

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

α) Η παρούσα προσέγγιση¹ εντάσσεται στο πλαίσιο συνθετικής θεώρησης των όρων διαμόρφωσης του δεσπόζοντος στην Αθήνα κατά το δεύτερο ήμισυ του νεοελληνικού 19ου αιώνα αισθητικού κανόνα της αληθοφάνειας και της εννοιολογικής υποδομής του, η οποία διαμορφώνεται από στοιχεία δύο αντιστικτικών πλην συμπληρωματικών εννοιών: της *πραγματικότητας* και του *ιδανικού*² η εννοιολογική αυτή υποδομή του κανόνα της αληθοφάνειας συγκροτείται μέσα από ένα πλέγμα οροθετήσεων και θεωρητικοποιήσεων, αριστοτελικής προέλευσης (*Περί Ποιητικής*), συναφών με το ζήτημα του είδους των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ καλλιτεχνικού προϊόντος και πραγματικότητας.

Η ρητή ή υπόρρητη ωστόσο απαίτηση για αληθοφάνεια στη λογοτεχνική και καλλιτεχνική σκηνή το νέου εθνικού κέντρου θεματοποιείται ήδη από την αρχή του 19ου αιώνα, μέσα στο πλαίσιο των πνευματικών ζητήσεων του νεοελληνικού Διαφωτισμού, για να αποτελέσει τουλάχιστον από τη δεκαετία του 1830 και εξής (ιδιαίτερα ως προς την τέχνη) μείζον σημείο αναφοράς στο νέο εθνικό κέντρο,³ εντελώς συναφείς όμως ενδείξεις υπήρξαν και νωρίτερα, ήδη μέσα στον 18ο αιώνα, όπως

1. Θα ήθελα να ευχαριστήσω τη συνάδελφο στο Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Κύπρου κα Έλια Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister για την καλή της διάθεση να διαβάσει το κείμενό μου και να κάνει πολύ χρήσιμες και εποικοδομητικές παρατηρήσεις. Στο διάστημα που μεσολάβησε από την κατάθεση της εργασίας για τον τόμο των πρακτικών του Συνεδρίου μέχρι τη διάρθωση των τυπογραφικών δοκιμών, η βιβλιογραφία για το έργο του Κωνστ. Οικονόμου πλουτίστηκε χάρη στη διατριβή του Γιάννη Ξούρια, *Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων (1780-1857). Το φιλολογικό έργο* (Τμήμα Φιλολογίας – Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, 2004).

2. Για το ζήτημα, βλ. αναλυτικά Δημ. Αγγελάτος, *Πραγματικότητας και Ιδανικών: ο Άγγελος Βλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Μεταίχμο, Αθήνα 2003.

3. Βλ. σχετικά, Μιλτ. Μ. Παπαϊωάννου, *Ιστορία της τέχνης στην Ελλάδα. 18ος και 19ος αιώνας*, Εκδόσεις Αδάμ, Αθήνα 2002, 14-15 και 82-85.

δείχνει τουλάχιστον η πραγματεία *Περί Ζωγραφίας* (1726) του Παναγ. Δοξαρά, που άργησε πολύ να δει το φως της δημοσιότητας.⁴

Η κριτική διερεύνηση των ζητημάτων που αφορούν στην αληθοφάνεια κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα αποτελεί τον κύριο στόχο της παρούσας εργασίας, το χρονικό άνυσμα της οποίας φθάνει μέχρι την εποχή που δημοσιεύεται το δοκίμιο του Στέφ. Α. Κουμανούδη, *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον* (1845).⁵ Το ενδιαφέρον εδώ στρέφεται αφενός στο θεωρητικό πλαίσιο για την αληθοφάνεια (και κατ' επέκταση για την έννοια της αναπαράστασης), όπως διαμορφώνεται στη δυτική Ευρώπη, συγκροτημένο ακριβώς στη βάση τόσο των καλλιτεχνικών αρχών της αρχαιότητας όσο και ειδικά της αριστοτελικής αντίληψης για τη *μίμηση*, καθώς και των συμπληρωμάτων τους, από την Αναγέννηση, το Νεοκλασικισμό και το Διαφωτισμό, αφετέρου στις απορρέουσες νεοελληνικές θεματοποιήσεις του ζητήματος μέχρι τη δεκαετία 1840-1850, την εποχή δηλαδή των Ποιητικών Διαγωνισμών του Πανεπιστημίου Αθηνών⁶ οι παραπάνω θεματοποιήσεις ορίζονται χρονολογικά από δύο ομόλογα έργα: την πραγματεία του Δοξαρά –άμεσο αποτέλεσμα της βαθιάς γνώσης που είχε της ιταλικής Αναγέννησης– και το δοκίμιο του Κουμανούδη, όπου και ο μαχητικός αντίλογος στην παράδοση της βυζαντινής τέχνης.

Η εργασία συνδέεται, εν είδει προλεγόμενων, με δύο προηγούμενες μονογραφίες μου, στις οποίες διερευνάται σε συνταγματικό και παραδειγματικό επίπεδο⁶ η κατάσταση πραγμάτων περί αληθοφάνειας στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα στην Αθήνα.

β) Ο κανόνας της αληθοφάνειας για τη λογοτεχνία (την ποίηση και την πεζογραφία), που συναρεί τις αντι-ρομαντικές αντιλήψεις και απαιτήσεις από το μέσο του 19ου αιώνα και εξής (ισορροπία μορφής – περιεχομένου – έλεγχος της φαντασίας – έμφαση στη λογική και «φυσική» συνοχή των έργων) –λόγω αυτών άλλωστε απωθήθηκε το «διαφορετικό», δηλαδή αναληθοφανές, ώριμο έργο του Σολωμού (1859 κ.εξ.)⁷–, είναι δραστικά παρών από την αρχή των Ποιητικών Διαγωνισμών στις σχε-

4. Δημοσιεύεται μόλις το 1871 από τον Σπυρ. Π. Λάμπρο, *Περί Ζωγραφίας. Χειρόγραφον του ΑΨΚΣΤ. Νυν το πρώτον μετά πρόλογον εκδιδόμενον υπό Σπυρίδανος Π. Λάμπρου*, Τυπογρ. Α. Κτενά και Σ. Οικονόμου, Αθήνα 1871· φωτομνημ. ανατ., Εκάτη, Αθήνα, χ.χ.

5. Το δοκίμιο συμπληρώνουν, όπως σημειώνεται στη σελίδα τίτλου, «δύο πραγματεία Ιωάννου Βιγελιμάννου περί τέχνης, εκ του Γερμανικού», Βελιγράδι, Τυπογραφία της Κυβερνήσεως, 1845· βλ. νεότερη φωτομνηχανική ανατύπωση Σπείρα 2 (Φθινόπωρο 1991), 2-25, όπου και οι παραπομπές στο εξής.

6. Βλ. αντίστοιχα, Δημ. Αγγελάτος, «ήχος λεπτός... [...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]...». Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929), Πατάκης, Αθήνα 2000 και *Πραγματικότητας και Ιδανικών...* έργοι ειδικότερα 9-15.

7. Για την υποδοχή του σολωμικού στην Αθήνα από τη εποχή που εκδίδονται τα Ευρισκομένα με επιμέλεια του Ιάκ. Πολυλά (Κέρκυρα, Τυπογρ. «Ερμής. Αντ. Τερζάκη, 1859) μέχρι το Μεσοπόλεμο και τις επί της ουσίας αντιστάσεις που συνάντησε, βλ. αναλυτικά Δημ. Αγγελάτος, «ήχος λεπτός... [...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]...».

τικές εισηγητικές εκθέσεις, μας και είχε ήδη προετοιμαστεί το έδαφος, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε παρακάτω.

Ο Αλέξ. Ρίζος Ραγκαβής λοιπόν, εισηγητής του διαγωνισμού του 1854, και έχοντας βεβαίως εγκαταλείψει την προ δεκαεπτά χρόνων θερμή συνηγορία του υπέρ του ρομαντισμού (άλλωστε από τότε είχαν μεσολαβήσει πολλά στα λογοτεχνικά πράγματα της Αθήνας), αναφέρεται στη βασική απαίτηση του κανόνα της *αληθοφάνειας*, ορίζοντάς την ως συναρμογή «εικονικής ομοιότητας» και «ιδανικής ευγενείας»,⁸ ενώ στην ωριμότερή του εκδοχή εμφανίζεται το 1871 στον πρόλογο των *Κωμωδιών* του Άγγελου Βλάχου,⁹ ως συμπληρωματική σχέση μεταξύ του υλικού το οποίο αντλείται από την κοινωνική πραγματικότητα και της άρτιας καλλιτεχνικής επεξεργασίας του, απαραίτητης για την παραγωγή των *ιδανικού της γενικότητας τύπου* (ό.π., ι'). Η *αληθοφάνεια* ωστόσο θεματοποιείται παράλληλα και μέσα από το πρίσμα της πρωτοβάθμιας εκδοχής της, δηλαδή της *φυσικότητας*, όπως φαίνεται π.χ. στις εισηγητικές εκθέσεις των τριών πρώτων χρόνων των Ποιητικών Διαγωνισμών, ή στη θεωρία που διατυπώνει ο Βλάχος το 1861 για μια αφήγηση προσγειωμένη στα πράγματα, η οποία δεν υπερβαίνει τη φυσική τάξη του κόσμου, επικεντρωμένη στην αρχή: «Όταν δύναται τις να διηγήθῃ ὅ,τι συνέβη, τις η ανάγκη να πλάσῃ ὅ,τι ηδύνατο να συμβῆ; Προς τι να προσπαθῆσῃ ν' ανασκευάσῃ αὐτὸς ὅ,τι ο ρους των πραγμάτων φυσικῶς και προχειρῶς κατεσκευάσεν;»¹⁰

Η *αληθοφάνεια* στα παραπάνω, συμπραζόμενα επιβάλλει στη λογοτεχνία αφενός την αναπαραστατική *διαφάνεια*, την ύπαρξη με άλλα λόγια ἑμιας καθαρῆς, μη παραμορφωτικής εικόνας των πραγμάτων, που δεν εξισωνόταν όμως με την πιστή αντιγραφή τους, αφετέρου την καλλιτεχνική αναγωγή της στον κόσμο του *ιδανικού* αυτό σημαίνει ότι η πλοκή των έργων πρέπει να δίνει την εντύπωση (και μόνον την

8. Βλ. «Εκθέσεις του Ποιητικού Διαγωνισμού του 1854», *Πανδώρα* 5 (1854-1855), 31. Για μια συνολική θεώρηση των Ποιητικών Διαγωνισμών, βλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, (Διδακτορική Διατριβή, Université de Paris-Sorbonne / PARIS IV), Archives Historiques de la Jeunesse Grecque/Secrétariat Général à la Jeunesse, Αθήνα 1989.

9. Άγγ. Βλάχος, «Πρόλογος», *Κωμωδία. Η κόρη του παντοπώλου - Γαμβρού πολιορκία - Γάμος ἑνεκα βροχής - Ο Λοχαγός της Εθνοφυλακής - Η εορτή της μάμμης - Προς το θεατήναι - Η σύζυγος του Λουλουδάκη*, εκδ. Άγγ. Κανδριώτης-Ζ. Γρυπάρης, Αθήνα 1871, γ'-ιστ'. «Παρατηρών με βαθύ βλέμμα», σημειώνει ο Βλάχος, «και ακάματον υπομονήν τον περι αυτόν κόσμον, σπουδαίων αυτόν υπό πάσαν ἔποψιν, και μέχρι των εσχάτων αυτού πτυχῶν εισχωρών, αναβαίνων και καταβαίνων ακούραστος την κοινωνικήν κλίμακα από του μυριοπλοῦτου μέχρι του πτωχίου, αντιγράφων τα ιδιάζοντα εις ἕκαστον πρόσωπον χαρακτηριστικὰ, και φωτογραφῶν εἰ δυνατόν τας εν τη παντοειδεί εικίνη τύρβη ανακιν[ω]μένας ποιικίλας φυσιογνωμίας, ἔργον ἔχει να επεξεργασθῆ κατόπιν τα φωτογραφημάτα του, en retouchant οὕτως εἰπεὶν αὐτά, απολειπῶν την τραχύτητα των γραμμῶν και αναπλάσων αὐτά εις πρόσωπα αληθῆ μεν πάντως και εθνικὰ, φέροντα ὅμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν ὑπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα[...]» (ό.π.).

10. Βλ. τον πρόλογο του διηγήματός του «Το μέλαν δακτυλίδιον. Λυπηρόν ιστόρημα λυπηράς εποχής», *Πανδώρα* 12 (1861-1862), τχ. 271 (1/7/1861), 161.

εντύπωση) ότι αν και κατασκευασμένη, διατηρεί μιαν οιονεί φυσική αυτονομία,¹¹ ὅτι θα της ήταν δηλαδή δυνατόν να βρῖσκεται και αλλού, ἔξω από το ἔργο, οπουδήποτε στον κόσμο. Ο κύκλος αυτός, από τα δεδομένα της πραγματικότητας στον *ιδανικό* τύπο τους και από εκεί, μέσω της *φυσικότητας* της πλοκής, σε μια οιονεί πραγματικότητα, οδηγούσε στην *αληθοφάνεια*, στη *διαφανή* δηλαδή αναπαράσταση με ὄρους *φυσικότητας*, ενός *ιδανικού* κόσμου, ανάλογα με τις απαιτήσεις των εικάστοτε λογοτεχνικών τρόπων και ειδῶν ἐπρόκειτο με άλλα λόγια για μια ὄχι ευθεία αλλά διαμεσολαβημένη *αντανανκλαστική* σχέση πραγματικότητας και ιδανικού, που ἔφερε τον καλλιτέχνη μπροστά στη μεγάλη πρόκληση να ξεπεράσει την πραγματικότητα ως αντικείμενο απευθείας (μμητηκής) *αναπαράστασης*, ως μέγεθος που επιβάλλει την αναπαραγωγή του, ὄχι ὅμως να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει.

Η *διαφάνεια* της αληθοφανούς αναπαράστασης αποδίδει από μόνη της, με τον ὄγκο και τον ἦχο της, για να ανακαλέσουμε ἐδῶ το μετωνυμικό δίκτυο της *Πάπισσας Ιωάννας*, σχεδόν απτές, «ψηλαφητές», σημειώνει ο Εμμ. Ροΐδης το 1866,¹² εικόνες δύο διαστάσεων, ἔτσι ὅπως θα μπορούσε να τις αντιληφθῆ το (ατελές) ανθρώπινο μάτι, χωρίς την παρέμβαση του τεχνητού «τρίτου» ματιού της ζωγραφικής προοπτικής: στο βαθμό που η ζωγραφική προοπτική είναι εν λειτουργία, η *διαφάνεια* μετατίθεται στη διάσταση του *ιδανικού της γενικότητος τύπου*. Στοιχειοθετείται ἄρα μια εκδοχή *αληθοφανούς* αναπαράστασης που υλοποιείται σε δύο χρόνους: ο καλλιτέχνης προσεγγίζει την πραγματικότητα και την «ακίνητοποιεί», αντλώντας από αυτήν υλικό, για να κινηθῆ (ο δεύτερος χρόνος) προς τον κόσμο της ζωγραφικής προοπτικής, δηλαδή του *ιδανικού*, δίνοντάς του *φυσική* υπόσταση, επειδή ακριβῶς δεν ἔχει κόψει τον ομφάλιο λώρο που τον κρατά δεμένο με το υλικό της πραγματικότητας.¹³

* * *

Μπορούμε να περάσουμε στο ζητούμενο της εργασίας αυτής και στη διερεύνηση των ὄρων σύνθεσης του θεωρητικού πλαισίου για την *αληθοφάνεια*, το οποίο, διαμορφωμένο στα ἴχνη της κλασικής αρχαιότητας, σταδιακά από την Αναγέννηση μέχρι τον 18ο αιώνα κυρίως, τροφοδότησε τις συναφείς νεοελληνικές εκδοχές στο πρώτο ἡμισυ του 19ου αιώνα.

11. Βλ. τη χαρακτηριστική διατύπωση του Βλάχου: «[...] η εκ της σχέσεως ταύτης [μεταξύ των «χαρακτηῶν»] ἀνάθεσις ἢ ομοιότης να παράγῃ πλοκήν φυσικήν μεν και συχί ἀμέσως τετεχνημένην, αναγκαίαν ὅμως ως εκ της διαφορᾶς των χαρακτηρισῶν και τετεχνημένην ἐπομένως ἐμμέσως ως εκ της τεχνικῆς των χαρακτηρισῶν διαπλάσεως», *Κωμωδία...*, ζ'.

12. Βλ. το γνωστό Πρόλογο στην *Πάπισσα Ιωάννα*: «[...] ἐπροσπάθησα να ἐξορκίσω τα χασιμήματα καταφεύγων ἀνά πάσαν σελίδα εις ἀπροσοκλήτους παρεκβάσεις, ιδιοτρόπους παρομοιώσεις ἢ αλλοκότους λέξεις συγκρούσεις περιβάλλων ἐκάστην ιδέαν δι' εἰκόνας, οὕτως εἰπεὶν, ψηλαφητῆς, και αὐτὰ ἀκόμη τα σοβαρώτερα της θεολογίας ζητήματα στολίζων διὰ κροσσίων, θυσσάνων και κωδωνίσκων ως ποδιᾶν Ἰσπανῆς χορευτριάς», *Ἄπαντα*, τ. Α', 1860-1867, (επιμ. Ἄ. Ἀγγέλου), Ερμής, Αθήνα 1978, 71-72.

13. Βλ. αναλυτικά, Δημ. Ἀγγελᾶτος, *Πραγματικότης και Ἰδανικόν...*

Αφετηριακό σημείο αναφοράς εδώ αποτελεί η αριστοτελική θέση στο *Περί Ποιητικής*¹⁴ ότι ο ποιητής δεν μιμείται παθητικά ούτε αποτυπώνει κατ' αντανάκλαση τα δεδομένα του υπαρκτού κόσμου, απομακρυνόμενος –όπως τον θεωρούσε ο Πλάτων στην *Πολιτεία*– από την αλήθεια, αλλά ότι αναλαμβάνει συγκεκριμένες καλλιτεχνικές πρωτοβουλίες για να κατασκευάσει έργα διαφοροποιημένα μεν από την πραγματικότητα ως προς την εσωτερική συναρμογή των υλικών τους (οικοδομούνται βάσει ορισμένων θεμελιωδών-απαιτήσεων, όπως της ενότητας π.χ. που πρέπει να διέπει την πλοκή), συντεταγμένα όμως με αυτήν, επειδή τα έργα αυτά οφείλουν (η προγραμματική διάσταση του *Περί Ποιητικής*) να συμμορφωθούν με τη φυσική και λογική τάξη του κόσμου της πραγματικότητας (το *εικός ή το αναγκαίον*), με τους συστατικούς δηλαδή κανόνες κάθε καλλιτεχνικού εγχειρήματος.

Κάτι ανάλογο ισχύει και για το θεματικό πυρήνα των ποιητικών έργων, ο οποίος αφορά κατά κυριότητα λόγο σε πράγματα τα οποία θα μπορούσαν να συμβούν (*οία αν γένοιτο*), αλλά δεν έχουν συμβεί, δηλαδή σε μια επινοημένη, «ψευδή» πραγματικότητα, συμβατή ωστόσο απαρέγκλιτα με το *εικός ή το αναγκαίον*, ενώ στην περίπτωση που ο ποιητής χρησιμοποιήσει θέματα από τα *γενόμενα*, όσα δηλαδή έχουν συμβεί (γιατί έχει την ελευθερία να το κάνει), η *επιλογή του επικαθορίζεται* από τον ιδιαίτερο χαρακτήρα που πρέπει να έχουν ορισμένα από τα *γενόμενα*, για να ικανοποιούν τις θεμελιώδεις απαιτήσεις της λογοτεχνικής σφαιρας, τη δέουσα δηλαδή τιμή *εικότος ή αναγκαίου* (δεν συμβαίνει ως εκ τούτου όλα τα *γενόμενα* να «στερούν» αυτόνοτητα στη λογοτεχνία, επειδή τα περισσότερα εξ αυτών δεν είναι πειστικά)¹⁵ η *διέδρη* τρόπον τινά αυτή πραγματικότητα (*οία αν γένοιτο* [κατά] το *εικός ή αναγκαίον*) παρέχει σπουδαία ανθρωπολογική γνώση, μιας και αποκαλύπτει τα *καθόλου*, τις πρωταρχικές, διατοπικές και διαχρονικές, εστίες του ανθρώπινου βίου και των ψυχικών ροπών του, ονοματοθετημένες ασφαλώς μέσω των (απαραίτητων) ηρώων – και σε αυτό ακριβώς το σημείο διαφοροποιείται ο ποιητής από τον ιστορικό: «[...] ου το τα γενόμενα λέγειν, τούτο ποιητού έργον εστίν, αλλ' οία αν γένοιτο, και τα δυνατά κατά το *εικός ή το αναγκαίον*. ο γαρ ιστορικός και ο ποιητής ου τω

14. Οι παραπομπές στο *Περί Ποιητικής* και στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη στις εκδόσεις Aristotelis *De Arte Poetica Liber*, (κριτ. έκδ. R. Kassel), Oxford University Press, 1965· *Ars Rhetorica*, (κριτ. έκδ. W. D. Doss), Oxford University Press, 1959.

15. «δὴλον οὖν ἐκ τούτων ὅτι τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν ἢ τῶν μέτρων, ὅσω ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησίν ἐστιν, μιμείται δὲ τὰς πράξεις. καὶ ἄρα συμβῆ γενόμενα ποιεῖν, οὐδὲν ἦντιον ποιητὴς ἐστὶν: τῶν γὰρ γενομένων ἕνα οὐδὲν κωλύει τοιαύτα εἶναι οἷα ἀν εἰκότος γενέσθαι [καὶ δυνατὰ γενέσθαι], καθ' ὃ ἐκεῖνος αὐτῶν ποιητὴς ἐστὶν», ὅ.π., 1451 b 27-32. Βλ. παράλληλα: «προαίρεσθαί τε δεῖ ἀδύνατα εἰκότα μᾶλλον ἢ δυνατὰ ἀπίθανα» (ὅ.π., 1460 a26-27) καὶ: «ὅλως δὲ τὸ ἀδύνατον μεν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλπον ἢ πρὸς δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανόν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατόν» (ὅ.π., 1461 b 9-11). 14. Οι παραπομπές στο *Περί Ποιητικής* και στη *Ρητορική* του Αριστοτέλη στις εκδόσεις Aristotelis *De Arte Poetica Liber*, (κριτ. έκδ. R. Kassel), Oxford University Press, 1965· *Ars Rhetorica*, (κριτ. έκδ. W. D. Doss), Oxford University Press, 1959.

ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἀμέτρα διαφέρουσιν [...]· ἀλλὰ τούτω διαφέρει, τὼ τὸν μεν τὰ γινόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἀν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἰστορίας ἐστίν· ἢ μεν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἰστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει· ἐστὶν δὲ καθόλου μεν, τὼ ποίω τὰ ποία ἄττα συμβαίνει λέγειν ἢ πράττειν κατὰ τὸ εἰκότος ἢ τὸ ἀναγκαίον, οὐ στοχάζεται τὴν ποίησις ὀνόματα ἐπιτιθεμένη· τὸ δὲ καθ' ἕκαστον, τὴν Αἰκλιβιάδης ἐπραξεν ἢ τὴν ἑπάθεν».¹⁶

Το αποτέλεσμα της παραπάνω διεργασίας σε επίπεδο θεματικής και σε επίπεδο συναρμογής υλικών βάσει κανόνων που προσιδιάζουν στην αυτοτελή δημιουργία μιας πλασματικής πραγματικότητας, μέσα από το πρίσμα της φυσικής και λογικής τάξης του κόσμου της πραγματικότητας, το λογοτεχνικό εν προκειμένω προϊόν, ονομάζεται *μύθος* (εἶναι γνωστή η σπουδαιότητα του ὄρου για τον Αριστοτέλη) και εντάσσεται με σαφήνεια σ' ένα πλαίσιο όπου η *μίμηση* αποκτά ουσιαστικό καλλιτεχνικό (αναπαράσταση της πραγματικότητας κατὰ τὸ *εικός ή το αναγκαίον*) και ανθρωπολογικό (τὰ καθόλου) περιεχόμενο.

Χρειάζεται ωστόσο να διευκρινιστεί ότι αυτό το λογοτεχνικό προϊόν που προβάλλεται ως αποτέλεσμα μιας «διαλεκτικής σύνθεσης» μεταξύ άλλων «του δεδομένου και του επινοημένου»¹⁷ συνυφαίνει τέχνη και πραγματικότητα με έναν τρόπο ο οποίος δεν τροφοδοτείται από μια κατά το μᾶλλον ἢ ἥττον «ρεαλιστική» αντίληψη, μιας και η δεσπόζουσα του *εικότος ή του αναγκαίου*, της φυσικής ἢ λογικής τάξης του κόσμου που διατρέχει το *μύθο*, «διορθώνει» όσα (θεματικά) στοιχεία της πραγματικότητας (*γενόμενα*) είναι *ἀπίθανα*, φέρνοντάς τα στο συμβατό με το θεατή-αναγνώστη μέτρο πιθανοφάνειας.¹⁸ Το *εικότος ή το αναγκαίον* δεν μεταφέρει «αυτούσια» την πραγματικότητα στο *μύθο*, αλλά λειτουργεί ως φίλτρο «εξομάλυνσης» των *ἀπιθάνων* της τελευταίας,¹⁹ για να καταλήξει σε ό,τι οι μεταγενέστεροι θεωρητικοί ονόμαζαν *αληθοφάνεια* στην Αναγέννηση, και ιδιαίτερα στο δεύτερο ἡμισυ του 16ου αιώνα, η *αληθοφάνεια* συνδέεται ἄρρηκτα αφενός με την ωφέλεια και τη συγκίνηση του αναγνωστικού κοινού, αφετέρου με την εφευρετικότητα του ποιητή ως προς την απόδοση του ψεύδους (ἢ της μυθοπλασίας) με χαρακτηριστικά όμως πιθανό (το αριστοτελικό *πιθανόν ἀδύνατον*), αναλαμβάνοντας να τον απομακρύνει τόσο από τον περιστασιακό χαρακτήρα του αληθούς όσο και α-

16. Ὁ.π., 1451a 36-1451b, 11.

17. Δ. Ι. Ιακώβ, *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*, ΜΙΕΤ, 1998, 98.

18. Με αφορμή το παράδειγμα του «σοφ[οῦ] [...] μετὰ πονηρίας» που εξαπατάται, όπως ο Σίσυφος, ἢ του ἀνδρείου που ηττηθεῖ ἄδικα, ο Αριστοτέλης επικαλούμενος δύο στίχους του Αγάθωνος (τους παραθέτει στη *Ρητορική*: «τάχ' ἀν τὴν εἰκότος αὐτὸ τούτ' εἶναι λέγου/βροτοῖσι πολλὰ τυγχάνειν οὐκ εἰκότα», 1402 a 11-12), υπογραμμίζει στο *Περί Ποιητικής*: «ἐστὶν δὲ τούτο καὶ εἰκότος, ὡς περὶ Αγάθων λέγει, εἰκότος γὰρ γίνεσθαι πολλὰ καὶ παρὰ τὸ εἰκότος», ὅ.π., 1456 a, 23-25.

19. Βλ. τὴν κἀία ἐπισημάνση του Δ. Ι. Ιακώβ ὅτι «ἡ ἔννοια τῆς μίμησης καλύπτει καὶ περιοχὲς που δὲν μπορεῖ νὰ συμπεριλάβει μὴ ρεαλιστικὴ ἀναπαράσταση με τὴν στενὴ ἔννοια τοῦ ὄρου», *Η ποιητική της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας...*, 95.

