

ΠΑΝΗΓΥΡΙΚΗ ΣΥΝΕΔΡΙΑ ΤΗΣ 24^{ΗΣ} ΜΑΡΤΙΟΥ 1994

ΠΡΟΕΔΡΙΑ ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΔΙΑΝΝΕΛΙΔΗ

ΕΟΡΤΑΣΜΟΣ ΤΗΣ 25^{ΗΣ} ΜΑΡΤΙΟΥ 1821

ΕΙΣΗΓΗΣΗ ΤΟΥ ΠΡΟΕΔΡΟΥ κ. ΘΕΜΙΣΤΟΚΛΗ ΔΙΑΝΝΕΛΙΔΗ

Ἡ σημερινή συνεδρία τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν εἶναι ἀφιερωμένη στήν Ἐπέτειο τῆς Ἐθνικῆς Ἐορτῆς τῆς 25ης Μαρτίου 1821, γιά νά τιμήσουμε τήν μνήμην ὄλων ἐκείνων, οἱ ὁποῖοι συνετέλεσαν στήν ἀπελευθέρωση τοῦ Γένους. Καθῆκον τιμῆς καί εὐγνωμοσύνης πρὸς τοὺς ἀγωνισθέντας καί ὑπόμνηση σήμερον πρὸς ὄλους, τῶν πρὸς τὴν Πατρίδα ἱερῶν ὑποχρεώσεων.

Τὸ Ἑλληνικὸν Ἔθνος κατὰ τὴν διάρκεια τῆς τρισχιλιετοῦς ἱστορίας του ὑπέκυψε σὲ τραγικὰ γεγονότα, στὰ ὁποῖα ὅμως ἀντεπεξῆλθε νικηφόρα.

Ἐπέκυψε στοὺς Ρωμαίους, ὁπότε ἔχασε τὴν πολιτικὴ του ὑπαρξή. Ἀλλὰ οἱ Ἕλληνες, μὲ τὸ πνεῦμα τους καί τὸν ἀνώτερον πολιτισμὸν τους, κατώρθωσαν ν' ἀφομοιώσουν τὴν Ρώμην καί μετὰ ἀπὸ τέσσερες καί πλέον αἰῶνες, τὸ ρωμαϊκὸ κράτος χωρίσθηκε σὲ δυτικὸ καί ἀνατολικό. Τὸ δεύτερο ἔγινε ἐξ ὀλοκλήρου ἑλληνικὸ καί ἀπὸ αὐτὸ προῆλθε ὁ βυζαντινὸς πολιτισμὸς.

Δεύτερο γεγονός, τραγικώτερο τοῦ πρώτου, εἶναι ἡ πτώση τῆς βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Τὸ σύμβολο τοῦ βυζαντινοῦ πολιτισμοῦ, ἡ ΠΟΛΗ, κατακτῆθηκε ἀπὸ τοὺς Τούρκους καί τὸ ἑλληνικὸ ἔθνος ἔχασε τὴν ἐλευθερία του καί περιῆλθε σὲ πολιτικὴ ἀφάνεια ἐπὶ τετρακόσια καί πλέον χρόνια. Ἀλλὰ δὲν ὑποδουλώθηκε, ἦταν ἕνας αἰχμάλωτος.

Στὰ χρόνια τῆς μακρᾶς υποδούλωσής των, οἱ Ἕλληνες ἔδωσαν πίστη σὲ βοήθεια ἀπὸ ξένα χριστιανικὰ κράτη (Ρωσία, Γαλλία) γιὰ τὴν ἀπελευθέρωσή των, ἀλλὰ γνώρισαν σκληρὴ ἀπογοήτευση, μέχρις ὅτου συνειδητοποίησαν, ὅτι μόνον μὲ τὶς δικές του δυνάμεις θὰ κατόρθωναν τὴν ἀπελευθέρωσή των.

Στίχοι τοῦ Διονυσίου Σολωμοῦ στὸν Ἐθνικὸ Ὑμνο ἐκφράζουν αὐτὸ χαρακτηριστικά:

«Με τὰ ροῦχα αίματομένα
 Ξέρω ὅτι ἔβγαινες κρυφὰ
 Νὰ γυρεύεις εἰς τὰ ξένα
 Ἄλλα χέρια δυνατὰ
 Μοναχὴ τὸ δρόμο ἐπῆρες
 Ἐξανάλθες μοναχὴ
 Δὲν εἶναι εὐκόλες οἱ θύρες
 Ἐὰν ἡ χρεία τὲς κουρταλεῖ».

Ὅτι τὸ ἑλληνικὸ ἔθνος στηρίχτηκε πάντα στὶς δικές του δυνάμεις ἴσχυσε σὲ ὅλη τὴν ἱστορικὴ του διαδρομὴ. Αὐτὸ νὰ εἴσαστε βέβαιοι ἰσχύει καὶ σήμερα.

Ὅσες θυσίες καὶ ἂν ἔχει προσφέρει τὸ Ἑλληνικὸ Γένος σὲ περιπτώσεις ποὺ ἐκινδύνευσε ἡ ἐλευθερία, ἡ δημοκρατία καὶ τὸ δίκαιον χωρῶν τῆς Εὐρώπης (1ος καὶ 2ος Παγκόσμιος πόλεμος), καὶ ἐνῶ ὅταν γίνονται οἱ θυσίες αὐτὲς ἐγκωμιάζονται ἀπὸ τοὺς ὀφειλουμένους, μετὰ ἀπὸ λίγα χρόνια λησμονοῦνται ἀπὸ τοὺς ἴδιους, μέχρι σημείου νὰ ἐθελοτυφλοῦν καὶ νὰ ἐνισχύουν καταστάσεις ποὺ ἀπειλοῦν τὴν ἀκεραιότητα τῆς χώρας μας.

Τὰ τελευταῖα διεθνῆ γεγονότα, καὶ ἰδιαίτερος στὰ Βαλκάνια, δημιουργοῦν γιὰ τὴν Ἑλλάδα δυσμενεῖς συνθήκες γιὰ τὴν ἀκεραιότητα καὶ τὴν ἀσφάλειά της.

Εἴμεθα μικρὸν ἔθνος μὲ μεγάλη ἱστορία. Ἔχουμε ὑποχρέωση νὰ συνειδητοποιήσουμε τὴν εὐθύνη μας γιὰ τοὺς κινδύνους ποὺ μᾶς ἀπειλοῦν σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀνακατατάξεων.

Ἐποχὴ ἀνακατατάξεων γιὰ τὴν ἀντιμετώπιση ἀδυσώπητων προβλημάτων

καὶ κινδύνων, εἶναι ἡ συσπείρωσή μας ὡς λαοῦ καὶ ἡ ἀνασύνταξη τῶν δυνάμεών μας.

Ἐνῶ ἡ πολιτισμένη οἰκουμένη στὸ μεγαλύτερο μέρος της εἶναι ἑλληνοκεντρική, ἐκπλήσσει σήμερα, Εὐρωπαῖοι νὰ ἐκδίδουν ἔντυπα καὶ βιβλία στὰ ὁποῖα ὑποστηρίζουν, ὅτι ὁ ἑλληνισμὸς χάθηκε, ἔπαυσε νὰ ὑπάρχει καὶ τὸν διαδέχθηκε ὁ σλαβισμὸς, στὸν ὁποῖο ὑπολογίζουν τὴν στήριξη τῶν συμφερόντων των. Ἀποτολμοῦν αὐτὸ ἐναντία πρὸς τὴν ἀλήθεια, τὰ πραγματικὰ γεγονότα καὶ τὰ ἀναντίρρητα στοιχεῖα, ἱστορικά, ἀρχαιολογικά, γλωσσικά, ἀνθρωπολογικά καὶ τῆς νεώτερης ἀκόμη ἐπιστημονικῆς ἔρευνας ποὺ βασίζεται σὲ βιοϊατρικά - γενετικά δεδομένα, δηλ. τὴν γενετικὴ δομὴ τῶν κατοίκων τῆς Ἑλλάδος καὶ προσδιορισμοῦ ὁμοιοτήτων καὶ διαφορῶν μεταξὺ τῶν κληρονομικῶν μονάδων (γονίδια), ποὺ ἀποκαλύπτουν πρότυπα γενικῆς δομῆς μεταξὺ διαφορετικῶν πληθυσμῶν. Τέτοιες ἔρευνες ποὺ ἔχουν ἤδη γίνῃ για κατοίκους τῆς Ἑλλάδος, μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ἀναπαραστήσουμε τὴν καταγωγή καὶ τὴν ἱστορία τῶν κατοίκων τῆς σημερινῆς Ἑλλάδος καὶ καταδεικνύουν τὴν μεγάλη γενετικὴ ἀπόσταση αὐτῶν ἀπὸ τοὺς Σλάβους, τοὺς Βουλγάρους καὶ τοὺς Τούρκους.

Εἶναι βέβαια γεγονὸς ὅτι οἱ Ἕλληνες σὲ δύσκολες ἐθνικὲς περιόδους ἐνώνονται καὶ ὁμοψυχοῦν σὲ ὅ,τι ἐπιβάλλει τὸ ἐθνικὸ χρέος. Οἱ ἑορτασμοὶ ἐθνικῶν ἐπετείων δίδουν τὴν εὐκαιρία τῆς ἐκτιμῆσεως τραγικῶν δυσκολιῶν, ποὺ πολλὰς φορὲς προέκυψαν ἀπὸ διχόνοϊαν καὶ δικές μας πράξεις, οἱ ὁποῖες μᾶς ἀπομάκρυναν ἀπὸ τὴν ἀντιμετώπιση τῶν εὐθυνῶν μας ἔναντι στὴν ἱστορία μας καὶ στὸ συμφέρον τῆς πατρίδος.

Σήμερα ἀποτελεῖ ἀνάγκη ἡ ἱστορικὴ συνείδηση τῶν περιπετειῶν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Οἱ παλαιοὶ ἔχουμε συνείδησιν αὐτῶν. Οἱ νέοι πρέπει νὰ ἐνημερωθοῦν καὶ νὰ διδαχθοῦν.

Καὶ τώρα παρακαλῶ τὸν ἀκαδημαϊκὸν κ. Χρῦσανθο Χρήστου νὰ ἀνέλθῃ στὸ βῆμα καὶ νὰ ἐκφωνήσῃ τὸν πανηγυρικὸν τῆς ἡμέρας, ὀρισθεὶς πρὸς τοῦτο ὑπὸ τῆς Συγκλήτου τῆς Ἀκαδημίας.

Η ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΤΟΥ 1821 ΚΑΙ Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ

ΟΜΙΛΙΑ ΤΟΥ ΑΚΑΔΗΜΑΤΙΚΟΥ Κ. ΧΡΥΣΑΝΘΟΥ ΧΡΗΣΤΟΥ

Ἡ Ἑλληνικὴ Ἐπανάσταση στὰ πλαίσια τῆς Εὐρωπαϊκῆς ἱστορίας. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821 ἄρνηση τῶν θέσεων τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, τῆς Τετραπλῆς Συμμαχίας καὶ τῆς Πενταρχίας καὶ κατάλυση τοῦ Status Quo. Ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση ἀνοίγει τὸν δρόμο γιὰ τὴν Βελγικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1830 ὅπως καὶ γιὰ τὴν πολωνικὴ τὴν ἴδια χρονιά. Ἡ εὐρωπαϊκὴ τέχνη βοηθὸς τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης, μὲ τὴν κινητοποίηση ἐνὸς νέου ἱστορικοῦ μεγέθους τῆς κοινῆς γνώμης. Ἡ Ἑλληνικὴ Τέχνη τοῦ δεκάτου ἐνάτου αἰώνα καὶ ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821. Θέματα τῆς ἐπανάστασης καὶ μορφές τοῦ ἀγώνα.

Κυρίες καὶ κύριοι, ἀγαπητοὶ φίλοι,

Ὅπως κάθε χρόνο γιορτάζουμε καὶ φέτος τὴ μνήμη τοῦ 1821, τὴν ἡμέρα τοῦ μεγάλου ξεσηκωμοῦ. Μιὰ μνήμη ποὺ δὲν εἶναι καὶ δὲν πρέπει νὰ εἶναι μιὰ γιορτὴ ὅπως οἱ ἄλλες, ἕνας ἀπλὸς τύπος, ἀλλὰ μιὰ προσπάθεια συνειδητοποίησης τοῦ χρέους μας στὶς ἀρχές καὶ τὶς ἀξίες αὐτῶν ποὺ ἀγωνίστηκαν καὶ θυσιάστηκαν στὸν ἀγώνα. Καὶ πρέπει νὰ εἶναι ἕνα «μέγιστον μάθημα», ποὺ βασιζέται σὲ πράξεις καὶ ὄχι σὲ λόγια καὶ εἶναι ποτισμένο στὸ αἷμα. Χωρὶς σὲ καμιὰ περίπτωση τὰ λόγια καὶ τὰ ρητορικὰ σχήματα νὰ μποροῦν νὰ καλύψουν τὸ βάρος καὶ τὸ μεγαλεῖο τῶν πράξεων, εἶναι ἀναγκαῖο νὰ διατηροῦμε τὶς πράξεις αὐτὲς στὴ μνήμη μας. Ἀκριβῶς γι' αὐτὸ καὶ πρὶν περάσω στὸ θέμα μου, ποὺ εἶναι ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἡ τέχνη μας, ἡ ἐλληνικὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰώνα εἶχε τὴ δυνατότητα νὰ δεῖ τὴν ἐλληνικὴ ἐπανάσταση, νὰ παρουσιάσει σκηνές καὶ ἀγωνιστὲς τῆς καὶ νὰ ἐκφράσει τὸ περιεχόμενό της, θὰ μείνω σύντομα σὲ μερικὰ καθοριστικὰ γιὰ τὴν πορεία τῆς γεγονότα. Ἰδιαιτέρως νὰ θυμίσω ὅτι ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση δὲν εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσει τόσο ἢ μόνο τὴν κραταιὰ τότε τουρκικὴ δύναμη. Εἶχε νὰ ξεπεράσει πολὺ μεγαλύτερα προβλήματα, νὰ ἀντιμετωπίσει πολὺ πιὸ δυνατοὺς ἀντιπάλους καὶ πολὺ περισσότερο διαπλεκόμενα συμφέροντα τῶν Μεγάλων

Δυνάμεων τῆς εὐρωπαϊκῆς ἱστορίας. Θὰ μείνω πολὺ συνοπτικὰ σ' αὐτὰ πὸ συνήθως δὲν τονίζονται ὅσο πρέπει ἢ καὶ παραγνωρίζονται.

Ἡ ἑλληνικὴ ἐπανάσταση εἶχε οὐσιαστικὰ δυὸ ἀντιπάλους, τὸν φανερό πὸ ἦταν ὁ τοῦρκος κατακτητῆς καὶ τὸν περισσότερο ἐπικίνδυνον τὴν διατήρηση τοῦ *Status Quo* πὸ ἦταν ἡ σημαία τῆς εὐρωπαϊκῆς πολιτικῆς. Τὴν εὐρωπαϊκὴ πολιτικὴ πὸ μὲ τὴν Ἱερὴ Συμμαχία εἶχε κάνει ἰδανικό της, τὴν ἀκινητοποίηση τῆς ἱστορικῆς πορείας γιὰ νὰ προστατέψει καλύτερα τὰ συμφέροντα τῶν ἡγεμόνων της ἀλλὰ ὄχι καὶ τῶν λαῶν τους. Ὅπως εἶναι γνωστὸ ὁ δέκατος ὄγδοος αἰώνας εἶχε κλείσει μὲ τὴν ἀπόδειξη τῶν προβλημάτων τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης τοῦ 1789 πὸ ἦλθε νὰ ἐκφράσει ὁ βοναпарτισμός. Αὐτὸς φυσικὰ προετοιμάστηκε ἀπὸ τὶς ἴδιες τὶς ἐσωτερικὲς ἀντιφάσεις της, πὸ εὐνόησαν τὶς ξένες ἐπεμβάσεις, τὴν ἀχαλίνωτη δημαγωγία καὶ τέλος τὴν τρομοκρατία¹. Ἔτσι ἡ γαλλικὴ ἐπανάσταση, πὸ εἶχε ἀρχίσει σὰν μιὰ συγκεφαλαίωση τῶν ἰδεῶν καὶ τῶν θέσεων τοῦ εὐρωπαϊκοῦ διαφωτισμοῦ θὰ καταλήξει τὸ 1792-3 στὴν ἐπιβολὴ τῆς τρομοκρατίας σὰν μέσου πολιτικῆς ἀγωγῆς. Μὲ αὐτὰ θὰ δώσει τὰ ὄπλα καὶ τὴ δυνατότητα, στὸν πολιτικὸ τυχοδιωκτισμὸ τοῦ βοναпарτισμοῦ, τὴν ἐπιστροφή στὶς ἀξίες τῆς ἀπολυταρχίας, τὰ ἱμπεριαλιστικὰ ἰδανικὰ τὴν περιφρόνηση κάθε ἀρχῆς². Ἡ Ναπολεόντεια ἐκστρατεία πὸ ἔδωσε πολλὰς ἐλπίδες στοὺς μικροὺς λαοὺς καὶ τὶς καταπιεζόμενες ἐθνότητες θὰ ἀφήσει περισσότερα ἐρείπια, χωρὶς νὰ λύσει κανένα πρόβλημα — ὅπως ἄλλωστε δὲν ἔχει λύσει κανένας κατακτητικὸς πόλεμος. Γιὰ νὰ καταλήξει τὸ 1815 στὶς Διακηρύξεις τοῦ Συνεδρίου τῆς Βιέννης καὶ τὴν Ἱερὴ Συμμαχία. Ἐδῶ σ' αὐτὴ τὴ συνεργασία τῆς Αὐστρίας, τῆς Ρωσσίας καὶ τῆς Πρωσίας θὰ ἐπιχειρηθεῖ ἕνας βιασμός τῆς ἱστορίας, μιὰ ἀντιστροφή δηλαδὴ ὅλης τῆς πορείας πὸ εἶχε προετοιμαστεῖ ἀπὸ τοὺς ἐγκυκλοπαιδιστὲς καὶ εἶχε κερδίσει ὅλα τὰ ἐλεύθερα καὶ γόνιμα πνεύματα μὲ τὴ γαλλικὴ ἐπανάσταση. Στὴ Βιέννη ὁ πολιτικὸς καιροσκοπισμὸς τοῦ Μέτερνιχ καὶ ὁ θρησκευτικὸς μυστικισμὸς τοῦ Τσάρου Ἀλεξάνδρου θὰ ζητήσουν κατὰ τὴ διατύπωση τοῦ Fischer «μὲ μιὰ διακήρυξη ἀπολυταρχικῶν καὶ χριστιανικῶν ἀξιωματῶν»³ ὄχι μόνον τὴν ἀκινηματοποίηση τῆς ἱστορικῆς πορείας ἀλλὰ καὶ τὴν παλι-

νόρθωση ὄλων τῶν ἀντιδραστικῶν δυνάμεων τῆς Εὐρώπης. Μὲ ἀπόλυτη περιφρόνηση στὴ θέληση καὶ τὰ δικαιώματα τῶν μικρῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν καὶ χωρὶς τὴν κατανόηση τῶν νέων δυνάμεων ποὺ ἡ γαλλικὴ ἐπανάσταση καὶ οἱ ναπολεόντειοι πόλεμοι εἶχαν φέρεи στὴν ἱστορικὴ ζωὴ, ἐπιχειρεῖται ἡ ἐπιστροφή στὸ παρελθὸν καὶ ταυτόχρονα ἡ ἐπιβολὴ τοῦ *Status Quo*⁴. Γιὰ τὴν Ἱερῆ Συμμαχία σπουδαιότεροι ἐχθροὶ ἦσαν ὁ ἐθνικισμὸς καὶ ὁ φιλελευθερισμὸς, ἡ πίστη στὴν πρόοδο καὶ ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν ἐλευθερία, ὅπως καὶ ἡ θέληση τῶν ἀνθρώπων νὰ παίζουσι κάποιο ρόλο στὸν καθορισμὸ τῆς μοίρας τους.

Μὲ τὴν Τετραπλῆ Συμμαχία ποὺ ἰδρύθηκε τὴν ἴδια χρονιὰ (Συμφωνία τῆς 20 Νοεμβρίου 1815), στὴν ὁποία κοντὰ στὶς Αὐστρία, Ρωσσία, Πρωσσία προστίθεται καὶ ἡ Ἀγγλία, ποὺ δῆθεν εἶχε σὰν σκοπὸ τῆς τὴν παρεμπόδιση τῆς ἀναβίωσης τοῦ βοναπαρτισμοῦ, ὄχι μόνον ἐνισχύονται οἱ ἀρχὲς τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, ἀλλὰ καὶ θεωρεῖται νόμιμη καὶ θεμιτὴ πράξις ὁ κάθε εἶδους παρεμβατισμὸς. Μάλιστα στὸ Συνέδριο τῆς Βιέννης οἱ πρωταγωνιστὲς τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας δὲν περιορίστηκαν μόνον στὴν ἀντιμετώπιση τῶν εὐρωπαϊκῶν προβλημάτων, ἐνδιαφέρθησαν νὰ λύσουσι καὶ τὸ τουρκικὸ πρόβλημα. Καὶ οὔτε λίγο οὔτε πολὺ στὶς συζητήσεις τους ἔγινε λόγος καὶ γιὰ θέλησὴ τους νὰ ἀναλάβουσι τὴν ἐγγύηση τῆς ἀκεραιότητος ὄλων τῶν περιοχῶν τοῦ τουρκικοῦ κράτους, ἐγγύηση ποὺ δὲν προχώρησε γιὰ τὴν ἀρνήθηκε βέβαιος γιὰ τὶς δυνάμεις τοῦ ὁ Σουλτάνου⁵. Αὐτὸ ἀποδεικνύει ὅτι ὅλες οἱ δῆθεν ἀρχὲς τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας δὲν ἦταν τίποτα ἄλλο ἀπὸ ἓνας μανδύας στὰ μέτρα τῶν συντακτῶν του, ποὺ μπορούσε νὰ χρησιμοποιηθεῖ γιὰ τὴν υπεράσπιση τῶν συμφερόντων τους, ἀκόμη καὶ μὲ τὴ διάσωση τοῦ ἰσλαμικοῦ. Ὁ πρωτεργάτης τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, ὁ Μέτερνιχ, εἶναι φυσικὰ ἐχθρὸς κάθε ἐθνικοῦ κινήματος ἐπειδὴ γνωρίζει ὅτι ἀπὸ αὐτὰ ἀπειλεῖται ἡ ἴδια ἡ πολυεθνικὴ βάση τῆς Αὐστροουγγρικῆς Μοναρχίας. Μὲ τὴν Τετραπλῆ Συμμαχία ἔχει κερδίσει καὶ τὴν ἀγγλικὴ πολιτικὴ ποὺ ἐκπροσωπεῖται ἀπὸ τὸν θαυμαστὴ του γιὰ τὶς θέσεις του λόρδο Καστλερώ. Ἔτσι, ὅταν τὸ 1818 γίνεται δεκτὴ καὶ ἡ Γαλλία καὶ ἡ Τετραπλῆ μεταβάλλεται σὲ Πενταπλῆ Συμμαχία — Αὐστρία, Ρωσσία, Πρωσσία, Ἀγγλία, Γαλλία — ὅλοι πιστεύουσι ὅτι

ἔχουν ὀριστικὰ κατανικηθεῖ οἱ βλέψεις γιὰ ἐθνικὴ ἀποκατάσταση καὶ ὁ φιλελευθερισμός, ὅπως καὶ ἡ πίστη στὴν ἀτομικὴ ἀξιοπρέπεια καὶ τὰ ἀνθρώπινα δικαιώματα. Ὁ Καστλερὼ πὺν σωστὰ κατηγορεῖται ἀπὸ τοὺς πολιτικοὺς ἀντιπάλους του ὅτι εἶναι δημιούργημα καὶ ὄργανο τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, ἐθχρὸς τοῦ φιλελευθερισμοῦ καὶ ἔκφραση τοῦ συντηρητισμοῦ τῶν Τόρυδων, ἐνισχύει πάντα τὶς ἀντιδραστικὲς θέσεις καὶ τοὺς καιροσκοπικοὺς ἐλιγμοὺς τοῦ Μέτερνιχ στὴν προσπάθεια διατήρησης τοῦ *Status Quo*. Μετὰ τὸ 1818 ἐπιβάλλεται ὄλο καὶ περισσότερο ἡ ἀστυνόμηση τῆς ζωῆς, ἡ λογοκρισία, ἡ καταδίωξη κάθε ἐλεύθερης σκέψης καὶ τὰ σκληρὰ αὐτὰ καταπιεστικὰ μέτρα ἐπεκτείνονται σ' ὄλο τὸν εὐρωπαϊκὸν χῶρο. Τῇ δύναμη τῆς Πενταρχίας, μὲ τὴν ὁποία εἶχε νὰ ἀγωνιστεῖ καὶ ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση, τὴν καταλαβαίνουμε, ἂν θυμηθοῦμε πὺς μὲ παρεμβάσεις καὶ στρατεύματά της συντρίβονται ἐθνικὲς ἐξεγέρσεις τὸ 1820. Ἔτσι μὲ αὐστριακὰ στρατεύματα συντρίβεται ἡ ἐπανάσταση τῶν Καρμπονάρι στὴν Ἱταλία καὶ τὴν ἴδια χρονιὰ ἡ ἐπανάσταση τῶν Ἰσπανῶν κατὰ τοῦ ἀπολυταρχικοῦ καθεστῶτος τοῦ Φερδινάρδου τοῦ VII μὲ γαλλικά.

