

Η ΠΡΩΤΗ ΕΝΤΥΠΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΕΙΑ ΠΕΡΙ ΠΡΟΟΠΤΙΚΗΣ

Η ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΥΠΟΔΟΧΗ ΤΗΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Η προσπάθεια για εικαστική παραγωγή, που εμφανίζεται με την ίδρυση του Ελληνικού κράτους, χαρακτηρίζεται από την άμεση αποδοχή και αφομοίωση των ευρωπαϊκών μεθόδων καλλιτεχνικής γραφής. Το φαινόμενο αυτό, που διακρίνεται από πρώτη ματιά, ερχόταν να ανατρέψει και να αντικαταστήσει ένα διαφορετικό εικαστικό σύστημα, το οποίο επέβαλε η απουσία κρατικής υπόστασης, κυρίως κατά τους δύο τελευταίους αιώνες πριν από την Επανάσταση του 1821.

Ο Γρηγόριος Παπαδόπουλος (1819-1873), καθηγητής της Ιστορίας της Τέχνης στο Πολυτεχνείο, στον λόγο που εκφώνησε με τη λήξη των μαθημάτων στις 22 Ιουλίου 1845 σημείωνε: «Άξιον παρατηρήσεως είναι ότι, προ της ελευθερώσεως ημών, σχολεία μεν ελληνικών γραμμάτων πολλαχού της Ελλάδος διεσώζοντο, τεχνών δε ουδέν· διότι η μεν επιστήμη και άπατρις δύναται έτι να επιζήση, η δε υψηλή τέχνη ζη μόνον εις πατρίδα και εις πατρίδα ευδαιμονούσαν». Η παρατήρηση αυτή αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς έρχεται ύστερα από μια σύντομη αλλά κατατοπιστική επισκόπηση του ομιλητή για την καλλιτεχνική δημιουργία στα χρόνια της Τουρκοκρατίας. Λίγο πιο κάτω, εξάλλου, στον ίδιο λόγο, αναφερόμενος ο Παπαδόπουλος στην ανάγκη υποστήριξης του Πολυτεχνείου επισήμαινε: «Ημείς όμως και προς βαρβάρους και προς πολιτισμένους λαούς γειτνιάζοντες έχοντες τας προγονικάς αναμνήσεις και βαθμόν τινα πολιτισμού, οικούντες χώραν ποικίλην κατά τε τας έξεις, τα ήθη και την γλώσσαν των κατοίκων, και κατά την γεωγραφικήν θέσιν και τον σχηματισμόν και τα προϊόντα, έχομεν πολλάς ανάγκας ημιβαρβάρων εθνών και πολλάς των μάλιστα πολιτισμένων»¹. Για να αναδειχθεί η τέχνη υψηλή και επώνυμη μέσα στα όρια του νέου Κράτους, έπρεπε να ακολουθήσει τους δοκιμασμένους κανόνες των δυτικών καλλιτεχνικών σχολών, της γαλλικής, της ιταλικής ή της γερμανικής.

Την ίδια χρονιά, το 1845, εκδόθηκε στο Βελιγράδι με το ψευδώνυμο Σ.Α.Κ., το πρώτο έργο του Στέφανου Κουμανούδη (1818-1899) με τίτλο *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμεραν*, όπου διατυπώνεται η άποψη ότι πρέπει να ακολουθηθεί η τεχνοτροπία των Ευρωπαίων στη ζωγραφική και τη

1. Γ. Γ. Παπαδόπουλος, *Λόγος περί του Ελληνικού Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1845, σ. 7.

γλυπτική, αφού έτσι αποκαθίσταται η σχέση με την αρχαία ελληνική παράδοση: «Όθεν τα ίχνη αυτών ακολουθούντες ως οδηγών και εις τα της τέχνης, καθώς και εις τας επιστήμας, δεν πράττομεν άλλο, εμμή να πλησιάζωμεν τους νυν ιδιοκτήτας της παλαιάς σοφίας των προγόνων μας, αυξήσαντας όμως βέβαια πολυτρόπως το εμπιστευθέν αυτοίς παρά της θείας προνοίας τάλαντον προ αιώνων»². Η έννοια της γεωγραφίας αναφορικά με τη νεότερη ελληνική τέχνη εμφανίζεται ισχυρότερη από την έννοια της ιστορίας.

Ο θεωρητικός λόγος, ωστόσο, συμπορεύεται και επισφραγίζει τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό που παρατηρείται εξαρχής στην πράξη, τόσο στην ίδια την καλλιτεχνική παραγωγή όσο και στις κρατικές ενέργειες που απέβλεπαν στην υποστήριξή της. Η ζωγραφική, π.χ., των αδελφών Φιλίππου και Γεωργίου Μαργαρίτη και τα πρώτα γλυπτά του Δημητρίου και Ιωάννη Κόσσου, στα χρόνια αμέσως πριν και μετά το 1845, είναι δυτικού στιλ, ενώ στη διαμόρφωση του καλλιτεχνικού ύφους της εποχής σημαντικός υπήρξε ο ρόλος των Ευρωπαίων που δούλευαν στη χώρα, καθώς και οι επιλογές των διοικούντων Βαβαρών. Όσον αφορά την κρατική μέριμνα η ίδρυση του Πολυτεχνείου το 1837 είναι η σημαντικότερη κίνηση που εδραίωσε την ευρωπαϊκή κατεύθυνση, όταν μάλιστα ο Λύσανδρος Καυτανζόγλου, διευθυντής του από το 1844, και οι διδάσκοντες «θεώρησαν αυτό, επί βάσεων αναλόγων, ως προς τας καλλιτεχνίας, των εν Ιταλία αρίστων σχολών, ως παιδευτήριο καλών τεχνών»³.

