

ΜΕΡΟΣ Α'

*Εικονογραφικοί κύκλοι με δέμα
την Ελλάδα του 19ον αιώνα*



Οι προδρομικές καλλιτεχνικές αποστολές στις αρχές του 19ου αιώνα

Hαποκάλυψη της σημασίας της αρχαϊκής ελληνικής τέχνης από τους ουμανιστές του τέλους του 18ου αιώνα έπαιξε σημαντικό ρόλο στον εμπλουτισμό των γνώσεων γύρω απ' αυτήν, προκαλώντας ταυτόχρονα το αρχαιολογικό και καλλιτεχνικό ενδιαφέρον αρχιτεκτόνων, αρχαιολόγων και καλλιτεχνών. Αρχικά οι απεικονίσεις από τον ελληνικό χώρο αναφέρονταν περιοσότερο στα αρχιτεκτονικά μνημεία του και λιγότερο στην αναπαράσταση της καθημερινής ζωής του ελληνικού λαού. Το ελληνικό τοπίο και ο τρόπος ζωής των Νεοελλήνων αποκαλύπτονται σε προσπάθειες καλλιτεχνών του 19ου αιώνα. Η αρχαιότητα θα παιξει σε δύο τρόπους, μέσω από το οποίο θα προβιβλεί η σύγχρονη πραγματικότητα. Ως τις αρχές του 19ου αιώνα το ελληνικό τοπίο δεν είχε βρει τους καλλιτέχνες που θα απέδιδαν τις ποικίλες μεταβολές του, αντίθετα από ό,τι είχε συμβεί με το ιταλικό. Στην περίπτωση της Ελλάδας, όπως γράφει ο Rodenwaldt, «οι καλλιτέχνες των λέξεων ήταν πιο τυχεροί και πιο αποτελεσματικοί από τους καλλιτέχνες του πινέλου. Η κατάκτηση της ελληνικής ομορφιάς και των αρχών του ελληνικού λαού παρουσιούθεται ευκολότερα στις λογοτεχνικές μαρτυρίες παρά σε επεξηγηματικές εικόνες. Η ενοχή δεν βρίσκεται σε ατελείς προσπάθειες και αρνητικές δινάμεις, αλλά στο ίδιο το αντικείμενο. Η κλασική ελληνική φύση είναι δύσκολα προσειτή, όπως στην πραγματικότητα είναι η κλασική τέχνη της αρχαιότητας»¹⁶.

Μια ποιότητα ωστόσο περιγραφή του ελληνικού φυσικού χώρου, για την οποία μπορούμε να πούμε ότι ξεπενύει τη συμβατικότητα, αγγίζοντας τα δραματικά, έχουμε σε προσπάθειες του βαρόνου Όττο Μάγκνους φρον Στάκελμπεργκ (Otto Magnus von Stackel-

berg)¹⁷. Πρέπει να υπογραμμιστεί πως οι απεικονίσεις διαφόρων περιηγητών που έδιναν πρώην από τον Στάκελμπεργκ «ήταν όλοτε λιγότερο και όλοτε περισσότερο πιοτές ή σχηματικές αποδόσεις, άλλες αποσπασματικές και άλλες σχεδιασμένες για γεωγραφικό, σχεδόν χαρτογραφικό, και γενικά πληροφοριακό σκοπό»¹⁸.

Ο Στάκελμπεργκ ήρθε στην Ελλάδα το 1810 ως μέλος μιας αρχαιολογικής αποστολής, που αποτελούνταν από τους Δανούς αρχαιολόγους Brondstet και Koes και τους Γερμανούς τοπιογράφους Jacob Linck και Χάλλερ φον Χαλλερούταν¹⁹. Η αποστολή αυτή, όπως σημειώνει ο Rodenwaldt²⁰, «δεν ήταν τίποτε άλλο παρά ένα τόλμημα. Οι νεαροί αυτοί δεν μπορούσαν να ξέρουν ποιες αποκαλύψεις, ποιοι κίνδυνοι και περιπτέτεις τους περίμεναν. Δύο από αυτούς πέθαναν νεκροί στην Ελλάδα. Ήδη στο τοξίδι από το Οτσάντο είχαν να αντιμετωπίσουν θύελλες, τις αγγλικές φρεγάτες και τους Τυνήσιους πειρατές. Στην Ελλάδα βρήκαν συμπαράσταση και βοήθεια από τον Γκέοργκ Γκρόπιους (Georg Gropius), στον οποίο όλοι οι ταξιδιώτες έβρισκαν τον πλούτιμη, αξιόπιστο, πρόθυμο οδηγό και σύμβουλο»²¹. Στις αρχαιολογικές εργασίες της ομάδας αξιόλογη συμμετοχή είχαν και οι Άγγλοι αρχιτέκτονες-αρχαιολόγοι C. R. Cockerell και John Foster²². Η σημαντικότερη αρχαιολογική δραστηριότητα της ομάδας ήταν οι ανασκαφές στην Αίγινα και τη Φυγαλεία, τα ευρήματα των οποίων διοχέτευσαν στο εξωτερικό, επαναλαμβάνοντας ουσιαστικά την άνομη και βέβηλη ενέργεια του Ελγίνου.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα του Στάκελμπεργκ στην Ελλάδα περιορίζεται στην αποτύπωση και στη σχεδίαση αρχιτεκτονικών κυρίων μνημείων, όπως του ναού του Απόλλωνα στις Βάσσες, των ελληνικών κοστουμιών και των ελληνικών τοπίων. Στο ναό του Απόλλωνα ο

Albrecht von Haller. V. 1810 May 1827.



Κ. Κρατούζεν: Ανδρέας Μιαούλης, μολέβι σε χαρτί, 16x12 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.

Στάκελμπεργκ μπόρεσε να δώσει την πραγματική μορφή του αρχαίου ναού, ενώ στις ελληνικές ενδυμασίες²³ είδε τον ελληνικό λαό, τις φορειές του, τις συνήθειές του, με μια μοναδική ματιά και χωρίς προκατάληψη²⁴. Στα ελληνικά τοπία ο Στάκελμπεργκ σχεδιάζει με μεγάλη πιστότητα τα διάφορα θέματα και μοτίβα του, με μια καλλιτεχνική αντίληψη που τα φέρνει σε αντίθεση με αυτά των καλλιτεχνών του 18ου αιώνα, «οι οποίοι έβλεπαν τα τοπία με τη ματιά του Κλωντ Λωραίν και των διαδόχων του, άλλοτε περισσότερο ηφαντούμενά και άλλοτε σε μια θαυμαστή ειδυλλιασκότητα»²⁵. Στα τοπία αυτά δίνει το πορτρέτο του ελληνικού χώρου, τονίζοντας τα χαρακτηριστικά σημεία του, όχι ως ανεξάρτητα αντικείμενα, αλλά ως μοναδικά χαρακτηριστικά του συνόλου. Ο Στάκελμπεργκ ενδιαφέρεται να αποδώσει τα ελληνικά τοπία με φωτογραφική πιστότητα και πλαστική σαφήνεια, χωρίς να καταβάλλει ιδιαίτερη προσπάθεια για την απόδοση του ατμοσφαιρικού, πράγμα που εξηγείται ίσως από τη σχεδίασή τους με μολύβι. Η έλλειψη του χρώματος στερεί από τα τοπία την εκφραστικότητα και πολλαπλότητα που διακρίνει γενικά τον ελληνικό χώρο. Στα σχέδιά του για το *Πανόραμα των Αθηνών*²⁶ βλέπουμε να δίνεται η πραγματική όψη της Αθήνας με απλότητα και σχεδιαστική ακρίβεια, και να αποτυπώνονται τα χαρακτηριστικότερα μνημεία της σε στενή σχέση με το περιβάλλον. «Η περιοχή της Αθήνας», γράφει ο ίδιος ο Στάκελμπεργκ, «φέρει το αποτύπωμα του έργου τέχνης, ένα ήπουρχο και απλό μεγαλείο»²⁷.

Για τον τρόπο της καλλιτεχνικής εργασίας των σημειώνει χαρακτηριστικά: «Διάλεγα πάντα τις θέσεις έτοι, ώστε να συνδέεται το καλλιτεχνικό με το γεωγραφικό και το ιστορικό ενδιαφέρον. Γι' αυτό ορισμένες από τις απόψεις περιέχουν όλη τη γύριο περιοχή. Οι ωραίες φόρμες των βουνών της Ελλάδας, η πολλαπλότητα και η μεγαλοπρέπεια του χαρακτήρα της μας οδηγούν σε πανοραμικές απόψεις»²⁸. Ο σεβασμός με τον οποίο αντιμετωπίζει γενικά ο Στάκελμπεργκ τον ελληνικό χώρο με τα μνημεία του προδίδει την επίδραση που είχε πάνω του η αντίληψη του Βίνκελμαν για την Ελλάδα. Το ελληνικό τοπίο, φροντισμένο με ιστορικές μνήμες, φέρνει στο νου του θεατή τον αρχαίο κόσμο. Η εντύπωση άλλωστε του καλλιτέχνη μπροστά στη θέα των ελληνικών δημιουργημάτων

μεταφράζεται σε μια θρησκευτική καθαρά αντίδραση. Έγραψε για τις Μυκήνες ο ίδιος ο Στάκελμπεργκ: «Στην Πύλη των Λεόντων κάθισα ώρες ολόκληρες σε τελευτική μονάξιμη μπροστά στα γιγαντιαία ερείπια και, καθώς το μολύβι μου απέδιδε τις τολμηρές γραμμές, έτοι στρέφονταν και οι σκέψεις μου στον αξιομνημόνευτο τούτο τόπο των γιγαντιαίων μορφών του κόσμου των Ελλήνων ηρώων, που εδώ φονεύοντες και φονεύόμενοι έπεσαν θύματα της αδυσώπητης μοίρας»²⁹. Σε άλλα σχέδιά του, όπως στο Θέα προς το Σούνιο με το ναό του Ποσειδώνα ή στο Ναό της Αραίας Αθηνάς στην Αίγινα, τα αρχαία μνημεία γίνονται φορείς ενός ιδεαλιστικού πνεύματος, που μεταφέρεται και στο φυσικό περιβάλλον.

Γενικά, ο Στάκελμπεργκ μπορεί να θεωρηθεί ο πρώτος ζωγράφος που απέδωσε την ελληνική φύση σε τόσο μεγάλη γεωγραφική έκταση, από τα Τέμπη έως τον Μυστρά και από τη Ζάκυνθο μέχρι τον Πόρο, μ' έναν τρόπο που τον διαφοροποιεί από τους διάφορους περιηγητές των περιοδικών αιώνων. Ο Στάκελμπεργκ, πιστεύοντας πως αποδίδει το ελληνικό ιδεώδες ομορφιάς, περιγράφει τα θέματά του με θρησκευτική ευλάβεια και καταφέύγει σε γενικεύσεις και απλοποιήσεις³⁰.

Στη βασική στρατιωτική αποστολή του 1826 συμμετείχαν και δύο αξιοματικοί-ζωγράφοι, ο Καρλ Χάιντεκ και ο Καρλ Κρατσάιζεν. Αρχηγός της αποστολής ήταν ο Χάιντεκ, ένας πεπειραμένος στρατιωτικός, ο οποίος ασχολήθηκε με ιδιαίτερο ζήλο και με τη γεωγραφική³¹. Μολονότι στον τομέα αυτόν χαρακτηρίζεται ως ερασιτέχνης, το έργο που άφησε αποκαλύπτει ωστόσο έναν ικανό τεχνίτη με θεατικά επίδοση. Ο Nagler παρατηρεί πως «ο Χάιντεκ τοποθέτησε το όνομά του ανάμεσα στους γνωστούς τεχνίτες της Σχολής του Μονάχου και η τέχνη του ήταν για την πολυτάραχη και ταραγμένη ζωή του μια ευχάριστη αναψυχή»³². Γράφει επίσης γι' αυτόν ο Raszynski: «Ο στρατηγός Χάιντεκ έχει ένα πολύπλευρο ταλέντο και ως καλλιτέχνης είναι άριστος. Το δημιουργικό του πνεύμα και το γούστο του, συνδεδεμένο με μια φυσική ικανότητα, τον τοποθετούν σε υψηλό επίπεδο στον τομέα της τέχνης»³³.

