

Αφανείς και ήρωες στη νεοελληνική ζωγραφική τον 19ο αιώνα

Μαριλένα Ζ. Κασιμάτη

Επιμελήτρια Εθνικής Πινακοθήκης



α ξεκινήσω την ομιλία μου με μια φράση του ζωγράφου και παιδαγωγού του Bauhaus Paul Klee που χρονολογείται το 1924 και αποτυπώνει με τη βεβαιότητα –ίσως και μια χαρακτηριστική δογματικότητα– του μοντέρνου καλλιτέχνη του 20ού αιώνα τα πράγματα της τέχνης της εποχής του:

«Η τέχνη δεν αναπαριστά κάτι ορατό, καθιστά κάτι ορατό». Με τη φράση αυτή, με την οποία βέβαια σήμερα δεν μπορεί πια να διαφωνήσει κανείς, ο Ελβετός καλλιτέχνης θέτει ταυτόχρονα τους νέους όρους απεικόνισης της πραγματικότητας. Ζυγίζει τις νέες προϋποθέσεις δημιουργίας και πρόσληψης του έργου τέχνης που προσδιορίζονται από τη δηλωμένη ελευθερία επιλογής του καλλιτέχνη μέσα από τα εργαλεία της μοντερνικότητας και τις δυνατότητες ανα-δημιουργίας με εικαστικά μέσα –μακριά από τις αρχές της μίμησης– έναν νέο κόσμο, μέσα από ένα κάθε φορά νέο ιδίωμα. Αυτό όμως δεν γινόταν ως ένα βαθμό πάντοτε; Η απάντηση πρέπει να είναι θετική. Η παραπλάνηση γινόταν από όλους όσοι είχαν ελλιπείς πληροφορίες για τους τρόπους απεικόνισης

μέσα στην πορεία αναζήτησης των σταθερών της απεικόνισης που παραμορφώνουν τη σχέση «ορατού» και «αόρατου» στο έργο τέχνης, που καταδικάζουν συνήθως το «ορατό» στην περιοχή του «αόρατου» και προβιβάζουν το «αόρατο» σε «ορατό».

Πολύ σύντομα θα αναφερθώ στη διαχρονική προσπάθεια των καλλιτεχνών από την κλασική Αρχαιότητα μέχρι και την όψιμη Αναγέννηση να καταστήσουν ακριβώς ορατό το αόρατο, προσπαθώντας δηλαδή να πορευτούν με βεβαιότητα από το ειδικό, το ορατό, στο γενικό, δηλ. στο αόρατο, την ιδέα, επινοώντας –σε ό,τι αφορά την απεικόνιση του ανθρώπου– ιδανικές αναλογίες, που μαθηματικοποιούν το αίτημα του ωραίου, του γενικευτικού, πανανθρώπινου (universal), υποβάλλοντας το αόρατο σε ορατό. Από τον «Κανόνα» του Πολυκλείτου ως τον αναγεννησιακό Luca Pacioli με την πραγματεία του *De Proportione Divina* και τον Leonardo da Vinci, κατ' αντιστοιχία με το ελληνικό πνεύμα, η ιδέα του πώς είναι ο άνθρωπος (αλλά ταυτόχρονα και ο θεός και ο ήρωας) πηγάζει από την ανάγκη αφαίρεσης από όπου προκύπτει όχι μόνο μια θαυμαστή σχηματοποίηση αλλά και ένας συγκεκριμένος τύπος, μέσα από τον οποίο αναγνωρίζεται ιδεατά κάθε ανθρώπινη μορφή. Επομένως, τόσο κατά την αρχαιότητα, όσο και κατά την εποχή της Αναγέννησης δεν τίθεται καν το ζήτημα του «αφανούς» σε σχέση με τον «ήρωα». Η αναγνώριση του τύπου –της αποκάλυψης δηλαδή του αόρατου– είναι επίτευγμα της αρχαιοελληνικής τέχνης, φαινόμενο που όχι λίγοι συσχετίζουν με τις επιδιώξεις της αθηναϊκής δημοκρατίας.

Η σειρά των ομιλιών που διοργάνωσε το ΕΙΕ με το θέμα τους Αφανείς Ανθρώπους ως αντίποδες στον Έρωτα στην τέχνη υπήρξε για μένα, ένα απροσδόκητα ενδιαφέρον θέμα που δεν έχει θιγεί με την έννοια αυτή από τους ιστορικούς τέχνης. Πολύ περισσότερο οφείλει ένα παρόμοιο σκεπτικό να απασχολεί ανθρωπολόγους ή πόσο μάλλον κοινωνιολόγους που μελετούν ομάδες χωρίς εξατομικευμένα χαρακτηριστικά, αντλώντας συχνά πληροφορίες από ανθρώπινους τύπους όπως έχουν απεικονιστεί στην «αφηγηματική» ζωγραφική και ειδικότερα στις πολυπρόσωπες συνθέσεις όλων των εποχών. Η συμπληρωματική αυτή λειτουργία της παραστατικής ζωγραφικής, στο μέσον