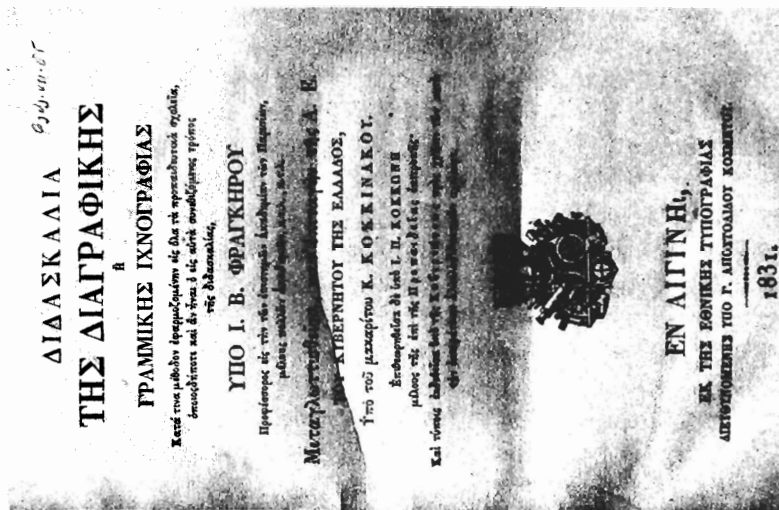
Το φαινόμενο εντούτοις, αν και ιστορικά προφανές, έχει μελετηθεί κατά κύριο λόγο μέσα από την πορεία της ελληνικής τέχνης του 19ου αιώνα. Εκείνο που έγινε ελάχιστα μέχρι σήμερα είναι η επισήμανση ορισμένων σημείων με ιστορική σημασία και η ερμηνεία θεωρητικών προβλημάτων που επέβαλαν το φαινόμενο αυτό στο ξεκίνημά του. Θα πρέπει να ερευνηθούν μεθοδικά και να εξηγηθούν διεξοδικά τόσο θέματα περιορισμένα (όπως συγκεκριμένοι δημιουργοί-πρωτεργάτες ή μεμονωμένα έργα-σταθμοί) όσο και θέματα ευρύτερα (όπως τα σχήματα της πατρωνείας, ο χαρακτήρας της καλλιτεχνικής παιδείας, οι διαγωνισμοί και οι εκθέσεις, τα προβλήματα καθιέρωσης μιας νέας γλώσσας και ορολογίας για την προσέγγιση των εικαστικών έργων). Η παρούσα εργασία βλέπει προς αυτή την κατεύθυνση, από μια πολύ συγκεκριμένη σκοπιά.

Η έκδοση (1856) στην Ερμούπολη της Σύρου της *Διοπτικής του Τενότου*⁴, (Εικ. 1), μετάφρασης από τα γαλλικά ενός βιβλίου για τη γραμμική προοπτική,

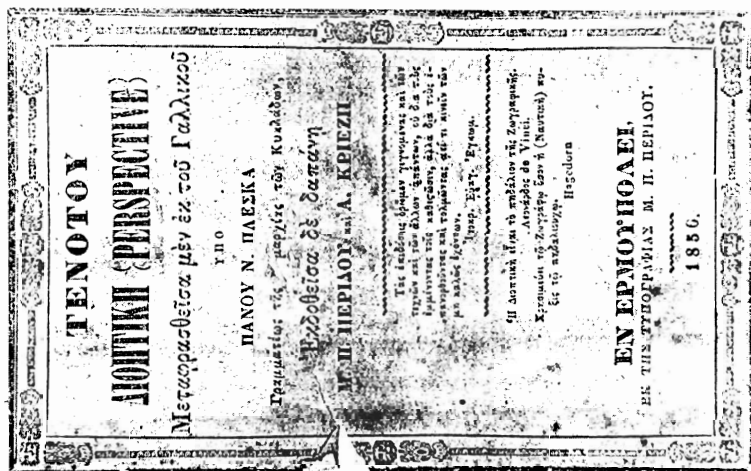
2. Σ.Α.Κ. (= Σ. Κουμανούδης), *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερα*, Βελιγράδι 1845, σ. 7.

3. Γ. Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 8.

4. Ο πλήρης τίτλος του βιβλίου είναι: *Τενότου Διοπτική (perspective) Μεταφρασθείσα μεν εκ του Γαλλικού υπό Πάνου Ν. Πλέσχα Γραμματέως της Νομαρχίας Κυκλάδων, Εκδοθείσα δε δαπάνη Μ. Π. Περίδου και Α. Κριεζή. Εν Ερμούπολει εκ της τυπογραφίας, Μ. Π. Περίδου. 1856. Σχήμα 8ο, διαστ. 21×14,5 εκ. Σπάνιο σήμερα: αντίτυπό του υπάρχει στα Γ.Α.Κ. (Αρχείο Βλαχογιάννη). Καταλογογραφείται από τους Γκίνι-Μέξα, *Ελληνική Βιβλιογραφία*, τ. 3, Αθήνα 1957, αρ. 7095.*



Εικ. 2. Φραγκήρου, Διδασκαλία της διαγραφικής, προμετωπίδα. Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, Αθήνα.



Εικ. 1. Τενότου Διοπτική, προμετωπίδα. Γ. Α. Κ. (Γεράδιο Βλαχογιάννη), Αθήνα.

έχει τη δική της σημασία. Η προοπτική υπήρξε για τη δυτική τέχνη από τον 15ο έως και τον 19ο αιώνα όχι μόνο το κεντρικό σημείο της σχεδιαστικής πρακτικής, αλλά κυρίως η συμβολική έκφραση της ευρωπαϊκής θέασης του κόσμου⁵. Ακόμη και στον 20ό αιώνα, έως τις μέρες μας, παρά τη φαινομενική αποδέσμευση της τέχνης από αυτήν, η καλλιτεχνική όραση εξακολουθεί να διερευνά εκείνες τις όψεις της πραγματικότητας που οδήγησαν στην ανάπτυξη και εξέλιξή της⁶. Η ευρωπαϊκή ταυτότητα της νεοελληνικής τέχνης σήμαινε αναγκαστικά την αποδοχή του λογικού χώρου της δυτικής προοπτικής και την παραιτήση από την «παράλογη προοπτική» της Ανατολής.

Το 1831 εκδόθηκε στην Αίγινα το πρώτο βιβλίο στα ελληνικά που αναφέρεται στην προοπτική. Πρόκειται για τη *Διδασκαλία της διαγραφικής ή γραμμικής ιχνογραφίας*⁷ (Εικ. 2), μετάφραση από τα γαλλικά του βιβλίου του μαθηματικού L.-B. Francoeur (1773-1849) *Enseignement du dessin linéaire* (1819). Είναι μια γενική εισαγωγή στο γραμμικό σχέδιο. Το πέμπτο κεφάλαιο, που επιγράφεται *Κανόνες της Διοπτικής*, πραγματεύεται συνοπτικά αλλά μεθοδικά την προοπτική. Δίνεται ο ορισμός της⁸ και περιγράφονται οι βασικές αρχές που διέπουν την εφαρμογή της. Η έκδοση της μετάφρασης εντάσσεται μέσα στις προσπάθειες που έγιναν επί Καποδίστρια, κατά την περίοδο 1830-1832, για την τεχνική και καλλιτεχνική εκπαίδευση. Στο πρόγραμμα του Ορφανοτροφείου της Αίγινας περιλαμβάνονταν και η διδασκαλία του σχεδίου. Παρά

