

Ελένη Γέμτου

Η ΑΝΑΒΙΩΣΗ ΤΗΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ ΣΤΗΝ ΕΥΡΩΠΑΪΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

1. Η σύγχυση ελληνικής και ρωμαϊκής αρχαιότητας: μια αναδρομή σε προηγούμενες πολιτισμικές εποχές

Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός υπήρξε πρότυπο για πολλές μεταγενέστερες εποχές. Έχει υποστηριχτεί η άποψη ότι η τεράστια σημασία της ελληνικής κουλτούρας οφείλεται στο γεγονός ότι προσέφερε την κατάλληλη μορφή μέσα από την οποία κάθε εποχή μπορούσε να βρει τα δικά της ιδανικά.¹ Ωστόσο, για πολλούς αιώνες η ελληνική αρχαιότητα ταυτιζόταν με τη ρωμαϊκή, αποτέλεσμα σε μεγάλο βαθμό της μίμησης των αρχαίων προτύπων στη χρυσή εποχή του Αυγούστου, όταν γίνεται η πρώτη προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού κόσμου.² Καθώς όμως η απόλυτη εξομίωση με το αυθεντικό στάθηκε αδύνατη, η ρωμαϊκή φιλολογία και τέχνη έμειναν στο στάδιο μίας άψυχης και επιτηδευμένης προσέγγισης του αρχαίου ελληνικού πνεύματος.

Η ανακήρυξη του Χριστιανισμού ως επίσημης θρησκείας της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας από το Θεοδόσιο (392) υπήρξε το πιο ισχυρό εμπόδιο για τη διάδοση του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Τα κλασικά κείμενα αντιμετωπίζονται ως αιρετικά, ενώ η ιστορική πραγματικότητα αναπροσαρμόζεται και τα γεγονότα φιλτράρονται μέσα από τη χριστιανική διδασκαλία.

Στο τέλος του 8ου αιώνα ο Καρλομάγνος προσπαθεί να μετατρέψει το Aachen σε μία «χριστιανική Αθήνα». Αλλά εκείνο που πετυχαίνει είναι η αναθέρμανση του ρωμαϊκού πολιτισμού και όχι του ελληνικού: στην αυλή του αυτοκράτορα διαβάζονται οι Ρωμαίοι συγγραφείς, ενώ οι γιοι του μαθαίνουν λατινικά, τα οποία προορίζονται για ένα διάστημα να γίνουν η κοινή γλώσσα για όλη την αυτοκρατορία.

Ο βασιλιάς της Γερμανίας και ηγεμόνας της Αγίας Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας, Όθωνας Γ', γιος του Όθωνα Β' και της Ελληνίδας πριγκίπισσας Θεοφανούς, υπήρξε λάτρης της ελληνικής και ρωμαϊκής κληρονομιάς. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του (980-1002) εμφανίζεται

στις συνειδήσεις των λογίων μείξη της ελληνικής με τη ρωμαϊκή αρχαιότητα: όλες οι ελληνικές γραφές είναι μεταφρασμένες στα λατινικά και μόνο οι Ιρλανδοί λόγιοι έχουν κάποιες γνώσεις της ελληνικής.

Αναβίωση του ρωμαϊκού πολιτισμού αποτελεί και η ιταλική Αναγέννηση. Συχνά προβάλλεται η υπεροχή της Ρώμης έναντι της Ελλάδας, ενώ η ελληνική γλώσσα δεν διδάσκεται πουθενά, παρά μόνο πολύ αργότερα στην Πλατωνική Ακαδημία της Φλωρεντίας. Ο Πετράρχης, ο οποίος σχετίζεται άμεσα με την αναβίωση της κλασικής ιδέας, δε γνώριζε ελληνικά. Η στάση του απέναντι στον αρχαίο κόσμο έστρεψε πολλούς Ουμανιστές στη συλλογή αρχαίων επιγραφών, αλλά και στα αρχαία ερείπια που μέχρι τότε δεν ήταν αντικείμενο ιδιαίτερης προσοχής. Είναι γνωστό ότι όταν επισκέφτηκε το 1337 τη Ρώμη έμεινε έκθαμβος από τον αρχαιολογικό της πλούτο.

Ωστόσο μόνο κατά το δεύτερο μισό του 15ου αιώνα αλλάζει πραγματικά η στάση απέναντι στα αρχαία ερείπια της Ρώμης. Είναι η εποχή που πολλοί έρχονται να εργαστούν στην παπική αυλή και η Ρώμη μετατρέπεται σε κοσμοπολίτικο κέντρο. Το 1471 ο Alberti θα ξεναγήσει στις αρχαιότητες το Φλωρεντινό Lorenzo Medici. Οι περιηγητές στρέφουν το ενδιαφέρον τους στα ερείπια και κάποιοι Ιταλοί καλλιτέχνες, όπως ο Giuliano da Sangallo, αρχίζουν να τα απεικονίζουν. Οι Brunelleschi και Alberti εμπνέονται από την αρχαία αρχιτεκτονική, ενώ ο τελευταίος γράφει πραγματεία για την αρχιτεκτονική που βασίζεται στο Βιτρούβιο. Τα αρχαία θέματα αρχίζουν σταδιακά να εμφανίζονται στην τέχνη: ο Mantegna τα εντάσσει στην Camera degli Sposi στη Μάντοβα, ενώ ο Brunelleschi δημιουργεί παραλλαγή του Spinario για τη Θυσία του Αβραάμ στο Βαπτιστήριο. Στη Φλωρεντία του 15ου αιώνα εξακολουθούν να κυριαρχούν τα θρησκευτικά θέματα, αν και υπάρχει αύξηση της κλασικής εικονογραφίας (π.χ. Botticelli, «Άνοιξη» και «Γέννηση της Αφροδίτης»). Αλλά και στη Βενετία του 16ου αιώνα οι καλλιτέχνες στρέφονται στον κλασικό πολιτισμό και απεικονίζουν κυρίως μυθολογικά θέματα, τα οποία συχνά αποκτούν αλληγορικό περιεχόμενο.

Την εποχή αυτή τα ερείπια της Ρώμης έχουν γίνει αντικείμενο μελέτης, ενώ η δημιουργία αρχαιολογικών συλλογών αποτελεί βασική ενασχόληση κάθε Πάπα. Η μόδα αυτή θα περάσει και στους ξένους βασιλείς και ευγενείς, όπως είναι οι Φραγκίσκος Α' (1515-1517) και Λουδοβίκος ΙΔ' (1643-1715) της Γαλλίας, οι οποίοι ωστόσο αρκούνται στη συλλογή εκμαγείων. Το 1666 ιδρύεται η Γαλλική Ακαδημία στη Ρώμη, η οποία έχει ως βασική ενασχόλησή της τη μελέτη της αρχαίας

τέχνης, ενώ από την ίδια εποχή περίπου σώζεται η πλούσια συλλογή αρχαιολογικών σχεδίων και αρχαίων λειψάνων του Κασσιάνο ντελ Πότσο.

Είναι γεγονός ότι στις ιστορικές εποχές μετά την Αναγέννηση η λεγόμενη κλασική παιδεία είχε κυρίως λατινική κατεύθυνση. Οι καλλιτέχνες εξάλλου δημιουργούσαν με πρότυπα τα έργα της ρωμαϊκής αρχαιότητας ή της ιταλικής Αναγέννησης. Η αρχαιότητα που αναβιώνεται από το Λουδοβίκο ΙΔ' είναι εξίσου λατινική, ενώ ο Fenelon όταν το 1693 καθορίζει τα ιδανικά του κλασικισμού αναφέρει ότι κανείς πρέπει να γράφει όπως ζωγράφιζαν οι Raphael, Carracci και Poussin και καμία νύξη δεν γίνεται για την αρχαία ελληνική παιδεία.

