι ένας κόσμος ειδωλολατρικός".⁶ Παγαυστική ομορφιά και μυσταγωγική χάρη συμμετέχουν με την αρθρωσή τους στην τέλεια σύνθεση των απόψεων για την αρμονία, όπως αυτή εκφράζεται στο "Θρίαμβο της 'Ανοιξης"⁷ του Sandro Boticelli.⁸

Αυτό το θεμελιακά καινούργιο που εισήγαγε η Αναγέννηση, επανεκτιμώντας τους νόμους-αρχές της κλασσικής αντίληψης για τον κόσμο, επισημαίνεται στην αναδίπλωση των βασικών ιδεών του "νεοπλατωνισμού" και ιδιαίτερα εκείνων του Πλωτίνου, με κέντρο τον άνθρωπο.⁹

Στο "Oratio di dignitate hominis" ο Giovanni Pico de la Mirandole¹⁰ -σύγχρονος του Ficino- παρατηρεί:

"Αλλά όταν τελείωσε το έργο του ο τεχνίτης επόθησε κάποιον που θα έκανε στοχασμούς επάνω στο σχέδιο μιάς τόσο μεγάλης δημιουργίας, κάποιον που θ'αγαπούσε το κάλλος της και θα θαύμαζε το μεγαλείο της. Όταν λοιπόν, τα πάντα είχαν τελειωθεί, όπως βεβαιώνουν ο Μωυσής και ο "Τίμαιος" άρχισε, στο τέλος να μελετάει τη δημιουργία του ανθρώπου. Μεταξύ των αρχετύπων Του, όμως δεν ήταν κανένα που θα μπορούσε να χρησιμεύσει για την παραγωγή ενός νέου πλάσματος, ούτε στα Θησαυροφυλάκιά Του απόμενε κάτι που μπορούσε να κληροδοτήσει στο νέο Του τέκνο, και ούτε στις έδρες των κριτών του κόσμου ολόκληρου περίσσευε μιά θέση, όπου θα μπορούσε να καθίσει ο στοχαστής του σύμπαντος. Όλα είχαν πια πληρωθεί. Το κάθε τι είχε απονεμηθεί στα ύψιστα, στα μεσαία και στα χαμηλότερα τάγματα. Αλλά δεν ταίριαζε με την Πατρική Του εξουσία να αστοχήσει -σα να είχε εξαντληθεί- στην τελευταία πράξη της δημιουργίας (...). Στο τέλος ο Μέγας Τεχνίτης όρισε ότι ο άνθρωπος, αφού ήταν αδύνατο να του δώσει κάτι που θα μπορούσε να ανήκει μόνο σ'αυτόν, θ'άπρεπε να συμμεριστεί όλα τα γνωρίσματα που εχαρακτήριζαν ιδιαίτερα το καθένα από όλα τ'άλλα πλάσματα. Παρέλαβε λοιπόν τον άνθρωπο σαν ένα δημιούργημα με απροσδιόριστη φύση και τοποθετώντας τον στη μέση του σύμπαντος, του είπε τάδε: Δε σου έδωσα ούτε αμετακίνητη θέση, ούτε μορφή που ανήκει μόνο σε σένα, ούτε σ'έπλασα, ώ Αδάμ για να εκτελείς μιαν ειδική λειτουργία, και τούτο για τον ακόλουθο λόγο: για να μπορείς ν'άχεις και να κατέχεις, σύμφωνα με την δική σου επιθυμία και κρίση οποιαδήποτε θέση, οποιαδήποτε μορφή και όποιο λειτούργημα θα επιθυμήσης. Η φύση των άλλων πλασμάτων, που είναι καθορισμένη, έχει περιορισθεί μέσα στα όρια που έχω εγώ προδιαγράψει. Εσύ, που δεν περιορίζεσαι από κανένα όριο, καλείσαι να ορίσεις για τον εαυτό σου τη δική σου φύση σύμφωνα με την Ελεύθερη βούλησή σου που στο χέρι της σε ακούμπισα. Σέβασα να στέκεσαι στο κέντρο του κόσμου για να μπορείς από εκεί να θεάσαι πιο εύκολα το κάθε τι στον κόσμο. Σ'έκαμα τέτοιον

που να μην είσαι ούτε ουράνιος ούτε γήινος, ούτε θνητός, ούτε αθάνατος, για να μπορείς -πιο ελεύθερα και πιο τιμητικά ως πλάστης και κατασκευαστής του εαυτού σου- να του δώσεις όποια μορφή προτιμήσεις. Θα είσαι ικανός να κατέβεις στις χαμηλότερες μορφές του είναι, που είναι άλογα ζώα. Θα είσαι όμως ικανός και να αναγεννηθείς με την κρίση της ίδιας σου της ψυχής, μες' στα υψηλότερα όντα που είναι Θεία...

Όταν ήρθε ο άνθρωπος στη ζωή ο Πατήρ τον επρόικσε με όλα τα είδη των σπόρων και με την ικανότητα να γονιμοποιήσει κάθε έδαφος ζωής. Όποιους σπόρους κι αν καλλιεργήσει ο κάθε άνθρωπος, θα φυτρώσουν και θα καρποφορήσουν μέσα του. Αν οι σπόροι αυτοί είναι φυτικοί, θα μοιάσει με φυτό. Αν είναι σπόροι αισθήσεων, θα μοιάσει με τα ζώα. Αν είναι λογικοί, θ'άναυ σαν ουράνιο πλάσμα. Αν είναι διανοητικοί θα γίνει Άγγελος και γιός του Θεού. Και αν αρκούμενος στον κλήρο, όν αδημιούργητο, καταφεύγει στο κέντρο της ίδιας του της μοναδικότητας, τότε το πνεύμα του ενούμενο με τον Θεό στο ερμητικό του Πατρός σκότος, που βρίσκεται παραπάνω από τα πάντα θα ξεπεράσει κι αυτό τα πάντα".¹¹

Στο "Oratio de dignitate hominis" υποστηρίζεται ένας νέος ανθρωπισμός, το περιεχόμενο του οποίου επρόκειτο να αντιστρέψει τις πλατωνικές θέσεις, περνώντας δια μέσω του γνωστικισμού¹² και του θεοσοφισμού,¹³ στην ερμηνεία των Προσωκρατικών φιλοσόφων.¹⁴

Η καίρια τομή δεν απείχε πολύ από του να σημειωθεί ανατρέποντας τα παλιά Μεσαιωνικά δεδομένα. Αν και η άλλη όψη του ίδιου νομίσματος, ο κλασικισμός της Αναγέννησης είχε να επιδείξει την τέλεια επεξεργασμένη του τακτική για τη χειραφέτηση της λογικής, προς αναζήτηση ενός αρμονικού προσανατολισμού της γνώσης, εκφρασμένης όμως ανάλογα με την ποικιλία των ανθρώπινων χαρακτήρων ή τύπων που την υπηρετούσαν και την πρόβαλαν. Η έννοια της Κριτικής ανταποκρινόταν σε μεγάλο βαθμό στα όσα ο Οράτιος εκθέτει στις "Επιστολές προς τον Αύγουστο" για την "ωφέλεια" και την "τέρψη" που αποζητά ο καλλιτέχνης-δημιουργός,¹⁵ αλλά και σε ότι αφορά τις δυνατότητες μιάς "τεχνητής ιδιομορφίας" με την έννοια του εκλεκτισμού, σε αναλογία με το περιεχόμενο του ίδιου του δημιουργήματος (έργου), βασισμένη στις αναλύσεις του Δημητρίου στο "Περί Ύφους".¹⁶ Στο εν λόγω δοκίμιο διαπραγματευόμενος ο συγγραφέας εκ νέου την Αριστοτελική σύλληψη περί Ωραίου, διατύπωσε τις θέσεις του για τη διάκριση των τύπων του ύφους, προσχεδιάζοντας εκείνο το οποίο στην Αναγέννηση θα αποτελέσει το κλειδί παρέμβασης στο πεδίο αξιολόγησης των αξιών, αισθητικών ή και ηθικών. Όσο για το περιεχόμενο της αξιολόγησης αυτής, ιδίως στη σχέση του με τις αντίστοιχες της Ελληνικής, Ελληνιστικής και Λατινικής περιόδου, τούτο εντοπίζεται στο θεωρητικό πλέον, "κατασκευάσμα", που συμπεριελάμβανε τόσο την επεξεργασία κανόνων για την καλλολογία και την καλλιτεχνία όσο και κώδικες για την παιδεία ή και τη συμπεριφορά.¹⁷

Η ανεύρεση τέτοιου είδους μορφωμάτων και μεθοδεύσεων, εκτός του ότι ανταποκρινόταν πληρως στις απαιτήσεις μιάς εποχής ανακατατάξεων σε κάθε σφαίρα της κοινωνικής ζωής, την οποία και χαρακτήριζε,¹⁸ ερχόταν να πιστοποιήσει και το βαθμό νομιμοποίησης¹⁹ του Αναγεννησιακού κλασικισμού κατά την εμφάνιση και εξέλιξή του.

Ήδη από τα μέσα του 15ου αιώνα τα περισσότερα από τα κλασικά κείμενα της αρχαιότητας είχαν γίνει προσιτά στο φιλοπρόοδο κοινό των Ιταλικών πόλεων, χάρη στις μεταφράσεις και τις αναλύσεις, θεωρητικές ή γλωσσολογικές. Η διερεύνηση των φυσικών νόμων παράλληλα με τη σημασία που απέδιδαν στην Ελεύθερη βούληση,

αποτέλεσε τον κανόνα για μια νέα στάση ζωής, καθώς αυτή εξελισσόταν σύμφωνα με τη φιλελεύθερη εκπαίδευση, βασικού παράγοντα που σταδιακά συνέβαλε και στη ρήξη με τις μεταμέλειες ή τις πεποιθήσεις του Μεσαιωνικού ανθρώπου.²⁰

Η διεύρυνση της κλίμακας των αξιών, πέρα απ'το ότι συνέτεινε στην απαλλαγή από τις παλαιού τύπου συμβάσεις και τις θρησκευτικές προκαταλήψεις, σημείωσε συγχρόνως και τη χειραφέτηση των πνευματικών τάσεων από τις επιστημονικές αναζητήσεις, που θεωρούνταν άρρηκτα δεμένες με την αυτονομία της σκέψης ή και της συμπεριφοράς. Πρώτιστο μέλημα αλλά και προτέρημα της Αναγεννησιακής στάσης ήταν, όπως προαναφέραμε, η αποδοχή των ιδιομορφιών του ύφους, που ενώ δεν απέκλειαν την αυθεντία στην κλασική της έννοια, συμπεριελάμβαναν την ιδέα του αυθορμητισμού του νου σε όλα τα επίπεδα στοχασμού και έκφρασης. Έτσι, το πείραμα αντικατάστησε τον τύπο και η προοπτική για μιά υποκειμενική παρέμβαση στα δεδομένα της επικοινωνίας, της έκφρασης και της αντίληψης του κόσμου, ηθικού ή κακού (amoral), (συμπεριλαμβανομένης και της ιδέας για τις πνευματικές ηδονές), αναπροσδιόρισε το νόημα της δημιουργίας ως ανεξάρτητης από εξωγενείς επιρροές και δεσμεύσεις, σε αντιδιαστολή με το μεσαιωνικό πρότυπο το οποίο αναγνώριζε τις επιρροές αυτές ως αναγκαίες ή και αναπόφευκτες. Αν και το θρησκευτικό δόγμα συνέχιζε να αντικατοπτρίζεται σε όλους σχεδόν τους τομείς δραστηριοτήτων διατηρώντας το προνόμιο του πνευματικού καθοδηγητή, η κυριαρχία του έπαυσε σταδιακά να είναι ανεξέλεγκτη.²¹ Κάτω από την πίεση των επιστημονικών υποθέσεων και των ερωτημάτων, τα δεδομένα της ισχύος του μεταβλήθηκαν, από τη στιγμή μάλιστα που η Ρώμη έχανε την απόλυτη απήχυσή της. όταν κάποιες άλλες Ευρωπαϊκές πόλεις όπως η Γενεύη, η Πράγα, η Βιτεμβέργη, το Τολέδο και το Λονδίνο, άρχισαν να αναδεικνύονται σε νέα Θρησκευτικά κέντρα.

Με τον ερχομό του 16ου αιώνα οι καινούριες τάσεις, οι αντιπαραθέσεις και η επιθυμία για μιά πειστικότερη ερμηνεία της πραγματικότητας, ξεπήδησαν από τον υπό αμφισβήτηση κανόνα, μετατρέποντας τις αντιθέσεις σε τρόπο ζωής. Το σκηνικό άλλαξε επιδεικτικά και οριακά, για να αναπλάσει το μύθο της ισορροπίας, ιδωμένο εκ νέου μέσα από το μαγικό φίλτρο του ανερχόμενου Μανιερισμού. Η ιδέα περί αυτονομίας της δημιουργίας την οποία κλήθηκε να απολαύσει ο Homo Universalis, αντιμετωπιζόταν τώρα συνειδητά σαν ένα αξίωμα απόλυτα κατοχυρωμένο, ικανό να αμφισβητήσει κάθε είδους παραγνωρίσεις από μέρους του Μεσαιωνικού κώδικα έκφρασης, σκέψης και επικοινωνίας, στο βαθμό βέβαια που οι παραγνωρίσεις αυτές είχαν τις διεξόδους και τις ανταποκρίσεις τους, πέρα από την απτή πραγματικότητα και την καθημερινότητά της.²²

Ξεκινώντας με δεδομένο την αναπαράσταση, ο κόσμος "ιδιοποιείτο" από το ανθρώπινο μάτι, που από το σημείο αυτό καθόριζε και τα είδωλά του με βάση το πείραμα. Εν τω μεταξύ η Κοπερνίκια Επανάσταση²³ ερχόταν να εμβολιάσει την εν λόγω όραση - οπτική του βιωμένου κόσμου-, τροφοδοτώντας την με τις ελπίδες παρέμβασης στην αμεσότητα της εικόνας, υπό την προϋπόθεση όμως ότι η δυναμική της δεν εκλαμβάνονταν πλέον ως αιτία για την προόπτική της, αλλά ως το απόλυτο ενδεχόμενο της υποκειμενικής προσδοκίας. Στο βαθμό που κάτι τέτοιο είχε επιτευχθεί, έστω και με το μεγαλύτερο "κόστος" για το συγκεκριμένο, τα εμπειρικά και μεταφυσικά δεδομένα αναγνωρίζονταν στις επαναλήψεις τους, παίγνια των συνειδησιακών συσχετισμών για την πολλαπλή εκδοχή της αλήθειας, η οποία και μεταφραζόταν ως κατ'εξοχήν ρεαλισμός. Ένας ρεαλισμός που η σύνδεσή του με την αντικειμενικότητα, όχι μόνο υπερέβει τα επιβεβλημένα όρια περί του ωραίου στην κλασική Ελληνική αντίληψη, αλλά και προέβγαλε την "έκδηλη ομοιότητα της

εικόνας".²⁴

Το πείραμα του Raffaello²⁵ στη "Σχολή των Αθηνών"²⁶ αν και θεωρείτο το αποκορύφωμα αυτής της υπέρβασης, εν τούτοις δεν έπαυε να αποτελεί την αφετηρία της. Πίσω από τις Εράσμιες πόζες και τα αινιγματικά χαμόγελα εκφραζόταν ο πανάρχαιος πόθος για μιά όλο και πειστικότερη αναπαράσταση της ανθρώπινης περιπέτειας, διατυπωμένης στο πνεύμα του Quattrocento. Το πείραμα του Raffaello στη "Σχολή των Αθηνών", ξεκόβοντας από τον αρχικό φορμαλισμό της προαναγεννησιακής εκδοχής, είχε ως συνακόλουθό του την πλήρη συνειδητοποίηση της πλατωνικής χειρονομίας στον καταπληξιακό κόσμο του Michelangelo.²⁷ Για τον κορυφαίο Αναγεννησιακό maitre η ιδέα περί της κλασσικής αρμονίας θα αντιστρέψει τους όρους της καθολικής αποδοχής της στο πείραμα, εντείνοντας τα στοιχεία της παραμόρφωσης και της αμφιβολίας.

Από την άλλη η γεωμετρική συμβολική τάξη πάνω στην οποία στηρίχθηκε μέσω των Piero della Francesca²⁸ και Alberti,²⁹ ο Αναγεννησιακός νατουραλισμός,³⁰ για το Michelangelo και τους Μανιεριστές δεν αποτελούσε παρά το σχετικισμό της άποψης για την τελειότητα, τα όρια της οποίας εξαντλούνται στην ερμηνεία.

Φθάνοντας στο πέρας αυτής της αποδοχής, όπου τα μέλη του Βιτρουβιανού ανθρώπου³¹ θα κατακερματίζονται, σπαταλώντας μιά εν δυνάμει ισορροπία, η μανιεριστική προοπτική ή θα τείνει να συμπλιωθεί οριακά με το γενικό ενδεχόμενο της αντανάκλασης του κόσμου στην εικόνα ή θα κινδυνεύει να εκμηδενιστεί ως ολοκληρωμένη "κατάχρηση" των δεδομένων της, με κατάληξη την "αποτυχία". Το υφολογικό ιδίωμα στη δημιουργία του Michelangelo εκπροσωπώντας την αβεβαιότητα της παρουσίας μέσα από τον παραπλανητικό καθρέφτη του Quattrocento, επικυρώνεται τελικά με την αγωνιώδη κατάκτηση της απόλυτης ενότητας στη μορφή, πέρα από την οποία η ένταση της έμπνευσης θα μεταμορφώνεται σε παγίδα θανάτου. Από τη στιγμή πάντως που η συγκεκριμένη ιδέα βρεί την απήχυσή της ως πρακτική ολοκλήρωση και ομολογία μέσα στο έργο, το πείραμα θα εξελίσσεται, αρμονικά και "νόμιμα" θα λέγαμε, ως πρόβλεψη και για τα περιθώρια επαναπροσδιορισμού του κλασσικού, νομιμοποιώντας παράλληλα την επιχειρηματολογία περί εξέλιξης ή οπισθοδρόμησης του. Έτσι, όπως για τους δημιουργούς της πρώιμης Αναγέννησης η διαμόρφωση της ανθρωποκεντρικής εικόνας του σύμπαντος αναδιατύπωνε την κλασσική άποψη περί αρμονίας, με σταθερό σημείο σύγκρισης το ανθρώπινο μάτι, το ίδιο για τους μανιεριστές καλλιτέχνες η προβληματική που αποσκοπούσε στην ανατροπή της υπό αμφισβήτηση ισορροπίας, "όφειλε" να αντλεί την ακτινοβολία της από τα "μειονεκτήματα" των κανόνων που συνειδητά αμφισβητούσε. Τα "μειονεκτήματα" αυτά αν και αρχικά θεωρούνταν εκφραστικά εμπόδια για μιά απόλυτη διείσδυση στον κόσμο των μορφών, (λειτουργική αντίθεση χάρης-μανιέρας), εν τούτοις δεν έπαυαν να επαναφορτίζουν την κύρια σημασία της λογικής και της σαφήνειας όσον αφορά την ερμηνεία, προσανατολισμένης προς το αντίθετό της.

Η επαγγελία του Michelangelo όπου σύμφωνα με τον Vasari,³² "μέσα της βρίσκεται χαραγμένος ο θάνατος",³³ το δραματοποιημένο μεγαλείο των Grunewald³⁴ και Holbein,³⁵ όπου το υστερογοθικό φώς-αίνιγμα θα περιλούζει τις μορφές με μιά αναπόφευκτη μελαγχολία, η μυσταγωγία του Θεοτοκόπουλου (Greco) αλλά και το τέχνασμα του Caravaggio³⁶ στο "Η Μεταστροφή του Αγίου Παύλου",³⁷ αποτέλεσαν στην κρίσιμη αυτή καιπή της κλασσικής αναμόχλευσης, τη ζωντανή μετα-γλώσσα για τη συνέχειά της. Και ενώ η αλληγορική άρθρωση της μανιεριστικής πρόκλησης διεύρυνε την πλατωνική σύλληψη περί ωραίου στο εσχατολογικό νόημά της, με το να επεμβαίνει στην ενότητα του ζωγραφικού χώρου καταργώντας σημαντικό μέρος των

κωδίκων της, η προβληματική του Μπαρόκ η οποία και την ακολούθησε, επεδίωξε συνειδητά να επαναφέρει αυτή την ενότητα, στο βαθμό βέβαια που μιά τέτοιου είδους ενέργεια εκλαμβανόταν ως εργαλειακή μέθοδος κατά την αρχική σύλληψη, ξέχωρα από την τελική έκβασή της στην ερμηνεία.

Με την εμφάνιση του Μπαρόκ στην Ευρωπαϊκή σκηνή το δίπολο πρόβλημα του Θεοσοφισμού στην Επιστημονική πρακτική, του μικρόκοσμου στο μακρόκοσμο ή της Αντιμεταρρύθμισης στη Μεταρρυθμίση, είχε λυθεί τόσο θεωρητικά όσο και εμπειρικά.³⁸ Οι συνεχείς ανακατατάξεις των συνόρων των Ευρωπαϊκών κρατών κατέληξαν να ορίσουν τις ανθρώπινες περιπέτειες ως εθνικές και το αποτρόπαια πορφυρό φώς της 'Υστερης Αναγέννησης, που ακόμη σιγόκαιγε δίπλα στίς στάχτες της Ιερής Πυράς - Καθαρτηρίου για λοιμούς και βέβηλες συμπεριφορές-, όφειλε να λησμονηθεί μπροστά στίς προκλήσεις που επικαλούνταν οι νέοι χρόνοι.

Ήδη από το τέλος του 16ου αιώνα, η διαρκής και επιμελημένη αναζήτηση του διαφοροτικού είχε εξαντλήσει τις εμπνεύσεις της στον καθοριστικό για την επιβίωση του, "κανόνα" αυθαιρεσίας. Το πέρασμα προς τον 17ο αποσκοπώντας με τη δυναμική της ιστορικής του αποστολής και μόνο, στην αξιολόγηση και αποφυγή των εσωτερικών παγίδων που έκρυβε η εν λόγω προοπτική, ερχόταν να εγκαινιάσει μια καινούρια πορεία αναφορών στο χώρο της δημιουργίας.

Η έννοια του Μπαρόκ ως καλλιτεχνικού ύφους μιας συγκεκριμένης εποχής, πέρα από τις ειδικές διαφοροποιήσεις της σε αυλικό-καθολικό³⁹ ή μνημειακό-διακοσμητικό, διαφοροποιήσεις που κατά τη γνώμη μας δεν διασπύουν το γενικό μορφολογικό του περιεχόμενο, παρά το εντοπίζουν χωροχρονικά, μπορεί να κατανοηθεί ως η μεταβατική αυτή τάση στην έκφραση, με κύριους στόχους της την αποκατάσταση και επανεξέταση των θεμελιακών νόμων της ρεαλιστικής άποψης για την ερμηνεία. Σχετικά τώρα με το βάρος της απήχησής της, αυτό ανταποκρίνεται περισσότερο στα μεμονωμένα στοιχεία της, παρά στην εντύπωση που το δημιούργημα προκαλεί στην ενότητά του. Αν και δεν απέκλεισε τη δυναμική σημασία των πειραματισμών ως κατ'εξοχήν παρέμβασης στα δεδομένα της ερμηνείας, το νεωτερικό πρόγραμμα του Μπαρόκ επικαλέστηκε στην ολοκλήρωσή του το κλασσικό πρότυπο, επαναισιάζοντας μέσω του αυτοελέγχου τα κύρια χαρακτηριστικά του. Όσο για το εύρος αυτού του αυτοελέγχου κατά την πρακτική ολοκλήρωση και απόδοση, είτε πρόκειται για εικαστικό, είτε για λογοτεχνικό έργο, τούτο μπορεί να εντοπιστεί και να κατανοηθεί από τη συνύπαρξη και ομολογία δύο τουλάχιστον κυρίαρχων τάσεων, η συνισταμένη των οποίων επιβεβαιώνει ξεκάθαρα αφ'ενός μεν την αυτονομία των παρεμβάσεων και αφ'ετέρου την αυθεντικότητά τους. Η μία τάση περιελάμβανε το σαφή προσδιορισμό της κανονικότητας, σύμφωνα με τα όσα ο Descartes καταγράφει στο "Discours de la methode" (Λόγος περί της μεθόδου), με έμφαση στους τέσσερις κανόνες για τον ορθό τρόπο σκέψης,⁴⁰ ενώ η άλλη αντιπροσώπευε έναν έκδηλο αυθορμητισμό, εκφρασμένο στις επιδιώξεις της Ελισαβετιανής και της Φλαμανδικής τέχνης.

Τα ερωτήματα ωστόσο που μπορούν να προκύψουν σε σχέση με τις παραπάνω εκτιμήσεις, συνδέονται με όλα εκείνα τα ιδιαίτερα προβλήματα που ξεπηδούν με το να κατανοείται το Μπαρόκ ως ένα τέλεια φορμαλιστικό σύστημα, τηρουμένων των αναλογιών ακόμη και στις μονομερείς του παρεκλήσεις. Για να ελαχιστοποιήσουμε τις αμφιβολίες, αξίζει να επισημάνουμε στο σημείο αυτό πως θεωρούμε απόλυτα λαθεμένο να αντιμετωπίσουμε ένα καλλιτεχνικό ρεύμα με βάση τα "πιθανά" του γνωρίσματα, μιά και οι ιδιαιτερότητες ή οι "υπερβολές" του το καθιστούν μέσα στο χρόνο περισσότερο ανθεκτικό. Στην περίπτωση του Μπαρόκ και στο βαθμό που έχουμε απομακρυνθεί από τις Αναγεννησιακές επιρροές, το εγχείρημα του

κλασικισμού εντοπίζεται κατά τη γνώμη μας εκεί όπου εντελώς υποκειμενικά και χωρίς άλλες διαμεσολαβήσεις, μπορεί να αναγνωρίσει στα δεδομένα της εμπειρίας μια κάπως μορφή ισορροπίας, ικανής να διασώσει μέσω της παρουσίας της, πληθώρα εμπειριών και συναισθημάτων αλλά και που η διαφορετικότητά της θα εμπεριέχεται στη δυναμική διατύπωση της λεπτομέρειας και της σαφήνειας των εννοιών, προσανατολισμένων όχι πλέον προς την πραγματικότητα, αλλά προς τη μίμησή της. Στη ζωγραφική ειδικότερα, η προσπάθεια διείσδυσης στο απρόσιτο "είναι" του κόσμου, προϋπέθετε κατά την ανάδειξή της στην παράσταση αυτή την "ευδιάκριτη ορατότητα", που μονάχα η πολλαπλότητα και η εμμονή στο επιμέρους μπορούσαν να εξασφαλίσουν. Συγκεκριμένα, με το να επιδιώκεται μια πιο έκδηλη απόδοση του ζωγραφικού μέρους, με την εικαστική του αντιμετώπιση θα εξαλείφεται σταδιακά το ελεγχόμενο της Αναγεννησιακής προοπτικής, δίνοντας έμφαση στις απεριόριστες δυνατότητες σύνθεσης.

Αν και δεν θα περιοριστεί πλήρως η αμφίδρομη τήρηση-κατάργηση των αναλογιών στη μανιεριστική εκδοχή, η επεξεργασία του χρώματος συν την κατάλυση της στέρεης γραμμικής φόρμας, θα συνοψίζουν το αποτέλεσμα σε εστίες φωτός, ικανές να ανακαθορίσουν το μέτρο της αρμονίας περνώντας δυναμικά από το γενικό στο ειδικό. Τόσο στο Rubens⁴¹ όσο και στο Velazquez⁴² ή πολύ περισσότερο στη δημιουργία του Rembrandt⁴³, η χρωματική ρευστότητα, καρπούμενη το μεγαλείο ενός ενδόμυχου φωτεινού παροξυσμού, γίνεται το κυρίαρχο στοιχείο της έκφρασης, "προεκτείνοντας τη θεματική ένταση μέχρι το χώρο του θεατή".⁴⁴

Διαβλέποντας στο σημείο αυτό τις δυνατότητες ή τις "παρεκκλίσεις" που γεννά η θεμελίωση μιάς τέτοιας προοπτικής, οι καλλιτέχνες του Μπαρόκ θα εφεύρουν για μιά ακόμη φορά στην ιστορία των κλασικών αναδιατυπώσεων, την νόμιμη, θα μπορούσαμε να πούμε, δικλείδα ασφαλείας για το περιεχόμενο της ισορροπίας, προσδιορίζοντάς την. Η ενδυνάμωση των στοιχείων του θεατρικού και του αισθησιακού στην ολότητα της παράστασης των Μπαροκικών συνθέσεων καθώς και αυτών της λεγόμενης αυλικής περιόδου μέχρι την κατάλυσή της, συνέβαλε στην επικάλυψη των απεριόριστων μορφοπλαστικών δυνατοτήτων μέσω της αυτοπειθαρχίας της φόρμας, η οποία και αναγνωριζόταν στα μεμονωμένα στοιχεία της σύνθεσης, επιβάλλοντας κάποια πρόσκαιρα "όρια" στις ατέρμονες διεκδικήσεις των αυθαιρεσιών των μορφών. Ο χαρακτήρας των εν λόγω "ορίων", πέρα από την ποικιλία του και τους ιδιόμορφους συσχετισμούς που δημιούργησε στο καθένα απ'τα πολύπλοκα προγράμματα δύο και πλέον αιώνων, αποτέλεσε κατά την εξέλιξή τους το μαγικό κάτοπτρο, μέσα απ'το οποίο διαπιστώνεται η μακρινή εκείνη διαδρομή της επανακατάκτησης ενός ιδεώδους, που μονάχα ο 18ος αιώνας μπόρεσε απόλυτα και συνειδητά να διεκδικήσει αλλά και να εξαντλήσει.⁴⁵

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1.Βλ. Πλάτων:"Πολιτεία" Τομ.Β'596 G. Βιβλιοθήκη Αρχαίων συγγραφέων. Εκδ. Ι.Ζαχαρόπουλος. Μεταφραση:Ιωάν. Γρυπάρη.
"Κοίταξε λοιπόν τώρα τι όνομα θα δώσης και σ'αυτόν τον τεχνίτη που θα σου είπω.
-Ποιος είναι αυτός;
-Εκείνος που κάνει όλα όσα κάνουν χωριστά οι χειροτέχνες ένας - ένας.
-Φοβερός και Θαυμαστός θα είναι αυτός που μας λές.
-Περίμενε να ιδής ακόμη και τότε πολύ περισσότερο θα τον θαυμάσεις, ο ίδιος αυτός τεχνίτης είναι άξιος να κάμη όχι μόνο όλα τα σκεύη, αλλά και όλα όσα φυτρώνουν από την γη, και τα ζώα όλα, και τα άλλα και τον ουρανό και τους Θεούς και όλα όσα υπάρχουν στον ουρανό και τον 'Αδη κάτω από την γη".
- 2.Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος" Τομ.Π σελ.137,38. Εκδ. Δ.Γιαλελή. Αθήνα 1976
- 3.Martsilio Ficino (1433-1499): Φλωρεντιανός φιλόσοφος, από τις σημαντικότερες μορφές της Πλατωνικής Ακαδημίας επί της εποχής του Λαυρέντιου Μέδικου (Il Magnifico). Ως μεταφραστής του Πλάτωνα και του Πλωτίνου εμφύσησε νέα ζωή στο "νεοπλατωνισμό", ενώ στο βασικό έργο του Theologia Platonica προσπάθησε να αποδώσει τη γέννηση του Σύμπαντος στο "Αρχικό φώς", ιδέα "δανεισμένη" από τη Θεολογία του Πρόκλου.
- 4.Για τη Φλωρεντία των Μεδίκων της δράσης του Ficino βλ. σχετ. Φ. Μπερντάνο: "Η Αναγέννηση" Εκδ. Γκοβόστης. Σελ.47 κ.εξ. Βλ. επίσης Jacob Burckardt: "Civilisation de la Renaissance en Italie. Tom.2. Le livre de poche 1958.
- 5.Βλ. F. Barence: "La Renaissance Italienne". 1954. Σελ.284,285.
- 6.Βλ. Ερνέστου Μπλόχ:"Η φιλοσοφία της Αναγέννησης" Μετ. Γρηγόρη Λιόνη. Εκδ. Γερ. Αναγνωστίδη σελ. 19 χ.χ.
- 7.Το έργο, παραγγελία του Λορέντζο ντι Πιερφουσέσκο, φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1476 με 1480 και βρίσκεται στη Φλωρεντιανή Πινακοθήκη Ουφίτσι (203X314cm).
- 8.Santro Boticelli (1445-1510): Ιταλός ζωγράφος. Ήταν μαθητής του Φρα Φίλιππο Λίπι και των αδελφών Πολαγιουόλο. Θεωρείται πρόδρομος της Φλωρεντιανής Σχολής και των μετέπειτα κατακτήσεών της. Η δημιουργία του είναι διαποτισμένη από το πνεύμα του Ουμανισμού των Πολιτιάνο και Φιτσίνο αλλά και από τους "αφορισμούς" του Σαβοναρόλα. Χαρακτηρίζεται από τη στοχαστικότητα των μορφών, τη γαλήνη και τις ευαίσθητες χρωματικές διαβαθμίσεις, στοιχεία φανερά στις κυριότερες συνθέσεις του, όπως "Η Προσκύνηση των Μάγων", "Η Γέννηση της Αφροδίτης", "Η συκοφαντία του Απελλά" και "Αποκαθήλωση".
- 9.Για τον ουμανισμό της Αναγέννησης βλ. σχετ. Antre Shastel: "Art et humanismus a Florence au temps de Lourent le Magnifique". Presses Universitaires de France. Paris 1982.
- 10.Giovanni Pico de la Mirandole (1463-1494): Ιταλός Ουμανιστής, εκπρόσωπος της Φλωρεντιανής Ακαδημίας. Ως μελετητής του Πλάτωνα αλλά και των Πυθαγορίων, τοποθέτησε στο κέντρο της κοσμοθεωρίας του τον άνθρωπο, δίνοντας νέο περιεχόμενο στην έννοια της Ελεύθερης βούλησης.
- 11.Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία..." όπως και σημ.2.
- 12.Γνωστικιστές: Οπαδοί της γνωστικιστικής Θεωρίας. Πρωτοεμφανίστηκαν τον 2ο μ.Χ. αιώνα υποστηρίζοντας ότι, με το να περιφρονούν τις υλικές και σωματικές απολαύσεις, μπορούσαν να κατέχουν πλήρως τη γνώση του Θεού και της Φύσης.
- 13.Θεοσοφιστές: Αιρετικοί του Μεσαίωνα προσκείμενοι στο Ιουδαϊκό Θεοσοφικό

σύστημα Καμπάλα, οι ρίζες του οποίου τοποθετούνται στους χρόνους της Βαβυλωνιακής αιχμαλωσίας.

14.Βλ. W.Windelband - H.Heimsoeth: "Εγχειρίδιο ιστορίας της Φιλοσοφίας" Μετ. Ν.Μ.Σκουτερόπουλου Τομ. Β' σελ.122. Εκδ.Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1982

"Ο νεοπλατωνικός της Αναγέννησης προβάλλει κυρίως την ομορφιά του σύμπαντος, για αυτόν η Θεότητα είναι Υπομμία (εν-πάν), μια υπέρτατη κοσμική ενότητα που περικλείνει αρμονικά την πολλαπλότητα. Έτσι μπόρεσε να εξυμνήσει με αφάνταστα γοητευτικό τρόπο την απεραντοσύνη του σύμπαντος, για να καταλήξει σε μια μεταφυσική του φωτός, όπου η Θεότητα δοξάζεται ως Omnilucentia (πάμφωτη)".

15.Βλ. Dominigue Secretan: "Κλασικισμός" Μετ. Αριστέα Παρίση. Εκδ. Ερμής 1983 σελ. 29,30.

16.Βλ. Δημήτριος: "Περί 'Υφους". Μετ.-Σχόλια Π.Λεκατσά. Εκδ. Ι.Ζαχαρόπουλος Βιβλιοθήκη Αρχαίων συγγραφέων. Μέρος II παρ. 36.

17.Βλ. Paul Faure: "Η Αναγέννηση". Εκδ. Ζαχαρόπουλος. Αθήνα 1965. Σελ.91.

18.Σημαντικό ρόλο για την ανεύρεση τέτοιου είδους μορφωμάτων έπαιξε και η δεκτικότητα της εποχής. Δεκτικότητα που χαρακτήριζε αφ'ενός την πολιτική ή τη θρησκευτική αυθεντία, τα ενδιαφέροντα της οποίας απλώνονταν σε πολλά επίπεδα αλλά και αφ'ετέρου μια κοινωνική τάξη, που οι αρμοδιότητες ή οι επιρροές της πάνω σε θέματα ιδεολογίας, διεκδικούσαν να καθορίσουν το περιεχόμενο και τις κατευθύνσεις μιάς συγκεκριμένης εποχής. Έτσι, πέρα από τους κινδύνους που απειλούσαν ορισμένους ανθρώπους -κινδύνους που μπορούσαν να οδηγήσουν ακόμη και στην πυρά (περίπτωση Giordano Bruno)- οι κοινωνικοί όροι δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για την αναζήτηση και την πρωτοτυπία στο χώρο της πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφήνοντας περιθώρια ακόμη και για "αποτυχίες".

19.Νομιμοποίηση που η ισχύς της οφειλόταν κατά σημαντικό μέρος στη διαφοροποίηση των μεθόδων και του περιεχομένου της, έναντι των τάσεων του παρελθόντος, εκφρασμένη ως επιστροφή σε αυτές αλλά και ως απομάκρυνση. Βλ. σχετ. Anthony Blunt: "La theorie des arts en Italie da 1450 a 1600". Gallimard Paris 1956.

20.Αν και ο βαθμός ελευθερίας σε μιά ιστορική φάση μεγάλη σε έκταση και πλούσια σε γεγονότα παραμένει ακόμη και σήμερα ανεξέλεγκτος, το πνεύμα της Αναγέννησης αποκαλύπτεται στις διαφοροποιήσεις του, που αφορούν τη σχέση του τόσο με το Μεσαιωνικό κόσμο όσο και με το περιεχόμενο των περιόδων που την ακολουθούν. Γνωρίζοντας πως θα ήταν πειρασμός να "διαγράψουμε" έστω και βιαστικά, τη Μεσαιωνική ιστορία, οφείλουμε να περιοριστούμε σχετικοποιώντας τα δεδομένα μας, σε εκείνα μονάχα τα πεδία που αφορούν τον Αναγεννησιακό κλασικισμό και τις αντηχήσεις του στο Νεοκλασικισμό του 18ου αιώνα.

Η εμμονή μας ωστόσο σε ζητήματα κριτικής πιστεύουμε πως δεν αποκλείει άλλου είδους προσεγγίσεις. Η αναγνώριση κάποιων οριακών σταθμών, που αρχικά εντυπωσιάζουν γεννώντας ερωτηματικά, είναι κατά τη γνώμη μας περισσότερο ενδεικτική (και όχι αποτελεσματική, μιά και τα όρια της αποτελεσματικότητας δεν ελέγχονται), σε ζητήματα ουσίας. Αν λοιπόν ο γενικός αυτός τύπος μορφωμάτων αδυνατεί να χαρακτηρίσει, όχι τις αντινομίες μιάς εποχής, αλλά τις προσδοκίες μας σε ότι αφορά τη διερεύνησή της, μπορεί εν τούτοις να αποτελέσει τη βάση για έναν ευρύτερο προσδιορισμό του κλασικισμού από τα ίδια του τα γνωρίσματα.

21.Βλ. Carlo M. Cipolla: "Η Ευρώπη πριν από τη βιομηχανική επανάσταση. Κοινωνία και οικονομία 1000-1700 μ.Χ." Εκδ. Θεμέλιο.Σελ. 212,13. Μετ. Π. Σταμούλης.

22.Βλ. Walter F. Friedlaender: "Manierisme et Antimanierisme". Art et artistes/Gallimard

1991. Σελ.14 κ.εξ.

23. Η ανακάλυψη του ηλιοκεντρισμού από το Νικόλαο Κοπέρνικο -διατυπωμένη στο "De revolutionibus orbium coelestium" (Νυρεμβέργη 1545)- η οποία και έμελλε να κλονίσει τον Αναγεννησιακό νατουραλισμό, έθεσε ως πυρήνα του κόσμου το μάτι, που καθόριζε και το νόημά του στη βάση της σχέσης "όραση-φώς".

24. Βλ. Victor Ieronim Stoichita: "Μανιερισμός και Τρέλα". Εκδ. Νεφέλη 1982 Μετ. Δημήτρης Δεληγιάννης σελ.53.

25. Raffaello Sanzio (1483-1520): Ιταλός ζωγράφος, ένας από τους μεγαλύτερους καλλιτέχνες της Αναγέννησης. Υπήρξε μαθητής του Περουτζίνο, πολλά από τα στοιχεία της εκφραστικής του οποίου είναι εμφανή στα πρώτα του έργα όπως "Το όνειρο του Ιππότη" (1503) και "Ο Γάμος της Θεοτόκου" (1504). Από το 1508 εγκαταστάθηκε στη Ρώμη προσκαλεσμένος του Πάπα Ιουλίου Β, με σκοπό να διακοσμήσει τα νέα διαμερίσματα του Βατικανού. Στα 1515 με 1516 έκανε σχέδια για πετάσματα (tapisseries), εκ των οποίων σήμερα σώζονται μόνο επτά. Δυο χρόνια πριν απ' το θάνατό του ζωγράφησε τη "Μαντόνα Σιξτίνα" και τη "Μεταμόρφωση", έργα ενδεικτικά να χαρακτηρίσουν το μεγαλείο της δημιουργίας του.

26. Ρώμη. Βαττικανό, Αίθουσα Υπογραφής.

27. Michelangelo Buonarroti (1475-1564): Φλωρεντιανός γλύπτης, ζωγράφος και αρχιτέκτονας. Σπούδασε στη Φλωρεντία στην Αυλή των Μεδίκων με εμπνευστή και προστάτη του το Λορέντζο το Μεγαλοπρεπή. Σε ηλικία 23 ετών φιλοτέχνησε το περίφημο γλυπτό "Πιετά" του Αγίου Πέτρου, ενώ ταυτόχρονα ζωγράφησε το "Αγία Οικογένεια" (Tonto Doni). Τόσο ως γλύπτης όσο και ως ζωγράφος ο Μιχαήλ Άγγελος υπήρξε ίσως ο μεγαλοφυέστερος καλλιτέχνης της Υψηλής Αναγέννησης και δημιούργησε με την πινελιά και τη σμίλη του, έναν κόσμο κατάπληξης και βαθιάς μυσταγωγίας. Από τις τοιχογραφίες του ξεχωρίζουν: "Η Δευτέρα Παρουσία", "Η Δημιουργία του Αδάμ", "Η Σταύρωση του Αγίου Πέτρου", "Η Μεταμόρφωση του Αγίου Παύλου", "Οι Σίββιλες", "Οι Προφήτες" και ο κύκλος "Τα Θαύματα της Σωτηρίας του Ισραήλ" (για τα σφαιρικά τρίγωνα της Καπέλα Σιξτίνα). Από τα γλυπτά του αναφέρουμε τα: "Δαβίδ", "Ο Θρήνος Παλεστρίνα" και "Ο Θρήνος Ροντανίνι".

28. Piero della Francesca (1410-1492): Ιταλός ζωγράφος και θεωρητικός. Ως κληρονόμος της υστερογοθικής τέχνης και μαθητής του Ντομένικο Βενετσιάνο ο καλλιτέχνης επηρεάστηκε από το διανοητικό κλίμα της εποχής, για να ξεπεράσει ωστόσο το "λαϊκό" ουμανισμό του δασκάλου του. Το κύριο στοιχείο της εκφραστικής του γλώσσας αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το χρώμα και τις φόρμες, εστιάζοντας την προσοχή του στο πρόβλημα της προοπτικής, δηλ. του φωτός και της σύνθεσης του χώρου.

Ανάμεσα στις συνθέσεις του ξεχωρίζουν: "Η Παναγία Κυοφορούσα", "Ο Σολομών υποδέχεται τη Βασίλισσα του Σαββά" και "Η Παναγία της Σενιγκάλλια".

Το θεωρητικό του έργο περιλαμβάνει τα κείμενα "Περί προοπτικής στη ζωγραφική", το "Βιβλιάριο περί πέντε κανονικών σωμάτων", αφιερωμένο στον Γκοϊντομπάλντο ντα Μποτερέλτρο και ένα τρίτο ανέκδοτο, με τίτλο "Περί άβακος".

29. Leon Battista Alberti (1404-1472): Ιταλός αρχιτέκτονας και θεωρητικός της τέχνης. Βαθιά επηρεασμένος από τις αρχές του ουμανισμού ο Αλμπέρτι συνδέθηκε με τους σημαντικότερους καλλιτέχνες της εποχής του, υποστηρίζοντας το ρόλο της επιστήμης -κυρίως των μαθηματικών- στη ζωγραφική και την απομάκρυνση από το θρησκευτικό συμβολισμό του Μεσαίωνα. Στο κυριότερο έργο του "Della Pittura" (1436) αναλύεται η προοπτική ως μέθοδος οργάνωσης του εικονογραφικού χώρου και τονίζεται η

επιστροφή στους κλασικούς κανόνες για την αρμονία. Βλ. σχετ. Χριστίνα Φίλη: "Αμφίδρομα. Παραλληλες αναζητήσεις Επιστήμης και Τέχνης". Εκδ. Σμίλη 1987. Σελ.184,185.

30.Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα: "Οι Πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο". Εκδ. Βικελαίας Δημοτικής Βιβλιοθήκης. Ηράκλειο Κρήτης 1988. Σελ.40 κ.εξ.

31.Για την πραγματεία του Βιτρούβιου και τις εκδοχές της, βλ. Π.Μυλωνά: "Ένα αρχαίο κείμενο το Architectura εορτάζει δύο επετείους". Περιοδικό Αρχαιολογία, τεύχος 21/1986. Στο Βιτρούβιανό άνθρωπο αναφέρθηκαν εκτός από τον Alberti, με κείμενα και σχέδιά τους ο Leonardo και ο Casariano.

32.Vasari Giorgio (1511-1574): Ιταλός αρχιτέκτονας, ζωγράφος και ιστορικός της τέχνης. Ως αρχιτέκτονας έμεινε στην ιστορία από την κατασκευή της Πανακοθήκης Ουφίτσι της Φλωραντίας, ενώ ως ιστορικός από το βιβλίο του "Οι βίοι των εξοχότατων Ιταλών αρχιτεκτόνων, ζωγράφων και γλυπτών" (1550). Το έργο αυτό είναι αφιερωμένο στον Κόζιμο Α' των Μεδίκων και περιλαμβάνει 200 και πλέον βιογραφίες καλλιτεχνών. Είναι επηρεασμένο από το διανοητικό κλίμα της Φλωρεντιανής Ακμής και το Μανιερισμό.

33.βλ. V.I.Stoichita:"Μανιερισμός..." οπως και σημ.18 σελ.59.

34.Grunewald Mathias (περ.1475-1528): Γερμανός ζωγράφος από το Βύρτσμπουργκ της Βαυαρίας. Ταξίδεψε και ζωγράφησε σε πολλές Γερμανικές πόλεις, διατελώντας για μεγάλο χρονικό διάστημα επίσημος καλλιτέχνης στην Αυλή του Εκλέκτορα της Μαγεντίας. Το έργο του χαρακτηρίζεται για την εκφραστική έντασή του, το δραματικό πάθος, για το στοιχείο της παραμόρφωσης και τις βίαιες χρωματικές αντιθέσεις, που επιβάλλουν έναν κόσμο φωτός και αμφιβολίας. Από τους πίνακες και τα πολύπτυχά του αναφέρουμε τα: "Ο Χριστός Προπηλακίζόμενος", "Η Σταύρωση", "Η Παναγία και το βρέφος σε τοπίο", "Ο Χριστός πέφτει κάτω από το βάρος του Σταυρού", "Το πολύπτυχο Ιζενχάϊμ" και "Η θεμελίωση της Σάντα Μαρία Μανζόρε στη Ρώμη".

35.Holbein Hans (Ο νεώτερος) (1497-1543): Γερμανός ζωγράφος, γιός του Hans Holbein του Πρεσβύτερου. Σπούδασε στο εργαστήρι του πατέρα του και το 1517 εγκαταστάθηκε στην Ελβετία, όπου ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και την ξυλογραφία. Δουλεύοντας τότε στη Βασιλεία και τότε στη Λουκέρνη, ο καλλιτέχνης ανέλαβε να εικονογραφήσει τη Βίβλο του Λούθηρου και το βιβλίο του Έρασμου "Μωρίας Εγκώμιον", ενώ το 1521 ζωγράφησε τον θαυμάσιο πίνακα "Ο Χριστός στον Τάφο". Στα 1533 έφυγε οριστικά για την Αγγλία όπου και ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογράφηση μελών της Αυλής, ("Η Βασίλισσα Τζέην Σέϋμωρ", "Προσωπογραφία του Εδουάρδου ΣΤ", "Η Πριγκίπισσα Χριστίνα της Δανίας"). Στο έργο του "Οι Γάλλοι πρεσβευτές στην Αγγλική Αυλή" (1533) εύκολα αναγνωρίζει κανείς την ιδιόμορφη εκφραστική γλώσσα του Χολμπαϊν, στηριγμένη στη Γερμανική Αναγέννηση και τη Γοτθική παράδοση, χάρη στην πλαστικότητα των μορφών, τον τονισμό των λεπτομερειών και τη δύναμη της προοπτικής του πίνακα.

36.Caravaggio (1573-1610): Ιταλός ζωγράφος, εκπρόσωπος του Μανιερισμού. Σπούδασε στο Μιλάνο και εργάστηκε στη Ρώμη, τη Νεάπολη, τη Μάλτα και τη Σικελία, πόλεις στις οποίες συνέθεσε τους σημαντικότερους πίνακές του. Την καινοτομία της δημιουργίας του αποτελεί ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει την πραγματικότητα, ξεφεύγοντας από την παράδοση της Αναγεννησιακής ζωγραφικής. Το έργο του χαρακτηρίζεται από τη δύναμη των φωτοσκιάσεων, τη δραματικότητα των μορφών και τη ρεαλιστική τους πιστότητα, στοιχεία εμφανέστατα στις κυριότερες

συνθέσεις του όπως: "Ο Αγγελος", "Ο Δαβίδ με το κεφάλι του Γολιάθ" "Ο Δείπνος στους Εμμαούς", "Το επιδόρπιο", "Λαγουτάρης", "Εφηβος Βάκχος" και "Νεαρός άρρωστος Βάκχος".

37. Ρώμη, Σάντα Μαρία ντελ Πόπολο. (230X175cm).

38. Για τη μετάβαση από την Αναγέννηση στο Μπαρόκ Βλ. σχετ. Heinrich Wolffin: "Renaissance et Baroque". Brionne 1988.

39. Βλ. Arnold Hauser: "Κοινωνική ιστορία της τέχνης" Εκδ. Κάλβος. Τομ. II Αθήνα 1984 Μετ. Τ.Κονδύλη σελ. 215

40. Βλ. Dom. Secretan: "Κλασικισμός" όπως και σημ. 12 σελ. 23.

41. Rubens Peter Paul (1577-1640): Φλαμανδός ζωγράφος και χαράκτης. Αρχικά επηρεάστηκε από το Μανιερισμό του δασκάλου του Όττο Φον Φέέν, ενώ τα ταξίδια του στην Ιταλία και την Ισπανία διέυρναν τους εκφραστικούς του ορίζοντες. Μελετώντας τα έργα του Τισσιανού, του Καραβάτζιο, του Βερονέζε και των Καράτσι μνήθηκε στην τεχνική των φωτοσκιάσεων, δημιουργώντας σειρά πινάκων όπως: "Η μάχη των Αμαζόνων", "Ο Ευαγγελισμός", "Η Δευτέρα Παρουσία" και "Η ήττα του Σεννεχερείμ", χαρακτηριστικές για το ανάλαφρο ρετουσάρισμα, την κομψότητα των γραμμών και την άνεση στο χειρισμό των χρωμάτων. Από το 1625 η γλώσσα του Ρούμπενς απέβαλε κάθε τι το μνημειακό, έγινε πιο ελεύθερη, ενώ τα χρώματα απέκτησαν τη δική τους αξία, κυρίαρχη, μαγευτική και διαφανή. Τις σπουδαιότερες συνθέσεις αυτής της περιόδου αποτελούν: "Ο κήπος του Έρωτα", "Η αρπαγή των Σαβίνων", "Η Αγία Οικογένεια", "Το ψάθινο καπέλο", "Επιστροφή από τη δουλειά" και το "Τοπίο με το Φιλήμονα και το Βαυκίδα".

42. Velazquez Diego Rodriguez de Silva (1599-1660): Ισπανός ζωγράφος. Υπήρξε μοθητής των Σεβιλλιάνων καλλιτεχνών Δον Φρανσίσκο Λατσέκο και Φρανσέσκο Δε Χερέρα, πολλά στοιχεία από τη δημιουργία των οποίων, διατήρησε στο σύνολο του έργου του. Από το 1623 έζησε στο Ανάκτορο Αλκαζάρ, ως επίσημος καλλιτέχνης της Αυλής του Φιλίππου του Δ'. Η μεγάλη αξία της ζωγραφικής του Βελάσκεθ έγκειται στις ρεαλιστικές αποδόσεις των ανθρώπινων χαρακτηριστικών και συναισθημάτων, στοιχείων εμφανών τόσο στην απεικόνιση σκηνών από την καθημερινή ζωή της Ισπανικής Αυλής όσο και αυτών που αναφέρονται στις δραστηριότητες των απλών λαϊκών στρωμάτων. Ο καλλιτέχνης ενδιαφέρθηκε επίσης για την αμεσότητα στην κίνηση των μορφών, δίνοντας την προτεραιότητα στο φώς και το χρώμα, έτσι ώστε να δημιουργήσει έναν κόσμο αποκαλυπτικό ως προς τους στοχασμούς ή τις κρίσεις του, πάνω στο τραγικό και το γκροτέσκο. Τις κυριότερες συνθέσεις του αποτελούν "Η γριά μαγείρισσα", "Ο Χριστός στο Στύλο", "Ο νεροκουβαλητής της Σεβίλλης", "Η Αφροδίτη στον καθρέφτη", "Οι Πότες", "Οι Υφάντες", "Προσωπογραφία του γελωτοποιού Ντον Χουάν του Αυστριακού", "Οι δεσποινίδες των τιμών", "Οι λόγχοι" και "Η Υφάντα Μαργαρίτα με μπλε φόρεμα".

43. Rembrandt Hermensz van Rijn (1606-1669): Ολλανδός ζωγράφος και χαράκτης. Αρχικά σπούδασε στο εργαστήριο του Γιάκομπ Φον Σβάνεμπουργκ στο Νεύντεν, ενώ αργότερα πήγε στο Αμσטרνταμ όπου μνήθηκε στην τέχνη του κιαρό-σκούρο από τον Πέτερ Λάσμαν. Παρόλες τις αποτυχίες στην προσωπική του ζωή, αποτυχίες που συνδέθηκαν με το θάνατο αγαπημένων του προσώπων, ο Ρέμπραντ υπήρξε ένας από τους πιο δημοφιλείς ζωγράφους της εποχής του, γεγονός που οφείλεται στη δυναμική της εκφραστικής του γλώσσας. Τα βασικά χαρακτηριστικά της δημιουργίας του είναι ο χειρισμός του χρώματος και του φωτός, η ικανότητα του να διεισδύει στα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής, μεταφέροντας τις εμπειρίες και τους πόθους της στους πινάκες του, ο ρεαλισμός και η ευαισθησία της πινελιάς του, που κατάργησε όλους τους έως

τότε παραδεκτούς κανόνες και κώδικες στην απόδοση του θέματος. Το έργο του αποτελείται από 1500 και πλέον σχέδια, 350 χαρακτηριστικά και 600 ελαιογραφίες, εκ των οποίων ξεχωρίζουν: "Οι Σύνδικοι της συντεχνίας των υφασματοεμπόρων", "Το Δείπνο στους Εμμαούς", "Η γυναίκα στο λουτρό", "Το μάθημα ανατομίας του καθηγητή Τουλπ" και "Το μάθημα ανατομίας του δόκτορος Ντέϋμαν".

44.Βλ.Φαίδων Πατρικαλάκης: "Το ρεαλιστικό, το ερωτικό και το υπερβατό στη ζωγραφική" Εκδ. Αιγόκερος/Τέχνη Αθήνα 1988 σελ.43.

45.Για τις σχέσεις Μπαρόκ και κλασικισμού βλ. σχετ. L. Tapie: "Baroque et classicisme". Pluriel. Paris 1981.

Π. Το κλασικό και ο νεοκλασικισμός

Την ίδια περίπου περίοδο που τα πρόσωπα του Poussin¹ στη σύνθεσή του "Οι βοσκοί της Αρκαδίας",² έδιναν ένα καθαρά ανάλαφρο αίσθημα ζωής, με στόχο την εξωτερική και την προβολή κάθε αισιόδοξου και ανέμελου στοιχείου, οι κατ'εξοχήν ψυχογραφικές κωμωδίες του Moliere (1622-73) έρχονταν να προτείνουν μιά διαφορετική ερμηνεία του κόσμου.

Διεκδικώντας την ανανέωση των εκφραστικών αναζητήσεων, ξέχωρα από τις υπερβολές αλλά και τις επιδιώξεις για ωραιοφάνεια και εκκεντρικότητα από μέρους των καλλιτεχνών του Ροκοκό, ο Γάλλος θεατρικός συγγραφέας προσπάθησε να καυτηριάσει τάσεις και συμπεριφορές, υπερτονίζοντας τις αδυναμίες τους. Ανθρώπινοι τύποι σαν τον "Ταρτούφο", το "Φιλάργυρο", τον "Αρχοντοχωριάτη" ή το "Μισάνθρωπο", σκιαγραφώντας το μέγεθος της φιλαρέσκειας, της κολακείας, των υπερβολών και του ανικανοποίητου, διατύπωναν με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο τον ανεκπλήρωτο πόθο μιάς μακράς περιόδου αναφορών και προσδοκιών για το απόλυτο, τη στιγμή της κατάρρευσής της.³

Η ρήξη με το εκφραστικό πλαίσιο του Ροκοκό δεν απέιχε πολύ από του να γενικευτεί. Ήδη από τα τέλη του 17ου αιώνα, η ανάγκη για ουσιαστική ανανέωση των αισθητικών δεδομένων απαιτούσε στο σύνολό της κάποια νέα μορφώματα, που ενώ αρχικά δεν απέκλιναν πέραν των προτιμήσεων της άρχουσας τάξης, εν τούτοις δεν έπαυαν κατά την εξέλιξή τους να ανταποκρίνονται σε όλα τα γούστα. Η καθολική αναγνώριση της χρεωκοπίας των προγραμμάτων του Μπαρόκ και πολύ περισσότερο των υπερβολών στις οποίες απέβλεπε το Ροκοκό, από τα ίδια τους τα γνωρίσματα, αλλά και η εντεινόμενη αίσθηση κορεσμού, προερχόμενη από τις εν λόγω καλλιτεχνικές τάσεις, έστρεψαν τις αναζητήσεις προς μιά λιτότερη και συνειδητά ελεγχόμενη κατεύθυνση, στα πρότυπα των κατακτήσεων της Αρχαίας Ελληνικής και Ρωμαϊκής δημιουργίας.⁴

Με αφετηρία την αρχιτεκτονική και συγκεκριμένα με τα προγράμματα των Andrea Palladio⁵ και Claude Perrault⁶ στα μέσα του 16ου και 17ου αιώνα αντίστοιχα, ή εκείνα των Jacques Germain Soufflot,⁷ Charles Percier⁸ και P.L.F. Fontaine⁹ από τη Γαλλία, των Carl Gotthard Langhans¹⁰ και David Gilly¹¹ από τη Γερμανία και των William Kent,¹² Lord Burlington¹³ και Robert Adam¹⁴ από την Αγγλία τον 18ο, τα οποία απέβλεπαν στο ξεπέρασμα των αδιεξόδων που δημιούργησε η πληθωρική-πολυμερής ρυθμολογία του Μπαρόκ, ο κλασικισμός έκανε επίσημα την εμφάνισή του στο καλλιτεχνικό στερέωμα του 18ου αιώνα, διεκδικώντας την επαναφορά στους ξεκάθαρους κανόνες ενός καθορισμένου, λιτότερου ρυθμού.¹⁵ Δείγματα τέτοιων προσπαθειών αποτελούν σειρά μνημείων σπαρμένων σε ολόκληρη την Ευρώπη, όπως το Πάνθεο του Παρισιού (1755 με 1792 περ.), το Holkham Hall στο Νόρφολκ (1734), το Νέο Ανάκτορο του Φρειδερίκου του Μεγάλου και η Πύλη του Βρανδεμβούργου (1789) στο Βερολίνο, όπου και πιστοποιείται η απόπειρα καταγραφής των βασικών στοιχείων που συγκροτούσαν το Ελληνορωμαϊκό και Αναγεννησιακό ιδεώδες, προσαρμοσμένο εν μέρει στο γούστο και τις ανάγκες της εποχής.

Αν και δεν διαφοροποιήθηκε πλήρως ο λειτουργικός χαρακτήρας των εν λόγω κατασκευών, ο οποίος και συμπεριείχε το στοιχείο της επισημότητας, ούτως ώστε να φανερώνεται το μέγεθος της δύναμης και της ευμάρειας Αυτοκρατόρων και αριστοκρατών, η νεοκλασική αρχιτεκτονική υπέταξε το μερικό στο γενικό, προσπαθώντας να απλοποιήσει τόσο την εσωτερική διαρρύθμιση και τη διακόσμηση όσο και τις προσόψεις ή τους εξωτερικούς χώρους, (κήπους, πλατείες, προαύλια

κλ.π.). Έτσι, αντίθετα προς τα ογκώδη και βαρυφορτωμένα σε διακοσμητικούς σχηματισμούς, δείγματα του Μπαρόκ ή πολύ περισσότερο του Ροκοκό, τα αντίστοιχα του κλασικισμού έχουν να επιδείξουν μια ενιαία και ολοκληρωμένη εικόνα συγκρότησης, της οποίας η ρυθμολογική μελέτη στηριζόταν κατ'έξοχήν σε αφαιρέσεις και αρμονικούς συνδυασμούς γραμμών και τόξων.¹⁶ Ωστόσο το κίνημα χαλιναγώγησης των υπερβολών στην αρχιτεκτονική όπως και σε όλες τις περιοχές της δημιουργίας, δεν εμφανίστηκε ως μία απλή μεταστροφή των αισθητικών προτιμήσεων, ξέχωρη από άλλες -έστω και δευτερεύουσας σημασίας για το αντικείμενο- εμπειρίες. Συμβάδιζε και επηρεαζόταν από ανάλογες μεταβολές σε οποιοδήποτε τομέα δραστηριοτήτων, εκφράζοντας με το περιεχόμενό του μια διαφορετική πραγματικότητα δράσης και προβληματισμού.

Η αναβίωση του κλασικισμού ως μέρος της ευρύτερης προσδοκίας για την αναδιατύπωση-εφαρμογή των κανόνων που συγκροτούσαν τις σημασίες του Αρχαίου Ελληνορωμαϊκού ιδεώδους, ερχόταν να συμπέσει με την επικράτηση του Δεσποτισμού και της Απολυταρχίας, στη μεγαλύτερη αναμφισβήτητη ακμή τους. Ερχόταν να "συμμαχήσει" με το Ρασιοναλισμό όπως και να εμπλουτιστεί από τις αρχές του Διαφωτισμού, αρχές που τη "διέφθειραν" σταδιακά γεννώντας στα πλαίσια της εξέλιξής της, μια νέα τάξη πραγμάτων, έτοιμη να ανατρέψει τα έως εκείνη την εποχή αισθητικά δεδομένα.

Αξίζει ακόμη να σημειωθεί, ότι στα μέσα του 18ου αιώνα η νεοκλασική άποψη απόκτησε ένα επιπλέον σημαντικό επιχείρημα για την υποστήριξη και την επικράτησή της, με αφορμή τις προόδους στον τομέα της αρχαιολογίας. Οι αρχαιολογικές ανασκαφές στην Πομπηία (1748) και το Ερκουλάνουμ (1745-1765), σε συνδυασμό με τα όσα υποστήριζαν στα δοκίμιά τους οι Johann Joackim Winckelmann (1717-1768) και Anton Raphael Mengs (1728-1779), έφεραν στο φώς καινούρια ευρήματα και στοιχεία για τον Ελληνορωμαϊκό πολιτισμό, ασκώντας τεράστια επιρροή στην πολιτιστική φυσιογνωμία της Ευρώπης.¹⁷

Για τον Winckelmann, η προσέγγιση-επιστροφή στον Αρχαίο Ελληνικό κόσμο ήταν δυνατή να πραγματοποιηθεί μονάχα διαμέσου της, μεθοδευμένης όσον αφορά τους στόχους της, αποκάλυψής του κατά τη δημιουργική διαδικασία, εννοώντας το κλασικό πέραν του ορθολογισμού και της εκάστοτε επιχειρηματολογίας για την επανεφεύρεσή του, ως υπερχρονικό και αξιωματικό. Ένα από τα σημαντικότερα "αξιώματα" της όλης προβληματικής του αποτέλεσε εκείνο για την αρμονία και την εξιδανικευμένη τελειότητα, ικανό να ανακαθορίσει το νόημα και τον προορισμό της τέχνης, με το να υπερβαίνει την αναπαράσταση της πραγματικότητας, προς χάριν του ιδεατού στη θεασή της. Εν τούτοις πέρα από τις ολοκληρωμένες μελέτες του, στηριγμένες στο περιεχόμενο και την επεξεργασία των σημαντικότερων μνημείων του παρελθόντος, η διεκδίκηση του στοχαστή στο βασικό σύγγραμμά του "Ιστορία της τέχνης της Αρχαιότητας" (1764), ερμηνεύτηκε κάτω από συγκυριακές αναγκαιότητες, οι οποίες και "συνόψιζαν" κατά την τελική υποστήριξη και ερμηνεία τους, τα Αρχαία Ελληνικά και Ελληνιστικά κυρίως μορφώματα, σε ένα και μόνο περιγραφικό πλαίσιο αναφορών. Γεγονός που σημαίνει, ότι επικαλούμενος τον κανόνα στην απόλυτη τήρησή του αλλά και επιδιώκοντας να μετριάσει το ποσοστό αλληγορίας εμφανές σε παλαιότερες εκδοχές, ο Winckelmann δεν κατόρθωσε ουσιαστικά να επιλύσει κύριας σημασίας αισθητικά προβλήματα που ξεπηδούσαν από μια τέτοιου είδους "αυστηρή" αναβίωση, αφήνοντας αναπάντητο το ερώτημα που τα συντηρούσε. Ενδεικτική είναι στο σημείο αυτό η υπενθύμιση του Gotthold Ephraim Lessing (1729-81) στο "Λαοκόοντα",¹⁸ η οποία και αποτέλεσε ένα ακόμη βήμα στη

διερεύνηση και διεύρυνση των ορίων του κλασικισμού, καθώς επέκρινε ανοιχτά όχι μόνο τον απόλυτο ιδεαλισμό που κυριαρχούσε στις πνευματικές αντιλήψεις της εποχής αλλά και τις διαστάσεις του στη δημιουργία. Επανεξετάζοντας τις απόψεις του Winckelmann και συγκεκριμένα αυτές που ο στοχαστής παραθέτει στο δοκίμιό του "Σκέψεις για τη μίμηση των Ελλήνων στη ζωγραφική και γλυπτική", ο Lessing σημειώνει χαρακτηριστικά:

"Η παρατήρηση...ότι ο πόνος δεν δείχνεται στο πρόσωπο του Λαοκόοντα με τη μαυιά εκείνη, που η ένταση του θα έπρεπε να μας κάνει να υποθέσουμε ότι θα τον εκυρίευε, είναι πέρα για πέρα σωστή. Αναντίρρητο είναι, επίσης, ότι ακριβώς στο σημείο τούτο, που θα έκανε έναν ημιμαθή να πει ότι ο καλλιτέχνης έμεινε παρακάτω από τη φύση και ότι δεν κατάφερε να φθάσει το αληθινό πάθος του πόνου, στο σημείο λέω τούτο, έλαμψε ακριβώς η σοφία του. Μόνο στο λόγο της σοφίας αυτής, που μας δίνει ο κύριος Βίνκελμαν, στην καθολικότητα του κανόνα, που ξεκινάει από το λόγο αυτόν, τολμώ νά'χω διαφορετική γνώμη. Ομολογώ ότι η αποδοκιμαστική ματιά που ρίχνει στο Βεργίλιο, ήταν το πρώτο πράγμα που μ'έκανε να εκπλαγώ. Και ύστερα, η σύγκριση με το Φιλοκτήτη. Απ' εδώ θα ξεκινήσω και θα καταγράψω τις σκέψεις μου. Ο Λαοκόων πάσχει, όπως ο Φιλοκτήτης του Σοφοκλέους. Πως πάσχει αυτός; Είναι περίεργο ότι τα βάσανά του άφησαν σε μας τόσο διαφωτιστικές εντυπώσεις. Οι θρήνοι, οι κραυγές, οι κατόρες, που με τους ήχους τους είχε γεμίσει ο πόνος του το στρατόπεδο, παρενοχλώντας όλες τις θυσίες και ιεροτελεστίες, ηχούσαν εξίσου τρομερά στο έρημο νησί, κι αυτός ήταν ο λόγος της εκεί εξορίας του. Η κραυγή είναι η φυσική έκφραση του σωματικού πόνου. Οι πληγωμένοι πολεμιστές του Ομήρου πέφτουν συχνά χάμω με κραυγές... Όσο κι αν ανεβάζει ο Όμηρος τους ήρωές του ψηλότερα από την ανθρώπινη φύση, μένουν ωστόσο πιστοί σ'αυτήν, όταν πρόκειται για το αίσθημα των πόνων ή των προσβολών, όταν πρόκειται για την εξωτερίκευση του αισθήματος αυτού με κραυγές, ή με δάκρυα ή με βρισιές. Με βάση τις πράξεις τους, είναι πλάσματα ανωτέρου είδους, με βάση τα αισθήματά τους είναι αληθινοί άνθρωποι. Ξέρω ότι εμείς, οι πιο εξευγενισμένοι Ευρωπαίοι εξυπνοτέρων νεωτέρων καιρών, είμαστε σε θέση να εξουσιάζουμε καλύτερα το στόμα μας και τα μάτια μας. Ευγένεια και ευπρέπεια απαγορεύουν κραυγές και δάκρυα. Η ενεργητική γενναιότητα της πρώτης τραχείας εποχής του κόσμου μετατράπηκε σε παθητική γενναιότητα. Ακόμη και οι προπάτορές μας ήταν μεγαλύτεροι σ'αυτήν παρά σε εκείνη. Να καταπνίγουν οι άνθρωποι κάθε πόνο τους, να αντικρίζουν το πλήγμα του θανάτου με ασυγκίνητο μάτι, να πεθαίνουν από τις δαγκωματιές της έχιδνας γελώντας, να μη θρηνούν ούτε για το αμάρτημά τους, ούτε για το χαμό του πιο αγαπημένου τους φίλου, αυτά ήταν γνωρίσματα του παλαιού βόρειου ηρωικού ήθους... Ο Έλλην δεν ήταν έτσι. Αισθανόταν και φοβόταν. Εξωτερίκευε τους πόνους και τα βάσανά του, δεν ντρεπόταν για καμιά από τις ανθρώπινες αδυναμίες του, αλλά και καμιά δεν έπρεπε να αναστείλει τα βήματά του στο δρόμο της τιμής και στην εκπλήρωση του χρέους του. Ό,τι στους βαρβάρους επήγαζε από αγριότητα και σκληρότητα, στον Έλληνα το υπαγόρευαν οι αρχές".¹⁹

Στα πλαίσια μιάς τέτοιου είδους προβληματικής, το εγχείρημα του κλασικισμού ξεπερνώντας τις θεωρητικές του δεσμεύσεις, επαναισιήγαγε τις έννοιες του τραγικού και της "μανιέρας" ως τις πλέον ζωντανές και αποτελεσματικές, αναφορικά με την προσέγγιση των φυσικών νόμων, δίνοντας έμφαση ακόμη και στα στοιχεία εκείνα, που ενδεχομένως μπορούσαν να το "διαβρώσουν". Έτσι, ενώ δεν θιγόταν άμεσα η προσπάθεια ανεύρεσης ενός γενικού τύπου έκφρασης, μπορούσε κανείς ανεπιφύλακτα να μιλά όχι για ένα συγκεκριμένο κλασικισμό, αλλά για

χαρακτηριστικά κλασσικά μορφώματα, ικανά να προσδιορίσουν σαφέστατα, ως προς τα δεδομένα του, τον αρχικό όρο.

Ειδικότερα στη ζωγραφική και μάλιστα στη δημιουργία του Jacques Louis David (1748-1825), του πιο ένθερμου υποστηρικτή των απόψεων του Winckelmann, το ενδεχόμενο προσέγγισης των βασικών προτάσεων που συγκροτούσαν το Αρχαίο Ελληνορωμαϊκό ιδεώδες, αν και φιλτραρισμένο μέσα από τις ανακατατάξεις και τη ρευστότητα της εποχής, κατέληγε σε ακριβείς διατυπωμένες βεβαιότητες, ενδεικτικές για ένα κύριο ελεγχόμενο αισθητικό αποτέλεσμα βασισμένο σε καθαρά εκφραστικές αξίες.²⁰ Συγκεκριμένα, με το να προτείνει την υπεροχή του πλαστικού έναντι του ζωγραφικού, ο David έκρινε ότι επιτύγχανε την ενότητα της σύνθεσης, ενότητα που εξασφάλιζε σε ένα "πειστικό" βαθμό τη συμμετρία, την εικονιστική συνάφεια αλλά και την εντύπωση της ψυχογραφικής εμβάθυνσης, εμφανή σε όλα του τα έργα. Από την άλλη, παρ' ότι παράλειπε "σκόπιμα" τις Αναγεννησιακές κατακτήσεις στην προοπτική, δίνοντας έμφαση στην καθαρότητα των γραμμών και των περιγραμμάτων, ο καλλιτέχνης κατόρθωσε χάριν της απaráμιλλης σχεδιαστικής του ικανότητας, να επιβάλλει έναν ζωντανό ρυθμό στη σύνθεση, παραβιάζοντας ακόμη και τις ίδιες του τις επιδιώξεις. Έτσι, ξεκινώντας από τον "Όρκο των Ορατίων"²¹ -σταθμό στη δημιουργία του αλλά και σύμβολο του νεοκλασικισμού- ή από την "Αρπαγή των Σαβίνων",²² όπου επιχειρείται η λιτότητα και η άρνηση κάθε παραπληρωματικού ή μη ουσιαστικού στοιχείου, πέρασε στις προσωπογραφίες του "Κυρίου Σεριζιάν"²³ και του "Κόμη Μοντεσκού",²⁴ στις οποίες η επανειλημμένη αντίθεση ψυχρών και θερμών τόνων για την ανάδειξη των εκφράσεων του προσώπου αλλά και ο τονισμός των λεπτομερειών, υποτάσσουν το γενικό στο επί μέρους, "προκαλώντας" την όραση σε ένα αληθοφανές παιχνίδι χρωματικών εμπειριών. Ωστόσο, την προνομιακή θέση στη ζωγραφική του David κατέχει κατά τη γνώμη μας η σύνθεσή του "Η δολοφονία του Μαρά".²⁵ Εδώ, η υπερβολική γυμνότητα του χώρου, συνδυασμένη με τη στάση του σώματος και την περιορισμένη χρωματική κλίμακα, ούτως ώστε να δίνεται η εντύπωση νεκρικού μεγαλείου, έρχεται να ορίσει μια καινούρια ενότητα με πλαστικά μέσα, ιδεαλιστικό πνεύμα αλλά και ρεαλιστική πιστότητα. Στον αντίποδα του κλασικισμού του David ο εκφραστικός κόσμος του Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1864) -μαθητή του πρώτου- έχει να παρουσιάσει ορισμένες σημαντικές κατακτήσεις. Πνεύμα ανήσυχο και εκκεντρικό ο Ingres αν και υπερασπίστηκε αρχικά κάποιο αρχοντικό ιδανικό, με σκοπό να καθιερωθεί σε μιά τάξη με τις αδυναμίες και τις ψευδαισθήσεις ή τα συμπλέγματα της εποχής του, για "τεχνητό" ουμανισμό που δοξάζει Θεούς και "παλαιού τύπου" ήρωες, γρήγορα αντιλήφθηκε τον αισθησιασμό και το πάθος της τελειότητας που εκπέμπει ένα γυμνό ανθρώπινο σώμα, και το αναγνώρισε ως κατ' εξοχήν ιδανικό για την τέχνη του.²⁶

Από την άλλη, η ανάγκη ανύψωσης του προσωπικού βιώματος μέσω της απεικόνισης και ανάδειξης των συναισθημάτων, επέφεραν με την πινελιά του το αποφασιστικό πλήγμα στην ήδη υπό αμφισβήτηση εξιδανίκευση του κλασικισμού, δίνοντας νέο περιεχόμενο στην καλλιτεχνική δημιουργία του 18ου αιώνα.²⁷ Τα βασικά στοιχεία της ζωγραφικής του Ingres είναι η έντονη όξυνση του σχεδίου -καθοριστική για την εκφραστική του συνόλου-, οι σχεδόν ανάγλυφες αλλά εύκαμπτες φόρμες και η περιγραφική ακρίβεια της σύνθεσης, στοιχεία ιδανικά στο να μεταφέρουν με ειλικρίνεια το χαρακτήρα και την ψυχική διάθεση του μοντέλου.

Τόσο στις "Αποθέωση του Ομήρου"²⁸ και "Το όνειρο του Οσσίαν",²⁹ όσο και στις συνθέσεις του που αφορούν την παρουσίαση γυναικείων γυμνών, όπως "Η μεγάλη Οδαλίσκη"³⁰ και το "Τουρκικό Λουτρό",³¹ οι πλατιές ζώνες χρώματος σε απόλυτη

αρμονία με το σχέδιο και τα περιγράμματα, απελευθέρωσαν το αισθητικό αποτέλεσμα από τη "σύγχυση" των μπαροκικών φωτοσκιάσεων, επαναφορτίζοντας τις μορφές με την ξεκάθαρη σημασία των Ραφαελικών επιδιώξεων.³²

Αντιμετωπίζοντας το Ραφαήλ ως έναν από τους μεγαλύτερους καινοτόμους στο καλλιτεχνικό Ευρωπαϊκό στερέωμα, ο Ingres περιστρέφεται ουσιαστικά γύρω από την πραγματικότητα και τη μίμησή της και αναζητάει την απόλυτη ισορροπία τους στο επιβλητικό καθρέφτισμα της ζωής. Μα σε τούτη την εναγώνια συνάντηση, σε τούτη την αντανάκλαση του αντιφατικού θεάτρου της πραγματικότητας, όπου το μέτρο της αρμονίας μετατρέπεται σε μέτρο των υπερβολών και η εντύπωση επιφυλάσσει άπειρες ρυθμικές απολαύσεις, τα όρια είναι τόσο συγκεκριμένα, ώστε να καταλήγουν απαραβίαστα σε ένα σταθερό επιχείρημα: Τη γαλήνια ματιά της "Κυρίας Devausey".³³ Πράγματι ή ζωγραφική ιδιοφυία του καλλιτέχνη εντοπίζεται ως επί το πλείστον στις προσωπογραφίες του, στις οποίες ο ρεαλισμός και η δύναμη των συναισθημάτων επιφυλάσσουν ένα διανοητικό και υποβλητικό περιεχόμενο, ικανό να επιβεβαιώνει την εσωτερικότητα της εικόνας στα πλαίσια της ίδιας της της συγκρότησης.

Σε παράλληλο με του Ingres δρόμο κινείται η δημιουργία και του άλλου ευνοούμενου μαθητή του David, Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823). Αν και αρχικά επηρεάστηκε άμεσα από τον κλασικισμό του δασκάλου του, ο Prud'hon γρήγορα ανέπτυξε ένα προσωπικό ύφος, που διακρίνεται για την πλαστική πιστότητα, το ελεύθερο σχέδιο και την ψυχογράφηση των μορφών, με το να καταργεί τη στατικότητα και τα αυστηρά περιγράμματα. Εμπνευσμένος από τη δημιουργία των ύστερο-αναγεννησιακών ζωγράφων και ιδιαίτερα του Correggio,³⁴ επιχείρησε να τονίσει στους πίνακές του τις φυσικές αντινομίες και τον εσωτερικό κόσμο των μοντέλων του, προκειμένου να επιτύχει μια σπάνια επικοινωνία και σύμπνοια με αυτά. Η ευαισθησία του εξάλλου για ότι αφορά τις χρωματικές αξίες, που δίνουν τη δυνατότητα για μιά ουσιαστικότερη παρέμβαση του καλλιτέχνη στην ερμηνεία της πραγματικότητας, αποτέλεσε το βασικό άξονα των ενδιαφερόντων του, ούτως ώστε να απελευθερώσει τη ζωγραφική από τα δεσμά της εξιδανίκευσης, της αληθοφάνειας και της θεατρικής μεγαληγορίας. Ιδιαίτερα στη σύνθεσή του "Αυτοκράτειρα Ιωσηφίνα",³⁵ στην οποία και πιστοποιείται η ισχυρή αμφιβολία του απέναντι στις κλασικιστικές αναζητήσεις της εποχής του, η ιδέα για μιά ζωντανή προσέγγιση της ανθρώπινης περιπέτειας, εκφράζεται αινιγματικά και μειλίχια, καταλήγοντας σε ένα είδος ελεγειακής απολογίας. Με πλατιές πινελιές και διάφανα χρώματα, ιδανικά να αποδώσουν την ποιητική ατμόσφαιρα του συνόλου μα και μιά συγκρατημένη αισιοδοξία, ο Prud'hon εισάγει το λυρισμό, την αισθαντικότητα και την εντύπωση του μυστηριώδους στη ζωγραφική και προετοιμάζει το έδαφος στον επερχόμενο Ρομαντισμό.³⁶

Πέρα από τα σύνορα της Γαλλίας, οι ανταποκρίσεις του κλασικισμού στη ζωγραφική εκφράζονται με τη δημιουργία του Γερμανού καλλιτέχνη Anton Raphael Mengs (1728-79), ο οποίος παράλληλα ασχολήθηκε με την κριτική και τη θεωρία της τέχνης. Όσο ως κριτικός όσο και ως ζωγράφος ο Mengs προσπάθησε να προσεγγίσει τον Αρχαίο Ελληνορωμαϊκό κόσμο, μεταφράζοντας όμως τα ιδεώδη του βόση των δεδομένων της εποχής του. Εκλεκτικός ως προς τα πρότυπα που τον ενέπνεαν, αν και γνώριζε τους εσωτερικούς (μορφολογικούς) κινδύνους που εγκυμονούσε μια τέτοιου είδους προσέγγιση, κατόρθωσε τελικά να παρουσιάσει ένα ολοκληρωμένο δείγμα γραφής, προσανατολισμένο εν μέρει στην εξιδανίκευση και το μνημειακό αλλά και στην εκτίμηση του δραματικού ή της έντασης των μορφών που απεικονίζει.

Στις επιβλητικές τοιχογραφίες της βίλας Albani³⁷ καθώς και σε εκείνες του Ανακτόρου

της Μαδρίτης, όπως η "Αυγή"³⁸ και η "Είσοδος του Ηρακλή στον Όλυμπο",³⁹ η χαλαρότητα των γραμμών και των περιγραμμάτων, η πλούσια χρωματική κλίμακα και η επαναφορά των μπαροκικών φωτοσκιάσεων, συν την προτίμηση του καλλιτέχνη στις μεγάλσχημες μυθολογικές παραστάσεις, πέρα από την αφηγηματικότητα και την "ακαδημαϊκή" τους τυπολατρεία, αποκαλύπτουν τη συνειδητή πρόθεσή του για ανεξάρτητο ύφος, προορισμένο να αποδοθεί από τον προσωπικό του φορμαλισμό. Χαρακτηριστικές είναι επίσης και οι προσωπογραφίες του Mengs, όπως "Η αυτοπροσωπογραφία"⁴⁰ του και αυτές του "Winckelmann"⁴¹ και του "Herr Von Hoffmann",⁴² στις οποίες το κλασικιστικό επιχείρημα διατυπωμένο σε διαπραγματεύσιμη μορφοπλαστική γλώσσα, αφήνει περιθώρια νατουραλιστικών αλλά και ρεαλιστικών εκτιμήσεων.

Αν οι εκφραστικές αναζητήσεις της ζωγραφικής του 18ου αιώνα, αποσκοπώντας στην κριτική των "αυθαιρεσιών" του μανιερισμού ή του μπαρόκ, επανεισήγαγαν τη δυναμική του ιδανικού μέτρου, με αποτέλεσμα τις παραπάνω ομολογίες, οι αντίστοιχες στον τομέα της γλυπτικής όφειλαν να προωθήσουν την αρχική και καθοριστική για αυτόν απαίτηση, σε λειτουργικά πλαίσια.

"Περιορισμένη" από τις ειδικές δεσμεύσεις της σμίλης αλλά και του υλικού της, η γλυπτική του 18ου αιώνα δείχνει να επικεντρώνει το ενδιαφέρον της στην καθολική διεκδίκηση του απόλυτου της μορφής, (που θεωρείται ως προϋπόθεση σύλληψης και καλλιτεχνικής ερμηνείας), επικαλούμενη τους νόμους-αρχέτυπα της φυσικής διαμόρφωσης πέραν του συμβολισμού τους, σε ζωντανό πράττειν. Υποστηρικτές του εν λόγω αξιώματος ήταν οι γλύπτες Antonio Canova (1757-1822), Bertel Albetto Thorwaldsen (1770-1844), Johann Gottfried Schadow (1764-1850) και Pierre Jean David (1788-1856), οι οποίοι προσπάθησαν να ερμηνεύσουν τα δεδομένα του αντικειμενικού κόσμου σύμφωνα με την καθαρή αναγκαιότητά τους.

Για το κατά πόσο ήταν πραγματοποιήσιμη αυτού του είδους η προσδοκία μορφοποίησης στα πλαίσια που έθετε ο κλασικισμός, οι δυνατότητες αποκαλύπτονται κατά τη γνώμη μας σε κάποιες οριακές ενέργειες, που άλλοτε κατέφευγαν σε "προβληματικές" αντιγραφές έργων της αρχαιότητας και άλλοτε παρέκκλιναν από την αιγιματική αναλογία.

Ειδικότερα στον Canova, το πρόβλημα επαναφοράς της γλυπτικής στην ιδανική μίμηση των Ελληνορωμαϊκών προτύπων, θα αναιρεί τη "λύση" της καθολικής αναβίωσης που ο καλλιτέχνης επιζητούσε, μέσω της ίδιας του της χωροχρονικής διατύπωσης.⁴³ Μιας διατύπωσης που μοιάζει αποστασιοποιημένη ως προς την αρχική της ένταση, "δογματική" ως ένα βαθμό ως προς το περιεχόμενό της, μα πάνω απ' όλα "δανεισμένη" από το παρελθόν και το ύφος του, προορισμένη τελικά για την αναπαραγωγή της ή και την ανάλωσή της σε σημασίες. Έτσι, στο σύνολο του έργου του και ιδιαίτερα στις αλληγορικές συνθέσεις, όπως η "Ηβη" και το "Έρωσ και ψυχή" ή στους ανδριάντες των Παπών "Κλήμη του ΙΓ"⁴⁴ και "Κλήμη του ΙΔ",⁴⁵ η αρχική ιδέα ως προϊόν μεθοδεύσεων και "προκαταλήψεων", αν και βρήκε διέξοδο στη μορφή ως επάρκειά της, παρέμεινε ένα ψυχρό επίτευγμα ερμηνείας, μόνο και μόνο από τη νοσταλγική διάθεση του ερμηνευτή να προχωρήσει προς την ουσία του δημιουργήματος, με αφετηρία του τον κανόνα.

Εν τούτοις πέρα από την εντύπωση εξιδανίκευσης και "πειθαρχίας" στις παραπάνω συνθέσεις, θα ήταν παράλειψη αν στο σημείο αυτό δεν αναφερθούμε στη στροφή του καλλιτέχνη μετά το 1805, οπότε και ολοκλήρωσε το Μουσωλείο της Αρχιδούκισσας Μαρίας Χριστίνας. Στο έργο αυτό αλλά και στο θαυμάσιο γλυπτό του "Η Παυλίνα Μποργκέζε ως Αφροδίτη",⁴⁶ ο Canova αφού πρώτα αναγνώρισε το αδιέξοδο στο οποίο

οδήγησαν οι επανειλημμένες ενέργειες της άνευ όρων επιστροφής στα κλασσικά πρότυπα και κυρίως σε εκείνα της Ρωμαϊκής περιόδου, προσπάθησε να εισαγάγει το νατουραλισμό και τον αισθησιασμό των αναγεννησιακών κατακτήσεων, με αποτέλεσμα την εκφραστική πιστότητα και τον εσωτερικό ρυθμό των μορφών.

Κάτι ανάλογο διαπιστώνεται και στις δημιουργίες του Δανικής καταγωγής Bertel Alberto Thorwaldsen (1770-1844) και του Γάλλου Pierre Jean David, στις οποίες οι πλαστικές αξίες, αν και ξεκινούν με αφετηρία τους τον ψυχρό ακαδημαϊσμό, καταλήγουν σε μια συνειδητά λυρική τεκμηρίωση των φιλήδονων επιδιώξεων και των συναισθημάτων των καλλιτεχνών, σε επιμελημένη συνύπαρξη. Εδώ, παρ'όλο που κανένα στοιχείο δεν αποδεικνύει την ουσιαστική προσκόλληση στον κλασσικισμό όπως και κανένα δεν πιστοποιεί την απόλυτη επιστροφή στις "Μπερνίνιες" αποκλίσεις,⁴⁷ τόσο στο "Μικρό βοσκό"⁴⁸ του Thorwaldsen όσο και στο "Φιλοποιμένα"⁴⁹ του David, η υπεροχή του "ζωγραφικού" έναντι του "πλαστικού", ως άμεσο λάξευμα, επιτυγχάνει να μεταδώσει στη στέρεα φόρμα τη χάρη αλλά και την αίσθηση της φυσικότητας.

Αντίθετα στο έργο του Βερολινέζου Johann Gottfried Schadow (1764-1850), ευνοούμενου της Πρωσικής Αυλής κατά τη βασιλεία του Φρειδερίκου Γουλιέλμου του Β' (1744-1797), ο δραματοποιημένος ιδεαλισμός της "μορφικής βούλησης" του Βορρά, συνδυασμένος με την ανθρωπιστική κοσμοθεωρία που εισήγαγε η Γερμανική Αναγέννηση, συνέβαλαν στη δημιουργία μιας νέας στυλιστικής σύνθεσης, με ρομαντικές προεκτάσεις. Ως χαρακτηριστικότερα γλυπτά του καλλιτέχνη αναφέρουμε το "Μαυσωλείο του Grafen Von der Mark"⁵⁰ και τις "Δύο Πριγκίπισσες: Λουίζα και Φρειδερίκη",⁵¹ όπου ο έντονος συναισθηματισμός, η αφηγηματικότητα ως αναζήτηση νοήματος και το πάθος της λεπτομέρειας, εκφρασμένο κυρίως στην πτυχολογία, αποτέλεσαν την πεμπτοσύα των "εικονολατρικών" του προτιμήσεων, διατυπωμένων σε γοθτικούς, συμβολικούς, τόνους.⁵²

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Poussin Nicolas (1594-1665): Γάλλος ζωγράφος, εκπρόσωπος του νεοκλασικισμού. Επηρεάστηκε από τους Ραφαήλ και Μαντένια, γεγονός που τον οδήγησε σε ένα είδος επιτηδευμένης σχολαστικότητας, πάνω σε θέματα που αφορούν την αναζήτηση της τελειότητας και της ζωντάνιας στους πίνακές του. Ανάμεσα στις δημιουργίες του ξεχωρίζουν: "Η σφαγή των ιηπίων", "Η αρπαγή των Σαβίνων", "Αρτεμις και Ενδυμίων", "Η Αφροδίτη" και "Το βασίλειο της Φλώρας".

2. 1640 περ.

3. Αν και το αποτέλεσμα στη σημαντική αυτή καμπή της Ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής δραστηριότητας και αναθεώρησης αποδεικνύεται ταυτόχρονα αισθητικό και ηθικοκοινωνικό, οι ήρωες του Μολιέρου ανακλάθουν με τα ελαττώματά τους στο απόλυτο της παρουσίας τους, όλα εκείνα τα ακαθόριστα σημάδια της ανθρώπινης τραγικότητας, που οι προηγούμενες δημιουργικές προσπάθειες, μέσω της έπαρσης ή της αλληγορίας η οποία τις διέκρινε (ή και τις διέσωζε), όφειλαν να λησμονήσουν.

4. Βλ. Heinrich Nolfflin: "L' art classique". Gerard Monfort Editeur. 1990 Brionne. Σελ. 19, 20.

5. Andrea Palladio (1508-1580): Ιταλός αρχιτέκτονας, ένας από τους σημαντικότερους της εποχής του. Ως εισηγητής του νεοκλασικισμού ο Παλλάδιο προσπάθησε να συνδυάσει τους αρχαίους κλασικούς τύπους με εκείνους της Αναγέννησης και ιδιαίτερα της Σχολής του Μπραμάντε, επιβάλλοντας ωστόσο έναν καινούριο προσωπικό ρυθμό, ο οποίος και επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους αρχιτέκτονες.

6. Claud Perrault (1613-1688): Γάλλος αρχιτέκτονας και θεωρητικός του Νεοκλασικισμού. Το συγγραφικό του έργο αποτελείται από μελέτες και μεταφράσεις, όπως ενείνη του Βιτρούβιου στη Γαλλική, ενώ στο αρχιτεκτονικό του ανήκουν το Observatoire και η ανατολική πρόσοψη του Λούβρου.

7. Jacques Germain Soufflot (1713-1780): Γάλλος αρχιτέκτονας, εκπρόσωπος του νεοκλασικισμού. Το σπουδαιότερο έργο του είναι η ανέγερση του Ναού της Αγίας Γενεβιέβης, γνωστού ως το Πάνθεο του Παρισιού μετά την Γαλλική Επανάσταση.

8. Charles Percier (1764-1830): Γάλλος νεοκλασικιστής αρχιτέκτονας, σχεδιαστής της Rue de Rivoli επί του κήπου του Κεραμεικού.

9. P.L.F. Fontaine (1826-1853): Γάλλος αρχιτέκτονας. Υπήρξε συνεργάτης του Percier στην κατασκευή της Rue de Rivoli.

10. Carl Gotthard Langhans (1732-1808): Γερμανός αρχιτέκτονας. Το σημαντικότερο έργο του είναι η Πύλη του Βρανδεμβούργου στο Βερολίνο, εμπνευσμένο από τα Προπύλαια του Παρθενώνα.

11. David Gilly (1748-1808): Γερμανός αρχιτέκτονας. Θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους εισηγητές του κλασικισμού στη Γερμανία.

12. William Kent (1685-1748): Άγγλος αρχιτέκτονας. Ήταν επηρεασμένος από τον Παλλάδιο. Εισηγάγε στη Αγγλία τον κλασικισμό, εκφρασμένο με τα σχέδιά του για το Holkham Hall του Νόρφολκ και για το κτίριο των Στρατώνων της Έφιππης Φρουράς.

13. Lord Burlington (1694-1753): Νεοκλασικιστής αρχιτέκτονας. Ανήκει και αυτός στους λεγόμενους Παλλαδιανούς. Κατασκεύασε το Chiswick House (1725) στο Λονδίνο και την Αίθουσα Συνελεύσεων στην Υόρκη.

14. Robert Adam (1728-1792): Άγγλος αρχιτέκτονας. Κατασκεύασε την πρόσοψη του Kedleston στο Ντάρμπυσσαϊρ και τη βιβλιοθήκη του Kenwood House στο Λονδίνο.

15. Βλ. Bill Risebero: "Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής". Εκδ. Φόρμα. Ε.Π.Ε.

Χώρος 1. 1982. Σελ.185-187.

16. Βλ. Ρόμπερτ Φυρνώ-Τζόρνταν: "Η Ιστορία της Αρχιτεκτονικής" Εκδ. Υποδομή 1981 σελ. 343 κ.εξ.

17.Βλ. "Art du XVIII Siecle. France-Angleterre-Espagne. Impressionnisme: Origines de l'art moderne". Histoire de l'art. Alpha Tom.8. Σελ.107.

18. Βλ. Lessing: "Λαοκόων" Εκδ. Κολλάρος 1926. Μετ. Αριστομένης Προβελέγγιος.

19. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού πνεύματος" τομ. VI σελ. 35,36. Εκδ Δ. Γιαλελή. 1976.

20.Βλ. Philippe Bordes: "David". Hazen Paris 1988. Σελ.27. Βλ. επίσης E.J. Delecluge: "Luis David, son Ecole et son temps". Paris 1983.

21. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου (331X428cm). 1784.

22. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου (387X521cm). 1792-99.

23. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου (129X96cm). 1795.

24. Μουσείο Βαρσοβίας (304X218cm). 1779.

25. Βρυξέλλες. Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών (165X128cm). 1793.

26. Βλ. Jean Clay: "Le romantisme". Hachette Realite.1980. Σελ.132.

27. Για τις απηχήσεις της τέχνης του στην εποχή του αλλά και αργότερα Βλ. σχετ. Jean Alezard: "Ingres et igrisme". Etition Albin Michel. Paris 1950.

28. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου (380X507cm). 1827.

29. Μουσείο Μοντωμπάν (342X270cm). 1813.

30. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1814.

31. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (διάμετρος 105cm). 1863.

32. Βλ. Henri Focillon: "La peinture au XIX siecle". Flammarion Paris. Tom. I. Σελ.206,208

33. Σαντιγύ. Μουσείο Κοντέ (75X57cm). 1807.

34. Antonio Allegti (1494-1534): Ιταλός ζωγράφος γνωστός και ως Correggio. Αρχικά επηρεάστηκε από τη ζωγραφική των Λ. Κόσρα, Μιαντένια και Λεονάρντο. Κατόρθωσε ωστόσο να αναπτύξει ένα προσωπικό στυλ με στοιχεία του, την αίσθηση της πλαστικότητας στην απόδοση της ανθρώπινης σάρκας, τα ζωντανά χρώματα και τα δραματικά εφέ, πειραματιζόμενος πάνω στην τεχνική των φωτοσκιάσεων. Ασχολήθηκε με θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως: "Η Αγωνία στον Κήπο της Γεσθημανής", "Η Ανάληψη" και "Η Άγια Νύχτα" καθώς και με μυθολογικές παραστάσεις. ("Ο Ερμής νουθετεί τον Έρωτα μπροστά στην Αφροδίτη").

35. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1805.

36. Βλ. "Art du XIII..." οπ. και σημ. 17. Σελ.126.

37. Πρόκειται για την τοιχογραφία "Παρνασσός" στην οροφή της βίλας. 1761.

38. Τοιχογραφία από το Ανάκτορο της Μαδρίτης.

39. Τοιχογραφία από το Ανάκτορο της Μαδρίτης.

40. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1773/Λάδι 70,4X55,5cm).

41. Κρακάου Furst Lubomirski. 1761.

42. Δρέσδη. Gemalbegalerie Alte Meister. 1745

43. Για τον κλασικό και τις εκφάνσεις του στη γλυπτική του Canova βλ. σχετ. G. Rouches: "L'oeuvre iconographique de Canova". Gazette des Beaux-Arts. 1922. Σελ.267-275.

44. Ρώμη. Άγιος Πέτρος.

45. Ρώμη. Άγιοι Απόστολοι.

46. Φιλοτεχνήθηκε το 1807.

47. "Μπερνίνιες" αποκλίσεις ή αποκλίσεις του Μπερνίνι, -Cian-Lorenzo Bernini (1598-

1680)- Ιταλού γλύπτη και αρχιτέκτονα. Ο Μπερνίνι ασχολήθηκε αρκετά νέος με τη γλυπτική και επηρεάστηκε από το Μανιερισμό του Μιχαήλ Αγγέλου, του Καραβάτζιο και των Καράτσι. Η συμβολή του στην ανανέωση των πλαστικών τεχνών, οφείλεται κυρίως στην απελευθέρωση της τέχνης από τις κλασικές αντιλήψεις, απελευθέρωση που είχε τη βάση της στην προσπάθεια μορφοποίησης της αγωνίας, του ανθρώπινου πόνου και της έκστασης της θρησκευτικής ζωής. Θεωρείται ο εισηγητής των τάσεων του Μπαρόκ στη γλυπτική. Από τα έργα του ξεχωρίζουν το περίφημο σύμπλεγμα "Η Έκσταση της Αγίας Τερέζας" στο παρεκκλήσι Κορνάρο της Σάντα Μαρία ντε λα Βιττώρια της Ρώμης, οι προτομές του "Δούκα Φραγκίσκου Α των Έστε", και του "Καρδινάλιου Σκιπιόνε Μοργκέλε" καθώς και τα μυθολογικού περιεχομένου γλυπτά "Απόλλων και Δάφνη", "Αινείας και Αγκίσση".

48. 1822-1824.

49. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1837.

50. Βερολίνο. Dorotheen Kirche. 1791.

51. Βερολίνο. 1795-97.

52. Βλ. Kunstin Berlin 1648-1987. Staatliche Museen zu Berlin-Altes Museum. 10 Juni bis 25 Oktober 1987. Σελ.36.

III. Προσεγγίζοντας τα θολά ρομαντικά τοπία.

Μεφιστοφελής: Πάντα αχόρταγα τον πιάνει,
καμιά ευτυχία δεν του φτάνει.
Πάντα κάτι λαχταράει,
κάτι καινούριο επιθυμεί.
Στην τελευταία του εναγώνια στιγμή
γυρεύει ο δύστυχος γερά να κρατηθεί.
Αυτός που μ'αντιπάλευε καιρό,
γκρεμίστηκε απ'τον χρόνο τον σκληρό.
Ο γέρος τώρα κείται στο χώμα
και έκλεισε του ρολογιού το στόμα!

Χορός: Εσώπασε, μεσάνυχτα. Σιωπή!...
Πέσαν οι δείχτες! Νύχτα Παγερή!

Μεφιστοφελής: Πέσαν οι δείχτες, όλα πια τελειώσαν.

Χορός: Επέρασε και πάει!...

Μεφιστοφελής: Πέρασε! Πόσο ανόητη κουβέντα για το
ανθρώπινο το δράμα!

Το "πέρασε" και "τίποτε" είναι το ίδιο
πράγμα.

Μια και το έργο μας θα πέσει στον γκρεμό,

γιατί να βάλουμε σκοπό παντοτινό;

Επέρασε και πάει τι πάει να πει.

Κι όμως άνθρωπε, παλεύεις σε ένα κόσμο
που θαρρείς πραγματικό.

Εγώ το σύμπαν θα ήθελα έρημο κι αιώνια
αδειανό.".¹

Αναζητώντας την αφορμή, η Ιστορία θα μας ξεγελάσει και πάλι! Οριστικά δέσμοι των προνομιακών της στιγμών, δέσμοι του Ευρωπαϊκού μας πεπρωμένου, οφείλουμε πάντα έκπληκτοι να "συμμεριστούμε" τους οδοιπόρους της και τις διαδρομές τους. Οφείλουμε να επιμείνουμε καθώς και να υποστούμε το μονότονο μονόλογό της, όπως οφείλουμε στα δρώμενά της, φορώντας για μιά ακόμη φορά τα φθαρμένα κοστούμια των πρωταγωνιστών της.

Αλλά τι μας εξασφαλίζει η μηδενιστική υπενθύμιση του Μεφιστοφελή στην πέμπτη πράξη του Φάουστ; Μήπως έχουμε ξεμακρύνει κατά πολύ από το στόχο μας, συλλαμβάνοντας το ρομαντισμό κατά τη στιγμή που ο μαγικός του κύκλος κλείνει για πάντα; Η μήπως σε αυτήν ακριβώς τη "δυνατότητα" εντοπίζεται η προβληματική, που χαρακτηρίζει τα θολά τοπία της αλληγορίας του;

Η σύγχυση γύρω από τα όρια του ρομαντισμού είναι σίγουρα πιά ενδεικτική από τη σαφήνεια του προσδιορισμού του, μιά και κατά τη γνώμη μας στο περιεχόμενό του, προλεγόμενα και επίλογος παραμένουν ακόμη και σήμερα αινιγματικά. Και παραμένουν αινιγματικά, όχι γιατί κανένας ορισμός από όσους έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς,² δεν μπόρεσε απόλυτα να χαρακτηρίσει τα δεδομένα "μιας πνευματικής βαβέλ"³ θεμελιωμένης στα ερείπια της ίδιας της της μυθολογίας, αλλά γιατί τα συγκεκριμένα δεδομένα βρίσκονται πέραν του υφολογικού της ζητούμενου, στα πλαίσια κάποιας ιδιαίτερης φαντασιακής προσδοκίας.

Ανακαλώντας το ερώτημα, επανερχόμαστε στο Goethe και χωρίς να επιζητούμε το χαρακτηρισμό του ως κλασσικού ή αντικλασσικού, θα προσπαθήσουμε να εμβυθύνουμε στη διαλεκτική του προβληματισμού του, στο μέτρο που μια τέτοιου είδους κατανόηση πυροδοτεί την αρχική περιέργειά μας.

Τρία χρόνια πριν από την ολοκλήρωση του δευτέρου μέρους του Φάουστ και συγκεκριμένα στις 2 Απριλίου του 1829, στις συνομιλίες του με το συνεργάτη του Eckermann, ο Goethe επισημαίνει χαρακτηριστικά:

"Ονομάζω κλασσικό το υγιές και ονομάζω ρομαντικό το άρρωστο. Οι Νιμπελούγκεν π.χ. είναι κλασσικοί όπως ο Όμηρος, διότι είναι υγιείς και δυνατοί. Οι περισσότεροι από τους νεώτερους είναι ρομαντικοί, όχι διότι είναι νεώτεροι, αλλά διότι είναι αδύνατοι, ασθενικοί, άρρωστοι. Οι αρχαίοι δεν είναι κλασσικοί διότι είναι αρχαίοι, αλλά διότι είναι εύρωστοι, ζωογόνοι, ήρεμοι και υγιείς. Εάν διακρίνουμε το κλασσικό από το ρομαντικό, σύμφωνα με τους χαρακτήρες, τότε θα διασαφηνιστούν τα πράγματα".⁴

Η διευκρίνιση του Γερμανού δραματουργού μας οδηγεί σε ένα ακόμη βήμα. Να εντοπίσουμε το Ρομαντισμό ως προς τις υφολογικές του αποκλίσεις, σημαίνει να εισχωρήσουμε στην εσωτερική δομή της εκφραστικής του. Εκεί δηλαδή όπου η ισορροπία και η ανισορροπία, το αποτελεσματικό και το πλανερρό, το πραγματικό και το μυστηριώδες συνυπάρχουν και εμφανίζονται οριακά με την "παθολογική" σύλληψη-εκτίμηση της εικόνας του κόσμου, μεταμορφωμένα σε πολύμορφους συνδυασμούς. Σημαίνει να αναλογιστούμε τις εμπειρίες και τις ερμηνείες των πρωταγωνιστών του, τη σχέση τους με την ιστορική πραγματικότητα αλλά και να αναγνωρίσουμε την παραδοξότητα των ρομαντικών δεδομένων, πλάι στα αδιέξοδα της πλασματικής αρχαιολατρίας κατά την προεπαναστατική περίοδο.⁵

Διαπιστώθηκε ήδη, πως από τα τέλη του 18ου αιώνα η καθολική αποδοχή των κλασσικών κανόνων στην έκφραση και τη δημιουργία με βάση τα Ελληνορωμαϊκά ιδεώδη, ακόμη και στις πεποηθήσεις των πιο ένθερμων υποστηρικτών της, άρχισε να αμφισβητείται. Πως οι πάγιες θεωρητικές θέσεις, οι αξίες μα και η ίδια η προοπτική που απέβλεπε στην απόλυτη αναβίωση ενός μακρινού και οριστικά χαμένου πολιτισμού, πριν καν κατορθώσουν να εξασφαλίσουν την επιδιωκόμενη σε οργάνωση-ολοκλήρωση, φόρμουλα έκφρασης, υποχρεώθηκαν να "λοξοδρομήσουν". Με την εμφάνιση του νέου αιώνα και κάτω από τις παρερμβατικές πιέσεις των στοχαστών του Διαφωτισμού, οι εν λόγω "λοξοδρομήσεις" απέκτησαν μιά υπολογίσιμη, κριτική σημασία και οδήγησαν τις αντιλήψεις πέρα από τα σύνορα του δογματισμού και του ορθολογισμού, σε καινούρια πεδία διεκδικήσεων.

Ωστόσο, για να κατανοήσουμε τη διαφορετικότητα του Ρομαντικού κινήματος έναντι του κλασσικισμού, θα πρέπει πρώτα να εντοπίσουμε τα κύρια σημεία "έντασης" και συγκρότησης των δύο ρευμάτων, λαμβάνοντας υπόψη την καθαρά "ιστορική" εκπόρευση του ενός από το άλλο. Αναμφισβήτητα ο ρομαντισμός ερχόταν να συνδεθεί με τη θνήσκουσα προοπτική μιάς εξαντλητικά δοκιμασμένης αισθητικής αναμόχλευσης, θεμελιωμένης στη βάση λογοκεντρικών αξιολογήσεων και κωδίκων ερμηνείας του αντικειμενικού κόσμου. Αποδεχόμενοι την Καρτεσιανή πρόταση για τη δύναμη της διάνοιας, οι νεο-κλασσικοί προσπάθησαν να ανάγουν τους νόμους της επιστήμης στο χώρο της δημιουργίας. Επιχείρησαν να εφαρμόσουν στην τέχνη, όπως και στην ηθική, τις Νευτόνιες κατακτήσεις και επινόησαν συγκεκριμένους κανόνες, που αφορούσαν τη λειτουργία της σκέψης ή και της συμπεριφοράς, περιφρονώντας της μη-έλλογες όψεις της ανθρώπινης συνείδησης.⁶ Επακόλουθο των παραπάνω μεθοδεύσεων, που ταυτόχρονα σήμαιναν και τη μη-ηθελημένη παραγνώριση του ίδιου

του ιδεαλιστικού περιεχομένου, ήταν ο διακοσμητικός-εξωραϊστικός χαρακτήρας των δημιουργημάτων αλλά και η εσωτερική δυσφορία των συντελεστών και των αποδεκτών τους, ικανή να προβεί σε πρωτοφανέρωτες εκτιμήσεις. Ενδεχομένως, αν στην εμφάνιση του κλασικισμού ο καλλιτέχνης απέβλεπε στην κατάργηση των "υπερβολών" του μανιερισμού και των μπαροκικών επιδιώξεων, στην αντίστοιχη του ρομαντισμού και σε αντιδιαστολή προς το ιδεώδες της τελειότητας της ανθρώπινης φύσης, αναζήτησε τις αντινομίες τους, μέσα από την *Camera Obscura* της μεταμεσαιωνικής "αυταπάτης". Επεθύμησε παθιασμένα την ειλικρινή ιδιοποίηση του νοητού και του εμπειρικού κόσμου, δημιουργώντας κάποιες ασύμμετρες αντιστοιχίες ανάμεσα στο μύθο και την πραγματικότητα. Ξεσκέπασε με θριαμβευτικό τρόπο τη μειλίχια πρόσοψη του κλασικισμού επιχειρώντας να εισβάλλει στα παραμελημένα μυστικά της δημιουργίας και επανέφερε στο καλλιτεχνικό και το πνευματικό στερέωμα την τιτάνια κατάφαση της Προμηθεϊκής συνείδησης. Και απ' αυτό το βιωματικά επίπονο σύστημα αξιών, απ' αυτή την αβέβαιη περιοχή των επαναλαμβανόμενων "πληγών", όπου η βασιανιστική μνήμη αποτελούσε το μόνιμο επιχείρημα για την ουσιαστική ζωή, ξεπρόβαλαν οι ελεγειακές μορφές της αποστερημένες από το νόημά τους.

Πράγματι σε σύγκριση με την κλασική πειθαρχία, το περιεχόμενο της ρομαντικής δημιουργίας ήταν πέρα για πέρα αναρμονικό και "συναισθηματικό" κατά τη Σιλλερική έννοια,⁷ μα όχι αφηρημένο. Στην προσπάθειά τους να καταγράψουν με τον πιο "πειστικό" τρόπο τις μεταβολές της πραγματικότητας, οι εκπρόσωποι της ρομαντικής αλληγορίας μετατρέπονταν σε εκφραστές της ψυχικής τους διάθεσης, συσχετίζοντας τις διακυμάνσεις και τις μεταπτώσεις της με τις βίαιες εναλλαγές του φυσικού βασιλείου:

"Α! δεν είναι μεγάλη η τρομερή συμφορά του κόσμου, δεν είναι οι πλημμύρες που ξεθεμελιώνουν τα χωριά σας, οι σεισμοί που ρουφάνε τις πολιτείες σας, όχι, δεν είναι αυτά που με συγκινούν! Εμένα μου σαρακοτρώει την καρδιά η φρικτή δύναμη της καταστροφής που κρύβει μέσα του το κάθε τι στη φύση, αυτή που δεν έπλασε κανένα πράγμα, τίποτα που να μην καταστρέφει τον πλησίον του και τον εαυτό του. Κι έτσι πλανιέμαι τρομαγμένος, με τη γή, με τον ουρανό και με τις κινούμενες δυνάμεις του ολογυρά μου. Δεν βλέπω άλλο τίποτε έξω από ένα τέρας που αδιάκοπα, αιώνια ρουφάει, καταβροχθίζει κι αδιάκοπα αναχαράζει..."⁸

Τι πιο συγκεκριμένο από μιά τέτοιου ύφους ομολογία βούλησης! Πίσω από τα απροσδιόριστα τοπία της ρομαντικής εικονογραφίας ένας ατέρμονος, νοσταλγικός μονόλογος αναγνωρίζει εδώ ως μοναδικό αυτοσκοπό του, το ολοκληρωμένο βίωμα και την οδύνη του.

Η αναφώνηση του νεαρού Βέρθερου επανέφερε στο καλλιτεχνικό προσκήνιο του 19ου αιώνα τις μεσαιωνικές δοξασίες για τις ανελέητα "καταστροφικές" δυνατότητες του ανθρώπινου πράττειν, διασκευασμένες στο έπακρο της υφολογικής τους παρουσίας, από μιά συνειδητή τάση απελπισίας. Σε αντίθεση με τους κλασικούς ήρωες, η τραγωδία του Βέρθερου ήταν ότι γνώριζε την τελική έκβαση των πράξεών του, ενώ η ιστορία του αφορούσε την ανθρωπότητα, από τη στιγμή που "συμμεριζόταν" αποκλειστικά τη δική του, υποκειμενική δράση. Μια δράση στην οποία ο ηρωισμός, ξέχωρα από το ιδεολογικό του περίβλημα, απαιτούσε από την πραγματικότητα - σύμφωνα με την δραματικότητα και τη μεγαλοστομία του ύφους- να του προσφερθεί "ως το πιο κατάλληλο υλικό για την αυτοδόμησή του".⁹

Ταυτόχρονα η εμπειρία της Γαλλικής Επανάστασης και οι προεκτάσεις της Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, έρχονταν να προσδώσουν με την

εμφάνιση του νέου αιώνα συγκεκριμένο περιεχόμενο στην αξιολόγηση των ιστορικών εξελίξεων. Το ιστορικό πεπρωμένο αυτόματα έγινε και προσωπικό, εφόσον ο καθένας -οποιαδήποτε κι αν ήταν η ταξική καταγωγή του- θα μπορούσε επιχειρηματολογώντας να το επικαλεστεί, δικαιώνοντας έτσι και ιστορικά την υπόστασή του.¹⁰ Όσο για την εγκυρότητα των επιχειρημάτων, αυτά κρίνονταν με βάση τις εκτιμήσεις μιάς εποχής, στην οποία το ύφος, -παράτολμο, προφητικό ή απολογητικό- όφειλε να καταγράψει τις μεγάλες στιγμές της ανθρώπινης περιπέτειας, σε αποκλειστικά υποκειμενικό τόνο.

"Η πιο μυστική μου σκέψη" αποκάλυπτε ο Metternich στο Συνέδριο της Βιέννης (1815), "... είναι ότι η παλαιά Ευρώπη βρίσκεται στην αρχή του τέλους της. Αποφασισμένος να καταρρεύσω μαζί της θα φροντίσω να επιτελέσω το καθήκον μου. Αφ'ετέρου η νέα Ευρώπη βρίσκεται ακόμη στο γίγνεσθαι. Μεταξύ τέλους και αρχής θα υπάρξει το χάος".¹¹

Κάτι ανάλογο εκμυστηρεύτηκε και ο Goethe στο συνομιλητή και φίλο του Eckermann στις 23 Οκτωβρίου του 1828, τονίζοντας: "Βλέπω να έρχεται η εποχή που ο Θεός δεν θα χαίρεται πια καθόλου για αυτήν και πρέπει να τα καταστρέψει πάλι όλα για να αρχίσει μια νέα δημιουργία".¹²

Σύμφωνα με τις δύο αυτές χαρακτηριστικές μαρτυρίες, το παράδοξο του ρομαντισμού γίνεται εύκολα αντιληπτό κάτω από τις βαθιές μεταβολές που έλαβαν χώρα στο κοινωνικο-πολιτικό πεδίο του 19ου αιώνα. Ενός αιώνα του οποίου το στίγμα θα εντοπίζεται στις οριακές του στιγμές, στις ανατροπές και την αναθεώρηση όλων σχεδόν των ηθικο-αισθητικών δεσμεύσεων, επιβάλλοντας τα δικά του επιχειρήματα, τις δικές του ρυθμίσεις και εκφραστικές αξίες.¹³ Στον εικαστικό χώρο, οι καινοτομίες του ρομαντικού κινήματος διαμορφώθηκαν αρχικά ως συνέπειες της εσωτερικής ανεπάρκειας του νεο-κλασικισμού.¹⁴ Επανεξετάζοντας τις απόψεις του Winckelmann,¹⁵ αν και δεν απέρριψε ευθύς εξ αρχής το περιεχόμενο της εξιδανίκευσης, ο ρομαντικός καλλιτέχνης προσπάθησε να περιγράψει τον κόσμο των φαινομένων και αναζήτησε, πέρα από τον αφηρημένο συμβολισμό τους, τη δυναμική σύνδεσή τους με τη ζωή και την αντίληψη.

"Αν δεν κοιτάξουμε την εσωτερική ουσία των πραγμάτων" τόνιζε στα 1806, ο Friedrich W.J. Schelling, (προάγγελος του ρομαντισμού στη Γερμανία), "...αλλά μόνο την άδεια αφηρημένη μορφή τους, αυτά με τη σειρά τους, δεν μας λένε τίποτα για την εσωτερική ύπαρξή τους. Πρέπει να δραστηριοποιήσουμε το μυαλό μας, το πνεύμα μας για να μας απαντήσουν. Αλλά τι είναι η τελειότητα κάθε πράγματος; Τίποτε άλλο παρά η δημιουργική ζωή μέσα του, η δύναμή του να υπάρχει".¹⁶

Η υπενθύμιση του Schelling επανεισήγαγε στο χώρο της δημιουργίας την παραμελημένη από το νεοκλασικισμό επικοινωνία με την εσωτερική γλώσσα της φύσης, αναγνωρίζοντας στο μυσταγωγικό ρυθμό της την ολοκληρωτική αποκάλυψη της ομορφιάς. Αν και μια τέτοιου είδους απόλυτη διεκδίκηση φέρνει στο νου μας κάποιες δεσμεύσεις ιδεολογικού χαρακτήρα, η ρομαντική "ετυμηγορία" θα επικαλεστεί προς χάριν της έκφρασης, όλα εκείνα τα παρακινδυνευμένα για την παράσταση, σημάδια αλληγορίας και θα υιθετήσει τους πιο ποικιλόμορφους τρόπους απόδοσης του ανέκφραστου. Έτσι, η μίμηση και το πρόβλημα της αρμονίας θα τεθούν πέραν των παραδοσιακών κανόνων ισορροπίας, στην ιδιοποίηση της πραγματικότητας από τη βούληση του να "βλέπω ότι αισθάνομαι", με το να αποδίδουν νόημα στην ακραία θεώρηση-καταγραφή, όχι πλέον του στατικού, μα του φευγαλέου και του απρόσιτου. Ολόκληρος ο αιώνας του ρομαντισμού μαρτυρεί αυτή την "απαίτηση" καταγραφής των εξαντλητικών διεργασιών της συνείδησης -ιδίως στη σχέση τους με το φυσικό

κόσμο-, στην εικόνα, μέσω της παρεμβατικής ικανότητας του δημιουργού και των λυρικών αυτοσχεδιασμών του κυρίως όσον αφορά το ηχόχρωμα των μελαγχολικών τοπίων του. Συνδυάζοντας εξ άλλου τη συγκίνηση του παρόντος με τη νοσταλγία των περασμένων, ο ρομαντικός καλλιτέχνης προχώρησε ένα ακόμη βήμα, αναγνωρίζοντας το πεπρωμένο του, ως οργανική συνέχεια και συνέπεια ενός καθοριστικού γίγνεσθαι. Αλλά για να ξεχωρίσει και να μην ενσωματωθεί στα προστάγματά του και ενδεχομένως στην ομοιομορφία του, θα αποζητήσει από τις πράξεις του τη μοναδικότητα και την τόλμη του ύφους, την εκκεντρικότητα και τη μοναξιά. Η διάθεση ανατροπής, η εξέγερση, η επιστροφή στο μικρόκοσμο, η ρομαντική κατάσταση γενικότερα, είναι τα συνώνυμα της εν λόγω συνειδητής μοναξιάς όπου τα πάντα εκμηδενίζονται και αποκωδικοποιούνται προκειμένου να ανασυνταχθούν σε φανταστικά επιχειρήματα, εικόνες και σύμβολα, εναποθημένα στους ονειρικούς στροβίλους της προσδοκίας.

Ειδικότερα στη ζωγραφική, την κατ'έξοχήν ρομαντική τέχνη σύμφωνα με το Hegel,¹⁷ τα παραπάνω χαρακτηριστικά γίνονται εμφανέστερα, ήδη με το ξεψύχισμα του κλασικισμού, στις δυναμικές δημιουργίες τριών προδρομικών ζωγράφων: του Ισπανού Francisco de Goya, του Γάλλου Antoine-Jean Gros και του Ελβετικής καταγωγής Henry Fusli.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Γκαίτε: "Φάουστ" Εκδ. "Αστέρος" Αθήνα 1983. Μετ. Ι. Παυλάκη Τομ. Β. Πράξη Ε' σελ. 294.
2. Βλ. Lilian R. Furst: "Ρομαντισμός" Εκδ. "Ερμής" 1981. Μετ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδήμου. Σειρά: "Η Γλώσσα της κριτικής". σελ. 11,12.
Μεταξύ των εννοιών του όρου "ρομαντισμός" που παρατίθενται στο παραπάνω κείμενο, αναφέρουμε χαρακτηριστικά:
"Ο ρομαντισμός είναι αρρώστια, ο κλασικισμός υγεία" Goethe.
"Η κλασική τέχνη απεικονίζει το περατωμένο, η ρομαντική τέχνη υποδηλώνει ακόμη το απέραντο." Heine.
"Η επιθυμία να ανακαλύψεις το απέραντο μέσα στο "πεπερασμένο", να πραγματοποιήσεις μια σύνθεση από το πραγματικό και το μη-πραγματικό. Η έκφραση στην Τέχνη αυτού που στη Θεολογία θα μπορούσε να αποκαλεστεί πανθειστικός ενθουσιασμός." Fairchild.
"Η επιστροφή στη Φύση." Rousseau.
"Φιλελευθερισμός στη λογοτεχνία. Συνδυασμός του Αλλόκοτου με το τραγικό ή το Έξοχο, (απαγορευμένο από το κλασσικό). Απόλυτη αλήθεια της ζωής." Victor Hugo.
"Το ξύπνημα της ζωής και της σκέψης του Μεσαίωνα." Heine.
"Η λατρεία των περασμένων." Geoffrey Scott.
"Το κλασσικό μελετάει τα περασμένα, το ρομαντικό τα παραμελεί." Schelling.
"Αισθηματική μελαγχολία." Phelps.
"Συγκίνηση πιο πολύ, παρά λογική. Η καρδιά σε αντίθεση με το νου." Sand.
"Η αναβίωση του θαυμαστού." Watts-Dunton.
"Το παράδοξο προστίθεται στην ομορφιά." Pater.
3. Βλ. Γκεοργκ Λούκατς: "Η ψυχή και οι Μορφές" Εκδ. Θεμέλιο 1986. σελ. 108. Μετ. Αντώνης Οικονόμου.
4. Βλ. T.R. Eckermann: "Συνομιλίες με τον Γκαίτε" Εκδ. "Φέξη" χ.χ. Μετ. Ν. Καζαντζάκης.
5. Αναφερόμαστε στη Γαλλική Επανάσταση του 1789.
6. Βλ. Lilian R. Furst: "Ρομαντισμός" όπως και σημ. 2, σελ. 27.
7. Βλ. Φρίντριχ Σίλλερ: "Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως". "Στιγμή" Αθήνα 1985 Μετ. Τ. Κονδύλη.
8. Βλ. Γκαίτε: "Ο Βέρθερος" Εκδ. Θεμέλιο. Αθήνα 1983. Μετ. Μέμος Παναγιωτόπουλος.
9. Βλ. Γκέοργκ Λούκατς: "Η Θεωρία του Μυθιστορήματος" Εκδ. 'Ακμων 1978 Σελ. 122. Μετ. Σεραφείμ Βελέντζας.
10. Βλ. Arnold Hauser: "Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης" Εκδ. Κάλβος. Τομ. II. Αθήνα 1984 Σελ. 219. Μετ. Τ. Κονδύλης. Βλ επίσης Gerard Legrand: "L'art romantique et l'age de Revolutions". Connaissances Artistiques. Bordas. Paris 1989.
11. Βλ. Καρλ Λεβίτ: "Από το Χέγκελ στο Νίτσε" Εκδ. Γνώση 1987 Τομ. Α σελ. 56. Σημ. 64. Μετ. Γ. Αποστολόπουλου.
12. Βλ. όπως παρ. Σελ. 58.
13. Βλ. K. Lankheit: "Revolution und Restauration". Baden Baden. 1965. Σελ. 18
14. Βλ. Art du XVIII siecle France-Angleterre-Espagne. Impressionnisme Origines de L'art moderne". Histoire de l'art. Alpha 1980. Σελ. 157
15. Για τις επιρροές του Winckelmann από την αρχαιότητα και τις απόψεις του για

την τέχνη των κλασικών χρόνων βλ. σχετ. Άγγελος Παπαϊωάννου: "Ο Winckelmann και η γέννηση της Ιστορίας της Τέχνης". Αθήνα 1976

16. Βλ. Friedrich W.J. Schelling: "Η σχέση των Πλαστικών Τεχνών με την Φύση" Εκδ. Έρασμος 1978. Σελ.15. Μετ. Β. Λαμπρόπουλου.

17. Βλ. Hegel: "Αισθητική της παραδοσιακής ζωγραφικής" Εκδ. Αναγνωστίδη χ.χ. Σελ. 65 κ.εξ. Μετ. Αχιλλέα Α. Βαγενά.

IV. Goya - Gros - Fussli: Τρεις προδρομικοί ζωγράφοι

Δεν είναι πάντα εύκολο να δώσει κανείς σε έναν καλλιτέχνη τη θέση που του ταιριάζει, μέσα στη συναρπαστική πορεία της Ευρωπαϊκής ζωγραφικής. Ωστόσο, το όνομα του Francisco de Goya (1746-1828) δίκαια μπορεί να διεκδικήσει ένα σημαντικό κεφάλαιο στην Ιστορία της Τέχνης, επειδή εκφράζει με τον πιο πολυσήμαντο τρόπο, όχι μόνο τις διαστάσεις και το περιεχόμενο του Ρομαντικού κινήματος αλλά και ολόκληρη τη δημιουργική περιπλάνηση των νεωτέρων χρόνων. Γεννημένος στα μέσα του 18ου αιώνα (1746) στην Ισπανία, τη χώρα της αντιμεταρρύθμισης και της Ιεράς Εξέτασης αλλά και αυτής που ήδη από την εποχή των Zurbaran¹ και Velazquez ή και ακόμη παλιότερα του Greco, συνδέθηκε με την ιδέα της καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας, ο Goya έρχεται με τη μεγαλοφυΐα του να ξεπεράσει όλες τις φεραλιστικές και ιδεολογικές δεσμεύσεις που επέβαλε ο κλασικισμός και να δώσει νέο περιεχόμενο στις εκφραστικές αναζητήσεις. Αν και ευνοούμενος της Ισπανικής Αυλής για μεγάλο χρονικό διάστημα της ζωής του, ο καλλιτέχνης έμεινε στην ιστορία ως ο επαναστάτης και ο αρνητής των οποιωνδήποτε στασιμοτήτων στη δημιουργία, συγκεφαλαιώνοντας στο έργο του, τις ρωμαλέες και συγχρόνως δραματικές κατακτήσεις μιας μεταβατικής εποχής. Εμπνευσμένος από τις συνθέσεις ζωγράφων του Όψιμου Μπαρόκ -ιδιαίτερα των Ribera² και Murillo³ αλλά και του Rembrant-, προχώρησε αδίστακτα στα ιδιαίτερα μυστικά της ζωγραφικής, με το να αναζητά στην παράσταση -σκηνικό των μεταλλαγών της φύσης- ένα προσωπικό, ιδιαίτερο νόημα, συνυφασμένο με την τόλμη και το πάθος της έκφρασης, που θεωρούσε ως ζωντανή κριτική στα αισθητικά αδιέξοδα της ψυχρής αρχαιολατρίας του 18ου αιώνα.⁴ Η σχέση του εξ άλλου με τη ζωγραφική ήταν εφάμιλλη του τρόπου με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιμετώπιζε την πραγματικότητα, προκειμένου να αποδόσει τις ανησυχίες του, τις αβεβαιότητες και τα συγκεχυμένα συναισθήματά του, πέραν των προκαθορισμένων σχηματοποιήσεων, με καθαρά υποκειμενικούς εκφραστικούς όρους.

Βιώνοντας τις τελευταίες ανέμελες στιγμές της Ισπανίας, προτού η φρίκη του πολέμου επισκιάσει το γιορταστικό διάκοσμο των συνοικιών της Μαδρίτης και των εξοχών της, ο Goya απαθανάτισε στους πίνακές του τις συνήθειες του λαού, αποκρυσταλλώνοντας τις θεματικές του προτιμήσεις αλλά και την κλίση του ή την ιδιόμορφη τεχνοτροπία που ακολούθησε σε όλο το δημιουργικό του έργο. Ήδη από τις πρώτες του συνθέσεις, γνωστές ως τα "χαρτόνια" για την ταπητουργία της Σάντα Μπάρμπαρα,⁵ ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν οι: "Ομπρέλα", "Εμπόριο των κεραμικών" και "Ανθοπώλης",⁶ αλλά και τις μεγάλων διαστάσεων, θρησκευτικές τοιχογραφίες για το ναό του Αγίου Αντωνίου της Φλώριδας,⁷ όπως "Το Θαύμα του Αγίου Αντωνίου",⁸ το πολύμορφο ταμπεραμέντο του καλλιτέχνη αποκαλύπτεται στην οξύτητα του σχεδίου και τις χρωματικές του διεκδικήσεις και οδηγεί την όραση-αίσθηση στην ακραία εκτίμηση των προθέσεών της.

Κάτι ανάλογο συνέβη και με τη δημιουργική του δράση που συμπίπτει με την αλλαγή του αιώνα. Γύρω στα 1798 με 1800 ως επίσημος καλλιτέχνης της Αυλής, ο Goya ζωγράφησε το "Οικογένεια του Καρόλου IV"⁹ καθώς και τους θαυμάσιους πίνακές του "Η Ντυμένη Μάγισ",¹⁰ και "Η Μάγισ Γυμνή".¹¹ Στις συνθέσεις αυτές οι έντονες χρωματικές εναλλαγές, το "μοίρασμα" των φωτοσκιάσεων κατά τα πρότυπα των Βενετσιάνων μαυριστών, σε ζώνες φωτός, μα και ο συνδυασμός άτονων και τονισμένων γραμμών στο σχέδιο ως απόπειρα σχολαστικής καταγραφής των λεπτομερειών, έρχονταν να προτείνουν μια διαφορετική θέαση, σαν αποτέλεσμα όχι

τόσο της παρατήρησης, όσο των οραματισμών και της οπτικής του μνήμης.

Στις προσωπογραφίες του επίσης, όπως εκείνες του "Φερντινάνδου Γκιγμάρντε",¹² της "Κυρίας Σαπάσα Γκαρθία",¹³ του "Ντον Μανουέλ Οσόριο ντε Θουνίγκα"¹⁴ και την "Αυτοπροσωπογραφία"¹⁵ του, η ψυχογράφηση των χαρακτήρων, η αθωότητα ή η πλάνη, η αίσθηση των εσωτερικών αντιθέσεων, των ηθικών προκαταλήψεων και του πάθους τονίζονται με τον πιο ρεαλιστικό τρόπο, προσδίδοντας στο τελικό αποτέλεσμα έναν αισθησιακό μα και αινιγματικό τόνο.

Όμως η ικανότητα του καλλιτέχνη να διεισδύει στον πλαυερό κόσμο του συναισθήματος θα πορευτεί ακόμη πιο μακριά. Από το 1793 τελείως κουφός, άρρωστος και ψυχικά καταβεβλημένος ζούσε τις δραματικές αλλαγές μιάς πραγματικότητας, που ως τότε τον είχε συναρπάσει. Στο σημείο αυτό, παρ' όλες τις βασιανιστικές του συγκρούσεις, δεν υπέκυψε. Η απελπισία και η απομόνωσή του έγιναν απεναντίας για μιά ακόμη φορά το δημιουργικό καταφύγιό του, μέσα στο οποίο κατόρθωσε να υπερβεί το προσωπικό του δράμα με όπλο την ασκημένη φαντασία του.

Τόσο στις "Συμφορές του πολέμου"¹⁶, την "Εξέγερση της Πύλης του Ήλιου"¹⁷ και την "Εκτέλεση της 3ης Μαΐου",¹⁸ όσο και στις λεγόμενες "Μαύρες σειρές" (Piture Nere), αποτελούμενες από συνθέσεις όπως: "Η ταφή της Σαρδέλας",¹⁹ "Το Σάββατο των Μαγισσών"²⁰ και "Ο Κρόνος που τρώει τα παιδιά του"²¹ για τη διακόσμηση του σπιτιού του -"Σπίτι του Κουφού"²²- η αίσθηση του πραγματικού διοχετευόμενη με έναν πρωτοφανέρωτα "φωβιστικό" τρόπο στη παράσταση, αγγίζει τα όρια της αντιχάριτος, της παραμόρφωσης και της εμβάθυνσης στην αβυσσαλέα περιοχή του τρόμου και των παθών της συνείδησης.

Σ' αυτή την κορυφαία περίοδο της δημιουργίας του, όπου "Ο ύπνος της λογικής ξυπνά τέρατα...",²³ ο Goya θα εκμυστηρευτεί στο θεατή του: "Δεν βλέπω τίποτε άλλο παρά επιφάνειες που έρχονται κατά μπρός και επιφάνειες που φεύγουν προς τα πίσω, προεξοχές και κοιλώματα. Στη ζωγραφική δεν υπάρχουν ούτε χρώμα, ούτε γραμμές! Δώστε μου ένα κομμάτι κάρβουνο κι εγώ θα σας κάνω ένα πίνακα, γιατί ολόκληρη η ζωγραφική αποτελείται από πράγματα που παραλείπονται και πράγματα που τονίζονται..."²⁴

Η καινοτομία του Goya και οι βλέψεις του όσον αφορά τη δυναμική κατάργηση των αισθητικών προκαταλήψεων και τη δημιουργία μιάς νέας εκφραστικής βάσης, δεν ήταν δυνατόν να περάσουν απαρατήρητες. Την ίδια περίοδο που ο Ισπανός καλλιτέχνης βυθισμένος στη σιωπή τολμούσε το ακατόρθωτο, στην άλλη μεριά των Πυρηναίων ο εικοσιδυάχρονος τότε, Γάλλος Antoine-Jean Gros (1771-1835), εγκατέλειπε το εργαστήριο του δασκάλου του David αναζητώντας καινούριους ορίζοντες στην Ιταλία. Αν και πιστός μαθητευόμενος του νεοκλασικισμού, ο Gros γρήγορα παρέκκλινε από τις κατευθύνσεις και τις υποδείξεις του David, εντυπωσιασμένος από τις μανιεριστικές συλλογές των αρχοντικών της Γένοβας. Η συνάντησή του εξ άλλου με το Βοναπάρτη στην ίδια πόλη και η απόφασή του να τον ακολουθήσει στις εκστρατείες του, έμελλε να παίξει καθοριστικό ρόλο στη δημιουργική του εξέλιξη. Ζώντας από κοντά τις εμπειρίες του πολέμου, την έξαρση, τη φρίκη και τις νίκες, ο εύπλαστος χαρακτήρας του επηρεάστηκε και κίνησε ταυτόχρονα το ενδιαφέρον του για μια αμεσότερη και χωρίς επιτήδευση προσέγγιση της ιστορικής πραγματικότητας, κατά τη μεταφορά της στους πίνακές του.

Χαρακτηριστικό δείγμα των εν λόγω προθέσεων αποτελούν οι συνθέσεις του "Ο Ναπολέων στη Γέφυρα του Αρκόλε",²⁵ "Η μάχη της Ναζαρέτ"²⁶ και "Η μάχη του Αμπουκίρ",²⁷ όπου η πιστότητα των περιγραφών, οι χρωματικοί "παροξυσμοί" και η

εκφραστική ισχύς του σχεδίου και της μορφοπλαστικής δόμησης, εγγυώνται ένα αποτέλεσμα πλούσιο σε αντιθέσεις και στοιχεία δραματικότητας, στα πλαίσια των διεκδικήσεων του ρομαντισμού.²⁸

Ανάλογες εκτιμήσεις επιδέχονται και οι προσωπογραφίες του, όπως εκείνες του "Στρατηγού Lasalle"²⁹ και του "Πρίγκηπα Γιουσόποβ με στολή ταύρου",³⁰ στις οποίες η ψυχογραφική διείσδυση σε συνδυασμό με τις τολμηρές διαβαθμίσεις ψυχρών και ζεστών χρωματικών τόνων, αποτρέπουν κάθε στοιχείο ωραιοποίησης και αφηγηματικότητας, αντιπαραθέτοντας στην ιδεαλιστική Νταβιντική μέθοδο, μία πειστικότερη "ηθικοκριτική" καταγραφή των χαρακτήρων. Ωστόσο, αυτό το θεμελιακά καινούριο που εισήγαγε ο Gros αναζωογονώντας τα αισθητικά δεδομένα της εποχής του, γίνεται έντονα αντιληπτό στη συγκλονιστική κατά τη γνώμη μας, σύνθεσή του: "Ο Ναπολέων στους Πανουκλιασμένους της Γιάφας".³¹ Επιδιώκοντας να διακόψει κάθε δεσμό με τον κλασικισμό και εισχωρώντας στην ενδόμυχη περιοχή του ανθρώπινου ψυχισμού και της μοίρας του, ο καλλιτέχνης επανεισάγει εδώ καταλυτικά στη παράσταση τις μπαροκικές κατακτήσεις στη φωτοσκίαση και τη φόρμα. Κάτι τέτοιο διευκόλυνε την πρόθεσή του να περάσει αυτόματα από το γεγονός και την παρουσίασή του, στην "περιπέτεια" του ορισμού του, με καθαρά εκφραστικούς όρους, αλλά και συνέβαλε στη δραματική συγκρότηση των μορφών από την υπόσταση και το δράμα τους.

Μιά άλλη προδρομική φυσιογνωμία του Ρομαντικού κινήματος είναι ο Ελβετικός καταγωγής ζωγράφος, Johann Heinrich Fussli (1741-1825). Κατά πέντε χρόνια μεγαλύτερος του Goya και κατά τριάντα του Gros, ο Fussli αν και έδρασε σε μία εποχή που ο νεοκλασικισμός των David και Mengs βρίσκονται στο κορύφωμα της ισχύος του, έμεινε κυριολεκτικά ανεπηρέαστος από το φορμαλισμό τους, έχοντας ως θεματική και μορφοπλαστική αφετηρία του την απόδοση φανταστικών και εξωπραγματικών σκηνών, διατυπωμένων με καθαρά υποκειμενικό όσο και συμβολικό τρόπο. Ως κυριότερα χαρακτηριστικά της εκφραστικής του γλώσσας ξεχωρίζουν η ιδιόμορφη προοπτική, στα πρότυπα των μανιεριστικών επιδιώξεων, κατάπληξης και αυταπάτης, τα ακαθόριστα από το σχέδιο περιγράμματα, οι "σκόπιμες" χρωματικές αντιθέσεις καθώς και η έκδηλη προδιάθεσή του να μεταφέρει στους πίνακές του, την παθιασμένη μέθεξη με τη φύση, ως νόημα και ως εντύπωση. Στο "Μοναξία με την αυγή"³² ή στο "Η αμαρτία που καταδιώκεται από το θάνατο"³³ - έργα εμπνευσμένα από το "Χαμένο Παράδεισο" του Μίλτωνα³⁴ - μα και στους άλλους αλληγορικούς πίνακές του, όπως οι "Εφιάλης"³⁵ και "Λάμια",³⁶ μία ασταθής ρευστότητα χρωματικού στοιχείου, περιγράφει σε τόνους νοσταλγικούς τις μοναχικές περιπέτειες των μορφών, προκαλώντας στην επανάληψή της, απεριόριστους συνδυασμούς φόρμας και χώρου. Εδώ, η μεταλλαγή των αξιών θεωρείται επιβεβλημένη. Το κλασικό και το αντικλασικό, το πλανερό, το θεϊκό και το δαιμονικό, περισώζουν με την ένταξή τους στην εικόνα το μεγαλείο της ύστατης χειρονομίας, απέναντι στην οριστική απώλεια.

Ανάλογη τεχνοτροπία και ύφος ακολούθησε ο Fussli και στις μυθολογικού περιεχομένου συνθέσεις του, όπως "Ο Θάνατος του Οιδίποδα"³⁷ και "Ο Θησέας και ο Μινώταυρος",³⁸ στις οποίες η υποβλητική ατμόσφαιρα, ο τονισμός των φωτοσκιάσεων αλλά και η εμμονή του καλλιτέχνη να προβάλλει τις εσωτερικές εμπειρίες των πρωταγωνιστών των μύθων, έρχονται να προσδώσουν ένα ξεχωριστό, (μετά-κλασικό θα λέγαμε) περιεχόμενο, προλογίζοντας το ζωγραφικό κόσμο του William Blake και των Άγγλων τοπιογράφων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Francisco de Zurbaran (1598-1664): Ισπανός ζωγράφος. Κυρίως ασχολήθηκε με την προσωπογραφία αλλά και τις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, οι οποίες ως επί το πλείστον ήταν παραγγελίες από διάφορα μοναστικά κέντρα της χώρας του. Βασικά χαρακτηριστικά της δημιουργίας του αποτελούν, η ελευθερία στο σχέδιο, τα ζωηρά χρώματα και οι αντίθετες τουϊκές σχέσεις, στοιχεία εμφανή στους μεγάλων διαστάσεων πίνακές του, με τίτλο "Οι άθλοι του Ηρακλή" για το Ανάκτορο Μπουέν Ρετίρο της Μαδρίτης.
2. Jose de Ribera (1590-1652): Ισπανός ζωγράφος και χαράκτης. Βασικός εκπρόσωπος του ισπανικού Μπαρόκ. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ιταλία (Νεάπολη), ο Ribera επηρεάστηκε από τους Κορέτζιο και Καραβάτζιο, δημιουργώντας έργα στο πνεύμα του Μανιερισμού -"Ο Άγιος Πέτρος μετανοών" 1626.- Η καινοτομία του καλλιτέχνη εντοπίζεται στον τρόπο που συλλαμβάνει και αποδίδει την πραγματικότητα, συνδυάζοντας τις τεχνικές φωτοσκιάσεις και τη θεατρική δραματικότητα, με τον ανελέητο ρεαλισμό των μορφών. ("Παιδί με στραβό πόδι").
3. Bartolome Esteban Murillo (1618-1682): Σεβιλλιάνος ζωγράφος. Μαζί με το Βελάσκεθ ήταν ο πιο φημισμένος καλλιτέχνης της χώρας του. Εκτός από τις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις του -"Το μαγειρείο των Αγγέλων", "Η Παναγία και το βρέφος", "Η Ανάβαση στο Γολγοθά"- το έργο του Murillo περιλαμβάνει πίνακες που αναφέρονται στην καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων, με ρεαλιστικές προεκτάσεις. Από αυτούς ξεχωρίζουν οι: "Νεαρός ζητιάνος", "Παιδιά που παίζουν ζάρια", "Χωριατόπουλο στο μπαλκόνι" και "Αγόρια που τρώνε σταφύλια και πεπόνια".
4. Βλ. σχετ. Henri Focillon: "La peinture au XIX siecle". Flammarion Paris. Tom.I 1991. Σελ.85 κ.εξ.
5. Ο Goya ανέλαβε αυτή την παραγγελία δημιουργίας ταπέτων το 1776, κατόπιν πρωτοβουλίας του βασιλικού ζωγράφου Μπαγιέου (1734-1795).
6. Τα έργα χρονολογούνται μεταξύ 1776 με 1791 και φυλάσσονται στο Μουσείο Prado της Μαδρίτης.
7. Βλ. Histoite de la peinture: Le Romantisme. Edition M.C. 1987. Σελ.10
8. Τοιχογραφία στο θόλο. (1798).
9. 1800. Μαδρίτη Prado. (280X335cm).
10. 1800. Μαδρίτη Prado.
11. 1800. Μαδρίτη Prado. (67X190cm).
12. 1798. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (185X115cm).
13. 1808. Ουάσινγκτον. Εθνική Πινακοθήκη. (71X58cm).
14. 1788. Νέα Υόρκη. Μουσείο Μετροπόλιταν. (127X101cm).
15. 1794. Καστρ. Μουσείο Goya (61X48cm).
16. 1813. Μαδρίτη Prado.
17. 1814. Μαδρίτη Prado.
18. 1814. Μαδρίτη Prado.
19. 1820 περ. Μαδρίτη Prado.
20. 1819-50. Μαδρίτη Prado.
21. 1823. Μαδρίτη Prado.
22. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα" Αθήνα 1983. Σελ. 62, σημ. 50.

23. Χαλκογραφία από τη σειρά "Καπρίτσια". Βλ. Margherita Abbruzzese: "Goya". Thames and Hudson London 1984. Σελ.36.
24. Βλ. Ζωρζ Πιγέ: "Η ζωγραφική του 19ου αιώνα". Νεφέλη 1984. Σελ. 32,33. Μετ. Α. Χαραλαμπίδης.
25. 1797. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου.
26. 1801. Νάντη. Μουσείο Καλών Τεχνών.
27. 1806. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου.
28. Βλ. Jean Glay: "Le Romantisme". Hachette Realites 1980. Σελ.286,288
29. 1808. Παρίσι. Ιδιωτική Συλλογή.
30. 1809. Μόσχα. Μουσείο Πούσκιν.
31. 1804. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου.
32. 1791-99. Ζυρίχη. Ιδιωτική Συλλογή.
33. 1791-99. Ζυρίχη. Kunsthaus.
34. Βλ. Gert Schiff: "Johann Heinrich Fussli". Milton-Galerie Zurich. Stuttgart 1963. Σελ.137.
35. 1781. Φραγκφούρτη. Μουσείο Γκαίτε.
36. 1781. Ζυρίχη. Hochbaum der Stadt Zurich.
37. 1784.
38. 1810. Βασιλεία. Ιδιωτική Συλλογή.



V. Ο Ρομαντισμός και οι δύο όψεις της αλληγορίας.

Η κυριαρχία του Ρομαντισμού στην Ευρώπη, ως συνέπεια των αδιεξόδων του νεοκλασικισμού αλλά και ως πρωτοποριακή απαίτηση δημιουργίας μιάς νέας δυναμικής γλώσσας ικανής να προβάλλει τις εσωτερικές εμπειρίες, τους πόθους και τις αγωνίες του ανθρώπου, με περισσότερο ειλικρινή και αδέσμευτο τρόπο, αν και καθολικό φαινόμενο προβληματισμού και έκφρασης, είχε κατά την εξέλιξή του διαφορετικό περιεχόμενο και ισχύ, στην κάθε χώρα εμφάνισής του. Μπαίνοντας στον πειρασμό να θίξουμε έστω και σχηματικά, ένα κατά τη γνώμη μας πολύ κρίσιμο για το ίδιο το αντικείμενο ζήτημα, θέλουμε εξ αρχής να διευκρινίσουμε στον αναγνώστη, ότι θα προσπαθήσουμε να εντοπίσουμε τις εν λόγω διαφορές αφ' ενός στα συστατικά που συγκροτούν τη "ζωή" των μορφών και εφ' ετέρου στα στοιχεία εκείνα τα οποία απορρέουν από την αναγνώριση των κατά τόπους ιδιαιτεροτήτων των εκφραστικών δεδομένων της εποχής και της επενέργειάς τους στις προσλαμβάνουσες παραστάσεις των καλλιτεχνών και των αποδεκτών του έργου τους. Αν και η πιθανότερη κριτική της άποψης αυτής θα μπορούσε να εκφραστεί υπό μορφήν υπενθύμισης του συνολικού ρομαντικού οράματος και να υποστηριχθεί ότι έτσι αποστερούμε το αντικείμενο από την παγκοσμιότητα του νοήματός του,¹ εν τούτοις θα θεωρούμαστε μονομερείς αν παραβλέπαμε τις πολύμορφες κατευθύνσεις που το κίνημα ακολούθησε αλλά και την ετερογένεια των κοινωνικών δομών των χωρών από τις οποίες προερχόταν. Η ετερογένεια αυτή αγγίζει και αφορά όχι βέβαια τη λειτουργία των κοινωνικών μοντέλων αυτών καθ' αυτών, μα τις θέσεις και τις αντιθέσεις, τα οράματα και τις προσδοκίες, ή τη στάση γενικότερα των μελών που τα συγκροτούσαν και κατ'επέκταση των δημιουργών, προσφέροντάς μας ακόμη μια όψη του κόσμου (πραγματικότητας) από τον οποίο ξεπήδησαν τα πολλαπλά ρομαντικά μορφώματα. Και για να γίνουμε περισσότερο σαφείς θα αναφερθούμε στον τρόπο με τον οποίο οι Γάλλοι όπως και οι Άγγλοι στοχαστές και οι καλλιτέχνες, αντιμετώπισαν και επεξεργάστηκαν τα μηνύματα της Επανάστασης του 1789 ή τις συνέπειες των Ναπολεόντειων πολέμων, σε αντίθεση με τους Γερμανούς ομολόγους τους. Ειδικά στη Γαλλία τα κοινωνικά και πολιτιστικά δρώμενα, ήδη από το ξεκίνημα του 19ου αιώνα, ακολούθησαν μια παράλληλη πορεία, γεγονός που σημαίνει ότι ακόμη και σε περιόδους ταραχών ή ανακατατάξεων στον κοινωνικό χώρο συναντάμε ένα σεβαστό ποσοστό συμμετοχής και ανταπόκρισης των πολιτιστικών φορέων στα κοινωνικά και πολιτικά συμβάντα. Οι περισσότεροι από τους Γάλλους καλλιτέχνες και συγγραφείς συνέβαλαν επίσημα στη διαμόρφωση του στίγματος της εποχής τους, είτε εξυμνώντας την, είτε σχολιάζοντας και κριτικάροντάς την, σε "ευνοϊκό" συνήθως τόνο. Στη Γαλλία επίσης, όπως και στην Αγγλία κατά μεγάλο χρονικό διάστημα, παρατηρήθηκε μια εμφανής καλλιτεχνική και πνευματική ομοιογένεια, διαποτισμένη από το πνεύμα της Επανάστασης και του Φιλελευθερισμού, εν αντιθέσει προς τις Γερμανικές χώρες στις οποίες ο επαναστατικός ενθουσιασμός παρουσιάζεται αφηρημένος και μάλλον αποπροσανατολισμένος ως προς τα "προοδευτικά" στοιχεία του. Ενδεικτική είναι η επεξεργασία ή και η κατανόηση των εξαγγελιών του Διαφωτισμού, που ενώ στη Γαλλία απέκτησαν έναν ορθολογικό-μεταρρυθμιστικό χαρακτήρα, που άγγιζε την τέχνη όσο και τις κοινωνικές σχέσεις,² στη Γερμανία ήταν ελάχιστος σημασίας, τουλάχιστον όσον αφορά την πρακτική τους εκπλήρωση. Έτσι εξηγείται και το ζοφερό ενδιαφέρον των Γερμανών για το παρελθόν τους, η αναζωπύρωση των Γοθικών παραδόσεων και η προτίμηση των καλλιτεχνών και των συγγραφέων προς τις συνήθειες, τους θρύλους και τα μορφώματα του μεσαίωνα, ως καταφύγιο απέναντι

στις ενοποιητικές τάσεις του Διαφωτισμού και τον επεκτατισμό του Βοναπάρτη. Τάσεις αντίθετες προς την ανομοιογενή δομή του Γερμανικού Έθνους αλλά και το ιδιόμορφο ταμπεραμέντο (ιδιοσυγκρασία) των μελών που το απάρτιζε.

Χωρισμένη σε μικρές και ακμάζουσες ηγεμονίες, συντηρώντας για αιώνες το φεουδαρχικό τρόπο διακυβέρνησης και συγκρότησης των εξουσιών, η Γερμανία έμελλε να "εξασφαλίσει" στο λαό της μιά εσωστρέφεια με πολυσήμαντες διαστάσεις. Τα αποτελέσματά της, που εκτός των άλλων σήμαιναν για τον 19ο αιώνα μερικές κραυγαλέες διαφοροποιήσεις όσον αφορά την πολιτική και οικονομική κατάσταση, βρήκαν τις διεξόδους τους και στην πολιτιστική ζωή με εντελώς πρωτότυπο τρόπο, διαμορφώνοντας τον τύπο του καλλιτέχνη από τη μιά αλλά και μιά ξεχωριστή ρομαντική ιδεολογία από την άλλη. Αν τώρα θελήσουμε να προχωρήσουμε ακόμη περισσότερο προσεγγίζοντας την περιοχή της εικαστικής δημιουργίας -διαδικασία την οποία θα ακολουθήσουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια-, αρκεί να αναφερθούμε ενδεικτικά σε κάποια ουσιαστικά στοιχεία ετερογένειας, τα οποία αφορούν τόσο τις ιεραρχήσεις στο ύφος, όσο και την εξέλιξη των ρομαντικών μορφωμάτων στα δύο πολιτιστικά "στρατόπεδα": Ευρωπαϊκό και Γερμανικό. Αναμφίβολα οι θεματικές προτιμήσεις των Γάλλων και Άγγλων ζωγράφων όπως και οι προεκτάσεις τους, οι οποίες αφορούν το χρώμα, τη φόρμα ή τη μορφοπλασία γενικότερα, είναι αρκετά διαφοροποιημένες από εκείνες των Γερμανών συναδέλφων τους. Για τους μεν πρώτους η εκφραστική αφετηρία ήταν η σύνδεση της ζωγραφικής με την κοινωνική πραγματικότητα και τις συγκρούσεις της, η διερεύνηση των μεταλλαγών της φύσης και η ανίχνευση της δραματικοποιημένης σχέσης του εσωτερικού με τον εξωτερικό κόσμο, τονισμένη στο έπακρο από το πάθος της κίνησης και την χρωματική κυριαρχία. Αντίθετα στους Γερμανούς ρομαντικούς πρωταρχικό μέλημα υπήρξε η ζωγραφική διατύπωση των υποκειμενικών ανησυχιών, της αβεβαιότητας και της μελαγχολίας, σε άμεση εξάρτηση από την τάση φυγής που διακατείχε τον ψυχισμό τους, ενώ το κεντρικό και μόνιμο σχεδόν εκφραστικό ζητούμενο συνιστούσε η προσπάθεια απόδοσης ονειρικών μα αποστασιοποιημένων καταστάσεων, σε λυρικό συνήθως τόνο. Πρέπει ακόμη να σημειωθεί ότι στη Γερμανία τα ρομαντικά εικαστικά δημιουργήματα με δυσκολία μπορούν να ενταχθούν σε μια ομοιογενή ομάδα ανάλυσης, καθώς υπάρχουν ακόμη και από καλλιτέχνες που έδρασαν την ίδια περίοδο, ουσιαστικές διαφοροποιήσεις. Ενδεχομένως μπορούμε να μιλάμε για ομάδες "καθαρά" ρομαντικών ζωγράφων, όπως ο Philippo Otto Ruge και ο Gaspar David Friedrich, για ομάδες ρομαντικών ιδεαλιστών, όπως οι Overbeck, Cornelius και Feuerbach ή για "μετά"-ρομαντικούς, ηθογράφους και συμβολιστές, όπως ο Adolf von Menzel, ο Moritz von Schwind και ο Hans von Marees, η δραστηριότητα των οποίων εντάσσεται στα πλαίσια των εξαγγελιών του Ρομαντικού κινήματος. Ωστόσο, πέρα από τις επιμέρους προσπάθειες στην πορεία και την εξέλιξη των εκφραστικών διεκδικήσεων του Ρομαντισμού -Ευρωπαϊκού ή Γερμανικού- το κίνημα μαρτυρεί και το ετερόμορφο της κατάληξής του στις δυο εκδοχές του, με το να περνάει στον Ιμπρεσιονισμό³ και το ρεαλισμό ενός Courbet⁴ ή ενός Degas⁵ -ως κατ' εξοχήν διέξοδος- από την μιά, και στο Γερμανικό Εξπρεσιονισμό της "Γέφυρας"⁶ και του "Γαλάζιου Καβαλάρη"⁷ από την άλλη.

Κλείνοντας τη σύντομη αυτή προσέγγιση με αφορμή τις κύριες διαφοροποιήσεις στα προγράμματα των ρομαντικών καλλιτεχνών και πριν εισχωρήσουμε αναλυτικότερα σε αυτά, θα αναφέρουμε μια χαρακτηριστική παρατήρηση του R. Wellek, την οποία θεωρούμε κατάλληλη και για τον εικαστικό χώρο.

Στο δοκίμιό του "Γερμανικός και Αγγλικός Ρομαντισμός" ο Wellek καταλήγει,

σχετικά με τον διαχωρισμό που ο ίδιος προτείνει:

"Κατ'αυτόν τον τρόπο κάτι μπορεί να ειπωθεί για τις διαφορές μεταξύ των δύο λογοτεχνιών την εποχή εκείνη, αλλά θα ήμουν ο πρώτος που θα παραδέχετο ότι η αιτιώδης ερμηνεία ή έστω τα ιστορικά προηγούμενα δεν κατορθώνουν και πολλά. Πρέπει να αφήσουμε κάτι στην τύχη, στη μεγαλοφυΐα, σε αυτόν τον αστερισμό περιπτώσεων, και πιθανόν σε εκείνη τη σκοτεινή δύναμη τον εθνικό χαρακτήρα. Γιατί να μην συμφωνήσουμε ότι αποτελεί το άρωμα της ζωής και της λογοτεχνίας. Ο ιστορικός της φιλολογίας και ο συγκριτικός έχει κάνει ότι μπορεί επαρκώς· περιγράψει, αναλύσει, χαρακτηρίσει και συγκρίνει αυτά που έχει δει και διαβάσει".⁸

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Στέφανου Ροζάνη: "Η ρομαντική εξέγερση" Εκδ. Ύψιλον 1987. Σελ. 14.
2. Για τις απηχήσεις του Ρομαντισμού στη Γαλλία και τη δημιουργία του ρομαντικού αισθήματος βλ. σχετ. Anna-Marie de Bremet - Marie-Renee Morin: "Lamartine et les artistes du XIX siecle". Musee de la vie romantique. Paris 1991.
3. Ιμπρεσιονισμός: Ένα από τα σημαντικότερα κινήματα του τέλους του 19ου αιώνα. Ο όρος προέρχεται από τον πίνακα του Μονέ, Impresion: Soleil levant (Εντύπωση: Ήλιος που ανατέλλει.) του 1874 και αναφέρεται στην προσπάθεια να "συλληφθεί" η οπτική εντύπωση μια συγκεκριμένη στιγμή: Τη στιγμή που γεννάται. Χαρακτηριστικό των ιμπρεσιονιστικών εικόνων είναι η δυναμική ανάλυση του φωτός-χρώματος, ικανή ν'αποδώσει το παιχνίδισμα και τους ιριδισμούς του. Τον κύριο πυρήνα του κινήματος συγκροτούσαν οι ζωγράφοι: Μονέ, Μανέ, Κ. Πισσαρό, Ρενουάρ και Σιλέ, που ταυτόχρονα θεωρούνται οι θεμελιωτές και οι προάγγελοι των αναζητήσεων της Μοντέρνας Τέχνης.
4. Gustave Courbet (1819-77): Γάλλος ζωγράφος, ο κυριότερος εκπρόσωπος του Ρεαλισμού. Περιφρονητής των Ακαδημιών του κλασικισμού ο Courbet υπήρξε ουσιαστικά αυτοδίδακτος. Θέλοντας να αποδεσμευτεί από όλες τις συμβατικότητες και τις προκαταλήψεις της εποχής του, προχώρησε σε προσωπικές αισθητικές αναζητήσεις, οι οποίες έγιναν ιδιαίτερα εμφανείς με τη σύνθεσή του "Ένταφιασμός στο Ορνάν" (1850), μεγάλων διαστάσεων πίνακα που δημιούργησε εντύπωση αλλά και δέχτηκε σφοδρές επικρίσεις. Ακολούθησαν νεκρές φύσεις, γυμνά ("Το εργαστήρι του ζωγράφου"), τοπιογραφίες ("Οι βράχοι του Ορνάν") και ηθογραφίες ("Εργάτης που σπάει πέτρες"), χαρακτηριστικές για την αμεσότητα, την πλαστικότητα τους και τις έντονες χρωματικές διαβαθμίσεις. Το 1871 πήρε μέρος στους κοινωνικούς αγώνες με αποτέλεσμα να εκδιωχθεί αμείλικτα από τους συντηρητικούς μετά την ήττα της Κομμουνίας. Πέθανε εξόριστος στην Ελβετία το 1877.
5. Edgar Degas (1834-1917): Γάλλος ζωγράφος, χαράκτης και γλύπτης. Σπούδασε στην Ecole de Beaux-Arts του Παρισιού και αρχικά ακολούθησε τη ζωγραφική παράδοση της σχολής του Ενγκρ. Θεωρείται ζωγράφος της ζωής και των ανθρώπων της, με θέματα εμπνευσμένα από τις καθημερινές ασχολίες -"Γυναίκα που κτενίζεται" 1876, "Η Οικογένεια Μελλέ", "Η αγορά μπαμπακιού στην Νέα Ορλεάνη"-, τους καλλιτέχνες και ιδιαίτερα τους χορευτές ("Οι μουσικοί στην Ορχήστρα", "Η δοκιμή", "Στη Σκηνή"). Ζωγράφισε επίσης σκηνές από τα ιπποδρόμια και τα Παριζιάνικα καφέ ("Οι κούρσες", "Το καφέ Κονσέρ των Αμπασσαντέρ"). Το έργο του χαρακτηρίζει ο αυθορμητισμός και η ζωντάνια της σύνθεσης, η χρωματική ποικιλία και η καθαρότητα του σχεδίου, σε συνδυασμό με την ακριβή παρατήρηση και τις αφαιρετικές του προθέσεις.
6. Die Bruke (Η γέφυρα): Ομάδα Γερμανών εξπρεσιονιστών ζωγράφων και χαρακτών. Ιδρύθηκε στη Δρέσδη το 1905 και διαλύθηκε το 1913. Αποτελείτο από τους Νολντέ, Σμίτ Ρούντολφ, Ο. Μύλερ, Χέγκελ και Λ. Κίρχνερ. Οι καλλιτέχνες αυτοί ήταν άμεσα επηρεασμένοι από τα έργα των Βάν Γκογκ, Πωλ Σεζάν, Πωλ Γκωγκέν και Μούνκ. Προσπάθησαν να απλοποιήσουν τη φόρμα και τις γραμμές, δίνοντας προτεραιότητα στις χρωματικές αντιθέσεις και την παραμόρφωση, με σκοπό να καταγράψουν τις μεταβολές της πραγματικότητας με υποκειμενικό, αντινατουραλιστικό τρόπο.
7. Der Blaue Reiter (Γαλάζιος Καβαλάρης): Ομάδα εξπρεσιονιστών ζωγράφων, αποτελούμενη από τους Καντίνσκι, Μάρκ και Μάρκε. Με κέντρο το Μόναχο, όπου

οργάνωσαν δύο εκθέσεις (1912, 1913) και εξέδωσαν το περιοδικό "Το αλμανάκ του Γαλάζιου Καβαλάρη", τα μέλη της ομάδας δημιούργησαν σειρά έργων με βάση τον Εξπρεσιονισμό και την Αφαίρεση, χαρακτηριστικά για την έμφασή τους στον αυθορμητισμό και τον τονισμό του υποκειμενικού στοιχείου. Ο Γαλάζιος Καβαλάρης διαλύθηκε το 1914 με την κήρυξη του Πρώτου Παγκοσμίου πολέμου. Τα μέλη του από την εποχή αυτή εργάστηκαν μεμονωμένα, έχοντας ως βάση τους άλλοτε τον εξπρεσιονισμό αυτόν καθ'αυτόν και άλλοτε την αφαιρετική εκδοχή του με πίνακες όπως: "Μέσα στο Μαύρο τετράγωνο" (1923), "Κίτρινο - κόκκινο - μπλε" (1925), "Κίνηση" (1935), "Το γαλάζιο του Ουρανού" (1940) κ.α. (Καντίνσκι).

8. Βλ. R. Wellek: "Γερμανικός και Αγγλικός Ρομαντισμός" Έρρασμος 1976. Σελ. 39. Μετ. Στέφανου Ροζάνη.

VI. Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός:

(Τέχνη και Επανάσταση - Ρομαντισμός και τοπιογραφία)

Όταν στα 1797 ο Gros παρουσίαζε στο Μιλάνο τη σύνθεσή του "Ο Ναπολέων στη Γέφυρα του Αρκόλε", ο κλασικισμός του David βρισκόταν στο κορύφωμα της ισχύος του. Ωστόσο μια πρόταση από το ίδιο το νεο-κλασικιστή καλλιτέχνη, διατυπωμένη τέσσερα χρόνια πριν (1793), για το κλείσιμο της Βασιλικής Ακαδημίας του Παρισιού, που ταυτόχρονα χαρακτηρίστηκε και ως "πολιτική πράξη με τεράστια σπουδαιότητα",¹ ερχόταν να επισημάνει στους Γαλλικούς φιλότεχνους κύκλους την απαρχή καινούριων εκφραστικών διεκδικήσεων, εμπλουτισμένων από το πνεύμα της Επανάστασης και τις Διακηρύξεις των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου.

Αν και η εμφάνιση του Ρομαντισμού στη Γαλλία είχε να αντιπαλέψει έναν ισχυρό προκάτοχο στις αισθητικές προτιμήσεις: τον Κλασικισμό, μέσα από τον κυκεώνα των συγκλονιστικών κοινωνικών και πολιτικών εξελίξεων που ακολούθησαν τη Γαλλική Επανάσταση έως την ανακήρυξη του Ναπολέοντα σε Αυτοκράτορα, τα επιχειρήματα που οι εκπρόσωποί του επικαλούνταν, σταδιακά κέρδιζαν έδαφος. Από τις πρώτες ήδη δεκαετίες του νέου αιώνα, σημαντικός αριθμός καλλιτεχνών, λογοτεχνών και στοχαστών, αναλαμβάνοντας να συνδέσουν τις πολιτιστικές αξίες με το καθολικό όραμα του φιλελευθερισμού, έθεταν συνάμα και τα θεμέλια του Ρομαντισμού, ως "αντίλογου" στην παράδοση του ακαδημαϊσμού και κατ'επέκταση των συντηρητικών τάσεων. Εν συνεχεία η ήττα του Ναπολέοντα, πέρα από τις συνέπειές της σε διεθνή κλίμακα και την επαναφορά του Λουδοβίκου ΙΗ (1815-1824) στο Γαλλικό θρόνο, με το να επιφέρει την ενδυνάμωση της απολυταρχίας και του αυταρχισμού από μέρους του κράτους μα και με το να προετοιμάζει το έδαφος για τις επαναστάσεις του Ιουλίου (1830) και του 1848, έμελλε έμμεσα να προσδιορίσει και τις πνευματικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις, σύμφωνα με τα ενδιαφέροντα του ευρύτερου κοινωνικού συνόλου.

Στην εισαγωγή του "Αγγέλου" στα 1835, ο Victor Hugo έγραφε χαρακτηριστικά: "Στον αιώνα που ζούμε ο ορίζοντας της τέχνης έχει πλατύνει πολύ. Κάποτε ο ποιητής έλεγε: Το κοινό, σήμερα ο ποιητής λέει: Ο λαός".²

Ανάλογο όμως ήταν και το ενδιαφέρον των πολιτιστικών φορέων της Γαλλίας και ιδιαίτερα του Παρισιού, προς τις διεθνείς ανακατατάξεις, τις εξ-γέρσεις και τους απελευθερωτικούς αγώνες των καταπιεσμένων λαών, στις φιλελεύθερες εξαγγελίες των οποίων αναγνώριζαν ένα πρωτόγνωρο για τη δημιουργία, περιεχόμενο. Ένα περιεχόμενο η υφή του οποίου δεν περιοριζόταν απλώς στην εξιδανικευμένη καταγραφή των γεγονότων, αλλά απαιτούσε να εξυψώσει μέσω της τέχνης -ως οικουμενικού μηνύματος-, την αξιοπρέπεια, την αντρεία και την "πολιτική αρετή".³

"...Το γούστο διαφθείρει." -σημείωνε ο Eugene Delacroix (1798-1863) στο ημερολόγιο του 1827- "Κυρίως, όταν οι πολίτες έχασαν το κίνητρο για μεγάλες πράξεις, όταν η πολιτική αρετή εξαφανίστηκε. Δεν εννοώ με αυτό μια αρετή κοινή σε όλους τους πολίτες που να οδηγεί στο καλό, αλλά τουλάχιστον τον απλό σεβασμό της ηθικής, η οποία υποχρεώνει την κακία να κρυφτεί. Είναι δύσκολο να φανταστεί κανείς Φειδίες και Απελλήδες κάτω από το καθεστώς των απαίσιων τυράννων της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας μετά τον Κωνσταντίνο και μέσα στον εξευτελισμό των ψυχών.

Υπάρχει αναγκαστικά μια σύνδεση ανάμεσα στο καλό και στο ωραίο;

Ποιά ξεπεσμένη κοινωνία μπορεί να ευχαριστείται με τα υψηλά πράγματα, σε όποια κατηγορία κι αν ανήκουν;

Είναι πιθανό ότι σε εμάς επίσης, μέσα στις κοινωνίες μας όπως είναι, με τα

περιορισμένα ήθη μας, τις ευτελείς μας απολαύσεις το ωραίο δεν μπορεί να υπάρχει παρά μόνο σαν σύμπτωση. Και αυτή η σύμπτωση δεν είναι αρκετά σπουδαία, ώστε να μπορεί να αλλάξει το γούστο και να επαναφέρει στο ωραίο την πλειονότητα των πραγμάτων. Μετά έρχεται η νύχτα της βαρβαρότητας..."⁴

Η εν λόγω προβληματική που απασχόλησε τον Delacroix σε όλη του τη ζωή, βρήκε άμεση ανταπόκριση και στο ζωγραφικό του έργο. Εδώ πρόβαλλε μέσω της τολμηρής εκφραστικής του γλώσσας, ολόκληρο το φάσμα των αντιθέσεων οι οποίες χαρακτηρίζουν την τραγικότητα της ανθρώπινης περιπέτειας, στην υριακή διατύπωσή της.

Μαθητής του Guerin,⁵ επηρεάστηκε αρχικά από το φορμαλισμό του David, για να αναζητήσει εν συνεχεία στο δραματικοποιημένο κόσμο του Μπαρόκ και ιδιαίτερα του Rubens,⁶ τις επιβλητικές φωτοσκιάσεις και την εσωτερικότητα της παράστασης, εκφρασμένες βάσει των ιδιόμορφων χρωματικών του ανακαλύψεων. Οι ανακαλύψεις αυτές στηριγμένες στους συμπληρωματικούς τόνους και τη συστηματική επεξεργασία του υλικού,⁷ αποτέλεσαν την πεμπτοουσία των προθέσεων του, ούτως ώστε το αποτέλεσμα να εγγυάται, αφ' ενός μεν την άμεση εμπειρία των αισθήσεων ως "κατάχρηση" πάνω στο ορατό, και αφ' ετέρου τον εμπλουτισμό της από τη φαντασία και τη δυνατότητα υπέρβασης του πραγματικού. Ένα άλλο σημαντικό γνώρισμα των κατακτήσεών του αποτελεί το βεβιασμένο και πολλές φορές "παρακινδυνευμένο" σχέδιο, που ηθελημένα χειριζόταν, επιδιώκοντας να τονίσει από το αρχικό στάδιο σύλληψης και εκτέλεσης της σύνθεσης, τις ποιητικές και συνάμα πολύπλοκα αντίθετες, υφολογικές του προθέσεις. Έτσι, τόσο στα αρχικά του έργα, όπως "Η βάρκα του Δάντη",⁸ -πραγματικού "μανιφέστου" απέναντι στις ακαδημαϊκές συμβατικότητες- και "Η Σφαγή της Χίου"⁹ ή "Η Σφαγή της ζωγραφικής" σύμφωνα με τον Θεόφιλο Γκωτιέ, όσο και σε εκείνα που δημιούργησε μετά το 1825, όπως "Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου"¹⁰ και "Η Ελευθερία που οδηγεί το λαό",¹¹ η σχεδιαστική του τόλμη σε συνάρτηση με την εκφραστικότητα των μορφών, τα εξωπραγματικά-πλανερά φόντα και τους αντίθετους χρωματικούς συνδυασμούς, φανερώουν έναν εσωτερικό εκλεκτισμό αλλά και τη μεγαλοφυή ικανότητά του να καταπλήσσει.

Το 1832 ως μέλος διπλωματικής αποστολής, ο Delacroix ταξίδεψε στο Μαρόκο. Με το ταξίδι του αυτό πραγματοποίησε και ένα ζωτικής σημασίας για τη δραστηριοποίησή του, όνειρο. Ο κόσμος της Ανατολής, πέρα από τον εμπλουτισμό των καλλιτεχνικών του πηγών με καινούρια τοπία, εγγυόταν την αποκάλυψη του πρωτόγονου και του αισθησιακού, των βίαιων αντιθέσεων και της σύγκρουσης ανάμεσα στην πραγματικότητα και τη φαντασία. Τότε συνέλαβε και τα "εξωτικά" θέματά του για μια σειρά συνθέσεων όπως "Οι φανατικοί της Ταγγέρης",¹² "Οι γυναίκες του Αλγερίου",¹³ "Το κυνήγι των Λιονταριών"¹⁴ και "Τα άλογα που βγαίνουν από τη θάλασσα",¹⁵ δημιουργίες πλημμυρισμένες από το μεσογειακό φως, το μυστήριο και τις παραστατικές εξάρσεις του εμπνευστή τους. Ανάλογες εκτιμήσεις επιδέχονται και οι ιστορικού και θρησκευτικού περιεχομένου πίνακές του, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν οι: "Είσοδος των Σταυροφόρων στην Κωνσταντινούπολη",¹⁶ "Ο Ιουδαϊκός Γάμος"¹⁷ και "Η Δικαίωση του Τραϊανού"¹⁸ αλλά και οι τοιχογραφίες του, "Απόλλωνας που νικά τον Πύθωνα"¹⁹ και "Θρήνος",²⁰ που ήταν παραγγελίες για την Αίθουσα του Απόλλωνα στο Λούβρο και το εσωτερικό του παρεκκλησίου Saint Denis Du Saint Sacrement, αντίστοιχα. Ιδιαίτερα στις τοιχογραφίες, επιδιώκοντας να συνδυάσει φόρμα και χώρο με τις χρωματικές του προθέσεις, αναζήτησε στις μανιεριστικές κατακτήσεις την επιβλητική και συγχρόνως παραπλανητική συγκρότηση της παράστασης, επιτυγχάνοντας αφ' ενός μεν τη ρομαντική αναδιατύπωση

παραμελημένων εκφραστικών αξιών και αφ' ετέρου μιά δυναμική προσέγγιση-ερμηνεία της πραγματικότητας και των δεδομένων της, με ρεαλιστικές προεκτάσεις.

Ανάμεσα στους ζωγράφους τους οποίους θαύμαζε ο Delacroix, εκτιμώντας αφομοιωτικά τους προσανατολισμούς τους, ξεχωρίζει ο σύγχρονός του και σχεδόν συνομήλικός του, Theodore Gericault (1791-1824). Επηρεασμένος από τη δημιουργία του δασκάλου του Guerin, από τις θαλασσογραφίες του Vernet²¹ και ιδιαίτερα από την ψυχογραφική τέχνη του Gros, ο Gericault επέβαλε μέσα στην ολιγόχρονη ζωή του το δικό του ζωγραφικό στυλ, κυριαρχημένο από τον αυθορμητισμό, την τόλμη της κίνησης και τις ασυνήθιστες θεματικές του προτιμήσεις.²² Το έργο του, αν και περιορισμένο σε αριθμό, αποτέλεσε πρόκληση για πολλούς σύγχρονούς του και κυρίως μεταγενέστερους καλλιτέχνες, μιά και συνδυάζει την καινοτομική φορμαλιστική συγκρότηση αλλά και τις αισθησιακές υποδείξεις του ζωγράφου όσον αφορά την ποιητική του χρώματος, με την προβολή του εμπειρικού, νατουραλιστικού στοιχείου, σε αξιόπιστη συνύπαρξη. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως μέσα σε έξι περίπου χρόνια, ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να ολοκληρώσει την εκφραστική προβληματική του σε τρεις αποκαλυπτικούς πίνακες -σύμβολα της εξέλιξης του Γαλλικού και κατ' επέκταση του Ευρωπαϊκού Ρομαντισμού. Πρόκειται για τους "Εφιππος αξιωματικός της Φρουράς",²³ "Το κυνήγι του Ελαφιού"²⁴ και το "Ναυάγιο της Φρεγάτας Μέδουσας".²⁵ Αναμφίβολα με το τελευταίο διαγράφεται στο κορύφωμά της, η επιβλητική και συνάμα ρεαλιστική άποψη του Gericault για την τέχνη. Βασισμένο στις προσωπικές μαρτυρίες των ναυαγών που επέζησαν,²⁶ το έργο, όντας απαλλαγμένο από τα στοιχεία της αφηγηματικότητας και της ρητορείας, αποτελεί "ντοκουμέντο" μιάς τραγωδίας.²⁷ Και τούτο γιατί με αφετηρία του τη σχεδιαστική πιστότητα -προϊόν επιμελημένης μελέτης της ανατομίας του ανθρώπινου σώματος-, τις αντίθετες χρωματικές ζώνες και την ελεύθερη πινελιά του, ο ζωγράφος κατορθώνει να περιγράψει τις αγωνίες, τον πόνο και την απελπισία των ναυαγών-καταδίκων, επιτυγχάνοντας να συνθέσει συγχρόνως ένα ζωγραφικό ποίημα για τη ζωή.

Ωστόσο, πέρα από την εντύπωση που προκάλεσε στο Παρισινό κοινό και τις συγκεχυμένες αισθητικές εκτιμήσεις, ο συγκεκριμένος πίνακας έτυχε να αποκτήσει και πολιτική σημασία, οι προεκτάσεις της οποίας ανάγκασαν το Gericault να εγκαταλείψει για τέσσερα χρόνια την πατρίδα του και να μεταναστεύσει στην Αγγλία. Σ' αυτό το διάστημα, γοητευμένος από τις εξοχές και τις Αγγλο-σαξωνικές συνήθειες μα και "δέσμιος του ενθουσιασμού του για τα άλογα",²⁸ ο δημιουργός του "Πληγωμένου Θωρακοφόρου"²⁹ έζησε τις εντονότερες στιγμές της ζωής του, σχεδιάζοντας σειρά πινάκων με "ιππικά" κυρίως θέματα. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν "Το Derby του Έπσομ"³⁰ και το θαυμάσιο σε σύλληψη και απόδοση "Άλογο σε θύελλα".³¹ Από αισθητική σκοπιά, στο μεν πρώτο η ψευδαίσθηση κίνησης-ακινησίας αναδεικνύεται συμβολικά στο maximum της προσπάθειας για τη νίκη, λες και κάποια μαγική δύναμη κατάφερε να εκμηδενίσει το χρόνο, προσφέροντάς μας μια άλλη αίσθηση της ταχύτητας, ενώ στο δεύτερο ένα ψηλόλιγνο άλογο σε πιστή ανατομική παρουσίαση, με το να υπομένει μοναχικά την καταιγίδα που το περιβάλλει, αποκαλύπτει θεματικά και μόνο, τις Τιντορεντικές ατμοσφαιρικές προθέσεις του δημιουργού, στην πιο ακραία χρωματική διατύπωσή τους.

Επιστρέφοντας στο Παρίσι, στα δυο χρόνια ζωής που του απέμεναν ακόμη, ο Gericault ασχολήθηκε με συνθέσεις που αφορούν θεματικά μια "ειδική" κατηγορία ανθρώπων, τους ψυχοπαθείς. Με πίνακες όπως: "Κλεπτομανής",³² "Τρελή με μανία ζήλιας"³³ και "Ο κλέφτης παιδιών",³⁴ αποφασισμένος να αποδώσει με ρεαλιστική οξύτητα τον πόνο, την ερημιά και τις ανθρώπινες αδυναμίες, επιχείρησε την

εξισορρόπηση των εκφραστικών, ρομαντικών αντινομιών στη σύνθεση, δημιουργώντας παράλληλα τις προϋποθέσεις για νέες αναζητήσεις και προσανατολισμούς στην Ευρωπαϊκή Τέχνη.

Τα βήματα των Gericault και Delacroix ακολούθησε με συνέπεια ένας άλλος ταλαντούχος εκπρόσωπος του Γαλλικού Ρομαντισμού, ο Theodore Chasseriau (1819-1856). Εκπαιδευμένος στο εργαστήρι του Ingres, ο οποίος θεωρούσε το νεαρό καλλιτέχνη ως τον πίο άξιο μαθητή του,³⁵ ο Chasseriau έκανε την πρώτη επίσημη εμφάνισή του στο Παρισινό Σαλόνι το 1839 με τη "Θαλασσινή Αφροδίτη",³⁶ σύνθεση αρκετά πρωτοποριακή σε εκτέλεση. Από αυτή την περίοδο και ως το 1856 -χρονιά του θανάτου του- προσπάθησε να συνδυάσει τις αισθητικές κατευθύνσεις του δασκάλου του και ιδιαίτερα τις επιδράσεις του από το έργο του Prud'hon, με το ζωγραφικό κόσμο των Γάλλων ρομαντικών, προσπάθεια που καρποφόρησε με τους πίνακές του "Η Σουζάνα και οι γέροι",³⁷ "Η κοιμωμένη Νύφη"³⁸ και "Η κόρη των Κοζάκων μπροστά στο πτώμα του Ματσέπα".³⁹

Αλλά η πρωτοτυπία του καλλιτέχνη γίνεται περισσότερο αισθητή στις τοιχογραφίες του, εκ των οποίων ξεχωρίζουν εκείνες της εκκλησίας του Σαιν-Φιλίπ ντα Ρουλ, του Μουσείου Ορσαί και του Λογιστηρίου στο Παρίσι, που χρονολογούνται μεταξύ 1843 και 1856. Εδώ, η αξιοπρόσεκτη εκφραστικότητα των μορφών, η πλαστικοτητά τους, η άρνηση κάθε είδους τυπολατρείας αλλά και ο χρωματικός πλουραλισμός, εγγυώνται ένα εντυπωσιακό και συνάμα ελεγειακό αποτέλεσμα, που ξεπερνάει τα στενά όρια της νατουραλιστικής απεικόνισης, προβάλλοντας το αλληγορικό στοιχείο.

Διαπιστώθηκε πώς το ευρύτερο περιεχόμενο του Γαλλικού ρομαντισμού, άμεσα συνδεδεμένο με τις κοινωνικές εξελίξεις και ανακατατάξεις, παρουσιάστηκε οργανωμένο στους στόχους και τα προγράμματά του, ως καθολικό όραμα και απαίτηση ανανέωσης απέναντι στον κλασικισμό, με ανάλογα ξεκάθαρους προοπτικές. Κάτι παρόμοιο συνέβει και στην Αγγλία του Shelley και του Byron, του Keats και του Scott, του Blake και των τοπιογράφων, όπου πέρα από τις μικρές ή τις μεγάλες υφολογικές διαφοροποιήσεις, η ρομαντική ομοιογένεια συνίσταται σε κοινό εκφραστικό μέτωπο, οι κατευθύνσεις του οποίου απέβλεπαν, όχι τόσο στη σύνδεση των δημιουργικών προσανατολισμών με την κοινωνία, όσο στην ανάδειξη των μυστικών εναρμονίσεων, ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση.⁴⁰

Υπό αυτούς τους όρους ο Αγγλικός ρομαντισμός αποδεικνύεται στη βαθύτερη ουσία του περισσότερο ρουσσικός. Βυθισμένοι σε μια παιδική ανεμελιά, καλλιτέχνες και συγγραφείς αναζήτησαν να παραστήσουν το αντιφατικό και το αλλόκοτο, μέσα από τα φθαρμένα τοπία της νοσταλγίας. Μάγισσες, φλύαροι νάνοι και άνθρωποι με χίλια δυό ελαττώματα και ανησυχίες που περιπλέκονται σε αλλόκοτα πάθη, ξεπροβάλλουν από τις σελίδες των βιβλίων, τους πίνακες και τις αφηγήσεις με επιδέξιες Σαιξπηρικές χειρονομίες και μορφασμούς, δηλώνοντας μας με στωικότητα, το άσκοπο ή το σκόπιμο της εμφάνισής τους, ενώ παράλληλα ωδές και λυρικές μπαλάντες σε επιτηδευμένα ελεύθερο στίχο, αποδίδουν με εικονιστική συνάφεια τις αντινομίες της φύσης και το "απρόβλεπτο" που η Θεία Πρόνοια επιφυλάσσει για να "επιβληθεί".

Όλα τα έμψυχα και τα άψυχα όντα του Σύμπαντος όφειλαν για τον Άγγλο Ρομαντικό την παρουσία τους στη παραπλανητική όσο και παρήγορη επανάληψη των ιδιαίτερων στιγμών τους, ερμηνευόμενα κι εκτιμημένα από το ίδιο τους το πεπρωμένο, καθώς μοναχικά και αδιάφορα έρχονταν να παλέψουν και να συναντηθούν σε ένα ατέρμονο παιγνίδι, εκεί όπου ο χώρος και ο χρόνος έχαναν οριστικά την σημασία τους. Σε απόσπασμα του ποιήματος "Μίλτων" (1808), ο στοχαστής και ζωγράφος

William Blake (1757-1827), αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Εγώ λοιπόν είμαι ο Σκοτεινός προφήτης που εδώ κι έξι χιλιάδες χρόνια έπεσα από την αγκάλη των Αιώνων.

'Εξι χιλιάδες χρόνια πέρασαν και τώρα επιστρέφω!

Ο χρόνος, ο χώρος θ' αναι στη δουλεψή μου.

'Εξι χιλιάδες χρόνια κατεβαίνω κι ανεβαίνω κι ούτε μια στιγμή δεν χάθηκε στον χρόνο, τίποτε δεν άλλαξε στο χώρο...

'Όλα ειν'όπως ήταν! 'Εξι χιλιάδες χρόνια δεν χάθηκαν, αν και ο Σατανάς έπεσε κι εξορίστηκε στην Γη.

Αν και τα πάντα χάνονται.

Εγώ κι ό,τι δικό μου τα φιλάμε, δεν ξεχνάμε.

Και αν τα γένη των ανθρώπων ταξιδεύουν στον ποταμό του χρόνου, ετούτα τα σημάδια παραμένουν, ανεξίτηλα, εις τους αιώνες των αιώνων".⁴¹

Αλλά και ως ζωγράφος, ο Blake έχει να επιδείξει την ίδια στοχαστικότητα, ερμηνεύοντας την πραγματικότητα και τα μηνύματά της με ένα βαθιά εσωτερικό όσο και κριτικό τρόπο.⁴² Φανερά επηρεασμένος από τη δημιουργία του Αγγλο-Ελβετού ομοτέχνου του Henry Fussli, τον οποίο και εκτιμούσε απεριόριστα,⁴³ ο Blake έκανε επίσημα την εμφάνισή του στο χώρο της ζωγραφικής με τα "Ποιητικά σκίτσα",⁴⁴ χρησιμοποιώντας μια ιδιόμορφη τεχνική ανάγλυφης χάραξης και εκτύπωσης, με χρωματικό μελάνι. Στο ίδιο διάστημα ολοκλήρωσε τα ποιήματά του "Τραγούδι της Αθωότητας"⁴⁵ και "Τραγούδι της Πείρας",⁴⁶ η έκδοση των οποίων πλαισιώθηκε από σκίτσα του και χρωμοντυπίες. Λίγα χρόνια αργότερα παρουσίασε σειρά υδατογραφιών και χρωμοντυπιών, όπως: "Οι φρόνιμες και οι μωρές Παρθένες",⁴⁷ "Ο Μεγάλος Κόκκινος δράκος και η ντυμένη με τον ήλιο γυναίκα",⁴⁸ "Η Μέλλουσα Κρίση",⁴⁹ "Ο αρχαίος των ημερών",⁵⁰ "Ο Νεύτων"⁵¹ και "Ο Οίκτος".⁵² Στο "Η Μέλλουσα Κρίση", η ποιητική σύλληψη του Blake είναι πράγματι αξιοθαύμαστη. Με σχεδόν "ανάγλυφο" τρόπο προσεγγίζει το μήνυμα της Αποκάλυψης, προσδίδοντας μέσω της κίνησης και της δραματικής έντασης των μορφών, μια καθαρά συμβολική όσο και μυστηριακή πρόεκταση στο νόημα της βιβλικής μαρτυρίας.

Εκλεκτικός, οξυδερκής και παθιασμένος με την τελειότητα του σχεδίου, μα και αναγνωρίζοντας στη δημιουργία των Αναγεννησιακών δασκάλων τη βαθύτερη ερμηνεία της τέχνης, ως στάση ζωής, ο καλλιτέχνης επισημαίνει σε έναν περιγραφικό κατάλογο έργων του, το 1809: "Το χρώμα της υγείας στη σάρκα που αφήνόνταν στον ελεύθερο αέρα, που τρεφόταν από τα πνεύματα των δασών και των χειμάρρων, σ' εκείνη την ευτυχισμένη εποχή, που η ιστορία έχει διαφυλάξει, δεν μπορούν να μοιάζουν με τα αρρωστιάρικα πασαλείματα του Τισσιανού ή του Ρούμπενς. Που θα βρει τάχα ο αντιγραφέας της φύσης, όπως έχει σήμερα καταστήσει, έναν πολιτισμένο άνθρωπο που να συνηθίζει να βαδίζει γυμνός.

Μόνο η φαντασία μπορεί να μας προμηθεύσει τα κατάλληλα χρώματα, όπως τα συναντούμε στις νωπογραφίες του Ραφαήλ και του Μιχαήλ Αγγέλου. Η διάταξη των μορφών καθορίζει πάντα το χρώμα στα έργα της αληθινής τέχνης...Ο Μεγάλος χρυσός κανών στην Τέχνη όσο και στη ζωή, είναι ο ακόλουθος. 'Όσο πιο σαφές, αιχμηρό και σμιλεμένο είναι το περίγραμμα, τόσο πιο ολοκληρωμένο είναι το έργο τέχνης. Και όσο λιγότερο ζωηρό και έντονο είναι, τόσο περισσότερο μαρτυρεί μιαν αδύναμη φαντασία, αντιγραφή και ανικανότητα. Η έλλειψη της προσδιοριστικής και οριοθετούσας αυτής μορφής αποδεικνύει την έλλειψη ιδεών στο πνεύμα του καλλιτέχνη, και την εν παντί ήττα του..."⁵³

Ωστόσο, πέρα από την προτίμησή του στο σχέδιο και την υδατογραφία, ο Blake ασχολήθηκε και με την ελαιογραφία, δημιουργώντας έργα θρησκευτικού και αλληγορικού περιεχομένου, όπως: "Η Εύα που ονοματίζει τα ζώα",⁵⁴ "Η πνευματική κατάσταση του ανθρώπου"⁵⁵ και "Η Είσοδος του Ιησού στην Ιερουσαλήμ".⁵⁶

Πρόκειται για συνθέσεις σχεδιασμένες μεταξύ 1800 και 1815, οι οποίες διακρίνονται αφ' ενός για τη μεταφορά γνωστών συμβολικών τύπων του καλλιτέχνη, σε νέες ζωγραφικές μεθόδους και αφ' ετέρου για τη χρησιμοποίηση του χρώματος ως στοιχείου εξέισου "δικδικητικού", ικανού να αποδώσει το θεοσοφισμό του, τους λυρικούς οραματισμούς του αλλά και τις αινιγματικές διαστάσεις του συνόλου. Ειδικότερα, στον πίνακά του "Η πνευματική κατάσταση του Ανθρώπου", το επιβλητικό φόντο, οι κίτρινες και γαλαξοπράσινες ανταύγειες, οι βίαιες εναλλαγές φωτός και σκιάς, συνδυασμένες με τη ρωμαλέα και κυρίως δραματική σχεδιαστική ενσάρκωση των μορφών, "αναλαμβάνουν" να μεταφέρουν το θεατή στον παγανιστικό κόσμο των παθών της συνείδησης, της δίνης της πλάνης και της ρομαντικής μυσταγωγίας.

Παρ' ότι το έργο του Blake παρέμεινε άγνωστο για αρκετά χρόνια στους ευρύτερους ευρωπαϊκούς καλλιτεχνικούς κύκλους, μια ομάδα Άγγλων ζωγράφων, αποτελούμενη από τους Holman Hunt (1827-1910), Dante Gabriel Rossetti (1828-82), John Everett Millais (1829-96) και Eduard Burne Jones (1833-95) -τους αυτοαποκαλούμενους "προ-Ραφαηλίτες"-, αναγνώρισαν τη σημασία του, συνδυάζοντας την εκφραστική του γλώσσα με τις αισθητικές τους πεποιθήσεις.

Διακηρύσσοντας την επιστροφή στις κατακτήσεις των Προ-Αναγεννησιακών δασκάλων, η "Αδελφότητα"⁵⁷ επεδίωξε την επεξεργασία των κλασικών μορφωμάτων με υποκειμενικούς όρους, καταδικάζοντας τις οποιοσδήποτε δεσμεύσεις και συμβατικότητες του Ακαδημαϊσμού. Έτσι τα μέλη της, -οι περισσότεροι απόφοιτοι της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου-, ανέπτυξαν τους στόχους τους ομόφωνα⁵⁸ το φθινόπωρο του 1848, με καθοδηγητή και υποστηρικτή τους τον ονομαστό στην εποχή του κριτικό, John Ruskin.⁵⁹ Λίγο αργότερα ο Ruskin και ο Hunt υπογράμμιζαν σε κείμενά τους. Ο Ruskin: "Ο Προ-Ραφαηλισμός έχει μία μόνο αρχή, αυτή της χωρίς όρους και συμβιβασμούς αλήθεια σ' ότι ζητά, και αυτή η αλήθεια επιτυγχάνεται όταν τα επεξεργάζεται όλα μέχρι την ελάχιστη λεπτομέρεια κατά τη φύση και μόνο κατ' αυτή."⁶⁰ Και ο Hunt: "Δεν έχουμε ποτέ αρνηθεί ότι από το Ραφαήλ και μετά η τέχνη έδωσε πολλά υψηλά και ωφέλιμα. Μας φάνηκε ωστόσο ότι οι διάδοχοι του Ραφαήλ στην τέχνη τους πολύ συχνά εκφυλίστηκαν και εμείς την τέλεια υγεία και μέθοδο μόνο στα παλιά έργα θα μπορούσαμε να τη βρούμε".⁶¹

Παρά τις υποκειμενικές προτιμήσεις και τις προτεραιότητες στο έργο του κάθε μέλους ξεχωριστά, τα βασικά χαρακτηριστικά στη συνολική δημιουργία των προ-ραφαηλιτών αποτέλεσαν, η τελειότητα του σχεδίου, η προσήλωση στη λεπτομέρεια, τα καθαρά χρώματα και ο συνδυασμός συμβολικών και αφηγηματικών στοιχείων, ως αποτέλεσμα των καθοριστικών επιδράσεων της λογοτεχνίας, της μυθολογίας και της παράδοσης.⁶² Έτσι, τόσο στο "Rosa triplex"⁶³ του Gabriele Rossetti όσο και στο "Παιγνίδι της Αφροδίτης"⁶⁴ του Burne Jones, παρατηρείται κατά πρώτον η ουσιαστική απόκλιση απ' τις καθιερωμένες ακαδημαϊκές τάσεις, διατυπωμένες στη στάση και την εκφραστικότητα των μορφών, και κατά δεύτερον η συγκινησιακή-λυρική προδιάθεση τους στον τονισμό του αισθησιακού ή του μυστηριακού, σε μια ποιοτικά πρωτότυπη απόδοση κι ενότητα.

Με τη διάλυση της "Αδελφότητας" το 1850, ως συνέπεια των εκφραστικών δεσμεύσεων που αυτή επέβαλλε, οι αναζητήσεις των εκπροσώπων της άρχισαν να στρέφονται όλο και περισσότερο σε καινούριους ορίζοντες, με προτίμηση άλλοτε το

ρεαλισμό και άλλοτε το συμβολισμό. Ενδεικτικό για τη ρεαλιστική του αντιμετώπιση είναι το έργο του Millais "Ο Χριστός στο σπίτι των γονιών του",⁶⁵ επηρεασμένο από τις Φλαμανδικές ηθογραφίες του 17ου αιώνα, ενώ στη σύνθεση του Rossetti "Ο Γάμος του Αγίου Γεωργίου με την Πριγκίπισσα Σάμπρα",⁶⁶ το συμβολικό στοιχείο και η σχολαστική καταγραφή των λεπτομερειών, έρχονται να τονίσουν τη ρομαντική ιδιοσυγκρασία του καλλιτέχνη, ως συνέπεια της προσήλωσής του στα Μεσαιωνικά και τα Προ-Αναγεννησιακά φορμαλιστικά πρότυπα.

Εκτός από τη σύνδεση της δημιουργίας με το πνεύμα του μυστικισμού και τις προεκτάσεις του στο χώρο των αισθητικών αναζητήσεων, η Αγγλία θεωρείται η "γεννήτρια" της ρομαντικής τοπιογραφίας, με καλλιτέχνες που έδωσαν νέο περιεχόμενο στη ζωγραφική αντιμετώπιση του τοπίου, αυτού καθαυτού. Ακολουθώντας μια εικαστική παράδοση, αρκετά διαφοροποιημένη από εκείνη του Γαλλικού κλασικισμού και τις μετεξελίξεις του, η Αγγλική τοπιογραφία βασίστηκε αποκλειστικά στην εμπειρική παρατήρηση και μελέτη των νόμων της φύσης, εκπροσωπούμενη από δυο εμπνευσμένους ζωγράφους -κορυφαίους του είδους-, τον John Constable (1776-1837) και τον Joseph Mallord William Turner (1775-1851).

Γεννημένος στο East Berghol, ο Constable έζησε τα νεανικά του χρόνια στην εξοχή κοντά στους νερόμυλους του πατέρα του, αποκομίζοντας πλούσιο υλικό από νοσταλγικές εικόνες, τοπία και εμπειρίες, στοιχεία που στάθηκαν ικανά να διαμορφώσουν το χαρακτήρα του αλλά και καθοριστικά για τη δημιουργική του πορεία. Σε ηλικία εικοσιτριών ετών (συγκεκριμένα το 1790), εισήχθη στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, δείχνοντας ήδη από το αρχικό στάδιο της μαθητείας του την προτίμησή του προς τους Ολλανδούς τοπιογράφους του Μπαρόκ, με το να αντιγράφει συχνά έργα τους. Μετά από μια σύντομη περίοδο αφιερωμένη σε θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως "Ο Χριστός και τα παιδιά" και "Ο Χριστός και τα στοιχεία",⁶⁷ ο καλλιτέχνης άρχισε να προσανατολίζεται όλο και περισσότερο προς την απόδοση του τοπίου, αναγνωρίζοντας τις φυσικές μεταλλαγές ως τα κατ'εξοχήν αισθητικά του κίνητρα.

Τόσο στο "Τοπίο με διπλό ουράνιο τόξο",⁶⁸ όσο και στο "Ο κόλπος του Ουέϋμουθ"⁶⁹ - ελαιογραφίες εμπνευσμένες από την διαμονή του στην ύπαιθρο της Ανατολικής Αγγλίας-, η ιδιόμορφη εκφραστική του γλώσσα γίνεται έντονα εμφανής από τη ρευστότητα της πινελιάς του και τη χρωματική αμεσότητα με βάση τους ιριδισμούς του φωτός, που "παγιδεύουν" την εντύπωση-αίσθηση σε συγκεκριμένο για κάθε παράσταση, οπτικό σημείο. Αν και τα αρχικά ερεθίσματα του προέρχονταν από την επαφή του με τα έργα των αναγεννησιακών δασκάλων και ιδιαίτερα των Ολλανδών και Φλαμανδών maitre του είδους κατά τον 17ο αιώνα, ο τρόπος αντιμετώπισης και μεταφοράς του τοπίου στον πίνακα για τον Constable έχει ξεχωριστό χαρακτήρα και προσδιορισμό. Έτσι, ενώ για τους Αναγεννησιακούς την προτεραιότητα είχαν οι ανθρώπινες μορφές και η έκφρασή τους (figura), έναντι του τοπίου που χρησιμοποιείτο ως φόντο, με προσδιοριστικό ή και διακοσμητικό ρόλο, για τον Άγγλο ζωγράφο η θέση της τοπιογραφίας πρωτοστατούσε στις θεματικές προτιμήσεις του αλλά και στις εκφραστικές του απόψεις σχετικά με την ερμηνεία της φύσης, η απόδοση της οποίας υπήρξε άμεση και αποκαλυπτική.

Στα 1824 με 1825 ο Constable έστειλε στο Παρισινό Σαλόνι τους πίνακές του "Αποψη του Στούαρ κοντά στο Ντέντχαμ"⁷⁰ και "Το κάρο με το άχυρο",⁷¹ έργα που σημείωσαν μεγάλη επιτυχία. Προσέφεραν στο δημιουργό τους το χρυσό μετάλλιο αλλά και προκάλεσαν το ενδιαφέρον του φιλότεχνου κοινού.

Στις παραπάνω συνθέσεις, όπως και στο συνολικό του έργο, η καινοτομία του

καλλιτέχνη εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο δουλεύει το χρώμα, διαιρώντας τη ζωγραφική επιφάνεια σε ζώνες φωτός, ικανές να προκαλέσουν -πέρα την αδιαφορία του για τον τουρισμό των αφηγηματικών λεπτομερειών-, την αίσθηση της ζωντανίας και της εικονιστικής σαφήνειας όσο αναφορά τη μεταγραφή του χώρου και των δεδομένων του. Χαρακτηριστική είναι επίσης η μέθοδος με την οποία συλλαμβάνει και καταγράφει τις φυσικές μεταλλαγές, αποδίδοντας το ίδιο τοπίο ανάλογα με τις ώρες και την ένταση του φωτός ή τις καιρικές συνθήκες. Παραστάσεις όπως οι: "Τα δέντρα κοντά στην Εκκλησία του Χάμστεντ",⁷² "Η λίμνη Μπραντς-Χιλ",⁷³ "Η παραλία και η προκυμαία του Μπράϊτον"⁷⁴ και "Σπουδή με σύννεφα",⁷⁵ δείχνουν τις μετανατουραλιστικές κατευθύνσεις της ζωγραφικής του, τη δεξιοτεχνία του στην απόδοση της προοπτικής αλλά και την αυτοπειθαρχία του, απέναντι στις κυρίαρχες αντιθέσεις του περιβάλλοντος, αποτέλεσμα των υποκειμενικών του συνδυασμών, μνήμης και άμεσης εμπειρίας.⁷⁶

Για την σπουδαιότητα με την οποία αντιμετωπίζει τη συμβολή και απόδοση του φωτός στους πίνακές του, ο Constable επισημαίνει στις σημειώσεις του: "...φως, δροσιά, αύρα, απαλότητα και φρεσκάδα... τίποτε απ'όλα αυτά δεν αποδόθηκε, σ'όλο του το βάθος, στο μουσαμά κανενός ζωγράφου στον κόσμο".⁷⁷

Παράλληλα θα επικεντρωσει την προσοχή του στην "ατμοσφαιρική" απεικόνιση του ουρανού και των συννέφων, επιχειρώντας να μεταφέρει στα πλάνα του, μια στιγμιαία εντύπωση από τον ακατάπανστα ευμετάβλητο και πρωτεϊκό φυσικό κόσμο:

"Έχω ζωγραφίσει πολλούς ουραμούς, γιατί είμαι αποφασισμένος να κατανικήσω όλες τις δυσκολίες...ο τοπιογράφος που δεν κάνει τον ουρανό μέρος της σύνθεσής του, παραμελεί ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία που του προσφέρονται".⁷⁸

Το 1836, ένα χρόνο δηλαδή πριν το θάνατό του, ζωγράφισε "Το Κενοτάφιο",⁷⁹ πάνω σε σχέδιο του 1823 με θέμα του το μνημείο για τον θάνατο του προσωπογράφου και τεχνοκριτικού Sir Joshua Reynolds,⁸⁰ στην κομητεία του Λέστερ. Εδώ, η "εκμυστήρευση" των βαθύτερων ανησυχιών του πραγματοποιείται με τους πρασινωπούς, διασπασμένους τόνους, σε συνδυασμό με τα γαιώδη καφέ, ενώ η φθινοπωρινή μελαγχολία που κυριαρχεί κάτω από τα δέντρα ή το ελάφι που αφουγκράζεται αινιγματικά το τέλος του καλοκαιριού, έρχονται να προσδώσουν στο τοπίο την Αγγλική, γνώριμη, όψη του ιδωμένη μέσα από το μαγικό φίλτρο της ρομαντικής οπτικής.

Σε παράλληλο με τον Constable δρόμο εντοπίζονται οι αναζητήσεις και του άλλου σημαντικού εκπροσώπου της Αγγλικής τοπιογραφίας, Joseph Mallord William Turner. Κατά ένα χρόνο μεγαλύτερος του προαναφερόμενου ομότεχνού του, γιός κουρέα ο Turner έγινε δεκτός στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών. Επηρεασμένος από τη δημιουργία του Richard Wildon⁸¹ και κάτω από τις υποδείξεις του δασκάλου του Reynolds, πείρε αρκετές παραγγελίες, για αρχιτεκτονικά κυρίως σχέδια, ενώ στα 1802 πραγματοποίησε ένα ταξίδι στη Γαλλία. Ύστερα από επανειλημμένες επισκέψεις του στις Παρισινές συλλογές ήλθε για πρώτη φορά σε επαφή με έργα Ιταλών και Φλαμανδών καλλιτεχνών και έδειξε την προτίμησή του σε συνθέσεις Βενετσιάνων ζωγράφων της εποχής Μπαρόκ. Στα 1807 διορίστηκε καθηγητής της προοπτικής στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου, θέση που όφειλε κατ'έξοχήν στην εντύπωση και τις θετικές ή τις αρνητικές συζητήσεις που προκάλεσε το έργο του "Προκυμαία του Καλαί",⁸² το 1803.

Αποφασισμένος να υπερπηδήσει τις οποιεσδήποτε δυσκολίες ή τις αρνητικές κριτικές, ο Turner ζωγράφισε σειρά υδατογραφιών και ελαιογραφιών, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν οι: "Φουρτουνιασμένη θάλασσα"⁸³ και "Το ναυάγιο".⁸⁴

Και στις δυο αυτές θαλασσογραφίες, τα βασικά χαρακτηριστικά της εκφραστικής του αποτελούν η διάλυση της φόρμας, η έμφαση στην κίνηση ως παλμική δόνηση, τα αλληπάλληλα στρώματα χρώματος και το παιχνιδίσμα φωτός-σκιάς, ούτως ώστε να επιτυγχάνεται η απόδοση των περιβαλλοντικών αντιθέσεων, η αίσθηση του δραματικού αλλά και η διασάλευση της νατουραλιστικής ισορροπίας, έναντι του χαόδους και αινιγματικού.

Μετά από διαδοχικές περιοδείες στις Κάτω Χώρες και την Κοιλιάδα του Ρήνου (1817 και 1825), τη Γαλλία (1826), τη Βόρεια Γερμανία (1834), την Ιταλία (1818, 1828 και 1836) και την Ελβετία (1842, 1843 και 1844),⁸⁵ ο Turner ενημερώθηκε για τις κυρίαρχες καλλιτεχνικές τάσεις της εποχής του, ανανεώνοντας συνεχώς την εργασία του. Στο ίδιο διάστημα εικονογράφησε την έκδοση του John Murray με ποιήματα του Λόρδου Βύρωνα και εξέθεσε τα πρωτότυπα στο Λονδίνο (1834). Παράλληλα ολοκλήρωσε τους πίνακές του: "Η φωτιά του Κοινοβουλίου",⁸⁶ "Τοπίο με νερά",⁸⁷ "Η είσοδος του πλοίου στο λιμάνι με χιονοθύελλα",⁸⁸ "Φώς και χρώμα μετά τον κατακλυσμό"⁸⁹ και "Βροχή, Ατμός, Ταχύτητα".⁹⁰

Πρόκειται για συνθέσεις βασισμένες στην προσέγγιση και απόδοση των συνεχών μεταβολών του φωτός, προσπάθεια η οποία και αποτέλεσε τη γεννεσιουργό αφετηρία για τις αναζητήσεις των εκπροσώπων της Σχολής της Μπαρμιζόν⁹¹ και των Ιμπρεσιονιστών.⁹² Στο "Η φωτιά του Κοινοβουλίου" ένας φλεγόμενος χείμαρρος κατακλύζει τη ζωγραφική επιφάνεια με τις εκλάμψεις του, προκαλώντας την αίσθηση της ανελέητης καταστροφής, ενώ η θάλασσα κι ο ουρανός συνιστούν από κοινού στις προεκτάσεις τους, το χώρο όπου και αντανακλάται το μέγεθος της.

Σε σύγκριση με το έργο του Constable, προϋπόθεση του οποίου υπήρξε η "επιστημονική" θα μπορούσαμε να πούμε, παρατήρηση των φαινομένων, το δημιουργικό στίγμα του Turner εντοπίζεται αφ' ενός στη μέθοδο με την οποία αξιολογεί τα δεδομένα της εμπειρίας της φύσης και αφ'ετέρου στις αφαιρετικές δυνατότητές του, καθώς τονίζει ως καθολικό έναντι του συγκεκριμένου, το αφηρημένο και το αντιφατικό.

Εκτός από τη σπουδαιότητα και τις εικαστικές διαστάσεις των ελαιογραφιών του στις αναζητήσεις πολλών μεταγενέστερων καλλιτεχνών, ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης και οι υδατογραφίες του, εκ των οποίων αναφέρουμε τις: "Αποψη του Πέτγοθερθ από τη λίμνη" (1809-10), "Βενετία: Το καμπαναριό του Αγίου Μάρκου και το Παλάτι του Δόγη" (1819), "Ηλιοβασίλεμα πάνω στη θάλασσα, σε πορτοκαλί ομίχλη" (1825), "Η μαύρη βάρκα" (1832), "Το κακό Πνεύμα" (1832), "Το Φραϊμπουργκ της Ελβετίας" (1842), "Χαϊδελβέργη: Η πόλη απ'την απέναντι όχθη του Νέκαρ" (1844) και "Αντίο Fontainebleau" (1845).⁹³

Βασισμένες σε παλαιότερα σχέδιά του και σπουδές με μολύβι, οι εν λόγω ακουαρέλες καταγράφουν με απaráμιλλα νοσταλγικό τρόπο τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις του Turner, ερμηνευμένες σύμφωνα με την Αγγλοσαξονική ρομαντική ιδιοσυγκρασία του. Και όπως ακριβώς στην ποίηση και τη λογοτεχνία της εποχής, το τοπίο πρωτοστατεί έναντι της ανθρώπινης παρουσίας και δράσης, καθορίζοντάς τις, έτσι και στη ζωγραφική του γλώσσα βρίσκεται στο επίκεντρο της έμπνευσης και των επιλογών του, προκειμένου να το αναδείξει μέσα από μία τέτοια τελειότητα μορφής, με τρόπο δηλαδή που ίσως και το ίδιο στο σχηματισμό ή τις αλλοιώσεις του, δεν θα μπορούσε να εξασφαλίσει στο θεατή του.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Ζωρζ Πιγρέ: "Η ζωγραφική του 19ου αιώνα" Νεφέλη 1984. Σελ.14 Μετ. Α. Χαραλαμπίδη.
2. Βλ. Μάριο Ντε Μικέλι: "Οι πρωτοπορίες της τέχνης του 20ου αιώνα" Οδυσσέας 1978. Σελ. 15. Μετ. Λ. Παπαματθεάκη.
3. Βλ. Eugene Delacroix: "Σελίδες ημερολογίου" Νεφέλη 1981. Σελ. 136. Μετ. Μάγδα Οιχαλιώτου.
4. Βλ. οπ.παρ.
5. Pierre-Narcisse Guerin (1774-1833): Γάλλος ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής του Ρενιό και δάσκαλος των Ντελακρουά και Ζεριγκώ. Επηρεάστηκε από το Νταβίντ και η δημιουργία του κινείται στα πλαίσια του Ακαδημαϊκού κλασικισμού.
6. Βλ. Henri Focillon: "La peinture au XIX siecle". Flammarion Paris 1991 Tom.I. Σελ.232.
7. Βλ. Delacroix: "Σελίδες..." οπ. και σημ. 3. Σελ. 101 κ.εξ. Αναζητώντας στη χρωματική επεξεργασία τα στοιχεία εκείνα τα οποία και ελευθέρωσαν τελικά τη ζωγραφική από τις νεοκλασικές δεσμεύσεις, ο Ντελακρουά αναφέρει στο ημερολόγιό του: "...Το χρώμα έχει μια δύναμη πολύ πιο μυστηριώδη και ίσως πιο ισχυρή. Δρά θα μπορούσε να πει κανείς χωρίς να το ξέρουμε...Η σκιά των λευκών πραγμάτων είναι γεμάτη από γαλάζιες ανταύγειες και κάθε αντανάκλαση περιέχει πράσινο, η κάθε άκρη βιολέ...Ο εχθρός κάθε ζωγραφικού έργου είναι το γκριζό. Το έργο θα φαίνεται σχεδόν πάντα πιο γκριζό απ'ότι είναι, για τον λόγο ότι τοποθετείται πλάγια κάτω από το φώς της μέρας. Να καταδικαστούν όλα τα γαιώδη χρώματα!"
8. Θεωρείται το πρώτο έργο που ο καλλιτέχνης εξέθεσε στο Παρισινό Σαλόνι προκαλώντας μεγάλη αίσθηση και πολλές συζητήσεις. (1822). Βλ. Raymond Cogniat: "Le romantisme". Editions Rencontre Lausanne 1966. Σελ.57.
9. Παρίσι. Μουσείο του Λούβρου. (417X354cm). 1824.
10. Παρίσι. Μουσείο του Λούβρου. 1828.
11. Παρίσι. Μουσείο του Λούβρου. (200X325cm). 1830.
12. Νέα Υόρκη. Συλλογή J. Hill. (98X131cm). 1837-38.
13. Παρίσι. Μουσείο του Λούβρου. (180X229cm). 1834.
14. Βοστώνη. Μουσείο Καλών Τεχνών. (90X116,5cm). 1858.
15. Ουάσινγκτον. Συλλογή Φίλλιπς. (50X61cm). 1858-1860.
16. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1840.
17. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1840.
18. Μουσείο Ρουέν. 1840.
19. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. Αίθουσα του Απόλλωνα. 1850-51.
20. Παρίσι. Saint Denis Du Saint Sacrement. 1844.
21. Claude-Joseph Vernet (1714-89): Γάλλος ζωγράφος. Επηρεασμένος από το νεοκλασικισμό ο Vernet ασχολήθηκε κυρίως με την τοπιογραφία και τη θαλασσογραφία, τονίζοντας τα δραματικά στοιχεία της σύνθεσης. Για λογαριασμό του Λουδοβίκου ΙΕ' ζωγράφησε 16 πίνακες με τίτλο: "Τα λιμάνια της Γαλλίας".
22. Βλ. Jean Sagne: "Gericault". Fayard 1991. Σελ. 17 κ.εξ.
23. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1812.
24. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1817.
25. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1818-19.
26. Ο πίνακας "Το ναυάγιο της Φρεγάτας Μέδουσας" στηρίζεται σε πραγματικό

γεγονός, που συνέβει το 1816. Ένα πλοίο του Γαλλικού στόλου που μετέφερε 150 καταδίκους στη Σενεγάλη, πέφτοντας σε φοβερή καταιγίδα ναυάγησε με αποτέλεσμα να πνιγούν οι περισσότεροι από τους επιβάτες του, κατάδικοι και πλήρωμα. Όσοι κατόρθωσαν να γλιτώσουν από τα κύματα, επιβιβάστηκαν σε μια σχεδία, αγωνιζόμενοι να κρατηθούν στη ζωή. Οι επιζήσαντες που δεν ξεπερνούσαν τα 10 άτομα, εξέθεσαν τα γεγονότα με την επιστροφή τους στη Γαλλία, κατηγορώντας τον καπετάνιο για απειρία και την κυβέρνηση για ανευθυνότητα.

27. Βλ. Jean Clay: "Le romantisme". Hachette Realites. Paris 1980. Σελ.84,86

28. Βλ. Ζωρζ Πιγιέ: "Η ζωγραφική..." οπ. και σημ.1. Σελ. 27.

29. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1814-16.

30. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. 1821.

31. Λονδίνο. National Gallery. 1820-21.

32. Μουσείο Γάνδης. 1822-23.

33. Λυών. Μουσείο Καλών Τεχνών. 1922-23.

34. Μασαχουσέτη. Μουσείο Springfield.

35. Βλ. L. Benedite: "Theodore Chasseriau, sa vie et son oeuvre". Manuscrit inedit public par Andre Dezarrois. Paris 1932 Vol.I. Σελ.59.

36. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (65X55cm/1835-39).

37. Έργο του 1839.

38. Έργο του 1841. Μοντέλο ήταν η Αλίζ Οζύ, σύζυγος του καλλιτέχνη. (Λάδι σε μουσαμά 135,2X212cm) Avignon. Musee Calvet.

39. Στρασβούργο Musee des Beaux-Arts.

40. Για το περιεχόμενο του Αγγλικού ρομαντισμού στο γραπτό λόγο βλ. σχετ. Α. Cerard: "L' ideal romantique de la poesie en Angleterre". Paris 1958.

41. Βλ. William Blake: "Ποιήματα" (Επιλογή-Επιμέλεια) Σπύρος Ηλιόπουλος. Πλέθρο/Λογοτεχνία. Αθήνα 1985. Σελ. 106. Μετ. Σπ. Ηλιόπουλος.

42. Histoire de la peinture: "Le romantisme". Editions M.C. 1887. Σελ.28.

43. Βλ. William Blake: "Ποιήματα" οπ. και σημ. 41. Σελ.158.

44. Το βιβλίο κυκλοφόρησε το 1783, εικονογραφημένο από τον ίδιο τον Blake. Ένα από τα ποιήματα των "Σχεδιασμάτων" είναι το "Στο βραδινό άστρο", ενδεικτικό της ευαισθησίας της γραφής του και της εικονιστικής του συνάφειας. Οι τελευταίοι στίχοι λένε:

"Ας κοιμηθεί στη λίμνη ο δυτικός άνεμος.

Μίλα σιωπηλά με τα λαμπερά σου μάτια και πλύνε το λυκόφως μ' ασήμι καθαρό.

Γρήγορα, τόσο γρήγορα μας φεύγεις.

Ο λύκος τότε αγριεύει και το λιοντάρι λάμπει στο σκοτεινιασμένο δάσος,

Το μαλλί των κοπαδιών μας η ιερή δροσιά σου σκέπασε:

Το χέρι σου ας τα προστατέψει."

(Μετάφραση Ανδ. Αγγελάκης)

45. Εκδόθηκαν το 1789.

46. Εκδόθηκαν το 1794. Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά της συλλογής είναι το ποίημα "Η Μύγα":

[1] Μύγα μικρή,

Το αστόχαστό μου χέρι

χάλασε το παιγνίδι σου

Αυτό το καλοκαίρι.

[2] Αλλά κι εγώ δεν είμαι

Μύγα σαν εσένα;
Και εσύ δεν είσαι
'Ανθρωπος σαν κι εμένα;

[3] Γιατί χωρεύω,
πίνω, τραγουδώ,
Μέχρι να λυώσει τα φτερά μου
κάποιο χέρι τυφλό.

[4] Αν δύναμη κι ανάσα
Ειν'η ζωή και στοχασμός
κι η έλλειψη
της σκέψης θάνατος

[5] Ευτυχισμένη μύγα
Είμαι κι εγώ,
Είτε πεθαίνω
είτε ζω."

(Μετάφραση Σπ. Ηλιόπουλος)

47. Λονδίνο. Tate Gallery 1805. Υδατογραφία.
48. Ουάσινγκτον. National Gallery 1805-9. Υδατογραφία.
49. 1808. Υδατογραφία.
50. Μάτσεστερ Whitworth Gallery 1794. Χρωμονοτυπία.
51. Λονδίνο Tate Gallery 1795. Χρωμονοτυπία.
52. Λονδίνο Tate Gallery 1795. Χρωμονοτυπία.
53. Βλ. William Blake: "Ποιήματα" οπ. και σημ.36. Σελ.47-50.
54. Σκωτία - Payinloan. Συλλογή Waxwell-Mack-Donaldt 1810. Ελαιογραφία.
55. Καίμπριτζ. Fitzwilliam Musseum 1810. Ελαιογραφία.
56. 1800. Ελαιογραφία.
57. Ο όρος "Αδελφότητα" προέρχεται από τη σχέση της ομάδας με τους θρησκευτικούς κύκλους της Οξφόρδης.
58. Στην προσπάθειά τους να επιστρέψουν τυπικά και ουσιαστικά στην Προ-Ανναγεννησιακή παράδοση, τα μέλη της "Αδελφότητας" αποφάσισαν να υπογράψουν τα έργα τους με τα αρχικά P.R.B. (Pre-Raphaelite Brotherhood), όρο που τήρησαν έως το 1850.
59. John Ruskin (1819-1900): 'Αγγλος συγγραφέας και θεωρητικός της Τέχνης. Υπήρξε υποστηρικτής του κινήματος των P.R.B. και των προσπαθειών του Τάρνερ. Έγραψε αρκετά δοκίμια, εκ των οποίων ξεχωρίζουν: "Οι Σύγχρονοι ζωγράφοι" (1843-60), "Επτά λύχνοι της Αρχιτεκτονικής" (1849) και "Οι Πέτρες της Βενετίας"(1851-53). Οι βασικές του θέσεις στηρίζονται στην άποψη, ότι η τελειότητα στην απόδοση της φύσης, είναι ανεξάρτητη από τις αρχές της αναπαράστασης.
60. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα". Αθήνα 1983. Σελ. 263.
61. Βλ. Ζωρζ Πιγέ: "Η ζωγραφική του 19ου αιώνα". Νεφέλη 1984. Σελ.100. Μετ. Α.Χαραλαμπίδη.
62. Για τους Προ-Ραφαηλίτες και τους στόχους τους βλ.σχετ. Timothy Hilton: "The Pre - Raphaelites". Thames and Hudson. London 1991.
63. Λονδίνο. Tate Gallery 1850.

64. Λονδίνο. Tate Gallery.
65. Λονδίνο. Tate Gallery 1850.
66. Λονδίνο. Tate Gallery 1857.
67. Φιλοτεχνήθηκαν γύρω στα 1810 με 1811.
68. Λονδίνο. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου 1812. (33,7X38,5cm).
69. Λονδίνο. Εθνική Πινακοθήκη 1815-16. (52X75cm).
70. Καλιφόρνια. Συλλογή Σαν Μαρίνο 1822.
71. Λονδίνο. Εθνική Πινακοθήκη 1821.
72. Λονδίνο. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου 1820. (91,4X72,7cm).
73. Λονδίνο. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου 1823. (53,3X76,2cm).
74. Λονδίνο. Tate Gallery 1825. (125,8X181,6cm).
75. Λονδίνο. Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου 1822. (11,4X17,8cm).
76. Βλ. G. Reynolds: "Catalogue of the Constable - Collection Victoria & Albert Museum". London 1973. Σελ.115
77. Βλ. Το άρθρο του Graham Reynolds για τον Constable, σειρά "Οι Μεγάλοι Ζωγράφοι" Εκδ. Μέλισσα Τομ.ΙΙΙ. Σελ. 323. Μετ. Κ. Κορνήλιος.
78. Βλ. οπ.παρ.
79. Λονδίνο. Εθνική Πινακοθήκη 1836. (132X108,6cm).
80. Sir Joshua Reynolds (1732-1792): 'Αγγλος ζωγράφος και θεωρητικός της Τέχνης. Μαθήτευσε κοντά στον Τόμας Χάντσον και ασχολήθηκε κυρίως με προσωπογραφίες και ρωπογραφίες. Υπήρξε ιδιοκτήτης μιας αξιόλογης συλλογής έργων Τέχνης και έχαιρε μεγάλης εκτιμήσεως από την αριστοκρατία της εποχής του. Ως εισηγητής του λεγόμενου "Μεγαλειώδους 'Υφους" ο Reynolds έμεινε γνωστός για τις διαλέξεις του, που κυκλοφόρησε σε βιβλίο. με τίτλο: "Ομιλίες προς τους σπουδαστές της Βασιλικής Ακαδημίας".
81. Richard Wilson (1714-1782): 'Αγγλος ζωγράφος από την Ουαλία. Ειδικεύθηκε στην τοπιογραφία και επηρεάστηκε από τους Βενετσιάνους δασκάλους του Μπαρόκ, τον Πουσσέν και τον Κλώντ Λωραίν. Η αντιμετώπιση του τοπίου από μέρος του είχε θετική επίδραση στους ρομαντικούς, που ακολούθησαν την εκφραστική του και ιδιαίτερα στους Κόνσταμπλ, Τάρνερ και Κρόουμ.
82. Λονδίνο. Tate Gallery 1803.
83. Λονδίνο. Tate Gallery 1804.
84. Λονδίνο. Tate Gallery 1805.
85. Για τα ταξίδια του Turner και τις επιδράσεις του, Βλ. σχετ. John Russell and Andrew Wilton: "Turner in Switzerland". London 1976.
86. Κλήβεναντ. Museum of art 1834.
87. Λονδίνο. Tate Gallery 1835.
88. Λονδίνο. Εθνική Πινακοθήκη 1844.
89. Λονδίνο. Tate Gallery 1843.
90. Λονδίνο. Tate Gallery 1844.
91. Σχολή της Μπαρμπιζόν: Ομάδα Γάλλων μετα-ρομαντικών ζωγράφων. Αποτελείτο από τους Μιλλέ, Ντιάζ, Τ. Ρουσσώ, Ντυπρέ και Ντωμπινύ, καλλιτέχνες που εγκαταστάθηκαν στην περιοχή της Μπαρμπιζόν του Φονταινεμπλώ και ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με την απόδοση υπαίθριων σκηνών και την τοπιογραφία. Τα έργα τους είναι εμπνευσμένα από τη δημιουργία των Φλαμανδών ρωπογράφων και τοπιογράφων του 17ου αιώνα και τον εκφραστικό κόσμο των 'Αγγλων ρομαντικών. Θεωρούνται πρόδρομοι του Ιμπρεσιονισμού.
92. Για το ρόλο του παράγοντα "φώς-χρώμα" στη ζωγραφική του Turner βλ. σχετ.

John Gage: "Colour in Turner". London 1969.

93. Όλα τα παραπάνω έργα εκτίθενται στο Βρετανικό Μουσείο και την Tate Gallery του Λονδίνου.

VII. "Ας πάμε στη Γερμανία..."

"Ας πάμε στη Γερμανία. Είναι μια χώρα υγρή, ομιχλώδης, ο ουρανός είναι σκεπασμένος με σύννεφα. Τα μεγάλα δάση έχουν κατά μέρη διατηρηθεί, χάρη στο φεουδαλικό σύστημα. Η φύση δείχνει μια διαφορετική όψη από εκείνη στην Ιταλία, είναι γεμάτη από μια ελαφριά βροχή, μιλάνε σ'αυτή πολύ για τη σελήνη, το βράδυ για τη ζεστασιά της φωλιάς: "Ας πηγαίνουμε. Η μέρα βυθίζεται στο γρίζο, η σκιά δροσίζει, η ομίχλη μας ταλαιπωρεί! Όταν πέφτει η μέρα, αγαπάμε τα σπίτια μας" λέει ο Βάγκνερ στο Φάουστ μετά τον Πασχαλινό τους περίπατο".¹

Ας πάμε στη Γερμανία. Βερολίνο, χειμώνας του 1807. Από το βήμα της Ακαδημίας, επί της λεωφόρου Unter der Linden, ο Fichte αρχίζει κύκλο ομιλιών με τίτλο: "Λόγοι προς το Γερμανικό Έθνος" ("Reden an die Deutsche Nation"), υπό την παρουσία των Γάλλων κατακτητών.²

"Ο γενικός σκοπός των Λόγων αυτών ..." επισημαίνει ο στοχαστής στον Επίλογο της πρώτης εκφώνησής του "είναι να προσφέρουν θάρρος και ελπίδα στους συντετριμένους, χαράς ευαγγέλιο στο βαθύ πένθος. Η αυγή του νέου κόσμου έχει ήδη χαράξει, χρυσώνει ήδη τις κορυφές των βουνών, και προπαρασκευάζει την ημέρα που πρέπει να έρθει. Να αδράξω θέλω, όσο μου είναι μπορετό, τις ακτίνες αυτής της αυγής και να τις συγκεντρώσω σε ένα καθρέυτη, που μέσα του ν'αντικρίσει η απελπισμένη εποχή μας τον εαυτό της, να πιστέψει ότι είναι ακόμη παρούσα, και ν'αναγνωρίσει εκεί την αληθινή της πορεία..."³

Βασισμένος στο παιδαγωγικό έργο του Γερμανο-Ελβετού στοχαστή, Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1828): "Πως η Γερτρούδη διδάσκει τα παιδιά της" ("Wie Gertrude ihre Kinder lehrt" 1801), ο Fichte διατύπωσε την προβληματική του, αναπτύσσοντάς την σε συνδυασμό με τις θέσεις του για την επιστήμη, την ηθική, τις ανθρώπινες προσδοκίες και τη Θρησκεία. Επανεισάγωντας δε όρους και έννοιες όπως: "Die Deutschen" ή "der ursprungliche" (ο αρχέγονος) αντί "die Germanen", -ξεχασμένες ως προς την αρχική τους ισχύ στην καθομιλουμένη γλώσσα-, απόδωσε την κρίση που διερχόταν το Γερμανικό Έθνος, στην έλλειψη ομοψυχίας και σεβασμού προς την παράδοση, στην αδιαφορία του λαού για ζητήματα διάβρωσης του πολιτισμού καθώς και στον τρόπο με τον οποίο ο Γερμανός αντιλαμβάνονταν τη θέση του στην Ιστορία, παραβλέποντας την καταγωγή του.

Αν και ολόκληρο το περιεχόμενο των οκτώ αυτών λόγων, ανταποκρινόμενο στις ανάγκες συνειδητοποίησης των αρχών του φιλελευθερισμού και των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου, κατατάσσει τον Fichte ανάμεσα στους βασικούς εισηγητές-πρωτεργάτες του ευρύτερου Ρομαντικού κινήματος, εν τούτοις η προβληματική του δείχνει να προσανατολίζεται προς διαφορετικές κατευθύνσεις, συνυφασμένη έμμεσα με τη διάθεση κατανόησης της ιστορικής αποστολής της Γερμανίας (Γερμανικών Εθνών) και το ρόλο της στις διεθνείς συγκυρίες. Αποφεύγοντας να μπούμε στον πειρασμό του να ασχοληθούμε με τις δυνατότητες της εν λόγω αποστολής και κρατώντας απλώς ως φόντο το γεγονός των "εκφωνήσεων", θεωρούμε σκόπιμο για την κατανόηση του Γερμανικού ρομαντισμού, να επιχειρήσουμε μια σύντομη αναφορά στο πνευματικό

κλίμα της χώρας και την επιδρασή του υστερο-Μεσαιωνικού στοχασμού στην πολιτιστική διαμόρφωση κατά τον 19ο αιώνα. Αν στη Μεσαιωνική σκέψη ο φιλοσοφικός λόγος στήριζε την προβληματική του σε κάποιες απρόσιτες, εξωκοσμικές δυνάμεις και έννοιες, "δογματικού" περιεχομένου, αποβλέποντας στην άρνηση της αντικειμενικότητας της γνώσης, ως πλάνης μπροστά στην παντοδυναμία της πίστης, (που καθιστούσε τη γνώση ικανή μόνο μέσω της γνώσης του Θεού-ρυθμιστή), με τον ερχομό του 15ου αιώνα και υπό την "εμπειρία" της Ευρωπαϊκής Αναγέννησης,⁴ το θεωρητικό της υπόβαθρο άρχισε να κλονίζεται. Οι ραγδαίες επιστημονικές ανακαλύψεις, κύρια στην Αστρονομία, τη Φυσική και την Ιατρική, αποσκοπώντας στο να ανατρέψουν τις οποιεσδήποτε προκαταλήψεις και δεισιδαιμονίες, θεμελίωσαν τη βάση της αιτιότητας και της αποτελεσματικότητας των δεδομένων που ερευνούσαν, από το μακρόκοσμο του σύμπαντος ως το μικρόκοσμο των στοιχείων που απαρτίζουν την ύλη. Η φύση, χάρη στην οποία ανταποκρινόταν ως εκείνη την εποχή η βούληση του Θεού, εκφρασμένη με τη Δημιουργία, κάτω από την πίεση των ερμηνειών των Θεοσοφιστών και των αλχημιστών της Γερμανικής Αναγέννησης, έγινε ο πυρήνας μιας διαφορετικής κοσμοθεώρησης και εκτιμήθηκε ως το πρωταρχικό πεδίο, μέσα από το οποίο απέρρεαν τόσο το θείκό όσο και το ανθρώπινο.

Σημαντικό ρόλο για την εκδήλωση τέτοιου είδους βεβαιοτήτων έπαιξαν και τα διάφορα αιρετικά κινήματα, η προβληματική των οποίων αποδεικνύει το θεμελιακά επαναστατικό χαρακτήρα τους,⁵ εφ' όσον έθετε τέλος στη θεολογική-δογματική θεώρηση του Μεσαίωνα, με το να διαβλέπει στον ασκημένο λόγο της τον εγκλωβισμό του ατομικού "σκέπτεσθαι" και "πράττειν". Οι νεωτερισμοί που εκφράστηκαν από τον Paracelsus⁶ και τον Jakob Boehme,⁷ βρίσκοντας άμεση ανταπόκριση στον "εξεγερμένο Βέρθερο" ή τους Ρομαντικούς πέρα απ' το Ρήνο, έμελλε επίσης να θέσουν στο κέντρο του προβληματισμού αλλά και της τεκμηρίωσής του τον άνθρωπο, στο "είναι" του οποίου, χάριν των συναισθημάτων ή των εμπειριών του αλλά και των αντινομιών που το συγκροτούν, αναγνώριζαν εν αρμονία με τη φύση, το "ρυθμιστή" του αοράτου και του ορατού κόσμου. Οι δυνατότητες τις οποίες έδωσαν οι Γερμανοί στην ανθρώπινη φύση, εννοώντας την ως αποκλειστικό φορέα διαμεσολάβησης στην πρόθεση ένωσης με το "όλο", ξεπερνούσαν κατά πολύ εκείνες που χαρακτήριζαν την καρτεσιανή διάνοια και τα υποθετικά παράγωγά της, ενώ αν και δεν αρνιούνταν την εξέλιξη, τοποθετούσαν την εφικτότητά της στη σφαίρα της έκφρασης των επιθυμιών, μειώνοντας έτσι την εγκυρότητα αξιωμάτων διατυπωμένων υπό την πίεση της ανεύρεσης λογικών εξηγήσεων.

Στό σημείο αυτό μπορούμε να θίξουμε και τις διαστάσεις του Διαφωτισμού στη Γερμανία, υπενθυμίζοντας τον Λαοκόοντα του Lessing, ο χαρακτήρας του οποίου παραμένει στη βάση του κατ'έξοχήν ανορθολογικός. Αν λοιπόν στην υπόλοιπη Ευρώπη η φιλοσοφία του Καρτέσιου επικύρωσε τη σκέψη πάνω στην τυπική λογική, - γεγονός που "αποδείκνυε" μηχανιστικά όλα τα καυτά ερωτήματα, εγκαινιάζοντας ένα φιλοσοφικό ρεαλισμό, με αντανάκλασεις και στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις-, στη Γερμανία του Goethe, ο Φάουστ, αλχημιστής, τραγικός και "καταδικασμένος" από τη γνώση του, επιζητούσε να αντιληφθεί το νοητό κόσμο στη βάση μιας συγκινησιακής κατάστασης, με δαιμονικές δυνατότητες και κατευθύνσεις. Ενδεχομένως, ενώ στην Αγγλία και πολύ περισσότερο στη Γαλλία ο Διαφωτισμός στάθηκε το "σωτήριο" θα λέγαμε, εμπόδιο για τις μετέπειτα απρόσμενες ίσως, εξελίξεις της εκπτώσής του στον Ιδεαλισμό, στη Γερμανία όχι απλά "προσπεράσθηκε" αλλά και εκτοπίστηκε οριακά από κάποια βαθύτερη όσο και παράτολμη προσδοκία, που αναγνώριζε στον "Homo Universalis" την παλιά του ισχύ.

Όμως τι αντιπροσώπευε ο νέος "Hommo Universalis" για τους στοχαστές του Γερμανικού Ρομαντισμού; Ήταν μιά συνέχεια του αναγεννησιακού ή ένα καινούριο - ιδεολογικού κυρίως περιεχομένου- μόρφωμα, προορισμένο να "εξυπηρετήσει" τις συγκυρίες ή και τις "σκοπιμότητες" της ιστορίας;

Ήταν σίγουρα μια συνέχεια, μόνο που εδώ αποκαλύπτεται λιγότερο ορθολογικός και μάλλον πιο σκεπτικιστικός όσον αφορά το μεταφυσικό χαρακτήρα του, στηριγμένος σε κάποιους συλλογισμούς, η πραγμάτωση των οποίων απέρριπτε τον απόλυτο θρίαμβο της λογικής και το αναντίρρητο του επιχειρήματος, με το να περνάει από ένα στάδιο μυστικισμού και ηθικών μεταμελειών, στα βόθια της εσωτερικής εμπειρίας. Όλοι σχεδόν οι Γερμανοί Νατουραλιστές και Ρομαντικοί, εκτός από φιλόσοφοι, ποιητές και καλλιτέχνες, αποδείχτηκαν με βάση το έργο τους και ψυχολόγοι, αφού επεκτάθηκαν συνειδητά πέραν των δυνατοτήτων που προσφέρει το συγκεκριμένο και άντλησαν τα δεδομένα τους από τη δράσα υπόσταση του κόσμου, ως απόρροια του βιώματος, ικανού να τροφοδοτήσει οριακά το παρόν, ενεργοποιώντας τη μνήμη. Ένα παρόν δυναμικό και ενθουσιώδες, μα εν τούτοις νοσταλγικό, βυθισμένο στις Γοθικές παραδόσεις και την ανάμνηση των επικών χρόνων.

Η παράδοση, που ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα αναγνωρίστηκε ως η επιστροφή στην παιδικότητα και τη συναισθηματική "αυθαιρεσία", αναζητώντας τις μαγικές σχέσεις ανάμεσα στα πράγματα και τη συνείδηση, αποτέλεσε την κύρια πηγή έμπνευσης και πρόβαλλε στην ίδια τη δομή του λόγου τους ετερογενείς συνδυασμούς των πραγματικών και μεταφυσικών δεδομένων.

Το 1799 ο ποιητής Friedrich von Hardenberg (1772-1881), γνωστός και ως Novalis, στο "Αυθη σκόνης", προσπάθησε να μεταφέρει τις ακατάπαυστα αντίθετες δυνάμεις της φύσης στις λέξεις, υπό μορφή αφορισμών,⁸ επηρεασμένος από τις ορυκτολογικές μελέτες του δασκάλου του Abraham Gottlieb Werner (1749-1817). Σε ανάλογο επίπεδο κυμάνθηκαν και οι θεωρίες του Johannes Jakob Wagner (1775-1841), ο οποίος στις αριθμολογικές του μελέτες υποστήριξε τον αντικατοπτρισμό μιας θείας εξωκοσμικής βούλησης στην ποίηση με συμβολικό τρόπο, ενώ στα γραπτά του Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780-1819) για την τραγωδία (Philosophische Gesrpache 1817), η ομορφιά αποτελούσε τη θεϊκή αντανάκλαση πάνω στα διάφορα φαινόμενα. Την ίδια περίοδο και συγκεκριμένα το 1798, ο Friedrich Wilhelm-Joseph Schelling (1775-1854) στο "Περί της ψυχής του κόσμου" απέδωσε στη διανοητική διάθεση του δημιουργού τη δυνατότητα να ορίσει το "απόλυτο", δηλαδή την ταυτοποίηση πνεύματος και φύσης. Η ταυτοποίηση όμως αυτή, που για το στοχαστή δεν αποτελούσε παρά το μέσο προς την ιδανική συγχώνευση-εξομάλυνση των αντιθέσεων, θα "προϋπέθετε μια ράτσα Τιτάνων",⁹ αν δεν διοχετευόταν μέσα στην τραγική τέχνη, κερδίζοντας έτσι τη σημασία της, "όχι από αυτή καθ'αυτή, αλλά σε σχέση με την κατάληξή της".¹⁰

Διαπιστώνουμε με ποιόν τρόπο οι επιστημονικές και μεταφυσικές ανησυχίες βρίσκουν το "καταφύγιό" τους στο χώρο της καλλιτεχνικής παραγωγής, δημιουργώντας ταυτόχρονα τις προϋποθέσεις για να μορφοποιηθούν αλλά και να αυτονομηθούν. Αν τώρα επιμένουμε περισσότερο στις επιδράσεις που δέχτηκε ο Γερμανικός ρομαντισμός από το μεταφυσικό, σπινοζικό θα το ονομάζαμε, στοιχείο -γεγονός που χαρακτηρίζει εν μέρει και τον αντίστοιχο Ευρωπαϊκό-, τούτο γίνεται όχι τόσο επειδή στον Αγγλικό για παράδειγμα τα συμπτώματά του εκδηλώθηκαν με διαφορετικό τρόπο, αλλά γιατί ειδικά στη Γερμανία, βοηθούμενο κι από το ευρύτερο κοινωνικό και οικονομικο-πολιτικό κλίμα, το στοιχείο αυτό έμελλε να εξασφαλίσει μια έντονη παρουσία, με ιδιόζουσες προεκτάσεις και στον τομέα του πολιτισμού. Και ενώ στην "Κριτική της Κριτικής Ικανότητας" (1790) ο Kant, βασισμένος στην τελεολογική ανάλυση της ύπαρξης του

ωραίου, κατέληγε στην κλασική πρόταση για την εγκυρότητα αξιολόγησης της αισθητικής κρίσης, την οποία και θεωρούσε ως απόρροια της ανιδιοτελούς ευχαρίστησης, εξαρτημένης από τη φαντασία και τη διάνοια (γνωστικές περιοχές ικανότητας), ο ποιητής Friedrich Schiller (1754-1850) αποδεχόμενος τις ιδέες του - κυρίως με τη συγγραφή των "Επιστολών" ("Επιστολές για την αισθητική διαπαιδαγώγηση του ανθρώπου" 1793-95)-, εισήγαγε τις έννοιες της "μορφικής" και της "αισθητικής παρόρμησης" ("Formtrieb" και "Stofftrieb") και προσδιόρισε την υφή τους με το να τις θεωρεί ως βασικές ιδιότητες της ανθρώπινης φύσης. Σύμφωνα με αυτόν τον προσδιορισμό αναγνώριζε στη βούληση του ποιητή την ικανότητα της συνειδητοποίησης μιας κατάστασης εναρμονίσεων του αισθήματος με τη δημιουργική δράσης, που ονόμασε "ορμή για παιγνίδι" (spieltrieb).

Τα επιχειρήματα της εν λόγω προβληματικής απασχόλησαν το Schiller και κατά τη σύλληψη του "Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως" (1794), όπου και αναπτύσσει τις κύριες διαφορές στον τρόπο με τον οποίο οι νεώτεροι, σύγχρονοί του ποιητές αντιλαμβάνονταν και πλησίαζαν τη φύση, σε σχέση με τους Έλληνες κλασσικούς.

"Εκείνοι -υποστήριζε- ένοιωθαν φυσικά, εμείς νιώθουμε το φυσικό. Αναμφίβολα ήταν ολότελα διαφορετικό το αίσθημα που γιομίζει την ψυχή του Ομήρου όταν περιέγραφε πως ο Θεός χοιροβοσκός περιποιούνται τον Οδυσσέα, από εκείνο που κινούσε την ψυχή του νεαρού Βέρθερου, όταν διάβαζε τούτη τη Ραψωδία ύστερα από βαρετή συντροφιά. Το δικό μας αίσθημα για τη φύση μοιάζει με το αίσθημα του αρρώστου για την υγεία. Καθώς σιγά-σιγά άρχισε να εξαφανίζεται από την ανθρώπινη ζωή ως εμπειρία και ως το (ενεργό κι αισθανόμενο) υποκείμενο, τη βλέπουμε να ανατέλλει στον ποιητικό κόσμο ως ιδέα και ως αντικείμενο. Το έθνος εκείνο, που ήταν το πιο προχωρημένο τόσο σε ότι είναι αφύσικο όσο και στο στοχασμό πάνω στο αφύσικο, έπρεπε πρώτο και περισσότερο να συγκινηθεί από το φαινόμενο του αφελούς και να του δώσει ένα όνομα. Από ότι ξέρω, τούτο το έθνος ήσαν οι Γάλλοι. Αλλά το αίσθημα του αφελούς και το ευδεχόμενο για αυτό είναι βέβαια πολύ παλιότερο και χρονολογείται ήδη από την απαρχή της ηθικής και αισθητικής φθοράς".¹¹

Σε άλλο σημείο του παραπάνω δοκιμίου ο Schiller συνέλαβε και όρισε την ποίηση του καιρού του σύμφωνα με τις δυνατότητες προσέγγισης της φύσης, ως "συναισθηματική", θεωρώντας ότι το υφολογικό της περιεχόμενο ήταν εντελώς διαφορετικό στη σύγκρισή του με εκείνο της επικής ή της λυρικής ποίησης των αρχαίων Ελλήνων, που ονόμασε "αφελές":

"Παντού οι ποιητές είναι ήδη εξ ορισμού οι διαφέντες της φύσης. Αν δεν μπορούν πια να είναι κι αν ήδη μέσα τους νιώσουν την καταστροφική εμπειρία αυθαίρετων και τεχνητών κατασκευασμάτων ή πάντως είναι υποχρεωμένοι να την αντιπαλέψουν, τότε θα εμφανιστούν ως μάρτυρες και ως εκδικητές της φύσης. Ή θα είναι η φύση ή θα αναζητούν την χαμένη φύση. Από δω προκύπτουν δύο εντελώς διαφορετικά είδη ποιήσεως που εξαντλούν κι εκμετρούν ολόκληρο το πεδίο της ποίησης".¹²

Στην πραγματικότητα τόσο ο Kant όσο και ο Schiller, είχαν απόλυτα κατανοήσει και "προειδοποιήσει" για τις αδιέξοδες, ουτοπικές προεκτάσεις του Ρομαντικού κινήματος, αναγνωρίζοντας τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα του και τα τρωτά του σημεία. Όμως ο Kant μη θέλοντας να αποδεχτεί ανεπιφύλακτα τη φλογερή έξαρση της εποχής του, έμεινε συνειδητά "αγνοημένος", ενώ για τον Schiller ήταν κατά πολύ περισσότερο ρομαντικός απ'όσο ο ίδιος "επιθυμούσε", τουλάχιστον σύμφωνα με τις εκτιμήσεις όσων χαρακτήριζε ως "συναισθηματικούς". Εξ άλλου με το κίνημα της "Θύελλας και Ορμής",¹³ μέλος του οποίου υπήρξε και ο Schiller, η Γερμανική

κουλτούρα της εποχής απέκτησε τα αντιπροσωπευτικότερα δείγματα Ρομαντικού περιεχομένου, όπου συνυπάρχουν ο αυθορμητισμός και η μαγεία του αλλόκοτου, το μεγαλειώδες παράτολμο ύφος, ο ζήλος της πρωτοτυπίας αλλά και η πρόθεση του να ξεπεραστούν κάθε είδους δογματισμοί, που απέβλεπαν σε μηχανιστικές ή ρασιοναλιστικές δεσμεύσεις, επιχειρήματα και ιεραρχήσεις.

Βρισκόμαστε σε μια εποχή θάμπους και αναμονής. Σε μια εποχή που σε ολόκληρη την Ευρώπη οι άνθρωποι ένιωθαν κάτι να πλησιάζει... Θα μπορούσαμε να το συνδέσουμε με τις επαναστατικές προσδοκίες των λαών. Με τις ελπίδες τους να συντρίψουν τα παλαιά είδωλα, θεσμοθετώντας καινούριους όρους κοινωνικών συμβολαίων. Όμως για εκείνους που δεν ήθελαν να καρτερούν, κι εδώ συγκαταλέγονται οι "απαισιόδοξοι" της Ιστορίας, το παράστημα του οποιοδήποτε Κορσικανού "τυχοδιώκτη", δεν σήμαινε τίποτε άλλο, παρά την τυφλή αποδοχή του πεπρωμένου του, από μέρος όλων όσων το πίστεψαν ή δοκίμασαν να το μιμηθούν. Στη Γερμανία ειδικότερα, ίσως για το στενό κύκλο του Φρειδερίκου-Γουλιέλμου του III, τους αξιωματούχους και τους γραφειοκράτες, τους ξεπεσμένους ευγενείς με τα φθαρμένα παράσημα, τους Φιλισταίους ή πολύ περισσότερο τους Γιούνκερ (γαιοκτήμονες), η αναδιοργάνωση της Ανατολικής Πρωσίας να αποτελούσε το ύψιστο καθήκον στην υπηρεσία κάποιας "Ανώτερης Ιδέας". Όμως για τους ανθρώπους πέρα απ' το Ρήνο, για αυτούς που "εκστρατεύουν την αυγή, για να συλλέξουν βατράχια"¹⁴ -πειραματικό υλικό των αλχημιστικών δραστηριοτήτων τους- η Γερμανική υπόθεση, δεν ήταν παρά μια ζεστή ανάμνηση, στήριγμα για τις παγωμένες μοναχικές νύχτες. Η ιδιαιτερότητα του Γερμανικού Ρομαντισμού εντοπίζεται ως επί το πλείστον σ' αυτή την πολυσήμαντη "αδιαφορία". Αποκομμένοι απ' τον καιρό τους, κλεισμένοι στο μικρόκοσμο της δικής τους αποκλειστικά συνείδησης, οι εκπρόσωποι της Ρομαντικής στάσης ήταν οι απόλυτοι κυρίαρχοι μιας πνευματικής τροχιάς, που ενώ είχε όλες τις "προϋποθέσεις" για να δημιουργήσει τον προσδοκούμενο "ακλόνητο" Πολιτισμό, έμελλε να καταλήξει λόγω της αντιφατικής της φύσης και των επιδιώξεων των συντελεστών της, σε μεμονωμένες εκλάμψεις ή τη φθορά.

Ολόκληρο το σχήμα του Γερμανικού Ρομαντισμού -ανορθολογικό, πνευματώδες και απαισιόδοξο- αντιπροσωπεύει τις αντιφατικές προσπάθειες για την κατάκτηση της "έσχατης" αρμονίας πνεύματος και φύσης, τροφοδοτούμενο από το νόημα που οι εκπρόσωποί του απέδιδαν στην αναζήτηση μιας "ηθικής μεγαλοφυΐας", με χαρακτήρα υπέρ-ανθρώπινο. Μιας μεγαλοφυΐας η δράση της οποίας, να μεν αναφέρονταν στη δυνατότητα προσέγγισης και ανύψωσης όλων των γεγονότων της ζωής στην τέχνη, που αναγνώριζε ως μοναδική αναγκαιότητα, από την άλλη όμως δεν έπαυε να βασίζεται στην περιφρόνηση της πραγματικότητας, την παθητικότητα και την αδιαφορία, απέναντι στο καθημερινό και το προσδιορισμένο. Έτσι, αν στη Γαλλία το ρομαντικό κίνημα -άμεσα συνδεδεμένο με τον ορθολογισμό, το Διαφωτισμό και τις κοινωνικές ανακατατάξεις- απέβλεπε στην απομάκρυνση από τους περιορισμούς που έθετε ο κλασικισμός, με ρεαλιστικές κατευθύνσεις ή στην Αγγλία στο να συλλάβει και ερμηνεύσει το φυσικό κόσμο μέσω της εμπειρίας, στη Γερμανία το κεντρικό πρόβλημα αποτέλεσε η έκφραση του εσωτερικού βιώματος, των ενορμήσεων και της νοσταλγίας.

Σε τεύχος του περιοδικού Athenaeum (αρ. 116) ο βασικότερος εκπρόσωπος των "Fruhromantik" (πρώτων Ρομαντικών) Friedrich Schlegel (1772-1829),¹⁵ όρισε τη ρομαντική ποίηση ως εξής: "Η ρομαντική ποίηση αγκαλιάζει κάθε τι το ποιητικό - από το πιο καταπληκτικά πολύπλοκο σύστημα τέχνης, ως τον απλό αναστεναγμό, το φίλημα που άτεχνα τραγουδάει ένα παιδί-, δημιουργώντας τη δική του ποίηση. Η

ρομαντική ποίηση μπορεί να ταυτιστεί τόσο πολύ με αυτό που απεικονίζει, ώστε να έχει κανείς την εντύπωση πως μοναδικός της στόχος είναι να περιγράφει κάθε λογής ποιητικούς χαρακτήρες". "...Μονάχα η ρομαντική ποίηση -όπως το έπος- είναι ο καθρέυτης του κόσμου ολόκληρου, η εικόνα της τέχνης. Και ακόμη -λυτρωμένη από κάθε πραγματικό και ιδεατό στοιχείο- είναι άξια να πετάξει με τα φτερά της ποιητικής ανταύγειας, πάνω από τον "απεικονίζοντα" και τον "απεικονιζόμενο", αυξάνοντας και πολλαπλασιάζοντας την αντανάκλαση αυτή σε μια ατέλειωτη σειρά από καθρέφτες.

Μονάχα η ποίηση αυτή βρίσκεται πάντα σε εξέλιξη κι έχει απόλυτη ελευθερία, και αναγνωρίζει σαν πρωταρχικό νόμο την αρχή ότι η έμπνευση του ποιητή δεν ανέχεται κανένα νόμο. Η ρομαντική ποίηση, είναι πολύ περισσότερο από μια απλή μορφή: είναι αυτή καθ'αυτή η αληθινή τέχνη της ποίησης, και κατά κάποιον τρόπο η κάθε ποίηση είναι ή θα έπρεπε να είναι, Ρομαντική."¹⁶

Στις εικαστικές τέχνες και κυρίως στη ζωγραφική, η Γερμανική ιδιομορφία συνίσταται τόσο στο τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης χειρίζεται και ερμηνεύει τα θέματά του όσο και στην ίδια την επιλογή της θεματικής, επηρεασμένη από τη λογοτεχνία και το όλο πνευματικό κλίμα της εποχής.¹⁷ Στο σύνολό τους τα έργα των Γερμανών ρομαντικών ζωγράφων, παρά τις επιμέρους διαφορές που παρατηρούνται στη δημιουργία του καθενός ξεχωριστά, διακρίνονται για τους ξεκάθαρους χρωματικούς τόνους, για την εμμονή στο μεγαλειώδες και το παράδοξο, αλλά και για τη λιτότητα στη γραμμή και τη φόρμα, το λυρισμό ή τη μελαγχολική αίσθηση που προκαλούν, όντας συνδυασμένα με την τάση φυγής, τη βαθιά εσωστρέφεια και τις ψυχικές μεταπτώσεις των εκτελεστών τους. Χαρακτηριστική είναι επίσης η έμφαση που απέδιδαν στη Γοτθική εκφραστική παράδοση του Μεσαίωνα, διαβλέποντας στα παραμελημένα, μα ωστόσο παρόντα στις μνήμες, μορφώματά της, το περιεχόμενο του μελλοντικού εκείνου πολιτιστικού οικοδομήματος, το οποίο συχνά επικαλούνταν και επισήμαιναν στις εκμυστηρεύσεις του οι φιλόσοφοι, οι ποιητές και οι καλλιτέχνες.

"Μήπως είμαστε πάλι στην ώρα που μεταφέρουμε μια εποχή στον Τάφο...;"¹⁸ αναρωτιόταν στα 1802 ο ζωγράφος Philipp Otto Runge (1777-1810) σε επιστολή προς το ποιητή και φίλο του Ludwig Tieck (1773-1853), αναγνωρίζοντας στο οριακό αυτό σημείο, μέσα από τη φθορά και τη παρακμή, την Πολιτιστική Αναγέννηση του Βορρά.

Αναμφίβολα με τη δημιουργία του Runge έχουμε την πιο ουσιαστική Ρομαντική τομή, ανάμεσα στον Κλασικισμό και τις ακαδημαϊκές, ιδεαλιστικές τάσεις, που κυριάρχησαν στη Γερμανία στα τέλη του 18ου αιώνα. Πολύπλευρη προσωπικότητα, ζωγράφος και αλχημιστής, επηρεασμένος από τον παραδοσιακό θεοσοφισμό, το βιταλιστικό μονισμό και τις θεωρίες του Jacob Boehme, μα πολύ περισσότερο από τον ευσεβισμό του Novalis,¹⁹ ο καλλιτέχνης έχει στο ενεργητικό του σημαντικό αριθμό συνθέσεων -κυρίως λάδια και σχέδια με μελάνι-, καθώς κι ένα αξιόλογο συγγραφικό έργο για τη θεωρία των χρωμάτων, με τίτλο: "Χρωματική Σφαίρα". Αν και δεν ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την τοπιογραφία, δείχνοντας την προτίμησή του στην ανθρώπινη μορφή αυτή καθ'αυτή, βασισμένη στη βόρεια και συχνά σαρκαστική προδιάθεσή του, η δημιουργία του διακατέχεται από έναν μυσταγωγικό, εσωτερικό ρυθμό, την αρμονία του οποίου μονάχα στη φύση μπορεί κανείς να αναγνωρίσει. Τόσο στους αλληγορικού περιεχομένου πίνακές του, όπως οι: "Τέσσερις Εποχές"²⁰ και "Πρωία"²¹ ή στα προσχέδια για τις τρεις άλλες παραστάσεις του κύκλου: "Ωρες της ημέρας"²² -"Μεσημβρία", "Εσπέρα" και "Νύχτα"- που δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει

λόγω του πρόωρου θανάτου του (πέθανε μόλις 33ων ετών), όσο και στις προσωπογραφίες του, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν: "Οι γονείς του καλλιτέχνη"²³ και "Τα παιδιά του Hulsenbeck",²⁴ η ιδιόμορφη φύση του Runge γίνεται έντονα αισθητή από την εκλεπτισμένη και συνάμα ακριβή στη χρήση γραμμών και περιγραμμάτων πινελιά του, την τάση εξιδανίκευσης και τους υποβλητικούς χρωματικούς τόνους.

Ειδικά στο "Τα παιδιά του Hulsenbeck", σταθμό στη δημιουργία του καλλιτέχνη, ο τρόπος που χειρίζεται μα και επανεισάγει τη Γοτθική και Αναγεννησιακή τεχνοτροπία, αποδεικνύεται πραγματικά αξιοθαύμαστος. Ακολουθώντας τη σχεδιαστική των Γερμανών Αναγεννησιακών δασκάλων και ιδιαίτερα του Durer και του Holbein, κατόρθωσε να επιβάλλει ένα προσωπικό στυλ, δίνοντας την προτεραιότητα στο μνημειακό, το επιτηδευμένο και το γκροτέσκο.

Σε σύγκριση με το Ρομαντισμό του Runge, κυρίαρχο στοιχείο του οποίου υπήρξε η ανθρώπινη μορφή και ταυτόχρονα η ψυχογραφική της απόδοση, εκείνος του Caspar David Friedrich (1774-1840) έχει να παρουσιάσει την καθολική υπεροχή του φυσικού, ο προσανατολισμός του οποίου διατυπωμένος στην τοπιογραφία, στρέφεται ως επί το πλείστον στο χώρο της αλληγορίας και της μεταφυσικής, παρά στην οπτική μεταφορά της πραγματικότητας ή τη νατουραλιστική της ερμηνεία.

Κατά τρία χρόνια μεγαλύτερος του συναδέλφου του, ακολουθώντας τις ίδιες με εκείνον σπουδές στην Ακαδημία της Κοπεγχάγης αλλά και δεχόμενος τις ίδιες επιρροές από το όλο μυστικιστικό κλίμα της εποχής του, ο Friedrich κατόρθωσε να διευρύνει τους εκφραστικούς ορίζοντες της Γερμανικής ζωγραφικής, με το να παρέμβει καταλυτικά στο μονοσήμαντο της παράστασης, παρερμηνεύοντάς το.

Αρχίζοντας απ' το πρώτο σημαντικό του έργο "Σταυρός στο βουνό",²⁵ όπου κυριαρχεί ένα ασυνήθιστο, μελαγχολικό φώς -ενδεικτικό στο να τονίσει το πανθειστικό αίσθημα και τη λυρική, απαισιόδοξη προδιάθεση του δημιουργού του²⁶- προχώρησε εν συνεχεία στη σύλληψη και εκτέλεση των "Hunengrab im schnee",²⁷ "Μοναχός στην Παραλία"²⁸ και "Αβείο στο Δάσος".²⁹ Πίνακες οι οποίοι με το να διακρίνονται για την επικράτηση του αλληγορικού και αφηρημένου, πάνω στο συγκεκριμένο και αφηγηματικό, προκάλεσαν στην εποχή του ιδιαίτερη εντύπωση αλλά και κάποιες αντιδράσεις εκ μέρους των συντηρητικών κύκλων της Σαξωνίας. Και στις τρεις αυτές τοπιογραφίες, πλαισιωμένες από χειμωνιάτικα-απογυμνωμένα δέντρα, απειλητικά σύννεφα, Γοτθικά ερείπια και σταυρούς, η ρομαντική πρόκληση του Friedrich έρχεται να προσδώσει μια νέα οπτική διάσταση στην απόδοση του τοπίου και να ερμηνεύσει την ομορφιά, βάση κάποιων αποτρόπων και "αναρμονικών" χαρακτηριστικών.³⁰ Σε ανάλογο πλαίσιο κυμάνθηκε η δημιουργική δραστηριότητα του καλλιτέχνη και την επόμενη δεκαετία, με σειρά αξιόλογων συνθέσεων, όπως: "Γυναίκα στο παράθυρο",³¹ "Δύο άντρες που κοιτάζουν την ανατολή της Σελήνης"³² και "Ανατολή του ηλίου στην θάλασσα".³³ Εδώ, θέλοντας κατά κάποιο τρόπο να "αποκαταστήσει" την ανθρώπινη παρουσία στην εικόνα και να προσδιορίσει τη νοηματική της εμφάνισής της, προσπάθησε να σκιαγραφήσει συμβολικά τη φιγούρα της, πειραματιζόμενος πάνω σε συγκεκριμένη κάθε φορά χρωματική κλίμακα και τις αποχρώσεις της.

Την ίδια περίοδο και συγκεκριμένα το 1823, οδηγημένος από τη νοσταλγία του για την παγωμένη ατμόσφαιρα του Βορρά, όπου έζησε τα νεανικά του χρόνια, ζωγράφησε την πιο αξιόλογη κατά τη γνώμη μας ελαιογραφία του: "Το ναυάγιο της Ελπίδας".³⁴ Σε σύγκριση με το "Σχεδία της Μεδουσας"³⁵ του Theodor Gericault ή "Το Ναυάγιο"³⁶ του William Turner, το έργο του Γερμανού καλλιτέχνη φέρει αναμφίβολα την ταυτότητα της καθαρής "υπερβόρειας" δημιουργίας, φορτισμένης από την αίσθηση

του απόκοσμου, του ανέλπιδου και του μάταιου, μπρος στη δύναμη του ανθρώπινου πεπρωμένου.

Σε μία περισσότερο λυρική κατεύθυνση, κινείται το έργο δύο άλλων σημαντικών εκπροσώπων του Όψιμου Γερμανικού Ρομαντισμού, των Karl Gustav Carus (1798-1869) και Adrian Ludwig Richter (1803-84). Πρόκειται για παράλληλες δημιουργικές πορείες, άμεσα επηρεασμένες από το μορφοπλαστικό Φριντριχιανό ιδίωμα, με μικρές μόνο διαφοροποιήσεις, κυρίως ως προς τη θεματική και τις τεχνικές προτεραιότητες που θέτουν για την απόδοσή της.

Με πίνακες όπως "Τοπίο των Άλπεων",³⁷ "Ορεινό τοπίο"³⁸ και "Eichen am Meer"³⁹ ο Carus ουσιαστικά περιστρέφεται γύρω από το πρόβλημα της καθολικής απεικόνισης-μεταφοράς του τοπίου στην παράσταση, προάγοντας τα συμβολικά και μετανατουραλιστικά της στοιχεία, ενώ η αντιμετώπιση που συνειδητά επιχειρεί στη σύνθεσή του "Μνημείο του Goethe",⁴⁰ εξασφαλίζει -στο μέτρο που την επεδίωξε τόσο περιεχομενικά όσο και φορμαλιστικά-, την υπέρβαση της αντικειμενικότητας και την αίσθηση του μνημειακού, με αλληγορικές προεκτάσεις.⁴¹

Για το Richter, αφηγηριακό σημείο των εκφραστικών του αναζητήσεων αποδεικνύεται πάνω από οτιδήποτε άλλο, η λειτουργική αναβίωση της μεσαιωνικής Γοθικής παράδοσης, η αμεσότητα και η λυρικότητά της, επαναφορτισμένη ως προς τους βασικούς ανορθολογικούς προσανατολισμούς της, από μια τάση νοσταλγικής επιστροφής και "αφέλειας". Τυπικό παράδειγμα των εν λόγω προθέσεων, αποτελούν οι ελαιογραφίες του "Heimkehrender Harfner"⁴² και "Überfahrt über die Elbe am Schreckenstein bei Aussig",⁴³ όπου αφ' ενός προβάλλεται το συγκεκριμένο μέσω του τονισμού των λεπτομερειών και των χρωματικά αντιθέτων διαβαθμίσεων, με ρωπογραφική διάθεση και αφ' ετέρου πιστοποιείται το ιδιόμορφο περιεχόμενο των ρομαντικών του καταβολών, προορισμένο να μεταφράσει υποκειμενικά στη ζωγραφική επιφάνεια, την πανθειστική "προσδοκία" ένωσης του ανθρώπου με τη φύση.⁴⁴

Ουσιαστικά με το έργο, τους οραματισμούς και τις κατευθύνσεις των προαναφερόμενων καλλιτεχνών έχουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα των εκφραστικών αναζητήσεων του βόρειο Γερμανικού Ρομαντισμού, της δυναμικής και της προοπτικής του. Ωστόσο, θα ήταν παράλειψη αν στο σημείο αυτό δεν αναφερόμαστε, έστω και αν προτρέχουμε χρονικά -μιά και η δράση του τοποθετείται προς τα τέλη του αιώνα- στη δημιουργία του Γερμανο-Ελβετού ζωγράφου Arnold Böcklin (1827-1901), η προοπτική της οποίας, παρ' ότι σχηματοποιείται με βάση τον κλασικισμό και τον ιδεαλισμό, εν τούτοις δεν παύει να αποκλίνει σημαντικά των συστηματοποιημένων εξισορροπίσεών τους, μορφοποιώντας ένα διανοητικό, φανταστικό κόσμο.

Από τις πρώτες ήδη συνθέσεις του, αν και ήταν επηρεασμένος από την αισθητική αντίληψη και τις ιδεαλιστικές τάσεις του κύκλου του Ντύσελντορφ -πόλη στην Ακαδημία της οποίας και σπούδασε (1845-47)-, οι προσωπικές αξιολογήσεις του Böcklin εντοπίζονται στον τρόπο που ερμηνεύει το φυσικό αλλά και το νοητικό κόσμο, συντάσσοντας πολύμορφες εικαστικές μυθογραφίες. Έτσι, τόσο στις τοπιογραφίες του όπως: "Dudelsackpfeifer"⁴⁵ και "Villa am Meer",⁴⁶ όσο και στους μυθολογικού περιεχομένου πίνακές του, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν οι: "Pan im Schilf",⁴⁷ "Pan erschreckt einen Hirten",⁴⁸ "Το κυνήγι της Αρτέμιδας"⁴⁹ και "Amaryllis"⁵⁰ ή στην τοιχογραφία του "Magna Mater",⁵¹ κύρια χαρακτηριστικά της ζωγραφικής του γλώσσας είναι το αρχαιοπρεπές και συχνά αποστασιοποιημένο ύφος, τα καθαρά περιγράμματα και η λιτή χρωματική του παλέτα, συνδυασμένα από την εμφανώς επιτηδευμένη του πρόθεση για ρυθμική απόδοση και ανάπτυξη του εικονογραφικού χώρου.⁵²

Τα χρόνια που ακολουθούν, με αφορμή τα επανειλημμένα ταξίδια του στη Ρώμη, τη Φλωρεντία, το Μόναχο και τη Ζυρίχη αλλά και τις επιρροές που δέχτηκε πειραματιζόμενος πάνω σε νέα μορφοπλαστικά και θεματικά στοιχεία, ο Bocklin θα εγκαταλείψει σταδιακά τις μνημειακές και αφηγηματικές διατυπώσεις, προάγοντας το δραματικό, το παγανιστικό και το αποτρόπαιο, σε ένα πλάνο αμφιβολίας και παραδοξοτήτων. Το 1870 ζωγραφίζοντας τις: "Drachen in einer Felsenschlucht",⁵³ "Die Furien"⁵⁴ και "Herbst und Tod"⁵⁵, συνθέσεις όπου κυριαρχεί το υποβλητικό, απειλητικό φόντο, ως αποτέλεσμα σκοτεινών τόνων και εστιών φωτός, ο καλλιτέχνης αποκαλύπτει ξεκάθαρα τη ρομαντική του κλίση, ενώ η "Αυτοπροσωπογραφία"⁵⁶ του - γνωστή και ως "Αυτοπροσωπογραφία με τον θάνατο"- μαρτυρεί το δημιουργικό διχασμό των προσωπικών διεκδικήσεων του.⁵⁷ Όλος σχεδόν ο κύκλος των έργων του κατά την τελευταία τριακονταετία της ζωής του, περιστρέφεται ουσιαστικά γύρω από αυτόν τον ιδιόμορφο διχασμό, συνέπειες του οποίου είναι από τη μιά κάποιες επιβλητικά "τυποποιημένες" συνθέσεις-σύμβολα μιας παρωχημένης αισθητικής- και από την άλλη σειρά αλληγορικών παραστάσεων, με ρομαντικές αλλά και μετα-ρομαντικές προεκτάσεις. Στην πρώτη κατηγορία συγκαταλέγονται κυρίως μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες, όπως: "Triton und Nereide"⁵⁸ και "Im Spiel der Wellen",⁵⁹ ενώ τη δεύτερη χαρακτηρίζουν "Ο Πόλεμος",⁶⁰ "Η πανούκλα"⁶¹ και "Το Νησί των νεκρών",⁶² πίνακες τους οποίους εμπνεύστηκε οδηγημένος από το δέος του για την ιδέα του θανάτου.

Προσεγγίζοντας τη δημιουργία του Arnold Bocklin, οι προσανατολισμοί της οποίας με το να απομακρύνονται από την οπτική πραγματικότητα και την ερμηνεία της, θα προαναγγέλλουν το ζωγραφικό κόσμο του Ensor⁶³ και των Συμβολιστών,⁶⁴ αναφερθήκαμε στις ιδεαλιστικές καταβολές της και τις επιρροές που ο καλλιτέχνης δέχτηκε στην αρχή της σταδιοδρομίας του, τόσο από τον κλασικισμό όσο και από τις μετά-κλασικές, ακαδημαϊκές τάσεις. Οι τάσεις αυτές, αν και αποκλίνουν αρκετά από το γενικό πλαίσιο των στοιχείων που συγκροτούν τη Ρομαντική αισθητική, εν τούτοις δεν παύουν να κατευθύνονται πέρα από το αυστηρό πλαίσιο του κλασικισμού, παρερμηνεύοντας συνολικά το περιεχόμενό του. Στις Γερμανικές χώρες τα ιδεαλιστικά ρεύματα, βοηθώντας και του όλου μυστικιστικού κλίματος της εποχής, έμελλε να έχουν μεγάλη απήχηση, εκπροσωπούμενα αρχικά από τους Ναζαρινούς, αλλά και από κάποιους μεμονωμένους εν συνεχεία ζωγράφους. Με θεωρητικό πυρήνα τους τις αρχές της Naturphilosophie και ιδιαίτερα τις κατευθύνσεις των Hochromantik (Ανωτέρων Ρομαντικών),⁶⁵ οι Ναζαρινοί -επονομαζόμενοι και "Γερμανορωμαίοι" ή "Lucasbruder" ("Αδελφότητα του Αγίου Λουκά")-,⁶⁶ έκαναν την πρώτη επίσημη εμφάνισή τους στη Βιέννη το 1809 και ολοκλήρωσαν τον κύκλο των δραστηριοτήτων τους στη Ρώμη, από το 1810 έως το 1830 περίπου. Απαρτιζόμενη από ταλαντούχους δημιουργούς -Γερμανικής καταγωγής όλοι τους-, με πλατιά ακαδημαϊκή μόρφωση, η ομάδα των Ναζαρινών επεδίωξε την επαναφορά και αναζωπύρωση των γοθτικών εικαστικών παραδόσεων, διατυπώνοντας τις απόψεις της σύμφωνα με τους νόμους και τη μορφική σαφήνεια, που εισήγαγαν στη ζωγραφική οι δάσκαλοι της Ιταλικής Αναγέννησης και της εποχής Μπαρόκ.

Μιά από τις ηγετικές φυσιογνωμίες της Αδελφότητας του Λουκά θεωρείται ο Johann Friedrich Overbeck (1789-1869), που το έργο του συνδέεται άμεσα με τις αναζητήσεις και τους στόχους της ομάδας, την οποία και χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό.

Επηρεασμένος αρχικά από τις εικαστικές κατευθύνσεις του Philipp Otto Runge, μαθητής του οποίου υπήρξε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Ακαδημία του Αμβούργου, ο Overbeck εγκαταστάθηκε από το 1810 μόνιμα στη Ρώμη, όπου μαζί με

τα άλλα μέλη του κύκλου οργάνωσαν τις δραστηριότητές τους στο μοναστήρι του Αγίου Ισιδώρου. Ένα χρόνο αργότερα άρχισε το σχεδιασμό του "Ιταλία και Γερμανία",⁶⁷ έργο με έντονες τις Αναγεννησιακές επιδράσεις.⁶⁸ Στη σύνθεση αυτή τόσο στη φόρμα όσο και στο περιεχόμενο, εύκολα μπορεί κανείς να αναγνωρίσει την "τελετουργικά" αφηγηματική προσπάθεια συμφιλίωσης δύο ζωγραφικών κόσμων με ουσιαστικές διαφοροποιήσεις. Αποδεχόμενος όμως εκ των προτέρων ως αξίωμα την ιδέα μιας απόλυτης, διαχρονικής ομορφιάς με συγκεκριμένες εκφραστικές δυνατότητες, ο καλλιτέχνης κατόρθωσε να αποδώσει συμβολικά την προσαρμογή τους στο πίνακα και να ανανεώσει τις χρωματικές και τις πλαστικές διατυπώσεις, με γνώμονα τη βόρεια ρομαντική ιδιοσυγκρασία του.

Άλλα εξ ίσου ενδιαφέροντα έργα του Overbeck είναι η προσωπογραφία "Vittoria Caldoni aus Albano",⁶⁹ "Η Μαρία και η Ελισάβετ, μεταξύ του Χριστού και του Βαπτιστή",⁷⁰ "Die Taufe. Aus dem Zyklus der Sieben Sakramente"⁷¹ καθώς και η - βασισμένη στον πίνακα του Raffaello, "Η Σχολή των Αθηνών"- σύνθεσή του: "Ο Θρίαμβος της Εκκλησίας στις Τέχνες".⁷²

Σε πιο ξεκάθαρο πλαίσιο κυμαίνεται η καλλιτεχνική δραστηριότητα του δεύτερου σημαντικού εκπρόσωπου και βασικού θεμελιωτή των Ναζαρινών, Peter von Cornelius (1783-1867). Αρχίζοντας τις σπουδές του από την Ακαδημία του Ντύσελντορφ, τις ιδεαλιστικές κατευθύνσεις της οποίας και ακολούθησε σε όλα του σχεδόν τα έργα, ο Cornelius ειδικεύθηκε κύρια στη χαρακτηριστική, φιλοτεχνώντας σειρά ξυλογραφιών βασισμένων στο Φάουστ του Goethe και την Εποποιία των Νιμπελούγκεν (1808). Στο ίδιο μνημειακό και ιδεαλιστικό κλίμα κινήθηκε και κατά την εικονογράφηση του Μεγάλου Bartholdy και της Βίλας Massimo, που ο καλλιτέχνης ανέλαβε κατά την παραμονή του στη Ρώμη (1811-18). Στις τοιχογραφίες του για το Μέγαρο Bartholdy και ιδιαίτερα στην "Ερμηνεία των ονείρων του Φαραώ", η σχεδιαστική του ξεχωρίζει για τη χρωματική ευαισθησία της, τους τεχνικούς πειραματισμούς όσον αφορά την προοπτική και το δραματικό, συχνά αλληγορικό ύφος, αποτέλεσμα ενός ιδιόμορφου τυπολατρικού εκλεκτισμού αλλά και των επιρροών που δέχτηκε από τον ιταλικό Μαινιερισμό.

Τα προαναφερόμενα χαρακτηριστικά γίνονται περισσότερο ευδιάκριτα στη δημιουργία του μεταξύ των ετών 1836 και 1840, διάστημα κατά το οποίο ο ζωγράφος ανέλαβε, ύστερα από πρότροπή του βασιλιά Λουδοβίκου Α της Βαυαρίας, να διακοσμήσει τη Ludwigskirche.⁷³

Εδώ, επιδιώκοντας να αποδεσμευτεί από τις ακαδημαϊκές κυρίως προκαταλήψεις και να προβάλλει την προσωπική του αντίληψη για μιά πιο ελεύθερη οργάνωση του χώρου και των μορφών κατά τη σύνθεση, προέβει σε νέες αξιολογήσεις, με το να τονίζει το καθαρά ρυθμικό και νατουραλιστικό περιεχόμενο της παράστασης.

Σε παράλληλο δρόμο με εκείνον των Overbeck και Cornelius, διαγράφεται και η δημιουργική πορεία του Julius Schnorr Von Carolsfeld (1794-1872), επίσης εκπρόσωπου των Ναζαρινών.

Με προτίμηση στις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν: "Ο Γάμος της Κανά",⁷⁴ "Ο Ευαγγελισμός"⁷⁵ και "Η Αγία Οικογένεια",⁷⁶ ο καλλιτέχνης, αν και δανείζεται πολλά στοιχεία από την Αναγέννηση και το Μαινιερισμό, κατορθώνει τελικά να επιβάλλει τον προσωπικό μορφοπλαστικό του κανόνα, υποτάσσοντας σε ένα ενιαίο εκφραστικό πλαίσιο, διαφορετικές στυλιστικές τάσεις. Αλλά και ως ζωγράφος αλληγορικών και μυθολογικών παραστάσεων ο Carolsfeld έχει να επιδείξει τις ίδιες αφομοιωτικές ικανότητες. Αναλαμβάνοντας το 1845 την εικονογράφηση της αίθουσας Νιμπελούγκεν του Ανακτόρου Residenz στο

Μόναχο,⁷⁷ με θέμα σκηνές από τη ζωή του Ζιγκφριντ, είχε την ευκαιρία να προβέλλει τον ιδιόμορφο εκλεκτισμό του, καθώς η σχεδιαστική που ακολούθησε κινείται προς τη μνημειακή-ιδεαλιστική κατεύθυνση των ακαδημαϊκών, την οποία ωστόσο προσεγγίζει με ρομαντική προδιάθεση, εμφανή στη διαφάνεια των χρωμάτων και την ανάδειξη των λυρικών, αισθησιακών και συμβολικών στοιχείων.

Πολύ κοντά στις διεκδικήσεις και τις κατακτήσεις των Ναζαρινών, όσον αφορά την εξέλιξη των ιδεαλιστικών τάσεων, ως παρέκκλιση από τη σαφήνεια του κλασικισμού, βρίσκεται η δημιουργία του Anselm Feuerbach (1829-80), ενός από τους πιο σημαντικούς εκφραστές της Γερμανικής ζωγραφικής του 19ου αιώνα.

Με αφητηρία τις σπουδές του στην Ακαδημία του Ντύσελντορφ, κατά τη διάρκεια των οποίων ασκήθηκε στην αντιγραφή έργων των Rubens, Rembrandt και Van Dyck,⁷⁸ η πορεία του Feuerbach διαγράφεται ανάλογη με εκείνη των παλαιών "περιπλανώμενων" δημιουργών, εφ'όσον η ζωή όσο και το έργο του φέρουν έκδηλα το "στίγμα" της διαρκούς αναζήτησης του πρωτόγνωρου, που όμως δεν μπόρεσε να το συλλάβει και να το αξιοποιήσει.

Ιδιόρρυθμη προσωπικότητα, εκλεκτικός και υπερευαίσθητος, επηρεάστηκε αρχικά από τους Φλαμανδούς δασκάλους της εποχής Μπαρόκ και ζωγράφισε πίνακες ρωπογραφικού περιεχομένου με θέμα την παιδική ηλικία.⁷⁹ Εν συνεχεία, κάνοντας επανειλημμένα ταξίδια, πότε στη Ρώμη -που υπήρξε και το ορμητήριό του-, πότε στη Νάπολη και τη Βενετία, πότε στο Βερολίνο, τη Δρέσδη και το Μόναχο αλλά και γνωρίζοντας και αξιολογώντας τις καλλιτεχνικές τάσεις του παρελθόντος καθώς και της εποχής του, ο Feuerbach προσπάθησε να οργανώσει τις εντυπώσεις του σε ένα καθορισμένο εκφραστικό πλαίσιο, με κέντρο του τις αναβιωμένες μορφές της κλασικής τέχνης. Το κατά πόσο ήταν δυνατή να επιτευχθεί μια τέτοιου είδους αναβίωση με πάγιες αισθητικές αρχές, έγκειται στην ίδια την προβληματική του εν λόγω πλαισίου, που ενώ αρχικά οριζόταν -θεωρητικά τουλάχιστον- ως σταθερό, στην πράξη αυτοαναιρείτο με συνεχείς παρεμβάσεις και παρερμηνεύσεις από μέρους του ίδιου του καλλιτέχνη. Συγκεκριμένα στους πίνακές του: "Ο Θάνατος του Αρετίνου",⁸⁰ "Lanra in der Kirche"⁸¹ και "Ricordo da Tivoli",⁸² διαγράφεται καθαρά ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνει και επεξεργάζεται μια ιδέα, προβάλλοντας έντονα τις ανθρώπινες μορφές-σύμβολα, ούτως ώστε πραγματικά να υπερισχύουν του σχεδόν άτονου, "ακατέργαστου" φόντου.

Δέκα χρόνια πριν από το θάνατό του (1870) ζωγράφισε τη "Μήδεια"⁸³ και την "Ιφιγένεια",⁸⁴ επιδιώκοντας να εκφράσει το θαυμασμό του για το τραγικό περιεχόμενο του Ελληνικού πολιτισμού.⁸⁵ Πρόκειται για συνθέσεις μνημειακού χαρακτήρα με αρκετά τονισμένη την τάση αυτοσυγκράτησης, εμφανή στη μελετημένη και ρυθμική οργάνωση του ζωγραφικού συνόλου, την πλαστική συγκρότηση και τις διακριτικές χρωματικές διαβαθμίσεις.

Σε μιά παρόμοια κατεύθυνση κινείται και η ζωγραφική του Hans von Marees (1837-87), η προοπτική της οποίας περνώντας μέσω του ρομαντισμού και των ιδεαλιστικών τάσεων, προλογίζει το συμβολισμό και τις αναζητήσεις της τέχνης του 20ου αιώνα. Το κυριότερο στοιχείο της ερμηνευτικής του έχει να κάνει με τη σπουδαιότητα που ο Marees αποδίδει στις πλαστικές αξίες της σύνθεσης, συνδυάζοντας την ακριβή παρατήρηση του μοντέλου με την οπτική του μνήμη και φαντασία. Έτσι, τόσο στα σχετικά πρώιμα έργα του, όπως: "Rast der Diana",⁸⁶ "Διπλή προσωπογραφία"⁸⁷ και "Romische Landschaft I"⁸⁸ όσο και στις συνθέσεις της δεκαετίας του 1870, ανάμεσα στις οποίες ξεχωρίζουν οι: "Τρεις Ηλικίες της ζωής"⁸⁹ και "Νέοι στον πορτοκαλεώνα",⁹⁰ εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς την επιτυχή προσπάθεια του ζωγράφου να

απεικονίσει τη φυσική συνύπαρξη του ανθρώπου στο χώρο, πέρα από ανεκδοτολογικά συμφραζόμενα. Ενδεικτικός είναι επίσης ο τρόπος που ο Marees χειρίζεται το χρώμα. Τοποθετεί τους τόνους αδιαπέραστους τον ένα δίπλα στον άλλο ως μικρές χρωματικές κηλίδες, προσδίδοντας έτσι στην εκφραστικότητα των μορφών μια πρωτόγονη γοητεία αλλά και αυτάρκεια.

Αν και ακολούθησε την ίδια περίπου γλώσσα σε όλη τη δημιουργική του σταδιοδρομία, ταλαντευόμενος ανάμεσα στον κλασικισμό και το νατουραλισμό, η σχεδιαστική που υιοθέτησε στα έργα της τελευταίας περιόδου της ζωής του (1880-87) και ιδιαίτερα στα μεγάλων διαστάσεων τρίπτυχα,⁹¹ αποτέλεσε ένα ακόμη βήμα προς την αποδέσμευση του από την ιδεαλιστική φόρτιση της εποχής. Προσέγγισε το ρεαλισμό, όχι βέβαια από τον ορθολογισμό της εικόνας στη σύνδεσή της με την πραγματικότητα, αλλά σύμφωνα με το "αντίθετό" του, κινούμενος σε ένα καθαρά υπαινικτικό ή και αλληγορικό πλαίσιο αναφορών.

Ως τις σημαντικότερες συνθέσεις της περιόδου αυτής αναφέρουμε τις: "Η Κρίση του Πάρη",⁹² "Νύμφη και οδηγός αλόγων",⁹³ "Die Hesperiden",⁹⁴ "Die drei Reiter"⁹⁵ και "Die Werbung",⁹⁶ αξιοπρόσεκτες για το συνδυασμό του λιτού, γραμμικού στύλ με την ποιητική του χρώματος, των αποχρώσεων και των τόνων.

Σε ανάλογο δρόμο, έμμεσα συνδεδεμένη με την αλληγορική σχεδιαστική του Hans von Marees αλλά και τον ιδεαλισμό των Ναζαρινών, βρίσκεται η δημιουργία του Karl Theodor Piloty (1826-86), κύριου εκπροσώπου της ιστορικής ζωγραφικής στη Γερμανία και βασικού θεμελιωτή της Σχολής του Μονάχου.

Με έργα όπως: "Ο Sini και το πτώμα του Wallenstein"⁹⁷ και "Thusnelda im Triumphzug des Germanicus",⁹⁸ ο Piloty κατόρθωσε να διαμορφώσει μια έντονα περιγραφική γλώσσα, κυριαρχημένη από το θεατρικό και συχνά δραματικοποιημένο ύφος,⁹⁹ τη μνημειακή απόδοση, τις μπαροκικές φωτοσκιάσεις και την εμμονή στη λεπτομέρεια. Τα στοιχεία αυτά επεδίωξε να μεταδώσει και στους μαθητές του, ασκώντας συγχρόνως τεράστια επιρροή στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Βαυαρίας αλλά και των Βαλκανικών χωρών.

Ανάμεσα στους ζωγράφους που πέρασαν στη διάρκεια των σπουδών τους από το εργαστήρι του, ξεχώρισε ο Franz von Lenbach (1836-1904), το όνομα του οποίου συνδέεται με την προσωπογράφηση των μεγαλύτερων φυσιογνωμιών της Γερμανίας, όπως του Bismark¹⁰⁰ και του μουσικοσυνθέτη Richard Wagner.¹⁰¹

Ξεχωριστή προσωπικότητα του πνευματικού Μονάχου, ο Lenbach χαρακτηρίστηκε από τους συγχρόνους του ως Malerfürst (πρίγκηπας ζωγράφος), ενώ η έπαυλή του στην Λουντβιχστράσε -σήμερα Δημοτική Πινακοθήκη της Βαυαρικής πρωτεύουσας- αποτέλεσε σημαντικό κέντρο καλλιτεχνικών εκδηλώσεων και πυρήνα για την καλλιέργεια νέων, πρωτοποριακών τάσεων.

Κυρίαρχο στοιχείο της τεχνοτροπίας του θεωρείται η εικονιστική σαφήνεια της σύνθεσης -εμφανής ιδιαίτερα στις αντιγραφές έργων του Tiziano, του Rubens και του Velazquez¹⁰²-, και εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης χειρίζεται το χρώμα, έτσι ώστε αυτό να καθορίζει αποκλειστικά τόσο τον εσωτερικό της ρυθμό όσο και το περιεχόμενο.

Ενώ με τη δημιουργία των Piloty και Lenbach έχουμε μια αρκετά ολοκληρωμένη εικόνα των κατευθύνσεων της Σχολής του Μονάχου, όσων αφορά τη ζωγραφική ιστορικών ή μυθολογικών θεμάτων και την προσωπογραφία, οι αναζητήσεις δύο άλλων νοτιο-Γερμανών καλλιτεχνών, του Moritz von Schwind (1804-71) και του Carl Spitzweg (1808-85), μας επιτρέπουν να γνωρίσουμε μια άλλη πτυχή του Γερμανικού Ρομαντισμού, βασισμένη στη νοσταλγία του παρελθόντος αλλά και τη διάθεση

ρεαλιστικής ερμηνείας της πραγματικότητας.

Επηρεασμένος αρχικά από τους μορφοπλαστικούς προσανατολισμούς των Ναζαρινών -ήταν μαθητής του Carolsfeld στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών της Βιέννης-, ο Moritz von Schwind γρήγορα κατόρθωσε να αποδεσμευτεί από το εκφραστικό τους πεδίο, δημιουργώντας τον προσωπικό εικονογραφικό του κόσμο, έντονα λυρικό όσο και ιδιόμορφο. Ζωγράφιζε κατά προτίμηση σκηνές δραματικής έντασης ή μυσταγωγίας, εμπνευσμένες από την ποίηση, τη μεσαιωνική παράδοση, τις δοξασίες και τα παραμύθια. Στις συνθέσεις του "Eine Symphonie",¹⁰³ "Der Besuch"¹⁰⁴ και "Die Morgenstunde",¹⁰⁵ εύκολα μπορεί κανείς να διακρίνει την προσπάθεια του καλλιτέχνη να σχολιάσει καθημερινά γεγονότα και δραστηριότητες, δίνοντας προσοχή στη λεπτομέρεια, στη χρήση του χρώματος και τη μορφική αξιοπιστία του συνόλου. Ωστόσο, όλο το μέτρο των δυνατοτήτων και της ευαισθησίας του Schwind αποκαλύπτεται στους πίνακές του με θέμα σκηνές από παραμύθια,¹⁰⁶ ενώ τα σχέδια ή οι ξυλογραφίες του με προορισμό την εικονογράφηση βιβλίων¹⁰⁷ αποτελούν μιά ακόμη ένδειξη για την αδιαμφισβήτητη ρομαντική προδιάθεσή του.

Ανάμεσα στα έργα που περιεχομενικά συγκαταλέγονται σε αυτήν την κατηγορία, ξεχωρίζουν τα: "Der Traum des Gafangenen",¹⁰⁸ "Ritt durch den Wald",¹⁰⁹ "Ein Spielmann bei einem Einsiedler"¹¹⁰ και "Rubezahl",¹¹¹ συνθέσεις κυριαρχημένες από τη μαγεία του παράδοξου, του ονειρικού και του γκροτέσκο.

Την ίδια ατμόσφαιρα συναντάται και στο έργο του Βαυαρού Carl Spitzweg, μόνο που εδώ έχουμε πιο ξεκάθαρο το στοιχείο της σύνδεσης με την πραγματικότητα και της σκιαγράφησης της χαράς της ζωής, των πόθων και των συνηθειών της μικροαστικής κοινωνίας της Γερμανίας. Κατά τέσσερα χρόνια μικρότερος του συναδέλφου του ο Spitzweg, φιλοδοξώντας να απεικονίσει χωρίς προσχήματα και ιδεαλιστικές δεσμεύσεις τις απλές καθημερινές σχέσεις και ασχολίες των ανθρώπων στις πόλεις ή την ύπαιθρο. Θα διακριθεί ανάμεσα στους άλλους εκπροσώπους της κίνησης Biedermeier,¹¹² για το ενδιαφέρον του προς τη λαογραφική λεπτομέρεια και τον υπερ-τονισμό των ατομικών χαρακτηριστικών αλλά και για αυτόν τον ασυνήθιστο σαρκασμό, με τον οποίο αποπειράται να σχολιάσει τα πρόσωπα και τις καταστάσεις. Ως αντιπροσωπευτικότερα έργα του, με θεματική προσανατολισμένη προς το χώρο της ζωγραφικής "genre",¹¹³ αναφέρουμε τα: "Der arme Poet",¹¹⁴ "Der Schreiber",¹¹⁵ "Der Abschied",¹¹⁶ "Spanisches Standchen",¹¹⁷ "Hintern den Kulissen"¹¹⁸ "Der Witwer",¹¹⁹ "Der Besuch des Landesvaters",¹²⁰ "Des Sangers Lohn"¹²¹ και "Der Bettelmusikant",¹²² ενδεικτικά του επιμελημένου όσο και γεμάτου αυθορμητισμού στυλ του.¹²³ Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο ο Spitzweg χειρίζεται τη ζωγραφική ερμηνεία του τοπίου, προσδίδοντάς της ένα ιδιαίτερο νόημα. Με τοπιογραφίες όπως: "Irrlichter",¹²⁴ "Bayerische Gebirgslandschaft"¹²⁵ και "Einsiedler, Violine spielend",¹²⁶ ο καλλιτέχνης κατορθώνει να συνδυάσει την παρατήρηση με τη φαντασία, δημιουργώντας χρωματικές αρμονίες ανάμεσα στη ρομαντική αλληγορία και τη ρεαλιστική πρόθεση.

Σε περισσότερο "τυποποιημένο" πλαίσιο κινούνται τα έργα του Βερολινέζου Franz Kruger (1797-1857), το στυλ του οποίου διαθέτει βέβαια πολλά από τα στοιχεία των Biedermeier, καθώς διακρίνεται για την επιμελημένη καταγραφή των λεπτομερειών, τα φωτεινά χρώματα, τη συγκροτημένη δομή και την αμεσότητα των μορφών του.

Επηρεασμένος από τον κλασικισμό και τις μνημειακές τάσεις ο Kruger επεδίωξε να αποδώσει με σαφήνεια και ζωντάνια ιστορικές σκηνές και γεγονότα της εποχής του, δημιουργώντας συνήθως πολυπρόσωπες και μεγάλων διαστάσεων ελαιογραφίες, όπως οι: "Parade auf dem Opernplatz in Berlin"¹²⁷ και "Parade in Potsdam im Jahre 1817".¹²⁸ Αλλά και ως προσωπογράφος έχει να επιδείξει παρόμοια εκφραστική γλώσσα,

αφήνοντας σημαντικό αριθμό πορτραίτων που αφορούν κυρίως μέλη της αριστοκρατίας και της Αυλής - "Die Sangerin Therese Eunicke",¹²⁹ "Zar Nikolaus I/1796-1855"¹³⁰ και "Bildnis des Freiherrn Carl Ludwig von Kuester"¹³¹-, αξιοπρόσεκτα για τη ρεαλιστική ανάδειξη των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, τη σχολαστική περιγραφή των λεπτομερειών, την καθαρότητα της γραμμής στο σχέδιο και την έμφαση στις πλαστικές διατυπώσεις.

Πέρα από τις αισθητικές κατευθύνσεις της κίνησης Biedermeier και μάλιστα στον αντίποδα των προσανατολισμών και της ερμηνευτικής τους, βρίσκεται η δημιουργία του Adolph von Menzel (1815-1905), το περιεχόμενο της οποίας κατέχει ξεχωριστή θέση στη Γερμανική τέχνη του 19ου αιώνα.

Αυτοδίδακτος στη ζωγραφική, αρχικά εργάστηκε ως λιθογράφος στο εργαστήριο του πατέρα του, κληρονομώντας το μετά τον θάνατό του. Παράλληλα επιδόθηκε στην ξυλογραφία, ενώ το 1840 ανέλαβε να εικονογραφήσει την "Ιστορία του Φρειδερίκου του Μεγάλου" του Φράνς Κούγκλερ. Για το σκοπό αυτό ζωγράφισε πλήθος σχεδίων - παστέλ και σκίτσα με μολύβι- τετρακόσια από τα οποία μετέφερε σε ξυλογραφία. Στη συνέχεια, ως επίσημος καλλιτέχνης του Πρωσικού Αυτοκρατορικού Οίκου, ασχολήθηκε με την ελαιογραφία, δίνοντας σειρά συνθέσεων, ιστορικής και ηθογραφικής θεματικής.

Σε όλη τη δημιουργική του πορεία το βασικό εκφραστικό του στίγμα εντοπίζεται κύρια στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται και παρουσιάζει σκηνές από την πραγματικότητα, σκιαγραφώντας τη δράση ή την αδράνεια των μορφών της σε ένα συνεχώς ευμετάβλητο πλάνο. Παρατηρώντας κανείς το σχετικά πρώιμο έργο του "Εσωτερικό με την αδελφή του καλλιτέχνη",¹³² εύκολα μπορεί να αναγνωρίσει αυτή τη σκόπιμα ακαθόριστη σχέση, ανάμεσα στις ατμοσφαιρικές αξίες και τις φιγούρες της σύνθεσης. Εδώ η δράση της ανθρώπινης σιλουέτας, που εμφανίζεται αινιγματικά μέσα από καφέ-πράσινες σκιές, ως ένα δονούμενο περίγραμμα -σύνορο μεταξύ πραγματικού και αφηρημένου χώρου-, έρχεται να κερδίσει με αμεσότητα την προβολή της στην εικόνα, συνθέτοντας έναν κόσμο μελαγχολίας και αναμονής. Παρόμοιες αρετές συναντάμε και σε άλλους πίνακες της ίδιας εποχής, όπως: "Δωμάτιο με μπαλκόνι",¹³³ "Falke auf eine Taube stobend",¹³⁴ "Το τρένο Βερολίνου - Πότσταμ"¹³⁵ και "Im Eisenbahncoupe",¹³⁶ που διακρίνονται για την έμφαση στην εντύπωση της κίνησης, τις τονικές διαβαθμίσεις των χρωμάτων και την ποιητική διαπραγμάτευση του συνόλου.

Στο διάστημα μεταξύ 1850 και 1860, αποδεχόμενος παραγγελία του Παλατιού, ο Menzel ανέλαβε την απεικόνιση σκηνών από τις δραστηριότητες του Αυτοκράτορα Φρειδερίκου του II και τη ζωή της Αυλής και δημιούργησε σημαντικό αριθμό πινάκων σαν τους: "Tafelrunde Friedrichs II.in Sanssouci",¹³⁷ "Flotenzkonzert Friedrichs II.in Sanssouci",¹³⁸ "Huldigung der Schlesischen Stande von Friedrich II.in Breslau 1741",¹³⁹ "Bonsoir, messieurs! Friedrich II.in Schlob zu Lissa, Skizze",¹⁴⁰ "Begegnung Friedrichs II.mit Kaiser Joseph II.in Neibe im Jahre 1796",¹⁴¹ "Ansprache Friedrichs II.am seine Generale vor der Schlacht bei Leuthen 1757"¹⁴² κ.α.

Κύρια χαρακτηριστικά και αυτού του ζωγραφικού κύκλου είναι ο αρμονικός ρυθμός και η χρωματική ευαισθησία, η εκφραστικότητα των μορφών, η οργάνωση και ο πλούτος των λεπτομερειών μα και η διάθεση με την οποία προσεγγίζει το θέμα, απαλλαγμένος από τις οποιεσδήποτε ακαδημαϊκές προκαταλήψεις, συμβατικότητα και δισταγμούς.

Μερικά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα το 1872, ο καλλιτέχνης ξεκίνησε να ζωγραφίσει δύο από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της δημιουργίας του: "Το

χυτήριο"¹⁴³ και "Ο τοίχος του Εργαστηρίου".¹⁴⁴ Το μεν πρώτο, οργανωμένο ουσιαστικά πάνω στο κόκκινο του πυρακτωμένου σιδήρου, τις αποχρώσεις και τους πρασινωπούς συμπληρωματικούς του τόνους, σχολιάζει με δυναμική γλώσσα την ανατολή της βιομηχανικής εποχής,¹⁴⁵ ενώ με το δεύτερο έχουμε μια καθ'όλα προδρομική σύνθεση, το σαρκαστικό ύφος της οποίας προλογίζει τις αναζητήσεις καλλιτεχνών σαν τον Max Liebermann¹⁴⁶ ή τον Wilhelm Leibl¹⁴⁷ καθώς και πολλών από τους Γερμανούς Εξπρεσιονιστές.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

- 1.Βλ. Ερνέστου Μπλόχ: "Η Φιλοσοφία της Αναγέννησης". Μετ. Γρηγόρη Λιόνη. Εκδ. Γερ. Αναγνωστίδη Χ.Χ. Σελ.64
- 2.Βλ. Παναγιώτη Κανελλόπουλου: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος". Αθήνα 1989. Τομ.ΧΙ. Σελ.87
- 3.Βλ. οπ.παρ.
- 4.Στο σημείο αυτό αναφερόμαστε σε όλο το φάσμα των ανακαλύψεων, των διεργασιών και των καινοτομιών που έλαβαν χώρα κατά την περίοδο της Αναγέννησης, ακόμη και σε κοινωνικο-οικονομικό επίπεδο.
- 5.Βλ. Leo Kofler: "Συμβολή στην ιστορία της Αστικής Κοινωνίας". Εκδ. Κάλβος 1978. Μετ. Τ. Κονδύλη. Τομ.Ι. Σελ. 194 κ.εξ.
- 6.Bombastus Paracelsus von Hohenheim (1493-1541): Γερμανός Φιλόσοφος της Αναγέννησης. Ζώντας περιπλανώμενος, διητέλεσε γιατρός των λαϊκών στρωμάτων και θεωρητικός, υποστηρίζοντας την ύπαρξη ενός ιδιαίτερου, αρχέγονου πνεύματος (Archeus), που ρυθμίζει το σύμπαν, τα ζωντανά όντα, τα πράγματα και την ύλη. Αυτό το πνεύμα είναι ικανό να συνδέσει με αντιστοιχίες την εσωτερική με την εξωτερική πλευρά των πραγμάτων, καθορίζοντας παράλληλα τη σχέση του ανθρώπου με το φυσικό κόσμο. Για τον Παράκελσο η αρρώστια αποτελεί την παρέκκλιση από τους φυσικούς νόμους, η δε θεραπεία της δεν επιτυγχάνεται με τη μετάνοια, αλλά μέσω της ικανοποίησης μιας επιθυμίας. Από το έργο του διασώθηκαν τα συγγράμματα του "De natura rerum", "Opus paragranum" και "Opus paramirum".
- 7.Jacob Boehme (1575-1624): Γερμανός Αναγεννησιακός Φιλόσοφος. Αρχικά επηρεάστηκε από την προβληματική του Παράκελσου και το 1610 δημοσίευσε το βασικό σύγγραμμά του "Aurora oder Morgenroete im autgang", έργο που προκάλεσε αντιδράσεις και αφορισμούς από τις Εκκλησιαστικές αρχές, οι οποίες απαγόρευσαν στον Boehme να γράφει. Μια δεκαετία αργότερα δημοσίευσε τα: Vierzig Fragen von der Seele", "Von der Gnadenwahl" (1623) και "Mysterium magnum" (1623), δίνοντας νέα διάσταση στις Νεοπλατωνικές Θεωρίες.
- 8.Για τα "Θεοσοφικά αποσπάσματα" και γενικότερα για την κοσμοθεωρία του Νοβαλίσ Βλ. σχετ. Ricarda Huch: "Les romantiques allemands" Tom.I Pandora Essais 1978. Σελ.52 κ.εξ.
- 9.Βλ. Peter Szondi: "Η έννοια της τραγικότητας στους Σέλλινγκ, Χαίντερλιν και Χέγκελ". Εκδ. Έρασμος 1976. Σελ.15. Μετ. Ρένα Κοσσέρη.
- 10.Βλ. οπ. παρ.
- 11.Βλ. Φριντριχ Σίλλερ: "Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως". Εκδ. Στιγμή 1985. Σελ.36,37. Μετ. Π. Κονδύλη.
- 12.Βλ. οπ.παρ. Σελ.38.
- 13."Sturm und Drange" (1770-80): Λογοτεχνικό κίνημα της Γερμανίας. Στους κόλπους του συγκαταλέγονταν οι: Goethe, Schiller, Klinger, Burger, Lenz, Herder κ.α.. που εναντιώθηκαν σε κάθε είδους δογματισμό, κοινωνικό, φιλολογικό, πολιτικό, πνευματικό ή θρησκευτικό.
- 14.Βλ. Lilian R. Furst: "Ρομαντισμός". Εκδ. Ερμής 1981. Σειρά: Η Γλώσσα της κριτικής. Σελ.59. Μετ. Ιουλιέτα Ράλλη-Καίτη Χατζηδήμου.
- 15.Για τον Schlegel και τις διακηρύξεις του στο Athenaeum βλ. Ricarda Huch: "Les romantiques..." οπ. και σημ.7. Σελ.59 κ.εξ.
- 16.Βλ. Lilian R. Furst: "Ρομαντισμός". οπ. και σημ.13.Σελ. 61,62.
17. Βλ. "Art du XIII siecle. France-Angletere-Espagne. Impressionnisme Origines de l'

- art moderne" Histoire de l'art. Alpha Paris 1980. Σελ.170.
- 18.Βλ. Παναγιώτη Κανελλόπουλου: "Ιστορία..." οπ. και σημ.2. Σελ.525.
- 19.Για τις θεωρίες του Runge και την συμβολή του στο Ρομαντικό κίνημα βλ. σχετ. Aubert: "Runge und die Romantik". Berlin 1909.
- 20.Αμβούργο. Kunsthalle.
- 21.Αμβούργο. Kunsthalle.
- 22.Βλ. Henri Focillon: "La peinture au XIX siecle". Flammarion Paris 1991. Tom.I. Σελ.102.
- 23.Αμβούργο. Kunsthalle.(1806).
- 24.Αμβούργο. Kunsthalle. (1805-08).
- 25.Δρέσδη. Scholoss Pillnitz. (1808).
- 26.Βλ. "Le Romantisme". Histoire de la Peinture. Edition M.C. Paris 1978. Σελ.36 κ.εξ.
- 27.Δρέσδη. Scholoss Pillnitz. (1808).
- 28.Βερολίνο. Charlottenburg. (1808-09).
- 29.Βερολίνο. Charlottenburg. (1808-09).
- 30.Βλ. Pierre Gourtion: "Le Romantisme". SKIRA 1961. Σελ.62.
- 31.Βερολίνο. Μουσείο Dahlem. (1818).
- 32.Δρέσδη. Scholoss Pillnitz. (1819-20).
- 33.Βερολίνο. Μουσείο Dahlem. (1823).
- 34.Αμβούργο. Kunsthalle. (1823).
- 35.Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (1819).
- 36.Λονδίνο. Tate Gallery (1805).
- 37.Ντύσελντορφ. Kusntmuseum. (1822).
- 38.Έσσεν. Μουσείο Folkwang.
- 39.Δρέσδη. Εθνική Πινακοθήκη. (1834-35/155,5X162,5cm).
- 40.Αμβούργο. Kunsthalle. (1832/Δάδι σε μουσαμά 71X51cm).
- 41.Βλ. Jean Clay: "Le Romantisme" Hachette Realites 1980. Σελ.138.
- 42.Δρέσδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1825/38X47,5cm).
- 43.Δρέσδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1837/116,5X156,5cm).
- 44.4Βλ. K.J. Friedrich: "Die Gemalde Ludwig Richters" Berlin 1937. Σελ.49.
- 45.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1861/49X73cm).
- 46.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1863/62X74cm).
- 47.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1859/199,7X156,6cm).
- 48.Μόναχο. Schack Galerie. (1860).
- 49.Βασιλεία.Μουσείο της πόλης. (1863).
- 50.Μόναχο. Schack Galerie. (1866).
- 51.Βασιλεία. Μουσείο της πόλης. (1868).
- 52.Βλ. σχετ.R.Andree: Arnold Bocklin. Die Gemalde. Base/Munchen 1977. Σελ. 240,258,282.
- 53.Μόναχο. Schack Galerie. (1870).
- 54.Μόναχο. Schack Galerie. (1870).
- 55.Μόναχο. Schack Galerie. (1870).
- 56.Βερολίνο. Κρατική Πινακοθήκη. (1872).
- 57.Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα". Αθήνα 1983. Σελ. 297.
- 58.Μόναχο. Schack Galetie. (1874/105,3X194,6cm).
- 59.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1883/108,3X237,5cm).
- 60.Δρέσδη. Staatliche Kunstsammlungen. (1896).