του 19ου αιώνα γίνεται «ακαδημαϊκή», στον βαθμό που εμπλέκει με ένα συγκεκριμένο τρόπο την «ηθογραφία». Ορίζοντας την ηθογραφία στη ζωγραφική της εποχής αυτής ως την αναπαράσταση ανωνύμων, καθημερινών ανθρωπινων τύπων σε διάδραση, μέσα από την οποία είναι δυνατή η ταύτιση του θεατή με την εθνοτική και κοινωνική του προέλευση αλλά και με τις καθημερινές του συνήθειες, η κατηγορία της ζωγραφικής αυτής προσφέρεται κατ' εξοχήν για τη μελέτη του «αφανούς». Του ανθρωπολογικού εκείνου τύπου, δηλαδή, που συμμετέχει με τη δράση του στην αφήγηση –με ζωγραφικά μέσα– ενός ασήμαντου γεγονότος παρμένου από την καθημερινότητα και γι' αυτό εύκολα αναγνωρίσιμου. Στη θέση του «αφανούς» μπορεί εύκολα να μπει ο καθένας, επίσης «αφανής» μικροαστός φιλότεχνος θεατής ή και σε ορισμένες περιπτώσεις και ο «αστός». Η ηθογραφία που καλλιεργείται και αναπτύσσεται ως εικαστικό είδος στην Ολλανδία του 17ου αιώνα θεωρείται ως η ειδολογική «παραφυάδα» της σπουδαιότερης σε αξιώσεις ιστορικής ζωγραφικής, μέσα από την οποία επιδιώκεται η διαχρονική ανάδειξη ηρωικών γεγονότων με τους αντίστοιχους πρωταγωνιστές «ήρωες», η αποδοχή των οποίων καθίσταται αναμφισβήτητη αφού ο τρόπος αφήγησης των γεγονότων μέσα στον πίνακα αποκτά την εγκυρότητα τεκμηρίου. Η ηθογραφία, λοιπόν, είναι το μορφολογικό ισοδύναμο της ιστορικής ζωγραφικής ιδωμένης όμως υπό τους όρους της καθημερινής απλής ζωής του μη ιστορικού –του αφανούς– ανθρώπου. Με τον τρόπο αυτό αποκτά και η ηθογραφία την αναγκαία «ηρωική» της διάσταση.

Ανατρέχοντας στις απαρχές της νεοελληνικής ζωγραφικής θα βρούμε θέματα παρμένα από την ηρωική ιστορία του Αγώνα του '21. Διακαής πόθος των λιγοστών ικανών ζωγράφων των πρώτων χρόνων υπήρξε η κατάκτηση της ιστορικής ζωγραφικής, η εικονογράφηση δηλαδή και ταυτόχρονα η διάσωση από τη λήθη των αίσιων εκβάσεων αποφασιστικών μαχών που οδήγησαν με τη σειρά τους στη συγκρότηση του Κράτους. Των μαχών που ανέδειξαν τους νικητές σε ήρωες και καταδίκασαν τους ηττημένους. Ωστόσο πρόκειται για ήρωες έφιππους και πεζούς με ελάχιστα διακριτικά στοιχεία, που στηρίχτηκαν στις αναμνήσεις ορισμένων στρατηγών. Ο νους μας τρέχει αμέσως στη «Σκέψη» του Μακρυγιάννη (1836) αλλά και στον έμμισθο ζωγράφο του Παναγιώτη Ζωγράφο και τους γιους του.

Αυτοδίδακτος ζωγράφος ο Παναγιώτης, μαθημένος στο μεταβυζαντινό ζωγραφικό ιδίωμα, υπήρξε και αυτός αγωνιστής από τη Σπάρτη και είχε προσληφθεί για να εικονογραφήσει με αυστηρότητα τις αναμνήσεις του Μακρυγιάννη για διδακτικούς σκοπούς: «Είχα δύο ζωγράφους οπού δούλευαν από το 1836 έως τα 1839 –τους είχα μουσικώς και τους πλέρωνα και τους φαγοπότιζα κ' έφκειασαν 12 εικονογραφίες». Γνώμονας της σκέψης του η καταγραφή της ιστορικής αλήθειας, ώστε «ούτως φωτίζονται οι μεταγενέστεροι όπου θα την διαβάσουν, να μην πέφτουν σε λάθη». Η ζωγραφική εδώ θα χρησιμεύσει ως τεκμήριο της ιστορικής αλήθειας, αφού έγινε ύστερα από υποδείξεις του ίδιου του στρατηγού-μάρτυρα των γεγονότων. Είναι η πρώτη ομολογία από ελληνικά χείλη για μια χρησιμότητα της ζωγραφικής τέχνης, άγνωστης μέχρι τότε στους Έλληνες, η οποία τη στιγμή εκείνη αποκτά διατάσεις ιστορικού προορισμού.

Το έργο *Μάχη και πρώτη πολιορκία των Αθηνών* (εικ. 1) είναι υδατογραφία σε «στράντζο», χοντρό χαρτί. Περιγράφεται η επανάσταση των Αθηναίων εναντίον των Τούρκων. Οι Τούρκοι πανικόβλητοι κλείστηκαν στην καλά οχυρωμένη Ακρόπολη και ύστερα από πολύμηνη πολιορκία συνθηκολόγησαν και παραδόθηκαν στους επαναστάτες. Η Αθήνα για τέσσερα συνεχή χρόνια παραμένει ελεύθερη. Η μάχη μαίνεται γύρω από το τείχος του Σερπεντζέ στα νοτιοδυτικά του Κάστρου, που δεσπάζει κυρίαρχο στο έργο. Πλήθος νεκρών Τούρκων κεί-

Εικ. 1. Παναγιώτης Ζωγράφος. *Μάχη και πρώτη πολιορκία των Αθηνών*, τέμπερα σε ξύλο, 38 x 56 εκ., Εθνικό Ιστορικό Μουσείο



τονται μπροστά από το θωρακισμένο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Λιπά είναι τα εκφραστικά μέσα, η σύνθεση θυμίζει περισσότερο χαρτογράφηση μάχης παρά ηρωική σκηνή. Οι απλοί στρατιώτες έχουν αναλογίες μυρμηγκιού, η σκηνή δύσκολα γίνεται κατανοητή χωρίς το γραπτό κείμενο του Μακρυγιάννη. Κυρίαρχη αντίληψη καθίσταται εδώ, η ομάδα, όχι το άτομο. Πιθανώς οι τρεις έφιπποι αριστερά στο πρώτο πλάνο υποδηλώνουν τους αρχηγούς της επίθεσης. Δεν δηλώνονται ήρωες αλλά ούτε αιματοχυσίες. Κυριαρχεί η ιδέα του θαύματος της κατάληψης του μεσαιωνικού ακόμα Κάστρου της Ακρόπολης με κυρίαρχο τον Παρθενώνα με το τζαμί στο εσωτερικό του, σαν να προέκυψε μέσα από αόρατες δυνάμεις που επέδρασαν πάνω στους ανώνυμους επαναστάτες.