πό το απίθανο ψεύδος²⁰ σε ένα πλαίσιο όπου δεσπόζουν μεν τα πρότυπα της αρχαιότητας, η μίμησή τους ωστόσο δεν είναι μια μηχανική εφαρμογή κανόνων, αλλά συνδυάζεται με την έμπνευση.²¹

Δεσπόζουσα στα θεωρητικά κείμενα του νεοκλασικισμού, η αληθοφάνεια (*vray-semblance*), εννοείται πλέον ως αποτρεπτικό μέσο για την είσοδο περιστασιακών στοιχείων της άμεσης πραγματικότητας στην ποίηση εν γένει.²² Η αλήθεια (*la vérité*) των πραγμάτων, υπογράμμισε ο R. Rapin το 1675 στο έργο του *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, που άσκησε σημαντική επίδραση στην εποχή του, είναι εξοβελιστέα από την ποίηση, γιατί είναι σχεδόν πάντοτε ελαττωματική λόγω του μεικτού χαρακτήρα των επιμέρους περιστάσεών της, αντίθετα με την αληθοφάνεια που παρέχει αυθεντικά υποδείγματα.²³ Η αληθοφάνεια γίνεται έτσι το απαραίτητο συμπλήρωμα της μυθοπλασίας (*fiction*) για την αρτίωση του μύθου (*fable*),²⁴ βοηθώντας τον ποιητή να κατακτήσει τα κρυφά μυστικά της ωραίας φύσης

20. Χαρακτηριστικές είναι, για παράδειγμα, οι συναφείς αντιλήψεις του L. Salvati (*Poetica*, 1586), του Ronsard (*Préface sur la Franciade*, 1587) και του F. Buonamici (*Discorsi poetici in difesa d'Aristotele*, 1597), ενώ νεώτερα ο Castelvetro (*Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta*, 1570) επιχειρεί να στηρίξει την ισορροπία μεταξύ πιθανού και αδύνατου στην εισαγωγή ενός ικανού ποσοστού ιστορικής αλήθειας στην ποιητική δημιουργία: βλ. σχετικά Fr. Cornilliat – Ulr. Langer, «Histoire de la poétique au XVIIe siècle»: *Histoire des poétiques*, (επιμέλ. J. Bessière – Eva Kushner – R. Mortier – J. Weisgerber), Presses Universitaires de France, Παρίσι 1997, 119-162· ιδιαίτερα 142-146.

21. Βλ. αναλυτικά B. Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, τ. 2, Chicago University Press, 1961.

22. Η απαίτηση της αληθοφάνειας ξεπερνά το φράγμα που έθετε το *Περί Ποιητικής* με την τραγωδία και διευρύνεται σε όλα τα ποιητικά είδη, πράγμα άλλωστε γνωστό από την ποιητική θεωρία της Αναγέννησης: ήδη από το 1548 ο Bortolotto (*Explicationes de Satyra, de Epigrammate, de Comœdia, de Elegia*) εφάρμοξε την αριστοτελική θεωρία σε είδη όπως η σάτυρα, το επίγραμμα, η κωμωδία και η ελεγεία, ενώ ο Antonio Riccoboni επικεντρωνόταν στη σάτυρα: *De re comica ex Aristotelis doctrina* (1579).

23. «[...] la vérité ne fait les choses que comme elles sont; et la vray-semblance les fait comme elles doivent estre. La vérité est presque toujours défectueuse, par le mélange des conditions singulières, qui la composent. Il ne naist rien au monde qui ne s'éloigne de la perfection de son idée en y naissant. Il faut chercher des originaux et des modèles, dans le vray-semblance et dans les principes universels des choses: où il n'entre rien de matériel et de singulier qui les corrompe», *Les réflexions sur la poétique de ce temps et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes* (1675), (κριτ. έκδ. E. T. Dubois), Droz, Γενεύη 1970, 41. Βλ. παράλληλα και την προγραμματική θέση του Boileau στην *Ποιητική Τέχνη* του, «Jamais au spectateur n'offrez rien d'incroyable: / Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable./Une merveille absurde est pour moi sans appas: / L'esprit n'est point ému de ce qu'il ne croit pas./Ce qu'on ne doit point voir, qu'un récit nous l'expose: / Les yeux en le voyant saisiraient mieux la chose./Mais il est des objets que l'art judicieux / Doit offrir a l'oreille et reculer des yeux», *Art poétique*, chant III, 47-54· βλ. την έκδοση: Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique* (έκδ. – σχολ. J.-P. Collinet), Gallimard, Παρίσι 1985, 241.

24. «Le dessein d'un poème doit estre composé de deux parties, de la vérité ou de la vray-semblance et de la fiction: la vérité en est le premier fonds, la fiction en fait l'accomplissement: et Aristote appelle le mélange de l'une et de l'autre la consitution des choses, ou bien la fable qui n'est autre chose que l'ordonnance du poème», *Les réflexions...*, 36.

(στον αντίποδα βρίσκονται οι ακατέργαστες και δυσάρεστες όψεις της) μέσα από την επικοινωνία του με το έργο των σημαντικών συγγραφέων της αρχαιότητας.²⁵

Η κατά το εικός ή το αναγκαίον λουπόν όψη της πραγματικότητας μέσα στην ποίηση, όπως θεματοποιείται στην αριστοτελική *Ποιητική*, μετατίθεται στην εποχή του νεοκλασικισμού, στον κατευθυντήριο άξονα της αληθοφάνειας, η οποία δεν οικοδομείται πλέον επί της ουσίας στη διαπλοκή τέχνης και όψεων του κόσμου, αλλά στα κλασικά κείμενα-πρότυπα, που παρουσιάζονται να έχουν συστηματοποιήσει αυτή τη διαπλοκή και να την έχουν σχηματοποιήσει σε ποικίλους ειδολογικούς κανόνες, αφού σε κάθε είδος υπήρχαν διαφορετικές μορφικές, θεματικές και αφηγηματικές και προτεραιότητες (οι τρεις γνωστές και σε υψηλή νεοκλασική περιωπή, ειδολογικές παράμετροι του *Περί Ποιητικής*: «πάσαι <=>αί τέχνηαι> τυγχάνουσιν ύσαι μιμήσεις το σύνολον· διαφέρουσιν δε αλλήλων τρισίν, ή γαρ τω εν ετέροις μιμείσθαι ή τω έτερα ή τω ετέρως και μη τον αυτών τρόπον», 1447a 15-18)· η αληθοφάνεια στον 17ο αιώνα είχε γίνει υπόθεση κειμενικών προτύπων και οι ειδολογικοί κανόνες είχαν μετατρέψει τη φύση σε σύστημα, ή με τον όρο του Rapin σε μέθοδο: «Je dis seulement, qu'à bien les <=>les règles> considérer on trouvera qu'elles ne sont faites que pour réduire la nature en méthode, pour la suivre pas à pas: et pour n'en laisser échapper aucun trait. Ce n'est que par ces règles, qu'on peut établir la vray-semblance dans la fiction, qui est l'âme de la poésie».²⁶

Ο θεωρητικός στοχασμός επί του ζητήματος διατρέχει ασφαλώς τα έργα Αισθητικής και Ποιητικής του 18ου αιώνα, αλλά και τις «νέες» ρητορικές της εποχής, όπου υποχωρεί η παραδοσιακή εκδοχή της πειθούς και τα περί αυτήν στοιχεία, για να αναλάβουν σημαίνοντα ρόλο παράμετροι όπως οι αισθητικές ιδέες και κρίσεις περί καλού, τα ποιητικά είδη και τα συστατικά τους, η γλώσσα, το ύφος και ασφαλώς τα ρητορικά σχήματα τα οποία συνδέονται με τη φύση, τα πάθη και τη φαντασία του ανθρώπου²⁷ (είναι χαρακτηριστική από αυτή την άποψη η διατύπωση του Hugh Blair στο *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* [1783]: «Let nature and passion always speak their own language, and they will suggest figures in abundance»),²⁸ αποκρούο-

25. «La partie la plus importante et la plus nécessaire au poète pour réussir dans les grands sujets, est de sçavoir bien distinguer ce qu'il y a de beau et d'agréable dans la nature pour en faire des images. Car la poésie est un art où tout doit plaire. Ce n'est pas assez de s'attacher à la nature qui est rude et désagréable en certains endroits: il faut choisir ce qu'elle a de beau d'avec ce qui ne l'est pas: elle a des grâces cachées en des sujets qu'il faut découvrir[...]. On ne peut parvenir à les connoître que par un grand commerce avec les bons auteurs de l'antiquité dont les ouvrages sont les seules véritables sources, d'où l'on peut tirer ces richesses si nécessaires à la poésie, et d'où l'on puise ce bon sens et ce discernement juste, par lequel on distingue le vray d'avec le faux, dans les beautez naturelles», ό.π., 57-58.

26. Ό.π., 26.

27. Βλ. σχετικά, P. W. K. Stone, *The Art of Poetry 1750-1820. Theories of Poetic Composition and Style in the late Neo-Classic and early Romantic Periods*, Princeton University Press, 1967.

28. Το παράθεμα, ό.π., 167, σημ. 22.

νας με αυτόν τον τρόπο την «επίθεση» των φιλοσόφων (μέσον του 18ου αιώνα και μετά) εναντίον της ρητορικής.²⁹

Τα πράγματα λοιπόν στην εποχή του Διαφωτισμού φαίνεται να κινούνται προς δύο τουλάχιστον ριζικά αντιτιθέμενες κατευθύνσεις, αφού στους «πιστ[ούς] ερμηνη [είς] και οπαδ[ούς] του Αριστοτέλους»³⁰ αντιτίθενται οι εκφραστές μιας άλλης αισθητικής αντίληψης, η οποία, με προεξάρχοντα τον Diderot και την *Encyclopédie*, υπογραμμίζει αφενός την αξία του γούστου (*le goût*) στην αποτίμηση των έργων, την αξία της έμπνευσης αφετέρου και της ιδιοφυΐας (*le génie*) του καλλιτέχνη που καλείται να αποδώσει τον πραγματικό άνθρωπο και την πραγματική φύση, τη σχετικοποίηση άρα των ειδολογικών κανόνων σύνθεσης, που φτάνει μέχρι την αμετάκλητη απόρριψή τους.³¹ Σε μια ενδιαμέση βαθμίδα, ο Voltaire και ο Montesquieu υποστηρίζουν από το βήμα της *Encyclopédie* (7ος τ. 1757) στο γνωστό «τριπλό» λήμμα περί γούστου (*Goût*) (το τρίτο μέρος γράφεται από τον D'Alembert), το συγκεκριμένο τρόπον τινά του γούστου και των κανόνων, με τον μεν Voltaire (που επικροτεί τις αρχές της αριστοτελικής *Ποιητικής*, διαθλασμένες μέσα από τον Οράτιο και τον Boileau, όχι όμως τη μίμηση των έργων της αρχαιότητας) να διακρίνει μεταξύ *goût sensuel* και *goût intellectuel* (ή *Goût des Arts*), το οποίο διαμορφώνεται μέσα από τη συστηματική επαφή με τα έργα τέχνης και τις (ειδολογικές) ιδιαιτερότητές τους, τον δε Montesquieu (στο δικό του ανολοκλήρωτο κείμενο) να αποδίδει στο γούστο ρόλο ρυθμιστή ως προς τη συμμόρφωση ή μη της τέχνης στους κανόνες:

29. Για το ζήτημα αυτό, βλ., Br. Vickers, *In Defence of Rhetoric*, Οξφόρδη 1988, 196-213· κύριοι εκφραστές της «επίθεσης» των φιλοσόφων είναι ο John Locke (ήδη από το 1690 με το δοκίμιο του *Essay Concerning Human Understanding*, το οποίο γνωρίζει ευρύτατη διάδοση με ανατυπώσεις και μεταφράσεις μέχρι το 1800), ο D'Alembert στο «Discours préliminaire» (1751) της *Encyclopédie* και αργότερα ο Immanuel Kant με την *Κριτική της κριτικής δύναμης* (1790).

30. Η διατύπωση ανήκει στον Κωνστ. Οικονόμο, που τη χρησιμοποιεί στον ενικό αριθμό, αποδίδοντάς την στον Abbé Batteux (*Γραμματικών ή Εγκυκλίων Παιδευμάτων Βιβλία Δ'. Τόμος Α', περιέχων βιβλία δύο*, Βιέννη, Τυπογρ. Ιωάν. Βαρθολ. Τζβεκίου, 1817, 14)· οι άλλοι «οπαδοί» είναι ο J. F. La Harpe, ο H. Blair, ο W. D. Fuhrmann και ο Ch. Rollin: «[...] εσπουδάσαμεν ημείς [...] εις την παρούσαν των Γραμματικών πραγματείαν, οδηγόν άριστον εις τα κυριώτατα προθέτοντες τον Αριστοτέλην, και τινας αλλογενείς σοφούς, οίτινες και εκ πράξεως και εκ θεωρίας εγνώρισαν την ακριβειαν των κανόνων του Φιλοσόφου», ό.π. Για τον Οικονόμο και τα ευρύτατα γνωστά σ' όλο τον νεοελληνικό 19ο αιώνα, *Γραμματικά* του, βλ. εδώ αμέσως παρακάτω.

31. Βλ. σχετικά όσα υπογραμμίζουν τόσο ο ίδιος ο Diderot όσο και ο L.-S. Mercier (στον πρόλογο της πεντάπρακτης τραγωδίας του, *Molière*): «J'en demande pardon à Aristote, mais c'est une critique vicieuse que de déduire des règles exclusives des ouvrages les plus parfaites, comme si les moyens de plaire n'étaient pas infinis. Il n'y a presque aucune de ces règles que la génie ne puisse enfreindre avec succès» και «Vouloir fixer arbitrairement le genre est donc une absurdité palpable parce qu'il y a autant de genres de pièces qu'il y a d'individus à peindre et d'événements à tracer; parce que les caractères, les passions, et même leur langage ont une teinte particulière, qui varie presque à l'infini la somme de l'intérêt et celle du plaisir» τα παραθέματα στο: Alice M. Laborde, *L'esthétique cirécenne. Étude critique*, Nizet, Παρίσι 1969, 38-39 και 274 αντίστοιχα.

«Όλα τα έργα τέχνης διέπονται από γενικούς κανόνες, που αποτελούν οδηγούς τους οποίους δεν πρέπει ποτέ να χάνουμε από τα μάτια μας. Όπως όμως οι νόμοι είναι πάντοτε δίκαιοι στη γενική τους έκφραση αλλά σχεδόν πάντα άδικοι στην εφαρμογή τους, έτσι οι κανόνες που πάντοτε αληθεύουν στη θεωρία μπορεί να αποδειχθούν λάθος στην ενδεχόμενη πράξη [...]. Μολονότι όλες οι εντυπώσεις πηγάζουν από γενικές αιτίες, τόσες ειδικότερες αιτίες παρεμβαίνουν ώστε κάθε εντύπωση προκαλείται κατά κάποιον τρόπο από μιαν ιδιαίτερη αιτία. Η τέχνη, λοιπόν, καθορίζει τους κανόνες – το γούστο καθορίζει τις εξαιρέσεις. Το γούστο μας αποκαλύπτει σε ποιες περιπτώσεις η τέχνη υποτάσσει και σε ποιες πρέπει να υποτάσσεται».³²

* * *

Το ενδιαφέρον μας θα στραφεί εδώ στην πρώτη κατεύθυνση, δεδομένου ότι οι νεοελληνικές θεματοποιήσεις της *αληθοφάνειας* στις δύο πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα, που θα αποτελέσουν αφετηριακούς άξονες αναφοράς των μεταγενέστερων, επί ζητημάτων καλλιτεχνικής εν γένει σύνθεσης, «στερνούν» μέσα από το πρίσμα των θεωρητικών έργων των «οπαδ[ών] του Αριστοτέλους» (ό.π.), κατά κύριο λόγο του Abbé Batteux (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1747 και *Principes de la littérature*, τ. 4, 1765),³³ του Hugh Blair (*Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, 1783) και του J. F. La Harpe (*Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne*, τ. 16, 1799-1805), χωρίς βέβαια να αποκλείεται σε γενικές γραμμές και η παρουσία των συναφών με την *αληθοφάνεια* θέσεων του Voltaire, τουλάχιστον σε ό,τι αφορούσε στον Αδαμάντιο Κοραή.

Η γραμμή αυτή είναι ομολογη εκείνης που ισχύει για τα θεωρητικά ζητήματα της Τέχνης, ιδιαίτερα για τη ζωγραφική, όπως φαίνεται ήδη από την τρίτη δεκαετία του 18ου αιώνα, όταν ο Δοξαράς θεωρητικοποιεί τις οικείες του αισθητικές αρχές της Αναγέννησης³⁴ –επικεντρωμένος στη βενετσιάνικη ζωγραφική του 16ου αιώνα, και ειδικά στην τριάδα Tiziano, Tintoretto, Bassano– και όχι εκείνες, που είναι εξίσου «παρούσες» στην εποχή του και προσιδιάζουν στο μπαρόκ.

32. Βλ. *Δοκίμιο με θέμα το γούστο* (1757), (μετ. Αντ. Δημητρίου· πρόλ. Π. Μουλλάς), Πόλις, Αθήνα 1994, 113-115.

33. Η πρώτη πραγματεία του Batteux, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1747) γνώρισε ευρύτατη διάδοση και στη Γερμανία (δύο διαδοχικές εκδόσεις μέσα στο 1751 και μία τρίτη το 1770). Ανατυπώθηκε το 1754 μαζί με το πρακτικό εγχειρίδιο *Cours de Belles Lettres distribué par exercices* βλ. εδώ παρακάτω.

34. Οι αρχές αυτές εφαρμόζονται ήδη στο δεύτερο ήμισυ του 16ου αιώνα στην εικονογραφία της Κρητικής Σχολής και είναι ευρύτατα διαδεδομένες στα Επτάνησα στην εποχή του Δοξαρά, όταν πλέον εγκαταλείπεται η εικονογραφική παράδοση της βυζαντινής τέχνης της παλαιολόγειας περιόδου. Βλ. σχετικά Μ. Χατζηδάκης, *Ελληνες ζωγράφοι μετά την Άλωση (1450-1830)*, Αθήνα 1987, 80 κ.εξ. Αξίζει δε να σημειωθεί ότι την ίδια εποχή με τον Δοξαρά ο μοναχός Διονύσιος ο εκ Φουρνά των Αγράφων συνθέτει (μεταξύ 1728 και 1733) την τεχνολογική πραγματεία του *Ερμηνεία των ζωγράφων ως προς την εικονογραφικήν ζωγραφίαν*, θερμιά συνηγορία της βυζαντινής παράδοσης στην τέχνη, όπως τη συντηρούσαν οι Αγιο-

Στην πραγματεία του που οργανώνεται σε τρία μέρη: «Σχέδιον», «Χρωματισμός» και «Εφεύρεσις ο και σύνθεσις», θα κινηθεί στους άξονες της μίμησης του φυσικού³⁵ και της καλλιτεχνικής εργασίας επί τη βάση προτύπων, η οποία οδηγεί σε «μίαν σύνθεσιν της αληθούς τελειότητος» (ό.π., 8)· οι κατευθύνσεις και η ορολογία του Δοξαρά απηχούν ασφαλώς δύο σημαντικά θεωρητικά έργα της Αναγέννησης που μετέφρασε, τις *Πραγματείες περί ζωγραφικής* του L. B. Alberti και του Leonardo da Vinci,³⁶ και είχαν σημαντική απήχηση στον επτανησιακό χώρο, όπου και ο ίδιος εργάστηκε καλλιτεχνικά,³⁷ παρά το γεγονός ότι η πραγματεία του δεν είδε το φως της (αθηναϊκής) δημοσιότητας παρά το 1871.

Οι κατακτήσεις στο επίπεδο του Σχεδίου («Το Σχέδιον είναι η βάση, και το πρώτον θεμέλιον»)³⁸ σε συνδυασμό με τον σκιοφωτισμό³⁹ («με την τέχνην του λευκού, και του μέλανος»)⁴⁰ και και το χρώμα («με τον κτυπισμόν του κονδυλίου εις τον χρωματισμόν»), έχουν ως αποτέλεσμα την επίτευξη του «φυσικ[ού]» («να μιμηθής το φυσικόν») (ό.π.), πράγμα το οποίο για τον Δοξαρά σημαίνει να αναδυθούν (να «συκωθούν») ανάγλυφες οι ζωγραφισμένες μορφές⁴¹ στον αντίποδα του «φυσικού» βρίσκονται «η ζωγραφίαις» των «παλαι[ών] Ζωγράφων», που είναι «ξυραίς, σκληραίς, και κοπτικαίς» (ό.π., 5), γιατί σ' αυτές δεν υπάρχει η μέριμνα του σχεδίου. Η

ρείτες μοναχοί η πραγματεία, που σταδιακά συμπληρώθηκε με προσθήκες και διορθώσεις άλλων μοναχών, μεταφράστηκε στα γαλλικά από τον P. Durand και εκδόθηκε για πρώτη φορά στο Παρίσι λίγο μετά την αναχώρηση του Κουμανούδη από εκεί για το Βελιγράδι (Σεπτέμβριος 1844· βλ. εδώ παρακάτω), *Manuel d'iconographie Grecque et latine, avec une introduction et des notes par Didron, traduit du manuscrit byzantin: le guide de la peinture, par Paul Durand, Παρίσι 1845*. Στα ελληνικά εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1853 (Φ. Καρραμπίνης - Κ. Βάρας, Αθήνα 1853), «ενισχύοντας» τα επαινήματα του Σπυρ. Ζαμπέλιου εναντίον του Κουμανούδη ως προς την αξία της βυζαντινής τέχνης και παράδοσης (βλ. εδώ παρακάτω)· βλ. και τη μεταγενέστερη έκδοση Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Εμνημεία της ζωγραφικής τέχνης*, (έκδ. Α. Παπαδόπουλος-Κεραμείς), Πετρούπολις 1909.

35. Παναγ. Δοξαράς, *Περί Ζωγραφίας...*, 6.

36. Οι ανέκδοτες μεταφράσεις του σώζονται σε δύο χειρόγραφα, ένα του 1720 (Μαριανή Βιβλιοθήκη Βενετίας) και ένα του 1724 (Εθνική Βιβλιοθήκη Αθήνας). Βλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα, *Οι Πραγματείες Περί Ζωγραφικής- Αλμπέρτι και Λεονάρντο*, Βικελαία Βιβλιοθήκη, Ηράκλειο 1988.

37. Για μια συνοπτική θεώρηση της συμβολής του Δοξαρά στη νεοελληνική τέχνη, βλ. Μιλτ. Μ. Παπανικολάου, *Ιστορία της Τέχνης...*, 29-32, όπου και η σχετική βιβλιογραφία.

38. Παναγ. Δοξαράς, *Περί Ζωγραφίας...*, 4.

39. Βλ. και την επισήμανση του Alberti για το θέμα, σε συνάρτηση όμως με τις ανάγλυφες μορφές: «Εγώ θα θεωρούσα μέγριο ή τιποτένιο τον ζωγράφο που δεν θα είχε απόλυτα κατανοήσει τη λειτουργία του σκιοφωτισμού πάνω στις επιφάνειες. Θαυμάζω στη ζωγραφική τα πρόσωπα που μοιάζουν να εξέχουν σαν να είναι ανάγλυφα και καταδικάζω εκείνες τις μορφές που η μασοριά τους εξαντλείται στο σχέδιο», *Περί Ζωγραφικής* (μετφρ. - εισαγ. - σχόλ. Μαρίνα Λαμπράκη-Πλάκα), Καστανιώτης, Αθήνα 1993, 134.

40. Παναγ. Δοξαράς, *Περί Ζωγραφίας...*, 6.

41. «Και διά να ειπωμέν, εις αυτήν την δύναμιν του συγκόματος, μεγαλύτερος Ζωγράφος δεν εστάθη από κάθε άλλον (εις την γνώμην μου) ωσάν Ιάκωβος ο Μπασσάνος ο οποίος όχι μόνον έιαμνε να συγκωνουνται η μορφαίς, αλλά ταις εφαναίρωνε ωσάν γεναμέναις εις τον τόρον εις όλον σικωμέναις», ό.π., 6.

ακαμψία των μορφών της κοπτικής τέχνης (του 2ου μ.Χ. αιώνα), οι οποίες χαρακτηρίζονται από τα υπερβολικά τονισμένα μάτια και τα παχιά φρύδια, σε συνδυασμό ασφαλώς με την τυποποιημένη μεταωπικότητα της αιγυπτιακής εικονογραφικής παράδοσης, γίνονται τα αποτρεπτικά σημεία αναφοράς του Δοξαρά, χωρίς να αποδίδονται όμως ακόμα με ρητό τρόπο στη βυζαντινή τέχνη· η ζωγραφική κατά συνέπεια, που έπρεπε να είναι «τρυφερά, παστοφόρος και απαλή, χωρίς οροθεσίας, καθάπερ το φυσικόν φαναιρώνει» (αφού οι συμβατικές οροθετικές γραμμές του Σχεδίου απορροφώνται στη σύνθεση), είχε καταλήξει σε έργα τα οποία πρόδιδαν «το φυσικόν» (ό.π.), διακρινόμενα όχι για τις «σικωμέναις» (6) μορφές αλλά για «όγκ[ους] οπου δεν ημπορ[ούν] να σαλευθ[ούν]» (4),⁴² και καταστρατηγούσαν την αρχή του Alberti, ότι το «σπουδαιότερο έργο του ζωγράφου δεν είναι να φιλοτεχνήσει έναν κολοσσό αλλά να συνθέσει μια ιστορία» (*Περί Ζωγραφικής*, 121).

Όσον αφορά το δεύτερο σκέλος της κύριας επιχειρηματολογίας του για τη μίμηση «του φυσικού», θα αναφερθεί στη συνέχεια στα πρότυπα που βρίσκονται στη διάθεση του ζωγράφου για την περάτωση του έργου της μίμησης στο επίπεδο του σχεδίου. Εκτός από την ίδια τη φύση («[...] η Ζωγραφία, και η Γλυπτική υπάρχουν», όπως υπογραμμίζει ο Δοξαράς, «εις την παρομοίωσιν της φύσεως», ό.π., 8), ο ζωγράφος και ο γλύπτης έχουν ως πρότυπά τους έργα γλυπτικής και ζωγραφικής αντίστοιχα για την απόδοση της ανθρώπινης μορφής, στη βάση της αντίληψης (που συγκεκριμένα τις αντικρουόμενες απόψεις για την έδρα της τελειότητας του «φυσικού»)⁴³ ότι τα τελευταία κωδικοποιούν τρόπον τινά τη φύση, δημιουργώντας από αυτήν «μίαν σύνθεσιν της αληθούς τελειότητος» (ό.π., 8), έτσι ώστε το σχέδιο σε συνδυασμό με τον χρωματισμό (στη ζωγραφική) να ξεπεράσει την ίδια τη φύση, δεδομένου ότι έχει κατακτηθεί και η προοπτική⁴⁴ (σημαντική παράμετρος για την ολοκλήρωση του «τεχνευμέν[ου] σχεδ[ίου]», ό.π., 12)· αυτό φαίνεται χαρακτηριστικά στην περίπτωση του Tintoretto (αναφέρεται παραδειγματικά σε έργα του), ο οποίος επιτυγχάνει ώστε «η αρεότης του Σχεδίου, η νοστιμάδα της συμμετρίας, και η τελειότης της τέχνης» να «υπερβαίν[ουν] σχεδόν την ίδιαν φύσιν» (9), αποδίδοντας τέτοια σχήματα μορφών που «φαίνονται σύτως άγρια και αλληλόμαχα, και με τούσιν τέχνην χρωματισμένα, οπου φαίνεται ανεβόλετον να μην πηδούσι έξω από το πανίον, και με τούσον πνεύμα κινούνται, οπου δίδουν εις τους ορόντας φόβον και έκπληξιν» (10).

Το «πλέον τέλειον» που θα μπορούσαν να πάρουν από τη σπουδή της γλυπτι-

42. Εντελώς παράλληλη είναι η εκτίμηση του Κουμανούδη έναν και πλέον αιώνα αργότερα, όταν το 1845 θα αναφερθεί στα «υπομέλανα και κατάξηρα σώματα», τους «ολοστρογγύλους οφθαλμούς και τας παρά φύσιν εκείνας Οφρύς [...]» της βυζαντινής τέχνης, βασισμένης στην απόδοση μεταωπικών «Συριακ[ών] ή Αιγυπτιακ[ών] μορφ[ών]»: *Πού απεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σημεριν...*, 14.

