

**Ηλίας Μυκονιάτης, «Η κοιμητηριακή γλυπτική του 19^{ου} αιώνα»,
περ. *Αρχαιολογία*, Σεπτ. 1990, τευχ. 36, σ. 42-53.**

Η ελληνική κοιμητηριακή γλυπτική του 19ου αιώνα

Σημαντικό γεγονός για την εξέλιξη της κοιμητηριακής γλυπτικής υπήρξε η δημιουργία νεκροταφείων έξω από τις πόλεις. Παλιότερα έθαβαν τους νεκρούς μέσα στους ναούς και στον αυλόγυρό τους. Στον 19ο αιώνα αυτό απαγορεύτηκε· στη Δύση το 1804, με το Έδικτο του St. Cloud¹, ενώ στην Ελλάδα σχετικό διάταγμα δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως το 1834². Η αποδέσμευση αυτή άνοιξε νέες δυνατότητες στη γλυπτική. Δημιουργήθηκε μια καινούργια εικονογραφία με χαρακτήρα περισσότερο κοσμικό, ενώ η μορφή και η σύνθεση συχνά κινήθηκαν προς την κατεύθυνση τύπων που άλλοτε δεν είχαν θέση μέσα στο περιβάλλον του ναού· έτσι, για παράδειγμα, έχουμε σε τάφους γυναικεία και ανδρικά γυμνά, μερικές φορές μάλιστα με εμφανή ερωτισμό. Το νεκροταφείο έδωσε την ελευθερία τόσο σε αυτούς που παράγγελλαν τον τάφο όσο και στους κατασκευαστές να ζητήσουν οι πρώτοι και να κάνουν οι δεύτεροι έργα όπου οι εκκλησιαστικοί αλλά και οι καλλιτεχνικοί κανόνες έσπαζαν, αφού δεν έφτανε κανενός είδους κριτική μέχρι εδώ. Η εκκλησία δε φάνηκε διατεθειμένη να επέμβει, όπως το έκανε με την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση των ναών³, στο σχήμα των τάφων, που έτσι η μορφή τους έμεινε αποκλειστικά στη δικαιοδοσία των λαϊκών. Από την άλλη, ούτε η καλλιτεχνική κριτική ενδιαφέρθηκε για τέτοιου είδους έργα.

Σε αντίθεση με τα μνημεία σε δημόσιους χώρους, τ' αρχιτεκτονικά γλυπτά στο εξωτερικό ή στο εσωτερικό κτηρίων ή τα προορισμένα για εκθέσεις έργα, η ταφική γλυπτική εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από τον παραγγελιοδότη. Είναι χαρακτηριστικό ότι όσο προχωρούν τα χρόνια στον 19ο αι. όλο και περισσότερα μνημεία παραγγέλλονται σε εργαστήρια, όπου ανώνυμοι συνήθως τεχνίτες είναι εκείνοι που κάνουν το έργο, και όχι σε καλλιτέχνες με ιδέες και προσωπική γραφή. Από την άποψη αυτή η γλυπτική των νεκροταφείων είναι άμεση έκφραση του αστικού αισθητικού ύφους. Προβληματισμοί που αφορούν το υλικό, το θέμα ή την τεχνοτροπία παραμερίζονται μπροστά στη θέληση και το γούστο της οικογένειας που πληρώνει. Είναι μια μορφή λαϊκής τέχνης που εκφράζει την αστική τάξη. Ζει ανεξάρτητα από τα αισθητικά κριτήρια της πολιτιστικής ελίτ· δεν έχει καν την πρόθεση αισθητικού γεγονότος, αλλά αντίθετα εξυπηρετεί κάποιο σκοπό, έχει λειτουργικότητα όπως τα περισσότερα αντικείμενα της λαϊκής τέχνης. Το κίνητρο για τη δημιουργία γλυπτικής πάνω στους τάφους δεν είναι μόνο προσωπικό αλλά υπαγορεύεται ως ένα σημείο από συλλογική παρόρμηση.

Η ταφική γλυπτική εξέφρασε άμεσα ή έμμεσα με περισσότερο αποτελεσματικό τρόπο απ' ό,τι τ' αρχιτεκτονικά γλυπτά και οι ελεύθερες διακοσμητικές ή μνημειακές συνθέσεις τις ιδεολογικές, οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες του νέου ελληνικού κράτους. Αλλά και αν θέλαμε να κατανοήσουμε τα προβλήματα της ίδιας της νεοελληνικής γλυπτικής με τις δυσκολίες, τα εμπόδια, τις αντιθέσεις και τις προσπάθειές της ν' αποκτήσει δικό της πρόσωπο, πάλι στα «μνήματα» θα πρέπει πρώτιστα να στραφούμε. Ο γλύπτης Θ. Θωμόπουλος έγραφε το 1905 για το Α' Νεκροταφείο Αθηνών ότι σ' αυτό «περικλείεται πаса η κίνησις της νεωτέρας γλυπτικής»⁴.

Η επιτάφια γλυπτική έζησε ως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού α. Εί-
ναι δημιουργήματα επώνυμων καλ-
λιτεχνών ή ανώνυμων ειδικευμέ-
νων τεχνιτών. Παρόλο που μπρο-
στά σε λίγα μόνο έργα έχει κανείς
την αίσθηση ότι ο καλλιτέχνης ξε-
κίνησε επιδιώκοντας να κάνει έρ-
γο τέχνης, συναντάμε εντούτοις
πολλά αξιόλογα δείγματα γλυπτι-
κής. Το χαρακτηριστικό είναι ότι
στον ελλαδικό χώρο δεν υπήρχε
συνέχεια ή άμεσο προηγούμενο
στον τομέα αυτό. Βέβαια δεν
έχουμε να κάνουμε με δημιουρ-
γία εκ του μηδενός, αφού η Ευρώ-
πη είχε να επιδείξει πολλά παρα-
δείγματα νεκροταφείων. Πρότυ-
πο του ελληνικού και κυρίως του
Α' Νεκροταφείου Αθηνών⁷, που
είναι και το σημαντικότερο της
χώρας, υπήρξε το λεγόμενο Cimi-
terio Monumentale, ένας χώρος δη-
λαδή αρχιτεκτονικά προκαθορι-
σμένος, όπου μνημεία και ανάλ-
ματα μπορεί να τοποθετηθούν
χωρίς κανένα περιορισμό.