Θεοί, Άγιοι και ήρωες ανήκουν όντως στη θεματογραφία των εικαστικών τεχνών ελεύθερων, ιεραρχικά μάλιστα δομημένων, κοινωνιών. Στη νέα Ελλάδα μετά το 1832 τα εικαστικά μέσα είναι ακόμα πενιχρά. Η ζωγραφική που ενδιαφέρει τώρα πια πρέπει να κατακτηθεί, να γίνει μια τέχνη που να μπορέσει να εκπληρώσει έναν ιστορικό ρόλο, και η μόλις πρόσφατη ιστορία είναι εξαιρετικά πλούσια για να την τραγουδήσει μόνο το δημοτικό τραγούδι. Σιγά-σιγά θα πρέπει να κατακτηθούν τα εικαστικά μέσα και η νέα γλώσσα που προφανώς αναζητούνται στην Εσπερία. Ο Γεώργιος Μαργαρίτης, είναι ένας από τους πρώτους έντεχνους ζωγράφους που σπούδασε στη Ρώμη. Γεννημένος στη Σμύρνη το 1810, σπούδασε με υποτροφία του Καποδίστρια στην Ακαδημία της Ρώμης, όπου γνώρισε προφανώς τον τύπο του έφιππου ανδριάντα. Είναι προφανής η ρητορική του ρομαντικού πάθους, η κατασκευασμένη γενναιότητα του ήρωα *Καραϊσκάκη που ελαύνει προς την Ακρόπολη* (1844) νικητής έχοντας εξουδετερώσει τον Τούρκο. Το κόστος της έντεχνης καλής ζωγραφικής θα γίνει μεγάλο για όσους πιστεύουν στην αφέλεια και γραφικότητα του Παναγιώτη Ζωγράφου. Θεωρητικά εγκαινιάζεται η πορεία προς την εξιδανικευτική οπτική της «φρεσκοσιδερωμένης φουστανέλας», που σχετίζεται περισσότερο με την οπτική των απόμακρων φιλελλήλων ζωγράφων, όπως π.χ. ο ρομαντικός Delacroix. Με τον Μαργαρίτη βγαίνουν και οι ζωγράφοι για πρώτη φορά από την ανωνυμία του τεχνίτη: Ο ίδιος ο πρωθυπουργός Ιωάννης Κωλέττης αναζητά το εργαστήρι του φτιασμένου εξ Εσπερίας ζωγράφου και παραγγέλλει τον πίνα-

κα του ήρωα Καραϊσκάκη. Είναι η πρώτη φορά που Έλληνας πρωθυπουργός επισκέπτεται καλλιτέχνη. Ήδη το 1845 εκτίθεται στο Πανεπιστήμιο της Αθήνας το έργο αυτό και πρόκειται για μια από τις πρώτες καλλιτεχνικές εκδηλώσεις της Αθήνας. Γνωρίζουμε ότι το κοινό θαύμασε τον ρεαλισμό και τη δεινότητα του ζωγράφου.

Ανώνυμος αλλά όχι αφανής ο *Τυφλός αγωνιστής και το παιδί που τον οδηγεί* (εικ. 2) στο μικρό αυτό έργο του Ζακυνθινού Διονύση Τσόκου το 1849. Ο ανώνυμος κουρελής όμως γίνεται ανθρωπολογικός τύπος, σύμβολο για την αγνωμοσύνη των Βαυαρών απέναντι στους τακτικούς ή ατάκτους ανώνυμους αγωνιστές που θυσίασαν την ύπαρξή τους για τον Αγώνα. Ο θεατής ταυτίζεται, συμμετέχει στο πάθος, που όμως είναι ένα άρρητο, περήφανο πάθος που έχει αποδεχτεί την αποτυχία της προσωπικής προσπάθειας και φιλοδοξίας. Κανένα στοιχείο ρητορείας δεν διακρίνεται, πράγμα που κάνει τη σειρά των έργων του Τσόκου περισσότερο αληθινή από αληθοφανή, γι' αυτό περισσότερο τραγική από όλες τις επαναστάσεις. Εδώ δεν διασώζεται κανένα όνομα, η επωνυμία



Εικ. 2. Διονύσιος Τσόκος (1820-1862), *Μικρός οδηγεί τυφλό αγωνιστή*, 1849 Λάδι σε καμβά, 37 x 32 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευρ. Κουτλίδη, αρ. έργ. 750

άλλωστε δεν έχει καμία σημασία. Δεν πρόκειται για «ηθογραφία». Πρόκειται για ένα κομμάτι ιστορίας χωρίς δράση, για έναν ιδιωτικό βίο αφανούς που γίνεται, αντίθετα σε κάθε πρόβλεψη, πρωταγωνιστικός για τη στιγμή αυτή της ιστορίας.