- 61.Βασιλεία. Μουσείο της Πόλης. (1898).
- 62.Το έργο ζωγραφίστηκε σε πολλές παραλλαγές, με σπουδαιότερες εκείνες του 1880. Βασιλεία. Kunstmuseum./ Λειψία. Museum der Bildenden Kunste.
- 63.James Ensor (1860-1949): Βέλγος ζωγράφος και χαράκτης. Υπήρξε ένας από τους θεμελιωτές της Βελγικής πρωτοπορίας και ιδρυτικό μέλος της "Ομάδας των Είκοσι". Επηρεασμένος από τη σχεδιαστική των Φλαμανδών προγόνων του, Μπόζ, Μπρέγκελ και Ρούμπενς, ο Ensor κατόρθωσε να συνδυάσει τους έντονα αντίθετους χρωματικούς τόνους με την οξύτητα του σχεδίου του, σκιαγραφώντας ένα συγκλονιστικό κόσμο, κυριαρχημένο από το ειρωνικό στοιχείο, το μακάβριο και το γκροτέσκο. Από το έργο του ξεχωρίζουν οι πίνακές του: "Ο Θάνατος και οι μάσκες", "Η συμπαιγνία", "Η έκπληξη της μάσκας Wouse", "Σκελετοί που γυρεύουν να ζεσταθούν", "Σκελετοί που διεκδικούν έναν κρεμασμένο" καθώς και το περίφημο σε σύλληψη και εκτέλεση, "Η Είσοδος του Χριστού στις Βρυξέλλες".
- 64.Συμβολισμός: Ευρωπαϊκό κίνημα στην τέχνη και τη λογοτεχνία που εκδηλώθηκε στα 1885 με 1890 περίπου. Την κύρια αρχή του αποτέλεσε η αναγωγή και υποβολή μιας Ιδέας σε σύμβολο, που βασιζόταν στη διάθεση απόρριψης της απεικόνισης της πραγματικότητας από ρεαλιστική σκοπιά και την προβολή των φανταστικών ή αλληγορικών στοιχείων στην παράσταση. Συμβολιστες θεωρούνται οι ζωγράφοι Ρεντόν, Μορώ, Πιβύ ντε Σαβάν, Χόλντερ, Κλίμτ και Σεγκαντίνι.
- 65.Βλ. σχετ. Henri Focillon: "La peinture.." οπ. και σημ. 22. σελ.104,106.
- 66.Το όνομα αυτό πήραν σε αναφορά με τον Ευαγγελιστή Λουκά, ο οποίος υπήρξε και ζωγράφος. Βλ. σχετ. K. Andrews: "The Nazarenes. A Brotherhood of German Painters in Rome" London 1964.
- 67.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1811-26/94,4X104,7cm).
- 68.Βλ. H.v. Einem: "Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik". München 1978. Σελ.120.
- 69.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1821/89X65,8cm).
- 70.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1825/146,4X101,7cm).
- 71.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1862-64/72X82cm).
- 72.Φραγκφούρτη. Stadelsches Kunst Institut. (1840).
- 73.Για την δράση του Cornelius στο Μόναχο βλ. σχετ. Rudolf Oldenbourg: "Die Munchener Malerei im 19 jahrhundert. 1. Teil: Die epoche Max Josehs und Ludwigs I". Bruckmann - München 1983. Σελ.155 κ.εξ.
- 74.Αμβούργο. Kunsthalle. (1819).
- 75.Βερολίνο. Εθνική Πινακοθήκη. (1820).
- 76.Δρέσδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1823).
- 77.Μόναχο. Residenzmuseum. (1827-1867).
- 78.Sir Antony van Dyck (1599-1664): Φλαμανδός ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής του Φαν Μπάλεϋ και βοηθός του Ρούμπενς. Από το 1635 εγκαταστάθηκε στην Αγγλία και ανέλαβε ζωγράφος της Αυλής. Το έργο του περιλαμβάνει προσωπογραφίες και πίνακες θρησκευτικού και μυθολογικού περιεχομένου, αξιοπρόσεκτες για την ακρίβεια στην ερμηνεία και τη δύναμη του χρώματος. Ως επίσημος καλλιτέχνης της Αυλής αναδείχθηκε σε κορυφαίο προσωπογράφο, μια και συνδυάζει την ευγένεια και τη χάρη με τη ρεαλιστική απόδοση των μορφών.
- 79."Παιδιά στο νερό", "Παιδιά με πατίνια", "Παιδιά στο συντριβάνι".
- 80.Βασιλεία. Μουσείο της πόλης. (1865).
- 81.Μόναχο. Schack Galerie. (1865).
- 82.Μόναχο. Schack Galerie. (1868).

83. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1870/197X395cm).
84. Στουτγάρδη. Δημοτική Πινακοθήκη. (1870-71).
85. Βλ. Μ. Arndt: "Die Zeichnungen Anselm Feuerdachs". Bonn 1968. Σελ. 51.
86. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1863/96,2X136cm).
87. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1863/43,2X62cm).
88. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1868/152,8X109,8cm).
89. Βερολίνο. Κρατική Πινακοθήκη. (1873-78).
90. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1874-80/187,5X145cm).
91. Βλ. σχετ. U. Gerlach-Laxner: "Hans von Marees. Katalog seiner Gemalde" Munchen 1980. Kat. Nr. 52.
92. Βερολίνο. Εθνική Πινακοθήκη. (1881).
93. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1882-83/188,5X144,5cm).
94. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1884-85/174,5X205cm).
95. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1885-87/τρίπτυχο).
96. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1884-87/τρίπτυχο).
97. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1855/365X411cm).
98. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1869-73/490X710cm).
99. Για το στυλ Piloty βλ. σχετ. Horst Ludwig: "Munchner Malerei im 19 jahrhundert". Hirmer Munchen. 1978 Σελ.37-38.
100. Δύο από αυτές τις προσωπογραφίες βρίσκονται στο Βερολίνο (National Galerie) και σχεδιάστηκαν μεταξύ 1894 με 1896/130,5X97cm. και 213X124cm.
101. Βερολίνο. National Galerie. (71,5X55,5cm).
102. "Αφροδίτη του Urbino", "Isabella Brant", "Konig Philipp IV. von Spanien im Jagdkostum". Μόναχο. Schack Galerie.
103. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1852/168,8X100cm).
104. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1855/72X51cm).
105. Μόναχο. Schack Galerie. (1860).
106. Βλ. Henri Focillon: "La peinture..." οπ. και σημ. 22. Σελ.392.
107. Ο Schwind εικονογράφησε τη Γερμανική έκδοση του "Χίλιες και μια νύχτες" καθώς και το βιβλίο "Παλιά και νέα τραγούδια".
108. Μόναχο. Schack Galerie. (1836).
109. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1840/43,7X43,3cm).
110. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1846/90,9X45,7cm).
111. Μόναχο. Schack Galerie. (1851-59).
112. Η κίνηση Bietermeier εμφανίστηκε την περίοδο (1815-48), δηλ. μεταξύ του Συνεδρίου της Βιέννης και της Επανάστασης του Μαρτίου. Ο όρος είναι συνδυασμός των ονομάτων Biedermann και Bummelmeier, τα οποία προέρχονται από δύο ομάδες Γερμανών Φιλισταίων. Αναφέρεται ως καλλιτεχνικό ρεύμα στα εικαστικά αλλά και ως ρυθμός στη διακόσμηση. Βλ. σχετ. Robert Waissenberger: "Vienne 1815-48 - L'epoque du Biedermeier". Εκδ. Seuil. Office de Livre S.A. Fribourg 1985.
113. Ζωγραφική Genre (ρωπογραφία): Ζωγραφική που ασχολείται με την απεικόνιση σκηνών από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων. Κύριοι εισηγητές της θεωρούνται οι Ολλανδοί και Φλαμανδοί καλλιτέχνες του 17ου αιώνα.
114. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1839/36,2X44,6cm).
115. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1850/38,1X22,4cm).
116. Μόναχο. Schack Galerie. (1855).
117. Μόναχο. Schack Galerie. (1856).
118. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1855-60/33,5X40,1cm).

- 119.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1860/42,5X49,1cm).
 120.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1870/31X23,8cm).
 121.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1880/16,5X32cm).
 122.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1884/41,1X13cm).
 123.Βλ. G. Roennefahrt: "Carl Spitzweg" Munchen 1960. Σελ.237,39 και 257,58.
 124.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1869/31,3X53,7cm).
 125.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1870/64,6X78,7cm).
 126.Μόναχο. Schack Galerie. (1860-63).
 127.Βερολίνο. National Galerie. (1824-29/249X374cm).
 128.Βερολίνο. National Galerie. (1848-49/149X374cm).
 129.Βερολίνο. National Galerie. (1837/30,3X25,2cm).
 130.Δρέσδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1840/37,5X31cm).
 131.Δρέσδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1847/72,5X59,5cm).
 132.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1847/46,1X31,6cm).
 133.Βερολίνο. Κρατικές Συλλογές. (1845).
 134.Βερολίνο. National Galerie. (1846/102,7X119,5cm).
 135.Βερολίνο. Κρατικές Συλλογές. (1847).
 136.Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (1848/43,1X52,5cm).
 137.Βερολίνο. National Galerie. (1849/34X27cm).
 138.Βερολίνο. National Galerie. (1848/31,5X43,8cm).
 139.Βερολίνο. National Galerie. (1855/31,3X44,5cm).
 140.Βερολίνο. National Galerie. (1856/32,6X25,6cm).
 141.Βερολίνο. National Galerie. (1859-61/318X424cm).
 142.Βερολίνο. National Galerie. (1859-61/318X424cm).
 143.Βερολίνο. National Galerie. (1872-75/158X254cm).
 144.Αμβούργο. Kunsthalle. (1872).
 145.Βλ. Kat. "Kunst in Berlin (1648-1987)" Staatliche Museen zu Berlin - Altes Museum. 10. Juni bis 25. Oktober 1987. Σελ. 52H.
 146.Max Liebermann (1847-1935): Γερμανός ζωγράφος και χαράκτης. Σπούδασε στο Αμσטרνταμ, όπου επηρεάστηκε από την ιδεαλιστική ζωγραφική του δασκάλου του Ίσραελ και στο Παρίσι. Στη Γαλλική πρωτεύουσα γνωρίστηκε με τον Κουρμπέ και τους καλλιτέχνες της Μπαρμπιζόν. Από το 1870, επιδιώκοντας να ξεπεράσει τις ακαδημαϊκές δεσμεύσεις, υιοθέτησε την προβληματική του Ρεαλισμού, δημιουργώντας σειρά συνθέσεων, όπως: "Εργάτες που μαζεύουν πατάτες", "Το εργαστήριο του Μπαλωματή", "Το ορφανοτροφείο του Άμσטרνταμ", "Το πλυντήριο" και "Το γένεσιμο του Λιναριού", έργα αξιοπρόσεκτα για την αμεσότητά τους.
 147.Wilhelm Leibl (1844-1900): Γερμανός ζωγράφος. Ο πιο σημαντικός ίσως εκπρόσωπος του "καθαρού" ρεαλισμού στη Γερμανία. Σπούδασε αρχικά στην Κολωνία, για να συνεχίσει αργότερα στην Ακαδημία του Μονάχου με καθηγητή τον Karl Piloty. Επηρεάστηκε από τη ζωγραφική του Κουρμπέ και αφοσιώθηκε στην ηθογραφία με προτίμηση την απόδοση της καθημερινής ζωής στην ύπαιθρο και τους ανθρώπους της. Τα κυριότερα έργα του είναι: "Οι γυναίκες του Νταχάου", "Οι πολιτικοί του χωριού", "Τρεις γυναίκες στην Εκκλησία", "Το άνομο ζευγάρι", "Γυναίκες που γνέθουν", "Στην Κουζίνα", και "Θηροφύλακες".

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΤΟ ΦΙΛΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΙΝΗΜΑ

Ι. Ο Υπερίων ή ο εοημίτης στην Ελλάδα: "Η τέχνη της περιπλάνησης"

"Είναι ωραίο να δυσκολεύεται ο άνθρωπος να πειστεί για το θάνατο εκείνου που αγαπάει και κανείς δεν θα έχει πάει στον τάφο φίλου χωρίς την κρυφή ελπίδα να συναντήσει πράγματι εκεί το φίλο. Με συγκίνησε το όμορφο φάντασμα της αρχαίας Αθήνας, όπως η μορφή μιας μάνας που γυρίζει από τον Άδη.

Παρθενώνα! φώναξα, καμάρι του κόσμου! Στα πόδια σου είναι απλωμένο το βασίλειο του Ποσειδώνα σαν νικημένο λιοντάρι και σαν παιδιά είναι συγκεντρωμένοι γύρω σου οι άλλοι ναοί και η εύγλωττη αγορά και το άλσος του Ακάδημου.

Μπορείς να μετατοπίζεσαι τόσο εύκολα στην αρχαία εποχή; είπε η Διοτίμα.

Μη μου θυμίζεις το χρόνο! απάντησα. Ήταν μια θεϊκή ζωή και ο άνθρωπος ήταν το κέντρο της φύσης.

Η άνοιξη όταν άνθισε στην Αθήνα, ήταν ένα σεμνό λουλούδι στο στήθος της Παρθένου. Ντροπαλός κοκκίνισε ο ήλιος ανατέλλοντας πάνω σε τέτοιο μεγαλείο της γής...

Ω, κοίτα! είπε τώρα ξαφνικά η Διοτίμα. Το είδα και μου' ρχόταν λιθυμία μπροστά στο παντοδύναμο θέαμα.

Σαν ένα απέραντο ναυάγιο, αφού σιώπησαν οι θύελλες και οι ναύτες φύγαν και το πτώμα του συντριμμένου στόλου αγνώριστο κείται στην αμμουδιά, έτσι βρισκόταν μπροστά μας η Αθήνα και στεκόταν μπροστά μας οι ορφανές κολόνες σαν τους γυμνούς κορμούς του δάσους, που το βράδυ πρασίניζε ακόμα και τη νύχτα πυρπολήθηκε.

Εδώ, είπε η Διοτίμα, μαθαίνεις να σιωπάς για τη δική σου μοίρα, είτε καλή είναι είτε κακή."¹

Tubingen. Καλοκαίρι του 1792. Ο ποιητής Friedrich Holderlin σχεδιάζει την περιπλάνηση του "Υπερίωνα", δημιουργώντας μια ζωντανή εικόνα του Ελληνικού τοπίου, από τα γεγονότα που το συνθέτουν.²

Ακολουθώντας τα βήματά του, είμαστε πεπεισμένοι για την "παρουσία"³ του στο "Ιερό δάσος"⁴ καθώς αυτή ανοίγει καινούριους ορίζοντες και οδηγεί σε νέες αξιολογήσεις σχετικά με το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για τον Ελληνικό Πολιτισμό και τα πεπρωμένα του, κατά την περίοδο του Ρομαντισμού. Πριν όμως προχωρήσουμε σε μία παραπέρα διερεύνηση της προοπτικής αυτής και των διαστάσεών της στην εξέλιξη των ιδεών, θεωρούμε σκόπιμο να σταθούμε επιγραμματικά στη συμβολή του κλασικισμού ο οποίος προηγήθηκε, τονίζοντας τους κύριους άξονες της κοσμοθεώρησής του.

Αν και το όλο υφολογικό και πνευματικό του πλαίσιο παρέκκλινε αρκετά από το αρχικό ζητούμενο προσέγγισης, με αποτέλεσμα να δημιουργηθούν έργα διανοητικού και ίσως πλασματικού χαρακτήρα, με τον κλασικισμό θα έχουμε την πρώτη ουσιαστική απόπειρα μετάβασης από τη μετά-αναγεννησιακή αισθητική, σε εκείνη

του 19ου αιώνα. Για να αντιληφθούμε τις ριζικές αλλαγές που σημειώθηκαν στην πνευματική φυσιογνωμία της Ευρώπης χάριν των εξαγγελιών των συντελεστών της - καλλιτεχνών ή θεωρητικών-, αρκεί να υπενθυμίσουμε τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάστηκαν και αξιολόγησαν τις πηγές έμπνευσης ή την ερμηνεία εν γένει, με στόχο τους τη συνολική αναθεώρηση του προορισμού της τέχνης, όπως και της σχέσης της με παλιότερα πολιτιστικά μορφώματα. Σύμφωνα με τον Johann Joachim Winckelmann (1717-68) και το βασικό σύγγραμμά του "Σκέψεις πάνω στη μίμηση των Ελλήνων στη ζωγραφική και γλυπτική", κυρίαρχος σκοπός της τέχνης πρέπει να είναι η αναζήτηση της ιδανικής ομορφιάς, όπως αυτή συναντάται στα πρότυπα του Ελληνικού πολιτισμού, και η αναβίωσή του: "...Η ύψιστη ομορφιά υπάρχει στο Θείο και η έννοια της ανθρώπινης ομορφιάς γίνεται τέλεια, όσο πιο ανάλογη και πιο σύμφωνη προς το υπέρτατο Ον μπορεί να νοηθεί, προς το υπέρτατο Ον που το ξεχωρίζει για μας από την Ύλη η έννοια της ενότητας και του αδιαίρετου.(...) Με την ενότητα και την απλότητα γίνεται κάθε ομορφιά υψηλή.(...) Η ομορφιά είναι ένα από τα μεγάλα μυστικά της φύσης, που την επίδρασή του την βλέπουμε και όλοι την αισθανόμαστε, αλλά που μια γενική και σαφής έννοια της ουσίας της ανήκει στις ανεφεύρετες αλήθειες".⁵ Αλήθειες, που κατά το συγγραφέα, δεν ανακαλύπτει κανείς στη φύση αυτή καθ'αυτή, αλλά στη σύλληψη-μίμηση των ιδιαιτέρων χαρακτηριστικών της, με γνώμονα το μέτρο και την αρμονία που διέθεταν τα δημιουργήματα της αρχαιότητας.⁶

Ενδεικτικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο πολλοί νεοκλασικοί καλλιτέχνες, όπως ο ζωγράφος Jacques Louis David (1748-1825) και ο γλύπτης Antonio Canova (1757-1822), χειρίστηκαν το δίπολο πρόβλημα που έθεσε η Αναγέννηση, μεταξύ νατουραλισμού και ρεαλισμού, συμβάλλοντας με το έργο τους "στην αυστηρή, απλή και ολότελα μη θεατρική βιοθεώρηση"⁷ των μορφών, όπως και σε μιά ουσιαστική μεταστροφή των πολιτιστικών αξιών και δεδομένων.

Η νοσταλγική αναφορά στα κλασσικά πρότυπα, πέρα από τον εντοπισμό της κλασσικής ολομέρειας και την επιτυχή ή ανεπιτυχή μεταφορά της στα διάφορα μορφώματα -λογοτεχνικά ή εικαστικά-, έκανε εμφανή σταδιακά τη ρήξη της με την αισθητική του Ροκοκό και πρόβαλλε νέους συσχετισμούς, στόχους και οράματα, με πολύμορφες προεκτάσεις στις εκφραστικές αναζητήσεις. Το όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον των καλλιτεχνών προς την Ιστορική πραγματικότητα και η εικαστική αναπαράσταση Ιστορικών συμβάντων -στοιχείων άμεσα συνδεδεμένων με τα ερωτήματα που έθεσε η Φιλοσοφία της Ιστορίας του Διαφωτισμού, κυρίως μέσω των ίδιων των αμφισβητήσεων που το περιεχόμενό της γέννησε-, έρχονταν να αναδείξουν και τη στάση του καλλιτέχνη-στοχαστή, απέναντι στο σύνολο των ανακατατάξεων της εποχής του. Δεν είναι τυχαία η μεταστροφή που επιχειρήθηκε από τον David τη δεκαετία του 1790 και συγκεκριμένα με την σύνθεσή του "Ο Μαρά δολοφονημένος".⁸ όπου και προσεγγίζεται ρεαλιστικά το θέμα, με το να εστιάζεται η προσοχή του θεατή αποκλειστικά στην τραγική φιγούρα του πρωταγωνιστή, δηλωτική συν τοις άλλοις του ιστορικού του πεπρωμένου.

Συνώνυμο του ενδιαφέροντος για την Ιστορία, που νοείται ως νοσταλγική αναδρομή στα περασμένα με στόχο την αναβίωση του κλασσικού πολιτισμού και των αξιών του, ήταν και το πάθος της περιπλάνησης στους τόπους όπου έλαβε χώρα, πάθος που εκδηλώθηκε σποραδικά, είτε από επίσημους φορείς, είτε από ομάδες συμφερόντων ή και από μεμονωμένα άτομα. Έτσι, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούσαν στην Ανατολική Μεσόγειο και το ευρύτερο τμήμα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, την ευκολία πρόσβασης και την ασφάλεια των χερσαίων ή θαλασσίων ταξιδιών,

σημαντικός αριθμός ανθρώπων, διαφόρων εθνικοτήτων και τάξης, οργάνωσαν περιοδείες προς την Εγγύς Ανατολή, με κίνητρο την επιθυμία ανακάλυψης πηγών ή στοιχείων που σχετίζονται με τους σκοπούς της μετακίνησης. Χρονικά μπορούμε να τοποθετήσουμε την αφετηρία του περιηγητισμού με τον παραπάνω χαρακτήρα, στις πρώτες δεκαετίες του 18ου αιώνα. Σε αυτό το διάστημα αλλά και αργότερα, η εικόνα που παρουσίαζε ο Ελλαδικός χώρος -βασικός σταθμός των ταξιδιωτών-, δεν ανταποκρινόταν στις προσδοκίες τους. Οι δυσκολίες μάλιστα που αντιμετώπιζαν στη διάρκεια της περιπλάνησής τους, κυρίως οι μεμονωμένοι ταξιδιώτες, δεν είχαν καν περάσει από το μυαλό τους, ούτε βέβαια προβλεφθεί πριν από την αναχώρηση. Ο περιηγητής έπρεπε να είναι αρκετά ριψοκίνδυνος και εφευρετικός ώστε να αντεπεξέλθει στις κακουχίες και τους κινδύνους. Έτσι, για λόγους ασφαλείας, οι περισσότεροι απ' αυτούς προτιμούσαν να οργανώνουν τις εξορμήσεις τους με τον καλύτερο δυνατό τρόπο, ακολουθώντας στρατεύματα, εμπορικά καραβάνια ή πλοία των στόλων του πολεμικού ναυτικού και να ταξιδεύουν με την έγκριση των αρχών της χώρας τους ως απεσταλμένοι διπλωματικών συνήθως αποστολών. Πρέπει ακόμη να σημειωθεί, ότι στην περίοδο που εξετάζουμε (αρχές 18ου αιώνα) κι ενώ τα κίνητρα ήταν λίγο έως πολύ ξεκάθαρα κι "ανιδιοτελή", μια και ξεκινούσαν από τα "υψηλά" οράματα, την κλασική παιδεία και τη νοσταλγία του Αρχαίου κόσμου, το μέγεθος των εμποδίων που οι ταξιδιώτες συναντούσαν σε κάθε τους βήμα, συχνά μετέτρεπε τους όρους και τους σκοπούς των εξορμήσεων και άφηνε να εκδηλωθούν από μέρους τους συμπτώματα όπως εκείνο της χρυσοθηρίας με αποτέλεσμα το πάθος τους για αρχαιοκαπηλίες. Μια ένδειξη για τον τυχοδιωκτισμό των περιηγητών, είτε αυτοί ήταν διπλωμάτες, είτε ήταν λόγιοι, αρχαιολόγοι, ευγενείς, έμποροι ή στρατιωτικοί, μα και στοιχείο που διαφωτίζει οτιδήποτε σχετίζεται και αφορά τις διαστάσεις του "αρχαιολογικού" ανταγωνισμού σε επίπεδο κρατών, είναι η μακροσκελής επιστολή που εστάλει από το Γάλλο υπουργό Pontechartain στον πρέσβη της χώρας του στην Κωνσταντινούπολη, Ferriol, επί της Βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ'. Αναφέρεται στη δράση του εμπορευόμενου Paul Lucas -επισήμου απεσταλμένου της Αυλής- για συλλογή στοιχείων κι ευρημάτων, αρχαιολογικού κυρίως ενδιαφέροντος:

"Ο κ. Paul Lucas, επιστρέφοντας στην Ανατολή έχει επιφοτισθεί ύστερα από βασιλική εντολή, με την αναζήτηση φυτών που δεν υπάρχουν στη Γαλλία, αρχαίων μεταλλίων και άλλων περιέργων αντικειμένων, σύμφωνα με ειδικές οδηγίες που έλαβε από μένα.

Επιθυμία της Α.Μ. είναι να του εξασφαλίσετε κάθε βοήθεια και προστασία για την εκπλήρωση της αποστολής του. (...) Όταν φθάσει σε ένα λιμάνι θα αναφέρει αμέσως το δρομολόγιό του, που θα σταθεί, από που θα περάσει. Δεν θα στέλνει από πουθενά δέματα με αρχαία μετάλλια και άλλα αντικείμενα χωρίς να πληροφορήσει τον υπουργό σε ποιόν το παρέδωσε. Δεν πρέπει σε καμιά περίπτωση να αποκαλύψει ότι τα δέματα προορίζονται για την Α.Μ. ώστε αν αιχμαλωτιστεί το καράβι από πειρατές ή εχθρούς του Κράτους να μη μαθευτεί. Θα ταξιδέψει πρώτα στη Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη και άλλες περιοχές του Αρχιπελάγους και θα συγκεντρώσει τα ωραιότερα αρχαία Ελληνικά μετάλλια. Η Πέργαμος, η Σμύρνη και η Έφεσος είναι πολιτείες που έχουν πολύ "χτυπηθεί". (...). Εννοείται πως αν στείλει κάτι εξαιρετικό, η αμοιβή του θα είναι μεγαλύτερη. Αν μάλιστα κατορθώσει να αγοράσει κάτι σπουδαίο σε φτηνή τιμή, θα εξασφαλίσει την εμπιστοσύνη του Βασιλιά. Και προσοχή, να μη λείει κανείς πουθενά πως η αποστολή του είναι να αγοράζει αρχαιότητες για το παλάτι, γιατί αυτό θα ανεβάσει τις τιμές".⁹

Ενδιαφέρον προκαλεί επίσης το γεγονός πως όσο προχωρούμε στο χρόνο, η

αρχαιοθηρία θα συμπορεύεται με την πρόοδο στον τομέα της αρχαιολογίας, σε επιστημονικό και οργανωτικό επίπεδο. Γύρω στα 1720 με 1730 -όπως μας πληροφορεί ο Κυριάκος Σιμόπουλος- ο Bernard de Montfaucon από το τάγμα των Βενεδικτίνων, σχεδίασε για το βιβλιοθηκάριο του παλατιού Αββά Bignon, λεπτομερή οδηγό μετακίνησης, ανακάλυψης και τρόπων μεταφοράς στη Γαλλία, αρχαίων ευρημάτων και χειρογράφων, με υποδείξεις για το περιεχόμενο, την υφή τους, την αξία και την εποχή τους.¹⁰

Αν και οι γνώσεις που παρέχονταν και αξιολογούνταν, ήταν φορτισμένες από φιλολογικές αναμνήσεις, υποκειμενικές ερμηνείες και εκτιμήσεις βγαλμένες από την εμπειρία της περιπλάνησης, και βέβαια απείχαν πολύ από την εξειδίκευση -ερευνητικά τουλάχιστον-, δεν έπαιναν εντούτοις να διαφωτίζουν πληροφοριακά τον αναγνώστη, εξασφαλίζοντας μιά αμεσότερη προσέγγιση του χώρου και της εποχής. Όλοι σχεδόν οι περιηγητές, ανάλογα με το μορφωτικό τους επίπεδο, την τάξη ή την ειδικότητά τους, κατέγραφαν λεπτομερώς τις εντυπώσεις τους από τις σχέσεις τους με τους ανθρώπους, από τις συναλλαγές και τις δυσκολίες που συναντούσαν, από τις θρησκευτικές συνήθειες, τα ήθη και έθιμα, ακόμη και από τους χαρακτήρες Τούρκων κι Ελλήνων ή από ότι άλλο κινούσε το ενδιαφέρον τους. Με την επιστροφή τους στις χώρες τους, επιδιώκοντας να εκδώσουν τα σχετικά κείμενα για να κερδίσουν φήμη και χρήμα, επεξεργάζονταν τη γραφή τους, έτσι ώστε να διαβάζεται ευχάριστα, εμπλουτίζοντάς την με αναμνήσεις ή και ιδέες της στιγμής. Από το σύνολο των εκδόσεων που κυκλοφόρησαν σε όλη την διάρκεια του 18ου αιώνα,¹¹ οι περισσότερες ήταν εικονογραφημένες. Δημιουργίες των ταξιδιωτών, ζωγράφων κι αρχιτεκτόνων, που ακολουθούσαν τις κάθε είδους αποστολές (διπλωματικές, εμπορικές ή απλώς περιηγητικές), οι εν λόγω εικονογραφήσεις έρχονταν να συμβάλλουν στην πιστότητα της περιγραφής, αλλά και στην όλο και μεγαλύτερη εκδοτική τους επιτυχία. Περιλάμβαναν χάρτες και σχεδιαγράμματα, απεικονίσεις τοπίων και μνημείων της αρχαιότητας, εικόνες από την ύπαιθρο, τις πόλεις και τα λιμάνια, που αποδίδονταν με λεπτομέρεια, διάθεση ωραιοποίησης κι αφηγηματικό τόνο. Σημαντική θέση στον τομέα εικονογράφησης των οδοιπορικών κατέχει η ρωπογραφική¹² θα την χαρακτηρίσαμε, διαπραγμάτευση των θεμάτων, εκφραστικά προσαρμοσμένη στο ύφος του κειμένου και τα αισθητικά κριτήρια της εποχής.¹³ Ωστόσο, πέρα από το φιλολογικό ενδιαφέρον που προσενοούσαν στο Ευρωπαϊκό κοινό, με το να υποβοηθούν την αναζωπύρωση της κλασικής νοσταλγίας, οι οδοιπορικές εκδόσεις απέκτησαν μεγαλύτερη βαρύτητα στις προτιμήσεις αυτού του κοινού, μια και στο σύνολό τους σταδιακά φιλοδοξούσαν, μέσω της ρεαλιστικής γραφής τους, να το ενημερώσουν για τις ιδιαιτερότητες του χώρου, τις κοινωνικές συνθήκες, τους ανθρώπους και τα πεπρωμένα τους.

Σε επιστολή του προς άγνωστο με αρχικά M.D.B. -ίσως χρηματοδότη του-, ο Γάλλος περιηγητής Pierre Augustin Guys, μέλος της Ακαδημίας Καλών Τεχνών και Επιστημών της Μασσαλίας, αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Με ρωτάτε κύριε πως αξιοποίησα το χρόνο της σχόλης μου από τότε που έφτασα στην Κωνσταντινούπολη (...)Με ρωτάτε αν κατά τις περιοδείες μου μελέτησα περισσότερο τις επιγραφές παρά τους ανθρώπους(...)Πρώτα πρώτα μελέτησα τα διάφορα έθνη σε αυτή την απέραντη πολιτεία. Από την αρχή τράβηξαν την προσοχή μου οι Έλληνες. Γιατί δεν γίνεται να μελετήσεις τα αρχαία χωρίς να ξεκινήσεις από τους Έλληνες. Έπειτα γιατί ο λαός αυτός παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Και τέλος γιατί χρέος του περιηγητή είναι να εξετάσει αν ο λαός που ζεί σε μία χώρα την οποία κοσμούν τόσα αρχαία μνημεία, είναι άξιος της προσοχής

μας. Θα εκθέσω όλες τις ομοιότητες που διαπίστωνα ανάμεσα στους αρχαίους και στους σύγχρονους Έλληνες. Δεν θα ασχοληθώ με τα μνημεία. Πολλοί μίλησαν γι'αυτά πριν από μένα. Θα μιλήσω για τους Έλληνες. Είναι κάτι που ταιριάζει στο χαρακτήρα μου".¹⁴

Ανάλογες εκτιμήσεις με εκείνες του Guys συναντάμε και στο χρονικό του Άγγλου αρχαιολόγου Richard Chandler, που εκδόθηκε το 1776 στην Οξφόρδη.¹⁵ Ταξιδεύοντας από το 1764 έως το 1766 στη Μ. Ασία και την κυρίως Ελλάδα ο Chandler και το επιτελείο του, αποτελούμενο από τον αρχιτέκτονα Nicholas Revett και το ζωγράφο William Pars, επιχείρησαν να προσεγγίσουν την καθημερινή ζωή των Ελλήνων και να σχολιάσουν τόσο το λαϊκό πολιτισμό και τις παραδόσεις τους όσο και τη στάση τους απέναντι στον κατακτητή, τις αγωνίες και την προσπάθεια να επιβιώσουν.¹⁶

Ενώ λοιπόν ο 18ος αιώνας πλησίαζε στο τέλος του και ο εκδοτικός οργανισμός των οδοιπορικών βρισκόταν στο κορύφωμά του, διαπιστώνεται μια σημαντική αλλαγή στην περιηγητική φιλολογία, το ύφος της οποίας, με το να προσανατολίζεται όλο και περισσότερο προς τη σύγχρονη πραγματικότητα του Ελληνισμού, διαμόρφωνε καινούρια πεδία οπτικής και αξιολόγησης, προβληματίζοντας όχι μόνο τους αναγνώστες ή τους φορείς του πολιτισμού αλλά και τις κυβερνήσεις των Ευρωπαϊκών Κρατών. Σημαντικό παράγοντα για την αλλαγή αυτή, που με τη σειρά της συνέβαλε στη δημιουργία ενός πρόοιμου φιλελληνισμού, αποτέλεσε και το ευρύτερο πολιτικό και πνευματικό κλίμα της εποχής, συνέπεια των αρχών του Διαφωτισμού, του Ρομαντισμού και των Διακηρύξεων των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου. Ειδικότερα στον Ελλαδικό χώρο, κυρίως μετά τους Ρωσοτουρκικούς πολέμους (1767-1774, 1782-1792), μπορούμε να εννοήσουμε τις πολύμορφες ιστορικές μεταβολές που συντελέστηκαν, λαμβάνοντας υπ' όψιν τόσο την αποδυνάμωση της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και την εισχώρηση του Ελληνικού στοιχείου σε θέσεις-κλειδιά της διοίκησης,¹⁷ όσο και την ελπιδοφόρα αφύπνιση των συνειδήσεων. Βασικοί συντελεστές της αλλαγής όσον αφορά τις εθνικές προσδοκίες, υπήρξαν οι Έλληνες ναυτικοί κι εμπορευόμενοι, που με το να ελέγχουν τα κυριότερα λιμάνια και τα κέντρα εμπορίου τουλάχιστον μέχρι το 1815, έρχονταν συχνά σε επικοινωνία με τον Ευρωπαϊκό προβληματισμό και διαμόρφωναν το κατάλληλο έδαφος για κάποιες περαιτέρω εξελίξεις.¹⁸ Αξιοσημείωτος είναι επίσης ο ρόλος των Ελλήνων λογίων της διασποράς, των διπλωματών και των ηγεμόνων των Παριζοδουνάβιων χωρών, η παιδεία και οι πρωτοβουλίες των οποίων συνέβαλαν στη δημιουργία ενός κλίματος αμφισβήτησης των όσων επέφερε στην ευρύτερη περιοχή των Βαλκανίων ο Οθωμανικός επεκτατισμός, με στόχο την οργανωμένη εξέγερση. Κορυφαία μορφή των παραπάνω προπαγανδιστικών κινητοποιήσεων, που εντάθηκαν και ωρίμασαν με τη έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης, υπήρξε ο Ρήγας Φεραίος (Βελεστινλής ή Θετταλός), καθώς η δράση και ο μαρτυρικός θάνατός του προκάλεσαν ποικίλες αντιδράσεις στην Ερωπαϊκή κοινή γνώμη.

Ξεκινώντας από τις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες -τόπο διαμονής του ως το 1769- ο Ρήγας κατέληξε στη Βιέννη, που τότε εθεωρείτο προπύργιο του Αυστριακού δεσποτισμού αλλά και ανθηρός πυρήνας του Ελληνικού παροικιακού εμπορίου. Εδώ, συντόνισε τις ενέργειές του, εμπνευσμένος απ'τα μηνύματα του Διαφωτισμού και τις Διακηρύξεις των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου. Προϊόν των ενεργειών του αυτών ήταν και το συγγραφικό του έργο -"Σχολείο Ντελικάτων Εραστών", "Ηθικός Τρίπους", "Απάνθισμα φυσικής", "Το Σύνταγμα" και "Θούρια"-, που εξέδωσε σε συνεργασία με τους Αδελφούς Πούλιου, εκδότες της "Εφημερίδος" της Βιέννης.

Μια ένδειξη για το στίγμα και το χαρακτήρα των οραματισμών του αποτελεί η

ελληνική απόδοση απ' τον ίδιο, του "Ύμνου της Καρμανιόλας" ("Vive le son, vive le son/Vive le son du canon!"),¹⁹ οι στίχοι του οποίου λειτούργησαν σαν έναυσμα και εγερτήριο σάλπισμα, ενεργοποιώντας τους πόθους των υποδούλων. Παράλληλα ίδρυσε την πρώτη "Πατριωτική Εταιρεία", με μέλη της Έλληνες της διασπορά - εμπόρους, διανοούμενους και εκδότες, κυρίως από τις χώρες των Βαλκανίων-, καθώς και Ευρωπαίους Φιλέλληνες.

Αλλά το μέγεθος της συμβολής του Ρήγα και των συντρόφων του στη δημιουργία των προϋποθέσεων για την αποτίναξη του τυραννικού ζυγού, φάνηκε πιο ξεκάθαρα ιδίως όσον αφορά την αποτελεσματικότητά της, μετά την αναγγελία του τραγικού τους θανάτου. (Βελιγράδι 13/14 Ιουνίου 1798). Παρ'όλες τις προσπάθειες των μυστικών υπηρεσιών και των πρακτόρων της Αυστρίας, για διαστρέβλωση των γεγονότων και παρά τις υπομονευτικές ενέργειες από μέρος της Ορθόδοξης Εκκλησίας κυρίως με την παρερμηνεία των συγγράμματων του,²⁰ οι διακηρύξεις του Ρήγα κυκλοφόρησαν από χέρι σε χέρι, από στόμα σε στόμα, πυροδοτώντας τις εστίες ζύμωσης και επαναστατικής δράσης. Στα έργα αυτά συγκαταλέγονται σειρά εικονογραφημένων ντοκουμέντων, όπως εκείνο με την επιγραφή: "Εξεδόθη παρά του Ρήγα Βελεστινλή Θετταλού χάριν των Ελλήνων και Φιλελλήνων 1797"²¹ ή τα τρία διασωθέντα χειρόγραφα, αντίγραφα εντύπου με τίτλο "Νέα Πολιτική Διοίκησης" και έμβλημα το "Ρόπαλον του Ηρακλέους",²² τυπωμένο πάνω στις λέξεις "Ελευθερία, Ισοτιμία, Αδελφότητα".

Τις εταιρικές του πρωτοβουλίες ακολούθησαν οι πρόσφυγες της Βορείου Ιταλίας (1806-1814), το "Ελληνόγλωσσο Ξενοδοχείο" του Παρισιού (1808) και άλλοι επίσημοι ή ανεπίσημοι κύκλοι, με ορόσημο την ίδρυση της "Φιλικής Εταιρείας" το 1814, στα πρότυπα των Ιταλών Καρμπονάρων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν: "Υπερίων". Εκδ. Ηριδανός χ.χ. Σελ. 122 κ.εξ. Μετ. Λαυρέντιος Γκέμερεϋ.
2. Εδώ ο ποιητής αναφέρεται στα Ορλωφικά (1770-74) και την αποτυχημένη εξέγερση των Ελλήνων στην Πελοπόννησο.
3. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος". Εκδ. Γιαλελή. Αθήνα 1976. Τομ. ΙΧ. Σελ. 68: "Αν το 1823 ο Χαίλντερλιν ήταν υγιής και στην ηλικία του Υπερίωνος ή του Μπάϋρον, θα πήγαινε κι αυτός στον Μυστρά ή στο Μεσολόγγι. Και η ζωή του, το πνεύμα και η ψυχή του, μας δίνουν το δικαίωμα να πλάσουμε ένα μύθο και να πούμε, ότι -χωρίς να γίνει ορατός από κανένα- πήγε τότε στην αγαπημένη του Ελλάδα".
4. Χαρακτηρισμός του ίδιου του ποιητή για την Αττική:
"Ω ιερό δάσος! Ω Αττική! Τόσο γοργά σε χτύπησε και σένα,
με τις τρομερές αχτίδες σου Εκείνος; Και φύγαν βιαστήκανε οι φλόγες που σε ζωογονούσαν, μες στον Αιθέρα απολυμένες;".
Βλ. Φρήντριχ Χαίλντερλιν: "Πάτμος και άλλα Ποιήματα". Εκδ. Αιγόκερως 1982. Σελ. 67. Στίχος 9ος. Μετ. 'Αρης Δικταίος.
5. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία...". οπ. και σημ. 3. Τομ. VI. Σελ. 17.
6. Για τις θέσεις του Winckelmann στη διατύπωση των βασικών αξιών του κλασικισμού βλ. σχετ. J. Justi: "Winckelmann und seine Zeit". Εκδ. J.M. Rehm. 1956.
7. Βλ. Arnold Hauser: "Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης". Κάλβος 1984. Τομ. 3. Σελ. 191. Μετ. Τ. Κονδύλη.
8. Βουζέλλες. Βασιλικά Μουσεία Καλών Τεχνών. (165X128cm/1793).
9. Βλ. Κυριάκου Σιμόπουλου: "Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα (1700-1800)". Τομ. Β' Αθήνα 1984 σελ. 29, 30.
10. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 113. "...Δεν θα αναφερθώ στα μέταλλα γιατί εύκολα μεταφέρονται και τα καλά και τα ασήμαντα και εύκολα μπορεί κανείς να διαλέγει ποιιά έχουν θέση στο γραφείο της Α.Μ. Αλλά τα αγάλματα δεν είναι για όλο τον κόσμο. Συνήθως προορίζονται για πρίγκηπες και μεγιστάνες για να στολίζουν τα μέγαρα και τους κήπους τους. (...) Η Ελλάδα και οι πόλεις της Μ. Ασίας είναι γεμάτες από επίγραφα μάρμαρα. Αναριθμητά μνημεία βρίσκεις στην Ελληνική ύπαιθρο: Αθήνα, περιχώρα, Θήβα, Ελευσίνα, Μέγαρα, Κόρινθος, 'Αργος (αγνοώ αν είναι γνωστή η θέση του), Σπάρτη, Πάτρα και κυρίως το δυτικό τμήμα του Μωριά απέναντι από την Ζάκυνθο, η Ηλίδα, όπου γίνονταν οι Ολυμπιακοί αγώνες, η περιοχή με τα περισσότερα μνημεία και η περισσότερο ανεκμετάλλευτη ως τώρα. Το ίδιο η Κρήτη, η Κύπρος και τα Νησιά του Αιγαίου, κυρίως η Σάμος. Επίσης η Σμύρνη και η Έφεσος."
11. Ενδεικτικά αναφέρουμε το πεντάτομο "Voyage au Levant". Delft 1702 του Corneille le Bruyn, το τρίτομο "Voyage fait en 1714". Paris 1720 του Paul Lucas και το δεκάτομο "Voyage en perse et autres lieux d'Orient". Rouen (1723) από τον Chevalier Chardin.
12. Ρωπογραφία: (Η ζωγραφική Gerne, από το αρχαίο Ελληνικό ρώπος). Ζωγραφική με θέμα την καθημερινή ζωή. (Ηθογραφία).
13. Στο είδος αυτό διέπρεψαν οι Γάλλοι, Ματίστ Βαν Μούρ (1661-1737) και Ζαν-Επιέν Λιοττάρ (1702-89), ο Ιππότης Αντώνιο ντε Φαβρέ κ.α. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. "Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο". Αθήνα 1968. Συλλογική εργασία των Α. Αγγέλου, Λ. Δρούλια, Αικ. Κουμαριανού, Παν. Μουλά, Γ. Σαββίδη και Εμ. Φραγκίσκου. Επιμέλεια Κ. Θ. Δημαρά.

14. Βλ. Κυριάκου Σιμόπουλου: "Ξένοι ταξιδιώτες..." όπως και σημ.9. Τομ. Β'.Σελ. 231,32.
15. Πρόκειται για το: "Travels in Greece: or an account of a tour made at the expense of the society of Dilettanti". Οξφόρδη 1776.
16. Για τον Revett βλ. σχετ. Fani-Maria Tsigakou: "La Grece retrouvée. Artistes et voyageurs des Années Romantiques." Seaghers.1981. Σελ.21.
17. Βλ. Μαν. Γεδέων: "Περί της Φαναριωτικής κοινωνίας μέχρι των αρχών της ενεστώσης εκατονταετηρίδος". Περιοδικό Ελληνικού Φιλολογικού Συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως τ.22/1887-89. Σελ.55-70.
18. Βλ. Νικ. Β. Τωμαδάκη: "Περί των αιτιών του Φιλελληνισμού". Αθήνα τ.59/1955. Σελ.3 κ.εξ.
19. "Όλα τα έθνη πολεμούν και στους Τυράννους των ορμούν/Εκδίκηση γυρεύουν και τους εξολοθρεύουν.../Στή φωτιά, στη φωτιά/με καρδιά στη φωτιά!" (Απόδοση Ρήγα Φεραίου). Βλ. "Ιστορία Ελληνικού Έθνους". Εκδοτική Αθηνών 1975 Τομ.ΙΑ'. Σελ.447.
20. Βλ. οπ.παρ. σελ.450. Επιστολή του Πατριάρχη προς τους αρχιερείς την 1η Δεκεμβρίου του 1789: "Συνέπεσε εις χείρας ημών εν σύνταγμα[...]επιγραφόμενον Νέα Πολιτική Διοικήσις[...]και ανεμνήσθημεν του ποιμαντικού χρέους και δια τούτο γράφομεν τη αρχιεροσύνη σου να επαγρυπνής εις όλα τα μέρη της επαρχίας σου με ακριβείς έρευνας και εξετάσεις. Όταν εμφανισθεί τοιούτον σύνταγμα ως άνωθεν, εις τύπον ή χειρόγραφον, να συνάξης άπαντα τα διασπειρόμενα και να τα εξαποστέλλης εις ημάς εν τάχει, μη επιμένων εις πλείονα[...]. Οτι πλήρες υπάρχει σαθρότητος εκ των θολερών αυτού εννοιών τοις δόγμασι της ορθοδόξου ημών πίστεως εναντιούμενου".
21. Ύδρα. Συλλογή Ναυάρχου Κουντουριώτη. (Χαλκογραφία 45X10cm).
22. "Βιβλιάριον εξέδωκαν, Ρόπαλον του Ηρακλέους αυτό ονομάσαντες, οι Ελληνόφρονες! Βιβλίον δηλαδή διεγερτικόν, ερεθιστικόν, παρακινητικόν, ώστε πάντες οι απανταχού χριστιανοί, εν ρητή ημέρα, να δείξουν του Ηρακλέους την αλκήν εναντίον των τυραννούντων αυτούς και τα εξής, ο νοών νοείτο. Η Θεία Πρόνοια ηλέησε το γένος των Χριστιανών και, προτού να διαδοθούν εις τον κόσμον εκείνα τα κακέμφατα ρόπαλα, έκαμε και εμφανερώθη η αντίθετος αυτή σκευωρία, και παρεδόθησαν εις το πύρ. Και οι κατά των ιδίων δεσποτών την κοινήν και καινήν εντρεπίσαντες μάχαιραν, μάχαιραν εύρον μισθόν του παραλόγου ζήλου αυτών". [Υπονομευτικό-κείμενο των διακηρύξεων του Ρήγα από τον Αθανάσιο Πάριο (1723-1813), που όμως μας πληροφορεί για την ύπαρξη του εντύπου και του εμβλήματος. Βλ. "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους". οπ. και σημ.19.

Π. Ο Φιλελληνισμός και η Ελληνική Επανάσταση

Αναφέρθηκε ήδη, πώς από τα τέλη του 18ου αιώνα, το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για την Ελλάδα δεν περιοριζόταν απλά στον περιηγητισμό με τη μορφή της αρχαιολατρείας-αρχαιογνωσίας, αλλά απέβλεπε παράλληλα σε μία περαιτέρω προσέγγιση της καθημερινής πραγματικότητας και στην κατανόησή της.¹

Με την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης, το ενδιαφέρον αυτό σαν συνέπεια κάποιων δραστηριοτήτων, πνευματικής, κοινωνικής ή οικονομικής φύσης, ενημέρωσης αλλά και της ιστορικής συγκυρίας, έλαβε τεράστιες διαστάσεις, εκφρασμένο μαζικά και πολύμορφα ως φιλελληνικό κίνημα. Δίπλα λοιπόν στο θαυμασμό για τον αρχαίο κόσμο και την αναγνώριση της σύγχρονης παράδοσης ως συνέχειας ή κατάληξής του, ήλθαν να προστεθούν το πάθος για ηρωποίηση και δράση, η διαμαρτυρία εναντίον των συντηρητικών κυβερνήσεων και γενικά το αίσθημα σύμπνοιας κι αλληλεγγύης προς όλους τους καταπιεσμένους λαούς. Εδώ, μπορούν ακόμη να αναφερθούν και οι πρωτοβουλίες ορισμένων ανθρωπιστικών οργανώσεων, θρησκευτικών κύκλων ή μεμονωμένων ατόμων, για τη βελτίωση των κοινωνικών συνθηκών και την αντιμετώπιση προβλημάτων που αφορούσαν την εκπαίδευση των υπανάπτυκτων, τις μειονότητες, τη δουλεία, την ασυλία και τις κακοποιήσεις στις οποίες υπόκειντο οι κρατούμενοι συνείδησης ή οι πολίτες υποδούλων χωρών. Στα πλαίσια μιας τέτοιου είδους ιδεολογικής και πολιτικής πρακτικής, σε όλα σχεδόν τα Ευρωπαϊκά κράτη, (εκτός από την Αυστροουγγαρία, βασικού πυρήνα έκφρασης του Δεσποτισμού της Ιεράς Συμμαχίας, μα και Κράτους με φιλοτουρκικές τάσεις στην άσκηση της εξωτερικής του πολιτικής), δημιουργήθηκαν σταδιακά επιτροπές κοινωνικής δράσης, τα λεγόμενα Κομιτάτα, με σκοπό κατ'αρχάς την περίθαλψη των Ελλήνων προσφύγων και του άμαχου πληθυσμού ή την ηθική στήριξη των επαναστατών, μέσω της ενημέρωσης και της ευαισθητοποίησης της κοινής γνώμης σχετικά με τα όσα συνέβαιναν στην Ελλάδα. Στη συνέχεια οι επιδιώξεις τους επεκτάθηκαν και στην οικονομική ενίσχυση των επαναστατών, με τροφοδοσία ή και αποστολή πολεμοφοδίων κι εθελοντών στα μέτωπα.

Δίγες εβδομάδες μετά την έναρξη του Ελληνικού Αγώνα έκαναν την εμφάνισή τους στη Γερμανία οι πρώτες φιλελληνικές κινητοποιήσεις από μερίδα Πανεπιστημιακών. Συγκεκριμένα το Πάσχα του 1821 ο καθηγητής του Πανεπιστημίου της Λειψίας W.T. Krug έφερε στο προσκήνιο στην ίδια πόλη, το ζήτημα της Ελληνικής υποστήριξης. Σε έντυπο φυλλάδιο υπό τον τίτλο "Griechenlands Wiedergeburt" - "Παλιγγενεσία της Ελλάδος"- καθώς και με σειρά άλλων δημοσιευμάτων στον Τύπο, προσπάθησε να εξηγήσει στο αναγνωστικό κοινό τη σπουδαιότητα της Ελληνοτουρκικής σύγκρουσης, τόσο από πολιτιστική άποψη, προβάλλοντας τις πολιτιστικές και θρησκευτικές διαφορές μεταξύ Ελλήνων κι Οθωμανών, όσο και από τη σκοπιά των διεθνών ανακατατάξεων, που αυτή τυχόν θα επέφερε, με το να κλονίσει την παλαιά τάξη πραγμάτων. Τον ακολούθησαν οι H.G. Tzschirner και K. Iken, επίσης στη Λειψία, ο B. Niebuhr στο Βερολίνο, ο Jacobs στη Cotha, ο J.H. Voss στη Χαϊδελβέργη κ.α. Χαρακτηριστική είναι η έκκληση του Καθηγητή αρχαιολογίας Fr. Thiersch τον Αύγουστο του 1821 στο Μόναχο, που αναφερόταν στο σχηματισμό εθελοντικού σώματος, όπως και η προτροπή του ιδρυτή του Κομιτάτου της Στουττγάρδης, Albert Schott (Αύγουστος 1821), για έμπρακτη βοήθεια υπέρ των εξεγερμένων Ελλήνων με χρήματα και πολεμοφόδια. Παρόμοιες ενέργειες σημειώθηκαν σε όλες τις Παραρτήριες πόλεις, στη Νότια Γερμανία² και την Ελβετία³ Ενδεικτικά αναφέρουμε τη φιλελληνική Επιτροπή της Γενεύης, που σε συνεργασία με τον Ανδρέα Κάλβο

βοήθησε τους Έλληνες πρόσφυγες -φιλοξενούμενους στη χώρα-, να επιστρέψουν στην πατρίδα τους.⁴ Αξίζει επίσης να υπογραμμιστεί και η δράση των Ελλήνων της διασποράς, οι οποίοι ανάλογα με τη θέση ή τη μόρφωσή τους, συνέβαλαν στην προώθηση της Φιλελληνικής καμπάνιας, σχετιζόμενοι με άτομα ή φορείς, που μπορούσαν ενδεχομένως να δρομολογήσουν τα σχετικά με την υποστήριξη, είτε αυτή ήταν υλική, είτε ηθική.⁵ Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν εκτός από του Κάλβου, τα ονόματα των Αδαμαντίου Κοραή, Διονυσίου Σολωμού και Ιωάννη Καποδίστρια. Η φήμη και η φιλία του τελευταίου με τον Τραπεζίτη Ιάκωβο Γαβριήλ Εϋνάρδο (1775-1865), ενίσχυσε τις προσπάθειες χρηματοδότησης του Αγώνα, επέτυχε δανειοδότηση με ευνοϊκούς όρους αλλά και τόνωσε τις πρωτοβουλίες για επενδύσεις στην Ελλάδα αργότερα, με την ίδρυση του Νέου Ελληνικού Κράτους.⁶

Πέρα από τα Γερμανο-Ελβετικά σύνορα, στη Γαλλία στα μέσα του 1823, με πρωτοβουλία της Societe de la Marate Chretienne του Παρισιού ("Εταιρεία της Χριστιανικής Αγωγής"), ιδρύθηκε η πρώτη επιτροπή "υπέρ του Αγώνα", αποτελούμενη από ντόπιους αξιωματούχους, ευγενείς, εκδότες και τραπεζίτες αλλά και από Έλληνες εμπόρους και λόγιους της διασποράς.⁷ Οι παραπάνω πρωτοβουλίες συμπαράστασης των Γάλλων Φιλελλήνων επεκτάθηκαν σταδιακά και σε άλλες πόλεις, όπως για παράδειγμα τη Μασσαλία (1825), απ' το λιμάνι της οποίας ξεκινούσαν οι περισσότεροι από τους Ευρωπαίους εθελοντές με προορισμό την Ελλάδα. Κάτι ανάλογο συναντάται και στην Αγγλία, μόνο που εδώ οι εκδηλώσεις συμπαράστασης -αρχικά τουλάχιστον- ήταν περιορισμένες, λόγω της εχθρικής στάσης της Βρετανικής Κυβερνήσεως απέναντι στην Επανάσταση, της φιλοτουρκικής πολιτικής της και της ευρύτερης ανησυχίας για τυχόν προσβολή των Βρετανικών συμφερόντων στην Ανατολική Μεσόγειο. Ουσιαστικά το Φιλελληνικό ενδιαφέρον των Άγγλων πήρε επίσημο κι ενεργό χαρακτήρα μετά την καταστροφή της Χίου (Απρίλιος 1822), ύστερα από ενημερωτική καμπάνια Χιωτών εμπόρων του Μάντσεστερ. Στην προσπάθειά τους αυτή κατόρθωσαν να ευαισθητοποιήσουν τη φιλελεύθερη κοινή γνώμη, προβάλλοντας τις ωμότητες των Οθωμανών και τα δεινά του αγωνιζόμενου Ελληνικού λαού. Έτσι μέσα στο 1822, συστήθηκε η "Εταιρεία των Φίλων" κατόπιν προτροπών του W. Allen, για οικονομική βοήθεια και περίθαλψη των προσφύγων, ενώ ένα χρόνο αργότερα ιδρύθηκε η "Ελληνική Επιτροπή του Λονδίνου" ("London Greek Commite"). με σκοπό τόσο το συντονισμό των ιδιωτικών φιλελληνικών πρωτοβουλιών όσο και την προώθηση της Αγγλικής επιρροής στον Ελληνικό χώρο. Τα μέλη της αποτελούσαν κυρίως πολιτικοί από τις τάξεις της αντιπολίτευσης, όπως ο Edward Blaguere και ο John Bowring, ανώτεροι στρατιωτικοί, όπως ο συνταγματάρχης Leicester Stanhope⁸ αλλά και άνθρωποι των γραμμάτων, όπως ο Λόρδος Βύρων. Σημαντική υπήρξε επίσης η συμβολή φιλελλήνων από άλλες Ευρωπαϊκές χώρες (Πολωνία, Σουηδία, Δανία, Ισπανία και ιδιαίτερα από τις Κάτω Χώρες, Ολλανδία και Βέλγιο) καθώς και το ενδιαφέρον πολλών Αμερικανών,⁹ όπως του εκδότη της εφημερίδας "North American Review", Edward Everett, γνώστη της Ελληνικής πραγματικότητας από την επίσκεψή του στη χώρα (1819) και τη φιλία του με τον Αδαμάντιο Κοραή.

Στα πλαίσια των δραστηριοτήτων των Φιλελληνικών Επιτροπών, εκτός από την οικονομική βοήθεια, την ενημέρωση και την περίθαλψη των προσφύγων, εκδηλώθηκε και διάθεση οργάνωσης εθελοντικών σωμάτων, με προορισμό την Ελλάδα.¹⁰ Από του πρώτους κι όλας μήνες της Επανάστασης οι εκκλήσεις των αρμοδίων βρήκαν την ανταπόκριση πλήθους ενδιαφερομένων. Οι περισσότεροι από αυτούς -έμπειροι αξιωματικοί και στρατιώτες που μετά τον τερματισμό των Ναπολεόντειων πολέμων

υποαπασχολούνταν-, δέχτηκαν θετικά το κάλεσμα των κομιτάτων, θέλοντας έτσι να συνεχίσουν ενεργά τη σταδιοδρομία τους. Ανάμεσά τους δεν ήταν λίγοι εκείνοι που αδυνατούσαν να επιβιώσουν στις χώρες τους, λόγω της αντί-καθεστωτικής τους ιδεολογίας και δράσης. Τόσο στη Γαλλία μετά την Παλινόρθωση όσο και στα Γερμανικά κρατίδια, οι οπαδοί του Βοναπάρτη δύσκολα αποφάσιζαν να επιστρέψουν από τα μέτωπα, ζώντας περιπλανώμενοι με την ελπίδα να στρατευτούν ξανά, έστω και ως μισθοφόροι. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Πολωνού στρατηγού Mierzejewski¹¹ ο οποίος μετά το Βατερλώ πολέμησε στο πλευρό του Μπολιβάρ στη Νότια Αμερική, για να καταφύγει τελικά στην Ελλάδα. Εν τω μεταξύ η βίαιη καταστολή των εξεγερμένων στην Ιβηρική χερσόνησο, στη Νεάπολη, στη Σικελία και στο Πεδεμόντιο, στάθηκε αφορμή ώστε να συσπειρωθούν ξανά σε σώματα κυνηγημένοι Επαναστάτες (μεταξύ των οποίων αρκετοί επικηρυγμένοι και θανατοποινίτες), που αναζητούσαν στην Επαναστατημένη Ελλάδα ένα τόπο κατάλληλο για να προωθήσουν τις ιδέες τους, μα και να διασωθούν. Εκτός από τους επαγγελματίες στρατιωτικούς και τους Επαναστάτες, μεγάλος αριθμός αυτοεξόριστων, τυχοδιωκτών κι εξαθλιωμένων ατόμων ονειρεύονταν και σχεδίαζαν να φθάσουν με κάθε τρόπο στη φωτιά του πολέμου, ελπίζοντας για μιιά "καλύτερη ζωή". Εδώ, ίσως είχαν πιθανότητες να δικαιωθούν και να διαπρέψουν από κάθε πλευρά. Αν κατόρθωναν να ξεπεράσουν τους κινδύνους, αν τελικά επιβίωναν, μπορούσαν ενδεχομένως να διακριθούν, να αποκτήσουν υπόληψη, εύνοια μα πάνω απ'όλα να κερδίσουν οικονομικά οφέλη, εύκολα και γρήγορα. Άλλωστε οι ειδήσεις από τα Ελληνικά μέτωπα ήταν πέρα για πέρα ενθαρρυντικές. Τα γεγονότα μεταδίδονταν και διογκώνονταν με τέτοιο τρόπο, ούτως ώστε αρχικά να πιστεύεται στην Ευρώπη, πως η νικηφόρα έκβαση υπέρ των Ελλήνων ήταν ζήτημα μηνών. Στον Αγγλικό Τύπο δημοσιεύτηκαν ένα μήνα μετά την έναρξη της Επανάστασης πληροφορίες, που έφεραν τον Υψηλάντη να εξολοθρεύει τους Τούρκους στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και τους υπόδουλους λαούς των Βαλκανίων να ξεσηκώνονται.¹² Ανάλογες φημολογίες συναντάμε και στις δημοσιεύσεις της Βελγικής "Journal de Liege" (29 Απριλίου 1821), σύμφωνα με τις οποίες: "Οι απόγονοι των αρχαίων Σπαρτιατών επαναστάτησαν και βαδίζουν να ενωθούν με τους Σουλιώτες πέρα από τον Ισθμό!". Ή στο φύλλο της 8ης Ιουλίου: "Ο Άγγελος του θανάτου φαίνεται πως εσήμανε το τέλος των Μωαμεθανών!".¹³ Ταυτόχρονα κυκλοφόρησε η "είδηση", ότι η Ρωσία είχε εμπλακεί στον πόλεμο εναντίον των Οθωμανών και έπαιζε σημαντικό ρόλο στις εξελίξεις.

Αν και τα παραπάνω δεν ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα, πλάι στο γενικό ενθουσιασμό καλλιεργήθηκε και η υποψία των Ευρωπαίων για τις βλέψεις του Τσάρου, βλέψεις οι οποίες με το να υπονομεύουν τα συμφέροντά τους, (δηλαδή με το να θέτουν γενικότερα σε κίνδυνο την ισορροπία δυνάμεων στην Ανατολική Μεσόγειο), υποβοηθούσαν στην αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για την Ελληνική υπόθεση.

Αξιοσημείωτη είναι τέλος η προθυμία ορισμένων φοιτητών ιδεολόγων ή ρομαντικών αλλά και κάποιων απογοητευμένων ατόμων, που με το να αναζητούν στη φυγή καινούριο νόημα ζωής, συνωστίζονταν στα Ευρωπαϊκά λιμάνια, ανυπομονώντας να ξεκινήσουν "σταυροφορία" προς τη "Γη των ηρώων".¹⁴

"Ναι αυτή η άχαρη ζωή η ασφυκτική, η χωρίς Ποίηση ζωή ήταν ένα ανυπόφορο φορτίο..." εξομολογείται κάποιος εθελοντής και διευκρινίζει ότι: "Ονειρευόμαστε κάτι καλύτερο, κάτι μεγάλο, κάτι ταιριαστό με τις φιλοδοξίες μας. Οι χαρές του πολέμου είχαν τελειώσει. Καμιά σταυροφορία στον ορίζοντα. Οι Ναπολεόντειες εκστρατείες λησμονήθηκαν. Δεν υπάρχουν πια παρελάσεις, ούτε "Τουρνουά", ούτε γιορτές, ούτε τραγούδια. Η ζωή έγινε σκυθρωπή και μονότονη. Αλλά ο Θεός είχε

χαρίσει στην καρδιά πολλών από μας μιά πληθωρική δύναμη που δεν ανεχόταν αυτόν τον καταναγκασμό."¹⁵

Η άλλη λοιπόν μορφή του φιλελληνικού ρεύματος είχε μαχητικό χαρακτήρα. Ενδεικτικά αναφέρουμε το εκστρατευτικό σώμα του στρατηγού Beleste, που με χρηματοδότηση του Δημητρίου Υψηλάντη, ξεκίνησε από την Τεργέστη τον Ιούνιο του 1821. Σε αυτό συμμετείχαν Ιταλοί και Γάλλοι αξιωματικοί, εκπαιδευμένοι σύμφωνα με τα Ευρωπαϊκά πρότυπα πολέμου. Το ακολούθησαν (Ιούλιος 1821) η ομάδα του Γάλλου αξιωματικού Maxime Raybaud, από το λιμάνι της Μασσαλίας με το υδραίο "Μπαρόν Στρογγόνωφ", ναυλωμένο από τον Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο καθώς και μιά τρίτη, η οποία ξεκίνησε τον Αύγουστο του ίδιου χρόνου με πρωτοβουλία Άγγλων αξιωματικών και εμπόρων.¹⁶

Οι εθελοντικές εκστρατείες συνεχίστηκαν σποραδικά καθ' όλη τη διάρκεια του Αγώνα. Όπως μας πληροφορεί ο William St.Clair¹⁷ ο αριθμός αυτών που έφτασαν στην Ελλάδα το χρονικό διάστημα 1821-1827, ξεπέρασαν τους χίλιους διακόσιους. Σύμφωνα με την παραπάνω πηγή, 315 περίπου εθελοντές έχασαν τη ζωή τους, είτε στο μέτωπο¹⁸ (όπως οι Tarella, Dania, Mierzejewski και Chevalier, στη μάχη του Πέτα 4/16 Ιουλίου 1822), είτε από τις κακουχίες και τις επιδημίες. Αναφέρονται ακόμη και αυτοκτονίες, ενώ αρκετοί αναγκάστηκαν να επιστρέψουν σύντομα στις χώρες τους. απογοητευμένοι από τις συνθήκες του πολέμου και την ιδιόμορφη, "άτακτη" -όπως τη χαρακτηρίζαν- πρακτική των Ελλήνων πολέμαρχων. Τυπικό παράδειγμα αποτελεί η τύχη της "Γερμανικής Λεγεώνας"¹⁹ που διαλύθηκε στα 1823, πριν καν προλάβει να πάρει "το βάψισμα του πυρός".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. "Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο". Αθήνα 1968. Συλλογική εργασία των Α. Αγγέλου, Λ. Δρούλια, Αικ. Κουμαριανού, Παν. Μουλά, Γ. Σαββίδη και Ειμ. Φραγκίσκου. Επιμέλεια Κ. Θ. Δημαρά. Σελ.147.
2. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Σ.Θ. Λάσκαρη: "Ο Φιλελληνισμός εν Γερμανία κατά την Ελληνική Επανάσταση". Αθήναι 1930.
3. Βλ. σχετ. Απ. Βακαλόπουλος: "Σχέσεις Ελλήνων και Ελβετών κατά την Ελληνική Επανάστασιν του 1821". Θεσσαλονίκη. 1975.
4. Στις 24 Μαΐου οι "παρά τοίς γενναίοις Ελβετοίς φιλανθρώπως φιλοξενηθέντες" 158 Έλληνες πρόσφυγες υπογράφουν ευχαριστήρια επιστολή, συνταγμένη από τον Ανδρέα Κάλβο, προς τα Φιλελληνικά Κομιτάτα της Ελβετίας. Στην Ελβετία τυπώθηκαν επίσης το 1826 τα ποιήματα του Κάλβου, υπό τον τίτλο "Le Ruine de Missologhi", που πουλήθηκαν "υπέρ των Ελλήνων". Βλ. "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους". Εκδοτική Αθηνών. 1975. Τομ.ΙΒ'. Σελ.319.
5. Βλ. σχετ. Ν.Β. Τωμαδάκης: "Η συμβολή των Ελληνικών κοινοτήτων του Εξωτερικού εις τον Αγώνα της Ελευθερίας". Αθήναι 1953.
6. Για τον Εϋνάρδο και την δράση του βλ. Ι.Α. Μελετόπουλου: "Ο Ι.Γ. Εϋνάρδος και ο Φιλελληνισμός των Ελβετών". Αθήναι 1963, όπως και Αχιλλέα Κομνηνού: "Ο Όθων και η Εθνική Τράπεζα". Ανατ. Δελτίου Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος.1969.
7. Α. Dimopoulos: "L'opinion publique Francaise et la Revolution Grecques 1821-27". Nancy 1962. Σελ.55κ.εξ.
8. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ντίνου Κονόμου: "Πολιτικοί, πνευματικοί και Στρατιωτικοί Αγώνες στα χρόνια της Εθνεγερσίας". Επτανησιακά Φύλλα Τ.Η2 Αθήνα 1973.
9. Βλ.Χρ. Λάζος: "Οι Αμερικάνοι και το 1821". Περ. Ιστορία. τ.113 Νοέμβριος 1977. Βλ. επίσης Σ.Θ. Λάσκαρη: "Ο Φιλελληνισμός εν Αμερική κατά την Ελληνική Επανάσταση". Αθήναι 1927.
10. Στο φυλλάδιο του καθηγητή Krug: "Ελληνική Παλιγγενεσία", αναφέρονται τα εξής: "Άτομα με πολεμική εμπειρία θα μπορούσαν να ταξιδέψουν στην Ελλάδα με επίσημη άδεια και σιωπηρή συγκατάθεση των κυβερνήσεών τους για να ενταχθούν στις γραμμές εκείνων που πολεμούν αυτή τη στιγμή. Η παρουσία τους θα αποτελούσε σημαντική βοήθεια, γιατί οι Έλληνες έχουν έλλειψη εμπειροπολέμων στρατιωτών και στελεχών. Ειδικά έχει διαπιστωθεί έλλειψη αξιωματικών του πυροβολικού και του μηχανικού. Υπάρχουν στη Γερμανία, πολλοί εμπειροπόλεμοι άντρες άπρακτοι ή άνεργοι, που επιθυμούν να δράσουν ή να απασχοληθούν κι ως τώρα δεν το κατόρθωσαν στην πατρίδα τους, με αποτέλεσμα να νιώθουν ανικανοποίητοι για τη μοίρα τους και να αποτελούν ενόχληση, ακόμη και κίνδυνο για τις κυβερνήσεις τους. Όλοι αυτοί θα ήθελαν να μεταβούν στην Ελλάδα από συμπάθεια για την Ελληνική υπόθεση, για την αναζήτηση της τύχης και για άλλους λόγους, λιγότερο σοβαρούς αλλά όχι απαραίτητα εντελώς ανυπόληπτους". (Wilhelm Traugott Krug: "Griechenlandes Wiedergeburt". Leipzig 1821).
11. "Γέρασα αναζητώντας την ελευθερία..." θα εξομολογηθεί ο Mietzejewski επιστρέφοντας στην Ευρώπη. βλ. William St.Clair: "That Greece might still be free. The Philhellenes in the War of Independence". London 1973. Σελ.19.
12. Βλ. οπ. παρ.Σελ.24.
13. Βλ. Κυριάκου Σιμόπουλου: "Πως είδαν οι Ξένοι την Ελλάδα". Τομ. Α'. Αθήνα

1984. Σελ. 38.

14. Βλ. Rowland E. Prothero: "Lord Byron, Letters and Journals". London 1901. Τομ.ΣΤ'. Σελ. 186.

15. Βλ. Κυριάκος Σιμόπουλος: "Πως είδαν οι ξένοι..." οπ. και σημ.13. Σελ.49. Υπ.42.

16. Βλ. "Ιστορία Ελληνικού Έθνους". οπ. και σημ.4. Σελ.314-18 και Τάσου Βουρνά: "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας". Εκδ. Τολίδης 1977. Τομ. Α'. Σελ.95-97.

17. Βλ. William St.Clair: "That Greece..." οπ. και σημ.11.Σελ.356.

18. Για τους Φιλέλληνες πεσόντες βλ. σχετ. Μπ. Άννινου: "Οι Φιλέλληνες του 21" Αθήνα 1971. Σελ.123-128.

19. Για την τύχη της "Γερμανικής Λεγεώνας" βλ. Κυριάκου Σιμόπουλου: "Πως είδαν οι Ξένοι..." οπ. και σημ.13. Τομ.Β'. Σελ.421 κ.εξ.

III. Ο Φιλελληνισμός και ο Βυρωνικός Ρομαντισμός

"Ξύπνα! (Η Ελλάδα κάνει νεύμα!)
Ψυχή μου, ξύπνα! και μέσα από ποιούς
σκέψου της ζωής σου ποιό'ναι το αίμα
και γίνε σαν αυτούς!

Πνίχτα τα ξανααιωμένα πάθη,
ανάξια αντριωσύνη! και χαμένα
της ομορφιάς το ρόδο και τ'αγκάθι
να είναι πια για σένα.

Τα νιάτα σου αν λυπάσαι, γιατί ζείς;
Του τιμημένου θάνατου ειν'η γη!
Εμπρός μέσα στην μάχη να ριχτείς
και δώσε την προή!

Ζήτα -πιο σπάνια ζητιέται παρά βρίσκεις-
τάφο στρατιώτη, και καλύτερα αυτό.
'Υστερα γύρω σου δεξ έδαφος ν'ανήκεις
και βρες αναπαμό".¹

"Ο φιλελληνισμός και ο Βυρωνικός Ρομαντισμός"! Όλα άρχισαν ένα βαρύ συνηθισμένο απομεσήμερο στις αρχές Απριλίου του 1823 στο Albano της Γένοβας, όταν ο Edward Blaquiere -μυστικός πράκτορας της Αγγλίας και μέλος του Λονδρέζικου Φιλελληνικού Κομιτάτου- επισκέφτηκε το Λόρδο Βύρωνα, στην Casa Saluzzo. Μετά από μακρά συζήτηση και ενώ είχε βραδιάσει, ο πράκτορας έπεισε τον ποιητή να αναλάβει την εκπροσώπηση του Κομιτάτου στην Επαναστατημένη Ελλάδα.

Ήταν η πειστικότητα του Blaquiere, η κολακευτική του γλώσσα;² Ο τρόπος που παρουσίασε τα Αγγλικά συμφέροντα ως ανθρωπιστικές πρωτοβουλίες; Ή ο ουτοπικός ρομαντισμός ενός ξεπεσμένου Λόρδου, που βρισκόταν σε απόγνωση;

Θα ήταν σίγουρα ελλιπίεις οι εκτιμήσεις μας, αν ξεχωρίζαμε μια από τις παραπάνω αιτίες για να καταλήξουμε σε συμπεράσματα που αφορούν τη στάση του Μπάϋρον και τις απηχήσεις της στην εξέλιξη του Ελληνικού Αγώνα. Όπως θα θεωρούμαστε μονομερείς, αν προσεγγίζαμε το Φιλελληνισμό ως γενικότερη συνέπεια του Επαναστατικού Ρομαντισμού, ξέχωρο από την δράση των πρωταγωνιστών του.

Ο Φιλελληνισμός και ο Βυρωνικός ρομαντισμός είναι δύο έννοιες με κοινή σημασία. Εδώ, σμίγουν η πολιτική με την ποίηση, ο αγώνας με το προσωπικό πεπρωμένο, τα επιχειρήματα με το όραμα, η πραγματικότητα με την ουτοπία. Σμίγουν και συνυπάρχουν, καθώς η φωνή του ποιητή έρχεται να διεκδικήσει η και να καθορίσει το περιεχόμενο της Ιστορίας, μέσω του ύφους της.

Ας αφουγκραστούμε τις διακυμάνσεις αυτής της φωνής, παρακολουθώντας ταυτόχρονα που απευθύνονται μα και ποιά γεγονότα συνέθεταν το σκηνικό, όπου οι εκκλήσεις ή οι "παρεκκλίσεις" της έλαβαν χώρα.

Αναμφίβολα με το Μπάϋρον έχουμε την πιά "ιδιόμορφη" περιηγητική μορφή της προεπαναστατικής κι επαναστατικής περιόδου. Ακολουθώντας τη συνήθεια της εποχής, σύμφωνα με την οποία πολλοί νέοι της τάξης του περιόδευαν σε εξωτικούς

ή ιστορικούς τόπους, ο Βύρωνας -εικοσιένα ετών- ξεκίνησε την περιπλάνησή του, συντροφιά με το φίλο του John Cam Hobhouse, με πρώτο σταθμό τους την Πορτογαλία. Αργότερα, μέσω Μάλτας, αποβιβάστηκαν στην Ήπειρο, με σκοπό να συναντήσουν τον Αλή Πασά στο Τεπελένι.

Γοητευμένος από την υποδοχή του, αναφέρει σε γράμμα προς τη μητέρα του, με ημερομηνία 12 Νοεμβρίου 1809:

"...Η Υψηλότης του είναι 60 χρονών, κοντός, μα με ωραίο πρόσωπο, ανοιχτογάλαζα μάτια και άσπρη γενειάδα. Η συμπεριφορά του είναι ευγενική και αξιοπρεπής, όπως και όλων των Τούρκων. Η εμφανισή του είναι κάθε άλλο παρά ο αληθινός του χαρακτήρας, γιατί είναι άσπλαχνος τύραννος, ένοχος για τρομοκρατικές ωμότητες, πολύ γενναίος και τόσο καλός στρατηγός, που τον φωνάζουν ο Μωαμεθανός Βοναπάρτης. Ο Ναπολέων του πρότεινε δύο φορές να τον κάνει βασιλιά της Ηπείρου, όμως εκείνος προτιμάει την Αγγλική υποστήριξη και απεχθάνεται τη Γαλλική, όπως μου είπε ο ίδιος. Είναι τόσο συνεπής, που τον περιποιούνται και οι δύο. Οι Αλβανοί είναι οι πιο πολεμοχαρείς υπήκοοι του Σουλτάνου, αν και ο Αλής μόνο ονομαστικά εξαρτάται από την Πύλη. Υπήρξε γενναίος πολεμιστής, αλλά τόσο βάρβαρος όσο και επιτυχημένος, προκαλώντας εξεγέρσεις, κ.λπ. Ο Βοναπάρτης του έστειλε μιά ταμπακέρα με τη φωτογραφία του. Ο Αλής είπε πως η ταμπακέρα ήταν πολύ καλή, αλλά θα αφαιρούσε τη φωτογραφία, μιά που δεν του άρεσε ούτε η ιδέα, ούτε το πρωτότυπο. Η νοοτροπία του, να κρίνει έναν άνθρωπο από τα αυτιά, τα χέρια κ.λπ., ήταν αρκετά περίεργη. Εμένα μου φέρθηκε σαν πραγματικός πατέρας, δίνοντάς μου συστατικές επιστολές, φρουρούς και κάθε δυνατή διευκόλυνση..."³

Τα Χριστούγεννα του ίδιου χρόνου έφτασαν στην Αττική, αφού πρώτα επισκέφθηκαν τους Δελφούς. Κατά την πολύμηνη παραμονή του στην Αθήνα,⁴ ο Βύρωνας γνωρίστηκε με την οικογένεια του Προκόπη Μακρή, για τη δωδεκάχρονη κόρη του οποίου, Τερέζα,⁵ έγραψε το ποίημά του "Κόρη των Αθηνών",⁶ ενώ παράλληλα άρχισε να "σχεδιάζει" και "Το προσκύνημα του Τσάιλντ Χάρολντ".

Η σχέση του ποιητή με την ιστορική πραγματικότητα, όπως αυτή εκδηλώνεται στις επιστολές και τα ημερολόγιά του, έχει κατ' αρχάς όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά που συναντάμε στις εκτιμήσεις των άλλων περιηγητών της εποχής του. Διάχυτος ρομαντισμός, νοσταλγία για τον αρχαίο κόσμο, περιφρόνηση ή και χλευασμός (πολλές φορές έντονος και καυστικός), μα και περιέργεια για τη μοίρα του Νέου Ελληνισμού, φανερώνονται αποκάλυπτα στα γραπτά του, προβάλλοντας την Ελλάδα, σαν χώρο των τραγικών αντιθέσεων. Ωστόσο, πέρα απ' τις επισημάνσεις για ελαττώματα των Ελλήνων ή τις ερμηνείες για τον εκφυλισμό και την εθνική τους κατάπτωση, η στάση του Μπάϊρον απέναντι στο πρόβλημα της ανεξαρτησίας τους, συμπορευόταν και συνέπιπτε με τις πεποιθήσεις και τα αισθήματά του, για τη γενικότερη υποδούλωση και την ηθική κατάπτωση της ανθρώπινης ύπαρξης. Τόσο η πολυτάραχη ζωή του, όσο και το συγγραφικό του έργο αποδεικνύουν το φιλελεύθερο πνεύμα του. Επαναστάτης, σαρκαστικός αλλά και ανθρωπινός, ο ποιητής στράφηκε εναντίον κάθε είδους συντήρησης ή καταπίεσης και την καταδίκασε, ενώ δεν είναι τυχαίο ότι πίσω από τις "μισελληνικές" του επικρίσεις, διαγραφόταν η ακλόνητη πίστη του στις αρετές του λαού. Έτσι, ερχόμενος στην Ελλάδα δεν περιορίστηκε μονάχα σε σχόλια λαογραφικού ή αρχαιολογικού περιεχομένου. Ο Βύρωνας ήταν εκ φύσεως απαισιόδοξος αλλά και ρεαλιστής. Σε αντίθεση με άλλους Ευρωπαίους περιηγητές ήθελε να πιστεύει, ότι η συμπεριφορά των Ελλήνων έπρεπε να εκτιμηθεί αναφορικά με τα όσα το Έθνος υπέστη σε ολόκληρη την ιστορική του πορεία!

"Οι Έλληνες είναι δύστροποι γιατί αμύνονται..." τόνιζε σε κείμενό του το 1810, διευκρινίζοντας ότι: "Έχουν τόσο ξεσυνηθείσει την καλοσύνη που όταν καμιά φορά τη συναντούν, τη βλέπουν με υποψία, όπως το σκυλί που συχνά δαγκώνει τα δάχτυλα που θέλουν να το χαϊδέψουν. Είναι άχρηστοι, κραυγαλέα, επαίσχυντα αχάριστοι". Αυτή είναι η γενική κατακραυγή. Αλλά για όνομα της Νέμεσης, γιατί να χρωστούν ευγνωμοσύνη; Υπήρξε ποτέ ανθρωπινή ύπαρξη που έκανε καλό στην Ελλάδα και στους Έλληνες; Πρέπει να νιώθουν ευγνωμοσύνη στους Τούρκους για τις αλυσίδες τους και στους Φράγκους για τις απατηλές υποσχέσεις και τις ψευτοσυμβουλές τους; Πρέπει να νιώθουν ευγνωμοσύνη για τον καλλιτέχνη που ανασκαλεύει τα ερείπια, για τον αρχαιολόγο που τα αρπάζει; Για τον ταξιδιώτη που ο γενίτσαρός του τους μαστιγώνει και για το συγγραφέα που τους κακολογεί στα κείμενά του; Γιατί αυτές είναι οι υποχρεώσεις των Ελλήνων στους ξένους."⁷

Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίον κατανοεί και αναδεικνύει στα ποιήματά του τη σχέση του αρχαίου κόσμου με τη σύγχρονη πραγματικότητα του υπόδουλου Ελληνισμού, διατυπώνοντας την πεποίθησή του, ότι υπάρχει εδώ μια αδιαμφισβήτητη συνέχεια, με ζωντανό περιεχόμενο, πάθους κι ελπίδας:

"Ωραία Ελλάδα! Λείψανο θλιβερό σβησμένης δόξας!
Αφανισμένη πια, μα αθάνατη! Ξεπεσμένη, μα μεγάλη!
Ποιός τώρα θα σταθεί μπροστάρης
για τα ανεμοσκόρπιστα παιδιά σου;
Ποιός τη συνήθεια θ' αποδιώξει της ατέλειωτης σκλαβιάς;
Δεν είναι τα παιδιά σου εκείνοι οι πολέμαρχοι
Που ανέλπιδα στο θάνατο τραβούσαν,
στα στενά, στις Θερμοπύλες.
Ελλάδα! Ποιό πνεύμα αδάμαστο θα τιναχτεί
απ' του Ευρώτα τις όχθες για να σε κράξει
από τον τάφο και να σ' αναστήσει;"⁸

Ελπίδα που όμως θα μπορούσε να καρποφορήσει μονάχα από τις δυνάμεις του ίδιου του λαού και όχι βέβαια από τη βοήθεια των Ευρωπαίων, τις σκοτεινές βλέψεις των οποίων προφήτευσε με τολμηρό ύφος:

"Ω, εσείς οι κληρονόμοι της σκλαβιάς! Δεν κατέχετε
πως όποιοι ελεύθεροι να ζούνε θέλουν,
μονάχοι πρέπει να συντρίψουν τα δεσμά,
και την ελευθερία να αδράξουν με τα ίδια τους τα χέρια;
Τι καρτεράτε; Τον Φραντσέζο και το Μόσκοβο να σας λυτρώσει;
Ξυπνήστε! Μπορούν αυτοί τον τύραννό σας να γκρεμίσουν,
μα στηνς Ελευθερίας το βωμό
τη θεϊκή τη φλόγα δεν θα ζωντανέψετε ποτέ.
Ω εσείς, των Ειλότων οι σκιές! Αφανίστε πια
τους άνανδρους τυράννους σας!
Ω Ελλάδα! Δυνάστη αλλάζοντας, τις συμφορές σου
δεν τελειώνεις.
Χαθήκανε της δόξας οι καιροί,
μα όχι της ντροπής τα χρόνια."⁹

Μετά από δωδεκάχρονη περιπλάνηση στην Ελβετία και την Ιταλία, ο παλμός της οποίας συνοδευόταν από επαναστατικές διακηρύξεις, ποίηση, πάθη, ψυχικές μεταπτώσεις αλλά και βαθιά απογοήτευση, ο Βύρωνας επέστρεψε στην Ελλάδα, (κατόπιν πρωτοβουλιών του Λονδρέζικου κοιμητότου, όπως προαναφέρθηκε),

αποφασισμένος να δώσει καινούριο νόημα στη ζωή του. Ήδη, από το 1813 είχε αντιληφθεί τη μονοτονία της, γράφοντας στο ημερολόγιό του:

"Τρίτη 7 Νοεμβρίου: Ξάπλωσα και κοιμήθηκα χωρίς όνειρα, αλλά όχι με ανακούφιση. Ξύπνησα και σηκώθηκα μια ώρα πριν με φωνάξουν. Όμως τεμπέλιασα τρεις ώρες με το ντύσιμο. Όταν αφαιρέσεις από τη ζωή την παιδική ηλικία που είναι φυτοζωία, ύπνος, φαγητό και ανάπτυξη -κούμπωμα και ξεκούμπωμα-, τι μένει από την ύπαρξη; Το καλοκαίρι ενός ποντικού..."¹⁰

Και στα 1820, σε επιστολή προς το φίλο του Thomas Moore, από τη Βενετία:

"Αν ζήσω άλλα δέκα χρόνια θα δεις τι έχω να κάνω. Δεν εννοώ τη λογοτεχνία. Αυτή δεν αξίζει τίποτα. Θα κάνω κάτι που αν οι καιροί και η τύχη το επιτρέψουν, θα καταπλήξω τους φιλοσόφους όλων των εποχών, όπως η κοσμογονία!"¹¹

Εν τω μεταξύ η μακρά διάρκεια της Ελληνικής Επανάστασης, σε σύγκριση με τις εξεγέρσεις στην Ιταλία και την Ιβηρική, που καταπνίγηκαν μέσα σε λίγους μήνες, όξυνε ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον του και αναπτέρωσε το ηθικό του. Φθάνοντας στο Μεσολόγγι -τελικό προορισμό του- ήλθε αντιμέτωπος με την πραγματικότητα του πολέμου, τις αντιξοότητες του, τη γενναιότητα μα και τις διχόνοιες των Ελλήνων στρατιωτικών καθώς και με τη στάση των Ευρωπαίων απεσταλμένων και Φιλελλήνων. Σειρά μαρτυριών, τόσο του ίδιου όσο και των ανθρώπων του περιβάλλοντός του (διπλωματών, εθελοντών, τραπεζιτών ή των γιατρών του), περιγράφουν τους χειρισμούς, τις διαπραγματεύσεις και τις πρωτοβουλίες του ποιητή, στο να εξομαλύνει τυχόν εσωτερικές διαφορές, προς όφελος του Αγώνα. Με δικά του έξοδα οργάνωσε εν συνεχεία στρατιωτικό σώμα από πεντακόσιους Σουλιώτες, σχεδιάζοντας να είναι ο ίδιος επικεφαλής. Δεν πρόφτασε όμως να πάρει μέρος στις μάχες, αφού η κλονισμένη υγεία του επιδεινώθηκε από τις άσχημες συνθήκες διαβίωσης, για να τον οδηγήσει τελικά στο θάνατο, στις 19 Απριλίου του 1824.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. "Σήμερα κλείνω τα τριάντα έξι μου χρόνια". (22 Ιανουαρίου 1824). Μετ. Θανάσης Γιαπιντζάκης, από τη Συλλογή: "Ο Φυλακισμένος του Σιγιόν και άλλα ποιήματα". Εκδ. Μπουκουμάνης 1988. (Στροφές 7,8,9,10).
2. Επιστολή του Blaquiere στο Βύρωνα, από το Λονδίνο στις 28/4/1823: "Θα ήταν εγκληματικό για μένα να μὴν εξορκίσω την εξοχότητά σας να πάρετε την απόφασή σας όσο το δυνατόν γρηγορώτερα. Η παρουσία σας στην Ελλάδα θα επενεργήσει σαν τίμιο ξύλο, σαν φυλαχτό. Είναι πεδίο ένδοξης δράσης η Ελλάδα. Και ταιριάζει τόσο με ότι πολύτιμο κρύβετε στην ψυχή σας...Η υπόθεση εξελίσσεται άριστα...Εν τω μεταξύ η εντύπωση που προκάλεσε ο υπαινιγμός μου για το ενδεχόμενο να προσχωρήσετε, κέντρισε τους Έλληνες. Ένα μόνο θα σας πώ: "Θα γίνετε η πιο μεγάλη δύναμη στην προσπάθεια αναγέννησης της χώρας, που τόσο ωραία εικονίσατε, με την υπέροχη και ρωμαλέα σας Μούσα... Ανυπομονώ να δώ την Εξοχότητά σας στη γη των ηρώων." Βλ. Rowland E. Prothero: "Lord Byron, Letters and Journals". London 1901. Τομ.ΣΤ'.Σελ.185.6.
3. Βλ. "Μπάϋρον, Επιλογές από Επιστολές, Ημερολόγια και Ποιήματα". Οδός Πανός 1983. Μετάφραση-Σημειώσεις. Ειρήνη Βρή. Σελ.20.
4. Ιανουάριος - Φεβρουάριος 1810 και Ιανουάριος - Ιούνιος 1811. Το υπόλοιπο διάστημα ταξίδεψε στην Κωνσταντινούπολη (έφτασε τον Μάιο του 1810) και την Πελοπόννησο.
5. Βλ. σχετ. Δημ Καμπούρογλου: "Ο Βύρων εις τας Αθήνας, Τελευταίαι Αναμνήσεις". Παναθήναια. 15-31/12/1915. Σελ.137.
6. Χαρακτηριστική είναι η πρώτη στροφή. Βλ. Συλλογή: "Ο Φυλακισμένος..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 36:
 "Κόρη της Αθήνας! πριν φύγω, γλυκιά μου,
 Δώσε μου α δως μου πίσω την καρδιά μου!
 Ή, από το στήθος αφου'ναι πια παρμένη,
 Κράτησέ την τώρα, και πάρε ότι απομένει!
 Άκουσε τον όρκο μου πριν φύγω από δώ:
 Ζωή μου σ' αγαπώ".
7. Βλ. Κυριάκου Σιμόπουλου: "Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα (1700-1800)". Τομ. Γ2. Σελ.47. Υπ.1.
8. "Child Harold's Pilgrimage". Canto II, στροφή 73. (Μετ. Στ. Μύτρας 1924).
9. Βλ. οπ. παρ. στροφή 76.
10. Βλ. "Μπάϋρον, Επιλογές...". οπ. και σημ.3. Σελ. 88.
11. Βλ. Κυριάκος Σιμόπουλος: "Ξένοι..." οπ. και σημ.7. Τομ. Γ2. Σελ.50,51.

IV. Υμνώντας τη χώρα των Ελλήνων

Ανεξάρτητα από τη δύναμη της ποιητικής του γλώσσας και την "προκλητικά" περιπετειώδη ζωή του, το τραγικό φινάλε του Λόρδου Βύρωνα συγκλόνησε ολόκληρη την Ευρώπη. Αμέσως μετά την είδηση του θανάτου του στο Λονδίνο (14 Μαΐου 1824), εξαντλήθηκαν όλα σχεδόν τα αντίτυπα των έργων του, ενώ οι "Times" σε πρωτοσέλιδό τους εγκωμιάζαν την συνεισφορά του.

"Στον ευγενέστερο αγώνα για την απελευθέρωση της Ελλάδας έδωσε τις τελευταίες μέρες της ζωής του κι ακόμη την περιουσία του και το αρρενωπό του πνεύμα. Ήταν αγώνας άξιος για ένα ποιητή και έναν ήρωα".

Αξιοσημείωτη είναι επίσης η συγκίνηση που προκάλεσε το πεπρωμένο του στους πνευματικούς και καλλιτεχνικούς κύκλους, αναζωπυρώνοντας ταυτόχρονα και το φιλελληνικό ενδιαφέρον για την τύχη της Επανάστασης. Στις 5 Ιουλίου του 1827, σε συζήτηση με το φίλο του Eckermann, ο εβδομηντάχρονος τότε Goethe αποκάλυψε στο συνομιλητή του, τι τον ώθησε να τροποποιήσει τον επίλογο της τραγωδίας του "Ελένη":

"Ως εκπρόσωπο της νεωτάτης ποιητικής εποχής δεν θα μπορούσα να χρησιμοποιήσω κανέναν άλλο παρά μόνο αυτόν που πρέπει να θεωρηθεί χωρίς αμφιβολία, το μέγιστο ταλέντο του αιώνα. Κι έπειτα, ο Μπάϋρον δεν είναι ούτε "αρχαίος" (κλασικός), ούτε "ρομαντικός", αλλά σαν την ίδια την Ημέρα που ανέτειλε. Έναν τέτοιο έπρεπε να'χω και μου ταιριάζει εξάλλου πέρα για πέρα με την ανικανοποίητη φύση του και την πολεμική ροπή του. που τον έκαμε να βρει το Θάνατο στο Μεσολόγγι (...) Το κλείσιμο της "Helena" το είχα πρωτύτερα στο νου μου, εντελώς διαφορετικό...Μου έφερε, ύστερα ο χρόνος τα σχετικά με το Λόρδο Μπάϋρον και το Μεσολόγγι, και παράτησα ευχαρίστως όλα τα άλλα..."¹

Σε παρόμοιο τόνο ο συγγραφέας Βίκτωρ Ουγκό έγραψε στη "Γαλλική Μούσα":

"Ο Λόρδος Βύρων είναι μαχητικός αγγελιοφόρος της σύγχρονης Μούσας, στην Πατρίδα των αρχαίων Μουσών(...)Το βάρος της δόξας του κάνει ήδη τη ζυγαριά να κλίνει υπέρ των άτυχων Ελλήνων."²

Υπερασπιστής των ανθρωπίνων δικαιωμάτων αλλά και των κοινωνικών κινημάτων της εποχής του, ο Ουγκό, αν και δεν επισκέφτηκε ποτέ την Ελλάδα, με την έναρξη της Επανάστασης τάχτηκε υπέρ του αγωνιζόμενου λαού, διαδίδοντας τα μηνύματα της με έντυπες διακηρύξεις, διαλέξεις και ενθαρρυντική στάση απέναντι σε οποιαδήποτε πρωτοβουλία φιλελληνικού περιεχομένου. Το 1829 εκδόθηκε η Συλλογή του "Τα Ανατολίτικα", που περιλάμβανε τα ποιήματα: "Ενθουσιασμός", "Το Ελληνόπουλο", "Κεφάλια στο σεράι", "Κανάρης", "Λαρά" και "'Ορκος", εμπνευσμένα από τον ηρωισμό των Αγωνιστών και τη ρομαντική έξαρση των αρχών του 19ου αιώνα.

Την Ελλάδα δεν επισκέφτηκε ούτε ο Shelley, ο φιλέλληνας ποιητής που ο Βύρωνας έμελλε να αποχαιρετήσει νεκρό -βρέθηκε πνιγμένος στον Κόλπο της Σπένζια (16 Αυγούστου 1822)-, λίγο πριν ξεκινήσει για το δικό του τελικό προορισμό.

Πρωτεργάτης του Ρομαντικού κινήματος στην Ευρώπη, ο Shelley θεωρείται ο πνευματικός αδελφός του Λόρδου Βύρωνα αλλά και ένας από τους λίγους που αναγνώρισαν από την αρχή την τόλμη της Βυρωνικής γλώσσας, αδιαφορώντας για τις επικρίσεις της συντηρητικής Βρετανικής κοινής γνώμης. Στιγματισμένος και ο ίδιος από την κοινωνία της εποχής του, διέβλεπε στον ποιητικό λόγο το μόνο μέσο με το οποίο θα μπορούσε ενδεχομένως να καταγγείλλει την υποκρισία και τις προλήψεις της.

Προσεγγίζοντας το έργο του ερχόμαστε αντιμέτωποι με την ωριμότητα της γραφής

του, την εκρηκτική απολογία της μα και με τον εσωτερικό της ρυθμό. Στα 1818 με 1819 ολοκλήρωσε το "Προμηθέας Λυόμενος" -λυρικό δράμα σε 1550 στίχους-, "παρερμηνεύοντας" σκόπιμα τη νοηματική της Τραγωδίας του Αισχύλου. Εδώ, η κλασική συμφιλίωση του εξεγερμένου με τον Τύραννο του ανθρωπίνου γένους, δεν αποτελεί παρά την αφετηρία της Τιτάνιας σύγκρουσης. Μιά αφορμή για "ειδικευμένες" ψυχές, για αυτές που κρίνονται ικανές να δείξουν το μεγαλείο της καρτερίας και της αντίστασής τους, μέσω του ύφους και όχι του "ήθους" τους. Άλλωστε όπως επισημαίνει στον Πρόλογο, δεν προτίθετο με κανένα τρόπο να προβεί σε "ηθικολογίες" και διδαχές,³ αφιερώνοντας τις ποιητικές του συνθέσεις, ειδικά "στην ενίσχυση των μεταρρυθμίσεων".⁴ Ο Shelley ήταν φιλελεύθερος, μόνο και μόνο επειδή ήταν φύση και θέση ρομαντικός. Και μπορεί να χαρακτηριστεί επαναστάτης, εφόσον απλά αναγνώριζε το "ηθικό" αποκλειστικά στη συντριβή του τυραννικά ανώτερου και την παντελή άρνησή του.⁵

Στο πνεύμα της προβληματικής αυτής συνέθεσε το φθινόπωρο του 1821 το μονόπρακτο λυρικό δράμα "Ελλάς", το οποίο και αφιέρωσε "Στην Αυτού Εξοχότητα τον Πρίγκηπα Αλέξανδρο Μαυροκορδάτο". Αποτελούμενο από 1101 στίχους, το ποίημα είναι μιά από τις πιο φλογερές και ρωμαλέες διακηρύξεις του Φιλελληνισμού, έστω και αν ο ίδιος ο ποιητής θα επιχειρήσει να υπερβεί με τις ιδέες και τα μοτίβια του, το θάμπος της επικαιρότητάς του. Έτσι, ξέχωρα από τις αντιδράσεις συμπαιράστασης και θαυμασμού, που προκάλεσε ο Αγώνας του Ελληνισμού, πέρα από την Επαναστατική μέθη ή την αναζωπύρωση των ελπίδων των υποδούλων, ο Shelley ερχόταν να ορίσει την τραγικότητα της άνισης σύγκρουσης, αντιμετωπίζοντας διαχρονικά το περιεχόμενό της.

Προλογίζοντας την πρώτη έκδοση, ο Άγγλος δραματουργός αποκαλύπτει στον αναγνώστη:

"Το ποίημα της Ελλάδος, γραμμένο καθ'υποβολή των γεγονότων της στιγμής, είναι ένας απλός αυτοσχεδιασμός και αντλεί το ενδιαφέρον του (αν βρεθεί ότι έχει κάποιο ενδιαφέρον) μόνο από την έντονη συμπάθεια που αισθάνεται ο συγγραφέας για την υπόθεση, που θα υμνήσει (...) Οι Πέρσαι του Αισχύλου μου πρόσφεραν το πρώτο μοντέλο της ιδέας μου, μολονότι το γεγονός, ότι εκκρεμεί ακόμη η οριστική έκβαση της ένδοξης πάλης, που διεξάγεται τώρα στην Ελλάδα, δεν επιτρέπει μιά λύση παράλληλη με την επιστροφή του Ξέρξη και την απελπισία των Περσών. Αρκέσθηκα λοιπόν να παρουσιάσω μια σειρά λυρικών εικόνων και να σκαλίσω επάνω στην αυλαία του μέλλοντος που πέφτει επάνω στην ατέλειωτη ακόμη σκηνή, τέτοιες μορφές θολού και οραματικού σχεδιασμού, που να υπαινίσσονται τον τελικό θρίαμβο της Ελληνικής υπόθεσεως ως μέρους της υποθέσεως του πολιτισμού και της κοινωνικής προόδου (...) Η δημόσια φήμη η μόνη αυθεντία, που μπορώ να χρησιμοποιήσω για τις λεπτομέρειες, που αποτελούν τη βάση του ποιήματος(...) Ως την κατάληξη του πολέμου, θά'ναι βέβαια, αδύνατο να'χουμε μιά αφήγηση, που να'ναι αρκετά αυθεντική ως ιστορικό υλικό, αλλά οι ποιητές έχουν το δικό τους προνόμιο, και είναι άλλωστε αναμφίλεκτο, ότι πράξεις του πιο υψηλού θάρρους εκτελέστηκαν από τους Έλληνες, ότι κέρδισαν ναυτικές νίκες περισσότερες από μιά, και ότι την ήττα τους στη Βλαχία την έκαμαν αξιοσημείωτη ηρωικά περιστατικά πιο ένδοξα ακόμη και από μιά νίκη. Η απάθεια των κυβερνητών του πολιτισμένου κόσμου μπροστά στο καταπληκτικό φαινόμενο των απογόνων του Έθνους εκείνου, που του οφείλουν τον πολιτισμό τους, μπροστά στην αντίστασή τους μέσα από τη στάχτη των ερειπίων τους είναι κάτι πέρα για πέρα ανεξήγητο για τον απλό θεατή του φαινομένου της θανάσιμης αυτής σκηνής. Όλοι είμαστε Έλληνες. Οι νόμοι μας,

η θρησκεία μας, οι τέχνες μας έχουν τη ρίζα τους στην Ελλάδα (...) Η ανθρώπινη μορφή και ο ανθρώπινος νους έφτασαν στην Ελλάδα, σε μια τελειότητα..., που μετέδωσε ορμές, που δεν μπορούν να πάψουν, μέσα από χίλια κανάλια φανερός ή αδιόρατης δραστηριότητας, να εξευγενίζουν και να τρέπουν την ανθρωπότητα ως τη συντέλεια του ανθρωπίνου γένους. Ο Νεοέλληνας είναι απόγονος των ενδόξων εκείνων όντων που η φαντασία μας σχεδόν αρνείται να θεωρήσει, ότι ανήκουν στο είδος μας, και έχει κληρονομήσει πολλά από την ευαισθησία τους, τη γρήγορη αντίληψή τους, τον ενθουσιασμό τους και το θάρρος τους..."⁶

Μιά άλλη σημαντική, από φιλελληνική σκοπιά, "περιηγητική" φυσιογνωμία, είναι ο Γάλλος συγγραφέας Francois-Rene de Chateaubriand. Πολύπλευρη προσωπικότητα, πολέμησε με το στρατό των πριγκίπων και εξορίστηκε οκτώ χρόνια στην Αγγλία, για να ταχτεί τελικά υπέρ του Ναπολέοντα⁷ φιλοδοξώντας "να δημιουργήσει το πνευματικό εποίκοδόμημα του Βοναπαρτισμού".⁸

Το 1806 πραγματοποίησε ταξίδι στους Αγίους Τόπους, με σκοπό να προκαλέσει με τις εντυπώσεις του το ενδιαφέρον του λαού για τη θρησκεία.⁹ Εν τω μεταξύ τύπωσε το "Δοκίμιο του Χριστιανισμού" ("Le Genie du Christianisme"), κερδίζοντας την εύνοια της Καθολικής Εκκλησίας.

Αν και οι πολιτικοκοινωνικές συγκυρίες και τα γεγονότα, που ακολούθησαν τη Γαλλική Επανάσταση, είχαν "προλάβει" και "ξεπεράσει" με τη δυναμική τους το περιεχόμενο των απόψεών του, ο Σατωβριάνδος κατόρθωσε να βρεθεί στην επικαιρότητα, χάριν της λυρικότητας του συγγραφικού του έργου και των ρομαντικών προεκτάσεών του. Πέντε χρόνια μετά το ταξίδι του στην Ανατολή και την Ελλάδα, κυκλοφόρησε το "Οδοιπορικό" του¹⁰ που αποτέλεσε μεγάλο εκδοτικό γεγονός. Μέσα σε μιά εικοσαετία (1811-1831) ανατυπώθηκε πέντε φορές, βγάζοντας το συγγραφέα από σοβαρό οικονομικό αδιέξοδο.

Η γνωριμία του με τον Ελλαδικό χώρο, όπως αυτή προβάλλεται σε μέρος του "Οδοιπορικού", ήταν περισσότερο αποτέλεσμα προσωπικής ερμηνείας και συγκινήσεων, παρά είχε το χαρακτήρα ταξιδιωτικού ντοκουμέντου. Έτσι, σε σύγκριση με τις καταγραφές άλλων περιηγητών του αιώνα -στηριγμένες σε πολύχρονη παραμονή, συλλογή πληροφοριών και σχολαστική αξιολόγηση του συγκεντρωθέντος υλικού-, η προσέγγιση του Γάλλου συγγραφέα είναι μάλλον φανταστική, καθώς περιλαμβάνει σωρεία ανακριβειών και αβιάσιμων πληροφοριών.

Ρομαντικός, με ακαδημαϊκή όμως παιδεία και συμπεριφορά ευγενούς με πολιτική δράση,¹¹ ο Σατωβριάνδος προσανατολίζεται χωρίς ενδοιασμούς προς την ανίχνευση του αρχαίου μεγαλείου και τη νοσταλγική αναδιατύπωσή του σε εικόνες με έντονο το στοιχείο της παρακμής, σχολιάζοντας και "οικτίροντας" την κατάσταση των υποδούλων:

"Σ' αυτό το σημείο θα μπορούσε κανείς να ακούσει από το θέατρο του Διονύσου το Θρήνο του Οιδήποδα, του Φιλοκτήτη, του Ηρακλή, τα χειροκροτήματα των πολιτών, τους λόγους του Δημοσθένη. Αλλοίμονο, κανένας ήχος δεν έφτασε στην ακοή μου. Μονάχα μερικές κραυγές που ξέφευγαν από τους σκλαβωμένους, ανέβαιναν σ' αυτά τα μνημεία που αντηχούσαν άλλοτε από τη φωνή ενός ελεύθερου λαού".¹²

Αν εξαιρέσουμε τη φιλολογική σημασία του "Οδοιπορικού" και βέβαια τις συνέπειές του στην ευαισθητοποίηση των Ευρωπαίων για την Ελλάδα, τη φιλελληνική του στάση μπορούμε να εντοπίσουμε κυρίως γύρω στα 1824 με 1826, περίοδο κατά την οποία ήταν δραστήριο μέλος του Παρισινού Κομιτάτου. Μιλώντας στα "Απομνημονεύματά" του, για το έτος 1824 -"Livre XXVIII, Chapitte 10"- ο Σατωβριάνδος αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Αφιερώθηκα στην ελευθερία της Ελλάδος. Μου φαινόταν, ότι εκπληρώνω το καθήκον ενός γιού προς τη μητέρα του..."¹³

Συγχρόνως, δημοσίευσε το "Υπόμνημα περί της Ελλάδος" ("Note sur la Grece"), που μεταφράστηκε στα Ελληνικά, πιθανόν από τον Κοραή, για να τυπωθεί στο τυπογραφείο του Φερμίνου Διδότου.¹⁴ Με αυτή του την κίνηση έθεσε το Ελληνικό ζήτημα σε διεθνή, πολιτική βάση, προβληματίζοντας όχι μόνο τους πολίτες αλλά και τις συντηρητικές κυβερνήσεις των Ευρωπαϊκών Κρατών.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. "Goethes Gesprache mit Eckermann". Juli 1827. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία Ευρωπαϊκού Πνεύματος". Εκδ. Γιαλελής. Αθήνα 1976. Τομ.ΙΧ. Σελ.567.
2. Βλ. Τώνης Σπιτέρης: "Τρείς Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης (1660-1967)". Πάπυρος 1979. Τομ. Α'. Σελ.179. Για τις απηχήσεις της φωνής του Βύρωνα στη Γαλλία βλ. σχετ. Edmond Esteve: "Byron et Romantisme Francais". Paris 1907.
3. "Η διδακτική ποίηση είναι ότι απεχθάνομαι...". Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία..." οπ. και σημ.1.Σελ. 596.
4. Βλ. οπ. παρ.
5. Βλ. Earl Wassermann: "Shelley: A Critical Reading". Βαλτιμόρη 1971. Σελ. 16.
6. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 1. Σελ.599,600.
7. Βλ. Για περισσότερες πληροφορίες βλ. Ι.Γ. Πράτσικας: "Σατωβριάνδος και Ναπολέων". Αθήνα 1966.
8. Βλ. Κυριάκος Σιμόπουλος: "Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα". Αθήνα 1984. Τομ.Γ'. Σελ.267.
9. Βλ. σχετ. Κ.Θ. Δημαράς: "Ο Chateaubriand στην Ελλάδα". Αθήνα 1968.
10. "Itinetaire de Paris a Jerusalem". Paris 1811.
11. Διετέλεσε πρεσβευτής της Γαλλίας στο Λονδίνο (1814) και Υπουργός Εξωτερικών το 1822-1824.
12. Βλ. Κυριάκος Σιμόπουλος: "Ξένοι..." οπ. και σημ. 8. Σελ.275.
13. Βλ. Παναγιώτης Κανελλόπουλος: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 1. Τομ. VIII. Σελ. 357.
14. Βλ. σχετ. Εμμ. Πρωτοψάλτη: "Ο Γαλλικός Φιλελληνισμός και ο Σατωμπριάν". Νέα Εστία. Χριστούγεννα 1968.

V. Εικόνες από την Ελλάδα

Οι διαστάσεις που πήρε η Ελληνική Επανάσταση στην Ευρωπαϊκή κοινή γνώμη, όπως αυτή εκφράστηκε μέσω των προαναφερομένων αντιδράσεων σε πολιτικό και κοινωνικό επίπεδο, δεν ήταν δυνατόν να αφήσουν ανεπηρέαστους τους καλλιτέχνες. Έτσι, παράλληλα με την ποίηση και τη λογοτεχνία της εποχής, το περιεχόμενο των οποίων στηρίχτηκε και εμπλουτίστηκε από τον Αγώνα των υποδούλων Ελλήνων με το να εξυμνεί το παρελθόν αλλά και τα κατορθώματα του παρόντος, βλέπουμε να αναπτύσσεται μια πλούσια εικαστική παραγωγή, θεματικά προσανατολισμένη στην προβολή της φιλελληνικής ιδέας.

Στον τομέα αυτό ξεχωριστή θέση κατέχει το έργο του Γάλλου ζωγράφου Eugene Delacroix (1798-1863), ο οποίος δημιούργησε σειρά ελαιογραφιών, υδατογραφιών και σχεδίων, εμπνευσμένων από την Ελληνική υπόθεση.

Ρομαντικός, οραματιστής μα πάνω απ' όλα ικανός να εμβαθύνει στην ανθρώπινη ψυχή, αναδεικνύοντας στους πίνακές του τις δραματικές μεταπτώσεις της, ο Delacroix αναζητήσε στην ιδέα της Επανάστασης το δυναμικό νόημα της τέχνης και της ζωής.

"Πόσο αισθάνομαι αδύναμος, τρωτός κι ανοιχτός απ' όλες τις πλευρές στην έκπληξη, όταν είμαι απέναντι σ' αυτούς, τους ανθρώπους που δεν λένε λόγια στην τύχη και των οποίων η αποφασιστικότητα είναι πάντα έτοιμη να υποστηρίξει τα λόγια με την πράξη!..."¹ σημείωνε στο ημερολόγιό του το 1823.

Ταυτόχρονα η μελέτη των "Απομνημονευμάτων" του Γάλλου λοχαγού Βουτιέ, όπου καταγραφόταν η πολεμική του δραστηριότητα στην Ελλάδα, μεγάλωσε το ενδιαφέρον του για τα όσα συνέβαιναν εκεί, ενώ μια συνάντηση μαζί του, στις 12 Ιανουαρίου του 1824,² τον ώθησε στη δημιουργία του πιο πολυσυζητημένου ίσως πίνακά του, με τίτλο: "Η Σφαγή της Χίου".³

Το έργο, το θέμα του οποίου δούλεψε για πολλούς μήνες και αποτέλεσε το πρώτο μιας σειράς πινάκων με ανάλογο περιεχόμενο υπό τον τίτλο: "Ανατολίτικα", εκτέθηκε στο Παρισινό Σαλόνι του 1824,⁴ μαζί με το "Ορφανή στο Κοιμητήρι"⁵ (επίσης εμπνευσμένο από τον Ελληνικό Αγώνα) και χάρισε στο ζωγράφο το "Χρυσό Μετάλλιο Δευτέρας Τάξεως".

Επηρεασμένος από τις ειδήσεις του μετώπου, το Φιλελληνισμό και τη φιλελεύθερο-ρομαντική έξαρση της εποχής του, ο Delacroix, αν και είχε ασχοληθεί και παλαιότερα με πολεμικά θέματα ("Τούρκος καβαλάρης που πυροβολεί", "Έλληνας σε ενέδρα", Πολεμικό επεισόδιο μεταξύ Τούρκων κι Ελλήνων"/ Υδατογραφίες), με τη "Σφαγή της Χίου" ερχόταν να προτείνει μια νέα εκφραστική, προκαλώντας την προσοχή του φιλότεχνου κοινού μα και αντιδράσεις.

Εδώ, η παρατήρηση της φυσικής πραγματικότητας γίνεται έντονα φανερή, χάρη στη σχεδιαστική ελευθερία και τη βίαιη στον καθορισμό της μετάβαση του φωτός, κατά την απόδοση της ατμόσφαιρας. Με αφετηρία του τη ζωγραφική του Constable, όπου το φως-χρώμα διεκδικεί την απ' ευθείας παρατήρηση-αναγνώριση της φύσης, αλλά και την ορμητικότητα της γραφής του Gros, ο καλλιτέχνης κατορθώνει να σκιαγραφήσει έναν κόσμο απόγνωσης, σκληρότητας και μελαγχολίας. Η σχέση του εξ άλλου με τις πνευματικές και ιστορικές ανακατατάξεις της εποχής του αποκαλύπτεται στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το περιεχόμενό τους, αναδεικνύοντας μορφικά τις αντιθέσεις, σε διαλεκτική ενότητα. Με το να αναζητά τις αντιφατικές αλήθειες του συναισθήματος, η εκφραστική ικανότητα του Delacroix θα ξεπεράσει την "πρόθεσή" του να καταγράψει το γεγονός σε όλη του την αναπαραστατική σαφήνεια. Μέσω της αλληγορικής προβολής του, ο πίνακας γίνεται σύμβολο της δραματικής θεώρησης της

ζωής, του ανελέητου ρεαλισμού, (ως αντίλογου στον ακαδημαϊκό φορμαλισμό και την αισθησιοκρατία), αλλά και του ρομαντικού, ανικανοποίητου πάθους για την απόδοση του ακαθόριστου μεγαλείου του ανθρώπινου ψυχισμού.⁶

Ζωγραφίζοντας τη "Σφαγή της Χίου", γράφει στο ημερολόγιό του:

"9 Μαΐου (...) Ο πίνακας μου αποκτάει μια ένταση, μια ενεργητική κίνηση, που πρέπει οπωσδήποτε να συμπληρωθεί. Χρειάζεται αυτός ο καλός μαύρος, αυτή η γοητευτική βρωμιά και αυτά τα μέλη όπως τα ξέρω και όπως λίγοι τα ψάχνουν. Ο μιγάς κάνει καλά τη δουλειά του. Πρέπει να συμπληρώσω...Εάν γίνει λιγότερο φυσικός ο πίνακας θα είναι πιο γόνιμος και πιο ωραίος. Όλα αυτά να δεθούν! Ώ, χαμόγελο ενός ετοιμοθανάτου. Μητρική ματιά! Σφιχταγκαλιάσματα της απελπισίας, πολύτιμος χώρος της ζωγραφικής! Σιωπηλή δύναμη που δε μιλάει κατ'αρχάς, παρά μόνο στα μάτια και που κατακτάει και κυριεύει όλες τις ικανότητες της ψυχής! Να το πνεύμα, να η πραγματική ομορφιά που σου ταιριάζει, ωραία ζωγραφική, τόσο καθυβρισμένη, τόσο παραγνωρισμένη, παραδομένη στα κτήνη τα οποία σ'εκμεταλλεύονται. Αλλά υπάρχουν καρδιές που θα σε υποδεχθούν ευλαβικά, ψυχές που οι φράσεις δεν ικανοποιούν, και ακόμη τα τεχνάσματα και τα ευφυολογήματα. Δεν έχεις παρά να εμφανιστείς με την αρρενωπή και απλή σου τραχύτητα, θα αρέσεις δίνοντας μια ευχαρίστηση απλή και απόλυτη. Ας παραδεχτούμε ότι δούλεψα πάνω σ'αυτό με λογική. Δεν μ'αρέσει καθόλου η λογική ζωγραφική. Πρέπει, το βλέπω, το ανήσυχο πνεύμα μου να ταράζεται, να καταστρέφει, να προσπαθεί με χίλιους τρόπους, πριν φτάσει στο σκοπό, του οποίου η ανάγκη με βασανίζει στο κάθε τί. Υπάρχει ένα παλιό προζύμι, ένα σκοτεινό βάθος να ικανοποιήσω.

"Όταν δεν είμαι ταραγμένος σαν φίδι στο χέρι μιας Πυθίας, είμαι κρύος. Πρέπει να το παραδεχτώ και να υποταχθώ κι αυτό είναι μεγάλη ευτυχία. Οτιδήποτε καλό έκανα, μ'αυτό τον τρόπο έγινε καλό. Όχι πια Δονκιχώτες και πράγματα ανάξια σου. Συγκεντρώσου με πάθος στη ζωγραφική και να σκέφτεσαι το Δάντη. Αυτό είναι που αισθάνομαι πάντα μέσα μου."⁷

Εκτός από τη "Σφαγή της Χίου" και την "Ορφανή στο Κοιμητήριο", το 1824 ο Delacroix άρχισε να σχεδιάζει το "Θάνατο του Χασάν"⁸ πίνακα εμπνευσμένο από τον "Γκιαούρη" του Λόρδου Βύρωνα. Η γνωριμία του με τον κόσμο του ποιητή,⁹ και η είδηση του τραγικού του θανάτου, τον ώθησε εν συνχεία να δημιουργήσει δύο ακόμη συνθέσεις με Ελληνικό περιεχόμενο. Πρόκειται για τις "Κόμητας Παλατιανός" και "Επεισόδιο από τον πόλεμο της Ελλάδος". Ο πρώτος έγινε δεκτός με επιτυχία στο Παρισινό Σαλόνι του 1827,¹⁰ ενώ το θέμα του δεύτερου στάθηκε αφορμή για έναν άλλο πίνακα του καλλιτέχνη, τον "Έλληνας καβαλάρης" ή "Έφιππος Έλληνας αγωνιστής",¹¹ που χρονολογείται πολύ αργότερα, δηλαδή στα 1856.

Στα τέλη του 1826, επ'ευκαιρία των γεγονότων της Εξόδου του Μεσολογγίου, η Γκαλερί Λεπρέν οργάνωσε έκθεση με 190 περίπου έργα, με σκοπό την ενίσχυση του Ελληνικού Αγώνα. Μεταξύ άλλων συμμετείχαν οι ζωγράφοι: Νταβίντ, Ζεριγκώ, Γκρό, Προυντόν, Μπόνιγκτον, Ζιροντέ και Ντελακρουά. Ο τελευταίος έστειλε το "Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου",¹² μεγάλων διαστάσεων σύνθεση, που έτυχε επίσης ευνοϊκών κριτικών το 1828, σε έκθεση στο Λονδίνο.

Επιβλητικό και αισθησιακό, αν και κλεισμένο σε αυστηρό σχέδιο, το έργο διαπραγματεύεται με αλληγορικούς όρους την ιδέα της ελευθερίας στη μορφή μιας νέας γυναίκας, η ψυχογραφική απόδοση του προσώπου της οποίας, κυρίως με την καταγραφή των αντιδράσεων του βλέμματος σε συνεργασία με το όλο παρουσιαστικό της, παρέιχε στον Ντελακρουά τη δυνατότητα να εκφράσει με καθαρά ζωγραφικούς

όρους, τη σύμπνοια και τη συγκίνηση του για τα πάθη των υποδούλων.

Ένα χρόνο πριν απ'το θάνατό του, το 1862, επεξεργαζόμενος παλιότερα σχέδιά του με Ελληνικό περιεχόμενο, ο καλλιτέχνης ασχολήθηκε με το "Ο Μάρκος Μπότσαρης αιφνιδιάζει το στρατόπεδο των Τούρκων", θέμα που, όπως αναφέρει στο Ημερολόγιό του, σκεπτόταν από το 1821.¹³

Συγχρόνως με τον Delacroix, δυο άλλοι σημαντικοί εκπρόσωποι του Ευρωπαϊκού ρομαντισμού, ο Theodore Gericault (1791-1824) και ο Theodore Chausseriau (1819-1856), προσπάθησαν να προβάλουν με λάδια ή χαρακτικά τους την Ελληνική υπόθεση,¹⁴ οιστρηλατημένοι από την ποίηση του Λόρδου Βύρωνα. Ο Gericault ζωγράφησε (πιθ. το 1823), το "Σκηνή από τον πόλεμο για την ανεξαρτησία του Ελληνικού λαού",¹⁵ δίνοντας με τους γνωστούς αντιθετικούς χρωματισμούς του, μια συμβολική διάσταση στο περιεχόμενο της παράστασης, ενώ ο Chausseriau συνέλαβε την ιδέα της Επανάστασης, μέσα από τη Βυρωνική, ρομαντική περιπλάνηση και την έκφρασή της.

Αξίζει επίσης να προσθέσουμε εδώ την ύπαρξη πολλών σχεδίων και υδατογραφιών με τοπία, Γάλλων περιηγητών, όπως του Luis Dupre (1789-1837) καθώς και πολεμικών σκηνών, σαν αυτή του επίσης Γάλλου, λαϊκού ζωγράφου Martin Verdiau, ο οποίος κατά τη Ναυμαχία του Ναβαρίνου όπου έλαβε μέρος, απαθανάτισε το γεγονός με απλοϊκό, αλλά άμεσο τρόπο.¹⁶

Πέρα από τα σύνορα της Γαλλίας, πολλοί Ευρωπαίοι καλλιτέχνες ασχολήθηκαν με ανάλογα θέματα, δίνοντας ο καθένας σύμφωνα με την οπτική και την ιδιοσυγκρασία του, σειρά έργων εμπνευσμένων από την Ελλάδα. Ανάμεσα τους συγκαταλέγονται αρκετοί Άγγλοι ζωγράφοι -τοπιογράφοι και θαλασσογράφοι, ως επί το πλείστον περιηγητές-, όπως ο William Page, που περιόδευσε στην Ελλάδα και επιδόθηκε στην τοπιογραφία, ο William Hugh Williams (ή Williams il Grec 1773-1829), με σειρά έργων υπό τον τίτλο: "Τοπία εις την Ελλάδα" (1827-29), ο William Purser, που ζωγράφησε το σπίτι στο οποίο ο Βύρωνας έζησε τις τελευταίες μέρες του στο Μεσολόγγι,¹⁷ ο θαλασσογράφος G.P. Reinagle (1802-1835),¹⁸ ο Edward Lear (1812-1888), υδατογράφος και σκιτσογράφος Κερκυραϊκών τοπίων κ.α.¹⁹

Είναι χαρακτηριστικό πως η δημιουργία των Άγγλων καλλιτεχνών που επηρεάστηκαν από την Ελληνική υπόθεση, στρέφεται περισσότερο στην απόδοση του τοπίου, παρά στην καταγραφή πολεμικών επεισοδίων ή σκηνών από την καθημερινότητα. Ωστόσο, δεν μπορούμε να παραγνωρίσουμε το φιλελληνικό περιεχόμενό τους, εξετάζοντάς το σύμφωνα με τις ιδιαιτερότητες του Αγγλοσαξωνικού ρομαντισμού. Οι εν λόγω ιδιαιτερότητες γίνονται ευδιάκριτες και εντονότερες στην εκφραστική του William Turner (1775-1851), ενός από τους πιο σημαντικούς τοπιογράφους του 19ου αιώνα αλλά και προδρόμου του Ιμπρεσιονισμού.

Αν και δεν επισκέφτηκε ποτέ την Ελλάδα, οι εμπειρίες του Turner συνδέονται και προέρχονται από τη γνωριμία του με την κλασική αρχαιότητα, έτσι όπως την παρουσίασε ο Winckelmann και τη μετέδιδε ο τεχνοκριτικός Sir Joshua Reynolds (1732-92), εμπνευστής και σύμβουλος του καλλιτέχνη κατά την περίοδο της μαθητείας του στη Βασιλική Ακαδημία του Λονδίνου. Με το ταξίδι του στην Ιταλία το 1818, ήλθε για πρώτη φορά σε επαφή με τον Ελληνορωμαϊκό πολιτισμό και γοητεύτηκε από τη λιτότητα και την αρμονία του, από το μεσογειακό φώς και την καθαρότητα του τοπίου. Δυο χρόνια αργότερα, αποδεχόμενος την παραγγελία του εκδότη Τζων Μάρραϊ, ανέλαβε την εικονογράφηση του: "Βίος και έργα του Βύρωνα", με θέματα παρμένα από την αρχαία και τη σύγχρονη Ελλάδα.

Στην προσπάθειά του αυτή ο Turner φιλοτέχνησε είκοσι έξι συνολικά εικόνες,

ανταποκρινόμενες στο πνεύμα του φιλελληνισμού και της ρομαντικής θεώρησης του ποιητή, οι οποίες συμπεριλήφθηκαν σε τρεις διαφορετικές εκδόσεις, που κυκλοφόρησαν μεταξύ 1825 και 1834.

Τόσο στα δέκα σχέδια -προσωπικής έμπνευσης του ζωγράφου- όσο και στα υπόλοιπα (δεκάξι), βασισμένα σε σκίτσα, που έγιναν επί τόπου, άλλων καλλιτεχνών ή περιηγητών, αρχαιολόγων και αρχιτεκτόνων, (όπως του Thomas Allason και του William Page), η διαπραγμάτευση του Turner έγινε σύμφωνα με την ιμπρεσιονιστική θα μπορούσαμε να πούμε, ανάδειξη του τοπίου, όπως τη συναντάμε στο συνολικό του έργο, χωρίς όμως να παραβλέπει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των θεμάτων στα οποία αναφέρεται.²⁰

Παρατηρώντας για παράδειγμα τις υδατογραφίες του: "Ο Ναός της Αθηνάς στις Καβοκολόνες",²¹ "Αποψη της Κορίνθου από την Ακρόπολη",²² "Ο Παρνασσός και η Κασταλία Κρήνη"²³ και "Η Σχολή του Ομήρου στη Χίο",²⁴ αυτόματα εισερχόμαστε σε ένα κόσμο γαλήνιας ενατένισης, καθαρότητας και μυσταγωγίας. Πειραματιζόμενος πάνω στη μεταβλητή σχέση, ανάμεσα στις ατμοσφαιρικές αξίες και τις μορφές, ο Turner κατόρθωσε να συλλάβει τη λυρικήτητα του τοπίου και να το προβάλλει από τη διαύγεια του βάθους, που κυριολεκτικά περιλούζεται με φώς.

Στα πλαίσια του Ρομαντικού κινήματος και των φιλελεύθερων εξαγγελιών του, προτίμηση στην Ελληνική θεματογραφία επέδειξαν επίσης και αρκετοί Γερμανοί καλλιτέχνες, με δραστηριότητα στα μεταεπαναστατικά κυρίως χρόνια. Οι περισσότεροι προέρχονταν από τη Νότια Γερμανία και δημιουργούσαν συνήθως κατόπιν παραγγελίας κι ενθάρρυνσης του Βασιλιά της Βαυαρίας Λουδοβίκου του Α', οι πρωτοβουλίες του οποίου αφ' ενός οφείλονταν στο φιλελληνισμό του και αφ' ετέρου σχετίζονταν με τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα όπως και τα διεθνή συμφέροντα. Από τους καλλιτέχνες αυτούς ενδεικτικά αναφέρουμε τον Karl Rahl (1812-1865), ζωγράφο του πρόστου του Πανεπιστημίου Αθηνών, τον τοπιογράφο Karl Rottmann (1795-1850), τον προσωπογράφο των "Καλλονών",²⁵ Joseph Stieler (1718-1858) και τον Peter von Hess (1792-1871), τη δημιουργία των οποίων θα αναπτύξουμε σε επόμενη θεματική ενότητα.

Εκτός από τη σημασία και τις προεκτάσεις της καθ' αυτό ζωγραφικής -ελαιογραφίας ή υδατογραφίας-, στη διάδοση της Φιλελληνικής ιδέας, αξιοσημείωτη είναι και η συμβολή της εικόνας με περιεχόμενο το χώρο, την ιστορία και το λαό της Ελλάδας, όπως αυτή προβλήθηκε μέσω της χαρακτηριστικής. Βελτιωμένη όσον αφορά την τεχνική της, ιδιαίτερα η λιθογραφία, έπαιξε σημαντικό ρόλο στην ενημέρωση του ευρύτερου κοινού, κεντρίζοντας παράλληλα το ενδιαφέρον του για τις εξελίξεις της εποχής του. Στη διάδοσή της συνέδραμε βέβαια και ο οικονομικός παράγοντας μια και η χαμηλή τιμή της, αυτόματα έκανε τα διάφορα τυπώματα προσιτά στους πολλούς.

Από τους πρώτους κι όλες μήνες της Επανάστασης, τα κυριότερα λιθογραφεία και οι εκδοτικοί οίκοι των Ευρωπαϊκών πόλεων σε συνεργασία με τα κατά τόπους φιλελληνικά κομιτάτα, κυκλοφόρησαν χιλιάδες αντίτυπα με σχετική εικονογράφηση, συνοδευόμενα συνήθως από φιλελεύθερες διακηρύξεις ή αναφορές στα γεγονότα, υπό μορφή ειδησεογραφίας, ενώ δεν ήταν λίγοι οι επώνυμοι και ανώνυμοι καλλιτέχνες που καταγίνονταν με την απόδοση διαφόρων περιστατικών, προορισμένων να γίνουν γκραβούρες, οι οποίες θα διατίθονταν επ' ευκαιρία εράνων, για την ενίσχυση των Ελλήνων.²⁶ Θεματικά μπορούμε να εντάξουμε τα χαρακτηριστικά αυτά τυπώματα σε δυο κατηγορίες, λαμβάνοντας βέβαια εκ των προτέρων υπόψη τις εμφανείς σε όλα τα "διασκευασμένα" έργα, διαφοροποιήσεις απ' το πρωτότυπο, το οποίο λίγο-πολύ έφερε

τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά και το στίγμα του δημιουργού του. Στη μια συγκαταλέγονται σκηνές από την καθημερινή ζωή, καταγραφές εθίμων, ενδυμασιών, "σχολιασμός" χαρακτήρων καθώς και τοπία, όπου επιδιώκεται η σύνδεση του παρελθόντος με το παρόν. Στο σύνολό τους οι έγχρωμες και μαυρόασπρες λιθογραφίες, που το περιεχόμενό τους περιστρέφεται γύρω από την ηθογραφία ή την τοπιογραφία, ποέρχονται κυρίως από σκίτσα και σχέδια περιηγητών της προεπαναστατικής περιόδου, επεξεργασμένα από το χαρακτή. Ανάμεσα τους αναφέρουμε τις: "Βοσκοί της Αρκαδίας",²⁷ και "Αποψη της Κοιλιάδας των Τεμπών και του Πηνειού Ποταμού",²⁸ που σχεδίασε ο Melle Robineau και λιθογράφησε ο C. Motte, για την έκδοση του οδοιπορικού του Francois Pouqueville: "Voyage de la Grece",²⁹ τις: "Κωνσταντινούπολη: Κιόσκς ανάμεσα στο Ντεφτερντάρ Μπουρνού και Κουρού Τσεσμέ"³⁰ και "Αποψη των Παλαιών Κάστρων του Βοσπόρου",³¹ σε σχέδια του Fauvel και χάραξη των Lienard και Michel αντίστοιχα, για το έργο του Choiseul-Gouffier: "Voyage Pittoresque"³² καθώς και σειρά χαρακτικών σε σχέδια του βαρόνου Otto Magnus von Stackelberg. Οι τελευταίες συγκαταλέγονται στα έργα του Stackelberg: "Constumes et Usages de Peuples de la Grece Moderne" και "La Grece" (σε δυο σειρές/Βερολίνο 1831 και 1835). Από το πρώτο που κυκλοφόρησε στη Ρώμη (1825), υπό την επίβλεψη του ιδίου του περιηγητή-ζωγράφου, ξεχωρίζουμε τις: "Κάτοικος της Θεσσαλίας",³³ που χάραξε ο Ignazio Sarti, "Έλληνας αξιωματικός από το Ναύπλιο",³⁴ σε χαρακτικό του L. Ferretti, "Έλληνας ναυτικός",³⁵ σε χαρακτικό του B. Consorti και τις "Μιαούλης"³⁶ και "Ελληνίδα νύφη",³⁷ σε χάραξη του G. Manetti. Στο δεύτερο έργο περιλαμβάνονται αφ' ενός καταγραφές της σύγχρονης πραγματικότητας και παράδοσης, όπως: "Χορός πάνω-κάτω",³⁸ "Γιδοβοσκοί της Αρκαδίας",³⁹ "Χάνι στην Κόρινθο",⁴⁰ "Ψυχοσάββατο στην Αθήνα",⁴¹ "Βίος των Πειρατών"⁴² κ.αλ., σε λιθογράφιση του C.F. Gilli (Α' Μέρος) και αφ' ετέρου 140 τοπιογραφίες (Β' Μέρος).⁴³

Αισθητικά τα παραπάνω έργα, κινούμενα στο πνεύμα της εποχής, διακρίνονται για τη λιτότητα του σχεδίου, τα καθαρά χρώματα αλλά και την παραστατική διαπραγμάτευση του αντικειμένου, χωρίς ανεκδοτολογικά συμφραζόμενα. Ειδικά στις τοπιογραφίες, αποσκοπώντας να προβάλλουν το χώρο ως γεωγραφικό πλαίσιο της Ιστορίας, οι ζωγράφοι και κατ'επέκταση οι χαρακτές ενδιαφέρθηκαν για την πιστή απόδοση του τοπίου, ιδωμένου μέσα από τη φθορά του χρόνου και το νοσταλγικό φίλτρο του ρομαντισμού. Όσο για τις ανθρώπινες μορφές, τα έθιμα και την καθημερινότητα, η απεικόνιση -προϊόν μακρόχρονης γνωριμίας με τον πολιτισμό και τις παραδόσεις του λαού- αποσκοπούσε στο να μεταδώσει με αμεσότητα τους χαρακτήρες, τις συμπεριφορές και τα πεπρωμένα του, ως μαρτυρία άμεση και αποκαλυπτική.

Με δεδομένο τους την προοπτική σύνδεσης της εικόνας με την Ιστορία, κινήθηκαν και οι λιθογραφίες ή οι χαλκογραφίες, που θεματικά ανήκουν στη δεύτερη κατηγορία. Εδώ, οι επιλογές περιστρέφονταν γύρω από τα πολεμικά γεγονότα και τα πρόσωπα των Αγωνιστών, ενώ το ενδιαφέρον για την περιηγητική εικονογραφία, σε σύγκριση με την παραγωγή των προεπαναστατικών χρόνων, σταδιακά υποχωρούσε.

Ακολουθώντας τα ανθρωπιστικά τους αισθήματα αλλά και επηρεασμένοι από τη φιλελεύθερη-ρομαντική έξαρση των πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, πολλοί ήταν οι καλλιτέχνες που ανέλαβαν να προωθήσουν μέσω της τέχνης τα φιλελληνικά μηνύματα, προσδίδοντάς της πολιτικό περιεχόμενο και χαρακτήρα.

Στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη βρίσκουμε σειρά προσωπογραφιών του Ιταλού ζωγράφου Giovanni Boggi, σχεδιασμένες εκ του φυσικού -"In Natura" όπως αναφέρεται- και

τυπωμένες στο Παρίσι στα 1826 με 1829, από τον Οίκο P. Marino. Παριστάνουν αγωνιστές της Ελληνικής Επανάστασης, όπως το Μπότσαρη, τον Κουντουριώτη, τον Κολοκοτρώνη και τον Κανάρη, με λεζάντα το όνομα του εικονιζόμενου στα Ελληνικά και στα Λατινικά. Μια άλλη τέτοια σειρά από εικοσιπέντε έγχρωμες λιθογραφίες αγωνιστών αποδίδονται στο Δανό Βαρόνο Adam Friedel von Friedelsburg, η φιλελληνική δράση του οποίου τοποθετείται στο Μεσολόγγι μεταξύ 1823 και 1824. Φέρει τον τίτλο "Προσωπογραφίες των Ελλήνων από σχέδια εκ του φυσικού" και κυκλοφόρησε με επιτυχία στη Γαλλία και το Λονδίνο στα 1827, για να επανατυπωθεί πέντε χρόνια αργότερα στο Κέννιγκτον, από τον Οίκο Καϊμπριτζ Χάουζ.

Τόσο στις προσωπογραφίες του Boggi όσο και σε εκείνες Friedelsburg με ευκολία γίνεται αντιληπτή η συμβατική και αφηγηματική μεταχείριση των μορφών, που εκ πρώτης όψεως φαίνεται να απέχουν από τη σκληρή πραγματικότητα του πολέμου. Χωρίς να επιδιώκεται η ψυχογραφική εμβάθυνση, τα πρόσωπα απογυμνώνονται από τα συναισθήματα, τα πάθη και τις αγωνίες τους, για να ξανακερδίσουν ωστόσο την αμεσότητά τους με μοναδικό σημάδι αλήθειας την καθαρότητα της ματιάς, ικανής να παρεμβληθεί μεταξύ της ιδεαλιστικά φορτισμένης αντιμετώπισης και της ακαδημαϊκής διαπραγματεύσεως, "παραποιώντας" εν μέρη τον φορμαλισμό τους.

Την ίδια αισθητική αντιπαράθεση μεταξύ ακαδημαϊκού-ιδεαλισμού και ρεαλισμού, συναντάμε και στο έργο του Βαυαρού χαράκτη Johann Rugendas (1775-1826). Ασχολούμενος με τις καλλιτεχνικές εκδόσεις στο 'Αουγκσμπουργκ κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, ο Rugendas λιθογράφησε τις συνθέσεις: "Οι Έλληνες Καπεταναίοι Πιπίνος και Μιαούλης πυρπολούν την Τουρκική Ναυαρχίδα στην Τένεδο 9 και 10 Νοεμβρίου 1822", "Αγώνας Επαναστατούντων Ελλήνων, εναντίον Τουρκικών Στρατευμάτων" και "Νικηφόρος αγώνας των Ελλήνων κατά των Τούρκων, κατά μήκος της θάλασσας προς το Μεσολόγγι. Μάιος 1825",⁴⁴ που βρίσκονται στη Συλλογή του Otto Roth στο Μονάχο. Εδώ ανήκουν επίσης οι έγχρωμες χαλκογραφίες "Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη τη νύχτα της 19ης προς 20ης Αυγούστου 1823" και "Είσοδος των Ελλήνων στο Μεσολόγγι με το Νεκρό του Μάρκου Μπότσαρη", που τύπωσε στη Νυρεμβέργη το 1825 ο Friedrich Campe, βασισμένος σε σκίτσα του K. Ceissler.

Το φθινόπωρο του 1826 έφτασε μέσω Ιταλίας και Κέρκυρας, στο Ναύπλιο, ο υπολοχαγός του Συντάγματος του Βασιλέως της Βαυαρίας, Karl Krazeisen (1794-1878). Εκτός από τη στρατιωτική του δράση ως εθελοντής υπό το συνταγματάρχη Karl Wilhelm von Heideck (μετέπειτα μέλους της Αντιβασιλείας επί Όθωνος), ο Krazeisen οφείλει τη φήμη του στο λεύκωμα "Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών", που υπήρξε προϊόν των καλλιτεχνικών του ικανοτήτων. Αυτοδίδακτος στη ζωγραφική ανέλαβε μέσα στους λίγους μήνες της παραμονής του στην Ελλάδα -έμεινε έως τον Απρίλιο του 1827-, να σχεδιάσει τις κυριότερες μορφές της Επανάστασης, (Έλληνες και Φιλέλληνες), καθώς επίσης και σκηνές από τον Αγώνα, τοπία κι αρχαιολογικούς χώρους.

Ακολουθώντας τα βήματα των αγωνιστών, τους αναζητούσε όπου κι αν βρίσκονταν, προκειμένου να κατορθώσει μέσω της γνωριμίας μαζί τους να συλλέξει όσο το δυνατόν περισσότερες πληροφορίες για το χαρακτήρα, τη δράση, "αλλά και την κοινωνική ή την επαγγελματική τάξη που ο καθένας τους εκπροσωπούσε".⁴⁵

Η πρώτη προσωπογραφία που σχεδίασε ο Krazeisen, με ημερομηνία 15-10-1826 και τόπο: Napoli di Romania, ήταν εκείνη του Κωνσταντίνου Αξιώτη, η οποία έφερε και την υπογραφή του εικονιζόμενου. Ακολούθησαν άλλες 39, σχεδιασμένες με μολύβι σε λευκό χαρτί, διαστάσεων 16X12cm. Ταυτόχρονα ζωγράφισε διάφορα επεισόδια του

Αγώνα, στρατόπεδα, πολεμικά πλοία, ενδυμασίες; φρούρια και μνημεία, που απέδιδε άλλοτε με μολύβι (σαν απλά σκίτσα) και άλλοτε με υδατόχρωμα.

Επιστρέφοντας στο Μόναχο δέχτηκε να μεταφέρει σε λιθογραφικές πλάκες τα περισσότερα από τα ιχνογραφήματά του, συνεργαζόμενος με το τυπογραφείο του F. Hanfstaengl. Από το 1828 έως το 1831, κυκλοφόρησαν 28 λιθογραφίες (διαστάσεων 52X40cm) σε επτά τεύχη, που περιλάμβαναν το καθένα ή τρία πορτραίτα μαζί με μια πολεμική σκηνή, (όπως οι: "Ein Kapitaen mit Seinen Pallikaren im Gefechte", "Die Acropolis von Athen" και "Beschiessung des Klosters St. Spiridione am Piraeus"), ή τρία πορτραίτα μαζί με ένα τοπίο, (όπως το: "Aegina") ή τρία πορτραίτα και μια θαλασσογραφία, (όπως η: "Die Fregatte Hellas und das Dampfschiff Karteria"). Τα πρωτότυπα αγοράστηκαν από το Ελληνικό Κράτος το 1926 έναντι του ποσού των 200.000 δραχμών, ύστερα από πρωτοβουλία του τότε Διευθυντή της Εθνικής Πινακοθήκης, Ζαχαρία Παπαντωνίου.

Από αισθητική σκοπιά το έργο του Krazeisen εντάσσεται στα πλαίσια της ρομαντικής-ιδεαλιστικής εκφραστικής, όπου η ωραιοποίηση και η αληθοφάνεια υπερτερούν έναντι της ρεαλιστικής απόδοσης. Οι μορφές τοποθετούνται σε ένα θεατρικό, εξωπραγματικό πλαίσιο αναφορών, με αλληγορικές θα λέγαμε, προεκτάσεις. Δαμβάνοντας όμως υπ' όψη την ιστορική σημασία του, οφείλουμε να επισημάνουμε εδώ τη συμβολή του ζωγράφου στη γνωριμία μας με τα πρόσωπα του Αγώνα, καθώς μπορούμε να τα "προσεγγίσουμε" ανατρέχοντας στο παρελθόν και τα κατορθώματά τους, μέσω της ίδιας της εικαστικής τους προβολής.

Σύμφωνα με τον Παντελή Πρεβελάκη: "Οι απέριτες προσωπογραφίες που μας χάρισε ο Κρατσαίζεν αρκούν για να συνθέσουν την εικόνα μιάς εθνότητας και να αισθητοποιήσουν το πνεύμα μίας Μεγάλης ώρας της Ιστορίας. Το δώρημα του Κρατσαίζεν είναι अपαράμιλλο. Είναι ένα μέσο Εθνικής αυτογνωσίας και οδηγός προς τον ηρωισμό όπως τον εννοούσαν οι αρχαίοι και οι νεώτεροι αγωνιστές, δηλ. όχι ανταρσία, αλλά σύμφωνα με την ομαδική ψυχή. Είναι με ένα λόγο παιδευτικός γνώμονας".⁴⁶

Αναφερόμενοι στις επιρροές της ζωγραφικής και της χαρακτηριστικής από τον Απελευθερωτικό Αγώνα των Ελλήνων, διαπιστώσαμε τη σημασία της εικόνας, ως μέσου άμεσης προβολής του φιλελληνισμού, με συνέπειες που αφορούσαν επιπλέον τόσο τη λειτουργική σύνδεση της τέχνης με την ιστορική πραγματικότητα, όσο και την πολιτικό-οικονομική πρακτική και τις προεκτάσεις της σε αντίστοιχους τομείς δραστηριοτήτων. Αξίζει να τονιστεί, ότι δεν ήταν καθόλου αξιοκαταφρόνητα τα ποσά που απέφεραν οι διάφορες εκδοτικές πρωτοβουλίες, τα τυπώματα και οι γκραβούρες με Ελληνικό περιεχόμενο, ποσά τα οποία διατίθονταν συνήθως για ανθρωπιστικούς σκοπούς, χωρίς βέβαια να λείψουν από την όλη διαδικασία και εκείνοι που απέβλεπαν αποκλειστικά στο προσωπικό κέρδος.

Εκτός από τη ζωγραφική, σημαντική ήταν η επίδραση που άσκησε ο Φιλελληνισμός ως ιδέα και ως συρμός, στη διαμόρφωση της μόδας της εποχής, όπως αυτή εκφράστηκε στην ενδυματολογία και τη διακόσμηση, ενώ ανάλογες επιρροές δέχτηκε και η γλυπτική, κυρίως στη σύνδεσή της με το νεοκλασικισμό και την προσπάθεια ανάπλασης-αναβίωσης των μορφωμάτων των κλασικών χρόνων. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι πλαστικές αναζητήσεις του Γάλλου γλύπτη Νταβίντ ντ' Ανζέ (1786-1856), ο οποίος με αφετηρία του τη λιτότητα της γραφής του ζωγράφου Louis David αλλά και τις οφειλές του στο νεοκλασικιστή ομότεχνό του Antonio Canova, επιχείρησε να παραστήσει με συμβολικό και ιδεαλιστικό τρόπο, ένα θέμα παρμένο από τον Αγώνα των Ελλήνων. Πρόκειται για

το Μνημείο "Η Ελλάς στον τάφο του Μάρκου Μπότσαρη".⁴⁷

Χωρίς να απομακρύνεται εντελώς από τις φORMALIΣΤΙΚΕΣ διατυπώσεις του ακαδημαϊσμού, το έργο προσεγγίζει με άνεση τις καλλιγραφικές τάσεις της ρομαντικής διαπραγμάτευσης, χάρη στην παιδικότητα της μορφής, την ήρεμη στωικότητα και τη λυρικότητά της.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

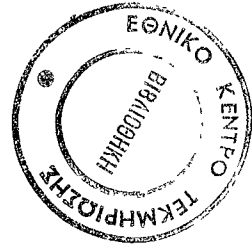
1. Βλ. Eugene Delacroix: "Σελίδες ημερολογίου". Νεφέλη 1981. Σελ. 31. Μετ. Μάγδα Οιχαλιώτου.
2. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 33. "Δευτέρα 12 Ιανουαρίου 1824 -Σήμερα το πρωί, ραντεβού με τον Ρεϋμόν Βερνινάκ, για να δούμε τον κύριο Βουτιέ, ο οποίος έρχεται από την Ελλάδα όπου προσέφερε διακεκριμένες υπηρεσίες και πρόκειται να ξαναγυρίσει εκεί. Είναι ωραίος άντρας, έχει το ύφος Έλληνα. Το πρόσωπό του είναι σημαδεμένο από ανεμοβλογιά και τα μάτια του είναι μικρά, αλλά ζωηρά και δείχνει γεμάτος ζωτικότητα. Αυτό που έχει δει εκατό φορές με ένα καινούριο πάντα θαυμασμό, είναι ο Έλληνας στρατιώτης, ο οποίος, έχοντας βάλει κάτω τον εχθρό του, και πατώντας τον με τη φτέρνα του, φωνάζει με ενθουσιασμό: Ζήτω η Ελευθερία! Στην πολιορκία των Αθηνών, κατά την οποία οι Έλληνες είχαν προωθηθεί έως απόστασης βολής του πιστολιού από τα τείχη, εμπόδισε ένα στρατιώτη να σκοτώσει έναν Τούρκο, ο οποίος εμφανίστηκε στις επάλξεις. Τόσο είχε εντυπωσιαστεί από το ωραίο του κεφάλι".
3. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (417X354cm/1824).
4. Βλ. Raymond Coquiart: "Le Romantisme" Editions Rencontre Lausanne. 1966. Σελ. 57.
5. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου. (65X54cm/1824).
6. Rene Huyghe: "Delacroix". Paris 1964. Σελ. 37 κ.εξ.
7. Βλ. Eugene Delacroix: "Σελίδες..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 40,41.
8. Το έργο ζωγραφίστηκε σε τρεις παραλλαγές. Το 1824, το 1825 (επ' ευκαιρία του ταξιδιού του ζωγράφου στο Μαρόκο) και το 1850.
9. Βλ. Eugene Delacroix: "Σελίδες...". οπ. και σημ. 1. Σελ. 41. "11 Μαΐου. Η ζωγραφική, το έχω πει στον εαυτό μου χίλιες φορές, έχει τις χαρές της, οι οποίες είναι αποκλειστικά δικές της. Ο ποιητής είναι πολύ πλούσιος: Θυμίσου, για να φλογιστείς για πάντα, μερικά κομμάτια του Βύρωνα. Σου πάνε πολύ...". Και τρεις ημέρες μετά: "14. Μαΐου. Διαβάζοντας τη σημείωση για το Λόρδο Βύρωνα, στην αρχή του τόμου σήμερα το πρωί, αισθάνθηκα ξανά να ξυπνάει μέσα μου αυτή η ακόρεστη επιθυμία για δημιουργία. Μπορώ να πώ ότι αυτό για μένα σήμερα θα'ταν η ευτυχία: Τουλάχιστον έτσι μου φαίνεται. Ευτυχισμένη ποιητή, και τρισευτυχισμένη ακόμα, που έχεις μια γλώσσα, για να υποτάσσεσαι στις φαντασίες σου." (1824).
10. Παρίσι. Συλλογή Νταβίντ Βαΐλ. (1826).
11. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1865).
12. Μπορντώ. Μουσείο Καλών Τεχνών. (209X147cm/1826).
13. Βλ. Eugene Delacroix: "Σελίδες..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 23.
14. Βλ. Κατάλογο Έκθεσης "Image de Philhellenisme Francais". Αθήνα 1971.
15. Παρίσι. Συλλογή Π. Ντυμπώ.
16. Πρόκειται για τον πίνακά του "Η Ναυμαχία του Ναβαρίνου". Μουσείο Μπενάκη.
17. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη. (1824).
18. "Βρετανική Φρεγάτα έξω από το Ναβαρίνο". Συλλογή Λ. Ευταξία.
19. Βλ. σχετ. Fani-Maria Tsigakou: "La Grece retrouvée. Artistes et voyageurs des Annees Romantiques". Seghers 1981. Σελ. 81 κ.εξ.
20. Βλ. Gerald Wilkinson: "Turner's Colour Sketches 1820 -34". 1975. Σελ. 19-21.
21. Λονδίνο. Πινακοθήκη και Μουσείο Τάουν Χωλ. (160X219cm/περ. 1823).
22. Καϊμπριτζ. Μουσείο Φιτζουίλιαμ. (210X267cm/περ. 1832).
23. Λονδίνο. Τέητ Γκάλερι. (184x140cm/1832).

24. Οξφόρδη. Μουσείο Ασμόλιαν. (210X200cm/1832).
25. Φιλοτέχνησε 38 πορτραίτα για την Πινακοθήκη των "Καλλονών" του Nymphenburg, ανάμεσα στα οποία συγκαταλέγονται και εκείνα της Ρόζας Μπότσαρη και της Τζένης Θεοτόκη.
26. Στα τέλη του 1826 κυκλοφόρησε "υπέρ των Ελλήνων", μια λιθογραφία με θέμα την Πτώση του Μεσολογγίου. Παρουσιάζει σε πρώτο πλάνο τους Έλληνες να θρηνούν, παρακολουθώντας από μακριά τις ωμότητες των Τουρκο-Αιγυπτίων, με την πόλη στο βάθος να καίγεται και να λεηλατείται. (Εθνικό Ιστορικό Μουσείο).
27. Λιθογραφία. (15X21cm).
28. Λιθογραφία. (16X21cm).
29. Paris 1820. Τομ. 5. Σελ. 513 και Τομ. 3. Σελ. 369 αντίστοιχα.
30. Χαλκογραφία. (15X22cm).
31. Χαλκογραφία. (15X22cm).
32. Εκδ. 1822. Βλ. σχετ. "Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο". Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαρά. 1968. Σελ. 27κ.εξ.
33. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία. (26X20cm).
34. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία. (26,5X20,5cm).
35. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία. (26X20,5cm).
36. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία. (26X20cm).
37. Επιχρωματισμένη χαλκογραφία. (27X21cm).
38. Λιθογραφία. (16X23cm).
39. Λιθογραφία. (16X23cm).
40. Λιθογραφία. (17X23cm).
41. Λιθογραφία. (15X22cm).
42. Λιθογραφία. (16,5X23cm).
43. Πρόκειται για "απόψεις" ή "Πανοράματα αρχαίων Πόλεων", έτσι όπως τις συνέλαβε ο οδοιπόρος και τις επεξεργάστηκαν οι λιθογράφοι. Από αυτές αναφέρουμε τις: "Γενική άποψη των Μετεώρων" -λιθογραφία του Villeneuve/26X40cm-, "Ο ρούς του ποταμού Λάδωνα" -λιθογραφία του Viard/25X37,5cm-, "Ο Πηνειός" -λιθογραφία του Hostein/25,4X37cm-, "Η Ακρόπολη της Σπάρτης" -λιθογραφία του Dupressier/33,5 X63cm-, και "Γενική άποψη βόρεια του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσειες" -λιθογραφία του Jacottet/27x65,5cm. Προέρχονται από την έκδοση: "La Grece, Vues Pittoresques et Topographiques, Dessinees par O.M. Baron de Stackelberg". Paris 1834. Βλ. σχετ. "Τόπος και εικόνα. Χαρακτικά ξένων περιηγητών για την Ελλάδα". Τομ. Ζ' 19ος αιώνας. "Θλκός" 1985. Εικόνες 55-74.
44. Σε σχέδια του ίδιου και του θαλασσογράφου G. Harvel. Βλ. Δ.Α. Οικονόμου: "Το Σούλι, οι Σουλιώτες και οι οικογένεια Μπότσαρη". Αθήνα 1952. "Ιστορικά Σημειώματα". Σελ. 216.
45. Βλ. Καρλ Κρατσάϊζεν: "Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών". Προλεγόμενα Π. Πρεβελάκη. Εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1980. Σελ. 10.
46. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 15.
47. Εθνικό Ιστορικό Μουσείο.

ΑΒΟΛΟ 200000

nd: 3460

ΜΕΡΤΥΡΗ ΑΝΤΩΝΙΑ



Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΑΘΗΝΑ 1993

Ο ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΔΙΑΣΤΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ
ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΤΑ ΤΗΝ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΚΡΑΤΟΥΣ

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ

Η ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΗ ΕΛΛΑΔΑ

Ι. Αναζητήσεις, προοπτικές και στοιχεία από την Ελληνική πραγματικότητα τα πρώτα Μεταεπαναστατικά χρόνια.

Εντοπίζοντας την αφετηρία εκεί όπου το κανόνι σιωπά, για να παραχωρήσει στο δέος μας τους τελευταίους απόηχους της τόλμης, εκεί όπου η σκέψη "σφτετερίζεται" την πράξη προκειμένου να διασωθεί από τη δίνη της αναμονής, η αυλαία σηκώνεται υποσχόμενη τις προθέσεις της στο τοπίο που θα τις προβάλλει. Τοπίο, εικόνα, αντικατοπτρισμός ή όραμα κι ο νοσταλγός -διαπραγματευτής του μέλλοντος- αναλαμβάνει να απολογηθεί, παγιδευμένος στο βαρύ φορτίο των ημερών του. Σε τούτο το κρυφό σημείο της αδράνειας θα επιλέξει το πεπρωμένο του, θα το επικαλεστεί και θα ασκηθεί στην παλιά νιότη ή και την έκπληξή του:

"Η γη εβρέχετο από δάκρυα, εβρέχετο η μυρτιά και η δάφνη του στολισμένου δρόμου, από το γιαλό ως την εκκλησιά. Ανατρίχιαζα, μου έτρεμαν τα γόνατα, η φωνή του λαού μου έσχιζε την καρδιά μου (...) Δεν λυπούμε, δεν απελπίζομαι προτιμώ αυτό το σκήπτρο του πόνου και των δακρύων παρά άλλο. Ο θεός μου το δωσε, το παίρνω, θέλει να με δοκιμάσει. Είμαι από την φυλή σας. Εις ένα μνήμα μαζί σας θα θαφτώ. Ότι έχω, ζωή, περιουσία, φιλίες εις την Ευρώπη, κεφάλαια γνώσεων αποκτημένα από τέσσα θεάματα και ακροάματα συμβάντων, τα αφιερώνω εις την κοινή πατρίδα. Ας υψώσω το μεγαλείον της, ώστε όποιος θελήσει δυσκόλως να το ταπεινώσει. Στερεωμένο εις ρίζας αρετής είναι ακαταμάχητο. Εκάματε έργα πολεμικά αθάνατα. Βασιλείς και έθνη σας επαίνεσαν αλλά πιστευσέ μου, δια πολυετίαν ακόμη η ζώνη του Προδρόμου πρέπει να είναι ο στολισμός μας, όχι χρυσοϋφαντη χλαμύδα. Ως οι παλαιοί ήρωες ή βασιλείς της Ελλάδος πρέπει να φυτεύομε δένδρα, να ανοίγομε δρόμους, να παλεύομε με τα θηρία του δάσους, να δέσομε την κοινωνία μας με νόμους σύμφωνους προς το Έθνος μας(...) Αν δεν μας αποστραφεί ο μεγαλοδύναμος και αξιωθούμε την Ευλογία του, τα ακροθαλασσιά μας θα στολισθούν από εύμορφες πολιτείες, η σημαία μας η Ελληνική θα δοξάζεται εις πελάγη, ήρεμα δένδρα θα ανθίζουν εις τα άγρια βουνά και οι ερημίες θα πληθύνουν από κατοίκους, και όχι εις τις όψιμες ημέρες των απογόνων όσα σου προλέγω αλλά εσύ θα τα ιδείς που είσαι νέος, θα ζήσης και θα γεράσεις".¹

Αίγινα 11/24 Ιανουαρίου 1828. Με τα παραπάνω λόγια ο Ιωάννης Καποδίστριας (1776-1831), αποδεχόμενος τις αποφάσεις της Γ' Εθνοσυνέλευσης της Τριζίνας, αναλαμβάνει και τυπικά τη διακυβέρνηση του Ελληνικού Κράτους.² Επιχειρώντας να κατανοήσουμε αυτό το ύφος ή καλύτερα να το "διαπραγματευτούμε", αλλά και λαμβάνοντας υπ' όψη την πολυμορφία των παραγόντων που επέδρασαν κατά τη θεμελίωση του ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους, αρχικά καλούμαστε να σταθούμε σε ένα γενικότερο πλαίσιο αναφορών και αξιολογήσεων, έτσι όπως αυτό προσδιορίζεται από τις συνθήκες που το διαμορφώνουν.

Παρακολουθώντας τις εξελίξεις της τελικής φάσης της Επανάστασης, εύκολα διαπιστώνεται η δυσμενής κατάσταση που επικρατούσε. Στο στρατιωτικό τομέα η "λύση" που πρόσφεραν οι Ευρωπαϊκές "Μεγάλες Δυνάμεις" στο Ναβαρίνο (20/10/1827) δεν κατόρθωσε να επιφέρει ρύθμιση του Ελληνικού ζητήματος, εφ' όσον

τα Οθωμανικά και Αιγυπτιακά στρατεύματα συνέχιζαν να κατέχουν σημαντικό τμήμα της Στερεάς Ελλάδας και της Πελοποννήσου αντίστοιχα. Εξ άλλου ο ρόλος των "Προστάτιδων" Δυνάμεων, ως εγγυητριών της Ελληνικής ανεξαρτησίας -που παράλληλα στόχευε στην εξυπηρέτηση ιδίων τους συμφερόντων- εξακολουθούσε να θεωρείται ύποπτος.

"Τους κατάτρεξαν οι Ευρωπαίοι του δυστυχείς Έλληνες. Εις τις πρώτες χρονιές εφοδίαζαν τα κάστρα των Τούρκων. Τους κατάτρεχαν και τους κατατρέχουν ολοένα δια να μην υπάρχουν. Η Αγγλία θέλει τους κάμη Άγγλους με δικαιοσύνη Αγγλική, οι Γάλλοι, Γάλλους, οι Ρώσοι, Ρώσους και Μέττερνικ της Αούστριας, Αουστριακούς κι όποιος φάγει από τους τεσσάρους..."³ σημειώνει με ευστοχία ο Στρατηγός Μακρυγιάννης.

Παρόμοια μελαγχολική εντύπωση προκαλούν και τα εσωτερικά της χώρας, καθώς στα ήδη υπάρχοντα προβλήματα έρχονταν να συσσωρευθούν και άλλα, κοινωνικής και οικονομικής υφής. Η εξουσία της κυβερνήσεως, με το να αδυνατεί να καλύψει εξ ολοκλήρου το απελευθερωμένο τμήμα της επικράτειας, περιορίστηκε στα Νησιά του Αργοσαρωνικού, σε μικρό τμήμα της Αττικής (Μέγαρα, Ελευσίνα) και σε περιοχές της Αργολίδας, ενώ οι οξείες τοπικές συγκρούσεις αποδιοργάνωναν τους βασιικούς πυρήνες της Επανάστασης, όπως τη Μάνη και τα Νησιά. Εν τω μεταξύ οι άγριες συνθήκες του πολέμου είχαν αποδεκατίσει το ανθρώπινο δυναμικό και όσοι απέμεναν δυσκολεύονταν να καλύτερεύσουν τις συνθήκες διαβίωσής τους, μιά και η έλλειψη πόρων δεν επέτρεπε την κάλυψη, ακόμη και των βασικών αναγκών. Κρούσματα βιαιοπραγιών και ληστείας σημειώνονταν καθημερινά, με αποτέλεσμα να επικρατεί ο φόβος και το "δίκαιο" του παράνομου. Το λαθρεμπόριο είχε αντικαταστήσει το άλλοτε ανθηρο εμπόριο και η αγροτική οικονομία παρουσίαζε αισθητή κάμψη. Οξυμένα προβλήματα δημιούργησε επίσης η ανυπαρξία επαρχιακής διοικήσεως, η ασυδοσία και η κακή διαχείριση της δημόσιας περιουσίας, χωρίς να παραβλέπονται και οι δυσμενείς για το Κράτος συνέπειες των τριβών, μεταξύ στρατιωτικών και πολιτικών σε καίριας σημασίας Εθνικά ζητήματα, τριβές που βέβαια επηρέαζαν τόσο την εξουσία όσο και τη βάση.

Ενδεικτικές είναι οι δηλώσεις του Ανδρέα Λόντου, Γραμματέα των Εσωτερικών και της Αστυνομίας, και του Π.Ν. Λιδωρίκη, υπεύθυνου για τα οικονομικά, που αναφέρουν χαρακτηριστικά. (Ο Λόντος): "Εις την Ελλάδα δεν υπάρχουν ούτε εμπόριον, ούτε τέχναι, ούτε βιομηχανία, ούτε γεωργία. Οι χωρικοί δεν σπύρουσι πλέον, διότι δεν έχουνσι πεποίθηση ότι θέλουσι θερίσει και αν θερίσωσι δεν ελπίζουσι να φυλάξωσι τους καρπούς των από τον στρατιώτην. Ο έμπορος δεν είναι ασφαλής εις τας πόλεις. Τρέμει από τον φόβον των πειρατών, οι οποίοι έχουνσι ανοιχτά τα όμματα και περιμένουσι τα πλοία εις την διάβαση των να τα προσβάλλωσι. Η δολοφονία καλύπτει την κλοπήν με την μυστικότητα. Ο τεχνίτης δεν είναι βέβαιος ότι θα πληρωθή δια την εργασία του. Το δικαίωμα του ισχυρωτέρου είναι το μόνο, όπου υπάρχει πραγματικώς. Οι κοινωνικοί δεσμοί παρελύθησαν..."⁴ (Και ο Λιδωρίκης): "...όχι μόνον χρήματα δεν υπάρχουν εις το ταμείον, αλλ' ούτε ταμείον υπάρχει διότι δεν υπήρξε ποτέ".⁵

Κάτω από αυτές λοιπόν τις συνθήκες, ο Καποδίστριας κλήθηκε να κυβερνήσει τη χώρα, με κύριο μέλημά του να κερδίσει την εμπιστοσύνη του λαού. Να εξομαλύνει τα παλαιά πάθη μεταξύ των αντιπάλων φατριών, να ρυθμίσει το κυβερνητικό και διοικητικό Σύστημα, να καταστείλει την πειρατεία, να εξαλείψει το φαινόμενο της ληστείας αλλά και ταυτόχρονα να αποσπάσει μέσω της διπλωματικής οδού, το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για το θέμα των συνόρων καθώς και την οικονομική

συνδρομή τους από δανειοδότηση, με ευνοϊκούς όρους.

Για το κατά πόσο επέτυχε ή απέτυχε η συνολική πολιτική του, δεν είναι στους στόχους της παρούσας μελέτης να ερευνηθεί. Ωστόσο, πριν προχωρήσουμε σε ζητήματα πολιτισμού και παιδείας, οφείλουμε να τονίσουμε ότι τόσο η διάσωση της Επανάστασης, στο κρισημότερο ίσως σημείο της, όσο και οι προϋποθέσεις που έθεσε η εκλογή Κυβερνήτη για την υποστήριξη-εξασφάλιση των κεκτημένων και την αποκατάσταση της εσωτερικής έννομης τάξης, απέρρεαν κατά τη γνώμη μας σε μεγάλο βαθμό από τις δυνατότητες εκτίμησης της υπάρχουσας κατάστασης όπως και των προοπτικών της πρωταρχικής απαίτησης, που ο Ελληνικός Αγώνας πρόβαλε, αλλά δεν κατόρθωσε να οριοθετήσει.⁵

Στην ολιγόχρονη θητεία του (1827-1831) ως Κυβερνήτης της Ελλάδας, ο Ιωάννης Καποδίστριας, παράλληλα με τις πρωτοβουλίες του στους διοικητικο-οργανωτικούς και οικονομικούς τομείς, έριξε το βάρος της πολιτικής του στην ανοικοδόμηση της παιδείας και την πνευματική αναγέννηση του τόπου, με πρωταρχικό του στόχο την εκπαιδευτική μεταρρύθμιση.

Ποιό ήταν όμως το πολιτιστικό επίπεδο του Ελληνικού λαού σε σύγκριση με το αντίστοιχο Ευρωπαϊκό, στις αρχές του 19ου αιώνα;

Αναφερόμενοι σε παλαιότερη μελέτη στη Μεταβυζαντινή περίοδο,⁷ παρακολούθησαμε τις εκφάνσεις και το χαρακτήρα της Νέας Ελληνικής Τέχνης, στα πρώτα βήματα της διαμόρφωσής της. Τις επιρροές που αυτή δέχτηκε από τη Δύση καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αφομοιώθηκαν τα καινούρια μορφώματα, σε συνδυασμό τις παραδοσιακές φόρμες και τις υτόπιες αισθητικές αντιλήψεις. Εντοπίσαμε επίσης κάποιες διαφορές ανάμεσα στα πολιτιστικά μορφώματα που αναπτύχθηκαν στην Ενετοκρατούμενη Κρήτη, στα Επτάνησα και τις Ελληνικές παροικίες της Ιταλίας, και σε εκείνα που έλαβαν χώρα στις Τουρκοκρατούμενες Ελληνικές περιοχές. Όσον αφορά δε τις τελευταίες, διαπιστώθηκε και εδώ μια κατά τόπους ανομοιογένεια μεταξύ των οικονομικά ανθηρών, όπως τα Αμπελάκια και το Μέτσοβο, από τη μιά, και των υποανάπτυκτων και αποκλεισμένων (ορεινών, ηπειρωτικών), από την άλλη.

Με την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης η καλλιτεχνική δημιουργία περιορίστηκε στο ελάχιστο, καθώς οι συνθήκες του πολέμου δεν ενθάρρυναν τέτοιου είδους ενασχολήσεις.⁸ Αντίθετα εκδηλώθηκε μια πρωτοφανή για την εποχή, κινητοποίηση από μέρους των πρωτεργατών του Αγώνα, που απέβλεπε στην εκπαίδευση των Ελληνοπαίδων και την ανασυγκρότηση της παιδείας γενικότερα.

Στις εν λόγω προσπάθειες συνέβαλαν θετικά με την επιστροφή τους στην Ελλάδα, οι λόγιοι Φαναριώτες και οι δάσκαλοι της διασποράς, όπως ο Άνθυμος Γαζής, ο Θεόκλητος Φαρμακίδης, ο Γρηγόριος Κωνσταντάς, ο Γεώργιος Γεννάδιος κ.α.

Την πρώτη επίσημη απόπειρα οργάνωσης έχουμε με τη σύνταξη προγράμματος από πενταμελή επιτροπή, υπό την προεδρία του Άνθυμου Γαζή, που προσήχθη από το Βουλευτικό προς ψήφιση, στις 11α Ιουλίου 1824. Εν τω μεταξύ σύμφωνα με τις διατάξεις της Β' Εθνοσυνέλευσης του Άστρους, καθιερώθηκε ο θεσμός του "Εφόρου της παιδείας και της ηθικής ανατροφής των παιδών", με "Γενικό Έφορο", αρχικά το Θεόκλητο Φαρμακίδη και τον Γρηγόριο Κωνσταντά στη συνέχεια.⁹ Αμέσως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του, ο Κωνσταντάς φρόντισε να ενημερωθεί για την κατάσταση των ήδη εν λειτουργία σχολείων, για τη διαδικασία εκμάθησης που αυτά ακολουθούσαν και για το περιεχόμενο της διδακτέας ύλης, προκειμένου να εισαχθεί μια ενιαία εκπαιδευτική μέθοδος, με σύγχρονες κατευθύνσεις. Παράλληλα αναζητήθηκαν οι πόροι για την ίδρυση νέων αλληλοδιδασκτικών σχολείων "πρώτης βαθμίδας" καθώς και "ανωτέρας" για τους προχωρημένους μαθητές, αξίζει δε να

αναφερθεί και η έγκριση της προτάσεως Κωνσταντά για τη σύναξη των αρχαιοτήτων και την ανέγερση Μουσείων, στο οποίο επρόκειτο να εκτεθούν.

Οι παραπάνω πρωτοβουλίες συνεχίστηκαν και επί της διακυβερνήσεως Καποδίστρια, όπου επιπλέον επιχειρήθηκε η σύνδεση της παιδείας με τη μετά-επαναστατική κοινωνική πραγματικότητα και τις ανάγκες οργάνωσης του Κράτους. Γνώστης των συνθηκών που επικρατούσαν στις Τουρκοκρατούμενες περιοχές πριν από την Επανάσταση αλλά και κατά τη διάρκειά της και εν όσο βρισκόταν ακόμη στο εξωτερικό, ο Καποδίστριας φρόντισε για τη μόρφωση των προσφυγοπαίδων, με το να ιδρύει σχολεία στους κυριότερους πυρήνες του απόδημου Ελληνισμού.¹⁰ Με την άφιξή του στην Ελλάδα, οι ρυθμίσεις σε θέματα παιδείας υπήρξαν το πρωταρχικό μέλημα της εκπαιδευτικής του πολιτικής, την οποία επιχείρησε να συνδυάσει με την πολιτιστική ανάπτυξη και την κοινωνική πρόνοια.¹¹ Έτσι, στις 8 Οκτωβρίου 1828 θεμελίωσε το Ορφανοτροφείο της Αίγινας, που λειτούργησε επίσημα έξι μήνες αργότερα.¹²

Το κτίριο -δημιούργημα δωρεών Ελλήνων και Φιλελλήνων- φιλοξένησε γύρω στα εξακόσια ορφανά και απροστάτευτα παιδιά, τα οποία παράλληλα με την εξασφάλιση περίθαλψης και στέγης, είχαν και την ευκαιρία να μορφωθούν. Μέσα στο ορφανοτροφείο λειτουργούσαν αλληλοδιδασκτικά σχολεία καθώς και τρεις "κλάσεις Ελληνικών μαθημάτων", που διοικούνταν από τριμελή επιτροπή. Αυτή αποτελείτο από τους: Βιάρρο Καποδίστρια -αδελφό του Κυβερνήτη-, Γρηγόριο Κωνσταντά και Λεόντιο Καμπάνη. Ιδρύθηκε επίσης τμήμα "χειροτεχνίας" με πολλές κατευθύνσεις, για τους νέους εκείνους οι οποίοι υστερούσαν στα μαθήματα, ενώ για όσους παρουσίαζαν κλίση στη μουσική εγκρίθηκε η αγορά μουσικών οργάνων -κυρίως βιολιών- τα οποία πλαισίωσαν τη σχηματιστήσα χορωδία. Παράλληλα δημιουργήθηκε Μουσείο, όπου επρόκειτο να στεγαστούν αρχαιότητες αλλά και οργανωμένο τυπογραφείο Ελληνικής και Γαλλικής, για την εκτύπωση κρατικών εντύπων, εφημερίδων και σχολικών βιβλίων. Και τα δύο ανέλαβε να διευθύνει ο μετακληθείς από την Κέρκυρα για το σκοπό αυτό, Ανδρέας Μουστοξύδης (1785-1860), που ήταν έμπιστος του Κυβερνήτη.

Σε συνεργασία με τα μέλη της "Επί της Προπαιδείας Επιτροπής" -συστήθηκε στις 18/10/1829-, Ν. Νικητόπουλο, Ι. Κοκκώνη και Dutrone, ο Μουστοξύδης ενέκρινε το Φεβρουάριο του 1830 τη μέθοδο διδασκαλίας του Γάλλου παιδαγωγού Charles Sarazin, η οποία και εφαρμόστηκε ύστερα από ορισμένες τροποποιήσεις, σε όλα τα σχολεία της επικράτειας.

Εκτός από το ενιαίο εκπαιδευτικό πρόγραμμα, εκείνο το οποίο απασχόλησε ιδιαίτερα την Επιτροπή, αφορούσε την επιστημονική κατάρτιση των διδασκόντων και γενικότερα τις δυνατότητές τους στο να μπορέσουν να φέρουν εις πέρας τη δύσκολη αποστολή τους. Την επίλυση του προβλήματος έδωσε κατά κάποιον τρόπο, η ίδρυση του Κεντρικού Σχολείου της Αίγινας, με προδιαγραφές ανωτέρου Σχολείου, για τη μετεκπαίδευση των διδασκόντων αλλά και για παρεμφερείς ειδικότητες. Στεγάστηκε στο δωρικού ρυθμού νεοκλασικό κτίριο, που σχεδίασαν για το σκοπό αυτό ο Έλληνας αρχιτέκτονας Σταμάτης Κλεάνθης (1802-1862) και ο Γερμανός ομότεχνός του Eduard Schaubert (1804-1860), με χορηγία του Φιλέλληνα τραπεζίτη Εϋνάρδου, (εξ ου και το όνομά του).

Κατά τη διάρκεια της ακμής του,¹³ στο Εϋνάρδιο φοίτησαν πάνω από πεντακόσιοι σπουδαστές, στο δε διδακτικό προσωπικό του αναφέρονται τα ονόματα αρκετών από τους πιο επιφανείς ανθρώπους του πνεύματος της εποχής, όπως των: Γ. Γενναδίου, Κ. Κοκκινάκη, Κ. Οικονόμου, Ι. Βενθυλίου, Ι. Κοκκώνη κ.α. Στο πρόγραμμα

περιλαμβάνονταν επίσης μαθήματα "σκιαγραφίας" από το ζωγράφο Φ. Βόντζα και μουσικής από τον Αθ. Αβραμιάδη.

Αν και οι γνώσεις που παρείχαν, τόσο τα αλληλοδιδασκτικά σχολεία όσο και το Κεντρικό της Αίγινας ή εκείνο του Ναυπλίου ("Κεντρικό Πολεμικό Σχολείο"), ήταν αδύνατο να εξαλείψουν πλήρως το φαινόμενο του αναλφαβητισμού, με τις παραπάνω πρωτοβουλίες έχουμε την πρώτη προσπάθεια από μέρους της Πολιτείας, όχι απλά να εντοπίσει το πρόβλημα αλλά και να το αντιμετωπίσει με συνέπεια και υπευθυνότητα, στο μέτρο βέβαια του δυνατού λόγω της ρευστότητας των πολιτικών και κοινωνικών δεδομένων.

Συνοψίζοντας αξίζει να αναφέρουμε (βάση στατιστικών της εποχής), ότι πριν από την Επανάσταση οι μαθητές σε σχολεία της επικράτειας, δεν ξεπερνούσαν τους 250. Κατά τη διάρκειά της έφτασαν τους 1150 και στις αρχές του 1831 αριθμούσαν περί τους 15000, επί δε της διακυβέρνησης Καποδίστρια δόθηκε η δυνατότητα, με την ίδρυση "Θηλέων", και στα κορίτσια να μορφώνονται. Ύστερα από αυτές τις πρωτοβουλίες, η παιδεία αλλά και η κοινωνία γενικότερα, ξεφεύγοντας από την επιρροή της Εκκλησίας και των φορέων της παράδοσης, άρχισαν σταδιακά να προσανατολίζονται προς τα δυτικά πρότυπα και να αναζητούν ταυτόχρονα μέσα από τις σύγχρονες απαιτήσεις, τις αντιθέσεις ή και τις συγκλήσεις, την ταυτότητά τους.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Τάσου Βουρνά: "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας". Εκδ. Τολίδη 1977. Σελ.212,12. Αναφέρεται από το Γ. Τερτσέτη στο "Απόλογα του Καποδίστρια".
2. Ο Καποδίστριας αποδέχτηκε τη θέση του "Προσωρινού Κυβερνήτη", μετά την υπογραφή της συνθήκης της 6ης Ιουλίου/(24 Ιουνίου) του 1827. Πριν αναχωρήσει για την Ελλάδα περιόδευσε την Ευρώπη, με κύριους σταθμούς του την Πετρούπολη, το Λονδίνο και το Παρίσι, προκειμένου να κερδίσει ως Κυβερνήτης, την εύνοια των Τριών Δυνάμεων για το Ελληνικό ζήτημα. Βλ. σχετ. Σπύρος Μαρκεζίνης: "Πολιτική Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Εκδ. Πάπυρος χ.χ. Σελ. 40 κ.εξ. Βλ. επίσης "Ιστορία Ελληνικού Έθνους". Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα 1975. Τομ.ΙΒ'. Σελ. 480.
3. Βλ. Μακρυγιάννης: "Απομνημονεύματα". Τομ.Β'. Σελ. 53.
4. Βλ. Ν. Σπηλιώδης: "Απομνημονεύματα" χ.χ. Τομ. Γ. Σελ. 552.
5. Βλ. Σπύρος Μαρκεζίνης: "Πολιτική..." οπ. και σημ. 2. Σελ.45.
6. Στην Α' Εθνοσυνέλευση της Επιδαύρου, όπου και υποβλήθηκε το Σύνταγμα ("Προσωρινό Πολίτευμα της Ελλάδος"), αφ' ενός διατυπώθηκε αυτή η απαίτηση -"Εν ονόματι της αγίας και αδιαίρετου και ομοουσίου Τριάδος. Το Ελληνικό Έθνος, υπό την φρικώδη Οθωμανική Δυναστεία, μη δυνάμενον να φέρη τον βαρύτατον και απαραδειγμάτιστον ζυγόν της τυραννίας και αποσείσαν αυτόν με μεγάλας θυσίας, κηρύττει σήμερον δια των νομίμων παραστατών του, εις Εθνικήν συνηγμένων Συνέλευση. ενώπιον θεού και ανθρώπων, την Πολιτικήν αυτού ύπαρξιν και ανεξαρτησίαν"-, και αφ' ετέρου διαφάνηκε η αδυναμία της ρύθμισης του Πολιτειακού από τους ίδιους τους πρωτεργάτες της Επανάστασης, με την αναζήτηση Ευρωπαίου Ηγεμόνα χωρίς συγκεκριμένα καθήκοντα, αρμοδιότητες και εξουσία, μόνο και μόνο όπως πίστευαν, για να κερδίσουν την Ευρωπαϊκή υποστήριξη.
7. Βλ. σχετ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988.
8. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Το Ελληνικό Βιβλίο. 1962. Τομ Α'. Σελ. 81 κ.εξ.
9. Στις 24 Ιουλίου 1824, ο Γρηγόριος Κωνσταντάς διορίστηκε από το Βουλευτικό "Γενικός Έφορος της Παιδείας". Διαδέχτηκε το Θεόκλητο Φαρμακίδη,* που ανέλαβε καθηγητής της Ιώνιας Ακαδημίας.
10. Βλ. σχετ. Ελένη Κούκκου: "Ο Καποδίστριας και η παιδεία 1802-1822, Α' Φιλόμουσος Εταιρεία της Βιέννης". Αθήνα 1958.
11. Βλ. Σπύρου Μαρκεζίνη: "Πολιτική..." οπ. και σημ. 2. Σελ. 52.53. "Αν δε έσπευσε να αρχίση μόλις έφθασεν, από την ίδρυση του Ορφανοτροφείου, το οποίο φυσικά συνδύασε και με εκπαιδευτικούς σκοπούς, οδηγήθη είς τούτο εκ της ανάγκης της αντιμετώπισεως αφορήτου καταστάσεως, την οποίαν εύρε. Τα ορφανά είχαν προσκολληθεί είς τα διάφορα σώματα στρατού ως ψυχογιοί ή περιφέροντο ως επαίται. Μόλις 65 ημέρας μετά την άφιξίν του, οργανώνει προχείρως την περίθαλψιν της πρώτης ομάδος ορφανών είς καλύβας είς Πόρον ή είς το εκεί μοναστήριον, υπό την εποπτείαν του Επτανησίου Α. Παπαδόπουλου. Λαμβάνει δε κάθε παιδίον ως υματισμόν, μίαν φουστανέλα, δύο υποκάμισα, δύο ζεύγη βρακιών, ένα ζεύγος υποδημάτων, φέσι, επανοφόριον και ζώνην. Στρώμα αχύρινον, ως προσκέφαλον χρησιμοποιεί λίθον. Η κόμη εκόπτετο σύρριζα, αυστηρά καθαριότης επιβάλετο, αλλά τα βρακιά και το υποκάμισον θα ηλλάζετο εβδομαδιαίως. Δια να γίνη αντιληπτή η αντίθεση υπό το υφιστάμενο καθεστώς της απολύτου ρυπαρότητος και σχεδόν ανυπαρξίας υματισμού, αρκεί να τονισθή ότι η προβλεπόμενη βαρύτερα των

ποινών δι' απείθαρχον μαθητήν -διότι μαστίγωσης δεν προεβλέπετο- ήτο η ενώπιον των συμμαθητών του υποχρέωσης να ενδυθή εκ νέου τα παλαιά του ράκη, μέχρις ότου, τη μεσολαβήσει των συμμαθητών, θα επέιθετο η διεύθυνση να άρη την ποινήν.". Βλ. επίσης Ν. Εξαρχόπουλου: "Περί της εκπαιδευτικής και θρησκευτικής δράσεως του Καποδίστρια". Αθήναι 1917.

13. Η έναρξη των μαθημάτων έγινε στις 2 Ιανουαρίου 1830 Μετά τη δολοφονία του Καποδίστρια η λειτουργία του ατόνησε και στις 10 Μαρτίου 1832 μεταφέρθηκε στην Αθήνα, όπου και μετονομάστηκε Α Γυμνάσιο Αρρένων Αθηνών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ

ΟΙ ΒΑΥΑΡΟΙ ΚΑΙ Η ΕΛΛΑΔΑ

Ι. "Η Αθήνα επί του Ίσαρος"

"Επιτέλους, ήρθα κοντά σου τώρα Πυσειδωνία
 Θαυμάζω εσάς, ω ναοί που δεν αφήσατε άλλη
 προσδοκία.
 Ασήμαντο έργο, μπροστά σας τα κτίρια των Ρωμαίων.
 Βράχοι ορθώνονται εδώ στη σειρά
 κρατώντας ο ένας τον άλλο.
 Οπως από το μυαλό του Δία
 ξεπήδησε η Αθηνά αρματωμένη,
 στέκεται τέλειο, θαυμάσιο το έργο το Ελληνικό.
 Σε αυτό αισθανόμαστε την τέχνη.
 Το Ρωμαϊκό είναι μόνο τεχνητό.
 Κυριαρχία μόνο κι εξουσία γνώριζαν
 οι Ρωμαίοι για σκοπούς τους.
 Η τέχνη γέμιζε την ύπαρξη των Ελλήνων,
 δεμένη με τη θρησκεία, το κράτος και τη ζωή.
 Απέναντί τους βάρβαροι εμείς,
 πού' μαστε μορφωμένοι...
 Τι κρίμα να μην μπορώ να ζήσω,
 μαζί σας Έλληνες!
 Πιότερο, από διάδοχος θρόνου
 θα' θελα να' μουν Έλληνας πολίτης".¹

Με αυτούς τους "άτεχνους"² στίχους κάποιος νεαρός Πρίγκηπας, παραδομένος στους στοχασμούς και την αναπόλησή του, ερχόταν να προκαθορίσει πάνω στα δύσβατα μονοπάτια της τέχνης και της ουτοπίας, το γνώρισμα της Δυναστείας του. Μιάς Δυναστείας που επρόκειτο να κερδίσει τη φήμη της, από τη γεμάτη πάθος κι ενθουσιασμό παρουσία της, από τους ιδιόμορφους καλλιτεχνικούς και πνευματικούς προσανατολισμούς της αλλά και από τη ματαιοδοξία ή τη "σπατάλη" της, έτσι όπως αυτές εκφράζονταν απόλυτα με Βαγκνερικούς ήχους και χειρονομίες, στο λυκόφως του ρομαντικού αιώνα.³

Πέρα από το τί σημαίνει για μας σήμερα το όνομα Wittelsbach και ανεξάρτητα από τα "πάγια συμπεράσματα", που οι νεώτεροι ιστορικοί και οι συγκυρίες έμελλε να εξασφαλίσουν σαν "κατάρες" στη μνήμη μας, καλούμαστε να αναζητήσουμε την αφετηρία της μετά-επαναστατικής, ανανεωτικής κατά τη γνώμη μας, πολιτιστικής πραγματικότητας, στους οραματισμούς και τη συμβολή των βασικότερων φορέων της. Αναμφίβολα, με το Λουδοβίκο Α' της Βαυαρίας έχουμε μια ξεχωριστή προσωπικότητα στο καλλιτεχνικό στερέωμα της Ευρώπης, καθώς υπήρξε εμπνευστής, Μαικήνας και συντελεστής της φυσιογνωμίας του, όπως και ένα δυναμικό υπέρμαχο της Ελληνικής Αναγέννησης, οι δραστηριότητες του οποίου, όχι μόνο συνδέθηκαν με την απελευθέρωση της χώρας και την οικοδόμηση του νεοσύστατου Κράτους, αλλά και αποτέλεσαν τις προϋποθέσεις για τις σημαντικότερες εκφάνσεις της Νεοελληνικής δημιουργίας.

Η γνωριμία του "Βασιλιά των καλλιτεχνών"⁴ -όπως τον ονόμασαν-, με την κλασσική αρχαιότητα, άρχισε ήδη από τα χρόνια της μαθητείας του στο Πανεπιστήμιο του Landshut. Λίγο αργότερα ο Λουδοβίκος ταξίδεψε στην Ιταλία (1808), όπου μέσω της Ρώμης -βασικού πυρήνα του Ρωμαϊκού και Αναγεννησιακού πολιτισμού-, ανακάλυψε για πρώτη φορά το Ελληνικό πνεύμα. Σ' αυτό συνέβαλε βέβαια και το όλο ιδεαλιστικό κλίμα της εποχής, διαμορφωμένο από τα καινούρια οράματα, την αλληγορική-νοσταλγική θεώρηση του όψιμου κλασικισμού και βέβαια από το ρομαντισμό.

Το φιλελληνικό ενθουσιασμό του Λουδοβίκου Α', έρχονταν να συνθέσουν η λατρεία προς το αρχαίο κάλλος, έτσι όπως το ανέδειξαν οι Winckelmann και Holderlin, με διαφορετική ο καθένας τους προοπτική, η νοσταλγική αναφορά στα περασμένα αλλά και η αφομοίωση των μηνυμάτων της ιστορικής πραγματικότητας, που συνεχώς ανέτρεπαν τις δομές του παλιού κόσμου.

Ο ερχομός του 19ου αιώνα βρήκε τη Γερμανία χωρισμένη σε πολλά, ανθηρά ή μη, κρατίδια, ενώ επαναστάσεις, συγκρούσεις και κοινωνική αναταραχή συγκλόνιζαν τη Γηραιά Ήπειρο, υπό την έντονη παρουσία του Βοναπάρτη, που κυριαρχούσε στο διεθνή ορίζοντα, έλεγχε και προσδιόριζε τις εξελίξεις. Το 1805, οι συγκυρίες έφεραν τη Βαυαρία να συνθηκολογεί με τους Γάλλους και το Μαξιμιλιανό Α' -πατέρα του Λουδοβίκου- να στέφεται Βασιλιάς. Με ανάμεικτα συναισθήματα ο διάδοχος του Βαυαρικού Θρόνου ξεκίνησε τον επόμενο χρόνο για το Παρίσι, όπου μετά από συνάντησή του με το Ναπολέοντα -"Προστάτη της Συμμαχίας του Ρήνου"-, είχε την ευκαιρία να επισκεφθεί τους θησαυρούς και τις συλλογές του. Παρατηρώντας τις γεννήθηκε μέσα του η μανία του συλλεκτισμού και έτσι θέλησε να επιχειρήσει κάτι ανάλογο στο Μόναχο και την Αυλή του.⁵

Αν και η αρχαιοκαπηλία ή το εμπόριο έργων τέχνης γενικότερα ήταν πολύ διαδεδομένο στην εποχή του, με τους πράκτορες, τους αρχαιολόγους και τους εκπροσώπους των Κρατών να συναγωνίζονται ο ένας τον άλλον στις ανακαλύψεις, τις μεσιτείες, τη μεταφορά και τις πωλήσεις αρχαιοτήτων, έναντι μυθικών ποσών, η επιθυμία του Λουδοβίκου για την κατοχή αρχαίων ευρημάτων, υποκινήτο από διαφορετική θα λέγαμε διάθεση, καθώς απέβλεπε αποκλειστικά στην εκτίμηση της καλλιτεχνικής τους αξίας.⁶ Ονειροπόλος και ιδεαλιστής άλλωστε όπως ήταν, αντιλαμβάνονταν την αναβίωση της Γερμανικής πολιτιστικής παράδοσης ως τη συνέχεια του Ελληνικού πολιτισμού, πεπεισμένος πως έτσι μπορούσε να "ιδιοποιείται" τις αξίες του, για να εκφράσει ενδεχομένως μέσα από αυτόν τις προσωπικές του ανησυχίες ή και τις φιλοδοξίες του.⁷

Στα 1807 με 1808, επιδιώκοντας να δημιουργήσει ένα Πάνθεο για τους διακεκριμένους άντρες της Γερμανικής Ιστορίας, το οποίο θα ονόμαζε Walhalla,⁸ μελέτησε τις δυνατότητες εμπορίου έργων τέχνης ιδίως από την Ιταλία, όπου είχε τις περισσότερες γνωριμίες του. Για το σκοπό αυτό εξασφάλισε τη βοήθεια του γλύπτη και καθηγητή των Ανωτέρων Τεχνικών στο Πανεπιστήμιο του Wurzburg, Johann Martin von Wagner (1777-1858),⁹ που πράγματι συνέβαλε στην απόκτηση πολλών γλυπτών, πινάκων, νομισμάτων και άλλων αντικειμένων, εξαιρετικής αξίας.

Χάρη στους επιδέξιους χειρισμούς του Wagner σε δημοπρασία της Ζακύνθου,¹⁰ ο Λουδοβίκος συμπεριέλαβε στις συλλογές του το 1814, τα γλυπτά του Ναού της Αφαίας στην Αίγινα. Μια ένδειξη για τη φιλότεχνη ιδιοσυγκρασία του έχουμε με την επιστολή του Άγγλου αρχαιολόγου Charles Robert Cockerell -μέλους της ομάδας που ανακάλυψε τα Αιγινείτια γλυπτά-, προς τους συμπατριώτες του, οι οποίοι τον κατηγορούσαν για φιλοβαυαρική στάση.

"Ο συντάκτης αυτών των γραμμάτων και ο συνεργάτης του κύριος Foster -τόνιζε ο Cockerell- δεν αισθάνονται, καθόλου πως έχουν παραβεί το καθήκον τους. Παρόλο που απέτυχε η πραγματοποίηση του έντονου πόθου τους να εξασφαλίσουν αγάλματα για την πατρίδα τους, μπορεί να τους αρκεί η παρήγορη βεβαιότητα, πως τα αγάλματα βρίσκονται τώρα στα χέρια ενός ηγεμόνα που είναι ανυπέβλητος στην κατανόηση των καλών τεχνών. Και πως πρόκειται για μιά χώρα, που είναι δοσμένη σε αυτή τη μεγάλη και γεμάτη ανάταση τέχνη όσο καμιά άλλη".¹¹

Μετά την απόχτηση των προαναφερόμενων ευρημάτων ο Λουδοβίκος ανέθεσε στο Δανό γλύπτη Bertel Thorwaldsen να τα συντηρήσει, αποκαθιστώντας τα μέρη που τους έλειπαν, ενώ παράλληλα άρχισε να αναζητάει αρχιτέκτονες για τη δημιουργία της Walhalla και της Γλυπτοθήκης, όπου επρόκειτο να εκτεθούν.¹² Η ευχέρεια που του παρείχετο ως διαδόχου του θρόνου, μα και η φήμη που απόχτησε με τον καιρό ως προστάτης των γραμμάτων και των τεχνών, του παρείχε τη δυνατότητα επιλογής ανάμεσα σε πολλούς και αξιόλογους καλλιτέχνες, που επισκέπτονταν τη Βαυαρική Αυλή και επιδίωκαν να κερδίσουν την εύνοιά του. Την ανέγερση του Γερμανικού Πανθέου και της Γλυπτοθήκης είχαν ήδη αναλάβει οι αρχιτέκτονες Haller von Hallerstein (1774-1817)¹³ και Carl von Fisher (1782-1820).¹⁴ Ο πρώτος αφού πήρε μέρος στις ανασκαφές της Αίγινας (1811) και της Φιγαλείας (1914), απόδωσε τα σχέδια σε μεγαλόπρεπο ναοκλασικό ύφος, επηρεασμένος από τα ευρήματα της Αφαίας και των Βασσών. Ανάλογη επιβλητικότητα χαρακτήριζε και τα σχέδια του Fisher, μη μπορώντας ωστόσο ούτε ο ένας, ούτε ο άλλος, να ενθουσιάσουν το μέλλοντα Ηγεμόνα. Την ανάθεση κέρδισε ο Leo von Klenze (1784-1864), το όνομα του οποίου συνδέεται επί της βασιλείας του Όθωνα, με το πολεοδομικό σχέδιο των Αθηνών και τη συντήρηση των μνημείων της Ακρόπόλεως.¹⁵

Μια από τις μεγαλύτερες φιλοδοξίες του Λουδοβίκου Α' ήταν να αποκτήσει το Μόναχο τη λαμπρότητα και την αίγλη της κλασικής Αθήνας, γεγονός που αντιλαμβανόταν ως "Ιερή πολιτιστική υποχρέωση".¹⁶ Ο τρόπος εξ άλλου με τον οποίο κατανοούσε το παρελθόν και την πνευματική δημιουργία γενικότερα, πέρα από ιδεολογικές ή άλλες σκοπιμότητες, υπήρξε όπως προαναφέρθηκε, εντελώς διαφορετικός από εκείνον των εκάστοτε εστεμμένων της Ευρώπης (ιδιαίτερα των Γάλλων), έτσι που φανέρωνε έναν ιδιόμορφο εκλεκτισμό με ρομαντικές προεκτάσεις.¹⁷ "...Όλες του οι παρατηρήσεις για τις εργασίες μου, -τόνιζε ο Klenze- είχαν την απaráλλαχτη σφραγίδα μιάς άποψης της τέχνης, που έφτανε τόσο μακριά, πέρα από το συνηθισμένο μέτρο της καθημερινότητας, ώστε σε μένα που εδώ και πέντε χρόνια στο Κάσελ δεν έβλεπα και άκουγα, παρό γαλλικούς τρόπους, σχολαστικότητες και μικροπρέπειες, να προκαλέσουν μεγάλη συγκίνηση."¹⁸

Το 1816, ο νέος ευνοούμενος αρχιτέκτονας διορίστηκε Διευθυντής των Κτιρίων της Αυλής, αντικαθιστώντας τον Andrea Gartner (1792-1847), ενώ παράλληλα με τα σχέδια για τη Walhalla και τη Γλυπτοθήκη ανέλαβε και την αναμόρφωση της Βαυαρικής πρωτεύουσας. Η όλη μελέτη περιλάμβανε σειρά νεοκλασικών κτισμάτων, όπως η Ruhmeshalle και τα Propylaen, πλατείες σαν τις Königsplats και Odeonsplats και λεωφόρους, όπως η Ludwigstrasse (νότια).¹⁹ Για την τοποθεσία της ανέγερσης της Walhalla διατυπώθηκαν πολλές προτάσεις, η δε θεμελίωση της έγινε δεκαέξι χρόνια μετά από την προκήρυξη του σχετικού διαγωνισμού, στις 18ο Οκτωβρίου 1830, επ' ευκαιρία της επετείου της Μάχης των Εθνών.²⁰

Κτισμένος στην πλαγιά ενός λόφου, σε υψόμετρο 411 μέτρων και 96 μέτρα ψηλότερα από την κύτη του Δούναβη λίγο έξω από το Regensburg (Ρατιβόνη), ο "Ναός των Εκλεκτών" θεωρείται το επιβλητικότερο από τα δημιουργήματα του Klenze,

σε δωρικό ρυθμό, κατά τα πρότυπα του Παρθενώνα. Οι δύο μετόπες -έργο του γλύπτη Ludwig Schwanthaler (1802-1848)- αναφέρονται στη "Γκερμάνια" μετά τον απελευθερωτικό πόλεμο του 1813-1815, (νότια) και στη νίκη του Αρμίγιους κατά των Ρωμαίων (βόρεια). Ανάλογη αρχαιοπρεπή διακόσμηση συναντάμε και στο εσωτερικό. Εδώ δεσπόζουν τα αγάλματα των "Walkuren",²¹ φιλοτεχνημένα από τον Cristian Rauch (1777-1857), και ο ανδριάντας του Λουδοβίκου Α', που είναι περιτριγυρισμένος από πενήντα προτομές ηρώων και προσωπικοτήτων της Γερμανίας. Ολα έχουν σμιλευτεί σε μάρμαρο Καρράρας.

Με τη Γλυπτοθήκη, που ολοκληρώθηκε το 1834, έχουμε ένα άλλο χαρακτηριστικό δείγμα της νεοκλασικής άποψης του Klenze για την αρχιτεκτονική, ο ρυθμός του οποίου ανταποκρίνεται πλήρως στη λειτουργία του ως Μουσείου αρχαιοτήτων. Το οικοδόμημα συγκροτούν τα ελαφρώς προωθημένα Προπύλαια από οκτώ Ιωνικούς κίονες και αέτωμα, σε απόδοση του Johann Martin Wagner, και οι δύο χαμηλότερες πτέρυγες εκατέρωθεν, όπου στη θέση των παραθύρων σχηματίζονται κόγχες.

Οκτώ χρόνια μετά την ανάληψη του Θρόνου, ο Λουδοβίκος προκήρυξε διαγωνισμό για τη δημιουργία της Ruhmeshall ("Στοά της Δόξας") στη Theresienwiese του Μονάχου. Το μνημείο είναι αφιερωμένο στη μνήμη των διακεκριμένων Βαυαρών. Την κατασκευή του ανέλαβε και πάλι ο Klenze, που κλήθηκε να αυτοσχεδιάσει πάνω στο πρότυπο της "Walhallas", τροποποιώντας όμως εξ ολοκλήρου την κύρια υποδομή. Πρόκειται για δωρική μαρμάρινη στοά σε σχήμα "Π", η οποία στήθηκε σε βάση ύψους τεσσάρων μέτρων και μήκους εξήντα επτά. Κάθε πτέρυγα (μήκους 31 μέτρων) περιλαμβάνει σαράντα έξι κίονες, ύψους επτά μέτρων, τα δε αέτωμα και η ζωφόρος κοσμούνται από γλυπτά του Ludwig Schwanthaler. Στο εσωτερικό της βρίσκονται τοποθετημένες ογδόντα προτομές επιφανών Βαυαρών, ενώ εξωτερικά περιστοιχίζει από τις τρεις πλευρές της το κολοσσιαίο μπρούτζινο άγαλμα της "Bavaria",²² προστάτιδας και συμβόλου του μεγαλείου της χώρας.

Επιδιώκοντας να διακοσμήσει την περιοχή, γύρω από τη Γλυπτοθήκη με εξ ίσου επιβλητικά κτίσματα, ήδη από το 1816, ο Λουδοβίκος είχε αναθέσει στον Klenze τη διαμόρφωση της Königsplatz. Αν και τα αρχικά του σχέδια προέβλεπαν τα Προπύλαια και το Ναό των Αγίων Αποστόλων, σε δωρικό και κορινθιακό ρυθμό αντίστοιχα, τη σφραγίδα του δημιουργού της Walhallas φέρει μόνο το πρώτο, αφού στη θέση του δεύτερου αναγέρθηκε από τον Ziebland το κίριο των καλλιτεχνικών εκθέσεων.²³ Για να εξισορροπήσει τη διαφορά ύψους μεταξύ της Γλυπτοθήκης και της Βασιλικής Πανακοθήκης, ο Klenze πειραματίστηκε πάνω σε πολλά σχέδια. Η τελική πρόταση, διατυπωμένη μετά την παραιτήση του φιλότεχνου Ηγεμόνα από το Θρόνο (1848), αναφέρεται στη δημιουργία μιας κεντρικής, λιτής εισόδου σε δωρικό ρυθμό, που συγκρατούν δεξιά και αριστερά δύο μεγαλειώδεις πύργοι-πυλώνες.

Τα Προπύλαια, "...ένα μνημείο της ανόδου του ακριβού μου γιού 'Οθωνα στο Θρόνο της Ελλάδας",²⁴ όπως τα χαρακτήρισε ο ίδιος ο Λουδοβίκος, θεμελιώθηκαν το 1854, για να εγκαινιαστούν οκτώ χρόνια αργότερα, στις 18 Αυγούστου 1862.²⁵

Ανεξάρτητα από την υλοποίηση ή όχι της μεγαλεπήβολης επιθυμίας του να αναδείξει το Μόναχο σε "Αθήνα στις όχθες του ποταμού 'Ισαρ" και να δημιουργήσει τις κατάλληλες προϋποθέσεις για την ανάπτυξη στον τομέα του πολιτισμού, ο Λουδοβίκος Α' αποδείχτηκε ταυτόχρονα στην πράξη κι ένας ρομαντικός Φιλέλληνας.²⁸

Με την έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης, ανατρέχοντας νοσταλγικά στους Αγώνες των Γερμανών απέναντι στο Βοναπάρτη, σημείωνε συγκινημένος:

"Ελληνες! την πάλη παλέψετε του Θανάτου!

Αγνοημένοι απ' ολόκληρο τον κόσμο
 στου δειλινού παλέψετε το πορφυρό λυκόφως
 που στα ερείπια της Ελλάδος πέφτει...
 Αυτός που έσωσε τη Γερμανία
 θα βοηθήσει την Ελλάδα.
 Δεν σπάσαν το ζυγό οι ηγεμόνες.
 Εκείνος τα δεσμά σας θα τσακίσει
 Ο Παντοδύναμος που ακόμα υπάρχει.²⁷

Παρακολουθώντας την έκβαση του Αγώνα, συμμετείχε σε επιτροπές υποστήριξης κι ενίσχυσής του, με το να συγκεντρώνει χρήματα και πολεμοφόδια. Οργάνωσε σώματα εθελοντών με προορισμό την Ελλάδα. Προέβλεψε τα σχετικά με την περίθαλψη των προσφύγων αλλά και φρόντισε για την εκπαίδευση των προσφυγοπαίδων, ιδρύοντας και συντηρώντας σχολεία, όπως αυτό της πόλης του Μονάχου, με δάσκαλο τον Ιερωμένο Μιχαήλ Αποστολίδη.²⁸

Ανάλογες πρωτοβουλίες ή πολιτικές παρεμβάσεις του σημειώθηκαν και με την εκλογή του γιού του Όθωνα ως Βασιλέως της απελευθερωμένης Ελλάδας, καθώς τόσο στην περίοδο της Αντιβασιλείας όσο και επί της βασιλείας του, επεδίωξε να προσεγγίσει περισσότερο τον Ελληνικό χώρο, προκειμένου να δημιουργήσει τη δυνατότητα ανάπτυξης ισχυρών πολιτιστικών δεσμών, μεταξύ της Βαυαρίας και της Ελλάδας.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Ποίημα γραμμένο από το Λουδοβίκο Α' της Βαυαρίας στα 1804. Βλ. Βολφ Ζάιντλ: "Οι Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Εκδοτική 1984. Μετ. Δημ. Ηλιόπουλου. Σελ.28,29.
 2. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Ζαχαρία Παπαντωνίου από το βιβλίο του "Όθων". Αθήναι 1934. Σελ.95.
 3. Εκτός από το Λουδοβίκο Α', προστάτες των γραμμάτων και των τεχνών αναδείχθηκαν και οι επόμενοι Ηγεμόνες της Βαυαρίας, από τη Δυναστεία των Wittelsbach. Ο Μαξιμιλιανός Β', γιός του Λουδοβίκου, που τον διαδέχτηκε στο Θρόνο μετά την παραίτησή του, λόγω των σκανδάλων που προκάλεσε η σχέση του με τη χορεύτρια Λόλα Μοντέζ, συνέβαλε επίσης στον εξωραϊσμό της πόλης του Μονάχου, καθώς επί της Βασιλείας του θεμελιώθηκαν το πρώτο Εθνικό Μουσείο και το Maximilianeum (κέντρο κουλτούρας και υποδοχής υποτρόφων φοιτητών).
Περισσότερο εκλεκτικός και "ματαιόδοξος", ως προς τις φιλοδοξίες του και τις πνευματικές του ανησυχίες, υπήρξε ο γιός του Μαξιμιλιανού, Λουδοβίκος Β', ο προστάτης του μουσικοσυνθέτη Ριχάρδου Βάγκνερ, που η ανέγερση πολυτελών πύργων και παλατιών, όπως το Λίντερχοφ και το Νούσβανστάϊν, στα περίχωρα του Μονάχου, αποδυνάμωσε την οικονομία της Βαυαρίας και έθεσε σε κίνδυνο την αυτονομία της.
Με χορηγία του Λουδοβίκου Β', ο οποίος τέθηκε υπό περιορισμό λόγω "παραφροσύνης" έως το θάνατό του -αναφέρεται ότι αυτοπυροβολήθηκε κοντά στη λίμνη Στάρνμπερκ-, κτίστηκε και λειτούργησε το Θέατρο Μπαϊρόουτ στην ομώνυμη πόλη, προορισμένο να ανεβάζει αποκλειστικά τις όπερες του ευνοούμενού του, Ριχάρδου Βάγκνερ. Για τις πνευματικές ανησυχίες του Λουδοβίκου Β', τη ρομαντική ιδιοσυγκρασία του και τις προεκτάσεις της στα πολιτιστικά δρώμενα στο Μόναχο και την ευρύτερη περιοχή της Βαυαρίας. Βλ. σχετ. Kurt Hommel: "Die Separatvorstellungen von König Ludwig II. von Bayern". Munchen 1963.
 4. Βλ. Βολφ Ζάιντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ. 1. Σελ.25.
 5. Βλ. Hans Arthur Thies: "König Ludwig I. und die Schönheiten seiner Galerie". Munchen 1970. Σελ. 16 κ.εξ.
 6. Χαρακτηριστικό ποίημα του Λουδοβίκου Α', όπως το παραθέτει ο W. Seidl.

"Δώρο ουρόντων Θεών θα επιθυμούσαν οι πολλοί
σε χρυσάφι πέτρες να μεταμορφώσουν, όποτε θέλουν.
Αντίθετα όμως εγώ, αλλιώς το πράττω,
μοχθώντας να αγοράζω με χρυσάφι βαρύ
παλιά λιθάρια".
- Βλ. W. Seidl: "Bayend in Griechenland. Die Geschichte eines Abenteuers". Munchen 1965. Σελ.23.
7. Βλ. Egon Casar Conte Corti: "Ludwig I. von Bayren". Munchen 1960. Σελ.155,6.
 8. Walhalla. Κατοικία του Οντίν, πατέρα των Θεών στη Σκανδιναβική μυθολογία. Στη Walhalla, σύμφωνα με το σχετικό μύθο, κυριαρχούσαν η χαρά της ζωής και της δημιουργίας.
 9. Johann Martin von Wagner (1777-1851): Γερμανός γλύπτης. Διδάχτηκε τη γλυπτική από τον πατέρα του Γιόχαν Πέτερ, καλλιτέχνη της Αυλής του Βίρτσμπουργκ, και σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία της Βιέννης. Στα 1808 συνδέθηκε με το Λουδοβίκο, που τον έστειλε στη Ρώμη ως προσωπικό του πράκτορα, για εμπόριο έργων τέχνης. Έργα του υπήρξαν οι μακέτες για τη ζωφόρο της Βαλχάλλας, το αέτωμα της Γλυπτοθήκης, τα γλυπτά της "Πύλης της Νίκης" και

τα ανάγλυφα της Σχολής Ιππασίας του Μονάχου. Το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του το πέρασε στη Ρώμη, όπου και πέθανε. Σημαντικός αριθμός έργων και σχεδίων του εκτίθονται στο "Μουσείο Γιόχαν Μαρτίν Βάγκνερ" της πόλης του Βίρτσμπουργκ.

10. Τα παραπάνω ευρήματα ανακάλυψαν τα μέλη της Γερμανικής αποστολής, Otto Magnus von Stackelberg και Haller von Hallerstein σε συνεργασία με τον Άγγλο αρχαιολόγο Charles Robert Cockerell, το 1811. Μετά τη μεταφορά τους στην Αθήνα αποφασίστηκε να εκτεθούν για δημοπρασία στην Ζάκυνθο. Ο Wagner, ως πράκτορας του Λουδοβίκου Α', κατόρθωσε να "κτυπήσει" τη δημοπρασία, διαθέτοντας εβδομήντα χιλιάδες γκούλντεν. Βλ. σχετ. Ch. Bracken: "Κυνηγοί αρχαιοτήτων στην Ελλάδα". Εκδ. Π.Δ. Γεωργίου. Θεσσαλονίκη χ.χ. Σελ.217-310. Μετ. Λίζας Λάμπρου. Βλ. επίσης Κυριάκου Σιμόπουλου: "Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα". Τομ.Γ (1810-21). Αθήνα 1985. Σελ. 132-141.

11. Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 37.

12. Βλ. Horst Ludwig: "Munchner Malerei im 19 Jahrhundert". Hirmer. Munchen 1978. Σελ. 16.

13. Freiherr Karl Haller von Hallerstein (1774-1817): Γερμανός αρχιτέκτονας. Αρχικά εργάστηκε ως επιθεωρητής δημοσίων έργων στη Νυρεμβέργη. Από το 1808 ταξίδεψε στην Ελλάδα, όπου έλαβε μέρος στις αρχαιολογικές ανασκαφές της Αιγίνης και της Φιγαλείας. Έκανε πολλά σχέδια για διάφορα υπό ανέγερση οικοδομήματα του Μονάχου, χωρίς όμως αυτά να εκτελεστούν. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα, αρρώστησε από ελώδη πυρετό και πέθανε στη Θεσσαλία το 1817.

14. Carl von Fisher (1782-1820): Γερμανός αρχιτέκτονας από το Μανχάϊμ. Αρκετά νέος εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, αναλαμβάνοντας το σχεδιασμό του "Hoftheater" και της Γλυπτοθήκης. Σε αυτόν αποδίνεται μόνο το πρώτο, σε παλλαδιανό στυλ, που ύστερα από πυρκαγιά ανοικοδόμησε ο ομότεχνος του Leo von Klenze.

15. Βλ. O. Hederer: "Leo von Klenze". Munchen 1964. Σελ. 80κ.εξ.

16. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Εκδοτικός Οργανισμός Μέλισσα. Αθήνα 1976. Τομ. 3. Σελ. 64.

17. Βλ. Rudolf Oldenbourg: "Die Munchner Malerei im 19 Jahrhundert. 1 Teil: Die epoche Max Josephs und Ludwigs I". Bruckmann. Munchen 1983. Σελ. 4.

18. Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 39.

19. Τα κτίρια των Πανεπιστημίων, νεο-ρομανικού ρυθμού, είναι του Gartner (βόρεια μεριά του δρόμου).

20. Βλ. Παναγιώτη Καναλλόπουλου: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος". Εκδ. Γιαλελής 1976. Τομ. VIII. Σελ. 610.

21. Walkuren: Θεότητες της Γερμανικής μυθολογίας, "μούσες" του Ριχάρδου Βάγκνερ στην τετραλογία του, "Το δαχτυλίδι των Νιμπελούγκεν".

22. Η σύλληψη ανήκει στον Schwanthaler. Το "χύσιμο" του έργου σε χαλκό από το Φρειδερίκο Φον Μύλλερ κράτησε τέσσερα χρόνια, όταν δε έγιναν τα αποκαλυπτήρια, ο δημιουργός του είχε πεθάνει. Το σύμπλεγμα αποτελείται από μια γυναικεία μορφή, που στο ένα της χέρι κρατάει στεφάνι και στο άλλο ξίφος, και από το λιοντάρι, το οποίο ήταν το έμβλημα της Βαυαρίας και του Βασιλικού Οίκου των Wittelsbach.

23. Οι εργασίες ανοικοδόμησης της Βασιλικής Πινακοθήκης διάρκεσαν από το 1838 έως το 1848. Σήμερα στεγάζει το Μουσείο Αρχαιοτήτων. Στον Ziebland αποδίνεται επίσης η "Basillica" ή Εκκλησία του Αγίου Μπονιφάτσιους, στην Καρλστράσσε. Ο ναός των Αγίων Αποστόλων τελικά δεν αναγέρθηκε.

24. Βλ. Παναγιώτη Καναλλόπουλου: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 20. Σελ. 609.

25. "...Την ώρα που Βαυαροί ζωγράφοι χάραζαν τα ονόματα των Ελλήνων Αγωνιστών, πάνω στα Προπύλαια του Μονάχου, Έλληνες Επαναστάτες γκρέμιζαν τη Βαυαρική Δυναστεία από το Θρόνο της." Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 255.

26. "Τα κριτήριά του για το ωραίο, διαμορφώθηκαν την εποχή του κλασικισμού, που τον προώθησε και τον ανέδειξε. Στα χρόνια που ακολούθησαν, εντυπωσιασμένος από τον Αγώνα των Ελλήνων επιστρέφει στο παρελθόν τους, που αξιολογεί με βάση το θρησκευτικό βίωμα, τον ιδεαλισμό και το ρομαντισμό". Βλ. Winfried Frheiherr von Polnitz: "Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner". Munchen 1929. Σελ.205.

27. Βλ. W. Seidl: "Bayern..." οπ. και σημ. 7.

28. Βλ. σχετ. J.N. Sepp: "Ludwig Augustus Konig von Bayern". Regensburg 1903. Σελ.395κ.εξ. Βλ. επίσης W. Barth: "Die Philhelleneneit". Munchen 1965.

II. Τα Οθωνικά χρόνια:

(Ιστορικό, κοινωνικό και πνευματικό υπόβαθρο)

Η μακρά διάρκεια της Οθωνικής Μοναρχίας (1833-1862), έρχεται να συμπέσει ιστορικά με τα πρώτα βήματα και τις εκφάνσεις της Νεοελληνικής τέχνης. Μέσα στις τρεις αυτές δεκαετίες, η γενιά των καλλιτεχνών που ανδρώθηκε στην Επανάσταση, θα κλιθεί να εκφραστεί σύμφωνα με τις καινούριες συνθήκες και τα οράματα, άλλοτε μιμούμενη κάπως "αδέξια" τους μορφοπλαστικούς τύπους και τις τάσεις που είχαν καθιερωθεί στα Ευρωπαϊκά κέντρα κι άλλοτε αφομοιώνοντάς τους με κριτική διάθεση, προτείνοντας μια διαφορετική οπτική, όπου κυριαρχεί η πρωτοτυπία και το προσωπικό ιδίωμα.

Πριν προχωρήσουμε στην ανάλυση και αξιολόγηση της πορείας της νεοελληνικής εικαστικής δημιουργίας, θεωρούμε σκόπιμο -χωρίς τούτο να σημαίνει ότι αμφισβητούμε την αυτονομία και την ιδιαιτερότητά της-, να την αντιμετωπίσουμε (αν όχι να την κατανοήσουμε), μέσα στα πλαίσια των ιδιόμορφων όρων της Μεταεπαναστατικής πραγματικότητας, όπως αυτή προβάλλεται στον ευρύτερο ιστορικό, κοινωνικό και ιδεολογικο-πνευματικό χώρο.

Διαπιστώθηκε, πως ήδη από την περίοδο της Κυβερνήσεως Καποδίστρια, συνολικά το μοντέλο της κοινωνίας άρχισε να διαμορφώνεται σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα, διαμόρφωση που βέβαια απέβλεπε στο να καλύψει όλες τις σύγχρονες απαιτήσεις. Οι εν λόγω προσανατολισμοί γίνονται σαφέστεροι κατά τα Οθωνικά χρόνια, καθώς σχηματοποιείται σε ορισμένη πλέον μορφή η ρευστή και συνάμα γεμάτη πρωτόγνωρες δυναμικές, κατάσταση, που η Επανάσταση είχε προϋποθέσει ως διαδικασία ανατροπής της παλιάς τάξης πραγμάτων. Για το κατά πόσο τώρα επέτυχε ή απέτυχε στους στόχους της η Επανάσταση, είναι δύσκολο να εκτιμηθεί χωρίς δισταγμούς, εφ' όσον ανεξάρτητα από τους ξεκάθαρους όρους που αυτή έθεσε, (όπως για παράδειγμα την αποτίναξη του Οθωμανικού ζυγού και την Εθνική κυριαρχία), αρκετοί παράγοντες, ως επί το πλείστον απροσδιόριστοι, αλλά και αναπόφευκτες διαμεσολαβήσεις έμελλε να συμβάλλουν αποφασιστικά στις εξελίξεις. Είναι χαρακτηριστικό πως τόσο στην εκλογή του Καποδίστρια έμμεσα, όσο και σε εκείνη του Όθωνα άμεσα, ο ξένος παράγοντας έπαιξε τον κύριο ρόλο. Έτσι, παρ' ότι το Ελληνικό Κράτος, όπως αυτό συστήθηκε επίσημα με βίαση τα συμφωνηθέντα στη Συνθήκη του Λονδίνου (Μάρτιος 1832), αποδεσμεύτηκε από τον παρεμβατισμό της "Υψηλής Πύλης", τη διευθέτηση των Ελληνικών υποθέσεων ανέλαβε η Ευρωπαϊκή "Κηδεμονία". Αυτή καθόρισε τα σύνορά του, (αφήνοντας έξω από τα γεωπολιτικά του όρια μερικούς από τους πιο σημαντικούς πυρήνες του προ-επαναστατικού Ελληνισμού, όπως τη Θεσσαλία, την Ηπειρο, τα Επτάνησα και την Κρήτη), τη διεθνή του θέση αλλά και την κατεύθυνση του πολιτεύματος, που έμμεσα έλεγχε. Επιπλέον, τα στρατιωτικά και οικονομικά συμφέροντα των Τριών "Προστάτιδων" Δυνάμεων στην Ανατολική Μεσόγειο και η γεωγραφική θέση της Ελλάδας, υποβοηθούσαν και πάλι την εμπλοκή τους στο "παιγνίδι" των παρεμβάσεων, που κατά συνέπεια ερχόταν να επηρεάσει και την Ελληνική εξωτερική πολιτική. Με δεδομένες τις τρέχουσες εξελίξεις, οι οποίες έφεραν την Οθωμανική Αυτοκρατορία ακόμη πιο αποδυναμωμένη, από τη μιά, και ένα περιορισμένο στο ένα τρίτο περίπου της Ελληνικής επικράτειας, Κράτος εν τη γεννήση, από την άλλη, η Βρετανία συνέχιζε να θεωρεί την περιοχή σταυροδρόμι προς την Ινδία. Ανάλογες βλέψεις είχαν και η Γαλλία με τη Ρωσία, καθώς η πρώτη, στα πλαίσια του ανταγωνισμού της με την Αγγλία, προσπαθούσε να δημιουργήσει στον Ελληνικό χώρο προγεφύρωμα με την

Αίγυπτο, ενώ η Ρωσία αναζητούσε συνεχώς και με κάθε τρόπο, διέξοδο προς το Αιγαίο και τη Μεσόγειο.

Στην εξάρτηση της Ελληνικής εξωτερικής πολιτικής από τα Ευρωπαϊκά κέντρα, συνέβαλε επίσης το γεγονός του οικονομικού ελέγχου, που ασκήτο από μέρους των Ευρωπαίων, εφ' όσον η οικονομία του Κράτους -αρχικά τουλάχιστον- στηριζόταν αποκλειστικά στον εξωτερικό δανεισμό.

Ανάλογες παρεμβάσεις διαπιστώνονται όμως και στην εσωτερική πολιτική, οι οποίες μάλιστα εκδηλώθηκαν από την αρχή, κυρίως στο σχηματισμό του πολιτεύματος. Τους παραδοσιακούς θεσμούς που λειτούργησαν επί τέσσερους αιώνες σε επίπεδο κοινοτήτων, με κύριους ρυθμιστές τους προκρίτους, τον κλήρο και τους οπλαρχηγούς (αργότερα στα χρόνια της Επανάστασης), ερχόταν να αντικαταστήσει ένα συγκεντρωτικό, γραφειοκρατικό σύστημα, ευθυγραμμισμένο σύμφωνα με τα δυτικά πρότυπα. Έτσι, τόσο στην περίοδο της Αντιβασιλείας όσο και σε εκείνη της Απόλυτης Μοναρχίας, το κέντρο αποφάσεων αποτελούσε αποκλειστικά το Παλάτι, από τους κύκλους του οποίου απέρρεαν οι κάθε μορφής εξουσίες. Ενδιαφέρον προκαλεί επίσης το ότι, ακόμη και μετά την Επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843, που απαίτησε και επέτυχε την εφαρμογή του Κοινοβουλευτικού πολιτεύματος, η κύρια κατεύθυνση των πολιτικών κομμάτων καθώς και ο χαρακτήρας της αντιπολιτευτικής τους δράσης, δεν έπαυαν να ρυθμίζονται με βάση τα Ευρωπαϊκά συμφέροντα και τις θέσεις για το συγκεκριμένο χώρο, των Κυβερνήσεων των Κρατών που τις αντιπροσώπευαν. Όπως επισημαίνει ο Τάσος Βουρνάς, ήδη από το 1825, ο σχηματισμός των τριών Εθνικών κομμάτων, τα οποία δεν ήταν "ούτε κόμματα πολιτικών ιδεών, ούτε προσωποπαγή",¹ προσανατολίζονταν προς τα συμφέροντα των "Προστάτιδων" Δυνάμεων και την εξωτερική τους πολιτική.

Ωστόσο, αν επιχειρήσουμε να δώσουμε μια εξήγηση σε ότι αφορά αυτή την, όχι χωρίς επιφυλάξεις, προσκόλληση στις Δυτικές συνθήκες, την πρακτική και τους προσανατολισμούς, μπορούμε να σταθούμε αφ' ενός στις μεταεπαναστατικές προσδοκίες των Ελλήνων για τη διεύρυνση των συνόρων του Κράτους, με την προσάρτηση των υπολοίπων υποδούλων περιοχών της Ελληνικής επικράτειας, και αφ' ετέρου στις πεποιθήσεις τους για την ύπαρξη ισχυρών δεσμών μεταξύ Ελλάδας και Ευρώπης, όπως αυτές εκφράστηκαν ιδίως από τους λόγιους, εκπροσώπους των ιδεών του Διαφωτισμού.

Ο βαθμός κατανόησης των εν λόγω αιτιών δεν μπορεί να παραβλέψει τις μεταξύ τους σχέσεις. Το μήνυμα της "Μεγάλης Ιδέας", έτσι ακριβώς όπως εκφράστηκε και εκτιμήθηκε μέσα στο χρόνο, αναμφισβήτητα περιείχε, τόσο τον πόθο της απελευθέρωσης των Χριστιανών από τους Οθωμανούς -με την προεπαναστατική σημασία του-, όσο και τη διάθεση προβολής από μέρους των Ελλήνων, του αρχαίου κλασσικού παρελθόντος τους και των οφειλών της Δύσης όσον αφορά τη διαχρονική του αξία και τις επενέργειές της στις διαδικασίες ανάπτυξης των κοινωνικών και πολιτιστικών δομών, για να τεθεί τελικά υπό μορφή απαίτησης της Ευρωπαϊκής συναίνεσης.² Δεν πρέπει να παραβλέπεται επίσης το ότι τη συγκεκριμένη περίοδο η Ευρωπαϊκή κουλτούρα, με το να θεωρείται ως φορέας του καινούριου, αποτελούσε συγχρόνως και το κάτοπτρο, μέσα από το οποίο οι Έλληνες αναγνώριζαν το παρελθόν τους, μορφοποιημένο βάση των πίο διαδεδομένων και πρωτοποριακών αντιλήψεων της εποχής, όπως του Κλασικισμού, του Διαφωτισμού και του Ρομαντικού ιδεαλισμού εν γένη. Σύμφωνα με τις παραπάνω προοπτικές, πολύμορφες μεταλλαγές σημειώνονται σε ολόκληρο το φάσμα των δραστηριοτήτων και των ιδεών, από την πρώτη κι όλας δεκαετία. Ειδικότερα σε ότι αφορά τις

ανακατατάξεις στην παιδεία, που ως ένα βαθμό επηρεάζονται και από τον κοινωνικό μετασχηματισμό,³ εδώ ο ρόλος της δυτικής επιρροής αντικατοπτρίζεται ως επί το πλείστον στο καθιερωμένο από τον Όθωνα, εκπαιδευτικό σύστημα.

Αμέσως μετά την άφιξη των Βαυαρών, η Αντιβασιλεία διόρισε, όπως και επί Καποδίστρια, επιτροπή εμπειρογνομώνων, αποτελούμενη κυρίως από λογίους της διασποράς και εκπαιδευτικούς, με σκοπό να μελετήσουν την υπάρχουσα κατάσταση της εκπαίδευσης στο σύνολο της επικράτειας. Αυτή ανέλαβε να εκτιμήσει την καταλληλότητα των προγραμμάτων και να προτείνει συγκεκριμένα μέτρα για τη βελτίωση της παιδείας γενικότερα, προβλέποντας εκτός από την οργάνωση της Στοιχειώδους και της Μέσης εκπαίδευσης, την ίδρυση Πανεπιστημίου, με τέσσερις Σχολές, (Ιατρικής, Φιλοσοφίας, Θεολογικής και Νομικών Επιστημών).

Μέσα σε τρία χρόνια (1834-37) ολοκληρώθηκε το σχετικό νομοσχέδιο, που όριζε το εκπαιδευτικό σύστημα σε τέσσερις βαθμίδες: το επτατάξιο δημοτικό σχολείο ή "Σχολείο του λαού", με απλοποιημένο πρόγραμμα, το τριτάξιο "Ελληνικό σχολείο", γενικής κατεύθυνσης, το τετρατάξιο "Γυμνάσιο", στο οποίο εισάγονταν με εξετάσεις οι απόφοιτοι του Ελληνικού και το Πανεπιστήμιο. Στο τελευταίο μπορούσαν φοιτήσουν κατά βούληση ελεύθερα οι τελειόφοιτοι του "Γυμνασίου", γεγονός που αποδεικνύει και τη σπουδαιότητα της τρίτης βαθμίδας στην εκπαιδευτική πυραμίδα. Ιδρύθηκαν επίσης το "Διδασκαλείο" (1834), με προορισμό την κατάρτιση των διδασκόντων σε παιδαγωγικά θέματα, το "Σχολείο των Τεχνών" (1836), που προβλεπόταν να λειτουργεί τις Κυριακές και τις εορτές για την ανάδειξη αρχιτεχνιτών και αρχιτεκτόνων, ένα ωδείο "εις το οποίο εμπορούν να διδάσκονται ανεξόδως όσοι έχουν κλίση εις την ψαλτικήν και ιδίως την χορωδία"⁴ (1837) και τα δύο Ναυτικά Ελληνικά Σχολεία της Σύρου και του Ναυπλίου (1837).

Κυρίαρχο στοιχείο της συγκρότησης του εκπαιδευτικού συστήματος αλλά και της παιδαγωγικής διδασκαλίας που επιλέχτηκε κατά την Οθωνική περίοδο, είναι η προσπάθεια ευθυγράμμισής του με τα αντίστοιχα του εξωτερικού⁵ και ιδιαίτερα της Γερμανίας. Ενώ όμως το Γερμανικό εκπαιδευτικό σύστημα, διαμορφωμένο μετά από μακρά περίοδο πειραματισμών, μελετών και εμπειρίας, είχε πετύχει τους στόχους του, με αποτέλεσμα να αποκτήσει τη φήμη του αρτιότερου ίσως στην Ευρώπη,⁶ το αντίστοιχο Ελληνικό περιοριζόταν στους τύπους. Οι λόγοι αδυναμίας συμπίεσης βρίσκουν την ερμηνεία τους στη συνολική πορεία του νεοσύστατου κράτους, καθώς οι ανάγκες επίσπευσης της ανοικοδόμησής του, έστω και σε υποτυπώδη, πρόχειρη βάση, δεν επέτρεψαν τους γόνιμους πειραματισμούς, με παράλληλη συνεκτίμηση της υπάρχουσας κατάστασης. Αν και το βάρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας θα έπρεπε λογικά να πέσει στην πρώτη βαθμίδα ("Σχολείο του λαού"), ούτως ώστε να αναπτύσσονται οι προϋποθέσεις για μια επιτυχημένη εξέλιξη του Συστήματος, πάνω σε σωστά μελετημένη βάση, αφ' ενός η έλλειψη καταρτισμένων διδασκάλων μα και αφ' ετέρου οι αισθητές διαφορές μεταξύ των σχολείων του κέντρου και αυτών της περιφέρειας, σε θέματα οργάνωσης, δεν διευκόλυναν την ουσιαστική σύνδεσή της με την ανώτερη. Με το γεγονός εξ' άλλου ότι μονάχα η ανώτατη παιδεία ("Πανεπιστήμιο") παρέχεται δωρεάν, έστω κι αν τα δίδακτρα για τις κατώτερες βαθμίδες ήταν χαμηλά, έχουμε μία ακόμη ένδειξη για τις προθέσεις του συστήματος στο να μην ενθαρρύνει αποφασιστικά την προσέλευση της πλειοψηφίας των Ελληνοπαίδων στα σχολεία.⁷ Σε αυτό συνέβαλε βέβαια και η απουσία κινήτρων για τους πολλούς, μιά και ο ρόλος της κατώτερης και μέσης βαθμίδας ήταν εντελώς τυπικός και θεωρείτο απλώς ως σκαλοπάτι θα λέγαμε, που οδηγούσε στην Ανώτατη.⁸ Όσον αφορά τώρα τη λειτουργία του Πανεπιστημίου και εδώ δεν δικαιώθηκαν οι αρχικοί

πόθοι ισοτιμίας με τα αντίστοιχα Ευρωπαϊκά, εφ' όσον, αντί για τη σύνδεσή του με την επιστημονική έρευνα, διαπιστώνεται αποκλειστικά η εξάρτησή του από τον κρατικό μηχανισμό, για την "παραγωγή" αφοσιωμένων σ' αυτό δημοσίων υπαλλήλων. Ο σχετικά περιορισμένος αριθμός φοιτητών και η προοπτική απορρόφησης των αποφοίτων, που μπορούσαν ενδεχομένως να εξασφαλίσουν μια θέση στη νέα Ελλαδική Ολιγαρχία, απέτρεπε -αρχικά τουλάχιστον-, τη διάθεση για ριζικές μεταρρυθμίσεις που αναφέρονται τόσο στην τροποποίηση του Εσωτερικού κανονισμού, όσο και στην προαγωγή της έρευνας και γενικά της επιστήμης.

Η ισχύουσα κατάσταση φαίνεται να κλονίζεται εν μέρει με την Επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου, καθώς η δυσαρέσκεια απέναντι στους Βαυαρούς αρχίζει να γενικεύεται. Στα χρόνια που ακολουθούν έως την έξωση του Όθωνα αλλά και αργότερα,⁹ οι υιοθετηθήσες νέες ιδέες, εμπλουτισμένες από τα μηνύματα των καιρών και την αναζωπύρωση της Εθνικής, ιστορικής συνείδησης, θα επηρεάσουν σταδιακά και το χώρο του Πανεπιστημίου όπως και την παιδεία συνολικότερα και θα θέσουν υπό αμφισβήτηση τον τρόπο λειτουργίας της ή και το περιεχόμενό της.

Παράλληλα με τις εκτεταμένες ανακατατάξεις στην παιδεία και στον ευρύτερο πνευματικό χώρο σημειώνεται κάποια αξιόλογη δραστηριότητα, με πολύμορφες κατευθύνσεις και δυναμική. Ειδικότερα στη λογοτεχνία, χαρακτηριστική είναι η προσφορά των Επτανησίων ποιητών, η παρουσία των Φαναριωτών λογίων αλλά και η συμβολή των φορέων της παράδοσης, που διαμόρφωσαν ο καθένας με τα ιδιαίτερα γνωρίσματα της γραφής του, τις κυρίαρχες τάσεις και το εκφραστικό πλαίσιο της εποχής. Στην πρώτη κατηγορία ξεχωρίζουν οι φωνές του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869) και του Διονυσίου Σωλομού (1798-1857), χωρίς βέβαια να υστερούν σε περιεχόμενο και εκείνες των εκπροσώπων της "Επτανησιακής Σχολής", όπως του Αριστοτέλη Βελαωδήτη (1824-1879), του Ιουλίου Τυπάλδου (1814-1883), του Αντωνίου Μάτεση (1794-1875) ή του Γεωργίου Τερτσέτη (1800-1874).

Αν και κλασικιστής στη μορφή, με ιδιόμορφο, αρχαιοπρεπές θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε, ύφος, η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου διαπνέεται από το πνεύμα και το μελαγχολικό ηχόχρωμα του Ρομαντισμού, έτσι όπως αυτό ανταποκρίνεται σε έναν ουτοπικό ιδεαλισμό, με έντονα τα στοιχεία της αλληγορίας και της απογοήτευσης.*

"Ακούω του λυσσώντος
ανέμου την ορμήν
κτυπά με βίαν. Ανοίγονται
του ναού τα παράθυρα

κατασχισμένα...", σημειώνει ο ποιητής στην τέταρτη στροφή της Ωδής "Είς Θάνατον", για να συνεχίσει στον ίδιο "αποκαρδιωτικό" τόνο:

"Από τον ουρανόν
όπου τα μελανόπετρα
σύννεφα αρμενίζουν,
το ψυχρό της αργύριον
ρίπτει η σελήνη.

.....

Εδώ ημείς οι νεκροί
παντοτινή ειρήνη
απολαύσαμεν, άφοβοι
άλυποι, δίχως όνειρα
έχομεν ύπνον.

Σείς οι δειλοί αχνίζετε
 όταν τις ψιθυρίσει
 το όνομα του Θανάτου,
 αλλ' άνευκτος ο Θάνατος,
 άνευκτος είναι.

.....
 Τώρα, τώρα τα χείλη μου
 δύνανται να φιλήσουν
 του Θανάτου τα γόνατα.
 Να στρέψω το κρανίο μου
 δύναμαι τώρα".¹⁰

Επηρεασμένος αρχικά από τη γραφή του φίλου του Ούγκο Φώσκολο (178-1827), ο οποίος τον μύησε στον υποβλητικό παλμό και την αρμονία της, ο Κάλβος αναζήτησε στη συνέχεια το προσωπικό του ιδίωμα, αισθητό στη γλώσσα, στο ύφος και τη στιχουργία του.¹¹ Σε ολόκληρο σχεδόν το έργο του, που υπήρξε αποτέλεσμα συνδυασμού καθαρεύουσας και αρχαϊκών λέξεων ή τύπων, ο τρόπος απόδοσης, άλλοτε σε δεκαπεντασύλλαβο και άλλοτε σε ενδεκασύλλαβο, αναδεικνύει ένα μελετημένο εκλεκτισμό, ικανό να το χαρακτηρίσει, όπως και να μην επιτρέψει συνεχιστές ή καλύτερα μιμητές του.

Με την έναρξη του Ελληνικού Αγώνα και ενώ βρισκόταν στη Γενεύη, ο Κάλβος συνδέθηκε με τους Φιλελληνικούς κύκλους προκειμένου να προωθήσει τις ιδέες της Επανάστασης, για την ενίσχυση της οποίας εξέσωσε δέκα Ωδές, υπό τον τίτλο "Λύρα". Ταυτόχρονα η γραφή του πήρε μια διαφορετική απόχρωση,¹² υμνώντας τα κατορθώματα των ομοεθνών του:

"Μακράν και σκοτεινήν
 ζωήν τα παλικάρια
 μισούν. Όνομα αθάνατον
 θέλουν και τάφον έντιμον
 αντίς δια στρώμα.

.....
 Ω άγγελοι, όπου ετάχθητε
 φύλακες των δικαίων
 της Σελλαίδος σώσατε
 τα τέκνα και τον Μπότσαρη
 δια την Ελλάδα.

Επαυσε η μάχη ολότελα,
 αναχωρεί και η νύκτα.
 Ιδού τα άστρα αχνίζουσι
 και οι καθαροί λευκαίνονται
 αιθέριοι κάμποι.

.....
 Ψυχαί μαρτύρων χαίρετε.
 Την αρετήν σας άμποτε
 να μιμηθώ είς τον κόσμο,
 και να φέρω την λύραν μου
 με σας να ψάλλω".¹³

Στα 1826, επιστρέφοντας στην Ελλάδα εγκαταστάθηκε προσωρινά στο Ναύπλιο,

αποφασισμένος να λάβει μέρος στον Αγώνα. Τα γεγονότα όμως τον αποκαρδίωσαν, με συνέπεια να αποσυρθεί τελικά στην Κέρκυρα. Από εδώ άρχισε και η περίοδος της "σιωπής" του, μιας "σιωπής" που συνεχίστηκε ως το θάνατό του στο Λονδίνο το 1869.

Κατά έξι χρόνια νεώτερος του Κάλβου, ο Διονύσιος Σολωμός επηρεάστηκε και αυτός από το επαναστατικό κλίμα της εποχής και δημιούργησε έναν ποιητικό κόσμο γεμάτο ευαισθησία, λυρισμό και έξαρση, με ρομαντικές προεκτάσεις.

Σε αντίθεση με τη ρητορική και συνάμα στοχαστική φωνή του δημιουργού των "Ωδών", εκείνη του Σολωμού, χαρακτηρίζεται από την εκρηκτικότητα και τη μουσικότητά της. Ο Σολωμός είναι κλασικός όσο και ρομαντικός, δεξιότηχνης της ρίμας με εικονιστική συνάφεια μα και αλληγορικός στα νοήματά του. Τη στιχουργία του συνθέτουν προσωπικές αναζητήσεις, στοιχεία του δημοτικού τραγουδιού, της Κρητικής λογοτεχνίας αλλά και της ευρύτερης Ευρωπαϊκής πρωτοπορίας.

Την άνοιξη του 1832, ολοκλήρωσε το "Ύμνος εις την Ελευθερίαν", σε 158 στροφές, το οποίο και αποτέλεσε το πρώτο δείγμα εκτεταμένου ποιήματος, ενώ τον επόμενο χρόνο επιχείρησε το σχεδιασμό και δεύτερο, σε 166 επίσης τετράστιχες στροφές, αφιερωμένο "Εις τον Θάνατο του Λόρδου Μπάϊρον". Και τα δύο αναφέρονται στον Ελληνικό Αγώνα και αναδεικνύουν με τον παλμό και την επικαιρότητα του περιεχομένου τους, τη στάση του ποιητή απέναντι στις μεγάλες ιστορικές στιγμές και τα πεπρωμένα.

Μετα το τέλος της Επανάστασης ο Σολωμός εγκαταστάθηκε στην Κέρκυρα, εκλέγοντας έναν μοναχικό δρόμο μελέτης και περισυλλογής. Τα χρόνια που ακολούθησαν έως το θάνατό του, το ενδιαφέρον του στράφηκε στην κατανόηση της γερμανικής λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας, παράλληλα δε άρχισε να αναζητάει την ιδανική για αυτόν, μορφή γραφής. Κάτι τέτοιο φαίνεται να ανακαλύπτει με το ποίημα "Κρητικός" (1833-34), ενώ με τα επανειλημμένα σχέδιασματα των "Ελευθέρων Πολιορκημένων", (έργου που έμεινε ατελείωτο), αναμφίβολα έχουμε ξεκάθαρο το μέγεθος της αναμέτρησής του με το λόγο στα όρια θα λέγαμε της έκφρασης. έτσι ώστε να συνθέσει ένα πλάνο καταιγιστικό από τοπία και ήχους:

"Ο Απρίλης με τον έρωτα χορεύουν και γελούνε,
κι όσ' άνθια βγαίνουν και καρποί τος' άρματα σε
κλειούνε.

.....

Λευκό βουνάκι πρόβατα κινούμενο βελάζει,
και μες στην θάλασσα βαθιά ξαναπετιέται πάλι,
κι ολόλευκο εσύμιξε με τ' ουρανού τα κάλλη.
Και μες στης λίμνης τα νερά, όπ' έφτασε μ' ασπρούδα,
έπαιξε με τον ίσκιο της γαλάζια πεταλούδα,
που ευώδιασε τον ύπνο της μέσα στον άγριο κρίνο
Το σκουλικάκι βρίσκεται σ' ώρα γλυκιά και κείνο.
Μάγεμα η φύση κι όνειρο στην ομορφιά και χάρη,
Η μαύρη πέτρα ολόχρυση και το ξερό χορτάρι.
Με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει
Όποιος πεθάνει σήμερα, χίλιες φορές πεθαίνει.

.....

Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της."¹⁴

Οι ορίζοντες που άνοιξε η Σολωμική ποίηση δεν ήταν δυνατόν να περάσουν απαρατήρητοι. Γενιές συγγραφέων επηρεάστηκαν από τη δυναμική του ύφους του, με πρώτους βέβαια τους εκπροσώπους της "Επτανησιακής Σχολής", εφ' όσον η

γνωριμία τους με το έργο του υπήρξε άμεση και αποκαλυπτική. Μιά ένδειξη της εν λόγω ανταπόκρισης έχουμε με τα "Στιχουργήματα" (1845) του Αριστοτέλη Βαλαωρίτη, όπου και διαφαίνονται καθαρά οι επιδράσεις από το Σολωμικό ρυθμό των "Ύμνος εἰς τὴν Ἐλευθερίαν" και "Εἰς τὸν Θάνατον τοῦ Μάρκου Μπότσαρη":

"Ποιός με στόμα παγωμένο
αποθνήσκων βλασφημά;
Ποιός με μάτι τεντωμένο
τ' άστρα απάνω του κοιτά;
Το σπαθί δεν δευτερώνει
όπου πέσει μια φορά
σχίζει, κόφτει, θανατώνει
και σφυρίζοντας περνά."¹⁵

Προσκολλημένος στη δημοτική γλώσσα, ορμητικός και επικός, ο Βαλαωρίτης αναδεικνύεται μέσα από την ποίησή του, νοσταλγικός τροβαδούρος της Επανάστασης και των ηρωικών πράξεων, καθώς δημιουργεί ποιητικές μονογραφίες Αγωνιστών, όπως ο "Αστραπόγιαννος" κι ο "Αθανάσιος Διάκος", ή μορφών βγαλμένων από τους θρύλους και την παράδοση. ("Φωτεινός").

Στην ίδια κατηγορία ανήκουν "Το φίλημα" του Γεωργίου Τερτσέτη, "Ο Ρήγας" του Ιουλίου Τυπάλδου και το θεατρικό σε πρόζα "Βασιλικός" του Αντωνίου Μάτση, έργα εναρμονισμένα προς το πνεύμα του Ρομαντισμού αλλά και εμπλουτισμένα από τα στοιχεία της τότε ιστορικής πραγματικότητας, τις επιταγές και τα οραματά της.

Όσον αφορά τώρα την παρουσία του λεγόμενου "Αθηναϊκού Ρομαντισμού", με αντιπροσώπους ως επί το πλείστον τους απογόνους της Φαναριώτικης λογιουσύνης,¹⁶ εδώ ξεχωρίζουν τα ονόματα των Αδελφών Αλεξάνδρου και Παναγιώτη Σούτσου (1803-1863/1806-1868 αντίστοιχα), του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή (1809-1892), του Θεόδωρου Ορφανίδη (1817-1886) και του Ιωάννη Καρασούτσα (1824-73).

Πρόκειται για δημιουργούς με ακαδημαϊκή παιδεία και καταβολές. Υπήρξαν οι κυριώτεροι υποστηρικτές του αρχαϊσμού και του ρητορικού ύφους, που επέβαλαν τη γραφή τους και πρωταγωνίστησαν στη διαμόρφωση της Νεοελληνικής πνευματικής ζωής, επί πενήντα σχεδόν χρόνια.

Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του "Αθηναϊκού Ρομαντισμού" είναι η σύνδεσή του με τη Γαλλική παιδεία, το Διαφωτισμό και το Ρομαντικό ιδεαλισμό, σύνδεση που βέβαια επιχειρείται κάτω από διαφορετικά δεδομένα, με αποτέλεσμα κάποιον αδόκιμο αρχικά μιμητισμό, ξένο προς τις παραδοσιακές φόρμες. Τυπικό δείγμα της εν λόγω προοπτικής έχουμε με τον "Οδοιπόρος" του Παναγιώτη Σούτσου, "...το ρομαντικότερο των ρομαντικών έργων"¹⁷ σύμφωνα με τον Εμ. Χρ. Αγγελομάτη. Γραμμένοι σε σύνθετη γλώσσα, -μείγμα δημοτικής και καθαρεύουσας, ιδίως στις συνομιλίες του Οδοιπόρου με τον Παῖσιο - οι στοίχοι του αντιπροσωπεύουν πλήρως το πνεύμα της εποχής, με την αισθαντικότητα¹⁸ ή την απαισιόδοξη θρηνηλογία να διαγράφονται έντονα στους λυρικούς τους τόνους και τις εκφράσεις:

"Σημεία διαβάσεως τι κέρδος κι αν αφήσω;
κερδίζει η ναύς η τρέχουσα εις κύματα θαλάσσης,
Εάν αφήν' ύδραύλακας η πρύμνη της οπίσω;

.....

Πάρα πολύ ηγάπισα, πάρα πολύ ησθάνθη
Ως άνθος εις τον ήλιον αφέθην κι εμαράνθη".¹⁹

Σε σύγκριση με το μελαγχολικό ηχόχρωμα της φωνής του Παναγιώτη Σούτσου, εκείνη του αδελφού του Αλεξάνδρου έχει να αντιπαραθέσει το σατιρικό και πολλές

φορές σαρκαστικό ύφος της, μέσω του οποίου αναλαμβάνει να σχολιάσει με ειρωνική πικρία, πρόσωπα και καταστάσεις:

"Τι πλήξις! άλας η ζωή να είχε καν ολίγο!
Α! Α! Α! Α! το στόμα μου τρεις πιθαμές τ'ανοίγω...

.....

Χασμούρισμα το κάθε τι, ως κι η αθανασία
Οπόταν δεν αισθάνομαι, τι θέλω Μανσωλεία;
Η ποίησης υπόληψιν μεγάλην κι αν με δώσει,
Τι θέλω κατορθώσει;
Ζωήν αθάνατον ζητών μ' εναρμονίους ήχους,
μη τάχα δεν γηράσκω;
Με νύσταξεν κι ο Παρνασσός, και τώρα,
γράφων στίχους, βεβαιωθήτε, χάσκω!"²⁰

Δημοκράτης στις πεποιθήσεις, ιδιόρρυθμος κι αντιφατικός, ο Αλέξανδρος Σούτσος, στράφηκε περισσότερο προς την κριτική, σε μορφή έμμετρη και έγραψε ποιήματα συνήθως πολιτικο-σατιρικού περιεχομένου, όπως "Ο Καποδίστριας είς το Συμβούλιό του", "Ο Καποδίστριας απολογούμενος", "Η αναφορά μου στον Καποδίστρια" ή άλλα που καυτηρίαζαν χωρίς ενδοιασμούς τις αποφάσεις του Παλατιού και του Βασιλιά Όθωνα, για τα οποία κατ' επανάληψη εκδιώχτηκε, πεθαίνοντας τελικά στην εξορία.

Τα πολιτικά γεγονότα της εποχής επηρέασαν και τη δραστηριότητα του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή, που εκτός από ποιητής και πεζογράφος, ήταν καθηγητής του Πανεπιστημίου Αθηνών και διπλωμάτης. Το έργο του, επιβλητικό σε όγκο - "Απαντα Φιλολογικά". Τόμ. 19/1874-89-, φέρει έκδηλη τη σφραγίδα του "Αθηναϊκού Ρομαντισμού", με έντονα τα στοιχεία του αρχαϊσμού,²¹ την υπερβολική έκφραση του συναίσθηματος, την έπαρση και την ιδεαλιστική μεγαληγορία.

Κατά τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες, σημαντική ήταν η προσφορά και των υπόπιων, αυτοχθόνων λογοτεχνών. όπως του Γεωργίου Παράσχου (1822-86), του αδελφού του Αχιλλέα (1838-95), του Γεώργιου Ζαλοκώστα (1805-58) και του Δημοσθένη Βαλαβάνη (1024-54). Ο τελευταίος πέθανε νεώτατος, σε ηλικία μόλις τριάντα ετών.

Και οι τέσσερις αυτοί ποιητές, αν και με τις διακηρύξεις τους έδειξαν να εναντιώνονται προς τις ξένες συνήθειες και τα ήθη. εν τούτοις στη γραφή τους δεν έπαυαν να αυτοσχεδιάζουν με βάση την καθαρεύουσα και τις αρχαϊστικές τάσεις.²² Σ' αυτό συνέβαλε βέβαια και το όλο ιδεολογικο-πολιτικό κλίμα της εποχής, καθώς όσο απομακρυνόμαστε από την Επανάσταση, η νέα Ελληνική κοινωνία στο σύνολό της άρχιζε να διαμορφώνεται βάση των δυτικών επιρροών και να αναζητάει εκτός από την ταυτότητά της, μια ενιαία γλώσσα για να εκφραστεί. Η επικράτηση της καθαρεύουσας έναντι των ποικίλων διαλέκτων, που ήδη από το 1836 σατίριζε στη "Βαβυλωνία" ο Περικλής Βυζάντιος (περ. 1790-1853), ερχόταν να συμπέσει με την οργάνωση του νεοσύστατου Κράτους. Να συμβαδίσει με τις προσπάθειες ανασυγκρότησης της παιδείας και την αφομοίωση των Ευρωπαϊκών πολιτιστικών τάσεων, οι οποίες βρήκαν πρόσφορο έδαφος, καλλιεργημένες από την ιδεολογία - κυρίως στη αναζήτηση της σχέσης του Νέου Ελληνισμού με τον αρχαίο κόσμο- και τη διάθεση προβολής της σχέσης αυτής από τη γλώσσα και τις εκφάνσεις της, ως μέσων επικοινωνίας και έκφρασης. Την πύο "ακροία" στιγμή της στροφής προς τον αρχαϊσμό, αποτέλεσε η έκδοση από τον Παναγιώτη Σούτσο της "Νέας Σχολής του γραφομένου λόγου" (1853), ενώ δεν είναι τυχαίο ότι επί μιιά περίπου δεκαετία (1851-1860) στο Ράλλιο ποιητικό διαγωνισμό, βραβείο είχαν την ευκαιρία να αποσπάσουν

μονάχα τα γραμμένα στην καθαρεύουσα στιχουργήματα.²³

Ένα άλλο είδος που αναπτύχθηκε μα και κέρδισε το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού κατά τα Οθωνικά χρόνια, είναι το απομνημόνευμα. Πρόκειται για την έκθεση προσωπικών μαρτυριών, καταγραμμένων συνήθως από οπλαρχηγούς, λόγιους, Φιλέλληνες ή ιερωμένους αγωνιστές, η οποία πέραν του ότι αποκαταστεί κατά κάποιον τρόπο το όνομα και τη δράση τους στην Επανάσταση, συμβάλλει, ανεξάρτητα από τις υποκειμενικές εκτιμήσεις του συγγραφέα, στη διαφώτιση αγνώστων πτυχών της ιστορίας.

Στα 1836 ο Χριστόφορος Περεβός (1773-1863) εξέδωσε τα "Απομνημονεύματα πολεμικά", για να τον ακολουθήσουν αμέσως μετά, ο Καλλίνικος Καστόρχης με τη δημοσίευση του "Υπομνήματος" του Παλαιών Πατρών Γερμανού (1837), ο Εμμανουήλ Ξάνθος (1773-1852) με τα "Απομνημονεύματα περί της Φιλικής Εταιρείας" (1845) και ο Γεώργιος Τερτσέτης (1800-1874) με τις αναμνήσεις του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη, υπό τον τίτλο "Διηγήσεις συμβάντων της Ελληνικής Φυλής από τα 1770 έως 1836" (1851). Ανάλογες πρωτοβουλίες έχουμε και το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου, από τους Ν. Σπηλιάδη (1851), Ν. Νικόδημο (1862), Κ. Μεταξά (1878) και Ν. Δραγούμη (1879), με αποκορύφωμα την έκδοση των "Απομνημονευμάτων" του Στρατηγού Μακρυγιάννη, από το Γιάννη Βλαχογιάννη στα 1909. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι προσπάθειες των Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου (1813-1881) και Κωνσταντίνου Παπαρηγόπουλου (1815-1891) στον τομέα της λαογραφίας και της ιστοριογραφίας αντίστοιχα. Και οι δυο, σε μια κρίσιμη για το Έθνος καμπή, ανάλαβαν να αποδώσουν διαχρονικά την Ιστορία του Ελληνισμού και του πολιτισμού του μα και να αντικρούσουν τις κατά καιρούς διατυπωμένες ανθελληνικές απόψεις, όπως αυτές που εξέφρασε στα 1835 ο Γερμανός ιστορικός Jacob Ph. Fallmerayer.²⁴

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. **Γάσου Βουρνά**: "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας". Εκδ. Τολίδη. Τομ. Α'. Σελ.247.
2. Για το "χρέος" των Ευρωπαίων απέναντι στην Ελλάδα, βλ. σχετ. Έλλη Σκοπετέα: "Το πρότυπο Βασίλειο και η Μεγάλη Ιδέα. Όψεις του Εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα. 1830-1880". Εκδ. Πολύτυπο. Αθήνα 1988. Σελ. 210,11.
3. Με την αλλαγή στη σύνθεση του πληθυσμού, το ρόλο των ετεροχθόνων -κυρίως των λογίων του Φαναριού- και την ανάδειξη της Αθήνας σε Βασιλική Καθέδρα και πνευματικό κέντρο, επήλθε σταδιακά η παρακμή περιοχών όπως η Θεσσαλία και η Ήπειρος, οι οποίες στους προεπαναστατικούς χρόνους, υπήρξαν ανθηροί πολιτιστικοί πυρήνες.
4. Βλ. "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους". Εκδοτική Αθηνών. 1975. Τομ. ΙΙ'. Σελ.482.
5. Μια ένδειξη για την Ευρωπαϊκή επιρροή στο εκπαιδευτικό σύστημα έχουμε με τις παρατηρήσεις του Αλεξ. Ραγκαβή: "Η διδασκαλία εν τω ημερέρω Πανεπιστήμιο δεν δύναται επί πολύ έτι να είναι άλλο ειμή απήγγησις των διδαγμάτων των μεγάλων της Ευρώπης διδακτηρίων...". Βλ. περιοδικό "Πανδώρα". Τ. ΣΤ' φυλ. 137/1-12-1855. Σελ.448.
6. Βλ. "Ιστορία...". οπ. και σημ. 4. Σελ. 484.
7. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την δυσλειτουργία του Εκπαιδευτικού συστήματος, βλ. Σ. Τσουμαλέας - Π.Δ. Παναγώπουλος. "Η εκπαίδευσή μας στα τελευταία 100 χρόνια". Αθήνα 1933. Βλ. επίσης Αλ. Δημαρά: "Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε". (Τεκμήρια - Ιστορίες. 1821-1894). Τομ. Α'. Αθήνα 1973.
8. Βλ. Στεφ. Μ. Παρίσης: "Ανωτέρα και μέση εκπαίδευση, ήτοι Συλλογή των διεπόντων την ανωτέρα και μέση εκπαίδευση. Νόμων Βασ. Διαταγμάτων και εγκυκλίων του επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου, από του 1833-1834". Αθήνα 1884. Σελ. 226 και 238.
9. Βλ. σχετ. Κ. Παπαπάνου: "Χρονικό - Ιστορία της ανωτάτης μας εκπαίδευσως". Αθήνα 1970.
10. Βλ. "Ωδή εις θάνατον". Στροφές 4,5,17,18,28. Από τη σειρά. "Η Ελληνική ποίηση" Εκδ. Σοκόλης. Τομ. Ι. Σελ.210,11.
11. Η φίλια του Κάλβου με τον Φώσκολο κράτησε πέντε χρόνια (1812-17). Μετά οι ποιητές ήλθαν σε ρήξη, καθώς μεσολάβησαν οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης και των δυο, η αρρώστια του Φώσκολο, όπως και άλλοι αδιευκρίνιστοι λόγοι. Βλ. Κ. Καιροφύλας: "Φώσκολος και Κάλβος". Νέα Εστία Σεπτέμβριος 1927. και Ν. Τωμαδάκης: "Κριτικά, βιογραφικά και βιβλιογραφικά στον Α. Κάλβο". Ελληνικά 1937. Τομ. Ι. Σελ. 19-51.
12. Βλ. Μ.Γ. Μερρακλής: "Ανδρέα Κάλβου, Ωδές - Ερμηνευτική Εκδοχή". 1976. Σελ. 21-28.
13. Ωδή "Εις Σούλι". Στροφές 6,25,26,31. Βλ. "Η Ελληνική ποίηση". οπ. και σημ. 10.
14. "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι". Σχεδιάσμα Β'. Στροφή 2. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 193.
15. Α. Βαλαωρίτη: "Ο κλέφτης". Μέρος VIII. Βλ. οπ. παρ. Σελ.340.
16. Βλ. σχετ. Κ.Θ. Δημαράς: "Ελληνικός Ρωμαντισμός". Ερμής/Νεοελληνικά Μελετήματα. Αθήνα 1985. Σελ.221-241.
17. Βλ. Χρ. Εμ. Αγγελομάτη: "Ελληνικά Ρομαντικά χρόνια. (Άνθρωποι, Ιδέες, ζωή)". Εκδ. Εστία. χ.χ. Σελ.20.
18. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 98. Αναφορά στον Ξερόπουλο, που στα 1917 γράφει για τον

"Οδοιπόρο": "Το ποίημα λοιπόν αυτό εις το οποίον εντρύφησαν τόσαι γενεαί, στρέφεται περί του αιώνιου έρωτα, την αγάπην της πατρίδος και την λατρείαν της θεότητος την οποίαν τόσον ευγλώττος διδάσκει ο μοναχός Παΐσιος. Είναι τα "υψηλά" ή αν θέλετε τα αιώνια αισθήματα, άνευ των οποίων το βιβλίον δεν θα ήτο δυνατόν να εκλύσει το αιώνιον κοινόν".

19. Βλ. οπ. παρ. Σελ.103.

20. "Το πανόραμα της Ελλάδος". ("Η αηδία της ζωής"). Βλ. "Η Ελληνική ποίηση". οπ. και σημ. 10. Τομ. ΙΙΙ. Σελ. 94,95.

21. Χαρακτηριστικό δείγμα του αρχαιοπρεπούς ύφους του Ραγκαβή, αποτελεί το ποίημα "Διονύσου Πλους". Βλ. "Η Ελληνική Ποίηση". οπ. και σημ. 10. Τομ. ΙΙ. Σελ.112.

"Ως ωρυόμενοι κυνών
 ηκούγοντο αγέλαι
 εις τον ευρύν ωκεανόν,
 και πελιδναί τον ουρανόν
 διέτρεχον νεφέλαι.
 Το πνεύμα των τρικυμιών
 το πλοίον αναπνέει,
 και, καθώς έμψυχον τι όν,
 ορθούται, πίπτει, πνευστικών,
 γογγύζει και παλαίει.
 Ως λίκνου βρέφος σαλευτόν
 η λαίλαψ το κυλίει
 Σφάλλους' οι πόδες των ναυτών,
 και πάσαν δύναμιν αυτών
 σκοτοδινίαν λύει."

22. Βλ. Κ.Παλαμά: "Απαντα". Τομ.2 Αθήνα 1962. Σελ. 413. Αναφερόμενος στην κατάσταση που είχε διαμορφωθεί, ο Παλαμάς επισημαίνει μεταξύ άλλων: "Εν τη σπουδή αυτών (...) να προσφέρωσιν εις το Έθνος γλώσσαν και ποίησιν, θεραπεύσαντες γλώσσαν τεχνικήν μη απορρέουσιν αμέσως εκ των σπλάχνων του λαού, υπέρ το δέον επηριασθέντες εκ των τότε ξένων φιλολογιών του συρμού, τους Ελληνοπρεπέεις ήρωας της Επαναστάσεως μεταμορφώσαντες εις οδοιπόρους και περιπλανωμένους και απάτριδας, πλειότερον φροντίσαντες ν' ανειγείρωσι θερμοκήπια ή να καλλιεργήσωσι κήπους".

23. 1851. "Το Μεσολόγγιον" του Γ.Χ. Ζαλοκώστα./1853. "Αρματολοί και Κλέπται" του Γ.Χ. Ζαλοκώστα./1854. "Ο Άπατρις" του Θ. Ορφανίδη./1855. "Ο Πύργος της Πέτρας" του Θ. Ορφανίδη./1856. "Εικασία" του Δ.Ν. Βερναδάκη./1857. "Χίος δούλη" του Θ. Ορφανίδη./1860. "Ο αρματολός" του Γρ. Σταυρίδη.

24. Βλ. Fallmerayer J. : "Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων". Αθήνα 1984. Μετ. Κ.Π. Ρωμανού.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ

Ο ΝΕΟΚΛΑΣΣΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΑΝΟΙΚΟΔΟΜΗΣΗ

Ι. Η Αθήνα πρωτεύουσα του νεοσύστατου Ελληνικού κράτους

Όταν στις 30 Απριλίου του 1833, η Βαυαρική φρουρά υπό τον Χριστόφορο Νέξερ παρέλαβε από τα Οθωμανικά στρατεύματα την κυριαρχία του Αθηναϊκού Κάστρου, η εικόνα που παρουσίαζε η πόλη, ήταν πέρα για πέρα απογοητευτική. Τα περισσότερα από τα οικοδομήματά της, σπίτια και εκκλησίες, παρέμεναν ερειπωμένα κι εγκαταλελειμμένα απ'τους κατοίκους, εφ'όσον μετά την παράδοση της πόλης στον Κιουταχή πριν έξι χρόνια, σημαντικό μέρος του πληθυσμού της είχε διαφύγει στα κοντινότερα νησιά για να διασωθεί. Η καλλιέργεια της γης είχε παραμεληθεί και κάθε άλλη εμπορική ή οικονομική δραστηριότητα είχε ατονήσει. Τα παραπάνω επιβεβαιώνουν εν πλήρη συμφωνία τα σχέδια και οι περιγραφές των περιηγητών της εποχής, οι οποίοι συνήθως επιχειρούσαν κατά την απόδοση, μιά νοερή σύγκριση μεταξύ της Αθήνας του παρελθόντων και εκείνης που αντίκρισαν επισκεπτόμενοι.

Τον Αύγουστο του 1832, ο Γερμανός αρχαιολόγος Ludwig Ross (1806-1859) και ο Γάλλος ποιητής Lamartine αναφέρουν στις σημειώσεις τους. Ο Ross: "Δεν είναι η λαμπερή μενεξεδένια Αθήνα, μα ένας σωρός ερείπια, μια άμορφη μάζα σκούρας σκόνης και μπαζών που σκιάζονται από μια ντουζίνα φοινικές και κυπαρίσσια που αντισταθηκαν στην ερήμωση. Αν δεν μας έδειχναν το Θησείο πάνω στο δρόμο μας και το κάστρο με τα ερείπιά του, θα δυσκολευόμασταν να πιστέψουμε πως βρισκόμαστε στην Αθήνα".¹ Και ο Lamartine: "Εισερχόμενοι στην πόλη, βρεθήκαμε σε ένα λαβύρινθο πολύ στενών δρόμων, σπαρμένων από γκρεμίσματα, σπασμένα κεραμίδια πέτρες και μάρμαρα. Για να προχωρήσουμε χριάστηκε άλλοτε ν'ανέβουμε στις σκάλες ενός ερειπωμένου σπιτιού ή και να αναρριχηθούμε στις στέγες κάποιου άλλου. Μέσα σε μικρά καλυβάκια, ερείπια και χαλάσματα, ακατάστατα και άθλια καταφύγια, κατοικούν πολυμελείς χωριάτικες οικογένειες..."²

Ανάλογη αίσθηση προκαλούσε και το θέαμα που προσέφερε ο Ιερός Βράχος, όπως το εκθέτει στα "Απομνημονεύματά" του ο Χριστόφορος Νέξερ:

"Εγώ, ολίγο έπειτα περιήλθον παρατηρών επί της Ακροπόλεως τα φύρδην μίρδην συσσωρευμένα μάρμαρα. Εντός εκείνου του κυκλώος, μεταξύ κιονοκράνων, συντετριμμένων στηλών, μικρών και μεγάλων μαρμάρων, εβρίσκοντο σφαίραι τηλεβόλων, τμήματα μύδρων, ανθρώπινα κρανία και οστά, πολλά των οποίων ήσαν συνηθρισμένα κυρίως πλησίον εις τας λιγυράς Καρυάτιδας του Ερεχθείου. Κατά διαταγήν μου -αυτή ήτο η πρώτη που έδωσα ως φρούραρχος- αφού οι στρατιώται μου συνηθροισαν εκείνα τα κρανία και τα οστά, τα ετοποθέτησαν εις υπόγειον τι προς νότον του Παρθενώνος, όπου ίσως ευρίσκονται και σήμερα".³

Πέρα από τις οποιεσδήποτε εντυπώσεις, δυσάρεστες ή γραφικές που επιφύλασε στον επισκέπτη της η άλλοτε κραταιά πόλη, η πρώτη αυτή εκτίμηση της κατάστασης του Φρουρίου από το Νέξερ, φανερώνει και τις κατοπινές προοπτικές αναστήλωσης των μνημείων του, τις προοπτικές ανοικοδόμησης της Αθήνας, της ανασυγκρότησής της συνολικότερα αλλά και της ανάδειξής της σε Πρωτεύουσα και Βασιλική Καθέδρα. Αξιοσημείωτες είναι επίσης το ίδιο περίπου διάστημα, οι πρωτοβουλίες δύο

νεαρών ταλαντούχων αρχιτεκτόνων, του Σταμάτη Κλεάνθη από το Βελβενδό της Μακεδονίας και του Eduart Schaubert από το Breslau της Σαξωνίας, οι οποίοι στα 1831 ανέλαβαν την καταμέτρηση των ζημιών αλλά και συνέταξαν στη συνέχεια το πρώτο Πολεοδομικό Σχέδιο της Αθήνας. Το Δεκέμβριο του 1832 η όλη μελέτη, που συνοδεύεται από επεξηγηματικό υπόμνημα, κατατέθηκε στην Ελληνική Κυβέρνηση, για να εγκριθεί στις 29 Ιουνίου/11 Ιουλίου 1833. Ταυτόχρονα (Ιούλιος του 1833), εκδόθηκε από την Αντιβασιλεία Διάταγμα "Περί ανοικοδομήσεως της Πόλεως των Αθηνών και της εκείσε μεταθέσεως της Έδρας της Κυβερνήσεως", το οποίο και έδωσε τέλος στις πολύμηνες συζητήσεις, τις αντεγκλήσεις και την επιχειρηματολογία για την καταλληλότητα ή όχι των προτεινόμενων από τους ενδιαφερόμενους, πόλεων ή τοποθεσιών, για την εκλογή της Πρωτεύουσας. Ανάμεσα στις διεκδικητριες περιλαμβάνονταν εκτός από την Αθήνα, το Ναύπλιο, το Άργος, η Τρίπολη και η Κόρινθος -πρόταση Πελοποννήσιων-, η Ερμούπολη, τα Μέγαρα, η Αίγινα και ο Πειραιάς. Τον τελευταίο υπέδειξε ο Βαυαρός αρχιτέκτονας και πολεοδομικός Σύμβουλος της Αντιβασιλείας, Γκούτενζον, πρόταση που όμως απορρίφθηκε. Σχολιάζοντας την υποψηφιότητα του Πειραιά, ο Ludwig Ross παραθέτει μερικές από τις διατυπωθήσες απόψεις για την ακαταλληλότητά του:

"...Ο Βαυαρός αρχιτέκτονας Γκούτενζον, που ακολουθώντας την Αντιβασιλεία είχε έλθει στην Ελλάδα, είχε υποδείξει για πρωτεύουσα τον Πειραιά. Πήγαμε μια μέρα έφιπποι προς το λιμάνι και ο Γκούτενζον ανέπτυξε επί τόπου τις απόψεις του και επισήμανε τη θέση, όπου έπρεπε να γίνουν τα Ανάκτορα.

Οι προτάσεις του όμως δεν βρήκαν απήχηση. Πώς μπορούσε κανείς να εγκαταστήσει το Παλάτι στην ακτή της θάλασσας, όπου, με την έλλειψη ενός αρκετά δυνατού στόλου θα βρισκόταν στην εμβέλεια των κανονιών κάθε εχθρικού σκάφους; Και πόσο άβολο θα ήταν να κατοικεί κανείς στην γυμνή και άνυδρη χερσόνησο του Πειραιά, τριγυρισμένος από μια αποτελεσματική κατηγορία...Ενώ στην Αθήνα, το ίδιο το όνομα της πόλης, οι αναμνήσεις, τα ερείπια της αρχαιότητας, η υγιεινή θέση, η μεγαλύτερη ασφάλεια, η ελεύθερη διακίνηση προς όλες τις κατευθύνσεις -όλα συνηγορούσαν για αυτήν".⁴

Εκτός από την Αθήνα, η εκλογή της οποίας ενθαρρύνονταν και προωθήτο κύρια από τον αρχαιολάτρη Ηγεμόνα της Βαυαρίας, Λουδοβίκο Α', έντονες συζητήσεις προκάλεσε στην τελική φάση και η υποψηφιότητα της Κορίνθου, με σοβαρότερο επιχείρημα την προνομιακή για τις συγκοινωνίες και το εμπόριο, γεωγραφική της θέση.⁵ Δίγες μέρες πριν την οριστική απόφαση, αρκετά από τα μέλη του υπουργικού συμβουλίου πήραν το μέρος της και πρόβαλλαν με αξιώσεις το αίτημά τους. Την υποστήριξη της Κορίνθου ανέλαβαν επίσης ορισμένες εφημερίδες της εποχής, όπως η "Αθηνά", σε φύλλο της οποίας (αρ. 116/27-5-1833) αναφέρεται μεταξύ άλλων:

"Όσοι περιφρονούν τας προσδοκίας του Έθνους, ολιγωρούντες τας ευχάς του, ζητούν να μας δώσουν αντί καθέδρας πλούσιας, λαμπράς και εμπορικής, την ευτελή και άγονον Αττική, την οποίαν όλος ο Ελληνικός κόσμος, διδαγμένος από πολυχρόνιον Επανάστασιν και όχι από αρχαιολογικά φαντάσματα, αποκρούει ομοθυμαδόν".

Η αυλαία των ζυμώσεων και των διενέξεων έκλεισε οριστικά, όπως προαναφέρθηκε, με το Διάταγμα της 29ης Ιουνίου/11 Ιουλίου 1833, για να οριστεί επίσημα ένα χρόνο αργότερα, (18/30 Σεπτεμβρίου 1834), η μεταφορά της "Βασιλικής Καθέδρας", από το Ναύπλιο στην Αθήνα, την "α' Δεκεμβρίου τ.ε."⁶

Εν τω μεταξύ η ανασυγκρότηση της μελλοντικής πρωτεύουσας, βάση του

ρυμοτομικού σχεδίου των Schaubert και Κλεάνθη, συναντούσε δυσκολίες, καθώς προσέκρουε σε οικονομικά και πολιτικά συμφέροντα. Αν και πρωτοποριακό σε σύλληψη, το ότι η εφαρμογή του στηριζόταν αποκλειστικά σε μεγάλες απαλλοτριώσεις, γεγονός που συνεπάγετο και υψηλές αποζημιώσεις, σύντομα ανάγκασε την Κυβέρνηση να το θεωρήσει ασύμφορο και να το αποσύρει. Συγχρόνως η Αντιβασιλεία, κατόπιν συνεννόησης με το Λουδοβίκο Α', πέτυχε τη μετάκληση στην Αθήνα του αρχιτέκτονα Leo von Klenze, που ήταν μυστικοσύμβουλος και Διευθυντής των Κτιρίων της Βαυαρικής Αυλής. Η συνδρομή του αφορά την αναθεώρηση της αρχικής πολεοδομικής μελέτης των Schaubert - Κλεάνθη, ενώ του είχαν ανατεθεί επίσης η συντήρηση των μνημείων της Ακρόπολης και τα σχέδια της ανέγερσης των Ανακτόρων.

Το πρωτότυπο της πρότασης των Schaubert και Κλεάνθη δεν μας είναι γνωστό. Από τα αντίγραφα όμως που έχουν διασωθεί,⁷ όπως και από το αναλυτικό υπόμνημα, προκύπτει ότι επρόκειτο για μια σύλληψη αρκετά λειτουργική, η οποία προέβλεπε, εκτός από την αραιή δόμηση, τους φαρδείς δρόμους και τα βουλεβάρτα, και τη μελλοντική επέκταση της πόλης προς το βορρά.⁸ Η σύνταξη του σχεδίου ακολουθούσε ένα ισοσκελές τρίγωνο με κορυφή του την Πλατεία Ομονοίας, (όπου προτεινόταν να κτιστούν εκεί τα Ανάκτορα) και βάση του την Οδό Ερμού. Τις πλευρές του σχημάτιζαν από δεξιά προς τα αριστερά οι οδοί Πειραιώς και Σταδίου, τη δε γωνία της κορυφής έτεμναν η Αθηνάς και η Αιόλου, συναντώντας στην κατεύθυνση Βορρά-Νότου, το χώρο όπου επί Τουρκοκρατίας βρισκόταν η Αγορά και το Βαζαατ. Το κέντρο των γραμμάτων και των τεχνών, που επρόκειτο να περιλάβει το Πανεπιστήμιο, τη Βιβλιοθήκη και την Ακαδημία Τεχνών και Επιστημών, είχε χωροθετηθεί στη θέση "Μπουμπουνίστρα" ή "Μεσογειίτηκη", (όπου σήμερα βρίσκεται η Πλατεία Συντάγματος),⁹ ενώ η Εμπορική Αγορά και το Διοικητικό Κέντρο στην περιοχή της σημερινής Αγοράς (θέση "Μειδιάτικη Πύλη" ή "Των Αχαρνών").¹⁰

Πέρα από την πολεοδομική σημασία του -ορθογωνικό σύστημα, παράλληλοι και κάθετοι λεωφόροι, πάνω από 1000 μέτρα μήκος και 10 με 15 μέτρα πλάτος, μεγάλα οικοδομικά τετράγωνα και τεράστιοι χώροι πρασίνου-¹¹ το σχέδιο των Κλεάνθη και Schaubert ήταν πρωτότυπο και για τις προβλέψεις του όσον αφορά τις ανασκαφές, την καταγραφή και ανάδειξη των αρχαιοτήτων. Εκατόν δέκα εκκλησίες, το τοίχος Χασέκη, τα ερειπωμένα κτίσματα και τα μνημεία όλων των περιόδων της Αθηναϊκής Ιστορίας, είχαν σημειωθεί με ακρίβεια, ενώ είχε καταγραφεί συγχρόνως ως αρχαιολογικός χώρος, μια μεγάλη σε έκταση ζώνη στα βόρεια της Ακρόπολης.

Συγκρίνοντας το έν λόγω ρυμοτομικό σχέδιο με εκείνο του Leo von Klenze, εύκολα διαπιστώνεται ότι στη βασική τους σύνθεση δεν διαφέρουν ουσιαστικά.

Το τελευταίο μπορούμε να χαρακτηρίσουμε κατά συνέπεια ως ένα σχέδιο σκοπιμότητας, παρά έμπνευσης, μιά και ο κύριος στόχος μετάκλησης του οραματιστή της "Οθωνούπολης", απέβλεπε στο να ικανοποιηθούν, ως επί το πλείστον τα θιγόμενα συμφέροντα όσων επρόκειτο να πληγούν από τις απαλλοτριώσεις και να ελαχιστοποιηθεί ταυτόχρονα το κόστος των αποζημιώσεων, προς όφελος του κρατικού προϋπολογισμού.¹² Έτσι, οι βασικές τροποποιήσεις του αφορούσαν τον περιορισμό του πλάτους των οδών και των πλατειών, καθώς και της προβλεπόμενης για ανασκαφές έκτασης, ενώ η πρόβλεψή του να μεταφέρει τη θέση των Ανακτόρων στην περιοχή του Κεραμικού -γεγονός που συνεπάγετο και την ταυτόχρονη μεταφορά εκεί, του διοικητικού κέντρου- δεν ήταν άσχετη με τον κοινωνικό ανασχηματισμό και τα συμφέροντα μιας γρήγορα ανερχόμενης τάξης.¹³

Το σχέδιο του Klenze κατατέθηκε και εγκρίθηκε το Σεπτέμβριο του 1834, χωρίς

τελικά να εφαρμοστεί. Η συνεχής αύξηση του πληθυσμού, που ακολούθησε την εκλογή της Αθήνας σε Πρωτεύουσας του Ελληνικού Βασιλείου,¹⁴ είχε ως αποτέλεσμα και τον ανεξέλεγκτο οικοδομικό οργανισμό, ο οποίος παρερμήνευε στην πράξη τις οποιεσδήποτε χώροταξικές και πολεοδομικές μελέτες. Αρκεί να σημειωθεί ότι μέχρι την έξωση του Όθωνα συντάχθηκαν, εκτός από τα προαναφερόμενα, γύρω στα δέκα ρυμοτομικά σχέδια ή τροποποιήσεις, όπως εκείνες των Schaubert και Christian Hansen στα 1836, του Hoch στα 1837, (επ' ευκαιρία της θεμελίωσης των Ανακτόρων στη σημερινή Πλατεία Συντάγματος), των Wilhelm von Weiler, Fr. Stauffert και Ch. Hansen, στο διάστημα 1838 με 1843, του λοχαγού του Μηχανικού Γρ. Πετμεξιά το 1843, της Ειδικής επιτροπής υπό το Συνταγματάρχη Σμολένσκη στα 1846 κ.α.¹⁵

Ανεξάρτητα από την παραποίηση που υπέστη στην εφαρμογή της η ρυμοτομική μελέτη του Klenze -δεν βρήκαν ανταπόκριση ούτε η πρόταση και τα σχέδιά του για τα Ανάκτορα στον Κεραμικό-, η πραγματική προσφορά του αποκρυσταλλώνεται στη διάσωση και συντήρηση των μνημείων της Ακρόπολης, "το μεγαλύτερο ίσως Θρίαμβο της ζωής του".¹⁶

Πεπεισμένος ότι μονάχα "...η Αρχαιότητα είναι ο δρόμος προς την καλλιτεχνική αλήθεια και έμπνευση",¹⁷ ο Γερμανός αρχιτέκτονας επέτυχε την απομάκρυνση της στρατιωτικής φρουράς από τον Ιερό Βράχο (30 Μαρτίου 1835) και πρότεινε την κατεδάφιση όλων των βενετσιάνικων και τούρκικων κτισμάτων μπροστά στα Προπύλαια.¹⁸ Την προσπάθειά του συνέχισαν ο συνεργάτης του Ross, ο Schaubert και ο Christian Hansen, που μέσα σε διάστημα έξι μηνών (Δεκέμβριος 1835 - Μάϊος 1836) ολοκλήρωσαν την αναστήλωση του Ναού της Νίκης, πάνω στα παλιότερα θεμέλια.¹⁹ Επίσης χάριν των προσωπικών του παρεμβάσεων δεν υλοποιήθηκε η πρόταση ανέγερσης των Ανακτόρων στο Βράχο της Ακροπόλεως, σύμφωνα με τα σχέδια του Βερολινέζου αρχιτέκτονα Karl von Schinkel (1781-1842), στα 1834.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Εκδοτική 1984. Σελ. 142. Μετ. Δημ. Ηλιόπουλος.
2. Βλ. Lamartine Alph: "Souvenirs, impressions, pensees et payages, pendant un voyage en Orient 1823-1833". Paris 1935. Σελ. 144.
3. Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί...". οπ. και σημ. 1. Σελ.147,48.
4. Λίζας Μιχελή: "Πειραιάς, από το Πόρτο Λέονε στην Μαχεστρία της Ανατολής". Σελ. 74.
5. Τάσου Βουρνά: " Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας". Τομ. Α'. Τολίδης χ.χ. Σελ. 252.
6. "Η Καθέδρα ημών μετατίθεται κατά την Α' Δεκεμβρίου τ.ε. εκ Ναυπλίου εἰς Αθήνας και η Πόλις Αθήναι θέλει επονομαστεί απ'εκείνης της ημέρας, Βασιλική Καθέδρα και Πρωτεύουσα". Βλ. Σπύρος Μαркеζίνης: "Πολιτική Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Πάπυρος 1966. Τομ. Α' (1828-1964). Σελ.125.
7. Αθήνα. Βιβλιοθήκη Αρχαιολογικής Εταιρείας.
8. Βλ. Κ. Μπίρης: "Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών". Αθήνα 1933: "Τέσσεροι δεντροφυτεμένοι λεοφόροι επλαισίωσαν το κέντρο του ρυμοτομικού συστήματος αποκλείουσαι τον συνωστισμόν προς αυτό και παρέχουσαι διέξοδον δια μελλοντική επέκταση της πόλεως προς Βορράν, προς την κατεύθυνση δηλαδή προς την οποίαν μοιραίως ήθελεν επεκταθή αύτη". Σελ. 11.
9. Πρόκειται για τις Πύλες του τοίχους Χασέκη που έκτισε γύρω από την πόλη το 1778, ο Βοεβόδας Χατζή Αλής Χασέκης. Το τοίχος που γκρεμίστηκε με την αναστήλωση της Ακρόπολης το 1835 είχε επτά καστρόπορτες: Την Καμαρόπορτα (Πύλη του Ανδριανού), τη Μεσογίτηκη ή Μπουμπουνίστρα, τη Μενιδιάτικη ή των Αχαρνών, τη Μανδραβίλη, του Κάστρου, την Αρβανίτικη και τη Γύφτικη.
10. Βλ. οπ. παρ.
11. "...Θα θέλαμε να φτιάξουμε ένα χωριό...το κάθε σπίτι ν'άχει όμορφο κήπο ή αυλή, είδος συνηθισμένο στην Ελλάδα, που τεριάζει και στο τοπίο." Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ.1. Σελ. 144.
12. "Εντός ολίγου επείσθην ότι το σχέδιον (Κλεάνθη - Schaubert), χωρίς να λάβει καθόλου υπ'όψει την υπάρχουσα πόλιν, είχε καταρτιστεί εν σχέσει με τας πραγματικὰς ανάγκας της Ελλάδος, πολύ μεγαλοπρεπές και συνεπώς το μεγαλύτερον εμπόδιον ήτο αυτό τούτο το σχέδιον". Βλ. Γ. Μάουερ: "Ο Ελληνικός λαός εις τας σχέσεις του Δημοσίου Δικαίου, προ του απελευθερωτικού αγώνος και μετά αυτόν, μέχρι της 31ης Ιουλίου 1834". Αθήνα 1943. Τομ. Β'. Σελ.101,102. Μετ. Χ. Πράτσικα και Ευστρ. Καραστάθη.
13. Δ.Ν. Καρύδη: "Ανάγνωση Πολεοδομίας". Ε.Μ.Π. 1990. Σελ. 34. Όπως επισημαίνει ο Καρύδης, μετά την αποχώρηση της Οθωμανικής φρουράς και τις προοπτικές εκλογής της Αθήνας σε πρωτεύουσα του Κράτους, πολλοί πλούσιοι Έλληνες από τις Ευρωπαϊκές παροικίες και το Φανάρι, ως επί το πλείστον έμποροι και ευγενείς, είχαν αγοράσει στη βορειοδυτική πλευρά της πόλης μεγάλες εκτάσεις, με προορισμό το κτίσιμο κατοικιών. Ανάμεσά τους περιλαμβάνονταν ο πρίγκηπας Γ. Κατακουζηνός, ο Πρόξενος της Ρωσίας Ι. Παπαρηγόπουλος, ο Κ. Βλαχούτσης, ο Πρίγκηπας Ι. Καραϊτζάς κ.λ.π. Είναι αυτονόητο ότι η ανέγερση των Ανακτόρων από τον Klenze σε αυτό το σημείο και η εγκατάσταση των Διοικητικών Υπηρεσιών θα αναβάθμιζε την όλη περιοχή και τα οικοπέδά τους θα αποκτούσαν αξία.
14. Μέσα στο διάστημα 1834-35, ο πληθυσμός της Αθήνας αυξήθηκε από 4.000 σε

12.700 περίπου. Ο τετραπλασιασμός αυτός οφειλόταν, αφ' ενός στην επιστροφή των προσφύγων και την αθρόα συρροή των ετεροχθόνων, και αφ' ετέρου στην εγκατάσταση του στρατιωτικού, πολιτικού, υπαλληλικού και διπλωματικού σώματος. Βλ. σχετ. Μ. Χουλιαράκης - Ε. Μακρής: "Στατιστικά Μελέται 1821-1971". Αθήνα 1972.

15. Βλ. σχετ. Κ. Μπίρη: "Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών". Αθήνα 1933 και Ιωάννη Τραυλού: "Πολεοδομική εξέλιξη των Αθηνών από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας". Αθήνα 1960.

16. Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 151.

17. Βλ. Ο. Hederer: "Leo von Klenze". Munchen 1964. Σελ. 76.

18. Βλ. σχετ. Αγγελική Κόκκου: "Η μέριμνα για τις αρχαιότητες στην Ελλάδα και τα πρώτα μουσεία της Αθήνας". Αθήνα 1972.

19. Με την κατεδάφιση του προμαχώνα, που οι Τούρκοι είχαν κτίσει το 1686 κατά την πρώτη εισβολή των Ενετών, οι τρεις μελετητές ανακάλυψαν τα θεμέλια του Ναού και τον αναστήλωσαν. Η σημερινή μορφή του οφείλεται στο Νικόλαο Μπλάνο (1860-1936), προϊστάμενο της Υπηρεσίας αναστηλώσεων και στον Ακαδημαϊκό Αναστάσιο Κίμωνος Ορλάνδο.

Π. "Υπήρχε και υπάρχει μόνο μια αρχιτεκτονική και η ίδια θα υπάρξει και στο μέλλον..."¹

(Leo von Klenze)

Την ίδια περίοδο που ο σαραντατετράχρονος τότε Klenze, μη έχοντας ακόμη επισκεφθεί την Ελλάδα, την οποία και θεωρούσε κοιτίδα του κλασσικού πολιτισμού, επιχειρούσε να αναπαραστήσει σε λάδι, απόψεις πόλεων και μνημείων της αρχαιότητας,² -το πρώτο μάλιστα έργο του από τη σειρά το χάρισε στο Goethe-,³ ο Ιωάννης Καποδίστριας αναλάμβανε στην Αίγινα και τυπικά τη διακυβέρνηση της Ελλάδας (1828). Αν και ο δρόμος προς τη συγκρότηση του Ελληνικού κράτους αλλά και την επικράτησή του ως θεσμού με βιωσιμότητα, προβλεπόταν δύσβατος και βραδύς, με τους πολιτικούς χειρισμούς του Κυβερνήτη, συνηγορούσης βέβαια και της επιτακτικότητας επίλυσης ορισμένων προβλημάτων σχετικών με την εν λόγω βιωσιμότητα, σύντομα θα έχουμε κάποια ουσιαστικά αποτελέσματα, εμφανή σε όλους σχεδόν τους τομείς δραστηριοτήτων. Όσον αφορά την ανοικοδόμηση της χώρας, που υπήρξε ένας από τους βασικούς στόχους της Κυβέρνησης, για πρώτη φορά πάρθηκαν τα κατάλληλα μέτρα με την έκδοση και την ψήφιση σχετικών νομοσχεδίων. Συστήθηκαν επίσης οργανωμένες υπηρεσίες, όπως το "Σώμα των επί οχυρωματοποιίας και αρχιτεκτονικής αξιωματικών", που ήταν αρμόδιο για κάθε είδους οικοδομικές εργασίες, ανεγέρσεις και επισκευές κτιρίων, δημοσίων ή ιδιωτικών. Επανδρωμένη από Έλληνες και ξένους στρατιωτικούς, όπως το Γάλλο υποσυνταγματάρχη Garnot (Προϊστάμενο), το Λοχαγό Debeau, τον ταγματάρχη Θ. Βαλλιάνο, το λοχαγό Δ. Σταυρίδη και τους ανθυπολοχαγούς Καλλέργη, Μανιατάκη και Ησαΐα, η παραπάνω υπηρεσία συγκροτήθηκε το καλοκαίρι του 1829. ενώ τον Ιούνιο του επομένου χρόνου, δυο ταλαντούχοι απόφοιτοι της "Bauakademie" του Βερολίνου, διορίστηκαν αρχιτέκτονες του Δημοσίου.

Πρόκειται για τους Eduard Schaubert και Σταμάτη Κλεάνθη, που ανέλαβαν το σχεδιασμό του "Εϋνάρδιου" στην Αίγινα καθώς και τη διδασκαλία σχετικών με το αντικείμενό τους, μαθημάτων στους σπουδαστές του. Σημαντική υπήρξε επίσης η προσφορά των Επτανήσιων μηχανικών, Λάμπρου Ζερβού και Σταματίου Β Βούλγαρη,⁴ όπως και των Γάλλων συναδέλφων τους, Adnbard, Peytier, Audoy και Debeau, από τη στρατιά του Μαρκησίου Nicola Joseph Maison (1771-1840). Παράλληλα με την εκπόνηση μελετών για την πολεοδομική ανασυγκρότηση Ελληνικών πόλεων ή την ανάληψη έργων που αφορούσαν τις μεταφορές και τις επικοινωνίες -γεφυροποιία, διανοίξεις δρόμων, κατασκευή λιμανιών κ.λπ.-, οι προαναφερόμενοι αρχιτέκτονες, γεωμέτρεις και μηχανικοί είχαν στο ενεργητικό τους οικοδομήσεις σχολείων, στρατώνων, λοιμοκαθατηρίων και άλλων δημοσίων κτιρίων, στα κυριότερα κέντρα της ελεύθερης Επικράτειας.

Οι προσπάθειες ανοικοδόμησης συνεχίστηκαν και τα Οθωνικά χρόνια, περίοδο κατά την οποία σημειώθηκε μια πρωτοφανής για τα Ελληνικά δεδομένα, αρχιτεκτονική αναγέννηση.

Το γεγονός δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαίο. Με τη μεταφορά της πρωτεύουσας από το Ναύπλιο στην Αθήνα, η έλλειψη στέγης σαν επακόλουθο της αλματώδους πληθυσμιακής αύξησης και της συγκέντρωσης των υπηρεσιών αλλά και η ανάγκη ριζικής αναμόρφωσής της από κατεστραμμένη επαρχιακή πόλη σε ανθηρό διοικητικό και πνευματικό κέντρο, αφ'ενός επέβαλε τη ραγδαία οικιστική ανάπτυξη και αφ'ετέρου επέτρεπε τους κάθε είδους πειραματισμούς όσον αφορά την αρχιτεκτονική. Επιπλέον, η σύνδεση του ονόματος της νέας πρωτεύουσας με το

κλασσικό παρελθόν της και το πρόσφορο έδαφος που παρείχε ο αδιαμόρφωτος ακόμα χώρος, καθιστούσε την Αθήνα πεδίο εκφραστικών αναζητήσεων και αξιοποίησης των αντιπροσωπευτικώτερων καλλιτεχνικών ρευμάτων της εποχής. Βασικοί φορείς της ανανεωτικής αυτής πρωτοβουλίας αναδείχτηκαν κατ' αρχάς τα μέλη του Βαυαρικού Επιτελείου, τα οποία στελέχωσαν σταδιακά την Αρχιτεκτονική Υπηρεσία, (Τμήμα της Γραμματείας των Εσωτερικών).

Το 1834 τη Διεύθυνση της ανέλαβε ο Eduard Schaubert, συνεργαζόμενος με τους επίσης Γερμανούς ομότεχνούς του, G. Luders, J. Hoffer, Reiser και Fr. Stauffert, το Δανό Christian Hansen (1803-1883) και τον Έλληνα Παναγή Κάλκο (1819-1875). Πρωταγωνιστική ήταν επίσης η παρουσία των αρχιτεκτόνων Σταμάτη Κλεάνθη (1802-1862), Λύσανδρου Καντανζόγλου (1812-1885), Friedrich von Gartner (1779-1848), Theophile Hansen (1813-1891) και Δημητρίου Ζέζου (1819-1855), ενώ δεν πρέπει να παραγνωριστεί και η συμβολή ορισμένων αξιωματικών του Μηχανικού Σώματος, όπως του Friedrich von Zetner (Διευθυντή του "Σχολείου των Τεχνών" από το 1837 έως το 1843), του William von Weiler, του Εμμανουήλ Μανιατάκη και του Γεράσιμου Μεταξά. Τα πρώτα οικοδομήματα της Αθήνας που άρχισαν να κτίζονται στην πενταετία 1833 με 1838, επί της αδιαμόρφωτης ακόμη οδού Σταδίου και τις παρόδους της, είναι το Αρχοντικό του Χιώτη Τραπεζίτη Σταματίου Δεκόζη Βούρου (1792-1881), από τους Lubers και Hoffer στην πλατεία Κλαυθμώνος, το Βασιλικό Τυπογραφείο από τον Eduard Schaubert, το Νομισματοκοπέιο επίσης από τον Schaubert και το Μέγαρο Αμβροσείου Ράλλη, (επί της οδού Δραγατσανίου), σε σχέδια του Σταμάτη Κλεάνθη.

Ανεξάρτητα από την ιστορική σημασία του -χρησιμοποιήθηκε ως Βασιλική κατοικία του Όθωνα από το 1836 έως το 1843-, το Αρχοντικό του Δεκόζη Βούρου⁵ παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον, εφ' όσον είναι ένα από τα λιγοστά διατηρητέα της εποχής, το οποίο διασώζεται αμετέβλητο, τόσο στην εξωτερική του εμφάνιση όσο και στην εσωτερική διαρρύθμισή του.

Πρόκειται για ένα απλό διώροφο οίκημα, με κεραμωτή στέγη, τριμερή συγκρότηση (κάτοψη) και ανάλογη οργάνωση της όψης, που τονίζεται από την τοποθέτηση του μπαλκονιού (στο κεντρικό τμήμα) και τα συμμετρικά ανοίγματα για τις πόρτες και τα παράθυρα των δύο ορόφων.⁶

Μιά παραλαγή του παραπάνω οικοδομήματος, τουλάχιστον ως προς την εξωτερική του όψη, αποτελούσε το Μέγαρο του Αμβροσείου Ράλλη, στη βόρεια πλευρά της πλατείας Κλαυθμώνος. Αν και ο κύριος όγκος διατηρούσε τον κυβικό, λιτό χαρακτήρα του, το κεντρικό τμήμα της πρόσοψης, κτισμένο από πελεκημένους αιγινήτικους πορόλιθους, προεξείχε ελαφρά ως προς το υπόλοιπο σώμα και στεφόταν με το κλασσικό αέτωμα. Το εν λόγω οίκημα, το αντιπροσωπευτικότερο ίσως από τα δείγματα κλασσικών αναφορών, του προσανατολισμένου προς το Ρομαντισμό, Σταμάτη Κλεάνθη, στέγασε επί χρόνια την Αγγλική Πρεσβεία (έως το 1938), για να κατεδαφιστεί στα 1939. Παρόμοια τύχη είχε και το Νομισματοκοπέιο του Schaubert (κατεδ. στα 1837), ενώ το Βασιλικό Τυπογραφείο (αργότερα Πρωτοδικείο), παρά τις τροποποιήσεις που του έγιναν αργότερα στα 1931,⁷ σώζεται σήμερα, (μεταξύ των οδών Σανταρόζα και Αρσάκη).

Στις 6η Φεβρουαρίου του 1836 θεμελιώθηκε στην Αθήνα το κτίριο των Ανακτόρων του Όθωνα, σε σχέδια του αρχιτέκτονα Friedrich Gartner, γιού του πρώην διευθυντή κτιρίων της Βαυαρικής Αυλής Andrea Gartner (1743-1826). Ο Gartner, που συμμετείχε στην Ακολουθία του Λουδοβίκου Α' κατά την επίσκεψη του Βαυαρού Ηγεμόνα στην Αθήνα, κατόρθωσε να κερδίσει το σχετικό Διαγωνισμό και επέλεξε για τοποθεσία ανέγερσης το λόφο του Αγίου Αθανασίου, κοντά στη Μεσογείτικη Πύλη.

Κτισμένο σε αυστηρό νεοκλασσικό ρυθμό -ένα ορθογώνιο παραλληλεπίπεδο, χωρίς έντονες προεξοχές-, το όλο συγκρότημα ακολουθεί τον "αχαϊκό" τύπο, στη μνημειακή όμως εκδοχή του, χάρη στον όγκο του αλλά και στα κλασσικά Προπύλαια των εισόδων, από δωρικούς και Ιωνικούς κίονες, ούτως ώστε να εμπλουτίζεται το σχεδόν μονοεπίπεδο των όψεων.

Η εσωτερική διακόσμηση κράτησε δυο σχεδόν χρόνια και ήταν προσαρμοσμένη στο γούστο της εποχής, σύμφωνα δηλαδή με το Πομπηϊανό στυλ.⁹ Η εικονογράφηση προέβλεπε ακόμη συνθέσεις ιστορικού περιεχομένου, με θέματα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση, τοπιογραφίες, θρησκευτικές σκηνές και αλληγορικές παραστάσεις. Για το σκοπό αυτό ήλθαν στην Αθήνα με πρωτοβουλία του Gartner αρκετοί καλλιτέχνες, όπως ο Ulrich Halbreiter, ο Schraudolph Klaudius, ο Scherer Joseph, ο Kranzberger Joseph, ο Thomas Guggenberger και ο Franz Joseph Wurm. Ο Kranzberger ανέλαβε επίσης τη διακόσμηση του Ανακτορικού Βυζαντινού παρεκκλησίου, χωρίς όμως τα σχέδιά του να εκτελεστούν, λόγω του πρόωρου θανάτου του.⁹

Μετά τον καθαρισμό της Αίθουσας των Τροπαιίων, που έπαθε σοβαρές ζημιές από τις πυρκαγιές του 1884 και 1909,¹⁰ στα διασωθέντα τμήματα της ζωφόρου¹¹ αναγνωρίστηκαν οι υπογραφές του γλύπτη Ludwig von Schwantaller, στον οποίο ανήκουν τα αρχικά σχέδια, του Thomas Guggenberger¹² και ενός τρίτου, πιθανός του Franz Joseph Wurm.¹³

Η υπερβολικά λιτή γραμμή του κτιρίου των Ανακτόρων είχε οπωσδήποτε θετική επίδραση στη διαμόρφωση της Νεοελληνικής αρχιτεκτονικής, μια και για ευνόητους λόγους, επί αρκετά χρόνια λειτούργησε σαν αξιομίμητο "πρότυπο γραφής",¹⁴ με αποτελέσματα ιδιαίτερα εμφανή στο σχεδιασμό της αστικής, ιδιωτικής κατοικίας. Ανάλογο υποδειγματικό ρόλο έπαιξε και το Πανεπιστήμιο Αθηνών, το πρώτο σε χρονολογία κατασκευής (1839-1860) από τα άλλα δύο γειτονικά του, της λεγόμενης "Αθηναϊκής Τριλογίας".¹⁵ Η σχετική μελέτη ανατέθηκε στο Δανό αρχιτέκτονα Christian Hansen, που προτάθηκε απ' τον τότε Διευθυντή του αρμόδιου τμήματος του Υπουργείου Εσωτερικών Eduard Schaubert, έναντι των Σταμάτη Κλεάνθη και Ludwig Lange (1806-1868).¹⁶ Ο θεμέλιος λίθος τοποθετήθηκε στις 2 Ιουλίου 1847, για δε την αποπεράτωσή του σημαντικές υπήρξαν οι χορηγίες επώνυμων και ανώνυμων πολιτών.¹⁷ Από αρχιτεκτονική σκοπιά, το κτίριο του Πανεπιστημίου, αν και αποδίδεται σε σχήμα (H), ακολουθεί μια ανάλογη των Ανακτόρων, τυπική διάρθρωση, με τα Ιωνικού ρυθμού προπύλαια και την κλασσική αετωματική στέψη, στο κεντρικό κάπως προωθημένο τμήμα της πρόσοψης. Η ζωφόρος που στολίζει το πρόστωο, με θέμα την "Αναγέννηση των Τεχνών και Επιστημών", βασίζεται σε σχέδια (1861) του Βιεννέζου ακαδημαϊκού ζωγράφου Karl Rahl (1812-1865), τα οποία ανέλαβε να εκτελέσει το 1888 ο Πολωνικής καταγωγής μαθητής του, Eduard Lebintzky. Το νεοκλασσικό ύφος του κτιρίου συμπληρώνουν στο εξωτερικό (αυλές και εξώστες), οι δέκα επτά προτομές Αγωνιστών και πολιτικών ή πνευματικών προσωπικοτήτων της Επανάστασης, που είναι φιλοτεχνημένες οι περισσότερες από το γλύπτη Ιωάννη Κόσσο (1822-1875), μεταξύ 1855 και 1856,¹⁸ ενώ στο εσωτερικό ενδιαφέρον προκαλεί η διακόσμηση της μεγάλης Αίθουσας Τελετών, από το Βενετσιάνο ζωγράφο Βικέντιο Λάντζα (Lanza 1822-1902).

Καθώς οι προσπάθειες ανοικοδόμησης προχωρούσαν με γοργούς ρυθμούς, αρκετοί αρχιτέκτονες από την Ευρώπη άρχισαν να έρχοντε σταδιακά στην Ελληνική Πρωτεύουσα, επιδιώκοντας να δοκιμάσουν τις δυνατότητές τους. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το όνομα του Theophil Hansen, αδελφού του Christian, στο ενεργητικό του οποίου αναγράφονται τα σχέδια αρκετών δημοσίων και ιδιωτικών οικοδομημάτων, που

αναγέρθηκαν κατά την Οθωνική περίοδο.

Δίγα χρόνια μετά την άφιξή του στην Αθήνα και συγκεκριμένα στα 1842, ο Th. Hansen κλήθηκε να μελετήσει και να τροποποιήσει τις προτάσεις του Schaubert για την ανέγερση του Αστεροσκοπείου,¹⁹ δίνοντας τις προσωπικές του κατευθύνσεις όσον αφορά το ρυθμό.²⁰ Πρόκειται για ένα δείγμα επιτυχούς συνδυασμού κλασικών και αναγεννησιακών τύπων, πλήρως εναρμονισμένο με το περιβάλλον. Χωροθετημένη πάνω στο λόφο των Νυφών, η ανέγερση του Αστεροσκοπείου Αθηνών, χρηματοδοτήθηκε εξ ολοκλήρου από τον ομογενή ευεργέτη Βαρόνο Γεώργιο Σίμωνος Σίνα, (πρόξενο της Ελλάδος στη Βιέννη), αναφέρεται δε πως την ημέρα της θεμελίωσής του είχε έκθλιψη ηλίου.²¹

Παράλληλα με τα σχέδια του Σινέου Αστεροσκοπείου, ο Th. Hansen ασχολήθηκε και με εκείνα της ανέγερσης της Οικίας Δημητρίου, κατόπιν παραγγελίας του ομογενούς επιχειρηματία από την Τεριέστη, Αντωνίου Δημητρίου - Δημιού. Από το 1856 και για 20 χρόνια το οίκημα στέγαζε τη Γαλλική Αρχαιολογική Σχολή, για να μετατραπεί στη συνέχεια σε ξενοδοχείο, τη σημερινή "Μεγάλη Βρετανία". Αξίζει να σημειωθεί πως από τότε και μέχρι τα μέσα περίπου του αιώνα μας, το παραπάνω κτίριο υπέστη ουσιαστικές επεμβάσεις, με μεγαλύτερη αυτή του 1858, οπότε και κατεδαφίστηκε με σκοπό το διπλασιασμό του αριθμού των δωματίων. Μιά ιδέα της παλιάς του μορφής έχουμε μόνο με το τμήμα του ισογείου, βέβαια κατά προσέγγιση και αφού λάβουμε υπ'όψη τις τροποποιήσεις που έγιναν από τον Ελβετό αρχιτέκτονα Emil Vogt, στα 1924.

Οι μορφολογικές αναζητήσεις του Th. Hansen στην πίο ώριμη διατύπωσή τους, γίνονται σαφέστερες στο σχεδιασμό της Ακαδημίας Αθηνών, επί της οδού Πανεπιστημίου. Τη χορηγία ανέλαβε και πάλι η οικογένεια Γεωργίου Σίμωνος Σίνα - εξ' ου και το όνομά της,²² που κάλυψε το 70% περίπου του συνολικού κόστους. Κατά τη διάρκεια της ανοικοδόμησης και της διακόσμησής της, διαδικασία που κράτησε πάνω από δυο δεκαετίες (1859-1885), σημαντική ήταν η παρουσία του Γερμανού αρχιτέκτονα Ernest Ziller (1837-1923), βοηθού του Hansen και υπεύθυνου για την επίβλεψη των εργασιών.²³ Το επιβλητικό κτιριακό σώμα συγκροτούσαν το κεντρικό τμήμα (όπου και η κύρια είσοδος) και οι δύο πλάγιες, προωθημένες έναντι των Προπυλαίων, πτέρυγες, ενώ η συνολική διάταξη δεν απομακρύνεται από την κλασική γραμμή, τονισμένη στα επιμέρους αρχιτεκτονικά στοιχεία (ιωνικού ρυθμού κίονες και αετώματα). Χαρακτηριστική είναι επίσης η χρησιμοποίηση λευκού πεντελικού μαρμάρου στο εξωτερικό,²⁴ κατά τα πρότυπα των μνημείων της αρχαιότητας. Εκτός από τη συμβολή των Hansen και Ziller, με τη Σινέα Ακαδημία συνδέεται το σπουδαιότερο κεφάλαιο της δημιουργίας και του γλύπτη Λεωνίδα Δρόση (1834-1882).²⁵ Αυτός φιλοτέχνησε το κεντρικό αέτωμα, (σε σχέδια του Karl Rahl και θέμα τη γέννηση της Θεάς της Σοφίας από το κεφάλι του Δία), τον αδριάντα του Σίμωνα Σίνα (Αίθουσα συνεδριάσεων) και τα αγάλματα των Απόλλωνα, Αθηνάς (1867), Πλάτωνα και Σωκράτη. Το τελευταίο ο Δρόσης επεξεργάστηκε μονάχα στο πρόπλασμα, λόγω του πρόωρου θανάτου του, τη δε εκτέλεσή του σε μάρμαρο ανέλαβαν οι μαθητές του.²⁶ Για την εικονογράφηση της μεγάλης Αίθουσας Συνεδριάσεων, συνεργάστηκαν οι Karl Rahl και Christian Griepenkerl και έδωσαν οκτώ μυθολογικού περιεχομένου τυχογραφίες, που αναφέρονται σε Γιγαντομαχίες, Τιτανομαχίες και σκηνές από τον Προμηθεϊκό κύκλο.

Διαπιστώνουμε πώς κατά την περίοδο της ανοικοδόμησης ο νεοκλασικισμός, τόσο ως ιδέα όσο και ως λειτουργικός ρυθμός, όχι μόνο επιβλήθηκε στην εικαστική συνείδηση των Ελλήνων, όχι μόνο απέκτησε βιωσιμότητα αλλά και εξελίχθηκε πάνω

σε καινούριες αισθητικές βάσεις, συμπορευόμενος με τις πνευματικές αναζητήσεις και τους προσανατολισμούς της εποχής. Δεν είναι λοιπόν υπερβολή να μιλάμε για ουσιαστικές κατακτήσεις όσον αφορά την εξέλιξη της Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής και του κλασικισμού γενικότερα στον Ελλαδικό χώρο, εφόσον οι εκφραστές του είχαν να παρουσιάσουν ποικίλα δείγματα γραφής, η αρμονία, η κομψότητα αλλά και η λειτουργικότητα των οποίων επιβεβαιώνουν τα παραπάνω. Στις πρωτόγνωρες αυτές μορφολογικές διεκδικήσεις, συνέβαλε οπωσδήποτε σε μεγάλο βαθμό και η δυνατότητα των αρχιτεκτόνων να μελετούν τα μνημεία της Ακροπόλεως, κατά την ανέγερση και την συντήρησή τους. Εδώ είχαν την ευκαιρία να ανακαλύψουν τα μυστικά της τέχνης και της πρακτικής, την επεξεργασία του μαρμάρου, "την καθαρότητα και τον παλμό του",²⁷ έτσι ώστε να μεταφέρουν τις εμπειρίες τους στις δικές τους κτιριακές συνθέσεις.

Παράλληλα με την παρουσία των ξένων αρχιτεκτόνων, σημαντική υπήρξε και εκείνη των Ελλήνων ομότεχμών τους, οι οποίοι επέδειξαν ανάλογες δυνατότητες. Ένας από αυτούς είναι ο Λύσανδρος Καυτανζόγλου, που ερχόμενος στην Αθήνα το 1838, έγινε αμέσως αποδεκτός, χάρη στην επιτυχημένη παρουσίαση σχεδίων και προτάσεων του σε έκθεση στο Θησείο. Ανάμεσα στα έργα του της Οθωνικής περιόδου, τα πιο αντιπροσωπευτικά θεωρούνται το Αρσάκειο Διδακτήριο της Φιλοεκπαιδευτικής Εταιρείας και το Τοσίτσιο Παρθεναγωγείο, που ανεγέρθηκαν στα 1846 με 1852 και 1858 με 1865 αντίστοιχα. Το πρώτο, επί της οδού Πανεπιστημίου -δωρεά του Ηπειρώτη γιατρού Αποστόλου Αρσάκη-, χαρακτηρίζεται από την κλασσικού τύπου διάταξη, με το κεντρικό τμήμα της όψης να υποχωρεί έναντι των δύο πλάγιων, τα οποία φέρουν αετωματική στέψη. Μιά παραλλαγή της παραπάνω διάταξης έχουμε με το Τοσίτσιο, στη συμβολή των οδών Σταδίου και Αρσάκη,²⁸ εμφανή στην οργάνωση των επιπέδων της όψης, στη χρησιμοποίηση του κεντρικού αετώματος και την εφαρμογή των πλαγίων εξωθύρων με κλασσικές παραστάδες.

Το 1853 ο Καυτανζόγλου ανέλαβε την οικοδόμηση του Αγίου Διονυσίου (εκκλησίας των Καθολικών), όπου χρειάστηκε να επανεξετάσει την αρχική μελέτη του Leo von Klenze. Αν και πειραματίστηκε πάνω στα βασικά σημεία συγκρότησης, διατηρώντας την αρχική ιδέα του Γερμανού ομότεχνού του για την τοξοστοιχία του πρόσπου, εύκολα γίνονται αντιληπτές οι τροποποιήσεις του, όταν συγκρίνουμε προσεχτικά τις δύο προτάσεις.²⁹

Οκτώ χρόνια αργότερα (1861) ξεκίνησε το σχεδιασμό του Πολυτεχνείου, στη μορφή και τη λειτουργία του οποίου θα αναφερθούμε σε επόμενο κεφάλαιο. Εκτός από την αρχιτεκτονική δημοσίων κτιρίων ο Καυτανζόγλου ασχολήθηκε και με την ιδιωτική κατοικία, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τα διασωθέντα σχέδια του αρχείου του.

Στους πρώτους Έλληνες αρχιτέκτονες του Νεοκλασικισμού, συγκαταλέγονται επίσης ο Δημήτριος Ζέζος και ο Παναγής Κάλκος. Οι προσανατολισμοί του Ζέζου αποκρυσταλλώνονται κύρια στις εργασίες του για το Αμαλίο Ορφανοτροφείο (1855-1857), για την εκκλησία των Ταξιαρχών (1859) στον περίβολο του Ιδρύματος καθώς και για εκείνη της Ζωοδόχου Πηγής (1846-1852), σε παλαιохριστιανικό, κλασικίζοντα ρυθμό. Καθοριστική υπήρξε ακόμη η συμμετοχή του στην τελική φάση των μελετών για την ανέγερση του Μητροπολιτικού Ναού Αθηνών, στα 1843 με 1862.