Τα περισσότερα ταφικά μνημεία
ανήκουν σε άνδρες και γυναίκες
που δεν διακρίθηκαν ούτε οι ίδιοι
ούτε η ζωή τους. Πολύ συχνά
μοιάζει ο σημαντικός τους τάφος
να είναι ό,τι πιο σπουδαίο τους
έτυχε. Οι περισσότεροι διάσημοι
Έλληνες του περασμένου αιώνα
έχουν ασήμαντους τάφους.
Υπάρχει κάποια αντίστροφη σχέ-
ση μεταξύ ταφικού μνημείου και
φήμης ή αξίας του ανθρώπου που
τάφηκε σε αυτό. Ο Δ. Βικέλας
έγραφε το 1884: «Δεν μέφομαι
τους ανεγείροντας πολυτελή
μαυσωλεία εις μνήμην νεκρών
προσφιλών αλλ' ασημίων. Απ' ενα-
ντίας ούτω πλουτίζεται και στολι-
ζεται το κοιμητήριον: παρέχεται
δε και εργασία εις τους γλύπτας
μας, η μόνη ίσως η οποία υποτρέ-
φει επί του παρόντος την ωραίαν
ταύτην τέχνην, προπαρασκευάζει
δε δια το μέλλον νέαν σχολήν ελ-
ληνικής γλυπτικής. Το κατ' εμέ
προκρίνω απλήν εκ μαρμάρου
πλάκα ή ανάγλυφα και ανδριά-
ντας. Αλλ' η προς επίδειξιν τάσις
είναι κοινόν των ανθρώπων χα-
ρακτηριστικόν, δεν είναι ελληνικόν
αποκλειστικώς ελάττωμα»⁸.

Οι πολύ πλούσιοι έδειξαν ιδιαίτε-
ρη προτίμηση για μαυσωλεία στον
τύπο ναϊσκού με κάποια τράπεζα -
βωμό στο εσωτερικό. Βέβαια μπο-
ρεί να υπάρχουν σ' αυτά ορισμένα
ανάγλυφα ή προτομές, ως σύνολο
όμως δεν ανήκουν στην κατηγο-
ρία της ταφικής γλυπτικής που
μας απασχολεί στο άρθρο αυτό.
Οπωσδήποτε η εμφάνισή τους
στα νεκροταφεία συνδέεται με

την παλιότερη πρακτική να θάβο-
νται οι πλούσιοι και διακεκριμένοι
μέσα στο ναό. Όταν με νόμο αυτό
καταργήθηκε, αυτοί έφεραν το
ναό στο νεκροταφείο. Πρόκειται
για μικρές έως και πολύ μεγάλες
κατασκευές, όπως για παράδειγ-
μα το μαυσωλείο της οικογένειας
Ζωγράφου⁹, που χαρακτηρίζονται
για το ρομαντικό - κλασικιστικό
ύφος τους⁸. Στην πλειοψηφία εί-
ναι μνημεία όπου τον τόνο δίνουν
στοιχεία της κλασικής αρχιτεκτο-
νικής, δομικό σύστημα, κίονες,
κιονόκρανα, αετώματα, κυμάτια,
ακρωτήρια, θωράκια, και όλα αυτά
συνήθως σε λευκό πεντελικό
μάρμαρο. Δεν λείπουν επίσης και
περιπτώσεις που έχουμε αντιγρα-
φή γνωστών μνημείων της αρ-
χαιότητας όπως του χορηγικού
μνημείου του Λυσικράτη, που
στήθηκε στο Α' Νεκροταφείο για
να στεγάσει νεκρούς της οικογέ-
νειας Καραπάνου. Υπάρχουν,
ωστόσο, και άλλων ρυθμών μνη-
μεία, όπως αιγυπτιακού, γοθτι-
κού, βυζαντινού, και πολύ συχνά
τάφοι με στοιχεία από διάφορους
ρυθμούς, κυρίως στο τελευταίο
τέταρτο του 19ου α., όταν οι
εκλεκτικιστικές τάσεις διακρί-
νουν εν γένει την αρχιτεκτονική.
Σε αντίθεση η γλυπτική είναι σχε-
δόν στο σύνολό της κλασικιστική
με τα θέματα στραμμένα στο
αρχαιοελληνικό ιδεώδες, έστω
μέσω τις περισσότερες φορές ερ-
μηνειών ευρωπαϊκής προέλευ-
σης. Ο Δ. Βικέλας παρατηρούσε
για το Α' Νεκροταφείο: «Το ιδίως
χαρακτηρίζον τον καθ' ημάς Έλ-
ληνα είναι η εις πάντα (όχι όμως
πάντοτε επιτυχής) απομίμησις
της αρχαιότητας. Και αλλαχού
εκτός της Ελλάδος βλέπει τις εις
τα νεκροταφεία στήλας φερού-
σας προτομές ανθρώπων, των
οποίων μόνον οι περί αυτούς
εγνώρισαν την ύπαρξιν, -και αλ-
λαχού βλέπει επιγραφάς πομπω-
δώς εξυμνούσας αρετάς ουδα-
μώς ενδιαφερούσας τους συγ-
χρόνους και έτι ολιγώτερον τους
μεταγενεστέρους. Ουδαμού
όμως βλέπει, όσον ενταύθα, την
μέχρι παρωδίας προσκόλλησιν εις
τα της αρχαίας Ελλάδος. Ποίαν
σημασίαν έχουν επί τάφων χρι-
στιανικών ανάγλυφα παριστώντα
σκηνάς αποχαιρετισμού, και φρα-
γοφορεμένους Αθηναίους τεί-
νοντας την δεξιάν εις την σύζυ-
γόν των, καθημένην ή μαλθακώς
ανακλινομένην;»⁹.

