

Η ΚΡΙΣΗ ΤΟΥ ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΥ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΥΠΤΙΚΗ

Στο Α΄ Νεκροταφείο της Αθήνας υπάρχει ο τάφος¹ της Ελένης Καλλιβούρσου που πέθανε είκοσι χρονών το 1868· πριν από δυο χρόνια είχε πεθάνει το νεογέννητο κοριτσάκι της. Ο σύζυγος έστησε μιαν ανάγλυφη στήλη (εικ. 1) με αετωματική επίστεψη. Μέσα στο τύμπανο δίνεται ένα στεφάνι από ελιά που περικλείει σταυρό και κάτω από το αέτωμα μια ζώνη με ρόδακες, ενώ πιο κάτω σκηνή αποχαιρετισμού: ο άνδρας, η γυναίκα και το παιδί· εκείνη ανακεκλιμένη με το δεξί χέρι κρατά το χέρι του όρθιου συζύγου της και απλώνει το άλλο προς το μωρό, που βρίσκεται στην αγκαλιά του πατέρα.

Η εφημερίδα *Ο Λαός* της 31ης Αυγούστου 1870 δίνει την είδηση ότι το έργο βρισκόταν τελειωμένο «έν τῷ παρά τὴν πλατείαν Συντάγματος λιθοξοείῳ». Αυτό ανήκε στον Ιωάννη Γ. Χαλεπά (1832-1901), πατέρα του γνωστού γλύπτη Γιαννούλη, αφού στην πίσω πλευρά της στήλης διαβάζουμε ΕΚ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ ΙΩ. ΧΑΛΕΠΑ. Εκείνο που δεν αναγράφεται είναι ότι έγινε από τον Δημήτριο Φιλιππότη. Το μαθαίνουμε από το άρθρο του *Λαού*, όπου παράλληλα εσκέεται κριτική στο ανάγλυφο η οποία έγινε αφορμή ν' αρχίσει διάλογος, που σε κάποια φάση πήρε τη μορφή έντονης διαμάχης. Μέσα από αυτόν έρχονται στο φῶς χαρακτηριστικές αντιλήψεις της εποχής για τη γλυπτική και κυρίως διαφαίνεται αλλαγή στις αισθητικές προτιμήσεις γύρω στα 1870. Στην υπόθεση αναμφίβολα υπεισέρχονται τα προσωπικά, οι ιδέες ωστόσο που εκφράζονται είναι πέρα από αυτά.

Ο Φιλιππότης (1834-1919)² μόλις είχε γυρίσει στην Αθήνα από τη Ρώμη όπου πήγε για επιμόρφωση. Το έργο αυτό ίσως είναι η πρώτη παραγγελία που πήρε μετά την επιστροφή του και πριν ανοίξει ακόμη δικό του εργαστήριο. Γεννημένος στην Τήνο, έμαθε την τέχνη κοντά σε Τηνιακούς χτίστες και μαρμαράδες στο νησί και στην Αθήνα. Αναφέρεται ότι δούλεψε στο μαρμαράδικο

1. Α΄ ζώνη, 1ο τμήμα, αρ. 236. Βλ. Ε. Αγγελομάτη-Γουγκαράκη - Δ. Τσουκλίδου-Πέννα, *Μητρώον Α΄ Νεκροταφείου Αθηνών*, Αθήνα 1972, σ. 203.

2. Για τον Φιλιππότη λείπει σχετική επιστημονική μονογραφία και κατάλογος των έργων του. Η μυθιστορηματική βιογραφία του Γ. Καιροφύλα, *Δημήτριος Ζ. Φιλιππότης*, Αθήνα 1987, γράφτηκε με βάση τα λίγα γνωστά βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία που έχουμε για τον καλλιτέχνη.



Εικ. 1. Δ. Φιλιππίτης, Τάφος Ε. Καλλιβούρσου, 1870, Α' Νεκροταφείο Αθηνών.

των αδελφών Μαλακατέ, φοίτησε στο Πολυτεχνείο και για ένα διάστημα βρέθηκε στην Αίγυπτο. Στη συνέχεια πήγε στη Ρώμη όπου εργάστηκε κοντά και στον γλύπτη Λεωνίδα Δρόση (1834-1882)³, ο οποίος είχε εκεί δικό του εργαστήριο. Φαίνεται ότι η καλλιτεχνική πρακτική του Φιλιππότη ήρθε σε αντίθεση με εκείνην του Δρόση, που ήταν αυστηρά κλασικιστής.

Έργα που δούλεψε στη Ρώμη, αλλά και η παραγωγή του από το 1870 και μετά στην Αθήνα, δείχνουν τόσο μέσα από την επιλογή των θεμάτων όσο και από το ύφος τους την προσπάθειά του να προχωρήσει πέρα από την κλασικιστική γραφή. Ο *Ξυλοθραύστης*⁴, σύγχρονος σχεδόν με το μνημείο της Καλλιβούρσου, είναι από την άποψη αυτή ενδεικτικό παράδειγμα. Ως θέμα οδηγεί στην ηθογραφία με πρόθεση, ανεξάρτητα από το βαθμό επιτυχίας, για νατουραλιστική απόδοση. Η γυμνότητα βέβαια της μορφής συνδέει το έργο με τ' αρχαία αγάλματα. Η κλασικιστική παράδοση είναι ακόμη δυνατή στην Ελλάδα. Τη διακρίνουμε επίσης στον τρόπο επεξεργασίας του λευκού μαρμάρου με τη λεία, ψυχρή επιφάνεια και στον τύπο του προσώπου. Τα ίδια χαρακτηριστικά τα βρίσκουμε και σε άλλα έργα του, όπως ο *Θεριστής*⁵, ο *Μικρός ψαράς* (εικ. 2)⁶ και το *Παιδί με τα σταφύλια*⁷, φτιαγμένα πριν από το 1875. Μέσα από τα γυμνά σώματα εξιδανικεύονται τύποι της αγροτικής ζωής: το «αχρονικό» της κλασικιστικής γραφής εντούτοις μετριάζεται αισθητά από την εμφανή επιδίωξη του γραφικού και του στιγμιαίου. Ο τρόπος αυτός υπήρξε ένα εύρημα της ευρωπαϊκής γλυπτικής ήδη από τις αρχές της δεκαετίας 1830-40, προκειμένου να ξεπεραστεί το φράγμα του κλασικισμού.

Ο François Rude (1784-1855)⁸ εξέθεσε στο παρισινό Salon του 1831 το

3. Η ζωή και το έργο του Δρόση δεν έχουν ουσιαστικά μελετηθεί. Βλ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, *Νεοελληνική γλυπτική 1800-1940*, Αθήνα 1982, σ. 45 κ.ε.

4. Είναι από λευκό μάρμαρο, βρίσκεται στον κήπο του Ζαπτείου και φέρει χρονολογία 1908. Ένα άλλο αντίγραφο στο Νοσοκομείο ΚΑΤ Κηφισιάς έχει χρονολογία 1896. Το γύψινο πρόπλασμα κατασκευάστηκε γύρω στα 1870. Όσοπου να χτυπηθεί στο μάρμαρο γνώρισε διάφορες περιπέτειες, που συνεχίστηκαν και μετά. Βλ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβακάλη-Αναστασιάδη, *ό.π.*, σ. 52.

5. Είναι από λευκό μάρμαρο και βρίσκεται στον κήπο του Ζαπτείου. Αντίγραφο υπάρχει και στο ΚΑΤ. Η χρονολογία κατασκευής τους δεν είναι τεκμηριωμένη. Αυτό στο ΚΑΤ ίσως έγινε το 1896 αφού πρέπει ν' αγοράστηκε μαζί με τον *Ξυλοθραύστη* από τον Ν. Καζούλη προκειμένου να στολίσουν τη βίλα του. Αργότερα η κόρη του τα δώρησε στο Νοσοκομείο. Το αντίγραφο του Ζαπτείου πρέπει να είναι παλιότερο και ίσως είναι αυτό που εκτέθηκε στην Έκθεση των Ολυμπίων του 1875 και τιμήθηκε με αργυρό νομισματοόσημο Β' τάξεως. Το ίδιο έργο, σε γύψο όμως, υπάρχει στο Μουσείο Τηνίων Καλλιτεχνών Πανόρμου, Πύργος Τήνου.