Ενας νέος κόσμος ανοίγεται για τον Χάιντεκ με την παραμονή του στην Ελλάδα, τα έτη 1826-29 και 1833-35³⁴. Τα περισσότερα σχέδια ο καλλιτέχνης τοποθετούνται

σε άλμπουμ, ένα πραγματικό *liber veritatis*, που το 1837, όπως μας πληροφορεί ο Raszynski³⁵, περιλαμβανει 105 σχέδια. Με την ιδιότητα του στρατιωτικού είχε την ευκαιρία και τη δυνατότητα να ταξιδέψει σε πολλά μέρη της Ελλάδας και να ετοιμάσει διάφορα σχέδια και σπουδές με μια ακριβή τοπογραφική απόδοση. Συχνά σημειώνει σ' αυτά διάφορες ενδείξεις, σχετικές με τα χρώματα που έπειτε να χρησιμοποιήσει κατά τη μεταφορά τους σε πίνακες. Όπως έκαναν πολλοί ταξιδιώτες και περιηγητές στην Ελλάδα³⁶, δημιουργεί και αυτός αγγίτερα τις εντυπώσεις του, αφήνοντας πλήθος σημειώσεων και παρατηρήσεων για την Ελλάδα, στην οποία έζησε έξι περίπου χρόνια, και για θέματα που ελκύουν έναν καλλιτέχνη³⁷. Εκτός από τοπογραφίες, ο Χάιντεκ ζωγράφισε και διάφορα πολεμικά επεισόδια, καθώς και σκηνές της καθημερινής ζωής των Ελλήνων. Δεν έμεινε επίσης αδιάφορος μπροστά στα κλασικά μνημεία, τα οποία ήταν ο κύριος στόχος πολλών ζωγράφων. *H. Πύλη των Λεόντων στις Μυκήνες*, *To θησαυροφυλάκιο του Αγαμέμνονα*, *H. Εισόδος της Αχρόπολης των Αθηνών*, *H. Στοά του Αδριανού* και *Παλικάρια μπροστά στο ναό του Απόλλωνα στην Κόρινθο* είναι ορισμένες από τις αρχαιότητες που αποτύπωσε καλλιτεχνικά ο Χάιντεκ. Το χαρακτηριστικό τους γνώρισμα είναι η έλλειψη πρωικής ανύφωσης.

Το 1830, και κατά την παραμονή του στη Ρώμη, ολοκλήρωσε το έργο *H. Πύλη των Λεόντων στις Μυκήνες*, που πιθανότατα είχε σχεδιαστεί στις Μυκήνες τον Ιούνιο του 1827. Η Πύλη των Λεόντων ήταν ένα από τα πιο αγαπητά θέματα των ξένων καλλιτεχνών. Το 1834 επισκέφθηκαν τις Μυκήνες ο Κλέντος και ο Ρόττμαν. Οι πίνακές τους από την περιοχή αυτή αποκαλύπτευν στον μελετητή την ιδιαίτερη καλλιτεχνική εναυσθροία του καθενός. Ο Ρόττμαν ενδιαφέρεται πάνω απ' όλα για το τοπίο και γι' αυτόν η Πύλη των Λεόντων είναι ένα μοτίβο αφοριμή για ιδεαλιστικές αναζητήσεις, ενώ ο Κλέντος δείχνει περισσότερο ενδιαφέρον για τον αρχιτεκτονικό χώρο, χωρίς ωστόσο να αδιαφορεί εντελώς και για το τοπίο που τον περιβάλλει. Ο Χάιντεκ, απ' την άλλη μεριά, τοποθετεί το θέμα του μέσα στο χώρο με τρόπο που το απομονώνει εντελώς.

Κατά την επίσκεψή του στις Μυκήνες, ο Χάιντεκ επισκέφθηκε, μαζί με τον Φαβιέρο και άλλους φιλέλληνες,

τον Τάφο του Αγαμέμνονα, στο εσωτερικό του οποίου ελκονίζονται να ξεκουράζονται³⁸. Με το σχεδίασμα αυτό αποκαλύπτεται και το αρχαιολογικό ενδιαφέρον του Χάιντεκ, όχι μόνο γιατί περιγράφεται σχεδόν λεπτομερειακά το εσωτερικό του τάφου, αλλά και για τις σημειώσεις που ο ίδιος κατέγραψε στο περιθώριο του σχεδίου, σχετικά με τις διαστάσεις του τάφου.

Ένα από τα σημαντικότερα έργα του είναι το ζωγραφισμένο στα 1830 στη Ρώμη *Παλικάρια μπροστά στο ναό του Απόλλωνα στην Κόρινθο*, το οποίο παρουσιάζει πολλές ομοιότητες με το γνωστό έργο του 1835 *Στρατόπεδο Φιλελλήνων κατά τον Ελληνικό Απελειθερωτικό Πόλεμο* (Καρλοκόγ. Κρατική Αίθουσα Τέχνης). Ο ζωγράφος, πέρα από την προσπάθειά του να εντυπωσιάσει τον Ειρηναίο θεατή, για τον οποίο άλλωστε προορίζονταν τα έργα του, με την αντίθεση του αρχαίου με το σύγχρονο, στοχεύει επίσης και στο να παρουσιάσει ανάγλυφα και παραστατικά την καθημερινή, εξωτικού τύπου, ζωή των Ελλήνων.

Η περιγραφή, λοιπόν, της ήρεμης καθημερινής ζωής υπήρξε ένας από τους καλλιτεχνικούς στόχους του Χάιντεκ. Στις εικόνες αυτού του είδους περιγράφεται η απλή καθημερινή ζωή των Ελλήνων και τονίζονται ορισμένα χαρακτηριστικά επεισόδια, που άλλοτε είναι απαλλαγμένα από τα πολεμικά βιώματα και άλλοτε στενά δεμένα με αυτά. Πάντοτε όμως απορεύγεται ο δραματικός και απαισιόδοξος τόνος. Ένα έργο αυτού του τύπου είναι το *Αιλή αθηναϊκού σπιτιού*, το οποίο ο ζωγράφος ολοκλήρωσε στο Μόναχο το 1838. Αξιζει να σημειωθεί πως στη νέα αθηναϊκή κατασκευή είναι ενσωματωμένα διάφορα γλυπτά και αρχαίτερον κά μέλη από αρχαία ελληνικά κτίσματα, πρόγραμα που, όπως φαίνεται, ήταν αρχετά συντήθηκεν εκείνη την εποχή. Μια αρχαία παράσταση χορού που επειταί από τους σύγχρονους Αθηναίους ως διακοσμητικό θέμα, ενώ τμήματα κιονών, στήλες και κιονόκρανα βρίσκονται διάσπαρτα στην αιλή του νέου κτισίου. Η διαρρονία θέση του σπιτιού οδηγεί το μέτι του θεατή στο βάθος, εγεί όπου βρίσκονται τα σημαντικότερα ιστορικά μνημεία της αρχαιότητας. Το θέμα προσδιορίζεται με συγκεκριμένη την προέλευση της σκηνής, πρόγραμμα που ήταν στις επιδιώξεις των ζωγράφων ηθογραφικών θεμάτων.

Ένας ικανός αριθμός συνθέσεων του Χάιντεκ αναφέ-

πλίσθια 14, Μουσείο 27.



Κ. Κρατούμπεν: Θεοδώρος Καλοκοράνης, μολύβι σε χαρτί, 16x12 εκ., Αθήνα, Εθνική Πινακοθήκη.

ορταντικά γεγονότα που ο ίδιος ως στρατιωτικός είχε ζήσει από κοντά. Το 1835 χρονολογείται το έργο του Στρατόπεδο Φιλελλήνων κατά τον Ελληνικό Απελευθερωτικό Πόλεμο. Είναι πολύ πικρό η παράσταση αυτή να αναφέρεται στην προετοιμασία των Ελλήνων και των φιλελλήνων το 1827 για την κατάληψη της πόλης των Αθηνών³⁹.

Το τοπίο στη ζωγραφική του Χάντεκ παίζει σημαντικό ρόλο, όχι τόσο ως αυτόνομη προσπάθεια, όσο ως φυσικός χώρος που περιβάλλει το κέντρο θέμα. Στα πάντοτα σκίτσα που μας άφησε από την Ισπανία και την Ελλάδα, αναγνούμε την προσπάθειά του να αποδώσει τη φυσική ιδιοτυχία κάθε χώρας. Ηθογραφιά μοτίβα και αρχιτεκτονικά θέματα υπομνηματίζουν με καλλιτεχνικό τόπο τον φυσικό χώρο. Για την απόδοση της φύσης ο ζωγράφος ξεκινά με αντικεμενικές προθέσεις, σημειώνοντάς την με τοπογραφική ακρίβεια, που δύος τελικά τη μετατίθει υποκεμενικά με βάση το φυσικό φως, για το οποίο έδειξε ξεχωριστό ενδιαφέρον.

Οπος αναφέρθηκε, η ζωγραφική δεν ήταν η κύρια ασκολία του Χάντεκ. Για τριάντα σχέδια χρόνια περιφερόταν στην Ευρώπη, παίρνοντας μέρος σε αρκετούς πολέμους και ζέντας περιπτειώδη ζωή. Παρ' όλα αυτά, μας άφησε ένα καλλιτεχνικό έργο με πολλές αρετές⁴⁰.

Στη βαναρική στρατιωτική αποστολή τού 1826 συμμετείχε και ο υπολοχαγός Καρλ Κρατσάιζεν, ο οποίος ασκολήθηκε κι αυτός εραστεχνικά με τη ζωγραφική και ιδιαίτερα με το σχέδιο και την ιδιοτυχία. Θέματα που προτιμά είναι οι προσωπογραφίες, οι στρατιωτικές στολές και τα τοπία. Η περισσότερο γνωστή δραστηριότητά του στην Ελλάδα είναι η προσωπογράφηση των σημαντικότερων Ελλήνων αγωνιστών της Ελανάστασης, που θεωρείται μοναδικό δείγμα αυθεντικότητας και αξιοπιστίας⁴¹.