43. Βλ. ό.π., 7-8. Βλ. παράλληλα όσα σημειώνει στην ενότητα του «Χρωματισμού» για τη συμπληρωματική λειτουργία των προτύπων από τη φύση και τα αγάλματα, ό.π., 16-17.

44. Βλ. ό.π., 10-12.

κής οι ζωγράφοι και οι γλύπτες από τη ζωγραφική και να φτάσουν δι' αυτού «σχεδόν» (9) στην υπέρβαση της φύσης, είχε την έννοια ότι επειδή το «καλόν, και τέλειον φυσικόν» (7) δεν υπήρχε ακέραιο στη φύση, παρά μόνο όψεις του, εντοπιζόμενες σε ποικίλες (ανθρώπινες) μορφές, οι καλλιτέχνες έπρεπε να τις συναιρέσουν σε μια έντεχνη ενότητα (η «σύνθεσις» της αληθούς τελειότητας» βλ. παραπάνω), για να δημιουργήσουν έτσι το αναγκαίο διαμεσολαβητικό και «διορθωτικό» (επί το υψηλόν) φίλτρο ως όρο αναπαράστασης του διάσπαρτου φυσικού κάλλους. Ό,τι επισημαίνει ο Δοξαράς αποτελεί στην ουσία μιαν ερμηνευτική προέκταση της θέσης του Alberti, ο οποίος ζητούσε από τους ζωγράφους να «ανθολογούν» το κάλλος της φύσης⁴⁵ – χωρίς εντούτοις να αποκλείει τις διαμεσολαβήσεις της λογοτεχνίας και της γλυπτικής (ό.π., 141-142 και 145)–, αφού ανθολόγηση της φύσης σήμαινε, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, έντεχνη (ζωγραφική) παρέμβαση και αναπαραστατική τροποποίηση των δεδομένων της· η συναρμογή των τελευταίων, μέσα από το σχέδιο και το χρωματισμό, ολοκληρωνόταν χάρη στην «Εφεύρεσι[ν]»: «Αυτή με τα ίδια της μέρη, αρμόζει και διαμοιράζει την ύλην, κατασκευάζει τα σχήματα, συμφωνά τα συμβεβηκότα, φαναιρώνει τα ενεστότα, και δίδει αρμονικήν την Σύνθεσιν των πραγμάτων» (*Περί Ζωγραφίας*, 20).

Η έννοια της αληθοφάνειας, έτσι όπως εκτίθεται από τον Δοξαρά, βρίσκει πλήρη εφαρμογή στην επτανησιακή ζωγραφική του 18ου αιώνα, με σημαντικότερους εκπροσώπους τον Νικόλ. Κουτούζη και τον Νικόλ. Καντούνη,⁴⁶ ενώ αναπτύσσει ένα ευδιάκριτο νήμα συγγενείας με τις συναφείς θέσεις που θα διατυπώσει τριάντα σχεδόν χρόνια αργότερα ο J. J. Winckelmann στο δοκίμιο του *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1755),⁴⁷ το οποίο άσκησε σημαντικότερη επίδραση στην εποχή του αλλά και αργότερα, με επιφανές παράδειγμα το *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων τηνήμερον* (1845) του Στέφ. Α. Κουμανούδη· παράλληλα, η αντίληψη του Δοξαρά περί αληθοφάνειας είναι (υπόρρητα) συντονισμένη με τις νεοελληνικές θεωρητικές προτιμήσεις επί ζητημάτων ποιητικής των δύο πρώτων δεκαετιών του 19ου αιώνα, οι οποίες συγκλίνουν, όπως έχει ήδη

45. Βλ. «Για κάθε μέλος [του σώματος], ο ζωγράφος θα δώσει μεγάλη σημασία όχι μόνο στην ομοιότητα αλλά και στην ομορφιά [...]. Ο αρχαίος ζωγράφος (sic) Δημήτριος δεν κατάφερε να εξασφαλίσει την ύψιστη δόξα, γιατί έδειξε πολύ μεγαλύτερη περιέργεια για τη ρεαλιστική ομοιότητα παρά για την ομορφιά. Γι' αυτό θα πρέπει να ανθολογούμε τα ωραιότερα μέλη από τα πιο τέλεια σώματα και να προσπαθούμε να δούμε, να συλλάβουμε και να εκφράσουμε την ομορφιά. Πρόκειται όμως για δυσκολότατο άθλο, γιατί οι ιδιότητες του κάλλους σπάνια βρίσκονται συγκεντρωμένες· συνήθως είναι σκόρπιες εδώ κι εκεί και χρειάζεται μεγάλη προσπάθεια για να τις εντοπίσουμε και να συλλάβουμε την ομορφιά στο σύνολό της», *Περί Ζωγραφικής...*, 143.

46. Βλ. Α. Χαράλαμπίδης, *Συμβολή στη μελέτη της επτανησιακής ζωγραφικής του 18ου και 19ου αιώνα*, Ιωάννινα 1978.

47. J. J. Winckelmann, *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1755), (μετρφ. Ν. Μ. Σκουτερόπουλος), Ίνδυκος, Αθήνα 1996.

αναφερθεί, στα έργα των «οπαδ[ών] του Αριστοτέλους» (βλ. παραπάνω), κυρίως του Batteux, του Blair και του La Harpe, αλλά και άλλων αναλόγων στο δεύτερο ήμισυ του 18ου αιώνα ή και προηγούμενων, όπως π.χ. του Abbé Desfontaines (1744),⁴⁸ στα οποία η αληθοφάνεια εξακολουθεί να έχει τον κύριο λόγο.⁴⁹

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Batteux,⁵⁰ ο οποίος θα αναλύσει την αληθοφάνεια τόσο στην πρώτη πραγματεία του (*Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, 1747) μέσα από το πρίσμα της διαρκούς διαπλοκής του καλλιτέχνη με τη φύση και τα αντικείμενα της πραγματικότητας, όσο και συστηματικότερα στο *Principes de la littérature* (1765). Σύμφωνα με την αντίληψη του 1747, που διατρέχει και όλο το μεταγενέστερο θεωρητικό έργο του Batteux, η προσοχή του καλλιτέχνη, ερεθισμένη από την πρόκληση του κόσμου των αντικειμένων, επικεντρώνεται σ' αυτά έτσι ώστε να αναδυθούν τρόπον τινά αρχές για την έντεχνη ανασύνθεσή τους, καθώς συμβαίνει τα αντικείμενα να αφήνουν να εκφραστεί ένας οριζοντας καλλιτεχνικής μορφοποίησής τους (παρέχουν απ' εαυτών το αναγκαίο μέτρο για τη μετάθεσή τους στο πεδίο της Τέχνης, χωρίς βέβαια να εξουδετερώνουν γι' αυτό το λόγο την ουσιαδή διαφορά τους από το τελευταίο), και εδώ ακριβώς επεμβαίνει, εφόσον το κρίνει σκόπιμο, ο καλλιτέχνης για να φέρει σε πέρας αυτή τη διαδικασία.⁵¹ «καθαρίζεται» έτσι το πραγματικό αντικείμενο από τον περιστασιακό χαρακτήρα και

48. Βλ. κυρίως τα *Jugements sur quelques ouvrages nouveaux* (1744) για τις αισθητικές αντιλήψεις του Desfontaines, βλ. Thelma Morris, *L'Abbé Desfontaines et son rôle dans la littérature de son temps*, στη σειρά *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, αριθμ. 19, Γενεύη 1961.

49. Αν ο Οικονόμος επαινεί ρητά τον Batteux (βλ. εδώ παραπάνω), εξίσου χαρακτηριστική είναι η βαθιά εκτίμηση που τρέφει ο Κοραΐς για το *Lycée* του La Harpe, όπως δείχνουν οι επικριτικές του αναφορές σε διαδοχικές επιστολές του προς τον Ιάκωβο Ρώτα (9/4/1813) και τον Αλέξ. Βασιλείου (26/4/1813)· βλ. Αδαμ. Κοραΐς, *Αλληλογραφία*, τ. Γ', 1810-1816, (επιμ. Κ. Θ. Δημαράς – Α. Αγγέλου – Αικατερίνη Κουμαριανού – Εμμ. Ν. Φραγκίσκος), Ερμής, Αθήνα 1979, 254 και 260 αντίστοιχα. Πρόκειται για «βιβλίον ωφελιμώτατον» (ό.π., 254), το οποίο, όπως σημειώνει ο Κοραΐς, «έλαβε εδώ υπόληψιν (και υπόληψιν αξίαν) κλασσικού συγγράμματος φιλολογίας [...]. Έχει παρατηρήσεις πολλάς κρίσεως και γούστου γεννήματα, και τοιαύτας, οποία προσαρμόζονται εις όλας γενικώς τας γλώσσας και εις αυτήν την τέχνην τού γράφειν, εις ημάς μάλιστα αναγκαία τους φημάστας της γλώσσης» (260).

50. Για το έργο και τις θέσεις του Batteux, βλ. αναλυτικά F. Bolino, *Teoria e sistema delle arti. Charles Batteux e gli «esthéticiens» del sec. XVIII*, Μπολόνια 1976.

51. Στο ίδιο πνεύμα σημειώνει αργότερα τις απαιτήσεις που θέτει η επαφή του ανθρώπου με τα αντικείμενα της φύσης στα πεδία των επιστημών και των τεχνών, όταν θελήσει κανείς να διερευνήσει τους μηχανισμούς πρόσληψης των τελευταίων, ή όταν ενδιαφερθεί για το ζήτημα των εντυπώσεων, όπως αυτές δημιουργούνται από τα πράγματα, όπως και για το συναφές, κρίσιμο για την υπόθεση της Τέχνης, ζήτημα σχετικά με το ποια από τα πράγματα γίνονται αντικείμενο βαθύτερης πνευματικής επεξεργασίας: «Ce qui a rapport au sentiment, au goût, est encore infiniment plus subtil. Que d'attention pour pouvoir reconnoître les différentes routes par où arrivent les différentes impressions! pour appercevoir ce qui peut produire certains mouvements, d'un certain degré, d'une certaine espee! pour voir quels sont les objets qu'il faut présenter à l'esprit! sous quelle forme, dans quel ordre il faut les présenter[...]», *Principes de la littérature* (1765), τ. Β', Chez Desaint & Saillant, Παρίσι 1775 [νέα έκδοση], viii-ix.

την τυχασιότητα του, για να ανασυντεθεί σε μια ιδεώδη μορφική ενότητα, και ο «καθαρισμός» αυτός εννοείται άλλοτε ως συμβιβασμός της «φυσικότητας» του αντικειμένου με τις απαιτήσεις της καλλιτεχνικής αληθοφάνειας, άλλοτε ως υπαγωγή του σ' αυτές: «Ainsi», υπογραμμίζει ο Batteux στο *Principes de la littérature*, αναφερόμενος στα δραματικά είδη, «le besoin d'action comprend les moyens sans lesquels l'action naturelle ne pourroit pas se faire, ou ne se feroit pas si hereusement. Le besoin du Poëte comprend les moyens que son génie et son art lui fournissent pour réduire l'action naturelle aux regles du théâtre».⁵²

Η έννοια της παρέμβασης του ποιητή στην πραγματικότητα (συμβιβασμός ή υπαγωγή) δεν είναι όμως εύκολη ούτε αυτονόητη υπόθεση, λόγω της συστατικής ασυμβατότητας των μεγεθών (αντικείμενα – ποιητική/καλλιτεχνική ανασύνθεσή τους βάσει κανόνων): «On conçoit bien que, la nature étant très-difficile à concilier avec l'art en certains cas, il faut avoir quelque indulgence pour ceux qui se tourmentent, afin de nous divertir» (ό.π.): η ασυμβατότητα αυτή δεν επιτρέπει στα αντικείμενα της πραγματικότητας να «περάσουν» αυτούσια στα έργα τέχνης (ως εκ τούτου ο ποιητής δεν είναι υποχρεωμένος να ακολουθεί κατά πόδας την ιστορική πραγματικότητα), παρά μόνο στις εξαιρετικές εκείνες «τυχαίες» περιπτώσεις που τα δεδομένα της πραγματικότητας δεν χρειάζονται «καθαρισμό», επειδή είναι έτοιμα (έχοντας υπερβεί την κατάσταση του *en dynamie*) για την καλλιτεχνική μετάθεσή τους, είναι δηλαδή ήδη *αληθοφανή*: «Le poëte n'est jamais obligé de traiter les choses dans la vérité historique, et comme elles se sont passées; mais il peut, quand, par hasard, un fait réel se trouve avoir toutes ses parties conformées selon les règles de l'art [...]. Il sort du fond de la vérité une certaine vertu de persuasion, qui lui donne toujours un grand avantage sur la fiction» (ό.π., 9). Η *αληθοφανής* συνεπώς «πράξη» («l'action») που πρέπει να χαρακτηρίζει κάθε πραγματικό ποίημα δεν χρειάζεται την αλήθεια,⁵³ παρά μόνο την υποτιθέμενη αλήθεια («[l]a vérité de supposition», 10).

Η υπέρβαση του περιστασιακού χαρακτήρα της πραγματικότητας και η ανασύνθεσή της σε ιδεώδεις καλλιτεχνικές μορφές, που υποστηρίζει το 1747 ο Batteux, βρίσκονται σε ευθεία αναλογία με τη βασική ορίζουσα της θεωρίας του Winckelmann, διατυπωμένη προγραμματικά στο *Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική* (1775) και επικεντρωμένη στη μίμηση των (έργων) των αρχαίων ως αναγκαία προϋπόθεση επιτυχούς εικαστικής αναπαράστασης για τους νεότερους καλλιτέχνες, δεδομένου ότι η περιορούσα ατμόσφαιρα, ή ό,τι θα

52. *Principes de la littérature* (1765), τ. Γ', 18.

53. Βλ.: «Il faut observer qu'une action, pour être conforme à l'histoire, n'a pas besoin que l'histoire soit vraie: il suffit qu'elle soit supposée telle: c'est-à-dire, qu'il est indifférent qu'on la présente telle qu'elle s'est passée réellement, ou seulement telle qu'on dit ou qu'on croit, qu'elle est passée», ό.π., 9-10' στο ίδιο πλαίσιο αναφορών θα επικαλεστεί δύο στίχους της *Ποιητικής Τέχνης* (*Ars Poetica*) του Οράτιου («aut famam sequere aut sibi conuenientia finge, / scriptor [...]», 119-120): «Horace n'a point dit, suivez la vérité, mais suivez la renommée, famam sequere», ό.π., 10.

ονομάζαμε ευρύτερα φύση, δεν είναι αφ' εαυτής σε θέση να τους προσφέρει αρμόδιο «υλικό».

Αν λοιπόν ο υψηλότερος στόχος του νεότερου καλλιτέχνη είναι η μίμηση της φύσης, των ποιημάτων δηλαδή πραγματικών δεδομένων της εποχής του, που στο μέσον του 18ου αιώνα παρουσιάζεται «διασπασμένη» (ό.π., 25),⁵⁴ αφού έχουν υποχωρήσει όσοι δεσμοί πολιτισμικής ευρύτερα συνοχής χαρακτήριζαν την αρχαιότητα και επέτρεπαν στους «Έλληνες» να προσλαμβάνουν άμεσα και απρόσκοπτα εικόνες κάλλους «διαμέσου μιας καθημερινής ευκαιρίας για παρατήρηση του ωραίου στη φύση» (23), τότε οφείλει να ακολουθήσει μια συγκεκριμένη πορεία καλλιτεχνικής εργασίας: καλείται να κατακτήσει πρώτα την τελειότητα της μίμησης της φύσης ως αδιαίρετου και τελείου Όλου, όπως ακριβώς την πέτυχαν οι αρχαίοι στα έργα τους, μιμούμενος αυτά, για να μπορέσει να βρει τρόπους να αναπαραστήσει, σε δεύτερη φάση, τη δική του «διασπασμένη» σύγχρονη φύση: «Όταν ο καλλιτέχνης», σημειώνει ο Winckelmann, «[...] αφήνεται στον ελληνικό κανόνα της ομορφιάς να οδηγή το χέρι και τις αισθήσεις του, βρίσκεται στο δρόμο ο οποίος θα τον φέρει ασφαλώς στη μίμηση της φύσης. Οι έννοιες του αδιαίρετου όλου και του τελείου στη φύση της αρχαιότητας θα του ξεκαθαρίσουν και θα του καταστήσουν πιο εμφανείς τις έννοιες της δικής μας διασπασμένης φύσης: ανακαλύπτοντας τις ομορφιές αυτής της τελευταίας θα μάθει να τις συνδέει με την τέλεια ομορφιά – και με τη βοήθεια των ιδανικών μορφών, τις οποίες έχει διαρκώς μπροστά στα μάτια του, θα αποβεί και ο ίδιος ένας κανόνας. Τότε μόνο κι όχι πρωτίτερα ο καλλιτέχνης, ιδιαίτερα ο ζωγράφος, μπορεί να στραφεί στη μίμηση της φύσης [...]» (25).

Η επιτυχημένη καλλιτεχνική απόδοση του κάλλους της φύσης από τους Έλληνες σήμαινε στην πράξη ότι είχαν υπερβεί όχι μόνο τη λογική της αντιγραφής της τελευταίας, αλλά και αυτή την ίδια τη φύση, είχαν ως εκ τούτου κατακτήσει μιαν «ωραιότερη και τελειότερη φύση» (18), αφού παρατηρώντας τα επιμέρους και τα επουσιώδη, το υπάρχον δηλαδή κάλλος στις ποικίλες εκφάνσεις του, συνδέαν τις όψεις αυτές και σχημάτιζαν έννοιες και εικόνες με γενικότερο χαρακτήρα, για να τις αναπαραστήσουν καλλιτεχνικά στη συνέχεια: «Αυτές οι συχνές ευκαιρίες για παρατήρηση της φύσης έδωσαν αφορμή στους Έλληνες καλλιτέχνες να προχωρήσουν ακόμη περισσότερο: άρχισαν να σχηματίζουν κάποιες γενικές έννοιες για την ομορφιά τόσο ορισμένων μερών του σώματος όσο και των σωματικών αναλογιών συνολικά, έννοιες που έμελλε να αρθούν πάνω και από την ίδια τη φύση ως πρότυπό τους είχαν μια πνευματική φύση που υπήρχε σχεδιασμένη στο πνεύμα τους και μόνο» (17). Τη θέση αυτή διατυπώνει εξάλλου προγραμματικά με αφορμή το γνωστό μαρμάρينو σύμπλεγμα του *Λαοκόοντος* (του 1ου μ.Χ. αιώνα), που θεωρεί

54. Βλ. και την επί του ζητήματος «απάντηση» του Fr. Schiller στις θέσεις του Winckelmann, στην πραγματεία του *Περί απελούς και συναισθηματικής ποιήσεως*, δημοσιευμένης σε δύο μέρη, το 1795 και το 1798, (μετφρ. Παναγ. Κονδύλης), Σαγμή, Αθήνα 1985.

ως «τέλει[ο] κανόν[α] της τέχνης» (9), υπογραμμίζοντας ότι οι «[...] γνώστες και οι μμητές των ελληνικών έργων δεν βρίσκουν» σε ανάλογα αριστουργήματα «μόνο το πιο όμορφο φυσικό αλλά και κάτι που υπερβαίνει τη φύση, δηλαδή ορισμένες ιδανικές μορφές αυτών των αριστουργημάτων, οι οποίες, όπως μας διδάσκει ένας παλαιός ερμηνευτής του Πλάτωνα [ο Πρόκλος στα σχόλια του για τον *Τίμαιο*], έχουν φιλοτεχνηθεί με βάση εικόνες σχεδιασμένες στη διάνοια και μόνο» (11).

Η επιλογή αυτή δεν είχε το νόημα του εξοβελισμού του πραγματικού, φυσικού κάλλους, αλλά τη διαλεκτική συνύφανσή του με το ιδεώδες, διά μέσου της «ανθολόγησης» (βλ. παραπάνω) – πράγμα που διαφοροποιούσε την αντίληψη των αρχαίων καλλιτεχνών από τους σύγχρονους⁵⁵ και έτσι επιτυγχάνονταν η ισορροπία, η «ενεργητική γαλήνη» (38) μεταξύ αισθήσεων και πνεύματος, η οποία συναρούσε «τα όμορφα φυσικά χαρακτηριστικά» με την «ιδεατή ομορφιά» (20): ο Κουμανούδης θα επιμείνει το 1845 στο πρώτο σκέλος της αντίληψης του Winckelmann (με νοερό σύμμαχο τον Δοξαρά) στην ευθεία αμφισβήτηση που θα διατυπώσει για τη βυζαντινή τέχνη.

Επιστρέφοντας τώρα στο πεδίο της Ποιητικής, χρειάζεται να σημειώσουμε ότι στο πλαίσιο των θέσεων του Batteux, ανάλογα ισχύουν και για τους ειδολογικούς κανόνες της αληθοφάνειας, η σχολαστική όμως σχηματοποίηση και αμήχανη χρήση των οποίων γίνεται πλέον αντικείμενο επικρίσεων⁵⁶ δίνοντας τη θέση της σε μια διαλλακτικότερη – σε σχέση με τα αντίστοιχα έργα του 17ου αιώνα – αντιμετώπιση του ζητήματος της πραγματικότητας, όχι ασφαλώς στο βαθμό που η τελευταία αξιοποιείται, π.χ. από τον Diderot (θα ακολουθήσει το εμπειρικό πνεύμα των σύγχρονων μελετών του Condillac για την εξέλιξη της γλώσσας, επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στη λειτουργία των αισθήσεων μέσα στον κόσμο και την αναγωγή τους σε έργο τέχνης).⁵⁷ Έτσι, ο La Harpe θα καταδικάσει μεν τις απιθανότητες των έργων του Lope de Vega και του Shakespeare⁵⁸ (όπως άλλωστε και ο Voltaire), θα

55. Βλ. «Η μίμηση της ομορφιάς στη φύση είτε είναι προσανατολισμένη σε ένα μεμονωμένο φυσικό αντικείμενο είτε πάλι συγκεντρώνει τις παρατηρήσεις που έχουν αντληθεί από διαφορετικά αντικείμενα και τις συνενώνει. Η πρώτη μέθοδος ισοδυναμεί με το να φιλοτεχνεί κανείς ένα όμοιο αντίγραφο, ένα πορτραίτο· είναι ο δρόμος που οδηγεί στις μορφές και τις φιγούρες των Ολλανδών. Η δεύτερη όμως μέθοδος είναι αυτή που οδηγεί στο ωραίο εν γένει και τις ιδανικές απεικονίσεις του· κι είναι ο δρόμος τον οποίο ακολούθησαν οι Έλληνες», *Σκέψεις για τη μίμηση...*, 22-23.

56. Βλ. όσα παρατηρεί ο La Harpe με αφορμή τις παλαιότερες (σχολαστικές) αντιρρήσεις που διατυπώθηκαν για την κωμωδία του Molière, *L'École des Femmes* (1662): «Plusieurs s'étaient déchaînées contre l'École des Femmes, prétendant que toutes les règles y étaient violées; car alors il était de mode de les réclamer avec pédantisme, comme aujourd'hui de les rejeter avec extravagance», *Lycée ou Cours de littérature ancienne et moderne* (1797-1805), τ. Α', Didier, Παρίσι 1834, 628.

57. Βλ. π.χ. τη σχετική πραγματεία του *Lettre sur les sourds et les muets* (1751) και τη «σύννοψη» για τη μέθοδό του: «De toutes les conjectures où nos sens sont intéressés, il faut avoir égard à l'objet, à l'état du sens, à l'image ou à l'impression transmise à l'esprit, à la condition de l'esprit dans le moment qu'il la reçoit et au jugement qu'il en porte» το παράθεμα στο Alice M. Laborde, *L'esthétique circéenne...*, 39.

58. Βλ. σχετικά, L. Bertrand, *La fin du classicisme et le retour à l'antique dans la seconde moitié du*

υπεραμυνθεί όμως του Molière, απαντώντας στην κατηγορία που διατύπωσε ο J.-J. Rousseau, ότι ο ποιητής επιδιώκοντας το γέλιο δεν έμεινε πιστός στην αλήθεια του χαρακτήρα («contre la vérité du caractère») του Μισάνθρωπου στο ομώνυμο έργο, γιατί θα έπρεπε να τον παρουσιάζει πάντα ορμητικό εναντίον όλων των κοινωνικών κακών και στωικό απέναντι σε εκείνες τις κακίες που υφίσταται ο ίδιος, υπογραμμίζοντας ότι ο Rousseau ζητούσε από τον Molière να υπερβεί τα πραγματικά ανθρώπινα μέτρα: «Cette espèce d'imperturbabilité stoïcienne n'est pas, je crois, très conforme à la nature».⁵⁹

Την ίδια εποχή, και με αφορμή την έκδοση των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου (1804), ο Κοραής δίνει το στίγμα της αντίληψής του για το μυθιστόρημα και κατ'επέκταση όλης της λογοτεχνίας (έμμετρης και σε πεζό λόγο), ορίζοντας το συγκεκριμένο είδος ως «[π]λαστήν, αλλά πιθανήν ιστορίαν ερωτικών παθημάτων, γραμμένην εντέχνως και δραματικώς, ως επί το πλείστον εις πεζόν λόγον»⁶⁰ ο ορισμός αυτός, όπως εύλογα διαπιστώνει κανείς, συσχετίζοντάς τον με όσα ο Κοραής σημειώνει λίγο παρακάτω, περιλαμβάνει συμπτυκνωμένες τις θεμελιώδεις αριστοτελικές παραμέτρους του λογοτεχνικού έργου: α) το κρίσιμο εννοιολογικό ζεύγος: πλαστή ιστορία – πιθανή ιστορία, που θα αποτελέσει στο εξής άξονα αναφοράς των εκφραστών του νεοελληνικού Διαφωτισμού· β) το δεσπόζοντα (λόγω τραγωδίας) δραματικό τρόπο στην αφήγηση, τον οποίο ο Αριστοτέλης «μετέφερε» καταγωγικά στο έπος.⁶¹

Αν οι συγγραφείς μυθιστορημάτων (γραμμένων σε πεζό λόγο) θέλουν να τους δώσουν έντεχνο, δηλαδή λογοτεχνικό, χαρακτήρα, πρέπει να τα συνθέσουν δικήν δραματικών έργων,⁶² ακολουθώντας πιστά τη γραμμή του *Περί Ποιητικής* ως προς την τραγωδία: «Εάν η Μυθιστορία, διά να ήται έντεχνος, ήγουν αληθώς δραματική, πρέπει να έχη, καθώς τα δραματικά ποιήματα, Δέσιν, Λύσιν, Περιπετειάς, Επεισόδια, και σχεδόν όλα όσα αναφέρει εις το περί Ποιητικής, ως κανόνας της τέχνης, ο Αριστοτέλης».⁶³ Η σύζευξη συνεπώς μιας πλαστής με μιαν πιθανή ιστορία, ευθέως ανάλογη με τη διέδρη πραγματικότητα (θεματοποιημένη στο *Περί Ποιητικής*) του οία αν γένοιτο [κατά] το εικός ή αναγκαίον, συνιστά μιαν απαίτηση υπερ-ειδολογι-

XVIIIe siècle et les premières années du XIXe, en France (1896), Slatkine Reprints, Γενεύη 1968 [φωτομηχ. ανατύπ.], 86-87· βλ. και όσα παρατηρεί για τις γενικές κατευθύνσεις του La Harpe, 82-92.

59. J. F. La Harpe, *Lycée...*, 633.

60. «Τα εις την έκδοσιν (1804) των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου Προλεγόμενα. Επιστολή προς Αλέξανδρον Βασιλείου», Αδαμ. Κοραή, *Προλεγόμενα στους αρχαίους Έλληνες συγγραφείς και η Αυτοβιογραφία του*, τ. Α', (πρόλογ. Κ. Θ. Δημαράς), ΜΙΕΤ, Αθήνα 1984, 1-56· το παράθεμα 3.