Τὸ 1820 μάλιστα τὸ Συνέδριο τοῦ Τραπάου-Ὀκτώβριος-Δεκέμβριος πὺν συνεχίστηκε στὸ Λάιμπαχ τὸ 1821, οἱ τρεῖς μονάρχες τῆς Αὐστρίας, Ρωσσίας καὶ Πρωσίας, τῇ Γαλλία καὶ τὴν Ἀγγλία νὰ ἀντιπροσωπεύονται ἀπὸ τοὺς πρεσβευτὲς τους, ὁ Μέτερνιχ ὀλοκληρώνει τοὺς στόχους του, μὲ τὴν περίφημη θέση τοῦ καθολικοῦ παρεμβατισμοῦ σὲ κάθε ἀπόπειρα μεταβολῆς τοῦ *Status Quo*. Ἔτσι τὸ 1820, ἕνα χρόνο πρὶν ἀπὸ τὴν ἔκρηξη τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης καὶ τὸ 1821, τῇ χρονιὰ τῆς ἔκρηξης, ἔχουμε σὰν κωδικοποιημένη ἀρχή, τὴν κατηγορηματικὴ ἀρνηση τῶν ἐθνικῶν δικαιωμάτων τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν, τὴν ἀπαγόρευση κάθε ἐλευθερίας τῆς γνώμης, τὸν ἀπόλυτο ἔλεγχο τοῦ τύπου καὶ κάθε δημοσιεύματος, ἀκόμη καὶ τὶς ἐπεμβάσεις στὰ γερμανικὰ πανεπιστήμια τῆς Γερμανίας σύμφωνα μὲ ὁδηγίες τοῦ ἴδιου τοῦ Μέτερνιχ⁷. Τὴν κατάσταση αὐτὴ εἶχε νὰ ἀντιμετωπίσει ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση πολὺ περισσότερο καὶ ἀπὸ τὰ ὄπλα τῶν Τούρκων, μία κατάσταση πὺν οὐσιαστικὰ καὶ στὴν πράξη εἶχε ἐγγυηθεῖ μὲ τὶς ἀρχές της, τὴν ἀκεραιότητα τῆς ὀθωμα-

νικῆς ἐπικράτειας καὶ τὴ νομιμότητα τῶν κατακτῆσεών της. Εἶχε νὰ ἀγωνιστεῖ ὄχι μόνο κατὰ τῶν Τούρκων ἀλλὰ καὶ κατὰ τῆς ἀρχῆς τῆς ἰσορροπίας τῶν μεγάλων δυνάμεων στὸ ἐξωτερικὸ καὶ τῆς ἡρεμίας στὸ ἐσωτερικὸ, κατὰ τῆς ὑποκρισίας τῶν μεγάλων λόγων, ποὺ ζητοῦσαν νὰ κρύψουν τὰ μεγάλα συμφέροντά τους. Πιὸ συγκεκριμένα εἶχε νὰ πολεμήσει τὸ μυστικιστικὸ φανατισμὸ τοῦ Τσάρου Ἀλεξάνδρου⁸, τὸν πολιτικὸ ἀμοραλισμὸ τοῦ Καστλερώ, αὐτοῦ τοῦ «πνευματικοῦ εὐνούχου» ὅπως τὸν εἶχε χαρακτηρίσει ὁ Βύρων, καὶ τὸν καιροσκοπισμὸ καὶ τὴν ἀντιδραστικὴ πολιτικὴ τοῦ Μέτερνιχ, τοῦ ἀρχιτέκτονα οὐσιαστικὰ ὄλων τῶν κινήσεων τῆς περιόδου. Καὶ κατορθώνει ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση νὰ νικήσει τοὺς Τούρκους, νὰ ἀντιμετωπίσει τὴν παντοδύναμη εὐρωπαϊκὴ πολιτικὴ, νὰ ἀνατρέψει τὸν μῦθο τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, νὰ φέρει στὸ φῶς τὶς ἐσωτερικὲς ἀντιθέσεις τῆς εὐρωπαϊκῆς Πενταρχίας καὶ νὰ ἀποκαταστήσει στὴ σωστὴ βάση τὴν ἀρχὴ τῶν ἐθνικῶν δικαιωμάτων. Γι' αὐτὸ ἀκριβῶς ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1821 ὄχι μόνο εἶναι ἡ ἀφειρηρία τῆς νεοελληνικῆς ἱστορικῆς πορείας ἀλλὰ καὶ ταυτόχρονα βασικὸς σταθμὸς ὅλης τῆς εὐρωπαϊκῆς πορείας. Γιατὶ αὐτὴ μὲ τὰ ἀποτελέσματά της ὄχι μόνο δημιούργησε κατὰ τὴν θαυμάσια διατύπωση τοῦ Colo Mann «μιὰ περίπτωση προηγούμενο»⁹ ἀλλὰ καὶ στὴν ὅλη πορεία της κατόρθωσε νὰ κινηματοποιήσει καὶ ἓνα νέο ἱστορικὸ μέγεθος, τὴν εὐρωπαϊκὴ κοινὴ γνώμη, πιὸ γενικὰ ἀκόμη τοὺς εὐρωπαϊκοὺς λαοὺς. Μὲ τὴ βοήθειά τους ἡ ἐλληνικὴ ἐπανάσταση ὄχι μόνο κατόρθωσε νὰ ὑποχρεώσει τὶς κυβερνήσεις σὲ μιὰ ἀναθεώρηση τῆς πολιτικῆς τους σχετικὰ μὲ τὸ ἐλληνικὸ πρόβλημα, ἀλλὰ καὶ στὴν τελικὴ ὑπέρβαση τοῦ Status Quo τόσο στα θέματα τῆς ἐξωτερικῆς πολιτικῆς ὅσο καὶ τῆς ἴδιας τῆς ζωῆς. Καὶ ἀκόμη ἔστω καὶ ἔμμεσα ἔρχεται νὰ παίξει κάποιον ρόλο στὴν ἀνεξαρτητοποίηση τῶν νοτιοαμερικανικῶν κρατῶν καὶ τοῦ Μεξικοῦ ἀπὸ τὴν ἰσπανικὴ ἀποικιοκρατία καὶ τὴν ἀναγνώρισή τους τὸ 1822, ὅπως καὶ τὴν ἀπαλλαγὴ τῆς Βραζιλίας ἀπὸ τὸν πορτογαλικὸ ζυγὸ τὴν ἴδια χρονιά. Ἡ ἀναγνώριση τῆς ἐλληνικῆς αὐτονομίας μὲ τὴ Συνθήκη τοῦ Λονδίνου τὸ 1827 καὶ τῆς Ἀνεξαρτησίας ἀπὸ τὸ 1829 θὰ ἀνοίξει τὸ δρόμο γιὰ τὴν βελγικὴ ἐπανάσταση τοῦ 1830 ποὺ ὀδήγησε στὴν ἀνεξαρτησία τοῦ 1831,

στάθηκε άφετηρία τής πολωνικῆς ἐπανάστασης καὶ αὐτῆς τοῦ 1830, ποὺ συνετρίβη τὸ 1831.

Ἐκ τῆν πλευρὰ αὐτῆ ἡ ἑλληνικὴ ἐπανάσταση παίξει βασικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῆς ὅλης εὐρωπαϊκῆς πορείας μὲ τὴν ὑπέρβαση τῆς ἀκινησίας, ποὺ εἶχε ἐπιβληθεῖ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Συνεδρίου τῆς Βιέννης, τὴν κατάλυση τοῦ μύθου τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, τὴν ἐπιβολὴ τῆς ἀρχῆς τῶν ἐθνοτήτων καὶ τῶν ἀνθρωπίνων δικαιωμάτων καὶ τὴν κινητοποίηση νέων ἱστορικῶν μεγεθῶν. Καὶ ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821 ἔχει ἐχθρούς τῆς τὶς κυβερνήσεις ἀλλὰ γρήγορα κατορθώνει νὰ κερδίσει τὴν καρδιὰ τῶν λαῶν καὶ μὲ τὴ συμπαράσταση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ πνεύματος καὶ τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης, κατορθώνει νὰ κινητοποιήσει τὴν κοινὴ γνώμη γιὰ τὸν ἀγῶνα τῆς καὶ τὴν ἐλευθερία. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἴσως πρέπει νὰ τονιστεῖ ὅτι ἡ ἑλληνικὴ ἐπανάσταση δὲν διεξάγεται καὶ δὲν κερδίζεται σὲ ἓνα μόνο μέτωπο ἀλλὰ σὲ περισσότερα. Διεξάγεται στὸ μέτωπο τῶν ἐπιχειρήσεων, στὸ θρησκευτικὸ ἐπίπεδο σὰν σύγκρουση τοῦ χριστιανισμοῦ μὲ τὸ μωαμεθανισμό — εἶναι χαρακτηριστικὴ ἡ φράση τοῦ Κολοκοτρώνη «ὁ Θεὸς ἔβαλε τὴν ὑπογραφή του γιὰ τὴν ἐλευθερία τῆς Ἑλλάδος, δὲν τὴν παίρνει πίσω», τὸ οἰκονομικὸ ἐπίπεδο στὸ ἐπίπεδο τῆς πολιτικῆς τῶν μεγάλων δυνάμεων καὶ σ' αὐτὸ τῶν εὐρωπαϊκῶν λαῶν, τῶν μαζῶν τῆς κοινῆς γνώμης καὶ τοῦ ἀνώνυμου ἀνθρώπου. Τὸ τέταρτο ἐπίπεδο εἶναι αὐτὸ ποὺ ἀνήκει περισσότερο στὴν περιοχὴ τῶν μελετῶν μου καὶ σ' αὐτὸ θὰ μείνω ἰδιαίτερα. Καὶ αὐτὸ ἀκριβῶς εἶναι, δηλαδὴ ἡ εὐρωπαϊκὴ καὶ βορειοαμερικανικὴ κοινὴ γνώμη καὶ οἱ λαοὶ ποὺ βοήθησαν τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση νὰ ἀνατρέψει τὴν ἀντίδραση τῶν εὐρωπαϊκῶν κυβερνήσεων καὶ νὰ ματαιώσει τὰ σχέδιά των. Μὲ τὴ συμπαράσταση τῆς κοινῆς γνώμης, ποὺ θὰ ἐμπνευστεῖ ἀπὸ τὸ εὐρωπαϊκὸ πνεῦμα καὶ θὰ ἐκφραστεῖ ἀπὸ τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη ὅλων τῶν κατηγοριῶν — εἰκαστικές, λογοτεχνία, θέατρο, μουσικὴ— καὶ θὰ κατορθώσει νὰ ἐπιβάλλει τὴ λύση τοῦ ἑλληνικοῦ προβλήματος, νὰ ἀπαλλάξει ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο ἀπὸ τὴν πολιτικὴ ἀκίνητοποίηση καὶ νὰ δημιουργήσει τὶς δυνατότητες γιὰ τὴν ἀναγνώριση τῶν ἐθνικῶν δικαιωμάτων τῶν λαῶν. Καὶ τὸ τέταρτο ἐπίπεδο τὸ ἔφερε κοντὰ στὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση, τὸ ἔκανε βοηθὸ καὶ ὄχι μόνο

ἔμμεσα ἀλλὰ καὶ ἄμεσα συμπολεμιστὴ καὶ χρηματοδότη τῶν ἀναγκῶν τῆς τῶ εὐρωπαϊκῷ πνεῦμα, ἢ εὐρωπαϊκῆ τέχνη. Σ' αὐτὴ δὲν παρουσιάζονται μόνο οἱ ἀγῶνες, ὑμνολογοῦνται οἱ ἀγωνιστές τῆς, ἐκφράζονται οἱ θυσίες τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης, ἀλλὰ καὶ ἐπανασυνδέεται ἢ σύγχρονη ἑλληνικὴ ἐπικὴ πάλη μὲ τὸ μεγάλο παρελθὸν τοῦ τόπου καὶ ἐρμηνεύεται ὅλη ἢ ἔκταση, τὸ βάθος καὶ ὁ χαρακτήρας τοῦ ἀγῶνα. Ἔτσι καὶ στὴν περίπτωση αὐτὴ ἢ τέχνη ὄχι μόνο κάνει τὴν ἱστορία συνείδηση ἀλλὰ καὶ συγκεκριμενοποιεῖ μὲ σαφήνεια τὶς διαστάσεις τῶν προβλημάτων τοῦ παρόντος καὶ διαγράφει τοὺς προσανατολισμοὺς τοῦ μέλλοντος. Στὴν τέχνη ἀκριβῶς ἢ ἑλληνικὴ ἐπανάσταση ἔχει ἓνα νέο νόημα καθολικὸ καὶ διαχρονικὸ σὰν θέληση τοῦ ἀνθρώπου νὰ ἀγωνιστεῖ γιὰ τὴν ἐλευθερία του καὶ τὴν κατάφαση τῆς ἀνθρώπινης ὑπόστασης.

Στὶς εἰκαστικὰς τέχνες ἀρκεῖ νὰ θυμηθοῦμε ὅτι τὰ δύο ρεύματα ποὺ ἀνοίγουν τὴν εὐρωπαϊκὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα, ὁ κλασικισμὸς καὶ ὁ ρομαντισμὸς, ἔρχονται μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο νὰ ἐνισχύσουν τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση. Ὁ κλασικισμὸς μὲ τὴν ἀναβίωση καὶ τὴ διατήρηση τῆς μνήμης τοῦ παρελθόντος καὶ ὁ ρομαντισμὸς μὲ τὴν ἐπανασύνδεση μὲ τὸ παρόν, τὴν παρουσίαση καὶ τὴν ἔξαρση τῶν γεγονότων, τῶν θυσιῶν καὶ τῶν ἀγωνιστῶν τῆς. Ὁ κλασικισμὸς βάζει στὴν ὑπηρεσία τῆς ἐπανάστασης ὅλο τὸ μυθολογικὸ καὶ ἱστορικὸ παρελθὸν τῆς, θυμίζει στοὺς εὐρωπαϊκοὺς λαοὺς ὅτι αὐτοὶ ποὺ ἀγωνίζονται γιὰ τὴν ἐλευθερία τοὺς ἔχουν προγόνους τοὺς, ὄχι μόνο αὐτοὺς ποὺ ἔδωσαν τὸ ὄνομα καὶ τὴ Δημοκρατία στὴν Εὐρώπη, ἀλλὰ καὶ ποὺ πολέμησαν καὶ στὸ παρελθὸν γιὰ τὴν ἐλευθερία. Καὶ χωρὶς τὴν πρόθεση τῶν δημιουργῶν τοῦ κλασικισμοῦ νὰ κάνουν πολιτικὴ, αὐτὸ δὲν περιορίζει τὸν θετικὸ ρόλο τοὺς. Ἐνῶ γιὰ τοὺς ρομαντικούς, ποὺ σχετίζονται ἄμεσα μὲ τὶς ἰδέες τοῦ φιλελευθερισμοῦ, ἢ ἀπασχόληση μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση καὶ ἢ ὑποστηρικτὴ τῆς εἶναι κοσμοθεωρητικὴ πεποίθηση καὶ πολιτικὴ ἀπόφαση. Ἔτσι ὅταν ὁ κλασικισμὸς παρουσιάζει τὸν κόσμον τῶν ἀρχαίων ἡρώων καὶ ἐπεισόδια τῆς ἑλληνικῆς ἱστορίας πέρα ἀπὸ τὴν ὑποκειμενικὴ θέση καὶ τὴν πρόθεση τῶν δημιουργῶν του, ἔρχεται νὰ ἐνισχύσει τὸ φιλελληνικὸ κλίμα, νὰ τονίσει τὴ διάθεση γιὰ βοήθεια, ἀφοῦ

κατορθώνει να δείξει και στὸ μεγάλο κοινό, ὅτι στὸν ἴδιο χῶρο διεξάγεται μιὰ ἀκόμη γιγαντομαχία. Ἔτσι ἀκόμη καὶ ἔργα ζωγραφισμένα πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση, ὅπως αὐτὰ τοῦ Νταβίντ¹⁰ ὁ Θάνατος τοῦ Σωκράτη τὸ 1787, ὁ Λεωνίδας στὶς Θερμοπύλες τὸ 1805, ἡ Ὀργὴ τοῦ Ἀχιλλέας τὸ 1810, ὁ Πάτροκλος τὸ 1818 καὶ τοῦ Ἐνγκρ¹¹ ὁ Ἀχιλλέας πού δέχεται τοὺς σταλμένους τοῦ Ἀγαμέμνονα τὸ 1801, τὸν Οἰδίποδα καὶ τὴ Σφίγγα τὸ 1808, τὴν Ἀποθέωση τοῦ Ὀμήρου τὸ 1827, ἐπηρεάζουν μὲ τὸν ἄλλο τρόπο τὸ μεγάλο κοινὸ γιὰ τὴν Ἑλλάδα καὶ τὸν ἀγώνα της. Καὶ μὲ τοὺς μαθητὲς καὶ διαδόχους τοῦ Δαβίδ καὶ τῶν ἄλλων μεγάλων δασκάλων του ὁ κλασικισμὸς θὰ κάνει τὰ ἑλληνικὰ θέματα—μυθολογικὰ καὶ ἱστορικὰ τοῦ παρελθόντος— κοινὰ σὲ ὅλο τὸν εὐρωπαϊκὸ χῶρο, ἀπὸ τὸ Δανὸ Ἐλερσπεργκ πού ζωγραφίζει τὶς Σπαρτιάτισσες πού ἀγωνίζονται στὸ τόξο¹², τὸν ἰσπανὸ Χοσὲ ντὲ Μαντράνο¹³ πού ἀσχολεῖται ἰδιαίτερα μὲ τὰ ἑλληνικὰ θέματα, τὸν γάλλο Ντεμπρὲ¹⁴ πού μεταφέρει τὰ κλασικιστικὰ θέματα στὶς Νοτιοαμερικανικὲς χῶρες, τὸν Γκερὲν¹⁵ πού γίνεται δάσκαλος τῶν ρομαντικῶν καὶ ἄλλους¹⁶.

Ἄλλὰ ὅσο καὶ ἂν ὁ κλασικισμὸς συνειδητὰ ἦ καὶ χωρὶς νὰ τὸ ἐπιδιώκει βάζει στὴν ὑπηρεσία τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821 ὅλη τὴ μεγάλη κληρονομιά τοῦ γένους, θεοὺς καὶ ἥρωες, μυθικὲς μορφὲς καὶ ἱστορικὲς φυσιγνωμίες, ὁ ρομαντισμὸς εἶναι αὐτὸς πού θὰ παίξει καθοριστικὸ ρόλο στὴν ἐνεργοποίηση καὶ ἐνεργητικὴ κινητοποίηση τῆς εὐρωπαϊκῆς κοινῆς γνώμης. Ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν χαρακτῆρα του ὁ ρομαντισμὸς μὲ τὴ σύνδεσή του μὲ τὸν φιλελευθερισμὸ, τὴ στροφή του στὰ ἱστορικὰ θέματα τοῦ παρόντος καὶ τὰ λογοτεχνικά, τὴν ἀγάπη του γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ ἐλευθερία καὶ τὸν ὑποκειμενισμὸ ἦταν φυσικὸ νὰ βρεθεῖ κοντὰ στὸν ἀγωνιζόμενον ἑλληνικὸ λαὸ καὶ τὰ προβλήματά του. Ἀκόμη καὶ γιὰ δημιουργοὺς του πού δὲν φαίνεται νὰ συγκινοῦνται ἰδιαίτερα μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση, τὰ θέματα τοῦ ἀγώνα παρουσιάζονται σὰν δυνατότητες νὰ ἐκφραστοῦν οἱ μορφοπλαστικοὶ προσανατολισμοὶ τους. Τοὺς ἐπιτρέπουν νὰ τονίσουν σαφέστερα τὸ πάθος καὶ τὴν ἔξαρση τοῦ χρώματος, τὴν ἐπιβολὴ τῆς κίνησης καὶ τῶν ἐπεκτατικῶν στοιχείων, τὶς κάθε κατηγορίας συγκρούσεις καὶ τὸ δραματικὸ περιεχόμενο. Ταυτόχρονα τὰ θέ-

ματα τῆς ἐπανάστασης, ἀκόμη καὶ ἂν δὲν ἐνδιαφέρουν ἰδιαίτερα τὸν καλλιτέχνη, φαίνεται ὅτι δὲν εἶναι ἀδιάφορα στὸ μεγάλο κοινό, πού τὰ βλέπει σὰν εὐκαιρίες προσωπικῆς ἔκφρασης. Ἐκείνη ἡ ῥομαντισμὸς, ἄρνηση τοῦ κλασικισμοῦ, ἐμφανίζεται καὶ σὰν ἐπίθεση κατὰ ὄλων τῶν περιορισμῶν τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα, σὰν προσπάθεια γιὰ μιὰ μεγαλύτερη κατάφαση καὶ ἐπιβολὴ τῆς ἐλευθερίας, ὄχι μόνο στὴν τέχνη ἀλλὰ καὶ τὴν ἴδια τὴ ζωὴ. Ἐάν ἤθελε κανεὶς νὰ προχωρήσει περισσότερο, θὰ μπορούσε νὰ σημειώσει ὅτι ὁ ῥομαντισμὸς μὲ ὅλα τὰ χαρακτηριστικά του, περιφρόνηση τῶν τύπων τοῦ παρελθόντος καὶ τῶν περιορισμῶν τοῦ παρόντος, ἀμφισβήτηση τοῦ στατικοῦ καὶ ἐπιβολὴ τοῦ ὑποκειμενικοῦ, ἀποτελοῦσε οὐσιαστικὰ καὶ μιὰ ἄρνηση τοῦ κόσμου τῆς εὐρωπαϊκῆς πολιτικῆς. Ἐκείνη καὶ σὰν μιὰ νέα στάση ζωῆς, ὅπως ἔχει σημειωθεί¹⁷, μὲ τὴν ἀποφυγὴ τοῦ καθιερωμένου καὶ τὴν ἀγάπη τῆς ἐλευθερίας, τὴν πίστη στὸν ἄνθρωπο καὶ τὴν ἀτομικὴ του ἀνεξαρτησία, δὲν μπορούσε παρὰ νὰ συναντήσει τὴν ἐλληνικὴ ἐπανάσταση καὶ νὰ ἀγωνιστεῖ γιὰ τὰ ἰδανικά της. Μὲ τὴν στροφή του πρὸς τὸ ἐπίκαιρο καὶ τὸ ἄμεσο, τὰ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς σύγχρονης ἱστορίας καὶ τὴ ζεστὴ συγκίνηση τῆς ἡμέρας, δημιούργησε καὶ τὶς δυνατότητες μιᾶς μεγαλύτερης ἐπίδρασης τῆς τέχνης στὸ μεγάλο κοινό. Μὲ τὰ σύγχρονα θέματα καὶ ἰδιαίτερα αὐτὰ τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης, τὰ ὁποῖα ἐπέδωκαν νὰ παρουσιάσουν τοὺς ἀγῶνες ἐνὸς λαοῦ μὲ μεγάλο παρελθὸν γιὰ τὴν ἐλευθερία καὶ τὴν ἀνάστασή του, ὄχι μόνο ἔδινε μιὰ ἀπάντηση, αὐτὴ τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα, στὰ ἐρωτήματα τοῦ δέκατου ὄγδοου¹⁸ ἀλλὰ καὶ ἔφερνε τὴν τέχνη πιὸ κοντὰ στὴ ζωὴ. Καὶ ἀναμφίβολα εἶναι ὁ γαλλικὸς ῥομαντισμὸς αὐτὸς πού ἔπαιξε πρωταρχικὸ ρόλο γιὰ τὴν παρουσίαση καὶ ἔξαρση τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης καὶ τὴ δημιουργία μιᾶς κοινῆς γνώμης, πού κυριολεκτικὰ ἀγωνίστηκε γιὰ τὴν ἐπιτυχία. Ὅχι μόνο γιὰ τὴ γαλλικὴ τέχνη ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ δίνει τὸν τόνο σ' ὅλη τὴν εὐρωπαϊκὴν, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸ ἀγγλικὸς περιορίστηκε περισσότερο στὴν τοπιογραφία καὶ ὁ γερμανικὸς σὲ μιὰ καθαρὰ πανθεϊστικὴ σύλληψη τοῦ κόσμου, πού δὲν εἶχαν θέση γιὰ σύγχρονα θέματα.