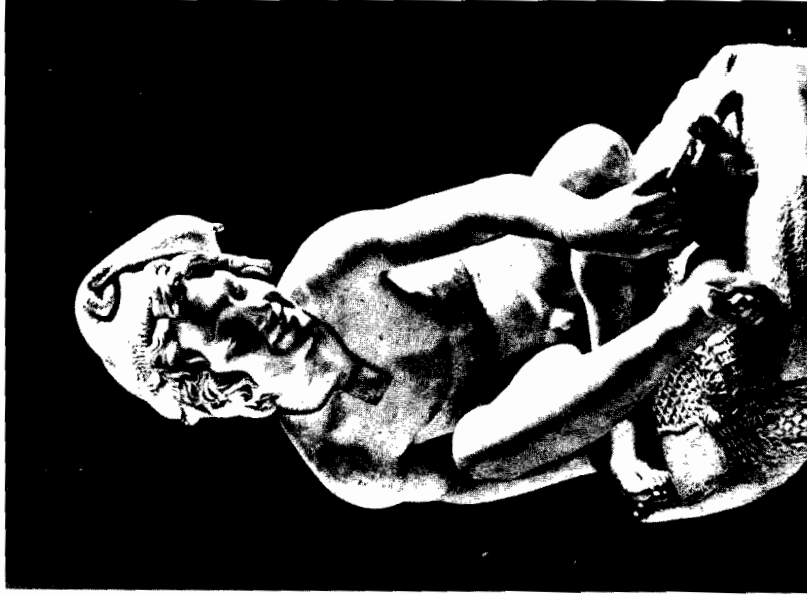
6. Είναι από λευκό μάρμαρο και βρίσκεται στον κήπο του Ζαπτείου. Αντίγραφο υπάρχει στη βασιλική έπαυλη Τατοίου. Το γύψινο πρόπλασμα του έργου εκτέθηκε στα Ολύμπια του 1875.

7. Πρόκειται για το έργο που βρίσκεται στην Πλατεία Συντάγματος στην Αθήνα.

8. Για τον Rude σχ. Η. W. Janson, *Nineteenth-Century Sculpture*, Λονδίνο 1985, σ. 111 κ.ε.



Εικ. 2. Δ. Φιλιππόπουλος, Ο μικρός ψαράς, Κήπος Ζαππείου, Αθήνα.



Εικ. 3. F. Rude, Ο μικρός ναπολιτάνος ψαράς, 1831-33, Λούβρο, Παρίσι.

γύψινο πρόπλασμα του *Μικρού ναπολιτάνου ψαρά* και το ίδιο έργο σε μάρμαρο (εικ. 3) στο Salon του 1833. Υπήρξε μεγάλη επιτυχία, αγοράστηκε από το κράτος και ο καλλιτέχνης εδραίωσε τη φήμη του⁹. Το θέμα οπωσδήποτε απομονώθηκε από κάποια απεικόνιση ιταλικής ηθογραφικής σκηνής, μια και ο Rude δεν είχε επισκεφθεί την Ιταλία. Κυκλοφορούσαν ήδη από τη δεκαετία 1820-1830 παρόμοιες απεικονίσεις που απευθύνονταν στη ρομαντική διάθεση των βορειοευρωπαίων, οι οποίοι θέλγονταν ιδιαίτερα από ανθρώπους και τόπους απομακρυσμένους είτε στο χώρο είτε στο χρόνο. Ήταν μια πρόκληση απέναντι στη βασική κλασικιστική αρχή που θεωρούσε σκηνές του καθημερινού βίου ανάξιες ν' απασχολήσουν την τέχνη. Παιδιά με ζώα έχει να δείξει βεβαίως και η αρχαία γλυπτική, εκεί ωστόσο τα παιδιά έχουν περισσότερο το χαρακτήρα ερωτιδέων, ενώ συχνά μέσα από τον τρόπο της σύνθεσης η έμφαση είναι εξίσου μοιρασμένη σε ζώο και παιδική μορφή. Στο έργο του Rude το παιδί είναι αρκετά μεγάλο σε ηλικία. Η σωματική του διάπλαση διακρίνεται για την προσπάθεια νατουραλιστικής απόδοσης. Το στόμα είναι μισάνοιχτο και φαίνονται τα δόντια κάτι αδιανόητο για έναν κλασικιστή γλύπτη. Το έργο αυτό βρήκε αμέτρητους μιμητές.

Ο *Μικρός ψαράς* του Φιλιππότη, σαράντα χρόνια αργότερα, ακολουθεί τ' αχνάρια του. Είναι επίσης ένα μεγάλο παιδί σε στάση και αναλογίες, που με δυσκολία ανταποκρίνονται στην ιδέα περί «ωραίου» που είχαν οι ντόπιοι κλασικιστές. Στα χαρακτηριστικά του προσώπου διακρίνονται τα σημάδια της προσπάθειας να βγάλει από τ' αγκίστρι το ψάρι που έπιασε. Ο προορισμός του έργου ήταν να στηθεί στο ύπαιθρο και να ολοκληρωθεί έτσι από τη συνομιλία του με τον περιβάλλοντα χώρο, κάτι καινούργιο για την ελληνική γλυπτική¹⁰. Ο ίδιος χαρακτήρας διακρίνει τόσο τον *Ξυλοθραύστη* και τον *Θεριστή* όσο και το *Παιδί με τα σταφύλια*.

Ο Φιλιππότης υπήρξε ίσως ο πρώτος νεοέλληνας γλύπτης που δούλεψε συνειδητά προς μια κατεύθυνση που ξέφευγε από τον κλασικισμό. Αυτό μπορούμε να το διακρίνουμε και στο ανάγλυφο του τάφου της Καλλιβούρσου, το οποίο προσπάθησε να πραγματευθεί σαν μια σκηνή οικογενειακής ζωής. Η διαγραφή

9. Ήταν ακριβώς η επιτυχία του έργου αυτού που έφερε στον Rude την κρατική παραγγελία για την *Marseillaise*, ένα από τα τέσσερα γλυπτά σύνολα που κοσμούν την Αψίδα του Θριάμβου στο Παρίσι.

10. Ο Λάζαρος Φυτάλης είχε στείλει στη Διεθνή έκθεση του Παρισιού το 1855 *Αρκάδα ποιμένα*, ενώ μαζί με τον αδελφό του Γεώργιο μοιράστηκαν το 1856 το Κοντοσταύλειο βραβείο, επίσης με *Βοσκούς*. Τα έργα αυτά, που βρίσκονται στο Πολυτεχνείο Αθηνών, είναι ωστόσο έντονα κλασικιστικά και δεν βασίζονται καθόλου στην παρατήρηση της φύσης. Από την άλλη, παρά την έκκληση του Καυταντζόγλου να βρεθούν χρήματα για να κατασκευασθούν σε μάρμαρο και να «ιδρυθούν που του δημοσίου περιπάτου», δεν πρόκειται για έργα περίοπτα αλλά προσόψεως.