Το Αμαλίο³⁰ αποπεράτωσε μετά το θάνατο του Ζέζου, ο Παναγής Κάλκος, όπου και έδωσε σε ορισμένα σημεία της όλης κατασκευής, το στίγμα της προσωπικής του γραφής. Οι κατευθύνσεις του γίνονται σαφέστερες με το σχεδιασμό του Βαρβακείου Λυκείου (1857-59), που διακρινόταν για τις αρμονικές αναλογίες και τη λιτότητα της μορφής.³⁰ Στον Κάλκο αποδίδονται επίσης οι τροποποιήσεις των προτάσεων του

Boulangier,³² για το "Βουλευτήριο του Ελληνικού Έθνους",³³ το οποίο κτίστηκε στα 1858 με 1871, σύμφωνα με τα πρότυπα του Γαλλικού ακαδημαϊκού εκλεκτισμού.

Πέρα από τα όρια του κλασικισμού και τις διαστάσεις του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής κατά την περίοδο της ανοικοδόμησης, εμφανής είναι και η παράλληλη ανάπτυξη των ρομαντικών τάσεων, με αξιόλογα δείγματα γραφής και προοπτικές. Βασικός εκπρόσωπος του Ελληνικού Ρομαντισμού θεωρείται ο αρχιτέκτονας Σταμάτης Κλεάνθης, ο οποίος παρά τις κλασικές αφετηρίες του, δημιούργησε αρκετά σχέδια για κτίρια αντικλασικών θα μπορούσαμε να πούμε, προδιαγραφών και χαρακτήρα. Ανάμεσα τους ξεχωρίζουν, η Αγγλικανική Εκκλησία του Αγίου Παύλου (1839-1841), επί της οδού Φιλελλήνων, σε νεογοθτικό ρυθμό και τα τρία σπίτια της Δούκισσας της Πλακεντίας, Sophie de Marbois. Πρόκειται για το Μέγαρο των Ιησίων -σήμερα Βυζαντινό Μουσείο-, για τη Maisonnette και το Καστέλο της Ροδοδάφνης στην Πεντέλη, που ο Κλεάνθης σχεδίασε στα 1840, 1841 και 1842 αντίστοιχα,³⁴ πειραματιζόμενος πάνω στο συνδυασμό παραδοσιακών, βυζαντινών και γοθικών στοιχείων.

Λίγα χρόνια πριν και συγκεκριμένα στα 1836, κτίστηκε από τον William von Weiler το Στρατιωτικό Νοσοκομείο στην περιοχή Μακρυγιάννη, οίκημα αξιοπρόσεκτο για την τοιχοδομία του και τις πήλινες διακοσμητικές ζώνες.

Ανάλογο ρυθμό ακολούθησε και ο Λύσανδρος Καντανζόγλου κατά την ανέγερση του Οφθαλμιατρείου Αθηνών (1847-1854).³⁵

Εκτός από την Αθήνα, η οποία όπως ήταν φυσικό ως πρωτεύουσα του Κράτους αποτέλεσε το σημαντικότερο πυρήνα των πνευματικών και εκφραστικών αναζητήσεων, ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την πορεία της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής παρουσιάζουν και οι άλλες αναπτυσσόμενες Ελληνικές πόλεις, όπως ο Πειραιάς η Χαλκίδα, η Αίγινα, η Τρίπολη, η Πάτρα, το Ναύπλιο και η Ερμούπολη. Από τα δημόσια κτίρια που κτίστηκαν στα επαρχιακά κέντρα τα Οθωνικά χρόνια, αξίζει να αναφέρουμε τις Αποθήκες του Πειραιά, στη συμβολή των οδών Ευπλοίας και Αγίου Νικολάου. πιθανώς από τον Κλεάνθη, "Τα Λαζαρέττα" της Σύρου -επιβλητικό συγκρότημα λοιμοκαθαριτίων- και τις Αποθήκες Διαμετακόμισης επίσης στη Σύρο, σε σχέδια του J. Erlacher (1834).

Οι προσπάθειες ανοικοδόμησης στα παραπάνω κέντρα εντάθηκαν επί της Βασιλείας Γεωργίου του Α', οπότε και έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα της οικιστικής τους ανάπτυξης και βέβαια της διαμόρφωσής τους από αρχιτεκτονική σκοπιά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. "Υπήρχε και υπάρχει μόνο μια αρχιτεκτονική και η ίδια θα υπάρξει και στο μέλλον, δηλ. εκείνη που τελειοποιήθηκε στην εποχή της ακμής της Ελληνικής Ιστορίας και της παιδείας. Όλοι οι άλλοι ρυθμοί είναι μονάχα παραλλαγές. Μόνο οι Έλληνες κατείχαν την τέχνη της δόμησης, ακόμα και η Αναγέννηση δεν είναι παρά μια ευτυχής μετάνοια για την καλλιτεχνική παρακμή του Μεσαίωνα." Βλ. Βολφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Ευρωεκδοτική 1984. Σελ. 236. Μεταφ. Δημ. Ηλιόπουλος.
2. Από τα έργα που ο Klenze ζωγράφισε μεταξύ 1828 και 1862, σώζονται 27. Το ένα από αυτά, με τίτλο "Η Αθήνα στην Αρχαιότητα" -λάδι 104,5X131,5cm/1862-, παραχωρήθηκε πρόσφατα από τη "Διεύθυνση Κρατικών Ανακτόρων και Λιμνών" της Ομοσπονδιακής Γερμανίας στο "Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών".
3. Ζωγραφήστηκε στα 1828 και αναφέρεται στο "Ναό του Ολυμπίου Διός στον Ακράγαντα". Βρίσκεται στο Εθνικό Μουσείο Goethe της Βαϊμάρης.
4. Βλ. σχετ. "Έλληνες τεχνικοί επιστήμονες, περιόδου Απελευθέρωσης". Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος. Αθήνα 1976.
5. Σήμερα στεγάζει το "Μουσείο της Πόλεως των Αθηνών". Το Μουσείο επεκτάθηκε και στο γειτονικό ημιτριόροφο οίκημα, που κτίστηκε για τον Κωνσταντίνο Σπ. Βούρο, γιό του Δεκόζη Βούρου στα 1857, σε σχέδια του Γεράσιμου Μεταξά. Η εξωτερική μορφή του δεύτερου αυτού κτιρίου μετατράπηκε αρκετά κατά την επισκευή του στα 1913, μετά από προσωπικές παρεμβάσεις του αρχιτέκτονα Αναστασίου Χέλμη.
6. Βλ. Κώστας Μπίρης: "Τα πρώτα Ανάκτορα του Όθωνος". Αθηναϊκά Μελέται. Τ.3 Αθήναι 1940. Σελ. 23,24.
7. Το κτίριο ήταν μονόροφο με αετωματική στέψη. Στα 1931 μετετράπη σε δυόροφο και προστέθηκε μια ακόμη πτέρυγα.
8. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Το Ελληνικό Βιβλίο. Αθήνα 1962. Τομ. Α'. Σελ. 156.
9. Πρόκειται για την εικονογράφηση του Ιερού, με θέμα την "Ανάσταση του Χριστού". Βλ. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Σειρά Οι Έλληνες Ζωγράφοι. Μέλισσα 1973. Τομ. ΙΙΙ. Σελ. 461. Υπ. 135.
10. Βλ. Σόλωνος Π. Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική Αναγέννηση και η κακοποίησή της. (Συμβολή στην Ιστορία του Νεοκλασικισμού)". Έκδοση Ακαδημίας Αθηνών. 1982. Σελ. 40.
11. Βλ. Ιωάννη Τραυλού: "Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα". Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος. Αθήνα 1967. Σελ. 76, 77. Εικ. 60-63.
12. Βλ. Τ. Spiteris: "Interoduction a la peinture neo-hellenique". Αθήνα 1962. Σελ. 31. Υπ. 1.
13. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική 1832-1922". Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. 1981. Σελ. 124. Υπ. 52.
14. Βλ. Μάνος Γ. Μπίρης: "Μισός αιώνας Αθηναϊκής Αρχιτεκτονικής (1875-1925)". 1987. Σελ. 39.
15. Βλ. Ιωάννη Τραυλού: "Νεοκλασική...". οπ. και σημ.11. Σελ.34.
16. Lange Ludwig (1806-68): Γερμανός αρχιτέκτονας και ζωγράφος. Μαθητής του Karl Rotmann στην Ακαδημία του Μονάχου. Το 1834 ακολούθησε τον Rotmann στην Ελλάδα όπου και δίδαξε το μάθημα του σχεδίου στο Γυμνάσιο Αθηνών. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του υπέβαλε αρκετές προτάσεις για κτίρια, χωρίς όμως αυτές να γίνουν αποδεκτές. Επιστρέφοντας στο Μόναχο (1838) έφερε μαζί του ένα

σημαντικό αριθμό υδατογραφιών με τοπία, ενδυμασίες και σκηνές από την καθημερινή ζωή.

17. Βλ. σχετ. Σπύρος Μαρκεζίνης: "Πολιτική Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Πάπυρος χ.χ. Σελ. 282.

18. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβοκάλη: "Νεοελληνική γλυπτική. (1800-1970)". Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος. 1982. Σελ. 35. Υπ. 2.

19. Βλ. Σόλωνος Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική..." οπ. και σημ. 10. Σελ. 13. Ο Κυδωνιάτης αναφέρει ότι ο Χάινσεν τοποθέτησε κατά την ανέγερση μια επιγραφή με την ένδειξη, "Servare Intaminatum" δηλ. να διατηρηθεί ανέπαφο. Για το Αστεροσκοπείο γενικά βλ. Γ. Λάϊος: "Το Αστεροσκοπείο Αθηνών". Αθήναι 1962.

20. Βλ. Σόλωνος Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική..." οπ. παρ. Σελ. 43. "Το κτίριο του Αστεροσκοπείου κτίστηκε στο Λόφο των Νυφών σε υψόμετρο 102,81 μέτρων, εκεί που ήταν το παρατηρητήριο του Αθηναίου αστρονόμου Μέτωνος (432π.Χ.) και βάση υποδείξεων του Δανού αστρονόμου Heinrich - Christian Schuhmacher (1780-1850)".

21. Βλ. Βόλφ Ζάϊντλ: "Οι Βαυαροί..." Βλ. οπ. και σημ. 1. Σελ.223.

22. Για τις χορηγίες του Σίνα βλ. Γ. Λάϊου: "Σίμων Σίνας". Αθήναι 1972.

23. Βλ. Δημ. Παπαστάμου: "Ερνέστος Τσίλλερ". Εθνική Πινακοθήκη και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων 1973. Σελ. 35, 36.

24. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 8. Σελ. 159.

25. Για τον λόγο αυτό αναφέρεται και ως ο "Γλύπτης της Ακαδημίας". Βλ. οπ. παρ.

26. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. (1660-1967)". Πάπυρος. Αθήνα 1979. Σελ. 227.

27. Βλ. Ιωάννης Τραυλός: "Νεοκλασική..." οπ. και σημ.11. Σελ.24.

28. Κατεδαφίστηκε το 1900. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 99. Εικ. 86.

29. Βλ. οπ. παρ. Σελ.25. Εικ.13. και σελ. 150,51. Εικ. 138,139.

30. Βρισκόταν στην Ηρώδου του Αττικού. Κατεδαφίστηκε στα 1957. Το Ίδρυμα κτίστηκε με πρωτοβουλία της Βασίλισσας Αμαλίας για την περίθαλψη των ορφανών της πόλης, μετά την επιδημία χολέρας το 1854. Βλ. σχετ. Σπ. Παγανέλη: "Το Αμαλίο Ορφανοτροφείο". περ. Εστία 1884. Τομ. ΙΗ'. Σελ. 525. κ.εξ.

31. Βρισκόταν στην περιοχή της Κεντρικής Αγοράς. Κατεδαφίστηκε το 1856.

32. Francois - Louis Boulanger (1807-1880): Γάλλος αρχιτέκτονας και αρχαιολόγος. Το 1836 βραβεύτηκε με το "Μέγα βραβείο της Αρχιτεκτονικής" και εργάστηκε στην Πομπηία. Δέκα χρόνια αργότερα πήρε υποτροφία για την Ελλάδα όπου και εγκαταστάθηκε επί 25 χρόνια. Εκτός από την Παλαιά βουλή, ο Boulanger εργάστηκε για την ανέγερση της Μητρόπολης και την αποκατάσταση του Μνημείου του Λυσικράτη.

33. Στη θέση αυτή (γωνία Σταδίου και Κολοκοτρώνη), βρισκόταν το Μέγαρο Κοντόσταυλου, που από το 1834 έως το 1836 χρησίμευσε ως βασιλική κατοικία του Όθωνα. Στη συνέχεια στέγασε τη Βουλή και τη Γερουσία, έως το 1824 που κήκε. Σήμερα στεγάζει το "Εθνολογικό Μουσείο".

34. Βλ. σχετ. Κ. Μπίρης: "Αί Αθήναι από τον 19ον εἰς τον 20ον αἰώνα". Αθήναι 1971. Σελ. 126,127.

35. Την ανέγερση του ανέλαβε αρχικά ο Th. Hansen, κατά το διάστημα όμως της απουσίας του στο εξωτερικό ο Όθωνας ανέθεσε στον Καντανζόγλου να τροποποιήσει τα σχέδια. Αυτός απέδωσε την τελική πρόταση σε βυζαντινό ρυθμό. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 142.

Ονομαζόταν και "Τυφλοκομείο" και αποτέλεσε το πρώτο φιλανθρωπικό ίδρυμα της

εποχής. Βλ. Σπύρου Μαρκεζίνη: "Πολιτική Ιστορία..." οπ. και σημ. 17. Σελ. 283.

III. Η ίδρυση και τα πρώτα βήματα του "Σχολείου των Τεχνών" (1836-1862).

Όταν με τη μεταφορά της πρωτεύουσας από το Ναύπλιο στην Αθήνα (1834) άρχισε, παράλληλα με τις κάθε είδους αναπτυξιακές δραστηριότητες και η ανοικοδόμηση της πόλης, ένα από τα πιο ουσιαστικά προβλήματα που αντιμετώπισαν οι αρμόδιοι του τμήματος Αρχιτεκτονικής, ήταν η έλλειψη σε ντόπιο εργατικό δυναμικό και κύρια καταρτισμένο. Παρά τη συμμετοχή αρκετών Βαυαρών μηχανικών, εργοδηγών ή άλλων τεχνιτών με συναφείς ειδικότητες, η ανάγκη επίλυσής του πρόβαλε επιτακτικότερη δυο χρόνια αργότερα, με το ξεκίνημα των εργασιών της ανέγερσης των Ανακτόρων. Για το σκοπό αυτό ο τότε τεχνικός πραγματογνώμονας του Υπουργείου των Εσωτερικών, λοχαγός του Μηχανικού Friedrich von Zetner εισηγήθηκε την ίδρυση ενός εκπαιδευτηρίου τεχνικής κατευθύνσεως, πρόταση που έγινε αποδεκτή και εγκρίθηκε με βασιλικό διάταγμα, στις 31α Δεκεμβρίου 1836.¹

Μεταξύ άλλων αναφέρονται τα ακόλουθα:

- Διάταγμα -

Περί Εκπαιδεύσεως εις την Αρχιτεκτονικήν

Ἰθων

Ελέω Θεού Βασιλεύς της Ελλάδος

"Θεωρούντες την επήρειαν, την οποίαν η αρχιτεκτονική έχει εις τον πολιτικόν βίον εν γένει, εκτιμώντες τας ιστορικές αναμνήσεις, αι οποίαι είναι ειδικώς ως προς τούτο συνδεδεμένοι με την Ελλάδα, κανονίσαντες ήδη πλέον την διεύθυνσιν των δημοσίων οικοδομών δια διατάγματος, προσδιορίζομεν επί τη προτάση της Ημετέρας επί των Εκκλησιαστικών Γραμματείας και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, ακούσαντες και την γνώμην των Υπουργείων Εσωτερικών και Στρατιωτικών τα εξής:

1). Θέλει συσταθή τώρα εις Αθήνας σχολείον, εις το οποίον θέλουν διδάσκεσθαι την Κυριακήν και τας Εορτάς, όσοι επιθυμούν να μορφωθώσιν ως αρχιτεχνίται (μαϊστορες) εις την αρχιτεκτονικήν.

2). Η διδασκαλία γινομένη δωρεάν εις τους Μαθητευομένους εις την σχολήν ταύτην θέλει συνίστασθαι εις την επανάληψιν των γνώσεων, τας οποίας οι μαθητευόμενοι απέκτησαν εις τα σχολεία, δια της λύσεως προβλημάτων, εις την οδηγίαν να σχεδιάσωσι με γραμμάς απλάς οικοδομάς και στήλας, εις την κατωτέραν αριθμητικήν (...) εις την γεωμετρίαν (...) εις την αρχιτεκτονικήν τεχνολογίαν...

3). Η διδασκαλία θέλει γίγνεσθαι από διδασκάλους της ιχνογραφίας του γυμνασίου των Αθηνών, από το προσωπικόν του Αρχιτεκτονικού τμήματος ή τον αρχιτέκτονα της πόλεως, τον επιθεωρητή της συλλογής των σχεδίων, έπειτα και από άλλους άνδρας πεπαιδευμένους κατά τας αρμοδίους μαθήσεις, με ανάλογον αντιμισθίαν...

(...)

6). Οι δε μαθηταί οίτινες επιθυμούν να αφιερωθώσιν εις την αρχιτεκτονικήν, θέλουν δοθή ως επιστάται της εκτελέσεως πλησίον εις τους μηχανικούς των νομών, και θέλουν μεταχειρίζεσθαι καταλλήλως εις την εκτέλεσην δημοσίων οικοδομών δια να αποκτήσωσι τας πρακτικές γνώσεις."²

Το "Πολυτεχνικό Σχολείο", όπως αποκαλείται στην "Κοινοποίηση περί της συστάσεώς του",³ στεγάστηκε για αρκετά χρόνια⁴ εις την πότε οικίαν Βλαχούτση - αργότερα Εθνικό Ωδείο- κατά την οδόν του Πειραιώς",⁵ ενώ για την οργάνωσή του, ο εμπνευστής και πρώτος Διευθυντής του, λοχαγός Zetner, βασίστηκε στη λειτουργία του Βασιλικού Σχολείου των Οικοδομικών του Μονάχου, του αντίστοιχου "La Martiniere" της Λυών⁶ και της "Ecole des arts et Metiers" του Παρισιού.⁷

Αν και βρισκόταν υπό τον έλεγχο της αρμόδιας για τα δημόσια έργα Υπηρεσίας του Υπουργείου των Εσωτερικών, που έδινε έμφαση στην πρακτική εξάσκηση και την εκπαίδευση των τεχνιτών οικοδομών και των αρχιτεκτόνων, σταδιακά το πρόγραμμά του εμπλουτίστηκε με καινούρια μαθήματα καλλιτεχνικού ή και θεωρητικού περιεχομένου. Έτσι, εκτός από το αρχιτεκτονικό σχέδιο, τα Μαθηματικά -Στοιχειώδη Γεωμετρία, Πρακτική Αριθμητική- και την "Προπλαστική", που δίδασκαν οι αδελφοί Hansen, ο ανθυπολοχαγός του Μηχανικού Θεόδωρος Κομνηνός, και οι γλύπτες Charles Laurent και Karl Heller αντίστοιχα,⁸ στη διδακταία ύλη περιλαμβανόταν και το μάθημα της Καλλιγραφίας (Αισθητικής), με καθηγητή τον Αλέξανδρο Σούτσο. Ο διορισμός του Σούτσου έγινε την Άνοιξη του 1837, ενώ του δόθηκε από τη Διοίκηση δίχρονη προθεσμία για μετεκπαίδευση στο εξωτερικό.⁹

Οι δυνατότητες καλλιτεχνικής παιδείας αυξήθηκαν το 1840, καθώς ύστερα από αλληπάλληλες δημοσιεύσεις στον τύπο της εποχής, σχετικές με την αναβάθμισή του,¹⁰ ένα τμήμα του μονοτάξιου αυτού Σχολείου προβλεπόταν να λειτουργεί καθημερινά. Ταυτόχρονα ο Διευθυντής του, Λοχαγός Zetner, στην προσπάθειά του να ξεπεράσει τα πολλαπλά -οικονομικά κυρίως- προβλήματα, που παρουσιάστηκαν με την εν λόγω επέκταση και την αύξηση του προσωπικού, απευθύνθηκε στην ευαισθησία των Αθηναίων, οι οποίοι πράγματι ανταποκρίθηκαν. Στο σωζόμενο "Βιβλιάριο των Δωρητών" μνημονεύονται αρκετοί Έλληνες και ξένοι ευεργέτες, επώνυμοι όσο και απλοί πολίτες.¹¹ Αξιοσημείωτη είναι η συνεισφορά της Δούκισσας της Πλακεντίας, Sophie de Marbois, με πρωτοβουλία της οποίας κλήθηκε να προσφέρει τις υπηρεσίες του στο Ίδρυμα ο Γάλλος ζωγράφος Pierre Bonirote (1811-1891). Αυτή κάλυψε με δικά της έξοδα το μισθό του αλλά και ανέλαβε ίδια δαπάνη, τον εφοδιασμό σε υλικά σχεδίου και ζωγραφικής, για δώδεκα σπουδαστές του εργαστηρίου του.¹²

Ο Bonirote ήλθε στην Αθήνα το Φθινόπωρο του 1840. Δίδαξε για τρία χρόνια το μάθημα της ελαιογραφίας και έπαιξε έναν αρκετά σημαντικό ρόλο στις εκφραστικές αναζητήσεις της εποχής.

Παρ' ότι στο ζωγραφικό του στυλ, όπως αποδεικνύουν οι υδατογραφίες και τα σχέδιά του,¹³ δεν κατόρθωσε να αποδεσμευτεί από τον ακαδημαϊσμό και το κάπως αποστασιοποιημένο τρόπο αντιμετώπισης των θεμάτων του, η συμβολή του Γάλλου δασκάλου από παιδευτική σκοπιά, θεωρείται πρωτοποριακή, μιά και επεδίωξε να καλλιεργήσει στους σπουδαστές του το αίσθημα για την αυτονομία του καλλιτέχνη. Πάγια θέση του ήταν το να προσπαθεί κανείς να αποδώσει στην παράσταση τους φυσικούς νόμους, μέσω της παρατήρησης, ούτως ώστε να αποφεύγοντε οι μέθοδοι αντιγραφής των παραδοσιακών προτύπων και το προσδιορισμένο εξ ολοκλήρου αισθητικό αποτέλεσμα, που συνεπάγετο η μηχανική αυτή διαδικασία.

Με την Επανάσταση της 3ης Σεπτεμβρίου 1843 και το Σύνταγμα που ακολούθησε και προέβλεπε την απομάκρυνση όλων των ξένων -ιδιαίτερα των Βαυαρών-, απ' τις δημόσιες θέσεις, ο Bonirote, αν και Γάλλος απολύθηκε, χωρίς βέβαια να παραγνωρισθεί η προσφορά του. Εν τω μεταξύ, ύστερα από τις μεταβολές και τις ανακατατάξεις που επέφερε η νέα κατάσταση στον πολιτικό σκηνικό, σημειώθηκαν κάποιες μεταρρυθμίσεις και στο χώρο της παιδείας, με σκοπό την αναδιοργάνωσή της. Ειδικά για το Πολυτεχνικό Σχολείο, το οποίο αναγνωρίστηκε επίσημα σαν "Καθημερινό Σχολείο Μέσης εκπαίδευσης", οι αλλαγές και οι τροποποιήσεις όσον αφορά το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας του, επικυρώθηκαν με καινούριο Β. Δ. την 22α Οκτωβρίου 1843.

Σύμφωνα με αυτό: "(...) Το έν Αθήναις σχολείο των Τεχνών θέλει διαιρεθεί είς τρία

τμήματα.

1). Είς Σχολείον των Κυριακών και Εορτών, προσδιορισμένο δια την τελειωποίησιν των επαγγελομένων διαφόρους τέχνας.

2). Είς Σχολείον καθημερινόν, όπου θέλουν διδάσκεσθαι μεθοδικώς παίδες προορισμένοι είς τας βιομηχανικάς τέχνας.

3). Είς σχολείον ανώτερον δια καθημερινήν διδασκαλίαν των ωραίων τεχνών".¹⁴

Στο τελευταίο, (που από το 1930 μετονομάστηκε σε Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και αποτέλεσε για ενάμισι περίπου αιώνια τον μοναδικό φορέα καλλιτεχνικής εκπαίδευσης στην Ελλάδα), το πρόγραμμα περιελάμβανε τα ακόλουθα μαθήματα:

" α) Ζωγραφική ανωτέρα, β) Αγαλματοποιήα, γ) Αρχιτεκτονική, δ) Διομογραφία, ε) χωρομετρία περιλαμβάνουσα στοιχειώδη μαθηματικά μετά πρακτικής γεωμετρίας και ίχνογραφία γεωγραφικών και υδατογραφικών πινάκων, στ) βαθμιδόν θέλει εισαχθεί (...) ξυλογραφία και χαλκογραφία".¹⁵

Τον Ιανουάριο του 1844, η Διεύθυνση του Ιδρύματος ανατέθηκε στο Λύσανδρο Καυτανζόγλου, ενώ τη θέση του Bonitote στο εργαστήριο της ζωγραφικής πήρε ο Γεώργιος Μαργαρίτης.

Αυτός δίδαξε "ανωτέρα γραφική", γυψογραφία και ελαιογραφία. Την ίδια χρονιά στη σύνθεση του προσωπικού συναντάμε ακόμη τον επίσης ζωγράφο Φίλιππο Μαργαρίτη, (αδελφό του Γεώργιου), καθηγητή της "Στοιχειώδους Γραφικής", τον αρχιτέκτονα Μιχ. Γεωργιάδη, που δίδασκε Ιχνογραφία, Κοσμηματογραφία και Πλαστική, τον αξιωματικό του Μηχανικού Θεοδ. Κομνηνό, που ανέλαβε τη διδασκαλία των Μαθηματικών, τον καθηγητή του Εθνικού Πανεπιστημίου, Γεώργιο Βούρη σε μαθήματα της ειδικότητάς του -Φυσική, Στοιχειώδη Θεωρητική Μηχανική-, το γιατρό Στεφ. Σταυριανάκη στην Ανατομία, τον καθηγητή του Ελληνικού Γυμνασίου Γρ. Παπαδόπουλο στην Ιστορία των Εικαστικών Τεχνών και την ερμηνεία πινάκων, τον Καλλιγράφο Αλέξανδρο Σούτσο στη Γραμματική και την Καλλιγραφία και τον Ιερομόναχο Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου στη χαρακτική (Ξυλογραφία).

Με το Γεώργιο Μαργαρίτη συνεργάστηκε έως το 1825 ο Ιταλός ζωγράφος, γιατρός και αρχαιολόγος, Raffaello Ceccoli, ο οποίος παρ'ότι ξένος, έγινε δεκτός χάρη στο φιλελληνισμό και τη θέλησή του να προσφέρει τις υπηρεσίες του αμισθί. Ο Ceccoli ήλθε στην Αθήνα από την Κέρκυρα, αναζητώντας υγιεινό κλίμα για την άρρωστη κόρη του.¹⁶ Κατά την παραμονή του στην πρωτεύουσα, δυναμική υπήρξε η παρουσία του στην πνευματική και καλλιτεχνική ζωή, καθώς μάλιστα πήρε ενεργό μέρος ως εφορειακό μέλος, στην ίδρυση και τη λειτουργία της "Εταιρείας των Ωραίων Τεχνών".¹⁷ Για την άδεια συστάσεως και την έγκριση του "διοργανισμού" της Εταιρείας, "...σκοπόν έχούσης την εν τη Ελλάδι πρόοδον των ωραίων τεχνών και την σύστασιν τεχνοδιδασκτικού σχολείου και συλλογών των καλλιτεχνημάτων",¹⁸ εκδόθηκαν δύο Βασιλικά Διατάγματα, την 17η Οκτωβρίου 1844 και 24η Φεβρουαρίου 1845, η δε προεδρία αποδόθηκε παμψηφεί από τη Γενική Συνέλευση στην Βασίλισσα Αμαλία.¹⁹

Τα υπόλοιπα εκλεγέντα μέλη της αποτελούσαν σύμφωνα με την "Αγγελία περί της συστάσεως..." της (25/3/1845), ο Ιωάννης Κωλέτης: Α' Αντιπρόεδρος, ο Ανδρέας Μεταξάς: Β' Αντιπρόεδρος, ο Ανδρέας Ζ. Μάμουκας: Γραμματέας, ο Κωνσταντίνος Ιωάννου: Ταμίας, ο Θεόδωρος Λεονάρδος: Ελεγκτής και οι έφοροι: Γεώργιος Γλαράκης, Κωνσταντίνος Θ. Κολοκοτρώνης και Λύσανδρος Καυτανζόγλου.

Ένας από τους βασικούς στόχους της Εταιρείας ήταν η ίδρυση ενός Εκπαιδευτηρίου αποκλειστικά καλλιτεχνικού, που θα λειτουργούσε ανεξάρτητα από το "Σχολείο των Τεχνών", μιά και η κατεύθυνση του τελευταίου θεωρείτο ως επί το πλείστον τεχνική. Σύμφωνα με Έκθεση του Γραμματέα της, Ανδρέα Μαμούκα, στη

Γενική Συνέλευση για το θέμα αυτό, ο Ceccoli ανέλαβε τη φιλοτέχνηση διπλωμάτων, τα οποία επρόκειτο να απονεμηθούν στα μέλη, τους ευεργέτες και τους συνδρομητές της.²⁰

Αντίθετος με την άποψη της συστάσεως νέου Σχολείου Εικαστικών Τεχνών στάθηκε από την αρχή ο Λύσανδρος Καυτανζόγλου, ο οποίος επέμενε στις δυνατότητες που παρείχε η αναβάθμιση του Πολυτεχνείου, προς όφελος της καλλιτεχνικής εκπαιδεύσεως. Για το σκοπό αυτό στο τέλος της Σχολικής χρονιάς (1845-1846), οργάνωσε Έκθεση με τα "φιλοπονήματα των φοιτητών",²¹ που παρά τις αδυναμίες τους -όπως επισημαίνει σε ομιλία του την ημέρα των εγκαινίων της-, "...εμφαίνουν χρηστήν την νοεράν Ελπίδα, ευρύ το στάδιον της Ελληνικής ευφυίας..."²²

Σε πρωτοβουλίες του Καυτανζόγλου αποδίδεται επίσης η τροποποίηση του θεσμού των Υποτροφιών για τους σπουδαστές του Σχολείου και η εισαγωγή του συστήματος επιλογής με διαγωνισμό.²³ Οι υποτροφίες αφορούσαν μονάχα τις καλές τέχνες, ενώ το θέμα όριζε ο Υπουργός των Εσωτερικών, κατόπιν προτάσεως του Συμβουλίου των Καθηγητών.

Μετά το θάνατο της κόρης του (1852) ο Ceccoli παραιτήθηκε και επέστρεψε στην Ιταλία. Το κενό που δημιουργήθηκε κάλυψε ο Λουδοβίκος Θείρσιος (1825-1909), γιός του φιλέλληνα Friedrich Thiersch, που ήταν μαθητής των Ludwig Shwanthaller (1802-1848) και Julius Schnor von Karolsfeld (1794-1877), στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου.²⁴

Τόσο ως ζωγράφος όσο και ως παιδαγωγός ο Θείρσιος προσανατολιζόταν προς μια εκφραστική μνημειακού ύφους, με αφετηρία του την αισθητική της Ιταλικής Αναγέννησης και τις αρχές των Ναζαρινών.²⁵ Φθάνοντας στην Ελλάδα μελέτησε τα μωσαϊκά του Δαφνίου και του Οσίου Λουκά και επιδίωξε να προσεγγίσει την Βυζαντινή τεχνοτροπία, την οποία αντιλαμβάνονταν σαν συνέχεια της αρχαίας Ελληνικής. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της προοπτικής αυτής προσφέρει η αγιογράφηση της Σωτήρας Λυκοδήμου -γνωστή και ως Ρωσική Εκκλησία- στα 1853-55, που ο Θείρσιος ολοκλήρωσε με τη βοήθεια των μαθητών του, Κωνσταντίνου Φανέλλη, Νικηφόρου Λύτρα και Σπυρίδωνα Χαντζιγιαννόπουλου. Οι δύο τελευταίοι ανέλαβαν αμέσως μετά την αποφοίτησή τους (1855), τη διδασκαλία της Στοιχειώδους ζωγραφικής στο εργαστήριο του αποχωρίσαντος για το Μόναχο δασκάλου τους, σε συνεργασία με τον επίσης ζωγράφο Φίλιππο Μαργαρίτη.²⁶

Στα 1858 καθηγητής της Ελαιογραφίας και Γυμνογραφίας διορίστηκε ο Επτανήσιος Πέτρος Παυλίδης - Μινώτος, ζωγράφος με ιδιαίτερη επίδοση στο σχέδιο και τις πλαστικές διατυπώσεις. Ήταν επηρεασμένος από τη συνθετική σαφήνεια και τις χρωματικές κατακτήσεις των βενετσιάνων καλλιτεχνών της εποχής Μπαρόκ, πάνω στα πρότυπα των οποίων δοκίμαζε τις δυνατότητές του.

Παράλληλα με την αναβάθμιση του εργαστηρίου ζωγραφικής, στο Καθημερινό Σχολείο των Ωραίων Τεχνών επί Διευθύνσεως Καυτανζόγλου, εισήχθη και το μάθημα της γλυπτικής, τη διδασκαλία του οποίου ανέλαβε ο Γερμανός "λιθοξόος" Christian Siegel (1808-1883).

Συνεχιστής των αναζητήσεων του Ludwig Shwanthaller, ο Siegel είχε σταλθεί από τον ίδιο το Λουδοβίκο Α' στην Ελλάδα το 1838, για να λαξεύσει σε βράχο στην Πρόνοια του Ναυπλίου, το έμβλημα της Βαυαρίας,²⁷ προς ανάμνηση των Φιλελλήνων Βαυαρών που έχασαν την ζωή τους επί Ελληνικού εδάφους.

Κατά την παραμονή του στην Αθήνα πήρε μέρος στις εργασίες αναστήλωσης των μνημείων της Ακροπόλεως καθώς και στη διακόσμηση των Ανακτόρων, ενώ από το εργαστήριό του στο Σχολείο των Τεχνών -δίδαξε για έντεκα περίπου χρόνια-, βγήκαν

οι πιά αξιόλογοι νεοέλληνες γλύπτες, εκπρόσωποι του νεοκλασικισμού, όπως οι αδελφοί Γεώργιος, Μάρκος και Λάζαρος Φυτάλλη, ο Ιωάννης Κόσσοσ και ο Λεωνίδας Δρόσης.²⁸

Διαπιστώνεται πως σταδιακά το ενδιαφέρον της Πολιτείας για τις εικαστικές τέχνες, γίνεται όλο και πιά συγκεκριμένο, εφ' όσον το αρμόδιο τμήμα του Πολυτεχνικού Ιδρύματος εκσυγχρονίζεται, με τη δημιουργία νέων εργαστηρίων, την πρόσληψη ειδικευμένου προσωπικού και τον εμπλουτισμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, έτσι ώστε η παρεχόμενη γνώση να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις της εποχής, μέσω των πιά επίκαιρων εκφραστικών αναζητήσεων και αισθητικών δεδομένων.

Τα παραπάνω επιβεβαιώνουν και οι παρατηρήσεις του τότε Διευθυντή του Λύσανδρου Καυτανζόγλου, όπως διατυπώνονται στο μακροσκελή απολογισμό, που υπέβαλε στην αρμόδια Διεύθυνση του Υπουργείου των Εσωτερικών, το Φεβρουάριο του 1860.

Μεταξύ άλλων αναφέρει:

"Ζωγράφοι νύν ούκ ολίγοι αντί της προτέρου παντελούς ελλείψεως, ευρίσκονται προς το παρόν εν Αθήναις, σπουδάσαντες εν τω Πολυτεχνείω, ως ο Σκόπας ο Καρτέσιος, ο Λύτρας, ο Φανέλλης, ο Γραμαντάνης κ.λπ, αν και πολλοί άλλοι εκ των ικανότερων ανεχώρισαν, ως ο Δαμίρης, ο Δομβριάδης, όστις προ ετών ζή εν Ιταλία εργαζόμενος, ο Χαυτιγιαννόπουλος στοιχιθείς παρά τινός Ρώσου εργάζεται εν τω Αγίο Όρει είς αντιγραφάς εκκλησιαστικών αρχαίων εικόνων(...) Η αναγκαία τέχνη της ξυλογραφίας, η συντελούσα είς έκδοσιν εικονογραφικών βιβλίων και εκπληρούσα ήδη άριστα τας ανάγκας της τυπογραφίας του τόπου, εν τω ημετέρω Πολυτεχνείω, έλαβεν την αρχήν αυτής διδασκομένη παρά του γνωστού και εν τη αλλοδαπή, μοναχού Αγαθάγγελου, και εδύνατο ήδη να συγκριθώσι τινές των ημετέρων ξυλογράφων μετά των αλλοδαπών, αν τα τυπογραφεία ήσαν κάλλιον διοργανωμένα ως προς την μελάνωσιν. Οι τοιχογράφοι των Αθηναϊκών οικιών, οι σπουδάσαντες εν τω Πολυτεχνείω, διακρίνονται δια την εφασμογήν των Ελληνικών κοσμημάτων..."²⁹

Στα 1855, επ' ευκαιρία της Παγκόσμιας έκθεσης του Παρισιού, οι φοιτητές και οι καθηγητές του Σχολείου είχαν τη δυνατότητα να διαγωνιστούν και να διακριθούν εκτός Ελλάδος, συμμετέχοντας με δημιουργίες τους για πρώτη φορά στα Ελληνικά χρονικά. Στην έκθεση έστειλαν έργα τους, ο Ιερομόναχος Αγαθάγγελος Τριανταφύλλου και ο μαθητής του Φ.Ι. Πέμματος -Ξυλόγλυπτο εικονοστάσιω και αντίγραφο της Απτέρου Νίκης σε ξύλο, αντίστοιχα-, ο Νικηφόρος Λύτρας - αντίγραφο της "Πλατυτέρας των Ουρανών" του Θείρσιου, από τη Ρώσικη Εκκλησίας-, ο Γεώργιος Φυτάλλη -"Οπλοφόρος ελεύθερος Έλληνας"-, ο αδελφός του Λάζαρος -"Ποιμήν όρθιος παρά κορμού δένδρου ιστάμενος"-, ο οποίος μάλιστα βραβεύτηκε και ο Ξ. Ιωαννίδης, που επίσης απέσπασε διάκριση για ένα "καλλιγράφημά" του.

Την ίδια χρονιά ο υπουργός των Οικονομικών Αλέξανδρος Κοντόσταυλος, εξάγγειλε την καθιέρωση κρατικών καλλιτεχνικών διαγωνισμών και τη χορήγηση βραβείων. Σε επιστολή του προς τον Διευθυντή Καυτανζόγλου διαβάζουμε ότι:

"...Το Πολυτεχνικόν Σχολείο, καθ' ιδρυθέν από τινός χρόνου, είναι τρανόν δείγμα της τάσεως του Έθνους ημών προς πνευματικήν αναγέννησίν του, και του πόθου του να συγκαταταχθή μετά των πλέον πεπολιτισμένων εθνών της εποχής ημών. Ορμώμενος εκ τούτων των σκέψεων και παρατηρών τον οργανισμόν και τας ανάγκας του Πολυτεχνείου, έκρινα δια των ασθενών μου μέσων να συντελέσω είς την εν τας ωραίαις τέχναις μικράν εμψύχωσιν των νέων μαθητών δια του επομένου διαγωνισμού..."³⁰

Οι Κοντοσταύλαιοι διαγωνισμοί έγιναν μονάχα το 1856 και 57, αφού το προσωπικό

του Ιδρύματος και ιδιαίτερα η Διεύθυνσή του αρνήθηκαν τον επόμενο χρόνο τη συμμετοχή των σπουδαστών τους, καθώς πίστευαν ότι τα κριτήρια δεν ήταν αξιοκρατικά.

Μετά την έξωση του Βασιλιά Όθωνα στα 1862, ο Λύσανδρος Καντανζόγλου παραιτήθηκε, για αναλάβουν και πάλι τη Διοίκηση του Σχολείου των Τεχνών στρατιωτικοί.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου (1836-1936)". Αθήναι 1956. Σελ. 21 κ.εξ.
2. Βλ. οπ. παρ.
3. Βλ. Ι. Μανωλάκη: "Το Ιστορικό ιδρύσεως των Καλλών Τεχνών". Περ. "Ζυγός" Φεβρουάριος 1956. Τεύχος Νο 4. Σελ. 14.
4. Εδώ στεγάστηκε έως το 1872, οπότε και μεταφέρθηκε στα κτίρια της οδού Πατησίων, τα οποία σχεδίασε για το σκοπό αυτό ο Λύσανδρος Καυτανζόγλου, μεταξύ 1861 με 1870.
5. Βλ. Ι. Μανωλάκη: "Το Ιστορικό..." οπ. και σημ. 3.
6. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα 1973. Τομ. ΙΙΙ. Σελ. 78.
7. Βλ. Δημητρίου Αιυιάνα: "Χρονολόγιον". Αθήναι 1839. Σελ. 35. "Το Σχολείον των Τεχνών εν Αθήναις ή άλλως το λεγόμενον Πολυτεχνείου συνέστη από του 1837 κατά τον τύπον του Ecole des arts et Metier των Παρισίων αλλ' υπό τον Παβαρόν Ζέντερ. Εν αυτώ μικρά τινά πρότυπα της οικοδομής ετάθησαν ίνα οι τεχνίται της πόλεως εναργή έχωσι παραδείγματα προς μιμείσιν αυτών..."
8. Βλ. σχετ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 1. Σελ.46.
9. Βλ. Δήμητρα Τσούχλου - Ανσαντούρ Μπαχαριάν: "Η Ανωτάτη Σχολή Καλλών Τεχνών. Χρονικό 1936-1984". Εκδ. "Αποψη" 1984. Σελ. 23.
10. Βλ. Εφημ. "Αιών" Φυλ. 26 Μαΐου 1840.
11. Βλ. Ι.Δ. Χατσόπουλου: "Ευεργέται και δωριταί". Τεχνικά χρονικά 1/7/1939. Σελ. 77.
12. Βλ. Εφημ. "Αιών" Φυλ. 26 Μαΐου 1840. "Η Δούκισσα της Πλακεντίας Κυρία Σοφία δε Μπαρβουά από Φιλελληνισμόν και αίσθημα προς τας ωραίας Τέχνας κινούμενη, έφερε μ'εξόδου της από την Ευρώπην, έναν έμπειρον ζωγράφον, ονόματι Πέτρον Πονηρώτι, όστις διδάσκει ήδη είς το Πολυτεχνικό κατάστημα καθ εκάστην ανά δυο ώρας είς δώδεκα, τους πλέον διακεκριμένους νέους του καταστήματος. Η φιλόκαλος Δούκισσα χορηγεί είς τους νέους αυτούς δωρεάν και το υλικόν δια την ζωγραφιάν".
13. Ο Bonirote, που υπήρξε όπως αναφέρεται μαθητής του Ingres, ασχολήθηκε με ηθογραφικού περιεχομένου κυρίως θέματα, όπως "Αθηναίοι Βοσκοί που προσεύχονται", "Ρωμαίικος χορός", "Βαφτίσια στην Αθήνα" κ.αλ. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική. 1832-1922" Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Αθήνα 1981. Υπ. 80.
14. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." οπ. και σημ. 1. Σελ. 70-72.
15. Βλ. οπ. παρ.
16. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική..." οπ. και σημ. 13. Υπ. 32.
17. Βλ. σχετ. Ε.Γ. Πρωτοψάλτη: "Εταιρεία των Ωραιών Τεχνών (1844)". Περ. "Ο Βιβλιόφιλος".Ετ. ΙΒ' Τομ. Ζ-4(1958) Σελ. 23-28.
18. Βλ. "Εφημερίδα της Κυβερνήσεως του Βασιλείου της Ελλάδος". αριθ. 5. 2/3/1845.
19. Βλ. Δήμητρα Τσούχλου - Ανσαντούρ Μπαχαριάν: "Η Ανωτάτη Σχολή..." οπ. και σημ. 9. Σελ. 33.
20. Βλ. Σπύρου Δε Βιάζη: "Ιταλός καλλιτέχνης εν Ελλάδι Ρ. Τσέκολη". "Πινακοθήκη". Τομ.10. 1910/11. Τευχ.116. Σελ.149.
21. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. (1660-1969)". Εκδ. Πάπυρος 1979. Τομ. Α'. Σελ. 242.

22. Βλ. Δήμητρα Τσούχλου - Ανσαντούρ Μπαχαριάν: "Η Ανωτάτη Σχολή..." οπ. και σημ. 9. Σελ. 28.
23. Επί Διευθύνσεως Zetner οι υποτροφίες δίνονταν στους οικονομικά αδύνατους φοιτητές.
24. Βλ. Rudolf Oldenbourg: "Die Munchner Malerei im 19 Jahrhundert (I. Teil: Die epoche Max Joseph und Ludwigs I)". Bruckmann Munchen 1983. Σελ. 27.
25. Βλ. οπ. παρ.
26. Βλ. Ν.Μ. Αθανάσογλου: "Ο ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας". Αθήνα 1976. Σελ. 11.
27. Λιοντάρι στα πρότυπα εκείνου της Λουκέρνης, που λάξευσε ο Δανός γλύπτης Bertel Thorwaldsen.
28. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβακάλη Αναστασιάδη: "Νεοελληνική Γλυπτική. (1800-1970)". Εκδ. Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος 1982. Σελ. 34κ.εξ.
29. Βλ. Λύσανδρου Καυτανζόγλου: "Εκθεση περί του Σχολείου των Τεχνών και περί της παρούσης καταστάσεως των αναγκών και των ενδεχόμενων βελτιώσεων αυτού. αρ. πρωτ. 11 εις την εκτέλεση της υπ. αριθ. 2462 της 17ης Φεβρουαρίου 1860 διαταγής του Υπουργείου των Εσωτερικών".
30. Βλ. Δήμητρα Τσούχλου - Ανσαντούρ Μπαχαριάν: "Η Ανωτάτη Σχολή...". οπ. και σημ. 9. Σελ. 40.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ

Η ΕΙΚΑΣΤΙΚΗ ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΩΝ ΜΕΤΑΕΠΙΑΝΑΣΤΑΤΙΚΩΝ ΧΡΟΝΩΝ

Ι. Νέοι προσανατολισμοί, προοπτικές και δυνατότητες

Στην προσπάθεια να παρακολουθήσουμε την πορεία της Ελληνικής Τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, θεωρούμε πως θα ήταν μάλλον παρακινδυνευμένο να την προσεγγίσουμε -αν όχι να την κατανοήσουμε-, αγνοώντας ή αποφεύγοντας εκ των προτέρων τη λειτουργική ένταξή της μέσα στον ιστορικό χώρο - χρόνο. Πριν προχωρήσουμε ωστόσο σε περαιτέρω επιχειρηματολογία, είναι απαραίτητη η υπενθύμιση ότι, η προνομιακή προοπτική που μας παρέχει η εν λόγω ένταξη, δεν αποδυναμώνει την όρασή μας όπως και δεν μας αποπροσανατολίζει, αφού όσον αφορά τις προθέσεις μας, θα επιδιώξουμε να παραμείνουμε "πεισματικά" αμετακίνητοι, αναζητώντας ως κίνητρο γραφής την πολυσήμαντη ζωή των μορφών και το προσωπικό ιδίωμα των δημιουργών τους.

Χαρακτηρίζοντας την προοπτική προνομιακή αλλά και συγχρόνως την ένταξη λειτουργική, σε καμιά περίπτωση δεν αποβλέπουμε σε επί μέρους αναγωγές ενός φαινομένου στο άλλο, όπως λόγου χάριν του αισθητικού στο κοινωνικοπολιτικό, με σκοπό την αιτιολόγηση και γενίκευση, βάσει της ντετερμινιστικής ερμηνείας της Ιστορίας. Αντίθετα έρχονται στο νου μας επίμονα κάποια μηνύματα, σημασίες και τοπία, εφ'όσον αυτό που μας ενδιαφέρει είναι η ίδια η δυναμική της στιγμής, με όλα τα συνακολουθιά της στη ροή του ιστορικού ή και του φυσικού βέβαια χρόνου. Με δεδομένο τώρα το γεγονός ότι, καμιά εξιστόρηση ή αναφορά από μέρους του σποιουδήποτε αφηγητή, εφευρετικού ή όχι, δεν είναι δυνατόν να στερείται αφητηρίας και αφορμής, μας δίνεται το δικαίωμα να διεκδικήσουμε την εκλογή μιάς αρχής, που θα μπορούσε να θεωρηθεί και "αυθαίρετη", αν δεν τύχαινε να συμπέσει με εκείνη μιας ανάλογης διαδρομής στο ξεκίνημά της. Και για να γίνουμε περισσότερο σθγκεκριμένοι θα καταφύγουμε σε ένα παράδειγμα. Μελετώντας λόγου χάρι την ιστορία και τις εκφάνσεις του μοντερνισμού στη ζωγραφική, θα μπορούσαμε με κάθε εγκυρότητα που μας παρέχει η οπτική του Cezanne,¹ να ξεκινήσουμε από έναν και μόνο πίνακά του. "Το βουνό του Σαίντ Βικτουάρ"² εγγυάται αναμφίβολα κάθε διευκόλυνση προκειμένου να προσδιοριστεί χρονικά η αφητηρία του μοντέρνου κινήματος, ακόμη και στους αναποφάσιτους. Στην περίπτωση όμως της Νεοελληνικής Τέχνης και στο βαθμό που τα μηνύματα και τα οράματα της Επανάστασης παρέμεναν επίκαιρα κι αναλλοίωτα, ούτε η πορεία του καλλιτέχνη, ούτε η περιπέτεια της γραφής ενός έργου, ούτε η ανταπόκρισή του στην κοινή συνείδηση, δεν είναι δυνατόν να μας συνεπάρουν περισσότερο από τη συνολική δημιουργική προσπάθεια, που άλλωστε είναι ενδεικτική για κάθε τομέα δραστηριοτήτων.

Αντιστρέφοντας τους όρους και σχετικοποιώντας την άποψη ότι η τέχνη ως διαδικασία προβολής αισθημάτων και επισημάνσεων, απεικονίζει ως ένα βαθμό την ισχύουσα πραγματικότητα, θα επιχειρήσουμε να σταθούμε αναγνωριστικά και επιλεκτικά και στον κοινωνικο-ιστορικό χώρο, θεωρώντας τη συνυπάρχουσα σχέση του με τον αντίστοιχο πολιτιστικό, αρκούντως συναρπαστική.

Αναφερόμενοι στις πρώτες μεταεπανάστατικές δεκαετίες, στις εξελίξεις και τον

τρόπο με τον οποίο η Ελληνική κοινωνία μορφοποιήθηκε στη βάση των νέων συνθηκών και προοπτικών, διαπιστώσαμε μια έντονη κινητικότητα, που ενώ από μια πρώτη εκτίμηση φάνηκε να επιβάλλεται από επιδέξιους ή αδέξιους χειρισμούς, σκοπιμότητες ή και συγκυρίες, εν τούτοις δεν έπανε να οφείλεται και σε άλλους, απροσδιόριστους ως επί το πλείστον, παράγοντες. Ενδεχομένως, μπορούμε να κάνουμε λόγο εδώ, αφ' ενός για ορισμένα σημαντικά γεγονότα της πολιτικής και πολιτιστικής ζωής, που στάθηκαν ικανά να δημιουργήσουν νέες προϋποθέσεις, κι αφ' ετέρου για κάποια διαχρονικά στοιχεία, εσωτερικές διεργασίες, ιδέες και αφηρημένα μηνύματα, με εξίσου πρωτεύοντα και καταλυτικό ρόλο στις διαδικασίες σύστασης του μεταεπαναστατικού προφίλ.

Στη σύμπτωση-συνύπαρξή τους, μέσα στον ιστορικό χρόνο, όλοι αυτοί οι παράγοντες έρχονται να επηρεάσουν και να ενεργοποιήσουν τόσο την πολιτική, την οικονομία και τον πολιτισμό, ως ολότητες, όσο και την ψυχοσύνθεση των ατόμων και κατ' επέκταση των καλλιτεχνών, άρα και το έργο τους, υπό την προϋπόθεση βέβαια ότι, η δραστικότητά τους απέρρευε εκ των προτέρων, από τη δική του αυτόνομη, αισθητική αναγκαιότητα.

Προσεγγίζοντας το ένα σκέλος που αφορά συγκεκριμένα γεγονότα, διαπιστώθηκε ότι, ειδικά για τη δημιουργία καλλιτεχνικών ερεισμάτων, στα πρώτα μεταεπαναστατικά χρόνια, σημαντική υπήρξε καταρχάς η προσφορά των Ελλήνων και των ξένων αρχιτεκτόνων στην πολεοδομία και την ανέγερση δημόσιων ή ιδιωτικών κτιρίων, ενώ ορόσημο αποτέλεσε η ίδρυση του "Σχολείου των Τεχνών" στα 1836, για "την κατάρτιση όσων επιθυμούν να μορφωθούν ως αρχιτεχνίται (μαϊστορες) την αρχιτεκτονικήν".³

Χάρη λοιπόν στον οικοδομικό οργανισμό, ο οποίος παρατηρήθηκε ήδη από το 1834 - χρονολογία μεταφοράς της Πρωτεύουσας του Κράτους από το Ναύπλιο στην Αθήνα-, παράλληλα με τη νέα όψη που απόκτησε η πόλη, καθορισμένη σύμφωνα με τις Ευρωπαϊκές προδιαγραφές, είναι προφανές πως δόθηκαν τα κίνητρα και οι ευκαιρίες εκείνες στους νέους, μαθητευόμενους δημιουργούς να δοκιμάσουν τις δυνατότητές τους αλλά και να πειραματιστούν, σε ένα παρθένο ακόμη έδαφος. Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι, κατά τη διάρκεια της οργάνωσης του νεοσύστατου Κράτους, εκτός από τις επιτακτικές προτεραιότητες επίλυσης προβλημάτων όπως το οικονομικό και το στεγαστικό, ή από τις διάφορες ρυθμίσεις στο χώρο της παιδείας, εκφράστηκε η ανάγκη ανεύρεσης και συγκρότησης μιάς πολιτιστικής βάσης-πυρήνα, που μάλιστα πρόβαλλε από άποψη, τόσο πρακτικής όσο και καθαρά αισθητικής, στην αναζήτηση πολιτιστικής ταυτότητας με εθνικό χαρακτήρα. Για το λόγο αυτό, αφ' ενός ενισχύθηκαν οι καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες, που σχετίζονταν με την ανοικοδόμηση και την εκπαίδευση, κι αφ' ετέρου διευκολύνθηκε εμμέσως η διεύρυνση του ορίζοντα των καλλιτεχνών και του κοινού προς τα σύγχρονα Ευρωπαϊκά εκφραστικά δεδομένα, έτσι ώστε αυτά να αφομοιωθούν με τρόπο άλλοτε "αφοπλιστικό" - πλήρους αποδοχής τους- και άλλοτε κριτικό, ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του κάθε δημιουργού και το βαθμό της δεκτικότητάς του.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε αναλυτικά στις παραπάνω πρωτοβουλίες. Ενδεικτικά αρκεί να υπενθυμίσουμε την εξειδίκευση τμήματος του "Σχολείου των Τεχνών" τον Οκτώβριο του 1843, που αφορούσε τη ζωγραφική, τη χαρακτική και τη γλυπτική λίγο αργότερα, στα 1847, χωρίς να παραβλέπεται η σημασία της σύστασης της "Εταιρείας Ωραίων Τεχνών" το 1844, ή των πρωτοβουλιών σχετικά με τη συμμετοχή Ελλήνων καλλιτεχνών σε ντόπιες και διεθνείς εκθεσιακές διοργανώσεις, όπως στην Παγκόσμια του Παρισιού στα 1857, αλλά και το μέγεθος των δυνατοτήτων

που παρείχε η θεσμοθέτηση υποτροφιών και βραβείων, για τους ταλαντούχους σπουδαστές του Πολυτεχνικού Ιδρύματος. Όσον αφορά τώρα τη σχέση των εν λόγω δραστηριοτήτων με τις κοινωνικές ανακατατάξεις της εποχής, το ζητούμενο είναι κατά τη γνώμη μας από τη φύση του αρκετά πολύπλοκο, μιά και επιδέχεται πολύπλευρες ερμηνείες.

Μια πρώτη προσέγγιση, στέφει την οπτική μας προς τα ενδιαφέροντα των πλουσίων ομογενών επήλυδων, που αναφέρονταν στις αυλικές συνήθειες, την τέχνη και το χαρακτήρα της, όπως αυτός εκφράστηκε μέσα από τους προσανατολισμούς της Βαυαρικής Δυναστείας των Wittelsbach και τις ιδεαλιστικές τους προεκτάσεις. Πρόκειται για την τάξη, η οποία σταδιακά θα πλαισιώσει το Παλάτι, απαρτιζόμενη από τις παλιές ακμάζουσες κάστες των Φαναριωτών, από τραπεζίτες και μεγαλεμπόρους της διασποράς, από στρατιωτικούς και αυλικούς αξιωματούχους, που αναζητούσαν κοινά με αυτό ερείσματα για να εκφραστούν, ή και για να ικανοποιήσουν τις όποιες ανησυχίες και τις φιλοδοξίες τους.

Η επαφή τους ωστόσο με τα νέα δεδομένα, πέρα από το ότι διευκόλυνε την πρόκριση κάποιας συγκεκριμένης αντίληψης, ή συνδεόταν με την προσδοκία κοινωνικής προβολής, δεν έπαυε να παρέχει μέσω της εμπειρίας, τις εγγυήσεις για ένα διαφορετικό αισθητικό προσανατολισμό, με πλατύτερες απηχησεις. Το τι επακολούθησε, ειδικά για τον εικαστικό χώρο, της μεταστροφής αυτής, δεν είναι βέβαια προφανές αλλά ούτε και παράδοξο. Όπως δεν είναι αποκομμένο από την ευρύτερη πολιτιστική πραγματικότητα των προεπαναστατικών χρόνων. Αν και η σύγκριση ενός τύπου μορφομάτων με εκείνα που τον διαδέχτηκαν, -όπως λόγου χάρη των βυζαντινών ή των παραδοσιακών, στη γραφή των λαϊκών, ως επί το πλείστον αγιογράφων, με εκείνα της ζωγραφικής των εκπροσώπων της "Σχολής του Μονάχου"-, θα έφερνε εκ πρώτης όψεως σε αντιπαράθεση δυο "φαινομενικά" τουλάχιστον, ασυμβίβαστους κόσμους, εν τούτοις η μετάβαση δε μπορεί να θεωρηθεί μονόδρομος.⁴ Και τούτο, γιατί παράλληλα με τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν σε κάθε τομέα δραστηριοτήτων, ως απόρροια μεθοδεύσεων, σκόπιμων προτεραιοτήτων ή και συγκυριών, η τέχνη, θεωρούμενη σαν μια αυτόνομη διαδικασία έκφρασης των εσωτερικών εμπειριών του δημιουργού, άνοιξε τους δικούς της δρόμους και έκανε τα δικά της βήματα, προκειμένου να ανακαλύψει τις διεξόδους εκείνες που οδηγούσαν στους στόχους της και απεικόνιζαν το δικό της παρόν. Ένα παρόν ανοιχτό προς κάθε κατεύθυνση, μια ταυτόχρονα βυθισμένο στο παρελθόν και τις ιστορικές μνήμες.

Έτσι, καθώς απομακρυνόμαστε όλο και περισσότερο από τους χρόνους της Επανάστασης και η αγωνιστική έπαρση παραχωρεί τη θέση της στη νοσταλγία, ο καλλιτέχνης θα επιχειρήσει να αναπλάσει αυτή την "απώλεια", μέσω της ιστορικής θεματογραφίας και της υιοθέτησης κάποιων έντονα ρομαντικών και ιδεαλιστικών διατυπώσεων. Στην ανεύρεση μιας τέτοιου είδους εκφραστικής, διαφορετικής οπωσδήποτε από τον παραδοσιακό φορμαλισμό, πρωταρχικής σημασίας υπήρξε η συμβολή των ξένων δημιουργών, η παρουσία των οποίων έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση της πολιτιστικής πορείας του τόπου. Στην πλειοψηφία τους, αυτοί προέρχονταν κυρίως από τη νότια Γερμανία και ειδικά από τις περιοχές του Τυρόλου και της Βαυαρίας, η δε τεχνοτροπία τους είχε σαν αφετηρία της τους προσανατολισμούς της Ακαδημίας του Μονάχου και κατ' επέκταση το νεοκλασικισμό και το ρομαντισμό.

Τη σημασία των έργων τους μπορούμε εύκολα να την κατανοήσουμε, αν επιχειρήσουμε να τη συνδέσουμε με το όλο πνευματικό κλίμα και τις ανησυχίες της εποχής, με το Φιλελληνισμό αλλά και με τις νεο-ουμανιστικές αντιλήψεις, όπως αυτές εκφράστηκαν

μέσα στους κύκλους των Ναζαρινών, των ιδεαλιστών και των Biedermeier. Προσφιλή θέματά τους υπήρξαν οι σκηνές από την Ελληνική Επανάσταση, οι προσωπογραφίες Αγωνιστών, με αρχαιόπρεπα συνήθως χαρακτηριστικά, έτσι ώστε να υπογραμμίζεται το κλασσικό μεγαλείο σε συνδυασμό με την ανάδειξη της ανδρίας και την προβολή των μηνυμάτων του φιλελευθερισμού, τα τοπία και οι αρχαιολογικοί χώροι, που αποδίδονταν σε ρομαντικούς τόνους με ανάλογη φόρτιση, οι μυθολογικές ή οι αλληγορικές παραστάσεις κ.α.

Πώς όμως κατοχυρώθηκε η Ευρωπαϊκή τέχνη και ειδικότερα ο λεγόμενος "Ακαδημαϊσμός του Μονάχου" στην εικαστική συνείδηση των Ελλήνων, ως απαραίτητο πρότυπο, για να οδηγήσει στη διαφοροποίηση των αισθητικών κριτηρίων; Πώς κατόρθωσε να πείσει και να αντιπαρατεθεί σε ένα βιωμένο βαθιά εκφραστικό κατεστημένο;

Η απάντηση δεν αμφισβητεί κατά τη γνώμη μας την κυριαρχική ύπαρξη αυτού του βιώματος. Απεναντίας το ενδυναμώνει, με το να προωθεί την ίδια του τη δυναμική. Μια δυναμική η οποία λειτούργησε καταλυτικά και που η σημασία της μπορεί να υπολογιστεί κάτω από το πρίσμα υποδειγματικών δημιουργιών, προσανατολισμένων προς τη θεματικά όσο και μορφολογικά, νοσταλγική θεώρηση της ίδιας της Ιστορίας. Ενδεχομένως μπορεί τα μέσα (η τεχνοτροπία) να διέφεραν, το ερέθισμα όμως και οι σκοποί παρέμεναν αναλλοίωτοι. Έτσι, ανεξάρτητα από τη διαφορετική οπτική γωνία και την κατάρτιση που εξασφάλιζαν στον Έλληνα δημιουργό οι Ευρωπαίοι ομότεχνοί του, με την περιπλάνησή τους στην Ελλάδα και βέβαια με την παιδευτική συμβολή τους, εκείνος ερχόταν να αναγνωρίσει σύμφωνα με τη δική του ιδιουσγκρασία, τις φθαρμένες από το χρόνο ατραπούς που οδηγούσαν στο πολυσυζητημένο του παρελθόν. Στα πλαίσια του κλασικισμού και του Φιλελληνικού ρομαντισμού θα συνειδητοποιήσει την ιστορική του ταυτότητα και θα αναδείξει με τη γραφή και τη σμίλη του την ανάπλαση-αναβίωση, που συνειδητά επιχειρούσε. Είναι φανερό λοιπόν πως δεν πρόκειται για φυγή και υπερκέραση της πραγματικότητας, με μεγαλεπήβολες, θεατρικές χειρονομίες στο ύφος ενός Bocklin ή ενός Feuerbach, ούτε για αποστασιοποίηση από τη "μονοτονία" της καθημερινότητάς της, αλλά για επιστροφή στην προτογενή πηγή έμπνευσης, την οποία αντιλαμβανόταν ως φορέα της εκφραστικής του ολοκλήρωσης, ως έρεισμα δημιουργικότητας μα και ως γεννησιουργό πνοή του προσωπικού του ύφους.

Ειδικά στη ζωγραφική, την κατ' εξοχήν "περιγραφική" τέχνη, η προσέγγιση και η αναβίωση αυτού του ενδόμυχα συγγενικού κόσμου και των ηρώων του, πραγματοποιήθηκε μέσω της ιστορικής εικονογραφίας, είδους που ευδοκίμησε ιδιαίτερα στον Ελλαδικό χώρο, κατά τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες. Πρόκειται για -μεγαλόσχημες ως επί το πλείστον- συνθέσεις, που περιγράφουν συγκεκριμένα επεισόδια του Ελληνικού Αγώνα, όπως ο πίνακας του Θεοδώρου Βρυζάκη "Ο Όρκος των Αγωνιστών και η ευλόγηση της σημαίας από τον Παλαιών Πατρών Γερμανό",⁵ σκηνές από τη ζωή στα στρατόπεδα, μάχες μα και αφηρημένες ιδέες, ιστορικού και εξυμνητικού περιεχομένου. ("Υπέρ Πατρίδος το πάν").⁶

Από αισθητική σκοπιά οι εν λόγω δημιουργίες, με το να κινούνται στην περιοχή των ρομαντικών αναζητήσεων, με έκδηλο το ιδεαλιστικό στίγμα το οποίο εξέπεμπε η τέχνη της Ακαδημίας του Μονάχου, εισήγαγαν μια νέα οπτική για την αξιολόγηση των δεδομένων, που είναι εμφανής τόσο στα ειδικά στοιχεία της σύνθεσης όσο και στο συνολικό της ύφος. Τα κυριότερα χαρακτηριστικά τους αποτελούν το μελετημένο σχέδιο και η προσεγμένη ανάπτυξη των διαφόρων μοτίβων στον εικονογραφικό χώρο, η εμμονή στη λεπτομέρεια, ούτως ώστε να τονίζεται η αφηγηματικότητα του συνόλου,

η διάθεση ωπαιοποίησης, -κάτι που επιτυγχάνεται με την παράθεση ζεστών χρωμάτων και τη χρησιμοποίηση των κατάλληλων μορφοπλαστικών μέσων, όπως τα υποβλητικά σκηνογραφικά και ατμοσφαιρικά εφέ-, η επιτηδευμένη αληθοφάνεια ή οι μελαγχολικοί τόνοι, καθώς και κάποιος εκλεπτυσμένος ναϊβισμός, ικανός να κεντρίσει το ενδιαφέρον του θεατή, εφ'όσον παραπέμπει σε οικίες, παραδοσιακές προσλαμβάνουσες παραστάσεις. Το τελευταίο αυτό στοιχείο γίνεται εμφανέστερο στο έργο των δημιουργών εκείνων, που εκ πεποιθήσεως μάλλον, παρά από έλλειψη κατάρτισης, προσανατολίστηκαν περισσότερο προς τις παραδοσιακές φόρμες, όπως ο Αθανάσιος Ιατίδης και ο Σπύρος Χανζιγιαννόπουλος, ενώ βρίσκει την πλήρη εκφραστική κυριαρχία του, στα σχεδιάσματα του Παναγιώτη Ζωγράφου και των παιδιών του για την εικονογράφηση των "Απομνημονευμάτων" του Στρατηγού Μακρυγιάννη.

Άλλα είδη που αναπτύχθηκαν παράλληλα με την καθ' αυτό ιστορική ζωγραφική, κατά την Οθωνική περίοδο, είναι η προσωπογραφία, εκπροσωπούμενοι από τον Υδραίο Ανδρέα Κριεζή και τους Επτανήσιους, Κωνσταντίνο Γιατρά, Διονύσιο Καλλιβωκά και Διονύσιο Βέγια, η ηθογραφία, εν μέρη η τοπιογραφία, τα αλληγορικά θέματα και οι μυθολογικές παραστάσεις. (Βλ. τον πίνακα του Φιλίππου Μαργαρίτη "Η Σαπφώ προσευχόμενη εις Αφροδίτη" της Εθνικής Πινακοθήκης).

Στο ίδιο διάστημα αξιόλογες είναι οι εξελίξεις και στο χώρο της γλυπτικής, που με κέντρο της πρώτα την Τήνο και αργότερα την Αθήνα, έχει να επιδείξει ένα σημαντικό αριθμό δειγμάτων, αντιπροσωπευτικών της πολυμορφίας της, τόσο στη σχέση της με την αρχιτεκτονική όσο και ως αυτόνομος εκφραστικός τομέας.

Εδώ τα κατευθυντήρια ερεθίσματα προέρχονται ως επί το πλείστον από τη Δύση, μιά και στον Ελλαδικό χώρο το είδος στις ολοκληρωμένες διατυπώσεις του -ολόγλυφο και περίοπτο έργο-, εκτός από μεμονωμένες περιπτώσεις, όπως στα Επτάνησα με τους Παύλο Πιερή, Παύλο Προσαλέντη και Ιωάννη-Βαπτιστή Καλοσγούρο (αρχές του 19ου αιώνα),⁷ βρισκόταν για μεγάλο χρονικό διάστημα σε παρακμή. Σύμφωνα με μια γενική εκτίμηση, το έργο των πρώτων Νεοελλήνων γλυπτών διαπνέεται από το πνεύμα και τις αρχές του κλασικισμού, με εμφανείς τόσο τη διάθεση για αυστηρότητα στην απόδοση της γραμμής και των πλαστικών όγκων, όσο και την προσήλωση στο ουσιαστικό, με τον τονισμό κύρια του μνημειακού στοιχείου, χωρίς βέβαια να λείπουν από την όλη διαπραγμάτευση και ορισμένες έντονα ρομαντικές ενδείξεις ή ακόμη και η πρόθεση του δημιουργού να συλλάβει και αναδείξει, με καθαρά πλαστικούς όρους, το στίγμα της εποχής του, ιδωμένο από μιά ρεαλιστικότερη σκοπιά.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Paul Cezanne (1839-1906): Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στο Αξάν - Προβάνς και σε ηλικία είκοσι δύο ετών εγκατέλειψε τις νομικές σπουδές για να ασχοληθεί με τη ζωγραφική. Λίγο αργότερα εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου και παρέμεινε πάνω από είκοσι πέντε χρόνια. Η γνωριμία του με τον Ζολά στάθηκε αφορμή ούτως ώστε να διευρυνθούν οι ορίζοντές του αλλά και να υιοθετήσει μια κριτική, που στρεφόταν κατά του ακαδημαϊσμού, στις εκφάνσεις του οποίου διέβλεπε τις συμβάσεις των καλλιτεχνών και τη "διάβρωσή" τους από τον αστικό τρόπο συμπεριφοράς και σκέψης. Παρακολουθώντας την καλλιτεχνική του πορεία, εύκολα διακρίνει κανείς τις διάφορες φάσεις της μορφοπλαστικής του εξέλιξης. Η πρώτη φάση (1862-1870) μπορούμε να πούμε πως είναι η περίοδος της κατάρτισης και τις γνωριμίας του με τα πρωτοποριακά ρεύματα της εποχής, καθώς ο ζωγράφος επηρεάζεται από το ρεαλισμό και τον ιμπρεσιονισμό. Αυτή την περίοδο δημιουργεί συνθέσεις όπως, "Νεκρή φύση με μαύρο ρολόι", που είναι αξιοπρόσεκτες για την πλαστική τους αίσθηση και τη λειτουργία των "γαιωδών" χρωμάτων, σε συνδυασμό με το μαύρο και το λευκό. Η ριζική αλλαγή στο ύφος του αρχίζει μετά το 1872, οπότε και ενθουσιάζεται από το ύφος του Πισσαρό. Τώρα η παλέτα του γίνεται περισσότερο πλούσια, ενώ ταυτόχρονα διαγράφονται ξεκάθαρα πλέον, οι αφαιρετικές του τάσεις. Τυπικό παράδειγμα της εν λόγω εξέλιξης έχουμε με τον πίνακάς του "Το σπίτι του κρεμασμένου", με τον οποίο ο Cezanne συμμετείχε στην πρώτη ομαδική έκθεση των Ιμπρεσιονιστών, στα 1874. Το τελευταίο διάστημα της ζωής του η αίσθηση του φυσικού κυριαρχεί στις εικονογραφικές προτιμήσεις του, καθώς στρέφεται προς την τοπιογραφία. Με άξονα τα καθαρά χρώματα και τις τονικές τους διαβαθμίσεις εκφράζει με το δικό του τρόπο τον όγκο και το φως, για να πετύχει τελικά, όσο κανένας άλλος στο χώρο του, τη σύνθεση του συγκεκριμένου μέσα από συνεχείς αφαιρέσεις, ανοίγοντας έτσι το δρόμο στους καλλιτέχνες του 20ου αιώνα. Ανάμεσα στα έργα και των τριών περιόδων της δημιουργίας του, ξεχωρίζουμε και αναφέρουμε ως τα πιο αντιπροσωπευτικά, τα: "Ο άνθρωπος με τον βαμβακερό σκούφο" (1865), "Μια σύγχρονη Ολυμπιάδα" (1874), "Ο αρλεκίνος", "Δάσος με βράχια" (1891), "Το βουνό Σαίντ Βικτουάρ" (1904-06), "Μήλα και πορτοκάλια", (1905) και "Οι Μεγάλες Λουόμενες" (1898-1905).

2. Φιλαδέλφεια. Μουσείο Τέχνης - Συλλογή Georg W. Elkins. (71X92cm/1904-1906).

3. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου (1836-1936)". Αθήνα 1956. Σελ. 21.

3. Στο σημείο αυτό υπογραμμίζουμε τις "διαφωνίες" μας σχετικά με τις απόψεις ορισμένων αναλυτών, που αναγνωρίζουν την ύπαρξη μιας και μόνης κατεύθυνσης και θεωρούν την επαφή των Ελλήνων δημιουργών με τον Ακαδημαϊσμό του Μονάχου, ανασταλτικό παράγοντα για μια περετέρω εξέλιξη της Νεοελληνικής Τέχνης, με δικό της αυτόνομο, εθνικό χαρακτήρα. Ενδεικτικά θα σταθούμε στις θέσεις των Αλεξάνδρου Ξύδη και Τώνη Σπητέρη, τον "ελληνοκεντρισμός" των οποίων μπορούμε να "κατανοήσουμε", αν τον αντιμετωπίσουμε μονάχα υπό το πρίσμα μια συγκεκριμένης οπτικής, στην αναζήτηση δηλαδή και την προβολή των στοιχείων εκείνων που συγκροτούν το "αντίπαλο δέος", για την αντιμετώπιση προβλημάτων τα οποία προέκυψαν ίσως υπό το "φόβο" μίας ενδεχόμενης πολιτιστικής "αλλοίωσης", με "οριακές" συνέπειες για το μέλλον των εθνικών καταβολών και της πολιτιστικής κληρονομιάς των Ελλήνων. Εκτιμώντας συνολικά την πορεία της Νεοελληνικής Τέχνης, ο Ξύδης τονίζει μεταξύ άλλων σε άρθρο του στο περιοδικό "Ζυγός", με το

χαρακτηριστικό τίτλο: "Cezanne ή ο δρόμος του Μονάχου". " Η εξήγηση της αδυναμίας είναι αλλού. Κι η επισήμανσή της μπορεί με τον καιρό να χρησιμεύσει στην υπερνίκησή της. Τη βρίσκω σε μια στρέβλωση βασική που υπέστη η Ελληνική από τα πρώτα κιόλας χρόνια της ανεξαρτησίας, σε μια πορεία λανθασμένη που της επιβλήθηκε απ' έξω ιστορικά - κοινωνικά, μα που δεν υπήρξε για αυτό λιγότερο βλαβερή. Επιβλήθηκε τόσο πιο καταθλιπτικά όσο το δημιουργικό ένστικτο του Έλληνα είχε εξασθενήσει και φθαρεί από αιώνες ζωής, αντλώντας σχεδόν από δικούς του πόρους, με ελάχιστες γόνιμες εξωτερικές επικοινωνίες, με τις μεγάλες δυνάμεις της παράδοσης να κυλάνε ολοένα και πιο βαθιά, σα χαμένες, με κομμένο το νήμα της συνέχειας μιας παιδείας που, είχε στο μεταξύ θρέψει τόσο θαυμαστά την Τέχνη της Δύσης. Το έδαφος ήτανε πρόσφορο για την επιβολή μιας νέας πορείας απ' έξω (...) Και το ατύχημα δεν σταματάει μ αυτή την μονόπλευρη στροφή προς το Μόναχο. Η γερμανική ζωγραφική του 19ου αιώνα υπήρξε μια από τις μετριοτέρες της Ευρώπης και μέσα στην Γερμανία, το Μόναχο, ιδίως στο δεύτερο μισό του αιώνα, διακρινόταν για την πεισματάρικη προσήλωσή του σε ξεπερασμένες τεχνοτροπίες και τεχνικές. Έτσι οι δυστυχείς Έλληνες καλλιτέχνες που στέλνονταν εκεί γεμάτοι ενθουσιασμό και απειρία, αλλά και συχνά με ταλέντο, όχι τυχαίο, πέφτανε στα χέρια των καθηγητών της Ακαδημίας του Μονάχου, των διαφόρων Loffz, Piloty, Max Diez κ.λπ., που είναι ζήτημα αν και οι επαρχιακές βαυαρικές πινακοθήκες δείχνουν σήμερα το έργο του. Στο Μόναχο πάντως δε θυμάμε να είδα.". Βλ. Αλεξάνδρου Ξύδη: "Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Τόμος Α'/Διαμόρφωση, εξέλιξη. Εκδ. Ολκός. Αθήνα 1976. Σελ. 53κ.εξ.

Ανάλογης εμβέλειας είναι και η προβληματική του Σπητέρη, όπως αυτή εκφράζεται στην Εισαγωγή του βιβλίου του: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης". Διαβάζουμε: "Αν θελήσουμε να εξετάσουμε ποιοί στάθηκαν οι κύριοι παράγοντες, που προσδιόρισαν τον χαρακτήρα της νεοελληνικής τέχνης, θα διαπιστώσουμε πως στην Ελλάδα και ειδικότερα στους δύο αιώνες που πραγματευόμαστε, η αναφορά στις Ελληνικές ρίζες αποβαίνει σχεδόν άκαρπη. Πράγματι οι λαϊκές καταβολές μας -που θα μπορούσαν να διεκδικήσουν μια θέση για να γίνουν αφετηρία για το μετέπειτα προχώρημα από την θρησκευτική στην κοσμική ζωγραφική-, διαστρεβλώθηκαν από την παρεμβολή κι επιβολή διαφορετικών στοιχείων ξενικών στη νοοτροπία, τα ήθη ή και τα έθιμα του λαού μας." Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967". Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος. Αθήνα 1979. Τομ. Α'. Σελ. 30.

5. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 164X126cm/1865. Ενυπόγραφο).

6. Έργο του Θεόδωρου Βρυζάκη. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 183X132cm/1858).

7. Για την άνθηση της Επτανησιακής γλυπτικής, στις αρχές του 19ου αιώνα και του εκπροσώπους της, βλ. σχετ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988. Σελ. 53 κ.εξ.

Π. Οι ξένοι δημιουργοί και η προσφορά τους κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης

Προσεγγίζοντας το Φιλελληνισμό και τις προεκτάσεις του στους χώρους έκφρασης και δημιουργίας, αναφερθήκαμε στις δραστηριότητες ορισμένων Ευρωπαϊών καλλιτεχνών, που ερχόμενοι στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, έζησαν από κοντά τα γεγονότα και τις αντιξοότητες του πολέμου, περιπλανήθηκαν στους τόπους των μαχών, μυήθηκαν στην ιδιομορφία και τη δυναμική τους, εμπνεύστηκαν και έδωσαν σειρά έργων, ιστορικού κυρίως περιεχομένου.

Με τη συγκρότηση του νεοσύστατου Κράτους, την ανακήρυξη του Βαυαρού πρίγκηπα Όθωνα, Βασιλιά της Ελλάδας και ιδιαίτερα μετά τη μεταφορά της πρωτεύουσας από το Ναύπλιο στην Αθήνα, η εν λόγω προσέλευση συνεχίστηκε και εντάθηκε, εφ' όσον οι συνθήκες διαβίωσης στον Ελλαδικό χώρο ήταν ευνοϊκότερες, τα κίνητρα έξ' ίσου μεγάλα και οι προοπτικές δοκιμής των δυνατοτήτων ευρύτερες. Σε σύγκριση με τους καλλιτέχνες που έδρασαν κατά την περίοδο της Επανάστασης, πολλοί από τους οποίους υπήρξαν αυτοδίδακτοι, εκείνοι που τους ακολούθησαν και ήλθαν στην Ελλάδα μετά την Ανεξαρτησία της, είχαν σαφώς περισσότερα εφόδια, κατάρτιση άλλα και πιο ξεκάθαρους στόχους όσον αφορά τον ερχομό τους. Κοντολογίς επρόκειτο για καταξιωμένους στο χώρο τους δημιουργούς, η δράση των οποίων συνδέθηκε με την Ανοικοδόμηση και τη λειτουργία του Πολυτεχνικού Σχολείου.

Απεσταλμένοι ως επί το πλείστον της Βαυαρικής Αυλής, με ανάλογη παιδεία και κατευθύνσεις, -χωρίς βέβαια να παραβλέπεται η προσφορά και εκείνων που προέρχονταν από άλλα Ευρωπαϊκά κέντρα-, οι καλλιτέχνες αυτοί κατόρθωσαν κατά την παραμονή τους στην Ελλάδα, να διατυπώσουν κάποια έντονα στοιχεία της τεχνοτροπίας τους και να παίξουν σημαντικό ρόλο, τόσο στις εκφραστικές αναζητήσεις των Ελλήνων ομότεχνών τους, όσο και στη διαμόρφωση του γούστου.

Στο χώρο της ζωγραφικής πρωταγωνιστική υπήρξε η παρουσία του Peter von Hess (1792-1871), από το Ντύσελτορφ της Ρηνανίας -Βεσφαλίας. Κατόπιν παραγγελίας του Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, ο Hess ανέλαβε να απεικονίσει την άφιξη του Όθωνα στο Ναύπλιο και την Αθήνα, καθώς και μια σειρά πορτραίτων με Αγωνιστές της Επανάστασης. Για το σκοπό αυτό ταξίδεψε στην Ελλάδα -αρχές 1833 έως 26/9/1833-,¹ όπου επιπλέον επιδίωξε την άμεση γνωριμία με τα πρόσωπα και τις συνθήκες του λαού, έτσι ώστε να επιτύχει μια λεπτομερέστερη και πειστικότερη καταγραφή τους. Η εκλογή του από το φιλότεχνο Ηγεμόνα δεν ήταν άλλωστε τυχαία. Καλλιτέχνης με ιδιαίτερη κλίση στη σύλληψη και απόδοση του "χαρακτήρα των διαφόρων εθνικότητων",² ο Hess είχε από παλιότερα πείσει για αυτή του την επιδεξιότητα, με συνθέσεις που αναφέρονταν στις εμπειρίες τις οποίες αποκόμισε, όταν ακολούθησε τα Βαυαρικά στρατεύματα, κατά τη διάρκεια των απελευθερωτικών Αγώνων της χώρας του, στα 1813 με 1815.³ Κινούμενος στα πλαίσια του ρομαντικού ιδεαλισμού μα και αποβλέποντας στο να προσεγγίσει την πραγματικότητα, την οποία αντιμετώπιζε μέσα από τη δυναμική των ίδιων των γεγονότων, ο καλλιτέχνης εστιάζει την προσοχή του στη "φωτογραφική" θα λέγαμε, ανάδειξή τους, και δίνει έμφαση στην εικονιστική σαφήνεια του πίνακα. Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο αποδίδει τα θέματά του αφηγηματικά, αφ' ενός χειριζόμενος οτιδήποτε έχει σχέση με τη σκηνική προβολή τους, και αφ' ετέρου υπερτονίζοντας τα στοιχεία εκείνα, που οδηγούν στην εντύπωση εξιδανίκευσης.

Οι παραπάνω ενδείξεις γίνονται έντονα φανερές στις δύο μεγάλοςχημες ελαιογραφίες του: "Η άφιξη του Βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο στις 6η Φεβρουαρίου 1833"⁴ και "Η υποδοχή του Βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα στις 13ης Ιανουαρίου 1835",⁵ της Νέας

Πινακοθήκης του Μονάχου.

Πρόκειται για τα πιό αντιπροσωπευτικά ίσως έργα της πορείας του καλλιτέχνη, που είναι αξιοπρόσεκτα για την ακρίβεια της παρατήρησης και την καθαρότητα του σχεδίου, για την εμμονή στη ρεαλιστική λεπτομέρεια, ούτως ώστε να ανταποκρίνεται το θέμα στο γεγονός το οποίο διαπραγματεύεται, για την αρμονία των χρωματικών διατυπώσεων, κυρίως όμως για τη σκηνική παράθεση των μορφών στην παράσταση, προκειμένου να εξασφαλίζεται μέσω αυτών, το όλο θεατρικό, αληθοφανές της ύφους.⁶

Το 1839, αποδεχόμενος τη βασιλική πρόταση, ο Hess σχεδίασε σαράντα ελαιοχρωματικά σκίτσα,⁷ που ιστορούν σημαντικές φάσεις της Ελληνικής Επανάστασης και προορίζονταν να μεταφερθούν σε φρεσκό, για τις στοές του Hofgarten του Μονάχου, -η εκτέλεση έγινε μεταξύ 1841 με 1844 από τον ζωγράφο C.F. Nilson-.⁸

Τα σκίτσα αυτά αποτελούν, μαζί με τα ιχνογραφήματα του λαϊκού καλλιτέχνη Παναγιώτη Ζωγράφου, τα πρώτα στο είδος τους ιστορικά ντοκουμέντα, με εξαιρετική απήχηση στους σύγχρονούς του.

Από αισθητική σκοπιά και όσον αφορά την εκτέλεσή τους, ο καλλιτέχνης δεν παρεκκλίνει από τις βασικές του εκφραστικές αρχές για τη διαπραγμάτευση του θέματος και το συνολικό περιγραφικό του ύφος. Ότι προκαλεί εντύπωση, εντοπίζεται και εδώ στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται τα συνθετικά χαρακτηριστικά, που συνδυάζει αριστοτεχνικά με τα σχεδιαστικά στοιχεία και την ποιητική του χρώματος, στην πλαστικότητα των μορφών και την ωραιοπαθή προβολή τους, καθώς και στην "ηχηρά" ιδεαλιστική του πρόθεση, όπως αυτή διατυπώνεται έναντι των ρεαλιστικών τάσεων, σε ρητορικούς, επικούς τόνους.

Στον Hess αποδίδονται επίσης μια σειρά προσωπογραφίες αγωνιστών και πολιτικών της Επανάστασης, όπως του Ιωάννη Κωλλέτη, του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη, του Ανδρέα Μιαούλη, του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη και του Μάρκου Μπότσαρη, -είκοσι δύο συνολικά σκίτσα σε οβάλ ή τοπδο, που περιβάλλουν το Βασιλιά Όθωνα, στον Πύργο του Νύφεμπουργκ-⁹ καθώς και αρκετά σχέδια, λιθογραφίες και ελαιογραφίες με ελληνική θεματογραφία, ηθογραφικού κυρίως περιεχομένου. Ενδεικτικά αναφέρουμε, την ελαιογραφία "Έλληνες χωρικοί" της Νέας Πινακοθήκης του Μονάχου,¹⁰ τη λιθογραφία "Επιστροφή μιας Αθηναϊκής οικογένειας μετά τους Απελευθερωτικούς Αγώνες", σε χάραξη Fr. Hohe, από τη Συλλογή Maillinger στο Μόναχο, τα σχέδια "Αποψη",¹¹ "Έλληνας που κοιμάται χάμω",¹² "Δύο Έλληνες από τους οποίους ο ένας παίζει όργανο"¹³ και "Δύο Έλληνες καθισμένοι οκλαδόν",¹⁴ επίσης από τη Maillinger, και την υδατογραφία "Έλληνας με φουστάνελα", της Συλλογής Graphische Sammlung του Μονάχου.

Λίγους μήνες μετά τον ερχομό του Hess, και συγκεκριμένα στις 8 Αυγούστου 1834, ένας άλλος πετυχημένος στο είδος του, καλλιτέχνης θα ξεκινήσει για την Ελλάδα, αποδεχόμενος ανάλογη πρόταση.

Πρόκειται για το Γερμανό τοπιογράφο Karl Rottmann (1771-1850), που κλήθηκε να εκτελέσει για λογαριασμό του Βασιλιά Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας, σειρά συνθέσεων (38 τον αριθμό), με θέμα τη χώρα των Ελλήνων, τις ιδιαιτερότητες και τα μνημεία της. Προορίζονταν να διακοσμήσουν κι αυτές το περιστύλιο του Hofgarten, συμπληρώνοντας μάλιστα έναν ζωγραφικό κύκλο τοπιογραφιών, υπό τον τίτλο "Το ιστορικό έδαφος", τον οποίο ο ίδιος είχε αρχίσει νωρίτερα, ύστερα από δύο διαδοχικές επισκέψεις του στην Ιταλία, στα 1826 και 1828.

Σε σύγκριση με το έργο του Hess, όπου απέναντι στις πολλαπλές σκηνικές επινοήσεις, το τοπίο παρουσιάζει δευτερεύουσα σημασία και λειτουργεί απλώς ως

αφηγηματική ένδειξη, η αντιμετώπιση του Rottmann είναι πέρα για πέρα "νατουραλιστική" και "τοπιογραφική", καθώς επιδιώκει να το κατανοήσει μέσα από την πραγματικότητά του και τις εναλλαγές της.

Φανερά επηρεασμένος από το μελαγχολικό ηχόχρωμα της γραφής του Claude Lorrain (αποτέλεσμα επιτυχούς χρήσεως των ατμοσφαιρικών εφέ και των φωτοσκιάσεων του Μπαρόκ, σε χαμηλούς όμως εδώ τόνους), μα και χωρίς να παρεκκλίνει από το όλο ποιητικο-ρομαντικό αίσθημα της εποχής, ο Rottmann κατόρθωσε να συμβιβάσει τις αντιφάσεις, ανάμεσα στο ρεαλιστικό και την ιδεαλιστική οπτική, με το να εισχωρεί ανατομικά θα λέγαμε, στην ουσία των διαφόρων μοτίβων και την καθαρότητά τους. Μιά καθαρότητα αφοπλιστική, ειδυλλιακή όσο και απέριττα αυστηρή, ικανή να προκαλέσει πρωτόγνωρες εντυπώσεις, προϊμπρεσιονιστικών προεκτάσεων. Η καινοτομία του Rottmann στην αναγνώριση και την απεικόνιση του τοπίου, έχει να κάνει πράγματι με την ποιοτική απόδοση του φωτός και της ατμόσφαιρας, ούτως ώστε να προεξοφλήται η αμεσότητα και η βαθύτερη αντίληψή του. Ιδιαίτερα στα "Ελληνικά τοπία" του και κύρια στις σπουδές με υδατόχρωμα και τις ακουαρέλες, όπως οι: "Η Πρόνοια κοντά στο Ναύπλιο", "Η λίμνη της Κοπαΐδας", "Η Σαντορίνη", "Δύση στην Αίγινα", "Δύση στην Επίδαυρο", "Δειλινό στην Ελευσίνα", "Τοπίο στην Αθήνα", "Ηλιος στην Αυλίδα" κ.α.,¹⁵ εύκολα διακρίνεται ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει και αναπλάθει το χώρο στην ολότητά του, καθώς αναζητεί, πέρα από την καθιερωμένη περιγραφική διαπραγμάτευση, τη σημασία των μεταλλαγών του, μέσα στο φυσικό αλλά και τον ιστορικό χρόνο.

"Εξωγράφησε τα ερείπια ως απλούς σκιοφωτιστής, εις τους τόνους της τέφρας...", παρατηρεί ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου στα "Κριτικά",¹⁶ υπογραμμίζοντας: "...Και όμως η εντύπωσή μας από την κολοσσιαίαν εκείνην συλλογήν είναι ότι ο Ρόττμαν, πρέπει να θεωρηθή ως ένας από τους προδρόμους του υπαιθρισμού. Η διαφάνεια της ατμόσφαιρας και των φυλλωμάτων, ο πράος αέρας, που πνέει στα δέντρα του, αι δύσεις του, είναι μία ακαδημαϊκή τέχνη που κινείται με θαυμαστήν ανησυχίαν. Σήμερα τα τοπία του Ρόττμαν αν εγίνοντο, θα ήσαν νέα. Τόσο η πινελιά των είναι ζωγραφική και σημαντική η τόλμη των. Ας προσθέσωμεν την χαριτωμένης ανεπαίσθητον απιστία, που έκαμε προς τας αρχάς του, προσθέτων και κάποιον άνθρωπον(...) Μακριά βυθίζονται αυτά τα όντα είς την ευτυχίαν της Ελληνικής φύσεως. Αλλά δεν ήτο ανάγκη προσώπων. Αρκούσε το δυνατόν και αρμονικόν σχέδιον των δέντρων του, η δύναμη με την οποίαν συνθέτη την πολυμορφίαν των ξηρών βράχων με την ηρεμίαν των θαλασσών και των κάμπων για να εκτελεσθεί ο σκοπός του(...) Έκαμεν εις ογκώδες έργον έναν ύμνον προς την φύσιν, που εγέννησε την Ελληνική Ιστορία."¹⁷

Χαρακτηριστικός είναι επίσης ο χειρισμός της προοπτικής της παράστασης, με την οργάνωση τριών διαδοχικών ζωγραφικών επιπέδων, που συντείνουν στο φόντο, ενώ δεν πρέπει να παραβλέπονται οι αφαιρετικές του διαθέσεις και τάσεις, καθώς απομακρύνεται συνειδητά θα λέγαμε, από τη "φωτογραφική" απεικόνιση, με το να μεταβιβάζει το κέντρο βάρους από το ειδικό στο καθολικό, όπου υπαγορεύεται σαφέστερα η απόλυτη ομορφιά της φύσης.

Επιστρέφοντας στη Βαυαρία (12 Οκτωβρίου 1835), επίσημος πλέον ζωγράφος της Αυλής των Wittelsbach, ο Rottmann κλήθηκε να περιορίσει τον κύκλο των "Ελληνικών θεμάτων", από 38 σε 23 και να τα εκθέσει σε ειδικό ατομικό χώρο στην Πινακοθήκη της πόλης του Μονάχου. Η επεξεργασία τους με την εγκουστική μέθοδο ξεκίνησε στα 1838, για να τελειώσει στα 1850, χρονιά του θανάτου του καλλιτέχνη.

Παρά τα θετικά στοιχεία της, στην πέρα από κάθε εξωραϊστική διάθεση, αντιμετώπιση του τοπίου, η εκφραστική του Karl Rottmann δεν μπόρεσε να επηρεάσει τους Έλληνες δημιουργούς, εφ' όσον κανένα από τα έργα του δεν στάθηκε αυτό καθ' αυτό, παιδευτικός γνώμονάς τους, κατά τη διάρκεια των σπουδών και της ολοκλήρωσής τους. Αντίθετα πιο ουσιαστική απέβει η παρουσία εκείνων των καλλιτεχνών, το όνομα των οποίων συνδέεται με τη διακόσμηση των Ανακτόρων του Βασιλιά Όθωνα, όπως και άλλων δημοσίων κτιρίων, Ναών και Ιδρυμάτων.

Το Φθινόπωρο του 1840, ήλθαν στην Αθήνα οι Γερμανοί ζωγράφοι Ulrich Halbeiter, Joseph Kranzberger και Klaudius Schraudolph ο Πρεσβύτερος, απεσταλμένοι και αυτοί του Βασιλιά Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας. Ανέλαβαν να μεταφέρουν σε φρεσκό για τη μεγάλη "Αίθουσα των Τροπαίων" των Ανακτόρων, μια σειρά σχεδίων του γλύπτη Ludwig Schwanthaller, εμπλουτισμένα με δικές τους ιδέες. Το βασικό θέμα αναφερόταν στην Ιστορία του Απελευθερωτικού Αγώνα των Ελλήνων, έως την εκλογή του Βασιλιά Όθωνα και την ανάληψη του Θρόνου. Από αισθητική σκοπιά, γίνεται εδώ ευανάγνωστη η επιβολή ακαδημαϊκών και ιδεαλιστικών τύπων, με μνημειακές προεκτάσεις, στοιχεία που βέβαια "συμφωνούν" απόλυτα με το Παλλαδιανό στυλ στην εσωτερική διακόσμηση αλλά και τη νεοκλασική αρχιτεκτονική γραμμή του Gartner. Στην αποπεράτωση του έργου (1840-1843) πήραν επίσης μέρος -όπως αποδεικνύουν οι υπογραφές που βρέθηκαν μετά τον καθαρισμό του-,¹⁸ οι Thomas Guggenberger και Franz Joseph Wurm, αναφέρεται δε και η συμμετοχή του Joseph Scherer, ο ερχομός του οποίου στην Ελλάδα τοποθετείται γύρω στα 1842.¹⁹

Ένα άλλο εικονογραφικό πρόγραμμα που έπαιξε ανάλογο υποδειγματικό ρόλο στη διαμόρφωση, διαφορετικών από τα παραδοσιακά, αισθητικών κριτηρίων, ήταν η ζωφόρος του πρόσπου του Πανεπιστημίου Αθηνών, σε σχέδια του Βιεννέζου ζωγράφου Karl Rahl και εκτέλεση του Πολωνικής καταγωγής μαθητή του, Eduard Lebintsky. Η θεματική και εικαστική επεξεργασία της σύνθεσης, που παριστάνει την "Αναγέννηση των Τεχνών και των Επιστημών", άρχισε γύρω στα 1859,²⁰ κατά την επίσκεψη του Rahl στην Αθήνα και ήταν αποτέλεσμα μια ευρύτερης συνεργασίας του ζωγράφου, με τον αρχιτέκτονα του οικοδομήματος, Christian Hansen και τον αδελφό του τελευταίου, Theophil. Στα πλαίσια της συνεργασίας αυτής, ο Rahl ανέλαβε συγχρόνως την εικονογράφηση της Αγίας Τριάδος στη Βιέννη,²¹ δύο ρεμπλικές για την αίθουσα δεξιώσεων του Μεγάρου Σίνα στην ίδια πόλη²² και τη διακόσμηση της Ακαδημίας Αθηνών, όλα με χορηγία του Σίμωνα Σίνα.

Για να κατανοήσουμε την εκφραστική που ο καλλιτέχνης ακολούθησε στο σύνολο των δημιουργικών προσπαθειών του, κατ' αρχάς δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τις επιρροές τις οποίες δέχτηκε από την αισθητική παιδεία που παρείχαν οι Ακαδημίες του Μονάχου και της Στουτγάρδης, όπου μαθήτευσε, ή από εκείνη του Βερολίνου. Στην τελευταία υπήρξε για ένα διάστημα καθηγητής.

Αν και επιχείρησε να αναδιατυπώσει, εκλεκτικά θα μπορούσαμε να πούμε, τις μανιεριστικές τάσεις και το θεατρικό αισθησιασμό του Μπαρόκ, κατά τα πρότυπα των Ναζαρινών και ιδιαίτερα του Peter Cornelius, εν τούτοις δεν κατόρθωσε να παρεκκλίνει ουσιαστικά από την ψυχρή μορφοπλαστική γλώσσα του ακαδημαϊκού ιδεαλισμού και την επιφανειακή του τυπολατρεία. Η εν λόγω αδυναμία διαγράφεται έντονα στην τοιχογραφία των Προπυλαίων του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου κατά τη μεταφορά στοιχείων, δανεισμένων από έργα των Rubens και Michelangelo, ο Rahl εστιάζει την προσοχή του μόνο στα σχεδιαστικά μέρη της σύνθεσης, πρακτική η οποία βέβαια αποτιμάται περισσότερο για την παιδευτική σημασία της ως πρότυπο γραφής, παρά με βάση την καθαρά καλλιτεχνική της αξία, λόγω της έλλειψης

πρωτοτυπίας.

Στον Rahl αποδίδονται, όπως προαναφέραμε, και τα σχέδια για τον εσωτερικό διάκοσμο της Ακαδημίας Αθηνών, που όμως έχουν να επιδείξουν μια μεγαλύτερη ελευθερία και αμεσότητα. Τούτο οφείλεται κυρίως στην τελική επεξεργασία τους κατά την εκτέλεση, από τον επίσης Βιεννέζο ζωγράφο, Christian Griepenkerl.

Ο Griepenkerl ανέλαβε την τοιχογράφηση της Μεγάλης Σάλας Συνεδριάσεων, αμέσως μετά το θάνατο του δασκάλου του (1865) και απέδωσε σε οκτώ χωριστές εικόνες, ισάριθμα επεισόδια από τον Προμηθεϊκό μύθο.²³ Όπως προκύπτει από το περιεχόμενο του θέματος, εδώ έχουμε να κάνουμε με συνθέσεις δοσμένες στο πνεύμα μιάς ιδιόμορφης, ιδεαλιστικής σύλληψης, με στοιχεία θεατρικά, αφηγηματικά αλλά και συμβολικά, διατυπωμένα σύμφωνα με τη νοηματική του ρομαντισμού και τις φιλελληνικές του προεκτάσεις. Ανταποκρινόμενες πλήρως στη λειτουργία και το χαρακτήρα του οικοδομήματος που κοσμούν, αλλά και "υπονοώντας" την προβολή τους σε έναν χώρο που ιστορικά τις "αναβιώνει", οι συνθέσεις αυτές έρχονται μέσα από τη συμβολική σημασιολόγηση των μορφών και της περιπέτειάς τους, να καθιερώσουν μια καινούρια οπτική, αξιολόγηση των εκφραστικών δεσμών όπως και να δημιουργήσουν κάποιες πρωτόγνωρες για την εποχή, πολιτιστικές προϋποθέσεις. Τέτοιες προϋποθέσεις για τη διάρθρωση της καλλιτεχνικής παιδείας στη μεταεπαναστατική Ελλάδα, εγγυήθηκαν, εκτός από τους προαναφερόμενους δημιουργούς, και εκείνοι οι οποίοι κλήθηκαν να διδάξουν στα πρώτα εργαστήρια του "Σχολείου των Τεχνών", καθώς συνέβαλλαν άμεσα με τους προσανατολισμούς και την πρακτική τους, στη διαμόρφωση διαφορετικών από τα παραδοσιακά, πεδίων αναζήτησης, κινήτρων και κριτηρίων.

Το Φθινόπωρο του 1840, στα πλαίσια της αναβάθμισης του Σχολείου, που πρότεινε ο τότε Διευθυντής του Friedrich von Zetner, ήλθε στην Αθήνα ο Γάλλος ζωγράφος Pietre Bonitote, κατόπιν πρωτοβουλίας της Δούκισσας της Πλακεντίας, Sophie de Marbois²⁴ και υπόδειξη του Γεωργίου Γενναδίου. Ο Bonitote, όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενο κεφάλαιο, δίδαξε στο εργαστήριο της Ελαιογραφίας το αντίστοιχο μάθημα, για τρία περίπου χρόνια, το δε παιδαγωγικό του πρόγραμμα στηρίχτηκε ως επί το πλείστον στην πάγια πεποίθησή του για την αυτονομία της τέχνης και την αναγνώριση της φύσης, σαν πρωταρχική πηγή έμπνευσης. Με το να καυτηριάζει τις μηχανικές μεθόδους αντιγραφής, στρεφόταν βέβαια μονάχα κατά της βυζαντινής και παραδοσιακής τεχντροπίας και πρότεινε στην ουσία έναν, ανάλογης εμβέλειας και πρακτικής, φορμαλισμό, ακαδημαϊκών και ιδεαλιστικών κατευθύνσεων. Τις κατευθύνσεις αυτές υπαγόρευαν οι εμπειρίες του από τη μαθητεία του κοντά στον Ingres και τους μαθητές του, αλλά και ενίσχυαν τόσο το γενικότερο κλίμα, που καλλιέργησαν οι Βαυαροί με τον ερχομό τους στη Ελλάδα, όσο και η δεκτικότητα των Ελλήνων μπροστά στο καινούριο, η προσπάθειες αφομοίωσής του και η διάθεση ανεύρεσης κοινών σημείων έκφρασης. Όσον αφορά τώρα τα θετικά στοιχεία της ζωγραφικής του, ότι προκαλεί ιδιαίτερο ενδιαφέρον, από τεχνική τουλάχιστον άποψη, έχει να κάνει με την επίδοση του Bonitote στο ακριβές σχέδιο, με τη χρωματική λιτότητα της παλέτας του, με την πλαστική διάθεση κατά το σχεδιασμό των μορφών και τη μελετημένη σκηνική προοπτική των συνθέσεών του, την οποία αποδίδει σύμφωνα με τα γαλλικά, κλασικιστικά πρότυπα, χωρίς ωστόσο να λείπουν από την όλη αντιμετώπιση που προτείνει και κάποιοι προσωπικοί τόνοι, ρεαλιστικής υφής, εμφανείς κυρίως στις ηθογραφίες του.²⁵

Ο δεύτερος ξένος καλλιτέχνης που δίδαξε στο "Σχολείο των Τεχνών" την περίοδο 1843-1852, είναι ο Ιταλός ζωγράφος, γιατρός και αρχαιολόγος Raffaello Ceccoli, ο

οποίος μάλιστα πρόσφερε τις υπηρεσίες του αμισθί.²⁶ Από τα στοιχεία που διαθέτουμε σχετικά με τις δραστηριότητές του, κατά τη δεκάχρονη παραμονή του στην Ελληνική πρωτεύουσα, συνάγεται το συμπέρασμα ότι, επρόκειτο για μιά πολύπλευρη προσωπικότητα, με ενεργό δράση και αξιολογη παρουσία στην πολιτιστική ζωή του τόπου, καθώς εκτός από τη διδακτική προσφορά του στο Πολυτεχνείο, το όνομά του συνδέεται με την ίδρυση και τη λειτουργία της Εταιρείας Ωραίων τεχνών.¹⁷ Σύμφωνα με τα πρακτικά της Α' Γενικής Συνέλευσης των μελών της (15/7/1845), ο καλλιτέχνης φέρεται να αναλαμβάνει, εκτός των άλλων και τη φιλοτέχνηση του εμβλήματος των τιμητικών διπλωμάτων. Πρόκειται για μια αλληγορική παράσταση, με θέμα την πνευματική αναγέννηση της Ελλάδας. Καταγράφοντας στα πρακτικά την πρωτοβουλία του αυτή, ο Γραμματέας της Εταιρείας Ανδρέας Ζ. Μαμούκας, αναφέρει χαρακτηριστικά: "Ο εισηγητής της ζωγραφικής κύριος Ραφαήλ Τσέκολης, αυτοσχεδιάσας επαρουσίασεν εἰς την Εταιρείαν εἰκόνημα ἢ μᾶλλον πίνακα, παριστάνοντα πέντε γυναίκας, ὧν ἡ ἐν μέσῳ υψούται μετάρσιος, ἐνδεδυμένη χιτῶνα ἀπὸ φῶς και δια τοῦ βλέμματος και τοῦ σχήματος των χειρῶν καλεῖ προς ἔγερσιν τας τέσσαρας ἄλλας, αἰτηνες, παρακαθήμεναι ατενίζουσι προς αὐτήν. και δείκνυνται ἔτοιμοι να ἐξεγερθῶσι. Και ἡ μεν λευκοχίτων γυνή εἰκονίζει την Ελλάδα ἀναγεννηθείσαν. Ο ὑποκείμενος τάφος ἐκ τοῦ οὐοίου δείκνυται ὅτι ἀνέθορον ἡ Ελλάς - ο συντετριμένος λίθος τοῦ τάφου και τα διερρηγμένα δεσμά, δι ὧν ο τάφος περησφαλίζετο, ἀναμνήσκουσι τους χρόνους της δουλείας και την ἐκ αὐτῆς ταπείνωσιν, προς δε και την μυστηριώδη ἀναγέννησιν τοῦ ημετέρου 'Ἐθνους(...). Ἐν τῷ πίνακι ὑπάρχουσι ευστόχως τιθέμεναι ἐν εἴδει κοσμημάτων και ἄλλα σύμβολα οἷον, στήλαι τεθραυσμένοι, τμήματα κίωνων και κιονοκράνων κατὰ γῆς ἐρριμμένα. ἀνάγλυφον ἠκρωτηριασμένον και δένδρα δύο, το μεν μύρτου το δε δάφνης, ἔνθεν και ἔνθεν τοῦ πίνακος, προς δε τῷ τάφῳ ὑπάρχει ροδοδάφνη θαλλούσα." ²⁸

Ο Ceccoli καταπιάστηκε επίσης με την προσωπογραφία, ζωγραφίζοντας πορτραίτα Αγωνιστών της Επανάστασης, καθώς και με παραστάσεις θρησκευτικού περιεχομένου, - όπως εκείνη στο Μοναστήρι του Πόρου, στο οποίο διέμενε για ένα διάστημα η άρρωστη κόρη του, με τίτλο "Η Ζωοδόχος Πηγή"-, όπου και έδινε έμφαση στην αφηγηματική τους διαπραγμάτευση, μέσω μιας κολοριστικής, νεοαναγεννισιακής προσέγγισης. Η καθαρή ωστόσο καλλιτεχνική αξία της δημιουργίας του και κατ'επέκταση της παιδαγωγικής του, διαγράφεται στους προσανατολισμούς του και την εκφραστική την οποία ακολούθησε κατά την απόδοση του Ιστορικού τοπίου. Αυτή απέβει αρκετά ουσιαστική. Λειτουργήσε ως πρότυπο γραφής για τους μαθητές του, μιά και έναντι της ανστηρής ακαδημαϊκής απόδοσης, προσπάθησε να εισάγει το λυρισμό και τη συνθετική σαφήνεια, με βάση τις κατακτήσεις των βανετσιάνικων εργαστηρίων. Τυπικό δείγμα της εν λόγω "αντιπαράθεσης" με τον κλασικό ακαδημαϊσμό, έχουμε με την ελαιογραφία του "Ακρόπολις",²⁹ που είναι αξιοπρόσεκτη όχι μόνο για την περιγραφική της πιστότητα και την οργάνωση του χώρου σε τρία διαδοχικά επίπεδα, αλλά και για την ποιητική λειτουργία του χρώματος, όπως αυτή διατυπώνεται στην αρμονική συνύπαρξη του γαλάζιου με το συμπληρωματικό του πορτοκαλί και τις ατμοσφαιρικές τους διαβαθμίσεις.

Μετά το θάνατο της κόρης του, ο Ceccoli εγκατέλειψε την Ελλάδα (1852), ενώ τη θέση του στο εργαστήριο της Ανωτέρας ζωγραφικής αναπλήρωσε ο Βαυαρός ζωγράφος Ludwig Thiersch (1825-1909), (γιός του ελληνιστή καθηγητή, Friedrich Thiersch).

Αν και το διάστημα της παραμονής του στην Ελλάδα ήταν μικρό -έμεινε τρία μόνο χρόνια-, ούτως ώστε να μη μπορέσει τελικά να ολοκληρώσει το πρόγραμμά του, η

συμβολή του στη διαμόρφωση των αισθητικών κριτηρίων της εποχής υπήρξε υποδειγματική, γεγονός που απορρέει τόσο από την αποτίμηση του παιδαγωγικού του έργου ή τη φιλελληνική του στάσης γενικότερα, όσο και από τις πάγιες απόψεις του για την αναβίωση της Θρησκευτικής ζωγραφικής, που αντιμετωπίζει υπό το πρίσμα των μεταβυζαντινών κι αναγεννησιακών εικονογραφικών αντιλήψεων. Το ότι ο Thiersch στράφηκε προς αυτή την κατεύθυνση δεν είναι άλλωστε τυχαίο. Ως μαθητής των Ludwig Schwantheller και Heinrich Maria von Hess αλλά και του Ναζαρινού ζωγράφου Julius Schnorr Karolsteld, ήδη από τα χρόνια των σπουδών του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, είχε εντυφώσει, όπως ήταν φυσικό σε μια τέτοιου είδους εκφραστική, στις προοπτικές και τις ιδεαλιστικές της προϋποθέσεις. Πηγαίνοντας αργότερα στη Ρώμη και συνδεδεμένος με τον κύκλο των Lecasbruder του Αγίου Ισιδώρου, βρήκε στα έργα των Overbeck και Cornelius ένα ισχυρό ερέθισμα, που έμελλε να γίνει εντονώτερο με την ανάγνωση της Ραφαηλικής δημιουργίας. Παρόμοια εντύπωση προκάλεσαν στον καλλιτέχνη και τα ψηφιδωτά των Μιωνών του Δαφνίου και του Οσίου Λουκά, αποτέλεσμα της οποίας υπήρξαν οι πειραματισμοί του και η εκφραστική που επέλεξε κατά την αγιογράφηση της Σωτήρας του Λυκόδημου, επί της Οδού Φιλελλήνων. Στην εικονογράφηση της, γνωστής και ως Ρωσική, εκκλησίας, μαζί του εργάστηκαν κατά καιρούς και οι μαθητές του Νικηφόρος Λύτρας, Κωνσταντίνος Φανέλλης και Σπυρίδων Χατζιγιαννόπουλος, συνεργασία που απέβει αρκετά εποικοδομητική για την περαιτέρω εξέλιξή τους. Θεωρώντας το Thiersch ως ανανεωτή της θρησκευτικής ζωγραφικής, θα ήταν παρακινδυνευμένο να αξιολογήσουμε τη δημιουργία του με βάση τα βυζαντινά μορφοπλαστικά πρότυπα και τις κατακτήσεις, εντάσσοντάς τις μάλιστα σε ένα αυστηρά εξειδικευμένο πλαίσιο αναφορών. Τούτο προκύπτει από την ίδια την προβληματική των απόψεών του αλλά και του έργου του, καθώς έναντι κάποιων συγκεκριμένων υποδειγματικών τύπων, έρχεται να προτείνει συνολικά τον επαναπροσδιορισμό τους, με το να παραβλέπει τις όποιες διαφορές μεταξύ ιερατικής εικόνας-συμβόλου και κοσμοποιημένης θρησκευτικής τεκμηρίωσης, προς όφελος μιας νατουραλιστικής όσο και ιδεαλιστικής διαπραγμάτευσης. Μέσα στα πλαίσια της εν λόγω εκφραστικής και στην προσπάθειά του να "συμβιβάσει" λειτουργικά στην παράσταση δυο κόσμους με διαμετρικές αντιθέσεις, χωρίς δυσκολία διαγράφεται ο τελετουργικός, θα μπορούσαμε να πούμε, χειρισμός των διαφόρων ζωγραφικών μέσων. ούτως ώστε να εξασφαλίζεται στο μέτρο του δυνατού, η φυσιογραφική, αφηγηματική της πιστότητα, μα και η ιδεαλιστική προβολή των μορφών στο συμβολικό τους περίβλημα, δηλαδή στο βυζαντινό ουδέτερο βάθος του φόντου.

Σε μία πιο λυρική κατεύθυνση κινείται ο καλλιτέχνης κατά την εκτέλεση του πίνακα "Η διδασκαλία του Αποστόλου Παύλου στον 'Αριο Πάγο".³⁰ που βρίσκεται στο Δημαρχείο Αθηνών. Εδώ, πέρα από την καθαρά αισθητική αντιμετώπιση, μπορούμε να εντοπίσουμε συγχρόνως και τις θεματικές του προτιμήσεις, όπως αυτές διατυπώνονται στην επεξεργασία των ιδεών, των συμβόλων και των μηνυμάτων, σε μία "διαχρονική", αναπαραστατική συσχέτιση.

Ο Thiersch ασχολήθηκε επίσης με την προσωπογραφία και τις μυθολογικές ή τις αλληγορικές παραστάσεις (π.χ. "Ο χάρος με τους αποθαμένους"³¹) και έδωσε νέα ερεθίσματα στους μαθητές του, σχετικά με τη θεματογραφία, δεν πρέπει δε να παραγνωριστεί και η όλη φιλελληνική του δράση, ο ενθουσιασμός του και η συμπάρασταση που προσέφερε στους Έλληνες υποτρόφους στο Μόναχο, μετά την οριστική αναχώρησή του από την Ελλάδα.

Αναφερόμενοι στις διαδικασίες σύστασης, στην οργάνωση και τις δραστηριότητες

του Πολυτεχνικού Ιδρύματος, τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες, επισημάνουμε την παρουσία ορισμένων Ευρωπαϊκών δημιουργών, η δράση των οποίων συνδέεται άμεσα με την λειτουργία του αλλά και με τις γενικότερες εκφραστικές αναζητήσεις, που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της πολιτιστικής φυσιογνωμίας της εποχής. Στην ίδια γενιά με τους προαναφερόμενους καλλιτέχνες, ανήκει και ο Γερμανός γλύπτης Christian Siegel (1808-1883), που δίδαξε στο νεοϊδρυθέν (επί διευθύνσεως Κουταλιώτη) τμήμα της Γλυπτικής, ανάμεσα στα 1847 και 1858.³² Ο ερχομός του στην Ελλάδα συνδυάστηκε αρχικά με μια παραγγελία του Βασιλιά Λουδοβίκου Α' της Βαυαρίας (1838), σύμφωνα με την οποία ανέλαβε τη φιλοτέχνηση του Μνημείου των Βαυαρών, σε περιοχή κοντά στην πόλη του Ναυπλίου.³³ Πρόκειται για το λαξευμένο σε βράχο "Λιοντάρι της Πρόνοιας", την ιδέα για τη δημιουργία του οποίου ο Γερμανός γλύπτης όφειλε στο Δανό ομότεχνό του Thorwaldsen, που στα 1821 είχε δώσει κάτι ανάλογο στη Λουκέρνη, είς μνήμη των 1152 Ελβετών πεσόντων για την υπεράσπιση της Γαλλικής Βασιλικής Οικογένειας, το 1792.

Μετά την εκτέλεση της παραγγελίας, ο Siegel αναχώρησε για την Αθήνα, όπου και πήρε μέρος στη διακόσμηση των Ανακτόρων του Όθωνα, καθώς και στις εργασίες αναστήλωσης των μνημείων του Ιερού Βράχου.

Παρ' ότι τα λίγα στοιχεία που διαθέτουμε σχετικά με τη δράση του στην Ελλάδα³⁴ δε μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μιά ολοκληρωμένη εικόνα για τη δημιουργία του και συγκεκριμένα για ότι αφορά την παρουσία του στο χώρο της καθ' αυτό γλυπτικής, μπορούμε εντούτοις να εντοπίσουμε τις αφετηρίες του, όπως αυτές εκφράζονται μέσω της αξιοποίησης από μέρους του, των εξαγγελιών του νεοκλασικισμού. Τα όσα εξ άλλου προκύπτουν από τα "αναγνώσματα" της μαθητείας του -ο Siegel μαθήτευσε κοντά στον Hermann Ernest Freund (1786-1840) στην Κομπενχάγη και το Ludwig Schwantheller στο Μόναχο-, δεν αφήνουν καμιά αμφιβολία για τη σύνδεσή του με τη Γερμανική Σχολή του Κλασικισμού, αλλά και με τους μνημειακούς τύπους που ο Antonio Canova είχε κατοχυρώσει στην εικαστική συνείδηση δυο και πλέον γενεών, ως γραμμή και αισθητικό βίωμα. Τυπικό παράδειγμα των εν λόγω προσανατολισμών έχουμε με την επιτύμβια στήλη για τον τάφο της Elisabeth Wekberg, από το Α' Νεκροταφείο Αθηνών.

Βασισμένος σε ανάλογες "επιτύμβιες προτάσεις", πολύ διαδεδομένες στην εποχή του και πειραματιζόμενος πάνω σε γνωστά συμβολικά μοτίβα, όπως η φτερωτή μορφή, η κουκουβάγια στη βάση και ο ανεστραμένος δαυλός, ο Siegel προσπάθησε να μεταφέρει το πλαστικό αίσθημα και το πνεύμα προτύπων από τους κλασικούς χρόνους, διαπραγμάτευση που όμως εκμεταλλεύτηκε μονάχα στις εξωτερικές διατυπώσεις της σύνθεσης, με τρόπο ψυχρά ακαδημαϊκό.

Στο Γερμανό λιθοξόο αποδίδονται επίσης τα ακροκέραμα, τα ακρωτήρια και οι φανοστάτες μπροστά στην είσοδο των Ανακτόρων, με αντίγραφα των οποίων συμμετείχε στην Α' Παγκόσμια έκθεση του Παρισιού (1855).

Ανεξάρτητα από το εύρος της δημιουργίας του, η οποία όπως προαναφέρθηκε, περιορίζεται σε μεμονωμένα διακοσμητικά κυρίως σύνολα, χωρίς εσωτερικό παλμό και προσωπική σφραγίδα, η πραγματική συμβολή του Siegel εντοπίζεται αποκλειστικά στο διδακτικό του έργο, καθώς από το εργαστήρι του πέρασαν κατά τη διάρκεια της μαθητείας τους, αρκετοί από τους πύο ταλαντούχους Έλληνες γλύπτες της πρώτης μεταεπαναστατικής γενιάς.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Τώνης Σπήτερης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. (1660-1967)". Εκδ. Πάπυρος 1979. Τομ. Α'. Σελ. 189.
2. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Εκδ. Μέλισσα 1976. Τομ. 3. Σελ. 67.
3. Βλ. Rudolf Oldenbourg: "Die Munchner Malerei im 19 Jahrhundert (I Teil: Die epoche Max Joseph und Ludwigs I". Munchen 1983.
4. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 2,73X4,16m/1835).
5. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 2,50X4,10m/1839).
6. Βλ. B. Reinhardt: "Der Munchner Schlachten - und Genremaler Peter von Hess". Munchen 1977. Σελ. 305,07.
7. Πρόκειται για έναν ζωγραφικό κύκλο σε πέντε πλαίσια, με οκτώ σκίτσα το καθένα. Τα πρωτότυπα (σε χαρτόνι 14X11cm) βρίσκονται στη Συλλογή Maillinger του Μονάχου, ενώ οι επιχρωματισμένες λιθογραφίες (43X33cm/1852) στο Atmee Museum της ίδιας πόλης. Αντίγραφα της σειράς βρίσκονται επίσης στην Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος (Αθήνα/παραγγελία Νικολάου Φερεκείδη) και στο Μουσείο Μπενάκη (σαράντα υδατογραφικά αντίγραφα). Βλ. σχετ. "Το Ηρώον του Αγώνος. 40 τετραχρωμιαί κατ' αντιγραφήν των εν Μονάχω εικόνων του Φον Ες μετ επεξηγηματικού κειμένου και προλόγου υπό Σπ. Λάμπρου". Εν Αθήναι Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία 1910.
8. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες..." όπ. και σημ.1. Σελ.190.
9. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". "Το Ελληνικό βιβλίο" Αθήναι 1962. Τομ. Α'. Σελ. 123.
10. Λάδι σε μουσαμά 0,63X0,83m/1838.
11. Σχέδιο με μολύβι. 1833.
12. Σχέδιο με μολύβι.
13. Σχέδιο με πενάκι.
14. Σχέδιο με μελάνι.
15. Μόναχο. Βαυαρικές Συλλογές Γραφικών Τεχνών. Βλ. σχετ. Erika Bierhaus - Rodiger: "Karl Rottmann 1797-1850. Monographie and Kritischer Werkkatalog". Munchen 1978.
16. Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου: "Κριτικά". Εκδ. Εστία 1966. Σελ. 95,6.
17. Βλ. όπ. παρ.
18. Βλ. T. Spiteris: "Introduction a la Peinture neo-hellenique". Αθήνα 1962. Σελ. 31. Υπ. I.
19. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 2. Σελ. 75.
20. Πρόκειται για την ακουαρέλα, πάνω στην οποία βασίστηκε ο Lebintsky κατά την εκτέλεση της σύνθεσης στα 1888. Τα πρωτότυπα βρίσκονται στην Akademie der bildenden Kunste της Βιέννης.
21. Βλ. Γεωργίου Λαϊού: "Σιμεών Σίνας". Αθήναι 1972. Σελ. 167κ.εξ.
22. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 181,2. Εικ. 90,91.
23. Οι παραστάσεις φέρουν τους ακόλουθους τίτλους: 1. "Η προφητεία της μοίρας του Προμηθέα". 2. "Ο Προμηθέας ανάβει τη φωτιά μπροστά στην Αθηνά". 3. "Ο Προμηθέας δίνει ζωή στον άνθρωπο". 4. "Τιτανομαχία" 5. "Ο Προμηθέας φέρνει τη φωτιά στον άνθρωπο". 6. "Χορός από Ωκεανίδες κατηγορεί τα όσα έκανε ο Προμηθέας". 7. "Ξεκάρφωμα του Προμηθέα από τον Καύκασο". 8. "Ανέβασμα του Προμηθέα στον Όλυμπο". Βλ. Άγγελος Προκοπίου: "Ιστορία της Τέχνης 1750-

- 1950". Τομ. Α'. Σελ. 369. Βλ. επίσης Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 9. Σελ. 126,27.
24. Βλ. Εφημ. "Αιών" φυλ. 26η Μαΐου 1840.
25. Βλ. σχετ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική 1832-1922". Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος 1981. Σελ. 125. Υπ. 8.
26. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου. 1836-1936". Αθήνα 1956. Σελ. 71.
27. Βλ. σχετ. Ε.Γ. Πρωτοψάλτη: "Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών 1844". Περ. "Βιβλιόφιλος" Ετ. ΙΒ' τευχ.2-4(1858). Σελ. 23-28.
28. Βλ. Σπύρου Δε Βιάζη: "Ιταλός καλλιτέχνης εν Ελλάδι Ρ. Τσέκολης". "Πινακοθήκη". Τομ.10. 1910/11. τευχ. 116. Σελ. 149κ.εξ.
29. Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών. (Ενυπόγραφο 60,5X80,5cm).
30. Λάδι σε μουσαμά (214X353cm/1866).
31. Για τον πίνακα βλ. σχετ. Α. Ξυγκόπουλου: "Σχεδιάσματα της θρησκευτικής ζωγραφικής μετά την Άλωση". Αθήνα 1957. Σελ. 356κ.εξ.
32. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 26. Σελ. 110.
33. Βολφ Ζάϊντλ: "Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Ευρωεκδοτική 1984. Σελ. 240. Εικ.58,59. Μετ. Δημ. Ηλιόπουλος.
34. Βλ. Σχετ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 26. Σελ. 110κ.εξ. Βλ. επίσης Στέλιου Λυδάκη: "Η νεοελληνική γλυπτική". Μέλισσα 1981. Τομ.5. Σελ. 35,36. και Kathetina Moyrellou: "Die griechische Bildhauerei des 19 Jahrhunderts 1830-1900" Munchen 1972. Σελ. 11,12.

III. Οι πρόδρομοι της Νεοελληνικής ζωγραφικής και οι επιρροές που δέχτηκαν από τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά ρεύματα

Οι ορίζοντες που άνοιξε στον εικαστικό αλλά και στον ευρύτερο πολιτιστικό χώρο η παρουσία των προαναφερόμενων Ευρωπαίων δημιουργών, απέβηκαν ως ένα σημαντικό βαθμό, καθοριστικοί για το έργο και την πορεία των Ελλήνων ομότεχνών τους, οι οποίοι με το να αξιοποιούν λειτουργικά τις επιρροές τους, έδωσαν με τη σειρά τους το δικό τους προσωπικό τόνο στην πολιτιστική φυσιογνωμία της εποχής.

Πριν προχωρήσουμε στην αξιολόγηση της καλλιτεχνικής προσφοράς τους, διευκρινίζουμε ότι, στην παρούσα ενότητα θα αναφερθούμε ειδικά σε ζωγράφους περισσότερο ανεξάρτητους από τη λαϊκή ή και ακόμη από την επτανησιακή παράδοση, δηλαδή σε εκείνους που λίγο έως πολύ, συνδέθηκαν άμεσα με τις Ευρωπαϊκές - ακαδημαϊκές τάσεις και χρησιμοποίησαν γόνιμα τις κατακτήσεις οργανωμένων εργαστηρίων, στα οποία μαθήτευσαν ή μετεκπαιδεύτηκαν.

Επικεφαλείς της ομάδας αυτής μπορούν να θεωρηθούν κατά κάποιον τρόπο, οι αδελφοί Φίλιππος και Γεώργιος Μαργαρίτης, εφ'όσον, χρονικά τουλάχιστον, είναι οι πρώτοι που σπούδασαν με κρατική υποτροφία στο εξωτερικό, αλλά και οι πρώτοι από τους Έλληνες καλλιτέχνες, που δίδαξαν στο Πολυτεχνικό Σχολείο.

Γεννημένος στη Σμύρνη στα 1810 κι αφού αναγκάστηκε να εγκαταλείψει σε νεαρή ηλικία την πατρίδα του, μετά τους διωγμούς που εξαπόλυσαν οι Οθωμανοί, ο Φίλιππος Μαργαρίτης ακολούθησε την οικογένειά του στην Ιταλία, όπου και σπούδασε ζωγραφική με έξοδα της Κυβέρνησης Καποδίστρια. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Ρώμη, η γνωριμία του με τον κόσμο της Αναγέννησης αλλά τις τότε επικρατούσες ακαδημαϊκές τάσεις, επηρέασαν τις κατευθύνσεις του, που σταδιακά άρχισαν να ευθυγραμμίζονται προς ένα συγκεκριμένο εκφραστικό ζητούμενο, ανάλογο των δυνατοτήτων και των προσδοκιών του.

Επιστρέφοντας το 1837 στην Ελλάδα πήρε μέρος στη διακόσμηση των Ανακτόρων, ενώ από το 1842 έως το 1863 χρημάτισε καθηγητής της "Στοιχειώδους γραφικής" στο "Σχολείο των Τεχνών". Παράλληλα ασχολήθηκε με την προσωπογραφία, τις θρησκευτικές και τις μυθολογικές παραστάσεις, για να κερδίσει με την εκφραστική του την εκτίμηση των φιλότεχνων κύκλων αλλά και την εύνοια του Μονάρχη. Η εύνοια αυτή εξελίχθηκε σε φιλία και αφοσίωση του ζωγράφου προς το Βασιλιά Όθωνα, τον οποίο και ακολούθησε μετά την έξωσή του στο Wurtzburg της Βαυαρίας, όπου και παρέμεινε μέχρι το θάνατό του, στα 1892.

Όσα προκύπτουν από μια γενική εκτίμηση της δημιουργίας του, αφορούν κατ'αρχάς τον εκλεκτισμό και την οξυδέρκειά του, τις σχέσεις του καλλιτέχνη με την αναγεννησιακή οπτική αλλά και τον Ευρωπαϊκό κλασικισμό, τις αξίες και τις ιδιαιτερότητές του. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η πρόσβαση και η προτίμησή του στη Γαλλική αισθησιοκρατία, έτσι όπως αυτή αποκρυσταλώνεται στον αλληγορικό κόσμο του Nicola Poussin ή πολύ περισσότερο στην πληθωρικότητα της εκφραστικής του Ingres και των μαθητών του, προτίμηση μεταφρασμένη κυρίως στο εξαιρετικά μελετημένο σχέδιο, την πλαστική διάθεση, την εμμονή στη λεπτομέρεια και τις αφηγηματικές διατυπώσεις.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά διακρίνονται χωρίς δυσκολία, τόσο στις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις του, όπως: "Η Ανάληψη"¹ και "Ο Άγιος Σεβαστιανός",² όσο και σε εκείνες που θεματικά αναφέρονται στην Ελληνική μυθολογία και που κατά τη γνώμη μας αποτελούν τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα των δημιουργικών του

προσανατολισμών.

Ότι προκαλεί το ενδιαφέρον σε προσπάθειες σαν τη "Μούσα Ευτέρπη",³ έχει να κάνει με την ακρίβεια της παρατήρησης, όπως αυτή τονίζεται από την έμφασή του στα σχεδιαστικά στοιχεία, από την επιβεβλημένη νηφαλιότητα της μορφής, από τις ωραιοπαθητικές τάσεις καθώς και από τη διακριτική λειτουργία του χρώματος, που λειτουργεί καταλυτικά, με εξιδανικευτικές ή και νατουραλιστικές προεκτάσεις.

Με μεγαλύτερη ελευθερία κινείται ο καλλιτέχνης στο έργο του "Σαπφώ προσευχόμενη εις Αφροδίτην",⁴ καθώς εκτός των άλλων, εδώ επιβάλλεται στη ζωγραφική επιφάνεια η δραματική ένταση και το πάθος της έκφρασης, σε ένα τοπίο με έκδηλες τις προθέσεις προβολής του "αποτρόπαιου", τη ρητορική χειρονομία και την κατεγιστική εμπειρία του φωτός, αποτέλεσμα της χρήσης χρωματικών εφέ.

Στο Φίλιππο Μαργαρίτη αποδίδονται ακόμη οι προσωπογραφίες "Καπετάν Γκούρας" και "Πορτραίτο νέας Κυρίας" της Συλλογής Κουτλίδη, μία ενυπόγραφη υδατογραφία με τίτλο "Αποψη της Ακρόπολης" από την Εθνική Πινακοθήκη και 47 σχέδια -ως επί το πλείστον πορτραίτα Αγωνιστών και ιερωμένων-, που σήμερα βρίσκονται στο Μουσείο Μπενάκη.

Σε πίο ξεκάθαρο πλαίσιο από εκφραστική σκοπιά, εξελίσσεται η δραστηριότητα του, κατά τέσσερα χρόνια μικρότερου του Φιλίππου, αδελφού του Γεωργίου Μαργαρίτη (1814-1885), που υπήρξε από τους πρώτους εισηγητές της φωτογραφικής τέχνης και της λιθογραφίας στον Ελλαδικό χώρο.

Αρχίζοντας τις σπουδές του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών του Παρισιού, τις κατευθύνσεις της οποίας και ακολούθησε σε όλα του σχεδόν τα έργα, ο Γεώργιος Μαργαρίτης ειδικεύτηκε κύρια στην ιστορική εικονογραφία, επιλέγοντας τα θέματά του από την πρόσφατη Επανάσταση και τη δράση των Αγωνιστών. Παράλληλα ειδικεύτηκε στη χαρακτηριστική (λιθογραφία), για να ανοίξει με την επιστροφή του στην Ελλάδα (1836), το πρώτο καλλιτεχνικό Φωτογραφείο ή "Εργοστάσιον του ζωγράφου"⁵ στην Αθήνα, επί της οδού Ερμού. Στόχος αυτής της πρωτοβουλίας του ήταν να αποθανατίσει, όπως υπογραμμίζεται σε εφημερίδα της εποχής "...όλους τους σημαντικώς συνεργήσαντες, υπέρ της πολιτικής μας ύπαρξεως".⁶

Μετά την αναχώρηση του Bonirote στα 1843, ο Γ. Μαργαρίτης ανέλαβε τα εργαστήρια της Ανωτέρας ζωγραφικής, της Ελαιογραφίας και της Γυψογραφίας, στο Καλλιτεχνικό Σχολείο, όπου παρείχε αμισθί τις υπηρεσίες του μέχρι το 1853. Δίδαξε επίσης σχέδιο και ελαιογραφία στη Σχολή Ευελπίδων, ενώ επί πολλά χρόνια συμμετείχε μαζί με τον αδελφό του, στις κριτικές επιτροπές των ετήσιων διαγωνισμών του "Σχολείου των Τεχνών".

Αν θελήσουμε να συγκρίνουμε τη δημιουργία του καλλιτέχνη με εκείνη του αδελφού του Φιλίππου, παρά τις κοινές αφετηρίες τους ή και τις παράλληλες διαδρομές τους, με ευκολία διαγράφονται τα σημεία της διαφοροποίησης του Γεωργίου, από τους τύπους και τις αρχές του αυστηρού ακαδημαϊσμού, καθώς απέναντι στην πλαστική ακινησία της φόρμας, τη στατικότητα αλλά και την καθαρότητα της γραμμής, αντιπαραθέτει, ήδη από τις πρώτες του συνθέσεις, το λυρικό-συναισθηματικό τόνο του ύφους του, τα εύκαμπτα περιγράμματα και τον πλουραλισμό της χρωματικής του παλέτας.

Για την εντύπωση που προκάλεσε η εκφραστική του στο Αθηναϊκό φιλότεχνο κοινό, μας πληροφορεί ο αρθογράφος της Εφημερίδας "Αθηνά", που μεταξύ άλλων υπογραμμίζει: "Ημπορούμε να τον συγχαρώμε ως τον πρώτον, όστις εκ της Εσπερίας προσεκόμισεν εις την Ελλάδα την τέχνην της ζωγραφικής κανονισμένη και τελειωμένη".⁷

Παίρνοντας υπόψιν τους δύο αυτούς χαρακτηρισμούς για την τέχνη του, μπορούμε να υποθέσουμε πως, πέρα από τους μορφοπλαστικούς όρους που ο Γεώργιος Μαργαρίτης θέτει ως αντίλογο στην ακαδημαϊκή τυπολατρεία μα και στον παραδοσιακό, λαϊκό φορμαλισμό, τον ενθουσιασμό των συγχρόνων του προκάλεσαν ιδιαίτερα οι θεματικές επιλογές του, καθώς αναπλάθει στα έργα του τις μορφές, τις ιδέες και τα βιώματα από την πρόσφατη Εποποιία, ιδωμένα μέσα από το πρίσμα της ρομαντικής οπτικής. Προϊόν της εν λόγω διαπραγματεύσεως αποτελούν οι συνθέσεις του που αναφέρονται στη ζωή και τη δράση του Γεώργιου Καραϊσκάκη, όπως: "Η Μάχη του Φαλήρου και ο Θάνατος του Καραϊσκάκη", "Ο τραυματισμός του Καραϊσκάκη στη Μάχη του Αλιπέδου" και "Ο Γεώργιος Καραϊσκάκης ελαύνων προς την Ακρόπολη" καθώς και οι προσωπογραφίες του ήρωα: "Γεώργιος Καραϊσκάκης" και "Ο Καραϊσκάκης σε νεαρή ηλικία με στεφάνι". Στον ίδιο κύκλο και σύμφωνα πάντα με το αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών, συμπεριλαμβάνονται επίσης τα πορτραίτα της Μπουμπουλίνας, του Βάσσου, του Ανδρέα Μιαούλη και του Λαζάρου Κουντουριώτη, που είναι αξιοπρόσεκτα για την καθιέρωση τόσο των μετακλασικών, ρομαντικών στοιχείων όσο και εκείνων που αφορούν μια ρεαλιστικότερη ερμηνευτική παρέμβαση.

Σε ανάλογο κλίμα κινείται ο καλλιτέχνης και κατά την εκτέλεση των "Καθισμένη γυναίκα"⁸ και "Κυρία με φτερό στο κεφάλι",⁹ της Εθνικής Πινακοθήκης και της Συλλογής Ε. Κουτλίδη αντίστοιχα, όπου όμως διαφαίνονται σαφέστερα οι επιρροές του από τις μορφοπλαστικές αναζητήσεις της Γαλλικής Σχολής. Την ιδιομορφία των δυο αυτών προσωπογραφιών συνιστούν κατ' αρχάς η αρμονικά υπολογισμένη σύνθεσή τους -παράγοντας ουσιαστικός για την ισόρροπη εσωτερικά, αναπαραστατική τους συνέπεια-, η εκφραστικότητα των μορφών, τονισμένη στο λοξά διάπεραστικό βλέμμα και την ανάλογη στάση του σώματος, η σχεδιαστική καθαρότητα και η λεπτότητα της τεχνικής στην απόδοση της λεπτομέρειας, ο φιλταρισμένος συναισθηματισμός αλλά και η διακριτική χρωματική γκάμα, με τους ποιητικούς κοκκινωπούς και γαλάζιους τόνους, που εδώ αποβλέπουν να μεταδώσουν στο θεατή, με ζωγραφικούς καθαρά όρους, μια αινιγματικά μελαγχολική εντύπωση.

Τους προσανατολισμούς των αδελφών Μαργαρίτη και ιδιαίτερα του Γεωργίου, όσον αφορά την εξέλιξη της ιστορικής εικονογραφίας, διεύρυνε ο Θηβαίος ζωγράφος Θεόδωρος Βρυζάκης, που δίκαια θεωρείται ένας από τους σπουδαιότερους εκπρόσωπους της ακμής του είδους, στις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες. Μέσα στο έργο του μπορούμε επίσης να διακρίνουμε τις αφετηριακές κατευθύνσεις της "Ομάδας του Μονάχου", καθώς και το τί αντιπροσώπευε η Βαυαρική πρωτεύουσα, ως ευρύτερος πολιτιστικός φορέας, στη διαμόρφωση της εκφραστικής ταυτότητας των μελών της, κατά τα Οθωνικά χρόνια αλλά και αργότερα.

Γεννημένος γύρω στα 1814 με 1819, ο καλλιτέχνης έζησε παιδί ακόμη την έξαρση μα και τα δεινά του πολέμου. Λέγεται μάλιστα πως βίωσε το τραγικό τέλος του πατέρα του, εμπόρου Πέτρου Βρυζάκη, ο οποίος απαχχονίστηκε από τα στρατεύματα των Ομέρ Βρυώνη και Κισέ Μεχμέτ,¹⁰ κατά τις συμπολκές και τις βιαιοπραγίες που επακολούθησαν της μάχης της Γραβιάς, το καλοκαίρι του 1821.¹¹ Στα 1828 ο Βρυζάκης εισήχθη μαζί με τον αδελφό του Εθύμιο, στο Ορφανοτροφείο της Αίγινας, κατόπιν πρωτοβουλίας της ορισθήσας υπό τον Κυβερνήτη Ιωάννη Καποδίστρια, αρμόδιας επιτροπής.

Αν και παραμένει αδιευκρίνιστη η διάρκεια της εδώ διαμονής του -έμεινε ίσως έως το 1831 με 32-, μπορούμε να υποθέσουμε ότι, στο Ορφανοτροφείο είχε την ευκαιρία να δοκιμάσει για πρώτη φορά τις καλλιτεχνικές δυνατότητές του, με το να παρακολουθεί

τα σχετικά μαθήματα στο τμήμα που οργάνωσαν το 1830 οι αρχιτέκτονες Schaubert και Κλεάνθης, για τους "ήδη προηγμένους νέους(...), όσους είχαν κλίση εις την τέχνην".¹²

Από το Γιοφύλη πληροφορούμαστε ότι, στη συνέχεια -"αν και ήταν άντρας πιά"-,¹³ γράφτηκε στο Σχολείο Τεχνών, όπου και υπογραμμίζεται η μαθητεία του κοντά στον αρχιτέκτονα Hansen. Η έλλειψη περισσότερων στοιχείων και λεπτομερειών σχετικών με τη ζωή του, δυσκολεύει ωστόσο, όχι μόνο την εντόπιση της ακριβούς χρονολογίας της εγγραφής του στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, εφ'όσον στην παραπάνω πληροφορία δεν διευκρινίζεται ποιος από τους δυο Hansen υπήρξε δάσκαλός του, αλλά και το να δεχτούμε ανεπιφύλακτα την είδηση, το περιεχόμενο της οποίας αμφισβητείται από την ύπαρξη μιας άλλης, εγκυρότερης, λόγω της πρωτογένειάς της, πηγής. Πρόκειται για τα "Απομνημονεύματα" του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή, όπου και καταγράφεται η δράση του νεαρού Βρυζάκη πλάι στο Friedrich Thiersch. την Ανοιξη του 1832. Τον αναφέρει σαν υπηρέτη του Γερμανού καθηγητή κατά την περιοδεία του στην Πελοπόννησο, ενώ επιπλέον μας πληροφορεί ότι, περί τα μέσα του καλοκαιριού του ίδιου χρόνου, αναχωρώντας ο Thiersch για το Μόναχο, πήρε μαζί του το δεκαπεντάχρονο τότε βοηθό του, προκειμένου αυτός να αξιοποιήσει την καλλιτεχνική του κλίση.¹⁴ Την εγκυρότητα της εκδοχής αυτής ενισχύει ακόμη περισσότερο η βιογραφική προσέγγιση που επιχειρεί ο Στέλιος Λυδάκης στην "Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής",¹⁵ βασισμένος σε κείμενο του Hyazinth Hoiland, από το λεξικό των Thieme-Becker. Από τις εκτιμήσεις των παραπάνω προκύπτει επίσης ότι, μεταξύ 1833 με 1844 -χρονολογία κατά την οποία άρχισε να φοιτά στην Ακαδημία Καλών Τεχνών-. ο Θηβαίος δημιουργός σπούδασε με έξοδα του Ελληνικού Κράτους στο "Παιδαγωγικό Ινστιτούτο" του Μονάχου, που υπήρξε διάδοχο του "Πανελληνίου Ιδρύματος".¹⁶

Εδώ του δόθηκε η ευκαιρία να διευρύνει τους ορίζοντές του, να ενημερωθεί για τα καινούρια εκφραστικά δεδομένα αλλά και να αποκτήσει τα σχετικά εφόδια, τα οποία θα του εξασφάλιζαν την είσοδό του στην Ακαδημία Ωραίων Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας (1844). Προϊόν των εν λόγω προσανατολισμών αποτελούν οι δυο ενυπόγραφες σπουδές του με μολύβι, από το Μουσείο Μπενάκη (φάκελος 20). Είναι αξιοπρόσεκτες για τη σχεδιαστική τους ακρίβεια αλλά και ενδεικτικές της νεοκλασικής, ουμανιστικής αντίληψης που οι διδάσκοντες του Ιδρύματος φρόντιζαν να καλλιεργούν στους μαθητές τους, με το να την αντιμετωπίζουν ως κυρίαρχο εκφραστικό ζητούμενο.¹⁷ Η πρώτη (σχέδιο του 1836) απεικονίζει μια νεαρή κοπέλα, την "Atala",¹⁸ στο νεκρικό της κρεβάτι, ενώ με το δεύτερο: "Σπουδή εξ αγάλματος",¹⁹ έχουμε ένα τυπικό δείγμα εργαστηριακής πρακτικής, παρόμοιο με εκείνο που περιλαμβάνεται στον ίδιο φάκελο του Μουσείου Μπενάκη και αποδίδεται σε συμμαθητή του Βρυζάκη, με υπογραφή: "Εν Μονάχω τη 27η Αυγούστου του 1837 Ν. Μοσχοβάκης αντέγραψεν εξ αγάλματος".²⁰

Για την πλατύτερη κατανόηση των αναζητήσεών του, εν όσο βρισκόταν στο Ινστιτούτο, συμβάλλουν επίσης οι προσωπογραφίες του, "'Οθων"²¹ και "Νεαρός αγωνιστής",²² ενδιαφέρον δε προκαλεί και η εκφραστική που ο καλλιτέχνης ακολούθησε, κατά τη σύνθεση της "Πλατυτέρας",²³ της Εθνικής Πανακοθήκης Αθηνών.

Τα όσα προκύπτουν από μια σφαιρική εκτίμηση των προαναφερομένων δημιουργιών, αφορούν ως ένα βαθμό τις τεχνοτροπικές επιρροές και τα δάνεια του Βρυζάκη από αντιπροσωπευτικά έργα της εποχής, κυρίως όμως εστιάζονται στον τρόπο με τον οποίο τα αφομοίωσε, με το να προτάσσει το ήδη διαμορφωμένο προσωπικό του ιδίωμα.

Παρατηρώντας τις δυο προσωπογραφίες του, που είναι φιλοτεχνημένες στα 1837 και 1838 αντίστοιχα, με ευκολία διαπιστώνεται η ύπαρξη κάποιων στοιχείων από το ζωγραφικό στίγμα του Karl Krazeisen, έτσι όπως αυτό είχε διαγραφεί μια δεκαετία νωρίτερα και είχε γνωστοποιηθεί με την κυκλοφορία του λευκώματος: "Προσωπογραφίες εξοχολάτων Ελλήνων και Φιλελλήνων με μερικά τοπία και κοστούμια παρμένα εκ του φυσικού" (Μόναχο 1828-1831).²⁴

Ότι ο Βρυζάκης οφείλει στον Krazeisen, αξιοποιημένο μέσω της καθαρότητας του σχεδίου, της εκφραστικότητας του προσώπου και μιάς ωραιοπαθούς γενικά διάθεσης, διαγράφεται στο "Νεαρός Αγωνιστής", ενώ με το "Όθων" προσεγγίζει -με έναν έκδηλο βέβαια ναϊβισμό-, τον αθώο και συνάμα "αριστοκρατικό", θα τον χαρακτηρίσαμε, κόσμο του Joseph Karl Stieler.²⁵

Ανάλογη διαπραγματέυση συναντάμε και στην "Πλατυτέρα", το πρώτο και ίσως το μοναδικό θρησκευτικού περιεχομένου έργο του καλλιτέχνη, με εντονότερες όμως εδώ τις αναγεννησιακές και Μπαρόκ επιδράσεις, επεξεργασμένες με βάση τα πρότυπα των Ναζαρινών. Στή σύνθεση αυτή, με το να επιδιώκει να αποδεσμευθεί από τον υπερβατισμό της Βυζαντινής εικονογραφίας, τόσο στη φόρμα όσο και στην οργάνωση του χώρου και των μορφών, θα προβεί σε μια νοτουραλιστικότερη αξιολόγηση των δεδομένων του, συμβιβάζοντας στην παράσταση με εικονογραφική συνέπεια, διαφορετικές στυλιστικές τάσεις.

Τρία χρόνια αργότερα, δηλαδή στα 1841, ο Βρυζάκης ολοκλήρωσε τρεις ακόμη συνθέσεις του, με τίτλους: "Τυφλό παλικάρι" ή "Ανάπηρος Αγωνιστής", "Αγωνιστής με μια κοπέλα" και "Εξόριστος".²⁶ Η τελευταία φέρεται να είναι εμπνευσμένη από τον "Περιπλανώμενο" του Αλεξάνδρου Σούτσου (1839).

Και οι τρεις αυτές συνθέσεις παρουσιάστηκαν τον ίδιο χρόνο στην "Ένωση Καλλιτεχνών" του Μονάχου, γεγονός που υπονοεί, αφ'ενός τη δημοτικότητά του πριν ακόμη εισαχθεί στην Ακαδημία Τεχνών, κι αφ'ετέρου το ενδιαφέρον των φιλότεχνων κύκλων της Βαυαρικής πρωτεύουσας για τέτοιου είδους θεματογραφικές επιλογές. Σχετικά τώρα με το περιεχόμενό τους, είναι χαρακτηριστικό ότι, με την προβολή του ιστορικού-ηθογραφικού στοιχείου, όχι μόνο συγκεκριμενοποιούνται οι αφητηρίες του, αλλά και "δημοσιοποιούνται" θα λέγαμε, ευθύς εξ αρχής, η επιλεκτικότητά του και οι τεχνοτροπικές ή οι θεματογραφικές του προτιμήσεις, που παρουσιάζονται άμεσα συνδεδεμένες με το ρομαντικό ιδεαλισμό και τις προεκτάσεις του στη νοσταλγική αποτίμηση των περασμένων.

Το ότι ο Βρυζάκης προσανατολίστηκε, ήδη από τα χρόνια της διαμόρφωσής του, προς αυτή την εκφραστική, το να αποβλέπει δηλαδή στη ζωγραφική τεκμηρίωση της πρόσφατης ιστορίας της χώρας του, ενισχύεται και από τη διαπίστωση,²⁷ πως με την είσοδό του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου και παρά την εκεί εντεκάχρονη φοίτησή του (1844-1855), επωφελήθηκε μόνο σε ότι αφορά την κατάρτισή του και παρέκκλινε εμφανώς από τις κατευθύνσεις των δασκάλων του, Moritz von Schwind, Karl Schorn και Wilhelm von Kaulbach. Απεναντίας περισσότερο φαίνεται να επέδρασε στη δημιουργία του, αποβαίνοντας μάλιστα καθοριστικό για την εξέλιξή του, το έργο καλλιτεχνών σαν του ταγματάρχη κι ερασιτέχνη ζωγράφου Karl Wilhelm Freiherr von Heideck, του Peter von Hess και του Joseph Petzl, και τούτο για λόγους που σχετίζονται με το όλο ιδεαλιστικό πλαίσιο εντός του οποίου αυτός και η εποχή του κινούνται. Από τον Heideck -όπως και από τον Krazeisen παλιότερα-, δημιουργό των: "Αποψη του Ναυπλίου με το Παλαμήδι και την Ακρόπολη του Ιτο Καλέ", "Πύλη των λεόντων στις Μυκήνες",²⁸ "Είσοδος προς την Ακρόπολη"²⁹ και "Σκηνή από τον Ελληνικό απελευθερωτικό Αγώνα",³⁰ ο Βρυζάκης απέσπασε την

"ειδησεογραφική" αντικειμενικότητα του στυλ του από το Hess την έμφασή του στα μέσα της σκηνικής προβολής και τη σχεδιαστική ακρίβεια, όσον αφορά δε τη ζωγραφική του Petzel, το ενδιαφέρον του Θηβαίου δημιουργού επικεντρώνεται στην αφηγηματικότητα του ύφους του, έτσι όπως αυτό διατυπώνεται με μια έντονη διάθεση εξιδανίκευσης, στις ρωπογραφικές του κυρίως συνθέσεις: "Μια νύφη περιμένει το γαμπρό" και "Γιορτή στην εξοχή της Ελλάδος", από το Μουσείο της πόλης του Μονάχου. Τα παραπάνω στοιχεία μπορούμε εύκολα να εντοπίσουμε στον πίνακα του Βρυζάκη "Παραμυθιά",³¹ (δημιουργία του 1847). Πρόκειται για μια τυπική πυραμιδική σύνθεση, με κορυφή της το κεφάλι της ηλικιωμένης γυναίκας, που προσπαθεί να παρηγορήσει την κόρη της, προσποιούμενη και γλυκαίνοντας την πονεμένη της όψη. Για το κατά πόσο το κατορθώνει, αφήνεται να εννοηθεί τόσο από τον τίτλο της σύνθεσης και τις αλληγορικές του επισημάνσεις, όσο και από την όλη ατμόσφαιρα μέσα στην οποία τοποθετεί τις φιγούρες του, με σημείο αναφοράς την απεραντοσύνη του ορίζοντα, το "αγνάντεμα" του βοσκού (σε δεύτερο πλάνο) και τα μνημεία του Ιερού βράχου στο βάθος.

Από καθαρά ζωγραφική άποψη, ενδιαφέροντα στοιχεία μπορούν να θεωρηθούν, η "αρχιτεκτονική" πειθαρχία της σύνθεσης, ο τρόπος που αποδίδει τα πρόσωπα και τον εσωτερικό τους κόσμο, η μεγάλη ευχερεία του στην αποτύπωση των λεπτομερειών όπως και η διακριτικότητα της χρωματικής του παλέτας, έτσι ώστε να συνθέσει με την ποιητική των υποβλητικών τόνων της, ένα πλάνο θλιμμένης αναμονής, λυρικής στοϊκότητας μα και νοσταλγίας.

Τα ίδια χαρακτηριστικά και ένα ανάλογο ιδεαλιστικά φιλτραρισμένο κλίμα συναντάμε και στο "Αθηναϊκή οικογένεια επιστρέφουσα εις τα ερείπια της οικίας της", της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Το έργο είναι αξιοπρόσεκτο συν τους άλλους, για τη συμβατική, θεατρική θα λέγαμε, διάταξη των μορφών, για την παθητικότητα και την επιτήδευση στο συμβολισμό των χειρονομιών, αλλά και για τη γενικότερη αφηγηματική διαπραγμάτευση, με έμφαση στα παραστατικά εκφραστικά μέσα.

Για να εξασφαλίσει το μεθοδικότερο και ίσως τον ρεαλιστικότερο χειρισμό των μέσων αυτών, μα κυρίως για να προσεγγίσει με αμεσότητα τον προσφιλή για τη ζωγραφική του κόσμο, ο καλλιτέχνης επισκέυτηκε το 1848 την Ελλάδα και περιόδευσε στους Ιστορικούς χώρους και τα άλλοτε πεδία των μαχών, έως τα 1851.³² Στο παραπάνω διάστημα, μελέτησε τα δεδομένα που τον ενδιέφεραν -λιγότερο το τοπίο, που πάντα χρησιμοποιεί σαν ένδειξη, και περισσότερο τους ανθρώπους- και δημιούργησε πλήθος σχεδίων, τα οποία επεξεργάστηκε αργότερα στις συνθέσεις του.

Αντιμετωπίζοντας την Ελλάδα με το αντικειμενικό όσο και ρομαντικό βλέμμα του ταξιδιώτη, ο Βρυζάκης επικέντρωσε την προσοχή του στην περιγραφική εξιστόρηση και εξιδανίκευση της πραγματικότητας, στη σκηνική προβολή των θεμάτων του και την ωραιοπαθή απόδοση των προσώπων που τα απαρτίζουν, ενώ αξίζει να επισημανθούν και οι τεχνοτροπικές συσχετίσεις τους με έργα, Βαυαρών κυρίως, ομότεχνών του. Ενδεικτικό παράδειγμα της συνειδητής αυτής προμελέτης, έχουμε με τον πίνακά του: "Το Στρατόπεδο του Καραϊσκάκη στην Καστέλα",³³ που είναι βασισμένος στην ελαιογραφία του Heideck, "Στρατόπεδο φιλελλήνων κατά τον Ελληνικό απελευθερωτικό Αγώνα",³⁴ από την Κρατική Αίθουσα Τέχνης της Καρλσρούης. Ζωγραφισμένο στα 1855 -χρονιά της αποφοίτησης του από την Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου- το έργο αυτό διακρίνεται για τη συνθετική οργάνωση του χώρου και των ομάδων, γύρω από το τονισμένο κέντρο, όπου αναπτύσσεται και τεκμηριώνεται το θέμα, με μιά εντυπωσιακή περιγραφική σαφήνεια. Εδώ, φορείς της αφήγησης είναι το δίχως άλλο τα πρόσωπα-πρωταγωνιστές της παράστασης, που

με το να καλύπτουν με την παρουσία ή το ρόλο τους ολόκληρη τη ζωγραφική επιφάνεια, αναλαμβάνουν την πληροφόρηση του θεατή, σχετικά με τη ζωή στο στρατόπεδο, την ανάπαυλα, την αναμονή και την προετοιμασία της μάχης.

Παρά τα δάνεια της από τη σχεδιαστική των Heideck και Krazaisen (ιδιαίτερα στις φιγούρες του Μακρυγιάννη και του Καραϊσκάκη), η σύνθεση δεν στερείται πρωτοτυπίας. Αν και παραλαγή ενός θέματος από ανάλογο εικονογραφικό κύκλο, αυτή κατορθώνει να πείσει με την αμεσότητα, το συμβολισμό και το όλο επικορομαντικό της χαρακτήρα, υποδηλώνοντας ταυτόχρονα τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης οικειοποιείται ορισμένα στοιχεία-σταθερές, για να τα αξιοποιήσει εκ νέου με βάση την ιδιοσυγκρασία και τη διορατικότητά του.

Εκτός από την περιοδεία του στην Ελλάδα, ο Βρυζάκης επισκεύτηκε κατά καιρούς την Αυστρία, τη Γαλλία, την Αγγλία και την Ιταλία, ταξίδια που του εξασφάλισαν μια διεξοδικότερη γνωριμία με τα κυρίαρχα ευρωπαϊκά κινήματα της εποχής, τον κλασικισμό, το ρομαντισμό και τις διάφορες ακαδημαϊκές ή μεταρομαντικές τάσεις. Η γοητεία που άσκησε κατά τη διαμόρφωση του, το Ευρωπαϊκό πνεύμα ως εκφραστική ολότητα, αναπόσπαστα δεμένη με την προσδοκία της πνευματικής Αναγέννησης του Ελληνισμού, βρήκε διέξοδο στη ζωγραφική του, το εκφραστικό στίγμα της οποίας προσανατολιζόταν όλο και περισσότερο, προς ένα είδος ρεαλιστικο-ιδεαλιστικής διαπραγματεύσεως, σε εξυμνητικούς τόνους. Έτσι, ότι προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση σε πίνακες όπως : "Ο Όρκος των Αγωνιστών και η ευλογία της Σημαίας από τον Παλαιών Πατρών Γερμανό"³⁵ και "Η Έξοδος του Μεσολογγίου",³⁶ συνοψίζεται στην ιστοριογραφική απόδοση, που αν και ρεαλιστική στο περιεχόμενό της, αισθητικά δέχεται εδώ κάποιες εξιδανικευτικές αποκαθάρσεις. Με το πρώτο, που βασίζεται σε μια παλαιότερη ελαιογραφία του ίδιου, χρονολογημένη στα 1851,³⁷ για την οποία μάλιστα ο καλλιτέχνης είχε αποσπάσει χρυσό βραβείο σε έκθεση της Βιέννης, έχουμε ένα κλασικό δείγμα συμβατικής αρχιτεκτονικής διάταξης, τονισμένης από το υπερυψωμένο κέντρο και το ρόλο της φωτεινής δέσμης από τον Ιερό, ενώ στη "Έξοδο", πλάι στην επιμελημένη αφηγηματική ανάδειξη των όσων επιφέρει η δραματική έκβαση της μάχης, διαγράφονται οι επιρροές του από τον ωραιοποιημένο κόσμο του Wilhelm Lindenschmit³⁸ ή και την υπερφυσική ατμόσφαιρα ενός Antoine Jean Gros.³⁹

Από την ιστορία της "Ιερής πόλης" είναι εμπνευσμένη και η σύνθεση "Η υποδοχή του λόρδου Μπάϋρον στο Μεσολόγγι",⁴⁰ που ο Βρυζάκης ζωγράφησε στα 1861. Η εκφραστική αφηγηρία του βρίσκεται και πάλι σε χαρακτηριστικά έργα Ευρωπαίων καλλιτεχνών, εμπνευσμένων από τον Ελληνικό Αγώνα, και συγκεκριμένα στους δυο μεγάλοσχημους πίνακες του Peter von Hess: "Η άφιξη του Βασιλιά Όθωνα στο Ναύπλιο στις 6 Φεβρουαρίου του 1833" και "Η υποδοχή του Βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα στις 13 Ιανουαρίου του 1835". Τα κυριότερα στοιχεία της, -ενδεικτικά των οφειλών του Βρυζάκη στο Βαυαρό ομότεχνό του- αποτελούν, η κλασική κλειστότητα στην οργάνωση της παράστασης, η εσωτερική πειθαρχία, η φανταχτερή, υποβλητική μαγεία του χρώματος, ο τονισμός των ανεκδοτολογικών θεμάτων, και η σκηνοθετημένη παράθεση των μορφών, χωρίς να λείπει βέβαια από την όλη αντιμετώπιση και ένας ιδιόμορφα επιτηδευμένος ναϊβισμός, μέσω του οποίου "νομιμοποιούνται" εκφραστικά, κάποια παραδοσιακά στοιχεία, απόηχοι θα λέγαμε, από τις αισθητικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις των νεανικών χρόνων του καλλιτέχνη.

Τον υποφώσκοντα αυτό ναϊβισμό διακρίνουμε πιο ξεκάθαρα στο "Υπέρ Πατρίδος το πάν" ή "Η Ελλάδα συνάγουσα τα τέκνα της",⁴¹ πίνακα εμπνευσμένο από τα "Θούρια" του Ρήγα. Αξιοπρόσεκτη είναι εδώ η πρωτοφανής για την εικονογραφία

του Θηβαίου δημιουργού, αλληγορική θεώρηση, φανερή στις ιδεαλιστικές παρεμβολές αλλά και στην ποιητική λειτουργία του ενιαίου, ζεστού φωτός-χρώματος.

Όλα τα γνωρίσματα της ζωγραφικής του Βρυζάκη, δηλαδή η αίσθηση του χώρου, η αντίληψη της μορφής, η ευαισθησία και η διακριτικότητα της παλέτας του, η παρουσία των εικονογραφικών τύπων, ο ρυθμός και η συμμετρία, βρίσκουν ωστόσο την ολοκλήρωσή τους στο "Η Μάχη στα στενά των Δερβενακίων"⁴² της Συλλογής Ε. Κουτλίδη.

Πρόκειται πράγματι για μια αριστοτεχνική σε σύλληψη και απόδοση, διαπραγματεύση του γεγονότος, καθώς επιτυγχάνεται χάριν των λιτών μορφοπλαστικών μέσων, η ρεαλιστική τεκμηρίωση του και η ιστορική ή και συμβολική προβολή των σημασιών του, με τη γλώσσα του "ανταποκριτή" αλλά και του νοσταλγού.

Την επική περίοδο του καλλιτέχνη συμπληρώνουν εκτός από τα προαναφερόμενα έργα, συνθέσεις όπως: "Η Θυσία του Καψάλη", "Δύο πολεμισταί", "Η Μονή του Αρκαδίου" και "Πολεμική Σκηνή" της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών, "Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη" του Ιστορικού Εθνολογικού Μουσείου, "Αποχαιρετισμός" της Συλλογής Λεβέντη, "Το πολεμικό συμβούλιο" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, καθώς και οι προσωπογραφίες του: "Αξιωματικός με την Επίσημη στολή του", "Γέρος Αγωνιστής", και "Τρεις αγωνιστές με φέσια" (επίσης από την Κουτλίδη), "Προσωπογραφία του γιού του Ανδρούτσου", "Προσωπογραφία του Πετρόμπεη", "Προσωπογραφία του Αναγνωστοπούλου" και "Προσωπογραφία του Δημητρίου Υψηλάντη" από την Εθνική Πινακοθήκη Αθηνών.

Στο Βρυζάκη αποδίδονται ακόμη ορισμένα πορτραίτα ευγενών ή προσωπικοτήτων της εποχής, όπως του "Διημάρχου Αθηνών Σκούφου", του "Ιατρού Κωνσταντίνου Μιμή" και της "Οικογένειας Μαυροκορδάτου" καθώς και εκείνα νεανίδων με τοπικές ενδυμασίες, σαν τα : "Ωραία Κερκυραία", "Κόρη με στολή Αττικής", "Κυρία με Εθνική ενδυμασία" και "Η Ωραία Κόρη Καραντζά" (Συλλογή Κουτλίδη), που είναι αξιοπρόσεκτα, άλλοτε για τις εξιδανικευτικές τάσεις και τη θεατρική ή εξωραϊστική απόδοση, κατά τα πρότυπα των Stieler και Hess, και άλλοτε για την εσωτερική εμβάθυνση και προβολή των φυσιολογικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου, σύμφωνα πάντα με τις κατακτήσεις της ρομαντικής εκφραστικής.

Γύρω στα 1875 ο καλλιτέχνης απομονώθηκε στο σπίτι του στο Μόναχο, λόγω κάποιας ασθένειας των ματιών του, για να πεθάνει τρία χρόνια αργότερα, συγκεκριμένα στις 11 Δεκεμβρίου του 1878.

Πέρα από την Ιστορική ζωγραφική και τη συμβολή του Θεόδωρου Βρυζάκη στην ανάπτυξη του προσφιλούς για τους συγχρόνους του αυτού είδους, η πιο γόνιμη θεματική περιοχή για την κατανόηση των εκφραστικών αναζητήσεων στη Μεταεπαναστατική Ελλάδα, είναι η προσωπογραφία, οι εξελίξεις στο χώρο της οποίας, μπορούν ως ένα βαθμό να συνδεθούν με μια σειρά πολιτικών και κοινωνικών ανακατατάξεων, που αφορούσαν την χειραφέτηση της αριστοκρατίας και των ανθρά οικονομικών τάξεων.

Ένας από τους πιο αξιόλογους προσωπογράφους της εποχής, θεωρείται ο Ανδρέας Κριεζής (1813-1880),⁴³ (γιός του Πλοιάρχου Δημητρίου Κριεζή και γόνος μιάς παλιάς εύπορης οικογένειας ναυτικών, που η δραστηριότητες και η αίγλη της στο νησί ξεκινά από τα μέσα του 17ου αιώνα).⁴⁴

Σε νεαρή ηλικία ο Κριεζής ταξίδεψε στο Παρίσι. Εδώ σπούδασε ζωγραφική και απέκτησε σύμφωνα με τους βιογράφους του, "φιλολογική μόρφωση".⁴⁵ Με την επιστροφή του στην Ελλάδα διορίστηκε καθηγητής στο Γυμνάσιο Σύρου.

Παρά την έλλειψη συγκεκριμένων στοιχείων για τη ζωή και τις σπουδές του, η πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή του και ιδιαίτερα οι προσωπογραφίες του, μας επιτρέπουν να αποκτήσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της τέχνης του, τις αφετηρίες και τους περιορισμούς της.

Όπως προκύπτει από ορισμένα πρώιμα έργα του -αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τα: "Ναύαρχος Μιαούλης",⁴⁶ "Πορτραίτο Ναυάρχου Μιαούλη"⁴⁷ και "Προσωπογραφία Χριστόπουλου", φιλοτεχνημένα στα 1841, 1842 και 1846 αντίστοιχα-, ο Κριεζής πρέπει να δέχτηκε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στη Γαλλία, επιρροές από δημιουργίες καλλιτεχνών της Υψηλής Αναγέννησης, κυρίως Φλαμανδών και Βενετσιάνων. Για το εύρος αυτών των επιρροών προειδοποιούν, αφ' ενός η ακριβής λειτουργία της γραμμής και του χρώματος σε διαβαθμίσεις, καθώς αποφεύγει τις μεγάλες αντιθέσεις, και αφ' ετέρου ορισμένα από τα παραπληρωματικά θέματα που χρησιμοποιεί, όπως το ανοιχτό παράθυρο και η παράθεση επίπλων ή άλλων διακοσμητικών ενδείξεων, στο χώρο που υπολείπεται από την παρουσία της μορφής. Οι εν λόγω ενδείξεις αποκτούν μεγαλύτερη βαρύτητα στη ζωγραφική του κατά τις δεκαετίες του 1850 και 1860, οπότε και συγκαταλέγονται τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα της συνολικής παραγωγής του. Πρόκειται για τα "Υδραΐσα" της Συλλογής Καλκάνη, "Καθιστή αρχόντισσα" και "Προσωπογραφία του Πολιτικού Κριεζή" της Συλλογής Λεβέντη, "Προσωπογραφία Ευγενούς", "Ψαριανός Καπετάνιος με το Καράβι του" και "Προσωπογραφία της Κυρίας Κωνσταντίνου" της Συλλογής Κουτλίδη, έργα χαρακτηριστικά για τη μελετημένη, τυπική στάση, για την καθαρότητα του σχεδίου όπως και για την τάση, του να τονιστούν τα πλαστικά στοιχεία της σύνθεσης, με το να περνάει ωστόσο διακριτικά από τις πλατιές, ενιαίες επιφάνειες ή το στέρεο, συμπαγές σχήμα των όγκων, στη χρησιμοποίηση του χρώματος σε μικρές, χωριστές ενότητες, με έμφαση στην ανάδειξη των περιγραφικών λεπτομερειών.

Η στρόφη του καλλιτέχνη προς μια λιγότερο ακαδημαϊκή προσέγγιση της μορφής, που ταυτόχρονα εγγυάται την προβολή του ουσιαστικού, απαλλαγμένου από τα στοιχεία της κλασικής τυπολατρίας, έχει την αφετηρία της κατ' αρχάς στη διείσδυση και το ρόλο κάποιων παραδοσιακών μορφωμάτων, τα οποία λειτουργούν αν όχι καταλυτικά, τουλάχιστον ενεργητικά στη δημιουργία του, ως εικονογραφικοί όροι, και αφ' ετέρου στα δάνεια του Κριεζή από το σύγχρονό του Λυστριακό ζωγράφο. Francesco Pige.⁴⁸

Τα όσα ο Υδραΐος δημιουργός οφείλει στον Τυρολέζο ομότεχνό του, διαγράφονται ιδιαίτερα στο "Προσωπογραφία της Κυρίας Κωνσταντίνου", όπου κυριαρχούν τα καθαρά, ζεστά χρώματα, οι μικρογραφικές λεπτομέρειες και η χρησιμοποίηση τοπιογραφικών στοιχείων, έτσι ώστε να διευρύνεται το εσωτερικό στο εξωτερικό και να δίνει μια ποιητική φωτεινότητα αλλά και σαφήνεια στην παράσταση. Σε ανάλογη κατεύθυνση κινείται ο καλλιτέχνης κατά τη δημιουργία και του "Ψαριανός Καπετάνιος με το καράβι του", το οποίο από πρώτη ματιά θα μπορούσε κάλλιστα να θεωρηθεί σαν μία τυπική παραλλαγή του "Βρακά"⁴⁹ του Pige.⁵⁰ Αν ωστόσο συγκρίνουμε προσεχτικά τα δύο αυτά πορτραίτα, χωρίς δυσκολία διαγράφονται, η ρεαλιστική φυσικότητα και η άνεση που διακρίνει την απόδοση του πρώτου έναντι της μορφικής, γεωμετρικής θα λέγαμε, ακαμψίας του δεύτερου, καθώς ο Κριεζής συνδυάζει εδώ επιτυχημένα τα πλαστικά μέσα με τις γραμμικές διατυπώσεις, επιδιώκοντας σκόπιμα την προβολή των οπτικών αξιών.

Ο Κριεζής ασχολήθηκε επίσης με ναυτικά θέματα, όπως: "Η Ναυμαχία της Μεθώνης", "Το βρίκιον του Αγώνος Αγία Τριάς" και "Η υποδοχή του Γεωργίου Α'",

αναφέρεται δε και μια ηθογραφία του, με τίτλο "Δυο βόσκοι κατά την Δύση του ήλιου".⁵¹

Ένας άλλος σημαντικός προσωπογράφος της εποχής είναι ο Κωνσταντίνος Φανέλλης Χανζηφανέλλης ή Χανζικωνσταντής, που συγχρόνως αναφέρεται και ως πετυχημένος αγιογράφος, χαρακτήρας και γλύπτης.

Ο Φανέλλης γεννήθηκε στη Σμύρνη στα 1791 και σε ηλικία 25 χρονών μετέβει στο Άγιο Όρος. Εδώ σπούδασε αγιογράφος, σύμφωνα με τα Βυζαντινά και Μεταβυζαντινά πρότυπα. Λίγους μήνες αργότερα ταξίδεψε στην Ιταλία, συμπληρώνοντας την καλλιτεχνική του μόρφωση σε εργαστήρια της Φλωρεντίας, της Βενετίας και της Ρώμης. Στα 1819 με 1821 εργάστηκε ως ανεξάρτητος ζωγράφος στη Γερμανία, για να συνεχίσει την περιπλάνησή του στην Παλαιστίνη (1821-26), όπου ανέλαβε κατόπιν παραγγελίας της "Ένωσης Περιηγητών", την απεικόνιση διαφόρων τοπίων, εθίμων κι ενδυμασιών από την Ιερουσαλήμ και την ευρύτερη περιοχή των Αγίων Τόπων.

Με το τέλος της Επανάστασης εγκαταστάθηκε για ένα διάστημα στην Αθήνα, προκειμένου να συμμετάσχει στην εικονογράφηση του Ναού της Σωτήρας Λυκοδήμου, του Μητροπολιτικού Ναού και του Παρεκκλησίου του Αγίου Ελευθερίου, ενώ το 1846 κλήθηκε να διακοσμήσει τις εκκλησίες της Φανερωμένης και των Ταξιαρχών στο Αίγιο. Στο Φανέλλη αποδίδονται επίσης ορισμένες από τις αγιογραφίες του Μεγάλου Σπηλαίου, των Εκκλησιών της Ρόμβης και του Χριστοκοπίδη στην Αθήνα καθώς και του Ευαγγελισμού της Θεοτόκου στην Άμφισσα.⁵²

Όσον αφορά την εκφραστική του καλλιτέχνη, κατ' αρχάς μπορούμε να διακρίνουμε μια σταδιακή διαφοροποίηση στην τεχνοτροπία του, που ξεκινώντας με αφετηρία της τη βυζαντινή αισθητική, όλο και εμπλουτιζόταν με καινούρια, δυτικής προέλευσης, στοιχεία, τα οποία σχετίζονταν κυρίως με τις κατακτήσεις της Βενετσιάνικης Σχολής του χρώματος, το Μανιερισμό και το Μπαρόκ. Ο εκλεκτισμός του αυτός, διατυπωμένος με το συνδυασμό διαφόρων εκφραστικών δεδομένων, συχνά αντίθετων μεταξύ τους, αποδίδεται και στις επιρροές τις οποίες δέχτηκε κατά την παραμονή του στη Γερμανία, όπου δεν αποκλείονται τυχόν επαφές του με τους εκπρόσωπους του Ιδεαλισμού. Αξίζει επίσης να υπογραμμιστεί και η σημασία των κατευθύνσεων του δασκάλου του Ludwig Thiersch, έτσι όπως αυτή διαγράφεται στη συνεργασία τους, κατά την αγιογράφηση της Ρωσικής Εκκλησίας, συνεργασία που ασφαλώς συντέλεσε εποικοδομητικά στη διαμόρφωση της πορείας του αλλά και στην ανανέωση της εκφραστικής του γλώσσας. Αν και το εύρος της -λόγω της φανεράς υπεροχής των δανείων- δεν είναι εφικτό να προσδιοριστεί με ακρίβεια, εύκολα αναγνωρίζει κανείς κάποια στοιχεία ανάλογα εκείνων που επέβαλαν οι σύγχρονοί του Ναζαρινοί στη θρησκευτική ζωγραφική, και τις ιδεαλιστικές ή και αλληγορικές τους προεκτάσεις.

Τέτοιου είδους αναζητήσεις ενίσχυσαν σε μεγάλο βαθμό τη δυνατότητα ομαλής πρόσβασης, από το θρησκευτικό στο κοσμικό θέμα κι αντιστρόφως, γεγονός που επιβεβαιώνεται από τον τρόπο με τον οποίο ο Κωνσταντίνος Φανέλλης χειρίστηκε την απόδοση των μορφών στην παράσταση, -ιδίως στις προσωπογραφίες- και αναγνώρισε τα χαρακτηριστικά τους, υπό το πρίσμα της μετα-κλασικής, ρομαντικής οπτικής.

Τυπικό δείγμα των προσανατολισμών του αποτελούν ορισμένα απ' τα πορτραίτα του, όπως: "Προσωπογραφία της γυναίκας του ζωγράφου, Ελένης Νταλάνια", "Αυτοπροσωπογραφία", "Προσωπογραφία του γιού του ζωγράφου", "Κορίτσι με περιστέρι", "Κορίτσι με λουλούδι" και "Προσωπογραφία κοριτσιού με έναν άντρα στο βάθος", τα οποία εκτέθηκαν για πρώτη φορά στο κοινό το 1927 στο Αίγιο, μαζί με άλλα δέκα επτά έργα του, κυρίως σπουδές με μολύβι και θρησκευτικού περιεχομένου

συνθέσεις.⁵³

Σε μια ανάλογη με του Φανέλλη πορεία, κινούνται οι προσανατολισμοί και του Δημήτρη Δομβριάδη ή Δομβίδα από τη Θράκη, γεννημένου μεταξύ 1821 και 1828. Ο Δομβριάδης ξεκίνησε τις σπουδές του από το "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας, κοντά στους Αδελφούς Μαργαρίτη και τον Raffaello Ceccoli, για να εξασφαλίσει στη συνέχεια τη Βασιλική Υποτροφία για την Ακαδημία Τεχνών της Ρώμης. Κατά τη διάρκεια της εδώ μαθητείας του (1851-1855), του δόθηκε η δυνατότητα να μυηθεί στο πνεύμα και της κατακτήσεις των αναγεννησιακών δασκάλων, οι προεκτάσεις των οποίων διαγράφονται έκδηλα στο σύνολο σχεδόν του έργου του. Αν παραβλέψουμε ορισμένα δάνεια του καλλιτέχνη, κυρίως όπως τα παραθέτει αντιγραμμένα απ'ευθείας από το πρωτότυπο -βλ. για παράδειγμα στις συνθέσεις του "Ιταλίδα χορεύτρια"⁵⁴ και "Χωρική με παιδί και κατσίκά"⁵⁵-, μπορούμε χωρίς δυσκολία να εντοπίσουμε τα προτερήματα της γραφής του, λαμβάνοντας υπόψη τη γενικότερη διαπραγμάτευση των θεμάτων του, τη συνθετική ικανότητά του και τη διακριτικότητα της χρωματικής του παλέτας. Τα παραπάνω γνωρίσματα γίνονται εμφανέστερα στις προσωπογραφίες του, που είναι αξιοπρόσεκτες για την ακρίβεια της επεξεργασίας των λεπτομερειών και των φωτισκιάσεων, για την παραστατικότητα των μορφών, λόγω της ρεαλιστικής παράθεσης των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους, καθώς και για την εσωτερική και κάπως διαπεραστική θα λέγαμε, εκφραστικότητα της ματιάς τους, ικανής να αποδείξει το μέγεθος της προσωπικής του παρέμβασης.

Μέσα στα πλαίσια των ρομαντικών - ιδεαλιστικών μορφοπλαστικών τύπων, που καθιέρωσαν οι πρώτοι δάσκαλοι του "Σχολείου των Τεχνών", ως το κατ'έξοχην αισθητικό ζητούμενο των αναζητήσεων της εποχής τους, κινείται επίσης η δημιουργία του Βασιλείου Σκόπα - Καρούμπα, μαθητή αλλά και καθηγητή του Ιδρύματος την περίοδο 1858-1883.⁵⁶

Τα όσα προκύπτουν από τις λιγοστές πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή και τη δράση του, συνοψίζονται στον τρόπο με τον οποίο ο Σκόπας προσπάθησε να αναπλάσει τον ορθολογισμό και τη χάρη της αναγεννησιακής παρέμβασης στην παράσταση. με αποτελέσματα όμως περισσότερο νατουραλιστικά και αφηγηματικά. Θα μπορούσαμε μάλιστα να εκλάβουμε τις προσπάθειές του, ως αδυναμία ενός "αδόκιμου μανιερισμού". Οι στόχοι του ωστόσο ως μαθητευόμενου ή καλύτερα ως μνημένου σε αυτό το επιβεβλημένο παιγνίδι των "επανορθώσεων", ξεκινούσαν από τη γενικότερη απαίτηση του νεοκλασικισμού και των νοσταλγικών προεκτάσεών του, όπως αυτές είχαν διατυπωθεί στα εγχειρίδια των ακαδημαϊκών. Επηρεασμένος λοιπόν από την οπτική των δασκάλων του Quattrocento αλλά και πειραματιζόμενος πάνω στα ιδιόμορφα δεδομένα των εκπροσώπων του ιδεαλισμού, ο Σκόπας επιδόθηκε συνειδητά στη μελέτη της προοπτικής, του φωτός και της Αναγεννησιακής τεχνοτροπίας στο σύνολό της. Για παιδευτικούς μάλιστα λόγους, αντέγραφε χαρακτηριστικές δημιουργίες -σταθμούς στη Δυτική εικονογραφία-, όπως την "Ταφή του Χριστού" του Raffaello Sanzio από την Πινακοθήκη Μποργκέζε της Ρώμης.⁵⁷

Ανεξάρτητα από τις σπουδές της μαθητείας του, με βάση τους μορφοπλαστικούς τύπους την Υψηλής Αναγέννησης και της εποχής Μπαρόκ, οι αφομοιωτικές ικανότητες του καλλιτέχνη διαγράφονται κυρίως στις προσωπογραφίες του, όπου και επικρατεί περισσότερο το καθαρά προσωπικό του ιδίωμα και ύφος. Ενδεικτικά αρκεί να σταθούμε σε δυο από αυτές, με τίτλους: "Οπλαρχηγός" και "Πορτραίτο του Γλύπτη", που βρίσκονται σε Ιδιωτική Συλλογή και την Εθνική Πινακοθήκη αντίστοιχα. Αποκλειστικός φορέας των εκφραστικών του αξιών, γίνεται εδώ το πρόσωπο του εικονιζομένου, καθώς έρχονται να συντείνουν αρμονικά όλα τα δομικά

στοιχεία της σύνθεσης, για την πιστή και ειλικρινή απόδοσή του, ότι δε κερδίζει το θεατή εντοπίζεται στη δυναμική της υποβολής του χρώματος, όπως αυτό συνδυάζεται με τη σχεδόν νευρώδη, ευκαμψία της φόρμας.

Μια άλλη αξιοπρόσεκτη περίπτωση αλλά κι αντιπροσωπευτική του πλουραλισμού των πρώτων Νεοελλήνων ζωγράφων, όσον αφορά τις θεματικές και εκφραστικές τους προτιμήσεις, έχουμε με τη δημιουργία του Κωνσταντινουπολίτη Γρηγορίου Σούτσου (1814-1869), (γόνου της ομώνυμης, ηγεμονικής οικογένειας του Φαναριού).

Αρχίζοντας τις σπουδές του από το Παρίσι και τη Ρώμη, πόλεις όπου και πέρασε το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του, ο Σούτσος ειδικεύτηκε κύρια στη ζωγραφική απεικόνιση του Ιστορικού τοπίου και έστρεψε το ενδιαφέρον του στη μελέτη της Γαλλικής, μνημειακής τοπιογραφίας, αλλά και στις μετα-ρομαντικές τάσεις ορισμένων υπεθριστών. Οι τάσεις αυτές φαίνεται πως τον επηρέασαν αν όχι καταλυτικά, τουλάχιστον σε μεγάλο βαθμό, μιά και σε αρκετές συνθέσεις του έδιξε να προσανατολίζεται αισθητά προς ένα είδος φωτογραφικής απόδοσης κι "ανατομίας" μπορούμε να πούμε, του φυσικού χώρου και να επιτυγχάνει, παρά την αποφυγή των έντονων χρωματικών αντιθέσεων και την περιορισμένη γκάμα που χρησιμοποιεί, μια ποιητική ατμόσφαιρα και βέβαια την εικονιστική σαφήνεια του συνόλου. Στο "Θησείο" της Εθνικής Πινακοθήκης⁵⁸ -έργο ζωγραφισμένο στα μέσα περίπου του αιώνα-, οι προσωπικές κι ανανεωτικές διατυπώσεις του Σούτσου συνοψίζονται στον τρόπο με τον οποίο προσεγγίζει και αναδεικνύει τη σχέση φύσης και Ιστορίας, με καθαρά ζωγραφικούς όρους, έτσι ώστε από τη μιά να προβάλλεται το συγκεκριμένο, μέσω του διακριτικού τονισμού των λεπτομερειών, και από την άλλη να αποφορτίζεται η εικόνα από την όλη μνημειακή συμβολιστική της, χάριν της λειτουργίας του ενιαίου απογευματινού φωτός, η χρήση του οποίου αποσκοπεί ωστόσο να μεταφέρει στο θεατή, ένα αίσθημα ερημιάς κι ακινησίας. Παρόμοια εντύπωση στατικότητας προκαλούν επίσης ορισμένα από τα σκίτσα του ή τα σχέδια με μολύβι, που αναφέρονται στο τοπίο, όπως: "Αποψις Αθηνών" και "Ο αρχαίος ναός εν Κορίνθω",⁵⁹ ενώ με την ελαιογραφία του "Δάσος της Βουλώνης"⁶⁰ έχουμε ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα των υπεθριστικών επιρροών του από το ζωγραφικό κόσμο του Jean-Baptiste-Camille Corot και συγκεκριμένα από τα πρώιμα έργα του, της περιόδου δηλαδή 1820-1840.⁶¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
2. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
3. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 95X79cm).
4. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
5. Βλ. Εφημ. "Αθηναί". Ε' αρ.358 - φυλ./Αυγούστου/1836. Σελ. 1463.
6. Βλ. όπ. παρ.
7. Βλ. όπ. παρ.
8. (Λάδι σε μουσαμά/65X44cm).
9. (Λάδι σε μουσαμά/58X46cm).
10. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Εκδ. "Το Ελληνικό Βιβλίο". Αθήνα 1962. том. Α'. Σελ. 133.
11. Βλ. Α.Ε. Βακαλόπουλος: "Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης 1821". Αθήνα 1971. Σελ. 80-82.

Η οικογένεια των Βρυζάκηδων φαίνεται πως έπαιξε σπουδαίο ρόλο στα γεγονότα της περιοχής. Τούτο προκύπτει από τις αναφορές του Στρατηγού Μακρυγιάννη στα "Απομνημονεύματά" του. Διαβάζουμε: "Μάχαι διάφοροι της Ανατολικής Ελλάδος, κέντρον η θέσης Θήβαι. Σημιούται το Ιερατείο, οι Πρόκριτοι, οι Οπλαρχηγοί και επίλοιποι, Θυσιασταί και Αγωνισταί Καρύστου, Αθηνών, Θηβών, Ταλαντίου, Σαλώνων, Λυδωρικού... Λογοθεταίοι, Ζαχαριτσαίοι, Βλαχαίοι, Αλεξανδραίοι, Μπατζικατζαίοι, Σαραίοι, 'Αγγελοι, Γέροντες, Πατούσας, Τζικάκης, Βιτάλης, (...) Διανοσταφδαίοι, Βριζάκηδες...". "Μάχαι διάφοροι της Ανατολικής Ελλάδος, Κέντρον αυτής Θήβαι". Βλ. Ι. Μελετόπουλου: "Εικόνες του Αγώνος Ι. Μακρυγιάννης - Π. Ζωγράφος". Εκδ. Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος. Αθήνα 1972. Εικ. 4.

12. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου. 1836-1936". Αθήνα 1956. Σελ. 13,4.

13. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 9. Σελ. 133.

14. Βλ. Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή: "Απομνημονεύματα". Αθήνα 1894. Σελ. 323.

15. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Εκδ. Μέλισσα. Σειρά: "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Τομ.3. Αθήνα 1976. Σελ. 126, 127.

16. Για το ρόλο και την αποστολή του "Ελληνικού Διδασκαλείου" του Μονάχου αλλά και για τις πιθανότητες μαθητείας του Βρυζάκη σε αυτό, μας πληροφορεί η μελέτη του Αντιβασιλέα του Όθωνα, Georg Ludwig von Maurer, υπό τον τίτλο: "Das Griechische Voln", όπου και αναφέρονται μεταξύ άλλων: "Εκτός όμως από τη μόρφωση των παιδιών στην Ελλάδα, οφείλαμε να φροντίσουμε και για τα Ελληνόπουλα του εξωτερικού. Από τις πρώτες κι όλας μέρες που σχηματίστηκε η Αντιβασιλεία, είχε χορηγηθεί μισθός στον Διευθυντή της Ελληνικής Παιδαγωγικής Ακαδημίας που λειτουργούσε από παλιά στο Μόναχο, κι ο μισθός αυτός αργότερα διπλασιάστηκε. Επιθεωρητής της Ακαδημίας ορίστηκε ο αυλικός σύμβουλος κ. Τίρς και η Α. Μ. ο Βασιλεύς της Βαυαρίας, που πάντοτε εξ άλλου υποστήριξε με σημαντικές επιχορηγήσεις το ίδρυμα αυτό. Από τον Σεπτέμβριο κι όλας του 1833 η Αντιβασιλεία είχε αποφασίσει ότι, 24 παιδιά Αγωνιστών, που οι γονείς τους είχαν σκοτωθεί στην Επανάσταση ή είχαν διακριθεί για τις υπηρεσίες τους προς την Πατρίδα, θα σπούδαζαν σε αυτήν την Ακαδημία με έξοδα του Ελληνικού Κράτους(...)την ίδια χρονιά ξεκίνησαν για το Μόναχο οι 24 πρώτοι υπότροφοι, που διαλέχτηκαν από τις πύο ένδοξες Ελληνικές οικογένειες. Πήγαν οι γιοί του Καραϊσκάκη, του Μπότσαρη, του Μαυρομιχάλη, του Οδυσσέα, του Τομπάζη, του

- Κριεζή, του Δεληγιάννη, του Μεταξά κι άλλων αγωνιστών. Μετά από αυτούς έφυγαν κι άλλοι 20 έως 30 ακόμη νέοι, κι ανάμεσα τους ο γνωστός από τον Απελευθερωτικό Αγώνα, Κωνσταντίνος Βέικος. Έτσι ο αριθμός των παιδιών που σπουδάζουν σήμερα στο Μόναχο με Ελληνική υποτροφία δεν είναι καθόλου ευκαταφρόνητος". Βλ. Γκέοργκ Λούντβιχ Μάουερ: "Ο Ελληνικός Λαός". Μετ. Όλγας Ρουμπάκη. Εκδ. Τολίδη. Αθήνα 1976. Σελ. 530,31.
17. Για τις κατευθύνσεις του Ιδρύματος βλ. σχετ. Σπ. Παπαγεωργίου: "Η εν Μονάχω Ελληνική κοινότητα και η Ελληνική Εκκλησία". Παρνασσός Τομ. 7. 1903. Σελ. 59κ.εξ.
18. (Μολύβι σε χαρτί 47,5X62cm).
19. (Μολύβι σε χαρτί 60X45cm).
20. (μολύβι σε χαρτί 41X33cm).
21. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 35X27cm).
22. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 41X32cm).
23. Ενυπόγραφο. 1838.
24. Βλ. Καρλ Κρατσαϊζεν: "Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών". Εκδ. Μορφωτικού Ιδρύματος Εθνικής Τραπέζης. Αθήνα 1980.
25. Joseph Karl Stieler (1781-1858): Γερμανός ζωγράφος. Υπήρξε καλλιτέχνης της Βαυαρικής Αυλής επί Μαξιμιλιανού Α' και Λουδοβίκου Α'. Καταπιάστηκε κυρίως με σειρά πορτραίτων της Βασιλικής οικογένειας ("Maximilian I Joseph Konig", Ludwig I Konig", "Luise, Marie und Sophie Prinzessinnen von Bayern", καθώς και προσωποτήτων της Γερμανίας. Για λογαριασμό του Λουδοβίκου Α ζωγράφισε επίσης 38 πορτραίτα γυναικών για την "Αίθουσα των Καλλονών" του Numphenburg, μεταξύ των οποίων και εκείνες της Ρόζας Μπότσαρη και της Τζένης Θεοτόκη.
26. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". Έκδοτική Αθηνών 1984. Τομ. 2. Δήμμα Βρυζάκης. Σελ. 371.
27. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.15.Σελ. 127.
28. Πρόκειται για ελαιογραφίες που παρουσιάστηκαν στο Μόναχο στα 1832. Το δεύτερο (52X66cm) βρίσκεται στο Stadtmuseum του Μονάχου.
29. Μόναχο. Υπουργείο Οικονομικών. (Λάδι σε μουσαμά 72X87cm/1835).
30. (Λάδι σε μουσαμά/1836).
31. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 44X57cm/ενυπόγραφο).
32. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό" όπ. και σημ. 25.
33. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 145X178cm/ενυπόγραφο).
34. Λάδι σε ξύλο 65X94cm).
35. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (164X126cm/ενυπόγραφο).
36. Πινακοθήκη Δήμου Μασολογγίου. (Αντίγραφο εργαστηρίου Δ. Κασόλα και υιών/1929).
37. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη.
38. Πολλές ομοιότητες διακρίνουμε στο έργο του Lindenschmit: "Η Μάχη του Σέντλινγκ" από την εκκλησία του Σέντλινγκ.
39. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική. 1832-1922". Εκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος. Αθήνα 1981. Σελ. 28.
40. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 155X213cm/1861/ενυπόγραφο).
41. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 183X132cm/1858/ενυπόγραφο).
42. (Λάδι σε μουσαμά 53X71cm/περ. 1860).
43. Βλ. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική". Εκδ. Μέλισσα 1974. Σελ. 216-19. Βλ. επίσης Κ. Τζάθας: "Υδραίοι ζωγράφοι". "Το μέλλον της 'Υδρας" 1949. Σελ.

- 82,153 και "Το μέλλον της 'Υδρας" 1950. Σελ. 220.
44. Βλ. Γ. Κριεζή: "Το γενεαλογικό δέντρο της οικογενείας των Κριεζήδων από το 1664". "Το μέλλον της 'Υδρας" 1950. Σελ. 19,20.
45. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 10. Σελ. 112.
46. Αθήνα. Συλλογή Κουτλίδη.
47. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
48. Francesco Rige (περ. 1822-1862): Αυστριακός ζωγράφος από το Τυρόλο. Στην Ελλάδα ήλθε για άγνωστους λόγους, γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1850 και εγκαταστάθηκε αρχικά στην Κέρκυρα και αργότερα στην 'Υδρα, ενώ εργάστηκε για ένα διάστημα στην Αθήνα και στη Σύρο, όπου ανέλαβε τη φιλοτέχνηση πορτραίτων επωνύμων της εποχής. Τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του είναι η άρτια σχεδιαστική του κατάρτιση, παρά τον έκδηλο και ηθελημένο σε ορισμένες προσπάθειές του, ναϊβισμό, η περιγραφική ακρίβεια και ο τοιρισμός του αφηγηματικού στοιχείου, η μικρογραφική διάθεση, κυρίως για την απόδοση του φόντου στις προσωπογραφίες του, και γενικά η ικανότητα σύνθεσης τύπων που προέρχοντε από διάφορες στιλιστικές τάσεις, σε ένα αρκετά πειστικό για την αμεσότητά του εκφραστικό σύνολο. Από το έργο του ξεχωρίζουν οι προσωπογραφίες της "Μαριγώς Σαχτούρη", του "Σταματίου Βουδούρη", του "Υποναυάρχου Σαχτούρη", του "Καμπάνη από την 'Ανδρο", του "Αντωνίου Κριεζή", η "Προσωπογραφία λογίου", η "Ανδρική προσωπογραφία με την Ακρόπολη στο βάθος", "Η προσωπογραφία της Κυριακούλας Βούλγαρη" καθώς και το θαυμάσιο από κάθε άποψη "Κοριτσάκι με ρόζ φόρεμα" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, η σχεδιαστική του οποίου παραπέμπει στον εκφραστικό κόσμο καλλιτεχνών (κυρίως Φλαμανδών) της Υψηλής Αναγέννησης και της Εποχής Μπαρόκ.
- Στον Rige αποδίδονται ακόμη, κάποιες θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως και κάποιες τοπιογραφίες ("Το φρούριο της Κέρκυρας").
49. Αθήνα Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
50. Βλ. Α. Φραντζεσκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι του 19ου και 20ου αιώνα". Εκδ. Εμπορικής Τράπεζας. 1957. Σελ. 63.
51. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ. 39. Σελ. 27.
52. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.10. Σελ.108,9.
53. Βλ. σχετ. άρθρο του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Περ. "Νέα Εστία" 1927. τευχ. 1. Σελ. 316.
54. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
55. Αθήνα. Συλλογή Κουτλίδη.
56. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ. 12. Σελ. 499.
57. Βασίλειος Καρούμπας-Σκόπας/"Η Αποκαθήλωση". (Λάδι σε μουσαμά 100X101cm/ενυπόγραφο. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
58. Αθήνα Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 37X52cm/1853/ενυπόγραφο).
59. Ζωγραφίστηκαν το 1841 και 1848 αντίστοιχα.
60. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
61. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ. 39. Σελ. 183.

IV. Οι Επτανήσιοι ζωγράφοι και οι επιδράσεις των Ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων στο έργο τους.

Παρακολουθώντας σε παλαιότερη μελέτη την πορεία της Επτανησιακής Τέχνης, από τα μέσα του 17ου αιώνα έως και τις αρχές του 19ου,¹ διακρίναμε κάποιες αξιόλογες προσπάθειες καλλιτεχνών της εποχής αυτής, που με το να αφομιώνουν αλλά και προωθούν τις κατακτήσεις της Κρητικής Σχολής, όπως και τις επιρροές τις οποίες δέχτηκαν από τα Ευρωπαϊκά κέντρα -ιδιαίτερα της Ιταλίας-, έδωσαν μια διαφορετική διάσταση στις αισθητικές αναζητήσεις και ανανέωσαν τόσο το θεματογραφικό, όσο και το εκφραστικό ρεπερτόριο.

Οι εν λόγω προσπάθειες συνεχίστηκαν και τις επόμενες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αξίζει δε να τονιστεί ότι, ανεξάρτητα από την αφετηρία και το προσωπικό μορφοπλαστικό ιδίωμα του καθ'ενός, οι περισσότεροι από τους Επτανήσιους δημιουργούς της γενιάς 1780-1821,² θεματικά προσανατολίζονται προς την ιστορική ζωγραφική και την τοπιογραφία και αντλούσαν το περιεχόμενό τους από την πρόσφατη Επανάσταση. Μια τέτοιου είδους προτίμηση απέρρευε από τις τεράστιες διαστάσεις που πήρε το γεγονός στη Νεοελληνική συνείδηση, με το να αποτελέσει το σύμβολο μιας ανεπανάληπτης στιγμής, ικανής να δημιουργήσει καινούριες προϋποθέσεις, οράματα και συναισθηματικές εξάρσεις, με πρωτόγνωρα αποτελέσματα. Την ίδια ρομαντική και ιδεαλιστική φόρτιση διακρίνουμε άλλωστε και στις αναφορές ή τις διακηρύξεις των σύγχρονών τους ποιητών, των συγγραφέων και των πνευματικών φορέων γενικότερα, καθώς χρόνο με το χρόνο τα μηνύματα του Ελληνικού Αγώνα έτειναν στο να αποκτήσουν μιά ξεχωριστή σημασία για την κοινωνία του Ιόνιου Κράτους, που αναζητούσε το δρόμο της ανεξαρτησίας και βέβαια της Ένωσης.

Από τους Επτανήσιους καλλιτέχνες που διακρίθηκαν το πρώτο μισό του 19ου αιώνα, αξίζει να μνημονευτούν οι Διονύσιος Τσόκος, Πέτρος Παυλίδης-Μινώτος, Διονύσιος Καλυββάς, Κωνσταντίνος Ιατράς, Διονύσιος Βέγιας και Γεώργιος Μηνιάτης, η εκφραστική των οποίων ή ακολούθησε σε μεγάλο βαθμό τους παραδοσιακούς Ιταλικούς τύπους, που καθιέρωσε η Σχολή των Δοξαράδων, του Ιωάννη Κοραή και των Κουτούζη - Καντούνη,³ ή στράφηκε προς περισσότερο επίκαιρα μορφώματα, δηλαδή σε αυτά που απέρρευαν αποκλειστικά από τον ακαδημαϊκό κλασικισμό, το ρομαντισμό και τις ιδεαλιστικές τάσεις.

Προς την κατεύθυνση αξιοποίησης των μορφωμάτων αυτών κινείται το σπουδαιότερο κεφάλαιο της δημιουργίας του Ζακυνθινού Διονυσίου Τσόκου ή Τζόκου (1814-1862), που εργάστηκε όχι τόσο στα Επτάνησα, όσο στη Βενετία και την Αθήνα.

Μαθητεύοντας αρχικά κοντά στο Νικόλαο Καντούνη, (εισηγητή του "καθαρού" ρεαλισμού κυρίως στην προσωπογραφία), ο Τσόκος συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία Τεχνών της Βενετίας, υπό την καθοδήγηση του ζωγράφου Λουδοβίκου Λιππαρίνι. Στα 1844 βραβεύτηκε σε διαγωνισμό σχεδίου, με θέμα την αντιγραφή εκμαγείων, ενώ ένα χρόνο αργότερα έλαβε μέρος στη Δημόσια έκθεση της εκεί Ακαδημίας, για να αποσπάσει -σύμφωνα με τον Ιωάννου- από τους αρθογράφους της Εφημερίδας *Gazetta Privilegiata*, ευνοϊκές κριτικές.⁴ Με την επιστροφή του στην Ελλάδα εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Αθήνα. Το 1856 ανέλαβε τη διδασκαλία των καλλιτεχνικών μαθημάτων στο Αρσάκειο Αθηνών, θέση που κράτησε έως το θάνατό του, στα 1862.

Η πρώτη γνωριμία του Αθηναϊκού κοινού με τη ζωγραφική του Τσόκου, που τοποθετείται από τον Χρήστου στα 1858,⁵ αφορούσε σειρά προσωπογραφιών και

Αγωνιστών του 21α, οι οποίες παρουσιάστηκαν σε έκθεση του "Σχολείου των Τεχνών". Πρόκειται για κάποια τυπικά αφηγηρικά δείγματα των εκφραστικών προτιμήσεων και των προσανατολισμών του προς την ειδησεογραφική τεκμηρίωση της ιστορίας, έτσι όπως αυτοί διαμορφώθηκαν κατά τη διάρκεια των σπουδών του στο εργαστήριο του Λιππαρίνι και βέβαια διατυπώνονται σαφέστερα στο "Ο Όρκος των Φιλικών" του Ιστορικού κι Εθνολογικού Μουσείου Αθηνών.

Η σύνθεση, που χρονολογείται στα 1849, αναφέρεται σαν η πρώτη ιστορικού περιεχομένου, του Ζακινθινού καλλιτέχνη και αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα για την κατανόηση των μορφοπλαστικών του διατυπώσεων καθώς και για το ρόλο των διαφόρων εικαστικών ρευμάτων και των τάσεων της εποχής του, με άξονα τις αξίες του κλασικισμού, του ρομαντισμού και του ιδεαλισμού. Τα όσα ο Τσόκος οφείλει στον Λιππαρίνι, καλλιτέχνη επηρεασμένο από τον Ιδεαλισμό και το φιλελληνισμό,⁶ διαφαίνονται εδώ στον τρόπο με τον οποίο αναπτύσσει το θέμα του, με το να τοποθετεί τα πρόσωπα στο κέντρο της εικονιστικής επιφάνειας, στην αρτιότητα της σχεδιαστικής του, στην περιγραφική διάθεση αλλά και στην εμμονή του στο ουσιαστικό, περισσότερο δε στην υποβλητική λειτουργία του χρώματος και την κάπως επιτηδευμένη αρμονία των τόνων.

Μια άλλη ενδιαφέρουσα πτυχή της δημιουργίας του έχουμε με τη σύνθεση "Μικρός που οδηγεί τυφλό"⁷ ή "Ο επαίτης και το φτωχόπαιδο"⁸ από την Συλλογή Ε. Κουτλίδη, ζωγραφισμένη επίσης στα 1849. Η καινοτομία του έργου εντοπίζεται σε δυο τουλάχιστον ξεκάθαρα στοιχεία, που αφορούν: α) την προοπτική και τις αντιλήψεις του καλλιτέχνη σχετικά με το χώρο και β) τις θεματικές επιλογές του, οι οποίες και καθόρισαν κατά κάποιον τρόπο την προτίμηση των συγχρόνων του για ένα είδος πατριωτικού genre, με ρομαντική υφή αλλά και ρεαλιστικές προεκτάσεις.

Αν και κατά τη ζωγραφική απόδοση των προσώπων, η γραμμή και οι χειρισμοί γενικότερα δεν παρεκλύνουν ουσιαστικά από τους τύπους της ακαδημαϊκής εκφραστικής, -εμφανείς κυρίως στο καθαρό, οξύ σχέδιο και τον τονισμό των πλαστικών αξιών-, οι αναφορές του ως προς το πλαίσιο (περιβάλλον), διατηρούν όλα τα χαρακτηριστικά μιας αυτόνομης τοπιογραφικής προσπάθειας. Συγκρίνοντας για παράδειγμα το εν λόγω έργο, με το "Τυφλός Αγωνιστής" του Θεόδωρου Βρυζάκη, εύκολα αναγνωρίζονται οι διαφορές του πρώτου από το δεύτερο, σχετικά με την αντικειμενική περιγραφή του τοπίου, που ενώ για το Βρυζάκη δεν αποτελεί παρά μια απλή ένδειξη, ούτως ώστε να φορτίζονται συναισθηματικά οι μορφές, για τον Τσόκο αποκτάει ιδιαίτερη σημασία, καθώς αναδεικνύει τους χρωματισμούς και το φώς κατά τα πρότυπα των Βανετσιάνων δασκάλων της όψιμης εποχής Μπαρόκ.

Αλλά και ως ζωγράφος πολυπρόσωπων συνθέσεων, που οπωσδήποτε απαιτούν μεγαλύτερη σκηνοθετική αντίληψη και μέσα, ο Ζακινθινός καλλιτέχνης θα προβεί σε μία κάπως διαφορετική αξιολόγηση του θέματος που διαπραγματεύεται, εφ' όσον σταδιακά παρουσιάζεται λιτότερος και κάπως συγκρατημένος στο ύφος του, απαλλάσσοντας την παράσταση από τα περιττά ανεκδοτολογικά συμφραζόμενα και τις παραπληρωματικές ενδείξεις. Έτσι, τόσο στα "Αποχαιρετισμός του Καπετάνιου",⁹ "Φυγή από την Πάργα"¹⁰ και "Ο Κολοκοτρώνης ορκίζει το γιό του Γεναίο",¹¹ -δημιουργίες εμπνευσμένες από τον Ελληνικό Αγώνα-, όσο και σε εκείνες που αναφέρονται σε πιο πρόσφατα γεγονότα της μεταεπαναστατικής εποχής, όπως: "Η Πανηγυρική άφιξη του Όθωνα στην Αθήνα"¹² και "Η δολοφονία του Καποδίστρια",¹³ η ρομαντική φύση του Τσόκου γίνεται αισθητή από την εκλεπτισμένη και συνάμα ακριβής στη χρήση γραμμών και περιγραμμάτων, πινελιά του, από την εξαιρετικά μελετημένη απόδοση του χώρου και την πειστική προβολή

των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των μορφών, κυρίως όμως από τις ιδεαλιστικές απλουστεύσεις, όπως αυτές συνδυάζονται ενεργητικά με τις ρεαλιστικές ενδείξεις, σε ένα ενιαίο πεδίο καταγραφών. Ανάλογες διατυπώσεις και εκφραστική συναντάμε και στις συνθέσεις του: "Τα βαφτίσια σε ζακυνθινή εκκλησία"¹⁴ και "Οι ψαράδες που προσεύχονται",¹⁵ το περιεχόμενο των οποίων μας επιτρέπει, όχι μόνο να θεωρήσουμε το ζωγράφο, ως έναν από τους πρώτους εισηγητές της ηθογραφίας -είδους που θα αναπτυχθεί ιδιαίτερα στον ελληνικό χώρο την τελευταία τριακονταετία του 19ου αιώνα-, αλλά και να αναγνωρίσουμε στη γραφή του μια προδρομική παρέκκλιση από την ακαδημαϊκή τυπολατρεία, το ρητορικό ύφος και τους αφηρημένους, διανοητικούς συμβολισμούς.

Πράγματι πέρα από την πρωτοτυπία του θέματος, "Τα Βαφτίσια του Καπετάνιου" προειδοποιούν σαφέστατα το θεατή για τη διαλακτικότητα του ζωγράφου, σε σχέση με τους επικούς προσανατολισμούς των συγχρόνων του, γεγονός που πιστοποιείται αφ'ενός από την ανεπιτήδευτη ειλικρίνεια στην απόδοση των μορφών και τον αντικειμενικό προσδιορισμό του χωρο-χρόνου με βάση την κλιμάκωση του φωτός, κι αφ'ετέρου από την, χωρίς σκηνοθετικά εφέ, αμεσότητα της εικόνας στο σύνολό της.

Στα 1860, δυο χρόνια δηλαδή πριν το θάνατό του, ο Τσόκος ανέλαβε να διευρύνει τον προσωπογραφικό κύκλο που είχε ανοίξει παλαιότερα, με θέμα Αγωνιστές της Επανάστασης, κατόπιν παραγγελίας της Ελληνικής Κυβερνήσεως.¹⁶ Έτσι, ζωγράφησε τα πορτραίτα των Αθανασίου Διάκου, Θεοδώρου Κολοκοτρώνη, Παλαιών Πατρών Γερμανού, Πέτρου Μαυρομιχάλη, Παπαφλέσσα κ.α., -όλα βρίσκονται στο Ιστορικό κι Εθνολογικό Μουσείο-, όπου και διαγράφονται οι επιρροές του, τόσο από ανάλογες προσπάθειες συναδέλφων του, (κυρίως Βαυαρών) όσο και από την ψυχογραφική αντιμετώπιση της μορφής, όπως την είχε συλλάβει και αποδόσει στις δικές του προσπάθειες ο δάσκαλός του Νικόλαος Καντούνης. Τις κατακτήσεις της ζωγραφικής του Καντούνη, ο Τσόκος είχε ήδη αξιοποιήσει καλύτερα σε παλαιότερες προσωπογραφικές του προσπάθειες, που αναφέρονταν στις μεγάλες, πνευματικές μορφές του Ελληνισμού,¹⁷ καθώς και σε ορισμένα αχρονολόγητα πορτραίτα του όπως: "Κυρία με βιβλίο",¹⁸ "Νεανική προσωπογραφία του Θεοδ. Δελιγιάννη",¹⁹ "Προσωπογραφία ανδρός με ψηλό κολάρο",²⁰ "Προσωπογραφία του γλύπτη Λαζάρου Φύταλη",²¹ "Προσωπογραφία του Δικηγόρου Δονάτου Δημουλίτσα"²² και "Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη",²³ εν αντιθέσει με εκείνα των καθηγητών του Πανεπιστημίου Αθηνών,²⁴ στα οποία παρουσιάζεται συγκρατημένος, όσον αφορά μια ρεαλιστικότερη μεταχείριση, και μάλλον ψυχρά ακαδημαϊκός.

Ο δεύτερος Επτανήσιος καλλιτέχνης που εργάστηκε στην Ελληνική πρωτεύουσα την Οθωνική περίοδο, είναι ο επίσης Ζακυνθινός Πέτρος Παυλίδης Μινώτος, γεννημένος σύμφωνα με τον Ιωάννου, στα 1810 περίπου.²⁵

Από τα λίγα στοιχεία που διαθέτουμε για τη ζωή και τη δράση του, προκύπτει ότι σπούδασε ζωγραφική στην Ιταλία, όπου και επιδόθηκε στην αντιγραφή έργων της Αναγέννησης και της Εποχής Μπαρόκ. Προς το τέλος της ζωής του εγκαταστάθηκε στην Αθήνα. Εδώ πήρε μέρος με πίνακές του σε διάφορες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, όπως στη Έκθεση του Σχολείου των Τεχνών το 1858.

Η εντύπωση που προκάλεσε η κατάρτιση και γενικότερα η εκφραστική του, φαίνεται ότι συνέβαλε ώστε να διοριστεί τον ίδιο χρόνο, καθηγητής της ελαιογραφίας και της γυμνογραφίας, θέση που κατείχε έως το 1861, οπότε και παραιτήθηκε για να επιστρέψει στη Βενετία.

Καλλιτέχνης με ιδιαίτερη επίδοση στο σχέδιο και τις πλαστικές διατυπώσεις, ο Μινώτος προσπάθησε να μεταφέρει στους πίνακές του, τους εικονογραφικούς τύπους

και το περιεχόμενο της Αναγεννησιακής ζωγραφικής, με το να εστιάζει την προσοχή του στις κατακτήσεις των Βενετσιάνικων εργαστηρίων. Για το κατά πόσο το κατορθώνει, μπορεί να κρίνει κανείς, όχι βέβαια από τις επιτηδευμένες αντιγραφές κλασικών δημιουργιών, εφ'όσον εδώ δεν απομακρύνεται ουσιαστικά από το πρωτότυπο, αλλά από ορισμένες προσωπογραφίες του, που είναι αξιοπρόσεκτες για την πειστική προβολή του ατομικού και την επιτυχημένη εξισορρόπηση των αντιθέσεων, ανάμεσα στους ιδεαλιστικούς, γενικευτικούς τύπους, τα αφηγηματικά μοτίβα και τις ρεαλιστικές λεπτομέρειες.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της εκφραστικής αυτής έχουμε με τις: "Προσωπογραφία γυναίκας" και "Προσωπογραφία Ανδρέα Μουστοξύδη" της Αναγνωστικής Εταιρείας της Κέρκυρας, όπως και με την "Τυρολέξα" της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας, καθώς και στις τρεις επιχειρείται τόσο η αναδιατύπωση των μορφοπλαστικών αξιών των Κουτούζη - Καντούνη, εμφανής ιδιαίτερα στο διεισδυτικό βλέμμα των εικονιζόμενων, όσο και η αξιοποίηση της χρωματικής παλέτας των Βενετσιάνων δασκάλων του 16ου και 17ου αιώνα.

Σε ανάλογο εκφραστικό πλαίσιο εξελίσσεται η δημιουργία και του Διονυσίου Καλυβωκά (1806-1877), ενός από τους πιο αντιπροσωπευτικούς προσωπογράφους της Επτανησιακής Σχολής, μετά τους Κουτούζη - Καντούνη.

Ξεκινώντας από το εργαστήρι του δεύτερου στη γενέτειρά του, ο Καλυβωκάς συνέχισε τις σπουδές του στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης και τη Βασιλική της Φλωρεντίας, πόλη στην οποία και εργάστηκε για μιά δεκαετία περίπου. Εδώ αντέγραφε για παιδευτικούς κυρίως λόγους, συνθέσεις δημιουργών της Αναγέννησης.²⁶

Από το 1858 έως το 1864 δίδαξε ιχνογραφία στην Κέρκυρα, ενώ στα 1875 παρουσίασε στο Διαγωνισμό "Ολύμπια" των Αθηνών, πενήντα εννέα από τα αντίγραφά του, (της Φλωρεντίας).

Ανεξάρτητα από την επιτυχία ή τη μονομέρεια της γραφής του στην προαναφερόμενη προσπάθεια, οι προσανατολισμοί αλλά και το προσωπικό ιδίωμα του Καλυβωκά διαγράφονται κυρίως στις προσωπογραφίες του και μάλιστα σε εκείνες που δημιούργησε την τελευταία εικοσαετία της ζωής του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις: "Αντρόγυνο" και "Προσωπογραφία ηλικιωμένης γυναίκας" ή "Κεφάλι γριάς" από τις Συλλογές Κουτλίδη και Λεβέντη αντίστοιχα, οι οποίες σε σύγκριση με παλιότερα έργα του -όπως "Προσωπογραφία ανδρός"²⁷ και "Προσωπογραφία Marino Gentilini"²⁸-, έχουν να επιδείξουν μια ωριμότερη σχεδιαστική αντιμετώπιση, καθώς τα χαρακτηριστικά των μορφών και οι στάσεις αποδίδονται με περισσότερη φυσικότητα κι εκφραστική αλήθεια.

Για την ακρίβεια και την αμεσότητα της, όσον αφορά τη ρεαλιστική πιστότητα, το επιμελειμένο σχέδιο και την ψυχογραφική προσέγγιση του εικονιζόμενου προσώπου, διακρίνεται και η ερμηνευτική του συμπατριώτη και συνομήλικου σχεδόν του Καλυβωκά, Κωνσταντίνου Γιατρά ή Ιατρά (1811-1888), που υπήρξε μαθητής του Raffaello Geccoli, πριν ο φιλέλληνας δάσκαλος εγκατασταθεί στην Αθήνα.

Συνεχίζοντας τις σπουδές του στην Ιταλία -συγκεκριμένα στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης-, ο Γιατράς επιδόθηκε στη μελέτη έργων της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ, για να πειραματιστεί ωστόσο παράλληλα πάνω σε καινούριες αισθητικές τάσεις κι εκφραστικά δεδομένα, την αφομοίωση των οποίων και επιδίωκε.²⁹

Τα θετικά σημεία μιας τέτοιου είδους αφομοιωτικής προοπτικής, μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε στα "Αξιωματικός με μεγάλη στολή",³⁰ "Ηπειρώτισα κόρη

ξαπλωμένη",³¹ "Προσωπογραφία της Κόρης του Ισαβέλλας (Ζαμπελάκι)"³² και "Μητέρα με την κόρη της",³³ έτσι όπως αυτά διατυπώνονται τόσο με την επικράτηση της καμπύλης, των μεγάλων χρωματικών επιφανειών και της πληθωρικής, χυμώδους φόρμας γενικότερα, ώστε να αναδεικνύεται απροκάλυπτα το αισθησιακό στοιχείο ή το αφελές και το χαριτωμένο, όσο και με την επιτηδευμένη προβολή των μικρογραφικών τύπων και των λεπτομερειών, που βέβαια συμβάλλουν στο όλο - "ρωμαϊκά" εξεζητημένο θα το χαρακτηρίζαμε-, ύφος και παραπέμπουν σε ανάλογες προσπάθειες των Ναζαρινών.³⁴

Στον Κωνσταντίνο Γιατρά αποδίδονται επίσης τα: "Προσωπογραφία ανδρός"³⁵ και "Κυρία με μπονέ δαντελένιο και γούνα",³⁶ που είναι αξιοπρόσεκτα για την παρουσία πλήθους περίτεχνων αφηγηματικών συνδυασμών αλλά και κάποιων εύγλωττων ρεαλιστικών διατυπώσεων, ορισμένες θρησκευτικού και ιστορικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως "Η πώληση της Πάργας"³⁷ καθώς και αρκετά σκίτσα και υδατογραφίες, με θέμα ενδυμασίες προσφύγων από την Κυρίως Ελλάδα.

Συμπληρώνοντας τα σχετικά με τη ζωή και τη δράση του καλλιτέχνη, είναι ενδιαφέρον να σημειωθεί ότι, παράλληλα με τη ζωγραφική και τη διδασκαλία της στη Ζάκυνθο, την Κέρκυρα και τη Σμύρνη, ο Γιατράς ασχολήθηκε με τη βοτανική και την ποίηση, γράφοντας στίχους στην Ελληνική και Ιταλική γλώσσα.

Ένας άλλος σημαντικός εκπρόσωπος της Επτανησιακής ζωγραφικής, με παρόμοιες δυνατότητες και θεματικές προτιμήσεις, είναι ο Διονύσιος Βέγιας ή Βέγιος από την Κεφαλλονιά.

Ο Βέγιας γεννήθηκε γύρω στα 1808 με 1810 και ξεκίνησε τις σπουδές του στην Κέρκυρα, υπό την καθοδήγηση του γλύπτη Παύλου Προσαλέντη του Πρεσβύτερου, στη Σχολή του οποίου και δίδαξε αργότερα, μετά δηλαδή την επιστροφή του από την Ιταλία, όπου εστάλει για να εμπλουτίσει τις γνώσεις του.³⁸

Τα ευανάγνωστα σημεία στην καλλιτεχνική πρακτική του, αφορούν κατά πρώτον τους προσανατολισμούς του με άξονα τις κατακτήσεις των Βενετσιάνικων εργασιών, που σε ορισμένα όψιμα έργα του, όπως το "Δανάη"³⁹ (1870), ερμηνεύονται καλύτερα ως αντανakλάσεις ενός τυποποιημένου μανιεριισμού και αναδεικνύουν τη σχέση του ζωγράφου με τον κλασικισμό του Προσαλέντη, και κατά δεύτερον τις επιδράσεις του από τις νεώτερες -μετανατουραλιστικές κυρίως- τάσεις, από το ρομαντισμό και τον ιδεαλισμό. Τη λειτουργική αυτή συνύπαρξη ποικίλων εκφραστικών παραγώγων της αναγεννησιακής αισθητικής, με περισσότερο επίκαιρα εκφραστικά δεδομένα, συναντάμε τόσο στις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις του, όπως: "Ενθρονη Παναγία με τον Χριστό"⁴⁰ της Αναγνωστικής Εταιρείας της Κέρκυρας, όσο και σε εκείνες που θεματικά τουλάχιστον μπορούμε, παρά την αλληγορική διατύπωση του θέματος, να κατατάξουμε στην Ιστοριογραφία - βλ. "Ένωση της Επτανήσου με την Ελλάδα"⁴¹ και "Η Δέσπω ρίχνεται στη φωτιά με τις θυγατέρες της"⁴²-, εν αντιθέσει με τις δύο προσωπογραφίες κληρικών: "Ευγένιος Βούλγαρης"⁴³ και "Νικηφόρος Θεοτόκης",⁴⁴ στις οποίες ο Βέγιας αποδεικνύεται τέλειος κάτοχος των προγραμμάτων του ακαδημαϊσμού.

Ο τελευταίος ζωγράφος των αναφορών μας στους θεμελιωτές της νεώτερης Επτανησιακής τέχνης, είναι ο Γεώργιος Μηνιάτης (1820-1895), από το Αργοστόλι της Κεφαλλονιάς.

Αφού πήρε τα πρώτα μαθήματα ιχνογραφίας στη γενέτειρά του από τον αγιογράφο Αντώνιο Ρίφιο,⁴⁵ ο Μηνιάτης συνέχισε την εκπαίδευσή του στη Ρώμη, με δασκάλους τους Σελβάνι και Μνάρντι, όπου μελέτησε έργα της Αναγέννησης και της εποχής Μπαρόκ.

Κατά την παραμονή του στην Ιταλία επισκεύτηκε διάφορες Πινακοθήκες και εκθεσιακούς χώρους της Βενετίας, της Μπολόνιας και της Φλωρεντίας, ενώ μετά το γάμο του με τη θετή κόρη του σερ Φρεντερίκ Άνταμς, λογία Αλβάνα Μαργαρίτα-Ματθίλδη (1821-1887),⁴⁶ αναχώρησε για την Αγγλία. Εδώ εργάστηκε για ένα διάστημα ως σχεδιαστής στην εφημερίδα "Εικονογραφημένα νέα" του Λονδίνου.⁴⁷ Επιδιώκοντας να διευρύνει το γνωστικό του πεδίο, ο Μηνιάτης ταξίδεψε ακόμη στην Ελβετία και τη Γαλλία, είχε δε την ευκαιρία να συνδεθεί μέσω της γυναίκας του στο Παρίσι, με τους κύκλους του κριτικού τέχνης Eduard Sure και του υπεθριστή ζωγράφου Jules Dupre.⁴⁸

Το κυριότερο χαρακτηριστικό της δημιουργία του είναι η ποικιλία της θεματογραφίας του, μια και ασχολήθηκε με θρησκευτικού και μυθολογικού περιεχομένου συνθέσεις, με την ιστοριογραφία, την προσωπογραφία αλλά και τη ζωγραφική genre.⁴⁹

Μια ένδειξη για το εύρος των θεματικών του προσανατολισμών, έχουμε με τους τίτλους ορισμένων συνθέσεών του, όπως: "Η Ανάσταση του Χριστού",⁵⁰ "Το φάντασμα της Σαπφούς",⁵¹ "Επεισόδιο της Ιεράς Εξετάσεως στην Ισπανία",⁵² "Σουλιώτισσες",⁵³ "Μάρκος Μπότσαρης",⁵⁴ "Αυτοπροσωπογραφία"⁵⁵ και "Γυναίκα με παιδί που προσπαθεί να σβήσει ένα κερί",⁵⁶ χωρίς να παραγνωρίζεται βέβαια και η εκφραστική τους πολυμορφία, εφ'όσον σε όλες αξιοποιούντε με επιτυχία, τόσο οι κατακτήσεις της Ιταλικής παράδοσης, όσο και οι νεώτερες μορφοπλαστικές αξίες και αντιλήψεις.

Ότι προκαλεί ιδιαίτερη εντύπωση σε προσπάθειες σαν την "Ανάσταση του Χριστού", έχει να κάνει κατ'αρχάς με την ισορροπημένη οργάνωση του χώρου και το συνδυασμό γραμμικών και πλαστικών στοιχείων στην πτυχολογία και την απόδοση του σώματος, με την προτίμηση του στα ζεστά ατμοσφαιρικά χρώματα των Βενετσιάνων αλλά και με την αίσθηση του δραματικού, την οποία αβίαστα μεταδίδει στο θεατή. Το τελευταίο αυτό γνώρισμα της τέχνης του προβάλλεται με μεγαλύτερη επιτήδευση στο "Σουλιώτισσες", για το οποίο ο καλλιτέχνης τιμήθηκε από το Βασιλιά Γεώργιο Α,' με τον Αργυρού Σταυρό του Σωτήρος.⁵⁷

Μια πίο ολοκληρωμένη εικόνα για τις εκφραστικές δυνατότητές του, εγγυάται ωστόσο η σύνθεσή του: "Γυναίκα που προσπαθεί να σβήσει ένα κερί", καθώς εκτός από τις ολοκληρωμένες από κάθε άποψη, προσωπογραφικές του διατυπώσεις, συναντάμε εδώ για πρώτη φορά στα Ελληνικά καλλιτεχνικά δεδομένα, τη λειτουργία του chiaroscuro, βάση μιας μόνο πηγής φωτός, σύμφωνα με την οπτική που είχε καθιερώσει George de la Tour (1593-1652)⁵⁸ σε πίνακες όπως: "Το όνειρο του Αγίου Ιωσήφ", "Παιδί που φυσά αναμμένο ξύλο", "Το νεογέννητο" και "Μαρία η Μαγδαληνή με λυχνάρι".

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988.
2. Το χρονικό αυτό διάστημα αναφέρεται στις χρονολογίες γέννησης των καλλιτεχνών.
3. Για τους εκφραστικούς προσανατολισμούς των εκπροσώπων της Επτανησιακής Σχολής και τις επιδράσεις που δέχτηκαν από την Ιταλική τέχνη, κατά τον 17ο και 18ο αιώνα βλ. σχετ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση..." όπ. και σημ. 1. σελ. 31 κ.εξ.
4. Βλ. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική". Εκδ. Μέλισσα 1974. Σελ. 162.
5. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική. 1832-1922". Εκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος 1981. Σελ. 27.
6. Βλ. σχετ. Κ. Σπετσιέρη-Μπέσκι: "Η Δολοφονία του Καποδίστρια και ο ζωγράφος Δ. Τσόκος". περ. "Ζυγός" τευχ. 22-23/1979. Σελ. 117.
7. (Λάδι σε μουσαμά 37X32cm).
8. Με τον τίτλο αυτό το αναφέρει ο Φραντζεσκάκης. Βλ. Ε. Φραντζεσκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι του 19ου και 20ου αιώνα". Εκδ. Εμπορικής Τράπεζας. 1957 Σελ. 38.
9. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
10. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
11. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
12. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
13. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη.
14. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
15. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
16. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Εκδ. "Το Ελληνικό Βιβλίο". Αθήνα 1962. Τομ. Α'. Σελ. 101.
17. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". Εκδοτική Αθηνών. 1984. Τομ. 9Β. Σελ. 225. Λήμμα Δ. Τσόκος.
18. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
19. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
20. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
21. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
22. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
23. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
24. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". όπ. και σημ. 17.
25. Βλ. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ. 4. Σελ. 160.
26. Για τον Καλυβωκά βλ. σχετ. Π. Ζώης: "Ιστορικών και Φιλολογικό Λεξικό Ζακύνθου". Ζάκυνθος 1893. Τομ. Α'. Σελ. 363. Βλ. επίσης Σπύρος Δε Βιάζης: "Πινακοθήκη". Τομ. 9/1909/1910. τευχ. 106. Σελ. 186-187. και Π. Ροντογιάννης: "Η Χριστιανική Τέχνη στην Λευκάδα". Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών. Τομ. Γ. Αθήνα 1974. Σελ. 438.
27. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά/1847).
28. Αργοστόλι. Συλλογή Μ. Κοσμετάτου. (Λάδι σε μουσαμά 62X50cm/1846).
29. Βλ. Π. Ζώης: "Ιστορικών..." όπ. και σημ. 26. Σελ. 327. και Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ. 4. Σελ. 155, 168-169.
30. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

31. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
32. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 61X495cm).
33. Τήνος. Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστριάς. (Λάδι σε μουσαμά 28X98cm).
34. Βλ. σχετ. Α. Χαραλαμπίδης: "Η Ελληνική προσωπογραφία του 19ου αιώνα". Θεσσαλονίκη 1976. Σελ. 28κ.εξ.
35. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε χαρτόνι 35X27cm).
36. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 67X57cm).
37. Βλ. σχετ. Π. Ζώης: "Η γραφική εν Επτανήσω" Παντογνώστης τευχ. 6/36. 1923. Σελ. 94.
38. Βλ. Σπύρος Δε Βιάζης: "Η γραφική εν Ελλάδι". "Πινακοθήκη" Τομ.2. 1902/1903. Σελ. 211-212. και του ίδιου: Ιωάννης Χρόνης και Διονύσιος Βέγιας". "Πινακοθήκη" Τομ.9. 1909/1910. Σελ.211,12.
39. Ενυπόγραφο. Συλλογή Διονυσίου Μουζάκη.
40. (Λάδι σε μουσαμά 43X33cm).
41. Κέρκυρα. Συλλογή Ν. Νικηφόρου. (Λάδι σε μουσαμά 84X67cm/ενυπόγραφο).
42. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 16. Σελ.98,99.
43. Κέρκυρα. Αναγνωστική Εταιρεία. (Λάδι σε μουσαμά 57X47cm).
44. Κέρκυρα. Αναγνωστική Εταιρεία. (Λάδι σε μουσαμά 57X47cm).
45. Για τον αγιογράφο Αντώνιο Ρίφιο, μαθητή του Καντούνη βλ. Σπύρος Δε Βιάζης: "Αντώνιος Ρίφιος". "Πινακοθήκη" II. (1911/12). Σελ. 233κ.εξ.
46. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". όπ. και σημ. 17. Τομ.1. Σελ. 122,23. Λήμμα Αλβάνια.
47. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 16.Σελ. 101,102. Βλ. επίσης Σπύρος Δε Βιάζης: "Γ. Μημιότης". "Πινακοθήκη" II. Τομ. 5. (1905/1906). Σελ. 161.62.
48. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό" όπ. και σημ. 46.
49. Βλ. Ντ. Κονόμου: "Η Χριστιανική Τέχνη στην Κεφαλλονιά". Αθήναι 1966. Σελ. 27.
50. Λιξούρι. Εκκλησία Αγίου Νικολάου.
51. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η ελληνική..." όπ. και σημ.5. Σελ.160.
52. Βλ. όπ. παρ.
53. Κέρκυρα. Πινακοθήκη Μουσείου της πόλης.
54. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ.51.
55. Σχέδιο σε χαρτί Βλ. απεικόνιση Σπ. Λυδάκη: "Λεξικό Ελλήνων Ζωγράφων και χαρακτών". Σειρά: "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ. 4. 1976. Σελ. 258.
56. Αργοστόλι. Ιστορικό και λαογραφικό Μουσείο. (Λάδι σε μουσαμά 38X31cm).
57. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 16. Σελ.101.
58. Georges de la Tour (1959-1652): Γάλλος ζωγράφος από το Βικ της Λωρένης. Υπήρξε προστατευόμενος του Δούκα της Λωρένης, ενώ το έργο του εντυπωσίασε τον Λουδοβίκο ΙΓ' της Γαλλίας, ο οποίος ευνόησε όσο ζούσε τη φήμη του. Η δημιουργία του οφείλει πολλά στους Καραβάντζιο και Χόντχορστ, αρκετά από τα στοιχεία της τέχνης των οποίων επεξεργάστηκε, για να δώσει ωστόσο το προσωπικό του στίγμα, με τον πλούτο της χρωματικής του παλέτας και τον ιδιόμορφο φωτισμό των πινάκων του, από μια εστία φωτός. Για το ζωγράφο και τους εκφραστικούς προσανατολισμούς του βλ. σχετ. Pierre Rosenberg - Marina Mojana: "George de la Tour". Bordas 1992.

V. Οι λαϊκοί καλλιτέχνες και η Ιστορική εικονογραφία

"Εσύ Κύριε θ' αναστήσεις τους πεθαμένους Έλληνες, τους απογόνους αυτών των περιφήμων ανθρώπων, όπου στόλισαν την Ανθρωπότητα μ' αρετή (...) και η απόφασή σου η δίκια είναι να μεταειπωθή 'Ελλάς, να λαμπρινθή αυτήνη και η Θρησκεία του Χριστού και να υπάρξουν οι τίμιοι και οι αγαθοί άνθρωποι, εκείνοι όπου περασπίζονται το δίκαιον...".¹

Τα μηνύματα του Ελληνικού Αγώνα και οι απήχησή τους σε κάθε τομέα δραστηριοτήτων κατά τη μεταεπαναστατική περίοδο, δεν ήταν δυνατόν να αφήσουν ανεπηρέαστους τους λαϊκούς καλλιτέχνες, οι περισσότεροι εκ των οποίων, όχι μόνο είχαν πάρει μέρος σε αυτόν, όχι μόνο είχαν βιώσει άμεσα τις εξελίξεις, τις αντιξοότητες και τις εξάρσεις του, αλλά και συνέχιζαν να τον ανακαλούν στις προσδοκίες τους, με το να ερμηνεύουν μέσω των δικών τους "αδόκιμων" πεποιθήσεων, τις δυνατότητες πραγματοποίησης των αιτημάτων που αυτός έθεσε, σε ένα πολύμορφο εκφραστικό πλαίσιο αναφορών, συμβόλων και νοημάτων.

Μιά από τις πιο ενδιαφέρουσες φυσιολογικές της λαϊκής - παραδοσιακής τέχνης και της ιστοριογραφίας, είναι ο Παναγιώτης Ζωγράφος, από τη Βορδουία της Λακωνίας, η γέννηση του οποίου τοποθετείται μεταξύ 1795 με 1800.

Παρ' ότι δεν έχουμε στη διάθεσή μας συγκεκριμένα στοιχεία για τις σπουδές και τη δράση του γενικότερα, η εικονογράφηση των "Απομνημονευμάτων" του Στρατηγού Μακρυγιάννη αποδεικνύει το δίχως άλλο, την αξιόλογη σχεδιαστική του κατάρτιση καθώς και τις επιδράσεις που δέχτηκε από το Βυζάντιο, από τα μορφώματα της Ανατολής αλλά και από την Τέχνη της Δύσης. Πριν προχωρήσουμε σε περαιτέρω αισθητική ανάλυση της παραπάνω προσπάθειας, αξίζει να αναφερθούμε, έστω συνοπτικά, στο ιστορικό της δημιουργίας και της έκδοσής της, προσεγγίζοντας συγχρόνως τους στόχους του συγγραφέα της, που άλλωστε υπήρξε βασικός καθοδηγητής του καλλιτέχνη.

Όταν ο Μακρυγιάννης αποφάσισε να δώσει σύμφωνα με την προσωπική, αγωνιστική του κρίση, τις εμπειρίες και τις απογοητεύσεις του,² μια ακόμη εκδοχή για την Επανάσταση,³ εκτίμησε πως ήταν καλύτερα να συνοδεύεται το κείμενό του από παρεμφερείς με το περιεχόμενο εικόνες, ούτως ώστε να γίνει αυτό περισσότερο προσιτό στους αναγνώστες στους οποίους απευθυνόταν, που ήταν ως επί το πλείστον αναλφάβητοι κι απλοϊκοί άνθρωποι του λαού, σύντροφοί του κατά τη διάρκεια του Αγώνα. Την εκτέλεση της εν λόγω προσπάθειας ανέθεσε αρχικά σε κάποιον "Φράγκο", όπως ο ίδιος τον αποκαλεί, καλλιτέχνη, μη μένοντας όμως ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα, διέκοψε σύντομα τη συνεργασία τους⁴ και κάλεσε από τη Σπάρτη τον Παναγιώτη Ζωγράφο και τα παιδιά του:

"Αφού έδιωξα αυτόν το ζωγράφο έστειλα κι έφερα από την Σπάρτη έναν αγωνιστή. Παναγιώτη Ζωγράφο τον έλεγαν, έφερα αυτόν και μιλήσαμε και συμφωνήσαμε το κάθε κάδρον και την τιμή του, κι έστειλε κι ήφερε και τα δυο παιδιά του και τους είχα είς το σπίτι μου όταν εργάζονταν."⁵

Όπως διευκρινίζεται σε άλλο σημείο της παραγράφου, οι αντιρρήσεις του Στρατηγού σχετικά με την εργασία του ξένου δημιουργού, δεν αφορούσαν αυτή καθ' αυτή την αισθητική πλευρά των πονημάτων του, που "τόσην εντέλειαν είχαν"⁶ αλλά το

γενικότερο χαρακτήρα του ύφους του, εφ'όσον αυτό απείχε κατά πολύ, τόσο από την παραδοσιακή τεχνοτροπία και οπτική, όσο και από το ίδιο το περιεχόμενο της αφήγησης, την ειδησεογραφική της δηλαδή αντικειμενικότητα και την αμεσότητά της. Αντίθετα οι εικόνες του Παναγιώτη Ζωγράφου και των παιδιών του, είχαν την επιδιωκόμενη από το συγγραφέα συνάφεια, καθώς παρείχαν με μέσα εποπτικά, κάθε δυνατή πληροφορία για τα γεγονότα της Επανάστασης, για τους χώρους διεξαγωγής των μαχών, για τις θέσεις των στρατευμάτων και το δυναμικό των αντιπάλων μερών σε ανθρώπους, πλοία ή άλογα, ακόμη και για τους τρόπους της επίθεσης, από υψώματα, κάστρα ή όρμους. Αξιοπρόσκεκτη είναι επίσης η τοπογραφική απόδοση των θεμάτων του και η διαδοχική τους διάταξη σύμφωνα με τις εξελίξεις, απόδοση που επιτυγχάνεται με την παράλληλη επεξηγηματική καταγραφή των λεπτομερειών, υπό μορφή λεζάντας στο κάτω μέρος της ζωγραφική επιφάνειας.

Επιθυμώντας ο Μακρυγιάννης να αποκτήσει ο συνεργάτης του μια πιο ολοκληρωμένη αντίληψη των προτεινόμενων να σχεδιαστούν, πολεμικών επιχειρήσεων και των περιοχών στις οποίες αυτές διαδραματίστηκαν, κυρίως δε για τις γεωγραφικές ή άλλες ιδιαιτερότητές τους, πέραν των υποδείξεων και των υπαγορευσέων του, φρόντισε να εμπλουτίσει συγχρόνως και τις εμπειρικές του γνώσεις, με επανειλημμένες περιοδείες και επιτόπια ενημέρωση:

"Επερνα τον ζωγράφο και βγαίναμε είς τους λόφους και τό'λεγα. ~ Έτσι είναι εκείνη η θέση, έτσι εκείνη, αυτός ο πόλεμος έτσι έγινε, αρχηγός ήταν των Ελλήνων εκείνος, των Τούρκων εκείνος..."⁷

Η εκπόνηση του εν λόγω εικονογραφικού προγράμματος διάρκεσε τρία περίπου χρόνια (1863-1839) και περιλάμβανε 26 συνολικά συνθέσεις, ζωγραφισμένες σε ξύλο (56X40cm) με την τεχνική της αυγοτέμπερας. Από αυτές οι 21 είχαν σαν θέμα τους διάφορα πολεμικά περιστατικά, μάχες ή ναυμαχίες,⁸ οι 4 ισάριθμους συμβολισμούς, εθνικού περιεχομένου⁹ και η τελευταία την προσωπογραφία του Στρατηγού. Η παραγγελία προέβλεπε επίσης τη δημιουργία τεσσάρων ακόμη τέτοιων σειρών με την ίδια θεματική. -η κάθε μία περιλάμβανε είκοσι πέντε υδατογραφίες σε χαρτί "στρατσό", πλην δηλαδή μιας,¹⁰ που προορίζονταν να προσφερθούν στο Βασιλιά Όθωνα και τους Πρέσβεις των Τριών Εγγυητριών Δυνάμεων, κατά τη δεξίωση που επρόκειτο να πραγματοποιηθεί στο σπίτι του Μακρυγιάννη, στα μέσα Μαρτίου του 1839:

"Και 'εκαμα ένα τραπέζι μεγάλο, και πείρα εις το τραπέζι τους πρέσβεις των Ευεργετών μας Δυνάμεων και τους φιλέλληνας τους αγωνιστάς και τους αυλικούς και υπουργούς και δικούς μας σημαντικούς, πολιτικούς και στρατιωτικούς, ως διακόσιους πενήντα ανθρώπους. Ήταν σε όλο το σπίτι όπου τρώγαν. Αφού αρχίσαμεν τα γιομάτα, έπια υπέρ των Ευεργετών μας Δυνάμεων, του Βασιλέα μας και της Βασίλισσάς μας και της Πατρίδος. Τελειώνοντας το τραπέζι, τότε έβγαλα τις εικονογραφίες και τις θεώρησαν. Έστειλα είκοσι πέντε εικονογραφίες του Βασιλέως κι απ' άλλες τόσες του Άγγλου του Πρέσβη, του Γάλλου και του Ρούσου, αφού πρώτα τις θεώρησαν εις το σπίτι μου οι αγωνιστές κι όσοι άλλοι ήσαν εις το τραπέζι και παρατήρησαν τις θέσεις όθεν έγινε ο κάθε πόλεμος και τους αρχηγούς, Έλληνες και Τούρκους."¹¹

Σύμφωνα πάντα με τα "Απομνημονεύματα", επόμενος στόχος του Μακρυγιάννη ήταν η ανατύπωση των σχεδιασμάτων αυτών σε μεγαλύτερο αριθμό σειρών και η κυκλοφορία τους σε λεύκωμα, για την απόχτηση του οποίου άνοιξε μάλιστα ένας κατάλογος συνδρομητών και διορίστηκαν κατά τόπους αρμόδιοι επιστάτες, όπου θα καταβάλλετο από τους ενδιαφερόμενους η συνδρομή.¹²

Τα σχετικά με τη διαδικασία της εκτύπωσης, που προβλεπόταν να γίνει στο Παρίσι, ανέλαβε ο τέως Διευθυντής της Αλληλοδιδασκτικής Σχολής του Ναυπλίου και φίλος του Ιωάννη Καποδίστρια, Αλέξανδρος Ησαΐας, ο οποίος παράλαβε -μετά την υπογραφή συμβολαίου και την ένορκη βεβαίωσή του ότι θα τηρούσε τους όρους της συμφωνίας (14 Μαρτίου και 29 Απριλίου αντίστοιχα)-, τη σειρά που ανήκε στον Όθωνα και που εν τω μεταξύ την είχε δανειστεί για το σκοπό αυτό ο Στρατηγός από το Βασιλιά.

Με την αναχωρήσή του για την Ευρώπη, ο Ησαΐας αποφάσισε ωστόσο, αντί για το Παρίσι, να εκδώσει για λογαριασμό του τις εικόνες στη Βενετία, παραβιάζοντας έτσι τα συμφωνηθέντα αλλά και εξαπατώντας τους ήδη γραμμένους συνδρομητές.¹³

Δεν υπάρχουν αρκετά στοιχεία για την έκβαση της παρατυπίας του Ησαΐα, εφ' όσον μετά το θάνατό του στην Τεριέστη, ότι είχε σχέση με την εκτύπωση αποσιωπήθηκε, ενώ η σειρά εθεωρήτο χαμένη έως το 1909. Τη χρονιά αυτή ο πρεσβευτής της Ελλάδος στο Λονδίνο, Ιωάννης Γενναδίου, ανακάλυψε και αγόρασε σε δημοπρασία στη Ρώμη, είκοσι τέσσερις από τις υδατογραφίες της Βενετίας, για να τις εκδώσει 17 χρόνια αργότερα στη Γενεύη, σε εκατόν σαράντα αντίτυπα, με πρόλογο του F. Boissoms και εισαγωγή δική του, υπό τον τίτλο: "Ζωγραφική Ιστορία του Πολέμου της Ανεξαρτησίας".

Τα πρωτότυπα της σειράς Γενναδίου, δηλαδή η σειρά που ανήκε στο Βασιλιά Όθωνα, βρίσκονται σήμερα στην ομώνυμη Βιβλιοθήκη, ενώ σώζονται επίσης, οκτώ από τους αρχικούς σε ξύλο -δωρεά του Στρατηγού Κίτσου Μακρυγιάννη- στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία, δύο υδατογραφίες εκτός σειράς στην ίδια Εταιρεία και μία στο Μουσείο Μπενάκη.

Ανεξάρτητα από τις όποιες διαφορές ανάμεσα στους πρωτότυπους πίνακες και τις τελικές υδατογραφίες, που είναι σχεδιασμένες κατά πάσα πιθανότητα από τους γιούς του Ζωγράφου, υπό την επίβλεψη βέβαια του πατέρα τους, -διαφορές όσον αφορά την θεματική, όπως για παράδειγμα ανάμεσα στο: "Η δίκαιη απόφαση του Θεού για την Απελευθέρωση της Ελλάδος" της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας, όπου η Ελλάδα παρουσιάζεται με πολεμική στολή, και την αντίστοιχη υδατογραφία της Γενναδίου, που τη θέλει άοπλη να κρατάει δάφνη-, από αισθητική σκοπιά τα έργα ακολουθούν μια ενιαία όσο και πλούσια σε πολυμορφία εκφραστική, οι ρίζες της οποίας εντοπίζονται αφ ενός στη βυζαντινή αγιογραφία και την παράδοση της Ανατολής, κι αφ' ετέρου στα νεώτερα, μεταβυζαντινά κυρίως μορφώματα, όπως αυτά είχαν καλλιεργηθεί στην Κρήτη, στο Άγιο Όρος και τις σχολές της Πελοποννήσου. Τα βασικότερα στοιχεία της εν λόγω εκφραστικής αποτελούν, η εφαρμογή μιάς ιδιόμορφης αμφιθεατρικής προοπτικής, σκηνοθετημένης από τους σχηματοποιημένους όγκους των διαφόρων πόλεων των πύργων ή των λόφων, η λειτουργία της λεπτομέρειας και η ποικιλία των ανεκδοτολογικών ενδείξεων, έτσι ώστε να αναδεικνύεται η φόρμα, η οποία παραπέμπει στους μαγικούς, μικρογραφικούς κόσμους της Περσικής ή της Αραβικής διακοσμητικής, η τόλμη των χρωματικών εναλλαγών και η συμβολική διαπραγμάτευση του συνόλου, χωρίς να λείπουν βέβαια και οι επικοί τόνοι ή και κάποια εύγλωττη ιδεαλιστική διάθεση, με πολυσήμαντες, νοσταλγικές προεκτάσεις.

Είναι ενδιαφέρον να τονιστεί, πως ξεκινώντας ο καλλιτέχνης να αναπαραστήσει χαρτογραφικά, συγκεκριμένα γεγονότα, έτσι ώστε να ανταποκρίνεται με αμεσότητα στο ύφος και τις απαιτήσεις του κειμένου, δεν έμεινε προσκολλημένος σε ένα ανστηρά περιγραφικό πλαίσιο αναφορών. Απεναντίας κατόρθωσε να συμπληρώσει αλλά και να αναδείξει το πνεύμα της εξιστόρησης, με το να δημιουργήσει απο τη μεριά του,

ζωντανά, δονούμενα πλάνα με δική τους αυτόνομη φωνή. Έτσι, όπως προκύπτει από την "αφέλεια" ή τη σοφία της γλώσσας του, η αμεροληψία του ως προς τη βιωμένη πραγματικότητα, δεν αποτελεί απλώς το ζητούμενο για την αποκατάσταση της Ιστορίας, αλλά την άλλη πλευρά της αλήθειας. Μιας αλήθειας που γίνεται αποκαλυπτικότερη, καθώς νοσταλγικά και κάπως θλιμμένα απαριθμεί τα μελαγχολικά τοπία των ημερών του, καθώς αναζητεί τις χαμένες σημασίες, τις αναπληρώνει και τις αναπλάθει με χρώματα ανεξίτηλα όσο και υπαινικτικά, που αντέχουν στη σιωπή και που πεισματικά αντιστέκονται στο χρόνο. Το δίχως άλλο διαγράφεται εδώ μια αναπάντεχη όσο κι αναπόφευκτη συνέχεια του παλιού στο καινούριο, που όμως δεν είναι απαραίτητο να προβληθεί αποκλειστικά με επίκαιρους ή ανεπίκαιρους όρους και μέσα. Ανακαλώντας αυθόρμητα το πρωτογενές, την ιδανική δηλαδή κατάσταση της μορφής κατά την αναγωγή της σε σύμβολο, ο Παναγιώτης Ζωγράφος έρχεται χάριν της οπτικής και των καταβολών του, να ενισχύσει τούτη την προϋπόθεση, να παρατείνει τούτη την πίστη. Και αν οι στρατιές που εφορμούν από κάθε σημείο κατά κύματα ή εκείνες οι μεμονωμένες, μικρόσωμες φιγούρες που ελίσσονται μέσα στο πλήθος, τα πλοία στον άνεμο κι οι φωτεινές ριπές των κανονιών δεν πιστοποιούν από μόνες τους κάποια προοπτική σύζευξης, ο συνδυασμός τους με άλλα εκφραστικά δεδομένα και δάνεια από ανάλογες "αναβιώσεις" (αναγεννησιακής και ύστερο-αναγεννησιακής κυρίως προέλευσης), μα και η ένταξή τους στο ζωντανό χώρο-χρόνο, επιτρέπουν να μιλάμε για την έκφανση ενός πολυσύνθετου πολιτιστικού αξιώματος, με διακυμάνσεις, παράξενες προσμείξεις, ισορροπίες κι εξάρσεις.

"Το σχέδιο του Παναγιώτη Ζωγράφου", σημειώνει χαρακτηριστικά ο Άγγελος Προκοπίου, "πήγαζε από μιά συνείδηση πρωτόγονη και θρησκευτική. Το εικοσιένα, που στάθηκε το εικονογραφικό θέμα στη ζωγραφική του, δεν ήταν το έργο ενός προσώπου, αλλά ενός λαού. Ήταν το αποτέλεσμα της βούλησης του Γένους. Η ζωγραφική παράσταση αυτής της βούλησης δεν μπορούσε να έχει μέτρο το άτομο. Χρειαζότανε μιά διατύπωση που να κλεινε μέσα της κάτι από την παντοδυναμία και το μυστήριο εκείνης. Το συμβολικό σχέδιο που μεταχειρίστηκε ο Παναγιώτης Ζωγράφος ήταν το μοναδικό μέσο για να παρασταθεί μια τέτοια ηρωική ιδέα."¹⁴

Αν εξαιρέσουμε ορισμένες αχρονολόγητες κι ανυπόγραφες ιστοριογραφικές προσπάθειες* -κυρίως αγιογράφων-, η σχεδιαστική των οποίων τοποθετείται στα πλαίσια της παραδοσιακής τέχνης, ή κάποιες άλλες ενυπόγραφες, όπως "Σκηνή από το Ελληνικό Έπος" και "Φουστανελοφόρος" (1848. Συλλογή Ε. Κουτλίδη) του Περ. Χέλμη και "Προσωπογραφία του Δ. Τσικουράκου" (1846. Μουσείο Μπενάκη) του Σωτ. Καρτέση, που επίσης κινούνται σε ανάλογο εκφραστικό κλίμα, αλλά αποτελούν μεμονωμένα παραδείγματα σε σχέση με τους ευρύτερους προσανατολισμούς των καλλιτεχνών οι οποίοι τις δημιούργησαν, τότε ο πίο αντιπροσωπευτικός εκφραστής της λαϊκής παράδοσης, μετά τον Παναγιώτη Ζωγράφο και τα παιδιά του, που ασχολήθηκε κυρίως με θέματα εμπνευσμένα από την Ελληνική Επανάσταση, είναι ο Αθανάσιος Ιατρίδης.

Σύμφωνα με τα βιογραφικά στοιχεία που έχουμε στη διάθεσή μας,¹⁵ η καλλιτεχνική θητεία του γεννημένου στο Καρπενήσι (μεταξύ 1789 με 1899), Ιατρίδη, ξεκίνησε σε νεαρή ηλικία από το εργαστήριο κάποιου Γιαννιώτη αργυροχόου, απ'τον οποίο και μνήθηκε στα μυστικά του σχεδίου και της χάραξης. Λίγο πριν την έναρξη της Επανάστασης (1820), ο Ιατρίδης συνέχισε τις σπουδές του στη Βιέννη, ενώ στα 1827 μετέβει στο Παρίσι για να εξειδικευτεί στον τομέα της λιθογραφίας. Εδώ εκπύνησε μάλιστα μια σχετική με τις εξελίξεις και τις δυνατότητές της, διατριβή.¹⁶ Επιστρέφοντας στην Ελλάδα (1828) εγκαταστάθηκε για ένα διάστημα στην Αίγινα,

όπου καταπιάστηκε με τη συλλογή και την αντιγραφή ευρημάτων ανασκαφών, για το εκεί Αρχαιολογικό Μουσείο, στο οποίο είχε εν τω μεταξύ διοριστεί επιστάτης και βοηθός του αρμόδιου Εφόρου. Κατά την παραμονή του στην Αίγινα κλήθηκε επίσης να διδάξει το μάθημα της Ιχνογραφίας στο Ορφανοτροφείο, θέση που όμως εγκατέλειψε ένα χρόνο μετά (1834), οπότε και αναχώρησε για την Αθήνα. Με τη μεταφορά του Μουσείου αρχαιοτήτων στην καινούρια πρωτεύουσα, ανέλαβε καλλιτεχνικός συνεργάτης της "Αρχαιολογικής εφημερίδος", σχεδιάζοντας για τα είκοσι εννέα πρώτα τεύχη της, πάνω από 1100 απεικονίσεις αρχαίων, τις οποίες παράλληλα λιθογράφησε, σε συνεργασία με τον Βαυαρό ομότεχνό του, Ανδρέα Φόρστερ. Το 1844 απογοητευμένος από την πολιτική κατάσταση και την αβεβαιότητα που επακολούθησε των γεγονότων του Σεπτεμβρίου του 1843, ο Ιατρίδης παραιτήθηκε από την υπηρεσία του, για να εγκατασταθεί στην Αράχοβα, όπου και παρέμεινε ως το θάνατό του (1866).

Σε ολόκληρη τη δημιουργική του πορεία, το εκφραστικό στίγμα του καλλιτέχνη εντοπίζεται στον τρόπο με τον οποίο ενστερνίζεται και αξιοποιεί, τόσο τα παραδοσιακά στοιχεία, επαναπροβάλλοντάς τα με ένα τελετουργικά θα λέγαμε, προσωπικό ναϊβισμό, όσο και στις επιδράσεις του από τα κυρίαρχα τότε Ευρωπαϊκά ρεύματα, επιδράσεις που όμως χρησιμοποιεί μονάχα σαν γνώμονα, για τη σχεδιαστική αρτιότητα των μορφών και την εικονιστική σαφήνεια του συνόλου. Τυπικό δείγμα των ιδιόμορφων αυτών προσανατολισμών του έχουμε με τις τέσσερις, σχετικά πρώιμες,¹⁷ ενυπόγραφες και ενεπίγραφες μελανογραφίες του σε χαρτί, από την Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία, με θέμα τη δράση και το ηρωικό τέλος του Μάρκου Μπότσαρη.¹⁸

Πρόκειται για μια έντονα δραματοποιημένη ζωγραφική "τετραλογία",¹⁹ -μείγμα "αφέλειας" και αμεσότητας στην αφηγηματική της απόδοση-, που είναι ωστόσο αξιοπρόσεκτη για το οξύ φροντισμένο σχέδιο και την έμφαση του δημιουργού στα καθαρά εκφραστικά μέσα, έτσι ώστε να καθορίζουν αυτά απόλυτα τις συσπάσεις και την περιπέτεια των μορφών στην παράσταση και να τους προσδίδουν κάποια άγρια, μυθική διάσταση, στα όρια του εξωπραγματικού και της μανιέρας. Σε ανάλογο κλίμα κινείται ο Ιατρίδης και με τη δημιουργία της υδατογραφίας του σε πανί: "Τρόπαιο που έστησαν οι Έλληνες κατόπιν της μάχης της Αράχοβας", από το Μουσείο Μπενάκη, ενώ με το "Ο Όθων στην κόλαση με στολή Καρδινάλιου",²⁰ το προσωπικό του ιδίωμα γίνεται εντονότερο, καθώς με το να επιχειρεί εδώ να προβάλει ταυτόχρονα στην εικόνα και τις πολιτικές του θέσεις υπό μορφή σάτιρας, καταφεύγει σκοπίμως στην καρικατούρα και το γκροτέσκο.

Ανεξάρτητα από τις όποιες επιρροές του από τα δυτικά αισθητικά πρότυπα και παρά τις προσπάθειές του να ανταποκριθεί στο κυρίαρχο ύφος του ακαδημαϊσμού, τις απόψεις του για τον οποίον εξέφρασε μάλιστα στο χειρόγραφο δοκίμιό του: "Περί σχεδίου και Ζωγραφικής", η οπτική του και η πρακτική τεκμηρίωσή της έχουν τις παρισές τους στη γνωριμία του με την τέχνη της αργυροχοΐας και της μικροτεχνίας, γεγονός που πιστοποιείται τόσο από τις λεπτοδουλεμένες διατυπώσεις, όσο και από τη σχεδόν ανάγλυφη σχεδιαστική τους απόδοση.

Εκτός από τα προαναφερόμενα έργα, στο Ρουμελιώτη καλλιτέχνη αποδέκονται ακόμη, οι λιθογραφίες που περιέχονται στο βιβλίο του: "Συλλογή Δημοτικών ασμάτων παλιών και νέων, μετά διαφόρων εικονογραφιών" (1859), τρεις μεταλογραφίες σατυρικού ύφους καθώς και ορισμένα χαρακτηριστικά του με θέμα τους την επαρχιακή ζωή, τις συνήθειες και τις δυσκολίες της, όπως "Εκτόπιση χωρικών", "Το κάπνισμα",

"Το μαρτύριο της γάτας" κ.α.²¹

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Μακρυγιάννη: "Απομνημονεύματα" (Εισαγωγή - Σχόλια Σπ. Ασδραχάς). Αθήνα 1957. Σελ. 334.
2. "Να αποδείξω αυτών τις ψευτιές και τις χαμεπρέπειές τους κατά δύναμήν". Βλ. "Απομνημονεύματα" όπ. παρ. Σελ. 390. "...Κι όσα σημειώνω τα σημειώνω γιατί δεν υποφέρω να βλέπω το άδικο να πνίγει το δίκιον". Βλ. "Απομνημονεύματα" Σελ. 546.
3. Είχαν προηγηθεί εκείνες του Α. Σούτσου στα 1829 και του Διονυσίου Σουμερλή το 1834.
4. "Δεν γνώριζα την γλώσσα του. Έφτιασε δυο - τρεις, δεν ήταν καλές, τον πλέρωσα κι έφυγε..." Βλ. "Απομνημονεύματα" όπ. και σημ. 1. Σελ. 407.
5. Βλ. όπ. παρ.
6. Βλ. όπ. παρ.
7. Βλ. όπ. παρ.
8. Οι τίτλοι αναφέρονται εδώ περιληπτικά και σύμφωνα με τα "Απομνημονεύματα" είναι:
 "Ο πόλεμος του Διάκου", "Το χάνι της Γραβιάς", "Τα Βασιλικά", "Η Λαγκάδα", "Η Τριπολιτσά", "Η Άρτα, το Σούλι και η Σπλάντζα", "Το Κάστρο των Αθηνών", "Τα Ντερβένια, Κόρθο, Ντερβενάκι...", "Νύδρα, Σπέτσες, Ψαρά, Γαλαξίδι", "Παλιοβαρίνι, Σφαχτηρία, Νιόκαστρο", "Η Δυτική Ελλάδα, κέντρο Βόντινζα...", "Η Ανατολική Ελλάδα κέντρο Θήβα", "Οι μύλοι του Αναπλιού", "Μεσολόγγι, Κλείσοβα, Βασιλάδι", "Αράχοβα", "Πειραιάς, Δράκος, Μουνυχία, Πασαλιμάνι", "Τρεις πύργοι (Ανάλατος)", "Το κάστρο της Αθήνας (Πολιορκία 1827)", "Η Κρήτη και η Σάμος", "Καλιακούδα, Καρπενήσι", "Η Ναυμαχία των τριών Στόλων (Ναυαρίνο)".
9. "Ο Παντοκράτωρ και η Ελλάδα", "Η Κωνσταντινούπολη ή θέσης της", "Η Ελλάδα στέφει τους φιλέλληνας", "Η Ελλάδα και ο Αρμανσπεργκ"
10. Προκειται για την "Η Ελλάδα και ο Αρμενσπεργκ", που καταστράφηκε μάλλον από το Ζωγράφο σε μια στιγμή φόβου για τυχών συνέπειες, μιά και το θέμα καυτηρίαζε τη συμπεριφορά του Αντιβασιλέα.
11. Βλ. "Απομνημονεύματα" όπ. και σημ. 1. Σελ. 391,92.
12. Βλ. σχετ. Γιάννη Βλαχογιάννη: "Αρχείο Στρατηγού Μακρυγιάννη". Αθήναι 1907. (Συντομογραφικά Ια) Σελ. 274-76.
13. Βλ. "Απομνημονεύματα" όπ. και σημ. 1. Σελ. 395.
15. Βλ. Άγγελου Προκοπείου: "Το Εικοσιένα στη λαϊκή ζωγραφική" Αθήναι 1940. Σελ. 213.
15. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 94. Βλ. επίσης Γ. Φαρμακίδης: "Ο ζωγράφος Αθ. Ιατρίδης 1798-1866". περ. Ζυγός. Μάρτιος 1957. τευχ. 17. Σελ. 6-7. και Γ. Φαρμακίδης: "Ο ζωγράφος Αθ. Ιατρίδης 1798-1866" "Ιστορικό Λεύκωμα της Ελληνικής Επανάστασης". Εκδ. Μέλισσα Αθήνα 1970. Σελ. 15 και 398-401.
16. Βλ. Γ. Φαρμακίδης: "Αθανάσιος Ιατρίδης" Αθήναι 1960. Σελ. 329κ.εξ.
17. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Νεοελληνική Χαρακτική" Εκδ. Ιωνικής Τράπεζας. Αθήνα 1989. Σελ. 36.
18. "Πράξη ηρωική του Μάρκου Μπότσαρη είς το Καρπενήσι 1823" (ενυπόγραφη και ενεπίγραφη 40X50cm). "Ο Μάρκος Μπότσαρης πληγωθείς καιρίως" (ενυπόγραφη και ενεπίγραφη 20X51cm). "Ο Θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη" (ενυπόγραφη και ενεπίγραφη 37X49,5cm). "Ο ενταφιασμός του Μάρκου Μπότσαρη είς Μεσολόγγι" (37,5X51cm).

19. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στο Λυδάκη. Βλ. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής" Εκδ. Μέλισσα σειρά: "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Αθήνα 1976. Τομ. 3. Σελ. 388.
20. Ιδιωτική Συλλογή.
21. Βλ. Τώνης Σπήτερης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης (1660-1967)". Εκδ. Πάπυρος 1979. Τομ. Α'. Σελ. 279.

VI. Τα πρώτα μαρμαρογλυφεία και η άνθηση της μνημειακής γλυπτικής.

Παρακολουθώντας την πορεία της Νεοελληνικής Τέχνης από την Πτώση της Κωνσταντινούπολης έως την Επανάσταση, με ευκολία διακρίνονται κάποιοι περίοδοι ακμής και έντονης δραστηριότητας καθώς και ορισμένες εκφραστικές αξίες, τάσεις και ρεύματα, η παρουσία και οι εκφάνσεις των οποίων υπήρξαν καθοριστικές για τη διαμόρφωση της φυσιογνωμίας της.

Και ενώ όσον αφορά το χώρο της ζωγραφικής, οι περίοδοι αυτοί ξεκινούσαν χρονικά από πολύ νωρίς, ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα στην Ενετοκρατούμενη Κρήτη, για να επαναληφθούν με μεγαλύτερη διάρκεια, ποικιλία και παλμό στα Επτάνησα ή και σε ορισμένα αναπτυσσόμενα οικονομικά, κέντρα της Τουρκοκρατούμενης Ελληνικής Επικράτειας, στον αντίστοιχο χώρο της καθ' αυτό γλυπτικής, εντοπίζεται μόλις στις αρχές του 19ου αιώνα και αποτελούν μεμονωμένο, τοπικό φαινόμενο. Δεν θα σταθούμε εδώ στους λόγους που για αιώνες ανέστηλαν τις διαδικασίες εξέλιξης του είδους στον Ελλαδικό χώρο.¹ Θεωρούμε ωστόσο απαραίτητο να διευκρινίσουμε τι εννοούμε με τον όρο καθ' αυτό γλυπτική, αλλά και πως αντιλαμβανόμαστε την έννοια της εξέλιξης ή της μη εξέλιξης της. Σε γενικές γραμμές, με τον όρο καθ' αυτό γλυπτική, αναφερόμαστε αποκλειστικά στα ολόγλυφα και περίοπτα έργα, ως ειδικές εκφραστικές κατηγορίες, η ανάπτυξη κι εξέλιξη των οποίων δεν είναι απαραίτητο να συνδέονται απόλυτα με εκείνες για παράδειγμα του ανάγλυφου ή του αρχιτεκτονικού γλυπτού και των εκδοχών του, ούτε βέβαια με την πορεία των πλαστικών τεχνών γενικότερα, όπου συμπεριλαμβάνονται η γλυπτική σε πηλό, γύψο, κερί ή άλλες εύπλαστες ύλες.

Οι πρώτες γλυπτικές επιδώσεις που σχετίζονται με την καθαυτό γλυπτική ή την κοσμική και μνημειακή -περίοπτη και ολόγλυφη-, εντοπίζονται στα Επτάνησα, γύρω στα 1800, και αφορούν τις προσπάθειες των Κερκυραίων, Παύλου Πιερή, Παύλου Προσαλέντη και Ιωάννη-Βαπτιστή Καλοσογούρου, εν αντιθέσει με τα ανάγλυφα, *την ξυλογλυπτική και τα διακοσμητικού χαρακτήρα επιτεύγματα γενικότερα, δείγματα των οποίων συναντάμε καθ' όλη τη Βυζαντινή περίοδο καθώς και σε εκείνη της Τουρκοκρατίας.

Στους τελευταίους αυτούς τομείς συγκαταλέγονται οι δημιουργίες ανωνύμων συνήθως μαστόρων από το σύνολο σχεδόν της Επικράτειας, που περιλαμβάνουν ξυλόγλυπτα ή και μαρμαρόγλυπτα τέμπλα, άμβωνες, σαρκοφάγους, ακρόπρωρα, έπιπλα και ασημόγλυφα μικροαντικείμενα κοινής χρήσης, δοσμένα με μινιατουριστική επιμέλεια. Σημαντικός είναι ωστόσο εδώ και ο αριθμός των επωνύμων δημιουργών, όπως του λιθοξόου Μίλιου Ζουπανοπολίτη, που εργάστηκε στα χωριά του Πηλίου στα τέλη του 18ου αιώνα, του ξυλογλύπτη Πέτρου Κόσσου και των Τηνιακών μαρμαράδων, Ρενιέρηδων και Κολλάρων, του Αντωνίου Λύτρα, του Ιωάννη Σώχου, του Ιωάννη Χαλεπά (πατέρα του Γιαννούλη) κ.α., στο ενεργητικό των οποίων συγκαταλέγονται σειρά αρχιτεκτονικών κυρίως, γλυπτών και λιθαναγλύφων, που σμιλεύτηκαν για τη διακόσμηση κτιρίων και βρίσκονται τόσο στον Ελληνικό χώρο, όσο και σε περιοχές των Βαλκανίων ή της Εγγύς Ανατολής.

Από αισθητική σκοπιά τα εν λόγω πονήματα, αν και κινούνται στα πλαίσια της λαϊκής, επιπεδόγλυφης παράδοσης, με καταφανείς τις επιδράσεις από τη Βυζαντινή και την Ισλαμική τέχνη, όπως και από ορισμένα δυτικής προέλευσης μορφόμενα, έχουν να επιδείξουν μια μοναδική σε έμπνευση και οργάνωση, εκφραστική, με πολύμορφες και ενδιαφέρουσες προεκτάσεις. Αυτές πιστοποιούν πράγματι - ανεξάρτητα από τον "αδόκιμο" πολλές φορές πριμιτιβισμό τους-, το πλαστικό

αίσθημα του Έλληνα καλλιτέχνη, τη μακραίωνη τεχνική εμπειρία του πάνω στο υλικό που χειρίζεται, δηλαδή τη μαεστρία του, αλλά και τη συνθετική του ικανότητα και την εφευρετικότητά του.

Δεν είναι τυχαίο, πως ορισμένοι από τους προαναφερόμενους -αυτοδίδακτοι συνήθως μάστορες της σμίλης, ξυλογλύπτες και πελεκάνοι-, με τον ερχομό τους στην Αθήνα, αμέσως μετά την εκλογή της σε πρωτεύουσα του Ελληνικού Κράτους, προτάθηκαν από τους αρμόδιους αρχιτέκτονες και μηχανικούς, προκειμένου να πάρουν μέρος στις εργασίες ανοικοδόμησής της. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι, λόγω της γερής προπαιδείας και της κατάρτισής τους και παρά τη διαφορετική τεχνοτροπία με την οποία καταγίνονταν στο παρελθόν, εύκολα προσαρμόστηκαν στα επίκαιρα αισθητικά δεδομένα και αναζήτησαν λύσεις στην εκφραστική του κλασικισμού με τη δημιουργία ολόγλυφων ή περιόπτων μνημειακών έργων.

Τις προοπτικές τους διέυρνε λίγο αργότερα η νεώτερη γενιά γλυπτών, που εκτός από τις διάφορες διακοσμητικές εργασίες στα δημόσια οικοδομήματα, πήραν μέρος στην αποκατάσταση αρχαιολογικών ευρημάτων των ανασκαφών ή ανέλαβαν την εκτέλεση κρατικών και ιδιωτικών παραγγελιών για προτομές, ανδριάντες, τάφους ή άλλα μνημειακά συμπλέγματα.

Για να ανταποκριθούν στο φόρτο των εργασιών, από τις παραγγελίες που δέχονταν, μερικοί από αυτούς άνοιξαν με τον καιρό δικά τους καλλιτεχνικά εργαστήρια. Σε αυτά απασχολούνταν επί σειρά ετών, αρκετοί νέοι, δόκιμοι γλύπτες, που επρόκειτο να επιδείξουν με τη σειρά τους, ζήλο και κλίση.²

Όπως υπογραμμίζει ο Αν. Δρίβας: "...Εκεί μανθάνουν να σχεδιάζουν, μιμούμενοι τας αρχαίας γλυφάς. Ασχολούνταν με την κοσμηματική λιθοξοΐαν. Δηλαδή εσχεδιάζαν και ελάξευαν κανονικά αρχιτεκτονικά κοσμήματα. Τας λοιπάς ημέρας της εβδομάδος τα διήρχοντο, αντί σεβαστού ημερομνησίου είς διάφορας οικοδομάς, όπου τον καιρό εκείνο ήταν συνήθεια να γίνονται εκ μαρμάρου. Εάν συνέβαινε να μην έχουν εργασίαν, ιδίως το βράδυ, τότε επήγεναν είς την ταβέρνα, όπου εσύχναζε το συνάφι τους και συνεζητούσαν διάφορα θέματα σχετικά με την τέχνη τους. Η φήμη τους θέλει περίφημους τραγουδιστάς και τρομερούς οινοπότας".³

Το πρώτο από τα τηνιακά μαρμαρογλυφεία άνοιξε στην πρωτεύουσα στα 1835, και ήταν αυτό των αδελφών Ιακώβου και Φραγκίσκου Μαλακάντε, επί της διασταύρωσης των οδών Σταδίου και Κοραή, για να ακολουθήσουν αργότερα εκείνο των Φυτάληδων (1860), στην οδό Ακαδημίας. Εν τω μεταξύ στα 1837, με Διάταγμα του Βασιλιά Όθωνα, ιδρύθηκε το "Σχολείο των Τεχνών", όπου και διδασκόταν σποραδικά η προπλαστική, αρχικά από το Γάλλο γλύπτη Charles Laurent (στα 1837 με 1840) και το Γερμανό ομότεχνό του Karl Heller (από το 1838 έως το 1840).

Με την αναβάθμιση του "Πολυτεχνικού Καταστήματος" επί της Διευθύνσεως Καυτανζόγλου, και τη δημιουργία τμήματος "Ωραίων Τεχνών", εισήχθει επίσημα το μάθημα της γλυπτικής. Τη διδασκαλία του κλήθηκε να αναλάβει ο αυλικός γλύπτης και απεσταλμένος του Λουδοβίκου Α' στην Ελλάδα, Christian Siegel (1808-1883).

Διαπιστώνεται με ποιόν τρόπο αναβιώνει και πάλι η γλυπτική στον Ελλαδικό χώρο, ως αυτόνομος εκφραστικός τομέας, με αφορμή τις καινούριες προϋποθέσεις που δημιούργησε η ανοικοδόμηση και γενικά οι αλλαγές στον τρόπο ζωής, στη συμπεριφορά, τη σκέψη αλλά και τις απαιτήσεις. Όσον αφορά τώρα το περιεχόμενο της, μπορούμε να πούμε πως, στο ίδιο αυτό διάστημα, παρουσίασε κάποιες εύγλωττες ανανεωτικές διατυπώσεις, ανάλογες εκείνων της Ευρωπαϊκής γλυπτικής. Τις αρχές της οποίας και υιοθέτησε.

Ανεξάρτητα από τους όποιους (ιδεολογικούς κυρίως) παράγοντες, που βέβαια υποδαύλιζαν εν μέρη τις αλλαγές στην πολιτιστική ζωή, με το να καλύπτουν την ανάγκη ανανέωσης, ή και με το να εξασφαλίζουν στους Βαυαρούς -έμμεσους φορείς της αλλαγής αυτής-, ένα ισχυρό άλλοθι, που τους επέτρεπε να επιβληθούν όσο το δυνατόν αβίαστα, την καθολική επικράτηση των δυτικών προτύπων και ιδιαίτερα του κλασικισμού, έναντι των παραδοσιακών, ευνόησε όχι μόνο η σχέση της γλυπτικής με τη ζωγραφική ή την αρχιτεκτονική, από τη γραμμή της οποίας αρχικά τουλάχιστον, εξαρτιόταν, αλλά και η γνωριμία των Ελλήνων γλυπτών με τα κλασικά ευρήματα των ανασκαφών, που σαν συνέπεια είχε την καλλιέργεια μιας διάθεσης νοσταλγικής επιστροφής στην αρχαιότητα και τις κατακτήσεις της στην τέχνη.

Πράγματι τα ανάγλυφα και τα επιτύμβια του Κεραμικού, τα αναθυμικά της Ακρόπολης και των άλλων αρχαιολογικών χώρων, αποτέλεσαν επί σειρά ετών, πρότυπο γραφείς για κάθε επίδοξο γλύπτη, όπως τους αδελφούς Ιάκωβο και Φραγκίσκο Μαλακάντε, που επηρεασμένοι από την κλασική σμίλη έδωσαν μερικούς από τους πιο χαρακτηριστικούς τύπους ταφικού ανάγλυφου.

Γεννημένοι στο χωριό Υστέρνια της Τήνου, μεταξύ 1805 και 1815,⁴ οι Μαλακάντε ξεκίνησαν την καλλιτεχνική τους θητεία στη γενέτειρά τους, πλάι στους ντόπιους, παραδοσιακούς τεχνίτες, για να συνεχίσουν με την εγκατάστασή τους στην Αθήνα, τα χρόνια της ανοικοδόμησής της. Την ίδια περίοδο άνοιξαν στη συμβολή των οδών Σταδίου και Κοραή, το πρώτο καλλιτεχνικό εργαστήριο, με το χαρακτηριστικό τίτλο "Ερμαρογλυφίον". Καλλιτέχνες με οξυδέρκεια αλλά και γερή προπαιδεία, δεν δυσκολεύτηκαν να προσαρμοστούν στις αισθητικές απαιτήσεις και τα κελεύσματα της εποχής, γεγονός που αποδεικνύεται τόσο από την εκφραστική τους, όσο και από τη φήμη, η οποία τους ήθελε περιζήτητους για κάθε είδους μαρμαροτεχνική παραγγελία. Αναφερόμενος στη δράση του Ιακώβου ή Γιακουμή, που ήταν ο μεγαλύτερος σε ηλικία αλλά και καθ' αυτό γλύπτης, μια και όλες οι εργασίες των αδελφών φέρουν τη δική του υπογραφή, ο Ξ. Σώχος σημειώνει: "...Είχον απονεμηθεί σε αυτόν πλήθος παρασήμων και μεταλλίων, αίτηνα εκόσμων την επιγραφή του μνησθέντος Ερμογλυφίου".⁵

Για να γίνει κατανοητό το στυλ και ο τρόπος αξιοποίησης των προτύπων από τους Μαλακάντε, αρκεί να σταθεί κανείς σε μερικές από τις δημιουργίες τους στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών, όπως τη Στήλη Παύλου Σκαλιστήρη (1856), το Μνημείο Ν. Γιώτη, το Μνημείο του Φιλικού Κυριάκου Κουμπάρη (1859), τη Στήλη Ευπατρίδου (1868), τη Στήλη Ε. Ριγάδη, τον Τάφο Λελούδα ή Γεννάδη, τον Τάφο Γεωργίου Μικρουλάκη, τον Οικογενειακό Τάφο Βασιλείου Κατσουφού τον Οικογενειακό Τάφο Αικατερίνης Δαμασκηνού, τον Οικογενειακό Τάφο Παναγιώτη Ε. Γιαννόπουλου, τον "Οικο" Αλεξίου Ι. Αργυρόπουλου κ.α., που είναι ενδεικτικές τόσο για το φάσμα των δυνατοτήτων τους, όσο και για τις τάσεις που επικράτησαν στη Νεοελληνική γλυπτική, πάνω από μισό αιώνα.

Με βάση τα παραπάνω δείγματα, το πιο διαδεδομένο μοτίβο στις απεικονίσεις τους υπήρξε το "Πενθούν Πνεύμα" (genius), που είναι διατυπωμένο ως φτερωτή μορφή -δοσμένη συνήθως μετωπικά ή στα τρία τέταρτα-, καθώς και οι διάφορες, όπως θα δούμε εκδοχές του, χωρίς να λείπουν βέβαια και κάποια, καθαρά διακοσμητικής φύσης, συμπληρωματικά θέματα, σαν το στεφάνι, τον αμφορέα, τις ανθοδέσμες, τις άγκυρες, τους μαιάνδρους κ.α. Τα θέματα αυτά επεξεργάστηκε ο Φραγκίσκος, που ήταν γλύπτης με μικρογραφικές κυρίως ικανότητες.⁶

Το "Πενθούν πνεύμα" -εικονογραφικός τύπος, η προέλευση του οποίου εντοπίζεται στην Ελληνιστική και Ρωμαϊκή επιτάφια πλαστική⁷-, χρησιμοποιήθηκε ξανά τα

νεώτερα χρόνια από τους εκπροσώπους του Ιταλικού και του Γερμανικού Κλασικισμού, όπως τον Antonio Canova⁸ και τον Bertel Thorwaldsen,⁹ ενώ στην Ελλάδα εισήχθει από τον Christian Siegel. (Βλ. την επιτύμβια στήλη για το Μνημείο της Elisabeth Wekberg στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών).

Μια χαρακτηριστική σπουδή πάνω στο τελευταίο, έχουμε με το ανάγλυφο για τον Οικογενειακό Τάφο Αικατερίνης Ε. Δαμασκηνού, με επιγραφή: "Γ. Μαλακάντες εποίησεν.¹⁰ Πρόκειται για τη μετωπική απεικόνιση του "Αγγέλου του θανάτου", που ακουμπάει με ένα ελαφρύ, ανεπαίσθητο λίκνισμα σε ανεστραμένο δαυλό (σύμβολο της ζωής που έχει τελειώσει). Το έργο αξιοπρόσεκτο για τις αρμονικές αναλογίες, για τη μελετημένη στάση του σώματος, για το συνδυασμό των μεγάλων με τις μικρές επιφάνειες, αλλά και για την έμφαση των δημιουργών του στις καλλίγραμμες, απτικές αξίες.

Την προτίμηση των Μαλακάντε στα καμπυλόγραμμα, μελωδικά σχήματα και γενικότερα στο ανάγλυφο, έναντι των σκληρών ζωγραφικών περιγραμμάτων, πιστοποιούν επίσης τα επιτύμβια των Τάφων Κυριάκου Κουμπάρη και Ε. Ρηγάδη, που φιλοτεχνήθηκαν στα 1859 και 1876 αντίστοιχα. Αναφέρονται και πάλι στη φτερωτή φιγούρα του Θανάτου -δοσμένη αυτή τη φορά από τα πλάγια (προφίλ)-, η οποία όμως και στις δυο περιπτώσεις, εμφανίζεται με τα μάτια κλειστά, σύμφωνα δηλαδή με τον τύπο του *genius - sommus* (πνεύμα του ύπνου).

Αν εξαιρέσουμε την έλλειψη στιλιστικής συνοχής ή και κάποιους ναϊβισμούς στην απόδοση της φόρμας, οι οποίοι και θα εμποδίσουν ως ένα βαθμό τους καλλιτέχνες να διερευνήσουν καινούριες καθ' αυτό γλυπτικές δυνατότητες,¹¹ ότι κινεί το ενδιαφέρον του θεατή απέναντι στο έργο των Μαλακάντε, έχει να κάνει με αυτήν την ιδιόμορφη *composition*, βασισμένη σε έναν πλατύτερο εκλεκτισμό ως προς τα πρότυπα που τους εμπνέουν. Ενδεικτικές των προανατολισμών τους είναι οι πρωτοποριακές για την εποχή τους, παραλλαγές των κλασικών μοτίβων όσον αφορά την επιτύμβια σύνθεση, που αποδίδονται άλλοτε ως *genius* ή *genius - sommus*, (όπως στις περιπτώσεις που προαναφέραμε), άλλοτε ως σκεπτόμενο *genii*, όπως στον Τάφο των Μιχαήλ και Πέτρου Σκαλιστήρη και άλλοτε ως "Ιέρεια" ή "Πενθούσα μούσα", όπως τη συναντάμε στον "Οίκο" Περικλέους Ι. Αργυρόπουλου. Ειδικά για τη Στήλη των Σκαλιστήρη και παρά τη λειτουργία των συμπληρωματικών, "νεκρικών ενδείξεων" - λυχνάρι και κουκουβάγια στο κάτω μέρος της παράστασης-, εντύπωση προκαλούν οι προοπτικές των καλλιτεχνών, με αφετηρία τη νωχελική και συνάμα χαριτωμένη προβολή της μορφής, καθώς επιδιώκουν ενδεχομένως να παραβλέψουν τη συμβολιστική του *genius* και να δημιουργήσουν ένα εύκαμπτο, φτερωτό *putto* (ερωτιδέα), που υποδηλώνει την περισυλλογή και τη στοϊκότητα.

Το ίδιο αυτό μοτίβο χρησιμοποίησαν οι γλύπτες ένα χρόνο αργότερα (1857), σε δυο ακόμη στήλες τους, για τους Τάφους του Νικολάου Ζαβιτσιάνου στο Ναυπλίο και την Κεφαλονιά, ενώ ανάλογες υποδηλώσεις έχουμε και με τα Επιτάφια του Μνημείου του Ν. Γιώτη, που εδώ διαπραγματεύονται, αφ' ενός το θέμα του Θεού Ασκληπιού, θεραπευτή -γνωστό από τον 4ο π.Χ. αιώνα-, κι αφ' ετέρου εκείνο της "παρηγορημένης" από την "παρουσία" της φιγούρας του νεκρού, οικογένειας, πλάι στο μνήμα, που επίσης παραπέμπει σε επιτύμβιες απεικονίσεις των κλασικών χρόνων.

Εκτός από τις προαναφερόμενες δημιουργίες, στους Μαλακάντε αποδίδονται ακόμη, η Στήλη Μαυροκορδάτου, η Στήλη Φροσύνης Καζάκη-Τυπάλδου, ο Οικογενειακός Τάφος Δ. Παπαχρηστόπουλου, ο Οικογενειακός Τάφος Δωροθέας Σ. Μεσσηνίζη, ο Οικογενειακός Τάφος Αριστείδου Βουσάκη, ο Οικογενειακός Τάφος Μαρίας Ι.

Μπούκουρη, ο Οικογενειακός Τάφος Μουρούζη, ο Οικογενειακός Τάφος Αλεξ. Ραγκαβή, ο "Οίκος" Γεωργίου Ζαλοκώστα και ο Οικογενειακός Τάφος Αδελφών Κούντζη (όλα στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών), τα Επιτάφια Μνημεία των Γ. Κανδιάνου Ρώμα και Σπυρίδωνος Ρώμα, που βρίσκονται στο Λυκούδη Ζακύνθου, ο Τάφος των Νικολάου και Ιουλίας Φακίρη στο Νεκροταφείο Πατρών, το Ηρώο στην περιοχή Αχιλλείου στο Γαστούρι της Κέρκυρας και το Μνημείο Οδυσσέα Ανδρούτσου στη Γραβιά.

Την ίδια περίοδο που οι Αδελφοί Μαλάκαντε κοσμούσαν με τις επιτύμβιες συνθέσεις τους τα πρώτα Μνημεία του Α' Νεκροταφείου Αθηνών και δημιουργούσαν "Σχολή" για την ανάπτυξη του είδους, δύο άλλοι αξιόλογοι γλύπτες έδιναν με τις επιδώσεις τους στο ολόγλυφο και περίοπτο έργο, το δικό τους ανανεωτικό παρόν.

Πρόκειται για τους Δημήτριο και Ιωάννη Κόσσο, γιούς του ξυλογλύπτη Πέτρου Κόσσου, τα ακρόπρωρα του οποίου αποτέλεσαν στην αρχή της σταδιοδρομίας τους, σημείο αναφοράς για τις καλλιτεχνικές ανησυχίες τους αλλά και αξιομίμητο πρότυπο γραφής.¹²

Ο μεγαλύτερος απ' τους δυο σε ηλικία, Δημήτριος (1819-1872), ξεκίνησε τις σπουδές του από το εργαστήριο ζωγραφικής του "Σχολείου των Τεχνών", παρακολουθώντας παράλληλα τις παραδόσεις του Siegel στο νεοϊδρυθέν τμήμα της γλυπτικής. Τούτο προκύπτει από τη συμμετοχή του σε έκθεση του Σχολείου στα 1848, όπου και παρουσίασε δείγματα της μαθητείας του. Ανάμεσά τους αναφέρονται οι προτομές του Μαυροβουνιώτη, του Μαυρομηχάλη, του Μιαούλη, του Όθωνα και του Κωλέττη.¹³

Ένα χρόνο αργότερα και συγκεκριμένα την 1η Νοεμβρίου του 1849, γράφτηκε στην Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου, στην οποία και τελειοποίησε τις τεχνικές του γνώσεις, υπό την καθοδήγηση του Γερμανού νεοκλασικού γλύπτη, Max von Windmann. Με την ολοκλήρωση των εκεί σπουδών του, ίσως ο δάσκαλός του τον προετρεψε να έλθει σε επαφή και με τα όσα καλλιεργούνταν στα άλλα μεγάλα Ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα, εφ' όσον ο Δημήτριος φέρεται να διαμένει πάνω από δεκαετία στο Παρίσι, απ' όπου έστειλε το 1858 στην Αθήνα σχέδια προτομών, προκειμένου να συμμετάσχει στην Έκθεση του "Σχολείου των Τεχνών".¹⁴

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα (γύρω στα 1858), διορίστηκε καθηγητής της πλαστικής και της καλλιτεχνικής βιοτεχνίας στο Πολυτεχνικό ίδρυμα, θέση που κράτησε μέχρι το Μάρτιο του 1868.¹⁵

Από τα λίγα δείγματα των προσπαθειών του που διαθέτουμε, διαπιστώνονται οι προσανατολισμοί του Δημητρίου Κόσσου προς τις αρχές και το πλαστικό περιεχόμενο του νεοκλασικισμού και ιδιαίτερα τον ενδιαφέρον του για την προσωπογραφία. Το ότι καταπιάστηκε περισσότερο με την προτομή και επιχείρησε να αναδείξει ταυτόχρονα με εικονογραφική σαφήνεια αλλά και με κάποιον επιτηδευμένο εξευγενισμό, τα χαρακτηριστικά της μορφής που διαπραγματευόταν, δικαιολογείται αφ' ενός από την προπαιδεία του και από τα όσα αποκόμισε από τη δουλειά του κοντά στον πατέρα του, κατασκευαστή ακροπρώρων στα Ναυπηγεία του Πόρου, και αφ' ετέρου από τη γνωριμία του με τις τάσεις του Γαλλικού κλασικισμού, την οποία ευνόησε η πολύχρονη παραμονή του στο Παρίσι.

Το πιο αντιπροσωπευτικό από τα δημιουργήματα που αποδίδονται στη σμίλη του, θεωρείται η Προτομή του Μιχαήλ Σούτσου, από το Εθνολογικό και Ιστορικό Μουσείο. Το έργο φιλοτεχνήθηκε στη Γαλλία γύρω στα 1860. Εδώ, πέραν του ότι συνεργάζονται επιτυχημένα τα σχεδιαστικά στοιχεία στη μορφοποίηση του προσώπου, με την ισορροπία των όγκων και τις μεγάλες λείες επιφάνειες, τον τόνο των προσωπικών επιλογών του δίνουν, η αποφυγή κάθε είδους παραπληρωματικών ή

διακοσμητικών ενδείξεων, η ακριβής λειτουργία της γραμμής, η τυπική, ήρεμη έκφραση και γενικά η λιτότητα στο ύφος.

Στο Δημήτριο Κόσσο αποδίδονται επίσης, η Προτομή του Ιωάννη Κωλέττη από το Εθνολογικό και Ιστορικό Μουσείο -πρώιμο έργο (1846) του κύκλου των προτομών για τη συμμετοχή του στην Έκθεση του "Σχολείου των Τεχνών", στα 1848-, καθώς κι εκείνη του Ιπποκράτη από το Ιπποκράτειο Ίδρυμα της Κω (1862).

Ανάλογες δυνατότητες και προτίμηση προς τη φυσιογνωμική περιγραφή του προσώπου στην προτομή και τον ανδριάντα, έδειξε και ο μικρότερος αδελφός του, Ιωάννης Κόσσος (1822-1873 περ.), τις διατυπώσεις του οποίου μπορούμε να προσεγγίσουμε καλύτερα, μια και υπήρξε περισσότερο παραγωγικός, αν και πέθανε σχετικά νέος.¹⁶

Ξεκινώντας όπως και ο Δημήτριος, την καλλιτεχνική του πορεία από το εργαστήριο ξυλογλυπτικής του πατέρα του στον Πόρο, ο Ιωάννης συστηματικοποίησε στη συνέχεια την πρακτική και τις γνώσεις του, στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας. Εδώ σπούδασε αρχικά ζωγραφική κι αργότερα γλυπτική, με δάσκαλο τον Christian Siegel. Μια υποτροφία του Υπουργείου Ναυτικών, που του αποδόθηκε μετά την αποφοίτησή του, για την Ακαδημία του Αγίου Λουκά της Ρώμης, του εξασφάλισε τη διεύρυνση του γνωστικού κι εκφραστικού του πεδίου, η οποία ολοκληρώθηκε με τις επανειλημμένες επισκέψεις του στη Φλωρεντία και τη δίχρονη παραμονή του στο Παρίσι και το Λονδίνο. Με την επιστροφή του στην Αθήνα το 1855 και ύστερα από την οικονομική ενίσχυση που του παρείχε ο Ν. Λασκαρίδης, ο Ιωάννης Κόσσος άνοιξε δικό του εργαστήριο γλυπτικής, από το οποίο προέρχονται οι πρώτοι ανδριάντες και οι προτομές που στήθηκαν στην πρωτεύουσα τα χρόνια της ανοικοδόμησής της.

Αν κρίνει κανείς από τα σχετικά πρώιμα έργα του, της περιόδου δηλαδή 1855 με 1860, ανάμεσα στο οποία συγκαταλέγονται οι προτομές Αγωνιστών της Επανάστασης, όπως του Αθανασίου Διάκου, του Π. Μαυρομηχάλη, του Ανδρέα Μιαούλη του Αλεξάνδρου Μαυροκορδάτου, του Λάζαρου Κουντουριώτη, του Ρήγα Φεραίου κ.α., για τους εξώστες και τις εσωτερικές αυλές του Πανεπιστημίου Αθηνών, εκείνες του Λόρδου Γκίλφορντ¹⁷ και του Κ. Οικονόμου¹⁸ και βέβαια ο ανδριάντας του Ρήγα Φεραίου, μπροστά στο Πανεπιστήμιο, χωρίς ενδοιασμούς μπορεί να κατατάξει το γλύπτη στους πιστούς "ακόλουθους" του νεοκλασικισμού και των ακαδημαϊκών, εξιδανικευτικών τάσεων. με όλα τα προτερήματα ή τους περιορισμούς που θέτουν. Η μαθητεία του εξ άλλου στη Ρώμη, αλλά και η επαφή του με τη Γαλλική γλυπτική και ειδικά με το έργο του Houdon και των μαθητών του,¹⁹ ενίσχυσαν αυτή την προοπτική, όπως και συνέβαλαν στην εξοικείωση του με το μορφοπλαστικό τους περιεχόμενο, που φαίνεται να κυριαρχεί τόσο στο γενικό πνεύμα των έργων του, όσο και στα επιμέρους συμπληρωματικά στοιχεία.

Ειδικά για τις προτομές του, που είναι σμιλεμένες σε φυσικό μέγεθος και τοποθετημένες οι περισσότερες, σε υψηλό βάθρο, έτσι ώστε να εξασφαλίζεται η απόστασή τους από το θεατή, η απόλυτη κατοχή των κλασικιστικών, ιδεαλιστικών τύπων και των εκδοχών τους στην προσωπογραφία, διαγράφεται στην τεχνική δεξιότητα και τη γλυπτική αίσθηση των όγκων, στη συνεργασία των επιπέδων αλλά και στον τονισμό των φυσιογνωμικών διατυπώσεων, που συμπληρώνουν το χαρακτήρα τους και το εξυμνητικό ύφος του συνόλου.

Παρόμοια εκφραστική, συνδυασμού τυπικών κι ατομικών στοιχείων, για την ανάδειξη της μορφής, συναντάμε και στον Ανδριάντα του Ρήγα Φεραίου, με το πρόπλασμα οποίου ο Ιωάννης Κόσσος συμμετείχε στον Α' Διαγωνισμό "Ολύμπια", το 1859.²⁰ Το κύριο σώμα παρουσιάζεται εδώ μετωπικά, με το κεφάλι ελαφρά στραμμένο προς τα

αριστερά και το δεξί χέρι σε έκταση, ενώ προβάλλει επίσης και το αριστερό πόδι, με το οποίο ο Εθνομάρτυρας φέρεται να πατάει μια αλυσίδα (σύμβολο της σκλαβιάς που τελειώνει με την εξέγερση), για να δώσει συγχρόνως τη δυνατότητα να αναδειχθούν στη φαινομενική τους κίνηση, οι πτυχώσεις του μανδύα, όπως και μιά σειρά από άλλες συμπληρωματικές λεπτομέρειες.

Οι μορφοπλαστικές διατυπώσεις και γενικά η συγκρότηση του Ανδριάντα του Ρήγα, που στήθηκε στο Πανεπιστήμιο Αθηνών στα 1871, αποτέλεσαν την αφετηρία για άλλες παρεμφερείς προσπάθειες, τόσο του Κόσσου όσο και των μαθητών του ή των συναδέλφων του. Πολύ κοντά στο στομφώδες, αλλά όχι αποστασιοποιημένο ύφος του, βρίσκεται για παράδειγμα ο Ανδριάντας του Ευαγγέλου Ζάππα, εμπρός από το μώνυμο Μέγαρο, με υπογραφή: "Ιωάννης Κόσσος εποίει. 1864".

Τοποθετημένο σε μετρίου σχετικά ύψους, βαθμηδοτό βάθρο, το έργο παρουσιάζεται και πάλι κατ' ενωπίον, με μόνη απόκλιση της κεφαλής προς τα δεξιά. Διακρίνεται για την τεκτονική του οργάνωση, για το συνδυασμό των μικρών με τις μεγάλες επιφάνειες, για τις διαγώνια τονισμένες πτυχώσεις του μανδύα, αλλά και για τη λειτουργία των παραπληρωματικών θεμάτων, όπως το στεφάνι στο δεξιό χέρι και το ανάγλυφο της Ιέρειας με τη λήκυθο στη στήλη, η οποία βρίσκεται στα αριστερά της παριστανόμενης μορφής. Τα θέματα αυτά δεν αποδυναμώνουν το λιτό κι απέριττο εδώ χαρακτήρα του συνόλου. Απεναντίας τον συμπληρώνουν διακριτικά, προσδίδοντας του μια, διόλου επιτηδευμένη θα λέγαμε, εξυψωτική χροιά, που εντάσσεται στα πλαίσια του μνημειακού ιδεαλισμού και των προεκτάσεών του.

Παρακολουθώντας την πορεία του καλλιτέχνη διαπιστώνουμε τον πλουραλισμό των εκφραστικών διατυπώσεων, που με αφετηρία τους τις αρχές του κλασικισμού, αφ' ενός επιχειρούν να προσεγγίσουν την ιδανική κατάσταση της μορφής στην αρχαιότητα, κι αφ' ετέρου πειραματίζονται πάνω σε νέα αισθητικά δεδομένα και κατευθύνσεις.

Τις συνεχείς μεταλλαγές στην υφολογία και τους προσανατολισμούς του, επιβεβαιώνουν τόσο ένας καινούριος κύκλος προτομών -φιλοτεχνημένες στα 1867-, όπως αυτές της αιοδούς Αδελαΐδας Ριστόρη από την Εθνική Πινακοθήκη, του Βασιλιά Όθωνα, του Πατριάρχη Γεωργίου Ε' και του Αλεξάνδρου Υψηλάντη από την Εθνολογική κι Ιστορική Εταιρεία, όσο και το πρόπλασμα για τον Ανδριάντα του Αδαμαντίου Κοραή, που είναι στημένος μπροστά από τα Προπύλαια του Πανεπιστημίου Αθηνών. Την εκτέλεση του τελευταίου σε μάρμαρο, ανέλαβε μετά το θάνατο του Κόσσου, ο μαθητής του Γεώργιος Βρούτος (1873).

Συγκρίνοντας την προτομή της Αδελαΐδας Ριστόρη με εκείνες της Εθνολογικής Εταιρείας, χωρίς δυσκολία διαγράφεται η κλασική λιτότητα του πρώτου, έναντι της καλλιγραφικής διάθεσης και των ρομαντικών τόνων στη μορφοποίηση των άλλων τριών, ενώ όσον αφορά τον Ανδριάντα του Κοραή, εδώ την τάση αποπνευμάτωσης τους, θα αντικαταστήσει ένας έκδηλος ρεαλισμός, εμφανής στην έκφραση και τη στάση. Ένα άλλο στοιχείο που αξίζει ακόμη να τονιστεί, είναι ο θεματικός πλουραλισμός του Κόσσου, καθώς παράλληλα με τις προτομές και τους ανδριάντες, ο καλλιτέχνης ενδιαφέρθηκε για τα μυθολογικά και αλληγορικά σύνολα. Στην κατηγορία αυτή ανήκουν "Η νύχτα" της Εθνικής Πινακοθήκης (1864) -μορφοποιημένη αλληγορία, κάτι μεταξύ μαντόνας, μούσας και ιέρειας-, "Η Αθηνά φέρουσα την Ακρόπολη", -επίσης συμβολικό θέμα, δοσμένο κατά τα Αλεξανδρινά πρότυπα και μάλιστα σύμφωνα με το σύμπλεγμα του γλύπτη Ευτυχίδα (300 π.Χ.), που παριστάνει την "Τύχη της Αντιόχειας",²¹ η οποία είναι τοποθετημένη στον κήπο, πίσω από το Πνευματικό Κέντρο του Δήμου Αθηναίων και "Η Αφροδίτη με την Ασπίδα του Άρη"

από τους κήπους Αντωνιάδη στην Αλεξάνδρεια.

Για την πλαστική αντιμετώπιση του τελευταίου, ο Φώτης Γιοφύλλης αναφέρει χαρακτηριστικά:

"Πολύ κατγινόταν στην απευθείας μελέτη της γλυπτικής από τα αρχαία Ελληνικά έργα. Και έκαμε σχετικές εργασίες και παρατηρήσεις. Μάλιστα επεχείρησε και μία συμπλήρωση της Αφροδίτης της Μήλου, που έχει, όπως ξέρουμε, κομμένα και τα δυο της χέρια. Ο Κόσσος στην συμπλήρωσή του έχει την Αφροδίτη να καρατάει την ασπίδα του 'Αρη και να καθρεφτίζεται στο λαμπερό της μέταλλο".²²

Στο ενεργητικό του βραβευμένου στη Β' και Γ' "Ολυμπιάδα" (1870, 1875) καθώς και στην Παγκόσμια Έκθεση της Βιέννης,²³ Ιωάννη Κόσσου, εγγράφονται επίσης οι προτομές του Ιωάννη Καποδίστρια και του John Eynard (1866). από τον Εθνικό κήπο, οι προτομές του 'Οθωνα και της Αμαλίας (1874) από την αίθουσα της Βουλής, το επιτύμβιο Μνημείο του Κωνσταντίνου Ιπλίξη ή Ιωαννίδου²⁴ και το πρόπλασμα του μνημείου του Αδαμάντιου Κοραή (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), σε εκτέλεση και πάλι του μαθητή του Γεώργιου Βρούτου.

Το δρόμο των Μαλακάντε και των Κόσσων, οι οποίοι ήταν και οι πρώτοι Νεοέλληνες γλύπτες που άνοιξαν στην Αθήνα σχετικά με το αντικείμενο της τέχνης τους, εργαστήρια, ακολούθησαν οι αδελφοί Φυτάλαι ή Φυτάλληδες, από το χωριό Υστέρινα της Τήνου. Πρόκειται για τους Ιωάννη, Λάζαρο, Γεώργιο και Μάρκο Φυτάλαι, που υπήρξαν ένθερμοι υποστηρικτές του κλασικισμού αλλά και εισηγητές νέων τάσεων κι εκφραστικών αξιωματών.

Ο μεγαλύτερος σε ηλικία, Ιωάννης,²⁵ η γέννηση του οποίου τοποθετείται γύρω στα 1826 με 1827,²⁶ ξεκίνησε τις σπουδές του το 1844 από το Τμήμα Ωραίων Τεχνών του Πολυτεχνικού Ιδρύματος, όπου και διακρίθηκε, καθώς απέσπασε τιμητικά έπαθλα και βραβεία στους εκεί διοργανωθέντες, ετήσιους διαγωνισμούς.²⁷ Μετά την ολοκλήρωση της εκπαίδευσής του, ασχολήθηκε κύρια με την αρχιτεκτονική στη Σύρο,²⁸ χωρίς ωστόσο να εγκαταλείψει τελείως τη γλυπτική, τις γνώσεις του πάνω στην οποία χρησιμοποίησε ως επί το πλείστον στα διακοσμητικά μέρη των οικοδομών που αναλάμβανε. Στο διάστημα 1856-1863, εργάστηκε ως βοηθός του Λύσανδρου Καντανζόγλου, παίρνοντας μέρος στην ανέγερση των Πολυτεχνικών κτιρίων της οδού Πατησίων, ενώ αργότερα εγκαταστάθηκε μόνιμα στην Ερμούπολη, όπου και ασχολήθηκε περισσότερο με την αρχιτεκτονική.

Στον Ιωάννη Φυτάλη αποδίδονται ελάχιστα γλυπτά έργα, εκ των οποίων ξεχωρίζουν, το "Ανάγλυφον αρχαίων" -με το έργο αυτό συμμετείχε στην Γ' "Ολυμπιάδα" στα 1875²⁹-, και η γύψινη προτομή του Αθανασίου Ζάππα.

Περιορισμένα είναι τα στοιχεία που διαθέτουμε και για το Μάρκο, οι χρονολογίες γέννησης και θανάτου του οποίου παραμένουν αδιευκρίνιστες.³⁰ Σύμφωνα με τον Κ. Μπίρη, ο Μάρκος Φυτάλης γράφτηκε στο "Σχολείο των Τεχνών" το 1848,³¹ για να φοιτήσει στο Τμήμα της γλυπτικής, με δάσκαλο τον Christian Siegel. Παράλληλα θα πρέπει να παρακολούθησε και μαθήματα ζωγραφικής, μιά και ασχολήθηκε περισσότερο με την τοιχογραφία αλλά και με μικρά διακοσμητικά σύνολα, δεν αποκλείεται δε, λόγω της εξειδίκευσής του στο ακριβές, προσεγμένο σχέδιο, να βοηθούσε τους αδελφούς του Λάζαρο και Γεώργιο στην εκτέλεση διαφόρων σχετικών παραγγελιών. Τις παραγγελίες αυτές φαίνεται πως λάμβαναν οι Φυτάλληδες, ενώ ήσαν ακόμη σπουδαστές στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, εφ' όσον όπως επισημαίνει στους "Λόγους" του ο τότε Διευθυντής του, Λύσανδρος Καντανζόγλου (1848): "...ουχί μόνον το εν Αθήναις νεκροταφείον καθωραϊζουσιν, αλλά και έξω του Ελληνικού κράτους αποστέλοντα, εις Κέρκυραν, εις Κωνσταντινούπολιν, εις Βλαχίαν...".³²

Οι δυνατότητες και οι εκφραστικοί προσανατολισμοί του Μάρκου Φυτάλη, που βραβεύτηκε για τις επιδώσεις του στο "Σχολείο των Τεχνών", όντας ακόμη πρωτοετής (1848), μπορούν να εντοπιστούν στο μοναδικό έργο του που μας είναι γνωστό, το "Γύψινο Τοπιο" από το Μουσείο Τηνίων Γλυπτών του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας στην Τήνο. Εντύπωση προκαλούν εδώ, οι άψογα εκτελεσμένες λεπτομέρειες και η προβολή του ρεαλιστικού στοιχείου, έναντι των μνημειακών, γενικευτικών τύπων.

Ανεξάρτητα από τις όποιες προοπτικές ή τις αρετές της δημιουργίας των δυο προαναφερόμενων μελών της οικογενείας, η φήμη των Φυτάληδων ως συντελεστών της νεοελληνικής γλυπτικής αναγέννησης αλλά και ως βασικών διαμορφωτών του χαρακτήρα της, οφείλεται στους Λάζαρο και Γεώργιο, από τη σμίλη των οποίων προέρχονται μάλιστα οι πρώτες ηθογραφικού περιεχομένου, γλυπτικές συνθέσεις. Αν και πολλά από τα έργα τους υπήρξαν κοινές προσπάθειες -ιδιαίτερα τα επιτύμβια ανάγλυφα και τα Μνημεία (πάνω από τριάντα στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών)-, για να κατανοήσουμε τις διατυπώσεις τους, επιλέξαμε να σταθούμε αρχικά στα πονήματα του καθ' ενός μεμονωμένα, κάνοντας τις σχετικές συγκρίσεις, και στη συνέχεια να αναφερθούμε στις δημιουργίες που δούλεψαν από κοινού.

Ακολουθώντας τα βήματα του αδελφού του Ιωάννη, ο Γεώργιος Φυτάλης (1830-1910) γράφτηκε στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας, στα 1846, όπου και φοίτησε συστηματικά στο τμήμα της γλυπτικής, υπό την καθοδήγηση του Christian Siegel, για έντεκα περίπου χρόνια.

Κατά τη μακρά αυτή περίοδο της σπουδαστικής του θητείας, επέδειξε ζήλο και δεξιότητα, αναφέρεται δε ότι, όταν η Διεύθυνση του Ιδρύματος του πρότεινε να συνεχίσει την εκπαίδευσή του ως υπότροφος στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, ο καλλιτέχνης απάντησε με έμφαση: "Εδώ στην Ελλάδα είναι η Ευρώπη".³³

Στα 1855 συμμετείχαν αυτός και ο αδελφός του, Λάζαρος, στη Διεθνή Έκθεση των Παρισίων,³⁴ με έργα τα: "Όπλοφόρος Έλλην εν σκοπιά επί βράχου καθήμενος και ως ανορθούμενος και ατενίζων προς εχθρόν ερχόμενον" (ο πρώτος) και "Ποιμήν όρθιος παρά κορμόν δένδρου ιστάμενος αυλών" (ο δεύτερος). Πήρε επίσης μέρος σε Έκθεση στο Λονδίνο, "...παρουσιάζοντας διάφορες Σπουδές"³⁵ (1851), καθώς και στο Β' Κομποσταύλιο Διαγωνισμό (1857), όπου και διακρίθηκε για τη σύνθεση του, "Ο Δαβίδ με την σφενδόνη".³⁶

Δυο χρόνια μετά την αποφοίτησή του απ' το Σχολείο, ο Γεώργιος Φυτάλης αποδέχθηκε την πρόταση να αναλάβει την έδρα του αποχωρήσαντος Siegel (1859) και δίδαξε στο εργαστήριο της Πλαστικής, έως το 1868.³⁷ Από τις τάξεις του αλλά και από το "Ανδριαντοποιείον", που άνοιξε μαζί με τον Λάζαρο το 1860 στην οδό Ακαδημίας, (απέναντι από την Εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής),³⁸ βγήκαν μερικοί από τους πιο ταλαντούχους γλύπτες της περιόδου που ακολουθεί, όπως ο Γεώργιος Βρούτος, ο Δημήτριος Φιλιππότης, ο Γεώργιος Βιτάλης, ο Ιωάννης Βιτσάρης κ.α.

Καλλιτέχνης με ιδιαίτερη γνώση του υλικού που μεταχειριζόταν, οξυδερκής αλλά και εκλεκτικός ως προς τα πρότυπα που τον ενέπνεαν, ο Γεώργιος Φυτάλης προσπάθησε να αξιοποιήσει στο έργο του τους νόμους και τις αρχές των κλασικών χρόνων, με το να εστιάζει την προσοχή του στη στεραιότητα και την τεκτονική οργάνωση του συνόλου. Παράλληλα ενδιαφέρθηκε για την αρμονία των όγκων και την κίνηση των περιγραμμάτων, με αφετηρία του ένα σταθερό εσωτερικό πυρήνα, που τον βοηθούσε και για την ανάπτυξη των επιπέδων, προκειμένου να τονίσει τις απτικές, γλυπτικές αξίες, έναντι των ζωγραφικών. Τα παραπάνω στοιχεία διαγράφονται ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του στο "Σχολείο των Τεχνών", όπως στο "Ποιμήν

κριοφόρος",³⁹ (γύψινο εκμαγείο του 1846), που ο γλύπτης μετέφερε αργότερα σε μάρμαρο,⁴⁰ για να συμμετάσχει στον Α' Κοντοσταύλιο Διαγωνισμό. (1856).