Ακόμη και στις αρχές του 18ου αιώνα τα ελληνικά θεωρούνται ανατολική γλώσσα και διδάσκονται μόνο για τη μελέτη της Καινής Διαθήκης. Η Ρώμη εξακολουθεί να αποτελεί το κέντρο του αρχαίου κόσμου και στο Grand Tour γίνεται πόλος έλξης των περισσοτέρων περιηγητών. Υπάρχουν καλλιτέχνες που εκμεταλλεύονται εμπορικά τη φήμη της πόλης αυτής, όπως είναι ο Piranesi με το «Vedute di Roma», ενώ μεγάλη επιτυχία σημειώνουν και οι ζωγράφοι που δημιουργούν αρκαδικές-ειδυλλιακές εικόνες με ρωμαϊκά ερείπια, όπως είναι οι Panini και Robert.

Η Ευρώπη θα γνωρίσει για πρώτη φορά την αυθεντική ελληνική τέχνη κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα, στις ανασκαφές που πραγματοποιούνται στην Ηρακλεία, την Πομπηία, την Ποσειδωνία και τον Ακράγαντα.³ Ωστόσο ακόμη και τότε, αλλά και για αρκετά χρόνια μετά, το ευρύτερο κοινό εξακολουθεί να αντιλαμβάνεται τους ελληνικούς αυτούς ναούς ως ρωμαϊκά αρχιτεκτονήματα.

2. Η συνειδητή στροφή στην ελληνική αρχαιότητα

Μεγάλη συμβολή στην αναγνώριση της αρχαίας ελληνικής τέχνης από το δυτικό κόσμο ως της αυθεντικής τέχνης, στην οποία στηρίχθηκε και ο ρωμαϊκός πολιτισμός, είχε ο J.J. Winckelmann.⁴ Στο βιβλίο του «Geschichte der Kunst des Altertums» προσεγγίζει την ελληνική τέχνη επιστημονικά και την αντιμετωπίζει ως σύστημα που εξελίσσεται ανάλογα με τις κοινωνικές αλλαγές: η μετάβαση από τη μια πολιτισμική περίοδο στην άλλη επιφέρει αλλαγή και στην τεχνοτροπία. Στο δεύτερο βιβλίο του «Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst» παροτρύνει τους Ευρωπαί-

ους καλλιτέχνες να μιμηθούν την αρχαία ελληνική τέχνη: «Το καλό γούστο που όλο και περισσότερο διαδίδεται στον κόσμο διαμορφώθηκε πρώτα κάτω από τον ελληνικό ουρανό... Ο μοναδικός δρόμος για μας να γίνουμε μεγάλοι, και αν είναι δυνατό μοναδικοί, είναι η μίμηση των παλαιών και ό,τι λέγεται για τον Όμηρο, ότι μόνο εκείνος που έμαθε να τον καταλαβαίνει μπορεί να τον θαυμάσει, ισχύει για τα έργα τέχνης των παλαιών, ιδιαίτερα των Ελλήνων».

Ο WickeImann υπήρξε γνήσιος λάτρης της αρχαίας ελληνικής τέχνης και υποτιμούσε τους σύγχρονους καλλιτέχνες, όπως φαίνεται σε ένα γράμμα του: «Die Neuere sind Esel gegen die Alten, von denen wir gleichwohl das Allerschoenste nicht haben, und Bernini ist der groeste Esel unter den Neuere». Εξαίρεση αποτελούσε ο φίλος του Anton Raphael Mengs, τον οποίο αποκαλούσε το μεγαλύτερο καλλιτέχνη όχι μόνο της εποχής του, αλλά και των επόμενων χρόνων. Ο Mengs, πέρα από το εικαστικό του έργο, ήταν φιλόσοφος και άφησε έναν μεγάλο αριθμό θεωρητικών κειμένων για την τέχνη. Η τέχνη ήταν γι' αυτόν πάνω από τη φύση: παρέχοντας τη δυνατότητα επιλογής των υλικών εξαφανίζει τον παράγοντα «τύχη». Για αυτό το λόγο ο καλλιτέχνης μπορεί να συγκεντρώσει σε ένα έργο τέχνης όλα τα στοιχεία που χρειάζονται για να γίνει τέλειο, όπως ακριβώς δηλαδή έκαναν οι Αρχαίοι. Ο Mengs μετέτρεψε ένα είδος εκλεκτικισμού σε ιδανική μορφή τέχνης, που συνένωνε αναγεννησιακά, μπαρόκ και αρχαία ελληνικά χαρακτηριστικά.⁵

Στην Αγγλία ιδρύεται το 1734 η εταιρεία των Dilletanti με στόχο τη διάδοση της αρχαίας ελληνικής τέχνης. Την ίδια εποχή περίπου οι James Stuart και Nicolas Revett εκδίδουν το λεύκωμα «Antiquities of Athens» που περιέχει σχέδια από την παραμονή τους στην Αθήνα, ενώ μεγάλη αίσθηση θα προκαλέσει στην κοινή γνώμη ο ερχομός των μαρμάρων του Παρθενώνα με τη μεσολάβηση του λόρδου Elgin.

Στη Γερμανία ο φιλόλογος Christian Gottlieb Heyne αρχίζει το 1747 στο Goettingen σειρά διαλέξεων με θέμα «Archaeologie der Kunst des Altertums, insbesondere der Griechen und Roemer». Την ίδια περίπου εποχή ο Christof Martin Wieland αρχίζει τη συγγραφή μιας μεγάλης σειράς διηγημάτων με θέματα εμπνευσμένα από την αρχαία Ελλάδα. Το 1768 δημοσιεύεται το ποιητικό έπος του ιδίου «Musarion» για το οποίο γράφει ο Goethe στο έβδομο βιβλίο του «Dichtung und Wahrheit»: «Hier war es, wo ich das Antike lebendig und neu wieder zu sehen glaubte».⁶

Ο Goethe άλλωστε, μετά από ένα ταξίδι που έκανε στη Ρώμη το

1787, έγινε ένας από τους μεγαλύτερους θαυμαστές της αρχαίας τέχνης. Όπως αναφέρει σε γράμμα του στο Δούκα της Βαϊμάρης το 1788, πριν από αυτό το ταξίδι δεν γνώριζε τι σημαίνει αληθινή τέχνη.⁷ Η γλυπτική της αρχαιότητας ήταν για το μεγάλο διανοούμενο η υψηλότερη μορφή τέχνης. Τα αγαπημένα έργα του ήταν ο Λαοκόων, ο Απόλλων Belvedere και το torso Belvedere. Αργότερα γνώρισε την αυθεντική ελληνική τέχνη μέσα από τα αετώματα του ναού της Αφαιάς Αθηνάς της Αίγινας, τα ελγίνεια μάρμαρα και τη ζωφόρο της Φιγαλείας.