Καὶ ἡ στροφή τοῦ γαλλικοῦ ῥομαντισμοῦ στὰ θέματα τοῦ ἀγῶνα σημειώνεται μὲ τὸν πρῶτο μεγάλο δάσκαλό του, τὸν Ζερικώ¹⁹, ἀμέσως

μόλις έκδηλώνεται ή ελληνική επανάσταση, με διάφορα έργα και τὸ ἔργο σύνθημα, «Ὅλοι στὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ελληνική ἀνεξαρτησία»²⁰ πὸ ἀρχισε τὸ 1822 καὶ τελείωσε τὸ 1823. Ἄλλὰ ὁ Ζερικὼ θὰ πεθάνει τὸ 1824 νέος σχετικὰ καὶ δὲν μπόρεσε νὰ προσφέρει περισσότερα στὸν ἀγώνα γιὰ τὴν ελληνική ἀνεξαρτησία²¹. Αὐτὸ θὰ τὸ κάνει ὁ μαθητὴς καὶ φίλος του Ντελακρουὰ μὲ μιὰ ὀλόκληρη σειρά ἀπὸ ἔργα του²¹. Ἄλλὰ καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ Ζερικὼ μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ελληνική επανάσταση δὲν ἀφήνουν καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴν ἐσωτερικὴ σύνδεσή του μὲ αὐτή²³. Καὶ εἶναι ὁ Ντελακρουὰ πὸ μὲ ἔργα του σὰν τὶς ὑδατογραφίες του τοῦ 1822, Ἐπεισόδιο ἀπὸ τὸν πόλεμο Ἑλλήνων καὶ Τούρκων καὶ Ἑλληνες σὲ Ἐνέδρα, τὴ σκέψη του τὸ 1823 νὰ ζωγραφίσει ἔργο μὲ τίτλο ὁ Μάρκος Μπότσαρης αἰφνιδιάζει τὸ Τουρκικὸ Στρατόπεδο, πὸ τελικὰ θὰ τὴν ἀλλάξει γιὰ νὰ ζωγραφίσει μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὶς Σφαγὲς τῆς Χίου, θὰ δώσει τὶς πιὸ σημαντικὲς προσπάθειες. Ἔτσι τὸ ἔργο πὸ τὰ προκαταρκτικὰ του σχέδια ἔγιναν τὸ 1823 καὶ ὀλοκληρώθηκε σὰν ἐλαιογραφία τὸ 1824, οἱ Σφαγὲς τῆς Χίου²⁴, ἔρχεται νὰ κερδίσει γιὰ τὸν ἐλληνικὸ ἀγώνα τοὺς ἀνθρώπους τοῦ πνεύματος καὶ τὸ μεγάλο κοινό, τὴ φλογερὴ νεολαία ἀλλὰ καὶ πλατιά στρώματα τῆς κοινῆς γνώμης. Ἔτσι τὸ ἔργο πὸ βρῆκε τὴ θερμὴ ὑποστήριξη τοῦ Θιέρσου, φλογεροῦ δικηγόρου καὶ δημοσιογράφου τῆς *Constitutionnel*²⁵, ὅπως καὶ ἄλλες θέσεις²⁶ θὰ κάνουν τὸ ἔργο πασίγνωστο, μὲ ἀποτέλεσμα νὰ τὸ ἀγοράσει ἡ γαλλικὴ κυβέρνησις γιὰ τὸ Λουβρο²⁷. Πολὺ περισσότερο ἢ ἐπιτυχία του θὰ γίνῃ ἀφορμὴ γιὰ νὰ γίνουν δεκάδες ἀντίγραφα του, λιθογραφίες περισσότερο, καὶ νὰ κινητοποιηθοῦν μιὰ σειρά ἀπὸ πνευματικὸς ἀνθρώπους καὶ καλλιτέχνες. Λογοτέχνες καὶ ποιητὲς σὰν τὸν Οὐγκὼ καὶ τὸν Τελαβινί²⁸, ζωγράφοι σὰν τὸν Σέφερ²⁹, τὸν Ντεβέρια³⁰, τὸν Βερνέ³¹, τὸν Ντεκάβινι³², τὸν Γκενώ³³, τὸν ἰταλὸ Μάζολα³⁴ καὶ ἄλλοι ἀσχολοῦνται μὲ τὴν ελληνική επανάσταση³⁵. Στοὺς δρόμους τῶν εὐρωπαϊκῶν πόλεων ἀρχίζουν νὰ τραγουδοῦν τὰ κατορθώματα τοῦ Μπότσαρη καὶ τοῦ Κανάρη, ὅλο τὸ ἐπικὸ μεγαλεῖο καὶ τὶς θυσίες τοῦ λαοῦ πὸ ἀγωνίζεται γιὰ τὴν ἐλευθερία του. Τὸ 1826, Δευτέρα 10 Ἰουλίου, ἀνεβάστηκε στὸ *Royal Amphitheatre* τοῦ Λονδίνου, μελοδραματικὸ ἔργο μὲ τίτλο Πολιορκία τοῦ Μεσολογγίου ἢ Σφαγὴ τῆς Ἑλλάδος³⁶, πὸ ὅσο

καὶ νὰ ἔκανε ἐντύπωση μὲ τὰ ἐξωτικά γιὰ τοὺς Ἕλληνας κοστούμια τῶν Ἑλλήνων, θὰ προκάλεσε καὶ ἄλλα συναισθήματα. Οἱ εἰκαστικὲς τέχνες περισσότερο ἐμφανίζονται ἱκανὲς νὰ πλησιάσουν καλύτερα τὴν κοινὴ γνώμη καὶ νὰ τὴν ἐπηρεάσουν θετικὰ γιὰ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση. Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους ποὺ δὲν μπορούσαν νὰ ξέρουν καὶ νὰ διαβάσουν τὸ γνωστὸ ὑπόμνημα τοῦ συνταγματάρχου *Voutier*³⁷ γιὰ τὶς φρικαλεότητες τῶν Τούρκων καὶ τὴ Σφαγὴ τῆς Χίου τὸ Πάσχα τοῦ 1822, ποὺ περιγράφει ὁ *Voutier*, ποὺ ἔδωσε τὴν ἀφορμὴ γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Ντελακρουά, ἡ ζωγραφικὴ τὸ ἔκανε χωρὶς δυσκολία. Ἔτσι, μὲ τὶς Σφαγὲς τῆς Χίου καὶ ἄλλα ἔργα τοῦ Ντελακρουά καὶ ἄλλων καλλιτεχνῶν καὶ περισσότερο μὲ τὶς λιθογραφίες ποὺ κυκλοφοροῦσαν κατὰ χιλιάδες, τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τοὺς Ἕλληνες καὶ τὴν προσπάθειά τους νὰ ξανακερδίσουν τὴν ἐλευθερία τους γίνεται θέμα ποὺ συγκλονίζει τὴν παγκόσμια κοινὴ γνώμη³⁸. Χωρὶς νὰ μείνω διεξοδικὰ σ' αὐτὸ μπορῶ νὰ θυμίσω μόνο ὅτι τὸ ἔργο παρουσιάζεται σὰν μιὰ πολιτικὴ διακήρυξη, ἓνα ἔργο σημαία γιὰ τὴν ἠθικὴ βάση τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης ποὺ δὲν μπορούσε νὰ μείνει χωρὶς ἀπήχηση. Ἀκόμη πρέπει νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸν κύκλο τοῦ Ντελακρουά περιλαμβάνονται μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ πνεύματα τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα, ὅπως εἶναι ὁ Οὐγκώ, ὁ Μεριμέ, ὁ Σταντάλ, ὁ Σαιντ Μπέβ, ὁ Βινί, ὁ Δουμᾶς, ὁ Ζεράρ ντὲ Νερβάλ, ὁ Μπαλζάκ, ὁ Ἀλφρέντ ντὲ Μυσσέ, ποιητές, λογοτέχνες καὶ κριτικοί, καλλιτέχνες σὰν τὸν Λουὶ Μπουλανζέ, τὸν Εὐγένιο Ντεβέρια, τὸν Ὁράτιο Βερνέ, τὸν Νεταλαρός, τὸν Νταβὶν ντ' Ἀνζέρ, ἐπιστήμονες σὰν τὸν Κυβιέρ καὶ τὸν Σαμπολιὸν καὶ ἄλλοι³⁹, πράγμα ποὺ ἀποδεικνύει τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε ὁ Ντελακρουά. Τὸ ἴδιο τὰ ἔργα μὲ τὴν παρουσίαση τῆς βαρβαρότητας τοῦ κατακτητῆ, τὴν ἀδίστακτη σκληρότητα καὶ τὴν ἀγριότητά του, τὸν θάνατο καὶ τὴν καταστροφὴ ἀθῶων καὶ ἀνεύθυνων, γυναικῶν καὶ παιδιῶν — τὸν πληγωμένο ποὺ πνίγεται στὸ αἷμα του, τὴ γριὰ ποὺ κοιτάζει τὸ κενό, τὴ γυναίκα δεμένη στὴ σέλα τοῦ ἀλόγου νὰ σέρνεται στὴν ἀτίμωση, τὸ μωρὸ ποὺ ἀγωνίζεται νὰ φάει ἀπὸ τὸ στήθος τῆς νεκρῆς μάνας του — συγκλόνισαν τὸ μεγάλο κοινό. Ἡ ἴδια ἢ σύνταξη τοῦ ἔργου μὲ τὴν τραγωδία τῶν μεμονωμένων ἀτόμων στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, τὶς σφαγὲς στὸ δεύτερο καὶ τὴ φωτιά στὸ τρίτο, δὲν μπορούσαν

να ἀφήσουν κανένα ἀδιάφορο. Γιατὶ τὸ ἔργο ἔδινε τόσο τὸ εἰδικὸ ὅσο καὶ τὸ γενικό, μὲ τὸ πέρασμα ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ στὸ γενικό καὶ κατάληξη τὸ καθολικό, ὅλη τὴν ἔκταση τῆς τραγικῆς μοίρας τῶν ἀθῶων. Κοντὰ σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Ντελακρουὰ ἓνα ἄλλο ποὺ εἶναι τὸ γνωστὸ μὲ τίτλο ἡ Ἑλλάδα ξεψυχάει στὰ ἐρείπια τοῦ Μεσολογγιοῦ, εἶχε ἀνάλογη ἐπίδραση. Ἀλλὰ τὸ ἔργο αὐτό, ποὺ μαζὶ μὲ ἄλλα ἄλλων καλλιτεχνῶν ζωγραφίστηκε κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση ποὺ εἶχε ἡ Ἔξοδος τοῦ Μεσολογγιοῦ — 4 Ἀπριλίου 1826 — καὶ συνεκλόνησε τὴν παγκόσμια κοινὴ γνώμη καὶ ἔπαιξε σημαντικὸ ρόλο γιὰ τὴ μεταστροφή τῶν εὐρωπαϊκῶν κυβερνήσεων, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἓνα καθαρὰ προφητικὸ ἔργο, παρὰ τὸν τίτλο του. Γιατὶ σ' αὐτὸ ὁ καλλιτέχνης πίσω ἀπὸ τὸ θέμα τῆς καταστροφῆς δίνει οὐσιαστικὰ μὲ τὰ καθαρὰ μορφοπλαστικά του στοιχεῖα τὴν ἀνάσταση τῆς Ἑλλάδος, τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς ἀλήθειας. Συνειδητὰ ἢ ὑποσυνειδητὰ ἐδῶ ὁ Ντελακρουὰ χρησιμοποιοῖ τυπολογικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ θέμα τῆς Ἀνάστασης τοῦ Χριστοῦ καὶ ἔτσι προαναγγέλλει τὸ μεγάλο λυτρωμό. Γιατὶ μὲ τὴ νεαρὴ γυναίκα, Ἑλλάδα καὶ Ἑλευθερία μαζὶ πάνω ἀπὸ τὰ ἐρείπια ἀπὸ τὰ ὁποῖα διακρίνονται τὰ κομματιασμένα μέλη κάποιου πολεμιστῆ, μὲ τὸ αἷμα του νὰ βάφει τὶς πέτρες, τὸν τοῦρκο στρατιώτη στὸ δεῦτερο ἐπίπεδο, δίνει τὸν ἴδιο τὸν τύπο τῆς Ἀνάστασης καὶ τῆς Νίκης τῆς Ἑλευθερίας.

Ἀλλὰ σκοπός μου δὲν εἶναι νὰ μιλήσω γιὰ τὸ ρόλο τῆς εὐρωπαϊκῆς τέχνης στὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση, ποὺ ἔχω ἄλλωστε κάνει παλαιότερα⁴¹. Ἀλλὰ νὰ παρουσιάσω μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς καὶ χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τῶν δικῶν μας δημιουργῶν μὲ ἔργα τους σχετικὰ μὲ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1821, γεγονότα τῆς καὶ ἀγωνιστές τῆς. Χωρὶς νὰ θέλω νὰ μείνω σὲ ὅλες τὶς πλευρὲς τοῦ θέματος, οὔτε σὲ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχὲς ποὺ ἔχει γίνεῖ λόγος ἤδη⁴², μπορῶ νὰ διαπιστώσω ὅτι ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ θέματα τοῦ ἀγῶνα ἔχουν οἱ καλλιτέχνες τῆς πρώτης γενιᾶς τῆς νεοελληνικῆς τέχνης, δηλαδὴ αὐτοὶ ποὺ ἔρχονται στὸν κόσμον τὴν περίοδο 1800-1821. Πρόκειται δηλαδὴ γιὰ τοὺς δημιουργοὺς ποὺ παιδιὰ καὶ ἔφηβοι ἔζησαν τὶς διαφορὲς φάσεις τοῦ ἀγῶνα, μερικοὶ σφραγίστηκαν ἀπὸ αὐτὸν ὅπως ὁ Βρυζάκης ποὺ εἶδε στὰ ἐπτὰ

του χρόνια να απαχρονίζουν τὸν πατέρα του οἱ Τοῦρκοι — εἶχαν καὶ βίωματικὴ σχέση με τοὺς ἀγωνιστὲς τῆς. Καὶ δίνουν τὰ ἔργα τους, ὅταν ὁ τόπος ἔχει ἐλευθερωθεῖ, ἔχει ἀποκτήσει, ἔστω καὶ στὰ περιορισμένα γεωγραφικὰ ὄριά του, πολιτικὴ ἀνεξαρτησία καὶ ἐλευθερία, ὅσο καὶ ἂν ἀντιμετωπίζει κάθε εἶδους προβλήματα. Καὶ ἀσχολοῦνται τόσο με τὶς μεγάλες φυσιογνωμίες τοῦ ἀγώνα καὶ δίνουν προσωπογραφίες τους, ὅπως καὶ μεγάλα γεγονότα καὶ καθοριστικὲς σκηνές τῆς, με ἔργα ποὺ κινοῦνται σὲ διάφορες στυλιστικὲς κατευθύνσεις: Οἱ καλλιτέχνες ποὺ ἀκολουθοῦν με λίγες ἐξαιρέσεις δὲν φαίνεται νὰ ἐνδιαφέρονται ἰδιαίτερα γιὰ τὰ θέματα τῆς ἐπανάστασης ὅσο καὶ γενικὰ γιὰ τὰ ἱστορικὰ θέματα καὶ μᾶς ἔχουν δώσει πολὺ λίγες προσπάθειές τους, με ἐξαιρεση κάπως τὶς προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν. Καὶ ἡ πορεία αὐτὴ συνεχίζεται ὅλο καὶ σαφέστερα ὡς τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἔνατου αἰώνα, ὅταν οἱ παραστάσεις οἱ σχετικὲς με τὰ γεγονότα καὶ τὶς μεγάλες μορφές τῆς ἐπανάστασης μειώνονται προοδευτικὰ καὶ δὲν ἔχουμε παρὰ ἐλάχιστα ἔργα με θέματα τοῦ ἀγώνα, τόσο στὴ ζωγραφικὴ ὅσο καὶ στὴ χαρακτηριστικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ. Ὅπως ἦταν φυσικὸ, ἀφοῦ ἀκόμη δὲν μπορούσαν νὰ ἐργαστοῦν καλλιτέχνες κατὰ τὴν ἐπαναστατικὴ περίοδο, ἦσαν πρῶτοι οἱ ξένοι ποὺ καὶ κατὰ τὴ διάρκειά τῆς θὰ ζωγραφίσουν καὶ θὰ σχεδιάσουν γεγονότα καὶ ἀγωνιστὲς τῆς. Ἀκόμη καὶ τὰ πρῶτα μετεπαναστατικὰ χρόνια ξένοι καλλιτέχνες θὰ ἀσχοληθοῦν με τὰ θέματα τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης. Χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Peter von Hess ποὺ ἔρχεται στὴν Ἑλλάδα μαζί με τὸν Ὁθωνα τὸ 1833 καὶ ζωγράφησε τόσο σκηνές ἀπὸ τὴν ἀφιξὴ τοῦ Ὁθωνα στὴν Ἑλλάδα ὅσο καὶ μιὰ σειρὰ ἀπὸ μεγάλα γεγονότα τοῦ ἀγώνα καὶ ἀκόμη προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν⁴³. Ἴσως τέτοιες σειρὲς θὰ κάνουν τὸν Μακρυγιάννη νὰ ἀποφασίσει τὸ 1836 νὰ ἀναθέσει στὸν Παναγιώτη Ζωγράφο νὰ ζωγραφίσει μαζί με τὰ δυὸ παιδιὰ του, καὶ αὐτὰ ζωγράφους, τὶς 25 εἰκόνες σὲ πέντε σειρὲς — με πρώτη αὐτὴ ποὺ προοριζότανε γιὰ τὸν ἴδιο τὸ Μακρυγιάννη⁴⁴. Σκοπὸς ἄλλωστε τοῦ Μακρυγιάννη ἦταν ἀκριβῶς νὰ δώσει μιὰ ἀπάντηση στοὺς ξένους, ἀφοῦ ὅπως γράφει ὁ ἴδιος «καὶ διὰ τῆς εἰκονογραφίας ὅπου ἄρχισα ἀπὸ τὸ 1836 καὶ τὸ 1839 τῆς τελείωσα — διατί τῆς ἔφτιασα; Ν' ἀποδείξω

αὐτεινῶν τῆς ψευτιῆς καὶ χαμέρπειές τους κατὰ δύναμιν»⁴⁵. Πρόκειται δηλαδή γιὰ προσπάθειες πὸν μὲ τὴν δική του καθαρὰ τὴν ὑπόδειξη ζωγραφίζονται γιὰ νὰ δώσουν προσωπικὲς ἐρμηνεῖες γεγονότων τοῦ ἀγώνα πὸν πιστεύει ὅτι γιὰ πολιτικοὺς λόγους εἶχαν νοθεύσει οἱ ξένοι ζωγράφοι, ἰδιαίτερα ὁ Hess ἐπηρεασμένος ἀπὸ τοὺς Βαυαροὺς. Θὰ ἀκολουθήσουν πάλι ἀπὸ ξένους οἱ παραστάσεις γεγονότων τῆς ἐπανάστασης ἀλλὰ καὶ τῆς σύγχρονης ἱστορίας ἀπὸ τοὺς ζωγράφους πὸν θὰ στείλει ὁ Λουδοβίκος Α΄ τῆς Βαυαρίας τὸ 1840⁴⁶. Αὐτοὶ θὰ ζωγραφίσουν στὴν Αἴθουσα τῶν Τροπαίων τῶν Ἀνακτόρων, τῆς σημερινῆς Βουλῆς, ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὶς παραστάσεις τοῦ Hess, σκηνὲς τοῦ ἐπαναστατικοῦ ἀγώνα ὡς τὴν ἄφιξη στὴν Ἑλλάδα τοῦ Ὀθωνα⁴⁷.