Οι προσωπογραφίες αυτές σχεδιάστηκαν εκ του φυσικού κατά το διάστημα της παραμονής του στην Ελλάδα (1826-27) και έγιναν έναρξη γνωστές ύστερα από τη λιθογράφησή τους στο Μόναχο, στα 1828-31. Γράφει σημεικά ο ίδιος ο ζωγράφος: «Κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Ελλάδα, είχα την ευκαιρία να ζωγραφίσω εκ του φυσικού τα πορτρέτα των περισσότερων και διασημότερων ανδρών της νεότερης ιστορίας της χώρας

αυτής. Οι προσωπογραφίες αυτές, αρκετές ελληνικές ενδυμασίες και τοπογραφικές απόφεις που σχεδίασα για ανάμνηση, προκάλεσαν στη χώρα μου το ενδιαφέρον και, ύστερα από παρότρυνση φίλων μου, πήρα την απόφαση να επιτρέψω να λιθογραφθεί η σύλλογή και να την παραδώσω έτσι στη δημοσιότητα»⁴². Τα σχέδια μεταφέρθηκαν σε λιθογραφικές πλάκες, στο λιθογραφείο του Hansstaengl στο Μόναχο, και αποτέλεσαν το γνωστό Λεύκωμα με τον τίτλο *Bildnisse ausgezeichnetner Griechen und Philhellenen, nebst einigen Ansichten und Trachten. Nach der Natur gezeichnet und herausgegeben von Carl Krazeisen*. Στο Λεύκωμα, που αποτελείται από εφτά τεύχη - φύλλα, περιλαμβάνονται τα εξής θέματα⁴³:

1ο τεύχος, Μόναχο 1828: Θεόδωρος Κολοκοτρώνης, Γιακουμάκης Τομπάζης, Thomas Gordon και μία άποψη του Παλαμήδιου και τημάτως του Ναυπλίου

2ο τεύχος, Μόναχο 1828: Νικηταράς, Γεώργιος Κουντουριώτης, Hastings και μία άποψη του θαλασσινού φρουρίου του Ναυπλίου (Μποϊότζι)

3ο τεύχος, Μόναχο 1828: Άλεξανδρος Μαυροκορδάτος, Γιάννης Μαρωνιάννης, Κωνσταντίνος Νικόδημος και μία άποψη της Αίγινας

4ο τεύχος, Μόναχο 1828: Γεώργιος Καραϊσκάκης, Ιεράννης Μ. Μύλαντης, Ανδρέας Ζαΐμης και μία άποψη της Ακρόπολης των Αθηνών

5ο τεύχος, Μόναχο 1829: Ανδρέας Μιαούλης, Γεώργιος Μαυρομιχάλης, γιατρός Bailly και μία άποψη του Πειραιά με το μοναστήρι του Αγίου Σπυρίδωνα

6ο τεύχος, Μόναχο 1829: Κωνσταντίνος Κανάρης, Γεώργιος Σισίνης, A. Schilcher και ένας καπετάνιος που πολεμά με τα παλικάρια του

7ο τεύχος, Μόναχο 1831: Καρλ φον Χάντεκ, συνταγματάρχης Φαβιέρος, Κίτος Τζαβέλας και η φρεγάτα Ελλάς με την ατμήλατη Καρτερία

Στην προτελευταία σελίδα του τεύχους υπάρχει και ένα σχεδιάγραμμα του πεδίου της μάχης της Βησσαρίου 1827, στα περίχωρα των Αθηνών. Τα πρωτότυπα σχέδια των προσωπογραφιών βιώσκονται από το 1926 στην Εθνική Πινακοθήκη, στην Αθήνα. Η σύλλογη αποτελείται από είκοσι σχέδια αγωνιστών του '21: A. Αξιώτη, I. Πέτα, I. Φιλήμονα, Γ. Μαρωνιάνη, K. Κανάρη, A. Μιαούλη, Γ. Τομπάζη, I. Μαυρομιχάλη, Θ. Κολοκοτρώνη, Γ.

Κουντουριώτη, Γ. Σισίνη, A. Μαυροκορδάτου, I.M. Μίλαντη, A. Ζαΐμη, K. Νικόδημου, Νικηταρά, K. Μπότσαρη, Δ. Πλαπούτα και Γ. Καραϊσκάκη. Από αυτούς δεν συμπεριλαμβάνονται στο τυπωμένο Λεύκωμα οι A. Αξιώτης, I. Πέτας, I. Φιλήμον, I. Μαυρομιχάλης, K. Μπότσαρης και Δ. Πλαπούτας, ενώ ο Κίτος Τζαβέλας συμπεριλαμβάνεται μεν στο Λεύκωμα, αλλά όχι στη σύλλογη της Εθνικής Πινακοθήκης. Οι K. Μπότσαρης, Δ. Πλαπούτας και A. Μιαούλης αποτέλεσαν το θέμα μιας ξεχωριστής λιθογραφικής έκδοσης που έγινε στο Μόναχο το 1832, με την ευκαιρία της αποστολής τους εκεί για την έκφραση της αφοσίωσης του ελληνικού λαού προς τον νεαρό βασιλιά Όθωνα. Η σχέδιασή τους έγινε και πάλι από τον Κρατσάιζεν.

Σχολιάζοντας τα σχέδια της Εθνικής Πινακοθήκης, ο Παντελής Πρεβελάκης παραπομπή τα εξής: «Ιδούμενη από την ιστορική και φυσιολογική πλευρά, η κάθε προσωπογραφία αποτελεί μιαν ανεκτίμητη μαρτυρία για τη φυλή, το χαρακτήρα και την κοινωνική κατάσταση του εικονιζομένου»⁴⁴. Και πραγματικά, οι προσωπογραφίες αυτές παρουσιάζουν με πειστικότητα στο σημερινό Ελλήνα θεατή τους σημαντικότερους πρωταγωνιστές του Αγώνα. Νησιώτες και στεφανοί, πολεμιστές και πρόσωποι εμφανίζονται μ' έναν τρόπο, που όχι μόνο μας πληροφορεί για την ατομικότητα και την προσωπική ιδιοτυχία τους, αλλά και ζωντανεύει μια εποχή, που χαρακτηρίζεται από ηρωική δραστηριότητα. Σε κάθε περίπτωση η έμφαση δίνεται στα φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά. Είναι ενδεικτικό ότι η προσωπογραφία του Μιαούλη εικονίζεται στον συνθετικό τύπο που απαντά και στη λιθογραφία του 1832, και φυσικά με τα ίδια φυσιογνωμικά χαρακτηριστικά που έχει στον μικρογραφικό πίνακα του Έσ για το έργο του *H. άφιξη του Όθωνα στο Ναύπλιο*. Να πάσι περιγράφει ο Χάντεκ την προσωπικότητα του Υδράιου ναυτικού: «Το αγαθόν, ειλικρινές πρόσωπον αυτού μετά του ανοικτού μετόπου, των φιλοφρόνων οφθαλμών και της καυτυλούμενης προς τα εμπρός ευρείας ρινός του άνωθεν υποράιον μύστακος ενέπνεεν εμπιστοσύνην και σεβασμόν»⁴⁵. Για να καταλήξει με την παρατήρηση ότι επρόκειτο για «μορφή μεγαλοπρεπή και ευσταθή».

Σε όλα τα προτότετα υπάρχει ιδιόχειρη υπογραφή του εικονιζομένου, καθώς και ο χρόνος και ο τόπος δημι-

ονομίας τους. Τα τελευταία στοιχεία δεν υπάρχουν στην Προσωπογραφία του Καραϊσκάκη, η οποία είναι πολύ πιθανό να σχεδιάστηκε στο στρατόπεδο του Φαλήρου, στον Πειραιά, την άνοιξη του 1827. Για την προσωπικότητα του Καραϊσκάκη γράφει ο ίδιος ο Κρατούμενος: «Κανεὶς δεν γνωρίζει καλύτερα από κείνον την ιδιορρυθμία τού εδάφους, καθώς επίσης το χαρακτήρα και τον οπλισμό των Ελλήνων, κατάλληλο για το είδος αυτό του πολέμου. Αυτή η βιλαβέρη για τη γώμα του μάχη της θης Μαΐου θα μπορούσε κάτιο από την αρχηγία του να αποβεί πιθανότατα πολύ λιγότερο επιζήμια»⁴⁶.

Για την εμφάνισή του γράφει ο στρατηγός Χάντεκ: «Ανήρ μητρός, λίγαν αποχνωνθείς, μετά παχέος μέλανος μύστακος, το μέτωπόν του δεν ήτο ευρύ αλλά καλώς εσχηματισμένον, υπό τας μεγάλας τοξοειδείς οφρύς έλαμπτον ξευτνού, καρεδοκούντες και βοθέος εμπεπτημένοι οφθαλμοί, οίτινες όμως επληρωμένο πυρός άμα ως περιήρχετο εις σφραδόπτερο φυγιάλα πάθη»⁴⁷.

Ο Κρατούμενος μας άφησε ένα ενδιαφέρον προσωπογραφικό έργο. Μπροστά στο σχεδιαστικό του τετράδιο παρέλαυνον τα γνωστότερα ονόματα του Ελληνικού Απελευθερωτικού Αγώνα. Αν τα όπλα και τα άλλα εξαρτήματα μας μίλουν για τη δράση των εικονιζομένων και η φυσιογνωμική τους απόδοση για τον ατομικό τους τύπο, το Λεύκωμα μας παρουσιάζει ανέγλυφα τον πολεμικό και ηρωικό χαρακτήρα της εποχής.

«Η λιθογραφία», παρατηρεί ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου, «δεν ήτο δυνατόν παρά να δώσει εις τα σχέδια του Κρατούμενον την σημαντικήν υπερβολήν που δεν έχουν εις το πρωτότυπον. Διότι η λιθογραφία απέδιδε την κοινή γνώμην της Ευρώπης. Με τας πολλάς φωτοσκιάσεις και τας διακοσμήσεις των ενδυμάτων και των όπλων, με την πολλήν χοήσιν των τόνων, με το ατμόδες και το κάπιος φαντασμαγορικόν. Η λιθογραφία μας έδωσε τους ήρωας μέσα εις την ελαφράν εκείνην ομίχλην εις την οποίαν τους έβλεπεν η κοινή φαντασία»⁴⁸.



Κ. Κρατούμενος: Οι τρεις αντιπρόσωποι της Ελλάδας στο Μόναχο Κ. Μπόγαρης, Α. Μανώλης και Δ. Κ. Πλαούτας (λιθογραφία), Μόναχο, Μουσείο της πόλης (Συλλογή Μαΐλινγκερ).

Α. φ. Κλέντος: Αιχλή απόποιη στη Χαλκίδα με τάριξ, 32,1×44 εκ., Μόνοχο, Μουσείο της πόλης.



Ο τοπιογραφικός κύκλος

Xωρίς αμφιβολία, αφορμή για την εικονογράφηση του ελληνικού χώρου στάθμιαν οι αρχαιολογικοί χώροι, που εξαιτίας του ανθρωπιστικού φιλελληνισμού είχαν αποκτήσει ένα πρόσθετο ενδιαφέρον. Μια πλούσια παραγωγή εικόνων με θέμα το ελληνικό τοπίο έχουμε ύστερα από την Επανάσταση, και ιδιαίτερα τα χρόνια που ακολούθισαν τον ερχομό του Όθωνα στην Ελλάδα. Οι ζωγράφοι που ήθελαν στη χώρα μας δεν βρέθηκαν βέβαια σε κανένα παραδεισένιο μέρος. Η πραγματικότητα ήταν εντελώς διαφορετική, γιατί η Ελλάδα ήταν τότε ένας τόπος ερειπίων, κατεστραμμένων περιουσιών, καμένων σπιτιών και δέντρων με ανθρώπους που πεινούσαν⁴⁹. Ήταν εξηγείται άλλωστε και ο αφορισμός του ΕΣ για το ελληνικό τοπίο, το οποίο μας έκανε γνωστό ο Ρόττμαν. Έγραψε ο Γερμανός τοπιογράφος στον Χάιντεκ: «Ενθουσιάζομαι με τη σκέψη πως θα δω σύντομα την Ελλάδα. Ο Πέτερ φον ΕΣ δεν γύρισε από και ευχαριστημένος. Είπε πως στην Ελλάδα δεν υπάρχει τίποτα για έναν τοπιογράφο. Αυτό είναι ακατανόητο»⁵⁰.

Το 1826 ο Κάρολ Ρόττμαν παίρνει την εντολή από τον Λουδοβίκο να ζωγραφίσει 28 ιταλικά τοπία, τα οποία επόχειτο να αποτελέσουν έναν εικονογραφικό κύκλο για τη δυτική στοά του Βασιλικού Κήπου (Hofgarten) του Μονάχου. Η εκλογή του Ρόττμαν δεν ήταν τυχαία. Η τέχνη του, από τις πρώτες ακόμα προσπάθειες, ανταποκρινόταν, τόσο στη μορφή, όσο και στο περιεχόμενο, προς τις προτιμήσεις του βασιλιά για μνημειακότητα και για θέματα με ιστορικό ενδιαφέρον.

