

ΝΕΑ ΕΣΤΙΑ



Ο ΚΟΣΜΟΣ ΚΑΙ ΟΙ ΕΛΛΗΝΕΣ
Ὁ Ἑλληνισμὸς τῆς Ἀμερικῆς
ΧΡΙΣΤΟΥΓΕΝΝΑ 1955

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΤΟΜΕΑΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑΣ
ΕΡΕΥΝΗΤΗΡΙΟ ΕΡΕΥΝΩΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ
ΛΟΓΙΚΗΣ, ΑΝΚΑΘΙΣΤΗΣ ΚΟΜΙΤΕΣ

Ε. Π. Δ. ΤΗΣ Κ. Τ. Π.
ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2008



Η ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ*

Συνειθίζεται να τοποθετούμε ως σημείο αφετηρίας της «Νεοελληνικής τέχνης» τὰ μετεπαναστατικά χρόνια και τὸ διάστημα πὸν μεσολαβεῖ ἀπὸ τότε ὡς τὴ δημιουργία συγκροτημένου Ἑλληνικοῦ κράτους. Ἐμεῖς ὁμῶς νομίζουμε πὸς ἡ χρονικὴ αὐτὴ τοποθέτηση δὲν εἶναι ἀκριβὴς καὶ ὅτι πρέπει ν' ἀναζητήσουμε τὴν ἀπαρχὴ τῆς νεώτερης τέχνης, στοὺς ἑφτανήσιους τοῦ 18ου αἰῶνα, πὸν παρουσιάζουν γιὰ πρώτη φορὰ τὸ κοσμικὸ θέμα στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὸ θεωροῦν ἀνεξάρτητο εἶδος. Στὸ 18ο αἰῶνα, ἐπίσης, γεννήθηκε στὴν Κέρκυρὰ ὁ πρῶτος Ἕλληνας γλύπτης, ὁ Παῦλος Προσαλέντης (1784 - 1837).

Θὰ ἦταν δύσκολο νὰ ὑποστηριχτεῖ πὸς ἡ βυζαντινὴ παράδοση ἐπιζεῖ στὰ ἔργα τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά (1662 - 1729) ἢ τοῦ Ἱερώνυμου Πλακωτοῦ (1662|1670); - 1728). Ὑπάρχει βέβαια ἕνας δεσμὸς ἀνάμεσα στοὺς ζωγράφους αὐτοὺς καὶ τοὺς προηγούμενους καὶ ἡ ἐπανάσταση πὸν ὀλοκλήρωσαν δὲν εἶναι, κατὰ τὴ γνώμη μας, παρὰ τὸ τελευταῖο στάδιο μιᾶς ἐξελικτικῆς πορείας¹, τὸ ἀποτέλεσμα διαφόρων δυτικῶν ἐπιδράσεων πὸν παρατηροῦνται ἤδη ἀπὸ τὶς ἀρχὲς τοῦ 16ου αἰῶνα στὴ θρησκευτικὴ εἰκονογραφία².

Ἡ ἰταλίζουσα ζωγραφικὴ ὁμῶς, πὸν ἐπιβάλλεται προοδευτικὰ στὸ διάστημα τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα σ' ὅλα τὰ Ἐφτάνησα, ἡ ἐπαναστατικὴ καὶ νεωτερίζουσα, γιὰ τὴν ἐποχὴ, μορφολογικὴ ἀλλαγὴ, ἡ καινούρια τεχντροπία πὸν ἔρχεται σὰ συνέπεια στὴν ἐγκατάλειψη τῆς τεχνικῆς τοῦ αὐγοῦ καὶ στὴν ἐφαρμογὴ τῆς λαδομπογιᾶς, εἶναι ἕνα τελείως ξεχωριστὸ φαινόμενο, καὶ ἀποτελεῖ ἕνα αποφασιστικὸ βῆμα πὸν μᾶς φέρνει σὲ ἀμεση σχέση μὲ τὴ ζωγραφικὴ τῆς Δύσης. Εἶναι ὁμῶς μιὰ ἀπομονωμένη ἐνέργεια πὸν δὲ θὰ ἔχει καμιά ἀμεση ἐπίδραση στὴ νεογέννητη τέχνη τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους, γιὰτὶ οἱ ἑφτανήσιοι (Τσόκος, Σπ. Προσαλέντης, κ. ἄ.) ἔρχονται νὰ ἐργαστοῦν στὴν Ἀθήνα μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση τῶν νησιῶν τοῦ Ἰονίου ἀπὸ τὸν Ἀγγλικὸ ζυγὸ (1864), καὶ ἐξάλλου δὲν ἦσαν οὔτε ἰσχυρὲς προσωπικότητες οὔτε εἶχαν νὰ προσφέρουν κάτι τὸ καινούριο στὴν ἤδη διαμορφωμένη,

τὴν ἐποχὴν ἐκείνη, ἀκαδημαϊκὴ ἀθηναϊκὴ ζωγραφικὴ.

Στὸ ἴδιο συμπέρασμα μποροῦμε νὰ καταλήξουμε καὶ σχετικὰ μὲ τὴν κοσμικὴ γλυπτικὴ³.

Ἐνῶ πρωτοπαρουσιάζεται στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα στὰ Ἐφτάνησα, παραμένει ἀπομονωμένη, σὰν τοπικὴ ἐκδήλωση, καὶ δὲν ἔχει καμιά ἀπολύτως συμμετοχὴ στὴ δημιουργία ἢ στὴν ἐξέλιξη τῆς γλυπτικῆς τοῦ νεοσύστατου κράτους.

Ξεχωριστὸ φαινόμενο ἀποτελεῖ στὴν ἱστορία τῆς τέχνης τοῦ τόπου μας καὶ ἡ λαϊκὴ τέχνη πὸν παρουσίασε μιὰν ἰδιαίτερη ἀνθιση στὸ διάστημα τῆς τουρκοκρατίας σ' ὅλα τὰ κατεχόμενα μέρη τῆς Στερεᾶς καὶ τῶν νησιῶν, γιὰ διάφορους γεωγραφικούς, πολιτικούς καὶ κοινωνικούς λόγους.

Πραγματικὰ ἡ μεταφύτωση στὴν Ἑλλάδα μιᾶς ξενικῆς τέχνης, πὸν τὸ μοναδικό της ἰδιαιτικό ἦταν ἡ ἀναγέννηση τοῦ νεκροῦ σύμβολου τῆς ἀρχαίας δόξας, ἀνάγκασε τοὺς ἐκπροσώπους της νὰ παραμερίσουν θεληματικὰ τὴ ζωντανὴ αὐτὴ παράδοση, πὸν εἶναι οὐσιαστικὰ ἕνας ἀπὸ τοὺς πιὸ γνήσιους δεσμούς μας μὲ τὸ παρελθόν.

Στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς τέχνης διακρίνουμε συνεπὸς δυὸ αὐτοτελεῖς περιόδους πὸν δὲν παρουσιάζουν κανένα δεσμό, οὔτε καμιά συνοχὴ ἀνάμεσά τους, τὴν πρώτη, τὴν ἑφτανησιακὴ, πὸν ἀρχίζει πρὸς τὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα, καὶ τὴ δεύτερη, τοῦ ἐπίσημου ἑλληνικοῦ κράτους, πὸν ἐμφανίζεται στὶς ἀρχὲς τοῦ 19ου. Μποροῦμε λοιπὸν νὰ τοποθετήσουμε τὰ ὄρια τῆς σύγχρονης τέχνης στὶς ἀρχὲς περὶ τοῦ 20οῦ αἰῶνα.

* * *

Ὅπως ἀναφέραμε καὶ παραπάνω ἡ ἐφαρμογὴ ἑνὸς καινούριου τρόπου ζωγραφικῆς στὰ Ἐφτάνησα στὸ 18ο αἰῶνα, ἀποτελεῖ τὸ φτάσιμο ἑνὸς ἐξελικτικοῦ «γίγνεσθαι», πὸν εἶχαν προαναγγελεῖ στὰ ἔργα τους ἀρκετοὶ μεταβυζαντινοὶ ζωγράφοι ἀπὸ τὸ 16ο αἰῶνα καὶ ὕστερα. Ἡ παραδοχὴ ὁμῶς τῆς νέας ζωγραφικῆς ἀπὸ τὸ κοινὸ καὶ ἡ ἀνάπτυξη ἑνὸς καινούριου

* Σημ. τ. «Νέας Ἐστίας». — Ἔργα Ἑλλήνων καλλιτεχνῶν, παλαιότερων καὶ συγχρόνων, στολίζουν πολλὰς σελίδας τοῦ τεύχους τούτου.

εἶδους, τοῦ κοσμικοῦ (προσωπογραφία, νεκρὴ φύση, μυθολογικὲς καὶ συμβολικὲς παραστάσεις) ὀφείλονται στὴ βαθμιαία προοδευτικὴ μεταλλαγὴ ποὺ ἐπέρχεται στὰ ἤθη καὶ τὰ ἔθιμα τῶν Ἑφτανησίων ἀπὸ τὴ συνεχῆ ἐπαφὴ ποὺ εἶχαν μὲ τὸ δυτικὸ πολιτισμὸ. Γι' αὐτὸ καὶ στὴν ἐποχὴ ποὺ ἐξετάζουμε, ἡ κάθε νεωτεριστικὴ ἐκδήλωση γίνεται δεκτὴ δίχως μεγάλη ἀντίσταση. Μιὰ φάση τῶν ἐκδηλώσεων αὐτῶν εἶναι καὶ ἡ υἱοθέτηση τοῦ κοσμικοῦ εἶδους στὴ ζωγραφικὴ.

Ἄπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἔχουν διασωθεῖ διαπιστώνουμε πὼς τὰ περισσότερα εἶναι προσωπογραφίες⁴. Τὸ φαινόμενο ἐξηγεῖται ὅταν ἀναλογιστοῦμε πὼς τὸ πορτραῖτο ἐκπλήρωνε τότε μιὰ κοινωνικὴ ἀνάγκη, τὴν ἐπιθυμίαν δηλαδὴ κάθε ἀστοῦ νὰ διακρίνει τὸν ἑαυτὸ του. Οὐσιαστικά, ἐπαιξε περίπου τὸ ρόλο τῆς σημερινῆς φωτογραφίας.

Ἄν ἐξαιρέσουμε τὴ μικρογραφία τοῦ κόμητος Σούλεμπουργκ (1725) ποὺ σωζόταν ἄλλοτε στὸ Ἐθνολογικὸ Μουσεῖο, ἄλλα ἐνυπόγραφα ἔργα τοῦ Παναγιώτη Δοξαρά⁵ δὲ μᾶς εἶναι γνωστά. Οὔτε καὶ ἀπὸ τὴν πιθανὴ παραγωγή τοῦ Ἱερ. Πλακωτοῦ ὑπάρχουν. Στὸ Νικόλα Δοξαρά (... - 1775) ἔχουν ἀποδοθεῖ πολλὲς προσωπογραφίες. Λείπουν ὅμως οἱ ὑπογραφές ἢ τὰ ὁποιαδήποτε ἄλλα γραπτὰ στοιχεῖα ποὺ θὰ μᾶς ἔδιναν μιὰν ἱκανοποιητικὴ ἐγύηση γιὰ τὴ γνησιότητά τους.

Τὸ ἀνεπαρκέστατο αὐτὸ ὕλικὸ ποὺ διαθέτουμε εἶναι πολὺ λιγοστὸ γιὰ νὰ μᾶς δώσει τὰ ἀπαραίτητα στοιχεῖα ποὺ χρειάζονται γιὰ νὰ βγάλουμε θετικὰ συμπεράσματα ὡς πρὸς τὴν ἀξιολόγηση τῆς ζωγραφικῆς τῆς περιόδου αὐτῆς ἐφόσον λείπουν οἱ ἀπαραίτητες προϋποθέσεις ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν τὴν τεχνολογικὴ καὶ συγκριτικὴ μελέτη. Ἄν βασιστοῦμε ὅμως στὰ ἔργα τῆς ἐποχῆς, τὰ περισσότερα ἀγνωστων ζωγράφων, μποροῦμε νὰ ποῦμε, πολὺ γενικά, πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ συμβατικὴ τέχνη, ποὺ ὠραιοποιεῖ καὶ κολακεύει τ' ἀπεικονιζόμενα πρόσωπα, ἐπιμένει στὰ ἐξωτερικὰ διακοσμητικὰ στοιχεῖα καὶ ἀποφεύγει τὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση.