των συναισθημάτων στα πρόσωπα, τα σύγχρονα ρούχα του πατέρα και ο τρόπος που εξέχει το πόδι του από το κράσπεδο όπου πατά, οι σωματικές αναλογίες των μορφών, είναι όλα στοιχεία που απομακρύνουν την παράσταση από τον κλασικισμό· γιατί και δέχτηκε έντονη κριτική από τον κύκλο του Δρόση. Ο Φιλιππότης κατηγορήσε και φαίνεται ότι είχε δίκιο, ευθέως τον Δρόση ως υπεύθυνο για το άρθρο του *Λαού* και για όσα ακολούθησαν. Γράφτηκε λοιπόν εκεί μεταξύ άλλων: «'Εν συνόλω τὸ ἔργο στερεῖται ρυθμοῦ καὶ συμμετρίας, καὶ ὑπὸ τῆ γλυπτῆν καὶ ὑπὸ τὴν ἀρχιτεκτονικὴν ἔποψιν καὶ ἀποδεικνύει ἔλλειψιν καὶ τῶν στοιχειωδωστέρων ἀνατομικῶν γνώσεων· χρῆσιν δὲ ποικιλίας, ἐκεῖ ὅπου τοιαύτη ἦτο περιττή, καὶ ἔλλειψιν ὅπου ἐχρειάζετο». Πιο συγκεκριμένα ότι «ἡ καθήμενὴ γυνὴ ἔχει διπλάσιον μῆκος ἀπὸ τῶν ἰσχύων μέχρι τῶν ἄκρων ποδῶν, τοῦ ἀπὸ τούτων μέχρι τῆς κεφαλῆς, ἂν καὶ φυσικῶς τὸ μέρος τοῦτο ἔχει μῆκος ὀλίγον μεγαλύτερον» ἢ ότι «ὁ ἀτεχνώτατα λίαν προέχων τοῦ ἀναγλύφου ἀριστερός τοῦ ἀνδρός ποῦς ἔχων μῆκος τουλάχιστον 10% μεγαλύτερον τοῦ δεξιῦ φαίνεται ὡσεὶ ἐξαρθρωμένος (στραμπουλισμένος)»· για τις εκφράσεις των προσώπων εξάλλου ότι ο θεατῆς «ἀμφιβάλλει τίς ὁ ἀσθενής, ἂν καὶ βλέπει ὅτι ἐπὶ τῆς κλίνης κεῖται γυνή, καθόσον αὕτη εἶναι ζωηροτέρα τοῦ ἀνδρός, μειδιᾷ δὲ μελαγχολικῶς πρὸς τὸ νήπιον, τὸ ὁποῖον, ὅλως στερρὸν καὶ μᾶλλον εὐρὺ ἢ ὑψηλόν, ἴσταται ὡς κούκλα». Οι «ατεχνίες» του Φιλιππότη δεν ἦταν δυνατό να γίνουν κατανοητές από τους κλασικιστές που είχαν συγκεκριμένες αρχές για αυστηρὴ οργάνωση και αναλογίες. Δεν είναι τυχαίό ότι το μόνο σημεῖο που βρήκαν καλό και στο οποίο παραδέχτηκαν ὅτι τα κατάφερε ο καλλιτέχνης εἶναι οι πτυχές των ρούχων της γυναίκας και του καλύμματος της κλίνης· στοιχείο ακριβῶς της κλασικιστικῆς παράδοσης που ο Φιλιππότης δεν μπόρεσε ν' αποφύγει.

Ἦταν, ωστόσο, η γενική παρατήρηση ὅτι το ἔργο δεν αποτελοῦσε «ἐφεύρεσιν» του τεχνίτη ἀλλ' ἀντιγραφή, ἀφοῦ το θέμα του ἦταν γνωστό ἀπὸ πλήθος ἀρχαία ἐπιτύμβια ἐνῶ παρόμοια εἶχαν γίνεῖ και ἀπὸ νεότερους, που ἐνόηθησε περισσότερο τον Φιλιππότη. Θα ἀπαντήσῃ: «Βεβαίως ὑπάρχουσι παραστάσεις εἰς ἀρχαῖα μνημεῖα ἀποχαιρετισμοῦ διὰ τῆς χειρός, οὐδαμοῦ ὅμως ἀπαντᾶται ὁμοίωτος παράστασις καὶ ὁμοίαι ἰδέαι, ὥστε νὰ εἶπῃ τις ὅτι τὸ ἔργο ἀντεγράφῃ, ἐκτὸς ἂν δὲν ἐννοεῖ ὁ κριτῆς αὐτοῦ τί ἐστὶν ἀντιγραφή. Ἐὰν εὐρεθῆ που τὸ πρωτότυπον τοιοῦτου ἐπιτυμβίου ἀναγλύφου ὑπόσχεται ὁ κ. Φιλιππότης νὰ δώσῃ ὀλόκληρον τὴν ἀμοιβὴν ἣν ἔλαβε δι' αὐτό»¹¹. Στὴ συγκεκριμένη περίπτωση ὁ Φιλιππότης θεωρεῖ τὴ σχέση του με τὴν ἀρχαιότητα τελείως χαλαρή, ἀφοῦ παρουσιάζει ἐυρωπαϊκὰ ντυμένη μορφή με σχεδόν προσωπογραφικὰ χαρακτηριστικὰ στὴν περίπτωση τοῦ πατέρα, ἐνῶ τὰ ρούχα τῆς μάνας ἀποδίδονται ἐτσι

11. Εφ. *Κόσμος*, 5 Σεπτ. 1870. Εξάλλου ἡ ἀμοιβὴ τοῦ Φιλιππότη για τὸ μνημεῖο τῆς Καλλιβοῦρσου ἦταν 400 φράγκα· βλ. εφ. *Κόσμος*, 15 Σεπτ. 1870.

που θα μπορούσαν να είναι και σύγχρονα. Στην προσπάθειά του εξάλλου να αποδώσει στα πρόσωπα συναισθήματα της στιγμής ο Φιλιππότης έβλεπε να απομακρύνεται ακόμη περισσότερο από τ' αρχαία πρότυπα. Αντίθετα εκεί που διακρίνει αντιγραφή αρχαίων έργων είναι στα γλυπτά του Δρόση. Με ευχέρεια που δείχνει ότι και ο ίδιος κινιόταν άνετα στο χώρο των κλασικών προτύπων, απαρτιμεί έργα του Δρόση και αντίστοιχα αρχαία απ' όπου θεωρεί ότι αντιγράφηκαν.

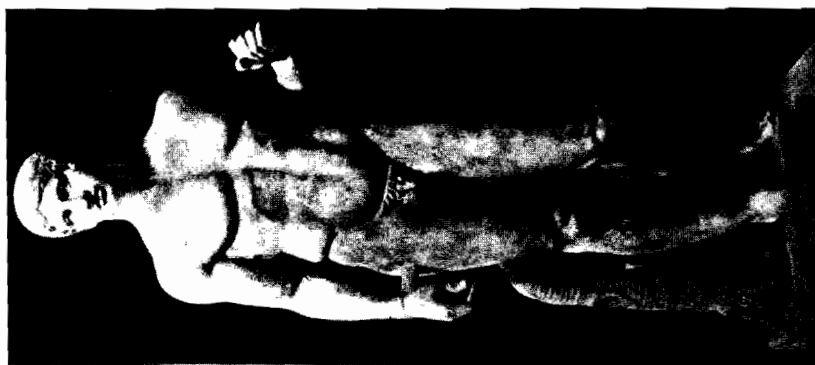
Ο Δρόσης είναι ο σημαντικότερος κλασικιστής γλύπτης. Καταγόμενος από ένα τελείως διαφορετικό κοινωνικό και πολιτιστικό περιβάλλον —ο πατέρας του ήταν Γερμανός, ο ίδιος γεννήθηκε στο Ναύπλιο και μεγάλωσε στην Αθήνα— από ότι ο Φιλιππότης, ταυτίστηκε απόλυτα με την κλασικιστική παράδοση. Η άμεση επαφή των Ελλήνων καλλιτεχνών με τους δυο μεγάλους δημιουργούς του Κλασικισμού, τον Ιταλό Antonio Canova (1757-1822) και τον Δανό Bertel Thorvaldsen (1770-1844) ήταν πρακτικά αδύνατη. Όταν δημιουργείται το νέο ελληνικό κράτος, και μαζί του η ανάγκη για σύγχρονη γλυπτική, ο πρώτος είναι ήδη από χρόνια πεθαμένος, ενώ όταν παρουσιάζονται οι πρώτοι γλύπτες γύρω στα μέσα της δεκαετίας 1840-50 πεθαίνει και ο δεύτερος. Μόνο έμμεσα λοιπόν από τα έργα τους και από Ευρωπαίους κλασικιστές δεύτερης κατηγορίας θα γνωρίσουν τον Κλασικισμό. Ορισμένοι ήρθαν στην Ελλάδα ακολουθώντας τον Όθωνα και προπάντων το όραμα της αρχαιότητας. Από αυτούς άλλοι θα μείνουν για λίγο όπως ο Heinrich Imhof (1795-1869)¹² και ο Konrad Lange (1806-1856)¹³ και άλλοι όλη τους τη ζωή, όπως ο Heinrich Siegel (1808-1883)¹⁴ θα δουλέψουν και παράλληλα θα διδάξουν την τέχνη της γλυπτικής. Άλλους θα τους βρουν οι Έλληνες μαθητεύοντες στο εξωτερικό, στη Ρώμη ή στο Μόναχο. Ο Δρόσης συγκεκριμένα μετά τις σπουδές του στο Πολυτεχνείο, του οποίου ο Διευθυντής Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1811-1885) υπήρξε ο πιο αποτελεσματικός εντόπιος προωθητής του Κλασικισμού, θα σπουδάσει στο Μόναχο κοντά στον Max Widmann (1812-1895), μαθητή του Thorvaldsen.