Ο Goethe είδε για πρώτη φορά τα γλυπτά του Παρθενώνα από τα σχέδια του ιππότη Worthley, ενώ λίγο αργότερα είχε τη δυνατότητα να θαυμάσει αρχικά τα γύψινα εκμαγεία της ζωφόρου του Παρθενώνα σε ένα μικρό μουσείο στο ανάκτορο του Darmstadt και λίγο αργότερα τα εκμαγεία των γλυπτών. Αναφέρει σχετικά: «Από την Αγγλία μας ήρθαν πολυτιμότερα πράγματα. Δεν ξέρει κανείς πώς να τα τακτοποιήσει. Τα ελγίνεια μάρμαρα με τα συνακόλουθα, πολλές φορές απεικονισμένα, μας είναι τόσο γνωστά, σαν να είχαμε μπροστά μας τα πρωτότυπα...».⁸ Τα γλυπτά του Παρθενώνα υπήρξαν μία αποκάλυψη για αυτόν. Σημειώνει χαρακτηριστικά για το άλογο του ανατολικού αετώματος ότι αντιπροσωπεύει τη μέγιστη μορφή ποίησης και ρεαλισμού,⁹ ενώ θαυμάζει τις λύσεις που δίνει ο Φειδίας για την παρουσίαση των διαφόρων θεμάτων στα αρχιτεκτονικά τμήματα του ναού. Ελπίδα του ήταν η αναγέννηση των τεχνών μέσα από τα αρχαία πρότυπα: «Για τις εικαστικές τέχνες ήταν μία καλή χρονιά φέτος. Από τα ελγίνεια μάρμαρα μαθαίνει κανείς όλο και περισσότερα πράγματα».¹⁰ Υποστήριζε μάλιστα ότι η γερμανική τέχνη των τελευταίων πενήντα χρόνων δεν παρουσίαζε ουσιαστικές αξίες και μόνο ένα μεγάλο ταλέντο ικανό να αξιοποιήσει τη γνώση που προσφέρονταν μέσα από τα έργα του Φειδία θα μπορούσε να την αναβαθμίσει. Έτσι παρότρυνε τους σύγχρονους του γλύπτες να μεταβούν στο Λονδίνο για να «προσκυνήσουν» τα ελγίνεια μάρμαρα,¹¹ όπως ανάλογα είχε παροτρύνει στο παρελθόν ο Winckelmann τους καλλιτέχνες να ταξιδέψουν στην Ελλάδα για να γνωρίσουν από κοντά την αρχαία τέχνη.

Μεγάλος λάτρης της ελληνικής αρχαιότητας ήταν και ο Λουδοβίκος Α΄ της Βαυαρίας, στον οποίο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό και η στροφή των Ελλήνων στα αρχαία πρότυπα. Στο πρόσωπο του Λουδοβίκου Α΄ συγκεντρώνονται όλες οι κλασικιστικές και φιλελληνικές τάσεις της εποχής του. Κατά τη διάρκεια της μοναρχίας του τα συγγράμματα του Winckelmann, το μεγάλο ρεύμα του περιηγητισμού και

η απελευθέρωση της Ελλάδας από τον τούρκικο ζυγό ανοίγουν το δρόμο προς τη θρυλική αυτή χώρα. Όπως αναφέρει σε γράμμα του στην βασίλισσα Αμαλία, ο Λουδοβίκος Α΄ λάτρεψε την Ελλάδα από μικρή ηλικία: «Κιόλας παιδί μεταφερόμουν με τη σκέψη στην Ελλάδα, ρουφούσα διψασμένος την ιστορία της. Εύρισκε σε μένα απήχηση καθετί ελληνικό. Το ίδιο αγάπησα τη χώρα αυτή και όταν έγινα άντρας και με την ίδια λατρεία ο γέρος τώρα φιλέλληνας συμμετέχει στη χαρά της αναγέννησης της».

Η αγάπη του Λουδοβίκου Α΄ για την Ελλάδα πηγάζει κυρίως από τη γοητεία που ασκεί επάνω του η αρχαία τέχνη, που όμως όπως οι περισσότεροι κλασικιστές, τη γνώρισε μέσα από ρωμαϊκά αντίγραφα. Η σύγκυση μεταξύ του κλασικού και του κλασικιστικού που επικρατεί στην εποχή του δεν τον αφήνει ανεπηρέαστο και έτσι παρουσιάζεται να εξομοιώνει τα γλυπτά του Canova με έργα της αρχαίας ελληνικής τέχνης, ενώ θεωρεί τον Thorvaldsen το σπουδαιότερο γλύπτη που έζησε από την αρχαιότητα ως τις ημέρες του. Το 1817 επισκέφτηκε τους ναούς της Ποσειδωνίας, όπου του δόθηκε για πρώτη φορά η ευκαιρία να θαυμάσει από κοντά ένα έργο αληθινής ελληνικής τέχνης και να δει τη διαφορά. Αναφέρει σχετικά: «Σε αυτόν το ναό νιώθουμε την τέχνη, στους ρωμαϊκούς όμως την τεχνική».¹²

Η εικόνα που έχει ο Βαυαρός μονάρχης για την Αθήνα είναι διαμορφωμένη από τα ρομαντικά ιδεώδη της εποχής του. Όνειρο του Λουδοβίκου ήταν να μετατρέψει το Μόναχο σε μία Αθήνα στις όχθες του ποταμού Ίσαρ,¹³ δηλαδή σε έναν παραδεισένιο τόπο ηρεμίας και γαλήνης γεμάτο δέντρα, πηγές, κήπους και προπαντός κλασικά μάρμαρινα οικοδομήματα. Επίσης στόχευε στην ανοικοδόμηση της ίδιας της Αθήνας, της «Αθήνας των Βαυαρών», έτσι ώστε να ανταποκρίνεται στα ιδεώδη της αρχαιότητας.¹⁴

Ο κλασικιστής αρχιτέκτονας Leo von Klenze έρχεται στην Αθήνα για να πραγματοποιήσει τα σχέδια του μονάρχη. Κατά τη διαμονή του στην Ελλάδα, πέρα από την οικοδόμηση σημαντικών κτιρίων, συνέβαλε αισθητά στη διάδοση και κατανόηση της ελληνικής τέχνης στο δυτικό κόσμο. Ασχολήθηκε κυρίως με τη συντήρηση των αρχαιολογικών χώρων, την καταγραφή των αρχαίων μνημείων για τα οποία έγραψε μελέτες, αλλά και την αναστήλωση των οικοδομημάτων της Ακρόπολης σύμφωνα με τα κλασικά πρότυπα.

Αρχιτέκτονας των αθηναϊκών ανακτόρων του Όθωνα ήταν ο Friedrich von Gaertner, δημιουργός της Ludwigstrasse στο Μόναχο. Αξίζει επίσης να αναφερθεί η αρχιτεκτονική πρόταση του Karl Friedrich

Schinckel, σύμφωνα με την οποία τα βασιλικά ανάκτορα θα χτίζονταν επάνω στην Ακρόπολη, ενώ τα αρχαία μνημεία θα προέβαλαν άθικτα ως διακοσμητικά στοιχεία ανάμεσα στα κτίρια και τους κήπους. Η ιδέα, που εγκαταλείφθηκε από το Λουδοβίκο λόγω της υπερβολικά υψηλής δαπάνης που προϋπόθετε, δείχνει τη μεγάλη λατρεία των Βαυαρών για τα αρχαία μνημεία.¹⁵

Στη Γαλλία ο Abbe Barthelemy εκμεταλλευόμενος σωστά την τάση της εποχής για επιστροφή στα αρχαία πρότυπα και τη δίψα του κόσμου για γνώση του παρελθόντος εκδίδει το 1788 το βιβλίο «Το ταξίδι του νεαρού Ανάρχαση στην Ελλάδα». Στο έργο αυτό αναβιώνεται η καθημερινή ζωή της αρχαίας Αθήνας και της ανατολικής Μεσογείου. Η τεράστια απήχηση που είχε στο κοινό καθρεφτίζει τις ροπές που υποβόσκουν στη γαλλική κοινωνία στο κατώφλι της επανάστασης: η μόδα της καλής κοινωνίας δανείζεται στοιχεία από την αρχαιότητα. Οι γυναίκες χτενίζονται «a la Diane». Τα έπιπλα, τα κοσμήματα, τα εργαλεία, οι ταμπακοθήκες και ό,τι έχει σχέση με την πολυτέλεια κατασκευάζεται «a la greque». Η Μαρία Αντουανέττα παίζει στο Trianon άρπα στεφανωμένη με δάφνινα κλαδιά και φορώντας αρχαιοπρεπές ένδυμα. Η ζωγράφος Vigee-Lebrun ντυμένη με πέπλο δίνει δείπνα, όπου ο Abbe Barthelemy εμφανίζεται με χιτώνα, οι καλεσμένοι ξαπλώνουν σε κλίνες, πίνουν από αγγεία και μικρά αγόρια ντυμένα σκλάβοι σερβίρουν τα εδέσματα.