Μὲ καλλιτέχνες πὸν σπουδάζουν στὸ ἐξωτερικὸ καὶ ἀνήκουν στὴν πρώτη γενιὰ τῆς ἐλληνικῆς τέχνης ἔχουμε καὶ τὶς πρῶτες σημαντικὲς προσπάθειες σὲ θέματα τῆς ἐλληνικῆς ἐπανάστασης καὶ μορφὲς τοῦ ἀγώνα. Πρόκειται γιὰ τοὺς ἀδελφοὺς Φίλιππο καὶ Γεώργιο Μαργαρίτη⁴⁸, τὸν Ἀνδρέα Κριεζῆ⁴⁹, τὸν Διονύσιο Τσόκο⁵⁰ καὶ τὸν Θεόδωρο Βρυζάκη⁵¹, ζωγράφους, καὶ τοὺς σχεδιαστὲς χαρακτὲς Ἀθανάσιο Ἰατρίδη⁵² καὶ Ἀλέξανδρο Ἡσαΐα⁵³. Χωρὶς νὰ μείνουμε σὲ ὅλες τὶς προσπάθειές τους, ἔχουμε τὴ δυνατότητα μὲ λίγα ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ τους ἔργα νὰ πλησιάσουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἀντιμετωπίζουν τὰ θέματα τῆς ἐπανάστασης καὶ ἐκφράζουν τὴ συνάντησή τους μὲ τὴν ἱστορία τοῦ τόπου. Καὶ ἐνῶ ὁ μεγαλύτερος ἀδελφὸς ὁ Φίλιππος Μαργαρίτης μᾶς ἔχει δώσει προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν, ὅπως αὐτὴ τοῦ Καπετὰν Γκούρα, ὁ μικρότερος ἀδελφὸς ὁ Γεώργιος, αὐτὸς πὸν σκέφτηκε νὰ φέρει τὸ 1836 στὴν Ἀθήνα καλλιτεχνικὸ λιθογραφεῖο γιὰ νὰ ἀπαθανάτισει «ὄλους τοὺς σημαντικῶς συνεργήσαντας ὑπὲρ τῆς πολιτικῆς μας ὑπάρξεως» ὅπως θὰ γράψει ἡ ἐφημερίδα Ἀθηνᾶ —4 Αὐγούστου 1936—, κοντὰ σὲ ἄλλα ἔργα του θὰ μᾶς δώσει καὶ ἓνα ἐξαιρετικὸ ἔργο μὲ θέμα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση. Εἶναι τὸ ὁ **Καραϊσκάκης ἐλαύνων πρὸς τὴν Ἀκρόπολιν**, πὸν διακρίνεται γιὰ τὸν χαρακτήρα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ του δύναμη. Πρόκειται γιὰ μιὰ προσπάθεια στὴν ὁποία ὁ καλλιτέχνης συνδυάζει μὲ θαυμάσιο τρόπο στοιχεῖα τοῦ κλασικισμοῦ καὶ τοῦ ρομαντισμοῦ γιὰ νὰ δώσει ὅλο τὸ

περιεχόμενο του θέματος. Με τὸν Καραϊσκάκη πάνω στὸ ἄλογό του σὲ ὀρμητικὴ κίνηση στὶς προεκτάσεις τύπων τοῦ Ζερικῶ⁵⁴ μὲ τὸν ἥρωα νὰ ἀνεμίζει τὸ γιαταγάνι του καὶ ἕναν ἐχθρὸ κάτω, μὲ τὴν Ἀκρόπολη στὸ βάθος καὶ μιὰ σκηνὴ ἀπὸ τὴ μάχη δεξιά, τὰ ἐλαφρὰ σύννεφα δοσμένα διαγώνια μὲ τρόπο ὥστε νὰ τονίζεται ἡ κίνηση, τὸ ἔργο ἀποκαλύπτει τὴν χρησιμοποίησιν τύπων τοῦ γαλλικοῦ ρομαντισμοῦ. Ταυτόχρονα ἡ στροφὴ τοῦ κεφαλιοῦ τοῦ Καραϊσκάκη πρὸς τὸν θεατὴ σὲ μιὰ περισσότερο τεχνητὴ στάση, ἡ ἀγάπη πρὸς τὶς γραφικὲς περισσότερο λεπτομέρειες — στολίδια τῆς ἵπποσκευῆς, κεφαλοκάλυμμα τοῦ πεσμένου κάτω πολεμιστῆ, ὄπλα του— ὅπως καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀποδίδεται ὁ χῶρος μὲ τὰ ἀντικείμενα, ἀποδεικνύουν καὶ τὴν ἐπαφὴ τους μὲ τὶς ἀκαδημαϊκὲς τάσεις. Με τὰ κύρια καὶ τὰ παραπληρωματικὰ θέματα ὁ Μαργαρίτης κατορθώνει νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλη τὴν ἔνταση καὶ τὸ χαρακτῆρα τῆς μάχης, καθὼς καὶ τὴν ἐπίθεση τῶν Ἑλλήνων μὲ τὸν τονισμὸ τῶν διαγωνίων ποῦ ἐκφράζουν μὲ σαφήνεια καὶ πληρότητα τὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς.

Ὅπως ἦταν φυσικὸ ὁ Ἀνδρέας Κριεζῆς, ὑδραῖος καὶ ἀπὸ οἰκογένεια ναυτικῶν, περιορίζεται σὲ ἔργα ποῦ εἰκονίζουν πλοῖα περισσότερο τοῦ ἀγῶνα καὶ λιγότερο θέματα ποῦ ἀναφέρονται σὲ συγκεκριμένα γεγονότα τῆς ἐπανάστασης. Ἔργα του ὅπως τὰ **Βρίκιον Ἀγῶνος**, **Ἀγία Τριάς**, ὁ **Πάρων τοῦ Ἀγῶνος Θεμιστοκλῆς**, κινοῦνται στὸ κλίμα μιᾶς περισσότερο περιγραφικῆς ζωγραφικῆς καὶ διακρίνονται γιὰ μιὰ λαϊκότερη ἀπόδοση, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν προσωπογραφία του ποῦ χρησιμοποιεῖ τύπους τῆς βενετσιάνικης παράδοσης. Ἀκόμη καὶ σὲ ἕνα ἔργο του ποῦ εἶναι γνωστὸ μὲ τὸν τίτλο **Ἡ Ναυμαχία τῆς Μεθώνης**, δὲν κατορθώνει νὰ δώσει τὸ χαρακτῆρα τῆς σκηνῆς μὲ πειστικότητα καὶ ἀσφάλεια. Περισσότερο μὲ τὰ θέματα τῆς ἐπανάστασης θὰ ἀσχοληθεῖ ὁ Διονύσιος Τσόκος ποῦ θὰ μᾶς δώσει καὶ προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν⁵⁵. Καλλιτέχνης ἐπηρεασμένος τόσο ἀπὸ τὸν πρῶτο δάσκαλό του τὸν Νικόλαο Καντούνη, ὅσο πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὶς σπουδές του στὴν Ἰταλία, θὰ κινήθεῖ σὲ μιὰ κατεύθυνση στὴν ὁποία καθοριστικὸ ρόλο παίζουν περισσότερο ἀκαδημαϊκοὶ τύποι. Σὲ ἔργα του ὅπως ὁ **Θάνατος τοῦ Μάρκου Μπότσαρη**, θέμα ποῦ

είχε ιδιαίτερα απασχολήσει την ευρωπαϊκή τέχνη με έργα ζωγραφικής και χαρακτηριστικής που κυκλοφορούσαν σ' όλο τον ευρωπαϊκό χώρο⁵⁶, ο Τσόκος φαίνεται ότι γνωρίζει ανάλογες προσπάθειες γιατί ουσιαστικά δεν απομακρύνεται ιδιαίτερα από τη λιθογραφία του Λιππαρίνι⁵⁷. Με την κλειστή κάπως σύνθεση, την χρησιμοποίηση ιδεαλιστικών περισσότερο τύπων και τα συγκρατημένα χρώματα δεν αποφεύγει ένα καθαρά ακαδημαϊκό πλαίσιο. Τον ίδιο ουσιαστικά τύπο θα χρησιμοποιήσει ο Τσόκος και στο έργο του **Ὁρκος τῶν Φιλικῶν** με τὶς τρεῖς μορφές μέσα σ' ένα λιτὸ ἐσωτερικὸ με λίγα παραπληρωματικὰ θέματα. Με τὶς τρεῖς μορφές που εἰκονίζονται, τὸν παπὰ που δείχνει στὸν νέο φιλικὸ τὴν εἰκόνα στὴν ὁποία πρέπει νὰ βάλει τὸ χέρι του καὶ νὰ ὀρκιστεῖ καὶ τὴν ἄλλη μορφή με τὴν πλάτη στὸ θεατὴ, ἔχουμε πάλι μιὰ κλειστὴ ὀργάνωση που βασίζεται στὸ συνδυασμὸ καμπυλόμορφων θεμάτων καὶ καθέτων καὶ ὀριζοντίων γραμμῶν. Σὲ μιὰ περισσότερο προσωπικὴ κατεύθυνση κινεῖται μιὰ ἄλλη προσπάθεια τοῦ Τσόκου, που εἶναι τὸ ἔργο με τὸν **Κολοκοτρώνη νὰ ὀρκίζει ἕνα γιό του**. Καὶ στὴν περίπτωσή αὐτὴ ἔχουμε ἕνα ἀκαθόριστο ἐσωτερικὸ στὸ ὁποῖο βρίσκονται οἱ δυὸ μορφές που συνδέονται μεταξύ τους με τὴ μεγάλη χειρονομία τοῦ Κολοκοτρώνη που με τὸ ἕνα χέρι ἀκουμπᾷ στὸ χέρι τοῦ γιοῦ του καὶ τὸ ἄλλο τοῦ δείχνει τὴν εἰκόνα που βρίσκεται στὸν τοῖχο. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς αὐτὴ ἡ μεγάλη χειρονομία που ἐπιβάλλει ἕνα περισσότερο ρομαντικὸ τόνο στὸ ἔργο καὶ ὀλοκληρώνει καλύτερα τὸ περιεχόμενό του. Σὲ μιὰ ἀνάλογη ἀτμόσφαιρα κινεῖται καὶ ὁ **Ἀποχαιρετισμὸς τοῦ Πολεμιστῆ**, προσπάθεια στὴν ὁποία τὸν τόνο τὸν δίνει περισσότερο ὁ ρόλος τῶν ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων με τὴ συγκέντρωση πολλῶν προσώπων γύρω ἀπὸ τὸν Πολεμιστὴ. Πρόκειται γιὰ ἔργο που διακρίνεται γιὰ τὴν καθαρὰ ἐξωτερικὴ καὶ ἐπιδεικτικὴ στάση τῶν μορφῶν, που ἀσυγκίνητα παρακολουθοῦν τὴ σκηνὴ τοῦ πολεμιστῆ που ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὴ γυναίκα του, που κρατᾷ στὴν ἀγκαλιά της τὸ μωρό. Ὅ,τι μπορεῖ νὰ σημειώσει κανεὶς σχετικὰ με τὰ ἔργα με θέματα τῆς ἐπανάστασης τοῦ Τσόκου εἶναι μιὰ μᾶλλον ἐπιφανειακὴ προσέγγιση που συνδυάζεται με ἕνα κάπως στεγνὸ σχέδιο, χωρὶς οὐσιαστικὴ ἔξαρση τοῦ συνόλου. Μεγαλύτερη ἐπιτυχία ἔχει ὁ καλλιτέχνης σὲ μερικὲς

ἀπὸ τὶς προσωπογραφίαι ἀγωνιστῶν, ὅπως τοῦ **Κολοκοτρώνη** καὶ τοῦ **Ἀθανάσιου Διάκου**, πὸν μὲ τὸν συνδυασμὸ ἰδεαλιστικῶν τύπων καὶ περιγραφικῶν θεμάτων προχωρεῖ μακρύτερα.

Ἄλλὰ ἀναμφίβολα περισσότερο μὲ τὰ θέματα τῆς ἐπανάστασης θὰ ἀσχοληθεῖ ὁ Θεόδωρος Βρυζάκης πὸν ἐπηρεάζεται τόσο ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ρομαντικῆς ζωγραφικῆς ἱστορικῶν θεμάτων τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, ὅσο καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Hess. Μὲ πρῶϊμο ἐνδιαφέρον γιὰ τὰ ἱστορικὰ θέματα ὁ Βρυζάκης ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν σπουδῶν του στὴν Ἀθήνα, ὅπως διαπιστώνεται ἀπὸ χρονολογημένα ἔργα — τὸ **Προσωπογραφία πολεμιστῆ** τοῦ 1838 — καὶ ἀχρονολόγητα καθὼς καὶ προσωπογραφίαι ἀγωνιστῶν, στὸ Μόναχο θὰ βρεῖ τὸ κατάλληλο περιβάλλον γιὰ νὰ προχωρήσει μακρύτερα. Καὶ παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι μᾶς ἔχει δώσει καὶ μερικὰ ἄνισα ἔργα, ἀποδεικνύει μὲ τὶς πιὸ σημαντικὲς προσπάθειές του, ὅτι κατορθώνει νὰ ἐκφράσει ὅλο τὸ ἐπικὸ πλάτος καὶ τὸ χαρακτήρα τοῦ ἀγώνα. Ἔτσι κοντὰ σὲ ἔργα μὲ καθαρὰ συναισθηματικὸ τόνο, ὅπως εἶναι τὸ **Παραμυθία**, τὸ **Ἀποχαιρετισμός**, τὸ **Ἀνάπηρος τοῦ Ἀγώνα**, θὰ δώσει καὶ προσπάθειες πὸν διακρίνονται γιὰ τὴν ἰκανότητά του νὰ συλλαμβάνει τὰ καθοριστικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ νὰ ἐκφράζει ὅλο τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τῶν σκηνῶν τοῦ ἀγώνα. Φυσικὰ χρησιμοποιοεῖ καὶ τύπους τῶν δασκάλων του, ἰδιαίτερα τοῦ Hess, ἀλλὰ γνωρίζει καὶ ἔργα ἄλλων δημιουργῶν ἱστορικῶν θεμάτων καὶ ἀξιοποιοεῖ μὲ προσωπικὸ τρόπο τὶς διατυπώσεις τους. Στὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς του προσπάθειες, ὅπως τὸν **Ὅρκον τῶν ἀγωνιστῶν καὶ ἡ Εὐλογία τῆς Σημαίας ἀπὸ τὸν Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανό**⁵⁸, τὴν **Ἐξοδὸ τοῦ Μεσολογγίου**⁵⁹, τὸ **Στρατόπεδο τοῦ Καραϊσκάκη στὸν Πειραιᾶ**⁵⁹, τὴν **Ἐποδοχὴ τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸ Μεσολόγγι**⁶⁰, τὸ **Μάχη στὰ Δελβενάκια**, **Ἑλλὰς Εὐγνωμονοῦσα**⁶¹ καὶ ἄλλα ἀκόμα, δὲν μᾶς ἀφήνει καμιά ἀμφιβολία γιὰ τὴ δυνατότητά του νὰ μεταφέρει στὸ θεατὴ τόσο μὲ τὰ θεματικὰ στοιχεῖα ὅσο καὶ μὲ τὸ μορφοπλαστικὸ του λεξιλόγιο ὅλο τὸ περιεχόμενον τῶν θεμάτων του. Ἡ περιοδεία τοῦ Βρυζάκη τὰ χρόνια 1848-1851 στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ συγκεντρώσει ὑλικὸ γιὰ τὰ ἔργα του, θὰ τὸν βοηθήσει νὰ δώσει μὲ τὶς στολὲς καὶ τὰ ἄλλα παραπληρωματικὰ θέματα μεγαλύτερη

έξωτερική πιστότητα και έκφραστική αλήθεια στα έργα του. Έτσι στον **Όρκο των Αγωνιστών και την Εύλογία του Παλαιών Πατρών Γερμανού**, αν και φαίνεται ότι χρησιμοποιεί και ξένους τύπους⁶², κατορθώνει να δώσει το πνεύμα της σκηνης κυρίως με το συνδυασμό μεγάλων χειρονομιών και αρχιτεκτονικών θεμάτων. Με τον **Παλαιών Πατρών Γερμανό** στο μέσο αλλά όχι στο κέντρο της σκηνης, τους πολεμιστές να όρκίζονται με τα χέρια ψηλά, συνδυάζονται θαυμάσια στατικά και κινητικά θέματα που εκφράζουν όλο το περιεχόμενο της σκηνης. Ακόμη με τη χρησιμοποίηση τόσο ρεαλιστικής περιγραφής για μερικά πρόσωπα και τις ένδυμασίες των πολεμιστών και ιδεαλιστικών σε άλλα, όπως και με το ρόλο του χώρου με τα αρχιτεκτονικά θέματα, το σύνολο κερδίζει άμεσότητα και ασφάλεια.

Με την έμφαση περισσότερο σε κλασικιστικούς τύπους στον **Όρκο των Αγωνιστών**, στην **Έξοδο του Μεσολογγίου** θα χρησιμοποιήσει προσωπικά περισσότερο τις κατακτήσεις του ρομαντισμού για να φτάσει σε πιο ολοκληρωμένα αποτελέσματα. Με την μαπαρόκ διαγώνια όργάνωση, τις μεγάλες κινήσεις και τις έντονες χειρονομίες, το έξωτερικό πάθος και την δραματική ατμόσφαιρα το έργο εκφράζει με θαυμάσιο τρόπο όλο το χαρακτήρα της σκηνης. Μάλιστα εδώ ο Βρυζάκης δεν περιορίζεται τόσο στα έξωτερικά περιγραφικά στοιχεία όσο στην ανάπτυξη του χώρου και το ρόλο του χρώματος που πλουτίζουν το σύνολο με εξαιρετικά έκφραστική δύναμη. Με τη διαίρεση του χώρου σε τρία επίπεδα, με τους κάτω από τη γέφυρα, τους Έλληνες που αγωνίζονται πάνω στη γέφυρα και τον Παντοκράτορα με τους άγγελους στον ούρανό, ο Βρυζάκης χρησιμοποιεί έναν τύπο γνωστό από τη ζωγραφική θρησκευτικών θεμάτων, που του επιτρέπει να ολοκληρώσει καλύτερα τις προθέσεις του. Να δείξει ότι μαζί με τους αγωνιστές του Μεσολογγίου, βοηθός και συμπαράστατης τους είναι και ο ίδιος ο Παντοκράτορας. Έτσι, αν και ο Βρυζάκης σε λεπτομέρειες χρησιμοποιεί και τύπους που προέρχονται από διάφορες κατευθύνσεις⁶³, κατορθώνει με τη διαίρεση της παράστασης σε τρία επίπεδα, που τον βοηθάει στην παρεμβολή του Παντοκράτορα, να δώσει και νέες διαστάσεις στο σύνολο. Να εκφράσει την πίστη

τῶν ἴδιων τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ 1821 ὅτι μαζί τοὺς ἀγωνιζότανε καὶ ὁ Παντοκράτορας μὲ τοὺς ἀγγέλους του καὶ ἐπομένως δὲν μπορούσαν παρὰ τελικὰ νὰ νικήσουν. Μὲ τὴν ἔμφαση στὴν κίνηση — γιὰ τὴν ὁποία δὲν ἐνδιαφέρεται συνήθως σὲ πολλὰ ἔργα του ὁ Βρυζάκης, τὶς τολμηρὲς τομὲς καὶ τὴν κάποια σχηματοποίηση, περισσότερο ἀκόμη μὲ τὸ ρόλο τοῦ χρώματος καὶ τοὺς κάθε εἴδους συνδυασμούς του δίνει ἓνα ἔργο πὸν βρίσκειται περισσότερο κοντὰ στὸ πνεῦμα τοῦ ἀγώνα, ὅπως τὸ ἔζησαν καὶ ὅπως τὸ ζοῦσαν στὴ φαντασία τους οἱ ἀπόγονοὶ τους. Μὲ τὸ Στρατόπεδο τοῦ Καραϊσκάκη στὸν Πειραιᾶ πὸν συνδέεται καὶ μὲ κάποιο ἔργο τοῦ δασκάλου τοῦ Heideck⁶⁴ ἔχουμε μιὰ χαρακτηριστικὴ προσπάθεια, ἡρεμῆς πολεμικῆς σκηνῆς καὶ ὁμαδικῆς προσωπογραφίας. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο τοποθετεῖ τὴ σκηνὴ σὲ δύο διαφορετικὰ κατὰ τὸ ὕψος ἐπίπεδα τοῦ ἐπιτρέπει νὰ σχηματίσει ὁμάδες πὸν ἀναφέρονται καὶ σὲ διάφορες ἴσως περιοχὲς ἀπὸ τὶς ὁποῖες κατάγονται οἱ ἀγωνιστές. Ἡ σκηνή, παρὰ τὸν κάπως λυρικὸ τόνο τοῦ τοπίου μὲ τὶς μαλακὲς γραμμὲς, διακρίνεται γιὰ κάποια πεζολογικὰ στοιχεῖα πὸν τονίζονται καὶ ἀπὸ τὰ ἀνεκδοτολογικὰ παραπληρωματικὰ θέματα, — τὸ παιδὶ πὸν δίνει τὸ τσιμποῦκι στὸν καθιστὸ πολεμιστὴ, ὁ σκύλος πὸν κάτι μυρίζει κάτι δεξιά, τὸ ἄλογο πὸν ξύνει μὲ τὸ στόμα τὸ πόδι του καὶ ἄλλα. Πάντως ὁ καλλιτέχνης κατορθώνει νὰ δώσει τὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς, μὲ καθοριστικὸ χαρακτηριστικὸ τὴν χωρὶς φόβους ἀναμονὴ τῆς μάχης ἀπὸ τοὺς πολεμιστὲς. Στὸ ἴδιο οὐσιαστικὰ κλίμα κινεῖται καὶ ἡ Ὑποδοχὴ τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸ Μεσολόγγι, στὸ ὁποῖο ὁ Βρυζάκης χρησιμοποιεῖ καὶ τὴ βυζαντινὴ ἰσοκεφαλία, χωρὶς νὰ λείπει καὶ ἡ κατάχρηση ἰδεαλιστικῶν τύπων. Στὰ χαρακτηριστικὰ του ἔργα ἀνήκει ἡ Μάχη στὰ Δελβενάκια, ὅπου ὁ Βρυζάκης κατορθώνει μὲ καθαρὰ μορφοπλαστικὰ στοιχεῖα νὰ δώσει τὸ περιεχόμενο τῆς μάχης. Μὲ τὶς πτωτικὲς γραμμὲς τῶν βουνῶν σὲ ἀντεστραμμένη πυραμίδα, τὴν ἔνταση καὶ τὸ πάθος τοῦ χρώματος καὶ τὴν ἀποφυγὴ τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων, μὲ τὴν ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ ἐκφράζεται ὅλο τὸ περιεχόμενο τῆς σκηνῆς. Ἐδῶ δὲν ἔχουμε τοὺς συγκεκριμένους πολεμιστὲς Ἕλληνας καὶ Τούρκους ἀλλὰ τὴν ἴδια τὴν ἀπρόσωπη σύγκρουση μὲ τοὺς δύο ἀντιπάλους ἀνθρώπινους ὄγκους, δυνάμεις τῆς

ιστορίας. Ἀπὸ τὶς ἄλλες προσπάθειές του ἰδιαίτερα πρέπει νὰ σημειωθοῦν τὸ **Θυσία τοῦ Καυάλη** καὶ τὸ **Μονὴ τοῦ Ἀρκαδίου** γιὰ τὴν περισσότερο προσωπικὴ χρησιμοποίησις ρομαντικῶν τύπων. Στὸ **Ἑλλάδα Εὐγνωμονοῦσα** ἔχουμε πάλι χρησιμοποίησις τύπων τῆς χριστιανικῆς εἰκονογραφίας καὶ μὲ ἰδιαίτερη ἔμφασις στὸ συμβολικὸν περισσότερο περιεχόμενον τοῦ θέματος⁶⁵. Ἄν καὶ ἡ ζωγραφικὴ θεμάτων τοῦ ἀγῶνα εἶναι ἄνιση, δὲν μπορεῖ νὰ παραγνωρίσει κανεὶς ὅτι ἔχει καὶ μερικὲς εὐτυχισμέναις στιγμῆς. Παρὰ τὸ ἀκαδημαϊκὸν κλίμα τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, κατορθώνει σὲ μερικὲς περιπτώσεις νὰ διευρύνει τὸ ἐκφραστικὸν περιεχόμενον τῆς ζωγραφικῆς του μὲ τὴν χρησιμοποίησις προσωπικῶν συνδυασμῶν καὶ προσωπικῶν συνδυασμῶν.