Δὲν εἶναι ἀπίθανο οἱ τρεῖς καλλιτέχνες ποὺ προαναφέραμε νὰ ζωγράφισαν καὶ ἄλλα κοσμικὰ θέματα. Γιὰ τὸν Πλακωτὸ ὑπάρχουν γραπτὲς μαρτυρίες⁶. Γιὰ τοὺς Δοξαράδες μονάχα εἰκασίες μποροῦμε νὰ κάνουμε, ὅπως καὶ γιὰ τοὺς Ν. Κουτούζη (1741 - 1813)⁶ καὶ Ν. Καντούνη (1768 - 1834). Οἱ δυὸ τελευταῖοι ὅμως εἶναι κατ' ἐξοχὴν ἐκπρόσωποι τῆς ἐφτανησιακῆς προσωπογραφίας, χωρὶς βέβαια νὰ εἶναι καὶ οἱ μοναδικοί.

Παραλείπουμε τὶς γνωστὲς γραφικὲς λεπτομέρειες τῆς ζωῆς τοῦ Κουτούζη καθὼς καὶ τὴν ἐξιστόρηση τοῦ ἐνάρετου βίου τοῦ παπᾶ Καντούνη⁷, γιὰ νὰ ἐπιμεί-

νομε κάπως περισσότερο στὴ συμβολὴ τους στὴ ζωγραφικὴ. Σὲ ἀντίθεση μὲ τοὺς ζωγράφους τῆς προηγούμενης περιόδου, ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν τὰ ἀνώτερα ἀστικὰ στρώματα καὶ τοὺς εὐγενεῖς, ὁ Κουτούζης καὶ ὁ Καντούνης, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὶς ἀφθονες προσωπογραφίες ποὺ διασώθηκαν, ἀπεικονίζουν κυρίως ἐπαγγελματίες, ἐμπόρους, λογίους, ἐκπροσωπευτικούς τύπους μιᾶς μεσαίας ἀστικῆς τάξης, ποὺ χάρις σὲ πολιτικὲς μεταβολές εἶχε σημειώσει ἀνοδο στὴν κοινωνικὴ κλίμακα. Ἡ ἰδεαλιστικὴ ὠραιοποίησις ἀφήνει ἔτσι τὴ θέση τῆς σὲ μιὰ ψυχολογικὴ ρεαλιστικὴ ἐρμηνεία τοῦ ἀτόμου, ποὺ γίνεται ἐντονώτερον στὸν Κουτούζη μὲ τὴ σαρκαστικὴ νότα ποὺ πολλὲς φορές τὸν διακρίνει. Συγχρόνως, τὸ κύριον ἐνδιαφέρον τοῦ πίνακα συγκεντρώνεται στὸ πρόσωπο, ἐνῶ ἡ σκηρικὴ διακόσμηση πέφτει σὲ δευτερεύουσα μοῖρα.

Ἄν ἐξαιρέσουμε τοὺς θρησκευτικούς πίνακες (οὐρανίες, λιτανεῖες, κ. ἄ.), δὲ συναντᾶμε στὰ Ἑφτανησια ἔργα μεγάλης πνοῆς καὶ διαστάσεων, μὲ πολυπρόσωπες συνθέσεις παρόμοιες μ' ἐκεῖνες ποὺ βλέπουμε τὴν ἴδιαν ἐποχὴ στὴ Δύση, οὔτε καὶ οἱ γνωστὲς ὡς τώρα γραπτὲς πηγὲς ἀναφέρουν τίποτε σχετικόν. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ παραδεχτοῦμε πὼς οἱ ζωγράφοι μᾶς δὲν εἶχαν τὶς ἱκανότητες νὰ ἐκτελέσουν τέτιες συνθέσεις. Τὰ μεγάλα τους θρησκευτικὰ ἔργα μαρτυροῦν τὸ ἀντίθετο. Ἡ μόνη ἐξήγηση, νομίζουμε, εἶναι ὅτι δὲν ὑπῆρχαν οἱ σχετικὲς παραγγελίες, γιὰτὶ μεγάλοι διαθέσιμοι ἀρχιτεκτονικοὶ χώροι, κατάλληλοι γιὰ νὰ δεχθοῦν μιὰ μεγαλόπρεπη διακόσμηση, ἦσαν ἀνύπαρκτοι. Σὲ καμιὰ πόλιν τῶν Ἰονίων, οὔτε στὴν παλιὰ Ζάκυνθο, οὔτε ἀκόμη καὶ σ' αὐτὴν τὴν Κέρκυρα ὅπου τὰ κτήρια εἶναι πολὺ σημαντικότερα σὲ ὄγκο, δὲν ὑπάρχουν μεγάλα δημόσια ἢ ἰδιωτικὰ μέγαρα παρόμοια μὲ τὰ πάλαια ποὺ συναντᾶμε ἀκόμα καὶ στὶς μικρὲς ἰταλικὲς πολιτεῖες. Ἡ ζωγραφικὴ ποὺ δίνει τὸν ἰδιαιτέρου χαρακτήρα στὴν ἐποχὴ ποὺ μᾶς ἀπασχολεῖ, περιορίζεται συνεπῶς κυρίως στὶς προσωπογραφίες. Ἀκόμη καὶ ἂν προσθέσουμε σ' αὐτὲς καὶ τὰ θρησκευτικὰ ἔργα, θὰ διαπιστώσουμε, σὲ σύγκριση μὲ προηγούμενες περιόδους, πὼς τὸ σύνολο τῆς παραγωγῆς εἶναι ἀρκετὰ φτωχὸ τόσο σὲ ποσότητα, ὅσο καὶ σὲ ποιότητα. Ἄν θελήσουμε, ἐξάλλου, νὰ προεκτείνουμε τὴ σύγκριση μὲ τὴ Δύση, βλέπουμε πὼς οἱ ἑφτανησιοὶ τοῦ 18ου καὶ 19ου αἰῶνα δὲν μποροῦν νὰ παραβληθοῦν μὲ τοὺς κοντινοὺς σὲ τεχντροπία βενετσιάνους δασκάλους, καὶ δὲν ἀντιπροσωπεύουν παρὰ μιὰν ἐπαρχιακὴ ἐκδήλωση τῆς μεγάλης ἐνετικῆς σχολῆς. Ἡ μόνη ἐξαίρεσις ποὺ θὰ μποροῦσε ἴσως νὰ γίνῃ θὰ ἦταν γιὰ τὸν Παναγιώτη Δοξαρά, ἂν μᾶς ἐπιτρέπεται

νά κρίνουμε ἀπὸ μιὰ πρόσφατη ἀνακάλυψη μας. Πρόκειται γιὰ τὸ μοναδικὸ γνήσιο πίνακα τοῦ ζωγράφου αὐτοῦ, μιὰ λεπτομέρεια δηλαδὴ ἀπὸ τὸ μνημειώδες ἔργο τοῦ ποὺ βρισκόταν στὴν Κέρκυρα, στὴν οὐρανία τοῦ ἁγίου Σπυρίδωνα, ποὺ τώρα πιά δὲν σώζεται. Αὐτὸ ὅμως δὲν ἀποτελεῖ τεκμήριο γιὰ νὰ μπορούμε μὲ σιγουριά νὰ κρίνουμε ὄλο τοῦ τοῦ ἔργο καὶ ἀκόμα λιγότερο γιὰ νὰ προχωρήσουμε στὴν ὀριστικὴ ἀξιολόγηση καὶ τοποθέτησή του.

Παρ' ὄλ' αὐτά, ἡ πρώτη αὐτὴ ἐμφάνιση στὰ ἑφτάνησα, σ' ἓνα μικρὸ σχετικὰ χρονικὸ διάστημα, ἑφτά τοῦλάχιστον σπουδαίων γιὰ τὴν Ἑλλάδα ζωγράφων, ποὺ φέρνουν μιὰ καινούρια πνοὴ στὴν τέχνη μας, ὅχι μονάχα δὲν μπορεῖ νὰ περάσει ἀπαρατήρητη, ἀλλὰ πρέπει καὶ νὰ ὑπογραμμιστεῖ, γιατί ἀποτελεῖ ἓνα σημαντικό σταθμὸ στὴν ὅλη ἐξέλιξη τῆς νεοελληνικῆς τέχνης.

* * *

Μᾶς χωρίζουνε μόλις ἑκατονταεπίκοι χρόνια ἀπὸ τὸν πρῶτο χρονολογημένο πίνακα μὴ ἑφτάνησιου ζωγράφου καὶ ὅμως ἐλάχιστα εἶναι τὰ ἀπαραίτητα, ἔστω καὶ πληροφοριακά, στοιχεῖα ποὺ θὰ ἐπέτρεπαν μὲ κάποια ἀνεση καὶ βεβαιότητα νὰ διαγραφεῖ μιὰ ἱστορικὴ σύνθεση⁸. Θὰ χρειαστοῦν ἀκόμη πολλές προσπάθειες καὶ μακροχρόνιες συστηματικὲς ἀναζητήσεις, γιὰ νὰ μπορέσουν νὰ πληρωθοῦν οἱ σημερινὲς ἐλλείψεις. Τὸ ὄλικό πάντως ποὺ διαθέτουμε σήμερα ἐπιτρέπει νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἡ τέχνη στὸ 19ο αἰῶνα παρουσιάζεται μὲ τελείως ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά. Ἡ Ἀθήνα, ποὺ εἶναι τὸ μεγάλο διοικητικὸ καὶ οἰκονομικὸ κέντρο τοῦ νέου κράτους, θὰ ἀποτελέσει καὶ τὴ μεγάλη καλλιτεχνικὴ ἐστία, γιατί προσφέρει ὄλες τὶς προϋποθέσεις ἐκεῖνες ποὺ βοηθοῦν στὴν ἀνάπτυξη τῆς τέχνης. Ἀπὸ ὅ,τι μᾶς εἶναι ὡς τώρα γνωστὸ, κατὰ παράδοξο φαινομενικὰ τρόπο, ἡ Ὑδρα εἶναι τὸ δεύτερο μέρος στὴν Ἑλλάδα ὅπου δούλεψαν μερικοὶ ἄξιοι ζωγράφοι. Στὴν ὑπόλοιπη ἐλεύθερη χώρα δὲν ὑπάρχει καμιά ἀπολύτως κίνηση, ἐκτὸς ἀπὸ μεμονωμένες καὶ σπάνιες μᾶλλον περιπτώσεις.

Εἶναι φυσικὸ νὰ διερωτηθεῖ κανεὶς γιατί στὴν προεπαναστατικὴ περίοδο δὲ συναντᾶμε κανένα ὑπολογίσιμο ἰχνοσκοσμικῆς ζωγραφικῆς, ἂν ἐξαιρέσουμε βέβαια τὴ λαϊκὴ. Γιὰ νὰ ἀπαντήσουμε στὴ δικαιολογημένη αὐτὴ ἀπορία, θὰ πρέπει νὰ ἀνατρέξουμε στὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν τότε.

Ὅταν ἐξετάζουμε τὴ γεωγραφικὴ σύσταση τῆς Ἑλλάδας, διαπιστώνουμε πὼς οὐσιαστικὰ ἀκόμα καὶ ὁ ἡπειρωτικὸς κατοικίσιμος χώρος, ἀποτελεῖται ἀπὸ μικρὲς νησίδες χωρισμένες ἀπὸ βουνά, μὲ δύσκολες χερσαῖες συγκοινωνίες καὶ ἀτέλειω-

τες κομματιασμένες ἀκτές. Ἡ ἔλλειψη μεγάλων ἀστικῶν κέντρων, ἡ ὑποχρεωτικὴ ἀπομόνωση τοῦ Ἑλληνα καὶ ἡ λιγοστὴ ἐπικοινωνία μὲ τὸν ξένο πολιτισμὸ, δημιούργησαν συνεπῶς μιὰ κλειστὴ καὶ πολὺ περιορισμένη πνευματικὴ κίνηση.