Το 1832 αποφασίστηκε να χτιστεί και το βόρειο τμήμα της στοάς του Βασιλικού Κήπου, όπου δημιουργήθηκαν 38 ξεχωριστά τμήματα για ισάριθμες παραστάσεις. Ιδέα του Λουδοβίκου ήταν να ζωγραφιστεί το τμήμα αυτό της στοάς με 38 τοπία από την Ελλάδα. Η απόφαση του Λου-

δοβίκου ήταν φυσιολογική, αφού ο ελληνικός κύκλος θα ερχόταν ως φυσική συνέχεια του ιταλικού και, το σημαντικότερο, θα αποτελούσε ένα είδος τιμητικής προσφοράς προς την Ελλάδα, με την ευκαιρία της εκλογής του Όθωνα στο θρόνο της. Η εκτέλεση της βασιλικής εντολής ανατέθηκε και αυτή στον Ρόττμαν⁵¹. Το 1834 ο ζωγράφος ξεκίνησε για την Ελλάδα έχοντας ως συνοδό τον αρχιτέκτονα και ζωγράφο Λούντβιχ Λάνγκε, και στα τέλη Αυγούστου έφτασε στην Κέρκυρα. Στο Ναύπλιο έφτασε στις 30 Σεπτεμβρίου και στα τέλη Ιανουαρίου στην Αθήνα⁵².

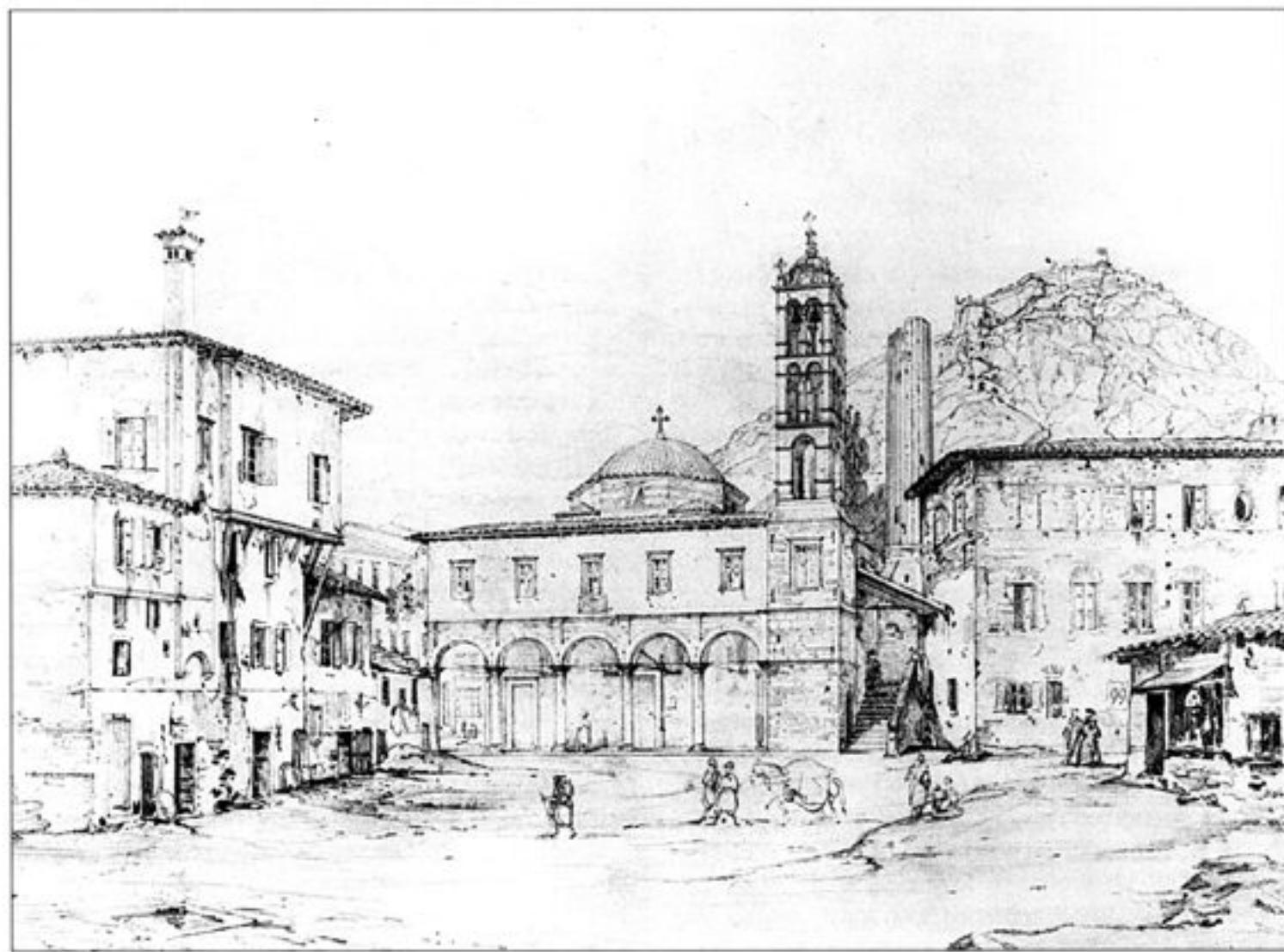
Τα τοπία που έπρεπε να ζωγραφίσει ο Ρόττμαν ήταν καθορισμένα από πριν, ήταν όμως ουσιαστικά ελεύθερος να διαλέξει τις κατάλληλες φόρμες και μοτίβα. Η βασικότερη προϋπόθεση ήταν η ιστορικότητα των τοπίων, για τα οποία ωστόσο αόριστα και θεωρητικά γνώριζαν ο Λουδοβίκος και ο Ρόττμαν. Ο ζωγράφος γύρισε στο Μόναχο ύστερα από παραμονή στην Ελλάδα ενός χρόνου, έχοντας μαζί του πλήθος σχεδίων.

Με τη συγκεκριμένη θεματογραφία ο Ρόττμαν καταπλάστηκε στα τέλη του 1838. Σχεδόν ταυτόχρονα αποφασίστηκε τα ελληνικά τοπία να μην τοποθετηθούν στη στοά του Hofgarten, αλλά στο εσωτερικό του κτιρίου των Καλλιτεχνικών εκθέσεων, που κατασκευάζοταν ακόμη. Με απόφαση ωστόσο του Λουδοβίκου δίνεται η εντολή να παραχωρηθεί ξεχωριστή αίθουσα στη Νέα Πινακοθήκη. Η παραγγελία περιορίστηκε σε 23 τοπία, με τα οποία ο Ρόττμαν ασχολήθηκε έως το θάνατό του (1850). Η αίθουσα άνοιξε το 1853, τοίχα χρόνια μετά το θάνατο του ζωγράφου, και περιείχε τους εξής πίνακες: *Νεμέα, Μικήνες, Κόρινθο, Πρόνοια, Καπαΐδα, Νάξο, Χαλκίδα, Αίγινα, Πόρο, Μαραθώνα, Αυλίδα, Δήλο, Επίδαυρο, Σπάρτη με τον Ταύγετο, Πεδιάδα της Σπάρτης, Ολυμπία, Σαλαμίνα, Σικινώνα με την Κόρινθο, Σικινώνα με τον Παρνασσό, Τίρινθα, Θήβα, Ελευσίνα και Αθήνα*.

Ιδιαίτερη λειτουργία στην αίθουσα είχε το φως. Έπεφτε από ψηλά και με τέτοιον τρόπο, ώστε να μη βρίσκεται στην οπτική γωνία του θεατή, χαρίζοντας ταυτόχρονα στους πίνακες ιδιαίτερη λαμπρότητα. Γενικά, το σχήμα της αίθουσας και η διάταξη κυρίως των πινάκων σ' αυτήν έδιναν την εντύπωση ενός Πανοράματος της ιστορικής Ελλάδας⁵³.

Τα τοπία έπρεπε, σύμφωνα με βασιλική εντολή, να εκτελεστούν με μία αρχαία μέθοδο —ιδέα του Κλέντος— την «εγκαυστική»⁵⁴. Εγιναν πάνω σε ειδικές πλάκες από τουμέντο, ίψους 157 εκ., πλάτους 200 εκ. και πάχους 5 εκ., οι οποίες συσφίγτηκαν σε μία επιφάνεια με οιδερένιο πλαίσιο. Υστερά από δώδεκα χρόνια επεξεργασίας τους, εκτέθηκαν τελικά στην έκτη κύρια αίθουσα της Νέας Πινακοθήκης, το 1853, σύμφωνα με το πρόγραμμα. Στον οδηγό που εξέδωσε ένα χρόνο αργότερα ο Λάνγκε, μαθητής και συνοδός του Ρόττμαν στην Ελλάδα, έγραψε τα εξής για τα έργα του δασκάλου του: «Για μας, η υψηλή σημασία της ιστορίας της Ελλάδας, που έχει την αυτία της στο γεγονός ότι, σε ιδιαίτερα πετυχημένους συνδυασμούς, η Τέχνη και η Επιστήμη, οι φορείς της πνευματικής ζωής, έφτασαν εδώ στην πιο αξιοθαύμαστη ανάπτυξη, και ότι οι δημιουργίες τους θα μας φωτίζουν πάντα σαν ένα τέλειο πρότυπο διεγέμειν σε υψηλό βαθμό το ενδιαφέρον μας να γνωρίσουμε τη χώρα και τη φυσιογνωμία της. Αν γενικά το περιβάλλον ασκεί μεγάλη επίδραση στην πνευματική εξέλιξη του ανθρώπου, τότε δεν μπορεί να μας είναι αδιάφορο να γνωρίσουμε από πιο κοντά τις τοπικές συνθήρες σαν συντελεστές της πνευματικής ζωής, μέσα στην οποία αναπτύχθηκαν οι Έλληνες. Ήταν θα γίνει για μας πιο κατανοητή η ιστορία, όταν γνωρίσουμε από κοντά το τοπίο...»⁵⁵.

Το σύνολο της καλλιτεχνικής δημιουργίας του Ρόττμαν αποτελείται από σκίτου και σπουδές που ο ζωγρά-



Λ. φ. Κλέντος: *Ναύπλιο, μολεΐδη σε χαρτί, 35x50,5 εκ., Μόναρχ, Κρατική Συλλογή Γραμμάτων Τεχνών.*

φος έκανε επί τόπου, τις ιδιαίτερας, τις ελαιογραφίες και τα έργα που έγιναν με τη μέθοδο της εγκαυστικής. Για τα έργα του γράφει σχετικά ο Μαρίνος Καλλιγάζης: «Ο Ρόττμαν διαλέγει μία ομοιομένη θέση, ώστε να δημιουργούνται σχέσεις όγκων τέτοιες, που να οδηγούν συνήθως λοξά προς το βάθος της εικόνας και πολλές φορές η σύνθεση αυτή είναι αρκετά φανερή. Το στοιχείο τούτο δίνει την εντύπωση του μεγάλου βάθους, που συνήθως κατα-

λήγει σε μακρινούς ορίζοντες ή σε απόμακρες κορυφές βουνών, που επιτρέπουν την περιπλάνηση των ματιών και του νου, διοχετεύοντας έτσι στον δίνακα νοητικά το πιο "ρομαντικό" στοιχείο του απόσοιτου, αντίθετο προς τη συμμετρία, που έχει κλασική προέλευση και στην κλειστή μνημειακή σύνθεση»⁵⁶.