61. Βλ. Δημ. Αγγελιάτος, *Η «φανή» της μνήμης. Δοκίμο για τα λογοτεχνικά είδη*, Λιβάνης, Αθήνα 1997, 199.

62. Για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. αναλυτικά ό.π., 193-201.

63. «Τα εις την έκδοσιν (1804) των *Αιθιοπικών* του Ηλιοδώρου Προλεγόμενα. Επιστολή προς Αλέξανδρον Βασιλείου...», 19.

κής, θα λέγαμε, τάξεως, αφού πρέπει υποχρεωτικά να βρίσκεται παντού, σε όλα δηλαδή τα λογοτεχνικά (έμμετρα και μη) είδη, ενώ ανάλογη, υπερ-ειδολογικής κι αυτή τάξεως, είναι η απαίτηση του Κοραή για χρήση του δραματικού αφηγηματικού τρόπου: «δεν λείπουν» έτσι «από τον Ηλιόδωρον και απίθανα τινά, και εναντία εις τους κανόνες του δράματος» (ό.π., 23), τα οποία διορθώνει στην έκδοσή του ο Κοραής, αποκαθιστώντας την «πιθανότητα» (ό.π.) στην ενότητα της αφήγησης,⁶⁴ για να επιστημάνει αμέσως παρακάτω την ιδιάζουσα για το μυθιστόρημα απαίτηση να μην ψεύδεται ο μυθιστοριογράφος στα πραγματολογικά στοιχεία του έργου του («[...] εις την γεωγραφίαν του τόπου, [...] εις την διήγησιν των ηθών του έθνους, όπου πλάσσει την σκηνήν του δράματος», ό.π., 24), και να μην καταχράται της ελευθερίας που έχει ως προς την ονοματοθεσία των ηρώων (25).

Η έλλειψη καλλιτεχνικής επεξεργασίας στο μυθιστόρημα φαίνεται στο έργο όσων μεταγενέστερων, στα βυζαντινά χρόνια (αφού μέχρι την ύστερη αρχαιότητα τα πράγματα δεν ήταν τόσο απογοητευτικά),⁶⁵ δεν ακολούθησαν το παράδειγμα του Ηλιόδωρου, ο οποίος μιμήθηκε με τα υψηλά ειδολογικά παραδείγματα του έπους (Όμηρος) και της τραγωδίας (Ευριπίδης), τα αξιοποίησε όμως σε ικανό βαθμό ως προ τη σύνθεση της πλοκής.⁶⁶ Χαρακτηριστικότερη εδώ είναι η περίπτωση του Θεόδωρου Προδρόμου (και του έργου του *Τα κατά Ροδάνθην και Δοσικλέα*), με την καταφανή παραβίαση της απαιτούμενης ισορροπίας μεταξύ πλαστικής και πιθανής ιστορίας, όπως παραδειγματικά φαίνεται στην περιγραφή της ηρωίδας του και ειδικά στα χαρακτηριστικά του προσώπου της («Οφρύς φυσικώς ευ γεωμετρομένη / Εις ευφύα μίμησιν ημικυκλίου»), που ο Κοραής δεν παραλείπει να σχολιάσει, συνδέοντας ταυτόχρονα την «περί καλού κρίσιν του Προδρόμου» με το *a contrario* μέτρο της αληθοφάνειας: «[...] έκρινεν εύμορφα τοιαύτα οφρύδια, των οποίων το κύρωμα, διά να ήναι γεωμετρικώς ημικύκλιον, έπρεπε να αναβαίνει έως εις αυτό σχεδόν του μετώπου το άκρον» (ό.π., 14): το μέτρο αυτό αληθοφάνειας θα αποτελέσει βασικό σημείο αναφοράς του Κουμανούδη, σχεδόν τέσσερις δεκαετίες αργότερα.

Η θεματοποίηση της αληθοφάνειας από τον Κοραή (μεταξύ 1805 και 1809 περ-

64. «Υπέρ τους είκοσι ολόκληρους στίχους εξαλείφω μεταξύ του ΑΝΗΡΩΤΑ και του ΩΣ ΔΕ, και όμως η διήγησις αντί να κολοβωθεί, έγινε και γοργότερα και πολύ πιθανότερα», ό.π., 23.

65. Υπήρξαν συγγραφείς οι οποίοι παρά τα ελαττώματά τους «[...] παρηγορούσι κάμπον και την αηδιάν της αναγνώσεως, άλλος με την αφέλειαν της φράσεως, άλλος με την εκλογήν των ονομάτων, άλλος με την πλοκήν του δράματος, και άλλος με των εννοιών την φυσικήν εύρεσιν και διάθεσιν», ό.π., 12-13.

66. «[...] το περισσότερον του δράματος μέρος είναι μίμησις και παρωδία διαφόρων παλαιών συγγραφέων, ως επί το πλείστον ποιητών, και εξαίρετως του Ομήρου και του Ευριπίδου· αλλά μίμησις τόσον έντεχνος, ώστε τα κλέμματα φαίνονται γεννήματα της κεφαλής του Ηλιόδωρου· είναι, να είπω σύτως, αληθής κέντρων, ήγουν ένδυμα συρραμμένον από διάφορα κομμάτια, συρραμμένον όμως τόσον επιδέξια, ώστε εις ολίγα μέθη βλέπει τις τα ράμματα και τους κλωστήρας, αλλά φαίνεται μονοσώματον υφαντόν άνωθεν έως κάτω λαμπρόν ένδυμα», ό.π., 26.

νούν στη νεοελληνική οι συναφείς νεόπλαστοι όροι «ομοιαλήθης», «ομοιαλήθεια» και «ομοιαλήθως»⁶⁷ συμβολίζει σε αδρές γραμμές με τα πρώτα επί της ουσίας θεωρητικά έργα Ποιητικής και Αισθητικής που εμφανίζονται από τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα: ιδιαίτερες ενότητες περί Αισθητικής εμφανίζονται στα σημαντικά εγχειρίδια Ρητορικής του Νεόφυτου Βάμβα (*Ρητορική*, 1813) και του Κωνστ. Βαρδαλάχου (*Ρητορική Τέχνη*, 1815), επικεντρωμένες στο «ωραίον» ή το «καλόν» αντίστοιχα, όπως και ενότητες Ποιητικής⁶⁸ που αφορούν σε ειδολογικές κατηγοροποιήσεις, στην περίπτωση του Στέφανου Κομμηνά (*Εγκυκλοπαιδεία Ελληνικών Μαθημάτων, γραμματικής, ρητορικής και ποιητικής*, 1812-1814),⁶⁹ η πλέον όμως συστηματική πραγμάτευση και άρτια θεώρηση ζητημάτων Αισθητικής και Ποιητικής βρίσκεται στο έργο του Κωνστ. Οικονόμου, *Γραμματικών ή Εγκυκλιών Παιδευμάτων Βιβλία Δ' (1817)*, το οποίο μαζί με τις *Ρητορικές* του Βάμβα και του Βαρδαλάχου είχε ευρύτατη διάδοση μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Αν, όπως εύλογα έχει υποστηριχτεί, μπορεί κανείς να ανιχνεύσει στοιχεία του προρομαντισμού στα *Γραμματικά* του Οικονόμου,⁷⁰ καθώς και τη διαφοροποίησή του από την αριστοτελική αντίληψη ως προς το ζήτημα της τραγικής κάθαρσης (υποστηρίζει ότι κάθαρση «δεν σημαίνει άλλο, παρά μετρίανσιν και καταγλύκανσιν των δύο τούτων παθών <φόβον και έλεον>», *Γραμματικών*, 337), η δεσπόζουσα εντούτοις του θεωρητικού πλαισίου όπου κινείται ο Οικονόμος, σε ένα έργο το οποίο διακρίνεται για την εκλεκτική του σύνθεση,⁷¹ συγκλίνει στο *Περί Ποιητικής* και τον Batteux (τον «πιστόν ερμηνέα και οπαδόν του Αριστοτέλους», ό.π., 14), όπως άλλωστε

67. Βλ. Στέφ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθειών από της Αλώσεως μέχρι των κατ' ημάς χρόνων*, τ. 1-2 (1900), (επιμ. - πρόλ. Κ. Θ. Δημαράς), Ερμής, Αθήνα 1980 [φωτομηχ. ανατύπ.], 725.

68. Επιμέρους ζητήματα Ποιητικής θίγονται βεβαίως και σε παλαιότερα εγχειρίδια Γραμματικής, όπως του Αντ. Κατήφορου (*Γραμματική Ελληνική ακριβεστάτη*, Βενετία 1734), του Γεώργ. Σουγδουρή (*Επιτομή Γραμματικής*, Βενετία 1763) ή σε συνόψεις του τύπου της *Εγκυκλοπαιδείας Φιλολογικής* (Βενετία 1710) του Ιωάν. Πατούσα: το ίδιο ισχύει και για ορισμένα νεότερα έργα Γραμματικής και Μετρικής, όπως του μοναχού Ματθαίου (*Εγχειρίδιον περί συντάξεως των του λόγου μερών*, Βιέννη 1795), του Βασ. Παπαιουθυμίου (*Φεραγγής Γραμματική πρακτική της παλαιάς Ελληνικής Γλώσσας*, Βιέννη 1811) και του Ζηνοβ. Κ. Πωπ (*Μετρικής Βιβλία Β'*, Βιέννη 1803). Κατάλογος των έργων Ρητορικής, Ποιητικής και Αισθητικής του 18ου και 19ου αιώνα δημοσιεύεται στην εργασία της Λίτσας Χατζιοπούλου, «Έργα ρητορικής και ποιητικής (1805-1905 αιώνας)», *Μαντατοφόρος* 35-36 (Ιούν.-Δεκέμβρ. 1992), 59-147.

69. Ο ενδέκατος από τους δώδεκα τόμους του έργου ήταν αφιερωμένος στη Μετρική και την Ποιητική (*Περί Μετρικής και Ποιητικής διδασκαλία*, 1813): βλ. και ό.π., 87-99.

70. Βλ. Κ. Θ. Δημαράς, «Οι Νύχτες του Γιουγι στην Ελλάδα του 1817» (1944), *Ελληνικός Ρομαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, 42-59· ειδικά για τα *Γραμματικά* του Οικονόμου, 47-49.

71. Ο «κέντρων» (Κοραής: βλ. εδώ παραπάνω) του Οικονόμου ήταν σε θέση να περιλάβει και απόψεις οι οποίες κατά το μάλλον διαφοροποιούνται από την κατεύθυνση του Αριστοτέλη, όπως συμβαίνει με την περίπτωση του Blair, εκτενή, παραφρασμένα μέρη από το έργο του οποίου συνδέονται στα *Γραμματικά* με άλλα από τον Λογγίνο (ως προς το υψηλόν) ή από τον Batteux (βλ. εδώ παρακάτω).

φαίνεται και από τις αποστάσεις που παίρνει από τον Blair, όταν ο τελευταίος παραβιάζει θεμελιώδεις αριστοτελικές αρχές (115).⁷²

Η πορεία προς τα *Γραμματικά* οριοθετείται τέσσερα χρόνια νωρίτερα με το *Τέχνης Ρητορικής Βιβλίο Γ'* (Βιέννη, 1813).⁷³ Όπως υπογραμμίζεται εκεί, από τα είδη ρητορικών λόγων και κυρίως το επιδεικτικό «απαγορεύεται» όχι μόνον το ψεύδος των καθ' υπερβολήν εγκωμίων⁷⁴ –στη βάση της αγεφύρωτης αντίθεσης μεταξύ «αληθιν[ών] πράξε[ων]» και «μυθωδ[ών] πλασμάτ[ων]» (ό.π., κ')– αλλά και η φειδώ για όσες πράξεις αξίζουν όντως να επαινεθούν, όμως δεν επαινούνται από ρήτορες οι οποίοι «λησμονήσαντες [...] της ανθρωπότητας την αδυναμιάν, ζωγραφούσι τον άνθρωπον εις την φαντασίαν των όχι οποίος είναι, αλλ' οποίος πρέπει να ήναι» (ιζ'). Ο Οικονόμος θα περάσει στο παράδειγμα της ζωγραφικής για να δείξει ότι και σ' αυτή την περίπτωση επιβάλλεται η αληθής (με την έννοια της μίμησης) απεικόνιση, γιατί οποιεσδήποτε διορθωτικές παρεμβάσεις του καλλιτέχνη, πέραν της μίμησης, ισοδυναμούν με «ψεύδος» και συγκρούονται με τη «φύση»: ο καλλιτέχνης πρέπει κατά συνέπεια να κάνει κάτι δυσκολότερο, και αυτό είναι να γίνει «φύσεως αληθής μιμητής» (κα').⁷⁵ Απελευθερώνεται έτσι από το ψεύδος που επιβάλλουν στην τέχνη απαιτήσεις ξένες προς το νόημά της (εφόσον η μεταβολή της Εκάβης σε Ελένη και της Ελένης σε Αθηνά αποδίδεται εμμέσως από τον Οικονόμο στη διαστρέβλωση –και κατ'επέκταση στη μηχανοποίηση–, που υφίστανται στα χέρια αδέξιων ζωγράφων ορισμένα πρότυπα) και ολοκληρώνει το έργο του με τρόπο ε-

72. Βλ. παράλληλα όσα σημειώνει ο ίδιος ο Οικονόμος στην αγγελία (4/10/1816) της επικείμενης δημοσίευσης των *Γραμματικών*, εντάσσοντας στο έργο του τη γραμμή του *Περί Ποιητικής*, και μάλιστα ως πρώτο δείγμα των νεότερων χρόνων, γραμμένο στα ελληνικά (το ίδιο θα υποστηρίξει και ο Κωνστ. Κούμας το 1819· βλ. εδώ παρακάτω): «Τοιούτο βιβλίον δεν είχε η νεολαία μας έως τώρα. Από τους Παλαιούς μας διεσώθη μόνη του Αριστοτέλους η Ποιητική, αλλ' είναι, κατά δυστυχίαν, όχι ολόκληρος», *Ερμής ο Λόγιος* 7, τχ. 2 (15/1/1817), 27· όλη η «Αγγελία», 26-28.

73. Βλ. και την επαινετική βιβλιοκρισία (δημοσιεύεται στον *Λόγιο Ερμή*, 4-5, τχ. 2 (1814), 38-44) για το συγκεκριμένο έργο του Οικονόμου, το οποίο μάλιστα χαρακτηρίζεται από υφολογική άποψη «ως το πρώτον Κλασσικόν βιβλίον της Γραικικής γλώσσης», παρά το γεγονός ότι «συνεγράφη επιτομικώς εις χρήσιν του Γυμνασίου» (ό.π., 43). Το *Τέχνης Ρητορικής* θα εντασσόταν οργανικά στα *Γραμματικά* ως τρίτο «βιβλίον» τους (*Γραμματικών*..., 16)· στον πρώτο τόμο των *Γραμματικών* του 1817 (το έργο είχε εξαγγελθεί δίτομο) περιλαμβάνονται δύο βιβλία, ένα περί Αισθητικής (το Α': «Περί της των καλών τεχνών συγγενείας») και ένα περί Ποιητικής (το Β': «Ποιητική»), ενώ το τέταρτο «βιβλίον» (που δεν εκδόθηκε) θα περιείχε ζητήματα σχετικά με την Ιστορία, τη γραμματική, τη μυθολογία κτλ.

74. Βλ.: *Τέχνης Ρητορικής*..., ιστ'-κα'.

75. Βλ. «Και εις τους ζωγράφους αυτούς [...] το ψεύδος είναι παντάπασιν ασύμφορον· διότι ούτε το έργον του κάμνει, όσως ζωγραφεί τας εικόνας ανομοίας με τα πρωτότυπα, ούτε των ζωγραφουμένων προσώπων την φυσικήν μορφήν δύναται να αλλοιώσῃ, όσον ευμορφώτερα και αν επιμεληθῇ να τα εκτυπώσῃ, αλλ' εκείνα μεν μένουσι πάλιν τοιαύτα, και ούτε η Εκάβη μεταβάλλεται εις Ελένην, ούτε η Ελένη εις Αθηνάν, απὸς δε ο γραφεὺς εξελέγχεται μάλλον αισχρὰς κομμωτικῆς διδάσκαλος, παρά φύσεως αληθῆς μιμητής», ό.π., κα'.

πινοητικό και άρτιο, όχι ως «αστεῖος πλαγγόνων δημιουργ[ός]» αλλά ως «Φειδί[ας] τ[ις] ἢ Απελλ[ήης], ἢ ἄλλ[ος] τ[ις] δαμόν[ιος] της φύσεως μιμητ[ής]» (ιη').

Οι υψηλές καλλιτεχνικές απαιτήσεις που πρέπει να ικανοποιήσει ο δημιουργός («δαμόν[ιος]») ήταν συστατικά και στέρεα δεμένες με το τριμερές εννοιολογικό σχήμα «μίμησης» – «αλήθεια» – «φύσις», μέσα από το πρίσμα της αντίληψης ότι η μόνη αληθής μετάβαση από τη φύση και τα αντικείμενά της στο έργο (ή στο ρητορικό λόγο), οφείλεται στη μίμηση. Ο Οικονόμος δεν θα προχωρήσει περισσότερο το 1813 (οι απαιτήσεις εξάλλου ενός εγχειριδίου Ρητορικής, το οποίο ο συγγραφέας του τοποθετούσε στη χορεία παλαιών, υψηλών παραδειγμάτων,⁷⁶ ήταν δεδομένες), φαίνεται όμως ότι κινείται ήδη προς την κατεύθυνση της αληθοφάνειας ως καλλιτεχνικής αρχής σύνθεσης, στο πλαίσιο των ρητορικών ειδών λόγου (γι' αυτό θεωρεί το *Τέχνης Ρητορικής* αναπόσπαστο μέρος των *Γραμματικών*)· την καλλιτεχνική αυτή αρχή θα μεταφέρει το 1817 στο εκτεταμένο πεδίο του ποιητικού λόγου και των ειδών της (ολόκληρο το «Βιβλίον Β'» των *Γραμματικών*), ενώ κάτι ανάλογο φαίνεται να σχεδίαζε και για τα είδη του πεζού λόγου⁷⁷ (θα αποτελούσαν το αντικείμενο του ανέκδοτου τέταρτο βιβλίο του έργου του).

Ο καλλιτέχνης ως «ευφυής μιμητής», το ίδιο το αντικείμενο της τέχνης, θεματοποιημένο στη βάση του «πρωτότυπ[ου]» που παρέχει η «φύσις» και τα κλασικά έργα και ο τρόπος καλλιτεχνικής εργασίας (η «αληθής μίμησης») θα βρεθούν στο επίκεντρο των *Γραμματικών* (της αισθητικής θεωρίας του και της Ποιητικής), με σαφέστερο αυτή τη φορά πρόσημο για το περιεχόμενο της μιμητικής μετάβασης από τη φύση στο έργο. Η εκδοχή των πρώτων για τον καλλιτέχνη, η μίμηση δηλαδή των έργων του κλασικού κανόνα, είναι σταθερά παρούσα και διατρέχει τα *Γραμματικά*, διευκρινίζοντας με τη σειρά της το περιεχόμενο της αντίστιξης του 1813 ανάμεσα στο «διδάσκαλο» της «αισχράς κομμωτικής» (*Τέχνης Ρητορικής*, κα') και τον πραγματικό δημιουργό· ο πρώτος μεταμφιέζει και παραποιεί το πρωτότυπο, δίνοντάς του αλλότριο, πλαστόν όγκο (η «αισχρ[ά] κομμωτικ[ή]»), συμφύροντας κατά το δοκούν ετερογενή στοιχεία, ενώ ο δεύτερος «μμιείται αληθώς» (*Γραμματικών*, 430), επειδή μένει κοντά στο πρωτότυπο όχι για να το ακινητοποιήσει ως σχήμα (όπως γινόταν στον 17ο αιώνα), αλλά για να το μελετήσει εξαντλητικά και να το αξιοποιήσει ως κανόνα, όχι ιδεοληπτικά, αλλά αντλώντας από αυτό τα πλέον κατάλληλα στοιχεία και μη διστάζοντας να επισημάνει ακόμα και ατέλειές του (δικαιολογώντας τες συ-

76. [...] οποία είναι η Ρητορικής Έκθεσις του κατά την δεκάτην εβδόμην από Χριστού εκατονταετηρίδα ακμάσαντος Θεοφίλου Κορυθαλέως του Αθηναίου, ανδρός του οποίου την σοφίαν πολλά των συγγραμμάτων του μαρτυρούσι, και η του Βικεντίου Δαμωδού Κεφαλλήνος, και του Κορηλίου του Ζακυνθίου[...], ό.π., 8.

77. Τη διάκριση του ποιητικού από τον πεζό λόγο τη θεματοποιεί ήδη από το 1813, παραπέμποντας στην αριστοτελική *Ποιητική*: «Διαφέρει δε πολύ της πεζῆς η ποιητική φράσις, όχι μόνον κατά τα λέξεις και τα ἐπίθετα και τας φράσεις και συνθέσεις και συντάξεις, αλλά και καθόλου κατά την ὅλην ιδέαν του λόγου», ό.π., 246.

νήθως), όπως έκανε σε αρκετές περιπτώσεις ο Batteux, και ιδιαίτερα ως προς τον Molière, τον οποίο πρότεινε ως υψηλό παράδειγμα κωμωδίας (σε βάρος μάλιστα του Αριστοφάνη), ανεξάρτητα από τις ατέλειες στη λύση των έργων του.⁷⁸

Σε αυτό το πλαίσιο δικαιολογείται και αποσαφηνίζεται η θεμελιακή αισθητική αντίληψη που θα διατυπώσει το 1817 ο Οικονόμος (εκφράζοντας σε πολύ μεγάλο βαθμό το πνεύμα του νεοελληνικού Διαφωτισμού και των επιγόνων του μέχρι τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα),⁷⁹ ότι «των καλών τεχνών το θεμέλιον» είναι η «αληθής μίμησις» (*Γραμματικών*, 430). Η αντίληψη αυτή γίνεται εύγλωττη στο παράδειγμα της ζωγραφικής που χρησιμοποιεί στα *Γραμματικά* (ό.π.), με αφορμή όσα παρατηρεί για το είδος της κωμωδίας (407-445), όταν συσχετίζει αρκετά τολμηρά την ουσιαστική («αληθή») μίμησις με ανοίκεια στον κόσμο της πραγματικότητας α-

78. Βλ. «Il semble que Molière ait choisi dans les maîtres leurs qualités éminentes pour s'en former un talent particulier. Il a pris d'Aristophane le comique, de Plaute le feu et l'activité, et de Terence la peinture des moeurs[...] Peut-être que la Comédie n'est nulle part aussi parfaite que chez lui[...] Enfin s'il s'agissoit de se faire l'idée d'une comédie parfaite, il me semble qu'aucun des Comiques anciens ne founiroit autant de traits que Molière. Il a des défauts, j'en conviens; par exemple, il n'est pas souvent hereux dans ses dénouements; mais la perfection de cette partie est-elle aussi essentielle à l'action comique, sur-tout quand c'est une piece de caractere, qu'elle l'est à l'action tragique?», *Principes de la littérature*, τ. Γ', 189-191. Τη θέση αυτή του Batteux μεταφέρει σχεδόν αυτούσια ο Οικονόμος, χωρίς τη δικαιολόγηση των ατελειών του Molière: «Από δε τους νεωτέρους ο κάλλιστος και τελειότατος είναι Ιωάννης Ποικελίνος Μολιέρος [...]. Ούτος φαίνεται ότι ήνωσεν εις εαυτόν όλες των παλαιών Κωμωδοποιών τας αρετάς, κάλλιστα μιμηθείς Αριστοφάνους μεν, το εύστοχον κωμικόν, Πλαύτου δε, το θερμόν των πράξεων και δραστήριον, Τερεντίου δε, το ηθικόν και κομψόν. Ώστε είναι παρά τον πρώτον φυσικώτερος, παρά τον δεύτερον κοσμώτερος, και σωφρονικώτερος, παρά τον τρίτον ζωτικώτερος και ενεργώτερος, και παρά τους τρεις γονιμώτερος, τεχνικώτερος, ηθικώτερος [...]. Αλλ' εις τας λύσεις του δεν είναι πάντοτε ευτυχής», *Γραμματικών*..., 443-444. Για τις ατέλειες πλοκής στα έργα του Molière, και ιδιαίτερα στον *Φιλάργυρο*, όπως τις ανταλαμβάνεται και τις διορθώνει ο Οικονόμος, βλ. εδώ παρακάτω.

79. Η αποδοχή του έργου του Οικονόμου στον κύκλο του Κοραή και το κύρος του έργου του μεταξυ των σημαντικών εκφραστών του νεοελληνικού Διαφωτισμού μαρτυρεί μεταξύ άλλων η επαινετική διατύπωση του καθ' ύλην αρμόδιου Κωνστ. Κούμα στον τρίτο τόμο (*Μεταφυσική, Αισθηματική*, 1819) του *Συντάγματος Φιλοσοφίας* (Βιέννη, Τυπογρ. Ιωάν. Βαρθολ. Τζβεκίου, τ. Α'-Δ', 1818-1820), «Σύνγραμμα της ποιητικής τέχνης έχομεν μόνο το παλαιόν του Αριστοτέλους. Εκ των νεωτέρων δεν γνωρίζω, επιμή μόνον το προς χρήσιν των μαθητών του φιλολογικού ημών Γυμνασίου συγγραφέν υπό Κ. Οικονόμου [...]. Το σύγγραμμα τούτο κάμνει τιμήν εις τον συγγραφέα και είναι άξιον να μελετάται από πάντα φίλον της ποιητικής ομογενή μας», 266. Η διμερής διάκριση εξάλλου του έργου του Κούμα σε «Καθαρά Αισθηματική» (που είναι η Θεωρία του περί Αισθητικής, βασισμένη στο έργο του Α. Ε. Baumgarten· βλ., ό.π., 153) και «Εφαρμοσμένη», ακολουθεί τη διάκριση των *Γραμματικών* του Οικονόμου, οι διαφορές όμως των αισθητικών αντιλήψεων του Κούμα (αναπτύσσονται στο *Μεταφυσική, Αισθηματική*) από του Οικονόμου είναι σαφείς, καθώς το υπόβαθρο του *Συντάγματος Φιλοσοφίας* συντίθεται από την καντιανή φιλοσοφία, το ιδιαίτερο στίγμα της οποίας, τη «σύνθεσιν» δηλαδή «του πράγματος και του εννοήματος», διευκρινίζει ο Κούμας απαντώντας στην κριτική του Στ. Κανέλου και του Α. Βογορίδη (*Εφημ. ο Λόγιος* 8, τχ. 15 (1/8/1818), 409-417) για τους δύο πρώτους τόμους του *Συντάγματος*, ό.π., τχ. 17 (1/9/1818) 489-495· το παράθεμα 493.

ντικείμενα, δίνοντας ταυτόχρονα το ερμηνευτικό περιθώριο να μεταθέσει κανείς τα ανοίκεια αυτά αντικείμενα –και μαζί τους την ίδια τη μίμησις– στο επίπεδο του πλασματικού· εξειδικεύει λοιπόν το παραπάνω ζήτημα στην απεικόνιση αγνώστων (και ενδεχομένως ανύπαρκτων, άρα πλασματικών) προσώπων, επισημαίνοντας ότι η επιτυχημένη από καλλιτεχνική άποψη απεικόνιση αγνώστων ανθρώπων εξαρτάται από το αν ο ζωγράφος έχει αποδώσει «θαυμαστώς τους χαρακτήρας, τας θέσεις, τα πάθη, την ψυχήν αυτήν των απεικασμένων», με αποτέλεσμα να «τερπόμεθα εξαισίως» και να «προσηλόνομεν πολλήν ώραν την προσοχήν μας, καν δεν ηθέλαμεν γνωρίζειν καν ένα από τα γεγραμμένα πρόσωπα», ενώ σε αντίθετη περίπτωση, και πάλι για άγνωστα πρόσωπα, αν κάποιος είναι «ζωγραφημένος με φορτικήν τινα επιτήδευση, και φλυαρίαν, πολλά ολίγην διατριβήν θέλομεν ευρείν εις αυτήν» (ό.π.).