Αλλά και οι μεγάλες δημόσιες γιορτές ή τελετές είχαν τα πρότυπα τους στην αρχαιότητα. Παράλληλα παρατηρείται ιδιαίτερη προτίμηση στα ελληνικά ή λατινικά ονόματα. Συχνά οι σύγχρονοι Έλληνες αντιμετωπίζονται από τους Γάλλους ως συνεχιστές της λαμπρής αρχαιότητας, όπως η περίπτωση ενός Έλληνα ρήτορα που όταν λάμβανε το λόγο το ακροατήριο σώπαινε προκειμένου να ακούσει «τον απόγονο του Αριστείδη και του Μιλτιάδη». Ρίζες στην αρχαιότητα έχει και ο τρόπος μέτρησης του χρόνου (π.χ. «Έτος πρώτο της ελευθερίας») στο επαναστατικό Ημερολόγιο.¹⁶

3. Η επίδραση της αρχαιότητας στη δυτική τέχνη του 19ου αιώνα

Σε αυτό το πλαίσιο κινείται και η τέχνη, επηρεασμένη σε μεγάλο βαθμό από τις θεωρίες του Winckelmann. Ως ένα ακραίο παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί η περίπτωση του νεαρού ζωγράφου της ρομαντικής φάσης του κλασικισμού στη Γερμανία, Asmus Carstens, που

θέλοντας να μεταφέρει την αχρωμία -όπως τότε πιστεύονταν - της αρχαίας ελληνικής πλαστικής στη ζωγραφική, δημιουργήσε έργα χωρίς χρώμα χρησιμοποιώντας μόνο μολύβι, πένα ή μαύρη κιμωλία.

Οι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα εμπνέονται συχνά από την ελληνική αρχαιότητα, ενώ οι πιο ανεξάρτητοι από αυτούς πραγματοποιούν ταξίδια στη μακρινή αυτή χώρα, όπου απεικονίζουν μεταξύ άλλων και τα ερειπωμένα μνημεία του αρχαίου πολιτισμού.¹⁷ Τόσο κατά την περίοδο του κλασικισμού που είναι άμεσα συνυφασμένη με τη συνειδητή στροφή προς την αρχαιότητα, όσο και στα χρόνια του ρομαντισμού και του ρεαλισμού, ο αρχαίος ελληνικός μύθος και χαρακτηριστικά γεγονότα από την αρχαία ιστορία χρησιμοποιούνται εικαστικά ενσαρκώνοντας σε κάθε περίπτωση το πνεύμα της εποχής και του καλλιτέχνη.¹⁸ Έτσι, ενώ ο κλασικισμός υιοθετεί από την αρχαία τέχνη τα χαρακτηριστικά της που σχετίζονται με τη συμμετρία, την ισορροπία και την τάξη, η ρομαντική εποχή αντιλαμβάνεται τον αρχαίο κόσμο ως μια ιδεατή σφαίρα, μια Arcadia, έναν «χαμένο παράδεισο», ο οποίος αποτελεί καταφύγιο για κάθε καλλιεργημένο άνθρωπο.¹⁹

Οι Ακαδημίες, που κατά τον 19ο αιώνα έχουν μεγάλο κύρος και παίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της εικαστικής σκηνης, έχουν βασικό μάθημα το σχέδιο από αρχαία γλυπτά και γενικά προωθούν τις δραματικές ανθρωποκεντρικές παραστάσεις εμπνευσμένες από την αρχαία ιστορία και μυθολογία. Η Ακαδημία του Μονάχου, περισσότερο από κάθε άλλη ευρωπαϊκή Ακαδημία, είναι διαποτισμένη από το αρχαίο ελληνικό πνεύμα, λόγω της ελληνολατρείας του Λουδοβίκου και των στενών σχέσεων που αναπτύχθηκαν μεταξύ Αθήνας και Μονάχου. Στο πλαίσιο των σχέσεων αυτών, πολλοί Έλληνες καλλιτέχνες πηγαίνουν στο Μόναχο για σπουδές. Εκεί έρχονται αντιμέτωποι με τον ιστορισμό που καλλιεργείται στην Ακαδημία και επηρεασμένοι από το γενικότερο κλίμα στρέφονται συχνά σε θέματα εμπνευσμένα από την αρχαιότητα.

Το γεγονός ότι δεν διασώζεται η μεγάλη ζωγραφική της ελληνικής αρχαιότητας οδηγεί τους ζωγράφους του κλασικισμού να αναζητήσουν τα στιλιστικά τους πρότυπα στην αρχαία γλυπτική και αρχιτεκτονική. Ιδιαίτερα στο έργο των Γάλλων κλασικιστών, οι οποίοι εκπροσωπούν μια κοινωνία που μετά την Επανάσταση και την πτώση του απολυταρχισμού προσπαθεί να κατοχυρώσει την αξία της μέσα από την ταύτιση με τα αρχαία πρότυπα, οι μορφές έχουν το χαρακτήρα «ζωγραφισμένων γλυπτών» και υπάρχει μια τάση για εξιδανίκευση, απόλυτη συμμετρία και καθαρή ζωγραφική. Συχνά οι κλασικιστές ζω-

γράφοι όπως και οι λόγιοι, επηρεάζονται από τα έργα της Αναγέννησης που λειτουργούν ως ενδιάμεσος σταθμός μεταξύ του αρχαίου και του νεώτερου κόσμου. Ως παράδειγμα μπορεί να αναφερθεί το έργο του Jean Auguste - Dominique Ingres «Η αποθέωση του Ομήρου» (1827), αφητηρία του οποίου αποτελεί η παράσταση του Ραφαήλ στο Βατικανό με τίτλο «Ο θρίαμβος της Εκκλησίας», ενώ διακρίνονται πολλά στοιχεία και από τη «Σχολή των Αθηνών» του ιδίου.²⁰

Η πρώτη άμεση γνωριμία των περισσότερων καλλιτεχνών με τη γλυπτική της αρχαίας Ελλάδας πραγματοποιείται με τον ερχομό των Ελγινείων στο Λονδίνο. Όπως προαναφέρθηκε, τα γλυπτά αυτά προβάλλονται από τους επιφανείς ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών ως η μοναδική ευκαιρία των καλλιτεχνών να έρθουν σε επαφή με την αληθινή τέχνη και να διδαχτούν από αυτή. Σε διάλεξη που έδωσε στις 31 Μαρτίου 1821 ο αρχιτέκτονας Leo von Klenze στη Βαυαρική Ακαδημία των Επιστημών²¹ αναφέρεται στη μεταφορά των ελγινείων γλυπτών λέγοντας ότι αποτελεί σπουδαίο γεγονός «που εγκαινιάσε νέα περίοδο στην ιστορία της τέχνης». Σύμφωνα με τον Klenze, με την ενέργεια αυτή ήρθε η Ευρώπη για πρώτη φορά σε επαφή με την αληθινή τέχνη, γεγονός που δεν μπορούσε να επιτευχθεί με τις περιγραφές των περιηγητών και τη μελέτη των αντιγράφων. Στην ίδια ομιλία ο Klenze αναφέρεται στη μεταφορά των καλλιτεχνικών θησαυρών από την Ελλάδα στη Δύση υποστηρίζοντας μια θέση που ήταν κοινώς αποδεκτή στην Ευρώπη, ότι δηλαδή αυτή η ενέργεια αποτελούσε σωτήριο έργο γιατί είχε μορφωτικό χαρακτήρα και οδηγούσε στην κατάκτηση της καλλιτεχνικής τελειότητας.