Με τους μεγάλους πίνακες του ελληνικού κύκλου ο Ρόττμαν ασχολήθηκε από το 1838 έως το θάνατό του. Στην πρώτη φάση ανήκουν τα έργα του με θέμα τις Μυκήνες και την Ολυμπία. Τις Μυκήνες επισκέφθηκε το 1834, μαζί με τον Κλέντος, και ο τελικός πίνακας ήταν το αποτέλεσμα πολλών προσπαθειών του ζωγράφου. Κυ-

ριαστό μοτίβο είναι η Πύλη των Λεόντων, και η μνημειακή του κατασκευή ταφιάζει απόλυτα με την ιστορικότητα του χώρου, την οποία ο Ρόττμαν επιζητούσε με κάθε τρόπο. Αντίθετα, ο χώρος της Ολυμπίας, ο γνωστός από την ιστορία και τα κατάλοιπα του πολιτισμού του, δεν είναι δυνατόν να ταυτιστεί ποικιλά. Απονοιάζει οποιαδήποτε τοπογραφική αναφορά που να είναι σε θέση να βοηθήσει το θεατή να αναγνωρίσει το χώρο, μολονότι ο ζωγράφος τον επισκέφθηκε για να τον συμπεριλάβει στον ελληνικό κύκλο. Διάχυτη είναι ωστόσο η "πνευματικότητα" του τοπίου αυτού. Κατατράσσει λιβάδια και πολλά δέντρα, ήρεμα νερά και μαλακά υψώματα, ελάφια και ζαρκάδια που κυκλοφορούν χωρίς φόβο δημιουργούν την εντύπωση μιας παραδεισένιας κατάστασης. Η Ολυμπία παρασταίνεται ως τόπος της αδελφοσύνης των λαών και της πορεύσμας ειρήνης.

Το 1845 ολοκλήρωσε το έργο του *Η Αθήνα από την πηγή*, όπου τα γνωστά μνημεία της Αρχαιότητας συνδυάζονται με τη σύγχρονη ζωή της νέας πόλης. Το φως του πίνακα, ένα λαμπρό πρωινό φως, είναι συγχεντρωμένο πίσω στον ορίζοντα, με τρόπο που κάνει τα ιστορικά μνημεία να αποκτούν φοτεινή εμφάνιση και να αντιφέρονται σε μια πνευματική σφράγιδα, ενώ οι κορινθογραμμές των βουνών της Αιγαίνας και της Πελοποννήσου προβάλλουν έντονα και πληριάζουν προς την Αθήνα.

Στο έργο αυτό, πέρα από την παρονομία του πιο διάσημου χώρου του δυτικού κόσμου, είναι ολοφάνερη η διαχρονική του διάσταση.

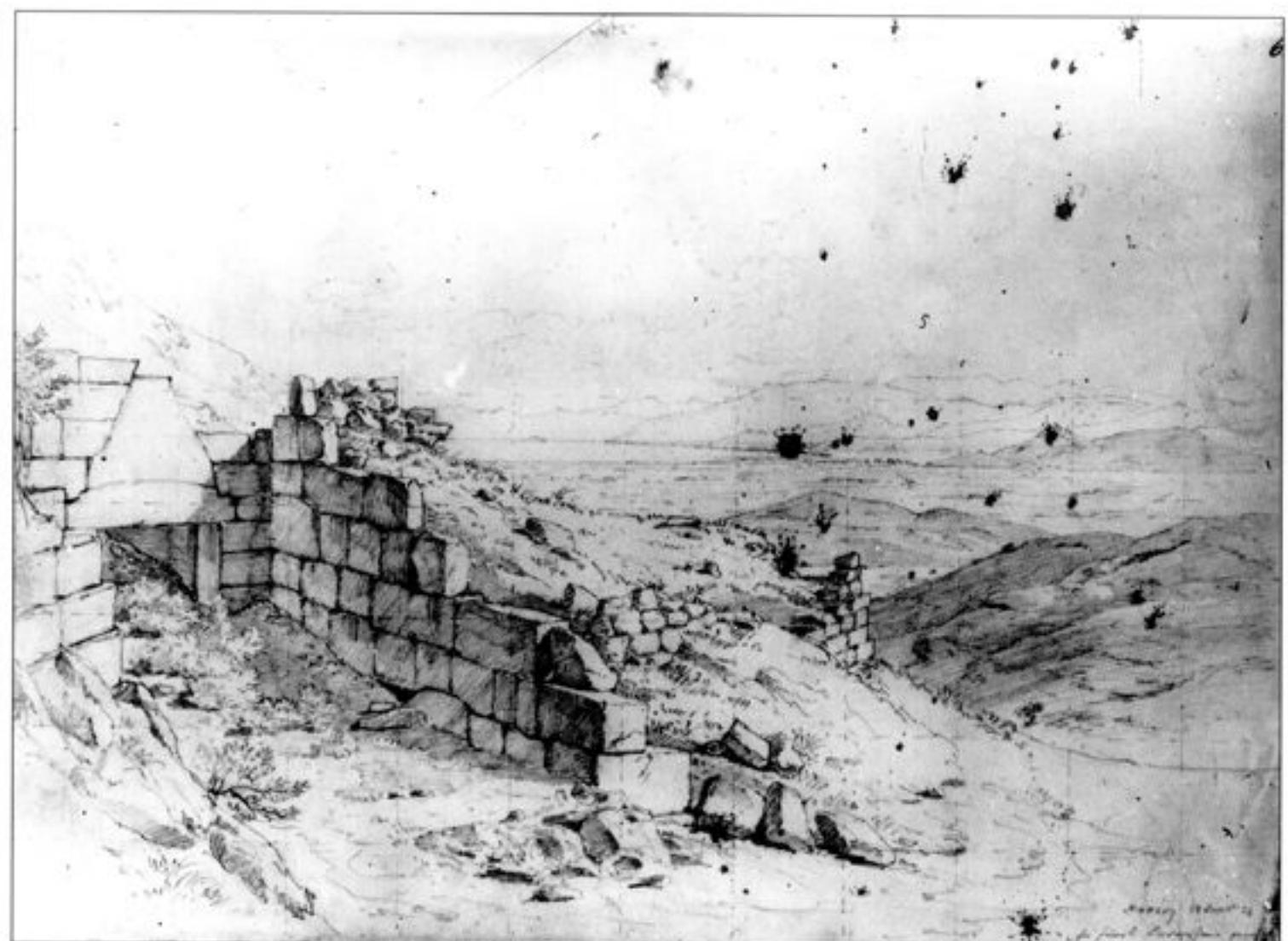
Το 1848 παρέδωσε ο Ρόττμαν στον Λουδοβίκο το προτελευταίο έργο του κύκλου, τον *Μαραθώνα*. Πρόκειται για τη δραματικότερη αποτύπωση του ελληνικού χώρου. Η αποφασιστικότερη μάχη ανάμεσα στους Έλληνες και τους Πέρσες και η σημασία της για τον δυτικό κόσμο εκφράζονται μέσα από τον συμβολισμό των στοιχείων της φύσης. Το τοπίο απλώνεται πανοραμικά στα μάτια του θεατή και διακρίνεται για την άμεση εκδήλωση των στοιχείων της φύσης — φως αστραπής, γκρεμούμενά δέντρα, αφρισμένα τρεχούμενα νερά, άλογο που τρέχει δαμανούμενα κτλ. Δεν είναι τυχαίο που το έργο συνδέθηκε από νεότερους ιστορικούς με τη σύγχρονη βαυαρική ιστορία, αφού τη χρονιά αυτή, το 1848, ο Λουδοβίκος υποχρεώνεται να παραιτηθεί υπέρ του γιου του Μαξιμι-

λιανού, εξαιτίας της εξέγερσης του λαού του Μονάχου. Τελικά ο Ρόττμαν δίνει εδώ μια ιστορικά χρυπτογραφημένη θέση για τα επίκαιρα γεγονότα⁵⁷.

Το τελευταίο έργο του κύκλου είναι η *Neméa*, με το οποίο ο ζωγράφος απασχολήθηκε έως το θάνατό του. Κυριαρχούμενο μοτίβο είναι οι δρόμιες κολόνες του ναού του Δία, όπου γέροι του απεικονίζονται. Έλληνες να υποδέχονται τον Λουδοβίκο. Πρόκειται για μια στυγμή αποθέωσης του Βασιλού μονάρχη, και τέτοιου είδους σκηνές συμπλεγμένονται, κατά κανόνα, σε ανάλογα εικονογραφικά προγράμματα, όπου οι πολιτικοί στόχοι είναι εμφανείς. Ο Λουδοβίκος στη *Neméa*, όπως και ο γιος του στο *Naúplio*, επιθυμεί να συνδέσει το όνομά του με μια ένδοξη χώρα και τους κατοίκους της, και αυτό το νότημα υποκρύπτει το ουρανίο τόξο (ως σύμβολο σύνδεσης δύο λαών) που βλέπουμε να απεικονίζεται στον πίνακα.

Παρατηρούμε ότι ο λεγόμενος ελληνικός κύκλος του Ρόττμαν διακρίνεται για την ιδιαίτερη λειτουργία του φωτός, που αποτελεί και το εκφραστικότερο επίτευγμα του ζωγράφου. Η ιστορική σημασία του τοπίου προβάλλεται μέσα από τον τονισμό των αρχαίων μνημείων, την ενεργητικότητα του φωτός και την προσπάθεια για γεωλογική απόδοση του χώρου. Άμεση επιδίωξη του ζωγράφου είναι να μεταφέρει τη σκέψη του θεατή στη χρονική, κλασική εποχή. Συχνά προσθέτεται στους πίνακές του ηθογραφικά μοτίβα, προσπαθώντας να συνδέσει το παρελθόν με το παρόν. Στα έργα του, ώστερα από το 1840, ο ζωγράφος χρησιμοποιεί με περισσότερη ελευθερία τα εκφραστικά του μέσα. Η δημιουργία ενός αντιπραγματικού, αλλά υποβλητικού χώρου ήταν στις επιδιώξεις του, ενώ δεν παραλείπεται να χρησιμοποιεί διάφορα σύμβολα, που εν τέλει νοηματοδοτούν το έργο. Πολύ συχνά επίσης εκμεταλλεύεται το φως και τη διαφάνεια των τονικών αποδρόσεων, για να μεταδώσει στους πίνακές του έναν κοσμολογικό, πρωτοδημονογικό χαρακτήρα, τονίζοντας την πρωκτοσμότητα του τοπίου, και πολύ ορθά σχετίστρε με έργα του *Tintoretto*⁵⁸.