Το ζήτημα της μίμησις εδώ δεν τίθεται στη λογική του *ομοιώματος*, της επαλήθευσης δηλαδή και της ταύτισης στοιχείων της πραγματικότητας στο ζωγραφικό έργο (αφού οι εικονιζόμενοι είναι παντελώς άγνωστοι), αλλά στη λογική του *εικότος ή του αναγκαίου*, καθώς οι θεατές είναι σε θέση να «αναγνωρίζουν» ένα φυσικό μέτρο (πέραν αυτού αρχίζει ο απορριπτεός κόσμος της επιτήδευσης και της «αισχροάς κομμωτικής») στα καλλιτεχνικά προϊόντα της μίμησις, και εφοδιασμένοι με αυτό να διεισδύουν ασφαλώς, δηλαδή φυσικά, στο βάθος των αναπαριστώμενων πραγμάτων (των *φαινομένων*). Αν ο «ευφυής μιμητής», όπως τονίζει ο Οικονόμος, «αριστάνει τερπνοτάτην εικόνα, ήτις ευφραίνει πάντοτε σταθερώς, διότι πρωτότυπον έχει την φύσιν αυτήν περί της οποίας κρίνουσιν όλοι οι άνθρωποι» (*Γραμματικών*, 430), οφείλει, για να επιτύχει τον καλλιτεχνικό στόχο του, να ευθυγραμμιστεί με το παραπάνω φυσικό μέτρο, όχι αντιγράφοντας τη φύση (εδώ εντοπίζονται και από εδώ ξεκινούν οι μεγάλες δυσκολίες γι' αυτόν), αλλά επινοώντας την και ανακατασκευάζοντάς την (εξού και «δαμιόνι[ος]» το 1813 ή «ευφυής» το 1817)⁸⁰ έργο του καλλιτέχνη είναι να δημιουργεί εικόνας της φυσικότητας, εκείνου με άλλα λόγια του μέτρου που κάνει όλα τα πράγματα (οικεία και ανοίκεια, υπαρκτά και ανύπαρκτα, πραγματικά και πλασματικά) να δείχνουν φυσικά όταν αναπαριστάνται, να δημιουργεί δηλαδή εικόνας του *εικότος ή του αναγκαίου*.

Η δημιουργία εικόνας για πρόσωπα ή πράγματα που είναι απόντα από τον άμεσο αντιληπτικό ορίζοντα του θεατή ενέχει το στοιχείο της επινοητικότητας, η οποία όμως, όπως είπαμε, περιορίζεται στον *αληθοφανή* ορίζοντά της και απορρίπτεται όταν τον ξεπεράσει, επειδή τότε το *πλαστόν* (όπως υπογράμμισε ο Κοραής το 1804) αναλαμβάνει τον κυρίαρχο ρόλο (σε βάρος του *πιθανού*)· η επινοητικότητα λοιπόν για τον Οικονόμο (εννοημένη ως δημιουργία εικόνας του *εικότος ή του*

80. Την ιδιότητα αυτή του καλλιτέχνη που απορρέει από τον τρόπο εργασίας του θα συζητήσει εκτενώς ο Κούμας στο δεύτερο μέρος του τρίτου τόμου του *Συντάγματος Φιλοσοφίας* (βλ. την ενότητα «Περί παραστατικής δυνάμεως, και έξεως, και του λεγομένου Δαμιονίου της τέχνης»), διευρύνοντας το φάσμα του ζητήματος.

αναγκάιου) φαίνεται να βρίσκεται στο μέσον της διαδρομής που οδηγεί από τη μια μεριά στο διπλάσιασμό του πρωτοτύπου της πραγματικότητας (τον *ανποχηματισμό* –όπως σημείωνε με αφορμή την κωμωδία– του «Μίμου γελωτοποιού», που «δεν δύναται να τέρψη τους θεατάς, πάρεξ εάν γνωρίζωσι το πρωτότυπον, και τότε όχι πολλήν ώρα»),⁸¹ και από την άλλη στην κυριαρχία της πεποιημένης (πλαστής) πραγματικότητας που αναπόφευκτα τη διέπει «φορτικ[ή] επιτήδευσις» και φλυαρία» (ό.π.).

Μέσα σε αυτό το πλαίσιο γίνονται κατανοητές αφενός οι διασκευαστικές επεμβάσεις του Οικονόμου στη μετάφραση του *Φιλάργγου* του Μολιέρε (1816),⁸² οι οποίες αποσκοπούσαν στη «διόρθωση» της *αναληθοφάνειας*, αισθητής σε συγκεκριμένα σημεία του έργου, αφετέρου το «κωμικόν τεχνούργημα», όπως σημειώνει στον πρόλογο «Προς τους Έλληνας», της χρήσης διαλεκτικών στοιχείων για την απόδοση του «πρέπο[ντος] των διαλεγόμενων προσώπων» (27), παρά το γεγονός ότι ο *Φιλάργγος* δεν ανήκε «εις τας βαναυσικάς και βωμολόχους και ταπεινάς <κωμωδίας>» (28), και άρα δεν επιδεχόταν ανάλογων προσαρμογών.⁸³ Αποδεχόμενος λοιπόν την κριτική του J.-J. Rousseau για τις υπερβολές στην απόδοση των χαρακτήρων (του γιου του *Φιλάργγου* εν προκειμένω), ή τις παρατηρήσεις του Diderot και

81. *Γραμματικών...*, 430.

82. Η μετάφραση κυκλοφόρησε χωρίς όνομα μεταφραστή: *Ο Φιλάργγος κατά τον Μολιέρον*, Βιέννη 1816· βλ. νεότερη έκδοση, Κωνσταντίνος Ουϊόνόμος, *Ο Φιλάργγος του Μολιέρου*, (επιμ. Κωστής Σκαλιώρας), Εστία-NEB, Αθήνα 1994 [ανατύπ. της 1ης έκδ., Ερμής-NEB, 1970].

83. «Όσον διά το λεκτικόν», σημειώνει ο Οικονόμος, «δεν είν' ακόμη η κοινή μας γλώσσα εις κατάστασιν ώστε να απαιτηθώ από κανένα φιλόλογον γραμματικούς κανόνας. Όσον ηδυνήθησαν εσπούδασα να γένω σαφής, και να φυλάξω το ιδίωμα της κοινής λαλουμένης γλώσσης, ήτας είναι κυρίως η γλώσσα της κωμωδίας. Διά ταύτα εσυνχώρησα καί τνας ξένας λέξεις, όπου, αν μεταχειριζόμην της παλαιάς μας ελληνικής τας ονομασίας, ήθελα κάμει την φράσιν ανώμαλον και μακαρωνικήν. Η λαλουμένη γλώσσα μας είναι ακατάλληλος και ακαθαρίστος από πολλάς κηλίδας. Έως ότου κανονισθή και πλουτισθή, πρέπει να υποφέρωμεν την ατέλειάν της», ό.π., 27. Δύο δεκαετίες νωρίτερα, το 1795, ο Δημ. Γουζέλης τόνιζε στην υπόθεση της κωμωδίας του *Ο Χάσης*, την προσήλωσή του στην κοινή γλώσσα, αποβλέποντας όμως μόνον στην απόδοση του *φυσικού*, σ' ένα έργο προορισμένο μεν «διά την ξεφάντωσιν των φίλων», οριακό όμως για την εξέλιξη του είδους της κωμωδίας, το οποίο, όπως υπογραμμίζει ο Β. Πούχχερ, είναι η «[...] τελευταία απόληξη της ελληνικής κωμικής παράδοσης, που ξεκίνησε με τον Κατζούρμπο πριν από 200 χρόνια και πλέον, το 1581, και τρέφεται από την ιταλική κωμική παράδοση, από την αναγεννησιακή *commedia erudita* ως την όψιμη *commedia dell'arte* του Gozzi και του πρώιμου Goldoni». (Βλ. Β. Πούχχερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και του 19ου αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματουργικές αναζητήσεις. Πέντε μελέγματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, 141-344· το παράθεμα 171). Στην καταληκτική παράγραφο της υπόθεσης, ο Γουζέλης έδινε το στίγμα της αντιληψής του περί *φυσικού*: «Ητο χρεία», σημειώνει, «να παραστήσω τα πράγματα με νόθον και βάρβαρον γλώσσα διά να πλησιάσω περισσότερο εις την μίμησιν. Ο σκοπός του πονήματος είναι ειλικρινέστατος· ο σκοπός δεν είναι άλλο πάρεξ διά ξεφάντωσιν των φίλων [...]», *Ο Χάσης (Το τζάκωμα και το φιάσκον)*, (κριτ. έκδ., Ζήσ. Συνοδινός), Ωκεανίδα, Αθήνα 1997, 95.

του εκδότη του Molière, M. Bret, για δραματουργικές ατέλειες (ό.π., 25-26), προσθέτει νύξεις (όπως στην 8η σκηνή της πρώτης πράξης: 26), περιστασιακά (την προξενήτρα στην 6η σκηνή της πέμπτης πράξης: ο Molière την «ξεχνούσε» στην 1η σκηνή της τέταρτης πράξης), που αποσκοπούν «εις πιθανωτέραν λύσιν του δράματος» (26), ή και ολόκληρες σκηνές (την 4η της δεύτερης πράξης και την 12η της τρίτης πράξης), τονίζοντας ότι με ανάλογες παρεμβάσεις «παραβιάζεται η ενότης της πράξεως», αναδεικνύεται όμως η *αληθοφάνεια* των χαρακτήρων, απαραίτητο ειδολογικό συστατικό της κωμωδίας («Αλλ' εις τας κωμωδίας συγχωρούνται ενίοτε τα τοιαύτα επεισόδια, όταν χαρακτηρίζωσι τα κυριώτερα του δράματος πρόσωπα», 27), στη γραμμή του *εικότος ή του αναγκάιου*, αφού οι άμεσοι παραλήπτες είναι σε θέση (το *φυσικό* μέτρο) να αναγνωρίσουν στο πρόσωπο του Εξηνηταβελώνη τον τύπο εκείνο ανθρώπου της Σμύρνης ο οποίος, οδηγημένος από προσωπικά πάθη, καταλήγει κοινωνικά αντιδραστικός (αρνείται να συνδράμει σε έρανο για τη σύσταση Νοσοκομείου, θεωρεί άχρηστα τα Σχολεία, ταυτιζόμενος με τους «Ταρτούφους»⁸⁴ που χτυπούσαν το έργο του Οικονόμου στο Φιλολογικό Γυμνάσιο της Σμύρνης και τον ίδιο τον Κοραή) και ηθικά βάρβαρος (παίρνει ως ενέχυρο το μοναδικό καζάνι για φαγητό της φτωχής νοικοκυριάς του).⁸⁵ Οι προσαρμογές του Οικονόμου επί του μολερικού κειμένου, που αποσκοπούσαν στην *αληθοφάνεια*, δεν φαίνεται να απασχολούν ένα χρόνο νωρίτερα τον Κωνστ. Κοκκινάκη στη δική του μετάφραση του *Ταρτούφου*,⁸⁶ μιας και ό,τι απασχολούσε εδώ τον μεταφραστή ήταν η ζωγραφική απόδοση του *φυσικού* στην αντανάκλαστική εκδοχή του καθρέφτη: «Του Κωμωδού

84. Ο χαρακτηρισμός ανήκει στον Κοραή· βλ. εδώ παρακάτω.

85. Βλ. ό.π., 70-72 και 101-103 αντίστοιχα· πρόκειται για τις δύο σκηνές που προσθέτει ο Οικονόμος. Χαρακτηριστική στην πρώτη περίπτωση είναι η επίθεση του Εξηνηταβελώνη εναντίον οποιουδήποτε σχετίζεται με την υπόθεση των Σχολείων, εναντίον του πνεύματος του Διαφωτισμού και του Κοραή: «[...] Και τι άνεμον τα θέλομε τα Σχολεία; Η να μάθουνε τα παιδιά μας να γένουμε πολυλογάδες και ακαμάταις; Δόξα σοι ο Θεός! ένα παιδί έχω, κάλλιο τώθελα στραβό, παρά γραμματισμένο! Το μεγαλύτερο βιβλίο 'που θε να διαβάση κανείς σε τούτον τον κόσμο, είναι τα Πατηριά του και το καταστιχάκι του, να γράφη τα έξοδά του [...] Τα σχολεία μάλιστα χαλούνε τας χώρας. Βλέπετε τους Χίους; Όσο μεγαλώνουνε το σχολείο των τόσο μικραίνουνε τα καλουπάκια των. Έχουνε καλούς δασκάλους! κι αυτοί γηράζουνε 'ς τας ξεντειαίς! Ως και 'ς την Ιγγλιτέραν πήγανε, καθώς ακούγω [...]. Τώρα κι οι Σμυρνοί μας, δεν κυττάζουνε την ψύφραν των, μόνον άνοιξαν μεγάλο Σχολείο, για να λωλαίνωνται τα παιδιά των, να παγαίνουνε 'ς την Φραγγιά, και να γυρίζουν με καπέλα. Κατά διαβόλου κύλου κι αυτοί, και τα γράμματά των. Ξεμυαλισθήκανε! Καλά μου τώλεγε προχθές ο καψούλης ο πνευματικός μου. Αφ' ου φανήκαν οι δάσκαλοι χάλασεν ο κόσμος!», ό.π., 71-72. Βλ. ακόμα και τη μελέτη της Άννας Ταμπάκη, «Προσεγγίσεις του μολερικού έργου στον αρχόμενο 19ο αιώνα», *Πρακτικά Α' Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας: Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες* (Πανεπιστήμιο Αθηνών, 28/11-1/1/1991), Δόμος, Αθήνα 1995, 367-385.

86. Βλ. *Ο Ταρτούφος. Κωμωδία εις πέντε πράξεις συνθεθείσα Γαλλιστί υπό Μολιέρου, μεταφραθείσα δε εις την καθομιλουμένην γλώσσαν παρά Κωνσταντίνου Κοκκινάκου*, Βιέννη, Τυπογρ. Ιωάνν. Βαρθ. Τζβεκίου, 1815· τα «Προλεγόμενα», 7-34.

χουν μέσα στη φύση σπήλαια και δάση⁹² δεν πρόκειται συνεπώς για μια αδιανόητη, όπως υποστηρίζει ο Ασώπιος, σχέση πιστών αντιγράφων (τα «λαμπρ[ά] οικοδομήματ[α]») και αρχετύπου (σπήλαια και δάση), ακριβώς γιατί η φύση παρέχει ευρύτατο φάσμα μορφών κάθε είδους, ικανών να προσφέρουν την απαραίτητη βάση καλλιτεχνικής ανασύνθεσής τους (βλ. παραπάνω), πόσο μάλλον όταν συμμετέχουν στη διαδικασία αυτή και προηγούμενα καλλιτεχνικά πρότυπα (τα τελευταία ουδόλως απασχολούν τον Ασώπιο).⁹³

Μεταγενέστερα έργα Πουητικής, όπως η πραγματεία του Κοζανίτη λόγιου Χαρίσιου Μεγδάνη, *Καλλιότη Παλινοστούσα ή Περί Πουητικής Μεθόδου* (Βιέννη, 1819) και η αντίστοιχη του Γεωργ. Σερούιου, στα χρόνια πλέον του Κουμανούδη,⁹⁴ δεν προβάλλουν ανάλογες αξιώσεις με την αισθητική θεωρία του Οικονόμου και επικεντρώνονται σε τεχνικά ζητήματα των ποιητικών ειδών, ανακαλώντας (ευθέως ή πλαγίως) το θεωρητικό πλαίσιο των *Γραμματικών*, όπως φαίνεται στην περίπτωση του Μεγδάνη, ο οποίος θα διατυπώσει την ενδιαφέρουσα διάκριση μεταξύ κατ' όνομα «σαχορράφων» ποιητών και πραγματικών ποιητών που είναι των «πραγμάτων μιμογράφου»,⁹⁵ εγγράφοντας έτσι στο πεδίο της αληθοφάνειας το νέο όρο «μιμογραφία».⁹⁶

Το θεωρητικό πρόταγμα της αληθοφάνειας για την Τέχνη, που δεν φαίνεται να δέχεται ισχυρούς ρομαντικούς κλονισμούς στο νέο εθνικό κέντρο, αλλά αντίθετα ενισχύεται στην οθωνική περίοδο μέσα από το πρίσμα των κλασικών αρχών σύνθεσης (με ιδιαίτερη έμφαση στη ζωγραφική, στη γλυπτική και την αρχιτεκτονική),⁹⁷ θα αμφισβητηθεί προοραματικά, πλην με τρόπο αντιφατικό –που γι' αυτό το λόγο παρουσιάζει εξαιρετικό ενδιαφέρον–,⁹⁸ στο πεδίο της λογοτεχνίας από τον Αλέξ.

92. Βλ. ανάλογες δηκτικές παρατηρήσεις ως προς τα άλλα παραδείγματα, όπως ότι «[...] ο κ. Οικονόμος δεν θέλει απαιτήσει να ομολογήσωμεν ότι πέντε ή εξ ανέμου συρμιμάτων μμηήματα εμεταχειρίζετο ο Τιμόθεος, ή Ανταγής, ή όστις άλλος εκυβέρνα διά του αιυλού του Αλέξανδρου τον Φιλίππου», ή ότι «η ορχηστρική [...] είναι εξευγενισμένα μμηήματα των αρνίων ή των μόσχων», ό.π., 222.

93. Βλ. π.χ. την παρατήρησή του ότι δεν μπορεί να ισχύει η εκδοχή της μμηής στα «αδόμμενα και μουσουργούμενα συνθέματα του Heydin, τα οποία ανακινούσι νουν και καρδιαν ανθρώπων», διότι αυτό θα σήμαινε ότι ισοδυναμούσι (ως αντίγραφα) με «κελαδημάτων πτηνών μμηήματα εξευγενισμένα», ό.π.

94. *Καλλιότη, ήτοι Θεωρία συνοπτική προς διδασκαλίαν περι ποιήσεως εν γένει, περι Βουκολικής, Περι Εποποιίας, Περι Δραματικής, Περι Λυρικής, Ερμούπολη, Τυπογρ. Ν. Βαμβαρέσου, 1845.*

95. Βλ.: «[...] ο ποιητής πρέπει να είναι μάλλον πραγμάτων μιμογράφος, παρά μέτρων και συλλαβών σαχορράφος – διότι το μεν της σαχορραφίας, το επιτηδεύονται πολλάνκις και οι απαίδευτοι, το δε της των πραγμάτων μιμογραφίας, το κατορθούσι μόνοι οι τεχνικοί και αγχίνους ποιηταί», *Καλλιότη Παλινοστούσα...*, 236. Για το έργο του Μεγδάνη, βλ. Άντρια Φραντζή, «Καλλιότη Παλινοστούσα, ή Περί Πουητικής Μεθόδου του Χαρίσιου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμνηστον* 6/7 (Δεκέμβρ. 1988), 187-199.

96. Βλ. Στέφ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή...*, 661.

97. Στην κατεύθυνση αυτή καθοριστική ήταν η σύσταση του Σχολείου των Τεχνών το 1836, ιδιαίτερα δε από την εποχή που ανέλαβε τη διεύθυνσή του ο αρχιτέκτονας Λύσανδρος Καυταντζόγλου (1844-1862): βλ. σχετικά Μιλτ. Μ. Παπαϊωάννου, *Ιστορία της Τέχνης...*, 82-85.

98. Βλ. όσα παρατηρεί σχετικά ο Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβειου. Το*

Ρίζο Ραγκαβή το 1837, στο γνωστό «Προούμιον» των *Διαφόρων Ποιημάτων* του – εν είδει προλόγου στο δραματικό έργο του *Φροσύνη*.⁹⁹ Νωρίτερα, ο γηραιός Κοραΐς δηλώνει το 1829 (στα Προλεγόμενα του β' τόμου των *Ατάκτων*) την πίστη του στην αληθοφανή εκδοχή του λόγου της Τέχνης, θεωρώντας «κακόζηλον» κάθε άλλο συναφές εγχείρημα επειδή ακριβώς οδηγείται αναπόφευκτα στην ακατέργαστη αναπαράσταση όψεων της φύσης, οι οποίες υπ' αυτούς τους όρους δεν μπορούν να προσφέρουν την απαιτούμενη βάση για τον καλλιτεχνικό τους μετασχηματισμό (η πραγματικότητα, σύμφωνα με την κλασικής υφής αρχή για τη διόρθωση των απιθάνων της, δεν γινόταν να περάσει «αυτούσια» στη λογοτεχνία και την τέχνη): απορρίπτει ως εκ τούτου κατηγορηματικά τη λογοτεχνική πρωτοπορία της εποχής στη Γαλλία, δηλαδή το ρομαντισμό, που έδειχνε πλήρη αδιαφορία για την αληθοφάνεια και τις προδιαγραφές της: «Χαρακτήρα λόγου. Ρωμαντικόν (romantique) ονομάζουν σήμερον τον σπουδάζοντα να εικονίζη την φύσιν κακοζήλως, ώστε να εκφράζη και αυτά της τα ανάξια εκφράσεως, χαρακτήρα εναντίον του Κλασικού λεγομένου χαρακτήρος».¹⁰⁰ Η κοραϊκή αντίληψη για την καλλιτεχνική αναπαράσταση της φύσης συνοψίζει τη μείζονα καλλιτεχνική και αισθητική αρχή της αληθοφάνειας και θα αξιοποιηθεί, μεταξύ πολλών άλλων, στο ισχυροποιούμενο αντιρομαντικό πνεύμα του μέσου του 19ου αιώνα, όπως αυτό εκφράζεται στις κρίσεις των Πουητικών Διαγωνισμών του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Αν στο «Προούμιον» του Ραγκαβή το νόημα της φύσης και της καλλιτεχνικής της επεξεργασίας αποκτούν θεωρητικό περιεχόμενο σε αντιδιαστολή με την αληθοφάνεια, υπογραμμίζοντας μια διαφορετική καλλιτεχνική αντίληψη (βάσει αυτής τα πράγματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας βρίσκονται στην τροχιά του ευρωπαϊκού ρομαντισμού ή τείνουν προς αυτήν), στην πράξη τα λογοτεχνικά επιτεύγματα του αθηναϊκού Ρομαντισμού¹⁰¹ της περιόδου 1830-1850 παρουσιάζουν μεγάλες διακυμάνσεις, με την πεζογραφία να βρίσκει αρτιότερους διαύλους έκφρασης¹⁰² σε σύ-

χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, τ. Α1 Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του...1828-1875, Πανεπιστημιακός Εκδόσιμος Κρήτης, Ηράκλειο 2002, 206-208.

99. Βλ. Αλέξ. Ρ. Ραγκαβής, *Διάφορα Ποιήματα*, Τυπογρ. Ανδρ. Κορομηλιά, Αθήνα 1837, γ' κβ'.

100. Βλ. Άτακτα, ήτοι παντοδαύων εις την αρχαίαν και την νέαν ελληνικήν γλώσσαν αυτοσχεδίων σημειώσεων, και των άλλων υπομνημάτων, αυτοσχεδίου συναγωγή, τ. Β', Παρίσι 1829, κέ-κη'.

101. Βλ. σχετικά, Κ. Θ. Δημαράς, Η ελληνική σκέψη και το θέμα του Ρομαντισμού στα χρόνια 1829-1839» (1945), *Ελληνικός Ρομαντισμός...*, 141-156.

102. Όπως φαίνεται, για παράδειγμα στο *Ο Λεάνδρος* (1834) και *Ο Εξόριστος του 1831* (1835) των Παπαγιώτη και Αλεξάνδρου Σούτσου αντίστοιχα, όπου εκφράζονται σύγχρονοι κοινωνικοί προβληματισμοί (βλ. Ν. Βαγενάς, «Ο ουτοπικός σοσιαλισμός των αδελφών Σούτσου» [Εισαγωγή], Αλέξ. Σούτσος, *Ο Εξόριστος του 1831*, (επιμ. Ν. Βαγενάς), Νεφέλη, Αθήνα 1996, 9-40' ειδικότερα 33), ή σε αφηγηματικά έργα ευθέως προσανατολισμένα στη «ρεαλιστικών» προδιαγραφών απόδοση της σύγχρονης πραγματικότητας, όπως τα μυθιστορήματα του Γρηγ. Παλαιολόγου, *Ο Ζωγράφος* (1842) και του Ιάκ. Γ. Πισοπού, *Ο Πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας* (1848): η θεματική των παραπάνω, επικεντρωμένη στη σάτιρα των

γκριση με την ποίηση, παρά το γεγονός ότι οι πάσης φύσεως ποιητικές υπερβολές των επόμενων χρόνων δεν έχουν κάνει ακόμα έντονη την παρουσία τους,¹⁰³ ενώ στα Επτάνησα ο ρομαντισμός εμφανίζεται στο προσκήνιο με διαφορετικές αξιώσεις, αισθητική βάση και μορφή ήδη από τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του 1820, χάρη στο έργο του Διον. Σολωμού.¹⁰⁴

Η αντιπαράθεση του ρομαντικού συγγραφέα στο (νεο)κλασικιστή κριτή του (το «Προοίμιον» αναπτύσσεται ως προσηματικό θεατρικό έργο δύο σκηνών, όπου οι δύο προηγούμενοι αναλαμβάνουν αντίστοιχα τους ρόλους του «Εγώ» και του «Εκείνος») αναπτύσσεται μέσα από ένα πεδίο μαχητικών (αρνητικών και θετικών αντίστοιχα) αναφορών σε θεωρητικά έργα (μεταξύ αυτών του Boileau, του Batteux και του La Harpe), στους «μεγάλους διδασκάλους της δραματικής», στους κανόνες των τριών ενότητων, που (πρέπει) να διέπουν τα είδη της δραματικής ποίησης, στην αξία των προτύπων και στην αξία της μίμησης,¹⁰⁵ χωρίς εντούτοις να οδηγεί σε ολοσχερή ρήξη, επειδή ο πρώτος εμφανίζεται με τη μάλλον μετριοπαθή ιδιότητα του «μεταρρυθμιστή»,¹⁰⁶ αποδεχόμενος την ύπαρξη κανόνων, οι οποίοι βεβαίως δεν φτάνουν μέχρι του σημείου να ορίζουν την «ευφυΐα» («Οι κανόνες δεν οδηγούν ουδέ ρυμουλ-

κοινωνικών ηθών της εποχής, της ξενομανίας κατά κύριο λόγο και του μιμητισμού, αναπτύσσεται ο ένας πολύμορφο γλωσσικό καμβά και αξιοπρόσεκτη αφηγηματική σκηνοθεσία. Στο πλαίσιο αυτών των δεδομένων έχει υποστηριχτεί από τον Ν. Βαγενά η άποψη ότι το μυθιστόρημα του Πιτσιπίου μπορεί να θεωρηθεί ως «το πρώτο νεοελληνικό πεζογράφημα του φανταστικού», και ειδικότερα λόγω των «ρεαλιστικών επιδιώξεων» του συγγραφέα, του «φανταστικού ρεαλισμού» βλ. «Σημειώσεις για μια Εισαγωγή στον Πίθηκο Ξουθ», Ιάκ. Γ. Πιτσιπίος, *Ο Πίθηκος Ξουθ ή Τα ήθη του αιώνας*, (επιμ. Ν. Βαγενάς), Νεφέλη, Αθήνα 1995, 7-27· η επισήμανση 10.

103. Βλ. όσα σημειώνει σχετικά ο Κ. Θ. Δημαράς: «Η ελληνική ποίηση στον δέκατο ένατο αιώνα» (1954), *Ελληνικός Ρομαντισμός...*, 167-220· ειδικότερα, 180-188.