Ἐνα δεύτερο οὐσιαστικὸ στοιχεῖο στὴν ὀληξέλιξη τοῦ ἔθνους, εἶναι ὁ ρόλος ποὺ ἔπαιξε ἡ Ὀρθοδοξία καὶ οἱ ἐκπρόσωποί της. Ὁ κλῆρος γιὰ τοὺς ὑποδουλωμένους Ἑλληνες εἶναι ἓνα σύμβολο, μιὰ ἠθικὴ δύναμη κ' ἓνας συνδετικὸς κρίκος, εἶναι ἡ ἐπίσημη ἀρχὴ ποὺ περιβάλλεται μ' ἓνα κύρος ἀπαράμιλλο καὶ ποὺ συχνὰ πρωτοστατεῖ στὸν ἀπελευθερωτικὸ ἀγώνα. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ὁ ρόλος τοῦ στάθηκε προοδευτικὸς καὶ ὠφέλιμος. Κληρονόμος ὅμως τῶν αὐστηρῶν κανόνων τοῦ Βυζαντίου, διατηρεῖ καὶ καλλιεργεῖ ἓνα πνεῦμα συντηρητισμοῦ, παίζοντας ἔτσι ἓναν ἀνασταλτικὸ ρόλο στὴν ἀνάπτυξη τῶν πλαστικῶν τεχνῶν, τόσο στὴν κοσμικὴ ζωγραφικὴ, ὅσο καὶ πολὺ περισσότερο, στὴ γλυπτικὴ.

Ἄν σ' αὐτὰ προσθέσουμε τὶς θλιβερὲς συνέπειες τοῦ ἀδιάκοπου πολέμου, μὲ τὰ ξεσπιτώματα, τὶς καταστροφές, τὴν οἰκονομικὴ ἀνέχεια καὶ τὴν ἀβεβαιότητα γιὰ τὸ μέλλον, εὐκολα θὰ κατανοήσουμε πὼς κάτω ἀπὸ τέτιες καταθλιπτικὲς συνθήκες ἦταν πολὺ δύσκολο νὰ ἀναπτυχθεῖ μιὰ συστηματικὴ καλλιτεχνικὴ καλλιέργεια. Γιὰ νὰ ἔχουμε μιὰ πιὸ σαφῆ εἰκόνα ἀρκεῖ νὰ κάνουμε μιὰν ἀπλὴ ἀντιπαβολὴ ἀνάμεσα στὶς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν, στὴν ἴδια περίπου χρονικὴ περίοδο, στὰ ἑφτάνησα τοῦ Κουτούζη καὶ τοῦ Καντουνῆ καὶ στὴν τυραννισμένη Ἀθήνα τοῦ Χατζηαλῆ, ὅπως μᾶς τὴν περιγράφει ὁ Παναγιῆς Σκουζὲς στὸ χρονικὸ του⁹.

Ἡ ἔλλειψη αὐτὴ, ἔστω καὶ σὲ ὑποτυπώδη μορφή ἑνὸς ντόπιου καλλιτεχνικοῦ πυρήνα εἶχε ἀμέτρητες συνέπειες γιὰ τὴν τύχη τῆς τέχνης μας. Μὲ τὴν ἀπελευθέρωση τῆς Ἑλλάδας, θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ περιμένει καὶ μιὰν ἀνανεωτικὴ συνθετικὴ προσπάθεια στὸν καλλιτεχνικὸ τομέα. Τὸ ἔνδοξο κοντινὸ παρελθὸν παρουσίαζε μιὰν ἀστέρευτη πηγὴ ἀπ' ὅπου μπορούσαν νὰ ἀντλήσουν ζωντανὰ θέματα κ' ἐμπνεύσεις οἱ ζωγράφοι μας. Ἐξάλλου, στὴν πλαστικὴ ἔκφραση, ἡ λαϊκὴ τέχνη, μὲ τὴν ἔμφυτη ἐκλεκτικότητα καὶ τὸ σωστὸ χρωματικὸ μέτρο καὶ ἡ βυζαντινὴ παράδοση, μὲ τὰ πλούσια διδάγματα, βγαλμένα ἀπὸ τὴν πείρα ἑκατοντάδων μαστόρων, παρουσίαζαν ἓναν τεχνικὸ πλοῦτο καθαρὰ ἑλληνικὸ, ποὺ ἂν οἱ καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς εἶχαν προσέξει, θὰ μᾶς εἶχε δώσει μιὰ μορφή γνήσια ἑλληνικὴ. Αὐτὴ θ' ἀποτελοῦσε μιὰ φυσικὴ συνέχιση κ' ἓνα συνδετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὴ νεοδημιουργούμενη ἑλληνικὴ ζωγραφικὴ. Στὴν πραγματικότητα ὅμως ἡ

νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ ἀκολούθησε διαφορετικὴ πορεία, συνυφασμένη μὲ τὴν πολιτικὴ καὶ κοινωνικὴ διαμόρφωση τοῦ νεοσύστατου κράτους.

Ὁ Καποδίστριας, πρῶτος Κυβερνήτης τοῦ ἐλεύθερου Ἑθνους, μὲ τὴν δευδερκεία ποὺ τὸν διέκρινε, φρόντισε μέσα στοὺς σαρανταπέντε μῆνες ποὺ διοίκησε νὰ θέσει τὶς βάσεις γιὰ μιὰ τεχνικὴ κυρίως μόρφωση. Ὅσοι οἰκοδόμοι, μάστορες καὶ πρωτομάστορες ὑπάρχουν, δὲν ἐπαρκοῦν οὔτε σὲ γνώσεις, οὔτε σὲ ἀριθμὸ γιὰ νὰ ἀντιμετωπίσουν τὸ τεράστιο στεγαστικὸ πρόβλημα. Γι' αὐτὸ, πρὶν ἀκόμα γίνεи πρωτεύουσα τοῦ βασιλείου ἡ Ἀθήνα, τὰ ὄρφανὰ τοῦ Ἀγῶνα διδάσκονται ἤδη, στὸ Ὀρφανοτροφεῖο τῆς Αἰγίνας, ἐκτός ἀπὸ τοὺς ἄλλους κλάδους καὶ τὶς οἰκοδομικὲς τέχνες. Καθηγητὲς εἶναι οἱ νεαροὶ ἀρχιτέκτονες Σταμάτης Κλεάνθης καὶ ὁ φίλος του Ἐδουάρδος Σάουμπερτ, ποὺ εἶχαν τελειώσει τὴ Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν τοῦ Βερολίνου καὶ εἶχαν κατέβει στὰ 1830 στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ προσφέρουν τὶς ὑπηρεσίες τους¹⁰. Ὁ Καποδίστριας ἀναθέτει συγχρόνως στὸ φιλέλληνα Ἐυνάρδο νὰ ἐνεργήσει στὴ Γαλλία γιὰ νὰ σταλοῦν Ἕλληνες ὑπότροφοι στὴν ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ τοῦ Παρισιοῦ. Θέλησε μάλιστα, γιὰ μιὰ στιγμή, νὰ φέρει καὶ γάλλους καλλιτέχνες νὰ διδάξουν. Ἀπόρροφημένος ὁμως ἀπὸ πιὸ ἐπείγοντα ζητήματα δὲν ἐπιμένει, ὁ καιρὸς περνάει, κ' ἔτσι ἡ προσπάθειά του παίρνει τέλος μὲ τὸν τραγικὸ του θάνατο.

Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1833 φτάνουν οἱ Βαυαροὶ στὴν Ἑλλάδα, ποὺ εἶχε τότε μόλις 800 χιλιάδες κατοίκους, ταλαιπωρημένους καὶ γυμνοὺς. Μιὰ μικρὴ κωμόπολη, τὸ Ναύπλιο, γίνεи πρωτεύουσα. Οἱ ἀγροτικοὶ πληθυσμοὶ εἶναι πεινασμένοι, ἡ παραγωγή, τὸ ἐμπόριο καὶ τὰ ἄλλοτε ἀνθηρὰ ἠναυτικὰ κέντρα τῆς Ὑδρας, τῶν Σπετσῶν καὶ τοῦ Γαλαξειδίου, εἶναι νεκρωμένα. Ἡ ἐμπορικὴ κίνηση ἔχει μεταθεθεῖ τώρα στὴ Σύρα, ὅπου ἔχουν καταφύγει πολλοὶ πρόσφυγες, χιῶτες, σμυρνιοὶ καὶ πολίτες. Ὅλοι ζητοῦν ἀποζημιώσεις, οἱ ἀγωνιστὲς, οἱ καπετανεῖοι, οἱ κοτζαμπάσηδες. Οἱ φαναριῶτες ποὺ κατέχουν κατὰ κανόνα τὰ δημόσια ἀξιώματα, ἔχουν χρήματα, καλοὺς τρόπους καὶ ξενομανία. Μέσα σὲ τέτιες συνθήκες ἐγκαθιδρύθηκε ἡ «ἐλέω Θεοῦ μοναρχία» ποὺ μεταφέρει τὴν ἀπολυταρχία καὶ τὸ γραφειοκρατισμὸ. Χωρὶς τοπικὴ πείρα, δίχως κανένα δεσμὸ μὲ τὸ λαὸ ποὺ πολέμησε, ἀγνοώντας τὶς ζωτικὲς ἀνάγκες τῆς χώρας, οἱ βαυαροὶ βρίσκονται ἀπὸ τὴν ἀρχὴ ἀντιμέτωποι στὸ ἔθνος. Ἡ Ἀντιβασιλεία, ὀργανώνει τὸ κράτος πάνω σὲ σχέδιο ποὺ ἔφερε ἔτοιμο ἀπὸ τὸ Μόναχο. Στὸν ἐκπαιδευτικὸ τομέα ἀντιγράφει τὰ βαυαρικὰ πρότυπα. Στὶς ἀρχὲς τοῦ 1837 ἰδρύεи καὶ Πανεπιστήμιο

στὴν Ἀθήνα, ὅπου ἔχει μεταφερθεῖ στὸ μεταξὺ ἡ πρωτεύουσα. Σὲ παλιὲς χαλκογραφίες τῆς ἐποχῆς βλέπουμε στοὺς πρόποδες τῆς Ἀκρόπολης, στὴν Πλάκα, πῶς διαμορφώνεται τὸ πρῶτο ἀστικὸ κέντρο μὲ τὰ χαμηλά, διώροφα συνήθως σπίτια, καὶ τοὺς στενοὺς δρόμους μὲ τὸ γραφικὸ, ρομαντικὸ τοῦς ὕφος. Οἱ ξένοι ἀρχιτέκτονες ἔχουν μεταφέρει κι' ἐδῶ τὴ λιτὴ γραμμὴ κλισμοῦ καὶ τὴν περίτεχνη μορφή τοῦ ρυτοῦ κλασισμοῦ, ποὺ τόσο διαφέρει ἀπὸ τὴν καθαρὰ λαϊκὴ οἰκοδομικὴ ἔκφραση τοῦ σπιτιοῦ τῆς Τουρκοκρατίας.

Σύγχρονα μὲ τὴν ἀστικὴ ἀνοικοδόμηση προωθεῖται καὶ ἡ ἀνέγερση τῶν δημοσίων κτηρίων. Στὰ 1835 χτίζεται τὸ Στρατιωτικὸ Νοσοκομεῖο (τῶρινοὶ στρατῶνες τοῦ Μακρυγιάννη), ἕνα χρόνο ἀργότερα τὸ Δημοτικὸ Νοσοκομεῖο καὶ μπαίνουν τὰ θεμέλια τῶν Ἀνακτόρων, ποὺ εἶναι τὸ μεγαλύτερο κτήριο τῆς ἐποχῆς. Ὁ οἰκοδομικὸς ὄργανισμὸς κάνει ἐπιτακτικὴ τὴν ἀνάγκη δημιουργίας μιᾶς εἰδικῆς σχολῆς. Γι' αὐτὸ ἰδρύεи καὶ ἡ πρώτη Ἀρχιτεκτονικὴ Σχολή, ἀρχικὸς πυρήνας τοῦ μετέπειτα Μετσοβίου Πολυτεχνείου καὶ τῆς Σχολῆς τῶν Καλῶν Τεχνῶν.