5. Η βιβλιογραφία για την προοπτική είναι πολύ μεγάλη. Εικόνα της έκτασής της μπορεί να πάρει κανείς από το άρθρο του D. Gioseffi, «Perspective» στην *Encyclopedia of World Art*, τ. 11 (1966) στήλες 184-221. Σταθμός στη μελέτη του θέματος υπήρξε η πραγματεία του Erwin Panofsky, «Die Perspective als 'Symbolische Form'», *Vorträge des Bibliothek Warburg, 1924-25*, Λιφία-Βερολίνο 1927, σσ. 258-330· αναδημοσιεύεται στον E. Panofsky, *Aufsätze zu Grundfragen des Kunstwissenschaft*, Βερολίνο 1964, σσ. 99-167. Αγγλική μετ. του C. Wood, *Perspective as Symbolic Form*, Ν. Υόρκη 1991. Το κείμενο αυτό κυριάρχησε σε όλες τις μετέπειτα ιστορικές και φιλοσοφικές συζητήσεις πάνω στην προοπτική. Από αυτές ξεχωρίζει το βιβλίο του John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Λονδίνο 1957.

6. Τα τελευταία χρόνια το ενδιαφέρον των μελετητών για την προοπτική έχει αναθερμανθεί. Το πιο σημαντικό από τα πρόσφατα βιβλία είναι του Hubert Damisch, *L'origine de la perspective*, Παρίσι 1987. Πρόκειται για θεωρητική ανάλυση της προοπτικής από τη σκοπιά της στρουκτουραλιστικής σημειωτικής, με στενή, ωστόσο, παρακολούθηση της ιστορίας του φαινομένου από την εμφάνισή του κ.ε.

7. *Διδασκαλία της διαγραφικής ή γραμμικής ιχνογραφίας ...* υπό Ι. Β. Φραγκήρου ... Μεταγλωττισθείσα ... υπό του μακαρίτου Κ. Κοκκινάκου. Επιθεωρηθείσα δε υπό Ι. Π. Κοκκώνη. Εν Αίγινη 1831. Βλ. Γκίνη-Μέξα, ό.π., τ. 1, Αθήνα 1939, σφ. 2045.

8. Ο ορισμός της προοπτικής δίνεται ως εξής: «Διοπτική είναι το μέρος εκείνο της ιχνογραφικής τέχνης, το οποίον καταγίνεται εις το να μας διδάξη πώς να παρουσιάζωμεν τα σώματα, ως τα βλέπομεν, να σχηματίζωμεν τα περιγράμματα αυτών ή τους περιγύρους (contours) και τας αμοιβαίας διαθέσεις, χωρίς να έχωμεν υπ' όψιν αυτά τα σώματα, αλλά μόνον την γνώσιν των σχετικών θέσεων των, και των γεωμετρικών των εκτάσεων. Δεν ζητούμεν λοιπόν πλέον να αντιγράψωμεν τι πράγμα, το οποίον βλέπομεν και παρουσιάζωμεν τοιούτον, οποίον αυτό φαίνεται· αλλά διαγράφωμεν μίαν εικόνα αληθώς ομοίαν με την οποίαν ηθέλαμεν ιδεί, αν την είχαμεν έμπροσθέν μας.»

την απουσία επαρκών πληροφοριών, ο διορισμός τον Ιούνιο του 1830 των αρχιτεκτόνων Σταμάτη Κλεάνθη και Eduard Schaubert στο σχολείο αυτό⁹, οπωσδήποτε συνέβαλε στην ανάπτυξη του μαθήματος και βοήθησε να φανεί η ανάγκη ύπαρξης σχετικού διδακτικού εγχειριδίου. Το βιβλίο χρησιμοποιήθηκε τα επόμενα χρόνια στα σχολεία της επικράτειας. Με το Βασιλικό Διάταγμα της 6ης Φεβρουαρίου 1834, άρθρο 1¹⁰, καθιερώθηκε η διδασκαλία της ιχνογραφίας, ενώ με το άρθρο 7 του από 31 Δεκεμβρίου 1836 Β.Δ. οριζόταν ότι «εις τα Ελληνικά σχολεία θέλουν εν γένει διδάσκεισθαι εγκυκλοπαιδικώς τα ακόλουθα αντικείμενα... και ζωγραφική»¹¹. Φαίνεται ότι ήταν το μοναδικό εγχειρίδιο που υπήρχε ως το 1856¹², οπότε δημοσιεύτηκε, με τον τίτλο *Διοπττική*, η μετάφραση του βιβλίου του J.-P. Thénot, *Traité de perspective pratique pour dessiner d'après nature* (1834).

Ο Jean-Pierre Thénot (1803-1857)¹³ ήταν ζωγράφος, απόφοιτος της Σχολής Καλών Τεχνών του Παρισιού. Έγινε γνωστός για τα τοπία του, ελαιογραφίες ή υδατογραφίες, ενώ φιλοτέχνησε και πολλές λιθογραφίες. Παράλληλα ασχολήθηκε με τη συγγραφή. Έστειλε κριτικά άρθρα σε εφημερίδες και δημοσίευσε αρκετά βιβλία πάνω σε τεχνικά θέματα, που έχουν χαρακτήρα εγχειριδίων. Είναι μεθοδικά, καλογραμμένα και απευθύνονταν τόσο στους ειδικούς, ζωγράφους και σπουδαστές σε σχολές Καλών Τεχνών, όσο και στο ευρύτερο κοινό. Τα περισσότερα αφορούν το σχέδιο και την προοπτική, που ήταν και η κύρια ειδίκευσή του. Ακόμη και σε βιβλία για την τεχνική της ελαιογραφίας ή της υδατογραφίας προτάσσει εισαγωγές σχετικές με τους κανόνες του σχεδίου και της προοπτικής. Ο συγγραφέας ανήκει σε μια σειρά Γάλλων «προοπτικών» ή «προοπτικολόγων» (perspectivists)¹⁴, που ως τα μέσα του 19ου αι. εξακολούθουσαν να ασχολούνται στην πράξη αλλά και θεωρητικά με την προοπτική και τη διδασκαλία της. Η προσπάθειά τους αποτελούσε μια τελευταία αναλαμπή πριν από τη ρήξη των σχέσεων ζωγραφικής και προοπτικής. Ο μαθηματικός J. A. Adhémar (1797-1862), για παράδειγμα, στο *Traité de perspective à l'usage des artistes* (1836) επιχείρησε να αντικρούσει απόψεις όπως εκείνη

9. Κ. Μπίρης, *Ιστορία του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1956, σ. 13.