104. Για τις ουσιώδεις διαφορές του αθηναϊκού από τον επτανησιακό ρομαντισμό, βλ. Γιώργ. Βελουδής, «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός» (1984), *Μονά-Ζητά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Γνώση, Αθήνα 1992, 97-123.

105. Βλ. «ΕΚΕΙΝΟΣ. Είσαι Ρομαντικός. Απόδειξις, όσα με είπες. Απόδειξις άλλη το απέραντον μήκος του δράματός σου. Βλέπω κάλλιστα ότι είσαι ασεβής προς τους κανόνες του Αριστοτέλους, προς τους μεγάλους διδασκάλους της δραματικής, Κορνήλιον, Ρακίναν, Βολταίρον, προς του Ωρατίου και του Βουαλό τους χρησμούς, προς του Βαττευξίου τα σοφά παραγγέλματα, προς του Λαάριου τας πνευματώδεις κρίσεις. Η τραγωδία σου αποτελεί με τον πύχυν μετρουμένη τουλάχιστον τρεις Γαλλικάς ή Ιταλικάς τραγωδίας, και είναι των μυρίων σταδίων το ζών του Αριστοτέλους. Έπειτα τι έργαφες; κωμωδίαν ή τραγωδίαν; [...] Ανάγνωσε, σε συμβουλεύω, πριν παραχωρήσης πονήματα εις δημόσιον κρίσιν, ανάγνωσε τους μεγάλους διδασκάλους των οποίων σε καθυπέβαλα προ ολίγου τον λαμπρόν κατάλογον. [...] εν γένει ως όλης της τέχνης τ' απομμήματα, η τραγωδία πρέπει να πλησιάζη μάλλον εις την ιδέαν της εντελείας ή τ' αντιειμένα αυτά τα οποία μμείται, και να μη μετέχη κατ' ουδέν χυδαϊότητος», Αλέξ. Ρ. Ραγκαβής, «Προοίμιον»: *Διάφορα Ποιήματα...*, ιδ'.

106. Βλ.: «[ΕΓΩ] Ο κλασικός λοιπόν, ως τον εννοώ, είναι ο αποβλέπων αμέσως εις τους καθεστώτας νόμους και κατ' αυτούς πολιτευόμενος, μόνον διότι φέρουν το κύρος του παραδείγματος, ρομαντικός δε ο αποβλέπων εις την ιδέαν αυτήν, ερευνών την αληθή αυτής σύγχρονον φάσιν, και ανατιθέμενος εις εαυτόν και μόνον να εξάξη όλας αυτής τας συνεπείας καθ' όλην της ευφυΐας του την ατομικότητα, και

κούν την ευφυΐαν, αλλά την παρακολουθούν μακρόθεν διαγράφοντας την τροχίαν αυτής, ως ο διαβήτης δεν σύρει τον κομήτην κατόπιν του, αλλά καταμετρά την ουρανίαν οδόν του», ό.π., κβ')· σ' αυτά τα συμφραζόμενα ο Ραγκαβής υποστηρίζει με το νέο, ρομαντικό, ρόλο της λογοτεχνίας και ιδίως της ποίησης,¹⁰⁷ στον αντίποδα της αληθοφάνειας, και με νοερό αντιπαράδειγμα την αντίληψη του Κοραή για τη λογοτεχνία και το θέατρο, διολισθαίνει όμως ασυναίσθητα στο νεοκλασικισμό και στο πνεύμα της ηθικής στόχευσής του:¹⁰⁸ «Διά το έθνος μας [...] στραφέν προς την γην από την οποίαν ζητεί μεθ' ιδρώτων τον επισύσιον άρτον του, είναι έργον ευχής να καταβή ουρανόθεν η ποίησις διά να άρη την κεκαμηκυΐαν διάνοιάν του, διά να αναξωπυρήση τας εκλειπούσας ζωτικάς του δυνάμεις, διά να τω ανακαλέση το αίσθημα του γενναίου και του καλού, υπό του οποίου την σημαίαν εμάχето, διά να σύρη τον νουν του προς ουρανόν όθεν κατέρχεται η αρετή και η ελευθερία» («Προοίμιον», η'-θ').

Η αληθοφάνεια προσιδιάζει στην παλαιότερη φάση της Τέχνης, γι' αυτό και η «επική εκείνη απλότης της αρχαίας τέχνης, την οποίαν αναγνωρίζομεν και εις την ζωγραφικήν και εις την γλυπτικήν των Ελλήνων», υποχωρεί στα νεότερα χρόνια και δεσπόζοντα ρόλο αναλαμβάνει η «δραματική ζωηρότης» (η'), με αποτέλεσμα η ποίηση να γίνει «εξόχως ηθοποιητική και διαγραφική χαρακτήρων και ατομικών παθών και αισθημάτων» (ιβ'). Η ποίηση, υπογραμμίζει ο Ραγκαβής, «εναθροπισθείσα [...] εφ' ημών» συνδέεται πλέον άρρηκτα με την «υπαρκτήν φύσιν» και τον πραγματικό άνθρωπο (όχι τις επινοημένες αληθοφανείς εκδοχές τους), γι' αυτό το λόγο και «προσλαμβάνει εις τας περιστάσεις της το ιλαρόν πλησίον του εμβριθούς, ως η φύσις εις τας οικιαγραφίας της συγκρινά το φως μετά της σκιάς, συνδέει το ποταπόν μετά του υψηλού, διότι άλλως το φως δεν ήθελεν εισθαι φως, ουδέ το υψηλόν υψηλόν, ουδέ φύσις η φύσις» (ό.π.), ή επιτρέπει υπερβάσεις του εικότος ή αναγκάιου (να παρουσιάζει λ.χ. τον «Μουκτάρην, τον αιμοβόρον, τον τυραννικόν» ως «ενθουσιώντα φοιτητήν Γερμανικής Ακαδημίας», ιβ'),¹⁰⁹ υπογραμμίζοντας την αξία της «ευφυΐας» και της «ατομικότη[ος]» του ποιητή, ο οποίος περιορίζεται «υπό μόνων των φυσικών ορίων της φιλοκαλίας» (κα').

περιοριζόμενος υπό μόνων των φυσικών ορίων της φιλοκαλίας. Ο κλασικός είναι υπήκοος πιστός και φιλόνομος, ο δε ρομαντικός νομοθέτης και μεταρρυθμιστής», ό.π., κα'.

107. Βλ.: «[ΕΓΩ] Διατί έγραψα ποιήσεις, και εν γένει διατί έγραψα παντάπασι, μ' ερωτάς ματαιώς δεν το ηξείρω διόλου. Διατί ονειρεύομαι όταν κοιμώμαι, διατί παρομιλώ όταν ονειρεύομαι, ήθελον εισθ' ερωτήματα της αυτής φύσεως. Αλλά μη νομίσης ότι με τούτο καταδικάζω μετά σου εν γένει την ποίησιν. Όχι, την γλυκειάν θυγατέρα των ουρανών [...], δεν θέλω την συκοφαντήσει, διότι είναι άνθος ακάνθας μεν έχον, και πολλάκις σχίζον την καρδίαν εφ' ης επιτίθεται, αλλά διαχέον ευωδίας αφράστους, διότι είναι παρθένος αγνή μειδιώσα προς παρηγορίαν των δυστυχούντων, διότι είναι άσμα κατευναζόν τους πόνοους μας και τας ψυχά μας πραινόν», ό.π., ζ'.

108. Βλ. την επισήμανση του Θόδ. Χατζητριανταζή, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβευς...*, 207.

109. Το καταλογίζει ο κριτής στο ρομαντικό συγγραφέα· βλ. και το αντεπιχείρημα του τελευταίου, Αλέξ. Ρ. Ραγκαβής, «Προοίμιον», *Διάφορα ποιήματα...*, ιγ'.

Η ρομαντική θεματοποίηση της «υπαρκτής» φύσης ως σύνολο στοιχείων που υπάρχουν μέσα από μείξεις και ως αφετηριακό σημείο αναφοράς για καλλιτεχνικά εγχειρήματα εύρισκε στα νεοελληνικά συμφραζόμενα απέναντί της το αντίπαλον δέος της αληθοφανούς εκδοχής της φύσης, της επινοημένης μ' άλλα λόγια φύσης των πλαστικών περιγραμμάτων και της γεωμετρικής προοπτικής.

* * *

Η «περιρρέουσα» ατμόσφαιρα των πρώτων θεματοποιήσεων της αληθοφάνειας έχει αποφασιστική συμβολή στη θεωρητική και αισθητική συγκρότηση του Κουμανούδη, η πολύπλευρη παιδεία του οποίου οικοδομείται στην περίοδο των σπουδών του στη Δυτική Ευρώπη (Μόναχο: 1835-1840· Βερολίνο: 1840-1842· Παρίσι: Σεπτέμβριος 1842-Απρίλιος 1844)· οι άξονες της συγκρότησης αυτής φαίνεται να ορίζονται από το πνεύμα του Διαφωτισμού, τις αισθητικές δεσποζούσες του δευτέρου ημίσεος του 18ου αιώνα, βασισμένες στις καλλιτεχνικές αρχές της αρχαιότητας (με κέντρο το *Περί Ποιητικής*) και της παράδοσης που δημιουργήσαν από την Αναγέννηση και μετά, την εξοικείωσή του, τέλος, με τα έργα αυτής της παράδοσης, τα οποία είχε την ευκαιρία να τα δει από κοντά και να στοχαστεί πάνω σ' αυτά.

Οι όροι της αληθοφάνειας στο πεδίο της Τέχνης βρίσκονται στον πυρήνα του δοκιμίου του Κουμανούδη *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων τηνήμερον*, γραμμένου κατά το πρώτο διάστημα της παραμονής του στο Παρίσι (φέρει στο τέλος ενδείξεις τόπου και ημερομηνία συγγραφής: «Εν Παρισίοις τη 25η Μαρτίου 1843») και προγραμματικά αφιερωμένου στην υπόθεση της εθνικής ζωγραφικής.¹¹⁰

Το έντονο και διαρκές ενδιαφέρον του Κουμανούδη για τη ζωγραφική ξεκινά από τα χρόνια των σπουδών του στη Γερμανία (1837-1842) και φαίνεται να κορυφώνεται στο διάστημα της παρισινής διαμονής του, όταν είχε πλέον τη δυνατότητα και πολύ ελεύθερο χρόνο να επισκεφθεί μεγάλα μουσεία και να δει σημαντικά έργα, εγκαταλείποντας την ιδέα να μείνει στη Γερμανία και να περάσει τις εξετάσεις για τον τίτλο του διδάκτορος της Φιλολογίας, όπως σημειώνει σε αυτοβιογραφικό κείμενό του γραμμένο στα λατινικά, κατά πάσα πιθανότητα το 1846.¹¹¹ αυτό το ενδιαφέρον

110. Για το σύνολο των βιογραφικών και εργογραφικών δεδομένων ως προς τον Κουμανούδη, και βεβαίως για όσα αφορούν στο *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων τηνήμερον*, βλ. την πρόσφατη, εμπειριστικαυμένη μελέτη της Σοφίας Ματθαίου, *Στέφανος Κουμανούδης (1818-1899). Σχεδιάσιμα βιογραφίας*, Βιβλιοθήκη της εν Αθήναις Αρχαιολογικής Εταιρείας - αριθμ.190, Αθήνα 1999.

111. «[...] τον μήνα Μάιο του 1842 είχα σχεδόν αποφασίσει να πάω με ένα φίλο μου, ονόματα Sanders, στην Halle και να υποσώ εκεί εξετάσεις για την ανακήρυξη απ' ό,τι στο Βερολίνο. Ενώ ήδη κατευθυνόμουν προς τα εκεί, μου ήρθε άλλη σκέψη στο νου, να πάω στο Παρίσι για να δω τον μεγάλο, καθώς λένε, κόσμο, να επισκεφθώ τις πλούσιες βιβλιοθήκες και τα φημισμένα μουσεία. [...] Κατά την παραμονή μου στο Παρίσι δεν ανέχθηκα να εγγραφώ στα μητρώα του Πανεπιστημίου της Σορβόννης, αλλά για δεκαοκτώ μήνες παρακολούθησα ελεύθερα τη διδασκαλία διασήμων καθηγητών τόσο στη Σορβόννη όσο και στο Collège

επιβεβαιώνουν και άλλα τεκμήρια,¹¹² ενώ χαρακτηριστικές είναι οι ημερολογιακές εγγραφές του από την πολύ σύντομη –προτού έλθει στην Αθήνα– παραμονή του στη Βιέννη (τέλος Αυγούστου 1845)¹¹³ και τη Βενετία (θα μείνει εκεί δύο μόνον ημέρες, 4-5 Σεπτεμβρίου) για τα έργα που βλέπει¹¹⁴ (κυρίως Ραφαήλ, Tiziano, Tintoretto, P. Veronese),¹¹⁵ τρέχοντας κυριολεκτικά να προλάβει: «Σήμερα τη 5 Σεπτεμβρίου εξεποδαριάσθηκα ως αληθώς [...] επήγα εις όσα ηδυνήθην μέρη [...]» (ό.π., 25), όπως άλλωστε και μεταγενέστερες σημειώσεις, όταν πια είχε εγκατασταθεί στην Αθήνα, ιδιαίτερα εκείνη (20 Απριλίου 1846) από τη συζήτηση που είχε με το ζωγράφο Γεώργιο Μαργαρίτη στο εργαστήριό του για τη σύγκριση Ραφαήλ και Ν. Poussin.¹¹⁶

de France»: *Ημερολόγιον 1845-1867*, (μετάφρ. Στέφανος Ν. Κουμανούδης επιμ.-επιλ. Άγγελος Π. Ματθαίου), Ίκαρος, Αθήνα 1990, 206-207· βλ. και συναφή πληροφορία του ίδιου, 205. Την απόφασή του άλλωστε να επισκεφθεί το Παρίσι ή/και πόλεις της Ιταλίας με μεγάλη καλλιτεχνική παράδοση καταγράφει τον Οκτώβριο του 1841 στο ημερολόγιό του: «Ιδού αποφασίζω σήμερον απόφασιν ουχί παιδαριώδη. Αφού τελειώσω την σπουδήν μου εις την Γερμανίαν να πασχίσω να επισκεφθώ τους Παρισίους ή αντ' αυτών (αν όχι μετ' αυτών) τα σημαντικώτατα μέρη της Ιταλίας [...]», *Στέφανος Κουμανούδης (1818-1899)*..., 23.

112. Βλ. σχετικά ό.π., 20-23.

113. Βλ. την ημερολογιακή εγγραφή της (15)/27 Αυγούστου του 1845· επισκέπτεται για πέντε ώρες την Gemäldegalerie που «έχει πολλά καλώς εικόνες» και είναι «καλητέρα [...] από την του Βερολίνου» και σημειώνει για τα έργα που βλέπει: «Μία σταύρωσις του Albr. Dürer, επί του αέρος με πολύ ζωηρά χρώματα. Του Λουκά Κρανάχ μία προδοσία του Ιούδα (Nachtstück)· καλὰ συνθεμένος ο Χριστός ελεύων τον δούλον του διδαι το ωπίον· ο Πέτρος κάλλιστα βάνει εις την θήκην το σπαθί του. Μία Δανάη του Τιτιανού. Μία Παναγία του Ραφαήλ αλλοίους χρωματισμού και άλλα!», *Ημερολόγιον 1845-1867*..., 21.

114. Βλ. ό.π., 21-28.

115. Βλ. «[...] και πρώτον μεν ας είπω τι περι εικόνων και της Ακαδημίας των ωραίων τεχνών, όπου και η πινακοθήκη εις διαφόρους στοάς, πλην όχι με αριθμούς τακτικώς, καθώς ουδέ τα γλυπτά εν τη του αγ. Μάρκου βιβλιοθήκη. Βενετών ζωγράφων ως επί το πλείστον αι εικόνες. Του Τιτιανού όχι τόσον πολλάι, πλην τινές των εξόχων, ως η μετάστασις της Θεοτόκου. Έργον αξιοθαύμαστον. Έχουν και το τελευταίον του έργον, μιαν αποκαθίλωσιν επιτελειωθείσαν από τον Palma (νεώτερον ίσως) έχουν και το πρώτον του. Του Πάλμα vecchio, ωραία πράγματα, καθώς και του Tintoretto και του Bonifacio και Padovaniνο· ομοιάζουν πολύ τα του Τιτιανού. Και του P. Veronese ικανά και καλά. Του Τιτιανού το μαρτύριον του αγίου Πέτρου (πρασινίζον πως) εις την εκκλησίαν του S. Gionani και S. Paolo το είδα, αριστούργημα του κρίνεται. Έπειτα του P. Veronese ωραιώτατον μάλιστα εν εικόνησιμα οροφής ικανώς μέγα εις το palazzo reale, κιδαρικούσης και αδούσης κόρης· ανθηρότατος χρωματισμός, κάλλος γραμμών ζωηρότατον. Και εις το palazzo ducale εικόνες μέγισται του Tintoretto και άλλων [...]. Του Giambellini διδασκάλου του Τιτιανού είδα καλὰ έργα εις την Εκκλησίαν S. Gion(ani) και εις την πινακοθήκην [...]. Εις το palazzo reale μια καλή εικόν του Alberto Duro, εμπαιγμός του Χριστού [...].», ό.π., 25-26.

116. «Απριλίου 20 [1846]. Υπήγα σήμερον εις τους δύο Μαργαρίτας Φίλιππον και Γεώργιον [...]. Εν γένει και των δύο τα εργαστήρια δεν δευκύνουν τι να σ' ελκύση πολύ. Το παράξενον όμως όα, ενώ λαλούν τόσα αμρότεροι περι της υπεροχής των αρχαίων Ελλήνων υπέρ τους νεωτέρους Φράγγους, δεν είδα σχεδόν διόλου παρ' αυτοίς ανάγραφα Ελληνικών, αν εξαιρέσης εν, νομιζω, εις τον Φιλ. Έμαθα υπό του Γ. όα ο Poussin (όστις είναι δήθεν ανώτερος του Raph(aël) κατά την composition) είπε περι του Raphaël όα il est un ange en comparaison de nous et un áne en comp(raison) des anciens. Αληθεύει άρα· Τότε ο Poussin είναι νομιζω άπλε!», ό.π., 44. Βλ. και την εγγραφή της 6ης Μαΐου 1847: «Απέλαβα το κινδυνεύον να χαθή τετράδιον σχεδίων του Winckelmann από τον Βενθύλον. Και τούτο όχι καθημερινόν [γεγονός], ό.π., 81.

Η αντίληψη του Κουμανούδη για τη ζωγραφική και τη γλυπτική περνά, όπως έχουμε ήδη σημειώσει, μέσα από το έργο του Winckelmann και οικοδομείται με τα υλικά και τις αρχές της μίμησης αφενός της φύσης, αφετέρου των έργων των μεγάλων καλλιτεχνικών προγόνων. Τάσσεται συνεπώς υπέρ της του επίπονου δρόμου για την πρωτοτυπία που μπορούν να κατακτήσουν οι σύγχρονοι Έλληνες καλλιτέχνες, υπό τον όρο ότι θα ικανοποιήσουν τη θεμελιώδη για την αληθοφάνεια διπλή «διδασκτική» απαίτηση, να σπουδάσουν δηλαδή την τέχνη τους με «την πάντων διδάσκαλον, μητέρα φύσιν, έπειτα δε και τας πλουσιοπαρόχους πηγάς των αρχαίων Ελλήνων ή των νεωτέρων Ευρωπαίων»,¹¹⁷ σε ρητή ανυποχώρητη με έργα τα οποία «μένουσιν πολύ κατώτερ[α] των πρωτοτύπων» (ό.π.), επειδή οι δημιουργοί τους περιορίζουν την έννοια και τη λειτουργία της μίμησης σε στείρα αναπαραγωγή υποδειγμάτων.¹¹⁸

Η βασιμμένη στην αληθοφάνεια μίμηση δεν απαλείφει την πρωτοτυπία, αλλά αντίθετα την ενισχύει εάν ο καλλιτέχνης αξιοποιήσει το «κάλλος» και το «ύφος» των προτύπων του, ανθολογώντας τις υψηλότερες τιμές τους, για να αφήσει μέσα από αυτή τη διαδικασία να φανεί ο δικός του χαρακτήρας: «Αν δε οι οξείς τινών οφθαλμοί ανακαλύπτουσι τω όντι εις τας των Ευρωπαίων παραστάσεις τι απάδον των ημετέρων δοξασιών, τότε μήπως δεν είναι δυνατόν, οι τεχνίται ημών απανθούντες το εξάισον κάλλος και το ύφος των ξένων φιλοτεχνημάτων, ν' αποφεύγωσι τας παρεκτροπές των, όσοι καλώς ή κακώς νομίζονται τιοιαύται; και έπειτα δεν είναι αποδεδειγμένον διά της ιστορίας των τεχνών, ότι αι μμήσεις και τοι μμήσεις δεν αποκρύπτουσι ποτέ κατά το μάλλον και ήττον το ήθος και τον χαρακτήρα εκείνου όστις μιμείται;» (ό.π., 23-24) προς την κατεύθυνση αυτή ο Κουμανούδης φέρνει δύο διόλου τυχαία παραδείγματα ζωγράφων από τον 16ο και 17ο αιώνα αντίστοιχα, «παρά τοις Ιταλοίς ο Μιχαήλ Άγγελος και παρά τοις Γάλλοις ο Νικόλαος Πουσσίνος» (24),¹¹⁹ οι

117. Πού απεύδει η τέχνη των Ελλήνων..., 23.

118. Βλ. σχετικά: «Και δεν οφλισκάνουσιν αποτίαν, όσοι [...] θαυμάζουσι τους πενιχρούς σάλακας των Ρωσικών μμήσεων, αίτινες, καθώς είναι πασίγνωστον, μένουσι πολύ κατώτεροι των πρωτοτύπων», ό.π.

119. Όπως δείχνουν οι αναφορές του στο Πού απεύδει η τέχνη των Ελλήνων, ο Κουμανούδης ήταν πολύ εξοικειωμένος με το έργο των δύο ζωγράφων, συχνότατο άλλωστε σημείο αναφοράς, ιδιαίτερα ως προς τον Ραφαήλ, του Winckelmann: βλ. π.χ. όσα σημειώνει για δύο σημαντικά έργα του τελευταίου, τη Γαλάτεια (Σκέψεις για τη μίμηση..., 17-18) και τη Madonna Sistina (ό.π., 40-43). Στο Μουσείο του Λούβρου ο Κουμανούδης θα είχε ασφαλώς την ευκαιρία να δει προσεκτικά και να μελετήσει με άνεση χρόνου, που δεν είχε στην Βενετία, σπουδαία και φημισμένα έργα του Poussin, μεταξύ των οποίων ασφαλώς το εμβληματικό *Les Bergers d'Arcadie* (c. 1638). Ο συγκεκριμένος πίνακας (υπάρχει και μια προγενέστερη εκδοχή του ίδιου θέματος), άγνωστος μέχρι το 1685, που περνά στη συλλογή του Λουδοβίκου 14ου, αποκτά μεγάλη φήμη και γίνεται σημείο πολλών συζητήσεων στον 18ο (με προεξάρχοντα τον Diderot) και τον 19ο αιώνα, λόγω κυρίως της ερήσης *Et in Arcadia ego* και της υπερκόσμιας γυναικείας μορφής που δεσπόζουν σ' αυτόν τη ερήση χαραγμένη σε μια πέτρινη σαρκοφάγο προσιπαθόν να διαβάσουν τρεις νεαροί βοσκοί (η σπηγή εκτυλίσσεται σε ειδυλλιακό τοπίο), από τους οποίους μόνον ο ένας φαίνεται να κατανοεί το νόημά της για το αναλόφωτο του Θανάτου ή της Μοίρας, καθώς δίπλα του βρίσκεται η μνημιώδης γυναίκα με τα εξιδανικευμένα χαρακτηριστικά των κλασικών μορφών (ο βοσκός στρέφει προς

οποίοι, όπως είχε υπογραμμίσει ο Winckelmann,¹²⁰ αφομοίωσαν, μιμούμενοι δημιουργικά, τις κατακτήσεις των αρχαίων στο επίπεδο των «ιδανικών μορφών» (βλ. παραπάνω) και έδωσαν σπουδαίο έργο, ικανό να εμπνεύσει, να διδάξει και να παρακινήσει τους Έλληνες καλλιτέχνες στον αγώνα για «μεταρρυθμίσει» με στόχο να υπερνικηθούν «έθιμα [...] και παραδόσεις» για τη ζωγραφική και τη γλυπτική, που δεν στηρίζονται «εις τον ορθόν λόγον».¹²¹

Η λογική που συνέχει τις θέσεις του Κουμανούδη και βασίζεται στην έννοια της μίμησης προβάλλεται προγραμματικά μέσα από τη ριζική αντίστιξη δύο καλλιτεχνικών μεγεθών.

Από τη μια πλευρά βρίσκεται η ζωγραφική των Ευρωπαίων, που ακολουθεί το δημιουργικό δρόμο της αληθοφάνειας (φύση και καλλιτεχνικά πρότυπα), ως «εξακολούθησις της αρχαίας των Ελλήνων» (ό.π., 6)· εκείνοι οι καλλιτέχνες («οι Μιχαήλ Άγγελοι, οι Ραφαήλ, οι Κορρέγιοι και ο λοιπός αυτών σύλλογος») έθρεψαν «την και άλλως γόνιμον φαντασίαν των διά της θέας και της σπουδής των αιωνίων καλλωνών της Ελληνικής μεγαλοφυΐας», «απεπεράτωσαν διά των χειρών των το μέγα έργον, και έστησαν παραδείγματα προς μίμησην όλων των εφεξής αιώνων», αφιερωμένοι «εις την άμεσον σπουδήν της ζώσης φύσεως» (7)· το ίδιο ίσχυσε για τη γλυπτική, η οποία προσηγήθηκε μεν της ζωγραφικής «ως προς την πλησίασιν του φυσικού», έλαβε όμως αργότερα («εις τας ημέρας μας μόλις») «την σφραγίδα της καλλιτεχνικής εντελείας, και τούτο πάλιν διά της ακριβεστερας ή πρώην μμήσεως των Ελληνικών έργων» (7).

Η γόνιμη «φαντασία», που προβάλλεται εδώ ως ισοσθενής της καλλιτεχνικής επινοητικότητας, ως αποτέλεσμα δηλαδή της ισορροπίας «φυσικού» και «έργων», βρίσκεται όπως και στην αντίληψη του Οικονόμου στη δέουσα μεσότητα, απομακρυσμένη συμμετρικά τόσο από την υποταγή στη λογική του αντιγράφου όσο και από τη φαντασία εκείνη που δεν τρέφεται από τη «θέ[αν] και [την] σπουδ[ήν]» (ό.π.) των έργων-υποδειγμάτων· το βάρος όμως για τον Κουμανούδη πέφτει στο πρώτο σκέλος της αληθοφάνειας, στην όσο το δυνατόν εντελή από καλλιτεχνική άποψη «πλησίασιν του φυσικού», και τούτο επειδή στο στόχαστρό του βρισκόταν μια εκδοχή τέχνης, η βυζαντινή, που, ανεξάρτητα από την εξιδανικευτική της στόχευση, παρβίαζε το απαραίτητο για κάθε καλλιτεχνική αναπαράσταση φυσικό μέτρο.

Η βυζαντινή τέχνη που αποτελεί τον κύριο στόχο του Κουμανούδη (οι αρνη-

αυτή το βλέμμα, ενώ η τέλεια γωνία που σχηματίζει ο αριστερός βραχίονας με το χέρι, καθοδηγούν τα δάχτυλά του προς το σημείο της σακιοφάγου και της ερήσης). Βλ. σχετικά P. Rosenberg - Véronique Damian, *Nicolas Poussin. Masterpieces 1594-1665*, (μετάφρ. από τα γαλλικά Sophie Henley-Price & M. Worton), Cassel, Λονδίνο 1995, 66-69. Για μια γενικότερη θεώρηση του έργου του Poussin, βλ. A. Blunt, *Nicolas Poussin*, τ. I, Text τ. II, Plates, A. W. Mellon Lectures in the Fine Arts, Ουάσιγκτον 1967.