Με το να επιλέξει εδώ ένα θέμα καθαρά ηθογραφικό, κατόρθωσε να συνδυάσει την αυστηρή κλασική κλιστότητα της δομής, με τους ρεαλιστικούς τύπους στην περιγραφή των επιμέρους στοιχείων, χωρίς να επιμένει στη λεπτομέρεια. Έτσι, τον τόνο των προσωπικών του δυνατοτήτων -αν μάλιστα το συγκρίνουμε με το αντίστοιχο, "ωραιοποιημένο" στις διατυπώσεις του, έργο του αδελφού του Λαζάρου που χρονολογείται την ίδια εποχή-, δίνουν η επικράτηση των γλυπτικών αξιών, η έμφαση του στις πλατιές λείες επιφάνειες και γενικά ο περίοπτος χαρακτήρας του, ο οποίος αναδεικνύεται περισσότερο με τη συνεργασία των επιπέδων και την ισορροπημένη απόδοση των όγκων.

Ανάλογη εκφραστική ακολούθησε ο Γεώργιος Φυτάλης και στο "Δαβίδ με την σφενδόνη", που όμως μας είναι γνωστό μόνο από το γύψινο πρόπλασμα.⁴¹ Πρόκειται για ένα αρκετά πρωτοποριακό σε σύλληψη και εκτέλεση, περίοπτο έργο, το οποίο και θα μεταβάλλει αισθητά το περιεχόμενο και το ρόλο της μνημειακής γλυπτικής, δημιουργώντας τόσο με την ποικιλία των εκφραστικών μέσων -ιδιαίτερα εμφανή στην πτυχολογία και τη διαπραγματεύση των παραπληρωματικών ενδείξεων-, όσο και με την ενεργητική κίνηση των μερών του, νέες προϋποθέσεις με πολύμορφες ρεαλιστικές ή και μετά-ρεαλιστικές προεκτάσεις. Μιά εξ ίσου ενδιαφέρουσα προσπάθεια έχουμε με τον Ανδριάντα του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε', που προοριζόταν να στηθεί μπροστά στο Πανεπιστήμιο, όπως και εκείνος του Ρήγα Φεραίου, του Ιωάννη Κόσσου.⁴² Μπορούμε μάλιστα να υποθέσουμε πως ο Φυτάλης είχε δει και μελετήσει το έργο του συναδέλφου του, εφ' όσον ένας απλός συσχετισμός μεταξύ τους δεν είναι άνεφ σημασίας, αν λάβει κανείς υπόψη την ανοιχτή σύνθεση που χαρακτηρίζει και τα δυο. Ο Πατριάρχης όπως και ο Ρήγας, παρουσιάζεται σε μεγαλύτερο από το φυσικό μέγεθος, με το αριστερό του χέρι να κρατάει την επισκοπική πατερίτσα και το δεξί να ακολουθεί την ελαφρά στροφή της κεφαλής, τινόμενο προς τα εμπρός. Η καθαρά τεκτονική απόδοση του σώματος, με το παραλληλόγραμμο που σχηματίζουν τα άκρα, αφ' ενός αναδεικνύουν κι εδώ τις λεπτοδουλεμένες, χυτές σαν φυσικές, πτυχώσεις των αμφίων του, που σε ορισμένα σημεία διαγράφουν το σώμα -δεξιός γοφός κι αριστερό γόνατο-, και αφ' ετέρου εξασφαλίζουν το επιδιωκόμενο επιβλητικό ύψος. Έτσι ώστε να είναι ανάλογη της Ιστορικής παρουσίας και του τραγικού πεπρωμένου του παριστανόμενου, μα και των ρομαντικο-ιδεαλιστικών τάσεων της εποχής.

Από τα έργα που υπογράφει ο Γεώργιος Φυτάλης, αναφέρουμε επίσης, την προτομή του Λ. Βιδάλη,⁴³ τη μαρμάρινη σύνθεση "Έλληνα φρουρός του 21α"⁴⁴ και τη Στήλη Θεοδ. Λουριώτη από το Α' Νεκροταφείο Αθηνών.

Τις προοπτικές ανανέωσης του Γεώργιου Φυτάλη, τόσο σε τεχνικό όσο και σε θεματικό επίπεδο, διεύρυνε ο αδελφός του Λάζαρος, που βασίστηκε απ' τη μεριά του σε έναν ιδιόμορφο, προσωπικό εκλεκτισμό, κυρίως όσον αφορά τα επιπρόσθετα ανεκδοτολογικά στοιχεία.

Ο Λάζαρος Φυτάλης (1831-1908) ξεκίνησε την καλλιτεχνική σταδιοδρομία του στα 1846, από το Πολυτεχνικό Σχολείο, υπό την καθοδήγηση του Christian Siegel. Παράλληλα ανέλαβε μαζί με τους αδελφούς του, την εκτέλεση διαφόρων παραγγελιών. Μετά την αποφοίτησή του (1851) ακολούθησε το Γάλλο γλύπτη H.J. Ch. Cordier στο Παρίσι, όπου και παρέμεινε για δύο χρόνια, προκειμένου να ολοκληρώσει τις σπουδές του, ίσως στην εκεί Ακαδημία ή σε διάφορα εργαστήρια, ενώ με επανειλημμένες επισκέψεις στη Ρώμη είχε την ευκαιρία να μελετήσει από κοντά

τη δημιουργία του Antonio Canova και των επιγόνων του. Το 1855 συμμετείχε μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο και άλλους Έλληνες καλλιτέχνες, στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, όπου και διακρίθηκε για τη σύνθεσή του: "Ποιμήν όρθιος παρά κορμόν ιστάμενος κι αυλών".⁴⁵

Αναφερόμενος στο γεγονός, αρθρογράφος της εποχής σημειώνει σε σχόλιό του:

"Είναι τα πρώτα αγάλματα εκ μαρμάρου τα οποία εξέρχονται εκ της Ελληνικής γής, όλος Ελληνικά, ξένα πάσης επιρροής της αναγεννηθείσης εν Ευρώπης γλυπτικής και της Ρωμαϊκής Τέχνης, ώστε δύναται να θεωρηθώσι ως η αρχή της εν Ελλάδι γλυπτικής και ως κύριος κρίκος του συνδέσμου της αρχαίας λιθοξοΐας μετά της νέας (...) Οι νεαροί Φυτάλαιοι είναι οι πρώτοι οίτινες κατύχεισαν επιτέλους φανώσι δια τούτων των έργων οι αληθείς του συνδέσμου τούτου τεχνίται."⁴⁶

Ο Λάζαρος συμμετείχε επίσης με επιτυχία στον Α' Κοντοσταύλιο Διαγωνισμό του "Σχολείου των Τεχνών" (1856)⁴⁷ καθώς και στο Διεθνή διαγωνισμό για την κατασκευή του Μνημείου του Wellington, αλλά δεν κατόρθωσε να φτάσει στον τελικό.

Με το κλείσιμο του "Ανδριαντοποιείου" τους (1878), εργάστηκε για ένα διάστημα ως συνεργάτης της Αρχαιολογικής Εταιρείας, στον τομέα των ανασκαφών και πήρε μέρος το 1879 στην ανεύρεση της βάσης του Λέοντα της Χαιρώνιας. Τον επόμενο χρόνο υπέβαλε πρόταση για την ανέγερσή του, που όμως δεν έγινε αποδεκτή.⁴⁸ Αντίθετα του πρότειναν την αποκατάσταση του Ταύρου του Κεραμικού, την οποία και ολοκλήρωσε στα 1884.

Παρ' ότι τα δυο αδέρφια συνεργάστηκαν στο σύνολο των προσπάθειών τους, συμπληρώνοντας ο ένας τις δυνατότητες και τις διατυπώσεις του άλλου, όπως στην περίπτωση του Γεωργίου, έτσι και στη δημιουργία του Λαζάρου δεν λείπουν τα δείγματα που φέρουν αποκλειστικά το προσωπικό του στίγμα και τόνο. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι υπάρχουν στο ύφος του δευτέρου αρκετές διαφοροποιήσεις, ως προς εκείνο του Γεωργίου, που είναι εμφανείς τόσο στα επιμέρους στοιχεία, όσο και στη συνολική αντιμετώπιση της μορφής. Ο χαρακτήρας τους μάλιστα διαγράφεται ήδη από τα πρώιμα έργα του, σαν το: "Ποιμήν κριοφόρος" του 1846. Αν και σώζεται μόνο το γύψινο εκμαγείο του, μια συσχέτιση του έργου αυτού, με το αντίστοιχο του αδελφού του - εκτελεσμένο σε μάρμαρο, επίσης στα 1846-, μπορεί κάλλιστα να μας διαφωτίσει για το περιεχόμενο των εκφραστικών του αναζητήσεων, με αφετηρία του τη νατουραλιστική οπτική και τις επιτηδευμένες αφηγηματικές τάσεις. Πράγματι, σαν απάντηση στην αυστηρή τεκτονική οργάνωση, στη στεραιότητα και τις μεγάλες, λείες επιφάνειες, ο Λάζαρος Φυτάλης αντιπαραθέτει εδώ τη γραφική, διακοσμητική του αντίληψη για τη φόρμα, γεγονός που μεταφράζεται καλύτερα σαν φυγή από τη μάζα και τον πυρήνα της, προς το περίγραμμα και τις επιπρόσθετες, σχεδιαστικές ενδείξεις. Τα παραπάνω στοιχεία γίνονται περισσότερο ευανάγνωστα στον Ανδριάντα του Κανάρη,⁴⁹ έργου του 1876. Στην προσπάθειά του να αποφύγει και πάλι τη συσσώρευση των όγκων στα κλειστά επίπεδα, καθώς και το μνημειακό ύφος ανάλογων προσπαθειών της εποχής του, ο γλύπτης δεν θα περιοριστεί μονάχα στην αυστηρά υπολογισμένη στάση, που βέβαια επιβαλλόταν αβίαστα από το θέμα του, αλλά θα επιδιώξει να ερμηνεύσει ανατομικά κάθε σημείο του σώματος, με το να ακολουθεί την ενεργητική κίνηση των μυώνων, για την απόδοση του στιγμιαίου.

Περιγράφοντας στα "Σχεδιάσματα" του τη "Μορφή του Μπουρλοτιέρη", ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου τονίζει μεταξύ άλλων:

"Το σώμα είναι λαμπρά μελετημένο και η πτυχολογία δεν είναι απλώς ένα ρούχο που πτυχώνεται, είναι μια εξαιρετική αρμονία. Η βράκα του νεαρού Ψαριανού ανασηκωμένη λίγο δέθηκε με σεμνότητα: χάρη στην ζώνη, έτσι ώστε το ρούχο γίνεται

λιτότερο και αφήνει ρόλο περισσότερο στο μεστό σώμα. Απάνω στο γερό αυτό κορμί το ύφασμα παίζει, μπορούμε να πούμε, σα νερό και σαν αέρας...Ο Πυρπολητής πατώντας απάνω στην βάρκα που γέρνει από το βάρος του αναπτερώνεται για να ρίξει τη φωτιά. Το στήθος του είναι ανοιχτό, φωτοβόλο, φουσκώνει από ανησυχία και απόφαση μαζί. Η κεφαλή του, δεμένη καλά στον λαμπρό λαιμό κοιτάζει ψηλά τη ναυαρχίδα, την ιδέα καλύτερα."⁵⁰

Την υπογραφή του γλύπτη φέρουν ακόμη, η "Προτομή άγνωστης" (Εθνική Πινακοθήκη), η Προτομή του Νεοφύτου Βάμβα (Φιλολογικός Σύλλογος "Παρνασσός"), η Στήλη Φιλ. Ρηγάδη, ο Οικογενειακός Τάφος Αναστ. Αμοιραδάκη και ο "Οίκος" Παγκάλου (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), η Στήλη Μαριγώς Σαλάχα Ιουστινιανού (Νεκροταφείο Καθολικών Σύρου), το "Μικρό αγαλμάτιο αγγέλου"⁵¹ και το πρόπλασμα αγάλματος για Μνημείο στη Σύρο.⁵²

Αναλύοντας την εκφραστική των Γεωργίου και Λαζάρου Φυτάλαι, σταθήκαμε σε ορισμένα αντιπροσωπευτικά έργα τους και επιχειρήσαμε συγχρόνως να τα κατανοήσουμε, μέσα από τις όποιες ιδιαιτερότητες της γλώσσας τους, αντιπαραθέτοντάς τα. Διακρίναμε επίσης έναν εύλωτο εκλεκτισμό, όπως κι έναν πλουραλισμό όσον αφορά τις θεματικές τους προτιμήσεις. Τα θετικά αυτά στοιχεία διαγράφονται σαφέστερα στις κοινές τους προσπάθειες, δηλαδή στις δημιουργίες που οι Φυτάλαι υπογράφουν από κοινού και περιλαμβάνουν ως επί το πλείστον μεγάλα επιτάφια σύνολα ή ανάγλυφες στήλες, που φιλοτεχνήθηκαν κατά παραγγελία, ευπύρων συνήθως ιδιωτών και στις οποίες ύφειλε τη φήμη του το εργαστήριό τους.

Ένα από τα πιο επιβλητικά δείγματα της εν λόγω κατηγορίας, είναι το Μνημείο του Μιχαήλ Τσοίτσα (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), ενδεικτικό για τις συνθετικές ικανότητες των Φυτάληδων, που εκτός των άλλων, θεωρούνται οι πρώτοι εισηγητές του ταφικού ανδριάντα και της νεκρικής προτομής στον Ελλαδικό χώρο. Η μορφή του Τσοίτσα αποδίδεται εδώ καθισμένη πάνω σε υψηλό βαθμιδωτό βάθρο, με το κεφάλι στραμμένο ελαφρά και το σώμα κάπως χαλαρωμένο. Φαίνεται βυθισμένη σε μια παράξενη, απόκοσμη περισυλλογή, που αντί να παραποιεί τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά του παριστανόμενου, μπορούμε να πούμε πως τα εξιδανικεύει και τους προσδίδει την υπερβατική έκφραση του αιώνιου, με έναν απaráμιλλα πλαστικό τρόπο. Τον αποθεωτικό χαρακτήρα του μνημείου ενισχύουν ακόμη περισσότερο, οι δύο σφίγγες - μορφοποιημένα αινιγματικά πνεύματα, "συνοδοιπόροι" του νεκρού και "φύλακες" του τάφου, κατά τα αιγυπτιακά και τα ελληνιστικά πρότυπα-, στα άκρα της ταφικής εξέδρας, καθώς και το ανάγλυφο στη βάση του βάθρου, με το οποίο καλλιεργείται ένα είδος αναθυμιακής αλληγορίας, με περιεχόμενο διάφορα επεισόδια από τη ζωή και τη δράση του αποθανώντος.

Σε μια λιγότερο αλληγορική κατεύθυνση κινούνται οι γλύπτες κατά τη διακόσμηση του Μνημείου Μεταξά (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), ιδιαίτερα με τη ρεαλιστική και γεμάτη ζωτικότητα, απόδοση της νεκρικής προτομής, χωρίς να λείπουν βέβαια κι από εδώ οι ιδεαλιστικές αποκαθάρσεις.

Το πλούσιο φάσμα από το οποίο αντλούν οι Φυτάληδες τα μοτίβα τους, αποδεικνύει το πλάτος του εκφραστικού τους ορίζοντα, την επιμελημένη παρακολούθηση και τη γνώση τους πάνω στις επίκαιρες τάσεις, αλλά και το πάθος τους για την αναζήτηση του καινούριου, όσον αφορά τα διάφορα μορφώματα και την πλαστική μεταχείρισή τους. Έτσι δεν είναι υπερβολή, να τους χαρακτηρίσουμε ως ανανεωτές της Νεοελληνικής γλυπτικής, εφ' όσον μάλιστα, όχι μόνο αφομοίωσαν και αξιοποίησαν τα ήδη υπάρχοντα αισθητικά δεδομένα, αλλά και τα διεύρυναν για να επιβάλλουν τελικά το προσωπικό τους ιδίωμα και τόνο. Τις εκτιμήσεις μας για

τη συνεχή εξέλιξη της πορείας τους, δικαιολογεί ο τρόπος με τον οποίο επεξεργάστηκαν ορισμένα από τα επικρατέστερα μοτίβα του επιτύμβιου ρεπερτορίου, άλλοτε με το να εμπλουτίζουν το περιεχόμενό τους, όπως στην περίπτωση του Τάφου της Αικατερίνης Αντωνιάδου (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), κι άλλοτε με το να το "παρερμηνεύουν", με τη γλώσσα ενός ανελέητου ρεαλισμού, έτσι όπως αυτή διατυπώνεται στο γύψινο εκμαγείο ενός επιτύμβιου ανάγλυφου, υπό τον τίτλο: "Η Επιστήμη είπε την τελευταία της λέξη".⁵³

Στο πρώτο, που παριστάνει την αναχώρηση της μέρας και τον ερχομό της "αιώνιας" νύχτας, με τις δυο γυναικείες φιγούρες κι εκείνης του κοιμισμένου στα χέρια της νύχτας παιδιού, έχουμε μια προσπάθεια διεύρυνσης των, ήδη καθιερωμένων από τους Μαλακάντε, τύπων της "Πενθούσας Μούσας" ή της "Ίερείας", ενώ με το δεύτερο διατυπώνεται καθαρά μια μετα-ιδεαλιστική πρόταση, στην οποία τα σύμβολα και τα ανεκδοτολογικά συμφραζόμενα παίζουν δευτερεύοντα, διακοσμητικό ρόλο.

Από τα έργα που οι αδελφοί Φυτάλαι υπογράφουν από κοινού, ξεχωρίζουν το Μνημείο Οικογενείας Κυπαρίσση, η Στήλη Σ. Τσαρλάμπα (1861), η Στήλη Αλιφέρη (1865), το Μνημείο Κωνσταντίνου Νέγρη και ο "Οίκος" Ζωής και Κωνσταντίνου Βλαστού, από το Α' Νεκροταφείο Αθηνών, η Επιτύμβια Στήλη Οικογενείας Ηλιοπούλου-Κεχαγιά και η Στήλη Π. Λασκαρίδου, από το Νεκροταφείο της Σύρου, οι προτομές των Καυτανζόγλου και Νικηταρά από το Εθνικό Μετσόβειο Πολυτεχνείο, οι προτομές της Αμαλίας Σαράντη και της Ελένης Αργηγένη, από το Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο, η Προτομή του Διονυσίου Σολωμού από την Πλατεία Αγίου Μάρκου στη Ζάκυνθο, το "Tondo" με τις ανάγλυφες προτομές των Γρηγορίου του Ε', Ρήγα Φεραίου και Αδαμάντιου Κοραή (1865/75) από το Μουσείο Τήνου και τα "Έρωσ" και "Ψυχή" από το Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας (Τήνος).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Περισσότερες λεπτομέρειες για τους παράγοντες που επέδρασαν ανασταλτικά στην εξέλιξη της καθαυτό γλυπτικής στον Ελλαδικό χώρο, από τη Βυζαντινή περίοδο κι αργότερα, βλ. σχετ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988. Σελ. 53 κ.εξ.
2. Βλ. σχετ. Ι. Μανωλικάκης: "Τα πρώτα Ελληνικά εργαστήρια γλυπτικής". Περ. "Ζυγός" Τ. 15/1959.
3. Βλ. Αν. Δρίβα: "Οι πρώτοι γλύπται". Περ. "Νέα Εστία" τευχ.158/21-12-1928.
4. Ως χρονολογία θανάτου των Μαλακέντε, δίδεται για τον Ιάκωβο το 1885 ή 1903 και για το Φραγκίσκο το 1914. Βλ. Ξ. Σώχος: 'Ελληνες Καλλιτέχνες, Εκατονταετηρίς 1821-1930" χ.χ. Σελ.55, 56. Αδιευκρίνιστη παραμένει η χρονολογία γέννησης τους, που ο Χρήστος τοποθετεί μεταξύ 1805 με 1815. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβακάλη Αναστασιάδη: "Νεοελληνική Γλυπτική 1800-1940". Εκδ. Εμπορικής Τραπεζής. Αθήνα 1982. Σελ. 28.
5. Βλ. Ξ. Σώχος: 'Ελληνες..." όπ. παρ. Σελ. 55. Σχετικά με τις διακρίσεις, το 1855 ο Ιάκωβος απέσπασε το Β' Νομισματόσημο στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, ενώ τέσσερα χρόνια αργότερα το Αργυρό Βραβείο στον Α' Διαγωνισμό "Ολύμπια", για το ανάγλυφο του Μνημείου Ν. Γιώτη. Στα Γ' "Ολύμπια" (1875) βραβεύτηκε με το τρίτο Χάλκινο Νομισματόσημο, για το γύψινο ανάγλυφο "Ευσπλαχνία". Τιμήθηκε επίσης με το Παράσημο του Σταυρού του Σωτήρα. Βλ. σχετ. "Ολύμπια 1859. Γενική Έκθεση Υποβληθήσα εις την Α. Μ. τον Βασιλέα, υπό του Προέδρου της επί των Ολυμπίων Επιτροπής". Αθήνα 1860. Σελ. 15. Βλ. επίσης "Ολύμπια 1875" Σελ. 33. και "Πινακοθήκη Γ". 1903. Σελ. 66.
6. Ο Φραγκίσκος φέρεται κυρίως ως διακοσμητής μαρμαρογλύφος, σε σχέση με τον αδελφό του Ιάκωβο, επικεφαλής του εργαστηρίου, που ασχολήθηκε με μεγαλύτερα σύνολα. Το συμπέρασμα αυτό ενισχύεται από το γεγονός ότι, στα Β' "Ολύμπια" το 1870, ο Φραγκίσκος πήρε μέρος με μιά μαρμάρινη ανθοδέσμη. Βλ. Katherina Mourellou: "Die griechische Bildhauerei des 19 Jahrhunderts 1830-1900" Munchen 1972. Σελ. 22. υπ. 67.
7. "Τι μπορεί να εκφράσει καλύτερα το τέλος της ζωής από μια σβησμένη, αναποδογυρισμένη δάδα και το στεφάνι του νεκρικού genius; Σε όλους τους νεκρούς φορούσαν στεφάνια οι Έλληνες και οι Ρωμαίοι". G.E. Lessing: "Wie die Alten den Tod Gebildet". 1765.
8. Στον Τάφο του Πάπα Κλίμη του ΙΓ' (Άγιος Πέτρος. Ρώμη/1783-1792) και στο Κενοτάφιο των Στρίουναρ (Άγιος Πέτρος. Ρώμη/1817-1819).
9. Τάφος του Γιόχαν Φιλίπ Μπέτμαν Χόλφεν. Νεκροταφείο Φρακφούρτης 1814.
10. Α' Νεκροταφείο Αθηνών. (1863. Σύμφωνα με την κατασκευή του τάφου. Μητρ. Νο172).
11. Οι Μαλακάντε καταπίστηκαν περισσότερο με το ταφικό ανάγλυφο και λιγότερο με άλλες γλυπτικές κατηγορίες. Βλ. Katherina Mourellou: "Die griechische..." όπ. και σημ. 6. Σελ. 22.
12. Βλ. Κ. Μπίρης: "Η Αθήνα από τον 19ο στον 20ο αιώνα". Αθήνα 1966. Σελ. 229.
13. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβακάλη Αναστασιάδη: "Νεοελληνική..." όπ. και σημ. 4. Σελ. 33.
14. Βλ. Katherina Mourellou: "Die griechische..." όπ. και σημ.6. Σελ. 45.
15. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Η Νεοελληνική γλυπτική" Εκδ. Μέλισσα Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι" 1981. Τομ.5. Σελ. 96.

16. Ο Ιωάννης Κόσσος πρέπει να πέθανε σε ηλικία 51 ετών, δηλαδή στα 1873, εφ'όσον δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει τον ανδριάντα του Αδαμαντίου Κοραή, την εκτέλεση του οποίου σε μάρμαρο ανέλαβε ο μαθητής του Γεώργιος Βρούτος. Τα παραπάνω επιβεβαιώνει η μαρτυρία που αναφέρεται στη βράβευση του έργου, στα Γ' "Ολύμπια". Εδώ το Αργυρό μετάλλιο παρέλαβε η χήρα γυναίκα του. Βλ. "Ολύμπια 1875" Σελ. 31.
17. Βλ. περ. "Πανδώρα" ΣΤ' 1855/56. Σελ.479.
18. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο.
19. Βλ. Katherina Mourellou: "Die griechische..." όπ. και σημ.6. Σελ. 47.
20. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου. 1836-1936". Αθήνα 1956. Σελ. 134.
21. Το σύμπλεγμα της "Τύχης της Αντιόχειας" (Μουσείο Βατικανού), που παρουσιάζει τη Θεά καθισμένη σε βράχο, με τα τοίχη της φημισμένης πόλης στο κεφάλι της και το πόδι της ακουμπισμένο στον ώμο νεαρού κολυμβητή, συμβόλου του ποταμού Ορόντη, φαίνεται πως είδε ο Κόσσος στη Ρώμη, επηρεάστηκε και επιχείρησε να δημιουργήσει κάτι ανάλογο.
22. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης" Εκδ. "Το Ελληνικό βιβλίο" Αθήνα 1962. Τομ. Α'. Σελ. 148,149.
23. Βλ. σχετ. "Ολύμπια 1875". Σελ. 31.
24. Βλ. περ. "Πανδώρα" ΣΤ'. Σελ. 355,45 και 434,614.
25. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Η Νεοελληνική Γλυπτική" όπ. και σημ.15. Σελ.490.
26. Ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις και συσχετίσεις γύρω από τη γέννηση των αδελφών, κάνουν οι Χρήστου - Αναστασιάδου στο "Νεοελληνική Γλυπτική" βλ. όπ και σημ. 4. Σελ. 40.
27. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..."όπ. και σημ. 20. Σελ. 99.
28. Βλ. Εφ. "Αίολος". Σύρος 9 Ιουλίου 1855. Αρ.564.
29. Βλ. "Ολύμπια 1875". Σελ. 118.
30. Οι Χρήστου - Αναστασιάδου δίνουν σαν χρονολογία γέννησής του το 1834. Βλ. όπ. και σημ.26. ενώ ο Σπητέρης την τοποθετεί στα 1844. Βλ. σχετ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης" Εκδ. Πάπυρος 1979. Τομ.Α'. Σελ. 224.
31. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ. 85.
32. Βλ. οπ. παρ. Σελ. 138,139.
33. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό" Εκδοτική Αθηνών 1988. Τομ.9Β. Λήμμα Φυτάλαι. Σελ. 363.
34. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.120,499,500.
35. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβακάλη Αναστασιάδη: "Η Νεοελληνική..." όπ. και σημ. 4. Σελ.197.
36. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Η Νεοελληνική Γλυπτική" όπ. και σημ.15. Σελ. 489.
37. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής" Εκδ. Μέλισσα. Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι". 1976 Τομ.3. Σελ.96.
38. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 22. Σελ.145.
39. Αθήνα. Σχολή Καλών Τεχνών.
40. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
41. Αθήνα. Σχολή Καλών Τεχνών. (1857).
42. Το έργο στήθηκε στα 1872, ένα χρόνο δηλαδή μετά το Ρήγα του Κόσσο, ωστόσο πρέπει να δημιουργήθηκε πολύ νωρίτερα.
43. Βλ. περ. "Πανδώρα" Δ'.1853. Σελ. 400.
44. Βλ. περ. "Πανδώρα" Ζ'.1856. Σελ. 420.

45. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.109,120.
46. Αναφέρεται από τον Σπητέρη στο "Τρεις αιώνες..." Βλ. όπ και σημ. 30. Σελ. 245.
47. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.100-102.
48. Το ότι στην αναστήλωση αναφέρεται το όνομά του, οφείλεται στη συνεργασία του με το Λάζαρο Σώχο, στο εργαστήρι του οποίου εργαζόταν τα τελευταία χρόνια της ζωής του. Βλ. σχετ. Ξ. Σώχος: "Έλληνες Καλλιτέχνες..." όπ. και σημ.4. Σελ.68,69.
49. Αθήνα. Πλατεία Κυψέλης.
50. Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου: "Σχεδιάσματα". Εκδ. Εστία. 1977. Σελ. 61.
51. Έκθεση Πολυτεχνείου 1856. Βλ. περ. "Νέα Πανδώρα" Ζ'. 1856/57. Σελ.424.
52. Βλ. όπ. παρ.
53. Το ίδιο αυτό θέμα, στον ίδιο ακριβώς τύπο θα μεταφέρει αργότερα σε μάρμαρο ο Γεώργιος Φυτάλης, για τάφο στο Νεκροταφείο Ιωαννίνων. Το γύψινο πρόπλασμα βρίσκεται στην Τήνο. Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ

ΤΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ-ΠΟΛΙΤΙΚΟ ΠΡΟΦΙΛ ΚΑΙ ΟΙ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΙ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ ΤΗΣ ΠΕΡΙΟΔΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΤΟΥ Α΄

Η περίοδος των μεταρρυθμίσεων και της αναθεώρησης των παραδοσιακών προτεραιοτήτων

1862: Χρονολογία μάλλον μονότονη για αυτούς που την έζησαν, ή έστω το ίδιο συναρπαστική με εκείνες που προηγήθηκαν μέσα στην καθημερινότητά τους. Μιά "παλιά", θα λέγαμε σήμερα, χρονολογία με συμβατική και αόριστη σημασία στο φυσικό χρόνο, μα ωστόσο μοναδική και με ιδιαίτερο παλμό στη ροή του ιστορικού γίγνεσθαι, συνηγορούντως βέβαια και του παράγοντα χώρου, όπου "καθιερώθηκε", για να προκαλέσει τη θύμηση των επόμενων γενεών.

1862: Ελληνικό Βασίλειο. Καταργείται η Δυναστεία των Wittelsbach. Με το Αγγλικό πολεμικό πλοίο "Σκύλλα", το Βασιλικό Ζεύγος παίρνει το δρόμο της εξορίας.

Θα δυσκολευόμασταν να απαντήσουμε αν κάποιος μας ρωτούσε, τί κίνησε περισσότερο το ενδιαφέρον μας με το να επιλέξουμε, τυχαία ή σκόπιμα, ως αφετηρία μας το παραπάνω συμβάν. Γιατί είναι άραγε το ίδιο το γεγονός από μόνο του ικανό να καθορίσει τις περιόδους των ιστορικών αφηγήσεων, ή μήπως αποτελεί απλά ένα συνδυαστικό κρίκο, μία επισήμανση, που φορτίζει με την επικαιρότητά της όλα όσα προηγήθηκαν, για να προκρίνει και να προσχεδιάσει όσα πρόκειται να επακολουθήσουν ή και να επαναληφθούν; Στην προκειμένη περίπτωση, στο "φόντο" διαγράφεται και πάλι ο τόνος του ύφους του πειστικώτερου για τον ορισμό του, αφηγητή, σε εκδοχή που θυμίζει βέβαια ανάλογες παλαιότερες, αλλά που η σαφήνειά της ως προς το συγκεκριμένο, αφήνει περιθώρια, αν όχι για σημαντικές, ραγδαίες μεταβολές, τουλάχιστον για νέες προοπτικές, προδιαθέσεις και προσδοκίες:

"Τα δεινά της Πατρίδος έπαυσαν. Άπασαι αι επαρχίαι και η Πρωτεύουσα, συνενωθήσαι μετά του στρατού, έθεσαν τέρμα είξ αυτά, ως πιστή δε απόφασις του Ελληνικού Έθνους ολοκλήρου, κηρύττεται και αποφασίζεται:

Η Βασιλεία του Όθωνα καταργείται. Η αντιβασιλεία καταργείται. Προσωρινή Κυβέρνηση συνιστάται, όπως κυβερνήσει το Κράτος μέχρι της Εθνικής Συνελεύσεως, συγκειμένη υπό των εξής πολιτικών: Δ. Βούλγαρη, Κ. Κανάρη, Β. Ρούφου.

Εθνική συνέλευσις, συγκαλείται προς σύνταξιν της πολιτείας και εκλογήν ηγεμόνος.

Ζήτω το Έθνος!

Ζήτω η Πατρίς!

Εγένετο εν Αθήναις εν έτη σωτήριω 1862, μηνός Οκτωβρίου, ημέρα 10η".¹

Για να κατανοήσουμε τις διατυπώσεις αλλά και τις διακυμάνσεις αυτού του ύφους, ή καλύτερα τα όσα επαγγέλλεται με τρόπο καταφατικό όσο και αινιγματικό από πλευράς προθέσεων, οφείλουμε να σταθούμε, επιλεκτικά βέβαια, στα κυριότερα ιστορικά γεγονότα που ακολούθησαν την έξωση του Όθωνα κι έλαβαν χώρα κατά τη βασιλεία του Γεωργίου του Α΄. Να καταγράψουμε τις προτεραιότητες που έθεσε, τις μεθοδεύσεις που σημειώθηκαν, τα επιτεύγματα στην πολιτική, την κοινωνική και την οικονομική ζωή, τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού κι ανάπτυξης, όπως και τις

δυσχέρειες ή τις αντινομίες που χαρακτηρίζουν τις τέσσερις δεκαετίες του 19ου αιώνα, στον ευρύτερο Ελληνικό χώρο. Πριν ωστόσο προχωρήσουμε σε περαιτέρω αξιολογήσεις, σχετικές με το σχεδιασμό του προφίλ και την ακρόαση του παλμού της εποχής αυτής, θεωρούμε λειτουργικώτερο το χωρισμό της σε δύο υπο-περιόδους, πρακτική η οποία και "επιβάλλεται" κατά κάποιο τρόπο, από το ίδιο το πραγματολογικό υλικό το οποίο διαθέτουμε, κυρίως δε από το περιεχόμενο και τις εικόνες που το συνθέτουν.

Η πρώτη υπο-περίοδος, το τέλος της οποίας τοποθετείται στα 1881 με την προσάρτηση της Θεσσαλίας και της περιοχής Άρτας, αν και θα μπορούσε, μετά από μία σφαιρική αξιολόγηση, να καταγραφεί ως συνέχεια της προηγούμενης, εφ' όσον παρουσιάζει μια εικόνα που παραπέμπει σε αρκετά σημεία της στην πολιτική κατάσταση που διαμορφώθηκε ύστερα από το 1843, εν τούτοις δεν παύει να χρωματίζεται από τις συνέπειες ορισμένων γεγονότων -σταθμών στη νεώτερη Ελληνική Ιστορία-, όπως είναι το Σύνταγμα του 1864 και η διεύρυνση του θεσμού του κοινοβουλευτισμού, καθώς και από ορισμένες δραστηριότητες, οι οποίες θα επανεξετάσουν σε νέα πλέον βάση, παλιά, άλματα προβλήματα.

Ένα από τα πιο επείγοντα ζητήματα που εκκρεμούσε, αφορούσε την κατακράτηση μεγάλων αγροτικών κτημάτων από τους τσιφλικάδες, ενώ η προτεραιότητα και η λύση του απέρρεαν, τόσο από την ίδια την κοινωνική δομή της χώρας και τις τάσεις για αστική αλλαγή, έτσι όπως αυτές διατυπώνονταν υπό το βάρος της ανάδυσης καινούριων κοινωνικών τάξεων, στηριγμένων κατά κύριο λόγο στην υλική ευημερία, όσο και από τις καθαρά οικονομικές φύσης ανάγκες, όπως για παράδειγμα από αυτές που δημιούργησε το συνεχώς αναπτυσσόμενο εμπόριο, με το να αποβλέπει στη διεύρυνση των διαδικασιών παραγωγής, των προορισμένων για εξαγωγές, αγροτικών προϊόντων (σταφίδα, καπνός, σύκα κ.λπ.). Στην προκειμένη περίπτωση δεν πρέπει επίσης να παραγνωρίζεται και η δυναμική ορισμένων, πρωτοποριακών για την εποχή, ιδεών, το φιλελεύθερο περιεχόμενο των οποίων, μα και ο διεκδικητικός του χαρακτήρας, επέβαλαν μια σταδιακή αναθεώρηση της στάσης, απέναντι στα δεδομένα που συνέθεταν τη φυσιογνωμία της μετα-επαναστατικής εποχής.

Αξίζει να σταθούμε για λίγο στις εν λόγω διεκδικήσεις, εφ' όσον αυτές συνδέονται κύρια, αφ' ενός με τα αιτήματα και τις προτεραιότητες που έθεσε ο Ελληνικός Αγώνας και κατ' επέκταση το περιεχόμενο της "Μεγάλης Ιδέας". Ήδη από την προηγούμενη περίοδο, κι αφ' ετέρου με τις μεθοδεύσεις και τους στόχους των "Προστάτιδων Δυνάμεων", όπως και με το ρόλο τους στα Βαλκάνια και το χώρο της Εγγύς Ανατολής.

Αναφερόμενοι σε προηγούμενο κεφάλαιο στις ξένες παρεμβάσεις και την εξωτερική πολιτική, ιδίως της Μεγάλης Βρετανίας, της Γαλλίας και της Ρωσίας, διαπιστώσαμε, ήδη από 1820, μια έντονη κινητικότητα από μέρους τους στο χώρο της Ν.Α. λεκάνης της Μεσογείου, που εξυπηρετούσε τα στρατιωτικά και τα οικονομικά τους συμφέροντα, αλλά και που υποκινείτο εμμέσως από την ηγεσία των επαναστατημένων Ελλήνων, καθώς η τελευταία θεωρούσε την εμπλοκή των Μεγάλων Δυνάμεων στην Ελληνική υπόθεση, "αναπόφευκτη" για την ευνοϊκή έκβασή της. Έτσι, με το να ευελπιστούσαν οι Έλληνες για τη διεθνή υποστήριξη του Αγώνα τους, καθώς και για το ότι η εξωτερική πίεση θα υποχρέωνε την Οθωμανική Αυτοκρατορία, αν όχι να συγκατατεθεί, τουλάχιστον να μην εμποδίσει την ίδρυση ανεξάρτητου Ελληνικού Κράτους, εξασφάλιζαν στους Ευρωπαίους ένα ισχυρό άλλοθι επέμβασης στο Ελληνικό ζήτημα, η οποία και ευνοούσε τη συνεχή ανάμειξή τους, ακόμη και σε θέματα εσωτερικής πολιτικής, όπως ήταν ο σχηματισμός και η φύση του

πολιτεύματος στο νεοϊδρυθέν Κράτος.

Μια ακόμη αιτία που ευνοούσε την ξένη "κηδεμονία", είχε την αφορμή της στις απώτερες επιδιώξεις των Ελλήνων να διευρύνουν το γεωπολιτικό βάθρο του Κράτους, με την προσάρτηση των υπολοίπων υπόδουλων Ελληνικών περιοχών, επιδιώξεις που όμως προσέκρουαν στα συμφέροντα της κάθε Δύναμης ξεχωριστά όπως και στις διεθνείς συγκυρίες. Ενδεικτικές για το εύρος του προβλήματος, είναι οι συνέπειες της εμπλοκής της Ελλάδας στον Κριμαϊκό Πόλεμο εναντίον των Οθωμανών. Αυτή είχε σαν αποτέλεσμα τη δυσαρέσκεια των Άγγλων και Γάλλων, την επιβολή αποκλεισμού των Ελληνικών λιμανιών (Μαΐος 1854) και την κατοχή του Πειραιά από τα στρατεύματά τους.

Οι επεμβάσεις των Ευρωπαϊκών Δυνάμεων στα Ελληνικά ζητήματα συνεχίστηκαν και κοιτά την περίοδο της βασιλείας του Γεωργίου του Α', μόνο που στην προκειμένη περίπτωση άλλαξαν, όπως θα διαπιστωθεί, τόσο οι συσχετισμοί δυνάμεων στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων, όσο και οι αντιστάσεις ή οι προοπτικές των εμπλεκόμενων κι ενδιαφερόμενων μελών.

Το ότι οι Έλληνες κινητοποιήθηκαν αποτελεσματικά, για πρώτη ίσως φορά στα μεταεπαναστατικά χρόνια, προκειμένου να καταργήσουν τη Βαυαρική Δυναστεία, αποδεικνύει τις νέες αυτές δυναμικές αντίστασης, το περιεχόμενο των οποίων - βαθύτατα κοινωνικό- καθιστούσε αμήχανους, αρχικά τουλάχιστον, όσους επιθυμούσαν την υποτέλεια της Ελλάδας και των πολιτών της. Δεν είναι τυχαίο άλλωστε το γεγονός ότι, από κάποιο σημείο και μετά, οι φόβοι των Βρετανών άρχισαν να συγκεκριμενοποιούνται, καθώς διέβλεπαν στην έξωση του Όθωνα, όχι μόνο την πιθανότητα εγκατάστασης στο Ελληνικό Θρόνο μιάς Δυναστείας υπαγόμενης στη σφαίρα της εξω-αγγλικής επιρροής και των συμφερόντων, αλλά και τη δημιουργία ενός ντοπιου, προοδευτικού και δημοκρατικού κινήματος, με πρόσβαση στη συνείδηση του Ελληνικού λαού, που ενδεχομένως θα αμφισβητούσε τον ισχύοντα παρεμβατισμό και θα έθετε σε κίνδυνο την επιβεβλημένη ισορροπία στο χώρο. Με δεδομένες τις παραπάνω βάσιμες υποψίες, για να κερδίσει τη μάχη των εντυπώσεων αλλά και για να νομιμοποιήσει παράλληλα την παρέμβασή της στα εσωτερικά της Ελλάδος, η Βρετανική Κυβέρνηση, αφ' ενός προπαγάνδισε ανοιχτά και με κάθε μέσο την εκλογή του Αλβέρτου στο χηρεύοντα Ελληνικό θρόνο, -γεγονός που επέτυχε με το να πρεσβεύει εμμέσως στην έγκριση της πολιτικής της από την ηγεσία των Ελλήνων και όχι σε αυτή καθαυτή την εκλογή του Άγγλου πρίγκηπα, μια και ήταν ούτως ή άλλως παράτυπη σύμφωνα με το Πρωτόκολλο του Λονδίνου-, κι αφ'ετέρου αποχώρησε από τα Επτάνησα, τα οποία παραχώρησε στο Ελληνικό Κράτος.

Αν και η παραίτηση των Βρετανών από την κατοχή των Ιωνίων νήσων δεν πραγματοποιήθηκε χωρίς όρους, εφ' όσον η συμφωνία παράδοσης επέβαλε και την αποστρατικοποίησή τους, η Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα διέψευσε αρκετές φορές τις προσδοκίες των πρώην κατόχων τους για πλήρη ανάμειξη τους στα Ελληνικά ζητήματα. Και τούτο γιατί στο σύνολό τους, οι περισσότεροι από τους Επτανήσιους Βουλευτές που εκλέχτηκαν στην Εθνική Αντιπροσωπεία, όντας προερχόμενοι από το χώρο των δημοκρατικών και των ριζοσπαστών, είχαν τη δυνατότητα με τη συστράτευσή τους με τους ομοϊδεάτες τους "Ορεινούς" του Ελληνικού Κοινοβουλίου, να ασκήσουν ως πλειοψηφία, τη δική τους επιρροή στις πολιτικές εξελίξεις του τόπου. Αποτέλεσμα της εν λόγω συσπείρωσης ήταν η ψήφιση του Συντάγματος του 1864, αλλά και η απομάκρυνση του Δανού κόμη, Σπόνεκ, που εθεωρείτο πράκτορας των Βρετανών με ύποπτη, ανθελληνική δράση.²

Ανάλογες τάσεις αμφισβήτησης και δυσφορίας απέναντι στον ξένο παράγοντα,

σημειώνονται συχνά καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της εκρηκτικής όσο και ασταθούς περιόδου, αξίζει δε να υπογραμμιστεί και η σημασία που είχε ο αντίκτυπος τους στα ευρύτερα, λαϊκά στρώματα, καθώς βλέπουμε να συνδέονται αυτές σταδιακά με τους κοινωνικούς αγώνες και τις προσδοκίες του λαού για περαιτέρω πολιτικές μεταρρυθμίσεις, με δημοκρατικότερο περιεχόμενο. Στα πλαίσια της διαμορφωθήσας κατάστασης, στις 25 Μαρτίου του 1871, η τότε Κυβέρνηση Κουμουνδούρου, αποδεχόμενη το επίμονο αίτημα του αγροτικού κόσμου για δικιχότερη κατανομή της γής, εξέδωσε σχετικό νόμο, που προέβλεπε τη διάθεση εθνικών ή εκκλησιαστικών κτημάτων, σε ακτήμονες και κατόχους μικρού κλήρου.

Ανεξάρτητα από τους, όχι και τόσο ευνοϊκούς, όρους παράδοσης και βέβαια από την έλλειψη κάποιων ουσιαστικών διευκολύνσεων προς τους καλλιεργητές, ο νόμος "Περι της διαθέσεως κι διανομής της γής" υπήρξε ένα πρώτο βήμα για αγροτικές μεταρρυθμίσεις, προκειμένου να αυτές συνβάλουν στην ανάκαμψη του εξαγωγικού εμπορίου και την ανόρθωση της οικονομίας γενικότερα.

Δυο μήνες αργότερα μια αναταραχή στο χώρο των Μεταλλείων Λαυρίου, με αφορμή την χωρίς άδεια εξόρυξη των "σκουριών" και των "εκβολάδων" των αρχαίων ορυχείων, από την Ιταλική εταιρεία "Σερπιέρι και Ρού ντε Φρεσιναί", και με αιτία που σχετιζόταν με το ρόλο του ξένου κεφαλαίου και το σφεταρισμό των πλουτοπαραγωγικών πηγών της χώρας από εξω-ελληνικά συμφέροντα, ανάγκασε την Ελληνική Κυβέρνηση να υποβάλλει σχέδιο νόμου, βάση του οποίου το προϊόν των ορυχείων θα διατείθετο πλέον από το Κράτος.

Εν τω μεταξύ τα μηνύματα της Κρητικής εξέγερσης και το Ολοκαύτωμα του Αρκαδίου, με τα βαθύτερα αίτια και τα αιτήματα που έθεσαν, παρά την ανεπιτυχή έκβασή τους, έρχονταν να διατυπώσουν εκ νέου τις επιταγές της "Μεγάλης Ιδέας", το περιεχόμενο της οποίας άρχισε να χάνει σταδιακά το ρομαντικό-ουτοπικό χαρακτήρα του. Δεν είναι τυχαίο ότι, οι Έλληνες στο σύνολό τους, συνειδητοποιούσαν με τον καιρό πως οι σκοποί εκείνων που την πρωτοπροέβαλαν, ήταν αρκετά διαφορετικοί από τις δικές τους, σύγχρονες, κοινωνικές προσδοκίες. Ήδη από τα 1862, αρθρογράφος της εφημερίδας "Η Ελπίς" σημειώνει χαρακτηριστικά:

"Αυτή είναι κτήμα άπασης της Ελληνικής φυλής, κι όμως άξιοι πρωτουργοί παρίστανται μόνο ιδεολόγοι τινές αγύρται".³

Μια πρώτη εκτίμηση όσον αφορά την πολιτική της "Μεγάλης Ιδέας", όπως αυτή ασκείτο από την εξουσία, αποδεικνύει και το μέγεθος της εκμετάλλευσής της, είν βάρος, όχι βέβαια των οραμάτων που την καθιστούσαν ανά πάσα στιγμή επίκαιρη στη συνείδηση των Ελλήνων, αλλά της δυνατότητας υλοποίησής τους, έστω και στο ελάχιστο. Το χρόνιο επιχείρημα της Κυβέρνησης και του Παλατιού ότι χειριζόταν με διακριτικότητα το θέμα, με το να περιμένουν πρώτον τις συνθήκες να ωριμάσουν και δεύτερον την όποιως μορφής, συναίνεση από τις "Προστάτιδες Δυνάμεις", τα συμφέροντα των οποίων στο χώρο, από τη φύση τους συγκρούονταν, έπανε σταδιακά να πείθει ακόμη κι εκείνους που το διατύπωσαν, όταν μάλιστα κάποιες σπασμωδικές ενέργειες από μέρους τους (όπως στην περίπτωση της εμπλοκής στον Κριμαϊκό πόλεμο), ήλθαν να ανατρέψουν τα ως τότε -θεωρητικά "ορθόδοξα"- πολιτικά δεδομένα, με συνέπειες εξουθενωτικές για την πορεία του νεοσύστατου Κράτους και τους Έλληνες.

Η αποτυχία της εμπλοκής της Ελλάδας στη Ρωσοτουρκική αναμέτρηση και τα αποτελέσματά της στα 1854, πρόβαλαν επίσης και τις αδυναμίες ετοιμότητας και κατ' επέκταση εκσυγχρονισμού του Ελληνικού Κράτους προκειμένου να αντιμετωπίσει τα εθνικά ζητήματα μεθοδικά και όχι με αφηρημένα ιδεολογήματα, που ούτε για

"εσωτερική κατανάλωση" δεν μπορούσαν πλέον να λειτουργήσουν.

"Εἰς τι δύναται να συντελέσῃ ὁ γελοῖος μυστικισμὸς, δι οὐ περιβάλλονται πάσαι οἱ περί τὴν Μεγάλην Ἰδέαν ἀφορώσαι ἐνέργειαι, ὅταν ουδεμία κατεβλήθῃ ποτέ προσπάθεια πρὸς ἀνάπτυξιν τῶν Ἐθνικῶν δυνάμεων, τὴν στρατιωτικὴν τοῦ λαοῦ μὀρφωσιν, τὴν σύστασιν ἀξιόμαχου στόλου...;" τόνιζε ὁ Ἐπαμηνώνδας Δελιγιώργης στὰ "Πολιτικά Ἡμερολόγια"⁴ τὸ 1862, ἐνὸς ταυτόχρονα διατύπωνε ἕνα ἐρώτημα, ποῦ ἐμελλε νὰ ἀπασχολήσῃ γιὰ ἀρκετὰ ἀκόμη χρόνια, τοὺς πολιτικοὺς καὶ ἰδεολογικοὺς φορεῖς τῆς ἐποχῆς.

Παρὰ τὶς δυσχέρειες ποῦ διαγράφονταν σὲ ὁλόκληρο τὸ φάσμα τῶν πολιτικῶν δραστηριοτήτων, στὸ ἐν λόγω διάστημα θὰ ἀναπτυχθῶν ὡστόσο κάποιες πρωτοβουλίες ἀπὸ μέρους τῆς Πολιτείας, γιὰ τὴν ἀναδιοργάνωση τῆς χώρας, με ἀποτέλεσμα ὀρισμένα ἐπιτεύγματα τόσο στὴν πολιτικο-οικονομικὴ ζωὴ ὅσο καὶ στὴν κοινωνικὴ. Ἐνδεικτικὰ ἀναφέρουμε τὴν κατασκευὴ ἀξιόλογων τεχνικῶν ἔργων, ὅπως ἐκεῖνα ποῦ ἀφοροῦσαν τὶς βελτιώσεις στὸν τομέα τῶν ἐπικοινωνιῶν καὶ τῶν συγκοινωνιῶν, με τὴ λειτουργία τῆς πρώτης σιδηροδρομικῆς γραμμῆς, τὶς πρωτοβουλίες γιὰ ἀναδιοργάνωση στους τομείς τῆς υγείας καὶ τῆς παροχῆς υπηρεσιῶν οἱ ὁποῖες σχετίζονταν με τὴν κοινωνικὴ πρόνοια, μέσω τῆς ἰδρύσεως Συνταξιοδοτικῶν Ταμείων, τὴ δημιουργία νέων θέσεων ἐργασίας στὸ Δημόσιο, τὴν ἀνάκαμψη τοῦ ἐμπορίου καθὼς καὶ τὴν ἀναβάθμιση καὶ τὴ δημοκρατικοποίηση τῶν πολιτικῶν Θεσμῶν, ἰδιαιτέρως με τὴν ἐκδοσὴ τοῦ Ἐκλογικοῦ νόμου τοῦ 1877, ποῦ θέσπιζε τὴν καθολικὴ ψηφοφορία τῶν ἐνηλίκων ἀρένων, ἀνεξαρτήτως ταξικῶν καὶ οικονομικῶν διακρίσεων.

Οἱ παραπάνω πρωτοβουλίες θὰ συνεχιστοῦν καὶ τὴ δεῦτερη ὑπο-περίοδο (1881-1909), ποῦ παράλληλα με τὴν ἀνορθωτικὴ πολιτικὴ τῶν Κυβερνήσεων τοῦ Χαριλάου Τρικούπη καὶ τὶς προσπάθειες ἀστικοποίησης καὶ ἐκσυγχρονισμοῦ, συνδέεται με ὀρισμένα ἱστορικὰ συμβάντα, ὅπως ἡ προσάρτηση τῆς Θεσσαλίας καὶ τῆς περιοχῆς Ἀρτας, χωρὶς νὰ λυσιμονοῦνται βέβαια καὶ κάποια μελανὰ σημεῖα τῆς, τὸ περιεχόμενο τῶν ὁποίων σηματοδοτοῦν κύρια ἡ δημοσιο-οικονομικὴ κρίση τοῦ 1890, ὡς συνέπεια τοῦ ἀλόγιστου υπερδανισμοῦ γιὰ τὴν κάλυψη πολεμικῶν καὶ γενικὰ μὴ παραγωγικῶν δαπανῶν, ἡ πτώχευση τοῦ 1893 καὶ τέλος ἡ ἀνεπιτυχῆς ἐκβάση τοῦ πολέμου τοῦ 1896-1897.

Πρὶν προχωρήσουμε σὲ περαιτέρω προσέγγιση τῶν παραγόντων ποῦ συντέλεσαν στὸν ἐσωτερικὸ μετασχηματισμὸ τῆς Ἑλληνικῆς κοινωνίας, στὴν πῖο ἐνδιαφέρουσα ἴσως φάση τῆς ἱστορίας τῆς κατὰ τὸ 19ο αἰῶνα, μὴ καὶ σὲ ἀρκετὰ σημεῖα τῆς διαχωρίζεται σαφῶς ἀπὸ τὶς προηγούμενες, θεωροῦμε σκόπιμο νὰ ξεκινήσουμε καὶ ἐδῶ με ἀφετηρία μας ἕνα γεγονός, καταλυτικὸ γιὰ τὴν ἐξέλιξή τῆς. Ἡ δυναμικὴ τοῦ μάλιστα, πέραν τοῦ ὅτι ἐπέφερε κάποιες σημαντικὲς τροποποιήσεις σὲ πρακτικὸ, οικονομικὸ ἐπίπεδο, ἐπέτρεψε συγχρόνως καὶ τὴν κατανόηση τῶν σημασιῶν τοὺς σὲ ἰδεολογικὸ, Ἐθνικὸ πλαίσιο, μέσω τῶν συγκυριῶν καὶ τῶν μεταβολῶν στὸ διεθνὴ ὀρίζοντα. Ἐτσι, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ διεύρυνση τοῦ γεωπολιτικοῦ βάρθρου τοῦ Κράτους, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἀύξηση τοῦ πληθυσμοῦ κατὰ 20% καὶ τὴν ἐξασφάλιση τοῦ μεγαλύτερου σιτοβολῶνα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπικράτειας, ποῦ ἐπέφερε ἡ προσάρτηση τῆς Θεσσαλίας (1881), οἱ συνέπειές τῆς στὸν τομέα τῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς ἀλλὰ καὶ οἱ προεκτάσεις τῆς στὶς ἐνυτέρως ἐθνικὲς προσδοκίες τῶν Ἑλλήνων, ἐπιβεβαιώνουν τὴν ἀπαρχὴ μίας καινούριας περιόδου ὀραματισμῶν καὶ διεκδικήσεων, με διαφορετικὴ τακτικὴ καὶ ἀποφασιστικότητά.

Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν τρόπο με τὸν ὁποῖο παραχωρήθηκε στὸ Ἑλληνικὸ Κράτος ἡ Θεσσαλία ἕως τὸν Πηνειὸ ποταμὸ καὶ μέρος τῆς Ἠπείρου ἕως τὸν Καλαμά, τὸ γεγονός μὴ μπορεῖ νὰ ἐκτιμηθεῖ, ἀφ' ἐνός ὡς μὴ πρώτη υλοποίηση τῆς "Μεγάλῆς Ἰδέας"

με διπλωματικά μέσα, κι αφ' ετέρου ως επακόλουθο των ανακατατάξεων στο χώρο των Βαλκανίων και των όσων αυτές συνεπάγονταν. Οι αποφάσεις και οι ρυθμίσεις της Συνθήκης του Αγίου Στεφάνου και του Συνεδρίου του Βερολίνου, τρία χρόνια πριν, -3 Μαρτίου και 13 Ιουλίου αντίστοιχα- φανερώουν άλλωστε το μέγεθος αυτών των ανακατατάξεων, κυρίως με την ανεξαρτησία της Σερβίας, της Ρουμανίας και του Μαυροβουνίου, αλλά και με την παροχή στη Βουλγαρία (Συνθήκη του Αγίου Στεφάνου) της δυνατότητας να επεκτείνει τα σύνορά της από το Δούναβη ως τη Μακεδονία και τη Θράκη, με διεξόδους στο Αιγαίο και τον Εύξεινο.

Παρ' ότι το Συνέδριο του Βερολίνου αναθεώρησε τα όσα προέβλεπε η Συνθήκη του Αγίου Στεφάνου σχετικά με τα σύνορα του Βουλγαρικού Κράτους, ο Βουλγαρικός παράγοντας και ο ρόλος του στην περιοχή δεν μπορεί να παραγνωρισθεί, αν λάβουμε μάλιστα υπόψη τις μετέπειτα βλέψεις των Βουλγάρων, ιδίως με την προσάρτηση της Ανατολικής Ρωμιλίας το Σεπτέμβριο του 1885.

Παρακολουθούμε πως μεταβάλλεται σιγά-σιγά ο βαλκανικός χάρτης, κυρίως όμως πως μετατρέπεται σταδιακά το Ανατολικό ζήτημα, από υπόθεση των Τριών, Μεγάλων Ευρωπαϊκών Δυνάμεων και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, σε ζήτημα των Βαλκανικών Εθνοτήτων, που όλο και περισσότερο αυτονομούνται αλλά και ασκούν έντονες πιέσεις τόσο προς τους Οθωμανούς όσο και μεταξύ τους, για να προλάβουν τις τυχόν επετακτικές πρωτοβουλίες των γειτόνων τους ή και να διευρύνουν τα σύνορα των Κρατών τα οποία αντιπροσωπεύουν. Η μεταβολή της διεθνούς συγκυρίας θα έχει αναπόφευκτα τις επιπτώσεις της και στις εθνικές προτεραιότητες, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τους προσανατολισμούς και την πολιτική των Βαλκανικών Κρατών, που καλούνταν από τη μιά να αντιμετωπίσουν τα νέα δεδομένα με διαφορετική εξωτερική πολιτική και διπλωματία, και από την άλλη να εκσυγχρονίσουν την πολεμική μηχανή τους, εφ' όσον οποιαδήποτε μορφή ισορροπίας στο χώρο, θα απέρρεε πιθανώς από την ένοπλη σύγκρουση. Κατά συνέπεια τη θέση του παλιού κοινού εχθρού, που για αιώνες καταδυνάστευε τους λαούς των Βαλκανίων και επέτρεπε σε πρακτικό κι ιδεολογικό επίπεδο, κάθε είδους υπερεθνικές συνεργασίες, συγκλήσεις απόψεων και συναινέσεις που απέβλεπαν στην καταπολέμησή του, αντικατέστησαν τα πολλά αντίπαλα συμφέροντα, με αποτέλεσμα έναν σκληρό ανταγωνισμό πολύμορφων προεκτάσεων. Όσον αφορά τη στάση των Ελλήνων απέναντι στις τρέχουσες εξελίξεις και τις αντιπαραθέσεις, φαίνεται πως στην προκειμένη περίπτωση θα κυριαρχήσουν δυο τουλάχιστον έντονες τάσεις, που ενώ ως προς το περιεχόμενό τους θα μπορούσαν να θεωρηθούν αντίθετες, στην πρακτική τους αποδεικνύεται πως συγκλίνουν σε ένα πλατύτερο ιδεολογικό πλαίσιο αναφορών, η φύση του οποίου περιόριζε τόσο την αυτονομία τους όσο και την αποτελεσματικότητά τους. Η πρώτη, που είχε τις ρίζες της στον "ουτοπικό", θα τον χαρακτηρίζαμε, ρομαντισμό, και που ήταν διατυπωμένη ως μια προέκταση της "Μεγάλης Ιδέας" (προσαρμοσμένη ωστόσο στα κελεύσματα της εποχής), διέβλεπε τη δυνατότητα εφαρμογής της, στη χειραφέτηση του Ελληνισμού και πέρα από τα στενά όρια του Κράτους, με τη συνειδητοποίηση της Ιστορικής του αποστολής και την προβολή της Εθνικής του ταυτότητας ως μέσων διεκδίκησης και δικαίωσης των αιτημάτων του, ενώ η δεύτερη στηριζόταν στην πεποίθηση ορισμένων πολιτικών και ιδιαίτερα του Χαρίλαου Τρικούπη, ότι η εσωτερική ανασυγκρότηση αποτελούσε τη μόνη προϋπόθεση για την Εθνική ολοκλήρωση.

Χρήσιμα συμπεράσματα για τη λειτουργικότητα ή τις αδυναμίες εφαρμογής και των δυο αυτών τάσεων σε πολιτικό επίπεδο, μπορεί να συνάγει ο ιστορικός από την αλληλουχία των γεγονότων -χωρίς να παραβλέπεται βέβαια και η σημασία

ορισμένων άλλων, απροσδιόριστων ως επί το πλείστον, παραγόντων-, που με το να τα "συμμεριστεί", αν όχι επιτυγχάνει κάποια εγγυημένη απόλυτα, προσέγγιση της αντικειμενικότητάς τους, τουλάχιστον κατανοεί μέρος από την πολυμορφία και την πολυπλοκότητά τους, στον τομέα που τον ενδιαφέρει.

Ένα άλλο βασικό στοιχείο που χαρακτηρίζει τη δεκαετία του 1880 αφορά τη σταδιακή αμφισβήτηση του ρυθμιστικού ρόλου και της "κηδεμονίας" των Μεγάλων Δυνάμεων από τους Έλληνες και τους άλλους Βαλκανικούς λαούς, αμφισβήτηση που προέκυψε, όχι τόσο από την αλλαγή της πολιτικής τους αυτής καθαυτής, όσο από την ίδια τη συγκυρία ανατροπής της παλιάς ισορροπίας στο χώρο, ως συνέπεια της γενικευόμενης αναταραχής, την οποία δημιούργησαν τα πολλαπλά ρήγματα στην ενότητα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Από τη στιγμή που τα Βαλκανικά κράτη άρχισαν να ανεξαρτητοποιούνται και να επιβάλλουν δυναμικά τους δικούς τους όρους -οι οποίοι συν τοις άλλοις ήταν και επεκτατικοί (βλ. περίπτωση Βουλγαρίας)- στο τραπέζι των διαπραγματεύσεων, διαπιστώνεται, τόσο η ανεπάρκεια λειτουργίας του "εγγυητικού" σχήματος από τις Μεγάλες Δυνάμεις, όσο και η διαφορετική αντιμετώπιση ή η μη παθητική απόδοσή του, κυρίως όσον αφορά τις Εθνικές επιταγές για τη διεύρυνση των συνόρων και την απελευθέρωση των υπόδουλων περιοχών της Ελληνικής επικράτειας. Η διαφορετική αυτή αντιμετώπιση μεταφράζεται κάτω από τη νέα συγκυρία, ως διάψευση των προσδοκιών που επί αιώνες κατέτειναν στη διαμόρφωση συναινετικού κλίματος για τη λύση του Ανατολικού Ζητήματος από τις Μεγάλες Δυνάμεις υπέρ της Ελλάδος, γεγονός που ευνοείτο, αφ' ενός από την εμπειρία και τα διδάγματα του παρελθόντος, σε σχέση με τις επίκαιρες Εθνικές αναγκαιότητες, κι αφ' ετέρου από τη συνειδητοποίηση των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων, του να προσπαθήσουν για την καλύτερευση των συνθηκών ζωής και για το δημοκρατικό μετασχηματισμό της κοινωνίας. Ειδικότερα όσον αφορά τις εσωτερικές μεταρρυθμίσεις, που ως ένα βαθμό επιβάλλονταν από τις ραγδαίες μεταβολές στον εξωτερικό ορίζοντα αλλά και από τις μεταλλαγές στην ίδια την κοινωνική και οικονομική δομή της χώρας, οι δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς συμπίπτουν με τις διαδικασίες αλλοίωσης της παλιάς μεταεπαναστατικής τάξης πραγμάτων και την ένταξη της Ελληνικής οικονομίας στην Παγκόσμια Αγορά.

Τα κύρια στοιχεία που χαρακτηρίζουν τη βαθμιαία αστικοποίηση και γενικότερα τις αλλαγές στον κοινωνικό σχηματισμό, έχουν να κάνουν κατά πρώτον με την εδραίωση της Αθήνας και του Πειραιά ως τα μεγαλύτερα πληθυσμιακά και οικονομικά κέντρα της Επικράτειας, και κατά δεύτερον με τις εμφανείς διαφοροποιήσεις στο χώρο καταμερισμού της εργασίας και την ευθύγραμμη μείωση του ποσοστού των απασχολούμενων στον πρωτογενή τομέα. Αντίθετα, πέραν του αμετάβλητου σε ποσοστά όσων απορροφούνταν από το δημόσιο τομέα και τον Κρατικό μηχανισμό, παρατηρείται μια σταθερή αύξηση των ελευθέρων επαγγελματιών, των εμπόρων και των βιοτεχνών όπως και των εργαζομένων στις βιομηχανίες,⁵ εφ' όσον οι τελευταίες άρχισαν σταδιακά να αναπτύσσονται στα πλαίσια μιας προσπάθειας που ξεπερνούσε τα στενά συντεχνιακά όρια και που ενθαρρυνόταν από την ξεκάθαρη πλέον, πολιτική εκβιομηχάνισης κι εκσυγχρονισμού της χώρας. Ανάκαμψη παρουσίασε επίσης και το εξαγωγικό εμπόριο, ενώ από το 1880 περίπου και ύστερα, η Ελλάδα μπορεί να θεωρηθεί χώρα μονοκαλλιέργειας και μονοεξαγωγής ορισμένων αγροτικών προϊόντων. Οι σταφιδέμποροι της Αχαιάς, της Καλλαμάτας και της Ηλίας αποτέλεσαν για τρεις και πλέον δεκαετίες, τη νέα, ανθηρή οικονομική τάξη, που αντικατέστησε εκείνη των εφοπλιστών των νησιών του Σαρωνικού, της Ερμούπολης και του Γαλαξιδίου, καθώς

μπορούσε να ανταγωνιστεί την ολιγαρχία του χρήματος, τους βιομηχάνους, τους τραπεζίτες και τους μεγαλοϊδιοκτήτες γής. Οι τρεις τελευταίες κατηγορίες συνέβαινε μάλιστα να εκπροσωπούνται από τους ίδιους κύκλους του παροικιακού κεφαλαίου, εφ' όσον από τα μέσα της δεκαετίας του 1870, οι μεγαλοεπιχειρηματίες της διασποράς, όπως ο Συγγρός, ο Μαυροκορδάτος, ο Μελάς, ο Ζάππας, ο Σκιλίτσης, ο Ζαφηρόπουλος κ.α., μετέφεραν μέρος των δραστηριοτήτων τους στην Ελλάδα. Αυτοί δημιούργησαν εταιρείες που αναλάμβαναν κυρίως αναπτυξιακά έργα, ίδρυσαν τράπεζες⁶ μα και αγόρασαν τα μεγαλύτερα και παραγωγικότερα τσιφλίκια της Θεσσαλίας από τους Τούρκους ιδιοκτήτες τους (πριν την προσάρτηση).

Έτσι οι μεγαλέμποροι και οι μεγαλοεπιχειρηματίες της διασποράς, οι οποίοι σιγά-σιγά διαρθρώνονταν σε κοινωνικές ομάδες με συγκεκριμένη προοπτική και συμφέροντα, άρχισαν να παίζουν ενεργά το ρόλο τους στα εσωτερικά της χώρας και να καθορίζουν εμμέσως, όχι μόνο την οικονομική πολιτική της -με τη διαμεσολάβηση τους για την εξασφάλιση του συνόλου σχεδόν των ελληνικών εξωτερικών δανείων, ή με την όποια συμμετοχή τους στον τομέα της ανάπτυξης-, αλλά και τις συνολικότερες διαδικασίες σε θεσμικό επίπεδο. Από τη μεριά του το Κράτος φαίνεται πως αδυνατούσε να ασκήσει, έστω και στο ελάχιστο, μια πολιτική εξυγίανσης του μηχανισμού του, εφ' όσον από τη μιά εξαρτιόταν αποκλειστικά από το ξένο κι Ελληνικό παροικιακό κεφάλαιο για έργα υποδομής, κι από την άλλη, με το να αναγκάζεται να εκσυγχρονίσει τις δομές του -ανάγκη που υπαγόρευε η πολιτική ικανοποίησης των εθνικών αιτημάτων-, κατέφευγε συχνά στον υπερδανεισμό για μη παραγωγικές δαπάνες (κυρίως στρατιωτικές), που σταδιακά οδήγησαν στην αστάθεια και την οικονομική κρίση.

Αν θελήσουμε να περιγράψουμε με λίγα λόγια την εσωτερική κατάσταση στις δυο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, όπως αυτή διαμορφώθηκε κύρια με την πολιτική των Κυβερνήσεων του Χαριλάου Τρικούπη, μπορούμε να πούμε πως οι βασικοί στόχοι των ανορθωτικών προσπαθειών για εκσυγχρονισμό και ανασυγκρότηση σε γενικές γραμμές, αν όχι επιτεύχθηκαν, τουλάχιστον διατυπώθηκαν, για πρώτη ίσως φορά στη νεώτερη Ελληνική Ιστορία, ως ολοκληρωμένες πολιτικές προτάσεις με συγκεκριμένες κατευθύνσεις και πρακτική, συνηγορούντων βέβαια και των προαναφερομένων παραγόντων που διαμεσολάβησαν και μετέβαλλαν τις παραδοσιακές κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές ισορροπίες. Όσο για τις προοπτικές αστικοποίησης, εδώ οι πρωτοβουλίες της πολιτείας για αστική αλλαγή, δεν ήταν παρά συγκυριακές. Και τούτο γιατί έρχονταν να συμπέσουν με την κυριαρχία των μεγαλοαστών Ελλήνων της διασποράς, οι παρεμβάσεις των οποίων έπαιζαν πρωτεύοντα ρόλο στα κέντρα των αποφάσεων αλλά και παρεμπόδιζαν, μέσω των ανταγωνιστικών πιέσεων που ασκούσαν, την ανάπτυξη της "κρατικής" αστικής τάξης. Η τελευταία, εκπροσωπούμενη από τα μεσαία στρώματα -βασικό πυρήνα της αστικής αλλαγής-, αδυνατούσε να αρθρώσει αδέσμευτα τις απόψεις της και να θίξει τα "κακώς κείμενα", από τη στιγμή που η ίδια η εκλεγμένη Κυβέρνηση απέβλεπε ανοιχτά στο να προσελκύσει το ενδιαφέρον των Ελλήνων κεφαλαιούχων του εξωτερικού για επενδύσεις στη χώρα, με στόχο τον εκσυγχρονισμό της και κατ' επέκταση την Εθνική Ολοκλήρωση.

Τα πράγματα φαίνεται πως ξεκαθαρίζουν στα τέλη της δεκαετίας του 1890, καθώς η αποτυχημένη δημοσιο-οικονομική πολιτική και η πτώχευση του 1893 απέδειξαν, τόσο τους λαθεμένους χειρισμούς όσον αφορά τη χρηματοδότηση με υπερδανεισμό και υπερφορολόγηση των ασθενεστέρων οικονομικά τάξεων, όσο και τον ευκαιριακό -καιροσκοπικό χαρακτήρα της σχέσης των επιχειρηματιών με την Ελλάδα. Από την

άλλη, οι πολεμικές επιχειρήσεις του 1896-1897 άφησαν, παρά την αποτυχημένη έκβασή τους, τα περιθώρια για νέους, ρεαλιστικώτερους προσανατολισμούς, κυρίως όμως για εκλογίκευση του Εθνικού προβλήματος και επανεξέτασή του.⁷

Παρακολουθώντας τις εξελίξεις στον Ελληνικό χώρο και την περιοχή των Βαλκανίων, από τα μέσα του 19ου αιώνα κι αργότερα, αναφερθήκαμε σε κάποιες σημαντικές ανακατατάξεις, η δυναμική των οποίων ανέτρεψε τις παλιές ισορροπίες, για να δημιουργήσει καινούρια δεδομένα με διαφορετική ισχύ, συνέπειες και αποτελέσματα. Διαπιστώθηκε επίσης η δημιουργία μιάς σειράς τομών στα εσωτερικά του Ελληνικού Κράτους, που η επενέργειά τους οδήγησε σε βαθμιαίες μεταβολές του κοινωνικού σχηματισμού αλλά και των κυρίαρχων πολιτικών και οικονομικών συντεταγμένων που τον προσδιορίζουν.

Ανάλογοι μεταβολισμοί σημειώνονται την ίδια περίοδο και στο χώρο του πολιτισμού, το περιεχόμενο των οποίων διαγράφεται σε κάθε τομέα δραστηριοτήτων (παιδεία, λογοτεχνία, τέχνες), αλλά και σε ζητήματα που αναφέρονται στη γλώσσα, την ιδεολογία και το πνευματικό επικοδόμημα συνολικότερα. Όσον αφορά το χώρο της παιδείας -που στην προκειμένη περίπτωση, (όπως άλλωστε και την προηγούμενη τριακονταετία), ταυτιζόταν απόλυτα με εκείνον της εκπαίδευσης καθώς και με την προσπάθεια των αρμοδίων φορέων να καλύψουν τις ανάγκες του εθνικού ιδιώματος-, αν και οι πολιτικές εξελίξεις δεν επηρέασαν άμεσα την πορεία των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, όπως αυτά είχαν παγιωθεί την πενταετία 1832-1837, η μεταπολίτευση του 1862 μπορεί να θεωρηθεί ως αφετηρία καινούριων προοπτικών και επιδιώξεων, για κάποιες πιο ουσιαστικές μεταρρυθμίσεις.

Θα ήταν άστοχο να αναζητήσει κανείς μια οργανωμένη, επίσημη κρατική πολιτική που να αποβλέπει στον εκσυγχρονισμό της εκπαίδευσης, με αξιολόγηση των επιμέρους αναγκών και την κάλυψή τους σε εθνικό επίπεδο, τη στιγμή μάλιστα που η εσωτερική και η εξωτερική αστάθεια δεν θα διευκολύνει τη λήψη μελετημένων και ριζικών μέτρων. Ωστόσο, κάποια μεμονωμένα γεγονότα που αφορούσαν ειδικά το χώρο της παιδείας, όπως ήταν οι πιέσεις που ασκούσαν κατά καιρούς οι φοιτητές του Πανεπιστημίου, μέσω πρωτοβουλιών τους (Βλ. πχ. την οργάνωση της "Πανεπιστημιακής Φάλλαγγας" στα 1863), ή η στάση ορισμένων καθηγητών, από τη μία, και οι συγκυρίες, όπως η Ένωση των Επτανήσων με την Ελλάδα, από την άλλη, έφεραν στο προσκήνιο παλιά, άλυτα προβλήματα που επιζητούσαν λύσεις, προσαρμοσμένες στις απαιτήσεις και τα κελεύσματα των καιρών. Σε σύγκριση με το εκπαιδευτικό σύστημα που ίσχυε στην Ιώνιο Πολιτεία πριν την Ένωση, το αντίστοιχο Ελληνικό ήταν στο σύνολό του, αν όχι αναχρονιστικό, τουλάχιστον συντηρητικό ως προς τις δομές του, καθώς αδυνατούσε από την ίδια του την υφή να αναβαθμιστεί, ή έστω να προσαρμοστεί σε κάποια περισσότερο ευέλικτα, ως προς τις δυνατότητες μεταρρυθμίσεων, παιδαγωγικά σχήματα και δεδομένα. Τα αίτια της χρόνιας δυσλειτουργίας του εντοπίζονται, όχι τόσο στην έλλειψη ενδιαφέροντος από τους αρμόδιους φορείς, όσο στη γενικότερη "φιλοσοφία" του σχετικά με τους σκοπούς της εκπαίδευσης κατά βαθμίδα, σύμφωνα με τους οποίους η κατωτέρα ή στοιχειώδης απέβλεπε απλώς στην εξάλειψη του φαινομένου του αναφαλβητισμού, η μέση στην προετοιμασία για την ανωτέρα⁸ και η ανωτέρα στην ειδίκευση εκείνων που επρόκειτο να επανδρώσουν την κρατική μηχανή και το δημόσιο τομέα.⁹

Αξιοσημείωτος είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο παίρνονταν οι δημόσιες αποφάσεις σχετικά με τα εκπαιδευτικά θέματα, αποφάσεις που χαρακτηρίζονται μάλλον σπασμωδικές, καθώς κινούνταν στα πλαίσια του εντυπωσιασμού ή και του αιφνιδιασμού της αντίπαλης μερίδας, χωρίς ιδιαίτερη αξιολόγηση κι εκτίμηση των

"υπέρ" και των "κατά" τους. Αποδείξεις για την απερισκεψία η οποία διέκρινε τις περισσότερες από τις κινήσεις της Κεντρικής εξουσίας πάνω σε τέτοιου είδους ζητήματα, παρέχουν πρώτον το γεγονός της κατάργησης του "Διδασκαλείου" στα 1864, που βεβιασμένα κρίθηκε ακατάλληλο, και δεύτερον ο παράλληλος πολλαπλασιασμός των σχολείων, άρα και των διδασκόντων, με αδιάψευστες, να μεν την ποσοτική πρόοδο, αλλά και τη συνεχή υποβάθμιση των σπουδών. Το ότι ανεστάλλει η λειτουργία ενός Ιδρύματος -επαναλειτούργησε στα 1878- ειδικά δημιουργημένου για την εκπαίδευση των δημοδιδασκάλων, χωρίς την αντικατάστασή του με κάποιο άλλο, ανάλογης αποστολής και αρμοδιότητας, δείχνει συγχρόνως και την αντιφατικότητα του συστήματος, που από τη μια προβάλλει ως επιτακτική την απαίτηση εκσυγχρονισμού και εξειδίκευσης, και από την άλλη την καταστρατηγεί στην πράξη.

Η συσσώρευση των προβλημάτων στην παιδεία μα και το κλίμα αβεβαιότητας που επικρατούσε στα εσωτερικά της χώρας, όντας επηρεασμένο κι από τις ραγδαίες μεταβολές στο Διεθνή ορίζοντα, επέβαλλαν μέσα στη δεκαετία του 1870, την επανεξέταση του εκπαιδευτικού ζητήματος και την ανεύρεση αποτελεσματικότερων λύσεων, ρεαλιστικού περιεχομένου. Έτσι, ανεξάρτητα από τη δυνατότητα πρακτικής εφαρμογής των προτάσεων τα οποία διατυπώθηκαν, διαφαίνονται σταδιακά οι προθέσεις των ενδιαφερομένων μερών να αντιμετωπίσουν με ριζικότερες ρυθμίσεις, θέματα που αναφέρονται στην εκπαιδευτική διαδικασία καθώς και στον αναπροσδιορισμό του ρόλου της, σύμφωνα με τις αναγκαιότητες που πρόβαλλαν στον ευρύτερο Εθνικό-εκπολιτιστικό τομέα. Η πεποίθηση εξ άλλου ότι κάθε πρωτοβουλία, που αφορούσε την παιδευτική αποστολή της πολιτείας, έπρεπε να υπερβαίνει τα στενά όρια του Ελληνικού Κράτους, για να συμπεριλάβει και τις υπόδουλες περιοχές της επικράτειας, κάτω από την πίεση των γεγονότων και των συγκυριών, αποκτούσε πρωταρχική σημασία με διαστάσεις υπερ-κομματικές.

"Η κυρίως αποστολή του Ελληνισμού. ην το Ελληνικό κράτος εκπροσωπεί δεν είναι κατακτητική, αλλά κυρίως εκπολιτιστική." σημείωνε αρθογράφος του "Νεολόγου Αθηνών" σε φύλλο της 1ης Φεβρουαρίου 1876, τονίζοντας ότι: "Η μέλλουσα ισχύς του έγκειται εν τω εκπολιτισμώ εαυτού και της Τουρκικής φυλής συνάμα, ήτις εκπολιτιζομένη θέλει καταστή ο ισχυρότερος, καταλυλότερος και πιστότερος σύμμαχος του..."

Για να επιτευχθούν ωστόσο οι στόχοι που έθετε η εν λόγω προοπτική, η οποία και συνέδεε εμμέσως ως ένα βαθμό τον παράγοντα παιδεία με εκείνον της επίσημης ή και της ανεπίσημης "προπαγάνδας", δεν αρκούσε η απλή διατύπωσή της ως πολιτική πρόταση, αλλά απαιτείτο η ανέβρεση των συνισταμένων εκείνων που συνέτειναν στην υλοποίησή της, με αφετηρία την κατανόηση και παράκαμψη των δυσκολιών κατά βαθμίδα, μέσω συγκεκριμένων παιδαγωγικών ρυθμίσεων.

Τον Οκτώβριο του 1876, ο Ι. Αργυριάδης σε έκθεσή του προς το Υπουργείο Παιδείας, που δημοσιεύτηκε στο "Ρήγα" έξι μήνες αργότερα (1-3-1877), επισήμαινε χαρακτηριστικά:

"Η των σχολείων, των τε Ελληνικών και των Γυμνασίων, κυριωτέρα και καταφανεστέρα έλλειψη είναι ότι δεν κατενοήθει εισέτι ο γενικός σκοπός, εις όν τα σχολεία τείνουσι. Δεν κατενοήθει άρα το των διδασκομένων εν αυτοίς μαθημάτων πρόγραμμα".

Ανάλογα συμπεράσματα προέκυψαν κατά καιρούς ύστερα από τις εκτιμήσεις παιδαγωγών, όπως του Σπύρου Μωραϊτίτη και του Π.Α. Οικονόμου, καθώς και από τις έρευνες των μελών διαφόρων Συλλόγων, σαν εκείνου που συστήθηκε με σκοπό την

"Διάδωσιν των Ελληνικών",¹⁰ ενώ οι νόμοι ΧΘ' (1878) και ΩΝΘ' (1880), παρά την δυσκολία εφαρμογής ορισμένων άρθρων τους, υποδηλώναν μια στροφή ανανέωσης, που αναφερόταν ιδιαίτερα στη "φιλοσοφία" του συστήματος και στις προϋποθέσεις διάρθρωσής του, σύμφωνα με τα αντίστοιχα Ευρωπαϊκά.

Αν και οι πρώτες σημαντικές τομές στο χώρο της παιδείας σημειώθηκαν πολύ αργότερα (γύρω στα 1913), η αποτελεσματικότητα της στροφής αυτής διαγράφεται αρκετά ευανάγνωστα κατά την Τρικοδική περίοδο, υπό την πίεση βέβαια και των αναπτυξιακών ρυθμών της δεκαετίας 1880-1890. Μέσα στα πλαίσια της ανορθωτικής πολιτικής που ασκούσαν οι Κυβερνήσεις Τρικούπη, τα εκπαιδευτικά προγράμματα απέβλεπαν βασικά στο να αναβαθμιστεί ο ρόλος της παιδείας, με την ποιοτική τροποποίηση της παρεχόμενης γνώσης και τη σύνδεσή της με την παραγωγή και τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού. Έτσι τα κυριότερα μέτρα που πάρθηκαν προς αυτή την κατεύθυνση, αφορούσαν τη σύσταση επιτροπών από επιθεωρητές με σκοπό την εκτίμηση της κατάστασης, ιδιαίτερα των σχολείων της επαρχίας αλλά και την εκπόνηση σχετικών εκθέσεων, όπου εμπεριέχοντο και προτάσεις για την αναβάθμισή τους, την ίδρυση τριών νέων Σχολών για τη μετεκπαίδευση των δασκάλων, τη χορήγηση υποτροφιών εξωτερικού για όσους ενδιαφέρονταν να ενημερωθούν πάνω σε σύγχρονες παιδαγωγικές μεθόδους, την ίδρυση της Σχολής Γυμναστικής και του Βαρβακείου Δυκείου, τη διεύρυνση του εκπαιδευτικού δικτύου όσον αφορά τις επαγγελματικές Σχολές (ναυτικές και γεωργικές), την αναβάθμιση του Πολυτεχνείου και τη δημιουργία νέων τμημάτων, όπως των τηλεγραφοειδών, των πολιτικών μηχανικών, των μηχανουργών κ.λπ., την ενίσχυση του θεσμού των εξετάσεων από βαθμίδα σε βαθμίδα και την αντικατάσταση του διορισμού των καθηγητών με την εκλογή. Δεν πρέπει επίσης να παραγνωριστεί εδώ και η σημασία των προτάσεων για τον εκσυγχρονισμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων (Ιούνιος 1884),¹¹ με την εισαγωγή της διδασκαλίας της Νέας Ελληνικής γλώσσας από κείμενα διανοητών του Ελληνικού Διαφωτισμού και λογοτεχνών της πρώτης μεταεπαναστατικής γενιάς.

Το τελευταίο αυτό μέτρο, οι βασικές αρχές του οποίου διεβρύνθηκαν με τις προσπάθειες τροποποίησης της διδακταίας ύλης, βάση νομοσχεδίου που προέβλεπε τη βελτίωση των σχολικών βιβλίων μέσω προκήρυξης σχετικού διαγωνισμού, αναδεικνύει τόσο τις απώτερες επιδιώξεις των αρμοδίων φορέων για ένα εκπαιδευτικό σύστημα προσαρμοσμένο στις σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες, όσο και το περιεχόμενο των κυρίαρχων αντιλήψεων, που σταδιακά ξέφευγε από τα παλιά, ακαδημαϊκά πρότυπα, για να αναζητήσει ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις. Παρόμοιας, αναμορφωτικής υφής, μπορούν να θεωρηθούν και οι ρυθμίσεις που προτάθηκαν και υλοποιήθηκαν επί Κυβερνήσεως Δεληγιάννη με την καθιέρωση της "μονιμότητας" των εκπαιδευτικών, με την κατάργηση των διδάκτρων στο Δημοτικό Σχολείο, με την ίδρυση νηπιαγωγείων και την άρση των περιορισμών στη χρήση βιβλίων για το Δημοτικό, αξίζει δε να σημειωθεί ότι με το Νόμος ΒΤΜΘ' (1895), για τη λειτουργία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, έχουμε την πρώτη ουσιαστική αναθεώρηση του αντιστοίχου νόμου των Βαυαρών (1834) στο σύνολό του, μετά από 61 χρόνια.

Με το γύρισμα του αιώνα και ενώ η αποτυχία της έκβασης των επιχειρήσεων του 1896-1897 δεν άφηνε πλέον περιθώρια εφησυχασμού, το εκπαιδευτικό ζήτημα πρόβαλε εντονότερο, καθώς παρέπεμπε σε ταξικές και γενικότερα σε κοινωνικές αντιπαραθέσεις, που νομοτελειακά οξύνονταν, εφ' όσον συνδέονταν έμμεσα με το λυκόφως μιας μακροβιώστης Εθνικής "ουτοπίας". Οι ανακατατάξεις που επέφεραν η "Πολιτική ανόρθωσης" (1910-1915) του Ελευθερίου Βενιζέλου, ο Μακεδονικός Αγώνας, οι Βαλκανικοί Πόλεμοι μα και οι ιδεολογικές ζυμώσεις οι οποίες

επακολούθησαν, είχαν τις αντανακλάσεις τους τόσο στο χώρο της Παιδείας όσο και στον ευρύτερο πνευματικό, μιά και δημιουργούσαν νέες προϋποθέσεις, πρότυπα και αξίες. Αυτές, είτε αντιστρατεύονταν ολοκληρωτικά τις προκατόχους τους, όπως ο ρεαλισμός τον κλασικισμό και την αρχαιολατρία, είτε αξιοποιούσαν τα δεδομένα τους για να τα επαναπροβάλλουν βάση διαφορετικών ή και πρωτόγνωρων για την εποχή, εκφραστικών όρων, όπως ο νατουραλισμός, ο παρνασισμός και ο συμβολισμός το ρομαντισμό και τον ακαδημαϊκό ιδεαλισμό, απέκτησαν μια ουσιαστική, παρεμβατική ισχύ με πολύμορφες προεκτάσεις στην κοινωνική και πολιτιστική δομή της χώρας.

Για να συλλάβουμε τον παλμό και το χαρακτήρα των μεταλλαγών που παρουσιάζει η πνευματική φυσιογνωμία της Ελλάδας στα τέλη του 19ου αιώνα, θα επιχειρήσουμε μια ανάλογη με εκείνη των εκπαιδευτικών ζητημάτων, αναδρομή, εφ' όσον οι δυναμικές ενός ρεύματος ή ενός κινήματος και της γενιάς που το εκπροσωπεί, απορρέουν αναπόφευκτα από όσα προηγήθηκαν, έστω κι αν το περιεχόμενο των παλιών εικόνων, των ιδεών και των ειδώλων τους παρουσιάζεται αρκετά διαφοροποιημένο ως προς τους στόχους και τις προοπτικές του, σε σχέση με όσα έπονται και το αμφισβητούν. Μια πρώτη προσέγγιση του θέματος θα μπορούσε να τοποθετήσει την απαρχή των νέων αναγγελιών στα τέλη της δεκαετίας του 1870, με αντιπρωπευτικότερες αφετηρίες της, αφ' ενός τη στροφή της Ελληνικής παιζογραφίας προς το νατουραλισμό και τη ρεαλιστική περιγραφή των ηρώων της, (παρ' ότι το ιστορικό μυθιστόρημα διατηρούσε ακόμη τη θέση του στις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού), κι αφ' ετέρου την αναζωπύρωση της γλωσσικής διαμάχης, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζεται και η σημασία της ανάπτυξης και εξέλιξης της λαογραφίας, όχι μόνο ως επιστημονικός τομέας.¹² αλλά και ως φορέας (λαογραφισμός) αφύπνισης της Εθνικής συνείδησης, με δυνατότητες ανάλογες του ιστορισμού.

Με βάση τα παραπάνω, το πλαίσιο της διαφοροποίησης στο χώρο της λογοτεχνίας ορίζουν οι μεταβολές στο περιεχόμενο (πλοκή), στη γλώσσα και το ύφος, μεταβολές που όμως είχαν σημειωθεί, αν και σε προκαταρκτικό, πειραματικό στάδιο, ήδη από τα μέσα του αιώνα. Πράγματι πολύ πριν από την έκδοση του "Δούκης Λάρας" (1879) του Δ. Βικελά (1835-1908), η γραφή του οποίου πριμοδοτεί τις τάσεις απομυθοποίησης και κριτικής απέναντι στις παλιές αξίες, με χαμηλούς, ρεαλιστικούς τόνους, είχαν προηγηθεί η μαρτυρία του Παύλου Καλλιγιά (1814-1896) στο "Θάνο Βλέκα" (1855), όπου σχολιάζονται με ηθογραφική αμεσότητα, τα αδιέξοδα της Οθωνικής περιόδου, και εκείνη του Αλεξάνδρου Ραγκαβή στα 1850, με το "Συμβολαιογράφο" και τον "Αυθέντη του Μορέως".

Παρ' ότι οι Καλλιγιάς και Ραγκαβής -ιδιαίτερα ο δεύτερος- εκπροσωπούσαν μια γενιά λογίων λογοτεχνών, γαλουχημένων με το πάθος της "προγονολατρίας", στην προκειμένη περίπτωση φαίνεται πως αποχωρίζονται κάτι από τη μεγαλοστομία του ύφους τους και προσπαθούν, ο πρώτος να αγγίξει σύγχρονα προβλήματα, όπως το μηχανισμό της ληστείας, κι ο δεύτερος να διερευνήσει σε μια στιγμή εθνικά κρίσιμη, τα κοινωνικά πλαίσια περιόδων του παρελθόντος και μάλιστα του Βυζαντινού ("Αυθέντη του Μορέως").

Ακόμη πιο πειστικό είναι το παράδειγμα της "Πάπισσας Ιωάννας" του Εμμανουήλ Δ. Ροΐδη (1863-1904) -γραμμένο στα 1866-, με χαρακτήρα που αντιτίθεται στο ρητορικό στόμφο, έτσι ώστε να προκαλεί ερεθίσματα εντελώς διαφορετικά, από αυτά της αισθηματολογία της εποχής.

Παρόμοιες με τις παραπάνω τάσεις, αναπτύχθηκαν την ίδια περίοδο και στο χώρο

της ποίησης, μόνο που εδώ δύσκολα μπορεί να παρακαμφθεί εντελώς η πορεία που χάραξαν την πρώτη πεντηκονταετία του 19ου αιώνα, οι εκπρόσωποι του "Αθηναϊκού Ρομαντισμού", με κυρίαρχο το λόγιο, φαναριώτικο στοιχείο. Η ποίηση άλλωστε αποδεικνύεται από τη φύση της, πίο ευάλωτη σε τέτοιου είδους στοιχεία, εφ' όσον το επικό, το λυρικό και το δραματικό τις περισσότερες φορές συνδέονται, κάτω από την επίδραση κοινών ερεθισμάτων. Έτσι δεν είναι τυχαία η αδυναμία διαφοροποίησης των νεωτέρων ποιητών, όπως του Σ.Ν. Βασιλειάδη (1845-1874) και του Δ. Παπαρηγόπουλου (1843-1873) -για να αναφέρουμε τους πίο αντιπροσωπευτικούς-, από τους παλαιότερους Ραγκαβίδες και Σούτσους, ως προς το καθαρά ποιητικό, υφολογικό ιδίωμα.

Αναπτυσσόμενη σε ένα αστικό περιβάλλον που προσπαθεί μέσα στις αντιφατικότητες των καιρών, να μορφοποιηθεί, και καθώς η χρονική απόσταση από την περίοδο του Αγώνα μεγαλώνει, η επική δραματουργία με τους βυρωνικούς, μεγαλόσχημους τόνους αλλά και τις συχνές παραπομπές στο "αρχαίο ιδανικό", παραχωρεί απλώς τη θέση της σε ένα είδος φιλοσοφικού λυρισμού, με τάσεις άλλοτε σαρκαστικές κι άλλοτε απέραντα μηδενιστικές και πεισιθανάτιες.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1860, ο Δ. Παπαρηγόπουλος σημειώνει στον "Στόνους" αναφερόμενος στον αιώνα του ("Ο δέκατος ένατος αιώνας"):

*"Σχίσε τον χάρτην, σκόρπισε χαμαί και την μελάνην
και θραύσε το κονδύλιον, δεν χρησιμεύουν πλέον.
Αν ζώσι τα μειράκια είς σκότος και είς πλάνην,
τι άγνωστον διέμεινε και τι θα είπω νέον;*

*Προβαίνει ο πολιτισμός, προβαίνει αιωνίος,
του Ιουδαίου όμοιος του περιπλανωμένου,
αλλ' εις τα ίχνη εαυτού προσκρούει αιφνιδίως
κι επαναρχίζει την οδόν θνητού καταραμένου.*

*Ω γέρον κόσμε, την αυγήν του βίου ενθυμείσαι;
Αλλ' εβλασφήμει ο Ιώβ και τότε πικρώς κλαίων,
υπήρξεν άραγε χρυσούς αίων: Τον χάρτην σχίσε
και θραύσε το κονδύλιον, δεν χρησιμεύουν πλέον".¹³*

Στο ίδιο κλίμα απαισιοδοξίας κινείται και η γραφή του Σ.Ν. Βασιλειάδη, που δείχνει να παραιτείται από τα κοινά, μιά και εκτιμά πως η καθημερινότητα γίνεται όλο και περισσότερο μονότονη, με την παντελή απουσία του "μεγάλου αισθήματος" και των οραμάτων:

*"Την γήν όπου το πρώτον τον ήλιον προσείδες,
την γήν αυτήν παιδίον εάν ποτέ αφήσης,
χρυσάι ας σε πλανώσι περί αυτής ελπίδες
πλην μη να επανιδής αυτήν ποτέ ζητήσης,
την χαρωπήν πατρίδα, ήτις εν σοι εγράφη
επάγωσαν οι χρόνοι κι εσκέπασαν οι τάφοι".¹⁴*

Το ότι οι ποιητές της δεύτερης μεταεπαναστατικής γενιάς εγκατέλειπαν σταδιακά τους υψηλούς πατριωτικούς τόνους, για να αναζητήσουν τη ρίμα εκείνη που εγγυόταν τον πικρό έστω, σαρκασμό απέναντι στα αδιέξοδα μιας κοινωνίας πεζής, στραμμένης προς το εφήμερο, αποτελεί τη μιά εκδοχή για τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος, τουλάχιστον ως προς το ύφος και τις διακυμάνσεις του. Μια άλλη

εκδοχή αφορά την κριτική της ως τότε παραδεκτής, ποιητικής παραγωγής, ιδιαίτερα του "Αθηναϊκού Ρομαντισμού" και των παραφυάδων του -του Βυρωνισμού, της αισθηματολογίας αλλά και του πεσιμισμού-, κριτική που έβρισκε διεξόδους στο θεατρικό έργο και τη σάτιρα. Οι τραγωδίες σε επιτηδευμένο, κλασικιστικό ύφος, σαν τις: "Μαρία Δοξαπατρή" (1858) και "Μερόπη" του Δ.Ν. Βερναδάκη, κυρίως όμως οι κωμωδίες, όπως "Η κόρη του Παντοπώλου" του Άγγελου Βλάχου (1838-1920) και οι σάτιρες των Επτανήσιων, Ανδρέα Λασκαράτου (1811-1901) και Παναγιώτη Πανά (1832-1896), έρχονται να εμφυσήσουν νέα πνοή στο λογοτεχνικό ρεπερτόριο, αξίζει δε να σημειωθεί πως με τη βράβευση της κωμωδίας του Άγγελου Βλάχου "Ο λοχαγός της Εθνοφυλακής" στο Βουτυναίο Διαγωνισμό του 1865, αρχίζουν πλέον να ενθαρρύνονται και οι ρεαλιστικές τάσεις, προκειμένου να δώσουν μέσω της θεατρικής επικαιρότητας, τη δυνατότητα να κυριαρχήσουν αυτές βαθμιαία και στα άλλα είδη του γραπτού λόγου. Όσον αφορά τώρα το γλωσσικό ζήτημα, η "ανακωχή" της πρώτης πεντακονταετίας, η οποία προήλθε αφ' ενός από τις επιταγές του Αγώνα¹⁵ και αφ' ετέρου από τη σχεδόν ανεμπόδιστη επικράτηση του "λογοιοτατισμού", φαίνεται πως αδυνατούσε με τον καιρό να συνεχιστεί υπό τους παλιούς όρους, καθώς το γλωσσικό όραμα που επικαλέστηκαν οι οπαδοί του, συνθλιβόταν υπό το βάρος κάθε είδους γλωσσικών καταχρήσεων από μέρους τους.

"Δυσχερότατον θέλει αποβή εις τους μεταγενεστέρους φιλολόγους να ορίσωσι την γραπτήν γλώσσαν της εποχής μας"¹⁶ επισήμαινε στα 1866 ο Γ.Γ. Τυπάλδος, προβλέποντας τις επιπτώσεις του γλωσσικού αδιεξόδου. Έτσι, πριν ξεσπάσει η καινούρια διαμάχη στα τέλη της δεκαετίας του 1870, το γλωσσικό πρόβλημα επαναπροβάλετο με αφορμή την ανεπάρκεια, όχι τόσο της δημόδους γλώσσας και των ποικίλων διαλέκτων της στην καθημερινή επικοινωνία και έκφραση, όσο εκείνης της λόγιας και των ιδιωμάτων της (αρχαϊσμοί, εξελληνισμοί ή και νεολογισμοί), στην κατάρτιση ενός νέου γλωσσικού οργάνου. Το ότι η καθαρεύουσα -μια αποκλειστικά τεχνητή "γραφόμενη" γλώσσα-, αποτέλεσε για μισό και πλέον αιώνα το κύριο όργανο κάλυψης των γραφειοκρατικών κι άλλων αναγκών του Κράτους, δεν σήμαινε ανγκαστικά πως, χάριν της εν λόγω δικαιοδοσίας της, απέκτησε και συμπεριφορά βιώσιμης καθομιλουμένης, από τη στιγμή μάλιστα που αποδεικνυόταν αρκετά ευάλωτη κατά τη χρήση της, ακόμη και σε περιοχές, όπως για παράδειγμα της ποίησης, που κατά γενική ομολογία των υπερασπιστών της, υπήρξε το προπύργιο της "Νέας Σχολής γραφομένου λόγου":

"Και έχει μεν η δημόδης γλώσσα, ως πάσα δημόδης γλώσσα, την χάριν της. Αλλά παρ' ημίν πρόκειται, και ήρχισε, και ευοδούμενος προχωρεί, σπουδαίως ως προς την γλώσσαν αγών, η μετά της ανορθώσεως της κοινής εθνικότητος ανόρθωσις της επ' αιώνων βαρβαρότητος κατάργησης κοινής ημίν γλώσσης, και ως προς τούτο πρέπει αι δυνάμεις ημίν ουχί να κατακερματίζονται εις διαλέκτων κοινάς αναπτύξεις, αλλά να συμπικνώνται εις της Πανελληνίου γλώσσης την αξιοπρεπή διάπλασιν".¹⁷

Οι αποφάνσεις του Α. Ρ. Ραγκαβή, εισηγητή του Ράλλειου διαγωνισμού στα 1853, με αφορμή τη συμμετοχή του Γ. Τερτσέτη και το γραμμένο στη δημοτική ποίημά του, "Κορίννα και Πίνδαρος", φανερώνει σε πια στοιχεία στηριζόταν η επιχειρηματολογία ενός από τους πίο ένθερμους οπαδούς του αρχαϊσμού, που ωστόσο παραδεχόταν:

"Ουδεμία δε τις περιστάσις δύναται τοσούτον ν' αναχαιτίση αυτήν, ως αν τις μέγας ποιητής, γράψας εν τη δημόδη ή εν ητινδήποτε διαλέκτω, διότι η λύρα αυτού θέλει αμέσως δώσει ροπήν εις την πλάστιγγα... Τόσον δ' ευχεστέρα είναι η κρίσις της δημόδους γλώσσας παρά η της καθαράς..."¹⁸

Μερικά χρόνια αργότερα και συγκεκριμένα στα 1862, ο Επτανήσιος Ιωάννης

Βουτσινάς θα άρει τη γλωσσική απαγόρευση του Ράλλη, αναγνωρίζοντας το δικαίωμα και στους "δημοτικιστές" συγγραφείς να μετέχουν επί ίσοις όροις στους επίσημους Διαγωνισμούς.

Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το γεγονός ως μεμονωμένη πρωτοβουλία ενός ανθρώπου που απλώς βρέθηκε στο "αντίπαλο" στρατόπεδο, ή και ενός Επτανήσιου, γαλουχημένου από τη Σολωμική παράδοση, όμως η μετάβαση από τους Ράλλειους στους Βουτσινάιους διαγωνισμούς δεν πραγματοποιήθηκε χωρίς αναγκαστικές παραχωρήσεις. Έξω από τα πλαίσια τέτοιων εκδηλώσεων, όλο και ωρίμαζε η άποψη για της δυνατότητες της δημοτικής, οι εκφραστές της οποίας μιλούσαν άμεσα στη συνείδηση των ευρύτερων λαϊκών στρωμάτων. Αν και οι αντιδράσεις για την "κατακρεούργηση" της γλώσσας ήταν μάλλον σπασμωδικές, χωρίς συγκεκριμένο περιεχόμενο, ικανό να ανατρέψει μια κατάσταση εκ των άνωθεν παγιωμένη, οι οποιεσδήποτε διαπιστώσεις από μέρους της κριτικής που ασκείτο από τις δυο μερίδες, αποκτούσαν πρωταρχική σημασία μέσα στην τεταμένη ατμόσφαιρα της εποχής. Οι εσωτερικές κι εξωτερικές ανακατατάξεις και η αδυναμία της λόγιας γλώσσας να ανταποκριθεί στις ανάγκες του εκπολιτισμού αλλά και στις επιταγές μιας κοινωνίας που αναζητούσε την ταυτότητά της με το να απομυθοποιεί τις αφηρημένες αξίες του παρελθόντος, μεγάλωναν το γλωσσικό χάσμα, το οποίο και γινόταν οξύτερο στη σύνδεσή του με ανάλογου είδους προβλήματα που προέκυπταν κατά τομείς.

Στο χώρο της λογοτεχνίας και ιδιαίτερα της ποίησης, η δεύτερη μεταεπαναστατική γενιά, παρ'ότι δεν διαφοροποιήθηκε ως προς τις γλωσσικές προτιμήσεις της, από την πρώτη, δεν μπόρεσε να δώσει ουσιαστικά το στίγμα της, εφ'όσον οι πιο αντιπροσωπευτικοί εκπρόσωποί της, ή πέθαναν νέοι (Δ. Παπαρηγόπουλος, Βασιλιάδης), ή δεν κατόρθωσαν τελικά να επιβληθούν της αίγλης των προκατόχων τους, καθώς κατέφευγαν σε αρχαϊστικές μιμήσεις με παρωχημένο θεματικό περιεχόμενο (επικό ή δραματικό). Υπό την πίεση της διαπίστωσης ή και της συνειδητοποίησης του αδιεξόδου, η στροφή προς το λυρισμό γινόταν σιγά-σιγά επιτακτικότερη και η πιο πρόσφορη γλώσσα για να την εκφράσει ήταν αναντίρρητα εκείνη που αναφερόταν με πηγαιότητα στις διακυμάνσεις του αισθήματος, στη ζωή και τους καθημερινούς πόθους. Αυτή τη στροφή κλίθηκε να αντιπροσωπεύσει η γενιά του 1880, που διέλυσε τα γλωσσικά νεφελώματα και έσβησε με την παρουσία της, το αντιφέγγισμα των παλιών ειδώλων.

Πριν προχωρήσουμε σε περαιτέρω αξιολόγηση των στοιχείων που χαρακτηρίζουν το έργο των κυριότερων εκπροσώπων της, αξίζει να σταθούμε για λίγο στο κλίμα μέσα στο οποίο αυτοί έδρασαν, καθώς και στους παράγοντες που άμεσα ή έμμεσα τους επηρέασαν, με το να τους ωθήσουν σταδιακά σε κάποιες ποιοτικές προσπάθειες αλλοίωσης ή και ανοιχτής αμφισβήτησης της ως τότε παραδεκτής, λογοτεχνικής παραγωγής.

Είναι φανερό πως η αλλαγή πραγματοποιήθηκε σε μια εποχή καινούριων προσανατολισμών και δυνατοτήτων, σε μια εποχή πλούσια σε γεγονότα, τόσο στο εσωτερικό της χώρας όσο και στη διεθνή σκηνή, όπως και σε μιά περίοδο που εγγυόταν άλλες μορφές ισορροπίας στον κοινωνικό σχηματισμό, με άξονες την καλύτερευση των όρων ζωής, την αναβάθμιση και τον εκσυγχρονισμό. Την ώρα λοιπόν που η εξέλιξη κυριαρχούσε σε όλα τα επίπεδα και οι επιταγές για περαιτέρω μεταρρυθμίσεις έρχονταν να μεταβάλλουν το περιεχόμενο της καθημερινής πρακτικής, η Ελληνική λογοτεχνία έδειχνε να αναπροσαρμόζει τους στόχους της, ανταποκρινόμενη κατά κάποιον τρόπο στις εκλύσεις των καιρών.

Η πρώτη τομή πραγματοποιήθηκε με την έκδοση των "Στίχων" του Νίκου Καμπά

(1857-1932) στα 1880, για να επισφραγιστεί με τις "Αθίδες αύραι" του Γεωργίου Βιζυηνού (1849-1896), τρία χρόνια αργότερα (1883). Ακολούθησαν τα "Ειδύλλια" του Γεωργίου Δροσίνη (1859-1951) στα 1884 και τα "Τραγούδια της Πατρίδος μου" του Κωστή Παλαμά (1859-1943) στα 1886, που μαζί με τα "Ταξίδια" του Γιάννη Ψυχάρη το 1888, σηματοδότησαν την απαρχή του τέλους των γλωσσικών αναμετρήσεων και προϋπέθεσαν την αρμονία των γλωσσικών εκφράσεων με το περιεχόμενο και το στιχουργικό ύφος.

Το ότι για τη γενιά του 1880, ο δημοτικισμός και τα εθνολαογραφικά ενδιαφέροντα συνόψιζαν την κεντρική ιδεολογία της, αποτελεί τον ένα από τους όρους της αλλαγής που σημειώθηκε και που αρχικά προβλήθηκε, βέβαια με κάποιες επιφυλάξεις, ενταγμένος στα πλαίσια μιάς ευρύτερης προσδοκίας:

"Τάχα θα περάση πολύς καιρός ακόμα, αιώνες τάχα χρειάζονται, για να φωτίση της γλωσσικής ιδέας το φώς κάθε νου, κι εκείνους που σφιχτά σκαρφαλωμένοι κρατιούνται από τους σκεβρωμένους τοίχους των περασμένων, και κινδυνεύουν κάτω από αυτούς ν' απομείνουν πλακωμένοι, και πάντα τελευταίοι φωτίζονται(...) Κι όμως βλέπω κάτι, βλέπω μέσα σε ένα θαμποφέξιμο, που μας μηνάει το ξημέρωμα, βλέπω μέσα στο χειμώνα ολάνθιστες τις μυγδαλιές της Ιδέας."¹⁹

Ο δεύτερος όρος αφορά το είδος της ποίησης και το περιεχόμενό της (λυρικό ή σατιρικό), καθώς διαπιστώνεται η διαμόρφωση μιας ξεχωριστής Σχολής, με δικά της εκφραστικά γνωρίσματα και παλμό. Κοντολογίς, έχουμε να κάνουμε με μια σημαντική αλλαγή σκηνηκού και ρεπερτορίου. Αυτή αναφέρεται περισσότερο στα απτά, καθημερινά θέματα, στην εμπειρία και το συγκεκριμένο και αποβλέπει στο ξεπέρασμα, όχι τόσο της εγωκεντρικής, εσωτερικής γραφής, όσο της "ανύποπτα" απολογητικής και πεισιθανάτιας φύσης της, που με αξιωμαία της μια απαισιόδοξη θεώρηση είχε συμβάλλει στην ίδια της την αποτρόπαια μεθυστική δύνη, χωρίς περιθώρια διάσωσης και επιστροφής στο παρόν. Τούτο το παρόν ή καλύτερα το εφήμερο, ιδωμένο από τη χαρμόσυνη πλευρά του, επικαλέστηκαν με τους στίχους τους οι εκπρόσωποι της γενιάς του 1880, για να επιδιώξουν συνειδητά μιά αμεσώτερη επαφή με τα πράγματα, τη βεβαιότητα και την πολλαπλότητά τους.

Μπορούμε ωστόσο παρ' όλα αυτά να μιλάμε για το τέλος της ρομαντικής εποχής; Ή μήπως σε αυτήν την καμπή, τα τοπία της απέκτησαν μια πιο φωτεινή, αισιόδοξη όψη;

Κατά τη γνώμη μας πρόκειται για τη δεύτερη εκδοχή. Για μιά εκδοχή που στηρίζει την επιχειρηματολογία της στην αξιοποίηση κι επαναδιατύπωση του παλιού πάθους με νέο ύφος και τόνους γεμάτους μουσικότητα, πλημμυρισμένους από τις φωνές του "σήμερα", τις μικρές ή τις μεγάλες χαρές του. Ανεμελιά λοιπόν και λιγότερες αυταπάτες, παρνασισμός, ρεαλισμός, νατουραλισμός και σάτιρα, για έναν κόσμο που συνεχώς αλλάζει τα πλάνα του, στο "ίδιο" έστω της επανάληψής του. Ήδη από το 1873, ο Δημήτρης Καμπούρογλου (1852-1942) στη συλλογή του: "Φωνή της καρδιάς μου", η οποία μάλιστα βραβεύτηκε στο Βουτσινάιο διαγωνισμό του ίδιου χρόνου, είχε σκιαγραφήσει με ευθυμες αποχρώσεις και σημασίες, το επικούρειο μειδίαμα των συνοδηπόρων του. Αξίζει δε να σημειωθεί πως εδώ, (όπως και στο "Παλαιά αμαρτία" του 1882), δεν αναβιώνει απλώς η ατμόσφαιρα των Φαναριώτικων σαλονιών, ούτε οι "αποκλειστικές" δυνατότητες κάποιων "προνομιούχων" της ζωής, να γεύονται με βουλιμία τους "απαγορευμένους" καρπούς της. Απεναντίας η ευζωία και ο αισθησιασμός απέναντι στο εφήμερο, αποτελεί, ή οφείλει να αποτελεί, πραγματικότητα για τον καθένα.²⁰

Μια πρώτη προσέγγιση της θεματογραφίας προς την οποία στρέφεται η γενιά του

1880, προσφέρεται ασφαλώς για γόνιμα συμπεράσματα όσον αφορά τους στόχους και τους προσανατολισμούς της. Έτσι ενώ οι παλιές αξίες, όπως η Μεγάλη Ιδέα και η Εθνική Ολοκλήρωση, δεν είχαν ουσιαστικά παραμεληθεί, ο τρόπος με τον οποίο αυτές προβάλλονταν παρουσιάζεται αρκετά διαφοροποιημένος, εφ' όσον προτείνει μια αμεσώτερη επαφή με την πρακτική, εφικτή πλευρά τους, μέσω κάποιων, καθαρά εμπειρικών, δεδομένων και αρχών. Η έννοια της πατρίδας για παράδειγμα, που ήταν διατυπωμένη ως ευρύτερος ιδεολογικός όρος και όραμα στο παρελθόν, παρουσιάζει στην προκειμένη περίπτωση κάποιες ουσιαστικές αλλοιώσεις ως προς την σημασία της, καθώς κατανοείται ως φυσικός χώρος, ως πεδίο δηλαδή δράσης του ανθρώπου και της καθημερινής του συμπεριφοράς.

Ενδεικτικοί είναι οι στίχοι του Κωστή Παλαμά στα "Τραγούδια της πατρίδος μου", γραμμένοι το Μάρτιο του 1883:

"Οι στίχοι στην πατρίδα μου είναι καθάριο μέλι,
απ' της καρδιάς βυζαίνονται το άνθος μυστικά,
μέσα στο νου φυλάγονται, σα μέσα σε κυψέλη,
κι είναι στολίδια της χαράς, της λύπης γιατρικά.
Οι στίχοι στην πατρίδα μου είναι καθάριο μέλι.

'Όταν γλεντούμ' ακούραστα του γάμου τις ημέρες
κι νύφη σέρνη το χορό μπροστά καμαρωτή,
με στίχους την παινεύουνε παρθένες, συμπεθέρες
και ζωντανεύ' η όρεξη και ο χορός κρατεί
όσο γλεντούμ' ακούραστα του γάμου τις ημέρες.

Οι στίχοι, όταν οι πληγές του χάρου μας λαβώνουν,
σε μιρολόγι' ακούγονται κατάμαυρα, βαριά,
μαζί ξεσκίζουν την καρδιά και τήνε βαλσαμώνουν
και φέρνουν με τα δάκρυα και την παρηγοριά
οι στίχοι, όταν οι πληγές του χάρου μας λαβώνουν.

.....
Σας αγαπώ κι έχω από σας μια δόξα να ζητήσω,
ώ στίχοι, που αηδονόλαλοι φωλιάζετ' εδώ πέρα.
Ελάτε να με μάθετε να σας βαστώ το ίσο
επάνω στα δροσόχορτα με μια καλή φλογέρα!
Σας αγαπώ κι έχω από σας μια δόξα να ζητήσω!"²¹

Ανάλογη σημασία απέκτησαν όμως και οι έννοιες που σχετίζονταν με τη φύση, τον έρωτα, το θάνατο και τη ζωή, οι οποίες μάλιστα θα συμπληρώνουν εδώ η μια την άλλη, σε ένα πολύχρωμο παζλ εικόνων ξεκάθαρων, που δημιουργήθηκαν σύμφωνα με τις εκφραστικές αξίες του νατουραλισμού αλλά και τις απαιτήσεις μιάς ρεαλιστικότερης οπτικής και δεοντολογίας.

Στην προκειμένη περίπτωση μπορούμε να μιλάμε ακόμη για κάτι το στατικό, το "ασάλευτο" που χαρακτηρίζει αυτό το μοτίβο, καθώς λείπουν οι έντονες, παθιασμένες χειρονομίες κι εκείνο το παλιό μεγαλόστομο ύφος, που όλο και κορυφωνόταν για να ειπωθεί και να σιγοσβήσει σε ένα άδοξο τις περισσότερες φορές, αναφιλητό. Μπορούμε να μιλάμε επίσης για κάτι που ανακυκλώνεται ενδόμυχα κι αθόρυβα, μέσα στα πλαίσια του φυσικού χώρου και χρόνου. Για την κάθε μέρα που περνά, για τις ίδιες συμπεριφορές και τις ασχολίες, για το αστικό ή το επαρχιακό περιβάλλον, την εξοχή, τα πρωινά και τα βραδινά τους, για τους έρωτες, τις χαρές και τις πίκρες,

για τους μισεμούς και τους γυρισμούς, έτσι όπως καταγράφονται στους "Στίχους" (1880) του Νίκου Καμπά, στα "Μάτια της ψυχής μου" (1892) και τους "Καημούς της λιμνοθάλασσας" (1912) του Κωστή Παλαμά, στα "Τραγούδια του ξειτεμένου" (1889) του Αργύρη Εφταλιώτη (1849-1923), στα "Αγροτικά" του Κώστα Κρυστάλλη (1868-1894), στα "Τραγούδια του σπιτιού" (1909) του Γεωργίου Στρατηγή (1860-1938) ή στο "Θα βραδιάζει" (1922) του Γεωργίου Δροσίνη:

"Θα βραδιάζ'η η μέρα, όταν θα φτάνωμε
στού χωριού τ'αποσκιαμένα αλώνια.
Θα φανούν λευκά τα χωριατόσπιτα
πίσω απ'των πεύκων τ'ακροκλώνια.

.....

Θα βαθιανασαίνωμε στο διάβα μας
μυρωδιά από στάχια θερισμένα
θα μας ευχηθούν το "καλώς ήρθατε"
χέρια από τον κάματο αργασμένα.

.....

Κι όταν το λιχνάρι μας θ'ανάψωμε
ταπεινό -την ώρα που νυχτώνει-,
τη χαρά θα νιώσωμε, πως είμαστε
χωρισμένοι απ' όλα: μόνοι, μόνοι."²²

Καινούριο λοιπόν σκηνικό, αλλιώτικα, ειδυλλιακά πλάνα, λαογραφικά μοτίβα και η άλλη γλώσσα του ρομαντισμού, πίο χαμηλόφωνη μα εξ ίσου πηγαία, όπως διατυπώνεται από τη γενιά του 1880, συνηγορούντως βέβαια και του πολιτιστικού και πνευματικού κλίματος που επικρατούσε τις δυο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα σε ολόκληρη την Ευρώπη, ή και της γενικότερης φιλοσοφικής στάσης απέναντι στη ζωή. Πράγματι κάτι είχε αλλάξει στις νοοτροπίες και το έδαφος παρουσιαζόταν περισσότερο πρόσφορο για κάθε είδους πειραματισμούς στον τομέα της έκφρασης. Έτσι, δεν είναι τυχαίο πως παράλληλα με την άνθηση της λυρικής ποίησης, καλλιεργήθηκαν η σάτιρα, η ευθυμογραφία, το κωμειδύλλιο και η επιθεώρηση, είδη τα οποία ανταποκρίθηκαν άμεσα στα ενδιαφέροντα του κοινού, τη στιγμή μάλιστα που η ανάπτυξη των μέσων μαζικής ενημέρωσης (τύπος) εξασφάλισε μιιά στενότερη επαφή του συγγραφέα με τον αναγνώστη. Από τα πίο αντιπροσωπευτικά έντυπα της εποχής ήταν τα, "Ραμπαγάς" (1878-1889) και "Μη χάνεσαι" (1880-1882) των Βάσου Γαβριηλίδη (1848-1920) και Κλεάνθη Τριανταφύλλου (1850-1889), ο "Ρωμιός" (1882-1920) του Γεωργίου Σουρή (1852-1909) και ο "Νουμάς" (εκδ. 1903) του Δημητρίου Ταγκόπουλου (1867-1926), χωρίς να παραγνωρίζονται βέβαια και η συμβολή της "Εστίας" και της "Ακρόπολις", αλλά και οι εκδοτικές πρωτοβουλίες του ιδρυτή της "Εφημερίδος" (εκδ. 1873), Δημητρίου Κορομηλά (1850-1898), στην ανάδειξη νέων ποιητικών ταλέντων. Στη συνεργασία του με τον τελευταίο, για την ανάπτυξη του "Κωμειδύλλιου"²³ μέσω της παρουσίασης του: "Η λύρα του Γέρο-Νικόλα", οφείλει τη φήμη του ο Δημήτριος Κόκκος (1856-1891), που δίκαια θεωρείται ένας από τους πίο "καυστικούς" εκπροσώπους της γενιάς του.

Ξεκινώντας με τους "Γέλωτες" στα 1880, ο Κόκκος έδιξε ευθύς εξ αρχής την ευθυμογραφική του διάθεση, ενώ παράλληλα ήταν ανελήγχα αντιμεταφυσικός, καθώς σε όλο του το έργο δεν έπαψε να επικαλείται τη δυναμική των "γήινων", απτών αξιών μα και την υπερ-απλουστευσή τους:

"Αν η Μαγδαληνή, ως σύ, ωραία ήτο κόρη
και ήρχετο προ των ποδών του Ιησού να πέση,

Εκείνος την αμαρτωλή ευθύς θα εσυγχώρη,
 αλλ' εἰς διπλὸν ἀμάρτημα ἤθελεν υποπέσει.
 Ἡδύνατο και ο Χριστός αὐτὴν να ἀγαπήση
 και συγχωρῶν την γόησσαν...Εκείνος ν' αμαρτήση."²⁴

Προς το τέλος μάλιστα της ζωής του, γράφοντας τις "Ποιήσεις" (1889) -συλλογή αφιερωμένη στον Χαρίλαο Τρικούπη-, έγινε περισσότερο πραγματιστής και αυτοσαρκαστικός:

"Κάθε φορά στον ουρανό που βλέπω τη σελήνη,
 Θυμούμαι μια χρυσή βραδιά που κάθομουν σιμά της...

.....
 Τώρα, σελήνη π'όφυγε, κι σύ τι ξεμυτίζεις;
 Δεν κρύβεσαι στην άβυσσο κι εγώ στην ερημιά μου.
 'Η θέλεις τη βλακεία σου εσύ να μου χαρίζης
 κι εγώ... την ασχημιά μου;"²⁵

Παρόμοια σαρκαστική κατεύθυνση επέλεξε στα πρώτα βήματα της ποιητικής του σταδιοδρομίας και ο Γεώργιος Βιζυηνός, με την έκδοση στα 1876 της συλλογής του "Άρες, μάρες, κουκομάρες", που απέσπασε βραβείο στο Βουτσιναίο διαγωνισμό την ίδια χρονιά. Λίγο αργότερα (1883) ακολούθησαν οι "Ατθίδες αυραί", με αρκετά ποιήματα γραμμένα στη δημοτική αλλά και ενδεικτικά για τις καινοτομικές τάσεις του δημιουργού τους.

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά στοιχεία της συλλογής αυτής, είναι ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται τον ποιητικό λόγο, καθώς αντλεί το ιδίωμα και το ύφος του από τα παραδοσιακά στιχουργήματα και το δημοτικό τραγούδι. Συγχρόνως ο τόνος του αποκτάει εδώ μία παράξενη ηχώ, οι λέξεις μια αυθεντικά αυθόρμητη εικονιστική συνάφεια, ενώ η σύνταξη παρουσιάζεται εμφανώς απλοποιημένη, με περιεχόμενο άλλοτε ψυχογραφικό και άλλοτε διδακτικό:

"Μη σ'απατά η θάλασσα
 που μοιάζει τον καθρέυτη.

.....
 Βαθιά, βαθιά είναι φοβερή
 είναι σκοτεινή, είναι κρύα!
 Παίζει μ'ανθρώπων σκελετά,
 κι έχ' ένα καρχαρία
 σε κάθε μια σπηλιά της.

.....
 Μη σ'απατάη κι καρδιά
 π'αναγαλλιαζ' εμπρός σου.

.....
 Είναι ψυχρή σαν θάλασσα
 στα σκοτεινά της βάθη,
 και θρέφ'η κάθε δίπλα της
 επιθυμίες και πάθη -
 χειρότερ' απ' αγρίμια!..."²⁶

Όσον αφορά τον ψυχογραφικό χαρακτήρα του έργου του, αυτός φαίνεται να απορρέει από την ίδια του την ιδιοσυγκρασία, όπως και από έναν βαθύτερο στοχαστικό προσανατολισμό, που αντανακλάται, όχι μόνο στη γραφή του, αλλά και στο προσωπικό πεπρωμένο του ποιητή. Τούτο αποδεικνύει ο φιλοσοφικός λυρισμός των τελευταίων του, σκόρπιων στίχων, που ο Βιζυηνός έγραψε στο Δρομοκαΐτιο, καθώς

η απόλυτη μοναξιά του τροφοδοτεί τη θύμηση και επαναπροσδιορίζει την έννοια του χρόνου σε μια τραγική κλειστότητα νοημάτων, γεμάτη πρόσκαιρες αυταπάτες:

"Σαμ'αρπάχθηκε η χαρά
που εχαιρόμουν μιά φορά
έτσι σε μίαν ώρα...
μες σ'αυτήν την χώρα
όλα αλλάξαν τώρα!

Και από τότε που θρηνώ
το ξανθό και γαλανό
και ουράνιο φώς μου,
μετεβλήθη εντός μου
ο ρυθμός του κόσμου..."²⁷

Ένα χρόνο μετά την έκδοση του "Αθτίδες αιραί", κυκλοφόρησαν τα "Ειδυλλια" του Γεωργίου Δροσίνη, που, αν και ανήκουν στις πρώιμες προσπάθειές του,²⁸ θεωρούνται από τα πιο αντιπροσωπευτικά ποιητικά δείγματα της πορείας του.

Σε σύγκριση με τον κόσμο του Βιζυηνού, εκείνος του Δροσίνη παρουσιάζεται περισσότερο λιτός και χαμηλόφωνος, χωρίς υφολογικές διακυμάνσεις. Επηρεασμένος και αυτός από το ρομαντισμό και τη λαογραφία, δεν παράλειψε να χρησιμοποιήσει στο έργο του τις παραδοσιακές στιχουργικές μεθόδους, για να ζωντανέψει με τη γραφή του παλιούς θρύλους, σύμβολα και μηνύματα:

"Σύρε να πης της μάνας σου να μη σε μανταλώνη
με τις διπλές τις κλειδωνιές και τις βαριές αμπάρες
γιατί θα πάρω τα βουνά, τους κάμπους θα γυρίσω,
να βρω το σιδερόχορτο, ν'ανοίξω να μπω μέσα".²⁹

Τα γνωρίσματα αυτά συναντά κανείς και στις επόμενες συλλογές του, "Γαλήνη" και "Φωτερά σκοτάδια", που κυκλοφόρησαν στα 1902 και 1914 αντίστοιχα. Πρόκειται για δύο εξ ίσου αξιόλογες προσπάθειες, με στίχους προσαρμοσμένους στο πνεύμα του παρνασισμού και λέξεις που παραπέμπουν αυτόματα σε εικόνες, με ύφος ωστόσο περισσότερο προσωπικό:

"Βλέπω τον κάμπο απέραντο με τ'άνθη του
σε μιά σταλαματιά καθάριο μέλι,
και βλέπω στο κρασί το αιματογέννητο
χλωρό και πολυστάφυλο τ'αμπέλι.

Βλέπω το δέντρο της ελιάς ολόκορμο
στο λάδι, που μικρό καντήλι καίει
και βλέπω σε ένα αμίλητο παράπονο
κάποια μεγάλη συμφορά, που κλαίει."³⁰

Ως ηθογράφο, τροβαδούρο της καθημερινότητας, μπορούμε να χαρακτηρίσουμε και τον Ιωάννη Πολέμη (1862-1942), που ξεκίνησε τη συγγραφική του δραστηριότητα αρκετά νέος, με τα "Ποιήματα" στα 1883. Σε γενικές γραμμές η στιχουργία του θυμίζει, ως προς την επιμέλειά της, την τεχνική του Δροσίνη, ωστόσο ο κόσμος του αποδεικνύεται λιγότερο ειδυλλιακός, με στοιχεία που παραπέμπουν στη ρομαντική μελαγχολία, μια μελαγχολία θα λέγαμε "απολλώνια", γαλήνια και στωική:

"Είμ'εγώ τ'απόκοσμο το παλιό βιολί
μέσα στη νυχτερινή σιγαλιά του Απρίλη
στο παλιό κουφάρι μου μια ψυχή λαλεί

με της πρώτης νιότης μου τα δροσάτα χείλη.

Τι κι αν τρώει τα σπλάχνα μου το σαράκι;
Τι κι αν βαδίζω αγύριστα χρόνο με το χρόνο;
Πιό γλυκιά κι πιό όμορφη κι πιό δυνατή
γίνεται η αγάπη μου, όσο πιό παλιώνω".³²

Τόσο στο "Παλιό βιολί" (1909) όσο και στα "Σποισμένα μάρμαρα" (1917), τα "Ειρηνικά" (1818), τα "Εξωτικά" (1921) και τον "Εσπερινό" (1922) η ποίησή του, λιτή κι αρμονική, κέρδισε τον αναγνώστη της εποχής του αλλά και τραγουδήθηκε - "Νερωμένο κρασί", "Η νύχτα φεύγει ολόλαμπρη"-, εφ' όσον ο πλούτος των νοημάτων του, κυρίως όσον αφορά την περιγραφική απόδοση βιωμάτων, άγγιζε τα συναισθήματα των απλών ανθρώπων και επικοινωνούσε μαζί τους με τρόπο σαφή κι αποκαλυπτικό:

"Ο λύχνος θαμποφέγγει, ο νιός κι η νιά
κοιτάζουν το παιδί που αποκοιμήθη.
Γνέθοντας μια γριούλα στη γωνιά,
διηγάται της ζωής το παραμύθι.

"Ήτανε μια φορά κι έναν καιρό
κάποιος και κάποια κι ήτανε και κάτι
και κάποτε και κάπου, μα θαρρώ
και πως δεν ήταν. Να η ζωή μας, νάτη!"

.....
Καπνίζει το λυχνάρι, αποσταγμένος
ο γέροντας στον ύπνο αγκομαχά.
-Ποίος κρούει τη θύρα;
-Ανοιξε, είμαι ξένος,
να ξενυχτήσω θέλω μοναχά.

Σηκώνεται τρεμάμενος κι ανοίγει
κι αποκοιμιέται πάλι. Αγαλινά
ξημέρωσεν. Ο ξένος είχε φύγει,
μα ο γέρος δεν εξύπνησε ξανά".³³

Αν οι προαναφερόμενοι τεχνίτες του έμμετρου λόγου εμφύσησαν με τη στιχουργική τους νέα πνοή στην Ελληνική ποίηση και μετέβαλλαν το περιεχόμενο και τις δομές της, η γραφή του Κωστή Παλαμά επισφράγισε ή καλύτερα "νομιμοποίησε" τις μεταβολές αυτές, επηρεάζοντας καθοριστικά την εξέλιξή της. Η εν λόγω "νομιμοποίηση" προέρχεται αναμφίβολα από την πληθωρική παρουσία του στα νεοελληνικά γράμματα, μια παρουσία που στάθηκε ικανή να καλύψει ένα ευρύ θεματικό και συνθετικό φάσμα, ενώ υπήρξε ενδεικτική και για τους προσανατολισμούς και τα ενδιαφέροντα της γενιάς που ο ποιητής εκπροσωπεί.

Ήδη από την πρώτη του συλλογή ("Τραγούδια της πατρίδος μου"), γίνεται φανερός αφ' ενός ο προσωπικός του εκλεκτισμός, κι αφ' ετέρου η επιδεξιότητά του να αξιοποιεί τα στοιχεία που προκαλούν την αίσθησή του, εφ' όσον επιδιώκει τη σύνθεση ενός κόσμου πολύμορφου, μελωδικού, ακμαίου όσο και εύπλαστου.

Βρισκόμαστε στην αρχή των αποκαλύψεων και της γλωσσικής εξομάλυνσης, καθώς η ρομαντική υφολογία συνδυάζεται με τη λαογραφία και τη δημοτική παράδοση στη γλώσσα και γενικά στην εκδήλωσή της. Καθώς το παλιό συναντάει και εμπλουτίζεται

από το καινούριο, για να λειτουργήσει ως έκφραση του πραγματικού, που όμως δεν παύει να περιέχει κάτι από τις μνήμες, κάτι από το εφήμερο αλλά και από το αστείρευτο, το διηνεκές και το a priori:

"Καλότυχα ψηλά βουνά με τους αϊτούς, τα χιόνια,
τα ηλιοφώτιστα νερά, τα ισκερά λαγκάδια,
που η βλάχα η ροδοκόκκινη φυλάει λευκά κοπάδια,
κι έχουν φλογέρες οι βοσκοί κι οι λαγκαδιές αηδόνια!

Μα πίο γοργά και πίο γλυκά, πίο άγια πίο παρθένα
και από λαγκάδια και νερά και χιόνια και φλογέρες,
μέσ' απ' τα χρόνια τα παλιά κι απ' της σκλαβιάς τις μέρες
έχετε τα τραγούδια σας βουνά κλεφτοπαρμένα!

Καλότυχος ο ποιητής που του'γραψε η μοίρα
σαν κλαίη μαργαριτόπετρες, ρόδα αν γελά, να βγάξη
κι ακόμα πίο καλότυχος σαν ξέρη να τριάζη
των τραγουδιών του το σκοπό με του βουνού τη λύρα".³⁴

Στή δεύτερη ποιητική του προσπάθεια "Ο Ύμνος είς την Αθήνα", που βραβεύτηκε στο Φιλαδέλφειο διαγωνισμό το 1889, ο Παλαμάς στράφηκε προς την κλασική αρχαιότητα, την οποία ωστόσο αντιμετώπιζε υπό το πρίσμα της υστεροκλασικής ή και της μετα-ακαδημαϊκής οπτικής, σύμφωνα δηλαδή με τις επιταγές και τα οράματα της εποχής του. Αυτά τα οράματα, σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο πλάνο, βρήκαν την υλοποίησή τους μέσω των λέξεων και της ρίμας, που με τη σειρά τους σφυρηλάτησαν εκ νέου τις "προγονικές" αξίες, την αρμονία, το κάλος και την ευδαιμονία των αισθήσεων:

"Ω ταίρι, που το θρόνο σου τετράψηλο έχεις στήσει,
ώ Κυπρίς! ώ Μεσσία!
Χαίρετε, θλίψη και χαρά, τρισάγιο εσύ μεθύσι,
Τρισάγια εσύ θυσία!

Ω! χαίρε που τ' ανθρώπινο κορμί το αποθεώνεις
ουρανογεννημένη (...)

.....

κι εσύ που πέθανες για μας
και στο Σταυρό Σου επάνω
μ' αγάπης λόγια ακόμα!

Κι αν καμιά μέρα ο άνθρωπος υψώση το κεφάλι
ως τα ουράνια ύψη
και κάθε δύναμη αρνηθή, κάθε Θεό προσβάλλη
κάθε βωμό συντρίψη,

και γκρεμισμένοι από ψηλά οι Θεοί στα καταχθόνια
λησμονηθούν κι εκείνοι
πάντα Θεοί θα είναι της γής, η Ομορφιά η αιώνια
κι αιώνια Καλοσύνη".³⁵

Στη συλλογή "Τα μάτια της ψυχής μου" (γραμμένη στα 1892), διαφαίνονται πράγματι ξεκάθαρα τούτες οι ουτοπικές, ρομαντικές και χελντερλιανές, θα τις

χαρακτηρίζαμε, παραλαγές της ομορφιάς και του Καλού, που για τον Παλαμά αποτέλεσαν την τέλεια, την πιο ουσιαστική διαλεκτική σύνθεση των στοιχείων της ζωής, ακόμη και στην αντίθεσή τους. Μπορούμε δε ακόμη να διακρίνουμε μια σύγκληση ιδεών ανάμεσα στους δυο ποιητές, όπως και μια ανάλογη διανοητική ένταση, μόνο που σε σύγκριση με τον Holderlin, εκείνη του Παλαμά είναι λιγότερο δραματική και ίσως πιο "εξοικειωμένη" με την περιρρέουσα ατμόσφαιρα που υπολείπεται των αινιγματικών επισημάνσεων και των συμβολικών επινοήσεων, στις οποίες και οι δυο καταφεύγουν.³⁶ Ένα επιπλέον λοιπόν στοιχείο που χαρακτηρίζει την ποίηση του εμπνευστή της "Ασάλευτης ζωής" (1904), είναι ο "παγανισμός" των λέξεων και των εικόνων τους, στοιχείο που τον φέρνει πιο κοντά στην Ομηρική γραφή και το Διθύραμβο, μέσα από το δρόμο, όχι τόσο της ονειροπόλησης -ιδεατός κόσμος του Holderlin-, όσο από εκείνον της εμπειρίας και των καθημερινών βιωμάτων. Σε αυτό συνέβαλαν τα λαογραφικά κατάλοιπα (παραλαγές) και το δημοτικό τραγούδι, χωρίς να παραβλέπεται βέβαια και η δύναμη της γλώσσας, η πηγαιότητα των ιδιωματοισμών της, η μουσικότητα και η εικονιστική της συνάφεια:

"Στα πατρικά ιερά βιβλία για πάντα κοιμηθήτε,
 (τάφοι σας είναι) λόγια αρχαία, νεκροσαβανωμένα,
 κι εσείς κοράκια ξαφνιασμένα, βουβαθήτε!
 Εμένα η ζωντανή ζωή βροντοσαλπίζει, εμένα.
 Όσο το χέρι της ζωής κρατεί με πιο σφιχτά (...)
 τόσο πιο αχόρταγα ρουφώ τ' αγέρι του βουνού,
 τόσο πιο άξεστα μιλώ τη γλώσσα του χωριάτη."³⁷

Τι πιο ξεκάθαρο και πιο υποβλητικό από τους τόνους και το ρυθμό των "Εκατό φωνών" στην παράκρουση μιας εποχής που αναζητάει καινούρια ερείσματα, προκειμένου να ορίσει το στίγμα της και να προβάλει τις δικές της, επίκαιρες βεβαιότητες ή και κάποιες ανομολόγητες πλάνες! Στο σημείο αυτό ο ποιητής, κυρίαρχος του λαϊκού στοιχείου, επικαλείται και πάλι την αλήθεια της φύσης και τους ψιθύρους της, το "ψηλόλιγγο κυπαρίσσι",³⁸ τ' "αγέρι του βουνού",³⁹ το δάσος και τις ρεματιές, για να συνθέσει τον ύμνο της ζωής, που θα ενορχηστρώσει λίγο αργότερα με το "Δωδεκάλογο του γύφτου", (1907), τη "Φλογέρα του Βασιλιά" (1910) και τους "Καημούς της λιμνοθάλασσας" (1912):

"Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολιτικά,
 μακρόσυρτα τραγούδια ανατολίτικα,
 λυπητερά,
 πώς η ψυχή μου σέρνεται μαζί σας!
 είναι χυμένη από τη μουσική σας
 και πάει με τα δικά σας τα φτερά.

Σας γέννησε και μέσα σας μιλάει
 και βογκάει και βαριά μοσκοβολάει
 μιά μάνα καίει το λάγνο της φιλί,
 κι είναι της Μοίρας λάτρισα και τρέμει,
 ψυχή όλο σάρκα, σκλάβα σε χαρέμι,
 η λαγγεμένη Ανατολή."⁴⁰

Ακολούθησαν οι "Πολιτεία και Μοναξιά" (1912), "Βωμοί" (1915), "Τα παράκαιρα" (1918) και "Τα δεκατετράστοιχα" (1919), συλλογές όπου η ποιητική ιδέα επιβάλλεται με την πλαστικότητά της και κάνει να φανούν συγχρόνως, τότε κάποιои επιτηδευμένοι "πλατειασμοί",⁴¹ ενδεικτικοί για την οριακή απόδοση του νοήματος, και

πότε η ανάγκη επιγραμματικής συμπύκνωσης. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του η ανάγκη αυτή παρουσιάζεται εντονότερη, καθώς η στιχουργική ωριμότητα θα οδηγήσει τον ποιητή στη σαφήνεια του συμβολισμού και τη μονολεκτικότητα της γραφής, με τη λέξη να βαραίνει εδώ, ως κύρια εκφραστική οντότητα:

"Τραγούδια αγέννητα
 λογής λογής
 της νύχτας όνειρα
 και της αυγής,
 κλεισμένα στόματα
 μαστιχοκέρινα,
 μπουμπούκια, χρώματα
 σβησμένα, αέρινα,
 πάει θα σε χάσω
 Θεϊκό γιορτάσι!
 Για να σας πλάσω
 με την πνοή μου
 και η άθλια ζωή μου
 δε θα μου φτάση".⁴²

Η πρωτεϊκή φύση του Παλαμά και η δυνατότητά του να μεταμορφώνει το λόγο του ακατάπαιστα, με το να πειραματίζεται πάνω σε διαφορετικές κάθε φορά, ποιητικές συνθέσεις, δεν άφησε ανεπηρέαστους τους συγχρόνους του, καθώς η στιχουργική πολυμορφία του και ο θεματικός πλουραλισμός του υπερκάλυπταν τα ενδιαφέροντά τους. Ενδεικτική είναι η περίπτωση του Δημητρίου Σύψωμου (1879 -1932), γνωστού με το ψευδώνυμο Λάμπρος Πορφύρας, η γραφή του οποίου οφείλει αρκετά στοιχεία της σε εκείνη του ομότεχνού του, ιδιαίτερα όσον αφορά τη μουσικότητά της.

Σε γενικές γραμμές η ποιήση του Πορφύρα κινείται σε χαμηλούς τόνους, με βασικά χαρακτηριστικά της, το λυρικό συναισθηματισμό και μιά ακαθόριστη, "ιμπρεσιονιστική", θα μπορούσαμε να πούμε, αίσθηση ρευστότητας που δημιουργούν το ύφος και οι εικόνες του:

"Πολλές φορές στου δειλινού τη μυστική την ώρα,
 όταν γυρνά με την ψυχή βαριά συλλογισμένη,
 πολλές φορές στην ερημιά βγαίνει μια άυλη χώρα,
 μια χώρα πάντα σιωπηλή και πάντα θαμπωμένη.

.....
 Α! καθώς μπαίνω στ' άχαρα τα βραδινά στενά της,
 κανένας δεν υπάρχει πια να βγή να μ'απαντήσει,
 Εγώ είμαι μόνος κι ο στερνός που τα περνά διαβάτης.
 Θυμάμαι αγάπες, σβήνεται το λίγο φώς στη δύση.

Σβήνεται αγάλια ολότελα. Κι χώρα η θαμπωμένη
 μαζί μ'εκείνο σιωπηλή βυθίζεται μακριά μου.
 Γυρνάω σκυφτός. Κι αλλοίμονο! τριγύρω μου δε μένει
 παρά η νύχτα, η σκοτεινιά κι ατέλειωτη ερημιά μου".⁴³

Στίς "Σκιές", τη μοναδική συλλογή του Πορφύρα που κυκλοφόρησε εν όσο ζούσε (1920), ο δημιουργικός κόσμος του ποιητή προβάλλει θολός και απροσδιόριστος. Το "εδώ" ως έννοια "χωροθέτησης" του προσωπικού βιώματος, συμπεριέχει αυτόματα και το "αλλού". Το "τώρα" διαγράφεται αμυδρό μέσα στο "άλλοτε". Το συγκεκριμένο συνυπάρχει στην ίδια εικόνα με το αξεδιάλυτο και το αφηρημένο, ενώ η διάθεση

φυγής, όπως πιστοποιείται από τα "μονοπάτια" και τα "λιμάνια" του, δεν είναι παρά το αποτέλεσμα μιας ανεκπλήρωτης προσδοκίας για κάτι το ανέφικτο, το απραγματοποίητο και το νοητικό:

"Δεν το ξεχνώ το θλιβερό δρομάκι προς το βράδυ,
που η βρύση του νανούριζε τη σιωπηλή ζωή,
κι απ' τον κισσό που εσκάλωνε στο σκοτεινό ρημάδι
το πλημμυρούσε των στρουθιών η μουσική πνοή.

.....
Μ' απ' όλα εσύ με μάγεψες απ' τα μικρά σου χρόνια,
ώ! μονοπάτι των στοιχειών, που χάνεσαι μακριά,
ατέλειωτο στη λαγκαδιά, σκοτεινιασμένο αιώνια,
σα να'σαι εκείνο που'λεγεν η πεθαμένη γριά..."⁴⁴

Πολύ κοντά στο Παλαμικό ιδίωμα, εντοπίζεται επίσης η γραφή των Μιλτιάδη Μαλακάση (1868-1943), Ιωάννη Γρυπάρη (1872-1942) και Ζαχαρία Παπαντωνίου (1877-1940), καθώς εκτός από την πλαστική ενάργεια και τη μουσικότητα της υφολογίας του, τους επηρέασε άμεσα τόσο η θεματογραφία του όσο και η στιχουργική τεχνική του, (ιδιαίτερα των τελευταίων συλλογών του με την καθιέρωση του λιγόστοιχου ποιήματος).

Αποτιμώντας το έργο του Μαλακάση θα το χαρακτηρίσαμε αρκετά πνευματώδες, με ποικιλία θεμάτων, νοημάτων αλλά και υφολογικών διακυμάνσεων, που όμως βρίσκονται εναρμονισμένα με το όλο ποιητικό σώμα, χωρίς δηλαδή να διακινδυνεύεται η μελωδικότητα του επιτηδευμένου ρυθμού στο μέτρο και την ομοιοκαταληξία:

"Μα, εκεί που πέλαγο η φωνή σάλευε πια τα φρένα,
κι ο πλανταγμένος νους,
που πήγαινε, δεν ήξερε, με τα φτερά χαμένα
σ' αναθυμίες και πόθους ωκεανούς,

Καθώς η νύχτα εθάμπιζε, και της αυγής η χάρη
σπίθιζ' αντικρινά,
ζάμπωνε ο Μπαταριάς με μιάς και πέταε το δοξάρι,
μέ τον στερνό του βόγγο, στα νερά."⁴⁵

Ανάλογες εκτιμήσεις δεν είναι άστοχες και για το έργο του Ιωάννη Γρυπάρη, ποιητή με παρνασικές καταβολές και συμβολιστικές τάσεις ("Σκαραβαίοι και τερακότες" 1919), ενώ για τον Ζαχαρία Παπαντωνίου, θα τον αποκαλούσαμε "μινιατουρίστα", λεπτολόγο και αισθαντικό σχολιαστή της καθημερινότητας και των ανθρώπων της.

Πλάι στις δυνατότητες των προαναφερομένων εκπροσώπων της γενιάς του 1880, τις επιρροές που δέχτηκαν, τους τρόπους που τις αξιοποίησαν και γενικά, κοντά στους προσανατολισμούς τους, αξίζει να μνημονευτεί και η περίπτωση του Κώστα Κρυστάλλη (1868-1894), που υπήρξε ο κατ'εξοχήν αναβιωτή του Δημοτικού τραγουδιού και των λαογραφικών μοτίβων.

Αν και πέθανε νεώτατος σε ηλικία μόλις 26 ετών, ο τραγουδιστής του "Βουνού και της Στάνης" (1893) κατόρθωσε να δώσει το στίγμα του, βυθιζόμενος όλο και πίο πολύ στον παραδοσιακό πολιτισμό, για να φθάσει συνειδητά μέχρι την "κατάχρηση", την εκζήτηση και τη "μίμησή" του.

Να θεωρήσουμε αυτήν την ιδιορρυθμία του ως έλλειψη εκφραστικής πρωτοτυπίας; Ως "εύκολη λύση" για την ικανοποίηση της κλίσης του, σε μιά εποχή μάλιστα που το "αντίπαλο δέος", δηλαδή οι παραδοσιακοί τρόποι έκφρασης, χρειαζόταν την

οποιαδήποτε ακραία προβολή για να αυτοϋπερασπιστεί, ή απλώς ως την "αθωότητα" ενός επαρχιώτη τροβαδούρου, με πεπρωμένο του την πρόσκαιρη ομορφιά του φθισικού; Αναντίρρητα η σύντομη λογοτεχνική παρουσία του δυσκολεύει τη διατύπωση αντικειμενικών κρίσεων και συμπερασμάτων. Ωστόσο με βάση τα "Αγροτικά" (1891) και τον "Τραγουδιστή..." (1893), δεν είναι υπερβολή να κατατάξουμε το Κρυστάλλη ανάμεσα στους πιο αυθεντικούς ηθογράφους της γενιάς του, που με το να χρησιμοποιεί πρωτογενές υλικό, προσπάθησε -ανεξάρτητα αν διέυρνε ή απλώς οικειοποιήθηκε τις παραδοσιακές φόρμες- να αναπλάσει, με "...ρυθμική πρωτόφαντη χάρη, που φτάνει έως την επική μεγαλοπρέπεια",⁴⁶ το μαγικό, βουκολικό σκηνικό των αναμνήσεών του, να ακουμπήσει στις αιχμηρές πλευρές του και να ξεπεράσει ενδεχομένως το προσωπικό του μαρτύριο:

"Από μικρό κι απ' άφαντο πουλάκι σταυραϊτέ μου,
παίρνεις κορμί με τον καιρό και δύναμη κι αγέρα
κι απλώνεις πήχες τα φτερά και πιθαμές τα νύχια
και μες στα σύγνεφα πετάς, μες στα βουνά ανεμίζεις.

.....

Θέλω ν' ακούω τα νύχια σου να τα τροχάς στα βράχια,
ν' ακούω την άγρια σου κραυγή, τον ίσκιο σου να βλέπω.
θέλω, μα δεν έχω φτερά, δεν έχω κλαπατάρια.
και τυραννιέμαι και πονώ και σβήνεται νύχτα μέρα.
Παρακαλώσε σταυραϊτέ, για χαμηλώσου ολίγο
και δώσ' μου τες φτερούγες σου και πάρε με μαζί σου,
πάρε με απάνω στα βουνά, γι θα με φάει ο κάμπος!"⁴⁷

Στον αντίποδα των λυρικών προσπαθειών του Κώστα Κρυστάλλη αλλά και των άλλων ποιητών που πρωταγωνίστησαν στην αλλαγή των προσανατολισμών της Νεοελληνικής ποίησης, βρίσκονται τα στιχουργικά σχεδιάσματα του Γεωργίου Σουρή (1853-1919), ο σατιρικός χαρακτήρας των οποίων είναι συν τοις άλλοις ενδεικτικός της πολυμορφίας της κατά την περίοδο που εξετάζουμε.

Αν και όχι μοναδικό φαινόμενο στο είδος της, μια και ευθυμογραφία ήταν πολύ διαδεδομένη στην εποχή του, η πρωτοτυπία της ποίησης του Σουρή εντοπίζεται στο ότι μετέβαλλε την τέχνη του σε έμμετρο σχόλιο της επικαιρότητας και δημιούργησε "εικονογραφικά" σκίτσα και τύπους που, όχι μόνο κάλυπταν τα δρώμενα της εποχής του, αλλά και άντεξαν στο χρόνο, με το να απηχούν στο σήμερα. Τη φύση των προθέσεών του για σάτιρα, αποδεικνύει η πρωτοβουλία του για τη δημιουργία μιας εβδομαδιαίας εφημερίδας, ποικίλης σατιρικής ύλης με το χαρακτηριστικό τίτλο "Ο Ρωμιός". Εδώ εκμεταλευόμενος τη στιχουργική του ευχέρεια, σχολίαζε επί σειρά ετών με τρόπο καυστικό και αμερόληπτο, τα "κακώς κείμενα" της πολιτικής, του Θρόνου και της Εκκλησίας, τα ελαττώματα των φορέων της εξουσίας αλλά και τις αδυναμίες των απλών ανθρώπων ή και αυτήν ακόμη την ιδεολογία της εποχής:

"Ω Θεέ μου, δεν μας φτάνει τέτοιος ήλιος, τέτοια φύσις,
αλλά θέλομεν και άλλας παναρχαίας κατακτήσεις;
Είς αυτόν εδώ τον τόπον, όπου είναι περιττοί
βασιλιάδες, πολεμάρχοι, Κυβερνήσεις και στρατοί,
που δεν έπρεπε ούτ' ένας ν' αναγγέλεται καβγάς,
να υπάρχη τόση λύσσα για πολέμους και σφαγιάς;

.....

Ω Θεέ, ας λείψη πλέον ο αμπέχων η σκελέα,
το πηλήκιον, το δόρυ και η περικεφαλαία.

Ω! *ας παύση πλέον τούτο το ανέλπιστον κακόν
και με θάνατον ο Έλλην ν' αποθνήσκη φυσικόν*".⁴⁸

Οι μεταβολές που παρατηρήθηκαν στο χώρο της ποίησης, τις δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, θα μας βοηθήσουν να κατανοήσουμε και τις εξελίξεις οι οποίες σημειώθηκαν στον αντίστοιχο του πεζού λόγου, καθώς εδώ έχουμε να κάνουμε, είτε με τους ίδιους συνήθως φορείς της ανανέωσης -ποιητές που εκφράστηκαν παράλληλα και με άλλα είδη γραφής-, είτε με κάποιους, αποκλειστικά πεζογράφους, που ωστόσο υποκινούνται από ανάλογα ερείσματα, παρόμοια ενδιαφέροντα, ανάγκες κι επιταγές. Θα μπορούσε έτσι να ειπωθεί, πως το νέο στοιχείο όσον αφορά τις προοπτικές της λογοτεχνικής παραγωγής της εποχής, είναι η στροφή προς την ηθογραφία, με κατευθύνσεις άλλοτε έναν ιδιόμορφο νατουραλισμό και άλλοτε το ρεαλισμό στην πλοκή και την περιγραφή των χαρακτήρων.

Διαπιστώθηκε πως ήδη από το 1855, με την έκδοση του "Θάνου Βλέκα", ο συγγραφέας ως σχολιαστής της πραγματικότητας περισσότερο, παρά ως απομνημονευματογράφος, βρέθηκε στον αντίποδα του ρομαντικού αφηγητή και άνοιξε νέες προοπτικές στο χώρο της λογοτεχνίας. Τούτο βέβαια δεν σημαίνει πως, τόσο στη συγκεκριμένη περίπτωση, όσο και στις προσπάθειες που ακολουθούν, ο δημιουργός αδιαφορεί παντελώς για καταστάσεις και γεγονότα που αναφέρονται στα περασμένα, στο μακρινό ή στο πρόσφατο παρελθόν. Απεναντίας φαίνεται πως προσεγγίζει πιο άμεσα το πνεύμα και τον παλμό τους, εφ' όσον ξεκινά την αποτίμησή τους, όχι πλέον από μια απλή αναδρομή-αναπόλησή τους, αλλά από την αντικειμενική, κριτική τους προσέγγιση, σε συνδυασμό με την προσωπική παρατήρηση, τη μαρτυρία και τη μελέτη της παράδοσης.

Ένα τυπικό δείγμα της μεταστροφής αυτής προσφέρει ο "Λούκης Λάρας" του Δ. Βικελά (1835-1908), που εκδόθηκε στα 1879 ενώ αξίζει να αναφερθεί και η δημοσίευση της "Νανάς" του Ζολα στο "Ραμπανά" τον ίδιο χρόνο, σε μετάφραση του Ι. Καμπούρογλου (ΦΛΟΞ), και βέβαια η κυκλοφορία της σε βιβλίο το 1880, με πρόλογο του Αγησιλάου Γιαννόπουλου (Α.Γ.Η.), όπου τονίζεται η ανάγκη μιας "φιλολογίας και ποιήσεως ευρύτερας, πολύ ευρύτερας εκείνης, ή τις παρ' ημίν καλείται Εθνική".⁴⁹

Η συγκεκριμένη αναφορά του Α. Γιαννόπουλου στον Ζολα, είχε ιδιαίτερη σημασία για την πορεία των νεοελληνικών γραμμάτων, δεδομένου μάλιστα ότι έτυχε να συμπίπτει, αφ' ενός με τις επιταγές μετασχηματισμού της κοινωνίας, με τον εκσυγχρονισμό και το άνοιγμα της προς τον έξω κόσμο, κι αφ' ετέρου με τις ιδεολογικές προτεραιότητες της εποχής, που όπως επισημάνθηκε σε προηγούμενη παράγραφο, απέβαλαν τον ουτοπικο-ρομαντικό χαρακτήρα τους, με την επιλογή πρακτικότερων μέσων και τρόπων υλοποίησης των εθνικών οραμάτων. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι πρωτοβουλίες του Ν. Πολίτη για την προκήρυξη διαγωνισμού διηγήματος στα 1883, με θέμα την καθημερινή ζωή στην Ελλάδα, τα ήθη, τα έθιμα και τα ιστορικά βιώματα του λαού της, προσπάθεια που απέβλεπε στην αξιοποίηση του πλούσιου λαογραφικού υλικού και των στοιχείων της παράδοσης, μέσω της γλώσσας και των εκδηλώσεών της στο γραπτό λόγο.⁵⁰

Ανανέωση λοιπόν, θετικές επιρροές από τα Ευρωπαϊκά ρεύματα, κάποιες τάσεις κοσμοπολιτισμού, πλούσιες σε ηθογραφικό χρώμα περιγραφές, υπαίθρια βουκολικά σκηνικά, επιστροφή στις πηγές αλλά και προσωπικό ύφος ή ατομικές κρίσεις, είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την Ελληνική λογοτεχνία στο λυκόφως του 19ου αιώνα και ορίζουν τη μετάβαση από την ιστορικού περιεχομένου μυθιστοριογραφία, στο νατουραλισμό ή και στο καθαρά ρεαλιστικό διήγημα.

Αν και η μετάβαση, με τη διαμεσολάβηση του ιδεολογικού κυρίως παράγοντα,

πραγματοποιήθηκε με αργούς σχετικά ρυθμούς, δεν είναι υπερβολή να γίνει εδώ λόγος για την αυθεντικότερη ίσως προσπάθεια μορφοποίησης της Ελληνικής ηθογραφίας, από τα ίδια της τα γνωρίσματα, από την παρέμβαση δηλαδή των τοπικών ιδιωμάτων και τη λειτουργία τους στην έκφραση μιας ιστορικής, συλλογικής απαίτησης για αλλαγή σκηνικού και βέβαια ρεπερτορίου, στην πιο δυναμική καταγραφή των δεδομένων από τα οποία οριζόταν. Έτσι, είτε επρόκειτο για δραματοποιημένο, ειδυλλιακό αφήγημα, είτε για ψυχογραφικό διήγημα, όπως λόγου χάρη τα έργα του Γεωργίου Βιζυηνού, ο χώρος, ως ευρεία έννοια του όρου -χώρος φανταστικός ή πραγματικός, βιωμένος ή επιδέξια σκηνοθετημένος, ασφυκτικός ή ρευστός-, αποτέλεσε την πεμπτούσια της όλης διαπραγμάτευσης, μιά και από τις εικόνες και τα στοιχεία που τον συγκροτούσαν, ξεπηδούσε κάθε τί που αφορούσε τους χαρακτήρες, τις συμπεριφορές, τις προσδοκίες και τα πεπρωμένα των πρωταγωνιστών της υπόθεσης, που και προδιέγραφε.

Μπορούμε εύκολα να επιλέξουμε ένα οποιοδήποτε παράδειγμα. Στο "Βοτάνι της αγάπης" του Γεωργίου Δροσίνη, το οποίο δημοσιεύτηκε στην "Εστία" το 1888, ένα "απότομο μονοπάτι" προσφέρεται για την τελευταία πράξη του δράματος, ενώ λίγες σελίδες πριν, παρόμοια επινοημένα περιβάλλοντα παίζουν ανάλογο ρόλο στη μορφοποίηση των ηρώων και της δράσης τους, καθώς αυτοί είναι αδύνατον να λειτουργήσουν έξω από τα όρια που θέτει το σκηνικό και στην προκειμένη περίπτωση, οι τοπικές "δοξασίες".

Πέρα απ' το ότι η στροφή προς τη λαογραφία προσέφερε αβίαστα κάποιες λύσεις θεματογραφικές, στην αυθεντικότητα της Ελληνικής ηθογραφίας συνέβαλαν θετικά και τα φραστικά μέσα που χειριζόταν ο δημιουργός, με τη σταδιακή καθιέρωση της δημοτικής και των ιδιωματοισμών της. Είναι ενδιαφέρον να σταθούμε έστω επιγραμματικά, στην εν λόγω γλωσσική μετάβαση, καθώς όσον αφορά τη χρησιμοποίηση της δημοτικής, βλέπουμε, ανεξάρτητα από τους οποιουδήποτε ιδεολογικούς, πολιτικούς ή άλλους παράγοντες, το ίδιο το αντικείμενο (λογοτεχνικό έργο) να την επιβάλλει ως κύριο εκφραστικό όργανο, ούτως ώστε αυτή να ανταποκρίνεται πλήρως στους όρους της πλοκής και στον αυθορμητισμό της αφήγησης. Δεν είναι έτσι τυχαίο το γεγονός πως, ακόμη και "αστοί" συγγραφείς σαν τον Δροσίνη, εκμεταλλεύτηκαν χωρίς δισταγμούς την αμεσότητά της στον ευθύ λόγο, με το να βάζουν τους πρωταγωνιστές της υπόθεσης, στην προκειμένη περίπτωση τη "Ζεφύρα" και το "Γιάννο" ("Βοτάνι της αγάπης"), να συνομιλούν όπως αρμόζει στους χαρακτήρες τους οποίους εκπροσωπούν, ανεξάρτητα από τη λειτουργία της καθαρεύουσας στο βασικό σώμα του κειμένου.

Όταν ο πεζογράφος προχώρησε στο επόμενο στάδιο, σε εκείνο δηλαδή κατά το οποίο η δημοτική επεκτεινόταν και στον πλάγιο, αφηγηματικό λόγο,⁵¹ δεν έμεναν παρά να εκφραστούν ο προσωπικός του τόνος και οι φραστικές του επιλογές, που σε ορισμένες περιπτώσεις έφταναν μέχρι και την εξεζητημένη "γραφικότητα".

Ωστόσο η έντονα ιδιωματική αυτή γλωσσική μεταχείριση, προϋπέθετε γνώση και εμπειρία γραφής, τόσο από τη μεριά του δημιουργού, όσο και από μέρους του αναγνώστη, πράγμα που σήμαινε την από χρόνια εξοικείωσή τους, κι άρα την ισχύ της δημοτικής ως καθομιλουμένη γλώσσα, ζωντανή και άμεση. Από τη στιγμή μάλιστα που η δημοτική και η καθαρεύουσα αναμετρούσαν σε λογοτεχνικό επίπεδο τις δυνατότητές τους, αποδεικνυόταν ξεκάθαρα και η αποφασιστικότητα της πρώτης, έναντι της πλασματικότητας της δεύτερης, να ανταποκριθεί, όχι μόνο στις ανάγκες της γραφής, μέσω της εξισορρόπησης της γλωσσικής έκφρασης με το αντικείμενό της, αλλά και στίς απαιτήσεις μιάς ευρύτερης επικοινωνίας, την οποία επέβαλλαν

οι ρυθμοί της εποχής και η ρευστότητά της όσον αφορά τις εθνικές και τις κοινωνικές εξελίξεις.

Αποκαλυπτικές είναι οι επισημάνσεις ενός πρώην καθαρευουσιάνου, του Ανδρέα Καρκαβίτσα, όπως αυτές διατυπώθηκαν στον πρόλογο των "Διηγημάτων" του (1892), τέσσερα μόλις χρόνια μετά την κυκλοφορία των "Ταξιδιών" του Γιάννη Ψυχάρη.

Στρεφόμενος κατά των αρχαϊστικών τεχνασμάτων, ο Καρκαβίτσας αναφέρει χαρακτηριστικά για την καθαρεύουσα:

"Είναι γλώσσα μπλαστρωμένης, γλώσσα που κάμποσοι έξυπνοι, αντί να την αφήσουν μέσα στη σεβαστή θήκη της, την εσήκωσαν, της έδωσαν ολίγη ζωή και με τα δεκανίκια στα χέρια, με τις αράχνες και με τη σκόνη των αιώνων, την έβαλαν μπροστά, για να τους πάγη κούτσα-κούτσα στην εποχή του Λουκιανού και του Ξενοφώντα. Και δεν ιθέλησαν να πάγουν μόνο αυτοί, αλλά να σύρουν και ολόκληρον το Έθνος οπίσω τους. Και μας το εκόλλησαν κι εμάς των άμοιρων, με τα σχολεία και τα βιβλία τους τα ανάποδα, και χριαζόμαστε πλέον, για να την βγάλωμε από πάνω μας, να ριχτούμε στη φωτιά, όπως ο Ηρακλής, για να σωθή από τον χειτώνα του Νέσσου. Από μέρους μου όμως προτιμώ αυτήν τη θυσία παρά τέτοια γλώσσα, που σαν στρίγγλα φοβερή έφαγε ως τα τώρα, έθαψε μες στα βρωμερά κουρέλια της κάθε καλλιτεχνικό και θηλυκό νου, που ηθέλισε να την λατρέψη. Γιατί είναι γλώσσα που σου παγώνει τον ενθουσιασμό, σου πλαστογραφεί την ιδέα, σου κόβει τη δύναμη, σου αλλάζει το αίσθημα..."⁵²

Ένα άλλο στοιχείο, ενδεικτικό της "αυθεντικότητας" της Ελληνικής ηθογραφίας κατά την περίοδο της διαμόρφωσής της, έχει να κάνει με την περιγραφική πιστότητα της αφήγησης, ως αποτέλεσμα τόσο της κριτικής ματιάς ή και της αυτοκριτικής του συγγραφέα, όσο και του τρόπου με τον οποίο αυτός προσεγγίζει το περιβάλλον του, για να αποκρυπτογραφήσει με λυρική αλλά και ρεαλιστική διάθεση τα μηνύματά του. Στο "Βοτάνι της αγάπης" ο Δροσίνης επικαλείται το "μυστηριώδες" και το "αξεδιάλυτο". Το "φοβιστικό", το "μαγικό φίλτρο" που κυριεύει τα πρόσωπα και τα καθοδηγεί σε ένα τέλος θα λέγαμε, καθαρά ρομαντικό. Όμως η "δεισιδαιμονία", η οποία και βρίσκεται εδώ, οργανικά συνυφασμένη με την πλοκή και τα πεπρωμένα των ηρώων, δεν αντιμετωπίζεται ως κάτι το παράδοξο κι απόμακρο σε σχέση την πραγματικότητα. Μια πιο προσεκτική διερεύνηση των αξιών που συγκροτούσαν τη δομή της Ελληνικής αγροτικής κοινωνίας στα τέλη του 19ου αιώνα, πείθει για τούτη την κάθε άλλο, παρά ανεπίκαιρη ή αλληγορική επιλογή.

Αλλά ακόμη κι όταν η πλοκή αποτελούσε απλή πρόφαση για ένα αφήγημα, το οποίο ήταν γραμμένο κατά "παραγγελία" και σύμφωνα με τις απαιτήσεις του συρμού (λαογραφισμός), που κι αυτές βέβαια δεν ήταν τυχαίες, ο χειρισμός της από το συγγραφέα, δείχνει αφ'ενός την κατάρτισή του πάνω στην ιδιομορφία του κόσμου που περιγράφει, κι αφ' ετέρου τη στάση του, απέναντι στον κόσμο αυτό, ο οποίος ούτε φιλτράρεται, ούτε μεγαλοποιείται αλλά και ούτε δραματοποιείται απόλυτα, για να παραβεί έτσι τους όρους που παλιότερα έθετε η "ακαδημαϊκά", θα την χαρακτηρίσαμε, ρομαντική εκδοχή, μέσω των υπερβολών και της μεγαλόστομης υφολογίας ή της θρηνολογίας.

Στο βαθμό που οι τόνοι χαμήλωναν και οι πεζογράφοι δοκίμαζαν τις δυνατότητές τους σε πιο σύγχρονα λογοτεχνικά είδη, όπως η νουβέλα, το μυθιστόρημα και το χρονογράφημα, διαγραφόταν σαφέστερα και η "μεταμφίεση" των πρωταγωνιστών της υπόθεσης, η οποία με το να συντελείτο υπό την επήρεια αλλοίωσης του ρομαντικού τοπίου, έφερνε τον ήρωα πιο κοντά στην πραγματικότητα και την καθημερινότητά της. Στην εφαρμογή της Ελληνικής ηθογραφίας οι τίτλοι είναι άλλωστε ενδεικτικοί:

"Λυγερή" (1890) και "Ζητιάνος" (1897) από τον Ανδρέα Καρκαβίτσα, "Ο Πατούχας" (1892) από τον Ιωάννη Κονδυλάκη, "Το όνειρο του Γιαννίρη" (1897) από το Γιάννη Ψυχάρη, "Χρήστος Μηλιόνης" (1885), "Λαμπριάτικος Ψάλτης" (1893) και "Η φώνησσα" (1903) από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη κ.λπ.: με ήρωες που τα πρόσωπά τους είναι σφραγισμένα από τη μονοτονία ή την τραγικότητα του εφήμερου, και γιατί όχι με φιγούρες σαν εκείνες οι οποίες διαγράφονται στο έργο του Βιζυηνού, "Μουκώβ Σελήμ" (1896), και που με το να ξεφεύγουν από το όλο ιδεολογικό πλέγμα της εποχής, φθάνουν στο ύστατο όριο της αναμέτρησής τους με την ανθρώπινη κατάσταση:

"Φοβούμαι μήπως οι φανατικοί της ιδικής μου φυλής ονειδίσωσιν έναν Έλληνα συγγραφέα, διότι δεν απέκρυψεν την αρετήν σου, ή δεν υποκατέστησεν εν τη αφηγήσει του έναν χριστιανόν ήρωα. Αλλά μή σε μέλει. Δεν θ' αφαιρεθή τι από την αξία σου, διότι ενεπιστεύθης είς εμέ τας περιπετείας της ζωής σου και δεν θα με τύψη ποτέ η συνείδησις, διότι ως απλούς χρονογράφος εξετίμησα εν σοί, ουχί άσπονδον εχθρόν του Έθνους μου, αλλ' απλώς τον άνθρωπον".⁵³

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Προκήρυξη που συντάχθηκε και κυκλοφόρησε την ημέρα της αναχώρησης του Όθωνα από την Προσωρινή Κυβέρνηση. Βλ. σχετ. Τάσου Βουρνά: "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδας". Εκδ. Αφοί Τολίδη. Τομ. Ι. χ.χ. Σελ. 415.
2. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 435,36.
3. Βλ. "Η Ελπίς" φυλ. 11-12-1862.
4. Βλ. Επαμηνώνδας Δεληγιώργης: "Πολιτικά ημερολόγια, Πολιτικά Σημειώσεις, Πολιτικά Επιστολαί. Μέρος Πρώτον 1859-1862". Αθήναι 1896. Σελ. 151,152.
5. Βλ. σχετ. Χρ. Ευελπίδης: "Οικονομική και κοινωνική Ιστορία της Ελλάδος". Αθήναι 1950. Σελ. 28κ.εξ.
6. Για τις πρώτες τραπεζικές δραστηριότητες βλ. σχετ. Γ. Δρετίλης: "Το ζήτημα των Τραπεζών (1871-1879)". Αθήνα 1980.
7. Βλ. Γ. Λεονταρίτης: "Εθνικισμός και διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία". Περ. "Ο Πολίτης" τευχ. 44. Ιούλιος 1981. Σελ. 43.
8. "Σκοπός του γυμνασίου είναι η περαιτέρω ανάπτυξις της είς τα Ελληνικά σχολεία προκαταρκτικής εκπαίδευσως καθ'όλους τους κλάδους, και κυρίως η προπαρασκευή των μαθητών όσοι μέλλουν να σπουδάσωσιν ανωτέρας Επιστήμας είς το Πανεπιστήμιον". Βλ. σχετ. "Διάταγμα περί του κανονισμού των Ελληνικών σχολείων και γυμνασίων" 31/12/1836 αρ. 2 και 64.
9. Για τη σχέση της εκπαίδευσης με τη δημοσιούπαλληλία βλ. "Πανδώρα" Τ. ΣΤ' φυλ.137. 1/11/1855. Σελ. 448.
10. Βλ. "Ο εν Αθήναι Σύλλογος προς Διάδωσιν των Ελληνικών Γραμμάτων. Η δράσις του Συλλόγου κατά την εκατονταετίαν 1869-1969". Επιμέλεια Άγγελος Ν. Παπακώστας. Αθήναι 1970.
11. "Διάταγμα περί του προγράμματος των εν τοίς Ελληνικοίς σχολείοις και τοίς γυμνασίοις διδασκτέων μαθημάτων". 23/6/1884.
Βλ. σχετ. Στέφανος Μ. Παρίσης: "Ανωτέρα και μέση εκπαίδευση, ήτοι Συλλογή των διεπόντων την ανωτέρα και μέσην Εκπαίδευσην Νόμων, Β. Διαταγμάτων και Εγκυκλίων του επί των Εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου από του 1833-1884". Αθήναι 1884. Σελ. 495-509.
12. Βλ. σχετ. Γ. Κ. Σπυριδάκης: "Η επιστημονική θεμελίωσις των λαογραφικών σπουδών εν Ελλάδι". Επιμέλεια Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. (1965-1966). Αθήναι 1966.
13. "Ο Δέκατος ένατος αιών" στροφές 1,2,10. Βλ. "Η Ελληνική ποίηση". Εκδ. Σοκολή Αθήνα 1983. Τομ.ΙΙ. Σελ.157.
14. "Η επάνοδος είς την γενέθλιον" στροφή ΙV. από το "Αττικά νύκτες" Βλ. όπ. παρ. Σελ. 166.
15. "Άλλ' η Επανάστασις των Ελλήνων κατέπανσεν τον περί γλώσσης εκείνον δια γραφίδος και μέλανος πόλεμον, όν διεδέχθη ο υπέρ πολιτικής ανεξαρτησίας δια ξίφους και αίματος (...)" Βλ. Φίλιππος Ιωάννου: "Περί της νεωτέρας Ελληνικής γλώσσης". Εθνικόν Ημερολόγιον 1863. Σελ.113.
16. Βλ. Γ. Γ. Τυπάλδος: "Σημειώσεις τινές αυτοσχέδιοι περί των Ιταλοελληνικών του Κ. Σπυριδωνος Ζαμπέλιου". "Πανδώρα" Τ. ΙΖ'. Φυλ. 395. 1/9/1866. Σελ. 274.
17. Βλ. "Πανδώρα" Τ.Δ'. Φυλ. 73. 1/4/1853. Σελ. 22.
18. Βλ. όπ. παρ.
19. Κωστής Παλαμάς: "Άπαντα". Τομ. 6. Σελ. 186,7. Αθήναι 1962.
20. "Χαρήτε, φίλοι τη ζωή, πριν η ζωή σας σβήση,

χορεύοντας πατήσατε τη γή, πριν σας πατήση...

Μη λέγετε τι θα γινώ, αχ, αύριο, αχ τότε!

αχ, ύστερα, αχ, διατί, αχ, πως, αχ έως πότε!

Γερό κορμί, καλή καρδιά, φέρνουν χαρά και νιάτα,

όχι πιρούνια ολόχρυσα, και ασημένια πιάτα!...

Ρουφάτε όσο έχετε χείλια που να ρουφούνε,

τρώγετε όσο έχετε δόντια που να μασούνε..."

Δημητρίου Καμπούρογλου: "Επικούρειον" (Παλαιά αμαρτία) Βλ. "Ελληνική ποίηση" όπ. και σημ. 13. Σελ.198.

21. Κωστή Παλαμά: "Οι στίχοι της Πατρίδος μου". Στροφές 1,2,3,7. βλ. όπ. παρ. Σελ. 225.

22. Γεωργίου Δροσίνη: "Το φθάσιμο" (Θα βραδιάζει). Στροφές 1,3,5. Βλ. όπ. παρ. 312.

23. Για το κωμειδύλλιο βλ. σχετικά Θεόδωρος Χατζηπανταζής: "Το Κωμειδύλλιον". Ερμής. Τ. Α-Β. Αθήνα 1981.

24. Δ. Κόκκου: "Η Μαγδαληνή" (Γέλωτες) Βλ. "Η Ελληνική Ποίηση" όπ. και σημ.427.

25. Δ. Κόκκου: "Κάθε φορά" (Ποιήσεις) Βλ. όπ. παρ.

26. Γεώργιος Βιζυηνός: "Συμβουλή προς νέα κόρη" (Αθίδες αύραι) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 192.

27. "Από τους στίχους του Φρενοκομείου" (Τα ποιήματα) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 193.

28. Είχε εκδώσει πρωτύτερα τις "Ιστοί της αράχνης" (1881) και "Σταλακτίται" (1882)

29. Γ. Δροσίνης: "Το σιδερόχορτο" (Ειδύλλια) Βλ. "Η Ελληνική Ποίηση" όπ. και σημ. 13. Σελ. 309.

30. Γ. Δροσίνης: "Βλέπω τον κάμπο" (Φωτερά σκοτάδια) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 311.

31. Γ. Δροσίνης: "Σπιτικά νυχτέρια" (Θα βραδιάζει) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 313.

32. Ι. Πολέμης: "Το παλιό βιολί" (Το παλιό βιολί). βλ. όπ. παρ. Σελ. 319.

33. Ι. Πολέμης: "Εστιάδες" (Σπασμένα μάρμαρα) Στροφές 1,2,5,6. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 321.

34. Κ. Παλαμάς: "Γεωργίω Δροσίνη" (Τα τραγούδια της πατρίδος μου) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 229.

35. Κ. Παλαμάς: "Οι θεοί" (Τα μάτια της ψυχής μου). Βλ. όπ. παρ. Σελ. 227.

36. Αναφερόμαστε στις ταυτόχρονες "επικλήσεις" που κάνουν και οι δύο ποιητές, από τη μια προς τους θεούς των αρχαίων Ελλήνων, όπως στην Αφροδίτη και ιδιαίτερα στον Απόλλωνα, και από την άλλη προς τον Εσταυρωμένο.

37. Κ. Παλαμάς: "Εκατό φωνές" (Ασάλευτη ζωή) Στροφή 22. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 236.

38. Βλ. όπ. παρ. Στίχος 4. Στροφή 7.

39. Βλ. όπ. παρ. Στίχος 7. Στροφή 22.

40. Κ. Παλαμάς: "Ανατολή" (Καημοί της λιμνοθάλασσας) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 242.

41. Κ. Παλαμάς: "Οι πατέρες" (Βωμοί). Βλ. όπ. παρ. Σελ. 255.

42. Κ. Παλαμάς: "Οι πεντασύλλαβοι" (Οι πεντασύλλαβοι και τα παθητικά κρυφομιλήματα). Βλ. όπ. παρ. Σελ. 249.

43. Λ. Προφύρας: "Η Θαμπωμένη χώρα" (Σκιές) Βλ. όπ. παρ. Σελ. 367.

44. Λ. Προφύρας: "Διαβάτης" (Σκιές). Στροφές 1,4. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 362.

45. Μ. Μαλακάσης: "Ο Μπαταριάς" (Τα Μεσολογγίτικα). Στροφές 13,14. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 335.

46. Βλ. όπ. παρ. σελ. 286.

47. Κ. Κρυστάλλης: "Στο σταυραϊτό" (Ο τραγουδιστής του βουνού και της στάνης). Βλ. οπ. παρ. Σελ. 290,291.
48. Γεωργίου Σουρή: "Σκέψεις" (Απαντα Ι). Στροφές 1,5. Βλ. όπ. παρ. Σελ.419.
49. Βλ. "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους" Εκδοτική Αθηνών. Τομ. ΙΔ'. Σελ. 421.
50. "Ο ελληνικός δε λαός, είπερ και άλλοις τίς, έχει ευγενή ήθη, έθιμα ποικίλα και τρόπους και μύθους και παραδόσεις εφ' όλων των περιστάσεων του ιστορικού αυτού βίου η δε Ελληνική Ιστορία, αρχαία και μέση και νέα, γέμει σκημών δυναμένων να παράσχωσιν υποθέσεις είς σύνταξιν καλλίστων διηγημάτων και μυθιστορημάτων (...)
Η υπόθεσις του διηγήματος είναι ελληνική τουτέστι θα συνίσταται είς περιγραφήν σκημών του βίου του ελληνικού λαού εν οιαδήποτε των περιόδων της ιστορίας αυτού ή είς εξιστόρησιν επεισοδίου τινός της ελληνικής ιστορίας". Βλ. Mario Vitti: "Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας". Κέδρος 1980. Σελ. 64.
51. Βλ. όπ. παρ. Σελ.79.
52. Βλ. Αν. Καρκαβίτσας: "Απαντα". Εκδ. Ζαχαρόπουλος. Τομ. Ι. Αθήναι 1973. Εισαγωγή - Επιμέλεια Νίκη Σιδεράτου. Σελ.104,105.
53. Βλ. Γεωργίου Βιζυηνού: "Σελήμ Μοσκώβ" (Απαντα) Τομ. Ι. Επιμέλεια Κ. Μαμώνη. Σελ. 243

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΚΤΟ

**ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ
(ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΑΝΑΜΕΣΑ ΣΤΗΝ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΟΥΤΟΠΙΑ)**

I. Η διαμόρφωση και ο χαρακτήρας της Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής

Αν η χρονική αφετηρία των καινούριων προσανατολισμών στη Νεοελληνική λογοτεχνία και ποίηση μπορεί να τοποθετηθεί χωρίς επιφυλάξεις, στις αρχές της δεκαετίας του 1880, με συνιστώσες αφ' ενός τη στροφή προς το νατουραλισμό, τον παρνασισμό ή και το ρεαλισμό στη θεματογραφία, και αφ' ετέρου τις πρωτοβουλίες για εξομάλυνση των γλωσσικών αντιθέσεων, αρκετά πολύπλοκος φαίνεται να είναι ένας ανάλογος, ακριβής εντοπισμός στο χώρο της αρχιτεκτονικής, καθώς όσον αφορά τη μορφοπλαστική οργάνωση, αυτή δεν απέκλινε ουσιαστικά από τα κύρια ρυθμολογικά στοιχεία του κλασικού προτύπου, έτσι όπως είχαν καθιερωθεί κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης.

Να θεωρήσουμε το γεγονός ως αδυναμία των αρχιτεκτόνων να ανανεώσουν το πρόγραμμά τους, ή μήπως η ανανέωση, με την καθολική σημασία του όρου, στα σχεδιαστικά κι εκφραστικά δεδομένα -λόγω της ιδιαίτερης φύσης της αρχιτεκτονικής-, έχει συμβατική σημασία;

Πρόκειται σίγουρα για το δεύτερο, καθώς εδώ οι όροι της αλλαγής, με το να κινούνται αναπόφευκτα μέσα σε καθαρά πρακτικά πλαίσια, είναι μάλλον αδύνατο να κατανοηθούν ανεξάρτητα από τις μεταβολές στο κοινωνικό πεδίο, ανεξάρτητα από τις ανθρώπινες προτεραιότητες και την ακατάπαυστη δημιουργία νέων αναγκών, άρα κι ανεξάρτητα από την αναζήτηση του διαφορετικού, του πρωτότυπου ή έστω του λειτουργικού. Η αρχιτεκτονική άλλωστε "ως προϊόν πολλών παραγόντων και συνθηκών",¹ περιέχει θα λέγαμε, κάτι από την πολλαπλότητα και τη μεταβλητικότητά τους. Εκφράζει τα πολιτιστικά οράματα μιας εποχής όπως κι είναι άμεσα συνδεδεμένη με τις απαιτήσεις της. Προβάλλει την αυτονομία της αλλά και εξαρτάται από τις ιδιαιτερότητες του γεωγραφικού, φυσικού χώρου, από τη στενότητα ή την ευρύτητά του, από την πυκνότητα του πληθυσμού που εξυπηρετεί, από τις κλιματολογικές συνθήκες, από τα οικονομικά μέσα και τα κίνητρα που παρέχονται στο δημιουργό για την υλοποίηση των σχεδίων του, από τις προόδους στον τομέα των υλικών και των μεθόδων κατασκευής, καθώς και από την εξέλιξη σε παρεμφερείς καλλιτεχνικούς τομείς (γλυπτική, ζωγραφική κ.λπ.).

Τούτο σημαίνει πως, όντας σε άμεση σχέση με τον άνθρωπο και το περιβάλλον του, μπορεί μεν να αναμορφώνεται συνεχώς -η εν λόγω δυνατότητα, έχ ει, με βάση τον παράγοντα χρόνο, ως επί το πλείστον διακοσμητική, παρά ρυθμολογική υφή-, αλλά και ταυτόχρονα να δυσκολεύεται να ορίσει με σαφήνεια τις προδιαγραφές του καινούριου, κυρίως δε τις προοπτικές του, σε ένα καθαρά αισθητικό πλαίσιο αναφορών.

Σύμφωνα με τις παραπάνω εκτιμήσεις μπορούμε να πούμε πως, όσον αφορά τη διαμόρφωση της "Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής", η δυναμική της συνδέθηκε κύρια με τη διεύρυνση κι αποκρυστάλλωση του κοινώς αποδεκτού, από την περίοδο της Ανοικοδόμησης, "αρχαϊκού τύπου", και ήταν στηριγμένη στη σύγκληση ορθολογικών και παραδοσιακών προτύπων, σύγκληση που για τα τότε εκφραστικά δεδομένα και τους προσανατολισμούς, δεν είναι άστοχο να χαρακτηρίσουμε ως "χρυσή τομή"

ανάμεσα στον κλασικισμό και τον εκλεκτισμό της όψιμης μετακλασικής εποχής. Στην εν λόγω καθιέρωση συντέλεσαν βέβαια αρκετοί παράγοντες, πρακτικοί όσο και ιδεολογικοί, ενώ εκτός από το τεκτονικό και μορφολογικό περιεχόμενο του ρυθμού, δεν μπορεί να παραβλεπτεί και η ταύτισή του με τα αισθητικά κριτήρια τα οποία διέθεταν, όχι μόνο η επίσημη άρχουσα τάξη αλλά και η σταδιακά δημιουργηθείσα αστική.² Η τελευταία μάλιστα συνέβαλε εμμέσως, αφ' ενός στην εφαρμογή του σε ευρεία κλίμακα, κι αφ' ετέρου στην αποσαφήνιση των σχετικών με τη ρυθμολογική του υπόσταση, στόχων, εφ' όσον κατόρθωσε με την υιοθέτησή του, να ενδυναμώσει την αυτοτέλειά του και να προσδώσει στο "αρχαϊκό" υπόδειγμα της Οθωνικής περιόδου (Palais Bourgeois), χαρακτήρα περισσότερο λειτουργικό. Η επανάληψη επίσης συγκεκριμένων αρχιτεκτονικών σταθερών στο ιδιωτικό αθηναϊκό σπίτι και προπαντός η "έμμονη" προσήλωση σε ένα ορισμένο από παλιότερα, γραμματολόγιο μορφών - προσήλωση που ευνόησαν, τόσο η επίδραση των πρώτων μνημειακών οικοδομημάτων της πρωτεύουσας στην εικαστική συνείδηση των Ελλήνων, όπως τα Ανάκτορα του Όθωνα και το Πανεπιστήμιο στα οποία είχε ήδη εφαρμοστεί, όσο και η ίδια η "τυποποίησή" του³-, συνετέλεσαν στην καθιέρωση μιας κάποιας στυλιστικής ομοιογένειας, ενώ παράλληλα εξασφάλισαν ως ένα σημαντικό βαθμό και την αυθεντικότητα της Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής, έτσι ώστε να ανταποκρίνεται με συνέπεια στο σύμπλεγμα των πνευματικών κι ιδεολογικών προσανατολισμών της εποχής που αντιπροσώπευε.

Το ότι η ισχύς ενός ρυθμικού συστήματος αλλά και η πάνδημη αποδοχή του, θα διαρκέσουν πάνω από μισό αιώνα -διάστημα που γίνεται μεγαλύτερο αν υπολογιστούν και οι Οθωνικές δεκαετίες της "εισαγωγής" και της εφαρμογής του σε επίπεδο ανίχνευσης, τόσο των δυνατοτήτων ανταπόκρισης στο κοινό αίσθημα όσο και της λειτουργικότητάς του στο χώρο-, δεν είναι άλλωστε τυχαίο. Πέρα από την αρχική υιοθέτησή του από την τοπική ελίτ, που βέβαια ικανοποιούσε το γούστο και τις φιλοδοξίες της, η διάδοση και η παγίωσή του στις προτιμήσεις της Αθηναϊκής κοινωνίας, όπως και στις κοινωνίες των άλλων αναπτυσσόμενων Ελλαδικών πόλεων, σε μικρότερη έστω κλίμακα, αποτέλεσε μια πραγματικότητα, που συνδεόταν άμεσα με τις απώτερες, ρομαντικές προσδοκίες και τις "μεγαλοϊδεάτικες" ανησυχίες, αλλά και με τη διάθεση των συντελεστών της να ανεύρουν ένα κοινό εκφραστικό πλαίσιο, με επίκαιρο περιεχόμενο.

Είναι γεγονός πως ο νεοκλασικισμός και οι διάφορες εκλεκτιστικές εκδοχές του, εισήχθησαν στον Ελλαδικό χώρο, σε μία περίοδο απολύτως πρόσφορη να τις δεχτεί και να τις αφομοιώσει. Σε μία περίοδο ανακαινιστικών ροπών, που όντας "αναγκασμένη" να τις ακολουθήσει για να διαμορφώσει τη φυσιογνωμία της, άντλησε το υλικό της από τα όποια ερεθίσματα λάμβανε και τα αξιοποιούσε. Η αξιοποίηση όσον αφορά τη μορφοποίηση του Αθηναϊκού κλασικισμού, έγινε με έναν απολύτως θετικό ή και πρωτοποριακό, ως προς τη λειτουργικότητά της, τρόπο, καθώς παρά την έλλειψη συγκεκριμένου ρυθμού που να είχε προηγηθεί, διαπιστώθηκαν, ήδη από τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες, κάποιες σημαντικές ενδείξεις για την ανεύρεση ενός συστήματος,⁴ περισσότερο προσαρμοσμένου στις τοπικές συνθήκες.⁵ Με τη σταδιακή επέκταση της πόλης και την οικιστική ανάπτυξη συνοικιών που βρίσκονταν έξω από τον παλαιό πυρήνα, όπως της Βάθειας (Βάθης), του Κεραμικού, του Μεταξουργείου, των παρυφών του Λυκαβηττού και της Νεαπόλεως,⁶ τα θετικά στοιχεία αυτού του συστήματος γίνονται ακόμη πιο ευδιάκριτα, ενώ εντύπωση προκαλεί και ο τρόπος με τον οποίο οι Έλληνες αρχιτέκτονες πέρασαν από το "όλο" στο "επιμέρους", για να δώσουν ποικίλες αρχιτεκτονικές συνθέσεις, που

αποδεικνύουν την άριστη εξειδίκευσή τους στον τομέα των εφαρμοσμένων τεχνών. Αξιοπρόσκτη είναι κατ' αρχάς η ρυθμολογική οργάνωση των όψεων και η πλαστική διάρθρωσή τους, με τον τονισμό των ανοιγμάτων (παραθύρων και εξωθύρων), όπου εκτός από την κλασική, βαθμιδωτή μορφή του πλαισίου -όπως για παράδειγμα στην Οικία Σκουζέ επί της οδού Νικοδήμου, Νο 18⁷-, βλέπουμε σταδιακά να επικρατούν περισσότερο σύνθετοι τύποι, οι οποίοι συνήθως συνδύαζαν τον πλαστικό διάκοσμο με την τεχνική στο κονίαμα ("τραβηχτά"), για τη δημιουργία του διαχωριστικού γεισώματος.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα ρυθμολογικής πλαισίωσης παραθύρων, κατά την όψιμη περίοδο της Αθηναϊκής αρχιτεκτονικής, έχουμε με τη διάρθρωση της όψης του Μεγάλου Κουτσογιάννη, επί της συμβολής των οδών Δεληγιώργη και Αγησιλάου.⁸ Εδώ συναντάμε τη χρήση ενός σκαλιστού βάρθρου πάνω από το διαχωριστικό γείσο, μεταξύ πρώτου και δευτέρου ορόφου, αλλά και τη μονοκόμματη εφαρμογή του πλαισίου στο γείσο του ισογείου με το υπόγειο. Συνήθεις παραλλαγές των προαναφερομένων προτάσεων αποτελούν, το "θωράκιο" με τα πήλινα κολονάκια ("μπαλουστρες"), όπως εφαρμόζεται στο κτίριο των οδών Αιόλου και Πελοπίδα,⁹ και το "θωράκιο" με γεωμετρικά σχήματα, όπως το συναντάμε στο μεταγενέστερο Μέγαρο του Ελευθερίου Βενιζέλου.¹⁰

Αρκετά διαδεδομένη ήταν επίσης η τοποθέτηση στα ανοίγματα κλασικών παραστάδων σε διάφορους τύπους, με επικρατέστερες τη δωρική και την κορινθιακή στο επικράνιο, χωρίς να λείπουν βέβαια και οι περιπτώσεις όπου στο ίδιο κτίριο, συναντάται η εφαρμογή και των τριών ρυθμών (δωρικού, ιωνικού και κορινθιακού) στην όψη, με ένα περισσότερο σύνθετο αποτέλεσμα.¹¹ Ακόμη πιά σύνθετο είναι το αποτέλεσμα της χρήσης παραστάδων που καταλήγουν σε μικρά, συνήθως πήλινα, "φουρούσια", ενώ πιά "εξεζητημένες" μπορούν να θεωρηθούν εκείνες που φέρουν ως επικράνιο, προτομές Καρυάτιδων,¹² ή αντικαθαστούν από επιπρόσθετες, ολόγλυφες "αρχαϊκές κόρες".¹³

Στη διακόσμηση των ανοιγμάτων, ο τονισμός των οποίων αποτελούσε βασική προϋπόθεση για την αισθητική ολοκλήρωση των μορφολογικών συστημάτων των όψεων, εκτός από τις παραστάδες, πολύ διαδεδομένη ήταν και η επίστεψή τους με πλήρη θριγκό ή αέτωμα, ανάλογα της σχηματικής που ο αρχιτέκτονας επέλεγε να αποδώσει.

Κατά την περίοδο του όψιμου Αθηναϊκού κλασικισμού, όταν δηλαδή έχουμε πλέον περάσει από το στάδιο της ανίχνευσης ή και των επιφυλάξεων, ως προς τη λειτουργικότητα ενός ρυθμού στο χώρο, σε εκείνο της πλήρους αποδοχής του, η ρυθμική οργάνωση των όψεων θα επιδεχθεί τον οποιοδήποτε πειραματισμό από μέρους των δημιουργών και θα τους ωθήσει να καινοτομούν. Νέες εμπειρίες από τα Ευρωπαϊκά ρεύματα, κυρίως από τον Εκλεκτισμό και τον Ιστορισμό, επεξεργάστηκαν με επιμέλεια και αφομοιώθηκαν από τους αρχιτέκτονες, χωρίς ωστόσο να έχουμε κάποιες ακραίες αποκλίσεις από το τυπικό, κλασικό πρότυπο, τουλάχιστον μέχρι την πρώτη δεκαετία του 20ου αιώνα. Μέσα στα καθιερωμένα πλαίσια των συνθετικών συστημάτων, οι εμπειρίες αυτές αφορούσαν κυρίως την πλαστική επεξεργασία των επιμέρους στοιχείων, με όλο και εντονότερη την παρουσία των διακοσμητικών μοτίβων στις όψεις, εκεί όπου παλιότερα επικρατούσαν οι ορισμένες από τη λιτή κτιριακή συγκρότηση, ρυθμικές μορφές. Ενδεικτικά αναφέρουμε την παρουσία των "ψευδοπαραθύρων" και της χαρακτηριστικής κόχης, που εφαρμόζονταν συμμετρικά ανάμεσα στα ανοίγματα. Σηνηθώς ήταν διακοσμημένα με προκατασκευασμένα γεωμετρικά μοτίβα από γύψο ή πηλό -όπως στο ημιτριώροφο Μέγαρο

Κοκοροπούλου στην οδό Φυλής Νο 48-, καθώς και με επιπρόσθετα αγαλματίδια από τερακότα.¹⁴

Το εύρος των μορφολογικών διαφοροποιήσεων αποδεικνύουν επίσης οι ποικίλοι τρόποι απόδοσης των μαρμάρινων υποστηριγμάτων των μπαλκονιών, γνωστών ως κιλλίβαντες ή φουρούσια.

Σε σύγκριση με τους λιτούς, πλευρικά επίπεδους προβόλους που συναντάμε στα πρώτα δείγματα εφαρμογής του ρυθμού, οι τύποι φουρουσιών που χρησιμοποιήθηκαν κατά την όψιμη περίοδο του Αθηναϊκού κλασικισμού, εκδηλώνουν μια τάση περισσότερο καλλιγραφική, με μοτίβα τα οποία παραπέμπουν στις κατακτήσεις της μικρογλυπτικής των υστεροελληνιστικών και των ρωμαϊκών χρόνων. Τα πύο αντιπροσωπευτικά μοτίβα που καλλιεργήθηκαν στα μαρμαρογλυφεία της πρωτεύουσας στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα, αναφέρονται σε σπειροειδοί σχήματα που καταλήγουν σε μίσχους λουλουδιών, χωρίς να λείπουν βέβαια και κάποιες πύο "εξεζητημένες", θα λέγαμε, εκδοχές τους, οι οποίες είχαν να κάνουν με την εφαρμογή, είτε ολόγλυφων φτερωτών δράκων, είτε "αινιγματικών" σφιγγών, όπως τις συναντάμε στο μπαλκόνι σπιτιού επί της συμβολής των οδών Δευτέρας Μεραρχίας και Φίλωνος στον Πειραιά.¹⁵

Παράλληλα με την πλαστική επεξεργασία των επιμέρους τεκτονικών στοιχείων, στην ιεράρχηση των προτεραιοτήτων για την αισθητική ολοκλήρωση των όψεων, πρωταρχικής σημασίας υπήρξε και η επιλογή των χρωμάτων τα οποία χρησιμοποιήθηκαν, επιλογή που στηριζόταν κατά κανόνα σε συγκεκριμένη γκάμα, απόλυτα συντετασμένη με τις ιδιαιτερότητες του ρυθμού. Από τα λίγα δείγματα που διασώζονται, παρά τις γενικευμένες φθορές τους από το χρόνο και τη ρύπανση ή την αλλοίωσή τους από τις ανθρώπινες παρεμβάσεις (επιστρώσεις κ.λπ.), μπορούμε επίσης να συμπεράνουμε, πως όσον αφορά τη χρωματική "ταυτότητα" του αθηναϊκού κλασικισμού, αυτή δεν προήλθε αποκλειστικά από δάνεια τα οποία απλώς αξιοποιήθηκαν με την εφαρμογή τους, αλλά ήταν το αποτέλεσμα μιας πολύχρονης διερεύνησης και σπουδής του χρωματικού φάσματος, κυρίως στη σχέση του με το περιβάλλον και τις κλιματολογικές συνθήκες. Έτσι ο τρόπος με τον οποίο απέδιδαν το λευκό του μαρμάρου στα τεκτονικά μέρη των όψεων, έχοντας υπολογίσει εκ των προτέρων με το επιτηδευμένο "σπάσιμο" του λευκού από ελάχιστο μαύρο, μπλε ούλτρα και κίτρινο, την εκτυφλωτική λάμψη του αττικού φωτός,¹⁶ δεν ήταν τυχαίος, όπως δεν ήταν τυχαίες και οι αποχρώσεις οι οποίες επικρατούσαν στις ενιαίες επιφάνειες των εξωτερικών τοίχων. Με το να χρησιμοποιούν συνήθως για τις τελευταίες ως βάση την ώχρα και τις διαβαθμίσεις της, κατόρθωναν να δώσουν την αίσθηση μιας κιτρινωπής, ευχάριστης ανταύγειας, που επιπλέον τόνιζε τα διακοσμητικά μέρη των όψεων αλλά και μετρίαζε την "αντηλιά" των μεταμεσημβρινών ωρών. Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που κυριαρχούσαν οι σιένες και τα γαιώδη καφέ, καθώς "αποδυναμώνονταν" από τις προσμείξεις τους με ανοιχτότερους τόνους, κέρδιζαν την όραση, ενώ εντυπωσίαζαν περισσότερο όταν συνδυάζονταν με κοκκινωπά ή μπλε και τα συμπληρωματικά τους στη ζωφόρο, στα τύμπανα των αετωμάτων, στις κόγχες και τα ψευδοπαράθυρα.

Άλλο στοιχείο, αντιπροσωπευτικό της μορφολογίας του Αθηναϊκού κλασικισμού είναι η ύπαρξη διάκοσμου στις επιφάνειες των όψεων, με θέματα άλλοτε λιτά γεωμετρικά σχήματα και άλλοτε συνθετότερες παραστάσεις, οι οποίες ωστόσο εναρμονίζονταν με την τεκτονική οργάνωση του συστήματος και τις ιεραρχήσεις που έθετε η κλασική ρυθμολογία. Παρά το ότι τα λίγα εναπομείναντα δείγματα, λόγω των γενικευμένων φθορών που υπέστησαν από το χρόνο και τις ανθρώπινες

παρεμβάσεις, δεν μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τις κατακτήσεις του Αθηναϊκού κλασικισμού στον τομέα αυτό, μπορούμε εν τούτοις να κρίνουμε τα αποτελέσματά τους από τη διακόσμηση των καλύτερα διατηρημένων εσωτερικών τους, στα οποία μάλιστα το ρεπερτορίο είναι πλουσιότερο.

Παρατηρώντας τη διακόσμηση των οροφών ιδιωτικών σπιτιών, όπως της δυπλοκατοικίας επί της οδού Παλαιολόγου Νο 25 (περιοχή Βάθης) και του σπιτιού στη γωνία Αιόλου και Ευρυπίδου,¹⁷ διαπιστώνουμε πράγματι πως πρόκειται για προσπάθειες υψηλής αισθητικής στάθμης, που διακρίνονται για την ακρίβεια του σχεδίου και την ευαισθησία των χρωματικών διατυπώσεων. Και εδώ, τα βασικά ερεθίσματα είχαν την αφετηρία του ως επί το πλείστον στο Πομπηϊανό στυλ. Αυτό αναβίωσε στην Ιταλική Αναγέννηση και καλλιεργήθηκε με μεγαλύτερη ακόμη επιτήδευση από το Γαλλικό κλασικισμό κατά τον 18ο αιώνα, για να αποτελέσει πρότυπο γραφής των Ελλήνων καλλιγράφων, χάριν της επιτυχημένης εφαρμογής του στη διακόσμηση των πρώτων δημοσίων κτιρίων, των Ανακτόρων του Όθωνα και των διαφόρων Ιδρυμάτων, τα οποία αναγέρθηκαν στην Ελληνική πρωτεύουσα κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στα κυριότερα από τα εν λόγω πρότυπα, όπως αυτά κατοχυρώθηκαν στην εικαστική συνείδηση των Ελλήνων μέσα από τις διατυπώσεις των αρχιτεκτόνων και των καλλιτεχνών. Ανάλογη μνεία αξίζει να κάνουμε και για την περίοδο του Γεωργίου του Α', εφ'όσον ο οικοδομικός οργανισμός που παρατηρήθηκε τα Οθωνικά χρόνια, όχι μόνο συνεχίστηκε, αλλά και εντάθηκε, για να συμβάλει έτσι στην οριστική διαμόρφωση των βασικών τύπων του Αθηναϊκού κλασικισμού στην αρχιτεκτονική καθώς και στις παρεμφερείς με αυτήν τέχνες.

Ένα από τα πιο επιβλητικά δείγματα της "Ελληνικής αρχιτεκτονικής Αναγέννησης", που προοριζόταν για Δημόσιο Εκθεσιακό Κέντρο, είναι το Ζάππειο Μέγαρο, έργο του Δανού αρχιτέκτονα Theophil Hansen.

Καταξιωμένος από τα ήδη ανεγερθέντα, πάνω σε δικά του σχέδια, κτίρια του Αστεροσκοπείου στο λόφο των Νυφών (1842-1846) και του Μεγάρου Δημητρίου (1842-1843) -σήμερα ξενοδοχείο "Μεγάλη Βρετανία"-, κυρίως όμως από την εκπόνηση μελέτης για την ανέγερση της Ακαδημίας Αθηνών, που εν τω μεταξύ χτιζόταν -οι εργασίες άρχισαν το 1859-, ο Hansen ανέλαβε στα 1879, κατόπιν υποδείξεως του Κωνσταντίνου Ζάππα (1812-1892),¹⁸ να τροποποιήσει την αρχική πρόταση του Γάλλου ομότεχνού του Fr. Boulanger, σε συνεργασία με το βοηθό του Ernest Ziller. Σε προσωπικές παρεμβάσεις του Δανού αρχιτέκτονα οφείλεται η δημιουργία, αφ' ενός των νεοκλασικών προπυλαίων με τα κορινθιακά κιονόκρανα, που αποδόθηκαν σύμφωνα με εκείνα του Χορηγικού Μνημείου του Λυσικράτη, και αφ' ετέρου της εσωτερικής αυλής με την ιδιότυπη, διώροφη ιωνική στοά της, στον πάνω όροφο της οποίας οι κίονες καταλήγουν σε προτομές Καρυάτιδων. Ενδεικτικές των προσωπικών του απόψεων είναι επίσης οι προτάσεις του για την πλαστική επεξεργασία των επιμέρους στοιχείων στη διαμόρφωση των όψεων, όπως αυτά διαγράφονται κυρίως στη στέψη του κεντρικού τμήματος, καθώς και οι καλλιγραφικές διατυπώσεις του στο ζωγραφικό διάκοσμο των οροφών της στοάς, στην εσωτερική αυλή.

Οι εργασίες ανέγερσης του Μεγάρου Δημοσίων Εκθέσεων διάρκεσαν δεκατέσσερα περίπου χρόνια, ενώ η συνολική δαπάνη ξεπέρασε το 1.400.000 δραχμές* (το ποσό είναι αστρονομικό σε μέγεθος για τα οικονομικά δεδομένα της εποχής αλλά και αντιπροσωπευτικό της ποιοτικής και μνημειακής του στάθμης του Μεγάρου).

Λίγους μήνες πριν την αποπεράτωση του Ζαππείου (1887) άρχισε η ανέγερση της Εθνικής Βιβλιοθήκης, σε οικόπεδο το οποίο είχε προσφέρει παλιότερα στο Δημόσιο

ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, για τη δημιουργία Μνημείου υπέρ των Αγωνιστών του Ιερού Λόχου.

Ο σχεδιασμός του κτιρίου, που συνθέτει μαζί με εκείνα του Πανεπιστημίου Αθηνών και της Ακαδημίας Επιστημών, την "Αθηναϊκή Τριλογία", ενός συνόλου από τα πιο αντιπροσωπευτικά της "Νεοελληνικής Αρχιτεκτονικής Αναγέννησης", αποδόθηκε από τους αρμόδιους και πάλι στον Theophil Hansen, τη δε δαπάνη κατασκευής του ανέλαβαν να καλύψουν με χορηγίες τους οι εύποροι ομογενείς από τη Ρωσία, αδελφοί Μακρής, Παναγής και Ανδρέας Βαλλιάνος.

Αν και περισσότερο λιτή στη γραμμή της από την Ακαδημία, η Βαλλιάνιος Βιβλιοθήκη στηρίζεται και αυτή στο ίδιο περίπου αρχιτεκτονικό σύστημα, με το κεντρικό τμήμα της εισόδου να προεξέχει εδώ αισθητά από τους δυο, παραπλεύρως τοποθετημένους, ναϊσκους, οι οποίοι στέφονται από το κλασικό αέτωμα. Χαρακτηριστικά της μνημειακής στάθμης του συγκροτήματος είναι επίσης τα εμφανώς υπερυψωμένα, δωρικά προπύλαια του μεσαίου κτιρίου και οι δυο καμπυλόγραμμες σκάλες της εισόδου, που συναντώνται σε φαρδύ πλάτωμα. Τις γωνίες των αετωμάτων κοσμούν επιβλητικοί, φτερωτοί δράκοι, φιγούρες που συναντάμε και στο στηθαίο των προπυλαίων, ενώ στη ζωγραφική διακόσμηση των όψεων αξιοπρόσεκτες είναι οι προτάσεις του τότε βοηθού του Hansen, Ernest Ziller, ο οποίος και εξελίχθηκε αργότερα ως ένας από τους πιο δυναμικούς εκπρόσωπους του όψιμου Αθηναϊκού κλασικισμού.

Ο Ziller ήλθε στην Αθήνα το χειμώνα του 1861, ως βοηθός του Th. Hansen, προκειμένου να αναλάβει την επίβλεψη των εργασιών για την ανέγερση της Ακαδημίας Επιστημών, που εν τω μεταξύ είχε αρχίσει να κτίζεται πάνω σε σχέδια του Δανού δασκάλου. Γύρω στα 1870 όμως, πήρε αρκετές παραγγελίες για δικές του δουλειές, όπου είχε την ευκαιρία να δείξει τις δυνατότητες και το προσωπικό του ύφος.

Παρ' ότι όφειλε πολλά στη μαθητεία του κοντά στον Hansen, οι προτάσεις του Ziller παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού συνδέονται αποκλειστικά με το στάδιο της εξέλιξης του νεοκλασικισμού, προς τη δημιουργία μιας περισσότερο σύνθετης αρχιτεκτονικής με έντονα τα στοιχεία του εκλεκτισμού ή και του ιστορισμού, κυρίως όσον αφορά τη μελέτη Ελληνιστικών και Ρωμαϊκών προτύπων.

Έχοντας αξιοποιήσει, αφ' ενός τις γνώσεις που αποκόμισε από τις σπουδές του στη Δρέσδη, τη Λειψία και τη Βιέννη, με μια σειρά σχεδίων για την εκτέλεση έργων στην Τυφλίδα, και αφ' ετέρου τις επιρροές που δέχθηκε από τα ταξίδια του στη Ρώμη, τη Φλωρεντία, τη Μάντουα και τη Βερόνα, τα οποία και πραγματοποίησε για επιτόπια έρευνα το διάστημα μεταξύ 1864 με 1868, ο Ziller φαίνεται πράγματι πως, με τον ερχομό του στην Αθήνα, αναζητούσε κάτι που να ξεπερνούσε το μνημειακό ύφος της αρχιτεκτονικής των Ακαδημιών. Η ανεύρεση μιας "χρυσής τομής" ανάμεσα στην κλασική, ιδανική γραμμή και στους τρόπους με τους οποίους αυτή ερμηνεύτηκε κατά την αναβίωσή της, ιδιαίτερα από εποχή της Αναγέννησης κι αργότερα, τον απασχόλησε ήδη από τα χρόνια της μαθητείας του στη Δρέσδη, καθώς εστίαζε την προσοχή του στα επιμέρους, διακοσμητικά στοιχεία και τον "εξωραϊσμό" του ρυθμού, χωρίς ωστόσο να παραβλέπει τους βασικούς κανόνες της αρμονίας. Την έκφραση της αρχιτεκτονικής του αισθητικής μπορούμε να εντοπίσουμε σε αρκετά διατηρητέα κτίρια της Ελληνικής πρωτεύουσας όπως και άλλων επαρχιακών πόλεων, σε ναούς και ταφικά μνημεία, μιά και η πληθωρική δημιουργικότητά του κάλυψε όλη την κλίμακα της οικοδομής, με την ίδια συνέπεια και αφοσίωση στις αρχές του.

Στα 1873, ο Ziller ανέλαβε να αναθεωρήσει την πρόταση του Γάλλου αρχιτέκτονα,

Julien Girard, για το Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, που είχε προγραμματιστεί να χτιστεί επί δημαρχίας Δημητρίου Κυριακού (1829-1901), στην Πλατεία Λουδοβίκου. Χάρη στα σχέδια του αρχείου του¹⁹ -το κτίριο κατεδαφίστηκε επί δημαρχίας Κ. Κοτζιά στα 1939- γίνεται κατανοητή η αρχιτεκτονική ειδοποιός του, που εκφράζεται τόσο στη συγκρότηση των όγκων όσο και στη μορφοπλαστική οργάνωση των όψεων. Αν και λιτότερη σε σύγκριση με τα μεταγενέστερα έργα του, η κατασκευή είναι αξιοπρόσεκτη για το συνδυασμός των διαφόρων στιλιστικών τάσεων, που εδώ δένουν αρμονικά με τα επιμέρους, διακοσμητικά στοιχεία, ενώ παρουσιάζεται άρτια κι από λειτουργική άποψη.

Οι εργασίες αποπεράτωσης του Δημοτικού Θεάτρου, (χωρητικότητας 1000 περίπου θεατών), ολοκληρώθηκαν στα 1880 υπό την επίβλεψη του Μηχανικού Περικλή Γ. Κυριακού (1854-1898). Εγκαινιάστηκε με την όπερα "Mignon" του Ambroise Thomas, για δε την ολοκλήρωσή του αξιομνημόνευτη είναι και η συμβολή του Κωνσταντίνου Α. Συγγρού (1830-1899), με αρωγή του οποίου υλοποιήθηκε η Δημοτική πρόταση.

Το μέτρο των προσωπικών αναζητήσεων του Ziller, εν όσω αυτός βρισκόταν ακόμη στα πρώτα βήματα της σταδιοδρομίας του, δίνουν επίσης τα θέατρα της Ζακύνθου²⁰ και των Πατρών, σε σχέδια του 1871 και 1872 αντίστοιχα. Με τη χρησιμοποίηση μάλιστα στο τελευταίο τόξων και στοών στην οργάνωση των όψεων, βλέπουμε να επεξεργάζεται με ιδιαίτερη επιτυχία παλαιότερες εφαρμογές αλλά και να τις προσαρμόζει ανάλογα με τις αισθητικές απαιτήσεις της εποχής του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα όσον αφορά την αφομοιωτική ικανότητά του, προσφέρουν οι προτάσεις του για το σχεδιασμό του Μεγάρου Schliemann ("Ιλίου Μέλαθρον"), που αναγέρθηκε επί της οδού Πανεπιστημίου, μεταξύ των ετών 1878 και 1889.

Προκειμένου να ανταποκριθεί στα ενδιαφέροντα του πελάτη του, αρχαιολόγου Heinrich Schliemann (1822-1890), ο Ziller θα δώσει εδώ αναμφισβήτητα τον καλύτερο εαυτό του, "εξωραϊζοντας", θα λέγαμε, το ρυθμό τόσο στα συστήματα των όψεων όσο και στην εσωτερική διαμόρφωση του κτιρίου.

Πράγματι, αν και δεν αποκλίνει ουσιαστικά από τις βασικές αρχές του νεοκλασικισμού, με τις ιωνικές λόντζιες των ορόφων, που παραπέμπουν στις επιρροές τις οποίες δέχθηκε από το Πομπηϊανό στυλ, κατορθώνει να προσεγγίσει αριστοτεχνικά το ύφος της Αναγεννησιακής αρχιτεκτονικής, το περιεχόμενο της οποίας αξιοποιείται ακόμη περισσότερο στον τομέα της διακόσμησης (πλαστικής και ζωγραφικής).

Παράλληλα με τις εργασίες στο "Ιλίου Μέλαθρον", ο Ziller ανέλαβε την ανέγερση του Μεγάρου Μελά (1884) επί της Πλατείας Δημαρχείου και πρόσφερε ένα ακόμη δείγμα ανάλογης στάθμης και αξιώσεων. Το κομψό αυτό κτίριο που παραποιήθηκε αργότερα, κατά τη λειτουργία του ως Ταχυδρομείου, με την προσθήκη και τρίτου ορόφου,²¹ διακρίνεται για την επιμελημένη οργάνωση της πρόσοψης και την πλαστική της διάρθρωση σε επιμέρους συνθετικές ενότητες, χάριν της χρήσης των τοξοτών ανοιγμάτων και των ιωνικών κιόνων στο ισόγειο, κυρίως δε χάριν της εφαρμογής των γωνιαίων πύργων, έτσι ώστε να τονίζονται διακριτικά τα πλάγια περιγράμματα.

Τα ίδια αυτά πυργοειδή στοιχεία είχε εφαρμόσει ο Ziller, ήδη από το 1876, στο Δημαρχείο της Ερμούπολης (1876-1898), ενώ με το γωνιαίο πύργο της οικίας Πετμαζόγλου -σε σχέδια του 1900- και την κωνική του απόληξη, έχουμε ένα ακόμη αποδεικτικό στοιχείο για τον πλουραλισμό των προτάσεών του και τη συνεχή ανάγκη του για ανανέωση. Την ανάγκη αυτή υπαγόρευαν τόσο το μέγεθος των παραγγελιών τις οποίες δέχτηκε όσο κι η ευρύτητα του καλλιτεχνικού του ορίζοντα, ευρύτητα που

δίκαια τον κατατάσσει στο χώρο των "λογίων"²² της αρχιτεκτονικής, χωρίς να παραγνωρίζεται βέβαια και η σημασία της βαθμιαίας μορφοποίησης του νεοκλασικισμού στην Αθηναϊκή αρχιτεκτονική, όπως και η ποιότητα του περιεχομένου του, στη διαμόρφωση του στυλ του.

Ενώ λοιπόν στα τέλη του 19ου αιώνα, η Αθήνα παρουσίαζε την όψη μιας κομψής, "νεοκλασικής πρωτεύουσας", όπου το καινούριο συνδυαζόταν αρμονικά με το παλιό και τα μνημεία του παρελθόντος αναδεικνύονταν επιμελημένα για να συμπληρώσουν το λαμπρό διάκοσμο, ο Ziller ερχόταν να δοκιμάσει δυναμικότερους τρόπους απόδοσης της κλασικής γραμμής, συχνά "παρεκκλίνοντας" από τον κανόνα, με καινοτομικά ωστόσο αποτελέσματα. Στοιχεία των εκλεκτιστικών καινοτομιών του συναντά κανείς κυρίως στα σχέδιά του για κτίρια και μνημεία που ανέλαβε να υλοποιήσει στο διάστημα 1885 με 1900, σε μια περίοδο η οποία και θεωρείται η πιο παραγωγική της καριέρας του.

Το 1885 άρχισε η ανέγερση της οικίας Όθωνος Στοθάτου (αργότερα Λυβική Πρεσβεία, επί της λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας), ενός κτίσματος αρκετά πρωτότυπου, αν κρίνουμε από το ελλειπτικό πρόστοο του ισογείου, από την τοξοτή πρόσοψη με πεσσούς, του ορόφου, και από τα αγάλματα τα οποία τοποθέτησε επί του θωρακίου της στέγης, προκειμένου να αντιπαρέλθει το συνηθισμένο "αρχαϊκό τύπο" με την αετωματική στέψη, όπως αυτός είχε καθιερωθεί στην Αθηναϊκή αρχιτεκτονική κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης.

Τις αποκλίσεις του στυλ του από τον παραπάνω τύπο και τις παραλλαγές του, συναντάμε επίσης στα σχέδιά του για την ανέγερση του Γερμανικού Αρχαιολογικού Ινστιτούτου, την οποία ανέλαβε να πραγματοποιήσει στα 1887 με 1888, πάνω στο οικοδομικό πρόγραμμα του αρχαιολόγου Wilhelm Dorpfeld.

Αν και ήταν σχεδιασμένο με καθαρές, λιτές γραμμές σε σχήμα κύβου, η συνολική αντιμετώπιση του κλασικού προτύπου που αυτό αντιπροσωπεύει, επιτρέπει να φανούν εδώ έντονα τα στοιχεία της διαφοροποίησης, -ιδιαίτερα χάριν του ζωγραφικού μαρκαρίσματος του τελευταίου ορόφου και του διακόσμου με το στηθαίο και τα αγάλματα πάνω από το γείσο-, η επιτηδευμένη λιτότητα των οποίων επιβεβαιώνει τις επιδράσεις που ο Ziller δέχτηκε από αντίστοιχα Ευρωπαϊκά, μετα-κλασικά υποδείγματα.

Περισσότερο εξοικειωμένος με τα υποδείγματα αυτά φαίνεται να είναι ο Σάξονας αρχιτέκτονας στις προτάσεις που υπέβαλε για την ανέγερση του Εθνικού Θεάτρου, επί της οδού Αγίου Κωνσταντίνου (1895-1901). Η δαπάνη καλύφθηκε και στην προκειμένη περίπτωση, από δωρεές ευπόρων ομογενών, όπως των αδελφών Ράλλη, του Ευγενίδη και του Μαρίνου Κοργιαλένιου.

Όντας δεινός δεξιοτέχνης της σχεδιαστικής εφαρμογής των ιστορικών ρυθμών, ο Ziller έδωσε με το κτίριο αυτό ένα ακόμη δείγμα της αφομοιωτικής ικανότητάς του, καθώς συνδύασε την επιβλητικότητα στην ογκοπλαστική οργάνωση των όψεων - όπου κυριαρχεί το "ρωμαϊκό" στοιχείο, εμφανές κυρίως στους προεξέχοντες κορινθιακούς κίονες-, με την εσωτερική, λειτουργική διαρρύθμιση, κατά τα πρότυπα του Volkstheater της Βιέννης.²³

Άλλες αξιομνημόνευτες προσπάθειες του της ίδιας περιόδου είναι, το Εθνικό Χημείο, που ανεγέρθηκε από τον Ziller μεταξύ 1887 και 1900, σε συνεργασία με τον Έλληνα ομότεχνό του Καραγιαννόπουλο, η κεντρική πτέρυγα του Εθνικού Μουσείου (1888-1889), το Νέο Ανάκτορο Ηρώδου του Αττικού (1891-1897), το Ορφανοτροφείο Χατζικώστα (1897/κατεδ. στα 1963), η Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων, το Αυστριακό Αρχαιολογικό Ινστιτούτο (1905), τα ξενοδοχεία "Μπαγκείον" και "Μέγας

Αλέξανδρος", καθώς και ορισμένες ιδιωτικές κατοικίες, όπως τα Μέγαρα Γουλιανδρή, Εμπειρίκου, Π. Καλιγιά, Κούπα, Δελιγιώργη και Καισώνη στην Αθήνα και εκείνα των Π. Πατσιάδου, Βαρβαρέσου και Μεταξά στον Πειραιά. Στο ενεργητικό του υπάρχουν επίσης αρκετά σχέδια για εκκλησίες, με αντιπροσωπευτικώτερα εκείνα για το Μητροπολιτικό Ναό στο Βέλλο Κορινθίας και την Εκκλησία της Φανερωμένης στο Αίγιο. Στο πρώτο, που κτίστηκε με βάση τα Βυζαντινά πρότυπα μεταξύ 1885 και 1890, ακολουθείται ο σταυροειδής τύπος, σχεδιασμένος ισομερώς. Αξιοπρόσεκτη είναι εδώ η άνετη τοποθέτηση του τρούλου, εμφανώς πλατύτερη από τα βυζαντινά υποδείγματα, εν αντιθέσει με τον τρούλο της Φανερωμένης, ο οποίος, παρά την ύπαρξη των τεσσάρων κωδωνοστασιών - πύργων για να μετριάζεται η διαφορά ύψους, δίνει την εντύπωση του επιπρόσθετου, χωρίς βέβαια να μειώνεται αισθητά η συνθετική συνοχή του συνόλου.

Εκτός από τις καθαρά οικοδομικές του δραστηριότητες, ο Ziller διακρίθηκε και για τις ικανότητές του στο χώρο της διακόσμησης, γεγονός που πιστοποιείται από σειρά εγχρώμων σχεδίων της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών. Η σειρά αναφέρεται σε τοιχογραφικά μοτίβα, που είναι φιλοτεχνημένα σύμφωνα με τα Πομπηϊανά, ως επί το πλείστον, πρότυπα, σε σχέδια επίπλων και μικροαντικειμένων, καθώς και σε εκτεταμένες μελέτες του για διαμόρφωση περιοχών, όπως του Λόφου του Λυκαβηττού και της Πλατείας Συντάγματος, και σε προτάσεις του για ταφικά μνημεία, κρήνες και μουσικά περίπτερα. Σημαντικά είναι επίσης, πρώτον το συγγραφικό του έργο με αντικείμενο μελέτης την αρχιτεκτονική και την αρχαιολογία - "Ανασκαφές στο Παναθηναϊκό Στάδιο", "Τα τείχη των Ελευθέρων", "Για την ύπαρξη των καμπύλων του Παρθενώνα", Δείγματα κεραμοπλαστικής", "Η ύδρευση των Αρχαίων Αθηνών" και "Απομνημονευματα" - και δεύτερον η εκπαιδευτική προσφορά του από το 1872 έως το 1883, ως δασκάλου στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα.

Την ίδια περίοδο που ο Σάξονας Ziller, (όντας "Έλληνας" και τυπικά, καθώς είχε πάρει Ελληνική υπηκοότητα και είχε νυμφευθεί Ελληνίδα), έβαζε έντονα τη σφραγίδα του στη διαμόρφωση της Αθηναϊκής Αρχιτεκτονικής, οι Έλληνες συνάδελφοί του έδιναν κι αυτοί το δικό τους παρόν, με αξιόλογα επιτεύγματα. Ένας από αυτούς είναι ο Παναγιώτης Κάλκος (;-1875), η δράση του οποίου είχε αρχίσει να διαγράφεται, ήδη από την Οθωνική περίοδο, με τα σχέδιά του για το Βαρβάκειο Λύκειο (1857-1859) στην Πλατεία Αγοράς (κατεδ. 1956), και τη συμβολή του στην αποπεράτωση του Μητροπολιτικού Ναού της Αθήνας (1862).

Όπως στο Βαρβάκειο, έτσι και στο Δημαρχείο Αθηνών, που ανεγέρθηκε πάνω σε σχέδιά του μεταξύ 1872 και 1874, ο Κάλκος ξεκίνησε με δεδομένο του την κλασική, λιτή γραμμή και την οριζόντια διάρθρωση, με μοναδικά διακοσμητικά στοιχεία τα ελαφρώς προωθημένα, δωρικά εδώ, προπύλαια και το επιπρόσθετο στηθαίο πάνω από το γέισο. Πιο σύνθετη παρουσιάζεται η πρότασή του για το Δημοτικό Βρεφοκομείο επί της οδού Πειραιώς (1872-1875, αργότερα Δημοτική Πινακοθήκη), καθώς η ύπαρξη της τοξοτής στοάς του ισογείου, που ενώνει τα δυο συμμετρικά, πλάγια μέρη, εμπλουτίζει την πρόσοψη, βέβαια διακριτικά, χωρίς ύηλαδή να αλλοιώνει την απέρριπτα λιτή φυσιογνωμία του συνόλου.

Από τις προτάσεις του για ιδιωτικές κατοικίες ξεχωρίζει εκείνη που εφαρμόστηκε κατά την ανέγερση της οικίας Κουτσογιάννη, στη συμβολή των οδών Δελιγιώργη και Αγησιλάου. Είναι αξιοπρόσεκτη για την επιτηδευμένη συνοχή των επιμέρους στοιχείων, παρά το μέγεθος του όγκου της κατασκευής.

Άλλος αξιόλογος Έλληνας αρχιτέκτονας, τις αρετές της σχεδιαστικής του οποίου είχαμε την ευκαιρία να γνωρίσουμε όταν αναφερθήκαμε στην περίοδο της

Ανοικοδόμηση, είναι ο Λύσανδρος Καυτανζόγλου (1811-1885), που παράλληλα χρημάτισε Διευθυντής του "Σχολείου των Τεχνών" από το 1844 έως το 1862.

Δημιουργός με πλατιά πολιτιστική παιδεία, ο Καυτανζόγλου θα δοκιμάσει, στην αρχή της σταδιοδρομίας του, τις δυνατότητές του στην επεξεργασία διαφόρων αρχιτεκτονικών προτάσεων, δείχνοντας ωστόσο την προτίμησή του στη νεοκλασική γραμμή. Το πιο σημαντικό έργο του στην περίοδο που εξετάζουμε, είναι το κτιριακό συγκρότημα του Πολυτεχνείου Αθηνών, επί της οδού Πατησίων, που κτίστηκε μεταξύ 1862 και 1880 με χρήματα προερχόμενα από δωρεές του Νικολάου Στουρνάρη, του ζεύγους Μιχαήλ και Ελένης Τσοίτσα και του Μετσοβίτη ευεργέτη, Γεωργίου Αβέρωφ, στον οποίο οφείλεται και η μετονομασία του σε "Μετσόβειο".

Πρόκειται για μια απόλυτα συμμετρική σύνθεση, ενγεγραμμένη στα αυστηρά κλασικιστικά πλαίσια, τα οποία χαρακτηρίζουν το ιωνικό προπύλαιο του ορόφου με αετωματική επίστεψη και οι δυο μονοώροφες πτέρυγες με τους δωρικούς, εξωτερικούς διαδρόμους.

Την προσήλωσή του στο πνεύμα του κλασικισμού αποδεικνύουν επίσης τα σχέδιά του για την εκκλησία του Αγίου Κωνσταντίνου, που ανεγέρθηκε επί της ομώνυμης οδού στα 1870.

Παρεκκλίνοντας εμφανώς από το Βυζαντινό φορμαλισμό, ο Καυτανζόγλου αναζητά εδώ λύσεις στην αρχιτεκτονική της Αναγέννησης και το ύφος του Palladio, για να επιτύχει, παρά την πληθωρικότητα των εκφραστικών μέσων που χρησιμοποιεί, μία επιβλητική συνοχή.

Ανάλογη με του Καυτανζόγλου, ακαδημαϊκή θα λέγαμε, συνέπεια στην ερμηνεία των αρχαίων Ελληνορωμαϊκών ρυθμών έδειξε και ο Υδραϊκής καταγωγής Ιωάννης Λαζαρίμος (1849-1923), η δράση του οποίου συνδέεται με διάφορα αρχιτεκτονικά κι εξωραϊστικά έργα στην πόλη του Πειραιά. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει το Μέγαρο του Δημοτικού Θεάτρου, που ξεκίνησε να κτίζεται στις αρχές της δεκαετίας του 1880, για να ολοκληρωθεί πολύ αργότερα, στα 1915 περίπου.

Ότι εντυπωσιάζει στο κτίριο αυτό έχει να κάνει με τη συμμετρία και τη μνημειακότητά του, χαρακτηριστικά που ορίζονται από τον όγκο του αλλά και από την οργάνωση των ρυθμολογικών στοιχείων. Στη διάρθρωση της πρόσοψης, εκτός από τις κορινθιακές παραστάδες, λειτουργεί συνθετικά το επίσης κορινθιακό, πρόστρο με αετωματική στέψη, κατασκευασμένο από τέσσερις αράβδωτους κίονες, ενώ πάνω από το κυρίως σώμα δεσπόζει ένας μικρότερος κτιριακός ναΐσκος με εκτεταμένο αέτωμα.

Στο Λαζαρίμο αποδίδεται και η ανέγερση της Εκκλησίας του Αγίου Κωνσταντίνου (1879-1883), έναντι του Θεάτρου, χωρίς ωστόσο να είναι εξακριβωμένο αν η τελική πρόταση ανήκει στον ίδιο, ή σε άλλον αρχιτέκτονα, τα σχέδια του οποίου ανέλαβε να εκτελέσει, ύστερα από τροποποίησή τους, με βάση τα δικά του αισθητικά κριτήρια.

Ο τελευταίος αρχιτέκτονας των αναφορών μας στη διαμόρφωση του Αθηναϊκού κλασικισμού, είναι ο Αναστάσιος Μεταξάς (1863-1937), η δράση του οποίου εκπροσωπεί μάλιστα την όψιμή του φάση.

Ως απόφοιτος της Πολυτεχνικής Σχολής της Δρέσδης, με μετεκπαίδευση στο Παρίσι και την Καλσρούη, ο Μεταξάς είχε τη δυνατότητα να μνηθεί άμεσα στο πνεύμα του κλασικισμού καθώς και να γνωρίσει τις νεώτερες τεχνικές και τάσεις που δοκιμάζονταν εκείνη την εποχή στα Ευρωπαϊκά εκπαιδευτήρια. Τις εμπειρίες αυτές αξιοποίησε επιτυχώς με την επιστροφή του στην Ελλάδα, γεγονός που αποδεικνύουν οι προτάσεις του για ανέγερση δημοσίων και ιδιωτικών κτιρίων στην πόλη των Αθηνών.

Σε γενικές γραμμές το ύφος του Μεταξά διακρίνεται για την ακρίβεια και την ομοιγένειά του, στοιχεία που εξυπηρετούν, όχι τόσο την αυτοτέλεια και τις προϋποθέσεις αποδοχής του ρυθμού από "δογματική - ιδεολογική" ή και αισθητική σκοπιά, όσο τη σχέση του κτιρίου σαν συνόλου, με τη λειτουργικότητά του, με στόχο τη δημιουργία μιάς "ρασιοναλιστικής", θα λέγαμε, προοπτικής όσον αφορά τον τομέα της οικοδομής. Τα θετικά σημεία των απόψεών του διακρίνονται με σαφήνεια στο Κατάστημα της Ιωνικής και Λαϊκής Τραπέζης, επί της οδού Πετμαζόγλου, καθώς, παρά την ύπαρξη αρκετών ετερογενών στοιχείων, το αποτέλεσμα είναι πλήρως αρμονικό. Παρόμοια αντιμετώπιση συναντάμε επίσης στο κτίριο του Υπουργείου Συγκοινωνιών στην Πλατεία Συντάγματος αλλά και στα Μέγαρα Καρόλου Μέρλιν (σήμερα Γαλλική Πρεσβεία) και Π. Χαροκόπου (σήμερα Μουσείο Μπενάκη), επί της λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας, στα οποία εκφράζεται επιπλέον και το στοιχείο του εκλεκτισμού, διατυπωμένο ως "μανιέρα" ενός φθίνοντος κλασικισμού. Η "μανιέρα" αυτή εκδηλώνεται εντονότερα σε οψιμότερα έργα του, στα οποία και εγγράφεται σαν επιτηδευμένος λειτουργισμός, όπως για παράδειγμα στη διάρθρωση του συστήματος των όψεων της Ανωτάτης Σχολής Οικονομικών κι Εμπορικών Επιστημών²⁴.

Εκτός από τα προαναφερόμενα κτίρια, σε σχέδια του Μεταξά αποδείκνυται τα Προπύλαια του Παναθηναϊκού Σταδίου και γενικά η ανοικοδόμησή του, το Μέγαρο Ελευθερίου Βενιζέλου (αργότερα Αγγλική Πρεσβεία), Το Μέγαρο Στεφάνου Ράλλη (λεωφόρος Βασιλίσσης Σοφίας), το Μέγαρο Κωνσταντίνου Ι. Πάλλη (λεωφόρος Αμαλίας), το Μέγαρο Διομήδου (Ριγής), τα Νοσοκομεία Αιγινίτειο, Παίδων και Συγγρού, το κτίριο του Εμπορικού και Βιομηχανικού Επιμελητηρίου (οδός Αμερικής), η Συμβητανίδιος Σχολή στην Καλλιθέα (ο σχεδιασμός της ολοκληρώθηκε σε συνεργασία με τον Εμμανουήλ Κριζή) και το Κτίριο του Ο.Τ.Ε. στην οδό Σταδίου. Τα περισσότερα από αυτά ανεγέρθηκαν τις πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Ρόμπερτ-Φυρνώ Τζόρνταν: "Ιστορία της Αρχιτεκτονικής" Εκδ. Υποδομή. Αθήνα 1981. Σελ. 10.
2. Βλ. Francois Loyer: "Architecture de la Grece contemporaine" Univ. de Paris 1966. Τομ. Ι. Σελ. 33.
3. Για πολλά χρόνια ακόμη θα λειτουργήσουν ως υποδείγματα για τους αρχιτέκτονες, καλύπτοντας τις στιλιστικές απαιτήσεις, κυρίως στην ανέγερση ιδιωτικών κατοικιών.
4. Βλ. Αγγελική Κόκκου: "Τα πρώτα αθηναϊκά σπίτια" Περ. "Αρχαιολογία" Τ.2. Αθήνα Φεβρουάριος 1982. σελ. 50-53. Βλ. επίσης Η. Hohannes - Κ. Μπίρης: "Νεοκλασικά Αθήναι" (Λεύκωμα). Αθήναι 1939.
5. Βλ. Δ. Φιλιππίδης: "Νεοκλασική Αρχιτεκτονική". Αθήνα 1984. Σελ. 69.
6. Βλ. σχετ. Ι. Τραυλός: "Πολεοδομική εξέλιξις των Αθηνών". Αθήναι 1960.
7. Κατασκευή 1841. Αρχιτέκτονας Σταμάτης Κλεάνθης. (Σήμερα κατεδαφισμένο). Βλ. Η. Hohannes - Κ. Biris: "Αί Αθήναι του Κλασικισμού". Αθήναι 1939. Σελ. 23.
8. 1865-1870. Αρχιτέκτονας Παναγής Κάλκος.
9. Βλ. Ι. Τραυλός: "Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα". Εκδ. Εμπορικής Τραπάξης. Αθήνα 1967. Σελ. 215. Εικ. 203.
10. Σήμερα Βρετανική Πρεσβεία. 1934. Αρχιτέκτονας. Αναστάσιος Μεταξάς.
11. Την εφαρμογή ιωνικών, δωρικών και κορινθιακών παραστάδων στο επικράνιο έχουμε σε σπίτι στην Πλατεία Ελευθερίας. Βλ. Ι. Τραυλός: "Νεοκλασική..." όπ. και σημ. 9. Σελ. 206. Εικ. 194.
12. Κτίστηκε σε σχέδια του Αναστασίου Μεταξά για την οικογένεια Π. Χαροκόπου. Αργότερα έγινε κατοικία του Εμ. Μπενάκη. Σήμερα στεγάζει το ομώνυμο Μουσείο.
13. Τυπικό δείγμα είναι η Οικία Μεταξά στον Πειραιά, επί της συμβολής των οδών Βασιλέως Γεωργίου και Γρηγορίου Λαμπράκη. Αρχιτέκτονας Ε. Τσίλλερ. Βλ. Ι. Τραυλός: "Νεοκλασική..." όπ. και σημ. 9. Σελ. 226. Εικ. 214.
14. Βλ. όπ. παρ. "Σπίτι στα Χαυτρία". Σελ. 200. Εικ. 188.
15. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 228. Εικ. 216.
16. Βλ. Μάνος Γ. Μπίρης: "Μισός αιώνας αθηναϊκής αρχιτεκτονικής 1875-1925". Αθήνα 1987. Σελ. 102.
17. Κατεδαφίστηκε στα 1960. Βλ. Ι. Τραυλός: "Νεοκλασική..." όπ. και σημ. 9. Σελ. 260. Εικ. 252,253.
18. Οραματιστής του Μεγάρου Δημοσίων Εκθέσεων ήταν ο Ευάγγελος Ζάππας, που διέθεσε σημαντικό μέρος της περιουσίας του για το σκοπό αυτό. Μετά το θάνατό του στα 1865, την εκτέλεση της εντολής ανέλαβε ο εξάδελφός του Κωνσταντίνος Ζάππας. Βλ. σχετ. Σόλωνος Π. Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική Αναγέννηση και η κακοποίησή της". Εκδ. Ακαδημίας Αθηνών. Αθήνα 1980. Σελ. 80,81.
19. Βλ. σχετ. Δ. Παπαστάμος: "Ερνέστος Τσίλλερ" Έκδοση Υπουργείου Πολιτισμού και Επιστημών. Αθήνα 1973. Εικ. 1,2α,2β,3,4,5α,5β.
20. Κατεδαφίστηκε από τους σεισμούς στα 1953. Βλ. Σόλωνος Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική..." όπ. και σημ. 18. Πίναξ 134. Εικ. 200.
21. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 15.
22. Βλ. Δ. Παπαστάμος: "Ερνέστος Τσίλλερ" όπ. και σημ. 19. σελ. 27κ.εξ.
23. Βλ. Σόλωνος Κυδωνιάτη: "Η Ελληνική Αρχιτεκτονική..." όπ. και σημ. 18. Σελ. 78.
24. Σήμερα Οικονομικό Πανεπιστήμιο. (Οδός Πατησίων).

II. Τα καλλιτεχνικά δρώμενα, ο ρόλος του Σχολείου των Τεχνών και η εικαστική παιδεία στην Ελλάδα κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα

Παρακολουθώντας σε προηγούμενο κεφάλαιο τις εξελίξεις στο χώρο των εικαστικών Τεχνών κατά την περίοδο της Ανοικοδόμησης, αναφερθήκαμε στην ίδρυση και τα πρώτα βήματα του "Σχολείου των Τεχνών", όπου και διαπιστώθηκε, όχι μόνο ο εκπαιδευτικός του ρόλος στην κατάρτιση όσων "επιθυμούν να μορφωθούν ως αρχιτεχνίται (μαϊστορες) είς την αρχιτεκτονικήν",¹ αλλά και η συμβολή του στη διαμόρφωση νέων αισθητικών δεδομένων.

Την εν λόγω διαμόρφωση προώθησαν και οι πρωτοποριακές για την εποχή προτάσεις, που διατυπώθηκαν κατά καιρούς από τους αρμοδίους φορείς, οι οποίες είτε υλοποιήθηκαν, είτε όχι, έκαναν να φανεί ευδιάκριτα η ανάγκη για αναμόρφωση των προγραμμάτων σπουδών όπως και για περαιτέρω σύνδεσή τους με τις ευρύτερες πολιτιστικές αναζητήσεις και τις Εθνικές προσδοκίες.

Με την έξωση του Όθωνα τον Οκτώβριο του 1862, και καθώς ο ουτοπικός ιδεαλισμός, μέσα από τον οποίο οι Βαυαροί είχαν συλλάβει την πνευματική Αναγέννηση της Ελλάδας, ούτως ώστε να ικανοποιήσουν τις δικές τους, ρομαντικές ανησυχίες ή και κάποιες, άλλης φύσης, επιδιώξεις, άρχισε να χάνει σταδιακά την ισχύ του, οι προτάσεις αυτές θα αποκτήσουν ρεαλιστικότερο περιεχόμενο. Το γεγονός αποδεικνύουν οι ανακατατάξεις που ακολούθησαν την παραίτηση Καυτανζόγλου από τη Διεύθυνση του Σχολείου, το Νοέμβριο της ίδιας χρονιάς.

Με το να αποβλέπει σε ριζικότερα μέτρα όσον αφορά την εύρυθμη λειτουργία του Ιδρύματος και κύρια στην αναβάθμιση του Τεχνικού Τμήματος, το Υπουργείο ανέθεσε το 1862 προσωρινά τη Διοίκησή του σε τριμελή επιτροπή, την οποία καθιστούσε συγχρόνως αρμόδια να εξετάσει την υπάρχουσα κατάσταση και να εισηγηθεί νέες ρυθμίσεις. Την επιτροπή αποτέλεσαν, ο Ταγματάρχης Γεράσιμος Μεταξάς (Διευθυντής) και οι Καθηγητές του Πανεπιστημίου, Σταμάτιος Κρίνος και Ιωάννης Παπαδάκης, που πράγματι τον Αύγουστο του επόμενου έτους υπέβαλαν τη σχετική πρόταση. Σύμφωνα με αυτή το Σχολείο χωριζόταν σε τρία -αυτοτελή κατά κάποιο τρόπο- τμήματα, τα οποία και χορηγούσαν πλέον Δίπλωμα, αντί του απλού Αποδεικτικού Σπουδών.

Στο πρώτο, που διατήρησε την ονομασία του ως "Σχολείο των Κυριακών" και διαρκούσε ένα έτος, οι σπουδαστές θα διδάσκονταν ανάγνωση, γραφή και μαθηματικά, γραμματική, ιχνογραφία και κοσμηματογραφία, ενώ θα έκαναν την πρακτική τους σε εργοστάσια, με προοπτική να απορροφηθούν από αυτά μετά την αποφοίτησή τους.

Στο δεύτερο, το λεγόμενο "Καθημερινό", διάρκειας τριών ετών, θα φοιτούσαν αποκλειστικά όσοι επρόκειτο να ακολουθήσουν το επάγγελμα του μηχανικού και του αρχιτέκτονα, επιβάλλετο δε για να εισαχθούν, να ήταν απόφοιτοι του Ελληνικού σχολείου. Η τελευταία αυτή προϋπόθεση ίσχυε και για την εισαγωγή στο Καλλιτεχνικό Σχολείο, που προέβλεπε πεντάχρονη φοίτηση και περιελάμβανε στο πρόγραμμά του μαθήματα Ζωγραφικής, Προοπτικής Σκηνογραφίας και Στοιχειογραφίας, Πλαστικής, Χαρακτικής (ξύλογραφία, χαλκογραφία) και Λιθογραφίας, Ανατομίας, Ιστορίας της καλλιγραφίας και Μυθολογίας.

Με την αλλαγή της Διεύθυνσης, απολύθηκαν αρκετοί καθηγητές από το περιβάλλον του Καυτανζόγλου (κυρίως φιλοοθωνικοί) άλλοι παρέμειναν ως είχαν, ενώ καινούρια πρόσωπα προστέθηκαν στον κατάλογο των διδασκόντων. Συγκεκριμένα, τη διδασκαλία της Ζωγραφικής ανέλαβε ο ζωγράφος Βασίλειος

Καρούμπας-Σκόπας, της Πλαστικής ο γλύπτης Γεώργιος Φυτάλης, της Χαρακτικής και πάλι ο Ιερομόναχος Αγαθάγγελος Τριαναφύλλου, της Καλλιτεχνολογίας και της Μυθολογίας ο φιλόλογος Σπυρίδων Λογιοτατίδης και της Προοπτικής Σκηνογραφίας και Στοιχειογραφίας ο Ιταλικής καταγωγής ζωγράφος Βικέντιος Λάνζα (1822-1902). Ο τελευταίος ήλθε στην Ελλάδα το 1848, κυνηγημένος από τους Αυστριακούς, μετά την αποτυχημένη Ιταλική εξέγερση, και έμεινε για δυο χρόνια στην Πάτρα. Αργότερα εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου με την υποστήριξη της Βασιλίσσας Αμαλίας, ανέλαβε τη διακόσμηση της βίλας της. Το 1863 διωρίστηκε καθηγητής στο Καλλιτεχνικό Τμήμα του Πολυτεχνικού Ιδρύματος. Τη θέση αυτή κατείχε έως το 1900.² Δίδαξε επίσης στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων, ενώ παράλληλα συμμετείχε στις εργασίες διακόσμησης δημοσίων κτιρίων, Ιδρυμάτων και Εκκλησιών, όπως της Αίθουσας Τελετών του Πανεπιστημίου και της Ρωσικής Εκκλησίας Σωτήρας Λυκοδήμου, για την αγιογράφηση της οποίας τιμήθηκε μάλιστα από τον Αυτοκράτορα της Ρωσίας, Αλέξανδρο τον Β', με χρυσό μετάλλιο.

Στα τριανταεπτά χρόνια της διδασκαλίας του στο Πολυτεχνείο, του δόθηκε η ευκαιρία να μυήσει αρκετούς από τους νέους Έλληνες δημιουργούς στα μυστικά της τέχνης του και ιδιαίτερα στις θεματογραφικές του προτιμήσεις. Όντας ειδικευμένος στην Ιστορική τοπιογραφία, άντλησε το υλικό του από τον Ιστορικό χώρο και τα μνημεία του, και κατόρθωσε να αναδείξει με αμεσότητα, τόσο το ρομαντικό-μνημειακό στοιχείο, όσο και την "ατμοσφαιρική" υφή του φωτός.

Έτσι, με το να έχει αφομοιώσει τους τύπους της βενετσιάνικης παράδοσης, ήδη από τα χρόνια της μαθητείας του στην Ακαδημία της γενέτειράς του Βενετίας,³ ο Lanza μετέφερε επιτυχώς στους πίνακες και τις ακουαρέλες του την ποιότητα των χρωματικών διατυπώσεων κατά την απόδοση του σκιοφωτισμού, στοιχεία που συνδύαζε με την ακριβή περιγραφή του χώρου ή των μνημείων που διαπραγματευόταν το θέμα. Η μελέτη του έργου του δείχνει επιπλέον την ενεργητική σύνδεσή του με την τοπιογραφία των Ολλανδών δασκάλων του 18ου αιώνα, ιδιαίτερα φανερό στην τεχνική της προοπτικής, αλλά και τους προσωπικούς τρόπους παρεμβολής του ειδυλλιακού στοιχείου μέσα στο πραγματικό, το οποίο κυριολεκτικά "φωτογραφίζει" χάρη στον τονισμό των ανεκδοτολογικών και περιγραφικών ενδείξεων. Παρατηρώντας για παράδειγμα τις ελαιογραφίες του "Μυκήνες. Η Πύλη των Λεόντων πριν τις ανασκαφές"⁴ και "Ακρόπολη"⁵ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη και της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας αντίστοιχα, με ευκολία αισθάνεται κανείς την οικειότητα του τοπίου και την καθαρότητα του φωτός στην ατμοσφαιρική του ισχύ, καθώς αυτό διαθλάται στο χώρο και τα αντικείμενα, για να τους προσδώσει μιά μυστηριακή-νοσταλγική διάσταση, που βέβαια υπήρξε αποτέλεσμα της "περιηγητικής", ρομαντικής φύσης του δημιουργού τους.

Στα πλαίσια της περιηγητικής αποτύπωσης της Ελλάδας και των αρχαιοτήτων της, κινείται επίσης μια σειρά από σχέδια και υδατογραφίες του, όπως οι: "Ωδείο Ηρώδου του Αττικού", "Ο Ναός της Απτέρου Νίκης", "Το Ολύμπιον", "Ο Ναός της Αφαιίας στην Αίγινα", "'Αποψη της Ακρόπολης", "Παρθενών" και "'Αποψη των Αθηνών", με τις οποίες συμμετείχε στα Β' "Ολύμπια" το 1870.⁶

Το ύφος του Lanza αλλά και το παιδαγωγικό του έργο συνέχισαν οι γιοί του Δοΐζος (1854-1919)⁷ και Στέφανος (1861-1933),⁸ που επίσης διατέλεσαν καθηγητές στο Καλλιτεχνικό Σχολείο, ο πρώτος στο μάθημα της Προοπτικής και των Αρχιτεκτονικών σχεδιάσεων, από το 1883 έως το 1917, και ο δεύτερος στο μάθημα της Ιχνογραφίας, από το 1909 έως το 1932.

Εκτός από τις προαναφερόμενες τροποποιήσεις που επέφεραν στο Πολυτεχνικό

Ίδρυμα οι ρυθμίσεις του 1863, οι αρμόδιοι εισηγήθηκαν επίσης τη δωρεάν φοίτηση και στα τρία Τμήματα, όπως και τη συγκρότηση Συμβουλίου Καθηγητών, υπό την προεδρία της Διευθύνσεως. Παράλληλα δημιουργήθηκε η "Εφορεία του Σχολείου" που υπαγόταν στο Υπουργείο Εσωτερικών, με προεδρεύοντα τον εκάστοτε πρόεδρο της "Επιτροπής για την εμπύχωση της εγχώριας Βιομηχανίας" και μέλη, δυο πρόσωπα από την ίδια επιτροπή, δυο Καθηγητές του Πανεπιστημίου και δυο αξιωματικούς του μηχανικού. Η τελευταία αυτή απόφαση δείχνει σαφέστερα τις προθέσεις της τότε Κυβέρνησης να αναβαθμίσει το Τεχνικό Τμήμα, προκειμένου να συνδέσει τις σπουδές με την παραγωγή και την ανάπτυξη γενικότερα. Τούτο βέβαια δεν σήμαινε ότι θα μειωνόταν το κύρος του αντίστοιχου καλλιτεχνικού. Απεναντίας με το διαχωρισμό μεταξύ "Πρακτικών" και "Ωραίων Τεχνών", το δεύτερο εξειδικεύτηκε ακόμη περισσότερο αλλά και ενισχύθηκε οικονομικά, αφού με το θέσπισμα της 2ας Σεπτεμβρίου καθιερώθηκε η χορήγηση 26 υποτροφιών για όλους τους κλάδους που αφορούσαν τα εικαστικά.⁹

Η ανασυγκρότηση του Καλλιτεχνικού Τμήματος συνεχίστηκε και επί Διευθύνσεως Δημητρίου Σκαλιστήρη (1864-1873), που, παρ'ότι λοχαγός του Μηχανικού, εισηγήθηκε τη δημιουργία και δεύτερης έδρας ζωγραφικής, η οποία πράγματι λειτούργησε με πρώτο καθηγητή τον Επτανήσιο ζωγράφο, Σπύρο Προσαλέντη (1830-1895).

Βρισκόμαστε στα 1865 και στο προσκήνιο ήλθε και πάλι, μέσω του περιοδικού "Πανδώρα" (τευχ. 370), το όνομα του Λύσανδρου Καυτανζόγλου. Έχοντας ολοκληρώσει τα σχέδιά του για την ανέγερση του συγκρότηματος των κτιρίων του Πολυτεχνείου στην Πατησίων, ο Καυτανζόγλου επέκρινε σε μελέτη του¹⁰ την ανακαίνιση του Εθνικού Πανεπιστημίου, την οποία μάλιστα χαρακτήριζε "ως επέμβαση" που αλλοιώνε την αυτοτέλεια του ρυθμού.

Εν τω μεταξύ, ο διορισμός του Προσαλέντη προκάλούσε αντιδράσεις, που μεταφέρθηκαν και στους κύκλους των φοιτητών. Τελικά τον ανάγκασαν να παραιτηθεί ένα χρόνο αργότερα. Την έδρα του πήρε τότε ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904).

Με την εκλογή του Λύτρα στα 1866, το Καλλιτεχνικό Σχολείο πρόσθεσε στο δυναμικό του έναν ακόμη αξιόλογο δάσκαλο, η τριαντάχρονη θητεία του οποίου καλύπτει το σημαντικότερο ίσως κεφάλαιο της αισθητικής παιδείας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα. Παρ'ότι επανέφερε έκδηλα με τη ζωγραφική του το πνεύμα που κυριαρχούσε εκείνη την εποχή στους κόλπους της Ακαδημίας του Μονάχου, η τεχνική του έγινε αμέσως αποδεκτή από το κοινό και τους φοιτητές του, καθώς ο τρόπος της "επαναφοράς" αυτής συντελέστηκε μέσω του προσωπικού ιδιώματος του δημιουργού, ενώ ταυτόχρονα πρόβαλε και τα στοιχεία εκείνα που ανταποκρίνονταν πλήρως στις απαιτήσεις και τα ενδιαφέροντά τους.

Επ'ευκαιρία της εικονογράφησης από τον Λύτρα, του Αγίου Γεωργίου, (παρεκκλησίου επί της έπαυλης του Νικολάου Νάζου στο Χαϊδάρι), ο αρθρογράφος του "Εθνοφύλακα" χαιρετίζει σε φύλλο της 26/6/1867, την προσφορά του καλλιτέχνη, που είχε ήδη αρχίσει να αναγνωρίζεται:

"Ο διακεκριμένος ζωγράφος κ. Λύτρας επί-πολλά έτη εν Ευρώπη την ωραίαν της ζωγραφικής τέχνην διδάχθεις και μεγάλως εν αυτή ευδοκμήσας, ως εν παρέργω τοιχογραφέι σήμερον εικόνας τινάς εν τω είς την έπαυλιν του κ. Νάζου παρεκκλησίω μαρτυρούσας εκ πρώτοις όψεως την άκραν του τεχνίτου επιτηδειότητα, ήτις δεν είχε ανάγκη μεγάλην αυτών, ίνα καταφανής γένηται, γνωστή ούσα εξ άλλων αυτού αριστουργημάτων, των οποίων εν και η είς την παγκόσμιον έκθεσιν αποσταλείσα Αντιγόνη".¹¹

Τρία χρόνια αργότερα ο Λύτρας εκλέχτηκε μέλος της Ελλανόδικης Επιτροπής για τα Β' "Ολύμπια", που εγκαινιάστηκαν την 1η Νοεμβρίου του 1870. Πρόκειται για το σημαντικότερο γεγονός της χρονιάς, σημαντικό και για το Καλλιτεχνικό Σχολείο, αφού δόθηκε η ευκαιρία σε σπουδαστές και καθηγητές του να εκθέσουν εκεί τα δημιουργήματά τους και να διακριθούν.

Σύμφωνα με τον Κατάλογο της διοργάνωσης, βραβεία και διακρίσεις απέσπασαν, α) για τη γλυπτική ο Δρόσης (Χρυσό Α' Τάξεως), ο Γ. Βιτάλης (Αργυρούν Α' Τάξεως), ο Σ. Βαρούτης (Αργυρούν Β' Τάξεως) και οι Μ. Πραξίας και Π. Σταυράκης (Χαλκούν), και β) για τη ζωγραφική ο Σπ. Προσαλέντης (Χρυσούν Β' Τάξεως), οι Β. Lanza, Γ. Μαργαρίτης και Ι. Δούκας (Αργυρούν Α' Τάξεως), οι Σπ. Χατζηγιαννόπουλος και Θ. Βρυζάκης (Αργυρούν Β' Τάξεως) και οι Δ. Καλλυβωκάς, Ασπασία Παπαδοπούλου, Μ. Μανζαβίνος, Σ. Φαρμακίδης και Σ. Ζέζος (Χαλκούν).¹² Στο διαγωνισμό συμμετείχαν επίσης και αρκετοί φωτογράφοι, εκ των οποίων βραβεύτηκαν ο Π. Μωραϊτής, με αργυρό Α' Τάξεως, οι Φ. Μαργαρίτης και Α. Μπεάτης, με αργυρό Β' Τάξεως, ενώ έπαινοι χορηγήθηκαν στους Γ. Κολόμβο, Ν. Στρατηγόπουλο και Β. Καργόπουλο.¹³

Νέα μεγάλη συμμετοχή Ελλήνων δημιουργών είχαμε, τη φορά αυτή στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης, το 1873, όπου και διακρίθηκαν οι: Νικηφόρος Λύτρας, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Λεωνίδα Δρόσης, Νικόλαος Γύζης, Ιωάννης Κόστος, Αριστείδης Οικονόμου, Επαμεινώνδας Κανάλλης, Ιωάννης Ζαχαριάς και Γεώργιος Ανδρόνικος. για να αναδείξουν ταυτόχρονα την Ελληνική Τέχνη στην Ευρωπαϊκή καλλιτεχνική σκηνή. Όσον αφορά τώρα την πορεία του Πολυτεχνικού Ιδρύματος, το σχολικό έτος 1872-1873 μπορεί να χαρακτηριστεί αποφασιστικής σημασίας για τις περαιτέρω προοπτικές του, καθώς με τη μεταφορά των περισσότερων τμημάτων του στα καινούρια κτίρια της οδού Πατησίων, λύθηκαν μερικά από τα χρονίζοντα προβλήματα και ιδιαίτερα εκείνα που σχετιζόνταν με την υλικότεχνική υποδομή.

Την ίδια χρονιά τη διεύθυνση του Σχολείου ανέλαβε ο Ταγματάρχης του Μηχανικού, Δημήτριος Αντωνόπουλος, επί της τρίχρονης θητείας του οποίου αυτονομίστηκαν τα δύο, κύρια Τμήματα -Τεχνικό και Καλλιτεχνικό-, με την εκλογή δύο, διαφορετικών πλέον, εκπαιδευτικών συμβουλίων. Δημιουργήθηκε επίσης (Σεπτέμβριος 1875) και τρίτη έδρα ζωγραφικής, που ο Αντωνόπουλος προόριζε, όπως αποδεικνύει το σχετικό έγγραφο προς το Υπουργείο, για τον Νικόλαο Γύζη.

Μεταξύ άλλων διευκρινίζεται ότι: "Προέβημεν εἰς τοιαύτην αἴτησίν μας δια τους εξῆς λόγους: 1) Διότι ειρημένος καλλιτέχνης, ὡν ὁ διαπρεπέστερος μεταξύ των Ελλήνων ζωγράφων, ἔσεται κατὰ συνέπειαν χρησιμώτατος εἰς τὴν ἐνταῦθα γινομένην διδασκαλίαν τοῦ μαθήματος τῆς ζωγραφικῆς, 2) διότι διωριζομένου αὐτοῦ εἰς τὴν προτεινομένην παρ' ἡμῶν θέσιν, ἐγερθήσεται ἀμιλλὰ μεταξύ αὐτοῦ καὶ τοῦ υπάρχοντος κ. Λύτρα ἢς τὰ ἀποτελέσματα ἔσονται εὐάρεστα καὶ 3) διότι ἀμφιβάλλωμεν εἰς τὸ θέλωμεν δυνηθεῖ ἡμεῖς μόνοι καὶ τὸν πείσωμεν νὰ κατέλθῃ εἰς τὴν πατρίδα, ἀφοῦ εἶναι γνωστὸν, κατέχει διαπρεπή ἐν τῇ χορείᾳ τῶ ἐν Μονάχῳ ζωγράφων θέσιν."¹⁴

Αν και ο διορισμός του Γύζη δεν πραγματοποιήθηκε, λόγω της μη αποδοχής της πρότασης από το ζωγράφο, η φήμη του στη Βαυαρική πρωτεύουσα και ο απόηχός της στην Ελλάδα αποτέλεσε ένα σοβαρό κίνητρο για τους τελειόφοιτους του Σχολείου, ούτως ώστε να συνεχίσουν τις σπουδές τους στο Μόναχο, ακολουθώντας τις κατευθύνσεις της εκεί Ακαδημίας.¹⁵

Η έδρα δόθηκε τελικά στο Σπύρο Προσαλέντη, χωρίς αντιδράσεις αυτή τη φορά. Απεναντίας η δυσαρέσκεια στράφηκε τώρα προς τον ίδιο τον Αντωνόπουλο και τις

αποφάσεις των διαδοχικά εκλεγμένων στρατιωτικών, που κατά την άποψη των φοιτητών, αφ' ενός έθιγαν το κύρος της Καλλιτεχνικής Σχολής, και αφ' ετέρου δεν προωθούσαν την αναβάθμισή της, εφ' όσον όλες απέβλεπαν κύρια στην ανασυγκρότηση του Τεχνικού Τμήματος, για λόγους που σχετίζονταν τόσο με την επαγγελματική κατάρτιση, τα ενδιαφέροντα ή και τα συμφέροντα της Διοίκησης, όσο και με τις ευρύτερες, τεχνοκρατικές βλέψεις των αρμοδίων του Υπουργείου.

Το κλίμα που είχε δημιουργηθεί και οι βάσιμες υπόνοιες για τον παραγκωνισμό του Καλλιτεχνικού Τμήματος, οδήγησαν το Νικηφόρο Λύτρα να υποβάλλει την παραίτησή του, σε μιά περίοδο μάλιστα κατά την οποία οι αντιδράσεις στο χώρο της νεολαίας είχαν γενικευτεί, με συλλαλητήρια και διαδηλώσεις κατά της πολιτικής της Κυβέρνησης Βούλγαρη. Στις εκδηλώσεις διαμαρτυρίας συμμετείχαν και οι φοιτητές του "Σχολείου των Τεχνών", μετά τη δραματική έκκληση των συναδέλφων τους του Πανεπιστημίου αλλά και των μαθητών των Ελληνικών Σχολείων.

Το κείμενο που ακολουθεί μας μεταφέρει στην ατμόσφαιρα και τον παλμό της εποχής εκείνης:

"Προς τους Σπουδαστές της Σχολής.

Η Πατρίς αναστενάζουσα κράζει:

Τέκνα μου! ατιμαζομένης παρά των στηλιτών, οίτινες θέλουν να καταστρέψουν την ελευθερία υμών, οίτινες σφαγιάζουν και καταπατούν τους νόμους της πατρίδος, οίτινες δεν εσεβάσθησαν το αίμα των Προγόνων σας.

Τέλος η Πατρίς σφαγιάζεται! Λοιπόν τι σκέπτεσθε, κωφοί είς τους στεναγμούς της κοινής υμών μητρός!

Δεν ακούτε τας φωνάς των φοιτητών κραζόντων εκδίκησιν κατ'εκείνων οίτινες εκηλίδωσαν το μέτωπον της μητρός σας!

Δεν ακούτε τας φωνάς των μαθητών του Βαρβακείου, οίτινες ύψωσαν την φωνήν των εν τω μέσω των ξιφών και λογχών φωνάζοντες (..) υπέρ της ατιμασθείσης Πατρίδος; Ή μήπως δεν είσθε αδελφοί των; Ή μήπως δεν είσθε απόγονοι εκείνων, των το αίμα έρρευσεν ποταμιδόν υπέρ υμών;

Αίσχος!

Η Πατρίς στενάζουσα περιμένει εκ του Σχολείου σας φωνήν εκδικήσεως!"¹⁶

Η διαδοχή της Κυβέρνησης Βούλγαρη στα 1875, από εκείνη του Χαριλάου Τρικούπη, παρά τη μικροβιωσιμότητά της -διάρκεσε από την 27η Απριλίου έως τα μέσα Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου, οπότε και ανέλαβε την Πρωθυπουργία ο Κουμουνδούρος-, ευνόησε τη λειτουργία του Πολυτεχνικού Ιδρύματος, καθώς με εισήγησή της προβλεπόταν να χρησιμοποιηθούν οι τόκοι διαφόρων κληροδοτημάτων για εκπαιδευτικούς σκοπούς και κυρίως για την ενίσχυση του θεσμού των υποτροφιών εξωτερικού.

Εν τω μεταξύ, ήδη από την αρχή του 1875, είχαν ξεκινήσει οι προετοιμασίες για τη διοργάνωση των Γ' "Ολυμπίων", που εγκαινιάστηκαν στις 4 Μαΐου και φιλοξένησαν στο καλλιτεχνικό τμήμα της έκθεσης, γνωστά ονόματα από το χώρο των εικαστικών τεχνών αλλά και πρωτοεμφανιζόμενους δημιουργούς.

Αρχικά την ελληνόδοικο επιτροπή αποτελούσαν οι Μιχαήλ Μελάς, Νικηφόρος Λύτρας και Σπυρίδωνας Προσαλέντης, που όμως αποχώρισαν, καθώς δέχτηκαν προφανώς κάποιες πιέσεις, οι οποίες εμπόδιζαν την αντικειμενική κρίση όσον αφορά την απονομή των βραβείων. Η επιτροπή συστήθηκε εκ νέου από τους, Αναστάσιο Θεοφυλά, Βικέντιο Λάνζα, Λεωνίδα Δρόση και Ερνέστο Τσίλλερ.

Ανάμεσα στους διακριθέντες, στον τομέα της γλυπτικής ξεχώρισε το όνομα του Γιαννούλη Χαλεπά, που βραβεύτηκε με το "Αργυρούν Α' Τάξεως" για το

"Σάτυρο",¹⁷ ενώ από τα έργα της ζωγραφικής, εντύπωση και ευνοϊκά σχόλια στον τύπο -με πρώτη την "Εφημερίδα"¹⁸ του Δημητρίου Κορομηλλά-, προκάλεσαν τα εκθέματα του Περικλή Πανταζή, που υπήρξε εισηγητής των Ιμπρεσιονιστικών τάσεων στην Ελλάδα.

Εκτός από τους γλύπτες και τους ζωγράφους, στο διαγωνισμό συμμετείχαν και πάλι αρκετοί φωτογράφοι,¹⁹ όπως και αρχιτέκτονες -βραβεύτηκε ο Γ.Ι. Τρίχας για σχέδιο Ναού-, αξίζει δε να τονιστεί και το γεγονός της διάκρισης του ζωγράφου Διονυσίου Καλλυβωκά, για τη συλλογή αντιγράφων του από έργα της Αναγέννησης και της εποχής Μπαρόκ, που ο καλλιτέχνης εξέθετε, λόγω έλλειψης χώρου, από το 1874 στο εργαστήριο του Νικηφόρου Λύτρα (οικία Σάββα Μπούκη επί της Πειραιώς), με σκοπό να την παραχωρήσει μελλοντικά στο δημόσιο, έναντι ευτελούς ποσού.²⁰

Τον Αύγουστο του 1875 δημοσιεύτηκαν στον τύπο τα ονόματα των διακριθέντων στον ετήσιο διαγωνισμό του Σχολείου των Τεχνών. Ο θεσμός συνέχιζε να λειτουργεί, παρά τη θεωρούμενη από τους καθηγητές και ιδιαίτερα από το Λύτρα, υποβάθμιση του Καλλιτεχνικού Τμήματος.

Οι φόβοι και οι αντιδράσεις του Λύτρα -η παραίτηση του οποίου δεν έγινε τελικά αποδεκτή-, για την εν λόγω υποβάθμιση, οδήγησαν λίγους μήνες αργότερα στην απομάκρυνση του Αντωνόπουλου και στο διορισμό στη θέση του Διευθυντή, του φιλολόγου Γεράσιμου Μαυρογιάννη, που συγχρόνως ανέλαβε και τη διδασκαλία της Καλλιτεχνολογίας.

Επιδιώκοντας να ανεβάσει το κύρος της Σχολής και κυρίως να προωθήσει τις Καλές Τέχνες, ο Μαυρογιάννης αύξησε κατ'αρχάς τη διάρκεια των καλλιτεχνικών σπουδών, από πέντε σε επτά χρόνια, ενώ τον απασχόλησε και η αναμόρφωση των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, με το να προσβλέπει στον εκσυγχρονισμό του συστήματος. Δεν ήταν έτσι λίγες οι περιπτώσεις που ο ίδιος ήλθε σε ρήξη με το Υπουργείο, εφ' όσον μάλιστα υπέβαλλε την παραίτησή του, οκτώ μήνες μετά το διορισμό του, για ένα ζήτημα πρωτοκόλλου. Η παραίτηση δεν έγινε βέβαια αποδεκτή και έτσι συνεχίστηκαν οι ανανεωτικές προσπάθειές του μέχρι το τέλος του 1878, οπότε και απολύθηκε για να καλυφθεί η θέση του Διευθυντή και πάλι από στρατιωτικό, τον Ταγματάρχη Αναστάσιο Θεοφυλά.

Επί Διευθύνσεως Μαυρογιάννη και συγκεκριμένα το καλοκαίρι του 1873, μεταφέρθηκε από την οικία Βλαχούτση, όπου στεγαζόταν από το 1841, στα νέα κτίρια της Πατησίων η Πινακοθήκη του Σχολείου των Τεχνών, αφού εμπλουτίστηκε, κατόπιν πρωτοβουλίας του ίδιου του Μαυρογιάννη, με σαραντατέσσερους ακόμη πίνακες που προέρχονταν από τη Συλλογή του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σύμφωνα με άρθρο του περιοδικού "Εστία",²¹ που εν τω μεταξύ είχε μπει στο δεύτερο έτος της κυκλοφορίας του, η Πινακοθήκη περιλάμβανε τότε 117 έργα, πρωτότυπα και αντίγραφα:

"Μεταξύ των πινάκων τούτων διακρίνονται ιδίως το "Βαλανείον" και τα "Χορεύοντα Χερουβείμ" του Ρούβενς, ο "Απόλλων και η Δάφνη" του Βασσάνου, "Ο εν Εμαούς Δείπνος" και η "Εσθήρ" του Παύλου Βερωναίου, μια "τρικυμία" του Σαλβατώρα Ρόζα, δύο πίνακες του Τιέπολη, δυο έτεροι του Λουκά Γιορδάνους, είς του Αλβάνη, μία "Ανατολή ηλίου" του Κλαυδίου Λωρραίνου και άλλοι τινές πίνακες μικροτέρων ζωγράφων. Εκ των έργων των νέων Ελλήνων καλλιτεχνών ολίγιστα έργα περιέχει η Πινακοθήκη, περί ής ο λόγος. Μόνο του εν Βιέννη διατριβόντος ζωγράφου κ. Οικονόμου υπάρχουν αρκετά έργα, ως επίσης και του εν Φλωρεντία αποθανόντος Κουνελάκη".²²

Σε άλλο σημείο του άρθρου διαβάζουμε ότι: "... Η ούτω διασκευασθείσα Πινακοθήκη

είναι ανοικτή είς πάντας κατά Σάββατον και Κυριακήν από της 3ης μέχρι 6ης μ.μ. κατά δε τας λοιπάς ημέρας δύναται πάντοτε να επισκεφθή ο βουλούμενος αυτήν, αρκεί να ζητήση ένα των φυλάκων του σχολείου, όπως εισαγάγη και οδηγήσει αυτόν είς την αίθουσαν. Κατάλογος έντυπος αναφερόμενος είς τους αριθμούς εκάστου πίνακος, περιέχων εν ολίγας λέξεις την υπόθεσιν και το όνομα του εργασαμένου αυτόν, υπάρχει επι της εν τη αιθούση τραπέζης προς χρήσιν των επισκεπτομένων την Πινακοθήκην και ορεγομένων να ερευνήσουν τα κατ'αυτήν".²³

Εκτός από τους προαναφερόμενους πίνακες, το Σχολείο απέκτησε στα 1877, μια ακόμη πλούσια συλλογή χαλκογραφιών πάνω σε έργα του Λούβρου, που προερχόταν από δωρεά του ζωγράφου Νικολάου Ξυδιά.

Αν και οι παραπάνω συλλογές του Πολυτεχνείου δεν ήταν δυνατόν να καλύψουν αποτελεσματικά την έλλειψη εκθεσιακών χώρων, η συμβολή τους στην αισθητική παιδεία των καλλιτεχνών αλλά και του κοινού ήταν αρκετά σημαντική, καθώς τόσο οι πρώτοι όσο και οι δεύτεροι είχαν την ευκαιρία, αφ' ενός να επικοινωνούν μεταξύ τους κι αφ' ετέρου να γνωρίσουν, μέσω κάποιων αντιγράφων έστω, την Ευρωπαϊκή τέχνη όπως και τις τάσεις που καλλιεργούντο διεθνώς. Τη γνωριμία των Ελλήνων δημιουργών με τις τάσεις αυτές θα ευνοήσει και η συμμετοχή τους στις Παγκόσμιες Καλλιτεχνικές εκθέσεις, στις οποίες μάλιστα διακρίνονταν.

Τον Απρίλιο του 1878 δόθηκαν στη δημοσιότητα τα ονόματα των Ελλήνων καλλιτεχνών και τα έργα τους που επρόκειτο να σταλθούν στο Παρίσι, για να εκπροσωπήσουν τη χώρα στην εκεί διοργανωθήσα Παγκόσμια Έκθεση. Στον κατάλογο περιλαμβάνονταν πίνακες του Λύτρα, του Γύζη, του Αλταμούρα, του Πανταζή, του Αρ. Οικονόμου, του Πάχη, του Καλλονά, του Χαντζηγιαννόπουλου, του Δ. Φαλιέρου, του Γαλάσση, του Πατρίκιου, του Ρίζου και του Ράλλη, γλυπτά των Δρόση, Φιλιππότη, Χαλεπά. Π. Ζανόνη. Γ. Καλού και Γ. Βρούτου καθώς και δημιουργίες του φωτογράφου Α. Κόλλα, αξίζει δε να σημειωθεί ότι η συμμετοχή τους απέσπασε ευνοϊκές κριτικές, τόσο από τον Αθηναϊκό όσο και από το Γαλλικό τύπο.

Αντιπροσωπευτικό της εντύπωσης που προκάλεσε στο Παρισινό κοινό και τους ειδικούς η συμμετοχή των Έλληνικών δημιουργών στην εν λόγω διοργάνωση, είναι το άρθρο Γάλλου κριτικού στο έγκυρο περιοδικό "Gazette des beaux-arts", το Σεπτέμβριο του 1878,²⁴ υπό τον τίτλο "Le ecoles etrangeres de peinture a l' Exposition", το οποίο και αναδημοσιεύτηκε σε φύλλο της "Εστίας" τον ίδιο χρόνο.

Σύμφωνα με το Γάλλο κριτικό: "Τα έργα γραφικής δεν στερούνται ούτε διαφέροντος, ούτε αξίας, μαρτυρούσι μάλιστα ότι οι Έλληνες καλλιτέχναι έχουν έμφυτον το αίσθημα και έμφυτον την προς τον χρωματισμόν λατρεία..." ακόμη "...ο κ. Θ. Ράλλης, είς των μάλλον διακεκριμένων μαθητών του εργαστηρίου Jerome..." ενώ "Ο διαμένων εν τη Βελγική κ. Πανταζής(...)ακολουθεί τας εις τους ημετέρους impressionistes προσφιλείς παραδόσεις..."²⁵

Ενώ ο απόηχος της Διεθνούς Έκθεσης του Παρισιού ήταν ακόμη ζωντανός, με την απομάκρυνση του Γεράσημου Μαυρογιάννη στις αρχές του ακαδημαϊκού έτους 1878-1879, το "Σχολείο των Τεχνών" περιήλθε και πάλι στην άμεση εποπτεία των στρατιωτικών, καθώς στη θέση του Διευθυντή εκλέχτηκε ο Ταγματάρχης Αναστάσιος Θεοφυλάς.

Κατά την πολύχρονη θητεία του -ο Θεοφυλάς παρέμεινε Διευθυντής μέχρι τα 1901-σημειώθηκαν κάποιες ουσιαστικές ανακατατάξεις στο Σχολείο, όσον αφορά τόσο τους κανονισμούς όσο και τα εκπαιδευτικά προγράμματα.

Αν και λιγότερο ενήμερος σχετικά με τα καλλιτεχνικά από τον προκάτοχό του Μαυρογιάννη, ο Θεοφυλάς προσπάθησε κατ' αρχάς να οργανώσει τα εσωτερικά του

Ιδρύματος, προκειμένου να επιτύχει την ομαλή λειτουργία του και την αποφυγή προστριβών ανάμεσα στα μέλη της εκπαιδευτικής κοινότητας. Παράλληλα φρόντισε να ανανεωθεί το διδακτικό προσωπικό της Σχολής και έτσι στα 1883, στον κατάλογο των διδασκόντων προστέθηκε ένας ακόμη ζωγράφος, που προερχόταν από τους κύκλους της "Ομάδας του Μονάχου". Πρόκειται για τον Κωνσταντίνο Βολανάκη (1839-1907), ο οποίος δίδαξε στην έδρα της Στοιχειώδους Ζωγραφικής μέχρι το 1903. Επί Διευθύνσεως Θεωφυλά έγιναν επίσης κάποιες, ευνοϊκές για την πορεία του Σχολείου, μεταρρυθμίσεις, πού παρ'ότι προέβλεπαν στην αναβάθμιση του τμήματος των Βιομηχανικών Σπουδών, οι επιχορηγήσεις και τα κονδύλια που διατίθονταν για το σκοπό αυτό, ευνοούσαν συγχρόνως και το Καλλιτεχνικό τμήμα. Ορισμένες φορές μάλιστα ο χρηματοδότης ή ο αρωγός έθετε ως όρο την ίση κατανομή των κονδυλίων που παρείχε, και στα δύο τμήματα, έτσι όπως συνέβει για παράδειγμα με την προσφορά του Υποστράτηγου Χρυσοβέργη. Αυτός διέθεσε το 1891 στο Πολυτεχνείο το 50% των εσόδων του από την εκμετάλλευση ακινήτου που βρισκόταν στη διασταύρωση των οδών Βαλτετσίου και Ζωοδόχου Πηγής.²⁶

Η ανάκαμψη των οικονομικών του Σχολείου συνέβαλε όπως ήταν φυσικό και στην καλύτερη λειτουργία του, με τον εμπλουτισμό των εκπαιδευτικών προγραμμάτων, των μορφωτικών μέσων και γενικότερα με τη βελτίωση της υποδομής. Παράλληλα μεγάλωσε και η φήμη του όπως και βελτιώθηκε η θέση του καλλιτέχνη στην κοινωνική κλίμακα, γεγονός που εννόησε την άμιλλα μεταξύ των σπουδαστών αλλά και που παρείχε σοβαρά κίνητρα στους νέους να ασχοληθούν με τα εικαστικά. Δεν είναι έτσι τυχαίο ότι στα 1893, η Σοφία Λασκαρίδου, ως εκπρόσωπος μιας ομάδας γυναικών που επιθυμούσαν να εισαχθούν στο Σχολείο, έφτασε μέχρι το Παλάτι, προκειμένου να διαμαρτυρηθεί για την άρνηση ορισμένων καθηγητών (ιδιαίτερα του Λύτρα) να τις δεχτούν στα εργαστήριά τους. Ένα χρόνο αργότερα οι διαμαρτυρίες και οι απαιτήσεις των γυναικών για ίσα δικαιώματα στη μόρφωση, εισακούστηκαν, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί στο Καλλιτεχνικό Σχολείο, Τμήμα θηλέων, υπό την καθοδήγηση του προερχόμενου από το Μόναχο και την εκεί Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, ζωγράφου Γεωργίου Ροΐλου (1867-1928).

Σύμφωνα με την κοινοποίηση, ο αριθμός των σπουδαστριών δεν έπρεπε να ξεπερνάει τις είκοσι -όρος που τελικά δεν τηρήθηκε ευθύς εξαρχής, καθώς με την έναρξη των μαθημάτων (Μάρτιος του 1849), βρέθηκαν να φοιτούν στο Σχολείο γύρω στις 100 κοπέλες-, ενώ το πρόγραμμα περιοριζόταν "εις την αντιγραφίν τοπιών και ανθέων δι' απλής φωτοσκιάσεως ή και δια χρωμάτων".²⁷

Την ίδια χρονιά συστήθηκε επίσης τμήμα φωτογραφίας, που όμως εξυπηρετούσε εκείνο της ζωγραφικής, για την πιστή απόδοση του εικονιζόμενου θέματος.

Διαπιστώνουμε πως σταδιακά το Καλλιτεχνικό τμήμα του Πολυτεχνικού Ιδρύματος ανεξαρτιτοποιείται κι εξειδικεύεται, για να δημιουργήσει νέες προϋποθέσεις εξέλιξης στον τομέα των εικαστικών τεχνών και της αισθητικής παιδείας γενικότερα. Τις προϋποθέσεις αυτές ενίσχυσαν οπωσδήποτε και τα όσα συνέβαιναν στον ευρύτερο καλλιτεχνικό χώρο, που συγχρόνως σκιαγραφούσαν την πολιτιστική φυσιογνωμία της Ελλάδας στα τέλη του περασμένου αιώνα. Από τη σκοπιά όσων διαδραματίστηκαν στο χώρο του πολιτισμού την παραπάνω περίοδο, αρκεί να σταθούμε σε ορισμένα από αυτά, που συν τοις άλλοις είναι και αντιπροσωπευτικά για τη δυναμική της.

Σε προηγούμενες παραγράφους αναφερθήκαμε στις διοργανώσεις των "Ολυμπίων" και στις συμμετοχές των Ελλήνων δημιουργών στα εκεί καλλιτεχνικά περίπτερα. Το 1881 και συγκεκριμένα την 6η Ιανουαρίου εγκαινιάστηκε, παρουσία του Βασιλιά Γεωργίου του Α', έκθεση με 170 έργα ζωγραφικής και γλυπτικής, αξίζει δε να σημειωθεί πως

ήταν η πρώτη, για τα Ελληνικά δεδομένα, καθαρά καλλιτεχνικού περιεχομένου, η οποία διοργανώθηκε με πρωτοβουλία ιδιώτη.

Στεγάστηκε στο Μέγαρο του επιχειρηματία Βασιλείου Μελά, αδελφού του διοργανωτή Μιχαήλ Μελά, και διάρκεσε ως την 18η του μήνα, ενώ τα εκθέματα - έργα Ελλήνων και Ευρωπαίων δημιουργών- προέρχονταν από ιδιωτικές συλλογές. Ανάμεσά τους αναφέρονται: "Τα Κάλαντα", "Το φίλημα", "Η κλεμμένη", "Η Πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας από τον Κανάρη" και "Χήρα ράπτουσα την παραμονήν Ψυχοσαββάτου το πένθιμο αυτής φόρεμα" του Νικηφόρου Λύτρα, "Οι αρραβώνες" και "Μήλα" του Νικολάου Γύζη, "Ο Άριος Πάγος", "Μάγκας" και "Φάληρο" του Περικλή Πανταζή, "Εσωτερικό χωρικής οικίας" και "Σαλαμίνας γυναίκες" του Πολυχρόνη Λεμπέση, καθώς και αρκετές θαλασσογραφίες και προσωπογραφίες των Κωνσταντίνου Βολανάκη και Ιωάννου Δούκα αντίστοιχα.

Παρουσιάστηκαν επίσης έργα των γλυπτών, Δημητρίου Φιλιππότη ("Παιδί που σπάει κουμπάρα"), Ιωάννη Βιτσάρη ("Αιθίοπας καθήμενος χαμαί") και Γεωργίου Βρούτου ("Το πνεύμα του Κοπέρνικου").

Αν και η προσέλευση των Αθηναίων ήταν μάλλον περιορισμένη, η παραπάνω εκδήλωση αποτέλεσε την αφετηρία για παρόμοιες δραστηριότητες που, όχι μόνο αναδείκνυαν τους Έλληνες δημιουργούς, αλλά και συνέβαλαν στην πληρέστερη ενημέρωση του φιλότεχνου κοινού για τις τάσεις οι οποίες κυριαρχούσαν, για τις προσπάθειες του ντόπιου δυναμικού και το προσωπικό ιδίωμα του κάθε καλλιτέχνη.

Μια ανάλογη πρωτοβουλία σημειώθηκε ένα χρόνο αργότερα από το νεοϊδρυθέντα "Σύλλογο των Ωραίων Τεχνών", ο οποίος ύστερα από πρόταση του μέλους του, γλύπτη Κοσμά Απέργη, προκήρυξε τη διοργάνωση έκθεσης για την Άνοιξη του 1883, με ελεύθερη συμμετοχή όσων καλλιτεχνών επιθυμούσαν να λάβουν μέρος, ασχέτως από το αν διέμεναν στην Ελλάδα ή τις υπόδουλες περιοχές της Επικράτειας και το εξωτερικό.

Με βάση την πρόταση Απέργη, η οποία δημοσιεύτηκε στη "Νέα Εφημερίδα" του Ιωάννη Καμπούρογλου (Φυλ.8/11/1882), το πρακτικό της συνεδρίασης του Συλλόγου για το σκοπό αυτό, διαμορφώθηκε ως εξής:

"Σύλλογος των Ωραίων Τεχνών. Πρακτικά της συνεδριάσεως της 22ας Οκτωβρίου 1882, υπό την προεδρία του αντιπροέδρου κ. Ν. Φαρμακίδου.

Προτάσει του κ. Κοσμά Απέργη περί προσεχούς καλλιτεχνικής εκθέσεως λαμβανόντων μέρος εις αυτήν ουχί μόνον των καλλιτεχνών του Συλλόγου, αλλά πάντων των εν Ελλάδι και εν Τουρκία εραστών της τέχνης, ειδοποιούμεν πάντας τούτους δια του τύπου, ότι θέλει γίνει έναρξις αυτής περί τας αρχάς του Μαρτίου. Οι θέλοντες λοιπόν είτε εκ του εξωτερικού είτε εκ του εσωτερικού να μετάσχωσι ταύτης, δύναται να πέμψωσι τα καλλιτεχνήματά των υπό την Διεύθυνσιν Συλλόγου των Ωραίων Τεχνών εις Αθήνας, εις ουδεμίαν υποχρέωσιν υποβαλλομένου του Συλλόγου δια τας δαπάνας της μεταφοράς.

Απεφασίσθη παμψηφεί υπό της Συνελευσεως".

Άλλος φορέας που ασχολήθηκε επανειλημμένα με την προώθηση των εικαστικών τεχνών, είναι το "Καλλιτεχνικό τμήμα" του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός", το οποίο και ανέλαβε, τρία χρόνια μετά την ίδρυσή του (1882), τη διοργάνωση μιας πολύ επιτυχημένης αυτή τη φορά, έκθεσης, σύμφωνα με τις εκτιμήσεις των αρμοδίων.²⁸

Τα εγκαίνια έγιναν στις 21α Απριλίου του 1885 με κάθε επισήμότητα, ενώ ανάλογη πανηγυρική ατμόσφαιρα επικράτησε καθ'όλη τη διάρκειά της, - "...Τας εσπείρας λαμπρός θα είναι ο φωτισμός δι'ηλεκτρικού φωτός (...) θα ανακρούει δε κατά

ταύτας και η ορχήστρα της Φιλαρμονικής Εταιρείας"-²⁹. όσο για την προσέλευση του κοινού αυτή, για τα δεδομένα της εποχής, ήταν μεγάλη, καθώς ο αριθμός των επισκεπτών ξεπέρασε τις δώδεκα χιλιάδες άτομα.

Στην έκθεση παρουσιάστηκαν συνολικά 226 έργα, 66 καλλιτεχνών, ανάμεσα στους οποίους ξεχωρίζουν τα ονόματα των Λύτρα, Γύζη, Πανταζή, Ιακωβίδη, Δούκα, Γιαλλινά, Λεμπέση, Βρούτου, Βίτσαρη, Ι Βιτάλη, Λάβδα, Ν. Ξυδιά, Βώκου, Φιλαδελφέως, Β. Κοντόπουλου, Θ. Άννινου, Οδ. Φωκά, Γ. Ροΐλου, Δ. Φιλιππότη, Π. Δρόση, Λ. Σώχου, Θ. Αντωνιάδη και Κ. Βολανάκη.

Αναφερόμενος στη συμμετοχή του τελευταίου, ανώνυμος αρθρογράφος της "Παλιγγενεσίας", αφού πρώτα εγκωμίασε το έργο του, προσπάθησε με τρόπο "παραστατικό" να ευαισθητοποιήσει αλλά και να προβληματίσει το Αθηναϊκό κοινό, με το να τονίζει ότι:

"Αί του Βολανάκη δε θαλασσογραφίαι, αι πλήρεις όντως μαγείας και ποιήσεως, αι τόσον λεπταί περί τον ποικίλον χρωματισμόν της θαλασσίας ατμοσφαιράς, ως αποπνέουσαι πόντιον αύραν, ή εξεγείρουσαι δέος πραγματικόν προ της μαινωμένης θυέλλης, ηδύνατο να κοσμήσωσιν, ως εκόσμησαν αληθώς αυτοκρατορικόν μέγαρον. Και όμως τις γνωρίζει υπό τίνα ψυχικήν απογοήτευσιν συνετέθησαν αι εικόνες αυταί του Βολανάκη και ποσάκις ο καλλιτέχνης κατέρριψε μετ'οργής τον χρωστήρα, πιεζόμενος υπό της πεζής πραγματικότητος βίου άμουσου εν Ελλάδι. Αληθώς εφ'όσον οι παρ'ημίν πλούσιοι αμοιρούσι καλλιτεχνικών αισθημάτων, αι δε αβραί αυτών δέσποιναι προτιμώσι να στολίζωσι τας αίθουσας των δια των σκαλαθυρμάτων του Μάϊφρατ και του Χουτόπουλου,³⁰ αι αληθείς καλλιτέχνηαι θα ζώσι βίον πένητος και αι πινακογραφίαι των θα χρησιμεύσωσιν όπως φράττωσι τας θυρίδας των πενιχρών οικημάτων των κατά τας παγετώδης του χειμώνος νύκτας!"³¹

Αν κρίνουμε από το ύφος του, που εδώ κάθε άλλο παρά κολακευτικό είναι για το τότε φιλότεχνο Αθηναϊκό κοινό, ο ανώνυμος αρθρογράφος της "Παλιγγενεσίας" φαίνεται πως στήριζε την επιχειρηματολογία του σε κάποια έγκυρα δεδομένα και πηγές, καθώς μάλιστα δεν άφηνε με αυτό περιθώρια "επιείκειας". Το γεγονός αποδεικνύει και τη συμβολή μερίδας του τύπου της εποχής στην αισθητική παιδεία των Ελλήνων αλλά και στη διαμόρφωση των πολιτιστικών κριτηρίων γενικότερα.

Η από κάθε άποψη, επιτυχημένη διοργάνωση του Παρνασσού, παρότρυνε τους αρμοδίους να μεθοδεύσουν, όχι μόνο την επανάληψή της, αλλά και τη δημιουργία μιας "διαρκούς" καλλιτεχνικής Έκθεσης. Η αρχική ιδέα ανήκε στον τότε Πρόεδρο του Καλλιτεχνικού Τμήματος του Συλλόγου, Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, ο οποίος και υπέβαλε τη σχετική πρόταση στη Γενική Συνέλευση των μελών. Αυτή πράγματι υιοθετήθηκε, για να υλοποιηθεί με τα εγκαίνιά της, στις 30α Δεκεμβρίου του 1887. Παρ'ότι ο αριθμός των επωνύμων ("επαγγελματιών") Ελλήνων ζωγράφων -σύμφωνα με σχόλιο της "Εφημερίδος"³²- ήταν περιορισμένος ("...επί δαχτύλων αριθμούμενοι"³³), έτσι ώστε να αδυνατούσε να καλύψει τελικά τις ανάγκες μιας "διαρκούς" Εκθέσεως, η διοργάνωσή της απέβηκε καθοριστική για την Ελληνική εικαστική πραγματικότητα, εφ'όσον στους χώρους της μπορούσαν να παρουσιάσουν τις προσπάθειές τους και ερασιτέχνες δημιουργοί, άσχετα από τη φήμη ή και τη σπουδαιότητά τους. Κάτι τέτοιο προωθούσε οπωσδήποτε, αφ'ενός τη μεταξύ τους άμιλλα, για να συμβάλλει ταυτόχρονα και στη βελτίωση της κατάρτισής τους, και αφ'ετέρου την ανάπτυξη της κριτικής, ρεαλιστικής αξιολόγησης, σχετικά με το τί είναι αντικειμενικά ωραίο, πρωτοποριακό ή αδόκιμο και παρωχημένο.

Παράλληλα με τη "διαρκή" του Παρνασσού, διάφορες παροδικές εκθέσεις "φιλοξενήθηκαν" εκείνη την εποχή στην Αθηναϊκή λέσχη, υπό την επιμέλεια του

Μιχαήλ Μελά, ενώ αξίζει να υπογραμμιστούν και οι φιλότιμες ενέργειες των Θεοδώρου Βελλιανίτη (1863-1934) και Βίκτωρα Δουσμάνη (1862-1949), για οργάνωση έκθεσης με πανελλήνια συμμετοχή και χαρακτήρα.

Πεπεισμένος πως τα αισθητικά κριτήρια των συγχρόνων του δεν ήταν επαρκώς ασκημένα, παρά τις προσπάθειες που κατά καιρούς είχαν γίνει, κυρίως από φιλότεχνους ιδιώτες, για την προώθηση των εικαστικών ζητημάτων, ο Θ. Βελλιανίτης σημειώνει σε επιστολή του προς την εφημερίδα "Ακρόπολις", αναφερόμενος στην πρωτοβουλία του ίδιου και του Δουσμάνη:

"Και προ του Παρνασσού, κάπου είχαν εκτεθεί εικόνες τινές και η "Εφημερίς των Κυριών" οργάνωσε επίσης τοιαύτην έκθεσιν εἰς τα γραφεία της. Αλλ' ἄπαξ κατά εικοσαετία έκθεσις ολίγων εικόνων ὅπου μετά ζωγραφικῶν ἔργων ἀνηρτῶντο σχεδιάσματα ἀπειρόκαλα νεανίδων, δὲν ἀποτελεῖ έκθεσιν καλλιτεχνικὴν, ἔχουσα τὸ μόνιμον καὶ τὸ χρήσιμον διὰ τε τὴν καλλιτεχνίαν καὶ τὴν διάπλασιν τοῦ αἰσθηματος τοῦ καλοῦ παρά τὴ κοινωνία. Οὐδεὶς ὅμως ἐφαντάσθη ποτέ ὅτι ἡ κατά δεκαετὴ ἢ εικοσαετὴ διαστήματα έκθεσις εικόνων ἐχουσῶν ἢ μὴ καλλιτεχνικὴν ἀξίαν τινά ἢ ἡ περισυλλογὴ ὑπὸ διαφόρων ἀθηναϊκῶν οικογενειῶν παλαιῶν προσωπογραφιῶν ζώντων ἢ τεθνεκῶτων ἀποτελεῖ σοβαρὸν ἔργον ἐπιδράσεως καλλιτεχνικῆς ἐπὶ τῆς κοινωνίας καὶ συντελεῖ εἰς τὴν ἐνθάρρυνσιν τῶν τεχνῶν παρ' αὐτῇ. Καὶ αὐταὶ ὅμως αἱ ἐκθέσεις ὄντως ἀραιῶς γινόμεναι ἐξηνάγκαζον τοὺς καλλιτέχνους νὰ ζητῶσι καταφύγιον ὅπως ἐκθέσωσι τὰς εἰκόνας τῶν εἰς τὰς προθήκας τῶν διαφόρων υποδηματοποιείων καὶ ἐπιπλοποιείων τῶν ἐμπορικῶν ἀγορῶν τῆς πρωτευούσης. Τούτῃ ἦτο ἡ καλλιτεχνικὴ κίνησις τῆς πρωτευούσης ὅτε ἐπήλθε εἰς τὴν διάνοια τοῦ φίλου μου Β. Δουσμάνη καὶ ἐμοῦ ἡ ἰδέα τῆς οργανώσεως ἐτησίας καλλιτεχνικῆς ἐκθέσεως, ἣτις βαθμηδὸν προαγομένη νὰ καταστῇ ἀξία λόγου οὐ μόνον ἐν Ἑλλάδι ἀλλὰ κατ' ολίγον καὶ πέραν τῶν ὁρίων αὐτῆς. Κατανοεῖ τις προ πόσων δυσχερειῶν ἐυρέθημεν καὶ προ ποίων ἀντιδράσεων ἐπαλαίσαμεν. Ἀρκεῖ νὰ σημειώσω ὅτι ἀπὸ τοῦ 1889 τρεῖς συσταθῆσαι ἐπιτροπαὶ ἐν αἷς εἶχον λάβει μέρος ἐκτὸς ἡμῶν, οἱ μακαρίζεται Ἀλ. Σούτσος καὶ Μ. Μελάς καὶ οἱ κ.κ Στ. Σκουλούδης, Ι. Βαλαωρίτης, ὑποδιευθυντῆς τῆς Ἐθνικῆς Τραπέζης, καὶ Α. Βούρος διελύθησαν καὶ ἐναυάγησαν διότι ἐπεκράτει ἡ ἰδέα ὅτι τὸ πράγμα ἦτο ἀκατόρθωτον διὰ τὴν Ἑλλάδα, ὅπου οὔτε τὸ αἶσθημα τοῦ καλοῦ ἦτο ἀνεπτυγμένο, οὔτε αἱ τέχναι ἤνθουν".³⁴

Ἡ ἰδέα τοῦ Βελλιανίτη υλοποιήθηκε τελικὰ μὴ δεκαετία ἀργότερα, χωρὶς ωστόσο προοπτικὴς ἀφοῦ διεξάχθηκε τρεῖς μόνον χρονιές. Ἐν τῷ μεταξύ, ἤδη ἀπὸ τις ἀρχές τοῦ 1888, εἶχαν ἀρχίσει οἱ ἐτοιμασίαι γιὰ τὰ Δ' "Ὀλύμπια", ποὺ ἐγκαινιάστηκαν στὶς 20 Ὀκτωβρίου τοῦ ἴδιου χρόνου. Τὸ καλλιτεχνικὸ τμήμα, γιὰ τὸ ὁποῖο εἶχαν παραχωρηθεῖ τρεῖς ἐυρύχωρες αἴθουσες, ἐκπροσωπήθηκε αὐτῇ τῇ φορᾷ ἀπὸ 115 συνολικὰ δημιουργοὺς καὶ περιλάμβανε γύρω στα τετρακόσια ἔργα. Ἀνάμεσά τοὺς ξεχώρισαν, ἀπὸ τῆ ζωγραφικῆς τῆς: "Αὐγὸ τοῦ Πάσχα", "Ὀρφανή", "Ἀναμονή" καὶ "Μάγκας" τοῦ Νικηφόρου Λύτρα, "Μήλα" τοῦ Νικολάου Γύζη καὶ "Γιαγιά ποὺ κτενίζει τὸν ἐγγονό" τοῦ Γεωργίου Ἰακωβίδη, ἐνῶ γιὰ τὴ γλυπτικὴ, ἐυνοϊκὰ ἦταν τὰ σχόλια γιὰ τὸ πρόπλασμα τοῦ Μνημείου τοῦ Μπάϊρον, τοῦ Ἰωάννη Βιτσάρη, ὅπου σύμφωνα μὲ τὸν ἀρθρογράφου τῆς "Εφημερίδος": "Τὰ κυριώτερα γνωρίσματα αἴτινα χαρακτηρίζουσι τὸ ἔργο (...) εἶναι ἡ μεγάλη ἠρεμία καὶ ἀπλότης, ἀλλὰ καὶ σπανία ἀμὰ μεγαλοπρέπεια καὶ ἐυγένεια ἐν τῇ οικονομίᾳ καὶ συνθέσει τοῦ ὅλου καὶ ἐν τῇ ἐπεξεργασίᾳ τοῦ καθ' ἐκάστα."³⁵

Σε ἄλλο σημεῖο τοῦ παραπάνω ἀρθροῦ, συγκρίνοντας ὁ συγγραφέας τὸ πρόπλασμα τοῦ Βιτσάρη μὲ κάποιον ἀνάλογοις θεματικῆς, ἔργο τοῦ Δάξου Σώχου, ἐπισημαίνει μεταξὺ ἄλλων καὶ τὰ στοιχεῖα τῆς διαφοροποίησης στὸ στυλ τῶν δυο δημιουργῶν, γιὰ

να "παρέμβει" κατά κάποιο τρόπο, ενεργητικά στο αισθητικό αποτέλεσμα μέσω της κριτικής του. Τέτοιου είδους "παρεμβάσεις", σημειώνονται συχνότερα κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα, με κριτικές που αφορούσαν τόσο το έργο μεμονωμένων δημιουργών όσο και τις κατευθύνσεις Σχολών, ομάδων ή ακόμη και καλλιτεχνικών κινημάτων, με δεδομένη ωστόσο εκ των προτέρων, φαινομενικά τουλάχιστον, την αποδοχή τους από το φιλότεχνο κοινό.

Χαρακτηριστικά είναι για παράδειγμα τα άρθρα: "Η τέχνη εν Κρήτη και εν Επτανήσω" και "Καλλιτεχνικόν Θρησκευτικόν αίσθημα" των Γερασίμου Μαυρογιάννη και Ερηναίου Ασώπιου αντίστοιχα, που δημοσιεύτηκαν στο "Αττικό Ημερολόγιο" του 1890, με επισημάνσεις για τα στοιχεία που οδήγησαν στη σταδιακή παρακμή της Βυζαντινής εκφραστικής, και το κείμενο του Γ. Λαμπάκη, στο οποίο όμως υποστηρίζεται ακριβώς το αντίθετο, καθώς τονίζει τον πρωτοποριακό ρόλο του "νεοβυζαντινισμού".

Το τελευταίο αποτέλεσε την εισαγωγή ενός Καλλιτεχνικού Καταλόγου, που κυκλοφόρησε στα 1891 επ' ευκαιρία της τότε διοργανωθήσας έκθεσης, με έργα του Λουδοβίκου Θείρσιου. Η έκθεση εγκαινιάστηκε στις 10 Νοεμβρίου του 1891 και διάρκεσε έως τα μέσα Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου. Περιλάμβανε εκατόν έντεκα σχέδια, που ο Βαυαρός καλλιτέχνης είχε χαρίσει στη διοργανώτρια, Χριστιανική Αρχαιολογική Εταιρεία, σε ιδιωτικές Συλλογές και σε διάφορα Ιδρύματα.

Η πύο πλούσια σε καλλιτεχνικά γεγονότα χρονιά της δεκαετίας του 1890, ήταν το 1896, καθώς οι περισσότερες εκδηλώσεις της συνδέονταν με την αναβίωση της ιδέας του Ολυμπισμού και την διεξαγωγή της πρώτης σύγχρονης Ολυμπιάδας στην Αθήνα. Έτσι, παράλληλα με το καθαρά αγωνιστικό μέρος, προγραμματίστηκαν να διεξαχθούν και διάφορες πολιτιστικές εκδηλώσεις, με κυριότερη μια καλλιτεχνική έκθεση που επρόκειτο να ανοίξει τις πύλες της, ταυτόχρονα με την έναρξη των αγώνων. Προς τούτο η αρμόδια επιτροπή, την οποία αποτελούσαν οι: Θ. Βελλανίτη, Β. Δουσμάνη, Π. Κανάκη και Αρ. Βαλέττα, απεύθυνε έκκληση προς τους ενδιαφερόμενους δημιουργούς να αποστείλουν έργα τους, ενώ συγχρόνως ανακοίνωσε και την απόφασή της να πραγματοποιεί ανάλογη διοργάνωση κάθε χρόνο το Μάρτιο. Λόγω αστάθμητων παραγόντων, η έκθεση εγκαινιάστηκε τελικά μετά τη λήξη της Ολυμπιάδας, συγκεκριμένα στις 7 Απριλίου, και διάρκεσε έως τις 13 Μαΐου του ίδιου χρόνου.

Στεγάστηκε σε αίθουσα του Ζαπτείου Μεγάρου και περιλάμβανε 132 συνολικά εκθέματα Ελλήνων καλλιτεχνών, όπως του Βολανάκη, του Μποκατσιάμπη, του Νικηφόρου Λύτρα, του Γεωργίου Ιακωβίδη, του Π. Προσαλέντη, του Γ. Χατζόπουλου, του Οδυσσέα Φωκά, του Γ. Βρούτου, του Ξενάκη και άλλων, τα οποία προσφέρονταν και προς πώληση.

Όπως προκύπτει από δημοσιεύματα της εποχής, πολλά από αυτά αγοράστηκαν, κυρίως από επώνυμα μέλη της τότε Αθηναϊκής κοινωνίας, ενώ και η συμμετοχή του κοινού ήταν εντυπωσιακή. Επ' ευκαιρία της έκθεσης, αρκετοί επίδοξοι κριτικοί κι αρθρογράφοι της εποχής έστειλαν κείμενά τους στον ημερήσιο και περιοδικό τύπο, μερικά από τα οποία μάλιστα προκαλούν το ενδιαφέρον του αναγνώστη για την αντικειμενικότητα και την ευστοχία των παρατηρήσεών τους. Ανάμεσά τους, αξιομνημόνευτο είναι το άρθρο του Εμμανουήλ Ροΐδη, με τίτλο: "Η εν Ελλάδι ζωγραφική. Περιηγήσεις εις την Έκθεσιν", που δημοσιεύτηκε σε φύλλο της εφημερίδας "Ακρόπολις".

Ξεκινώντας με μια εκτεταμένη αξιολόγηση της Έκθεσης στο σύνολό της, ο συγγραφέας περνάει ύστερα στο σχολιασμό των συμμετοχών και την ανάλυση των

εντυπωσιακότερων κατά τη γνώμη του έργων, ενώ δεν διστάζει να επικρίνει και το παρωχημένο κατ'αυτόν, περιεχόμενο ορισμένων εκθεμάτων, για να επισημάνει συγχρόνως την ανάγκη αποδέσμευσης της Ελληνικής τέχνης από τον ακαδημαϊσμό. Με αναφορά του στη συμμετοχή του Γεωργίου Ιακωβίδη, σημειώνει για το έργο του "Παιδική συναυλία":

"Ο καλύτερος τρόπος εκτιμήσεως του καλλιτεχνήματος τούτου είναι να προχωρήσει τις μέχρι αποστάσεως δέκα βημάτων απ'αυτού, (...) να κλείσει επί τινάς στιγμάς τους οφθαλμούς και να προσηλώσει έπειτα ατενώς εις την εικόνα. Η πρώτη εξ αυτής εντύπωσης είναι ότι ευρίσκεται προ κατόπτρου εις το οποίον αντανακλώνται αντικείμενα πραγματικά ευρισκόμενα όπισθεν της ράχως του θεατού, τοσούτη είναι της εικόνας η προοπτική τελειότης. Κάλλιστα γνωρίζομεν ότι πολλοί σήμερον είναι οι μη αποδίδοντες εις το πλεονέκτημα τούτο μεγάλην αξίαν, οι θεωρούντες τα οφθαλμοπλανήματα (trompe-l'oeuil), ως περιφρονητικώς τα ονομάζουσιν, αρμόζοντα μάλλον εις ζωγράφον θεατρικών σκηνών παρά εις αληθή καλλιτέχνην, και υποβιβάζοντες την προοπτικήν εις μόνην την γνώσιν και ακριβή τήρησιν συνόψεως μαθηματικών κανόνων. Το αληθές είναι ότι δυο υπάρχουν προοπτικάί, η αρκούσα εις τους εικονιστάς πύργων, κωδονοστασίων, στοών και ανεμομύλων μαθηματική, και η προοπτική της αναλόγως της αποστάσεως παραλλαγής του χρώματος των αντικειμένων και της περιβάλλουσης ταύτα ατμόσφαιρας, η ανεπίδεκτος υποταγής εις ακριβείς κανόνας και αποτελούσα το κύριον μέλημα της σχολής, εις την οποίαν ανήκει ο πίναξ του κ. Ιακωβίδου."³⁶

Σε παρόμοιους επαινετικούς τόνους κειμένονται και οι απόψεις του για τη συμμετοχή του Νικηφόρου Λύτρα, όπου υπογραμμίζεται η ευχέρεια του καλλιτέχνη να αποδίδει, με τρόπο ρεαλιστικό, τα χαρακτηριστικά των ανθρώπινων τύπων με τους οποίους καταπιάνεται:

"Ο κ. Λύτρας εξέθεσε τέσσερας μικράς εικόνας. Περί του καλλιτέχνη τούτου περιττόν νομίζομεν να επαναλάβωμεν ότι είναι ο μόνος ο κατορθώσας να εκμυζήσει και να οικειοποιηθή την ουσία του παρ'ημίν λαϊκού τύπου. Σήμερον δεν έχει πλέον ανάγκην ν'αντιγραφεί εκ του φυσικού, αλλ'αυτόχρημα γεννά εμπύχους Πλακιώτας, Μαρουσιώτας και Βαρθακονησίους παντός φύλου και πάσης ηλικίας, την γραιάν Μαμμήν, τον κακόν εγγονον, την Ορφανήν και τους μουσικούς των Καλάνδων.

Πάντας τούτους εκλαμβάνει τις ως ομοιοτάτας προσωπογραφίας ανθρώπων, των οποίων δεν ενθυμείται μεν το όνομα ούτε έτυχε να τους ίδη, αλλ' εν τούτοις είναι βέβαιος ότι τους είδε μυριάκις. Τιοούτος είναι ο απέναντι ημών κιθαριστής του Ξεπουλήματος, με τους μακρούς ημίκλειστους οφθαλμούς του, με το τζαρούχι επί του γόνατος και το αυτάρεσκο μεδίαμα επί των χειλέων."³⁷

Σε άλλο σημείο του άρθρου του, με αφορμή την υδατογραφία: "Πικροδάφνη" του Αιμήλιου Προσαλέντη, πέρα από τα κολακευτικά του σχόλια για τη δύναμη του φωτός στο έργο, ο Ροϊδης βρίσκει εδώ την ευκαιρία να μιλήσει και για τη θεματογραφική γκάμα που επέλεξαν οι σύγχρονοί του τοπιογράφοι, καθώς υποστηρίζει ότι τέτοιου είδους επιλογές δεν θα έπρεπε να αποτελούν πανάκεια.