10. Φ.Ε.Κ., 11, 3 Μαρτίου 1834.

11. Φ.Ε.Κ., 87, 31 Δεκ. 1836.

12. Στη *Διοπττική του Τενότου*, ο μεταφραστής αναφέρει στον πρόλογο ότι ο Εμμανουήλ Μαγκάκης, δάσκαλος στη Σύρο, δημοσίευσε στα 1850 το πρώτο φυλλάδιο σχετικού εγχειριδίου χωρίς όμως συνέχεια. Δεν μπορούσαμε να το εντοπίσουμε, ούτε αναφέρεται στην *Ελληνική βιβλιογραφία των Γκίνη-Μέζα*.

13. Οι πληροφορίες για τον Thénot είναι λίγες. Πληρέστερο είναι το σχετικό λήμμα του P. Larousse, *Grand dictionnaire universel du XIX siècle*, τ. 15, σ. 74· επίσης βλ. Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, τ. 32, σ. 594.

14. Σχετ. βλ. P. Descargues, *Perspective, History, Evolution, Techniques*, Ν. Υόρκη 1982, σ. 166 κ.ε.

του Etienne Delécluze (1781-1863), που θεωρούσε ότι η επιστημονική προοπτική ήταν «αντιζωγραφική». Ανάλογα κινήθηκαν και άλλοι, όπως ο αρχιτέκτονας και χαράκτης C. P. J. Normand (1765-1840) και ο δάσκαλος του Thénot στην προοπτική J. Th. Thibault (1757-1826), γνωστός αρχιτέκτονας και τοπιογράφος από τον κύκλο του E. L. Boullée. Η ακλόνητη πίστη του Thénot στη σημασία της προοπτικής στη ζωγραφική οφείλεται σίγουρα σ' αυτόν. Ο Thénot, ωστόσο, γράφει για την προοπτική ως ζωγράφος και όχι όπως θα έγραφε ένας μαθηματικός ή αρχιτέκτονας. Οι αναφορές του σε γνωστούς ζωγράφους και συγκεκριμένους πίνακες, προκειμένου να προβληθούν παραδείγματα προς μίμηση ή αποφυγή, είναι συχνές. Έτσι με περηφάνεια αναφέρει¹⁵ ότι πήρε μέρος στις συζητήσεις που είχαν προκαλέσει τα προοπτικά «λάθη» του Delacroix στον γνωστό πίνακα *Ο θάνατος του Σαρδανάπαλου*, όταν εκτέθηκε στο παρισινό Salon του 1827. Τη χρονιά αυτή δημοσίευσε και το πρώτο δοκίμιό του για την προοπτική¹⁶. Ακολούθησαν και άλλα, που γνώρισαν αρκετή επιτυχία, όπως μαρτυρούν οι επανειλημμένες εκδόσεις τους. Ορισμένα μεταφράστηκαν στα αγγλικά, τα γερμανικά και πιθανόν και σε άλλες γλώσσες. Χρησίμευσαν ως διδακτικά βοηθήματα σε ακαδημίες Καλών Τεχνών, όπου το σχέδιο εξακολουθούσε σε όλο τον 19ο αι. να είναι ο βασικός άξονας διδασκαλίας. Επομένως, η επιλογή και μετάφραση στα ελληνικά του συγκεκριμένου έργου υπήρξε σωστή, αφού επρόκειτο για ένα αναγνωρισμένο εγχειρίδιο.

Η εκτενής επιγραφή που τυπώνεται στην προμετωπίδα της ελληνικής έκδοσης δεν μας δίνει μόνο πληροφορίες για τους συντελεστές της· εκφράζει ταυτόχρονα τις συνθήκες, τις ανάγκες και την ιδεολογία που οδήγησαν σ' αυτήν. Η ανάλυση του τίτλου του βιβλίου αποτελεί περιγραφή της ιστορίας του και κυρίως των ορίων της προσφοράς του. Η εξέταση αυτή αποκαλύπτει τη φύση του επιδιωκόμενου σκοπού και βοηθά στη θεώρηση της προσπάθειας και των αποτελεσμάτων της, άρα υπηρετεί την πρόθεσή μας να τοποθετήσουμε την έκδοση ως προς την εποχή της και κυρίως ως προς την υπάρχουσα κατάσταση των καλλιτεχνικών πραγμάτων.

Μεταφραστής του έργου είναι κάποιος Πάνος Ν. Πλέσκακας, του οποίου σημειώνεται επίσης, η επαγγελματική ιδιότητα. Την εποχή εκείνη ήταν γραμματέας της Νομαρχίας Κυκλάδων. Δεν έχουμε περισσότερες πληροφορίες για τη ζωή του. Το βέβαιο είναι ότι παράλληλα με τη δουλειά του στη δημόσια διοίκηση, ασχολήθηκε κατά παραγγελία με τη μετάφραση από τα γαλλικά και τα ιταλικά και με τη σύνταξη διαφόρων εγχειριδίων, που αφορούσαν την οργάνωση

15. Διοπτική, ό.π., σ. 26.

16. Πρόκειται για το *Essai de perspective pratique* (1826). Ακολούθησαν το *Cours de perspective* (1829), το *Traité de perspective pratique pour dessiner d'après nature* (1834) και το *Règle de la perspective mise à la portée de toutes les intelligences et indispensable pour l'étude du dessin en général* (1838).

και λειτουργία κρατικών υπηρεσιών¹⁷. Όμως η μετάφραση της *Διοπτικής* υπήρξε αποτέλεσμα προσωπικής επιλογής, πράγμα που τονίζεται στον πρόλογο. Με έμφαση, εξάλλου, αναγράφεται στην προμετωπίδα ότι και η έκδοση έγινε με ιδιωτική πρωτοβουλία. Συγκεκριμένα τη δαπάνη κάλυψαν ο Μ. Π. Περίδης και ο Α. Κριεζής. Ο πρώτος είχε από το 1849 τυπογραφείο στην Ερμούπολη¹⁸, όπου και τυπώθηκε το βιβλίο, ενώ ο δεύτερος ήταν γνωστός ζωγράφος της εποχής¹⁹.