120. Βλ.: Σκέψεις για τη μίμηση..., 25.

121. Πού απεύδει η τέχνη των Ελλήνων..., 21.

τικές του επιστημόνους καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του δοκιμίου) βρίσκεται στην άλλη πλευρά· εδώ κυριαρχούν οι ξένες «Ασιατικ[αί] ιδέ[αι]», οι οποίες επικράτησαν στον ελληνικό χώρο «εις εποχήν χρόνου μεταβατικήν και μορφωτικήν νέου βίου», επιπέροντας σταδιακά μια ισοπεδωτική ως προς την ουσία της τέχνης, την απόδοση δηλαδή των «αντικειμένων» της, αδράνεια: «εμείναμεν», σημειώνει ο Κουμανούδης, «νεναρκωμένοι, ακίνητοι και πιστοί εις τους άπαξ εν καιρώ τεχνικής παρακμής παραδεδεμένους τύπους, τους νεκρόνοντας πάσαν φυσική γονιότητα των ζωγράφων και μη εμφανίνοντας κατ' αξίαν τας ιδέας των ζωγραφουμένων αντικειμένων» (8).

Η κατάληξη αυτή ήταν το αποτέλεσμα μιας «πάλ[ης]» που έφερε «εις τους πρώτους αιώνας του Χριστιανισμού» αντιμέτωπες δύο διαφορετικές αντιλήψεις περί «κάλλους» και κατ' επέκταση δύο αντίθετα συστήματα «ως προς την τέχνην», με το ένα να ασπάζεται «το κάλλος ως ιδιότητα και απόρροια του θείου», και το άλλο το οποίο εν τέλει και επικράτησε, να αποδοκιμάζει το κάλλος «ως την επικανδυνωδέστατην παγίδα του δαίμονος» (ό.π.): έτσι, ενώ σε παλαιότερες (4ος-6ος αιώνας) χριστιανικές αλληγορικές αναπαραστάσεις διακρίνει κανείς τον Χριστό «ως επί το πλείστον νέον αγένειον, καλόν, ως νέον Δανήλ εν τω μέσω των λεόντων ολόγυμνον, ως νέον Ιωνάν ομοίως, ως Ορφέα κηλούντα διά της μουσικής τα θηρία [...]», και ακόμα «εύσημ[ον] και νέ[ον]», ενώ «θαυματουργ[ε]» (9), την ίδια στιγμή «επί ενός και του αυτού μνημείου», όπως υπογραμμίζει ο Κουμανούδης, βασισιμένος σε αρμόδιες πηγές,¹²² «εις τας διδασχάς του [...] πολλάκις ζωγραφείται ηλικιωμένος και μάλιστα πολύ περισσότερον ή ως συνήθως νομίζεται, προσέτι και άμορφος και άνευ χάριτος» (9-10). Η απόρριψη του φυσικού κάλλους στην καλλιτεχνική αναπαράσταση επέδρασε καταλυτικά επί αιώνες, ενισχυμένη και από «το σοβαρώτερον και μελαγχολικώτερον Ανατολικόν πνεύμα, το οποίο διαδοθέν εις τους Έλληνας είχε γίνει [...] Ανατολικώτερον εαυτού, προϊόντος του χρόνου», για να επιβάλει εντέλει στην τέχνη την «ασκητικήν απονέκρωσιν της σαρκός, ως φύσει κακού πράγματος, και την άρνησιν του αεί νεάζοντος κόσμου, καθώς τάξις τις μερικωτέρα ανδρών και γυναικών πραγματοποιεί ταύτα τα δόγματα εις τας ερήμους, δι' όλον τον βίον» (13)· η φορά των καλλιτεχνικών πραγμάτων προς την κατεύθυνση του ολοσχερούς εκτοπισμού του ανθρώπινου σώματος ενισχύθηκε σταδιακά, καθώς η Τέχνη περνούσε στη σφαίρα της απόλυτης εξάρτησής της από την Εκκλησία («εμίσθωσεν [...] την ζωγραφικήν εις την υπηρεσίαν της», 18), και οι καλλιτέχνες «δεν είχαν πλέον ουδεμίαν ελευθερίαν εις την εκλογήν και τον τρόπον της παραστάσεως των υποθέσεων» και όντας οι περισσότεροι μοναχοί «εξηρτώντο από τους προϊσταμένους των» (ό.π.).

Η εξάλειψη των καλλιτεχνικών παραδειγμάτων της αρχαιότητας που επήλθε

122. Βλ. την υποσημείωσή του στο σημείο αυτό: «Σημειούμεν διά τους φιλοσόφους, ότι εις το παρόν δοκίμιον εβοηθήθημεν πολλάκις από το καλόν βιβλίον του Γάλλου Eméric-David, *Histoire de la peinture au moyen âge 1812*, ό.π., 9.

μετά τις καταστροφές κλασικών έργων τέχνης, λόγω τόσο των βαρβαρικών εισβολών στο «Ρωμαϊκό κράτος», όσο και των ίδιων των χριστιανών,¹²³ είχε βαθύτερες επιπτώσεις, τις οποίες ο Κουμανούδης εντοπίζει σε πεδίο αισθητικής αγωγής και αντίληψης, υπογραμμίζοντας ότι «[...] ο μέγιστος εχθρός και ο πολύ υπερτερών τας εχθρικής των ξένων εισβολάς ήτον εντός ημών, η γενική δηλονότι διαστροφή των πνευμάτων» (ό.π.): το «πνεύμα της Ασιατικής αποκλειστικότητας και στασιμότητας» (19) ολοκλήρωσε την αισθητική και πολιτισμική «διαστροφή» των Ελλήνων, οδηγώντας, σύμφωνα με τον Κουμανούδη –διαμέσου όμως του Winckelmann–, τους καλλιτέχνες των βυζαντινών χρόνων σε τυποποιημένες επιλογές απόδοσης μετωπικών κατά μείζονα λόγο όγκων, αναληθοφανών ως προς τα χαρακτηριστικά (σώμα, εκφράσεις προσώπων, κίνηση, ένδυση) και τα περιγράμματά τους.¹²⁴

Την ορθότητα της αντίληψής του επιβεβαίωσε ο Κουμανούδης και από το γεγονός ότι λίγο νωρίτερα, τον Αύγουστο του 1842, ο Μάρκος Ρενιέρης σε ένα σημαντικό, λόγω της κρισιμότητας του θέματος που έθιγε, κείμενο, δημοσιευμένο στον *Ερηνιστή* με τίτλο «Τί είναι η Ελλάς; Ανατολή ή Δύσις;»,¹²⁵ υπογράμμιζε –επικαλούμενος, όπως και ο Κουμανούδης, τις θέσεις του καθηγητή της ρητορικής στο Πανεπιστήμιο του Göttingen Karl Otfried Müller, διατυπωμένες στο *Handbuch der Archäologie der Kunst* (1830),¹²⁶ για την ενότητα της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας και τέχνης και τη σημαίνουσα διαφορά της σε σχέση με τη θρησκευτική, ανατολική τέχνη– ότι «[κ]αθώς εις την ανατολικήν τέχνην τοσαύτη είναι της αρχιτεκτονικής η υπεροχή, ώστε και αυτά της γλυπτικής και της γραφικής τα έργα έχουν αρχιτεκτονικόν ύφος, ούτως εις την ελληνικήν τέχνην, της πλαστικής ο χαρακτήρ αναφαίνεται και εις τας οικοδομάς και εις αυτούς των ζωγράφων τους πί-

123. Βλ.: «Ενταύθα δεν πρέπει να μας διαφύγη και η βάρβαρος καταστροφή των ναών και αγαλμάτων των εθνικών, ήτας τότε ελογίζετο ζήλος αξέπαινος από μέρους του επικρατήσαντος θρησκευματος», ό.π., 17.

124. Αυτά αποτελούν τους κύριους άξονες αναφοράς του Winckelmann· βλ.: *Σκέψεις για τη μίμηση...*, 26 κ.εξ.

125. Βλ. «Τί είναι η Ελλάς; Ανατολή ή Δύσις;» (1842), Μ. Ρενιέρης και Π. Γεννηματάς, *Τί είναι η Ελλάς*, Ροές, Αθήνα 1998, 53-102.

126. Αναφερόμενος στην «σφόδρα Ανατολική επρροή» επί της βυζαντινής τέχνης ως προς τη χρήση πολύτιμων υλικών (χρυσού, αργύρου και πολύτιμων λίθων), που «ήτον εξ αρχής ιδιάζουσα εις τους Φοίνικας, Βαβυλωνίους και Εβραίους», ο Κουμανούδης παραπέμπει σε υποσημείωση στο έργο του Müller, σημειώνοντας ότι δεν είχε στα χέρια του τη μετάφραση στα ελληνικά (1841): βλ. *Πού σκευδα η τέχνη των Ελλήνων...*, 16. Η μετάφραση του *Handbuch der Archäologie der Kunst* (Josef Max, Breslau 1830) έγινε από τον Λουδοβ. Ρόσσο, *Εγχειρίδιον της αρχαιολογίας των τεχνών*, Βασιλική Τυπογραφία, Αθήνα 1841. Την ενότητα της αρχαίας ελληνικής τέχνης υποστήριξε ο Müller (1797-1840) συστηματικά στο επιστημονικό έργο του, σημαντικοί σταθμοί του οποίου, ειπός από το *Εγχειρίδιον*, υπήρξαν τα *Prolegomena zu einer wissenschaftlichen Mythologie. Mit einer antikritischen Zugabe* (1825), το βιβλίο του για τις *Ευμηνίδες* του Αισχύλου (*Aeschylus Eumeniden*, 1833) και η δίτομη *Ιστορία της αρχαίας ελληνικής λογοτεχνίας*, γραμμένη στα αγγλικά (*History of the Literature of Ancient Greece*, Baldwin and Cradock, Paternoster Row, Λονδίνο 1840).

νακας».¹²⁷ Ανάλογα ισχύουν και για το συμπέρασμα που διατυπώνει ο Ρενιέρης, παραθέτοντας αυτούσιο μέρος άρθρου περί χριστιανικής τέχνης (δημοσιευμένου στις 22/2/1835 στην *Gazette de France*), ότι δηλαδή ο χριστιανισμός γέννησε μια τέχνη ιδανιστικού περιεχομένου, η οποία όμως «διεχωρίσθη εξ αρχής κατά τρόπον οριστικών με κάθε πλαστική τέχνη καθ' όλα ψηλαφητήν της ελληνικής αρχαιότητας η οποία είχαν απορροφηθεί εν τη γλυπτική» (ό.π., 80).¹²⁸ το συμπέρασμα αυτό εύρισκε απολύτως σύμφωνο και τον Κουμανούδη, που άλλωστε είχε από την αρχή του δοκιμίου του δηλώσει την ταύτιση των απόψεών του με εκείνες (υπέρ της Δύσεως ασφαλώς) του Ρενιέρη.¹²⁹

Δεδομένου ότι η θεμελιώδης διαφορά των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κατακτήσεων –χάρη βέβαια στη δημιουργική διαμεσολάβηση των έργων της αρχαιότητας– από τη βυζαντινή αντίληψη περί τέχνης έγκειται στο ότι η δεύτερη βραχυκυκλώνει αφενός την επικοινωνία μεταξύ της φύσης και του ιδεώδους, των δύο δηλαδή σκελών της αληθοφάνειας, καταστρατηγώντας τους όρους ύπαρξης της φύσης, αφετέρου την έννοια του προτύπου ως καλλιτεχνικά κωδικοποιημένη φύση (Winkelmann), το ενδιαφέρον του Κουμανούδη επικεντρώνεται στο σκέλος της φυσικότητας, στην «πλησίασιν του φυσικού» (7): «ό,τι τον απασχολεί στο πλαίσιο που κινείται (η θεματοποίηση της αληθοφάνειας στο Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον ακολουθεί τη γραμμή του Winkelmann περί λειτουργικού συνδυασμού των παραμέτρων «τη[ς] πάντων διδασκάλ[ου], μητέ[ρας] φύσ[εως]» και των «πλου-

127. «Τι είναι η Ελλάς, Ανατολή ή Δύσις», 77-78· ο Ρενιέρης παραπέμπει στην ενότητα 228 του βιβλίου του Müller, ό.π., 102.

128. Η μετάφραση του αποσπάσματος, ό.π., 79-80· βλ. όλο το απόσπασμα: «Ορμηθείς αποκλειστικώς της πνευματικής αρχής της ζωής διά να εναγκαλισθή αργότερον ολόκληρον την ζώην, ο Χριστιανισμός εγέννησε αρχικώς μίαν τέχνην αποκλειστικώς ιδανιστικήν και έτεινεν να αναγάγη το όλον εις την ζωγραφικήν, η οποία δεν παρήγαγε εμμή οπτασίας φωτός και μορφής εστρημένας του ψηλαφητού σώματος και του πραγματικού· η ζωγραφική είναι κατ' ουσίαν η πλέον μυστική όλων των τεχνών, η πλέον προσηρμοσμένη εις τον υπερφυσικόν χαρακτήρα της νέας λατρείας. Ούτως η τέχνη του Χριστού, εντελούς ζωγράφου κατά τινά τρόπον, η οποία ώφειλε κατά τον μεσαίωνα να μεταγάγη το θολόν, το αιθέριον, τα απόμικρα και τας ψευδαισθήσεις του χρωστήρος εις την αρχιτεκτονικήν, διεχωρίσθη εξ αρχής κατά τρόπον οριστικών με κάθε πλαστικήν τέχνην καθ' όλα ψηλαφητήν της ελληνικής αρχαιότητας η οποία είχαν απορροφηθεί εν τη γλυπτική», ό.π.

129. Βλ. την υποσημείωση: «Ευχαρίστως ανέγνωμεν και αποδεχόμεθα πληρέστατα το πνεύμα της αξιολόγου διατριβής της καταχωρισθείσης εις τον Εραριστήν του Αυγούστου 1842 και επιγραφόμενης: Τι είναι η Ελλάς, Ανατολή ή Δύσις», *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων...*, 6. Αξίζει εδώ να σημειωθεί και η στάση του Παύλου Καλλιγά, ο οποίος το 1840, προλογίζοντας μια δική του μετάφραση νομικού κειμένου (*Φιλολογικόν σχεδιάσμα περί των Συλλογών των Κανόνων της Ανατολικής Εκκλησίας του Φρειδεरिकου Αυγούστου Βέινερ*) τονίζει με αφορμή τη βυζαντινή αρχιτεκτονική: «Τι είναι η Βυζαντινή εικασιοπλαστική αρχιτεκτονική; – τα ερείπια της αρχαίας ελληνικής τέχνης πολλάκις ασυμμέτρως συνθεμένα μεταξύ των, η ρωμαϊκή απίς επί της ελληνικής στήλης»· το παράθεμα: Κ. Θ. Δημαράς, «Λεξιμορφία και ιδεολογία» [*Προλεγόμενα*], Στέφ. Α. Κουμανούδης, *Συναγωγή νέων λέξεων...*, κχιί.

σιοπαρόχ[ων] πηγ[ών] των αρχαίων Ελλήνων ή των νεωτέρων Ευρωπαίων»),¹³⁰ είναι η επείγουσα θεραπεία του μείζονος κακού, της διαστροφής στην αναπαράσταση της φύσης, γι' αυτό θα επιμείνει στην εικαστική απόδοση του ανθρώπινου σώματος, που διαστρεβλώνεται στα βυζαντινά χρόνια, όταν εκλείπει «όλως [...] η σπουδή του γυμνού σώματος» (ό.π., 13), χωρίς να ασχοληθεί συστηματικότερα με το ιδεώδες και την «πνευματική»¹³¹ υπέρβαση της φύσης.

«[Ε]ξωγράφουν», λοιπόν τότε παρατηρεί ο Κουμανούδης, «τον άνθρωπον κατά αριθμητικὰς συμμετρίας και εκ της μνήμης· το οποίον είναι η συντομωτάτη οδός εις την αποπλάνησιν»,¹³² και οι καλλιτέχνες έκρυβαν την αμάθειά τους αυτή, επιτηδευόμενοι «εις τα ογκώδη Ασιανά φορέματα» που τους φάνηκαν «αξιολογώτατα βοηθήματα, μάλιστα επί κοσμικών αντικειμένων, ως αι εικόνες των βασιλέων επί νομισμάτων και αλλαχού», καθοδηγούμενοι από «στρεβλ[άς] περί καλού ιδέ[ας]», αφού είχαν φτάσει σε σημείο να θεωρούν «ως άκρον άωτον» του Καλού «τα υπομέλανα και κατάξηρα σώματα και να εξυμνώσι τους ολοστρογγύλους οφθαλμούς και τας παρά φύσιν εκείνας *Οφρύς φυσικώς ευ γεωμετρούμενας / Εις ευφνά μίμησιν ημικυκλίας*» (13-14),¹³³ και να μεταθέσουν άρα το κέντρο των καλλιτεχνικών προτύπων τους στην Ανατολή: «Τότε οι πρόγονοι ημών απεμακρύνθησαν και αυθόρμητοι και βιασθέντες από τους αρχαίους καλούς τύπους διά να μην ενθυμούνται τους παλαιούς θεούς των, και έστεργξαν να βλέπωσιν εις Συριακάς ή Αιγυπτιακάς μορφάς τον μόνον ιδανικόν του υψίστου τύπον» (14).

Η αριθμητική συμμετρία για την απόδοση του σώματος¹³⁴ αφορούσε σε μια τέχνη που εγκαταλείπει το «φυσικόν» για να γίνει «όλως μηχανική», σύμφωνα με τη διατύπωση του Κουμανούδη είκοσι και πλέον χρόνια αργότερα, το 1867, στο σχε-

130. *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων...*, 23.

131. Βλ. *Σκέψεις για τη μίμηση...*, 17.

132. *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων...*, 13.

133. Η παραπομπή του Κουμανούδη σε υποσημείωση γίνεται στην καταλυτική κριτική του Κοραή, διατυπωμένη στα «Προλεγόμενα» της έκδοσης του Ηλιοδώρου, ό.π., 14· βλ. και εδώ παραπάνω.

134. Τα «υπομέλανα και κατάξηρα σώματα» των αριθμητικών «συμμετρ[ών]» και το *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον* θα βρεθούν αργότερα στη μεταθανάτια έκδοση (1901) του ποιητικού συνθέματος του Κουμανούδη *Στάτης Καλοπχειρος* (ανήκαν σε μια ενότητα στίχων που είχαν παραλειφθεί από τη δεύτερη έκδοση του κειμένου, το 1888 – η πρώτη, το 1851): «Υπήρχ' εκεί εικόν τις παλαιά πολύ, / ουδέν προσώπου σχήμα παρεμφαινουσα / της φύσεως οικείον, αλλά και αυτή / ην ως εκείναι, περίων τις έγραψε / θαρρώ Σιγαλαφρακίππας και με βόρειον / ετύπωσε των Σέρβων πιεστήριον / εις τούτου του αιώνος μας τα ΑΩΜΕ, / στρυφνή, μελανωπούσα και ασύμμετρος, / φεύγουσα δε το κάλλος ως τον δαίμονα, / αλλ' ήτις διά τούτου έκπαλ' έχαιρε / θαυματουργίας φήμην παρά τοις πιστοίς, κ' υπέρτου πλήθους των αμαρτιών ημών / πολλάκις υπέρ φύσιν μάρα δάκρυα / εξέχυνε θρηνούσα, όχι δ', ως τινες / διέδιδον αθέως, ότι έκλαεν / από βρεγμένου σφουγγαρίου όπισθεν / κρυφά βαλμένο εις τα τρίτσια φωτερά / της κεράς σανίδος, δόλου ένεκα». Βλ. Άννα Καφέτση – Άνδρ. Μπελεζίνης – Σωτήρης Σόρογκας, «Αι νεανικά φαντασία» του Στ. Αθ. Κουμανούδη», *Στίρα* 2 (Φθινόπωρο 1991), 26-34· ο συσχετισμός και το παράθεμα, ό.π., 28-29.

διάγραμμα μιας δικής του επίτομης Ιστορία του Ελληνικού έθνους¹³⁵ αδιάφρακτος μάγ-
 τρας της κατάρπτωσης της βυζαντινής τέχνης στο επίπεδο της «μηχανικής» αναπα-
 ράστασης είναι το «[...] δυσειδ[ές] και παρά φύσιν σχεδί[ον] των μορφών» σε ζωγρα-
 φικά έργα, όπως σε «παλαιάς αγίων εικόνας» και στα «εν παλαιούς χειρογράφους
 ποικίλα ζωγραφήματα», που σώζονται «εν τοις Ιταλικοίς Μουσείοις και ταις μοναίαις
 του Άθωνος» (ό.π.), απόρροια ασφαλώς του δεσπόζοντος υπερβατικού πνεύματος
 και της «σκυθρωπότη[ος]» που βασιλεύει: «Το πνεύμα των λαών», παρατηρεί ο Κου-
 μανούδης, «ήτο οικειοθελώς, δύναται τις ειπείν, δέσμιον και απεστραμμένον του ημί-
 σεως μέρους της φύσεως, του υλικού ή του διά της ύλης εκφαινομένου, και μόνον εις
 τινα ιδιαίτερα μέρη του της διανοίας βασιλείου ηγαριαστέο να ενδιατριβή καθ' υπερ-
 βατικόν τινα τρόπον, και σκυθρωπότης πολλή εβασίλευε διαδομένη υπό των οπα-
 δών του παρά φύσιν μοναστικού βίου, όστις [...] κατέκλυσε ταχέως πάσαν την Ανα-
 τολήν και Δύσιν προς βλάβην μεγίστην της ανθρωπότητος (49). Ανεξάρτητα από το
 γεγονός ότι είναι πιθανόν «ευφυείς» καλλιτέχνες να «εξέκλιναν ευτυχώς της κοινής
 οδού» ή άλλοι να «εξήλωσαν τους Ιταλούς γινόμενοι μαθηταί των», και να υπάρ-
 χουν άρα «παρ' ημίν εις παλαιάς εκκλησίας ή όπου αλλού, και ολίγα αξιοθέατα έρ-
 γα της τέχνης», η κατάσταση της «καθολικ[ής] ένδει[ας]» (21) δεν αλλάζει λόγω της
 περιορισμένης έκτασης του φαινομένου, που διακρίνεται κατά κύριο λόγο στα Επτά-
 νησα, αλλά και στην ηπειρωτική Ελλάδα, χάρη στην επίδραση των ζωγράφων της
 Κρητικής Σχολής σε μια περίοδο από τον 16ο αιώνα και μετά, με κορυφαίο σημείο
 την επτανησιακή ζωγραφική του 18ου αιώνα¹³⁶ αυτό είχε την ευκαιρία να το διαπι-
 στώσει ιδίως όμμοισιν ο Κουμανούδης λίγα χρόνια αργότερα, όταν βρέθηκε στη Ζά-
 κυνθο (Σεπτέμβριος 1850),¹³⁷ κυρίως όμως τον Ιούλιο του 1851, όταν επισκέφθηκε εκ-
 κλησίες με σημαντικά έργα, όπως της Φανερωμένης, του Αγ. Χαράλάμους, της Κυ-
 ρίας των Αγγέλων και του Αγίου Μάρκου των Καθολικών.¹³⁸

135. Βλ. «Ιστορία του Ελληνικού έθνους επίτομος από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον
 συνταχθείσα εν έτει 1876 [=1867] Οκτωβρίω μηνί εν ολίγαις ημέραις υπ' εμού από μήνης», Στέφ. Α. Κου-
 μανούδη *Ανέκδοτα Ιστορία του ελληνικού έθνους*, επιμ. Στέφ. Ν. Κουμανούδης, Ύψιλον, Αθήνα 1983, 48.

136. Η βυζαντινή παράδοση ωστόσο κυριαρχεί στην ηπειρωτική Ελλάδα σε όλη τη διάρκεια του
 18ου αιώνα: «Τα Επτάνησα», όπως σημειώνει ο Μ. Χατζηδάκης, «αποδέκτες φιλότεχνοι καλλιτεχνών
 αλλά και καλλιτεχνημάτων από την Κρήτη, δεν θα μπορούσαν να την υποκαταστήσουν. Θα έλεγε κα-
 νείς ότι το σημαντικότερο από τα κέντρα που αναδεικνύονται τώρα είναι η περιοχή της Ηπείρου μαζί
 με τη Δυτική Μακεδονία, που ξεχωρίζει με τη σταθερή συνέχεια στην τεχνική και τεχνολογία, με το με-
 γάλο αριθμό ζωγράφων καθώς και με την εξάπλωση της τέχνης της. Αυτή την ακτινοβολία που είχε αρ-
 χίσει να παρουσιάζεται από την προηγούμενη περίοδο, μπορεί να την οφείλει η ηπειρωτική ζωγραφική
 στο κύρος που της προσέδωσαν τα μοναστήρια του Άθω, που την αποδέχτηκαν και την προτίμησαν σε
 όλη τη διάρκεια του 18ου αιώνα», *Έλληνες ζωγράφοι...*, 99.

137. Βλ. *Ημερολόγιον 1845-1867...*, 121-129' την 1η Οκτωβρίου παντρεύεται στη Ζάκυνθο την Αικατε-
 ρίνη Νικολοπούλου, ό.π., 129.

138. Βλ. τις σχετικές ημερολογιακές εγγραφές, ό.π., 131-145' βλ. «Εικόνας είδα καλώς εν τη του Α-
 γίου Χαράλάμους π.χ. (εις τους τοίχους όχι εν τω τέμπλω) φαίνονται αναγεγραμμένα εξ Ιταλικών. Και

Αν λοιπόν η πρόθεση να αναδειχτεί το ιδανικό ήταν κοινή στην ευρωπαϊκή και
 τη βυζαντινή τέχνη, το υπερβατικό πνεύμα της δεύτερης σαφώς διαφοροποιημένο
 εδώ από την αρχαιοελληνική καλλιτεχνική απόβλεψη του ιδεώδους και τη νεότερη
 εκδοχή του από την Αναγέννηση και μετά δεν μπορούσε να αποδοθεί ει μη μόνον
 με το «θάμβος»¹³⁹ του ψηφιδωτού, που δεν έχει όμως καλλιτεχνική αξία, βάσει της
 γενικότερης αντίληψης με την οποία συμφωνούν «οι πλείστοι των περί τέχνης γρα-
 ψάντων, ότι το πολύτιμον της ύλης δεν ευνοεί διόλου την ανάπτυξιν της τέχνης»
 (ό.π.)' το «θάμβος» του ψηφιδωτού και η «αριθμητική συμμετρία» ακινητοποιού-
 σαν και διαστρέβλωναν εικαστικά μιλώντας το ανθρώπινο σώμα, ακύρωναν με άλ-
 λα λόγια την ίδια την έννοια της αναπαράστασης, προβάλλοντας μορφές υπερβα-
 τικής τάξεως ερήμην της συστατικής για κάθε αναπαράσταση, καλλιτεχνικής προϋ-
 πόθεσης της *φυσικότητας*. Ανάλογη είναι μια παρατήρηση επικεντρωμένη στη βυ-
 ζαντινή αντίστιξη προσώπου – ενδύματος, την οποία σημειώνει στο Ημερολόγιό του
 από την επίσκεψη στη Βενετία, και ιδιαίτερα τον Άγιο Μάρκο, που «έχει όλον ψη-
 φοθητημένας ζωγραφίας ως και το χρυσούν έδαφος είναι από χρυσά τετραγώνια»,
 στις οποίες «πολλάί μορφαί έχουν το σύνοφρυ των Βυζαντινών», ενώ στη «μιασαία
 κάλλιστα ειργασμένη από Ετζ» πύλη υπάρχουν «εγχαραγμέν[αι] αγίων μορφ[αί]
 incisa με σιδερά χέρια και πόδια νομίζω, όμως επίπεδα. Ο ψατισμός αυτός των μορ-
 φών και η στάσις πολλάκις εξαιρετος και άμωμος· τα πρόσωπά των όμως όχι. Εμ-
 μούντο φαίνεται τα αρχαία ελληνικά μιάτια ευκολότερον ή τα πρόσωπα»¹⁴⁰ αντί-
 θητα, ενθουσιάζεται από τον επιτυχή καλλιτεχνικό (βλ. *αληθοφανή*) συνδυασμό ευ-
 γένειας και φυσικότητας για σχήματα, εκφράσεις προσώπων, χαρακτηρισλογία, κη-
 νήσεις και ψατισμό («Ευγενή σχήματα με πολλήν έκφρασιν, καλός ψατισμός και φυ-
 σικαί θέσεις, φυσιογνωμιαί εθνών, κτλ.») σε δύο «φιλοκαλλέστατα» ανάγλυφα που
 βλέπει στη «μεγίστη των εκκλησιών της Βενετίας» των S. Giovanni και Paolo, «την υ-
 παπαντήν του Χριστού υπό του δικαίου Συμεών και την προσκύνειν των μάγων»,
 και θα ήθελε να «τα έχ[η]» και να τα «θεωρ[ή] πολλάκις» (ό.π., 25).