Η προσπάθεια ν' ανοιχτεί διάλο-
γος με την αρχαία γλυπτική δια-
κρίνει γενικά τη νεοελληνική γλυ-
πτική και όχι μόνο την κοιμητη-

ριακή. Ο χαρακτήρας και οι εκά-
στοτε χρωματισμοί του διαλόγου
αυτού εκφράζουν την ιδεολογική
σχέση του νεότερου ελληνικού
κόσμου με τον αρχαίο. Η τέχνη
της γλυπτικής αυτή καθ' εαυτή,
ανεξάρτητα από θέμα, μορφή ή
περιεχόμενο, για τους Έλληνες
καλούσε αυτόματα ως σημείο
αναφοράς την αρχαία που τόσο
θαυμάστηκε την εποχή αυτή σε
όλη την Ευρώπη. Η σχέση του
μνημείου του Μιχαήλ Τσούστα
(πίν. 14) με την αρχαιότητα είναι
εξαιρετικά χαλαρή. Με εξαίρεση
το ανάγλυφο στη βάση της στή-
λης, τ' άλλα στοιχεία του, ανδριά-
ντας, σφίγγες, λυχνοστάτες και
γενικά το όλο σχήμα του τάφου,
προέρχονται από καλλιτεχνικές
περιοχές που κάθε άλλο παρά αρ-
χαία Ελλάδα θυμίζουν. Το γεγο-
νός όμως ότι έχουμε για πρώτη
φορά στη νεότερη ιστορία ένα τέ-
τοιου είδους και προκαλέσει την
ήταν αρκετό να προκαλέσει την
υπερήφανη σύγκρισή του με την
αρχαία γλυπτική. Όταν το Μάρτιο
του 1860 οι Φυτάληδες, που ανέ-
λαβαν να υλοποιήσουν στο μάρ-
μαρο το σχέδιο του Λύσανδρου
Καυταντζόγλου, είχαν έτοιμο το
πρόπλασμα σε πηλό, το εξέθεσαν
στο εργαστήριό τους και καλού-
σαν με ανακοινώσεις στον τύπο
της εποχής το κοινό να το επισκε-
φτεί, μεταξύ τριών και πέντε το
απόγευμα, «κατά τους νεωτέ-
ρους χρόνους προς τα αρχαία
έθιμα αποβλέποντες και τους πα-
λαιούς προγόνους μας μιμούμε-
νοι»¹⁰. Και όταν τον επόμενο χρό-
νο το μνημείο πήρε τη θέση του
στο νεκροταφείο, εφημερίδα μα-
κάριζε την τύχη των αδελφών Φυ-
τάλη να στήσουν τον πρώτο αν-
δριάντα απέναντι από την Ακρό-
πολη, «την περιέχουσαν τα ιερά
λείψανα της ελληνικής τέχνης
ιδίως δε μάλιστα του θαυμαστού
εκείνου καλλιτέχνη, του μεγα-
λουργού Φειδίου, του διδασκά-
λου της γλυπτικής»¹¹.

Η χρησιμοποίηση βέβαια τύπων
της αρχαίας γλυπτικής είναι έντο-
νη, με πιο ενδεικτικό παράδειγμα
τη χρήση της στήλης. Η στηληφι-
λία που παρατηρείται στο ελληνι-
κό νεκροταφείο είναι μοναδική
περίπτωση στον κόσμο. Το πρό-
βλημα φυσικά είναι κατά πόσο
γνώριζαν οι γλύπτες τις αρχαίες
επιτύμβιες στήλες από πρώτο χέ-
ρι και σε τι ποσοστό πήραν τα
πρότυπά τους από τους Ευρωπαί-
ους. Όπως και να έχει όμως το
πράγμα, η αρχαιοπληξία της ελ-
ληνικής κοινωνίας από τη μια και
οι σχετικές προϋπάρχουσες ευ-



1α. Γ. Μαλακατές, Τάφος Χ.Π. Σοφianoπουλου. c. 1855. Κρασσά, 1860.



6. Γ. Μαλακατές, Τάφος Σ.Β. 1856.



2α. Siegel, Τάφος της Elizabeth Werkberg, c. 1864.



4α. Μαλακατές, Τάφος Γ. Ιάγκοβιτζ.



6. Ι. Μαλακατές, Τάφος Μ. Σκαλιστήρη. 1856.



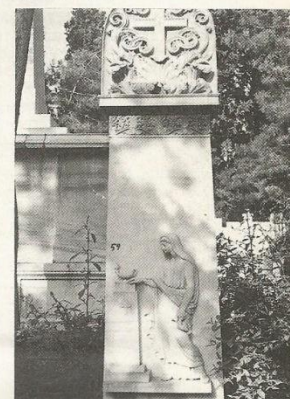
5α. Άγνωστος, Τάφος Π. Μόνσερ, χυτοσίδηρος. c. 1869.



7α. Ι. Μαλακατές, Τάφος Σ. Λελοῦδα. † 1868.



6. Ι. Μαλακατές, Τάφος Γ. Γενναδη. † 1860



8α. Μαλακατές, Τάφος Α. Μαργαριτη, † 1863.