Οι μεγάλοι γλύπτες και αρχιτέκτονες του κλασικισμού επηρεάζονται άμεσα από τις δημιουργίες της αρχαιότητας ανακαλύπτοντας σε αυτές την ολύμπια γαλήνη και την ισορροπία του κλασικού που επιθυμούν να εκφράσουν μέσα από την τέχνη τους. Αλλά και ο ρομαντισμός, που από τη φύση του αντίκειται στο τέλειο και μέσα από την υπαρξιακή αγωνία που εκφράζει επιζητεί το αποσπασματικό (*non finito*), κάνει έμμεσες αναφορές στην αρχαιότητα. Έτσι το *torso* κατέχει ιδιαίτερη θέση στη γλυπτική του 19ου αιώνα.²²

Η αναβίωση της αρχαιότητας που πραγματοποιείται στην τέχνη του 19ου αιώνα ενέχει για πρώτη φορά την τάση συνειδητής στροφής στα γνήσια κλασικά πρότυπα. Για πρώτη φορά η αρχαία ελληνική τέχνη λειτουργεί στη συνείδηση του πνευματικού κόσμου ως η ύψιστη μορφή δημιουργίας, αλλά και ως πηγή έμπνευσης για πολλούς καλλιτέχνες.

4. Το αρχαίο μνημείο και οι Ευρωπαίοι ζωγράφοι-περιηγητές

Ο 19ος αιώνας αποτελεί τον κατεξοχήν αιώνα του περιηγητισμού με προορισμό την Ελλάδα, γιατί από το ένα μέρος οι πρακτικές δυσκολίες του παρελθόντος έχουν μειωθεί σημαντικά και από το άλλο οι Ευρωπαίοι είναι πιο ενημερωμένοι και συνειδητοποιημένοι σχετικά με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Μεγάλος αριθμός καλλιτεχνών φτάνει στην Ελλάδα με σκοπό την απεικόνιση των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της μακρινής αυτής χώρας.

Ένας μεγάλος αριθμός περιηγητών απεικονίζει τα αρχαία ερείπια. Πρόκειται για καλλιτέχνες κλασικιστικής αντίληψης που εξιδανικεύουν τον αρχαίο πολιτισμό και προσδίδουν στα απομεινάρια του ηρωικό χαρακτήρα και ιδιαίτερη λάμψη. Τηρώντας σχεδόν ευλαβικά τις αρχές της αρχαίας τέχνης, όπως είναι η συμμετρία και η ισορροπία, οι περιηγητές απεικονίζουν το αρχαίο μνημείο με μεγάλη λεπτομέρεια και το τοποθετούν στο κέντρο της σύνθεσης, ενώ σπανιότερα εμφανίζουν και το γύρω περιβάλλον του.

Αντίθετα οι περιηγητές ρομαντικής αντίληψης εντάσσουν το μνημείο στο φυσικό τοπίο, το οποίο κυριαρχεί τελικά στη σύνθεση. Το αρχαίο ερείπιο, συνυφασμένο με μακρινές εποχές, θρύλους και μύθους, αποτελεί το τέλειό όχημα για τη δημιουργία ρομαντικών συνειρμών που αφορούν την παροδικότητα της ανθρώπινης ζωής, το μεγαλείο της φύσης και τη δύναμη του χρόνου.

Οι καλλιτέχνες που δουλεύουν για τον Elgin είναι ο Ιταλός τοπιογράφος και προσωπογράφος Lusieri και ο Theodor (ή Feodor) Iwanovitch από την κεντρική Ασία. Το έργο του Lusieri χαρακτηρίζεται από μεγάλη ακρίβεια και καθαρότητα στη γραφή. Στην απεικόνιση των μνημείων δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην απόδοση της λεπτομέρειας.²³

Ανάλογη βεριστική νοοτροπία δεσπόζει στο έργο του Dodwell, Άγγλου αρχαιολόγου, δεινού μελετητή της αρχαίας φιλολογίας και συλλέκτη, που επισκέπτεται την Ελλάδα τρεις φορές (1801, 1805, 1806) συνοδευόμενος τον Ιταλό ζωγράφο S. Pomardi. Ο Dodwell συνδέει άμεσα το σύγχρονο Ελληνισμό με τον αρχαίο κόσμο, ενώ κάθε αναφορά του στο παρελθόν αφορά την αρχαιότητα και ποτέ το Βυζάντιο. Η σχολαστική ακρίβεια²⁴ στο έργο του συνδέεται με την αγγλική τοπογραφία του 18ου αι., που στόχευε στην απεικόνιση τοποθεσιών και κτισμάτων για τη χρήση τους από το στρατό.²⁵ Το μνημείο τοποθετείται κυρίως μετωπικά, στα πρώτα επίπεδα του πίνακα και βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με το τοπίο που συχνά καταλαμβάνει μεγάλη έκτα-

ση συμβάλλοντας στην επιβλητική παρουσία του πρώτου. Η ανθρώπινη μορφή, όταν υπάρχει, είναι διακοσμητική και συμπληρώνει τα κενά. Η εικόνα έχει συχνά πανοραμικό χαρακτήρα. Εξίσου ακριβή και καθαρά είναι τα σχέδια του Romardi,²⁶ που μαζί με έργα του Dodwell εικονογραφούν το δίομο «Οδοιπορικό» του τελευταίου. Ωστόσο ο Romardi ενδιαφέρεται περισσότερο να αποδίδει με ακρίβεια το φυσικό περιβάλλον²⁷ και κύριες πηγές έμπνευσης του είναι οι πόλεις, οι πεδιάδες, τα λιμάνια και οι οροσειρές.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα για την υποχώρηση της αρχαιολατρίας αποτελεί ο William Gell. Δεν ζωγραφίζει τα αρχαία ερείπια παρά μόνον το ελληνικό τοπίο, αναζητά πάντα την κατάλληλη τεχνική για τη σωστή χρωματική απόδοση και κάνοντας χρήση της camera obscura και του τηλεσκοπίου στοχεύει στη λεπτομερή απόδοση των θεμάτων του.²⁸

Το 1810 φθάνει στην Ελλάδα αρχαιολογική αποστολή αποτελούμενη από τους Δανούς αρχαιολόγους Broendsted και Koes και τους Γερμανούς τοπιογράφους Jacob Linckh, Haller von Hallerstein και Otto Magnus von Stackelberg. Στην Ελλάδα βρίσκουν συμπαράσταση από τον Georg Gropius, ενώ ιδιαίτερα αξιόλογη είναι η συμμετοχή των Άγγλων αρχιτεκτόνων-αρχαιολόγων Charles Robert Cockerell και John Foster. Από τις δραστηριότητες τους πιο σημαντικές είναι οι ανασκαφές στην Αίγινα και τη Φιγάλεια.

Στο έργο του Stackelberg διακρίνεται η επίδραση του Winckelmann όσον αφορά τη στάση του καλλιτέχνη απέναντι στο αρχαίο μνημείο.²⁹ Το αρχιτεκτόνημα αποδίδεται με απόλυτη πιστότητα και κυριαρχεί στο χώρο, ο οποίος έχει συχνά ιδεαλιστικό ύφος. Ωστόσο στόχος του ζωγράφου είναι η ρεαλιστική απόδοση του μνημείου και όχι η εξιδανίκευσή του. Στο «Πανόραμα των Αθηνών» παρουσιάζεται η πόλη των Αθηνών με τα πιο χαρακτηριστικά κτίρια της, τα οποία αποδίδονται με σχεδιαστική ακρίβεια και εναρμονίζονται απόλυτα με το υπόλοιπο περιβάλλον.