Πολύ πιο ουσιαστική, υπήρξε η συμβολή του Ανδρέα Κριεζή (1813-1878) που έχοντας κάνει από το 1839 σπουδές ζωγραφικής και λιθογραφίας στο Παρίσι, εγκαταστάθηκε στη Σύρο το 1851. Δίδασκε σχέδιο στο Γυμνάσιο της Ερμούπολης, εμπειρία που οπωσδήποτε τον έκανε να διαπιστώσει την ανάγκη σχετικού βοηθήματος για το μάθημα. Η απόφαση λοιπόν για τη μετάφραση του βιβλίου του Thénot πρέπει μάλλον να ήταν δική του και είναι πολύ πιθανό να το είχε, όπως ίσως και άλλα έργα του ίδιου συγγραφέα, στην προσωπική του βιβλιοθήκη. Το πιο σημαντικό, ωστόσο, είναι ότι ο Κριεζής αντέγραψε, προσάρμοσε και λιθογράφησε τα εξηνταέξι σχήματα, ενταγμένα σε δεκαέξι πίνακες, που υπάρχουν στο βιβλίο. Τα φιλοτέχνησε με ιδιαίτερη επιμέλεια και προσοχή. Αποτελούν απαραίτητο συμπλήρωμα του κειμένου, το οποίο ουσιαστικά αποτελεί την περιγραφή και επεξήγησή τους (*Εικ. 3, 4*).

Στην ελληνική μετάφραση παρατηρούνται παραλείψεις, αλλαγές στη σειρά ενοτήτων, όπως και η προσθήκη μέρους περί *Στερεών και Προβολής*, που όπως σημειώνεται στον πρόλογο προέρχεται από άλλο σύγγραμμα του Thénot²⁰. Οι επεμβάσεις αυτές πρέπει να έγιναν επίσης από τον Κριεζή, ο οποίος ήταν ειδικός, αλλά και γνώριζε τις μαθησιακές ανάγκες των Ελλήνων, όπως και το επίπεδο των γνώσεών τους πάνω στο θέμα. Σ' αυτές τις επεμβάσεις, εξάλλου, θα πρέπει να οφείλεται και το γεγονός ότι δεν μεταφράστηκε ο ακριβής τίτλος του πρωτοτύπου αλλά χρησιμοποιήθηκε απλώς ο όρος *Διοπτική*²¹.

Γενικότερα, στο θέμα της ορολογίας οι μεταφραστικές δυσκολίες θα πρέπει να υπήρξαν ιδιαίτερα μεγάλες. Η μεταφορά στην ελληνική γλώσσα τεχνικών, μαθηματικών και καλλιτεχνικών όρων παρουσίαζε πολλά προβλήματα. Αυτό τονίζεται στον πρόλογο, ενώ είναι ενδεικτικό ότι συχνά δίπλα στους εξανάγκης

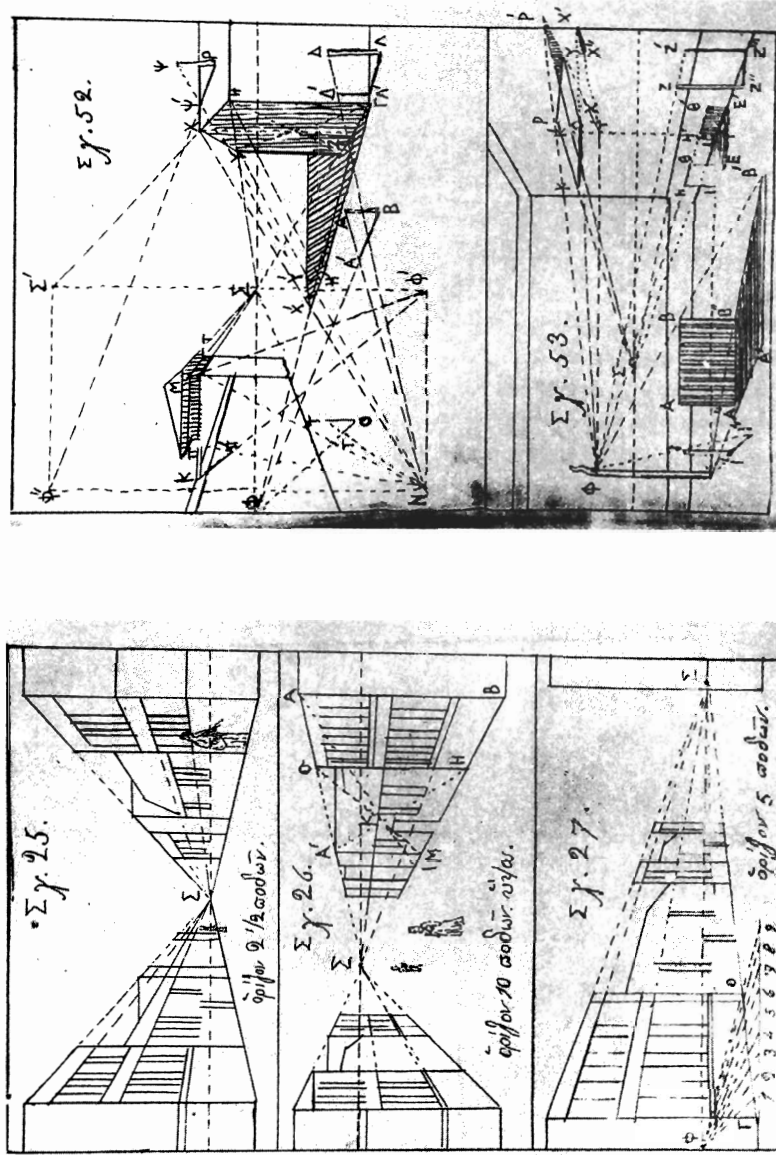
17. Γκίνη-Μέξα, ό.π., τ. 3, αρ. 7637, 9238, 10513· E. Legrand, *Bibliographie Ionienne*, τ. 12, Παρίσι 1910, αρ. 2534, 2557.

18. Βλ. Ι. Τραυλού - Αγγελική Κόκκου, *Ερμούπολη*, Αθήνα 1980, σ. 58.

19. Βλ. Ι. Τραυλού - Αγγελική Κόκκου, ό.π., σσ. 185-186· Χ. Χρήστου, *Η ελληνική ζωγραφική 1832-1922*, Αθήνα 1961, σ. 26· Νέλλη Μισφλή, *Ελληνική ζωγραφική 18ος-19ος αιώνας*, Αθήνα 1993, σ. 205.

20. *Διοπτική*, ό.π., σ. στ'.

21. Το *Traité* επανεκδόθηκε πολλές φορές. Δεν έγινε δυνατό να εντοπίσουμε την έκδοση που χρησιμοποιήθηκε για την ελληνική μετάφραση. Πάντως πρέπει να τονιστεί ότι ο Thénot, όσο μπορούσαμε να ελέγξουμε, στις επανεκδόσεις συνήθιζε να φέρνει αλλαγές τόσο στο κείμενο όσο και στα σχέδια.