Οἱ πρῶτοι καθηγητὲς εἶναι φυσικὰ ξένοι. Ὁ βαυαρὸς ἀξιωματικὸς τοῦ Μηχανικοῦ Φρειδερίκος Τσέντνερ, αὐλικὸς τοῦ πατέρα τοῦ Ὁθῶνα, Λουδοβίκου, ἀναλαμβάνει τὴ διεύθυνση. Μαζὶ μὲ τὰ τεχνικά, διδάσκονται καὶ τὰ πρῶτα μαθήματα τὰ σχετικὰ μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ μόρφωση τῶν νέων, ὅπως ἡ «Προπλαστικὴ» ἀπὸ τὸν Κάρολο Χέλλερ καὶ ἡ ἐλαιογραφία ἀπὸ τὸν Παρισινὸ μαθητὴ τοῦ Ἐνγκρ Πέτρο Μπονιρότ (1811 - 1891) ποὺ εἶναι καὶ ὁ ἰδρυτὴς τῆς Ζωγραφικῆς Σχολῆς. Ὁ πρῶτος Ἕλληνας δάσκαλος εἶναι ὁ Φίλιππος Μαργαρίτης (1810 - 1892) ποὺ διωρίστηκε τὸ 1841 καὶ δίδαξε στοιχειώδη ζωγραφικὴ ὡς τὸ 1863. Λίγα χρόνια ἀργότερα συναντᾶμε τὰ ὄνόματα τοῦ Ἰταλοῦ ζωγράφου Ραφαὴλ Τσέκολι, τοῦ βαυαροῦ γλύπτη Χριστιανοῦ Ζίγκελ (1808 - 1883), τοῦ Λουδοβίκου Θείρσιου (1825 - 1909) κ. ἄ.¹¹

Ὁ Θείρσιος ἔπαιξε ἕνα σημαντικὸ ρόλο στὴν τέχνη τῆς ἐποχῆς, γιὰ αὐτὸς οὐσιαστικὰ καθοδήγησε τοὺς πρώτους ζωγράφους μας, τὸ Θεόδωρο Βρυζάκη (1814 - 1878), τὸ Νικηφόρο Λύτρα (1832 - 1904) καὶ τὸ Γύζη (1842 - 1901). Θεωροῦσε τὸν ἑαυτὸ του ἀναμορφωτὴ τῆς βυζαντινῆς ζωγραφικῆς κ' ἕνα δείγμα τέτοιας ἐργασίας μᾶς ἄφησε καὶ στὴν Ἀθήνα, στὴν ἀγιογράφηση τῆς Ρωσικῆς ἐκκλησίας τῆς Ἁγίας Τριάδας. Τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ ἔχει ἐκτελέσει μὲ τὴ βοήθεια τοῦ Λύτρα καὶ τοῦ Γύζη. Ἡ πρόθεση βέβαια ἦταν ἀριστη, τὰ ἀποτελέσματα ὁμως πολὺ μέτρια γιὰτὶ ἡ ἀγιογράφηση αὐτὴ δὲν εἶναι παρὰ μιὰ κακὴ μίμηση τῶν προτύπων τοῦ Δαφνιοῦ καὶ τοῦ Ὁσίου Λουκά ποὺ ὁ Θείρσιος εἶ-

χε μελετήσει. Ἐνα ἄλλο ἔργο ἐνδεικτικὸ γιὰ τὴν ἀντίληψη τόσο τοῦ Θείριου ὄσο καὶ γενικότερα τῆς ἐποχῆς του, εἶναι καὶ ὁ μεγάλος πίνακας «Ὁ Ἀπόστολος Παῦλος κηρύττων ἐπὶ τῆς Πνυκός» (Δημαρχεῖο Ἀθηνῶν) ποῦ ἔχει ἐκτελεστεῖ στὰ 1866. Εἶναι μιὰ συμβατικὴ ἀναπαράσταση τῆς σκηνῆς, μὲ πολὺ στόμφο, μελοδραματικὸ ὕφος καὶ μέτρια ζωγραφικὴ ἀξία.

Δίπλα στὸ ἔργο τοῦ Θείριου, ποῦ ἀριθμεῖ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ἱστορικὲς συνθέσεις καὶ ἀρκετὲς προσωπογραφίες, πρέπει ν' ἀναφέρουμε καὶ δυὸ μεγάλα ζωγραφικὰ σύνολα ποῦ ἤρθαν νὰ διακοσμήσουν τὸ Πανεπιστήμιο καὶ μιὰ αἴθουσα τῶν Ἀνακτόρων. Κ' ἐδῶ, γιὰ μιὰν ἀκόμη φορά, δὲν ἔγινε τίποτε ἄλλο παρά ἡ μεταφορὰ τῆς ἴδιας ἀντίληψης ποῦ παρατηρεῖ κανεὶς καὶ στὴ διακόσμηση τῶν ἀνακτόρων τοῦ Λουδοβίκου Α' καὶ τῆς Νέας Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου¹².

Ἡ ζωοφόρος ποῦ κοσμεῖ τὸ πρόστω τοῦ Πανεπιστημίου, παριστάνει τὴν «Ἀναγέννηση τῶν ἐπιστημῶν καὶ τῶν τεχνῶν». Συμβολικὰ ἀρχαῖοι σοφοὶ καὶ καλλιτέχνες περιστοιχίζουσι τὸν Ὄθωνα ποῦ εἶναι ὁ ἀναγεννητὴς τῆς ἐπιστήμης καὶ τῆς τέχνης στὴ νέα Ἑλλάδα. Τὸ ἔργο ἔχει ἐκτελεστεῖ πάνω σὲ σχέδια τοῦ ζωγράφου Ράλ¹³. Τὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα ποῦ ἀποτελεῖ τὴ διακόσμηση στὴ μεγάλη αἴθουσα τῶν Ἀνακτόρων, εἶναι πολὺ γενικώτερο, ἀφοῦ παριστάνει τὶς μεγάλες φάσεις τοῦ Ἀγῶνα καὶ τὰ κύρια γεγονότα ποῦ ἐπακολούθησαν τὴ σύσταση τοῦ κράτους. Τελευταῖα, ἀφοῦ ἡ σύνθεση καθαρίστηκε, ἐπιδιορθώθηκε καὶ συμπληρώθηκε σὲ ὀρισμένα σημεῖα, βρέθηκαν καὶ τρεῖς ὑπογραφές, τοῦ Σουαντάλερ ποῦ ἔδωσε τὰ σχέδια, τοῦ Γκούγκενμπέργκερ, καθὼς καὶ τρία ψηφία μιᾶς ἄλλης ἀγνωστῆς ὑπογράφης. Ξέρουμε ἐπίσης πὼς δούλεψαν ἐκεῖ καὶ οἱ ἀδελφοὶ Φίλιππος καὶ Γεώργιος Μαργαρίτης. Κάτω ἀπὸ μιὰ ὑπογραφή τοῦ Γκούγκενμπέργκερ βρέθηκε ἀκόμη καὶ ἡ ἡμερομηνία 1843, πιθανὴ χρονολογία τῆς ἀποπεράτωσης τοῦ ἔργου.

Τὰ δύο αὐτὰ μνημειακὰ σύνολα ἔχουν ζωγραφιστεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ἀκαδημαϊκὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς καὶ περιέχουν ἀφθονὰ ρομαντικὰ στοιχεῖα, μεγάλη κίνηση, μελοδραματικὸ ὕφος καὶ γλυπτικὴ, ἀναγλυφικὴ ἀντίληψη. Ἀπὸ καθαρὰ καλλιτεχνικὴ πλευρὰ, δὲν ἔχουν μεγάλη ἀξία. Εἶναι μιὰ κοινὴ ἐκτέλεση, ὅπως οἱ τόσες ποῦ συναντᾶμε στὴ Δύση, καμωμένη βέβαια ἀπὸ ἐπιδέξιους τεχνίτες, μὲ ἀνιση ἐν τούτοις ἀξία μεταξὺ τους. Γιὰ μᾶς ὁμοῦ οἱ τοιχογραφίες αὐτὲς ἀποκτοῦν μιὰν ἱστορικὴ σημασία γιὰτὶ εἶναι τὰ δυὸ κυριώτερα ζωγραφικὰ σύνολα ποῦ ἐκπροσωποῦν, καλλίτερα ἴσως ἀπὸ τοὺς φορητοὺς πίνακες, τὴν ἀντίληψη τῆς τέχνης στὴν Ὄθωνικὴ περίοδο. Εἶναι ἡ ἐπίσημη

τέχνη, ἡ νεοφερμένη ἀπὸ τὸ Μόναχο, ποῦ δὲν ἔχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὶς παραστάσεις, καμιά σχέση μὲ τὸ χαρακτήρα καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τοῦ τόπου, ποῦ ἀντιπροσωπεύει ὁμοῦ τὸ γούστο τοῦ περιβάλλοντος τοῦ Ὄθωνα καὶ τῆς κλειστῆς κοινωνίας τῶν λογίων.

Γιὰ νὰ κατανοήσουμε καλλίτερα τὴν τέχνη τῶν πρώτων ἐλλήνων καλλιτεχνῶν, πρέπει ἐπίσης νὰ ἀναφέρουμε τὸ ρόλο ποῦ ἔπαιξαν οἱ ξένοι φιλέλληνες πολιτικοί, λογοτέχνες καὶ ζωγράφοι καὶ τὴν ἀμεση ἢ ἔμμεση ἐπίδρασή τους στὴ διαμόρφωση τῶν ζωγραφικῶν ἀντιλήψεων τῆς ἐποχῆς.

Τὰ δεινοπαθήματα καὶ οἱ ἠρωϊσμοὶ τῶν ἐλλήνων, οἱ ἀγριότητες τοῦ κατακτητῆ, ἡ ἐπίμονη ἀντίσταση ἐπὶ αἰῶνες ὀλόκληρους, τέλος τὸ ξεσκήκωμα σὲ μιὰ στιγμή ποῦ οἱ δυναστεμένοι λαοὶ τῆς Εὐρώπης στέναζαν κάτω ἀπὸ τ' ἀστυνομικὰ καθεστῶτα τῶν κρατῶν τῆς Ἱερῆς Συμμαχίας, εἶχαν διαμορφώσει ἕνα κλίμα ποῦ εὐκόλα συγκινοῦσε τὴ φιλελεύθερη διεθνή κοινὴ γνώμη. Σ' αὐτὸ συμβάλανε βέβαια τὰ ἑλληνικὰ Κομιτάτα καὶ οἱ ὀργανώσεις τοῦ ἐξωτερικοῦ ποῦ, μὲ τὸν προφορικὸ καὶ γραπτὸ λόγο, προσπαθοῦσαν νὰ διαφωτίσουν τὸ κοινὸ γιὰ τὰ δίκαιά μας καὶ γιὰ τὴν κατάσταση ποῦ ἐπικρατοῦσε τότε στὴν Ἑλλάδα.

Τὸ φιλελληνικὸ αὐτὸ ρεῦμα εἶχε καὶ δυὸ βαθύτερες αἰτίες: τὴν κλασικὴ μὀρφωση ποῦ πάνω τῆς στηριζόταν ὄλο τὸ πνευματικὸ οἰκοδόμημα τῆς νεώτερης Εὐρώπης καὶ τὴ ρομαντικὴ διάθεση ποῦ ἐπικρατοῦσε στὴ Δύση. Ἡ εἰκόνα ποῦ εἶχαν πλάσει οἱ λαοὶ τῆς Εὐρώπης γιὰ τοὺς ζωντανούς Ἑλληνας, δὲν ἀνταποκρινόταν ἀσφαλῶς στὴ σκληρὴ πραγματικότητα ποῦ ἐπικρατοῦσε στὸν τόπο μας. Τὸ ἀπέδειξαν, ἐξάλλου, καὶ μὲ τὸν τρόπο ποῦ ἐρμήνεψαν τὰ γεγονότα στὰ τόσα ἔργα ποῦ εἶδαν τότε τὸ φῶς. Ὑπενθυμίζουμε ἀκόμα πὼς ἡ Ἀναγέννηση ὅπως κ' ἡ νεοκλασικὴ ἐποχὴ, εἶχαν σὰν κύριο μέλημα τὴν ἀναβίωση τοῦ ἑλληνικοῦ ἰδανικοῦ.

Ὁ ρομαντισμὸς βρῖσκει ἐπίσης στὴ δυστυχία τοῦ λαοῦ μας μιὰ τροφή γιὰ αἰσθηματολογία καὶ σύγχρονα τὸ ἐξωτικὸ καὶ ἀνατολίτικο στοιχεῖο ποῦ μὲ τόση θερμὴ ἀγάπησε. Βλέπουμε λοιπὸν πὼς ἡ ρομαντικὴ ψύχωση καὶ ἡ κλασικὴ παιδεία εἶναι στενὰ δεμένες μ' αὐτὸ ποῦ συνηθίσαμε νὰ ὀνομάζουμε «φιλελληνισμό»¹⁴.