Σύγχρονος του Τσόκου είναι ο Θεόδωρος Βρυζάκης. Εισάγει τον ρομανισμό του Μονάχου στη ζωγραφική με ελληνική θεματογραφία. Ορφανό του Αγώνα από τη Θήβα, γεννημένος το 1819, φθάνει 22χρονος στο Μόναχο, υποστηριγμένος από τον γνωστό φιλέλληνα και πολιτικό σύμβουλο του Λουδοβίκου Α΄ της Βαυαρίας Θήρσιο. Η απόφασή του να μη στραφεί προς τον επαγγελματικό στρατό αλλά προς τη ζωγραφική κρίθηκε εντέλει ορθότατη. Πρότυπό του ο ρομαντικός ρεαλιστής Peter von Hess, ζωγράφος μαχών, πολυπρόσωπων συνθέσεων στην ύπαιθρο, με μπόλικο γαλάζιο ουρανό. Ρομαντική και βαυαρικής καταγωγής αποδεικνύεται η τεχνοτροπία του Βρυζάκη στον πίνακά του *Ανάπηρος του αγώνα* (εικ. 3). Λιγότερο τραγική η εικόνα από το προηγούμενο, περισσότερο παγωμένη σαν από θεατρικό έργο πρωταγωνιστούν πλέον οι τραγλοδυτές που ήταν κάποτε ήρωες. Με την *Προσωπογραφία ενός αγωνιστή* του 1838 (εικ. 4) έχουμε μία από



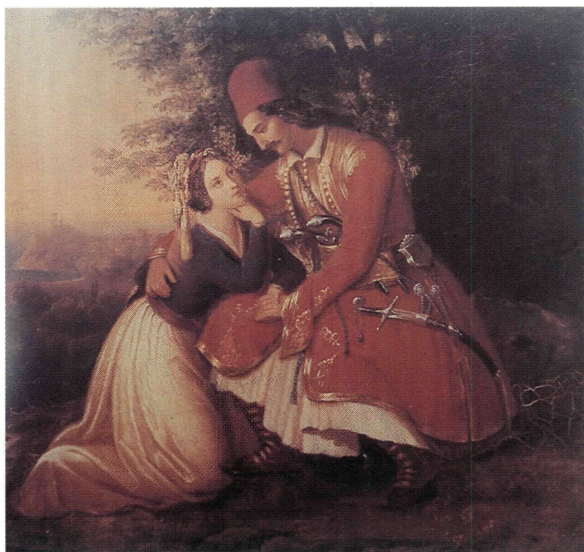
Εικ. 3. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878) *Ανάπηρος σε αγώνα*, Λάδι σε καμβά, 64 x 51εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 731



Εικ. 4. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), *Προσωπογραφία αγωνιστή*, Λάδι σε καμβά, 41 x 32 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 1036

τις πρώτες τυπικές εκφράσεις της δυτικής ζωγραφικής στα καθ' ημάς. Χωρίς να μπορούμε πια σήμερα να προσδιορίσουμε τον απεικονιζόμενο, αναγνωρίζουμε τον τύπο, τη γοητεία που θα άσκησε στον καλλιτέχνη το ανδρικό αυτό πρόσωπο που ενώ ανάγεται σε τύπο δεν διασώζεται ονομαστικά, ενώ από αφανής αποκτά την επωνυμία μιας καλλιτεχνικά αξιόλογης εικόνας. Η ωραία εικόνα αρχίζει να γίνεται πια το ζητούμενο στο ρομαντικό ιδίωμα του Βρυζάκη. Το *Ειδύλλιο δύο νέων αγαπημένων στο Σούνιο*, (εικ. 5) πιθανώς αποχαιρετισμός, έχει ως κυρίαρχο χαρακτηριστικό το κόκκινο του πολύτιμου ελληνικού ενδύματος, μόνο στοιχείο προ-αστικής ατομικότητας, συγκρίσιμης με τη γερμανική.

Έργο του Βρυζάκη είναι και αυτή η σκηνή με τις δύο γυναικείες μορφές σε διάδραση: Πρόκειται για μια νύφη από την Αττική που όπως δηλώνει το θλιμμένο ύφος της έχει την ανάγκη παρηγοριάς, πιθανώς από τη μητέρα της. Μήπως χάθηκε ο γαμπρός, μήπως την απογοήτευσε, μήπως όμως έλαβε άσχημα νέα και μάλιστα μπροστά από το Κάστρο της Αθήνας; *Η Παραμυθία* (εικ. 6) έχει διασώσει τόσες ιδιότητες τυπολογίας, εξαρτημένες από συγκεκριμένες



Εικ. 5. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), *Αποχαιρετισμός στο Σούνιο*, 1863, Λάδι σε καμβά, 67 x 78 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 772

χωροχρονικές συντεταγμένες, ώστε τα αφηγηματικά στοιχεία από μόνα τους να μην επαρκούν πια για μια σίγουρη ερμηνεία. Πρόσφατα εντοπίστηκε σε ιδιωτική συλλογή έργο ενός από τους πρώτους δασκάλους ζωγραφικής στο Σχολείο των Τεχνών της Αθήνας, του Γάλλου *Bonirote* που παρουσιάζει ακριβώς το ίδιο θέμα. Ο Βρυζάκης προφανώς το αντέγραψε στο Μόναχο.



Εικ. 6. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), *Παραμυθία*, 1847, Λάδι σε καμβά, 44 x 57 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 893



Εικ. 7. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878),
Προσωπογραφία Αναγνωστόπουλου,
 π. 1850-60, Λάδι σε καμβά, 97 x 70 εκ.,
 Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου
 Σούτζου, αρ. έργ. 1173

Με τον *Ήρωα Αναγνωστόπουλο* (εικ. 7) έχουμε, πιστεύω, την πρώτη προσωπογραφία της νεοελληνικής τέχνης. Η προσωπογραφία, το είδος αυτό της τέχνης που αντιστρατεύεται τη λήθη, που διασώζει το όνομα μαζί με τη μορφή διαχρονικά, καθιστά κάποιον επώνυμο, και εμάς τους επιγόνους περιέργους για κάθε λεπτομέρεια της εμφάνισής του –φορεσιά κ.λπ.– αλλά και της πνευματικότητας και του ήθους. Αποτελεί ευπρόσδεκτη πρόκληση, ιδιαίτερα για κάθε καλό ζωγράφο.