Η επίδραση του Thorvaldsen στους Έλληνες γλύπτες του 19ου αιώνα είναι σημαντικότερη από εκείνη του Canova. Αυτό ίσως οφείλεται στο γεγονός ότι υπήρξε περισσότερο «Έλληνας» γλύπτης, με την έννοια ότι ήταν ο πρώτος που κατανόησε και δέθηκε στενά με την κλασική φάση της αρχαίας γλυπτικής, ενώ ο Canova πλησίασε κυρίως έργα ελληνιστικά και γενικότερα της όψιμης αρχαιότητας. Δημιούργησε λοιπόν «σύγχρονα κλασικά» γλυπτά και έδειξε με σαφήνεια

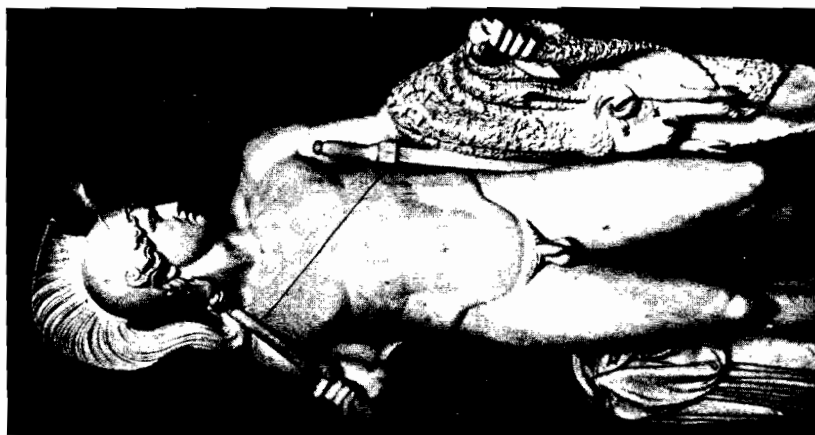
12. Ο Imhof εργάστηκε στην Ελλάδα το χρονικό διάστημα 1836-1838. Σχετικά βλ. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler*, τ. 18, σ. 576-577.

13. Βρίσκεται στην Αθήνα την περίοδο 1834-1840· βλ. Thieme-Becker, *ό.π.*, τ. 22, σ. 327.

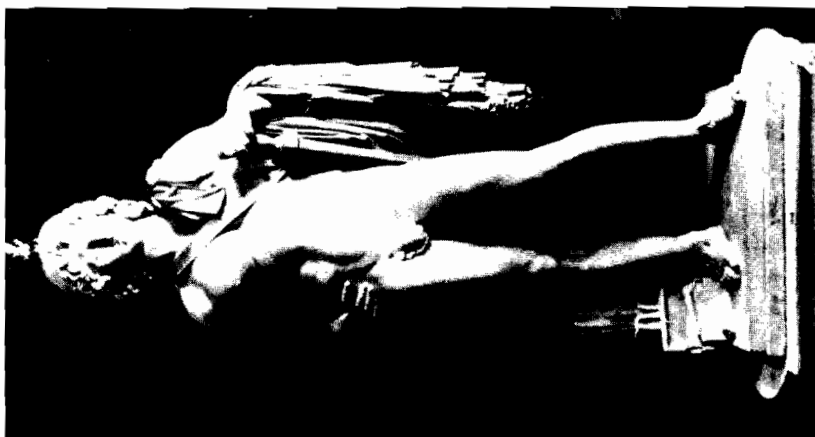
14. Ο Siegel ήρθε στην Ελλάδα το 1838 και πέθανε στις 12 Σεπτεμβρίου 1883 (εφ. *Νέα Εφημερίς*, 13 Σεπτ. 1883). Βλ. Thieme-Becker, *ό.π.*, τ. 30, σ. 596.



Εικ. 4. Ο Δορυφόρος του Πολυδέιτου,
Εθν. Μουσείο, Νεάπολη.



Εικ. 5. Β. Thorvaldsen, *Ιάσον*, 1802-28,
Μουσείο Thorvaldsen, Κοπεγχάγη.



Εικ. 6. Λ. Δρόσης, *Αλέξανδρος*,
Ιδ. Συλλογή, Αθήνα.

τον τρόπο με τον οποίο μπορούσε να γίνει αυτό, έτσι που να αντέχουν σε μια σύγκριση με τ' αρχαία πρότυπά τους. Διέκρινε πρώτος από τους κλασικιστές γλύπτες την ποιότητα των μορφικών στοιχείων του *Δορυφόρου* του Πολύκλειτου¹⁵ (εικ. 4). Το έργο αυτό, γνωστό από διάφορα αντίγραφα δεν ήταν ταυτισμένο ούτε σωστά εκτιμημένο. Όταν ο Thorvaldsen θα κάνει το 1802 τον *Ιάσωνα*¹⁶ (εικ. 5) θα έχουμε για πρώτη φορά στη νεότερη εποχή αναβίωση της τέχνης της κλασικής Ελλάδας. Τα δάνεια από τον *Δορυφόρο* τα διακρίνουμε κυρίως στο στήσιμο του κορμού με την αντιθετική κίνηση. Είναι, ωστόσο, περισσότερο το πνεύμα και όχι το γράμμα της αρχαιότητας που θα περάσει στο έργο του ο καλλιτέχνης. Ο τρόπος που πραγματεύεται, εντάσσοντάς τα γύρω από τον κορμό του *Ιάσωνα*, μια σειρά από παραπληρωματικά θέματα (χρυσόμαλλο δέρας, ξίφος, τελαμώννα, περικεφαλαία, δόρυ, ρούχο πάνω στον κορμό-στήριγμα) δείχνουν τη δύναμη του τεχνίτη ν' αφομοιώνει τον κλασικό ρυθμό. Την ικανότητά του αυτή την βλέπουμε σαφέστερα όταν ήρθε αντιμέτωπος με την αυστηρότητα των εναέτιων γλυπτών του ναού της Αφαίας Αθηνάς στην Αίγινα μερικά χρόνια αργότερα. Αυτά αγοράστηκαν το 1812 από τον Λουδοβίκο της Βαυαρίας, διάδοχο τότε του θρόνου και ο Thorvaldsen ανέλαβε τη συντήρηση και αποκατάστασή τους. Το 1817, όταν τελείωσαν οι εργασίες, στην πρόκληση των γλυπτών απάντησε μ' ένα δικό του έργο, την *Ελπίδα*, που απηχεί το στυλ τους. «Εκείνο που κράτησε ο Thorvaldsen δεν είναι τόσο τα συγκεκριμένα μορφικά στοιχεία όσο η εσωτερική ιεροπρέπεια στη στάση και τις χειρονομίες που εξευγενίζει την αρχαία θεότητα, η οποία είναι συγχρόνως και μια από τις κύριες χριστιανικές αρετές»¹⁷.

Η σχέση του Thorvaldsen με την κλασική Αθήνα τον έκανε ιδιαίτερα δημοφιλή στους νεοέλληνες γλύπτες. Εξάλλου οι πρώτοι Ευρωπαίοι καλλιτέχνες που κατέβηκαν στην Ελλάδα έτυχε να συνδέονται με τον ένα ή τον άλλο τρόπο μαζί του. Ο Imhof υπήρξε μαθητής του στη Ρώμη. Μολονότι δεν γνωρίζουμε τίποτε σχεδόν από τη δουλειά του κατά τη διετή παραμονή του στην Αθήνα, η πρώιμη παρουσία μοτίβων της γλυπτικής του Thorvaldsen στην ελληνική γλυ-

15. Ο *Δορυφόρος* είναι από τα έργα της αρχαιότητας που η αξία τους αναγνωρίστηκε σχετικά όψιμα. Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν απασχόλησε τον Winkelmann. Βλ. T. Lorenz, *Polyklet*, 1972, σ. 4 κ.ε.

16. Το έργο αυτό υπήρξε σημαντικό στην όλη καλλιτεχνική πορεία του Thorvaldsen. Το 1802, όταν δεν είχε πια τα οικονομικά μέσα για να παρατείνει την παραμονή του στη Ρώμη και ετοιμαζόταν να επιστρέψει στην Κοπεγχάγη, είδε το πρόπλασμα του έργου ένας σημαντικός πάτρωνας της τέχνης, ο Άγγλος Thomas Hope. Όχι μόνο του το παράγγειλε σε μάρμαρο αλλά του έδωσε και μια γενναία προκαταβολή, που τον βοήθησε να οργανώσει μόνιμα το εργαστήριό του στη Ρώμη. Ο *Ιάσωνας* ωστόσο πέρασε σε μάρμαρο πολύ αργότερα, το 1828. Βλ. H. W. Janson, *ό.π.*, σ. 57.