Ο Haller von Hallerstein αποτελεί σημαντική πηγή για τη μορφή των περισσότερων μνημείων πριν από την αναστήλωσή τους. Ως αρχιτέκτονας δίνει ιδιαίτερη έμφαση στο λεπτομερή σχεδιασμό των κτιρίων, ενώ το τοπίο παίζει δευτερεύοντα ρόλο.³⁰

Από το 1817 έως το 1818 παραμένει στην Ελλάδα ο Βρετανός τοπιογράφος και ακουαρελίστας Hugh William Williams που ασχολείται με το αρχαιολογικό τοπίο. Απεικονίζει το μνημείο με ιδιαίτερη πιστότητα, ωστόσο τον ενδιαφέρει περισσότερο να αποδώσει μία σειρά

αξιών και ιδεών που ενσαρκώνει το αρχιτεκτόνημα, όπως είναι η μεγαλοπρέπεια, η αρμονία, το κάλλος, η ισορροπία και η απλότητα. Στο πλαίσιο του ρομαντισμού είναι ζωγραφισμένα τα έργα «Ανατολική άποψη της Αθήνας» και «Ο ναός του Ποσειδώνα» που κατά μία άποψη συμβολίζουν τη φθορά και την εγκατάλειψη το πρώτο και την πάλη των στοιχείων της φύσης για την ανθρώπινη δημιουργία το δεύτερο.³¹

Ρομαντικής αντίληψης είναι και τα έργα του Γάλλου περιηγητή Louis Dupré, ο οποίος έρχεται στην Ελλάδα το 1819 και ζωγραφίζει μεταξύ άλλων ένα μεγάλο αριθμό ερειπιογραφιών. Χαρακτηριστικό των έργων αυτών είναι ο συνδυασμός της πραγματικής όψης των πραγμάτων με ποιητικά - συμβολικά στοιχεία. Μέλημα του ζωγράφου είναι να εξυμνήσει τις αιώνιες αρχές που διέπουν τα αρχαία μνημεία. Λάτρης της καθαρότητας και της σαφήνειας, αποφεύγει όπου είναι δυνατόν τη συνύπαρξη αρχαίων και νεωτέρων κτιρίων στον ίδιο πίνακα. Επιλέγει πάντα την όπτική του γωνία με τέτοιο τρόπο ώστε το αρχιτεκτόνημα να παρουσιάζεται με απόλυτη πληρότητα και ευκρίνεια.³²

Το 1826 έρχεται στην Ελλάδα βαυαρική φιλελληνική αποστολή, της οποίας αρχηγός είναι ο στρατιωτικός-ζωγράφος Carl Wilhelm von Heideck. Σε αντίθεση με τους Stackelberg και Hallerstein, που η αποτύπωση των αρχαίων μνημείων αποτελεί κύριο στόχο τους, ο Heideck ασχολείται κυρίως με πολεμικά και ηθογραφικά θέματα. Ωστόσο ζωγραφίζει και σειρά ερειπιογραφιών, στις οποίες συχνά υπερισχύουν οι τοπιογραφικές αναφορές και τα ηθογραφικά μοτίβα, με αποτέλεσμα η μνημειακότητα των κτιρίων να παρουσιάζεται μειωμένη. Σε έργα όμως, όπως «Ο τάφος του Αγαμέμνονα», το αρχαιολογικό ενδιαφέρον του Heideck φαίνεται καθαρά τόσο στη λεπτομερειακή απεικόνιση του μνημείου, όσο και στις σημειώσεις του για τις διαστάσεις του τάφου στο περιθώριο του πίνακα.³³

Μαζί με τον Όθωνα φτάνει στην Ελλάδα μία ομάδα Γερμανών καλλιτεχνών με σκοπό την απεικόνιση ελληνικών τοποθεσιών. Ο Carl Rottmann αναλαμβάνει με εντολή του Λουδοβίκου να ζωγραφίσει 38 ελληνικά τοπία για τη βόρεια στοά του Hofgarten στο Μόναχο. Τα έργα του φέρουν επιρροές από τους ρομαντικούς C. Ph. Fohrs, Ang. Wallis και M.W. Turner, κυρίως όσον αφορά τη λειτουργία του φωτός και τη δημιουργία ειδυλλιακής ατμόσφαιρας. Ο Rottmann ζωγραφίζει κατεξοχήν αρχαιολογικά τοπία με το αρχαίο ερείπιο αποδοσμένο σε μικρή κλίμακα και χωρίς ιδιαίτερη έμφαση στις λεπτομέρειες. Δεν ενδιαφέρεται να περιγράψει το μνημείο, αλλά να προβάλλει τον ιστορικό-ποιοτικό και να του δώσει μια πνευματική διάσταση.

Αντίθετα ο Ludwig Lange, συνοδός του Rottmann, κατά την πεντάχρονη διαμονή του στην Ελλάδα επισκέφτηκε και ζωγράφισε πολλές τοποθεσίες στοχεύοντας στην όσο το δυνατόν πιό ακριβή αποτύπωση τους, ενώ το αρχαίο μνημείο παίζει στις περισσότερες συνθέσεις του παραπληρωματικό ρόλο. Επιθυμία του καλλιτέχνη είναι να απεικονίσει το σύγχρονο ελληνικό κόσμο, ο οποίος αποκτά μεγαλοπρέπεια και κύρος λόγω της μεγάλης ιστορίας του.

Ένας τρίτος Γερμανός ζωγράφος που ακολούθησε τον Όθωνα στην Ελλάδα είναι ο Ferdinand Stademann. Το 1841 κυκλοφορεί στο Μόναχο το λιθογραφημένο λεύκωμα «Das Panorama von Athen» με σχέδια του καλλιτέχνη αυτού. Στον τύπο της βεντούτας, φέρει απόψεις της πόλης των Αθηνών και των περιχώρων της με ιδιαίτερη έμφαση στην πιστή απεικόνιση των χαρακτηριστικών κτιρίων της. Η προσπάθεια ρεαλιστικής απόδοσης της Αθήνας έχει ως αποτέλεσμα την εικαστική συνύπαρξη αρχαίων και συγχρόνων αρχιτεκτονημάτων σε ένα αρμονικό περιβάλλον, ενώ δε διακρίνεται τάση εξιδανίκευσης των αρχαίων μνημείων.

Ο Leo von Klenze επισκέπτεται την Ελλάδα το 1834 με κύριο σκοπό του την ετοιμασία του πολεοδομικού σχεδίου της Αθήνας, αλλά επιδίδεται και στη ζωγραφική: οι ελαιογραφίες του απεικονίζουν αρχαίες ελληνικές πόλεις με ιδεαλιστικό ύφος και τα σχέδια που κάνει με μολύβι και μελάνι έχουν θέμα τη σύγχρονη Ελλάδα. Τα αρχιτεκτονικά μοτίβα - κλασικά και νεώτερα - καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος της επιφάνειας των έργων του, ενώ το τοπίο παίζει μάλλον παραπληρωματικό ρόλο. Το αρχαιολογικό μνημείο αποτελεί τμήμα του συνολικού χώρου, απεικονίζεται με ακρίβεια, ωστόσο δεν προβάλλεται, ούτε εξιδανικεύεται.

Ο Peter von Hess, συνοδός του Όθωνα, αναλαμβάνει να ζωγραφίσει 39 σκηνές από την ελληνική επανάσταση, οι οποίες αντιγράφονται στη συνέχεια από το ζωγράφο Nilson στη βόρεια στοά του Hofgarten. Ο Hess, αν και επιδίδεται σε μια ζωγραφική ειδησεογραφικού χαρακτήρα, συχνά εξιδανικεύει τα γεγονότα που απεικονίζει. Για παράδειγμα, στο έργο «Η άφιξη του Όθωνα στο Ναύπλιο», το αρχαίο μνημείο ανυψώνει ιδεαλιστικά την κυρίως σκηνή, παραλληλίζοντας την αρχαία ιστορία με τη σύγχρονη εποχή.³⁴

Συμβολικές αναφορές φαίνεται να έχει και ο πίνακας «Επικούριος Απόλλων στις Βάσσεις Φιγαλείας» του Charles Ross, Γερμανού τοπιογράφου που επισκέφτηκε την Ελλάδα το 1839. Συνδυάζοντας το αρχαίο μνημείο με ψηλά δέντρα γερμανικού δάσους που προβάλλουν