Εικ. 3. Υπολογισμός του ύψους αντικειμένων ανάλογα με τον τρόπο που τέμνονται από τον ορίζοντα.

Εικ. 4. Ορισμός της σκιάς κάθετης γραμμής πάνω σε οριζόντιο επίπεδο.

νεολογισμούς μπαίνει σε παρένθεση η γαλλική λέξη, κάτι που το βλέπουμε ως και στον τίτλο. Βέβαια η δουλειά δεν έγινε εκ του μηδενός. Η μετάφραση του βιβλίου του Francoeur, στην οποία αναφερθήκαμε, παραπάνω, αποτέλεσε σημαντικό προηγούμενο. Ακόμη και η απόδοση στα ελληνικά της λέξης *perspective* ως *διοπτική* προέρχεται από τη μετάφραση εκείνη²². Ο Σ. Κουμανούδης δεν την καταχώρισε στη *Συναγωγή νέων λέξεων*, το γνωστό λεξικό νεολογισμών που εκδόθηκε το 1900 ύστερα από τον θάνατό του. Κατέγραψε όμως με την ίδια έννοια τις λέξεις *αποπτική*, παραπέμποντας στον Α. Μουστοξύδη, και *προοπτική*²³. Η τελευταία ήταν, ίσως, η πιο συνηθισμένη και αυτή που τελικά επικράτησε. Χρησιμοποιήθηκε στο περιβάλλον του Πολυτεχνείου της Αθήνας από πολύ νωρίς²⁴, στην αρχή μάλιστα παράλληλα με τις λέξεις *σκιαγραφία* και *σκηνογραφία*, οι οποίες θεωρήθηκε ότι αντιπροσώπευαν στην αρχαιότητα κάτι ανάλογο ή αντίστοιχο με την ευρωπαϊκή προοπτική²⁵.

Αξίζει να παρατηρηθεί ότι κατά τη μετάφραση του βιβλίου του Thénot αγνοήθηκαν κείμενα που είχαν προέλευση το Πολυτεχνείο, όπως οι *Λόγοι* του Λ. Καυτανζόγλου, στους οποίους απαντά τεχνική και καλλιτεχνική ορολογία. Η χρονιά, μάλιστα, στην οποία εκδόθηκε η μετάφραση (1856) είναι ιδιαίτερα σημαντική για ό,τι αφορά τη διδασκαλία της προοπτικής στο Πολυτεχνείο. Είχε εισαχθεί μόλις το προηγούμενο έτος ως αυτόνομο μάθημα και οι σπουδαστές καλούνταν να διαγωνιστούν επίσημα σ' αυτό²⁶. Ως το 1855 το κενό το κάλυπταν τα μαθήματα της γεωμετρίας και της ζωγραφικής, παρόλο που ήδη από το 1845 τονίζονταν ότι «η έλλειψις της καθέδρας της προοπτικής και σκηνογραφίας είναι μάλιστα ουσιώδης»²⁷.

Ακόμη και αν ο συγχρονισμός της έκδοσης και της ίδρυσης έδρας Προοπτικής στο Πολυτεχνείο αποτελεί σύμπτωση, εκφράζει το αποτέλεσμα κοινών περιστάσεων και αναγκών²⁸ τόσο ως προς την μετακένωση συγκεκριμένων

22. Σχετική μνεία γίνεται από τον μεταφραστή. Βλ. *Διοπτική*, ό.π., σ. ζ'.

23. Βλ. Σ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων*, Αθήνα 1980, σσ. 133, 850.

24. Βλ. Γ. Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σσ. 10, 11.

25. Η χρησιμοποίηση κατά τον 19ο αιώνα των όρων σκηνογραφία και σκιαγραφία με την έννοια της προοπτικής οφείλεται πιθανόν στην ερμηνεία που τους δίνει ο Κ. Κούμας στο *Λεξικό* του (1826): «1. Σκηνογραφία, η τέχνη του ζωγραφείν τας σκηνάς του θεάτρου· η λεγομένη *perspectiva* ζωγραφία. 2. Σκιαγραφία, η ζωγραφία η λεγομένη από τους Ευρωπαίους *perspectiva*, έπειτα *ωνομάσθη* κ. σκηνογραφία, Πλάτ. *Πολιτ.* 10, σ. 298, Αριστοτ. *Ρητ.* 3,12,5, δεν ήτο άγνωστος εις τους παλαιούς· και αρμοδίως *ωνομάσθη* ούτως, επειδή αι σκιαί αποτελούσι το φαινόμενον. Σκηνογραφία *ωνομάσθη* έπειτα, αφ' ού *προσηρμόσθη* εις το θέατρον. 3. Σκιαγράφος, πας ζωγράφος, όστις ζωγραφεί τα *perspectiva* λεγόμενα, δηλ. τα επί της αυτής επιφανείας όντα, και φαινόμενα ως εκτός αλλήλων, ως οίκοι στερεοί και πράγματα απέχοντα αλλήλων».

26. Βλ. Λ. Καυτανζόγλου, *Λόγος εκφωνηθείς κατά την επέτειον του Βασιλικού Πολυτεχνείου*, Αθήνα 1855, σ. 21· 1857, σ. 20· 1858, σ. 7.

27. Γ. Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 11.

28. Το 1856 δημοσιεύτηκε στην Αθήνα και το βιβλίο, *Στοιχεία γραμμικής ιχνογραφίας. Τμήμα α' περιέχον το γεωγραφικόν διάγραμμα*. Συνταχθέν υπό Ιωάννου Δραΐκη. Επιστάσις Γ. Θ.