Ἀρκετοὶ εἶναι οἱ καλλιτέχνες ποῦ ἐμπνεύστηκαν ἀπὸ τὸν ἀγῶνα τοῦ λαοῦ μας. Ἀναφέρουμε σὰν κλασικὸ παράδειγμα τὸ Ντελακρουά («Σφαγὴ τῆς Χίου», «Θάνατος τῆς Ἑλλάδας στὸ Μεσολόγγι»), τὸν Ζερικώ, κλπ. Ἐκτὸς ὁμοῦ ἀπὸ τὰ ἔργα τῶν μεγάλων ζωγράφων, πολὺ συμβάλανε στὴν ἐκλαίκευση τοῦ φιλελληνισμοῦ, οἱ λιθογραφίες καὶ χαλκογραφίες μὲ εἰκόνες τοῦ Εἰ-

κοσιένα, πού κυκλοφοροῦσαν σὲ μεγάλο ἀριθμὸ στὴ Δύση¹⁵. Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες πού ἔχουν ἀπεικονίσει θέματα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση ἀναφέρουμε τοὺς γερμανοὺς Ρίγκελ, Ράλ, Ἀϊχχολτζερ, Γκρύνλερ, Ὀπιτς, Κρατσάιζεν, τοὺς γάλλους Ντεβούζ, Βερντιό, Ντυπρέ, κ.ἄ. Ὁ Πέτερ φὸν Ἐρς σχεδιάζει καὶ ἐκδίδει στὸ Μόναχο 39 προσωπογραφίες μὲ ἥρωες τῆς Ἐπανάστασης. Ἄλλες δυὸ τέτιες σειρὲς λιθογραφιῶν μὲ στρατιωτικοὺς καὶ πολιτικούς ἡγέτες, τυπώνονται στὸ Παρίσι καὶ κυκλοφοροῦν στὴ Γαλλία καὶ Ἀγγλία. Ἡ μιὰ ἔχει σχέδια ἀποκλειστικὰ σχεδὸν τοῦ Μπότζι, ἡ δευτέρη εἶναι ἡ γνωστὴ σειρά τοῦ Φρίντελ. Δὲν μποροῦμε βέβαια νὰ διαπιστώσουμε ἂν ὅλες οἱ προσωπογραφίες ἀνταποκρίνονται μὲ ἀκρίβεια στὰ πρότυπα. Τὸ γεγονός εἶναι πάντως πὼς ἀνταποκρίνονται στὴν ὠραιοποιημένη, αἰσθηματικὴ κοινὴ ἀντίληψη τῆς στιγμῆς. Ὁ Παπαφλέσας, λογουχάρη, παρουσιάζεται μὲ ἀρχαία πανοπλία, ὁ Καραϊσκάκης ντυμένος ἱερολοχίτης, κ.ο.κ.¹⁶

Μὲ τὸν ἐξωτερικὸ καὶ πρόχειρο αὐτὸν τρόπο, εἶδαν κατὰ κανόνα οἱ φιλλέηνες ζωγράφοι τὴν Ἐπανάσταση καὶ τοὺς ἀγωνιστές. Καὶ βέβαια ἀπὸ ἐθνικὴ πλευρὰ αὐτὸ μᾶς ὠφέλησε, ἀπὸ καλλιτεχνικὴ ὁμως, εἶχε, καθὼς θὰ δοῦμε, μᾶλλον ὀδυνηρὸ ἀντίκτυπο.

* * *

Τὸ ἔργο τῶν πρώτων ζωγράφων πού ἀναδείχτηκαν στὸ ἐλεύθερο Κράτος φέρνει ἔντονα τὰ σημάδια τόσο τοῦ γενικοῦ φιλελληνικοῦ πνεύματος τῶν ξένων, ὅσο καὶ τῆς ρομαντικῆς σχολῆς, κυρίως τοῦ Μονάχου (Βρυζάκης), χωρὶς βέβαια νὰ ἀποκλείονται καὶ ἄλλες ἐπιδράσεις πού μᾶς ἦρθαν ἀπὸ τὴν Ἰταλία (ἀδελφοὶ Μαργαρίτη), καὶ ἀπὸ τὴ Γαλλία (Κριεζῆς). Οἱ γενικὲς πληροφορίες καὶ τὰ βιογραφικὰ στοιχεῖα δὲν ἀφθονοῦν. Εὐτυχῶς ὁμως ὑπάρχουν τὰ ἔργα πού ἐπιτρέπουν νὰ σκιαγραφήσουμε τὴ φυσιογνωμία, τὰ κυριώτερα χαρακτηριστικὰ, τὶς ἐπιδιώξεις καὶ τὶς αἰσθητικὲς ἀντιλήψεις τῆς ἐποχῆς. Πίνακες σὰν κι' αὐτοὺς πού μᾶς ἄφησε ὁ Βρυζάκης, οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίτη, ὁ Ἀνδρέας Κριεζῆς, ὁ Λάντσας, ὁ Ροβέρτος, ὁ Γρηγόριος Σούτσος κ.ἄ., μαρτυροῦν πὼς οἱ καλλιτέχνες ἐκεῖνοι μὲ τὸ ἔργο τους προσπάθησαν, καὶ πολλὲς φορὲς κατόρθωσαν, νὰ συγχρονιστοῦν καὶ νὰ συμπληρώσουν τὸ κενὸ πού μᾶς χῶριζε ἀπὸ τὴν προηγμένη δυτικὴ τέχνη.

Ἡ στροφὴ μας πρὸς τὴ Δύση εἶναι φανερὸ πὼς ἦταν ἀπαραίτητη. Δὲν μπορούσαμε νὰ λεγόμεσθε κράτος μὲ εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ, ἂν δὲν εἴχαμε τὴ δυνατότητα νὰ παρουσιάσουμε ἔργα πού θὰ δικαιολογοῦσαν ἕναν τέτιο χαρακτηρισμὸ. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη τοῦ 19ου αἰῶνα, πού γενικὰ, οὔτε καλλίτερη οὔτε χειρότερη εἶναι ἀπ'

αὐτὴν πού παρουσιάζουν τὰ βαλκανικὰ ὅπως καὶ ἄλλα κράτη στὴν ἴδια περίοδο, κατόρθωσε μέσα σ' ἕνα σύντομο χρονικὸ διάστημα νὰ προσανατολιστεῖ καὶ νὰ ἀφομοιώσει τὰ διδάγματα ἄλλων πιὸ προηγμένων λαῶν. Ἡ τέχνη αὐτὴ ὁμως πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς δὲν ἀποτελεῖ παρὰ μιὰ καθυστερημένη ἀπήχηση τῆς δυτικῆς. Γιὰ νὰ τὴν κατανοήσουμε λοιπὸν καλλίτερα, ἂς δοῦμε, μὲ συντομία ἔστω πὼς παρουσιάζεται ἡ κατάστασις στὰ μεγάλα καλλιτεχνικὰ κέντρα τῆς Εὐρώπης. Εἶναι γνωστὸ πὼς ὁ κλασικισμὸς πού ἐμφανίζεται σὰν ἀντίδρασις στὶς προηγούμενες τάσεις, γεννήθηκε στὰ 1750 περίπου στὴ Ρώμη. Τὴν ἀφορμὴ τὴν εἶχαν δώσει τὰ πρόσφατα ἀρχαιολογικὰ εὐρήματα, πού ἀναζωογόνησαν τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ καλλιτεχνικοῦ κόσμου γιὰ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ τέχνη. Δὲ θὰ ἐπεκταθοῦμε στὶς διάφορες μορφὲς πού πῆρε τὸ νεοκλασικὸ ρεῦμα στὴν Εὐρώπη. Θὰ περιοριστοῦμε στὴ Γαλλία καὶ τὴ Γερμανία γιατί αὐτὲς ἔχουν πιὸ ἀμεση σχέση μὲ τὸν τόπο μας.

Γιὰ τοὺς Γάλλους ἡ ἐπιστροφή πρὸς τὴν ἀρχαιότητα γίνεται, στὴν ἀρχή, μὲ τὴν ἀναζήτησις τοῦ ποιητικοῦ στοιχείου πού κρύβεται σὲ κάθε ἀρχαιολογικὸ τοπίο. Ὁ κυριώτερος ἐκπρόσωπος τῆς ἰδιαίτερης αὐτῆς τοπογραφίας εἶναι ὁ Οὐμβέρτος Ρομπέρ (1733 — 1808).

Οἱ ἀρχαιοπρεπεῖς ὁμως ἀναζητήσεις καὶ τὸ νεοκλασικὸ ἰδανικὸ θὰ βροῦν τὴν πλήρη ἐκφράση τους στὴν ἱστορικὴ ζωγραφικὴ τοῦ Νταβίντ (1748 — 1825). Ὁ Νταβίντ ξεκίνησε ἀπὸ τὸ δόγμα τοῦ Κατμερντέ Κενσὺ πού ὑποστήριζε πὼς ὑπάρχει μιὰ «ἰδανικὴ ὁμορφιά» πού μονάχα ἡ ἀρχαία τέχνη μπόρεσε νὰ πλησιάσει. Ἐπειδὴ ὁμως τὰ δείγματα τῆς κλασικῆς ζωγραφικῆς ἔχουν ἐξαφανιστεῖ, ἀπομένει ἡ μίμηση τῶν κανόνων τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς γλυπτικῆς. Μὲ βάση τὴ θεωρία αὐτὴ, ὁ Νταβίντ ἀνατρέπει τὶς ἀντιλήψεις πού ὑπῆρχαν ὡς τότε γιὰ τὸ σχέδιο, τὸ χρῶμα καὶ τὴ σύνθεσις. Στὸ Φραγκονάρ, λογουχάρη, τὸ σχέδιο παρέμενε ζωγραφικὸ καὶ συνθετικὸ. Τώρα γίνεται γλυπτικὸ καὶ ἀναλυτικὸ. Τὸ χρῶμα ἀποκτᾷ μιὰν αὐστηρὴ οὐδετερότητα, εἶναι λεῖο καὶ ἀποκλείει τὴν πάστα καὶ τὰ ἐφέ τῆς πινελιάς. Ἡ ὀργάνωσις τοῦ πίνακα βασιζέται σὲ πυραμιδοειδῆ σχήματα ἢ πέρνει τὸ σχῆμα τῆς ζωοφόρου. Οἱ κινήσεις εἶναι στατικὲς — ἀντίθετα ἀπ' ὅτι συμβαίνει μὲ τὸ Μπαρόκ — τὰ πρόσωπα παρουσιάζονται γυμνά ἢ ντυμένα μὲ οὐδέτερα ἐνδύματα σὲ τύπο χλαμύδας, οἱ ἐκφράσεις ἀποκτοῦν ἕναν ἀπρόσωπο χαρακτήρα, μιὰ γενικότητα. Συγχρόνως γίνεται μιὰ ἀξιολόγησις τῶν διαφόρων εἰδῶν τῆς ζωγραφικῆς. Οἱ ἱστορικὲς συνθέσεις ἐρχονται στὴν πρώτη μοίρα, μονάχα τὸ μυθολογικὸ τοπίο ἀποκτᾷ κάποιαν ἀξία, ἢ προσωπογραφία

εἶναι ἓνα κοινὸ εἶδος, ἄξιο γιὰ νὰ βγάξει ὁ καλλιτέχνης τὸ ψωμί του. Μεγαλόστομα κηρύγματα ὑποστηρίζουν τὶς ἀντιλήψεις αὐτές. Ὑψηλὸ περιεχόμενο, ἡ ἀγάπη γιὰ τὴν πατρίδα καὶ τὴν ἀνθρωπότητα, ὁ θρίαμβος τῆς ἀρετῆς, κ.ο.κ.¹⁷

Παράλληλα μὲ τὸ γαλλικὸ κλασικισμὸ ἀναπτύχθηκε ἓνα παρόμοιο ρεῦμα καὶ ἀνάμεσα στοὺς Γερμανοὺς τῆς Ρώμης. Ἐκεῖνοι ὅμως δὲν εἶχαν τὴν τύχη νὰ φανερώσουν μεγάλες προσωπικότητες σὰν τὸν Νταβίντ. Ὁ Ραφαὴλ Μένγκς (1728 — 1779), ποὺ θεωρεῖται ὁ πιὸ ἄξιος κλασικιστὴς τοὺς ζωγράφος, δὲν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ σὰν καλλιτεχνικὴ ἀξία μὲ τὸ Νταβίντ. Ἡ διαφορὰ εἶναι βασικὴ, γιὰτὶ ἐνῶ οἱ Γάλλοι φέρνουν μιὰν ἐπανάσταση, κυρίως στὶς τεχνικὲς ἀντιλήψεις, οἱ Γερμανοὶ ἀρκέστηκαν, σχεδὸν ἀποκλειστικά, στὴ μεταβολὴ τοῦ θέματος καὶ τοῦ διάκοσμου. Στὸ θεωρητικὸ πεδίο ἀπεναντίας ἔχουν νὰ παρουσιάσουν τὸ μεγάλο Βίνκελμαν ποὺ μὲ τὰ συγγράμματά του¹⁸ θέτει τὶς θεωρητικὲς βάσεις τοῦ δόγματος τῆς «ιδανικῆς ὁμορφιάς» καὶ καινούργια προβλήματα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης¹⁹.