Περιορισμένη ἀπασχόλησις τόσο γενικὰ μὲ τὰ ἱστορικὰ θέματα ὅσο καὶ μὲ αὐτὰ τῆς ἐπανάστασις τοῦ 1821 ἔχουμε μὲ τοὺς καλλιτέχναις τῆς δευτέρας γενιᾶς, αὐτοὺς ποὺ ἔρχονται στὸν κόσμον τὰ χρόνια 1822-1843, χρόνια τῆς ἐπανάστασις, τοῦ Καποδίστρια, τῆς Ἀντιβασιλείας καὶ τῆς ἀπολυταρχικῆς περιόδου τοῦ Ὄθωνα. Ὁ Νικόλαος Ξυδιᾶς-Τυπάλδος⁶⁵, ὁ Νικηφόρος Λύτρας⁶⁶, ὁ Κωνσταντῖνος Βολανάκης⁶⁷, ὁ Ἰωάννης Δούκας⁶⁸, καὶ ὁ Νικόλαος Γύζης⁶⁹ μᾶς ἔχουν δώσει, ἔστω καὶ πολὺ λίγα, ἔργα σὲ θέματα τῆς ἐπανάστασις. Πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ ὀλοκληρωμένα εἶναι ἀναμφίβολα αὐτὰ τῶν τριῶν δημιουργῶν καὶ δασκάλων ποὺ ἐπηρεάζονται ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς Σχολῆς τοῦ Μονάχου, τοῦ Λύτρα, τοῦ Βολανάκη καὶ τοῦ Γύζη, ἐπειδὴ πρόκειται γιὰ προσπάθειαι ποὺ μεταφέρουν μὲ μεγαλύτερη ἀμεσότητα καὶ τὴν ἔμφασις στὶς ζωγραφικὰς ἀξίαις τὰ γεγονότα τοῦ ἀγῶνα. Μάλιστα οἱ τρεῖς ἐνδιαφέρονται περισσότερο γιὰ ναυτικὰ ἐπεισόδια καὶ λιγότερον γιὰ σκηνὲς τοῦ ἀγῶνα στὴν ξηρά⁷⁰. Στὰ δύο ἔργα ποὺ ἀναφέρονται στὴν ἐπανάστασις τοῦ Ξυδιᾶ-Τυπάλδου, ὁ Ὅρκος τῶν Φιλικῶν καὶ τὸ Κούγκι τοῦ Σουλίου, συνθετικὰ δὲν ἀπομακρύνονται ἀπὸ τοὺς καθιερωμένους ἀκαδημαϊκοὺς τύπους⁷¹ καὶ μόνο στὴν μιὰ κάποια σχηματοποίησις τῶν μορφῶν καὶ τὸ ρόλον τοῦ χρώματος παρουσιάζουν καὶ νέα στοιχεῖα. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς μὲ αὐτὰ ποὺ μεταφέρουν τὸ κέντρο τοῦ βάρους ἀπὸ τὸ εἰδικὸν στὸ τυπικὸν καὶ ἀπὸ τὸ ἐξωτερικὸν στὸ ἐσωτερικὸν περιεχόμενον τῶν θεμάτων. Μιὰ ἀναμφίβολα πιὸ ὀλοκληρω-

μένη προσπάθεια έχουμε με τὸν «πατριάρχη» τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, τὸ Νικηφόρο Λύτρα, τόσο στὸν Ἀπαγχονισμό τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε΄, ὅσο καὶ στὸ ἡ Πυρπόληση τῆς Τουρκικῆς Ναυαρχίδας ἀπὸ τὸν Κανάρη. Στὸ πρῶτο φαίνεται ὅτι ὁ Λύτρας εἶναι περισσότερο ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ ζωγραφικὴ τοῦ Hess καὶ ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ δασκάλου του τοῦ Piloty⁷² ἀλλὰ παράλληλα χρησιμοποιεῖ καὶ καθαρὰ προσωπικοὺς τύπους. Ἔργο ζωγραφισμένο κατὰ τὴν περίοδο τῆς μαθητείας του στὸ Μόναχο⁷³, εἰκονίζει τὸ δῆμιο νὰ ὀδηγεῖ τὸν Πατριάρχη στὸ ἰκρίωμα, διακρίνεται γιὰ τὸν προβληματικὸ χῶρο, τὴ βαριὰ ἀτμόσφαιρα καὶ τὶς τονισμένες ἀντιθέσεις φωτεινοῦ καὶ σκοτεινοῦ. Καὶ εἶναι ἀκριβῶς μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ χώρου καὶ τὶς ἀντιθέσεις τῶν ἀνοιχτῶν μὲ τὰ βαριὰ σκοτεινὰ χρώματα, πὸ ὀλοκληρώνεται σαφέστερα ὅλο τὸ δραματικὸ περιεχόμενο τοῦ ἔργου. Μιὰ πολὺ πιὸ ὀλοκληρωμένη προσπάθεια ἔχουμε ἀναμφίβολα μὲ τὴν Πυρπόληση τῆς Τουρκικῆς Ναυαρχίδας ἀπὸ τὸ Κανάρη, ἔργο στὸ ὁποῖο, ἐπειδὴ ὁ Λύτρας εἶναι περισσότερο ὄριμος, κατορθώνει νὰ δώσει καλύτερα ὅλο τὸ χαρακτήρα τῆς σκηνῆς μὲ τὴν προσωπικὴ χρησιμοποίησι τύπων τοῦ ρομαντισμοῦ, εἰδικὰ τοῦ Ζερικώ⁷⁴. Τὸ ἔργο μὲ τὴν τονισμένη διαγώνια ὀργάνωση, τὸ συνδυασμὸ περιορισμένης σχηματοποίησης καὶ ρεαλιστικῶν τύπων καὶ τὸν ἐπεκτατικὸ χαρακτήρα τοῦ χώρου μεταφέρει στὸ θεατὴ ὅλες τὶς διαστάσεις τοῦ θέματος, μιᾶς καταστροφῆς πὸ εἶναι σημαία σωτηρίας γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Στὴν μπαρόκ διαγώνια ὀργάνωση μὲ τὴ βάρκα ἀπαντᾷ ἡ τονισμένη καθετότητα τοῦ Κανάρη, ἀπάντηση στὴν τουρκικὴ ναυαρχίδα πὸ πυρπολεῖται. Ἔτσι, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι χρησιμοποιεῖ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ ἀποδώσει τὶς μορφὲς καὶ ἀκόμη μαρτυρίες ὅπως εἶναι γνωστὸ⁷⁵ γιὰ νὰ ἀποδώσει τὸ χαρακτήρα καὶ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς ὅλης σκηνῆς, εἶναι περισσότερο τὰ ἐλλειπτικὰ χαρακτηριστικά, ἡ ἔμφαση στὶς μεγάλες χειρονομίες καὶ ἡ ἐπιβολὴ τῶν καθαρὰ ζωγραφικῶν ἀξιῶν, πὸ ὀλοκληρῶνουν τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Ρομαντικὸ πάθος πὸ τονίζεται καὶ ἀπὸ τὸ ρόλο τῶν χρωματικῶν διατυπώσεων, περιορισμένα παραπληρωματικὰ θέματα καὶ χῶρος ἐκφράζουν μὲ πληρότητα καὶ σαφήνεια τὴ μεγάλη στιγμὴ τοῦ ἑλληνικοῦ ἀγῶνα στὴ θάλασσα.

Σὲ μιὰ ἀνάλογη ἀτμόσφαιρα μᾶς μεταφέρει καὶ ἡ **Πυρπόληση τουρκικοῦ Πλοίου ἀπὸ τὸν Βολανάκη**⁷⁶, προσπάθεια στὴν ὁποία τὰ καθαρὰ ρομαντικὰ στοιχεῖα εἶναι περισσότερα. Μάλιστα στὴν περίπτωση αὐτῆ ὁ Βολανάκης χρησιμοποιοῦν περισσότερο τονισμένες ἀντιθέσεις φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν περιοχῶν καὶ ἀνεκδοτολογικὰ θέματα. Τὰ διαγώνια στοιχεῖα εἶναι καὶ στὴν περίπτωση αὐτῆ αὐτὰ ποὺ δίνουν τὸν τόνο καὶ μάλιστα διαγώνια ποὺ ἔχουν ἀποδοθεῖ ἀντίθετα, μὲ τὸ τουρκικὸ πλοῖο ἀπὸ τὰ ἀριστερὰ πρὸς τὰ δεξιὰ, τοὺς Ἕλληνες ναυτικούς στὴ βάρκα ἀπὸ τὰ δεξιὰ στὰ ἀριστερὰ. Τυπικὰ μπαρὸκ ἢ σύνθεση αὐτῆ, τονίζει σαφέστερα τὴ σύγκρουση τῶν δύο ομάδων καὶ πλουτίζει καὶ μὲ νέες ἐκφραστικὲς προεκτάσεις τὸ σύνολο. Καραβογράφος περισσότερο ὅπως ἔχει χαρακτηριστεῖ ὁ Βολανάκης⁷⁷, δίνει μεγαλύτερο βάρος καὶ σὲ ἄλλες προσπάθειές του στὰ ἀνεκδοτολογικὰ παραπληρωματικὰ θέματα τῆς περιγραφῆς τοῦ караβιоῦ. Μιὰ πὶδὸ ὀλοκληρωμένη προσπάθεια μὲ ἀνάλογο κλίμα ἔχουμε καὶ στὸ **Πυρπόληση τουρκικῆς Φρεγάτας ἀπὸ τὸν Παπανικολή**. Πρόκειται γιὰ προσπάθεια μὲ ἀνάλογα στοιχεῖα ἀλλὰ μὲ πολὺ μεγαλύτερη ἔμφαση στὶς καθαρὰ ζωγραφικὲς ἀξίες, ἰδιαίτερα στὸ ρόλο τῶν φωτεινῶν καὶ σκοτεινῶν περιοχῶν καὶ τὸν περιορισμὸ κάπως τῶν ἀνεκδοτολογικῶν θεμάτων. Σὲ ἄλλα ἔργα τοῦ Βολανάκη, ὅπως τὸ **Ἐξοδος τοῦ Ἄρεως**, ἔχουμε πολὺ μεγαλύτερη ἔμφαση στὰ περιγραφικὰ ἀνεκδοτολογικὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἐσωτερικὸ περιεχόμενον τοῦ θέματος. Μὲ μοναδικὴ ἔνδειξη τῆς ναυμαχίας τὸ λίγο καπνὸ ποὺ ἔχουμε μεταξὺ τῶν πλοίων γιὰ τὴ ναυμαχία, τὸ σύνολο ἐμφανίζεται περισσότερο σὰν ναυτικὴ ἄσκηση παρὰ σὰν πολεμικὴ σκηνή. Ἀκόμη καὶ ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο εἰκονίζονται τὰ τουρκικὰ πλοῖα δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι ἔχουμε ἐπιθεώρηση καὶ ὄχι ναυμαχία. Ἀνάλογα στοιχεῖα ἔχουμε καὶ στὴν **Ἀποβίβαση τοῦ Καραϊσκάκη στὸ Φάληρο**⁷⁸, ὅπου ὁ καλλιτέχνης δίνει σὲ ομάδες τοὺς Ἕλληνες σ' ἓνα ἀνοικτὸ χῶρο, χωρὶς τίποτα νὰ προδίνει ὅτι ἔχουμε μιὰ πολεμικὴ ἀπόβαση. Τὸ ἔργο κινεῖται σ' ἓνα τύπο ἰδιαίτερα ἀγαπημένον τοῦ Βολανάκη, συνδυασμοῦ δηλαδὴ θαλασσογραφίας, τοπιογραφίας καὶ караβογραφίας, ὅπου ἐνδιαφέρουν περισσότερο οἱ κάθε κατηγορίας λεπτομέρειες καὶ ὄχι ὁ γενικὸς χαρακτήρας καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα

μιᾶς σκηνῆς μὲ κινδύνους ἀπὸ τὸν πόλεμο. Μιὰ περισσότερο οὐσιαστικὴ καὶ ὀλοκληρωμένη προσπάθεια καὶ τὸ μόνο ἔργο τὸ ὁποῖο ἀναφέρεται στὸν ἀγώνα ἀπὸ τὸν Γύζη εἶναι τὸ **Μετὰ τὴν Καταστροφή τῶν Ψαρῶν**. Πρόκειται γιὰ προσπάθεια⁷⁹ πὸ κινεῖται πολὺ κοντὰ στὴν **Πυρπόληση τῆς τουρκικῆς Ναυαρχίδας τοῦ Λύτρα** καὶ σὲ γνωστοὺς τύπους ναυαγίων. Κοντὰ στὸ ἔργο τοῦ Λύτρα μεταφέρει τὸ ἔργο ἢ διαγώνια ὀργάνωση καὶ ἡ ὄρθια μορφή, ἐνῶ λεπτομέρειες τοῦ ἔργου φαίνεται ὅτι βασιζονται στὸν Ζερικῶ καὶ στὸ πολὺ γνωστὸ τοῦ ἔργο, τὸ **Ναύαγιο τῆς Φρεγάτας Μέδουσας**⁸⁰. Ὅ,τι κάνει ἐντύπωση στὸ ἔργο εἶναι ἡ προσπάθεια τοῦ Γύζη νὰ δώσει μεγαλύτερη ἀπὸ ὅ,τι σὲ ἄλλες προσπάθειές του βαρύτητα στὶς ἀντιθέσεις φωτεινοῦ καὶ σκοτεινοῦ, ὅσο καὶ ἡ κάπως σχηματοποιημένη ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Μὲ τὴν ἀποφυγὴ τῶν ρεαλιστικῶν περιγραφικῶν τύπων καὶ τὴν ἔμφαση περισσότερο στὶς ζωγραφικὲς ἀξίες τὸ σύνολο κερδίζει καθολικότητα ἀλλὰ καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη. Γιατὶ ἐδῶ τὸ **Μετὰ τὴν Καταστροφή τῶν Ψαρῶν** ἀποκτᾶ νέες διαστάσεις, ἀναφέρεται σὲ κάθε καταστροφὴ καὶ τὸν ἀγώνα τῶν ἀνθρώπων νὰ διατηρηθοῦν στὴ ζωὴ. Ἀπὸ τοὺς καλλιτέχνες τῆς ἴδιας γενιᾶς ὁ Ἰωάννης Δούκας μᾶς ἔχει δώσει μιὰ προσπάθεια πὸ δύσκολα θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ βρεῖ καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα. Πρόκειται γιὰ τὴν **Παράδοση Τούρκων Αἰχμαλώτων στὴν Ἀκρόπολη τὸ 1829**, ἔργο στὸ ὁποῖο διαφαίνονται χωρὶς δυσκολία τύποι τοῦ Βρυζάκη καὶ τοῦ Heideck.

Μὲ τοὺς καλλιτέχνες πὸ ἀκολουθοῦν, αὐτοὺς πὸ ἔρχονται στὸν κόσμος τὸ 1844-1862, δηλαδὴ τὴν περίοδο τῆς συνταγματικῆς περιόδου τοῦ Ὄθωνα καὶ τοῦ 1863-1881, ἀπὸ τὸν ἔρχομὸ τοῦ Γεωργίου τοῦ Α΄ ὡς τὴν προσάρτηση τῆς Θεσσαλίας, ἔχουμε λιγότερες ἀκόμη προσπάθειες πὸ νὰ ἀναφέρονται στὴν ἐλληνικὴ ἐπανάσταση καὶ λίγους δημιουργοὺς πὸ ἐπιχειροῦν νὰ προσεγγίσουν καὶ νὰ ἐρμηνεύσουν γεγονότα τῆς. Σ' αὐτοὺς ἀνήκουν ὁ Χαράλαμπος Παχῆς⁸¹, ὁ Ἰωάννης Ἀλταμούρας⁸², ὁ Γεώργιος Ροῖλός⁸³, ὁ Νέστωρ Βαρβέρης⁸⁴, ἡ Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία⁸⁵ καὶ ὁ Κωνσταντῖνος Παρθένης⁸⁶, ἕνας ἀπὸ τοὺς «πατέρες» τῆς ἐλληνικῆς τέχνης τοῦ εἰκοστοῦ αἰῶνα. Ὁ Παχῆς μὲ τὸ **Συγκέντρωση Πολεμιστῶν**⁸⁷ καὶ **Στὸ Ἀρκάδι**⁸⁸, πὸ δὲν συνδέεται μὲ τὴν ἐλληνικὴ ἐπανά-

σταση ἀλλὰ τὴν κρητικὴ καὶ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ γνωστὸ ποίημα μὲ τίτλο "Ὀρκος τοῦ Γεράσιμου Μαρκοῦ, κινεῖται στὸ κλίμα τῆς ἰταλικῆς ζωγραφικῆς ἱστορικῶν θεμάτων. Ἰδιαίτερα ἡ χρωματικὴ γλώσσα τῶν ἔργων του προδίνει τὴ μελέτη καὶ τὴ χρησιμοποίησι τῶν τυπικῶν στοιχείων τοῦ βενετσιάνικου ἐργαστηρίου. "Ἄλλωστε, ὅπως ἔχει ἤδη σημειωθεί, στίς δύο αὐτὲς προσπάθειες διαφαίνονται στοιχεῖα γνωστῶν ἰταλικῶν ἔργων μὲ τὸ τονισμένον κέντρο στὴν πρώτη προσπάθεια μὲ τὸν ἀρχηγὸ νὰ δείχνει μὲ μιὰ ἐπιβλητικὴ χειρονομία τὴν κατεύθυνση καὶ στὸ δεύτερον μὲ τὴ μορφή τοῦ ἡγουμένου Γαβριήλ μὲ τὸ δαυλὸ στὸ ἓνα χέρι, τὸ σταυρὸ στὸ ἄλλο, στὴν εἴσοδο τῆς μπαροταποθήκης. Μεγάλαι χειρονομίαι, ἐπιβλητικὲς στάσεις, συνδυασμὸς ἐνεργητικῶν καὶ παθητικῶν θεμάτων βασιζονται περισσότερο σὲ γνωστοὺς τύπους τοῦ μπαρόκ καὶ τοῦ ρομαντισμοῦ. Μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ἰωάννη Ἀλταμούρα **Ναυμαχία στὸ Πατραϊκὸ**⁸⁹ ἔχουμε μιὰ προσπάθεια ποὺ θεματογραφικὰ κινεῖται πολὺ κοντὰ σὲ ἔργα τοῦ Βολανάκη ὅπως τὸ **Ἐξοδος τοῦ Ἄρεως** καὶ δὲν ἀποβλέπει τόσο νὰ δώσει τὸ χαρακτῆρα τοῦ ἀγῶνα ὅσο νὰ μείνει περισσότερο στίς καθαρὰ ζωγραφικὰς ἀξίαι. Χωρὶς νὰ ἐνδιαφέρεται ἰδιαίτερα ὁ Ἀλταμούρας γιὰ τὴν καταλογογράφηση τοῦ πραγματικοῦ στὴν ἀπόδοσι τῶν πλοίων ἐκφράζεται μὲ καθαρὰ ἐμπρεσιονιστικοὺς τύπους, δηλαδὴ τὴν ἔμφασι στὸ μεταβλητὸ καὶ τὸ κινητὸ, τὴν ἐπιβολὴ τοῦ ἀτμοσφαιρικοῦ καὶ τὸ καθοριστικὸ ρόλο τοῦ φωτός. Ἐτσι, παρὰ τὸν τίτλο, ἔχουμε μιὰ περίπτωσι ποὺ ἀποβλέπει περισσότερο νὰ δώσει ἓνα σύνολο πλοίων μὲ κάπως γενικευτικὰ στοιχεῖα καὶ μὲ τονισμὸ τοῦ τυπικοῦ καὶ ὄχι τοῦ χαρακτῆρα τῆς σκηνῆς. Μὲ τὸν Γεώργιο Ροῖλό, ποὺ ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ θέματα τῶν πολέμων 1897 καὶ 1912-13 καὶ μᾶς ἔχει δώσει χαρακτηριστικὰς προσπάθειαι, ἔχουμε στὰ ἔργα του μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάστασι, ὅπως τὸ **Μαρτύριο τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε΄** καὶ τὸ **Ἑλληνας Ναυτικοὶ περισυλλέγουσι τὸ Σῶμα τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε΄ ἀπὸ τὸ Βόσπορον**⁹⁰, τὸ **Παιδωμάζωμα**⁹¹ καὶ τὸ **Μάχη Ἱερολοχιτῶν στὸ Δραγατσάνι**⁹², τὴν ἰδιαίτερον χρησιμοποίησι ἄλλοτε ἰδεαλιστικῶν τύπων καὶ ἄλλοτε μπαρόκ στοιχείων. Τὰ καθαρὰ μπαρόκ στοιχεῖα μὲ τὴ διαγώνια ὀργάνωσι, τίς μεγάλαι κινήσεις καὶ τίς τονισμέναι ἀντιθέσεις τίς

σημειώνει κανείς ιδιαίτερα στους Έλληνες ναυτικούς. Πρόκειται ουσιαστικά για έργα πού δύσκολα θά μπορούσε να πει κανείς ότι κατορθώνουν να μεταφέρουν κάτι από τόν έσωτερικό χαρακτήρα τών γεγονότων στα όποια αναφέρονται⁹³. Τυπική από κάθε άποψη μπορεί να θεωρηθεί και ή προσπάθεια του Βαρβέρη στο ό Κολοκοτρώνης 'Οδηγών τούς Άνδρας του εις τήν Μάχη του Δράμαλη. Χωρίς έξαρση και με τή χρησιμοποίηση πεζολογικών στοιχείων, δέν πείθει τò θεατή⁹⁴.

Μιά ενδιαφέρουσα προσπάθεια έχουμε με τò Χορό του Ζαλόγγου τής Θάλειας Φλωρά-Καραβία, πού άρχισε να τò ζωγραφίσει τò 1940 και τò τελείωσε τò 1947⁹⁵. Στο Χορό του Ζαλόγγου ή Καραβία, ζωγράφος περισσότερο έμπρεσσιονιστικών τάσεων, θά θυσιάσει τò γνωστό της μορφοπλαστικό λεξιλόγιο για να περάσει στην κατεύθυνση τών έξπρεσσιονιστικών τύπων περισσότερο, με επιδράσεις ίσως και τής ζωγραφικής του Γκόγια⁹⁶. Μεγάλες χειρονομίες, τονισμένες παραμορφώσεις, άρνηση τών άτομικών φυσιογνωμικών χαρακτηριστικών και τονισμός του τυπικού είναι όλα στοιχεία πέρα από τò γνωστό κλίμα τής ζωγραφικής της. Πρόκειται για έργο με έξαιρετική έκφραστική δύναμη με τόν τεράστιο βράχο, τμήμα ενός τιτανικού τοπίου, τες γυναϊκες χωρίς άτομικά χαρακτηριστικά, παραμορφωμένες από τò έξωτερικό πάθος, όλα δίνουν τήν ατμόσφαιρα αρχαίας τραγωδίας στο σύνολο. Πέρα από τὰ θεματικά στοιχεία τò έργο εκφράζεται με τή χρησιμοποίηση τών ψυχρών περισσότερο χρωμάτων, πού είναι όλα σχεδόν ρευστά, τήν έμφαση στο ουσιαστικό και τες κάθε είδους αντιθέσεις πού δίνουν ένα χαρακτήρα αποκάλυψης στο έργο. Περιγραφικά θεματικά στοιχεία και σύνθεση χρωματική, επένδυση και χώρος, παραμορφώσεις και νευρική ελεύθερη πινελιά δίνουν επικό χαρακτήρα και έλεγειακό τόνο στο έργο. Μιά άλλη επίσης σημαντική και χαρακτηριστική προσπάθεια έχουμε με τήν 'Αποθέωση του 'Αθανασίου Διάκου⁹⁷ του Κωνσταντίνου Παρθένη. Θέμα πού φαίνεται ότι απασχόλησε ιδιαίτερα τόν Παρθένη ή 'Αποθέωση του 'Αθανασίου Διάκου, μπορεί να θεωρηθεί και σαν μια συγκεφαλαίωση όλων τών αναζητήσεών του, ιδιαίτερα τής τελευταίας περιόδου του. Γιατί στην περίπτωση αυτή ό Παρθένης επιχειρεί ένα προσωπικό συνδυασμό ιστορι-