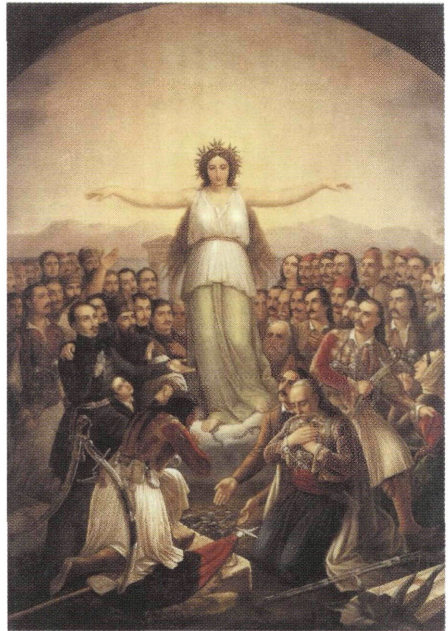
Δε θα ήταν εντελώς άστοχο να συσχετίζαμε τον πίνακα του Peter von Hess, *Η άφιξη του βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα*, (εικ. 8) έργο αυτόπτη μάρτυρα (του ίδιου του ζωγράφου στην Αθήνα) που εκτελέστηκε όμως το 1835 στο Μόναχο κατά παραγγελία του βασιλιά Λουδοβίκου Α΄, με την υδατογραφία του Ζωγράφου, που καταγράφει τη «Σκέψη» του Μακρυγιάννη. Συσχετίζονται με την έννοια της επιλογής ανάδειξης μιας εικόνας πλήθους συγκεντρωμένου γύρω από ένα ιστορικό μνημείο της κλασικής Αθήνας. Η σημασία του ατόμου ακυρώνεται, συμπλέκεται με την ομάδα ενός ανώνυμου γραφικού πλήθους ανδρών, γυναικών, στρατιωτών, ιερέων σε βαθμό τέτοιο ώστε να δυσκολευόμαστε να αναγνωρίζουμε ακόμα και τον ίδιο τον πρωταγωνιστή της σκηνής,



Εικ. 8. Νικόλαος Φερεκίδης, αντιγρ. του Peter von Hess, *Η άφιξη του βασιλιά Όθωνα στην Αθήνα* [1839], 1900, Συλλογή Εθνικής Τραπέζης

τον βασιλιά Όθωνα αλλά και την ακολουθία του, τους Αντιβασιλείς και τους υπηκόους του. Η ελευθερία, η έλλειψη ιεραρχίας στη «σκηνοθεσία», βρίσκει το αντίβαρό της στην αρχιτεκτονική του Θησείου, που αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς της ιδεολογίας του ευρωπαϊκού κλασικισμού, μέρος της οποίας θα είναι και η –για λίγα χρόνια μόνο– λαοφιλής μοναρχία του.

Με το *Η Ελλάς ευγνωμονούσα ή Υπέρ Πατρίδος το Παν* (εικ. 9) του Θεόδωρου Βρυζάκη (1858), έχουμε το πρώτο πραγματικά ιστορικό με αλληγορική διάσταση έργο της νεοελληνικής ζωγραφικής. Η δραματολογία της πολυπρόσωπης σύνθεσης κατάγεται από τη μεταβυζαντινή ζωγραφική και ειδικά από την *Παναγία του ισχυρού μανδύα*. Η Παναγία έχει απλωμένο τον μανδύα της κάτω από τον οποίο βρίσκουν προστασία οι πιστοί. Εδώ τη θέση της παίρνει η αλληγορία της Ελλάδας, μια αρχαιοπρεπώς ενδεδυμένη και στεφανωμένη νέα γυναίκα που μόλις έχει αποτινάξει τις αλυσίδες από τα πόδια της. Η ιστορική υπόμνηση είναι σαφής. Τα ανοικτά χέρια ορίζουν συμβολικά μαζί με τα βουνά τον πλατύ ορίζοντα. Ο κορμός μόλις αφήνει να διαφανεί τμήμα ενός δωρικού



Εικ. 9. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), *Η Ελλάς ευγνωμονούσα, ή «Υπέρ Πατρίδος το πάν»*, 1858, Λάδι σε καμβά, 215 x 157 εκ.,
Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο
Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 3202

ναού. Η αξία του έργου αυτού ως ιστορικού ντοκουμέντου θεμελιώνεται από τις πιστοποιήσιμες ταυτότητες των ατόμων που βρίσκονται συγκεντρωμένοι σαν πιστοί γύρω από τη νέα Ελλάδα. Η προσπάθεια ταύτισης δεν παρουσιάζει δυσκολίες γιατί υπάρχει ένα ερμηνευτικό κλειδί, και αυτό δεν είναι άλλο από τις ευρύτατα διαδεδομένες λιθογραφίες των αγωνιστών και φιλελλήνων που εξέδωσε σε τεύχη ο στρατιωτικός Karl Krazeisen στο Μόναχο –όπου κατοικούσε μόνιμα ο Βρυζάκης– μετά το 1828. Ενδεικτικά αναφέρω τους *Καραϊσκάκη* και *Μιαούλη*. Η αυθεντικότητα των απεικονιζομένων, στόχος αναμφισβήτητος του Βρυζάκη, κατατάσσει το έργο αυτό στις απαρχές της πρόθεσης για ανάδειξη του ατόμου-ήρωα μέσα από το σύνολο. Λιγότερο ιδεαλιστικά, περισσότερο διδακτικά τα μικρά αυτά πορτρέτα αναδίδουν ένα άρωμα σεμνότητας και βαθιάς ανθρώπινης πίστης στην πατρίδα. Προφανώς δεν έχουμε να κάνουμε με υπεράνθρωπους ήρωες. Μόνη ηρώίδα η Ελλάδα.