Στο ίδιο αυτό θέμα επανέρχεται και στις τελευταίες παραγράφους του κειμένου, όπου και υποδεικνύει στους τοπιογράφους ως πρότυπο γραφής, τα έργα του γερμανοελβετού ζωγράφου Arnold Boecklin:

"Τούτο λέγομεν αποβλέποντες προ πάντων εις τους τοπιογράφους, των οποίων κινδυνεύει να καταντήσει κάπως κοινοτοπική και μονότονος η παραγωγή. Διατί λ.χ. μόνο μνημεία, βράχοι, θάλασσα, σύννεφα, ανατολαί, δύσεις ή μεσουρανήματα του ηλίου και όχι και αγροί, ρυάκες, τέμπη, λόγγοι και δάση; Αληθές είναι ότι η

επιτυχής απεικόνισης των φυλλωμάτων και του δι'αυτών εισδύοντος ποικίλου φωτός απαιτεί πολύν κόπον και μακράν μελέτην. Η μελέτη όμως της κόμης των δένδρων επιβάλλεται απαραίτητως είς τον τοπιογράφον, όπως και της ανθρωπίνης είς τον προσωπογράφον, εκτός αν σκοπεύη ούτος να επιδοθή αποκλειστικώς είς την προσωπογράφειν φαλακρών. Άλλο είδος τοπιογραφίας καταλληλότερον είς την χώραν μας και τας παραδόσεις αυτής θα ήτο η λεγόμενη κλασική, όχι όμως Θησείων και Παρθενώνων αντιγραφαί, αλλ' απομύζησις του χυμού της αρχαιότητος και εκπόνησις έπειτα πρωτοτύπων εικόνων, οίαι αι του Πουσίνου της αρχαίας Ρώμης. Τούτων τα θέλγητρα και την ποικιλίαν θα ήδύνατο ν' αυξήση ικανώς η κατά μίμησιν των Ιταλών παρεισαγωγή και ολίγησ μυθολογίας, μικραί τινές δρυάδες είς τα άλση, νύμφαι είς τα άντρα, παιγνίδια Νηρηίδων είς τα κύματα ή αναπλάσεις ουτών επί των βράχων. Ανυτέμβλητα πρότυπα τοιούτου είδους τοπιογραφίας παρέχουσιν αι εικόνες, ιδίως αι θαλασσιναί του συγχρόνου Γερμανού Boecklin, τας οποίας κατέστησαν προσιτάς είς πάντα φιλότεχνον αξιόλογοι χαλκογραφίαι και φωτογραφίαι. Ταύτας πρέπει οι νεώτεροι ημών καλλιτέχναι ν' αναρτίσωσιν είς τον τοίχον του σπουδαστηρίου των, όχι δια να τας αντιγράψωσιν, αλλά δια να συνδυασθή η λατρεία της αρχαιότητος μετά της πρωτοτυπίας.³⁸

Αν και κατηγορηματικός σε ορισμένα σημεία του κειμένου του -π.χ. εκεί που υπογραμμίζει την έλλειψη στην έκθεση, "μεγάλης ζωγραφικής (peinture d'histoire), μαχών, ημιθέων, ευαγγελικών σκηνών κ.λπ.", με το να εμμένει δηλαδή σε μια θεματολογία παρωχημένη, τουλάχιστον σε σύγκριση με τις ευρωπαϊκές τάσεις που εκδηλώθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα-, ο Ροΐδης φαίνεται να γνωρίζει τις δυνατότητες και τις αδυναμίες της Νεοελληνικής ζωγραφικής. Ταυτόχρονα βάζει με το άρθρο του τις βάσεις για την ανάπτυξη της επιστημονικά τεκμηριωμένης καλλιτεχνικής κριτικής, που με τη σειρά της θα συμβάλλει στη σωστή ενημέρωση του κοινού και στη διαπαιδαγώγησή του. Τα αποτελέσματα της εν λόγω συνεισφοράς δεν άργησαν να φανούν, καθώς μάλιστα ενισχύονταν από μία ανάλογης εμβέλειας, αρθρογραφία και κρίσεις τις οποίες ευνοούσε το αρκετά πλούσιο, από πλευράς καλλιτεχνικών γεγονότων, φινάλε του 19ου αιώνα. Αρκεί να αναφέρουμε ότι στα 1899, έγιναν τέσσερις ομαδικές εκθέσεις, -οι δυο στο Ζάππειο, μια στον Παρνασσό και μια σε αίθουσα του κτιρίου της Εταιρείας Φιλομουσών (οικία Κούπα).

Με βάση δημοσιεύματα του τύπου της εποχής εκείνης,³⁹ και οι τέσσερις θα πρέπει να ήταν καλά οργανωμένες, ενώ μεγάλη ήταν και η συμμετοχή των καλλιτεχνών σε αυτές. Στην τελευταία κατά χρονική σειρά μάλιστα, δηλαδή στην ετήσια του Ζαππείου, η οποία είχε προγραμματιστεί για το 1900, αλλά τελικά εγκαινιάστηκε στις 12 Δεκεμβρίου του 1899, έτσι ώστε να μπορέσουν οι καλλιτέχνες να συμμετάσχουν και στην Παγκόσμια των Παρισίων, η ποιότητα των εκθεμάτων -αν κρίνουμε από τα "Μοιρολόγια" του Λύτρα, από "Το Κρυφτούλι" του Ιακωβίδη, από "Το Τούρκικο Νεκροταφείο" του Σιμεών Σαββίδη και από τα δυο "panneaux decoratifs" του Δημητρίου Γαλάνη- ήταν τόσο εντυπωσιακή, ώστε να παροτρύνει τον Θ. Βελλιανίτη να σχολιάσει σε φύλλο της εφημερίδας "Εμπρός":

"Ο αισθανόμενος την τέχνην...ενθουσιά, όταν βλέπη την επί τα κρείττω διαφοράν από έτους είς έτος των καλλιτεχνικών ταλάντων..."⁴⁰

Ο νέος αιώνας εγκαινιάστηκε, όπως προαναφέρθηκε, με τη συμμετοχή των Ελλήνων δημιουργών στην Παγκόσμια των Παρισίων και τη διάκριση των Γεωργίου Ιακωβίδη και Λάζαρου Σώχου σ' αυτή. Παράλληλα στο ημερολόγιο σημειώθηκε ο θάνατος του Νικολάου Γύζη, ενώ ξεκίνησε η έκδοση του δεκαπενθήμερου περιοδικού "Παναθήναια" (Οκτώβριος του 1900), υπό τη διεύθυνση του Κίμωνος Μιχαηλίδη.

Επίσης ιδρύθηκε καλλιτεχνικό τμήμα γυναικών από την "Εταιρεία των Φιλότεχνων". Ευνοϊκό για τις γυναίκες καλλιτέχνιδες ήταν και το επόμενο έτος, καθώς με απόφαση του τότε Διευθυντή του Πολυτεχνείου επιτρεπόταν στο εξής η μεικτή φοίτηση στο Καλλιτεχνικό τμήμα του. Η εν λόγω απόφαση πάρθηκε επί διευθύνσεως Ιωάννη Λαζαρίμου, που ανέλαβε το "πηδάλιο" του Σχολείου, αμέσως μετά το θάνατο του Αναστασίου Θεοφυλά.

Εν τω μεταξύ στον κατάλογο των διδασκόντων είχαν προστεθεί τα ονόματα των Νικολάου Φέρμπου και Βικέντιου Μποκατσιάμπη, οι οποίοι ανέλαβαν τις έδρες της Ξυλογραφίας και της Κοσμηματογραφίας αντίστοιχα, ενώ στα 1904 διορίστηκε ως άμισθος καθηγητής της ελαιογραφίας, ο Γεώργιος Ιακωβίδης.

Η πρώτη αυτή φάση της Ιστορίας του "Σχολείου των Τεχνών" θα τελειώσει το ακαδημαϊκό έτος 1909-1910, οπότε και αρχίζει μια νέα, ανεξάρτητη πλέον πορεία για τη Σχολή Καλών Τεχνών, που τυπικά κι ουσιαστικά αποδεσμεύεται από το Πολυτεχνείο με ψήφισμα νομοσχεδίου από τη Βουλή. (Φεβρουάριος 1910).

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβείου Πολυτεχνείου (1836-1936)". Αθήναι 1956. Σελ. 21κ.εξ.
2. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 501,502.
3. Βλ. Φώτου Γιοφύλλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης (1821-1941)". "Το Ελληνικό Βιβλίο" Αθήνα 1962. Τομ Α'. Σελ. 128. Βλ. επίσης Ε. Φραντισκάκης: "Ελληνες Ζωγράφοι του 19ου αιώνα". Έκδοση Εμπορικής Τραπέζης. Αθήνα 1957. Σελ. 17,18,26. Εικ. 25-27.
4. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 27X48cm\ενυπόγραφο).
5. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 37X56cm\ενυπόγραφο).
6. Βλ. Κατάλογος Έκθεσης "Ολυμπίων 1870" Αθήναι. Εθνικό Τυπογραφείο 1872. Σελ. 19.
7. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία...". όπ. και σημ. 1. Σελ. 521,522.
8. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 541. Βλ. επίσης "Πινακοθήκη". Τομ. 9. 1909/1910. Τευχ. 101-102. Σελ. 109. Επίσης Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι" Μέλισσα 1976. Τομ. 3. Σελ. 92,93. Εικ. 133-137.
9. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. παρ. Σελ. 97.
10. Βλ. Καυτανζόγλου Λύσανδρος: "Καλλιτεχνική εξέταση των κατά την αποπεράτωση και ανακοίνωση του Εθνικού Πανεπιστημίου έργων του πρώην Πρυτάνεως Κ. Φρεαρτίου" Αθήναι 1865.
11. Βλ. Εφημερίδα "Εθνοφύλαξ" 24/9/1870.
12. Βλ. Κατάλογος Έκθεσης "Ολυμπίων". όπ. και σημ. 6.
13. Για τη συμμετοχή των φωτογράφων και γενικά για την ανάπτυξη του είδους στην Ελλάδα βλ. σχετ. Άλκης Ξ. Ξανθάκης: "Ιστορία της Ελληνικής Φωτογραφίας". Εκδόσεις Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού Αρχείου. Αθήνα 1958. Σελ. 81.
14. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 1. Σελ. 240.
15. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 8. Σελ. 94.
16. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 1. Σελ. 245.
17. Για τους διακριθέντες και τα σχόλια της Επιτροπής βλ. σχετ. "Ολυμπια" 1875. Γ' Περίοδος. "Υπό της επί των Ολυμπίων κληροδοτημάτων επιτροπής". Εθνικό Τυπογραφείο. 1878.
18. Βλ. "Εφημερίς" φυλ. 24-6-1875.
19. Βλ. Άλκης Ξ. Ξανθάκης: "Ιστορία..." Σελ. 85,86.
20. Βλ. Σε φύλλο της "Εφημερίδος" (2/6/1874) διαβάζουμε: "Αναχωρών σήμερα μετά του ζωγράφου κ. Γύζη ο κ. Λύτρας αφήνει το σπουδαστήριόν του, όπερ είναι καταλληλοτάτη αίθουσα δια τοποθέτησιν εικόνων τω εν Ζακύνθω ζωγράφω κ. Καλλυβωκά, όστις θέλει εκθέσει εν αυτώ την προς πωλήσιν σπουδαίαν συλλογήν αυτού ανεπιλήπτων αντιγράφων των κυριοτέρων έργων διασήμων της Εσπερίας ζωγράφων και πασών των σχολών. Έχει κάλλιστα αντίγραφα των καλλίστων του Ραφαήλ, του Γουϊδου Ρένη, του Τιτιανού, του Μουρίλιου, του Ρούβενς και άλλων διαπρεπών εν καλλιτέχναις ανδρών. Χρόνους πολλούς ο Καλλυβωκάς ζων εν τη Εσπερία και τα μουσεία περιερχόμενος ειργάζετο εις συμπλήρωσιν της πινακοθήκης του, τελειοποιούμενος εις την αντιγραφικήν τέχνην τόσο, ώστε αμήντος τις δύναται τα αντίγραφά του να νομίση πρωτότυπα. Η ιδέα εφ'ης ωρμάτο ο κ. Καλλυβωκάς ήν να προσφέρει ποτέ τη πατρίδι του, αδυνατούση εν πρωτοτύπω να έχει τα πολύτιμα ταύτα αριστουργήματα, τα σεπτά της ζωγραφικής τέχνης, αντίγραφα τουλάχιστον πιστά δυνάμενα ν'αναπληρώσωσι τελείως την έλλειψιν και να φωτίσωσι,

να διδάσκωσι, να καθοδηγώσι την γυμναζομένην χείρα των παρ ημίν σπουδάζοντων τας τέχνας...Αι απαιτήσεις του κ. Καλλυβωκά ως μανθάνομεν, εισί μετριώταται".

21. Βλ. "Εστία" Τεύχ. 132/9-7-1878. Άρθρο με τίτλο: "Η Πινακοθήκη του εν Αθήναις Σχολείου Τεχνών".
22. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 447.
23. Βλ. όπ. παρ.
24. Βλ. "Gazette de Beaux-arts" (1878) T. XVIII. Σελ. 409.
25. Βλ. όπ. παρ.
26. Βλ. σχετ. Δημήτρα Τσούχλου - Ανσαντούρ Μπαχαριάν: "Η Ανωτάτη Σχολή Καλλών Τεχνών (Χρονικό 1836-1984)" εκδ. "Άποψη" 1984. Σελ. 53.
27. Απόσπασμα από την Εφημερίδα "Ακρόπολις" Βλ. σχετ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967" Εκδοτικός Οργανισμός Πάπυρος. Αθήνα 1979. Τομ. Α'. Σελ. 219.
28. "...Η έκθεσις ως απόπειρα μάλλον και αρχή τοιούτων παρομοίων εν τω μέλλοντι Εκθέσεων επέτυχε και είναι τούτο τόσω ευχάριστον, όσω είναι η πρώτη καθαρώς καλλιτεχνική Έκθεσις διοργανιζομένη ενταύθα..." Βλ. σχετ. εφημερίδα "Ωρα" φύλλο 22/4/1885.
29. Βλ. σχετ. Κ.Α. Βολοβίνης: "Το Χρονικό του Παρνασσού (1865-1950)". Αθήναι 1951. Σελ. 158.
30. Οι Μαϊφρατ και Χουτόπουλος ήταν έμποροι έργων τέχνης και διατηρούσαν καταστήματα "κομψοτεχνημάτων" στην Πρωτεύουσα. (Η Σημ. είναι δική μας).
31. Βλ. "Παλιγγενεσία". Φύλ. 2/5/1885.
32. Βλ. "Εφημερίς". Φύλ. 1/12/1887.
33. Βλ. όπ. παρ.
34. Βλ. Εφημερίδα "Ακρόπολις" Φύλ. 7/12/1901.
35. Βλ. "Εφημερίς" Φύλ. 24/10/1888.
36. Βλ. "Ακρόπολις". Φύλ. 1/6/1896.
37. Βλ. όπ. παρ.
38. Βλ. όπ. παρ.
39. Βλ. Εφημερίδα "Εμπρός" Φύλ. 29/3/1899. και 3/5/1899.
40. Βλ. "Εμπρός" Φύλ. 16,17/12/1899.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΕΒΔΟΜΟ

Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΤΑ ΤΟ ΔΕΥΤΕΡΟ ΗΜΙΣΥ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ
(ΝΕΟΙ ΠΡΟΣΑΝΑΤΟΛΙΣΜΟΙ ΚΑΙ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΟ)Ι. Οι προϋποθέσεις και οι όροι της αλλαγής

Είναι δυσχερές και ίσως παρακινδυνευμένο να παροσπαθούμε να οριοθετήσουμε μέσα στο χρόνο μια εποχή αναζητήσεων, έντονων προβληματισμών και μεταλλαγών στον τρόπο έκφρασης και σκέψης, με ιστορικά γεγονότα και χρονολογίες, που να μην της ανήκουν, αλλ' όμως δεν την αντιπροσωπεύουν απόλυτα.

Τούτο βέβαια δεν σημαίνει πως οι κάθε είδους αναζητήσεις, πνευματικές ή καλλιτεχνικές, βρίσκονται ξεκομμένες από τα ιστορικά δρόμενα, εφόσον - τουλάχιστον από άποψη "πρακτικής"- δεν έχουν τίποτε το κραυγαλέο και εντυπωσιακά επίκαιρο να προσδώσουν στη δυναμική τους. Απεναντίας με τη διαφορετική τους φόρτιση, οι εν λόγω αναζητήσεις μπορούν να τα απαλλάξουν, θα λέγαμε, από τη μονοτονία τους ως περιστατικών του άλλοτε, καθώς ο ιστορικός τα αντιλαμβάνεται εκ των υστέρων, και να εμπλουτίσουν το περιεχόμενο της φύσης τους, τόσο ως απλών συμβάντων όσο και ως διακυμάνσεων στη ροή του ιστορικού γίγνεσθαι.

Η ουσία της δυσχέρειας έγκειται απλώς στο ότι κάθε φορά που για λόγους λειτουργικούς, δηλαδή προς χάριν της αφήγησης, "επιβάλλεται" μια οριοθέτηση, αυτή συμβαίνει να έχει συμβατικό χαρακτήρα και είναι ζήτημα ανεύρεσης αναλογιών προκειμένου να καθοριστεί τί βαραίνει περισσότερο σε μιά διαδρομή που σημαδεύεται από τομές, αλλά και που οι επισημάνσεις του καινούριου στη θέασή της έχουν τα ίχνη τους βυθισμένα σε όλα όσα άφησε πίσω της.

Στην προκειμένη περίπτωση ο συντελεστής χρόνος προσφέρεται μάλλον περιστασιακά. Ωστόσο δεν είναι ανεπίκαιρη, με την ευρεία έννοια του όρου, η σημασία ενός γεγονότος όπως η εκθρόνιση του Βασιλιά Όθωνα, εφόσον το τέλος της Βαυαροκρατίας στην Ελλάδα σηματοδοτεί και επίσημα το τέλος μιας μεταβατικής εποχής, ενώ παράλληλα απελευθέρωνει μεγάλη κοινωνική ενέργεια που κρίνεται ικανή, αν όχι να προδιαγράψει, τουλάχιστον να προλογίσει το μέλλον.

Σε προηγούμενο κεφάλαιο, κατά τη σκιαγράφηση του πολιτικό-κοινωνικού προφίλ της περιόδου Γεωργίου του Α', διαπιστώθηκαν ορισμένες ουσιαστικές τομές και μετασηματισμοί του κοινωνικού χώρου, με συνιστώσες τόσο τη βελτίωση της σχέσης του Κράτους με τους πολίτες -εφόσον ο κρατικός παρεμβατισμός παρουσιάστηκε από τη μια περισσότερο οργανωμένος και από την άλλη προσέδιδε αυξημένες δυνατότητες στην ιδιωτική πρωτοβουλία να ανταποχτεί-, όσο και τη βαθμιαία αστικοποίηση, σε εμβρυακή έστω μορφή.

Οι εν λόγω μεταβολισμοί και ιδιαίτερα η αστικοποίηση συνέβαλλαν με τη σειρά τους στην εξομάλυνση των μεταεπαναστατικών αντιθέσεων σε κοινωνικό αλλά και σε ιδεολογικό επίπεδο και πρόβαλλαν την ανάγκη προσανατολισμού προς νέους, ρεαλιστικότερους στόχους. Κάτι τέτοιο παρατηρείται, για παράδειγμα, με την υποχώρηση των στεγανών μεταξύ διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων και βέβαια με το συγκερασμό αυτοχθόνων και ετεροχθόνων πολιτιστικών στοιχείων σε ένα σταθερό σύμπλεγμα αξιών κι αρχών, που αντιπροσώπευε σε μεγάλο ποσοστό, ολόκληρο το σώμα της Νεοελληνικής κοινωνίας.

Το βασικό χαρακτηριστικό του ιδιότυπου αυτού συμπλέγματος, το οποίο και συμμεριζόταν με συλλογική πλέον νοοτροπία τα παλιά, άλυτα προβλήματα, είχε να κάνει με τον αντικειμενικό καθορισμό της εθνικής ταυτότητας, μέσω δηλαδή των ίδιων των καταβολών της φυλής, και άρα ανεξάρτητα από την "ωραιοποιημένη", ακαδημαϊκή εικόνα που ο Ευρωπαϊκός Φιλελληνισμός ή και ο Ελληνικός Διαφωτισμός της είχαν παλιότερα αποδώσει.

Είναι φανερό πως η στροφή πραγματοποιήθηκε υπό την πίεση νέων αναγκών. Την ώρα που οι παλιές αξίες κατέρρεαν και ο ρομαντικός ιδεαλισμός αδυνατούσε να ανταποκριθεί σε δεδομένες πλέον καταστάσεις, που απαιτούσαν άμεση αντιμετώπιση, οι όροι της αλλαγής παρουσιάζονταν πρόσφοροι, μιά και διεκδικούσαν να εγγραφούν δυναμικά σε κάθε τομέα δραστηριοτήτων.

Μπορούμε παρ'όλα αυτά να μιλάμε για ρήξη; Θα ήταν μάλλον υπερβολικό κι αυθαίρετο να υποστηρίξουμε την ύπαρξη μιάς ανοιχτής και σε κάθε επίπεδο αντιπαράθεσης. Τα όσα συνέβηκαν άλλωστε στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο από την εκθρόνιση του Όθωνα κι αργότερα, με τις μεταλλάξεις των στοιχείων στο φόντο του μεταεπαναστατικού τοπίου και την αδυναμία λειτουργίας των παλαιών ισορροπιών, εγγράφονται κατά πολύ στις δυναμικές του παρελθόντος, έτσι όπως αυτές είχαν διατυπωθεί, κυρίως μετά το 1843, με διαφορετική έστω γλώσσα και κάτω από διαφορετικές συγκυρίες.

Στην προκειμένη περίπτωση το μέτρο σύγκρισης αφορά τα μέτρα και λιγότερο τους σκοπούς, εφ'όσον τα διατυπωμένα επιχειρήματα και οι επιταγές του παρελθόντος (Μεγάλη Ιδέα), παρέμεναν τα ίδια. Το ζήτημα τίθετο τώρα ως ζήτημα αλλαγής της πρακτικής και κύρια ως ζήτημα αναθεώρησης της στάσης χάρη στην εκλογίκευση των προσδοκιών, με μέτρα που απέβλεπαν πρώτα-πρώτα στην εκτίμηση του, ήδη υπάρχοντος, δυναμικού διεκδίκησης και στην αξιοποίησή του, υπό το πρίσμα των νέων εσωτερικών κι ιδιαίτερα των εξωτερικών δεδομένων, όπως ήταν η αλλαγή των συσχετισμών στα Βαλκάνια και γενικότερα η στάση των Ευρωπαίων απέναντι στις εξελίξεις.

Στον κοινωνικό-πολιτικό χώρο οι όποιοι μετασχηματισμοί προήλθαν, όπως διαπιστώθηκε, μέσα από τις προσπάθειες εκσυγχρονισμού, οι οποίες, αν και συντελέστηκαν πολλές φορές ανορθόδοξα ή βεβιασμένα και όχι χωρίς εσωτερικές συγκρούσεις, επέφεραν μια σταδιακή μεταμόρφωση των κυρίαρχων συντεταγμένων - κοινωνικών, πολιτικών και οικονομικών - αλλά και συνέβαλλαν εμμέσως στην αναζήτηση συγκλήσεων, για ότι αφορά την κυρίαρχη ιδεολογία σχετικά με τα Εθνικά θέματα.

Παρόμοιους μεταβολισμούς συναντάμε και στον τομέα του πολιτισμού, καθώς κι εδώ οι όροι της αλλαγής δεν ξεκινούσαν από μιά απότομη μεταστροφή των αξιών, που όριζε τη ρήξη του με τα εως τότε παραδεκτά, μορφώματα έκφρασης, αλλά απεναντίας προέκυπταν από τη σταδιακή αλλοίωση των πνευματικών συστατικών και τη μείωση της ανταπόκρισής τους στους ρυθμούς του παρόντος.

Η μετάβαση από τα παλιά εκφραστικά δεδομένα στη νέα πραγματικότητα, αποδεικνύεται από τις μεταλλαγές οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στο χώρο της ποίησης και της λογοτεχνίας. Ωστόσο θα ήταν απόλυτα μηχανιστικό να μιλάμε για το τέλος της ρομαντικής εποχής και της κοσμοθεώρησής της, εφ'όσον ακόμη και μετά την "έκπτωσή" τους στο νατουραλισμό, στον παρνασισμό ή και στο ρεαλισμό ύστερα από τις παρεμβάσεις των εκπροσώπων της γενιά του 1880, τα κύρια στοιχεία της ρομαντικής αλληγορίας, τουλάχιστον όσον αφορά την προσπάθεια απόδοσης των μεταπτώσεων του ανθρώπινου ψυχισμού, παρέμεναν επίκαιρα.

Ακόμη και στην περίπτωση του περάσματος από τον Ιστορισμό στη λαογραφία, το ρομαντικό όραμα δεν έπαψε να υποκινεί τις προθέσεις των συγγραφέων. Με δεδομένη την πρόθεσή της να εκτιμήσει τη γνησιότητα των πηγών της Ελληνικής παράδοσης αναζητώντας αρχέτυπα, θρύλους και σύμβολα προγονικά, η νέα γενιά δημιουργών, να μεν ξεπέρασε ως ένα βαθμό το κριτήριο που της εξασφάλισαν οι πρόσφατες μνήμες, χωρίς όμως να απαρνηθεί ουσιαστικά την κυρίαρχη φύση αυτής της αναπόλησης.

Όσον αφορά τώρα το χώρο των εικαστικών τεχνών, και εδώ έχουμε εμφανή τα σημάδια μιας βαθμιαίας αλλαγής στον τρόπο έκφρασης, η οποία αφ' ενός βέβαια διαγράφεται μέσω της ανεύρεσης του διαφορετικού, ιδιαίτερα στο συμβολισμό της παράστασης και στα μηνύματα που ο καλλιτέχνης ήθελε να μεταδώσει, αλλά κι αφ' ετέρου συντελείται με τη μέχρι καταχρήσεως, θα λέγαμε, αξιοποίηση των ήδη καθιερωμένων, υποδειγματικών προτύπων, που συνέχιζαν να συνεπαίρουν τόσο το δημιουργό όσο και τον αποδέκτη του έργου του.

Η προτίμηση των Ελλήνων δημιουργών σε ορισμένες εκφραστικές διατυπώσεις εξηγείται σε πρώτη εκτίμηση, από την αποδοχή την οποία έτυχαν παλαιότερα τα αποτελέσματά τους στην εικαστική διαμόρφωση από το φιλότεχνο κοινό, αποδοχή που επιπλέον εξασφάλιζε, όπως ήταν φυσικό, και την επιτυχή σταδιοδρομία του καλλιτέχνη.

Μια άλλη εκδοχή έχει να κάνει με το κατά πόσο το φιλότεχνο κοινό της εποχής, αρχικά τουλάχιστον, μπορούσε να αξιολογεί αντικειμενικά ένα έργο. με βάση δηλαδή την κατάρτισή του αλλά και με σημείο σύγκρισης που να ξεπερνούσε τα στενά Ελληνικά πλαίσια.

Απ' ότι γνωρίζουμε το ποσοστό των Νεοελλήνων οι οποίοι είχαν μια σαφή, ολοκληρωμένη ενημέρωση και προπαιδεία σχετικά με θέματα αισθητικής, ήταν μικρό, γεγονός που σημαίνει οπωσδήποτε και τη μή παροχή κινήτρων στους καλλιτέχνες ούτως ώστε να αναπροσαρμόσουν τα προγράμματά τους, εφόσον η κριτική που τους ασκείτο δεν επέβαλε, με τρόπο επιτακτικό κι όρους αυστηρά αισθητικούς, την περαιτέρω διεύρυνση του εκφραστικού τους ορίζοντα. Από την άλλη η εκφραστική αυτή καθ' αυτή, όντας πρωτοποριακή για τα Ελληνικά δεδομένα, ήταν δύσκολο να ξεπεραστεί, καθώς μάλιστα με την καθιέρωση της έτυχε να φορτιστεί από τις ευρύτερες προσδοκίες των Ελλήνων, που μέσα από τους συμβολισμό του περιεχομένου της, αντιλαμβανόταν τη νέα πολιτιστική Αναγέννηση της χώρας τους. Δεν είναι έτσι τυχαίο το γεγονός ότι ακόμη και μετά την έξωση του Όθωνα, που σαν συνέπειά της είχε την απομάκρυνση του Καντανζόγλου και των άλλων φορέων της βαυαρικής κουλτούρας από το "Σχολείο των Τεχνών", το πνεύμα του Μονάχου, όχι μόνο συνέχιζε να παίζει πρωτεύοντα ρόλο στις αισθητικές προτιμήσεις των νέων δημιουργών, αλλά και συνέβαλλε στη διαμόρφωση ενός ενιαίου εκφραστικού πλαισίου, αντιπροσωπευτικού όσο και βιώσιμου.¹

Κύριοι συντελεστές της εν λόγω διαμόρφωσης ήταν κατ' αρχάς οι προερχόμενοι από το Μόναχο, δάσκαλοι του καλλιτεχνικού Τμήματος του "Σχολείου των Τεχνών", όπως οι: Νικηφόρος Λύτρας, Γεώργιος Ροΐλος, Κωνσταντίνος Βολανάκης, Γεώργιος Ιακωβίδης και Σπυρίδων Βικάτος, χωρίς να παραβλέπεται και η συνεισφορά των υπολοίπων μελών της "Ομάδας του Μονάχου" -αναφέρουμε αντιπροσωπευτικά τους Νικόλαο Γύζη, Κωνσταντίνο Πανώριο, Πολυχρόνη Λεμπέση και Συμεών Σαββίδη-, το όνομα των οποίων συνδέεται κατά τη γνώμη μας, με τις καλύτερες στιγμές της Ελληνικής Τέχνης από τους Μεταβυζαντινούς χρόνους έως τις μέρες μας.

Αν και τα κύρια συστατικά της ζωγραφικής γλώσσας των παραπάνω καλλιτεχνών

βρίσκονται αρκετά κοντά στην εκφραστική που καλλιεργείτο εκείνη την εποχή στην Ακαδημία και τα εργαστήρια της Βαυαρικής πρωτεύουσας, -εκφραστική με συγκεκριμένη ταυτότητα, ενταγμένη στα πλαίσια της κίνησης Biedermeier και της ζωγραφικής των "rompiers"-,² το αισθητικό αποτέλεσμα, όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, φέρει το στίγμα και την προσωπική σφραγίδα του κάθε δημιουργού, που ταυτόχρονα έμελλε να γίνει φορέας μιας ευρύτερης αισθητικής, ενταγμένης στην ιδιαιτερότητα του Ελληνικού χώρου, στις απαιτήσεις των καιρών, στον παλμό και τη δυναμική τους.

Από τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας, αρκετοί Έλληνες τεχνοκριτικοί και ιστορικοί της τέχνης στην προσπάθειά τους να σκιαγραφήσουν τη φυσιογνωμία της νεώτερης Ελληνικής Τέχνης, έθεσαν έντονα το ζήτημα της "αυθεντικότητάς" της,³ καθώς θεωρούσαν ως προβληματική και επιζήμια για την πορεία της, τη "...βαριά κληρονομιά που άφησε η διδασκαλία του Μονάχου."⁴

Παρ'ότι δεν σκοπεύουμε να σχολιάσουμε τις εν λόγω απόψεις, το περιεχόμενο των οποίων καλούμαστε απλώς να εκτιμήσουμε ως "προϊόν" κάποιων έντονων όσο και παροδικών αντιπαραθέσεων ή ουτοπιών για την αναζήτηση των στοιχείων εκείνων που ενδεχόμενος μπορούσαν να διευκολύνουν την έκφραση του παραδοσιακού, "αντίπαλου δέους", η προβληματική τους μας προκαλεί το ερέθισμα να σταθούμε, όσο το δυνατόν αντικειμενικά, απέναντι στην ιδιαιτερότητα της Νεοελληνικής τέχνης και το έργο των κυριότερων εκπροσώπων της, έχοντας την πεποίθηση ότι το ζήτημα της "αυθεντικότητάς" της, εφ'όσον καλώς ή κακώς τέθηκε, θα ήταν άτοπο να κριθεί βάση συγκεκριμένων προτύπων και πόσο μάλλον βάση κάποιων, εκ των υστέρων διατυπωμένων, προσδοκιών για το "διαφορετικό". Δεν πρέπει άλλωστε να λησμονούμε ότι το "διαφορετικό", που με σύγχρονους όρους και από σύγχρονη σκοπιά αποδόθηκε από τους τεχνοκριτικούς του αιώνα μας -ιδιαίτερα από το 1930 κι αργότερα- στην αναζήτηση των ντόπιων καταβολών (παραδοσιακός, λαϊκός πολιτισμός), κατά τον 19ο αιώνα έκλινε, όπως ήταν φυσικό, προς την πλευρά μιας εκφραστικής πρωτοεμφανιζόμενης στο χώρο (στην προκειμένη περίπτωση προς τη λεγόμενη ακαδημαϊκή), η οποία εκτός του ότι υπερκάλυπτε τις όποιες ανησυχίες του Έλληνα δημιουργού, απαιτούσε οπωσδήποτε και τον παράγοντα ταλέντο, αλλά κυρίως την ακριβή, ακαδημαϊκή κατάρτιση, που ήταν απαραίτητη για τη διαμόρφωση του στυλ του. Χωρίς αμφιβολία η παρεχόμενη εικαστική παιδεία, αρχικά σαν ερέθισμα από το "Σχολείο των Τεχνών" κι αργότερα ως κατεύθυνση από τα εργαστήρια του Μονάχου, εξασφάλιζε τη βασική αυτή προϋπόθεση, η οποία βέβαια τόνωνε και την αυτοπεποίθηση κάθε νέου δημιουργού, για να του προσφέρει συγχρόνως τα κίνητρα ούτως ώστε να δοκιμάσει τις δυνατότητές του στην αναζήτηση του καινούριου, ανάλογα με την ιδιοσυγκρασία του και την προσωπική οπτική του.

Για το κατά πόσο τώρα το πνεύμα της Σχολής του Μονάχου αντιπροσώπευε το Ελληνικό στοιχείο, στα πλαίσια μιας αυστηρά οριοθετημένης Εθνικής τέχνης, πιστεύουμε πως η απάντηση -όντας εγγεγραμμένη με την παρουσία, αυτή καθαυτή, του έργου στο χώρο- προκύπτει από τα ιστορικά δεδομένα και όχι από κάποια καθαρά αισθητικά, που κατά τη γνώμη μας δεν κατηγοριοποιούνται προκειμένου εξηγηθούν με βάση μη αισθητικά κριτήρια.

Όσον αφορά την εξέταση των ιστορικο-πολιτιστικών προϋποθέσεων οι οποίες συνέβαλλαν στη διάρθρωση των στόχων της "Ομάδας του Μονάχου", φάνηκαν, ήδη από την Οθωνική περίοδο, οι συντεταγμένες εκείνες που θα οδηγούσαν στην επικοινωνία των Ελλήνων με τους Γερμανούς συναδέλφους τους, εκπροσώπους της ίδιας Σχολής, η οποία μάλιστα υπερκάλυπτε τα ενδιαφέροντα και των δυο πλευρών,

μέσω κάποιων ευρύτερων πολιτιστικών αναζητήσεων με ρομαντικό ή και φιλελληνικό περιεχόμενο.

Μετά την αποχώρηση των Βαυαρών, το Μόναχο συνέχιζε να λειτουργεί ως πόλος έλξης για τους Έλληνες δημιουργούς, καθώς θεωρείτο, όχι μόνο ως "...ο μεσάζων όρος, ο συγκρατών τα καλλιτεχνικά σκήπτρα από αιώνας και πλέον και ούτινος την αυθεντία εν τη Τέχνη δεν ηδυνήθη εισέτι, αλλ' ούτε θα ηδυνηθή να κλονίση ουδεμία καλλιτεχνική παραγωγή οιασδήποτε πόλεως (...), αλλά και η μόνη πόλις δια τελειάν κατάρτισιν εφ' όλας τας απόψεις καλλιτεχνική, ήρεμου και ησύχου βίου..."⁵

Παράλληλα η μετάβαση στη Βαυαρική πρωτεύουσα μπορούσε, σύμφωνα με τις πεποιθήσεις των Ελλήνων, να τους προσφέρει τις πούποθέςεις έτσι ώστε να καλλιεργήσουν ευκολότερα το ταλέντο τους και να διακριθούν, μακριά από τα ασφυκτικά όρια της πατρίδας τους, η οποία για κάμποσες ακόμη δεκαετίες θα ολιγωρεί στο να ικανοποιήσει τις ανησυχίες αλλά και τις φιλοδοξίες τους, μια και εξ αντικειμένου τα περιθώρια αποδοχής, κυρίως για τους πρωτοεμφανιζόμενους δημιουργούς, ήταν στενά.

Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Γύζης, παρ'ότι κλίθηκε μετά από πρόταση του τότε Διευθυντή του "Σχολείου των Τεχνών", Αντωνόπουλου, να διδάξει στις τάξεις του, αρνήθηκε για να ζήσει το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του στο Μόναχο, όπου και πέθανε, ενώ ο Λύτρας, απογοητευμένος αρκετές φορές μετά την εγκατάστασή του στην Αθήνα, αναζητούσε συχνά τη φυγή σε αυτό.

Εκτιμώντας σήμερα από κάποια απόσταση την εν λόγω πραγματικότητα, είμαστε σε θέση να κατανοήσουμε την όχι και τόσο αδικαιολόγητη, απογοήτευσή τους, μια απογοήτευση που ωστόσο συνέβαλλε αποφασιστικά στη διάρθρωση των στόχων της "Ομάδας", μέσα από τη νοσταλγία των εκπροσώπων της για ότι άφησαν πίσω τους.⁶ Τούτο προκύπτει και από τις θεματογραφικές τους προτιμήσεις, με περιεχόμενο παρμένο, άλλοτε από την κλασική αρχαιότητα, όπως "Η Αντιγόνη εμπρός στο πτώμα του Πολυνίκη"⁷ και "Η Μηδία που σκοτώνει τα παιδιά της"⁸ του Νικηφόρου Λύτρα ή "Ιφιγένεια εν Ταύροις"⁹ του Γεωργίου Ιακωβήδη, άλλοτε από τη νεώτερη Ελληνική Ιστορία, όπως "Η πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας"¹⁰ του Κωνσταντίνου Βολανάκη, κι άλλοτε από την καθημερινή ζωή στην Ελληνική ύπαιθρο, από τα ήθη και τα έθιμα των ανθρώπων της. Ο τελευταίος αυτός θεματογραφικός κύκλος συνδέθηκε μάλιστα με τις ανανεωτικές τάσεις των εκπροσώπων της "Ομάδας", καθώς η εκφραστική τους είχε να προτείνει εδώ μια περισσότερο νατουραλιστική ή και ρεαλιστική αντιμετώπιση όσων διαπραγματευόταν, με στοιχεία που παρέπεμπαν σε έναν κόσμο γεμάτο ζωντάνια, πηγαίο αίσθημα κι έντονα χρώματα.

Η στροφή των Ελλήνων καλλιτεχνών προς τη ζωγραφική genre σημειώθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1870, κυρίως μετά την επιστροφή του Λύτρα στην Ελλάδα, χωρίς ωστόσο να παραβλέπεται ο παρεμβατικός ρόλος, για την ανανέωση τουλάχιστον του θεματικού ρεπερτορίου, των πρώτων ηθογραφικών αναπαραστάσεων από το Θεόδωρο Βρυζάκη και το Διονύσιο Τσόκο, με συνθέσεις όπως η "Παραμυθιά"¹¹ και τα "Βαφτίσια του καπετανόπουλου"¹² αντίστοιχα.

Αν και τα αρχικά ερεθίσματα των Ελλήνων καλλιτεχνών προέρχονταν από τις εμπειρίες που αποκόμισαν κατά την παραμονή τους στη Βαυαρική πρωτεύουσα και από τη μαθητεία τους στην εκεί Ακαδημία, όπου η ζωγραφική genre παρουσίαζε ιδιαίτερη ανάπτυξη, εκφρασμένη κυρίως με την κίνηση Biedermeier, οι λόγοι που συνέτειναν στην καλλιέργεια και τη διάδοση του είδους στην Ελλάδα, έχουν να

κάνουν και με το ευρύτερο πολιτιστικό κλίμα και τους προσανατολισμούς της εποχής, προς αναζήτηση των ντόπιων καταβολών και των παραδοσιακών στοιχείων.

Παρόμοιες τάσεις επικράτησαν άλλωστε και στη λογοτεχνία, με ενδείξεις για τη στροφή αυτή εμφανείς, ήδη από τα μέσα του αιώνα, οπότε και κυκλοφόρησαν τα: "Αυθέντης του Μορέως" (1850) του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή και "Θάναος Βλέκας" (1855) του Παύλου Καλλιγιά, επίσης με τις λαογραφικές έρευνες του Νικολάου Πολίτη ("Μελέτη του βίου των νεωτέρων Ελλήνων) στα 1871, αλλά και με τις προσπάθειες για εξομάλυνση των γλωσσικών αντιθέσεων.

Όπως λοιπόν ο ποιητής και ο πεζογράφος αναζητούσαν την κατάλληλη εκείνη ρίμα, το κατάλληλο θέμα και το υλικό μέσα από το γλωσσικό και λαογραφικό πλούτο της Ελληνικής παράδοσης, των θρύλων και των δοξασιών, έτσι και ο ζωγράφος "όφειλε να επιδίεται στην ηθογραφία που αναλογεί στον τόπο του και να δημιουργεί έργα, που συγκινούν το λαό ή τον διασκεδάζουν".¹³

Απαίτηση των καιρών αλλά και εσωτερική ανάγκη για ανανέωση του εκφραστικού ορίζοντα του δημιουργού, ανάγκη για περισσότερη επικοινωνία με το πλατύτερο κοινό και ιδιαίτερα με τη σταδιακά διαμορφωθήσα, μεσοαστική τάξη, ανάγκη για να προβληθούν οι μικροχαρές και οι διαθέσεις της με ειλικρίνεια και ρεαλισμό.

Στην προσπάθειά τους να ανταποκριθούν στα κελεύσματα των καιρών, οι Έλληνες καλλιτέχνες θ' αλλάξουν, όχι μόνο τη θεματογραφία τους, αλλά και τους τρόπους απόδοσης του περιεχομένου, με το να το απαλλάσουν από τις ιδεαλιστικές διατυπώσεις, από το θεατρικό στιλιζάρισμα των μορφών και γενικότερα από τη στατικότητα της παράστασης, έτσι ώστε να αφηγείται με αμεσότητα και χαμηλόφωνους τόνους. Πράγματι σε σύγκριση με τα ηθογραφικού περιεχομένου, έργα των Βρυζάκη και Τσόκου, οι συνθέσεις των νεωτέρων ζωγράφων, όπως του Λύτρα, του Γύζη ή του Ιακωβίδη, που διαπραγματεύονται ανάλογες σκηνές της καθημερινότητας, παρουσιάζονται αισθητά διαφοροποιημένες στην αντιμετώπιση του θέματος, καθώς στα πρώτα "ρωπογραφείται" η ιστορία, ενώ στα δεύτερα, όπως το "Κού-κού"¹⁴ για παράδειγμα, ή η "Τιμωρία του κλεφτοκοτά"¹⁵ του Νικολάου Γύζη, επιδιώκεται φανερά η εξιστόρηση του παρόντος, το οποίο αντιμετωπίζεται μέσα από την οπτική του εφήμερου.

Αξιοσημείωτος είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο παρεμβάλλονται συνήθως κατά την απόδοση, ορισμένα διαχρονικά στοιχεία και σύμβολα, απαραίτητα να προβληθούν από ρομαντική, συναισθηματική σκοπιά, στη banalite' της πραγματικότητας, με αποτέλεσμα να αποκτά η παράσταση κάποια διττή όσο και υπαινιγματική σημασία. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της εν λόγω παρεμβολής προσφέρει στα "Κάλαντα"¹⁶ του Νικηφόρου Λύτρα, το ανάγλυφο στην εξώθυρα του σπιτιού, έτσι ώστε να αναδεικνύεται "διαχρονικά" το Ελληνικό στοιχείο, σε συνδυασμό με τις άλλες παραδοσιακές (γιουρτινές) ενδείξεις, όπως το ρόδι στα χέρια της μητέρας, αλλά και με τη γενικότερη διαπραγμάτευση της εικόνας, δηλαδή με τη μετα-κολοριστική, υπαιθριστική της αντιμετώπιση.

Για την ανταπόκριση του έργου του στις αισθητικές αντιλήψεις, τις προτιμήσεις ή και τις προσδοκίες των συγχρόνων του, μας πληροφορούν τα σχόλια ανώνυμου αρθρογράφου της "Παλιγγενεσίας", ο οποίος υπογραμμίζει μεταξύ άλλων:

"...Η της όλης εικόνας σύνθεσις και οικονομία είναι αρίστη, εναρμονίως δε η ποικιλία των μερών συμβάλλει εις την όλην αυτής ενότητα. Η παράστασις του καιρού, το φωτίζον την εικόνα λυκόφως, εις ο μεγάλην έντασιν παρέχει το αλαμπές φώς της δια μέσου κλάδων ξηρών δένδρων φαινομένης παμμήνου σελήνης, ο χρωματισμός του ουρανού του ψυχρού Δεκεμβρίου απατώσι τον θεατήν. (...) Εις το

ωραίοιον πρόσωπο της οικοδεσποίνης παρέστησεν ο καλλιτέχνης πλην του Ελληνοπρεπούς χαρακτήρος και την ήρεμον χαράν, ην διεγείρουσιν εἰς τον Ελληνικόν λαόν τοιαύτα πάτρια ἔθιμα, συνδεόμενα προς την θρησκείαν και την φιλοπατρίαν(...)
 Συγχαίρομεν τον κ. Λύτραν δια την Εθνικὴν οδὸν ην ἤρξαντο πορευόμενος, προτρέπομεν δ' αὐτόν να εξακολουθῆ ταύτην και να ζητή τας εμπνεύσεις του εἰς την Ελληνικὴν ιστορίαν, το κάλλος και την ημερότητα του Ελληνικοῦ χαρακτήρος, εἰς τας καλλονάς του Ελληνικοῦ εδάφους και εἰς την καθαρότητα του Ελληνικοῦ ουρανοῦ".¹⁷

Ανάλογου περιεχομένου εκτιμήσεις για τον "ηθικό" και συνάμα εθνικό χαρακτήρα τέτοιου είδους συνθέσεων, έχουμε και για τις ηθογραφίες του Νικολάου Γύζη, όπως αυτές διατυπώνονται από τον Ζαχαρία Παπαντωνίου στο "Ελεύθερο Βήμα" ("Η ηθογραφία του Γύζη"/ 18 Μαρτίου 1928).

Σύμφωνα με τον ποιητή και κριτικό: "Σκοπός του ἦτο να δώση τον ηθικόν κόσμον της φυλῆς του σε μια σειρά ηθογραφικῶν πινάκων, έργου για το οποίον τον προδιέθετον το οξύτατον μάτι του, το χιούμορ του, οι ψυχικοί του θυσανροί, η βαθιά του αγάπη προς την φυλή που τον εγέννησε (...) Το θέμα που είναι η ηθική αξία της φυλῆς και η δύναμις που τον κινεί είναι η ακαταμάχητος ανάγκη να δώση εκείνο που αισθάνεται ο ίδιος και εκείνο που πιστεύει για τους νέους 'Ελληνας'".¹⁸

Από τα πλέον προσφιλή θέματα των ζωγράφων της "Ομάδας του Μονάχου" είναι, όπως προαναφέραμε, οι συνηθισμένες σκηνές της καθημερινότητας, τα ειδυλλιακά μοτίβα, οι γιορτινές, παραδοσιακές εκδηλώσεις, οι περιγραφές από την οικογενειακή ζωή και τον κόσμο των παιδιών, οι αγροτικές ασχολίες και οι θρησκευτικές τελετές, χωρίς να λείπουν και οι περιηγητικού περιεχομένου, συνθέσεις, όπως τα "Ανατολίτικα"¹⁹ του Νικολάου Γύζη, που αποδίδονται σχεδόν πάντα, με ηθογραφική και λαογραφική πιστότητα. Ακολουθούν οι προσωπογραφίες, οι τοπιογραφίες και οι θαλασσογραφίες, οι ιστορικές ή οι μυθολογικές παραστάσεις, οι αλληγορίες και τα συμβολικά θέματα.

Ο πλουραλισμός στη θεματογραφία επέφερε με τη σειρά του μιά μεγαλύτερη μορφοπλαστική ελευθερία και διεύρυνση των εκφραστικῶν μέσων, εφ' ὅσον το ίδιο το περιεχόμενο, τα στιγμιότυπα και οι χαρακτήρες που αυτό περιέγραφε, απαιτούσαν τόσο την κλασική "επιβολή" της γραμμῆς και την καθαρότητα των περιγραμμάτων, όσο και τη νατουραλιστική ή και τη ρεαλιστική αντιμετώπιση του συνόλου. Δεν είναι επίσης σπάνιες οι περιπτώσεις εκείνες όπου, ιδίως στην απεικόνιση εξωτερικῶν πλάνων, κυριάρχησαν οι υπεθριστικές τάσεις, με το φῶς να αναδεικνύει τις μορφές και τα αντικείμενα δημιουργώντας ιμπρεσιονιστικές αντανακλάσεις, ενώ κατά την απόδοση εσωτερικῶν σκηνῶν χαρακτηριστική είναι η σαφήνεια στον προσδιορισμό του χώρου, τον οποίο συνθέτουν, όχι μόνο τα πρόσωπα, αλλά και οι χαρακτήρες ή οι συμπεριφορές τους, πλάι σε κάθε λογείζ λεπτομέρεια, ενδείξεις και συμφραζόμενα.

Στις ιστορικές παραστάσεις, είδους που είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερα στον Ελλαδικό χώρο κατά τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες, ναί μεν διατηρείται το θεατρικό, σκηνογραφικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εγγράφεται το θέμα με κάθε λεπτομέρεια, αλλά παράλληλα καλλιεργούνται και τα στοιχεία εκείνα που το απαλλάσσουν διακριτικά από τη στατικότητα -εμφανής για παράδειγμα στα έργα του Θεοδώρου Βρύζακη-, έτσι ώστε να διαγράφονται, χάριν των επιμέρους εκφραστικῶν μέσων, όσα ο καλλιτέχνης επιθυμεί να τονίσει με καθαρά ζωγραφικούς όρους, ως κύρια συστατικά της σύνθεσης.

Στην "Πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας από τον Κανάρη"²⁰ του Νικηφόρου Λύτρα, οι όροι αυτοί αφορούν κατά κύριο λόγο τους πρωταγωνιστές της υπόθεσης,

που εδώ αποδίδονται σε πρώτο πλάνο με την απαιτούμενη από τη σκηνή, δραματική αποφασιστικότητα, καθώς απομακρύνονται γρήγορα από το φλεγόμενο πλοίο, εν αντιθέσει με τον ομώνυμο πίνακα²¹ του Κωνσταντίνου Βολανάκη, όπου το κυρίως θέμα είναι αυτό καθαυτό το πανδαιμόνιο της φωτιάς και των καπνών, μέσα στο σκοτεινό, υποβλητικό φόντο της νύχτας.

Η περίπτωση Βολανάκη επιτρέπει να αναγνωρίσουμε μιά ακόμη δυνατότητα στα μέλη της "Ομάδας του Μονάχου", δηλαδή την ευκολία τους να αφομοιώνουν τα όποια στοιχεία δέχονταν και παράλληλα να απαγκιστρώνονται από τα παραδοσιακά εικονογραφικά πρότυπα, προκειμένου να ακολουθήσουν τον προσωπικό τους δρόμο. Ο Βολανάκης επέλεξε το διάλογο με το φυσικό κόσμο, κάτι που φαίνεται τόσο στα ναυτικά του θέματα όσο και στις τοπιογραφίες του, με συνθέσεις κυριαρχημένες από τη δύναμη του φωτός, όπως αυτό αντανακλάται στα διάφανα και ήρεμα συνήθως, νερά των λιμανιών του, ή όπως διαπερνά τους νεφελώδεις ουραμούς, για να "παίξει" διακριτικά με τις σκιές των τοπίων του.

Στο αντίποδα της εκφραστικής του βρίσκεται ο αλληγορικός, ιδεαλιστικός κόσμος του Νικολάου Γύζη, που έρχεται να προτείνει μια διαφορετική κατεύθυνση. Ηθογράφος και συγχρόνως συμβολιστής, ο Γύζης αποδίδει στους πίνακές του, άλλοτε τη μυσταγωγική μαγεία κάποιων χαμένων αξιών σε τόνους ζεστούς και χαρμόσунους, όπως στα "Ανατολίτικα",²² άλλοτε μια κατάσταση θλιμμένης αναμονής, φανερή ιδιαίτερα στους τρεις πίνακές του με τίτλο: "Το τάμα".²³ κι άλλοτε τη δύναμη της ουτοπίας για μιά ιδέα, την οποία και αντιμετωπίζει υπό το πρίσμα της ρομαντικής οπτικής.

Πολύ κοντά στις αναζητήσεις του εντοπίζονται τα ενδιαφέροντα του μαθητή του, Σιμεών Σαββίδη, ενός καλλιτέχνη που δοκίμασε τις δυνατότητές του σε όλα σχεδόν τα είδη θεματικής -ηθογραφία, τοπιογραφία, εσωτερικές και εξωτερικές σκηνές, γυμνά και "νεκρές φύσεις"-, για να καλλιεργήσει αρκετά νωρίς, μια πλούσια ζωγραφική διάλεκτο.

Φύση ανήσυχη κι ανικανοποίητη ο Σαββίδης εκμεταλλεύτηκε μεν τις αρχές του ακαδημαϊσμού κατά την κατάρτισή του, αλλά παράλληλα ακολούθησε μια καθαρά προσωπική, διαδρομή, πέρα από συμβατικότητες και δεσμεύσεις. Σε γενικές γραμμές μπορούμε να πούμε πως στη ζωγραφική του, το κάθε θέμα είναι και μια εκφραστική πρόκληση, καθώς, τότε αποδεικνύεται μινιατουρίστας και ακριβολόγος, τότε παρουσιάζεται αφαιρετικός, τότε ακολουθεί μια ρεαλιστικότερη κατεύθυνση, (ιδίως στις προσωπογραφίες του), και τότε επικαλείται το ρομαντισμό με ιμπρεσιονιστική ωστόσο διάθεση αλλά και εξπρεσιονιστική τόλμη στους χρωματισμούς του.

Το πλούσιο χρωματικό ρεπερτόριο είναι το γνώρισμα και των εκφραστικών επιλογών του Γεωργίου Ικωβίδη, η ιδιαιτερότητα της ζωγραφικής του οποίου συνδέεται κύρια με τον τρόπο που απεικονίζει σκηνές από τον αμέριμνο παιδικό κόσμο, με το να χειρίζεται αριστοτεχνικά τους γνωστούς τύπους της Γερμανικής ζωγραφικής στη γραμμή και τα περιγράμματα, αλλά και με το να πειραματίζεται ταυτόχρονα σε νέα πλαίσια, που συνέβαλλαν στη διαμόρφωση του στυλ του.

Τους προσανατολισμούς της "Ομάδας του Μονάχου" διεύρυνε επίσης η γραφή των Πολυχρόνη Λεμπέση και Κωνσταντίνου Πανώριου, ο πρώτος με τη νατουραλιστική, νοσταλγική οπτική του κι ο δεύτερος με την αμεσότητα της γλώσσας του κατά την περιγραφή προσώπων και χαρακτήρων, ως συνέπεια της διείσδυσης του στον ανθρώπινο ψυχισμό, χωρίς να παραβλέπεται βέβαια και η συμβολή δημιουργών σαν τους Ιωάννη Ζαχαριά, Γεώργιο Ροίλο, Νικόλαο Βώκο, Γεώργιο Χαντζόπουλο και

Σπυρίδωνα Βικάτο, που επίσης σπούδασαν στην Ακαδημία της Βαυαρικής πρωτεύουσας, ή είχαν άμεση σχέση με τις τάσεις που καλλιεργούνταν στα εκεί καλλιτεχνικά εργαστήρια.

Εκτός από το Μόναχο πόλο έλξης αποτέλεσε, όπως άλλωστε φάνηκε ήδη από τις πρώτες μεταεπαναστατικές δεκαετίες, και η πόλη του Παρισιού, σε μιά εποχή μάλιστα που η Γαλλική πρωτεύουσα, όχι μόνο παρουσίαζε έντονη καλλιτεχνική ζωή, αλλά και συνδεόταν με τη δημιουργία νέων εκφραστικών προοπτικών, ικανών να ανατρέψουν τις έως τότε καθιερωμένες, αισθητικές αξίες.

Παρακολουθώντας τα πρόσωπα και τη δράση τους στα μέσα του περασμένου αιώνα, δεν είναι δύσκολο να καταλάβουμε γιατί η πόλη αυτή υποκατέστησε σιγά - σιγά τα άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, για να γίνει ο βασικώτερος πυρήνας όλων των πρωτοποριών.

Αλλά ας πάρουμε τα γεγονότα με τη σειρά τους. Γύρω στα 1850, ο Gustave Courbet προκειμένου να αναδείξει με τη ζωγραφική του τις αντιφάσεις της πραγματικότητας, προσέδιδε στους πίνακές του κοινωνικό περιεχόμενο, ενώ οι εκπρόσωποι της Σχολής της Barbizon ανακάλυπταν, από διαφορετική σκοπιά, τη φύση των ρομαντικών. Λίγο αργότερα στα μονοπάτια των τελευταίων, ο Edouard Manet²⁴ επιχειρούσε το δικό του κοίταγμα, για να προχωρήσει ακόμη περισσότερο καθώς αποκάλυπτε όλο της το αινιγματικό μεγαλείο με τη σύνθεσή του, "Πρόγευμα στη χλόη"²⁵ Αυτή εκτέθηκε στο Salon des Refuses (Έκθεση των Απορριφθέντων)²⁶ στα 1863, την ίδια δηλαδή χρονιά με τη δημιουργία του "Τούρκικου λουτρού"²⁷ από τον J.D. Ingres. Ακολούθησαν η πρώτη έκθεση των ιμπρεσιονιστών το 1874, στο εργαστήριο του φωτογράφου Felix Nadar,²⁸ με συμμετοχή τριάντα καλλιτεχνών, η ανάπτυξη του Γαλλικού συμβολισμού²⁹ κυρίως από τους Moreau,³⁰ Puvis de Chavannes³¹ και Redon,³² ο Πουανταγισμός³³ από τους P. Signac³⁴ και G. Seurat³⁵ και οι μετα-ιμπρεσιονιστικές τάσεις, για να κλείσει ο αιώνας με τις αναζητήσεις των Paul Gauguin³⁶ και Paul Cezanne³⁷ που υπήρξαν οι "πατέρες" της Μοντέρνας Τέχνης.

Για το αν και κατά πόσο οι Έλληνες δημιουργοί, που έρχονταν στο Παρίσι να διευρύνουν τους ορίζοντές τους, επηρεάστηκαν από τις παραπάνω τάσεις και το κλίμα που επικρατούσε εκεί, πιστεύουμε ότι θα ήταν άστοχο να απαντήσουμε καταφατικά με ένα ναι, ή με ένα όχι. Τούτο προκύπτει κυρίως από το ότι η έννοια του πρωτοποριακού, όπως και στην περίπτωση των εκπροσώπων της "Ομάδας του Μονάχου", υπολογίζεται και κατανοείται σήμερα εντελώς διαφορετικά, από ότι εκείνη την εποχή, εφ'όσον τόσο ο κλασικισμός του Ingres, για παράδειγμα, όσο και η ιμπρεσιονιστική οπτική του Manet, προκαλούσαν την ίδια εντύπωση στα μάτια των νεοφώτιστων τότε, Ελλήνων ζωγράφων. Με βάση τα όσα είχαν αποκομίσει από τη μαθητεία τους στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας, οι περισσότεροι απ'αυτούς έστρεψαν εύλογα την προσοχή τους προς μια ακαδημαϊκότερη, θα τη χαρακτηρίζαμε, εκφραστική, χωρίς ωστόσο να λείπουν και οι καλλιτέχνες εκείνοι που δοκίμασαν, αρκετά νωρίς, τις δυνατότητές τους πάνω σε διαφορετικές εκφραστικές διατυπώσεις, για να διαμορφώσουν τελικά ένα ανεξάρτητο, προσωπικό στυλ με πολύμορφες, μετα-ακαδημαϊκές προεκτάσεις. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Περικλή Πανταζή, οι σπουδές του οποίου στο εργαστήριο των μαθητών του Corot,³⁸ η γνωριμία του με το Manet και το έργο του και η σύνδεσή του με την πρωτοποριακή "Ομάδα των 20"³⁹ στις Βρυξέλλες, επέδρασαν ενεργητικά στην εξέλιξη της εκφραστικής του, καθώς αυτή στηρίχτηκε αποκλειστικά σε κάποιες, καθαρά ζωγραφικές, αξίες, κυρίως στο χρώμα και τις διαβαθμίσεις του. Η πρωτοτυπία της γλώσσας του γίνεται σαφέστερη στις τοπιογραφίες του, όπως: "Στο Σηκουάνα",⁴⁰

"Χιονισμένο τοπίο",⁴¹ "Ανθισμένες μυγδαλιές",⁴² "στην Παραλία"⁴³ κ.α., που είναι αξιοπρόσεκτες για την κυριαρχία του ατμοσφαιρικού φωτός πάνω στα πρόσωπα και τα αντικείμενα, τα οποία μοιάζουν να καθορίζονται από τις σκιές τους, μορφοποιημένα από ψυχρούς, γκριζωπούς συνήθως, τόνους.

Με την τοπιογραφία καταπιάστηκε και ο Οδυσσεάς Φωκάς, τους προσανατολισμούς του οποίου ορίζουν εδώ χωρίς περιορισμούς, η δύναμη του φωτός και η ρευστότητα του χρωματικού στοιχείου, έτσι ώστε να επιτυγχάνεται η εντύπωση σύλληψης και απόδοσης του στιγμιαίου.

Στον αντίποδα των δυο αυτών καλλιτεχνών, από θεματική αλλά κι εκφραστική σκοπιά, εντοπίζονται οι κατευθύνσεις του Ιακώβου Ρίζου, που στο σύνολο του έργου του δείχνει τις έντονες επιρροές του από τις διατυπώσεις των J.L. David και J.D. Ingres, εμφανείς στην επιτηδευμένη αντιμετώπιση του θέματος και στην "ωραιοπάθεια" των μορφών στους πίνακές του. Οι διατυπώσεις αυτές φαίνεται πως επηρέασαν, αρχικά τουλάχιστον, και το Θεόδωρο Ράλλη, ο οποίος όμως αποδεικνύεται περισσότερο ρεαλιστής στις επιλογές του, ιδίως κατά την καταγραφή προσώπων και χαρακτήρων σε συνθέσεις ηθογραφικού περιεχομένου, όπως: "Τυφλός που οδηγεί τυφλό",⁴⁴ "Αραβας στρατιώτης στο Καίρο φλερτάρει",⁴⁵ "Κακές ειδήσεις",⁴⁶ "Θρήνος για το νεκρό Πασά"⁴⁷ κ.α., ενώ με προσπάθειες σαν τις: "Κυρία στην εξοχή"⁴⁸ και "Τα αθάνατα",⁴⁹ γίνεται ξεκάθαρη η γόνιμη αξιοποίηση των αναζητήσεων των υπαιθριστών, των ιμπρεσιονιστών ή και των μετα-ιμπρεσιονιστών, (κυρίως στο πρώτο).

Διαπιστώνουμε πως σιγά - σιγά διευρύνεται ο εκφραστικός ορίζοντας των Ελλήνων ζωγράφων, υπό την επίδραση των νέων εμπειριών που αποκομίσαν από τις επαφές τους με τα Ευρωπαϊκά ρεύματα και τις πρωτοποριακές τάσεις. Τις ενδείξεις για περαιτέρω ανανέωση σε όλες τις πτυχές της καλλιτεχνικής δημιουργίας -θεματικής και εκφραστικής- μας παρέχουν ακόμη και οι περιοχές εκείνες που από τη φύση τους, (τουλάχιστον με βάση τα αισθητικά δεδομένα της εποχής), απαιτούσαν μια ακαδημαϊκότερη αντιμετώπιση, όπως για παράδειγμα η προσωπογραφία. Έτσι, αν και "δεσμευμένοι" κατά κάποιο τρόπο από το θέμα, δηλαδή από το πρόσωπο και τα χαρακτηριστικά του που επρόκειτο να απεικονίσουν, οι περισσότεροι προσωπογράφοι της εποχής έδειξαν να αποδεσμεύονται από τους ιδεαλιστικούς τύπους της περιόδου που προηγήθηκε και να στέφονται προς ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις. Στην εν λόγω προοπτική συνέβαλλαν σπασδῆποτε, αφ'ενός ο εμπλουτισμός του θεματικού ρεπερτορίου, καθώς ο προσωπογράφος μπορούσε στο εξής να πειραματίζεται πάνω στο σχεδιασμό διαφόρων ανθρώπινων τύπων, κάθε ηλικίας, φύλλου και προπαντός κάθε κοινωνικής τάξης, κι αφ'ετέρου όσα αποκόμισαν από την παράλληλη ενασχόλησή τους με διάφορες θεματογραφικές περιοχές, δηλαδή με την τοπιογραφία, με τη νεκρή φύση και κύρια με τη ζωγραφική *genre*, μέσω της οποίας τα πρόσωπα αναδεικνύονταν, τόσο από τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά τους, όσο και από το χώρο στον οποίο ανήκαν ως δρόντα υποκείμενα. Από τις πίο ενδιαφέρουσες περιπτώσεις προσωπογράφων, η τέχνη των οποίων διαφοροποιείται αισθητά από τα πρότυπα του παρελθόντος, είναι εκείνες του επτανήσιου Νικολάου Ξυδιά-Τυπάλδου, του Αριστείδη Οικονόμου και του Νικολάου Κουνελάκη, που παρ'ότι ξεκίνησαν και οι τρεις τους με αφετηρία τους το επιτηδευμένο κλασικιστικό στυλ, σταδιακά στράφηκαν προς περισσότερο προσωπικές διατυπώσεις, οι οποίες είναι φανερές, όχι μόνο στο καθαρά ζωγραφικό, τεχνικό μέρος της σύνθεσης, αλλά και στον τρόπο προσέγγισης της μορφής, αυτής καθ'αυτής, χωρίς τα επιπρόσθετα, ιδεαλιστικά φίλτρα.

Οι παράγοντες που οδήγησαν στη σταδιακή αλλοίωση των παλαιών συστατικών και

στη δημιουργία διαφορετικών από τα παραδοσιακά, εκφραστικών δεδομένων, θα επηρεάσουν και το χώρο των πλαστικών τεχνών, ωθώντας τους γλύπτες να ανανεώσουν το πρόγραμμά τους. Για να κατανοήσουμε ωστόσο το μέγεθος των αλλαγών που συντελέστηκαν κατά την περίοδο που εξετάζουμε, θα πρέπει να επισημάνουμε ότι, λόγω της ιδιαίτερης φύσης της γλυπτικής και κυρίως λόγω του ανθρωπομορφικού-ανθρωποκεντρικού χαρακτήρα της, αυτές συνέχιζαν να εγγράφονται αποκλειστικά μέσα στα όρια τα οποία όρισαν τα ήδη αποδεκτά από την Αναγέννηση, κλασσικά πρότυπα, με τις επιμελημένες, έως "καταχρήσεως", αναβιώσεις των αξιών του αρχαίου κόσμου. Οι εν λόγω αναβιώσεις μάλιστα, με το να ανακαθορίζουν την έννοια του κλασσικού, ακόμη και μέσω των μανιεριστικών εκδοχών του, δεν άφησαν αρκετά περιθώρια στους νεώτερους και περισσότερο "προσωπικούς", δημιουργούς να παραβλέψουν τους νόμους και τις αρχές του, κάτι που έγινε στον τομέα της ζωγραφικής από τις πρώτες ήδη δεκαετίες του 19ου αιώνα. Έτσι, ενώ ο ρομαντισμός για παράδειγμα, ή ο νατουραλισμός, με το να αντιμάχονται τον κλασικισμό, συνδέθηκαν στη ζωγραφική με τις δυνατότητες που είχε ο καλλιτέχνης να διεισδύσει σε όλες τις πτυχές της πραγματικότητας και του φυσικού κόσμου, προκειμένου να τις αναδείξει ακόμη και πέρα από τη φαινομενικότητά τους, στη γλυπτική αυτές θεωρούνταν "αναπόφευκτα" σύμμαχοι του κλασσικού αξιώματος, καθώς έρχονταν, άλλοτε μέσω της μνημειακής-ιδεαλιστικής θεώρησης κι άλλοτε μέσω της φυσικής αρμονίας ή και της νοσταλγίας της, να τονίσουν το περιεχόμενο και την ισχύ του ως διάρκειες, σε ένα μονίμως εναλλασσόμενο εκφραστικό ίδιο.

"Ω Αφροδίτη, θριαμβευτική αψίδα της ζωής, γέφυρα αλήθειας, κύκλε χαριτωμένε!⁵⁰ "αναφώνουσε ο Rodin,⁵¹ συνειδητά "παγιδευμένος" από το κλασσικό αξίωμα, το οποίο και θεωρούσε, "όχι σαν το αλφάβητο του καλλιτέχνη, αλλά ως την ανταμοιβή του μόχθου του".⁵²

Η περίπτωση του Rodin στο λυκόφως του παλιού κόσμου, παρέχει μια αδιάψευστη απόδειξη για την ισχύ της μακροχρόνιας αυτής πίστης, που εμπλουτιζόταν συνεχώς τόσο από την αποδοχή της όσο και από κάποιον ενδόμυχο δισταγμό των δημιουργών σχετικά με τη νομιμότητα των αρχών που τη διέκριναν. Μιας πίστης που θα έπανε να αντιπροσωπεύεται από το αντικείμενό της, μόνον όταν τελείωνε "ο διάλογος με το παρελθόν"⁵³ και οι ρεαλιστικοί ρυθμοί του παρόντος αποδυνάμωναν την κυριαρχία της στη μνήμη, με το να καταστρέφουν τα είδωλα του περελθόντος, με όπλο τα ίδια τους τα γνωρίσματα. Ο δημιουργός του 19ου αιώνα, αν και διέκρινε ξεκάθαρα τούτο το μεταίχμιο, αν και δεν δίστασε να το ορίσει, με το να θρηνεί μπροστά στη "νεκρό" του ήρωα που ο ίδιος έπλασε, δεν μπόρεσε τελικά να απαρνηθεί ολοκληρωτικά τη μορφή του, μια και κάτι τέτοιο θα σήμαινε την απάρνηση της δικής του καλλιτεχνικής υπόστασης. Όσα άλλωστε αντιπροσώπευαν τη λήθη, όντας με την πρακτική υλοποίησή τους, εγγεγραμμένα στην προβληματική ενός φθίνοντος ρυθμού, υπήρξαν ταυτόχρονα και σύμβολα της μνήμης ή της νοσταλγίας του, τουλάχιστον μέχρι να εξαντληθούν οριστικά, γεγονός που αποδεικνύεται και μέσα από την παρουσία του έργου στο συγκεκριμένο, ρομαντικό χώρο-χρόνο.

Από την άλλη, ίσως η "νίκη" του ζωγραφικού έναντι του πλαστικού στις αισθητικές προτιμήσεις ορισμένων δημιουργών, να προετοίμαζε το έδαφος για περαιτέρω μεταρομαντικές βλέψεις, όπως τις εννοούσαν οι ιμπρεσιονιστές με την κατάργηση της τρίτης διάστασης και τη μεταβολή της εικόνας σε ενεργητικό από το φώς, πεδίο δράσης. Η αδυναμία όμως της γλυπτικής προς αυτή την κατεύθυνση γινόταν αισθητή από τη φύση της και μόνο.

Είναι προφανές ότι το γλυπτό (περίοπτο και ολόγλυφο), ως κάτι στέρεο μέσα στο

χώρο, παραμένει "ακλόνητα", θα λέγαμε, τρισδιάστατο, και όσοι θα προσπαθήσουν να μεταγγίσουν στη σωματικότητά του την ατμοσφαιρική ρευστότητα, θα μείνουν μόνο με την ικανοποίηση της πρόθεσης, χωρίς ουσιαστικά να το επιτύχουν, τουλάχιστον με τον τρόπο που ο καλλιτέχνης της Αναγέννησης εισήγαγε το τρισδιάστατο της γλυπτικής στη ζωγραφική επιφάνεια και επέβαλλε με όρους αντικειμενικούς, μια καινούρια θεώρησή του.

Τοποθετώντας το ζήτημα ως καθαρά πρόβλημα ρυθμού, κατανοούμε και το μέτρο των δυνατοτήτων που παρέχονταν στο δημιουργό για να ανανεώσει το πρόγραμμά του. Ωστόσο κάτι τέτοιο δεν μας εμποδίζει να το συνδέσουμε και με την αποδοχή του έργου του από το κοινό, αφού θεωρήσουμε βέβαια εκ των προτέρων μια τέτοιου είδους αντιμετώπιση ως δευτερεύουσα, σε σχέση με τις πραγματικές ανησυχίες και τις προοπτικές του.

Επιχειρώντας μια διαδρομή προς τα πίσω, διαπιστώνουμε πως το έργο της γλυπτικής, τόσο ως μεμονωμένο γλυπτό στο δρόμο και τις πλατείες, ή ως ταφικό μνημείο, όσο και σαν διακοσμητικό συμπλήρωμα ενός αρχιτεκτονικού συνόλου, ήταν άμεσα συνδεδεμένο με τις αισθητικές απαιτήσεις ενός συγκεκριμένου κοινού και μιας συγκεκριμένης χορηγητικής τάξης. Σε παλαιότερες μάλιστα εποχές, όπως στην περίπτωση της εποχής Ροκοκό, διακρίνονταν κατά την τελική απόδοση περισσότερο οι προθέσεις της Αυλής από την οποία παραγγέλθηκε η κατασκευή του, και λιγότερο εκείνες του καλλιτέχνη.

Παρ'ότι ο 19ος αιώνας απέχει κατά πολύ του 17ου, απ'όποια σκοπιά και αν τον κοιτάξουμε, τούτο δεν σημαίνει ότι ο γλύπτης απολάμβανε επί ίσοις όροις την αυτονομία των συγχρόνων του ζωγράφων, πόσο μάλλον την αποδοχή του από το κοινό, ή έστω την ανοχή του τελευταίου, απέναντι σε ότι ο αυτός επέλεγε για να εκφραστεί.

Για τους Έλληνες γλύπτες η αδυναμία προσωπικών επιλογών, πέρα από το κοινώς αποδεκτό, κλασικό πρότυπο, υπήρξε ακόμη εντονώτερη, εφόσον το χρονικό διάστημα που μεσολάβησε από την αποδοχή του έως την πλήρη αφομοίωσή του, σε σύγκριση με τα Ευρωπαϊκά δεδομένα, ήταν σχετικά μικρό, ενώ η προσήλωση στον κλασικό ρυθμό ενισχυόταν και από το γενικότερο πνευματικό-ιδεολογικό κλίμα της εποχής. Έτσι οι όποιες διαφοροποιήσεις στην κλασική διαπραγμάτευση αφορούσαν -αρχικά τουλάχιστον-, 1ον τα επιμέρους στοιχεία της σύνθεσης, με την επιβολή της κίνησης γύρω από έναν καθαρά υποκειμενικό άξονα, έναντι της ακαδημαϊκής στασιμότητας, 2ον τον τουρισμό των επιμέρους λεπτομερειών και 3ον την έμφαση στην περιγραφική πιστότητα. Σταδιακά άλλαξε βέβαια και η θεματογραφία, καθώς ο γλύπτης δεν περιοριζόταν μόνο στο ταφικό ανάγλυφο, στην προτομή ή στον αδριάντα, αλλά άρχισε να ενδιαφέρεται παράλληλα για τα μυθολογικού ή αλληγορικού περιεχομένου συμπλέγματα, για τη συμβολική σύνθεση και για το ηθογραφικό θέμα, επιλογές που δημιούργησαν τις προϋποθέσεις για περαιτέρω εκφραστική ανανέωση.

Οι εν λόγω προϋποθέσεις έκαναν την εμφάνισή τους γύρω στα 1870, με το "Μικρό ψαρά" και τον "Αράπη" των Δημητρίου Φιλιππότη και Ιωάννη Βιτσάρη αντίστοιχα, με θέματα δηλαδή που απαιτούσαν μια ρεαλιστικότερη αντιμετώπιση, η οποία και επιτυγχάνετο πλαστικά από τον τρόπο ανάπτυξης των επιπέδων και την απόδοση των όγκων, από τη στάση του σώματος και βέβαια από τη φυσικότητα των κινήσεών του, ως πλαστική αναπαραγωγή διαμέσου του ρυθμού και όχι απλώς ως εξωτερική αναπαράσταση.

Το ξεπέρασμα της πλαστικής αυτής έντασης, που παράλληλα έδωσε τη δυνατότητα

σε γλύπτες σαν τους Φιτάλαιο να παρακάμψουν την κλασική αδράνεια μέσω της ρομαντικής, ιδεαλιστικής χειρονομίας, διαγράφεται σαφέστερα στο έργο του Λάζαρου Σώχου και ιδιαίτερα στον "Έφιππο ανδριάντα του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη", επί της οδού Σταδίου, όπου πράγματι το χύσιμο του χαλκού ως ροή που πάλλεται στο συγκρατημένο καλπασμό, θα επαναφέρει το τέχνασμα της κίνησης στο εσωτερικό της εικόνας, προκειμένου να "παρασύρει" άλογο και καβαλάρη στη δύνη των "προθέσεών" της για ζωντάνια.

Ανάλογη αντιμετώπιση, μα με περισσότερη τόλμη στην απόδοση μιας εύθραυστης ισορροπίας, έχουμε από τον Κώστα Δημητριάδη στο "Δισκοβόλο", καθώς η φαινομενική κίνηση υποδηλώνεται ταυτόχρονα από μια αναγκαστικά επιβαλλόμενη παύση, εν αντιθέσει με το σύμπλεγμα του Θωμά Θωμόπουλου, "Κατακλυσμός", στο οποίο η ακινησία ως μορφική έκσταση, τείνει εδώ προς την ανάταση, σε ένα στατικό ωστόσο πλάνο.

Τους προσανατολισμούς των προαναφερόμενων καλλιτεχνών θα διευρύνει σε όλο της το τραγικό μεγαλείο, η δημιουργία του Γιαννούλη Χαλεπά, οι εκφραστικές αναζητήσεις και οι κατακτήσεις του οποίου στην πάλη του με τις μορφές, δίκαια τον κατατάσσουν ανάμεσα στους πύριους πρωτοποριακούς γλύπτες, όχι μόνο του Ελλαδικού αλλά και του Ευρωπαϊκού χώρου.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Εκδ. Μέλισσα. Σειρά: "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". 1976. Τομ. 3. Σελ.94.
2. Pompiers (=Πυροσβέστες) ονομάστηκαν οι Ακαδημαϊκοί ζωγράφοι που ειδικεύτηκαν στην απεικόνιση ιστορικών σκηνών. Κάτι τέτοιο τους ανάγκαζε να φορούν συνήθως προστατευτικό κράνος, εφ'όσον ακολουθούσαν τα στρατεύματα στις διάφορες εκστρατείες και στα πεδία των μαχών. Βλ. σχετ. James Harding: "Les peintres pompiers". Flammarion Paris 1980.
3. Το ζήτημα περί της αυθεντικότητας της Νεοελληνικής τέχνης, που μεταφράστηκε με βάση κάποια συγκεκριμένα αισθητικά δεδομένα, ως ζήτημα της "ελληνικότητάς" της, τέθηκε για πρώτη φορά στις αρχές του 20ου αιώνα από τον Περικλή Γιαννόπουλο, ο οποίος αναφέρθηκε στις προϋποθέσεις για "μια Ελληνική Αναγέννηση της τέχνης", μέσω της αξιοποίησης όσων παρέχει η Ελληνική φύση, το φώς και η καθαρότητα των "γραμμών" της. Αν και στρέφεται ανοιχτά κατά της "επιβολής" ξενικών, ως προς το Ελληνικό ιδίωμα, συνηθειών και αισθητικών αξιών, όσα εκείνος εκθέτει καταφερόμενος εναντίον της Ευρωπαϊκής Τέχνης και κύρια εναντίον της ανοχής των Ελλήνων δημιουργών, οι οποίοι επηρεάστηκαν απ'αυτήν, με αποτέλεσμα να αλλοιωθούν οι καταβολές τους, μπορούν να κατανοηθούν μονάχα αν λειφθούν υπόψη, η αγωνία και το πάθος ενός ανθρώπου που βίωσε στο έπακρο τις ανησυχίες και τις αντιξοότητες της εποχής του και βάση αυτών έκρινε με τόλμη κι αποφασιστικότητα. Προσεγγίζοντας την προβληματική του βρισκόμαστε πράγματι αντιμέτωποι με έναν κόσμο έντασης κι αγωνίας. Το ύφος του, συναρπαστικό έως πιστικό από αισθητική και μόνο άποψη, απέχει κατά πολύ από τις κλιων υστέρων διατυπωμένες κρίσεις των σχολιαστών που τον ακολούθησαν. Και τούτο γιατί, πέρα από το πάθος και τη δύναμη των εικόνων στις οποίες αυτός παραπέμπει, δεν διστάζει να προβάλλει με ειλικρίνεια τον παλμό των ημερών του, έναν παλμό που μεταφέρεται κυρίως μέσω του μύθου, ή καλύτερα του θρύλου για τη φυσιογνωμία του και βέβαια μέσω όσων του επεφύλαξε το τραγικό του πεπρωμένο. Πιστεύουμε πως η προβληματική των μανιφέστων του με τον τρόπο που τέθηκε, διαστρευλώθηκε και "εκφυλίστηκε" στη συνέχεια, για να καταλήξει, συνηγορούσης και της ιστορικής συγκυρίας, σε μια υπερ-απλουστευμένη ιδεολογία με μονομερές περιεχόμενο. Εντύπωση προκαλεί επίσης το γεγονός πως οι προσκείμενοι, (ετεροχρονισμένα), στην ιδεολογία του θα "καταφερθούν" αποκλειστικά εναντίον της εκφραστικής που ακολουθούσαν τα μέλη της "Ομάδας του Μονάχου" κρατώντας κάποια επιεική, θα λέγαμε, στάση απέναντι σε όσους σπούδασαν σε άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, όπως για παράδειγμα στο Παρίσι το ίδιο χρονικό διάστημα, και υιοθέτησαν χωρίς ιδιαίτερες δεσμεύσεις την ακαδημαϊκή εκφραστική. Προς διευκόλυνση του αναγνώστη κρίνουμε σκόπιμο να καταθέσουμε εδώ όσα υποστηρίζουν ορισμένοι Έλληνες τεχνοκριτικοί, με χρονολογική σειρά, έτσι ώστε να βγάλει ο ίδιος τα συμπεράσματά του. Στα 1936 ο Γ. Προκοπίου γράφει για την "Ομάδα του Μονάχου": "Οι αρχηγοί του Νεοελληνικού Ρομαντισμού, Γύζης και Λύτρας (...) είδανε την Ελλάδα με τα μάτια του Μονάχου και μας δώσανε έργα άψογα στο σχέδιο, ξένα όμως από την Ελληνική γή! Δεν μπορέσανε να εγκλιματιστούνε στη χώρα τους και μείνανε ως το τέλος Βαυαροί στο ύφος και στην τεχνική τους (...) Το Μόναχο καθυστέρησε τη ζωή του τόπου(...) Έριξε τη ζωγραφική σε ένα χώμα λασπερό..." Βλ. Γ. Προκοπίου: "Νεοελληνική Τέχνη -Επτανησιακός Νατουραλισμός". Αθήναι 1936. Σελ.21. Ανάλογο περιεχομένου είναι και οι εκτιμήσεις των Ξύδη και Σπητέρη, οι οποίοι επισημαίνουν

σε κείμενά τους. Ο Ξύδης: "Έτσι η πνευματική και καλλιτεχνική ζωή μιάς Ελλάδας πολιτικά απελευθερωμένης από το 1830 στέναζε επί έναν σχεδόν αιώνα ακόμη κάτω από το βάρος μιας παιδείσης ολότελα πλαστής, τεχνητής, γεννημένης από τη συγκινητική ίσως, αλλά άμετρη και χοντροκομμένη αρχαιολατρία των Βαυαρών, αναστημένης όμως κι ενισχυμένης από την προγονολατρία των Ελλήνων (...) Και το ατύχημα δε σταματάει με αυτή τη μονόπλευρη στροφή προς το Μόναχο. Η γερμανική ζωγραφική του 19ου αιώνα υπήρξε μία από τις μετριοτέρες της Ευρώπης..." Βλ. Αλέξανδρος Ξύδης: "Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Τομ. Α'. Διαμόρφωση/Εξέλιξη. Ολκός Αθήνα 1976. Σελ. 55κ.εξ. Και ο Σπητέρης: "Ας μὴν ξεχνάμε πως το 19ο αιώνα η Γερμανία δεν πρόσθεσε τίποτα στην Παγκόσμια πορεία της τέχνης. Οι κυριότεροι εκπρόσωποί της και οι σχολές τους αποτελούσαν μια επαρχιακή και καθυστερημένη πολλές φορές αντανάκλαση των πρωτοποριακών ρευμάτων του Παρισιού. Είναι φυσικό λοιπόν και οι μαθητές (οι Έλληνες καλλιτέχνες) να ακολουθούσαν στην καλύτερη περίπτωση την ίδια τύχη των δασκάλων.". Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Δάσκαλοι της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου αιώνα". Εκδ. Καστανιώτης 1982. Σελ. 30.

4. Βλ. όπ. παρ. Τώνης Σπητέρης: "Δάσκαλοι..."

5. Βλ. "Πινακοθήκη" Τομ.4. 1904/1905. Τεύχος 42. Σελ. 213.

6. Χαρακτηριστικές είναι οι εκμυστηρεύσεις του Ν. Γύζη στις διάφορες επιστολές του προς τα συγγενικά του πρόσωπα και τους φίλους του: "Είς εμέ θα ήρεσε, αφού θέλετε να σας πώ την αλήθειαν, να ήμουν εις το Σκλοβοχώριον της Τήνου, να έβλεπα τα ίχνη επί των οποίων έπαιζα παιδί και να ξεκουραστώ από αυτήν την ακέκμητον ευρωπαϊκή μηχανήν... Κουράζετε κανείς. Εκουράσθηκα και εγώ κι επιθύμησα να καθίσω εις τις δροσοκάμαρες του χωριού μου, εκεί όπου ξεκουράζονται οι γέροντες.". Επιστολή προς τον Ν. Νάζο/27 Ιουνίου 1884. Βλ. "Επιστολαί" Αθήναι 1953. Σελ. 138. Μια άλλη στιγμή ωστόσο επισημαίνει: "...Δύναμις τις μεγάλη με απέσπα των συγγενών μου, της πατρίδος μου, των φίλων μου. Και όντως είναι η του ηθικού συμφέροντος δύναμις, η οποία βασανίζει τας ψυχάς όπως τας ιδικάς μας". Επιστολή προς τον Ν. Νάζο/Απρίλιος 1877. Βλ. "Επιστολαί" Σελ. 67.

7. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 109X157cm).

8. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 84X63cm/ενυπόγραφο/1881-86).

9. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 206X153cm).

10. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).

11. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 44X57cm/ενυπόγραφο).

12. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 60X73cm).

13. Βλ. Ξενοφώντος Σώχου: "Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών (Ν. Λύτρας)". Αθήναι 1927. Σελ. 42.

14. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 100X75cm/ενυπόγραφο).

15. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 137X103cm).

16. Αθήνα. Συλλογή Ι. Σερπιέρη. (Λάδι σε μουσαμά 59X90cm).

17. Βλ. "Παλιγγενεσία" 30-12-1872.

18. Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου: "Κριτικά". Εκδ. Εστία 1966. Σελ.111.

19. Σειρά πινάκων που ζωγραφίστηκαν επ' ευκαιρία του ταξιδιού που πραγματοποίησε ο καλλιτέχνης στη Μ. Ασία στα 1873. Αναφέρουμε αντιπροσωπευτικά τα "Ανατολίτης με μουσικό όργανο", "Ανατολίτης με φρούτα", "Ανατολίτης με το τσιμπούκι", "Ο ζωγράφος στην Ανατολή" και "Η διαπόμπευση του κλεφτοκοτά".

20. Αθήνα. Συλλογή Ι. Σερπιέρη. (Λάδι σε μουσαμά 141X112cm/ενυπόγραφο).

21. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).

22. Βλ. όπ. και σημ. 19.

23. Σε τρεις παραλλαγές. (155X100cm Ιδιωτική Συλλογή/107X158cm Εθνική Πινακοθήκη/117X78cm Ιδιωτική Συλλογή).

24. Edouard Manet (1832-1883): Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στο Παρίσι όπου και σπούδασε με δάσκαλο τον Κουτύρ στην Ecole de Beaux Arts. Στα 1861 εξέθεσε στο Salon του Παρισιού τον πίνακά του "Ισπανός κιθαριστής", που προκάλεσε τα πρώτα σχόλια γύρω από την τέχνη του. Ακολούθησε το "Γεύμα στη χλόη" για το οποίο οι αντιδράσεις, οι αντιδικίες και οι διαξιφισμοί των ειδικών υπήρξαν εντονώτατες. Ο πίνακας αυτός δεν έγινε δεκτός στο επίσημο Σαλόνι, για να εκτεθεί τελικά σε εκείνο των Απορριφθέντων, μαζί με έργα άλλων πρωτοπόρων καλλιτεχνών της εποχής του, όπως του Σεζάν και του Πισσαρό. Ενδιαφερόμενος περισσότερο για την απεικόνιση και λιγότερο για το θέμα, ο Μανέ αναζητάει εδώ την καθαρότητα της μορφής αυτής καθ' αυτής, στη γραμμή και το περίγραμμα, με το να αποφεύγει τους ενδιάμεσους τόνους στο τελικό φινιρίσμα. Ανάλογη αντιμετώπιση συναντάμε και στην "Ολυμπία", όπου γίνονται φανερές οι επιρροές του από τα έργα των Τζορζόνε, Τισιανού και Ραφαήλ. Αν και την ίδια περίοδο η "απροκάλυπτη γυμνότητα" στους πίνακες του J.D. Ingres είχε γίνει αποδεκτή από το κοινό, η αντίδραση απέναντι στα έργα του Μανέ μπορεί να κατανοηθεί κυρίως από τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζει τις μορφές ρεαλιστικά μέσα στην καθημερινότητά τους, για να απαλλάξει την εικόνα από το εξωτικό-αισθησιακό της πλαίσιο και την υφή. Από το 1870 η σχέση του με τους ιμπρεσιονιστές τον ώθησε να διευρύνει τους χρωματικούς προσανατολισμούς του, χωρίς ωστόσο να εγκαταλείψει πλήρως τις αρχικές στιλιστικές του θέσεις ως προς την οργάνωση του πίνακα. Εκτός από τις παραπάνω συνθέσεις αξίζει να αναφέρουμε τις: "Μπαλκόνι", "Ο φλαουτίστας", "Στο ωδείο", "Γεύμα στο Ατελιέ", "Η Σερβιτόρα της μπίρας", "Η εκτέλεση του Αυτοκράτορα Μαξιμιλιανού", "Το μπαρ στο Φολί Μπερζέρ" και "Η μουσική στον Κεραμικό".

25. Paris. Jeu de Paume.(1863).

26. Salon des Refuses. Εκθεση που διοργανώθηκε στα 1863 στο Palais de l' Industrie του Παρισιού, με έργα των απορριφθέντων από το επίσημο Σαλόνι της ίδιας χρονιάς. Μάλιστα πραγματοποιήθηκε με εντολή του ίδιου του Ναπολέοντα του Γ', μετά την έντονη δυσαρέσκεια που προκάλεσε το γεγονός της απόρριψης. Εκτός από τον Μανέ, σε αυτήν πήραν μέρος οι: Σεζάν, Γιόνγκιντ, Φαντέν-Λατούρ, Μπουντέν, Πισσαρό κ.α.

27. Παρίσι. Λούβρο. (1863).

28. Η έκθεση έγινε έξω από τα πλαίσια του επίσημου Salon και συμμετείχαν καλλιτέχνες σαν τους Ντεγκά, Ρενουάρ, Σίσλεϋ, Σεζάν, Πισσαρό κ.α. Ακολούθησαν άλλες επτά εκθέσεις με τελευταία εκείνη του 1886, οπότε και η ιμπρεσιονιστική ομάδα διαλύθηκε, για να ακολουθήσουν οι εκπρόσωποί της μια περισσότερο προσωπική, ανεξάρτητη πορεία.

29. Βλ. σχετ. Jose Pierre: "Le Symbolisme". Fernand Hazan Editeur. Paris 1976.

30. Gustave Moreau (1826-1898): Γάλλος ζωγράφος. Υπηρξε ένας από τους εισηγητές του Συμβολισμού στη χώρα του, με θέματα παρμένα από τη Βίβλο και την Ελληνορωμαϊκή Αρχαιότητα. Τα κύρια χαρακτηριστικά της τέχνης του, εκτός από την υποβολή μιας ιδέας με σύμβολα, είναι ο καταλυτικός ρόλος του χρώματος στη ζωγραφική επιφάνεια και οι έντονες φωτοσκιάσεις, αναλόγως της έμφασης που ο καλλιτέχνης ήθελε να δώσει στα μορφικά δεδομένα της. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν: "Η Γέννηση της Αφροδίτης", "Δίας και Σεμέλη", "Ο δρόμος του Σταυρού", "Ορφέας", "Οι Νέοι και ο Θάνατος", "Κλεοπάτρα", "Ο Οιδίποδας και η

σφίγγα", "Βράδυ" και η ανιγματική και καθ'όλα πρωτοποριακή σύνθεσή του, "Σαλώμη", που επηρέασε, όχι μόνο τους μαθητές του στην Ecole de Beaux-Arts του Παρισιού, αλλά και πολλούς συγχρόνους του ή και μεταγενέστερους καλλιτέχνες.

31. Pierre - Cecile Puvis de Chevannes (1824-1898): Γάλλος ζωγράφος. Ως μαθητής των Κουτύρ και Ντελακρουά, αρχικά επηρεάστηκε από την οπτική και το χρώμα των ρομαντικών για να ακολουθήσει στη συνέχεια μια εντελώς προσωπική πορεία, εμπνευσμένος από τις Ιταλικές νωπογραφίες καλλιτεχνών της Πρώιμης Αναγέννησης. Οι πίνακες και τα φρεσκό του παριστάνουν ως επί το πλείστον θρησκευτικές και μυθολογικές σκηνές, ενώ τα κύρια χαρακτηριστικά της εκφραστικής του έχουν να κάνουν, εκτός από τη μνημειακότητα των μορφών του, με την υποβλητική, εξωπραγματική οργάνωση του χώρου, με την έμφαση στη σχηματοποίηση και την καθαρότητα των γραμμών του. Από τα έργα του αναφέρουμε τα: "Οικογένεια ψαράδων", "Μασσαλία πόλη Ελληνική", "Μασσαλία πύλη της Ανατολής", "Σκηνές από τη ζωή της Αγίας Γενεβιέβης", "Η Αγία Γενεβιέβη αγρυπνεί πάνω από το Παρίσι", "Ιερό Άλσος" και "Ανάμεσα στην Τέχνη και τη Φύση".

32. Odilon Redon (1840-1916): Γάλλος ζωγράφος και συγγραφέας. Τα πρώτα του ερεθίσματα προέρχονταν από το έργο των Κορό και Κουρπέ, τις χρωματικές αρετές των οποίων αφομοίωσε με τρόπο ενεργητικό στο ιδιόμορφο θεματικό ρεπερτόριό του. Σε γενικές γραμμές η οπτική του αποβλέπει στην απόρριψη της πραγματικότητας και στην προβολή ιδεών κι ονειρικών καταστάσεων μέσω διαφόρων συμβόλων, το περιεχόμενο των οποίων αντλούσε κυρίως από θρύλους, δοξασίες και μύθους, που αλλοιώνονταν για να συμπληρωθούν εκ νέου, από σύγχρονες εκδοχές, από το θρησκευτικό μυστικισμό, από τον παγανισμό και γενικά από ότι είχε σχέση με το παρακμιακό και το γκροτέσκο. Υπήρξε μέλος της ομάδας των συμβολιστών τόσο ως ζωγράφος όσο και ως ποιητής.

33. Πουανταγισμός. Ζωγραφικό ύφος που εφαρμόστηκε στα τέλη του 19ου αιώνα, γνωστό και ως Νεοϊμπρεσιονισμός ή Ντιβιζιονισμός. Στηριζόταν στα καθαρά χρώματα που τοποθετούνταν σε κηλίδες πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, χωρίς να αναμιγνύονται. Η πρωτότυπη αυτή χρωματική παράθεση εξάσφαλιζε την αίσθηση της κίνησης αλλά και του βάθους, καθώς τα στίγματα τα οποία χρησιμοποιούνταν ήταν μελετημένα αναλόγως της εντύπωσης που ο καλλιτέχνης ήθελε να προκαλέσει, με κύριο άξονα το φως.

34. Paul Signac (1863-1935): Γάλλος πουανταγιστής ζωγράφος. Ξεκίνησε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία αντιγράφοντας έργα των Μανέ και Ντεγκά, γεγονός που τον βοήθησε να ανανεώσει τη χρωματική του παλέτα, μέσω της εμπειρίας του Ιμπρεσιονισμού. Αργότερα η γνωριμία του με τους Μανέ, Πισσαρό και Βαν Γκόγκ διεύρυνε το φάσμα των προσανατολισμών και των ανησυχιών του, για να τον ωθήσει στην αναζήτηση ενός περισσότερο προσωπικού δρόμου, με αποτέλεσμα τον "κατακερματισμό", θα λέγαμε, της εικόνας από έντονα χρωματικά στίγματα. Στα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του μπορούν να περιληφθούν: "Ο Σηκουάνας κοντά στο Andelys", "Παπικό Παλάτι στην Αβινιόν", "Γυναίκα που κενίζεται", "Η Γέφυρα του Ansieres", "Προσωπογραφία του Κυρίου Felix Feneon", "Η μοδίστρα" και "St. Tropez. Η περιοχή του Τελωνίου".

35. Georges Seurat (1859-1891): Γάλλος ζωγράφος, θεμελιωτής του Πουανταγισμού. Σπούδασε στην Ecole de Beaux-Arts του Παρισιού, ενώ οι πρώτες επιρροές του προέρχονται από το ζωγραφικό κύκλο του Ingres και τους Ιμπρεσιονιστές. Η μελέτη του βιβλίου του Σεβρέλ, για τη σημασία των συνδυασμών των χρωμάτων και τους

τρόπους με τους οποίους αυτοί γίνονται αντιληπτοί, τον ώθησε να αναζητήσει μεθόδους για την απόδοση της "ταυτόχρονης" αντίθεσης, χρησιμοποιώντας ως βασική μονάδα της ζωγραφικής του το μικρό χρωματικό σημείο ("Petit point"). Παράλληλα επανέφερε την "προοπτική" στην εικόνα, χάριν ενός αυστηρά μελετημένου συστήματος απόδοσης των μορφών και των αντικειμένων στο χώρο, το οποίο απέβλεπε στη στεραιότητα και την ευδιάκριτη προβολή τους σε οποιαδήποτε απόσταση κι αν αυτά βρίσκονται. Παρ'ότι πέθανε σε ηλικία μόλις 32 χρονών, υπήρξε πρόδρομος του μοντερνισμού, για να επηρεάσει ιδιαίτερα τους κυβιστές και τους φουτουριστές. Από τα έργα του εντύπωση προκαλούν τα: "Επίδειξη", "Ψαράδικα καΐκια", "Γυναίκα στην Τουαλέτα", "Αστή που ποζάρει", "Φάρος κοντά στο Χόνφλερ", "Γυναίκα που κάνει περίπατο με πίθηκο", "Παρέλαση" και "Κυριακάτικο απόγευμα στο νησί La Grande Jatte".

36. Paul Gauguin (1848-1903): Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης. Γεννήθηκε στο Παρίσι αλλά μεγάλωσε στο Περού, όπου είχε καταλήξει η οικογένειά του μετά από τους διωγμούς που υπέστη ο πατέρας του, ύστερα από το αποτυχημένο πραξικόπημα επί του Ναπολέοντα του III το 1851. Ο πατέρας του πέθανε εν τω μεταξύ στη διάρκεια του ταξιδιού, οπότε και ο Γκογκέν έμεινε με τη μητέρα του στη Λίμα. Με την επιστροφή τους το 1855 στη Γαλλία, εγκαταστάθηκαν στην Ορλεάνη και ο ζωγράφος άρχισε να ταξιδεύει δουλεύοντας ως ναύτης, αρχικά σε εμπορικά πλοία κι αργότερα σε πολεμικά. Το 1871 εγκατέλειψε τη θάλασσα και ασχολήθηκε με χρηματιστηριακές επιχειρήσεις, ενώ παράλληλα ζωγράφιζε τις ελεύθερες ώρες του. Στα 1880 συνδέθηκε με τους ιμπρεσιονιστές, μαζί με τους οποίους εξέθετε έργα του έως το 1886. Σε αυτό το διάστημα αφοσιώθηκε αποκλειστικά στη ζωγραφική, γεγονός που επιβάρυνε τα οικονομικά του. Η γνωριμία του με τον Βαν Γκόγκ στο Άρλ και οι έντονες διαμάχες τους για την τέχνη οδήγησαν τον τελευταίο να κόψει το αυτί του και να κλειστεί σε ψυχιατρείο. Η περιπλάνηση του Γκογκέν συνεχίστηκε με το ταξίδι του στην Ταϊτή το 1891, οπότε και ζωγράφισε αρκετούς πίνακες, επηρεασμένος από την τέχνη και τις συνήθειες του λαού της. Ο καλλιτέχνης πέθανε πάπτωχος δώδεκα χρόνια αργότερα, στην Αντουάνα των Νήσων Μορκέζα στο Νότιο Ειρηνικό. Η πολυτάραχη ζωή του είχε αντίκτυπο και στο ζωγραφικό του έργο, η εκφραστική του οποίου, όντας βασισμένη σε ένα ιδιόμορφο προσωπικό στυλ, άνοιξε νέους ορίζοντες στις αισθητικές αναζητήσεις των συγχρόνων του αλλά και μεταγενέστερων δημιουργών. Τα κύρια χαρακτηριστικά της είναι η αδιαφορία για την προοπτική και τους κανόνες της, οι επίπεδες φόρμες, τα έντονα καθαρά χρώματα και οι καμπυλώδεις γραμμικές αρμονίες, με άξονα μια ιδιότυπη μετα-νατουραλιστική σχηματική, έτσι όπως αυτή αναπτύσσεται στους πίνακές του: "Νέες από τη Βρετάνη", "Στην όχθη του ρυακιού", "Ο κόλπος του Αγίου Πέτρου στη Μαρτινικά", "Στον κήπο της Αρλ", "Πάλη του Ιακώβ με τον Αρχάγγελο", "Κίτρινος Χριστός", "Αγορά", "Η ημέρα του Θεού", "Από που ερχόμαστε και που πάμε" κ.α.

37. Βλ. σχετ. Henri Fochillon: "La peinture au XIXe siecle" Flammarion Paris 1991. Τομ.2. Σελ. 298κ.εξ.

38. Jean - Baptiste Camille Corot (1796-1875): Γάλλος ζωγράφος. Οι πρώτες επαφές του με τον κύκλο του Πουσέν τον οδήγησαν να στραφεί από πολύ νωρίς στην τοπιογραφία, αντιγράφοντας μάλιστα συχνά πίνακες του όπως και έργα Ολλανδών και Φλαμανδών δασκάλων του 17ου αιώνα. Το 1825 πήγε στην Ιταλία αλλά ενδιαφέρθηκε κυρίως για τα τοπία της και λιγότερο για τους καλλιτεχνικούς θησαυρούς της. Ο καλλιτέχνης που επέδρασε αρκετά θετικά στη δημιουργία του της περιόδου εκείνης, ήταν ο Τζορζόνε και σύνθεσή του "Καταιγίδα" της Academie.

Παράλληλα ασχολήθηκε με την προσωπογραφία και δημιούργησε σειρά πορτραίτων, που είναι αξιοπρόσεκτα για την αισθητική αρτιότητα και την εκφραστικότητά τους. Οι χρωματικές κατακτήσεις του Corot και η έμφαση στην απόδοση του ατμοσφαιρικού στα τοπία του, επηρέασαν καθοριστικά τους Ιμπρεσιονιστές και κυρίως τον Μονέ, όπως υποστηρίζει ο ίδιος. Από τα έργα του ξεχωρίζουν, "Το Κολοσσαίο όπως φαίνεται από την Βασιλική του Κωνσταντίνου", "Το Φόρουμ", "Ο Κήπος Φορνέζε στη Ρώμη", "Το δάσος στο Φοντενεμπλώ", "Γέφυρα του Μάρνη", "Αποψη από τη Βολτέρρα" και "Ο Καθηδρικός της Sarte".

39. Ομάδα των 20 (Les Vingt): Ομάδα 20 πρωτοπόρων καλλιτεχνών του Βελγίου. Ιδρύθηκε στα 1833 και από τον επόμενο χρόνο έως το 1893, οργάνωνε διάφορες εκθέσεις όπου παρουσίαζαν τα μέλη της τα έργα τους. Σε αυτή συμμετείχαν επίσης ζωγράφοι από ολόκληρη την Ευρώπη, κυρίως Γάλλοι ιμπρεσιονιστές, νεο-ιμπρεσιονιστές και συμβολιστές, όπως ο Σερά, ο Σεζάν, ο Γκογκέν, ο Βαν Γκογκ κ.α. Βλ. σχετ. Paul Fiereus: "L' art en Belgique". Βρυξέλλες χ.χ.

40. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

41. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ.

42. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ.

43. Αθήνα. Συλλογή Φρ. Λαμπιάδη. (Λάδι σε ξύλο).

44. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

45. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 45X33cm/1878).

46. Πινακοθήκη Αρχιεπισκοπής Κύπρου. (Ενυπόγραφο/1897).

47. Αθήνα. Συλλογή Γ.Α. Γαϊτάνου.

48. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε ξύλο 16X21,5cm/ενυπόγραφο/1893).

49. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 46x38cm).

50. Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα: "Ο Ροντέν και η αρχαία Ελληνική Τέχνη". Νεφέλη 1985. Σελ. 91.

51. Auguste Rodin (1840-1917): Γάλλος γλύπτης. Ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως τεχνίτης σε εργοστάσιο πορσελάνης, ενώ παράλληλα δούλευε τα πρώτα του γλυπτά σε μπρούντζο, (κυρίως προτομές). Ταξιδεύοντας στην Ιταλία στα 1875, εντυπωσιάστηκε από τη δημιουργία του Μιχαήλ Αγγέλου, ιδιαίτερα από τους "Σκλάβους" και τους "Θρήνους" του, την "ημιτέλεια" των οποίων επιχείρησε να αποδώσει συνειδητά σε αρκετά από τα μεταγενέστερα έργα του. Παράλληλα επηρεάστηκε από την οπτική των ιμπρεσιονιστών, καθώς θέλησε να εφαρμόσει τη ρευστότητα των συστατικών της εικόνας στο λάξεμα του μαρμάρου, ή στο χύσιμο του χαλκού. Κάτι τέτοιο επέτυχε μονάχα επιφανειακά, στην αντιπαράθεση των προμελετημένων, ακατέργαστων μερών με τις λείες επιφάνειες. Σαν τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του αναφέρουμε τα: "Οι Πρόκριτοι του Καλαί", "Το φιλί", "Ο Σκεπτόμενος", "Η Πύλη της Κολάσεως", "Ορφείας", "Οι τρεις σκιές" και "Μνημείο Μπαλζάκ", ενώ αξιόλογο υπήρξε και το συγγραφικό του έργο, με θέμα την κλασική αρμονία και την αξιοποίησή της από τους νεώτερους γλύπτες με αφορμή το λάξεμα του Μιχαήλ Αγγέλου και των μανιεριστών.

52. Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα: "Ο Ροντέν..." όπ. και σημ.50. Σελ. 29.

53. Βλ. Andre Marlaux: "Le musee imaginaire de la Sculpture mondiale" Paris 1952. Σελ. 9.

Π. Η Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου και οι προσανατολισμοί των κυριότερων εκπροσώπων της.

Εξετάζοντας τις προϋποθέσεις για τη διαμόρφωση της νεώτερης Ελληνικής Τέχνης, αναφερθήκαμε στη συμβολή της "Ομάδας του Μονάχου" καθώς και στις συνθήκες οι οποίες ευνόησαν τη γνωριμία των Ελλήνων δημιουργών με τις τάσεις που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή στην Ακαδημία Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας. Για να κατανοήσουμε τους στόχους της "Ομάδας", στην οποία περιλαμβάνονται οι Έλληνες καλλιτέχνες που σπούδασαν στο παραπάνω Ίδρυμα αλλά και όσοι επηρεάστηκαν άμεσα από το κλίμα που επικρατούσε εκεί κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, μετά από εκπαίδευσή τους σε προσκείμενα σε αυτό εργαστήρια, κρίνουμε απαραίτητα τη συνοπτική έστω, παρουσίαση της ιστορίας του και βέβαια του ρόλου των κυριότερων φορέων της, ιδιαίτερα εκείνων που η εκφραστική τους ανταποκρίθηκε, ως ένα πειστικό βαθμό, στις αισθητικές προτιμήσεις και τις ανησυχίες των Ελλήνων ομότεχνών τους.

Η Βασιλική Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, όπως είναι ο πλήρης τίτλος της, ιδρύθηκε στα 1808, από το Βασιλιά της Βαυαρίας Max I Joseph, σύμφωνα με τα πρότυπα των Ακαδημιών του Βερολίνου, της Δρέσδης και του Ντίσελντορφ, ενώ από τους κόλπους της τελευταίας προερχόταν και ο πρώτος Διευθυντής της, Johann Peter von Langer (1756-1824), που μαζί με τους Joseph Hauber (1766-1834) και Moritz Kellerhoven (1758-1830) διαμόρφωσαν τη φυσιογνωμία της με βάση το πνεύμα και τις αρχές του νεοκλασικισμού.¹

Σε αυτό συνέβαλλαν οπωσδήποτε και οι γενικότερες ανακατατάξεις που λάμβαναν χώρα εκείνη την εποχή στην ευρύτερη περιοχή της Βαυαρίας, ιδιαίτερα μετά την ανακήρυξή της σε Βασίλειο και τη στέψη του Μαξιμιλιανού του Α' από το Μεγάλο Ναπολέοντα, στα τέλη του 1805. Σαν συνέπεια των παραπάνω συγκυριών και της επιρροής που ασκούσε η Γαλλική κουλτούρα στην υπόλοιπη Ευρώπη κατά την περίοδο των Ναπολεοντιών πολέμων, οι γαλλικές συνήθειες, όπως αυτές είχαν εκφραστεί στην επίσημη *grande maniere* του Παρισιού αλλά και στον κλασικισμό του David και των μαθητών του, βρήκαν πρόσφορο έδαφος στο Μόναχο και τη νεοϊδρυθήσα Ακαδημία, η οποία μέσω του πρώτου Διευθυντή της ανταποκρίθηκε στις απαιτήσεις μιας καθ' όλα φιλόδοξης Αυλής, που έμελλε μάλιστα να ξεπεράσει σε αίγλη όλες τις σύγχρονές της Ευρωπαϊκές, ακόμη κι εκείνη του "άσπουνδου φίλου" της, "Προστάτη της Συμμαχίας του Ρήνου".²

Η αίγλη της Βαυαρικής Αυλής μεγάλωσε ακόμη περισσότερο με την διαδοχή του Θρόνου από το Λουδοβίκο τον Α', που υπήρξε Μαικήνας των τεχνών και εμπύχωτης κάθε πολιτιστικής πρωτοβουλίας. Κάτι τέτοιο συνεπάγεται βέβαια και τη διεύρυνση του ορίζοντα των προσανατολισμών της Ακαδημίας, τη Διοίκηση της οποίας είχε εν τω μεταξύ αναλάβει ο Peter Cornelius (1783-1867). Η παρουσία του Cornelius συνδέθηκε με την άνοδο του επιπέδου σπουδών, εφ' όσον τόσο από άποψη σχεδιαστικής κατάρτισης όσο και από πλευράς περιεχομένου, ερχόταν να προτείνει μιά καινούρια (τουλάχιστον ως προς τις προθέσεις της), μετα-ακαδημαϊκή θεώρηση του κόσμου και των ειδώλων του, μέσω της υπέρβασης της πραγματικότητας, της έκστασης και της ρομαντικής μυσταγωγίας.

Το ύφος του καλλιτέχνη, διατυπωμένο σύμφωνα με τις αρχές των Ναζαρινών στη διακόσμηση της Γλυπτοθήκης και της Ludwigskirche (1836-1840) του Μονάχου, αν και αισθητά "υπερβολικό" σε σύγκριση με το λιτό αρχιτεκτονικό ρυθμό, ιδιαίτερα της πρώτης, παρέχει μια αντιπροσωπευτική ένδειξη για τις κατευθύνσεις της Ακαδημίας,

που δεν άργησε να αναδειχθεί σε ένα από τα "σπουδαιότερα Ευρωπαϊκά εκπαιδευτικά Ιδρύματα".³

Μετά την αναχώρηση του Cornelius για το Βερολίνο, αναχώρηση η οποία συνδεόταν, όπως αναφέρεται,⁴ με τη δυσαρέσκεια που εξέφρασε ο Λουδοβίκος για την εικονογράφηση της Ludwigskirche, τη Διεύθυνση της Ακαδημίας ανέλαβε ο αρχιτέκτονας Friedrich von Gartner (1793-1847), που εκτός από την ανέγερση της Ludwigskirche, της Κρατικής Βιβλιοθήκης, του Πανεπιστημιακού Φόρουμ και άλλων κτιρίων στο Μόναχο, είχε αναλάβει το σχεδιασμό στην Αθήνα, των Ανακτόρων του Βασιλιά των Ελλήνων 'Οθωνα.⁵

Παράλληλα στο διδακτικό προσωπικό της Ακαδημίας εντάχθηκαν οι ζωγράφοι, Julius Schnorr von Carolsfeld, Moritz von Schwind και Karl Schorn, όπως και ο γλύπτης Ludwig Schwanthaler (1802-1848), που ήταν γνωστός στην εποχή του από τη δημιουργία της Bavaria στη Ruhmeshalle, αλλά και από τα σχέδιά του για τη διακόσμηση των προαναφερόμενων Ανακτόρων στην πόλη των Αθηνών. Και οι τέσσερις αυτοί καλλιτέχνες ενίσχυσαν το γόητρο της Σχολής, για να εμπολουτίσουν συγχρόνως το περιεχόμενο των προγραμμάτων της, ο πρώτος με την εκφραστική του "μεγάλου στυλ", οι Schwind και Schorn μέσω της ρομαντικής και συνάμα αλληγορικής γραφής τους και ο Schwanthaler χάριν του μνημειακού ιδεαλισμού, με τον οποίο επιχείρησε να αναπλάσει τις αισθητικές αξίες του παρελθόντος, τις εκφάνσεις και τα πρότυπα που τις αντιπροσώπευαν.

Κοντά στους προσανατολισμούς του τελευταίου εντοπίζονται οι ανησυχίες και του Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), Διευθυντή της Ακαδημίας από το 1849 έως το θάνατό του, ο ιδιόμορφος, ιστοριογραφικός ρομαντισμός του οποίου κάλυψε τα ενδιαφέροντα του Θεοδώρου Βρυζάκη, κατά τα αρχικά βήματα της σταδιοδρομίας του στη Βαυαρική πρωτεύουσα.

Επί της Διευθύνσεως Kaulbach και συγκεκριμένα στα 1856, διορίστηκε καθηγητής της Ακαδημίας ο ζωγράφος Karl von Piloty (1826-1886), που θεωρείται μια από τις πιο αντιπροσωπευτικές φυσιογνωμίες της Σχολής του Μονάχου, με αξιόλογο δημιουργικό και κυρίως παιδαγωγικό έργο.

Αφετηρία της πληθωρικής παρουσίας του στην καλλιτεχνική ζωή της Βαυαρίας υπήρξε η δημιουργία του έργου του: "Ο Σενί πλάι στο πτώμα του Βαλλεστάϊν"⁶ (1855), όπου και εγγράφεται απροκάλυπτα ολόκληρο το φάσμα των αναζητήσεών του προς ένα μεγαλόσχημο, ρητορικό ύφος, με δραματικές χειρονομίες και υποβλητικά σκηνοθετικά εφέ. Ακολούθησαν τα: "Η Θουσέλντα στο θρίαμβο του Γερμανικού",⁷ "Gasars Ermordung"⁸ και "Ο θάνατος του Μεγάλου Αλεξάνδρου"⁹ ενώ η εκφραστική του βρήκε άμεση ανταπόκριση στις αισθητικές απαιτήσεις και τα ζητούμενα της εποχής του, δηλαδή επί της Βασιλείας του Μαξιμιλιανού του Β' αλλά και εκείνης του τραγικού διαδόχου του, Λουδοβίκου του Β', προστάτη του μουσικοσυνθέτη Richard Wagner.

Τα παραπάνω ονόματα αρκούν νομίζω για να καταλάβουμε το περιεχόμενο και τη δυναμική της περιόδου στην οποία αναφερόμαστε, ή καλύτερα τη δίνη του ανικανοποίητου στον παλμό της, έτσι όπως αυτός εξαντλείτο οριακά στην επανάληψη προτύπων του παρελθόντος, για να αναζητήσει την υπέρβαση της καθημερινότητας μέσω των υπερβολών και της εκζήτησης. Και δεν είναι τυχαίο ότι την ώρα που η φιγούρα του ήρωα και της μεγαλοφυούς υπαρξής, όπως την εννοούσαν οι ρομαντικοί και οι ιδιαίτερα οι Γερμανοί, έπαιζε τον τελευταίο της ρόλο με το να επιλέγει ένα ανάλογο με την περιπλάνησή της στα σκιερά μονοπάτια του Βορρά, δραματικό όσο και θριαμβευτικό φινάλε, η τέχνη του Piloty ερχόταν να απεικονίσει αυτό το μεταίχμιο

και να δώσει συγχρόνως το έναυσμα για μια καινούρια πορεία στο χώρο της καλλιτεχνικής αναζήτησης και της έκφρασής της.

Ωστόσο εκείνο που καθιέρωσε τη φυσιολογία του στα καλλιτεχνικά πράγματα της Βαυαρίας, είχε να κάνει περισσότερο με τη μακρόχρονη εκπαιδευτική προσφορά του, κυρίως δε με την αποδοχή από μέρους του, της όποιας ιδιαιτερότητας στην εκφραστική των μαθητών του.

Τα παραπάνω παιδαγωγικά προσόντα του δίκαια του εξασφάλισαν τον τιμητικό τίτλο: "Praeceptor artis Germaniae", ενώ μετά το θάνατο του Kaulbach, ο Piloty κλήθηκε να αναλάβει τη Διεύθυνση της Ακαδημίας.

Η φήμη του στο εν λόγω Ίδρυμα τόσο ως δασκάλου όσο και ως Διευθυντή με φιλοδοξίες και ευρεία πνευματική μόρφωση, προσέλκυσε πολλούς νέους δημιουργούς, όχι μόνο από τη Γερμανία αλλά και από την υπόλοιπη Ευρώπη, ανάμεσα στους οποίους αναφέρονται αρκετοί Βοημοί, Ούγγροι, Αυστριακοί και βέβαια Έλληνες. Στους τελευταίους συγκαταλέγονται οι θεμελιωτές της "Ομάδας του Μονάχου", Νικηφόρος Λύτρας, Νικόλαος Γύζης και Κωνσταντίνος Βολανάκης, που όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, να μεν εκμεταλλεύτηκαν τις δυνατότητες τις οποίες τους παρείχε η εμμονή του δασκάλου τους όσον αφορά την τεχνική κατάρτιση, χωρίς ωστόσο να θυσιάσουν το προσωπικό τους ιδίωμα και τις προτιμήσεις.

Από τους ξένους καλλιτέχνες που υπήρξαν μαθητές του Piloty, αξίζει να αναφέρουμε τους Franz von Lenbach (1836-1904), Franz von Defregger (1835-1921) και Ludwig von Lofftz (1845-1910), η φιλία των οποίων με ορισμένους Έλληνες συναδέλφους τους, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δημιουργική εξέλιξη των τελευταίων, (ιδιαίτερα του Νικολάου Γύζη).

Σε αντίθεση με την εκφραστική του "μεγάλου στυλ" που καλλιέργησε ο Piloty, εκείνη του Lenbach κινείται σε χαμηλούς τόνους, καθώς έχει σαν αφετηρία της αφ' ενός έναν ιδιότυπο, αφηγηματικό ρεαλισμό, φανερό ιδιαίτερα στις προσωπογραφίες του, κι αφ' ετέρου την πλούσια χρωματική ανπλήψη του καλλιτέχνη, που βέβαια αντιπροσωπεύει την υπαιθριστική του διάθεση, όπως αυτή τεκμηριώνεται στα τοπία του ή στις σκηνές από τον ανέμελο παιδικό κόσμο. Ο πρώιμος αυτός υπαιθρισμός του έδωσε νέα ερεθίσματα στους συγχρόνους του, για να διευρύνει ταυτόχρονα και το θεματικό ρεπερτόριο που συνήθως προτεινόταν για εξάσκηση στους σπουδαστές της Ακαδημίας.

Τις κολοριαστικές αρχές του Piloty αλλά και τις εκφραστικές δυνατότητες του Lenbach όσον αφορά το "φώς-χρώμα", ακολούθησε και ο Franz Defregger, (επίσης προσωπικός φίλος του Νικολάου Γύζη), από την περιοχή του Tyρόλου. Αρχικά καταπιάστηκε με την ιστοριογραφία επιλέγοντας τα θέματά του από τους αγώνες των συμπατριωτών του εναντίον των στρατευμάτων του Ναπολέοντα,¹⁰ τα οποία βέβαια απέδιδε αφηγηματικά, μιά και τόνιζε κάθε είδους λεπτομέρειες κι ανεκδοτολογικά στοιχεία. Οι προσανατολισμοί του προς αυτήν την κατεύθυνση τον ώθησαν να στραφεί, αρκετά νωρίς, στην ηθογραφία, μέσω της οποίας σχολίαζε πρόσωπα και χαρακτήρες με έναν δόκιμο ρεαλισμό, που επέδρασε όπως θα δούμε, ευεργετικά στις ρωπογραφικές αναζητήσεις του φίλου του Γύζη. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν τα: "Der Besuch"¹¹ (1875), "Ο μικρός στρατιώτης",¹² "Η τελευταία προσφορά"¹³ (1872) και "Η επίθεση στον Κόκκινο Πύργο του Μονάχου το 1805"¹⁴ (1881), που είναι αξιοπρόσεκτα για την εκφραστική τους πυκνότητα, για τη συνθετική σαφήνεια και τη μορφική τους αλήθεια.

Με αφετηρία του την προσέγγιση της ανθρώπινης μορφής και στόχο την απόδοση του ουσιαστικού στους πίνακές του, ξεκίνησαν και οι αναζητήσεις του Ludwig Lofftz,

που διετέλεσε δάσκαλος της Ακαδημίας από το 1875, αλλά και Διευθυντή της στο διάστημα 1891-1899. Προκειται για έναν αρκετά χαρισματικό καλλιτέχνη με αξιόλογη σχεδιαστική κατάρτιση και πλούσια θεματική, στην οποία κυριαρχούν, άλλοτε το θρησκευτικό, υποβλητικό συναίσθημα, όπως για παράδειγμα στη σύνθεσή του "Θρήνος"¹⁵ της Νέας Πινακοθήκης του Μονάχου, άλλοτε η ρωπογραφική διάθεση κι άλλοτε οι τοπιογραφικές τάσεις, σε συνδυασμό πάντα με τον πλουραλισμό της παλέτας του.

Η σαφήνεια και η πληρότητα των διατυπώσεών του μεγάλωσαν τη φήμη του εργαστηρίου του, από το οποίο πέρασαν κατά καιρούς αρκετοί νέοι καλλιτέχνες, ανάμεσά τους και Έλληνες, όπως οι Νικόλαος Λύτρας (γιός του Νικηφόρου Λύτρα), Έκτωρ Δούκας, Γεώργιος Στρατηγός, Σπυρίδων Ξένος, Γεώργιος Τριανταφυλλίδης κ.α.¹⁶

Μεγάλης σημασίας για τη διάρθρωση των στόχων της Ακαδημίας και κατ' επέκταση για τους προσανατολισμούς των μελών της Ελληνικής "Ομάδας" ήταν επίσης, πρώτον η συνεισφορά του Gabriel Max (1840-1915), που υπήρξε καθηγητής των Νικολάου Γύζη και Γεωργίου Ιακωβίδη κατά της εκεί σπουδές τους, και δεύτερον η συμβολή του Wilhelm Leibl (1844-1900) και του κύκλου του (Leiblkreis). Επηρεασμένοι και οι δύο, αρχικά τουλάχιστον, από το ζωγραφικό κόσμο του Piloty στο ατελιέ του οποίου και μαθήτευσαν, ανέπτυξαν στη συνέχεια ένα ιδιόμορφο προσωπικό στυλ, που διεύρυνε τα εικονογραφικά προγράμματα των μαθητών της Σχολής και δημιούργησε νέες εκφραστικές προϋποθέσεις.

Ο Τσεχικής καταγωγής Gabriel Cornelius Max ξεκίνησε τις σπουδές του από την Ακαδημία της γενέτειράς του Πράγας, για να συνεχίσει λίγο αργότερα στις Ακαδημίες της Βιέννης και του Μονάχου, στα 1859 και 1863 αντίστοιχα. Η γνώριμία του με τα εκφραστικά προγράμματα του Piloty και κυρίως η άρτια κατάρτιση που παρείχε το εργαστήριο του τελευταίου, συνέβαλλαν ούτως ώστε να αναπτύξει αρκετά νωρίς τους στόχους του αλλά και την προσωπική του γραφή, ξέχωρα από το δραματικοποιημένο ύφος του δασκάλου του, το οποίο τον επηρέασε μόνο στα επιμέρους, αφηγηματικά στοιχεία.

Αυτό που διαφαίνεται καθαρά από τις πρώτες κιόλας προσπάθειές του, είναι ότι με την εκφραστική του Max έχουμε το αποτέλεσμα μιάς καλλιτεχνικής θέλησης, η οποία αναζητεί επίμονα την αλήθεια της ανθρώπινης μορφής, μέσα στην ένταση και τις μεταπτώσεις του ψυχικού της κόσμου, προκειμένου να την ανυψώσει σε ένα καθολικό επίπεδο με τη σαφήνεια της σύνθεσης, με τη λιτότητα του χρώματος και την εμμονή του στο ουσιαστικό. Χαρακτηριστικά δείγματα αυτής του της στάσης προσφέρουν οι συνθέσεις του: "Ανατομία",¹⁷ "Die Nonne im Klostergarten",¹⁸ "Die ekstatische Jungfrau Katherina Emmerich"¹⁹ και "Κλιμεντίνη Σβαγγερ",²⁰ ενώ με πίνακες σαν τον "Ίίθηκοι ως κριτικοί Τέχνης",²¹ ο ζωγράφος γίνεται περισσότερο ρεαλιστής, χωρίς βέβαια να εγκαταλείπει το λυρισμό του.

Προς το ρεαλισμό στράφηκε στο σύνολο σχεδόν του έργου του και ο Wilhelm Leibl, που θεωρείται ένας από τους πιο πρωτοποριακούς δημιουργούς της γενιάς του, τόσο στη Γερμανία όσο και στον ευρύτερο Ευρωπαϊκό χώρο. Αφού πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής από τον E. Becker στη γενέτειρά του Κολωνία, ο Leibl γράφτηκε στην Ακαδημία του Μονάχου (1864) όπου και σπούδασε στην τάξη του Piloty. Μη μένοντας όμως ικανοποιημένος από το ζωγραφικό τύπο του "μεγάλου στυλ" που ο δάσκαλός του καλλιέργησε, (κυρίως όσον αφορά το θεματογραφικό ρεπερτόριο και την επιτηδευμένα σκηνοθετική απόδοσή του), γρήγορα εγκατέλειψε κάθε προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, ενώ άνοιξε δικό του ατελιέ, που

αργότερα διευρύνθηκε για να δημιουργήσει έναν ανανεωτικό, αντι-ακαδημαϊκό θα λέγαμε, πυρήνα. Το 1869, στα πλαίσια της Παγκόσμιας Έκθεσης του Μονάχου, συμμετείχε με την "προσωπογραφία της Κυρίας Gedon",²² που προκάλεσε το ενδιαφέρον του επίσης συναγωνιζόμενου Courbet, ο οποίος μάλιστα τον προέτρεψε να επισκεφθεί το Παρίσι.

Κατά την οκτάμηνη παραμονή του στη Γαλλική πρωτεύουσα ο Leible είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις κατακτήσεις των υπαιθριστών και ιδιαίτερα των ρεαλιστών, γεγονός που τον ώθησε να ανανεώσει ακόμη περισσότερο την εκφραστική του. Περνώντας το υπόλοιπο της ζωής του στην περιπλάνηση, με κύριους σταθμούς τα χωριά, Grassfing στην περιοχή του Νταχάου, Unter-Schondorf, Berbling και Kutterling, στράφηκε αποκλειστικά στην ηθογραφία, με κύριο άξονα της θεματογραφίας του τη σκιαγράφιση των ανθρώπων και των καθημερινών τους ασχολιών, ιδιαίτερα στις κλειστές επαρχιακές κοινωνίες. Ως τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του αναφέρουμε τα: "Ανομο ζευγάρι",²³ "Οι Γυναίκες του Νταχάου",²⁴ "Οι πολιτικοί του χωριού",²⁵ "Τρεις γυναίκες στην Εκκλησία",²⁶ "Γυναίκες που γνέθουν",²⁷ και "Στην Κουζίνα",²⁸ συνθέσεις που εντυπωσιάζουν τόσο με τη σχεδιαστική τους τελειότητα και την πληρότητα των χρωματικών διατυπώσεων, όσο και με τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης καταγράφει στον πίνακά του, όχι μόνο τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων, αλλά και την ψυχική τους διάθεση, ανάλογα βέβαια με το τι θέλει να μεταδώσει το θέμα. Ο εκφραστικός πλούτος της τέχνης του Leible στάθηκε αφορμή έτσι ώστε να συσπειρωθούν γύρω του αρκετοί νέοι δημιουργοί, που αναζητούσαν μία διαφορετική ποιότητα, πέρα από τις ακαδημαϊκές συμβατικότητες και τις δεσμεύσεις. Ανάμεσά τους, περισσότερο καινοτόμοι μπορούν να θεωρηθούν οι Wilhelm Trubner (1851-1914) και Karl Schuch (1846-1903), ο πρώτος για την υπεθριωτική, μετακόλοριστική του αντίληψη και ο δεύτερος για την εξαιρετικά προσεγμένη γραφή του, ιδιαίτερα εμφανή στις "νεκρές φύσεις" και στις προσωπογραφίες του.

Προς το τέλος του αιώνα η εκφραστική του "μεγάλου στυλ", όπως αυτή είχε καλλιεργηθεί αλλά και εξαντληθεί, όσον αφορά τις διατυπώσεις τις, από τον Piloty και τον κύκλο του, σταδιακά παραμελήθηκε, ενώ νέες προοπτικές διαγράφονταν μέσα στους κύκλους της "Sezession", ομάδας την οποία συγκρότησαν οι "αποχωρήσαντες" από τα τότε παραδοσιακά, καλλιτεχνικά κέντρα. Το κύριο γνώρισμα της πρώτης, για τα Γερμανικά δεδομένα, αυτής ένωσης (1895) υπήρξε η πληθώρα των κατευθύνσεων που ακολουθούσαν τα μέλη της, καθώς κάθε καλλιτέχνης μπορούσε να επιλέγει το στυλ που τον εξέφραζε καλύτερα, με προϋπόθεση βέβαια την πρωτοτυπία από μέρους του και την εφευρετικότητά του. Ψυχή της Sezession αναδείχθηκε ο Franz von Stuck (1863-1928) -από τα ιδρυτικά της μέλη- που, ήδη από τα πρώτα του βήματα, έδειξε να προσανατολίζεται προς το συμβολισμό του Arnold Bocklin αλλά και το νεοϊδεαλισμό του "Jugendstil",²⁹ το οποίο και αντιπροσώπευε τόσο ως δημιουργός όσο και ως φορέας μιας βαθμιαίας πολιτιστικής αλλαγής. Οι καρποί της θα φανούν λίγα χρόνια αργότερα με τη δημιουργία του "Γαλάξιου Ιππότη" από τον Ρωσικής καταγωγής ζωγράφο, Vassili Kandinsky (1866-1944),³⁰ τα μέλη του οποίου αποτέλεσαν, μαζί με τους καλλιτέχνες της "Γέφυρας", τον πυρήνα της Γερμανικής πρωτοπορίας, όπως αυτή έμελλε να εγγραφεί στις κοσμοϊστορικές ανακατατάξεις του νέου αιώνα, μέσω της εκστατικής μαγείας του εξπρεσιονισμού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Horst Ludwig: "Die Munchner Malerei im 19. Jahrhundert". Hirmer Verlag Munchen 1978. Σελ. 13.
2. Για το πώς αντιλαμβανόταν ο -διάδοχος τότε- Λουδοβίκος ο Α' τη συνθηκολόγηση της Βαυαρίας με το Ναπολέοντα, μας πληροφορούν οι στίχοι που έγραψε στη Βίλα Βάρους το 1805:
"Χαρά και ντροπή συνάμα φουσκώνει μέσα μου
σα σκέφτομαι τι είναι η Γερμανία και τι ήταν,
ώστε να μη δέχεται μέσα της το σωτήρα...
Υπακούει η Γερμανία, ω συμφορά στον Κορσικανό.
Και μόνο από τη διχόνοια νικιόταν και νικιέται".
- Βλ. Βολφ Ζαϊντλ: "Οι Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Ευρωεκδοτική 1984. Σελ.32. Μετ. Δημ. Ηλιόπουλος.
3. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής". Εκδ. Μέλισσα. Σειρά: "Οι Έλληνες ζωγράφοι" Τομ. 3. 1976. Σελ.105.
4. Horst Ludwig: "Munchner..." όπ. και σημ. 1. Σελ.17.
5. Για τη δράση του Gartner βλ. Oswald Hederer: "Friedrich von Gartner 1792-1847. Leben - Werk - Schuller". Munchen 1976.
6. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 365X411cm).
7. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 490X710cm).
8. Hannover. Niedersächsische Landesgalerie. (Λάδι σε μουσαμά 149X238cm).
9. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 44,9X70,7cm).
10. Βλ. Horst Ludwig: "Munchner..." όπ. και σημ. 1. Σελ. 99,100.
11. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 93X72cm).
12. Βαυαρία. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 60,5X48,5cm).
13. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 53X70cm/ενυπόγραφο).
14. Μόναχο. Βαυαρικές Κρατικές Συλλογές. (Λάδι σε μουσαμά 161X122cm /ενυπόγραφο).
15. Μόναχο. Βαυαρικές Κρατικές Συλλογές. (Λάδι σε μουσαμά 114X191cm /ενυπόγραφο).
16. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 3. Σελ. 112.
17. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 136,6X189,5cm/1869).
18. Hamburg Kunsthalle. (Λάδι σε μουσαμά 86,5X98cm/1869).
19. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (λάδι σε μουσαμά 84,5X67,6cm/1885).
20. Μόναχο. Βαυαρικές Κρατικές Συλλογές. (Λάδι σε ξύλο 41,6X30,2cm).
21. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 84,5X107,5cm).
22. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 119,5X95,7cm).
23. Φραγκφούρτη. Stadelsches Kunststitut (1870-80).
24. Βερολίνο. Εθνική Πινακοθήκη. (1874-75).
25. Winterthur. Stiftung Oscar Reinhart. (1876-77).
26. Αμβούργο. Kunsthalle (1878-81).
27. Λειψία. Μουσείο της πόλης. (1892).
28. Στουτγάρδη. Κρατική Πινακοθήκη. (1898).
29. Jugendstil. Όρος συνώνυμος της Art Nouveau. Χαρακτηρίζει το στυλ που επικράτησε στην τέχνη (αρχικά στην αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση) κατά τις δεκαετίες 1890 και 1900. Πρήλθε από το όνομα ενός περιοδικού με τίτλο: Die Jugend (Η Νεότης). Κύριοι εκπρόσωποί του στη ζωγραφική θεωρούνται (στις Γερμανόφωνες

χώρες) οι Franz von Stuck (1863-1928), Ludwig von Hofmann (1886-1945) και Gustave Klimt (1862-1918), στο έργο των οποίων κυριαρχούν τα συμβολικά και διακοσμητικά στοιχεία, με ιδεαλιστικές συνήθως προεκτάσεις ή και αλληγορικές επισημάνσεις.

30. Vassily Kandinsky (1866-1944). Ρώσος ζωγράφος. Ξεκίνησε την καλλιτεχνική σταδιοδρομία του από το Μόναχο σε ηλικία 30 ετών, αφού πρώτα σπούδασε νομικά στη Μόσχα. Ύστερα από ένα ταξίδι του στο Παρίσι στα 1906, επηρεάστηκε από τους Ναμπί και τους Φωβ, που έστρεψαν τις αναζητήσεις του σε νέα εκφραστικά πεδία. Καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωσή του έπαιξε επίσης η επαφή του με τα μέλη της Γέφυρας, από τα έργα των οποίων προέρχονται τα πρώτα του εξπρεσιονιστικά ερεθίσματα όσον αφορά το σχηματοποίηση της φόρμας και την παραμορφωτική-αποκαλυπτική λειτουργία του παράγοντα "χρώματος-φωτός". Ήδη από το 1909 άρχισαν να γίνονται φανερές στους πίνακές του οι προθέσεις του για αποστασιοποίηση από την αναπαραστατική σαφήνεια του παραδοσιακού νατουραλισμού, που αργότερα θα τον οδηγήσουν στην αφαίρεση. Στα 1912 υπήρξε ένα από τα ιδρυτικά μέλη του Γαλάζιου Ιππότη, ενώ τον επόμενο χρόνο έκανε την πρώτη ατομική του έκθεση στο Βερολίνο, στη Γκαλερί Θύελλα. Από το 1921 έως το 1933, συμμετείχε στις δραστηριότητες του Μπαουχάους της Βαϊμάρης, όπου και δίδαξε για ένα διάστημα στην εκεί δημιουργηθείσα από τον Βάλτερ Γκόρμπιους, Σχολή. Εκτός από τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της ζωγραφικής του και τη συμβολή της στην αναθεώρηση των έως τότε παραδεκτών, αισθητικών δεδομένων, σημαντικό θεωρείται και το συγγραφικό του έργο -"Για τον πνευματισμό στην Τέχνη" (1912), "Σημείο και γραμμή σε σχέση με την Επιφάνεια" (1926)-, με το οποίο γίνονται σαφέστερες οι προθέσεις και οι προοπτικές του, σχετικά με τον υποδηλωτικό χαρακτήρα των καθαρά ζωγραφικών αξιών (φόρμας-χρώματος) στην εικονογραφική αμεσότητα της παράστασης.

III. Λύτρας - Γύζης - Βολανόκης: Τρεις μεγάλοι δάσκαλοι της Νεοελληνικής Ζωγραφικής

Τα όσα συνέβαιναν στους κόλπους της Ακαδημίας του Μονάχου αλλά και στους ευρύτερους καλλιτεχνικούς κύκλους και τα εργαστήρια της Βαυαρικής Πρωτεύουσας στο διάστημα που εξετάζουμε, δεν θα αφήσουν ανεπηρέαστους τους Έλληνες δημιουργούς, που έρχονταν να σπουδάσουν εδώ την ίδια περίοδο.

Αναφερθήκαμε ήδη στη μαθητεία και τη σταδιοδρομία του Θεοδώρου Βρυζάκη, όπου και διαπιστώθηκαν, τόσο η ανταπόκρισή του στις τεχνοτροπικές αντιλήψεις της Σχολής, όσο και οι προσωπικές επιλογές του. Ανάλογες κατευθύνσεις ακολούθησε και ο Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904) από το χωριό Πύργος της Τήνου, η δράση του οποίου συνδέεται αποκλειστικά με τις δυνατότητες της "Ομάδας του Μονάχου", τους προσανατολισμούς και τους στόχους της.

Ο Λύτρας ξεκίνησε τις σπουδές του από το "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας στα 1850, ενώ δεν αποκλείεται τα πρώτα καλλιτεχνικά ερεθίσματά του να προέρχονταν από τις εμπειρίες που αποκόμισε στην εφηβεία του, όταν βοηθούσε τον πατέρα του, μαρμαροτεχνίτη Αντώνιο Λύτρα.¹

Κατά την εξάχρονη μαθητεία του στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα πέρασε διαδοχικά από τα εργαστήρια των αδελφών Γεωργίου και Φιλίππου Μαργαρίτη, του Ιταλού ζωγράφου Ραφαέλο Τσέκολη και του Βαυαρού συναδέλφου του Λουδοβίκου Θήρσιου, αναφέρεται δε ότι ο τελευταίος τον προσέλαβε ως βοηθό του, στην αγιογράφιση της Ρωσικής Εκκλησίας, Σωτήρας του Λυκόδημου (1853-1855).

Οι επιδράσεις που δέχτηκε από το έργο του Θήρσιου, φαίνεται πως ήταν -αρχικά τουλάχιστον- αρκετά έντονες, γεγονός που πιστοποιείται από τη σύνθεσή του "Πλατυτέρα",² με την οποία ο καλλιτέχνης συμμετείχε το 1855, στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού.³

Ένα χρόνο αργότερα, μετά την αναχώρηση του Βαυαρού δασκάλου για το Μόναχο, ο Λύτρας κλήθηκε να διδάξει μαζί με το συμφοιτητή του Σπύρο Χανζηγιαννόπουλο, επίσης μαθητή του Θήρσιου, στο εργαστήριο της Στοιχειώδους γραφικής, κατόπιν προτάσεως του τότε Διευθυντή του Σχολείου, Λύσανδρου Καυταντζόγλου. Τη θέση αυτή κράτησε έως το 1858, ενώ παράλληλα έπαιρνε συστηματικά μέρος στις διάφορες εκθεσιακές διοργανώσεις του Ιδρύματος. Συγκεκριμένα συμμετείχε στους Κοντοσταύλιους Διαγωνισμούς του 1856 και 1857, οπότε και απέσπασε για τις ορισμένες από την επιτροπή, συνθέσεις: "Παιδίον προσευχόμενο" (1856) και "Η ελεημοσύνη επί τρία πρόσωπα εικονιζόμενη, εἰς γράϊα αόματον μετά παιδίον και νέον μαθητήν δίδοντα αυτήν ελεημοσύνην εἰς ἄρτον ἢ εἰς ἀργύριον" (1857), τιμητικό έπαινο⁴ και το πρώτο βραβείο⁵ αντίστοιχα.

Ανάλογες διακρίσεις είχε λάβει ο καλλιτέχνης και κατά τα φοιτητικά του χρόνια, στοίχειο που οπωσδήποτε συνέβαλλε στο να κερδίσει την εύνοια των καθηγητών του αλλά και μια υποτροφία της Ελληνικής Κυβέρνησης για το Μόναχο.

Όπως προκύπτει από το Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας, ο Λύτρας θα εγγραφεί σε αυτήν το 1860, για να σπουδάσει στις τάξεις της έως τις αρχές του 1866, οπότε και θα επιστέψει στην Ελλάδα. Αξίζει να σημειωθεί ότι, μετά την έξωση του Όθωνα στα 1862, το Ελληνικό Κράτος διέκοψε την παροχή της υποτροφίας, με αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να δυσκολευτεί οικονομικά για ένα διάστημα. Η κατάσταση βελτιώθηκε μετά από την παρέμβαση του ευπόρου ομογενή από τη Βιέννη, Βαρώνου Σίμωνος Σίνα, ο οποίος ανέλαβε την πληρωμή των διδάκτρων κι ορισμένα από τα έξοδα της διαμονής του στο Μόναχο. Ο ίδιος του

ανέθεσε επίσης να ζωγραφίσει μια σύνθεση με θέμα τον "Απαγχονισμό του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε'",⁶ που επρόκειτο στη συνέχεια να λιθογραφηθεί και να κυκλοφορήσει σε ορισμένο αριθμό αντιτύπων στη Βιέννη και την Αθήνα, με σκοπό να καλυφθεί το κόστος της δημιουργίας του ανδριάντα του Εθνομάρτυρα Πατριάρχη, το οποίο προοριζόταν να στηθεί μπροστά στα Προπύλαια του Εθνικού Πανεπιστημίου Αθηνών.⁷

Την περίοδο που ο Λύτρας γράφτηκε στην Ακαδημία, τη Διεύθυνση του Ιδρύματος είχε ο Wilhelm Kaulbach, ενώ στον κατάλογο του διδακτικού προσωπικού ξεχώριζε το όνομα του Karl Piloty, το εργαστήριο του οποίου αποτέλεσε επί σειρά ετών, πόλο έλξης για πολυάριθμους μαθητές, τόσο από τη Γερμανία όσο και από την υπόλοιπη Ευρώπη.

Το ότι ο Λύτρας κατόρθωσε να μπει στην τάξη του Piloty έχει να κάνει οπωσδήποτε και με τις εξαιρετικές σχεδιαστικές ικανότητές του, εφ' όσον τα κριτήρια του Γερμανού δασκάλου θεωρούνταν ιδιαίτερα αυστηρά. Το γεγονός αποδεικνύεται και από την παρουσία στο ίδιο περιβάλλον, ορισμένων από τους πύταλαντούχους νέους δημιουργούς κι αργότερα αναγνωρισμένους ζωγράφους, όπως ήταν οι: Franz von Lenbach, Gabriel Max και Wilhelm Leibl.

Για να εκτιμήσουμε το μέγεθος των επιρροών που ο Έλληνας καλλιτέχνης δέχτηκε κατά τη μαθητεία του στο ατελιέ του Piloty, αρκεί να σταθούμε στους πίνακές του εκείνης της περιόδου και κύρια στην ελαιογραφία του: "Η Αντιγόνη εμπρός στο νεκρό Πολυνίκη"⁸ της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών, που ο Λύτρας ζωγράφισε στα 1865.

Πρόκειται για μιάν σύνθεση δραματικού περιεχομένου, στο ύφος του Γερμανού δασκάλου, με βασικά χαρακτηριστικά τη θεατρικά σκηνοθετημένη απόδοση του θέματος και τις επιτηδευμένες πλαστικές διατυπώσεις, σε συνεργασία με τη σχεδιαστική ακρίβεια και τον υποβλητικό ρόλο του φωτισμού, σαν αποτέλεσμα της συσχέτισης θερμών και ψυχρών ατμοσφαιρικών τόνων. Σε σύγκριση ωστόσο με τη δημιουργία του Piloty και τις εκφάνσεις της στον αντιπροσωπευτικότερο ίσως πίνακά του: "Ο Σενί εμπρός στο πτώμα του Βαλλεστάϊν", που επίσης αναπτύσσεται σε δυο άξονες -οριζόντιο και κατακόρυφο-, η σύνθεση του Λύτρα στηρίζεται κύρια στον τονισμό του δραματικού, σύμφωνα με καθαρά ζωγραφικούς εδώ όρους, και λιγότερο στο μνημειακό στοιχείο, με εμφανή την αφαιρετική διάθεση και την προσήλωσή του στο ουσιαστικό.

Τις παραπάνω διατυπώσεις, που, όπως θα διαπιστωθεί και στη συνέχεια, αποτέλεσαν την αφετηρία για τη διαμόρφωση της προσωπικής του γραφής, συναντάμε σε δυο ακόμη έργα του της ίδιας περιόδου, με τίτλους: "Ο Απαγχονισμός του Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε'" και "Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της",⁹ της Εθνικής Πινακοθήκης και της Συλλογής Α. Δεβέντη αντίστοιχα.

Αν και στις δύο αυτές περιπτώσεις έχουμε να κάνουμε με ελαιογραφικές σπουδές και όχι με ολοκληρωμένες συνθέσεις, χωρίς δυσκολία διαγράφονται και εδώ οι εκφραστικές προτιμήσεις του στη λιτή παρουσίαση του θέματος και την επεξεργασία της ζωγραφικής επιφάνειας με πλατιές, κοφτές πινελιές.

Λίγους μήνες μετά την επιστροφή του στην Αθήνα, ο Λύτρας διορίστηκε καθηγητής της Ανωτέρας ζωγραφικής στο "Σχολείο των Τεχνών" (1866) -θέση που κράτησε για τριάντα οκτώ ολόκληρα χρόνια-, ενώ είχε ήδη αναλάβει την αγιογράφηση της Εκκλησίας του Αγίου Γεωργίου στο Χαϊδάρι, επί του κτήματος της έπαυλης του Νικολάου Νάζου, προσάτη του Γύζη, που επίσης συμμετείχε στις εργασίες της εικονογράφησης. Στον Λύτρα αποδίδονται δυο τοιχογραφίες με θέμα: "Αποκεφαλισμός του Προδρόμου" και "Ο Άγιος Γεώργιος έφιππος", η εκφραστική αντιμετώπιση των οποίων παραπέμπει ξεκάθαρα στο νεοβυζαντινό στυλ του Θήρσιου.

όπως αυτό είχε καλλιεργηθεί από το Βαυαρό δάσκαλο κατά τη θητεία του στο "Σχολείο των Τεχνών" και κύρια κατά την αγιογράφιση της Ρωσικής Εκκλησίας.

Η φήμη που εξασφάλισε στο Λύτρα η μαθητεία του στην Ακαδημία, πλάι στον Piloty και τον κύκλο του, καθώς και η κατάρτιση που παρείχε με τη διδασκαλία του στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, έφεραν γρήγορα το όνομά του στο καλλιτεχνικό προσκήνιο της Ελληνικής πρωτεύουσας, με αποτέλεσμα αφ' ενός την αποδοχή και την ανάθεση σε αυτόν διαφόρων παραγγελιών από φιλότεχνους ιδιώτες και φορείς του δημοσίου, και αφ' ετέρου κάποιες προστριβές του με τη Διοίκηση του Σχολείου, ή και έριδες για τη αίγλη και την προσωπικότητά του.

Επιδιώκοντας να ανεβάσει το εκπαιδευτικό επίπεδο του Καλλιτεχνικού Τμήματος του Σχολείου, που έβλεπε να παραμελείται από την Πολιτεία, έναντι του αντίστοιχου των Βιομηχανικών Σπουδών, ο ίδιος ήλθε αρκετές φορές σε ρήξη με τους εκάστοτε Διευθυντές του, για να υποβέλλει μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμη και την παραίτησή του, ως αντίδραση στην αδιαλλαξία των υπευθύνων. Μια τέτοια κίνηση από μέρους του είχαμε το 1874, επί Διευθύνσεως του Ταγματάρχη Δημητρίου Αντουώπουλου και συγκεκριμένα στα τέλη της ακαδημαϊκής χρονιάς, οπότε και αναχώρησε για το Μόναχο, συντροφιά με το φίλο του Νικόλαο Γύζη. Ένα χρόνο πριν οι καλλιτέχνες είχαν πραγματοποιήσει μαζί μια τρίμηνη περιοδεία στη Μικρά Ασία, ταξίδι που όπως θα δούμε και στη συνέχεια, έμελλε να ανανεώσει τους θεματικούς αλλά και τους εκφραστικούς ορίζοντες και των δυο.

Στο Μόναχο ο Λύτρας έμεινε έως τον Απρίλιο του 1875. Για ένα διάστημα κατοικούσε μαζί με τον Γύζη, στο ατελιέ του οποίου και ζωγράφιζε. Τα παραπάνω προέρχονται από τις επιστολές του δεύτερου προς τον προστάτη του κι αργότερα πεθερό του, Νικόλαο Νάζο, όπου μεταξύ άλλων διαβάζουμε:

"Έως χθές κατοικούσα μετά του Λύτρα, αλλά του έφυγα και ήλθα εις το παλαιόν μου δωμάτιον. όπου ήμουν και προ δύο ετών (...) Από 1η Σεπτεμβρίου του δίνω τα παπούτσια και από το ατελιέ, αλλά θα τον έχω κι εδώ γείτονα. Του λέγω πάντα, ότι τον αγαπώ πολύ-πολύ, αλλά δεν τον θέλω συγκάτοικον. Και εκείνος μου λέγει: αγόραζε γέρο..."¹⁰

Από την ίδια πηγή πληροφορούμαστε και για τις δραστηριότητες του στο Μόναχο, όπως και για την απόφασή του να γυρίσει ξανά στην Ελλάδα:

"...Καταγίνεται εις το έργον του και ετοιμάζεται δια την επάνοδον".¹¹

Με την επιστροφή του στην Αθήνα την άνοιξη του 1873, ο Λύτρας ανέλαβε και πάλι τα καθήκοντά του στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, ενώ παράλληλα συμμετείχε στις προετοιμασίες διεξαγωγής των Γ' Ολυμπίων, ως μέλος της Ελλανόδικου Επιτροπής, μαζί με τους Μιχαήλ Μελά και Σπυρίδωνα Προσαλέντη. Κάποιες διαφωνίες ωστόσο μεταξύ των μελών για την απονομή των βραβείων, οδήγησαν τον καλλιτέχνη και τον Μελά να αποχωρίσουν απ' την επιτροπή και να συντάξουν το επόμενο έτος μια εμπειριστατωμένη "Έκθεση" για την ποιότητα των ζωγραφικών έργων που παρουσιάστηκαν στα Ολύμπια, με σχόλια και για την εικαστική πραγματικότητα στην Ελλάδα επί των ημερών τους.

Όπως προκύπτει από φύλλο της "Εφημερίδος",¹² η "Έκθεσις των Ελλανοδικών Μ. Μελά και Ν. Λύτρα επί των εκτεθέντων της ζωγραφικής κατά την Γ' περίοδο των Ολυμπίων", αν και εστάλει στη δημοσιότητα έγκαιρα, δεν ελήφθει υπόψιν από το Συνέδριο των Ελλανοδικών, γεγονός που ενόχλησε ιδιαίτερα τους συντάκτες της.

Εν τω μεταξύ η κατάρτιση του μαθήματος της Ιστορίας της Καλλιτεχνίας και της Μυθολογίας από τη Διεύθυνση του Σχολείου, στάθηκε αφορμή ώστε ο Λύτρας να υποβάλλει για μιά ακόμη φορά την παραίτησή του. Παρ' ότι αυτή δεν έγινε

αποδεκτή, ο ζωγράφος εγκατέληψε και πάλι τη θέση του (1876), αναχωρώντας στο τέλος του καλοκαιριού για το Μόναχο κι από εκεί με τον Γύζη για το Παρίσι.

Κατά τη διάρκεια της παραμονής τους στη Γαλλική Πρωτεύουσα, πιστεύουμε πως θα πρέπει να επηρεάστηκαν και οι δυο, ως ένα σημαντικό βαθμό, από τις τάσεις που καλλιεργούνταν εκεί εκείνη την εποχή, έστω κι αν δεν διαθέτουμε κανένα στοιχείο που να πιστοποιεί την άμεση γνωριμία τους με το κίνημα των ιμπρεσιονιστών, οι οποίοι είχαν διοργανώσει, μόλις λίγους μήνες πριν, τη δεύτερη έκθεσή τους στη γκαλερί Durand-Ruel.

Η περιπλάνηση του Λύτρα ολοκληρώθηκε στα 1878 με το ταξίδι του στην Αίγυπτο, το οποίο και αποφάσισε να πραγματοποιήσει για λόγους υγείας αλλά και για να ανανεώσει πιθανώς το θεματικό του ρεπερτόριο, μια και ήδη από τα 1870 περίπου είχε αρχίσει να ασχολείται εντατικά με τη ζωγραφική *genre* και να αναζητά το τοπικό, παραδοσιακό χρώμα.

Μετά το γάμο του το χειμώνα του 1879, με την Ειρήνη Κυριακίδη, από την οποία απέκτησε έξι παιδιά -μεταξύ αυτών και τον επίσης ζωγράφο, Νικόλαο Λύτρα-, άρχισε η περίοδος της ωριμότητας του καλλιτέχνη, μια περίοδος πλούσια σε παραγωγή, διακρίσεις και εκπαιδευτική προσφορά, που θα τελειώσει με το θάνατό του, στις 14 Ιουλίου του 1904.

Αυτό που διαπιστώνεται εύκολα από τις πρώτες κιάλας προσπάθειές του, είναι ότι με τον Νικηφόρο Λύτρα έχουμε να κάνουμε με μια σημαντική προσωπικότητα, με όλα τα χαρακτηριστικά, όχι μόνο του προικισμένου δημιουργού και του δασκάλου, αλλά και του "γενάρχη" της Νεοελληνικής ζωγραφικής, όπως εύστοχα τον αποκάλεσαν.¹³

Σχηματοποιώντας τα δεδομένα, μια και είναι πρακτικά αδύνατο να καλύψουμε εξ ολοκλήρου τα σχετικά με τον εκφραστικό του πλούτο, ζητήματα, σε λίγες μόνο σελίδες, για να κατανοήσουμε το περιεχόμενο της τέχνης του θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε ορισμένα ενδεικτικά στοιχεία της, όπως αυτά εγγράφονται στις διάφορες φάσεις της εξελικτικής του πορείας.

Με την αναφορά μας στα φοιτητικά χρόνια του καλλιτέχνη στο Μόναχο και ιδιαίτερα στη μαθητεία του στις τάξεις του Piloty, φάνηκαν ήδη αρκετά ξεκάθαρα τα σημεία της διαφοροποίησής του, σε σχέση με τα ακαδημαϊκά προστάγματα του δασκάλου του, που αν και άτυπα διατυπωμένα στις σπουδές του, σηματοδότησαν την απαρχή της προσωπικής του διαμόρφωσης.

Ότι θετικό απέσπασε ο Λύτρας από τον Piloty και το έργο του, έχει να κάνει περισσότερο με την κατάρτισή του όσον αφορά τη σχεδιαστική ακρίβεια και την αρτιότητα στην οργάνωση της σύνθεσης και λιγότερο με το μνημειακό-ιδεαλιστικό του ύφος, το οποίο και παρακάμπτει σταδιακά, ιδίως μετά την ανάληψη των καθηκόντων του στη έδρα της Ανωτέρας ζωγραφικής στο "Σχολείο των Τεχνών". Αντιπροσωπευτικό δείγμα της στροφής του αυτής προσφέρει η προσωπογραφία της "Κυρίας Λυσιμάχου Κουταντζόγλου"¹⁴ της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών, που ο καλλιτέχνης ζωγράφησε στα 1867.

Πρόκειται για ένα καθ' όλα ώριμο έργο, καθώς ο Λύτρας συνδυάζει εδώ με μαεστρία την εξωτερική περιγραφική πιστότητα, με την οξύτητα της εσωτερική διείδυσης, προκειμένου να αναδείξει, πέρα από τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά της εικονιζόμενης, την αλήθεια ενός διαχρονικού, πηγαίου αισθήματος. Τα χρώματα που χρησιμοποιούνται παραπέμπουν στις κατακτήσεις του Βενετσιάνικου εργαστηρίου, ενώ η τελική επεξεργασία και η προσήλωση στο ουσιαστικό φανερώνουν την προσάρτησή του στους τύπους που καθιέρωσαν οι προσωπογράφοι των Κάτω Χωρών και ειδικότερα η εκφραστική του Anthony van Dyck.¹⁵

Ανάλογοι χειρισμοί διαπιστώνονται και στο σχεδιασμό του πορτραίτου της "Κυρίας Κλεμάνς Σερπιέρη".¹⁶ Η σύνθεση χρονολογείται δύο χρόνια αργότερα (1869) και εντυπωσιάζει τόσο από τη μορφική της πληρότητα, ως αποτέλεσμα του ζεστού, ενεργητικού χρωματικού φάσματος (ιδιαίτερα στο "κοντράστο" των κοκκινωπών και βελούδινων βυσσινιών με τους σκουρο-πράσινους και τους καφεκάστανους τόνους), όσο και από τις ρεαλιστικά δοσμένες, εικονογραφικές διατυπώσεις.

Αξίζει να τονιστεί εδώ η δυνατότητα του Λύτρα να αξιοποιεί με' απaráμιλλη ευχέρεια, διάφορες στιλιστικές τάσεις και τεχνικές, για να τις αναπτύξει εκ νέου με την προσωπική γραφή του. Τούτο προκύπτει από τον τρόπο με τον οποίο επεξεργάζεται τη ζωγραφική επιφάνεια αποδίδοντας αντικείμενα και μορφές, ανάλογα με την έμφαση που θέλει να δώσει, με γρήγορες κοφτές πινελιές, ευκίνητα χρωματικά περάσματα, με βιαστικές, αλλά εύστοχες σχεδιαστικές γραμμές και γενικά με μιά έκδηλη τάση αποφυγής του τελικού, επιτηδευμένου φινιρίσματος.

Ενώ λοιπόν από μια πρώτη σκοπιά φαίνεται να υπακούει στους σχεδιαστικούς κανόνες της ακαδημαϊκής αισθητικής των συγχρόνων του, τα πλαίσια μέσα στα οποία εξελίσσονται και τεκμηριώνονται οι απόψεις του, θα διευρύνονται σταδιακά, για να καλλιεργήσει κάποιον ιδιόμορφο μετα-κολορισμό, που βασίζεται στη διάθεση για σχηματοποίηση κι αφαίρεση, όπως και στις αρμονικές αντηχήσεις των χρωμάτων της παλέτας του.

Εκτός από τις προαναφερόμενες προσωπογραφίες, το μέτρο των δυνατοτήτων και των προσανατολισμών του καλλιτέχνη, στην πρώτη αυτή αξιολογή φάση της διαμόρφωσής του, μπορούμε επίσης να διακρίνουμε στα: "Παιδί με φρούτα" και "Μεγαρίτσης"¹⁷ από τη Συλλογή Ι. Σερπιέρη, όπου και εκδηλώνεται το ενδιαφέρον του για τα ηθογραφικά θέματα, καθώς και στο "Γυμνό"¹⁸ της Εθνικής Πινακοθήκης. Το τελευταίο ενδείκνυται μάλιστα και για την κατονόηση των προσωπικών πειραματισμών του πάνω στο λευκό και τις τονικές του μεταλλαγές, κατά τη συσχέτισή του με άλλα χρώματα.

Το έργο ωστόσο το οποίο προσφέρεται για να πλησιάσουμε καλύτερα τις διατυπώσεις του στην εν λόγω περίοδο, είναι κατά τη γνώμη μας το: "Επιστροφή από το Πανηγύρι της Πεντέλης",¹⁹ που χρονολογείται στα 1870 περίπου. Το θέμα, γνήσια ηθογραφικό, θυμίζει παλαιότερες προσπάθειες ζωγράφων, όπως του Peter von Hess στο: "Επιστροφή μια Αθηναϊκής οικογένειας μετά τον Απελευθερωτικό Αγώνα" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, ή του Θεόδωρου Βρυζάκη στο: "Αθηναϊκή οικογένεια επιστρέφουσα εις τα ερείπια της οικίας της" της ίδιας Συλλογής, ενώ η όλη διαπραγμάτευση φέρει έκδηλα τα χαρακτηριστικά της ζωγραφικής στο στυλ Biedermeier, καθώς απεικονίζει με τρόπο αφηγηματικό, τον απόηχο της γιορτής που τελείωσε, στα πρόσωπα των παιδιών και των γονιών τους.

Και εδώ ακολουθείται η ίδια εικονογραφική διάταξη στην απόδοση του θέματος, με κέντρο την οικογένεια μέσα στο απογευματινό τοπίο, το χαρακτήρα του οποίου συμπληρώνουν με εικονογραφική αμεσότητα, οι συστάδες των απογυμνωμένων δέντρων σε δεύτερο πλάνο, και ο ελαφρά νεφосκεπής ουρανός στο βάθος του πίνακα.

Παρά τις φανερές ιδεαλιστικές διατυπώσεις και τη συμβατικότητα στη στάση των μορφών κατά τη σύνθεση -στοιχεία που παραπέμπουν στην ακαδημαϊκή διαπραγμάτευση του Piloty και των μαθητών του-, η εκφραστική ιδιαιτερότητα της γραφής του Λύτρα εντοπίζεται στο χειρισμό του φωτός-χρώματος και κύρια στο συνδυασμό των "ζεστών" τόνων με τις ουδέτερες διαβαθμίσεις του λευκού, που φαίνεται να υπερτερούν σκόπιμα για να τονίσουν τις αντιθέσεις.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά θα επιτρέψουν στο ζωγράφο να ξεπεράσει σταδιακά τις

όποιες αμφιβολίες του σχετικά με την εκφραστική που επρόκειτο να ακολουθήσει, καθώς βλέπουμε να διευρύνονται παράλληλα και οι θεματικοί του ορίζοντες, ιδιαίτερα μετά το ταξίδι του στην Ανατολή. Οι εμπειρίες που αποκόμισε από αυτό το ταξίδι, στάθηκαν πράγματι αφορμή έτσι ώστε να ενδιαφερθεί ιδιαίτερα για την καθημερινότητα, τους ανθρώπους της και τις τοπικές συνήθειες, προκειμένου να τους προσδώσει, μέσω της νοσταλγικής αλλά και συνάμα ρεαλιστικής οπτικής του, μια ζωντανία επίκαιρη όσο και διαχρονική.

Στις καλύτερες στιγμές των νέων προσανατολισμών του ανήκουν η ελαιογραφική σπουδή: "Κελλερύ Τζελέπης",²⁰ το "Αραπάκι με τσιγάρο"²¹ και "Αράπης που λέει τη μοίρα σε κόρη",²² όπου και κατορθώνει να ξεπεράσει την εξωτερικότητα των ακαδημαϊκών προτύπων, για να φθάσει με λιτά μέσα στη μορφική σαφήνεια. Εμφανή είναι επίσης εδώ ορισμένα στοιχεία από τη ζωγραφική του Wilhelm Leibl και του κύκλου του -ιδιαίτερα όσον αφορά την έμφαση του στις καθαρά ζωγραφικές αξίες, στην ακρίβεια κατά την απόδοση των φυσιογνωμικών και των γενικευτικών χαρακτηριστικών αλλά και στην πληρότητα των χρωματικών διαβαθμίσεων, παρά τη λιτότητά τους-, που πιθανώς τον επηρέασαν κατά τη διάρκεια της πρώτης, μετά την οριστική εγκατάστασή του στην Αθήνα, επίσκεψης του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, στα 1874 με 1875.

Λίγο νωρίτερα χρονολογούνται τα: "Η πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας από τον Κανάρη",²³ "Το φίλημα",²⁴ "Η κλεμμένη"²⁵ και "Τα κάλαντα",²⁶ έργα επίσης αντιπροσωπευτικά της ωριμότητας του καλλιτέχνη σε αυτή τη φάση της δημιουργίας του.

Με την "Πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας", που αποτελεί τη σπουδαιότερη σύνθεση, από τις λιγοστές ιστορικού περιεχομένου, του ζωγράφου,²⁷ ο Λύτρας δείχνει το εύρος των δυνατοτήτων του στην οργάνωση ενός μεγάλου, πολυπρόσωπου συνόλου, καθώς επιτυγχάνει να καταγράψει την έκβαση του γεγονότος, το οποίο και αντιμετωπίζει υπό το πρίσμα της ρομαντικής οπτικής. Η παράσταση ανοίγει σε πρώτο πλάνο με τους ναύτες που κωπηλατούν. Καθώς η βάρκα τους απομακρύνεται, στο βάθος η Ναυαρχίδα παραδίνεται στις φλόγες. Στα πρόσωπα διαγράφεται ξεκάθαρα η αγωνία αλλά και η αποφασιστικότητα. Την ένταση, διατυπωμένη από την κίνηση των κουπιών στα κύματα, διαδέχεται αυτόματα ο θρίαμβος της ικανοποίησης για το ότι έχει εκτελεστεί με επιτυχία η αποστολή, ενώ το μεγαλείο της στιγμής παρουσιάζεται χωρίς ιδιαίτερη ρητορεία, εφ' όσον συνδυάζονται, υπολογισμένα εκ των προτέρων με καθαρά ζωγραφικούς όρους, η ρομαντική χειρονομία με τη ρεαλιστική πιστότητα στην απόδοση των μορφών και των συναισθημάτων τους.

Σύμφωνα με άρθρο που δημοσιεύτηκε σε φύλλο της "Εφημερίδος",²⁸ η σύνθεση βραβεύτηκε στη Διεθνή Έκθεση της Βιέννης, αναφέρεται δε ότι στο ίδιο διάστημα, ο Λύτρας "...ετελείωσεν νέον καλλιτεχνικόν έργον, εφάμιλλον των μέχρι τούδε βραβευθεισών αυτού εικόνων. Εξωγράφησεν εικόνα γυναικός υπό πειρατών αρπαχθείσης μετά πολλής επιτυχίας. Είθε το έργο τούτο να μην εξέλθη της Ελληνίδος χώρας."

Πρόκειται για την "Κλεμμένη" της Συλλογής Ι. Σερπιέρη, που βέβαια κινείται στα πλαίσια της ζωγραφικής *genre* και άρα διακρίνεται για την αφηγηματικότητά της. Ότι εντυπωσιάζει σε αυτή την προσπάθεια έχει να κάνει με τη συνθετική ικανότητα του καλλιτέχνη, που όχι απλώς παραθέτει τις μορφές στον πίνακα αλλά και τις εντάσσει ενεργά στο χώρο, με το να αναπτύσσει το θέμα του με σαφήνεια και ρεαλισμό στην περιγραφή. Αξιοπρόσεκτος είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο

εμβαθύνει στον ψυχισμό των εικονιζομένων, προκειμένου να αναδείξει τη διαφορά δυο τουλάχιστον ξεχωριστών κόσμων, διαφορά που επισημαίνεται και με τη λειτουργία των χρωμάτων στον πίνακα. Η ανεμελιά για παράδειγμα του πειρατή με τη λύρα τονίζεται από το έντονο κόκκινο της κάπας του, εν αντιθέσει με το λευκό φόρεμα της κοπέλας, που υπαγορεύει τη νεανική της αγνότητα αλλά και μια έκδηλη νοσταλγία και θλίψη.

Ο δυναμικός ρόλος της παλέτας του Λύτρα διακρίνεται καλύτερα στη σύνθεσή του "Τα κάλαντα", επίσης της Συλλογής Ι. Σερπιέρη, με την οποία συμμετείχε στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού στα 1878, οπότε και απέσπασε ευνοϊκές κριτικές.²⁹

Το έργο διαπραγματεύεται το γνωστό έθιμο της παραμονής της Πρωτοχρονιάς και μάλιστα την τότε εκδοχή του, δηλαδή εκείνη κατά την οποία τα παιδιά έβγαιναν στις γειτονιές και τους δρόμους, όχι το πρωί, αλλά όταν άρχιζε να σουρουπώνει. Τούτο υπαγορεύεται από το χρώμα του ουρανού, με το δίσκο του φεγγαριού ολόγιομο να έχει μόλις σηκωθεί στον ορίζοντα, αλλά και από το φώς στο εσωτερικό του σπιτιού και από το αναμμένο φαναράκι που κρατάει ένα από τα μέλη της παιδικής συντροφιάς· στοιχεία που ταυτόχρονα προσδίδουν στην παράσταση το αίσθημα της θαλπωρής και μιάς γλυκιάς αναμονής για την αλλαγή του χρόνου. Την ατμόσφαιρα της γιορτής συμπληρώνουν ακόμη, ορισμένες άλλες χαρακτηριστικές ενδείξεις και παραπληρωματικά θέματα, όπως είναι το καλάθι για τα κεράσματα, περασμένο στο χέρι του παιδιού με τη φλογέρα, το ρόδι που κρατάει η μητέρα για το "καλό" της νέας χρονιάς, η γλάστρα με τα γαρίφαλα, ολάνθιστα στην καρδιά του χειμώνα, και βέβαια τα μουσικά όργανα και η χαρούμενη ανεμελιά των παιδικών προσώπων. Από συνθετική τώρα σκοπιά, η παράσταση διακρίνεται για την αρτιότητα της οργάνωσής της, που, αν και παραπέμπει σε αρκετά σημεία της στους γνωστούς τύπους της εκφραστικής του Μονάχου, δεν μειώνει ούτε στο ελάχιστο την ικανότητα παρέμβασης του Έλληνα δημιουργού, καθώς ο τρόπος με τον οποίο αναπτύσσεται το θέμα με υπολογισμένη ακρίβεια, αλλά και η ενεργητική λειτουργία ορισμένων χρωμάτων, όπως της καστανής σέπιας και των διαβαθμίσεων του λευκού, δίνουν εύγλωττα και χωρίς περιστροφές, τον τόνο των προσωπικών επιλογών του.

Στα χρόνια που ακολουθούν επικρατεί όλο και περισσότερο στη ζωγραφική του η ηθογραφική θεματολογία, με ένα αρκετά πλούσιο αλλά και πρωτότυπο εικονογραφικό ρεπερτόριο. Ταυτόχρονα ο καλλιτέχνης ανανεώνει και το εκφραστικό του πεδίο, εφ' όσον τόσο η πινελιά του όσο και η παλέτα του αποκτούν μια διαφορετική υφή, που υποδειλώνει τις επιρροές του από την αισθητική των υπαίθριων, με μετακολοριστικές, ή και κάποιες λανθάνουσες ιμπρεσιονιστικές προεκτάσεις.

Γύρω στα 1887 με 1888 ο Λύτρας ζωγράφησε το "Ψαριανό μοιρολόι",³⁰ σύνθεση που από μια πρώτη εκτίμηση, θα μπορούσε να θεωρηθεί επιμελώς "ανολοκλήρωτη". Ωστόσο αυτό το "non finito", το οποίο είχε επιλεγεί σκόπιμα από πολλούς δημιουργούς στην ιστορία της ζωγραφικής, ήδη από την εποχή της Αναγέννησης και ιδιαίτερα από τον Leonardo da Vinci, μας παρέχει τη δυνατότητα να καταλάβουμε το περιεχόμενο των αναζητήσεών του, σε μια περίοδο μάλιστα που αυτές αποκρυσταλλώνονται συνειδητά, για να αποκτήσουν την οριστική διατύπωσή τους. Η επιλογή αποφυγής του τελικού φινιρίσματος -σκόπιμη όπως επισημάναμε- επέτρεψε στον καλλιτέχνη να αναδείξει την τραγικότητα της σκηνής με όρους καθαρά ζωγραφικούς και όχι με πλασματικά, ρητορικά σχήματα, ιδεαλιστικές διατυπώσεις και σκηνοθετικά εφέ. Έτσι, το τελικό αποτέλεσμα, η εντύπωση και το νόημα της παράστασης "επιβάλλονται" στο θεατή, χάρη στη λιτότητα των μορφών και των μέσων, για να τονίσουν το ρόλο της φιγούρας σε όλη της την ισχύ, με

αφαιρετική διάθεση και μια μελετημένη γκάμα χρωμάτων.

Η λιτότητα της εκφραστικής του, η τυπική σχηματοποίηση και το αυστηρά επιλεγμένο, χρωματικό ρεπερτόριο χαρακτηρίζουν δυο ακόμη έργα της περιόδου της ωριμότητάς του, με τίτλους: "Αναμονή"³¹ και "Ο γαλατά" ή "Το ξεπούλημα"³² της Εθνικής Πινακοθήκης.

Στο πρώτο έχουμε μια παραλαγή του "Φιλήματος" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, με εμφανή ωστόσο εδώ τα σημεία της διαφοροποίησης στη γραφή του καλλιτέχνη, καθώς σκόπιμα περιορίζεται στην απόδοση του ουσιαστικού και τη μορφική σαφήνεια, ενώ στο δεύτερο εντύπωση προκαλεί η ελευθερία του σχεδίου και η επιβολή των καθαρά χρωματικών αξιών, με την κυριαρχία του λευκού και των διαβαθμίσεών του, που ο Λύτρας μεταχειρίζεται λειτουργικά, τόσο στα εικονογραφικά δεδομένα της παράστασης, όσο και στο ουδέτερο φόντο του τοίχου.

Την τεκμηρίωση των απόψεών του, βάση των οποίων αποδεσμεύτηκε ουσιαστικά από τη μονομέρεια του ακαδημαϊκού φορμαλισμού, έχουμε στις δημιουργίες της τελευταίας περιόδου της ζωής του και συγκεκριμένα σε αυτές που τοποθετούνται μεταξύ 1900 και 1904, έως δηλαδή τη χρονιά του θανάτου του. Στο εν λόγω διάστημα ανήκουν τα: "Ανθη του επιταφίου",³³ "Καλόγρια στο μαγκάλι",³⁴ "Θυμίαμα στον τάφο"³⁵ και "Αγίασμα των νερών στην Τήνο",³⁶ καθώς και ορισμένες προσωπογραφίες του, όπως του σπιτονοικοκύρη του "Φούντη"³⁷ και του Στρατηγού "Βάσου Μαυροβουνιώτη".³⁸

Στο "Ανθη του Επιταφίου", το οποίο φιλοτεχνήθηκε στις αρχές του 1901, εύκολα διαπιστώνει κανείς με πόσο λιτά μέσα φτάνει ο καλλιτέχνης σε ένα ολοκληρωμένο αισθητικό αποτέλεσμα, χωρίς την παραμικρή ένδειξη υπερβολής, ακόμη κι εκεί όπου η δραματικότητα της σκηνής θα μπορούσε κάλλιστα να την επιβάλλει. Με το να επιδιώκει μια περισσότερο άμεση επαφή με το θέμα, ο Λύτρας δείχνει να κινείται εδώ με ιδιαίτερη άνεση σε έναν οικείο χώρο μυσταγωγίας και θρησκευτικής κατάνυξης, που υπαγορεύεται, εκτός από την ασκητική μορφή και την έκσταση της τυφλής καλόγριας, και από τη σκιαγράφηση της όλης ατμόσφαιρας, με μουντούς μελαγχολικούς τόνους.

Ανάλογη εντύπωση προκαλεί και η διαπραγμάτευση του θέματος στο "Καλόγρια στο μαγκάλι", έργου παρόμοιας μελαγχολικής υφής, ενώ οι συνθέσεις: "Θυμίαμα στον τάφο" και "Αγίασμα των νερών". ενδείκνυται στο να πλησιάσουμε καλύτερα τις μετα-ιδεαλιστικές πραγματώσεις της εκφραστικής τους, καθώς οι ανεξάρτητες από το περίγραμμα ή και το σχέδιο, πινελιές του και οι διαβαθμίσεις της παλέτας του, δραστηριοποιούν τη ζωγραφική επιφάνεια και επιτυγχάνουν την αίσθηση της απόδοσης του στιγμιαίου, κατά τα πρότυπα των υπεθριστών.

Εξαιρετικές είναι οι δυνατότητες του Νικηφόρου Λύτρα και στην προσωπογραφία και γενικά στην απόδοση μεμονομένων μορφών, εφ' όσον και σε αυτόν τον τομέα δεν θα δυσκολευτεί να συνδυάσει αποφασιστικά και με μαεστρία τη ρεαλιστική πιστότητα με τις αφαιρετικές του τάσεις, βασισμένος αποκλειστικά στην ενεργητική συμμετοχή μιας συγκεκριμένης χρωματικής κλίμακας. Στις πιο σημαντικές προσπάθειές του από τον προαναφερόμενο κύκλο επιλογών, συγκαταλέγονται τα πορτραίτα επωνύμων προσώπων της εποχής του, που ο καλλιτέχνης ζωγράφησε από το 1880 κι αργότερα, για οικονομικούς κυρίως λόγους, όπως εκείνα του "Λύσανδρου Καυταντζόγλου",³⁹ του "Βασιλιά Όθωνα" σε δύο εκδοχές,⁴⁰ της "Αμαλίας",⁴¹ του "Γεωργίου Σταύρου",⁴² του "Κυρίου και της Κυρίας Γ. Σκουζέ",⁴³ του "Ζωσημά"⁴⁴ και του "Καθηγητή Ι. Πανταζίδη".⁴⁵

Με την "Προσωπογραφία του Λύσανδρου Καυταντζόγλου" έχουμε ένα

αντιπροσωπευτικό δείγμα για τις αφομοιωτικές ικανότητές του αλλά και για τους τρόπους με τους οποίους επεξεργάστηκε διάφορες στυλιστικές τάσεις, από τον ιδεαλισμό της ζωγραφικής του Piloty, έως τις νεώτερες, μετα-ακαδημαϊκές προοπτικές και τις πραγματώσεις.⁴⁶ Ο πίνακας διακρίνεται για την ακρίβεια του σχεδίου και την αμεσότητα στην προσέγγιση και ανάδειξη των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, χωρίς να παραβλέπεται και η ψυχογραφική διείσδυση που επιχειρείται στον εσωτερικό κόσμο του εικονιζομένου, την οποία ο Λύτρας αντιλαμβάνεται ως πρωταρχική προϋπόθεση για την εκφραστική αλήθεια της σύνθεσης.⁴⁷

Παρόμοια γνωρίσματα παρουσιάζουν επίσης οι δύο προσωπογραφίες του Βασιλιά Όθωνα όπως κι εκείνη της Αμαλίας, τις οποίες ζωγράφησε κατόπιν παραγγελίας της Φιλοεκπαιδευτικής Εταιρείας, μεταξύ 1900 και 1903.

Αν και το αρχικό ερέθισμα προέρχεται από παλαιότερες προσπάθειες με το ίδιο θέμα, και συγκεκριμένα από τα πορτραίτα του Βασιλικού ζεύγους,⁴⁸ όπως τα απόδωσε στα 1852 ο Rietzschel Ernst Wilhelm, η εκφραστική που θα ακολουθήσει ο Τήμιος καλλιτέχνης στηρίζεται στην απλοποίηση των εκφραστικών μέσων, εμφανής ιδιαίτερα στη διακριτική παρουσία ορισμένων, αντιπροσωπευτικών ενδείξεων -όπως για παράδειγμα των μνημείων του Ιερού Βράχου-, που εδώ λειτουργούν περισσότερο με συμβολική, παρά με ιδεαλιστική σημασία. Αξίζει να υπογραμμιστεί ακόμη ο ενεργητικός ρόλος των χρωματικών διατυπώσεων, με βάση τις ώχρες, το μπέζ, το λευκό και τους τόνους του γκριζού, καθώς συνδυάζονται με το κόκκινο του βελούδου, ή το μαύρο, αλλά και η άνεση της σχεδιαστικής του στην απεικόνιση τόσο των μορφών, όσο και του περιβάλλοντα χώρου.

Εκτός από τις τυπικές, κατά παραγγελία προσωπογραφίες επιφανών πολιτών και προσωπικοτήτων της εποχής, ο Λύτρας ζωγράφησε μια σειρά γυναικείων πορτραίτων, όπως τα: "Η Κυρία με τα άσπρα",⁴⁹ "Η Κυρία με το γάντι"⁵⁰ και "Η γυναίκα του καλλιτέχνη στο καβαλέτο",⁵¹ στα οποία και συνοψίζονται όλες οι κατακτήσεις της σχεδιαστικής του ωριμότητας. Ότι εντυπωσιάζει το θεατή έχει να κάνει εδώ με την ελευθερία της πινελιάς του και την προτίμησή του στα ανοιχτά χρώματα, (κυρίως στο λευκό), που μεταχειρίζεται για πλαστικούς συνήθως λόγους, αλλά και ως μέσο για την απόδοση ενός ιδιόμορφου φωτισμού, με υπεθριστικές, ή και με ιμπρεσιονιστικές αντανάκλασεις.

Ακόμη κι αν παραβλέψουμε την ανανέωση που πρόσφερε ο θεματογραφικός πλουραλισμός του, ή η πρωτοτυπία του όσον αφορά την οπτική με την οποία αντιλαμβάνονταν την καθημερινότητα και τους ανθρώπους της, η αρμονία των διατυπώσεών του στην κατανομή των χρωμάτων, η αφαιρετική του διάθεση, η εμμονή στο ουσιαστικό, η τάση για σχηματοποίηση και γενικά η λιτότητα στη σχεδιαστική του, απέβηκαν καθοριστικής σημασίας για τους προσανατολισμούς αρκετών Νεοελλήνων ζωγράφων, που πέρασαν από το εργαστήριό του, κατά την τριάντα-οκτάχρονη εκπαιδευτική θητεία του στο "Σχολείο των Τεχνών".

Μια εξίσου σημαντική φυσιογνωμία, με ανάλογη παρουσία και προσφορά στις καλλιτεχνικές εξελίξεις της εποχής, είναι ο επίσης Τήμιος, Νικόλαος Γύζης (1842-1901), "ο Πρύτανης των Ελλήνων δημιουργών",⁵² όπως εύστοχα τον αποκάλεσαν.

Ο Νικόλαος Γύζης, ένα από τα έξι παιδιά του Ονούφριου και της Μαργαρίτας Γύζη, γεννήθηκε στο Σκλαβοχώρι της Τήνου την 1η Μαρτίου 1842. Οκτώ χρόνια αργότερα, οι δύσκολες οικονομικές συνθήκες ανάγκασαν την οικογένειά του να μετακομίσει στην Αθήνα και να εγκατασταθεί σε ένα μικρό οίκημα επί της οδού Καλαμιώτου, που εξυπηρετούσε τόσο τις στεγαστικές της ανάγκες όσο και τις

επαγγελματικές δραστηριότητες του πατέρα του, που ήταν ξυλουργός στο επάγγελμα.

Όπως προκύπτει από τις σχετικές βιογραφικές μελέτες,⁵³ ο Γύζης θα πρέπει να έδειξε την κλίση του στη ζωγραφική, ήδη από τα παιδικά του χρόνια, αναφέρεται δε ότι συχνά αντέγραφε διάφορες φωτογραφίες και σκίτσα, που μάλιστα προκαλούσαν το θαυμασμό του συγγενικού του περιγυρου.⁵⁴ Από τις ίδιες πηγές πληροφορούμαστε ότι, παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα του και πριν ακόμη συμπληρώσει την απαιτούμενη ηλικία των δώδεκα χρόνων, παρακολουθούσε ως ακροατής μαθήματα στο "Σχολείο των Τεχνών", για να εγγραφεί ως κανονικός πλέον σπουδαστής, σε αυτό, στα 1854.

Κατά τη δεκάχρονη φοίτησή του στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, αφ' ενός είχε την ευκαιρία να αξιοποιήσει όσα παρείχαν, από πλευράς κατάρτισης, τα διάφορα εργαστήρια, κυρίως της ζωγραφικής και της χαρακτικής, αλλά και αφ' ετέρου του δόθηκε η δυνατότητα να παρουσιάσει το ταλέντο του και να διακριθεί. Τούτο αποδεικνύεται από το πιστοποιητικό της αποφοίτησής του στα 1864,⁵⁵ σύμφωνα με το οποίο: "Ο Νικόλαος Ο. Γύζης εκ Τήνου, ετών 23, ηκολούθησεν από του 1854 μέχρι του 1864 τα εν τω Σχολείο των Τεχνών διδασκόμενα μαθήματα της ζωγραφικής και τα σχέσιν έχοντα εις αυτήν μαθήματα της Καλλιτεχνολογίας, Ανατομίας και Χημείας, ως και τα μαθήματα της Ξυλογραφίας και Χαλκογραφίας. Συναγωνισθείς δε κατά τους ετήσιους διαγωνισμούς, έλαβε κατά μέν το έτος:

1854 α' βραβείον εις την Ξυλογραφίαν.

1856 α' βραβείον εις την Ζωγραφικήν και α' της Χαλκογραφίας.

1857 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1858 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1859 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1860 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1861 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1862 α' βραβείον της Ζωγραφικής και α' της Χαλκογραφίας.

1863 β' βραβείον εις την ανωτέραν τάξιν της ελαιογραφίας.

Εν Αθήναις 25/8βρίου 1864.

ο Διευθυντής

Δ. Σκαλιστήρης."

Για να έχουμε μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα σχετικά με τις συνθήκες μέσα στις οποίες ο καλλιτέχνης καλλιέργησε τις ικανότητες και το ταλέντο του, αρκεί να υπενθυμίσουμε ότι, στο διάστημα των σπουδών του στην Ελλάδα, το "Σχολείο των Τεχνών", μετά από δεκαεπτά χρόνια λειτουργίας και παρά τις εύλογες, αντικειμενικές δυσκολίες, που άλλωστε χαρακτήριζαν ολόκληρο το φάσμα των δραστηριοτήτων στη μεταεπανάστατική Ελληνική κοινωνία, σταδιακά αναμορφωνόταν με συγκεκριμένες ενέργειες και μέριμνα για τη βελτίωση της υποδομής και των εκπαιδευτικών προγραμμάτων. Παράλληλα η καθιέρωση των ετήσιων Διαγωνισμών συνέβαλλε μέσω της άμιλλας, στην αναζήτηση νέων κινήτρων, ενώ η είσχυση του θεσμού που αφορούσε στη χορήγηση υποτροφιών εξωτερικού στους διακριθέντες σπουδαστές, εγγύοταν τη διεύρυνση των προσανατολισμών και των ενδιαφερόντων τους. Από πλευράς τώρα προσωπικού, στο σύνολό τους τόσο οι ξένοι όσο και οι ντόπιοι δάσκαλοι, αν και μετέφεραν τις εμπειρίες που αποκόμισαν από τις σπουδές τους στα διάφορα Ευρωπαϊκά Κέντρα, φιλτραρισμένες μέσα από τον ακαδημαϊκό ιδεαλισμό και τα ουτοπικά οράματα της εποχής, αναντίρρητα εξασφάλιζαν στους μαθητές τους μια ακριβή κατάρτιση και γνώση του αντικειμένου πάνω στο οποίο

καταγίνονται κριτήρια που οπωσδήποτε αποτέλεσαν βασική προϋπόθεση για τη διαμόρφωση καινούριων αισθητικών κι εκφραστικών πεδίων δράσης.

Από τους καθηγητές του Γύζη στο "Σχολείο των Τεχνών", αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τους αδελφούς Φίλιππο και Γεώργιο Μαργαρίτη, τον Αγαθάγγελο Τριανταφύλλου, τον Λουδοβίκο Θήρσιο, τον Πέτρο Παυλίδη - Μινώτο, τον Βασίλειο Καρούμπα - Σκόπα και τον Νικόλαο Λύτρα. Η φίλια του Γύζη με τον τελευταίο απέβει μάλιστα καθοριστική για την παραπέρα πορεία του, καθώς αυτός τον ώθησε να συνεχίσει τις σπουδές του στο Μόναχο και όχι στην Ακαδημία της Ρώμης, όπως είχε στην αρχή προγραμματιστεί από το περιβάλλον του. Στον Λύτρα όφειλε επίσης τη γνωριμία του με το φιλότεχνο Νικόλαο Νάζο, που υπήρξε προστάτης του κι αργότερα πεθερός του, μια και νυμφεύθηκε την κόρη του Άρτεμη. Ενδέχεται η εν λόγω γνωριμία να έγινε στα μέσα του 1865, την περίοδο δηλαδή που ο Λύτρας εικονογραφούσε το παρεκκλήσι του Αγίου Γεωργίου, επί του κτήματος του Νικολάου Νάζου στο Χαϊδάρι, οπότε κι ο Γύζης ανέλαβε τη διακόσμηση της τραπεζαρίας του εκεί εξοχικού σπιτιού, με θέμα τη συμβολική απόδοση των τεσσάρων εποχών.

Αξιολογώντας την πρώιμη αυτή προσπάθεια του καλλιτέχνη, ο Κίμων Μιχαϊλίδης αναφέρει με δημοσίευσμά του στα "Παναθήναια"⁵⁶ το 1911:

"Να η Άνοιξις! Το χέρι του εργάζεται, όχι να αποδώσει ότι βλέπουμε στην εποχή που ανθίζει η φύσις! Το κινεί ο παλμός, ο μακρινός, πριν ακόμη αυτός εκδηλωθή, πριν γίνη ζωή. Η Άνοιξις της απλής αυτής τοιχογραφίας είναι η αγνή άνοιξις της ψυχής (...) Στην Άνοιξιάτικη αυτή συμφωνία είναι κλεισμένη μια υπέροχη αισθητική. Η ίδια ιδέα ζούσε αδιάκοπα μέσα του, ώσπου να εύρη τέλεια μορφή. Την αισθητική τελειότητα θέλω να είπω".⁵⁷

Στην ίδια περίοδο ανήκουν επίσης ορισμένες προσωπογραφίες του, συγγενικών και φιλικών του προσώπων, όπως της Μαργαρίτας, της Μαρίας και της Ειρήνης Πλατή,⁵⁸ καθώς και δύο χαρακτηριστικά - "Τιμόλος"⁵⁹ και "Οι Άγιοι Δέκα Μάρτυρες, οι εν Κρήτη υπέρ Πίστεως και Πατρίδος μαρτυρήσαντες επί Δεκίου 247 μ.Χ."⁶⁰ - από την Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας.

Αν και τα παραπάνω έργα - κυρίως οι προσωπογραφίες - παραπέμπουν, όπως ήταν άλλωστε φυσικό, στην εκφραστική των δασκάλων του στο "Σχολείο των Τεχνών", με αποτέλεσμα ένα συγκρατημένο, συμβατικό ύφος, ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης αποδίδει τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά και τις λεπτομέρειες, μαρτυρεί το μέγεθος της ικανότητάς του να αξιοποιεί με σχολαστική σπουδή οποιαδήποτε δεδομένα και μέσα. Αυτή του την ικανότητα θα εξασκήσει ακόμη περισσότερο κατά τη μαθητεία του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, καθώς το πλαίσιο των δυνατοτήτων που του παρέχονταν ήταν σαφώς ευρύτερο αλλά και όσον αφορά την αφθονία των προτύπων κι άρα των κατευθύνσεων, θα λέγαμε, προκλητικό.

Στο Μόναχο ο Γύζης πήγε κατόπιν υποδείξεως, όπως προαναφέρθηκε, του δασκάλου του Νικηφόρου Λύτρα κι εφ' όσον είχε εξασφαλίσει μια υποτροφία του "Ευαγούς Ιδρύματος του Ναού της Ευαγγελιστρίας Τήνου", με τη μεσολάβηση του Νικολάου Νάζου. Από την ημέρα της εγκρίσεως της χορήγησης και συγκεκριμένα από την 21η Μαρτίου 1865, αναφέρεται ότι ο καλλιτέχνης άρχισε να κρατάει ημερολόγιο,⁶¹ στο οποίο και στηρίχτηκε ο Marcel Montandon για τη συγγραφή της μονογραφίας του,⁶² που εκδόθηκε στα 1902, ένα χρόνο δηλαδή μετά το θάνατο του ζωγράφου. Την εικόνα της δράσης και της ζωής του Γύζη, συμπληρώνουν με τρόπο αποκαλυπτικό και οι Επιστολές του,⁶³ που απευθύνονταν ως επί το πλείστον στον Νικόλαο Νάζο, ο οποίος υπήρξε ο βασικότερος συμπαραστάτης του στις αγωνίες και τις προσπάθειές του.

Στο ξεκίνημα της νέας σταδιοδρομίας του και παρά τις δυσκολίες προσαρμογής σε ένα ξένο περιβάλλον, με διαφορετικές νοοτροπίες και παραδόσεις, μα κυρίως παρά την ευνόητη αίσθηση απομόνωσης που ένοιωθε, λόγω άγνοιας της Γερμανικής γλώσσας, ο Γύζης έδειξε αποφασισμένος να παρακάμψει τα εμπόδια, με όπλο του την ίδια την επικοινωνία της τέχνης και της δημιουργίας αλλά και με τη δύναμη της νοσταλγίας του. Από τις πρώτες κιόλας εβδομάδες της εγκατάστασής του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, άρχισε να επισκέπτεται τα Μουσεία της πόλης, τις Συλλογές έργων τέχνης και τα διάφορα ατελιέ, προκειμένου να ενημερωθεί όσο το δυνατόν καλύτερα για την εικαστική ζωή, τα ρεύματα και τις εκεί επικρατούσες καλλιτεχνικές αντιλήψεις, ενώ εκδήλωσε το ενδιαφέρον του και για τη μουσική. Παράλληλα με το να εργάζεται ακατάπαυστα -αναφέρεται ότι εκείνο το καλοκαίρι (1865) ολοκλήρωσε δύο προσωπογραφίες, της σπιτονοικοκυράς του και της αδελφής της⁶⁴- βελτίωνε συνεχώς την τεχνική του, πειραματιζόμενος πάνω σε διάφορες εικονογραφικές μεθόδους και δεδομένα.

Η εγγραφή του στην Ακαδημία, τον Οκτώβριο του 1865, του πρόσφερε οπωσδήποτε περισσότερες δυνατότητες, τις οποίες βέβαια και εκμεταλλεύτηκε. Δεκτικός από τα νεανικά του χρόνια στα καλλιτεχνικά ερεθίσματα, βρήκε στις κατευθύνσεις των δασκάλων του H. Anschutz και A. von Wagner -στην τάξη του τελευταίου μπήκε στα 1865-, αν όχι το ιδανικό κλίμα από πλευράς ενδιαφέροντος, τουλάχιστον ένα σαφώς ανώτερο επίπεδο σπουδών, με προοπτικές καλύτερες από εκείνες που του προσέφερε το "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας.

Στα 1867, κι ενώ είχε ήδη γίνει αποδεκτός για το ταλέντο του από τα μέλη της Ακαδημαϊκής κοινότητας, γνωρίστηκε με τους συμμαθητές του Franz von Defregger και Eduard Kurzbauer, (αργότερα φημισμένους ζωγράφους), στις αναζητήσεις των οποίων όφειλε, όπως θα διαπιστωθεί, αρκετά η εκφραστική διαμόρφωσή του. Την ίδια περίοδο έχουμε και τα πρώτα δείγματα της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Πρόκειται για τους ηθογραφικού περιεχομένου πίνακές του, "Στην Πηγή"⁶⁵ και "Η ζωγράφος και ο έρωτας",⁶⁶ που ο Γύζης ζωγράφισε κατά παραγγελία για βιοποριστικούς ίσως λόγους, μιά και τα χρήματα της υποτροφίας του από την Ελλάδα, ελάχιστα ανταποκρίνονταν στις ανάγκες του. Και στις δυο αυτές προσπάθειες, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στην ιδεαλιστική ωραιοπάθεια και στο συναισθηματικό στοιχείο, στον τονισμό των λεπτομερειών και των ανεκδοτολογικών θεμάτων, χωρίς να λείπουν -κυρίως από το δεύτερο- και οι ρεαλιστικές ενδείξεις, με αφορμή τη διάθεση του ζωγράφου να σατιρίσει κάποιες καταστάσεις και να δημιουργήσει την ανάλογη ανάλαφρη ατμόσφαιρα. Αυτό το χιουμουριστικό στοιχείο διακρίνεται μάλιστα εδώ τόσο έντονα, έτσι ώστε, όντας σκόπιμα υποδηλωμένο ως "αντίλογος" στις μνημειακές τάσεις και το δραματικοποιημένο ύφος του ύστερου ρομαντισμού, να οδηγήσει τους Έλληνες κριτικούς να "δυσανασχετήσουν" για μιά τέτοιου είδους αντιμετώπιση.

Συγκεκριμένα ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου αναφέρει σε σχόλιό του:⁶⁷

"Για μιά φορά ολισθαίνει είς το ανθρώπινο λάθος (αλλά ταυτοχρόνως το διέπραξε σε ένα διήγημά του και ο Ροϊδης) να σατιρίση την γεροντοκόρη στον γνωστό του πίνακα "Η Ζωγράφος και ο έρωτας". Λάθος το οποίον πλουσίως εξηγόρασε με τα προτερήματα του έργου".⁶⁸

Οι προσαρμοστικές δυνατότητες του Γύζη, τις οποίες βέβαια ευνόησαν το ταλέντο του αλλά και η αφθονία των ερεθισμάτων που δέχτηκε, αμέσως με την άφιξή του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, του εξασφάλισαν την είσοδό του στην τάξη του Piloty, που τότε εθεωρείτο ως το τελευταίο σκαλοπάτι της ανόδου ενός δημιουργού προς την

τελειότητα, αλλά κι ως προϋπόθεση για τη μετέπειτα καθιέρωσή του.

Χαρακτηριστική είναι η ενυπόγραφη γελοιογραφία του, με τίτλο: "Η Σχολή του Piloty",⁶⁹ όπου και σατιρίζονται τα κοπιαστικά στάδια τα οποία περνούσαν οι ζωγράφοι μέχρι να φθάσουν στο πολυπόθητο αποτέλεσμα, μέχρι να γίνουν δηλαδή δεκτοί από το φημισμένο δάσκαλο στο εργαστήριό του (Komponierklasse).

Έχοντας ασφαλώς υπόψη του το ύφος και τις αισθητικές προτιμήσεις του Piloty, ο Γύζης κατόρθωσε με ένα σκίτσο του για τον πίνακά του, με θέμα: "Ο Ιωσήφ στην Φυλακή",⁷⁰ να εντυπωσιάσει χάρη στην κατάρτισή του, ενώ συγχρόνως έπειθε και για τις ικανότητές του να ανταποκριθεί με συνέπεια, στα όσα αντιπροσώπευε η νοοτροπία του δασκάλου του.

Μετά την ολοκλήρωση της ελαιογραφίας⁷¹ και αφού αυτή παρουσιάστηκε με επιτυχία στη Munchener Kunstverein, ο καλλιτέχνης τη δώρισε στο Μοναστήρι της Παναγίας της Τήνου, ως ένδειξη ευγνωμοσύνης για την οικονομική οτήριξη που του παρείχε το προσκείμενο σε αυτό, ευαγές Ίδρυμα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι, τόσο στο αρχικό σκίτσο όσο και στον τελειωμένο πίνακα, με το να επιχειρεί να μεταφέρει τα ιδεώδη του Piloty, όχι μόνο υιοθετεί εδώ με τον καλύτερο δυνατό τρόπο τις απόψεις του δασκάλου του για το σχέδιο, για τη σύνθεση, ή για τις πλαστικές και τις χρωματικές διατυπώσεις, αλλά και υπεισέρχεται στη υφή του θέματος, προσδίδοντας στη βιβλική σκηνή μια νότα δραματικού μεγαλείου.

Ανάλογη αντιμετώπιση διακρίνουμε και στις σπουδές του για το "Ιουδήθ και Ολοφέρνης",⁷² η σχεδιαστική σύλληψη του οποίου του εξασφάλισε το πρώτο βραβείο - χρυσό μετάλλιο συν 30 gulden- στον ετήσιο Διαγωνισμό της Ακαδημίας, το Φεβρουάριο του 1869.

"Η ιδέα μου ήρесе είς τους Καθηγητάς και διετάχθην να την εκτελέσω είς έργον, είς όποιον μέγεθος θέλω ο ίδιος..." αναφέρει σε επιστολή του στις 10 Μαρτίου,⁷³ ενώ παράλληλα σημειώνει στο ημερολόγιό του: "Για να συγκρατήσω τη φρεσκάδα του έργου, ζωγράφισα πρώτα το κεφάλι και τα χέρια και μετά θα καταπιαστώ με τα ρούχα."⁷⁴

Ένα από τα σοβαρότερα αβαντάζ της μαθητείας του κοντά στον Piloty ήταν ότι, εκτός από την τεχνική κατάρτιση που προσέφερε το εργαστήριό του με άξονα τον κολορισμό, ο Γερμανός δάσκαλος αναγνώριζε και ενθάρρυνε την εξέλιξη οποιουδήποτε προσωπικού ιδιώματος, εκφραστικού, ή εικονογραφικού. Δεν είναι έτσι τυχαίο το γεγονός πως από την τάξη του πέρασαν καλλιτέχνες με διαφορετικές από το δικό του ύφος, αισθητικές προτιμήσεις, για να ακολουθήσουν μετά την αποφοίτησή τους, ένα δρόμο που πρακτικά ανέτρεπε τα ιδεώδη του -όπως ήταν για παράδειγμα οι προσανατολισμοί των μελών της Sezession-, με συγκεκριμένες εκφραστικές "αντιπαράθεσης".

Στην περίπτωση του Γύζη, ύστερα από δυο χρόνια μαθητικής τριβής πάνω σε θέματα προσκείμενα στη νοοτροπία του Piloty, εκείνο που τον εξέφραζε περισσότερο είχε να κάνει με την απεικόνιση σκηνών από την καθημερινή ζωή των απλών ανθρώπων, μιά και εκτιμούσε πως μια τέτοιου είδους ενασχόληση του παρείχε αυξημένες δυνατότητες για να διαμορφώσει το στυλ του.

"Νομίζω πως νοιώθω κάτι περισσότερο για την τέχνη μου, αλλά πρέπει να εργαστώ ακόμη εξαιρετικά και να κοπιάσω πολύ για να εναρμονιστούν με μεγαλύτερη λεπτότητα τα χρώματά μου..." σημείωνε στο ημερολόγιό του, για να αναγνωρίσει ωστόσο ότι: "Πρέπει να μελετήσω ακόμη βαθύτερα την σχέση των μορφών μέσα στο χώρο, να στήσω απλούστερα αλλά πολύ σωστά στο τοπικό χρώμα τις μορφές".⁷⁵

Τη στροφή του καλλιτέχνη στη ζωγραφική genre ενίσχυσε εκείνη την εποχή και η

επαφή του με τη θεματογραφία που καλλιεργούσαν ορισμένοι συνάδελφοί του και ιδιαίτερα ο Τυρολέζος φίλος του, Franz von Defregger. Ενώ λοιπόν βρισκόταν ακόμη στο στάδιο της αναζήτησης και αντλούσε τα θέματά του από κάποια ανάλογο περιεχόμενου, πρότυπα, στα 1870 ξεκίνησε να ζωγραφίζει δυο έργα, με τίτλους: "Αιχμάλωτος"⁷⁶ και "Επιθεώρηση σκύλων",⁷⁷ που είναι ενδεικτικά για να εκτιμήσουμε το μέγεθος των κατακτήσεών του στον τομέα της ηθογραφίας.

Με αφορμή του τον πίνακα του Heinrich Buerkel (1802-1869), "Ο ζωγράφος και ο ταύρος"⁷⁸ (1849), ο Γύζης προσπάθησε να "σχολιάσει" στον "Αιχμάλωτο" με χιουμουριστική διάθεση, ένα γλαφυρό γεγονός της καθημερινότητας, με το να εστιάζει την προσοχή του στην απόδοση των επιμέρους λεπτομερειών και όχι τόσο στην εικονογραφική αρμονία του συνόλου. Κάτι τέτοιο πιστοποιείται κυρίως από τη δυσαναλογία του ανθρώπου σε σχέση με το ζώο, αλλά και από το σχεδιασμό της σκιάς της ριγμένης σκάλας, τη θέση της οποίας δεν δικαιολογεί η αντίστοιχη του αντικειμένου, από όποια εστία κι αν προέρχεται η φωτεινή δέσμη που την προκαλεί. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν επίσης οι χρωματικές του διατυπώσεις, πάνω στους τόνους του πράσινου και του καφέ, διατυπώσεις που, όπως αναφέρει στο ημερολόγιό του, πρόσεξε ιδιαίτερα και στο "Επιθεώρηση σκύλων":

"Η εξέταση των σκύλων με βασιάνισε πολύ. Και όμως με ικανοποιεί το έργο αυτό περισσότερο από τα παλαιότερα, γιατί πιστεύω πως με τις λεπτές χρωματικές διαφοροποιήσεις το παρουσίασα καλύτερα".⁷⁹

Με την ολοκλήρωσή του, ο πίνακας στάλθηκε στην Έκθεση που διοργανώθηκε υπέρ των τραυματιών του Γαλλογερμανικού πολέμου (1870-1871), ενώ σύμφωνα με τα λεγόμενα του ίδιου του Γύζη, η αντιμετώπισή του φαίνεται ότι ικανοποίησε ιδιαίτερα τον Piloty:

"Ο Καθηγητής μου είναι τρελός από χαράν με εμέ και εις όλους λέγει...Ο Γύζης πρέπει να μείνη με εμάς εδώ".⁸⁰

Λίγους μήνες αργότερα, επ' ευκαιρία της επιτυχούς έκβασης των μαχών που έδωσαν τα Βαυαρικά στρατεύματα στο Σεντάν, ζωγράφησε το: "Ειδήσεις νίκης",⁸¹ με το οποίο συμμετείχε στον ετήσιο Διαγωνισμό της Ακαδημίας (1871), για να αποσπάσει μάλιστα αργυρό μετάλλιο και χρηματικό έπαθλο (300 φιορίνια).

Πρόκειται για έναν πίνακα που, παρ' ότι αναφέρεται σε κάποιο πρόσφατο στην εποχή του, ιστορικό γεγονός και συγκεκριμένα στην ήττα των Γάλλων και την αιχμαλωσία του Ναπολέοντα του ΙΙΙ από τους αντιπάλους του Γερμανούς, ανήκει αποκλειστικά στην περιοχή της ηθογραφίας, με έκδηλα τα στοιχεία της ρεαλιστικής περιγραφής. Το περιστατικό εξελίσσεται σε μιά συνοικία του Μονάχου, τη στιγμή που τοιχοκολλείται η νικηφόρα είδηση. Στο στενό δρομάκι, περικλεισμένο δεξιά κι αριστερά από υψηλά κτίρια κατά τα πρότυπα του Karl Spitzweg, κυριαρχεί η χαρούμενη ατμόσφαιρα, καθώς οι περαστικοί εκδηλώνουν τον ενθουσιασμό τους. Υπάρχει ωστόσο μια ένδειξη περισσότερο αντιπροσωπευτική, αν και τοποθετείται στη σύνθεση επί ίσοις θα λεγαμε όροις: Η φιγούρα της μαυροφορεμένης μητέρας με τα παιδιά της!

Στην πραγματικότητα δεν θα μπορούσαν να λείπουν από μια τέτοια σκηνή, όπως άλλωστε δεν λείπουν ούτε οι νεκροί από τη μάχη. Έτσι, με την εν λόγω ένδειξη, το θέμα αποκτάει τη σαφήνεια του συμβάντος, σχολιασμένου αντικειμενικά και σύμφωνα με τις επιδιώξεις του Γύζη, πριν ακόμη ολοκληρώσει τον πίνακα:

"Όλα πρέπει να είναι ζωντανά (...) προπάντων πρέπει να έχουν τον χαρακτήρα τους".⁸²

Από αισθητική σκοπιά το: "Οι Ειδήσεις νίκης" ανταποκρίνεται πλήρως στη νοοτροπία της εποχής, με φανερή την τάση για απομυθοποίηση και πιστή απόδοση των μορφών

και του χώρου. Ο διηγηματικός χαρακτήρας της σύνθεσης ενισχύεται εδώ από σειρά παραπληρωματικών θεμάτων, ενώ ο πλουραλισμός της παλέτας, στους συνδυασμούς του κόκκινου, του πράσινου, του καφέ και του γκριζού, επιτρέπει την ερμηνευτική αμεσότητα όσων ο καλλιτέχνης επιθυμεί να τονίσει με καθαρά ζωγραφικούς όρους.

Η ενασχόληση του Γύζη με την ηθογραφία, που βέβαια απαιτούσε τη συνεχή ανανέωση του θεματικού ρεπερτορίου του, ξύπνησε μέσα του το ενδιαφέρον για τα έθιμα της πατρίδας του, ενδιαφέρον που μάλιστα συνοδεύεται από ένα αίσθημα έντονης νοσταλγίας για τον κόσμο που άφησε πίσω του. Εν τω μεταξύ είχε τελειώσει τις σπουδές του και ως ανεξάρτητος πλέον δημιουργός μπορούσε να επιλέγει χωρίς δεσμεύσεις, την εκφραστική που ταίριαζε στην ιδιοσυγκρασία του. Ήδη από το Μάιο του 1871, δυο δηλαδή μήνες μετά την αποφοίτησή του, σχεδίαζε την επιστροφή του στην Ελλάδα και ενημέρωνε σχετικά, με επιστολή του προς το συμπαραστάτη του:

"Αν σας ρωτήσουν οι γονείς μου να τους πείτε, ότι ελπίζω να επιστρέψω το γρηγορότερο."⁸³

Ο ερχομός του στην Αθήνα, μετά από επτά χρόνια παραμονής του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, τοποθετείται τον Απρίλιο του 1872, αλλά παραμένει αδιευκρίνιστο αν με το ταξίδι του αυτό τον είχε απασχολήσει το ζήτημα της οριστικής εγκατάστασής του στην Ελλάδα, ούτως ώστε να ακολουθούσε το παράδειγμα του ομότεχνού του, Νικηφόρου Λύτρα. Το βέβαιο είναι, ότι αρχικά θα ενθουσιαστεί με την επάνοδο, γράφοντας στο φίλο του Kurzbaueer:

"Εδώ είναι κάθε γυναίκα Αφροδίτη!"⁸⁴

Για να αξιοποιήσει τις εμπειρίες του και τις παραστάσεις που δεχόταν καθημερινά από το περιβάλλον του, έστησε το ατελιέ του απέναντι από το πατρικό του σπίτι, στην οδό Θεμιστοκλέους (No 18), όπου και ζωγράφιζε ακατάπαυστα.

Αυτό το διάστημα χρονολογούνται τα πορτραίτα των γονιών του,⁸⁵ καθώς και μια σειρά σχεδίων, τα οποία αποτέλεσαν την αφετηρία για πολλά από τα κατοπινά έργα του. Τον επόμενο χρόνο (1873) ξεκίνησε συντροφιά με τον Λύτρα, ένα ταξίδι στη Μικρά Ασία, με προοπτική την ανανέωση των θεματικών τους επιλογών. Καρποί της περιόδου αυτής ήταν και για τους δυο, ορισμένα αξιόλογα σκίτσα, που αργότερα αξιοποιήθηκαν με σειρά ελαιογραφιών, αναλόγως ρωπογραφικής υφής.

Για τον Γύζη, όπως άλλωστε και για τον Νικηφόρο Λύτρα, ο κόσμος και τα χρώματα της Ανατολής, όντας οικία από τις νεανικές τους εμπειρίες, προσφέρονταν τόσο για να αποδεσμευτούν από τα καθιερωμένα, "γερμανικά" πρότυπα, όσο και για να αναβαπτιστούν στις πηγές και να αξιοποιήσουν με τρόπο λειτουργικό τον παράγοντα φώς αλλά και την όλη ατμόσφαιρα, μέσω μιάς ευεργετικής για τους προσανατολισμούς και την ιδιοσυγκρασία τους, νοσταλγικής ρέμβης.

"Αυτό ήταν το νέο της καλλιτεχνικής αντίληψης του Γύζη. Ενώ ήταν μαθημένος από το εργαστήριο του Piloty στην ιστορική ακρίβεια, είδε πιά πέρα, στην ελεύθερη φύση, το κινούμενο ηλιακό φώς με την ίδια ακρίβεια..." σημειώνει ο ιστορικός τέχνης, Siegfried Wichmann, στο βιβλίο του "Realismus und Impressionismus in Deutschland" (εκδ. 1944),⁸⁶ υπογραμμίζοντας ότι: "Το αναστρέφει από την τυπική του εμφάνιση, και για αυτό αξίζει στον Νικόλαο Γύζη μια πολύ διαφορετική θέση από αυτή που τον τοποθετούσαν μέχρι τώρα (...). Ο Γύζης κάνει το 1872 με το φίλο του Λύτρα ένα ταξίδι στη Μικρά Ασία. Εδώ ζωγραφίστηκε ο πίνακάς του, Δρόμος σε μια πόλη του Νότου, όπου η μαγεία του φωτός αναδεικνύει την πολλαπλότητα της καθημερινής ζωής".⁸⁷

Παρ' ότι δεν έχει εξακριβωθεί αν η προαναφερόμενη ελαιογραφία,⁸⁸ δημιουργήθηκε πριν, ή μετά από την περιοδεία του καλλιτέχνη στην Ανατολή, οι εκτιμήσεις του

Γερμανού ιστορικού για τη λειτουργία του φωτός-χρώματος στους πίνακές του - ιδιαίτερα σε εκείνους της σειράς "Ανατολίτικα"-, είναι καθ' όλα εύστοχες.

Το φθινόπωρο του 1873 κι ενώ ζωγράφιζε δύο από τις αντιπροσωπευτικότερες ελαιογραφίες του -"Ανατολίτης με τουρμπάνι και τσιμπούκι"⁸⁹ και "Η διαπόμπευση του κλεφτοκοτά",⁹⁰ ο Γύζης κινδύνευσε να χάσει την όρασή του, από μια ασθένεια των ματιών. Η περιπέτειά του αυτή, κυρίως όμως η απογοήτευσή του από την έλλειψη καλλιτεχνικής ατμόσφαιρας στην Αθήνα, τον ώθησαν να προγραμματίσει την επιστροφή του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, πράγμα που έγινε στις 10 Ιουνίου του 1874. Μαζί του αναχώρησε για το Μόναχο και ο Νικηφόρος Λύτρας, γεγονός το οποίο σχολιάστηκε έντονα από κύκλους της "Εφημερίδος" την επομένη:

" Η αναχώρηση των κ.κ. Λύτρα και Γύζη ως εκπροσώπων ένα των κλάδων της εν Ελλάδι καλλιτεχνίας, δεν έπρεπε και δικαίως να θεωρηθή ως συνήθης αναχώρησις, αλλά ως προς ώραν απ' Αθηνών απομάκρυνσις της τέχνης, δια τούτο δε και τα του αποχωρισμού των είχαν όλως ιδιαίτερον τι, άξιον ιδιαίτερας μνείας."⁹¹

Η περίοδος που ακολούθησε της επάνοδού του στη Γερμανία, ήταν και η πιό καρποφόρα σχετικά με τη στροφή του στην ηθογραφία, καθώς επεξεργάστηκε όσα αποκόμισε από την παραμονή του στην Ελλάδα, ενώ στο ίδιο αυτό διάστημα έχουμε και τα πρώτα δείγματα των αλληγορικών προσανατολισμών του, με το σχεδιασμό της σύνθεσης, "Η τέχνη και τα πνεύματά της".⁹²

Σε προσπάθειες σαν τις: "Παιδομάζωμα"⁹³ και "Τα αρραβωνιάσματα των παιδιών",⁹⁴ που χρονολογούνται στα 1874 και 1875 αντίστοιχα, με ευκολία αναγνωρίζεται ο συνδυασμός των γνωστών, από τα λεγόμενα "γερμανικά" του έργα, συνθετικών τύπων -βλ. π.χ. την τοποθέτηση των βασικών φορέων του θέματος στο κέντρο του πίνακα-, με τη νέα αισθητική αντιμετώπιση του περιεχομένου, που ο καλλιτέχνης στηρίζει, αφ ενός στην ενεργητική λειτουργία ορισμένων χρωμάτων, και αφ' ετέρου στο ρόλο κάποιων χαρακτηριστικών, για την πιστότητα της περιγραφής, ρεαλιστικών ενδείξεων. Καθώς λοιπόν θα ξεκινήσει με γνώμονά του κάποια συγκεκριμένα σχεδιαστικά πρότυπα, χωρίς βέβαια να κοινοτυπεί, σιγά σιγά θα αναπτύξει το προσωπικό μορφοπλαστικό του ιδίωμα, οι ρίζες του οποίου εντοπίζονται στην αναγνώριση των πηγών της Ελληνικής έκφρασης, όπως αυτές εγγράφονται στα τοπία των αναμνήσεων ενός αισθαντικού μετοίκου.

"Απέναντι της Βενετίας προς την Αδριατική Θάλασσαν είναι στενή και μακριά νήσος. Ατμόπλοια μικρά ταξιδεύουν εκεί, διότι ευρήσκονται τα λουτρά των Βενετσιάνων. Επήγα κι εγώ, αλλά μόνον δια να δώ την μεγάλην θάλασσαν, η οποία μας χωρίζει. Πολλήν ώραν εστάθην είς το παραθαλάσσιον και πάρα πολλά εσυλλογιζόμην. Η συλλογή κατάντησε επιτέλους είς μελαγχολίαν...",⁹⁵ εξομολογιόταν σε επιστολή του προς το Νικόλαο Νάζο, στις 20 Οκτωβρίου 1875, επ' ευκαιρία μιας επίσκεψής του στο Λίντο, και λίγους μήνες αργότερα (8 Μαρτίου 1876): "Αυτάς τας ημέρας φυσά δυνατός νότιος άνεμος. Δεν πιστεύω να είναι από την Ελλάδα, δεν μυρίζει θυμάρι".⁹⁶

Το ποιητικό ηχόχρωμα της φωνής του, που βέβαια μαρτυρεί και την ευαισθησία της φύσης του, μεταφέρεται αυτούσιο στους πίνακές του, για να αποκαλύψει όλο το μεγαλείο των δημιουργικών του διακυμάνσεων στην αναζήτηση του αυθεντικού. Αυτή του η στάση, που υπήρξε συνδυασμός ευσυνειδησίας, πνευματικής ευρύτητας, διορατικότητας, ήθους αλλά και κοινωνικότητας, δεν ήταν δυνατόν να μην αναγνωριστεί από τους καλλιτεχνικούς κύκλους της Βαυαρίας που, αν και ξένος, τον αντιμετώπισαν ως ίσο προς ίσο. Στα 1875 έγινε δεκτός στην καλλιτεχνική Ένωση "Allotria", που λειτουργούσε ως ένα είδος "αδελφότητας", στην οποία

συγκαταλέγονταν οι πίο ονομαστοί δημιουργοί της Νότιας Γερμανίας, του Τυρόλου και της Αυστροουγγαρίας.

Εν τω μεταξύ η φήμη του είχε φθάσει και στην Αθήνα, καθώς την ίδια περίοδο γίνονταν προσπάθειες επαναπατριsmού του, με προοπτική να αναλάβει τη δεύτερη έδρα της Ανωτέρας ζωγραφικής στο "Σχολείο των Τεχνών" (1875). Παρ' ότι οι δεσμοί του με την Ελλάδα παρέμειναν έως το θάνατό του άρρηκτοι, στοιχείο που πιστοποιείται από το περιεχόμενο του ημερολογίου και των επιστολών του, ο Γύζης έδειχνε αποφασισμένος να αντισταθεί στα επίπονα κελεύσματα της νοσταλγίας του, προς χάριν της τέχνης του και των απαιτήσεών της. Γνώριζε άλλωστε τις καλλιτεχνικές συνθήκες του τόπου του και χρειάστηκε να αποκαλύψει, όχι χωρίς παράπονο, τους φόβους και τις απογοητεύσεις του για την εκεί επικρατούσα κατάσταση. Με αφορμή τη συγκεκριμένη πρόταση, η αιτιολόγηση της μη αποδοχής της από τη μεριά του, είναι ενδεικτική:

"Η ιδέα σας είναι ευγενής και πατριωτική ιδέα, αλλά φοβούμαι ότι τα υλικά τα οποία οι κυβερνώντες θα μας δώσουν να κτίσωμε (είς Αθήνας) ο Δύτρας και εγώ τα θεμέλια, φοβούμαι ότι θα είναι πλίνθοι και η Ακαδημία Ωραίων Τεχνών απαιτεί πολλά".⁹⁷

Ένας από τους λόγους λοιπόν που κρατούσαν τον Γύζη μακριά από την Ελλάδα είχε να κάνει με την έλλειψη εκεί μιας ανάλογης, με την Ευρωπαϊκή, καλλιτεχνικής υποδομής, έλλειψη που οπωσδήποτε συνεπάγετο και την μη ενθάρρυνση πρωτοβουλιών, οι οποίες ενδεχομένως να βρίσκονταν πέρα από τα κοινώς αποδεκτά, εκφραστικά πλαίσια. Για να ανταποκριθεί ωστόσο στις απαιτήσεις ενός κέντρου υψηλής αισθητικής στάθμης, όπως ήταν το Μόναχο, όφειλε να εντείνει τις προσπάθειές του, ούτως ώστε να διαμορφώσει την κατάλληλη γραφή και το αποτελεσματικά συναγωνίσσιμο ύφος, που ο ίδιος αντιλαμβανόταν σαν τη βασικότερη υποχρέωση κάθε "αληθούς καλλιτέχνη".⁹⁸

Αντιπροσωπευτικά δείγματα της τάσης του να ανανεώνεται συνεχώς, παρέχουν δυο πίνακές του, οι οποίοι, αν και ζωγραφίστηκαν την ίδια περίοδο με "Τα αρραβωνιάσματα" (1875), κινούνται σε διαφορετικά επίπεδα, τουλάχιστον όσον αφορά τη νοηματική της παράστασης και γενικά το περιεχόμενό της. Πρόκειται για την "Πρώτη εξομολόγηση"⁹⁹ και την αρχική εκδοχή του "Τάματος" ή της "Ταμένης κόρης",¹⁰⁰ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη και Ιδιωτικής Συλλογής αντίστοιχα.

Στο πρώτο τον κυρίαρχο ρόλο παίζει η ειρωνική διάθεση και ο καλλιτέχνης δεν θα διστάσει να την αποδώσει. Με το να απαλλάσσει την εικόνα από το θρησκευτικό της υπόβαθρο, επιχειρεί ταυτόχρονα να την "εκλαϊκεύσει",¹⁰¹ εξουσιοδοτώντας εν "λευκό" θα λέγαμε, τους πρωταγωνιστές της υπόθεσης -κυρίως τη μητέρα και το κοριτσάκι-, να σχολιάσουν με τα φερσίματά τους το περιεχόμενο της σκηνής. Όπως ακριβώς στο: "Η ζωγράφος και ο έρωτας", έτσι και στο: "Η πρώτη εξομολόγηση" η διήγηση περιορίζεται στο ουσιαστικό, με έμφαση στο χιουμουριστικό-ρεαλιστικό στοιχείο, καθώς εκείνο που προέχει, είναι, όχι αυτή καθαυτή η αναπαράσταση του Μυστηρίου της εξομολόγησης, από θρησκευτική σκοπιά, αλλά η "απομυθοποιημένη" αντιμετώπισή του ως περιστατικό της καθημερινότητας και της γλυκιάς αθωότητας της παιδικής ηλικίας. Στον αντίποδά του, "Το τάμα" μας μεταφέρει σε ένα περιβάλλον έντονα μελαγχολικό, με ρομαντικές προεκτάσεις.

Ακόμη κι όταν μας αποκαλύπτει, ότι κάποια ελπίδα διαφαίνεται στον ορίζοντα -κάτι τέτοιο αφορά την τρίτη παραλλαγή,¹⁰² διατυπωμένο σαν λάμψη στο βάθος του αποτρόπαιου φόντου-, τα πρόσωπα, ως δραματικοί φορείς της ανθρώπινης αδυναμίας, έχουν μάλλον συνειδητοποιήσει το άσκοπο αυτής της ανελήτα θλιμμένης αναμονής.

Ότι μετράει, εντοπίζεται τελικά στην ίδια την προσπάθεια άσκησης της πίστης τους, στο φοβερό με άλλα λόγια καθήκον των απελπισμένων, που τόσο το ένστικτο όσο και η παράδοση, θέλουν ως το μοναδικό και ύστατο καταφύγιό τους.

Το παθός του Γύζη να διευρύνει όλο και περισσότερο το θεματικό κι εκφραστικό του ορίζοντα, πιστοποιούν επίσης οι προανατολοισμοί του προς μια διαφορετική, ως προς την ως τότε πορεία του, κατεύθυνση, καθώς δοκιμάζει τις δυνατότητές του στην περιοχή της αλληγορίας και του νεοϊδεαλισμού. Συγκεκριμένα, λίγους μήνες μετά την ολοκλήρωση των προαναφερόμενων έργων, καταπιάστηκε με το σχεδιασμό του πίνακα, "Η τέχνη και τα πνεύματά της",¹⁰³ που από μια πρώτη ματιά εντυπωσιάζει για το ασυνήθιστα μεγάλο του μέγεθος.

Έχοντας επίγνωση των δυσκολιών τις οποίες ενδεχομένως θα συναντούσε, εφ' όσον δοκίμαζε να πειραματιστεί σε ένα εντελώς καινούριο για αυτόν, εικονογραφικό πεδίο, εκμυστηρευόταν σε επιστολή του προς το Νικόλαο Νάζο:

"Επειδή εβάρεθηκα να βλέπω τις μικρές μουντζούρες που ζωγραφίζω πάντα, αποφάσισα να δοκιμάσω κι αυτήν και είς μεγάλο μέγεθος! Άρχισα προ μηνός να μπογιατίζω ένα πανί το οποίο έχει 7 σωστά μέτρα, το ύψος του ατελιέ μου. Είς την αρχή μου εφαινετο ότι θα έπιπτε να με πλάκωνε κι ετοιμαζόμεν να γράψω την διαθήκη μου, τώρα όμως εξοικειώθηκα και δεν με μέλλει. Η υπόθεση είναι αλληγορική με πολλά σώματα παιδίων και μιάς νέας την οποίαν ονόμασα Καλλιτεχνία. Ο ποιητής της εικόνας ταύτης έπρεπε να έχει μεγαλυτέρας γνώσεις και περισσοτέραν τέχνης ικανότητα από εμέ, αλλ' εγώ εν τούτοις απεφάσισα να δοκιμάσω και είς τα μεγαλύτερα την τύχη μου".¹⁰⁴

Αν και η αφετηρία των προσπαθειών του σχετιζόταν με τις εμπειρίες τις οποίες αποκόμισε από τη σκουδαστική ενασχόλησή του πάνω στους καθιερωμένους τύπους του κλασικισμού, όπως αυτές είχαν ήδη καθιερωθεί από τον Piloty και τον κύκλο του, ότι κερδίζει το ενδιαφέρον του θεατή έχει να κάνει με την παρουσία αλλά και το ρόλο του συμβολικού, αλληγορικού στοιχείου, που υποδηλώνουν τόσο οι βασικοί φορείς του θέματος -στην προκειμένη περίπτωση οι μικροί ερωτιδείς-, όσο και μιά ιδιόμορφη συγχώνευση των γραμμικών με τις χρωματικές διατυπώσεις.¹⁰⁵ Η εν λόγω σχεδιαστική και χρωματική απόδοση στο συγκεκριμένο προσχέδιο, έχει το ισοδύναμό της στη ζωγραφική του Gustave Moreau (1826-1896),¹⁰⁶ που ίσως να επηρέασε το Γύζη, κατά τη σύντομη επίσκεψή του στο Παρίσι, το 1876, ενώ η πρωταρχική ιδέα για μια τέτοιου είδους στροφή προς τον αλληγορισμό, χωρίς αμφιβολία προέρχεται από ανάλογες τάσεις, εκφρασμένες την εποχή του, και κυρίως από τους διανοητικούς τύπους που καλλιέργησε ο Γερμανοελβετός συμβολιστής, Arnold Böcklin (1827-1901).

Τον Απρίλιο του 1877, ο καλλιτέχνης ήλθε για δεύτερη φορά στην Ελλάδα, στην οποία έμεινε ωστόσο μόνο λίγες ημέρες, όσες δηλαδή χρειάστηκαν για να νυμφευθεί την κόρη του Νάζου, Άρτεμη. Μετά από ένα σύντομο γαμήλιο ταξίδι, επέστρεψε και πάλι στο Μόναχο, με σκοπό να προετοιμάσει τη συμμετοχή του στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού (1878). Οι πρώτες στιγμές οικογενειακής ευτυχίας κλονίστηκαν το καλοκαίρι του 1878, μετά το θάνατο της νεογέννητης κόρης του. Στην προσπάθειά του να παρηγορηθεί έγραφε στους δικούς του στην Ελλάδα:

"Αυτό το γλυκό δώρο το οποίο ο θεός μας έδωσε και το οποίο αποκτήσαμε με τόσους και τόσους πόνους, Αυτός ήθελε να μας αφαιρέσει...".¹⁰⁷

Παρά τις δύσκολες στιγμές που περνούσε αυτή την περίοδο, ο Γύζης συνέχιζε να δημιουργεί ακατάπαυστα, γεγονός για το οποίο και ανταμείφτηκε με αλληπάλληλες διακρίσεις. Ενδεικτικό είναι ότι τα εκθέματά του στην Παγκόσμια του Παρισιού -η δεύτερη παραλλαγή του έργου, "Αρραβωνιάσματα"¹⁰⁸ και μία "Κεφαλή άραβος"¹⁰⁹-,

έτυχαν ευνοϊκών κριτικών από το Γαλλικό τύπο,¹¹⁰ ενώ η εκλογή του ως μέλους της Ελλανόδικους Επιτροπής στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου, λίγους μήνες αργότερα, δείχνει το μέγεθος της αναγνώρισής του από τους Βαυαρούς.

Παράλληλα, ως επιτυχημένος πλέον επαγγελματίας, δέχτηκε αρκετές παραγγελίες, όπως αυτή από την Kaiserlautern της Ρηνανίας, για τη διακόσμηση της οροφής του Gewerbmuseum.¹¹¹

Η επόμενη δεκαετία ξεκίνησε με τις καλύτερες προδιαγραφές για την καριέρα του, εφ' όσον τον Αύγουστο του 1880 ανακηρύχτηκε επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Ωραίων Τεχνών του Μονάχου. Αυτή ήταν μιά διάκριση που τον ενθάρρυνε, καθώς όπως προκύπτει από την αλληλογραφία του, από τη φύση του ήταν αρκετά μετριοφρων, ανικανοποίητος με τις επιδώσεις του και μάλλον αυστηρός με τον εαυτό του.¹¹²

Μια νέα αναγνώριση της προσφοράς του την Πρωτοχρονιά του 1881, η οποία προερχόταν αυτή τη φορά από το Ελληνικό Κράτος -δίπλωμα και μετάλλιο του Γεωργίου του Α'-, ενίσχυσε ακόμη περισσότερο την αυτοπεποίθησή του, αν και υποστήριζε ότι μια τέτοια τιμή έπρεπε να αποδοθεί στο Νικηφόρο Λύτρα, κι όχι σε αυτόν, εφ' όσον "...εξ όλων των Ελλήνων ζωγράφων, ο Λύτρας υπηρέτησε πράγματι την πατρίδα μας."¹¹³

Οι παραπάνω φράσεις μας επιτρέπουν να εκτιμήσουμε, ανεξάρτητα από την αυθεντικότητα της δημιουργίας του, και το περιεχόμενο του Γύζη-ανθρώπου, την ειλικρίνεια και τη μεγαλοψυχία του στοιχεία που βέβαια αντανακλώνται και στο έργο του, ως ενδείξεις μιας ιδιόμορφης ευαισθησίας.

Το φθινόπωρο του 1881, η επιθυμία του να εξοικειωθεί καλύτερα με το περιβάλλον της Γερμανίας, τον ώθησε να επιλέξει για τις διακοπές του την περιοχή του Τυρόλου, όπου και έκανε αρκετές σπουδές πάνω στο τοπίο και τις καθημερινές συνθήκες των χωρικών. Την ίδια περίοδο γεννήθηκε και το ενδιαφέρον του για τα "Επιτραπέζια θέματα", ή τις "νεκρές φύσεις", η ζωγραφική πιστότητα των οποίων, σε σχέση με το αντικείμενο, είναι τόσο εντυπωσιακή, ώστε να "ξεγελούν" το θεατή, όπως ο ίδιος αναφέρει:

"...Το παρελθόν φθινόπωρο ε ζωγράφισα (μάλλον παίζων) ένα κοτοπούλι μαδημένο και κρεμασμένο εις τον τοίχον (...). Όλοι το εξέλαβαν ως αληθινόν και ποπαντως ο φίλος μου Ντέφραγκερ, όστις επί πολλήν ώραν το εθεώρει ως πραγματικόν και όστις επί τέλους με παρακάλεσε να του το πουλήσω."¹¹⁴

Ενώ βρισκόταν στο Τυρόλο, πληροφορήθηκε το θάνατο της μητέρας του, γεγονός που τον συγκλόνησε¹¹⁵ έστω κι αν προσπάθησε να κρύψει τα συναισθήματα της θλίψης του, προκειμένου να κρατηθεί αλλά και να παρηγορήσει τους δικούς του στην Ελλάδα. Αυτές τις ώρες της οδύνης, το δίλημμα του να επιστρέψει, ή όχι στην πατρίδα του έγινε εντονώτερο, αφού τόσο η νοσταλγία όσο και οι τύψεις για τον ξενιτεμό του, τον απασχολούσαν συνεχώς. Έξι χρόνια αργότερα ο θάνατος του πατέρα του τον έκανε να πιστέψει στη δύναμη ενός αναπόφευκτου πεπρωμένου, που βάραινε πάνω στην ανθρώπινη φύση και βέβαια πάνω στον ίδιο το δημιουργό, καθώς θεωρούσε τον τελευταίο σαν μια πολυσύνθετη φιγούρα, με τραγική υπόσταση.

"Μαζί με τους αγαπητούς μου γονείς θάπτω και τα δάκρυά μου..." εκμυστηρευόταν στον πεθερό του στις 21 Μαρτίου 1882,¹¹⁶ ενώ συγχρόνως υποδήλωνε τη θέλησή του να μην υποκύψει στις ανθρώπινες αδυναμίες και να αφοσιωθεί ολοκληρωτικά στο έργο του.

Η παμπηφή εκλογή του ως εκτάκτου καθηγητή της Ακαδημίας Τεχνών, τον Οκτώβριο του ίδιου χρόνου, ήλθε να επισφραγίσει οριστικά την απόφασή του να παραμείνει στη Βαυαρική πρωτεύουσα, η οποία ανεπιφύλακτα τον είχε πλέον αποδεχτεί για την

καλλιτεχνική προσφορά του:

"Με ονομάζουν όλοι κύριε προφέσορ, κι εγώ λησμονώ ότι είμαι ο ίδιος τοιούτος, κοιτάζω εις το πλάγι μου, μήπως ιδώ κανέναν άλλον...με κολακεύει, διότι μανθάνω ότι χαίρω περισσότεραν υπόληψιν παρ' ότι ενόμιζα..."¹¹⁷

Στη θέση αυτή έμεινε έως το 1888, οπότε και επισημοποιήθηκε ο διορισμός του, ως τακτικού καθηγητή του Ιδρύματος. Ύς τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα εκείνης της περιόδου αναφέρουμε τα: "Κου-κου",¹¹⁸ "Αποστήθιση",¹¹⁹ "Το παραμύθι της γιαγιάς",¹²⁰ "Ο μικρός σοφός",¹²¹ "Χαρτομάνητρες",¹²² "Καρναβάλι στην Αθήνα",¹²³ "Το Τάμα" (τρίτη παραλαγή¹²⁴) και "Το κρυφό Σχολειό".¹²⁵ Ο σχεδιασμός του τελευταίου απασχόλησε τον καλλιτέχνη από το 1876 και για δέκα ακόμη χρόνια.

Από αισθητικής πλευράς οι εν λόγω συνθέσεις αποτελούν τα καλύτερα δείγματα της ενασχόλησής του με τη ζωγραφική genre, καθώς μάλιστα, μετά από πολύχρονους πειραματισμούς πάνω σε ανάλογο περιεχομένου πρότυπα, εδώ μπορούμε να διακρίνουμε καθαρά το προσωπικό του ιδίωμα, την αισθητική σαφήνεια με τον περιορισμό στο ουσιαστικό, τη δύναμη της υποβολής ορισμένων χρωμάτων αλλά και τη λειτουργία ενός μελετημένου, "ατμοσφαιρικού" φωτισμού, που κρίνεται ικανός να απαλλάξει τη σύνθεση από την ακαδημαϊκή στατικότητα και την επίπλαστη αληθοφάνειά της, σε σχέση με ότι περιγράφει.

Δεν είναι τυχαίο το ότι, ορισμένα από αυτά και συγκεκριμένα τα: "Αποστήθιση", "Καρναβάλι στην Αθήνα" και "Το Τάμα", εντυπωσίασαν τους κριτικούς της εποχής, που απένεμαν στο δημιουργό τους, το δεύτερο χρυσό μετάλλιο στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου το 1883, το χρυσό μετάλλιο της Πινακοθήκης της ίδιας πόλης στα 1892, και το επίσης χρυσό βραβείο σε Έκθεση στη Μαδρίτη την ίδια χρονιά. Αξίζει ακόμη να σημειωθεί ότι, με τους προαναφερόμενος πίνακες, ο καλλιτέχνης επεδίωξε συνειδητά να ανανεώσει το ρεπερτόριό του με θέματα αποκλειστικά Ελληνικά, τα οποία βέβαια αφ' ενός του παρείχαν τη δυνατότητα να πρωτοτυπεί στους κύκλους του, καθώς επέβαλλε μια διαφορετική αντιμετώπιση του, ήδη καταξιωμένου στη Βαυαρία, χώρου της ζωγραφικής genre, κι αφ' ετέρου συνέβαλλαν ούτως ώστε να διατηρηθούν ακέραια στη μνήμη του οι μορφές, τα σύμβολα, τα χρώματα και τα τοπία της πατρίδας του τα οποία και θεωρούσε απαραίτητα, όχι μόνο για τη διαμόρφωση του στυλ του, αλλά και για την ίδια του την ανθρώπινη υπόσταση. Έτσι, όταν την Άνοιξη του 1883, η αδελφή της γυναίκας του, Ουρανία Νάζου, του έστειλε μαζί με επιστολή της λίγα λουλούδια και σπάρτος, ο Γύζης απάντησε χαρακτηριστικά:

"Όλα τα άνθη μου ήρεσαν, ο σπάρτος όμως με επανέφερε εις την πατρίδα μου. Είς τα πατρικά μου χωράφια, όταν εγώ μικρός με έναν παλιοσουγιά έκοπτα τα άνθη των σπάρτων και έκαμνα έξ αυτών μικρά μπουκέτα. Ω πόσον γέρον είμαι! Αιώνες μου φαίνεται ότι παρήλθον έκτοτε, περιέργον όμως. Το παν, όλον μου το παρελθόν, κάθε μου βήμα, έκαστος λόγος ή πράξις είναι ζωηρότατα χαραγμένα επί της καρδιάς μου. Ούτε τον σπάρτον ελησμόνησα, κι αν τυχόν μυρίσω όμοιαν μυρωδιάν αυτού, ως εν ριπή οφθαλμού με φέρνει εις τα χωράφια μου, εκεί που μου έκαμνε ο Μπαμπάς μου σφυρίχτρες και ντραμπαζιλίς".¹²⁶

Στην πραγματικότητα αυτά τα λόγια του νοσταλγού και οι εικόνες στις οποίες παραπέμπουν, δεν ήταν παρά το προανάκρουσμα για την είσοδό του σε έναν κόσμο τέλειαρς αρμονίας, εκεί όπου τα παλαιά, χαριτωμένα μορφώματα έχαναν τη σωματικότητα τους, για να μεταμορφωθούν σε σύμβολα και φιγούρες πρωταγωνιστικές, στην τεκμηρίωση όσων υπαγόρευαν την επερχόμενη πνευματική του ανάταση.

Αν και ενδιαφέρθηκε σχετικά νωρίς για τις νεοϊδεαλιστικές τάσεις και τους διανοητικούς τύπους -θυμίζουμε το: "Η Τέχνη και τα πνεύματά της" στα 1876-, η ουσιαστική στροφή του Γύζη προς τον αλληγορισμό, τοποθετείται μια δεκαετία αργότερα με το σχεδιασμό του πίνακά του, "Εαρινή συμφωνία". Τόσο στο έγχρωμο σκίτσο¹²⁷ όσο και στην τελική διατύπωσή της,¹²⁸ η σύνθεση αναφέρεται στο χορό φτερωτών πνευμάτων, που προαναγγέλλουν τον ερχομό της 'Ανοιξης σε ένα νεφελώδες, ονειρικό τοπίο, κυριαρχημένο από ολάνθιστα λουλούδια και από το μελωδικό παιχνιδίσμα του φωτός. Παρ' ότι η ύπαρξη ορισμένων ενδείξεων -όπως λόγου χάρη του μικρού ερωτιδέα στο προσχέδιο, που μαζεύει λουλούδια, ή εκείνου στην τελική πρόταση, που κλείνει τ' αυτιά του μη αντέχοντας τη δύνη της μουσικής-, φανερώνει τις ηθογραφικές κι ρεαλιστικές καταβολές του καλλιτέχνη,¹²⁹ η όλη διαπραγματεύση του θέματος και κύρια η επιτηδευμένη συγχώνευση γραμμής και χρωματικών στοιχείων, υπαινίσσονται εδώ μια καινούρια, ενοραματική θέαση, η οποία και προσεγγίζει τις αναζητήσεις των εκπροσώπων του Jugendstil, των Γάλλων συμβολιστών, ή άλλων, ανεξάρτητων καλλιτεχνών, όπως του Arnold Bocklin και του Ferdinand Hodler.¹³⁰

Με την ολοκλήρωσή του το έργο παρουσιάστηκε το 1888 στη Διεθνή Καλλιτεχνική Έκθεση του Μονάχου, για να προκαλέσει ιδιαίτερη εντύπωση αλλά και κάποια αμφιλεγόμενα σχόλια. Ο τεχνοκριτικός Fr. von Ostini ανέφερε σχετικά σε άρθρο του, στο περιοδικό Die Kunst für Alle, λίγους μήνες μετά το θάνατο του καλλιτέχνη:

"Όταν παρουσιάστηκε το 1888 η Ανοιξιάτικη Συμφωνία, αυτό το αστραφτερό πυροτέχνημα φωτός και διαύγειας, πραγματικά καθαρού χρώματος, κατέπληξε μερικούς και μάζεψε πλούσιες αντιρρήσεις. Οι μορφές αυτές με τη σχεδόν υπαίθρια χάρη τους θεωρήθηκαν επιτηδευμένες, μανιεριστικές (...) Ήταν, βέβαια τότε η εποχή του συνεπούς ρεαλισμού, της ζωγραφικής της φτωχολογιάς και των αρρώστων (...) Πάντως ο πίνακας αποτελεί ορόσημο στην υπόσταση του Γύζη, που έμεινε από τότε ο λυρικός ανάμεσα στους καλλιτέχνες του Μονάχου."¹³¹

Παράλληλα με την "Εαρινή Συμφωνία", ο Γύζης φιλοτέχνησε το λάβαρο του Εθνικού Πανεπιστημίου της Αθήνας, ο σχεδιασμός του οποίου του ανατέθηκε στα 1887. Όπως προκύπτει από επιστολή του προς το Ν.Νάζο, με ημερομηνία 5 Ιουνίου 1887,¹³² ανάλογη παραγγελία είχε λάβει από τη Σύγκλητο και ο Γεώργιος Ιακωβίδης, που εκείνη την εποχή βρισκόταν κι αυτός στο Μόναχο. Κατόπιν όμως συνεννοήσεως μεταξύ των δυο καλλιτεχνών, την εκτέλεση ανέλαβε τελικά ο πρώτος:

"Μήνα ολόκληρον ειγραζόμεν επ' αυτού, διότι έπρεπε από την επί της κορυφής γλαύκα μέχρι του κονταριού να υπάρξει η αρμονούσα σχέση, το αυτό αρμονούν Stile, μεταξύ των διαφόρων μερών της σημαίας."¹³³

Στο σημείο αυτό είναι σκόπιμο να σταθούμε, έστω συνοπτικά, στον όρο "αρμονία" και πώς την εννοούσαν οι εκπρόσωποι του "νέου στυλ" και βέβαια ο Γύζης, ο οποίος τις δυο τελευταίες δεκαετίες της ζωής του το υιοθέτησε στην εκφραστική του. Κατ' αρχάς η ερμηνεία ξεκινάει εδώ από συγκεκριμένη αφετηρία, καθώς αφορά μορφώματα και δεδομένα που ανήκουν αποκλειστικά σε μια συγκεκριμένη εκφραστική περιοχή. Παρά τον πλούτο των προτύπων, ο βασικός άξονας όλων των πειραματισμών για τη διαμόρφωση των αρχών της νέας αυτής εικαστικής έκφρασης, στηρίζεται σε μια ιδιόμορφη αποκωδικοποίηση των κανόνων της προοπτικής, με κύρια χαρακτηριστικά της το συνδυασμό γεωμετρικών κι οργανικών σχημάτων, την εγκατάληψη των πλαστικών διατυπώσεων για τη δημιουργία του "βάθους", την έμφαση στους γραμμικούς τύπους, ή στη γραμμοσκίαση, και γενικά την τάση για διακοσμητικοποίηση της ζωγραφικής επιφάνειας. Μέσα στο εν λόγω πλαίσιο ο όρος

αρμονία παίρνει έτσι μια διάσταση καθαρά τεχνική (επιτηδευμένη) αλλά και υποκειμενική, καθώς η απόδοσή της εξαρτάται αφ' ενός από τις προθέσεις του ίδιου του δημιουργού, ανάλογα δηλαδή με το τί επιλέγει να συνθέσει, κι αφ' ετέρου από το ρόλο των συμβόλων, αυτών καθ' αυτών, που όπως και ο παράγοντας χρώμα, λειτουργούν εδώ σαφώς αντιρεαλιστικά, με σκοπό την υποβολή μιας ιδέας.

Στην περίπτωση του "Λαβάρου" του Πανεπιστημίου Αθηνών, η αρμονία εκφράζεται κατ' αρχάς με τη συμμετρία των μερών, η οποία και εφαρμόζεται τόσο στο πλαίσιο όσο και στην εικόνα, (κεντρική επιφάνεια), ενώ υπαγορεύεται και από τη διατύπωση του θέματος, στο συνδυασμό γραμμικών και γεωμετρικών στοιχείων με τις συμβολικές, λεπτοδουλεμένες ενδείξεις.

Αν και όπως βεβαιώνει ο ίδιος ο Γυζης, η εργασία του εντυπωσίασε το Βαυαρικό κοινό, η "υποδοχή" του "Λαβάρου" στην Αθήνα συνοδεύτηκε από μειωτικά για τον καλλιτέχνη σχόλια, γεγονός που εξηγείται ως ένα βαθμό, από την επιφυλακτικότητα της επίσημης Ελληνικής κριτικής, απέναντι στις διαφορετικές από τις κυρίαρχες εκείνη την εποχή, αισθητικές αντιλήψεις.

Σε άρθρο της εφημερίδας "Επιθεώρησις", με υπογραφή "Αμφιτρύων", διαβάζουμε σχετικά:

"Αθηνά! πως έγινες Περσίς; Βάρβαρος; Είσαι γέννημα Διός ή του Όσιδος; (...) Τι πρώτον, τι ύστερον να κατακρίνη τις εκ του περιαχθέντος λαβάρου. Το σύνολον του, ως κορύφωμα μεσαιωνικού σκοτοπνεύματος, το περσιγέννητο εκείνο πύλημα χρυσού, την νεκρόπληκτον στάσιν της Αθηνάς, γέννημα Αιθιοπικής χονδροτεχνίας, την δυσαναλογίαν των μελών του σώματος, ων η κρατούσα το δόρυ χείρ αφημένη, η δύνατο να προσεγγίση τον αστράγαλον των ποδών της κακοθεάς."¹³⁴

Για τις αντιδράσεις αλλά και για τα όσα αισθάνθηκε ο καλλιτέχνης, μετά την ανάγνωση των προαναφερόμενων κρίσεων, μας πληροφορεί η απάντηση που έστειλε σχετικά, προς τον πεθερό του, γραμμένη στις 7 Ιουνίου 1887:

"Εσκοτεινιάσθησαν οι οφθαλμοί μου, από εντροπή... Ποτέ δεν υβρίσθην είς τοιούτον καταισχύνην βαθμόν, όσον υβρίσθην παρά του αρθρογράφου της Επιθεωρήσεως. Την ευχαριστώ διότι μου έδωκεν αφορμήν να γνωρίσω τον κόσμον καλύτερον..."¹³⁵ Και σε υστερόγραφο, ενθυμούμενος παλαιότερη παρασημοφόρηση από την Ελληνική Κυβέρνηση: "...μου αρέσουν οι έπαινοι και οι αξιώσεις όταν μου τις δίδουν δια την ικανότητά μου, αλλιώς δεν τας θέλω..."¹³⁶

Η πικρία του για την αντιμετώπιση των συμπατριωτών του, κυρίως όμως για την πολιτιστική στασιμότητα και την υποβάθμιση των τεχνών που επικρατούσαν στον τόπο του, μεταβλήθηκε σε χαρά ένα χρόνο αργότερα, με την εκλογή του ως τακτικού καθηγητή στην Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου.

"Προχτές μου εστάλη ο διορισμός μου ως τακτικού καθηγητού της ενταύθα Ακαδημίας, και ήδη έχω την θέση μου ως όλοι οι ανώτεροι καθηγηταί..." ανέφερε σε επιστολή του προς το γυναικάδελφό του, Βασίλειο Νάτσο, εξομολογούμενος στη συνέχεια: "Πρέπει να γνωρίζεις (και τούτο εννοείται εντελώς μεταξύ μας) ότι τέσσερις ήμεθα οι βοηθητικοί καθηγηταί εν τη Ακαδημία, όλοι Γερμανοί, πλην εμού, και πολύ παλαιότεροι εμού. Εκ των τεσσάρων αυτών, μόνον εμέ διόρισαν ως τακτικόν καθηγητήν. Τούτο, εννοείς, αφ' ενός με πειράζει, διότι με διόρισαν εμέ τον ξένον και οι Γερμανοί θα λυπούνται, αφ' ετέρου όμως με ευχαριστεί, διότι δια του διορισμού αυτού μου δεικνύουν πόσον με αγαπούν και με εκτιμούν... Το υλικόν είναι κάτι περισσότερο από πριν, δηλαδή μισθός 350μ. Εννοείς, όμως, ότι είναι πολλή σκλαβιά. Αλλ' έπρεπε να την δεχθώ χάριν της οικογενείας μου και ως άνθρωπος του καθήκοντος."¹³⁷

Η ανοδική πορεία του Γύζη συνεχίστηκε και τη δεκαετία του 1890, στην οποία μάλιστα αποκρυσταλώθηκαν τα ενδιαφέροντά του για μιά νεοϊδεαλιστική έκφραση, με συμβολικές και αλληγορικές προεκτάσεις.

Το 1892, στα πλαίσια της ετήσιας έκθεσης στο Glaspalast του Μονάχου, ζητήθηκε από το Έλληνα καλλιτέχνη να φιλοτεχνήσει τη διαφημιστική της αφίσα. Αυτή χρησιμοποιήθηκε μάλιστα για τον ίδιο σκοπό, επί εικοσιέξι συνεχή χρόνια. Το θέμα αναφερόταν στην απεικόνιση της Ιστορίας και βασιζόταν σε παλαιότερη παράσταση, συγκεκριμένα στην "HISTORIA",¹³⁸ που ο Γύζης είχε σχεδιάσει το 1888 για ένα αναμνηστικό λεύκωμα, το οποίο προοριζόταν να προσφερθεί από την "Ένωση Καλλιτεχνών" στο Βασιλεύοντα Πρίγκηπα, Λεοπόλδο της Βαυαρίας, επ' ευκαιρία των γενεθλίων του.

Η αίσθηση που του είχαν προκαλέσει τα κλασσικά πρότυπα αλλά και οι νεοκλασσικές εκδοχές τους, κατά τη διατύπωσή τους από την εποχή της Αναγέννησης κι αργότερα, φανερώνεται εδώ με τον πιο έκδηλο τρόπο, καθώς ο Γύζης φθάνει απροκάλυπτα έως την "κατάχρηση", ή και την παραποίηση τους, μέσω μιάς συνειδητής υπερ-επιτήδευσης, η οποία και αποσκοπούσε στην ανάδειξη ορισμένων, νέων αξιών, ενταγμένων στο περιεχόμενο και το εκφραστικό πεδίο του Jugendstil.

Αν και σε σύγκριση με τις etudes Sanguines, η τελική διατύπωση χάνει κάτι από το σχεδιαστικό αυθορμητισμό τους, που τιθασεύεται με το φινίρισμα, η παράσταση - εγγραμμένη εδώ σε έναν τέλειο κύκλο- διακρίνεται για την εσωτερική της ενότητα και τη στερεότητα στην οργάνωση του εικονογραφικού χώρου, ενώ η λιτή, αλλά έντονη στους χρωματισμούς της, παλέτα του εγγυάται τη μεταφορά όσων επιχειρεί να τονίσει με όρους καθαρά αντι-ρεαλιστικούς. Ανάλογη εκφραστική έχουμε και στο σχεδιασμό της διαφημιστικής αφίσας για την εταιρεία κλειδοκυμβάλων: "Ibach und Sohn" του Μπάρεν, που στα 1893 προκήρυξε το σχετικό διαγωνισμό, προκειμένου να εορτάσει τα 100 χρόνια από την ίδρυσή της.

Σύμφωνα με επιστολή του καλλιτέχνη προς την Ουρανία Νάζου, στο κάλεσμα της Εταιρείας ανταποκρίθηκαν 152 δημιουργοί, εκ τών οποίων εκείνος απέσπασε το πρώτο βραβείο:

"Ελαβα μέρος (...) διότι μου έκαμε γούστο η ελευθερία του θέματος και διότι επρόκειτο περί μουσικής την οποίαν αγαπώ (...) Λοιπόν, εκ των 175 έργων, το ιδιόν μου παμψηφεί εβραβεύθει και δικαίως, διότι παρίστανε την αγαπητήν μας Αρμονίαν, ως νικηφόρον κρατούσαν την Δύραν με την αριστεράν, με την δεξιάν δε την Νίκην, και πλησίον αυτής, είς τα δεξιάν της, τρίποδα με την φλόγα της προόδου. Λοιπόν. Δόξα και Τιμή!".¹³⁹

Παράλληλα με τις διαφημιστικές αφίσες, ο Γύζης καταπιάστηκε με τη φιλοτέχνηση διπλωμάτων, αναμνηστικών μεταλλίων και προμετωπίδων διαφόρων εντύπων, όπως το "Δίπλωμα των Μηχανικών"¹⁴⁰ του Πολυτεχνείου του Μονάχου, με τίτλο: "Θεωρία και Πράξη", το "Δίπλωμα των Ολυμπιακών Αγώνων",¹⁴¹ το μετάλλιο της Φιλοεκπαιδευτικής Εταιρείας με τίτλο: "Η Δόξα νικά το Θάνατο",¹⁴² την προμετωπίδα για το εξώφυλλο του "Illustrierte Zeitung", που παριστάνει την "Εικονογραφία"¹⁴³ κ.α., τα οποία είναι αξιοπρόσεκτα για τη σχεδιαστική τους αρτιότητα και την επιμελημένη χρήση των κλασσικών μορφοπλαστικών διατυπώσεων, σε συνδυασμό με κάποιους απόλυτα προσωπικούς, συμβολικούς υπαινιγμούς.

Το "Δίπλωμα των Ολυμπιακών Αγώνων" φιλοτεχνήθηκε επ' ευκαιρία της αναβίωσης της ιδέας του Ολυμπισμού, με τη διεξαγωγή της πρώτης σύγχρονης Ολυμπιάδας στην Αθήνα το 1896. Όπως σε παλαιότερες συνθέσεις, έτσι κι εδώ, ο Γύζης απέβλεπε ουσιαστικά στην επιβολή ενός κόσμου ανεξάρτητου από τον πραγματικό, που

ορίζεται δια μέσου των συμβόλων, των αλληγοριών και των παρορμήσεών του. Ένος κόσμου απόμακρον, μα ωστόσο ξεκάθαρα οικείου, γαλήνιου και σε καμία περίπτωση αποτρόπαιου, όπου η γυμνότητα και η μελετημένη οργάνωση του χώρου παραπέμπουν σαφέστερα στους εικαστικούς τύπους και τα μορφώματα των κλασικών χρόνων, αξιοποιημένα βέβαια από την προσωπική του εκφραστική, από την ποιητική του χρώματος, από τη δύναμη της γραμμής, από τη σχηματοποίηση και τα ρυθμικά στοιχεία. Αντιπροσωπευτική της ενοραματικής κι εκστατικής αυτής διάθεσής του είναι η περιγραφή που ο ίδιος έδωσε σε επιστολή του -πιθανός προς την Ουρανία Νάζου-, την Άνοιξη του 1896:

"Δεν είμαι με την εκτέλεση εντελώς ευχαριστημένος. Έπρεπε να έχω ακόμη καιρόν... Η ιδέα είναι όμως ποιητική και τούτο με ευχαριστεί. Είς το μέσον και το άνω μέρος του Διπλώματος, μακράν, τα επί της Ακροπόλεως ερείπια του Παρθενώνος, εκ της ανατολικής πλευράς αυτού. Περι αυτόν, βαίνει λαμπαδηφορία και έρχεται προς τα εμπρός, της οποίας μόνο τα φώτα και οι καπνοί φαίνονται. Όπισθεν του Παρθενώνος, διασκορπών τους πυκνούς καπνούς, αναφαίνεται υφούμενος εκ της στάχτης της Θυσίας μέγας Φοίνιξ. Είς το εμπρός μέρος και αριστερά καθήμενη η Ελλάς επί ανάκλιτρον και ακούοντα όπισθεν αυτής τον Χρόνον κρούοντα την λύραν, αναπολεί είς την μνήμην αυτής ύμνους ενδόξων χρόνων. Απέναντι αυτής (δεξιόν μέρος) η εκ μαρμάρου εμψυχωθείσα Απτερος Νίκη, φέρουσα προς την Ελλάδα κλάδον ελαίας, ευαγγελίζει αυτήν. Με προφύλαξιν προτείνω και το επόμενο, ότι αν και σφραγίς, της οποίας τα ίχνη έχω ορίσει είς το μέσον και κάτωθεν του Διπλώματος, τυπωθεί με κόκκινο χρώμα της καννιβάρεως, θα συντελέσει περισσότερον είς την Αρμονίαν." ¹⁴⁴

Διαπιστώνουμε πώς η κλασική αντίληψη του καλλιτέχνη, η ιδιαίτερη αίσθησή του για μια λιτή, μελωδική έκφραση και συνεπώς η απόπειρά του να καταγράψει την αγωνιώδη ενσάρκωση μιας ιδέας με κριτήριό του την αρμονία, συνθετική και εικονογραφική, ενισχύεται όλο και περισσότερο στα έργα των τελευταίων έργων της ζωής του. Από μιά άποψη μπορούμε να εκτιμήσουμε αυτή του την ύστερη, μετακολοριστική θα την ονομάζαμε, διαμόρφωση, με το να την εντάξουμε στις ευρύτερες αισθητικές αναζητήσεις της εποχής του. Ωστόσο το ουσιαστικό στην τέχνη του, όπως διατυπώνεται συνήθως μέσω των συμβόλων, ως υποβολή σε μια ιδιόμορφη τελετουργία τεκμηρίωσης όσων τον απασχολούσαν, στην περίπτωση του Γύζη προέρχεται και από τις βαθύτερες καταβολές του και τη ρομαντική ιδιοσυγκρασία του. Η τρίτη και τελευταία επίσκεψή του στην Ελλάδα, την οποία παραγματοποίησε στα 1895, συντροφιά με τους φίλους του, Ludwig von Lofftz και Robert von Piloty, (γιό του δασκάλου του Karl von Piloty), δεν ήταν άλλωστε τυχαία. Υπήρχε κάτι, μια δύναμη ανεξέλεγκτη, ένα αναπόφευκτο καθήκον, που του υπαγόρευε την επιστροφή του, έστω και για λίγο. Προκειμένου να αναβαπτιστεί στο φώς και τα χρώματα, στα τοπία και τις ελπίδες που έτρεφε για τα σκιρτήματα μιας ανεπίστρεπτα χαμένης, υιότητας.

"Το ως όνειρον αυτό σχέδιον μου φέρνει διαδοχικώς χαράν, λύπην, φρίκην, γλυκότητα, περιέργειαν...", εξομολογιόταν στη Νάζου λίγο πριν την αναχώρηση, για να καταλήξει: "Το πρωί χαίρω, προς τας εσπέρας φρίττω. Περίεργον, Περίεργον, τα αποδίδω αυτά όλα ως επί το πλείστον εν μέρει είς την ηλικίαν και εις εκείνο το ελατήριον το οποίον κεινεί τον κόσμον όλον. Έκαμα και άλλοτε ταξίδια, αλλά τότε επετούσα, τότε έβλεπα ή τουλάχιστον εφантаζόμην το μέλλον. Σήμερα η Fata Morgana αυτή έχάθη. Αλλά προς τί αυτά; Έαν ιδείται ότι συγκινούμαι, στείλετέ με πάλιν, διώξτέμε πάλιν είς τα ξένα. Συγχωρείτε με μη λαμβάνεται τα άνωθεν

υπόψιν, έγινα τέτοιος να συγκινούμε πολύ. 'Όχι.. Ελπίζω νέαν έμπνευσιν να πάρω μαζί μου εξ Ελλάδος. Θέλω να ιδώ τον Πόρον, Αίγινα, Σαλαμίνα, Μέγαρα, Ελευσίνα, Καισαριανή, Πεντέλην κ.λπ. θέλω να τα ιδώ και πάλιν...".¹⁴⁵

Ίσως και να διαισθανόταν το τέλος του που πλησίαζε, καθώς βιαζόταν να συναντήσει τους παλιούς του φίλους και τους συνάδελφούς του. Να ξανασμύξει με όσα είχε αγαπήσει στα παιδικά του χρόνια. Να νοιώσει τη νοσταλγία ως ύστατο βίωμα, ικανό να τον συναρπάσει κι έτσι να το μεταμορφώσει σε χρώμα, γραμμή και φιγούρα αποκαλυπτική.

Σε τούτες τις αποφασιστικές για την τέχνη και τη ζωή του στιγμές, βλέπουμε να ξυπνούν μέσα του κάποια, παράξενα φωτεινά, συναισθήματα, που εκφράστηκαν με τα σχέδιά του για τον "Άσωτο Υιό"¹⁴⁶ και "Το Πνεύμα της Θλίψης".¹⁴⁷

Παρά την εύγλωττη αδράνειά τους, την οποία και θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε ως καμπή, ή και ως σημείο καθοριστικό, που προδιαγράφει τελικά τα αδιέξοδα μέσα και πέρα από τον ιδεαλισμό, (κατανοώντας τον ως ένα αρκετά επιτηδευμένο σύστημα αξιών, χωρίς να μειώνεται βέβαια η αυθεντικότητά του), η επιλογή του Γύζη μοιάζει να υπαγορεύεται εδώ ξεκάθαρα, από ένα υπόγειο ρεύμα βουβού πένθους κι ιδιοσυγκρασιακής μελαγχολίας. Μη έχοντας να προτείνουμε καλύτερη ερμηνεία από εκείνη του ίδιου του καλλιτέχνη, καταφεύγουμε και πάλι στις σημειώσεις του, το περιεχόμενο των οποίων πιστεύουμε ότι ανταποκρίνεται πλήρως στο βαθύτερο νόημα των αναζητήσεών του. Να λοιπόν πως περιγράφει το έργο του θανάτου, επ' ευκαιρία μιας επίσκεψής του σε κοιμητήριο των Αθηνών:

"Έλαβα το κρανίο είς τα χέρια μου. Έζητούσα ματαιώς να εύρω την φυσιогνωμίαν εκείνης της ωραίας και γεμάτης ζωήν νέας. Ματαιώτης ματαιοτήτων!..."¹⁴⁸

Παρεμβάλλοντας κατά κάποιο τρόπο, τα παραπάνω αποσπάσματα στην παραγωγή των τελευταίων χρόνων της ζωής του, δεν θα'ταν άστοχο να κάνουμε λόγο για μια ακόμη, καθοριστική διάσταση της δημιουργίας του, που συγκεκριμενοποιείται στο ερμητικό κάλυμμα των συμβόλων, στην έκσταση και στην περιπέτεια της υπέρβασης του πραγματικού, με όρους ωστόσο αυστηρά αντικειμενικούς, μέχρι την εν δυνάμει "κατάχρηση" κι άρα την παραποίησή του.

Στην "Αποθέωση της Βαυαρίας",¹⁴⁹ την οποία ο Γύζης ανέλαβε να εκτελέσει στα 1895, για την οροφή της αίθουσας των συνεδριάσεων του "Μουσείου Καλλιτεχνικών αντικειμένων κοινής χρήσης" της Νυρεμβέργης, συνειδητά εγκαταλείπεται πέρα για πέρα, η πρόθεση μιας νατουραλιστικής, με την ευρεία έννοια του όρου, αναπαράστασης, καθώς ο χώρος καθορίζεται εδώ αποκλειστικά από τις μορφές, κι αυτές με τη σειρά τους, από τη σκοπιμότητα της παρουσίας και της σωματικότητάς τους σε ένα σύνολο συμπαγές, αυτόνομο αλλά κι άδριστο, ή καλύτερα αλληγορικό. Αξιοπρόσεκτο είναι επίσης ότι, σε σύγκριση με ανάλογο περιεχομένου έργα, όπως "Η Αποθέωση του Ομήρου"¹⁵⁰ του Ingres, ή "Ο Θρίαμβος του Βοναπάρτη στην Ειρήνη"¹⁵¹ του Prud'hon, όπου το θεατρικό στοιχείο, ως πρόεκταση του εμπειρικού, εγγυάται μιά ρητορική όσο και πληθωρική, χάριν των υπερβολών της, αφήγηση, η σύνθεση του Έλληνα δημιουργού μπορεί να εκληφθεί, ακόμη και μετά την τελική διατύπωσή της, ως πείραμα και μάλιστα οριακό, εφ' όσον η όλη διεργασία αποσκοπεί στην απόλυτη μορφοποίηση της ιδέας, με μέσα τα οποία ο ίδιος αντιλαμβάνεται εκ των προτέρων, ως "δύσκολα εφικτά".¹⁵²

Παρόμοια διαπραγμάτευση, με έντονη τη διάθεση πειραματισμού όσον αφορά την πολυσημαντότητα των θεμάτων και των συνθετικών τύπων, συναντάμε επίσης στα: "Η χαρά εν μέσω των παιδιών"¹⁵³ και "Ο Νέος Αιώνας",¹⁵⁴ που ο Γύζης ανέλαβε να

αποδόσει, στα 1897 και 1899 αντίστοιχα, με το να ακολουθεί έναν εσωτερικό, υποκειμενικό ρυθμό, εμφανή τόσο στο συνδυασμό του σχεδίου με τις διακριτικές χρωματικές διαβαθμίσεις, όσο και στην ευκαμψία των μορφών, σε μιά επιτυχημένη ψευδέσθηση κίνησης και οπτικών κοντράστων. Ο ρυθμός αυτός, όντας απόλυτα εναρμονισμένος με το περιεχόμενο (θεματική του πίνακα), θα απαλλάσσει σχεδόν πάντα το σύνολο από τη μνημειακή ψυχρότητα του φορμαλισμού της ακαδημαϊκής γραφής, ακόμη κι όταν η ίδια η λειτουργία της φόρμας θα αποβλέπει συνειδητά σε ένα λιτότερο, κλασσικό αποτέλεσμα, όπως για παράδειγμα σε εκείνο της σύνθεσης: "Ο Έρωτας που επιτίθεται σε νύφη",¹⁵⁵ από τη Συλλογή Α. Λεβέντη.

Σε άλλες πάλι περιπτώσεις, με χαρακτηριστικότερη τη σχεδιαστική που ακολουθείται στο: "Η Δόξα των Ψαρών",¹⁵⁶ έρχεται να συνδράμει καταλυτικά στην εικονιστική συνάφεια του πίνακα, με τον ποιητικό λόγο, (συγκεκριμένα με τους στίχους από το ομώνυμο ποίημα του Διονυσίου Σολωμού).

Υποστηρίζοντας την εν λόγω εκφραστική διαδικασία, η οποία και αποδεικνύει ξεκάθαρα πώς ο καλλιτέχνης αντιλαμβανόταν την εικαστική απόδοση-ερμηνεία του ποιητικού λόγου, αναφέρει σε γράμμα του προς το Γεώργιο Νάζο, τον Απρίλιο του 1900:

"Είμαι βέβαιος, ότι εξ όλων των εκατομμυρίων Ελλήνων, οίτινες γνωρίζουν τους στίχους του Σολωμού, ότι ουδείς ποτέ θα ημπορεί να αναδείξει ότι την εμπνεύσθη την δόξαν όπως ο ίδιος, όπως είμαι βέβαιος, ότι ο μέν θα την συλλογισθή κοκκινομάγουλον γλυκειάν, ο δε με μικρότερον ή μακρότερον το βήμα. Εμέ ο δαιμόνιος Σολωμός με ενέπνευσεν Δόξαν αρχαίαν, Δόξαν αυστηράν (φρικιάζουσαν), περπατώντας είς την ολόμαυρον ράχην των καταστραμμένων Ψαρών, εν ώραν δειλής και αγρίας καταστροφής, κρατούσαν μεν την γραφίδα και πλάκα επί της οποίας θα εγγράφη τα ονόματα των λαμπρών παλληκαριών, αλλά ίνα κρατηθή είς την έννοιαν του δαιμόνιου ποιητού, παριστά αυτήν μελετώσαν.

Ο Μέγας Σολωμός δεν είπε πως να εικονίσωμεν την Δόξαν (...) Ο ποιητής εμπνέει τον καλλιτέχνην, αλλά όταν ο καλλιτέχνης είναι ποιητής, επιτρέπεται είς αυτόν να εκταυθή (...) Δεν ζωγραφίζονται οι λέξεις αλλά το πνεύμα αυτών!".¹⁵⁷

Ο ιδιόμορφος ιδεαλισμός του Γύζη, η ρομαντική του φύση αλλά και η προσήλωσή του σε κάποιες αξίες και ιδανικά, δεν ήταν δυνατόν να τον αφήσουν αδιάφορο για θέματα θρησκευτικού περιεχομένου.¹⁵⁸ Άλλωστε το σύνολο του έργου του μαρτυρεί μια εναγωνία αναζήτηση του υπερβατού, που συγκεκριμενοποιείται τόσο με παραστάσεις καθαρά θρησκευτικές, όπως: "Ο Ιωσήφ στη Φυλακή" -ζωγραφισμένη κατά τα σπουδαστικά του χρόνια-, όσο και με ορισμένες αλληγορικές σπουδές του, όπως είναι για παράδειγμα τα σχέδιά του για τον "Ασωτο Υιό" και τη "Μετάνοια".

Την τελευταία περίοδο της ζωής του και συγκεκριμένα από το 1895 κι αργότερα, οι θρησκευτικοί οραματισμοί του πήραν μια ξεχωριστή θέση στις αναζητήσεις του, ως να επρόκειτο για κάποιο υψηλό αλλά κι αναπόφευκτο σαν πεπρωμένο, καθήκον, απέναντι στο ουσιώδες της δημιουργίας και της ζωής. Στο "Θρίαμβο της θρησκείας",¹⁵⁹ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, αλλά και στις σπουδές των "Αρχαγγέλων"¹⁶⁰ που προηγήθηκαν της τελικής διατύπωσης, με χαρακτηριστικότερο το ελαιογραφικό σκίτσο της Εθνικής Πινακοθήκης,¹⁶¹ οι οραματισμοί του αυτοί, μεγαλόπνοοι κι εκστατικοί, έρχονταν με τη μορφοποίησή τους στην εικόνα, να καταγράψουν τον παλμό μιας μεταφυσικής αγωνίας, απροσδιόριστης όσο κι απόλυτης, με γνώμονα αποκλειστικά την αδρότητα του σχεδίου και το εκφραστικό παραλήρημα των γραμμικών διατυπώσεων. Η όλη σχεδιαστική διαπραγμάτευση προσφέρει πράγματι εδώ την καθοριστική δυνατότητα για μιά πρωταρχική εμπειρία, πέρα από τα όρια του

συγκεκριμένου και της ρεαλιστικής αναπαράστασης του εφήμερου· μιά ακραία θα λέγαμε προοπτική ενόρασης σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο πλάνο.

Το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν "κατόρθωσε" να ολοκληρώσει το έργο, μας οδηγεί να υποθέσουμε ότι η εκφραστική του έπαψε από ένα σημείο και ύστερα, να υποτάσσεται στη φόρμα. Δεν υπάρχουν παρά εκλάμψεις και σκοτεινά περάσματα, χρώματα και σκιές που συμπτωματικά συναντιούνται, για να ορίσουν την κρίσιμη διάβαση από τη συντέλεια σε μια νέα τάξη πραγμάτων, υπερκόσμια και αχρονική.

Αυτή η πρόθεση απόδοσης της αγωνιώδους έξαρσης των αποπνευματωμένων μορφών στο απόλυτο χάος, υλοποιείται εφευρηματικά με τις διαδοχικές σπουδές του¹⁶² για το: "Ίδου ο Νυμφίος έρχεται",¹⁶³ το οποίο και αποτέλεσε το κύκνειο άσμα του.

"Ήρχισα να ζωγραφίσω την εκ του Ουρανού φωνήν, έχω και την Κόλαση είς το νου μου..."¹⁶⁴ θα αναφέρει σε επιστολή του προς την Ουρανία Νάζου, με ημερομηνία 9 Ιουνίου 1894, κάνοντας μια πρώτη απόπειρα αποσαφήνισης. Τα σχέδια που ακολούθησαν, η δίνη των χρωμάτων, η οριακή κωδικοποίηση της φιγούρας στο βάθος της φωτεινής χοάνης, αυτό το ενσυνείδητο "non finito", ακόμη και στην τελική εκδοχή, δεν ήταν παρά ένα σχόλιο για την ολοκλήρωση, αλλά και ότι σηματοδοτούσε την υπέρβαση του ζωγραφικού, προς ένα μετα-κλασσικό, μετανατουραλιστικό καθορισμό της εικόνας, στο λυκόφως της ρομαντικής εποχής.

"Νομίζουμε ότι τα χρωματικά σκίτσα του συνόλου, όπου τονίζετε το κυκλικό σχήμα, συγκαταλέγονται στα πιό "μοντέρνα" έργα που ζωγραφίστηκαν τον περασμένο αιώνα...",¹⁶⁵ επισημαίνει εύστοχα ο Γ. Παπαϊωάννου, σε σχετικό δοκίμιο, ενώ ο Θεμιστοκλής Τσάτσος αντιλαμβάνεται την παράσταση "...σαν ένα ουράνιο όραμα", για να καταλήξει: "Σ' αυτό το έργο, το γραμμικό σχέδιο έχει σχεδόν σβήσει, μα προτού σβήσει προσδιορίζει στο χώρο με αληθινή ακρίβεια τα φωτεινά όντα, που σε ένα κόσμο άυλο χαιρετούνε τον Ουράνιο Νυμφίο. Ο Ν. Γύζης μπορεί να ζωγραφίσει αυτήν την εικόνα γιατί τώρα πια ζεί...βλέποντας μέσα στο ουράνιο φώς του, "μέσα στην αυγή τα φωτοστέφανα, στις δύσης την πορφύρα" (Παλαμάς) τον υπέροχο κόσμο της ιδέας. Ο Ν. Γύζης έχει σηκώσει την τελευταία διάφανη αυλαία που τον έχωριζε από το ιδανικό του."¹⁶⁶

Καθώς ζωγράφιζε την παραπάνω σύνθεση, αισθάνθηκε να περνάει δίπλα του και να τον αγγίζει το φτερό του θανάτου. Έπασχε από λευχαιμία, (ή από υπερδιόγκωση της σπλήνας) και το τέλος του δεν ήταν πλέον μακριά. Αδύναμο μέσα στο παραλήρημα του πυρετού τον βλέπουμε να σκιαγραφεί με αποκαλυπτικό τρόπο, όσα του προσέφερε σαν αντίδοτο στην περιπέτειά του, η εμπειρία της ύστατης αυτής περιπλάνησης:

"Μετά των εκατοντάδων σχεδίων, μικρών και μεγάλων, μέχρι κολάσεως και παραδείσου, έζησα ονειρευόμενος."¹⁶⁷

Στις 4 Ιανουαρίου του 1901, σε ηλικία 59 ετών ο Νικόλαος Γύζης έδωσε την πιό αποφασιστική του μάχη για τη ζωή και νικήθηκε. Η προσφορά του ωστόσο -ιδιαίτερα με τις τελευταίες του δημιουργίες- στο κατώφλι της μοντέρνας εποχής, δεν μπορεί να παραγνωριστεί. Και τούτο, όχι μόνο γιατί συνόψισε εδώ με συνέπεια τις ρομαντικές επιτεύξεις του αιώνα του, αλλά γιατί αυτή περιείχε κατά τη γνώμη μας, αυτούσιο στο περιεχόμενό της, κάτι το διαχρονικό κι αυθεντικά καινούριο.

Το εύρος των δυνατοτήτων και των ευκαιριών που παρείχε από πλευράς κατάρτισης, η Ακαδημία εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, αποδεικνύει, ανεξάρτητα από τους προσανατολισμούς των Λύτρα και Γύζη, και ο εκφραστικός κόσμος του Κωνσταντίνου Βολανάκη, του "Πατέρα" της Ελληνικής θαλασσογραφίας, όπως εύστοχα τον αποκάλεσαν.¹⁶⁸ Αυτό προκύπτει αφ' ενός από τη διαφορετική

θεματογραφική του ειδίκευση, που αναφέρεται αποκλειστικά στην περιοχή της θαλασσογραφίας και της τοπιογραφίας εν γένη, αλλά και από τον τρόπο με τον οποίο ο καλλιτέχνης αντιμετώπιζε τα θέματά του, με το να αναπτύσσει μια ιδιόμορφη, προσωπική γλώσσα, με αφητηρία της τον ενεργητικό ρόλο του χρώματος και την υποβλητική δύναμη του φωτός.

Ο Κωνσταντίνος Βολανάκης ή Βολανάκης¹⁶⁹ γεννήθηκε στο Ηράκλειο της Τουρκοκρατούμενης τότε Κρήτης, στις 17 Μαρτίου του 1837.¹⁷⁰ Εκεί έζησε τα παιδικά και τα πρώτα σχολικά του χρόνια, ενώ τις γυμνασιακές του σπουδές ολοκλήρωσε στη Σύρο, όπου είχε μεταναστεύσει η οικογένειά του, για λόγους επαγγελματικούς, ή και για ασφαλέστερη διαβίωση.

Οι αποσπασματικές πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή του, συγκλίνουν στο ότι το 1865, ο καλλιτέχνης εγκαταστάθηκε στην υπό Αυστριακή κατοχή τότε, Τεριέστη, για να εργαστεί ως λογιστής στον Εμπορικό οίκο του Γεωργίου Αφεντούλη. Στην Τεριέστη του δόθηκαν και τα πρώτα ναυτικά ερεθίσματα, τα οποία και αξιοποίησε, "ιχθυογραφώντας με ζήλο τις ελεύθερες ώρες του καράβια και θάλασσες", όπως χαρακτηριστικά αναφέρει στο βιογραφικό του ζωγράφου, ο γιός του.¹⁷¹

Οι επιδώσεις του στον τομέα αυτό φαίνεται ότι εντυπωσίασαν τον εργοδότη του, που τον προέτρεψε ανεπιφύλακτα να καλλιεργήσει το ταλέντο του, με επίσημες σπουδές στην Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου.

Όπως προκύπτει από το Μαθητολόγιο της Ακαδημίας (αρ. Μαθ. 2076).¹⁷² ο Βολανάκης γράφτηκε πράγματι σε αυτή το 1864 και συγκεκριμένα την 28 Οκτωβρίου, σε ηλικία 27 ετών, για να περάσει λίγο αργότερα από την προκαταρκτική τάξη στο εργαστήριο του Karl von Piloty, η φήμη του οποίου μονοπωλούσε εκείνη την εποχή το ενδιαφέρον των δημιουργών, μιά και έπαιξε πρωταγωνιστικό ρόλο στα καλλιτεχνικά δρόμους της Βαυαρικής Πρωτεύουσας.

Στη μαθητεία του στο εργαστήριο του Γερμανού δασκάλου, ίσως να οφείλεται και η γνωριμία του με το Νικόλαο Γύζη, επίσης μαθητή του Piloty, που δεν θα διστάσει να αναγνωρίσει το ταλέντο του, να τον παροτρύνει αλλά και να τον συμβουλεύει.¹⁷³

Τις δυνατότητες του Βολανάκη, ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια, είναι δύσκολο να αμφισβητήσει κανείς, αν μάλιστα κρίνει από ορισμένα πρώιμα έργα του, όπως για παράδειγμα το: "Ψαρόβαρκες στην παραλία της Τεριέστης".¹⁷⁴ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Πρόκειται για μιά αρκετά ώριμη σύνθεση, κυριαρχημένη από τη ρευστότητα του υγρού στοιχείου, καθώς αυτό συναντάται με το ομιχλώδες του ουρανού και τις καλοσχηματισμένες φιγούρες των πλοίων, στα διάφορα εικονιστικά επίπεδα. Αξιοπρόσεκτο είναι ακόμη ότι, ενώ σε πρώτο πλάνο το θέμα αποδίδεται σχεδόν φωτογραφικά και με κάθε λεπτομέρεια, οι τόνοι χαμηλώνουν κατά τόπους διακριτικά, για να ατονήσουν στο βάθος του ορίζοντα, (φορέα της ανάδειξης μιάς ήρεμης απεραντοσύνης, η οποία και έμελλε να αποτελέσει το βασικό άξονα των μελλοντικών, υπαιθριστικών αναζητήσεων του δημιουργού).

Ο παράγοντας φώς-χρώμα και λιγότερο η δραματική ένταση είναι το κύριο γνώρισμα κι ενός άλλου πίνακα, που χρονολογείται την ίδια περίοδο, για το οποίο μάλιστα ο Βολανάκης απέσπασε το πρώτο βραβείο, σε διαγωνισμό που προκήρυξε με συγκριμένο θέμα, ο Αυτοκράτορας της Αυστρίας, Φραγκίσκος Ιωσήφ ο Β', επ' ευκαιρία της νίκης επί των Ιταλών, στη Ναυμαχία της Λύσας.

Ότι εντυπωσιάζει στον ομότιτλο πίνακα ("Ναυμαχία της Λύσας"),¹⁷⁵ που αναφέρεται στη δράση του πολεμικού πλοίου "Καϊζερ", έχει να κάνει κι εδώ με την ανάδειξη όλων εκείνων των στοιχείων που συνθέτουν μια ναυτική ιστορία, ορισμένη από το αποτρόπαιο της τρικυμίας και την ασφυκτική από τους καπνούς των κανονιών,

ατμόσφαιρα. Η υποβλητική με το μέγεθός της, φιγούρα του καραβιού στο κέντρο του πίνακα -υποβλητική σε σχέση με εκείνες των ναυαγών που παλεύουν στα κύματα-, φανερώνει επίσης τις επιρροές του Βολανάκη από ανάλογες αναφορές των εκπροσώπων του Γαλλικού ρομαντισμού, αλλά και από τους συμβολιστικούς υπαινιγμούς καλλιτεχνών, όπως ο Caspar David Friedrich.

Με αυτή του τη διάκριση ο Βολανάκης έλαβε για τον πίνακά του, από τον Αυτοκράτορα Φραγκίσκο Ιωσήφ, το ποσό των 1000 φλορινιών, ενώ είχε τη δυνατότητα να ταξιδέψει για δύο χρόνια στην Αδριατική, με πλοία του Αυστριακού Πολεμικού Στόλου, όπως προέβλεπαν οι όροι του διαγωνισμού για τους διακριθέντες. Έκμεταλλευόμενος την παραπάνω ευκαιρία, από τη μιά μπορούσε να ολοκληρώσει τον πίνακά του χωρίς να προβληματίζεται για την πώλησή του, εφ' όσον είχε ήδη εξασφαλιστεί η διάθεσή του, προκειμένου να εκτεθεί στα Ανάκτορα του Χόφμπουργκ, όπου βρίσκεται και σήμερα, κι από την άλλη είχε την ευκαιρία με τα ταξίδια του στην Αδριατική, να συγκεντρώσει πλούσιο υλικό από σχετικά σκίτσα, τα οποία θα του χρησίμευαν σε μελλοντικές δημιουργίες του.

Μέχρι την οριστική επιστροφή του στην Ελλάδα (1883), ο καλλιτέχνης πραγματοποίησε κατά καιρούς κι άλλα ταξίδια, επισκεπτόμενος την Αγγλία, τη Γαλλία, την Ιταλία και ίσως την Ολλανδία, υπόθεση που ενισχύεται τόσο από κάποιες έρτονες αναφορές σε πίνακές του, που παραπέμπουν στις κατακτήσεις της Ολλανδικής Σχολής,¹⁷⁶ όσο κι από τα κατ' εξοχήν Ολλανδικά του θέματα, όπως είναι "Οι ανεμόμυλοι"¹⁷⁷ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Έν τω μεταξύ, εν έσο βρισκόταν στη Βαυαρική πρωτεύουσα, ανεξάρτητα από όσα του παρείχε η μαθητεία του στο εργαστήριο του Piloty, αναζήτησε διεξόδους για τις καλλιτεχνικές του ανησυχίες στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου, ορισμένα από τα εκθέματα της οποίας τον επηρέασαν, όπως θα διαπιστωθεί, καταλυτικά. Από τα λίγα στοιχεία που διαθέτουμε για τη δράση του στο εξωτερικό, προκύπτει επίσης ότι έλαβε μέρος σε αρκετούς διεθνείς διαγωνισμούς, όπως σε εκείνο της Βιέννης το 1873, όπου και διακρίθηκε,¹⁷⁸ στις Kunstverein του Μονάχου στα 1870,¹⁷⁹ 1873 και 1878, στις αντίστοιχες του Βερολίνου και της Βέρμης στα 1878 και 1880¹⁸⁰ καθώς και σε ανάλογες διοργανώσεις στην Αθήνα, με αντιπροσωπευτικότερη τη συμμετοχή του, με την αποστολή σημαντικού αριθμού θαλασσογραφιών, στην Καλλιτεχνική Έκθεση των Αδελφών Βασιλείου και Μιχαήλ Μελά στο μέγαρο του πρώτου, τον Ιανουάριο του 1881.¹⁸¹

Δυο χρόνια αργότερα (1883), ο Βολανάκης επέστρεψε οριστικά στην Ελλάδα, για λόγους που οφείλονταν κυρίως στην ευαίσθητη υγεία της γυναίκας του, Φανής Ιωάννου Χριστοδούλου και στην αδυναμία της να προσαρμοστεί στις διαφορετικές κλιματολογικές συνθήκες του Μονάχου. Δεν αποκλείεται βέβαια η απόφασή του αυτή να συνδέεται και με κάποιες προτάσεις που δέχτηκε από την Ελληνική Κυβέρνηση, προκειμένου να διδάξει στο Πολυτεχνείο, οι οποίες και υλοποιήθηκαν αμέσως μετά την επάνοδό του, με το διορισμό του στην έδρα της Στοιχειώδους Γραφικής του Ιδρύματος κι αργότερα σε εκείνη της Αγαλματογραφίας.¹⁸²

Τη θέση αυτή κράτησε έως τα 1903, οπότε και παραιτήθηκε για λόγους υγείας, ενώ από το 1895 κι ως το θάνατό του, συνέχιζε την εκπαιδευτική του δραστηριότητα στο δικό του ατελιέ ("Καλλιτεχνικό Κέντρο") στην πόλη του Πειραιά, όπου είχε εγκατασταθεί μόνιμα. Από εδώ πέρασαν αρκετοί νέοι καλλιτέχνες, όπως ήταν ο θαλασσογράφος Βασίλειος Χατζής και ο Γεώργιος Μπουζιάννης, αλλά και κάποιοι επίδοξοι αντιγραφείς του, που επιδίδονταν στο έργο τους, ορισμένες φορές και εν γνώσει του ίδιου του ζωγράφου, για λόγους ίσως οικονομικών απολαβών του από

μέρους τους.

Παρά την πλούσια καλλιτεχνική παραγωγή του και παρά τα όσα πρόσφερε η γραφή του στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εικαστικής πραγματικότητας, ο Βολανάκης έζησε τα τελευταία χρόνια της ζωής του με στερήσεις, για να πεθάνει παραγνωρισμένος και φτωχός στις 19 Ιουνίου του 1907.

Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Παύλου Νιρβάννα, που εξομολογείται με πικρία, σε άρθρο του στο περιοδικό "Παίναθήναια":

"Ήτο σπαραγμός, πέντε άνθρωποι ακολουθούσαν την κηδεία του...".¹⁸³

Παρατηρώντας κανείς το έργο του Βολανάκη στο σύνολό του, εύκολα αναγνωρίζει τις συνειδητά επιλεγμένες, θεματικές περιοχές, μέσα στις οποίες ανέπτυξε τις δυνατότητες του ύφους του, για να διευρύνει συγχρόνως και τους εκφραστικούς ορίζοντες της Νεοελληνικής Ζωγραφικής. Πρόκειται για τη θαλασσογραφία και την απεικόνιση του τοπίου, που αντιμετώπιστηκαν με ανανεωτική διάθεση από μέρους του, όσον αφορά τόσο τον τρόπο της παρατήρησης και της καταγραφής των επιμέρους στοιχείων, όσο και την απόδοση του ατμοσφαιρικού, απόδοση η οποία και υπήρξε το πρώτιστο μέλημα του δημιουργού για τον εσωτερικό παλμό των συνθέσεών του. 'Ότι τον ονόμασαν "Πατέρα της Ελληνικής θαλασσογραφίας", δεν είναι άλλωστε τυχαίο, όπως δεν είναι άνευ σημασίας για την αξιολόγηση της πορείας του, η βράβευσή του για τον πίνακα: "Το πλοίο Κάϊζερ στη Ναυμαχία της Λύσας" σε διαγωνισμό της Βιέννης στα 1866, δυο χρόνια δηλαδή μετά την εγγραφή του στην Ακαδημία Τεχνών του Μονάχου και τη γνωριμία του με τον ιδεαλιστικό κόσμο του Piloty. Τούτο σημαίνει ότι είχε ευθύς εξαρχής επιλέξει το δρόμο του και ότι οι επιλογές του ήταν τόσο ξεκάθαρες, ώστε να μην αλλοιωθούν μπροστά στην πληθώρα των νέων παραστάσεων και των επιρροών που δέχτηκε και βέβαια τις αξιολόγησε υπό το πρίσμα της ρομαντικής κι νοσταλγικής οπτικής του. Αναμφίβολα οι επιλογές αυτές ενισχύονται κι από την αναζωπύρωση των παιδικών και νεανικών του βιωμάτων, έτσι ώστε η προβολή τους στο έργο του να αναδείξει τον καλλιτέχνη σε οξυδερκή σχολιαστή της θαλασσινής ζωής, των λιμανιών και των ταξιδιών, αλλά και σε τροβαδούρο του χρώματος του πελάγους και των ιριδισμών του φωτός στην απεραντοσύνη του.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα το εύρος των προσανατολισμών του στον τομέα της θαλασσογραφίας, θεωρούμε σκόπιμο το χωρισμό του έργου του σε δυο θεματογραφικούς κύκλους, με σαφή ο καθ' ένας περιεχόμενο κι εκφραστικά χαρακτηριστικά. Ο πρώτος αφορά τις πολεμικές σκηνές και συγκεκριμένα τις ναυμαχίες, ενώ στο δεύτερο ανήκουν οι συνθέσεις που αναφέρονται γενικά σε ναυτικά θέματα, με κυρίαρχη την παρουσία των πλοίων, αγκυροβολημένων, ή εν κινήσει, και πάντα σε συνδυασμό με τη μαγεία που εκπέμπει το υγρό στοιχείο στην τρικυμία, ή στη νηνεμία του.

Αξιολογώντας σε προηγούμενο παράγραφο την οπτική του Βολανάκη στο: "Η Ναυμαχία της Λύσας", σταθήκαμε στην προβολή ορισμένων ενδείξεων, όπως είναι η δυναμική παρουσία του πλοίου, που σε συνεργασία με τη διεργασία του φωτισμού, απαλλάσσουν τη σύνθεση από τη στατική διαπραγματεύση του ακαδημαϊσμού, για να τονίσουν έτσι, τόσο συνθετικά όσο και μορφικά, το περιεχόμενο της σκηνής με συμβολικό και λιγότερο δραματικό τρόπο.

Η απόπειρα αποφυγής της στατικότητας και των σκηνοθετικών εφέ του ιδεαλισμού, απασχόλησε τον καλλιτέχνη και κατά το σχεδιασμό της "Πυρπόλησης της Τουρκικής Ναυαρχίδας από τον Παπανικολή",¹⁸⁵ σύνθεσης που χρονολογείται στα 1882. Με το να επιλέξει μια οπτική γωνία που θέτει το κυρίως θέμα σε άμεση επαφή με το θεατή, περιγράφει την ένταση της σκηνής χωρίς ρητορεία, χάρη στην πυκνότητα της

ζωγραφικής του γλώσσας και με βασικούς συντελεστές της, την έμφαση στην κίνηση και την πλούσια χρωματική επένδυση του συνόλου. Σε ένα άλλο, από τα πιο γνωστά, έργο του, το: "Εν Σαλαμίσι Ναυμαχία",¹⁸⁶ ζωγραφισμένο επίσης στα 1882, αν και έχουμε έντονη την παρουσία τύπων που προέρχονται από διάφορες στιλιστικές κατευθύνσεις, ο βασικός άξονας των προθέσεων του συνίσταται και εδώ στην ισορροπημένη οργάνωση του χώρου και στην απόδοση του περιεχομένου, με μεγαλύτερη αμεσότητα. Έτσι χωρίς να λείπει το επικό στοιχείο, τονισμένο από σειρά λεπτομερειών, η όλη διαπραγμάτευση βασίζεται αποκλειστικά στα μέσα εκείνα που επιτρέπουν το διάλογο του καλλιτέχνη με το φυσικό κόσμο και την αντικειμενική πραγματικότητα. Αξιοπρόσεκτος είναι στην προκειμένη περίπτωση ο τρόπος με τον οποίο καταγράφεται η κίνηση των κουπιών της Τριήρης Αρτεμισία¹⁸⁷ σε πρώτο πλάνο, ως οργανικό στοιχείο της σύνθεσης, αλλά και ο ρόλος ορισμένων χρωμάτων, που σε συνδυασμό με τα διάφορα παραπληρωματικά μοτίβα και τις λεπτομέρειες, τείνουν να αναδείξουν τις φιγούρες των πλοίων σε κυρίως θέμα, με νατουραλιστική πιστότητα, μέσα στο φυσικό τους χώρο.

Τον πολυδιάστατο χαρακτήρα της δημιουργίας του καλλιτέχνη αποδεικνύει σαφέστερα η εκφραστική που ακολούθησε κατά το σχεδιασμό της "Πυρπόλησης της Τουρκικής ναυαρχίδας".¹⁸⁸ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Πρόκειται για μιά καθαρά ρομαντική σύνθεση με υπεθριστικές προεκτάσεις. Για μια προσπάθεια που μας βοηθάει να πλησιάσουμε τον εκλεκτισμό του Βολανάκη, εκεί όπου ο αντίλογός του με τον ακαδημαϊσμό βρίσκει την οριακή του άρθρωση.

Η έμφαση στη λιτότητα, με τον περιορισμό των αφηγηματικών μοτίβων, το επιβεβαιώνει. Ωστόσο εκείνο που επισφραγίζει την απομάκρυνσή του από τη μονομέρεια του ιδεαλισμού, παρ' ότι και η δραματική έξαρση τονίζεται και η υποβλητική ατμόσφαιρα την οποία προκαλεί η φωτιά από το πυρπολημένο πλοίο, συνυπολογίζεται στην ανάδειξη του ηρωικού-επικού στοιχείου, είναι η αίσθηση του βραδινού, σε ένα τοπίο που αντανακλά το μυστήριο και την έντασή του στη ρευστότητα του υγρού στοιχείου, που υπήρξε φορέας της ανανέωσης των στόχων του καλλιτέχνη.

Άλλα έργα του ίδιου θεματογραφικού κύκλου, (δηλαδή θαλασσογραφίες με ιστορικό περιεχόμενο, που λιγότερο, ή περισσότερο αντιπροσωπεύουν αυτές του τις τάσεις), είναι: "Ο Παρών του Αγώνος",¹⁸⁹ "Η έξοδος του Άρεως",¹⁹⁰ "Η αποβίβαση του Καραϊσκάκη στο Φάληρο"¹⁹¹ και "Μετά τη Ναυμαχία του Τραφαγκαρ" (1878). Το τελευταίο αγοράστηκε από το Υπουργείο Ναυτικών της Αγγλίας και σήμερα αγνοείται.

Πολύ πιο μεγάλα βήματα, προκειμένου να απελευθερωθεί από τις ακαδημαϊκές κι ιδεαλιστικές δεσμεύσεις, έκανε ο Βολανάκης όταν επιδιόταν στο σχεδιασμό πινάκων που αναφέρονταν, όχι αποκλειστικά σε συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα, αλλά απλά σε ότι αντιπροσώπευε τις εντυπώσεις του από τη θαλασσινή ζωή. Στο δεύτερο αυτό μάλιστα θεματογραφικό κύκλο διακρίνονται καλύτερα οι επιρροές που κατά καιρούς δέχτηκε, ο τρόπος της αξιοποίησής τους αλλά και το ηχόχρωμα του προσωπικού του εκφραστικού ιδιώματος.

Εκλεκτικός ως προς τα πρότυπα που τον ενέπνεαν, ο Βολανάκης εστίασε την προσοχή του, ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια στην Ακαδημία, στις αναζητήσεις των Ολλανδών τοπιογράφων του 17ου και 18ου αιώνα, όπως σε αυτές του Jean van Goyen (1596-1659),¹⁹² του Jacob Isaackz Ruisdael (1629-1682)¹⁹³ και του Meindert Hobbema (1638-1709),¹⁹⁴ πολλά από τα χαρακτηριστικά της γραφής των οποίων προσάρμοσε με ιδιαίτερη ικανότητα στα έργα του. Αξιοσημείωτη είναι επίσης η γνωριμία του με

τη Γαλλική τοπιογραφία και ειδικότερα με τη ζωγραφική του Glaude Lorrain (1600-1882),¹⁹⁵ με τις κατακτήσεις του Jean Baptiste Corot (1796-1875),¹⁹⁶ αλλά και με τους πειραματισμούς της Σχολής της Μπαρπιζόν, πάνω στο *Peysage intime*.

Παρά το ότι οι περισσότερες συνθέσεις του της εν λόγω κατηγορίας είναι αχρονολόγητες, στο σύνολό τους έχουν να επιδείξουν ένα κοινό ύφος, συγκροτημένο από συγκεκριμένους εκφραστικούς κανόνες, που απλώς λειτουργούν εντονότερα, ή ελαστικότερα κατά τη σύνθεση, ανάλογα με το περιεχόμενο του θέματος και τα όσα επιδιώκει να αναδείξει ο καλλιτέχνης.

Σε μια από τις πρώιμες προσπάθειες του θεματογραφικού κύκλου στον οποίο αναφερόμαστε, το: "Ετοιμασία για ψάρεμα",¹⁹⁷ της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας, έχουμε έναν πραγματικά ενδιαφέροντα συνδυασμό της υποκειμενικής του αντίληψης για το περιβάλλον και της αντικειμενικής, ρεαλιστικής καταγραφής των επιμέρους στοιχείων, γεγονός που αποδίδεται κυρίως στις δυνατότητες που παρέιχαν στο δημιουργό το πλούσιο φάσμα των χρωματικών τόνων και οι αλληπάλληλες προσμείξεις τους στη ζωγραφική επιφάνεια, ούτως ώστε να επιτυγχάνεται η αίσθηση της σύλληψης του ατμοσφαιρικού.

Για ανάλογη συνθετική ισορροπία αλλά και για την υπαιθριστική τους αντιμετώπιση διακρίνονται επίσης τα: "Ψαράδικο"¹⁹⁸ της Συλλογής Δ. Ζέππου, "Βάρκες και παιδιά"¹⁹⁹ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, "Αραγμένα καράβια"²⁰⁰ της Εθνικής Πινακοθήκης και "Καράβια κοντά στην ακτή"²⁰¹ της Συλλογής Α. Λεβέντη, που ζωγραφίστηκαν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο Μόναχο.

Με αφετηρία την αγάπη του για τα σκάφη, μικρά ή μεγάλα, ψαράδικα ή εμπορικά, τα οποία αποδίδει με ικανότητα μινιατουρίστα και οδηγό του τους ιδιαιτερότητες του φωτός και την αντανάκλασή του στο περιβάλλον, ο Βολανάκης οικιαγραφεί και εδώ έναν κόσμο νοσταλγικό και γαλήνιο, που πείθει απόλυτα για την παραστατική του ειλικρίνεια. Βασικός συντελεστής της εν λόγω παραστατικότητας, υπήρξε σε μεγάλο βαθμό, η θέση από την οποία ο καλλιτέχνης συνελλάμβανε το θέμα του, έτσι ώστε να του επέτρεπε μια συμμετρική ανάπτυξη, που να οδηγεί το βλέμμα του θεατή να αντιλαμβάνεται όλο το περιεχόμενο του φυσικού χώρου στην εικόνα και να βιώνει τον παλμό της. Η θέση αυτή βρίσκεται ως επί το πλείστον κοντά στο κυρίως θέμα, που συνήθως τοποθετούσε σε πρώτο πλάνο, ενώ η προοπτική διάρθρωση, άλλοτε στηριζόταν σε κάποιες παραπληρωματικές ενδείξεις που αναλογούσαν στις διάφορες εικονιστικές βαθμίδες, και άλλοτε ακολουθούσε την ατμοσφαιρική λειτουργία των χρωματικών τόνων και την έντασή τους, ανάλογα με το επίπεδο.

Η δυνατότητα του Έλληνα δημιουργού να αντιπαρέρχεται στους πίνακές του, προς χάριν της ατμοσφαιρικής αλήθειας, τις αφηγηματικές-ιδεαλιστικές διατυπώσεις, κυρίως όσον αφορά το ρόλο της ανθρώπινης μορφής, που στο έργο του συνειδητά, είτε αγνοείται, είτε απομονώνεται ως συμπληρωματική ένδειξη, μας οδηγεί να αναγνωρίσουμε, πέρα από τις καθαρά τοπιογραφικές του τάσεις, και κάποιες, αδόκιμα έστω διατυπωμένες, μπρεσιονιστικές καταβολές, η αξιοποίηση των οποίων σε ορισμένες προσπάθειες τείνουν να αποδώσουν με τόλμη την εντύπωση του μεταβλητού, σαν πραγματικό, μέσα στις εναλλαγές του. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα για μιά τέτοιου είδους αξιοποίηση προσφέρει η εκφραστική που ακολουθείται κατά το σχεδιασμό του: "Πριν από την καταιγίδα",²⁰² της Εθνικής Πινακοθήκης. Ότι επιφέρει τη διαφοροποίηση έχει να κάνει πράγματι εδώ με την αμεσότητα των χρωματικών διατυπώσεων στην απόδοση του στιγμιαίου. Με αυτήν την υποβλητική γαλήνη που προειδοποιεί χάρη στο ανεπαίσθητο τρεμούλιασμα των νερών,

με τους γκριζωπούς όγκους των συννέφων, μα κυρίως με τις φευγαλέες ακτίνες του ήλιου, ο οποίος αν και μη ορατός στον πίνακα, δίνει διακριτικά μια σειρά ωχρών πορτοκαλιών αποχρώσεων, που συνδέουν τον υδάτινο ορίζοντα με τον ουρανό, σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο πλάνο.

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για τη σύλληψη της ροής του χρόνου στις μορφές και το χώρο, γίνεται εμφανέστερο σε μιά άλλη προσπάθειά του, με τίτλο: "Η άφιξη της Πριγκίπισσας Σοφίας",²⁰³ της Συλλογής Π. Κουμούση. Παρά τον ειδησεογραφικό χαρακτήρα της σύνθεσης και την ανάπτυξή της με βάση ένα συγκεκριμένο ιστορικό περιστατικό, εκείνο το οποίο παίζει εδώ το σπουδαιότερο ρόλο είναι, όχι αυτό καθαυτό το γεγονός και η ρωπογραφική απόδοσή του, αλλά η ανάδειξή του μέσω των καθαρά ζωγραφικών αξιών, βασισμένη στην εν δυνάμει σχέση ανάμεσα στην αλήθεια των χρωματικών αντανακλάσεων και στην όραση του δέκτη. Μελετώντας το αποτέλεσμα της συνάντησης του φωτός με τη σκιά, στην επιτηδευμένη αλληλοσυσχέτιση των συμπληρωματικών, ή και κάποιων αντιθέτων τόνων. ο Βολανάκης δεν αποβλέπει ουσιαστικά στην αλλοίωση της πραγματικότητας και των δεδομένων της. Απεναντίας την αναγνωρίζει εκεί όπου συντελείται χρονικά, μέσα στη μεταβλητότητά της, με γνώμονα την αγάπη του για την ατμοσφαιρική ρευστότητα, την οποία και θεωρεί ικανή για να καθορίσει αφ' ενός την εντύπωση και αφ' ετέρου την οπτική ύπαρξη του αντικειμένου.

Για να εκτιμήσουμε το εύρος των προσανατολισμών του πάνω στην ιδιόμορφη αυτή αντιμετώπιση, εκτός από τα προαναφερόμενα έργα, προσφέρονται επίσης ορισμένες λιμενογραφίες του και ιδίως οι πίνακές του: "Το λιμάνι του Πειραιά", σε δύο παραλλαγές,²⁰⁴ "Το λιμάνι του Βόλου"²⁰⁵ και "Ιταλικό λιμάνι".²⁰⁶ που βρίσκονται στις Συλλογές του Δήμου Πειραιά και του Παπααλεξανδρή, στην Εθνική Πινακοθήκη και στη Συλλογή Π. Κουμούση, αντίστοιχα.

Τόσο στο "Λιμάνι του Βόλου" όσο και σε εκείνο του Πειραιά και ειδικότερα στην εκδοχή της Συλλογής των Αδελφών Παπααλεξανδρή, εύκολα διακρίνονται οι πρωταρχικοί στόχοι του καλλιτέχνη προκειμένου να αποδώσει τον παλμό του χρόνου, όπως ακριβώς τον ορίζει το θέμα, για να επιχειρήσει παράλληλα μιά προσέγγιση των δεδομένων του περιβάλλοντος αλλά και τη δραστηριοποίησή τους, μέσω του ρεμβασμού του. Έτσι χωρίς να αγνοεί ανάλογες προσπάθειες, που επικεντρώνονται κυρίως στις κατακτήσεις του Claude Lorrain και των Ιταλών μέτρ της Weduta,²⁰⁷ τη δική του προσωπική αντίληψη θα υπαγορεύει η ρομαντική του ιδιοσυγκρασία, η προβολή της οποίας στην παράσταση, εγγυάται, παρά τη λιτότητα της χρωματικής του παλέτας, την αμεσότητα του νυχτερινού τοπίου και την υποβολή του θεατή σε αυτό.

Όσο κι αν ο Βολανάκης θεωρείται κατ' εξοχήν θαλασσογράφος, σημαντική είναι η προσφορά του και στον τομέα της τοπιογραφίας, που επιπλέον την απαλλάσσει από τη στατικότητα της ακαδημαϊκής οπτικής. Αν και ξεκίνησε με δεδομένο του κι εδώ, τα πρότυπα που καθιέρωσαν οι Ολλανδοί δάσκαλοι του είδους, ήδη από την περίοδο της διαμόρφωσής του, δεν δίστασε να αναπτύξει το ύφος του πάνω σε ότι κινούσε το ενδιαφέρον του, με το να κάνει απόλυτα συνειδητές επιλογές. Μια ιδέα για τις προοπτικές της ζωγραφικής του στον τομέα αυτό, μας επιτρέπει να σχηματίσουμε το πρωιμότερο στην κατηγορία του κι ίσως το μοναδικό απ' όσο γνωρίζουμε, χρονολογημένο έργο του καλλιτέχνη,²⁰⁸ με τίτλο: "Γιορτή στο Μόναχο" ή "Το τσίρκο",²⁰⁹ από την Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας.

Ανεξάρτητα από το περιεχόμενο του θέματος στο οποίο αναφέρεται και που σε άλλη περίπτωση θα μπορούσε κάλλιστα να εντάξει το έργο στην περιοχή της ηθογραφίας,

η αντιμετώπισή του από τον Βολανάκη είναι εδώ καθαρά υπαιθριστική, με ιμπρεσιονιστικές μάλιστα προεκτάσεις. Ακόμη κι αν δεχτούμε -πράγμα πολύ πιθανό-ότι ο καλλιτέχνης δεν γνώριζε τίποτε για τις δραστηριότητες των ιμπρεσιονιστών, που δυο χρόνια πριν (1874) είχαν διοργανώσει την πρώτη έκθεσή τους στο Παρίσι, οι τάσεις αυτές είναι ως ένα βαθμό, το αποτέλεσμα των εμπειριών που δέχτηκε στη Βουναρική πρωτεύουσα από τον Wilhelm Leible και τον κύκλο του, από τους εκπροσώπους του "νέου στυλ" κι από τη δημιουργία ορισμένων ανεξάρτητων ζωγράφων, όπως του Hans Thoma²¹⁰ και του Fritz von Uhde.²¹¹ Στην προκειμένη περίπτωση, ότι καινούριο εισάγει ο Βολανάκης στην περιοχή της τοπιογραφίας, προέρχεται αποκλειστικά, αφ' ενός από τον τρόπο οργάνωσης του χώρου σε διαδοχικά εικονιστικά επίπεδα, με δική τους ενότητα και ξεχωριστό παλμό, κι αφ' ετέρου από τη σχεδιαστική ελευθερία, η οποία σε συνεργασία με την ενεργητική λειτουργία του χρώματος, κατορθώνει να μεταδώσει αυτούσιο το χαρακτήρα της εορταστικής ατμόσφαιρας, χωρίς επιπρόσθετα σκηνοθετικά εφέ κι αφηγηματικές διατυπώσεις.

Η υπαιθριστική αντιμετώπιση του τοπίου, βασισμένη στις αντηχήσεις και την τονικότητα των χρωμάτων της παλέτας του, που σταδιακά γινόταν ανοιχτότερη, είναι το γνώρισμα μιας σειράς συνθέσεων, που ο Βολανάκης ζωγράφισε την ίδια περίπου περίοδο με "Το τσίρκο". Πρόκειται για τις: "Θύελλα",²¹² "Δάσος με σκυλάκι",²¹³ "Γυναίκες που παίζουν στο ποτάμι",²¹⁴ "Βενετία"²¹⁵ και "Δρόμος στο χωριό",²¹⁶ το περιεχόμενο των οποίων ανανέωσε και το θεματογραφικό ρεπερτόριό του.

Μπορεί στο: "Θύελλα" της Συλλογής Μ. Πεσνικίδη, η αντιμετώπιση να διαφέρει ουσιαστικά από την ήρεμη, αβίαστη συνθήτως, διαπραγμάτευση που συναντάμε στις θαλασσογραφίες του. Όμως κι εδώ η αίσθηση του φυσικού χώρου ως ζωντανή οντότητα, είναι εκείνο που κυριαρχεί. Παρά την κάπως αδόκιμη οργάνωση της παράστασης, κυρίως όσον αφορά την προοπτική της, το έργο δεν φαίνεται να υστερεί, τουλάχιστον αναφορικά με το περιεχόμενο του θέματος που πραγματεύεται. Ότι αξίζει να τονιστεί κι αυτό δεν είναι άλλο από τις καιρικές συνθήκες, από τη ροή του ανέμου και της βροχής που υπαγορεύεται από τη λευκή λουρίδα φωτός στο βάθος του ορίζοντα, επιτυγχάνεται ζωγραφικά με εικονογραφική σαφήνεια, χωρίς να λείπει βέβαια από τη διαπραγμάτευση και κάποια ποιητική διάθεση, εμφανή στη ρομαντικά φιλτραρισμένη, απόδοση του συνόλου.