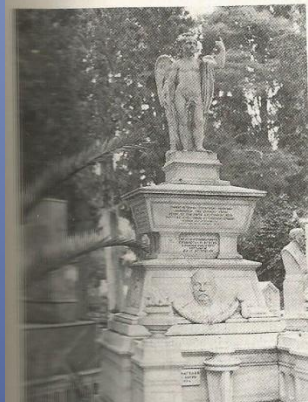
7. Γ. Μαλακάτες, Τάφος Π. Ομήρου, c. 1863.



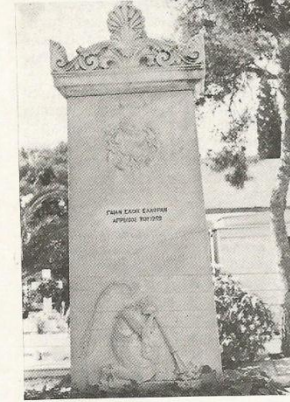
3α. Φυτάλοι, Τάφος Νέγρη, c. 1855.



8. Φυτάλοι, Τάφος Ε. Ρηγάδη, c. 1876.



10. Ζήνων Χ. Λουκάς, Τάφος Π. Βέρση.



6α. Ζήνων Χ. Λουκάς (.), Τάφος Ζωής Νικολαΐδου, 1868.



6. Γ. Μαλακάτες, Τάφος Κοζάκου Πλουρούζη, † 1869.



11. Γ. Μαλακάτες, Τάφος Α. Παπαχρηστοπούλου.

ρωπαϊκές ερμηνείες της αρχαίας τέχνης από την άλλη ήταν για τους Νεοέλληνες καλλιτέχνες καθοριστικός παράγοντας. Δεν μπόρεσαν να δώσουν προσωπικές πρωτότυπες λύσεις τη στιγμή που προηγήθηκε τόση δουλειά, ήδη από τα μέσα του 18ου αι., από κλασικιστές γλύπτες της περιώπης του Canova (1757 - 1822), ο οποίος υπήρξε στην καμπή προς το 19ο αι. ο πιο διάσημος καλλιτέχνης του κόσμου. Η υποταγή των Ελλήνων στο διεθνές κλασικιστικό στίλ ήταν σχεδόν άνευ όρων. Η κατάσταση αυτή τους έκανε καμιά φορά να υψώνουν φωνή διαμαρτυρίας, αν και αρκετά όψιμα, όταν το κλίμα είχε αρχίσει ν' αλλάζει ήδη στην ευρωπαϊκή γλυπτική. Το 1870 ο Δ. Φιλιππίδης (1839-1919) κατηγορούσε με άρθρα του στον τύπο¹² τον Λεωνίδα Δρόση (1834-1882) ότι αντέγραφε αρχαία έργα. Για την Πηνελόπη, κα-



9. Γ. Δημητριάδης ο Αθηναίος, Τάφος Πετρίδη, † 1915.

θιστό άγαλμα σήμερα στην Εθνική Πινακοθήκη, έγραψε συγκεκριμένα ότι ήταν αντιγραφή της Αγριππίνας του Μουσείου του Καπιτωλίου στη Ρώμη. Είκοσι χρόνια αργότερα, το 1890, θα δώσει και αυτός ένα ανάλογο άγαλμα της Μαρίας Κασσιμάτη στο Α΄ Νεκροταφείο, προσπάθεια για έμπρακτη αυτή τη φορά απάντηση στο έργο του Δρόση.

Η κυκλοφορία καταλόγων με σχέδια για μνημεία και γενικά γλυπτικά ήταν μια εύκολη λύση για τους Έλληνες¹³. Φαίνεται ότι πολύ νωρίς υιοθέτησαν τους τρόπους δουλειάς που επικρατούσαν στα ευρωπαϊκά εργαστήρια, όπου είχε εισβάλει η τυποποίηση της παραγωγής. Παρά τη φαινομενική ποικιλία των ταφικών μνημείων στο Α΄ Νεκροταφείο, ο προσεκτικός παρατηρητής θα διαπιστώσει ότι χρησιμοποιείται σχετικά μικρός αριθμός τύπων σε πολλές παραλλαγές.

Συχνά επαναλαμβάνονται μνημεία με μικρές διαφορές κυρίως στα διακοσμητικά στοιχεία. Η πλατιά χρήση της τεχνικής του προπλάσματος βοήθησε αποφασιστικά στο είδος αυτό της παραγωγής. Το εργαστήριο των αδελφών Μαλακατέ, από τα πρώτα της Αθήνας, ξεχώρισε γι' αυτό τον τρόπο δουλειάς, με ειδικότητα, όπως φαίνεται, στις επιτάφιας στήλες. Ο ανάγλυφος άγγελος στον τάφο του Χ.Π. Σοφιανόπουλου¹⁴ (πίν. 1α), γύρω στα 1855 και με την υπογραφή του Γ. Μαλακατέ, εμφανίζεται μερικά χρόνια αργότερα και στον τάφο του Σ. Β. Κρασά¹⁵ (πίν. 1β) με ελάχιστες τροποποιήσεις κυρίως στις πτυχές· οι στήλες φέρουν διαφορετικές επιστέψεις. Το αυτό ακριβώς συμβαίνει με τις στήλες στους τάφους των οικογενειών Λελοούδα¹⁶ (πίν. 7α), Γεννάδη¹⁷ (πίν. 7β) και Τυπάλδου - Μουρούζη¹⁸ (πίν. 6β), όπου αυτή τη φορά έχουμε την ίδια γονατιστή γυναίκα με μορφή. Η σεβίζουσα επίσης γυναίκα στους τάφους Μαργαρίτη¹⁹ (πίν. 8α), Παπαχρηστόπουλου²⁰ (πίν. 8β) και Αργυρόπουλου²¹ είναι πανομοιότυπη. Το ίδιο φαινόμενο συναντάμε και στο εργαστήριο των αδελφών Φυτάλη. Ο άγγελος στη στήλη του τάφου της οικογένειας Νέγρη²² (πίν. 3α) βρίσκεται κοντά σ' εκείνον του τάφου Ρηγάδη²³ (πίν. 3β). Αλλά και νεότεροι γλύπτες ακολούθησαν τον ίδιο τρόπο παραγωγής. Ο γονατιστός άγγελος του Γ. Δημητριάδη (1880-1941) στον τάφο της οικογένειας Φινόπουλου²⁴ (πίν. 11α) επαναλαμβάνεται στον οικογε-