γνώσεων (γραμμαμικό και προοπτικό σχέδιο, γεωμετρικές γνώσεις), όσο και ως προς τη σμίλευση ορισμένης καλλιτεχνικής ιδεολογίας (ευρωκεντρισμός, νοοτροπία νεότερης αλλαγής). Από την άλλη υπογραμμίζει την ανεξάρτητη πορεία που μπορούσε να ακολουθεί στο πολιτιστικό επίπεδο η Ερμούπολη, που αρνούταν να παραδοθεί στον συνεχώς ενισχυόμενο συγκεντρωτισμό της Αθήνας. Κατά την οθωνική περίοδο η Σύρος προσπάθησε να διατηρήσει την καλλιτεχνική αυτονομία της, πράγμα που το επέτρεψε για ένα διάστημα η οικονομική άνθιση, η ανεπτυγμένη κοινωνική δομή της και η ύπαρξη καλλιτεχνικής παράδοσης. Συναντάμε εδώ αξιόλογους καλλιτέχνες, ζωγράφους και γλύπτες, οι οποίοι παρέμειναν μακριά από την πρωτεύουσα, κινούμενοι σ' έναν ακμαίο αρχικά επαγγελματικό χώρο, που γνώρισε όμως γρήγορα παρακμή από το 1860 κ.ε.²⁹ Οι συνδρομητές του βιβλίου, όπως φαίνεται από τους καταλόγους που δημοσιεύονται στο τέλος του, σύμφωνα με τη συνήθεια της εποχής, είναι αποκλειστικά από τις Κυκλάδες. Ακόμη και αν δεν είχαν φθάσει εγκαίρως στα χέρια των εκδοτών ονόματα συνδρομητών από άλλα μέρη της Ελλάδας ή του εξωτερικού, ο αριθμός των ντόπιων συνδρομητών είναι ενδεικτικός για το ανεπτυγμένο τοπικό καλλιτεχνικό ενδιαφέρον και για την παρουσία ενός προοδευτικού πολιτιστικού σχηματισμού στην περιοχή.

Το δεύτερο συστατικό του τίτλου είναι τα τρία παραθέματα που τον στολίζουν. Το πρώτο από τον Ισοκράτη: *Τὰς ἐπιδόσεις ὀρῶμεν γιγνομένης καὶ τῶν τεχνῶν καὶ τῶν ἄλλων ἀπάντων, οὐ διὰ τοὺς ἐμμένοντας τοῖς καθεστῶσιν, ἀλλὰ διὰ τοὺς ἐπανορθοῦντας καὶ τολμῶντας αἰεὶ τι κινεῖν τῶν μὴ καλῶς ἐχόντων*³⁰. Το δεύτερο από τον Leonardo da Vinci: *Ἡ Διοπτική είναι το πηδάλιον της Ζωγραφικής*, ενώ το τρίτο, συνέχεια της ίδιας ναυτικής παρομοίωσης, αποδίδεται στον C. L. v. Hagedorn (1712-1780)³¹, που θεωρεί ότι η προοπτική *Χρησιμεύει τῷ ζωγράφῳ ὅσον ἡ [Ναυτική] πυξίς τῷ πηδαλιούχῳ*. Η σειρά με την οποία έχουν τοποθετηθεί τα παραθέματα δεν είναι τυχαία. Είναι χρονολογική, αφού αντιπροσωπεύουν την κλασική αρχαιότητα, την Αναγέννηση και τους νεότερους χρόνους. Ταυτόχρονα όμως εκφράζει και ιεράρχηση ως προς τη βαρύτητα που θέλησαν να προσδώσουν στα παραθέματα οι επιμελητές της έκδοσης.

Παγώντας. Βλ. Γκίνη-Μέξα, ό.π., τ. 3, αρ. 7064. Προορίζονταν για χρήση στα δημοτικά σχολεία. Αγγελία της έκδοσής του δίνεται σε ξεχωριστή σελίδα της *Διοπτικής*.

29. Σε απογραφή του έτους 1870 αναφέρεται ότι στη Σύρο δούλευαν δώδεκα ζωγράφοι και τριανταεπτά λιθοξόοι. Βλ. Τ. Δ. Αμπελά, *Ιστορία της νήσου Σύρου*, Ερμούπολη 1874, σ. 725.

30. «Βλέπουμε ότι οι επιδόσεις στις τέχνες και σε όλα τα άλλα επιτυγχάνονται όχι από αυτούς που εμμένουν στα ισχύοντα αλλά από εκείνους που διορθώνουν και τολμούν να ανακινούν τα μη καλώς έχοντα», Ισοκράτης, *Ευαγόρας* 7.

31. Ο Christian Ludwig von Hagedorn ήταν συγγραφέας, χαράκτης, συλλέκτης, οργανωτής και διευθυντής πινακοθηκών. Υπήρξε βαθύς γνώστης της τέχνης τόσο της καλιότερης όσο και της εποχής του, και επηρέασε σημαντικά την πορεία των εικαστικών πραγμάτων στη Γερμανία. Βλ. Thieme-Becker, ό.π., τ. 15, σσ. 452-453.

Του Ισοκράτη είναι το μεγαλύτερο και ξεχωρίζει καθώς το πλαισιώνουν δύο κυματιστές γραμμές. Είναι ευρύ, κατάλληλο να υποστηρίξει την ιδεολογία της αλλαγής και στον καλλιτεχνικό τομέα. Η διδασκαλία της προοπτικής στο νέο κράτος εντάσσεται στις διαδικασίες ανοδικής πορείας και γεφύρωσης του χάσματος με τη Δύση. Ενδεικτικός είναι ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίστηκε η θρησκευτική ζωγραφική, ένα είδος με αδιάλειπτη παρουσία στα χρόνια μετά την Άλωση. Το συμβολικό και υπερβατικό ιδίωμά της, κατά το ύφος της βυζαντινής παράδοσης, δεν γίνεται κατανοητό από τον ορθολογισμό του 19ου αιώνα: «*Η ει- κών της επί του θρόνου θεομήτορος πολλάκις μεν εμφανίζει δύο οπτικά κέντρα, τα οποία βεβαίως απαιτούσι και τρίτον οφθαλμόν*». Γι' αυτό και έπρεπε να ακολουθήσει και να εφαρμόσει τις αρχές που επέδειξε «το εργαστήριο των κλεινών Κορνηλίου και Οβερβέκου»³², το οποίο και έγινε τελικά.