17. H. W. Janson, *ό.π.*, σ. 71.

πτική και κυρίως στην κοιμητηριακή ίσως οφείλεται σ' αυτόν. Ο Siegel όταν έφτασε το 1838 στο Ναύπλιο, προκειμένου να κάνει το μνημείο για τους πεσόντες στην Ελλάδα Βαυαρούς, σμίλεψε σε βράχο ένα λιοντάρι κατά το πρότυπο του *Λέοντα* του Locarno, έργο του Thorvaldsen από το 1819-21 στη μνήμη των πεσόντων Ελβετών στρατιωτών του Λουδοβίκου XVI. Ο Καυταντζόγλου, ο οποίος λόγω προσωπικότητας και θέσεως επηρέαζε για δεκαετίες τα εικαστικά πράγματα της Αθήνας, συμπαθούσε ιδιαίτερα το στυλ του Thorvaldsen. 'Όχι μόνο είχε έργα του σε τυπώματα αλλά χρησιμοποιούσε και στοιχεία τους σε γλυπτά που σχεδίαζε και εκτελούσαν οι Φυτάληδες¹⁸. Η εκτίμηση για τον Thorvaldsen θα μεγαλώσει ακόμη περισσότερο, όταν συμπατριώτης του θ' ανεβεί στο θρόνο της Ελλάδας με το όνομα Γεώργιος Α'. Η πρώτη ενέργεια της αντιπροσωπείας που πήγε τον Απρίλιο του 1863 στην Κοπεγχάγη για να προσφέρει το στέμμα στο Δανό πρίγκιπα, ήταν να καταθέσει στεφάνι από ελιά, που ετοίμασαν οι Έλληνες καλλιτέχνες, στο άγαλμα του Thorvaldsen, «του νέου Φειδίου τῆς νεωτάτης εποχῆς, ἐφ' ᾧ σεμνύνεται ἅπασα ἡ Δανία». Οι Δανοί συγκινήθηκαν: «Δεχόμεθα μετὰ πλείστης εὐχαριστήσεως καὶ μετὰ δακρύων τὸν στέφανον τοῦτον, τὸν ἐκ τῆς Ἀθηναϊκῆς ἐλαίας, διότι εἶναι στέφανος τῆς χώρας ἐκείνης, ἥτις ὑπῆρξεν ἡ κοινὴ μήτηρ καὶ διδάσκαλος τῶν ωραίων τεχνῶν, καὶ ἐξ ἧς ἠρστήμεν τὰ πάντα»¹⁹. Ο Γεώργιος Α' θα δείξει ιδιαίτερη προτίμηση στην γλυπτική. Επισκεπτόταν συχνά τους γλύπτες στα εργαστήριά τους και αγόραζε καμιά φορά και έργα. Τον Δρόση συγκεκριμένα τον εκτιμούσε ιδιαίτερα, του άρεσε φαίνεται το κλασικιστικό του ύφος.

Ο Δρόσης είναι ο πρώτος Έλληνας γλύπτης που κατασκεύασε αξιόλογα «σύγχρονα κλασικά» έργα. Γλύπτες της ίδιας γενιάς όπως ο Ιωάννης και Δημήτριος Κόσσοι, ο Λάζαρος και Γεώργιος Φυτάλης είναι κλασικιστές, που όμως ασχολήθηκαν κυρίως με προτομές-προσωπογραφίες και ταφικά μνημεία. Φυσικά δεν λείπουν προσπάθειες και από αυτούς για σύγχρονα κλασικά έργα. Γνωρίζουμε ότι έκαναν τον Δία, την Αθηνά, τον Απόλλωνα, την Αφροδίτη, τον Άρη, τον Έρωτα, την Ψυχή, τον Όμηρο και αλληγορικές μορφές²⁰. Τα περισσότερα όμως ήταν αντίγραφα και συνήθως προτομές ή αγαλματίδια. Ο Γ.

18. Ο ανδριάντας του Μιχαήλ Τσιτσά στο Α' Νεκροταφείο Αθηνών σχεδιάστηκε από τον Καυταντζόγλου με πρότυπο το άγαλμα του Πάπα Πίου VII, του οποίου ο τάφος στον Άγιο Πέτρο (Ρώμη) παραγγέλθηκε στον Thorvaldsen το 1823. Χαλκογραφία του μνημείου αυτού σώζεται στο *Αρχείο Α. Καυταντζόγλου*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα.

19. Βλ. σχετικό με τον Thorvaldsen άρθρο στο περ. *Επιτάλιος*, 30 Οκτ. 1863, σ. 56 κ.ε.

20. Τα περισσότερα γλυπτά που αντιπροσώπευσαν την Ελλάδα στις Διεθνείς Εκθέσεις Παρισιού το 1855 και Λονδίνου το 1862 είχαν αυτό τον χαρακτήρα. Βλ. Η. Γ. Μυκονιάτη, Η καλλιτεχνική συμμετοχή της Ελλάδας στις Διεθνείς Εκθέσεις Λονδίνου 1851, 1862 και Παρισιού 1855, *Ελληνικά* 33 (1981) 140-162.

Βιτάλης την ίδια επιλογή έδωσε έργα με κλασικά θέματα και σε μεγάλη κλίμακα, τα οποία έμειναν όμως στο στάδιο του προπλάσματος. Ο Δρόσης όχι μόνο θα φιλοτεχνήσει τα σημαντικότερα δείγματα του είδους, αλλά κατώρθωσε να τα χτυπήσει στο μάρμαρο και να τα κάνει πλατιά γνωστά στον ελλαδικό χώρο. Στην Ευρώπη βέβαια τέτοια γλυπτική έχουμε από το τελευταίο τρίτο του 18ου αιώνα, γεγονός που μετριάζει αναμφισβήτητα τη σημασία των έργων του Δρόση. Γύρω στα 1870 η εικόνα της ευρωπαϊκής γλυπτικής είναι διαφορετική από αυτή που δίνει το έργο του Δρόση. Οι γλύπτες απομακρύνονται όλο και περισσότερο από τ' αρχαία θέματα και από την κυριαρχία του λευκού μαρμάρου με τις λείες επιφάνειες. Η επιδίωξη για νατουραλιστική διαπραγμάτευση και εκφραστική δύναμη κατακτά έδαφος. Από την άποψη αυτή ο Φιλιππότης, μέσα στο πλαίσιο των δυνατοτήτων του είναι πιο σύγχρονος από τον Δρόση. Παράλληλα γίνεται κατανοητή και η «τόλμη» του να εναντιωθεί στον κλασικισμό του Δρόση, ο οποίος μάλιστα όντας καθηγητής στο Πολυτεχνείο, αντιπροσώπευε το κατεστημένο στον τομέα της γλυπτικής, χαρακτηρίζοντας τα έργα του αντίγραφα αρχαίων χωρίς ίχνος πρωτοτυπίας. Στα χρόνια του Όθωνα, αλλά και στη δεκαετία 1860-70, η κυρίαρχη παρουσία του Κλασικισμού δεν επέτρεψε την παραμικρή αμφισβήτησή του. Τώρα τα πράγματα άλλαξαν· ο Φιλιππότης βέβαια ξεχνά, ή το πιο πιθανό δεν μπορεί να εκτιμήσει στο πραγματικό του μέγεθος το γεγονός, ότι ανάμεσα στο Δρόση και την αρχαιότητα μεσολαβούν εκατό και πλέον χρόνια πρόσφατου ευρωπαϊκού Κλασικισμού. Ο τρόπος που μεταχειρίζεται τα αρχαία πρότυπα ο Δρόσης είναι αδιανόητος χωρίς την πρακτική που καλλιέργησαν οι κλασικιστές του πρώτου μισού του 19ου αιώνα.

Ο Φιλιππότης χαρακτήρισε την *Πηνελόπη* (εικ. 7)²¹ αντίγραφο της *Αγριππίνας* (εικ. 8)²² στη Συλλογή του Museo Capitolino στη Ρώμη. Το έργο αυτό, αν και γνωστό από τα μέσα του 16ου αι., τράβηξε περισσότερο την προσοχή στις αρχές του 19ου αι., όταν το διάσημο άγαλμα της μητέρας του Ναπολέοντα (εικ. 9) φτιαγμένο από τον Canova, θεωρήθηκε ότι αντιγράφηκε από αυτό, πράγμα που

21. Το γύψινο πρόπλασμα του έργου εκτέθηκε στο Παρίσι το 1867 και το 1870 στα Β' Ολύμπια στην Αθήνα. Ο Γεώργιος Α' πλήρωσε τριάντα χιλιάδες δρχ. για να κατασκευασθεί σε μάρμαρο και να στηθεί στ' ανάκτορα. Σήμερα βρίσκεται στην Εθνική Πινακοθήκη.