Ο Ρόττμαν έδειξε μεγάλη ικανότητα στη χρησιμοποίηση όλων των δυνατών εκφραστικών μέσων, στη σύνθεση, το χρώμα και το φως, για να εκφράσει το ελληνικό τοπίο στις διαστάσεις που του είχε δώσει ο φορμαντισμός του 19ου αιώνα. Η Αυλίδα και ο Μαραθώνας, η Επίδαυ-

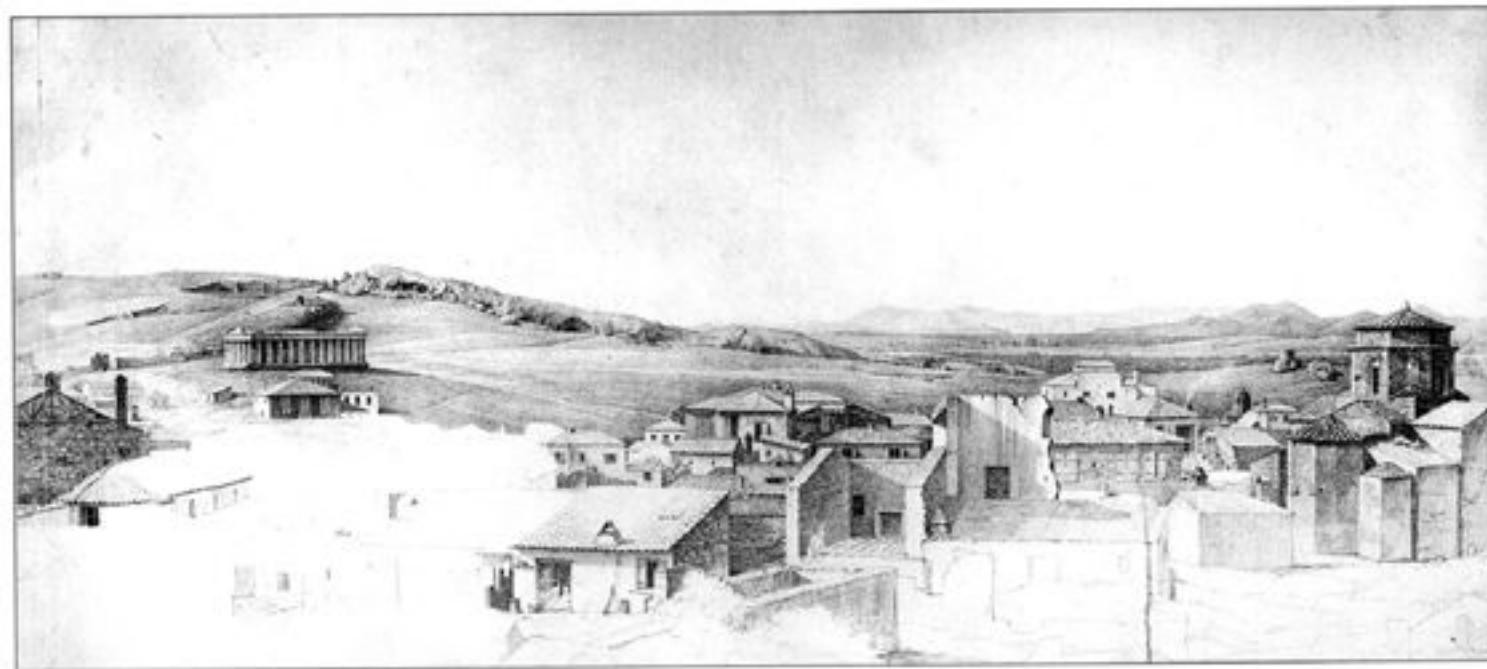


Α. φ. Κλέντος: *Μενέτες, Η Πίλη των Λεόντων*, σχέδιο με μολύβι σε χαρτί, 32,9x45,5 εκ., Μόναχο, Βασιλική Κρατική Βιβλιοθήκη.

ρος και η Σπάρτη γίνονται χώροι όπου συναντώνται η τέχνη με την ιστορία, το παρελθόν με το παρόν, το μακρινό με το κοντινό, η θεατική αντίληψη με την ιδεαλιστική πρόσθεση. Τα τοπία του Ρόττμαν αποδίδουν τον ελληνικό χώρο μέσα στη φυσική του καθαρότητα, αλλά και στη διαχρονική του υπόσταση. Δίκαια, λοιπόν, έγραψε ο Κλέντος στον Λουδοβίκο πως τα τοπία του Ρόττμαν είναι οι πρώτες απεικονίσεις από αυτήν τη χώρα⁵⁹.

Όπως αναφέρθηκε ήδη, συνοδός του Ρόττμαν στο τα-

ξίδι του στην Ελλάδα ήταν ο Λούντβιχ Λάνγκε, ο οποίος έμεινε στη χώρα μας πέντε περίπου χρόνια (1834-38). Κατά το διάστημα αυτής της παραμονής είχε την ευκαιρία να εικονογραφήσει τον ελληνικό χώρο, αλλά και να αποτυπώσει λαϊκούς ανθρώπινους τύπους, σε εκατόν πενήντα περίπου σκίτσα και υδατογραφίες⁶⁰. Στα σχέδιά του ο καλλιτέχνης εκμεταλλεύεται όλες τις δυνατότητες της γραμμής, η οποία γίνεται ο αποκλειστικός εκφραστικός φορέας, ενώ, στις μελέτες του με υδρόχρωμα, οι πολ-



Φ. Στάντερμαν: *To Πανόραμα των Αθηνών* (άποφη της Αθήνας), σχέδιο με μολύβι σε χαρτί, 18,4x40,3 εκ., Μόναχο, Μουσείο της πόλης.

κίλες τονικές αποχρώσεις του αποτελούν την κυρίαρχη εκφραστική δύναμη. Στις μελέτες του αυτές, ο Λάνγκε επιδιώκει να αποδώσει τον ελληνικό χώρο στις πραγματικές του διαστάσεις χωρίς τάσεις εξιδανίκευσης και ανέψιωσης σε ιστορικά ή μυθολογικά επίπεδα. Μολονότι δεν περιγράφει το χώρο με όλες του τις λεπτομέρειες, κατοθίζει φωτόση να δημιουργήσει εικόνες με απόλυτη φρουρικότητα και γνήσιο αυθοριμητισμό. Η περιγραφή των αντικειμένων γίνεται γενικευτικά και σχηματικά, πιθανότατα εξαιτίας των ιδιοτήτων του μόρφωσιματος, που απλώνεται ενιαίο και διαφανές στη ζωγραφική επιφάνεια. Πολλές φορές τα έργα του έχουν το χαρακτήρα του ντοκουμέντου, όπως λ.χ. η Αθήνα, έργο του 1836, όπου εύκολα κανείς αναγνωρίζει τα σημαντικότερα μνημεία της. Η καλλιτεχνική του παραγωγή είναι το αποτέλεσμα της εργασίας του ζωγράφου στο ύπαθρο, κοντά στην ελείθερη φύση, μακριά δηλαδή από τους εσωτερικούς χώρους του εργαστηρίου ζωγραφικής. Σε αντίθεση με το διοικιαλό του, η παραγωγή του τοπίου παιζει γι' αυτόν δευτερεύοντα ρόλο, ακόμα κι όταν καταπιάνεται αποκλειστικά με αρχαιολογικά θέματα.

Σε αρκετές περιπτώσεις απεικονίζονται καθημερινές σκηνές σε στενή σχέση με το φυσικό περιβάλλον, σύμφω-

να με την αντίληψη του δασκάλου του και άλλων εκπροσώπων του φορμαντισμού. Όπος σημειώθηκε, πολλές γνωστές περιοχές της Ελλάδας απεικονίζονται στο έργο του, και στα μάτια μας παρουσιάζεται ο αρχιτεκτονικός, λαϊκός και γεωγραφικός τύπος των ελληνικών περιοχών των χρόνων 1834-38 μέσα από τη ζωγραφική έκφραση ενός καλλιτέχνη.

Στην Αθήνα ο Λάνγκε ήρθε το 1835, και από τη νέα πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους διασύνονται είκοσι πέντε περίπου σχέδιά του. Η ιστορία της, τα μνημεία της, άλλα και η διαμόρφωση του εδάφους ήταν οι λόγοι που τον παρεκπίνησαν στη δημιουργία της εικονογραφικής αυτής σειράς. Γνώσιμά της είναι η ακριβής τοπογραφική περιγραφή, ο τονισμός των ατομικών στοιχείων και η άνετη προοπτική ανάπτυξης του χώρου. Σε πολλά έργα του παρεμβάλλονται μοτίβα από την καθημερινή ζωή με μια διάθεση ηθογραφική και δημητριακή. Άλλοτε παραθέτει αρχιτεκτονικά μοτίβα από την αρχαιότητα και τη βιζαντινή εποχή, που στόχο έχουν να αποτελέσουν σημεία σύνδεσης και σύζευξης με το ιστορικό παρόν και την επικαιρότητα, και ταυτόχρονα αποτελούν ένα είδος γιατογραφικής αποτύπωσης του χώρου.

Τα ιστορικά ονόματα και οι παραπομπές στην αρχαι-

ότητα χρησιμεύουν στον ζωγράφο πιθανών ως άλλοι για να περιγράψει τον σύγχρονο ελληνικό χώρο, όπως αυτός παρουσιάστηκε στα μάτια των Ευρωπαίων αιμάτων μετά την Ελαϊσταση.

Το 1834, με εντολή του Λουδοβίκου, επισκέφθηκε την Αθήνα και ο γνωστός αρχιτέκτονας και μαστικοσύμβουλός του Λέο φον Κλέντοε⁶¹. Στις υπογραφές του ήταν η εκπόνηση του πολεοδομικού σχεδίου της νέας πόλης των Αθηνών⁶² —ύστεροι από την αντίδοση που είχε προκληθεί και το αδιέξοδο που ακολούθησε την υποβολή και έγκριση του πρότου σχεδίου των αρχιτεκτόνων Κλεάνθη και Σάουμπτερτ— άλλα και η συντήρηση και προστασία των αρχαιοτήτων⁶³, καθός και η ανάπτυξη διπλωματικών πρωτοβουλιών, σχετικών με την πορεία της Αντιβασιλείας⁶⁴. Κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Ελλάδα, είχε την ευκαρία να ταξιδέψει στο εσωτερικό της και να επισκεφθεί γνωστούς αρχαιολογικούς χώρους και ιστορικά μέρη (Μυκήνες, Τίρυνθα, Κόρινθο κτλ.). Εκτός από μελέτες πάνω σε αρχαίους ελληνικούς αρχιτεκτονικούς οικίσμους και απόψεις ναών, ο Κλέντοε ζωγράφισε και πίνακες με θέματα από τη σύγχρονη μορφή οικοικένων πόλεων που επισκέφθηκε, σε σχέση πάντοτε με τα σημαντικότερα αρχιτεκτονικά τους μνημεία.

Απόφεις από την Αθήνα, το Ναύπλιο, τη Ζάκυνθο και την Κέρκυρα παρουσιάζονται μέσα από τη λεπτή γραμμή και αυστηρή συνθετική οργάνωση του Κλέντος. Η περιπτώση του Κλέντος ανήκει στην κατηγορία εκείνη των καλλιτεχνών που εκφράζονται μέσα από ποικίλες καλλιτεχνικές μορφές, και επαληθεύεται για μια ακόμη φορά η ιστορία που θέλει τους αρχιτέκτονες σε στενή σχέση με τις πλαστικές τέχνες.

Τα περισσότερα έργα του ο Κλέντος τα σχεδίασε εκ του φυσικού και ορισμένα από αυτά τα ολοκλήρωσε αργότερι. Το ζωγραφικό του έργο που αναφέρεται στην Ελλάδα περιλαμβάνει είκοσι πέντε σχέδια με μολύβι ή μελάνι, εφτά σε λάδι, και ορισμένες ιδεαλιστικές απόψεις, ενώ σπάνιες είναι οι προσωπογραφίες και τα ιστορικά θέματα. Στα έργα του, τα αρχιτεκτονικά μοτίβα κυριούν το μεγαλύτερο βάρος, ιδιαίτερα σε κάινα που έχουν αρχαιολογικό ενδιαφέρον. Το σημαντικότερο εκφραστικό μέσον του Κλέντος είναι η γραμμή και το σχέδιο, ενώ και η ικανότητά του στη χρήση των φωτός και του χρώματος είναι ολοφράνερη.

Το σχεδιαστικό έργο του αναφέρεται, σχεδόν εξ ολοκλήρου, στον ελληνικό χώρο. Τα ειδικά χαρακτηριστικά και οι σχεδιαστικές λεπτομέρειες δίνουν ορισμένες φορές την εντύπωση των διακοσμητικών μοτίβων, ενώ ποτέ δεν παρατίθεται από την ενδόμυχη, θα λέγε κανείς, επιθυμία του να ζωγραφίζει απόφεις πόλεις - πορτρέτον. Η επίσκεψη του καλλιτέχνη στην Αθήνα ήταν ένας μεγάλος σταθμός στη ζωή του, γιατί γνώρισε από κοντά τα κλασικά μνημεία, και η Ακρόπολη έγινε ένα από τα πιο αγαπημένα του θέματα.