κοῦ θέματος, ἀλληγορίας καὶ συμβολικῶν τύπων, χωρὶς νὰ θυσιάζει τὰ γνωστὰ στοιχεῖα τῆς ἐκφραστικῆς του γλώσσας. Ἔτσι, μετὰ τὴν πρώτη Ἐπιπέδωση τῆ ζωγραφισμένη τὸ 1931, στὴ δεύτερη, τοῦ 1944-46, φαίνεται ὅτι περιορίζει κάποια ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἔπαιζαν σημαντικὸ ρόλο στὴν πρώτη-τύποι τοῦ νέου στὺλ μπαρόκ στοιχεῖα, μανιεριστικὲς διατυπώσεις — γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ σαφέστερα μὲ τὸ προσωπικὸ του λεξιλόγιο. Ἔτσι τώρα μᾶς δίνει μιὰ κλειστὴ κάπως σύνθεση μὲ ἔντονα ἀρχαῖκὰ στοιχεῖα, μὲ τονισμένη τὴν μνημειακότητα τῶν μορφῶν καὶ τὴ λιτότητα τοῦ χώρου, τὴ δύναμη τῶν γραμμικῶν τύπων καὶ τὴ λεπτότητα τῶν χρωμάτων. Πρόκειται γιὰ περισσότερο προσωπικὰ μορφοπλαστικὰ στοιχεῖα μὲ τὰ ὁποῖα τονίζεται τὸ ἥρωϊκὸ πνεῦμα καὶ ἡ ἐπικὴ διάθεση τοῦ συνόλου, χωρὶς παραπληρωματικὰ καὶ περιγραφικὰ στοιχεῖα. Ἡ παράσταση ἀνοίγει ἀριστερὰ μὲ μιὰ νέα γυναίκα μὲ ἀρχαῖκὰ χαρακτηριστικά, προσωποποίηση τῆς Ἑλλάδος ποὺ βγαίνει ἀπὸ ἓνα σκοτεινὸ οἰκοδόμημα-φυλακὴ καὶ τάφο μαζὶ — καὶ δεξιὰ μιὰ νέα κοπέλα μπροστὰ σ' ἓνα ὀλάνθιστο δέντρο, ἀλληγορία τῆς Ἀνοιξῆς, ἐποχῆς τοῦ θανάτου τοῦ Διάκου. Ἀνάμεσα στὶς δύο αὐτὲς γυναικεῖες μορφὲς εἰκονίζονται δύο ἀνδρικές, ἀριστερὰ ὁ ἴδιος φτερωτὸς νέος ποὺ ἔχουμε καὶ στὴν παλαιότερη Ἐπιπέδωση, τώρα σὰν ὀπλίτης μὲ περικεφαλαία, ἀσπίδα καὶ δόρυ-ἔρωτας, ἄγγελος τοῦ καλοῦ καὶ θάνατος ταυτόχρονα, καὶ δεξιὰ μὲ τὰ χέρια ὑψωμένα τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν ψηλὰ ὁ Ἀθανάσιος Διάκος ποὺ ἀνυψώνεται στὸν οὐρανό. Ψηλὰ στὸν οὐρανὸ καὶ ἐντελῶς δεξιὰ κατεβαίνει σὲ ὀρμητικὴ διαγώνια κίνηση μιὰ Νίκη μὲ στεφάνια στὰ χέρια γιὰ νὰ στεφανώσῃ τὸν Ἥρωα, στὸ μέσο ἄγγελοι σαλπίζουν τὴ δόξα του καὶ ἀριστερὰ πάνω στὰ σύννεφα μικρότερες κάπως ἀνθρώπινες μορφὲς οἱ ψυχὲς τῶν ἡρώων νὰ ὑποδεχτοῦν τὸ Διάκο. Τὸ ἔργο διακρίνεται γιὰ τὸν σκόπιμο ἀκαθόριστο χῶρο καὶ τὴν μελετημένη σύνθεση, τὴν ὑποδειγματικὴ λιτότητα καὶ τὴ μνημειακότητα τῶν μορφῶν, τὴν ἐσωτερικότητα τοῦ χρώματος καὶ τοὺς ἀρχαῖκοὺς τύπους. Μὲ τὴ χρησιμοποίηση δύο ἐπιπέδων κατὰ τὸ ὕψος, δάνεια ἀπὸ τὴ θρησκευτικὴ τέχνη καὶ τὴ χαλαρὴ καὶ ἐλλειπτικὴ κάπως σύνδεσή των, τὴν ἐναλλαγὴ χρωματικῶν ἀξιῶν καὶ γραμμικῶν στοιχείων, τὴ χρησιμοποίηση ἰδεαλιστικῶν καὶ κλασσικι-

στικῶν τύπων καὶ τὸ ρόλο τῶν μεταφορικῶν καὶ συμβολικῶν χαρακτηριστικῶν, τὸ ἔργο κερδίζει ἐκπληκτικὲς ἐκφραστικὲς προεκτάσεις. Ὁ Παρθένης χρησιμοποιοῦν μὲ θαυμάσιο τρόπο τὴ μεταφορὰ καὶ τὴν ἀλληγορία, τὰ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα καὶ τὴ σχηματοποίησι, τὶς διαφορετικὲς κλίμακες καὶ κάποιες μανιεριστικὲς διατυπώσεις, γιὰ νὰ δώσει μεγαλύτερη ἐκφραστικὴ δύναμη καὶ νὰ ὀλοκληρώσει σαφέστερα τὸ πολυδιάστατο περιεχόμενον τοῦ ἔργου. Μὲ τὴν Ἐποθέωσι τοῦ Ἀθανασίου Διάκου ὁ Παρθένης ἀποφεύγει τὰ καθιερωμένα καὶ πολυδουλεμένα θέματα τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασις γιὰ νὰ δώσει ἓνα ἔργο στὸ ὁποῖο ἐκφράζεται μὲ καθαρὰ προσωπικὸν τρόπο, μιὰ ἀπὸ τὶς διαστάσεις τῆς, σχετικὴ μὲ τοὺς ἥρωες καὶ ἀγωνιστὰς τῆς⁹⁸.

Λίγα ἴσως λόγια πρέπει νὰ προστεθοῦν γιὰ τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο ἡ χαρακτικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ ἀντιμετωπίζουν τὴν ἐπανάστασι τοῦ 1821. Γιὰ τὴν χαρακτικὴ ὅπως διαπιστώνεται εὐκόλα δὲν ἔχουμε παρὰ ἐλάχιστα προσπάθειες, αὐτὲς τοῦ Ἰατρίδη καὶ τοῦ Ἡσαΐα, μὲ διαφανεῖς τὶς ξένες ἐπιδράσεις, ἔργων τῆς εὐρωπαϊκῆς χαρακτικῆς καὶ ζωγραφικῆς καὶ μὲ τὴν ἔμφασι στὰ λαϊκότερα στοιχεῖα. Ἄλλωστε, ὅπως εἶναι γνωστό, πολὺ λίγους χαρακτερες ἔχουμε στὴν Ἑλλάδα πρὶν ἀπὸ τὸ 1880⁹⁹ καὶ πολὺ λιγότερα ἔργα. Τὰ τυπώματα ποὺ κυκλοφοροῦν ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα στὴν Ἑλλάδα καὶ ἀναφέρονται στὴν ἐπανάστασι εἶναι σχεδὸν ὅλα ἔργα ξένων δημιουργῶν καὶ ἀκόμη εἶναι τυπωμένα ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα. Ὅπως ξέρουμε ἄλλωστε τὸ καλλιτεχνικὸ λιθογραφεῖο ποὺ ἔφερε ἀπὸ τὸ Παρίσι ὁ Γεώργιος Μαργαρίτης, τὸ 1836, ὅπως καὶ ἄλλα ποὺ ἔφερε τὸ 1828 ὁ Καποδίστριας στὴν Ἑλλάδα¹⁰⁰, ἔμειναν οὐσιαστικὰ ἀχρησιμοποίητα γιὰτὶ δὲν ὑπῆρχαν τεχνίτες γιὰ νὰ τὰ χρησιμοποιήσουν. Ἡ γλυπτικὴ ἐπίσης περιορισμένα ἀσχολήθηκε μὲ θέματα ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάστασι, καὶ αὐτὸ περισσότερο μὲ ἀνδριάντες φυσιογνωμιῶν τοῦ ἀγῶνα καὶ μετρημένα στὰ δάκτυλα τοῦ ἐνὸς χεριοῦ διηγηματικὰ ἀνάγλυφα. Τὴν ἀφετηρία τὴν ἔχουμε μὲ τὸν Ἀδριάντα τοῦ Ρήγα Φεραίου μπροστὰ στὸ Πανεπιστήμιον, ὅπως καὶ μὲ τὸν Ἀνδριάντα τοῦ Κοραῖ — ποὺ ἐκτελέστηκε ἀπὸ τὸν Βροῦτο σὲ πρόπλασμα τοῦ Κόσσου, πάλι μπροστὰ στὸ Πανεπιστήμιον. Μὲ τὸν Ἀνδριάντα τοῦ Ρήγα¹⁰¹, ἔργο σὲ

μεγαλύτερες ἀπὸ τὸ φυσικὸ διαστάσεις, δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι ὁ Ἴω-
άννης Κόσσος κατορθώνει νὰ μεταφέρει σὲ καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες ὅλο
τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος, δηλαδὴ τῆς μεγάλης αὐτῆς φυσιογνωμίας
τοῦ ἑλληνισμοῦ. Μὲ τὴν αὐστηρὴ τεκτονικὴ ὀργάνωση καὶ τὰ κύρια καὶ
παραπληρωματικὰ θέματα, τὶς χειρονομίες καὶ τὴ στάση, τὶς μεταβολὲς
τῶν ὄγκων καὶ τὸ χαρακτῆρα τῶν ἐπιπέδων, τὴν ἐπιβολὴ τῶν μορφῶν
καὶ τὴν κίνηση τῶν περιγραμμάτων. Ὁ Ρήγας παρουσιάζεται σὲ μιὰ τυ-
πικὰ ἥρωϊκὴ στάση, πάνω σὲ ὄχι ψηλὴ βάση, γιὰ νὰ εἶναι ψηλότερα,
ἀλλὰ νὰ παραμένει κοντὰ στὸ θεατῆ. Τὸ σῶμα ἔχει δοθεῖ σὰν ἓνα κλει-
στὸ παραλληλόγραμμο κατ' ἐνώπιον στὸ θεατῆ μὲ τὸ κεφάλι ἐλαφρὰ
γυρισμένο στὰ ἀριστερὰ καὶ σὰν ἀπάντηση σ' αὐτὸ προβάλλει κάπως τὸ
δεξιὸ πόδι. Τὸ πρόσωπό του, δουλεμένο μὲ ιδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὴν
ἀπόδοση τῶν φυσιογνωμικῶν χαρακτηριστικῶν, ὅπως εἶχε ἐπικρατήσῃ
νὰ εἰκονίζεται, τὰ μάτια νὰ κοιτάζουν λίγο ψηλότερα ἀπὸ τὸ κανονικὸ
—δηλαδὴ τὸν ὀριζόντιο ἄξονα— τονίζουν τὸν ἄνθρωπο ὀραματιστῆ τοῦ
μέλλοντος. Ἔχει τὸ ἀριστερὸ χέρι στὸ στήθος καὶ τὸ δεξιὸ σὲ ἔκταση,
ὥστε νὰ φαίνεται ὅτι δείχνει τὸ δρόμο γιὰ τὸ μέλλον καὶ παράλληλα νὰ
θυμίζει τὴν κίνηση τοῦ χεριοῦ τοῦ σπορέα, ἀναφορὰ στὰ λόγια του «ἐγὼ
ἔσπειρα ἄλλοι θὰ ἔλθουν νὰ θερίσουν». Ἄν καὶ ἡ ὅλη στάση τῆς μορφῆς
μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ κάπως ἐξαιρετικὴ καὶ «θεατρικὴ», ἔχει ὡστόσο γνή-
σιο πλαστικὸ πυρῆνα καὶ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ περιεχόμενο ποὺ θέλει
νὰ τονίσει ὁ καλλιτέχνης, αὐτὸ τοῦ ὀραματιστῆ καὶ τοῦ ἀγωνιστῆ. Τε-
κτονικὴ ὀργάνωση καὶ μνημειακότητα, ἀντιπαραθέσεις ὄγκων καὶ μετα-
βολὲς ἐπιπέδων, κινήσεις ποὺ ἀλληλοενισχύονται καὶ ἔμφαση στὸ οὐσι-
αστικὸ, γενικευτικὰ στοιχεῖα καὶ ρεαλιστικὲς διατυπώσεις χρησιμο-
ποιοῦνται μὲ θαυμάσιο τρόπο. Ἐκεῖνο ποὺ διαπιστώνεται εὐκόλα εἶναι ἡ
προσπάθεια τοῦ Κόσσου νὰ φέρει τὸ Ρήγα κοντὰ στὸ θεατῆ μὲ τὸ συνδυ-
ασμὸ κλασσικιστικῶν καὶ ρεαλιστικῶν τύπων. Ἔτσι, ἐνῶ φαίνεται ὅτι
τὸν ἀπομακρύνει κάπως μὲ τὸ βάθρο καὶ τὰ ἰδεαλιστικὰ στοιχεῖα, ταυτό-
χρονα μὲ παραπληρωματικὰ θέματα —κίνηση τῶν χερῶν, ἀλυσίδες—
τὸν ξαναφέρει κοντὰ, τὸν δίνει ἐμπνευστῆ καὶ ὁδηγό.

Ἡ ἐντύπωση ποὺ ἔκανε ὁ Ρήγας τοῦ Κόσσου φαίνεται εὐκόλα στὸν

ἀνδριάντα τοῦ **Πατριάρχου Γρηγορίου τοῦ Ε΄** ἀπὸ τὸ Γεώργιο Φυτάλη, ἔργο ὃχι μόνον προσανατολισμένον σ' αὐτὸν ἀλλὰ ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ καὶ σὰν ἀπάντηση σὲ μερικὲς ἀπὸ τὶς διατυπώσεις του. Ὁ Γεώργιος Φυτάλης¹⁰² στὸν ἀνδριάντα τοῦ Πατριάρχου Γρηγορίου, ποὺ στήθηκε μπροστὰ στὸ Πανεπιστήμιο τὸ 1872, μᾶς δίνει μιὰ προσπάθεια στὴν ὁποία συνοψίζονται ὅλες οἱ ἀναζητήσεις ἀλλὰ λαμβάνεται ὑπ' ὄψη οὐσιαστικὰ καὶ ὁ ἀνδριάντας τοῦ Ρήγα Φεραίου. Τὸ ἔργο ἀκριβῶς γι' αὐτὸ βασίζεται σ' ἓνα συνδυασμὸ ἰδεαλιστικῶν τύπων καὶ ρεαλιστικῶν στοιχείων, μὲ τὸν Πατριάρχη νὰ εἰκονίζεται μὲ τὸ σῶμα κατ' ἐνώπιον, τὸ κεφάλι σὲ πολὺ μικρὴ στροφή πρὸς τὰ δεξιά, τὸ ἀριστερὸ χέρι νὰ στηρίζεται στὴν ἐπισκοπικὴ ράβδο. Τὸ δεξιὸ χέρι του σὲ ἔκταση δίνει τὴν ἐντύπωση ὅτι καλεῖ τὸ λαὸ του, ἐνῶ τὸ ἀριστερὸ του πόδι μὲ τὸ ὁποῖο πατᾶ τὸ σχοινὶ τοῦ ἀπαγχονισμοῦ του, στρέφεται κάπως πρὸς τὰ ἔξω, θέση ἀπὸ τὴν ὁποία ἀναπτύσσονται μιὰ σειρὰ ἀπὸ θέματα. Κλειστὰ ἐντελῶς τὰ περιγράμματα στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ καὶ ἀνοιχτὰ δεξιά, ἤρεμα ἐπίπεδα ἀριστερὰ καὶ ἀνήσυχτα δεξιά, παθητικὰ θέματα ἀριστερὰ, ἐνεργητικὰ δεξιά, δίνουν στὸ σύνολο ἓνα συνδυασμὸ ἐσωτερικῆς βεβαιότητος καὶ ἐξωτερικῆς ἀποφασιστικότητος. Ἔτσι ἢ καθαρὰ τεκτονικὴ ἀπόδοση τοῦ σώματος σὲ κλειστὸ τετράγωνο ἀναπτύσσεται ἀριστερὰ μὲ τὸ κάθετο θέμα τῆς ράβδου καὶ δεξιά μὲ τὸ ὀριζόντιο τοῦ χεριοῦ ποὺ πλαισιώνουν κάπως τὸ κεφάλι σὲ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐκφραστικὴ ἐνότητα. Μὲ τὸ συνδυασμὸ ρεαλιστικῶν τύπων —κεφάλι μὲ πλούσια ἀρχιερατικὴ γενειάδα— καὶ γενικευτικῶν τύπων —λιτὴ ἱερατικὴ στολὴ— μικρῶν καὶ μεγάλων ἐπιφανειῶν, χειρονομίας καὶ συγκρατημένης στάσης, τὸ ἔργο διακρίνεται γιὰ τὴ μεγαλοστομία ἀλλὰ ὃχι γιὰ τὸ ρητορικὸ του περιεχόμενον. Μεγαλύτερος ἀπὸ τὸ φυσικὸ μέγεθος ὁ Πατριάρχης, μὲ τὰ χαμηλωμένα μάτια καὶ τὴν προστατευτικὴ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ, συνδυάζει ἐξωτερικὴ ἐπιβολὴ καὶ ἀνθρώπινη παρουσία, μνημειακότητα καὶ ζεστασιά, ἀπόσταση καὶ ἀμεσότητα. Σὲ μιὰ ἄλλη προσπάθεια τοῦ Λαζάρου Φυτάλη, τὸν **Ἀνδριάντα τοῦ Κανάρη** στὴν Κυψέλη, ἔργο τοῦ 1876, ἔχουμε κάπως διαφορετικὰ στοιχεῖα. Μεγαλύτερη ἔμφαση στὰ σχεδιαστικὰ στοιχεῖα καὶ προτίμηση στὶς μικρὲς ἐπιφάνειες, ἐξωτερικότητα καὶ κάπως θεατρικὴ

στάση, συνδυασμός ιδεαλιστικῶν καὶ ρεαλιστικῶν στοιχείων εἶναι τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ συνόλου. Ὁ Κανάρης ἀποδίδεται μὲ τὴ νησιώτικη βράκα καὶ τὸ δαυλὸ στὸ χέρι, μὲ τὸ ἀριστερὸ πόδι σὲ προβολὴ καὶ στροφή τοῦ κεφαλιοῦ στὴν ἴδια κατεύθυνση. Ἔτσι, ἂν καὶ τὰ πόδια δίνονται σὲ διάσταση, δὲν κατορθώνουν νὰ ἐπιβάλουν μιὰ ἐσωτερικὴ στερεότητα στὸ σύνολο, ἐνῶ ἡ στροφή στὴν κατεύθυνση τοῦ ποδιοῦ ποὺ προβάλλεται ἀδυνατίζει κάπως τὸ ἔργο, ἀφοῦ μειώνει τὸ ἐνεργητικὸ περιεχόμενο ποὺ φαίνεται ὅτι ἐπιδιώκει ὁ καλλιτέχνης. Τὸ κάπως ὑψωμένο βλέμμα ποὺ δικαιολογεῖται ἀπὸ τὸ θέμα — ὁ Κανάρης κοιτάζει τὸ τουρκικὸ πλοῖο ποὺ ὑψώνεται μπροστά του — δὲν φαίνεται ἀρκετὰ πειστικὸ ἐπειδὴ δὲν συνοδεύεται καὶ ἀπὸ τὴν ὅλη ἀνάπτυξη τῶν πλαστικῶν ὄγκων.

Μιὰ ἄλλη καὶ περισσότερο ὀλοκληρωμένη προσπάθεια ἔχουμε μὲ τὸν Ἑφίππο Ἀνδριάντα τοῦ Θεόδωρου Κολοκοτρώνη ἀπὸ τὸ Λάζαρο Σῶχο, ἔξω ἀπὸ τὴν Παλιὰ Βουλή, ποὺ στήθηκε στὴν Ἀθήνα τὸ 1904¹⁰³. Πρόκειται γιὰ ἕναν ἀνδριάντα στὸν ὁποῖο ὁ Λάζαρος Σῶχος¹⁰⁴, ἂν καὶ χρησιμοποιοῖ καὶ κατακτήσεις ἄλλων δημιουργῶν, κατορθώνει νὰ φτάσει σὲ καθαρὰ προσωπικὲς πλαστικὲς διατυπώσεις ποὺ ὀλοκληρώνουν τὸ περιεχόμενο τοῦ θέματος. Ρομαντικὸς ἀπὸ ἰδιοσυγκρασία καὶ μεγαλωμένος μὲ τὸ ὄραμα τῆς Μεγάλης Ἑλλάδος ὁ Σῶχος, ποὺ δὲν διστάζει νὰ διακόψει τὶς σπουδές του στὸ Παρίσι νὰ συγκροτήσῃ ὀμάδα ἀπὸ Ἑλληνες καὶ φιλέλληνες συσπουδαστὲς καὶ νὰ πάρῃ μέρος στὴ μάχη τοῦ Δομοκοῦ κατὰ τὸν ἄτυχο πόλεμο τοῦ 1897, δίνει ἕνα ἐντυπωσιακὸ σύνολο. Τὰ καθαρὰ προσωπικὰ στοιχεῖα ποὺ δίνουν καὶ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτήρα τοῦ ἔργου, εἶναι ὁ ἐλεύθερος συνδυασμὸς ρεαλιστικῶν καὶ ιδεαλιστικῶν τύπων, ἡ ἐπικὴ διάθεση καὶ ὁ πλοῦτος τῶν μορφῶν, ἡ ἰσορροπία τῶν ὄγκων καὶ ἡ ἀσφάλεια ὀργάνωσης τοῦ συνόλου. Σὲ ὄχι πολὺ ψηλὸ βάθος πάνω στὸ ἄλογό του ὁ Κολοκοτρώνης δίνεται ντυμένος μὲ τὴ στολὴ τῆς ἐποχῆς του, στὰ ὁποῖα ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται τόσο γιὰ τὰ ρεαλιστικὰ στοιχεῖα ὅσο καὶ τὶς γραφικὲς λεπτομέρειες. Μὲ αὐτά, σχετικὰ χαμηλὸ βάθος καὶ ρεαλιστικὲς καὶ γραφικὲς λεπτομέρειες, ἀποφεύγει τὴν κλασικιστικὴ οὐδετερότητα καὶ τὴν καθαρὰ ἀκαδημαϊκὴ ἀπομάκρυνση

τοῦ Κολοκοτρώνη ἀπὸ τὸ θεατὴ. Ὁ Κολοκοτρώνης δὲν παρουσιάζεται στὴ συνηθισμένη παθητικὴ ἢ ἀδιάφορη στάση ἄλλων ἔφιππων ἀνδριάντων, ἀλλὰ μὲ τὸ δεξιὸ χέρι σὲ ἐνεργητικὴ χειρονομία νὰ δείχνει τὸ δρόμο μακρῶς, τὸ κεφάλι νὰ γέρνει λίγο πρὸς τὰ πίσω. Αὐτὴ ἡ ἀντιθετικὴ κίνηση τοῦ χεριοῦ καὶ κεφαλιοῦ ὄχι μόνον ἐπιβάλλει μιὰ σειρὰ ἀπὸ δυναμικοὺς ἄξονες ἀλλὰ καὶ ἐκφράζει καλύτερα τὸ χαρακτῆρα τοῦ Κολοκοτρώνη. Γιατὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ κατορθώνει νὰ ἀποφεύγει τὴν ἐπίσημη ἐξωτερικὴ στάση καὶ νὰ πλουτίσει μὲ περισσότερες καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες τὸ σύνολο. Ἔτσι δὲν δίνει τὸν Κολοκοτρώνη θριαμβευτὴ σὲ μιὰ ἐπίσημη παρέλαση, ἀλλὰ πραγματικὸ ὁδηγὸ τοῦ λαοῦ του, στὸν ὁποῖο δείχνει τὸ δρόμο, ἀλλὰ καὶ παραμένει ἀνήσυχος γιὰ τὸ ἂν ἀκολουθοῦν ὅσοι παρακινοῦνται νὰ ἀκολουθήσουν.