Στο *Στρατόπεδο του Καραϊσκάκη στον Ανάτο* 1855 (εικ. 10) έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η σκηνοθεσία, ο διαχωρισμός των ηρώων από το μη επώνυμο



Εικ. 10. Θεόδωρος Βρυζάκης (1819-1878), *Το Στρατόπεδο του Καραϊσκάκη στον Ανάφιο*, 1855, Λάδι σε καμβά, 145 x 178 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 493

στρατιωτικό σώμα. Η σύνθεση σε δύο επάλληλες ζώνες είναι ένα επίτευγμα του Βρυζάκη, στο οποίο τολμούμε να επιλέξουμε για τις ζωγραφικές αρετές του –το φως, την ποικιλία των δράσεων, της θλίψης και περισυλλογής, την ανθρώπινη όψη των ανδρείων πριν από τη μάχη ανάμεσα στα αρχαία ερείπια, όλα αυτά συμβάντα στην κάτω ζώνη. Η άνω ζώνη των επωνύμων –και διακρίνουμε πάλι από τη σειρά των λιθογραφιών του Krazeisen τους Φαβιέρο, Καραϊσκάκη, Gordon, Μακρυγιάννη. Και στο βάθος πάλι η Ακρόπολη, ο ιδεατός και πραγματικός στόχος του αναγεννημένου έθνους.

Βρισκόμαστε ακόμα στην εποχή της ελεύθερης επιλογής του Έλληνα να είναι πρώτα άτομο, της αθωότητας (naïveté) με άλλους τεχνοϊστορικούς όρους δεν ερμηνεύονται τα έργα του Τιρολέζου Francesco Pige, που επέλεξε στα μέσα του 19ου αιώνα την Ύδρα για να ζήσει. *Η Νησιώτισσα Αρχόντισσα* (εικ. 11) του 1857, που δεν ξέρουμε πια ποια είναι, με την περηφάνια της προνομιούχας τάξης της που επιθυμεί τώρα, προσαρμοσμένη στα νέα δεδομένα, την απεικόνιση μέσα από τη ζωγραφική, αγοράζει δηλαδή και από τον ειδικευμένο ζωγράφο την «αρχοντιά», προβάλλει μετωπικά με όλες τις –μινιμαλιστικές θα λέγαμε σήμερα– αναφορές. Και πάλι πίσω η Ακρόπολη που διακρίνεται ρομαντικά μέσα από τον κλειστό χώρο. Ο ζωγράφος, που δεν υπέγραφε τα έργα

του μέχρι το 1880, ήταν άγνωστος. Αν δεν εντοπιζόταν μία και μοναδική υπογραφή του Francesco Pige di Tirollo pinxit στο πίσω μέρος μιας προσωπογραφίας του Υδραίου καπετάνιου Βουδούρη, θα είχε παραμείνει στη χορεία των αγνώστων ζωγράφων της εποχής.

Η Κυριακούλα Βούλγαρη, κυρία των τιμών της Αμαλίας φορά και μέσα στα Ανάκτορα την υδραϊκή φορεσιά της που παρουσιάζει καθισμένη περήφανα μπροστά από τη βελουδένια κουρτίνα με τα κρόσσια των Ανακτόρων που έρχεται σε ευθεία πολιτισμική σύγκρουση με τη λαμπρότητα της λαϊκής πολύτιμης αισθητικής.

Ο χρόνος κυλά, το 1837 έχει ιδρυθεί το Πολυτεχνείο, το Σχολείο των Τεχνών γίνεται γρήγορα από τεχνικό κυριακάτικο σχολείο, καλλιτεχνικό. Από τους πρώτους ταλαντούχους σπουδαστές, οι Τηνιακοί Νικηφόρος Λύτρας και Νικόλαος Γύζης που αποτελούν τον κύριο συνδετικό κρίκο της δυτικοευρωπαϊκής επώνυμης δημιουργίας με την εθνοκεντρική ηθογραφία. Οι δάσκαλοι Γεώργιος-Φίλιππος Μαργαρίτης, Ludwig Thiersch, Ceccoli και Αγαθάγγελος Τριανταφυλλίδης για τη χαρακτηριστική τους εκπαιδεύουν έτσι ώστε να ανταγωνι-



Εικ. 11. Francesco Pige (1822-1862), *Κυριακούλα Βούλγαρη*, σύζ. Ανδρέα Κριεζή, π. 1850, Λάδι σε καμβά, 83 x 66 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, Ίδρυμα Ευρ. Κουτλίδη, αρ. έργ. 762

στούν επάξια του συμφοιπτες τους στα εργαστήρια της Ακαδημίας στη μητρό-
πολη των τεχνών της εποχής, το Μόναχο, που θα αναζητήσουν τη δεκαετία του
1850-60. Εκεί διαμορφώνεται το είδος της ηθογραφίας, είδος που αναβιώνει
στην ακαδημαϊκή ζωγραφική κατά τα πρότυπα της ολλανδικής του 17ου αιώνα
και τίθεται στους αντίποδες της ιστορικής ζωγραφικής που κυριαρχούσε μετά
την ίδρυση του Reich το 1871.