22. Το άγαλμα αυτό για αιώνες συνδέθηκε είτε με την Αγριππίνα τη νεότερη, τη μητέρα του Νέρωνα, είτε με την Αγριππίνα την πρεσβύτερη, εγγονή του Αυγούστου, κόρη του Μάρκου Αγρίππα και της Ιουλίας, σύζυγο του Γερμανικού και μητέρα του Καλλιγούλα και της Αγριππίνας της νεότερης. Σε κάποια εποχή επίσης θεωρήθηκε ότι απεικόνιζε την Ποππαία Σαβίνα, ερωμένη και κατόπιν σύζυγο του Νέρωνα. Από το 1911 έπαψε να συνδέεται με οποιαδήποτε από τις παραπάνω γυναίκες της ρωμαϊκής ιστορίας και έγινε «γυναικεία μορφή της περιόδου των Αντωνίνων». Στον Helbig (*Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom*, 1966, II, 153-54) καταλογογραφείται ως παράσταση της Ελένης, μητέρας του Μεγάλου Κωνσταντίνου και χρονολογείται στα 324-9 μ.Χ.

προσπάθησε ν' αντικρούσει ο καλλιτέχνης. Το 1806 σε επιστολή του προς τον Quatremère de Quincy, κριτικό και θεωρητικό του Νεοκλασικισμού, έγραφε: «Αν έχω τοποθετήσει τη δική μου μορφή περίπου σαν τη σύζυγο του Γερμανικού, δεν θα βρεθεί καμιά άλλη ομοιότητα, όχι μόνο στο πρόσωπο κάτι που είναι αυτονόητο αλλά ούτε στο σύνολο, στην κόμμωση, στην κίνηση των ποδιών, στη γενική διευθέτηση του ενδύματος, στις αναλογίες, στις πιο μικρές λεπτομέρειες»²³. Ο Δρόσης εξήντα πέντε χρόνια αργότερα θα υπερασπιστεί διαφορετικά την Πηνελόπη του, που αντιμετώπισε την ίδια κατηγορία²⁴. Θα παραπέμψει απλώς στην πρακτική όχι βέβαια του Canova αλλά του Thorvaldsen: «Ουδόλως παράδοξον ό καλλιτέχνης τῆς Πηνελόπης συλλαμβάνων ἐν τῇ θεΐᾳ αὐτοῦ ἐξάψει τὴν περὶ τῆς παραστάσεώς του ιδέαν νὰ ἔθετεν ὡς βάσιν τῆς ἐξωτερικεύσεως ταύτης τὸ σχῆμα τῆς Ἀγριππίνης, τί σημαίνει τοῦτο ὡς πρὸς τὸ ἦθος τοῦ παρισταμένου προσώπου του; Καὶ ὁ περίφημος γλύπτης Thorvaldsen ἐκτελῶν τὴν ἐν τῷ Μουσεΐῳ τοῦ Βερολίνου περίφημον Ἐλπίδα ἔθετο ὡς βάσιν αὐτῆς τὰ ἐν τοῖς ἀκρωτηρίοις τοῦ ἐν Αἰγίνῃ ναοῦ ἀγάλματα τῶν Ὁρῶν τοῦ ἔτους καὶ ἐπὶ τοσοῦτον, ὥστε ἡ μίμησις εἶναι καταφανής. Τὸ ἄγαλμα ἐν τούτοις τῆς Ἐλπίδος θαυμάζεται, ἐπειδὴ ὁ καλλιτέχνης κατῶρθωσε νὰ χωνεύσῃ οὕτως εἰπεῖν τὸ ἐν τοῖς ἀγάλμασιν ἐκείνοις τύπον καὶ νὰ παραγάγῃ νέον ὑπέρτερον, ὡς καὶ παρὰ τῷ ἡμετέρῳ καλλιτέχνῃ συνέβη, ὅστις καὶ ἂν ὑποτεθῇ ὅτι ἐμιμήθη κατὰ τὴν ἐξωτερικεύσιν τῆς ιδέας του τὴν Ἀγριππίναν, ὑπερέβη κατὰ πολὺ τὸν ταύτης καλλιτέχνην ἐν τῇ ἐκτελέσει»²⁵.

Με τον Thorvaldsen, και συγκεκριμένα με το έργο του *Ιάσων* (εικ. 5) συνδέεται περισσότερο ο *Αλέξανδρος*²⁶ (εικ. 6) του Δρόση, παρά απ' ευθείας με τον *Αχιλλέα* του Museo Nazionale της Νεάπολης, τον οποίο αναφέρει ως πρότυπό του ο Φιλιππότης²⁷, και που δεν είναι άλλος από τον *Δορυφόρο* του Πολύκλειτου (εικ. 4)²⁸. Την *Σαπφώ* (εικ. 11)²⁹ εξάλλου την συνδέει με την *Σαπφώ* της Villa

23. M. Praz - G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, έκδ. Rizzoli, 1981, κατάλογος, αρ. 147.

24. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Φιλιππότης, όταν του δόθηκε η ευκαιρία να κάνει ένα καθιστό γυναικείο άγαλμα το 1890, συγκεκριμένα εκείνο της Μαρίας Κασσιμάτη στο Α΄ Νεκροταφείο Αθηνών, ακολούθησε και αυτός τον τύπο της Αγριππίνας. Η διαφορά είναι ότι τώρα έχουμε ένα έργο με φανερό την προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση και όχι μια «σύγχρονη κλασική» δημιουργία, όπως συμβαίνει με τα έργα του Canova και του Δρόση.

25. Εφ. *Ο Λαός*, 9 Σεπτ. 1870.

26. Το έργο αυτό βρίσκεται σε ιδιωτική συλλογή. Δυο φωτογραφίες του δημοσιεύονται στου Σ. Λυδάκη, *Η νεοελληνική γλυπτική*, Αθήνα 1981, σ. 60, από τις οποίες είναι γνωστό και σ' εμένα.

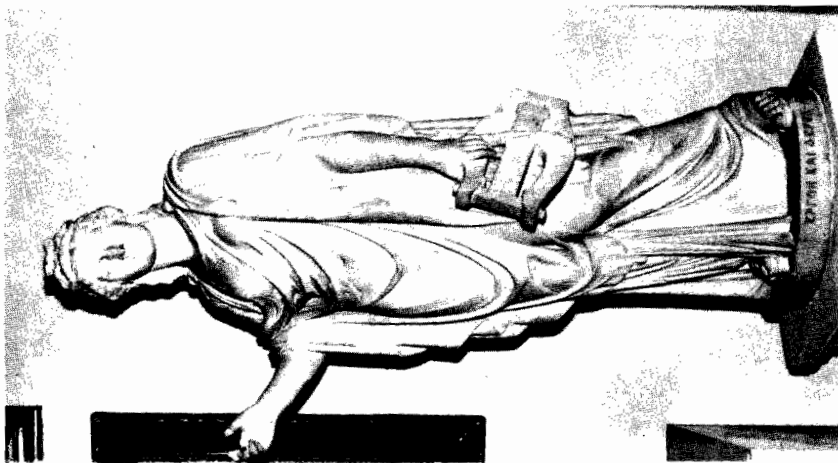
27. Εφ. *Κόσμος*, 5 Σεπτ. 1870.

28. Ο Δορυφόρος θεωρήθηκε ότι παρίστανε τον Αχιλλέα. Βλ. T. Lorenz, *ό.π.*, σ. 6.

29. Λευκό μάρμαρο, ύψος 1.10 μ. Στη βάση υπάρχει η επιγραφή ΕΡΓΟΝ ΚΑΙ ΔΩΡΟΝ ΛΕΩΝΙΔΑ ΔΡΟΣΗ 1836-1883 που είναι μεταγενέστερη. Ανήκει στη συλλογή του Φιλολογικού



Εικ. 10. Κόρη Albani, Villa Albani, Ρώμη.



Εικ. 11. Α. Δρόση, Σατρώ, Φιλολογικός Σύλλ. «Παρνασσός», Αθήνα.