Ἀκόμη ἐξαιρετικὰ γόνιμη εἶναι ἡ ἀντίθεση κλειστῶν περιγραμμάτων στὴν ἀπόδοση τοῦ ἀλόγου καὶ ἀνοιχτῶν στὸν Κολοκοτρώνη ποὺ συνοδεύεται καὶ ἀπὸ μιὰ παράλληλη περιγραφικῶν καὶ ἐκφραστικῶν τύπων. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ὁ Σῶχος μᾶς περνᾷ εὐκόλα ἀπὸ τὸν περίοπτο ἔφιππο Κολοκοτρώνη στὰ διηγηματικὰ ἀνάγλυφα τῆς θέσης ποὺ διευρύνουν τὸ ἐκφραστικὸ περιεχόμενον τοῦ συνόλου. Ἐδῶ στὴν ἀριστερὰ πλευρὰ ἔχουμε τὸν Κολοκοτρώνη νὰ βγάζει λόγο στοὺς Μωραῖτες χωρικοὺς καὶ στὴ δεξιὰ ἡ σκηνὴ μὲ τὸν Κολοκοτρώνη νὰ στήνει καρτέρι στὸ Δράμαλη στὰ Δερβενάκια. Στὶς δύο αὐτὲς παραστάσεις, σὲ ταπεινὸ ἀνάγλυφο, φαίνεται καθαρὰ ἡ ἔμφαση στὰ ἀφηγηματικὰ στοιχεῖα καὶ τὶς περιγραφικὲς τάσεις. Μάλιστα μὲ τὰ ἀνάγλυφα τῆς βάσης ὁ Σῶχος ἔρχεται νὰ προσθέσει καὶ τὶς περισσότερο γραμμικὲς ἀξίες στὶς καθαρὰ πλαστικὲς διατυπώσεις τοῦ περίοπτου ἀνδριάντα.

Ἀπὸ τοὺς ἄλλους δημιουργοὺς ποὺ μᾶς ἔχουν δώσει ἀνάλογα ἔργα πρέπει ἰδιαίτερα νὰ σημειωθεῖ αὐτὴ τοῦ Μιχάλη Τόμπρου μὲ τὸν Ἔφιππο Ἀνδριάντα τοῦ Γεωργίου Καραϊσκάκη τοῦ 1964 στὸ Ζάππειο. Μὲ τὸν ἔφιππο ἀνδριάντα τοῦ Καραϊσκάκη ὁ Τόμπρος¹⁰⁵ δίνει μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς προσπάθειές του καὶ σὲ ἐκφραστικὴ γλώσσα διαφορετικὴ καὶ διαμετρικὰ ἀντίθετη ἀπὸ αὐτὴ τοῦ Σώχου. Μὲ τὴν τολμηρὴ στάση καὶ τὴν ἔμφαση στὸ στιγμιαῖο, τοὺς ἐνεργητικοὺς διαγώνιους ἄξο-

νες, τὴν ἐπεκτατικὴ καὶ δυναμικὴ σύνθεση. Ἐδῶ ἔχουμε τὴν ἐπιβολὴ τῶν κινητικῶν τύπων καὶ τῶν δυναμικῶν χαρακτηριστικῶν καὶ τὴν ἀπόθεση τῶν στατικῶν. Ὁ Καραϊσκάκης ἔχει δοθεῖ τῇ στιγμῇ ποὺ τραβᾷ τὰ χαλινάρια καὶ ὑποχρεώνει τὸ ἄλογο νὰ σταθεῖ στὰ πίσω πόδια του, ἐνῶ αὐτὸς ἀνασηκώνεται καὶ κοιτάζει μακρυνά. Στάση τοῦ ἀλόγου καὶ κίνηση τοῦ δεξιοῦ χεριοῦ τοῦ πολεμιστῆ, θέση τοῦ σώματος καὶ ἔκφραση τοῦ προσώπου του, ὅλα ἀποβλέπουν νὰ δώσουν τὸν εἰδικὸ χαρακτήρα τῆς μεγάλης στιγμῆς. Ὁ Καραϊσκάκης ἀνακόπτει τὸν ὀρμητικὸ καλασμοῦ τοῦ ἀλόγου του γιὰ νὰ ἐποπτεύσει καλύτερα τὸ πεδίο τῆς σύγκρουσης καὶ νὰ ἀποφασίσει πρὸς τὰ ποῦ εἶναι περισσότερο ἀνάγκη νὰ στραφεῖ. Γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι ὀργανωμένο σὲ δυὸ σειρὲς ἀπὸ θέματα διαγώνια καὶ κάθετα—διαγώνια μὲ τὸν κορμὸ τοῦ ἀνασηκωμένου ἀλόγου, τὸ χαλινάρι καὶ τὰ μπροστινά του πόδια, καὶ κάθετα ὅπως τὸ σῶμα τοῦ Καραϊσκάκη καὶ ἄλλα, ποῦ δίνουν ἀμεσότητα καὶ ἐκφραστικὴ δύναμη στὸ σύνολο. Ταυτόχρονα μὲ τὴν παραλληλία διαγωνίων καὶ καθέτων, ὅπως καὶ τῶν παραπληρωματικῶν καμπυλόμορφων, τὸ περίοπτο αὐτὸ ἔργο κερδίζει ἓνα πλούσιο ἐκφραστικὸ περιεχόμενο. Ἔτσι μεταφέρονται χωρὶς φιλολογία στὸ θεατὴ ὅλα ὅσα μᾶς εἶναι γνωστὰ γιὰ τὸν ἴδιο τὸ χαρακτήρα τοῦ Καραϊσκάκη, τὸν αὐθορμητισμὸ του, τὴν ἀποφασιστικότητά του καὶ τὴν προσωπικὴ του συμμετοχὴ στὸν ἀγώνα, μὲ τὴν ὀργάνωση τῶν μορφῶν, τὴν κίνηση τῶν ἐπιπέδων, τὴν ἀνάπτυξη τῶν ὄγκων, δηλαδὴ τὶς καθαρὰ πλαστικὲς ἀξίες. Ὁ Τόμπρος κατορθώνει νὰ δώσει ὅλο τὸ κρίσιμο περιεχόμενο τῆς στιγμῆς μὲ ἐξαιρετικὰ πειστικὸ τρόπο μόνον μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῶν διαγωνίων τῆς κίνησης καὶ τῶν καθέτων τῆς ἀνύψωσης. Ἀκόμη μὲ τὸ συνδυασμὸ γενικευτικῶν καὶ ρεαλιστικῶν τύπων, μεγάλων ἐπιφανειῶν καὶ περιγραφικῶν ἀξιῶν, σχηματοποίησης καὶ ἐξπρεσιονιστικῶν διατυπώσεων. Μὲ μακρινὴ ἀφετηρία του ἴσως τὰ σχέδια τοῦ Λεονάρδο ντὰ Βίντσι γιὰ τὸν ἔφιππο ἀνδριάντα τοῦ Σφόρτσα¹⁰⁶ καὶ ἴσως καὶ τὸν Καραϊσκάκη τοῦ Μαργαρίτη, φτάνει μὲ ἓνα θαυμάσιο ἀπὸ κάθε ἄποψη σύνολο. Ἔργο ποῦ διακρίνεται γιὰ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴν ἐκφραστικὴ του δύναμη, τὸ χαρακτήρα τῶν μορφῶν του καὶ τὴν ποιότητα τῶν διατυπώσεών του.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ καὶ πρὶν τελειώσω θὰ ἤθελα νὰ προσθέσω λίγα ἀκόμη λόγια, γιὰ τὸ χαρακτήρα τοῦ 1821. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821 ἦταν πέρα καὶ ἔξω ἀπὸ κάθε λογική. Ὅπως ἀκριβῶς ἦταν ὁ Μαραθῶνας καὶ ἡ Σαλαμίνα, οἱ Θερμοπύλες καὶ οἱ Πλαταιές, ἡ πορεία τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου ὡς τὴν Ἰνδία, τὸ 1940. Ἦταν μιὰ πράξη ποὺ ἐπεδίωκε καὶ ἐπέτυχε τὸ ἀδύνατο. Παρὰ τὸ νόμο τῶν ἀριθμῶν καὶ τῆ δύναμη τῶν συμφερόντων, τῆ βαρύτητα τῶν ποσοτικῶν σχέσεων καὶ τὶς προσπάθειες τῆς πολιτικῆς τῶν μεγάλων δυνάμεων. Τῶν μεγάλων δυνάμεων ποὺ καὶ σήμερα, ὅπως διαπιστώνει κανεὶς, μόνο γιὰ τὰ συμφέροντα τῶν λαῶν δὲν ἐνδιαφέρονται. Τῶν μεγάλων δυνάμεων ποὺ μιὰ βόμβα ποὺ σκοτώνει ἀθώους σὲ μιὰ πόλη εἶναι δολοφονικὴ ἂν προέρχεται ἀπὸ τὴ μιὰ πλευρὰ ἀλλὰ ἀθῶα ἂν προέρχεται ἀπὸ τὴν ἄλλη. Τῶν ἴδιων μεγάλων δυνάμεων καὶ τῶν συμφερόντων τους, ποὺ στὴ μιὰ πλευρὰ τῶν συνόρων προστατεύουν δῆθεν ἓνα λαό, τοὺς Κούρδους, καὶ στὴν ἄλλη πλευρὰ προσφέρουν ὅσα περισσότερα μποροῦν γιὰ νὰ ἐξοντώσουν τὸν ἴδιο λαό. Τῶν ἴδιων μεγάλων δυνάμεων ποὺ ἀγωνίζονται δῆθεν γιὰ τὴ νομιμότητα ἀλλὰ δὲν τοὺς ἐνδιαφέρει καθόλου ἡ κατοχὴ τῆς Κύπρου, πέρα ἀπὸ κάθε νομιμότητα. Ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1821 ἦταν μιὰ νίκη τῆς καρδιάς στὸ νοῦ, τῆς ψυχῆς στὸ σῶμα, τῆς ἐλευθερίας στὴ σκλαβιά. Ἦταν ἡ μεγάλη νίκη τοῦ ἀνθρώπου σὲ ὅ,τι ἀρνεῖται τὴν ἀνθρώπινη ὑπόσταση. Αὐτὸ εἶναι τὸ μεγάλο μάθημα τοῦ 1821 γιὰ μᾶς καὶ σήμερα.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Alexander Rustow, *Ortsbestimmung der Gegenwart*, τ. Β', 1952, σελ. 432.
2. Γενικὰ γιὰ τοὺς σκοποὺς τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης πρβλ. Martin Göhring, *Geschichte der Grosse Revolution*, τ. Β', 1951, σελ. 132 ἔ.
3. H.A.L. Fischer, *die Geschichte Europas*, τ. Β', σελ. 239.
4. Γενικὰ γιὰ τὸ συνέδριο τῆς Βιέννης πρβλ. τὴν παλιὰ ἐργασία τοῦ H. von Treitschke *Wiener Kongress* νέα ἔκδοση τοῦ 1943 καὶ τὴν κάπως μονομερῆ τοῦ K. Griewank, *der Wiener Kongress und die Europäische restoration 1814/15* 2η ἔκδοση 1954.
5. Πρβλ. Colo Mann, *politische Entwicklung 1815-1871* στὴν *Prop. Weltgeschichte* τόμ. VIII-*Das Neunzehnte Jahrhunder* 1960 σ. 376.

6. Γιὰ τὴν ἀδυναμία τῶν ἐμπνευστῶν τῆς εὐρωπαϊκῆς πολιτικῆς νὰ καταλάβουν τὶς ἀντιθέσεις καὶ τὰ προβλήματα τῆς ἰσορροπίας ποὺ ἐπέβαλαν πρβλ. *Johne Bowle, The unity of European History, 1952* σελ. 284-5.

7. *H.A.L. Fischer, die Geschichte Europas* τόμ. Β' σελ. 242.

8. Τὸν ὁποῖο Ἄλέξανδρο οἱ Ἄγγλοι ἔλεγαν «μισὸ ἠλίθιο καὶ μισὸ βοναπάρτη», *Egon Friedel, Kulturgeschichte der Neuzeit* στὴν ἔκδοση τοῦ 1927-31 σελ. 1961.

9. *Colo Mann, Das Neunzehnte Jahrhundert* τῆς *Prop. Weltgeschichte* 1960 σελ. 397.

10. *Jacques Louis David 1748-1825, ὁ μεγαλύτερος δάσκαλος καὶ εἰσηγητῆς τοῦ κλασικισμοῦ* στὴ ζωγραφικῆ.

11. *Jean Auguste Ingres (1780-1867), μαθητῆς τοῦ David καὶ ὁ δεύτερος μεγάλος δάσκαλος τοῦ κλασικισμοῦ* στὴ γαλλικῆ ζωγραφικῆ.

12. *Ch. V. Eckersberg (1783-1853).*

13. *Jose de Madrano (1781-1869).*

14. *J.B. Debret (1768-1848).*

15. *Pierre Guerin (1774-1843).*

16. Γενικὰ γιὰ τὸν κλασικισμὸ πρβλ. *G. Pauli, Die Kunst des Klassizismus und Romantismus* στὴν παλιὰ ἔκδοση τῆς *Prop. Kunst-Geschichte* 1925 σποραδικὰ, *E. Richardson, The Way of Western Art 1776-1880. 1939. L. Hautecoeur, Histoire de l'Art* τόμ. III 1959 κυρίως σελ. 70 ἔ.

17. Πβλ. *Alfred Biese, Entwicklund des Naturgefuhles* σελ. 331.

18. Ὅπως παρατηρεῖ εὔστοχα γιὰ τὸ ρομαντισμὸ ὁ *Karl Scheffler, das Phaenomen Kunst* 1952, σελ. 109.

19. *Jean Louis Theodore Zericault, 1791-1924, φίλος καὶ μαθητῆς του, ἦταν ὁ Ντελακρουὰ λίγο μικρότερός του* στὴν ἡλικία. Γιὰ τὸ ἔργο του γενικὰ *C. Clement, Gericault Etude Biographique et Critique avec Catalogue Raisonne de l'Oeuvre du Maître*, 3η ἔκδοση 1879. Ἐπίσης *J. Courthion, Gericault* 1950. *D. Aime-Azan Gericault, 1967* γερμανόφωνη ἔκδοση. *L. Eitner, Gericault* 1970.

20. Τὸ ἔργο εἶναι γνωστὸ καὶ μὲ ἄλλους τίτλους ὅπως Σκηνὴ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση, καὶ Πληρωμένοι τοῦ Μεσολογγίου. Τὸ ἔργο παλαιότερα βρισκότανε στὴ Συλλογὴ *Pierre Dubaut* στὸ Παρίσι, παρλ *C. Berger, Gericault und sein Werk* 1952 πίν. 78· τώρα βρίσκεται στὸ *Richmond, Virginia Museum of Fine Arts*. πρβλ. *L. Eitner, Gericault* κατάλογος τῆς ἔκθεσης τοῦ 1971-72 στὸ Παρίσι σελ. 159. Ἐπίσης Ἡλίας Μυκονιάτης, *Τὸ Εἰκοσιένα* στὴ *Ζωγραφικὴ — Ἡ Εἰκονογραφία τοῦ Ἀγώνα* — διδακτορικὴ διατριβὴ στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 1979 σελ. 12 σημ. 47.

21. Εἶναι γνωστὰ καὶ ἄλλα ἔργα του σχετικὰ μὲ τὴν ἑλληνικὴ ἐπανάσταση· νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ Ζερικὸ εἶχε ὑπεραπιστεῖ τὶς ἀνθρώπινες ἐλευθερίες καὶ τοὺς ἀπελευθερωτικοὺς ἀγῶνες ὅπως τὸν ἀπελευθερωτικὸ ἀγῶνα τῆς Χιλῆς, τὶς καταπίεσεις τῶν μαύρων κτλ. Πρβλ. καὶ Μυκονιάτη, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 12.

22. Ἀναφέρονται σὲ διάφορους καταλόγους καὶ μὲ διάφορους τίτλους.

23. Δὲν λείπουν καὶ τὰ πλαστὰ ὅπως πρέπει νὰ εἶναι τὸ Σκηνὴ ἀπὸ τὴν Ἐξόδο τοῦ Μεσολογγίου στὴ Συλλογὴ τοῦ Ἀρχιεπισκόπου Μακαρίου στὴ Λευκωσία. Π. Σταύρου, *Κατάλογος Πινάκων Ἔργων Τέχνης καὶ Ἱστορικῶν ἐγγράφων τῶν μεγάλων συνοδικῶν τῆς Ἱερᾶς ἀρχιεπισκοπῆς Κύπρου, Λευκωσία* 1953 σελ. 19 ἀριθμ. 38, γιὰτὶ ὁ καλλιτέχνης δὲν ζοῦσε τὴ χρονιὰ τῆς Ἐξόδου τοῦ Μεσολογγίου, ἐκτὸς ἂν ὁ τίτλος δὲν εἶναι ὁ ἀρχικός.

24. Eugène Delacroix 1798-1863. Γενικά για τὸν Ντελακρουά καὶ τὰ θέματά του ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ἐπανάσταση πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἑλληνικὰ θέματα στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Ντελακρουά, Ζυγὸς τεύχος 96-97 1963 σελ. 9-18 καὶ 54. Ἐπίσης Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1921 καὶ ἡ Εὐρωπαϊκὴ Τέχνη, Θεσσαλονίκη 1969 σελ. 22 ἔ. Πιὸ γενικὰ γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο του R. Escholier, Eugène Delacroix, Peintre Graveur Ecrivain I-III 1926-29. Ἐπίσης Rene Huyghe, Delacroix ou le Combat Solitaire 1964. Escholier, Delacroix 1963. K. Badt, Delacroix 1965.

25. Adolphe Thiers, 1797-1877, τότε ἄσημος δημοσιογράφος ποὺ θὰ γίνεῖ ἀργότερα πολιτικὸς καὶ θὰ διατελέσει πολλὰς φορὰς ὑπουργὸς, πρωθυπουργὸς τὸ 1871-73 ἐπὶ βασιλείας Λουδοβίκου Φιλίππου, γνωστὸς καὶ σὰν ἱστορικὸς συγγραφέας ποὺ ἔχει γράψει καὶ ἱστορία τῆς γαλλικῆς ἐπανάστασης.

26. Ὅπως αὐτὸς τοῦ Ernest Cheneau ποὺ γράφει «ὁ πυρετὸς τοῦ χεριοῦ ἔχει ἀποδώσει πιστὰ τὸν πυρετὸ τῆς σκέψης ποὺ ταραΐζει τὰ πνεύματα τὸ 1824 καὶ μόνο στὸ ἄκουσμα τοῦ ὀνόματος Ἑλλάδα», πρβλ. P. Courthion, Romantisme, 1961 σελ. 30. Ὅπως καὶ ἀρνητικὰς κριτικὰς ποὺ δημοσιεύτηκαν στὸ *Moniteur Universel* πβλ. *Genies et Realites-Delacroix* 1963 σελ. 18.

27. Ὁ πίνακας τοῦ ὁποίου ὁ ὀρθὸς τίτλος εἶναι Σκηνὲς τῶν Σφαγῶν τῆς Χίου — ἂν καὶ ἔχει ἐπικρατήσει τὸ Σφαγὲς τῆς Χίου — ἔχει διαστάσεις 2.61 ὕψος 3,59 πλάτος καὶ εἶναι ἐλαιογραφία. Πρβλ. τὸν Κατάλογο *Musée du Louvre. Catalogues des Peintures-École Française* 1972 σελ. 342, καὶ ἡ γαλλικὴ κυβέρνηση τὸν ἀγόρασε τὸ 1824 γιὰ 6.000 φράγκα, ἀρκετὰ μεγάλο ποσό. Τὸ ἔργο ἐξετέθη στὸ *Salon* — ἔκθεσε — τοῦ 1824, ἕνα μὲν μήνα μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Λόρδου Βύρωνος στὸ Μεσολόγγι, καὶ προκάλεσε γενικὴ συγκίνηση.

28. Casimir Delavigne, 1793-1843, ποιητὴς καὶ θεατρικὸς συγγραφέας μὲ ἔργα τόσο κλασσικιστικὰ ὅσα καὶ ρομαντικὰ.

29. Ary Scheffer, 1795-1858, ζωγράφος μὲ ἔργα ὅπως τὸ Σουλιώτισσες, τώρα στὸ Λοῦβρο.

30. Eugene Deveria, 1805-1865.

31. Antoine Charles Vernte, 1758-1836.

32. Henri Decaigne, 1790-1852.

33. Michel Philibert Genot.

34. Giuseppe Mazzola 1748-1838.

35. Πρβλ. περισσότερα στὸ Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1821 καὶ ἡ Εὐρωπαϊκὴ Τέχνη. Λόγος πανηγυρικὸς τῆς 25 Μαρτίου, Θεσσαλονίκη 1969, καὶ Ἡλία Μυκονιάτη, τὸ Εἰκοσιένα στὴ Ζωγραφικὴ, Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Ἀγώνα, διδακτορικὴ διατριβὴ πολυγραφημένη. Θεσσαλονίκη 1979.

36. Μυκονιάτης σελ. 14 καὶ σημ. 57.

37. Voutier, *Mémoires sur la Guerre Actuelle des Grecs*, Παρίσι 1822.

38. Λιθογραφίες κάθε κατηγορίας καὶ τόσο μὲ πρωτότυπα ἔργα ὅσο καὶ σχεδιασμένα μὲ βάση γνωστὸς πίνακες ζωγραφικῆς σὰν τὶς Σφαγὲς τῆς Χίου ποὺ κυκλοφοροῦσαν σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη. Ἰδιαίτερα μὲ χαρακτηριστικὰ σχετικὰ μὲ τὴν ἐπανάσταση ἀσχολήθηκε ὁ Ἰταλὸς γλύπτης καὶ χαρακτῆς Vincenzo Gajassi (1801-1861) *Thieme-Becker, Künstlerlexikon* τομ. 13 σελ. 71-U2. Ὅπως καὶ πολλοὶ ἄλλοι πρβλ. γιὰ μερικὸς ἀπὸ αὐτοὺς Μυκονιάτης, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 22 ἔ.

39. Πρβλ. *Génies et Réalités-Delacroix* σελ. 94 ἔ.

40. Γιὰ τὴν καλλιτεχνικὴ ἀξία τοῦ ἔργου καὶ τὸν ὅλο χαρακτήρα του καὶ τὴ θέση του στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία τοῦ Ντελακρουά πρβλ. Χρ. Χρήστου, Τὰ Ἑλληνικὰ Θέματα στὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Ντελακρουά. Ζυγὸς τ. 96-97, 1963 σελ. 9-18 καὶ 54.

41. Σὲ πανηγυρικό λόγο μου στὸ Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης τὸ 1969, δημοσιευμένο μὲ τίτλο Ἡ Ἐπανάσταση τοῦ 1821 καὶ ἡ Εὐρωπαϊκὴ Τέχνη. Ἀριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1969 σελ. 31 καὶ 6 εἰκόνες.

42. Περισσότερα στὴ διδακτορικὴ διατριβὴ τοῦ μαθητῆ μου Ἡλία Μυκονιάτη, Τὸ Εἰκοσιένα στὴ Ζωγραφικὴ-Συμβολὴ στὴ μελέτῃ τῆς εἰκονογραφίας τοῦ ἀγώνα. Θεσσαλονίκη 1969. Πολυγραφημένη.

43. Ὁ Peter Von Hess (1792-1871), γνωστός ζωγράφος ἱστορικῶν θεμάτων, εἶχε ἐνδιαφερθεῖ γιὰ ἑλληνικά θέματα πρὶν ἔλθει στὴν Ἀθήνα τὸ 1833, ὅπως τὸ γνωστὸ Τὰ Παληκάρια στὴν Ἀθήνα τοῦ 1829. Ἐκτὸς ἀπὸ μεμονωμένα ἔργα καὶ σειρὲς ἀπὸ θέματα τῆς ἑλληνικῆς ἐπανάστασης ζωγράφησε καὶ 39 σκηνὲς σὲ τοιχογραφίες στὸ Hofgarten τοῦ Μονάχου, ποὺ καταστράφηκαν, σειρὰ μὲ γενικὸ τίτλο Ἡ Ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδος. Πρόκειται γιὰ σειρὰ ποὺ ἐπηρέασε πλῆθος καλλιτέχνες ἀργότερα.

44. Ἡ βιβλιογραφία γιὰ τὸ Μακρυγιάννη καὶ τὸ ἔργο τοῦ Παναγιώτη Ζωγράφου εἶναι πολὺ μεγάλη. Πρβλ. γενικὰ Μυκονιάτης, σελ. 147 σημ. 119.

45. Μακρυγιάννη, Ἀπομνημονεύματα, σελ. 384.

46. Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες αὐτοὺς ἦσαν ὁ Schwanthaler, ὁ Gugenberger, ὁ Ulrich Halbreiter, ὁ Klaus Schaudolf, ὁ Johan Kranzeberger καὶ ὁ Joseph Scherer· πρβλ. Lydakis, Geschichte der Griechischen Malerei, 1972 σελ. 29 καὶ 120-27 Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1832-1922 1981 σελ. 125 σημ. 52.

47. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Αἴθουσας τῶν Τροπαίων ἔπαθαν ζημιὲς ἀπὸ πυρκαγιὰς τὸ 1884 καὶ τὸ 1910 καὶ σὲ ἐργασίες ἀποκατάστασής τους βρέθηκαν τὰ ὀνόματα τοῦ Schwanthaler τοῦ Gugenberger καὶ τρία γράμματα ἀπὸ ἓνα ἀκόμη ὄνομα, ἐνῶ τὰ ὀνόματα τῶν ἄλλων καλλιτεχνῶν τὰ ἔχουμε ἀπὸ πηγὲς ποὺ ἀναφέρονται στὸν Λουδοβίκο.

48. Φίλιππος Μαργαρίτης, 1810-1892, γεννήθηκε στὴ Σμύρνη καὶ διωγμένος ἀπὸ τοὺς Τούρκους φεύγει μὲ τὴν οἰκογένειά του στὴν Ἰταλία, σπουδάζει μὲ ἔξοδα τῆς κυβέρνησης Καποδίστρια στὴ Ρώμη. Γεώργιος Μαργαρίτης, 1814-1886, ἀκολούθησε τὴν οἰκογένειά του στὴν Ἰταλία ἀλλὰ σπούδασε στὸ Παρίσι στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν, δίδαξε ζωγραφικὴ στὸ Σχολεῖον τῶν Τεχνῶν καὶ στὴ Σχολὴ Εὐδελπίδων. Τὸ 1836 ἔφερε στὴν Ἀθήνα καλλιτεχνικὸ λιθογραφεῖο γιὰ νὰ ἀπαθανάτισε «ὅλους τοὺς σημαντικῶς συνειρησάντας ὑπὲρ τῆς πολιτικῆς μας ὑπάρξεως» ὅπως γράφει ἐφημερίδα τῆς ἐποχῆς.

49. Ἀνδρέας Κριεζῆς, 1813-1880, γιὸς τοῦ πλοιάρχου Δημητρίου Κριεζῆ ἀπὸ τὴν Ὑδρα, σπούδασε ζωγραφικὴ στὸ Παρίσι καὶ ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ τὴν προσωπογραφία.

50. Διονύσιος Τσόκος, 1814-1862, θὰ σπουδάσει στὴν Ἰταλία καὶ φαίνεται ὅτι ἀναγνωρίζεται ἢ ἐπιτυχία του ἀπὸ μνημονεύεται ἐπαινετικά σὲ ἐφημερίδα τῆς Βενετίας. Ἀσχολήθηκε ἰδιαίτερα μὲ τὴν προσωπογραφία, τὰ ἠθογραφικὰ καὶ τὰ ἱστορικὰ θέματα. Στὸν Τσόκο ὀφείλονται καὶ μερικὲς ἀπὸ τίς προσωπογραφίες μεγάλων φυσιογνωμιῶν τοῦ ἑλληνισμοῦ ποὺ ἔπαιξαν ρόλο στὴν ἐπιβολὴ τῶν ἀνθρωπιστικῶν σπουδῶν στὴν Ἰταλία τοῦ δέκατου πέμπτου καὶ δέκατου ἕκτου αἰῶνα καὶ βρίσκονται στὸ Μουσεῖο τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, Προσωπογραφίες τοῦ Πανεπιστημίου Ἀθηνῶν, Ἀθήνα 1988 σελ. 18.

51. Θεόδωρος Βρυζάκης, 1814-1878, γεννήθηκε στὴ Θήβα καὶ εἶδε νὰ ἀπαχονίζον τὸν πατέρα του οἱ Τοῦρκοι. Ὁρφανὸς μεγάλωσε στὸ Ὁρφανοτροφεῖο τῆς Αἴγινας καὶ σπούδασε στὸ Σχολεῖο τῶν Τεχνῶν τῆς Ἀθήνας ἀλλὰ καὶ στὴν Ἀκαδημία Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου, ὅπου καὶ ἐπηρεάστηκε ἀπὸ τοὺς δασκάλους του ζωγράφους ἱστορικῶν θεμάτων, ἰδιαίτερα ἀπὸ τὸν HESS καὶ τὰ ἔργα του. Εἶναι ὁ ζωγράφος μας ποὺ ἔχει ἀσχοληθεῖ περισσότερο μὲ τὰ θέματα τῆς ἐπανάστασης.

52. Ἐθανάσιος Ἰατρίδης, 1799-1866, σπούδασε σὲ χρυσοχοεῖο στὰ Γιάννενα καὶ στὴ συνέχεια στὴν Αὐστρία καὶ τὴ Γαλλία. Μᾶς ἔχει ἀφήσει σχέδιά του μὲ πανάκι μὲ σκηνὲς τῆς ἐπανάστασης.

53. Ἀλέξανδρος Ἡσαΐας, δὲν εἶναι γνωστὸ πότε γεννήθηκε ἀλλὰ εἶναι γνωστὸ ὅτι ἐργάστηκε σὰν σχεδιαστὴς τῆς Ἀρχαιολογικῆς ὑπηρεσίας τὰ χρόνια 1837-1844. Στὸν Ἡσαΐα, ποὺ εἶχε φαίνεται σπουδάσει λιθογραφία, ἀνέθεσε ὁ Μακρυγιάννης νὰ λιθογραφήσει τὶς 25 ζωγραφιές του, ἔργο τοῦ Παναγιώτη Ζωγράφου καὶ εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Ἡσαΐας κάθε ἄλλο παρὰ ἔκανε σωστὰ τὴν ἐργασία ποὺ εἶχε ἀναλάβει. Εἶναι ἐπίσης γνωστὲς οἱ περιπέτειες τῶν εἰκόνων τῆς σειρᾶς ποὺ εἶχε πάρει μαζί του καὶ ξαναβρέθηκαν τὸ 1909 ἀπὸ τὸν Ἰωάννη Γεννάδιο σὲ δημοπρασία στὴ Ρώμη καὶ σήμερα βρίσκονται -24- στὴν Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Πρβλ. Κ. Σπετσιέρη-Μπέσκι, Ἀλέξανδρος Ἡσαΐας ὁ προδότης τῆς ἰδεολογίας τοῦ Μακρυγιάννη, περ. Στήλη, Ἀθήνα 1978.

54. Ἔργα τοῦ Ζερικῶ σὰν τὸ Ἀζιωματικὸς τῆς Φρουρᾶς σὲ ἐπίθεση τοῦ 1912, Ἀζιωματικὸς τῶν Κυνηγῶν σὲ ἐπίθεση καὶ ἄλλα πρβλ. Κ. Berger, *Gericault und sein Werk*, Βιέννη 1952 εἰκ. 3,3. Μιὰ ἀνάλυση ἔργων τοῦ Ζερικῶ πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ Δέκατου Ἐνατοῦ Αἰῶνα, 1983, 1990 σελ. 119.

55. Ἔργα τοῦ Τσόκου εἶναι οἱ περισσότερες ἀπὸ τὶς προσωπογραφίες ἀγωνιστῶν τοῦ Ἱστορικοῦ Ἐθνολογικοῦ Μουσείου, χρονολογημένες τὸ 1861-62, ὁ Ἀθανάσιος Διάκος, ὁ Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, ὁ Γεώργιος Καραϊσκάκης, ὁ Μάρκος Μπότσαρης, ὁ Πέτρος Μαυρομιχάλης, ὁ Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανός, ὁ Νότης Μπότσαρης, ὁ Νικηταρᾶς, ὁ Παπαφλέσσας καὶ ἄλλες ἀχρονολόγητες.

56. Πρβλ. καὶ Μυκονιάτη, σποραδικά.

57. Ο L. Lipparini, ἰταλὸς ζωγράφος, ποὺ εἶναι λιθογραφημένες πολλὲς παραστάσεις του ἀπὸ τὴν ἐλληνικὴ ἐπανάσταση. Πρβλ. Μυκονιάτης, σελ. 52 καὶ σποραδικά.

58. Τὸ ἔργο στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη. Μιὰ δευτέρη παραλλαγή ζωγραφισμένη νωρίτερα ἴσως στὸ Μουσεῖο Μπενάκη. Μιὰ ἀνάλυση τοῦ ἔργου λεπτομερειακὴ στὸ Μυκονιάτη, σελ. 61 ἔ. στὴν ὁποία ἀναφέρονται διάφορα δάνεια τοῦ Βρυζάκη.

59. Στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

60. Στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη.

61. Στὴν Ἐθνικὴ Πινακοθήκη τὸ δεύτερο, στὴ συλλογὴ Κουτλίδη τὸ πρῶτο.

62. Πρβλ. καὶ Χρ. Χρήστου, Ἑλληνικὴ Ζωγραφικὴ 1832-1822 σελ. 28.

63. Μυκονιάτης, σελ. 65 ἔ.

64. Χρ. Χρήστου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 29.

65. Νικόλαος Ξυδιᾶς Τυπάλδος, 1826/29-1909, σπούδασε στὴ Γαλλία καὶ ἀναφέρεται σὰν μαθητῆς τοῦ Camille Corot (1796-1875), τοῦ σπουδαιότερου ἐκπροσώπου τοῦ ρεαλισμοῦ καὶ εἰδικὰ τῆς τοπιογραφίας του. Μὲ καταγωγὴ ἀπὸ τὸ Λιζούρι, ὁ Ξυδιᾶς κινήθηκε σὲ πολλὲς προσπάθειές του στὸ κλίμα τοῦ Κορό. Πρβλ. Χρήστου, Νεοελληνικὴ σελ. 36 ἔ. Ζωγραφικὴ.

66. Νικηφόρος Λύτρας, 1832-1902, εἶναι ὁ γενάρχης ἢ ὁ πατριάρχης τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς τόσο μὲ τὸ ἔργο του ὅσο καὶ τὴ διδασκαλία του στὴ Σχολὴ Καλῶν Τεχνῶν, 1866-1902. Τηνιακὸς ὁ Λύτρας, ἐνδιαφέρθηκε γιὰ ὅλες τὶς θεματικὲς περιοχὲς καὶ μᾶς ἔχει δώσει μερικὲς ἀπὸ τὶς πιὸ χαρακτηριστικὲς προσπάθειες τῆς ζωγραφικῆς μας τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα. Πρβλ. γενικὰ Χρήστου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 44 ἔ.

67. Κωνσταντῖνος Βολανάκης, 1839-1907, ὁ πιὸ σημαντικὸς ζωγράφος θεμάτων τῆς θάλασσας καὶ τοῦ φυσικοῦ χώρου —θαλασσογράφος καὶ τοπιογράφος— μὲ σπουδὲς στὸ Μόναχο ὅπως καὶ ὁ Λύτρας

έχει δώσει μερικές από τις πιο χαρακτηριστικές προσπάθειες της ελληνικής θαλασσογραφίας μας. Πρβλ. Χρήστου, όπου και παραπάνω σελ. 49 έ.

68. Ιωάννης Λούκας, 1841-1916, σπούδασε στην Αθήνα, το Μόναχο και τη Βιέννη και ασχολήθηκε κυρίως με την προσωπογραφία και τα μυθολογικά θέματα. Η ζωγραφική του περιορίζεται στο κλίμα των ακαδημαϊκών τάσεων.

69. Νικόλαος Γύζης, 1842-1901, τμηιακός και αυτός με σπουδές στην Αθήνα και το Μόναχο, όπου έμεινε καθηγητής της Ακαδημίας Καλών Τεχνών. Δημιουργός και δάσκαλος ο Γύζης, θα κινηθεί από τα ιδεαλιστικά και ήθογραφικά θέματα στις προσπάθειες με συμβολικές τάσεις. Πρβλ. Χρήστου, σελ. 52 έ.

70. Κάτι που εξηγείται εύκολα για τον Βολανάκη αλλά δύσκολα για τους Λύτρα και Γύζη.

71. Πρβλ. και Μυκονιάτης σελ. 112 έ.

72. Karl von Piloty, 1826-1886, είναι ένας από τους πιο σημαντικούς δασκάλους της Σχολής του Μονάχου, που επηρέασε τους Έλληνες μαθητές του περισσότερο.

73. Τα χρόνια 1860-64. Όπως είναι γνωστό ο Λύτρας συνεχίζει τις σπουδές του με ύποτροφία της ελληνικής κυβέρνησης που διακόπτεται το 1862 και τα επόμενα δύο χρόνια έχει τη δυνατότητα να μείνει στο Μόναχο με τη βοήθεια του Σίνα, που του δίνει μηνιαίο επίδομα.

74. Πρβλ. Χρήστου, Έλληνική Ζωγραφική, σελ. 46.

75. Πρβλ. Μυκονιάτης, σελ. 100.

76. Εικόνα στον Μυκονιάτη πίν. 91. Το έργο βρίσκεται στην Πινακοθήκη του Leeds.

77. Έτσι τον ονομάζει ο Μ. Βλάχος στη μονογραφία-διδασκτορική διατριβή του για τον Βολανάκη.

78. Το έργο βρίσκεται στη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδας. Εικονίζεται στην έκδοση Συλλογή Τράπεζας της Ελλάδος, Έλληνική Ζωγραφική και Χαρακτική, Αθήνα 1993, πίν. 27.

79. Στην Έθνική Πινακοθήκη και έχει διαστάσεις 1.33x1.88.

80. Για το έργο το οποίο θεωρήθηκε και επίθεση κατά των Βουρβόνων και στοίχισε έξορτα στον Ζερικό, πρβλ. Χρ. Χρήστου, ή Ευρωπαϊκή Ζωγραφική του Δέκατου Ένατου Αιώνα, σελ. 120 έ.

81. Χαράλαμπος Παχής, 1844-1891, σπούδασε στην Ιταλία και με την επιστροφή του στην Κέρκυρα δίδαξε ζωγραφική στη Σχολή Καποδίστριας και αργότερα σε δική του σχολή. Πρβλ. βιογραφικά στην έκδοση Συλλογή Τραπεζας Ελλάδος, σελ. 217.

82. Ιωάννης Αλταμούρας, ένας από τους πιο σημαντικούς θαλασσογράφους που πέθανε νεώτατος στα είκοσιέξι χρόνια του, 1852-1878. Καλλιτέχνης προσωπικός και ευαίσθητος, έχει δώσει μερικές προσπάθειες στο κλίμα του εμπρεσιονισμού, πριν από την επιβολή του.

83. Γεώργιος Ροιλός, 1867-1928, ο καλλιτέχνης που ασχολήθηκε ιδιαίτερα με τα θέματα των πολέμων τόσο του 1912 όσο και του 1912-1913. Η ζωγραφική του κινείται στο κλίμα των εμπρεσιονιστικών τάσεων.

84. Ο Νέστωρ Βαρβέρης, 1867-1954, σπούδασε στο Παρίσι και συνδέθηκε με πνευματικούς ανθρώπους σαν τον Ζολά. Το έργο του είναι περιορισμένο.

85. Η Θάλεια Φλωρά-Καραβία, 1871-1960, ασχολήθηκε με διάφορες θεματογραφικές περιοχές αλλά ζωγράφησε και θέματα των πολέμων, ιδιαίτερα του 1912-13.

86. Κωνσταντίνος Παρθένος, 1878/9-1967, μιλά από τις πιο σημαντικές και χαρακτηριστικές φυσιογνωμίες της νεοελληνικής τέχνης. Μπορεί να θεωρηθεί σαν ένας από τους «πατέρες» της νεοελληνικής τέχνης, μαζί με τον Κωνσταντίνο Μαλέα και το Γιόργκο Μπουζιάνη για το χαρακτήρα των αναζητήσεών του και τον πλούτο των διατυπώσεών του.

87. Στη Συλλογή τής Τράπεζας τής 'Ελλάδος, πρβλ. τή σχετική έκδοση πίν. I. "Ένα άλλο χαρακτηριστικό έργο του Παχή με θέμα από την επανάσταση, τὸ ὁ Χορὸς τοῦ Ζαλόγγου, ποὺ διακρινότανε γιὰ τὴν ιδιαίτερη ἔμφραση στὸ ἐξωτερικὸ πάθος, καταστράφηκε στὸ τελευταῖο πόλεμο, φωτογραφία του ἔχει δημοσιεύσει ὁ Spiteris, *Introduction à la Peinture Néo-Hellénique*, 'Αθήνα 1962, σελ. 16 καὶ Μυκονιάτης, πίν. 98.

88. Στη Συλλογή Κουτλίδη, τώρα στὴν 'Εθνικὴ Πινακοθήκη.

89. Στη συλλογὴ Κουτλίδη.

90. Τὰ δύο ἔργα στὴν 'Εθνικὴ Πινακοθήκη.

91. Στη Συλλογὴ Κουτλίδη.

92. Δημοτικὴ Πινακοθήκη 'Αθηνῶν.

93. Γιὰ τὸν Ροιλὸ γενικὰ καὶ τὸ χαρακτῆρα τῶν προσπαθειῶν του βλ. Χρήστου, 'Ελληνικὴ Ζωγραφικὴ, σελ. 90 ἔ.

94. Τὸ ἔργο στὴ συλλογὴ Κουτλίδη.

95. Τὸ ἔργο βρίσκεται σὲ ιδιωτικὴ συλλογὴ καὶ ἔχει μνημειακὲς διαστάσεις, 1.50x1.90. 'Απεικόνισις στὸ Μ. Σκλάβου Μαυροεῖδη Θάλεια Φλωρᾶ-Καραβία 1871-1960 (*Ἑλληνες Ζωγράφοι 19ος καὶ 20ος Αἰῶνας-Μέλισσα 1974* εἰκ. 23, 24).

96. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ* σελ. 105 σημ. 113, γιὰ ἔργα τοῦ Γκόγια ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἴσως ἐπηρεάζεται.

97. Τὸ ἔργο φαίνεται ὅτι ἀπασχολοῦσε σὲ πολλὰς περιόδους τὸν Παρθένη γιὰτὶ ἔχουμε μεμονωμένα κομμάτια ἀπὸ τὸ σύνολο καὶ δύο παραλλαγές του, μιὰ ἀπὸ τὸ 1931-32 στὴ Συλλογὴ Λοβέρδου ἔχει διαστάσεις 1.16x1.16 καὶ μιὰ δευτέρη ἀπὸ τὸ 1944-1946 στὴν 'Εθνικὴ Πινακοθήκη με διαστάσεις περίπου 3.80x3.80 μέτρα.

98. Τὸ θέμα τῆς 'Αποθῆωσης εἶναι γνωστὸ ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀλλὰ δὲν λείπουν καὶ τὰ παραδείγματα ἀπὸ τὴν τέχνη τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα με τυπικὸ παράδειγμα τὴν 'Αποθῆωση τοῦ 'Ομήρου τοῦ 'Ενγκ. Πρόκειται γιὰ ἔργο στὸ ὁποῖο ὁ καλλιτέχνης δανεῖζεται στοιχεῖα καὶ ἀπὸ τὴν παράσταση τοῦ Ραφαὴλ στὴν Αἴθουσα τῆς 'Υπογραφῆς τοῦ Βατικανοῦ. Πρβλ. Χρ. Χρήστου, 'Η Εὐρωπαϊκὴ Ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα, σελ. 86 ἔ. καὶ Χρ. Χρήστου, 'Η 'Ιταλικὴ Ζωγραφικὴ κατὰ τὸ δέκατο ἔκτο αἰῶνα, τόμ. Α 1986 καὶ 1991 σελ. III, γιὰ τὶς παραστάσεις τοῦ Ραφαὴλ στὴν Αἴθουσα τῆς 'Υπογραφῆς *Salla Della Segnatura*.

99. Πρβλ. γενικὰ Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Χαρακτικὴ 1989* σποραδικά.

100. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Χαρακτικὴ*, σελ. 35.

101. 'Ο 'Ιωάννης Κόσσος, μικρότερος ἀδελφὸς τοῦ ἐπίσης γλύπτη 'Ιωάννη Κόσσου, γεννήθηκε στὴν Τρίπολι τὸ 1822 καὶ πέθανε στὴν 'Αθήνα ἴσως τὸ 1874 ἢ τὶς ἀρχές τοῦ 1875. Πρβλ. περισσότερα Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ 1800-1940*, 1982 σελ. 33 καὶ σημ. 6, γιὰ τὰ προβλήματα σχετικὰ με τὴ χρονιὰ γέννησης καὶ θανάτου του.

102. Οἱ Φυτάληδες ἢ Φυτάλαι 'Ιωάννης, Γεώργιος Λάζαρος καὶ Μάρκος, ἀδελφοί, ἀσχολήθηκαν ὅλοι με τὴν τέχνη. Γιὰ τοὺς δύο ἀδελφούς, τὸν 'Ιωάννη καὶ τὸν Μάρκο, δὲν ἔχουμε ἀσφαλεῖς πληροφορίες γιὰ τὴ γέννησή τους. "Αλλωστε ὁ 'Ιωάννης ἀσχολήθηκε περισσότερο με τὴν ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ὁ Μάρκος δὲν ἔμεινε πιστὸς στὴ γλυπτικὴ, περισσότερο ἐργάστηκε σὲ διακοσμητικὲς ἐργασίες καὶ τὴ ζωγραφικὴ. Οἱ καθαυτὸ γλύπτες εἶναι ὁ Γεώργιος, ἴσως 1830-1901, καὶ ὁ Λάζαρος, 1831-1909. Περισσότερα πρβλ. Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ*, σελ. 40 καὶ σημειώσεις.

103. Τὸ ἔργο χύθηκε σὲ χαλκὸ στὴν 'Ιταλία σὲ δύο ἀντίτυπα ποὺ στήθηκαν τὸ ἓνα στὸ Ναῦπλιο τὸ

1901, τὸ δεύτερο στὴν Ἀθήνα τὸ 1904. Μάλιστα, ἐνῶ ὁ τότε δήμαρχος Σ. Μερκούρης ἐνήργησε νὰ ψηφιστεῖ τὸ κονδύλι ἀπὸ 10.000 γιὰ νὰ στηθεῖ τὸ ἔργο στὴν Ἀθήνα, ὁ Σῶχος δώρισε τὸ ἔργο καὶ ζήτησε μόνο τὸ ἀντίτιμο τοῦ χαλκοῦ.

104. Ὁ Λάζαρος Σῶχος γεννήθηκε τὸ 1862 στὰ Ὑστέρνια τῆς Τήνου καὶ πέθανε τὸ 1911. Σπούδασε στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Παρίσι καὶ συνδέθηκε μὲ πολλοὺς γλύπτες. Πρβλ. Χρήστου, ὅπου καὶ παραπάνω σελ. 66 ἔ.

105. Ὁ Μιχάλης Τόμπρος γεννήθηκε τὸ 1889 στὴν Ἀθήνα ὅπου καὶ πέθανε τὸ 1974, ἀπὸ οἰκογένεια ποὺ καταγόταν ἀπὸ τὴν Ἄνδρο. Σπούδασε στὴν Ἀθήνα καὶ τὸ Παρίσι καὶ ἀσχολήθηκε μὲ ὅλες τὶς θεματογραφικὲς περιοχὲς καὶ ὅλες τὶς στυλιστικὲς τάσεις. Πρβλ. γενικὰ Χρ. Χρήστου, *Νεοελληνικὴ Γλυπτικὴ*, σελ. 97 ἔ.

106. Γιὰ τὸν ἀνδριάντα τοῦ Σφόρτσα τοῦ Λεονάρδο ντὲ Βίντσι ποὺ μετὰ τὰ σχέδια ὀλοκληρώθηκε σὲ πηλὸ ἀλλὰ δὲν χύθηκε τελικὰ σὲ χαλκὸ, πρβλ. Χρ. Χρήστου, Ἡ Ἰταλικὴ Ζωγραφικὴ τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα, τομ. Α΄ 1986 καὶ 1992 σελ. 34 καὶ εἰκόνα σελ. 79.