Το σύνθημα για «μεταρρυθμο[ιν]»¹⁴¹ των πραγμάτων της Τέχνης στη ζωγραφι-
 κή και τη γλυπτική, που περνούσε μέσα από την απαίτηση για *φυσικότητα* στην α-
 ναπαράσταση συνιστούσε ένα μαχητικό έλεγχο «κατά των καθεστώτων» της βυζα-
 ντινής παράδοσης, που ο ίδιος ο Κουμανούδης τον τοποθετούσε σε ένα ευρύτερο
 πλαίσιο «φιλοσοφικοθηρησκευτικών» και ηθικών σκέψεών του, ενισχυμένων στα
 χρόνια της διαμονής στο Παρίσι και τις επαφές με τον Θεόφ. Καίρη και τον κύκλο

η Φανερωμένη, λέγουν, έχει καλώς. Άφες ιδωμεν», ό.π., 137. Ωστόσο, στον «παρών» ναό της Αγίας Μα-
 ρίνας βλέπει «την αγυροστόλιστον εικόνα της Αγίας με το τυπικόν εκείνο της χειρός κράττημα, το α-
 φύσικον ως εγώ πείθομαι, κάτι όμως σημαίνουν ίσως» (141).

139. *Πού απειθεί η τέχνη των Ελλήνων...*, 16.

140. Βλ. *Ημερολόγιον 1845-1867...*, 26.

141. *Πού απειθεί η τέχνη των Ελλήνων...*, 21.

των οπαδών του, όπως σημειώνει το 1844, λίγο μετά την επιστροφή του στο Βελγιάδι, υπογραμμίζοντας την αξία του να γράφει κανείς και να δημοσιεύει χωρίς να προδίδει τις πεποιθήσεις του:¹⁴² «Πόσον αξιοκατάκριτοι φευ», σημειώνει, «οι γράφοντες τι εναντίον της εσωτερικής πεποιθήσεώς των. Εγώ επαινῶ όμως μόνους εκείνους όσοι εκφράζουν την γνώμην των δημοσίως, ή τουλάχιστον όσο δεν δημοσιεύουν τι εναντίον τη πεποιθήσει των. Όθεν και αποδέχομαι τον Καίρη. Εγώ δε μέχρι τούδε εις ποίους ανήκω εμπορεί να το μάθη τις όταν αναγνώση το περι ζωγραφικής μου δοκίμιον. Εκεί φαίνομαι της δευτέρας τάξεως ων και πλησιάζων διά των πολλών μου ελέγχων κατά των καθεστώτων, την πρώτην» (ό.π., 215).

Ο έλεγχος του Κουμανούδη με το *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων* βρίσκει μεταξύ άλλων τη θέση του στο πλαίσιο της σφοδρής ιδεολογικής σύγκρουσης περί Βυζαντίου, που δεσπόζει από τη δεκαετία 1840 και μετά στο αθηναϊκό κέντρο,¹⁴³ και προκαλεί το 1852 μια σημαντική για το ζήτημα που θέτει, πλην όμως υπόρρητη, αντίδραση εκ μέρους του Σπυρ. Ζαμπελίου στην εκτενέστατη «Μελέτη ιστορική περί μεσαιωνικού ελληνοισμού», την οποία προέταξε ως εισαγωγή στην έκδοση των *Δημοτικών Ασμάτων*¹⁴⁴ η αντίδραση άλλωστε του Ζαμπελίου εύρισκε ένα χρόνο

142. «Περί φιλοσοφικοθρησκευτικών αντικειμένων εσκεπτόμην εγώ και πριν ή έλθω εις την Ευρώπην και αν και ήτον ποτέ καιρός ότε ήμην εντελώς πεπεισμένος περί της αληθείας του Χριστιανισμού και ήθελα να γίνω και καλόγηρος, ενθυμούμαι όμως ότι μετέπειτα επιλονεύκουν μετά του πατρός μου περί του ότι οι πατέρες όσα είπον μέχρι της εβδόμης συνόδου τα είπαν εμφορημένοι θείου πνεύματος και είναι καλά και άγια, και ότι εκεί έκλεισε το κτίριον του Χριστιανισμού. Έπειτα εις το Μόναχον και περισσότερον εις το Βερολίνον εγινόμεν σκεπτικώτερος. Εις τους Παρισίους όμως πολύ περισσότερον εσκεπτόμην, ή διότι ηλιωνόμεν όσον ήγήγαινα και φυσικόν η σκέψις τη ήλικία ή διά τα πολυπληθή βιβλία διαφόρων όσα εβλεπα και ανεγίνωσκω. Εγνώρισα δε και την φυλλάδα του Καίρη και έπειτα αυτόν τον ίδιον και τούτο μετά της συναναστροφής Λεοπούλου και άλλων έδιδε τροφήν εις τας σκέψεις. Και έκοιτε τας ακολουθώ και κραταίσυμαι. Αν εκαταδικάσα τον Χριστιανισμόν χωρίς να ερωτήσω και ν' αναγνώσω τους υπερασπιστάς αυτού και απολογητάς του, είχα μέγα άδικον, αλλ' ο δυστυχής έιαμα τούτο όσον ηδυνάμην», *Στέφανος Κουμανούδης (1818-1899)*..., 214-215. Βλ. και τας συναφείς σκέψεις από την εποχή της παριωνής διαμονής του: «Τη 24 Αυγούστου 1843. Αρχήν ήθικής ζητώ και δεν ευρίσκω! [...]» η μνεία: ό.π., 140.

143. Βλ. αναλυτικά την πρόσφατη μελέτη της Roxanne D. Argyropoulos, *Les intellectuels grecs à la recherche de Byzance (1860-1912)*, Institut de Recherches Néohelléniques / Fondation Nationale de la Recherche Scientifique, Αθήνα 2001, όπου και η σχετική βιβλιογραφία. Για την πλασίωση του ζητήματος, βλ. τις επισημάνσεις του Κ. Θ. Δημαρά, «Η ανάσχεση του Διαφωτισμού και ο Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος» (1977), *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Ερμής, Αθήνα 1980, 392-410· «Η ιδεολογική υποδομή του νέου ελληνικού κράτους» (1977) — «Προσπελάσεις του ελληνικού στοχασμού στο χώρο της ιστοριονομίας» (1978) — «Η ρωμαντική ιστοριογραφία στην Ελλάδα» (1981), *Νεοελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής, Αθήνα 1982, 442-452 και 453-471· *Ο Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος, η εποχή του - η ζωή του - το έργο του*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 1986. Βλ. ακόμα τη συνοπτική παρουσίαση της στάσης του Κουμανούδη, *Στέφανος Α. Κουμανούδης (1818-1899)*..., 108-111.

144. Βλ. *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος. Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Κέρκυρα, Τυπογρ. «Ερμής» Αντ. Τερζάκη και Θ. Ρωμαίου, 1852· η εισαγωγή: 1-594.

αργότερα, σύμμαχο επί της τέχνης, την παλαιότερη πραγματεία του Διονυσίου του εκ Φουρνά, *Ερμηνεία των ζωγράφων ως προς την εκκλησιαστικήν ζωγραφίαν* (1728-1733), που δημοσιεύτηκε το 1853 και αποτελούσε θερμή συνηγορία για τη βυζαντινή καλλιτεχνική παράδοση.

Επικρίνοντας λοιπόν ο Ζαμπέλιος τους καθολικούς για την (εικαστική) τύχη που επεφύλαξαν στο «παρ' ημών [...] πνευματικών δώρων της Θεομητορικής προσωποποίησης», υπογραμμίζει ότι «ημάθρωσαν την θεοπεσίαν και άυλον αυτού λάμπην», φέροντάς το σε γήινες διαστάσεις («καταβιβάσαντες ουρανόθεν αυτό επί της γης, μετά γήινων εμπορημάτων») — οι διαμαρτυρόμενοι από την πλευρά τους δεν κατανόησαν την επί του ζητήματος «έξοχον σοφίαν του ανατολικού συμβολισμού»· την ίδια στιγμή αντιδιαστέλλει ριζικά δύο αισθητικές αντιλήψεις ως προς την απόδοση του θείου κάλλους, τη χοϊκή και υλική από τη μια πλευρά, την «αιθεροειδή» από την άλλη, για να θέσει εντέλει το κεντρικό ζήτημα του «φραγμ[ού] εις την αυθαιρεσίαν της Τέχνης» (ό.π., 203) στην υλική, εννοείται, εκτροπή της.¹⁴⁵ Στο άμεσο στόχαστρο του Ζαμπελίου η καλλιτεχνική απαίτηση για *φυσικότητα*, προγραμματικά θεματοποιημένη και μαχητικά διαφοροποιημένη από τη βυζαντινή τέχνη στο *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων*, απορρίπτεται ως δουλική μίμηση της φύσεως: «Η Τέχνη, και αν τελειοποιηθή παρ' ημίν, οφείλει να σεβασθεί πιστώσ αείποτε της Βυζαντινής ζωγραφικής την απλότητα και σεμνότητα. Άλλοι δε ας μμύονται δουλικώς το κυανούν χρώμα του στερεώματος· ημίν αρμόζει ο χρυσοφειγής εκείνος ουρανός, διότι ο γλαυκός εις το εύκρατον κλίμα μας είναι κοινός και καθημερινός. Αφ' ετέρου, προς τινα γενεάν στίλβουσιν οι Ουρανοί τοσούτον, όσον έστλψαν και στίλβουσι προς ημάς;» (203-204).

Ο εξηρμένος δογματικός τόνος του Ζαμπελίου απαντά ασφαλώς στη *φυσικότητα* του Κουμανούδη, έχει όμως και ένα δεύτερο ευρύτερο βεληγενούς στόχο, εφαρμοσμένο πάλι στο *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων*, και ειδικότερα στις καταληκτικές σελίδες του· εκεί η θρησκευτική τέχνη, τοποθετημένη μεταξύ των ειδολογικών κατευθύνσεων στο πεδίο της ζωγραφικής και της γλυπτικής (στα «φυσικά αυτών όρια», κατά τη διατύπωση του Κουμανούδη),¹⁴⁶ καλείται αφενός να συνταχθεί και να ακολουθήσει τη γραμμή της *φυσικότητας* — αυτή γίνεται ο μοχλός για την «κίνησιν» (25) της τέχνης στην Ελλάδα, μαζί με την «εικονικήν] ζωγραφίαν] (προ-

145. Βλ. «Όμως η Ανατολική Ορθόδοξος Εκκλησία την παράδοσιν σεβομένη των Πατέρων επέθηκε φραγμόν εις την αυθαιρεσίαν της Τέχνης. -Εις και μόνος τύπος εξεικονίσεως είναι θεμιτός, καθώς μία και μόνη υπάρχει η εκφραζομένη ιδέα της αδιαιετούς Εκκλησίας. Εις δε τους οφθαλμούς των Ελλήνων, το αρχαιότυπον της προσωπογραφίας και του χρωματισμού, η αυστηρότης συγχρόνως των γραμμών και σεμνότης, αι μυστηριώδεις σκιαί αι επιχεόμεναι επί' εκείνην την πάνσοπον όψιν, ο κεκρυφέφαλος δι' ου σταθερώς ημικαλύπτεται η παρθενική κεφαλή, πάντα συνάδουσι με το αρχαιότυπον και παρθενικόν και μυστηριώδες της εθνικής ιστορίας. —», ό.π., 203.

146. *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων*..., 21.

trait)», με την «ιστορική λεγομένη <ζωγραφία>» ή την κατά τους αρχαίους με-
φαλογραφία», με την «τοπιογραφία προσέτι (paysage)» και με οποιονδήποτε άλ-
λο «κλάδ[ον] υπάρχει εξησκημένος παρά των Ευρωπαίων», όπως με την «κατά τους
αρχαίους ρωπογραφί[αν]», δηλαδή «το λεγόμενον παρά τοις Ευρωπαίοις genre, το
τοσούτων υποδιαίρεσεων επιδεκτικόν, και το οποίον εκαλλιεργήθη και ήχθη εις
βαθμόν εντελείας μέγιστον υπό των Ολλανδών», με την «αγαλματοποιία» τέλος «εί-
τε εις οικοδομάς δημοσίους» ή «εις ζωογόνησιν πλατειών και περιπάτων» (ό.π., 21-
22), και αφετέρου εγκαταλείποντας (όπως και τα άλλα εικαστικά είδη) «γενναίως
τον Ανατολικόν της στασιότητος ζυγόν», να προστεθεί «μετά φαιδρότητος εις τους
προοδούντας λαούς της ανέκαθεν πατρίδος μας Ευρώπης» (25).

Η πολεμική του Ζαμπελίου αποσκοπεί στην αντιτροπή της παραπάνω εικόνας,
όπου η θρησκευτική τέχνη συναγελάζεται με τις άλλες (υποδεέστερες) εκδοχές τέ-
χνης, γι' αυτό και τον οδηγεί έξω από τον πρόδηλο στόχο του να προστατεύσει τη
θρησκευτική ζωγραφική στον επί ίσοις όροις συγχρονισμό των εικαστικών ζωγρα-
φικών εκφράσεων πάνω στον ευρωπαϊκό δρόμο που οδηγεί πέραν του «Ανατολικού»
της στασιότητος ζυγού» (ό.π.), ο Ζαμπέλιος θα αντιπαραθέσει την υπερβατική υ-
περοχή της θρησκευτικής και δη βυζαντινής τέχνης, καλώντας σ' ένα δικό του μονι-
στικό (και ανιστορικό) αντιπαράδειγμα όλα τα άλλα ζωγραφικά είδη να υποτάξουν
την εξέλιξή τους και τις κατακτήσεις της καλλιτεχνικής γλώσσας τους και να υιοθε-
τήσουν απαρέγκλιτα «την απλότητα και σεμνότητα» της «Βυζαντινής ζωγραφικής»:
«Η Τέχνη, και αν τελειοποιηθή παρ' ημών οφείλει να σεβασθή πιστώως αείποτε της Βυ-
ζαντινής ζωγραφικής την απλότητα και σεμνότητα».¹⁴⁷ Η υιοθέτηση των αρχών αυ-
τών όχι απλώς στη θρησκευτική αλλά σε κάθε είδους ζωγραφική αναπαράσταση
στην εποχή του Ζαμπελίου, ή, με άλλους όρους, η απαίτηση της βυζαντινοποίησης
της νεότερης ζωγραφικής, επεδίωκε να αντικρούσει μαχητικά τον κίνδυνο, που είχε
τονίσει ο Κουμανούδης, του «Ανατολικού» της στασιότητος ζυγού».

Η «απλότης» και η «σεμνότης» λοιπόν, εννοημένες εδώ ως απαγορευτικά ό-
ρια για την είσοδο όχι πλέον μόνον στη θρησκευτική ζωγραφική αλλά σ' όλα τα εί-
δη ζωγραφικής, των «υλικών» (ό.π.), «κοινών» και καθημερινών» στοιχείων (204),
καθορίζουν επί της ουσίας την τελειοποίηση της καλλιτεχνικής σκευής και του αι-
σθητικού αποτελέσματος, αφού όσο «και αν τελειοποιηθούν» τα είδη της ζωγρα-
φικής, η τελειοποίησή τους αυτή δεν θα είναι πραγματική αν δεν είναι ρυθμισμένη
στο μήκος κύματος της απεικόνισης «της Θεομητορικής προσωποποιήσεως» (203),
της παραδειγματικής, κατά τον Ζαμπέλιο, ζωγραφικής κατάκτησης των Βυζαντι-
νών, για τους επόμενους αιώνες όλης της ζωγραφικής τέχνης: στο σχήμα αυτό και
στη λογική του Ζαμπελίου, η πιστή εφαρμογή της «απλότητος» και της «σεμνότη-
τος», δοκιμασμένη στα βυζαντινά ζωγραφικά παραδειγματικά πρότυπα της «Θεο-
μητορικής προσωποποιήσεως», απέρριπτε με σχεδόν ανταντακλαστικό τρόπο την πα-

147. *Άσματα δημοτικά...*, 203.

ραμικρή υποψία περί «δουλικής» μιμήσεως, η οποία μέσα από αυτό το πρίσμα κα-
τέλλε να είναι αποκλειστικό χαρακτηριστικό όσων θα στρέφονταν σε άλλα παρα-
δειγματικά δεδομένα, όπως στην πραγματική φύση και στο πραγματικό «κυανούν
χρώμα του στερεώματος» (ό.π.) ή στα έργα των «αρχαίων Ελλήνων ή των νεωτέρων
Ευρωπαίων».¹⁴⁸

Η αντιπαράθεση του Ζαμπελίου στο πρόγραμμα του Κουμανούδη σήμαινε στην
πράξη μια διαφορετική αντίληψη για τη «φύση» των Ελλήνων και τις καλλιτεχνικές
απαιτήσεις της εποχής στον ευρωπαϊκό της ορίζοντα («[...] αναγνωρίζοντες πρώτον
την ιδίαν ημών φύσιν και δεύτερον το καθολικόν πνεύμα του καιρού, να μορφωθώ-
μεν κατ' αυτά [...] προστιθέμενοι μετά φαιδρότητος εις τους προοδούντας λαούς
της ανέκαθεν πατρίδος μας Ευρώπης, ήτις έχει το ως αληθώς άξιον λογικών όντων
σύνθημα: κί ν η σ ι ς », ό.π., 25). Στο πρώτο άλλωστε ζήτημα που άπτεται του γενι-
κότερου ιδεολογικού πλαισίου περί Βυζαντίου θα επανέλθει ο Κουμανούδης ανα-
φερόμενος κατ' αρχήν (στον *Στράτη Καλοπίχειρο*) στην «ιστορική σχολή», την «Ζα-
μπελιοπαπαρηγοπούλειο»,¹⁴⁹ επικρίνοντας σφοδρά, λίγο αργότερα, τις θέσεις του
Ζαμπελίου, του «[ε]πικινδυνωδέστερου] κόλα[λος] του έθνους μας» (ό.π.), στην ει-
σαγωγική μελέτη για τα *Άσματα δημοτικά*,¹⁵⁰ ιδιαίτερα δε για όσα αναφέρει σε συ-
νάφτηση με την επιστήμη και την τέχνη: «Ο σύγγραφεύς [...] υμνολογεί τους χρόνους
της δουλείας μας και θελκτικώς τους περιγράφει ως χρυσούν αιώνα του Ελληνι-
σμού. Τίποτε δεν το έχει ότι εμείναμεν οπίσω εις τας επιστήμας και τέχνας και ηθε-
τήσαμεν ούτω παράγγελμα θεϊόν το γνώθι σαυτόν και την φύσιν. Την εν τω μέσω αι-
ώνι αμάθειαν και δεισιδαιμονίαν αναφέρει που με μίαν λέξιν, ποτέ δεν την κάμνει υ-
πόθεσιν λόγου. Εν γένει παρακμήν και πτώσιν ελληνικού έθνους δεν εκθέτει ουδα-
μού, λαλεί όμως περί ανακαινίσεως και αναγεννήσεως!» (ό.π.).

Η αντίληψη του Κουμανούδη για την τέχνη, αποτυπωμένη στο *Πού σπεύδει η
τέχνη των Ελλήνων την σήμεραν και συγκροτημένη μέσα στο πνεύμα του Διαφωτι-*

148. *Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων...*, 23.

149. Βλ. σχετικά, «Αι νεανικαί φαντασίαι» του Στ. Αθ. Κουμανούδη..., 29 και 33.

150. Το σημείωμα του Κουμανούδη, ό.π., 201-202. Βλ. «Τι σοφίσματα και πολλαχού με του βιβλίου
μάλιστα δε εν τη σελ. 296 όπου λέγεται ότι βούλευμα θεϊόν ήθελε να μη εγερθώσιν οι Έλληνες ευθύς εν
Βυζαντίω εις απνονομίαν αλλά να παιδαγωγηθώσι πολλούς αιώνας και να έλθωσι αργότατα εις επαφήν
μετά των νέων εθνών της Δύσεως, ότε ταύτα εις ασχολίας κοσμηωτέρας καταγιγόμενα δεν ήθελον δυ-
νηθή ή δεν ήθελον ευκαιρήσει να προσβάλωσι το δόγμα μας κτλ.!!! Το βούλευμα τούτου του θεού τις τω
απεκάλυψε τω Ζαμπελίω; η ιστοριονομική επιστήμη εκ των υστέρων; αλλά διά τι να μη είπη άλλως; ό-
τι τω κινουμένω εις παν έργον και θεός συνανταλαμβάνεται και ότι ημείς πταισίαντες εσταυρώσαμεν τας
χείρας; Αλλά πώς να είπη τούτο; τότε δεν εμένονεν λαός περιούσιος, έθνος άγιον, βασιλείον ιεράτευμα»,
ό.π., 202. Αξίζει να παραλληλιστεί η άποψη του Κουμανούδη με εκείνη του Ιάκ. Πολυλά στο *Πόθεν η μυ-
στακοφοβία του κ. Στ. Ζαμπελίου* (1860): βλ. σχετικά, Δημ. Αγγελάτος, «ήχος λεπτός...», 56-57. Ανάλογες
σφοδρές επικρίσεις διατυπώνει ο Κουμανούδης και για τον Πανεπιστημιακό Λόγο του Κωνστ. Παπαρη-
γοπούλου (1857): βλ. *Στέφανος Α. Κουμανούδης (1818/1899)*..., 203-206.

σμού,¹⁵¹ το οποίο θα αποτελέσει έκτοτε τη βάση όλου του σημαντικού επιστημονικού έργου του, αλλά και της αισθητικής παιδείας του,¹⁵² συνέχιζε και προωθούσε στο δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα τον αισθητικό και καλλιτεχνικό κανόνα της αληθοφάνειας, σε μια ιστορική στιγμή όπου ο σοβαρότερος αντίπαλος αυτού του κανόνα, το ώριμο δηλαδή έργο του Διονυσίου Σολωμού, εμφανιζόταν (από το 1853 μέσω της μελέτης του Εμμ. Στάη για τον Λάμπρο)¹⁵³ με αξιώσεις στο αθηναϊκό κέντρο, οι οποίες δεν υλοποιήθηκαν παρά μόνον επιφανειακά. Η τιμητική παρουσία του πρώιμου σολωμικού έργου στην πανεπιστημιακή κριτική της πρώτης δεκαετίας του θεσμού των Ποιητικών Διαγωνισμών, που οφείλεται στον κύκλο του Κωνστ. Ασύππου,¹⁵⁴ δεν αρκούσε για να αμφισβητηθούν οι όροι της αληθοφάνειας, όπως δείχνουν τόσο οι συστάσεις του Ασύππου για τον Λάμπρο στα Σούτσια (1853/1854),¹⁵⁵ όσο και η επαινετική αναφορά που κάνει ο ίδιος ο Κουμανούδης στον «αγτίως αφ' ημών αρπασθέ[ντα]» Σολωμό, στην Εισήγησή του για τον Ποιητικό Διαγωνισμό του 1857.¹⁵⁶ αναλόγως, πολύ μικρή ήταν η απήχηση της συμβιβαστικής προσπάθειας που καταβάλλουν τόσο ο Ζαμπέλιος (1857),¹⁵⁷ όταν ακόμα δεν είχε περάσει στην αντιπαράθεση με τον Πολυλά, όσο και νωρίτερα ο Πέτρος Βράβλας-Αρμένης,¹⁵⁸ να υπερασπιστούν το ώριμο έργο του Σολωμού και να το «διοχετεύσουν», κατά το δυνατόν αληθοφανές, στο αθηναϊκό κέντρο.

151. Βλ. όσα σημειώνει σχετικά ο Κ. Θ. Δημαράς: «Η θεωρητική τοποθέτηση του Κουμανούδη εμφανίζεται από πολύ ενωρίς, όταν στα 1845 δημοσιεύει ένα φυλλάδιο τιλοφορημένο «Πού σπεύδει η τέχνη των Ελλήνων την σήμερον». Το νόημα της πραγματείας ανήκει κι αυτό στη γραμμή του Διαφωτισμού: «οι Έλληνες πηγαίνοντας στην Δύση ξαναβρίσκουν τον ελληνισμό εκεί όπου μπόρεσε να αναπτυχθεί ελεύθερος και να ακτινοβολήσει [...]», «Η ανάσχεση του Διαφωτισμού και ο Κωνσταντίνος Παπαρηγόπουλος»..., 397.

152. Βλ. τη ρητή τοποθέτησή του, αρκετά χρόνια αργότερα (9/1/1879), όταν αντιπαρατέθηκε στον Παπαρηγόπουλο, με αφορμή την ανακάλυψη ολαβικών κτισμάτων στην Ολυμπία: «[...] διότι ει νεαρὰς μου ηλικίας των κλασικών λεγομένων χρόνων τα διδάγματα ενστερνισθείς, καμμίαν δεν ηρθάνθην κλίσειν προς τας αρετάς του Μεσαίωνας και της Τουρκοκρατίας της μέχρι του Ρήγα και της Φιλικής Εταιρείας. Ανήκων εις την παλαιάν σχολήν της φιλολογίας, όπως ήδη εν έτει 1853 το είπα κάπου δημοσία, είμαι δυσκαμπτώτερος ουδέ τόνον ενδοτικός και ελεήμων, ώστε εν δέοντι καιρώ να σιγώ ή γινόμενος αμνός να αίρω τας αμαρτίας άλλων»· το παράθεμα, Στέφανος Α. Κουμανούδης (18180-1899)..., 117.

153. Βλ. Κριτική. Ο Λάμπρος του Σολωμού, Αθήνα, Τυπογραφ. Χ. Ν. Φιλαδέλφειας, 1853· αναδημ. Σολωμός. Προλεγόμενα Κριτικά Στάη-Πολυλά-Ζαμπέλιου, (επιμ. Α. Θ. Κίτσος-Μυλωνάς), ΕΛΙΑ, Αθήνα 1980, 19-40.

154. Βλ. σχετικά: Δημ. Αγγελάτος, «ήχος λεπτός...», 15-35.

155. Βλ. Τα Σούτσια ήτοι ο Κύριος Παναγιώτης Σούτσος εν γραμματικαίς, εν φιλολόγοις, εν σχολάρχαις, εν μετρικοίς και εν ποιηταίς εξεταζόμενος, Αθήνα, Τυπογρ. Σ. ΚΞ. Βλαστού, 1853 [το βιβλίο δημοσιεύτηκε το 1854].

156. Βλ.: «Ο Ποιητικός αγών του έτους 1857», Πανδώρα 8 (1857-1858), τχ. 170 (15/4/1857), 25-39· η αναφορά στον Σολωμό, 26.

157. Βλ. σχετικά, Δημ. Αγγελάτος, «ήχος λεπτός...», 35-40.

158. Ό.π., 40-42. Βλ. χαρακτηριστικά τη μελέτη του 1853, δημοσιευμένη στο περιοδικό Πανδώρα, «Οι Κλασικοί και οι Ρωμαντικοί», Φιλοσοφικά Μελέται, Κέρκυρα, Τυπογρ. «Ερμής» Αντων. Τερζάκη, 1864, 123-135.