Στην ηθογραφία (πρώιμος Γύζης *Εσωτερικό βαυαρικό*) θέλω να σταθώ
ιδιαίτερα γιατί είναι το ζωγραφικό αυτό είδος που μέσα στα προφανή αντι-
ηρωικά προτάγματα, διακηρύσσει έναν έντονο αφηγηματικό χαρακτήρα, επι-
λέγει την αναπαραγωγή οικογενειακών σκηνών με γνωστούς, ανώνυμους
όσο και οικείους ανθρώπινους τύπους, ο ρόλος των οποίων μέσα από τη διά-
δραση εύκολα αναγνωρίζεται ακόμα και αν δεν φέρει άλλα διακριτικά από
την ίδια την ύπαρξή του. Θα έλεγα ότι είναι ισότιμο του λογοτεχνικού είδους
του ρομάντζου, αν ένα ιστορικό έργο είναι ισότιμο του έπους ή του ιστορικού
μυθιστορήματος. Η μητρική στοργή, ο πατριαρχικός χαρακτήρας στη δομή της
οικογένειας, το άτακτο παιδί, τα χαμόγελα ευτυχίας μέσα στη θαλπωρή του
φτωχόσπιτου, αποτελούν στη σημερινή αντίληψη του είδους αυτού ένα τεχνη-
τά εξιδανικευμένο επινόημα για την ανάδειξη του αγροτικού πληθυσμού, στην
πραγματικότητα των ταλαιπωρημένων χωρικών στο αγνότερο στοιχείο του
πληθυσμού ενώπιον των ανακατατάξεων που φέρνει η βίαια εκβιομηχάνιση
στις πόλεις και η απόκρυψη όλων των ενοχών της κοινωνίας. Η διολίσθηση
προς το στερεότυπο είναι βέβαια αναπόφευκτη (θα τολμούσαμε να μιλήσουμε
ακόμα και για τις παρυφές του κίτς) και λιγότερο επικίνδυνη από την ταύτιση
με τον λαϊκισμό της «αγνότητας» που βρήκε πρόσφορο έδαφος στην αισθητι-
κή του εθνικοσοσιαλισμού. Μέσα από τη ζωγραφική –και εδώ έχουμε ένα
εξαιρετικό παράδειγμα εικαστικής δεινότητας του Γύζη– αναδεικνύεται όντως
η συμβολική αξία καθενός από τους χαρακτήρες που οφείλουν πλέον να απο-
τελέσουν παράδειγμα προς μίμηση.

Η αποδοχή της ανωνυμίας των δρώντων υποκειμένων έχει επίσης ένα άλλο
ανάλογο: αυτό της ουδέτερης τοπιογραφίας, της απεικόνισης πόλεων χωρίς διά-
κριση σημαντικών κυρίων, με μόνο στόχο την αφύπνιση ενός θετικού αισθήματος.



Εικ. 12. Νικόλαος Γύζης (1842-1901), *Παιδικοί αρραβώνες*, 1877, Λάδι σε καμβά, 103 x 155 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 110

Με την *Εξέταση των σκύλων* επίσης του Γύζη του 1870, έχουμε άλλη μια ηθογραφική σκηνή αναγνωρίσιμη από όλους τους Βαυαρούς της εποχής, σπημένη όμως μέσα στο κέλυφος και με τα μέσα ενός ιστορικής σημασίας έργου, με τον κτηνίατρο αριστερά και τους κυνόφιλους δεξιά σε μια σχεδόν (άνευ λόγου) δραματική σύνθεση.

Ανάλογη αμφιθεατρική, και επομένως δραματική σύνθεση, έχει και ένας από τους πρώτους πατριωτικούς πίνακες του Γύζη *Τα αρραβωνιάσματα των παιδιών* (1877) (εικ. 12). Με σχεδιαστική ακρίβεια και χρωματικότητα που μαγεύει δια μιας το μάτι αλλά και με ρητορική δεξιοτεχνία ο Γύζης αφηγείται ένα περιστατικό κοινής ελληνικής οικογένειας ως ένα χαρμόσυνο γεγονός, κρύβοντας έντεχνα το υποβώσκον δράμα των σκλαβωμένων.

Δραματικότερος και με έντονη προσπάθεια να αποφύγει τα στερεότυπα παρουσιάζεται ο Νικηφόρος Λύτρας. Η *Κλεμμένη*, λεία από χαμένο αγώνα Ελλήνων, μελλοντική σκλάβα, εκφράζει με τη συνολική στάση της την εγκατάλειψη, μακριά από κάθε κλισέ, που δεν μπορεί να διασκεδάσει τίποτα.



Εικ. 13. Νικηφόρος Λύτρας (1832-1903), *Τα κάλαντα*, πρίν από το 1873 (λεπτομέρεια), Λάδι σε καμβά, 59 x 90 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

Τα ποιητικότερα *Κάλαντα* του 1878 (εικ. 13) διαφεύγουν με την εσωτερικότητα και την επινόηση του χρόνου στην ελληνικότετη ηθογραφική αυτή σκηνή από κάθε κοινοτοπία. Τα σύμβολα που εισάγει χωρίς τυμπανοκρουσίες –το μαρμάρινο θωράκιο της Νίκης που δένει το σανδάλι της, αλλά ειρωνικά σχεδόν βαλμένο δίπλα σε μια χορταρένια σκούπα, το γυάλινο ποτήρι με το νερό, που παραπέμπει στην κάθαρση που έρχεται από τα Ελληνόπουλα που δεν εμφανίζονται ως γραφικά δείγματα μιας γνωστής τυπολογίας φορεσιών, το ξερό, άνυδρο δέντρο που δηλώνει την υφέρπουσα φτώχεια στο πρόσωπο της σκοτεινής μορφής που μόλις φαίνεται πίσω από τον τοίχο.