μπροστά από το ναό και κρύβουν το μεγαλύτερο μέρος του, στοχεύει στην ταύτιση της γερμανικής σύγχρονης πραγματικότητας με την ελληνική αρχαιότητα. Ο H.B. Jessen αναφέρει σχετικά: «Μια παράξενα αμφίσημη κατάσταση φαίνεται να διατρέχει την εικόνα: γερμανοποιημένη αρχαιότητα εξισορροπείται με αρχαιοποιημένο Βορρά, μια ξαναγεννημένη Ελλάδα ποτισμένη από βόρειο αίσθημα και γεμάτη από βόρειες παραστάσεις τοπίου και δύναμη ανάπτυξης».³⁵

Ο περιηγητισμός συνεχίζεται με ένταση και κατά το δεύτερο μισό του 19ου αι., ωστόσο οι καλλιτέχνες μάλλον προβαίνουν σε στερείες επαναλήψεις. Κάποιοι περιηγητές εξακολουθούν να απεικονίζουν αρχαία ερείπια, καθώς ο μεγάλος αριθμός ανασκαφών δίνει απασχόληση σε πολλούς από αυτούς, όπως είναι ο Wilberg που αποτυπώνει τις ανασκαφικές έρευνες των Γερμανών στην Πέργαμο. Η ανικανότητα ωστόσο των περισσότερων να ξεπεράσουν τις γνωστές δυνατότητες, οδηγεί σε κορεσμό που έχει συχνά ως αποτέλεσμα την επιστροφή σε εικόνες από την ελληνοϊταλική αρχαιότητα.³⁶ Είναι πάντως γεγονός ότι στο τέλος του αιώνα η επίδραση του αρχαίου πολιτισμού στο δυτικό κόσμο έχει υποχωρήσει αισθητά και στο πλαίσιο αυτό περιορίζεται και το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για την απεικόνιση αρχαίων ερειπίων, αλλά και άλλων θεμάτων που σχετίζονται με την αρχαιότητα.

5. Συμπεράσματα

Κατά τον 19ο αιώνα, ο δυτικός κόσμος αντιλαμβάνεται την ελληνική αρχαιότητα ως πολιτισμική περίοδο ανεξάρτητη από τη ρωμαϊκή και συνειδητοποιεί τον αυθεντικό χαρακτήρα της ελληνικής τέχνης. Σε αυτό συνέβαλαν σημαντικά οι ανασκαφές στην Κάτω Ιταλία, η επισημονική προσέγγιση της τέχνης από τον Winckelmann, η μεταφορά των μαρμάρων του Παρθενώνα στο Λονδίνο και οι πληροφορίες που συρρέουν στον ευρωπαϊκό χώρο από τους περιηγητές.

Οι καλλιτέχνες δεν παύουν να εμπνέονται από τη ρωμαϊκή τέχνη, ωστόσο είναι σε θέση να ξεχωρίζουν την ανωτερότητα της αυθεντικής έκφρασης που χαρακτηρίζει την αρχαία ελληνική δημιουργία. Με τις παροτρύνσεις των Winckelmann, Goethe και πολλών άλλων πνευματικών ανθρώπων στρέφονται στην ελληνική αρχαιότητα. Στο πλαίσιο ωστόσο ενός ακραίου ιστορισμού και ενός στείρου κλασικισμού προβαίνουν συχνά στην αντιγραφή αρχαίων προτύπων, κυρίως στο χώρο της γλυπτικής και της αρχιτεκτονικής, ενώ οι ζωγράφοι –εφό-

σον δεν σώζεται μεγάλη ζωγραφική από την ελληνική αρχαιότητα – δίνουν στις ανθρώπινες μορφές γλυπτικό ύφος και ακολουθούν πιστά τις αρχές της αρχαίας τέχνης περί συμμετρίας και ισορροπίας.

Οι καλλιτέχνες του 19ου αιώνα, ή είναι ακαδημαϊκής παιδείας και ακολουθούν σε όλη τους την πορεία τη γραμμή της Ακαδημίας, ή λειτούργουν ανεξάρτητα. Οι Ακαδημίες έχουν γενικά μεγάλη εμβέλεια επιρροής και τελικά καθορίζουν τις τάσεις που ακολουθεί η τέχνη στο μεγαλύτερο μέρος του αιώνα. Μέσα από αυτές προωθούνται οι δραματικές ανθρωποκεντρικές παραστάσεις που σχετίζονται με την αρχαία ιστορία και μυθολογία, αλλά και οι κανόνες σύνθεσης που ταυτίζονται με τις αρχές της κλασικιστικής αντίληψης και κατ' επέκταση της αρχαίας τέχνης.

Ο ρομαντισμός θα χρησιμοποιήσει την αρχαιότητα συμβολικά δημιουργώντας συνειρμούς σχετικούς με τον παροδικό χαρακτήρα της ανθρώπινης ύπαρξης και τη δύναμη του χρόνου. Στο δεύτερο μισό του 19ου αιώνα ο ρόλος του αρχαίου κόσμου στην τέχνη εμφανίζεται αποδυναμωμένος. Πιο έντονα γίνεται αυτό αντιληπτό στις ερειπιόγραφίες των περιηγητών που μετά την απελευθέρωση έρχονται με μεγάλη συχνότητα στην Ελλάδα για να απεικονίσουν τις ιδιαιτερότητες της χώρας αυτής. Στις αρχές του αιώνα, επηρεασμένοι από το πνεύμα του κλασικισμού, απεικονίζουν τα αρχαία μνημεία στο κέντρο των συνθέσεων τους και τους προσδίδουν πρωταγωνιστικό χαρακτήρα και δοξαστικό ύφος. Ακολουθούν οι περιηγητικές εικόνες ρομαντικής αντίληψης που υποβιβάζουν τη σημασία του αρχαίου ερειπίου στη σύνθεση και προβάλλουν περισσότερο το φυσικό τοπίο με τέτοιο πάντα τρόπο που να προκαλείται αίσθημα δέους στο θεατή. Η τάση αυτή, τέλος, θα οδηγήσει σε δημιουργίες υπαιθριστικού ύφους που στόχο έχουν την απεικόνιση του φυσικού χώρου και μόνο.