Albani στη Ρώμη, τη γνωστή σήμερα ως *Kóρη Albani* (εικ. 10)³⁰. Για τα γλυπτά της Ακαδημίας, που πρέπει να τα γνώριζε από τα προπλάσματά τους αφού στήθηκαν στη θέση τους μερικά χρόνια αργότερα³¹, δεν αναφέρεται σε συγκεκριμένα πρότυπα αλλά τα χαρακτηρίζει απλώς αντίγραφα αρχαίων έργων που βρίσκονται σε διάφορα Μουσεία, όπως εκείνο του Βατικανού³².

Οι αναφορές του Φιλιππότη σε αρχαία πρότυπα είναι εύστοχες. Γνωρίζει το χώρο της γλυπτικής και όχι μόνο της αρχαίας. Θα ερωτηθεί για τα έργα του Δρόση με θέματα από άλλες χρονικές περιόδους: «Δὲν μᾶς λέγετε... πλάττων τὸν περίφημον ἐκεῖνον *Δαβίδ* του ποῖον ἀντέγραφε; Δὲν μᾶς λέγετε πλάττων τὸν *Διάκον* του ποῖον ἀντέγραφε;». Θα απαντήσει χωρίς χρονοτριβή ότι ο *Δαβίδ* «ἀντεγράφη ἔκ τινος εἰκονογραφίας εὐρισκομένης εἰς τὸ Καπιτώλιον»³³. Για τον Διάκο θα δώσει μια διαφορετική ιστορία: «Ὅταν ο Δρόσης ἀκούσε ὅτι και οἱ Φυτάληδες εἶχαν κάνει *Διάκο*, ἐπειδὴ ἡ ιδέα του δὲν ἦταν πρωτότυπη ἔσπασε το ἔργο και μόνο ἓνα μικρὸ πρόπλασμα πούλησε σε κάποια Γαλλίδα»³⁴. Αλλά και για τον *Υψηλάντη* στο Πεδίο του Ἄρεως³⁵ εἶχε το λόγο του. Αποκάλεσε το ἔργο αντίγραφο «ἔκ τινος ἐν Μονάχῳ μνημείου Γερμανοῦ στρατηγοῦ». Μια τέτοιου εἴδους αντιδικία οδήγησε, ὅπως ἦταν φυσικό, και σε υπερβολές. Ο Φιλιππότης κάλεσε τον Δρόση σε διαγωνισμό για να δείξει ο καθένας την ἀξία του³⁶, μια πρακτική γνωστή ἀνά τους αἰῶνες ἕνεκα τῆς λύσης καλλιτεχνικῶν διαφορῶν.

Η αντίδραση του Φιλιππότη ἀπέναντι στον Κλασικισμό, ἀν και ξεκινούσε ἀπὸ προσωπικούς λόγους, εἶχε με το μέρος της τὴν πορεία της σύγχρονης ευρωπαϊκῆς γλυπτικῆς, ὅπου οἱ κλασικιστικὲς φόρμες θεωρούνταν πια ξεπερασμένες. Στην Ελλάδα, ὡστόσο, τὴ χρονιά της διαμάχης Φιλιππότη-Δρόση και ἐνὸς ἀποήχός της ἦταν ἀκόμη ζωντανός φάνηκε ὅτι ο Κλασικισμὸς θριάμβευε και ὅτι ἡ θέση του ἦταν ἀκλόνητη. Στη δεύτερη Ἐκθεση των Ολυμπίων, που ἀνοίξε τις πύλες της τὴν 1η Νοεμβρίου 1870, τα γλυπτά που παρουσιάστηκαν

Συλλόγου «Παρνασσός», Αθήνα. Εκτέθηκε στο Παρίσι το 1867 και το 1870 στα Β' Ολύμπια στην Αθήνα.

30. Μάρμαρο, ὕψος 1,85 μ. Πρόκειται για ρωμαϊκὸ ἀντίγραφο των αυτοκρατορικῶν χρόνων. Το πρότυπό του θεωρεῖται χάλκινο και συνδέεται με τον κύκλο του Φειδία στα 440-30 π.Χ. Βλ. W. Helbig, *ἀ.π.*, 1972, IV, σ. 316-17.

31. Πήλινα προπλάσματα δύο συνθέσεων προορισμένων για τα αετώματα της Ακαδημίας εκτέθηκαν στα Ολύμπια 1870.

32. Εφ. *Κόσμος*, 15 Σεπτ. 1870.

33. Το ἀγάλμα του Δαβίδ παραμένει σήμερα ἀγνωστο.

34. Δεν εἶναι γνωστὸ το ἔργο αὐτὸ σήμερα, ὅπως ἐξᾴλλου και ἐκεῖνο των Φυτάληδων.

35. Μάρμαρο 2,10×1,00 μ. Ἴχει υποστεί πολλές φθορές. Πριν τοποθετηθεῖ στο Πεδίο του Ἄρεως μπροστὰ στο ναῖσκο των Ταξιαρχῶν βρισκόταν στο Πολυτεχνεῖο.

36. Εφ. *Κόσμος*, 15 Σεπτ. και 7 Οκτ. 1870. *Ο Λαός*, 29 Σεπτ. και 12 Οκτ. 1870.

είχαν σχεδόν στο σύνολό τους θέματα από την αρχαιότητα³⁷. Ο Δρόσης εξέθεσε τη *Σαπφώ*, τον *Αλέξανδρο*, την *Πηνελόπη* και προπλάσματα των εναέτιων γλυπτών της Ακαδημίας. Ο Γ. Βιτάλης πήρε μέρος με τα γύψινα έργα *Θησέας*, *Κλεοπάτρα*, *Ορφείας*, *Έκτορας*, *Πάρις*, *Αρίων*. Ο Στέφανος Βαρούτης³⁸ συμμετείχε με τη σύνθεση *Ψυχή- Έρωτας* και τον *Βάκχο*. Με ανάλογα έργα επίσης πήραν μέρος και μαθητές του Πολυτεχνείου. Ο κλασικιστής Ιωάννης Κόσσος έστειλε τις προτομές των βασιλιάδων και τον *Ρήγα Φεραίο*, άγαλμα σε μικρό μέγεθος. Με το Εικοσιένα συνδέονταν και η αλληγορική μορφή της Ελλάδας που έσπαζε τα δεσμά της του Δρόση. Ο *Σαμψών* του Βαρούτη ήταν τέλος ακόμη ένα έργο μέσα στις προδιαγραφές του Κλασικισμού. Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Φιλιππότης δεν παρουσίασε έργα του στην εκδήλωση³⁹. Εντούτοις το θέμα που κίνησε θα κάνει σύντομα αισθητές τις συνέπειές του.

Στα τρίτα Ολύμπια του 1875 η εικόνα της γλυπτικής ήταν διαφορετική⁴⁰ και οι αντιδράσεις που ακολούθησαν ενδιαφέρουσες. Ο Δρόσης, που μετείχε στην κριτική επιτροπή, είχε βέβαια τον κύριο λόγο. Δεν είναι τυχαίο ότι ως καλύτερα κρίθηκαν τέσσερα έργα κλασικιστικά: 1. *Σάτυρος και Έρωτας*, γύψινο πρόπλασμα του Γιαννούλη Χαλεπά, που ήταν τότε σπουδαστής στο Μόναχο⁴¹. 2. Πρόπλασμα αετώματος με θέμα τους Ολυμπιακούς Αγώνες, του Γ. Βρούτου⁴². 3. *Πνεύμα του Κοπερνίκου*, πρόπλασμα του ίδιου⁴³. 4. *Οιδίπους και Αντιγόνη*, γύψινο σύμπλεγμα του Γ. Βιτάλη⁴⁴.

Συμμετείχαν, ωστόσο, και ο Φιλιππότης και ο Γ. Βιτσάρης, του οποίου μάλιστα η διάσταση με τον Κλασικισμό φαίνεται ότι υπήρξε ακόμη μεγαλύτερη. Ο πρώτος έστειλε τον *Θεριστή* και τον *Μικρό Ψαρά*, μαρμάρινο το ένα, σε γύψο το άλλο. Ο *Θεριστής* κρίθηκε ως το καλύτερο από τα δύο. Το άγαλμα αυτό, με τις κανονικές αναλογίες και το χωρίς εκπλήξεις στήσιμό του, κινείται σ' ένα χώρο γνώριμο για τους κλασικιστές, τουλάχιστον όσον αφορά τη φόρμα. Για τον *Ψαρά*,

37. Σχετικά με τα Ολύμπια του 1870 βλ. *Γεωργική Εφημερίς*, 1 και 30 Νοεμβρίου 1870.