Το έργο της ωριμότητας του Λύτρα *Ψαριανό μοιρολόι* (1888) εμφανίζει, πέρα από κάθε ηθικοπλαστικό στοιχείο του πένθους, τον εκλιπόντα ναυτικό ως απόντα, που χάθηκε για πάντα στον βυθό της θάλασσας. Μεγάλη τόλμη και πνευματική ικανότητα για ένα ζωγράφο του 19ου αιώνα να αναπαραστήσει το βουδό κενό, που κατέχει τη θέση μιας σορού, εκτός από ένα κόκκινο φέσι. Ακόμη πιο τραγικό το άφωνο πένθος των γυναικών στο φτωινό αριστερό και

Εικ. 14. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), *Παιδική συναυλία*, 1900, Λάδι σε καμβά, 176 x 250 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 475



των γερόντων στο σκοτεινό τμήμα του φτωχικού χώρου. Και πάλι η διάθεση για συμβολισμό: το πεσμένο σκαμνί, που δηλώνει το τέλος, τον θάνατο.

Γλυκερός, αντίθετα, ο αντι-διανοούμενος, γεμάτος από την κανονιστικά υποκριτική στάση απέναντι στους χειμαζόμενους αγροτικούς πληθυσμούς της Βαυαρίας, ο *Γεώργιος Ιακωβίδης*. Μέσα στην ασφάλεια της ακαδημαϊκής παράδοσης έγινε περισσότερο έμπορος παρά ζωγράφος. Πράγμα που δεν τον εμπόδισε, μετά την επιστροφή του από το Μόναχο το 1900, να γίνει διασημότερος των ελληνικών σαλονιών. Με την *Ψυχρολουσία* προβάλλεται η ιδιαίτερη ικανότητά του στην απεικόνιση παιδιών με στιγμιαίες εκφράσεις πόνου ή ευτυχίας.

Το ίδιο και η *Παιδική Συναυλία* του 1900 (εικ. 14) με τις διαδοχικές φάσεις αταξίας και κεφιού μιας αυτοσχέδιας παιδικής συναυλίας, η αγροτική παράφραση των άλλων αστικών συναυλιών που γίνονταν, συνήθως, στα γερμανικά σαλόνια.

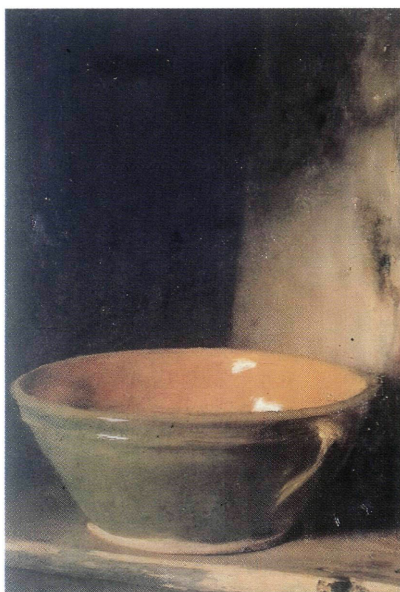
Μια ακόμα παιδική συναυλία περισσότερο ως *Κακοφωνία* (εικ. 15) εξαναγκάζει τη γιαγιά να προφυλαχθεί από την οπωσδήποτε δυσάρεστη εμπειρία.

Όπως είδαμε στη σύντομη αυτή διαδρομή, ο καλλιτέχνης αναζητά πια τον 19ο αιώνα τα θέματά του μέσα από την πρόθεσή του να αναδείξει τις εικαστικές ικανότητες και να αντιπαρεταθεί με τις δικές του δυνάμεις στα ζητούμενα



Εικ. 15. Γεώργιος Ιακωβίδης (1853-1932), *Η κακοφωνία*, 1896, Λάδι σε καμβά, 176 x 250 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτζου, αρ. έργ. 475

της εποχής και δεν ενδιαφέρεται καθόλου αν αυτό το θέμα θα είναι ένα τυχαίο, σχεδόν χυδαίο αντικείμενο, όπως αυτή η ταπεινή πύλη *Γαβάθα* (εικ. 16) από το νοικοκυριό του Γύζη, που όμως είναι γεμάτη από φως και χρώμα που έβαλε με τα πινέλα του ή ένα εξαιρετό *Γυμνό* του Λύτρα, φτιαγμένο από ένα ανώνυμο μοντέλο, αναπαυμένο πάνω σε ένα μπαρόκ ανάκλιτρο χωρίς



Εικ. 16. Νικόλαος Γύζης (1842-1901), *Η πράσινη γαβάθα*, Λάδι σε καμβά, 48 x 38 εκ., Ιδιωτική συλλογή, Αθήνα

άλλα χαρακτηριστικά εκτός από την επιλογή της στάσης του σώματος και της κεφαλής. Δε θα αγωνιστεί πια να ορίσει ή να υποβληθεί σε περιορισμούς άνωθεν, παρά μόνο σε ελάχιστες εξαιρέσεις. Ήδη τα πρώτα βήματα έχουν γίνει και σε ευρωπαϊκό επίπεδο από τους πρώτους Έλληνες ζωγράφους του 19ου αιώνα, που χωρίς πολιτιστικά βαρίδια άλλων λαών προχώρησαν με ταχύτερα βήματα για να απορρίψουν γρήγορα τους ήρωες και να στραφούν στην πραγματική ζωγραφική, ακόμα και αν τα θέματα είναι επώνυμες γαβάρ-
 θες ή ανώνυμα γυμνά, καθιστώντας τα από αόρατα για τους πολλούς, ορατά από τους ολίγους.