νειακό τάφο Πετρίδη²⁵ (πίν. 9). Είναι η παραπάνω πρακτική που θα οδηγήσει σταδιακά στην κατάρνηση της ταφικής γλυπτικής και στη δημιουργία κοιμητηρίων με απλούς σταυρούς και ως τελευταία εξέλιξη με σταθερές ομοιόμορφες πλάκες, όπου συμπληρώνεται το όνομα του νεκρού που κάθε φορά κρατά για ορισμένο χρονικό διάστημα τον τάφο. Οι αιτίες είναι πολλές. Είναι η αλλαγή στάσης των ανθρώπων απέναντι στους νεκρούς που παρατηρείται τον 19ο αιώνα. Η ανάμνησή τους σε μια σκληρή ανταγωνιστική κοινωνία παύει να τυραννά τους ζωντανούς. Οι επιζώντες ξεχνούν εύκολα, η ηρωοποίηση του νεκρού δεν έχει καμιά θέση. Είναι η καπιταλιστική οικονομία για την οποία οι χρηματικές επενδύσεις σε τάφους δεν έχουν κανένα αντιστάθμισμα. Είναι οι δημοκρατικές διαδικασίες και οι διακηρύξεις για ισότητα, που η εφαρμογή τους στους πεθαμένους, με το να θάβονται σε ομοιόμορφους τάφους, είναι τουλάχιστον πιο εύκολη απ' ό,τι στους ζωντανούς.

Ιδιαίτερο, εξάλλου, ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς περνούν τρόποι κοινωνικής συμπεριφοράς στο χώρο του κοιμητηρίου. Έτσι στο Α΄ Νεκροταφείο βλέπουμε τάφους με επιγραφές στα γαλλικά. Ο Βικέλας θα γράψει εύστοχα: «Διατί γαλλιστί; Δια τον αυτόν ίσως λόγον, δια τον οποίον εις την πρωτεύουσάν της Ελλάδος τυπούνται γαλλιστί ενίοτε τα επισκεπήρια και γράφονται γαλλιστί αι προσκήσεις»²⁶.

Τα χαρακτηριστικά και την εξέλιξη της ελληνικής κοιμητηριακής γλυπτικής του 19ου αι. δεν μπορούμε προς το παρόν να τα παρακολουθήσουμε με τρόπο αυστηρά επιστημονικό. Για να προχωρήσουμε σε μια τέτοια θεώρηση είναι απαραίτητη η καταγραφή και φωτογράφιση του υλικού· και αυτό πρέπει να γίνει όσο είναι καιρός ακόμη, γιατί υπάρχει σοβαρός κίνδυνος να χαθεί ένα μέρος του. Τα τελευταία χρόνια παρατηρείται μια επιταχυνόμενη καταστροφή του. Στο Α΄ Νεκροταφείο και μόνο, προτομές και στήλες που είδα και φωτογράφισα πριν μερικά χρόνια δεν τις ξαναβρήκα. Παρά λοιπόν τις υπάρχουσες αντικειμενικές δυσκολίες θα πρότεινα τις παρακάτω θεματικές κατηγορίες, όπου χωρούν πλήθος από υποκατηγορίες, επιχειρώντας μια ταξινόμηση της κοιμητηριακής γλυπτικής με αρκετά χαλαρά εικονογραφικά κριτήρια.

A. Μνημεία με απεικονίσεις του Θανάτου

Η εικόνα του θανάτου στους τάφους εκφράστηκε κυρίως με αλληγορικές μορφές. Η πιο συνηθισμένη είναι του γυμνού πτερωτού νέου που στηρίζεται σε ανεστραμμένο δαυλό ή λαμπάδα, σύμβολο της ζωής που σθίνει. Όταν ο Winckelmann (1717-1768) λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα είχε περιγράψει τους ωραίους νέους με τις ανεστραμμένες δάδες, τ' αδελφία Θάνατο και Ύπνο, όπως εμφανίζονταν πάνω σε αρχαίες σαρκοφάγους, ήδη οι σκελετοί είχαν αρχίσει να εξαφανίζονται από τους τάφους και τις εκκλησίες της Δύσης. Ο Lessing (1729-1781) παρατήρησε ότι «οι Γραφές μιλούσαν για αγγέλους θανάτου και γι' αυτό τίποτε δεν εμπόδιζε τους καλλιτέχνες ν' απεικονίζουν αγγέλους και όχι σκελετούς», ενώ ο Goethe (1749-1832) ενθουσιάστηκε μπροστά στην πετυχημένη ιδέα των Αρχαίων να παρουσιάσουν σαν δίδυμα αδελφία τον θάνατο και τον ύπνο και είδε το ζευγάρι αυτό ως έκφραση της ομορφιάς στην υψηλότερη έκφασή της²⁷. Η ιδέα αυτή του Νεοκλασικισμού για τον ήρεμο και ωραίο θάνατο δρῆκε την πληρέστερη εικαστική απόδοσή της στο εργαστήριο του Canova και σε έργα όπως ο τάφος του Πάπα Κλήμεντα XIII στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης²⁸.