Γύρω στὰ 1815, σὰν ἀντίδραση στὸ νεοκλασικὸ ρεῦμα, παρουσιάζεται ὁ ρομαντισμὸς. Εἶναι ἀρκετὰ δύσκολο νὰ καθοριστεῖ ἡ φύση του, γιὰτὶ, σὲ μιὰ στενὴ ἔννοια, εἶναι ἓνα εἶδος μόδας ποὺ ἐπικρατεῖ σὲ μιὰν ὀρισμένη ἐποχὴ καὶ ξεκινáει ἀπὸ τὴ φιλολογία γιὰ νὰ ἐπεκταθεῖ σ' ὅλες τὶς ἐκδηλώσεις τῆς ἀνθρώπινης δραστηριότητος, ἀκόμα καὶ στὴ θρησκεία καὶ τὴν πολιτικὴ. Σὲ μιὰν εὐρύτερη ὅμως ἔννοια, εἶναι μιὰ ψυχολογικὴ στάση, αἰώνια γνωστὴ ἀκόμα καὶ στὴν ἀρχαιότητα.

Στὴν τέχνη ἡ ἔκφραση τοῦ ρομαντισμοῦ τῶν Γάλλων εἶναι τελείως διαφορετικὴ ἀπὸ τῶν Γερμανῶν. Δὲν μποροῦμε νὰ ἐπεκταθοῦμε στὴ λεπτομερειακὴ σύγκριση τῶν δυὸ ἐκδηλώσεων. Πάντως, ὅπως αὐτὸ συμβαίνει μὲ τὸν κλασικισμὸ, στὴ Γαλλία ἡ ἀλλαγὴ στὸ θέμα καὶ τὸ περιεχόμενο συνοδεύεται καὶ μὲ μιὰν ἐπανάσταση στὴν τεχνικὴ (Ζερικώ, Ντελακρουά, κλπ.), ἐνῶ στὴ Γερμανία ἡ Σχολὴ τῶν Ναζαριαίων, ὁ Πέτρος Κορνελίου (1783 — 1867) ἢ ὁ Ὁβερμπερκ (1789 — 1869) μεταβάλλουν ἀπλῶς τὸ θέμα, ἐπιμένουν στὸ λυρικό, περιγραφικὸ στοιχεῖο, χωρὶς νὰ ἐμβαθύνουν στὸν ψυχολογικὸ παράγοντα. Ἡ μεγαλύτερη προσφορὰ τῶν Γερμανῶν παραμένει τὸ ρομαντικὸ τοπίο, ὅπου ὁ ποιητικὸς καὶ πνευματικὸς τόνος συνδέεται μὲ τὴ γενικότερη αἰσθαντικὸτητα τῆς φυλῆς τους καὶ τὴν ἰδιαίτερη εὐαίσθησία τους γιὰ τὴ φύση.

* * *

Ἐπιμείναμε στὶς δυὸ τάσεις ποὺ ἐπικράτησαν στὴν Εὐρώπη, στὰ πρῶτα πενήντα χρόνια περίπου τοῦ 19ου αἰῶνα, γιὰτὶ

τὸ ἀντίστοιχὸ τους βρίσκουμε καὶ στὸν τόπο μας, κι ὄχι μονάχα, βέβαια, στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴ γλυπτικὴ, μὰ καὶ γενικότερα στὸ ὅλο πνευματικὸ καὶ ψυχολογικὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς.

Ἡ καινούρια κοινωνία, ποὺ εἶχε σχηματιστεῖ γύρω ἀπὸ τὸ νεαρὸ βασιλιά Ὁθῶνα, δὲν εἶχε ἐνιαία συγκρότηση. Οἱ ὀπλαρχηγοὶ καὶ οἱ καπετανεῖοι, ἀγωνιστὲς ποὺ προέρχονταν συνήθως ἀπὸ λαϊκὰ στρώματα, εἶναι ἀνθρώποι ἀπλοῖκοι ποὺ δὲν ἔχουν οὔτε τὴ μόρφωση, οὔτε τὴν κατάλληλη κατανόηση γιὰ νὰ εὐνοήσουν καὶ νὰ ὑποστηρίξουν μιὰ καινούρια μορφή τέχνης ποὺ θὰ ἔβγαινε ἀπὸ τὸ συνδυασμὸ τῶν στοιχείων τῆς παράδοσης (βυζαντινὴ καὶ λαϊκὴ) μὲ τὶς σύγχρονες εὐρωπαϊκὲς τάσεις. Ἔτσι ἀπόμειναν οἱ μορφωμένοι καὶ οἱ πολιτικοί, Φαναριῶτες καὶ ἄλλοι, ποὺ εἶχαν σπουδάσει καὶ ζήσει στὴ Δύση καὶ ἦσαν φυσικὰ προετοιμασμένοι νὰ παραδεχτοῦν σὰν πρότυπο τὴν κάθε καλλιτεχνικὴ ἔκφραση ποὺ ἐπικρατοῦσε στὰ μεγάλα κέντρα τῆς Εὐρώπης.

Εἶδαμε πῶς γιὰ νὰ ἀντιμετωπιστοῦν οἱ ἀμεσες ἀνάγκες στοὺς διάφορους τομεῖς δὲν ὑπῆρχαν ντόπιοι ἔμπειροὶ τεχνίτες καὶ ζωγράφοι, καὶ ἔτσι ὑποχρεωτικά, ὁ Ὁθῶνας προστρέχει σὲ ξένους. Βαυαροὶ καλλιτέχνες, κατὰ κανόνα, διδάσκουν στὴν πρώτη Σχολὴ τῶν Καλῶν Τεχνῶν. Βαυαροὶ ἐπίσης διακοσμοῦν τὰ μεγάλα τοιχογραφικὰ σύνολα τῶν Ἀνακτόρων καὶ τοῦ Πανεπιστημίου. Αὐτοί, ἐφόσον δὲν ὑπάρχουν ἄλλοι, ἀναλαμβάνουν τὶς ἰδιωτικὲς παραγγελίες. Εἶναι φυσικὸ, συνεπῶς, ξένοι πρὸς τὸν τόπο, τὴν αἴσθηση τοῦ λαοῦ μας καὶ τὴν δρασί του, νὰ μεταφέρουν ἀτόφιες καὶ τὶς «φράγκικες», ὅπως λέει ὁ Μακρυγιάννης, καλλιτεχνικὲς ἀντιλήψεις. Εἶναι μιὰ ζωγραφικὴ ἔκφραση, ἐξάλλου, ποὺ γίνεται εὐπρόσδεκτη κ' ἔχει εὐνοϊκὴ ἀπήχηση στὴν τότε περιορισμένη, κλειστὴ κοινωνία τῶν «ὀλίγων», γιὰτὶ ἀνταποκρίνεται στὴ βαθύτερη ψυχολογικὴ κατάσταση ἐνὸς νέου κόσμου ποὺ ποθεῖ τὴν εἰρήνη, ποὺ αὐτοσυγκεντρώνεται, κάνει ὄνειρα γιὰ τὸ μέλλον, ἀναπολεῖ καὶ εἶναι περήφανος γιὰ ἓνα πρόσφατο ἥρωϊκὸ παρελθόν.

Οἱ πρῶτοι Ἕλληνες καλλιτέχνες πάνω στὰ ἴδια αὐτὰ χνάρια θὰ βαδίσουν. Στὰ ἔργα ποὺ μᾶς ἀφήσαν βλέπουμε πῶς ἐπικρατοῦν κυρίως ρομαντικὰ στοιχεῖα. Τὸ πέρασμα τοῦ κλασικισμοῦ ἐλάχιστα δείγματα ἀφήσε στὴ ζωγραφικὴ καὶ κάπως περισσότερα στὴ γλυπτικὴ. Ἀντίθετα ὁ νεοκλασικὸς ρυθμὸς ἐπιβάλλεται στὰ πρῶτα ἑλληνικὰ ἀρχιτεκτονήματα.

Ὁ ρομαντισμὸς, ἀφομοιώνοντας ὀρισμένα στοιχεῖα τοῦ κλασικισμοῦ, παρουσιάζεται στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ μὲ τὴ μορφή τοῦ «ρομαντικοῦ κλασικισμοῦ». Ἡ νοσταλγία γιὰ τὰ περασμένα, ἡ μελαγ-

χολικὴ διάθεση, ἡ ἔξαρση καὶ ὑπογράμμιση τοῦ ἡρωϊκοῦ στοιχείου, ἀποτελοῦν τὰ κυριώτερα συστατικά του.

Ἀπὸ τὰ εἶδη ποὺ καλλιιεργήθησαν τὴν ἐποχὴ αὐτὴ, τὸ ἱστορικὸ κατέχει τὴν πρωτεύουσα θέση. Ὁ μαθητὴς τοῦ Καντὸύνη Διονύσιος Τσόκος, ποὺ ἦρθε μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση καὶ δούλεψε στὴν Ἀθήνα, ὁ Γεράσιμος Πιτζαμάνος (1787 - 1825), οἱ ἀδελφοὶ Μαργαρίτη, κυρίως ὁ μὲν ὁ Βρυζάκης, ἔχουν ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν ἀπεικόνιση σκηνῶν ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση καὶ μετὰ τὴν προσωπογράφηση τῶν ἀγωνιστῶν.

Στὸ σύνολό της ὅλη αὐτὴ ἡ παραγωγή δὲν παρουσιάζει ἔργα μεγάλης πνοῆς, οὔτε κανένα ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, ἐκτὸς βέβαια ἀπὸ τὴν ἀξία της ὡς ἱστορικὸ τεκμήριο. Ἡ ἐπιτυχία της ὁμῶς ἦταν μεγάλη γιατί κολάκευε τὸ ἔμφυτο πατριωτικὸ αἶσθημα τοῦ Ἕλληνα. Ἄς μὴν ξεχνᾶμε, ἀκόμα, πῶς οἱ ἄνθρωποι ποὺ δοκιμάστηκαν ἀπὸ τὸν Ἄγωνα, πικράθηκαν καὶ ἀπογοητεύτηκαν στὰ μετέπειτα χρόνια κι ἔβρισκαν στὴν ἱστορία τῶν περασμένων μιὰ παρηγοριὰ καὶ ἴσως μιὰν ἐλπίδα.

Ὁ κυριώτερος ἐκπρόσωπος τοῦ ἱστορικοῦ αὐτοῦ εἴδους ὑπῆρξε ὁ Θεόδωρος Βρυζάκης. Γεννήθηκε στὰ 1814 στὴ Θήβα. Τὸν πατέρα του τὸν εἶχαν κρεμάσει οἱ Τούρκοι καὶ μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση ὁ Καποδίστριας ἀνέλαβε τὴ μόρφωση τοῦ Θεόδωρου καὶ τοῦ ἀδελφοῦ του Εὐθύμιου. Τοὺς στέλνει στὸ ὄρφανοτροφεῖο τῆς Αἰγίνης καὶ μετὰ ἀπὸ 6 - 7 χρόνια ἐρχονται σὲ κάτι συγγενεῖς τους στὴν Ἀθήνα. Ὁ Βρυζάκης ἀρχισε νὰ ζωγραφίζει ἀπὸ νέος. Ὁ Θείριος, ποὺ στὸ μεταξὺ εἶχε φτάσει στὴν Ἑλλάδα, τὸν προσέχει καὶ τὸν πέρνει μαζί του στὸ Μόναχο γιὰ νὰ ἀκολουθήσει μαθήματα στὴν ἐκεῖ Ἀκαδημία. Ἀφοῦ τέλειωσε τὶς σπουδές του, ἐπισκέπτεται τὴ Γαλλία, τὴν Ἰταλία καὶ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα. Ὁ Θείριος τὸν συμβουλεύει νὰ ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ Ἄγωνα καὶ τὸν στέλνει στὰ 1848/50 στὴν Ἑλλάδα γιὰ νὰ μελετήσει τὶς φυσιογνωμίες τῶν πολεμιστῶν καὶ νὰ περιοδεύσει τὶς διάφορες ἱστορικὲς τοποθεσίες. Ἐπιστρέφει στὸ Μόναχο, ὅπου ζωγραφίζει πολλοὺς πίνακες μετὰ θέματα ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση, καὶ πεθαίνει ἐκεῖ στὰ 1878.