Ο Κλέντος αντιμετώπισε τα θέματά του με την ευποθησία ζωγράφου, την αινιστηρότητα αρχιτέκτονα και την παρατηρητικότητα αρχαιολόγου. Αντιμετώπισε τη φύση σαν ένας τοπιογράφος που γνωρίζει να αποδίδει τη γεωμετρική της κατασκευή και να τονίζει τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.

Με την εγκαθίδρωση του Όθωνα στον ελληνικό θρόνο άρχισε να γίνεται συχνότερη η παραγωγή ελληνικών τοπίων από Γερμανούς ζωγράφους της περιόδου. Η Ελλάδα, με τους γνωστούς ιστορικούς τόπους της, τα θαυμαστά μνημεία της, την ομορφιά των τοπίων της και τη γραφικότητα του λαού της, γίνεται προσφιλές θέμα της ευ-

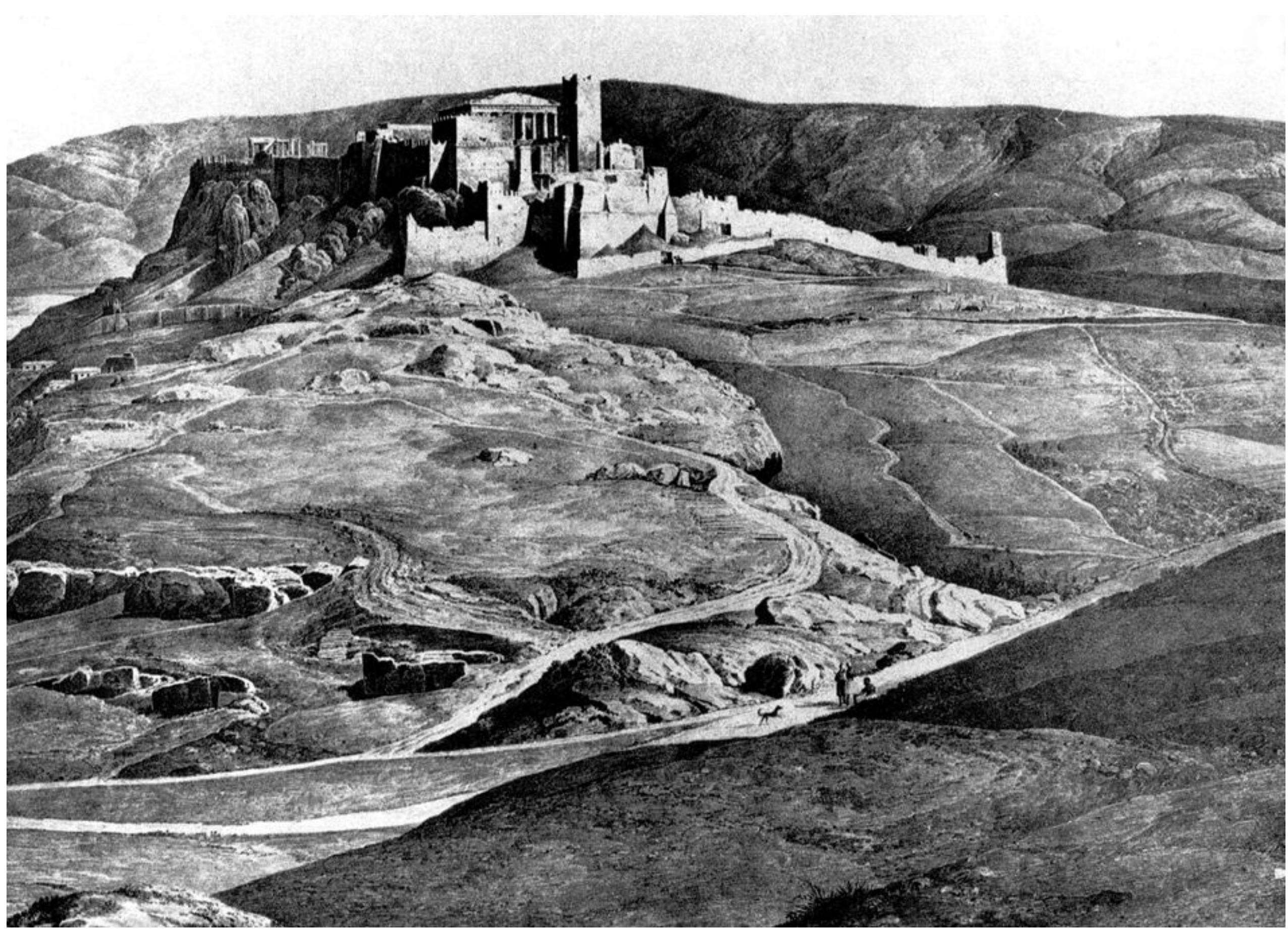


Φ. Στάντεραν: Ακρόπολη και Υμηττός (τοπογραφικό σχεδιάγραμμα). Μόναχο, Μουσείο της πόλης.

ρωπαϊκής καλλιτεχνικής δημιουργίας, διενορίνοντας το πεδίο έμπνευσης των καλλιτεχνών, οι οποίοι ήταν προσκολλημένοι περισσότερο στο ιταλικό τοπίο.

Το 1841 χιλοφόρος στο Μόναχο ένα λιθογραφημένο Λεύκωμα με τοπία από την περιοχή της Αττικής και με τον τίτλο *Das Panorama von Athen*, σχεδιασμένο από τον Φέρντιναντ Στάντεραν⁶⁵. Με το *Panorama*, ο καλλι-

τέχνης μάς δίνει μια ακριβή τοπογραφική περιγραφή της πόλης των Αθηνών, σκοπεύοντας περισσότερο στην προβολή και την ευρύτερη διάδοση του πολιτισμικού και πολεοδομικού χαρακτήρα της πρωτεύουσας του νέου ελληνικού κράτους. Ο Στάντεραν επαναλαμβάνει, ως έναν ορισμένο βαθμό, το παράδειγμα του Στάκελμπεργκ, όμως δεν περιγράφει μόνο τις ελληνικές αρχαιότητες,



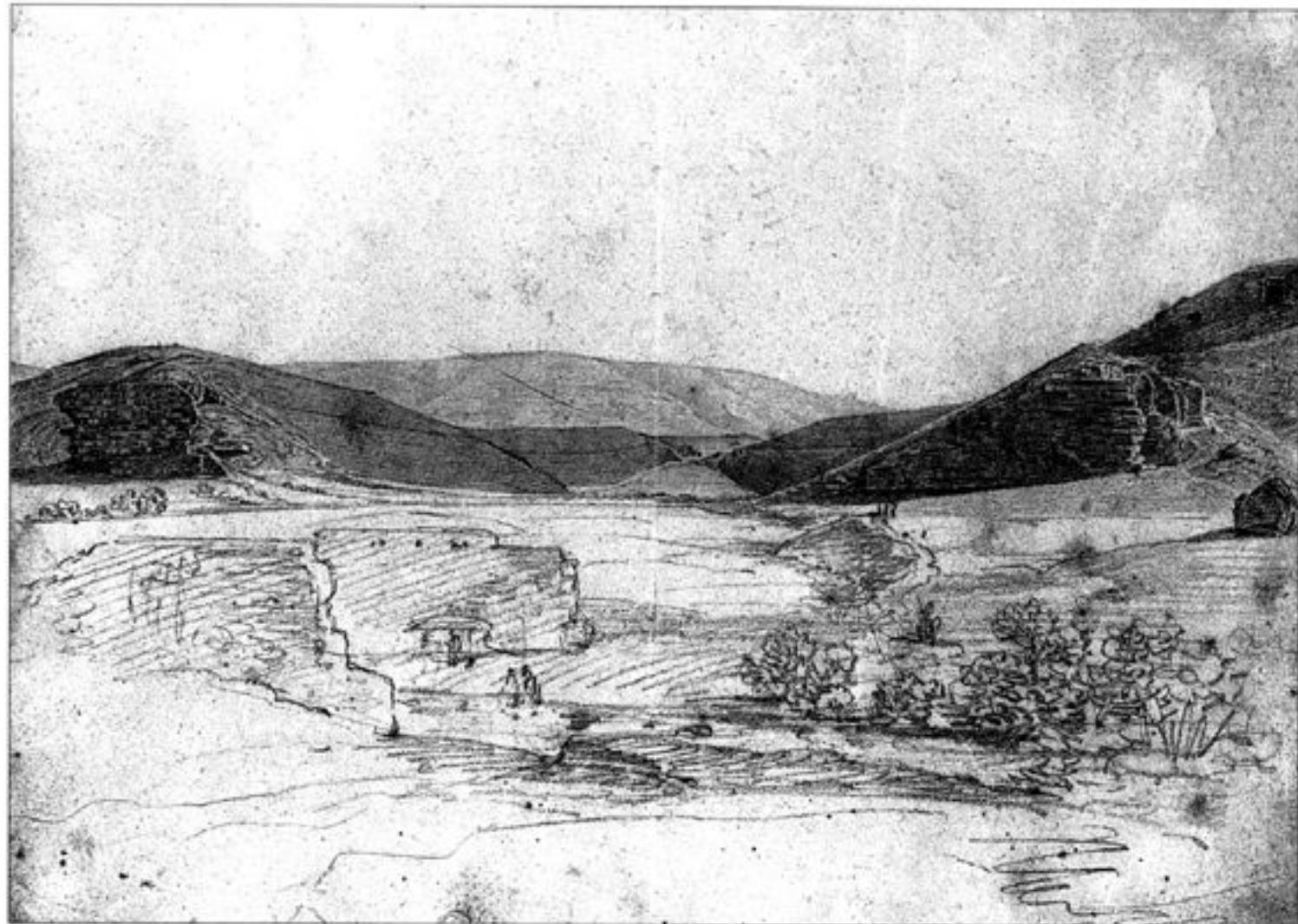
αλλά την Αθήνα στο φυσικό και ιστορικό της περιβάλλον, από την Ακρόπολη και το Θησείο έως το αρχαίο Στάδιο, το Ανάκτορο και το σπίτι του Μεσογυιάννη.

Η έκδοση του *Πανοράματος* παρακινήθηκε από τον κύκλο του Λουδοβίκου, που, μέσα από την ιστορική, καλλιτεχνική και γεωγραφική προβολή της Αθήνας, επιδιόκει να διναμισθεί πολιτικά τη βασιλεία του Όθουνα και να της προσδιόξει βαρύτητα και κύρος. Το *Πανόραμα* σχεδιάστηκε στον τύπο της παλιάς βεντούτα (νεφύτα) και τυπώθηκε σε μικρές σχετικά διαστάσεις (φύλλον $53,8 \times 66,5$ εκ.) για να είναι γρήγορη και εύκολη η διάδοσή του. Οι δυνατότητες της χαρακτικής πρόσφεραν ιδινές υπηρεσίες στα πανοράματα του είδους, απαλλάσσοντας ταυτόχρονα τους πρωτεργάτες τους από τη δημιουργία των κατάλληλων χώρων για την παρουσίαση των θέματός τους, γνωστού με τις ονομασίες «πανοράματα» και «διοράματα».

Η βεντούτα, έχοντας ως κύριο θέμα την άποψη πόλεων με τα γνώριμα οικοδομήματα και ως βασικότερο χαρακτηριστικό την πιοτή περιγραφή τους, αποτελεί σήμερα πολύτιμη πηγή πληροφοριών για την τοπογραφική και αρχιτεκτονική, χρονογραφική και ηθογραφική άποψη των πόλεων. Ο σαφής προσδιορισμός των ειδικών χαρακτηριστικών ενός τόπου και η εύκολη αναγνώσιση των θεμάτων του είναι βασικά εκείνα τα στοιχεία που διαφοροποιούν τη βεντούτα από την καθαρή τοπογραφία. Η ανάπτυξή της συνδέεται στενά με τη γρήγορη της γραμμικής και της χρονιαγκής προοπτικής.