Η παγκόσμια εμβέλεια της πλαστικής του Canova είχε ως συνέπεια την εξαπλώση του μοτίβου και την πλατιά χρησιμοποίησή του στα νεκροταφεία της Δύσης. Ξεχωριστή άθηση γνώρισε στα νεοελληνικά κοιμητήρια. Κατά πάσα πιθανότητα το έφεραν γερμανόφωνοι γλύπτες, οι οποίοι γύρω στα 1835 ήρθαν στην Αθήνα για να βοηθήσουν και αυτοί με τον τρόπο τους να στηθεί το μεγαλείο του Όθωνα. Είχε μεγάλη απήχηση στ' αθηναϊκά εργαστήρια, αποκλειστικά σχεδόν με τη μορφή αναγλύφου πάνω σε στήλη και σε λίγες περιπτώσεις ως ολόγλυφο. Φαίνεται ότι το κοινό το ζητούσε και γι' αυτό τόσο οι αδελφοί Μαλακατέ όσο και οι Φυτάληδες προχώρησαν γρήγορα στην τυποποιημένη παραγωγή του (πίν. 1-3, 4α, 5, 6α). Επινοήθηκαν βέβαια διάφοροι συνδυασμοί. Ήταν σχετικά εύκολο ο ευειδής νέος ν' αφήσει το δαυλό και να πάρει στα χέρια ή δίπλα του διάφορα άλλα συμβολικά του θανάτου αντικείμενα, στεφάνια, κουκουβάγιες, πεταλούδες (πίν. 4β),

όπως επίσης να παραχωρήσει ακόμη και τη θέση του σε γυναίκες μορφές γονατιστές ή όρθιες, με λαμπάδες ή λυχνάρια, άλλοτε με μισοκαλυμμένο το πρόσωπο και άλλοτε όχι, πάντοτε όμως πνιγμένες στη λύπη και το πένθος (πίν. 68, 7, 8).

Όλες αυτές οι μορφές εξέφραζαν την ιδέα του θανάτου μέσα από ιδεαλιστικά και ωραιοποιημένα σχήματα. Η παρουσία τους σφραγίζει την ταφική γλυπτική του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Στο μεταξύ, ωστόσο, από τα μέσα του 19ου η εικόνα του θανάτου αλλάζει. Γίνεται φανερό μέσα από τον αγώνα της καθημερινής ζωής, τις κοινωνικές ανακατατάξεις, τις πολιτικές αναταράξεις και τους πολέμους που συνταράζουν την Ευρώπη ότι ο άνθρωπος δεν πεθαίνει ανώδυνα και εύκολα, πανωραίος και στολισμένος. Ο θάνατος γίνεται τώρα αντικείμενο κλινικής παρατήρησης και εξαντλητικών περιγραφών μέσα στο πλαίσιο της ρεαλιστικής γραφής τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες²⁹.

Στο ελληνικό κοιμητήριο εντούτοις αποφεύγεται επίμονα αυτή η πραγματικότητα. Η αστική τάξη, στην οποία ανήκουν αποκλειστικά τα ταφικά γλυπτά, μόνο μικρές παραχωρήσεις μπόρεσε να κάνει προς αυτή την κατεύθυνση, όπως στην περίπτωση του θανάτου νεαρών γυναικών. Για τους αστούς του 19ου αιώνα η γυναίκα είτε ως σύζυγος είτε ως θυγατέρα δε θεωρήθηκε ποτέ θάρος ή πρόβλημα, όπως συνέβαινε με τις αγροτικές και εργατικές οικογένειες, αλλά σαν στολίδι του σπιτιού, συχνά μέσα κοινωνικής προβολής και ενίοτε συναλλαγής. Όταν πεθαίνει σε νεαρή ηλικία, τη συναντάμε ξαπλωμένη πάνω στον τάφο της να κοιμάται. Μια εικόνα του θανάτου της ίδιας ποιότητας και έντασης μ' εκείνη που εκφράζουν οι φτερωτοί έφηβοι. Ωραίες, τρυφερές, γαλήνιες υπάρξεις, οι «κοιμώμενες» είναι μια άλλη μορφή των αγγέλων του θανάτου. Η σύγχρονη μάλιστα παρουσία και των δύο πλάι - πλάι, όπως στην περίπτωση του τάφου της οικογένειας Φινόπουλου (πίν. 11α), δείχνει τη στενή συγγενειά τους, αλλά προπάντων την εμμονή των Νεοελλήνων στην εικόνα του ωραίου θανάτου.

Οι «κοιμώμενες» του Α' Νεκροταφείου δεν παρουσιάζουν καμιά μορφική έκπληξη. Είναι ήπιες, χαμηλόφωνες παραφράσεις ευρωπαϊκών προτύπων. Η πιο γνωστή είναι η Σοφία Αφεντάκη (1878)

(πίν. 10α) του Γιαννούλη Χαλεπά. Ένα έργο που παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι τόσο το ίδιο όσο η διερεύνηση των συνθηκών που το έκαναν το πιο περιλάλητο της νεοελληνικής γλυπτικής. Η Μαρία Δεληγιάννη (1883) (πίν. 10β) του Ιωάννη Βιτσάρη είναι ένα ευαίσθητο δημιούργημα ακαδημαϊκού ρεαλισμού, ενώ η «Στέλλα» (1917) (πίν. 11β) του Γεωργίου Μπανάου βαριά μορφή που συνθλίβεται από τον περιβάλλοντα χώρο. Τοποθετημένη κολλητά στον τοίχο που περικλείει το νεκροταφείο και λίγα μέτρα από το μανσωλείο της οικογένειας Ζωγράφου, είναι μια ενδεικτικά παρωχημένη ερμηνεία του θέματος της κοιμωμένης στη δύση της ταφικής γλυπτικής.