— Ὁ Βρυζάκης, ἂν καὶ Ἕλληνας στὴν καταγωγή καὶ ἔνθερος πατριώτης, παραμένει στὸ ἔργο του ξένος καὶ μακριὰ ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα. Μεγαλωμένος στὸ Μόναχο, μετὰ βαυαρὸς δασκάλους, σκέφτεται καὶ βλέπει ὡς αὐτοὺς καὶ γυρίζοντας στὴν Ἑλλάδα ἀντικρύζει ἀνθρώπους καὶ γεγονότα μετὰ ξενικὰ μάτια. Γι' αὐτὸ κ' οἱ πίνακές του, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ θέμα, δὲν ἔχουν τίποτα τὸ ἑλληνικὸ. Διάχυτα ρομαντικὰ στοιχεῖα, μιὰ στομφώδης μεγαληγορία, μιὰ νοσταλγικὴ ἀναζήτηση τοῦ παρελθόντος, ἀλληγορικὰ

σύμβολα μετὰ ἐνοχλητικὴ πεζότητα, ἐξωραϊστικὴ διάθεση τῶν προσώπων, ἀφύσικες στάσεις καὶ πομπώδεις κινήσεις, κρύο καὶ συμβατικὸ χρῶμα, περιγραφικὸ λεπτομερειακὸ σχέδιο, εἶναι μερικὰ ἀπὸ τὰ στοιχεῖα ἐκεῖνα ποὺ προσδίνουν στοὺς μεγαλοσχήμενες πίνακες τοῦ Βρυζάκη ἕνα παγερό, θεατρικὸ καὶ ἐπίσημο ὄφος.

Δὲ θὰ ἐπιμείνουμε στὸ ἔργο τῶν ἀδελφῶν Μαργαρίτη, γιατί ἐνῶ εἴμαστε καλὰ πληροφορημένοι γιὰ τὶς λεπτομέρειες τῆς ζωῆς τους, δὲ μᾶς βοηθοῦν νὰ μορφώσουμε γνώμη οἱ λίγοστοι πίνακες ποὺ μᾶς ἀπόμειναν. Κι' οἱ δυὸ σπούδασαν στὴν Ἰταλία τὴν ἐποχὴ τοῦ Καποδίστρια μετὰ ἔξοδα τοῦ Κράτους. Ὁ Φίλιππος μετὰ ἀπὸ τὶς ἐγκυκλοπαιδικές του σπουδές, ἐξακολούθησε στὴν Ἀκαδημία τῆς Ρώμης καὶ ἀφοῦ τέλειωσε κατέβηκε στὴν Ἑλλάδα ὅπου κατέλαβε τὸ 1837 τὴν πρώτη ἔδρα ζωγραφικῆς στὸ «Καλλιτεχνεῖον». Μετὰ τὸ 1862, φεύγει μετὰ τὸν Ὄθωνα, γιὰ νὰ ἐγκατασταθεῖ ὀριστικὰ στὸ ἐξωτερικόν. Ὁ ἀδελφός του Γεώργιος μετὰ ἀπὸ τὴν Ἰταλία σπουδάζει ζωγραφικὴ στὸ Παρίσι γιὰ νὰ κατέβει κι αὐτὸς στὴν Ἑλλάδα καὶ νὰ διοριστεῖ καθηγητὴς στὴ σχολὴ τῶν Εὐελπίδων. Ὅσο μποροῦμε νὰ κρίνουμε, ἀπὸ τὰ σχέδια κυρίως τοῦ Μουσείου Μπενάκη καὶ ἀπὸ ἐλάχιστους ἄλλους ζωγραφικοὺς πίνακες ποὺ ἔχουμε ὑπόψη μας²⁰, τὸ ἔργο τους δείχνει ἐπιδέξιους τεχνίτες ποὺ μποροῦν μετὰ πολλὴν εὐαισθησία καὶ λεπτότητα νὰ ἀποδώσουν τὴ ρεαλιστικὴ ἀκρίβεια ἐνός προσώπου ἢ μιᾶς σκηνῆς. Στὰ σχέδια εἶναι ἐξάλλου φανερὴ ἡ ἐπίδραση τοῦ Ἐνγκρ.

Τὸ δεύτερο εἶδος τῆς ζωγραφικῆς ποὺ ἐπικράτησε στὰ χρόνια αὐτὰ καὶ ποὺ ὅσο περνάει ὁ καιρὸς καταλαμβάνει καὶ μεγαλύτερη θέση στὴν ἑλληνικὴ τέχνη, εἶναι ἡ προσωπογραφία.

Ἐκτὸς ἀπὸ τοὺς παραπάνω ζωγράφους, ποὺ ὅλοι ἀσχολήθηκαν μετὰ τὸ εἶδος αὐτό, ἀξίζει ἰδιαίτερη μνεία ὁ Ἀνδρέας Κριεζῆς. Γνωρίζουμε ἐλάχιστα πράγματα γιὰ τὴ ζωὴ του. Γεννήθηκε στὴν Ὑδρα στὰ 1813²¹ καὶ ὀχι στὰ 1816 ὅπως ἀναφέρεται συνήθως—καὶ πέθανε στὰ 1880. Σπούδασε στὴ Γαλλία καὶ ἡ παραμονὴ του στὴ χώρα αὐτὴ ἐπηρέασε τὴ δουλειά του. Δὲν μποροῦμε νὰ κατατάξουμε τὸν Κριεζῆ σὲ σχολές ἢ τάσεις. Ἡ δουλειά του ἔχει ἕνα γερό ρεαλισμὸ καὶ μιὰν ἀνεση ποὺ δὲ συναντᾶμε σὲ κανέναν ἀπ' ὅσους ἀναφέραμε. Ἀποκτᾶει ὁμῶς μιὰν ἰδιαίτερη σημασία, γιατί εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ στρέφει τὴν προσοχὴ του κυρίως στὰ καθαρὰ ζωγραφικὰ στοιχεῖα τοῦ πίνακα. Τὸν ἀπασχόλησε ἰδιαίτερα τὸ χρῶμα, ποὺ τὸ δουλεύει σὲ πλατεῖες ἐπιφάνειες, ἀποφεύγοντας τὶς ἔντονες φωτοσκιάσεις καὶ τὴν ὑπερβολικὴ πλαστικότητα τῶν ὄγκων, καθὼς καὶ τὸ σχέδιο, ποὺ ἔχει συμπύκνωση

καί συνθετικότητα. Οι σπάνιες, για κείνη τόν εποχή, αυτές αρετές, μαζί με τα άλλα προτερήματα της ζωγραφικής του, επιτρέπουν να θεωρήσουμε τόν Κριεζή ως τόν μεγαλύτερο ζωγράφο της περιόδου αυτής.

Στήν προσωπογραφία διέπρεψε επίσης και μία ιδιαίτερη καλλιτεχνική μορφή, πού, χρονικά τουλάχιστο, ανήκει μάλλον στην επόμενη γενιά, γιατί πρέπει να έχει γεννηθεί γύρω στα 1820 με 1830 και έτσι τοποθετείται στην ίδια περίπου περίοδο με τόν Θείριο, τόν Λάντσα, τόν Ξυδιάν, τόν Κουνελάκη και τόν Νικηφόρο Λύτρα. Θα εξετάσουμε όμως εδώ τόν έργο του γιατί είναι, κατά τή γνώμη μας, ό κυριώτερος εκπρόσωπος της ρομαντικής προσωπογραφίας. Πριν από λίγον καιρό δέ γνωρίζαμε ούτε τόν όνομά του, γι' αυτό άλλοτε τόν χαρακτηρίζαμε ως «άγνωστο κερκυραίο», άλλοτε ως «άγνωστο ύδραίο». Πέρυσι όμως, χάρη σε μία τυχαία ανακάλυψη²², διαπιστώνεται όριστικά, κατά τή γνώμη μας, πώς πρόκειται γιά τόν Ιταλό ζωγράφο Φραγκίσκο Πίτζε πού κατάγεται, όπως αναφέρει ό ίδιος, από τόν Τυρόλο. Τόν περιλαμβάνουμε όμως εδώ γιά τούς λόγους πού προαναφέραμε. Πολλά στοιχεία γι' αυτόν δέ γνωρίζουμε²³. Ξέρουμε πάντως πώς δούλεψε στην Ύδρα και τή Σύρο στα μέσα περίπου τού 19ου αιώνα και ζωγράφισε τούς προύχοντες της εποχής. Η τοπική λαϊκή παράδοση φαίνεται να τού είναι ξένη, πράγμα πού δέ συμβαίνει, λογουχάρη, με τόν Κριεζή²⁴. Αυτό όμως πού ενδιαφέρει ειδικότερα εδώ είναι τόν καθαρά ρομαντικό ύφος της εργασίας του. Η επιστροφή πρós τόν αρχαίο κόσμο εκδηλώνεται στα φόντα με τοπίο, όπου διαγράφονται συχνά διάφορα αρχαιολογικά μνημεία ή κίνηση και ή άνησυχία, στις ταραγμένες θάλασσες, στους σκοτεινούς ούρανοίς, στα ξηρα δέντρα και στα μυστηριώδη βράχια ή νοσταλγική διάθεση, στην έκφραση τών προσώπων και στα όνειροπόλα, ρεμβαστικά μάτια. Κι αν θελήσουμε να κάνουμε μία σύγκριση με τούς έφτανήσιους, θα δοίμε πώς ή απόσταση πού χωρίζει τόν Πίτζε και όλους τούς ρομαντικούς προσωπογράφους από τόν Κουτούζη ή τόν Καντούνη, λογουχάρη, είναι τεράστια. Η προσπάθεια, πράγματι, να εισχωρήσει στην ψυχολογία τού άτομου είναι μηδαμινή. Οι ρομαντικοί κάτορθώνουν να δώσουν όλες τις έξωτερικές εκείνες λεπτομέρειες πού θα δημιουργήσουν τήν ατμόσφαιρα πού επιδιώκουν. Έτσι τόν έξωραϊσμένο πρόσωπο παραμένει κλειστό, άμετοχο, εκφράζει μία συμβατική ούδετερότητα πού δέν επιτρέπει να διακρίνουμε τις βαθύτερες συγκινήσεις ή τά πάθη τού άτομου πού θα μας αποκαλύψουν και τήν πραγματική του προσωπικότητα.

Η τοπιογραφία σαν ανεξάρτητο είδος

δέν ευδοκίμησε στη ρομαντική περίοδο, αντίθετα από ότι συνέβη στη Γερμανία κυρίως. Πιθανόν γιατί ό παράγοντας της επικαιρότητας, πού είναι ένας από τούς σημαντικότερους λόγους της επιτυχίας στη ζωγραφική με ιστορικά θέματα και στην προσωπογραφία, επισκίαζε τή φυσιολατρεία. Ίσως ακόμα γιατί ή αγάπη πρós τή φύση δέν είχε γίνει συνείδηση σε μία κοινωνία πού τόν περισσότερο χρόνο τόν καταλάωνε μέσα στον κλειστό χώρο τών σαλονιών παρά στο ύπαιθρο. Γι' αυτό στην πρώτη αυτή περίοδο της ελληνικής τέχνης συναντάμε μονάχα τόν όνομα τού Γρηγορίου Σούτζου, πού γι' αυτόν δέ γνωρίζουμε σχεδόν τίποτα. (Δούλεψε στα μέσα περίπου τού 19ου αιώνα και απέδωσε με ευαισθησία και ρομαντική νοσταλγία κλασικά κυρίως τοπία αρχαιολογικών χώρων.) Αν όμως τόν τοπίο δέν καλλιεργήθηκε σαν αυτότελές είδος, τόν συναντάμε πολύ συχνά σε ιστορικές συνθέσεις ή σε φόντα στις προσωπογραφίες, όπου καθώς αναφέραμε και πιο πάνω, διατηρεί όλα τά διακριτικά τού ρομαντισμού. Κ' ενώ στα τοπία τού Σούτζου νιώθουμε μίαν ήρεμία και μίαν άκινήσια πού μεταδίνουν τά άχνά, λεπτά χρώματα, οι όριζόντιες γραμμές, ή λογική γεωμετρική διάταξη τών κτηρίων, τά τοπία πού θα χρησιμεύσουν σε δεύτερο επίπεδο στις ιστορικές συνθέσεις τού Βρυζάκη, λογουχάρη, ή τού Πίτζε, έχουν πάθος, άνησυχία και δραματική κίνηση.