Η δημιουργία εικαστικών έργων —πρώτιστα ζωγραφικών αλλά και γλυπτικών και αρχιτεκτονικών— με προοπτική, όχι μόνο ευθυγράμμιζε την ελληνική τέχνη με την ευρωπαϊκή αλλά ενίσχυε και τη θέση της στη συνείδηση των Ελλήνων. Η σύνδεσή της με την επιστήμη, μέσω της προοπτικής, που βασιζέται στα μαθηματικά, τη γεωμετρία και τη φυσική, την ανέβαζε στην εκτίμηση του κόσμου, αφού ξέφευγε έτσι από τα όρια της αυτοδίδακτης δημιουργίας. Το σχολείο σε όλες τις βαθμίδες του, από το Δημοτικό ως το Πολυτεχνείο, αναλάμβανε να διδάξει την τέχνη, προσδίδοντάς της το κύρος και την πλατιά αποδοχή που είχε κατά τον 19ο αι. η επιστημονική γνώση, όταν μάλιστα οδηγούσε σε πρακτικά αποτελέσματα. Αυτή η εικόνα της τέχνης ήταν αναπότρεπτη αλλά ίσως και απαραίτητη σε ένα νέο κράτος με άμεσα και κατεπείγοντα εθνικά, κοινωνικά και οικονομικά προβλήματα. Στον πρόλογο του βιβλίου ο μεταφραστής τονίζει με έμφαση τη χρησιμότητα της προοπτικής και γενικότερα της τέχνης σε πρακτικές εφαρμογές, όπως είναι τα γυναικεία εργόχειρα. Το θέμα φαίνεται να απασχολεί συνεχώς και τον Α. Καυτανζόγλου. Το βλέπουμε να επανέρχεται συχνά στους Λόγους που εκφωνούσε στο Πολυτεχνείο, όπου, υιοθετώντας τη στάση των κλασικιστών θεωρητικών, για τους οποίους ο ρόλος της τέχνης δεν ήταν απλώς αισθητικός αλλά και χρήσιμος στην οργάνωση της ζωής του ανθρώπου και της κοινωνίας, έκρινε αυθαίρετη τη διάκριση «εις χειροτεχνίας και μηχανικάς και βαναύσους και εις ελευθερίους και καλὰς τέχνας» και θεωρούσε ότι «επειδή η καλλιτεχνία ομολογείται ως το επικρατέστατον εν πάσαις ταις τέχναις στοιχείον, ως το πνεύμα το διέπον και ηγεμονεύον αυτών, επόμενον είναι, ότι, όταν αυτή καλλιεργουμένη ακμάζει και διαπρέπη, άπασαι αι χειροτεχνίαι, αι βιά-

32. Γ. Γ. Παπαδόπουλος, ό.π., σ. 5. Πρόκειται για τους Γερμανούς P. Cornelius (1783-1867) και F. Overbeck (1789-1869), από τον κύκλο των λεγόμενων Ναζαρηνών ζωγράφων, που ασχολήθηκαν κυρίως με ιστορικά και θρησκευτικά θέματα. Η επίδραση του ύφους των Ναζαρηνών στην ελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική του 19ου αι. υπήρξε σημαντική. Σχετ. βλ. Δ. Παπαστάμος, *Η επίδραση της ναζαρηνής σκέψης στη νεοελληνική εκκλησιαστική ζωγραφική*, Αθήνα 1977.

ναυσοι και βιομηχανικοί τέχνηαι λεγόμεναι, θέλουσιν αντανακλά την λαμπρότητα αυτής πανταχού, εν τε τοις βιομηχανικοίς και εν τοις δημοσίοις και ιδιωτικοίς εργαστηρίοις»³³. Οι συσχετισμοί αυτοί απέβλεπαν στο να πείσουν την αστική τάξη για την αναγκαιότητα της τέχνης. Η τάξη αυτή ήταν ιδιαίτερα επιφυλακτική απέναντι στην καλλιτεχνική δημιουργία, όχι μόνο κατά την Οθωνική περίοδο, αλλά και στις δεκαετίες που θα ακολουθήσουν μέχρι το τέλος του αιώνα. Το γεγονός οφείλεται στις ιδιομορφίες της και κυρίως στην εξαρτημένη οικονομία της, που δεν της επέτρεπε να εκτιμήσει αντικείμενα όπως είναι τα έργα τέχνης, που η υλική τους αξία και η εργασία που απαιτούν ήταν έξω από τα γνωστά σ' αυτήν μέτρα συναλλαγής. Ο Καυτανζόγλου έγραφε το 1857: «Η εισαγωγή της καλλιτεχνίας εθεωρήθη, φαίνεται, παρ' ημίν κατ' αρχάς ίσως ως άκαιρος και μάλλον περιττή, καθώς ποτε εθεωρείτο εν Σπάρτη υπό της νομοθεσίας του Λυκούργου· όθεν και μετημφιεσμένη εισέτι παρίσταται υπό χειροτεχνικόν ένδυμα και υπό ξένην επωνυμίαν· διά τούτο ίσως και ολίγιστοι των εν τη αλλοδαπή πλουσίων ομογενών ανεφάνησαν μέχρι τούδε ένθερμοι προσάτατι της προόδου της ελληνικής καλλιτεχνίας». Και κατέληγε στο ότι το φαινόμενο αυτό φέρει στην ελληνική κοινωνία βλάβη γιατί «όπου το κάλλος ολιγωρείται, εκεί μισεύεται και η αρετή»³⁴.

Η προσπάθεια, ωστόσο, να υποστηριχθεί η τέχνη ως απαραίτητη, με νοοτροπία στην ουσία απολογητική και αμυντική, είχε ως αποτέλεσμα να περιοριστούν οι ορίζοντες της ήδη από το ξεκίνημά της στο νέο Κράτος. Αλλά είχε και μία ακόμη συνέπεια: εμπόδισε να αξιοποιηθεί δυναμικά η αρχαία παράδοση ως γόνιμη ιστορική εμπειρία. Την επικαλέστηκαν κατά κύριο λόγο για να αιτιολογήσουν την επιλογή της ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής γραφής ως επιστροφή της τέχνης στην πανάρχαια κοιτίδα της. Και ο λόγος του Ισοκράτη στην προμετωπίδα του βιβλίου λειτουργούσε με αυτή την έννοια. Υπάρχει και προβάλλεται για να υποστηριχθεί το «καινούργιο» και το ευρωπαϊκό, όπως ακριβώς για τον ίδιο σκοπό στον πρόλογο γίνεται η προσπάθεια να ανιχνευθεί η προοπτική στην αρχαιότητα, με αναφορές στον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Λουκιανό και στον Βιτρούβιο. Από την άποψη αυτή ο λόγος του Da Vinci και του Hagedorn, σύντομος και γραφικός, δεν εστιάζει το θέμα στην προοπτική, αλλά εκφράζει κυρίως την ιδέα της συνέχειας της ελληνικής σκέψης με ευρωπαϊκή μορφή. Η συνάφεια ελληνικής διαχρονικότητας και ευρωπαϊκής συγχρονίας υπήρξε ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του αγώνα των νεότερων Ελλήνων να αποκτήσουν «τέχνη» και καθόρισε ως ένα σημείο τις καλλιτεχνικές επιλογές και συμπεριφορές τους στα μέσα του 19ου αιώνα.

33. Α. Καυτανζόγλου, *Λόγος* 1849, σσ. 4-5 αλλά και στον *Λόγο* του 1847, σ. 7.

34. Α. Καυτανζόγλου, *Λόγος* 1857, σσ. 7-8.