Χρειάστηκε περίπου ένας αιώνας για να ολοκληρωθεί η τροχιά μιας ευρύτερης ιστορικής περιόδου, κατά την οποία σημειώνεται επίδραση της ελληνικής αρχαιότητας στους περισσότερους κοινωνικούς και πνευματικούς τομείς της Ευρώπης. Με αφετηρία τα μέσα του 18ου αιώνα, κορύφωση την εποχή του κλασικισμού και σταδιακή εξασθένιση από εκεί και ύστερα, ο αρχαίος πολιτισμός εξακολουθεί και σήμερα να αποτελεί πόλο προσανατολισμού για το μεγαλύτερο μέρος των πνευματικών δημιουργών που ωστόσο στρέφονται σε αυτόν κριτικά και επιλεκτικά αφομοιώνοντας τις αρχές του με γόνιμο και δημιουργικό τρόπο.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Muenchen 1927-1931, (1η εκδ.), σ. 787 κ.ε.
2. Για μια αναλυτική παρουσίαση των ιστορικών εποχών που εμφανίζουν τάσεις αναβίωσης της αρχαιότητας, βλ. ό.π. σ. 788 κ.ε.
3. Για τις αρχαιολογικές ανασκαφές που πραγματοποιήθηκαν στην Ιταλία από το 1750 έως το 1850, βλ. Carlo Pietrangeli, «Archaeological excavations in Italy», *The age of Neoclassism*, London 1972, σ. xlvι κ.ε.
4. Βλ. L.D.Ettlinger, «Winckelmann», *The age of Neoclassism*, London 1972, σ. xxx κ.ε.
5. Βλ. E. Friedell, *Kulturgeschichte ...*, ό.π., σ. 836 κ.ε.
6. Βλ. «Musarion», *Kindlers Literatur Lexikon*, τομ. V, σ. 62.
7. Βλ. Herbert von Einem, «Goethe and the contemporary Fine Arts», *The age of Neoclassism*, London 1972, σ. xxxvii.
8. Βλ. Στ. Λυδάκης, «Η επίδραση των γλυπτών του Παρθενώνα στη γλυπτική και τη ζωγραφική του 19ου και 20ού αιώνα», *Ο Παρθενώνας και η ακτινοβολία του στα νεώτερα χρόνια*, Αθήνα 1994, σ. 240.
9. Βλ. H. v. Einem, «Goethe and ...», ό.π., σ. xxxviii.
10. *Tag- und Jahres- Hefte*, 1817. Βλ. Ernst Grumach, *Goethe und die Antike*, τομ. Β', Postdam 1949, σ. 501.
11. Βλ. H.v.Einem, «Goethe and ...», ό.π., σ. xxxviii.
12. Βλ. Στ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της Νεοελληνικής Ζωγραφικής*, Οι Έλληνες Ζωγράφοι, τομ. 3, Αθήνα 1976, σ. 457, σημ. 94.
13. Βλ. Egon Caesar Conte Corti, *Ludwig I von Bayern*, Μόναχο 1960 (6η εκδ.), σ. 155.
14. Βλ. αναλυτικά, Κώστας Μπίρης, *Τα πρώτα σχέδια της πόλεως των Αθηνών*, Αθήνα, 1933 \ του ίδιου, *Η Αθήνα από τον 19ο στον 20ο αιώνα*, Αθήνα 1966, σ. 35 κ.ε. \ Ι. Τραυλός, *Νεοκλασική αρχιτεκτονική στην Ελλάδα*, Αθήνα 1967.
15. Βλ. Στ. Λυδάκης, *Η Ιστορία της ...*, ό.π., Αθήνα 1976, σ. 65.
16. Βλ. Κ.Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1977, σ. 57.
17. Βλ. κεφ. «Το αρχαίο μνημείο και οι Ευρωπαίοι ζωγράφοι – περιηγητές» στην προκειμένη μελέτη.
18. Για μια σύντομη επισκόπηση των μυθολογικών παραστάσεων στην ευρωπαϊκή ζωγραφική βλ. Ιωάννης Γαλερίδης, *Μυθολογικές παραστάσεις στους Νεοέλληνες ζωγράφους του 19ου και αρχών του 20ου αιώνα*, Αθήνα 1990, (διδ. διατρ.), σ. 5 κ.ε.
19. Βλ. Walter Rehm, *Griechentum und Goethezeit. Geschishte eines Glaubens*, Leipzig 1836 (1η εκδ.), Muenchen 1952 (3η έκδ.). Βλ. και Στ. Λυδάκη, «Η επίδραση των γλυπτών ...», ό.π., σ. 239.
20. Βλ. και Α. Προκοπίου, *Ιστορία της Τέχνης (1750-1950)*, τομ. Α', Αθήνα 1966, σ. 289.
21. Leo von Klenze, *Ueber das Hinwegfuehren plastischer Kunstwerke aus dem jetzigen Griechenland und die neuesten Unternehmungen dieser Art*, Muenchen 1821, σ. 24.
22. Βλ. Στ. Λυδάκης, «Η επίδραση των γλυπτών ...», ό.π., σ. 235 κ.ε., όπου αναφέρεται ως ενδεικτική η περίπτωση του Asmus Carsten, ο οποίος στα γλυπτά του δεν επιζητεί το ολόκληρο, αλλά το τεμαχισμένο, το fragmento.
23. Βλ. Ι. Γεννάδειος, *Ο λόρδος Έλγιν και οι προ αυτού ανά την Ελλάδα αρχαιολογήσαντες επιδρομείς (1440-1837)*, Αθήνα 1930, σ. 42, πιν. Β.
24. Η απόδοση των λεπτομερειών, οι οποίες διατηρούνται και μέχρι τα τελευταία επίπεδα των έργων, έχει πιθανώς επιτευχθεί με τη χρήση της camera obscura, βλ. Ειρ. Λούβρου, Αντ.Καρκαγιάννη (επιμ.), *Τόπος και Εικόνα: Χαρακτικά ξένων περιηγητών για την Ελλάδα*, τομ. Στ', Αθήνα 1978, σ. 26.

25. Βλ. Ειρ. Λούβρου, Αντ. Καρκαγιάννη (επιμ.), *Τόπος και Εικόνα...*, ό.π., σ. 25.
26. Ο Pomardi, σε αντίθεση με τον Dodwell, κάνει χρήση του φωτός και της σκιάς προσδίδοντας στα έργα του την εντύπωση πλαστικότητας, βλ. St. Lydakis, *Die griechische Landschaft in der europaeischen Malerei*, Koeln 1963, (ιδ. διατρ.), σ. 66.
27. Βλ. Simone Pomardi, *Viaggio nella grecia 1804-1806*, Roma 1820, I, σ.V.
28. Βλ. St. Lydakis, *Die griechische ...*, ό.π., σ. 67 κ.ε.
29. Βλ. σχετικά Μιλτιάδης Παπανικολάου, *Γερμανοί ζωγράφοι στην Ελλάδα κατά τον 19ο αιώνα (1826-1843)*, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 39.
30. Βλ. ό.π., σ. 41.
31. Βλ. Ειρ. Λούβρου, Αντ. Καρκαγιάννη, *Τόπος και Εικόνα ...*, ό.π., σ. 178 κ.ε.
32. βλ. Μανόλης Βλάχος, Louis Dupré, *Ταξίδι στην Αθήνα και στην Κωνσταντινούπολη*, Αθήνα 1994, σ. 131.
33. Βλ. και Μ. Παπανικολάου, *Γερμανοί ζωγράφοι ...*, ό.π., σ. 43 κ.ε.
34. Βλ. ό.π., σ. 115 κ.ε.
35. «Deutsche Betrachter griechischer Landschaft. Stackelberg - Ross - Pueckler», *Antike und Abendland*, 6, 1957, σ. 123.
36. Ο Στ. Λυδάκης, *Die griechische Landschaft ...*, ό.π., σ. 90, αναφέρει την περίπτωση του Friedrich Preller του νεώτερου, ο οποίος ζωγράφισε μια σειρά τοιχογραφιών στο Μουσείο της Δρέσδης με κλασικά μοτίβα επηρεασμένα από ιταλικές αναμνηστικές εικόνες σε νεομπάροκ ύφος.

ZUSAMMENFASSUNG

Eleni Gemtou,

*Die Wiederentdeckung der griechischen Antike
in der europätschen Gesellschaft und Kunst des 19. Jhs.*

Vom goldenen Zeitalter Augustus' bis zum Ende des 18. Jhs. orientieren sich Wiederentdeckungen der Antike in der westlichen Welt vorwiegend an die roemische und nicht die griechische Kultur. In der gesamten europaeischen Geschichte herrschte Unklarheit in der Identifizierung der alten griechischen und roemischen Kultur - nicht zuletzt wegen des vollstaendigen Mangels an archaeologischen Funden.

Erst die archaeologischen Ausgrabungen der ersten Haelfte des 18.Jhds. in Sueditalien brachten authentische griechische Tempel ans Licht und gaben den Europaeern die Moeglichkeit die griechische Kunst kennenzulernen. Bewegt von fuehrenden Geistern der Zeit, wie Goethe und Winckelmann, besuchen viele reiselustige Menschen Griechenland und bilden Antiquitaeten ab. Aber auch europaeische Kuenstler, die in Westen bleiben, werden von der antiken Geschichte und Mythologie inspiriert und folgen Prinzipien der antiken Kunst.

Die griechische Antike bleibt ein wichtiger Orientierungspunkt fuer das geistige und soziale Leben der Europaeer bis zur ersten Haelfte des 19.Jhds., als die Role der klassischen Tradition zu schwinden begann. Fuer ein ganzes Jahrhundert waren die Errungenschaften der antiken Kultur Gegenstand intensiver geistiger und kuenstlerischer Beschaeftigung, manchmal in der Form einer unfruchtbaren Wiederholung, aber auch in einer schoepferischen und innovativen Weise.