* * *

Τήν πρώτη αυτή γενιά τών έλλήνων ζωγράφων — όσων δηλαδή γεννήθηκαν ανάμεσα στα 1810 και 1815 περίπου — διαδέχτηκε μία δλόκληρη σειρά από αξιούς συνήθως καλλιτέχνες πού, κατά κανόνα — αντίθετα απ' ό,τι συνέβαινε με τούς προηγούμενους πού είχαν αναπτυχθεί καλλιτεχνικά σε διάφορα ευρωπαϊκά κέντρα — φέρουν ως κύριο χαρακτηριστικό στην εργασία τους τήν κληρονομία τού γερμανικού ρομαντισμού, δεμένη με πολλά ακαδημαϊκά στοιχεία. Είναι ή γενιά τού Άριστέδη Οικονόμου, τού Κουνελάκη, τού Νικηφόρου Λύτρα, τού Βολανάκη, τού Γύζη, τού Πανταζή, τού Άλταμούρα, κ. ά. Όλοι τους σπούδασαν και έζησαν πολλά χρόνια στο έξωτερικό και γύρω στα 1870, είναι από 18 ως 38 χρονών, δηλαδή σχεδόν όλοι είναι ώριμοι και έχουν κατασταλάξει σε μίαν όρισμένη ζωγραφική αντίληψη.

Χαρακτηριστική διαπίστωση γιά τήν εποχή είναι ή αλλαγή πού παρατηρούμε στα θέματα, στις παραστάσεις πού ζωγραφίζουν. Σπάνιοι είναι οι πίνακες πού απεικονίζουν σκηνές από τόν Άγώνα ή πολεμικά γεγονότα. Μειώνεται επίσης τόν

ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν προσωπογραφία, πιθανὸν χάρις στὴ διάδοση τῆς φωτογραφίας. Βλέπουμε ἔτσι ἄλλα θέματα νὰ παίρνουν τὸ προβάδισμα. Ἡ ἠθογραφικὴ ρωπογραφία, μὲ γραφικὲς σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τοῦ χωριοῦ, αἰσθηματικὲς ἀλληγορίες, εἰκόνες ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ζωὴ· τὸ τοπίο, ἐπίσης, ἕνα τοπίο ποὺ προσπαθεῖ ν' ἀποδώσει τὸ χαρακτήρα τοῦ τόπου, μὰ ποὺ σταμάτησε μονάχα στὰ ἐξωτερικὰ γνωρίσματα, στὸ γαλάζιο οὐρανὸ, στὸ κίτρινο φῶς, στὴ γίδα καὶ τὸ βοσκό· ἡ θαλασσογραφία, ποὺ καλλιιεργήθηκε ὄχι μονάχα σὰν αὐτοτελὲς εἶδος μὰ καὶ σὰν πλαίσιο ἱστορικῶν θεμάτων· τέλος παρουσιάζεται ἡ νεκρὴ φύση, τὰ ἀψυχα ἀντικείμενα ποὺ ἀρχίζουν νὰ προσελκύουν τὸ ἐνδιαφέρον ὀρισμένων ζωγράφων.

Ἀπὸ τὴ σημαντικὴ αὐτὴ ἀλλαγὴ στὴν εἰκονογραφία μποροῦν νὰ βγοῦν δυὸ γόνιμα συμπεράσματα. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦ θέματος ἔρχεται σὰν ἐπακόλουθο στὴ μεταβολὴ ποὺ παρατηρεῖται στὶς προτιμήσεις καὶ γενικότερα στὶς ἀντιλήψεις τοῦ κοινοῦ. Στὸ διάστημα τῆς Τουρκοκρατίας καὶ στὰ χρόνια τοῦ Ἀγώνα, ἡ θρησκευτικὴ ζωγραφικὴ ἐπικρατοῦσε γιατί ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἔβρισκε στὴ θρησκεία ἕνα ἠθικὸ ἔρεισμα, τόσο στὴν πάλη του γιὰ τὴν ἐπιβίωση τῆς φυλῆς, ὅσο καὶ σὰν ἠθικὸ σύμβολο γιὰ τὴν καταπολέμηση τοῦ Τούρκου δυνάστη. Μετὰ ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση, τὸ ἱστορικὸ θέμα παίρνει τὸ προβάδισμα, τόσο στὴ λαϊκὴ ζωγραφικὴ (Παναγιώτης Ζωγράφος) ὅσο καὶ στὴν ἐπίσημη τέχνη, γιατί αὐτὸ ἐκπροσωπεῖ τὸ ἠρωϊκὸ πνεῦμα μιᾶς κοινωνίας ποὺ πέρνοντας παράδειγμα ἀπὸ τὰ μεγαλουργήματα τοῦ παρελθόντος, βαδίζει μὲ τὴν ἐλπίδα ἑνὸς καλλίτερου μέλλοντος. Τόσο τὸ θρησκευτικὸ ὅσο καὶ τὸ ἱστορικὸ εἶδος, ἔχουν ἕνα «ὑψηλὸ» ἰδανικὸ καὶ ἀνταποκρίνονται στὶς ἐπιδιώξεις ἑνὸς κόσμου μὲ ἰδεαλιστικὲς ἀντιλήψεις. Ἀντίθετα, στὴν περίοδο ποὺ ἐξετάζουμε, τὰ θέματα ποὺ ἔχουν τὸ προβάδισμα εἶναι «κοινὰ». Ἡ καθημερινὴ ζωὴ, τὸ θέαμα τοῦ γνώριμου τοπίου, ἡ εἰκόνα τοῦ ταπεινοῦ ἀνθρώπου στὴ δουλειά του, εἶναι ἐνδεικτικὰ μιᾶς κοινωνίας ποὺ ἔχει σχηματιστεῖ μέσα σὲ διαφορετικὸ πνευματικὸ κλίμα, μὲ διαφορετικὲς ἐπιδιώξεις. Ὁ θετικισμὸς ποὺ ἐπικρατεῖ ἀπαιτεῖ καὶ μιὰ ρεαλιστικότερη ἀντίληψη στὴν τέχνη.

Σὰν ἐπακόλουθο στὴ μεταβολὴ τῶν προτιμήσεων τοῦ κοινοῦ, παρατηροῦμε καὶ μιὰν ἀλλαγὴ στὸν προορισμὸ τῆς ζωγραφικῆς. Στὶς προηγούμενες ἐποχές, ὁ σκοπὸς τῆς ἦταν ἀφηγηματικὸς καὶ διδακτικὸς. Οἱ ἐκκλησιαστικὲς τοιχογραφίες καὶ εἰκόνες, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ λατρευτικὸ τους περιεχόμενον, ἀποτελοῦσαν καὶ μιὰν εὐγλωττὴ ἐπεξήγηση τῆς ζωῆς καὶ τῶν θαυμάτων τοῦ Χριστοῦ, τῆς Παναγίας ἢ τῶν Ἁγίων, στοὺς ἀγράμματους, συνήθως, πι-

στούς. Διδακτικὸ σκοπὸ ἐξυπηρετοῦσαν ἐπίσης οἱ τοιχογραφίες ἢ οἱ πίνακες μὲ ἱστορικὰ θέματα. Τώρα ὁμως ὁ ζωγράφος δὲν ἀποτείνεται στοὺς πολλούς, ἀλλὰ σὲ λιγοστοὺς ἀνθρώπους μὲ ἐκλεκτικὸ γούστο. Τὸ μέγεθος τῶν πινάκων ἔχει περιοριστεῖ καὶ βασιλεύει ἀντὶ τῆς τοιχογραφίας, τὸ ἔργο τοῦ καβαλέτου, ποὺ προορίζεται νὰ διακοσμήσει μιὰ περιορισμένη ἐπιφάνεια κ' ἕνα μικρὸ, κλειστὸ χῶρο. Ἀπὸ διδακτικὸς συνεπῶς ὁ σκοπὸς μεταβάλλεται περισσότερο σὲ διακοσμητικὸ μὲ μιὰ στενὴ ἔννοια, κοσμητικὸ δηλαδή στοιχεῖο στὸ περιβάλλον ὅπου ζεῖ ὁ ἀστὸς.

Τὰ αἴτια τῆς βαθεῖας αὐτῆς μεταβολῆς μποροῦμε εὐκολὰ νὰ τὰ ἀνακαλύψουμε στὴν κοινωνικὴ ἀνακατάταξη ποὺ παρατηροῦμε σ' αὐτὴ τὴν περίοδο καὶ στὰ γεγονότα ποὺ χάραξαν τὴν πολιτικὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ὁ Χαρ. Τρικούπης μὲ μιὰ προοδευτικὴ ομάδα πνευματικῶν ἀνθρώπων καὶ νέων ποὺ προέρχονται συνήθως ἀπὸ τὰ λαϊκὰ στρώματα, θὰ δώσει καινούρια τροπὴ στὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Ὅσο προχωροῦμε στὸ χρόνο, ἡ νέα ἀστικὴ τάξη εἶναι ἐκείνη ποὺ θὰ πάρει τὸ προβάδισμα πάνω στὴν παλιὰ περιορισμένη ὀλιγαρχία καὶ θὰ ἐπηρεάσει ἕμμεσα καὶ τὴν πνευματικὴ μας ζωὴ. Μὲ τίς ἀντιλήψεις τῆς μεγαλώνει καὶ ἡ νέα γενεὰ τῶν καλλιτεχνῶν, ποὺ βρίσκουν τὸ ἀντίκρουμά τους σὲ παρόμοιες καλλιτεχνικὲς καὶ αἰσθητικὲς ἐπιδιώξεις ποὺ φέρνουν ἀπὸ τὴ Δύση.

Ὁ αἰσθηματισμὸς, ἡ τάση πρὸς τὴν ὀνειροπόληση, ἡ μελαγχολικὴ ἐπιστροφή πρὸς τὰ περασμένα, ἀφησαν ἔτσι σιγὰ-σιγὰ τὴ θέση τους σὲ ἄλλες πιὸ θετικὲς ἀξίες. Ὅπως ὁ ἀστὸς ἀντιμετωπίζει μὲ ρεαλισμὸ τὰ γεγονότα, ἄλλο τόσο κι ὁ ζωγράφος τὸν αἰσθητὸ κόσμον. Ἡ εἰκονογραφία γιὰ νὰ γίνῃ εὐπρόσδεκτη στὴν κοινωνία τῆς ἐποχῆς πρέπει νὰ ἀνταποκρίνεται καὶ νὰ κολακεύει, ὡς ἕνα ὀρισμένο βαθμὸ, τίς προτιμήσεις τῆς. Ἡ ζωὴ γιὰ τὸν ἀστὸ τοῦ 1875)80 εἶναι εὐχάριστη. Ζεῖ σ' ἕνα ἀνετο σπίτι, ἔχει οἰκογένεια, σοβαροὺς κοινωνικοὺς θεσμούς, ἀποφεύγει ὅ,τι μπορεῖ νὰ τοῦ διαταράξει τὴν ἡρεμία αὐτῆ ποὺ μὲ τόσους κόπους ἀπόκτησε, ἀποστρέφεται τοὺς ἠρωισμούς, τίς ταραχές, τὰ ρομαντικὰ πάθη. Ἐνας πίνακας γιὰ νὰ τὸν θέλξει πρέπει νὰ ἔχει μιὰ στενὴ συγγένεια, τόσο στὸ θέμα ὅσο καὶ στὴν τεχνικὴ, μὲ τὰ ἰδανικά του αὐτά. Καὶ οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς δὲν τὸν ἀπογοήτευσαν. Οἱ παραστάσεις τοῦ θύμιζαν οἰκτεῖες σκηνές, τοπία ἢ ἀντικείμενα ποὺ ἀγαποῦσε. Τὸ χρῶμα εἶναι εὐάρεστο, συμβατικὸ, λεῖο. Τὸ σχέδιον ἔχει μιὰ φαινομενικὴ, ἐξωτερικὴ ἀκρίβεια, ἀναλύει καὶ περιγράφει τίς ἀπειρες λεπτομέρειες μεταβολῆς τοῦ περιγράμματος. Τὴ φωτοσκίαση, ποὺ θὰ ἀποδώσει τὴν ἀναγλυφικότητα τῶν