B. Μνημεία στην ανθρώπινη επιτυχία

Είναι ίσως από τους πιο ενδιαφέροντες νέους τύπους ταφικών μνημείων που εμφανίζονται στο 19ο αιώνα. Γύρω από το άγαλμα ή την προτομή του νεκρού αναπτύσσονται διάφορες αλληγορικές μορφές, συνήθως αρετές. Σε πρώτη ματιά φαίνεται ότι έχουν σχέση με τις χριστιανικές αρετές. Στην πραγματικότητα όμως αναφέρονται σε περισσότερο γήινες καταστάσεις.

Στον τάφο του Κωνσταντίνου Ιωνίδη (1855)³⁰ (πίν. 12), ο οποίος υπήρξε ζάπλουτος έμπορος στο Λονδίνο, η παρουσία της Ελεημοσύνης, της Φιλομουσίας και της Πίστης έχει σχέση με την πολύπλευρη δράση του ως ευεργέτη. Η ευεργεσία ήταν μια κοινωνική και πολιτική πράξη, πολύ πιο πέρα από τα στενά όρια της χριστιανικής αγαθοεργίας. Ο ευεργέτης με αποφασιστικές ενέργειες ερχόταν να πραγματοποιήσει κάποιο έργο που στόχευε στην εξυπηρέτηση άμεσων προτεραιοτήτων του νεοσύστατου πτωχού ελληνικού κράτους. Μέσα από το κλασικιστικό ιδίωμα του γλύπτη Ιωάννη Κόσσου, τόσο στ' αρχιτεκτονικά στοιχεία όσο και στ' ανάγλυφα του μνημείου, εμφανίζεται ο επιτυχημένος Έλληνας της διασποράς ν' ασκεί μια δραστηριότητα που ερχόταν αρωγός στις ανάγκες της κοινωνίας για προστασία των ορφανών και γενικά των αναξιοπαθούντων (Ελεημοσύνη) και για ανάπτυξη των γραμμάτων και της τέχνης, ως βασικών συντελεστών της προόδου του έθνους (Φιλομουσία) ανάγκες που η θεραπεία τους απαιτούσε προσήλω-

ση και αφοσίωση σχεδόν θρησκευτική (Πίστη).

Τον ίδιο τύπο μνημείου, που είναι πολύ συνηθισμένος στα ευρωπαϊκά κοιμητήρια, τον συναντάμε λίγα μέτρα πιο κάτω, στον κεντρικό δρόμο του Α' Νεκροταφείου. Είναι ο τάφος του Δημητρίου Γεωργούλα³¹ (πίν. 13α), που στήθηκε είκοσι χρόνια αργότερα, το 1875. Η διαπραγμάτευση εδώ είναι πιο πλούσια. Αντί για ανάγλυφα έχουμε ολόγλυφες μορφές, γεγονός που έδωσε στο μνημείο τη μορφή κιβωρίου. Στο κέντρο του στήθηκε η προτομή του Γεωργούλα. Στην πλευρά που στο μνημείο Ιωνίδη υπάρχει η ανάφλυση προτομή του νεκρού εδώ έχουμε την Ελπίδα και στη θέση της Φιλομουσίας τη Δικαιοσύνη. Αλλά και το στυλ είναι διαφορετικό: το αρχιτεκτονικό σχήμα έχει νεογοθικά χαρακτηριστικά ενώ τ' αγάλματα είναι κλασικιστικά.

Για τη στιλιστική του πολυφωνία διακρίνεται και το μνημείο του Μιχαήλ Τσιτίσα (πίν. 14). Αποτελείται από μια πλατιά ημικυκλική εξέδρα που περιβάλλεται από συνεχές έδρανο: αυτό διακόπτεται στο κέντρο από μια ψηλή στήλη, στην κορυφή της οποίας βρίσκεται ο καθιστός ανδριάντας του νεκρού. Ο σχεδιαστής του Λύσανδρος Καυταντζόγλου, φίλος του Τσιτίσα, χρησιμοποίησε μια σειρά από σχήματα και σύμβολα που ξεπερνούν κατά πολύ τα συνηθισμένα σε τάφους ακόμη και μεγαλοαστών. Ο καθιστός ανδριάντας έχει ως πρότυπο εκείνον του Πάπα Λέοντα XII στον τάφο του στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, έργο του Bertel Thorvaldsen³². Οι γυναίκες μορφές, οι οποίες προσέρχονται λυπημένες στη θανή πάνω στο ανάγλυφο της στήλης, είναι αλληγορικές μορφές των πόλεων όπου έδρασε ο μεγάλος ευεργέτης: όλα αυτά τα στοιχεία είναι συνηθισμένα σε μνημεία ηγεμόνων. Αλλά και οι σφίγγες στα άκρα του τάφου δεν είναι απλώς σύμβολα του θανάτου αλλά και αναφορές στην Αίγυπτο, όπου έζησε ο Τσιτίσας, και προπάντων στην ιστορία αυτής της χώρας και το μεγαλείο των Φαραώ. Με ανάλογο τρόπο, «ηγεμονικό» είναι και το κατά πολύ νεότερο μνημείο του Γ. Αδερῶφ (1904), σχεδιασμένο από τον Γ. Βιτάλη και φτιαγμένο από τον Δ. Φιλιππίδη.

Λιγότερο φιλόδοξα είναι άλλα μνημεία όπως του Α. Φ. Παπαδάκη (πίν. 15β). Το έστησε στα 1881 το Πανεπιστήμιο Αθηνών για να τιμήσει τον ευεργέτη του. Η κατασκευή του ανατέθηκε στο Γ.



10α. Γ. Χαλεπός, Τάφος Σοφίας Αφεντάκη (Κοιμωμένη), 1878.