Την αδυναμία συγκρότησης του χώρου αντιπαρέρχεται ο Βολανάκης στο: "Δρόμος σε χωριό" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, κυρίως με τη θέση από την οποία επιλέγει να αντιμετωπίσει το θέμα, έτσι ώστε να του επιτρέπει αυτή μια συμμετρική ανάπτυξη των επιπέδων, που να οδηγούν αβίαστα το βλέμμα στην έξοδο του χωριού, αναδεικνύοντας συγχρόνως τα χαρακτηριστικά του. Εκτός από την πρόθεση για ισορροπία των επιμέρους στοιχείων, από την τάση του για σχηματοποίηση και από την έμφαση στις χρωματικές αντιθέσεις, ιδίως για την απόδοση της αίσθησης του ατμοσφαιρικού, διακρίνουμε δειλά - δειλά στο έργο του την παρουσία της ανθρώπινης φιγούρας, που σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, όπως στα: "Γυναίκες που πλένουν στο ποτάμι" και "Αναμονή",²¹⁷ την εντάσσει οργανικά στο θέμα, προκειμένου να νοηματοδοτήσει εκ νέου τις τοπιογραφικές αναζητήσεις του. Για να εκτιμήσουμε τη διαφορετική αυτή αντιμετώπιση, αρκεί να αντιπαραβάλουμε τις προαναφερόμενες συνθέσεις, αφ' ενός με προσπάθειες του ίδιου, όπως τη "Ναυμαχία της Σαλαμίνας", ή την "Πυρπόληση της Τουρκικής Ναυαρχίδας από τον Παπανικολή", στις οποίες οι μορφές υπολογίζονται και λειτουργούν ως απλά Staffages,²¹⁸ αλλά κι αφ' ετέρου με πίνακες σύγχρονων του Ελλήνων δημιουργών, όπως για παράδειγμα το: "Η

προσμονή²¹⁹ του Νικηφόρου Λύτρα. Το αποτέλεσμα είναι πράγματι ξεκάθαρο όσο και ενδεικτικό για τον εκφραστικό πλουραλισμό του Βολανάκη, καθώς τουλάχιστον στον τομέα που τον ενδιαφέρει, με το να αποφεύγει τις αφηγηματικές και ρωπογραφικές διατυπώσεις, εμφανείς στη σχεδιαστική του Λύτρα, κατορθώνει να αλληλοσυνδέσει μορφές και χώρο, σε ένα συμπαγές αυτόνομο όλο, κατά τα πρότυπα των εκπροσώπων της Σχολής της Μπαρπιζόν και ειδικότερα του Jean Francois Millet.²²⁰ Έτσι, ότι επιφέρει τη διαφοροποίηση, ανεξάρτητα από την ιμπρεσιονιστική δραστηριοποίηση της ζωγραφικής επιφάνειας, χάρη στην αμεσότητα των χρωματικών τόνων, έχει να κάνει εδώ με τη συγκέντρωση στα δομικά χαρακτηριστικά της εικόνας, με την αναγωγή του ατομικού στο συνολικό, με την υπέρβαση στο καθολικό, έναντι του συγκεκριμένου, και γενικά με την επιβολή μιάς ιδιόμορφης μορφοπλαστικής θέλησης, με μετα-νατουραλιστικές προεκτάσεις.

Μετά την οριστική εγκατάστασή του στην Ελλάδα και παρά το ότι η προσωπική εκφραστική του γλώσσα είχε ουσιαστικά διαμορφωθεί, η άμεση επαφή του με τη διαφάνεια της ατμόσφαιρας και τα χρώματά της, δεν τον άφησαν ανεπηρέαστο. Η τριβή του άλλωστε πάνω στα προβλήματα σκιοφωτισμού στο φυσικό χώρο, τον ώθησε να εκμεταλλευτεί τις νέες δυνατότητες, που παρείχε στα υπαιθριστικά του ενδιαφέροντα η διαφορετική αυτή εμπειρία, και δημιούργησε σειρά έργων που ενσαρκώνουν την εκτυφλωτική δύναμη του ελληνικού φωτός. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τα: "Δρόμος με κυπαρίσσια",²²¹ "Παραλία απέναντι από τον Πόρο"²²² καθώς και δυο πίνακες -"Η διάνοιξη του Ισθμού"²²³ και "Εγκαίνια της Διώρυγας της Κορίνθου"²²⁴-, που ο Βολανάκης ζωγράφησε επ' ευκαιρία της διάνοιξης της Διώρυγας του Ισθμού, μεταξύ 1887 και 1893.

Σε οποιοδήποτε από τα έργα αυτά κι αν μείνουμε, έχουμε από τη μια πλευρά τα μόνιμα χαρακτηριστικά της τέχνης του -ελεύθερη σχηματοποίηση αλλά και σαφήνεια στην οργάνωση-, κι από την άλλη την έμφαση στις χρωματικές διατυπώσεις, με την αντιπαράθεση ψυχρών και ζεστών τόνων και πάντα σε συνεργασία με τις συμπληρωματικές τους παραλλαγές. Αξιοπρόσεκτος είναι επίσης ο τρόπος με τον οποίο, βάση του φωτός, εντατικοποιείται το χρώμα (βλ. για παράδειγμα στο "Παραλία απέναντι στον Πόρο"), έτσι ώστε με τη σειρά του να γίνεται, όχι μόνο φορέας της εντύπωσης της χρονικής στιγμής, αλλά και η συνέπειά της προκειμένου να ολοκληρώσει τη φωνή του συνόλου, ενώ σε προσπάθειες όπως στο: "Η διάνοιξη του Ισθμού της Κορίνθου", το επιστέγασμα των προσωπικών του κατακτήσεων εντοπίζεται στην καθαρά μετανατουραλιστική του γλώσσα, καθώς αποδίδει σχηματικά και με τόλμη, τα μηνύματα της μοντέρνας εποχής.²²⁵

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετ. Α. Σώχου: "Η λαϊκή Τέχνη της Τήνου". Αθήναι 1932.
2. Αντίγραφο από την "Πλατυτέρα" του Θήρσιου στη Ρώσικη εκκλησία. (Λάδι σε μουσαμά 240X151cm/ενυπόγραφο. Τήνος Μοναστήρι της Παναγίας.
3. Βλ. Λύσανδρου Κανταντζόγλου: "Έργα καλλιτεχνικά σταλέντα εξ Ελλάδος εΐς Παρισίους". Νέα Πανδώρα ΣΤ'. Τευχ. 124. 15 Μαρτίου 1855. Σελ.77 κ.εξ.
4. Βλ. Νέα Πανδώρα Ζ'. Τευχ. 162. 15 Δεκεμβρίου 1856. Σελ. 423,24.
5. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου". Αθήναι 1957. Σελ. 102,3.
6. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 46X60cm/ενυπόγραφο/Σπουδή για τον χαμένο πίνακα).
7. Βλ. Γεωργίου Λαΐου: "Σίμων Σίνας". Αθήναι 1972. Σελ. 201.
8. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 109X157cm/ενυπόγραφο).
9. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 47X37cm).
10. Βλ. Γύξης Νικόλαος: "Επιστολαί". Επιμέλεια Γ. Δροσίνης και Π. Κορομηλάς. Εκδόσεις Εκλογής. Αθήναι 1953. Επιστολή 5 Αυγούστου 1874.
11. Βλ. όπ. παρ. Επιστολή 10 Φεβρουαρίου 1875.
12. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ. 7-2-1876.
13. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική 1832-1922" Εκδ. Εθνικής Τράπεζας της Ελλάδος. Αθήνα 1981. Σελ. 44.
14. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 72X60cm/ενυπόγραφο).
15. Sir Anthony van Dyck (1599-1641): Φλαμανδός ζωγράφος. Ξεκίνησε τις σπουδές του από την Αμβέρσα κοντά στον Χ. φον Μπάλεν, για να γίνει αργότερα συνεργάτης του Ρούμπενς στο εργαστήριό του. Αν και τα πρώτα του ερεθίσματα προέρχονται από συνθέσεις θρησκευτικού και μυθολογικού περιεχομένου, το προσωπικό του στίγμα διαγράφεται καλύτερα στον τομέα της προσωπογραφίας και κύρια στα πορτραίτα που φιλοτέχνησε μετά την οριστική εγκατάστασή του στην Αγγλία, στα 1631. Στο διάστημα που μεσολάβησε μέχρι το θάνατό του (1641), διατέλεσε επίσημος ζωγράφος της Αυλής του Καρόλου του Α' και δημιούργησε σειρά πορτραίτων που αναφέρονται σε αυτόν και σε μέλη της οικογενείας του. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν εκείνα του "Καρόλου με κοστούμι κυνηγού", του "Φιλίππου λα Ρουά" και του "Φρανς Στόϊνερς", στα οποία παράλληλα με την επιτηδευμένη ανάδειξη των λεπτομερειών, ή και ορισμένων ενδείξεων που κολακεύουν τους εικονιζόμενους, ο καλλιτέχνης κατορθώνει να διεισδύσει στον εσωτερικό τους κόσμο, προκειμένου να περιγράψει με ρεαλισμό τις ιδιαιτερότητες του χαρακτήρα τους.
16. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1869).
17. Πρόκειται για τις συνθέσεις "Μεγαρίτισσα που χτενίζεται" και "Μεγαρίτισσα με καλάθι", που ζωγραφίστηκαν στα 1869. Αθήνα Συλλογή Ι. Σερπιέρη.
18. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 86X118cm/ενυπόγραφο).
19. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά/1870).
20. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 42X31cm).
21. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
22. Αθήνα. Συλλογή Χρ. Δούλη. (Λάδι σε μουσαμά 110X110cm).
23. Αθήνα. Συλλογή Ι. Σερπιέρη. (Λάδι σε μουσαμά 141x112cm).
24. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 79X69cm).
25. Αθήνα. Συλλογή Ι. Σερπιέρη. (Λάδι σε μουσαμά 125X180cm).
26. Αθήνα. Συλλογή Ι. Σερπιέρη. (Λάδι σε μουσαμά 59X90cm).

27. Στον Λύτρα αποδίδονται επίσης οι ιστορικού περιεχομένου παραστάσεις "Μετά την πειρατεία" και "Σκηνή από την Ελληνική Επανάσταση". Βλ. σχετ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941". Τομ. Α. Το Ελληνικό Βιβλίο. Αθήνα 1962. Σελ. 179.
28. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ. 4-10-1873.
29. Βλ. σχετ. "Εστία". Τευχ. 145. (1878) "Η Ελληνική γραφή".
30. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 97X140cm).
31. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 68X50cm).
32. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 53X37cm).
33. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 80X51cm).
34. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 38X31cm).
35. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά/1902 περ.).
36. Τήνος. Μουσείο Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστριάς. (1902 περ.).
37. Αθήνα. Συλλογή Κουτλίδη.
38. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη.
39. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 130X124cm).
40. "Ο Βασιλεύς Όθωνας με Ελληνική Εθνική ενδυμασία" (Λάδι σε μουσαμά 250X123cm. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη) και "Ο Όθων" (Λάδι σε μουσαμά 300X152cm/1892. Αθήνα. Γραφεία Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας).
41. Αθήνα. Γραφεία Φιλεκπαιδευτικής Εταιρείας. (Λάδι σε μουσαμά 300X152cm/1893).
42. Αθήνα. Συλλογή Ε.Τ.Ε.
43. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
44. Αθήνα. Νομισματική Συλλογή.
45. Αθήνα. Πανεπιστήμιο Αθηνών. (1901).
46. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική Ζωγραφική" όπ. και σημ.13. Σελ. 49. "Στην προσωπογραφία του Λύσανδρου Καυταντζόγλου έχουμε ένα θαυμάσιο συνδυασμό τύπων που προέρχονται από τη ζωγραφική του Piloty και χαρακτηριστικών που θυμίζουν περιέργα την πολύ γνωστή "Προσωπογραφία του Ζολά" του Manet":
47. "Ο προσωπογράφος πρέπει να αποδίδει από το μοντέλο του ότι κινεί στα βάθη της ψυχής του..." (Νικηφόρος Λύτρας). Βλ. Ξενοφώντος Σώχου: "Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών -Νικηφόρος Λύτρας". Αθήνα 1929. Σελ. 4.
48. "Όθων" 1852 σε λιθογράφηση του Χαν Φσταγκλ και "Η Βασίλισσα Αμαλία". Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο.
49. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 155X78cm).
50. Αθήνα. Συλλογή Στ. Γκορίτσα. (Λάδι σε ξύλο 20X13cm).
51. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 34X27cm).
52. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "3 Αιώνες νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967". Πάπυρος Αθήνα 1979. Τομ. Α'. Σελ. 298.
53. Βλ. σχετ. Μαρίνου Καλλιγά: "Νικόλαος Γύζης". Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης. 1981. Σελ.24. Βλ. επίσης Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα 1976. Τομ. 3. Σελ. 167. και Δ.Ι. Καλογερόπουλος - Ξ. Σώχος: "Νικόλαος Γύζης - Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών". Αθήνα 1925. Σελ. 13 κ.εξ.
54. Βλ. όπ παρ. Καλλιγά: "Ν. Γύζης".
55. Βλ. Κ. Μπίρη: "Ιστορία Ε. Μ. Π." όπ. και σημ.5. Σελ.88κ.εξ.
56. Βλ. Κίμωνος Μιχαηλίδη: "In memoriam". Παναθήναια. Τομ.23. 1911/1912. Σελ. 137,38.

57. Βλ. Μαρίνου Καλλιγιά: "Νικόλαος Γύζης". όπ. και σημ.53. Σελ.201,202.
58. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1863).
59. Αντίτυπο της χαλκογραφίας βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη. Η πλάκα ανήκει στο Δημοσθένη Λουρή.
60. Η πλάκα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη.
61. Βλ. Μαρίνου Καλλιγιά: "Νικόλαος Γύζης". όπ. και σημ. 53. Σελ.29.
62. Marcel Montandon: "N. Gyzis" Bielefeld. Leipzig 1902.
63. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10.
64. Βλ. Μαρίνου Καλλιγιά: "Νικόλαος Γύζης" όπ. και σημ. 53.
65. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.19 και Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία...". όπ. και σημ. 53. Σελ.168. Εικ.250.
66. Βλ. όπ. παρ. Λυδάκης. Εικ.253.
67. Δημοσίευση στο "Ελευθερο Βήμα" με τίτλο: "Η ηθογραφία του Γκύζη" 18 Μαρτίου 1928. Σελ.1,2.
68. Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου: "Κριτικά". Εκδ. Εστία 1966. Σελ.113.
69. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.53. Εικ.252.
70. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
71. Τήνος. Μοναστήρι της Παναγίας. (Λάδι σε μουσαμά 183X142cm).
72. Ελαιογραφικό σκίτσο 48X36,5cm. Εθνική Πινακοθήκη και Λάδι σε μουσαμά 59X44cm/ενυπόγραφο. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
73. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.17.
74. Βλ. Μ. Montandon: "N. Gyzis". όπ. και σημ. 62. Σελ.34α.
75. Βλ. όπ. παρ. σελ.37α.
76. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 69X38cm/1870/ενυπόγραφο).
77. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 19X29cm/ενυπόγραφο).
78. Βλ. σχετ. L.V. Burkel: "Heinrich Burkel (1802-1869)". Munchen 1940. Εικ. 95.
79. Βλ. Μ. Montandon: "N. Gyzis". όπ. και σημ. 62. Σελ.37β.
80. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ. 20. Επιστολή 21 Σεπτεμβρίου 1870.
81. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 163X103cm/1871).
82. Βλ. Μ. Montandon: "N. Gyzis". όπ. και σημ.62. Σελ.40α.
83. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.23 Μάιος 1871.
84. Βλ. Γιάννης Παπαϊωάννου: "Νικόλαος Γύζης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Μέλισσα. Τομ.Ι. 1975. Σελ.141.
85. Απεικόνιση Μ. Καλλιγιά. Βλ. όπ. και σημ. 53. Καλλιγιάς: "N. Γύζης". Σελ. 48.
86. Siegfried Wichmann: "Realismus und Impressionismus in Deutschland" Stuttgart 1964. Σελ.84. Μετ. Καλλιγιάς. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 80.
87. Βλ. όπ. παρ.
88. Βαυαρία. Συλλογή G. Schafer. (Λάδι σε ξύλο 38,5X23,3cm).
89. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε ξύλο 40,5X31,5cm/ενυπόγραφο).
90. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 137X103cm/ενυπόγραφο).
91. "Εφημερίς". Φυλ. 11-6-1874.
92. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 67X55cm/ενυπόγραφο).
93. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 72X50cm/ενυπόγραφο).
94. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 103X155cm/ενυπόγραφο).
95. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.43. Επιστολή 10 Οκτωβρίου 1875.
96. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 45. Επιστολή 8 Μαρτίου 1876.

97. Βλ. όπ. παρ.
98. Επιστολή προς τον Νικόλαο Νάζο με ημερομηνία 6 Ιανουαρίου 1875. "...Όσον δια το "αληθής καλλιτέχνης" προσπαθώ να γίνω, αλλώς δεν θα εγκατέλειπα πατρίδα, γονείς και καλούς φίλους, εάν δεν είχα τούτα προ οφθαλμών. Το "αληθής καλλιτέχνης" και τα τρόπαια των όχι καλυτέρων μου με κάνουν να ζώ είς ξένους τόπους". Βλ. όπ. παρ. Σελ. 31.
99. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
100. Υπάρχουν τρεις παραλλαγές του ίδιου θέματος. Η πρώτη (λάδι σε μουσαμά 155X100cm), βρίσκεται σε Ιδιωτική Συλλογή η δεύτερη (λάδι σε μουσαμά 117X78cm/ενυπόγραφο), επίσης σε ιδιωτική Συλλογή και η τρίτη (λάδι σε μουσαμά 107X158cm/ενυπόγραφο), στην Εθνική Πινακοθήκη.
101. Βλ. Μ. Παπανικολάου: "Η Ελληνική ηθογραφία". Θεσσαλονίκη 1978. Σελ.91
102. Αθηνά. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 107X158cm).
103. Ίσως πρόκειται για την πρώτη εκδοχή. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ.10. Σελ.47.
104. Βλ. όπ. παρ. 22 Μαρτίου 1876.
- 105 Η εν λόγω συγχώνευση επιτυγχάνεται καλύτερα στη σύνθεση που βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας. (Λάδι σε μουσαμά 67X55cm).
106. Υπάρχουν αρκετές ομοιότητες με τους πίνακες του Μορώ, κυρίως όσον αφορά τη σχεδιαστική ελευθερία, τα ακαθάρριστα περιγράμματα και τη δηλωτική σημασία των χρωματικών διατυπώσεων, τόσο για την ανάπτυξη του κυρίως θέματος όσο και για τις αφηγηματικές ενδείξεις.
107. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.80. Επιστολή 26 Ιουνίου 1878.
108. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
109. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 53. Σελ.181.
110. Βλ. "Εστία". Τευχ.145 (1878). Αναδημοσίευση του άρθρου του Γάλλου κριτικού Λεφώρ με τίτλο: "Le ecole etrangeres de peinture a l' Exposition".
111. Μουσείο Κοσμητικών Τεχνών. Καταστράφηκε στον τελευταίο πόλεμο.
112. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.100. Επιστολή 4 Νοεμβρίου 1880. "Είναι η ασθένεια των καλλιτεχνών. Είναι η ασθένεια της ψυχής και είναι προσωρινή κατάστασις είς την οποίαν ο πάσχων θεωρεί τον ευατόν του εν μεγάλο μηδέν."
113. Βλ. όπ. παρ. Σελ.105. Επιστολή (Μόναχο) 24 Μαρτίου 1881.
114. Βλ. όπ. παρ. Σελ.114. Επιστολή 25 Φεβρουαρίου 1882.
115. "Ποτέ δεν έκλαυσα είς την ζωήν μου τόσον, όσον εκείνη την ημέραν...". Επιστολή 21 Οκτωβρίου 1881. Βλ. όπ. παρ. Μερους ΙΙΙ.
116. Βλ. όπ. παρ. Σελ.114.
117. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 120. Επιστολή 22 Οκτωβρίου 1882.
118. Αθήνα Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 100X75cm).
119. Βλ. Λεύκωμα Νικολάου Γύζη: "Νικόλαος Γύζης ο άγνωστος". Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος. Αθήνα 1980. Εικ.11.
120. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 82. Σελ.187. Εικ. 284.
121. Βλ. όπ. παρ. Εικ. 283.
122. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 92,5X75,5cm/1885).
123. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 51X70cm\1886\ενυπόγραφο).
124. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 107X158cm/1886/ενυπόγραφο).
125. Συλλογή Κ. Κυριαζή. (Λάδι σε ξύλο 56X75cm/ενυπόγραφο).

126. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.127. Επιστολή 21 Μαρτίου 1883.
127. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφικό σκίτσο σε ξύλο 33X40cm/ενυπόγραφο).
128. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 100X196cm/ενυπόγραφο).
129. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.53. Σελ.194.
130. Ferdinand Hodler (1853-1918): Ελβετός ζωγράφος από τη Βέρνη. Σπούδασε στη Γενεύη κι αργότερα ταξίδεψε στην Ισπανία (1878), στο Παρίσι (1891) και την Ιταλία (1905). Ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, αν και γοητεύτηκε από τον ιμπρεσιονισμό, γρήγορα τον εγκατέλειψε για να στραφεί στο συμβολισμό και το μνημειακό ύφος του Γιούγκενστυλ. Το έργο του περιλαμβάνει θρησκευτικού και μυθολογικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως "Προς το άπειρο", "Νύχτα", "Απογοητευμένες ψυχές" κ.α., τοπιογραφίες ("Η λίμνη της Γενεύης" και "Silvaplanersee") και ιστορικές σκηνές ("Η Έξοδος των φοιτητών της Ιέννας"), που διακρίνονται για την έμφαση του ζωγράφου στους γραμμικούς τύπους, για τη λιτότητα της παλέτας του και για τον έντονο ιδεαλισμό που καταλήγει σε μια μορφή ζωγραφικής "ηθικολογίας", με συμβολικές προεκτάσεις. Η σύνδεσή του με το κίνημα των ροδοσταυριτών υπήρξε καθοριστική για τη στροφή του στο Συμβολισμό, του οποίου υπήρξε βασικός εκπρόσωπος στην πατρίδα του, μαζί με τον Άρνολντ Μπέκλιν. Βλ. σχετ. Η. Jaffe - E. Roters: "Η ζωγραφική στον 20ο αιώνα". Εκδ. Νεφέλη Αθήνα 1984. Μετ. Α. Χαραλαμπίδης. Σελ. 36.
131. Βλ. Μαρίνου Καλλιγά: "Νικόλαος Γύζης" όπ. και σημ. 53. Σελ.130.
132. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.148,49.
133. Βλ. όπ. παρ. Σελ.151.
134. Παρατίθεται αντιγραμμένο από τον ίδιο τον Γύζη στις "Επιστολές" του. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 151.
135. Βλ. Μαρίνου Καλλιγά: "Νικόλαος Γύζης". όπ. και σημ. 53. Σελ.203,204.
136. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 206.
137. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.157,58. Επιστολή 5 Ιουνίου 1889.
138. Αθήνα. Συλλογή Κούρντ. (Λάδι σε μουσαμά 88X88cm/ ενυπόγραφο).
139. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.77.
140. Πέντε προσχέδια βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη.
141. Αθήνα. Πινακοθήκη των Ανακτόρων. Βλ. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία...". όπ. και σημ. 53. Σελ.200. Εικ. 310.
142. Βλ. Δ. Καλογερόπουλος - Ξ. Σώχος: "Νικόλαος Γύζης. Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών". όπ. και σημ. 53. Σελ.8.
143. Γ.Χ. Παπαϊωάννου: "Η Ζωγραφική του Γύζη". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". όπ. και σημ. 84. Σελ. 158.
144. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.212,13.
145. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 180,81. Επιστολή 25 Αυγούστου 1895.
146. Το έργο δεν ολοκληρώθηκε. Βλ. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία...". όπ και σημ. 53. Σελ.203. Εικ. 118,119.
147. Αθήνα. Μουσείο Μπενάκη. (Μολύβι και ακουαρέλα σε χαρτί. Διάμετρος 44cm/ενυπόγραφο).
148. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.194. Επιστολή 5 Νοεμβρίου 1895.
149. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 73X125cm).

150. Οροφή Μουσείου του Λούβρου.

151. Παρίσι. Μουσείο Λούβρου.

152. "Στη Βαυαρία πρέπει να προσέξω ώστε: 1) Η ατομικότητα κάθε κεφαλιού να ανταποκρίνεται ακριβώς σε τόνο, μέγεθος και φόρμα στη σημασία της όλης μορφής. 2) Κάθε φόρμα να παρουσιάζει την κίνηση προς τα εμπρός και στην τελευταία του πτύχωση. 3) Να μην ξεχάσω πουθενά το φώς που πέφτει πίσω από τα υφάσματα. 4) Η σκιαγράφηση να είναι τέτοια, όπως την είδα πολλές φορές το πρωί στη φύση, οι απλοί τόνοι που διαγράφονται από άπιστες σχεδόν φωτεινές μεταλλαγές. 5) Μεγαλύτερη κίνηση στα πέπλα από τα φορέματα. 6) Το στυλ και το ρυθμό. 7) Οι ουδέτεροι τόνοι στη σύνδεση των εγχρώμων τόνων. 8) Ζωτικότητα και ελευθερία στην εκτέλεση, σωστή αξιοποίηση του τυχαίου. 9) Σωστή διανομή χρυσών και πράσινων στεφανιών, λουλουδιών, κλωναριών, αλληγορικών διακοσμητικών αντικειμένων, ταινιών και διακοσμήσεων. Σχέδιο, αντιγραφή. Το σχήμα για μιά εικόνα, αλλά δύσκολα εφικτά". Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.53. Σελ.209,210.

153. Συλλογή Τζιαρακοπούλου. (1897).

154. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφική σπουδή/1899).

155. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 37X20cm).

156. Ασπρόμαυρη φωτογραφία του έργου. Βρίσκεται στο Αρχείο της Εθνικής Πινακοθήκης.

157. Ο ισχυρισμός αυτός υπήρξε και το πιο σοβαρό επιχείρημα, με το οποίο ο Γύζης αντεπεξήλθε την κριτική που του ασκήθηκε από την 'Ελλάδα. επ' ευκαιρία της εκεί έκθεσης του έργου στα 1899, όπου του καταλόγισαν ότι δεν απέδωσε σωστά το νόημα του ποιήματος. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". όπ. και σημ. 10. Σελ.257.

158. Βλ. Γ. Παπαϊωάννου: "Η ζωγραφική του Γύζη" όπ. και σημ. 84. Σελ. 162,63.

159. Βλ. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 147X73cm).

160. Δυο προσχέδια "Αρχαγγέλων" βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη και δυο στο Μουσείο Μπενάκη.

161. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφική σπουδή 91X69cm).

162. Τέσσερις σπουδές βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη.

163. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 200X200cm/ ενυπόγραφο).

164. Βλ. Μαρίνος Καλλιγιάς: "Νικόλαος Γύζης". όπ. και σημ. 53. Σελ.163.

165. Βλ. Γ. Παπαϊωάννου: "Η ζωγραφική του Γύζη". όπ. και σημ.84. Σελ. 163.

166. Βλ. Θεμιστοκλής Τσάτσος: "Γύρω από την ζωγραφική (αισθητικά δοκίμια)". Αθήνα 1970. Σελ.47.

167. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί" όπ. και σημ. 10. Σελ.270.

168. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "3 Αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης". Εκδ. Πάπυρος 1979. Τομ. Α'. Σελ.290.

169. Βλ. Μανόλης Βλάχος: "Κωνσταντίνος Βολανάκης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.Ι. Σελ.191.

170. Βλ. Η.Α. Muller: "Thieme - Becker, Allgemeines lexikon der Bildenden Kunstler". Φραγκφούρτη 1894. Τομ.4. Σελ.240. Βλ. επίσης Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941". Το Ελληνικό Βιβλίο. Αθήνα 1962. Τομ.Α'. Σελ.202. Η παρούσα χρονολογία αμφισβητείται από το γιό του καλλιτέχνη, Μιλτιάδη Κ. Βολανάκη, στο βιβλίο του: "Ο Πατέρας μου" (Αθήνα 1963), και τοποθετείται δυο χρόνια αργότερα.

171. Βλ. Μ.Κ. Βολανάκη: "Ο πατέρας μου". όπ.παρ. Σελ.5.

172. Βλ. Η.Α. Muller: "Allgemeines lexikon..." όπ. και σημ.169. Σελ.148.

173. Χαρακτηριστική είναι η προειδοποίηση του Γύζη προς τον Βολανάκη, όταν ο

δεύτερος υκεπτόταν να επιστρέψει στην Ελλάδα. "Θα πάς" του υπογράμμισε "...είς έναν τόπο όπου οι πίνακες ζωγραφικής πωλούνται είς τον Τιτάνιο κήπον". Βλ. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 53. Σελ.175. Υποσ.340.

174. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 52X80cm/1866/ ενυπόγραφο).

175. Βιέννη. Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης. Ανάκτορο του Χοφμουργκ. (Λάδι σε μουσαμά 164X172cm/1868/ενυπόγραφο).

176. Βλ. Μ. Βλάχος: "Κωνσταντίνος Βολανάκης". όπ. και σημ.168. Σελ. 194.

177. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 28X42cm/ ενυπόγραφο).

178. Βλ. Κώστας Μπαρουτάς: "Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Σμίλη. Αθήνα 1900. Σελ.47.

179. Βλ. Μ. Montandon: "N. Gyzis". όπ. και σημ. 62. Σελ.39β.

180. Βλ. Μ. Βλάχος: "Ο ζωγράφος Κ. Βολανάκης". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών. том.2. Σελ.330. Λήμμα: Βολανάκης.

181. Βλ. Κ. Μπαρουτάς: "Η εικαστική ζωή...". όπ. και σημ. 177. Σελ.70.

182. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε. Μ. Π...". όπ. και σημ.5. Σελ.522.

183. Βλ. "Πινακοθήκη" Αθήναι. Αύγουστος 1907. Σελ.105.

184. Βλ. Μανόλης Βλάχος: "Ο ζωγράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης 1839-1907" Αθήνα 1973. Τομ. Β'. Σελ. 10.

185. Πειραιάς. Ναυτικό Μουσείο της Ελλάδος. (Λάδι σε μουσαμά 130X200cm/1882/ενυπόγραφο).

186. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 103X200cm/ 1882/ενυπόγραφο).

187. Το έργο αναφέρεται στο γεγονός κατά το οποίο η τριήρης Αρτεμισία στο κρισιμώτερο σημείο της Ναυμαχίας, έσπασε τον Περσικό κλοιό και διέφυγε, προκαλώντας μεγάλες καταστροφές στον εχθρικό στόλο.

188. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).

189. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 120X99cm/ ενυπόγραφο).

190. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 110X191cm/ ενυπόγραφο).

191. Αθήνα. Συλλογή Τραπέξης της Ελλάδος. (Λάδι σε μουσαμά 148X272cm/ενυπόγραφο).

192. Jan van Goyen (1596-1659): Ολλανδός ζωγράφος. Θεωρείται ένας από τους θεμελιωτές της Ολλανδικής Σχολής τοπιογραφίας. Το έργο του πλούσιο σε αριθμό, διακρίνεται για την αναπαραστατική σαφήνεια όσον αφορά την απεικόνιση του τοπίου, για την έμφαση στις λεπτομέρειες και για τις νατουραλιστικές χρωματικές διατυπώσεις.

193. Jacob Isaackz van Ruisdael (1628/9-1682): Ολλανδός ζωγράφος από το Χάαρλεμ. θεωρείται εισηγητής της ρεαλιστικής τοπιογραφίας στις Κάτω Χώρες. Η δημιουργία του στο σύνολό της, εντυπωσιάζει για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται κι αποδίδει το φυσικό κόσμο στις μεταλλαγές του, αντικειμενικά, χωρίς επιπρόσθετα σκηνοθετικά εφέ και ιδεαλιστικά φίλτρα.

194. Meindert Hobbema (1638-1709): Ολλανδός ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής του Ruisdael, από τον οποίο και μύηθηκε στα μυστικά της ρεαλιστικής τοπιογραφίας. Αν και υπήρξε παραγνωρισμένος όσο ζούσε, η ήρεμη και χωρίς δραματικά εφέ απόδοση της Ολλανδικής εξοχής, εμφανής σε έργα του όπως: "Ο νερόμυλος" και "Η εξοχική λεωφόρος στο Μιντελχάρνις", επηρέασε καταλυτικά ορισμένους δημιουργούς του 18ου και 19ου αιώνα.

195. Claude Lorrain (1600-1682): Γάλλος ζωγράφος. Τα αρχικά ερεθίσματά του προέρχονταν από τη μαθητεία του στη Ρώμη, κοντά στους μεγάλους δασκάλους της εποχής, όπου και εργάστηκε ως βοηθός στα εργαστήριά τους. Με την επιστροφή του

στη Γαλλία στα 1627, καθιερώθηκε ως τοπιογράφος και θαλασσογράφος, σχεδιάζοντας πληθώρα έργων, αξιοπρόσεκτων για τον αυθορμητισμό τους στην απόδοση του ατμοσφαιρικού. Για να αποφύγει μάλιστα τους πλαστογράφους που δημιούργησε η φήμη του, μετέγραφε τους πίνακές του σε ένα τετράδιο σχεδίων, με τίτλο: "Το βιβλίο της αλήθειας" (Liber veritatis). Υπήρξε ένας από τους πρώτους που εγκατέλειψαν τις τεχνικές μεθόδους του εργαστηρίου, προκειμένου να δουλέψει στο ελεύθερο φώς της υπαίθρου, με αποτέλεσμα μια μεγαλύτερη εικονογραφική πιστότητα. Από το έργο του επηρεάστηκαν αρκετοί ζωγράφοι, όπως ο Βαττώ, ο Γ. Γουίλσον, ο Τέρνερ καθώς κι ορισμένοι από τη Σχολή της Μπαρπιζόν.

196. Jean - Baptiste Camille Corot (1796-1875): Γάλλος τοπιογράφος και προσωπογράφος. Αν και τα πρώτα του ερεθίσματα προέρχονται από τον κλασικισμό του δασκάλου του, Victor Bertin (από τον κύκλο του Poussin), γρήγορα ανακάλυψε το χρώμα, που σταδιακά έγινε ο βασικός φορέας των υπαιθριστικών του αναζητήσεων. Το έργο του, πλούσιο σε αριθμό, διακρίνεται για τον πλουραλισμό της παλέτας του και τις τονικές τις αντιθέσεις, που χειρίζεται με την ίδια ευκολία, τόσο στα τοπία όσο και στις προσωπογραφίες του. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τους πίνακές του: "Το δάσος του Φοντενεμπλώ", "Γέφυρα του Μάρνη", "Ο Καθεδρικός Ναός της Σαρτρ", "Βράχοι στην ακροθαλασσιά" και "Αποψη από τη Βολτέρρα", που επηρέασαν, όχι μόνο τους εκπροσώπους της Σχολής της Μπαρμιπιζόν και τους ιμπρεσιονιστές, αλλά και ορισμένους από τους μοντέρνους ζωγράφους, όπως τον Σεζάν και τον Σερά.

197. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 48X96cm).

198. Συλλογή Δ. Ζέπου. (Λάδι σε μουσαμά 74X100cm/ενυπόγραφο).

199. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 30X60cm/ ενυπόγραφο).

200. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 112X212cm/ ενυπόγραφο).

201. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 81X136cm/ ενυπόγραφο).

202. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 31,3X41,8cm/ ενυπόγραφο).

203. Συλλογή Π. Κουμούση. (Λάδι σε μουσαμά 71X144cm/ ενυπόγραφο).

204. (Λάδι σε μουσαμά 75X120cm/ενυπόγραφο). Συλλογή Δήμου Πειραιά και (Λάδι σε μουσαμά). Συλλογή Αδελφών Παπααλεξανδρή.

205. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 32,5X48cm/ ενυπόγραφο).

206. Συλλογή Π. Κουμούση. (Λάδι σε μουσαμά 70X144cm/ ενυπόγραφο).

207. Weduta. Όρος για την πιστή απεικόνιση μιας περιοχής, πόλης, χωριού, ή λιμανιού, που στηρίζεται στην ισορροπημένη απόδοση του χώρου, κυρίως όσον αφορά την προοπτική και τις χρωματικές διατυπώσεις. Εισηγητές θεωρούνται οι ζωγράφοι της εποχής Μπαρόκ και ιδιαίτερα οι Βενετσιάνοι δάσκαλοι Antonio Canale και Francesco Guardi.

208. Στο σύνολό τους οι τοπιογραφίες του Βολανάκη είναι αχρονολόγητες.

209. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 60X130cm/1876/ ενυπόγραφο).

210. Hans Thoma (1839-1924): Γερμανός ζωγράφος. Ξεκίνησε τις σπουδές του από την Ακαδημία της Καρσλούης, για να συνεχίσει αργότερα σε εκείνη του Ντύσελντορφ. Ένα σύντομο ταξίδι στο Παρίσι στα 1863 απέβει καθοριστικό για τις αρχικές του αναζητήσεις, εφ' όσον είχε την ευκαιρία να γνωρίσει τις κατακτήσεις των Κουρμπέ και Μιλλέ. Νέες προοπτικές στην τέχνη του άνοιξαν επίσης ο ζωγραφικός κόσμος του Μπέκλιν και η δημιουργία του Βίλχελμ Λέιμπλ, με τους οποίους συνδέθηκε στο Μόναχο. Η εκφραστική του παρουσιάζεται ως προέκταση του όψιμου Γερμανικού Ρομαντισμού, ενώ δεν λείπει από το έργο του και κάποια υπαιθριστική διάθεση, με μετα-νατουραλιστικές προεκτάσεις. Ανάμεσα στις δημιουργίες του ξεχωρίζουν οι πίνακές του: "Τοπία στο Μέλανα Δρυμό με κοπάδι γίδια", "Το Λαουφενμπουργκ

κοντά στο Ρήνο", "Τοπίο στο Μέλανα Δρυμό", "Μπουκέτο με λουλούδια", "Το κοτέτσι", "Λιβάδι μέσα στο δάσος" και "Κάτω από την κουφοξυλιά" καθώς και ορισμένες τοιχογραφίες του για το σπίτι του Simon Ravestein στην Φραγκφούρτη, με θέματα εμπνευσμένα από τα μελοδράματα του Ριχάρδου Βάγκνερ.

211. Fritz von Uhde (1848-1911): Γερμανός ζωγράφος. Ξεκίνησε τις σπουδές του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, με δασκάλους τον Καρλ Πιλοτύ και το Βιεννέζο, νεομπαρόκ ζωγράφο, Χανς Μακάρτ. Στα 1879 ταξίδεψε στο Παρίσι, όπου και γνωρίστηκε με τον Λίμπερμαν, που επίσης σπούδαζε εκεί. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Γαλλική Πρωτεύουσα επηρεάστηκε από τις κατακτήσεις των ιμπρεσιονιστών, τις οποίες προσπάθησε να μεταφέρει στο έργο του, μέσα από έναν εντελώς προσωπικό όμως δρόμο. Η δημιουργία του περιλαμβάνει κυρίως θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις, όπως: "Έλα Κύριε, είσαι φιλοξενούμενός μας", "Αγια Νύχτα" και "Αφετε τα παιδιά έλθουν προς με", αλλά και σκηνές που αναφέρονται στην παιδική ζωή ("Παιδιά του Zandavort", "Παιδικό δωμάτιο" κ.α.), που είναι αξιοπρόσεκτες για τη σχεδιαστική ελευθερία, για την αποφυγή των ιδεαλιστικών και αφηγηματικών διατυπώσεων και γενικά για την έμφαση στο ουσιαστικό.

212. Συλλογή Μ. Πεσνικίδη. (Λάδι σε μουσαμά 26,5X40cm).

213. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτόνι 37X29cm/ ενυπόγραφο).

214. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 14X26cm/ ενυπόγραφο).

215. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 73X104cm/ ενυπόγραφο).

216. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 25X40cm/ ενυπόγραφο).

217. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 25X15cm/ ενυπόγραφο).

218. Staffage. Γαλλικός όρος που χρησιμοποιείται διεθνώς για να περιγράψει τις μορφές ανθρώπων, ή ζώων στην τοπιογραφία. Οι μορφές αυτές λειτουργούν ως απλές ενδείξεις και έχουν δευτερεύοντα ρόλο σε σχέση με το τοπίο, τα λιμάνια, ή τα αρχιτεκτονίματα.

219. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 68X50cm/ ενυπόγραφο).

220. Jean Francois Millet (1814-75): Γάλλος ζωγράφος και χαράκτης. Υπήρξε θεμελιωτής της Σχολής της Μπαρμπιζόν. Μετά από σύντομες σπουδές στο Χερβούργο, κατάφερε να αποσπάσει μια υποτροφία για το Παρίσι, όπου και μαθήτευσε κοντά στον Ντελαρός. Στο εργαστήριο του δασκάλου του γνωρίστηκε με τον Ντιάζ, ο οποίος τον μύησε στην τέχνη της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Παρά τα αρχικά του ερεθίσματα από τον Πουσσέν και τον ειδυλλιακό του κόσμο, ο Μιλλέ γρήγορα απαγκιστρώθηκε από τις ακαδημαϊκές διατυπώσεις του εργαστηρίου, ανακαλύπτοντας το "πραγματικό φως-χρώμα" της φύσης. Η πιο δημιουργική του περίοδος θεωρείται εκείνη της Μπαρμπιζόν, όπου εγκαταστάθηκε, όχι τόσο για να ειδικευθεί στην τοπιογραφία, όσο για να συλλάβει κι να αποδώσει καλύτερα το περιεχόμενο και την αλήθεια της ανθρώπινης μορφής μέσα στο περιβάλλον της. Τα έργα του: "Ο Σπορέας", "Προς την δουλειά", "Οι σταχτομαζόχτρες", "Η πλύστρα", "Ο άνθρωπος με το τσαπί", "Η άνοιξη" και "Ο Εσπερινός" ή "Angelus" αποτελούν τα πιο αντιπροσωπευτικά δείγματα της εν λόγω προοπτικής. Είναι αξιοπρόσεκτα για την εκφραστική τους δύναμη και την πιστότητά τους, με άξονα το γενικευτικό χαρακτήρα των σχεδιαστικών και χρωματικών τους διατυπώσεων.

221. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 80X53cm/ ενυπόγραφο).

222. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 19X31cm/ ενυπόγραφο).

223. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 34X47cm/ ενυπόγραφο).

224. Γραφεία Εταιρείας της Διώρυγας.

225. Ανάλογες προσπάθειες συναντάμε και στην Ευρωπαϊκή εικονογραφία από

μεγάλους δημιουργούς, όπως ο Menzel στο "Το τρένο Βερολίνου - Πόσταμ" (1847), ο Turner στα "Βροχή, ατμός, ταχύτητα" (1844) και "Ο Μεγάλος Δυτικός Σιδηρόδρομος" (1847), ή ο Monet στις σειρές με θέμα: "Ο Σταθμός του Σεν Λαζάρ", και πάντα με συνέπεια σε σχέση με το χώρο στον οποίο αναφέρονται.

IV. Ο ρομαντισμός και οι μεταρομαντικές τάσεις στο έργο και τους εκφραστικούς στόχους των υπολοίπων μελών της "Ομάδας του Μονάχου."

Το δρόμο τον οποίο άνοιξαν προς το Μόναχο και την εκεί Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, οι τρεις προαναφερόμενοι δάσκαλοι της Νεοελληνικής ζωγραφικής, ακολούθησε μια σειρά ομοτεχνών τους, που φθάνοντας στη Βαυαρική πρωτεύουσα προσπάθησαν να αξιοποιήσουν, ο καθένας με τα προσωπικά του κριτήρια και το ιδίωμά του, τις επιρροές που δέχτηκαν. Έτσι διαμόρφωσαν μέσω των εκφάνσεων της γραφής τους, το εκφραστικό πλαίσιο και τους στόχους της ομάδας που εκπροσωπούσαν αλλά και εκείνους της Νεοελληνικής Τέχνης γενικότερα.

Πολύ κοντά στις υπαιθριστικές αναζητήσεις του Κωνσταντίνου Βολανάκη, παρά τις διαφορετικές θεματογραφικές προτιμήσεις του, εντοπίζονται οι προσανατολισμοί της τέχνης του Πολυχρόνη Λεμπέση, "ενός από τους εκλεκτούς ηγνοημένους καλλιτέχνες μας",¹ σύμφωνα με τις εκτιμήσεις του Κ. Βασιλείου, σε άρθρο του για το ζωγράφο στη "Σαρωνική Πνοή".

Πρόκειται πράγματι για μια από τις πιο ενδιαφέρουσες φυσιγνωμίες της Νεοελληνικής Τέχνης, που όμως η σημασία του έργου του αναγνωρίστηκε μόλις στα μέσα του αιώνα μας. Το γεγονός οφείλεται αφ ενός στη σχετικά περιορισμένη, όσον αφορά τον αριθμό πινάκων, παραγωγή του,² κυρίως όμως στο "ανεπιτήδευτο"³ του χαρακτήρα του και στην τάση του να απομονώνεται, με το να αποφεύγει τη δημοσιότητα και την προβολή.

Ο Πολυχρόνης Λεμπέσης, το τρίτο από τα τέσσερα παιδιά του βοσκού Γιάννη Λεμπέση, γεννήθηκε κατά πάσα πιθανότητα στη Σαλαμίνα στα 1848,⁴ σύμφωνα με τα Μητρώα του Δήμου. Εδώ έζησε τα παιδικά κι εφηβικά του χρόνια, οπότε συντρόφευε τον πατέρα του στη βοσκή αλλά και σχεδίαζε τις ελεύθερες ώρες του, κυρίως διάφορες μορφές αγίων, πλάι στους καλογήρους της Μονής της Φανερωμένης, στην οποία όπως αναφέρεται, σύχναζε.⁵

Δεν γνωρίζουμε ποιοί τον παρακίνησαν να καλλιεργήσει το ταλέντο του. Πάντως από το 1866 κι έως το 1870, φέρεται ενταγμένος στο σπουδαστικό δυναμικό του Καλλιτεχνικού Τμήματος του "Σχολείου των Τεχνών" της Αθήνας, με καθηγητές του τους: Βικέντιο Λάντζα, Νικηφόρο Λύτρα κι Αριστείδη Ροβέρτο, στα εργαστήρια της ελαιογραφίας, της Ανωτέρας ζωγραφικής και της χαρακτηριστικής αντίστοιχα.

Κατά τη διάρκεια της εκεί μαθητείας του και συγκεκριμένα το σχολικό έτος 1866-1867, απέσπασε μια υποτροφία 32 δραχμών μηνιαίως, μετά από διάκρισή του στον ετήσιο διαγωνισμό.⁶ Παρά την οικονομική δυσχέρεια της οικογένειάς του, πέντε χρόνια αργότερα -ίσως με τη βοήθεια κάποιας επιχορήγησης-, κατόρθωσε να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, που υπήρξε πόλος έλξης για πολλούς συναδέλφους του εκείνη την εποχή.

Όπως προκύπτει από το πρώτο Μαθητολόγιο του Βαυαρικού Ιδρύματος, ο Λεμπέσης γράφτηκε σε αυτό στις 27 Απριλίου του 1875, για να ολοκληρώσει την εκπαίδευσή του, πιθανώς στα 1879 με 1880, όποτε και επέστρεψε στην Ελλάδα.

Η έλλειψη βásiμων πληροφοριών σχετικών με την παραμονή του στο Μόναχο, δεν μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια ολοκληρωμένη εικόνα για τις εκεί δραστηριότητές του. Ωστόσο αν κρίνουμε από ορισμένες συνθέσεις του, όπως τη σπουδή γυμνού άντρα της Συλλογής Κουτλίδη, ή τη "Νεκρή φύση",⁷ της ίδιας Συλλογής, μα κυρίως από την ελαιογραφία του: "Το παιδί με τα κουνέλια",⁸ της Εθνικής Πινακοθήκης, χωρίς δυσκολία αναγνωρίζουμε τόσο τις καταβολές και τις επιρροές του, όσο και το μέτρο των δυνατοτήτων του για την παραπέρα μορφοπλαστική του εξέλιξη.

Η καταφανής λεπτότητα κι ακρίβεια στο σχεδιασμό του πρώτου, οδηγεί κατ' αρχάς, να μην αμφιβάλουμε για την ποιότητα της κατάρτισής του, πάνω σε ότι αντιπροσωπεύει το πνεύμα της Ακαδημίας του Μονάχου αλλά κι εκείνο του "Σχολείου των Τεχνών", που οι Ευρωπαίοι δάσκαλοι είχαν εμφυσήσει στα προγράμματά του, ήδη από την ίδρυσή του. Η εν λόγω ακαδημαϊκή κατάρτιση υπήρξε για τον Λεμπέση, όπως άλλωστε και για τους άλλους εκπροσώπους της "Ομάδας", βασική προϋπόθεση για την καλλιέργεια του ταλέντου του, πάνω σε κάποιες σταθερές αισθητικές αρχές, ενώ δεν τον εμπόδισε να αναπτύξει ταυτόχρονα και το προσωπικό του ιδίωμα, προκειμένου να κάνει ενσυνείδητα τις επιλογές του, ανάμεσα στις δυνατότητες που του παρείχε η πληθώρα των προτύπων, για τη διεύρυνση του εκφραστικού του ορίζοντα. Έτσι, παράλληλα με τη μελετημένη, σχεδόν ανατομική θα την χαρακτηρίσαμε, προσέγγιση κι απόδοση του αντικειμένου, εστίασε την προσοχή του στην ανάδειξη των καθαρά ζωγραφικών αξιών, με έμφαση στις χρωματικές διατυπώσεις και τον ενεργητικό ρόλο της φωτοσκίασης. Χαρακτηριστικός είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει τον παράγοντα φώς-χρώμα, ακόμη και στα επιτραπέζια θέματα ("νεκρές φύσεις"), όπως στον πίνακα της Συλλογής Κουτλίδη που προαναφέραμε, καθώς δεν περιορίζεται μονάχα στην αναπαραστατική πιστότητα της σύνθεσης, αλλά προσπαθεί να συλλάβει συγχρόνως και τη "γευστικότητά", της μέσω ενός φυσικού, χυμώδους χρωματικού φάσματος, το οποίο αναγάγει σε δομικό στοιχείο.

Τα ερεθίσματα που αξιοποιώντας τα, τον ώθησαν να πειραματιστεί πάνω σε μια τέτοιου είδους προοπτική, προέρχονταν ως επί το πλείστον από ανάλογες τάσεις οι οποίες καλλιεργούνταν εκείνη την εποχή μέσα κι έξω από την Ακαδημία, από διάφορους καλλιτέχνες που αντιμάχονταν τον ιδεαλισμό, όπως ο Βιεννέζος δεξιότεχνης στην απόδοση της "νεκρής φύσης", Karl Schuch (1846-1903)⁹ χωρίς να υπολείπονται σε σημασία και τα όσα αποκόμισε από τις επισκέψεις του στην Παλαιά Πινακοθήκη του Μονάχου, ή από την επαφή του με παρόμοιες προσπάθειες, κυρίως Φλαμανδών δασκάλων, σαν του Frans Snyders (1579-1657).¹⁰

Προϊόν της προσεχτικής αυτής παρατήρησης κι εξάσκησης πάνω στην αφθονία των μέσων και των προτύπων, επίκαιρων ή παλαιότερων, είναι επίσης ο πίνακάς του: "Το παιδί με τα κουνέλια" ή "Τα κουνέλια", σύνθεση ενυπόγραφη με λατινικούς χαρακτήρες κι ένδειξη: "Munchen 1879".

Αν και πρόκειται για ένα σχετικά πρώιμο έργο του, με εμφανείς τις ακαδημαϊκές αφετηρίες του καλλιτέχνη, ειδικά στην οργάνωση του χώρου και την προβολή των παραπληρωματικών θεμάτων και των λεπτομερειών, η επεξεργασία των διαφόρων δεδομένων για την πληρότητα του συνόλου, εγγυάται την αμεσότητα και τον παλμό του, που αρθρώνεται με το χρώμα, με την πλαστική συγκρότηση και την ισόρροπη κατανομή του φωτός. Τα όσα καλλιεργούνται με ιδιαίτερη μαεστρία, αποβλέποντας κυρίως στη ρεαλιστική πιστότητα της περιγραφής, δεν αφήνουν αμφιβολίες για τα ενδιαφέροντα του Λεμπέση, όσον αφορά αφ' ενός τις θεματογραφικές του προτιμήσεις για τη ζωγραφική genre, αλλά κι αφ' ετέρου τους τεχνοτροπικούς και συνθετικούς τύπους τους οποίους υιοθέτησε, για να εκφράσει τους προβληματισμούς του, χωρίς βέβαια να υποτάσσεται ολοκληρωτικά σε αυτούς. Ανεξάρτητα λοιπόν από την τεχνική επιδεξιότητα με την οποία χειρίζεται τα πρότυπά του, που στη συγκεκριμένη περίπτωση παραπέμπουν στον εκφραστικό κόσμο των Ισπανών ρωπογράφων του όψιμου Μπαρόκ και ειδικότερα σε εκείνον του Esteban Murillo (1618-1682),¹¹ το επιστέγασμα των προσωπικών του αναζητήσεων διαγράφεται με την ενεργητική για το σύνολο, λειτουργία ορισμένων χρωμάτων, όπως του έντονου κόκκινου του γελέκου του παιδιού, μα κυρίως με τη φυσική απόδοση του φωτός στο

χώρο και την πηγαιότητα των διακυμάνσεών του στα αντικείμενα.

Το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη για μια μετα-κολοριστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας, η οποία στηριζόταν σε ότι επέφερε η απομάκρυνσή του από τις τεχνικές μεθόδους του εργαστηρίου, συγκεκριμενοποιείται ακόμη περισσότερο με την επιστροφή του στην Αθήνα το 1880, και κάτω από την επίδραση που άσκησε στους προσανατολισμούς του, η εμπειρία του ελληνικού φωτός. Παράλληλα, η πρόθεσή του να εκφράσει την αντικειμενική μορφή του περιβάλλοντός του, με εικονογραφική σαφήνεια, χωρίς δηλαδή τα επιπρόσθετα σκηνοθετικά εφέ, τα περιγραφικά μοτίβα και τα ανεκδοτολογικά συμφραζόμενα, συνέβαλλε σταδιακά και στην ανανέωση του θεματογραφικού του ρεπερτορίου -κυρίως όσον αφορά τη σύλληψη κι απόδοση του θέματος-, καθώς είτε πρόκειται για προσωπογραφία, είτε για ηθογραφική σκηνή, είτε για τοπιογραφία, η αντιμετώπιση του Δεμπέση αποφεύγει τους συνηθισμένους εικονογραφικούς τύπους, για να δρομολογήσει τη μετάβαση από τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό, στον υπαιθρισμό, με έκδηλες μάλιστα σε ορισμένες περιπτώσεις, τις ιμπρεσιονιστικές προεκτάσεις.

Δύο πίνακές του -"Το κουβεντολόι"¹² και "Λόφος του Αρείου Πάγου"¹³-, που χρονολογούνται στα 1880, δηλαδή αμέσως μετά την επιστροφή του από το Μόναχο, μας επιτρέπουν να κατανοήσουμε καλύτερα αυτή την προοπτική, ως το αποτέλεσμα μιας φανερά εξελίξιμης, μορφοπλαστικής γλώσσας. Στον πρώτο, τον οποίο κατά πάσα πιθανότητα, ο καλλιτέχνης ζωγράφισε στη Σαλαμίνα, αν και η όλη διαπραγματέυση κινείται μέσα στα πλαίσια του αφηγηματικού *genre*, τύπου η οργάνωση του χώρου όσο και η απόδοση των μοτίβων, βασίζονται αποκλειστικά στη χρωματική ερμηνεία, πάνω σε φωτεινότερους, ατμοσφαιρικούς τόνους, στη χαλαρότητα των περιγραμμάτων και στη ρευστότητα της πινελιάς, ενώ γίνεται σαφέστερη και η διάθεση προσήλωσης στο ουσιαστικό, το οποίο αναδεικνύεται χάριν της προβολής του με καθαρά ζωγραφικούς ύρους -προβολή του θέματος σε ουδέτερο, σχεδόν αφηρημένο φόντο-, και της τάσης για σχηματοποίηση.

Ανάλογες διατυπώσεις, με ουσιαστικότερο μάλιστα για τη διαμόρφωση της εκφραστικής του, περιεχόμενο, συναντάμε και στο: "Λόφος του Αρείου Πάγου", που θεωρείται η πρώτη καθαρά τοπιογραφική του προσπάθεια. Ότι εντυπωσιάζει το θεατή έχει να κάνει αφ' ενός με την αντικειμενική σύλληψη και μεταγραφή του χώρου, παρά τον περιορισμό των παραπληρωματικών μοτίβων, κι αφ' ετέρου με τη χωρίς εξωραϊσμούς μεταφορά του σε εκφραστικές, αισθητικές αξίες, οι οποίες, μέσω κυρίως των τονικών διαβαθμίσεων, εξασφαλίζουν εσωτερικότητα κι αλήθεια στη ζωγραφική επιφάνεια.

Μετά την απομάκρυνσή του από τον κολορισμό, η προσοχή του Δεμπέση άρχισε σταδιακά να επικεντρώνεται στη χρωματική ερμηνεία του θέματος και στην ανεπιτήδευτη απόδοση της εντύπωσης μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή. Έτσι, σε έργα του σαν: "Το μεράκι του Τζολιά"¹⁴ και "Παιδιά που κλέβουν μήλα",¹⁵ που χρονολογούνται στα 1884, δεν φαίνονται μονάχα οι διαφορετικές αφετηρίες της ζωγραφικής του, ως προς το να ξεπεράσει τη μονομέρεια της ρεαλιστικής αφήγησης, ή και να την υποτάξει σε μια νέα μορφοπλαστική αρχή, αλλά και οι προσπάθειές του να συλλάβει τους ατμοσφαιρικούς κραδασμούς του φωτός, ιδιαίτερα στην ανάδειξη του περιβάλλοντος χώρου.

Στα χρόνια που ακολούθησαν, η υπαιθριστική δεξιότητα του καλλιτέχνη καλλιεργήθηκε ακόμη περισσότερο, καθώς του επέτρεψε να ασχοληθεί με την πολλαπλότητα των όψεων που μπορεί ενδεχομένως να έχει ένα θέμα, ανάλογα με τη χρονική στιγμή της σύλληψής του και την οπτική γωνία του παρατηρητή.

Αντιπροσωπευτικά δείγματα της πορείας αυτής είναι οι συνθέσεις του: "Χωρική σε γαϊδουράκι",¹⁶ "Καμηλιέρης που επιστρέφει μετά το θάνατο της καμήλας του",¹⁷ "Μικρούλα στα χορτάρια",¹⁸ "Αγρόκτημα με γαλοπούλες",¹⁹ "Σπίτια στο Πήλιο",²⁰ "Πύργος στο Πήλιο",²¹ "Η θερίστρια"²² και "Χωριάτικο σπίτι με κότες",²³ (όλες ζωγραφισμένες μεταξύ 1885 και 1900).

Συγκρίνοντας τα "Καμηλιέρης" και "Χωρική με γαϊδουράκι" με τα "Μικρούλα στο χορτάρι" και "Η θερίστρια", έχουμε να κάνουμε με δύο διαφορετικές εκφραστικές προτάσεις, που ωστόσο αποσκοπούν, αν όχι στο ίδιο, τουλάχιστον σε ένα εν δυνάμει ανάλογο αποτέλεσμα. Τούτο προκύπτει κυρίως από τον προσδιορισμό του χώρου, που παρά τη διατήρηση της σωματικής, απτικής υφής στα πρώτα, διαγράφεται κι εδώ από το φώς και τις διακυμάνσεις του, ενώ στα δύο τελευταία "υλοποιείται" κυριολεκτικά από αυτό και συνεισφέρει στην εντύπωση δραστηριοποίησης της εικόνας. Αν και η χρονική απόσταση, που παρεμβάλλεται μεταξύ της δημιουργίας των παραπάνω έργων, είναι μικρή, γίνεται καταφανής η προοπτική του καλλιτέχνη να συλλάβει κι αποδώσει το περιβάλλον στις εναλλαγές του, μέσω μιας ιδιόμορφης μετανατουραλιστικής οπτικής, με άξονα τα χαλαρά, ακαθόριστα περιγράμματα, την ελευθερία της πινελιάς, την αποφυγή του αφηγηματικού στοιχείου και γενικά με τις αφαιρετικές τάσεις του.

Τη στροφή του Λεμπέση προς τον υπαιθρισμό ενίσχυσαν οπωσδήποτε και οι εμπειρίες που αποκόμισε κατά τη μαθητεία του στην Ακαδημία Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας και ειδικότερα η γνωριμία του με τις δημιουργίες καλλιτεχνών, οι οποίοι λίγο έως πολύ, κινούνταν έξω από τα πλαίσια του ακαδημαϊσμού, προκειμένου να ανανεώσουν σταδιακά τα αισθητικά δεδομένα της εποχής τους. Έτσι, ο συνθετικός τύπος που καλλιεργείται για παράδειγμα στο: "Μικρούλα στα χορτάρια" και που είναι βασισμένος στη ρεαλιστική περιγραφή του θέματος με λιτά μέσα, στη διάφανη υφή της παλέτας του και στην αμεσότητα του φωτός στο χώρο, παραπέμπει στη σχεδιαστική του Franz von Lenbach (1836-1904) και συγκεκριμένα στον πίνακά του: "Hirtenknabe"²⁴ της Schack Galerie του Μονάχου. Με την αντιπαραβολή των δυο έργων δεν είναι μάλιστα υπερβολή να αναγνωρίσουμε κάποια προτερήματα στη σύνθεση του Έλληνα καλλιτέχνη, έναντι εκείνης του Γερμανού ομότεχνου του, καθώς η σχεδιαστική του πρώτου αποβλέπει αποκλειστικά στην αποτύπωση της οπτικής εμπειρίας, σε μια ορισμένη στιγμή, αλλά και των συνεπειών της, σε οποιοδήποτε σημείο -πρωτεύον ή δευτερεύον- του ζωγραφικού συνόλου. Αν κρίνει από άλλες προσπάθειες του κύκλου στον οποίο αναφερόμαστε, όπως: "Αγρόκτημα με γαλοπούλες" και "Χωριάτικο σπίτι με κότες", θα μπορούσε επίσης κάποιος να συσχετίσει την καλλιτεχνική ερμηνεία του Λεμπέση, με αυτή του κατά ένα χρόνο μεγαλύτερου του, Max Liebermann (1847-1935), ιδίως στις ελαιογραφίες του: "Η γυναίκα με τη γίδα"²⁵ και "Κήπος με ήλιους"²⁶ της Νέας Πινακοθήκης του Μονάχου και της Landes Galerie του Ανόβερου αντίστοιχα, έστω κι αν τα συγκεκριμένα έργα αποκλείεται να του ήταν γνωστά.

Η επικράτηση των υπαιθριστικών τάσεων, έναντι των ρεαλιστικών τύπων, ακόμη και σε συνθέσεις καθαρά ηθογραφικές -αναφέρουμε χαρακτηριστικά τις: "Νέα που ταΐζει περιστέρια"²⁷ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, "Γυναίκα που γνέθει"²⁸ της Συλλογής Γραμμανιάκη και "Γριά Σαλαμιτιά στο κατώφλι"²⁹ της ίδιας Συλλογής-, οδήγησε μετά το 1900, τον καλλιτέχνη σε μια περαιτέρω αναγωγή, που συγκεκριμενοποιείται τόσο από την απλοποίηση των όγκων, από τον περιορισμό των διηγηματικών λεπτομερειών και την αίσθηση του σχεδίου, όσο και από την έμφαση στο ατμοσφαιρικό, με μιά αμιγή ιμπρεσιονιστική διάθεση. Έπιπλέον, παρ' ότι δεν αποφεύγεται ο

συναισθηματικός τόνος, ο οποίος εδώ τονίζεται μάλλον σκόπιμα, χωρίς να έχει όμως τις φιλολογικές εξάρσεις και την επιτήδευση του ιδεαλισμού, το αποτέλεσμα αποβλέπει στην ανάδειξη του καθολικού, ούτως ώστε να μορφοποιήσει την "αντικειμενικότητα" ενός βαθιά βιωμένου κόσμου.

Ἐξαιρετικές είναι οι δυνατότητες του Λεμπέση και στην προσωπογραφία και γενικά στην απεικόνιση μεμονωμένων μορφών, είτε πρόκειται για συνηθισμένα μοντέλα, είτε για επώνυμα πρόσωπα της εποχής του, είτε για απλούς ανθρώπους της καθημερινής του συναναστροφής. Ἐκλεκτικός ως προς τα πρότυπα που τον ενέπνεαν και στον τομέα αυτό, εστίασε την προσοχή του, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, στις κατακτήσεις των Ολλανδών και των Ισπανών δασκάλων του 17ου αιώνα, τις οποίες και αξιοποίησε υπό το πρίσμα της προσωπικής του αντίληψης. Σε ένα από τα σχετικά πρώιμα έργα του, τον "Αράπη" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, που είχε ζωγραφιστεί στο Μόναχο, σύμφωνα με τη χρονολόγησή του, μπορούμε χωρίς δυσκολία να εντοπίσουμε τους κύριους άξονες της εκφραστικής του, όπως αυτή μορφοποιείται ιδιαίτερα από τον τρόπο απόδοσης των φυσιολογικών χαρακτηριστικών, αλλά και από την ψυχογραφική εμβάθυνση στον εσωτερικό κόσμο του εικονιζόμενου.

Τα εν λόγω γνωρίσματα καλλιεργούνται με μεγαλύτερη δεξιοτεχνία στο πορτραίτο της "Ξένης Κυρίας", της Συλλογής Σαλτάρη, καθώς εκτός από τις αφομοιωτικές ικανότητές του όσον αφορά τα διάφορα δάνεια από καλλιτέχνες σαν τον Frans Hals³¹ ή τον Wilhelm Leibl, ο Λεμπέσης συνδυάζει επιτυχώς τη ρεαλιστική πιστότητα με τις γενικευτικές τάσεις, για να ενεργοποιήσει συγχρόνως τη ζωγραφική επιφάνεια, μέσω μιας συγκεκριμένης χρωματικής κλίμακας και των τονικών της διαβαθμίσεων. Ὅτι εντυπωσιάζει έχει να κάνει πράγματι εδώ με την αμεσότητα της προσέγγισης της ανθρώπινης μορφής και τον ακριβή εικονογραφικό σχολιασμό της, χωρίς τα εξωραϊστικά φίλτρα του ιδεαλισμού, αλλά κύρια με την αρμονία των χρωματικών διατυπώσεων, βάσει των ανοιχτών καφέ, τα οποία μεταχειρίζεται ως επί το πλείστον, για την πλαστική πληρώτητα και την ισόρροπη κατανομή των όγκων.

Από την εποχή των σπουδών του στο Μόναχο προέρχεται επίσης μια σειρά γυμνογραφιών του, όπως οι: "Γυμνό",³² "Ἡμίγυμνη γυναίκα",³³ "Ἡμίγυμνο αγόρι"³⁴ και ίσως η "Γυμνή γυναίκα",³⁵ που όμως φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη στα ελληνικά. Αν και σε όλες σχεδόν, δεν αποκλίνει ουσιαστικά από τους εκφραστικούς κανόνες του ακαδημαϊσμού, όπως αυτοί διατυπώνονται στην επιμελημένη διαγοσαφή των καμπυλοτήτων και την κάπως συγκρατημένη στάση του σώματος, το εύρος των ανανεωτικών του προσανατολισμών προσδιορίζουν η τάση εγκατάληψης των σκληρών, γραμμικών περιγραμμάτων και η ρευστότητα της πινελιάς, που με την ένταξή της στη διαδικασία της σύνθεσης, εξασφαλίζει μια ιριδίζουσα, στιλπνή υφή στην απόδοση της επιδερμίδας, την αβρότητα αλλά και την αισθησιακότητά της.

Την πολλαπλότητα των αναζητήσεών του στον τομέα της προσωπογραφίας, έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε σε ορισμένα αντιπροσωπευτικά στο είδος τους, πορτραίτα, που ο Λεμπέσης σχεδίασε μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Το παλαιότερο χρονολογημένο της σειράς -ζωγραφισμένο στα 1881-, παριστάνει το Μεσολογγίτη Αγωνιστή του Εικοσιένα, "Χρήστο Καψάλη",³⁶ ντυμένο με τη χαρακτηριστική, ρουμελιώτικη φορεσιά. Σε σύγκριση με προσπάθειες αναλόγου περιεχομένου, παλαιότερων ή και συγχρονών του δημιουργών, γίνονται φανερές οι προθέσεις του καλλιτέχνη, όχι μόνο να παρακάμψει την ηρωική μνημειακότητα και την εξιδανίκευση του ιδεαλισμού, αλλά και να προβάλλει τα στοιχεία εκείνα που συγκροτούν τη φυσιολογία ενός ανθρώπου που βιώνει την εποχή του αποφασιστικά, επιλέγοντας το πεπρωμένο του. Αποκλειστικός φορέας των εκφραστικών αξιών

αναδεικνύεται στην προκειμένη περίπτωση η φιγούρα του ήρωα, μέσα στο σκούρο αφηρημένο φόντο, ενώ αξιοπρόσεκτος είναι και ο επιτυχής συγκερασμός των βασικών, δομικών στοιχείων της σύνθεσης, δηλαδή του προσώπου από τη μία, και του ενδύματος, ή των συμπληρωματικών ενδείξεων από την άλλη.

Μια διαφορετική πλευρά στην αντιμετώπιση των μορφικών προγραμμάτων της τέχνης του -παρ' ότι το έργο ζωγραφίστηκε μόλις ένα χρόνο αργότερα, δηλαδή στα 1882-, διαγράφεται στο πορτραίτο του φιλέλληνα, "Σαλτόρρε Σανταρόζα, επίσης του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου. Είναι φανερό ότι ο Δεμπέσης προσπαθεί εδώ να αποδώσει το θέμα στην καθαρά αισθητική του διάσταση, καθώς ανακαλύπτει τις δυνατότητες που του παρέχει η συνομιλία ορισμένων χρωμάτων, όπως για παράδειγμα του λευκού του γαυκά, σε απάντηση του μπλε σκούρου του παλτού, ή των λαδοπράσινων με τις μώβ αντάβιες του βάθους.³⁷ Οι τάσεις αυτές μαρφοποιούνται με μεγαλύτερη ακόμη μαεστρία σε ορισμένες μεταγενέστερες προσπάθειες του, που αναφέρονται στην απεικόνιση επωνύμων προσώπων της εποχής του. όπως του "Φερδινάρδου Σερπίερη",³⁸ του "Ποιητή Κώστα Κρυστάλλη",³⁹ και της "Μαρίας Δραγούμη",⁴⁰ ή άλλων από το συγγενικό και φιλικό του περιβάλλον, με αντιπροσωπευτικότερα τα πορτραίτα του αδελφού του, ("Στρατιώτης"),⁴¹ του "Καπετάν Μπενά ή Μπενουάζ",⁴² της "Γριάς Σαλαμινιάς"⁴³ και του "Γέρο Σπύρου Παπασωτηρίου".⁴⁴

Τόσο στο πορτραίτο του "Φερδινάρδου Σερπίερη", όσο και σε αυτό του "Ποιητή Κρυστάλλη", εκείνο που θα μπορούσε να ειπωθεί ανεπιφύλακτα, είναι ότι ο καλλιτέχνης με την προβολή των καθαρά μετά-ακαδημαϊκών διατυπώσεων, (εμφάνεις στη διεισδυτική έκφραση του βλέμματος και τα κάπως σχηματικά δεδομένα. παρά το τελικό φινιρίσμα, φυσιολογικά χαρακτηριστικά των εικονιζομένων), έφερε στο χώρο της προσωπογραφίας μια ανανέωση, το εύρος της οποίας δεν θα'ταν υπερβολή να παραλληλιστεί με αναλόγου περιεχομένου προσανατολισμούς καλλιτεχνών, σαν του Max Liebermann και του Fritz von Uhde, στις πίο ουσιαστικές στιγμές τους. Τέτοιες αναζητήσεις δημιουργούν μάλιστα τις προϋποθέσεις για μιά πειραματική έστω, πρόσβαση στον ιμπρεσιονισμό, όπως προκύπτει από την εκφραστική που ακολουθείται στο: "Η Μαρία Δραγούμη". Στο παραπάνω έργο, κοντά στις γνωστές διατυπώσεις του. ο Δεμπέσης δίνει παράγματι κάτι περισσότερο από μια απλή ρεαλιστική απεικόνιση, καθώς πλάθει τις μορφές και τα αντικείμενα με μικρά χρωματικά επίπεδα, παίζοντας διακριτικά με τα συμπληρωματικά τους. Ανάλογη έμφαση στον τονισμό της χρωμοπλαστικής δυνατότητας στην απόδοση των σωμάτων, πάνω σε ανοιχτότερους αυτή τη φορά τόνους, συναντάμε επίσης στα δύο πορτραίτα του "Γερου" και της "Γριάς Σουρπού", που ζωγραφίστηκαν μεταξύ 1895 και 1898, χωρίς βέβαια να παραγνωρίζεται και η τάση αναγωγής του φωτός, σε βασική μορφοπλαστική αξία.

Όσο κι αν ο Δεμπέσης υπήρξε κατ' εξοχήν προσωπογράφος και ηθογράφος, αξιόλογη υπήρξε η προσφορά του και στον τομέα της αγιογραφίας, με σημαντικό αριθμό φορητών εικόνων και τοιχογραφιών, θρησκευτικού περιεχομένου, που αντιπροσωπεύουν το 15% περίπου της δημιουργίας του. Τα περισσότερα από τα έργα αυτά χρονολογούνται τα τελευταία χρόνια της ζωής του και είναι ζωγραφισμένα για βιοποριστικούς, όπως αναφέρεται, λόγους,⁴⁵ εφ' όσον οι πίνακές του με κοσμικά θέματα, δύσκολα έβρισκαν αγοραστές. Αντιπροσωπευτικό δείγμα της εν λόγω δραστηριότητάς του έχουμε με την τοιχογραφία του: "Πλατυτέρα των Ουρανών", στην εκκλησία του Αγίου Γεωργίου Καρύτση στην Αθήνα. Είναι αξιοπρόσεκτη για το συνδυασμό της πλαστικής απόδοσης, με τις γραμμικές διατυπώσεις, για τον

επιμελημένο σχεδιασμό της πτυχολογίας και για τη διακριτική λιτότητα των χρωμάτων της παλέτας του.

Παρά τη διατήρηση του ουδέτερου, συνήθως χρυσού φόντου, ο καλλιτέχνης ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για τη ρεαλιστική ένταξη των μορφών στο χώρο, με το να υιοθετεί τους εικονογραφικούς τύπους που είχε καθιερώσει ο Λουδοβίκος Θήρσιος, ως "βελτιωμένη βυζαντινή αγιογραφία".⁴⁵ Την απομάκρυνση από τις παραδοσιακές εικονογραφικές μεθόδους, με έντονη τη διάθεση απόσπασης από το υπερβατικό, στη σύλληψη και απόδοση του θέματος, συναντάμε επίσης στη φορητή, πολυπρόσωπη εικόνα της Συλλογής Ε. Κουτλίδη (έργο του 1892), ενώ με τις: "Γέννηση" και "Η Βάπτιση"⁴⁶ από την εκκλησία των Εισοδίων της Θεοτόκου στα Αμπελάκια της Σαλαμίνας, έχουμε, παρά την κακή συντήρησή τους, τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε ορισμένα στοιχεία, τα οποία και προσδιορίζουν τόσο το φάσμα των επιρροών του από τα δυτικά πρότυπα, όσο και το μέγεθος των προσωπικών του δυνατοτήτων.

Εκτός από τις προαναφερόμενες εκκλησίες ο Λεμπέσης εργάστηκε ως αγιογράφος στους Αγίους Θεοδώρους, στον Άγιο Κωνσταντίνο Πειραιώς και στον Άγιο Μηνά στη Σαλαμίνα, όπου βρίσκονται τα δύο τελευταία έργα του, "Άγιος Μηνάς" και "Αγία Μαύρα" (1909). Λίγο αργότερα, κι ενώ είχε ήδη αποσυρθεί, ζώντας "κυριολεκτικά υπό εχεμύθεια",⁴⁷ ο καλλιτέχνης πέθανε παραγνωρισμένος και φτωχός, στις 21 Φεβρουαρίου του 1813.

Ανάλογη αντιμετώπιση από το κοινό της εποχής του θα πρέπει να έτυχε και η δημιουργία του Ιωάννη Ζαχαριά, που επίσης επέλεξε, ως ένα βαθμό συνειδητά, μία προσωπική μοναχική πορεία, οι διακυμάνσεις της οποίας αντανακλώνται μάλιστα ξεκάθαρα στις μορφοπλαστικές του αναζητήσεις και στον τρόπο που αντιλαμβάνεται τα εικονογραφικά δεδομένα. τα επεξεργάζεται και τα αξιοποιεί.

Ο Ζαχαριάς γεννήθηκε στην Αθήνα το 1845, ενώ έφηβος ακόμη γράφτηκε στο "Σχολείο των Τεχνών", από το οποίο αποφοίτησε στα 1866. Κατά τη διάρκεια της εκεί μαθητείας του και συγκεκριμένα το 1859, απέσπασε το δεύτερο βραβείο στην "Αρχιτεκτονική προοπτική",⁴⁸ μετά από τη συμμετοχή του στον Ετήσιο διαγωνισμό του Ιδρύματος. Η διάκρισή του αυτή συνέβαλε ώστε να του προταθεί να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, στο δυναμικό της οποίας και εντάχθηκε, σύμφωνα με το Α' Μαθητολόγιο, στα 1867.⁴⁹

Χωρίς να είναι εξακριβωμένο, αναφέρεται από τον Φραντισκάκη,⁵⁰ ότι ο ίδιος ο Piloty, αναγνωρίζοντας το ταλέντο του, μεσολάβησε προκειμένου να του δοθεί μία υποτροφία, δεν αποκλείεται δε στην εν λόγω πρωτοβουλία του φημισμένου δασκάλου να έπαιξαν ρόλο και τα επαινετικά σχόλια των Γύζη και Λύτρα, για το εύρος των δυνατοτήτων του Έλληνα ομοτέχνου τους.⁵¹

Δυστυχώς η έλλειψη στοιχείων, γύρω από την παραμονή και τις σπουδές του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, δυσκολεύει τις εκτιμήσεις μας για τη διαμόρφωση της πορείας του, τουλάχιστον με βάση την αλληλουχία των γεγονότων. Άγνωστα παραμένουν επίσης, το πότε επέστρεψε στην Ελλάδα, η εδώ δραστηριότητά του, (πλην της συμμετοχής και της διάκρισής του στην Παγκόσμια έκθεση της Βιέννης στα 1873),⁵² καθώς και η χρονολογία του θανάτου του, που σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις, επήλθε σε νεαρή ηλικία στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας, όπου ο καλλιτέχνης νοσηλευόταν για αρκετό διάστημα. Αν κρίνουμε ωστόσο από δύο σχετικά πρώιμες προσπάθειές του, με τίτλους: "Ο μαθητής"⁵³ και "Κεφαλή ανδρός"⁵⁴, που προέρχονται από την περίοδο των σπουδών του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, δεν είναι δύσκολο εφ' ενός να εντόπισουμε τις αφετηρίες του, βάσει συγκεκριμένων προτύπων, που αυτή

την περίοδο καλλιεργούνται στο παραπάνω ίδρυμα, κι αφ' ετέρου να διακρίνουμε τις εκφραστικές του κατευθύνσεις, όπως αυτές διατυπώνονται, με το να ακολουθούν μία ιδιόμορφη μορφοπλαστική θέληση.

Ότι εντυπωσιάζει στο "Μαθητή", έχει να κάνει με τους τρόπους αξιοποίησης των διαφόρων προτύπων, κυρίως όσον αφορά τους τύπους που καθιέρωσαν οι Ακαδημαϊκοί δάσκαλοι, σαν τον Piloty και τον Gabriel von Max, αλλά και κατ' επέκταση ο Wilhelm Leibl και ο κύκλος του, εμφανείς κύρια στη σχεδιαστική αρτιότητα και τη μελετημένη οργάνωση του χώρου σε διαδοχικά εικονιστικά επίπεδα. Ιδιαίτερη αίσθηση προκαλούν επιπλέον εδώ, ο ενεργητικός ρόλος ορισμένων χρωμάτων και των τονικών τους διαβαθμίσεων στα αντικείμενα καθώς και ο συνδυασμός χρήσης μικρογραφικών τύπων με τις γενικευτικές τάσεις, των οργανικών με τα γεωμετρικά θέματα και της έμφασης στο ουσιαστικό, με την προβολή των αφηγηματικών μοτίβων, που όμως αποσκοπούν, χωρίς εξωραϊσμούς, στην αμεσότητα της παράστασης.

Ανάλογη επεξεργασία συναντάμε και στο δεύτερο έργο ("Κεφαλή ανδρός"), που είναι αξιοπρόσεκτο για το συγκρατημένο χρώμα και τον τονισμό της έκφρασης, όχι μόνο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου, αλλά και όσων συνθέτουν τον εσωτερικό του κόσμο, ως αποτέλεσμα μιάς ειλικρινούς ψυχογραφικής διεύθυνσης.

Παρ' ότι η παραγωγή του Ζαχαριά περιλαμβάνει περιορισμένο αριθμό έργων, τούτο δεν μας εμποδίζει, από τα λιγοστά έστω δείγματα της δουλειάς του που διαθέτουμε, να κατανοήσουμε το μέγεθος της συμβολής του στην ανανέωση των εκφραστικών κριτηρίων, χάριν ενός αποκλειστικά προσωπικού ιδιώματος. Καθώς μάλιστα το ιδίωμα αυτό δεν εξαντλείται μονάχα στην τεχνική πληρότητα και την άρτια κατάρτιση του δημιουργού, αλλά αποβλέπει στο να μεταφέρει στη ζωγραφική επιφάνεια τον παλμό της αντικειμενικής πραγματικότητας, με ρεαλιστικά μέσα όσο και με μία ιδιόμορφα μελαγχολική διάθεση ρέμβης, εγγυάται την εξέλιξή του σε ένα διαφορετικό από του ακαδημαϊσμού, επίπεδο αξιολόγησης, όπως αυτό διαμορφώνεται από τους όρους τους οποίους ο ζωγράφος θέτει.

Για να εμβαθύνουμε στο περιεχόμενο της εν λόγω προοπτικής, προσφέρονται σαφέστερα οι συνθέσεις του: "Κορίτσι με τον καφέ" και "Γράμμα", της Συλλογής της Τραπεζής της Ελλάδος, που κατά πάσα πιθανότητα ζωγραφίστηκαν μετά από την επιστροφή του στην Ελλάδα. Στις δύο αυτές προσπάθειες, αποκλειστικοί φορείς των προθέσεων του αποδεικνύονται οι μορφές και η εσωτερική, ανατομική τους προσέγγιση, οι οποίες και υλοποιούνται με τη λιτότητα, ή τη σαφήνεια των παραπληρωματικών θεμάτων -όπως το μαραμένο τριαντάφυλλο στο "Γράμμα", προκειμένου να αναδείξει το αίσθημα της νοσταλγίας για εμπειρίες, ή πόθους, που δεν εκπληρώθηκαν-, μα κύρια με τη διακριτικότητα των χρωμάτων της παλέτας του, που ενεργοποιούν το χώρο, για να μεταδώσουν σε πρόσωπα κι αντικείμενα, την ένταση των ψυχικών διακυμάνσεων του ζωγράφου.

Η ολοκλήρωση της εκφραστικής του Ζαχαριά, συνυφασμένη με τη δυνατότητα μεταφοράς πραγματικών βιωμάτων, υπαρξιακής υφής και όχι επιπρόσθετων, επιφανειακών γνωρισμάτων, επιχειρείται με μεγαλύτερη ακόμη τόλμη στο: "Η τρελή μάνα",⁵⁵ που είναι εμπνευσμένο από το ομώνυμο ποίημα του Διονυσίου Σολωμού. Αν και ανολοκλήρωτη -ίσως ανήκει στην περίοδο της ψυχικής "κατάρρευσης" του καλλιτέχνη-, η σύνθεση δίνει την εντύπωση της φόρτισής της από τον ανθρώπινο πόνο, καθώς σε ένα ανελέητο, σκούρο φόντο, τα τρία πρόσωπα, χωρίς ουσιαστικό προσορισμό ή εικονογραφική σύνδεση, αναλαμβάνουν να "μιλήσουν" με το χαμένο τους βλέμμα, για το αδιέξοδο της πορείας τους, στην άβυσσο μιας αβεβαιότητας που αδυνατούν να παρακάμψουν. Επιπλέον η απουσία ειδικών χαρακτηριστικών και η

κυριαρχία του αφηρημένου, έναντι του συγκεκριμένου, γίνεται εδώ αφορμή κι αφετηρία για μία αναγωγή του δράματος σε εικόνα, με συμβολικό περιεχόμενο. Τούτο συν τους άλλους, τροφοδοτείται και από την καταλυτική συμπεριφορά ορισμένων χρωμάτων, όπως του μαύρου και των ψυχρών γκριζών, ενώ με τη σχηματοποίηση και τις γενικευτικές τάσεις, οι φιγούρες αναδεικνύονται στην τραγικότητά τους, πέρα από κάθε ηθικοκριτική διάθεση.

Αξιολογώντας αυτή την προσπάθεια και μόνο, δεν είναι υπερβολή να υποστηρίξουμε πως η πρόωρη "σιωπή" του ζωγράφου, στέρησε τη νεώτερη Ελληνική τέχνη από μία προικισμένη φυσιογνωμία, που ήταν ικανή να τροφοδοτήσει το ήδη υπάρχων δυναμικό και να του εμφυσήσει καινούρια προή, με πρωτόγνωρες προεκτάσεις.

Σε αντίθεση με τη σημαδεμένη από τη μοίρα, "αθόρυβη" παρουσία του Ιωάννη Ζαχαριά, εκείνη του Γεωργίου Ιακωβίδη φέρει όλα τα χαρακτηριστικά του επιτυχημένου, εξωστρεφούς δημιουργού, που ευνοήθηκε ιδιαίτερα από τη δημοσιότητα, καθώς συμμετείχε πρωταγωνιστικά στις καλλιτεχνικές δραστηριότητες και τις πολιτιστικές ανακατατάξεις της εποχής του, τόσο στην Αθήνα όσο και στο Μόναχο.⁵⁶

Όπως προκύπτει από το πλούσιο υλικό που διαθέτουμε για τη ζωή και το έργο του⁵⁷ ο Ιακωβίδης γεννήθηκε στο χωριό Χύδηρα της Λέσβου, στις 11 Ιανουαρίου του 1853,⁵⁸ ενώ λίγο αργότερα εστάλει από τους γονείς του στη Μικρά Ασία, όπου και ολοκλήρωσε τις εγκύκλιες σπουδές του σε σχολεία της Σμύρνης και της Μαγνησίας. Το γεγονός ότι από μικρό παιδί έδειξε την κλίση του στην καλλιτεχνία, "σκαλίζοντας με εξαιρετική δεξιοτεχνία διάφορα πρόσωπα σε ξύλο",⁵⁹ αποτέλεσε αποφασιστικό παράγοντα για τη μετέπειτα σταδιοδρομία του, εφ' όσον στάθηκε αφορμή ώστε να πειστεί το συγγενικό του περιβάλλον για τα ενδιαφέροντα και τις δυνατότητές του. Έτσι σε ηλικία 17 ετών και χωρίς την αντίρρηση των δικών του, ο Ιακωβίδης γράφτηκε στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας (25 Νοεμβρίου 1870), "προς εκμάθηση της Γλυπτικής και Γραφικής".⁶⁰ Κατά την εδώ επτάχρονη φοίτησή του -αποφοίτησε στις 19 Μαρτίου 1877-, με καθηγητές τους Λεωνίδα Δρόση, Νικηφόρο Λύτρα και Βικέντιο Λάντζα, στα μαθήματα της Γλυπτικής, της Ελαιογραφίας και της Προοπτικής αντίστοιχα, είχε την ευκαιρία αφ ενός να καλλιεργήσει το ταλέντο του κι αφ' ετέρου να διακριθεί, εξασφαλίζοντας την εύνοια του διδακτικού προσωπικού.

Σύμφωνα με το πιστοποιητικό της αποφοίτησής του, ο καλλιτέχνης απέσπασε τα εξής βραβεία, σε αντίστοιχους διαγωνισμούς του ιδρύματος:

Τω 1871 είς Α' τάξιν της Γλυπτικής (κοσμηματοπλαστικής) έτυχεν του 3ου αριθ. 3,00.

Τω 1872 είς Β' τάξιν της Γλυπτικής (προσωποπλαστικής) έτυχε του 1ου αριθ. 6,75.

Τω 1873 είς την Γ' τάξιν της Γλυπτικής (Αγαλματοπλαστικής) έτυχεν του 1ου αριθ. 6,33.

Τω 1873 είς την Γ' τάξιν της Γραφικής (Αγαλματογραφίας) έτυχε του 1ου αριθ. 7,000.

Τω 1874 είς την Δ' τάξιν της Γλυπτικής (πλαστική εκ του φυσικού) έτυχεν του 1ου αριθ. 6,47.

Τω 1875 είς την Ε' τάξιν της Γλυπτικής (Γυμνοπλαστικής) έτυχε του 1ου αριθ. 6,66.

Τω 1875 είς την Ε' τάξιν της Γραφικής (Ελαιογραφίας) έτυχεν του 1ου αριθ. 5,22.

Τω 1876 είς την ΣΤ' τάξιν της Γραφικής (Ελαιογραφία εκ του φυσικού) έτυχεν του 1ου αριθ. 5,83.

Του ανωτάτου όρου όντος επτά (7).

Εν Αθήναις τη 19η Μαρτίου 1877.

Ο Διευθυντής

Γ. Μαυρογιάννης

Ο Καθηγητής της Γραφικής Νικ. Λύτρας

Ο Καθηγητής της Γλυπτικής Λ. Δρόσης.⁶¹

Σημαντικές απέβηκαν επίσης για τη διαμόρφωση της καριέρας και της φήμης του, και οι διάφορες κριτικές αρθρογράφων της εποχής, όπως εκείνη ανώνυμου σχολιαστή της "Εφημερίδος", που μεταξύ άλλων αναφέρει σε φύλλο της 20-2-1877, για δύο εκθέματα του ζωγράφου σε βιτρίνα κεντρικού Αθηναϊκού βιβλιοπωλείου:

"Εν τω βιβλιοπωλείω του κ. Νάκη εξακολουθεί έκθεσης καλών έργων. Κόσμος πολύς εσταμάτησε χθές και προχθές προ αυτού να εκτιμήση ωραίων έργων του νεαρού καλλιτέχνου κ. Ιακωβίδου εικονίσαντος τον γνωστόν παρ' υμίν αράπην Χρήστον, εἰς οὐτην απεικόνισιν εἶχεν επίσης επιτυχίη, ως ανέφερεν αλληλογραφίαν ημών εκ Μονάχου, ο νύν παρεπιδημῶν εν ταῦτα ικανός ζωγράφος κ. Ν. Γύζης. Ο κ. Ιακωβίδης μόνον απόφοιτος του ημετέρου Πολυτεχνείου μέχρι τόνδε, δια του έργου του τούτου και δι' άλλης εικόνας κόρης, επίσης εκτεθείσης, υπόσχεται πολλά. Οὕτω πολλαπλασιάζονται οι άξιοι 'Ελληνες καλλιτέχνηαι".⁶²

Ένα μήνα αργότερα και ενώ είχε πρόσφατα αποφοιτήσει αριστούχος, ο καλλιτέχνης υπέβαλε την υποψηφιότητά του σε επίσημο διαγωνισμό, που αφορούσε τη χορήγηση κρατικών υποτροφιών εξωτερικού, σε αποφοίτους των τριών κατευθύνσεων του Σχολείου. Τα αποτελέσματα της 4ης Σεπτεμβρίου του ιδίου χρόνου, έφεραν το όνομά του στην πρώτη σειρά του πίνακα επιτυχόντων στη ζωγραφική, εξασφαλίζοντάς του έτσι όσα προέβλεπε η "Αβερώφειος Υποτροφία". για τη δυνατότητα μετεκπαίδευσης Έλλήνων δημιουργών, στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου. Σύμφωνα με το Α' Μαθητολόγιο του Βαυαρικού Ιδρύματος, ο Ιακωβίδης γράφτηκε παράγματι σε αυτό στις 19 Νοεμβρίου 1877,⁶³ για να παραμείνει στις τάξεις του έως το 1883, οπότε κι αποφοίτησε.

Εκτός από τον Karl Piloty, διευθυντή τότε της Ακαδημίας, ανάμεσα στους καθηγητές, οι προσανατολισμοί των οποίων κέντρισαν το ενδιαφέρον του, ήταν ο Ludwig Lofftz και ο Gabriel-Cornelius Max, γεγονός που πιστοποιείται και από ορισμένες σπουδαστικές του προσπάθειες, με εμφανή την αξιοποίηση των μορφοπλαστικών τύπων που εκείνοι είχαν καθιερώσει.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αφομοιωτικής ικανότητάς του είναι η "Κρέουσα",⁶⁴ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, η σχεδιαστική αρτιότητα της οποίας παραπέμπει στην εκφραστική των Lofftz και Piloty, ενώ με τη χρωματική επένδυση του συνόλου έχουμε μια επιπλέον ένδειξη για την τριβή του, πάνω στις μετακολοριαστικές τάσεις του Gabriel Max. Για το έργο αυτό (χρονολογημένο στα 1881), ο καλλιτέχνης βραβεύτηκε με το "Μέγα αργυρούν Μετάλλιο", που ήταν το δεύτερο στη Βαυαρική πρωτεύουσα, μετά το "Μικρό αργυρό", το οποίο του είχε απονέμει ο Σύλλογος καθηγητών της Ακαδημίας, στο πρώτο κιόλας χρόνο των εκεί σπουδών του (1878), ως ένδειξη αναγνώρισης του ταλέντου του στο σχεδιασμό γυμνών.

Βλέπουμε πως ο τόσο συνηθισμένος από την Ελλάδα στις διακρίσεις, Ιακωβίδης, δεν θα στερηθεί στο Μόναχο τη χαρά της επιβράβευσης των προσπαθειών του, οι οποίες μάλιστα τον έφεραν, ήδη από φοιτητή ακόμη (1880), στο προσκήνιο των πολιτιστικών δραστηριοτήτων της πόλης, ως μέλους της "Ένωσης Καλλιτεχνών" (Munchener Kunstverein).

Με την ολοκλήρωση των σπουδών του και καθώς δεν σκόπευε να επιστρέψει στην Αθήνα, άνοιξε δικό του ατελιέ, ενώ παράλληλα έπαιρνε μέρος με επιτυχία, σε

διάφορες διοργανώσεις που διεξάγονταν τόσο στο Μόναχο όσο και διεθνώς.

Συγκεκριμένα απέσπασε τα εξής βραβεία: Χρυσό μετάλλιο στη Διεθνή Έκθεση της Αθήνας το 1888, το "Βραβείο Τιμής" στη Βρέμη το 1890, χρυσό μετάλλιο στο Βερολίνο το 1891, χρυσό μετάλλιο στο Μόναχο το 1893, το "Οικονόμειο Βραβείο" της Τεργέστης το 1895 και το χρυσό βραβείο στο Παρίσι το 1900. Επίσης στα 1889, 1892 και 1895, ως τακτικό μέλος της "Εταιρείας Καλλιτεχνών" (Munchener Kunstler Genossenschaft) από το 1884, συμμετείχε στην κριτική επιτροπή των διαγωνισμών που αυτή διοργάνωνε. Αποτέλεσμα των επανειλημμένων διακρίσεών του ήταν οπωσδήποτε και η εδρέωση της φήμης του στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Βαυαρίας, φήμη που βέβαια συνεπάγεται αφ' ενός τη μεγάλη ζήτηση των πινάκων του, κι αφ' ετέρου τις υψηλές τιμές κοστολόγησής τους.⁶⁵

Ένα αδιάσειστο τεκμήριο για την κίνηση των έργων του στην "αγορά τέχνης" εκείνης της εποχής, προσφέρει το προσωπικό σημειωματάριό του, εντός του οποίου αναφέρεται ο τίτλος κάθε πίνακα -συμπεριλαμβανομένων και των υδατογραφιών, ή των χαρακτικών και των σχεδίων του-, η χρονολογία και ο τόπος κατασκευής του, καθώς και η τιμή πώλησής του, συνήθως σε μάρκα. Σύμφωνα με τον κατάλογο αυτό, η σύνθεσή του: "Μικρά πάθη"⁶⁶ (1883) πουλήθηκε στο Μόναχο έναντι 3.600 μάρκων,⁶⁷ ποσού καθόλου ευκαταφρόνητου για τα τότε δεδομένα, αλλά και για την προσπάθεια ενός μόλις αποφοιτήσαντος από την Ακαδημία, νέου δημιουργού.

Η γρήγορη ανέλιξή του και η επιτυχία του, τόσο ως καλλιτέχνη όσο κι ως δασκάλου, μιά και το εργαστήριό του υπήρξε για αρκετά χρόνια πόλος έλξης Έλλήνων αλλά και ξένων δημιουργών, οφείλεται στην ευκολοπροσάρμοστη ιδιοσυγκρασία του και την αυτοπεποίθησή του, έτσι ώστε να αντιμετωπίζει χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία τις οποιεσδήποτε συνθήκες.

"Το Ιακωβίδην αγαπώ κι εκτιμώ, διότι πράγματι είναι ο μόνος εκ των Ελλήνων των νέων ενταύθα, όστις ήξευρεν διατί ήλθε. Εσπούδασε καλώς και είναι καλός τεχνίτης..." σημείωνε ο Νικόλαος Γύζης σε επιστολή του προς το Ν. Νάξο, στις 5 Ιουνίου του 1887.⁶⁸

Στα 1900, ύστερα από 27 χρόνια δημιουργικής καριέρας στο Μόναχο, ο Ιακωβίδης επέστρεψε στην Αθήνα, όπου και παρέμεινε ως το τέλος της ζωής του, στις 13 Δεκεμβρίου του 1932. Στην απόφασή του αυτή ίσως συνέβαλε και η πρόταση της Ελληνικής Κυβέρνησης για να αναλάβει ως έφορος, την οργάνωση της "Εν Αθήναις συλλογής εικόνων, ήτη Πινακοθήκης",⁶⁹ την οποία και αποδέχτηκε. Ενάμισι μήνα μετά το θάνατο του δασκάλου του, Νικηφόρου Λύτρα, διορίστηκε καθηγητής της ελαιογραφίας στην έδρα του εκλειπόντος, στο "Σχολείο των Τεχνών" (Αύγουστος 1904), ενώ το 1910, με το χωρισμό των Σχολών και την ανεξαρτητοποίηση του Καλλιτεχνικού Τμήματος από το Πολυτεχνείο, εξελέγει Διευθυντής του πρώτου, για να παραμείνει στο εν λόγω αξίωμα έως το 1930, οπότε και του αποδόθηκε ο τίτλος του "Επιτίμου Διευθυντού".

Παράλληλα με τα διδακτικά και διοικητικά του καθήκοντα στο "Σχολείο των Τεχνών" και την Πινακοθήκη, μετείχε κατά καιρούς ως κριτικό μέλος, σε διάφορες επιτροπές, όπως της "Καλλιτεχνικής Έκθεσης των ερασιτεχνών" του Παρνασσού στα 1907, του Μπόξειου Διαγωνισμού στο Ζάππειο το 1908, της εκλογής εκθεμάτων για τη συμμετοχή στη Διεθνή της Ρώμης στα 1911, της Έκθεσης φωτογραφικού υλικού από τους πολέμους του 1912-1913 στον Παρνασσό, της οργάνωσης της Πανελληνίας του Ζαππείου στα 1915 κ.α.⁷⁰

Είναι γεγονός πως με την εγκατάστασή του στην Αθήνα, ο καλλιτέχνης απολάμβανε μια ανάλογη με εκείνη του Μονάχου, αναγνώριση, τιμητικές διακρίσεις

και κατ'επέκταση οικονομικές απολαβές, γνωρίσματα που στην προκειμένη περίπτωση έβρισκαν την αντανάκλασή τους στον ήρεμο και χωρίς μεταπτώσεις, χαρακτήρα του, αλλά και στον τρόπο που εργαζόταν και ζούσε.

Αξιόλογες πληροφορίες για την αίγλη και την προσωπικότητά του, προσφέρει η περιγραφή ενός επισκέπτη του ατελιέ του (1902), το οποίο βρισκόταν στο βορινό τμήμα του Πολυτεχνείου:

"Απέραντον, είς μίαν των άνω αιθουσών του κεντρικού διαμερίσματος του Πολυτεχνείου, το ζωγραφείον επιδεικνύει τον πλούτον των Περσικών του ταπήτων, αναρηθμήτων και ποικίλων, και την πληθύν των αρχαϊκής τέχνης κοσμημάτων του, ενετικών κατόπτρων και οικοσημάτων και πορπών αναγεγλυμμένων και επίπλων της εποχής της γαλλικής αυτοκρατορίας, και επίπλων της σύγχρονης τέχνης, προκαλούντων είς ασιατική, μαλθακήν ανάπαυση. Αληθής έκπληξις καταλαμβάνει τον επισκέπτην μόλις εισερχόμενον είς το πρώτον θάλαμον, διότι όλη η αίθουσα διαιρήται είς το κυρίως ζωγραφείον και είς το δωμάτιον της υποδοχής, το ερυθρόν, το αποπνίγον τον κρότον των βημάτων υπό το πάχος των ποικιλόχρωμων ταπήτων του, το περιφρουρούμενο υπό υψηλών βελουδίνων παραπετασμάτων (...). Η άλλη αίθουσα, πολύ μεγαλύτερα είναι το εργαστήριον του διαπρεπούς καλλιτέχνου. Οκριβαντες με έργα ημιτελή, ανάγλυφα, σχεδιαγραφήματα, πέζα με βιβλία, περιοδικά, πινέλα, λευκώματα, κομψοτεχνήματα, φωτογραφίες (...). Παραπλεύρως με αναμένει όρθιος ο καλλιτέχνης, ο μεγαλύτερος μετά τον θάνατον του Γύζη, ο ηρεμότερος, ο σιγότερος, ο αφελέστερος, ο σκεπτικότερος. Φλογερός ευσυνείδητος, αποφεύγει την ρεκλάμα και τας νευρικός συζητήσεις. Ως καθηγητής έχει κύρος η δε διδασκαλία του είναι τελεσφόρος. Ως καλλιτέχνης ζή κατά το πλείστον στο εργαστήριόν του, απολαμβάνων τα θέλητρα της τέχνης, της οποίας το μυστήριον κατέχει."⁷¹

Στον Ιακωβίδη απενεμήθει επίσης, αμέσως με τη θέσπισή του, το "Αριστείο γραμμάτων και τεχνών", χωρίς να είναι τυχαία και η εκλογή του ως τακτικού μέλους της νεοσυσταθής Ακαδημίας Αθηνών, το 1926.

Παρακολουθώντας την πορεία του καλλιτέχνη, αναγνωρίζουμε ξεκάθαρα το χαρακτήρα και την ιδιαιτερότητά της, όπως αυτή διαμορφώνεται αβίαστα αλλά και επιβάλλεται δυναμικά με τη δημιουργική της οντότητα και τη γόνιμη ακτινοβολία της, στα ντόπια πολιτιστικά δρώμενα των αρχών του 20ου αιώνα. Τούτο προκύπτει αφ' ενός από την πλούσια σε αριθμό έργων, παραγωγή του και τον πλουραλισμό της εκφραστικής του, στα διάφορα στάδια της μορφοπλαστικής του εξέλιξης, κι αφ' ετέρου από το μέγεθος της εκπαιδευτικής προσφοράς του, οι προεκτάσεις της οποίας, παρά τις πάγιες "ακαδημαϊκές", όπως θα διαπιστωθεί στη συνέχεια, θέσεις του, θα φανούν στις αναζητήσεις της γενιάς που ακολουθεί⁷² και στις πρωτοποριακές διατυπώσεις των εκπροσώπων της.

Ός δημιουργός ο Ιακωβίδης είχε, ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια στο "Σχολείο των Τεχνών", να επιδείξει την ωριμότητά του από πλευράς κατάρτισης, αλλά και τον εκλεκτισμό του, ως προς τα πρότυπα που του τεριάζαν και τον ευαισθητοποιούσαν. Τυπικό είναι το παράδειγμα της σχεδιασμένης με κάρβουνο, "Νέας κοπέλας με πανέρι"⁷³ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, που χρονολογείται στα 1874. Ότι εντυπωσιάζει έχει να κάνει εδώ με τη σχεδιαστική ακρίβεια και την πλαστική συγκρότηση του συνόλου, έτσι όπως συνδυάζεται με την έμφαση στο ουσιαστικό, με τη μνημειακή διάθεση και με τις γενικευτικές τάσεις, για να εξασφαλίσει ένα άρτιο συνθετικά, αποτέλεσμα, που κινείται στα πλαίσια του ρομαντικού ιδεαλισμού. Τα παραπάνω στοιχεία, βάσει των οποίων αποδεικνύεται αδιάσειστα και η αφομοιωτική ικανότητά του, μέσω μιας προσωπικής ωστόσο αισθητικής αντίληψης και κριτηρίων,

καλλιουργούνται με μεγαλύτερη αυτοπεποίθηση από μέρους του, σε μιά άλλη επίσης σπουδαστική, προσπάθειά του -ελαιογραφία εκ του φυσικού-, με τίτλο "Νέα με ρόκα και αδράχτι".⁷⁴ Ζωγραφισμένη δύο χρόνια αργότερα (1876), για να συμμετάσχει ο καλλιτέχνης στον ετήσιο διαγωνισμό του "Σχολείου των Τεχνών", όπου μάλιστα απέσπασε και το πρώτο βραβείο,⁷⁵ η σύνθεση αναδεικνύει όλο το φάσμα των ως τότε προσανατολισμών του, με αφετηρία του τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό, που όμως ενώ δείχνει να τον οικιοποιείται, τουλάχιστον ως προς την επιτηδευμένη απόδοση της μορφής και των αφηγηματικών μοτίβων, ταυτόχρονα επιχειρεί να τον διαβάλλει, χάρη στην τονικότητα των χρωμάτων που χρησιμοποιεί. Το ενδιαφέρον του για τον ενεργητικό ρόλο της χρωματικής επένδυσης ενός έργου και των παρεχομένων δυνατοτήτων από την επεξεργασία για το σκοπό αυτόν, τόσο στην παλέτα όσο και στη ζωγραφική επιφάνεια, θα ξεπεράσει το στάδιο των πειραματισμών, αμέσως με την εγγραφή του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, όπου και θα του δωθεί η ευκαιρία να διευρύνει τους εκφραστικούς του ορίζοντες. Για να καταλήξει πάντως σε κάποιες σαφέστερα διατυπωμένες απόψεις, αφορμή θα σταθεί η αφθονία των προτύπων και των δεδομένων που εξυπηρετούσαν την εξοικείωσή του με το νέο του περιβάλλον και ειδικότερα οι επιδράσεις που δέχτηκε. Έστω παροδικά, από το έργο του Gabriel von Max, μαθητής του οποίου υπήρξε επί τέσσερα και πλέον χρόνια.

Τίποτε ίσως δεν πιστοποιεί με μεγαλύτερη ενάργεια τη δεξιότητα προσαρμογής του Ιακωβίδη στο πνεύμα του Τσεχικής καταγωγής δασκάλου του και στη ρομαντική, ως προς τα μέσα, ποιότητα που αυτός αντιπροσώπευε, όσο οι συνθέσεις του "Κρέουσα"⁷⁶ και "Ιφιγένεια εν Ταύροις".⁷⁷ που ζωγραφίστηκαν στα 1881 και 1882 αντίστοιχα.

Αν και πρόκειται για δύο σπουδαστικές προσπάθειες, με διάχυτο το συναισθηματικό, ιδεαλιστικό στοιχείο, (δάνειο από τους τύπους που είχε καθιερώσει ο Piloty), χωρίς δυσκολία γίνεται εδώ αντιληπτός ο τρόπος με τον οποίο αναδεικνύεται το τραγικό περιεχόμενο του θέματος, καθώς αυτός στηρίζεται, όχι τόσο στη χρήση αφηγηματικών μοτίβων και λεπτομερειών, όσο στην επιβλητική δύναμη μιας αυστηρά επιλεγμένης γκάμας χρωμάτων. Παρ' ότι δεν είναι δυνατόν να προεξοφλήσει κάποιος, με βάση τα παραπάνω έργα, όσα έπονται σχετικά με τη διαμόρφωση του στυλ του, δεν μπορεί να παραβλέψει τους στόχους του καλλιτέχνη να επιδωθεί αποκλειστικά στην αξιοποίηση και ανάδειξη των καθαρά ζωγραφικών αξιών. Οι στόχοι αυτοί τείνουν να υλοποιηθούν σε μιά σειρά συνθέσεων που ακολουθούν, καθώς μάλιστα συμπορεύονται με τις προθέσεις του να ανανεώσει και το θεματογραφικό ρεπερτόριό του. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τους πίνακές του: "Ο παππούς και ο εγγονός",⁷⁸ "Μικρά πάθη"⁷⁹ και "Ο κακός εγγονός",⁸⁰ που αποτελούν και τα πρώτα δείγματα της στροφής του προς την ηθογραφία, οι προεκτάσεις της οποίας χωρίς υπερβολή, κατατάσσουν τον Έλληνα καλλιτέχνη στους πίο επιτυχημένους Kindermaler (ζωγράφους παιδιών) της εποχής του.

Τόσο στο "Ο παππούς κι ο εγγονός", όσο και στα "Μικρά πάθη" (χρονολογημένα και τα δύο στα 1883), αξιοπρόσεκτη είναι η αφηγηματική σαφήνεια της εκφραστικής του, καθώς δεν περιορίζεται στην πιστή περιγραφή του χώρου και στην απόδοση των λεπτομερειών, αλλά διεισδύει σε όλες τις πτυχές του θέματος, για να εξωτερικεύσει με απaráμιλλη μαεστρία, την ψυχική διάθεση των μορφών, τις αντιδράσεις και τα συναισθήματα, παιδικά και γεροντικά, κατά τα πρότυπα του Wilhelm Leibl.

Τα όσα εκπροσωπεί η διαφορετική αυτή αντιμετώπιση από μέρους του, γίνονται περισσότερο ευδιάκριτα στη σύνθεση "Ο κακός εγγονός", του επομένου χρόνου (1884), που επιπλέον είναι ενδεικτική και για τη σύλληψη του εύρους των νέων οριζόντων, τους οποίους υπόσχεται η σταδιακή μορφοπλαστική του εξέλιξη. Έτσι, παράλληλα

με την ικανότητά του να ορίζει ζωγραφικά το πραγματικό περιεχόμενο των διηγηματικών σκηνών στις οποίες αναφέρεται, έχουμε εδώ μία σαφέστερη επικράτηση του φωτός-χρώματος και των ατμοσφαιρικών διακυμάνσεων του στην εικόνα, ενώ αξιοπρόσεκτη είναι και η διάθεση αποφυγής της στατικότητας, με μιά όλο και μεγαλύτερη έμφαση στη φυσική καταγραφή της κίνησης, της χειρονομίας και των συσπάσεων του προσώπου, ως αποτέλεσμα της ασκημένης παρατηρητικότητάς του.

Η απομάκρυνση του Ιακωβίδη από τον παραδοσιακό κολορισμό, που χρονικά συμπίπτει με την αποφοίτησή του από την Ακαδημία και την οργάνωση του δικού του εργαστηρίου στη Βαυαρική πρωτεύουσα, είχε αναμφίβολα τις ρίζες της στη γνωριμία του ζωγράφου με τις αναπτυσσόμενες εκείνη την εποχή στον ευρύτερο Γερμανικό χώρο, τάσεις, από δημιουργούς που υιοθέτησαν τις κατακτήσεις των Άγγλων εμπρεσιονιστών, όπως ο Max Liebermann και ο Fritz von Uhde. Στις αναζητήσεις μάλιστα του τελευταίου οφείλουν πολλά οι προσανατολισμοί του Έλληνα ομοτέχνου του, ο οποίος δεν θα διστάσει να τις εκμεταλλευτεί, με το να αναγνωρίσει στην εκφραστική αλλά και στη θεματογραφία του -ο Uhde επιδόθηκε με ιδιαίτερο ζήλο σε σκηνές από τον παιδικό κόσμο-, κάποιες δυνατότητες που ενδεχομένως μπορούσαν να συμβάλλουν στο να παρακάμψει την ακαδημαϊκή μονομέρεια, χωρίς ωστόσο τον κίνδυνο μιάς περαιτέρω διάλυσης της φόρμας. Για την κατανόηση της εν λόγω μετάβασης, αρκεί να σταθούμε στη σύνθεσή του: "Ο αχόρταγος",⁸¹ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, η διαπραγματέυση της οποίας, με άξονα τον προσδιορισμό του χώρου από το φώς, τη χρωματική ρευστότητα και τη χαλαρότητα της γραμμής στη σχεδιαστική απόδοση του συνόλου, εγγυάται πράγματι ένα νέο αποτέλεσμα, με εμπρεσιονιστικές προεκτάσεις.

Σε ανάλογη κατεύθυνση εξοικείωσης με τις υπαιθρικές αισθητικές αντιλήψεις, κινείται ο καλλιτέχνης σε δύο επίσης αντιπροσωπευτικές προσπάθειες της ίδιας περιόδου, τις: "Το πέρασμα της βελόνας"⁸³ και "Η γιαγιά ράβει το πανταλόνι του εγγονού"⁸⁴, όπου διαφαίνεται κάποια εποικοδομητική ανάγνωση κι αξιοποίηση του ρεαλισμού του Frans Hals (1580/85-1660), ειδικά στην ανάδειξη των χαρακτηριστικών των γεροντικών προσώπων.

Διαπιστώνουμε πως και με ποιές μεθοδεύσεις κατορθώνει ο Ιακωβίδης να εμπλουτίσει την εκφραστική του, με το να χρησιμοποιεί διάφορα δάνεια, χωρίς να τα εξαντλεί, καθώς ότι τον ενδιαφέρει στρέφεται αποκλειστικά στην εικονιστική πληρότητα της παράστασης, βάσει μιας συνθετικής, αναπαραστατικής περισσότερο, αντιμετώπισης, παρά μιας κριτικής κι άρα αφαιρετικής, διαδικασίας.

"Ο ακρότατος νεωτερισμός, που επέτρεψε στον εαυτό του, ήτο να γνωριστεί με τον εμπρεσιονισμό - τον γερμανικό εννοείται εμπρεσιονισμό- καθώς τον αντελήφθει το Μόναχο. Έκαμε χαρούμενες απεικονίσεις ατμόσφαιρας, ικανές να δείξουν κι αυτές την δύναμή του. Αλλά γενικά μπορούμε να πούμε πως έμεινε μέσα στον εαυτό του. Έκαμεν υποχωρήσεις στον ακαδημαϊσμό..." σημειώνει ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου σε άρθρο του για το ζωγράφο, επισημαίνοντας: "Αν ο Ιακωβίδης αποφάσιζε να ίδη το πραγματικό ως την άκρη, αν δεν είχε μιάν αδυναμία στον εκλεκτισμό, αν τολμούσε να φτάσει στο αγοραίο, επειδή προς την τελευταία αυτήν όψιν του ρεαλισμού ο δάσκαλος είχεν αδίκως κάποιαν αποστροφή, θα ήταν η απόδοσή του πολύ μεγαλύτερη. Όπου όμως αφήκε την ιδιοσυγκρασίαν του ελεύθερη ήταν ο δυνατός ζωγράφος - και τέτοιο ήταν όλο σχεδόν το έργο του στην Βαυαρία, μόνο κατάλληλο για να κριθεί με δικαιοσύνη και να τοποθετηθεί στο βάθρο του (...)" Όταν κριθεί το έργο αυτό με την αντικειμενικότητα που χρειάζεται, πρέπει να ομολογήσουμε ότι ο δάσκαλος ήτο μία ζωγραφική όρασις εξαιρετική στο είδος της, ένα από τα σπάνια

δώρα, με τα οποία η φύσης ενεργεί χωρίς να απολογείται".⁸⁴

Μιά εντονότερη σχέση του καλλιτέχνη με τις αναζητήσεις των Uhde και Liebermann διαγράφεται στα έργα της δεκαετίας 1890-1900, με καθοριστική εδώ την έμφαση στο ατμοσφαιρικό, την ελεύθερη πινελιά στην απόδοση των θεμάτων και γενικά με την άρνηση των ακαδημαϊκών περιορισμών στη διαγραφή και την οργάνωση του χώρου. Στην περίοδο αυτή και σύμφωνα πάντα με τον προσωπικό του κατάλογο, ανήκουν τα: "Πρώτα Βήματα",⁸⁵ "Η γιαγιά με τα εγγονάκια της",⁸⁶ "Η ψυχρολουσία",⁸⁷ "Ο μικρός καστανάς",⁸⁸ "Οικογενειακή σκηνή"⁸⁹ και μία (πιθανός η δεύτερη), από τις τρεις παραλλαγές της σύνθεσης: "Παιδική Συναυλία",⁹⁰ για να αναφέρουμε τις πιο αντιπροσωπευτικές.

Στα "Πρώτα βήματα", αν και η σύνθεση πειθαρχεί, τουλάχιστον όσον αφορά το κυρίως θέμα, σε μία ρεαλιστική περιγραφική ερμηνεία, που είναι γνωστή από προηγούμενες πραγματώσεις του, εκείνο το οποίο προκαλεί ιδιαίτερη αίσθηση, απορρέει ειδικά από τον τρόπο εκμετάλλευσης των αποτελεσμάτων του φωτός, στην είσοδό του από το ανοιχτό παράθυρο και στο παιχνίδισμα των αντανακλάσεών του.

Την ίδια ουσιαστική χρησιμοποίηση του φωτός, μα με φανερό ακόμη περισσότερο την ενεργητική αντίθεση των χρωμάτων και των τονικών τους διαβαθμίσεων, συναντάμε επίσης στα: "Η γιαγιά με τα εγγονάκια της", "Οικογενειακή σκηνή" και "Η παιδική συναυλία", ενώ με το "Μικρό καστανάς" έχουμε σαφέστερη τη θεμελίωση των εμπρεσιονιστικών του αναζητήσεων, ιδίως στο σχεδιασμό του προσώπου και των επιμέρους, φυσιολογικών χαρακτηριστικών, που βέβαια γίνονται πιο ευδιάκριτες, αν αντιπαραβάλλουμε το έργο με παλαιότερες προσπάθειές του, όπως τη "Νέα με ρόκα κι αδράχτι".

Όλο το μέτρο των δυνατοτήτων του ζωγράφου στην περίοδο που αναφερόμαστε, η οποία και θεωρείται η πιο εποικοδομητική της καριέρας του, εντοπίζεται ωστόσο στον πίνακά του: "Η ψυχρολουσία", της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Τούτο προκύπτει από την καταλυτική παρέμβαση ορισμένων χρωμάτων και από τις έντονες κλιμακώσεις τους, που σε συνεργασία με τη σχεδιαστική αρτιότητα και την πλαστική, σχεδόν φυσική, απόδοση των μορφών, εξασφαλίζουν τη ζωντάνια και την αμεσότητα ενός καθ' όλα ώριμου έργου.

Το σχόλιο που ακολουθεί δείχνει πως υποδέχθηκε την εκφραστική αυτή η Αθηναϊκή κριτική, αλλά και την εμβέλεια των τότε αισθητικών κριτηρίων:

"Η ψυχρολουσία σας προξενεί ρίγος, το οποίο αισθάνεται το εικονιζόμενο βρέφος, το οποίον αισθάνεται επί του γυμνού σώματος τας θωπείας του ψυχρού σπόγγου. Η γραία με την απαραμίλλου φυσικότητος ρυτιδωμένη χείρα της λούει το ανθιστάμενο βρέφος, το παλεύον να ξεφύγει της ετέρας γεροντικής χειρός, της οποίας η πίεσης κάμει να υποφαινούνται υπό την βρεφικήν επιδερμίδα αι λεπταί πλευραί ανατομικότατα μελετημένοι. Και αι συσπάσεις της μορφής του βρέφους, του κλαίοντος μετά πείσματος, με το στόμα ορθάνοικτον, τα βλέφαρα σφιγγόμενα, με τας παρειάς ανημμένας, όλη αυτή η εκφραστικότατη μορφή και της γραίας το όλον παράστημα και οι άλλαι εδώ και εκεί λεπτομέρειαι ματαβάλλουν την εικόνα εις κάτοπτρον, εμπρός εις το οποίον εκτυλίσσεται αληθινά η σκηνή και μέσα εις το οποίον αναπαρίσταται κατοπτριζομένη"⁹¹

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα το 1900, και καθώς σκόπευε να συμμετάσχει στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, που διεξάγετο τον ίδιο χρόνο, ο Ιακωβίδης καταπιάστηκε με το σχεδιασμό μιάς μεγάλων διαστάσεων, σύνθεσης,⁹² η οποία και αποτελούσε παραλλαγή του πίνακά του: "Η παιδική Συναυλία". Το έργο πράγματι ολοκληρώθηκε και εκτέθηκε στην Παρισινή διοργάνωση, για να αποσπάσει μάλιστα

Χρυσό μετάλλιο, το οποίο καθιέρωσε, όπως ήταν φυσικό, το ζωγράφο στους φιλότεχνους κύκλους της Αθήνας.⁹³

Συγκρίνοντας την παραπάνω σύνθεση με εκείνη της Συλλογής Χρ. Λούλη-Κρασιώτη, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε ορισμένες διαφορές, οι οποίες αφορούν, τόσο την περιγραφή του θέματος όσο και τα καθαρά ζωγραφικά στοιχεία. Έτσι, παρ' ότι η οργάνωση κι ανάπτυξη του χώρου παρουσιάζει και στα δυο, τις ίδιες σχεδόν συνθετικές αναλογίες, το περιεχόμενο του πίνακα της Εθνικής Πινακοθήκης έχει επιμελώς "εξελληνιστεί",⁹⁴ γεγονός που πιστοποιείται από το ατημέλητο ντύσιμο των παιδιών, από το ξύλινο πάτωμα και γενικά από τη λιτότητα του χώρου. Κοντά στις επιμέρους λεπτομέρειες και τα αφηγηματικά μοτίβα, διαφορετική παρουσιάζεται εδώ και η μορφοπλαστική αντιμετώπιση του συνόλου, εμφανής ιδιαίτερα, αφ' ενός στη σχεδιαστική διαπραγμάτευση, με τη σχεδόν φευγαλέα χρήση της πινελιάς που εξυπηρετεί και την τάση του για σχηματοποίηση, κι αφ' ετέρου στη λειτουργία των χρωματικών του διατυπώσεων, στην ιμπρεσιονιστική υφή τους και τη λάμψη. Προκειμένου μάλιστα να έχει καλύτερο αποτέλεσμα, ως προς το τελευταίο, δηλαδή ως προς την προβλεπόμενη από το θέμα, φωτεινότητα της παράστασης, ο Ιακωβίδης δεν δίστασε να απευθυνθεί στον ομότεχνό του, Σιμεών Σαββίδη, που θεωρείτο μαέστρος του είδους και να του ζητήσει να αναλάβει την αποκατάσταση τυχόν παραβλέψεων, ή ελλείψεων του στον τομέα αυτό. Τα παραπάνω επιβεβαιώνει η μαρτυρία του ίδιου του Σαββίδη, που αναφέρει σχετικά στο σύγγραμμά του: "Βασικές διαγνώσεις ενός καλλιτέχνη στην ειδικότητά του":

"Είστε ένας γιατρός για άρρωστους πίνακες... μου φώναξε κάποτε (1902) έκπληξη ο συχωρεμένος (1903) φίλος και συνάδελφός μου Franz Eisenhut, όταν εγώ (όπως είναι συνήθεια μεταξύ των συναδέλφων) ερωτώμενος για τη σωστή χρωματική τοικότητα και την αρμονία του έργου του "Γάμος στον Καύκαου" έδωσα με την δική του παλέτα και τα δικά του πινέλα, την επιθυμητή λύση, που ο ίδιος δεν κατόρθωσε να βρει. Ένα παρόμοιο κομπλιμέντο μου έκανε και ο συμπατριώτης μου Γεώργιος Ιακωβίδης, όταν εγώ στα 1900 διόρθωσα το έργο του "Παιδική Συναυλία" δίδοντάς του την σωστή χρωματική ("Κεκλισμένων των θυρών"). Μου φώναξε: "Καθώς βλέπω είσαι μάνα στα χρώματα, κάνε όπως το αισθάνεσαι" και μου έβαλε παλέτα και πινέλα στο χέρι. (Αυτός ο πίνακας βρίσκεται στην Ελληνική Πινακοθήκη, εκείνος του Franz Eisenhut στην Πινακοθήκη της Βουδαπέστης)."⁹⁵

Στα χρόνια που ακολουθούν, χωρίς βέβαια να μειωθεί το ενδιαφέρον του για τις παιδικές σκηνές, ο Ιακωβίδης στράφηκε παράλληλα και σε άλλες θεματογραφικές περιοχές, δημιουργώντας συνθέσεις μυθολογικού περιεχομένου, όπως: "Πίθος των Δαναΐδων"⁹⁶ και "Η Κρίση του Πάρη",⁹⁷ τοπιογραφίες και εσωτερικά -αναφέρουμε χαρακτηριστικά τα: "Εκκλησία σε ανθισμένο αγρό στη Βαυαρία",⁹⁸ "Χορταριασμένον λιβάδι"⁹⁹ και "Το κόκκινο σαλόνι του Σερπιέρη"¹⁰⁰ - "νεκρές φύσεις" και "επιτραπέζια", όπως: "Ρόδια",¹⁰¹ "Τριαντάφυλλα και κοσμήματα"¹⁰² και "Βάζο με γαρίφαλα",¹⁰³ γυμνογραφίες κι αλληγορίες, με αντιπροσωπευτικότερη την "Ανοιξη"¹⁰⁴ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Ανέλαβε επίσης εικονογραφίες βιβλίων¹⁰⁵ καθώς και μία σειρά πορτραίτων, επωνύμων ή ανωνύμων προσώπων της εποχής του.

Αν και στα μυθολογικού περιεχομένου έργα επανέρχεται σε έναν μάλλον παρωχημένο, κλασικό τύπο, με το να δείχνει προσηλωμένος στις κάπως άκαμπτες, πλαστικές φόρμες και γενικά στην τάση για εκλεκτιστική αντιμετώπιση των βασικών σημείων της σύνθεσης, η εκφραστική που επιλέγει για την απόδοση των τοπίων ή των εσωτερικών του, στηρίζεται ως επί το πλείστον σε μια ιδιόμορφη κατάκτηση της ζωγραφικής επιφάνειας, από τη μαρμαρυγή μικρών, πρισματικών τόνων, με απώτερο

στόχο του την εντύπωση του βάθους και την οπτική εμπειρία της σύλληψης του μεταβλητού. Δεν είναι τυχαίο ότι ακόμη και σε συνθέσεις όπως: "Το κόκκινο σαλόνι του Σερπιέρη", που λόγω της φύσης της θεματικής του, αντιπροσωπεύει ένα στυλ απόλυτα τεχνητό και εξωραϊστικό, ανεξάρτητα από τη λεπτοδουλεμένη με ικανότητα μινιατουρίστα, διαγραφή του χώρου και το σχεδιασμό των επίπλων, ή των άλλων διακοσμητικών ενδείξεων, το βλέμμα του θεατή κερδίζει τόσο η αντιπαραβολή των έντονων χρωμάτων (κυρίως των καφεκόκκινων και των μπλε), με τα ατμοσφαιρικά, στη ζωγραφική απεικόνιση των ταπέτων στους τοίχους, όσο και η νευρώδης δύναμη της πινελιάς του για την απόδοσή τους, που στην προκειμένη περίπτωση επιχειρείται αφαιρετικά και σχηματικά, έναντι της περιγραφικότητας του συνόλου.

Για μια ανάλογη ιμπρεσιονιστική διαπραγμάτευση διακρίνονται επίσης ορισμένες γυμνογραφίες του και αλληγορικές παραστάσεις, όπως "Η Άνοιξη", παρά την πληθωρική, έως καταχρήσεως θα λέγαμε, εδώ παρουσία των αφηγηματικών ενδείξεων και των λεπτομερειών, ενώ με τα όσα επιχειρούνται στις "νεκρές φύσεις", ή στα "επιτραπέζια", σχετικά με την ανάδειξη των απεικονιζόμενων μοτίβων, ως αντικειμένων μιας συγκεκριμένης αισθητικής υφής, έχουμε την ευκαιρία να αναγνωρίσουμε τις ρεαλιστικές και συνάμα υπαιθριστικές καταβολές του καλλιτέχνη, σε ένα τομέα, που οπωσδήποτε προϋποθέτει γερή προπαιδεία και κατάρτιση.

Ο δεύτερος σε σπουδαιότητα θεματογραφικός κύκλος, μετά τις παιδικές σκηνές, στον οποίο ο Ιακωβίδης κινήθηκε με μεγάλη ευχέρεια και έδειξε την προτίμησή του με σημαντικό αριθμό έργων, αφορά το χώρο της προσωπογραφίας, που μάλιστα τον καθιέρωσε "...ως επίσημο πορτραίστα της υψηλής αστικής κοινωνίας της εποχής".¹⁰⁶ Για να κατανοήσουμε το εύρος της εδώ συμβολής του, αρκεί να σταθούμε σε μιά σχετικά πρώιμη προσπάθειά του, την "Παιδική προσωπογραφία του Βασιλάκη Μελά",¹⁰⁷ που ζωγραφίστηκε στα 1885, δυο χρονιά δηλαδή μετά την αποφοίτησή του από την Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου.

Όσο κι αν η σύνθεση, λόγω του θέματός της, υπήρξε ουσιαστικά μια προέκταση των ηθογραφικών του παραστάσεων, καθώς αποσκοπούσε εκ των προτέρων στη σύλληψη κι ανάδειξη της παιδικής αφέλειας, αξιοπρόσεκτος είναι εδώ ο τρόπος απόδοσης της έκφρασης του προσώπου, σε μια συγκεκριμένη στιγμή, βάσει των λιτών χρωματικά αλλά πλούσιων σε τόνους, διατυπώσεων.

Η επιθυμία του να αποτυπώσει στις μορφές του ένα καθολικό χαρακτηριστικό, όπως εκείνο του αυθορμητισμού, για να επιτύχει παράλληλα μια ρεαλιστική ενδοσκόπηση στον ψυχισμό του εικονιζόμενου, γίνεται σαφέστερη στο: "Η γυναίκα του καλλιτέχνη με το γιό τους".¹⁰⁸ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, όπου επιπλέον, αίσθηση προκαλεί και η συνειδητή προσπάθεια των αρχών του κολορισμού, με την απόλυτη επικράτηση των ιμπρεσιονιστικών κατακτήσεων στη χρήση του φωτός, έτσι ώστε να επιτρέπουν μια αμεσότερη προσέγγιση των δύο φυσιογνωμιών, την ομιλητικότητά τους και γενικά την εκφραστική πληρότητα του συνόλου.

Με δεδομένη την πρόθεση επίτευξης της ρεαλιστικής πιστότητας, ξεκινά ο Ιακωβίδης το σχεδιασμό και της "Προσωπογραφίας του Ζωγράφου Χαντζόπουλου",¹⁰⁹ καθώς δεν περιορίζεται απλώς στην τυπική, στατική απόδοση της μορφής, αλλά την εντάσσει ενεργητικά στον περιβάλλοντα χώρο, πλάι στις διάφορες παραπληρωματικές ενδείξεις, οι οποίες και αποδεικνύονται εδώ ικανές να ενισχύσουν την παρουσία, όσο και τη συμμετοχή της, στην προβλεπόμενη από την παράσταση, δράση.

Η πληθωρική παραγωγή του καλλιτέχνη, η μεγάλη ζήτηση των έργων του και κατ' επέκταση η προτίμησή του από τους ευπόρους κι επώνυμους της τότε Αθηναϊκής κοινωνίας, προκειμένου να αναλάβει τη φιλοτέχνηση των πορτραίτων τους,

λειτούργησε ως ένα βαθμό κι από κάποιο σημείο και ύστερα, ανασταλτικά για την παραπέρα εξέλιξη της τέχνης του, γεγονός που αποδεικνύεται από μια σειρά έργων (κυρίως προσωπογραφιών), όπως αυτές του Μακεδονομάχου "Παύλου Μελά", σε δυο παραλλαγές,¹¹⁰ του "Βασιλιά Γεωργίου του Α'", επίσης σε δυο παραλλαγές,¹¹¹ της "Βασιλομήτορος Όλγας"¹¹² κ.α.

Πρόκειται πράγματι για αντιπροσωπευτικές προσπάθειες επιστροφής στους κλασικούς, ακαδημαϊκούς τύπους, με έμφαση στη στατικότητα της στάσης και στην τεχνητή επάρκεια του συνόλου, στα καθαρα περιγράμματα, στα κάπως ψυχρά, αδιάλυτα χρώματα και στην προβολή του εικονιζόμενου, συνήθως σε ουδέτερο φόντο, χωρίς να λείπουν βέβαια, η περιγραφική ακρίβεια στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και μιά φανερή προσήλωση στο ουσιαστικό, ιδιαίτερα κατά το σχεδιασμό του προσώπου.

Όσα επέφερε στη ζωγραφική του η επιμελημένη και ως ένα βαθμό πλασματική, αυτή τελειότητα των κατά παραγγελία πορτραίτων, προβλημάτισε έντονα ορισμένους τεχνοκριτικούς της εποχής του, όπως τον Παύλο Νιρβάνα, ο οποίος επισημαίνει σε σχετικό άρθρο του:

"Ο κ. Ιακωβίδης ελησμόνησε με τον καιρόν τους παλαιούς του έρωτας. Οι πλούσιοί μας έχουν ανάγκη μόνον από καλά πορτραίτα (...) Ο κ. Ιακωβίδης με το να ζωγραφίζει εἰς την εντέλειαν την Α.Μ. τον Βασιλέα ή τον Δήμαρχον Αθηναίων, έπαψε να μας δίδη ότι είχεν καλύτερον εἰς την ψυχὴν του και εἰς την τέχνην του."¹¹³

Δεν γνωρίζουμε αν και κατά πόσο ανάλογα σχόλια, που διατυπώνονταν sporadικά, ενόχλησαν ή όχι τον καλλιτέχνη. Το βέβαιο είναι πως οι ακαδημαϊκές καταβολές του αλλά και η φύση της καριέρας του ως εκπαιδευτικού -χωρίς αυτό να μειώνει τη σπουδαιότητα των προσανατολισμών του, όσον αφορά το υπαιθριστικό ή και ιμπρεσιονιστικό περιεχόμενο τους-, τον ώθησαν να υπερασπιστεί δυναμικά κάποιες συγκεκριμένες αισθητικές αξίες, που τις θεωρούσε δεδομένες και απαραίτατες, αφού αποτελούσαν κατά τη γνώμη του, προϋπόθεση για την ουσιαστική κατάρτιση ενός νέου δημιουργού και εν γένει για τη διαμόρφωσή του.

Για το πως αντιλαμβανόταν και όριζε τις εν λόγω αξίες, μας πληροφορεί η συνέντευξη την οποία παραχώρησε στον Κώστα Μπάστια, στα 1931, οπου παρά το προχωρημένο της ηλικίας του επισημαίνει με νεανική, έως "φανατισμού", αποφασιστικότητα:

"Εγώ ακολουθώ τον κλασικό δρόμο και νομίζω ότι δεν μπορεί ο ζωγράφος με κανένα τρόπο να περιφρονεί το αντικείμενο που ζωγραφίζει (...) Ξέρω, το έχω ακούσει άλλωστε τόσες φορές, ότι η προσήλωση στο αντικείμενο αποτελεί δουλική μίμηση και αντιγραφή, η οποία δεν έχει δήθεν καμιάν σκοπιμότητα. Δικαιολογούν δε οι μοντέρνοι τας απιστίας αυτάς προς το αντικείμενον, λέγοντες ότι δεν τους ενδιαφέρει το εξωτερικόν φαινόμενον, όσον η ψυχή, η βαθύτερη ουσία του αντικειμένου. Αυτά όμως τα οποία λέγονται θεωρητικώς ημπορούν νομίζω να παραπλανήσουν τον αμήτηον. έχουν ως έκφρασις μίαν φιλολογικότητα, που ημπορεί να παρασύρη και να δημιουργήση ψευδή κριτηρια. Όταν όμως αφήσουμε την φιλολογίαν ήσυχον και προσέλθωμεν εἰς μίαν έκθεσιν και αντικρίσωμεν έναν πίνακα και δίχως καμιάν λογοτεχνικήν σάλτσα ομιλήσωμεν ως ζωγράφοι, θα ιδώμεν ότι τα πράγματα είναι πολύ απλά. Θα ερωτήσωμεν τότε με την βοήθειαν του απλούστερου ενστίκτου και της απλούστερης λογικής διατί η ψυχή ενός αντικειμένου δεν ημπορεί να φανεί κατ' άλλον τρόπον, παρά μόνον εάν διασταυλώσωμεν αυτό το αντικείμενον; Ένας μοντέρνος ζωγράφος ζωγραφίζει μιαν κόρην και όταν τοποθετείται το μοντέλο δίπλα εἰς τον πίνακα αντιλαμβάνεσθαι ότι, όχι μόνον δεν υπάρχει καμιά ομοιότης μεταξύ

των, αλλά και ένα σώμα κι ένα πρόσωπον ανατομικώς και χρωματικώς νεανικόν, μεταβάλλονται εἰς σώμα ακτωτηριασμένον.

Το πρόσωπο ενός κοριτσιού ἦτο τόσο κόκκινο και τόσο εξογκωμένον ἀπὸ το ένα μέρος, που ἐνόμιζε κανεὶς ὅτι ἔχει ἀνεμοπύρωμα. Αὐτὴ λοιπὸν ἡ ἀδυναμία σχέδιον θέλετε να ονομασθῆ, προσπάθεια ὅπως ἀνασυρθεῖ ἡ ψυχὴ και ἡ βαθυτέρα ἐκφρασις τῆς κόρης εἰς τὴν ἐπιφάνειαν; Με αὐτὸν τὸν τρόπον ὁμως πάσα ἀδεξιότης θα εσώζετο διότι πάσα ἀδεξιότης ἠμπορεῖ να εὖρη καλὸν δικηγόρον (...) Τα σφάλματα εἶναι πολὺ ἀπλά και πρέπει να ἀγνοεῖ κανεὶς μερικὰ πολὺ στοιχειώδη πράγματα δια να παρασύρεται, ἀπὸ τὴν εὐγλωττον φιλολογίαν του ζωγραφικοῦ μοντεονισμοῦ. Ἐκτὸς ὁμως αὐτῶν, με τὴν ἴδιαν δικαιολογίαν τῆς ἀνησύχου ἀναζητήσεως, παρουσιάζουν πίνακας ἐμπρὸς εἰς τοὺς οἰοῦντο το μάτι, ἡ σκέψις και το αἰσθημα μένου, ὄχι μόνον ἀδιάφορα και ἀσυγκίνητα, ἀλλά και ἀνίκαννα να ἀντιληφθῶν το παραμικρὸ.

Μια ὑπόνοια κυδωνίου μπλεγμένη μέσα εἰς καβαλιστικά γεωμετρικά σχήματα εἶναι ἰσως ἓνα εἰκαστικὸ παραδοξολόγημα, ἓνα παραλήρημα του χρωστήρος, ἀλλά δεν ἠμπορεῖ με κανέναν ἀπολύτως τρόπον να εἶναι ζωγραφικὴ ἢ να ἔχει ἔστω και τὴν παραμικροτέραν σχέσιν με τὴν τέχνην".¹¹⁴

Παρά τὴ μονομέρεια των παραπάνω ἀπόψεων, που διατυπώθηκαν λίγο πριν το θάνατο του καλλιτέχνη, δεν μποροῦμε να μὴν ἀναγνωρίσουμε τὴ σημασία και τον πλουραλισμὸ των μορφοπλαστικῶν του ἀναζητήσεῶν, σε ὅλο το φάσμα τῆς δημιουργικῆς παραγωγῆς του, ὅπως θα ἦταν παράβλεψη να μὴν ἐκτιμήσουμε τὴν εὐκρίνεια και τὴν ἀγωνία τῆς φωνῆς του, σε μιά ἐποχὴ ἀνακατατάξεων κι ἀλλοίωσης των παλιῶν δεδομένων, ἀλλά και σε ἓνα χώρο σαν τον Ἑλληνικὸ, με ἔντονες τὶς ἀδυναμίες ομαλῆς προσαρμογῆς κι ἀποδοχῆς των νέων ρευμάτων.

Ἄμεσα συνδεδεμένη με το κλίμα τῆς Ακαδημίας του Μονάχου εἶναι στο σύνολό τῆς και ἡ δημιουργία του Κωνσταντίνου Πανώριου, ἐνὸς ευαίσθητου καλλιτέχνη, με ἰδιαίτερα προσωπικὴ γραφῆ, που ὁμως δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει τὶς προθέσεις του, λόγω του πρόωρου θανάτου του.

Γεννημένος το 1857 στο χωριὸ Ἅγιος Λουκάς τῆς Σίφνου, ο Κωνσταντίνος Πανώριος ξεκίνησε σε νεαρὴ ἡλικία τὶς σπουδῆς του στο "Σχολεῖο των Τεχνῶν" τῆς Αθήνας, ἀπὸ το οἰοῦντο και ἀποφοίτησε στα 1878. Κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ἐκεῖ μαθητείας του δεν φαίνεται πως πέρασε ἀπαρατήρητος, καθὼς με τὴ συμμετοχὴ τους στους ετήσιους διαγωνισμοὺς του Ἰδρύματος, στα 1876 και 1878. κατόρθωσε να διακριθεῖ και να ἀποσπάσει το δεύτερο βραβεῖο. Τον ἐπόμενον χρόνο (1879), ως ὑπότροφος του επιχειρηματία Αριστ. Παπούδωφ, ο οἰοῦντο ὅπως ἀναφέρεται τον ὑποστήριξε και ὅσο σπούδαζε στο "Σχολεῖο των Τεχνῶν",¹¹⁵ γράφτηκε στην Ακαδημία Εἰκαστικῶν Τεχνῶν του Μονάχου,¹¹⁶ για να ολοκληρώσει τὴν ἐκπαίδευσή του γύρω στα 1885.¹¹⁷ Ἀπὸ τὶς ελάχιστες πληροφορίες που διαθέτουμε για τὴ διαμονή του στη Βαυαρικὴ πρωτεύουσα,¹¹⁸ προκύπτει ὅτι ο Πανώριος παρέμεινε στο Μόναχο πέντε ἀκόμη χρόνια, δηλαδὴ ἔως το 1890, ὁπότε κι ἐπέστρεψε στην Ελλάδα.

Σύμφωνα με τὶς παραπάνω πηγές, στα 1888 ἔστειλε τὴ συμμετοχὴ του στα Δ' Ὀλύμπια του Ζαπτείου. Αὐτὴ ἀποτελεῖτο ἀπὸ ἕξι προσωπογραφίες των Ἀντιπροσώπων του Δήμου Αθηναίων, που πήγαν στο Μόναχο ἐπ' ευκαιρία του εορτασμοῦ τῆς ἑκατονταετίας ἀπὸ τὴ γέννηση του Λουδοβίκου του Α' τῆς Βαυαρίας, για να ἀποσπάσει με τὴν ἀνακοίνωση των ἀποτελεσμάτων (24 Ἰουνίου 1889), το χάλκινο μετάλλιο.¹¹⁹

Με τὴν προσωπογραφία ἀσχολήθηκε περισσότερο μετὰ τὴν ἐπιστροφή του στην Αθήνα.¹²⁰ Το Φεβρουάριο του 1891 διοργάνωσε μάλιστα τὴν πρώτη στα εἰκαστικά

χρονικά της Ελληνικής πρωτεύουσας, ατομική έκθεση, με δημιουργίες του, που στεγάστηκε στο εργαστήριό του, επί της οδού Προαστίου.

Αν κρίνουμε από τα γραφόμενα ανώνυμου αρθρογράφου στη "Ν. Εφημερίδα" (φυλ.21-2-1891), η διοργάνωση θα πρέπει να είχε μεγάλη επιτυχία, γεγονός που πιστοποιείται τόσο από την προσέλευση του κοινού όσο και από τις εκτιμήσεις του παραπάνω σχολιαστή:

"Δεξιόθεν τω εισερχομένω εισί τοποθετημένα τα τρία του χρωσθηρογραφήματα (pastel), πάντα λεπτότατα, μετά γλυκητάτων χρωματισμών εκτελεσμένα. Εκ των τριών η του μικρού παιδός κεφαλή κατέχει την πρώτη θέσιν, είναι εν μικρόν αριστούργημα το οποίον πρέπει να ίδωσιν άπαντες οι παρ' ημίν έχοντες γνώσεις τινάς ζωγραφικής, όπως εκτιμήσωσιν τον κ. Πανώριον. Αι προσωπογραφίαι της κυρίας και της δεσποινίδος Παπούδωφ είναι και αυταί πολλού λόγου άξια, ζωγραφήματα ειλημμένα εκ του ορατού. Αλλ' ότι επισύρει την προσοχήν του επισκέπτου είναι η εν τω μέσω ευρισκομένη εικών του κ. Σαρσελάντη και αι λοιπαί ελαιογραφίαι προς τα αριστερά ων ωραιότεραι η του κ. Παπούδωφ, της δεσποινίδος Παπούδωφ και της κυρίας Ι.(...) Η δυσκολία του έργου παντός κριτικού συνίσταται εις την διάγνωσιν του κατά πόσον ετηρήθησαν οι κανόνες της παρατηρήσεως και της καλαισθησίας εν τη εκτέλεση γνωστού τινός υποκειμένου ή αντικειμένου... Ευρίσκομεν λοιπόν ότι η ομοιότης των τριών τούτων εικόνων είναι εκτελεστή και ότι εν τη εκτέλεση και τας λεπτομερείαις απόντα το όμμα του γνωστού πλείστα ζωγραφικά πλεονεκτήματα, ούτως σπάνιας εις τους ακολουθήσαντες το έργον του Απελλού. Παρατηρήσατε καλώς π.χ. τους οφθαλμούς της εικόνας του κ. Σαρσέντη και θα νομίσεται ότι εν αυτοίς υπάρχει υγρόν. Ρίψατε το βλέμμα επί των χειρών της αυτής εικόνας και θα πιστεύσεται ότι υπάρχει σάρξ ζωντανή... αυτό δε επακριβώς το πιστόν εν τη αναπαραστάση αποτελεί την πλήρη επιτυχία της εκτελέσεως..."¹²¹

Ένα χρόνο αργότερα (το 1892), μετά από μια έντονη κατάθλιψη και ψυχική κατάρρευση, που υπήρξε αποτέλεσμα, όπως αναφέρεται, του αποτυχημένου έρωτά του για την κόρη του Παπούδωφ, ο Κωνσταντίνος Πανώριος πέθανε στο Δρομοκαϊτίο, σε ηλικία μόλις 35 ετών.¹²²

Παρ' ότι ο αριθμός των έργων του καλλιτέχνη τα οποία έχουν διασωθεί και αποδίδονται στον ίδιο, είναι περιορισμένος, τούτο δεν μας εμποδίζει να εκτιμήσουμε, αφ' ενός την αφομοιωτική ικανότητά του, βιάσει των επιρροών που δέχτηκε, κυρίως στο Μόναχο, κι αφ' ετέρου την πηγαιότητα της προσωπικής του έμπνευσης αλλά και τη συμβολή του στη διαμόρφωση των αισθητικών δεδομένων της εποχής. Έτσι, αν κρίνουμε από δυο σχετικά πρώιμες, προσπάθειές του, τις: "Προσωπογραφία νέου"¹²³ και "Προσωπογραφία Τιμ. Φιλήμονος",¹²⁴ που ζωγραφίστηκαν στο Μόναχο το 1887, δυο χρόνια δηλαδή μετά την αποφοίτησή του από την Ακαδημία, χωρίς δυσκολία διακρίνουμε τους τρόπους αξιοποίησης διαφόρων προτύπων, ιδιαίτερα όσων προκύπτουν από μιά ποιητική ανάγνωση των διατυπώσεων του Franz von Lenbach, σύμφωνα όμως με τη δική του, προσωπική αντίληψη κι αντιμετώπιση. Μιά αντιμετώπιση που στηρίζεται αποκλειστικά στη σχεδιαστική αρτιότητα και την έμφαση στο ουσιαστικό, μα προπαντός στη λιτότητα των χρωμάτων της παλέτας του, ως μέσου για την ανάδειξη, όχι μόνο των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των εικονιζομένων αλλά και της ψυχικής, εσωτερικής τους συγκρότησης.

Στην περίοδο του Μονάχου ανήκουν κατά πάσα πιθανότητα, δυο ακόμη αντιπροσωπευτικά της εξοικίωσής του με τις εκεί επικρατούσες τάσεις, έργα. Πρόκειται για τα: "Τιτίκα"¹²⁵ και "Βιολί επάνω στο τραπέζι",¹²⁶ τα οποία μάλιστα είναι ενδεικτικά για να αναγνωρίσουμε κάποιες επιπλέον δυνατότητες και κατακτήσεις

από μέρους του, που αποτέλεσαν και τη βάση για την παραπέρα εξέλιξη του στυλ του.

Στο "Βιολί επάνω στο τραπέζι", επιδιώκοντας να αντιμετωπίσει το θέμα στην αντικειμενική του, "απτή" υπόσταση, ο Πανώριος θα επιλέξει την "απομόνωσή" του, χάρη σε μιά λιτή, ρεαλιστική περιγραφή, η οποία επιτυγχάνεται από τα μεγάλα, αυτόνομα εικονιστικά πλάνα, ορισμένα μέσω αδιάλυτων, καθαρών χρωμάτων -όπως το καφέ και το μπλε του φόρτου-, και την αυστηρή, γεωμετρική οργάνωση, σε συνδυασμό με τη σχεδιαστική οξύτητα και τις πλαστικές, σχεδόν άκαμπτες, διατυπώσεις στην απόδοση της φόρμας. Την τάση του για γενίκευση και βέβαια για ρεαλιστική πιστότητα του συνόλου, διακρίνουμε και στην "Τιτίκα" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, που είναι αξιοπρόσεκτη για τη συγκέντρωση στο συγκεκριμένο της παιδικής και κάπως θλιμμένης μορφής, με έμφαση στη συμμετοχή του βλέμματος, για τη σαφήνεια της συγκρότησης του χώρου και την προτίμηση στα σκούρα, γεώδη χρώματα, τα οποία εδώ περιορίζονται να υπομνηματίζουν το περιεχόμενο του θέματος, στην τυπικά εφήμερη πραγματικότητά του. Ουσιαστικά οι αφητηρίες αλλά και οι στόχοι της ζωγραφικής του Πανωρίου σχετίζονται με το κλίμα του ρομαντικού ρεαλισμού, ενώ στη θεματογραφία του μπορεί να εντοπίσει κανείς με ευκολία, μια προσωπική σύζευξη των αναζητήσεων του Lenbach και του Gabriel von Max, με εντονότερη ακόμη τη διάθεση απομάκρυνσης από τα ιδεαλιστικά σχήματα και το πομπώδες, θεατρικό ύφος. Εκείνο που τον απασχολεί είναι η φυσικότητα στην απόδοση της μορφής και η πλαστική της οντότητα, σε ένα ουδέτερο συνήθως βάθος, ούτως ώστε να προβάλλει μια τυχαία, ασήμαντη πλευρά από το καθημερινό, στη ζωγραφική επιφάνεια, την οποία ωστόσο απαλλάσσει από τη banalite της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής του της στάσης προσφέρει η κατεύθυνση που ακολουθεί κατά τον σχεδιασμό της "Χωριατοπούλας με πανέρι",¹²⁷ η συμμετρική, σχεδόν "δωρική",¹²⁸ δομή της οποίας, σε συνεργασία με τη διακριτικότητα των χρωμάτων του, με το αδρό πλάσιμο και με τη μηδενική παρουσία των παραπληρωματικών θεμάτων, εγγυόνται την εκφραστική της πληρότητα και τη μορφική της αλήθεια.

Η μεταφορά του κέντρου βάρους, από το εξωτερικό και την διηγηματική ανάπτυξη, στο καθολικό νόημα της παράστασης, διακρίνεται με ιδιαίτερη ευκρίνεια και στις προσπάθειες των δυο τελευταίων χρόνων της ζωής του (1890-1892), όπως το "Πορτραίτο", ή "Νέα με λευκό φόρεμα",¹²⁹ ελαιογραφία η οποία εικάζεται ότι εικονίζει την κόρη των Παπούδωφ, Σοφία, που υπήρξε αντικείμενο του πόθου αλλά και του δράματος του δημιουργού.

Παρ' ότι η όλη μορφολογική απλοποίηση της παραπέμπει σε ανάλογες προσπάθειες, συγχρόνων του Ελλήνων καλλιτεχνών και κυρίως σε εκείνες του δασκάλου του στο "Σχολείο των Τεχνών", Νικηφόρου Λύτρα, φανερό στη μελετημένη χρησιμοποίηση των λευκών, ψυχρών τόνων και στην τάση χαλάρωσης της περιγραμματοειδούς καθαρότητας, τον προσωπικό παλμό των αναζητήσεών του δίνει εδώ η σχέση του όγκου της φόρμας με το σκόπιμα αδιαμόρφωτο, χώρο του φόρτου, έτσι ώστε να τονίζεται η ανθρώπινη παρουσία αλλά και ταυτόχρονα να απομονώνεται στην απρόσιτή της μοναδικότητα, σαν φιγούρα και σύμβολο.

Εκτός από την προσωπογραφία και τα ηθογραφικά θέματα, ο Πανώριος ασχολήθηκε -περιστασιακά έστω- και με την τοπιογραφία, όπως αποδεικνύεται από τη σύνθεσή του: "Εκκλησιάκι στο φαράγγι της Σαμαριάς",¹³⁰ χωρίς ωστόσο να επιδείξει στον τομέα αυτόν, μια ανάλογη με τις προσωπογραφίες του, πρωτοτυπία κι εκφραστική τόλμη.

Στον αντίποδα του ρομαντικού ρεαλισμού του Πανωρίου, βρίσκονται οι υπαιθριστικές

αναζητήσεις του Γεωργίου Χαντζόπουλου, που όχι μόνο αντέδρασε έντονα κι ενεργά κατά του ακαδημαϊκού φορμαλισμού και των ιδεαλιστικών τάσεων, αλλά και που συνέβαλε αποφασιστικά στην ανανέωση των μέχρι τότε αποδεκτών, αισθητικών δεδομένων, με το να κινείται με απόλυτη επάρκεια, στην περιοχή του ιμπρεσιονισμού, μέσω μάλιστα μιας γνήσιας, προσωπικής διεργασίας.

Παρά την ασυμφωνία των παρεχομένων από τους βιογράφους του, πληροφοριών για τον τόπο και τη χρονολογία της γεννήσεως του,¹³¹ που άλλοι την τοποθετούν στο Αίγιο το 1858, άλλοι στην Πάτρα, το ίδιο έτος κι άλλοι στην Πάτμο, στα 1859, όπως δείχνουν οι τίτλοι ορισμένων έργων του -παράδειγμα το "Τοπίο του Αιγίου με τον Κορινθιακό στο Βάθος"¹³²-, ο Γεώργιος Χαντζόπουλος θα πρέπει να γεννήθηκε σε μία από τις προαναφερόμενες Αχαϊκές πόλεις, ή έστω να καταγόταν από την περιοχή αυτή. Αδιευκρίνιστο παραμένει επίσης το αν σπούδασε και πότε στο "Σχολείο των Τεχνών", ή αν μαθήτευσε σε κάποιο αντίστοιχο ιδιωτικό εργαστήριο στη γενέτειρά του, ή στην πρωτεύουσα. Το βέβαιο είναι πάντως ότι στα 1883, σε ηλικία εικοσιπέντε περίπου ετών, γράφτηκε στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου¹³³, γεγονός που οπωσδήποτε οδηγεί να δεχτούμε ανεπιφύλακτα μια κατάρτιση αξιώσεων και γερή προπαιδεία από μέρους του, που άλλωστε αποτελούσαν βασικές προϋποθέσεις για την είσοδό του σε ένα Ίδρυμα υψηλών προδιαγραφών και απαιτήσεων, όπως τότε εθεωρείτο το παραπάνω.

Στην Ακαδημία ο Χαντζόπουλος φοίτησε για τέσσερα περίπου χρόνια, αναφέρεται δε ως μαθητής του νεοεκλεγμένου τότε (1882), έκτακτου καθηγητή, Νικολάου Γύζη,¹³⁴ που όμως δεν φαίνεται να τον έπεισε με τις συνηθισμένες παροτρύνσεις προς του σπουδαστές του, προκειμένου να μείνει και να εργαστεί εκεί, ακολουθώντας το παράδειγμά του. Έτσι στα 1887 ο Χαντζόπουλος επέστρεψε στην Ελλάδα, οπότε και διορίστηκε δάσκαλος των καλλιτεχνικών στο Γυμνάσιο Αθηνών. Από το 1891 ανέλαβε τη διδασκαλία της ιχνογραφίας στη Σχολή Ευελπίδων, ενώ στα 1907 πήρε την πρώτη του παραγγελία, ως συντηρητής έργων τέχνης, για τον καθαρισμό και την επιδιόρθωση εικόνων της Εθνικής Πινακοθήκης.

Η ικανότητά του στον τομέα αυτόν ενθουσίασε τον τότε Διευθυντή της, Γεώργιο Ιακωβίδης, που με τη σειρά του ενήργησε για το διορισμό του, το 1910, στη θέση του Επιμελητή και του μόνιμου restauratore.

Η συνεπής και επιτυχημένη προσφορά του στο εργαστήριο συντήρησης, ή στο "Νοσοκομείο της Πινακοθήκης",¹³⁵ όπως το ονόμασαν οι σύγχρονοί του, ανέστηλαν κάπως την καλλιτεχνική δραστηριότητά του ως ζωγράφου, με αποτέλεσμα σταδιακά να μειωθεί αισθητά η παραγωγή του, χωρίς ωστόσο να πάψει το όνομά του να βρίσκεται στο προσκήνιο των πολιτιστικών γεγονότων της εποχής. Όσα άλλωστε υιοθέτησε και πρόβαλε συνειδητά στο έργο του, με το να αποσκοπεί στην απομάκρυνση από τους ακαδημαϊκούς, ή και παρωχημένους για αυτόν, κανόνες, όντας καινούρια για τα Ελληνικά δεδομένα, προκάλεσαν, όπως ήταν φυσικό, ιδιαίτερη αίσθηση και πολλές συζητήσεις γύρω από τον τρόπο της δουλειάς του.

Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο ανώνυμου κριτικού σε φύλλο της "Νέας Εφημερίδας", επ' ευκαιρία της πρώτης, μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, έκθεσης πινάκων του, σε βιτρίνα του "Καταστήματος κομψοτεχνημάτων Χουτοπούλου", τον Ιούλιο του 1889:

"...Εν εκ των πλοίων αλυσσοδεμένον εν τω μέσω του λιμένος εν τω σημαντέρει εμφανίζεται ωραιότατα και απεικονίζεται με ωραία χρώματα, με τα τρία ιστία του και εν εντελεία, ενώ παρ' αυτό λέμβος, μετά τινών επιβατών τας κωπάς έχόντων εν πτερώσει. Τα χρώματα τα επ' αυτής έχουσι ζωηρότητα αρκετήν, εν όλο δε η εικόν ενδεικνύει την αξίαν και το ταλέντον του καλλιτέχνου τούτου, όστις είναι γνωστός

και εξ άλλων έργων του επαινεθέντων και εν Ευρώπη εκτημηθέντων".¹³⁷

Ο Χανζόπουλος συμμετείχε επίσης και μάλιστα με επιτυχία, σε διάφορες διοργανώσεις, ντόπιες αλλά και διεθνείς, αποσπώντας συνήθως ευνοϊκές κριτικές, όπως εκείνη του Εμμανουήλ Ροΐδη, που αναφέρει στις εντυπώσεις του από την "Περιήγησή" του στην Έκθεση του Ζαππείου, το 1896:

"Παραπλευρώς κρέμονται τρεις θαλασσογραφίαι του νέου και ενελπίδος κ. Χανζοπούλου. Λέγομεν ενελπίδος διότι, αφ' ότου τον γνωρίζομεν, δεν έπαυσε να προοδεύη... Ο κύπτων υπεράνω του ώμου του, όταν κάθηται παρά τράπεζαν του καφενείου του Ζαχαράτου, βλέπει το μάρμαρον αυτής σκεπασμένον με παντός είδους σχεδιάσματα και μελετήματα σχετικά προς την εικόνα, την οποίαν εκάστοτε ετοιμάζει. Με κεφαλάς θυμοειδών ίππων, όταν εφιλοτέχνει την έφιππον εικόνα του Διαδόχου, με οκάτια, ολκάδας, φελούκας, πρύμνας, τρίποδας, άρμενα και εξάρτια, όταν προηλείφετο είς τας θαλασσογραφίας. Δια της διηνεκούς ταύτης μελέτης κατόρθωσεν ν' αναδειχθεί ακριβέστας γνώστης της πολυπλόκου ανατομίας του πλοίου. Της τοιαύτης εμπειρίας, της προοριζομένης να χρησιμεύση είς μέλλοντα έργα, παρέχει μικρόν απόγευμα η τελειότης εν τη εκθέσει αλιευτικής λέμβου και της σκαζούσης αυτής "τένδας". Την θαλασσογραφία αυτήν προτιμώνεν της υπερκειμένης αυτής αρμονικωτέρας κατά το χρώμα και της "Απόψεως των Πατρών", ίσως εκ πνεύματος αντιλογίας, αφού ηκούσαμεν φιλότεχνον βουλευτήν να την κατηγορεί ευρουολογών "ότι η θάλασσα της είναι πάρα πολύ γαλανή, ωσάν βαμμένη με λουλάκι". Τούτο είναι αληθές αλλ' ακόμη αληθέστερον ότι πρέπει να είναι τις παντάπασι χερσαίος δια να αγνοή ότι υπό ιδιάζουσας τινάς ατμοσφαιρικής περιστάσεις, πλειστάκις συμβαίνει να λαμβάνει το σκανδαλίσαν την όρασίν του χρώμα η θάλασσα της Ελλάδος, η γαλανή θάλασσα, ως την ονόμασεν ο Βύρων".¹³⁸

Στα 1918 ο Χανζόπουλος έγινε μέλος του Καλλιτεχνικού Συμβουλίου, απ' όπου και υποστήριξε με περισσότερο ζήλο τις προσωπικές του, αντι-ακαδημαϊκές θέσεις, με το να ενθαρρύνει κάθε νέα προσπάθεια προς αυτή την κατεύθυνση, μέχρι το θάνατό του, στις 27 Ιανουαρίου του 1935.¹³⁹

Παρ' ότι τα πιό αντιπροσωπευτικά έργα του είναι αχρονολόγητα, έτσι ώστε να μην μπορούμε να προσδιορίσουμε τις αφετηρίες του, βάσει κάποιων συγκεκριμένων αισθητικών προτύπων, εκείνο που κινεί το ενδιαφέρον μας, έχει να κάνει με την απόλυτη -όπως αποδεικνύεται από το σύνολο της δημιουργίας του-, εξοικείωσή του με τις ιμπρεσιονιστικές τάσεις, που επιπλέον προσαρμόζει αριστοτεχνικά στο περιβάλλον του, υπό την επίδραση του Ελληνικού φωτός, της διαύγειας και της εκτυφλωτικής του λάμψης. Η αποκλειστική εξ' άλλου ενασχόλησή του με την τοπιογραφία και τη θαλασσογραφία ευνόησε την καλλιέργεια τέτοιου είδους δυνατοτήτων για μιά ζωγραφική του φωτός και του χρώματος, η οποία βέβαια, εκτός από την τεχνική μεταχείριση της πινελιάς, από τη φασματική ανάλυση και την αξιοποίηση των συμπληρωματικών, απέρρευε από την άμεση επαφή του καλλιτέχνη με τη φύση, που υπήρξε κύριος φορέας των ανανεωτικών του προσανατολισμών.

Σε προσπάθειες σαν τις: "Τοπίο με ελιές"¹⁴⁰ και "Τοπίο του Αιγίου με τον Κορινθιακό στο βάθος",¹⁴¹ της Συλλογής της Αθηναϊκής Λέσχης και της Συλλογής Ε. Κουτλίδη αντίστοιχα, χωρίς δυσκολία διαπιστώνει κανείς σε τι βαθμό μπορεί ο Χανζόπουλος να μεταβάλει τα χαρακτηριστικά των αντικειμένων σε οπτικές αξίες, καθώς στο μεν πρώτο το μάτι "βιώνει" απόλυτα την κίνηση, που δίνει η γραμμή των κορμών, και παράλληλα την υλική υφή τους, μέσω του φωτός, ενώ στο "Τοπίο του Αιγίου...", οι ατμοσφαιρικές επενέργειες του στην ακίνητη ζωγραφική επιφάνεια μετατρέπουν την εικόνα σε ζωντανό χώρο και αναδεικνύουν ξεκάθαρα την αποτύπωση των δεδομένων

της εμπειρίας, σε μιά ορισμένη στιγμή.

Η έμφαση στην απόδοση του μεταβλητού και του φευγαλέου, χάρη στον ενεργητικό ρόλο μιάς φωτεινής χρωματικής κλίμακας, είχε σαν συνέπεια τη σταδιακή απώθηση των αντικειμενικών μοτίβων και των λεπτομερειών, έναντι των άμορφων, αφηρημένων τύπων, που σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, όπως στο "Η Δύση του ηλίου",¹⁴² απέβλεπαν συνειδητά στη διάλυση της φόρμας και στη διασάλευση κάθε αίσθησης προοπτικής. Ότι εντυπωσιάζει έχει να κάνει πράγματι εδώ με τον περιορισμό του θέματος αποκλειστικά στο υγρό στοιχείο και στην ομιχλώδη, υποβλητική ατμόσφαιρα του σούρουπου, ως αποτέλεσμα της επιτυχημένης συνύπαρξης των μπλε αποχρώσεων, έτσι όπως "μεταφέρονται" αρμονικά με τις διακυμάνσεις τους στον ορίζοντα, για να συναντηθούν σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο, πλάνο, με τις πορτοκαλιές αντηχήσεις των συννέφων.

Ανάλογη αίσθηση προκαλεί και η εκφραστική που ακολουθείται στο σχεδιασμό των: "Τοπίο με βαρκάρα στο ποτάμι", "Βουνά σε παραλιακό τοπίο" και "Τοπίο της Αττικής", της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, έργων που κερδίζουν την προσοχή του θεατή, για τον κερματισμό της πινελιάς και τη θραύση των περιγραμμάτων, για τον εικαστικό, έναντι του γραμμικού, προσδιορισμό της προοπτικής και βέβαια για την πολυφωνία των χρωματικών διεργασιών, οι οποίες στέκονται ικανές να συνθέσουν εκ νέου την όψη της πραγματικότητας στις μεταλλαγές της και στην ακατάπαυστη ποικιλία τους.

Το επιστέγασμα των εκφραστικών αντιλήψεων του Χαντόπουλου, ότι το χρώμα, το σχήμα και ιδιαίτερα η φόρμα δεν οφείλουν να μιμούνται αναγκαστικά το φυσικό μοτίβο, με το να αντιγράφουν πιστά τα δεδομένα του, αλλά απεναντίας αρκεί προς χάρην της αμεσότητάς του, να δίνουν το εικαστικό του ισοδύναμο, διαγράφεται με μεγαλύτερη ακόμη ευκρίνεια στο "Διοπύρι",¹⁴³ η παραστατική "θέρμη" του οποίου, βάσει της καταλυτικής εδώ, παρουσίας του μεσημβρινού φωτός, εγγυάται κάποια πρωτόγνωρα ερεθίσματα, για μια μετα-νατουραλιστική αναγνώριση των φυσικών νόμων, κατά τα πρότυπα των Γάλλων ιμπρεσιονιστών.

Οι εν λόγω επιλογές και κατ' επέκταση η στάση του απέναντι σε διάφορα ζητήματα που προκύπτουν από την, όχι και τόσο ομαλή, μετάβασή του, από τον ακαδημαϊκό κολορισμό, σε όσα υπόσχεται η ιμπρεσιονιστική εμπειρία, εκτός από τις διατυπώσεις τους στο έργο του ζωγράφου, χαρακτηρίζουν ευρύτερα και τον προβληματισμό του, εκφρασμένες ξεκάθαρα ως απαίτηση ανανέωσης των αισθητικών κριτηρίων της εποχής του, μέσω συγκεκριμένων επιλογών και μεθοδεύσεων:

"Αλλ' εκείνο, το οποίο θα ήτο σπουδαίος παράγων δια την τέχνην εἰς την Ελλάδα μου φαίνεται ὅτι θα εἶναι ἡ διδασκαλία ἐν ὑπαίθρῳ, διότι και τὸ κλίμα μας εἶναι καταλληλότερο παντός ἄλλου και τὸ ἔδαφός μας παρέχει τὰ ωραιότερα θεάματα και εἶναι ἀνεκμετάλλευτον. Ἐδῶ δυνάμεθα νὰ ἐργαζόμεθα 7-8 μῆνας τὸ ἔτος, ἀφοῦ ὁ χειμὼν εἶναι μικρὰς διαρκείας. Ἡ διδασκαλία εἰς τὸ ὑπαίθρον θα γίνεταί ὅπως και εἰς τὴν Ἑυρώπην, ὅπου οἱ καθηγητὲς διδάσκουν τοὺς μαθητὰς εἰς τὴν ὑπαίθρον ὠρισμένην ἐποχὴν. Ὅταν δὲν τὸ ἐπιτρέπει ὁ καιρὸς ἔχουν ἐπιτήδες ἀτελιέ, τῶν ὁποίων ὁ φωτισμὸς πύθει ἀπὸ ὅλα τὰ μέρη. Εἰς αὐτὴν τὴν διδασκαλίαν λείπει πλέον ὁ ακαδημαϊκὸς φωτισμὸς".¹⁴⁴

Πολύ κοντά στις μετα-νατουραλιστικές αναζητήσεις του Γεωργίου Χανζόπουλου, βρίσκονται οι προσανατολισμοί και του κατά ένα χρόνο νεώτερού του, Σιμεών Σαββίδη, το πολύπλευρο ταλέντο του οποίου αλλά και η ιδιομορφία της φύσης της δημιουργίας του, δίκαια τον κατατάσσουν στους πρωταγωνιστές της νεοελληνικής εικαστικής διαμόρφωσης, πλάι στα ονόματα των Λύτρα, Γύζη, Βολανάκη και Ιακωβίδη, παρὰ

το ότι έζησε και εργάστηκε όπως και ο Γύζης, το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του στο Μόναχο.

Ο Σιμεών Σαββίδης γεννήθηκε το 1859 στο Τοκάτ (Ευδοκιάδα) της Μικράς Ασίας, "...το σκοτεινότερο πολιτιστικά σημείο του Κόσμου",¹⁴⁵ όπως αργότερα θα χαρακτηρίσει την πατρίδα του.

Τις εγκύκλιες σπουδές του ολοκλήρωσε στην Κωνσταντινούπολη και λίγο μετά συνέχισε στην Εμπορική Σχολή της Χάλκης.

Όπως αναφέρουν οι βιογράφοι και οι μελετητές του έργου του,¹⁴⁶ σε νεαρή ακόμη ηλικία ανακάλυψε την κλίση του στη ζωγραφική, ενώ οι καλλιτεχνικές του ανησυχίες σύντομα επικάλυψαν τα σχετικά με τις σπουδές του, εμπορικά ενδιαφέροντα. Έτσι, στα 1878, γράφτηκε στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας, για να παρακολουθήσει το τμήμα της Αρχιτεκτονικής αλλά και κάποια μαθήματα ζωγραφικής, στο εργαστήριο του Νικηφόρου Λύτρα.¹⁴⁷

Οι κατευθύνσεις και το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε εκείνη την εποχή στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα, φαίνεται όμως ότι δεν ανταποκρίνονταν στις απαιτήσεις που ο ίδιος έθετε στον εαυτό του, με αποτέλεσμα να παραμείνει στις τάξεις του για δυο μόνο χρόνια (έως το 1880), ακολουθώντας στη συνέχεια το παράδειγμα πολλών ομοτεχνών του, με τη μετάβασή του στο Μόναχο.

Χάρη στην υποστήριξη του Στέφανου Ζαφειρόπουλου, ομογενούς επιχειρηματία από τη Μασσαλία, ο Σαββίδης γράφτηκε πράγματι στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας, στις 20 Οκτωβρίου 1880.¹⁴⁸ Κατά τη διάρκεια της εκεί μαθητείας του (1880-1887) κοντά στους Νικόλαο Γύζη, Ludwig von Lofftz και Wilhelm von Diaz, είχε την ευκαιρία να διευρύνει τους εκφραστικούς του ορίζοντες και να ανακαλύψει κάποια νέα ενδιαφέροντα, που όμως και πάλι δεν τον ικανοποιούσαν απόλυτα, καθώς δεν είναι τυχαίο ότι γρήγορα απογοητεύτηκε, για να εγκαταλείψει τελικά τις σπουδές του, αδιαφορώντας για την απόκτηση του διπλώματος.

Δικαιολογώντας αυτήν του τη στάση ανέφερε στις σημειώσεις του, μερικά χρόνια αργότερα:

"Οι κύριοι καθηγητές μας εκείνης της εποχής (1880-1887) έφεραν τους τίτλους τους με μεγαλύτερη δυνατή αξιοπρέπεια, έστεκαν όμως μπροστά στη φήμη τους με την ίδια ακατανοησία που στέκει ένας μαθητής της άλφα-βήτας μπροστά στο έργο του Goethe. Οι κύριοι αυτοί διαισθάνονταν δίχως άλλο ότι κάτι δεν ήταν εντάξει στη ζωγραφική, δεν ήξεραν όμως τίποτε περισσότερο από τους υπόλοιπους ζωγράφους".¹⁴⁹

Από το λιγοστά στοιχεία που διαθέτουμε για τη ζωή και τη δράση του προκύπτει ότι, μετά την ηθελημένη απομάκρυνσή του από την Ακαδημία, ο Σαββίδης παρέμεινε και εργάστηκε στο Μόναχο. Εδώ άνοιξε δικό του ατελιέ, χωρίς ωστόσο να αποκτήσει κάποια ιδιαίτερη φήμη. Πνεύμα ανήσυχο κι ασυμβίβαστο όπως ήταν, αδιαφορούσε άλλωστε για το imange του -παρ' όλο που συχνά περιαυτολογούσε-, ενώ παράλληλα περιοριζόταν στα απαραίτητα, δημιουργώντας ακατάπαυστα και ζώντας μιά ζωή "μποέμ", μέσα σε αντιφάσεις.

"Θέλεις να είσαι σε αυτόν τον κόσμο ένας ανώτερος άνθρωπος;" αναρωτήθηκε κάποτε κοιτώντας τον εαυτό του: "Τότες αντί υλικά συγκέντρωσε πνευματικά αγαθά. Τα υλικά αγαθά θα τα αφήσεις εδώ, για αυτό φροντίζουν άλλωστε οι κληρονόμοι σου, τα πνευματικά μπορείς αν θέλεις να τα πάρεις μαζί σου στον άλλο κόσμο".¹⁵⁰

Γύρω στα 1890, οδηγημένος από νοσταλγία ή κι από ένα αίσθημα κορεσμού, πραγματοποίησε ένα ταξίδι στη γενέτειρά του, για να μεταβεί στη συνέχεια στη Κωνσταντινούπολη, όπου και διέμεινε για μικρό διάστημα στο Μοναστήρι της

Παναγίας των Κουκουσών. Στην περίοδο αυτή ανήκουν μερικά από τα πιο αντιπροσωπευτικά του έργα, στα οποία και διαπιστώνεται μια μετατόπιση του κέντρου βάρους στην τέχνη του, ιδιαίτερα όσον αφορά τις θεματογραφικές του προτιμήσεις και τη στροφή του στην ηθογραφία.

Στα χρόνια που ακολούθησαν επισκέφθηκε τρεις φορές την Αθήνα, συγκεκριμένα στα 1900, 1907 και 1908, για να συμμετάσχει στις εκθέσεις του Παρνασσού¹⁵¹ και του Ζαπτείου,¹⁵² όπου απέσπασε ευνοϊκές κριτικές. Εν τω μεταξύ, έργα του θα παρουσιαστούν σε διάφορες Ευρωπαϊκές διοργανώσεις, όπως του Βερολίνου, της Λειψίας, του Αμβούργου, της Βιέννης, του Παρισιού και του Λονδίνου, "... ένθα κι έλαβε αργυρούν βραβείον".¹⁵³

Εκτός από τη ζωγραφική, την οποία και υπηρέτησε με θρησκευτική θα λέγαμε, προσήλωση και πάθος, γεγονός που αποδεικνύεται και από τη μεγάλη σε αριθμό πινάκων, παραγωγή του, ο Σαββίδης έστρεψε το ενδιαφέρον του και σε άλλα γνωστικά αντικείμενα, κυρίως φιλοσοφικού κι επιστημονικού περιεχομένου, για να συνδυάσει μάλιστα τις παρατηρήσεις του, πάνω στα προκύπτοντα από τις μελέτες του, ζητήματα, με τους καλλιτεχνικούς του προσανατολισμούς:

"Οι πρόοδοι του Δευτέρου μισού του 19ου αιώνα σχετικά με την αντικειμενικότητα πάνω σε πολλά ζητήματα της επιστήμης και της τεχνικής με ανάγκασαν σαν καλλιτέχνη να επανεξετάσω τη ζωγραφική -που δε μου φαινόταν να βρίσκεται στο ύψος της εποχής- σχετικά με την αντιμετώπισή της σαν απλή (απλοϊκή) απεικόνιση της φύσης".¹⁵⁴

Σημαντικές είναι οι εξαντλητικές μελέτες και τα συμπεράσματά του πάνω στη "θεωρία των χρωμάτων", που, αν και όχι πρωτότυπα, εφ' όσον είχαν από παλιότερα ιεθεί από άλλους ζωγράφους και θεωρητικούς, όπως ο Delacroix και ο Goethe, απέκτησαν ιδιαίτερη βαρύτητα με την εφαρμογή στη δημιουργία του. Τα συμπεράσματα αυτά συγκέντρωσε ο Σαββίδης σε ένα είδος "πραγματείας",¹⁵⁶ που αρχικά σκεπτόταν να εκδώσει μαζί με κάποιες εμβόλιμες σκέψεις του, ημερολογιακές ενδείξεις, καλλιτεχνικά σχόλια αλλά και με κάποιες παραδοχές του, ηθικοκριτικής υφής, τις οποίες προσπάθησε να αναγάγει σε κοσμοθεωρία, βασισμένη άλλοτε σε πολύπλοκους μαθηματικούς υπολογισμούς, ή υποθέσεις που αφορούσαν την εμφάνιση διαφόρων φαινομένων, και άλλοτε στην καθημερινή εμπειρία και πρακτική.

"Χωρίς να το έχω αρχικό μου στόχο βρέθηκα αντιμέτωπος με προβλήματα της Γεωλογίας, της Φυσιολογίας, της Ιατρικής, της Μετεωρολογίας. Από μόνος μου έβρισκα πολλές φορές λύσεις που μου τις επιβεβαίωναν μετά οι ειδικοί..."¹⁵⁷ σημείωνε γύρω στα 1915, ενώ οκτώ χρόνια αργότερα, μετά από σημαντικές παρατηρήσεις, εξάσκηση και πειράματα, σκεπτόταν -άσχετα αν δεν το πραγματοποίησε-, να στείλει μια θεωρία του για την πρόγνωση του καιρού, στην Αγγλική Μετεωρολογική Υπηρεσία και το Γερμανικό Αστεροσκοπείο.

Στην πραγματικότητα το ενδιαφέρον του Μικρασιάτη καλλιτέχνη για την επιστημονική έρευνα, δεν φαίνεται να απέρree από την περιοχή του "παράδοξου" και κατ' επέκταση από την πρόθεση αναγωγής του σε τρόπο ζωής, έτσι όπως τουλάχιστον την εννοούσαν οι πρόδρομοι του ρομαντικού κινήματος και οι ιδιαίτερα οι Γερμανοί δημιουργοί, σαν τον Otto Runge. Απεναντίας υπήρξε χαρακτηριστικό της φύσης του, που επιπλέον ανταποκρινόταν απόλυτα στα τότε εκφραστικά δεδομένα, στις αλλαγές και τις αλλοιώσεις των συστατικών της ύστερο-ρομαντικής εποχής.

Όσο κι αν το γεγονός μπορεί να θεωρηθεί σαν αποτέλεσμα απλής συμπόρευσης και προσαρμογής σε ανάλογες επίκαιρες τάσεις, οι προθέσεις του και μόνο, αποδεικνύουν σε πιο βαθμό η ιδιόμορφη αυτή περιέργειά του, απέβλεπε στη δυνατότητα

διαφοροποίησης, με συγκεκριμένες μάλιστα επιλογές και μεθοδεύσεις. Το ομολογεί άλλωστε και ο ίδιος, όταν τονίζει πως: "Η διάθεση για τελειοποίηση συνδυασμένη με απερίγραπτη συστηματικότητα και λεπτολογία με οδήγησαν στο να αντιμετωπίζω τα διάφορα χρωματικά φαινόμενα στην φύση, όχι απλώς σαν καλλιτέχνης αλλά και σαν επιστήμων".¹⁵⁸ Και σε άλλο σημείο: "Ο ζωγράφος πρέπει να κατευθύνει το πινέλο του με την ίδια ακρίβεια που ο χειρουργός χρησιμοποιεί το νυστέρι του".¹⁵⁹

Απολογητικοί τόνοι, εκλεκτισμός και μια έντονα διατυπωμένη διάθεση για αναζήτηση του διαφορετικού. Βρισκόμαστε στο στάδιο κατά το οποίο η εκφραστική του, όντας εξασκημένη στην απόδοση των εντυπώσεων που προξενούν τα διάφορα φαινόμενα, απαγκιστρώνεται από τη στατικότητα και την αληθοφάνεια της νατουραλιστικής περιγραφής, για να αποκαλύψει εκ νέου την αίσθηση του χρώματος, στο φυσικό, μπρεσιονιστικό του περιβάλλον.

Καθώς ευθύς εξαρχής δεν προτείθετο να αναλωθεί στην απόδοση της μονομερούς, φαινομενικής όψης του κόσμου, η τέχνη του έπαισε από κάποιο σημείο και μετά, να λειτουργεί αναπαραστατικά, με το να αντιγράφει δηλαδή το θέμα με ακαδημαϊκή, ρεαλιστική πιστότητα. Αντίθετα εκείνο το οποίο συνειδητά τον απασχολούσε, ήταν η υποκειμενική σύλληψη και η αναδιατύπωσή του, από μιά γραφή κυριαρχημένη από ηχηρά πρισματικά χρώματα και τις τουικές τους αντηχήσεις, από αδρές, σχεδόν "αβέβαιες" στη σχεδιαστική τους, γραμμές, από τη ρευστότητα και την ελευθερία της πινελιάς του, μα και από ένα βαθιά προσωπικό αίσθημα βίωσης του παλμού της φύσης, μεταφρασμένο σε καθαρά ζωγραφικές αξίες:

"Η εν μέσω της προσωπικής βίωσης εικονική και αισθητική, επομένως καλλιτεχνική απόδοση των εντυπώσεων που δημιουργούν τα διάφορα φαινόμενα είναι η σπουδαιότερη υποχρέωση της εικαστικής τέχνης και κατ' επέκταση του εικαστικού καλλιτέχνη".¹⁶⁰

Είναι χαρακτηριστικό, πως όπως στις εκφάνσεις της τέχνης του, έτσι και στη ζωή του, ή καλύτερα στη στάση του απέναντι στη ζωή, οι παράγοντες που την στάθμιζαν έμοιαζαν από τη μια ρευστοί και συγκεχυμένοι, ως να προέρχονταν από την περιοχή του τυχαίου, και από την άλλη καθορισμένοι από κάποια σκοπιμότητα. Μιά σκοπιμότητα που του υπαγόρευε την ουσιαστική προσέγγιση της πραγματικότητας, πέρα από ιδεαλιστικές φορτίσεις και φίλτρα, που οδηγούσε την όρασή του στην ακρίβεια της παρατήρησης, στην πειθαρχεία του λεπτολόγου και του μινιατουρίστα, αλλά και που απέβλεπε τελικά στο να αντισταθμίσει τις προσωπικές του, ανθρώπινες περιπέτειες, τη μοναξιά και τη σπατάλη της υιότης του, στις δυσκολίες που επέφερε ο ηθελημένος ξενιτεμός του, μα προπαντός η μόνιμη ανέχεια του μποέμ.

"Από που να αρχίσω;" αναρωτιόταν γύρω στα 1914, με το να έχει ωστόσο έτοιμη την απάντηση, στα μέτρα της διάθεσης αυτοσαρκασμού που τον διακατείχε: "Ας αρχίσω από την παρούσα κατάσταση της υγείας μου. Πρώτα-πρώτα είμαι 55 χρονών και μου έχουν απομείνει μόλις 25 δόντια γερά, τα οποία θα καταστραφούν κι αυτά γρήγορα, μιά και δεν έχω τα χρηματικά μέσα για να καταφύγω στην απαιτούμενη ιατρική περίθαλψη. Εδώ και τρία χρόνια έχω χρόνια καταρροή με το τρομερό επακόλουθο να μην ακούω καλά. Χωρίς να διαθέτω την αναγκαία θέληση να κόψω το κάπνισμα, μιά και είναι το μόνο που ανακουφίζει τον πόνο μου, κι έτσι με αυτόν τον αρνητικό τρόπο συγκρατιέμαι ακόμη στην επιφάνεια. Ένας από τους δακρυγόνους αδένες μου παρουσιάζει υπερέκριση δακρύου, όταν ο καιρός είναι άσχημος, πράγμα που με ενοχλεί πολύ όταν ζωγραφίζω. Όλα αυτά δεν είναι βέβαια πράγματα για τα οποία θα με ζήλευε κανείς... και όμως δεν θα ήθελα τη σημερινή μου ευτυχία, δηλαδή τη θέση μου σαν άνθρωπος να την αλλάξω με εκείνη

ενός πρίγκηπα, μιά και δεν μπορώ να ξέρω αν αυτοί οι πολυσηζητημένοι είναι σε θέση να αισθανθούν ότι νοιώθω αυτή την στιγμή. Με αυτή την κατάσταση αισθάνομαι έστω και παροδικά υπέρ ευτυχής στην κατοχή δυο ωραίων γεμάτων ελπίδες ματιών μιας λιγερής εικοσάχρονης."¹⁶¹

Η οικονομική του δυσχέρεια, ως επακόλουθο και της κρίσης που έπληξε τη Γερμανία μετά την ήττα της στον Πρωτο Παγκόσμιο Πόλεμο,¹⁶² ανάγκασε το ζωγράφο να επιστρέψει στην Ελλάδα, στα 1925. Δυο χρόνια αργότερα θα τερματιστεί και το οδοιπορικό του στη ζωή, αναφέρεται δε πως όταν άρρωστος και γέρος πια, στον Ευαγγελισμό όπου νοσηλεύόταν, ένοιωσε πως πλησίαζε το τέλος του, "...αναστάτωσε το Νοσοκομείο με τις φωνές του γιατί δεν ήθελε να πεθάνει!"¹⁶³

Κάτι που δυσκολεύει την εντόπιση των αφητηριών και την παρακολούθηση των επιδράσεων στη μορφοπλαστική διαμόρφωση της τέχνης του Σαββίδη, είναι ο περιορισμένος αριθμός χρονολογημένων έργων του, κυρίως από την περίοδο των σπουδών του στην Αθήνα αλλά και από εκείνη στην Ακαδημία του Μονάχου. Πάντως για μια όσο το δυνατόν ανελλιπή επισκόπηση της καλλιτεχνικής του δημιουργίας, καθοριστικής σημασίας αποδεικνύεται η παρουσία μιάς σημαντικής τομής στην πορεία του (γύρω στα τέλη της δεκαετίας του 1880), η οποία και συμπίπτει με την απόφασή του να απομακρυνθεί από τον ακαδημαϊσμό και τις παρεμφερείς με αυτόν τάσεις.

Αν μελετήσουμε μερικές από τις προσπάθειες της εν λόγω ανιχνευτικής θα την χαρακτηρίσαμε, περίοδου, όπως τις: "Χορευτής", "Κιρκάσα χορεύτρια", "Τούρκικο χαμάμ", "Επιτραπέζιο με πορσελάνινο βάζο" και "Προσωπογραφία νέας με δαντελένιο γιακά" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, μπορούμε πράγματι να προσεγγίσουμε καλύτερα τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία, που όχι μόνο έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην παραπέρα εξέλιξη της δημιουργίας του, αλλά και που στάθηκαν ικανά να προδιαγράψουν τη θέση του, ή και τη συμμετοχή του, στις μεγάλες ανακατατάξεις μιας καθ' όλα συναρπαστικής εποχής στην ιστορία της Ευρωπαϊκής τέχνης.

Ότι εντυπωσιάζει στο "Χορευτή" (1880), παρά την αποσπασματικότητα με την οποία σήμερα διασώζεται,¹⁶⁴ έχει να κάνει με την επιβολή των σχεδιαστικών, έναντι των πλαστικών τύπων στη φόρμα, που πιστοποιούν τη διάθεση για σχηματοποίηση και εγκατάληψη των σταθερών, κλειστών περιγραμμάτων, με συνέπεια να περιορίζεται σημαντικά η σημασία της γραμμικής προοπτικής, να μειώνεται η αίσθηση του βάθους και η κίνηση να αποκτάει ένα ιδιαίτερο βάρος, ένταση και ενέργεια στην παράσταση. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η τάση του καλλιτέχνη να εντατικοποιεί τη ζωγραφική επιφάνεια με την ενεργητική χρησιμοποίηση του χρώματος και των τονικών διαβαθμίσεών του, που υπήρξαν, όπως θα διαπιστωθεί, βασικοί φορείς των ανανεωτικών του προσανατολισμών. Ανάλογη έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες, για την ανάδειξη κυρίως της ατμόσφαιρας (περιεχομένου) και λιγότερο των επιμέρους παραπληρωματικών μοτίβων, δίχως να υστερεί βέβαια το σύνολο σε περιγραφική σαφήνεια, συναντάμε και στα: "Κιρκάσα χορεύτρια" και "Τούρκικο χαμάμ" - ζωγραφισμένα στα 1888 και 1889 αντίστοιχα-, με ακόμη σαφέστερη, ιδιαίτερα στο δεύτερο, την προσήλωσή του στη μελετημένη απόδοση του χρώματος, οι διατυπώσεις του οποίου, βάσει των ανοιχτών, γκριζωπών εδώ τόνων, καθορίζουν τόσο την έκφραση των δεδομένων της παράστασης όσο και την οπτική αυτοτέλειά της.

Η ανάγκη για μεγαλύτερη εκφραστική ελευθερία καθώς και για μιά ουσιαστικότερη αναγνώριση του πραγματικού κατά τη μεταφορά του στο έργο, υπήρξε το κυρίαρχο ερέθισμα του Σαββίδη για το σχεδιασμό και του "Επιτραπέζιου με πορσελάνινο βάζο", που σύν τοις άλλους διακρίνεται για τη μικρογραφική καταγραφή των διακοσμητικών

λεπτομερειών. Όσο για την "Προσωπογραφία νέας με δαντελένιο γιακά", παρά τη φανερή προσήλωση στους κλασικούς ακαδημαϊκούς τύπους, τουλάχιστον όσον αφορά την αυστηρά υπολογισμένη στάση του σώματος, εδώ έχουμε επιπλέον έκδηλη και την τάση αποφυγής κάθε επιφανειακού, εξωραϊστικού στοιχείου, προς χάριν μιάς καθαρά ρεαλιστικής ή και ψυχογραφικής διείσδυσης.

Γύρω στα 1890, με το ταξίδι του στον Πόντο και την Κωνσταντινούπολη, εκτός από το ότι του δόθηκε η ευκαιρία να εμπλουτίσει το θεματικό του ρεπερτόριο, στη γενική του παιδεία και τις εργαστηριακές του σπουδές, ερχόταν τώρα να προστεθεί και η εμπειρία της γνωριμίας του με το φώς της Ανατολής, που ξύπνησε το ενδιαφέρον του για μιά περαιτέρω προσοικείωση με τις φυσικές χρωματικές καταστάσεις. Αυτή η συνάρτηση των θεματικών με τα καθαρά αισθητικά δεδομένα, είχε ωστόσο πολύ πιό ευρύτερη σημασία για τις προσωπικές του δυνατότητες. Και τούτο γιατί, αν η στροφή στην ηθογραφία στην εποχή του σήμαινε, για τα μέλη της "Ομάδας του Μονάχου", τη σύνδεση του ζωγράφου με την καθημερινότητα, μέσω της ρεαλιστικής ή και της ρομαντικής οπτικής, στην περίπτωση του Σαββίδη, χωρίς να λείπει βέβαια κι από εδώ το ρομαντικό, νοσταλγικό στοιχείο, απέβλεπε στην υποκειμενική ερμηνεία της πραγματικότητας και την κατάκτηση των ποικίλων μεταβολών της.

Ο κύκλος των εξαρτήσεων ολοκληρώθηκε και ένας νέος τύπος οριενταλισμού γεννιόταν. Αναντίρρητα ήταν ο καρπός ενός σίγουρου ενστίκτου, που έπαιξε αποφασιστικό ρόλο και στις θεματογραφικές του επιλογές: το αποτέλεσμα της παραίτησής του από τον ιδεαλισμό και την εξιδανίκευση, μα προπαντός της διαισθητικής του ικανότητας, η οποία του επέτρεπε αβασάνιστα να συλλαμβάνει την εσωτερική ουσία των φαινομένων, κατά τη στιγμή της εμφάνισής τους. Μια σειρά ηθογραφιών του, ζωγραφισμένες μεταξύ 1895 και 1905, όπως οι: "Δυο Τουρκάλες σε σπίτι",¹⁶⁵ "Τουρκάλα που κουβαλάει νερό",¹⁶⁶ "Το άναμμα του τσιμπουκιού",¹⁶⁷ "Τουρκάλα με ναργιλέ",¹⁶⁸ "Ανατολίτισσα με καθρέφτη",¹⁶⁹ "Τούρκος αχθοφόρο και ταμπής",¹⁷⁰ "Μετά το λουτρό",¹⁷¹ "Ανατολίτισσα που πίνει τον καφέ της",¹⁷² "Τουρκάλα που ράβει"¹⁷³ και "Φελάχα με το παιδί της",¹⁷⁴ πιστοποιεί την ιδιόμορφη αυτή θέαση ενός κόσμου, που, αν και έφθινε, παρέμενε ακόμη ζοφερός και αισθησιακός για όσους προτείθεντο να τον πλησιάσουν. Όντας εξοικειωμένος με την τέχνη της περιπλάνησης, ο Σαββίδης δεν δίστασε να τον αναζητήσει. Έτσι ανανέωσε πλήρως, εικόνες και θέματα που είχαν φθαρεί από καιρό, από γενιές καλλιτεχνών όλων των γούστων, από προσπάθειες που κατέτειναν στο μνημειακό, ή στη ρεαλιστική παρέμβαση, εναντίον του μνημειακού, από επαναστατικές στην εποχή τους, μα παρωχημένες για τη δική του, εκφραστικές αντιλήψεις.

Παρ' ότι σε ένα πρώτο βέβαια επίπεδο, επιβιώνουν εδώ οι βασικότερες διατυπώσεις του ρομαντισμού, το εξωτικό -ως αντικείμενο περιγραφής, ή θαυμασμού, αλλά και ως συμβολικό πλαίσιο μιας επιμελημένης σκηνογραφίας-, προσεγγίζεται με γνώση και μέθοδο, ενώ η θεματική του πρωτοτυπία φανερώνεται, όχι τόσο στην πυκνότητα των αφηγηματικών, λαογραφικών μοτίβων, που ανακαλύπτονται εκ νέου, όσο στον πλουραλισμό της χρωματικής του παλέτας και στην προσπάθεια ακριβούς κατανομής του φωτός.

Στο "Άναμμα του τσιμπουκιού" για παράδειγμα, που χρονολογείται στα 1899, ιδιαίτερη αίσθηση προκαλούν, αφ ενός η μελετημένη άρθρωση του χώρου και η πιστή καταγραφή των χαρακτηριστικών των μορφών, έτσι ώστε να ανταποκρίνονται απόλυτα στο περιεχόμενο του θέματος, κι αφ' ετέρου το ζοφερό κόκκινο και οι κατά τόπους αποχρώσεις του, το οποίο με το να καλύπτει το μεγαλύτερο μέρος της ζωγραφικής επιφάνειας, καθορίζει επιμελώς το αποτέλεσμα της εντύπωσης του "τελετουργικού",

ανεξάρτητα από την αφθονία των γραφικών και διακοσμητικών στοιχείων.

Για την επιβολή της μορφής στην παράσταση και το ρόλο του φωτός-χρώματος στην προσπάθεια προβολής του αισθησιακού, διακρίνονται και οι: "Ανατολίτισσα στον καθρέφτη", "Μετά το λουτρό", "Ανατολίτισσα που πίνει τον καφέ της", "Τουρκάλα που ράβει" και "Φελάχα με το παιδί της", στις οποίες ωστόσο αρχίζουν να εμφανίζονται τα πρώτα σημάδια αφαίρεσης και αλλοίωσης, κυρίως όσον αφορά την απόδοση των αντικειμένων, που λίγο έως πολύ χάνουν την καθαρότητά τους και τη σαφήνεια της φόρμας τους. Η αφαιρετική αυτή διάθεση κυριαρχεί με μεγαλύτερη ακόμη ένταση και τόλμη, στη σύνθεση: "Τουρκάλα με ναργιλέ". Είναι αξιοπρόσεκτη για την αντιπαράθεση σχεδιαστικών και πλαστικών διατυπώσεων, προς όφελος των πρώτων, που ενδυναμώνονται ηθελημένα από τις μεταπτώσεις ορισμένων χρωμάτων, από την ελεύθερη, ρευστή πινελιά και από τη γενικότερη, μετα-κολοριστική διαπραγμάτευση του συνόλου.

Τα σχετικά με μιά τέτοιου είδους προοπτική σχηματικής αλλοίωσης, ερεθίσματα, προέρχονταν ως επί το πλείστον από ανάλογες τάσεις οι οποίες καλλιεργούνταν εκείνη την εποχή στη Βαυαρική Πρωτεύουσα, από ανεξάρτητους -δηλωμένους θιά λέγαμε, αντιακαδημαϊκούς- δημιουργούς, σαν τον Max Slevogt (1868-1932)¹⁷⁵ και τον Lovis Corinth (1858-1925),¹⁷⁶ που μάλιστα θα πρέπει να ήταν για ένα διάστημα συμμαθητές του Σαββίδη στην Ακαδημία, χωρίς να αποκλείεται και η γνωριμία του με έργα της Γαλλικής Σχολής του "Χρώματος", όπως αυτή είχε ήδη καθιερωθεί από τον Delacroix και τους εκπροσώπους της Σχολής της Μπαρπιζόν.

Αντιπροσωπευτικές ενδείξεις για την εξοικείωσή του με τα προαναφερόμενα αισθητικά δεδομένα αποτελούν οι εκτιμήσεις του για το φως και το χρώμα, όπως διατυπώθηκαν γύρω στα 1890, δηλαδή σε μια περίοδο που δεν είχαν ξεακθάρισει οριστικά οι προσωπικές του επιλογές και οι αντιλήψεις του, τουλάχιστον έτσι όπως τις εξέφρασε αργότερα, όταν καταπιάστηκε συνειδητά με τη "Θεωρία των χρωμάτων".¹⁷⁷ Οι εκτιμήσεις αυτές αφορούσαν την εντύπωση που προκάλεσε στον καλλιτέχνη "Η ανατολή του ηλίου στο Βόσπορο",¹⁷⁸ (θέμα ίσως για το σχεδιασμό κάποιου πίνακα):

"Ο αέρας (η ατμόσφαιρα) είναι κορεσμένος από χρυσογάλανο μπλε. Στη θάλασσα οι πυκνές σκιές των κυμάτων είναι ανοιχτού μπλε ή γκρι και το φως του ηλίου της ανατολής βιεννέζικο κόκκινο και λευκό. Τα κύματα που δέχονται αυτή την αντανάκλαση παρουσιάζουν καρμίν και μπλε (περισσότερο προς το γκριζο καρμίν). Το γενικό χρώμα της θάλασσας είναι χρυσοφώτεινο προς το μπλε. Ο ατμός (των ατμόπλοιων) ανοιχτογάλανος, γκριζός, με ρόδινα δαχτυλίδια. Ο καθ' αυτό καπνός, σκοτεινός - κίτρινος -γκριζός. Το χρώμα του ατμόπλοιου είναι ανοιχτότερο, παρά του ουρανού και της θάλασσας".¹⁷⁹

Στις παραπάνω προσπάθειες και στο διάστημα που αναφερόμαστε, έρχονται να προστεθούν κι ορισμένες άλλες συνθέσεις, διαφορετικής από τα "Ανατολίτικα", θεματικής, όπως οι: "Κυρία με ένδυμα χορού",¹⁸⁰ "Επιτραπέζιο με κυδώνι, ρόδι και χουρμάδες",¹⁸¹ "Ολλανδέζα",¹⁸² και "Ο Ραβίνος του Μονάχου",¹⁸³ που αν και στηρίζονται στις ίδιες, μετα-κολοριστικές αρχές, εύκολα αναγνωρίζεται εδώ μιά μετατόπιση του ενδιαφέροντός του από το περιγραφικό, στη συγκέντρωση στο ουσιαστικό και στην έμφαση στο στιγμιαίο.

Στο: "Κυρία με ένδυμα χορού", που χρονολογείται στα 1898, έχουμε τη δυνατότητα να πλησιάσουμε καλύτερα τις κυριότερες πραγματώσεις της ζωγραφικής του Σαββίδη, εκεί όπου αυτός διαφοροποιείται.

Πρόκειται για ένα πείραμα αξιώσεων, στηριγμένο στην παραίτηση από τις χρωματικές αξίες, έναντι της επιμελημένης τοποθέτησης μικρών πρισματικών τόνων,

αδιαπέραστων σχεδόν, του ενός απ' το άλλο, που εγγυάται μιά νέα αντίληψη της προοπτικής αλλά και μια μεγαλύτερη αυτάρκεια του φωτός στην ανάδειξη του περιβάλλοντος, παρά τη μείωση των αφηγηματικών μοτίβων.

Παρακολουθώντας την πορεία του καλλιτέχνη διαπιστώνουμε πως, ήδη από την αρχή της σταδιοδρομίας του, όλο το βάρος της τεχνικής και των μεθοδεύσεων του θα κλείνει εφευρηματικά προς το να καταναείμει με ακρίβεια το φώς, ενώ η οξεία αίσθησή του για το χρώμα, είτε αυτή στηριζόταν σε ένα πρώτο επίπεδο, στις αρχές του κολορισμού, ή στις μετακολοριστικές αξίες (*veleurs*), είτε αφορούσε την πρισματική επεξεργασία των χρωματικών δεδομένων της φύσης, θα του παρέχει τη δυνατότητα να δημιουργήσει μια ζωντανή και άμεση ατμόσφαιρα, μένοντας παράλληλα όσο γίνεται πιο κοντά, στο αντικειμενικό, με τη σιγουριά του εξοικειωμένου στα μυστικά του, διαπραγματευτή και του λεπτολόγου.

Σε αυτό συνέβαλε οπωσδήποτε και η ακριβής, απαλλαγμένη από κάθε προκατάληψη, παρατηρητικότητα του, η οποία από κάποιο σημείο και ύστερα -γύρω στα 1900-, συνδυάστηκε με τις μελέτες του πάνω στην εξέταση διαφόρων φαινομένων καθώς και στις ερμηνείες των μεταβολών των καιρικών συνθηκών. Εκλεκτικός ως προς τα πρότυπα που τον ενέπνεαν αλλά και μεθοδικός έως σχολαστικότητας, ο Σαββίδης ενδιαφέρθηκε επίσης να προσεγγίσει το περιεχόμενο κάποιων συναφών με τις δικές του, θεωριών ή και ορισμένων επιστημονικά τεκμηριωμένων παραδοχών, γεγονός που αποδεικνύεται από τις συχνές αναφορές του στους Eugene Chavreuil και Ernst von Brucke, οι οποίοι και θεωρούνταν στην εποχή του, ως οι κατ' εξοχήν μελετητές- "φυσιολόγοι" του χρώματος.¹⁸⁴ Για να καταλήξει πάντως σε κάποια προσωπικά συμπεράσματα δεν δίστασε να εγκαταλείψει το τεχνητό φώς του εργαστηρίου, με το να βγεί έξω στην ελεύθερη φύση, το αίσθημά του για τη γαλήνη, ή τις αντινομίες της οποίας, απόκτησε με τον καιρό, τη δύναμη μιας σχεδόν έμμονης, πεποίθησης. Εδώ είχε την ευκαιρία να μελετήσει την ανάλυση των χρωμάτων του ηλιακού φάσματος, σε σχέση με τις αντανακλάσεις τους στο περιβάλλον, κυρίως όμως την αίσθηση που αυτές προκαλούν στο οπτικό νεύρο του παρατηρητή, σε μιά δεδομένη στιγμή.

"Αρμονία ονομάζω εκείνη την κανονική σχέση των τόνων, που ανταποκρίνεται στη φυσιολογική ιδιορρυθμία των οργάνων του ανθρώπου..." αναφέρει στις σημειώσεις του, διευκρινίζοντας ότι: "Αρμονία υπάρχει στην περίπτωση που έχουμε παράταξη διαφόρων χρωμάτων και μόνο όταν η παράταξη αυτή ανταποκρίνεται στις φυσιολογικές προϋποθέσεις του ματιού μας".¹⁸⁵ Και σε άλλο σημείο: "Ας υποθέσουμε ότι ο σπουδαστής βρίσκεται σε μια βάρκα επάνω σε μια μεγάλη επιφάνεια νερού και μάλιστα στη λίμνη Χιμζέε της Βαυαρίας με το πρόσωπο στραμμένο στην ανατολή. Ο καιρός είναι πολύ καλός. (Κάτι που είναι προϋπόθεση για όλες αυτές τις σπουδές). Αν τώρα ο ήλιος είναι πίσω του (είναι 5 η ώρα το απόγευμα στο μήνα Σεπτέμβριο) έχει στον ορίζοντα από κάτω προς τα επάνω τα εξής χρώματα..."¹⁸⁶

Η εμπειρία του από τις συχνές επισκέψεις του στη Βαυαρική εξοχή, που βέβαια ευνόησε τη στρόφη του στην τοπιογραφία, συνέβαλε σε μιά περαιτέρω εκφραστική κατάκτηση όσον αφορά τις χρωματικές διατυπώσεις, η οποία βασιζόταν στην ιμπρεσιονιστική συμπεριφορά των αποχρώσεων και των τόνων. Έτσι, όχι μόνο κατάργησε το "τοπικό χρώμα", την "κλασική" δηλαδή ιδιότητά του να υποτάσσεται στις γραμμές, επενδύοντας απλώς τα επίπεδα που εκείνες ορίζουν, αλλά κι επέβαλε τη χρήση των συμπληρωματικών τόνων, σαν σκιά των κυρίων χρωμάτων, στη ζωγραφική επιφάνεια:

"Το απλό κόκκινο έχει συμπλήρωμα το πράσινο, το απαλό μπλε έχει συμπλήρωμα το κίτρινο προς πράσινο, το κόκκινο προς το κίτρινο έχει συμπλήρωμα το μπλε προς

το πράσινο".¹⁸⁷

Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι παρατηρήσεις που εξέφρασε πάνω στην ύπαρξη φυσικών συσχετίσεων των αντιθέτων χρωμάτων, τα οποία αντιλαμβάνονται ως ψυχρά και ζεστά, και ιδιαίτερα πάνω σε ότι συντελείται μέσα στο μάτι, ως συνέπεια της "σύγχυσης", ή των αρμονιών που απορρέουν από τις αντιθέσεις, κατά τη στιγμή της ενεργοποίησης της όρασης. Σύμφωνα λοιπόν με τον Σαββίδη, οι ικανότητες του ματιού είναι εκείνες που δημιουργούν τα "ευεργετικά" για τη ζωγραφική, χρωματικά κράματα, αρκεί ο καλλιτέχνης να έχει την πρόθεση και λιγότερο τα μέσα -μιά και η φύση τα παρέχει σε όλους ανεξαρτήτως-, να τα αξιοποιήσει και να τα αναδείξει.

Κανέναν από του Έλληνες δημιουργούς της γενιάς του δεν βρέθηκε τόσο κοντά στη φύση και δεν δέθηκε τόσο στενά μαζί της, με το να επιζητεί την ακρόαση του παλμού της, ακόμη κι όταν επρόκειτο να τον αποδώσει στην κλειστότητα ενός εσωτερικού. Και βέβαια δεν θα ήταν υπερβολή να τον κατατάξουμε ανάμεσα στους πύο προσωπικούς ζωγράφους της Σχολής του Μονάχου, που εκμεταλλευόμενοι την κατάρτιση της Ακαδημίας, χάραξαν το δρόμο τους έξω από τα πλαίσιά της, για να προετοιμάσουν το έδαφος στις νεώτερες τάσεις, όπως του ήδη αναπτυσσόμενου, Γερμανικού Εξπρεσιονισμού. Στην εξέταση άλλωστε του έργου του, κυρίως από το 1900 και ύστερα, γίνεται φανερή η επικράτηση των καθαρά ιμπρεσιονιστικών στοιχείων, όπως την εννοούσε στη θεωρία του, καθώς και μιά παράλληλη προβολή της προσωπικής εκφραστικής του γλώσσας, η ένταση των χρωματικών διατυπώσεων της οποίας σε αρκετά έργα του, την φέρουν πολύ κοντά στις προϋποθέσεις που έθεσε ο εξπρεσιονιστικός υπαιθρισμός.

Αν και οι πρώτες προσπάθειές του προς αυτή την κατεύθυνση, χρονολογούνται πολύ νωρίτερα (περίπου από το 1890), στην τελευταία εικοσαετία της ζωής του, τα εξπρεσιονιστικά στοιχεία εμφανίζονται σαφώς πύο ολοκληρωμένα, με έκδηλα επιπλέον, τόσο το αίσθημα της διαρκούς αναζήτησης, όσο και μιά γενικότερη τάση αναθεώρησης των απόψεών του, η οποία επεκτείνεται και στις θεματικές προτιμήσεις του. Πράγματι στην περίοδο αυτή ο Σαββίδης αρχίζει να ανακαλύπτει καλύτερα το τοπίο, να ενδιαφέρεται όλο και περισσότερο για τις χαρές της υπαίθριας ζωής, για το γυμνό και την προσωπογραφία, τα οποία μάλιστα αντιμετωπίζει ως προεκτάσεις της τοπιογραφίας, εφ' όσον τα συσχετίζει με το φυσικό περιβάλλον, όπως για παράδειγμα στις ελαιώγραφές του: "Μικρούλα στο υπαίθρο"¹⁸⁸ και "Κυρία στο υπαίθρο".¹⁸⁹ από Αθηναϊκή Ιδιωτική Συλλογή και τη Συλλογή Ε. Κουτλίδη αντίστοιχα.

Σε δυο άλλες συνθέσεις του τις: "Η αυλή του Μοναστηριού της Παναγίας των Κουκουσών"¹⁹⁰ και "Μιναρές και τζαμί",¹⁹¹ που χρονολογούνται μεταξύ 1900 και 1902, ότι εντυπωσιάζει το θεατή έχει να κάνει με τις καθαρά χρωματικές εντυπώσεις, που εδώ προκύπτουν από τη δημιουργία του χώρου, μέσω του καθαρού χρώματος, αντί μέσω του σκιοφωτισμού (κιαρό σκούρο), με την πληρότητα της φόρμας των αντικειμένων, μα κυρίως με τη σύλληψη-περιγραφή μιας ιδιόμορφης τρίτης διάστασης, από τη διαδοχή των χρωματικών επιπέδων, έτσι όπως οργανώνονται με επιμελημένη πιστότητα από τους ψυχρούς τόνους της σκιάς, σε συνδυασμό με τους θερμούς στην ανάλυση του φάσματος της ηλιαχτίδας. Ανάλογες τάσεις, με εντονότερη τη διάθεση εγκατάληψης του περιγραφικού και των παραπληρωματικών θεμάτων, συναντάμε και στα: "Η Φυγή στην Αίγυπτο",¹⁹² "Το Τοκάτ της Μικράς Ασίας",¹⁹³ "Η φίλη του καλλιτέχνη",¹⁹⁴ "Στο Ανατολικό λουτρό",¹⁹⁵ "Ο λόφος της Ακροπόλεως με την πύλη του Αδριανού",¹⁹⁶ "Βενετία Canale Grande"¹⁹⁷ και βέβαια στο "Σπουδή χρωμάτων",¹⁹⁸ η αντιμετώπιση του οποίου εγγυάται από εκφραστική

σκοπιά, την υπέρβαση του ακαδημαϊκού φορμαλισμού αλλά και της μονομέρειας του ρεαλισμού, τουλάχιστον όπως αυτός είχε αποδοθεί από σειρά δημιουργών προσκείμενων στο κλίμα της Ακαδημίας του Μονάχου.

Όπως άλλωστε επισημαίνει και ο τίτλος, γραμμένος πιθανός από τον ίδιο τον Σαββίδη, στο πίσω μέρος του πίνακα,¹⁹⁹ στο έργο αυτό συγκεφαλαιώνονται όλες οι κατακτήσεις του καλλιτέχνη πάνω στη μελέτη του χρώματος, σε συνεργασία με την υποβλητική ενέργεια του φωτός, με τους ιριδισμούς και τις αντηχήσεις του, στα διάφορα εικονογραφικά μοτίβα.

Με απόλυτα προσωπικό τρόπο τα καθορισμένα εδώ από την εντύπωση της ρευστότητας του πραγματικού, στοιχεία, ερμηνεύονται κι ανάγονται σε αυτό που ο καλλιτέχνης ονομάζει "αρμονία", ή "φυσιολογία" της εικόνας, στην ταύτισή της δηλαδή με τα δεδομένα της φύσης και σε αντιδιαστολή με την "παρακινδυνευμένη", από τη στατικότητα της, ρεαλιστική αναπαραστατικότητα.

Οι προθέσεις αυτές προβάλλουν τολμηρότερες, ως ιδιότυπη μετα-ιμπρεσιονιστική γραφή, με ντιβιζιονιστικές προεκτάσεις, στα: "Στον κήπο"²⁰⁰ και "Ο Κινέζικος Πύργος στον Αγγλικό κήπο του Μονάχου",²⁰¹ ενώ στις δύο παραλλαγές του "Γύρω - γύρω όλοι",²⁰² της Συλλογής Ε. Κουτλίδη και της Εθνικής Πινακοθήκης, έχουμε την οριστική τους τεκμηρίωση.

Τόσο "Στον κήπο" όσο και στο "Ο Κινέζικος Πύργος στον Αγγλικό κήπο του Μονάχου", αν και στο θέμα υπάρχουν έκδηλες οι περιγραφικές αναφορές στην υπαίθρια ζωή και στις απολαύσεις της -και στις δύο περιπτώσεις οι εν λόγω αναφορές συγκεκριμενοποιούνται στο χώρο από τη φιγούρα του Κινέζικου Πύργου-, σε σύγκριση με την "ορθόδοξη" ιμπρεσιονιστική τεχνική, κυρίως όπως αυτή καλλιεργήθηκε από το Manet, διαφαίνονται κάποιες αξιοπρόσεκτες αποκλίσεις. Εδώ ο παρατηρητής υποχρεώνεται θα λέγαμε, να βιώσει την οπτική εντύπωση, όπως ακριβώς την συνέλαβε ο καλλιτέχνης κατά τη δημιουργία των έργων, και όχι απλώς να γνωρίσει τα αντικειμενικά στοιχεία του θέματος, "απολιθωμένα" στη φωτογραφική απόδοση του πραγματικού, μιά συγκεκριμένη στιγμή. Το γεγονός επιτυγχάνεται με τις γρήγορες, ελεύθερες πινελιές σε λευκούς, καφέ, πρασινωπούς και γαλάζιους, ως επί το πλείστον τόνους, με τις κίτρινες και τις κοκκινωπές κηλίδες, τοποθετημένες πάνω στις διάφορες χρωματικές ενότητες, κυρίως όμως με την περαιτέρω ανάλυση των συμπληρωματικών στα συστατικά τους, προκειμένου να αποδοθεί η αίσθηση του μεταβλητού και της κίνησης.

Με το να αφήνει τα χρώματα να λειτουργήσουν ως αυτόνομες εκφραστικές αξίες, πέρα από τις συνέπειές τους στη διάλυση της φόρμας και την επιβολή του αφηρημένου στη σύνθεση, ο Σαββίδης τονίζει με απaráμμιλο τρόπο και τον περιγραφικό τους ρόλο, ιδιαίτερα όσον αφορά τη διείσδυση στο εσωτερικό του θέματος, η διατύπωση του οποίου σε προσπάθειες σαν το: "Γύρω - γύρω όλοι", εγγυάται στη ζωγραφική επιφάνεια μια δική της, μοναδική ζωή και νομοτέλεια.

Να πως ο ίδιος περιγράφει την εμπειρία του κατά το σχεδιασμό του παραπάνω πίνακα, αναφερόμενος, όπως προκύπτει από τα λεγόμενά του, στην εκδοχή της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας:

"Εικόνα - Βασιλικός κήπος. "Γύρω - γύρω όλοι". Το εσωτερικό των στοών (Το βόρειο τμήμα, όπου είναι οι εικόνες του Πέτερ φον Ες) είναι πολύ πιο ανοιχτού χρώματος, απ' ότι το ζωγράφισα εγώ. Σίγουρα φταίει σ' αυτό το κόψιμο των παλαιών καστανόδενδρων. Όπως επάνω στα τόξα παρουσιάζεται το εσωτερικό τώρα στο χρώμα του θερισμένου χωραφιού, ενώ τα δέντρα μπροστά έχουν πολύ φωτεινότερο πράσινο, που ζωντανεύει με ιδιαίτερες παραλλαγές και με

αντανακλάσεις του ουρανού. Κάτω από τα καπέλα των παιδιών που παίζουν μπρος από τις στοές είναι βαθύτερη σκιά, χωρίς περιγράμματα. Το δάπεδο είναι αρκετά σκοτεινό γκριζο και οι σκιές των μορφών είναι μιά βαθύτερη παραλλαγή του ίδιου του γκριζου. Ένα γκριζο φόρεμα σε σύγκριση προς το γκριζο του εδάφους φαίνεται ανοιχτότερο..."²⁰³

Όσα επιχειρεί να αναδείξει με την ιδιόμορφη αυτή προσέγγιση του προαναφερόμενου θέματος, που και στις δυο παραλλαγές του δίνει την εντύπωση του ανολοκλήρωτου (non finito) και του αποσπασματικού, επαληθεύονται πίο ολοκληρωμένα σε κάποιες μεταγενέστερες προσπάθειές του, με τις οποίες κλείνει οριστικά ο κύκλος των εξαρτήσεων για να διαγραφεί πίο ξεκάθαρα το προσωπικό του ιδίωμα και στυλ. Ως αντιπροσωπευτικότερες αναφέρουμε τις: "Βάρκες στα νερά του Βοσπόρου",²⁰⁴ "Βαρκάδα σε λίμνη της Βαυαρίας",²⁰⁵ "Παιδιά στη λίμνη",²⁰⁶ "Η Κασταλία πηγή",²⁰⁷ "Τοπίο Αιγύπτου με κρίνους",²⁰⁸ "Δυό Εβραίοι σε παλαιοπωλείο",²⁰⁹ "Παιδί με ναυτικά",²¹⁰ "Καπρίτσιο"²¹¹ και "Γυναίκα ξαπλωμένη",²¹² που ζωγραφίστηκαν οι περισσότερες, από το 1910 και ύστερα.

Στις πέντε πρώτες, παρ' ότι και εδώ ο καλλιτέχνης ξεκινά με δεδομένο του την ιμπρεσιονιστική οπτική, χάρη στην εντατικοποίηση της ζωγραφικής επιφάνειας από τις έντονες ή και ασυμβίβαστες ως προς το πραγματικό, χρωματικές διατυπώσεις, οι κατευθύνσεις του οδηγούν ακόμη μακρύτερα. Μπορεί μάλιστα να υποστηρίξει κάποιος ότι οι συνθέσεις αυτές δεν έχουν σχεδιαστεί, αλλά στην κυριολεξία πλαστεί από χρώμα και ότι εκείνο που τον απασχολεί είναι, όχι η απεικόνιση ενός συμβάντος, μα η βαρύτητα των μορφικών νόμων που το καθορίζουν, τα χαρακτηριστικά των οποίων κατανοούνται ως κατ' εξοχήν αυτόνομα, ανεξάρτητα δηλαδή από τις προϋποθέσεις του συγκεκριμένου.

Με τον τρόπο αυτόν τα ρεαλιστικά στοιχεία, ή παραγράφονται τελείως, ή υπολείπονται σε σημασία, εφ' όσον δεν λειτουργούν πλέον ως εικαστικές δυνατότητες, αλλά ως παράγωγα ενός εκφραστικού συστήματος απτικών αξιών, που επιτρέπει την αναγωγή των δεδομένων της πραγματικότητας (αφηγηματικών μοτίβων), σε καθολικές κατηγορίες.

Σε έργα πάλι σαν τα: "Παιδί με ναυτικά", "Καπρίτσιο" και ιδιαίτερα στο "Γυναίκα ξαπλωμένη", ο Σαββίδης κρίνει ότι οι μορφές δεν είναι απαραίτητο να απεικονίζονται με τον παραδεκτό, γνωστό μας από τη φύση, χρωματικό τους περίβλημα. Αρκεί να βρεθούν οι κατάλληλοι συνδυασμοί, ή οι αντιπαραθέσεις τους και ένας νέος αισθητικός ορίζοντας δημιουργείται. Ο ορίζοντας αυτός δεν έχει τίποτε να ζηλέψει από το φυσικό, αφού αποβλέπει στη δυνατότητα προέκτασής του πέρα από το συγκεκριμένο, όπως και δεν έχει το παραμικρό παραλείψει να αναδείξει από τα όσα περικλείνει στο περιβάλλον του, καθώς τα χρώματα του βάθους, με το να λειτουργούν εξ ίσου δηλωτικά, με εκείνα του πρώτου επιπέδου, κρίνονται ικανά να μορφοποιήσουν μιά κατάσταση, παρά ένα περιστατικό, με βάση την εκστατική βιαιότητα της πινελιάς και τον απροσδιόριστο ρόλο του τυχαίου, κατά τα εξπρεσιονιστικά πρότυπα.

Σύμφωνα με την εν λόγω προοπτική, η εκφραστική του Σαββίδη, ενός ασυμβίβαστου, ρομαντικού "εικονοκλάστη", με ιδιοσυγκρασία μποέμ και "εξπρεσιονιστική αυθάδεια", υπήρξε για την Ελληνική τέχνη καθοριστικός παράγοντας ανέλιξής της, καθώς προϋπέθεσε την ανατροπή των καθιερωμένων, παραδοσιακών κριτηρίων, με συγκεκριμένες προτάσεις κι ένα σαφώς τεκμηριωμένο σύστημα αξιών.

Συνομήλικος του Σαββίδη, που πέρασε και αυτός μεγάλο διάστημα της ζωής του στο Μόναχο, μα με διαφορετικούς εκφραστικούς προσανατολισμούς κι αντιλήψεις

από εκείνον, είναι ο υδραϊκής καταγωγής, απόγονος του Ανδρέα Μιαούλη,²¹³ Νικόλαος Βώκος.

Ο Βώκος, γιός επίσης Αξιωματικού του Ναυτικού, γεννήθηκε στην Ύδρα το 1859,²¹⁴ όπου και έζησε τα πρώτα παιδικά και μαθητικά του χρόνια, για να ακολουθήσει στη συνέχεια την οικογενειακή παράδοση, σπουδάζοντας στη Σχολή Ευελπίδων. Κατά τη διάρκεια της εκεί εκπαίδευσής του ανακάλυψε την κλίση του στη ζωγραφική και έτσι αποφάσισε να μεταγραφεί στο Τμήμα Ωραίων Τεχνών του Πολυτεχνείου. Στο παραπάνω Ίδρυμα θα πρέπει να γράφτηκε πριν από το 1875, εφ' όσον στα τέλη της ακαδημαϊκής χρονιάς 1875-1876 συμμετείχε με επιτυχία στον εκεί διοργανωθέντα, ετήσιο διαγωνισμό. Παράλληλα πήρε μαθήματα αγιογραφίας από τον Σπύρο Χαντζιγιαννόπουλο, ενώ το 1879 σπουδαστής ακόμη, αναφέρεται ότι εξέθεσε έναν πίνακά του, με θέμα νεαρή κοπέλα που καταθέτει λουλούδια στον τάφο του πατέρα της. Αυτός προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση στο Αθηναϊκό κοινό.²¹⁵

Με την ολοκλήρωση των σπουδών του στην Αθήνα μετέβει, όπως και πολλοί συνάδελφοί του, στο Μόναχο, προκειμένου να εγγραφεί στην εκεί Ακαδημία.²¹⁶

Εκτός από τον Νικόλαο Γύζη, στην τάξη του οποίου μπήκε από την αρχή, ως δάσκαλοι του Βώκου στην Ακαδημία φέρονται επίσης οι: Ludwig von Lofftz και Andreas Muller, που φαίνεται ότι τον προέτρεψαν, παράλληλα με τα μαθήματα στο Βαυαρικό Ίδρυμα, να επισκέπτεται τα Μουσεία, τις Πινακοθήκες και τις Συλλογές της πόλης, για να μελετήσει από κοντά τα έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης και του Μπαρόκ.

Μη σκοπεύοντας να επιστρέψει στην Ελλάδα, μετά το πέρας των σπουδών του, ο Βώκος παρέμεινε στο Μόναχο, ανοίγοντας στα 1888 δικό του ατελιέ, πιθανός για να καλύψει τις βιοποριστικές του ανάγκες.²¹⁷

Παρά την έλλειψη κάποιας ιδιαίτερης φήμης και τα μηδαμινά οικονομικά οφέλη που του παρείχε, σε αυτό δίδαξε επί δεκατέσσερα χρόνια, έχοντας μαθητές του κυρίως Έλληνες νέους δημιουργούς, που αρχικά περνούσαν από εκεί προκειμένου να κατατοπιστούν σχετικά με τη ζωή στη Βαυαρική πρωτεύουσα, κέρδιζαν στη συνέχεια την εμπιστοσύνη του και παρέμεναν κοντά του, για να μνηθούν, ανεξάρτητα από την κατάρτιση που τους εξασφάλιζε η Ακαδημία, στα μυστικά της δουλειάς του.

Εκτός από τα εκπαιδευτικά του καθήκοντα, ο Βώκος ανέπτυξε στο Μόναχο μια πλούσια καλλιτεχνική δραστηριότητα, εφ' όσον συμμετείχε με έργα του σε διάφορες εκθέσεις, που διεξάγονταν τόσο στην Ελλάδα όσο και διεθνώς. Συγκεκριμένα, έλαβε μέρος στα Δ' Ολύμπια των Αθηνών (1888) και στην έκθεση "σκαριφημάτων" του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός" (1890), για να αποσπάσει το χάλκινο και το αργυρό μετάλλιο αντίστοιχα.

Όπως προκύπτει από τη σχετική μελέτη του Κ.Α. Βολοβίνη,²¹⁸ τα σχόλια των αρθρογράφων της εποχής για το έργο του, ήταν αρκετά ευνοϊκά. Μάλιστα ένας από αυτούς δεν δίστασε, επ' ευκαιρία της διοργάνωσης του "Παρνασσού", να αναφέρει το όνομα του Υδραίου ζωγράφου, πλάι σε εκείνο του δασκάλου του Νικολάου Γύζη, δίνοντας την ανάλογη έμφαση.²¹⁹ Ενθαρρυντική για τη θετική αξιολόγηση της Νεοελληνικής Τέχνης στα διεθνή καλλιτεχνικά κέντρα, είναι επίσης η συμμετοχή του με τη σύνθεση ο "Ψαράς",²²⁰ στην Έκθεση του Σικάγου το 1901, στην οποία και βραβεύτηκε.²²¹

Λίγους μήνες αργότερα, ταλαιπωρημένος από κάποια σοβαρή ασθένεια, ο Βώκος αναγκάστηκε να επιστρέψει στην Ελλάδα, όπου και πέθανε, στις 7 Αυγούστου του 1902, στο Παλαιό Φάληρο.²²²

Παρ' ότι ο αριθμός των έργων του είναι σχετικά περιορισμένος, λόγω του πρόωρου

θανάτου του, σε ηλικία σαράντα ετών, με βάση την ιδιαιτερότητα της τέχνης του και κυρίως σύμφωνα με τις θεματικές επιλογές του, δεν είναι δύσκολο να εκτιμήσουμε τις εκφραστικές δυνατότητές του και κατ' επέκταση τη συμβολή του στη Νεοελληνική εικαστική διαμόρφωση, μιά και όπως προαναφέραμε, υπήρξε δάσκαλος και καθοδηγητής αρκετών συγχρόνων του, νέων δημιουργών.

Ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, όπως την "Προσωπογραφία του Ιατρού Αρεταίου",²²³ που ζωγραφίστηκε στα 1879, ο Βώκος είχε να επιδείξει μια εξαιρετική συνέπεια στο σχέδιο καθώς και μιά ρεαλιστική περιγραφική πληρότητα, η οποία γίνεται φανερή, τόσο στη λεπτομερή καταγραφή των επιμέρους αφηγηματικών ή και των υπαινικτικών μοτίβων, κυρίως στην πιστή ανάδειξη των φυσιολογικών χαρακτηριστικών, όσο και στην ψυχολογική ερμηνεία του εικονιζομένου, αφού απαλάσσει την απόδοσή του από τα επιπρόσθετα, ωραιοποιητικά φίλτρα της ιδεαλιστικής οπτικής.

Από το χώρο της προσωπογραφίας προέρχονται και τα δυο επόμενα, κατατοπιστικά δείγματα για τις πριν από τη μετάβασή του στη Βαυαρική πρωτεύουσα, αφαιρετικές διατυπώσεις, στα οποία διαγράφεται επιπλέον και κάποια συγκρατημένη έστω, διάθεση απομάκρυνσης από την ακαδημαϊκά προγραμματισμένη στατικότητα, που παραπέμπει σε ανάλογες προσπάθειες του δασκάλου του στο "Σχολείο των Τεχνών", Νικηφόρου Λύτρα. Πρόκειται για τις: "Προσωπογραφία γέρου" και "Προσωπογραφία γριάς" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Είναι αξιοπρόσεκτες για τη δυνατότητά του να μεταφέρει σε ζωγραφικές αξίες, την εσωτερική ένταση των μορφών, που εδώ τονίζεται από τη συγκρατημένη χρωματική κλίμακα και την εκφραστικότητα των ματιών, αλλά και για την ικανότητα χαρακτηρισμού των μοντέλων του, σύμφωνα με την κοινωνική τους θέση, με την ηλικία τους και τις εμπειρίες -ευχάριστες ή δυσάρεστες- που αποκόμισαν από τη ζωή τους.²²⁴

Πηγαίνοντας ο Βώκος στο Μόναχο και παρακολουθώντας μαθήματα στην εκεί Ακαδημία, είχε την ευκαιρία να βελτιώσει την κατάρτισή του, με άξονα τους κανόνες της ακαδημαϊκής τέχνης, αλλά και να διευρύνει τους εκφραστικούς του ορίζοντες, με το να καλλιεργήσει ακόμη περισσότερο το ενδιαφέρον του για τις ρεαλιστικές τάσεις, που εκείνη την εποχή υπερτερούσαν, έναντι των ιδεαλιστικών, όχι μόνο στις αντιλήψεις των εκπροσώπων της Σχολής μα και στους ευρύτερους προσανατολισμούς ανεξάρτητων καλλιτεχνών, όπως του Wilhelm Leibl και του κύκλου του.

Τούτο προκύπτει από σειρά συνθέσεων σαν τις: "Κοπέλα με ντέφι",²²⁵ "Το άρμεγμα της κατσίκας",²²⁶ "Κοπέλα με στάμνα"²²⁷ και "Χαρτοπαίγνιο σε Βαυαρική ταβέρνα",²²⁸ που ζωγραφίστηκαν πιθανώς στα πρώτα χρόνια της παραμονής του στο Μόναχο.²²⁹ Εδώ προσπάθησε να προσεγγίσει την καθημερινότητα και τις μορφές της, τις οποίες ανέδειξε με περιγραφική πιστότητα, βασισμένη στον τονισμό των λεπτομερειών αλλά και σε μιά φορτισμένη τεχνικά, επεξεργασία των χαρακτηριστικών τους.

Στο "Άρμεγμα της κατσίκας", μιά από τις λιγοστές συνθέσεις του που απεικονίζουν εξωτερικό χώρο, ότι εντυπωσιάζει το θεατή έχει να κάνει με τη σχεδιαστική αρτιότητα και τη συνεργασία των γραμμικών στοιχείων με τα οργανικά θέματα και τα αφηγηματικά μοτίβα, κυρίως όμως με την εντατικοποίηση των χρωματικών διατυπώσεων, από την αντιπαραβολή των σκούρων με τους ανοιχτούς τόνους, έτσι ώστε να επιτρέπουν την ομοιογένεια και την καθαρότητα του φωτός στη σύνθεση καθώς και μιά μεγαλύτερη αμεσότητα στη φωνή του συνόλου.

Οι επιδόσεις του καλλιτέχνη στην περιοχή της ζωγραφικής genre και η τάση του να αντιμετωπίζει με την ακρίβεια του ανατόμου, τις οποιεσδήποτε λεπτομέρειες στην

παράσταση, τον ώθησε σε μιά περαιτέρω εξειδίκευση, που απέβλεπε στην απομόνωση τους συνθετικά και στην εκ νέου συνομιλία μαζί τους, με την αναγωγή των στοιχείων τους στο κυρίως θέμα. Η αντιμετώπιση αυτή γέννησε έτσι το ενδιαφέρον του για τη "νεκρή φύση", έναν τομέα που αντιπροσωπεύει τις καλύτερες στιγμές της δημιουργικής του πορείας.

Το "κυρίαρχο μοτίβο" αποτελούν εδώ οι "σκηνές κουζίνας" (Kuchenstuck)²³⁰ και ιδιαίτερα εκείνες που αναφέρονται στα ψάρια, στα όστρακα και γενικά στα θαλασσινά, ενώ χαρακτηριστικός είναι και ο επιδιωκόμενος από τον καλλιτέχνη, τονισμός του "εδεσματικού προορισμού τους",²³¹ καθώς τις περισσότερες φορές την επιβολή τους στη σύνθεση, συμπληρώνει η σκόπιμη παράθεση συναφών ενδείξεων, όπως το μαχαίρι, με το οποίο ο ιχθυοπώλης τεμαχίζει τα ψάρια, το λεμόνι δίπλα στα μύδια, η κανάτα με το νερό για τη διατήρηση της φρεσκάδας τους κ.λ.π. Έτσι, σε μια προσπάθεια σαν τον "Ψαρά" ή "Τον πωλητή ψαριών",²³² παρά την ανθρώπινη παρουσία, μεγαλύτερη έμφαση δίνεται στην απόδοση της προκλητικά "γευστικής" υφής τηςπραμάτειας του, από ψάρια διαφόρων ειδών και μεγεθών, που κυριολεκτικά κατακλύζουν τη ζωγραφική επιφάνεια με τους ποικίλους χρωματισμούς και το "σπαρτάρισμά" τους.

Από καθαρά αισθητική τώρα σκοπιά, τόσο στην παραπάνω σύνθεση όσο και σε άλλες συναφείς, με το αντικείμενο στο οποίο αναφερόμαστε, προσπάθειές του, όπως στις: "Νεκρή φύση με ψάρια",²³³ "Ψάρια, στρείδια και κανάτια",²³⁴ "Αστακός, αγκινάρες και σπαράγγια",²³⁵ "Ψάρια σε πανέρι"²³⁶ και "Επιτραπέζιο με πιάτα, μήλα, σταφύλια, κυδώνια και κεράσια",²³⁷ οι αρετές της σχεδιαστικής του εντοπίζονται στον τρόπο συνδυασμού των γεωμετρικών με τα οργανικά στοιχεία, στη μελετημένη άρθρωση του χώρου και την ακρίβεια της περιγραφής, κυρίως όμως στον ενεργητικό ρόλο του χρώματος, στη διαφάνεια και τη ζεστασιά του, κατά τα πρότυπα των Φλαμανδών δασκάλων του 16ου και 17ου αιώνα, σαν του Franz Snyder (1579-1657), την τέχνη του οποίου γνώρισε ο ζωγράφος πιθανώς με τις επισκέψεις του στην Alte Pinakothek.

Εκτός από την προσωπογραφία και τις "νεκρές φύσεις", ο Βώκος ασχολήθηκε κατά καιρούς και με τα θρησκευτικού περιεχομένου θέματα -αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελούν οι αγιογραφίες του στο Μοναστήρι της Παναγίας στην Ύδρα (Μητρόπολη) και στην Αγία Ειρήνη στην Αθήνα ("Ο Απόστολος Παύλος στον Άρειο Πάγο")-, για να υιοθετήσει εδώ, αποκλειστικά τις ιδεαλιστικές διατυπώσεις και γενικά το ύφος των Ναζαρινών, όπως αυτές είχαν καθιερωθεί στον Ελλαδικό χώρο, από τον εισηγητή της "Βελτιωμένης βυζαντινής αγιογραφίας, Λουδοβίκο Θήρσιο και τους μαθητές του, Σπύρο Χαντζιγιαννόπουλο και Νικηφόρο Λύτρα, ήδη από τα μέσα του αιώνα.

Στις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις και την αγιογράφιση εκκλησιών, επιδόθηκε με μεγαλύτερο μάλιστα ζήλο από τον Βώκο, και ο Δημήτριος Γεωργαντάς, ένας από τους πύο προικισμένους μαθητές του Νικολάου Γύζη στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, όπως ο ίδιος ο δάσκαλος αναφέρει σε επιστολή του προς τον Νικόλαο Νάζο, στις 25 Ιουλίου του 1886.²³⁸

Γεννημένος στην Τήνο στα 1855, ο Γεωργαντάς ξεκίνησε τις σπουδές του από το "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας, με δάσκαλο τον Νικηφόρο Λύτρα, για να μεταβεί στη συνέχεια -υποστηριζόμενος πιθανώς από κάποια υποτροφία-, στο Μόναχο, όπου και εισήχθη στην εκεί Ακαδημία (26 Οκτωβρίου 1883).²³⁹

Κατά τη διάρκεια της δύχρονης παρουσίας του στην τάξη του Γύζη, δεν φαίνεται πως πέρασε απαρατήρητος, καθώς δεν είναι τυχαία η βράβευσή του με το χάλκινο μετάλλιο του Λουδοβίκου Β' της Βαυαρίας, για τη συμμετοχή του στον ετήσιο

διαγωνισμό των αποφοίτων. Επακολούθησαν κάποιες περαιτέρω σπουδές του στη Ρώμη και η επιστροφή του στην Αθήνα, στην οποία παρέμεινε ως το θάνατό του, στα 1933. Ο Γεωργαντάς συμμετείχε επίσης στα Δ' Ολύμπια του 1888 και στην Έκθεση "σκαριφημάτων" του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός" (1890), όπου και απέσπασε χάλκινο μετάλλιο.

Αν κρίνουμε από ένα σχετικά πρώιμο έργο του, που εικονίζει μια "Κεφαλή ανδρός"²⁴⁰ και χρονολογείται από τον ίδιο, στα 1881, δυο χρόνια δηλαδή πριν από τη μετάβασή του στο Μόναχο, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε τις αφετηρίες και τους αρχικούς προσανατολισμούς του, με άξονα τις αρχές του ακαδημαϊκού ρεαλισμού αλλά και κάποια προσωπικά στοιχεία, κυρίως όσον αφορά τη λειτουργία των χρωματικών διατυπώσεων στο πλάσιμο των μορφών και την ψυχολογική ερμηνεία τους.

Ανάλογη διάθεση για ρεαλιστική πιστότητα και ακρίβεια στο σχεδιασμό των επιμέρους λεπτομερειών, διακρίνουμε και στην "Κουντοντίνα",²⁴¹ (σχεδιάστηκε στη Ρώμη το 1885), σύνθεση αξιοπρόσεκτη για την επιτυχημένη συνύπαρξη αντιθέτων τόνων και για τη ρευστή, ελεύθερη πινελιά, που σε ορισμένες μάλιστα μετέπειτα προσπάθειές του, όπως στο "Πορτραίτο του Χαριλάου Κολιάτσου"²⁴² και την "Αυτοπροσωπογραφία",²⁴³ αποκτάει μια ιδιόμορφη, ιμπρεσιονιστική διαφάνεια, ούτως ώστε να επιτρέπει τη σύλληψη - ανάδειξη της υλικής υφής της επιδερμίδας και της διαπεραστικής καθαρότητας του βλέμματος.

Ως αγιογράφος ο Γεωργαντάς επιδόθηκε ιδιαίτερα στην τοιχογράφηση μεγάλων επιφανειών, για να υιοθετήσει κι αυτός τις επικρατούσες στην εποχή του, ιδεαλιστικές και "νεοκλασικές" αντιλήψεις, που παραπέμπουν στο στυλ των Ναζαρινών, από τους οποίους φαίνεται ότι επηρεάστηκε, κατά το διάστημα της παραμονής του στη Ρώμη.²⁴⁴

Παρ' ότι η κατεύθυνση αυτή, λόγω των εξαντλητικών πειραματισμών του πάνω σε συγκεκριμένα, "κλασσικά" πρότυπα, δεν είχε τίποτε το εντυπωσιακά καινούριο να επιδείξει, πέρα από έναν παλασματικό κι επιτηδευμένο "μανιερισμό", σε ορισμένες προσπάθειές του, με χαρακτηριστικότερη τη διακόσμηση του Αγίου Γεωργίου Καρύτση, στην οποία "...έγραψε τον μεγαλοπρεπή Παντοκράτορα και τους Ευαγγελιστάς είς τα ύψη του εκεί θόλου",²⁴⁵ το προσωπικό ιδίωμα του καλλιτέχνη εντοπίζεται στη λιτότητα της γραφής του, όσον αφορά τα εικονογραφικά μοτίβα, αλλά και στην πληρότητα του ύφους του, ως συνέπεια της κατανομής σχημάτων και χρωμάτων σε ένα στέρεα δομημένο σύνολο.

Έργα του Γεωργαντά συναντάμε επίσης στα παρεκκλήσια του Ορφανοτροφείου Χαντζικώστα και του Αρσακείου, στο Άγιο Αλέξανδρο Παλαιού Φολήρου, στη Μητρόπολη του Μαρκόπουλου Αττικής και στον Άγιο Νικόλαο του Ναυπλίου.

Παρακολουθώντας την πορεία της Νεοελληνικής Τέχνης, όπως αυτή διαμορφώθηκε από τη δραστηριότητα και τους προσανατολισμούς των δημιουργών που επηρεάστηκαν από το κλίμα της Ακαδημίας του Μονάχου, παράλληλα με την υιοθέτηση των ακαδημαϊκών αρχών, οι οποίες και αντιπροσώπευαν κατά κόρο το κλίμα αυτό, διαπιστώθηκαν κάποιες έντονες από μέρους των εκπροσώπων της, προσωπικές διαφοροποιήσεις, με εμφανή την πολλαπλότητα των κατευθύνσεων, τόσο από άποψη θεματικής όσο κι εκφραστικών επιλογών.

Για τη σύλληψη αλλά και για την καλύτερη κατανόηση του εύρους του εν λόγω πλουραλισμού, προσφέρεται σαφέστερα η δημιουργία του Γεωργίου Ροΐλου, ενός ιδιαίτερα παραγωγικού κι ανήσυχου καλλιτέχνη, με πολυδιάστατο εκφραστικό περιεχόμενο και δυνατότητες.

Ο Γεώργιος - Νικόλαος Ροΐλος²⁴⁶ γεννήθηκε στο χωριό Στεμνίτσα της Γορτηνίας στα

1867²⁴⁷ και δεκατέσσερα χρόνια αργότερα ξεκίνησε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία, με την είσοδό του στο "Σχολείο των Τεχνών" της Αθήνας. Κατά τη διάρκεια της εδώ επτάχρονης μαθητείας του, στο εργαστήριο του Νικηφόρου Λύτρα, είχε την ευκαιρία να επιδείξει τις ικανότητές του, ικανότητες που αναγνωρίστηκαν και επίσημα, μόλις με την αποφοίτησή του, με τον τιμητικό έπαινο που απέσπασε για τη συμμετοχή του στα Δ' Ολύμπια (1888).²⁴⁸

Λίγο πριν την έναρξη της παραπάνω διοργάνωσης (20-10-1888), ο Ροΐλος αναχώρησε για το Μόναχο, όπου και γράφτηκε ως υπότροφος της Ελληνικής Κυβέρνησης, στην εκεί Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών.²⁴⁹

Στη Βαυαρική πρωτεύουσα θα πρέπει να έμεινε δυο περίπου χρόνια, εφ' όσον στα τέλη του 1889 βρισκόταν στο Παρίσι, για να παρακολουθήσει μαθήματα στην Ακαδημία Julian.²⁵⁰ Πληροφοριακά αναφέρουμε ότι από την ίδια Ακαδημία, είχαν περάσει επίσης, οι: Max Slevogt και Lovis Corinth -καλλιτέχνες εξ ίσου "ανικανοποίητοι" από το κλίμα του Μονάχου-, αλλά κι επρόκειτο να ξεκινήσει τις σπουδές του την ίδια εποχή (1891), ο αρχηγός του κινήματος των Φοβιστών, Henri Matisse (1869-1954).²⁵¹

Αν κι εδώ, επέλεξε τα εργαστήρια δυο "ακαδημαϊκών" ζωγράφων, του Paul Laurens (1838-1921)²⁵² και του Benjamin Constant (1845-1902),²⁵³ που κίνησαν το ενδιαφέρον του λόγω της ενασχόλησής τους με θέματα ιστορικού περιεχομένου, όπως αποδεικνύεται από ορισμένες μεταγενέστερες προσπάθειές του, ο Ροΐλος δεν έμεινε αδιάφορος για τις υπαιθριστικές, ή και για τις ιμπρεσιονιστικές τάσεις, τις οποίες αφομοίωσε μάλιστα με τρόπο ιδιαίτερα προσωπικό.

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα το 1894, διορίστηκε καθηγητής στο "Τμήμα των Κυριών" του Σχολείου Ωραίων Τεχνών και στα 1895, ύστερα από το θάνατο του Σπυρίδωνα Πρασαλέντη, ανέλαβε τη διδασκαλία της Αγαλματογραφίας στην Έδρα του εκλειπόνος, στο ίδιο Ίδρυμα.²⁵⁴

Με την κήρυξη του Ελληνοτουρκικού Πολέμου στα 1897, ο Ροΐλος στρατεύτηκε, για να καλύψει με σειρά σχεδίων του, τα σημαντικότερα επεισόδια και τις εξελίξεις τους, από την πρώτη γραμμή του πυρός. Μερικά από τα σχέδια αυτά αξιοποιήθηκαν λίγο αργότερα με τη μεταφορά τους σε λάδι, προκειμένου οι πίνακες να εκτεθούν το 1902, σε σχετικού περιεχομένου διοργάνωση. Από τις άλλες δραστηριότητες του ζωγράφου την ίδια περίοδο, αναφέρουμε την έκθεση πινάκων του στο "Πηλπωλείον Κασδόνη", στα 1895, όπου και απέσπασε ευνοϊκά σχόλια από μερίδα του τύπου,²⁵⁶ την εκλογή του ως μέλους της νεοϊδρυθήςας "Καλλιτεχνικής Ενώσεως", υπό την προεδρία του Νικηφόρου Λύτρα, επίσης στα 1895, τη συμβολή του στην εικονογράφηση της έκδοσης των "Αθλίων των Αθηνών" του Ιωάννη Κονδυλάκη, το 1897, και τέλος τις συμμετοχές του στις καλλιτεχνικές εκθέσεις του Ζαππείου, στα 1889 και 1899, καθώς και σε εκείνη της "Καλλιτεχνικής Ενώσεως", το 1900, κυρίως με τοπιογραφίες, οι οποίες μάλιστα εντυπωσίασαν.

Σύμφωνα με αρθρογράφο της εποχής: " Ο τρόπος μεθ' ον παρατηρεί απλώς τα πράγματα και ζητεί εν τη φύση τας μεγάλας επιφανείας και τα ενιαία χρώματα παρέχει εἰς αὐτόν τεχνοτροπίαν, πολύ προσεγγίζουσιν προς την χαρακτηριστικὴν Ἑλληνικὴν τοπιογραφίαν. Ἴσως επαναφέρει ο Ροΐλος την Ἑλληνικὴν τοπιογραφίαν την μετὰ τόσου πόνου ἕως τώρα ποθουμένην εἰς τας Ἑυρωπαϊκὰς εκθέσεις."²⁵⁷

Ο Ροΐλος διετέλεσε επίσης μέλος της κριτικής επιτροπής, στους ετήσιους διαγωνισμούς του "Σχολείου των Τεχνών", στα 1902 και 1903, χρονιά κατά την οποία και εγκατέλειψε τη θέση του στο Ίδρυμα, για να εγκατασταθεί στο Λονδίνο. Στην Ἀγγλικὴ πρωτεύουσα έμεινε δύομισι περίπου χρόνια, οπότε και εξελέγει μέλος του

Καλλιτεχνικού Συνδέσμου της πόλης, παίρνοντας παράλληλα μέρος σε διάφορες διοργανώσεις. Στη συνέχεια μετέβει στο Λίβερπουλ, η δίχρονη και πλέον διαμονή του στο οποίο, του επιφύλαξε ανάλογες αναγνωρίσεις, ως "Εταίρου" της εκεί Ακαδημίας.²⁵⁸

Όσα αποκόμισε σε αυτό το διάστημα, διακρίνονται σε μιά σειρά συνθέσεών του, που ζωγραφίστηκαν εκείνα τα χρόνια, ή και μεταγενέστερα, με ξεκάθαρα ορισμένα στοιχεία που παραπέμπουν στην τέχνη των Άγγλων τοπιογράφων και ιδιαίτερα του Constable, η εκτίμηση για το έργο του οποίου, λέγεται πως τον ώθησε να επιλέξει σαν ορμητήριο, για την κάλυψη των καλλιτεχνικών ανησυχιών του, τα νησιά του Βρετανικού Βασιλείου.²⁵⁹

Ξαναγυρίζοντας στην Αθήνα (1908), ανέλαβε εκ νέου τα καθήκοντά του στο Πολυτεχνείο, όπου και δίδαξε στην Έδρα του αποχωρήσαντος με την εκλογή του ως Διευθυντού του Ιδρύματος, Γεωργίου Ιακωβίδη, από το 1910 έως το 1927.²⁶⁰

Από τη θέση αυτή προσπάθησε να ανανεώσει τα εκπαιδευτικά προγράμματα, κυρίως με το να μεταδίδει στους φοιτητές του τις προσωπικές του εμπειρίες από τις σπουδές του και τα ταξίδια του στα διάφορα Ευρωπαϊκά κέντρα, ενώ παράλληλα πρωτοστατούσε στην πολιτιστική ζωή της πρωτεύουσας, τόσο ως καθηγητής όσο και ως μέλος διαφόρων επιτροπών, όπως της Επιτροπής Μνημείων και Ιστορικών Τόπων.²⁶¹

Η έναρξη των Βαλκανικών Πολέμων του 1912-1913, έφερε και πάλι τον καλλιτέχνη στο μέτωπο, αυτή τη φορά ως απεσταλμένο του τύπου, προκειμένου να αποδώσει ζωγραφικά την έκβαση των μαχών.

Θέλοντας να εξηγήσει τη φύση του ιδιόμορφου αυτού ενδιαφέροντος, του να γίνεται δηλαδή κάθε φορά που οι συνθήκες το επιτρέπουν, αυτόπτης μάρτυρας σκηνών πολεμικού περιεχομένου, εκμυστητεύτηκε κάποτε στον Παύλο Νιρβάνα:

"Δεν ξέρω τι είναι οι πολεμικοί μου πίνακες, μπορεί να μην είναι αριστουργήματα, θα μπορούσαν όμως στο μέλλον να χρησιμεύσουν σαν στρατιωτικά σχολεία για τη διδασκαλία της πολεμικής τακτικής και της Ιστορίας του Πολέμου."²⁶²

Το σίγουρο είναι πάντως, ότι με τη δραστηριότητά του ως πολεμικού ζωγράφου, το έργο του και βέβαια το όνομά του, άντεξαν στο συναγωνισμό της εποχής αλλά και επιβλήθηκαν στην επικαιρότητα, παρά τον κλειστό και όχι ιδιαίτερα κοινωνικό, ένεκα του οικογενειακού του περιβάλλοντος, χαρακτήρα του, όπως τον παρουσιάζει ο μαθητής του Κώστας Ηλιάδης.²⁶³

Με βάση τη σχετική αναφορά του Ηλιάδη, οδηγούμαστε στην υπόθεση, πως οι κατά καιρούς "φυγές" του καλλιτέχνη προς διαφορετικές κατευθύνσεις, μπορεί και να σχετίζονταν με τη διάθεση αποδέσμευσής του από το εν λόγω αυστηρό, ή και ασφυκτικό για αυτόν, περιβάλλον, που ίσως να είχε εν μέρει αντίκτυπο και στις ευρύτερες, εκφραστικές ανησυχίες του. Δεν είναι τυχαίο, ότι μετά την οργάνωση μιάς μεγάλης ατομικής του έκθεσης, σε αίθουσα του Πολυτεχνείου το 1827, στην οποία μάλιστα ο ίδιος δεν παραβρέθηκε καθ' όλη την διάρκειά της, ο Ροϊλος εγκατέληψε και πάλι τη θέση του και την Ελλάδα, πηγαίνοντας στο Παρίσι, προκειμένου να συναντήσει τους φίλους του αλλά και να ανανεώσει την εκφραστική του.²⁶⁴ Όμως το μεγάλο διάστημα που τον χώριζε από τα χρόνια των εκεί σπουδών του, του επιφύλαξε όπως ήταν άλλωστε φυσικό, κάποιες απογοητεύσεις ως προς τις προσδοκίες του, μιά και το Παρίσι του Μεσοπολέμου, τουλάχιστον για ένα γερασμένο νοσταλγό, δεν θύμιζε σε τίποτε τη ζοφερή μητρόπολη της Belle Epoque, ενώ οι φίλοι του είχαν τραβήξει οι πιά πολλοί, για μακρυνότερους, ασυνάντητους δρόμους.

Η αρχή του τέλους φάνηκε μόλις με την επιστροφή του, ένα χρόνο αργότερα,

καθώς: "Ένα βράδυ, τότε που θέριζε ο δάγγιος τον κόσμο, ο δάσκαλος κλείστηκε στο εργαστήρι του με μεγάλο πυρετό. Τα μεσάνυχτα τον χτύπησε η αρρώστια σε νευρική κρίση, πήρε στα χέρια του ένα κοφτερό μαχαίρι κι άρχισε να κομματιάζει τα έργα του. Τα χαράματα, πριν φωτίσει η μέρα, ο Γεώργιος Ροΐλος άφησε την στερνή πνοή του."²⁶⁵

Η πληθωρική παραγωγή του καλλιτέχνη και οι επιδώσεις του σε όλες σχεδόν τις θεματικές περιοχές, μας επιτρέπουν να σχηματίσουμε μιά ολοκληρωμένη εικόνα για τις αναζητήσεις του και ιδιαίτερα για την εκφραστική του, που επιπλέον μπορούμε να παρακολουθήσουμε στα διάφορα στάδια της εξέλιξής της, χάρη στο μεγάλο αριθμό, χρονολογημένων από τον ίδιο, έργων του. Έτσι, σε δυο προσπάθειες, από την εποχή των σπουδών του στο "Σχολείο των Τεχνών", τις: "Προσωπογραφία γυναίκας" και "Προσωπογραφία ανδρός" (1884), της Εθνικής Πινακοθήκης, δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τα πλαίσια μέσα στα οποία κινείται ο Ροΐλος, από καθαρά ζωγραφική σκοπιά, καθώς αφομοιώνει με ιδιαίτερη ικανότητα, τους τύπους που είχε καθιερώσει ο δάσκαλός του, Νικηφόρος Λύτρας, εμφανείς στη σχεδιαστική ακρίβεια και την άρτια κατανομή του φωτός, κυρίως όμως στο επιμελημένο πλάσιμο των μορφών, ούτως ώστε να ανταποκρίνονται με πιστότητα στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων.

Οι τύποι αυτοί καλλιεργήθηκαν περισσότερο κατά τη δίχρονη παραμονή του στο Μόναχο και τη μαθητεία του κοντά στον Νικόλαο Γύζη, περίοδο κατά την οποία η πινελιά του απόχτησε μια μεγαλύτερη ελευθερία και ρευστότητα, η ακαδημαϊκή αίσθηση της στατικότητας παρακάμφθηκε, η διάθεση επιτήδευσης, κατά την απόδοση των λεπτομερειών, ατόνησε και ο παράγοντας χρώμα ανέλαβε ενεργητικότερο ρόλο, παρά τη χρήση μιας σκούρας ακόμη χρωματικής γκάμας.

Αντιπροσωπευτικό δείγμα των προσανατολισμών του εκείνη την εποχή παρέχει ο σχεδιασμός της "Αυτοπροσωπογραφίας του καλλιτέχνη" (1889), της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, με κυρίαρχη συν τοις άλλοις εδώ, την ομιλητική έκφραση του βλέμματος, που μοιάζει να "επικοινωνεί" με το θεατή, από όποια οπτική γωνία κι αν αυτός το κοιτάξει.

Σε έργα πάλι που ζωγραφίστηκαν την περίοδο, κατά την οποία ο Ροΐλος βρισκόταν στο Παρίσι, ή και στα* πρώτα χρόνια μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, όπως η "Προσωπογραφία παιδιού"²⁶⁶ (1890) και "Η γυναίκα με το λυχνάρι"²⁶⁷ (1895), έχουμε σαφέστερα τη στροφή του προς τις καθαρά χρωματικές αξίες, με την παρουσία του φωτός-χρώματος και την ανάδειξή του, ως βασικού μορφοπλαστικού φορέα. Στην κατεύθυνση αυτή αποφασιστικό ρόλο θα πρέπει να έπαιξε και η εμπειρία της γνωριμίας του με τις υπαιθριστικές ή και τις ιμπρεσιονιστικές τάσεις, η αξιοποίηση των οποίων έδωσε ένα επιπλέον ερέθισμα για την περαιτέρω προσωπική διαμόρφωση του στυλ του. Τούτο προκύπτει από την αξιολόγηση των συνθέσών του με περιεχόμενο εμπνευσμένο από τον πόλεμο του 1897, όπου και διαγράφεται πίο ουσιαστικά και ξεκάθαρα, όλο το εύρος των δυνατοτήτων και των προσανατολισμών του. Από τον κύκλο αυτόν ξεχωρίζουν οι: "Πόλεμος του 1897",²⁶⁸ "Ο θάνατος του λοχία των Ευζώνων",²⁶⁹ "Πανικός",²⁷⁰ "Ο Σαλπικτής",²⁷¹ "Ο Φρουρός"²⁷² καθώς και οι δύο παραλλαγές της "Μάχης των Φαρσάλων",²⁷³ με χαρακτηριστικότερη από πλευράς ανανέωσης των στόχων του, εκείνη της Συλλογής Ε. Κουτλίδη.

Πράγματι, σε σύγκριση με παλαιότερες προσπάθειες, ανάλογης θεματικής, άλλων καλλιτεχνών, όπως "Η Μάχη στα στενά των Δερβενακίων"²⁷⁴ του Θεοδώρου Βρυζάκη αλλά και σε αντιπαραβολή με το ομότυπλο έργο του ίδιου - "Η Μάχη των Φαρσάλων 23 Απριλίου 1897- από την Συλλογή Χρ. Λούλη - Κρασιώτη, η σύνθεση της Συλλογής

Ε. Κουτλίδη, παρά τον έκδηλο περιορισμό των αφηγηματικών μοτίβων στα απαραίτητα για την έκθεση του γεγονότος, παρουσιάζεται πιά ολοκληρωμένη και περιεκτικότερη στις διατυπώσεις της, καθώς ότι αξίζει να τονιστεί, δηλαδή το επικό πλάτος και το καθολικό νόημα της παράστασης, εξασφαλίζεται με επιτυχία, χάρη στη διαγώνια ανάπτυξη του θέματος, στην έμφαση στην κίνηση και την ατμοσφαιρική υφή του χρώματος στην αντιμετώπιση του συνόλου.

Αν και ο χώρος στις πολεμικές αυτές συνθέσεις, υπήρξε μια λιγότερο βαρύνουσα, έναντι των μορφών και της δράσης τους, εικονογραφική προϋπόθεση, ο καθορισμός του έγινε με βάση την πηγαιότητα του φωτός, που σε ορισμένες μάλιστα περιπτώσεις, όπως στο "Σαλπικτή" και το "Φρουρό", δείχνει να "υλοποιείται", μέσω μιας ανοιχτής χρωματικής κλίμακας και των τονικών διαβαθμίσεών της. Έτσι ανεξάρτητα από την απόδοση των λεπτομερειών, όσον αφορά το σχεδιασμό των κουστουμιών των στρατιωτών αλλά και του παρουσιαστικού τους εν γένει, αξιοπρόσεκτος είναι ο τρόπος προβολής τους από το λιτό και κάπως σχηματοποιημένο, φυσικό φόντο, και τη διαύγεια της υφής του.

Στα χρόνια που ακολουθούν και κυρίως μετά το 1900, έχουμε μια χαρακτηριστική μετατόπιση του κέντρου βάρους στους προσανατολισμούς του Ροΐλου, καθώς βαθμιαία θα υπολείπεται σε σημασία ο ρόλος των επιμέρους περιγραφικών, ή και των ρεαλιστικών στοιχείων, με απώτερο στόχο του τον περιορισμό στο ουσιαστικό, αλλά και στην έμφαση στη σύλληψη και απόδοση του στιγμιαίου. Όσα επέφερε η μεταβολή αυτή, που οπωσδήποτε συνδέεται και με την υιοθέτηση από μέρους του καλλιτέχνη, των κατακτήσεων των Άγγλων ρομαντικών και ιδιαίτερα των τοπιογράφων, διαγράφονται έντονα σε προσπάθειες σαν τις: "Νέα στον Ιππόδρομο",²⁷⁵ "Ψαράδες"²⁷⁶ και "Γέφυρα του Τάμεση",²⁷⁷ αλλά και σε ορισμένες προσωπογραφίες του, όπως: "Η Πριγκίπισσα Υψηλάντη",²⁷⁸ "Προσωπογραφία του Δ. Βικελά",²⁷⁹ "Προσωπογραφία Άγγλου"²⁸⁰ και "Προσωπογραφία του Άδωνη Κύρου".²⁸¹ Σε οποιοδήποτε από τα παραπάνω έργα κι αν μείνουμε, συναντάμε αφ' ενός τα σταθερά, "κλασσικά" θα λέγαμε στοιχεία της ζωγραφικής του -άρτια σχεδιαστική, σαφήνεια στην οργάνωση του θέματος και πιστή μεταφορά των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου-, και αφ' ετέρου την επικράτηση των ανοιχτών, πρισματικών χρωμάτων, σε συνδυασμό με τη μεθοδική μελέτη και την απόδοση του φωτός, το οποίο ο Ροΐλος αντιλαμβάνεται ως πρωταρχικό για την αμεσότητα της παράστασης, εκφραστικό μέσο. Επιπλέον, στα: "Νέα στον Ιππόδρομο" και "Γέφυρα του Τάμεση", διαπιστώνει κανείς, ακόμη και με μια πρώτη ματιά, σε τι βαθμό τα διάφορα μοτίβα χάνουν εδώ την εικονογραφική τους ισχύ, για να κερδίσουν σε σημασία, η διάθεση γενίκευσης και η τάση για σχηματοποίηση, προκειμένου να εξασφαλίσει η παράσταση την καθολική μορφή της και όχι μιά απλή, "φωτογραφική" αποτύπωση του περιστατικού που διαπραγματεύεται.

Μια περαιτέρω, απόλυτη εξοικείωση με τη νέα αυτή υπαιθριστική αντίληψη σχετικά με το ρόλο του φωτός και τις αντανακλάσεις του στο χώρο, απασχόλησε τον Ροΐλο κατά το σχεδιασμό των πινάκων του που αναφέρονται στους πολέμους του 1912-1913, παρά το ότι η φύση τέτοιου είδους προσπαθειών, "επέβαλε" -από θεματική τουλάχιστον άποψη και σύμφωνα με τους αρχικούς στόχους του καλλιτέχνη, όπως τους εξέφρασε στον Παύλο Νιρβάνα,²⁸² μια περισσότερο ειδησεογραφική και ανεκδοτολογική παρουσίαση. Έτσι, σε έργα σαν τα: "Αέρα Τσολιά"²⁸³ και "Έξοδος του Ελληνικού Στρατού από τα στενά της Κρέσνας",²⁸⁴ καθώς και σε δημιουργίες εμπνευσμένες από την Ελληνική Ιστορία γενικότερα, όπως: "Η Μάχη των Ιερολοχιτών"²⁸⁵ και "Ελληνες ναυτικοί ανασύρουν από τη θάλασσα το πτώμα του

Πατριάρχη Γρηγορίου του Ε΄",²⁸⁶ εντύπωση προκαλεί η συγκέντρωση στο στιγμιαίο και συμπτωματικό, γεγονός το οποίο και επιτυγχάνεται από τον τρόπο παρεμβολής των συμπληρωματικών ή και των αντιθέτων τόνων, ανάλογα με την ένταση του φωτός και το παιγνίδισμά του με τη σκιά, από οποιοδήποτε σημείο κι αν προέρχεται. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η έμφασή του στην απεικόνιση της κίνησης, φανερό ιδιαίτερα στο "Αέρα Τσολιά", που εδώ συνδέεται αποκλειστικά με το περιεχόμενο της σκηνής, για να αποκτήσει αναπαραστατική βαρύτητα, όχι μόνο με την απόδοση της "εφόδου" των στρατιωτών, σε αντιπαραβολή με τα στατικά σημεία του θέματος, αλλά κύρια με τις κατευθύνσεις των συννέφων και του καπνού, σε ένα καθ' όλα υποβλητικό και δονούμενο πλάνο.

Ακόμη και αν δεχτούμε την άποψη, σύμφωνα με την οποία ο Ροΐλος "αναλώνεται σ' ένα πλήθος διαφορετικών δυνατοτήτων, χωρίς να παρουσιάζει εσωτερική ομοιογένεια",²⁸⁷ αναμφίβολα με την οπτική του, απελευθέρωσε την Ελληνική ζωγραφική από τους παραδοσιακούς περιορισμούς της, τόσο τους θεματικούς όσο και τους εκφραστικούς, ενώ αν κρίνει κανείς από ορισμένες προσπάθειές του μπορεί να συσχετίσει τη δημιουργία του με εκείνη των Νικολάου Γύζη και Σιμεών Σαββίδη, έστω και αν ο ζωγράφος των πολέμων δεν διαθέτει το πλάτος τους και βέβαια δεν διακρίνεται για μια ανάλογη με εκείνων, εκφραστική τόλμη, κυρίως όσον αφορά τις ριζοσπαστικές τους διατυπώσεις. Με το να ξεκινά πάντως σχεδόν μόνιμα, με αφετηρία του τη διάθεση πειραματισμού, ενδιαφέρθηκε για οτιδήποτε καινούριο διαγραφόταν στον εικαστικό ορίζοντα, καθώς επιχειρούσε να το προσαρτήσει στην τέχνη του, χωρίς ουσιαστικές δεσμεύσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αφομοιωτικής ικανότητάς του έχουμε με τη σύνθεσή του, "Χαίρε Ραββί",²⁸⁸ που ζωγραφίστηκε την τελευταία δεκαετία της ζωής του.

Πρόκειται για μια καθαρά προσωπική προσπάθεια, ο σχεδιασμός της οποίας μάλιστα φαίνεται πως τον προβληματίσε πολύ, καθώς δεν δίστασε να εξομολογηθεί, αναφερόμενος κυρίως στη μορφή του Ιούδα:

"Τι περιμένεις απ' αυτόν, σταύρωσε πρώτα τον Χριστό, τώρα σταυρώνει εμένα".²⁸⁹

Σε αντίθεση με τη συμβατική απόδοση και την τυποποίηση που επέφεραν οι εξαντλητικές επαναλήψεις από καλλιτέχνες οι οποίοι δρούσαν στον απόηχο των προσπαθειών των Ναζαρινών, ο Ροΐλος κατόρθωσε να επαναφορτίσει το θέμα με την απαιτούμενη δραματικότητα και να αντιστέψει τους όρους της προβολής της. Έτσι, παρ' ότι η όλη παρουσίαση δεν αποδυναμώνει το αποτέλεσμα, κυρίως ως προς την ουσία του νοήματος της Ευαγγελικής μαρτυρίας, η ιδιαιτερότητα στην απόδοση εντοπίζεται στην υπαινικτική, γκροτέσκα θα λέγαμε, συμπεριφορά του παραστρατιμένου μαθητή -αποδέκτη εδώ των συναρτήσεων του πεπρωμένου με τις ανθρώπινες αδυναμίες-, αλλά και μέσα από την υποβολή σε ένα ανησυχητικό ήρεμο, νυχτερινό πλάνο. Η έντονη επίσης απλοποίηση των χρωμάτων και της φόρμας που ανάγονται σε πλατιές λείες επιφάνειες, ο λεπτός ρυθμός της σύνθεσης καθώς και η αίσθηση του λικνίσματος των γραμμών και των περιγραμμάτων, γίνονται φορείς ψυχικής έκφρασης με συμβολικές προεκτάσεις.

Μια παρόμοια επίδραση όσον αφορά το χρώμα και τις αναπαραστατικές του δυνατότητες στην ενεργοποίηση της ζωγραφικής επιφάνεια, όχι βέβαια από το συμβολισμό, αλλά από τις προσκείμενες στην τεχνική του Cezanne, μεταμπρεσιονιστικές τάσεις, μπορούμε να ιχνηλατήσουμε σε ορισμένα έργα του της ίδιας περίπου εποχής και κύρια σε μια σειρά τοπιογραφιών του, όπως: "Αυλή με μαγκανοπήγαδο",²⁹⁰ "Βάρκες στην παραλία",²⁹¹ "Χωριό - σπίτι",²⁹³ "Πλύστρες στη Βενετία",²⁹³ "Βράχια"²⁹⁴ και "Αττικό τοπίο".²⁹⁵

Παρ' ότι ο χαρακτήρας αυτών των πινάκων, το νόημα και το στυλ τους παραμένουν σαφώς υπαιθριστικά και στα περιθώρια μιας φθίνουσας, ρομαντικής νοοτροπίας, ότι αξίζει να αναδειχθεί, δηλαδή το καθολικό περιεχόμενο της εικόνας και η εντύπωση την οποία αυτό προκαλεί στο θεατή μιά συγκεκριμένη στιγμή, αποτελούν εδώ δεδομένη κατάσταση, ενώ το καινούριο διαγράφεται στην αισθαντικότητα της φόρμας, στη στεραιομετρική αντίληψη του χρώματος και στην κρυστάλλινη καθαρότητα ενός κόσμου, με δική του, ανεξάρτητα από την φυσική, πειθαρχία και νομοτέλεια.²⁹⁶

Εκτός από τις τοπιογραφίες, τις θρησκευτικού περιεχομένου συνθέσεις και τις ιστορικές σκηνές, ο Ροΐλος επιδόθηκε, όπως προαναφέρθηκε και στην προσωπογραφία, για να καλλιεργήσει συγχρόνως και το ομαδικό πορτραίτο, είδος που ελάχιστα συναντάται στην Ελληνική εικονογραφία στα χρόνια του αλλά και αργότερα. Χαρακτηριστικό δείγμα προσφέρει η σύνθεσή του: "Οι Ποιητές",²⁹⁷ της Συλλογής του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός", που απεικονίζει τους: Αριστομένη Προβελέγγιο, Γεώργιο Σουρή, Κωστή Παλαμά, Ιωάννη Πολέμη, Γεώργιο Δροσίνη και Στέφανο Στρατηγή, σε ένα λιτό εσωτερικό, αποδιδόμενο σε σκουροπράσινους, υποβλητικούς τόνους.

Σχετικά με την προέλευση των ερεθισμάτων, η ιδέα σχεδιαμού του πίνακα έχει ασφαλώς τις αφετηρίες της σε ανάλογες προσπάθειες Ολλανδών και Φλαμανδών δασκάλων, όπως του Rembrandt και του Frans Hals, αλλά και νεωτέρων δημιουργών σαν του Wilhelm Leibl, στους "Πολιτικούς του χωριού"²⁹⁸, ή του Fatime-Latour (1836-1904)²⁹⁹ στο: "Μια γωνιά του Τραπεζιού",³⁰⁰ που είχαν ζωγραφιστεί στα 1876-1877 και 1772 αντίστοιχα. Το τελευταίο αυτό έργο, που αναφέρεται επίσης σε συντροφιά ποιητών, ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι Verlaine και Rimbaud -είχε εκτεθεί στο Επίσημο Salon του 1872- φαίνεται ότι γνώρισε ο Ροΐλος κατά τις σπουδές του στη Γαλλική πρωτεύουσα υπόθεση η οποία ενισχύεται από ορισμένες ευδιάκριτες ομοιότητες μεταξύ των δυο συνθέσεων, κυρίως όσον αφορά τη διάταξη των μορφών και γενικά την οργάνωση του χώρου. Ωστόσο, μετά από μιά πιο προσεχτική ανάγνωση των δεδομένων τους, μπορούμε να υποστηρίξουμε με κάθε βεβαιότητα, πως εκείνη του Έλληνα ζωγράφου παρουσιάζει, ως προς το σύνολό της, περισσότερη αμεσότητα και ζωντανία, παρά τον περιορισμό των αφηγηματικών μοτίβων και των επιμέρους λεπτομερειών. Κάτι τέτοιο επιτυγχάνεται σαφώς από την καθοριστική παρέμβαση του παράγοντα φωτός-χρώματος και την αναπαραστατική ιδιότητά του, στην ανάδειξη, όχι μόνο των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των εικονιζόμενων, αλλά και της εσωτερικής τους συμμετοχής, δηλαδή του βαθμού ανταπόκρισης του καθ' ενός, στο πνεύμα της συνάντησης.

Πολύ κοντά στην εκφραστική και τις υπαιθριστικές αναζητήσεις του Ροΐλου εντοπίζονται και οι προσανατολισμοί του Σπυρίδωνα Βικάτου, ενός ζωγράφου "με δυνατό ταπεραμένο και ζηλευτή μαστοριά..."³⁰¹ σύμφωνα με το μαθητή του Κώστα Ηλιάδη.

Ο Βικάτος γεννήθηκε το 1878 στο Αργοστόλι της Κεφαλονιάς, όπου και πέρασε τα παιδικά και τα πρώτα μαθητικά του χρόνια. Καθώς εκδήλωσε από νωρίς την κλίση του στη ζωγραφική, γρήγορα κέρδισε για αυτή του τη δεξιότητα, την εμπιστοσύνη του συγγενικού και φιλικού του περιγυρου αλλά και του Μητροπολίτη της περιοχής, Γερμανού, που με την ανάρρησή του στα ανώτατο εκκλησιαστικό αξίωμα (Αρχιεπίσκοπος Αθηνών), μερίμνησε για την ανεύρεση πόρων, ούτως ώστε ο Βικάτος να σπουδάσει στο "Σχολείο των Τεχνών".³⁰²

Ο καλλιτέχνης γράφτηκε πράγματι στο Πολυτεχνικό Ίδρυμα το 1896, για να παρακολουθήσει τα εργαστήρια των Νικηφόρου Λύτρα και Σπυρίδωνα Προσαλέντη,

στη ζωγραφική, και του Γεωργίου Βρούτου στη γλυπτική.³⁰³ Σε αυτά μάλιστα διακρίθηκε, αποσπώντας διάφορα βραβεία.³⁰⁴ Δυο χρόνια μετά την αποφοίτησή του (1900), αναχώρησε για το Μόναχο, όπου και συνέχισε τις σπουδές του στην εκεί Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, μέχρι το 1906,³⁰⁵ με την υποστήριξη της Μονής Πετράκη και της Ευφροσύνης Βαλιάνου, συζύγου του Εθνικού Ευεργέτη (χορηγού της ανέγερσης της ομώνυμης Βιβλιοθήκης της Αθήνας), Π. Βαλιάνου.³⁰⁶

Αρχικά ξεκίνησε από την τάξη του Νικολάου Γύζη, για ανπεράσει μετά το θάνατο του Έλληνα δασκάλου, σε εκείνη του Ludwig Lofftz, αφού πρώτα αρίστευσε στις ετήσιες εξετάσεις (1901), με την παρουσίαση είκοσι τριών έργων του. Κατά το δεύτερο έτος της μαθητείας του διακρίθηκε εκ νέου, παίρνοντας το πρώτο βραβείο για τη σύνθεσή του: "Το σκάκι",³⁰⁷ ενώ επακολούθησαν η αγορά από την Ακαδημία, του πίνακά του "Κεφαλή γέροντα", και η βραβευσή του με ασημένιο μετάλλιο το 1906.³⁰⁸

Μετά το πέρας της εκπαίδευσής του στο Μόναχο (1906), πραγματοποίησε ένα ετήσιο ταξίδι στα σπουδαιότερα Ευρωπαϊκά κέντρα, με σκοπό να επισκεφθεί Μουσεία και Συλλογές, κυρίως όμως για να παρακολουθήσει από κοντά τα επίκαιρα καλλιτεχνικά δρώμενα και τις τότε επικρατούσες εκφραστικές τάσεις.

Στα 1909, δυο χρόνια δηλαδή μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, διορίστηκε καθηγητής της Σκιαγραφίας στη Σχολή Καλλων Τεχνών της Αθήνας,³⁰⁹ για να διδάξει με μιά μόνο διακοπή το 1911, έως το 1939, οπότε ή αναγκάστηκε να παραιτηθεί, ή απολύθηκε από την Κυβέρνηση.³¹⁰

Παράλληλα με τα εκπαιδευτικά του καθήκοντα, ο Βικάτος πήρε μέρος σε διάφορες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τη συμμετοχή του στην Έκθεση της Εταιρείας των Φιλότεχνων, στα 1900, στην οποία και επαινέθηκε για το έργο του "Μοναχός" από αρθρογράφο της εφημερίδας "Καιροί",³¹¹ καθώς και σε εκείνες του Μπορντώ, της Ρώμης, της Βενετίας και του Παρισιού στα 1906, 1911, 1936 και 1937 αντίστοιχα. Το 1937 του απονεμήθηκε το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών και το 1951 εκλέχτηκε επίτιμο μέλος της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου.

Επιθυμώντας να δείξει ενεργά την ευγνωμοσύνη αλλά και τη συγκίνησή του για την τελευταία αυτή τιμητική πρωτοβουλία της Ακαδημίας προς το άτομό του, εκτός από τη δωρεά ενός πίνακά του στη Stadtische Galerie,³¹² θέσπισε με τη διαθήκη του, τη "Βικάτσιο Υποτροφία", που προέβλεπε την αποστολή ενός Έλληνα ζωγράφου στο Μόναχο και τη διαμονή στο ίδιο διάστημα, ενός Γερμανού γλύπτη στην Ελλάδα.³¹³

Ο Σπύρος Βικάτος πέθανε στην Αθήνα, στις 6 Ιουνίου 1960.

Παρά την πληθωρική παραγωγή του -αναφέρεται ότι ζωγράφησε γύρω στους 900 πίνακες, ενώ αποδίδονται στον ίδιο πάνω από 2000 σχέδια-, δεν είναι δύσκολο να παρακολουθήσουμε τη διαμόρφωση της καλλιτεχνικής του πορείας, εφ' όσον στο σύνολό του, το έργο του παρουσιάζει μια σχετική ομοιογένεια, κυρίως όσον αφορά τους γενικούς εκφραστικούς άξονές του, με γνώμονα τις μετα-ακαδημαϊκές, υπαιθριστικές τάσεις της Σχολής του Μονάχου.

Ήδη από τις πρώτες του συνθέσεις, όπως: "Το σκάκι" και "Ιησούιτης Καλόγερος που κρατά Νεκροκεφαλή",³¹⁴ που χρονολογούνται στα 1902 και 1903 αντίστοιχα, δηλαδή κατά την περίοδο των σπουδών του στο Μόναχο, ο Βικάτος θα παρακάμψει τους αυστηρούς κανόνες της παραδοσιακής, ακαδημαϊκής αναπαράστασης του πραγματικού, αντικαθιστώντας τα επιτηδευμένα για τον ορισμό της φόρμας, περιγράμματα και τις πλαστικές αξίες, με τις καθαρά ζωγραφικές, προκειμένου να δώσει μεγαλύτερες δυνατότητες στο χρώμα και την ελεύθερη, σχεδόν νευρώδη στη χρήση της, πινελιά, ώστε να λειτουργήσουν περισσότερο εκφραστικά, κατά τα

πρότυπα των Max Slevogt και Lovis Corinth.

Οι επιρροές του από την εκφραστική των παραπάνω καλλιτεχνών δεν περιορίζονται μόνο στα συνθετικά και τεχνοτροπικά στοιχεία, αλλά επεκτείνονται και σε ζητήματα γενικότερης αισθητικής αντίληψης, τα οποία απέβλεπαν στην ανάδειξη του καθολικού νοήματος του εικονιζόμενου μοτίβου. Από άποψη θεματικών επιλογών, φανερό είναι η προτίμηση του Βικάτου, από τη μια στις ηθογραφικές σκηνές, ως επί το πλείστον στις "αστικές",³¹⁵ και από την άλλη στην προσωπογραφία και ιδιαίτερα στην απεικόνιση γεροντικών μορφών, προτίμηση που μάλιστα συνοδεύεται από μια συνειδητή τάση τονισμού του αισθήματος της ματαιότητας, με την ένδειξη της νεκροκεφαλής, δηλαδή ενός memento mori και των συμβολικών προεκτάσεών του στο περιεχόμενο της παράστασης.

Ανάλογο τρόπο στη σύνταξη ή και την έξαρση θα λέγαμε, του χρωματικού στοιχείου συναντάμε και σε έργα που ζωγραφίστηκαν την πρώτη δεκαετία, μετά την επάνοδο του στην Ελλάδα, με χαρακτηριστικότερα: "Το φοιτητικό μου δωμάτιο",³¹⁶ "Η Κηδεία του Βασιλιά Γεωργίου του Α'",³¹⁷ και "Κορίτσι με γούνα"³¹⁸ της Συλλογής Α. Λεβέντη, του Ιστορικού και Εθνολογικού Μουσείου και της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, αντίστοιχα.

Η ακρίβεια στην οργάνωση του χώρου και η ισορροπία των θεμάτων στα δύο πρώτα, μας οδηγεί να μὴν αμφιβάλλουμε για την ποιότητα της παιδείας του πάνω σε ότι αντιπροσώπευε η ακαδημαϊκή αισθητική, ενώ η απόδοση της φόρμας με βάση το σχέδιο και την πηγαία εναλλαγή των τόνων στο "Κορίτσι με γούνα", συνδέεται απ'ευθείας με τον ύστερο υπαιθρισμό του Μονάχου και τις μεταρομαντικές, εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις του. Σε προσπάθειες πάλι σαν το "Θρήνο" ή "Pietta",³¹⁹ δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς τη διάθεση να ξεπεραστεί η αντίθεση μεταξύ αντικειμενικού και υποκειμενικού ρεαλισμού, ή και να υποταχθεί σε μια νέα μορφοπλαστική αρχή, που να στηρίζεται στη σχηματοποίηση των μορφών και τη γενικευτική διαπραγματεύση του συνόλου. Η διάθεση αυτή, η οποία βέβαια συνεπάγεται και τον περιορισμό των ανεκδοτολογικών στοιχείων, αποτέλεσε την κατευθυντήρια γραμμή σε δημιουργίες της λεγόμενης όψιμης περιόδου του καλλιτέχνη, δηλαδή σε όσες σχεδιάστηκαν από το 1915 και ύστερα.

Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τις: "Ζωές που σβήνουν",³²⁰ "Διπλούς χειμών",³²¹ "Χριστουγεννιάτικο δένδρο",³²² "Ο Τυφλός",³²³ "Η διδαχή του Χριστού",³²⁴ "Η φιλάρεσκη",³²⁵ "Αδελφή του ελέους",³²⁶ "Γέρος στο μαγκάλι",³²⁷ καθώς και τις προσωπογραφίες "Κεφαλή ηλικιωμένου άντρα - του Κοσμετάτου",³²⁸ "Προσωπογραφία του Ιωάννου Πίτσικα",³²⁹ "Γεροντική προσωπογραφία"³³⁰ και "Ο ηθοποιός Γ. Μαδράς σαν Σαύλωκ".³³¹

Τόσο στο "Αδελφή του ελέους" όσο και στο "Χριστουγεννιάτικο δένδρο", ότι κινεί το ενδιαφέρον του θεατή έχει κατ' αρχάς να κάνει με την εμμονή του καλλιτέχνη να αποδώσει όσο πιο λιτά και συνοπτικά μπορεί το περιεχόμενο της κάθε σκηνής και ιδιαίτερα την ατμόσφαιρά της, που εδώ παρουσιάζεται μέσω του φωτός υποβλητική, για να δώσει την εντύπωση του μεταβλητού και του στιγμιαίου. Αξιοπρόσεκτα είναι επίσης, πρώτον η αποφυγή των κλειστών περιγραμμάτων και οι εξπρεσιονιστικές αντηχήσεις των διαφόρων χρωμάτων κατά ενότητες, και δεύτερον η ρευστή, σχεδόν "αβέβαιη" πινελιά του, δοσμένη ως impasto, άλλοτε χαλαρή και άλλοτε έντονη, έτσι ώστε να προκαλεί ο πίνακας την αίσθηση του ανάγλυφου. Σε παρόμοιο κλίμα μας μεταφέρουν και οι: "Ζωές που σβήνουν", "Διπλούς χειμών", "Διδαχή του Χριστού" και "Η φιλάρεσκη", όπου επιπλέον η δυνατότητα μετάπλασης κάποιων ιδεών σε συγκεκριμένες μορφές, αφορά εδώ αποκλειστικά τα μέσα, δηλαδή τις γραμμές και το χρώμα.

Σύμφωνα άλλωστε με τις απόψεις του ίδιου, όπως αυτές διατυπώθηκαν σε άρθρο του, στη "Νέα Εστία" στα 1933: "...Η τέχνη στηρίζεται στο σχέδιο, τον τόνο και το χρώμα. Με αυτά τα μέσα η ψυχή του καλλιτέχνη με τη συγκίνησή της δημιουργεί έργο τέχνης." Και σε άλλο σημείο: "Η αλήθεια υπάρχει στη φύση. Ο ζωγράφος πρέπει να δώσει τη ζωή και την έκφρασή της με τα θετικά και κύρια στοιχεία της."³³²

Με το να αντιμετωπίζει το φυσικό κόσμο, σαν πρωταρχική πηγή έμπνευσης αλλά και με το να θεωρεί τους νόμους του καθοριστικούς για τη συγκρότηση των μορφών στην παράσταση, ο Βικάτος δεν περιορίστηκε στην απλή αναπαράστασή του. Απεναντίας αποπειράθηκε να ανακαλύψει τα μυστικά του, με το να υποτάσσει τις εντυπώσεις που δεχόταν, στην ενεργητικότητα ενός προσωπικού τρόπου θέασης, κυρίως δε με το να υπερτονίζει τα δεδομένα της παρατήρησης, μέσω της σύγχυσης που δημιουργεί η συστηματική αλλοίωση - ανασυγκρότηση της φόρμας στη ζωγραφική επιφάνεια. 'Έτσι, αν και φύση και θέση "ακαδημαϊκός",³³³ δε επεδίωξε συνειδητά την πλήρη αφαίρεση, με την απλοποίηση της μορφής και την τάση του για σχηματοποίηση, κατάφερε να αναδείξει όλες τις αισθητικές ιδιότητες των όγκων και των χρωμάτων, που απαρτίζουν τη φόρμα. Στις προσωπογραφίες του μάλιστα και κύρια στα πορτραίτα ηλικιωμένων, της τελευταίας περιόδου της ζωής του, εντυπωσιακή θα αποβεί για την πληρέστερη αξιολόγηση του στυλ του, η διάθεση κατανόησης της εσωτερικής ιδιαιτερότητας των εικονιζόμενων, χωρίς να υποβαθμίζεται η σημασία των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών τους.

Με την εκφραστική του Σπυρίδωνα Βικάτου ολοκληρώνεται ο κύκλος των επιρροών ή και των εξαρτήσεων της Ομάδας του Μονάχου από την Ακαδημία της Βαυαρικής πρωτεύουσας. 'Άλλωστε το εν λόγω Ίδρυμα θα χάσει σταδιακά το γόητρό του, μπροστά στη δίνη των ανακατατάξεων που συντελούνταν στον Ευρωπαϊκό χώρο και κατ' επέκταση στον Ελλαδικό, τόσο σε επίπεδο καθαρά εικαστικό όσο και στην ευρύτερη κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. σχετ. Κ. Βασιλείου: "Πολυχρόνης Λεμπέσης". "Σαρωνική Πνοή". Τεύχος 3-4. Σαλαμίς Μάρτιος-Απρίλιος. 1936. Σελ.56-59.
2. Αναφέρεται ότι ζωγράφισε γύρω στους 100 πίνακες, οι περισσότεροι από τους οποίους είναι αχρονολόγητοι. Βλ. Τώνης Σπήτερης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967". Εκδ. Πάπυρος. Αθήνα 1979. Τομ.Α'. Σελ.289.
3. Χαρακτηριστικές είναι οι εκτιμήσεις του Παύλου Νιρβάννα, λίγο μετά το θάνατο του ζωγράφου: "Ένας τίμιος και ειλικρινής καλλιτέχνης απέθανε, σχεδόν υπό εχεμύθεια, όπως επέρασε και την ταλαιπωρημένη ζωή του. Και όμως το έργο του Πολυχρόνη Λεμπέση κατέχη ήδη την θέση του (...) εἰς την Νεοελληνική τέχνην και η καλλιτεχνική κριτική, όταν ἔλθει η στιγμή να χωριστούν τα πρόβατα από τα ερίφια θα ενασχοληθῆ με αυτό κατά την αξίαν και την σημασίαν του". Βλ. σχετ. Νιρβάννας Π.: "Πολυχρόνης Λεμπέσης". Πινακοθήκη ΙΓ'. Τεύχος 146. Απρίλιος 1913. Σελ.22.
4. Βλ. Νίκου Ζία: "Πολυχρόνης Λεμπέσης". Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα 1975. Τομ. Α'. Σελ.320. Σημ.1. Ο Φρανζισκάκης αναφέρει ως τόπο γέννησης του καλλιτέχνη, το Κρανίδι της επαρχίας Ερμιονίδος, του Νομού Αργολίδος, πληροφορία την ορθότητα της οποίας μπορούμε να δεχτούμε μονάχα ως προς την καταγωγή του, μια και συναντάμε εκεί συχνά το επώνυμο Λεμπέσης. Βλ. Ε.Κ. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ενάτου αιώνα". Αθήνα 1975. Εκδ. Εμπορικής Τραπέζης. Σελ. 26.
5. Βλ. Ν. Ζίας: "Πολυχρόνης Λεμπέσης" όπ. παρ. Σελ.304.
6. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου". Αθήνα 1957. Σελ. 186. Σύμφωνα με τον Μπίρη, στο διαγωνισμό αυτό διάκριση και χρηματικό ποσό δόθηκαν και στον Περικλή Πανταζή.
7. "Νεκρή φύση" ή "Καλάθι με φρούτα". Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 35X44cm/ενυπόγραφο/1878).
8. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 130X103cm/ ενυπόγραφο/1879).
9. Karl Schuch (1846-1903): Βιεννέζος ζωγράφος. Ξεκίνησε τις σπουδές του από την Ακαδημία Καλών Τεχνών της γενέτειράς του, από την οποία και αποφοίτησε στα 1868. Την ίδια χρονιά ταξίδεψε στην Ιταλία, προκειμένου να εμπλουτίσει τις γνώσεις αλλά και τις παραστάσεις του. Στα 1871 εγκαταστάθηκε στο Μόναχο, όπου και συνδέθηκε με τους W. Trubner και W. Leibl, οι οποίοι τον επηρέασαν. Ειδικεύτηκε στα "Επιτραπέζια" και τις "νεκρές φύσεις", δίνοντας σειρά έργων υψηλής τεχνικής τελειότητας και καλλιτεχνικής φινέτσας. Βλ. σχετ. Κ. Hagameister: "Karl Schoych - Sein Leben und seine Werke". Berlin 1913.
10. Frans Snyders (1579-1657): Φλαμανδός ζωγράφος. Υπήρξε μαθητής του Πέτερ Μπρέγκελ του Νεώτερου, από τον ιδιόμορφο ρεαλισμό του οποίου και επηρεάστηκε. Το έργο του περιλαμβάνει ως επί το πλείστον σκηνές κυνηγιού και "νεκρές φύσεις", που είναι αξιοπρόσεκτες για τη ζωντάνια και την εικονογραφική τους αμεσότητα. Τα χαρακτηριστικά αυτά φαίνεται ότι κέντρισαν το ενδιαφέρον του Ρούμπενς, ο οποίος τον προσέλαβε ως συνεργάτη του για να ζωγραφίζει στους πίνακές του διάφορες λεπτομέρειες, οι οποίες απαιτούσαν ανάλογη δεξιότητα.
11. Bartolome Esteban Murillo (1618-1682): Ισπανός ζωγράφος από τη Σεβίλλη. Έφηβος ακόμη σπούδασε στο εργαστήριο του Χουάν ντελ Καστίλιο στη γενέτειρά του, στον οποίο και όφειλε πολλά η κατοπινή διαμόρφωσή του και εξέλιξη. Αρχικά ασχολήθηκε με θέματα θρησκευτικού περιεχομένου, όπου κι επέδειξε τις δυνατότητες

και τις προσωπικές αναζητήσεις του, στηριγμένος σε έναν ιδιόμορφο μυστικισμό. Το μέγεθος της συμβολής του στην ανανέωση των αισθητικών κριτηρίων της εποχής του θα πρέπει να αναζητηθεί ωστόσο στις ηθογραφικές σκηνές του, καθώς εδώ συλλαμβάνει με ρεαλιστική πιστότητα, τον παλμό της καθημερινότητας που καταγράφει, χωρίς να την σχολιάζει, να την ωραιοποιεί, ή να ηθικολογεί. Με το να βιώνει τον παλμό μιας μεταβατικής εποχής, η τέχνη του δεν έχει να επιδείξει ούτε το θεατρικό, μεγαλειώδες ύφος του συγχρονού του Θουρπαράν, αλλά και ούτε την ευρηματικότητα ενός Βελάσκεθ. Αντίθετα εκείνο που ενεργοποιεί τη φαντασία του φαίνεται να συγκλίνει προς μιά ξεκάθαρη, αφηγηματική γραφή, ξένη προς τις αφηρημένες έννοιες και τις διανοητικές τάσεις. Από το έργο του ξεχωρίζουν οι πίνακες του: "Η Αγία Οικογένεια με το μικρό πουλί", "Η ανάβαση στο Γολγοθά", "Η Θεραπεία του Παραλυτικού", "Ρεβέκκα και Ελιέζερ", "Νεκρός ζητιάνος", "Παιδιά που παίζουν ζάρια", "Κορίτσι που πουλάει φρούτα", "Χωριατόπαιδο στο μπαλκόνι" και "Αγόρια που τρώνε σταφύλια και πεπόνια". Είναι αξιοπρόσεκτοι για την αποκαλυπτικότητα τους όσον αφορά την πραγματικότητα στην οποία αναφέρονται, σαν αποτέλεσμα τόσο της άρτιας σχεδιαστικής του κατάρτισης και του πλούτου των διατυπώσεών του, όσο και της οξυμένης παρατηρητικότητάς του.

12. Αθήνα. Συλλογή Β. Καλκάνη. (1880).

13. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1880).

14. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1884).

15. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 65X54cm/ ενυπόγραφο).

16. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 45X33cm/ ενυπόγραφο/1888).

17. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

18. Αθήνα. Συλλογή Β. Καλκάνη. (Λάδι σε μουσαμά 21X35cm/ ενυπόγραφο).

19. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Υδατογραφία σε χαρτόνι 28X42cm/ενυπόγραφο/1891).

20. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 62X40cm/ ενυπόγραφο/1899).

21. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

22. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 70X50cm).

23. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

24. Μόναχο. Schack Galerie. (Λάδι σε μουσαμά 107,7X154,4cm/ ενυπόγραφο/1860).

25. Μόναχο. Νέα Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 127X172cm/1890).

26. Ανόβερο. Landes Galerie. (1895).

27. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 46X38cm/ ενυπόγραφο).

28. Συλλογή Γραμμανάκη. (Υδατογραφία σε χαρτόνι 29X19cm/ ενυπόγραφο).

29. Συλλογή Γραμμανάκη. (Υδατογραφία σε χαρτόνι 285X135cm/ ενυπόγραφο).

30. Παρά το ότι φέρει την υπογραφή του καλλιτέχνη στα Ελληνικά, χρονολογείται το 1878, δυο χρόνια δηλαδή πριν την επιστροφή του στην Ελλάδα.

31. Frans Hals (1580/5-1660): Ολλανδός ζωγράφος. Σπούδασε στο εργαστήριο του Κ. φαν Μάντερ στο Χάαρλεμ, όπου έζησε όλη του τη ζωή. Στα 1816 ανέλαβε να ζωγραφίσει μια πολυπρόσωπη σύνθεση, "Το γεύμα των αξιωματικών του λόχου της πολιτοφυλακής του Αγίου Γεωργίου", το οποίο προκάλεσε ιδιαίτερη αίσθηση και τον έκανε γνωστό στους φιλότεχνους κύκλους της εποχής. Ακολούθησαν και άλλες τέτοιες παραγγελίες, που επιπλέον συνέβαλαν στη βελτίωση της δεινής οικονομικής του κατάστασης, για την αντιμετώπιση της οποίας αναγκαζόταν να παραδίδει μαθήματα ζωγραφικής. Στις πίο αντιπροσωπευτικές στιγμές της δημιουργίας του ανήκουν οι πίνακές του: "Οι επίτροποι του Νοσοκομείου της Αγίας Ελισάβετ" (1641) και "Γυναίκες επίτροποι του Γηροκομείου" (1664), που είναι αξιοπρόσεκτες για την

χωρίς επιτήδευση, ερμηνεία της ανθρώπινης μορφής και την αλήθεια της, καθώς πέρα από την πιστή μεταφορά των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών, ο Hals κατορθώνει να διεισδύσει στον εσωτερικό κόσμο των εικονιζομένων και να μεταφράσει την "ιδιαιτερότητά" τους, τα ελαττώματα, ή τα προτερήματά τους, τις αγωνίες και τις ανησυχίες τους, με καθαρά ζωγραφικούς όρους. Την προσήλωσή του στο ουσιαστικό με την καταγραφή της έντασης, του μυστηρίου, ή της μελαγχολίας που συνθέτουν τον ψυχισμό των ανθρώπινων τύπων στους οποίους αναφέρεται η ζωγραφική του, συναντάμε επίσης και στα ατομικά πορτραίτα του, όπως: "Η τσιγγάνα", "Η Μάγισσα του Χάαρλεμ", "Ο κύριος Πέκελ Χάρινγκ", "Ο άνθρωπος με την ρέγγα", "Προσωπογραφία του Ιακώβου Ζαφφιούλ", "Ο άνθρωπος με το πλατύγυρο καπέλο" κ.α. Μετά από δυο σχεδόν αιώνες λήθης το έργο του επανεκτιμήθηκε, για να επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό, κυρίως τους Γάλλους ρεαλιστές αλλά και τους Ιμπρεσιονιστές καλλιτέχνες, που τον κατέταξαν σε μιά θέση ανάλογη εκείνης των Ρέμπραντ και Ρούμπενς.

32. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 87X116cm).

33. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 100X60cm/ ενυπόγραφο).

34. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 67X54cm/ ενυπόγραφο).

35. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 44X25cm/ ενυπόγραφο).

36. Αθήνα. Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο. (Λάδι σε μουσαμά 100X80cm/ενυπόγραφο/1881).

37. Βλ. Ν. Ζία: "Πολυχρόνης Δεμπέσης" όπ. και σημ.4. Σελ. 312.

38. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 48X37cm/ ενυπόγραφο).

39. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ενυπόγραφο).

40. Συλλογή Φ. Δραγούμη. (Λάδι σε ξύλο 34X45cm/ενυπόγραφο).

41. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 49X36cm/ ενυπόγραφο).

42. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 96X75cm).

43. Συλλογή Ν. Σαλτάρη. (Λάδι σε μουσαμά 82X63cm/ενυπόγραφο/ 1895).

44. Συλλογή Ο. Καράλη-Βλαχόπουλου. (Λάδι σε μουσαμά 84X54cm/ ενυπόγραφο/1898).

45. Βλ. σχετ. Π. Νιρβάνα: "Πολυχρόνης Δεμπέσης" όπ. και σημ.3. Σελ.152. κ.εξ. Ο Νιρβάνας αναφέρει ότι στα 1911 συνάντησε τον Δεμπέση στο Θησείο, όπου σύχναζε, και τον ρώτησε για τη ζωή και τη δουλειά του. Ο διάλογος καταγράφεται ως εξής: "Ζείς Δεμπέση; Ζώ... Και τι κάνεις; -Αγιογραφίες! 'Όταν μου το επιτρέπουν εννοείται οι καλόγεροι του Αγίου 'Όρους. 'Όταν περισσέψει δουλειά απ' αυτούς, παίρνω κι εγώ!".

46. Βλ. Α. Ξυγκόπουλου: "Σχεδιασμοί Ιστορίας της μετά την 'Αλωσιν Θρησκευτικής ζωγραφικής". Αθήνα 1957. Σελ. 107.

47. Βρίσκεται στο τέμπλο της Εκκλησίας Εισοδίων της Θεοτόκου. Αμπελάκια Σαλαμίνας. (Λάδι σε μουσαμά/1895-96).

48. Βλ. Π. Νιρβάνα: "Πολυχρόνης Δεμπέσης" όπ. και σημ. 3. Σελ.22.

49. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π." όπ. και σημ.6. Σελ.115.

50. Βλ. Μαθητολόγιο της Ακαδημίας 1841-1884. αρ. 2344.

51. Βλ. σχετ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ.4. Σελ.21.

52. Βλ. όπ. παρ.

53. Βλ. Κώστας Μπαρουτάς: "Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Εκδ. Σμίλη. Αθήνα 1990. Σελ.47.

54. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 64X46cm/ ενυπόγραφο/1868).

55. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

56. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 44X60cm).
57. Αντιπροσωπευτικά της αίγλης του είναι τα σχόλια του μαθητή του Κώστα Ηλιάδη, που τονίζει: "Στο Μόναχο εδρέωσε τη θέση του ως καλλιτέχνης και για μιά 15ετία θεωρήθηκε από του μεγαλύτερους ζωγράφους της Γερμανίας. Είχε δικό του λαντώ με δικά του άλογα και τον αμαξά του, παραθέριζε δε σε μιά παλιά αρχοντική βίλα σε ιδιόκτητο κτήμα, όπου είχε φιλοξενήσει και τα μέλη της βασιλικής μας οικογένειας (...) Η τέχνη του έγινε μόδα και δημιουργήθηκε στη Γερμανία τότε Σχολή Ιακωβίδη. Υπήρξε ένας από τους ακριβότερους ζωγράφους, πολλά δε έργα του βρίσκονται στην Αμερική (...) Ο Ιακωβίδης ήταν ο πολυβραβευμένος ζωγράφος της εποχής του. Στο εργαστήριό του σωρεία διακρίσεων εκάλυπταν ένα μεγάλο τοίχο και μιά βιτρίνα ήταν γιομάτη με χρυσά μετάλλια κι ολόχρυσες δάφνες. Απόκτησε μεγάλη περιουσία και ζούσε βίον ευπατρίδη". Βλ. Κώστας Ηλιάδης: "Ο Κόσμος της Τέχνης στον Μεσοπόλεμο". Εκδ. Πελασγός. Αθήνα 1978. Σελ.28,33,34.
58. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα όσα έχουν γραφτεί από τους Φώτη Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης (1821-1941)". "Το Ελληνικό Βιβλίο". Αθήνα 1962. Τομ. Α. Σελ.194 κ.εξ. Τώνη Σπητέρη: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967)". Εκδ. Πάπυρος. Αθήνα 1972. Τομ.2. Σελ.29 κ.εξ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής". Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.3. 1976. Σελ.224. κ.εξ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Γεώργιος Ιακωβίδης". Σειρά οι "Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα Τομ. 1. 1975. Σελ.232 κ.εξ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική Ζωγραφική 1832-1922". Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. Αθήνα 1981. Σελ. 62κ.εξ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσόβιου Πολυτεχνείου". Αθήνα 1957. Σελ.538. Βλ. επίσης τα σχετικά άρθρα των Ζαχαρία Παπαντωνίου: "Ο Ιακωβίδης και το έργο του". Εφ. "Ελεύθερο Βήμα". 15 Δεκεμβρίου 1932. Σελ.1. Α. Κριτωνίδη: "Παναθήναια". Β'. Τ. 42. 15 Ιουνίου 1902. Σελ.167-172. Δ.Α. Κόκκινου: "Γεώργιος Ιακωβίδης". "Νέα Εστία" Τ.7. Τευχ. 145. 1η Ιανουαρίου 1933. Σελ.16-18. και το άρθρο του γιού του καλλιτέχνη, Μικέ Ιακωβίδη στην "Νέα Εστία" Τ.13. τευχ.155. 1η Ιουνίου 1933. Σελ.612 κ.εξ.
59. Βλ. Φ.Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. παρ.
60. Βλ. "Νέα Εστία". Τομ.13. Τευχ.155. Σελ.612.
61. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π." όπ. και σημ.6. Σελ.538.
62. Βλ. "Εφημερίς" Φυλ.20-2-1877.
63. Βλ. Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας του Μονάχου. αυξ. αρ. 3507.
64. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 46X53cm/ ενυπόγραφο).
65. Βλ. σχετ. Αγάθωνος Κριτωνίδη: "Σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες: Γεώργιος Ιακωβίδης". "Παναθήναια" όπ. και σημ.58.
66. Τιτλοφορείται και ως "Μικρά βάσανα". Βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Σικάγου. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.197.
67. Στέλιου Λυδάκη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.226.
68. Βλ. Νικολάου Γύζη: "Επιστολαί". Αθήνα 1953. Σελ.150.
69. Βλ. Α. Κριτωνίδη: "Γ. Ιακωβίδης..." όπ. και σημ.59. Σελ.170.
70. Βλ. σχετ. περ. "Πινακοθήκη" 1910-11. Οκτώβριος 1910. Σελ.160 κ.εξ. "Πινακοθήκη" 1914-15. Φεβρουάριος 1915. Σελ.171 και "Πινακοθήκη" 1914-15. Φεβρουάριος 1914. Σελ.196. Βλ. επίσης περ. "Καλλιτέχνης" Β'. Τευχ.16. 1911. Σελ.149-151.
71. Βλ. Α. Κριτωνίδη: "Γ. Ιακωβίδης..." όπ. και σημ.167.
72. Αναφερόμαστε στη γενιά του Κ. Παρθένη και συγκεκριμένα σε καλλιτέχνες σαν τον Κωνσταντίνο Μαλέα, τον Νικόλαο Λύτρα (γιό του Νικηφόρου Λύτρα), τον

Παρθένη και τον Γεώργιο Μπουζιάνη, ειδικά στις πρώτες προσπάθειές του.

73. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Σχέδιο με κάρβουνο σε χαρτί 110X70cm/ενυπόγραφο).

74. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 190X100cm/ ενυπόγραφο/1876).

75. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π." όπ. και σημ.6. Σελ.538.

76. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 46X53cm/ ενυπόγραφο).

77. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 94X63cm/ ενυπόγραφο).

78. Αθήνα. Συλλογή Λούλη - Κρασιώτη. (Ελαιογραφία 49X315cm/ ενυπόγραφο).

79. Σικάγο. Πινακοθήκη.

80. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 32X24cm/ ενυπόγραφο).

81. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 24X29cm/ ενυπόγραφο).

82. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 89X67cm/ ενυπόγραφο).

83. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 73X60cm/ ενυπόγραφο).

84. Βλ. Ζαχαρίας Παπαντωνίου: "Κριτικά". Εκδ. Εστία. Αθήνα 1966. Σελ.170,171.

85. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 140X110).

86. Αθήνα. Συλλογή Χρ. Λούλη - Κρασιώτη. (Ελαιογραφία 395X61cm/ ενυπόγραφο).

87. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 89X100cm/ ενυπόγραφο).

88. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 18X14cm/ ενυπόγραφο/1890-1900).

89. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 46X56cm/ ενυπόγραφο).

90. Αθήνα. Συλλογή Χρ. Λούλη - Κρασιώτη. (Λάδι σε μουσαμά 93X128cm/ενυπόγραφο). Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ. 58. Σελ.135. Υποσ.564.

91. Βλ. Α. Κριτωνίδης: "Γ. Ιακωβίδης..." όπ. και σημ. 58. Σελ.171.

92. Πρόκειται για την "Παιδική Συναυλία" της Εθνικής Πινακοθήκης της Αθήνας. (Λάδι σε μουσαμά 176X250cm/ενυπόγραφο).

93. Χαρακτηριστικά της υποδοχής του έργου από τους κριτικούς της εποχής είναι τα σχόλια του Εμμανουήλ Ροΐδη, που μεταξύ άλλων επισημαίνει: "Ευθύς άμα υπερβεί την φυλλίαν της θύρας συναρπάξει και δεσμεύει το βλέμμα ο αντίκρυ αυτού μεγάλος κατά τε τας διαστάσεις και την αξίαν πίναξ του κ. Ιακωβίδου... Όσον τις περισσότερον τον παρατηρεί, τόσο μάλλον φαίνεται αυξάνον το βύθος του εικονιζόμενου δωματίου και εξέχοντα τα πρόσωπα δίκην αγαλμάτων. Μεταξύ των ανοικτών σκελών του σαλπικτού θα ηδύνατο να περάσει ακωλύτως γάτος ή σκύλος και επίσης εύκολο θα ήτο να ριφθεί τις εκ του ανοικτού παραθύρου είς την υποκειμένην θάλασσαν αν βαρύνετο την ζωήν του. Αι φωτειναί ακτίνες διέρχοντο όχι μόνο δια της ακτερίστου κόμης του απέναντι του άλλου παραθύρου καθημένου τυμπανιστού, αλλά και δια του λοβού του ωτίου του μεταδίδουσα είς αυτό απαραμίλλου φυσικότητας ερυθρότητα, όπως και είς το φαιόν τοίχον η αντανάκλαση του κοκκίνου φορέματος του παρακύπτοντος εκ μητρικής αγκάλης νηπίου. Το δε ιχνογραφικόν σθένος και η ακριβής της ανατομίας του ανθρωπίου σώματος γνώσις αναδεικνύεται προ πάντων είς την στάσιν του σαλπίζοντος παιδός, την προς τα οπίσω κλίσιν του κορμού και την ασφάλειαν μεθ' ης στηρίζει τους στιβαρούς πόδας του επί του εδάφους ου είναι κατωτέρα τούτων η κάμψις των γονάτων και το φούσκωμα των παριών του παρέκει φυσώντος είς το ποτιστήριον μικρού Αιόλου".

Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο Κόσμος της Τέχνης..." όπ. και σημ.57. Σελ.30-32.

94. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.235.

95. Βλ. όπ. παρ.