Πανοράματα με θέματα από την Ελλάδα και ιδιαίτερα την Αθήνα εμφανίζονται από τις αρχές του 19ου αιώνα, σε κέντρα όπως το Παρίσιο και το Λονδίνο, και ήταν αποτελέσματα του ευρωπαϊκού κλασικισμού⁶⁶.

Η πιο ολοκληρωμένη οιστόσο προσπάθεια θεωρείται του Στάντεμαν, η οποία πραγματικά αποτελεί ένα ολοκληρωμένο «πορτρέτο» της Αθήνας. Στη δραματική γλώσσα του Ρόττιαν και στην ευλαβική ματιά του Στάκελμπεργκ, ο Στάντεμαν αντιπαραβάθετε ένα ειρηνικό και ήρεμο τοπίο, που ο χρόνος δεν κατόρθωσε να αλλιώσει τον αρχικό χαρακτήρα του. Τα γνωστότερα αρχιτεκτονικά οικοδομήματα των Αθηνών παρουσιάζονται στο *Πανόραμα*, ελεύθερα μέσα στο χώρο, ενώ χρησιμοποιείται η προοπτική πουλιού, ώστε ο θεατής να μπορεί να επο-



Φ. Στάντεμαν: *To Panorama των Αθηνών (Το Στάδιο)*, σχέδιο με μολύβι σε χαρτί, $19,7 \times 26,7$ εκ., Μόναχο, Μουσείο της πόλης.



Α. Λάνγκε: Αθήνα, εβαπούραφίτ σε χαρτί, 62x91.4 εκ., Μόναχο, Κρατική Συλλογή Γραφικών Τεχνών.

πτεύει από παντού όλα τα θέματα των παραστάσεων. Στις εικόνες του Στάντεμαν μπορούμε πλαγιατικά να δούμε πώς ήταν τότε η Ακρόπολη, η οποία κυριαρχούσε στην πόλη, οι βιζαντινές εκκλησίες, τα σπίτια των Αθηναίων και τα πρώτα κτίσματα του χλαισιού. Η Αθήνα δεν ξεπέρνοισε τότε τους 10.000 κατοίκους. Αν και η πόλη είχε κατά τα επαναστατικά χρόνια μια αξιοθρήνητη όψη, για τους καλλιτέχνες, αντίθετα, ήταν μια φορμαντική πόλη με πολλά ενδιαφέροντα έργα τέχνης⁶⁷.

Δύο είναι οι βασικοί λόγοι που συνετέλεσαν στη δημιουργία πανοραμάτων με θέμα την Αθήνα και γενικά την Ελλάδα: ο φιλελληνισμός και η βαναρική εγκατάσταση στην Ελλάδα. Με τον ορισμό του Οθωνα ως βασιλιά της

Ελλάδας, αναπτύσσονται τόραι από την πλευρά των Βαυαρών πρωτοβουνίες για την προβολή των φυσικών, πολιτισμικών και πολιτικών χαρακτηριστικών της Ελλάδας. Αν το *Πανόραμα* του Στάντεμπεργκ οφείλει τη δημιουργία του στον πρώτο λόγο, αναμφίβολα το αντίστοιχο του Στάντεμαν ήταν αποτέλεσμα της βαναρικής προπαγάνδας. Στόχος του ήταν να προσδώσει στη βιοτεία του Οθωνα περισσότερη αίγλη και κύρος και να κάνει γνωστή στο εξωτερικό την ύπαρξη του νέου βασιλείου.

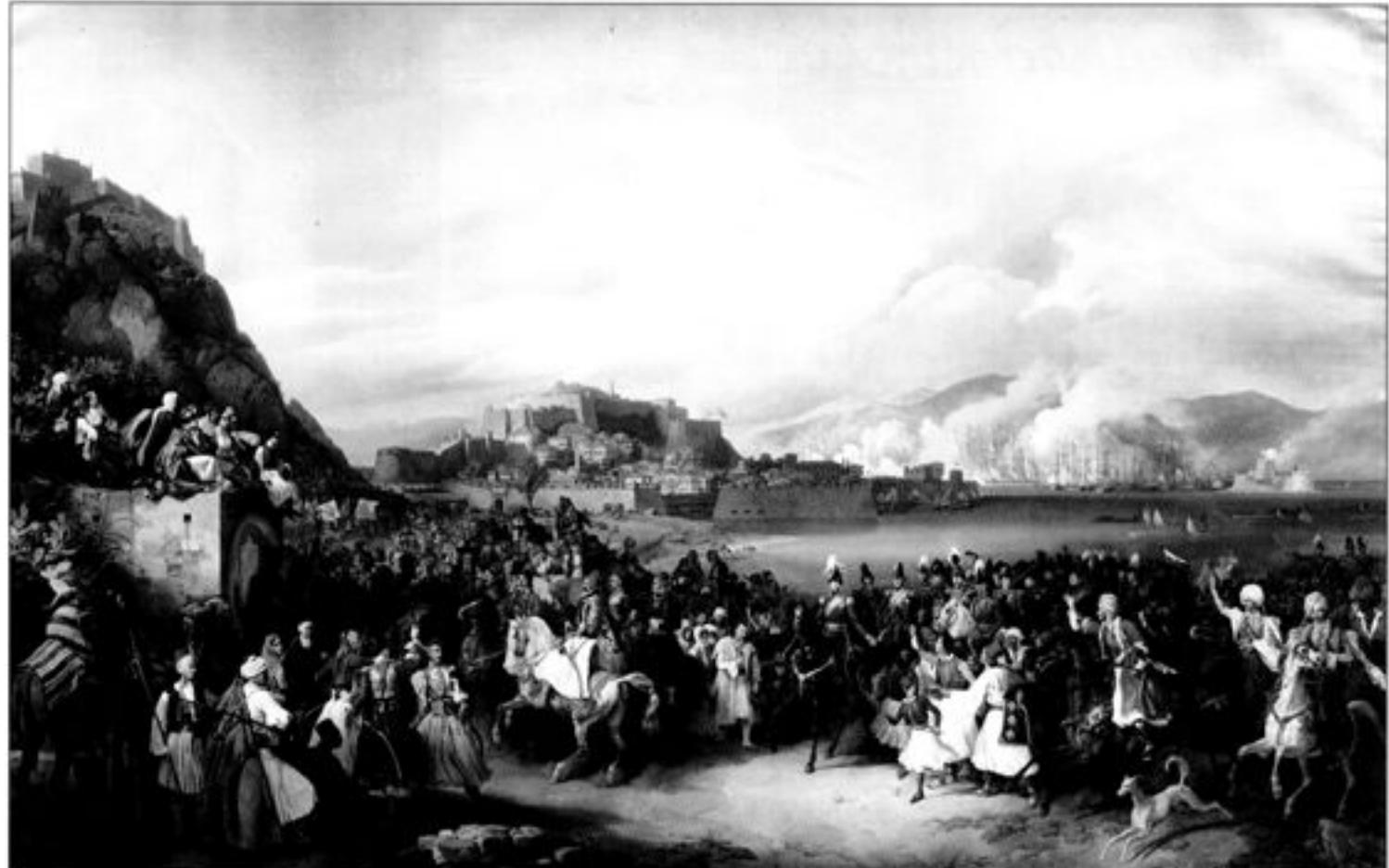
Το *Πανόραμα* του Στάντεμαν περιλαμβάνει 18 συνολικά παραστάσεις, αν στον αριθμό αυτόν συνυπολογίσουμε και την παράσταση του εξεκρύπτου με την Αθηνά Velletri. Υστερα από ένα σύντομο εισαγωγικό σμήνειο του Στάντεμαν, όπου εκτίθενται οι λόγοι που παρακινούσαν τον σχεδιαστή στην έκδοση του Πανοράματος, ακολουθεί ένας κατάλογος ονομάτων τιμολένων προσώπων (βασιλέων, πολιγάτων κτλ.) και συνδρομητών. Αναλυτικότερα τα θέματα των παραστάσεων είναι τα εξής:

1. Βινέτα αρ. I: Το Ανάκτορο του Οθωνα στην Αθήνα (και αφιέρωση στον Οθωνα)
2. Βινέτα αρ. II: Εσωτερική άποψη της Αθήνας με το Νυμφαίο
3. Φύλλο αρ. 1: Ακρόπολη και Υμηττός
4. Φύλλο αρ. 2: Μονεμίο και Πνίγια
5. Φύλλο αρ. 3: Νότια Αγγολίδα
6. Φύλλο αρ. 4: Αίγινα
7. Φύλλο αρ. 5: Πειραιάς και Σαλαμίνα
8. Φύλλο αρ. 6: Κορινθαλλός
9. Φύλλο αρ. 7: Αγάλεω
10. Φύλλο αρ. 8: Παρνασσός
11. Φύλλο αρ. 9: Πεντέλη και Βούλαρος
12. Φύλλο αρ. 10: Λιγκαβήττος
13. Φύλλο αρ. 11 (συμπλήρωμα): Η Αθήνα από τον Ίλιο-ό (Λάνγκε)
14. Βινέτα αρ. III: Το Νυμφαίο (Λάνγκε)
15. Βινέτα αρ. IV: Το Στάδιο
16. Βινέτα αρ. V: Η Αθήνα από την Ακαδημία (Λάνγκε)
17. Βινέτα αρ. VI: Το Μοναστήρι της Κασσιανής (A. v. Germerschein).

Το *Πανόραμα* φέρει στην τελευταία σελίδα του έναν γεωγραφικό χάρτη της Αθήνας και της γύρω περιοχής.

ενός ενδιάμεσα υπάρχει κείμενο στα γερμανικά και γαλλικά, σχετικό με τα θέματα που παρασταίνονται. Το διευκρινιστικό κείμενο που παρεμβάλλεται στο *Panorama* και που αναφέρεται στην ιστορική σπουδαιότητα του χώρου, οφείλεται, όπως ομολογεί ο ίδιος ο Στάντεμαν, στον φιλέλληνα καθηγητή του Πανεπιστημίου του Μόναχου Φρειδερίκο Θεόδοσιο, ο οποίος είχε εκφράσει το θαυμασμό του για την ποιότητα της δουλειάς του Στάντεμαν⁶⁸.

Με το *Panorama* ο Στάντεμαν δημιούργησε ένα έργο που για μας σήμερα έχει την αξία ενός ντοκουμέντου. Τόσο αποκτά ιδιαίτερη σημασία, αν αναλογιστούμε τη μεγάλη αλλαγή που για πολλούς και διάφορους λόγους επιβλήθηκε στην πόλη, ώστε να αναγκάζεται κανείς να αναζητεί την παλιά όψη της Αθήνας στα λευκάματα και στις απεικονίσεις των καλλιτεχνών της περιόδου. Η Ακρόπολη και τα άλλα αρχιτεκτονήματα της πόλης, που σήμερα διασκολεύεται κανείς να βρει και να διακρίνει, τότε δέσποζαν μέσα στο χώρο. Τα κλασικά, ελληνιστικά, βιζαντινά και κλασικιστικά μνημεία, καθώς και τύποι της ελληνικής λαϊκής αρχιτεκτονικής έχουν στην κινηλεξία εξουδετερωθεί από ένα αγροφυλάτιστο και απόσσοπλο αρχιτεκτονικό στιλ. Στην επανέκδοση του *Panorama* του Brommer παρατηρεί με φανερό παράπονο: «Σε λιγότερο από ενάμιση αιώνων από τότε που ο Στάντεμαν πήρε την απόφαση να σχεδιάσει την Αθήνα, η πόλη άλλαξε περισσότερο απ' ό,τι στις δύο χιλιετίες πριν»⁶⁹.



Π. φ. Ες: *Η Άγιη του Ήδωνα στο Ναύπλιο*, ελαιογραφία σε μουσαρά 2,73x4,16 μ., Μόναχο, Νέα Πινακοθήκη.