38. Για τον Βαρούτη βλ. εφ. *Ο Λαός*, 29 Σεπτ. και 10 Οκτ. 1870.

39. Γράφτηκε ότι ζήτησε χρήματα, προφανώς από την Επιτροπή των Ολυμπίων, για να μεταφέρει τα έργα από τη Ρώμη και επειδή δεν του δόθηκαν δεν πήρε μέρος στην Έκθεση. Τον κατηγορήσαν, ωστόσο, ότι ζήτησε 1500 δρχ. ενώ αρκούσαν μόνο 150 με 200 δρχ. Βλ. εφ. *Ο Λαός*, 12 Οκτ. 1870.

40. Σχετικά βλ. *Ολύμπια τοῦ 1875. Ὑπὸ τῆς ἐπι τῶν Ὀλυμπίων καὶ Κληροδοτημάτων Ἐπιτροπῆς*, Αθήνα 1878, σ. 309 κ.ε., 438 κ.ε.

41. Από το έργο αυτό, που έγινε και εκτέθηκε αρχικά στο Μόναχο, πρέπει να βγήκε το γνωστό μαρμάρινο σύμπλεγμα που κατασκευάστηκε στην Αθήνα το 1876. Φωτογραφίες βλ. στου Μ. Καλλιγιά, *Γιαννούλης Χαλεπάς*, Αθήνα 1972, αρ. 16-19.

42. Το έργο αυτό παραμένει άγνωστο.

43. Φωτογραφία του βλ. Σ. Λυδάκη, *ό.π.*, σ. 65.

44. Το έργο αυτό είναι άγνωστο σήμερα.

ωστόσο, ειπώθηκε ότι «ἔχει ἀρκούντως καλὴν σύνθεσιν, ἀλλ' ἡ κεφαλὴ καὶ ὁ λαίμωρος εἰσὶν εἰς δυσαναλογίαν πρὸς τὸ σῶμα, ἀπαιτοῦσιν δὲ πλειοτέραν σπουδὴν»⁴⁵. Ἀκόμη πιο ἐντονη ἦταν ἡ ἀντίδραση γιὰ τὸ γύψινο ἀγάλμα του Βιτσάρη το «παριστὸν ἀραβᾶ». Ἡ γνώμη τῆς ἐπιτροπῆς ἦταν: «Τὸ ἔργον τοῦτο εἶναι ἰδέα ἀτυχῆς. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐξελέξατο ἀντικείμενον ἄξιον τοῦ προορισμοῦ του νὰ παραστήσῃ. Οὐχ ἤττον ἢ ἔκφρασις τοῦ ἄνω σώματος εἶναι ἐπιτυχῆς, ἀλλὰ τὸ ὅλον τοῦ σώματος δυσανάλογον»⁴⁶. Ἡ ἐκπληξὴ τοῦ Δρόση, ποὺ δούλευε με ὁδηγὸ τὸ ιδεώδες τῆς ἀρχαίας γλυπτικῆς, μπροστὰ σ' ἓνα τέτοιο θέμα ποὺ συνδύαζε τὰ ρομαντικὰ με τὰ νατουραλιστικὰ στοιχεῖα, εἶναι ολοφάνερη. Τὴν ἴδια ἐποχὴ ὁ Λύτρας ζωγράφιζε ἀρκετοὺς ἀράπηδες⁴⁷. Ἐνῶ ὅμως στὴ ζωγραφικὴ ἓνα τέτοιο θέμα δὲν προξενούσε ἰδιαίτερη ἐντύπωση, στὴ γλυπτικὴ τὰ πράγματα ἦταν διαφορετικὰ. Δὲν ἐπρόκειτο μόνον γιὰ τὴν κλασικιστικὴ παράδοση, ἀλλὰ καὶ ἡ ἴδια ἡ φύση τῆς γλυπτικῆς με τὶς τρεῖς διαστάσεις καὶ τὴ σωματικότητά των μορφῶν δημιουργοῦσε προβλήματα στὴν ἀποδοχὴ ρεαλιστικῶν διατυπώσεων. Ὁ Ε. Δ. Ροῦδης μέσα ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ σατιρικοῦ περιοδικοῦ *Ἀσμοδαῖος* μίλησε με σαφεῖς σεξουαλικούς ὑπαινιγμούς γιὰ «βιτσαρίους "Ἀραβας εἰς τὰ παρθεναγωγεῖα πρὸς ἐκδίωξιν τοῦ πειρασμοῦ». Σ' ἓνα σκωπτικὸ ἀρθρο, ἐπιστολὴ υποτίθεται Σκωτσέζακ ὀπαδοῦ των ιδεῶν τοῦ T. R. Malthus (1766-1835), υποδεικνύει τὰ προϊόντα τῆς ἐλληνικῆς γλυπτικῆς ὡς πιθανὴ λύση στο πρόβλημα τοῦ υπερπληθυσμοῦ τῆς γῆς. Με αὐτὰ θὰ «ἐνεπνέετο εἰς τοὺς παῖδας, ἔστω καὶ δι' ἀπάτης τινός, ἀνυπέβλητός τις πρὸς τὸν ἔρωτα καὶ τὸν γάμον ἀποστροφῆς»⁴⁸.

Τὴν ἴδια χρονιά ὁ Καυταντζόγλου θὰ σχεδιάσει τὴ μαρμαρίνη σαρκοφάγο γιὰ τὸ λείψανο τοῦ Πατριάρχῃ Γρηγορίου Ε'. Ἡ κλασικιστικὴ μορφή τῆς, τόσο στο ἀρχιτεκτονικὸ μέρος ὅσο καὶ στο γλυπτὸ διάκοσμο, δέχτηκε ἐντονη κριτικὴ καὶ μάλιστα ἐξ οἰκείων. Ὁ διπλωμάτης-λογοτέχνης καὶ καθηγητῆς τῆς Ἀρχαιολογίας Φαναριώτης Α. Ρ. Ραγκαβῆς, ρομαντικὸς-κλασικιστῆς ὁ ἴδιος, θὰ ἐκφράσει

45. Βλ. *Ὀλύμπια τοῦ 1875*, ὁ.π., σ. 438.

46. Βλ. *Ὀλύμπια τοῦ 1875*, ὁ.π., σ. 439. Τὸ ἔργο αὐτὸ παραμένει ἀγνωστο σήμερα.

47. Οἱ πίνακες τοῦ Λύτρα ἐγίναν κυρίως με βάση τὰ σχέδια τοῦ ἀπὸ ταξίδια στὴν Μ. Ἀσία (1873) καὶ Αἴγυπτο (1879). Ἐγχρωμοὺς μέσα στὴν τάση γιὰ γραφικότητα βάζει ἀκόμη καὶ σε πίνακες ὅπως *Τὰ Κάλαντα*, χρονολογημένο πρὶν ἀπὸ τὸ 1873. Στὴν Αθήνα ἐξάλλου τῆς ἐποχῆς ἐκείνης γνωστός τύπος ἦταν ὁ Χρήστος ὁ Ἀράπης ποὺ ζωγράφιζε καὶ ὁ Λύτρας. Βλ. Ν. Μ. Αθανάσογλου, *Ὁ ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904)*, διδακτ. διατρ., 1976, σ. 71 κ.ε.

48. *Ἀσμοδαῖος*, 21, 1 Ἰουνίου 1875. Με ἀνάλογους ὑπαινιγμούς ἀναφέρεται καὶ σε *Ἀφροδίτη* ποὺ ἐξέθεσε ὁ Βρούτος· φαίνεται, ὡστόσο, ὅτι ὁ κύριος στόχος ἦταν ὁ Ἄραβας τοῦ Βιτσάρη, στα ἔργα τοῦ ὁποῖο ἐπιτίθεται καὶ στα ὑπ' ἀρ. 19, (18 Μαΐου 1875) καὶ 24 (22 Ἰουνίου 1875) τεύχη τοῦ περιοδικοῦ.

σοβαρές αντιρρήσεις προτείνοντας παραστάσεις ρεαλιστικές και ως θέμα και ως εικονογραφία⁴⁹. Οι καιροί έχουν αλλάξει.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΗΛ. ΜΥΚΟΝΙΑΤΗΣ

49. Σχετικά βλ. Η. Γ. Μυκονιάτη, Η σαρκοφάγος του Πατριάρχη Γρηγορίου Ε' στη Μητρόπολη Αθηνών, *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 30 (1987) 163-176.