96. Συλλογή Π. Καλλιγά. (1901).
97. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
98. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 19X32cm/ ενυπόγραφο).
99. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 38X67cm/ ενυπόγραφο).
100. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
101. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
102. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 61X48cm/ ενυπόγραφο).
103. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 120X168cm/ ενυπόγραφο/1927).
104. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτόνι 47X60cm/ ενυπόγραφο/1915).
105. Ο Ιακωβίδης εικονογράφησε κυρίως λογοτεχνικά κείμενα, όπως τα ποιήματα του Δ. Σολωμού. Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη" Α' Αύγουστος 1901. Σελ.146, καθώς και το διήγημα του Δ. Βικελά: "Η άσχημη αδελφή". Αντιπροσωπευτικά σχέδια βρίσκονται στην Εθνική Πινακοθήκη.
106. Βλ. Τώνης Σπητέρης: " Τρεις αιώνες..." όπ. και σημ.58. Σελ.31.
107. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 41X34cm/ ενυπόγραφο/1885).
108. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 105X75cm/ ενυπόγραφο/1898).
109. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1912-13).
110. Αθήνα. Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο. (Λάδι σε μουσαμά 130X80cm/ενυπόγραφο) - Συλλογή Α. Μελά. (Λάδι σε μουσαμά 143X93cm/ενυπόγραφο).
111. Αθήνα. Εθνικό και Ιστορικό Μουσείο. (Λάδι σε μουσαμά 190X148cm/ενυπόγραφο/1910 - Παρίσι. Ελληνική Πρεσβεία.
112. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ. (1915).
113. Βλ. Παύλου Νιρβάννα: "Ο ζωγράφος των παιδιών". "Πινακοθήκη". Τ.12 1912/13. τευχ.138. Σελ.100.
114. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό "Εβδομάς" 29 Αυγούστου 1931. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Τ.Α'. Σελ.199,200.
115. Βλ. σχετ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ.4. Σελ.23.
116. Σύμφωνα με το πρώτο Μαθητολόγιο της Ακαδημίας του Μονάχου (1841-1884) ο Πανώριος γράφτηκε σε αυτό στις 20/10/1879. αρ.3743.
117. Βλ. Στ. Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.239.
- 118 Βλ σχετ. Ε. Φραντισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ.4. Σελ.23,26. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική 19ος αιώνας" εκδ. Μέλισσα. Αθήναι 1974. Σελ.150-153. Χρυσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ. 58. Σελ.66. και "Πινακοθήκη" τ.4. 1914/15 τευχ.168. Σελ.176.
119. Βλ. Κ. Μπαρουτάς: "Η εικαστική ζωή..." όπ. και σημ.53. Σελ.1990. Σελ.94.
120. Βλ. σχετ. "Αττικό Μουσείο" 1890. Σελ.285.
121. Αναδημοσίευση από τον Μπαρουτά. Βλ. όπ. και σημ.53. Σελ.107,108.
122. Βλ. "Εστία". Τομ.Ζ' 1892. Σελ.48.
123. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1887).
124. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1887).
125. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 140X80cm/ ενυπόγραφο).
126. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.
127. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 114X76cm/ ενυπόγραφο).
128. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες..." όπ. και σημ.58. Σελ.313.
129. Αθήνα. Συλλογή Β. Καλκάνη. (Λάδι σε μουσαμά 125X94cm).
130. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
131. Ο Στέλιος Λυδάκης τοποθετεί τη γέννησή του στην Πάτμο στα 1959, Βλ. Στέλιου

- Λυδάκη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.250, ο Ανδρέας Ιωάννου επίσης στην Πάτμο το 1858, Βλ. Ανδρέα Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ.118. Σελ. 134, ο Φώτης Γιοφύλης στο Αίγιο το 1858, Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 58. Σελ.203 και ο Δ.Α. Κόκκινος στην Πάτρα το 1858. Βλ. Δ.Α. Κόκκινος: "Ελληνοϊταλική Επιθεώρηση". Σεπτέμβριος 1940.
132. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).
133. Βλ. Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου. αρθ.4428.
134. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ.67.
135. Βλ. "Νέον Άστυ" 22 Ιανουαρίου 1900. Σελ.1. "Το Νοσοκομείον της Πινακοθήκης".
136. "Ο Χαντζόπουλος δεν ζωγράφισε παρά μόνο σε μιά μικρή περίοδο, στα πρώτα χρόνια του σταδίου του. Ενώ προχωρούσε με μια πρώτη παραγωγή, που είχε την αξία της δοκιμής σε μιά ερευνητική προσπάθεια, σταμάτησε άξαφνα και άρχισε την εργασία του ρεστορατέρ παλιών εικόνων. Τι συνέβει στον Χαντζόπουλο; Τέτοιες μεταστάσεις στη ζωή των καλλιτεχνών έχουν σχέση με δράματα του ψυχικού τους κόσμου, με τα προβλήματα της συνειδήσεως και με άλλα περιστατικά εσωτερικής πάλης, από τα οποία δεν μπορούμε να ξέρουμε παρά μόνο το αποτέλεσμα". Βλ. σχετ. Δ.Α. Κόκκινου: "Γεώργιος Χαντόπουλος". "Νέα Εστία" 17ο τεύχος 1950. 1 Φεβρουαρίου 1935. Σελ.150.
137. Βλ. "Νέα Εφημερίς" 25-7-1889.
138. "Η Εν Ελλάδι ζωγραφική. Περιήγησις εις την έκθεσιν". Βλ. Εφημ. "Ακρόπολης" φυλ. 1-6-1896.
139. Βλ. σχετ. "Νέα Εστία" Τ.17. Σελ.159. (1-2-1935 αναγγελία του Θανάτου του).
140. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Λέσχης. (Λάδι σε μουσαμά 57X102cm/ενυπόγραφο).
141. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).
142. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 36X60cm).
143. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά).
144. Βλ. περ. "Καλλιτέχνης". Ιούλιος 1911. Συνέντευξη στο Μήτσο Χαντζόπουλο (Μπόέμ).
145. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.Α' 1975. Σελ.270.
146. Βλ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ.4. Σελ. 270. Βλ. επίσης Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.204κ. εξ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.239κ. εξ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης" όπ. παρ. Σελ.270κ.εξ. Άγγελος Προκοπίου: "Ιστορία της Τέχνης. (1750-1950)". Αθήναι 1976. Τομ.3. Σελ.445κ.εξ. Βλ. επίσης τα άρθρα Ν. Καρτωνάκης - Νάκης: "Αναμνήσεις: Σιμεών Σαββίδης". Μικρασιατικά χρονικά. Τομ.9. 1961. Σελ.284-293. Δ. Κ. Μιχαϊλήδης. "Παναθήναια". Τομ.8. 1904. Σελ.62. Δ. Δεσμίνης: "Από την έκθεση του Ζαππείου. Το έργο του κ. Σαββίδου". Δ. Ι. Κ(αλιγερόπουλος): "Πινακοθήκη" Τομ.8. 1908/9. Τευχ.87. Σελ.66. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος. Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Τομ.21. 1933. Σελ.406. Λήμμα Σαββίδης. Τ. Σπητέρης: "Προσωπογραφία του Σαββίδη". "Νέα Εστία". Τ.57. 1954. Τευχ.660. Σελ.59. και Τομ.58. 1955. Τευχ.683. Σελ.447. "Η Ελληνική τέχνη".
147. Βλ. Άγγελου Προκοπίου: "Ιστορία..." όπ. παρ.446.
148. Βλ. Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας του Μονάχου. 1841-1884. αρ.3885.
149. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.241.
150. Βλ. όπ. παρ. Σελ.240.
151. Βλ. "Πινακοθήκη". Τομ.1. 1901/2. Τευχ.11. Σελ.252. και "Πινακοθήκη". Τομ.7.

1907/8. τευχ.75. Σελ.250.

152. Βλ. Θωμάς Θωμόπουλος: "Σιμεών Σαββίδης". Βλ. "Παναθήναια". Τ.16. 1908. Σελ.138.

153. Βλ. όπ. παρ.

154. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". "Οι Έλληνες ζωγράφοι". όπ. και σημ.145.

155. Πρόκειται για τις πραγματείες του Goethe: "Taten und Leiden des Lichts". ("Έργα και πάθη του φωτός"). Βλ. Hans Wohlhold: "Goethe Farebenlehre". Ιένα 1932.

156. Είναι γραμμένη στα Γερμανικά και βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη. Βλ. σχετ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.478. Υποσημ.578.

157. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 241.

158. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 242.

159. Βλ. όπ. παρ. Σελ. 240.

160. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". "Οι Έλληνες ζωγράφοι". όπ. και σημ. 145. Σελ.278.

161. Βλ. όπ. παρ. Σελ.275. και Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.242.

162. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Σιμεών Σαββίδης". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών 1988. Τομ.Α'. Σελ.142.

163. Βλ. Νάκη: "Αναμνήσεις..." όπ. και σημ.58.

164. Το έργο είναι κομμένο σε δυο μεριές. Παριστάνει τα άνω και κάτω άκρα ανδρικής μορφής, ενώ λείπουν το σώμα και το κεφάλι.

165. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 50X34cm/ ενυπόγραφο/1895).

166. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 29X20cm/ ενυπόγραφο/1898).

167. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 83X56cm/ ενυπόγραφο/1899).

168. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 15X24cm/ ενυπόγραφο).

169. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 21X15cm/ ενυπόγραφο).

170. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 45X32cm/ ενυπόγραφο).

171. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 61X45cm/ ενυπόγραφο).

172. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 45X35cm/ ενυπόγραφο).

173. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία σε χαρτόνι 49X34cm/ενυπόγραφο).

174. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 24X18cm/ ενυπόγραφο).

175. Max Slevogt (1868-1932): Γερμανός Ζωγράφος. Γεννήθηκε στο Landshut της Βαυαρίας το 1885. Το 1885 πήγε στο Μόναχο, όπου σπούδασε στην εκεί Ακαδημία για τέσσερα χρόνια, με δάσκαλο τον Wilhelm von Diez. Αμέσως μετά παρακολούθησε μαθήματα στην Ακαδημία Julian στο Παρίσι, έως το 1890 και στη συνέχεια ταξίδεψε στην Ιταλία και την Ολλανδία, όπου μελέτησε έργα της Αναγέννησης και του Μπαρόκ. Το 1901 εγκαταστάθηκε στο Βερολίνο και συνδέθηκε με τον Max Liebermann, από τον οποίο μύηθηκε στον Ιμπρεσιονισμό. Ταξίδεψε επίσης στην Αίγυπτο το 1913 και τον επόμενο χρόνο, με την έναρξη του Α' Παγκοσμίου Πολέμου επέστρεψε στη Γερμανία για να στρατευτεί. Χωρίς να απομακρυνθεί τελείως από το κλίμα της Ακαδημίας του Μονάχου, όσον αφορά τις ρεαλιστικές κατευθύνσεις, ανέπτυξε ένα ιδιαίτερα προσωπικό στυλ με εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις. Εκτός από τη ζωγραφική ασχολήθηκε με τη χαρακτηριστική -κυρίως για την εικονογράφηση βιβλίων- αλλά και με τη σκηνογραφία. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν "Η αναπαύομενη" (1901), "Ο τραγουδιστής d' Adrade σαν Δον Ζουάν" (1902), "Αρματοδρομίες" (1907), "Λιμάνι του Σταριού στο Ασσουάν" (1914), "Πρωινό στο Λούξορ" καθώς και τη νυπογραφία του "Πορεία προς το Γολγοθά" για το Ναό

Friededenskirche του Ludwischshafen (1832), που θεωρείται το αριστούργημά του. Πέθανε στο Neukastel του Pfalz το 1932. Βλ. σχετ. H.J. Imiela: "Max Slevogt". Karlsruhe 1968.

176. Lovis Corinth (1858-1925): Γερμανός ζωγράφος από το Ταριαύ της Ανατολικής Πρωσίας. Ξεκίνησε τις σπουδές του στις Ακαδημίες της Κενιξβέργης και του Μονάχου, με δάσκαλό του στη δεύτερη, τον Ludwig von Lofftz, στα χρόνια (1884-1886). Αργότερα πήγε στην Αμβέρσα και το Παρίσι, όπου συνέχισε στην Ακαδημία Julian (1886-87). Επιστρέφοντας στη Γερμανία πρωτοστάτησε στην ίδρυση της Sezession του Μονάχου, ενώ συμμετείχε με έργα του και στις εκθέσεις της Απόσχισης του Βερολίνου, όπου το 1915 εκλέχτηκε πρόεδρος. Η εκφραστική του ακολουθεί τις ιμπρεσιονιστικές κατευθύνσεις, αλλά σε αρκετές προσπάθειές του προσεγγίζει και την εξπρεσιονιστική γραφή. Μερικά από τα πιο αντιπροσωπευτικά έργα του είναι η "Προσωπογραφία του πατέρα μου στο νεκρικό κρεβάτι" (1888), "Αυτοπροσωπογραφία με μοντέλο" (1901), "Αυτοπροσωπογραφία με σκελετό" (1896), "Φωτιά στη θάλασσα" (1912), "Στο καλλοπιστήριο" (1911), "Η παιδική ηλικία του Δία" (1915) και "Πάσχα στη λίμνη Walchen" (1922). Πέθανε στο Zandvoort της Ολλανδίας το 1925. Βλ. σχετ. Ch. Berend - Corinth: "Die Gemalde von Lovis Corinthe. Werkkatalog". Munchen. 1958.

177. "Σημείωση από την Κωνσταντινούπολη στα 1890. Η παρατήρηση έχει γίνει για το λόγο αυτό χωρίς τη συνειδητοποίηση της διάσπασης των χρωματικών τόνων". Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". "Οι Έλληνες ζωγράφοι". όπ. και σημ.145. Σελ.277.

178. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.247.

179. Βλ. όπ. παρ.

180. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 37X26cm/ ενυπόγραφο/1898).

181. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

182. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

183. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

184. Αναφέρονται δυο σχετικές πραγματείες τους. Eugene Chevreuil: "La Loi du Contraste Simultane". 1839 και Ernst Wilhelm Ritter von Bruck: "Die Physiologie de Farden fur der Kunstgewerb auf Anrenung der Direction des Kaiserlichen Osterreich". Leipzig 1887.

185. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.242.

186. Βλ. όπ. παρ. Σελ.243.

187. Βλ. όπ. παρ. Σελ.244.

188. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Ελαιογραφία 30X43cm/ενυπόγραφο).

189. Βλ. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι 45X30cm/ενυπόγραφο). Ζωγραφίζοντας την προσωπογραφία αυτή ο Σαββίδης σημειώνει χαρακτηριστικά: "Σπουδή κεφαλιού στο ύπαιθρο. Μπούστο κυρίας. Το φόντο είναι πρασινοκίτρινο μερικά φωτισμένο απ' ευθείας από τον ήλιο. Οι σκιές προς το μπλέ-κίτρινο: Ένας γενικός τόνος ανακατεύεται με μπλε αντανακλάσεις του ουρανού". Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". όπ. και σημ.145. Σελ.281.

190. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 48X43cm).

191. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1902).

192. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 50,5X31,5cm).

193. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

194. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

195. Αθήνα. Συλλογή Γ.Α.Γ. (Λάδι σε μουσαμά 34X48cm).

196. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

197. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
198. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 60X50cm).
199. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Σιμεών Σαββίδης". όπ. και σημ.145. Σελ.282. Υπ.16.
200. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε ξύλο 31X24cm/ ενυπόγραφο/1915).
201. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 33X24cm/ ενυπόγραφο).
202. Σε δυο παραλλαγές. (Λάδι σε ξύλο 18X24cm/ενυπόγραφο). Εθνική Πινακοθήκη και Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
203. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.247.
204. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 35X50cm/ ενυπόγραφο).
205. Συλλογή Γ. Παπαϊωάννου. (Λάδι σε ξύλο 21X31cm/ενυπόγραφο).
206. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 60X138cm/ ενυπόγραφο).
207. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 97,5X130,5cm/ piu.1925).
208. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 46X38cm/ ενυπόγραφο).
209. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
210. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Ελαιογραφία 49X34cm/ενυπόγραφο).
211. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 50X40cm/ ενυπόγραφο).
212. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 40,5X64,5cm/ ενυπόγραφο/1912).
213. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.205. και Ε. Φραντισκάκης: 'Έλληνες ζωγράφοι...' όπ. και σημ.4. Σελ.24.
214. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.255. 'Άλλοι ιστορικοί δίνουν σαν ημερομηνία γέννησης το 1861. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. παρ. και Φρανζισκάκης: "Οι Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. παρ.
215. Βλ. Κώστας Μπαρουτάς: "Η εικαστική ζωή..." όπ. και σημ. 53. Σελ.65.
216. Δεύτερο Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου 1884-1926. αρ.191.
217. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". Αθήνα 1988. Εκδοτική Αθηνών. Τομ. 2. Σελ.376. Λήμμα Βώκος.
218. Βλ. σχετ. Κ.Α. Βολοβίνης: "Το χρονικό του Παρνασσού (1865-1950)". Αθήνα 1951. Σελ.164κ.εξ.
219. "Τα εκτεθέντα έργα ετάχθησαν μεν μετά πολλής φιλοκαλίας, αλλά πλην εικόνων τινών του Γκίζη, του Γιαλλινά, του Βώκου και τινών άλλων, επί των δακτύλων πάντων αριθμωμένων και πλείστων γνωστών πάλι και ουδέν νέον παρεχόντων. τα άλλα πάντα εκθέματα δεν ήτο κανείς λόγος να εμφανιστούν και να εκτεθούν πλην αν ήτο απαραίτητος ανάγκη να παρασταθεί ο Σύλλογος "Παρνασσός" ως εμψυχών τους καλλιτέχνες και ηγουμένους παρ' ημίν καλλιτεχνικής κινήσεως..." όπ. παρ.
220. Ίσως πρόκειται για την ομώνυμη σύνθεση της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 120X180cm/ενυπόγραφο).
221. Βλ. Α. Αλυάτη: "Παναθήναια". Τομ.4,1902. Σελ.381. και Β.Δ.Ι. Καλογερόπουλος: "Εγκυκλοπαιδικό Λεξικό". Εκδ. Ελευθερουδάκη τομ.3. Σελ.657.
222. Βλ. περ. "Πινακοθήκη". Τομ.2. 1902/1903. Τευχ.19. Σελ.156. και "Παναθήναια" Τομ.3. Σελ.1902. Σελ.170.
223. 1879. Βρίσκονται στην Συλλογή Ε. Κουτλίδη και απεικονίζει τον καθηγητή της Ιατρικής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Θεόδωρο Κωνσταντινίδη (Αρεταίο). 1829-93.
224. Για τις επιδόσεις του Βώκου στην Προσωπογραφία. Βλ. το σχετικό άρθρο του Τ. Σπητέρη στη "Νέα Εστία" Τ.57/1-2-1855. Σελ.201.κ.εξ.
225. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 1,775mX77cm/ ενυπόγραφο).
226. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 60X1,20m/ ενυπόγραφο).
227. Αθήνα. Συλλογή Λούλη - Κρασιώτη. (Ελαιογραφία 1,53cmX77cm).

228. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Ελαιογραφία σε ξύλο 47X585cm).
229. Η υπόθεση επισχύεται από τη μετέπειτα θεματική διαφοροποίηση του καλλιτέχνη, δηλ. από τη στροφή του στις "νεκρές φύσεις", αλλά και από τις ομοιότητες στην τεχνική του με εκείνη των δασκάλων του, Λύτρα και Γύζη, στην Αθήνα και το Μόναχο αντίστοιχα. Αποκλείεται βέβαια να έχουν σχεδιαστεί όταν ήταν ακόμη στην Αθήνα, καθώς η υπογραφή του καλλιτέχνη δίδεται με λατινικούς και όχι ελληνικούς χαρακτήρες, όπως στην "Προσωπογραφία του γιατρού Αρεταίου".
230. Πρόκειται για θεματική κατηγορία που υπάγεται στα "Επιτραπέζια" και αναφέρεται σε ότι υποδηλώνει ο τίτλος της, σε αντικείμενα δηλαδή που σχετίζονται με τρόφιμα, φρούτα και άλλα αναλώσιμα καθώς και με τα συναφή με το μαγείρεμα, ή το σερβίρισμα τους, σκεύη.
231. Στελιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.256.
232. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 120X180cm).
233. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 55X100cm/ ενυπόγραφο).
234. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
235. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
236. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
237. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
238. Βλ. Ν. Γύζη: "Επιστολαί" Αθήναι 1953. Σελ.144.
239. Βλ. Α' Μαθητολόγιο 1941-1884. αριθ.4385.
240. Συλλογή Σπ. Δ. Γεωργαντά. (Λάδι σε μουσαμά 46X35cm/ ενυπόγραφο/1885).
241. Συλλογή Σπ. Δ. Γεωργαντά. (Λάδι σε μουσαμά 61X48cm/ ενυπόγραφο/1885).
242. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη (Λάδι σε μουσαμά 65X52,5cm).
243. Συλλογή Σπ. Δ. Γεωργαντά. (Λάδι σε μουσαμά 50X40cm).
244. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα 1958. Τομ.3. Σελ.19.
245. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ.19-7-1895.
246. Σύμφωνα με το μητρώο αρρένων του Υπουργείου Εσωτερικών αρ. 1205 ο Ροΐλος φέρεται γραμμένος με δυο ονόματα ως Ροΐλος Γεώργιος - Νικόλαος.
247. Βλ. σχετ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό" Τομ. 9. Α Εκδοτική Αθηνών. Λήμμα Γ. Ροΐλος (Χρυσανθος Χρήστου). Σελ.94. Οι Λυδάκης και Γιοφύλης στα "Ιστορία της Νεοελληνικής ζωγραφικής" Βλ. όπ. και σημ.58 και "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης" βλ. όπ. και σημ.58. Σελ.236, αντίστοιχα, αναφέρουν ως τόπο γέννησης του ζωγράφου την Αθήνα. Δεχόμεστε ως τόπο γέννησης τη Στεμνίτσα της Γορτινίας (αναφορά Χρήστου), λαμβάνοντας υπόψιν το μητρώο αρρένων του Υπουργείου Εσωτερικών, που φέρει το ζωγράφο γραμμένο στο Νομό Αρκαδίας.
248. Βλ. σχετ. "Νεα Εφημερίς". Φυλ.2-11-1888. Ο Ροΐλος επαινείται από τον αρθρογράφο για την ακρίβεια στην απόδοση της σύνθεσης του, "Προσωπογραφία γριάς".
249. Γράφτηκε στις 14-10-1888 και παρακολούθησε μαθήματα στην τάξη του Ν. Γύζη. Βλ. Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου. (1884-1926). Αριθ.541.
250. Βλ. σχετ. Κώστας Ηλιάδης: "Ο κόσμος της Τέχνης στο μεσοπόλεμο". Εκδ. Πελασγός. Αθήνα 1978. Σελ.89.
251. Henri Matisse (1869-1954): Γάλλος ζωγράφος. Υπήρξε ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους των καλλιτεχνικών ανακατατάξεων στο Παρίσι της Belle époque, ως αρχηγός του φοβιστικού κινήματος. Η "υλοποίηση" του χρώματος και η ένταση του, ως μέσου καθορισμού του αισθητικού αποτελέσματος σε μιά σύνθεση, είχε

από ιστορική και όχι μόνο, σκοπιά ανάλογη σημασία με εκείνη του "σπασίματος" και της "ανακατασκευής" της φόρμας από τους κυβιστές, με απήχηση όχι μόνο στη Γαλλία, αλλά και σε ολόκληρη την Ευρώπη. Αρχικά σπούδασε νομικά και ξεκίνησε τη σταδιοδρομία του ως υπάλληλος δικηγορικού γραφείου. Γρήγορα όμως ανακάλυψε την κλίση του στη ζωγραφική και αποφάσισε να ασχοληθεί πιά σοβαρά με τις τέχνες. Έτσι, γράφτηκε στην Ακαδημία Julian (1891), για να περάσει εν συνεχεία από το εργαστήριο του Gustave Moreau στην Ecole de Beaux - Arts του Παρισιού. Εδώ γνωρίστηκε με τους George Rouault και Pierre Albert Marguet αλλά και με άλλους μελλοντικούς φοβιστές. Αν και τα πρώτα του ερεθίσματα προέρχονταν από το χώρο του Ιμπρεσιονισμού, γρήγορα αποδεσμεύτηκε από τις βασικές αρχές της Τέχνης του, για αντικαταστήσει τα ατμοσφαιρικά χρώματα και τις τονικές τους διαβαθμίσεις, με μία έντονη και συνήθως αδιάλυτη, χρωματική γκάμα. Επιδίωξη του ήταν πάντα η έκφραση των μορφών μιας σύνθεσης και όχι η αναπαραστατική τους πιστότητα, βασισμένη στην παράθεση αφηγηματικών στοιχείων. Για το λόγο αυτό θεωρήθηκε πρόδρομος των εξπρεσιονιστικών τάσεων, επηρεάζοντας σε μεγάλο βαθμό τα μέλη της "Γέφυρας" της Δρέσδης και του "Γαλάξιου καβαλάρη", παρά τις διαφορές τους σε θέματα τεχνοτροπίας αλλά και γενικότερης αισθητικής αντιμετώπισης των θεμάτων που διαπραγματεύονταν. Μετά από μια επίσκεψή του σε Έκθεση του Μονάχου, με δημιουργίες προερχόμενες από τον πολιτισμό της Ανατολής (1910), κυρίως όμως μετά το ταξίδι του στο Μαρόκο (1913), ο Matisse άρχισε να ενδιαφέρεται για την τέχνη των πρωτόγονων λαών, γεγονός το οποίο επέδρασε στην παραπέρα εξέλιξη του στυλ του. Ανάμεσα στα πιά αντιπροσωπευτικά του έργα ξεχωρίζουν: "Η γαλάζια Ακαδημία" (περ.1900), "Χλιδή ηρεμία και φιληδονία" (1905), "Η χαρά της ζωής" (1905), "Ο ζωγράφος και το μοντέλο του" (1910), "Ο χορός" (1910), "Προσωπογραφία της κυρίας Matisse" (1913), μια σειρά πινάκων με τίτλο: "Οδαλίσκες" (1820-25) καθώς και τα κολάζ του, από κομμένα και ζωγραφισμένα με γκουάς χαρτιά, όπως το "Σαλιγκάρι" του 1953. Ο Matisse ανέπτυξε επίσης πλούσιο συγγραφικό έργο στο οποίο εκθέτει τις σκέψεις και τις αντιλήψεις του για τη ζωγραφική και την τέχνη του. Βλ. σχετ. Mario Luzi - Massimo Carra: "Matisse". Flammarion. Les Classiques de l' art. 1983. Βλ. επίσης Ανρύ Ματίς: "Περί Τέχνης". Κείμενα Εικαστικών τεχνών 3. Αθήνα 1990. Μετάφραση Επιμέλεια. Ιωάννη Ορφανόπουλου. Για το Φοβισμό βλ. σχετικά Χέρμπετ Ρήντ: "Ιστορία της Μοντέρνας ζωγραφικής" Εκδ. Υποδομή 1979. Μετ. Ανδρέας Παππάς - Γεώργιος Μανιάτης. Σελ.41κ.εξ. και Άλκης Χαραλαμπίδης: "Η Τέχνη του Εικοστού αιώνα Τομ. 1880-1920". University Studio Press. Θεσσαλονίκη 1990. Σελ.46κ.εξ.

252. Paul Laurens (1883-1921): Γάλλος ζωγράφος. Επιδόθηκε κυρίως στη ζωγραφική πινάκων ιστορικού περιεχομένου και ακολούθησε τις αρχές του ακαδημαϊσμού, για μία ειδησεογραφική και "χαρτογραφική" παρουσίαση των γεγονότων. Ως πρόεδρος της Ένωσης Γάλλων καλλιτεχνών και Διευθυντής της Ecole des Beaux - Arts του Παρισιού, έπαιξε σημαντικό ρόλο στα καλλιτεχνικά γεγονότα της εποχής του, επηρεάζοντας αρκετούς μαθητές του, που προσανατολίζονταν στο κλίμα της ζωγραφικής των "Pompier" βλ. σχετικά James Harding: "Les peintres Pompier". Flammarion Paris 1980. Σελ.14,117,118.

253. Benjamin Constant (1845-1902): Γάλλος ζωγράφος. Σπούδασε στην Ecole des Beaux Arts του Παρισιού (1866) και στα 1896 εξέθεσε για πρώτη φορά έργα του στο Salon. Ταξίδεψε στην Ισπανία και το Μαρόκο, όπου και επηρεάστηκε, όπως και ο Ντελακρουά τον οποίο θαύμαζε, από τον Αραβικό πολιτισμό και την εξωτική ατμόσφαιρα γενικότερα. Ασχολήθηκε κυρίως με συνθέσεις ιστορικού περιεχομένου και

προσωπογραφίες, χωρίς ωστόσο να αποδεσμευτεί από τους τύπους του ακαδημαϊσμού. Βλ. όπ. παρ. Σελ.74,106,107.

254. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.6. Σελ.531,32.

255. Βλ. Α. Προκοπίου: "Οι Έθνικοί μας πόλεμοι στη ζωγραφική". "Ο αιών μας". Νοέμβριος 1947. Τομ.9. Σελ.278.

256. Βλ. "Εφημερίς" Φυλ.8-3-1895. και "Εφημερίς" Φυλ.27-6-1895.

257. Βλ. Ερνεστ Χαρτ: "Δυο καλλιτεχνικά Εκθέσεις". Περ. "Παναθήναια". Α (1901). Σελ.310.

258. Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη" Τομ.8. 1908/9. Σελ.46. και "Πινακοθήκη" Τομ.9. 1909/10. Τευχ.95. Σελ.15.

259. Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο κόσμος της Τέχνης..." όπ. και σημ.250. Σελ.89

260. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.6. Σελ.531,32.

261. Βλ. Χρύσανθος Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ.58. Σελ.142. Υποσ.846.

262. Βλ. Παύλου Νιρβάνα: "Γ. Ροΐλος". "Νέα Εστία" Τομ.4. 1928. Σελ.917-919.

263. Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο κόσμος της τέχνης..." όπ. και σημ.250.

264. "Ότι δεν κατάφερα νέος θα το πραγματοποιήσω τώρα. Πάτησα τα 85 μου, σε δυο χρόνια θα'ναι όλα έτοιμα για τη φυγή μου. Θα πάω στα παλιά μου λημέρια στο Παρίσι, θα βρω τους παλιούς μου φίλους κι εκεί θα ανασάνει η ψυχή μου και θα κάνω την ωραιότερη ζωγραφικήν. Βλ. Κώστας Ηλιάδης: "Ο Κόσμος της τέχνης..." όπ. παρ. σελ.90.

265. Βλ. όπ. παρ. Σελ.95.

266. Συλλογή Η. Λαριδημού. (Λάδι σε μουσαμά 41X33cm/ενυπόγραφο/ 1890).

267. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Υδατογραφία 1895).

268. Αθήνα. Συλλογή Δ. Ευταξία.

269. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.

270. Βλ. σχετ. Δ.Ι. Καλογερόπουλος. "Πινακοθήκη" Τομ.9. 1909/1910. τευχ. 97. Σελ.16.

271. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 51X31cm/ ενυπόγραφο).

272. Αθήνα. Συλλογή Β. Καλκάνη.

273. Πρόκειται για τις: "Η Μάχη των Φαρσάλων, 23 Απριλίου 1897". (Λάδι σε μουσαμά 168X290cm). Συλλογή Χρ. Λούλη - Κρασιώτη και "Η Μάχη των Φαρσάλων". (Λάδι σε μουσαμά 38X55cm/ ενυπόγραφο). Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

274. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (περ.1860).

275. (Ελαιογραφία). Απεικόνιση Κ. Ηλιάδη: "Ο κόσμος της τέχνης..." όπ. και σημ.250. Σελ.92.

276. Συλλογή Χρ. Λούλη - Κρασιώτη.

277. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

278. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 100X70cm/ ενυπόγραφο).

279. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 63X53cm/ ενυπόγραφο).

280. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

281. Γραφεία Εφημερίδας "Εστία".

282. Βλ. Π. Νιρβάνα: "Γ. Ροΐλος" όπ. και σημ.262.

283. Πινακοθήκη Σχολής Ευελπίδων. (Λάδι σε μουσαμά/ενυπόγραφο).

284. Ιδιωτική Συλλογή.

285. Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών.

286. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 172X296cm/ ενυπόγραφο).

287. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.262.

288. Συλλογή Γ.Α.Γ. (Λάδι σε μουσαμά 178X128cm/ενυπόγραφο).
289. Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο κόσμος της τέχνης..." όπ. και σημ.250. Σελ.90.
290. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
291. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
292. Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών.
293. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
294. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
295. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
296. Βλ. κυρίως τις συνθέσεις "Βράχια" και "Αττικό τοπίο".
297. (Ελαιογραφία). Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη" τομ.19. 1919/20. τευχ.224-25. Σελ.70.
298. (Ελαιογραφία 76X97cm). Απεικόνιση Horst Ludwig: "Die Munchner Malerei im 19 Jahrhundert". Hirmer Munchen. 1978. Εικ.171.
299. Henri Fantin - Latour (1836-1904): Γάλλος ζωγράφος, μαθητής του Κουρμπέ. Αν και συνδέθηκε με τους περισσότερους ιμπρεσιονιστές οι διατυπώσεις της τέχνης του παραμένουν στα πλαίσια του ακαδημαϊσμού. Επιδόθηκε στις "νεκρές φύσεις", ζωγραφίζοντας κυρίως "Επιτραπέζια" με λουλούδια, και την προσωπογραφία. Δημιούργησε σειρά ομαδικών πορτραίτων, όπως: "Φόρος τιμής στο Ντελακρουά" και "Φόρος τιμής στο Μανέ" του Μουσείου Orsay. Βλ. σχετ. Michelle Verrier: "Fantin Latour". Flammarion Paris. 1980.
300. Παρίσι. Μουσείο Orsay. (Λάδι σε μουσαμά 160X225cm).
301. Βλ. Κώστας Ηλιάδης: "Ο κόσμος της τέχνης..." όπ. και σημ.250. Σελ.36.37.
302. Βλ. σχετ. Ξ. Σώχος: "Λεύκωμα Σπυρίδων Βικάτος". Σειρά Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχναι". Αθήναι 1938.
303. Βλ. Αγγ. Προκοπίου: "Ιστορία της Τέχνης (1750-1950)". Τομ.Β'. Αθήναι 1967. Σελ.371.
304. Βραβεύτηκε με το Θωμαΐδειο και το Χρυσοβέργειο Βραβείο. Βλ. σχετ. Ξ. Σώχος: "Λεύκωμα..." όπ. και σημ.302.
305. Βλ. Β'. Μαθητολόγιο της Ακαδημίας του Μονάχου 1884-1926. αριθ.2160.
306. Βλ. Δ. Κόκκινου: "Σπύρος Βικάτος". Νέα Εστία. 1933. Τευχ.167. Σελ.1247.
307. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 70X60cm/ ενυπόγραφο).
308. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ.58. Σελ.146. Υπόσ.1019.
309. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.6. Σελ.541.
310. Βλ. Περ. "Ο Αιών μας". Α' Φυλ. 4 Ιουνίου 1947. Σελ.118. "Ο ζωγράφος με την χρυσή σταδιοδρομία - Σπύρος Βικάτος".
311. Βλ. Κ. Μπαρουτάς: "Η Εικαστική ζωή..." όπ. και σημ.53. Σελ.107.
312. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 58. Σελ.275.
313. Βλ. Ξ. Σώχος: "Λεύκωμα..." όπ. και σημ.302. Σελ.17.
314. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Ελαιογραφία 73X51cm/1903).
315. Ζωγραφική με θέματα που αναφέρονται στη ζωή των κατοίκων των πόλεων. Για την αστική ηθογραφία βλ. σχετικά Μιλτιάδη Παπανικολάου: "Η Ελληνική ηθογραφική ζωγραφική του 19ου αιώνα". Εκδ.Πουρνάρα. Θεσσαλονίκη 1978. Σελ.115-117.
316. Αθήνα. Συλλογή Ε. Λεβέντη.
317. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο.
318. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (περ.1909). Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη". τομ.9. 1909/10. Σελ.218.
319. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1916-17).

320. Αθήνα. Συλλογή Α. Γκάτσου. 1926-27.
321. Αθήνα. Συλλογή Τραπέξης της Ελλάδος. (1929).
322. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 77X105cm/ ενυπόγραφο).
323. Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών (1931).
324. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ενυπόγραφο 1935).
325. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
326. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 70X86cm/ ενυπόγραφο).
327. Αθήνα. Συλλογή Χρ. Δούλη - Κρασιώτη.
328. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1949).
329. Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών. (1949).
330. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
331. Γραφεία του Συλλόγου Ηθοποιών.
332. Βλ. Δ. Κόκκινος: "Σπύρος Βικάτος" όπ. και σημ.306.
333. Ο όρος "ακαδημαϊκός" καλύπτει κυρίως τις απόψεις του καλλιτέχνη για τα μοντέρνα κινήματα, που τα ονομάζει "φουτουριστικά" και για τα οποία φαίνεται απόλυτα πεπεισμένος ότι διαβάλλουν την "αληθινή τέχνη", σύμφωνα με τις απόψεις του ίδιου, σε ραδιοφωνική συνέντευξή του στα 1951. Βλ. σχετ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.58. Σελ.481.

V. Πέραν του Μονάχου...

(Ο Ευρωπαϊκός Ρομαντισμός και οι μετα-ακαδημαϊκές τάσεις στις εκφάνσεις της δημιουργίας των Ελλήνων ζωγράφων, κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα)

Παρακολουθώντας τις εξελίξεις στο χώρο της Νεοελληνικής Τέχνης, κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, αναφερθήκαμε στις εκφραστικές δυνατότητες και τις διατυπώσεις της δημιουργίας των κυριωτέρων εκπροσώπων της Σχολής του Μονάχου καθώς και στη συμβολή τους στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εικαστικής πραγματικότητας. Στο ίδιο διάστημα, παράλληλα με τη δράση της προαναφερόμενης Ομάδας, αναπτύχθηκε μια άλλη εξ ίσου δυναμική όσον αφορά την παρουσία της, σειρά δημιουργών, οι προσανατολισμοί των οποίων είχαν τις βάσεις τους στα εκφραστικά δεδομένα που κυριάρχησαν πέρα από το Μόναχο και την εκεί Ακαδημία, σε κέντρα δηλαδή όπως η Ρώμη, η Φλωρεντία, οι Βρυξέλλες και βέβαια το Παρίσι, που τότε υπήρξε ο πυρήνας της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας, με διεθνή απήχηση.

Το κύριο χαρακτηριστικό των δημιουργών αυτών είναι η απουσία κοινών στόχων και προβληματισμού, εφ' όσον ο καθένας τους ξεκινούσε από διαφορετικές εκφραστικές αφετηρίες, γεγονός που εξηγεί και την πολλαπλότητα των κατευθύνσεων, τον πλουραλισμό των μέσων, μια μεγαλύτερη διάθεση πειραματισμού ή και συνειδητής προσαρμογής στα νέα ιδεώδη καθώς και την ευδιάκριτη σε όλους σχεδόν, τάση για ανεξαρτησία από τα παραδοσιακά ακαδημαϊκά εκφραστικά δόγματα.

Μια από τις πιο αξιόλογες φυσιογνωμίες της παραπάνω σειράς, είναι ο Νικόλαος Κουνελάκης, οι αντιλήψεις και το περιεχόμενο της δημιουργίας του οποίου αποτελούν τυπικό δείγμα "εικαστικής ωριμότητας"¹ στο χώρο που αντιπροσωπεύει, σύμφωνα με τον Στέλιο Λυδάκη.²

Ο Κουνελάκης γεννήθηκε (κατά πάσα πιθανότητα) στα Χανιά, το 1829³ και παιδί ακόμη μετέβει στην Οδυσσό, όπου είχε εγκατασταθεί η οικογένειά του, μετά τους διωγμούς που εξαπέλησαν οι Οθωμανοί στη Μεγαλόνησο. Γύρω στα 1840 αναχώρησε για την Αγία Πετρούπολη, όπου και εισήχθη στην εκεί Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών, προκειμένου να αξιοποιήσει την καλλιτεχνική του κλίση. Εκτός από μιά διάκρισή του, για την οποία απέσπασε το πρώτο βραβείο,⁴ άγνωστα παραμένουν το διάστημα των εκεί σπουδών του και τα ονόματα των δασκάλων του, ενώ όσον αφορά την κατάρτιση και τις αρχικές του κατευθύνσεις, μπορούμε να καταλήξουμε σε κάποια συμπεράσματα, αν λάβουμε υπόψη το κλίμα που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην Ακαδημία και που ήταν άμεσα συνυφασμένο με τη Γαλλική αισθητική του Όψιμου κλασικισμού.⁵ Πάντως στα 1875 ο Κουνελάκης επισκέφθηκε τη Ρώμη και κατόπιν τη Φλωρεντία, στην οποία και παρέμεινε μιά δεκαετία περίπου, την πιο εποικοδομητική όπως θεωρείται, της καριέρας του. Στη Φλωρεντία νυμφεύθηκε τη Ζωή Καμπάνη, η μορφή της οποίας υπήρξε το ερέθισμα για μια σειρά σχετικών με το άτομό της, προσωπογραφιών και ομαδικών (οικογενειακών) πορτραίτων αλλά και που σημάδεψε την προσωπική του μοίρα, αφού αυτή πέθανε από φυματίωση, ένα μόλις χρόνο μετά το γάμο τους. Η φυματίωση συνέχισε το μακάβριο έργο της και πάνω στο ίδιο τον καλλιτέχνη, που άρρωστος κι απελπισμένος εγκατέλειψε την Ιταλία (1867), με προορισμό την Αίγυπτο. Σύμφωνα με τον Κίμωνα Μιχαηλίδη, ο Κουνελάκης πέρασε πρώτα από την Αθήνα και "... με καρδίαν πλημμυρούσα από χίλια συναισθήματα... ανέβει επί του Βράχου της Ακροπόλεως, προ του αιώνιου μνημείου της αρχαίας Ελληνικής τέχνης. Εδώ επί του βράχου αυτού, όπου διαρκώς

επτερούγιζε η φαντασία του και εκρυσταλλούντο όλοι οι πόθοι της ποιητικής του ψυχής, ησθάνθη και εκ του πλησίον τον ιερόν ενθουσιασμόν της Τέχνης και προς την Ελλάδα αγάπην του, ο οποίος κατανάλωσε όλην του την ύπαρξην".⁶

Δυο χρόνια αργότερα ο κύκλος της ζωής του έκλεισε στο Κάϊρο, σε ηλικία σαράντα μόλις ετών.

Παρά το ότι, όπως στη ζωή του έτσι και στο έργο του, οι πληροφορίες που διαθέτουμε είναι περιορισμένες, κυρίως σε ότι αφορά τη δράση του κατά την περίοδο των σπουδών του, ή και κάποιες δημιουργίες του από εκείνη την εποχή, και παρά την έλλειψη χρονολογημένων από τον ίδιο, πινάκων, δεν είναι δύσκολο να αξιολογήσουμε το προσωπικό μορφοπλαστικό του ιδίωμα, εφ' όσον η εκφραστική των τριάντα περίπου συνθέσεων που του αποδίδονται, αρκούν να μας αποκαλύψουν όλο το εύρος των δυνατοτήτων και των προσανατολισμών του.

Πράγματι σε οποιαδήποτε από τις προσπάθειές του κι αν σταθούμε, είτε πρόκειται για προσωπογραφία, είτε για γυμνό, είτε για θρησκευτικό, ή αλληγορικό θέμα, εντύπωση προκαλούν η άψογη σχεδιαστική του, η μελετημένη, παρά τη λιτότητά της, χρωματική επένδυση αλλά και η ακρίβεια στην οργάνωση του χώρου, με την εξισορρόπηση των διαφόρων μοτίβων, ή των μορφών, που συν τοις άλλοις επιχειρεί να ερμηνεύσει με έναν δόκιμο ρεαλισμό, καθώς αναζητεί την έκφραση της βαθύτερης εσωτερικής τους υπόστασης.

Στην αποκρυστάλλωση των απόψεών του, ξεχωριστής σημασίας θα αποβούν οι εμπειρίες και τα ερεθίσματα που δέχτηκε, όχι μόνο από τον ακαδημαϊκό κλασικισμό και τις διατυπώσεις καλλιτεχνών, όπως ο Ingres, αλλά και από τις αισθητικές αντιλήψεις της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, πολλά από τα στοιχεία της εκφραστικής των οποίων αναβιώνουν με συνέπεια στις εικονογραφικές προτάσεις του. 'Ετσι, όπως προκύπτει από τη μελέτη ενός σχετικά πρώιμου έργου του, την "Αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη",⁷ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, η προβληματική του Κουνελάκη κινείται ευθύς εξ αρχής, μέσα στα πλαίσια ενός συγκεκριμένου ακαδημαϊκού ρεαλισμού, τα περιθώρια του οποίου καθορίζονται από τη δυνατότητά του να συλλαμβάνει και να αποτυπώνει τον εσωτερικό ρυθμό της έκφρασης, με την πιστή, ανατομική θα λέγαμε, απόδοση της στροφής της κεφαλής και τον ενεργητικό ρόλο του βλέμματος του εικονιζόμενου, σε μιά χωρίς προηγούμενο επικοινωνία με το θεατή, αποδέκτη της ακτινοβολίας που αυτό εκπέμπει. Αξιοπρόσεκτες είναι επίσης εδώ, η μορφολογική απλοποίηση της φόρμας, σε συνεργασία με μια λιτή, διακριτική χρωματική κλίμακα, στους τόνους του μαύρου και του καφέ, η πλαστική ευκαμψία αλλά και η τάση για μνημειακότητα, που εικονογραφικά υπερτονίζεται σκόπιμα από την παρουσία της γυναικείας προτομής -πιθανόν πρόκειται για κάποια μυθολογική θεότητα- σε λευκό μάρμαρο, αριστερά στο βάθος.

Η αναζήτηση της εκφραστικής τελειότητας, συνυφασμένη στην προκειμένη περίπτωση με την υπολογισμένη οργάνωση των διαφόρων μοτίβων και την εσωτερική τους ισορροπία στην παράσταση, είναι το βασικό γνώρισμα και του πίνακά του: "Η ανθοπώλης"⁸ της Συλλογής Φρ. Λαμπιρίδη, που ζωγραφίστηκε την ίδια περίπου εποχή (γύρω στα 1857 με 1860). Το έργο αυτό, ενδεικτικό συν τοις άλλοις για την υψηλή κατάρτιση του καλλιτέχνη, σε επίπεδο σύνθεσης του εικονογραφικού χώρου, ξεχωρίζει για τον πλούτο των διατυπώσεών του, τόσο στην απόδοση της μορφής όσο και στην περιγραφή του φόντου, η επεξεργασία του οποίου με άξονα το πράσινο των φυλλωμάτων και το βαθύ γαλάζιο του ουρανού στον ορίζοντα, πάνω από τους λόφους της Τοσκάνης και τον τρούλο του Brunelleschi -σαν τοπιογραφική αναφορά στο βάθος του πίνακα-, προδίδει τη γνωριμία του με το βενετσιάνικο κολορισμό της

ύστερης Αναγεννησιακής περιόδου.

Περισσότερο διακριτικός και λεπτολόγος αποδεικνύεται ο Κουνελάκης κατά το σχεδιασμό των δυο προσωπογραφιών της γυναίκας του Ζωής Καμπάνη,⁹ όπου κι εξιδανικεύεται η ομορφιά, προκειμένου να εκφραστεί ο πόθος και η αφοσίωσή του προς την εικονιζόμενη. Στη μία από αυτές, με τίτλο: "Η αρραβωνιασμένη" και έδειξη-αφιέρωση κάτω αριστερά: "A Zoe Cabbani", αποφασιστικής σημασίας για την ανάδειξη της υφής της αλλά και της συνειδητής διάθεσης ανύψωσής της, σε ένα ιδανικό, καθολικό επίπεδο, αποβαίνει ο τρόπος με τον οποίο μεταχειρίζεται τις καθαρά απτικές αξίες, με το να τοποθετεί συγχρόνως τη μορφή σε ουδέτερο, σκούρο φόντο, ούτως ώστε να διαγράφεται με σαφήνεια και αμεσότητα. Όσον αφορά τη χρωματική επένδυση, χαρακτηριστική είναι εδώ η προτίμησή του σε μία φωτεινή γκάμα, με κυρίαρχο το γαλάζιο και τις διαβαθμίσεις του, που αντανακλούν στο ρόδινο της επιδερμίδας αλλά και στο σκεπτικισμό της ματιάς, χωρίς επιπρόσθετα συναισθηματικά φίλτρα και γενικά χωρίς τις αισθησιακές νύξεις, όπως τις συναντάμε στα έργα των Γάλλων νεοκλασικών.

Ανάλογα γνωρίσματα, με ακόμη σαφέστερη την εσωτερίκευση της έκφρασης, έχουμε και στη δεύτερη εκδοχή του προαναφερόμενου προσώπου, (ζωγραφισμένη πιθανώς λίγο αργότερα), που όμως δεν παρουσιάζει την αυστηρότητα και την εξιδανίκευση της προηγούμενης, καθώς τόσο η στάση του σώματος όσο και η ενεργητικότητα του βλέμματος στη συνάντησή του με το θεατή, αποβλέπουν εμφανώς στην απομάκρυνση από τη μονομέρεια του ακαδημαϊκού φορμαλισμού, προς όφελος μιας ρομαντικής ή και ρεαλιστικής αντιμετώπισης.

Εμπνευσμένη από τη μορφή της Ζωής Καμπάνη είναι και η σύνθεση: "Οικογένεια του καλλιτέχνη",¹⁰ της Εθνικής Πινακοθήκης, που κάλλιστα μπορεί να θεωρηθεί ως το αρτιότερο της παραγωγής του αλλά και αντιπροσωπευτικό δείγμα της εκφραστικής του ωριμότητας. Αν και από μια πρώτη εκτίμηση, ο σχεδιασμός της ομαδικής αυτής προσωπογραφίας, δείχνει να έχει τις ρίζες της στην τυπολατρία του ακαδημαϊκού κλασικισμού, φανερή στην αυστηρή -ανεστραμμένη εδώ- πυραμιδοειδή οργάνωση, στην πλαστική βαρύτητα και στην τάση για μνημειακότητα, δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε το προσωπικό στίγμα του Κουνελάκη, όπως αυτό διαγράφεται με την απόλυτα ισορροπημένη παράθεση των συνθετικών στοιχείων του έργου, με την πηγαioύτητα του χρώματος, ιδιαίτερα στην εναλλαγή ψυχρών και θερμών τόνων, κυρίως όμως με την ψυχογραφική ερμηνεία των εικονιζόμενων, ως αποτέλεσμα μιας διεισδυτικής οξύτητας και ειλικρίνειας.

Επιδιώκοντας μια πιο άμεση ερμηνευτική προσέγγιση, ο καλλιτέχνης εστιάζει πράγματι εδώ την προσοχή του, αποκλειστικά στην αναγνώριση-ανάδειξη, όχι μόνο των ατομικών χαρακτηριστικών των μορφών αλλά και της βαθύτερης συναισθηματικής τους κατάστασης, με καθαρά ζωγραφικούς όρους. Έτσι ανεξάρτητα από τη ρεαλιστική, περιγραφική διάθεση, από την έμφαση στις εξωτερικές, φιλολογικές ενδείξεις αλλά και από τη δυνατότητά του να επιτύχει έναν πειστικό συγκερασμό των βασικών δομικών στοιχείων της παράστασης, δηλαδή του προσώπου από τη μια, και των παραπληρωματικών θεμάτων από την άλλη, εντυπωσιακή αποδεικνύεται η συμβολή του σχεδίου και των χρωματικών διατυπώσεων, η διακριτικότητα των οποίων μεταφράζεται συνειδητά σε κύριο εκφραστικό μέσο, φορέα της εικονογραφικής πιστότητας. Στην προκειμένη περίπτωση μια έντονη απαισιοδοξία, αποτέλεσμα της αρρώστιας της νεαρής κυρίας, επιβάλλεται από το γκρί χρώμα του ταυταδένιου ενδύματός της, που ταυτόχρονα υπερτονίζει και τη χλωμάδα του προσώπου της, ενώ με την παρουσία του πράσινου στο φόρεμα της μητέρας και των κοκκινωπών του

υφάσματος, κάτω δεξιά, έχουμε, όχι τόσο την τάση εμπλουτισμού και ζωντανίας της παράστασης, όσο εκείνη της έξαρσης των αντιθέσεων, σε μια θαυμάσια ενότητα με ρομαντικές προεκτάσεις.

Εξαιρετικά λεπτολόγος και οξυδερκής στο να συλλαμβάνει λεπτές, ψυχικές καταστάσεις αποδεικνύεται ο Κουνελάκης και στο: "Οι τρεις αδελφές της οικογενείας Μυζανίδη",¹¹ το περιεχόμενο του οποίου συμπληρώνουν η σχεδιαστική καθαρότητα, η συνθετική ισορροπία και η επιμονή στην επεξεργασία της λεπτομέρειας, κατά τα πρότυπα των αναγεννησιακών δασκάλων και ειδικότερα του Caravaggio και του Hans Holbein του Νεώτερου.¹²

Τη στροφή του καλλιτέχνη προς την κλασική, αναγεννησιακή τεχνοτροπία ενίσχυσαν οπωσδήποτε και οι τάσεις που καλλιεργούντο εκείνη την εποχή στην Ακαδημία της Φλωρεντίας αλλά και στις άλλες ιταλικές πόλεις, μέσα στα πλαίσια του κινήματος των Πουριστών,¹³ που όπως φαίνεται από το σύνολο της δημιουργίας του, μονοπώλησαν το ενδιαφέρον του, για να τον αφήσουν αδιάφορο απέναντι στα άλλα αναπτυσσόμενα εξω-ακαδημαϊκά κινήματα, όπως εκείνο των κιλιδιστών.¹⁴

Δεν είναι τυχαίο το ότι, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του και βέβαια πολύ περισσότερο στα έργα της ωριμότητάς του, η ζωγραφική επιφάνεια δεν ενεργοποιείται αποκλειστικά και μόνο από το ρόλο των επιτηδευμένων φωτοσκιάσεων αλλά και από κάποια κρυφή, εσωτερική εστία φωτός, που στέκεται ικανή να απομονώσει τις μορφές σε έναν απόλυτα συγκεκριμένο όσο και οριακό θα λέγαμε, χώρο, να τις αναλύσει σε βάθος και να τις εξατομικεύσει, επανααναπροσδιορίζοντας έτσι την αναπαραστατική τους ισχύ. Η αντιμετώπιση αυτή εξηγεί και τη σταδιακή εγκατάληψη, κυρίως στις προσωπογραφίες του, της τρίτης διάστασης, με την προβολή των μορφών σε ένα ακαθόριστο, σκοτεινό συνήθως φόντο, που ωστόσο αντηχεί στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων.

Εξετάζοντας την οπτική του από την εν λόγω σκοπιά, πολλά έχει να μας διδάξει η "Αυτοπροσωπογραφία",¹⁵ της Πινακοθήκης Ουφίτσι της Φλωρεντίας -ζωγραφισμένη γύρω στα 1866 με 1867, όταν δηλαδή ο Κουνελάκης είχε προσβληθεί από φυματίωση-, όπου η ένταση των εναλλαγών του φωτός-χρώματος στο σηματοδωμένο από την αρρώστια εδώ, πρόσωπο, δείχνει να τροφοδοτείται από τη διάθεση να γίνουν καθοριστικότεροι για την εικονογραφική σαφήνεια, οι όροι της αντιπαράθεσης ανάμεσα στη ρομαντική έξαρση και τις ρεαλιστικές διατυπώσεις.

Η διαδικασία της χαλαρότητας των πλαστικών αξιών και η μεταστροφή τους σε χυμώδη χρωματική φόρμα, με απόλυτα λυρικό ή και νατουραλιστικό περιεχόμενο, θα λειτουργήσει οριακά σε σχέση με την προηγούμενη παραγωγή του, στα έργα των τελευταίων χρόνων της ζωής του, όπως: "Προσωπογραφία κυρίας με τριαντάφυλλο, Κυρία Μαρινάκη",¹⁶ "Προσωπογραφία της Κόμισσας Τζοβάννα Βολτέρρα"¹⁷ και "Κόρη με υδρία",¹⁸ ενώ στις: "Γερόντισσα"¹⁹ και "Προσωπογραφία γριάς με μαύρη μαντίλα",²⁰ της ίδιας περιόδου, κυρίαρχο στοιχείο θα είναι η απομάκρυνσή του από τον αισθησιασμό του ιδεαλισμού, έναντι της προσήλωσης στην απόδοση του αντικειμενικού και του συγκεκριμένου.

Τόσο στην "Προσωπογραφία Κυρίας με τριαντάφυλλο" όσο και στην πρωτότυπη από κάθε άποψη, "Κόρη με υδρία", ακόμη κι αν δεχτούμε την απόλυτη εξοικείωσή του με τους τύπους που καθιέρωσαν οι εκπρόσωποι του Γαλλικού κλασικισμού και κύρια η Σχολή του Ingres, η ιδιαιτερότητα της μορφοπλαστικής του γλώσσας μπορεί να οριστεί σύμφωνα με τους τρόπους απώθησης των επιπρόσθετων λεπτομερειών και των αφηγηματικών μοτίβων, με τη διάθεση εσωτερικεύσης των συναισθημάτων και γενικά με την τάση του να μετριαστεί η δύναμη εντυπωσιασμού, από την έλλειψη

επιπρόσθετων χρωματικών και σκηνοθετικών εφέ, από την εξάλειψη της θεατρικής, παθητικής χειρονομίας και την αποφυγή των υποβλητικών τόνων. Από την άλλη, η επεξεργασία των ενιαίων, σχηματοποιημένων επιφανειών και η ακρίβεια στην κίνηση της γραμμής, σε συνεργασία με την πληρότητα του χρώματος, δεν αφήνουν καμία αμφιβολία για την τεχνική του κατάρτιση και τις εκφραστικές βεβαιότητές του και τις πεποιθήσεις, σε μιά εποχή μάλιστα καθοριστικών για τα τότε αισθητικά δεδομένα, αλλαγών και ανακατατάξεων. Στα πλαίσια των αλλαγών αυτών και ειδικότερα στα περιθώρια ενός φθίνοντος ρομαντικού ρεαλισμού, κινούνται και οι: "Γερόντισσα" και "Προσωπογραφία γριάς με μαύρη μαντίλα", της Εθνικής Πινακοθήκης Αθηνών και του Μουσείου της Πόλης της Πάδοβας αντίστοιχα. Πρόκειται ουσιαστικά για δύο εκδοχές του ίδιου προσώπου,²¹ με μοντέλο μια χαρακτηριστική γεροντική μορφή, που οπωσδήποτε συνδέει τον καλλιτέχνη με τις καταβολές του, καθώς όλα τα επιμέρους στοιχεία των παραπάνω συνθέσεων, όπως τα σκούρα χρώματα της περιβολής της γερόντισσας, η μαντίλα με τα κεντήματα στις άκρες κ.α., παραπέμπουν στους διαχρονικούς τύπους της Ελληνικής υπαίθρου, με τις σημαδεμένες από τα βάσανα και τις συνθήκες της ζωής, φιγούρες τους.

Παράλληλα με τις επιδώσεις του στην προσωπογραφία, εξαιρετικής σημασίας για την πληρέστερη αξιολόγηση της τέχνης του, αποβαίνουν οι διατυπώσεις του Κουνελάκη και σε άλλους θεματικούς τομείς, όπως στις θρησκευτικού περιεχομένου παραστάσεις, στις αλληγορίες, στις μυθολογικές σκηνές καθώς και σε ορισμένα "γυμνά" του, η εκφραστική αντιμετώπιση των οποίων μπορεί κάλλιστα να σταθεί επί ίσοις όροις, πλάι στα αρτιώτερα πορτραίτα του. Παρά το ότι οι περισσότερες από τις παραπάνω συνθέσεις ανήκουν στην πρώτη περίοδο της καλλιτεχνικής σταδιοδρομίας του και αντανakλούν τις επιρροές που δέχτηκε από διάφορα κλασσικά ως επί το πλείστον, πρότυπα, εντυπωσιακή είναι η γόνιμη προσάρτηση στοιχείων προερχόμενων από τη σφαίρα των αναζητήσεων μεγάλων δημιουργών του παρελθόντος και η αξιοποίησή τους, μέσω της προσωπικής του γραφής.

Τυπικό παράδειγμα της αφομοιωτικής αυτής ικανότητάς του έχουμε με τη σύνθεσή του: "Η Ανδρομέδα δεμένη στους βράχους",²² της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, όπου ουσιαστικά μόνο το στιβαρό πλάσιμο του κορμιού της ηρωίδας διατηρεί την κλασική-ιδεαλιστική του υφή, ενώ όλες οι άλλες ενδείξεις του πίνακα κινούνται σαφώς στην περιοχή των ατμοσφαιρικών διατυπώσεων του όψιμου Μπαρόκ, χωρίς να λείπουν και κάποιες ρομαντικές νύξεις, κυρίως σε ότι αφορά το φιλτραρισμένο συναισθηματισμό και την έκφραση της απελπισίας στη μορφή της Ανδρομέδας. Αξίζει επίσης να επισημανθεί εδώ η σκόπιμη θα τη χαρακτηρίζαμε, "παράφραση" του μύθου του Περσέα, καθώς παραμένει αδιευκρίνιστη η μορφή του στον πίνακα -ίσως πρόκειται για τον όρθιο άντρα της βάρκας σε δεύτερο πλάνο-, για να στραφεί προφανώς η προσοχή του θεατή στην τραγική φιγούρα της ηρωίδας, στη μαρτυρική της αναμονή και στις δραματικές επικλήσεις της, που επιπλέον συμφωνούν απόλυτα με το υποβλητικό, ανελέητο περιβάλλον, με την ταραγμένη δηλαδή θάλασσα και το νεφοσκεπές γκρίζο του ουρανού στο βάθος.

Ανάλογη ατμόσφαιρα έχουμε και στο: "Ο Γέροντας κι ο Θάνατος",²³ της Εθνικής Πινακοθήκης, με θέμα επνευσμένο επίσης από την Ελληνική μυθολογία και συγκεκριμένα από το γνωστό μύθο του Αισώπου. Αν και στο κεντρικό, βασικό μοτίβο, με το γέροντα ξυλοκόπο καθισμένο στηνπραμάτεια του, συναντάει κανείς, από μιά πρώτη ματιά, τα γνωρίσματα ενός τυπικού αναγεννησιακού τεχνάσματος, που εντοπίζεται κύρια στην εκστατική αποστροφή του βλέμματος, σε συνεργασία με την αντίστροφη, συγκρατημένη εδώ από το φοβερό δέος, κλίση του σώματος, η

νοηματική της παράστασης ορίζεται ξεκάθαρα ως το ενδιάμεσο της αλληγορίας και της πραγματικότητας, με την παρουσία δυο διαφορετικών εικονιστικών τριγώνων, τα οποία και διαβάλλουν επιδέξια την κλασική συμπεριφορά της φόρμας, κατά των προτύπων των μανιεριστών. Επιπλέον, ενώ η σιλουέτα του γέροντα -παρ'ότι υψήσεται άμεσα ένα "βασανισμό", με τον εγκλωβισμό της μεταξύ του πρώτου επιπέδου και του αποτρόπαιου φόντου του βάθους-, διατηρεί την πλαστική της βαρύτητα αλλά και την πιστότητά της (ρεαλιστική απόδοση), εκείνη του θανάτου διαγράφεται σχεδόν άυλη και μόλις προσδιορισμένη μέσα στην ασταθή ισορροπία του χώρου, που κυριολεκτικά την εφεύρει.

Όπως παρατηρεί η Ν. Αθανάσογλου σε σχετική μελέτη,²⁴ ο σκόπιμος αυτός διαχωρισμός υπογραμμίζεται εδώ και από το ρόλο ορισμένων χρωμάτων, η παρουσία των οποίων στο δεξιό μέρος του πίνακα, έχει περισσότερο ενεργητικό ή και νατουραλιστικό, ως προς τις εικονογραφικές δυνατότητές τους, χαρακτήρα, εν αντιθέσει με την ψυχρή μονοτονία του αριστερού, δοσμένη έτσι ώστε να υποβάλλεται στο θεατή η αίσθηση του φόβου για το αναπόφευκτο πεπρωμένο κάθε ζωντανής οντότητας.

Για την εξέλιξη του καλλιτέχνη οι αλληγορικές και μυθολογικού περιεχομένου παραστάσεις, αποτέλεσαν το συνδυαστικό κρίκο, ο οποίος εξηγεί και τις μικρές έστω, τροποποιήσεις που παρουσιάζουν τέτοιου είδους προσπάθειες, σε σχέση με την πλαστική υφή και τα συγκεκριμένα θεματικά όρια των προσωπογραφιών του. Της ίδιας περιόδου είναι και ορισμένες προσπάθειές του για τη διεύρυνση παλαιότερων προγραμμάτων, όσον αφορά το σχεδιασμό πινάκων μεγάλων διαστάσεων, με διάφορες φιγούρες, τοπιογραφικές αναφορές και αρχιτεκτονικά θέματα, καθώς κι ορισμένων ομαδικών ποτραίτων, όπως αυτό της "Οικογενείας του καλλιτέχνη", που προαναφέραμε.

Το "Ιουδήθ και Ολφέρνης"²⁵ της Εθνικής Πινακοθήκης, μπορεί να θεωρηθεί ως τυπικό δείγμα του εν λόγω προσανατολισμού αλλά και σαν ένα είδος επιλόγου της ιδεαλιστικής αποτίμησης της ανθρώπινης μορφής, από τη μονομέρεια του ακαδημαϊκού φορμαλισμού και των προεκτάσεών της στην επίπλαστη εικονογραφική της συνάφεια, ως προς το πρωτότυπο. Σε αντιπαραβολή πάλι με τη σχεδόν εξπρεσιονιστική απόδοση του Νικολάου Γύζη, στην ομώνυμη σύνθεση²⁶ ή και σε σύγκριση με προσπάθειες παλαιότερων δημιουργών -χαρακτηριστικά αναφέρουμε το "Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολφέρνη"²⁷ του Andrea Mantegna,²⁸ όπου αναζητείται επίμονα η σημασία μεταξύ ουσίας και φαινομένου, με μιά διαδικασία ενταγμένη στη λογική των συμβόλων, και το "αποτρόπαιο" έως υπερβολής, "Ιουδήθ και Ολφέρνης"²⁹ της Artemisia Gentileschi³⁰-, η αντιμετώπιση του Κουνελάκη έχει τις ρίζες της στην ήδη γνωστή από τα πορτραίτα του, ρεαλιστική μεταχείριση, που όμως αντί να οδηγεί σε μια ερμητικά κλειστή και στιλιζαρισμένη έκφραση, χάρη στο λεπτό κριτήριο με το οποίο επεξεργάζεται την υλικότητα των μορφών, με βάση το φωτισμό της παράστασης, κατορθώνει να αποτυπώσει όλο το τραγικό μεγαλείο της σκηνής, έστω κι αν αποφεύγονται οι αφηγηματικές επισημάνσεις.

Για παρόμοιες συσχετίσεις προσφέρεται και "Η Σαλώμη",³¹ έργο δυστυχώς αρκετά κατεστραμμένο. Ανατρέχοντας στη Δυτική εικονογραφία, μπορούμε να σταθούμε σε δύο τουλάχιστον προσπάθειες με το ίδιο θέμα. Πρόκειται για τις: "Η Σαλώμη παραλαμβάνει το κεφάλι του Βαπτιστή", του Guido Reni,³² και "Η Σαλώμη", του Alonso Berrugete³³ από τις Πινακοθήκες του Σικάγου και Offices της Φλωρεντίας, αντίστοιχα. Κατά τη γνώμη μας, τόσο από εικονογραφική σκοπιά όσο κι από καθαρά ζωγραφική, η οπτική του Κουνελάκη αποκλίνει σε βασικά σημεία της από

εκείνη του Guido Reni, καθώς, αφ' ενός περιορίζεται στο συγκεκριμένο, χωρίς τα επιπρόσθετα αφηγηματικά μοτίβα, τις λεπτομέρειες, ή τους συμβολιστικούς υπαινιγμούς, και αφ' ετέρου παρακάμπτει το ρητορικό, θεατρικό ύφος, εμφανές στην κίνηση και κυρίως στη σύλληψη-απόδοση του παλμού της, από το επιτηδευμένο πλάσιμο των μορφών και τον πλουραλισμό των χρωματικών διατυπώσεων, όπως τους συναντάμε στο έργο του μαθητή των Carracci. Αντίθετα αρκετές είναι οι ομοιότητες σε σύγκριση με τον πίνακα του Alonso Bersrugete, που επίσης εστιάζει την προσοχή του αποκλειστικά στη φιγούρα της ηρωίδας και βέβαια στο κεφάλι του Βαπτιστή, παρά τις λουμινιστικές³⁴ εδώ, τάσεις, για τη διαμόρφωση του φόντου, η σημασία του οποίου στη σύνθεση του Έλληνα καλλιτέχνη επισημαίνεται από τη μουντή μονοχρωμία της, έτσι ώστε να τονίζεται η ένταση που φαινομενικά ενέχουν οι μορφές με την προβολή τους στην εικόνα. Η εν λόγω μεταβολή, η οποία ωστόσο δεν παύει να ανταποκρίνεται στις απαιτήσεις ενός όσο το δυνατόν περισσότερο ρεαλιστικού, τεχνάσματος, έχει βαθύτερες "φιλοδοξίες", καθώς επιδιώκει, μέσω της συνθετικής απλοποίησης της φόρμας και κύρια μέσω του φωτός που τα εξατομικεύει, να αποδίδονται τα πρόσωπα κατ'εικόνα, με βάση πάντα τη συμπύκνωση στην κεντρική ιδέα του θέματος, τη φύση του και τον εικαστικό ορισμό του. Κατά συνέπεια, όλο το φάσμα των διεκδικήσεων και των κατακτήσεών του, συνοψίζεται στην προσπάθειά του να αναπτύξει και να εμβαθύνει ταυτόχρονα σε δυο κόσμους: τον αντικειμενικό από τη μιά, με ρεαλιστικές προεκτάσεις και τον υποκειμενικό από την άλλη, στα πλαίσια της αναζήτησης κάποιων πιστικών ως προς αυτό, εικονογραφικών δεδομένων.

Τα όσα αποκόμισε ο Κουνελάκης από την παραμονή του στη Φλωρεντία διαγράφονται καθαρά και στα: "Ανάστασης της κόρης του Ιαείρου".³⁵ "Ο οβολός της χήρας"³⁶ και "Η χαρά του Φαρισαίου και η τύψη του Ιούδα" ή "Τελώνης και Φαρισαίος" (σε δύο παραλλαγές).³⁷ Πρόκειται για προσπάθειες της τελευταίας περιόδου της ζωής του και όταν πια -κύρια με την εμπειρία του πορτραίτου-, είχε ξεκαθαρίσει πλέον στην τέχνη του πώς να προσεγγίζει την ανθρώπινη μορφή, όχι μόνο από τη σκοπιά μιάς φορτισμένης, νοσταλγικής θεώρησης, αλλά από τη δυνατότητα προβολής της πραγματικότητάς της στο χώρο. Έτσι, ενώ στην "Αυτοπροσωπογραφία" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη για παράδειγμα, ο καλλιτέχνης βρίσκεται ουσιαστικά μακριά από την αντίληψη του χώρου, που απλώς ορίζεται από την παρέμβαση της μορφής, χάριν της πλαστικής της υφής, σε αυτόν, σε συνθέσεις όπως: "Ο οβολός της χήρας", ο ορισμός του θα είναι το αποτέλεσμα της αμοιβαίας απόρριψης των διαχωριστικών, μεταξύ χώρου και μορφής, ούτως ώστε η παλαιά, κλασική ισχύς του φόντου, ως πλαισίου προβολής του θέματος, να καταλυθεί εντελώς. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης και η τάση του για λιτότητα και οικονομία όσον αφορά την παρουσία των αφηγηματικών μοτίβων, που και στις τέσσερις προαναφερόμενες περιπτώσεις, περιορίζονται αποκλειστικά και μόνο στα απαραίτητα, για τη δυνατότητα αιτιολόγησης και συγκεκριμενοποίησης του θέματος, το οποίο μάλιστα προβλέπει και την υποκειμενική "συμμετοχή" του ίδιου του δημιουργού, άλλοτε "σιωπηρά", διαμέσου της διαπεραστικής ανταπόκρισης του βλέμματος των παριστανόμενων μορφών, κι άλλοτε "ενεργά", με τη διαγραφή της φιγούρας του στον πίνακα, όπως στην "Ανάσταση της Κόρης του Ιαείρου".

Εξαιρετικές είναι οι δυνατότητες του Κουνελάκη και στη γυμνογραφία και ειδικότερα στην απόδοση του γυναικείου γυμνού, η αντιμετώπιση του οποίου, ναι μεν προδίδει τις αισθησιακές απηχήσεις της ζωγραφικής του Ingres, χωρίς ωστόσο να λείπουν και κάποιες προσωπικές παρεμβάσεις, -ιδιαίτερα στην καταγραφή των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των εικονιζόμενων-, που παραπέμπουν στο ρεαλισμό

των πορτραίτων του ή κι ορισμένων αλληγοριών του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα: "Γυναίκα που γδύνεται"³⁸ και "Ημίγυμνο"³⁹ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη και Β. Καλκάνη αντίστοιχα. Είναι αξιοπρόσεκτα για τη σχεδιαστική αρτιότητα και τη ραφιναρισμένη καλλιγραφία, για την καθαρή, αισθησιακή υφή του χρώματος, που κυριολεκτικά "πλάθει" τους όγκους με τις ανάλογες, φωτεινές ή σκοτεινές διαβαθμίσεις του, κυρίως όμως για τη φυσικότητα στην απόδοση του σώματος, σε συνεργασία με τη ρεαλιστική απεικόνιση της έκφρασης του προσώπου. Παρ'ότι σε ορισμένες περιπτώσεις, όπως στο "Ημίγυμνο", η τοποθέτηση και γενικά η συμπεριφορά της γυναικείας μορφής στον πίνακα, μοιάζουν να εξυπηρετούν ένα σκόπιμο συμβολισμό, ή έστω μια υπαινικτική προδιάθεση, που υπογραμμίζουν το θαλασσινό μοτίβο, οι λουόμενες και το ιστιοφόρο, στο αριστερό τμήμα της παράστασης, ακριβώς από τη "συμπεριφορά" αυτή και μόνο, την έλλειψη δηλαδή ωραιοπαθητικής απάθειας κι άρα από τη συμμετοχή της ίδιας της εικονιζόμενης, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως κι εδώ έχουμε να κάνουμε, όχι απλώς με μια συνηθισμένη, αφηγηματική αναφορά, αλλά με κάποια ζωτικής σημασίας, για την εσωτερικότητα της σκηνής, "εφεύρεση", που ενεργοποιεί τα δεδομένα της, σε ένα οροθετημένο εικαστικά, πεδίο δράσης, δηλαδή στην εικόνα.

Για το εύρος της ανταπόκρισης της εκφραστικής του Κουνελάκη στους προσανατολισμούς των συγχρόνων του ή και των μεταγενέστερων Ελλήνων δημιουργών, δεν μπορούμε να μιλήσουμε με κάποια βεβαιότητα, εφ'όσον κατά τη διάρκεια της ολογόχρονης ζωής του, ο ζωγράφος έδρασε εξ ολοκλήρου στο εξωτερικό. Μετά το θάνατό του πάντως, έντεκα έργα του -σύμφωνα με άρθρο της "Ν. Εφημερίδος"⁴⁰- παραχωρήθηκαν δωρεάν από τον ανεψιό της συζύγου του καλλιτέχνη, Κωνσταντίνο Σ. Επαίνετό, στη Σχολή Ωραίων Τεχνών, η Διοίκηση της οποίας επέτρεψε αργότερα την έκθεσή τους σε διάφορες διοργανώσεις. Συγκεκριμένα, επτά από αυτούς παρουσιάστηκαν για πρώτη φορά στο Αθηναϊκό κοινό, στη Διαρκή Έκθεση του "Ομίλου Φιλομουσών" το 1895, οπότε και προκάλεσαν το ενδιαφέρον των επισκεπτών και των κριτικών.⁴¹ Έργα του καλλιτέχνη, προερχόμενα ίσως από την προσωπική συλλογή του ανεψιού του, είχαν επίσης την ευκαιρία να δουν οι Αθηναίοι στη Διαρκή Έκθεση της "Εταιρείας φιλοτεχνών", στα 1900, ενώ ενδεικτικό για την αξιολόγηση της δημιουργίας του, είναι το γεγονός της πώλησης του πίνακά του: "Ανθοπώλης", στην ίδια διοργάνωση, έναντι 5.000 δραχμών, ποσού καθόλου αξιοκαταφρόνητου για τα τότε οικονομικά δεδομένα.⁴²

Αρκετά κοντά στους προσανατολισμούς του Νικολάου Κουνελάκη, (χωρίς να διαθέτει βέβαια τη ρεαλιστική οξύτητα εκείνου), βρίσκονται οι αναζητήσεις του κατά έξι χρόνια μεγαλύτερού του, Αριστείδη Οικονόμου, ενός "...εκ των πρωτομαρτύρων της σύγχρονης Ελληνικής Τέχνης", σύμφωνα με τον ομότεχνό του, Εμμανουήλ Δαμπάκη (1859-1909), εφ'όσον "ηργάζετο άνευ θορύβου και αξιώσεων, εν μετριοφροσύνη και σιωπή, ως αληθής καλλιτέχνης".⁴³

Ο Αριστείδης Οικονόμος, ή Οικονόμος, γεννήθηκε στις 13 Μαρτίου του 1823 στη Βιέννη⁴⁴ από γονείς Έλληνες ομογενείς, που διέμεναν εκεί, ήδη από τα χρόνια της Τουρκοκρατίας.⁴⁵ Παιδί ακόμη έδειξε την κλίση του στη ζωγραφική, την οποία κι αξιοποίησε με την εγγραφή του, σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών, στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών της Αυστριακής πρωτεύουσας. Εν συνεχεία, γύρω στα 1840 με 1842, μετέβει στη Βενετία, όπου και παρακολούθησε -άγνωστο ως πότε, μα για αρκετό μάλλον διάστημα-, σειρά μαθημάτων στην εκεί Ακαδημία.⁴⁶ Μετά το 1860 πάντως επέστρεψε στη Βιέννη,⁴⁷ όπου και φιλοτέχνησε τα πορτραίτα της "Τζουλιάνας Μπέτλν" (1861) και του "Αρχιμανδρίτη Δαμιανού Λιβερόπουλου"

(1864), που σήμερα βρίσκεται στην Αίθουσα Συνεδριάσεων της Ελληνικής Κοινότητας Αγίας Τριάδος (Βιέννη). Στά 1873 συμμετείχε στη Διεθνή Έκθεση της Αυστριακής πρωτεύουσας, ενώ έργα του παρουσιάστηκαν και στην αντίστοιχη του Παρισιού το 1878. Στην Ελλάδα υπολογίζεται ότι εγκαταστάθηκε οριστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1880, εφ'όσον στα 1883 κλήθηκε να συμμετάσχει ως μέλος της κριτικής Επιτροπής, στο διαγωνισμό που προκήρυξε η πρωτανεία του Πανεπιστημίου Αθηνών, για την κατασκευή του ανδριάντα του Γλάστωνα, η οποία επρόκειτο να στηθεί στα Προπύλαια του Ιδρύματος, επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης πενήντα χρόνων πολιτικής του δράσης.⁴⁸ Ο Οικονόμου πέθανε στην Αθήνα το Φεβρουάριο του 1887.

Παρά τη έλλειψη συγκεκριμένων στοιχείων για τις σπουδές και τους δασκάλους του, στην Ακαδημία της Βιέννης και της Βενετίας, δεν είναι δύσκολο να κατανοήσουμε την εκφραστική του καλλιτέχνη, η οποία κινείται εμφανώς μέσα στα πλαίσια του όψιμου ρομαντισμού, με έντονες ιδεαλιστικές αλλά και ρεαλιστικές προεκτάσεις. Η τέχνη του άλλωστε, όπως αποδεικνύεται, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, - ενδεικτικά αναφέρουμε τις: "Κυρία με μπενταγιόν"⁴⁹ και "Προσωπογραφία ευγενούς κυρίας",⁵⁰ που ζωγραφίστηκαν στα 1849 και 1857 αντίστοιχα-, ανταποκρίνεται πλήρως στην επιτηδευμένη θα την χαρακτηρίσαμε, νοοτροπία μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, στις απαιτήσεις της και στη διάθεση αυτοπροβολής της.

Και στις δυο αυτές προσωπογραφίες με ευκολία διακρίνεται πράγματι η πρόθεση του Οικονόμου να αποδώσει τα μοντέλα του, αν όχι όπως ακριβώς είναι, μα όσο το δυνατόν κομψά κι ευπαρουσίαστα, προκειμένου να τους προσδώσει, χάριν των επιμέρους λεπτομερειακών ενδείξεων και του επιμελημένου τελικού φινιρίσματος, την αίσθηση της ευγένειας και της φινέτσας.

Ανάλογη επιτήδευση συναντάμε και στα: "Βιεννέζα κυρία"⁵¹ και "Πορτραίτο της Τζουλιάννας Μπέντλυ",⁵² που χρονολογούνται στα 1861, ενώ με τις ανδρικές προσωπογραφίες του "Αχιλλέα Πιστολάκα"⁵³ και του "Αρχιμανδρίτη Διαμιανού Λιβερόπουλου",⁵⁴ ο ζωγράφος κινείται σαφέστερα στην περιοχή του ακαδημαϊσμού, χωρίς ωστόσο να λείπουν και κάποιες ρεαλιστικές νύξεις, κυρίως στην απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών των εικονιζόμενων.

Αν και κλασικός πορταριστάς, ο Οικονόμου ανέπτυξε μια αρκετά πλούσια θεματογραφία, ενδιαφερόμενος παράλληλα για τις αλληγορικού, ή θρησκευτικού περιεχομένου, παραστάσεις και τη ζωγραφική γεντε. Στην πρώτη κατηγορία, δηλαδή στις αλληγορίες και τα θρησκευτικά θέματα ανήκουν: "Η Ασία",⁵⁵ "Η Βεατρίκη",⁵⁶ "Σκεπτικός έρωτας"⁵⁷ και η "Θεοτόκος προσευχόμενη",⁵⁸ με έκδηλες τις ρομαντικές και συμβολιστικές τάσεις. Με το να ξεκινά με αφετηρία του τη διάθεση εξιδανίκευσης, όπως την συναντήσαμε και στην αντιμετώπιση των προσωπογραφιών του, αλλά κι όντας εξοικειωμένος με τους τύπους του ακαδημαϊσμού, ο καλλιτέχνης επιλέγει για την "Ασία", τη μορφή μιας νέας κοπέλας, προκειμένου να αποδώσει τον αισθησιασμό της αχανούς αυτής Ηπείρου, με τη σαφήνεια και την καθαρότητα του σχεδίου, με την αδρότητα του πλασίματος και τη σαγηνευτική έκφραση του βλέμματος, σε συνδυασμό με τη στάση του σώματος και τη χάρη που εμπεριέχει η ελαφρά, σχεδόν ανεπαίσθητη εδώ, κλίση της κεφαλής προς τα αριστερά. Για το κατά πόσο μπορεί να επιτευχθεί μια τέτοιου είδους ταυτοποίηση, εφ'όσον πρόκειται για αλληγορία, είναι μάλλον άτοπο να αποφανθεί κανείς. Αρκεί να δεχτούμε τις αρχικές προθέσεις του δημιουργού και το αποτέλεσμα, ως προς την πιστότητά του, θα πάψει να μας προβληματίζει. Πάντως σε ότι αφορά την ανταπόκριση του διανοητικού αυτού τεχνάσματος στην εικονογραφική επιλογή του, δηλαδή τη μορφοποίηση της "Ασίας", αξιοπρόσεκτη είναι η δύναμη υποβολής του χρώματος και

των τονικών του διαβαθμίσεων, που κρίνονται ικανές να ενεργοποιήσουν το ενδιαφέρον του θεατή, αν όχι για μιά "ταξιδιωτική", τουλάχιστον για μιά αισθητική εμπειρία.

Περισσότερο πραγματιστής και ακριβολόγος αποδεικνύεται ο Οικονόμου σε προσπάθειες που εντάσσονται στην περιοχή της ζωγραφικής *genre*, στις οποίες και διαφοροποιείται τόσο από θεματική σκοπιά όσο και από καθαρά εκφραστική. Στον "Αρχαιολόγο"⁵⁹ της Εθνικής Πινακοθήκης, παρ' ότι δεν παρεκκλίνει ουσιαστικά από το ακαδημαϊκό κλίμα, που στην προκειμένη περίπτωση, λόγω της μνημειακής βαρύτητας της μορφής, απωθεί κάπως τον παρατηρητή να την προσεγγίσει με αμεσότητα, διακρίνονται εντούτοις και κάποιες διαφοροποιήσεις, κυρίως με την επιβολή μιας ζεστής χρωματικής κλίμακας, στους τόνους του έντονου κόκκινου και των πρασινωπών συμπληρωματικών του. Μεγαλύτερη ακόμη ελευθερία στη διαπραγματέυση και την χρωματική επένδυση του συνόλου έχουμε στο "Γράμμα" ή "Κακές ειδήσεις",⁶⁰ που σχεδιάστηκε πιθανός, μετά την οριστική εγκατάσταση του καλλιτέχνη στην Ελλάδα, δηλαδή μετά το 1880. Το θέμα αναφέρεται στην ανάγνωση ενός γράμματος με δυσάρεστο περιεχόμενο, όπως υπογραμμίζεται από τη θλίψη στο πρόσωπο της νέας γυναίκας. Στο κέντρο του πίνακα το μαρμάρινο μούστο ενός Αγωνιστή της Ελληνικής Επανάστασης, δεν αφήνει αμφιβολίες για την προέλευση της επιστολής, που κατά πάσα πιθανότητα προέρχεται από το μέτωπο, συνδέοντας ευρηματικά, ως ένδειξη θα λέγαμε, παρηγοριάς, το ιστορικό παρελθόν με τα αναπόφευκτα δεινά του παρόντος, ενώ η όλη ατμόσφαιρα της απόγνωσης, από την ανθρώπινη τώρα πλευρά, συνθέεται με απaráμιλλο τρόπο, από τις γρήγορες εναλλαγές θερμών και ψυχρών τόνων, από τη ρευστότητα της πινελιάς και την τάση για σχηματοποίηση.

Σε ένα εντελώς διαφορετικό κλίμα, πλημμυρισμένο από ατμοσφαιρικό φώς, υπαιθριστικής ή και μπρεσιονιστικής υφής, μας μεταφέρει το έργο του Ιωάννη Αλταμούρα, του πρώτου σύμφωνα με την παρατήρηση του Τώνη Σπητέρη,⁶¹ εισηγητή της θαλασσογραφίας στη Νεοελληνική Τέχνη, μιά και καλλιέργησε το είδος αυτό αρκετά πριν από τον ομότεχνό του Κωνσταντίνο Βολανάκη, για να επιδείξει ανάλογες με εκείνον, δυνατότητες και συνέπεια.

Γιός του Ιταλού ζωγράφου, Saverio Altamura, και της Ελληνίδας, επίσης ζωγράφου, Ελένης Μπούκουρα,⁶² ο Ιωάννης Αλταμούρας γεννήθηκε το 1852, πιθανός στη Νεάπολη της Ιταλίας, όπου ζούσε η οικογένειά του κι εργαζόταν ο πατέρας του. Πέντε χρόνια αργότερα, στα 1857, όπως προκύπτει από τις σχετικές με τη ζωή της μητέρας του, βιογραφίες, ύστερα από τη διάλυση του γάμου της με τον Altamura, η Ελένη Μπούκουρα επέστρεψε μαζί με τα τρία παιδιά της στην Ελλάδα κι εγκαταστάθηκαν στην Αθήνα.⁶³

Σπουδάζοντας αρχικά κοντά στη μητέρα του, που εκείνη την εποχή παρέδιδε μαθήματα ζωγραφικής για βιοποριστικούς λόγους, ο Αλταμούρας έδειξε από παιδί ήδη, την καλλιτεχνική του κλίση, την οποία και καλλιέργησε στη συνέχεια με την εγγραφή του στο Σχολείο Ωραίων Τεχνών. Οι εκεί επιδώσεις του και τα επαινετικά σχόλια των καθηγητών του, φαίνεται ότι στάθηκαν αφορμή ούτως ώστε να αποσπάσει με την αποφοίτησή του, μιά υποτροφία από το Βασιλιά Γεώργιο Α', προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Τεχνών της Κοπεγχάγης.⁶⁴

Στη Δανική πρωτεύουσα έμεινε τρία περίπου χρόνια. Σε αυτό το διάστημα παρακολούθησε το εργαστήρι του φημισμένου στη χώρα του, θαλασσογράφου Karl Frederik Soerensen,⁶⁴ στον οποίο και όφειλε πολλά η μετέπειτα εκφραστική του εξέλιξη. Από εδώ έστειλε στην Αθήνα τον πίνακά του: "Το λιμάνι της Κοπεγχάγης",⁶⁶ για να εκτεθεί στα Γ' Ολύμπια του 1875, όπου και βραβεύτηκε με

το "Αργυρό Β' τάξεως". Πριν επιστρέψει οριστικά στην Ελλάδα (Νοέμβριος του 1876), ταξίδεψε στις γειτονικές Σουηδία και Φιλανδία, γεγονός που επιβεβαιώνεται από δυο θαλασσογραφίες του, με χρονολογίες 24-9-1874 και 1874 κι ενδείξεις Helsinki και Stockholm, αντίστοιχα.⁶⁷

Εκτός από την προαναφερθήσα σύνθεση, έργα του Αλταμούρα και συγκεκριμένα δυο θαλασσογραφίες του, είχε την ευκαιρία να δει το Αθηναϊκό κοινό το Νοέμβριο του 1877, σε βιτρίνα του βιβλιοπωλείου Νάκη, όπου συνήθιζαν να εκθέτουν τις προσπάθειές τους οι πρωτοεμφανιζόμενοι και όχι μόνο, δημιουργοί. Για την ανταπόκριση και τις απηχήσεις της τέχνης του στα τότε αισθητικά δεδομένα, μας πληροφορεί το ακόλουθο σχόλιο αρθρογράφου της "Εφημερίδας":⁶⁸

"Πολλοί ειδήμονες εξετίμησαν τας δυο εν τω βιβλιοπωλείο του κ. Νάκη εκτεθήσας εικόνας του νεαρού ζωγράφου κ. Ιων. Αλταμούρα εκ Σπετσών (...) διών απομένει φόρον τιμής είς την πατρίδα του και αναζωογονεί το ναυτικόν αυτής αίσθημα. Ο χρηματισμός αυτών είναι επιτυχής, αι λεπτομέρειαι μετά προσοχής εξηκριβωμένοι. Είναι και μελέτη ναυτική. Έαν δε τα πρώτα του έργα είναι τοιαύτα, όποια άραγε αλλά μεγαλύτερα δεν δυνάμεθα ν' αναμαίνωμεν! Μέγα δε μέρος των ευχαριστιών πρέπει να απονεμηθεί είς την Α.Μ. του Βασιλέα, ου υπότροφος εν Δανία σπουδαστής διετελέσεν ο κ. Αλταμούρας, και είς το Υπουργείον Ναυτικών όπερ εξήτησε παρά του σπετσιώτου καλλιτέχνου έργα σπετσιωτικά. Αλλά και το εν των έργων τούτων την πυρπόλησιν του Τουρκικού πλοίου ηγόρασε η Α.Μ. ο Βασιλεύς".

Ο Αλταμούρας είχε πολλά ακόμη να προσφέρει στην Ελληνική Τέχνη, αν η φυματίωση από την οποία υπέφερε, ήδη από την εποχή των σπουδών του στην Κοπεγχάγη, δεν έκοβε το νήμα της ζωής του ένα χρόνο αργότερα (1878), σε ηλικία μόλις 26 ετών. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Ε. Φρανζισκάκης: "Η μοίρα του ήταν να ζήσει κοντά στα νερά και την υγρασία. Αλλά αυτό που υπήρξε τάφος του, ήταν και η εμπνευσή του."⁶⁹

Παρά τις λιγοστές πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή και τις σπουδές του, η αρκετά πλούσια παραγωγή του, σε σχέση μάλιστα με τον πολύ σύντομο βίο του, αρκεί νομίζω για να εκτιμήσουμε τη συμβολή του στη Νεοελληνική εικαστική διαμόρφωση. Αν κρίνουμε από δυο πρώιμα έργα του, με τίτλους: "Ο μόλος"⁷⁰ και "Φουρτουνιασμένη θάλασσα",⁷¹ οι οποίες ζωγραφίστηκαν στα 1873, κατ' αρχάς διαπιστώνουμε κάποιες ιδιαίτερες, από άποψη θεματικής, προτιμήσεις, που στην περίπτωση του είχαν μάλλον κεντρίσει το ενδιαφέρον του πολύ ενωρίτερα, ίσως από τα παιδικά κι εφηβικά του χρόνια,⁷² για να καλλιεργηθούν στη συνέχεια περισσότερο, υπό την επίδραση του δασκάλου του Soerensen. Οι εν λόγω προτιμήσεις αφορούσαν στο σύνολο του έργου του, το θαλασσινό τοπίο, αξίζει δε να υπογραμμιστεί ότι, ακόμη και σε σύγκριση με τη δημιουργία του Κωνσταντίνου Βολανάκη, ο Αλταμούρας έδειξε, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, πίο εξοικειωμένος με το χαρακτήρα του θέματος, δηλαδή αυτού καθαυτού του υγρού στοιχείου, καθώς επιδίωξε να μεταδώσει, ανεξάρτητα από τις λεπτομέρειες και τα επιμέρους αφηγηματικά μοτίβα, που βέβαια κι αυτός δεν παραμελεί, τον παλμό και τις μεταβολές του. Από εκφραστική τώρα σκοπιά, τόσο στο "Μόλο" και τη "Φουρτουνιασμένη Θάλασσα", όσο και σε κάποιες άλλες αχρονολόγητες προσπάθειές του, που όμως θα πρέπει να ζωγραφίστηκαν την ίδια περίοδο, όπως: "Πουνέντες"⁷³ και "Τρικυμία στη Βόρεια Θάλασσα",⁷⁴ ότι εντυπωσιάζει το θεατή έχει να κάνει με την αμεσότητα της παρατήρησης στην απόδοση της όλης ατμόσφαιρας στην εικόνα, βάσει της ενεργητικής λειτουργίας ορισμένων χρωμάτων, κυρίως του μπλε και των αποχρώσεών του, ούτως ώστε να τονίζονται οι αντιθέσεις, αλλά και της γρήγορης, σχεδόν

νευρικής πινελιάς του, που κυριολεκτικά μοιάζει να υποκινείται από την ίδια την πνοή του ανέμου και γενικά από τις προθέσεις των καιρικών συνθηκών.

Για τη διαμόρφωση του προσωπικού του στυλ, πέρα από την αγάπη του για τη θάλασσα, η οποία και συνεπάγετο βέβαια την οξύτητα της αντίληψής του σχετικά με τον τρόπο αποκωδικοποίησης των μυστικών της και την επαναπροβολή τους με καθαρά ζωγραφικά μέσα, σημαντική απέβει και η συμβολή του καθηγητή του στην Ακαδημία της Κοπεγχάγης, Karl Frederik Soerensen, αλλά και η επαφή του με τις δημιουργίες των Ολλανδών θαλασσογράφων του 17ου αιώνα, ή και των νεωτέρων μετρ του είδους, όπως του Johan Barthold Jongkind (1819-1891),⁷⁵ που θεωρείται ένας από τους σημαντικότερους προδρόμους του ιμπρεσιονισμού.

Οι επιδράσεις που δέχτηκε, ιδιαίτερα από το έργο του τελευταίου, ή και από άλλους ζωγράφους ανάλογου, "ιμπρεσιονιστικού" διαμετρήματος, σαν τον Eugene Boudin (1824-1898),⁷⁶ στην περίπτωση του Αλταμούρα είναι συνώνυμες του ενδιαφέροντός του για τα φυσικά φαινόμενα και τους νόμους που τα διέπουν, για την επιβολή του φωτός και για τη σύλληψη της εντύπωσης του στιγμιαίου, χωρίς να λείπει και κάποια αφαιρετική διάθεση, φανερή στην αίσθηση απόδοσης του συγκεκριμένου και την έμφαση στο καθολικό.

Μια προσπάθεια που κινείται σαφέστερα προς τον ιμπρεσιονισμό έχουμε με "Το λιμάνι της Κοπεγχάγης",⁷⁷ που χρονολογείται στα 1874. Αν και μικρών διαστάσεων (30X43cm) το έργο διακρίνεται για την εικονογραφική του πληρότητα, όσον αφορά τη διατύπωση του θέματος και τη μελετημένη σύνθεση των διαφόρων μοτίβων, η αντιμετώπιση των οποίων, μέσω του φωτός, παρέχει τη δυνατότητα στο μάτι να περιπλανηθεί αβίαστα σε οποιοδήποτε σημείο της σύνθεσης, δίνοντας συγχρόνως την εντύπωση διεύρυνσης της, έξω από τη ζωγραφική επιφάνεια. Εντυπωσιακή είναι επίσης εδώ, η έμφαση του καλλιτέχνη στον παράγοντα χρώμα, με την παράθεση κατά ομάδες, συγγενικών τόνων, κυρίως για τη σύλληψη-απόδοση του κυματισμού του νερού και του συνεχούς μεταβαλλόμενου πλάνου του ουρανού, από τους λευκούς κι άλλοτε γκριζούς όγκους των συννέφων. Παρόμοια γνωρίσματα, με μεγαλύτερη ακόμη την αποδέσμευση από τη στατικότητα της ακαδημαϊκής οπτικής, συναντάμε σε μιά σειρά συνθέσεών του, που ζωγραφίστηκαν την ίδια χρονιά (1874), όπως: "Θαλασσογραφία",⁷⁸ "Λιμάνι του Helsingor",⁷⁹ "Καράβι που εξώκειλε με θαλασσοταραχή",⁸⁰ "Λιμάνι στη Βόρεια Θάλασσα",⁸¹ "Ιστιόφορο στον Ορίζοντα",⁸² "Νύχτα στη θάλασσα",⁸³ "Καράβια στην ακρογιαλιά"⁸⁴ και "Η Ναυμαχία Ρίου-Αντιρίου",⁸⁵ στα οποία και συνοψίζονται όλες οι κατακτήσεις της εκφραστικής του γλώσσας.

Χωρίς να είναι δέσμιος της εξωτερικής περιγραφής, ο Αλταμούρας κατορθώνει να ερμηνεύσει τον κόσμο που τον περιβάλλει, με το να αναζητεί το καθολικό του περιεχόμενο, στην πολλαπλότητα των όψεων τις οποίες ενδεχομένως θα μπορούσε να έχει, ανάλογα με τη θέση του παρατηρητή, με τις μεταλλαγές της ατμόσφαιρας αλλά και με τη διάθεση του δημιουργού, ή με τις ψυχικές του μεταπτώσεις. Για το κατά πόσο τώρα η καθαρά προσωπική αυτή αίσθηση του χώρου στην ολότητά της, καθορίζει και την εικονογραφική του πιστότητα και αλήθεια, είναι μάλλον άστοχο να αποφανθούμε, όντας έξω από τα εκφραστικά πλαίσια που ο ίδιος ο ζωγράφος έθεσε.

Στην προκειμένη περίπτωση, αν και η αντικειμενικότητα δεν παύει να θεωρείται ως κάτι δεδομένο, τα πλαίσια αυτά, χάριν ακριβώς της εκάστοτε επιλογής της οπτικής γωνίας, αντί να στενεύουν γίνονται ευρύτερα, αν μάλιστα λάβει κανείς υπόψιν και την ευχέρεια που παρέχει η αξιοποίηση των συνθετικών μέσων, από λειτουργική και μόνο σκοπιά. Στο "Λιμάνι του Helsingor" για παράδειγμα, πέρα από την ένδειξη

στο κάτω μέρος κι αριστερά του πίνακα, γραμμένη από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, τίποτε δεν πιστοποιεί, εικονογραφικά τουλάχιστον, ότι πρόκειται για συγκεκριμένη τοποθεσία, ή για οποιαδήποτε άλλη, πραγματική ή φανταστική. Αντίθετα εκείνο που ενδιαφέρει περισσότερο και βέβαια αναδεικνύεται με απaráμιλλο τρόπο, είναι η αίσθηση της διαρκούς συνάντησης του ουρανού με το νερό, αφ'ενός στην αντανάκλαση του πρώτου στο δεύτερο, κι αφ'ετέρου στις νοερά διαδοχικές ευθείες που καταλήγουν στον ορίζοντα, φορέα της έξαρσης του υποκειμενικού στοιχείου. Σε αυτή τη "συνάντηση", ή καλύτερα στις "συναντήσεις", προσανατολίζονται και τα επιμέρους θεματικά μοτίβα, οι λιτές φιγούρες των οποίων αποδίδονται εν κινήσει και κάτω από την επίδραση ενός "υπερβόρειου" θα λέγαμε, παγωμένου και υποβλητικού φωτός. Την ίδια ατμόσφαιρα, που μάλιστα αποβλέπει σε μια περαιτέρω διάλυση της φόρμας, σαν αποτέλεσμα της άρνησης των πλαστικών τύπων και της έντονα διατυπωμένης τάσης για σχηματοποίηση, συναντάμε και στα: "Καράβι στην ακρογιαλιά" και "Ιστιοφόρα στον ορίζοντα", ενώ σε προσπάθειες σαν τη "Ναυμαχία Ρίου - Αντιρίου", παρά τη σχολαστική καταγραφή των λεπτομερειών, -κυρίως στο σχεδιασμό των πλοίων τα οποία βρίσκονται στο πρώτο επίπεδο-, η ιδιαιτερότητα της εκφραστικής του εντοπίζεται στη μορφοποίηση του συνόλου από το ηλιακό φως, που εδώ στέκεται ικανό να αναδείξει ακόμη και τη χρωματικότητα της σκιάς, με το να την απαλάσσει από τη σκοτεινή ουδετερότητά της.

Στα χρόνια που ακολουθούν, ιδίως μετά την οριστική εγκατάστασή του στην Ελλάδα, ο υπαιθρισμός και οι ιμπρεσιονιστικές διατυπώσεις της σπουδαστικής περιόδου εξελίσσονται με περισσότερο προσωπικό τρόπο, καθώς μάλιστα ο καλλιτέχνης επεδίωξε να παρουσιάσει την πολλαπλότητα των τοπίων της πατρίδας του. Αντιπροσωπευτικά δείγματα αυτής της πρόθεσης αποτελούν τα: "Ψαρόβαρκες στις Σπέτσες",⁸⁷ και "Βραχώδης ακρογιαλιά στις Σπέτσες",⁸⁸ που είναι αξιοπρόσεκτα για την κυριαρχία του φωτός και των διαβαθμίσεών του, για την αφαιρετική διάθεση και τον περιορισμό στο ουσιαστικό, το οποίο και στις τρεις περιπτώσεις, συνδέεται αποκλειστικά με την τάση σύλληψης - ανάδειξης του υγρού στοιχείου και γενικά του περάσματος από την εξωτερική, περιγραφική απεικόνιση, στους τύπους που μας επιτρέπουν να δούμε το φυσικό χώρο στη μεταβλητότητα του, εμπνυχωμένο και δονούμενο. Η έξαρση των ζωγραφικών αξιών, έναντι των πλαστικών, η χρησιμοποίηση γενικευτικών τύπων και η αίσθηση αιχμαλώτισης της στιγμής, χαρακτηρίζουν και το θαυμάσιο από κάθε άποψη, πίνακά του: "Μετά τη Ναυμαχία",⁸⁹ της Εθνικής Πινακοθήκης, η δύναμη της υποβολής των χρωμάτων του οποίου και οι εμφανείς εξπρεσιονιστικές προεκτάσεις τους, υπονοούν τις περαιτέρω δυνατότητες του Αλταμούρα αλλά και όσα είχε ακόμη να προσφέρει στην Ελληνική Τέχνη, αν δεν έφραζε μιά για πάντα, τη ζωή του ο θάνατος.

Μια ανάλογη μοίρα σημάδεψε και τον Περικλή Πανταζή, που επίσης πέθανε νεώτατος από φυματίωση, σε ηλικία μόλις τριάντα πέντε ετών. Παρά το ότι ο καλλιτέχνης πέρασε το μεγαλύτερο διάστημα της σύντομης ζωής του εκτός Ελλάδος, θεωρούμε πως θα ήταν παράλειψη να μην αναφερθούμε στη δράση και τη δημιουργία του, εφ'όσον οι απηχήσεις της τέχνης, -όπως αποδεικνύεται άλλωστε κι από τα σχόλια διαφόρων αρθρογράφων, επ' ευκαιρία της παρουσίας έργων του σε Ελληνικές διοργανώσεις, εν όσο ακόμη ζούσε-, δημιούργησαν κάποια πρωτόγνωρα ερεθίσματα στους συγχρόνους του αλλά και τους έφεραν πιό κοντά στα καινούρια ρεύματα, που κυριαρχούσαν εκείνη την εποχή στα σπουδαιότερα Ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά κέντρα.

Γιός του Ηπειρώτη δημοδιδασκάλου, Δημητρίου Πανταζή, ο Περικλής Πανταζής

γεννήθηκε στην Αθήνα, στα 1848 με 1849,⁹⁰ και το 1864 εισήχθη στο "Σχολείο των Τεχνών", στο οποίο και φοίτησε έως το 1871, με βασικό καθηγητή του τον Νικηφόρο Λύτρα. Εκτός από τη διάκρισή του το 1868 στον ετήσιο διαγωνισμό του Ιδρύματος, όπου και απέσπασε μια υποτροφία 25 δραχμών μηνιαίως,⁹¹ καμιά άλλη πληροφορία δεν διαθέτουμε για το διάστημα των εδώ σπουδών του, ενώ αξιοσημείωτη είναι και η έλλειψη έργων του που χρονολογούνται αυτή την περίοδο, με αποτέλεσμα να αδυνατούμε να σχηματίσουμε κάποια γνώμη για τις αφετηρίες και τους αρχικούς προσανατολισμούς του. Το βέβαιο είναι πάντως ότι, μετά την αποφοίτησή του ακολουθώντας το παράδειγμα των περισσότερων συναδέλφων του, ο Πανταζής μετέβη στο Μόναχο, για να εγγραφεί στην τάξη των αρχαίων προτύπων της εκεί Ακαδημίας, σύμφωνα με το Α' Μαθητολόγιό της, στις 31 Οκτωβρίου το 1871.⁹² Η σύντομη ωστόσο αναχώρησή του για τη Γαλλία (στη Βαυαρική πρωτεύουσα έμεινε λίγους μόνο μήνες), έχει να κάνει μάλλον με τη δυσαρέσκεια που αισθάνθηκε όταν ήλθε αντιμέτωπος με τα αυστηρά πλαίσια του Γερμανικού ακαδημαϊσμού και γενικά με τον ανήσυχο χαρακτήρα του, με το πάθος του για το καινούριο αλλά και με την ευρύτητα των προσωπικών του αντιλήψεων.

Μετά από μια σύντομη επίσκεψη στη Μασσαλία, όπου και συνάντησε τον αδελφό του, ο καλλιτέχνης αποφάσισε τελικά να μεταβεί στο Παρίσι, που τότε εθεωρείτο το σπουδαιότερο πολιτιστικό κέντρο της Ευρώπης, ως πυρήνας της πρωτοπορίας και της καλλιτεχνικής αμβισβήτησης.

Όπως προκύπτει από μια επιστολή του -διασώζεται στη Συλλογή Αβέρωφ Τσοίτσα-,⁹³ ο Πανταζής πρέπει να έφτασε στη Γαλλική πρωτεύουσα στα τέλη του 1872, περίοδο κατά την οποία και ξεκίνησε την παρακολούθηση μαθημάτων στο εργαστήριο των μαθητών του Corot. Σύμφωνα με τους βιογράφους του,⁹⁴ τα πρώτα του ερεθίσματα προέρχονταν τόσο από τον κύκλο του Corot και ειδικότερα από τις αναζητήσεις του μαθητή του, Antoine Chintreuil (1814-1873),⁹⁵ όσο και από εκείνες του Gustave Courdet, δείγματα της δημιουργίας του οποίου είχε την ευκαιρία να δει στο εργαστήριο του Chintreuil, όπου και μαθήτευσε. Επίσης δεν μπορούμε να αποκλείσουμε την επαφή του με το έργο του Edouart Manet, ή και τις τυχόν επιρροές του από τις προσπάθειες των υπολοίπων μελών της ιμπρεσιονιστικής ομάδας, ακόμη κι αν θεωρήσουμε εντελώς αβάσιμη την πληροφορία που φέρει τον Έλληνα ζωγράφο να γνωριζόταν προσωπικά με το δημιουργό της "Ολυμπίας".⁹⁶ ο οποίος μάλιστα λέγεται ότι τον συμβούλεψε να μη μείνει για πολύ στο Παρίσι, καθώς το κλίμα του υπήρχε κίνδυνος να επιβαρύνει την, ήδη κλονισμένη από την φυματίωση, υγεία του.⁹⁷ Ανεξάρτητα από την ισχύ της παραπάνω πληροφορίας, δηλαδή από τη συναναστροφή του, ή όχι με τον Manet και τις προτροπές του τελευταίου, ο Πανταζής εγκατέλειψε πράγματι το Παρίσι για να εγκατασταθεί οριστικά στις Βρυξέλλες, (περίπου στις αρχές του 1873). Η απόφασή του αυτή ίσως συνδέεται και με το γεγονός της εκεί μόνιμης διαμονής, ενός μακρινού συγγενή του από την Ήπειρο. Πρόκειται για τον εμπόρο πούρων Μ. Οικονόμου, την προσωπογραφία του οποίου ζωγράφησε αργότερα.⁹⁸

Στη Βελγική πρωτεύουσα ανέπτυξε πλούσια καλλιτεχνική δράση, που ξεκίνησε κύρια μετά τη γνωριμία του με το γλύπτη και κατοπινό γαμπρό του, Auguste Philipette, και βέβαια με την εισοδή του στην ομάδα "Cercle de la patte". Ο Philipette τον βοήθησε επιπλέον στην εκμάθηση της Γαλλικής γλώσσας, ενώ η φιλία του με το ζωγράφο Guillaume Vogels,⁹⁹ (εισηγητή του ιμπρεσιονισμού στη Φλάνδρα), εκτός από τη βελτίωση των οικονομικών του, που επέφερε η συνεργασία τους σε διάφορες διακοσμητικές εργασίες, συνέβαλε και σε κάποιες περαιτέρω επαφές του με τα μέλη

της τότε Βελγικής πρωτοπορίας. Ανάμεσα τους ξεχωρίζει το όνομα του James Ensor (1860-1949), βασικού ιδρυτή της "Ομάδας των 20", μέλος της οποίας υπήρξε και ο Έλληνας δημιουργός.

Ο Πανταζής συμμετείχε επίσης στις κυριότερες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, τόσο του Βελγίου -αναφέρουμε την έκθεση της "Χρυσασπίδας" το 1876, την "Τρίχρονη της Γάνδης" το 1877, τη "Γενική Έκθεση Καλλών Τεχνών των Βρυξελλών" το 1878, εκείνη του "Φιλολογικού και Καλλιτεχνικού Ομίλου των Βρυξελλών" στα 1879 κ.α.- όσο και των Αθηνών, καθώς απέστειλλε έργα του στα Γ' Ολυμπία το 1875, για τα οποία μάλιστα και βραβεύτηκε με το Χάλκινο Μετάλλιο, και στην Έκθεση που πραγματοποιήθηκε το Ιανουάριο του 1881, με πρωτοβουλία των Αδελφών Βασιλείου και Μιχαήλ Μελά, στο Μέγαρο του πρώτου.

Σύμφωνα με τον αρθρογράφο της "Εφημερίδος" (φυλλ. 11-3-1881), τα έργα με τα οποία συμμετείχε στη διοργάνωση της Οικίας Μελά -τρία τον αριθμό- μαζί με ένα "Χιονισμένο τοπίο" (πιθανός εκείνο της Συλλογής Αβέρωφ Τοσίτσα),¹⁰⁰ εκτέθηκαν δυο μήνες μετά, σε βιτρίνα κεντρικού Αθηναϊκού καταστήματος, όπου και προκάλεσαν το ενδιαφέρον του κοινού:

"Είς τα παράθυρα του λαμπρού καταστήματος της Μινέρβας άμα τη εισόδω είς το στενώτερο μέρος της Οδού Ερμού από της Πλατείας του Συντάγματος, εξετέθησαν από τινών ημερών και μεγάλως ελκύουσα την προσοχήν του διαβάτου, τέσσαρας εικόνες (...) Και η μεν πρώτη παριστά μάγκαν των Αθηνών υπό το αποτυφλωτικόν φώς θερινού ηλίου, η δίχως εστηριγμένον επί τοίχου και τρώγοντα όρθιον. Η δευτέρα την τοποθεσίαν του Αρείου Πάγου, η τρίτη το Φάληρον και η τέταρτη τοπίον χιονισμένον, αυτή δε είναι η αρίστη (...) Ο κ. Πανταζής είναι εκ των ημετέρων καλλιτεχνών τόσον αφοσιωθείς είς την σχολήν της τέχνης, ήτις δεν παραδέχεται ειμή την ακρίβειαν εν τη απεικόνιση, αλλά συνδυασμένην μετά παρατηρητικότητος, ην μόνην οφθαλμός εταστικός φιλοκάλου και ψυχολόγου και φυσιολόγου καλλιτέχνου δύναται να εξασκεί (...) η χρωματική ακρίβεια, η φυσική επεξεργασία, αναδεικνύουσιν αυτόν κάτοχον των λεπτομερειών μυστηρίων της τέχνης".¹⁰¹

Αξιόλογη ήταν επίσης από πλευράς περιεχομένου αλλά και αριθμού -έστειλε δώδεκα ελαιογραφίες του-, και η συμμετοχή του στη Διεθνή του Παρισιού το 1878, επ' ευκαιρία της οποίας ο Γάλλος κριτικός Λεφώρ -στου "Gazette des beaux-arts", με τίτλο: Les écoles étrangères de peinture a l'Exposition"-, δεν δίστασε να τον καταχωρίσει μεταξύ των πιο πρωτοποριακών ζωγράφων, με το να τονίσει ότι, "...ακολουθεί τας είς τους ημετέρους impressionistes προσφιλείς παραδώσεις".¹⁰²

Η έντονη δραστηριότητα του Πανταζή τερματίστηκε με το θάνατό του έξι χρόνια αργότερα, στις 25 Ιανουαρίου 1884, λίγες δηλαδή μέρες πριν την επίσημη έναρξη της πρώτης Έκθεσης των "Le vingts" (2 Φεβρουαρίου 1884), στο Βασιλικό Μουσείο Καλλών Τεχνών των Βρυξελλών.

Κάτι που δυσκολεύει τον εντοπισμό των αφετηριών του ζωγράφου αλλά και των σταδίων της εξέλιξης της πορείας του, είναι η έλλειψη χρονολογημένων από τον ίδιο, έργων του, το διάστημα της δημιουργίας των οποίων μπορούμε να προσδιορίσουμε, με κάθε βέβαια επιφύλαξη, βάσει των επιδράσεων που κατά καιρούς δέχτηκε. Από τη σκοπιά αυτή διακρίνουμε τρεις φάσεις στην καλλιτεχνική του σταδιοδρομία, εκ των οποίων και καλύπτουν, η πρώτη τη σπουδαστική του περίοδο στο "Σχολείο των Τεχνών" των Αθηνών, η δεύτερη τη διάρκεια της μαθητείας του στο Παρίσι και τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασής του στη Βελγική πρωτεύουσα και η τρίτη τη γνήσια υπαιθριστική κι ιμπρεσιονιστική παραγωγή του, που θεωρείται και η πιο

αντιπροσωπευτική των δυνατοτήτων και της ιδιοτυπίας του. Αν κρίνει κανείς από ένα σχετικά πρώιμο έργο του, με τίτλο: "Ο Χριστός"¹⁰³ και την υπογραφή του δημιουργού, δοσμένη με Ελληνικούς χαρακτήρες,¹⁰⁴ χωρίς δυσκολία διαπιστώνει την ευρύτητα της κατάρτισής του, όσον αφορά την ακρίβεια του σχεδίου αλλά και την πληρότητα των χρωματικών διατυπώσεων, κυρίως στην απόδοση του προσώπου, που μοιάζει να αντανακλά με εκφραστικότητα, όλο το μεγαλείο της καρτερίας, μπροστά στο αναπόφευκτο του Θείου Δράματος.

Η καταφανής λεπτότητα και σαφήνεια στην ανάδειξη της μορφής του Χριστού τη στιγμή του Μαρτυρίου, σε αντιπαράθεση με τον αφηρημένο χαρακτήρα του φόντου, οδηγεί επίσης στο να μην αμφιβάλουμε για την ικανότητα αφομοίωσης από μέρος του, όσων αντιπροσώπευε το μετά-ακαδημαϊκό ύφος του Νικηφόρου Λύτρα, μαθητή του οποίου υπήρξε κατά το διάστημα των σπουδών του στο "Σχολείο των Τεχνών".

Οξυδερκής, εκλεκτικός και βέβαια προικισμένος με υψηλής στάθμης αισθητικό κριτήριο, ο Πανταζής δεν δυσκολεύτηκε να αναγνωρίσει, κατ' αρχάς στο ρομαντισμό αλλά και στο ρεαλισμό, τους πύο κατάλληλους τροφοδότες του πάθους του για ανανέωση, όπως και δυο σημαντικούς συμμάχους, στην προσπάθειά του να αποδεσμευτεί από τη μονομέρεια του ακαδημαϊκού φορμαλισμού. Η εμπειρία του Παρισιού στη συνέχεια και ειδικότερα η μαθητεία του στο εργαστήριο του Chintreuil, όπου ήλθε σε επαφή με τα έργα των Corot και Courbet, αποτέλεσαν το έναυσμα για καινούριες κατακτήσεις. Άλλωστε και η επιλογή της εδώ μετάβασής του δεν ήταν τυχαία, μιά και θεωρούσε ίσως, πως το κλίμα της Ακαδημίας του Μονάχου, την οποία εγκατέλειψε, δεν είχε τίποτε το ξεχωριστό να προσδώσει στις ανησυχίες του, σε σχέση με εκείνα που είχε ήδη αποκομίσει από τις σπουδές του στην Αθήνα.

Στις περισσότερες προσπάθειες της δεύτερης φάσης, όπως: "Αγροφύλακας της Βασίλισσας Όλγας",¹⁰⁵ "Εσωτερικό με γυναίκα που ζυμώνει",¹⁰⁶ "Τσιγγάνα με φουσαρμόνικα",¹⁰⁷ "Προσωπογραφία κοριτσιού"¹⁰⁸ και "Νεκρή φύση με μήλα",¹⁰⁹ συναντάμε αρκετά στοιχεία που παραπέμπουν, από τη μιά στο ρεαλισμό του Courbet, εμφανή κυρίως στην οργάνωση και τη σαφήνεια της απόδοσης του χώρου, και από την άλλη στη νατουραλιστική αντίληψη του Corot, όσον αφορά το χρώμα και τις περιγραφικές δυνατότητές του. Με το: "Τσιγγάνα με φουσαρμόνικα" για παράδειγμα, ή και ακόμη σαφέστερα με το: "Εσωτερικό με γυναίκα που ζυμώνει" έχουμε δυο αντιπροσωπευτικά δείγματα γόνιμης προσπάτησης των δεδομένων του Γαλλικού ρεαλισμού από μέρος του, εφ' όσον ότι κινεί το ενδιαφέρον του θεατή, συνοψίζεται στον τρόπο ανάπτυξης του θέματος, ούτως ώστε να τονίζεται το ουσιαστικό μέρος της καθημερινότητας που θέλει να σχολιάσει, με καθαρά ζωγραφικούς όρους, χωρίς να λείπουν από την όλη αντιμετώπιση και κάποιες επιρροές από τη ζωγραφική των Κάτω Χωρών, ειδικά στην καταγραφή των επιμέρους, αφηγηματικών μοτίβων. Όσα όφειλε ο Πανταζής στην Τέχνη των Ολλανδών και Φλαμανδών δασκάλων του παρελθόντος, διαγράφονται πύο ξεκάθαρα στο: "Νεκρή φύση με μήλα", που θεωρείται και το πρώτο μιάς σειράς εντυπωσιακών από κάθε άποψη, "Επιτραπέζιων", αξιοπρόσεκτων για την τεχνική τελειότητα στο σχεδιασμό των αντικειμένων και γενικά στη μορφοποίηση του συνόλου. Χαρακτηριστική είναι επίσης η προσπάθεια προσπέλασης της στατικότητας και βέβαια η αποφυγή της χρήσης άκαμπτων περιγραμμάτων στη φόρμα, (έστω κι αν δεν διαφαίνεται εδώ ακόμη η επιβολή της αφηρημένης γραμμής), έναντι της επεξεργασίας των χρωμάτων, βάσει των συμπληρωματικών τους, με ενδεχόμενη μια πρώτη αίσθηση υπαιθριστικής τονικότητας.

Η κατάκτηση της οπτικής πραγματικότητας από την επιβολή των καθαρά

χρωματικών αξιών, επιτυγχάνεται σε μεγάλο βαθμό στο "Τοπίο στο Σηκουάνα"¹¹⁰ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, ο σχεδιασμός του οποίου τοποθετείται γύρω στα 1872, την εποχή δηλαδή που ο καλλιτέχνης βρισκόταν στο Παρίσι. Παρ'ότι στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορούμε να κάνουμε λόγο για έναν αμιγή ιμπρεσιονισμό, το γεγονός ότι η σύνθεση στηρίζεται στην εντύπωση της κινητικής ενέργειας που προκαλούν οι διαβαθμίσεις του χρώματος, σε συνεργασία με το ρόλο του φωτός στην περιγραφή του χώρου, οδηγεί στο να αναφερθούμε, όχι μόνο στην αποκαλυπτική αφομοίωση των δεδομένων εκείνων που αντιπαρέρχονται, με αφετηρία τους την ρομαντική οπτική, τη στατικότητα της παραδοσιακής ακαδημαϊκής διαπραγμάτευσης, αλλά και σε μία συνειδητή διάθεση προσαρμογής στα προβλήματα του υπαιθρισμού. Για τη στροφή του Πανταζή προς αυτή την κατεύθυνση, καθοριστικής σημασίας απέβηκε η επαφή με το έργο του Manet, ή και των υπολοίπων μελών της ιμπρεσιονιστικής ομάδας, επαφή που, αν κρίνουμε από τις μετέπειτα δημιουργίες του, θα πρέπει να στάθηκε καθοριστική για τη διαμόρφωση του στυλ του, με το να του καλλιεργεί τη διάθεση αναθεώρησης αρκετών, από τις παλιές, σπουδαστικές του εκφραστικές πεποιθήσεις. Στην περίοδο που ακολουθεί, με δεδομένες πλέον τις επιρροές του από τα Γαλλικά πρωτοποριακά ρεύματα, διακρίνουμε μια νέα συγκεφαλαίωση των προθέσεων του, η οποία και δίνει όλο το εύρος της προσωπικής του προσφοράς. Η περίοδος αυτή συμπίπτει χρονικά με το τελευταίο διάστημα της ζωής του και καλύπτει την τρίτη φάση της υπαιθριστικής και ιμπρεσιονιστικής του παραγωγής.

Από θεματική σκοπιά, κι εδώ συγκαταλέγονται όλα σχεδόν τα είδη εικονογραφίας, όπως η προσωπογραφία, το "γυμνό", η ζωγραφική genre, το τοπίο και η "νεκρή φύση", με εμφανή ωστόσο τη διαφοροποίηση των κριτηρίων, ακόμη κι εκεί όπου το ίδιο το περιεχόμενο της παράστασης επέβαλε κάποιους αφηγηματικούς υπαινιγμούς. Έτσι, τόσο στα: "Πείσμα" ή "Καβγαδάκι"¹¹¹ και "Συμφιλίωση",¹¹² -δοσμένα σαν απάντηση του δεύτερου στο πρώτο-, όσο και στα: "Κυρία με βεντάλια μπροστά στον καθρέφτη",¹¹³ "Γυναίκα που διαβάζει" ή "Κυρία με ένδυμα ιππασίας"¹¹⁴ και "Γυναίκα στον κήπο",¹¹⁵ εκείνο που κυριολεκτικά καθορίζει το νόημα της γραφής, έχει να κάνει με την εικαστική ερμηνεία του θέματος, με όρους δηλαδή καθαρά ζωγραφικούς και άξονες το χρωματικό παράγοντα, την ελευθερία στην κίνηση της πινελιάς και γενικά την τάση του για σχηματοποίηση. Επιπλέον, με το να επιδίωκε να προχωρήσει πέρα από το επιφανειακό, αφ'ενός περιόρισε τα περιγραφικά μοτίβα στα απαραίτητα για τη μορφοποίηση του χώρου, που μόλις διαγράφεται από τις μεταπτώσεις φωτός-σκιάς, κι αφ'ετέρου προσπάθησε να διεισδύσει στο εσωτερικών των μορφών, έτσι ώστε να υποβάλλει στο θεατή την ποιότητα του συναισθηματικού τους κόσμου, σε μια δεδομένη χρονική στιγμή.¹¹⁶

Ανάλογα γνωρίσματα συναντάμε και στις προσωπογραφίες του, στις οποίες, χωρίς να αποχωρίζεται το λυρικό αίσθημα, δεν διστάζει να αναγάγει το ειδικό στο καθολικό, για να προσδώσει στον εικονιζόμενο την αλήθεια ενός διαχρονικού χαρακτηρισμού. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν οι: "Προσωπογραφίες της Κυρίας Ν. Βαρβόγλη",¹¹⁷ "Προσωπογραφία του παιδιού του καλλιτέχνη με πετεινό",¹¹⁸ "Αυτοπροσωπογραφία",¹¹⁹ "Το ξύσιμο του μολυβιού - Προσωπογραφία Μ. Οικονόμου",¹²⁰ καθώς και μια σειρά πορτραίτων ανωνύμων ανθρώπων, όπως τα "Ολλανδέζα",¹²¹ "Ο πότης",¹²² "Τσιγγάνα"¹²³ κ.α.

Ακόμη κι όταν διαφαίνεται κάποια προσχώρηση στους καθιερωμένους στο παρελθόν, από τους μεγάλους δασκάλους του είδους (ειδικά από εκείνους των Κάτω Χωρών), τύπους -βλ. την τελειότητα στο φινίρισμα του προσώπου της Κυρίας Βαρβόγλη-, κυρίαρχη είναι η προσωπική παρέμβαση, άλλοτε από τη διάθεση κατανόησης και

αντιμετώπισης του εικονιζόμενου μέσα στο περιβάλλον του, ως τυπική δηλαδή φιγούρα της καθημερινότητας, και άλλοτε από την ανάγκη πειραματισμού, με άξονα τη συνεργασία φωτός-χρώματος, τις διαδοχικές κλιμακώσεις του και τις τονικές, αρμονικές του αντηχήσεις.

Στην περίοδο της ωριμότητας του καλλιτέχνη συγκαταλέγονται επίσης κι αρκετές "νεκρές φύσεις", με χαρακτηριστικότερες τις: "Επιτραπέζιο με πιάτα, βάζα και ομπρέλα",¹²⁴ "Επιτραπέζιο με λουλούδια",¹²⁵ "Νεκρή φύση με λάμπα λαδιού",¹²⁶ "Επιτραπέζιο με γιαπωνέζικη στάμπα",¹²⁷ και "Νεκρή φύση με άσπρα λουλούδια",¹²⁸ ο εκφραστικός πλούτος των οποίων υποδηλώνει την ιδιαίτερη σχέση του με το χρώμα, που εδώ αποδεικνύεται αποκλειστικός μορφοπλαστικός φορέας στην ανάδειξη της αντικειμενικότητας, με σχεδόν ρεαλιστική χροιά.

Με τη χρησιμοποίηση των καθαρά χρωματικών διατυπώσεων, ο Πανταζής κατορθώνει πράγματι να δώσει έναν αισθησιακό τόνο στα αντικείμενα που περιγράφει, ενώ χάρη στην έμφασή του σε ορισμένα ειδικά θέματα, όπως είναι τα γεωμετρικά σχήματα και τα διακοσμητικά μοτίβα, που αποδίδονται με ικανότητα μινιατουρίστα, η κατάργησή των σκληρών περιγραμμάτων, ο τονισμός του φωτός και το ενιαίο βάθος, επιτυγχάνει τόσο τη συνθετική ισορροπία και τη ρεαλιστική πιστότητα της παράστασης, όσο και την εσωτερική ανίχνευση του παλμού της, την αλήθεια και την αμεσότητά της.

Ωστόσο το μέγεθος της προσφοράς του, όσον αφορά την προσάρτηση και αφομοίωση από μέρους του, καινούριων, πρωτοποριακών μηνυμάτων, μπορεί κανείς να αναγνωρίσει σε όλες του τις διαστάσεις, στην περιοχή της ζωγραφικής της υπαίθρου και γενικά στην τοπιογραφία. Είναι γεγονός πως, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, ο Πανταζής ενδιαφέρθηκε, όχι απλώς για το τι θα ζωγραφίσει, μα κύρια για το πως θα συλλάβει και μεταφέρει στον πίνακα ένα τυχαίο θέμα, αφού λάβει υπόψιν παράγοντες, όπως τη συνάντησή του με το περιεχόμενο του θέματος, τις εντυπώσεις που ενδεχομένως αυτό θα του προξενήσει, ώστε να τον παρακινήσει να το αποδώσει, το φώς κατά τη στιγμή της σύλληψής του και ιδιαίτερα τη σχέση του με το χρώμα, οι εκφραστικές δυνατότητες του οποίου, ενισχύουν στην προκειμένη περίπτωση αυτή τη συνάντηση, με το να την τεκμηριώνουν υποκειμενικά όσο κι αντικειμενικά. Από την εν λόγω σκοπιά, η απομάκρυνσή του από την καθιερωμένη, παραδοσιακή οπτική, συνεπάγετο μια πιά ουσιαστική προσέγγιση των υπαιθριστικών προβλημάτων, η αντιμετώπιση των οποίων οδήγησε τον καλλιτέχνη σε περαιτέρω εκφραστικές λύσεις, που κινούνται στα πλαίσια του Ιμπρεσιονισμού. Χαρακτηριστικά δείγματα της υπαιθριστικής ή και της ιμπρεσιονιστικής αυτής στροφής, προσφέρουν τα: "Δάσος μετά τη βροχή",¹²⁹ "Τοπίο με αγελάδες",¹³⁰ "Ανθισμένες μυγδαλιές",¹³¹ "Φθινοπωρινό τοπίο",¹³² "Χειμωνιάτικο τοπίο με λίμνη",¹³³ "Παλαιά πλατεία των Βρυξελλών",¹³⁴ "Ο λόφος του Αρείου Πάγου"¹³⁵ και "Χιονισμένο Τοπίο",¹³⁶ που είναι όλα δημιουργίες της τελευταίας φάσης της ζωής του, ζωγραφισμένα δηλαδή από τα μέσα της δεκαετίας του 1870 και ύστερα.

Σε οποιαδήποτε από τις παραπάνω προσπάθειες κι αν σταθούμε, έχουμε από τη μιά, τα μόνιμα γνωρίσματα της γραφής του -σαφήνεια στην οργάνωση και τις διατυπώσεις του θέματος, παρά τον περιορισμό των αφηγηματικών μοτίβων, ελευθερία στη χρήση της πινελιάς, αναγωγή του ειδικού στο καθολικό κ.λπ.- κι από την άλλη, την έμφαση στο ατμοσφαιρικό και τη μετουσίωση του φωτός σε χρώμα. Έτσι, στα: "Δάσος μετά τη βροχή", "Παλαιά πλατεία των Βρυξελλών" και "Φθινοπωρινό τοπίο", κοντά στα γνωστά στοιχεία της τέχνης του, όπως αυτά είχαν διατυπωθεί σε παλιότερες δημιουργίες, έρχονται να λειτουργήσουν εδώ καταλυτικά θα λέγαμε, στο

τελικό αποτέλεσμα, η τόλμη των χρωματικών διατυπώσεων και η σχέση των αντανακλάσεών τους, ως συνέπεια των μεταβολών του φωτός μιά συγκεκριμένη στιγμή.

Με άξονα την προοπτική ορισμού της παράστασης από τις χρωματικές διαθλάσεις, αλλά και επιδιώκοντας να δώσει ένα είδος προσωπογραφίας του φυσικού χώρου, ο Πανταζής δεν διστάζει να προχωρήσει πέρα από την αντικειμενική-ρεαλιστική του περιγραφή, με το να εστιάζει την προσοχή του στη δυνατότητα μεταφοράς των προσωπικών του ερεθισμάτων στο έργο. Για το κατά πόσο το κατορθώνει, επιβεβαιώνεται καταφατικά από τη σύνθεσή του, "Άρειος Πάγος", όπου η αφαιρετική διάθεση, σε συνδυασμό με την αίσθηση του ατμοσφαιρικού, ως αποτέλεσμα της παραμορφωτικής επενέργειας του φωτός στην ακίνητη επιφάνεια, προκαλούν την εντύπωση αιχμαλώτισης και απόδοσης του στιγμιαίου, σε ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο πλάνο.

Ανάλογη αντιμετώπιση έχουμε και στα: "Χιονισμένο τοπίο" και "Χειμωνιάτικο τοπίο με λιμάνι", καθώς η ερμηνεία της οπτικής πραγματικότητας βασίζεται εδώ αποκλειστικά στην ενεργητική συνομιλία των χρωμάτων, ιδιαίτερα του λευκού με το γκρίζο, ακόμη και στους ενδιάμεσους τόνους τους.

"Είναι απίστευτο πως μεταμορφώνεται με την σπάτουλα το άψυχο σωληνάριο του άσπρου. Τι μαγεία..." παρατηρεί ο κριτικός Mark Very σε άρθρο του για τον καλλιτέχνη,¹³⁷ διευκρινίζοντας: "Ο Πανταζής αποδίδει το άσπρο χιόνι έτσι όπως το βλέπει να είναι (...) Το βλέπει άσπρο, μας το δίνει στην παρθενική του κατάσταση, αλλά σε όλες τις λεπτές αποχρώσεις του σεντεφιού και του μαργαριταριού (...) Πιστός εραστής της φύσης, την παρακολουθεί προσεχτικά σε όλες τις μεταμορφώσεις της. Ποτέ δεν πέφτει σε κοινοτυπίες. Ουδέποτε επαναλαμβάνεται. Γιατί η φύση μεγάλη δασκάλα... κρύβει ανυπολόγιστους θησαυρούς, κρυμμένες ομορφιές που αποκαλύπτει μονάχα... στους εκλεκτούς που σκέπτονται και παρατηρούν. Η ποικιλία στα θέματα οφείλεται μάλλον στην εργασία και τη σκέψη, παρά στη φαντασία."

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον, όσον αφορά τη στάση του απέναντι στο φυσικό χώρο και την πολλαπλότητα που μπορεί ενδεχομένως να έχει, ανάλογα με τις δυνατότητες του φωτός και την οπτική γωνία του παρατηρητή, παρουσιάζουν επίσης ορισμένα έργα του με κυρίαρχο το υγρό στοιχείο, όπως: "Στο μόλο του Heyst",¹³⁸ "Στο μόλο του Nieurot",¹³⁹ "Στην Παραλία",¹⁴⁰ "Δίνες"¹⁴¹ και "Βράχοι στη θάλασσα",¹⁴² για να μείνουμε στα πιο αντιπροσωπευτικά.

Τόσο στα δύο πρώτα όσο και στη ετυπωσιακή, από κάθε άποψη, σύνθεσή του, "Στην παραλία", που κάλλιστα θα μπορούσε να συγκριθεί με τον πίνακα του Eugene Boudin (1824-1898), "Η Αυτοκράτειρα Ευγενία στην Ακτή της Trouville",¹⁴³ η έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες, η δημιουργία του χώρου, μέσω της ανάερης πραγμάτευσης του χρώματος, αντί μέσω του σκιοφωτισμού, και οι διάλυση των περιγραμμάτων, δίνουν την εντύπωση της σύλληψης του μεταβλητού, της ρευστότητας και της κίνησης, σύμφωνα με τις ατμοσφαιρικές συνθήκες, ενώ με τις "Δίνες", αν και δεν αποσκοπεί στην πλήρη απλοποίηση όγκου και φόρμας, χάρη στις επιδέξιες εναλλαγές της σπάτουλας και του πινέλου, ο Πανταζής βρίσκεται πιο κοντά στην ανάδειξη του τυχαίου και συμπτωματικού, για να προσεγγίσει με τα κάθε άλλο παρά στατικά, μορφώματά του, την περιοχή της αφάιρεσης και τις εξπρεσιονιστικής αλληγορίας.

Σε μια ανάλογη κατεύθυνση, με εμφανή τη διάθεση ενασχόλησης με τα προβλήματα του σκιοφωτισμού και γενικότερα με εκείνα του υπαιθρισμού, μας

μεταφέρει το έργο του Ιακώβου Ρίζου, που όπως και ο συνομήλικός του Πανταζής, έδρασε εξ ολοκλήρου εκτός Ελλάδος.¹⁴⁴

Ο Ρίζος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1849, αλλά ξεκίνησε τις σπουδές του στο Παρίσι, γύρω στα 1870, όπου και πέρασε το υπόλοιπο της ζωής του. Έδώ φέρεται¹⁴⁵ ως μαθητής του ονομαστού στην εποχή του ζωγράφου, Alexander Cabanel (1832-1889), η εκφραστική του οποίου συνδέεται αποκλειστικά με το τυπικό, ακαδημαϊκό στυλ, που κυριαρχούσε στα εικαστικά δρώμενα την εποχή της Τρίτης Δημοκρατίας.¹⁴⁶

Εκτός από τις συμμετοχές του στην έκθεση των Παρισίων το 1878, σε εκείνη του Ζαππείου (Δ' Ολύμπια) στην Αθήνα, δέκα χρόνια αργότερα, όπου κι απέσπασε αργυρό μετάλλιο, και σε μια ατομική του επίσης στην Αθήνα, στα 1899,¹⁴⁷ δεν διαθέτουμε άλλα στοιχεία για τις δραστηριότητές του. Απεναντίας είναι γνωστά αρκετά έργα του, βάσει των οποίων θα προσπαθήσουμε να κατανοήσουμε τη ζωγραφική του.

Ως μαθητής του Cabanel, ενός κλασικού θα τον χαρακτηρίσαμε rompiet, ο Ρίζος κινήθηκε αρχικά στο πνεύμα και τα δεδομένα του ακαδημαϊκού ιδεαλισμού, χωρίς ωστόσο να τα υιοθετήσει απόλυτα, καθώς εποφειλήθηκε περισσότερο σε ζητήματα τεχνικής κατάρτισης, παρά σε ότι αφορά τη συνολική αντιμετώπιση του περιεχομένου τους, θεματικού ή και εκφραστικού. Έτσι, σε μια από τις πρώιμες προσπάθειές του, την προσωπογραφία της "Αικατερίνης Παπαρρηγοπούλου",¹⁴⁸ που χρονολογείται στα 1877, αν και τον πρωταγωνιστικό ρόλο παίζουν εδώ οι απηχήσεις των τύπων του κλασικισμού, φανερές στη στατικότητα της μορφής και τη σκούρα κάπως, υποβλητική χρωματική γκάμα, μετά από μία πιο προσεχτική ματιά, μπορούμε να διακρίνουμε ορισμένες από τις προσωπικές του παρεμβάσεις, κυρίως στη διαγραφή των χαρακτηριστικών του προσώπου και στο ρόλο των επιμέρους λεπτομερειών. Όταν μάλιστα επιχειρεί να απαλύνει περισσότερο τους τόνους, όπως στα: "Προσωπογραφία νέας Γυναίκας"¹⁴⁹ και "Κορίτσι με ρόζ φόρεμα",¹⁵⁰ παρ'ότι δεν έχει ακόμη απελευθερωθεί η γραφή του από την πλαστική ακαμψία της φόρμας, ούτε βέβαια από την επιμελημένη διάθεση επεξεργασίας στο τελικό φινιρίσμα, το αποτέλεσμα παρουσιάζεται σαφώς αμεσώτερο και υποδειλώνει την παραπέρα εξέλιξή του. Έτσι σε έργα σαν το: "Κυρία μπροστά στον καθρέφτη",¹⁵¹ (ζωγραφισμένο πιθανώς στα τέλη της δεκαετίας του 1880), κοντά στα γνωστά στοιχεία του, δηλαδή* στην επιτήδευση στην στάση και στην ουδετερότητα του χρώματος, αξιοπρόσεκτος είναι ο χειρισμός του πινέλου, οι βιαστικές παλλόμενες κινήσεις του οποίου, οι διασταυρώσεις και η αίσθηση της ρευστότητάς του πάνω στη ζωγραφική επιφάνεια, το καθιστούν βασικό μορφοπλαστικό μέσο και φορέα των ανανεωτικών του προσανατολισμών. Στην περίοδο που ακολουθεί και κάτω από την επίδραση των κατακτήσεων του φίλου του Pier - Auguste Renoite,¹⁵² ο Ρίζος θα παρακάμψει την αυστηρά οριοθετημένη πορεία του ακαδημαϊσμού, αξιοποιώντας, με κάποια επιφυλακτικότητα βέβαια στην αρχή, τα υπαιθριστικά ή και τα ιμπρεσιονιστικά δεδομένα, βάσει της πρισματικής ανάλυσης των χρωμάτων και της συνεργασίας τους με το φως και τις διαθλάσεις τους στο χώρο. Για αυτό τον καινούριο τρόπο ατένισης της συμπεριφοράς των μορφών και των αντικειμένων στη ζωγραφική επιφάνεια, χρειάστηκε μια διαφορετική αντιμετώπιση του θέματος, της οργάνωσης των μοτίβων, του ρόλου και της σημασίας τους για την αναπαραστατική του πιστότητα, κυρίως λόγω της σταδιακής εγκατάλειψης των σκληρών περιγραμμάτων που προσδιορίζουν το σχήμα και δίνουν την εντύπωση του όγκου αλλά και μιας βαθμιαίας μεταβολής των αποχρώσεων, δηλαδή της ποιότητας ενός χρωματισμού και βέβαια το βαθμό της έντασής του. Κάτι τέτοιο εκδηλώνεται με τις συνθέσεις του: "Κυρία στο πιάνο",¹⁵³ "Προσωπογραφία της Ρωξάνης

Σούτσου",¹⁵⁴ "Προσωπογραφία της Πριγκίπισσας Υψηλάντη",¹⁵⁵ "Προσωπογραφία της αδελφής του Καλλιτέχνη"¹⁵⁶ και "Η αδελφή του καλλιτέχνη στον καναπέ",¹⁵⁷ όπου και επιβεβαιώνεται το ενδιαφέρον του για το γυναικείο φύλλο, το οποίο μάλιστα αντιμετωπίζει, σύμφωνα με τις αισθητικές αντιλήψεις της Belle époque. Πρόκειται για δημιουργίες ζωγραφισμένες μετά το 1890, την εποχή δηλαδή κατά την οποία άρχισαν να τον απασχολούν τα προβλήματα του υπαιθρισμού. Έτσι, τόσο στα: "Προσωπογραφία της Πριγκίπισσας Υψηλάντη" και "Κυρία στον Κήπο", όσο κι ακόμη σαφέστερα στο: "Η αδελφή του καλλιτέχνη στον καναπέ", παράλληλα με τις όποιες εξαρτήσεις του από τον κλασικισμό, όπως αυτές εκδηλώνονται με την αγάπη του για τα καμπυλόγραμμα θέματα, με τη μελετημένη ανάπτυξη του χώρου και με τη λιτότητά του ή και με την προσήλωσή του σε έναν φιλολογικό λυρισμό, τον τόνο της διαφοροποίησης δίνουν η αβρότητα στην απόδοση του προσώπου και των γυμνών μερών του σώματος, οι απρογραμμάτιστες κινήσεις της πινελιάς και οι διαβαθμίσεις του χρώματος, σύμφωνα με την τεχνική της οπτικής ανάμειξης. Σε έργα πάλι σαν τα: "Η αδελφή του καλλιτέχνη στον κήπο"¹⁵⁸ και "Στην ταράτσα",¹⁵⁹ (το δεύτερο ζωγραφίστηκε πιθανώς στην Αθήνα κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του Ρίζου στην Ελληνική πρωτεύουσα), έχουμε τη δυνατότητα να παρακολουθήσουμε την προσπάθειά του να εγκαταλείψει τις τεχνικές μεθόδους του εργαστηρίου για την απόδοση της φωτοσκίασης, έναντι της υιοθέτησης των προγραμμάτων των υπαιθριστών. Τα αποτελέσματα της απόφασής του αυτής, διαγράφουν η χρωματική φινέτσα και η μετουσίωση του χρώματος σε "υλικό φώς", που κυριολεκτικά μορφοποιεί τα πρόσωπα και τα αντικείμενα, προσδίδοντάς τους μια όψη γλυκιάς μελαγχολίας. Ιδιαίτερα "Στην Ταράτσα" της Εθνικής Πινακοθήκης, ανεξάρτητα από τη διακριτική παρουσία ορισμένων πολύ χαρακτηριστικών για την πιστότητα της παράστασης, φιλολογικών ενδείξεων, το περιεχόμενο της σκηνής, στη γαλήνια ατμόσφαιρα του αττικού βραδινού, ορίζεται θα λέγαμε, αποκλειστικά από τις μεταπτώσεις του φωτός και την προοπτική του πίνακα, η αίσθηση του βάθους του οποίου παραγματοποιείται εδώ, από το πρώτο πλάνο προς τη γραμμή του ορίζοντα, με την σχεδόν σχηματοποιημένη, φιγούρα του Ιερού Βράχου. Τα υπαιθριστικά στοιχεία και η προσέγγιση της πολυμορφίας της υφής του φυσικού χώρου, που επιφέρει η έμφαση στον παράγοντα φώς-χρώμα, έστω κι αν ο καλλιτέχνης δεν ξανοίγεται ολοκληρωτικά προς έναν αμιγή ιμπρεσιονισμό, εμφανίζονται πió ξεκάθαρα στα: "Τοπίο της Πικαρδίας"¹⁶⁰ και "Παρισινό τοπίο",¹⁶¹ καθώς πειραματιζόμενος πάνω στη διαίρεση των τόνων, ούτως ώστε να αποδίδεται αριστοτεχνικά το κομμάτιασμα των αντανακλάσεων στην υγρή επιφάνεια (βλ. το "Παρισινό Τοπίο"), καταφέρνει να αναπαραστήσει αυτό που στην ουσία είναι μεταβλητό και φευγαλέο.

Ο Ρίζος πέθανε στο Epinay sur la Seine τον Ιούλιο του 1962.

Το δρόμο προς το Παρίσι επέλεξε κι ο Θεόδωρος Ράλλης, οι αναζητήσεις του οποίου κινήθηκαν σε έναν διαφορετικό από του Ρίζου, επίπεδο, τόσο από άποψη εκφραστικής όσο κι από πλευράς θεματικών προτιμήσεων.

Γόνος εύπορης εμπορικής οικογένειας της Χίου, ο Ράλλης γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1852,¹⁶² ενώ μετά το πέρας των εγκυκλίων σπουδών του στη Χάλκη, μετέβει στο Λονδίνο προκειμένου να εργαστεί στην Επιχείρηση των Ράλλη - Μαυρογιάννη, μαζί με τα αδέρφια του. Η καλλιτεχνική του όμως κλίση γρήγορα τον οδήγησε στο Παρίσι, για να σπουδάσει ζωγραφική στην Ecole des Beaux-Arts. Πράγματι μεταξύ 1870 με 1875, φέρεται¹⁶³ ως μαθητής στο εργαστήριο του Jean - Leon Gerome (1824-1905),¹⁶⁴ ενός δημιουργού με μεγάλη φήμη στην εποχή του, λόγω των ακαδημαϊκών καταβολών του, της κολακευτικής, για τα τότε γούστα του κοινού,

θεματολογίας του, και βέβαια της υψηλής κατάρτισης που προσέφερε στους μαθητές του. Στη συνέχεια ο Ράλλης άνοιξε δικό του ατελιέ, καταφέροντας να ανασυρθεί από την ανωνυμία και να επιβληθεί στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Γαλλικής πρωτεύουσας. Τούτο οφείλεται αφ'ενός στο περιβάλλον, το οποίο φρόντισε ευθείς εξ αρχής να καλλιεργήσει, με το να ζεί σε ένα αρχοντικό της οδού Dumont Thieville, με προσεγμένη, πολυτελή διακόσμηση και κάθε λογής αντικείμενα μεγάλης συλλεκτικής αξίας.¹⁶⁵ κι αφ'ετέρου στην έντονη δραστηριότητά του και στις συχνές συμμετοχές του σε διάφορες καλλιτεχνικές διοργανώσεις τόσο στο Παρίσι όσο και στο Λονδίνο και βέβαια στην Ελλάδα, την οποία επισκέφθηκε αρκετές φορές. Συγκεκριμένα, ήδη από το 1875, έργα του εμφανίστηκαν στις εκθέσεις της Εταιρείας Γάλλων Καλλιτεχνών, ενώ λίγο αργότερα έγιναν δεκτά και σε εκείνες της Βασιλικής Ακαδημίας του Λονδίνου. Ο Ράλλης πήρε επίσης μέρος στις Παγκόσμιες Εκθέσεις του Παρισιού στα 1878 και 1889, εκπροσωπώντας την Ελληνική ζωγραφική, στα Δ' Ολύμπια των Αθηνών το 1880, όπου και βραβεύτηκε με το αργυρό μετάλλιο, στην έκθεση που διοργανώθηκε στην Αθήνα (Ζάππειο), επ'ευκαιρία της διεξαγωγής των Πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων το 1896, στη Διεθνή του Ζαππείου το 1899 καθώς και στην Α' Αιγυπτιακή Έκθεση της Αλεξάνδρειας το 1896.

Ενδεικτικό της αίσθησης που προκάλεσαν τα έργα του και γενικά η εκφραστική του στους συμπατριώτες του, είναι τα εύστοχα, παρά τους σκόπιμους εδώ υπαινιγμούς του, σχόλια του Εμμανουήλ Ροΐδη σε άρθρο του για την "Εν Ελλάδι ζωγραφική". με αφορμή την έκθεση του Ζαππείου στα 1896.

Διαβάζουμε: "Η σκοτεινή εκκλησία του κ. Ράλλη εχρησίμευσε ως αναπαυτήριο εις την όρασή μας κουρασθείσαν εκ των ανοικτών χρημάτων του plain air. Το έργον τούτον εν συνόλω είναι καλόν. Ως ελάττωμα αυτού δύναται να θεωρηθή ότι παρά πολύ τόπον κατέχουσιν και σχεδόν πρωταγωνιστούσιν οι λευκαί πλάκες του πρόναου. Τούτο όμως, ως μας έλεγεν αρμοδιώτατος κριτής, δύναται ευκολότερον να διορθωθεί, ουχί δια του χρωστήρος, αλλά δια ψαλίδος, συτεμνομένου κατά δυο ή τρία δάκτυλα του κάτω μέρους της εικόνας. Ο δε χρωματισμός αυτής μας έκαμεν να ενθυμηθώμεν καλώς τον Δούκα της Γέλδρης φυλακισμένον. Η φυλακή εκείνη προσέπιπτε κατ'αρχάς εις την όρασιν όσον και ο ναός του κ.Ράλλη σκοτεινή. Έφ'όσον όμως παρατηρούμεν αυτήν μας εφάινετο βαθμιδόν αραιούμενο σκότος, η σκιά απέβαινε βαθμιδόν διαφανώς και επροέβαλλαν το εν μετά το άλλο ευδιάκριτα όσα πριν εκαλύπτοντο υπ'αυτής. Κατά αυτόν τον τρόπον επροσηλώσαμεν επί ικανήν ώραν το βλέμμα επί της εικόνας του κ. Ράλλη, ελπίζοντες ότι το οπτικόν εκείνο φαινόμενον του βαθμιαίου φωτισμού του σκότους ήθελεν επαναληφθεί. Πιθανόν εν τούτοις να μην πταίη δια τούτο ο ζωγράφος αλλ'ημείς οι απολέσαντες δια τον χρόνον το προσόν της νυκταλωπίας".¹⁶⁶

Για την ανταπόκριση τώρα της τέχνης του στο Παρισινό κοινό, αρκεί να σταθούμε στο ότι έγινε δεκτός εκτός συναγωνισμού στο Επίσημο Σαλόνι του 1890, στο ότι του δόθηκε ο τίτλος του Officier d' Academie το 1895, στο ότι εξελέγει μέλος της Ελλανόδικης επιτροπής για την Παγκόσμια Έκθεση των Παρισίων το 1900, εκλογή ιδιαίτερα τιμητική για έναν ξένο καλλιτέχνη, και στο ότι παρασημοφορήθηκε από τη Γαλλική Κυβέρνηση με το παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής, την ίδια χρονιά. Βασικός παράγοντας της επιτυχίας του ήταν κυρίως η θεματολογία του, το περιεχόμενο της οποίας αντλούσε ως επί το πλείστον από τα καθημερινά έθιμα της πατρίδας του και τον κόσμο της Ανατολής, για να καλλιεργήσει ένα νοσταλγικό οριενταλισμό με ρομαντικές προεκτάσεις, κατά τα πρότυπα του δασκάλου του Gerome. Για να είναι μάλιστα όσο το δυνατόν πιο πιστικός στις "αφηγήσεις" του,

στηρίχτηκε σε πρωτογενές, θα το χαρακτηρίζαμε, υλικό, που συγκέντρωνε από τις επανειλημμένες περιηγήσεις και τα ταξίδια του στην Ελλάδα, την Παλαιστίνη, τη Μικρά Ασία και την Αίγυπτο.¹⁶⁷ Ο Ράλλης πέθανε το 1909, στη Γενεύη.

Αυτό που διαπιστώνεται σε οποιαδήποτε προσέγγιση με το έργο του, είναι μια ευδιάκριτη διάσταση ανάμεσα στον ιδεαλισμό και το ρεαλισμό, ιδίως στην απόδοση των λεπτομερειών, στη ρομαντική σύλληψη και την εμμονή στους κλασσικούς, συμβατικούς σχεδιαστικούς τύπους, στον τουρισμό του δραματικού στοιχείου και στον αισθησιασμό ορισμένων, επιμέρους μοτίβων, που συνήθως συνυπάρχουν στους πίνακές του. Τούτο προήλθε ίσως από την προτίμησή του στην ηθογραφία, γεγονός που δυσκολεύει τον περιορισμό στο ουσιαστικό, την τάση για γενίκευση και κατ'επέκταση την έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες. Από την άλλη, παρ'ότι δεν φαίνεται απόλυτα προσηλωμένος στις αρχές του ακαδημαϊσμού, ο Ράλλης αποσκοπούσε, όχι απλώς να καταγράψει χαρακτηριστικές ανθρώπινες φιγούρες, σε συνδυασμό με το τοπικό χρώμα, αλλά να τις εντάξει μέσα στο συγκεκριμένο χώρο-χρόνο, αναδεικνύοντας τη "banalite" της πραγματικότητας, τη ζωντάνια και τον παλμό της, "στον τύπο ενός χρονικού".¹⁶⁸ Έτσι, ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, όπως: "Άραβας στρατιώτης που φλερτάρει στο Κάιρο",¹⁶⁹ "Το φίλημα"¹⁷⁰ και "Τυφλός οδηγεί τυφλό",¹⁷¹ -έργα ζωγραφισμένα στα 1878, 1880 και 1881 αντίστοιχα-, κοντά στα γνωστά ακαδημαϊκά στοιχεία, δηλαδή στην επιτήδευση στη στάση ή την κίνηση των μορφών, στη διάθεση για ωραιοποίηση ή ιδεαλιστική ανύψωση (ιδιαίτερα στο τελευταίο) και στις πλαστικές διατυπώσεις, έντονη είναι η παρουσία των γραφικών λεπτομερειών, που, σε συνεργασία με τον πλουραλισμό της παλέτας του, εξασφαλίζουν μια όσο το δυνατόν πειστικότερη αφήγηση, με ρεαλιστικές προεκτάσεις. Για να ανταποκριθεί ο Ράλλης στις απαιτήσεις αυτού του είδους εικονογραφίας, αφ'ενός θα αξιοποιήσει τα όσα του πρόσφερε η μαθητεία του κοντά στον Geome, ένα ζωγράφο εξαιρετικά δημοφιλή για την ειδίκευση του, πάνω στην εθνογραφική απόδοση των θεμάτων του, κι αφ'ετέρου δεν θα μείνει ανεπηρέαστος από τις κατακτήσεις των Ολλανδών δασκάλων του 17ου αιώνα, κυρίως όσον αφορά την επεξεργασία της χρωματικής ματιέρας και την οργάνωση των διαφόρων μοτίβων στη ζωγραφική επιφάνεια. Στο "Φίλημα" της Συλλογής Χ. Περές για παράδειγμα, ανεξάρτητα από την εξιδανίκευση της φόρμας και την κάπως "θεατρική", συμπεριφορά του ζευγαριού, που τείνει σε μια συνειδητά συναισθηματική εκλαϊκευση του θέματος, το έργο νοηματοδοτούν απόλυτα ο ρόλος και η πυκνότητα των παραπληρωματικών ενδείξεων, που αποδίδονται αριστοτεχνικά από συγγενικούς εδώ, χρωματικούς τόνους. Όσο κι αν είναι δύσκολο να αναγνωριστεί από μια πρώτη ματιά, ο παραγοντας χρώμα αποσπά το ενδιαφέρον του θεατή και στο: "Τυφλός οδηγεί τυφλό", καθώς η ουδετερότητα του στη μορφοποίηση του χώρου, σε αντίθεση με τα κοκκινωπά και γαλάζια των ενδυμάτων των δυο τυφλών, ενισχύει το δραματικό χαρακτήρα και την εκφραστική αλήθεια του συνόλου.

Γύρω στα 1880 με 1885, θα πρέπει να έχει ζωγραφιστεί και "Η λεία" ή "Το λάφυρο",¹⁷² της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, σύνθεση με την οποία και αποκρυσταλλώνονται ακόμη περισσότερο οι προσωπικές του προτιμήσεις για την αναγωγή του "τυπικού" στο "ειδικό", δηλαδή σε μία θεματολογία που ανταποκρίνεται αποκλειστικά στα βιώματά του, στη λαϊκή, θρησκευτική παράδοση, στη μυσταγωγία και γενικά στους απόηχους της νοσταλγίας του. Η υπόθεση εξελίσσεται στο εσωτερικό ενός Ορθόδοξου ναού και παριστάνει μια νέα κοπέλα κακοποιημένη και δεμένη σε έναν κορινθιακού ρυθμού κίονα. Την εικόνα της ληλασίας συμπληρώνουν τα σκόρπια κατεστραμμένα αντικείμενα και τα εκκλησιαστικά σκεύη στο δάπεδο,

κυρίως όμως η αμηχανία της ματιάς της κοπέλας, η οποία και καθορίζει εδώ με εικονογραφική συνέπεια, το δραματικό περιεχόμενο της σκηνής, όπως τουλάχιστον το εννοεί ο καλλιτέχνης, με το να κινείται στα πλαίσια του ιδεαλισμού και της αυστηρά υπολογισμένης από την κατοχή των μέσων, ρομαντικής ηθογραφίας. Την ικανότητα του Ράλλη να πείθει για το πραγματικό νόημα των διηγηματικών σκηνών στις οποίες αναφέρεται, έστω κι αν πάντα δεν είναι εύκολο να αποφευχθεί ο κίνδυνος αποπροσανατολισμού του θεατή, σε σχέση με ότι υποδηλώνει ο τίτλος, αναγνωρίζουμε και σε άλλες προσπάθειες του, αναλόγου θεματικής, με αντιπροσωπευτικότερες τις: "Κοπέλες στην εκκλησία",¹⁷³ "Η προσευχή",¹⁷⁴ "Ο Εσπερινός",¹⁷⁵ "Στην Εκκλησία",¹⁷⁶ "Κακές ειδήσεις",¹⁷⁷ "Ο φυλακισμένος"¹⁷⁸ και "Το λιβάδι".¹⁷⁹ Πρόκειται για έργα ζωγραφισμένα μετά το 1890, σε μιά εποχή δηλαδή κατά την οποία η διάθεση για πρωτοτυπία συμβάδιζε με την εκφραστική του ωρίμαση αλλά και με την καθιέρωσή του. Αφετηρία του στάθηκε και πάλι η διάθεση ένταξης της μορφής σε ένα συγκεκριμένο χώρο (ως επί το πλείστον στο εσωτερικό ορθόδοξων εκκλησιών), και βέβαια η θέλησή του να μεταφέρει, σχεδόν "φωτογραφικά", στη ζωγραφική επιφάνεια μια κατάσταση καθαρά συναισθηματική, χάριν των υποβλητικών χρωματικών εφέ και της εκφραστικότητάς τους, όσον αφορά τους συνθετικούς τύπους. Αν κρίνουμε από την "Ίκεσία" και "Το λιβάδι", όλο το εύρος των δυνατοτήτων του διαγράφεται στον τρόπο, βάσει του οποίου χειρίζεται και απεικονίζει τα διάφορα αρχιτεκτονικά μοτίβα, έτσι ώστε να αποκτούν χαρακτήρα δηλωτικό της συμβολιστικής του πίνακα, ενώ δεν πρέπει να παραγνωριστεί και ο ρόλος του φωτός-χρώματος και των διακυμάνσεών του στο χώρο, που προδίδουν την επαφή του με τη ζωγραφική της υπαίθρου. Ανάλογα γνωρίσματα συντάμε και στις: "Κακές ειδήσεις" και "Ο φυλακισμένος", προσπάθειες με έντονο το στοιχείο του σεντιμεταλισμού, έστω κι αν αυτό μειώνεται επιφανειακά τουλάχιστον, από την παρουσία των ανεκδοτολογικών θεμάτων (ιδίως στο πρώτο), από τη χρωματική πληρότητα και την ποικιλία στο σχεδιασμό των κουστουμίων, για να παραπέμψει τόσο στην τεχνική του δασκάλου του Gerome όσο και σε εκείνη του Νικολάου Γύζη. Πιο ολοκληρωμένοι εμφανίζονται οι στόχοι του Ράλλη, όταν επιχειρεί να καταπιαστεί με σκηνές που αναφέρονται στην εξωτερική όψη και το τοπικό χρώμα της Ανατολής, όπως στην περίπτωση του "Θρήνος για το Νεκρό Πασά",¹⁸⁰ καθώς ξεφεύγει από τα κλειστά, "σκηνοθετημένα" μοτίβα, για να διεισδύσει σε μιά όλο μυστήριο, ατμόσφαιρα. Οι συνθετικές ομοιότητες του παραπάνω έργου με πίνακες σαν το "Musulmans a la priere au Caire"¹⁸¹ του J.L. Gerome ή το "One terrasse au Maroc le soire"¹⁸² του J.J.B. Constant, που ζωγραφίστηκαν στα 1865 και 1879 αντίστοιχα, δεν στερούν την πρωτοτυπία του Έλληνα δημιουργού, ιδίως αν λάβει κανείς υπόψη εδώ, τον περιορισμό των ανεκδοτολογικών θεμάτων στα πλέον απαραίτητα, σε όσα δηλαδή λειτουργούν ως τοπιογραφικές αναφορές, ή σε εκείνα που ενισχύουν το περιεχόμενο - όπως για παράδειγμα η φιγούρα του σκύλου που θρηνεί διαισθανόμενος το χαμό του αφεντικού του-, από την μια, και την ταυτόχρονη ενασχόλησή του με το πρόβλημα του φωτός και την υποβλητική συμπεριφορά του, σε σχέση με το θέμα, από τη άλλη. Στο περιθώριο θα λέγαμε των ηθογραφικών προτιμήσεων του Ράλλη και του ενδιαφέροντός του για μιά συγκεκριμένη μορφή εικονογραφίας, με ευδιάκριτη την οριενταλιστική διάθεση αλλά και το στοιχείο του σεντιμεταλισμού στον τονισμό του δραματικού, κινούνται ορισμένες προσωπογραφίες του, όπως: "Ανδρική προσωπογραφία",¹⁸³ "Γυναικεία Προσωπογραφία"¹⁸⁴ και "Προσωπογραφία της Ασπασίας Νάζου",¹⁸⁵ ενώ δεν λείπουν από το ρεπερτόριό του και κάποιες τοπιογραφίες, με αντιπροσωπευτικότερες τις: "Αθάνατα"¹⁸⁶ και "Κυρία στην εξοχή".¹⁸⁷

Επιλέγοντας στα "Αθάνατα" ένα θέμα που, από μια πρώτη εκτίμηση, δεν έχει τίποτε το "συναρπαστικό" να αφηγηθεί στο θεατή, σε σχέση με το διηγηματικό χαρακτήρα των υπολοίπων προσπάθειών του, ο Ράλλης εστιάζει την προσοχή του στην ανάδειξη του πραγματικού φωτός, που εδώ αποδεικνύεται ικανό να δημιουργεί, ανάλογα με την έντασή του, την εντύπωση του μετασχηματισμού της φόρμας, θεωρούμενης αποκλειστικά ως το κύριο αισθητικό ζητούμενο. Για τη δυναμότητά του αυτή, δηλαδή για τη μεταφορά της υφής του φωτός και των διαβαθμίσεών του στη ζωγραφική επιφάνεια, μας πληροφορεί ακόμη σαφέστερα το "Κυρία στην εξοχή", που αποτελεί κατά τη γνώμη μας, ένα από τα πιο πρωτοποριακά δείγματα γραφής, στον τομέα της Νεοελληνικής εικαστικής δημιουργίας. Και δεν είναι μονάχα η καταλυτική συμβολή του φωτός και των πρισματικών, ανοιχτών τόνων, που επιβεβαιώνουν την πρωτοτυπία, αλλά και το κομμάτιασμα της πινελιάς, τα πλάνα από χρώμα μέσα στο χρώμα, τα αρμονικά κατανομημένα στίγματα και η συνάντησή τους στο ανάγλυφο, σχεδόν ομιχλώδες φόντο, έτσι ώστε να προκαλείται η εντύπωση ενός ιμπρεσιονιστικού "ρίγους", το οποίο παραπέμπει στην προοπτική του Paul Cezanne.

Αν στο Θεόδωρο Ράλλη ο υπαιθρισμός και οι κατακτήσεις των ιμπρεσιονιστών παρουσιάζονται, σε σχέση με το σύνολο του έργου του, σαν μιά στιγμιαία και μάλλον "αυθόρμητη" έκφραση των καλλιτεχνικών ανησυχιών του, στον Οδησσέα Φωκά αποτελούν την πεμπτουσία των προσωπικών μορφοπλαστικών του αναζητήσεων, αφού όπως υποστηρίζει ο ίδιος: "Πρέπει να βλέπει κανείς τη φύση και να την μεταχειρίζεται για να δώσει εκείνο που θέλει".¹⁸⁸

Ο Οδησσέας Φωκάς γεννήθηκε στο Γαλάτσι της Ρουμανίας, από πατέρα Κεφαλλονίτη και μητέρα Ρουμανίδα στα 1857.¹⁸⁹ Εκεί έζησε τα παιδικά και τα πρώτα μαθητικά του χρόνια, ενώ για τις γυμνασιακές του σπουδές ήλθε στην Αθήνα, όπου και παρακολούθησε μαθήματα σχεδίου, στο εργαστήριο του Βασιλείου Σκόπα-Καρούμπα. Στα 1876 μετέβει στο Aix-en-Provence για να σπουδάσει νομικά, παραμένοντας όμως ένα μονάχα χρόνο. Λίγο αργότερα συνέχισε τη φοίτησή του στο Παρίσι, στο οποίο και εγκαταστάθηκε έως το 1884.

Από τις λίγες πληροφορίες που διαθέτουμε για την παραμονή του στη Γαλλική πρωτεύουσα, προκύπτει ότι εδώ ασχολήθηκε πιο ουσιαστικά με τη ζωγραφική σπουδάζοντας στο Μοπαρνάς, στην Ελεύθερη Ακαδημία της "Καλομουύης". Με την επιστροφή του στην Αθήνα, εργάστηκε αρχικά ως καλλιτεχνικός συνεργάτης στο εβδομαδιαίο περιοδικό "Αστύ", του Θ. Άννινου, κι αργότερα στην Εφημερίδα "Ακρόπολης", του Βασιλή Γαβριηλίδη.¹⁹⁰ Από το 1901 και ως τα 1910, χρημάτισε μέλος της "Εταιρείας Φιλότεχνων" και από το 1912 έως το 1939, μέλος του "Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών". Στα 1915 διορίστηκε επιμελητής Β' της Εθνικής Πινακοθήκης, στην οποία εργαζόταν ήδη από το 1910, ως συντηρητής, μαζί με το φίλο του επίσης ζωγράφο, Γεώργιο Χανζόπουλο, ενώ είκοσι χρόνια αργότερα προβιβάστηκε σε επιμελητής. Τη θέση αυτή κράτησε έως το θάνατό του, το 1945. Από το 1885 που επέστρεψε στην Ελλάδα, ο Φωκάς συμμετείχε επίσης σε όλες σχεδόν τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις και τις εκθέσεις, όπως στην πρώτη Έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός το 1885, στα Δ' Ολύμπια το 1888, όπου κι απέσπασε χάλκινο μετάλλιο, στη "Διαρκή" του "Ομίλου των Φιλομουσών" το 1894, σε εκείνη που διοργανώθηκε στο Ζάππειο το 1896, στα πλαίσια της αναβίωσης του θεσμού των Ολυμπιακών Αγώνων, στην Παγκόσμια του Παρισιού το 1900¹⁹¹ κ.λ.π. Επ' ευκαιρία της παρουσίασης έργων του στην Έκθεση του Ζαππείου, το 1896, ο συγγραφέας Εμμανουήλ Ροΐδης εξάγει σε σχετικό άρθρο του, την εκφραστική του για

την πρωτοτυπία της, επισημαίνοντας χαρακτηριστικά, ότι: "...ενώ η υδατογραφία πλησιάζει παρ'ήμιν να υποβιβασθεί εις εφάμιλλον της φωτογραφίας βιομηχανίαν, μόνον προορισμόν έχουσα να παρέχει εις τους πλουσιώτερους περιηγητάς στερεοτύπους τινάς απόψεις των αρχαίων μνημείων, ο κ. Φωκάς, αντί να πλησιάζει τα αντίγραφα των όσων άπαξ απεικόνισεν, εξακολουθεί να εργάζεται εν τω υπαίθρω απέναντι των προτύπων του, προσπαθών να τα παραστήσει υπό άλλας απόψεις και διαφόρους του φωτός συμπτώσεις. Τούτο μεταδίδει εις έκαστον των έργων του δόσιν τινά πρωτοτυπίας".¹⁹²

Πράγματι αν κρίνουμε από μια σχετικά πρώιμη σύνθεσή του, την ελαιογραφία: "Άποψη των Παλαιών Ανακτόρων από την πλευρά του Εθνικού Κήπου",¹⁹³ που χρονολογείται στα 1889, εκτός από την προσπάθειά του να αποδώσει ρεαλιστικά τα διάφορα μοτίβα και κυρίως την αυστηρή αρχιτεκτονική δομή του εικονιζόμενου οικοδομήματος, αξιοπρόσεκτη είναι η προτίμησή του στα ανοιχτά ατμοσφαιρικά χρώματα και η περαιτέρω επεξεργασία τους, βάσει των διαβαθμίσεων και της τονικότητας των αποχρώσεών τους. Παρ'ότι λοιπόν δεν είχε ξεφύγει ακόμη από την κλασσική προοπτική, διατηρώντας την καθαρότητα και την ακρίβεια των γραμμικών περιγραμμάτων, το νέο όσον αφορά την αντίληψη του φωτός, έχει να κάνει με την υιοθέτηση των υπαίθριστικών ή και των ιμπρεσιονιστικών μεθόδων, καθώς εγκαταλείπει τον τεχνικό φωτισμό του εργαστηρίου, με το να αποσκοπεί ιδιαίτερα στη σύλληψη του στιγμιαίου και στην απόδοση των πολλαπλών φυσικών μεταβολών. Κάτι τέτοιο διακρίνεται σαφέστερα στην ομότιτλη ακουαρέλα της Συλλογής Αλ. Μελά,¹⁶⁴ αλλά και στη ζωγραφισμένη τον επόμενο χρόνο, υδατογραφία του: "Κτίριο τουρκικού ρυθμού".¹⁹⁵ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, βοηθούτος βέβαια εδώ και της υφής του υλικού, που ανταποκρίνεται περισσότερο στις απαιτήσεις μιας ιμπρεσιονιστικής αντιμετώπισης. Σε προσπάθειες πάλι σαν τις: "Τοπίο στην Αττική",¹⁹⁶ "Φθινοπωρινό Τοπίο",¹⁹⁷ "Τοπίο-ρεματιά",¹⁹⁸ "Τοπίο με βωμό"¹⁹⁹ και "Παγωμένο ρυάκι στο Γαλάτσι της Ρουμανίας".²⁰⁰ οι προσανατολισμοί του προς αυτή την κατεύθυνση, γίνονται τολμηρότεροι, γεγονός που αποδεικνύεται από την υιοθέτηση του κατακερματισμού της πινελιάς και την οπτική ανάμειξη των τόνων.

Στην περίπτωση του Φωκά, ενδιαφέρον παρουσιάζει το ότι, ανεξάρτητα από τη νατουραλιστική του διάθεση και τη γόνιμη προσάρτηση των κυρίαρχων στην εποχή του, υπαίθριστικών δεδομένων, καθιερώνει μια καινούρια προοπτική αντιμετώπισης του Ελληνικού τοπίου, με το να ορίζει τα χαρακτηριστικά του σύμφωνα με το προσωπικό του ιδίωμα και την αντίληψη. Έτσι, παράλληλα με την έκφραση των λεπτών συνιστωσών του φωτός και τη χρησιμοποίηση, όχι πια σκοτεινών σκιών, αλλά χρωματιστών, όπως για παράδειγμα στην ελαιογραφία του: "Τοπίο με πικροδάφνες",²⁰¹ της Συλλογής της Αθηναϊκής Λέσχης, η ουσιαστική συμβολή του εντοπίζεται στη σημασία που αποδίδει στο χώρο, υπό την έννοια του περιβάλλοντος και των ατμοσφαιρικών συνθηκών, έστω κι αν μειώνεται η ρεαλιστική ακρίβεια των αντικειμένων ή και θυσιάζεται ένα μέρος της φόρμας, προς όφελος της συνολικής εντύπωσης. Όπως έχει εύστοχα τονιστεί, το τοπίο του Φωκά δεν παρουσιάζει τίποτε το κοινό με την πολύπλοκη, αφηγηματική σύνθεση των "ακαδημαϊκών"²⁰² ή και αυτών ακόμη των υπαίθριστών. Τούτο οφείλεται, όχι τόσο στα ειδικά στοιχεία, όσο στον τρόπο και την πειστικότητα με την οποία αποδίδει την υφή του, ενσαρκώνοντας το Ελληνικό μεσημέρι, ως συνέπεια της διαύγειας και της πηγαιότητας του φωτός. Για την κατανόηση της διαφορετικής αυτής μορφοπλαστικής θέλησης, αρκεί να σταθούμε στη σύνθεσή του: "Ο κήπος",²⁰³ που ο ίδιος αφιέρωσε στον ποιητή Κωστή Παλαμά.²⁰⁴ Πρόκειται για ένα τυπικό δείγμα προσωπικής τοπιογραφικής

μεταχείρισης, κυριαρχιμένο από την ατμοσφαιρική υφή των αντανακλάσεων, από την εκφραστική λειτουργία του φωτός και τους αρμονικούς συνδυασμούς των χρωμάτων και των διαβαθμίσεών τους, που μεταβάλλουν την πλούσια από τα φυλλώματα, ζωγραφική επιφάνεια, σε ζωντανό δονούμενο πλάνο. Η δημιουργία του χώρου μέσω του χρώματος, αντί μέσω του σκιοφωτισμού, η αλλοίωση της φόρμας, η εγκατάληψη του γραμμικού τρόπου απεικόνισης και η περιγραφή της τρίτης διάστασης από τη σύνθεση χρωματικών επιφανειών, απστελούν τις συνιστώσες για την απόδοση και του "Τοπίου με τον Αδριτό",²⁰⁵ το οποίο όμως ερμηνεύεται περισσότερο θα λέγαμε, εξπρεσιονιστικά, ειδικά αν λάβει κανείς εδώ υπόψιν, την αναγλυφότητα (πλαστικότητα) του χρωματικού στοιχείου.

Εκτός από την τοπιογραφία, ο Φωκάς ασχολήθηκε επίσης με το πορτραίτο και έδωσε σειρά προσωπογραφιών, όπως: "Προσωπογραφία γριάς",²⁰⁶ "Προσωπογραφία της Κυρίας Φωκά",²⁰⁷ "Ανδρική Προσωπογραφία"²⁰⁸ και "Προσωπογραφία του Δημητρίου Εμμανουήλ",²⁰⁹ που είναι αξιοπρόσεκτες για τη ρεαλιστική πραγμάτευση των φυσιολογικών χαρακτηριστικών των εικονιζόμενων. Σε προσπάθειες πάλι σαν εκείνη του πορτραίτου του "Ζωγράφου Γεωργίου Χανζόπουλου στο εργαστήριό του",²¹⁰ με τον καλλιτέχνη δοσμένο από πίσω και μπροστά στο καβαλέτο του, τη στιγμή της δημιουργίας, έχουμε εύγλωττη τη διάθεση προσαρμογής των υπαιθριστικών δεδομένων στην κλισιότητα ενός εσωτερικού, με άξονα αποκλειστικά τις καθαρές ζωγραφικές αξίες.

Κοντά στις υπαιθριστικές αναζητήσεις των παραπάνω καλλιτεχνών και ιδιαίτερα κοντά στην εκφραστική του Ιακώβου Ρίζου, κυρίως όσον αφορά την ανάδειξη της ατμόσφαιρας της belle époque, εντοπίζονται οι προσανατολισμοί του Παύλου Μαθιόπουλου, ενός ζωγράφου που κατέγραψε με το χρωστήρα του, όσο κανείς άλλος, τον παλμό και τη γοητεία μιας συγκεκριμένης κοινωνικής τάξης, με το να σχεδιάζει, σύμφωνα με τον ομότεχνό του Κώστα Ηλιάδη, "...πλατείες με μόνιππα, κυρίες με καπέλα και αμφιέσεις με στενές μέσες, νέες που δοκιμάζουν καπέλα, λουόμενες και άλλα παρόμοια θέματα."²¹¹

Ο Μαθιόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1876, κι αρχικά παρακολούθησε μαθήματα στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, την οποία όμως γρήγορα εγκατέλειψε προκειμένου να αξιοποιήσει την καλλιτεχνική του κλίση. Έστι στα 1894 εισήχθη στο "Σχολείο των Τεχνών", σπουδάζοντας για τρία περίπου χρόνια, στο τμήμα Ζωγραφικής, με βασικό καθηγητή του τον Νικηφόρο Λύτρα. Στη συνέχεια μετέβη στο Παρίσι (1897), όπου και μαθήτευσε στη γνωστή Ακαδημία Julian, στα εργαστήρια των Β. Constantin και J.P. Lauren. Ήδη με την αποφοίτησή του στα 1900, συμμετείχε με επιτυχία στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού, στην οποία απέσπασε αργυρό μετάλλιο.²¹² Ο Μαθιόπουλος πήρε επίσης μέρος στο επίσημο Σαλόνι της ίδιας χρονιάς, με την σύνθεσή του: "Η κυρία με το σκυλάκι".²¹³ Στην Αθήνα επέστρεψε στα 1903 και άνοιξε δικό του ατελιέ, αρχικά κοντά στην εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής κι αργότερα (1905) σε αίθουσες του πάνω ορόφου του Ζαπείου Μεγάρου. Για την αποδοχή του από το κοινό και τη θέση του στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Ελληνικής πρωτεύουσας, μας πληροφορεί με χαρακτηριστική αμεσότητα, το άρθρο του Περικλή Βυζάντιου, ο οποίος και αναφέρει μεταξύ άλλων:

"Την εποχή εκείνη στο πείσμα του επισήμου κράτους, που αμορφωσιά έδειχνε πλήρη αδιαφορία απέναντι σε κάθε πνευματική κίνηση, το Ζάππειο χρησίμευσε όσο ποτέ στις ανάγκες των καλλιτεχνών. Δεν ξέρω ποιός έδωσε την άδεια και επί χρόνια πολλά ζωγράφοι και γλύπτες έκαναν χωρίσματα ξύλινα...και εκεί εργάζονταν, χωρίς όμως να κατοικούν. Στο επάνω πάτωμα του Ζαπείου

συνέβαιναν πράγματα εντελώς διαφορετικά. Ανεβαίνουντας αριστερά μια μαρμαρίνη σκάλα, έφτανες στην πόρτα του εργαστηρίου του Παύλου Μαθιόπουλου. Θα έλεγε κανείς πως η μεγαλόπρεπη αυτή αίθουσα είχε φτιαχθεί επίτηδες για να στεγάσει αξιοπρεπώς τον κοσμικό ζωγράφο της Αθήνας. Αν στις κάτω αίθουσες οι άλλοι ζωγράφοι και οι γλύπτες πάλευαν να λύσουν τα προβλήματά τους, βιοτικά και καλλιτεχνικά, στην επάνω αίθουσα η τύχη είχε απαλλάξει τον φιλοξενούμενό της καλλιτέχνη από κάθε τέτοια ενασχόληση. Ο Μαθιόπουλος την είχε επιπλώσει σύμφωνα με το γούστο του 1900, με παριζιάνικες κουρτίνες και πολυτελή καβαλέτα, με ναζιάρικες πολυθρόνες και καναπέδες, για να μπορούν τα μοντέλα του να παίρνουν τις επιτηδευμένες στάσεις που απαιτούσε η μόδα. Ο Μαθιόπουλος ήταν ενδεδειγμένος για να επιβληθεί αμέσως στην κοινωνία της Αθήνας. Ήταν ωραίος άντρας, ευγενέστατος, μιλούσε απταιστώς γαλλικά, είχε ένα εργαστήριο θαυμάσιο και επί πλέον έφερε το παστέλ, άγνωστο ως τότε στην Ελλάδα. Με τα προσόντα αυτά έπαιξε το ρόλο του πιό μοντέρνου Έλληνα ζωγράφου. Εκείνο θαρρώ που τον επέβαλε ήταν ότι κατόρθωσε να κάνει προσωπογραφίες που έμοιαζαν πάρα πολύ με τα μοντέλα, κολακεύοντας τα κατά το τότε γούστο. Έδινε ένα ιδιαίτερο γόητρο στα μισόκλειστα μάτια των κυριών κι ένα γοητευτικό χαμόγελο στα χείλη τους. Και έβλεπε κανείς τις ωραιότερες κυρίες της Αθήνας να μισοκλείουν τα μάτια τους για να μοιάζουν στα πρότυπα του ζωγράφου Μαθιόπουλου. Κάθε μέρα πρωί και απόγευμα σταματούσε μπροστά στα σκαλιά του Ζαπτείου κάποιο αμάξι και ξεφόρτωνε μια κοσμική Αθηναία Κυρία που ανέβαινε με ανυπομονησία τα μαρμαρίνα σκαλιά που οδηγούσαν στο εργαστήριο του και στην πολυθρόνα όπου καθισμένη θα έπαιρνε την σαγηνευτική στάση που είχε καθορίσει ο μαγικός ζωγράφος".²¹⁴

Η φήμη του ως κοσμικού καλλιτέχνη, στους κύκλους της αριστοκρατίας και η ιδιοτυπία του στυλ του, συνέβαλαν στο να διοριστεί καθηγητής της Σκιαγραφίας, στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, το Ιανουάριο του 1911, θέση που όμως κράτησε για λίγους μόνο μήνες.

Δεν γνωρίζουμε τους λόγους της παραίτησής του, που ίσως συνδέονταν με ενδοσχολικές τριβές, ή με προβλήματα που προέκυψαν από τους νεωτερισμούς, τους οποίους προσπάθησε να επιβάλλει. Πάντως το Μάρτιο του 1915, εντάχθηκε ξανά στο διδακτικό προσωπικό του Ιδρύματος, παρέχοντας τις υπηρεσίες του έως το 1949.²¹⁵ Τα τρία τελευταία μάλιστα χρόνια διητέλεσε και Διευθυντής του, ενώ στα 1948 εξελέγει Ακαδημαϊκός. Εκτός από τις συμμετοχές του στην Παγκόσμια του Παρισιού το 1900 και στο Salon του ίδιου χρόνου, ο Μαθιόπουλος έλαβε επίσης μέρος στην έκθεση που διοργανώθηκε στο Ζάππειο το 1896, στα πλαίσια των πρώτων Ολυμπιακών Αγώνων της Αθήνας, στην έκθεση της "Εταιρείας των Φιλοτεχνών" (Οικία Κούπα) στα 1899, στην έκθεση της ίδιας εταιρείας έναν χρόνο αργότερα, στην έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός το 1901, στην έκθεση του Καΐρου το 1903 κ.α. Στις περισσότερες από αυτές το έργο του δεν πέρασε απαρατήρητο, αφού απέσπασε ευνοϊκές κριτικές, όπως εκείνη του Θ. Βελλιανίτη, που επ'ευκαιρία της συμμετοχής του στην έκθεση των Παρισίων, εξάρει την τεχνική του τονίζοντας, ότι "...δεν ζητεί ο καλλιτέχνης να επιδείξει την ζωηρότητα των χρωμάτων του, αλλά σοβαρώς και ήρεμωσ ζητεί την αρμονία εν ταις γραμμαίς, εν τη συνθέσει, έχει δε η εικών του παρ'όλον τον νεωτερισμόν αυτής αρκετόν κλασικισμόν εν ταις κάθετοις γραμμαίς αυτής, εν τη δυνάμει του σχεδίου και τη ακριβεία της φωτοσκιάσεως".²¹⁶

Ο Μαθιόπουλος πέθανε στην Αθήνα το 1956, ενώ είχε αποσυρθεί από την ενεργό δράση τέσσερα με πέντε χρόνια νωρίτερα, λόγω σοβαρής ασθένειας των ματιών του, που δεν του επέτρεπε πλέον να ζωγραφίζει.

Παρακολουθώντας ορισμένα στάδια της ζωής του καλλιτέχνη, έγινε φανερό πως ο Μαθιόπουλος όφειλε σχεδόν αποκλειστικά τη φήμη και την αποδοχή του στην ιδιομορφία του στυλ του, που καλλιέργησε τόσο από άποψη τεχνικής, με την εισαγωγή του παστέλ (κρητιδογραφίας) και την αφομοίωση των ιμπρεσιονιστικών κατακτήσεων, όσο και από πλευράς θεματικών επιλογών, δίδοντας τον καλύτερο εαυτό του στον τομέα της γυναικείας προσωπογραφίας. Την προτίμηση αυτή υποστήριζε άλλωστε ανοιχτά στις καθημερινές συναναστροφές του, υπογραμμίζοντας πως "...πρέπει να μεταχειριζόμαστε τη γυναίκα στην τέχνη όπως και στη ζωή. Οφείλουμε να την κολακεύουμε...Δεν προσφέρει τίποτε στην τέχνη μια ρυτίδα παραπάνω...". Όσο για το ύφος του πρόσθετε: "Είμαι πολύ ακαδημαϊκός για μοντέρνος και πολύ μοντέρνος για ακαδημαϊκός".²¹⁷

Αν κρίνει από την κριτηδογραφία του: "Η Κυρία με το σκυλάκι"²¹⁸ (έργο του 1899), έχει πλήρως ξεκάθαρους τους άξενες, πάνω στους οποίους ο καλλιτέχνης κινήθηκε για να διαμορφώσει τη γραφή του, με έντονη τη διάθεση της ανάδειξης της γυναικείας θηλυκότητας, που επιπλέον την αναγάγει από τη μονομέρεια της ρεαλιστικής, "φωτογραφικής" αποτύπωσης, σε ένα διαχρονικό, ιδεαλιστικό πεδίο, χωρίς βέβαια να παραποιεί τα φυσιολογικά χαρακτηριστικά της.

Για την πιθανότητα επιτυχίας και την ανταπόκρισή του στις εκφραστικές απαιτήσεις μια τέτοιου είδους μεταχείρισης, σημαντικός παράγοντας απέβει η απόλυτη κατοχή των ιμπρεσιονιστικών τύπων, τους οποίους συνδύαζε αριστοτεχνικά με τις κλασικές ακαδημαϊκές φόρμες, κυρίως όσον αφορά τη διατήρηση των γραμμικών διατυπώσεων. Έτσι πλάι στις αρμονικές διεργασίες, που τονίζουν αμυδρά -όσο η συνολική εντύπωση το επιτρέπει- τη γυναικεία φιγούρα, έναντι της ουδετερότητας του φόντου, έχουμε σαφώς διατυπωμένο και ξεκάθαρο το γραφικό τρόπο απεικόνισης αλλά και μια τάση ιδεαλιστικής ανύψωσης του μοντέλου. Παρόμοια γνωρίσματα συναντάμε και στο: "Η λεωφόρος Πανεπιστημίου το Βραδινό",²¹⁹ δοσμένη επίσης με την τεχνική του παστέλ, που χρονολογείται στα 1900. Χωρίς ουσιαστικά να ξεφεύγει από τα πλαίσια της υπαιθριστικής ζωγραφικής, το έργο διακρίνεται για την αδρή επεξεργασία του χρώματος, για την έμφαση στο ατμοσφαιρικό, που μεταχειρίζεται μέσω της επενέργειας του φωτός και των διαβαθμίσεών του, για την τάση για σχηματοποίηση και γενικά για την προσπάθεια ανάγνωσης των επιμέρους χαρακτηριστικών των αντικειμένων, σε οπτικές αξίες. Επομένως, παρ'ότι η εικονογραφική πιστότητα δεν παύει να στηρίζεται σε ορισμένες τοπιογραφικές αναφορές, όπως στην προκειμένη περίπτωση στο σχεδιασμό των κτιρίων της "Τριλογίας" -Ακαδημία, Πανεπιστήμιο, Βιβλιοθήκη-, το κέντρο βάρους έχει μεταφερθεί από τη ρεαλιστική περιγραφή, στην υποκειμενική ερμηνεία, η οποία και απολήγει στη σύλληψη μιας συγκεκριμένη όψης του χώρου, με τη βοήθεια της βαθμιαίας μεταβολής των αποχρώσεων και των τόνων.

Το γεγονός ότι η ατμόσφαιρα ενός έργου, υπήρξε για τον Μαθιόπουλο, σε μεγάλο βαθμό, αντικείμενο θεματογραφικών προτιμήσεων, με το να λειτουργεί κυρίως ως φορέας διαθέσεων και λιγότερο ως εικονογραφικός χώρος, πιστοποιείται σαφέστερα από την ελαιογραφία του: "Η Οδός Βασιλίσσης Σοφίας μετά τη βροχή",²²⁰ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη. Όπως υποδηλώνει κι ο τίτλος, η προσοχή του καλλιτέχνη εστιάζεται στο να συλλάβει, ή καλύτερα στο να αιχμαλωτίσει θα λέγαμε, τις μεταβολές που τροποποιούν το υγρό από τη βροχή, απογευματινό τοπίο, ως συνέπεια του υποβλητικού φωτός και της αίσθησης του να κυριαρχήσει, έναντι των απειλητικών όγκων των συννέφων, που μοιάζουν να φλέγονται στο βαρύ, μακρινό πλάνο του ορίζοντα. Μια άλλη καινοτομία του καλλιτέχνη είναι η ζωγραφική με

παστέλ πάνω σε χρωματιστό χαρτί, για το σχεδιασμό κυρίως "γυμνών", χρωματιστών πορτραίτων. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τα: "Κυρία με τα μπλε"²²¹ και "Προσωπογραφία της Κυρίας Χριστίνας Κουτλίδη"²²² στα οποία επιλέγεται για το πρώτο, χαρτί χρώματος ανοιχτού πορτοκαλί, ούτως ώστε να αναδεικνύεται πιο έντονα η γαλαζωπή αμφίεση, σύμφωνα με τον ορισμό του τίτλου, και για το δεύτερο ένα γκρίζο, στους τόνους του ασημί, προφανώς για να τονιστεί η αδρότητα της επιδερμίδας της εικονιζόμενης.

Ως προσωπογράφος της αθηναϊκής αριστοκρατίας ο Μαθιόπουλος ανέλαβε να φιλοτεχνήσει αρκετά πορτραίτα επιφανών πολιτών και προσωπικοτήτων της εποχής, όπως του Βασιλιά Γεωργίου του Α', σε τρεις παραλλαγές,²²³ του Διαδόχου του Κωνσταντίνου Α', επίσης σε δύο εκδοχές,²²⁴ του Μακεδονομάχου Παύλου Μελά,²²⁵ του καθηγητή του Νικηφόρου Λύτρα,²²⁶ του ομότεχνου του Οδησέα Φωκά,²²⁷ του Εμμανουήλ Μπενάκη²²⁸ κ.α. Στα περισσότερα από αυτά, είτε πρόκειται για κρητιδογραφίες, είτε για ελαιογραφίες, καθοριστικής σημασίας αποδεικνύονται, αφ' ενός η ρεαλιστική αντιμετώπιση, ούτως ώστε να αποδίδονται με πιστότητα, όχι μόνο τα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά των εικονιζόμενων, αλλά και να αναδεικνύεται η προσωπικότητά τους ή και η κοινωνική τους υπόσταση, κι αφ' ετέρου κάποια προσωπικά στοιχεία, που σχετίζονται με μία ιμπρεσιονιστικότερη διαπραγμάτευση. Η ελευθερία στην εκτέλεση της "Προσωπογραφίας του Οδησέα Φωκά", δεν αφήνει αμφιβολία για την οξεία αίσθησή του, σχετικά με τις χρωματικές αξίες, έστω κι αν αποφεύγονται οι έντονες αντιθέσεις, αφού δουλεύει αποκλειστικά πάνω σε συγγενικούς τόνους, ενώ σε προσπάθειες σαν την "Προσωπογραφία του Παύλου Μελά" το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη εστιάζεται στην έκφραση της επηκολυρικής διάθεσης και στη σκόπιμη επιβολή των ιδεαλιστικών τύπων, με την αναγωγή του ρεαλιστικού στο μνημειακό.

Εκτός από την προσωπογραφία και την τοπιογραφία, ο Μαθιόπουλος ασχολήθηκε με συνθέσεις αλληγορικού και συμβολικού περιεχομένου, όπως: "Ρεμβασμοί", "Η ψυχή των ερειπίων", "Αρμονία εις τεφρόν", "Αρμονία εις υπέρυθρον", "Η φρικίαση των φύλλων", "Εκστατική αφύπνιση" κ.α., καθώς και με το σχεδιασμό αφισών, για την προβολή διαφόρων εμπορικών και βιομηχανικών προϊόντων.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.3. 1976. Σελ.324.
2. Βλ. όπ. παρ.
3. Βλ. Ερρίκος Φραντισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι του 19ου αιώνα" Εκδ. Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος. Αθήναι 1957. Σελ. 19.
4. Βλ. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941". Τομ. Α. Αθήνα "Το Ελληνικό Βιβλίο". 1962. Σελ.110.
5. Για τις Γαλλικές επιδράσεις στη Ρώσικη ακαδημαϊκή ζωγραφική Βλ. σχετ. Nikolaus Pevsner: "Academies of Art Past and Present". London 1940. Σελ. 181. κ.εξ.
6. Βλ. Κ. Μιχαηλίδης: "Νικόλαος Κουνελάκης". Παναθήναια 8. 15 Ιανουαρίου 1908. Σελ.203.
7. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 47X37cm).
8. Αθήνα. Συλλογή Φρ. Δαμπίδη.
9. "Η αρραβωνιασμένη". (Λάδι σε μουσαμά 78X62cm). Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη/"Ζωή Καμπάνη". (Λάδι σε μουσαμά 74X62cm). Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
10. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 94X93cm).
11. Ο πίνακας βρίσκεται στη Συλλογή Ε. Κουτλίδη. Ίσως όμως πρόκειται για κάποιο αντίγραφο, αν κρίνουμε από ορισμένες ατέλειες στο σχεδιασμό των χεριών και του προσώπου, ιδιαίτερα της μικρούλας στα αριστερά της σύνθεσης.
12. Βλ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική ζωγραφική 1832-1922". Εκδ. Εθνικής Τραπέζης της Ελλάδος. 1981. Σελ. 129. Υποσ.250.
13. Η καλλιτεχνική κίνηση Ρourismo έκανε την εμφάνισή της για πρώτη φορά στη Ρώμη, γύρω στα 1845, από Ιταλούς ζωγράφους, που προσανατολιζόνταν εκφραστικά προς τις αρχές των Ναζαρινών. Θεματικά αντλούσαν το περιεχόμενο των πινάκων τους από τη μυθολογία και τη Βίβλο, ενώ δεν έλειπαν από το ρεπερτόριό τους οι προσωπογραφίες και τα "γυμνά". Εκτός από τον ιδρυτή της κίνησης T. Minardi (1787-1871), το πνεύμα της αντιπροσώπευαν οι F. Agricola (1795-1860), F. Bianchini (1790-1857) και Fr. Podesti (1800-1895). Βλ. F. Bellonzi: Pittura Italiana, Del Siecento all' Ottocento". Μιλάνο 1960.
14. Το κίνημα των κιλιδηστών εμφανίστηκε την ίδια περίπου εποχή, με εκείνο του purismo. Η βασική ωστόσο διαφορά του προγράμματός του διαγράφεται στις αντικαδημαϊκές-αντιτουραλιστικές τάσεις των εκπροσώπων του, με άξονα το χρώμα και την υπαιθριστική λειτουργία του φωτός. Υπό την προϋπόθεση αυτή οι κιλιδιστές μπορούν να θεωρηθούν πρόδρομοι του ιμπρεσιονισμού, έστω κι αν οι αναλύσεις της χρωματικής κλίμακας ήταν εντελώς εμπειρική ή και συμπτωματική. Βλ. F. Bellonzi: "Pittura Italiana..." όπ. παρ.
15. Φλωρεντία. Πινακοθήκη Offices. (Λάδι σε μουσαμά 44X39cm).
16. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
17. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 40X33cm).
18. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Λέσχης. (Λάδι σε μουσαμά 30X25,5cm).
19. Πάδοβα. Μουσείο της πόλης. (Λάδι σε χαρτί 24,5X18,7cm).
20. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 32X27cm).
21. Σύμφωνα με τον Κίμωνα Μιχαηλίδη, υπάρχει και τρίτος πίνακας με μοντέλο την ίδια γεροντική μορφή και τίτλο "Η γριά με το κουβάρι". Βλ. σχετ. Κ. Μιχαηλίδης: "Νικόλαος Κουνελάκης". Παναθήναια Η'. 15 Ιανουαρίου 1908. Σελ.200. κ.εξ.

22. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 94X73).
23. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 94X74cm).
24. Βλ. σχετ. Νίνα Αθανασογλου: "Η ζωγραφική του Κουνελάκη". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.Ι. 1975. Σελ.348.
25. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 182X148cm).
26. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφικές σπουδές).
27. Πινακοθήκη Δουβλίνου.
28. Andrea Mantegna (1431-1506): Ιταλός ζωγράφος και χαράκτης. Υπήρξε μαθητής και θετός γιός του επίσης ζωγράφου και εμπόρου αρχαιοτήτων, Francesco Squarcione (1397-1468) από την Πάδοβα, η προσήλωση του οποίου στις αρχές της κλασικής αρχαιότητας έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωσή του. Στα νεανικά του χρόνια ο Mantegna επηρεάστηκε επίσης από τον Donatello (π. 1386-1466), για να αναπτύξει αργότερα το προσωπικό του ιδίωμα. Την προσάρτισή του στην τέχνη του Ντονατέλλο αποδεικνύουν οι νωπογραφίες του στο Παρεκκλήσι Οβερτάρι της Εκκλησίας των Ερετιτάι στην Πάδοβα, που ζωγραφίστηκαν μεταξύ 1448 με 1459, καθώς κι ορισμένες μονοχρωμίες του, όπως "Η Ιουδήθ με το κεφάλι του Ολοφέρν", με έμφαση στην πλαστική, απτική βαρύτητα. Μετά το γάμο του με την κόρη του Jacopo Bellini (1400-1470) στα 1455, και την ολιγόχρονη διαμονή του στη Βενετία είχε την ευκαιρία να μνηθεί στα μυστικά του Βενετσιάνικου κολορισμού, με αποτέλεσμα μια μεγαλύτερη σχεδιαστική ελευθερία, που εννοούσε και η διευρυμένη χρωματική του κλίμακα. Ο Mantegna εργάστηκε επίσης στη Μάντουα ως επίσημος ζωγράφος της Αυλής των Γκονζάγκα, διακοσμώντας το Ανάκτορό τους. Όλο το εύρος των εκφραστικών του προσανατολισμών μπορεί κανείς να αναγνωρίσει στην οροφή της Κάμερα ντελι Σπόζι, όπου επιχειρείται η ψευδαίσθηση μιας τρισδιάστατης, χαοτικής προοπτικής, από την κυκλική διάταξη των μορφών και την προβολή τους σε ένα υποβλητικό, γαλάζιο φόντο - στερέωμα. Από την πλούσια παραγωγή του καλλιτέχνη αξίζει να αναφερθούν τα έργα του: "Ο Χριστός στο όρος των Ελαιών", "Η Περιτομή", "Ο Άγιος Σεβαστιανός", "Η Παναγία της Νίκης", "Ο Παρνασσός" καθώς και το εντυπωσιακό από κάθε άποψη, "Ο Χριστός Νεκρός" της Πινακοθήκης Μπρέρα του Μιλάνου.
29. Φλωρεντία. Πινακοθήκη Offices.
30. Artemisia Gentileschi (1597-1651): Ιταλίδα ζωγράφος, κόρη του επίσης ζωγράφου Orazio Gentileschi (1563-1647). Το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής της εργάστηκε στη Νεάπολη, όπου κι επηρεάστηκε από την τέχνη του Caravaggio, κυρίως όσον αφορά το ρεαλισμό των πινάκων του, με έντονα ωστόσο στο έργο της, πρώτον, κάποιες δραματικές νύξεις και δεύτερον, το υπερβολικά φορτισμένο εικονογραφικό περιεχόμενο.
31. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 38X31cm).
32. Guido Reni (1575-1642): Ιταλός ζωγράφος από τη Μπολόνια. Υπήρξε μαθητής του Lodovico Carracci (1555-1619), στην ομώνυμη Ακαδημία της γενέτειράς του, όπου και μνήθηκε στα μυστικά του αναγεννησιακού κλασικισμού. Το έργο του πλούσιο σε περιεχόμενο, τόσο θεματικό όσο κι εκφραστικό, διακρίνεται για το περίτεχνο σχέδιο, για τη χρωματική ευαισθησία και το αφηγηματικό ή και έντονα θεατρικό πολλές φορές, ύφος, εμφανές στη "Σφαγή των νηπίων" και κυρίως στη νωπογραφία του με τίτλο: "Αυγή", από το Καζίνο Ροσπιλιόζι της Ρώμης.
33. Alonso Berrugute (1488-1561): Ισπανός ζωγράφος. Θεωρείται ο κυριότερος εκπρόσωπος του Ισπανικού Μανιερισμού. Το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του εργάστηκε στο Βολιβιαδόρ, όπου κι ανέπτυξε σπουδαία δράση, κυρίως ως γλύπτης.

Από το 1504 έως το 1517 ταξίδεψε στην Ιταλία, όπου και μυήθηκε στο μανιερισμό, με το να εστιάζει την προσοχή του στη δημιουργία του Μιχαήλ Αγγέλου. Η τέχνη του χαρακτηρίζεται από μια διάθεση σκόπιμης ασυμμετρίας ή και παραμόρφωσης, ούτως ώστε να διασαλευτεί η κλασική έννοια της Αναγεννησιακής χάρις και να εκφραστούν σχεδόν ανεπιτήδευτα, τα συναισθήματα και οι εξάρσεις του ανθρώπινου ψυχισμού. Έργα του υπάρχουν στην Εκκλησία Σαν Μπενίτο του Βαγιαδολίδ, στον Καθεδρικό Ναό του Τολέδο (ξύλινα στασίδια), στον Καθεδρικό Ναό της Βαλένθια (Ανάγλυφο από αλάβαστρο με θέμα την Ανάσταση) και στο Μουσείο της πόλης του Βαγιαδολίδ, όπως το περίφημο σύμπλεγμα: "Η Θυσία του Ισαάκ" (1526-32). Ως ζωγράφος, αν και κινήθηκε ουσιαστικά μέσα στα πλαίσια του αναγεννησιακού νατουραλισμού, εν τούτοις ανέπτυξε παράλληλα ένα ιδιόμορφο λουμινισμό που ανταποκρίνεται απόλυτα στις μανιεριστικές απαιτήσεις του χρώματος και του πλαστικού όγκου.

36. Λουμινισμός. (Luminism): Όρος που χρησιμοποιείται για την περιγραφή τοπίων, ή θαλασσιών σκηνών, μικρής κλίμακας, τα οποία λειτουργούσαν σαν προοπτικό βάθος προσωπογραφιών ή άλλων, θρησκευτικού και μυθολογικού συνήθως περιεχομένου, πινάκων. Το κύριο χαρακτηριστικό των τοπίων αυτών είναι ο περιορισμός του μεγέθους των δέντρων, των βράχων, των αρχιτεκτονικών θεμάτων, των πλοίων και γενικά των αντικειμένων που τα συνθέτουν, ούτως ώστε να δίνουν την εντύπωση ότι βρίσκονται σε απόσταση από το κεντρικό, βασικό μοτίβο, ή την μορφή σε πρώτο πλάνο, εξασφαλίζοντας στην παράσταση την αίσθηση της προοπτικής. Ο λουμινισμός αναπτύχθηκε ευρέως την περίοδο της Αναγέννησης, για να καλλιεργηθεί ακόμη περισσότερο από τους Ολλανδούς τοπιογράφους του 16ου και 17ου αιώνα. Μια νέα άνθηση του λουμινισμού σημειώνεται τον 19ο αιώνα, ευνοούμενη από τους προσανατολισμούς ορισμένων αμερικανών ρομαντικών, όπως του Fitz Hugh Lane (1804-1865) και του Frederick Kensett (1816-1872).

37. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 115X155cm).

38. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 94X73cm).

37. Λάδι σε μουσαμά 36X32cm. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη/Λάδι σε μουσαμά 95X75cm. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

38. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 63X52cm).

39. Συλλογή Β. Καλκάνη. Τιτλοφορείται και ως "Ήμίγυμνο γυναικός εξερχόμενης του ύδατος". Βλ. Κ.[αλογερόπουλος]: "Η καλλιτεχνική Έκθεση του Συνδέσμου των Ελλήνων Καλλιτεχνών". Πινακοθήκη ΙΖ'. 1917-18. Σελ.28.

40. Βλ. "Ν. Εφημερίς". Φυλ. 31-1-1895.

41. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ. 8-2-1895.

42. Βλ. Κ. Μπαρουτάς: "Η Εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Εκδ. Σμίλη. 1990. Σελ.177.

43. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα 1987. Τομ. 7. Σελ.425. Λήμμα: "Οικονόμου Αριστείδης". (Άλκης Χαραλαμπίδης).

44. Βλ. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική 19ος αιώνας". Εκδ. Μέλισσα. 1974. Σελ. 208κ.εξ.

45. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 4. Σελ. 110.

46. Βλ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες..." όπ. και σημ. 3. Σελ.18. Βλ. επίσης Τ. Spiteris: "Introduction a la peinture neohellenique". Αθήνα 1962. Σελ. 78.

47. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 1. Σελ. 326.

48. Βλ. Κ. Μπαρουτάς: "Η Εικαστική..." όπ. και σημ.42. Σελ.76.

49. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 68X55,5cm/1849).

50. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 92X71cm/ ενυπόγραφο/1857).
51. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1861).
52. Βιέννη. Αίθουσα Συνεδριάσεων Ελληνικής Κοινότητας Αγίας Τριάδος. (1861).
53. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ. (1847).
54. Βιέννη. Αίθουσα Συνεδριάσεων Ελληνικής Κοινότητας Αγίας Τριάδος. (1864).
55. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 63X50cm/ ενυπόγραφο).
56. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
57. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
58. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
59. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 151X120cm/ ενυπόγραφο/1960).
60. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 45X36cm/ ενυπόγραφο).
61. Βλ. Τώνης Σπητέρης: "Τρεις αιώνες νεοελληνικής τέχνης (1660-1967)". Εκδ. Οργανισμός Πάπυρος 1979. Τομ. Α'.Σελ. 274.
62. Ελένη Μπούκουρα Αλταμούρα (1824-1900): Γεννήθηκε στις Σπέτσες και θεωρείται η πρώτη Ελληνίδα ζωγράφος, μετά την Απελευθέρωση. Ξεκίνησε τις σπουδές της στη Νεάπολη και συγκεκριμένα στο εργαστήριο του Francesco Saverio Altamura, τον οποίο και παντρεύτηκε. Αν και παραμένει άγνωστο το έργο της, σημαντική υπήρξε η συμβολή της στην καλλιέργεια της καλλιτεχνικής κλίσης του γιού της, Ιωάννη Αλταμούρα, από την οποία πήρε τα πρώτα του μαθήματα.
63. Βλ. "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό". όπ. και σημ. 43. Τομ.1. Δήμμα: "Αλταμούρα-Μπούκουρα Ελένη". Σελ.197. Βλ. επίσης Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες..." όπ. και σημ.3. Σελ.26.
64. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.335. Βλ. επίσης Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.4. Σελ.222.
65. Karl Frederik Soerensen (1818-1879): Δανός ζωγράφος που επιδόθηκε στη θαλασογραφία. Από το 1856 δίδαξε στη Βασιλική Ακαδημία της Κοπεγχάγης, ενώ παράλληλα πραγματοποίησε διάφορα ταξίδια προκειμένου να μελετήσει το αντικείμενό του. Στην εποχή του θεωρήθηκε ως ο μεγαλύτερος μέτρ του είδους, όχι μόνο στην πατρίδα του αλλά και στην ευρύτερη περιοχή της Σκανδιναβίας.
66. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 30X43cm/ ενυπόγραφο).
67. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
68. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ. 28-11-1877.
69. Βλ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες..." όπ και σημ.3. Σελ.22.
70. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1873).
71. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1873).
72. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.4. Σελ.222.
73. Ιδιωτική Συλλογή.
74. Συλλογή Δ. Δημητριάδη.
75. Johan Barthold Jongkind (1819-1891): Ολλανδός ζωγράφος και χαράκτης. Το μεγαλύτερο διάστημα της ζωής του εργάστηκε στη Γαλλία, όπου και επιδόθηκε στην τοπιογραφία και ειδικότερα στη θαλασογραφία. Το ενδιαφέρον του για τη σύλληψη κι απόδοση του ατμοσφαιρικού φωτός στους πίνακές του, επηρέασε κατά πολύ τους ιμπρεσιονιστές και κυρίως τον Μονέ. Για το λόγο αυτό δίκαια θεωρείται πρόδρομος του ιμπρεσιονισμού και των υπαιθριστικών γενικά τάσεων.
76. Louis-Eugene Boudin (1824-1898): Γάλλος ζωγράφος. Ξεκίνησε την καριέρα του από τη Χάβρη, όπου εργαζόταν ο πατέρας του, εκθέτοντας τα έργα του στη βιτρίνα του καταστήματός του. Στη Χάβρη γνωρίστηκε με τους Μπωντλέρ, Κουρμπέ, Μιλλέ και Γιόγκινγκ, από τους οποίους και επηρεάστηκε, για να σταφεί τελικά στη

ζωγραφική της υπαίθρου. Αργότερα εγκαταστάθηκε στην Τρουβίλ και στη Ντωβίλ, όπου ασχολήθηκε με τη θαλασσογραφία. Από αυτήν την περίοδο ξεχωρίζουν οι πίνακές του: "Σκηνή του λιμανιού", "Η Αυτοκράτειρα Ευγενία στην Ακτή της Trouvill" και "Ακτή της Trouvill", έργα αξιοπρόσεκτα για τη διάλυση των περιγραμμάτων και την έμφαση στο μεταβλητό, βάσει του ρόλου του ατμοσφαιρικού φωτός και των διακυμάνσεών του στο χώρο. Ο Boudin συμμετείχε στην πρώτη ιμπρεσιονιστική έκθεση του 1874.

77. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 30X43cm/ ενυπόγραφο/1874).

78. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1874).

79. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1874).

80. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1874).

81. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

82. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

83. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

84. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1874).

85. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 57X115cm/ ενυπόγραφο/1974).

86. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1877-1878).

87. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1877-1878).

88. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1877-1878).

89. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1878).

90. Ως χρονολογία γέννησης του Πανταζή, σύμφωνα με το Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου αρ. 2707, φέρεται το έτος 1848. Αντίθετα ο Ευάγγελος Αβέρωφ-Τουσίτσας σε άρθρο του στο περιοδικό Ζυγός (ΧΙ Ιούλιος-Οκτώβριος 1966, σελ. 11), με τίτλο: "Περικλής Πανταζής", δίνει σαν χρονολογία γέννησης το 1849 και σαν τόπο τη Ζίτσα της Ηπείρου, αντί της Αθήνας. Βλ. επίσης του ιδίου: "Μια αγνοημένη δόξα της Ηπείρου, Περικλής Πανταζής (1849-1884) Ένας ζωγράφος διεθνούς κλάσεως". Βλ. "Πρωινός Λόγος" 1. Ιανουαρίου 1966. Σελ.3,4.

91. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Πολυτεχνείου (1836-1936)". Αθήναι 1956. Σελ. 187.

92. Βλ. Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας. Αρ. 2707.

93. Βλ. άρθρο του Αβέρωφ-Τουσίτσα στον "Πρωινό Λόγο" όπ. σημ.90.

94. Βλ. όπ. παρ.

95. Βλ. Antoine Chintreuil (1814-73): Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στο Pont-de-Vaux και σε ηλικία 23 ετών εγκαταστάθηκε στο Παρίσι, όπου και εργάστηκε αρχικά ως υπάλληλος σε ένα βιβλιοπωλείο. Η γνωριμία του με τον Corot, ο οποίος αναγνώρισε την καλλιτεχνική του κλίση, συνέλαβε στο να ασχοληθεί με τη ζωγραφική και ειδικότερα με την τοπιογραφία. Η πρωτοτυπία της τέχνης του προκάλεσε τις αντιδράσεις των κριτικών της εποχής, με αποτέλεσμα να απορριφτεί το 1863 από το επίσημο Σαλόν. Το γεγονός αυτό τον ώθησε να απομακρυνθεί ακόμη περισσότερο από τον ακαδημαϊκό φορμαλισμό και τα δεδομένα του, με το να αναζητά καινούρια ερείσματα στους κύκλους των ιμπρεσιονιστών και γενικά στους καλλιτέχνες εκείνους που εξέφραζαν την πρωτοπορία. Το 1870 του απονεμήθηκε το Παράσημο της Λεγεώνας της Τιμής, ενώ τρία χρόνια αργότερα, άρρωστος από φυματίωση, εγκατέλειψε το Παρίσι για τη Λουτρόπολη Λα Τουρνέλ, όπου και πέθανε, στις 8 Αυγούστου 1873. Το έργο του διακρίνεται για τη σχαδιαστική αρτιότητά του, για τη σαφήνεια στην οργάνωση του χώρου και τη ρεαλιστική πιστότητα στην περιγραφή, χωρίς να υστερεί στον τομέα του χρώματος, ο πλούτος των διακυμάνσεων του οποίου

τον έφερε πίο κοντά στο πρόβλημα της απόδοσης του φυσικού σκιοφωτισμού και στις υπαιθριστικές του προεκτάσεις.

96. Παρίσι. Μουσείο του Λούβρου. (Λάδι σε μουσαμά 130X190cm/ 1863).
97. Βλ. το άρθρο του Αβέρωφ-Τοσίτσα στον "Πρωινό λόγο". όπ. και σημ.90.
98. "Το ξύσιμο του μολυβιού - Προσωπογραφία Μ. Οικονόμου". (Λάδι σε μουσαμά 55X46cm/ ενυπόγραφο). Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα.
99. Guillaume Vagels (1836-1883): Γάλλος ζωγράφος. Ξεκίνησε την καριέρα του ως διακοσμητής εσωτερικών χώρων για να καλύψει τις βιοποριστικές του ανάγκες. Αργότερα ασχολήθηκε με τη ζωγραφική και ειδικεύτηκε στην τοπιογραφία, ακολουθώντας την εκφραστική των υπαιθριστών. Υπήρξε μαζί με τον Ensor, από τα ιδρυτικά μέλη της "Ομάδας των 20".
100. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε μουσαμά 70X44cm/ ενυπόγραφο).
101. Βλ. Κ. Μπαρουτά: "Η Εικαστική..." όπ. και σημ.42. Σελ. 70,71.
102. Βλ. "Εστία". Τευχ. 145. 1878.
103. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 118X80cm).
104. Το στοιχείο αυτό ενισχύει την υπόθεση ότι το έργο δημιουργήθηκε κατά τη διάρκεια των σπουδών του στην Αθήνα.
105. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (ενυπόγραφο).
106. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.
107. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 80X65cm/ ενυπόγραφο).
108. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1876).
109. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 28X42cm).
110. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 35X46cm/ ενυπόγραφος).
111. Αμβέρσα. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.
112. Αμβέρσα. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.
113. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 80X60cm/ ενυπόγραφο).
114. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα.
115. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 57X43cm/ ενυπόγραφο).
116. Βλ. κυρίως τις συνθέσεις του "Πείσμα" και "Συμφιλίωση".
117. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 65X54cm/ ενυπόγραφο).
118. Βρυξέλλες. Βασιλικά Μουσεία.
119. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 37X40cm).
120. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε μουσαμά 55X46cm/ενυπόγραφο).
121. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 55X45cm/ ενυπόγραφο).
122. Βρυξέλλες. Μουσείο Horta. (Ελαιογραφική σπουδή σε ξύλο 33X29cm/ ενυπόγραφο).
123. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
124. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 82X102cm/ ενυπόγραφο).
125. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 99X75cm/ ενυπόγραφο).
126. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 54X67cm/ ενυπόγραφο).
127. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 69X78cm/ ενυπόγραφο).
128. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή. (Λάδι σε μουσαμά 76X91cm).
129. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Ελαιογραφία 38X60cm).
130. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 65X99cm/ ενυπόγραφο).
131. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε μουσαμά 35X49cm/ενυπόγραφο).

132. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε μουσαμά 70X50cm/ενυπόγραφο).
133. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε ξύλο 16X24,5cm/ενυπόγραφο).
134. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 55X40cm).
135. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 55X80cm).
136. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ-Τοσίτσα. (Λάδι σε μουσαμά 70X44cm/ενυπόγραφο).
137. M. Vary: "Pericles Pantazis". "L' Artiste". τ. 10. Απόδοση Τ. Σπητέρης. Βλ. Σειρά "Οι Έλληνες ζωγράφοι". Μέλισσα. Τομ. Α'. 1975. "Περικλής Πανταζής". Σελ. 379.
138. Βρυξέλλες. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.
139. Αμβέρσα. Μουσείο Μοντέρνας Τέχνης.
140. Συλλογή Φ. Λαμπρίδη. (Λάδι σε ξύλο 39X57cm/ενυπόγραφο).
141. Βρυξέλλες. Ιδιωτική Συλλογή.
142. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.
143. Γλασκόβη. Art Gallery. (1863).
144. Βλ. Ε. Φρντσισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι...". Εκδ. Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος. Αθήνα 1957. Σελ.23.
145. Αναφέρεται από τον Λεφώρ στο άρθρο του στο περιοδικό "Gazette des beaux-arts", με τίτλο: "Le ecoles etrangeres de peinture a l' Exposition", επ'ευκαιρία της Διεθνούς Έκθεσης των Παρισίων το 1878, στην οποία συμμετείχε κι ο Ρίζος. Βλ. "Εστία". Τεύχος 147 (1878).
146. Για τη συμβολή του Cabanel στη διαμόρφωση αυτού του στυλ και των όσων αντιπροσωπεύει από εκφραστική και θεματική σκοπιά, βλ. σχετ. James Harding: "Le Peintres Pompiers". Flammarion Paris. 1980. Σελ.44κ.εξ. Γενικά για το στυλ της εποχής του Ναπολέοντα του ΙΙΙ. Βλ. Κ.Ε. Schmidt: "Franzosische Malerei". Λειψία 1902. Σελ.138κ.εξ.
147. Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη". Τομ.2. Τευχ. 21. Σελ. 198.
148. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1877).
149. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1886).
150. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1886).
151. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
152. Pierre-Auguste Renoir (1841-1919): Γάλλος ζωγράφος. Γεννήθηκε στη Λιμόζ και παιδί ακόμη εγκαταστάθηκε με τους δικούς του στο Παρίσι. Σε ηλικία μόλις 15 ετών άρχισε να εργάζεται ως ζωγράφος σε εργοστάσιο πορσελάνης. Για να καλλιεργήσει ακόμη περισσότερο το ταλέντο του, έξι χρόνια αργότερα κι έως το 1864, σπούδασε στην Ecole des Beaux-Arts του Παρισιού, όπου είχε την ευκαιρία να συνδεθεί με τους Μονέ, Μπαζιλ και Σύσλεϋ. Οι τέσσερις φίλοι συνήθιζαν να πηγαίνουν τα καλοκαίρια στην περιοχή του Φοντενεμπλώ για να ζωγραφίσουν, γεγονός που εννόησε τη στροφή τους προς τον υπαιθρισμό. Μετά τη λήξη του Γαλλογερμανικού πολέμου, ο Ρενουάρ συναντήθηκε και πάλι με τον Μανέ, που τον έφερε σε επαφή με τα υπόλοιπα μέλη της ιμπρεσιονιστικής ομάδας. Έτσι, το 1874 συμμετείχε στην πρώτη έκθεση, χωρίς ωστόσο το έργο του να έχει κάποια επιτυχία στη δημοπρασία που ακολούθησε. Απόητος συνέχισε να ζωγραφίζει, πιστεύοντας πως τα "ανέμελα" θέματά του, σε σχέση με τα πιο "διανοητικά" των συναδέλφων του και ιδιαίτερα με εκείνα του Μανέ, θα είχαν, αν αντιμετωπιζόνταν σωστά, καλύτερη μεταχείριση από τους αγοραστές και τους εμπόρους. Πράγματι η γνωριμία του με τον εκδότη Σαρπαντιέρ, στις αρχές του 1880, εννόησε τη διάθεση ορισμένων πινάκων του,

παίζοντας σημαντικό ρόλο στην περαιτέρω ανάπτυξη της φήμης του. Μετά από ένα ταξίδι στην Ιταλία, όπου κι επηρεάστηκε από την Αναγέννηση και τον Ραφαήλ, διαχώρισε τις θέσεις του από τις αρχές των Ιμπρεσιονιστών και ακολούθησε μια πιά ανεξάρτητη πορεία. Λέγεται ότι συνέχιζε να ζωγραφίζει ακόμη και σε βαθιά γεράματα, όπου άρρωστος και κατάρκοιτος ζήτησε να του δέσουν το πινέλο στο χέρι, μη μπορώντας να το συγκρατήσει. Η τέχνη του διακρίνεται για την πηγασιότητα του χρώματος και την τονικότητα των διαβαθμίσεών του, για την υιοθέτηση της χρωματικότητας της σκιάς και τη σχεδιαστική ελευθερία, ενώ από θεματική σκοπιά, οι επιλογές του έχουν να κάνουν με την απόδοση της χαράς της ζωής αλλά και με την αγάπη του για το γυναικείο γυμνό και τον αισθησιασμό που εκπέμπει. Ανάμεσα στα έργα του ξεχωρίζουν τα: "Άνοιγμα του δάσους", "Η Λίζα με την ομπρέλα", "Γυναίκα από το Αλγέρι", "Οι κόρες του Mendes στο πιάνο", "Το Πανδοχείο της Κυρίας Antony", "Χορός στο Moulen Rouge", "Γυμνή λουόμενη", "Ξαυτιά Λουόμενη", "Γαλάζιο γυμνό" καθώς και το πορτραίτο του μουσικοσυνθέτη Ριχάρδου Βάγκνερ. Βλ. σχετ. Gille Neret: "Renoir". Office du livre Fribourg. 1986. Για τη γνωριμία του Ρίζου με τον Ρενουάρ βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 1. Σελ.339 και Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ. 44. Σελ.238,39.

153. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

154. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

155. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

156. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

157. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

158. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

159. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 111X167cm/ ενυπόγραφο).

160. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

161. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 15X24cm).

162. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.4. Σελ. 227. Βλ. επίσης "Θεόδωρος Ράλλης". "Νέα Εστία". 15 Απριλίου 1950 και Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ. 44. Σελ. 242κ.εξ.

163. Βλ. όπ. και σημ.145. Αναδημοσίευση του άρθρου του Λεφώρ. "Εστία" (1848).

164. Jean-Leon Gerome (1824-1904): Γάλλος ζωγράφος και γλύπτης. Υπήρξε μαθητής του Νταβίντ, αλλά φαίνεται ότι επηρεάστηκε περισσότερο από τον Ingres - βλ. τη σύνθεσή του "Κοκορομαχία"- και τον Ντελακρουά αργότερα, ιδίως όταν άρχισε να ενδιαφέρεται για θέματα παρμένα από τον κόσμο της Ανατολής. Η προτίμησή του στις γραφικές λεπτομέρειες και τον τοισμό του αισθησιακού, εξωτικού στοιχείου, συνέβαλαν στη διαμόρφωση της φήμης του και την αποδοχή του έργου του, κυρίως από τους ακαδημαϊκούς κύκλους. Βλ. σχετ. Michelle Verrier: "Le Peintres Orientalistes". Flammarion Paris. 1980.

165. Βλ. σχετ. "Πινακοθήκη". Τομ. 9. 1909/1910. Τευχ.104. Σελ.151.

166. Βλ. Εμμανουήλ Ροΐδης: "Η εν Ελλάδι ζωγραφική. Περιηγήσεις εἰς την ἐκθεσιν". Εφ. "Ακρόπολις". Φυλλ. 1-6-1896.

167. Για τα ταξίδια του Ράλλη βλ. σχετ. "Εφημερίς". Φυλλ. 28-5-1876 και Θ. Θωμόπουλου: "Θ. Ράλλης". "Παναθήναια". Τομ.3. 190/1902. Σελ.14-19.

168. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.342.

169. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 45X33cm/ ενυπόγραφο/1878).

170. Συλλογή Χ. Περές. (Λάδι σε μουσαμά 55X46cm/ενυπόγραφο/ 1880).

171. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 57X39cm/ ενυπόγραφο/1881).

172. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 57X79cm/ ενυπόγραφο).

173. Συλλογή Μακκά. (Ελαιογραφία 129X413cm/ενυπόγραφο).
174. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 35X27cm/ ενυπόγραφο).
175. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία σε ξύλο 35X27cm).
176. Συλλογή Μακκά. (Ελαιογραφία 1,5mX345cm/ενυπόγραφο).
177. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ενυπόγραφο/1897).
178. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 61X38cm/ ενυπόγραφο).
179. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 61X38cm/ ελαιογραφία).
180. Συλλογή Γ.Α.Γ. (Ελαιογραφία 116X190cm/ενυπόγραφο).
181. Hamburg. Kunsthalles. (Λάδι σε μουσαμά 49,9X81,2cm/1868).
182. Montreal. Musee de Beaux-Arts. (Λάδι σε ξύλο 123,1X198cm/ 1879).
183. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
184. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
185. Ιδιωτική Συλλογή. (1904).
186. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά).
187. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε ξύλο 16X21cm/ ενυπόγραφο).
188. Βλ. Δ. Κόκκινου: "Οδησέας Φωκάς". "Νεα Εστία". Τομ.1. 1934. Σελ. 161.
189. Βλ. Μ. Καλλιγάς: "Οδησέας Φωκάς. Ο καλλιτέχνης ευεργέτης". "Ζυγός". Μάϊος 1965. Σελ.66.
190. Βλ. Δ. Καλλονάς: "Σύγχρονοι ζωγράφοι και γλύπται". Αθήνα 1943. Σελ. 117.
191. Αναφέρεται πως κι εδώ απέσπασε χάλκινο μετάλλιο. Βλ. Μ. Καλλιγάς: "Ο Φωκάς" όπ. και σημ.189.
192. Βλ. Εμμανουήλ Ροΐδου: "Η εν Ελλάδι...". Εφ. "Ακρόπολις" όπ. και σημ. 166.
193. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 20X30cm/ ενυπόγραφο/1889).
194. Συλλογή Αλεξάνδρου Μελά. (Ακουαρέλα 19X28cm/ενυπόγραφο/ 1889).
195. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Υδατογραφία/1890).
196. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
197. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
198. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
199. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Παστέλ 60X98cm).
200. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Περ. 1907-1910).
201. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Δέσχης. (Λάδι σε μουσαμά 66X98cm/ενυπόγραφο).
202. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.345.
203. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.
204. Η αφιέρωση είναι γραμμένη στο πίσω μέρος του πίνακα: "Εις τον αγαπητόν μου φίλο και μεγάλο ποιητήν Κ. Παλαμά με αγάπη και σεβασμόν. Ο. Φωκάς".
205. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
206. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
207. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
208. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
209. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
210. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ακουαρέλα 34X24cm/ενυπόγραφο).
211. Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο κόσμος της Τέχνης στο μεσοπόλεμο". Εκδ. Πελασγός. Αθήνα 1978. Σελ. 63.
212. Βλ. Δ. Καλλονάς: "Σύγχρονοι..." όπ. και σημ. 190. Σελ.87.
213. Βλ. Κ. Ηλιάδης: "Ο κόσμος..." όπ. και σημ. 211.
214. Βλ. Περικλής Βυζάντιος: "Πως πρωτογνώρισα το Ζάππειο". "Ζυγός" 9. ΙΙ (Μάρτιος 1965). Σελ. 28,29.

215. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.91. Σελ.3.
216. Βλ. Εφ. "Εμπρός" Φυλ. 15,16 Δεκεμβρίου 1899.
217. Βλ. Δ. Καλλονάς: "Σύγχρονοι..." όπ. και σημ.190. Σελ.219.
218. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Κρητιδογραφία 200X100cm/1899).
219. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Λέσχης. (Κρητιδογραφία/1900).
220. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 50X85cm/ ενυπόγραφο).
221. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Παστέλ σε χρωματιστό χαρτί).
222. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Παστέλ σε χρωματιστό χαρτί).
223. Συλλογή Α. Λεβέντη (Π.1906). Συλλογή Μακκά (1913). Συλλογή Π.Θ. Πετρακόπουλου.
224. Συλλογή Κ.Κ. (1915). Ιστορικό κι Εθνολογικό Μουσείο.(1916).
225. Συλλογή της κ. Αλεξ. Μελά. (Παστέλ σε χρωματιστό χαρτί/ περ. 1903-1904).
226. Συλλογή Αναστασίου Λύτρα. (1897).
227. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
228. Δημοτική Πινακοθήκη Αθηνών. (1919).

VI. Η Νεώτερη Επτανησιακή Τέχνη.

Παρακολουθώντας σε παλαιότερη έρευνα¹ τη διαμόρφωση της Επτανησιακής τέχνης από τον 17ο αιώνα κι αργότερα, επιχειρήθηκε μια προσέγγιση και αξιολόγηση του χαρακτήρα της στα διάφορα στάδια της εξέλιξής της, με άξονα την εκφραστική των κυριότερων εκπροσώπων της, ενώ υπογραμμίστηκαν και τα βασικά σημεία της διαφοροποίησης των εικονογραφικών προγραμμάτων που εισήγαγαν, έναντι των παραδοσιακών βυζαντινών ή και των μεταβυζαντινών.

Υπενθυμίζουμε πως οι επτανήσιοι καλλιτέχνες -συνηγορούσης βέβαια και της ιστορικής συγκυρίας, του ότι δηλαδή τα Νησιά του Ιονίου Πελάγους δεν υπέστησαν όπως η υπόλοιπη επικράτεια τον Τουρκικό ζυγό, έστω κι αν βρέθηκαν επανειλημμένα υπό ξένη κατοχή και κυριαρχία-, ήταν από τους πρώτους που ήλθαν σε επαφή με τα Ευρωπαϊκά ρεύματα, τα επεξεργάστηκαν και τα ενσωμάτωσαν στην δυναμική τους. Έτσι, διαμόρφωσαν μιά αισθητική η οποία ανταποκρινόταν λίγο έως πολύ στις απαιτήσεις της θεμελίωσης του καλλιτεχνικού τους πιστεύω, δημιουργώντας συγχρόνως τις προϋποθέσεις για συνεχή ανανέωση ή συμπόρευση, με τα όσα συνέβαιναν στις διάφορες Ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές μητροπόλεις.

Ενδεικτικά αξίζει να αναφέρουμε την γόνιμη προσάρτηση των κανόνων που έθεσε η αναγεννησιακή αισθητική και κοσμοαντίληψη, από τον Παναγιώτη Δοξαρά, την υιοθέτηση των αρχών του ύστερο-αναγεννησιακού νατουραλισμού από τον Ιερώνυμο Πλακωτό ή Πιττόρο, την πλήρη αποδοχή των μανιεριστικών αξιών από τον Στέφανο Παζηγγέτη και τις ρεαλιστικές εκφάνσεις της τέχνης των Νικολάου Καντούνη και Νικολάου Κουτούζη καλλιτεχνών οι οποίοι θεωρούνται ως πρωτεργάτες της διαμόρφωσης της φυσιογνωμίας της "Επτανησιακής Σχολής", στα αρχικά βήματά της, κατά την περίοδο δηλαδή που θα ξεπεράσει τους καθιερωμένους εικονογραφικούς τύπους της Βυζαντινής αισθητικής, στρεφόμενη προς τη Δυτική και κυρίως προς την Ιταλική Τέχνη.

Στα χρόνια που ακολούθησαν και ιδιαίτερα μετά τη λήξη της Ελληνικής Επανάστασης και την πολιτική αποκατάσταση της Ελλάδας, χωρίς βέβαια να σημειωθεί κάποια ουσιαστική απόκλιση από τις βασικές αρχές που καθιέρωσαν την υφή της Επτανησιακής Σχολής ή και τη μοναδικότητά της, θεωρούμενη ως τοπικό φαινόμενο, διαπιστώθηκαν ορισμένες συσχετίσεις στις αναζητήσεις των εκπροσώπων της με εκείνες των ομότεχνών τους από τον ευρύτερο Ελλαδικό χώρο, που ως επί το πλείστον τροφοδοτούνταν από ανάλογες απηχήσεις του μετα-επαναστατικού κλίματος, από τις μνήμες του Αγώνα και γενικά από την ιδεολογία της εποχής.

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Διονυσίου Τσόκου, οι στόχοι του οποίου αναπτύχθηκαν βάσει των επιταγών της επικαιρότητας, με τρόπο ανάλογο για παράδειγμα, εκείνου της εκφραστικής του Θεόδωρου Βρυζάκη, έστω κι αν οι αφετηρίες των δύο αυτών ζωγράφων ήταν ξεχωριστές, τροφοδοτούμενες από διαφορετικές αισθητικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις. Οι εν λόγω συσχετίσεις γίνονται σαφέστερες από τα μέσα του 19ου αιώνα και ύστερα, γεγονός που κατά την γνώμη μας οφείλεται, όχι τόσο στο ότι η επτανησιακή τέχνη, ήδη διαμορφωμένη από τους προηγούμενους αιώνες, μπόρεσε να παίξει κάποιο ουσιαστικό ή έστω πρόσκαιρο ρόλο στην Νεοελληνική εικαστική πραγματικότητα, ιδιαίτερα μετά την Ένωση (1863), όσο στο ότι οι Έλληνες δημιουργοί πλησίασαν ακόμη περισσότερο την Ευρωπαϊκή κουλτούρα -τροφοδότη ευθύς εξαρχής της Επτανησιακής-, με συνέπεια

κάποιες κοινές ως προς τις προϋποθέσεις και τους στόχους προοπτικές μετεξέλιξής τους.

Από την μεριά τους πάλι οι επτανήσιοι ιδίως μετά την αποδυνάμωση της Ιταλικής Τέχνης κατά τον 19ο αιώνα, τουλάχιστον σε σχέση με όσα συνέβαιναν έξω από τον γεωγραφικά Ιταλικά σύνορα, αναζήτησαν να εμπλουτίσουν την εκφραστική τους αξιοποιώντας διάφορα πρωτόγνωρα για αυτούς μορφώματα, που αναπτύσσονταν στα άλλα ευρωπαϊκά κέντρα, είτε ύστερα από άμεση επαφή, είτε εμμέσως διαμέσου του "εξιταλισμού τους".²

Σχετικοποιώντας τα δεδομένα μπορούμε να πούμε πως η γενιά των επτανησίων δημιουργών, οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα καλλιτεχνικά δρόμους της περιόδου που ξεκινά μετά την Ένωση, καλύπτοντας το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα έως και τις πρώτες δεκαετίες του 20ου, επιχείρησε να αναπροσαρμόσει το πρόγραμμά της σύμφωνα με τις επιταγές των καιρών, δείχνοντας την προτίμησή της, ανάλογα με τις επιρροές και την ιδιοσυγκρασία του κάθε ενός εκπροσώπου της, τόσο στον κλασικισμό και τον ιδεαλισμό, όσο και στον ρομαντισμό, ιδιαίτερα φανερό στην τοπιογραφία, χωρίς να λείπουν βέβαια από τον τομέα αυτό και ορισμένες προσπάθειες ιμπρεσιονιστικής ή και μετά-ιμπρεσιονιστικής υφής, με έκδηλο εδώ το προσωπικό στοιχείο.

Ένας από τους πιο αντιπροσωπευτικούς εκπροσώπους της γενιάς αυτής είναι ο πρωτότοκος γιός του φημισμένου στην εποχή του γλύπτη Παύλου Προσαλέντη του πρεσβυτέρου, Σπυρίδωνας Προσελάντης.

Ο Προσελάντης γεννήθηκε στην Κέρκυρα το 1830, όπου και πήρε τα πρώτα μαθήματα ζωγραφικής, πιθανός στην Σχολή που είχε ιδρύσει και διέυθυνε ο πατέρας του μέχρι τον θάνατό του στα 1837. Αργότερα μετέβει στην Βενετία ολοκληρώνοντας τις σπουδές του στην εκεί Ακαδημία Καλών Τεχνών. Στα 1865 επέστρεψε στην Ελλάδα, οπότε και διορίστηκε καθηγητής στο Σχολείο Τεχνών των Αθηνών. Μετά όμως από ένα χρόνο διδασκαλίας αναγκάστηκε να παραιτηθεί, ύστερα από τις πιέσεις και την δυσανεμία των φοιτητών του ιδρύματος,³ ξαναγυρίζοντας στην Βενετία. Στην Αθήνα ήλθε και πάλι για να εγκατασταθεί οριστικά αυτή την φορά στα 1870, ύστερα από πρόσκληση του Βασιλιά Γεωργίου του Α', ο οποίος του ανέθεσε την αγιογράφιση του Ανακτορικού παρεκκλησίου στο Τατόι. Με την δημιουργία και δεύτερης συμπληρωματικής έδρας "Ανωτέρας ζωγραφικής" στο Σχολείο Τεχνών το 1876, εξελέγει εκ νέου καθηγητής στην παραπάνω Έδρα, κρατώντας την θέση αυτή μέχρι τον θάνατό του στα 1895. Ήδη με την εγκατάστασή του στην Αθήνα συμμετείχε στα Β' Ολύμπια του 1870, οπότε κι απέσπασε το "Χρυσό Β' Τάξεως δια την υπ' αριθμό 1 εικόνα του Ενετού Ισραηλίτου Scljlock και την υπ' αριθμό 3 εικόνα του Στρατηγού Καλλέργη", σύμφωνα με το σχετικό έντυπο που εξέδωσε η επιτροπή.⁴ Οκτώ χρόνια αργότερα (1878) του ανατέθηκε από το Υπουργείο Στρατιωτικών να φιλοτεχνήσει δέκα προσωπογραφίες Αγωνιστών του 21α, οι οποίες επρόκειτο να αναρτηθούν πλάι σε πορτραίτα αναλόγου θεματικής, σε αίθουσα του Υπουργείου. Ο Προσελάντης συμμετείχε επίσης στην "Διαρκή Έκθεση του Τμήματος Καλών Τεχνών του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός, που διοργανώθηκε με πρωτοβουλία του Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβή στα 1887, ενώ ορίστηκε αρκετές φορές μέλος της κριτική επιτροπής σε παρόμοιες εκδηλώσεις.

Καλλιτέχνης με γνήσια ακαδημαϊκή κατάρτιση, στο σύνολο του έργου του ο Προσαλέντης δεν παρέκλινε ουσιαστικά από τις αρχές του Κλασικισμού, δίνοντας έμφαση στην καθαρότητα και την σαφήνεια του σχεδίου, σε συνδυασμό με την τάση

για πλαστική βαρύτητα, την μνημειακή διάθεση, υπογραμμισμένη από την στάση του σώματος των εικονιζόμενων, καθώς και με τον περιορισμό του ρόλου του χρωματικού στοιχείου έναντι του σχεδιαστικού, στην ανάδειξη των λεπτομερειών. Βέβαια από τις περισσότερες προσπάθειές του δεν λείπουν και οι ρεαλιστικές αναζητήσεις, κυρίως όσον αφορά την ανάδειξη των φυσιολογικών χαρακτηριστικών. Το στοιχείο αυτό αναδεικνύεται ήδη από τις πρώτες προσωπογραφίες του, όπως είναι η "Προσωπογραφία ανδρός",⁵ η "Προσωπογραφία Λεκατζά"⁶ η "Προσωπογραφία του Αντωνίου Κριεζή"⁷ και εκείνη του "Κωνσταντίνου Κανάρη",⁸ ζωγραφισμένες στα 1857, 1860, 1865 και 1866 αντίστοιχα.

Πρόκειται για έργα τα οποία διακρίνονται για την επικράτηση των γραμμικών διατυπώσεων και των μεγάλων χρωματικών ενοτήτων, ενώ παράλληλα με την αίσθηση της στατικότητας γίνεται σαφής η πρόθεση να μεταφερθούν στις μορφές οι ψυχικές ιδιότητες τους, με μια αρκετά πιστική προβολή του ατομικού.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μορφοπλαστική γλώσσα του Προσαλέντη άντλησε το περιεχόμενό της από τον Ιταλικό ακαδημαϊσμό και ιδιαίτερα από τα Βενετσιάνικα πρότυπα, επιμένοντας σε μιά τεχνική, που αν και παρωχημένη στην εποχή του, του εξασφάλισε τουλάχιστον την σχεδιαστική αρτιότητα και βέβαια μια όσο το δυνατόν πληρέστερη αξιοποίηση των εκφραστικών δυνατοτήτων του προσώπου. Χωρίς να είναι απαραίτητο να μείνει κανείς σε ειδικά χαρακτηριστικά, τις επιδράσεις του από τους Βενετσιάνους δασκάλους του 16ου και 17ου αιώνα μπορεί να αναγνωρίσει σε έργα του που χρονολογούνται μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα, οπότε και θα έχει ολοκληρωθεί η διαδικασία της προσωπικής του διαμόρφωσης. Ενδεικτικά αναφέρουμε τα πορτραίτα των "Δημητρίου Βούλγαρη",⁹ "Χαριλάου Τρικούπη",¹⁰ "Ιωάννη Δυοβουνιώτη",¹¹ "Κυριακούλη Μαυρομιχάλη",¹² "Στρατηγού Καρβούνη",¹³ "Παναγιώτη Γιατράκου",¹⁴ και "Πιεράκου Μαυρομιχάλη",¹⁵ αξιοπρόσεκτα για τον τονισμό κατ'αρχάς του μνημειακού, με στόχο την ιδεαλιστική ανύψωση των εικονιζόμενων, για την προσπάθεια συγκερασμού των δομικών στοιχείων της σύνθεσης, δηλαδή του προσώπου αυτού καθαυτού, με την λεπτομερειακή πραγμάτευση στον σχεδιασμό των ενδυμάτων, καθώς και για την προτίμηση του σε μιά φωτεινή γκάμα χρωμάτων, ιδιαίτερα στην απόδοση των αφηρημένων επιφανειών του φόντου.

Με την παράδοση της τέχνης του Βενετσιάνικου εργαστηρίου συνδέεται επίσης "Το κοριτσάκι με το κάνιστρο",¹⁶ που τυπολογικά παραπέμπει στην ζωγραφισμένη κατά τριάντα και πλέον χρόνια πριν, σύνθεση του Νικολάου Κουνελάκη, "Η ανθοπώλης",¹⁷ με εντονότερη βέβαια στον πίνακα του Κερκυραίου δημιουργού την ρωπογραφική διάθεση αλλά και την τάση για καλλιέργεια και προβολή των μικραγραφικών τύπων. Ως προσωπογράφος ο Προσαλέντης έδωσε τον καλύτερο εαυτό του στα πορτραίτα των ποιητών "Διονυσίου Σολωμού"¹⁸ και "Αριστομένη Βαλαωρίτη",¹⁹ καθώς πέρα από την ρεαλιστική μεταχείριση στην ερμηνεία του ατομικού, κατόρθωσε να μεταφέρει στη ζωγραφική επιφάνεια το βαθύτερο περιεχόμενο και το πνευματώδες του ύφους τους, διεισδύοντας στον εσωτερικό τους κόσμο. Στο ενεργητικό του καλλιτέχνη -αν και στο περιθώριο των θεματογραφικών του προτιμήσεων-, σημειώνονται ορισμένες αλληγορίες ("Έμπορος της Βενετίας" και "Τραβιάτα")²⁰ καθώς και τοπιογραφίες, στις οποίες μάλιστα φαίνεται ότι προσεγγίζει τα προβλήματα του υπαιθρισμού, όπως για παράδειγμα στην υδατογραφία της Εθνικής Πινακοθήκης, "Το μνημείο του Λυσικράτη"²¹

Ως προσωπογράφος ξεκίνησε την καλλιτεχνική του καριέρα και ο Νικόλαος Ξυδιάς - Τιπάλδος, αλλά επιδόθηκε το ίδιο επιτυχημένα σε όλα σχεδόν τα είδη θεματογραφίας, καλλιεργώντας παράλληλα ένα αρκετά προσωπικό εικονογραφικό

στιλ.

Γόνος αριστοκρατική οικογένειας της Κεφαλλονιάς, ο Ξυδιάς γεννήθηκε μεταξύ 1826 και 1829, στο Λυξούρι (ή στο Αργοστόλι),²² εγκαταλείποντας έφηβος ακόμη το νησί του. Αδιευκρίνιστο παραμένει το από πού άρχισε τις καλλιτεχνικές σπουδές του, αν μαθήτευσε δηλαδή σε κάποιο εργαστήριο στη γενέτειρά του ή αν πέρασε για μικρό έστω διάστημα, από τις τάξεις του νεοϊδρυθέντος τότε, Σχολείου Τεχνών, όπως αναφέρεται σε φύλλο της εφημερίδας: "Ελληνικός Παρατηρητής".²³ Πάντως σύμφωνα με τους περισσότερους μελετητές του η δημιουργική του σταδιοδρομία άρχισε ουσιαστικά από την Ρώμη, όπου και σπούδασε για αρκετό διάστημα στην εκεί Ακαδημία, με την υποστήριξη του αδελφού του Μιχαήλ. Μετά τον θάνατο του τελευταίου από χολέρα,²⁴ ο Ξυδιάς μετέβει στο Παρίσι στο οποίο και ολοκλήρωσε την εκπαίδευσή του, με την εγγραφή του στην Ecole de Beaux-arts.²⁵ Κατά την τριαντάχρονη σχεδόν παραμονή του στην Γαλλική πρωτεύουσα, η ζωή του και βέβαια οι ευρύτερες καλλιτεχνικές του δραστηριότητες και αναζητήσεις πέρασαν από διάφορα στάδια, που ξεκινούν από τον γάμο του και τα πρώτα ευτυχισμένα οικογενειακά χρόνια, συνεχίζονται με την καλλιτεχνική του ωρίμαση, την αναγνώριση και την οικονομική ευμάρεια,²⁶ για να καταλήξουν μετά από διαδοχικά πλήγματα, κυρίως μετά τον ξαφνικό θάνατο της γυναίκας του, σε ένα είδος ηθελημένης απομόνωσης, με αντίκτυπο και στην δημιουργική του δράση.²⁷

Τότε ήταν που πραγματοποίησε μια σειρά από ταξίδια στο Λονδίνο και την Αγία Πετρούπολη αλλά και που άρχισε να σκέπτεται σοβαρά την επάνοδό του στην Ελλάδα. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ξυδιάς τα πέρασε στην Αθήνα, στην οποία πρέπει να εγκαταστάθηκε οριστικά στις αρχές της δεκαετίας του 1890, οικονομικά εξαντλημένος και πιθανός ελπίζοντας "να βρει μια δυνατότητα ύπαρξης".²⁸ Άλωστε ήδη από την περίοδο της παραμονής του στο Παρίσι, υπήρχε μια ενεργή επικοινωνία με τα Ελληνικά πολιτιστικά δρώμενα ιδίως της πρωτεύουσας, εφ' όσον επανειλημμένα είχε στείλει έργα του σε διάφορες διοργανώσεις των Αθηνών. Συγκεκριμένα συμμετείχε στην Πρώτη Καλλιτεχνική Έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός στα 1885, στα Δ' Ολύμπια του 1888, όποτε και βραβεύτηκε με το χάλκινο μετάλλιο και στην Έκθεση "σκαριφημάτων" του Παρνασσού το 1890, αποσπώντας αυτή την φορά το χρυσό μετάλλιο για σειρά προσωπογραφιών του, ενώ στα 1877 δώρισε στο Σχολείο Τεχνών μια μεγάλη συλλογή χαλκογραφιών, πάνω σε έργα του Μουσείου του Λούβρου.²⁹

Ο Ξυδιάς πέθανε στην Αθήνα στις 30 Δεκεμβρίου του 1909, σχεδόν λησμονημένος σε ένα μικρό ξενοδοχείο της οδού Δώρου, όπου και διέμενε μετά την εδώ εγκατάστασή του.³⁰

Σε αντίθεση με τα λιγοστά αλλά και συγκεχυμένα στοιχεία που διαθέτουμε για τις σπουδές και την ζωή του, ο μεγάλος αριθμός πινάκων του καλλιτέχνη -κυρίως ελαιογραφίες- και ιδιαίτερα ο πλούτος των θεμάτων και των τύπων τους οποίους καλλιέργησε δεν αφήνουν αμφιβολίες για την παραγωγικότητά του και βέβαια για την σημασία του ρόλου του στην νεοελληνική εικαστική πραγματικότητα. Για να κατανοήσουμε το εύρος των δυνατοτήτων και των αναζητήσεών του, θεωρούμε σκόπιμο τον διαχωρισμό της δημιουργικής παραγωγής του σε τρεις αρκετά ελαστικές ως προς το περιεχόμενό τους, φάσεις, βάση αφ' ενός της χρονολόγησης των έργων του από τον ίδιο -καταχώριση μάλλον δύσκολη αφού τα περισσότερα έργα του είναι αχρονολόγητα- κι αφ' ετέρου της τεχνοτροπίας τους, με άξονα κυρίως τις επιρροές που δέχτηκε και τους τρόπους αξιοποίησής τους.

Η πρώτη που χρονικά φτάνει μέχρι το 1870, περιλαμβάνει προσπάθειες (κυρίως

προσωπογραφίες), οι οποίες κινούνται στην περιοχή του ακαδημαϊσμού, με σαφώς δατυπωμένες τις επιδράσεις του από την μαθητεία του στην Ακαδημία της Ρώμης. Στην δεύτερη ανήκουν ως επί το πλείστον προσωπογραφίες και "νεκρές φύσεις", ζωγραφισμένες στις δεκαετίες 1870 και 80, με έκδηλο το στοιχείο του ρεαλισμού, ενώ στην τρίτη, που συμπίπτει με το διάστημα της εγκατάστασής του στην Αθήνα και ως τον θάνατό του, συγκαταλέγονται συνθέσεις οι οποίες τόσο από άποψη θεματικής, όσο και από πλευράς ύφους, φανερώνουν το μέγεθος της ωριμότητάς του, με την επιβολή των καθαρά προσωπικών διατυπώσεων.

Στην πρώτη κατηγορία, αν κρίνουμε από την νεότητα της εικονιζόμενης μορφής, ανήκει κατά πάσα πιθανότητα η "Αυτοπροσωπογραφία"³¹ του από το Μουσείο Αργοστολίου, ζωγραφισμένη γύρω στα 1860, κι όταν ο Ξυδιάς ήταν τριάντα με τριανταπέντε περίπου ετών. Στην παραπάνω υπόθεση μας οδηγεί οπωσδήποτε και η όλη εκφραστική αντιμετώπιση, που ανεπιφύλακτα παραπέμπει στον Ιταλικό κλασικισμό, ιδιαίτερα όσον αφορά την άρτια σχεδιαστική, ούτως ώστε να εκμεταλλεύεται τις εκφραστικές δυνατότητες του προσώπου, την τάση για πλαστική βαρύτητα, την μνημειακότητα αλλά και την ιδεαλιστική γενίκευση, την διακριτική χρωματική γκάμα και βέβαια την κατανομή του φωτός και την επιτηδευμένη εναλλαγή των τόνων (κιαρό-σκύρο).

Το ίδιο διάστημα έχουν ζωγραφιστεί κατά πάσα πιθανότητα και οι: "Προσωπογραφία"³² και "Νέος άντρας"³³ των Συλλογών Δ. Στάϊκου και Α. Λεβέντη αντίστοιχα, εφ' όσων και στα έργα αυτά διακρίνεται μία ανάλογη μεταχείριση. Καθοριστικός είναι και εδώ ο ρόλος του μνημειακού - ιδεαλιστικού στοιχείου, εμφανής στην ακαμψία του σχεδίου και την στατικότητα των μορφών, χωρίς ωστόσο να μειώνεται η αμεσότητα τους, χάρη στην ενεργητικότητα του βλέμματος, που εδώ αναδεικνύεται αποκλειστικός εκφραστικός φορέας.

Στην περίοδο που ακολουθεί και κάτω από την επίδραση του Γαλλικού ρεαλισμού, ο Ξυδιάς δείχνει να αποδεσμεύεται σταδιακά από τα αυστηρά ακαδημαϊκά πλαίσια, με το να στρέφει την προσοχή του αφ' ενός στην επεξεργασία των λεπτομερειών και των διαφόρων αφηγηματικών στοιχείων, τα οποία και αντιλαμβάνεται ως συνθετικές λύσεις, κι αφ' ετέρου σε έναν περαιτέρω εμπλουτισμό της παλέτας του, με την χρησιμοποίηση περισσότερο ζεστών ή και αισθησιακών χρωμάτων. Έτσι, τόσο στο ο "Γιός του καλλιτέχνη",³⁴ που χρονολογείται από τον ίδιο στα 1870, όσο και στο "Πορτραίτο του Δ. Βικελά",³⁵ ζωγραφισμένο λίγο αργότερα - ίσως λίγο μετά την εγκατάσταση του εικονιζόμενου στην Γαλλική πρωτεύουσα - με ευκολία διαπιστώνεται η ουσιαστική μεταστροφή στην πορεία του, όπως ακριβώς ορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο τονίζεται μέσω του φωτός το πρόσωπο, έναντι της ουδετερότητας του φόντου. Η απόδοση των χρωματικών μεταβιβάσεων απασχόλησε τον καλλιτέχνη και στον σχεδιασμό της "Γυναίκας που διαβάζει",³⁷ σύνθεση με την οποία ξανοίχτηκε για πρώτη φορά σε καινούριες θεματικές περιοχές. Το έργο εικονίζει μια νέα γυναίκα σε στάση προφίλ, με την φιγούρα της να κυριαρχεί σε πρώτο πλάνο. Διακρίνεται για την αδρότητα του προσώπου και των γυμνών μερών του σώματος, στοιχείο που ενισχύεται από το λευκό του ενδύματός της και βέβαια από την προβολή της μορφής στο ουδέτερο φόντο του βήθους.

Παρ' ότι ο χώρος είναι περιορισμένος, αποδίδεται με αρκετή σαφήνεια, εμπλουτισμένος από την παρουσία των αφηγηματικών μοτίβων, τα οποία λειτουργούν, όχι τόσο διακοσμητικά, όσο υπαινικτικά, ούτως ώστε να τονίζεται, παράλληλα με την απόπειρα για πιστή απόδοση των αντιδράσεων της εικονιζόμενης, το συναισθηματικό περιεχόμενο της σκηνής με καθαρά εκφραστικά μέσα.

Την πρόθεση του Ξυδιά να διεισδύσει όσο το δυνατόν περισσότερο στον ρεαλισμό αντιμετωπίζοντας την πραγματικότητα σύμφωνα με τις καθαρές φόρμες των αντικειμένων, αποδεικνύει μια σειρά από "νεκρές φύσεις", δοσμένες κυρίως στον τύπο των "σκηρών κουζίνας" (Kuchenstuck), με θέματα ως επί το πλείστον τα φρούτα και τα λαχανικά.

Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τις: "Νεκρή φύση με φρούτα κι αγκινάρες",³⁸ "Νεκρή φύση με κανάτι, πεπόνι, μελιτζάνες κι άλλα φρούτα",³⁹ "Νεκρή φύση με καρπούζια και κουλούρια",⁴⁰ "Νεκρή φύση με σπαράγγια, κουνουπίδια, λουλούδια και γάτα",⁴¹ "Διάφορα λουλούδια και ψαλίδι",⁴² "Κουνουπίδι"⁴³ και "Επιτραπέζιο με σταφύλια και ψωμί",⁴⁴ -όλες ζωγραφισμένες τις δεκαετίες 1870 με 1880 κι εν όσο βρισκόταν στην Γαλλική πρωτεύουσα.

Στα σχετικά πρώιμα έργα της κατηγορίας αυτής, όπως "Νεκρή φύση με φρούτα κι αγκινάρες", "Νεκρή φύση με καρπούζια και κουλούρια" ή "Νεκρή φύση με κανάτι, πεπόνι, μελιτζάνες και άλλα φρούτα", πέρα από την νατουραλιστική αποτύπωση των χαρακτηριστικών των εικονιζόμενων θεμάτων και την συνθετική τους οργάνωση στον πίνακα, εντύπωση προκαλεί εδώ η κατανομή των σχημάτων και του χρώματος, σε ένα στέρεο δομημένο σύνολο. Αξιοπρόσηπη είναι επίσης η συγκέντρωση του ενδιαφέροντος αποκλειστικά μέσα στην παράσταση και τα καθορισμένα από το θέμα αντικείμενα, χωρίς την διαμεσολάβηση άλλων λεπτομερειών που θα μπορούσαν να αποσπάσουν την προσοχή του θεατή πέραν του συγκεκριμένου.

Πολύ πιο ολοκληρωμένες ως προς τα παραπάνω γνωρίσματα, παρουσιάζονται τρεις από τις προαναφερόμενες συνθέσεις του, που σχεδιάστηκαν γύρω στα μέσα της δεκαετίας του 1880. Πρόκειται για τις: "Νεκρή φύση με σπαράγγια, κουνουπίδια, λουλούδια και γάτα", "Κουνουπίδια" και "Επιτραπέζιο με σταφύλια, κρασί και ψωμί", στις οποίες μπορούμε να παρακολουθήσουμε πράγματι μια βαθμιαία προσπάθεια ανέλιξης της παραδοσιακής "νεκρής φύσης", με έντονο το στοιχείο της αμεσότητας, ως συνέπεια της προσήλωσης στην υφή του αντικειμένου και όχι απλώς της σαφής περιγραφής του, και άξονα την χρωματική επένδυση, βάσει των διαφοροποιήσεων που προέκυψαν από την ρομαντική οπτική.

Αλλά και στα πορτραίτα του της ίδιας περιόδου -ενδεικτικά αρκεί να σταθούμε στα: "Αυτοπροσωπογραφία",⁴⁵ "Προσωπογραφία της κυρίας Έφης Οικονόμου"⁴⁶ και "Η κυρία Βάμβια με τον γιό της"⁴⁷ - συναντάμε μια ανάλογη διάθεση προσήλωσης στις καθαρά ζωγραφικές αξίες, καθώς παράλληλα με την ρεαλιστική αποτύπωση του ατομικού και την ερμηνευτική οξύτητα στην απόδοση των αισθημάτων, ο Ξυδιάς καταφέρνει να προβάλλει το ουσιαστικό, μέσα από μια πιο ελεύθερη σχεδιαστική, ανάγοντας την πινελιά σε βασικό εκφραστικό μέσο.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα, εκτός από την προαναφερόμενη εξέλιξη της μορφοπλαστικής του γλώσσα, έχουμε μιά σταδιακή διεύρυνση όσον αφορά τη θεματολογία του, γεγονός που οπωσδήποτε συνδέεται ως ένα βαθμό με τα μηνύματα τα οποία δέχτηκε, με την οικειότητα του χώρου και γενικά με την θέλησή του να κατανοήσει όσο το δυνατόν περισσότερο τον χαρακτήρα του, προκειμένου να αναδείξει κάποιες από τις πτυχές του. Τούτο προκύπτει από μιά σειρά συνθέσεων με περιεχόμενο παρμένο από την καθημερινή ζωή στην Ελλάδα, στον τύπο της ζωγραφικής genre, την ιστορία αλλά και την Ελληνική μυθολογία. Συγκεκριμένα στα 1894 με 95, λίγο δηλαδή μετά την επάνοδό του στην Ελλάδα, ο Ξυδιάς ζωγράφισε τα: "Στο πηγάδι στο Λουτράκι",⁴⁸ "Φουστανελλοφόροι που χορεύουν στο Λουτράκι",⁴⁹ "Λουτρακιότισσα μα σταμνί",⁵⁰ "Καφενείο στο Λουτράκι"⁵¹ και "Λουτράκι. Οικογενειακή σκηνή",⁵² κάνοντας μια πρώτη απόπειρα ηθογραφικής τεκμηρίωσης του κόσμου και

της πραγματικότητας που εκ νέου ανακάλυπτε;

Για την καλλιτεχνική σημασία αυτής της προσπάθειας, πέρα από την θεματική ανανέωση του ρεπερτορίου του, δεν μένει παρά να σταθούμε στην λιτότητα της γραφής του, στη σχηματοποιημένη απόδοση της παράστασης και των δεδομένων της - με ταυτόχρονη την έμφασή του στα σχεδιαστικά στοιχεία- και στο πηγαίο ζεστό χρώμα, που εδώ μεταλλάζει αυτόματα από σημείο σε σημείο καθορίζοντας τους όγκους και την προοπτική, ανάλογα με την μεταβολή των αποχρώσεων και την ένταση των συγγενικών τόνων. Ενδιαφέρον προκαλεί επίσης ο συνδυασμός περιγραφικών και γενικευτικών θεμάτων, προκειμένου να υπογραμμιστεί η ενότητα και ο χαρακτήρας της σύνθεσης, καθώς κι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται η ανθρώπινη μορφή ως φιγούρα της πραγματικότητας, με την διείσδυση στο εσωτερικό της, σε όποιο επίπεδο κι αν την τοποθετεί. Ακόμη κι αν θεωρήσουμε ως ανακριβή την πληροφορία που φέρει τον Ξυδιά να μαθητεύει στο Παρίσι κοντά στον Corot,⁵³ η επαφή του με τους Γάλλους ρεαλιστές αλλά και τους υπαιθριστές δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Σε έργα μάλιστα σαν τα: "Οικογένεια στο Τζάκι",⁵⁴ "Αναφιώτικα" (σε δύο παραλλαγές),⁵⁵ "Νυχτέρι κοντά στο Τζάκι"⁵⁶ και "Ο ζωγράφος στη συνοικία του Αγίου Παύλου",⁵⁷ η κατανόηση των υπαιθριστικών προβλημάτων γίνεται εμφανέστερη χάριν της μορφοποίησης των σχημάτων που αποδίδονται με την βοήθεια της σχεδόν αφηρημένης γραμμής, της επιβολής των καθαρών χρωματικών τύπων και του φωτός, χειριζόμενος αριστοτεχνικά το κομμάτιασμα των αντανακλάσεων του, ακόμη και στα πιο στέρεα σημεία της εικόνας.

Στα τελευταία χρόνια της ζωής του, παράλληλα με την προσωπογραφία και την ηθογραφία, ο καλλιτέχνης στράφηκε σε ιστορικού και μυθολογικού περιεχομένου θέματα, όπως: "Το Κούγκι του Σουλίου",⁵⁸ "Ο όρκος των Φιλικών",⁵⁹ "Νύμφες της Μυθολογίας",⁶⁰ "Αρχαίο ειδύλλιο",⁶¹ "Η Λύδα στα νερά του Ευρίπου"^{62 κ.α.} Και εδώ, (ιδιαίτερα στις μυθολογικές σκηνές), το εύρος των προσωπικών του επινοήσεων δίνουν η άρνηση του λεπτομερειακού-αφηγηματικού και η γενικευτική απόδοση, ενώ καθοριστική για την συμβολή του στην ανανέωση των αισθητικών κριτηρίων, είναι η στροφή του προς έναν εξπρεσιονιστικού τύπου υπαιθρισμό, φανερό στην σχηματοποιημένη μεταγραφή του χώρου, στο γρήγορο, ανεπιτήδευτο θα λέγαμε, σκιτσάρισμα και στην έμφασή του στον παράγοντα φως-χρώμα, που αναδεικνύεται βασικός φορέας για τον εσωτερικό ρυθμό και την αμεσότητα του συνόλου.

Ένα άλλος αξιόλογος Κεφαλλονίτης καλλιτέχνης είναι ο Γεώργιος Αβλιχός, τα ενδιαφέροντα του οποίου δεν περιορίστηκαν μόνο στην ζωγραφική, αλλά άγγιζαν ταυτόχρονα την περιοχή του θεάτρου, της ποίησης και γενικά του γραπτού λόγου.⁶³ Γεννημένος μεταξύ 1838 και 1842⁶⁴ στο Λυξούρι, όπου και πέθανε (παρ. 1905) ο Αβλιχός άρχισε να ασχολείται με την ζωγραφική και σε ηλικία τριάντα περίπου ετών, αφού πρώτα σπούδασε νομικά στην Ιταλία. Από εδώ προέρχονται κατά πάσα πιθανότητα και τα πρώτα καλλιτεχνικά του ερεθίσματα, τα οποία και αξιοποίησε με την επάνοδο στην γενέτειρά του.

Δεν γνωρίζουμε το διάστημα της παραμονής του στην Ιταλία, που εγκαταστάθηκε ή ποιές πόλεις επισκέφθηκε, όπως άγνωστο παραμένει το αν μαθήτευσε σε κάποια Ακαδημία ή εργαστήριο εν όσο βρισκόταν στο εξωτερικό. Η γνωριμία μας με τον ζωγράφο περιορίζεται κατά συνέπεια στο έργο του, το οποίο αποδεικνύεται αρκετά πλούσιο σε αριθμό, όσο και σε περιεχόμενο, θεματικό αλλά και εκφραστικό. Αν κρίνουμε από μια πρώιμη προσπάθειά του, την ελαιογραφία "Κοπέλα στο παράθυρο"⁶⁵ (1877) δεν είναι δύσκολο να εντοπίσουμε τις καταβολές του, η υφή των οποίων σχετίζεται με τις αρχές του νεοκλασικισμού. Στην διαπίστωση αυτή

οδηγούμαστε από την αυστηρή απόδοση της μορφής και την επιμελημένη αλλά λιτή ανάπτυξη του χώρου βάσει της διάταξης των διαφόρων αφηγηματικών μοτίβων, χωρίς να λείπουν βέβαια και οι προσωπικές του παρεμβάσεις, κυρίως όσων αφορά την καταγραφή των χαρακτηριστικών της εικονιζόμενης, με απώτερό του στόχο την προβολή του ατομικού αισθήματος και των ψυχικών ιδιοτήτων. Ανάλογη έμφαση στην πιστή απεικόνιση της φυσιογνωμίας, με παράλληλη την διάθεση για μιά περισσότερο αφηγηματική πραγμάτευση συναντάμε και στο "Ανδρέας Λασκαράτος με τον μπαλωματή",⁶⁶ που αν και εικονογραφικά ανήκει στην περιοχή της προσωπογραφίας, μπορεί να αξιολογηθεί και σαν αλληγορία, με έκδηλα το ειρωνικό στοιχείο και την διάθεση για σάτιρα.⁶⁷

Στό έργο αυτό ο Αβλιχός κινείται πράγματι προς ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις, κατορθώνοντας να μεταδώσει μέσω της εκφραστικής του προσώπου ένα συγκεκριμένο μήνυμα, όπως ακριβώς το αισθάνεται και το αξιολογεί. Αλλά και όταν ασχολείται αποκλειστικά με το πορτραίτο -ενδεικτικά αναφέρουμε τα: "Ο πατέρας του καλλιτέχνη",⁶⁸ "Ανδρική προσωπογραφία",⁶⁹ και "Παριζιάνος Φοιτητής",⁷⁰ που χρονολογούνται μεταξύ 1886 και 88-παρά την τυπική ακαμψία στην στάση των εικονιζόμενων και την σκούρα κάπως συμβατική χρωματική γκάμα που χρησιμοποιεί, το ουσιαστικό μέλημα του εντοπίζεται στο ότι επιχειρεί να μεταφέρει στη ζωγραφική επιφάνεια τον εσωτερικό τους κόσμο, ανάγοντας το πρόσωπο σε αποκλειστικό φορέα εκφραστικών αξιών. Η ικανότητα χαρακτηρισμού των προσώπων που ερμηνεύει γίνεται καλύτερα αντιληπτή όταν αντιπαραβάλλει κανείς ορισμένα πορτραίτα του, που αναφέρονται σε ανθρώπους διαφορετικών ηλικιών, όπως για παράδειγμα τα "Προσωπογραφία παιδιού",⁷¹ "Προσωπογραφία νέου με φαβορίτες"⁷² και "προσωπογραφία γέρου",⁷³ στα οποία το στοιχείο της αμεσότητας σχετίζεται τόσο με την πειστική προβολή του ατομικού, ως αποτέλεσμα κυρίως του ενεργητικού ρόλου του βλέμματος του εικονιζόμενου, όσο και με την ανάδειξη όλων εκείνων των στοιχείων που συνδέονται με την καταγραφή των φυσικών ιδιοτήτων, την αποτίμηση της νεότητας ή των γερατειών, από ρεαλιστική σκοπιά και με καθαρά ζωγραφικά μέσα. Η εμπειρία του πορτραίτου αποδεικνύει ότι αφετηρία της δόμησης του έργου του Αβλιχού, υπήρξε ο μόνιμος προβληματισμός του πάνω στο νόημα της συνάντησής του με την ανθρώπινη φυσιογνωμία και τις ιδιαιτερότητες που την συγκροτούν, σε οποιαδήποτε κοινωνική βαθμίδα ή ηλικία κι αν βρίσκονται. Έτσι, ακόμη κι όταν επιχειρεί να αποδώσει τον ίδιο τον εαυτό του -βλέπε τις δύο "Αυτοπροσωπογραφίες"⁷⁴ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη-, εστιάζει την προσοχή του αποκλειστικά στην μορφή, χωρίς καμιά διάθεση ωραιοποίησης ή ιδεαλιστικής ανύψωσης, αναπαριστώντας απλά και μόνο το "είναι" του στην πραγματικότητά του. Κάτι τέτοιο υλοποιείται ζωγραφικά από το σκιερό μελαγχολικό βλέμμα και βέβαια από την ενεργοποίηση του, σύμφωνα με τις διακυμάνσεις του φωτός στο ουδέτερο φόντο του βάθους. Ο άμεσος ρεαλισμός ή με άλλα λόγια η αποκρυστάλλωση της ουσίας του πραγματικού σε μορφή, έστω κι αν μια τέτοιου είδους αντίληψη ξεπερνάει τα συμβατικά όρια της μιμήσεως, ανταποκρινόμενη στις δυνατότητες μιας νοητικής περισσότερο παρά αναπαραστατικής διεργασίας, απασχόλησε τον Αβλιχό και στο γυναικείο πορτραίτο, όπως διαπιστώνεται από τα: "Κυρία με μπουκαρίνι",⁷⁵ "Κοριτσάκι"⁷⁶ και "Μικρή Κεφαλλονήτσα".⁷⁷ Πρόκειται για προσπάθειες στις οποίες, πέρα και ξέχωρα από την απaráμιλλη περιγραφική ακρίβεια στο σχεδιασμό των επιμέρους λεπτομερειών και την ταυτόχρονη προβολή των μικρογραφικών τύπων, τα βαθύτερο περιεχόμενο της συνάντησης με το μοντέλο και της εξωτερίκευσης των ψυχικών του διαθέσεων συνιστάτε ακριβώς στο πώς ο ίδιος ο δημιουργός συνειδητοποιεί

αλλά και συγκεκριμενοποιεί την υφή της μορφής που εικονίζει, όχι τόσο σε αντιπαράβολή με το πρότυπό του (μοντέλο), όσο κυρίως με την φιγούρα του, ως συνέπεια της διεύρυνσης του νοητικού και υποκειμενικού περιθωρίου της ματιάς. Δεν είναι επίσης τυχαίο το γεγονός ότι ακόμη κι όταν οι μορφές "αδιαφορούν" για τον θεατή, το αίσθημα της υποβολής θα κυριαρχεί, ανεξάρτητα από το είδος της θεματογραφίας. Τούτο προκύπτει από ορισμένες ηθογραφίες του, όπως οι "Γυναίκα που πλένει",⁷⁸ "Το γράμμα"⁷⁹ και "Το ατελιέ με την οικογένεια του καλλιτέχνη",⁸⁰ καθώς ο ρόλος της αφήγησης, όσο πειστικός κι αν μοιάζει, αποδεικνύεται εδώ υποδιέστερος όσον αφορά την δυνατότητα υποβολής, έναντι εκείνου των καθαρών εκφραστικών μέσων, ιδιαίτερα του τρόπου οργάνωσης των εικονογραφικών μοτίβων και της χρωματικής επένδυσης του πίνακα. Κρίνοντας από τα: "Γυναίκα που πλέκει" και το "Γράμμα", ζωγραφισμένα στα 1886 και 1896 αντίστοιχα, με ευκολία αναγνωρίζεται η σημασία που αποκτάει ο χώρος, ούτως ώστε να εισχύεται μέσω αυτού όχι μόνο το διηγηματικό ύφος της παράστασης, αλλά κυρίως η σύνδεση των μορφών με την πραγματικότητα μέσα στην οποία δρουν, κατανοώντας την ως περιβάλλον ανάπτυξης των ψυχικών αντιδράσεων.

Πολύ πίο ολοκληρωμένα προς την κατεύθυνση αυτή, του να αποδίδει δηλαδή με καθαρά ζωγραφικούς όρους το πραγματικό περιεχόμενο των διηγηματικών σκηνών, κινείται ο Αβλιχός στο "Ατελιέ με την οικογένεια του καλλιτέχνη", σύνθεση με έντονη την διάθεση μεταφοράς ενός ακαθόριστα μελαγχολικού αισθήματος, όπως υπαγορεύεται από την απόλυτα ισορροπημένη μα και γεωμετρικά αρθρωμένη σύνθεση, την γενικευτική απόδοση και την ανοιχτή στους τόνους και τις αποχρώσεις της, χρωματική γκάμα.

Στον αντίποδα της εκφραστικής του Γεωργίου Αβλιχού και του μελαγχολικού ηχοχρώματός του βρίσκεται ο ζωγραφικός κόσμος που προτείνει ο Χαράλαμπος Παχής, δίνοντας έμφαση στο γραφικό αλλά και το επικό στοιχείο, ανάλογα με το περιεχόμενο του θέματος και την οπτική γωνία που το παρατηρεί.

Ο Χαράλαμπος Παχής ή Παχός γεννήθηκε στο Γαστούρι της Κέρκυρας στα 1844, όπου και πέρασε τα παιδικά και τα πρώτα εφηβικά του χρόνια. Γιός φτωχής αγροτικής οικογένειας προσλήφθηκε, παιδί ακόμη ως υπηρέτης στην έπαυλη κάποιου Άγγλου Ευγενή, ο οποίος και αναγνώρισε την καλλιτεχνική του κλίση, βοηθώντας τον να την αξιοποιήσει. Έτσι, στα 1868 ανέλαβε ο ίδιος την εκπαίδευσή του στέλοντάς τον στη Ρώμη, για να σπουδάσει στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά. Έδώ έμεινε για ένα περίπου χρόνο μαθητεύοντας κοντά στους Podesti, Loglietti και Conisoni, δασκάλους με ακαδημαϊκή καθαρά κατάρτιση, μα ωστόσο ικανούς ούτως ώστε να συμβάλλουν στην επαφή του με τις κυρίαρχες τότε καλλιτεχνικές τάσεις. Αμέσως μετά πραγματοποίησε ένα πολύμηνο ταξίδι σε διάφορες Ευρωπαϊκές πόλεις, επιστρέφοντας στην Κέρκυρα στα 1870. Την ίδια χρονιά ανέλαβε την διδασκαλία συναφών με το επάγγελμά του μαθημάτων, στο Εκπαιδευτήριο "Καποδίστριας", ανοίγοντας στη συνέχεια δική του καλλιτεχνική Σχολή, την οποία και διεύθυνε έως τον θάνατό του στα 1891.⁸² Παράλληλα με την δράση του στην Κέρκυρα, ο Παχής παρακολούθησε με ενδιαφέρον και τα καλλιτεχνικά δρώμενα των Αθηνών, συμμετέχοντας στις σημαντικότερες διοργανώσεις της εποχής του, όπως στα Γ' Ολύμπια το 1875, όπου και απέσπασε το Αργυρό Β' Τάξεως και στην Πανελλήνια Καλλιτεχνική Έκθεση του Ζαπτείου το 1888. Έργα του εκτάθηκαν επίσης στην Παγκόσμια του Παρισιού στα 1878, ενώ το 1900 ένα δηλαδή χρόνο μετά τον θάνατό του, η σύνθεσή του "Σαμουήλ"⁸³ βραβεύτηκε με το χρυσό μετάλλιο σε έκθεση στην Κρήτη.⁸⁴

Αυτό που διαπιστώνεται από μια γενική εκτίμηση του έργου του, είναι η πολλαπλότητα των επιλογών του θεματικών όσο κι εκφραστικών, με ευδιάκριτες τις επιρροές από τα Ιταλικά ακαδημαϊκά πρότυπα αλλά και έντονο το προσωπικό στοιχείο.

Αν κρίνουμε από μια σχετικά πρώιμη προσπάθειά του, την "Ο Ρήγας Φεραίος στην Φυλακή",⁸⁵ χρονολογημένη στα 1871, δεν θα δυσκολευτούμε στο να αναγνωρίσουμε την γόνιμη προσάρτηση των κλασικών ακαδημαϊκών τύπων, κυρίως όσων αφορά το σχέδιο και την ακριβή καταγραφή των περιγραφικών λεπτομερειών, σε συνδυασμό με την διάθεση του να πλησιάσει όσο το δυνατόν πιο άμεσα τον εικονιζόμενο, για να μεταφέρει στην ζωγραφική επιφάνεια το "ιστορικό" μήνυμα, ως υποκειμενική μαρτυρία.

Το γεγονός αυτό εξηγεί κατά την γνώμη μας και τον ναϊβισμό του ύφους σε ορισμένα σημεία της προσάρτησης, που κάθε άλλο παρά αδυναμία ή έλλειψη κατάρτισης υποδηλώνει.

Η ενασχόληση του Παχή με την ρωπογράφιση της Ιστορίας, που βέβαια έχει τις ρίζες της στην προσωπική αξιολόγηση της κυρίαρχης ιδεολογίας της εποχής, θα τον οδηγήσει σταδιακά στο να αναπτύξει το ιδίωμά του, ακολουθώντας ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις, με αφηγηρία του όμως πάντα την ρομαντική κοσμοθεώρηση. Έτσι σε προσπάθειες σαν τις: "Πολεμιστής",⁸⁶ και "Ο Χορός των γυναικών του Ζαλόγκου"⁸⁷ και "Σαμουήλ" όλο το βάρος της εκφραστικής του επωμίζονται η σχεδιαστική αρτιότητα και οι πλαστικές διατυπώσεις σε συνεργασία με τα σκούρα υποβλητικά χρώματα της παλέτας του, ενώ τα διάφορα αφηγηματικά μοτίβα δίνονται με τέτοιο τρόπο, ώστε να τονίζεται περισσότερο το δραματικό περιεχόμενο των διηγηματικών σκηνών. Ακόμη πιο εξοικειωμένος με τα δεδομένα μιας τέτοιου είδους αντίληψης, δηλαδή του να συλλαμβάνει και να αναδεικνύει το μεγαλείο μιας ιστορικής σκηνής, παρουσιάζεται ο Παχής στην σύνθεσή του "Αρκάδι" ή "Το Ολοκαύτωμα",⁸⁸ που είναι εμπνευσμένο από το ποίημα "Όρκος" του Γερασίμου Μαρκορά.⁸⁹

Όσο κι αν οι σκόπιμες θεατρικές χειρονομίες, που αποσπούν βέβαια το ενδιαφέρον του θεατή, δημιουργούν εδώ μια πλασματική θα την χαρακτηρίσαμε ατμόσφαιρα, τα θετικά στοιχεία του έργου εντοπίζονται στον τρόπο που ο καλλιτέχνης συνδέει τις μορφές με τον χώρο, η άρθρωση του οποίου χάριν των αρχιτεκτονικών θεμάτων και των τοπιογραφικών ή συμβολικών αναφορών, επιτρέπει μια κάποια αμεσότητα, τουλάχιστον ως προς τα όσα επιχειρεί να υπογραμμίσει, αποβλέποντας στην εικονιστική συνάφεια με τους στίχους αλλά και το ύφος του ποιητή.

Μια άλλη θεματική περιοχή στην οποία ο Παχής έχει να δείξει αξιολογικά δείγματα γραφής, είναι αυτή της προσωπογραφίας, σύμφωνα με μιά σειρά αχρονολόγητων πορτραίτων του. Ενδεικτικά αναφέρουμε τις: "Προσωπογραφία νέου",⁹⁰ "Προσωπογραφία κόρης",⁹¹ "Γυναικεία Προσωπογραφία",⁹² "Κερκυραία Κόρη"⁹³ και "Προσωπογραφία Έλληνα Μεγαλεμπόρου από το Βουκουρέστι",⁹⁴ αξιωπρόσεκτες για το φροντισμένο σχέδιο και την καθαρότητα της γραμμής, ιδιαίτερα στην απόδοση της φυσιογνωμίας των εικονιζομένων, για τον εκλεκτισμό του κατά την μεταφορά των παραπληρωματικών θεμάτων, για την διακριτικότητα των χρωμάτων και γενικά για την τάση του να αντιμετωπίσει τα μοντέλα του από κάποια απόσταση, προσδίδοντάς τους μια αινιγματική νηφαλιότητα, που όμως δεν αλλοιώνει τα ατομικά χαρακτηριστικά τους. Τα χαρακτηριστικά αυτά, καλλιεργημένα στο έπακρο από την διάθεση προβολής των ανθρώπινων συναισθημάτων, παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εικονιστική πιστότητα και ορισμένων πολυπρόσωπων ηθογραφιών του, όπως στην ελαιογραφία της Εθνικής Πανακοθήκης της Αθήνας, "Πρωτομαγιά στην Κέρκυρα".⁹⁵

Το έργο αναφέρεται στην "υποδοχή" της Πρωτομαγιάς από τους Κερκυραίους, σύμφωνα με το τοπικό, παραδοσιακό έθιμο. Μια ομάδα αντρών τραγουδά υπό την συνοδεία οργάνων, έξω από την είσοδο καταστήματος. Οι περαστικοί έχουν σταματήσει και τους ακούνε. Ανάμεσά τους παρευρίσκονται και κάποια παιδιά με τα εκστατικά, γεμάτα αφέλεια μάτια τους καρφωμένα στην παρέα των τροβαδούρων. Όλα είναι δοσμένα με επιμέλεια, οι φορεσιές, οι γιορτινές και τοπικές ενδείξεις, τα αρχιτεκτονικά μοτίβα, οι γραφικές αναφορές και ότι άλλο σχετίζεται με τον χαρμόσυνο διάκοσμο, ενώ πιο πειστική αποδεικνύεται η λειτουργία του τοπικού φωτός, που αναδεικνύει πρόσωπα κι αντικείμενα, συνδέοντας το "πραγματικό" με το "ζωγραφικό" σε ένα αποκαλυπτικό σύμπλεγμα μορφών και διαθέσεων με σουρεαλιστικές θα λέγαμε, προεκτάσεις.

Η σημασία που αποδίδει στο χώρο εννοώντας τον ως ζωτικό περιβάλλον των μορφών και της δράσης του, φαίνεται πως σχετίζεται άμεσα με την ειδίκευσή του στον τομέα της τοπιογραφίας, που μάλιστα άρχισε να τον απασχολεί, ήδη από τα πρώτα καλλιτεχνικά βήματά του. Στα 1873 έχουμε δυο χαρακτηριστικές νεανικές του προσπάθειες στον τομέα αυτό, με το "Τοπίο από την Κέρκυρα"⁹⁶ της Συλλογής Ε. Κουτλίδη και με μιά παραλλαγή του,⁹⁷ που βρίσκεται στην Αναγνωστική Εταιρεία της Κέρκυρας.

Αν και από μια πρώτη εκτίμηση η συνολική αντιμετώπιση ανταποκρίνεται πλήρως στους τύπους ενός κλασικίζοντα νατουραλισμού, φανερό στην επιμελημένη και μάλλον στατική μεταγραφή του χώρου, δεν μπορεί να παραγνωρίσει κανείς την λεπτομερειακή πραγμάτευση του φωτός αλλά και την πρόθεση αντικειμενικής σύλληψης του ατμοσφαιρικού, με στόχο την ποιητική μεταφορά του σε ζωγραφικές αξίες. Χωρίς να ξανοίγεται σε έναν αμιγή υπαιθρισμό, ο Παχής αποβλέπει κυρίως στο να δώσει θα λέγαμε ένα είδος προσωπογραφίας του φυσικού χώρου, βασισμένη στον συγκερασμό περιγραφικών και γενικευτικών στοιχείων όσο και στην μεταφορά τους σε μορφικές και χρωματικές ποιότητες.

Το πέρασμα από τον νατουραλισμό σε μιά περισσότερο προσωπική ερμηνεία διαγράφεται σαφέστερα στο "Ιταλικό τοπίο μέσα από αρχαία Πύλη",⁹⁸ καθώς παράλληλα με το λιτό τεκτονικό σύστημα που ακολουθείται για τον σχεδιασμό του πρώτου εικονογραφικού πλάνου και την παραίτηση του ζωγράφου από τις περιττές περιγραφικές λεπτομέρειες, τον τόνο της διαφοροποίησης δίνει εδώ η οξεία αίσθησή του για τον παράγοντα φώς-χρώμα, έστω κι αν αρκείται σε μια περιορισμένη χρωματική κλίμακα, με συγγενικές αρμονικές διαβαθμίσεις.

Στο ενεργητικό του Παχή ανήκουν επίσης κι αρκετές αγιογραφίες και θρησκευτικού περιεχομένου παραστάσεις,⁹⁹ που βρίσκονται σε διάφορες εκκλησίες της Κέρκυρας, όπως στον Άγιο Σπυρίδωνα (εικόνες του τέμπλου) και στην Παναγία των Ξένων. Αφετηρία του υπήρξε και εδώ η προσέγγιση των Ιταλικών αναγεννησιακών προτύπων, βάση των οποίων προσπάθησε να διευρύνει τα μορφοπλαστικά επιτεύγματα των θεμελιωτών της Επτανησιακής Σχολής, όπως των Παναγιώτη και Νικολάου Δοξαρά του Νικολάου Καντούνη και Νικολάου Κουτούζη, με συγκρατημένα ωστόσο βήματα.

Παρακολουθώντας την πορεία της νεώτερης Επτανησιακής ζωγραφικής, διαπιστώνουμε πως από τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα χάρη στην πολλαπλότητα των στόχων των εκπροσώπων της και την έκταση των προσπαθειών τους, αυτή παρουσιάζει μια σταδιακά αυξανόμενη παρέκκλιση από τους τύπους του παρελθόντος, με αποτέλεσμα άλλοτε μια πλασματική αναπροσαρμογή των μεθοδεύσεων όσων αφορά τα ακαδημαϊκά δεδομένα, με διαφοροποιημένη ωστόσο την οπτική γωνιά και έντονη την διάθεση πειραματισμού, κι άλλοτε την συνειδητά

αρθρωμένη πρόθεση αποδέσμευσης, ως συνέπεια της προσάρτησης νέων αισθητικών αξιών με πολύμορφο περιεχόμενο και προεκτάσεις. Σε αυτό το πλέγμα των υστεροκλασικών, ρομαντικών και μεταρομαντικών αναζητήσεων εντοπίζονται οι προσανατολισμοί του Βικέντιου Μποκατσιάμπε, ενός καλλιτέχνη που όχι μόνο αποστασιοποιήθηκε απέναντι σε όσα διαιώνιζαν την προσήλωση στις παλιές παραδοσιακές φόρμες, αλλά και προχώρησε πέραν των τότε επίκαιρων απαιτήσεων, εμπλουτίζοντας το περιεχόμενό τους με τις υπαιθριστικές αντιλήψεις του και την ιμπρεσιονιστική αίσθησή του για τον παράγοντα φως-χρώμα.

Γόνος οικογένειας ευγενών Γαλλικής καταγωγής (De Boheciampe),¹⁰⁰ ο Μποκατσιάμπε γεννήθηκε στο χωριό Ποταμός της Κέρκυρας το 1865. Σε νεαρή ηλικία ξεκίνησε τις καλλιτεχνικές σπουδές του από την Ακαδημία Τεχνών της Μασσαλίας, για να συνεχίσει στην Ακαδημία της Φλωρεντίας κι αργότερα σε εκείνη του Αγίου Λουκά στη Ρώμη, στην οποία και παρέμεινε ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Στα 1895 επέστρεψε στην Κέρκυρα, όπου αφοσιώθηκε στην απόδοση των τοπίων της πατρίδας του, με σειρά συνθέσεων αναλόγου θεματικής. Ανήσυχος και φιλόδοξος όπως ήταν δεν φαίνεται όμως να έμεινε ικανοποιημένος από την εκεί καλλιτεχνική ατμόσφαιρα κι έτσι στα 1900 αποφάσισε να μεταβεί στην Αθήνα, στην οποία και εγκαταστάθηκε. Την ίδια χρονιά διορίστηκε καθηγητής της Σκιαγραφίας, της Προοπτικής και της Κοσμηματογραφίας στη Σχολή Ωραίων Τεχνών, θέση που κράτησε έως το 1928,¹⁰¹ ενώ δεν άργησε να γίνει αποδεκτός από τους τότε φιλότεχνους κύκλους και την αριστοκρατία της Ελληνικής πρωτεύουσας.

Αντιπροσωπευτικά της εν λόγω αποδοχής είναι τα όσα αναφέρονται στην "Επετηρίδα Φιλοτέχνων",¹⁰² ήδη στα 1901:

"Εις τον αριστοκρατικό κύκλον χαίρει πολλών συμπαθειών. Είναι ο δημοφιλέστερος των καλλιτεχνών μας (...) ετιμήθει δια του αργυρού Σταυρού, εσχάτος δε διεδέχθει τον Β. Λάντζα, ως καθηγητής εν τω Πολυτεχνείο. Το ωραιότερο έργο του είναι η "Πρώτη ακτίς". Επίσης διορίσκει καθηγητής εις την Καλλιτεχνική σχολή των Φιλοτέχνων. Ιδιαίτερον χαρακτηριστικόν: Ο μόνος Έλληνας καλλιτέχνης όστις έχει οικόσημον βαρόνου".¹⁰³

Παράλληλα με τα εκπαιδευτικά του καθήκοντα και βέβαια με την προσήλωσή του στην τέχνη την οποία υπηρέτησε, ο Μποκατσιάμπε πείρε μέρος στις περισσότερες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της εποχής του, αποσπώντας σχεδόν πάντα ευνοϊκά σχόλια. Συγκεκριμένα αμέσως μετά την επάνοδό του στην Ελλάδα, έστηλε από την Κέρκυρα την συμμετοχή του στην Έκθεση, που διοργανώθηκε στο Ζάππειο επ' ευκαιρία της αναβίωσης του θεσμού των Ολυμπιακών Αγώνων το 1896. Σύμφωνα με τους κριτικούς της εποχής το έργο του "Ναπολιτάνα",¹⁰⁴ χαρακτηρίστηκε ως ένα από τα καλύτερα της Έκθεσης, χάριν της ατριότητας της τεχνικής και του πλούτου των διατυπώσεών του.¹⁰⁵ Τρία χρόνια αργότερα (1898) ανανέωσε το ραντεβού του με τα καλλιτεχνικά δεδομένα των Αθηνών, συμμετέχοντας στην Έκθεση που οργανώθηκε στο Ζάππειο με πρωτοβουλία των Πέτρου Κανάκη, Θεωδóρου Βελλιανίτη και Βίκτωρος Δουσμάνη, για να κερδίσει και πάλι την εύνοια των ειδικών, ένας εκ των οποίων παραλλήλισε την μορφοπλαστική του "γλώσσα με εκείνη των ποιητών, θεωρώντας ανυπέβλητο σε ποιητική μαγεία το "Effet της σελήνης επί ενός μεμονωμένου της θαλάσσης βράχου...".¹⁰⁶

Με την εγκατάστασή του στην Αθήνα συμμετείχε ανελλιπώς στις Εκθέσεις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών, ενώ από το Φθινόπωρο του 1906 κι έως το 1924, παρουσίασε τις καινούριες δημιουργίες του σε ατομική Έκθεση στο ατελιέ του, επί της οδού Ζαΐμη. Μεγάλος αριθμός έργων του εκτέθηκε τον Ιανουάριο του 1933 (λίγο

μετά τον θάνατό του στα τέλη του 1932), σε αίθουσες του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός", περιλαμβάνοντας κυρίως σχέδια και ακουαρέλες που βρέθηκαν από φίλους του στο εργαστήριο του εκλειπόντος.¹⁰⁷

Παρ'ότι ο Μποκατσιάμπης δεν δίνει χρονολογίες στα έργα του, με βάση ορισμένες προσωπογραφίες του που φέρουν έκδηλες τις επιρροές του από την Ιταλική τέχνη του 19ου αιώνα, μπορούμε να εντοπίσουμε τις αφετηρίες του αλλά και να εκτιμήσουμε τον βαθμό της εξέλιξής του.

Κρίνοντας από την "Ναπολιτάνα" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, με την οποία συμμετείχε στην Έκθεση του Ζαπείου το 1896 κι άρα την είχε ζωγραφίσει πρωτύτερα, δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε τις ρεαλιστικές καταβολές του όσων αφορά την απόδοση της εκφραστικής του προσώπου, κυρίως όμως τις προθέσεις του να ξεφύγει από τα αυστηρά πλαίσια της ακαδημαϊκής διαπραγμάτευσης, την στατικότητα και την ακαμψία της φόρμας, με το να εγκαταλείπει τον γραφικό τρόπο απεικόνισης δίνοντας έμφαση στον ρόλο του χρώματος, στο κομμάτιασμα της πινελιάς και την οπτική ανάμειξη των τόνων. Έτσι, χωρίς να μειώνεται η αμεσότητα της σχέσης του ζωγράφου με το μοντέλο του, η ποιότητα στην απεικόνισή του βασίζεται όχι τόσο στα περιγραφικά στοιχεία, όσο στη σημασία που αποδίδει στις καθαρές ζωγραφικές αξίες. που βέβαια υποδηλώνουν την γόνιμη εξοικείωσή του με τα υποιθριστικά προβλήματα.

Παρόμοια χαρακτηριστικά, έστω κι αν αποδίδονται κάπως συγκρατημένα -γεγονός που οδηγεί στην υπόθεση ότι σχεδιάστηκαν πριν από την "Ναπολιτάνα"-, συναντάμε και στα "Ιταλός ζητιάνος",¹⁰⁸ "Καπουτσίνος",¹⁰⁹ "Προσωπογραφία γέρου",¹¹⁰ "Γυναίκα του καλλιτέχνη"¹¹¹ και "Ξανθή και καστανή κοπέλα",¹¹² στα οποία παρά το ότι δεν παρεκκλίνει αποφασιστικά από τα πλαίσια της ρεαλιστικής ή και της ιδεαλιστικά φορτισμένης κάπως αντιμετώπισης, πρωταγωνιστική αποδεικνύεται η επενέργεια του χρώματος πάνω στις μορφές, αναζητώντας με την βοήθεια μιας ελεύθερης τεχνικής, κυρίως με το σπάσιμο της πινελιάς σε μικρές γεμάτες παλμό κηλίδες, να καταγράψει το ουσιαστικό και το πηγαίο της ανθρώπινης έκφρασης. Ωστόσο όλο το εύρος των δυνατοτήτων και της ποιότητας του ιδιώματος του Μποκατσιάμπη δεν μένει παρά να το αναζητήσουμε στις τοπιογραφίες του, είδος που καλλιέργησε ευρύτατα, ευνοώντας παράλληλα την εξέλιξή του στον Ελλαδικό χώρο. Όπως ακριβώς στις προσωπογραφίες του, έτσι κι εδώ, το μεγαλύτερο βάρος της τεχνικής του επωμίζονται το χρώμα και η χαλαρή ελεύθερη πινελιά, ενώ εσκεμμένα αποδυναμώνεται ο ρόλος του σχεδίου, τουλάχιστον ως προς τη λειτουργία του στο περίγραμμα, που προσδιορίζει σχήμα και όγκο. Σε έργα σαν τα "Τοπίο της Κέρκυρας",¹¹³ "Κέρκυρα Mon Repos",¹¹⁴ "Ελαιώνας στην Κέρκυρα"¹¹⁵ και "Χωριό στην Κέρκυρα",¹¹⁶ ζωγραφισμένα πιθανώς κατά την εκεί πεντάχρονη παραμονή του, ότι κινεί το ενδιαφέρον του θεατή έχει να κάνει με την πληρότητα των χρωματικών διατυπώσεων και των τονικών διαβαθμίσεων, την εμμονή στο ουσιαστικό με τον περιορισμό των περιγραφικών λεπτομερειών, έναντι των γενικευτικών τάσεων και την ιδιόμορφη αντίληψή του για την διαγραφή του βάθους (προοπτικής), με την βοήθεια όχι πια των κανόνων της γεωμετρίας, αλλά μιάς βαθμιαίας μεταβολής των αποχρώσεων και της έντασής τους προς την γραμμή του ορίζοντα. Σε οποιαδήποτε από τις παραπάνω προσπάθειες κι αν μείνουμε, είτε πρόκειται για ακουαρέλα, είτε για ελαιογραφία, εντύπωση προκαλεί επίσης ο τρόπος με τον οποίο συλλαμβάνει κι αποδίδει τον χαρακτήρα και την μοναδικότητα του Ελληνικού τοπίου, με άξονα την επενέργεια του φωτός στο χώρο, την διαύγεια και την καθαρότητά του, χωρίς να λείπει από την όλη διαπραγμάτευση και η λυρική, ρομαντική του διάθεση, όπως

υποδηλώνεται από την θέασή του, -συνήθως παρατηρεί το τοπίο από κάποια απόσταση-, δημιουργώντας την εντύπωση μιάς απροσδιόριστα μελαγχολικής απεραντοσύνης.

Ανάλογη αίσθηση μας προκαλούν με την αμεσότητα της σύλληψής τους και τα: "Ελιές",¹¹⁷ "Διόδεντρα στην πλαγιά",¹¹⁸ "Η λίμνη Lemán"¹¹⁹ και "Φθινοπωρινό τοπίο",¹²⁰ στα οποία κατορθώνει να μεταφέρει με απaráμιλλη δεξιοτεχνία το μυστήριο του ατμοσφαιρικού φωτός, αλλά και το παιγνίδισμά του με την σκιά, ανάμεσα στις θαλερές φιγούρες των δέντρων, άλλοτε στην παγερότητά του καθώς αντανακλάται στους όγκους των βουνών και το τρεμούλιασμα των νερών κι άλλοτε στην ανεπαίσθητη αλλά θωπευτική παρουσία του, λίγο πριν χαθεί στο αχανές του φθινοπωρινού ορίζοντα.

Για την τοπιογραφία και τα υπαιθριστικά προβλήματα ενδιαφέρθηκε και ο Άγγελος Γιαλλινάς, που υπήρξε δεξιοτέχνης της υδατογραφίας, δημιουργώντας αποκλειστικά με την τεχνική αυτή. Ο Γιαλλινάς ή Γιαλινάς¹²¹ γεννήθηκε στην Κερκυρα στα 1857, όπου και πέρασε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια. Γόνος εύπορης Κερκυραϊκής οικογένειας φοίτησε αρχικά στο εκπαιδευτήριο "Καποδίστριας", στο οποίο κι έδειξε την καλλιτεχνική του κλίση, μαθητεύοντας για ένα διάστημα κοντά στον Χαράλαμπο Παχή,¹²² ενώ στα 1875 μετέβει στην Ιταλία για να συνεχίσει τις σπουδές του στις Ακαδημίες της Βενετίας, της Νεάπολης και της Ρώμης. Με την επάνοδό του στην Κέρκυρα (1878) επιδόθηκε στην ζωγραφική διαφόρων τοπίων του νησιού, προσπαθώντας παράλληλα να επιβληθεί στους καλλιτεχνικούς κύκλους της Κερκυραϊκής κοινωνίας. Η συμμετοχή του στην έκθεση της "Αθηναϊκής Λέσχης" και η εντύπωση που προκάλεσε το έργο του στον Άγγλο Πρεσβευτή Ford, όχι μόνο προετοίμασε το έδαφος του για την περαιτέρω αποδοχή της δημιουργίας του από το φιλότεχνο κοινό της Ελληνικής πρωτεύουσας αλλά και εξασφάλισε την εύνοια του Ford, ο οποίος ανέλαβε να προωθήσει τον Κερκυραίο ζωγράφο στο εξωτερικό, παρέχοντάς του την δυνατότητα συμμετοχής σε διάφορες διοργανώσεις εκτός Ελλάδος, όπου είχε την ευκαιρία να διαθέσει τα έργα του, να δεχτεί παραγγελίες και γενικά να διευρύνει τον κύκλο των γνωριμιών του, προς όφελος της φήμης του. Ο ίδιος του ανέθεσε την δημιουργία επτά λευκωμάτων, το πρώτο με θέμα τα αρχαία μνημεία της Αττικής και τα υπόλοιπα με διάφορα τοπία και ιστορικές τοποθεσίες της Ευρώπης. Για τον σκοπό αυτό ο Γιαλλινάς πραγματοποίησε σειρά ταξιδιών σε αρκετές χώρες, όπως την Ιταλία, την Αγγλία, την Ισπανία, την Αυστρία, την Γαλλία, την Τουρκία και την Αίγυπτο, συγκεντρώνοντας το ανάλογο υλικό που πράγματι αξιοποίησε με "επιστημονική" όπως θα διαπιστώσουμε ακρίβεια.

Επιστρέφοντας και πάλι στην Κέρκυρα συνέβαλε ενεργά στην ίδρυση της Καλλιτεχνικής και Βιοτεχνικής Σχολής (1902), στην οποία και δίδαξε, ενώ στα 1907 με 1908, διακόσμησε την πρώτη κατοικία της Αυτοκράτειρας της Αυστρίας Ελισάβετ (Κέρκυρα, Οικία Βραΐλα).

Εκτός από την συμμετοχή του στην Έκθεση της Αθηναϊκής Λέσχης ο Γιαλλινάς πήρε επίσης μέρος σε πολλές παρόμοιες εκδηλώσεις στην Ελληνική πρωτεύουσα, όπως στην Έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός" το 1885, στα Δ' Ολύμπια το 1888, στην οποία σύμφωνα με άρθρο της "Νέας Εφημερίδας"¹²³ πωλήθηκαν δέκα έργα του, στην Έκθεση "σκαριφημάτων" του Παρνασσού στα 1890, όπου και απέσπασε το χρυσό βραβείο, στην Έκθεση που διοργανώθηκε στο Ζάππειο επ' ευκαιρία της διεξαγωγής της πρώτης σύγχρονης Ολυμπιάδας το 1896, στην Έκθεση του Ζαππείου το 1899, στην Έκθεση του συνδέσμου Ελλήνων καλλιτεχνών στα

1915 κ.α.

Σχεδόν πάντα παράλληλα με την διάθεση σημαντικού αριθμού εκθεμάτων του, η συμμετοχή του σε αυτές συνοδεύεται από τις ευνοϊκές εκτιμήσεις των κριτικών όπως εκείνη του Αλεξάνδρου Φιλαδελφέως, που σημειώνει σε άρθρο του για την καλλιτεχνική Έκθεση του Παρισιού στα 1890, αναφερόμενος στον ζωγράφο:

"Με χρυσούν μετάλλιον εβραβεύθησαν και τα υδατογραφήματα του κ. Γιαλλινά. Είναι Κερκυραίος και δεν ήτο δυνατόν παρ'εκείθεν εκ των γραφικών τοπιών της ωραιότητας των επτά νήσων του Ιονίου να εξέλθη ο άριστος αυτός υδατογράφος. Τα έργα του έχουν τοιαύτην τόλμην, τοσούτον αγέροχον και ατίθασσον ύφος, ώστε ευθύς εξ αρχής κινούσι τον Θαυμασμόν. Πολλαχού το σχέδιόν του σαλεύει, παρεκτρέπεται, ο χρωματισμός πολλάκις είναι υπερβολικός, η αρμονία εξεζητημένη, αι αντιθέσεις πυκναί αλλά ουδαμού θα απαιτήσεται δειλίαν χρωστήρος, αδόκιμη τεχνικήν. Πανταχού τουναντίων θριαμβεύει η ζωή, ην μυριοτρόπως αποδίδει ο χρωστήρ του".¹²⁴

Ανάλογο ύφος διακρίνει και τα σχέδια του Θ. Βελανίτη, ο οποίος λίγο μετά τα εγκαίνια της πανελληνίας του Ζαπτείου τον Δεκέμβριο του 1899, χαρακτήρισε τις εικόνες του "αισθηματικά συνέτα", καταλήγοντας πως "ο Γιαλλινάς είναι δεινός decorateur".¹²⁵

Ο Κερκυραίος δημιουργός ανέπτυξε όπως προαναφέραμε αξιόλογη δράση και στο εξωτερικό, συμμετέχοντας συχνά σε διάφορες διοργανώσεις αλλά κι εκθέτοντας ατομικά σε γκαλερί του Λονδίνου και του Παρισιού με ιδιαίτερη επιτυχία.¹²⁶

Αν και ο φόρτος της εργασίας λόγω των συχνών παραγγελιών που δεχόταν, ανάγκασε τον Γιαλλινά σε κάποιες φάσεις της δημιουργικής του πορείας να επαναλαμβάνεται όσον αφορά τους τύπους και τα μοτίβα που καλλιεργούσε, με αποτέλεσμα την έλλειψη πρωτοτυπίας, πηγαιότητας ή και εσωτερικής αλήθειας ορισμένων προσπάθειών του, γενικά η εκφραστική του γλώσσα διακρίνεται κατ'αρχάς για την άρτια τεχνική της -κρίνοντας από την κατάρτισή του πάνω στη φύση του υλικού που χειρίζεται, δηλαδή την ακουαρέλα-, κυρίως όμως για τις ιδιόμορφες υπαιθριστικές διατυπώσεις της, εμφανείς στην χρωματική επεξεργασία, την αρμονία και την αίσθηση της απόδοσης του στιγμιαίου κι ατμοσφαιρικού.

Σύμφωνα με τα πιά αντιπροσωπευτικά έργα του -αναφέρουμε τα "Παλιά εξώπορτα με πασχαλιές",¹²⁷ "Βοσκός στο δειλινό με τα πρόβατά του",¹²⁸ "Τοπίο με πρόβατα",¹²⁹ "Αγορά με τζαμί στο βάθος",¹³⁰ "Στενό της Κέρκυρας",¹³¹ "Οι Άγιοι Δέκα στην Κέρκυρα"¹³² και "Τούρκικο νεκροταφείο"¹³³- ότι προέχει στην αντιμετώπιση του αφορά αποκλειστικά τον παράγοντα φώς-χρώμα, τις διαθλάσεις και τις αντανακλάσεις του στα διάφορα εικονογραφικά μοτίβα, που μοιάζουν να εκτυλίσσονται τότε σε μιά εκτυφλωτική λευκότητα και τότε μέσα σε πολύχρωμες πρισματικές ποικιλίες. Σε αυτόν τον καινούριο τρόπο ατένισης του φυσικού χώρου, σημαντικός αποβαίνει και ο τρόπος με τον οποίο ο καλλιτέχνης συλλαμβάνει την πολλαπλότητα των όψεων που θα μπορούσε να έχει το κάθε θέμα, ανάλογα με την οπτική γωνία του παρατηρητή και βέβαια την ένταση του φωτισμού, χωρίς να εγκλωβίζεται στο περίγραμμα, το σχήμα ή τον όγκο και κατ'επέκταση σε όσα προεξοφλούν μια νατουραλιστική, φωτογραφική απεικόνιση. Δεν είναι έτσι τυχαίο το ότι, ακόμη κι όταν πρόκειται να αποδώσει μια συγκεκριμένη τοποθεσία, όπως "Η Ακρόπολη με το Θησείο"¹³⁴ και "Ο Παρθενώνας πριν από την αναστήλωση",¹³⁵ η οπτική του ναι μεν αξιοποιεί τα πραγματικά δεδομένα, καταγράφοντας με επιστημονική ακρίβεια που μάλιστα ανταποκρίνεται ως ένα βαθμό στις περιηγητικές εκφάνσεις του ρομαντισμού, από την άλλη όμως εστιάζεται στο ουσιαστικό, όπως το ορίζουν η

προσήλωση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες και ιδιαίτερα η δυνατότητά του να αναπαριστά περιγραφικά τα σχήματα, όχι απλώς όπως είναι, αλλά όπως τα βλέπουμε να μορφοποιούνται ακατάπανιστα κάτω από την περιγραφική επενέργεια του φωτός και τις αντηχήσεις του στο χώρο.

Ωστόσο όλο το εύρος των κατακτήσεως της τέχνης του εντοπίζονται στην ικανότητά του να αποδίδει το κομμάτιασμα των αντανακλάσεων σε μιά υγρή επιφάνεια, τοποθετώντας αρμονικά μικρά χρωματικά στίγματα το ένα δίπλα στο άλλο, ούτως ώστε να μεταφέρει την υφή του υλικού στο οποίο αναφέρεται, την ρευστότητά του, την καθαρότητα ή την ήρεμη απεραντοσύνη του, συλλαμβάνοντας συγχρόνως την ατομικότητα του περιβάλλοντος και το εσωτερικό του περιεχόμενο με απλουστευτικά μέσα.

Για να κατανοήσουμε καλύτερα την πηγαιότητα της γραφής του προς αυτή την κατεύθυνση, αρκεί να σταθούμε σε μιά σειρά συνθέσεις του με έντονο το υγρό στοιχείο, σαν τις: "Τοπίο με ρυάκι",¹³⁶ "Λίμνη της Βόρειας Ιταλίας",¹³⁷ "Ακτή της Κέρκυρας"¹³⁸ και "Τοπίο με ψαράδες",¹³⁹ αξιοπρόσεκτες για την ιδιόμορφη, μετα-μπρεσιονιστική θα την χαρακτηρίσαμε, οπτική μείξη των αποχρώσεων και των τόνων, σε συνδυασμό με τις μικρές, γεμάτες παλμό πινελιές του, την αφαιρετική του τάση και γενικά για την διάθεσή του να καταγράψει τα δεδομένα της εμπειρίας μια ορισμένη στιγμή, προκαλώντας την εντύπωση αποτύπωσης του μεταβλητού και του φευγαλέου.

Ο Γιαλλινάς πέθανε στην Κέρκυρα το 1939. Τριάντα χρόνια αργότερα, στα 1874 μεγάλος αριθμός έργων του, προερχόμενα από Ιδιωτικές Συλλογές του εσωτερικού αλλά και του εξωτερικού εκτέθηκαν για πρώτη φορά στον αιώνα μας στην Εθνική Πινακοθήκη της Αθήνας.¹⁴⁰

Σε ένα εντελώς διαφορετικό από του Γιαλλινά κλίμα μας μεταφέρει η δημιουργία του επίσης Κερκυραίου Περικλή Τσιριγώτη, που γεννήθηκε το 1865.

Αρχικά σπούδασε ζωγραφική στη Σχολή του Χαράλαμπου Παχή, για συνεχίσει αργότερα στην Ακαδημία της Νεάπολης, με καθηγητή τον Vincenzo Marinelli (1820-92)¹⁴¹ κι εν συνεχεία στην Ρώμη.

Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του μετέβει στο Κάϊρο, όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα μέχρι τον θάνατό του στα 1924. Από εδώ πραγματοποίησε κατά καιρούς διαφορά ταξίδια, επισκεπτόμενος και πάλι την Νεάπολη, την Αγία Πετρούπολη, το Λονδίνο και την Νέα Υόρκη, ενώ παράλληλα με το ζωγραφικό του έργο παρέδιδε συναφή με το αντικείμενό του μαθήματα στην Γαλλική Σχολή των Ιησουιτών του Καΐρου. Έργα του παρουσιάστηκαν σε πολλές εκθέσεις της Αιγύπτου, σε ανάλογες διοργανώσεις του εξωτερικού αλλά και των Αθηνών, όπως στα Δ' Ολύμπια το 1888 στα οποία απέσπασε τιμητικό έπαινο και στην Πανελλήνια του Ζαπέιου στα 1899.

Η θεματογραφική περιοχή που απασχόλησε περισσότερο τον Τσιριγώτη είναι αυτή της τοπιογραφίας με ανατολίτικο κυρίως περιεχόμενο, χωρίς να λείπουν από την δημιουργία του και οι ηθογραφικές σκηνές, οι προσωπογραφίες, οι αλληγορίες και οι θρησκευτικές παραστάσεις.

Άμεσα συνδεδεμένος με τον χώρο που ζούσε, επιχείρησε να μεταφέρει στο έργο του τον παλμό και την ατμόσφαιρα της Ανατολής, περιγράφοντας με λεπτομέρεια την φύση και τους ανθρώπους της στην καθημερινότητά τους και γενικά την ιδιαιτερότητα του περιβάλλοντος και την γραφικότητά του. Έτσι, σε ορισμένες από τις πιο χαρακτηριστικές του προσπάθειες, όπως: "Χότζας με σαρίκι",¹⁴² "Το πλύσιμο στον Νείλο",¹⁴³ "Σκηνή Βεδουίνων"¹⁴⁴ και "Κεφαλή Εβραίου",¹⁴⁵ αν και παίρνει ως βασικό του άξονα τις αρχές του Ακαδημαϊσμού και του κλασικισμού, εμφανείς στο

επιμελημένο σχέδιο και την πλαστικότητα της φόρμας, εντύπωση προκαλούν αφ' ενός ο πλούτος των ρεαλιστικών διατυπώσεων κι αφ' ετέρου η έκφραση των λεπτών συνιστώσεων του φωτός και της ατμόσφαιρας, παρά το ότι πειραματίζεται ακόμη πάνω σε μια σκούρα και κάπως συμβατική στους τόνους της, χρωματική κλίμακα.

Περισσότερο προσωπικός αλλά και τολμηρότερος στις διατυπώσεις του αποδεικνύεται ο Τσιριγώτης στα έργα που αναφέρονται αποκλειστικά στο αιγυπτιακό τοπίο, σαν τα: "Δρόμος του Καΐρου",¹⁴⁶ "Χωριό στην Αίγυπτο με φοίνικες",¹⁴⁷ "Στην έρημο"¹⁴⁸ και "Η Σφίγγα",¹⁴⁹ με τα οποία ξανοίγεται προς έναν ιδιόμορφο υπαιθρισμό, μορφοποιώντας τα σχήματα και τις φιγούρες σύμφωνα με τις απαιτήσεις του χώρου αυτού καθαυτού και βέβαια με την υποβλητική δύναμη του αφρικανικού φωτός στις διάφορες φάσεις της ημέρας.

Στη "Σφίγγα" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη, ότι προέχει είναι η δομή των μορφών, ως φιγούρες μιας διαφορετικής αλλά έντονα ζωντανής πραγματικότητας, που εδώ αντιμετωπίζεται καθαρά υπαιθριστικά μέσα στην μοναδικότητα του τοπίου, ενσαρκώνοντας έτσι την υφή και την απεραντοσύνη της ερήμου αλλά και υποβάλλοντας τον θεατή σε μιά απόκοσμη όλο μυστήριο κατάσταση.

Στο ενεργητικό του Τσιριγώτη εγγράφονται ακόμη αρκετές αγιογραφίες, όπως οι οκτώ τοιχογραφίες στην Πατριαρχική Εκκλησία του Αγίου Νικολάου στο Κάϊρο, ζωγραφισμένες στα 1895 και εκείνες στο θόλο του ναού των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην ίδια πόλη, καθώς και ορισμένες αλληγορίες, με αντιπροσωπευτικότερη την "Κόρη, προσωποποίηση της αισθήσεως" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη.

Μια παράλληλη με του Τσιριγώτη πορεία, τουλάχιστον όσον αφορά τις σπουδές του στην Κέρκυρα και την Νεάπολη, ακολούθησε και ο συμπατριώτης του Γεώργιος Σαμαρτζής, που εκτός από την ζωγραφική ενδιαφέρθηκε για την μουσική, την λογοτεχνία και την ποίηση.¹⁵⁰

Ο Σαμαρτζής γεννήθηκε στην Κέρκυρα στις 8 Φεβρουαρίου του 1868, απ' όπου και ξεκίνησε τις καλλιτεχνικές σπουδές του, κοντά στον Χαράλαμπο Παχή. Αργότερα συνέχισε στο Βασιλικό Ινστιτούτο της Νεάπολης με καθηγητή τον Vincenzo Marinelli.¹⁵¹ Με την επάνοδό του στην γενέτειρά του δίδαξε επί σειρά ετών στο πρακτικό Λύκειο της Κέρκυρας, ενώ για ένα διάστημα χρημάτισε καθηγητής της εκεί Καλλιτεχνικής Σχολής.

Παρά την σπουδαστική του θητεία κοντά στον Marinelli, έναν καθ' όλα ακαδημαϊκό δάσκαλο, η εκφραστική του από μιά συνολική εκτίμηση έχει να παρουσιάσει αρκετά θετικά όσο και προσωπικά στοιχεία, άμεσα συνδεδεμένα με την υπαιθριστική οπτική και την ποιότητα των μορφοπλαστικών και χρωματικών του διατυπώσεων. Κρίνοντας από "Το Βασιλικό Παλάτι της Νεάπολης μετά την βροχή",¹⁵² μια πρώιμη, σχολική θα λέγαμε, σύνθεση αφού ζωγραφίστηκε στα 1889, όταν ο καλλιτέχνης ήταν ακόμη εκπαιδευόμενος και σε ηλικία μόλις εικοσιένα χρονών, δεν είναι δύσκολο να αναγνωρίσουμε παράλληλα με την άρτια σχεδιαστική του κατάρτιση και την συνθετική ασφάλεια του συνόλου, την σημασία που αποδίδει στον παράγοντα φως-χρώμα, αποσκοπώντας να μεταφέρει στην ζωγραφική επιφάνεια την αληθινή όψη της πραγματικότητας στην οποία αναφέρεται, δηλαδή την βαριά ατμόσφαιρα αλλά και το αίσθημα μιάς γλυκιάς απροσδιόριστης μελαγχολίας. Πολύ πίο ολοκληρωμένος προς την κατεύθυνση αυτή αποδεικνύεται ο Σαμαρτζής σε συνθέσεις του με παρόμοια θέματα, όπως "Αποψη της Νεαπόλεως",¹⁵³ "Τοπίο με τρένο ή ο Σιδηρόδρομος Αθηνών-Κορίνθου",¹⁵⁴ "Ανεμόμυλος και φρούριο της Κέρκυρας",¹⁵⁵ "Δρόμος της Κέρκυρας"¹⁵⁶ και "Αποψη της Κέρκυρας προς Παντοκράτορα",¹⁵⁷ στις οποίες και διακρίνουμε μια μεγαλύτερη ακόμη έμφαση στις καθαρά ζωγραφικές αξίες, χωρίς

βέβαια να αποδυναμώνεται ο σαφής περιγραφικός χαρακτήρας της γλώσσας του και η ρεαλιστική αντιμετώπιση των δεδομένων που συγκρατούν το κάθε εικονογραφικό μοτίβο.

Στο "Τοπίο με τρένο" της Συλλογής Ε. Κουτλίδη την συνθετική βάση του έργου αποτελεί η σκούρα κινούμενη σιλουέτα της ατμομηχανής που αποσπά την προσοχή του θεατή, "ενσαρκωμένου" εδώ ευρηματικά από την γυναικεία φιγούρα σε πρώτο πλάνο. Χρωματικά η σύνθεση βασίζεται στην αρμονική συνύπαρξη συγγενικών τόνων, ενώ το σύνολο διακατέχεται από την μαγεία του ατμοσφαιρικού και την ψευδαίσθηση σύλληψης του μεταβλητού και του φευγαλέου.

Σε αυτό το σημείο οφείλουμε να υπογραμμίσουμε ότι, την εξοικείωση του καλλιτέχνη με τα υπαιθριστικά προβλήματα πιστοποιούν, ανεξάρτητα από την υφή του θέματος, η οξεία αίσθησή του για το χρώμα και η εκφραστική ισχύ που προσδίδει στην επεξεργασία του, με το να το αναγάγει από απλό μέσο σε αποκλειστικό μορφοπλαστικό παράγοντα και φορέα της εικονογραφικής πιστότητας. Αυτό προκύπτει από προσπάθειες σαν τις: "Η κόρη μου η Ίρις",¹⁵⁸ "Ο Κουρδιστής του πιάνου",¹⁵⁹ "Ο Θηλασμός",¹⁶⁰ "Η Λιτανεία του Μεγάλου Σαββάτου στην Κέρκυρα"¹⁶¹ και "Το Ολοκαύτωμα του Αρκαδίου",¹⁶² όπου συνδυάζονται αριστοτεχνικά οι κατακτήσεις της ζωγραφικής της υπαίθρου με τις προσωπικές του διατυπώσεις για την οπτική παράθεση των χρωμάτων, την άρτια οργάνωση των διαφόρων μοτίβων και την καταγραφή των υποκειμενικών, ψυχικών καταστάσεων.

Ο Σαμαρτζής πέθανε στην Αθήνα στις 19 Μαρτίου του 1925. Εκτός από τα ευνοϊκά σχόλια που κατά καιρούς δημοσιεύτηκαν στον Τύπο της εποχής, τιμήθηκε για το έργο του με το Αριστείο και το Αργυρούν μετάλλιο της Αξίας.¹⁶³

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Αντωνίας Μερτύρη: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988.
2. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Σειρά: "Οι Έλληνες ζωγράφοι" Εκδ. Μέλισσα. Τομ.3. 1975. Σελ.40.
3. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσυβίου Πολυτεχνείου". Αθήνα 1956. Σελ. 505,6.
4. Βλ. Κώστας Μπαρουτάς: "Η Εικαστική ζωή και η αισθητική παιδεία στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Εκδ. Σμίλη. Αθήνα 1990. Σελ.43.
5. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1857).
6. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1860).
7. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1865).
8. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1866).
9. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1878).
10. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1880).
11. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1884).
12. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο. (1886).
13. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 30X25cm/ ενυπόγραφο/1886).
14. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 93X72cm).
15. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1892).
16. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 70X56cm/ ενυπόγραφο/1891).
17. Αθήνα. Συλλογή Φρ. Λαμπιρίδη. (Λάδι σε μουσαμά 95X78cm).
18. Πινακοθήκη Κερκύρας.
19. Αθήνα. Ιστορικό και Εθνολογικό Μουσείο.
20. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης". Τομ.Α'. Αθήνα. "Το Ελληνικό Βιβλίο". 1962. Σελ.102.
21. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Υδατογραφία σε χαρτί 22X15cm/ ενυπόγραφο).
22. Δίδονται τρεις χρονολογίες γέννησης, το 1826, το 1827 και το 1828, όπως και δύο γενέτειρες: Το Αργοστόλι και το Λυξούρι. Βλ. σχετ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.20. Σελ.227. Βλ. επίσης Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι του δεκάτου ενάτου αιώνα". Εκδ. Εμπορικής Τραπέζης της Ελλάδος Αθήνα 1957 Σελ 18 Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική 19ος αιώνας". Εκδ. Μέλισσα. Αθήνα 1974. Σελ.222. Βλ. και Στ. Λυδάκης: "Ιστορία...". όπ. και σημ.2. Σελ.331.
23. Βλ. "Ελληνικός Παρατηρητής". Φυλ.18-5-1842.
24. "Ο Νικόλαος Ξυδιάς νεώτατος απήλθεν εις Ιταλίαν, ίνα μελετήση την τέχνην, υποστηριζόμενος υπό του αδελφού του Μιχαήλ, όστις διέπρεψεν ως έμπορος αλλά χειρίζετο και τον κάλαμον λίαν δεξίως. Ενώ έληγεν η εν Ρώμη εκαπαίδευσις του Ξυδιά, κεραυνός ενσκήπτει εις την ψυχήν του, θάνατος του προστάτου και προσφιλεστέρου εκ των αδελφών του εκ χολέρας..." Βλ. "Επετηρίς Φιλοτέχνων". 1901. Τεύχος 2 > Σελ.18.
25. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.20.
26. Βλ. όπ. παρ.
27. "Εν Παρισίοις ενυμφευθει Γαλλίδα, εξ ής τρία τέκνα απέκτησε, και ενώ έθαλλεν εν ευμαρεία ο οίκος του, αλλεπάλληλα οδυνηρά ατυχήματα, ων αποφεύγωμεν την περιγραφήν, έρριψαν αυτόν εις εν είδος μελαγχολίας, έκτοτε η τύχη έπαυσε δυσμενώς και ποικιλοτρόπως να τον πλήττη. Αυτόν, όστις είχεν πολυτελέστατον μέγαρον παρά τα Ηλύσια και αι αίθουσέ του ήσαν κατάφορτοι από έργα του

αποτελούντα πλήρη έκθεσιν, εἰς ἣν οἱ κορυφαῖοι Γάλλοι εφοίτων, αὐτὸν ὅστις ἐπῶλε τὰ ἔργα του εἰς λίαν υψωμένας τιμὰς, ο θάνατος οικείων ἀφ' ἐνός και ατυχεῖς περιστάσεις τον ἀπομόνωσαν. Περιορίσθει εἰς το ἔργον του και ιδίως εἰς προσωπογραφίας, εἰς ας διαπρέπει (...) Ο Θάνατος της συζύγου και των ἀδελφῶν του, ὡν εἰς ἦτο γραμματεὺς της εν Κων/πολει Ρωσικῆς Πρεσβείας, ἐβύθισαν αὐτὸν εἰς λήθαργον. Ἐστερήθει της ευφραδείας του και αὐτῷ ἀκόμη σχεδόν της μνήμης και σήμερον σύρει την ὑπαρξίν του, αὐτὸς εἰς ον κατὰ τα πρώτα ἔτη ο κόσμος εφάινετο ὡς στίλβων ἀδάμας και η κοινωνία, κοινωνία ἀγγέλων. Βλ. "Ἐπετηρὶς φιλοτέχνων". ὄπ. και σημ.24.

28. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Ἱστορία..." ὄπ. και σημ. 2.

29. Βλ. Κώστας Μπαρουτάς: "Ἡ Εικαστικὴ ζωή..." ὄπ. και σημ.4. Σελ.58.

30. Βλ. "Πινακοθήκη". (Δ. Καλογερόπουλος). Τομ.9 1909/1910. Τεύχος 108. Σελ.239.

31. Κεφαλλοιὰ. Μουσείο Αργοστολίου.

32. Συλλογὴ Δ. Σταΐκου. (Ελαιογραφία 54X44cm/ενυπόγραφο).

33. Αθήνα. Συλλογὴ Α. Λεβέντη. (Ελαιογραφία 51X41cm/ ενυπόγραφο).

34. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

35. Αθήνα. Εθνικὴ Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά).

36. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου: "Ἡ Ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ 1832-1922". Αθήνα. Εθνικὴ Τράπεζα της Ελλάδος. 1981. Σελ.37. Σημ.232.

37. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτόνι 40X32cm/ ενυπόγραφο).

38. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 60X74cm/ ενυπόγραφο).

39. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

40. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

41. Αθήνα. Συλλογὴ Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 52X74cm/ ενυπόγραφο).

42. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

43. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

44. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

45. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία).

46. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

47. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

48. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

49. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτί 46X30cm/ ενυπόγραφο).

50. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 70X34cm/ ενυπόγραφο).

51. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτόνι 70X45cm/ ενυπόγραφο).

52. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε χαρτόνι 24X37cm/ ενυπόγραφο).

53. Βλ. Ε. Φρανζισκάκης: "Ἑλληνες ζωγράφοι..." ὄπ. και σημ.21.

54. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία σε χαρτόνι 50X35cm/ ενυπόγραφο).

55. Ελαιογραφία 67X46cm/ενυπόγραφο. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη - Ελαιογραφία σε χαρτόνι 68X53cm/ενυπόγραφο Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

56. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 36X42cm/ ενυπόγραφο).

57. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

58. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

59. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (περ. 1895).

60. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη. (περ. 1895).

61. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

62. Αθήνα. Συλλογὴ Ε. Κουτλίδη.

63. Το πιό αξιόλογο λογοτεχνικό ἔργο θεωρεῖται το δράμα "Ἡ καταστροφὴ των Ψαρῶν" (1872), γραμμένο στην δημοτικὴ. Δημοσίευσε επίσης αρκετές ποιητικὲς

συλλογές, όπως "Τέρψις", "Ηλίας Ζερβός-Ιακωβάτος" κ.α., λυρικής ή και ελεγειακής υφής.

64. Δίδονται δυο χρονολογίες γέννησης, ενώ υπάρχει ασυμφωνία και για εκείνη του θανάτου του καλλιτέχνη. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.222. Βλ. επίσης Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ. 22. Σελ.14. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική ζωγραφική..." όπ. και σημ. 22. Σελ.155 και "Κατάλογος Εθνικής Πινακοθήκης και Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου - Η Ελληνική ζωγραφική από το 1640". Αθήνα 1976.

65. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Ελαιογραφία 635X502cm/ ενυπόγραφο).

66. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1878).

67. Το θέμα στηρίζεται ίσως στη γνωστή ρήση του Α. Λασκαράτου, μετά τον αφορισμό του στα 1856 ή συνδέεται πιθανός με τα καυστικά του σχόλια για τις συνήθειες των ιερέων και γενικά της εκκλησία στην εποχή του. Βλ. σχετ. Χρυσάνθου Χρήστου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ.36. Σελ. 42. Υποσ. 275.

68. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 50X40cm/ ενυπόγραφο).

69. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1887).

70. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 45X34cm/ 1888).

71. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

72. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1889).

73. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1893).

74. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1890-93) και Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

75. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 75X60cm/ ενυπόγραφο).

76. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά/1888).

77. 'Η "Προσωπογραφία κόρης από την Κεφαλλονιά". Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

78. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 28X18cm/ ενυπόγραφο).

79. Συλλογή Γ. Ραγιά. (Λάδι σε μουσαμά 62X37cm/ενυπόγραφο/ 1886.

80. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη. (Λάδι σε μουσαμά 50X60cm/ ενυπόγραφο).

81. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.20. Σελ.212.

82. Βλ. οπ. παρ.

83. Αθήνα. Συλλογή Τραπέζης της Ελλάδος.

84. Βλ. Ε. Φρανζισκάκης: "Έλληνες ζωγράφοι..." όπ. και σημ.22. Σελ.26.

85. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (1871).

86. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1875).

87. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

88. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

89. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.20. Σελ.212,13. Ο "Ορκος" εκδόθηκε πρώτη φορά στα 1875.

90. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

91. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

92. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

93. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 62X50cm).

94. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.

95. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Λάδι σε μουσαμά 61X50cm/ ενυπόγραφο).

96. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 53X73cm/ ενυπόγραφο/1873).

97. Κέρκυρα. Αναγνωστική Εταιρεία. (Λάδι σε μουσαμά 25X35cm).

98. Κέρκυρα. Αναγνωστική Εταιρεία. (Λάδι σε μουσαμά46X235cm).

99. Ο Γιοφύλης αναφέρει έναν πίνακα του με βιβλικό θέμα και τίτλο: "Η Κρίση του

- Σολομώντα". Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ. 213.
100. Βλ. St. Lydakis: "Gaschichte der griechischen Malerei des 19 Jahrhunderts". Munchen 1972. Σελ.141.
101. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.3. Σελ.535.
102. Βλ. "Επετηρίς Φιλοτέχνων" 1901. Τεύχος 2.
103. Βλ. όπ. παρ. σελ. 19.
104. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 51X31cm).
105. Βλ. Εφ. "Παλιγγενεσία" (άρθρο Δ.Ι. Καλογερόπουλου). Φυλ. 29-4-1896.
106. Βλ. Εφ. "Εμπρός" (άρθρο του χρονογράφου "Ρίπ"). Φυλ.31 Μαρτίου 1899.
107. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.215.
108. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
109. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
110. Απεικόνιση Τ. Σπιτέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967". Εκδ. Οργ. Πάπυρος. Αθήνα 1979. Τομ.Α'. Σελ.319.
111. Απεικόνιση Στ. Λυδάκης: "Λεξικό Ελλήνων ζωγράφων και χαρακτών". Σειρά: "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Τομ.4. Αθήνα 1976. Σελ.276. Εικ.3.
112. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
113. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
114. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 57X107cm/ ενυπόγραφο).
115. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή.
116. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 28X53cm/ ενυπόγραφο).
117. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή.
118. Κέρκυρα. Ιδιωτική Συλλογή.
119. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε ξύλο 19X40cm/ ενυπόγραφο).
120. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Λέσχης. (Υδατογραφία 36X72cm).
121. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ. 215.
122. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Λεξικό Έλλήνων..." όπ. και σημ.111. Σελ.77.
123. Βλ. "Νεα Εφημερίς". Φυλ.8-2-1889.
124. Βλ. Αλεξ. Φιλαδέλφως: "Καλλιτεχνική Έκθεσις". Παρνασσός 1890.
125. Βλ. Εφ. "Εμπρός". Φυλ.16-12-1899.
126. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ. 20. Σελ.216.
127. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Υδατογραφία σε χαρτί 56X28cm/ ενυπόγραφο).
128. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Υδατογραφία σε χαρτόνι 49X93cm/ενυπόγραφο).
129. Αθήνα. Συλλογή Λούλη-Κρασιώτη. (Υδατογραφία σε χαρτί 91X48cm).
130. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
131. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
132. Αθήνα. Συλλογή Ε. Αβέρωφ.
133. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
134. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
135. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
136. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Υδατογραφία σε χαρτόνι 58X29cm/ενυπόγραφο).
137. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
138. Αθήνα. Συλλογή Α. Λεβέντη.
139. Αθήνα. Συλλογή Αθηναϊκής Λέσχης. (Υδατογραφία σε χαρτί 58X38cm/ενυπόγραφο).
140. Βλ. "Κατάλογο της Έκθεσης". Εκδ. Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Αθήνα. 1974.

Εισαγωγικό Σημείωμα Δ. Παπαστάμου.

141. Vincenzo Marinelli (1820-1892): Ιταλός ζωγράφος. Ξεκίνησε την καλλιτεχνική του καριέρα με τις σπουδές του στο Βασιλικό Ινστιτούτο Τεχνών, στο οποίο και δίδαξε από το 1881. Ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τις θρησκευτικού περιεχομένου παραστάσεις, δίνοντας συνήθως μεγάλα πολυπρόσωπα σύνολα, που όμως δεν ξεφεύγουν από τα αυστηρά πλαίσια του παραδοσιακού Ακαδημαϊσμού. Στον Marin'elli αποδίδονται η "Ανάληψη της θεοτόκου" και "Η Βάπτιση" από τον Καθολικό Ναό του Ρεθύμνου.
142. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία σε ξύλο 34X24cm/ ενυπόγραφο).
143. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 40X70cm).
144. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 34X55cm/ ενυπόγραφο).
145. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
146. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Ελαιογραφία 34X55cm/ ενυπόγραφο).
147. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
148. Απεικόνιση "Πανακοθήκη", Τ.Γ'. Τευχ. 63. 1903. Σελ.473.
149. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 44X54cm/ ενυπόγραφο).
150. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Λεξικό..." όπ. και σημ. 111. Σελ.384.
151. Βλ. Α. Ιωάννου: "Η Ελληνική..." όπ. και σημ.22. Σελ.194.
152. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 37X60cm/ ενυπόγραφο/1889).
153. Αθήνα. Εθνική Πανακοθήκη. (1896).
154. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη. (Λάδι σε μουσαμά 33X65cm/ ενυπόγραφο).
155. Αθήνα. Εθνική Πανακοθήκη.
156. Αθήνα. Συλλογή Ε. Κουτλίδη.
157. Απεικόνιση Στ. Λυδάκης: "Λεξικό..." όπ. και σημ. 384. Εικ.4.
158. Βλ. όπ. παρ. Εικ.5.
159. Ιδιωτική Συλλογή. (Ελαιογραφία).
160. Ιδιωτική Συλλογή. (Ελαιογραφία).
161. Κέρκυρα. Αχίλλειο.
162. Κέρκυρα. Συλλογή Κασσίμη.
163. Βλ. Γ. Κάρτερ: "Γεώργιος Σαμαρτζής: Ο Ζωγράφος της Κερκυραϊκής ζωής". Νέα Σκέψη. Φεβρουάριος 1975. Τεύχος 143. Σελ.78-80.

VI. Από τον κλασικισμό στον Ρομαντισμό: Το χρονικό της νεοελληνικής γλυπτικής.

Στην προσπάθεια μας να καταγράψουμε αλλά και να κατανοήσουμε τις εξελίξεις στον χώρο της Νεοελληνικής ζωγραφικής κατά το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα, σε μία περίοδο δηλαδή όπου και η συνολική εικόνα της Ελληνικής κοινωνίας μετασηματίζονταν, αναφερθήκαμε σε ορισμένους παράγοντες, συγκυρίες ή και σε κάποιες επιλογές από μέρους των συντελεστών της, οι οποίες συνέβαλαν στο να διαμορφωθεί ο χαρακτήρας της, σύμφωνα με τις Ευρωπαϊκές ανακατατάξεις αλλά και το προσωπικό ιδίωμα του κάθε δημιουργού.

Ανάλογοι παράγοντες καθόρισαν και την πορεία της έντεχνης γλυπτικής, που σταδιακά άρχισε να προσαρμόζεται στις νέες συνθήκες, τα μηνύματα και τις σύγχρονες επιταγές, έστω κι αν η αναθέρωση των κριτηρίων του παρελθόντος συναντούσε στην προκειμένη περίπτωση αρκετές δυσκολίες, λόγω της έντονης κατά καιρούς αναζωπύρωσης του κλασικισμού και των μορφωμάτων του στις αισθητικές προσλαμβάνουσες των καλλιτεχνών αλλά και του κοινού. Η εν λόγω αναζωπύρωση οφείλετο αφ' ενός στο ότι η γλυπτική και οι πλαστικές τέχνες γενικότερα υπηρετούσαν σε μεγάλο βαθμό τις ρυθμολογικές απαιτήσεις της αρχιτεκτονικής, με αποτέλεσμα ο καλλιτέχνης να υιοθετήσει αβίαστα τα φορμαλιστικά δεδομένα του Ακαδημαϊσμού, επωφελούμενος τις όποιες δυνατότητες που του παρέιχε η συνεισφορά σε μία συνολική, μεγαλεπήβολη ή και οικονομικά συμφέρουσα για αυτόν, προσπάθεια, κι αφ' ετέρου στην αποδοχή των αρχών του κλασικισμού από το επίσημο Κράτος, εφ' όσον αυτές, ως παράγωγα μίας συγκεκριμένης καλλιτεχνικής έκφρασης, είχαν ήδη φορτιστεί από ιδεολογικές ή άλλες σκοπιμότητες, καθορίζοντας την πολιτιστική του φυσιογνωμία. Συμπερασματικά μπορούμε να πούμε πως στην Ελληνική γλυπτική σε σύγκριση με την ζωγραφική, η έννοια της κλασικής παράδοσης, έστω και λανθάνουσα για μεγάλο χρονικό διάστημα στην πλαστική συνείδηση των Ελλήνων, παρέπεμπε εκείνη την εποχή απ' ευθείας και αποκλειστικά στα πρότυπα της αρχαιότητας, οι απόηχοι της οποίας σηματοδοτούσαν άλωστε ως ένα βαθμό, τον παλμό των σύγχρονων αναζητήσεων και στον Διεθνή καλλιτεχνικό στίβο. Από το μορφοπλαστικό ρεπερτόριο των Ελλήνων γλυπτών δεν έλειψαν ωστόσο και κάποια δείγματα υπέρβασης της κλασικής φόρμας, κυρίως όσον αφορά την αποδυνάμωση του μνημειακού χαρακτήρα της και την σύνδεσή της με το φυσικό πρότυπο (ρεαλισμός).

Μιά από τις πιο ενδιαφέρουσες φυσιογνωμίες, με έντονη παρουσία στα Ελληνικά εικαστικά δρώμενα της περιόδου που εξετάζουμε, είναι ο Λεωνίδας Δρόσης, γνωστός και ως "Ο γλύπτης της Ακαδημίας",¹ μία και το όνομά του συνδέεται με τον γλυπτικό διάκοσμο της Ακαδημίας Αθηνών.

Ο γιός του Βαυαρού μουσικού και κατασκευαστή πνευστών οργάνων Karl Dorch και της Ελληνίδας Μέξη, το γένος Χανζηγιάννη από τις Σπέτσες, Λεωνίδας Δρόσης ή Τόρσης γεννήθηκε στην Τρίπολη στα 1834. Σε ηλικία μόλις 16 ετών ξεκίνησε τις καλλιτεχνικές σπουδές του από το Σχολείο Τεχνών της Αθήνας (1850), με δάσκαλο το Γερμανό γλύπτη Cristian Siegel, όπου είχε την ευκαιρία να επιδείξει το ταλέντο του αλλά και να διακριθεί. Δεν είναι έτσι τυχαίο το ότι στα 1855, όντας ακόμη φοιτητής, κλήθηκε να συμμετάσχει στην Παγκόσμια Έκθεση των Παρισίων με την Προτομή του Ανδρέα Μιαούλη, "την πρώτη εξερχομένη των χωνευτηρίων των Αθηνών" σύμφωνα με τα επαινετικά σχόλια του Λύσανδρου Καυτανζόγλου στο περιοδικό "Πανδώρα".³

Με την αποφοίτησή του στα τέλη του 1856, εστάλει με υποτροφία της Ελληνικής

Κυβέρνησης στην Βαυαρική πρωτεύουσα, προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην εκεί Ακαδημία,⁴ στο εργαστήριο του φημισμένου τότε γλύπτη Max Windmann.⁵

Οι επιδόσεις του και η γόνιμη αφομοίωση από μέρους του των όσων καλλιεργούσε η τέχνη του Γερμανού δασκάλου, γρήγορα τον καταξίωσαν μέσα στους κύκλους της Ακαδημίας, καταξίωση που επισφραγίστηκε με την βράβευσή του σε διαγωνισμό του Ιδρύματος για την σύνθεσή του "Δαβίδ και Γολιάθ".⁶

Στο Μόναχο ο Δρόσης είχε την τύχη να γνωριστεί με τον Ελληνικής καταγωγής βαρόνο Σίμωνα Σίνα, ο οποίος εκτός από την οικονομική υποστήριξη που του παρείχε για την ολοκλήρωση της εκπαίδευσής του, του ανέθεσε την γλυπτική διακόσμηση της Ακαδημίας Αθηνών, αναγνωρίζοντας το ταλέντο και την ιδιοφυΐα του, όπως ο ίδιος τονίζει σε επιστολή του προς τον αρχιτέκτονα Theophil von Hansen:

"Θέλω ευχαρίστως να επισχύσω αυτήν την καλλιτεχνικήν ιδιοφυΐαν και όταν ο Δρόσης επιστρέψει εδώ μαζί σας, θα ήθελον να ιδω τα τέσσερα σχέδια των αετωμάτων περί των οποίων ακούω λίαν επαινετικά λόγια".⁷

Φεύγοντας από την Βαυαρία και ύστερα από μιά σύντομη παραμονή του στο Παρίσι, ο Δρόσης μετέβει στη Σαξονία για να γραφτεί στη Σχολή Καλών Τεχνών της Δρέσδης, όπου και σπούδασε για ένα χρόνο (1859-60) κοντά στον Erns Hannel.⁸ Στην περίοδο που ακολούθησε και μέχρι την οριστική επάνοδό του στην Ελλάδα, βρισκόταν τότε στην Βιέννη και τότε στην Ρώμη, στην οποία μάλιστα ίδρυσε ένα από τα πιο παραγωγικά εργαστήρια. Αμέσως μετά την επιστροφή του από την Ιταλία διορίστηκε καθηγητής της γλυπτικής στο Σχολείο Τεχνών των Αθηνών, θέση που κράτησε έως τον θάνατό του στα 1882.

Παράλληλα με τα εκπαιδευτικά του καθήκοντα και βέβαια με τις επιδώσεις του στο χώρο που υπηρετούσε, ο γλύπτης ανέπτυξε μιά πλούσια καλλιτεχνική δράση παίρνοντας μέρος με επιτυχία σε διάφορες διοργανώσεις, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Συγκεκριμένα συμμετείχε στην Διεθνή του Παρισιού το 1867, όπου και βραβεύτηκε με το αργυρό μετάλλιο και χρηματικό έπαθλο 400 φράγκων,⁹ στα Β' Ολύμπια του Ζαπείου το 1870, αποσπώντας Χρυσούν Α' Τάξεως, στην Διεθνή της Βιέννης το 1873, στην οποία και παρασημοφορήθηκε "υπό του Αυτοκράτορος της Αυστρίας"¹⁰ και στην Παγκόσμια του Παρισιού στα 1878. Έργα του παρουσιάστηκαν τρία χρόνια μετά τον θάνατό του στην πρώτη Έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου Παρνασσός (1885).

Ο Δρόσης πέθανε στις 6 Δεκεμβρίου του 1882 στην Νεάπολη της Ιταλίας, όπου είχε καταφύγει πάσχοντας από άσθμα, σε ηλικία σαράντα ετών.

Παρά την σύντομη ζωή του, θεωρείται ένας από τους πιο παραγωγικούς Έλληνες δημιουργούς αφήνοντας σημαντικό αριθμό έργων, που αναφέρονται σε όλα σχεδόν τα είδη του γλυπτικού ρεπερτορίου, όπως την προτομή, τον ιδεαλιστικό ανδριάντα, την διακοσμητική μαρμαρογλυπτική, τις μυθολογικές συνθέσεις κ.α., έστω κι αν η εκφραστική του εξαντλείται πολλές φορές σε επαναλήψεις κινούμενος εντός των αυστηρά οριοθετημένων πλαισίων του νεοκλασικισμού.

Για να κατανοήσουμε το στιλ του και βέβαια τον βαθμό προσαρμογής του στα κλασικά πρότυπα, αρκεί να σταθούμε σε δυο σχετικά πρώιμα γλυπτά του, την Προτομή του Ανδρέα Μιαούλη και την "Πηνελόπη", που βρίσκονται στο Ναυτικό Μουσείο και την Εθνική Πινακοθήκη αντίστοιχα. Η χάλκινη Προτομή του Ανδρέα Μιαούλη -δημιουργία του 1855, όταν δηλαδή ο καλλιτέχνης ήταν ακόμη φοιτητής στο Σχολείο Τεχνών-, μας επιτρέπει να σχηματίσουμε μια πρώτη ιδέα για τις αφετηρίες του, κυρίως όσων αφορά την προσπάθεια συσχέτισης με τα αρχαϊκά και ιδεαλιστικά δεδομένα, φανερή στην ισορροπημένη απόδοση των όγκων και την

επιβολή του πλαστικού, έναντι του σχεδιαστικού, χωρίς να λείπουν από την όλη διαπραγματεύση και τα ρεαλιστικά στοιχεία, ιδιαίτερα στην άρθρωση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών της παριστανόμενης μορφής.

Περισσότερο σαφής και αποκαλυπτικός στις προθέσεις του αποδεικνύεται ο Δρόσης στην "Πηνελόπη" (χρονολογείται στα 1870), με την οποία και επιχείρησε να διερευνήσει πιά ουσιαστικά τους ήδη παραδεκτούς όρους που έθεσε ο κλασικισμός, ενσωματώνοντάς τους στην προσωπική του πλαστική αντίληψη. Μια συσχέτιση του παραπάνω έργου με την "Αγριππίνα" του Μουσείου Καπιτωλίου της Ρώμης ή με την "Letizia Ramolino Bonaparte" (μητέρας του Ναπολέοντα)¹¹ του Antonio Canova, που πιθανός ο Δρόσης είχε δει σε αντίγραφο, δεν είναι άνεφ σημασίας, προπαντός για να συλλάβει κάποιος το μέγεθος των επιρροών του, όχι τόσο από το θεματικό μοτίβο αυτό καθαυτό, όσο από το συνολικό περιεχόμενο και την αντιμετώπισή του ως διαχρονικό, ιδεατό πρότυπο μιμικής έκφρασης με μνημειακές προεκτάσεις. Στην "Πηνελόπη" εύκολα αναγνωρίζεται η εκλεκτιστική τάση του καλλιτέχνη να συνδιαλαγεί με τα φορμαλιστικά δεδομένα του κλασικισμού, όπως αυτά διαγράφονται αφ'ενός στην ουδετερότητα της έκφρασης, την ελαφρά κλίση της κεφαλής και το ταυτόχρονο κλείσιμο των ματιών, ούτως ώστε να κρατάει τον θεατή σε κάποια απόσταση, κι αφ'ετέρου στην μελετημένη απόδοση των λεπτομερειών, με γενικευτική περισσότερο παρά περιγραφική διάθεση.

Ωστόσο, όσο και αν εμμένει σε μιά συγκεκριμένη φόρμουλα αξιών με συνέπεια τον εγκλωβισμό του στην μονομέρεια του προτύπου, δεν μπορούμε να παραβλέψουμε τις πλαστικές δυνατότητες που του παρέχει ο πλούτος της πτυχολογίας, έτσι όπως την επεξεργάζεται και την αποδίδει σε ορισμένα μεταγενέστερα έργα του. Τυπικό είναι το παράδειγμα της "Σαπφούς",¹² η οποία δεδομένου του δημοσιεύματος της "Παλιγγενεοσύνης"¹³ θα πρέπει να ολοκληρώθηκε στα μέσα του 1871, εφ' όσον την Πρωτοχρονιά του επομένου χρόνου, η Βασίλισσα Όλγα την δώρισε στον σύζυγό της Βασιλιά Γεώργιο Α'.

Τα όσα επιχειρούνται από καθαρά εκφραστική άποψη στο έργο αυτό, μπορούν να θεωρηθούν ως τυπικές προεκτάσεις των πειραματισμών που χαρακτηρίζουν το πήλινο πρόπλασμα της "Πενθούσας με τεφροδόχο",¹⁴ της ίδιας περίπου περιόδου, καθώς ενώ και στα δυο έχουμε εμφανείς τις προθέσεις του γλύπτη να συλλάβει την κίνηση στο συγκρατημένο βηματισμό, με τον τύπο της ανοιχτής σύνθεσης που καλλιεργείται στην "Μούσα", του παρέχεται σαφώς η δυνατότητα αξιοποίησης των καμπυλόγραμμων ή των γεωμετρικών θεμάτων και των κάθετων πτυχώσεων, ούτως ώστε να ελευθερώνεται μια φαινομενική έστω ενέργεια, περιορίζοντας αισθητά την εντύπωση στατικότητας του συνόλου.

Στα χρόνια που ακολουθούν και ιδιαίτερα κατά την περίοδο ενασχόλησής του με την ανδριαντοποιία, η επίδραση της κλασικής παιδείας σταδιακά θα εμπλουτίζεται από κάποιες προσωπικές λύσεις, που ο ίδιος ανέλαβε να δώσει στο πρόβλημα μιάς ρεαλιστικότερης προσαρμογής, αφ'ενός με το να ξεπερνάει τον ναϊβισμό των προκατόχων του κι αφ'ετέρου με το να επιχειρεί να υιοθετήσει τον χαρακτήρα της μορφής, δημιουργώντας την αίσθηση συσχέτισης - συνομιλίας με το μοντέλο του, έστω και στην αποπνευμάτωσή του. Στον ανδριάντα του Σίμωνος Σίνα για παράδειγμα - έργο του 1877, προορισμένο να στηθεί μπροστά στην Ακαδημία Αθηνών - χωρίς να αποβάλλεται ουσιαστικά από τον πλαστικό πυρήνα το μνημειακό στοιχείο καθορίζοντας συνειδητά το περιεχόμενο της όλης προσπάθειας, δεν είναι τυχαίος ο τρόπος μεταφοράς σε καθαρά γλυπτικές αξίες των όσων συνθέτουν τον δυναμισμό της προσωπικότητας του ευεργέτη, εμφανής στην τεκτονική οργάνωση και την στάση,

η οποία και ενισχύει εδώ την περίοπτη απόδοση στην ανάπτυξη των επιπέδων και τις εναλλαγές των όγκων, κυρίως όμως στις μελετημένες αντιπαραθέσεις πλαστικών και σχεδιαστικών τύπων για την διαγραφή του στιβαρού ανθρώπινου σώματος, που δεν αλλοιώνεται από τον πλούτο και την πτυχολογία του μανδύα.

Ανάλογη αντιμετώπιση διακρίνουμε και στο Μνημείο του Ιωάννη Βαρβάκη στον κήπο του Ζαπτείου Μεγάρου, όπου επιπλέον συνδυάζονται επιτυχημένα τα γνωστά χαρακτηριστικά στην μεταχείριση του ιδεαλιστικού ανδριάντα, με ένα είδος μορφοπλαστικού εκλεκτισμού, όπως αυτός αναπτύσσεται στα επιμέρους θεματικά μοτίβα και στις διάφορες λεπτομέρειες.

Αν και η ιδέα της σύλληψης παραπέμπει σε κάποια αναλόγου υφής, νεοκλασικά πρότυπα, τα θετικά στοιχεία του έργου έχουν να κάνουν με την οργάνωση και την συνθετική ισορροπία του συνόλου. Έτσι, παρά την έκδηλη στατικότητα της μορφής, που εδώ αποδίδεται περίοπτα με το σώμα ελαφρώς στραμμένο προς τα αριστερά, κι ανεξάρτητα από την έντονη διάθεση αποστασιοποίησης, υπογραμμισμένης από το ακαθόριστο του βλέμματος και γενικά της έκφρασης του προσώπου, το πραγματικό περιεχόμενο του συνόλου, όπως αυτό εκφράζεται βέβαια εντός των πλαισίων των μνημειακών και αποθεωτικών επιδιώξεων, εξασφαλίζεται από την μελετημένη παράθεση των τεσσάρων αλληγοριών στις γωνίες της βαθμιδωτής υπερυψωμένης βάσης. Συμβολίζουν την Ιστορία, την Σκέψη, την Θάλασσα ή το Ναυτικό και την Απελευθερωμένη Ελλάδα, ενώ τόσο ως παραπληρωματικά μοτίβα στην οργανική σύνδεση τους με το κυρίως θέμα όσο και ως μεμονωμένα γλυπτά, αποδεικνύουν τις πλαστικές αρετές του Δρόση αλλά και την δυνατότητά του να συλλαμβάνει την ιδιαίτερη υφή του συμβόλου, μέσω της "επικαιροποίησής" του, τηρουμένων των μορφικών ορίων που το συγκεκριμενοποιούν.

Για την ανταπόκριση της εκφραστικής του στα αισθητικά δεδομένα και το γούστο της εποχής μας πληροφορεί σχετικό άρθρο της "Εφημερίδας", στο οποίο και αναφέρονται μεταξύ άλλων με αφορμή την παρουσίαση του προπλάσματος του ανδριάντα:

"Ού μόνον τον αριστοτέχνην συγχαίρομεν, αλλά και τον διαμορφωτήν σχολής ήτις θα διασώζει εν ημίν τους υψηλούς κανόνας της πατροπαραδότου ταύτης και δυσκόλου τέχνης ακέραιας και ουχί παρεκτρεπομένης των αρχικών της εμπνεύσεων".¹⁵

Εκεί όμως όπου πραγματικά ο Δρόσης έδωσε τα πιά αντιπροσωπευτικά δείγματα της τέχνης του ήταν κατά την διακόσμηση της Ακαδημίας Αθηνών, την οποία και ανέλαβε να εκτελέσει γύρω στα 1857, με βάση τα σχέδια του αρχιτέκτονα Theophil von Hansen. Η συνολική μελέτη περιλάμβανε το κεντρικό αέτωμα με θέμα την "Γέννηση της Αθηνάς από το κεφάλι του Δία", τα αγάλματα του Απόλλωνα και της Αθηνάς¹⁶ και τους δύο ανδριάντες του Πλάτωνα και του Σωκράτη, που όμως εκτελέστηκαν σε πεντελικό μάρμαρο μετά τον θάνατο του γλύπτη από τους μαθητές του Γ. Ξενάκη και Γ. Βρούτο.

Κρίνοντας στο σύνολο της την παραπάνω προσπάθεια, το πιά ενδιαφέρον χαρακτηριστικό της αποτελεί η συσχέτιση των γλυπτικών μερών με την αρχιτεκτονική δομή του Ιδρύματος, ο ρυθμός του οποίου παραπέμπει στους τύπους των κλασικών μνημείων της Αρχαίας Αθήνας. Συγκεκριμένα τόσο το θέμα του κεντρικού αετώματος όσο και η απόδοσή του πάνω σε σχέδια του Βιεννέζου ζωγράφου Karl Rahl, έχουν την βάση τους σε αντίστοιχα μοτίβα καλλιεργημένα στην αρχαιότητα, όπως για παράδειγμα σε αυτό του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνα.

Χωρίς να περιορίζεται αποκλειστικά στα δεδομένα του αρχικού προτύπου, παρ'ότι

βέβαια δεν υπερνικά ουσιαστικά τις δυσκολίες που συνδέουν τέτοιου είδους παραλλαγές, ο Δρόσης καταφέρει τελικά εδώ να συνδέσει την μνημειακότητα του κλασικισμού με ορισμένες αρκετά προσωπικές στιλιστικές τάσεις, με το να τονίζει τα γραφικά χαρακτηριστικά, τις λεπτομέρειες και τους διακοσμητικούς τύπους, ούτως ώστε να εξασφαλίζουν στο σύνολο μιά ικανοποιητική ενότητα.

Τις οφειλές του στην γλυπτική της αρχαιότητας, υπογραμμισμένες καίρια από την ρητορική των στάσεων και των εκφράσεων τις οποίες προτιμά, διακρίνουμε και στα αγάλματα του Απόλλωνα και της Αθηνάς, έστω κι αν η λειτουργική, ως προς την ρυθμολογική συμμετρία του οικοδομήματος του κοσμού, τοποθέτησή τους στους υψηλούς ιωνικούς κίονες, αλλοιώνει την αίσθηση της αμεσότητας και της ζωτικότητας της φόρμας, υποδηλώνοντας έναν σκόπιμο ιδεαλισμό ή και μια συνειδητή διάθεση ανάτασης. Το ίδιο ισχύει και για τους δυο καθιστούς ανδριάντες του Πλάτωνα και του Σωκράτη, στους οποίους και συγκεφαλαιώνεται με μιά ευανάγνωστη πλαστική χειρονομία το αδιέξοδο της αναδίπλωσης του δημιουργού στους τύπους του παρελθόντος, δείχνοντας τον εγκλωβισμό του από την νοσταλγική κι άρα φορτισμένη ήδη, κατάφαση της ζωής του μέσα στην αναπόφευκτη φθορά, σαν συνέπεια του παράγοντα χρόνου και όσων εκ των υστέρων την "νομιμοποιούν".

Στο γλυπτικό έργο του Δρόση περιλαμβάνονται επίσης, ο ανδριάντας του Ιωάννη Καποδίστρια (Κέρκυρα. Άνω Πλατεία), ο Αχιλλέας (Φιλολογικός Σύλλογος "Παρνασσός"), ο Μέγας Αλέξανδρος (1867. Αθήνα. Συλλογή Γιάννη Περδίου), το Μνημείο του Δημητρίου Υψηλάντη (Πεδίον Άρεως), η Προτομή του Αλεξάνδρου Σούτσου (Εθνική Πινακοθήκη), η Προτομή του Richard Church (Α' Νεκροταφείο Αθηνών) καθώς και οι χυτοσίδηροι φανοστάτες μπροστά στην Ακαδημία Αθηνών με την ανάγλυφη Αθηνά του Βαρβακείου, που ήταν το έμβλημα του Δήμου.¹⁷

Σε μια παράλληλη με του Δρόση κατεύθυνση κινείται η εκφραστική του Γεωργίου Βιτάλη, που και αυτός επηρεάστηκε άμεσα από τις κλασικιστικές τάσεις ως μαθητής του Max von Windmann στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου.

Ο Γεώργιος Βιτάλης γεννήθηκε στο χωριό Υστέρνια του Δήμου Παρόρμου της Τήνου, μεταξύ 1838 και 1840.¹⁸ Παιδί ακόμη ακολούθησε τον πατέρα του στην Σμύρνη, όπου εργαζόταν ως αρχιτέκτονας, για να απογοητευτεί όμως γρήγορα και να τον εγκαταλείψει, επιθυμώντας να ασχοληθεί αποκλειστικά με την γλυπτική. Πράγματι κρυφά από τους δικούς του, μετέβει στην Αθήνα προκειμένου να εργαστεί στο "Ανδριαντοποιόν" των ξαδελφών του Φιτάλιδων, ενώ ειδήχθει και στο Σχολείο Τεχνών σπουδάζοντας σε αυτό επτά περίπου χρόνια. Κατά την διάρκεια της εδώ μαθητείας του κοντά στους Γεώργιο Φιτάλλη και τον Δημήτριο Κόσσο, είχε την ευκαιρία να καλλιεργήσει το ταλέντο του και να διακριθεί,¹⁹ κερδίζοντας την εκτίμηση των καθηγητών αλλά και της Πολιτείας.

Αποτέλεσμα της προόδου του όλα αυτά τα χρόνια ήταν η υποτροφία που απέσπασε με την αποφοίτησή του, ύστερα από πρωτοβουλία της Βασίλισσας Αμαλίας και του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας της Τήνου. Η υποτροφία προέβλεπε την συνέχιση των σπουδών του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, στην οποία και φοίτησε έως το 1867 με βασικό δάσκαλό του όπως προαναφέρθηκε, τον Γερμανό νεοκλασικιστή γλύπτη Max von Windmann.

Όπως στην Αθήνα, έτσι και στην Βαυαρική Πρωτεύουσα δεν στερήθηκε επαίνων και τιμών, με αποκορύφωμα την παρασημοφόρησή του για τις ικανότητες και τον ζήλο που επέδειξε, από τον Λουδοβίκο Α' της Βαυαρίας.²⁰ Αναφέρεται μάλιστα ότι ο ίδιος ο Βαυαρός Ηγεμόνας, μετά τον γάμο του γλύπτη με την κόρη του γιατρού της Αυλής Anna von Sprunner, του πρότεινε να παραμείνει και να εργαστεί στο Μόναχο,

πρόταση που όμως ο Βιτάλης δεν δέχτηκε και επέστρεψε στην Ελλάδα.

Με την επάνοδό του εγκαταστάθηκε στην Σύρα αποδεχόμενος την πρόκληση του Δημάρχου Βαφειαδάκη, ο οποίος επιθυμούσε να διακοσμήσει την πόλη του, που τότε ήκμαζε οικονομικά και κοινωνικά. Επί σειρά ετών το εργαστήριό του θεωρήτο ένα από τα σημαντικότερα του είδους, αναλαμβάνοντας διάφορες παραγγελίες τόσο από την Σύρα όσο και από τις άλλες πόλεις, που εκτελούσε με την βοήθεια του αδελφού του επίσης γλύπτη, Ιωάννη Βιτάλη.

Εν όσο βρισκόταν στη Ερμούπολη δυο φορές απέρριψε πρόταση της επίσημης Πολιτείας για να διδάξει στο Σχολείο Τεχνών, θέλοντας ίσως να συνεχίσει απερίσπαστος το καλλιτεχνικό του έργο. Στα 1883 πήρε μέρος στον Διαγωνισμό που προκήρυξε το Πανεπιστήμιο Αθηνών για την κατασκευή του ανδριάντα του Γλάστωνα, ο οποίος επρόκειτο να στηθεί στα Προπύλαια επ' ευκαιρία της συμπλήρωσης πενήντα χρόνων πολιτικής του σταδιοδρομίας.

Παρά τις δυσκολίες του συναγωνισμού λόγω της ποιότητας των συμμετοχών,²¹ ο Βιτάλης κρίθηκε ο πιο ικανός στο να αναλάβει την εκτέλεση, "...υποσχόμενος το έργο εν μεγάλω αντί 25.000 δραχμών".²²

Για να ανταποκριθεί όσο το δυνατόν καλύτερα στις απαιτήσεις μιάς ρεαλιστικότερης σύλληψης των χαρακτηριστικών του μοντέλου, λέγεται ότι μετέβει στο Λονδίνο φιλοξενούμενος για τρεις περίπου μήνες στην εξοχική έπαυλη του Άγγλου πολιτικού.²³ Η φιλία των δυο αντρών συνεχίστηκε και μετά την αναχώρηση του γλύπτη για την Ελλάδα, καθώς διατηρούσαν μεταξύ τους αλληλογραφία γραμμένη μάλιστα σε ομηρική διάλεκτο.²⁴

Εκτός από την συμμετοχή του στον παραπάνω διαγωνισμό ο Βιτάλης πήρε επίσης μέρος με επιτυχία σε διάφορες καλλιτεχνικές διοργανώσεις, όπως στα Β' και Δ' Ολύμπια του 1870 και 1889, όπου και απέσπασε το Αργυρούν Βραβείο Α' Τάξεως και το Χάλκινο μετάλλιο αντίστοιχα, στην Έκθεση της Αλεξάνδρειας στα 1894, στην Παγκόσμια του Παρισιού το 1900, την Διεθνή της Ρώμης το 1901 κ.α., ενώ ο Βασιλιάς της Ιταλίας Ουμβέρτος, ως Πρόεδρος του Καλλιτεχνικού Ινστιτούτου της Ρώμης του απένεμε το δίπλωμα του επιτίμου μέλους του.²⁵

Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Βιτάλης τα πέρασε στην Αθήνα, αλλά πέθανε στην Αλεξάνδρεια (1901), όπου είχε μεταβεί για να φιλοτεχνήσει τον ανδριάντα του Αβέρωφ, προσκαλεσμένος της εκεί Ελληνικής κοινότητας.

Αυτό που διαπιστώνεται ήδη από τις πρώτες προσπάθειές του, όπως τα γύψινα προπλάσματα του "Πάρη"²⁶ και του "Θησέα"²⁷ και το ανάγλυφο με θέμα τον "Αποχωρισμό του Έκτορα από την Ανδρομάχη",²⁸ με τα οποία συμμετείχε και διακρίθηκε στα Β' Ολύμπια (1870), είναι η προσαρμογή του στις αρχές του ακαδημαϊσμού και η διάθεση συσχέτισης με τα κλασικά πρότυπα. Τόσο στον "Πάρη" όσο και στον "Θησέα" αναβιώνει με συνειδητή θα λέγαμε, επιτήδευση η ιδέα της πλαστικής αρμονίας, τοιςμην στο έπακρο από την "ηρωική" γυμνότητα και την τελειότητα στις ανατομικές σωματικές αναλογίες. Και στα δυο κυριαρχούν τα πλαστικά χαρακτηριστικά, οι έντονες αντιπαραθέσεις των όγκων, η συγκρατημένη κίνηση και η αίσθηση της στατικότητας, ούτως ώστε να αναδεικνύεται ξεκάθαρα το στοιχείο της μνημειακότητας, με αποτέλεσμα την λειτουργική ένταξη της μορφής και του πλαστικού πυρήνα σε ένα εκ των προτέρων υπολογίσιμο ιδεατό, φορμαλιστικό σχήμα. Ανάλογη αντιμετώπιση συναντάμε και στο ανάγλυφο με τον "Αποχαιρετισμό του Έκτορα", που παραπέμπει στο ύφος παρόμοιων αναπαραστάσεων της εποχής του νεοκλασικισμού, εμπνευσμένων από τα Ομηρικά έπη.

Μιά αντιπαραβολή του έργου αυτού με το ανάγλυφο "Πάρης και Ελένη" του

Γερμανού γλύπτη Johann Gottfried Schadow (1764-1850) από το Staatliche Museen του Βερολίνου, επιβεβαιώνει ξεκάθαρα την εν λόγω εικονογραφική αλλά και εκφραστική διερεύνηση των νεοκλασικών δεδομένων, έστω κι αν η φιλολογική τάση του Έλληνα δημιουργού τον οδηγεί εδώ σε κάποιες λυρικότερες λύσεις, εμφανείς στα επιμέρους παραπληρωματικά θέματα και τις σχεδιαστικά δοσμένες λεπτομέρειες.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν η επαφή του με τα κλασσικά μοτίβα ή και με τις όποιες παραλλαγές του από τους νεοκλασικούς, στάθηκαν αφορμή ούτως ώστε ο Βιτάλης να δοκιμάσει τις δυνατότητές του σε πιά σύνθετες ερμηνείες, όπως στην περίπτωση του Ηρώου των Πεσώντων της Σύρου (Έργο του 1880). Πρόκειται για μία χαρακτηριστική σύνθεση στον τύπο του αρχιτεκτονικού μνημείου, διακοσμημένη με την ανάγλυφη μορφή της "Ιστορίας", που αποθανατίζει τα ονόματα των Αγωνιστών.

Ενδιαφέρονσα είναι και η επίστεψή του από το ήδη διαδεδομένο στο Ελλαδικό χώρο μοτίβο του λιονταριού, η λειτουργία του οποίου ως συμβόλου αλλά και ως συνθετικής λύσης σε ζητήματα ρυθμού σχετίζεται άμεσα με τον ρόλο που έπαιξαν ορισμένα μορφώματα προερχόμενα από την Βαυαρία στις αισθητικές προσλαμβάνουσες παραστάσεις των Ελλήνων καλλιτεχνών, καθ'όλη την διάρκεια του 19ου αιώνα.

Εκεί όμως όπου πραγματικά ο γλύπτης έδωσε τον καλύτερο εαυτό του ήταν στο χώρο του μνημειακού ανδριάντα, της προτομής και γενικά της απόδοσης της ανθρώπινης μορφής, καθώς στον τομέα αυτόν φαίνεται πως τον απασχόλησε έντονα το πρόβλημα μιάς ρεαλιστικότερης προσαρμογής κατά την μεταφορά των φυσιολογικών χαρακτηριστικών του μοντέλου. Αντιπροσωπευτικό δείγμα αυτής της αντίληψης αποτελεί ο Ανδριάντας του Γλάστωνα στο προαύλιο του Πανεπιστημίου Αθηνών, που ο Βιτάλης ολοκλήρωσε γύρω στα 1887.

Ο Άγγλος πολιτικός αποδίδεται εδώ ντυμένος με ρούχα της εποχής του, την ώρα που αγορεύει. Στο αριστερό του χέρι κρατάει το Πρωτόκολλο της Συνθήκης του Βερολίνου, ενώ με το δεξί μοιάζει να δείχνει την πορεία του Ελληνισμού για την κατάκτηση των δικαίων του. Αν παραβλέψει κανείς αυτήν την ρητορική χειρονομία, που όμως ενεργοποιεί την στάση του σώματος, μπορεί τότε να μιλήσει με βεβαιότητα για ένα καθ'όλα άρτιο περίοπτο έργο, κρίνοντας αφ'ενός από την λιτή ανάπτυξη των γενικευτικών τύπων, πάνω στις ενιαίες σχεδόν ουδέτερες επιφάνειες και αφ'ετέρου από την πιστή απόδοση του προσώπου και την δυναμική όλο αποφασιστικότητα, έκφραση του βλέμματος.

Η διάθεση ρεαλιστικότερης αντιμετώπισης των μορφών στις οποίες αναφέρεται, γίνεται σαφέστερη σε ορισμένες προτομές του, όπως εκείνη του Σπυρίδωνα Τρικούπη από το Εθνολογικό Μουσείο (1893), ενώ με προσπάθειες σαν τον "Κανάρη"²⁹ ο Βιτάλης αποβλέπει αποκλειστικά στην απελευθέρωση της φόρμας από την κλασσική, ιδεατή ακαμψία της, χάριν της πλούσιας γλώσσας των πτυχώσεων, της ρυθμικής διάστασης των μελών και της έντονης αξονικότητας του συνόλου.

Τους δειλούς προσανατολισμούς του Γεωργίου Βιτάλη, προς μια νατουραλιστικότερη πλαστική ερμηνεία της ανθρώπινης φύσης κατά την μορφοποίηση, διεύρυνε περισσότερο συνειδητά και άμεσα ο σχεδόν συνομήλικός του Ιωάννης Βιτσάρης, που δίκαια θεωρείται ως ένας από τους πρωτοπόρους εισηγητές του ρεαλισμού και γενικά των καινούριων τάσεων στην Ελληνική γλυπτική, στα τέλη του 19ου αιώνα.³⁰

Γόνος παλιάς Αθηναϊκής οικογένειας των Βουτσαράδων ή Μπουτσαράδων, ο Βιτσάρης γεννήθηκε στην Αθήνα μεταξύ 1834 και 18³¹ και έφηβος ακόμη ξεκίνησε την καλλιτεχνική του σταδιοδρομία ως μαθητευόμενος στο "Αδριαντοποιεΐον" των Αδελφών Φυτάλη. Λίγο αργότερα γράφτηκε στο Τμήμα της γλυπτικής του Σχολείου Τεχνών, έχοντας ως βασικό δάσκαλό του τον Δημήτριο Κόσσο.

Η έφεσή του και η γρήγορη επιβολή του ονόματός του στους κόλπους του Ιδρύματος συνέβαλαν στο να εξασφαλίσει αμέσως με την αποφοίτησή του μια υποτροφία για περαιτέρω διεύρυνση του ορίζοντά του, προβλέποντας την συνέχιση των σπουδών του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου. Κατά την διάρκεια της εκεί φοίτησής του (1864-1870) στις τάξεις των Ederle και Windmann ο Βιτσάρης δεν άργησε να κερδίσει την εύνοια των δασκάλων του, εύνοια που επισφραγίστηκε τόσο με το πιστοποιητικό που υπέγραψε ο τότε Διευθυντής της Ακαδημίας W. Kaulbach (19 Αυγούστου 1869), στο οποίο και επαινείται η επιδεξιότητά του στην σμίλη όσο και με την βράβευσή του στο ετήσιο διαγωνισμό του Ιδρύματος για την σύνθεσή του με θέμα: "Η αναγνώριση του Οδησέα από την Ευρύκλεια".

Με την επιστροφή του στην Αθήνα στα 1871, άνοιξε δικό του ατελιέ στο ιδιόκτητο σπίτι του στην Οδό Ακαδημίας -απέναντι από την Εκκλησία της Ζωοδόχου Πηγής-, δεχόμενος αρκετές παραγγελίες κυρίως από ιδιώτες, μιά και ο πρωτότυπος χαρακτήρας της τέχνης του ερχόταν συχνά αντιμέτωπος με τους καθιερωμένους τύπους και τις ακαδημαϊκές αντιλήψεις ή την νοοτροπία των επίσημων φορέων και των κριτικών της εποχής.

Σύμφωνα με τους βιογράφους του, ο ίδιος ένωθε επανειλημμένα αυτήν την παραγνώριση της προσφοράς του από την μεριά της Πολιτείας, παραπονούμενος ότι κανένα γλυπτό του δεν είχε την τύχη να στηθεί σε δημόσιο χώρο,³² έστω κι αν αμέσως μετά την επάνοδό του στην Ελλάδα το Βασιλικό ζεύγος επισκέφθηκε αρκετές φορές το εργαστήριό του, εκτίμησε την δουλειά του και μάλιστα αγόρασε κάποια από τα έργα του, όπως το σύμπλεγμα "εκ μαρμάρου παριστάνον νεανίαν αθλητικόν σώζοντα από των ονύχων θηρίου εφορμόντος κόρην δειλήν..."³³ Δεν είναι επίσης τυχαίο το ότι, παρά την βράβευσή του με Χάλκινο μετάλλιο στα Γ' Ολύμπια (1875) για τον "Αραβα", το έργο προκάλεσε διχογνωμία μεταξύ των ειδικών και επικρίθηκε από τον Εμμανουήλ Ροΐδη, ο οποίος αναρωτιόταν με τρόπο καυστικό: "...πως είς χώρα του Ερμού του Πραξιτέλους θα κάνωμε αραπάδες;" για να καταλήξει: "Στησατε Βιτσαρείου 'Αραβας είς τα παρθεναγωγεία, προς εκδίωξιν του πειρασμού".³⁴

Μέσα στην σύντομη ζωή του δεν έλειψαν πάντως και εκείνοι, που έστω και κάπως διστακτικά, αναγνώρισαν την συμβολή και την ιδιαιτερότητα του ύφους του, όπως προκύπτει από σειρά σχετικών σχολίων διατυπωμένων κατά καιρούς, κυρίως επ' ευκαιρία της συμμετοχής του γλύπτη σε διάφορες διοργανώσεις. Αντιπροσωπευτικά αναφέρουμε τις εκτιμήσεις του Α. Μηλιαράκη στο άρθρο του με τίτλο: "Καλλιτεχνική Έκθεσις εν Αθήναις", που αφορούσε την έκθεση στο Μέγαρο των Αδελφών Βασιλείου και Μιχαήλ Μελά το 1881, βάση των οποίων το έργο του Βιτσάρη "Αιθίοπας καθήμενος χαμαί" διακρίνεται "προπάντων δια την κατά τέχνην ακριβή σπουδή της φύσεως",³⁵ καθώς και εκείνες αρθογράφου της "Εφημερίδος", που επαινούν τον καλλιτέχνη για την "απλότητα της γραμμής"³⁶ στο πρόπλασμα του Μνημείου του Βύρωνα.

Σύμφωνα με τον τελευταίο: "Εν τη απαλότι της γραμμής ταύτης ενυπάρχει τόλμη καλλιτεχνική και noblesse συνήθης μόνον είς τους καλλιτέχνας του μεμνημένους τα μυστήρια της σχολής του Thorwalden και του Rauch. Τα κυριότερα γνωρίσματα αίτινα χαρακτηρίζουσι το έργο του κ. Βιτσάρη είναι η μεγάλη ηρεμία και απαλότης, αλλά και σπάνια άμα μεγαλοπρέπεια και ευγένεια εν τη οικονομία και συνθέση του όλου και εν τη επεξεργασία του καθ' εκάστα".³⁷

Με το παραπάνω πρόπλασμα ο γλύπτης συμμετείχε στα Δ' Ολύμπια το 1888, όπου και απέσπασε αργυρό μετάλλιο.³⁸

Ο Βιτσάρης πέθανε στην Αθήνα στις 13 Δεκεμβρίου του 1892, αφήνοντας ένα πλούσιο έργο αλλά ανολοκλήρωτο.³⁹

Παρά το ότι τα καθαρά ρεαλιστικά έργα του -αν κρίνουμε από σχόλια της εποχής- ή έχουν χαθεί, όπως "Το κεφάλι ενός ζητιάνου" ή σωζονται μόνο σε γύψο - βλ. για παράδειγμα το πρόπλασμα του "Αράπης"⁴⁰ έτσι ώστε να μην μπορούμε να εκτιμήσουμε πλήρως την προσπάθειά του προς αυτήν την κατεύθυνση, τις δυνατότητες και τον πλούτο της γλυπτικής του διακρίνουμε σε ορισμένα ταφικά μνημεία του, είδος που καλλιέργησε ευρύτατα, ανανεώνοντας την έως τότε παραδεκτή τυπολογία.

Όπως φαίνεται από ένα σχετικά πρώιμο έργο του, το επιτύμβιο μνημείο Ν. Κουμέλη (Α' Νεκροταφείο Αθηνών) χρονολογημένο στα 1872, η ανανέωση αυτή αφορά τόσο το θέμα όσο και την όλη εκφραστική αντιμετώπιση, "συγκεκριμενοποιώντας" ρυθμικά μέσα στον χώρο χάριν της κίνησης και της πλαστικής χειρονομίας, το συναίσθημα του πόνου και της μελαγχολίας. Συγκεκριμένα, με το να εγκαταλείπει τα διάφορα τυποποιημένα μοτίβα και τις παραλλαγές τους που αναφέρονται στο "Πενθούν πνεύμα" (νεκρικό *genius*, *somnus* ή *genius somnus*) και βέβαια τις επιπρόσθετες φιλολογικές ενδείξεις που το συνοδεύουν, όπως την αναποδογυρισμένη δάδα, την πεταλούδα ή το λυχνάρι, τονίζοντας το περίοπτο χαρακτήρα της φτερωτής μορφής, όχι μόνο θα πρωτοτυπεί από εικονογραφική σκοπιά, αλλά και θα συλλαμβάνει και αποδίδει το ίδιο το περιεχόμενο του πένθους, με πλαστικά μέσα και γνήσια ρεαλιστικό αίσθημα.

Η επιδίωξη του καλλιτέχνη να εμφυσήσει νέα πνοή στα παλαιά σύμβολα διεισδύοντας ρεαλιστικά στον κόσμο που αυτά αντιπροσωπεύουν, γίνεται περισσότερο ευανάγνωστη σε δυο μεταγενέστερες προσπάθειές του, με έντονο το προσωπικό στοιχείο. Πρόκειται για τα επιτύμβια στους τάφους τη Σοφίας Χέλμη και του Γιατρού Ιωάννη Βούρου (και τα δυο στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών), που φιλοτέχνησε στα 1881 και 1886 αντίστοιχα.

Ο εκλεκτισμός που χαρακτηρίζει την όλη δομή του Ταφικού μνημείου της Σοφίας Χέλμη παραπέμποντας στα αρχαία κλασσικά ή τα νεοκλασσικά πρότυπα, δεν εμπόδισε τον Βιτσάρη να διερευνήσει καινούριες γλυπτικές δυνατότητες, κυρίως όσων αφορά την προσέγγιση της παριστανόμενης μορφής και την εξυψωτική αποθανάτισή της. Έτσι, χωρίς να εξαντλείται σε φιλολογικές λεπτομέρειες αλλά και χωρίς να αποφεύγει τους γενικευτικούς και ιδεαλιστικούς τύπους, δίνει εδώ μεγαλύτερη έμφαση στην πιστή απόδοση της φυσιολογίας της εικονιζόμενης δείχνοντας μια παράλληλη επιτήδεση στον σχεδιασμό του ενδύματος και τον πλούτο των πτυχώσεων. Το ίδιο ισχύει και για το ταφικό μνημείο του Ιωάννη Βούρου με την μορφή σε έξεργο ανάγλυφο, τοποθετημένη σε ναϊσκόμορφο πλαίσιο.

Αφετηρία για την δημιουργία του έργου αυτού μπορεί να θεωρηθεί το επιτάφιο ανάγλυφο στον Οικογενειακό Τάφο του Φ. Ιωάννου (Οίκος Παγκάλου Α' Νεκροταφείο Αθηνών) φιλοτεχνημένο από τον Λάζαρο Φυτάλη στα 1881, έστω κι αν η αντιπαραβολή των δυο αυτών προσπαθειών αποκαλύπτει ξεκάθαρα τις βεριστικές δυνατότητες της τέχνης του Βιτσάρη, που στην περίπτωση του Φυτάλη εξαντλούνται από την φορμαλιστική συνέπεια και την τυποποίηση.

Πράγματι, ενώ ο γλύπτης πειραματίζεται πάνω σε ένα ήδη γνωστό μοτίβο, κατορθώνει τελικά να μεταφέρει την ατομικότητα του μοντέλου, με το να αντιλαμβάνεται το σύνολο ζωγραφικά ή και σχεδόν φωτογραφικά, χωρίς βέβαια να αποδυναμώνεται η πλαστική αίσθηση του αντικειμένου. Ενδιαφέρουσα είναι επίσης η διαπίστωση ότι κι όταν ακόμη το ίδιο το θέμα λόγω της συνθετικής του υφής,

απαιτεί για την συνοχή της (μνημειακότητα) έναν υψηλό βαθμό κλασσικότητας, όπως στο Ταφικό μνημείο του Π. Παυλόπουλου, ευεργέτη του Εθνικού Πανεπιστημίου (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), ο ιδεαλιστικός χαρακτήρας του έργου θα αλλοιώνεται αισθητά από την ισορροπημένη συνύπαρξη των ρεαλιστικών διατυπώσεων στην απόδοση της προτομής και των τύπων της γλυπτικής Μπαρόκ, όπως αυτοί εγγράφονται δυναμικά όχι μόνο στην κίνηση ή την καθ'όλα θεατρική ανάταση της αλληγορικής μορφής της Δικαιοσύνης στην βάση της στήλης αλλά και στην ίδια της την στρουκτούρα, δραστηριοποιώντας με επιτυχία το σύνολο.

Πουθενά ωστόσο δεν μπορούμε να πλησιάσουμε καλύτερα το περιεχόμενο της τέχνης του Βιτσάρη, όσο στην "Κοιμωμένη" του για τον τάφο της Μαρίας Δεληγιάνη (Α' Νεκροταφείο Αθηνών). Το θέμα σχετικά καινούριο στον Ελλαδικό χώρο -αν και θεωρητικά γνωστό από την Ελληνιστική περίοδο (το επανέφερε ο Γιαννούλης Χαλεπάς με την "Κοιμωμένη" στον τάφο της Σοφίας Αφεντάκη το 1875)- αναφέρεται στην ξαπλωμένη γυναικεία μορφή που "αναπαύεται" πάνω στην νεκρική της κλίση. Δίχως να αποκλείονται τυχόν επιρροές του γλύπτη από αναλόγου περιεχομένου προσπάθειες, ως επί το πλείστον της εποχής του Νεοκλασικισμού, η συνολική αντιμετώπιση και η προβληματική του φέρουν την προσωπική σφραγίδα του εκτελεστή του, εμφανή στην απaráμιλλη, σχεδόν φυσική επεξεργασία των πτυχώσεων και γενικά στην διάθεση ενεργοποίησης της πλαστικής φόρμας. Επιπλέον, ιδιαίτερα σε σύγκριση με το έργο του Christian Daniel Rauch (1777-1857)⁴¹ για το ταφικό μνημείο της Βασίλισσας Λουίζας της Πρωσίας⁴² ή και την καθ'όλα αποστασιοποιημένη, ακόμη κι από την νεκρική της υπόσταση, Maddalena Svenuta⁴³ του Antonio Canova, από την εκδοχή του Βιτσάρη λείπει η ακαμψία του θανάτου, μεταδίδοντας με καθαρά γλυπτικούς όρους το αίσθημα μιας παρηγορητικής ηρεμίας αλλά και τραγικότητας.

Διαπιστώνεται πως σταδιακά, κυρίως σαν συνέπεια του κορεσμού που επέφερε στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις η επανάληψη των έως τότε παραδεκτών ακαδημαϊκών τύπων, οι Έλληνες γλύπτες ανανέωσαν τους στόχους τους, νιώθοντας επιτακτικά την ανάγκη, αφ'ενός να απαγκιστρωθούν από την μονομέρεια του κλασικισμού και αφ'ετέρου να ανταποκριθούν στις απαιτήσεις των καιρών, με την στροφή του προς μία ρεαλιστικότερη αντιμετώπιση της ζωής και της τέχνης.

Ένας από τους πιο αξιόλογους πρωταγωνιστές του εν λόγω αναπροσανατολισμού είναι ο Δημήτριος Φιλιππότης, "ο μέγας μαρμαροφάγος",⁴⁴ σύμφωνα με τον εύστοχο χαρακτηρισμό του ομότεχνού του Μιχαήλ Τόμπρου (1889-1974).

Ο Φιλιππότης γεννήθηκε στο χωριό Πύργος του Δήμου Πανόρμου Τήνου στα 1839 και παιδί ακόμη ακολούθησε το συνεργείο του αρχιτέκτονα πατέρα του στο Άγιο Όρος, συμμετέχοντας στην ανέγερση του Καθολικού του Μοναστηριού του Αγίου Παύλου. Κατόπιν, σε ηλικία μόλις δεκατεσσάρων ετών, μετέβει στην Κωνσταντινούπολη για να επιβλέπει, όπως αναφέρουν οι βιογράφοι του τις μαρμαροτεχνικές εργασίες ομάδας Τηνιακών μαστόρων και γλυπτών, σε διάφορες οικοδομικές εργασίες.⁴⁵

Από τον πατέρα του και βέβαια από τις παιδικές συναναστροφές του κληρονόμησε και την προδιάθεσή του για τις τέχνες, που λίγο αργότερα επρόκειτο να καλλιεργήσει πιο ουσιαστικά με την εγγραφή του στο Σχολείο Τεχνών. Στο παραπάνω Ίδρυμα μαθήτευσε έως το 1862 με καθηγητές τους Christian Siegel και Γεώργιο Φυτάλη, ενώ παράλληλα εργάστηκε ως βοηθός στο εργαστήριο των Αδελφών Φυτάλη, μετά από πρωτοβουλία των τελευταίων οι οποίοι εξετίμησαν τις δυνατότητές του.

Οι επανειλημμένες διακρίσεις και η φήμη την οποία απόκτησε ήδη από τα φοιτητικά

του χρόνια, συνέλαβαν ούτως ώστε αμέσως μετά την αποφοίτησή του να κλιθεί από φιλότεχνους κύκλους της Αλεξάνδρειας στην Αίγυπτο, προκειμένου να φιλοτεχνήσει τις προτομές του Τσιτσίνια και του Πατριάρχη Νικάνορος. Ο επόμενος σταθμός του ήταν η Ρώμη, στην οποία και παρέμεινε επτά περίπου χρόνια, σπουδάζοντας ως υπότροφος του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας της Τήνου στο εργαστήριο του νεοκλασσικού γλύπτη και μαθητή του Christian Rauch, Albert Wolf (1814-1892).

Με την επάνοδό του στην Αθήνα (1869) ανέλαβε την φιλοτέχνηση της προτομής του βασιλιά Γεωργίου του Α', ο οποίος όπως αναφέρεται ενθουσιάστηκε με το αποτέλεσμα, εξασφαλίζοντας του μια νέα υποτροφία για την Ρώμη, όπου και μαθήτευσε κοντά στον επίσης νεοκλασικιστή Vos.⁴⁶

Εν όσο βρισκόταν στη Ιταλική πρωτεύουσα, ανέπτυξε αξιόλογη δράση παίρνοντας μέρος σε διάφορες διοργανώσεις, με κυριότερη την συμμετοχή του το 1870 στη "Καλλιτεχνική Έκθεση της Ρώμης", όπου και απέσπασε το "Μέγα Γενικό Βραβείο" συνοδευόμενο από το ποσό των 1000 Ιταλικών λιρών. Επιστρέφοντας, αυτή την φορά οριστικά, στην Ελλάδα εγκαταστάθηκε στην Αθήνα όπου άνοιξε εργαστήριο επί της οδού Πατησίων, (μεταξύ Ομοιοίας και Πολυτεχνείου).

Παρά τις συχνές επισκέψεις του Βασιλικού ζεύγους στο ατελιέ του και τα ευνοϊκά σχόλια για την δουλειά του στον τύπο που τις συνόδευαν,⁴⁸ το ενδιαφέρον της Πολιτείας για την προσφορά του, αν κρίνουμε από τα κατά καιρούς διατυπωμένα παράπονα του ιδίου, ήταν μάλλον μηδαμινό. Ωστόσο, παρ'ότι τον στενοχωρούσε το γεγονός, ότι ουδέποτε κλήθηκε να διδάξει στο Σχολείο Τεχνών, από το εργαστήριό του πέρασαν μετά την αποφοίτησή τους από το παραπάνω Ίδρυμα, αρκετοί από τους πίο προικισμένους γλύπτες της γενιάς που ακολουθεί, όπως ο Κεφαλλονίτης Γεώργιος Μπονάτος.⁴⁹

Εκτός από την συμμετοχή του στην Καλλιτεχνική Έκθεση της Ρώμης, ο Φιλοπότης πήρε επίσης μέρος στα Γ' Ολύμπια του 1875, όπου και βραβεύτηκε για τον "Θεριστή" και τον "Ψαρά"⁵⁰ με το Αργυρό Β' Τάξεως, στην Διεθνή των Παρισίων το 1878, στην Καλλιτεχνική Έκθεση που διοργανώθηκε στην Οικία Μελά το 1881 με τον "Παίδα κρούοντα πήλινην χρηματοθήκη (κουμπιράν)",⁵¹ στην Καλλιτεχνική Έκθεση του Φιλολογικού Συλλόγου "Παρνασσός" το 1885,⁵² στην Έκθεση του Δημαρχείου της Αθήνας το 1902 κ.α.

Στα 1908 η Ελληνική Κυβέρνηση του απένεμε τον Σταυρό του Σωτήρος, ενώ στα 1915 τιμήθηκε με το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών, που θεσμοθετήθηκε για πρώτη φορά.

Ο Φιλιπότης πέθανε στη Αθήνα τέσσερα χρόνια αργότερα (28 Νοεμβρίου 1919) σχεδόν τυφλός, σε ηλικία ογδόντα ετών.

Παρ' ότι οι εμπειρίες του, τόσο από το Σχολείο Τεχνών όσο και από τις σπουδές του στην Ρώμη, σχετίζονταν άμεσα με τις αρχές και την νοοτροπία του ακαδημαϊκού κλασικισμού, ήδη από τα πρώτα του έργα ο γλύπτης έδειξε να προσανατολίζεται προς ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις, στοχεύοντας απλώς να παρακάμψει τον υπερβατικό κόσμο του ιδεαλισμού, αλλά κυρίως να προσεγγίσει μέσω της τέχνης του την πραγματικότητα και τα δεδομένα της. Σ' αυτό συνέβαλαν ως ένα βαθμό και οι θεματικές του προτιμήσεις, με κύριο τροφοδότη τους την πραγματικότητα, που συχνά απέδιδε στο ύφος του genre.⁵³ Το πλάτος των ενδιαφερόντων του και την πολυμορφία των αναζητήσεών του μπορούμε εύκολα να διακρίνουμε σε ένα σχετικά πρώιμο έργο του, τον "Θεριστή", φιλοτεχνημένο στην Ρώμη γύρω στα 1870.

Το θέμα αναφέρεται στην προσπάθεια ενός παιδιού να δέσει ένα δεμάτι στάχια. Αν και η γυμνότητα της μορφής παραπέμπει αβίαστα στα κλασσικά πρότυπα

προβαίνοντας έτσι στην απροκάλυπτη ομολογία της διάθεσης εξομοίωσης φυσικού και πλαστικού αντικειμένου, τόσο η στάση του σώματος όσο και η συνεργασία των επιμέρους παραπληρωματικών μοτίβων, ιδιαίτερα εμφανής στην εκφραστικότητα του βλέμματος και την ταυτόχρονη ενεργητική συμμετοχή του στην κίνηση, ιδίως του δεξιού χεριού, υποδηλώνουν το μέτρο της διαφοροποίησης αλλά και την ποιότητά της.

Ανάλογη αντιμετώπιση συναντάμε και στα "Ο μικρός ψαράς" και το παιδί με τα σταφύλια" (δημιουργίες του 1874), που βρίσκονται στον κήπο του Ζαπείου και την Πλατεία Συντάγματος αντίστοιχα.

Ότι προκαλεί το ενδιαφέρον του θεατή στον "Μικρό ψαρά", ανεξάρτητα από την έντονη διακοσμητικότητά του και τον ρόλο των λεπτομερειών, έχει να κάνει με την τελειότητα των ανατομικών αναλογιών, την συμμετρία και την αμεσότητα του πλαστικού σχήματος, προκειμένου να τονιστεί η περιοπτικότητα του συνόλου. Η καλίγραμμη απόδοση των διαφόρων μερών του σώματος, η φυσικότητα στην στάση και την χειρονομία, χαρακτηρίζουν και το "Παιδί με τα σταφύλια", μια καθ'όλα περιγραφική σύνθεση με εμφανές το στοιχείο του βερισμού, που στην προκειμένη περίπτωση ενδυναμώνει την ρεαλιστική υφή της.

Με βάση τα παραπάνω έργα διαπιστώνεται πως το πάθος του Φιλιππότη να ξαναδώσει στη γλυπτική τη στιλιστική της αυτονομία, έχοντας αναπτυγμένο το αίσθημα των απτικών αξιών, δεν τον εμπόδισε να αναζητήσει ένα νέο περιεχόμενο, με κύριο όμως κριτήριο την κλασική πλαστική φόρμα. Έτσι τα όσα προτείνει στον "Θεριστή" και στον "Ψαρά" δεν είναι παρά ένα συνειδητό πείραμα. Μια αφετηρία που του επιτρέπει να επανεφεύρει με καθαρά πλαστικά μέσα την σχέση του καλλιτέχνη με το φυσικό μοντέλο, ακολουθώντας το κλασικό αλλά αντι-ακαδημαϊκό του ένστικτο. Το ένστικτο αυτό βρίσκει την οριακή θα λέγαμε, έκφρασή του στον "Ξυλοθραύστη",⁵⁴ ο εκλεκτισμός του οποίου, αν κρίνουμε από τις συσπάσεις και τις εντάσεις του μυϊκού του συστήματος, όχι μόνο θα αποβλέπει στην "αποκατάσταση" των αναπόφευκτων παραβλέψεων ή των απωλειών που συνεπάγεται η μίμηση, αλλά θα εγγυάται και ένα τέλειο μορφικό αποτέλεσμα, με δική του αποκλειστικά υπόσταση και πνοή. Δεν είναι τυχαίο ότι το παραπάνω έργο, το πρόπλασμα του οποίου ολοκληρώθηκε το 1875 για να εκτελεστεί σε μάρμαρο πολύ αργότερα στα 1902, κρίθηκε από τον ίδιο τον δημιουργό του ως το καλύτερο και το πιο αντιπροσωπευτικό του μόχθου του, στηρίζοντας επάνω του όλες του τις ελπίδες για μια έστω κι εκ των υστέρων, αποδοχή της δουλειάς του από την Πολιτεία και τους επίσημους φορείς.

"Ελάτε τυφλοί και λάβετε τον "Ξυλοκόπον" μου, παραβάλετε δε αυτόν με τα άλλα υπάρχοντα έργα, τα αρχαία και τα νεώτερα και κρίνατε, αν δύνασθε, περί της αξίας του..." έγραφε κάποτε, γεμάτος πικρία και αγανάκτηση για την αδιαφορία των αρμοδίων, σε επιστολή του στην "Εφημερίδα",⁵⁵ υπογραμμίζοντας: "Γράφω τα ανωτέρω, αξιότιμε κύριε, με πόνον ψυχής, διότι ίσως δεν θα υπάρχω, μετ'όλιγον βαίνω προς την τύχην του συναδέλφου μου Βιτσάρη. Έχω παράπονα δίκαια κατά της τύχης μου, διότι δεν θα αφήσω εν των έργων μου να μένει εν Αθήναις, ιστάμενον και αναμνήσκον την υπαρξίν εις τους μεταγενεστέρους".

Αξιοσημείωτο είναι επίσης το σχόλιο του αρθογράφου της "Παλιγγενεσίας"⁵⁶ Δ.Ι.Κ., ο οποίος με αφορμή την ιδιαίτερη σχέση του δημιουργού με το έργο του -μια σχέση που εδώ μεταφράζεται κι ως "καλλιτεχνική ιδιοτροπία"-⁵⁷ βρήκε την ευκαιρία να καυτηριάσει την στάση των υπευθύνων, απέναντι σε ότι πρωτόγνωρο και αυθεντικό.

Μεταξύ άλλων διαβάζουμε: "Θα ενθυμούνται όσοι την νύκτα της πρωτομαγιάς διήλθε δια της οδοῦ Πατησίων, εις μιαν θύραν εμπρός, εν άγαλμα εστεμμένον με

στέφανον εξ ανθέων με κηρία ανημμένα είς τας τέσσαρας γωνίας του γύψινου προπλάσματος. Αυτό και μόνο το γεγονός δύναται να δώσει το μέτρο της ιδιοτροπίας του γλύπτου κ. Δημητρίου Φιλιππότου, ου ο Ξυλοθραύστης την ποιητικήν εκείνη νύκτα συνήνωσε την χάριν δια των ανθέων και το πένθος δια του φωτός των λαμπάδων. Άλλοι ίσως να εξέλαβον το γεγονός ως αξιοπρεπές, εγώ το ανακυρύνω ως διαμαρτυρίαν της τέχνης κατά της επικρατούσας αμουσίας και ως ιδιοτροπία καλλιτεχνικήν, από την οποίαν κανείς αληθής καλλιτέχνης δεν είναι απηλλαγμένος".

Την προσφορά του Φιλιππότη στην ανανέωση των αισθητικών κριτηρίων στην εποχή του μπορούμε όμως να αναγνωρίσουμε και στα έργα του που φιλοτέχνησε επί παραγγελία, κυρίως στις προτομές και στα ταφικά μνημεία του.

Κρίνοντας από ένα σχετικά πρώιμο έργο του, την "Προτομή του Βασιλέως Γεωργίου Α'",⁵⁸ που ανέλαβε να εκτελέσει με την επιστροφή του από την Ρώμη στα 1869, παρό τον σκόπιμο ιδεαλισμό που επιβάλλει το ίδιο το θέμα, δηλαδή η αντιμετώπιση της προσωπικότητας του Μονάρχη, η απόδοση των φυσιογνωμικών του χαρακτηριστικών και η ψυχογραφική του ερμηνεία, οδηγούν στο να μην αμφιβάλλουμε για τις ρεαλιστικές του προθέσεις, κυρίως δε για την τεχνική του κατάρτιση, ούτως ώστε να υλοποιεί αριστοτεχνικά τις προθέσεις αυτές.

Ακόμη πιά ολοκληρωμένος παρουσιάζεται ο γλύπτης σε κάποιες μεταγενέστερες προσπάθειές του, όπως στο "Μπούστο της Κατερίνας Κωνσταντινίδου", στο "Πορτραίτο του Ευθ. Κεχαγιά" και το "Πορτραίτο του Α. Μαυροκορδάτου", από την Εθνική Πινακοθήκη, την Εθνική Τράπεζα και το Επισκοπείο Σύρου (Βίλα Πετρίτζη) αντίστοιχα.

Με την εκφραστικότητα του προσώπου και την σχεδιαστική διαπραγμάτευση των λεπτομερειών, οι παριστανόμενες μορφές απαιτούν εδώ μια επιβλητική ζωτικότητα, η οποία και εμποδίζει αν όχι την ανάπτυξη των ιδεαλιστικών στοιχείων, τουλάχιστον την πλήρη επικράτησή τους, έναντι εκείνης των ρεαλιστικών. Αλλά κι όταν καταπιάστηκε με τα ταφικά μνημεία, ο Φιλιππότης δεν δίστασε να αναζητήσει τις διεξόδους εκείνες που θα του επέτρεπαν να επιτύχει την λειτουργική συνύπαρξη

διαφόρων στιλιστικών τάσεων, όπως για παράδειγμα στο Επιτύμβιο του τάφου του Εμμανουήλ Ευστρατίου (1882 Α' Νεκροταφείο Αθηνών), με την μορφή του νεκρού να αποδίδεται μετωπικά σε έξεργο ανάγλυφο, εντός ναϊσκόμορφου πλαισίου.

Αν και διακρίνονται ξεκάθαρα οι τάσεις συσχέτισης με τα κλασσικά πρότυπα, το καινούριο στοιχείο στην προκειμένη περίπτωση έχει να κάνει με την αμεσότητα στην ερμηνεία των ατομικών χαρακτηριστικών του εικονιζόμενου, ερμηνεία που συγκεκριμενοποιείται απόλυτα, τόσο από την στάση του σώματος και την έκφραση του προσώπου, όσο και από την συνδυασμένη ανάπτυξη των γενικευτικών τύπων και των περιγραφικών ενδείξεων.

Για την εντύπωση που προκάλεσε το παραπάνω έργο στους φιλότεχνους κύκλους της εποχής μας πληροφορεί το άρθρο ανωνύμου κριτικού σε φύλλο της "Νέας Εφημερίδος", όπου και υπογραμμίζεται η σπουδαιότητα της ταφικής γλυπτικής στην διαμόρφωση της φυσιογνωμίας του Α' Νεκροταφείου:

"Προ πολλού αι Αθήναι ήρξαντο καθοραϊζόμεναι δια πολλών προϊόντων καλλιτεχνών της νεωτέρας τέχνης. Εν τούτο νομίζωμεν ότι είναι το πρώτον Νεκροταφείον ένθα ευρίσκει τις ουκ ολίγα γλυπτά έργα των αρχαίων εφάμιλλα. Πλην άλλων παρατηρήσαμε επισκεπτόμενοι αυτό εν μεγαλοπρεπές μνημείον του μακαρίτου του Ευστρατίου, πεθερού του κ. Θεολόγη, νεώτατον έργον του ημετέρου καλλιτέχνου κ. Φιλιππότου απεικονίζον άνδρα υπερεβδομηκοντούτη, ενώ μετά τέχνης

φυσικής, αβιάστως και όλως απερίττως παρίσταται έκφρασις πραγματικής ζωής. Η στάσις, το γαλήνιον του ύφους, η συμμετρία, το εύρυθμον και προ πάντων η έκφρασις, προσόν αχώριστον από τοιαύτα έργα, χαρακτηρίζουσι το εν λόγω καλλιτέχνημα, εφ'ω διακαώ συγχαίρομεν τω κ. Φιλιππότη".⁵⁹

Την συνθετική ικανότητα του Τηνίου γλύπτη αναγνωρίζουμε και στον οικογενειακό τάφο του Δήμου Γεωργούλα (Α' Νεκροταφείο Αθηνών), ιδιαίτερα να ληφθεί υπόψιν η αντιμετώπιση της μορφής του επιτύμβιου αγάλματος της Μαρίας Κασσιμάτη,⁶⁰ έτσι όπως αυτή δένει αρμονικά με το σύνολο αλλά και μειώνει την μνημειακή του υφή, χάριν ακριβώς της ρεαλιστικής αντιμετώπισης, της ψυχογραφικής προσέγγισής της και της έμφασης του δημιουργού στα καλλιγραφικά, σχεδιαστικά στοιχεία.

Στο ίδιο κλίμα μας μεταφέρουν επίσης, η απόδοση του καθιστού ανδριάντα του Γεωργίου Αβέρωφ στο ομότιτλο ταφικό μνημείο,⁶¹ βασισμένο σε σχέδια του Γεωργίου Βιτάλη, παρά τον εκλεκτισμό που χαρακτηρίζει εδώ την διακόσμηση του βαθμιδωτού βάθρου με τα τέσσερα λιοντάρια στις άκρες καθώς και το επιτύμβιο στον τάφο του Δ. Δροσίνη,⁶² ο οποίος παριστάνεται μετωπικά, ντυμένος με τοπική, παραδοσιακή ενδυμασία.

Πολύ κοντά στις αναζητήσεις του Δημητρίου Φιλιππότη και στους νεωτερισμούς που εκείνος εισήγαγε, τόσο στην θεματογραφία όσο και στην αντιμετώπιση της πλαστικής φόρμας γενικότερα, βρίσκονται οι προσανατολισμοί και του Γεωργίου Βρούτου, έστω κι αν οι επιδράσεις της κλασσικής παιδείας με το να αντηχούν εδώ εντονότερα, μειώνουν τον προοδευτικό χαρακτήρα της εκφραστικής του.

Ο Βρούτος γεννήθηκε στην Αθήνα στα 1843 και σε ηλικία 16 ετών εισήχθει στο Σχολείο Τεχνών σπουδάζοντας για πέντε περίπου χρόνια (ως το 1864), με καθηγητή τον Γεώργιο Φυτάλη. Ταυτόχρονα εργάστηκε ως βοηθός του Ιωάννη Κόσσου, οι μορφοπλαστικές αντιλήψεις του οποίου τον επηρέασαν άμεσα. Λίγο αργότερα και συγκεκριμένα στα 1866 μετέβει στην Ρώμη, όπου και σπούδασε ως υπότροφος του Ελληνικού Κράτους για τρία περίπου χρόνια κοντά στους Niaçarini και Tantolini στην Ακαδημία του Αγίου Λουκά.

Εξοικειωμένος ήδη από την μαθητεία του στο Σχολείο Τεχνών της Αθήνας, με τις αρχές και την προβληματική του νεοκλασικισμού, δεν δυσκολεύτηκε να προσαρμοστεί στο πνεύμα της Ακαδημίας και ειδικότερα σε αυτό της γλυπτικής του Antonio Capova, που επίσημα αντιπροσώπευε η εκφραστική των δασκάλων του. Αποτέλεσμα της εν λόγω προσαρμογής ήταν οι αλλεπάλληλες διακρίσεις του στους ετήσιους διαγωνισμούς του Ιδρύματος⁶³ καθώς και η πρόσληψή του λίγο μετά την αποφοίτησή του από τον πρίγκηπα Torlonia στο ομώνυμο Μουσείο, στο οποίο και εργάστηκε έως το 1873.

Την ίδια χρονιά επέστρεψε στην Αθήνα, προκειμένου να μεταφέρει σε μάρμαρο το πρόπλασμα του Ανδριάντα του Κοραή,⁶⁴ έργου του δασκάλου του Ιωάννη Κόσσου που μόλις είχε πεθάνει, για να εγκατασταθεί τελικά εδώ οριστικά, ανοίγοντας δικό του εργαστήριο επί της οδού Φιλελλήνων, απέναντι από την Αγγλικανική Εκκλησία. Με την αποχώρηση του Δρόση από το Πολυτεχνείο στα 1883 ανέλαβε την διδασκαλία της γλυπτικής στην αντίστοιχη έδρα, θέση που κράτησε έως το 1908, οπότε και παραιτήθηκε λόγω ασθένειας. Από το 1900 δίδαξε επίσης στη νεοϊδρυθσα Καλλιτεχνική Σχολή Κυριών της Εταιρείας Φιλότεχνων.

Εκτός από την εκπλήρωση των εκπαιδευτικών καθηκόντων του και την δημιουργική του δράση, ο Βρούτος συμμετείχε ενεργά στις κυριότερες διοργανώσεις της εποχής του, όπως στα Γ' και Δ' Ολύμπια του 1875 και 1888, στα οποία και απέσπασε αργυρό μετάλλιο, στην Έκθεση του Παρισιού το 1878, στην πρώτη Έκθεση του

Φιλολογικού Συλλογού "Παρνασσός" το 1885, στην Έκθεση που διοργανώθηκε στο Ζάππειο επ' ευκαιρία της αναβίωσης του Θεσμού των Ολυμπιακών Αγώνων το 1896, στη "Έκθεση της Ελληνικής Καλλιτεχνικής Εταιρείας το 1907 κ.α., ενώ μετά από δική του πρωτοβουλία και παροτρύνσεις ο Αβέρωφ αποφάσισε να θεσμοθετήσει τους Ομώνυμους Διαγωνισμούς στο Πολυτεχνείο (Αβερώνιοι), για τους σπουδαστές και τους αποφοίτους του Ιδρύματος. Στα 1888 ανακηρύχθηκε από τον "επί της Εκπαιδεύσεως και Καλών Τεχνών Υπουργό της Γαλλίας σε Officier de l' Academe des Beaux Arts και τον επόμενο χρόνο, ύστερα από επιτόπια έρευνα, υπέβαλε έκθεση για την αποκατάσταση του Λέοντα της Χαιρώνειας.

Ο Βρούτος πέθανε τον Ιανουάριο του 1908 αφήνοντας ένα πλούσιο έργο, που αναφέρεται σε όλο το φάσμα του γλυπτικού ρεπερτορίου.

Παρ' ότι η ακαδημαϊκή φύση των σπουδών του τόσο στην Αθήνα όσο και την Ρώμη θα έπρεπε εκ των πραγμάτων αρχικά τουλάχιστον, να ενισχύσει την διάθεση προσήλωσης ή και την άνεφ όρων υποταγή στις αξίες και τα δεδομένα του νεοκλασικισμού, ο καλλιτέχνης ήδη από τα πρώτα του βήματα, ξεπέρασε τα προβλήματα της ψυχρής μιμήσεως των αρχαίων προτύπων, δοκιμάζοντας τις δυνάμεις του σε λιγότερο στατικές όσο και πρωτότυπες συλλήψεις. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται ανεπιφύλακτα από την εκφραστική που ακολουθείται στο "Πνευμα του Κοπέρνικου",⁶⁵ η δημιουργία του οποίου τοποθετείται γύρω στα 1871 με 72, κατά την περίοδο δηλαδή που ο γλύπτης βρισκόταν στην Ρώμη.

Ανεξάρτητα από τις όποιες επιρροές που τυχόν δέχτηκε κατά την σύνθεση,⁶⁶ το έργο διακρίνεται για την τολμηρότητα στην σύλληψη του, που εδώ εκφράζεται από την οριακή θα την χαρακτηρίσαμε, αλλά διόλου παρακινδυνευμένη ισορροπία του φτερωτού ανεστραμένου γενίους πάνω στην υδρόγειο με το ένα χέρι, το οποίο και συντονίζει συμβολικά την περιστροφή της σε μιά αένια κίνηση περιπλάνηση προς το φώς του Ηλίου, φορέα της γνώσης και της ζωής. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης εδώ η τεχνική πληρότητα και η πλαστική αλήθεια των διατυπώσεών του, η έμφαση στην κίνηση και η επιτηδευμένη αμεσότητα της χειρονομίας, που ενδυναμώνουν τον περίοπτο χαρακτήρα του συνόλου.

Με την επιστροφή του στην Ελλάδα ο Βρούτος αναγκάστηκε ως ένα βαθμό να προσαρμοστεί στις τότε επικρατούσες συνθήκες για βιοποριστικούς κυρίως λόγους, προσαρμογή που ωστόσο δεν τον εμπόδισε να ολοκληρώσει πλαστικά τις προθέσεις του, εφ' όσων οι όροι που έθετε τουλάχιστον ως ένθερμος οπαδός του Antonio Canova, συνδέονταν έστω κι επιδερμικά ως προς την υφή τους, αλλά επίμονα ως προς τις προεκτάσεις τους, με την νοοτροπία της εποχής στους στόχους και τις επιταγές της. Έτσι σε μια προσπάθεια σαν το Μνημείο για τον Οικογενειακό Τάφο του Α.Φ. Παπαδάκη, (ολοκληρώθηκε στα 1881) και ιδιαίτερα στην περίοπτη φιγούρα με τον χιτώνα και το ιμάτιο, δεν είναι δύσκολο να αντιληφθεί κανείς το τρόπο με τον οποίο ο γλύπτης προσεγγίζει τα αρχαία πρότυπα, αναγνωρίζοντας τα εκεί όπου ουσιαστικά λειτουργούν, όχι τόσο σαν αδιαναμφησβήτητα αντικείμενα μιμήσεως και άρα φορτισμένα από κάθε είδους παράγοντες (ως επί το πλείστον ιδεολογικούς), όσο και ως διαχρονικά, ζωντανά μορφώματα με δική τους υπόσταση και πνοή. Στην προκειμένη περίπτωση αυτή η απόλυτα συνειδητή αντίληψη ερμηνεύεται από τον σχολιασμό της συγκρατημένης κίνησης μέσω της πλούσιας πτυχολογίας, την τεχνική επάρκεια και την ρυθμική υφή των περιγραμμάτων, όπως αυτά συνδυάζονται με την ανάπτυξη των επιπέδων, τους γενικευτικούς τύπους και βέβαια την έμφαση στο ουσιαστικό.

Αλλά ο μετεωρισμός της εκφραστικής του, ανάμεσα στην τέχνη των αρχαίων και

εκείνη του Canova δεν είναι το μοναδικό του επιχείρημα, απέναντι στην εξιδανίκευση. Αν πλησιάσουμε καλύτερα το Μνημείο βλέπουμε σε απάντηση της ουδετερότητας της μορφής στο πρώτο επίπεδο, την ρεαλιστική μεταχείριση της ανάγλυφης ανδρικής προτομής (toniti) πάνω στην υψηλή αετωματική στήλη, η απόδοση των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών του προσώπου της οποίας μετριάξει την αίσθηση της εξυψωτικής απαθανάτισης, φέρνοντας πιο κοντά τον θεατή στην ιδέα του θανάτου ως φυσικού επακόλουθου της ζωής.

Η διαπίστωση ότι η ευρηματικότητα και ο εκλεκτισμός του Βρούτου δεν περνούν αναγκαστικά από ένα μονάχα δρόμο, δηλαδή από αυτόν της προσήλωσης στα δεδομένα του κλασικισμού και τις πλαστικές παραλλαγές των ήδη παραδεκτών μοτίβων, γίνεται ακόμη σαφέστερη στο "Καρκινοφοβία" (1885 περ.),⁶⁷ με το οποίο ανανεώνεται και το θεματολογικό ρεπερτόριό του. Το έργο αναφέρεται στον τρόπο και την αμηχανία που νιώθει ένα μικρό αγόρι στην θέα ενός κάβουρα που το πλησιάζει "απειλητικά". Για να αποφύγει την πιθανή "επίθεση", καθώς αυτός βρίσκεται ήδη πολύ κοντά στα γυμνά του πόδια, ετοιμάζεται να αμυνθεί με την πέτρα που κρατάει στο δεξί του χέρι, δείχνοντας ωστόσο από την μια περίεργο κι από την άλλη σασιτισμένο, σαν να περιμένει ίσως την κατάλληλη στιγμή. Η εν λόγω αναπαραστατικότητα ή η συστολή από φόβο, ερμηνεύεται αριστοτεχνικά από τον χιασμό των κινήσεων, το αντιζύγισμα και την αξονικότητα των μελών, ενώ δεν υστερεί σε πιστηκότητα και η έκφραση του προσώπου, ιδιαίτερα αν λάβουμε υπόψη την συγκέντρωση του βλέμματος στον πιθανό στόχο, δηλαδή στον κάβουρα.

Κρίνοντας από σχετικό σχόλιο του Ιωάννη Πολέμη στο "Αττικό Μουσείο", ανάλογη εκφραστικότητα θα πρέπει να χαρακτηρίζει και το πλάσιμο της "Λουόμενης" ή της "Δειλής Φαληροπούλας" (δημιουργία του 1891),⁶⁸ που δυστυχώς έχει χαθεί.

Σύμφωνα με τον ποιητή: "Παρθένος δέκα οκτώ έως δέκα εννέα ετών εισέρχεται εις το λουτρόν και εκδύεται ίνα ριφθεί εις την θάλασσαν.

Εννοήται, ότι η τέχνη ανώτερα της εδούς δεν επιτρέπει εις τον καλλιτέχνην να περιβάλλη το παρθενικό πλάσμα της φαντασίας του δια της ενδυμασίας του λουτρού της οποίας αι πτυχαί, καλύπτουσαι και δυσμορφούσαι πολλαχού τας γραμμάς του σώματος ή κι όσα θα συνήδον προς τον σκοπόν του. Ούτω, λοιπόν, γυμνή κατέρχεται τας βαθμίδας μέχρι της τελευταίας και εγγίζει το άκρον του ποδός εις την θάλασσαν, της οποίας η ψυχρότης αφ' ενός και η άγρια θέα αφ' ετέρου επιδρώσιν αιφνιδίως επί της δειλής φαντασίας της και η κόρη δια μιάς κινήσεως όλως φυσικής, ζητεί να οπισθοχωρήσει, αλλά μη δυναθείσα άνευ περιστροφής του σώματος ολοκλήρου, κάθηται επί της πρώτης βαθμίδος, στηριζομένη δια των χειρών, μη και εκουσίως της παρασυρθή και τολμήσει εκ δευτέρου κατάδυσιν... Νομίζει τίς ότι οι κυματισμοί της προ των ποδών θαλάσσης ανέρχονται και διακατέχουν ολόκληρο το σώμα της ως να ήτο και τούτο συνέχεια των κυμάτων της. Ουδεμία γραμμή του σώματος εν ηρεμία, το παν εν αυτώ κινήσεις και ζωή... Ο αριστερός πους, μόλις κρατούμενος εις το άκρον της τέταρτης βαθμίδος, ευρίσκεται οιονεί μετέωρος μεταξύ της κλίμακος και του κύματος, το οποίο θωπεύει τους δακτύλους. Είναι δε τόσο ελαφρά η στάσις του, τόσο αβέβαια η κινήσις του, ώστε νομίζει τίς ότι διακρίνει εισέτι απ' αυτού την φρικίασιν του ρίγους. Την αβεβαιότητα ταύτην επιμαρτυρούσιν οι περί την οσφύν γραμμαί, αίτινες θλώμεναι φυσικώς αλλ' ελαφρώς, δηλούσι το ελάχιστον χρονικόν διάστημα το μεσολαβίσαν μεταξύ της στάσεως και της προηγηθείσης κινήσεως..."⁶⁹

Το ξάνοιγμα του καλλιτέχνη προς έναν ιδιόμορφο συμβολισμό, μετά-νατουραλιστικής υφής επισφραγίστηκε μια δεκαετία αργότερα (1901) με τον "Ερωτα

που σπάζει το τόξο του" ή "Έρωσ τοξοθραύστης" από τον κήπο του Ζαππείου. Σε σύγκριση με την αντιμετώπιση του Φιλιπότη στο "Ξυλοθραύστη", μιας καθ'όλα δηλαδή αρρενωπής και ρωμαλέας σύνθεσης, εκείνη του Βρούτου παρουσιάζεται εδώ περισσότερο διακοσμητική ή και στατική, υπονοώντας μέσω της χάρητος που υπογραμμίζουν οι σχεδόν άτονες αλλά καλλίγραμμες κινήσεις, μιά κατάσταση ηδονικής νωχέλειας ή και αμηχανίας.

Από τους ανδριάντες του, ο πύο αντιπροσωπευτικός της τέχνης του είναι αυτός του Κωνσταντίνου Ζάππα στον ομώνυμο κήπο (1880), έργο αξιοπρόσεκτο για την επιμελημένη εναρμόνιση της αυστηρής τεκτονικής θέλησης και της έμφασης στην μορφική πιστότητα κατά την απόδοση των ατομικών χαρακτηριστικών του παριστανόμενου, για την αναγωγή του θέματος στα πρωταρχικά δομικά στοιχεία, για την μελετημένη ανάπτυξη των επιπέδων και γενικά για την επιβολή των πλαστικών αξιών.

Στον αντίποδα του εκλεκτισμού του Βρούτου, αλλά στον ίδιο περίπου τόνο των προσπαθειών του για την πραγματοποίηση, έστω και ορισμένων από τις προϋποθέσεις εκείνες που θα έκαναν δυνατή και βιώσιμη μια οποιαδήποτε μορφής παρέκκληση ή αποστασιοποίηση από τον διαθρωτικό ρόλο του ακαδημαϊσμού, εντοπίζονται οι προσανατολισμοί του Λάξαρου Σώχου, εισηγητή των ρομαντικών τάσεων στην Νεοελληνική γλυπτική.

Ο Σώχος γεννήθηκε στο χωρίο Υστέρνια του Δήμου Πανόρμου Τήνου στα 1862 και σε ηλικία μόλις εννέα ετών, μετά τον θάνατο του πατέρα του, στάλθηκε από τους δικούς του στην Κωνσταντινούπολη, προκειμένου να μάθει την τέχνη και να εργαστεί κοντά σε κάποιο θείο του λιθοξόο. Παράλληλα γράφτηκε στην ονομαστή τότε "Καλλιτεχνική Σχολή" του Γάλλου Guilement, όπου και γνωρίστηκε με την Θηρεσία Γ. Ζαφίρη (μέλους της οικογενείας του Τραπεζίτη Γεωργίου Ζαφίρη), που υπήρξε χορηγός και υποστηρίκτρια των μελλοντικών του στόχων. Λίγο αργότερα εγκαταστάθηκε στην Αθήνα για να συνεχίσει τις σπουδές του στο Σχολείο Τεχνών, κοντά στον Λεωνίδα Δρόση και τον συμπατριώτη του Νικηφόρο Λύτρα, ενώ όπως αναφέρεται στο ίδιο διάστημα εργάστηκε στο ατελιέ του πρώτου με ευτελές ημερομίσθιο.⁷⁰

Αμέσως μετά την αποφοίτησή του στα 1881 και με την υποστήριξη της Θηρεσίας Γ. Ζαφίρη - Βλαστού, μετέβει στο Παρίσι για μετεκπαίδευση, αρχικά στην Ecole des Arts Decoratifs και αργότερα στην Ecole des Beaux Arts.

Κατά την διάρκεια των εδώ σπουδών του κοντά στους H.M. Chapu (1833-1891), Fr. August Bartholdi (1834-1904) και Antonin Mercié (1845-1916), είχε την ευκαιρία να διευρύνει τους ορίζοντές του και να διακριθεί, αποσπώντας δεκαεπτά βραβεία και μετάλλια.⁷¹

Η πρόοδος και η ικανότητα που επέδειξε όλα αυτά τα χρόνια οδήγησαν τον δάσκαλο και φίλο του Antonin Mercié στο να του παραχωρήσει το 1891 το εργαστήριό του στο Boulevard Sain - Michel, προκειμένου να φιλοτεχνήσει το "Έφιππο Ανδριάντα του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη". Στα 1897 με την έναρξη του Ελληνοτουρκικού Πολέμου ο Σώχος συγκρότησε στην Γαλλία σώμα από Έλληνες και Φιλέλληνες σπουδαστές, των οποίων ηγήθηκε παίρνοντας μέρος στην Μάχη του Δομοκού.⁷²

Στην Ελλάδα επέστρεψε οριστικά στις αρχές του νέου αιώνα, μετά από πρόσκληση της Αρχαιολογικής Εταιρείας, αφ'ενός για να αναστηλώσει τον Λέοντα της Χαιρώνειας -εργασία που δεν κατόρθωσε να περατώσει ο ομότεχνός του Γεώργιος Βρούτος- και αφ'ετέρου για να συγκολλήσει ορισμένα από τα ευρήματα των ανασκαφών στην Αρχαία Ολυμπία.⁷³

Το 1908 διορίστηκε καθηγητής στην Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, διδάσκοντας έως τον Φεβρουάριο του 1911, οπότε κι αναγκάστηκε να διακόψει λόγω της ξαφνικής αρρώστιας του από μηνιγγίτιδα, που τελικά τον οδήγησε στον θάνατο σε ηλικία σαράντα εννέα ετών.⁷⁴

Ένα από τα κύρια γνωρίσματα της τέχνης του Σώχου είναι η προτίμησή του στην απόδοση της ανθρώπινης μορφής σε προτομές, ανδριάντες και ανάγλυφα, είτε αυτό αφορά ιστορικά και επώνυμα πρόσωπα, είτε ανωνύμους ανθρώπους ή απλές χαρακτηριστικές φιγούρες της καθημερινότητας, όπως για παράδειγμα το ανάγλυφο "Γραία Τήνια" του Μουσείου Τηνίων Καλλιτεχνών Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας. Κάτι τέτοιο εξυπηρετούσε και τους εκφραστικούς του στόχους, για μία ρεαλιστικότερη στροφή στον ρεαλισμό, διατυπωμένη τόσο με την πιστή μεταφορά των φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών όσο και με την ανάδειξη των επιμέρους λεπτομερειών και τον τονισμό των διαφόρων αφηγηματικών μοτίβων.

Στις προτομές του Ζαφίρη⁷⁵ και του Λαζάρου Φυτάλη,⁷⁶ έκδηλη είναι η διάθεση του γλύπτη να προσεγγίσει και καταγράψει την ιδιαιτερότητα των ατομικών στοιχείων των παριστανόμενων, επιχειρώντας συγχρόνως να εμβαθύνει στον εσωτερικό τους κόσμο, προκειμένου να ερμηνεύσει μέσω των καθαρά απτικών αξιών, λεπτές ψυχικές καταστάσεις. Στην εν λόγω προσέγγιση που θα επιφέρει ως ένα πιστικό βαθμό και την αποφυγή της μνημειακής στατικότητας και αποστασιοποίησης, συνέλαβε οπωσδήποτε και το πλαστικό αίσθημα του Σώχου, το οποίο και ήταν απόρροια, όχι τόσο των απόψεων του για φωτογραφική ακρίβεια, όσο της τάσης του για αισθητικοποίησης της οπτικής εμπειρίας, χάριν της κίνησης αλλά και της ενεργοποίησης της φόρμας από την ρυθμική άρθρωση των επιπέδων και των κατατομών. Ενδεικτική είναι η αντιμετώπιση της μορφής του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη στον ομότιτλο έφιππο ανδριάντα επί της οδού Σταδίου (μπροστά στην Παλαιά Βουλή),⁷⁷ όπου και συγκεκριλαιώνονται αποκαλυπτικά οι θέσεις του καλλιτέχνη, το ύφος και οι επιδιώξεις του.

Παρ' ότι η σύλληψη παραπέμπει εικονογραφικά σε παλαιότερες προσπάθειες αναλόγου θεματικής, όπως το Μνημείο του Μαξιμιλιανού Α' στο Μόναχο από τον Δανό γλύπτη Bertel Thorwaldsen (1839) ή εκείνο του Colleoni⁷⁸ από τον Andrea Verocchio,⁷⁹ η προσωπική παρέμβαση του Σώχου εντοπίζεται αφ' ενός βέβαια στην επιβλητική παρουσία του ήρωα και την έξαρση του επικό - ρομαντικού στοιχείου, κατά την ερμηνεία του προσώπου, σε συνεργασία με την φιλολογική ανάδειξη του συνόλου από την πληθώρα των παραστατικών ενδείξεων, κι αφ' ετέρου στην εντύπωση της συγκρατημένης κίνησης του καλπασμού, σαν αποτέλεσμα μιας ενέργειας εκπορευόμενης αποκλειστικά από την στάση και την χειρονομία του καρβαλάρη. Ενδιαφέρον προκαλούν επίσης τα δύο ανάγλυφα που κοσμούν τις πλατιές πλευρές του υψηλού βάθρου, το θέμα των οποίων - "Ο Κολοκοτρώνης στήνει καρτέρι στο Δράμαλη στα Δερβανάκια" και "Ο Κολοκοτρώνης εμψυχώνει τους Μωραΐτες χωρικούς" - ανταποκρίνεται με ακρίβεια στο περιεχόμενο του συνόλου, διευκολύνοντας την προσέγγιση του μέσω της εικονιστικής αφήγησης και του πλαστικού διαλόγου.

Μια παρόμοια δραστηριοποίηση του μοτίβου με πλαστικά μέσα διακρίνουμε και στο Μνημείο του Παύλου Μελά (Αθήνα. Πλατεία Ριγίλλης), που φιλοτεχνήθηκε μεταξύ 1905 με 1910.⁸⁰ Στο έργο "προσωποποιείται" η Μακεδονία στη μορφή φτερωτής γυναικείας φιγούρας, που με το αριστερό της χέρι κρατάει ένα τοπίο με την προτομή του ήρωα και κλαδί φοινικιάς. Κάτω ακριβώς στην ίδια μεριά, ένας καλοσχηματισμένος αετός ετοιμάζεται να πετάξει "ελευθερώνοντας με το σπαθί του Μελά τους αλύτρωτους Έλληνες", ενώ την αίσθηση της κίνησης δίνει χάριν της

ρευστότητας και του πλάτους των πτυχώσεων και το κυρίως θέμα, δηλαδή η Μακεδονία, που μοιάζει μόλις να συγκρατείται στον υψηλό μαρμαρίνο οβελίσκο - κορμό του μνημείου.

Από τα άλλα έργα του Σώχου αξίζει να αναφέρουμε το γλυπτό του, "Ο Κολοκοτρώνης καταβεβλημένος και αδύναμος στη φυλακή του Παλαμιδιού", τα ανάγλυφα "Γυναίκα σε προχωρημένη ηλικία", "Η πριγκίπισσα Αλεξάνδρα" και "Παναγία των Παρισίων", που εκτίθοντε στο Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών του Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας στην Τήνο, καθώς και τις προτομές του Γ. Μιστριώτη και του Αδ. Κοραή από την αρχαιολογική Εταιρεία και το κοιμητήριο Montparnasse του Παρισιού αντίστοιχα, αξιοπρόσεκτα για την πλαστική τους πληρότητα, τον ισορροπημένο καθορισμό των πλάνων και των αξόνων, την ανάδειξη των φωτοσκιάσεων, ανάλογα με τον χώρο τοποθέτησής τους και τον συνδυασμό των γενικευτικών τύπων με τις βεριστικές λεπτομέρειες.

Σε ένα περισσότερο κλασικιστικό κλίμα, με έκδηλο όμως κι εδώ το στοιχείο του εκλεκτισμού, αναπτύσσεται η γλυπτική του Κεφαλλονίτη Γεωργίου Μπονάνου, που θεωρείται ένας από τους πιό παραγωγικούς καλλιτέχνες της εποχής του,⁸¹ με διευρυμένο το εκφραστικό όσο και το θεματικό του ρεπερτόριο.

Ο Μπονάνος γεννήθηκε στο χωριό Βουνί της Κεφαλλονιάς στα 1863 και το 1875 γράφτηκε στο Σχολείο Τεχνών των Αθηνών. Εδώ σπούδασε έως το 1880 με δασκάλους τους Λαζάρου Φυτάλη και Λεωνίδα Δρόση, ενώ το ακαδημαϊκό έτος 1878-79 διακρίθηκε στον ετήσιο διαγωνισμό του Ιδρύματος, αποσπώντας βραβείο και χρηματικό έπαθλο.⁸²

Παράλληλα εργάστηκε στο μαρμαρογλυφείο του Δημητρίου Φιλιππότη, όπου κι εξοικειώθηκε περισσότερο με την επεξεργασία του μαρμάρου, το οποίο και θεωρούσε ως το πιό κατάλληλο υλικό για την έκφραση του πλαστικού αισθήματος:

"Τα γλυπτικά έργα δεν πρέπει να βλέπουν το φώς της δημοσιότητας αν δεν εκτελεστούν είς το μάρμαρο".⁸³

Με την υποστήριξη του οικογενειακού του περιβάλλοντος συνέχισε λίγο αργότερα την εκπαίδευσή του για πέντε ακόμη χρόνια στο Reggio Istituto της Ρώμης, τα προγράμματα, οι παρεχόμενες γνώσεις και οι κατευθύνσεις του οποίου, ήταν άμεσα συνδεδεμένες με τις εκφάνσεις του νεοκλασικισμού του Antonio Canova αλλά και την μνημειακή νοοτροπία των επιγόνων του. Επιστρέφοντας στην Ελλάδα διορίστηκε καθηγητής της γλυπτικής στην έδρα του εκλειπόντος Λαζάρου το 1911, θέση που κράτησε όμως για μικρό μόνο διάστημα, εφ'όσον οι διαφωνίες του με την Διοίκηση σε ζητήματα οργάνωσης και θέματα εκπαιδευτικά,⁸⁴ οδήγησαν στο να υποβάλλει την παραίτησή του, λίγο πριν την έναρξη του καινούριου ακαδημαϊκού έτους. Η απομάκρυνσή του απ' το Πολυτεχνείο, βασικό πυρήνα τότε των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων, δεν φαίνεται πάντως να τον επηρέασε, καθώς μάλιστα η έλλειψη εκπαιδευτικών καθηκόντων του επέτρεψε να αφοσιωθεί απερίσπαστα στην δημιουργία του, η οποία όπως πίστευε λόγω της ιδιαίτερης φύσης της γλυπτικής, απαιτούσε συνέπεια και συνεχή εργασία.⁸⁵

Επιβλητική από κάθε σκοπιά ήταν και η συμμετοχή του στις διάφορες καλλιτεχνικές διοργανώσεις της εποχής, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό,⁸⁶ όπου είχε την ευκαιρία να παρουσιάσει την δουλειά του και να διακριθεί, κερδίζοντας έτσι την εύνοια των κριτικών και βέβαια του κοινού, που επισκεπτόταν το ατελιέ του -βρισκόταν στους Αμπελόκηπους επί της οδού Μεσογείων-, προκειμένου να του αναθέσει διάφορες μαρμαροτεχνικές εργασίες.

Ο Μπονάνος πέθανε στην Αθήνα το 1940 σε ηλικία 77 ετών.

Πέρα από την πληθωρικότητα της παραγωγής του, ότι προκαλεί το ενδιαφέρον του ερευνητή του έργου του είναι ο θεματικός και συνθετικός πλούτος, οι λύσεις που δίνει, η εφευρετικότητά του και η εκλεκτιστική μορφοπλαστική του διάθεση, ιδίως όταν πρόκειται να φιλοτεχνήσει ταφικά μνημεία ή ελεύθερα αλληγορικά συμπλέγματα. Ο εκλεκτισμός αυτός σαν συνέπεια των πειραματισμών του πάνω σε διαφορετικές στιλιστικές τάσεις εκφράζεται αριστοτεχνικά όσο και συνθετικά στο γλυπτό του "Έλλην εν δουλεία",⁸⁸ που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στα Δ' Ολύμπια του Ζαπείου το 1888, ενώ τον επόμενο χρόνο απέσπασε το χρυσό βραβείο στην Παγκόσμια Έκθεση του Παρισιού.⁸⁹

Το έργο παριστάνει μιά καλοσχηματισμένη ανδρική μορφή καθισμένη σε ένα κομμάτι ανεστραμμένης δωρικής κολόνας κατά την στιγμή που αυτοσυγκεντρώνεται, προκειμένου να απελευθερωθεί από τα δεσμά της, ανιχνεύοντας με το βλέμμα της τις πιθανές περιοχές διαφυγής. Εντυπωσιακές είναι οι αναλογίες του σώματος, υπογραμμίζοντας με την στάση του σε ετοιμότητα την εσωτερική ένταση των μυών, καθώς και η τοποθέτηση των διαγωνίων αξόνων των άνω και κάτω άκρων για την τήρηση μιάς εν δυνάμει ισορροπίας, αισθητής από όποια πλευρά κι αν το κοιτάξουμε.

Η επιδεξιότητα του Μπονάνου στο να τονίζει με πλαστικά μέσα την ιδιόμορφη υφή των περίοπτων έργων, θα πρέπει να χαρακτηριζε και το σύμπλεγμα "Κυνηγέτις".⁹⁰ αν κρίνουμε από τα σχόλια του Δ.Ι.Κ. στην "Παλιγγενεσία", ο οποίος το αξιολογεί ως "...θρίαμβον της φυσιολογικής σχολής. Δεσμοτήριον οφθαλμών, ψυχής αισθήσεως, σκέψεως", για να καταλήξει:

"Ηθέλισεν να κάνει μίαν προσωποποίηση της ηδονής. Νομίζει πάλι ότι πρόκειται να ζωντανεύσει και το ζώον υπό το ορμητικόν σφρίγος, το σκανδαλώδες της φιληδόνου γυναικός... Και αυτό το άγαλμα και εάν το αντικρίσει κανείς όπισθεν βλέπει ότι η γυνή αυτή μειδιά εξ ηδονής..."⁹¹

Το εύρος των δυνατοτήτων και των προσωπικών του προσανατολισμών μπορούμε ωστόσο να διακρίνουμε καλύτερα στα ταφικά του μνημεία, ένας σημαντικός αριθμός εκ των οποίων βρίσκεται στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Από τα πιο αντιπροσωπευτικά της κατηγορίας αυτής, είναι το Μνημείο της Στέλλας Σαμπολτζή στον τύπο της κοιμημένης, όπου και παρακάμπτεται η δραματικότητα του θέματος από μιά επιτηδευμένη στάση νωχέλειας, διατυπωμένης από τον πλούτο των πτυχώσεων, την έμφαση στα σχεδιαστικά στοιχεία, το παιχνιδίσμα των αξόνων και των φωτοσκιάσεων και γενικά από την διάθεση φυγής από την μάζα και τον όγκο προς μιά περισσότερο γραμμική, διακοσμητική αντίληψη. Ανάλογη μεταχείριση διακρίνουμε και στο Ταφικό Μνημείο της Οικογένειας Αναστασίου Λιβεράτου με την ολόγλυφη καθιστή φιγούρα, που εδώ συμβολίζει την ψυχή. Η πλάτη της με φτερά πεταλούδας δείχνει να ακουμπάει ελαφρά στην υψηλή τριγωνική στήλη, ενώ το κεφάλι της γέρνει μόλις προς τα αριστερά. Το κοντό αλλά πλούσιο σε πτυχώσεις χιτώνιο υποδηλώνει την νεότητά της, αφήνοντας να φανούν τα καλλίγραμμα γυμνά μέλη του σώματος, η τοποθέτηση των οποίων σαν σε παντοτινή ανάπαυλα μας μεταφέρει το αίσθημα της απουσίας, της θλίψης και μιάς αιώνιας αδιασάλευτης σιωπής.

Περισσότερο ρεαλιστής, κυρίως όσον αφορά την αντιμετώπιση του κεντρικού μοτίβου με την μορφή του νεκρού λαξευμένη μετωπικά σε έντονο ογρό ανάγλυφο, αποδεικνύεται ο Μπονάνος στο ταφικό Μνημείο του Παναγή Χαροκόπου, έστω κι αν και εδώ από την συνολική τουλάχιστον διαπραγμάτευση, δεν λείπει το μνημειακό, ιδεαλιστικό στοιχείο, διατυπωμένο από τον διάκοσμο του ναϊσκόμορφου επιτύμβιου με τα αλληγορικά ανάγλυφα στην βάση και τις δυο τεφροδόχες δεξιά κι αριστερά της

αετωματικής επίστεψης. Μια παραλαγή του παραπάνω μνημείου αποτελεί ο σχεδιασμός του Οικογενειακού τάφου του Αντωνίου Κιμουλάκη, που συμπληρώνεται από έξι προτομές -δύο ολόγλυφες και τέσσερις ανάγλυφες- ρεαλιστικά δοσμένες από την έμφαση του γλύπτη στην καταγραφή του ατομικού καθώς και κάποιων αναλόγου περιεχομένου αφηγηματικών ενδείξεων, οι οποίες και χαρακτηρίζουν τους παριστανόμενους.

Αλλά κι ως ανδριαντοποιός ο Μπονάνος επέδειξε την ίδια προτίμηση στην χρησιμοποίηση πολλαπλών εκφραστικών τύπων και στιλιστικών τάσεων, η αξιοποίηση των οποίων ξεπερνάει την τυχειότητα της πρόθεσής του για την εξεύρεση λύσεων, εφ'όσων τα εντάσσει οργανικά στην φόρμα, αμβλύνοντας τις τυχόν διαφορές με επιτηδευμένες επικαλύψεις και ευρηματικές συσχετίσεις. Στον ανδριάντα του Ανδρέα Μιαούλη, που κοσμεί την Κεντρική πλατεία της Ερμούπολης -έργο φιλοτεχνημένο κατά την διάρκεια των σπουδών του στο Reggio Instituto της Ρώμης-, αφ'ενός αντιπαρέχρεται την ακαδημαϊκή στατικότητα εκμεταλλευόμενος τις δυνατότητες του χιασμού που δημιουργούν οι πτυχώσεις του μανδύα και των ενδυμάτων, και αφ'ετέρου τονίζει τις καθαρά ρεαλιστικές αξίες, σμιλεύοντας με ιδιαίτερη μαεστρία τις λείες και κυρτές επιφάνειες, τα βαθουλώματα και τους όγκους. Επίσης, όταν καταπιάνεται με τον καθιστό ανδριάντα, η αίσθηση της ρεαλιστικής μεταχείρισης είναι εξ ίσου έντονη, γεγονός που πιστοποιείται από την καθ'όλα φυσική "συμπεριφορά" της παριστανόμενης μορφής σε έργα όπως ο ανδριάντας του Παναγή Βασσάνη στην Σχολή Ναυτικών Δοκίμων στον Πειραιά, κυρίως αν ληφθεί υπόψιν η χαλαρότητα και η άνεση στην στάση του σώματος, που μοιάζει να αναπαύεται στοχαζόμενος ρίχνοντας το βάρος στο ερεισινωτό του καθίσματος.

Εκτός από τις καθαρά γλυπτικές εργασίες ο Μπονάνος ασχολήθηκε με την μελέτη και την συμπλήρωση αρχαίων γλυπτών, θεωρώντας την διαδικασία αυτή βασική προϋπόθεση για την ολοκλήρωση των προθέσεών του αλλά και για την διαμόρφωση του προσωπικού ιδιώματος κάθε δημιουργού:

"Όταν δεν έχω εμπνεύσεις ιδικές μου, συμπληρώνω αρχαία αγάλματα. Εκατοντάδες αγαλμάτων συνεπλήρωσα και εξετέλεσα είς το μάρμαρο μελετών κατ' αυτόν τον τρόπο τους μεγάλους γλύπτας της αρχαιότητος".⁹²

Από μία διαφορετική κατεύθυνση με στόχο την συνειδητή προσπέλαση των τύπων του παρελθόντος και την αναθεώρηση των παραδοσιακών αξιών, που σχετίζονται με τον νεοκλασικισμό, ξεκίνησε ο Θωμάς Θωμόπουλος, το έργο του οποίου αν και άνισο ή αντιφατικό σε ορισμένες προσπάθειές του, προκάλεσε νέα πρωτόγνωρα στους συγχρόνους του συμβάλλοντας στην αλλαγή των κριτηρίων και γενικά της εκφραστικής νοοτροπίας της εποχής.

Ο Θωμόπουλος γεννήθηκε στην Σμύρνη το 1873 και σε ηλικία τεσσάρων ετών ήλθε με την οικογένειά του στην Αθήνα, όπου και εγκαταστάθηκαν. Μετά την ολοκλήρωση των εγκυκλίων σπουδών του γράφτηκε στη Σχολή Καλών Τεχνών, έχοντας σαν βασικούς καθηγητές του τους Γεώργιο Βρούτο και Νικηφόρο Λύτρα στα εργαστήρια της γλυπτικής και της ζωγραφικής αντίστοιχα.

Κατά την διάρκεια της εδώ φοίτησής του απέσπασε αρκετά βραβεία, όπως το Θωμαΐδιο και το Χρυσοβέργειο, ενώ με την αποφοίτησή του (1897) του χορηγήθηκε κρατική υποτροφία για μετεκπαίδευση στην Ακαδημία της Βαυαρικής πρωτεύουσας. Η μετάβασή του στο Μόναχο πραγματοποιήθηκε ένα χρόνο αργότερα λόγω του Πολέμου του 97, οπότε και άρχισε να εισπράττει τα χρήματα της υποτροφίας. Στη συνέχεια συμπλήρωσε τις σπουδές του στην Ρώμη, την Φλωρεντία, την Νεάπολη και το Παρίσι, προκειμένου να μελετήσει τις σύγχρονες τάσεις, τις σχολές και τα

καλλιτεχνικά ρεύματα. Με την επιστροφή του στην Ελλάδα άνοιξε δικό του ατελιέ σε αίθουσες του Ζαπτείου Μεγάρου και στα 1912 μετά την παραίτηση του Μπονάνου, διορίστηκε καθηγητής στην Έδρα της Γλυπτικής στη Σχολή καλών Τεχνών.

Την θέση αυτή κράτησε έως τον θάνατό του στα 1937.

Εκτός από τα διδακτικά του καθήκοντα και βέβαια την ενασχόλησή του με την γλυπτική ο Θωμόπουλος καταπιάστηκε και με την ζωγραφική, σχεδιάζοντας ως επί το πλείστον πορτραίτα και αλληγορικές συνθέσεις κυρίως για να εκφράσει ιδέες, στην υλοποίηση των οποίων αδυνατούσε να ανταποκριθεί πλήρως λόγω της ιδιαίτερης φύσης της, η γλυπτική.⁹³ Έγραψε επίσης αρκετές καλλιτεχνικές μελέτες και σχετικά άρθρα, που δημοσιεύτηκαν σε διάφορα έντυπα, περιοδικά και εφημερίδες της εποχής, ενώ αξίζει να μνημονευτούν και οι προσπάθειές του για την διάδοση του έργου ομότεχνών του γλυπτών και ζωγράφων, όπως του Ιωάννη Βισσάρη, του Σιμεών Σαββίδη και του Γιαννούλη Χαλεπά. Ειδικά για την δημιουργία του Χαλεπά η πρωτοβουλία του και οι παροτρύνσεις του στον τότε Υπουργό Παιδείας (1922) να μεριμνήσει για την μεταφορά των πήλινων προπλασμάτων του σε γύψο -διαδικασία στην οποία συμμετείχε και ο ίδιος ο Θωμόπουλος- συνέβαλε στο να διασωθεί ένα σημαντικό μέρος της όψιμης παραγωγής του Τήνιου γλύπτη, που θεωρείται και η πιο πρωτοποριακή.

Με την επάνοδό του στην Ελλάδα ο Θωμόπουλος πήρε μέρος σε όλες σχεδόν τις διοργανωθήσες στην εποχή του εκθέσεις, προκαλώντας το ενδιαφέρον των κριτικών με ευνοϊκά σχόλια από μέρους τους για τον χαρακτήρα της τέχνης του και ιδιαίτερα για τα νέα στοιχεία τα οποία εισήγαγε.

"Και παρ'ήμιν έχομεν κρούσματα νέας τέχνης. Ο Παρθένης υπερθεματίζεται εις τας νεωτεριστικάς θεωρίας, ο Χανζόπουλος και ο Φωκάς κολυμβούν εις το χρώμα, ο Θωμόπουλος εις την γλυπτικήν μιμείται τον Rodin..." σημειώνει ο Δ.Ι.Κ. σε τεύχος της "Πινακοθήκης" το 1904,⁹⁴ ενώ στο ίδιο έντυπο μερικά χρόνια αργότερα διαβάζουμε πως ως: "εισηγητής της Ροντενείου Σχολής εν Ελλάδι, εξύμνησε τον ιδρυτήν αυτής..."⁹⁵

Ο Θωμόπουλος πειραματίστηκε επίσης πάνω στον χρωματισμό του μαρμάρου με την μέθοδο της εγκαυστικής,⁹⁶ δραστηριότητα για την οποία βραβεύτηκε στην Διεθνή Διακοσμητική Έκθεση του Παρισιού το 1925.⁹⁷

Κρίνοντας από τους τίτλους και μόνο ορισμένων σχετικά πρώιμων έργων του, όπως "Τα μάτια της ψυχής μου",⁹⁸ "Κεκμηκός καλλιτέχνης",⁹⁹ "Ελληνική ελευθερία",¹⁰⁰ "Αρμονία",¹⁰¹ "Ελεύθερος θάνατος",¹⁰² "Η ερημιά"¹⁰³ και "Αυτοθυσία",¹⁰⁴ τα οποία παρουσιάστηκαν (τα δυο πρώτα) στην Έκθεση της Εταιρείας Φιλοτεχνών το 1900 και σε ατομική έκθεση του γλύπτη στα γραφεία του περιοδικού "Παναθήναια" την επόμενη χρονιά, η εντύπωση που δημιουργείται έχει να κάνει με την διάθεση του γλύπτη να μορφοποιήσει όσο πιο αξιόπιστα μπορεί τις ιδέες και τους προσωπικούς του οραματισμούς, επιλέγοντας μια ιδιόμορφη μεταφορική γλώσσα, που υπήρξε απόρροια του εκλεκτισμού του αλλά και της αναθεωρητικής, μετα-ρομαντικής έξαρσης της εποχής.

Όντας μεγαλωμένος σε μιά μεταβατική περίοδο, την οποία και σηματοδοτούσαν ο αποτυχημένος Πόλεμος του 1897, η αλλοίωση των συστατικών που συγκροτούσαν την τότε κυρίαρχη ιδεολογία καθώς και οι αλλαγές στους ρυθμούς της ζωής, ο εκσυγχρονισμός, η εκβιομηχάνιση της παραγωγής αγαθών, η επιταχυνόμενη αστικοποίηση και η διεύρυνση της επικοινωνίας με τα πολιτιστικά επιτεύγματα της Δύσης, ο καλλιτέχνης θα αναζητήσει πράγματι κάποια ισχυρά ερείσματα, προκειμένου να εκφράσει τον παλμό της, χωρίς να εμμένει αποκλειστικά στα

κλασικά παραδοσιακά πρότυπα. Έτσι, σε έργα του όπως τα: "Πνεύμα" και "Ιπποκένταυρος", που βρίσκονται στην Τράπεζα της Ελλάδος και την Εθνική Πινακοθήκη αντίστοιχα, αν και τα αρχικά ερεθίσματα κυρίως ως προς την σύλληψή τους, προέρχονται από την περιοχή των μορφοπλαστικών δεδομένων του κλασικισμού, ευδιάκριτη είναι και στις δυο περιπτώσεις η έξαρση του συμβολικού-ιδεαλιστικού στοιχείου, που διαγράφεται όχι τόσο από τα πλαστικά μέρη, την αίσθηση της κίνησης και την απτική τους υφή, όσο από τις επιμέρους αφηγηματικές ενδείξεις και την προβολή των σχεδιαστικών ως επί το πλείστον, αξιών.

Ένα από τα πιο αντιπροσωπευτικά πάντως δείγματα της προσπάθειάς του να αποδώσει με πλαστικά μέσα κάποια καθαρά νοητικά σχήματα, έχουμε με τον "Κατακλυσμό",¹⁰⁵ όπου και παρουσιάζονται περισσότερο αναπτυγμένοι οι Μπαρόκ τύποι, με τον τουισμό της δραματικής έντασης στην έκφραση και του ρίγους, που μοιάζει να διαπερνά τα σώματα, κυρίως δε με την ενεργητική απόδοση των συσπάσεων των μελών και την αποσπασματικότητα στην περιγραφή του συνόλου, χωρίς όμως να διασαλεύεται η στερεότητα του εσωτερικού πλαστικού τους πυρήνα.

Η αξιοποίηση διαφόρων στιλιστικών τάσεων στην διαμόρφωση της εκφραστικής του χαρακτηρίζει επίσης αρκετές από τις μνημειακές του συνθέσεις, όπως φαίνεται από τους τάφους του Πολυβίου Σκένδερ, του Όθωνος Τετενέ, του Καμπύση, του Δημητριάδη και των Σχορτσανιτών -όλα βρίσκονται στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών-, στους οποίους όμως η υπερβολική παράθεση ανεκδοτολογικών μοτίβων οδηγεί συνήθως στην μείωση της εντύπωσης ένταξής τους οργανικά στο κυρίως θέμα, εφ' όσων πολλά από αυτά παραμένουν μεταξύ τους ασύνδετα.

Παρ' ότι ο Θωμόπουλος, όντας από ιδιοσυγκρασία φύση και θέση αντικλασικός στράφηκε ήδη από τα σπουδαστικά του χρόνια, προς μια περισσότερο αφηγηματική γλυπτική γλώσσα παραγράφοντας την μνημειακότητα, ιδίως με το να εστιάζει την προσοχή του στις άψογα εκτελεσμένες λεπτομέρειες, στην ουσία εκείνο που τελικά κατάφερε δεν ήταν παρά η μανιεριστική μετάπλαση της ίδιας της πλαστικής φόρμας και η εκ νέου φόρτιση των δομικών της χαρακτηριστικών. Τούτο αποδεικνύεται από την συνολική αντιμετώπιση του Χαριλάου Τρικούπη στην αριστερή πτέρυγα της Παλαιάς Βουλής, που δίκαια θεωρείται ως η πιο ολοκληρωμένη προσπάθεια της παραγωγής του, ενδεικτική συν τοις άλλοις για την κατανόηση των πλαστικών του προθέσεων.¹⁰⁶

Ο Τρικούπης αποδίδεται μετωπικά με το αριστερό πόδι σε προβολή και τα χέρια σταυρωμένα πίσω, ούτως ώστε να τονίζεται η επιβλητική στάση του σώματος αλλά και τα ρεαλιστικά δοσμένα φυσιολογικά χαρακτηριστικά του προσώπου. Από καθαρά εκφραστική σκοπιά το έργο διακρίνεται για την στατικότητα και την τεκτονική υφή της οργάνωσής του, που ενισχύεται από την μελετημένη ανάπτυξη των επιπέδων, τις μεγάλες λείες επιφάνειες, κυρίως για τον σχεδιασμό των ενδυμάτων αλλά και από την ενεργητική συμμετοχή του ανδριάντα στον χώρο του οποίου κοσμεί, χάριν της τοποθέτησης της χαμηλής στήλης πίσω ακριβώς από τα πόδια του παριστανόμενου, προκειμένου να δοθεί η εντύπωση σύνδεσης του με τα οριζόντια και κάθετα θέματα του κτιρίου της Βουλής.¹⁰⁷ Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η προσπάθεια του Θωμόπουλου να μειώσει την απόσταση του θεατή από την μορφή του Τρικούπη, με την παράθεση ενός ολόγλυφου καθιστού *genius* στην πρόσοψη του βαθμιδωτού βήθρου, έστω κι αν ο ιδεαλιστικός, μεταφορικός χαρακτήρας του μεταβάλλει εδώ το τελικό αποτέλεσμα προσδίδοντάς του έναν κομπαστικό τόνο που αντιτίθεται στην ρεαλιστική μεταχείριση του προσώπου, αλλοιώνοντάς την.

Τα όσα δεν μπόρεσε να προωθήσει ο Θωμόπουλος μένοντας στην ουσία παρά τον

εκλεκτισμό του, εγκλωβισμένος στην νοοτροπία του ακαδημαϊκού ιδεαλισμού, κατόρθωσε να αξιοποιήσει με καθαρά πλαστικά μέσα ο Κώστας Δημητριάδης, οι αντιλήψεις του οποίου καθιστούν το έργο του περισσότερο μοντέρνο όσο και κλασσικό, ιδιαίτερα να αναλογιστεί κανείς τα κοινά στοιχεία της εκφραστικής του με εκείνη του Auguste Rodin, τον οποίο ο Έλληνας γλύπτης είχε ως πρότυπό του.

Ο Κώστας Δημητριάδης γεννήθηκε στο Στενήμαχο της Ανατολικής Ρωμηνίας (1881), αλλά παιδί ακόμη (1885) ήλθε με τους γονείς του στην Αθήνα, όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα. Από εδώ ξεκίνησε και τις πρώτες καλλιτεχνικές σπουδές του, με την εγγραφή του στο τμήμα της γλυπτικής της Σχολής Καλών Τεχνών και δάσκαλο τον Γεώργιο Βρούτο. Η διάκρισή του το 1901 στον ετήσιο διαγωνισμό του ιδρύματος του εξασφάλισε λίγο αργότερα την "Αβερωφεία υποτροφία", προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου.

Δεν γνωρίζουμε το ακριβές διάστημα της παραμονής του στην Βαυαρική Πρωτεύουσα. Υποθέτουμε πάντως πως θα πρέπει να ήταν μικρό, εφ'όσων στα 1904 φέρεται να παρακολουθεί μαθήματα στην Ακαδημία Grande Chaumiere του Παρισιού και λίγο αργότερα στην Ecole Superieure de Beaux Arts στην ίδια πόλη.¹⁰⁸

Σύμφωνα με τις ίδιες πηγές, από το 1905 άρχισε να εκθέτει σε διάφορα Salon και κύρια στο Salon des Artiste Francais, του οποίου υπήρξε τακτικό μέλος. Το 1905 επίσης αποφάσισε να ανοίξει στην Γαλλική πρωτεύουσα δικό του ατελιέ, ενώ από το 1911 έως το 1914 διατηρούσε εργαστήριο και στο Kensington του Λονδίνου.¹⁰⁹

Η μακρά παραμονή του στο Παρίσι (περίπου 26 χρόνια) και η επαφή του με τις καινούριες τάσεις που αναπτύσσονταν εκείνη την εποχή στα άλλα μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα, όπως στο Λονδίνο και το Μόναχο, συνέβαλαν στην διεύρυνση του εκφραστικού του ορίζοντα και στην συνεχή ανανέωση του στιλ του. Η επιστροφή του στην Ελλάδα πραγματοποιήθηκε οριστικά στα 1930,¹¹⁰ οπότε και κλήθηκε από την Ελληνική Κυβέρνηση να αναλάβει την Διεύθυνση της Σχολής Καλών Τεχνών και παράλληλα την διδασκαλία της γλυπτικής στην αντίστοιχη έδρα. Με την ανάληψη των καθηκόντων του και έως τον θάνατό του τον Οκτώβριο του 1943 ο Δημητριάδης φρόντισε να αναβαθμιστεί το Τμήμα της γλυπτικής αλλά και ο ρόλος του Ιδρύματος γενικότερα, ενώ σε δικές του παρεμβάσεις οφείλεται η δημιουργία παραρτημάτων της Σχολής στην Ύδρα, στους Δελφούς και την Μύκονο.

Στα 1927 του απονεμήθηκε το Εθνικό αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών και το 1938 εξελέγει μέλος της Ακαδημίας Αθηνών.¹¹¹

Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά της εκφραστικής του Δημητριάδη αποτελεί η επιδίωξή του να αποδώσει με πλαστικά μέσα τις κατανομές του ανθρώπινου σώματος στην πιο ιδανική θα λέγαμε μορφή, έχοντας σαν ερμηνευτικό του άξονα τα επιτεύγματα της γλυπτικής του Rodin, τις επιδράσεις του οποίου μπορεί να αναγνωρίσει ο μελετητής του έργου του, ακόμη και στις θεματικές επιλογές του. Έτσι, κρίνοντας από ορισμένα σχετικά πρώιμα έργα του, όπως τα: "Δίλημμα" (1905),¹¹² "Προσπάθεια" (1908)¹¹³ και "Είς τα όνειρα τα αγνοηθέντα και ηττηθέντα",¹¹⁴ εύκολα αναγνωρίζοντε τα στοιχεία εκείνα που παραπέμπουν στο Ροντενικό ιδίωμα, τόσο από άποψη θεματικής -το "Δίλημμα" για παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί ως μια παραλαγή πάνω στο "Στοχαστή" (1880) του Rodin- όσο και από την σκοπιά της μορφοπλαστικής τους διαπραγμάτευσης.

Ωστόσο οι τυχόν αναλογίες με έργα του Γάλλου δημιουργού δεν πιστοποιούν απόλυτα άμεση συγγένεια. Απλώς επιβεβαιώνουν μιά αντιστοιχία στον προβληματισμό ο οποίος ανταποκρίνεται στην κοινή πεποίθηση για απεγκλωβισμό από την στατικότητα της κλασσικής φόρμας, κυρίως δε για αναγωγή της αίσθησης

του επιμέρους -ανατομική προσέγγιση- στην ολότητα της μορφής, που και οι δυο αντιλαμβάνονται ως αδιαίρετη ενότητα. Από την σκοπιά αυτή το σημείο της διαφοροποίησης του Δημητριάδη από τον εκφραστικό κόσμο του Ridin, μπορεί να συνοψιστεί στην διάθεση του πρώτου να λειτουργήσει αφαιρετικά προκειμένου να φθάσει στην γενίκευση, εν αντιθέσει με το δεύτερο, για το οποίο η γενίκευση αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της διαδικασίας της σύνθεσης, της οργάνωσης και της αρχιτεκτονικής του συνόλου. Η εν λόγω διαπίστωση οδηγεί στο συμπέρασμα πως οι εκφραστικές του επιλογές και τα δεδομένα φέρουν το έργο του Δημητριάδη πιά κοντά στις πραγματώσεις και τις αρχές του νατουραλισμού, χωρίς βέβαια κάτι τέτοιο να υπονομεύει ούτε στο ελάχιστο τις αντι-ακαδημαϊκές αντιλήψεις του για την εσωτερική ενότητα της φόρμας. Και τούτο γιατί, όπως τουλάχιστον προκύπτει από προσπάθειες σαν τις "Λούμενη" της Εθνικής Πινακοθήκης, πέρα από την λεπτομερή, ανατομική περιγραφή και την τέλεια απόδοση της νεανικής αισθησιακής σάρκας από τις λείες καλομοντελλαρισμένες επιφάνειες, το κύριο μέλημα της γλυπτικής του εντοπίζεται στην σύλληψη της ρευστότητας του περιγράμματος της μορφής, ούτως ώστε αυτή να ενεργοποιείται ερμηνεύοντας την κίνηση και τους κραδασμούς της ζωντανής φόρμας.

Γύρω στα 1905 με 1906 ο Δημητριάδης καταπιάστηκε με την δημιουργία ενός μεγάλου αλληγορικού συμπλέγματος με τίτλο "Οι νικημένοι της ζωής", το οποίο όμως δεν κατόρθωσε να ολοκληρώσει λόγω της έναρξης του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Από αυτό αναφέρεται η εκτέλεση δυο αποσπασμάτων εκείνου που προοριζόταν να αποτελέσει το κεντρικό μοτίβο με θέμα έναν άντρα και μία γυναίκα "κάτω από το πέπλο της ειμαρμένης",¹¹⁵ και ενός άλλου, γνωστού ως "Ο άνδρας" ("L' Homme"), το οποίο ο γλύπτης εξέθεσε για πρώτη φορά στο Salon des artistes Francais τον 1907.

Αξιολογώντας την ερμηνεία του Δημητριάδη στο παραπάνω έργο ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου υπογραμμίζει σε σχετικό σχόλιό του:

"Πόση αρμονία αναβρύζει από αυτό το ισχυρότατον μπρούτζινον κομμάτι του Έλληνος γλύπτου. Παριστάνει τον άνθρωπο, τον άνδρα, ο οποίος αφού έπεσε νικημένος από την μοίραν, συγκεντρώνει μολταούτα μιαν τελευταίαν και οριστικήν προσπάθειαν δια να σηκωθεί πάλι όρθιος, και να επαναλάβει τον αγώνα... Είς την αρτιότητα της πλαστικής του, είς την καθαρότητα και το πλάτος της ανατομίας του, είς την σοφήν του και εκτάκτως γραφικήν κίνησιν. Είναι ένα σύμβολον από τα απλούστερα και τα επιβλητικότερα που μπορούσε να στήσει σύγχρονος γλύπτης..."¹¹⁶

Όπως ακριβώς στον "Ανδρα" έτσι και στην "Κλαίουσα" της Εθνικής Πινακοθήκης, πρωταρχικό μέλημα της εκφραστικής του είναι να μεταφέρει τον παλμό των συσπάσεων του σώματος με καθαρά πλαστικούς όρους, αφ' ενός με την συσσώρευση των όγκων, κυρίως όμως με την έντονη, ιμπρεσιονιστική θα την χαρακτηρίσαμε, επεξεργασία των επιφανειών, σε τέτοιο μάλιστα βαθμό ούτως ώστε οι μεταβάσεις από το ένα επίπεδο στο άλλο να μοιάζουν αδιόρατες.

Ως το πιά αντιπροσωπευτικό έργο της παραγωγής του καλλιτέχνη θεωρείται ο "Δισκοβόλος",¹¹⁷ που χύθηκε σε χαλκό σε δυο αντίγραφα, από τα οποία το ένα στήθηκε στο Central' Park της Νέας Υόρκης και το άλλο στην Αθήνα, απέναντι από το Παναθηναϊκό Στάδιο. Διακρίνεται για την άρτια ανατομική απόδοση των μελών του σώματος σύμφωνα με τις επιταγές της στάσης του, κατά την στιγμή της αυτοσυγκέντρωσης του αθλητή λίγο πριν την εκτίναξη του δίσκου, που ζυγιάζεται επιδέξια στα ακροδάκτυλα του ενός χεριού εντατικοποιώντας το άλλο. Σε μιά επίδειξη δεξιότητας ο καλλιτέχνης περιγράφει με αμεσότητα τους μύωνες ολοκλήρου

του σώματος και ιδιαίτερα την συμμετοχή τους στην προσπάθεια της ρίψης, ενώ από όποια μεριά κι αν κοιτάξει κανείς το έργο εντυπωσιάζεται από την περιοπτικότητά του, βασισμένη στην τεκτονική δομή των διακενών που χαρακτηρίζουν την φόρμα, χωρίς αυτή να χάνει την στιβαρότητά της.

Αλλά και ως ανδραντοποιός ο Δημητριάδης δείχνει να διαφοροποιήται αρκετά από τους παλαιότερους ή και τους συγχρόνους ομότεχνούς του, καθώς και στον τομέα αυτό -βλέπε για παράδειγμα τον ανδριάντα του Εθνομάρτυρα Χρισοστόμου Σμύρνης, έξω από τον Μητροπολιτικό Ναό Αθηνών- η τέχνη του λειτουργεί αφαιρετικά, παρακάμπτοντας τις περιττές αφηγηματικές ενδείξεις, τις ιδεολογικά φορτισμένες φιλολογικές διαμεσολαβήσεις και την μνημειακή βαρύτητα, έναντι της διάθεσης για συμβολικές επισημάνσεις, μέσω της γενίκευσης.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941". "Το Ελληνικό Βιβλίο". Αθήνα 1962. Τομ. Α'. Σελ.159.
2. Ο καλλιτέχνης γράφτηκε στο Πολυτεχνείο ως Τόρσης. Αργότερα εξελλήνισε το επώνυμό του υπογράφοντας ως Δρόσης. Βλ. σχετ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου 1836-1936". Αθήνα 1956. Σελ.85 κ.εξ.
3. Βλ. περ. "Πανδώρα". Τομ.ΣΤ'. 1855 τεύχ. 124. Σελ.77-80.
4. Βλ. Α' Μαθητολόγιο της Ακαδημίας Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου. Αριθ.1390.
5. Max von Windmann: Γερμανός γλύπτης. Υπήρξε μαθητής του Ludwig von Schwanthaler στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών του Μονάχου, στην οποία και δίδαξε για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα. Επηρεάστηκε από την αρχαία γλυπτική και έδωσε σειρά έργων εμπνευσμένων από την τέχνη του Canova και τις θεωρίες του Winckelmann. Από αυτά ξεχωρίζουν: "Ο κυνηγός που υπερασπίζεται την οικογένειά του από τον πάνθηρα" (1859), "Η Νίκη" (1863), "Ο Βωμός της Ανάστασης" (1863-64), "Η Θάλεια" (1865) καθώς και το κολοσσιαίο άγαλμα του Επισκόπου Έκτωρ ντε Μέσπελμπρουν. (Βίσμουρκ 1842).
6. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.252.
7. Βλ. Γ. Λάϊος: "Σίμων Σίνας". Αθήνα 1972. Σελ.192.
8. Βλ. όπ. παρ. Σελ.192. Υποσ.1.
9. Βλ. Εφημ. "Εθνοφύλαξ" Φυλ.26-9-1867.
10. "Προ της αναχωρήσεως του Πρίγκηπος Βαλδεμάρ, αι Α.Α.Μ.Μ. επισκεύθησαν μετ' αυτού το εργοστάσιον του γνωστού καλλιτέχνου Λεωνίδα Δρόση. Ο Βασιλεύς ηθέλησε να ιδη το υπ'αυτού παραγγελθέν άγαλμα της Πηνελόπης και τα λοιπά έργα του διακεκριμένου γλύπτου, μεταξύ των οποίων και το αέτωμα της Σιναιας Ακαδημίας. Ως γνωστόν, το αέτωμα τούτο απεστάλη εις τη εν Βιέννη Παγκόσμιαν Έκθεσιν, καίτοι δε τεθραυσμένον, αφιχθέν τσοσούτον εξετιμήθει, ώστε απενεμήθει εις τον κ. Λεωνίδα Δρόσην παράσημον υπό του αυτοκράτορος της Αυστρίας. Οι ημέτεροι Βασιλείς και ο βασιλικός πρίγκηψ μεγάλως ηυχαριστήθησαν εκ της καλλιτεχνικής ταύτης επιθεωρήσεως, τα βέλτιστα περί της παρ'ημίν τέχνης συνάγοντες." Βλ. "Εφημερίς" φυλ. 141 (1874).
11. Σάτσογουερθ. Συλλογή του Δούκα του Ντεβοσάϊρ. (1807).
12. Ανήκει στον Φιλολογικό Σύλλογο "Παρνασσός".
13. Βλ. Εφημ. "Παλιγγενεσία" φυλ.27-1-1872.
14. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (περ.1870).
15. Βλ. Εφημ. "Εφημερίς" Φυλ. 31-7-1880.
16. Και τα δυο ολοκληρώθηκαν στα 1867.
17. Βλ. Κ. Μπίρης: "Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20ον αιώνα". Αθήνα 1966. Σελ.281.
18. Βλ. Γεωργίου Ι. Δωρίζα: "Οι Τήνιοι καλλιτέχνες και τα Μουσεία της Τήνου". Αθήνα 1979. Σελ.12. Ο Δωρίζας δίνει ως χρονολογία γέννησης του Βιτάλη το 1840. Με βάση όμως την χρονολογία του θανάτου του και την ηλικία του (63 ετών), όπως δίνονται στα "Παναθήναια" προκύπτει ότι γεννήθηκε στα 1838. Βλ."Παναθήναια" Π. 1901. Σελ.391.
19. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.2. Σελ.14.
20. Βλ. Γ. Δωρίζα: "Οι Τήνιοι..." όπ. και σημ.18. Σελ. 14.
21. Βλ. "Νέα Εφημερίς" φυλ. 15-5-1883.
22. Βλ. όπ. παρ.

23. Βλ. "Τα κατά την 44. Πρυτανείαν του Εθνικού Πανεπιστημίου: Τα περί ανδριάντων Γλάδστονος και Γκίλφορντ έγγραφα (1862-1883). Σελ.245.
24. Βλ. όπ. παρ.
25. Βλ. Περ. "Πινακοθήκη" Α' 1901. Σελ.212,213.
26. Τήνος. Μουσείο Τηνίων γλυπτών. (Γύψος).
27. Τήνος. Μουσείο Τηνίων γλυπτών. (Γύψος).
28. Τήνος. Μουσείο Τηνίων γλυπτών. (Γύψος).
29. Τήνος. Μουσείο Τηνίων γλυπτών. (Γύψος).
30. Βλ. Τώνης Σπιτέρης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης. 1660-1967". Εκδ. Πάπυρος. 1979. Τομ.Α'. Σελ.230 και Στέλιος Λυδάκης: "Οι Έλληνες γλύπτες". Εκδ. "Μέλισσα". Τομ.5. Αθήνα 1981. Σελ.79.
31. Ο Σπιτέρης τοποθετεί την γέννηση του στα 1834. Βλ. όπ. παρ. ενώ ο Προκοπίου στα 1838. Βλ. Άγγελος Προκοπίου: "Ιστορία της Τέχνης 1750-1950". Τομ.Α'. Σελ.261. Το 1844 του Γιοφύλη είναι ανακριβές αν λάβει κανείς υπόψιν την πληροφορία που φέρει τον Βιτσάρη στα 1848 γραμμένο στο Σχολείο Τεχνών της Αθήνας. Βλ. Φ. Γιολύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.261.
32. Βλ. Τώνης Σπιτέρης: "Τρις αιώνες..." όπ. παρ. Σελ. 230,31.
33. Βλ. "Εφημερίς" Φυλ.20-11-1873. Πρόκειται για το έργο "Ο Δαμαστής του Θηρίου" που βρίσκεται στη Σχολή Καλών Τεχνών.
34. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.262,263.
35. Βλ. Δελτίον της "Εστίας". 18 Ιανουαρίου 1881. αριθ.212.
36. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ.24-10-1888.
37. Βλ. όπ.παρ.
38. Βλ. Δελτίο της "Εστίας" 1889. αριθ.653.
39. Για τον πλούτο των διατυπώσεών του στα ανολοκλήρωτα έργα που βρέθηκαν στο εργαστήριό του, μας πληροφορεί σχετικό σχόλιο ανωνύμου αρθογράφου δημοσιευμένο στην "Νέα Εφημερίδα". Φυλ.16-3-1893. Μεταξύ άλλων διαβάζουμε: "Ως είναι δε εκεί τοποθετημένα, ανεπεξέργαστα, ατελή, φαντασιώδη, αλλά πλήρη μυστηρίου, φαίνονται ως οι κατεσπαρμένοι εκείνοι στίχοι του Σολωμού, οι Ευρισκόμενοι εν τη συλλογή του και των οποίων έκαστος είναι ωραιότερος τέλειου ποιήματος".
40. Αθήνα. Ιδιωτική Συλλογή.
41. Christian Daniel Rauch (1777-1857): Γερμανός γλύπτης. Από το 1804 έως το 1811 σπούδασε στην Ρώμη, όπου και επηρεάστηκε από τον νεοκλασικισμό του Τόρβαλντσεν. Στο έργο του περιλαμβάνονται κυρίως ταφικά μνημεία, ανδριάντες και κάποιες προτομές, με χαρακτηριστικότερο δείγμα όσων αφορά τον ακαδημαϊκό ρεαλισμό του, τον Έφιππο ανδριάντα του Φρειδερίκου του Μεγάλου στο Βερολίνο.
42. Βερολίνο. Σαρλότεμπουργκ.
43. Ρώμη. Γυψοθήκη Ποσσάνιο. (1819).
44. Αναφέρεται από τον Τώνη Σπιτέρη: "Τρειςαιώνες..." όπ. και σημ. 30. Σελ.228.
45. Βλ. Φ. Γιολύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.265. Για περισσότερες βιογραφικές πληροφορίες Βλ. σχετ. Γιάννη Καιροφύλα: "Δημήτριος Φιλιππότης: Ο Γλύπτης φιλόσοφος. (Μυθιστορηματική βιογραφία)". Αθήνα 1987.
46. Βλ. Katherina Mourellou: "Die grichische Bildhauerei de 19 Jahrhunderts 1830-1900". Rhil. Diss. Μόναχο 1972. Σελ.67.
47. Αθήνα. Κήπος Ζαππείου. (1870).
48. Αντιπροσωπευτικό είναι το σχόλιο ανωνύμου αρθογράφου στην "Παλιγγενεσία" (Φυλ.13-1-1872), σύμφωνα με τον οποίο: "Πληροφορήθη η Α. Μ. ο Βασιλεύς ότι ο ως υπότροφος του εν Ρώμη σπουδάσας την γλυπτικήν κ. Δημ. Φιλιππότης, εξετέλεσεν

έργον παριστάνον ξυλοκόπον, επισκέφθη προχθές δις μετά του πατρός του, της μητρός του, θείων του και αδελφών του το σπουδαστήριον αυτού, όπου επί πολλήν ώραν διέμεινε και συνεχάρη τον νέον γλύπτην δια την επιτυχία του. Εκτός του ήδη εκτελεσθέντος έργου ο κ. Φιλιππότης έφερεν εκ Ρώμης, και έχει εν τω σπουδαστηρίω του μίαν αμαζόνα και τον θεριστήν, περί ών άλλοτε εποιησάμεθα λόγον. Το τελευταίον τούτων έλαβε εν τη γενική Ρώμη έκθεση το χιλιόφραγκον βραβείον και μεγάλως επηνέθη".

49. Βλ. Γ. Δωρίζα: "Οι Τήμιοι καλλιτέχνες..." όπ. και σημ.18. Σελ.106.

50. Αθήνα. Κήπος Ζαπτείου. (1874).

51. Άρθρο του Α. Μηλιαράκη: "Καλλιτεχνική Έκθεσις εν Αθήναις" Βλ. Δελτίον της "Εστίας" 18-1-1881. Αριθ. 212.

52. Βλ. Δελτίον της "Εστίας" 1885. Αριθ. 434.

53. Βλ. Μάνος Σ. Στεφανίδης: "Εισαγωγή στην Ελληνική γλυπτική από την αρχαιότητα έως σήμερα". Φιλιππότης. Ιστορικό δοκίμιο 8. Αθήνα 1984. Σελ.55.

54. Αθήνα. Οδός Ηρώδου του Αττικού, απέναντι από το Παναθηναϊκό Στάδιο. Μια ρεμπλίκα του βρίσκεται στο προαύλιο του Νοσοκομείου Άγιος Παύλος. "Κ.Α.Τ." στην Κηφισιά.

55. Βλ. "Εφημερίς" Φυλ. 22-5-1895.

56. Βλ. "Παλιγγενεσία" Φυλ. 1-6-1896.

57. Βλ. όπ. παρ.

58. Αθήνα. Εθνολογικό Μουσείο. (1869).

59. Βλ. "Νέα Εφημερίς". Φυλ.23-6-1882.

60. Φιλοτεχνήθηκαν στα 1890.

61. Α' Νεκροταφείο Αθηνών. (1904).

62. Νεκροταφείο Μεσολογγίου.

63. Απέσπασε τέσσερα πρώτα βραβεία σε ισάριθμες διοργανώσεις. Βλ. Περ. "Πινακοθήκη" Δ'. 1904-1905. Σελ.78,79.

64. Βρίσκονται μπροστά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών.

65. Το έργο μεταφέρθηκε σε μάρμαρο γύρω στα 1875. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.

66. Μια συσχέτιση μπορεί να γίνει με το "Παιδί και το δελφίνι" του Αρίονος - ρωμαϊκό αντίγραφο Ελληνιστικού αγάλματος-, που πιθανός να είχε δει ο Βρούτος στο Εθνικό Μουσείο της Νεαπόλεως.

67. 'Η "Παιδί που τρομάζει από τον κάβουρα". Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (περ.1885).

68. Τον ίδιο χρόνο αρθογράφος της "Νέας Εφημερίδος" (Φυλ. 10-10-1891) συιστά στους αρμόδιους να αγοράσουν το έργο και να το τοποθετήσουν στην παραλία του Φαλήρου.

69. Βλ. Ι. Μανωλικάκης: "Γεώργιος Βρούτος" Εφήμ. "Το Βήμα". Φυλ.20 Απριλίου 1969.

70. Βλ. "Παναθηναϊα" XXI. 1910. Σελ.275 κ.εξ.

71. Από τις διακρίσεις του αξίζει να αναφερούμε την βράβευσή του το 1887 σε διαγωνισμό στο Παρίσι για το "Επιθανάτιος κόρη", αυτή στον ετήσιο διαγωνισμό της Ecole des Arts Decoratifs την ίδια χρονιά, εκείνη που σημειώθηκε επ'ευκαιρία της συμμετοχής του στο Salon του 1890 με το "Η μούσα επιστρέφουσα είς τας Αθήνας" καθώς και την βράβευσή του το 1900 σε εκθέσεις του Παρισιού και της Ρώμης για το πρόπλασμα του "Έφιππου ανδριάντα του Θεοδώρου Κολοκοτρώνη".

72. Βλ. σχετ. Γεωργίου Ι. Δωρίζα: "Οι Τήμιοι..." όπ. και σημ. 18. Σελ.94.

73. Βλ. σχετ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.256,257.

74. Αναφέρεται ότι θάφτηκε δημοσία δαπάνη, ενώ δέκα χρόνια αργότερα τα οστά του μεταφέρθηκαν στην ιδιαίτερη πατρίδα του μετά από πρωτοβουλία των "εν Αθήναις Τηνίων". Βλ. όπ. παρ. Σελ.257 και "Νέα Εστία" αριθ.59 (1956). Σελ.113.
75. Τήνος. Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας.
76. Τήνος. Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Ιερού Ιδρύματος Ευαγγελιστρίας.
77. Το έργο χύθηκε σε χαλκό σε δυο αντίτυπα, εκ των οποίων το ένα στήθηκε στο Ναύπλιο και το άλλο στην Αθήνα. Και τα δυο ο Σώχος δώρισε στην Ελληνική Κυβέρνηση ζητώντας μόνο το αντίτυπο του χαλκού.
78. Βενετία. Piazza Giovanni e Paolo.
79. Andrea del' Verrocchio (1435-88): Φλωρεντιανός ζωγράφος, χρυσοτεχνίτης και γλύπτης. Εργάστηκε στην Φλωρεντία στην Αυλή του Λορέντζο των Μεδίκων, όπου και απόκτησε μια πλούσια δράση αποκτώντας φήμη σπουδαίου δασκάλου. Ως μαθητές του φέρονται οι Λεονάρντο ντα Βίντσι και Λορέντζο ντι Κρέντι. Από τα γλυπτά του ξεχωρίζουν ο "Δαβίδ", "Το Μνημείο του Κολεόνι" και "Η δυσπιστία του Αγίου Θωμά", ενώ από το ζωγραφικό του έργο σώζεται μόνο "Η Βάπτιση του Χριστού", που κατά τον Βαζάρι εκτελέστηκε σε συνεργασία με τον μαθητή του, Λεονάρντο ντα Βιντσι.
80. Το πρόπλασμα του Μνημείου βραβεύτηκε σε διαγωνισμό στα 1905. Βλ. "Πινακοθήκη" том.5. 1905/1906. Σελ.116.
81. Βλ. σχετ. Τώνης Σπιτέρης: "Τρίς αιώνες..." όπ. και σημ.30. Σελ.238.
82. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία Ε.Μ.Π..." όπ. και σημ.2. Σελ.267.
83. Βλ. το άρθρο του Φωκ. Ρωκ περ. "Παρασκήνια" 18 Μαΐου 1940.
84. Βλ. το σχετ. υπόμνημα του Μπονάνου προς τον Υπουργό Παιδείας για την αναβάθμιση της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης. "Πινακοθήκη" Τομ. ΙΑ'. 1911/1912. Σελ.99.
85. Βλ. Φ. Ρωκ. όπ. και σημ.83.
86. Για τις συμμετοχές του γλύπτη Βλ. σχετ. "Δελτίο της Εστίας" 1889. αρ. 653. Σελ.3. "Πινακοθήκη". Τομ.Α'. 1901-1902. Σελ.75. "Πινακοθήκη" Τομ.Β. 1902. Σελ.221, "Πινακοθήκη" Τομ.Η'1908. Σελ.67. "Πινακοθήκη" Τομ.ΙΑ'. 1911. Σελ.96. "Πινακοθήκη". Τομ.ΙΗ'. 1918. Σελ.35.
87. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Σελ.258. Ως χρονιά θανάτου του καλλιτέχνη δίδεται και το 1939. Βλ. Τ. Σπιτέρης: "Τρίς αιώνες..." όπ. και σημ.30. Σελ.238.
88. Απεικόνιση Σπιτέρης. Βλ. όπ.παρ. Σελ.239.#
89. Βλ. Κ. Μπίρης: "Ιστορία..." όπ. και σημ.2. Σελ.543 κ.εξ.
90. Το έργο είναι εμπνευσμένο από την "Νανά" του Ζολά. Βλ. Τώνης Σπιτέρης: "Τρίς αιώνες..." όπ. και σημ.30. Σελ.230.
91. Βλ. "Παλιγγενεσία". Φυλ.29 Μαΐου 1896.
92. Βλ. το άρθρο του Φ. Ρωκ. όπ. και σημ.83.
93. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Νεοελληνική γλυπτική" όπ. και σημ.30. Σελ.101.
94. Βλ. "Πινακοθήκη". Τομ.4. 1904/1905. Σελ.55.
95. Βλ. "Πινακοθήκη". Τομ.18 1018/19. Σελ.13.
96. Από τα πρώτα του έργα σε χρωματιστό μάρμαρο (εγκανυστική) είναι η αλληγορία "Τα μάτια της ψυχής μου", σύνθεση εμπνευσμένη από το ομώνυμο ποίημα του Κωστή Παλαμά. Παρουσιάστηκε στην Έκθεση της Εταιρείας Φιλοτέχνων (1900) αποσπώντας βραβείο. Βλ. "Παναθήναια". том.Ι 1900/1901. Σελ. 77 και 312 και "Πινακοθήκη" Τομ. 14. 1914/1915. Σελ.100.
97. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.1. Τομ.Β'. Σελ.455.
98. Βλ. "Παναθήναια" όπ. και σημ.96.

99. Βλ. *όπ. παρ.*
100. Βλ. "Παναθήναια". Τ.ΙΙ. 1901. Σελ.78 και 116.
101. Βλ. *όπ. παρ.* Σελ.105.
102. Βλ. *όπ. παρ.* Σελ.116.
103. Βλ. *όπ. παρ.*
104. Βλ. *όπ. παρ.*
105. *Ανήκει σε Ιδιωτική Συλλογή.*
106. Βλ. Στέλιος Λυδάκης: "Νεοελληνική γλυπτική" *όπ. και σημ.*30. Σελ.102.
107. Βλ. Χρύσανθου Χρήστου - Μυρτώς Κουμβακάλη Αναστασιάδη: "Νεοελληνική γλυπτική 1800-1940". Εκδ. Εμπορικής Τραπέζης. Αθήνα 1982. Σελ.77.
108. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία..." *όπ. και σημ.*1. Τ.Β'. Σελ.471,72.
109. Βλ. J.G. Manolikakis: "The Sculpture of Modern Athens. 1800-1966". Αθήνα 1966. Σελ.62.
110. Ήδη από το 1920 είχε προτάσεις να επιστρέψει στην Ελλάδα προκειμένου να αναλάβει την θέση του Υποδιευθυντή στην Α. Σ. Κ. Τ., επιστροφή που όμως δεν αποφάσισε λόγω της λαμπρής καριέρας του στο Παρίσι. Βλ. *σχετ.* Χρύσανθου Χρήστου: "Νεοελληνική..." *όπ. και σημ.* 108. Σελ.83.
111. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." *όπ. και σημ.*472.
112. Παρουσιάστηκε στο Salon του 1905. Βλ. *όπ. παρ.* σελ.472.
113. Μάρμαρο. Εθνική Πινακοθήκη. Εκτέθηκε στο Salon του 1908. Βλ. *όπ. παρ.*
114. Εκτέθηκε στον Salon de artiste Francais του και απέσπασε χρυσό μετάλλιο βλ. "Πινακοθήκη" Θ'. 1909. σελ.107,108.
115. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." Τομ.Β'. *όπ. και σημ.*473.
116. Βλ. "Πινακοθήκη" Τομ. 10. 1910/1911. Σελ.141.
117. Το έργο απέσπασε το πρώτο βραβείο γλυπτικής στους Διεθνείς Ολυμπιακούς Αγώνες στα 1924. Βλ. Φ. Γιοφύλη *όπ. παρ.* Σελ.472.

VI. Γιαννούλης Χαλεπάς - Η Τέχνη ως έκσταση και ως πεπρωμένο.

"Εγώ δεν είχα καλήν άγκυρα και έπεσα έξω..."¹

Αν θελήσουμε να προσδιορίσουμε το εύρος των πραγματώσεων της νεοελληνικής γλυπτικής, τότε δεν έχουμε παρά να αναγνωρίσουμε στην δημιουργία του Γιαννούλη Χαλεπά τα στοιχεία εκείνα που καθιστούν την πορεία της ιδιαίτερα γόνιμη όσο και συναρπαστική, εφ'όσον ο εκφραστικός πλουραλισμός της μορφοπλαστικής του γλώσσας και η καθ'όλα πρωτοποριακή σύλληψη από μέρους του των αξιών που χαρακτηρίζουν τις αναζητήσεις της εποχής, συνοψίζουν με τον πιο καταφατικό και ξεκάθαρο τρόπο τις διατυπώσεις, όχι μόνο καλλιτεχνών της γενιάς του αλλά κι αυτών οι οποίοι την ακολούθησαν, θέτοντας τις βάσεις για την υπέρβαση του νεοκλασικισμού, μέσω κάποιων σαφέστερα αρθρωμένων προσωπικών διερευνήσεων και ποιότητων.

Φύση ανήσυχη και ανικανοποίητη ο Χαλεπάς εκφράζει επίσης, τόσο με την τέχνη του όσο και με το προσωπικό του πεπρωμένο την έκπτωση του νοήματος των παλαιών, παραδοσιακών αισθητικών πεποιθήσεων σύμφωνα με τις επιταγές του σύγχρονου κόσμου, κυρίως όμως τα αδιέξοδα αυτού του μεταίχμιου, στο οποίο αναπάντεχα βρέθηκε, προκειμένου να μεταφέρει οριακά θα λέγαμε, το θάμπος και τις μεταπτώσεις του σε μια ζωντανή, παλλόμενη φόρμα εν τη γεννέσει.

Πέρα και ξέχωρα από τις διάφορες ερμηνείες που κατά καιρούς δόθηκαν για την ζωή και το έργο του, την ψυχική του κατάρρευση ή την "άνοια" και την σιωπή του για περίπου σαράντα χρόνια,² στην γλυπτική του η ολοκλήρωση κάθε προσπάθειας ήταν σύμφυτη με την πρόθεση "παραποίησης" ή και με την καταστροφή, που όμως σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως το επακόλουθο αδυναμίας στην άρθρωση των πραγματικών του στόχων, ούτε βέβαια να κριθεί ως ανασταλτική για την εσωτερική του εξέλιξη. Και τούτο γιατί ο εν λόγω "μανιερισμός", στην πιο ακρέα αλλά και αυθεντική διατύπωσή του -τουλάχιστον όπως αποδεικνύεται από τα πονήματα της όψιμης, "μεταλογικής"³ περιόδου-, σηματοδοτεί την αφετηρία καινούριων περιπλανήσεων στην δίνη μιας καθ'όλα ευεργετικής για την διαμόρφωσή του "σπατάλης", που απέβλεπε στην σύλληψη-μορφοποίηση της βαθύτερης αλήθειας του θέματος το οποίο πραγματεύεται, με καθαρά πλαστικά μέσα.

Ο πρωτότοκος γιός -πρώτος από έξι παιδιά- του Τήνιου μαρμαρογλύπτη Ιωάννη Χαλεπά, γεννήθηκε στις 24 Αυγούστου του 1851 στο χωριό Πύργος του Δήμου Πανόρμου Τήνου, όπου και τελείωσε το Δημοτικό Σχολείο, δείχνοντας παράλληλα την κλίση του στην γλυπτική. Μη θέλοντας οι γονείς του (ιδίως η μητέρα) να ακολουθήσει ο γιός τους το επάγγελμα του πατέρα του, έστειλαν αμέσως μετά τον νεαρό Γιαννούλη στην γειτονική Σύρα, προκειμένου να τελειώσει εκεί το Σχολαρχείο και το Γυμνάσιο, για να ασχοληθεί αργότερα με το εμπόριο, το οποίο θεωρούσαν περισσότερο προσοδοφόρο ή και λιγότερο κοπιαστικό.

Πράγματι ο Χαλεπάς τελείωσε το τριτάξιο Σχολαρχείο καθώς και την πρώτη τάξη του Γυμνασίου, για να εργαστεί στην συνέχεια ως υπάλληλος σε εμπορικό κατάστημα στην Ερμούπολη. Η εργασία αυτή φαίνεται όμως ότι δεν ταίριαζε στα ενδιαφέροντά του και έτσι γρήγορα την εγκατέλειψε, πείθοντας τους δικούς του για την διάθεσή του να ασχοληθεί αποκλειστικά με την γλυπτική, στην οποία όπως και πίστευε μπορούσε να διαπρέψει. Έτσι στα 1869 έφυγε για την Αθήνα, όπου και γράφτηκε στο Σχολείο Τεχνών στο Τμήμα της Γλυπτικής. Οι επιδώσεις του στα μαθήματα και οι επανειλημμένες διακρίσεις πάνω στο αντικείμενο των σπουδών του προκάλεσαν τον

θαυμασμό των καθηγητών του και ιδιαίτερα του Λεωνίδα Δρόση, κοντά στον οποίο μαθήτευσε, ενώ όπως αναφέρεται,⁴ σε κάθε ακαδημαϊκό έτος περνούσε δυο αντί για μια, τάξεις σαν συνέπεια της αφομοιωτικής του ικανότητας και της άρτιας κατάρτισής του.

Με την αποφοίτησή του στα 1872 ο Χαλεπάς απέσπασε μια υποτροφία από το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας της Τήνου, προκειμένου να συνεχίσει τις σπουδές του στην Ακαδημία Εικαστικών Τεχνών της Βαυαρικής πρωτεύουσας. Σύμφωνα με το Α' Μαθητολόγιό της, εδώ γράφτηκε την ίδια χρονιά (1η Νοεμβρίου του 1872) στην τάξη του Max Windmann, που ήταν επίσης δάσκαλος των Ελλήνων ομότεχνών του Δημητρίου Κόσσου, Λεωνίδα Δρόση και Γεωργίου Βιτάλη.⁵

Ήδη από τον πρώτο χρόνο των σπουδών του, όχι μόνο επέδειξε την απαιτούμενη για την πρόοδό του, προσαρμοστικότητα αλλά και διακρίθηκε, αποσπώντας στον ετήσιο διαγωνισμό του Ιδρύματος το πρώτο βραβείο, συν 600 γερμανικά μάρκα για την σύλληψη και απόδοση του "Παραμυθίου της πεντάμορφης" (ή "Ωραίας κοιμωμένης του δάσους"), που ήταν το θέμα του διαγωνισμού.⁶ Λέγεται δε πως ο ενθουσιασμός του Windmann για την πρόοδό του ήταν τόσο μεγάλος, που κάποτε ανέφερε στους συμφοιτητές του Χαλεπά την ώρα του μαθήματος: "Από την σάλα αυτή θα προέλθει μια μέρα μεγάλο καλό δια την 'Ελλάδα!".⁷

Τον επόμενο χρόνο (1875) ο γλύπτης βραβεύτηκε και πάλι με το χρυσό μετάλλιο για την απόδοση του "Σάτυρου που παίζει με τον έρωτα", ενώ παράλληλα ολοκλήρωσε την "Φιλοσοργία". Τα δυο αυτά έργα στάλθηκαν λίγο μετά στην Ελλάδα για να συμμετάσχει ο Χαλεπάς στα Γ' Ολύμπια, που επρόκειτο να διοργανωθούν στο Ζάππειο Μέγαρο την Άνοιξη της ίδιας χρονιάς.

Αντιπροσωπευτικά της υποδοχής που επεφύλαξε το Αθηναϊκό κοινό στον "Σάτυρο", ο οποίος και βραβεύτηκε με το Αργυρό Α' Τάξεως στον προαναφερόμενο διαγωνισμό, είναι τα σχόλια αρθογράφου σε φύλλο της "Εφημερίδος", όπου και επισημαίνεται:

"Μεταξύ των νέων Ελληνικών έργων της καλλιτεχνίας νεώτατον έχομεν μετ' επαίνων να αναφέρομεν το άρτι εκ του Μονάχου παμφθέν ενταύθα είς μέγα αντίτυπον εκ γύψου του νέου Ι. Χαλεπά σπουδάζοντος αυτόθι την γλυπτικήν ως υπότροφου του εν Τήνω ναού της Ευαγγελιστρίας. Το περί ού ο λόγος καλλιτέχνημα είναι Σάτυρος με ζωντανότατην την έκφρασιν κρατών επί του αριστερού γονάτου ανεκεκλιμένον ερωτιδέα προσπαθούν να συλλάβει σταφυλήν, ην δια της δεξιάς παίζων κρεμά άνωθεν της κεφαλής του ο Σάτυρος. Το έργο έχει αρμονίαν και ζωήν..."⁸

Παρά τις αλλεπάλληλες διακρίσεις του και την φήμη την οποία με τον καιρό απέκτησε στο Μόναχο, ως απόρροια της εκτίμησης του ταλέντου του και της ικανότητάς του στην σμίλη, για άγνωστους λόγους το Ιερό Ίδρυμα Ευαγγελιστρίας διέκοψε την υποτροφία που του παρείχε αποστέλοντάς του μονάχα τα έξοδα του επαναπατρισμού.⁹ Αν και είχε την συμπαράσταση του φίλου του και κατοπινού Ιστορικού και χρονογράφου, Γ. Κωνσταντινίδη, που εκείνη την εποχή σπούδαζε στο Πανεπιστήμιο της Βαυαρικής πρωτεύουσας, ο Χαλεπάς δεν μπόρεσε να ανταποκριθεί οικονομικά στις ανάγκες της εκεί παραμονής του κι έτσι αναγκάστηκε να διακόψει τις σπουδές του, παίρνοντας τον δρόμο της επιστροφής. Λίγο πριν την επάνοδό του στην Ελλάδα και συγκεκριμένα στις αρχές του 1876, μετέβει για μικρό διάστημα στο Βουκουρέστι όπου εργαζόταν ο πατέρας του, τον οποίο και βοήθησε στην εκτέλεση διαφόρων παραγγελιών. Στις δημιουργίες εκείνης της εποχής αναφέρεται ότι ανήκουν οι δύο επιτύμβιοι άγγελοι -ένας καθιστός και ένας όρθιος-, που βρίσκονται

στο Νεκροταφείο Bellu του Βουκουρεστίου.¹⁰

Επιστρέφοντας στην Ελλάδα και ύστερα από ένα σύντομο ταξίδι του στην γενέτειρά του -κατά την διάρκεια του ταξιδιού αυτού αναφέρεται ότι γνώρισε και αγάπησε την ανεψιά του βουλευτή Μαυρομαρά, Μαριγώ Χριστοδούλου, ό άτυχος έρωτάς του για την οποία πιστεύεται ότι συνέβαλε στην εκδήλωση της κατάθλιψης και της ψυχικής του "κατάρρευσης" λίγο μετά¹¹- ο Χαλεπάς εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου και άνοιξε δικό του εργαστήριο, αρχικά στην οδό Μητροπόλεως κι αργότερα στο πατρικό του σπίτι επί της οδού Μαυρομιχάλη.

Από τις πρώτες του ασχολίες ήταν η μεταφορά του γύψινου προπλάσματος του "Σατύρου" σε μάρμαρο καθώς και η εκτέλεση της "Κοιμωμένης", για τον τάφο της δεκαενιάχρονης Σοφίας Αφεντάκη στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Συγχρόνως το απασχολούσε η δημιουργία ενός περίοπτου συμπλέγματος με θέμα την "Μήδεια", την οποία σύμφωνα με μαρτυρίες επιδίωξε αρχικά να αποδώσει, κατά την στιγμή που αυτή φονεύει τα παιδιά της.¹²

Το πρόπλασμα σε άργιλο του έργου αυτού, που καταστράφηκε στα 1878 από τον ίδιο τον καλλιτέχνη, αποτέλεσε επί δυο χρόνια αντικείμενο μελέτης για τους φοιτητές του Σχολείου Τεχνών, δίνοντας συγχρόνως το έναυσμα και για κριτικές αξιολογήσεις.

Χαρακτηριστικό είναι το σχόλιο ανώνυμου αρθογράφου στην "Εφημερίδα", όπου μεταξύ άλλων υπογραμμίζει:

"Εχάρημεν ιδόντες εν ταις εφημερίσιν επαινούμενον νεώτερον τι γλυπτικόν έργον του νεαρού καλλιτέχνου κ. Ιωάννου Χαλεπά, περί ου πολλάκις εγράψαμεν ως υπιχούμενον να διανύσει λαμπρόν στάδιον. Το έργον του τούτο παρηκολουθήσαμεν από την πρώτην στιγμήν της πλάσεώς του, είναι η Μήδεια εκμανής σύρουσα είς σφαγήν τα δυο τέκνα της, όπως εκδικηθεί τον άπιστον εραστήν και των πατέρων των Ιάσονα. Ενότης περί την έκφρασιν, εγκρατής ζωηρότης, ικανή ψυχολογική μελέτη και αίσθημα πολύ χαρακτηρίζουσι το έργον του νεαρού τούτου τεχνίτου, όστις νεώτερος έτη κατόρθωσε τοιαύτα να παραγάγη, έχει δε τόσην αγάπην προς την τέχνην, ώστις αδικία θα ήτο αν δεν την υπερασπίζετο γενναίως."¹³

Στα 1878 κι ενώ συνέχιζε να τον απασχολεί η απόδοση της "Μήδειας", την οποία σε μια κρίση αμφιβολίας για την πιστότητά της κατά την στιγμή του φόνου λέγεται ότι κατέστρεψε, ο Χαλεπάς καταπιιάστηκε και πάλι με το θέμα του "Σατύρου", φιλοτεχνώντας αυτή την φορά την προτομή του.¹⁴ Από την περίοδο αυτή και μετά, όπως προκύπτει από τους βιογράφους του, η συμπεριφορά του άλλαξε εντελώς δείχνοντας μελαγχολικός και ολιγομιλητος, χωρίς διάθεση για δημιουργία. Ο γιατρός που τον παρακολουθούσε του συνέστησε ξεκούραση και ιαματικά λουτρά, ενώ ειδοποιήθηκε και ο αδελφός του Νικόλαος, που την περίοδο αυτή εργαζόταν στα Αλάτσατα της Μικράς Ασίας.

Η οικογένειά του αποφάσισε κατόπιν τούτου να μεταβεί και ο Γιαννούλης στα Αλάτσατα, προκειμένου να κάνει θεραπεία σε μιά λουτρόπολη που βρισκόταν στην ίδια περιοχή. Αντί όμως να βελτιωθεί η κατάστασή του, επιδεινώθηκε, παραμελούσε τον εαυτό του, έδειχνε ενοχλημένος με το κάθε τί, ενώ συχνά εκδήλωνε τάσεις φυγής κι αυτοκτονίας. Ένα επεισόδιο που συνέβηκε στην Σμύρνη, κατά το οποίο ο γλύπτης αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει θέλοντας να ριχτεί στο κενό από την ταράτσα ενός σπιτιού, στάθηκε αφορμή ώστε τα δυο αδέρφια να επιστρέψουν χωρίς χρονοτριβές στην γενέτειρά τους, όπου ο Χαλεπάς βρέθηκε κοντά στους δικούς του υπό στενή παρακολούθηση.

Η σταδιακή βελτίωση που ακολούθησε και κάποια δείγματα "υγιούς" επικοινωνίας

με το περιβάλλον έπεισαν τους οικείους του στο να στείλουν τον γλύπτη μαζί με τον αδελφό του Νικόλαο και έναν εξάδελφό τους στην Ιταλία, για αλλαγή παραστάσεων. Πράγματι το Φθινόπωρο του 1879 οι τρεις νέοι ξεκίνησαν το ταξίδι τους, μένοντας αρχικά στην Φλωρεντία για έναν μήνα, αργότερα στην Ρώμη επίσης για ένα μήνα και τέλος στην Νεάπολη.

Στην Αθήνα επέστρεψαν στα τέλη Δεκεμβρίου του ίδιου χρόνου, αλλά η ψυχική διάθεση του καλλιτέχνη δεν παρουσίαζε καμία μεταβολή. Θορυβημένοι οι δικοί του από τις τάσεις αυτοκαταστροφής τις οποίες κατά καιρούς εξεδήλωνε, αποφάσισαν και πάλι την επαναφορά του στην Τήνο, πιστεύοντας πως η διαμονή του στο οικείο περιβάλλον και οι φροντίδες τους θα βοηθούσαν στο να απαλλαγεί από την μελαγχολία ή τον άγχος που τον βασάνιζαν, τα οποία μάλιστα απέδιδαν -ιδίως η μητέρα του- στην φύση του επαγγέλματός του. Λέγεται δε πως στις αντιρρήσεις και την στάση της τελευταίας απέναντι στη δουλειά του οφείλεται η καταστροφή αρκετών από τα σχέδιά του εκείνης της περιόδου, ενώ η ίδια φρόντιζε να απομακρύνει από το σπίτι και τον πηλό που ο Χαλεπάς συγκέντρωνε στο υπόγειο, θέλοντας σε κάποιες φάσεις να ξαναρχίσει να δημιουργεί.

Ο εγκλωβισμός και η απουσία ενδιαφέροντος για οτιδήποτε φαίνεται πως με τον καιρό οδήγησαν σε μια οριακή για την υγεία του, κατάσταση, που είχε σαν αποτέλεσμα την εισαγωγή του στο Ψυχιατρείο της Κέρκυρας το 1888. Εδώ παρέμεινε εγκλειστος επί δεκατέσσερα ολόκληρα χρόνια, χωρίς να έχει καμία επικοινωνία με τον έξω κόσμο αλλά και ούτε τις δυνατότητες ενασχόλησης με την γλυπτική. Το μόνο έργο που αναφέρεται ότι δημιούργησε όλο αυτό το διάστημα είναι μία προτομή από άργιλο -εικάζεται ότι πρόκειται για την αυτοπροσωπογραφία του¹⁵- η αντιμετώπιση της μορφής της οποίας, τα κλειστά μάτια και το αποτρόπαια σαρκαστικό μειδίαμα, φανερώνουν την βαθιά συνειδητοποίηση από μέρους του, ενός πεπρωμένου που αναπάντεχα του επιβλήθηκε σαν κατάρρα, χωρίς ουσιαστικά να μπορεί να αντισταθεί.

Μετά τον θάνατο του πατέρα του πάντως, η μητέρα του όντας από την αρχή αντίθετη με τον εγκλεισμό του σε άσυλο, μετέβει στην Κέρκυρα και ζήτησε από τους γιατρούς να ετοιμάσουν το εξιτήριό του, αναλαμβάνοντας η ίδια την περιποίηση του και την περίθαλψη.

Πράγματι στα 1902 ο καλλιτέχνης βγήκε από την κλινική, επιστρέφοντας στο πατρικό του σπίτι στην Τήνο, αφού πρώτα έμεινε για λίγες ημέρες στην Αθήνα, όπου και συνάντησε το ομότεχνό του και φίλο του, Θωμά Θωμόπουλο. Στην φάση αυτή επιθυμία του ήταν να εγκατασταθεί μόνιμα στην πρωτεύουσα και να αρχίσει να ασχολείται ξανά με την γλυπτική. Η μητέρα του όμως είχε αντίθετη γνώμη, πιστεύοντας ότι κάτι τέτοιο θα οδηγούσε σε νέα υποτροπή της "αρρώστιας" του.

Τα χρόνια που ακολούθησαν στην γενέτειρά του ήταν το ίδιο σιωπηλά, στερημένα και μονότονα, αφού του έλειπαν οι πόροι, μα πάνω απ' όλα η εμπιστοσύνη των οικείων του για τις δυνατότητές του, που θεωρούντο πλέον οριστικά χαμένες. Μεσήλικος πια έκανε μικροθελήματα στους συχωριανούς του, προκειμένου να καλύψει τις καθημερινές του ανάγκες.

Χαρακτηριστικά της ένδειας μέσα στην οποία ζούσε, είναι τα όσα αναφέρει ο επίσης Τήνιος ομότεχρός του, Λάζαρος Σώχος σε σχόλιό του στην εφημερίδα "Ελλάς", μετά από μία επίσκεψη στο χωριό του γλύπτη το 1914:

"Βιαστικός, σκυφτός, με το σακάκι του ριγμένο στον ώμο, γυρίζει μέσα στους μαρμαρωμένους δρόμους του μικρού χωριού του, σαν κάτι να γυρεύη -ο νους του μες σε λαγκάδια σκοτεινά και σε αβύσσους περπατεί. Έχει στιγμές που του'ρχεται το

λογικό, μα οι στιγμές αυτές δεν ζούν περισσότερο από της αστραπής την λάμψη! - Στέκεται στο καφενείο, χαράζει δυο-τρεις γραμμές απάνω στο τραπέζιού το μάρμαρο, για να φύγει έπειτα πίο λυπημένος, γιατί βλέπει κι αυτός πως οι γραμμές που έφτιαξε δεν μοιάζουν με τις παλιές του κονδυλιές. Ημέρες πολλές κλεισμένος ...πλάθει -πλάθει μελαγχολικά τον κόκκινο πηλό του, για να ιδή ο διαβάτης που περνά έπειτα σε λίγο, σκορπισμένο σε αμέτρητα ξερά κομμάτια...το άψυχο αυτό της γής ζυμάρι και αυτόν τον δυστυχημένο με μια μεγάλη στάμνα στον ώμο να κουβαλάει νερό στις γειτονιές από την μαρμαρένια βρύση του χωριού. Μόνο η μεγάλη καρδιά του καλλιτέχνη, η γεμάτη από αισθήματα ευγενικά έχει μείνει άθικτη, -γιατί όταν η άμοιρη και πονεμένη μάνα του θελήσει να πουλήσει κανένα από τα λίγα πρόβατα που βόσκει ο "Μπάρμπα Γιαννούλης" (με αυτό το όνομα είναι στο χωριό γνωστός), του το κρύβουν, δεν του το λένε, του λένε πως χάθηκε. Και τότε - τότε αρχίζει η μεγάλη τραγωδία, γυρίζει, τρέχει από δω κι από κεί μεσ' στις βοσκές του Πανόρμου, φωνάζει κλαίει για τον καλό του σύντροφο, για το προβατάκι που έχασε και ο αντίλαλος του μοιρολογιού ακούγεται μακριά..."¹⁶

Το άρθρο αυτό στάθηκε αφορμή ώστε το όνομα του Χαλεπά να έλθει ξανά στο προσκήνιο, ξυπνώντας το ενδιαφέρον του καλλιτεχνικού κόσμου για την ζωή του. Πράγματι τον επόμενο χρόνο δημοσιεύτηκαν στην εφημερίδα "Αθηνά" τέσσερα σχετικά άρθρα του τεχνοκριτικού Θεόδωρου Βελλιανίτη και αμέσως μετά ένα σχόλιο του ποιητή Κωστή Παλαμά στην εφημερίδα "Εμπρός". Ο τελευταίος παρομοιάζει την μοίρα του γλύπτη με εκείνη του ποιητή Friedrich Holderlin, δίνοντας νέα διάσταση στις προσπάθειες κατανόησης της προσωπικής του τραγωδίας:

"Ο καλλιτέχνης μέσα είς την ακμήν της νεότητος και της πνευματικής του ενάργειας εκτυπήθη σκαιώς: απόλεσε το λογικόν. Το παλαιόν ρητόν μας διδάσκει ότι νέοι αποθνήσκουσιν εκείνοι τους οποίους αγαπούν οι θεοί. Αλλ' αυτός δεν ενεκρώθη. Απέμεινε ζωντανονεκρός (...). Είς την γενέθλιον γη της Τήνου ο σμιλευτής της Κοιμισμένης και του Σατύρου, βόσκει γίδια. Αλλά το τέλος του σταδίου του Χαλεπά και όλων των ως εκείνος κτυπημένων από την Μοίρα πως πιέζει ως εφιάλτης την ψυχήν. Το τέλος του γλύπτου μου ενθυμίζει την τραγικήν ζωήν ενός άλλου ζωντανονεκρού της Μοίρας, ξένου τούτου, αλλά γνωστού μέσα είς πλατύν κύκλον του διανοητικού κόσμου, όσον είναι αγνώριστος και είς στενόν ακόμη κόσμον των παρ' ημίν ενδιαφερομένων δια την τέχνην ο ατυχής Έλλην γλύπτης. Ο ξένος αυτός είναι ο Γερμανός Χέλδερλιν".¹⁷

Ωστόσο, παρά τις συνεχείς διακυμάνσεις της ψυχικής του ισορροπίας, παρά την μοναξιά του εγκλεισμού του ανάμεσα σε ανθρώπους σημαδεμένους από την δυστυχία και την εγκατάληψη, παρά την πολύχρονη έλλειψη επικοινωνίας, η καλλιτεχνική του ιδιοφυία και το πάθος του για δημιουργία παρέμειναν αναλλοίωτα. Τούτο επιβεβαιώνεται από το ότι, αμέσως μετά τον θάνατο της μητέρας του στα τέλη του 1916, ο Χαλεπάς άρχισε να ασχολείται και πάλι με την γλυπτική, ξεκινώντας μάλιστα μια καθ' όλα καινούρια από εκφραστική άποψη, πορεία. Συγχρόνως άλλαξε και η συμπεριφορά του ή καλύτερα η στάση του απέναντι στην ζωή, αφού όλες του οι ανησυχίες και οι προσωπικοί στοχασμοί του βρήκαν σιγά - σιγά διέξοδο μέσα στην τέχνη του, λυτρώνοντάς τον από την αμηχανία της απραξίας. Έτσι, μέσα σε διάστημα μικρότερο της πενταετίας ο Χαλεπάς είχε δημιουργήσει ένα αρκετά πλούσιο σε αριθμό όσο και σε διατυπώσεις έργο, που προκάλεσε την εντύπωση των φιλότεχνων αλλά και επανατροφοδότησε τον "θρύλο" γύρω από το όνομά του.

Στα 1923 το Υπουργείο Παιδείας ανέθεσε στον καθηγητή της Γλυπτικής στην Σχολή

Καλών Τεχνών, Θωμά Θωμόπουλο να μεταφέρει σε γύψο όλες τις μέχρι τότε προσπάθειες του Τήνιου καλλιτέχνη που ήταν σε πηλό, προκειμένου να εκταθούν στην γλυπτοθήκη του Πολυτεχνείου. Δυο χρόνια αργότερα (1925) πολλά από τα εκμαγεία του παρουσιάστηκαν στην Ακαδημία Αθηνών σε ειδική διοργάνωση, η οποία στάθηκε αφορμή να του απονεμηθεί το 1927 το Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών. Μια άλλη έκθεση με σχέδια του γλύπτη διοργανώθηκε το 1928 από τον Νικόλαο Βέλμο στο "Ύδουλο Τέχνης", ενώ κυκλοφόρησε και σχετικός ενημερωτικός κατάλογος.¹⁸

Από το 1930, ύστερα από μισό αιώνα μη ηθελημένης περιπλάνησης αλλά και απομόνωσης, ο Χαλεπάς εγκαταστάθηκε στην Αθήνα,¹⁹ όπου και πέρασε τα τελευταία οκτώ χρόνια της ζωής του χωρίς στερήσεις, σε έντονη δημιουργικότητα.²⁰

Αυτό που διαπιστώνεται από μια πρώτη εκτίμηση της δημιουργία του Τήνιου γλύπτη, είναι ο πλούτος και η πολυμορφία των διατυπώσεων του στα διάφορα στάδια της μορφοπλαστικής του εξέλιξης. Στην προκειμένη περίπτωση μάλιστα τα εν λόγω στάδια είναι τόσο ολοκληρωμένα και ανεξάρτητα το ένα από το άλλο, που οδηγούν στο συμπέρασμα πως ο Χαλεπάς, ακόμη και κατά την περίοδο της σιωπής του δεν έπαψε να σκέπτεται πλαστικά ή και πως η κατάστασή του αυτή ως ένα βαθμό ήταν απόρροια της προσπάθειας απεγκλωβισμού από τα κλασσικά παραδοσιακά πρότυπα, με στόχο την πλήρη ανανέωση του στιλιστικού περιεχομένου της γλυπτικής του. Έτσι, με βάση ορισμένα ειδικά χαρακτηριστικά εκφραστικής υφής, διακρίνονται δυο φάσεις στην δημιουργική του πορεία, διάκριση που βέβαια ενισχύεται και από τα εξωτερικά, βιογραφικά στοιχεία της ζωής του, κυρίως με άξονα την αρρώστια του και την παύση της καλλιτεχνικής του δραστηριότητας το διάστημα 1878-1918.

Στην πρώτη φάση, που ξεκινάει από την περίοδο της μαθητείας του στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, συγκαταλέγονται έργα, το περιεχόμενο των οποίων σχετίζεται άμεσα με τις πλαστικές αντιλήψεις της εποχής και κύρια με τον νεοκλασικισμό, χωρίς ωστόσο να λείπουν από τις μεταπλάσεις αυτές η προσωπική παρέμβαση και η διάθεση ρεαλιστικότερης μεταχείρισης, ιδιαίτερα όταν καταπιάνεται με την ερμηνεία προσώπων και την σύλληψη-απόδοση των φυσιογνωμικών τους χαρακτηριστικών.

Αν κρίνουμε από την εκφραστική την οποία ακολούθησε για την δημιουργία δυο αρκετά πρώιμων έργων του, την "Κεφαλή του Μεγάλου Αλεξάνδρου" και τον "Κορμό της Αφροδίτης",²¹ φιλοτεχνημένα μεταξύ 1870 και 1872, παρατηρούμε πως ο γλύπτης αξιοποιεί εδώ τα μορφοπλαστικά δεδομένα του νεοκλασικισμού δίδοντας έμφαση στην αρμονική ανάπτυξη των επιπέδων και τον μελετημένο καθορισμό των πλάνων και των αξόνων, για τον τονισμό της συμπαγούς μετωπικότητας, ιδίως στο πρώτο και της αρμονικής, καλλιγράμμης φόρμας στο δεύτερο.

Πηγαίνοντας στο Μόναχο εξοικειώθηκε περισσότερο με το πνεύμα και τις αρχές του νεοκλασικισμού, που τότε καλλιεργήτο ευρύτατα στους κόλπους της Ακαδημίας, σε συνδυασμό με τις εκλεκτιστικές τάσεις και τους ιδεαλιστικούς προσανατολισμούς της εποχής του ύστερου ρομαντισμού.

Η γρήγορη προσαρμογή του Χαλεπά στα καλλιτεχνικά αυτά ιδεώδη, πιστοποιείται από την διάκρισή του στον ετήσιο διαγωνισμό της Ακαδημίας, από τον πρώτο κιόλας χρόνο της εκεί μαθητείας του. Το θέμα του διαγωνισμού με τίτλο: "Η κοιμωμένη του δάσους" ή "Το παραμύθι της πεντάμορφης", ήταν παρμένο από την Γερμανική μυθολογία και βασιζόταν, είτε στον θρύλο της Lorelei (πριγκίπισσας του Ρήνου),²² είτε στην Εποποιία των Nibelungen²³ και συγκεκριμένα στο επεισόδιο κατά το οποίο ο Siegfried ξυπνάει με ένα φιλί την Brunuhilde από τον "μαγικό ύπνο", που

την είχε καταδικάσει ο Βασιλιάς των Θεών Wotan, για την απείθειά της στις θείκες εντολές.

Όπως φαίνεται πάντως από την τελική πρόταση,²⁴ η αντιμετώπιση του θέματος από τον Χαλεπά είναι αποτέλεσμα της ευκολίας με την οποία αξιολογεί τις διάφορες στιλιστικές προτάσεις, μεταπλάθοντας ακόμη και πρωτόγνωρους για αυτόν τύπους - στην προκειμένη περίπτωση δανείζεται στοιχεία από την Γοτθική Τέχνη- για να αποδώσει το περιεχόμενο του μοτίβου στο οποίο αναφέρεται.

Της ίδιας περιόδου είναι και τα: "Σάτυρος που παίζει με τον έρωτα"²⁵ και "Η φιλοστοργία"²⁶ που επίσης βραβεύτηκαν σε ανάλογους διαγωνισμούς.

Στον "Σάτυρο" -το πρώτο έργο μιάς σειράς από δώδεκα παραστάσεις με το ίδιο θέμα- αν και η συνολική μεταχείριση της φόρμας, με την ρυθμική ανάπτυξη των αξόνων και των επιπέδων και κυρίως με την παράθεση των αφηγηματικών ενδείξεων, βασίζεται στην μελέτη προτύπων του παρελθόντος και ιδιαίτερα της Ελληνιστικής εποχής, τα στοιχεία εκείνα που ενεργοποιούν την σύνθεση αλλά και αναδεικνύουν τις προσωπικές παρεμβάσεις του καλλιτέχνη, είναι η ερμηνεία των χαρακτηριστικών του προσώπου του Σατύρου, με το παγανιστικό όλο υπονούμενα μειδίαμα και η απόδοση του αυθορμητισμού στις κινήσεις του Έρωτα, καθώς προσπαθεί να πιάσει το τσαπί του σταφυλιού που κρατάει ο Σάτυρος βάζοντας σε δοκιμασία τους πόθους του μικρού, χαριτωμένου ευνοούμενού του. Σε αντίθεση με την ιδιόμορφη, λόγω της διακοσμητικής διάθεσης του δημιουργού, αξιοποίησης των Ελληνιστικών ή και νεομπαρόκ τύπων στο Σάτυρο, η αντιμετώπιση του θέματος της "Φιλοστοργίας" είναι καθ' όλα λιτή και ισορροπημένη, προσαρμοσμένη στις απαιτήσεις μιας ακριβούς μεταφοράς των διατυπώσεων της γλυπτικής των κλασικών χρόνων. Εντύπωση προκαλούν εδώ η καθαρότητα στην διαγραφή των περιγραμμάτων, η πολύφωνη εκφραστική πτυχολογία και η ευγενική "απάθεια" στην απόδοση των μορφών, που δίνουν στην σύνθεση μια απaráμιλλη, αντιστατική αρμονία και αρχιτεκτονική στερεότητα.

Σε έργα πάλι όπως οι δυο Άγγελοι στο Νεκροταφείο Bellu του Βουκουρεστίου, ο Χαλεπάς επιχειρεί έναν εντελώς προσωπικό συγκερασμό των στοιχείων που καθορίζουν την υφή όλων των γνωστών στην εποχή του εκδοχών του νεκρικού genius, προσδίδοντας στο τυποποιημένο και ιδεαλιστικά αποστασιοποιημένο μοτίβο, μία απόκοσμη τραγικότητα με ρομαντικές προεκτάσεις.

Εκεί όμως όπου πραγματικά εξαντλούντε τα κάθε είδους συνθετικά κίνητρα και οι εκφραστικές δυνατότητες, προκειμένου να φθάσει ο γλύπτης σε ένα οριακό θα το χαρακτηρίζαμε, σημείο εκτέλεσης των πλαστικών του προθέσεων, είναι στην απόδοση της "Κοιμωμένης" του Α' Νεκροταφείου Αθηνών, φιλοτεχνημένης στα 1875 για τον τάφο της Σοφίας Αφεντάκη.

Θέλοντας προφανώς να απελευθερώσει το σώμα της νέας κοπέλας από την ακαμψία του θανάτου -προσπάθεια που λίγα χρόνια αργότερα (1883) αξιοποίησε το ίδιο επιτυχημένα και ο ομότεχρός του Ιωάννης Βίτσαρης στην δική του "Κοιμωμένη" για τον τάφο της Μαρίας Δεληγιάννη²⁷- ο Χαλεπάς επιλέγει εδώ ως λύση τόσο το ελαφρό ανασήκωμα του κορμού με την τοποθέτηση ενός αρκετά μεγάλου μαξιλαριού, κάτω από το κεφάλι της όσο και το λύγισμα του αριστερού ποδιού προς τα επάνω, γεγονός που διευκολύνει παράλληλα και την καλλιγραφική ανάπτυξη των πτυχώσεων. Αξιοπρόσεκτη είναι επίσης η εκφραστικότητα του προσώπου στο οποίο αντανακλάται η χαλαρότητα του σώματος στον ύπνο και όχι στον θάνατο, μια και αυτός θα το είχε απαλλάξει από την ανεπαίσθητα αλλά παρούσα εδώ, οργανική του πνοή, καθώς και η απτική στιλπνότητα των γυμνών μερών του νεανικού κορμού,

δηλαδή των χεριών, του λαιμού και του μπούστου. Για την εντύπωση που προκάλεσε το έργο στην εποχή του, χαρακτηριστικά είναι τα σχόλια του Ζαχαρία Παπαντωνίου στο "Ελεύθερο Βήμα" το 1934, ο οποίος και διευκρινίζει:

"Απίερες γυναίκες πλαγιασμένες έχουν γίνει. Για τυπικό παράδειγμα μπορούμε να αναφέρουμε τον τάφο της Βασίλισσας Λουίζας στο Σαρλότεμπουργκ, έργο του Ράουχ από το οποίο ίσως και να παρακινήθηκε ο Χαλεπάς όταν ήταν στην Γερμανία. Το κατόρθωμα του Χαλεπά είναι πως σε ένα θέμα χιλιομεταχειρισμένο έδωσε την άνεση, την λαμπρότητα και την νεότητα της δημιουργίας. Ότι ήταν παλαιό και κουρασμένο, βαρύ και σκληρό στο θέμα της πλαγιασμένης γυναίκας, άλλαξε στην Κοιμωμένη θείος ύπνος. Η γυναίκα αυτή θα αναστηθή σε κόσμο καλύτερο. Ποίος την είδε μιά στιγμή και δεν το πιστεύει; Ήταν μιά φορά η Κοιμωμένη. Για το κοινό που την βλέπει είναι η παρηγοριά. Και θα είναι ο Έλληνας που έκαμεν αυτόν τον Θείον ύπνον, είς μια δόξα."²⁸

Το τελευταίο έργο της πρώτης αυτής περιόδου, που διακόπτεται με την εκδήλωση της αρρώστιας του στα 1878, είναι το "Κεφάλι σατύρου", θέμα το οποίο δούλεψε παράλληλα με εκείνο της "Μήδειας", που ο ίδιος κατάστρεψε επειδή δεν τον ικανοποιούσε.

Πρόκειται ουσιαστικά για μια προσπάθεια επαναπροσέγγισης του "Σατύρου" του 1874, με το ενδιαφέρον του καλλιτέχνη να επικεντρώνεται αποκλειστικά στην ερμηνεία της μορφής και την σαρκαστική ή εφιαλτικά αινιγματική εκφραστικότητά της, η οποία σύμφωνα με τους βιογράφους του οδήγησε τον Χαλεπά σε προσωπικό αδιέξοδο, που προανάγγηλε την σιωπή του.

Ωστόσο όταν στα 1918 άρχισε και πάλι να δημιουργεί, παρά την έλλειψη επικοινωνίας και την απομόνωση τεσσάρων δεκαετιών, το γνήσιό πλαστικό του αίσθημα, όχι μόνο δεν αλλοιώθηκε αλλά και οδήγησε τον γλύπτη σε νέες διερευνήσεις, με εντελώς πρωτοποριακό στιλιστικό περιεχόμενο. Αν και οι θεματολογικές του προτιμήσεις δεν διαφέρουν κατά πολύ από εκείνες της πρώτης περιόδου, από εκφραστική σκοπιά, η αντιμετώπιση του ίδιου θέματος εμπεριέχει τόσο το στοιχείο της αμφισβήτησης των ήδη διατυπωμένων σε παλιότερα έργα, προτιμήσεών του, όσο και την διάθεση επαναπροσδιορισμού τους από διαφορετικό βέβαια πεδίο αξιολόγησης. Αντιπροσωπευτικά δείγματα των πλαστικών του προθέσεων στη φάση αυτή αποτελούν οι έντεκα "μεταλογικές" εκδοχές του "Σατύρου που παίζει με τον έρωτα", φιλοτεχνημένες από το 1918 έως και το 1936.²⁹

Σε όποια από τις παραπάνω εκδοχές κι αν σταθούμε, εύκολα διαπιστώνεται η τάση του για σχηματοποίηση και γενίκευση, προκειμένου να απλοποιήσει όσο το δυνατόν περισσότερο την φόρμα, καταγράφοντας απλώς την κίνηση όχι πια μέσω των επιμέρους επιτηδευμένων λεπτομερειών, αλλά μόνο μέσω του σχηματισμού των όγκων και τις ιδιάζουσας κάθε φορά ισορροπίας τους στον χώρο. Σε έργα μάλιστα σαν τις παραλλαγές III,³⁰ V,³¹ VI³² και VII,³³ επιχειρείται η μανιεριστική θα την χαρακτηρίζαμε, προσπάθεια συγκρότησης του αντικειμένου σε εικόνα, με τα αδιευκρίνιστα σχεδόν περιγράμματα, κυρίως όμως με την παθιασμένη απελευθέρωση των μορφών από το άψυχο στοιχείο της ύλης στον ελεύθερο χώρο.

Χωρίς να είναι υπερβολικό, μπορούμε να συσχετίσουμε τους "Σατύρους" αριθ. III και αριθ. V με τα γλυπτά του Michelangelo "Pieta di Palestrina"³⁴ και "Άγιος Ματθαίος"³⁵ αντίστοιχα, καθώς και στους δυο καλλιτέχνες το τέχνασμα του non finito με τα ακατέργαστα μέρη και τα περισσεύματα, δεν συμμερίζεται απλώς την πρόθεση εξισορρόπησης και την σωματικότητα του συνόλου -επιβεβλημένη ίσως στην περίπτωση της δημιουργίας του Χαλεπά από την αβεβαιότητα της έθραυστης ύλης που

χρησιμοποιεί- αλλά τουναντίον αποβλέπει στην καταγραφή της δραματικής έντασης, όπως αυτή ξεπηδά από την ογρότητα του υλικού και μορφοποιείται, υπερβαίνοντας τα συμβατικά όρια της ολοκληρωμένης εκτέλεσης. Το εκρηκτικό αυτό στοιχείο, που δραστηριοποιεί ύλη και μορφές δίχως την μεσολάβηση του επιτηδευμένου τελικού φινιρίσματος, χαρακτηρίζει επίσης τις τρεις παραλλαγές της "Ωραίας κοιμωμένης του δάσους",³⁶ την πρώτη από τις τρεις "μεταλογικές" εκδοχές της "Μήδειας"³⁷ και το "Θαλάσσιος ίππος που παίζει με Νηρηίδες"³⁸, όπου επιπλέον τίθεται ξεκάθαρα το πρόβλημα της μορφικής ολοκλήρωσης, σαν δυνατότητα του να ξεπεραστεί το στάδιο της μιμήσεως του φυσικού προτύπου, έτσι ώστε να καθαρθεί το έργο από τον νατουραλιστικό του προσδιορισμό, αναδεικνύοντας το αυθεντικό μα και το πολυσήμαντο ενός κόσμου που συμπληρώνει τον φυσικό, τον διαβάλλει ή τον αρνείται.

Σε προσπάθειες πάλι σαν την δεύτερη³⁹ και την τρίτη⁴⁰ εκδοχή της "Μήδειας" ή το "Οιδίπους και Αντιγόνη",⁴¹ ο γλύπτης επαναφέρει το "αρχαϊκό τέχνασμα" με την συγκέντρωση των όγκων και τις κλειστές περίοπτες φόρμες, που του επιτρέπουν, αφ' ενός να συλλάβει το θέμα στην μνημειακή ή την συμβολική του πραγμάτωση, κι αφ' ετέρου να συγκεράσει με καθαρά πλαστικά μέσα, τόσο το αντικειμενικό -αποτέλεσμα της άμεσης εμπειρίας- όσο και το απόλυτα υποκειμενικό, διατυπωμένο στα όρια της κατάφασχής του.

Είναι συνταραχτική η ψυχική ένταση που καθορίζει αυτόν τον άεραο μετεωρισμό της τέχνης του, ανάμεσα στο κλασσικό και το αντικλασσικό, ανάμεσα στο ολοκληρωμένο και το ηθελημένα. ημιτελές, μα κυρίως ανάμεσα στην συγκρότηση του αντικειμένου και τις πιθανές εκδοχές που προϋποθέτει μια σπαραγμένη από την μοναξιά της ιδιοφύιας, συνείδηση για την διαμόρφωση της εικόνας και την κυριαρχία της στην άμορφη ύλη. Και τούτο γιατί ακόμη και όταν επιχειρεί να προσεγγίσει το κλασσικό στην πιο ιδανική διατύπωσή του, όπως στις περιπτώσεις της "Ανδριανής Κοιμωμένης",⁴² της "Μεγάλης αναπαυόμενης"⁴³ και της "Ανοιξης",⁴⁴ η απόδοσή, όχι μόνο υπερβαίνει την ψυχρότητα της ανάπλασης του ακαδημαϊσμού και την εξωραϊστική της φόρτιση από το στοιχείο της εξιδανίκευσης, αλλά αποβλέπει στην οριακή αντιμετώπιση της μορφής αυτής καθαυτής, ερμηνεύοντάς την με τέτοιο τρόπο, έτσι ώστε να είναι αδύνατο να κατανοηθεί έξω από τα δεδομένα που διέπουν το μυστήριο της υπόστασής της.

Η ανθρώπινη μορφή στο έργο του Χαλεπά βρίσκεται στο επίκεντρο μιάς μόνιμης αναζήτησης, το περιεχόμενο της οποίας δεν έχει να κάνει παρά με τις εκφάνσεις της δικής του, προσωπικής περιπέτειας προς την τελειότητα και την πολλαπλότητά της, ως απόρροια της ψυχικής του διάθεσης, των μεταπτώσεων και των συγκρούσεων ανάμεσα στον μύθο και την πραγματικότητα, τις οδύνες της ζωής και το τραγικό απροσδιόριστο του θανάτου.

Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα της απόδοσης του διμέτρου "Αλεξάνδρου: Ζωντανού και νεκρού",⁴⁵ όπου η αινιγματική σύλληψη του ίδιου προσώπου σε δυο διαφορετικές καταστάσεις, υπαινίσσεται μια αναπόφευκτη διαδρομή σε περιοχές, που η ανθρώπινη μοίρα αδυνατεί να παρακάμψει.

Θα έσφαλε όποιος αντιλαμβανόταν ως ματαιοδοξία την τολμηρή αυτή προσέγγιση του παράλογου, εφ' όσον ο Χαλεπάς, όντας κάτοχος όλων των εκφραστικών δυνατοτήτων όσον αφορά την αποκωδικοποίηση των εσωτερικών διεργασιών της μορφής, ενεργοποιεί την ύλη και την αφυπνίζει αριστοτεχνικά με την διάνοια, παρά με την σμίλη του. Κάτι τέτοιο πιστοποιείται από την αντιμετώπιση προβλημάτων τα οποία σχετίζονται με την πλαστική έκφραση βασιανιστικών νοητικών

εικόνων, οραματισμών, σκέψεων και ιδεών, όπως την συναντάμε στα επίσης διμέτωπα: "Ο Άγιος Χαράλαμπος και ο ερμαρογλύπτης",⁴⁶ "Η Αφροδίτη και η Χωριατοπούλα"⁴⁷ και "Η Αγία Βαρβάρα και ο ερμαρογλύπτης",⁴⁸ που φιλοτεχνήθηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1920.

Πρόκειται για καθαρά συμβολικές συλλήψεις, με έκδηλο το στοιχείο του αυθορμητισμού και της υπέρβασης του συγκεκριμένου, κυρίως όμως για τρεις ηθελημένες προσπάθειες ορισμού κι ανάδειξης μιας συγκινησιακής κατάστασης και της ρευστότητάς της από τα ίδια τα έργα, την σωματικότητα και την προβολή τους στον ελεύθερο χώρο, ως αυτόνομες εκφραστικές παρουσίες.

Παρ' ότι ο Χαλεπάς δεν κατόρθωσε ελείψει μέσω των, να μεταφέρει τα "μεταλογικά" έργα του στο τελικό υλικό τους (μάρμαρο ή χαλκό), ούτως ώστε να έχουμε πιο ευανάγνωστες τις πλαστικές του προθέσεις, τούτο δεν μειώνει ούτε στο ελάχιστο τον πρωτοποριακό χαρακτήρα της δημιουργίας του, η δυναμική της οποίας δύσκολα μπορεί να εκτιμηθεί με βάση τα τότε κοινώς αποδεκτά, κριτήρια αξιολόγησης. Όχι βέβαια γιατί έσπασε αυτόματα τους δεσμούς με την κλασική παράδοση και τις εκδηλώσεις της, αλλά γιατί εμφύσησε στο ήδη καταξιωμένο στις αισθητικές προτιμήσεις, περιεχόμενό της την πνοή και την ζωντάνια που του έλειπε, αντικαθιστώντας το επιτηδευμένο με το αυθεντικό, έστω κι αν σε μια τέτοιου είδους παρέμβαση ελλόχευε ο κίνδυνος της οριστικής διάβρωσης, της διάψευσης ή της έκπτωσης των αξιών που το είχαν καθιερώσει.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Φράση του ίδιου του Χαλεπά για τον εαυτό του. Βλ. Μάνος Στεφανίδης: "Εισαγωγή στην Ελληνική γλυπτική από την αρχαιότητα ως σήμερα". Εκδ. Φιλιππότη. (Δοκίμιο - Ιστορία 8). Αθήνα 1984. Σελ.61.
2. Βλ. σχετ. Στρατή Δούκα: "Γιαννούλης Χαλεπάς, Νέα Βιογραφικά". Αθήναι 1952, του ιδίου: "Ο Βίος ενός αγίου". Θεσσαλονίκη 1967, "Υποθέσεις και Λύσεις". Αθήναι 1970 και "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήνα 1978. Βλ. επίσης Γ.Ν. Παπαδημητρίου: "Ταλέντο και Τέχνη". Αθήνα 1964. Ρ. Γαρταγάνη: "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήνα 1957. Μαρίνου Καλλιγά: "Γιαννούλης Χαλεπάς". Έκδοση Εμπορικής Τραπεζής. Αθήνα 1972. Ν.Μ. Μιχαλόπουλου: "Η ψυχουσύνθεση του Γιαννούλη Χαλεπά". Αθήνα 1972.
3. Ο χαρακτηρισμός αφορά την παραγωγή του καλλιτέχνη από το 1918 έως τον θάνατό του. Βλ. σχετ. Στέλιος Λυδάκης: "Η Νεοελληνική γλυπτική". Εκδ. Μέλισσα. Αθήνα 1981. Σελ. 72.
4. Βλ. Φώτου Γιοφύλη: "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης. 1821-1941". Το Ελληνικό βιβλίο. Αθήναι 1962. Τομ.Β'. Σελ.322.
5. Βλ. Katerina Mourellou: "Die griechische Bildhauerei des 19 Jahrhunderts (1830-1990)". Munchen 1972. Σελ.86. Υποσ.1.
6. Βλ. Μαρίνου Καλλιγά: "Γιαννούλης Χαλεπάς". όπ. και σημ. 2. Σελ.13.
7. Βλ. Στρατή Δούκα: "Γιαννούλης Χαλεπάς" (1978). όπ. και σημ.2. Σελ.17. Στο γεγονός αναφέρεται και ο Μ. Κοντελιέρης, μόνο που το τοποθετεί λίγο αργότερα στα 1876, κατά την αποφοίτηση του γλύπτη από το Βαυαρικό Ίδρυμα. Βλ. Μιχάλη Ν. Κοντελιέρης: "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήναι 1977. Πιο ορθή θεωρούμε την εκδοχή του Δούκα. Και τούτο για τί στις αρχές του 1876 ο Χαλεπάς, μη μπορώντας να ανταποκριθεί στα έξοδα της παραμονής του στο Μόναχο μετά το σταμάτημα της χορήγησης της υποτροφίας (1875), διέκοψε τις σπουδές του και πήγε για μικρό διάστημα στο Βουκουρέστι, όπου εργαζόταν ο πατέρας του. Αμέσως μετά επέστρεψε στην Ελλάδα.
8. Βλ. "Εφημερίς". Φυλ. 3-1-1875.
9. Αναφέρεται ότι το ποσό αυτό ήταν 200 δραχμές. Βλ. Γεωργίου Δωρίζα: "Οι Τήνιοι Καλλιτέχνες και τα Μουσεία της Τήνου". Αθήναι 1979. Σελ.112. Βλ. επίσης Γιάννη Καιροφύλα: "Γιαννούλης Χαλεπάς, ο ευαίσθητος κι αγαθός Τήνιος Καλλιτέχνης". Μυθιστορηματικές βιογραφίες. Νο 2. Εκδ. Φιλιππότη. Αθήνα 1986. Σελ.20.
10. Βλ. Μαρίνου Καλλιγά: "Γιαννούλης Χαλεπάς". όπ. και σημ.2. Πιν.5-6. και 8-9.
11. Βλ. σχετ. Daniela - Calvo - Platero: "Ο Γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά". Εκδ. Χανζηνικολή. Αθήνα 1979. Μετ. Καίτης Χανζιδήμου - Ιουλιέττας Ράλλης. Σελ.28.
12. Βλ. όπ. παρ. Σελ.28,29.
13. Βλ. "Εφημερίς" Φυλ. 18-10-1876.
14. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
15. Βλ. Daniela - Calvo - Platero: "Ο Γλυπτικός χώρος..." όπ. και σημ. 11. Σελ.36. Εικ. VIII.
16. Αναφέρεται από τον Γιοφύλη. Βλ. Φ. Γιοφύλη: "Ιστορία..." όπ. και σημ.4. Σελ.326.
17. Βλ. εφημερίδα "Εμπρός". Φυλ. 29-1-1915.
18. Βλ. εφημερίδα "Η Βραδινή". Φυλ. 11-7-1928 και εφημερίδα "Πρωία". Φυλ. 13-7-

1928.

19. Έμεινε στο σπίτι της ανειψιάς του Ειρήνης Χαλεπά στην οδό Δαφνομήλης Νο 35.
20. Πέθανε στις 15 Σεπτεμβρίου 1938.
21. Απεικόνιση Μ. Ν. Κοντιλιέρης: "Γιαννούλης Χαλεπάς". Βλ. όπ. και σημ.7. Εικ.Ι.
22. Βλ. το άρθρο του Θ. Βελλιανίτη στην εφημερίδα "Αθηνά". Φυλ.27-1-1915. Το έργο είναι γνωστό μόνο από φωτογραφεία.
23. Το πιθανότερο αν αναλογιστούμε ότι, ήδη από τα 1869 και 1870, ο Richard Wagner με την υποστήριξη του Λουδοβίκου Β' της Βαυαρίας είχε ολοκληρώσει και ανεβάσει στην Όπερα του Μονάχου τα δύο πρώτα μέρη της Τετραλογίας του "Δαχτυλιδιού", δηλαδή τον "Χρυσό του Ρήνου" και τις Walkures.
24. Βλ. Μαρίνου Καλλιγά: "Γιαννούλης Χαλεπάς" όπ. και σημ.2. Εικ.3.
25. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (1874/Δαξεύτηκε σε μάρμαρο στα 1877).
26. Τήνος. Μουσείο Τηνίων Γλυπτών. (1875).
27. Α' Νεκροταφείο Αθηνών. (1883).
28. Βλ. εφημερίδα "Ελευθερο Βήμα". Φυλ.18-11-1934.
29. Οι δώδεκα παραλαγές του "Σατύρου που παίζει με τον έρωτα" -μία "λογική" σε μάρμαρο και έντεκα "μεταλογικές" σε άργιλο ή γύψο- είναι καταγραμμένες με το ίδιο όνομα και αριθμημένοι με λατινικούς χαρακτήρες, από το I έως το XII. Βλ. κατάταξη από τον Μ. Καλλιγά: "Γιαννούλης Χαλεπάς" όπ. και σημ. 2. (Κατάλογος έργων).
30. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Άργιλος/1918-20).
31. Τήνος. Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών. (Γύψος/1918-24).
32. Τήνος. Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών. (Γύψος).
33. Vence. Συλλογή G. Gallibert. (Γύψος/1918-24).
34. Φλωρεντία. Accademia.
35. Φλωρεντία. Accademia.
36. 1918. "Το παραμύθι της Πεντάμορφης" ή "Ο Εφιάλτης II". Γύψος. Μουσείο Τήνου. - 1918-24. "Το παραμύθι της Πεντάμορφης III". Άργιλος. Αθήνα. Συλλογή Β. Χαλεπά. - 1932. "Το παραμύθι της Πεντάμορφης IV". Γύψος. Αθήνα. Συλλογή Π. Νικολαΐδου.
37. 1918-24. "Μήδεια I". Γύψος. Μουσείο Τήνου.
38. Αθήνα. Συλλογή Β. Χαλεπά. (Γύψος/1935).
39. "Μήδεια II". 1931. Γύψος. Αθήνα. Συλλογή Β. Χαλεπά.
40. "Μήδεια III". 1933. Γύψος. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη.
41. Αθήνα. Συλλογή Β. Χαλεπά. (Άργιλος/1930).
42. Μουσείο Τήνου. (Γύψος/1918).
43. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Άργιλος/1931).
44. Αθήνα. Συλλογή Β. Χαλεπά. (Γύψος/1937).
45. Μουσείο Τήνου. (Γύψος/περ.1920).
46. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Άργιλος/περ.1920).
47. Μουσείο Τήνου. (Γύψος/περ.1920).
48. Αθήνα. Εθνική Πινακοθήκη. (Άργιλος/περ.1920).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ι. Ελληνική

- Αβέρωφ - Τσοίτσας Ευαγ. : "Μιά αγνοημένη δόξα της Ηπείρου, Περικλής Πανταζής (1849-1884), ένας ζωγράφος διεθνούς κλάσεως". "Πρωινός Λόγος". 1-1-1966.
- Αβέρωφ - Τσοίτσα Ευαγ. : "Περικλής Πανταζής". "Ζυγός" XI. Ιούλιος - Οκτώβριος 1966.
- Αγγελομάτης Χρ. Εμμ. : "Ο αναγεννώμενος Φοίνιξ - Από τον Ρήγα εις τον 'Οθωνα". Εκδ. Εστία 1948.
- Αγγελομάτης Χρ. Εμμ. : "Ελληνικά Ρωμαντικά χρονικά. (Άνθρωποι, ιδέες, ζωή)". Εκδ. Εστία χ.χ.
- Αγριαντώνη Χρ. : "Οι απαρχές της εκβιομηχάνισης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα". Αθήνα 1986.
- Αθανάσογλου Ν. : "Η Ζωγραφική του Κουνελάκη". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ. 1. Αθήνα 1975.
- Αθανάσογλου Ν. : "Ο Ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας". Αθήνα 1976.
- Αινιάννα Δημητρίου: "Χρονολόγιον". Αθήναι 1839.
- Αναστασόπουλος Τ. : "Ιστορία της Ελληνικής Βιομηχανίας". Αθήναι 1947.
- Αννινου Μπ. : "Οι Φιλέλληνες του 21α". Αθήνα 1971.
- Αννινου Μπ. : "Αι Αθήναι κατά το 1850 - Σελίδες από τας νεωτέρας Αθήνας". Εκδ. Ελευθερουδάκη χ.χ.
- Αποστολίδης Π.Κ. : "Κ. Βολανάκης". "Απόλλων" Δ' 40. Πειραιεύς 1886.
- Αργυρός Γ. : "Ιστορία των Αθηνών". Αθήναι 1896.
- Ασδραχάς Σπύρος: "Ελληνική κοινωνία και οικονομία ιη'-ιθ' αι., υποθέσεις και προσεγγίσεις". Αθήνα 1982.
- Ασώπιος Ειρηναίος: "Καλλιτεχνικόν θρησκείας αίσθημα". "Αττικόν Ημερολόγιον". 1890.
- Βακαλό Ε. : "Οι ζωγραφίες του Μακρυγιάννη". "Τα Νέα". Φυλ. 21-8-1954.
- Βακαλόπουλος Α.Ε. : "Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασεως 1821". Αθήναι 1971.
- Βακαλόπουλος Α.Ε. - Λυδάκης Στ. : "Θεόδωρος Βρυζάκης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.1. Αθήνα 1975.
- Βακαλόπουλος Α.Ε. : "Σχέσεις Ελλήνων και Ελβετών κατά την Ελληνική Επανάστασιν του 1821". Θεσσαλονίκη 1979.
- Βαλέτας Γ. : "Χρονικό της σκλαβωμένης Αθήνας από τον Παναγή Σκουζέ". Αθήναι 1948.
- Βασιλείου Κ. : "Πολυχρόνης Λεμπέσης". "Σαρωνική Πνοή". Τευχ. 3-4. Σαλαμίς Μάρτιος - Απρίλιος 1936.
- Βασιλείου Σπ. : "Σκέψεις Μακρυγιάννη - Χείρ Π. Ζωγράφου". "Ελεύθερα Γράμματα" 22 Μαρτίου 1946.
- Wellek R. : "Γερμανικός και Αγγλικός ρομαντισμός". Εκδ. Έρασμος 1976. Μετ. Στέφανου Ροζάνη.
- Βέλμος Ν. : "Παλιά Αθήνα". Αθήνα 1931.
- Βερναρδάκης Δ. : "Καποδίστριας και 'Οθων". Αθήναι 1962.
- Windelband W. - Heimsoeth H. : "Εγχειρίδιο Ιστορίας της Φιλοσοφίας". Εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Τομ.Β'. Αθήνα 1982. Μετ. Ν.Μ. Σκουτερόπουλου.

- Vitti Mario: "Ιδεολογική λειτουργία της Ελληνικής Ηθογραφίας". Κέδρος 1980.
- Βλαχογιάννης Ι. : "Αρχείο Στρατηγού Μακρυγιάννη". Αθήναι 1907.
- Βλάχος Μανόλης: "Ο Ζωγράφος Κωνσταντίνος Βολανάκης 1839-1907". Αθήνα 1973.
- Βλάχος Μ. : "Ο Ζωγράφος Κ. Βολανάκης". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών. Τομ.2. 1984.
- Βλάχος Μανόλης: "Κωνσταντίνος Βολανάκης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Μέλισσα. Τομ.1. Αθήνα 1975.
- Βοβολίνης Κ.Α. : "Το χρονικό του Παρνασσού (1865-1950)". Αθήναι 1951.
- Βολανάκης Μηλιτιάδης Κ. : "Ο Πατέρας μου". Αθήνα 1963.
- Wolfflin Heinrich: "Βασικές έννοιες της Ιστορίας της Τέχνης". Εκδ. Παρατηρητής Θεσσαλονίκη 1992. Μετ. Φώτης Κοκοβέσης.
- Βουρνάς Τάσος: "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Εκδ. Τολίδη. Τομ. Α'. Αθήνα 1977.
- Βυζάντιος Περικλής: "Πώς πρωτογνώρισα το Ζάππειο". "Ζυγός" 9.Π. Μάρτιος 1965.
- Βυζιηνός Γ. : "Η Σχολή των τεχνών. Αι εικαστικά τέχνη κατά την Α' εικοσιπενταετηρίδα του Γεωργίου Α". "Εφημερίς". Πανηγυρικό τεύχος. 1888.
- Βυζιηνός Γεώργιος: "Απαντα". Τομ. Ι. Επιμέλεια Κ. Μαμώνη.
- Γαρταγάνη Ρ. : "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήνα 1957.
- Γεδέων Μαν. : "Περί της Φαναριωτικής Κοινωνίας μέχρι των αρχών της Ενεστώτος Εκατονταετηρίδος". Περ. Ελληνικού συλλόγου Κωνσταντινουπόλεως (1887-89)".
- Γέροντας Δ. : "Ιστορία των Αθηναίων". Αθήναι 1969.
- Γεωργίου Θεόδωρος: "Σε τι χρησιμεύει η αισθητική;". Εκδ. Σμίλη. Αθήνα 1989.
- Γιανναράς Αναστάσιος: "Θέματα Παραδοσιακής και σύγχρονης αισθητικής. (Πανεπιστημιακές παραδόσεις)". Εκδ. Παπαζήσης.
- Γιαννόπουλος Περικλής: "Η Ελληνική γραμμή". Εκδ. Ερμείας χ.χ.
- Γιοφύλης Φώτος: "Θεόδωρος Ράλλης". "Νέα Εστία". 15-5-1950.
- Γιοφύλης Φ. : "Θ. Βρυζάκης". Τευχ.675. Αύγουστος 1955.
- Γιοφύλης Φ. : "Ιστορία της Νεοελληνικής Τέχνης 1821-1941". Το Ελληνικό βιβλίο. Τομ.Α',Β'. Αθήνα 1962.
- Γκαίτε: "Ο Βέρθερος". Εκδ. Θεμέλιο. Αθήνα 1938. Μετ. Μέμος Παναγιωτόπουλος.
- Γκαίτε: "Φάουστ". Εκδ. Αστέρος. Αθήνα Τομ. Β'. 1983.
- Γύζης Νικόλαος: "Επιστολαί". Επιμέλεια Γ. Δροσύνης - Π. Κορομηλιάς. εκδ. Εκλογής. Αθήναι 1953.
- Δαλέζιος Ε. : "Ο εν Αθήναις καθεδρικός ναός του Αγίου Διονυσίου του Αεροπαγίτου". Αθήναι 1965.
- Δάλλας Γ. : "Μακρυγιάννης ένας προκλασικός". "Καινούρια εποχή" 2-2-1957.
- Δε Βιάξης Σπύρος: "Η γραφική εν Ελλάδι". "Πινακοθήκη" Τ. Ζ. 1902/03.
- Δε Βιάξης Σπύρος: "Γ. Μηνιάτης". "Πινακοθήκη" ΙΙ. 1905/06.
- Δε Βιάξης Σπύρος: "Ιωάννης Χρόνης και Διονύσιος Βέγιας". "Πινακοθήκη" Τομ.9 1909/10.
- Δε Βιάξης Σπύρος: "Ιταλός Καλλιτέχνης εν Ελλάδι - Ρ. Τσέκολης". "Πινακοθήκη". Τομ.10 1910/11. Τευχ.116.
- Δε Βιάξης Σπύρος: "Αντώνιος Ρίφιος". "Πινακοθήκη ΙΙ. 1911/12.
- Δεληγώργης Επαμεινώνδας: "Πολιτικά Ημερολόγια, Πολιτικά Σημειώσεις, Πολιτικά Επιστολαί. Μέρος Πρώτο 1895-1862". Αθήναι 1896.
- Δελλαπόρτας Γ: "Παλαιοχριστιανικά και Βυζαντινά μνημεία των Αθηνών". Αθήναι 1969.
- Δερτιλής Γ. : "Το ζήτημα των Τραπεζών (1871-1879)". Αθήνα 1980.

- Δεσμίνης Δ. : "Από την έκθεση του Ζαπτείου. Το έργο του κ. Σαββίδου". "Νέον 'Αστυ" 16-4-1908. Τομ.7. αρ.2285.
- Δημακόπουλος Ιωρδάνης: "Ανθολογία Ελληνικής αρχιτεκτονικής". Εκδ. Υ.Π.Π.Ε. Αθήνα 1981.
- Δημακόπουλος Ι. : "Ο Ιωάννης Λαζαρίμος και το Δημοτικό Θέατρο του Πειραιά". Θεσσαλονίκη 1983.
- Δημαράς Α. : "Νεοελληνική Εκπαίδευσις - Ιστορικό σχέδιασμα". Αθήναι 1965.
- Δημαράς Α. : "Η μεταρρύθμιση που δεν έγινε. (Τεκμήρια Ιστορίες 1821-1894)". Τ. Α'. Αθήνα 1973.
- Δημαράς Κ.Θ. : "Δημοτικισμός και κριτική". Αθήνα 1939.
- Δημαράς Κ.Θ. : "Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας". Αθήνα 1968.
- Δημαράς Κ.Θ. : "Ο Chateaubriand στην Ελλάδα". Αθήνα 1968.
- Δημαράς Κ.Θ. : "Ο Ελληνικός Διαφωτισμός". Ερμής 1985.
- Δημαράς Κ.Θ. : "Ο Ελληνικός Ρωμαντισμός". Ερμής 1985.
- Δημήτριος: "Περί Υφους". Εκδ. Ζαχαρόπουλος. Βιβλιοθήκη Αρχαίων Συγγραφέων. Μετ. Π. Δεκατσάς χ.χ.
- Δημοσθενοπούλου - Μισιρλή: "Απόψεις γερμανών αρχαιολόγων για την πολεοδομική ανασυγκρότηση της Αθήνας, μετά την σύσταση του νεοελληνικού Κράτους". Πρακτικά Συνεδρίου: Νεοκλασική πόλη και αρχιτεκτονική. Θεσσαλονίκη. Δεκέμβριος 1983.
- Διζικιρίκης Γεώργιος: "Ο Νεοελληνικός διαφωτισμός και το Ευρωπαϊκό πνεύμα 1750-1821". Εκδ. Φιλιππότης Αθήναι 1984.
- Δούκας Στρατής: "Γιαννούλης Χαλεπάς. Νέα Βιογραφικά". Αθήναι 1952.
- Δούκας Σ. : "Ο Γαλλικός εμπρεσιονισμός και οι επιδράσεις του στην σύγχρονη ζωγραφική". "Ζυγός" 11-12-1956.
- Δούκας Στρατής: "Ο Βίος ενός αγίου". Θεσσαλονίκη 1967.
- Δούκας Στρατής: "Υποθέσεις και Δύσεις". Αθήναι 1970.
- Δούκας Στρατής: "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήνα 1978.
- Δωρίζας Γεώργιος Ι. : "Οι Τήνιοι Καλλιτέχνες και τα Μουσεία της Τήνου". Αθήναι 1979.
- Eihthal G. : "Οικονομική και κοινωνική κατάσταση στην Ελλάδα μετά το 1821". Εκδ. Μπάϋρον 1974.
- Echtnmann T.R. : "Συνομιλίες με τον Γκαίτε". Εκδ. Φέξη χ.χ. Μετ. Ν. Καζαντζάκης. Ελγιν - Νισμετ Μαίρης: "Πώς πάρθηκαν τα γλυπτά από τις μετόπες του Παρθενώνα". Μετάφραση - Σημειώσεις 'Εφης Ματθαίου. Εκδ. Τολίδη 1989.
- Ελύτης Οδ. : "Οι εικογραφίες του στρατηγού Μακρυγιάννη και ο λαϊκός τεχνίτης Παναγιώτης Ζωγράφος.
- Εμμανουήλ - Φέσσα Ελένη: "Η ιδεολογική κρίση της νεοελληνικής αρχιτεκτονικής 1827-1940". Αθήνα 1987.
- Εξαρχόπουλος Ν. : "Περί της εκπαιδευτικής και θρησκευτικής δράσεως του Καποδίστρια". Αθήναι 1917.
- Ευαγγελίδης Δ. : "Η τέχνη του Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904)". "Νέα Εστία" ΚΗ' Τ.56 τευχ.656. Νοέμβριος 1954.
- Ευελπίδης Δ. : "Οικονομική και κοινωνική ιστορία της Ελλάδος". Αθήναι 1950.
- Ζάϊντλ Βόλφ: "Οι Βαυαροί στην Ελλάδα". Ελληνική Εκδοτική 1984. μετ. Δήμ. Ηλιόπουλος.
- Jaffe H. - Roters E. : "Η ζωγραφική στον 20ο αιώνα". Εκδ. Νεφέλη 1984. Μετ. Α. Χαραλαμπίδης.

- Ζίας Νίκος: "Πολυχρόνης Λεμπέσης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τ.1. 1975.
- Ζολώτας Ξ. : "Η Ελλάς εις το στάδιον της εκβιομηχανίσεως". Αθήναι 1926.
- Ζώης Π. : "Ιστορικόν και Φιλολογικό Λεξικό Ζακύνθου". Ζάκυνθος. 1893. Τ.Α'.
- Ζώης Π. : "Η γραφική εν Επτανήσω". "Παντογνώστης" 6(36). 1932.
- "Η Ελληνική ποίηση". Εκδ. Σοκόλης 1980. Τ.Ι,ΙΙ.
- Ηλιάδης Κώστας: "Ο κόσμος της Τέχνης στο Μεσοπόλεμο". Εκδ. Πελασγός. Αθήνα 1978.
- Θωμόπουλος Θωμάς: "Θ. Ράλλης". "Παναθήναια". Τ.3. 1902/03.
- Θωμόπουλος Θωμάς: "Σ. Σαββίδης". "Παναθήναια". Τ.16. 1908.
- "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους". Εκδοτική Αθηνών. Τ. ΙΑ',ΙΒ',ΙΓ'. 1975.
- Ιωάννου Ανδρέας: "Η Ελληνική ζωγραφική του 19ου αιώνα". Εκδ. Μέλισσα 1974.
- Ιωάννου Φίλιππος: "Περί της νεωτέρας Ελληνικής γλώσσης". "Εθνικόν Ημερολόγιον". 1863.
- Καιροφύλας Γιάννης: "Η Αθήνα και οι Αθηναίοι". Εκδ. Φιλιππότης. Τομ. Α. Αθήνα 1983.
- Καιροφύλας Γιάννης: "Γιαννούλης Χαλεπάς, ο ευαίσθητος κι αγαθός Τήνιος Καλλιτέχνης". Μυθιστορηματικές Βιογραφίες. Εκδ. Φιλιππότης. Αθήνα 1986.
- Καιροφύλας Γιάννης: "Δημήτριος Φιλιππότης: Ο Γλύπτης φιλόσοφος. (Μυθιστορηματικές βιογραφίες). Εκδόσεις Φιλιππότη. Αθήνα 1987
- Καιροφύλας Κ. : "Φώσκολος και Κάλβος". "Νέα Εστία". Τομ.Ι. 1927.
- Κακλαμάνης Γ. : "'Ανάλυση της Νεοελληνικής Αστικής ιδεολογίας". Αθήναι χ.χ.
- Κακριδής Ι.Θ. : "Οι αρχαίοι Έλληνες στην νεοελληνική λαϊκή παράδοση". Β'. Έκδοση Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1979.
- Καλλιγιάς Μ. : "Οδηοσέας Φωκάς. Ο καλλιτέχνης ευεργέτης". "Ζυγός". Μαΐος 1965.
- Καλλιγιάς Μαρίνος: "Νικόλαος Γύζης ο Άγνωστος - Λεύκωμα". Εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1980.
- Καλλιγιάς Μαρίνος: "Νικόλαος Γύζης". Μ.Ι.Ε.Τ. 1981.
- Καλλονάς Δ. : "Σύγχρονοι Ζωγράφοι και Γλύπται". Αθήναι 1943.
- Καλογερόπουλος Δ. : "Ν. Ξύδιας". "Πινακοθήκη" 1909/10. τευχ.108.
- Κ[αλογερόπουλος Δ.Ι. : "Η καλλιτεχνική έκθεσις του Συνδέσμου Ελλήνων Καλλιτεχνών". Πινακοθήκη ΙΖ'. 1917/18.
- Καλογερόπουλος Δ. : "Νικόλαος Γύζης - Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών". Αθήναι 1925.
- Καλογερόπουλου Ν. : "Μεταβυζαντινή και νεοελληνική τέχνη". Αθήνα χ.χ.
- Καλογιάννης Γ.Χ. : "Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931) Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες".
- Καμπάνης Α. : "Ιστορία της νέας Ελληνικής κριτικής". Αθήναι 1936.
- Καμπούρογλου Δημ. : "Ιστορία των Αθηνών". Αθήναι 1900.
- Καμπούρογλου Δημ. : "Ο Βύρων εις τας Αθήνας. Τελευταίαι Αναμνήσεις". Παναθήναια 15-31/12/1915.
- Καμπούρογλου Δημ. : "Πως είδαν τας Αθήνας οι Γερμανοί εις τα 1833". "Νέα Εστία". τ.Θ'. 1931.
- Καμπούρογλου Δ. : "Αι παλαιαί απαλλοτριώσεις χάριν ανασκαφής των αρχαίων Αθηνών". Αρχ. Δελτίου Αθήναι 1932.
- Κανελόπουλος Παναγιώτης: "Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος". Εκδ. Δ. Γιαλελής. Τ. ΙΙ,VI,ΧΙ,ΙΧ. Αθήνα 1976.

- Καποδίστριας Ιωάννης: "Απομνημονεύματα". Εκδ. Μπάϋρον χ.χ.
- Καρκαβίτσας Ανδρέας: "Απαντα". Εκδ. Ζαχαρόπουλος Τομ.1. Αθήναι 1973. Εισαγωγή - Επιμέλεια. Νίκη Σιδεράτου.
- Κάρτερ Γ': "Γεώργιος Σαμαρτζής - ο ζωγράφος της Κερκυραϊκής ζωής". Νέα Σκέψη. Φεβρουάριος 1957. τευχ.143.
- Καρτωνάκης - Νάκης Ν. : "Αναμνήσεις: Σιμεών Σαββίδης". Μικρασιατικά Χρονικά. Τομ.9. 1961.
- Καρύδης Δ.Ν. : "Πολεοδομικά των Αθηνών της Τουρκοκρατίας". Αθήναι 1971.
- Καρύδης Δ.Ν. : "Ανάγνωση Πολεοδομίας". Ε.Μ.Π. 1990.
- Καυτανζόγλου Λύσανδρος: "'Εργα καλλιτεχνικά σταλέντα εξ Ελλάδος είς Παρισίους". "Νέα Πανδώρα" ΣΤ. τευχ.124. 15-3-1855.
- Καυτανζόγλου Λύσανδρος: "'Εκθεσις περί του Σχολείου των τεχνών και περί της παρούσης καταστάσεως των αναγκών και των ενδεχομένων βελτιώσεων αυτού αρ. πρωτ. 11 είς την εκτέλεση της υπ. αρ. 2462 της 17ης Φεβρουαρίου 1860 διαταγής του Υπουργείου Εσωτερικών".
- Καυτανζόγλου Λύσανδρος: "Καλλιτεχνική εξέτασις των κατά την αποπεράτωση και ανακαίνισιν του Εθνικού Πανεπιστημίου 'Εργων του Πρώην Πρυτάνεως Κ. Φρερίτου". Αθήναι 1865.
- Κείμενα για τα Οράματα και θάματα του Μακρυγιάννη". Συνεργασίες Σ.Π. Παναγόπουλου, Βασ. Βλ. Σφυρόερα, Γ.Α. Σαββίδη, Νίκου Σβορώνου, Γιάννη Βλαχογιάνη. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1984.
- Cipolla M. Carlo: "Η Ευρώπη πριν από την Βιομηχανική Επανάσταση - Κοινωνία και οικονομία 1000-1700 μ.Χ. Εκδ. Θεμέλιο. Μετ. Π. Σταμούλης.
- Κλεομένους 'Αγίδος: "Περί των πρώτων της Ελλάδος Βασιλέων. 'Οθωνος και Αμαλίας". Εν Αθήναις 1904.
- Κόκκνος Δ.Α. : "Γεώργιος Ιακωβίδης". "Νέα Εστία" 7. Τευχ. 145. 1-1-1932.
- Κόκκινος Δ.Α. : "Σπύρος Βικάτος". "Νέα Εστία". 1933. τευχ.167.
- Κόκκινος Δ.Α. : "Ο. Φωκάς". "Νέα Εστία". Τομ.1. 1934.
- Κόκκινος Δ.Α. : "Γεώργιος Χανζόπουλος". "Νέα Εστία". 1 Φεβρουαρίου 1935. Τομ.17.
- Κόκκου Αγγελική: "Το αρχοντικό Δεκόζη - Βούρου". Αθήνα - Μόναχο. Εκδ. 'Ιδρυμα Βούρου - Ευταξίας. Μόναχο 1980.
- Κόκκου Αγγελική: "Τα πρώτα αθηναϊκά σπίτια". Περ. "Αρχαιολογία". Τ.2. Αθήνα Φεβρουάριος 1982.
- Κολοκοτσάς Κ. : "Το πρώτο Πανεπιστήμιο της Αθήνας ή το σπίτι του Σταμάτη Κλεάνθη". Τ.Ε.Ε. Αθήνα 1976.
- Κομνηνού Αχιλλέας: "Ο 'Οθων και η Εθνική Τράπεζα". Δελτίο Ιστορίας της Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος 1969.
- Κονόμου Ντίνου: "Η χριστιανική τέχνη στην Κεφαλλονιά". Αθήναι 1966.
- Κονόμου Ντίνου: "Το Μουσείο Ζακύνθου". Αθήνα 1967.
- Κονόμου Ντίνου: "Πολιτικοί, Πνευματικοί και Στρατιωτικοί Αγώνες στα χρόνια της εθνεγερσίας". Επτανησιακά Φύλλα τ.Η2. Αθήναι 1973.
- Κοντελιέρης Μιχαήλ Ν. : "Γιαννούλης Χαλεπάς". Αθήνα 1977.
- Κομνηνού Αχιλλέας: "Ο Οθων και η Εθνική Τράπεζα". Δελτίο Ιστορίας της Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος 1969.
- Κορδάτος Ι. : "Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Τ.4. Αθήνα 1958.
- Κούκου Ελένη: "Ο Καποδίστριας και η παιδεία 1802-1822, Α' Φιλόμουσος Εταιρεία της Βιέννης". Αθήναι 1958.

- Koffer Leo: *Συμβολή στην ιστορία της Αστικής Κοινωνίας*". Εκδ. Κάλβος 1978. Μετ. Τ. Κονδύλη.
- Κρατσάϊζεν Κάρλ: *"Προσωπογραφίες Ελλήνων και Φιλελλήνων Αγωνιστών"*. Προλεγόμενα Π. Πρεβελάκης. Εκδ. Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1980.
- Κριεζής Γ. : *"Το γενεαλογικό δέντρο της Οικογενείας των Κριεζιδών από τα 1664"*. *"Το Μέλλον της Ύδρας"*. 1950.
- Κριτωνίδης Αγάθων Ι. : *"Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχναι - Γεώργιος Ιακωβίδης"*. *"Παναθήναια"* Β'. Τευχ.42. 15-7-1902.
- Κυδωνιάτης Σόλων Π. : *"Η Ελληνική Αρχιτεκτονική Αναγέννηση και η κακοποίησή της (Συμβολή στην Ιστορία του Νεοκλασικισμού)"*. Εκδ. Ακαδημίας Αθηνών 1982.
- Κυδωνιάτης Σ. : *"Μια αναγέννηση που έσβησε"*. Αθήνα 1981.
- Κωνσταντινίδης Άρης: *"Παλιά αθηναϊκά σπίτια"*. Αθήνα 1951.
- Κωνσταντινίδης Κ. : *"Ιστορία της πόλεως των Αθηνών"*. Αθήναι 1894.
- Λάζος Χρ. : *"Οι Αμερικάνοι και το 1821"*. Περ. *"Ιστορία"*. Τ. 113. Νοέμβριος 1977.
- Λαΐος Γ. : *"Ανέκδοτες επιστολές και έγγραφα του 1821"*. Εκδ. Δίφρος. Αθήνα 1958.
- Λαΐος Γ. : *"Το Αστεροσκοπείο Αθηνών"*. Αθήναι 1962.
- Λαΐος Γ. : *"Σίμων Σίνας"*. Αθήναι 1972.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μαρίνα: *"Ο Ροντέν και η αρχαία Ελληνική Τέχνη"*. Νεφέλη 1985.
- Λαμπράκη - Πλάκα Μαρίνα: *"Οι Πραγματείες περί ζωγραφικής Αλμπέρτι και Λεονάρντο"*. Εκδ. Βικελαίας Δημοτικής Βιβλιοθήκης. Ηράκλειο Κρήτης 1888.
- Λαμπρινού Γ. : *"Η Μοναρχία στην Ελλάδα"*. Εκδ. Μπάϋρον. χ.χ.
- Λάσκαρης Σ.Θ. : *"Ο Φιλελληνισμός εν Αμερική κατά την Ελληνική Επανάσταση"*. Αθήναι 1927.
- Λάσκαρης Σ.Θ. : *"Ο Φιλελληνισμός εν Γερμανία κατά την Ελληνική Επανάσταση"*. Αθήναι 1930.
- Λάσκαρης Στ. : *"Διπλωματική Ιστορία της Ελλάδος 1821-1914"*. Αθήναι 1947.
- Λεβίτ Κάρλ: *"Από τον Χέγκελ στον Νίτσε"*. Εκδ. Γνώση. Τ.Α'. 1987. Μετ. Γ. Αποστολοπούλου.
- Λεονταρίτης Γ. . *"Εθνικισμός και διεθνισμός: Πολιτική ιδεολογία"*. Περ. *"Ο Πολίτης"*. Τευχ.44. Ιούλιος 1981.
- Lessing: *"Λαοκόων"*. Εκδ. Κολλάρος. 1926. Μετ. Αριστομένης Προβελέγγιος.
- Λοβέρδος Σπ. : *"Νικόλαος Γύζης - Κριτική μελέτη"*. *"Πρωία"*. Φυλ. 28-3-1928.
- Λούκατς Γκέοργκ: *"Η Θεωρία του Μυθιστορήματος"*. Εκδ. 'Ακμων. 1978. Μετ. Σεραφήμ Βελέντζας.
- Λυδάκης Στέλιος: *"Η Νεοελληνική Γλυπτική"*. Εκδ. Μέλισσα 1981.
- Λυδάκης Στέλιος: *"Σιμεών Σαββίδης"*. Σειρά *"Οι Έλληνες Ζωγράφοι"*. Εκδ. Μέλισσα Τομ.1. 1975.
- Λυδάκης Στέλιος: *"Ιστορία της νεοελληνικής ζωγραφικής"*. Σειρά *"Οι Έλληνες Ζωγράφοι"*. Εκδ. Μέλισσα. Τομ.3. 1976.
- Λυδάκης Στέλιος: *"Λεξικό Ελλήνων Ζωγράφων και Χαρακτών"*. Σειρά *"Οι Έλληνες Ζωγράφοι"*. Εκδ. Μέλισσα. Τομ.4. 1976.
- Μακρυγιάννης Ι. *"Απομνημονεύματα"*. Εισαγωγή - Σχόλια Σπ. Ασδραχάς. Αθήνα 1957.
- Μακρυμίχαλος Στ. : *"Οι εικόνες του Μακρυγιάννη στην Έκθεση του Λονδίνου"*. *"Νεα Εστία"*. 39,1964.
- Μανωλικάκης Ι. : *"Το Ιστορικό ιδρύσεως των Καλλών Τεχνών"*. Περ. *"Ζυγός"*. Φεβρουάριος 1956. Τευχ.4.

- Μανωλικάκης Ι. : "Τα πρώτα Ελληνικά εργαστήρια γλυπτικής". "Ζυγός". Τ. 15. 1959.
- Μανωλικάκης Ι. : "Γεώργιος Βρούτος". "Το Βήμα". Φυλ. 20-4-1969.
- Μάουρερ Γ. : "Ο Ελληνικός λαός εις τας σχέσεις του δημοσίου δικαίου, προ του απελευθερωτικού Αγώνος και μετά αυτόν, μέχρι της 31ης Ιουλίου 1837". Αθήναι 1943. Μέτ. Χ. Πρώτιστα - Ευστρ. Καραστάθη.
- Μάουρερ Γκέοργκ Λούντβιχ: "Ο Ελληνικός Λαός". Μετ. Όλγας Ρουμπάκη. Εκδ. Τολίδη. Αθήνα 1976.
- Μαρκεζίνης Σπύρος: "Πολιτική Ιστορία της Νεώτερης Ελλάδος". Εκδ. Πάπυρος. Τομ.1,2. χ.χ.
- Ματίς Ανρύ: "Περί τέχνης". Κείμενα Εικαστικών Τεχνών 3. Αθήνα 1990. Μετάφραση - Επιμέλεια Ιωάννα Ομορφοπούλου.
- Μαυρομάτης Εμμανουήλ: "Μορφοπλαστικές και Τεχνικές αναζητήσεις της Ελληνικής χαρακτηριστικής (1892-1981)". Εκδ. Δημοτικής Πινακοθήκης Ρόδου. 1983.
- Μελετόπουλος Ι.Α. : "Ο Γ.Ι. Εϋνάρδος και ο Φιλελληνισμός των Ελβετών". Αθήναι 1963.
- Μελετόπουλος Ι.Α. : "Εικόνες του Αγώνος Ι. Μακρυγιάννη - Π. Ζωγράφου". Εκδ. Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος. Αθήναι 1972.
- Μελετόπουλος Ι.Α. : "Αι Αθήναι 1650-1870". Εκδ. Τραπέζης Πίστωσης. Αθήνα 1979.
- Μερακλής Μ.Γ. : "Ανδρέα Κάλβου: Ωδές. Ερμηνευτική έκδοση". 1976.
- Μερτύρη Αντωνία: "Συνοπτική παρουσίαση των εκφάνσεων και του χαρακτήρα της Μεταβυζαντινής Τέχνης". Αθήνα 1988.
- Μηλιαράκης Α. : "Καλλιτεχνική Έκθεσις εν Αθήναις". Δελτίον της Εστίας. 18-1-1881. αρ.212.
- Μιχαηλίδης Δ.Κ. : "Σιμεών Σαββίδης". "Παναθήναια". Τομ.8. 1904.
- Μιχαηλίδης Δ.Κ. : "Νικόλαος Κουνελάκης". "Παναθήναια" Η'. 15-1-1908.
- Μιχαηλίδης Κίμων: "In memoriam". "Παναθήναια". Τ.23. 1911/12.
- Μιχαλόπουλος Ν.Α. : "Η ψυχοσύνθεση του Γιαννούλη Χαλεπά". Αθήνα 1972.
- Μιχελή Λίζα: "Πειραιάς, από το Πόρτο Λεόνε στη Μαχεστρία της Ανατολής". Εκδ. Δρώμενα 1988.
- Μουρέλος Γεώργιος Ι. : "Θέματα Αισθητικής και Φιλοσοφίας της Τέχνης". Εκδ. Νεφέλη. Τομ. Α,Β. Αθήνα 1985.
- Μπαρουτάς Κώστας: "Η εικαστική ζωή και η αισθητική παιδείας στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Εκδ. Σμίλη 1990.
- Μπάϋρον: "Επιλογές από Επιστολές, Ημερολόγια και Ποιήματα". Οδός Πανός 1983. Μετάφραση - Σημειώσεις Ειρήνη Βρή.
- Μπάϋρον: "Ο Φυλακισμένος του Σιγιόν και άλλα ποιήματα". Εκδ. Μπουκουμάνη 1888. Μετ. Θανάσης Γιαπινζάκης.
- Beardsley Monroe C. : "Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών". Εκδ. Νεφέλη 1989. Μετ. Δημοσθένης Κουτροβίκ - Παύλος Χριστοδουλίδης.
- Μπενιζέλου Ιωάννου: "Ιστορία των Αθηνών". Προλεγόμενα Ιωάννου Γενναδίου. Επιστημονική εποπτεία και παρουσίαση Μ.Ι. Μανούσκακα. Εκδοτική Αθηνών. Αθήνα 1986.
- Μπερτάνο Φ. : "Η Αναγέννηση". Εκδ. Γκοβόστης χ.χ.
- Μπίρης Κ. : "Τα πρώτα σχέδια των Αθηνών". Αθήναι 1933.
- Biris K. - Johannes H. : "Αι Αθήναι του κλασικισμού". Αθήναι 1939.
- Μπίρης Κ. : "Τα πρώτα Ανάκτορα του Όθωνος". "Αθηναϊκαί Μελέται". Τομ.3. Αθήναι 1940.

- Μπίρης Κ. : "Κλασικισμός και Ρομαντισμός στην Αρχιτεκτονική της Αθήνας". "Νέα Εστία". Τ. 27. 1940.
- Μπίρης Κ. : "Ο Νικηφόρος Λύτρας στο Πολυτεχνείο". "Νέα Εστία" ΚΗ'. Τομ.56. Τευχ. 656. Νοέμβριος 1954.
- Μπίρης Κ. : "Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου (1836-1936). Αθήναι 1957.
- Μπίρης Κ. : "Αι Αθήναι από τον 19ο εἰς τον 20ον αἰώνα". Αθήναι 1971.
- Μπίρης Κ. : "Αι τοπωνυμῖαι της πόλεως και των περιχώρων των Αθηνών". Αθήναι 1971.
- Μπίρης Κ. : "Σταμάτης Κλεάνθης". Τ.Ε.Ε. Αθήναι 1976.
- Μπίρης Μάνος Γ. : "Η οικογένεια Κουτσογιάννη και ο αρχιτέκτον της Παναγιώτης Κάλκος". Αθήνα 1972.
- Μπίρης Μάνος Γ. : "Μισός αἰώνας Αθηναϊκῆς Αρχιτεκτονικῆς. 1875-1925". Αθήνα 1987.
- Blake William: "Ποιήματα". Εκδ. Πλέθρο/Λογοτεχνία. Αθήνα 1985. Μετ. Σπ. Ηλιόπουλος.
- Μπλόχ Ερνέστος: "Η φιλοσοφία της Αναγέννησης" Εκδ. Γερ. Αναγνωστίδη. χ.χ. Μετ. Γρηγ. Λιόνης.
- Μπόεμ (Μήτσος Χατζόπουλος): "Η καλλιτεχνική Ἐκθεσις του 1898". "Ἐμπρός". Φυλ. 12-12-1898.
- Bracken Ch. : "Κυνηγοί αρχαιοτήτων στην Ελλάδα". Εκδ. Π.Δ. Γεωργίου. Θεσσαλονίκη χ.χ. Μετ. Δίζας Λάμπρου.
- Μυλωνάς Π. : "Ἐνα αρχαῖο κείμενο το Architectura εορτάζει δυο επετεῖους". Περ. "Αρχαιολογία". τευχ.21/1986.
- Νέεζερ Χρ. : "Τα πρώτα ἔτη της ιδρύσεως του Ελληνικού Κράτους". Αθήναι 1963.
- Νιρβάνας Π. : "Ο Ζωγράφος των παιδιών". "Πινακοθήκη". Τ.12. 1912/13. τευχ. 138.
- Νιρβάνας Π. : "Πολυχρόνης Δεμπέσης". "Πινακοθήκη" ΙΓ'. τευχ.46. Απρίλιος 1913.
- Νιρβάνας Π. : "Τα πρώτα ἔτη της ιδρύσεως του Ελληνικού Κράτους". Αθήναι 1963.
- Delaacroix Eugene: "Σελίδες Ημερολογίου". Νεφέλη 1981. Μετ. Μάγδας Οιοχαλιώτου.
- Ντε Μικέλι Μάριο: "Οι πρωτοπορίες της Τέχνης του 20ου αἰώνα". Εκδ. "Οδησέας" 1978. Μετ. Π. Παπαματθεάκη.
- Ξανθάκης Ἄλκης: "Ιστορία της Ελληνικῆς φωτογραφίας". Εκδ. Ελληνικού Λογοτεχνικού και Ιστορικού αρχείου". Αθήνα 1985.
- Ξυγγόπουλος Α. : "Σχεδιάσματα της θρησκευτικῆς ζωγραφικῆς μετά την Ἄλωση". Αθήνα 1957.
- Ξύδης Αλέξανδρος: "Cezanne ἢ ο δρόμος του Μονάχου". "Ζυγός". 11-12-1956.
- Ξύδης Αλέξανδρος: "Προτάσεις για την Ιστορία της Νεοελληνικῆς Τέχνης". Εκδ. "Ολκός" Τομ.Α,Β. Αθήνα 1976.
- "Ο εν Αθήναις Σύλλογος προς διάδοσιν των Ελληνικῶν Γραμμάτων. Η δράσις του Συλλόγου κατά την εκατονταετίαν 1869-1969". Επιμέλεια Ἄγγελος Ν. Παπακώστας. Αθήναι 1970.
- Οικονόμου Δ.Α: "Το Σούλι, οι Σουλιώτες και η Οικογένεια Μπότσαρη". Ιστορικά Σημειώματα. Αθήνα 1952.
- Οι Μεγάλοι Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα. Τομ.ΙΙΙ. Ἄρθρο του Gaham Reynaldes για τον Constable. Μετ. Κ. Κορνήλιος.
- Ορλάνδος Α. : "Μεσαιωνικά Μνημεία". Αθήναι 1933.
- Παγανέλης Σπ. : "Το Αμαλίειο Ορφανοτροφείο". "Εστία" Τ.ΙΗ'. 1884.
- Παγκόσμια Ιστορία Τέχνης". Εκδ. Χρυσός Τύπος. Τομ. 10. 1977.

- Παλαμάς Κωστής: "Απαντα". Τομ.2. Αθήνα 1962.
- Παναγιωτόπουλος Ι.Μ. : "Σιμεών Σαββίδης". Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Τ.21. 1933.
- Πανόφски 'Ερβιν: "Μελέτες εικονολατρίας. Ουμανιστικά θέματα στην Τέχνη της Αναγέννησης".
- Παπαγεωργίου Σπ. : Η εν Μονάχω Ελληνική κοινότητα και η Ελληνική Εκκλησία". "Παρνασσός" Τ.7. 1903.
- Παπαγεωργίου Στέφανος - Πεπελάση Μινόγλου Ιωάννα: "Τιμές και αγαθα στην Αθήνα (1834) - Κοινωνική συμπεριφορά και οικονομικός ορθολογισμός της οικογένειας Βάσου Μαυροβουνιώτη". Μ.Ι.Ε.Τ. Αθήνα 1988.
- Παπαδημητρίου Γ.Ν. : "Ταλέντο και Τέχνη". Αθήνα 1964.
- Παπαδόπουλος Γρ.Γ. : "Περί της καθ'ημάς εκκλησιαστικής τέχνης και ιδιαίτέρως περί της Ελληνικής αγιογραφίας". "Πανδώρα". Τ.ΚΑ'. 1870. Τευχ.485.
- Παπαϊωάννου 'Αγγελος: "Ο Winckelmann και η γέννηση της Ιστορίας της Τέχνης". Αθήνα 1976.
- Παπαϊωάννου Γιάννης: "Νικόλαος Γύζης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Μέλισσα. Τ.Ι. 1975.
- Παπανικολάου Μιλτιάδης: "Η Ελληνική ηθογραφία". Θεσσαλονίκη 1978.
- Παπανούτσος Ε.Π. : "Αισθητική". 'Ικαρος. Αθήναι 1976.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας: "Η ηθογραφία του Γκύζη". "Ελεύθερο Βήμα". Φυλ.18-3-1928.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας: "Ο Ιακωβίδης και το έργο του". "Ελεύθερο Βήμα". 15-12-1932.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας: "Οθων". Αθήναι 1934.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας: "Κριτικά". Εκδ. Εστία 1966.
- Παπαντωνίου Ζαχαρίας: "Σχεδιάσματα". Εστία 1977.
- Παπαπάνου Κ. : "Χρονικό - Ιστορία της ανωτάτης μας εκπαιδεύσεως". Αθήναι 1970.
- Παπαρρηγόπουλος Κωνσταντίνος: "Ιστορία του Ελληνικού Έθνους -(Η πρώτη μορφή 1953)". Εκδ. Ερμής. Αθήνα 1970. Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαρά. Αθήνα 1970.
- Παπαρρηγόπουλος Κωνσταντίνος: "Προλεγόμενα". Εκδ. Ερμής. Αθήνα 1970. Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαράς. Αθήνα 1970.
- Παπαστάμου Δημ. : "Ερνέστος Τσίλλερ". Εθνική Πινακοθήκη -Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. Αθηναϊκό Κέντρο Εκδόσεων. 1973.
- Παρίσης Στέφ. Μ. : "Ανωτέρα και Μέση Εκπαίδευση, ήτοι Συλλογή των διεπόντων την ανωτέρα και μέσην Εκπαίδευσιν Νόμων, Β. Διαταγμάτων και Εγκυκλίων του επί των εκκλησιαστικών και της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως Υπουργείου από του 1833-1884". Αθήναι 1884.
- Παρτικαλάκης Φαίδων: "Το ρεαλιστικό, το ερωτικό και το υπερβατό στην ζωγραφική". Εκδ. Αιγόκερος/Τέχνη. Αθήνα 1988.
- "Περιηγήσεις στον Ελληνικό χώρο". Συλλογική Εργασία των Α. Αγγέλου, Λ. Δρούλια, Αικ. Κουμαριανού, Π. Μουλά, Γ. Σαββίδη και Εμμ. Φραγκισκού. Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαρά. Αθήνα 19
- Περραιβού Χριστόφ. : "Ρήγας Φεραίος". Εκδ. Μπάϋρον χ.χ.
- Πετρής Γ': "Ο Μακρυγιάννης και ο Π. Ζωγράφος". Αθήναι 1975.
- Πιγέ Ζώρζ : "Η ζωγραφική του 19ου αιώνα". Εκδ. Νεφέλη 1984. Μετ. Α. Χαραλαμπίδης.
- Platero - Calvo - Daniela: "Ο Γλυπτικός χώρος του Γιαννούλη Χαλεπά". Εκδ. Χανζημικολή. Αθήνα 1978. Μετ. Καίτης Χανζιδήμου - Ιουλιέττας Ράλλη.

- Πλάτων: "Πολιτεία". Βιβλιοθήκη Αρχαίων συγγραφέων. Εκδ. Ζαχαρόπουλος χ.χ. Μετ. Ιωάννης Γρυπάρης.
- Πολίτης Λίνος: "Ιστορία της νέας Ελληνικής λογοτεχνίας". Θεσσαλονίκη 1968.
- Πολίτης Ν.Γ. : "Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του Ελληνικού λαού". Αθήναι 1904.
- Πολίτης Ν.Γ. : "Εκλογαί από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού". Αθήναι 1914.
- Πράτσικας Ι.Γ. . "Σατωβριάνδος και Ναπολέων". Αθήναι 1966.
- Προκοπίου Α. : "Νεοελληνική Τέχνη. Εφτανησιώτικος νατουραλισμός". Αθήνα 1936.
- Προκοπίου 'Αγγελος: "Το Εικοσιένα στην λαϊκή ζωγραφική του". Αθήνα 1940.
- Προκοπίου Α. : "Οι Εθνικοί μας πόλεμοι στην ζωγραφική". "Ο Αιών μας". Νοέμβριος 1947. Φυλ. 9.
- Προκοπίου 'Αγγελος: "Ιστορία της Τέχνης. 1750-1950". Τομ.Β.
- Πρωτοψάλτη Εμμ. Γ. : "Εταιρεία των Ωραίων Τεχνών (1844)". "Ο Βιβλιόφιλος". Ετ. ΙΒ. Τ. 2-4-1858.
- Πρωτοψάλτη Εμμ. Γ. : "Ο Γαλλικός Φιλελληνισμός και ο Σατωμπριάν". "Νέα Εστία". Χριστούγεννα 1968.
- Πρωτοψάλτη Εμμ. : "Ιστορικά έγγραφα περί αρχαιοτήτων και λοιπών μνημείων κατά τους χρόνους της Επαναστάσεως και του Καποδίστρια". Αθήναι 1967.
- Ραγκαβής Ρίζος Αλέξανδρος: "Απομνημονεύματα". Αθήναι. Τομ.Β'. 1894.
- Ραγκαβής Ρίζος Αλέξανδρος: "Τοπογραφικά των Αρχαίων Αθηνών". Εκδ. Καρδαμίτσας 1991.
- Risebero Bill: "Ιστορία της Δυτικής αρχιτεκτονικής". Εκδ. Φόρμα Ε.Π.Ε. Χώρος 1. 1982.
- Ρήντ Χέρμετ: "Ιστορία της Μοντέρνας Ζωγραφικής". Εκδ. Υποδομή. 1979. Μετ. Ανδρέας Παππάς - Γιώργος Μανιάτης.
- Ρήντ Χέρμετ: "Λεξικό Εικαστικών Τεχνών". Εκδ. Υποδομή. Αθήνα 1986.
- Ροϊδης Εμμ. : "Τι είναι Φιλοκαλία". "Εστία". 1877. Τευχ.103.
- Ροϊδης Εμμ. : "Έλληνες και Ιταλοί". "Παρνασσός" Τ.7ος 1894.
- Ροϊδης Εμμ. : "Η εν Ελλάδι ζωγραφική. Περιηγήσεις είς την 'Εκθεσιν". "Ακρόπολις" 1-6-1896.
- Ροντογιάννης Π. : "Η χριστιανική Τέχνη στην Λευκάδα". Εταιρεία Λευκαδικών Μελετών. Τομ.Γ. Αθήναι 1974.
- Ρωζάνης Στέφανος: "Η ρομαντική εξέγερση". Εκδ. 'Υψιλον. 1987.
- Ρωκ Φ. : "Μια Πανελλήμιος Καλλιτεχνική Έκθεσις του 1888". "Νέα Εστία". 1938. Τομ.23. Τευχ.274.
- Σαχίνης Α: "Το Ιστορικό μυθιστόρημα". Αθήνα 1957.
- Σαχίνης Α: "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα". Αθήνα 1958.
- Σβορώνος Ν: "Επισκόπηση της νεοελληνικής Ιστορίας". Αθήνα 1976. Μετ. Αικ. Ασδραχά. Βιβλιογραφικός οδηγός Σ. Ασδραχάς.
- Secretan Dominique: "Κλασικισμός". Εκδ. Ερμής 1989.
- Schilling W. J. Friedrich: "Η σχέση των πλαστικών Τεχνών με την φύση". Εκδ. Ερασμος 1978. Μετ. Β. Λαμπροπούλου.
- Szondi Peter: "Η έννοια της τραγικότητας στους Σέλλινγκ, Χαίντερλιν και Χέγκελ". Εκδ. 'Ερασμος 1976. Μετ. Ρένα Κοσσέρη.
- Σίλλερ Φρίντριχ: "Περί αφελούς και συναισθηματικής ποιήσεως". Εκδ. Στιγμή. Αθήνα 1985. Μετ. Τ. Κονδύλης.
- Σιμόπουλος Κυριάκος: "Ξένοι Ταξιδιώτες στην Ελλάδα (1700-1800)". Τομ. Β. Αθήνα 1984.

- Σιμόπουλος Κυριάκος: "Πως είδαν οι ξένοι την Ελλάδα του 21α". Αθήνα 1984. Τομ.Α,Β.
- Σισιλιάνος Δ. : "Έλληνες αγιογράφοι μετά την Άλωση". Αθήνα 1935.
- Σισιλιάνος Δ. : "Παλαιαί και νέαι Αθήναι". Αθήνα 1955.
- Σκαλτσά Ματ. Χ. : "Κοινωνική Ζωή και δημόσιοι χώροι κοινωνικών συναθροίσεων στην Αθήνα του 19ου αιώνα". Θεσσαλονίκη 1983.
- Σκαρπιά - Χόιμπελ Ξ. : "Η μορφολογία του γερμανικού κλασικισμού (1789-1848) και η δημιουργική αφοσίωσή του από την Ελληνική αρχιτεκτονική (1833-1897)". Θεσσαλονίκη 1975.
- Σκοπελίτης Σ.Τ. : "Νεοκλασικά σπίτια της Αθήνας και του Πειραιά". Αθήνα 1975.
- Σκοπετέα Έλλη: "Το πρότυπο Βασίλειο και η Μεγάλη Ιδέα (Οψεις του Εθνικού προβλήματος στην Ελλάδα 1830-1880)". Εκδ. Πολύτυπο Αθήνα 1988.
- Σούτσος Π. : "Νέα Σχολή του γραφομένου λόγου ή ανάστασης της αρχαίας Ελληνικής γλώσσης εννοουμένης υπό πάντων". Αθήνα 1853.
- Σοφούλης Θ. : "Νικηφόρος Λύτρας". "Εστία". Τομ. Β. Τευχ.35. 1893.
- Σπετσιέρη - Μπέσκι Κ. : "Η Δολοφονία του Καποδίστρια και ο ζωγράφος Δ. Τσόκος". Περ. "Ζυγός" 22-23. 1976.
- Σπηλιάδης Ν. : "Απομνημονεύματα". Αθήνα χ.χ.
- Σπιτέρης Τ. : "Το πορτραίτο της κ. Σαχτούρη". "Νέα Εστία" 1 Ιουλίου 1954. τευχ.648.
- Σπιτέρης Τ. : "Η οικογένεια Γεωργίου Μουντζανίδη". "Νέα Εστία" ΚΗ' 56. 15 Ιουλίου 1954. τευχ.649.
- Σπιτέρης Τ. : "Προσωπογραφία του Σαββίδη". "Νέα Εστία". Τομ.57. 1954. τευχ.660.
- Σπιτέρης Τ. : "Ο Καπουτοίνος του Πολυχρόνη Λεμπέση". "Νέα Εστία". Τομ.57. Ιανουάριος 1955. τευχ.661.
- Σπιτέρης Τ. : "Η Ελληνική Τέχνη". "Νέα Εστία". Τομ.58. 1955. τευχ.683.
- Σπιτέρης Τ. : "Περικλής Πανταζής". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα Τομ.1. Αθήνα 1975.
- Σπιτέρης Τώνης: "Τρεις αιώνες Νεοελληνικής Τέχνης 1660-1967". Εκδ. Πάπυρος Τομ.Α,Β,Γ. Αθήνα 1979.
- Σπιτέρης Τώνης: "Δάσκαλοι της Ελληνικής Ζωγραφικής του 19ου αιώνα". Εκδ. Καστανιώτη 1982.
- Σπυριδάκης Γ.Κ. : "Η επιστημονική θεμελίωση των λαογραφικών σπουδών εν Ελλάδι". Επιμέλεια Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών (1965-1966). Αθήνα 1966.
- Στασινόπουλος Επαμ. : "Η Οθωνική Αθήνα". Αθήνα χ.χ.
- Σταυρίδη - Πατρικίου Ρένα: "Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα". Αθήνα 1976.
- Στεφανίδης Σ. Μάνος: "Εισαγωγή στην Ελληνική γλυπτική από την αρχαιότητα έως σήμερα". Εκδ. Φιλιππότης. Αθήνα 1984.
- Stoicita Victor Ieronim: "Μανιερισμός και Τρέλα". Εκδ. Νεφέλη 1982. Μετ. Δημήτρης Δεληγιάνη.
- Σφυρόερας Β. : "Η περίοδος της Βασιλείας του Όθωνος (1832-1862)". Αθήνα 1970.
- Σώχος Α. : "Η λαϊκή Τέχνη της Τήνου". Αθήνα 1932.
- Σώχος Ξεν. : "Λεύκωμα Τηνίων Καλλιτεχνών". Αθήνα 1929.
- Σώχος Ξεν. : "Λεύκωμα Σπύρου Βικάτου - Σειρά Σύγχρονοι Έλληνες Καλλιτέχναι". Αθήνα 1938.
- Σώχος Ξεν. : "Έλληνες Καλλιτέχνες. Εκατονταετηρίς 1821-1930". χ.χ.
- Ταϊν Ιππ. : "Φιλοσοφία της Τέχνης". Εκδ. Γκοβόστης. Αθήνα χ.χ.

- Τεχνικό Επιμελητήριο Ελλάδος: "Έλληνες Τεχνικοί Επιστήμονες περιόδου Απελευθέρωσης". Αθήνα 1976.
- Τζάθας Κ. : "Υδραίοι Ζωγράφοι". "Το Μέλλον της 'Υδρας". 1949.
- Τζόρνταν Φυρνώ Ρόμπερτ: "Ιστορία της Αρχιτεκτονικής". Εκδ. Υποδομή 1981.
- Τζουμελέας Σ. - Παναγόπουλος Π.Δ. : "Η εκπαίδευσή μας στα τελευταία 100 χρόνια". Αθήνα 1933.
- "Το Ηρώον του Αγώνος. 40 Τετραχρωμίες κατ' αντιγραφήν των εν Μονάχω εικόνων του Φον Εςς μετ επεξηγηματικού κειμένου και προλόγου υπό Σπ. Λάμπρου". Εν Αθήναι Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία. 1910.
- Τουνβее Arnold: "Οι Έλληνες και οι Κληρονομίες τους". Ινστιτούτο του βιβλίου εκδ. Καρδαμίτσα. Αθήνα 1992.
- Τραυλός Ιωάννης: "Πολεοδομικές εξελίξεις των Αθηνών από των προϊστορικών χρόνων μέχρι των αρχών του 19ου αιώνας". Αθήνα 1960.
- Τραυλός Ιωάννης: "Νεοκλασική Αρχιτεκτονική στην Ελλάδα". Εκδ. Εμπορικής Τραπεζής της Ελλάδος. Αθήνα 1967.
- Τσάτσος Θεμιστοκλής: "Το σχέδιο και το χρώμα στο έργο του Ν. Γύζη". "Νέα Εστία". τευχ.52. 1952.
- Τσάτσος Θεμιστοκλής: "Γύρω από την Ζωγραφική (αισθητικά δοκίμια)". Αθήνα 1970.
- Τσουκαλάς Κ. : "Εξάρτηση και αναπαραγωγή. Ο κοινωνικός ρόλος του εκπαιδευτικού μηχανισμού στην Ελλάδα (1830-1922)". Αθήνα 1977.
- Τσούχλου Δήμητρα - Μπαχαριάν Ανσατούρ: "Η Ανωτάτη Σχολή καλλών Τεχνών (Χρονικό 1836-1984)". Εκδ. 'Αποψη 1984.
- Τυπάλδος Γ.Γ : "Σημειώσεις τινές αυτοσχέδιοι περί του Ιταλοελληνικών του κ. Σπυρίδωνος Ζαμπέλιου". "Πανδώρα". τ.12 Φυλ. 395. 1-9-1866.
- Τωμαδάκης Ν.Β. : "Κριτικά, Βιογραφικά και βιβλιογραφικά στον Α. Κάλβο". Ελληνικά. Τομ. Ι. 1937.
- Τωμαδάκης Ν.Β. : "Η συμβολή των Ελληνικών κοινοτήτων του εξωτερικού εις τον Αγώνα της Ελευθερίας". Αθήνα 1953.
- Τωμαδάκης Ν.Β. : "Περί των αιτίων του Φιλελληνισμού". Αθήνα 1955.
- Fallmerayer I. : "Περί της καταγωγής των σημερινών Ελλήνων". Μετ. Κ.Π. Ρωμανού. Αθήνα 1984.
- Φαρμακίδης Γ. : "Ο Ζωγράφος Αθ. Ιατρίδης 1798-1866". "Ζυγός". Μάρτιος 1987. τευχ.17.
- Φαρμακίδης Γ. : "Αθανάσιος Ιατρίδης". Αθήνα 1960.
- Φαρμακίδης Γ. : "Ο ζωγράφος Αθ. Ιατρίδης 1798-1866". Ιστορικό Λεύκωμα της Ελληνικής Επανάστασης. Εκδ. Μέλισσα. Αθήνα 1970.
- Faure Paul: "Η Αναγέννηση". Εκδ. Ι. Ζαχαρόπουλος. Αθήνα 1965. Μετ. Γεωργίου Ζωγραφέακη.
- Φιλαδέλφους Αλεξ. : "Καλλιτεχνική Έκθεσις". "Παρνασσός" 1890.
- Φιλάρετος Γ. : "Ξενοκρατία και Βασιλεία εν Ελλάδι". Αθήνα 1897.
- Φίλη Χριστίνα: "Αμφίδρομα. Παράλληλες αναζητήσεις επιστήμης και τέχνης". Εκδ. Σμίλη 1987.
- Φιλιππίδης Δ. : "Νεοκλασική Αρχιτεκτονική". Αθήνα 1984.
- Φιορεβάντες Βασίλης: "Ιδεολογική κριτική και αισθητική". Εκδ. Παρουσία 1992.
- Focillion Henri: "Η Ζωή των μορφών". Εκδ. Νεφέλη. Αθήνα 1898.
- Furst R. Lilian: "Ρομαντισμός". Εκδ. Ερμής 1981. Μετ. Ιουλιέττα Ράλλη - Καίτη Χατζηδημού.

- Φραντζισκάκης Ε. : "Έλληνες ζωγράφοι του 19ου αιώνας". Εκδ. Εμπορική Τράπεζα Ελλάδος. Αθήναι 1957.
- Φωτιάδης Δημήτρης: "Όθωνας - Η Μοναρχία". Εκδ. Ζαχαρόπουλος 1988.
- Χαίλντερλιν Φρήντριχ: "Πάτμος και άλλα ποιήματα". Εκδ. Αιγόκερος 1982. Μετ. Άρης Δικταίος.
- Χαίλντερλιν Φρήντριχ: "Υπαιρίων". Εκδ. Ηριδανός. Μετ. Λαυρέντιος Γκεμερέϋ.
- Χάλμ Μ. : "Ο Γύζης ως διακοσμητικός ζωγράφος". "Παναθήναια" Α'. 15 Μαρτίου 1901. τευχ.11.
- Χαραλαμπίδης Αλ. : "Η Ελληνική Προσωπογραφία του 19ου αιώνα". Θεσσαλονίκη 1976.
- Χαραλαμπίδης Άλκης: "Συμβολή στη μελέτη της Εφτανισιώτικης Ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα". Εκδ. Ι.Μ.Ι.Α.Χ. Ιωάννινα 1978.
- Χαραλαμπίδης Άλκης: "Οικονόμου Αριστείδης". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών. Τομ.7. 1987.
- Χαραλαμπίδης Άλκης: "Η Τέχνη του 20ου αιώνα. Τομ.Ι. 1880-1920". University Studi Press. Θεσσαλονίκη 1990.
- Χαριάτη Κ. : "Η Τέχνη στα Εφτάνησα. Αφιέρωμα στα εκατό χρόνια της Ενώσεως 1846-1964". Αθήνα 1964.
- Χάρτ Ερνέστ: "Δυο καλλιτεχνικά Εκθέσεις". "Παναθήναια" Α' (1901).
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας: "Ελληνικοί προβληματισμοί". Αστρόβαλος/Ευθύνη 1986.
- Χατζηκυριάκος - Γκίκας: "Η γέννηση της Τέχνης". Αστρόβαλος/Ευθύνη. 1987.
- Χανζηνικολάου Νίκος: "Εθνική Τέχνη και πρωτοπορία". Εκδ. "Το όχημα". Αθήνα 1982.
- Χατζηπανταζής Θεόδωρος: "Το κωμειδύλλιο". Εκδ. Ερμής. Τ. Α,Β. Αθήνα 1981.
- Χατσόπουλος Δ.Ι. : "Ευεργέται και δωρηταί". Τεχνικά Χρονικά 1/7/1939.
- Hauser Arnold: "Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης". Εκδ. Κάλβος. Αθήνα 1984. Τομ. ΙΙ,ΙΙΙ. Μετ. Τ. Κονδύλης.
- Hegel: "Αισθητική της παραδοσιακής ζωγραφικής". Εκδ. Αναγνωστίδη χ.χ. Μετ. Αχιλλέα Α. Βαγενά.
- Χόνρο. Χιού - Φλέμιγγκ Τζον: "Ιστορία Τέχνης". Εκδ. Υποδομή. 1992.
- Χουλιανράκης Μ. - Μακρή Ε. : "Στατιστικά Μελέται 1821-1971". Αθήναι 1972.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Η Επανάσταση του 1821 και η Ευρωπαϊκή Τέχνη". Θεσσαλονίκη 1969.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Θεωρία και Ιστορία της νεώτερης Τέχνης". Θεσσαλονίκη 1970.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Η Ιταλική ζωγραφική κατά τον 16ο αιώνα". Τομ. Α. Θεσσαλονίκη 1971.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 17ου αιώνα. Το Μπαρόκ". Θεσσαλονίκη 1973.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Γεώργιος Ιακωβίδης". Σειρά "Οι Έλληνες Ζωγράφοι". Εκδ. Μέλισσα Τομ.Ι. 1975.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Η Ελληνική ζωγραφική 1832-1922". Εκδ. Εθνική Τράπεζα της Ελλάδος. 1981.
- Χρήστου Χρύσανθος - Κουμβακάλη Αναστασιάδη Μυρτώ: "Νεοελληνική Γλυπτική (1800-1970)". Εκδ. Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος. 1982.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Η Ευρωπαϊκή ζωγραφική του 19ου αιώνα". Αθήνα 1983.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Προσωπογραφίες από τη Συλλογή του Πανεπιστημίου Αθηνών". Εκδ. του Πανεπιστημίου Αθηνών για τα 150 χρόνια. Αθήνα 1987.
- Χρήστου Χρύσανθος: "Γ. Ροΐλος". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών

Τομ. 9Α. 1988.

Χρήστου Χρύσανθος: "Σιμεών Σαββίδης". Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών. Τομ. 97. 1988.

Χρήστου Χρύσανθος: "Νεοελληνική Χαρακτική" Εκδ. Ιωνικής Τραπέζας. Αθήνα 1989.

Χρήστου Χρύσανθος: "Εθνική Πινακοθήκη - Ελληνική Ζωγραφική 19ος - 20ος αιώνας". Εκδοτική Αθηνών 1993.

Ξένη

Abbruzzese Margherita: "Goya". Thames and Hudson. London 1984.

Agulhon Maurice: "Usagegecs de l' image au XIXe Siecle". Edition Creaphis. Paris 1992.

Alazard Jean: "Ingres et ingisme". Etition Albin Michel. Paris 1950.

Andree R: "Arnold Boeclin". Die Gamalte Desee. Munchen 1977.

Andrews K. : "The Nazarensa Brotherhood of German Painters in Rome". London 1964.

Arndt M. "Die Zeichungen Anselm Feurbachs". Bonn 1968.

Art du XIII Siecle France - Angleterre - Espagne. Imressionnisme Origine de l' art monterne". Histoire l' art. Alpha. Tom.8 x.x.

Avbert A: "Puge und die Romantik". Berlin 1909.

Barence J. : "La Renaissance Italienne". Paris 1954.

Barth W. : "Die Philhelleneneit". Munchen 1965.

Batissier L. : "Gericault". Rouen S.D.

Baudelaire Charles: "L' Art romantique". Paris 1868.

Baumagart Fr. : "Idealismus und Realismus 1830-1880". Koln 1975.

Bellonzi F. : "Pittura Italiana, dal seicento oll' ottocento". Μιλάνο 1960.

Benedite L. : "Theodore Chasseriau, sa vie et son oeuvre". Manuscrit inetid publie par Andre Derarros. Paris 1932. Vol. I.

Bierhaks - Rodiger Frika: "Carl Rottman 1797-1850. Monographiend, Kriticsher wer Katalog". Munchen 1978.

Blunt Antony: "la theori das arts en italie da 1450 a 1600". Gallimard Paris 1956.

Bordes Philippe: "David". Hazen Paris 1988.

Bray R. : "La Formation de la doctrine classique en France". Paris 1951.

Brion Marcel: "Peinture romantique". Etidion Albin Michel Paris 1967.

Burckardt Jacob: "Civilisation de la Renaissance en Italie". Tom. 1,2. La livre de poch 1958.

Burkel L.V. : "Heinrich Burkel (1802-1869)". Munchen 1940.

Cabanne Pierre: "La art XIXe siecle". Somogy Paris 1989.

Caheva Caterina - Ceccni Alessandro - Natali Antonio: "Les Offices". Becocci/Scala. Florance 1987.

Cerard A: "L' idea romantique de la poesie en Augleterre". Paris 1958.

Claudon Francis: "Encyclopedie du Romantisme". Somogy Paris 1980.

Clay Jean: "Le romantime". Hachette Realite 1980.

Coghiate Raymond: "Histoite de la peinture". Paris 1955.

Cogniate Raymond: "Le romantisme". Etition Rencortre Lausanne 1966.

De Bremet Anna Marie - Morin Marie Renee: "La martine et les artistes de XIXe Siecle". Musee de la vie romantique. Paris 1991.

Decker Hugo: "Carl Rottmann". Berlin 1957.

- Delacuge E.J. : "Luis David son Ecole et son temps". Paris 1983.
- Dimier L. : "Histoire de la peinture francaise au XIXe Siecle (1793-1903)". Paris 1932. V.1,2.
- Dimopoulos A. : "L' opinion publique Francaise et la revolution Greques 1821-27". Nancy 1962.
- Driault Edouard : "Histoire diplomatique de la Grece de 1821 a nos jours". Paris 1926.
- Einem H.V. : "Deutsche Malerei des Klassizismus und der Romantik". Munchen 1978.
- Estave Edmond: "Byron et Romantisme Francais". Paris 1907.
- Focillon Henri: "Roman et Gothique". Le Livre de poche. 1938.
- Focillon Henri: "La peinture au XIX. Siecle". Flammarion Paris Tom. I. 1991.
- Fouchet Max - Pol: "L' art des XIXe et XXe Siecles". Elsevier Saquoia Paris/Bruxelles 1980.
- Foundoulaki Olga: "Stamatios Kleanthis, ein griechischer Architekt aus der Schule Schinkels". Phil. Diss. Karlsruhe 1979.
- Friedlaender F. Walter: "Manierisme et Antimanierisme". Dans ce Peinture italienne art et artistes/Gallimard Paris 1991.
- Friedrich K.J. : "Die Gemalde Ludwig Richters". Berlin 1937.
- Furst R. Lilian: "Romanticism in Perspective". London 1969.
- Gage John: "Colour in Turner". London 1969.
- Gerlach - Laxner V. : "Hans von Marees. Katalog seiner Gemalde". Munchen 1980.
- Gourtion Pierre: "Le Romantisme". SIKRA Paris. 1961.
- Guiffrey J. : "L' Oeuvre de P.P. Prud'hon". Paris 1924.
- Hagemeister K. : "Karl Schouh - Sein Zeite Werke". Berlin 1913.
- Harding James: "Les peintures Pompieri". Flammarion Paris 1980.
- Hautecoeur Luis: "Le musee du Louvre ecole francaise XIXe premiere partie". Paris 1925.
- Hautecoeur Luis: "Litterature et peinture en France". Paris 1942.
- Hederer O. : "Leo von Klenze". Munchen 1964.
- Hederer Garther Oswald: "Friedrich von Garther 1792-1847. Leben - Werk - Schuller". Munchen 1972.
- Heilmann Von Christophe: "Schack Gallerie Munchen". Munchen 1983.
- Hemmer Heinrich: "Franz von Defregger". Innsbruck 1940.
- Hilton Tomathy: "The Pre - Raphaelites". Thames and Hudson. London 1991.
- Histoire de la Peinture: "Le Romantisme". Edition M.C. 1987.
- Honour Hugh: "Romanticism". Penguin Books. London 1979.
- Horst Keller: "Deutsche maler des 19 Jahrhunderts". Munchen 1978.
- Horst Ludwig: "Munchner Malerei im 19 Jahrhundert". Hirmer Munchen 1978.
- Huch Ricarda: "Le romantiques allemands". Vol. I,II. Pandora Essais 1978.
- Huyghe Peun: "Delacroix". Paris 1964.
- Imiela H.J. : "Max Slevogt". Karlsruhe 1968.
- Jackson Walter: "From classic to romantic". Harvard 1949.
- Joje Pierre: "Le Symbolisme". Fernadhazen editeur. Paris 1976.
- Jullian Rene: "Le mouvement des arts du romantisme au Symbolisme".
- Justi J. : "Wichkelmann und Sein Zeit". M. Renm 1956.
- Karlinger Hans: "Munchen und die Kunst des 19 Jahrhunderts". Munchen 1966.
- Lankheit K. : "Revolution und Restoration". Baden - Baden 1965.
- Lamartine Alph: "Souvenirs, impressions, Pensees et peyages Pendant un voyage en Orient 1832-33". Paris 1935.

- Legrand Gerard: "L' art romantique l' age de Revolutions". Connaissances Artistiques Bordas Paris 1989.
- Leymarie Jean: "La peinture Francaise au XIXe siecle". Geneve 1962.
- Loyer Francois: "Architecture de la Grece contempotaine". Univ. de Paris. Vol. I. 1966.
- Luzi Mario - Carra Massimo: "Matisse". Flammarion Le Classiques de l' art 1983.
- Ludakis St. : "Gaschichte der griechischen Malerei des 19 jahrhunderts". Munchen 1972.
- Malraux Andre: "Le musee imaginaire de la Sculture mondiale". Paris 1952.
- Manolikakis J. G. : "The Sculpture of Modern Athens 1800-1966". Αθήνα 1966.
- Mittmeier W. : "Die neue Pinakothek in Munchen 1843-1854". Munchen 1877.
- Montandon Marcel: "N. Gysis". Bielefeld Leipzig 1902.
- Moyrellou Katerina: "Die griechische Bildhauerei des 19 jahrhunderts 1830-1900". Phil. Diss. Munchen 1972.
- Muller H.A. : "Thieme Becker - Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler". Frankfurt 1854.
- Neret Gilles: "Renoir". Office du livre. Fribourg 1985.
- Neuhaus R. : "Bildnismalerei des Leible - Kreises". Marburg 1953.
- Oldendourg Rudolf: "Die Munchner malerei im 19 jahrhundert - i Teil: Die Epoche Max Josephs und Ludwigs I". Brucmann - Munchen 1983.
- Parrot Andre: "Les Merveilles du Louvre". Realites/Hachette Paris. 1970.
- Pevsher Nikolaus: "Academies of Art Pastand Present". London 1940.
- Praz Mario: "Cout neo-classique". Paris 1987.
- Prothero E. Rowland: "Lord Byron, letters and journals". London. Τομ. ΣΤ. 1901.
- Reau L. : "Hans Von Marees". R.A.A.M. 1909.
- Reau Luis: "L' art romantique". Paris 1930.
- Reinhardt B. : "Der Munchner Schlachten - und Genremaler Peter von Hess". Munchen 1977.
- Reynoldes G. : "Catalogue of the Contable - Collection Wictoria & Albert-Museum". London 1973.
- Ritzenthaler Cecilie: "Les Pompiers". Editions Mayer. Paris 1987. Robb A. Nesca: "Neoplatonism of the italian Renaissance". London 1935.
- Roennefahrt G. : "Carl Spitzweg". Munchen 1960.
- Rouches G. : "L' oeuvre inconographique de Canova". Gazette de Beaux - Arts 1922
- Russall John and Wilton Andrew: "Turner in Switzerland". London 1976.
- Sagne Jean: "Gericault". Fayard 1991.
- Schiff Gert: "Johann Heinrich Fusseli". Miltos - Galerie Zurich. Stuttgart 1963.
- Schmidt K.E. : "Französische Malerei". Leipzig 1902.
- Seidl W. : "Bayern im Griechenland. Die Geschichte eines Abenteuers". Munchen 1965.
- Seppj N. : "Ludwig Augustus Konig von Bayern". Regensburg 1930.
- Shastel Antre: "Art en Humanismus a Florence au temps de Lourent le Magnifique". Presses Universitaires de France. Paris 1982.
- Spiteris T. : "Introduction a la peinture neo-hellenique". Αθήνα 1962.
- Stclair William: "Thot Greece mightstill be free. The Philhellines in War of inderendence". London 1973.
- Strich Fritz: "Deutsch Klassik und Pomantik". Berlin 1962.
- Tapie Victor: "Baroque et Classicisme". Pluriel Paris. 1981.
- Thiens Hans Arthur: "Konig Ludwig I und die Schonheiten Seiner Galerie". Munchen 1970.
- Tieghem Vau: "Le Romantisme Francais". Paris 1951.

- Tsiagakou Fani - Maria: "La Grece retrouvée Artistes et voyageurs de Années Romantiques". Seghars 1981.
- Valcanover Francesco: "La galerie de L' Academie". Edizioni/Storti Venise 1990.
- Verrier Michelle: "Fatin Latour". Paris 1980.
- Very M. : "Pericles Pantazis". L' Artiste 1876. T.10.
- Wainwright Clive: "The Romantic interior". Univ. Press. London 1989.
- Waissenderger Robert: "Vienne 1815-48 - L' epoques de Biedermeier". Seul Office de Livre S.A. Fribourg 1985.
- Wassermann Earl: "Shelley: Acritical Reading". Βαλτιμόρη. 1971.
- White H.C. : "La carrier des peintres au XIXe siecle". Flammarion Paris 1991.
- Wichmann Siegfried: "Realismus und Impressionismus in Deutschland". Stuttgart 1964.
- Wichmann S. : "Franz von Lenbach und sein Zeit". Koln 1973.
- Wilkinson Gerald: "Turner's colour stetches 1820-34". London 1974.
- Winriend Frihiz - Von Polnitz P. : "Ludwig von Bayern und Johann Martin Wagner". Munchen 1928.
- Wohlbold Hans: "Goethe Farbenlehee". Jena 1932.
- Wolfflin Heinrich: "Renenssance et Baroque". Brionne 1988.
- Wolfflin Heinrich: "L' art classique". Gerard Monfort Editeur. Brionne. 1990.

Εγκυκλοπαίδειες - Λεξικά - Λευκώματα - Κατάλογοι Εκθέσεων και Μουσείων

- Ausst. Kat. : "Die Munchener Schule 1850 dis 1914". Munchen 1979.
- Ausst. Kat. : "Wilhelm Leibl und sein Kreis". Munchen 1974.
- Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείον Αλεξάνδρου Σούτζου: "Ν. Γύζης - Ν. Λύτρας - Κ. Βολανάκης - Γ. Ιακωβίδης και η εποχή τους". Αθήναι 1973.
- Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείον Αλεξάνδρου Σούτζου: "Η Ελληνική ζωγραφική από το 1640". Αθήναι 1976.
- Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου: "Συλλογή Ευριπίδη Κουτλίδη. Αθήνα 1977.
- Εθνική Πινακοθήκη - Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου: "J.M.W. Turner (1775-1851). Αθήνα 1981.
- Gemaldegalerie Neue Meister. Staatliche Kunstsammlungen. Dresden.
- Gemaldegalerie alte Meister Dresden. Katalog der ausgestellten Werke. Staatliche Kunstsammlungen. Dresten
- Κατάλογος της Έκθεσης έργων Νικηφόρου Λύτρα. Αθήναι Απρίλιος 1933.
- Kindlers Malerei Lexikon. Bagriffe 1971.
- Kunsthau Zurich - 250 Werke aus der Sammlung 1983.
- Kunstin Berlin 1648-1987 Staatliche Museen zu Berlin - Altes Museum. 10 Juibis - 25 Oktoder 1887.
- La peinture a Orsay - Catalogue. Paris 1986.
- Lenbachhaus Munchen (Kat.). Munchen 1980.
- Λευκωμα Πανελλήνιον Εικονογραφημένο. Αθήναι 1896.
- Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια. Αθήναι 1933.
- Neue Pinakothek - Katalog Bayerische Staatsgemal de Sammlungen. Munchen 1982.
- Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό. Εκδοτική Αθηνών Τομ. 1-19Α. Αθήνα 1987.
- Πανελλήνιον Λεύκωμα Εθνικής Εκατονταετηρίδος 1821-1921. Τ. Δ'. Καλαί Τέχναι. Αθήναι 1927.

Residenzgalerie. Salzburg 1980.

Staatlich Museen zu Berlin National galerie. Berlin 1986.

Εφημερίδες - Περιοδικά

- "Αθηνά". Ε. αριθ. 358. φυλ. 5-8-1836
 "Αθήναι". φυλ. 27-1-1915.
 "Αίολος". Σύρος αριθ. 564. φυλ. 9-7-1855.
 "Αιών". φυλ. 26-5-1840, 28-5-1840.
 "Ακρόπολις". φυλ. 1-6-1896, 7-12-1901.
 "Αττικό Μουσείο". 1890.
 "Βραδινή". φυλ. 11-7-1928.
 "Δελτίον της Εστίας". 1881 αρ. 212.
 "Δελτίον της Εστίας". 1885 αρ. 434.
 "Δελτίον της Εστίας". 1888 αρ. 653.
 "Εθνοφύλαξ". φυλ. 26-9-1867, 24-9-1870.
 "Ελεύθερο Βήμα". φυλ. 18-11-1934.
 "Εμπρός". φυλ. 29-3-1899, 31-3-1899, 3-5-1899, 16-12-1899, 29-1-1915.
 "Επετηρίς Φιλοτέχνων" 1901. τευχ. 2.
 "Εστία". τευχ. 132. 9-7-1878, τευχ. 145. 1878, Τ. 2. 1892.
 "Εφημερίς". φυλ. 4-10-73, 20-11-1873, 14-1-1874, 11-6-1874, 24-6-1875, 7-2-1876, 28-5-1876, 2-6-1876, 18-10-1876, 20-2-1877, 28-11-1877, 31-7-1880, 1-12-1885, 24-10-1888, 8-2-1895, 8-3-1895, 22-5-1895, 27-6-1895, 19-7-1895.
 "Εφημερίς της Κυβερνήσεως του Βασιλέως της Ελλάδος". φυλ. 2-3-1845.
 "Η Ελπίς". φυλ. 11-9-1862.
 "Καλλιτέχνης" Β. τευχ. 16 (1911).
 "Νέον Άστυ". φυλ. 22-1-1900.
 "Νεα Εστία". τευχ. 1 1927. Τ. 13. τευχ. 155 1933. Τ. 17. 1935, Τ. 57. 1955, Τ. 59. 1956.
 "Νεα Εφημερίς". φυλ. 23-6-1882, 15-5-1883, 2-11-1888, 8-2-1889, 25-7-1889, 10-10-1891, 16-3-1893, 31-1-1895.
 "Νεα Πανδώρα". Τ. Ζ. 1856, 57. Τ. Ζ. 162/15-12-1856.
 "Ο Αιών μας". Α'. φυλ. 4-6-1947.
 "Ολύμπια" 1860, 1870, 1875.
 "Παλιγγενεσία". φυλ. 27-1-1872, 30-12-1872, 2-5-1885, 29-4-1896, 29-5-1896, 1-6-1896.
 "Παναθήναια". Τ.Π. (1901). Τ.ΙΙΙ. (1902). Τ.ΙV. (1902). Τ.ΧΧΙ. (1910/11).
 "Πανδώρα". Τ.Δ'. (1853). Τ.ΣΤ'. (1855/56). Τ.Ζ'. (1856/57).
 "Παρασκήνια". φυλ. 18-5-1940.
 "Πινακοθήκη". Τ.1. 1901/2. τευχ.11. Τ.2. 1902/3. τευχ.19,21. Τ.3. 1903. τευχ.63. Τ.4. 1904/5. τευχ.42. Τ.5. 1905/6. Τ.7. 1907/8. τευχ.75. Τ.8. 1908/9. τευχ.86. Τ.9. 1909/10. τευχ.95,102,104,108. Τ.9. 1909/10. τευχ.106. Τ.10. 1910/11. Τ.11. 1911/12. Τ.14. 1914/15. τευχ.168. Τ.19. 1919/20. τευχ.224,225.
 "Πρωία". φυλ. 13-7-1928.
 "Ωρα". φυλ. 22-4-1885.