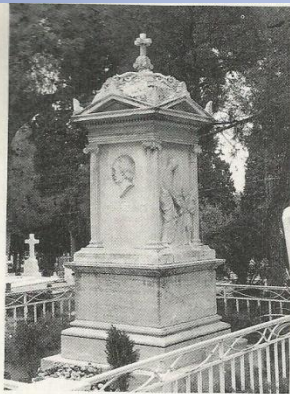
6. Ι. Βιτσάρης, Τάφος Μαρίας Δεληγιάννη, 1883.



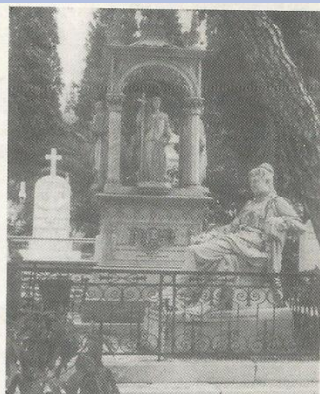
11α. Γ. Δημητριάδης ο Αθηναίος, Τάφος Φινόπουλου, 1901.



8. Γ. Μπανάος, Τάφος Σταμπολτζή (Στέλλα), 1917.



12. Ι. Κόσσορ, Τάφος Ιωνίδη, 1855.



13α. Δ. Φιλίπποτης, Μαρία Κασσιμάτη (Τάφος Γεωργούλα), 1890. β. Ι. Βιτσάρης, Τάφος Π. Παυλοπούλου.

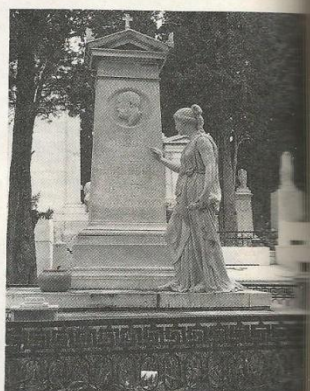


Βρούτο, που έκανε μια στήλη με την ανάγλυφη προτομή του νεκρού σε προφίλ και μπροστά το άγαλμα της Επιστήμης να γράφει το όνομά του. Στον τύπο της εποχής διαβάζουμε: «Η θεά του Ολύμπου της διανοίας έχει περικαλλή την μορφήν και νεανικήν. Αρμόζει αληθώς η νεαρά όψις εις την Επιστήμην ήτις μένει πάντοτε αγήρως ουδέ ρυτιδούται όσον και αν ακμάσει χρονοτρεφής. Αρμόζει δε πολλώ μάλλον η παρθενική νεότης εις την ελληνικήν καθ' ημάς Επιστήμην, ήτις είναι άνηβος σχεδόν έτι και πρωτοδαής. Χαίρομεν δε ότι ο καλλιτέχνης την Επιστήμην έπλασεν ου μόνον σεμνήν, αλλά και καλήν. Αυξάνει δε το κάλλος του προσώπου η αρχαϊκώς αναδεδεμένη κόμη και των ευρύθμων πτυχών ο σοβαρός πλούτος. Το όλον δε δεικνύει μελέτην της αρχαίας τέχνης, ήτις εμπνεύσασα τον γλύπτην αντήμειψεν αυτόν, στέψασα δια της επιτυχίας εν τω ωραίω τούτω έργω, όπερ έσται εν των κοσμημάτων του αθηναϊκού κοιμητηρίου, αντάξιον και του ιδρύοντος Πανεπιστημίου και του γενναίου αυτού ευεργέτου»³³. Παρ' όλα αυτά, το συγκεκριμένο άγαλμα του Βρούτου, όπως άλλωστε και όλη η παραγωγή του, είναι στην πραγματικότητα ένα ψυχρό και χωρίς φαντασία κλασικιστικό έργο πολύ πίσω από την εποχή του, όπως άλλωστε πίσω ήταν και η ελληνική επιστήμη την οποία προσωποποιεί.

Το ταφικό μνημείο για τον Π. Παυλόπουλο³⁴ (πίν. 13β), ευεργέτη επίσης του Πανεπιστημίου, έργο του Ι. Βιτσάρη, κινείται σ' ένα διαφορετικό κλίμα. Η αλληγορική μορφή της Δικαιοσύνης έχει ξεχωριστή δυναμική στην κατασκευή της, ενώ η προτομή στην κορυφή της στήλης διακρίνεται για τη ρεαλιστική απόδοση του



15α. Γ. Βρούτος, Τάφος Πάντου, πρώην Ψιακή, 1882. β. Γ. Βρούτος, Τάφος Α. Παπαδάκη, 1881.



16α. Άγνωστος, Τάφος Μαρίας Πατζούρη, + 1848. β. Φυτάλα, Τάφος Αντωνιάδη, 1875.



14. Α. Κουταντζόγλου - Φυτάλα, Τάφος Μ. Τσοίτσα, 1860.

προσώπου και το κλασικιστικό σχήμα της ως σύνολο.

Γ. Μνημεία με την εικόνα του νεκρού

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα περισσότερα γλυπτά των κοιμητηρίων. Η εικόνα του νεκρού αποδίδεται με περίοπτα γλυπτά αγάλματα και προτομές, ή με ανάγλυφα. Αγάλματα βέβαια δεν υπάρχουν πολλά και οι λόγοι είναι κυρίως οικονομικοί. Το καθιστό άγαλμα της Μαρίας Κασσιμάτης³⁵ (πίν. 13α) είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Πρόκειται για τη σύζυγο του Δ. Γεωργούλα, που του αφιέρωσε το 1875 τον τάφο στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Όταν αυτή πέθανε, αφού εντωμεταξύ είχε ξαναπαντρευτεί, όπως μπο-

ρεί να το συμπεράνει κανείς από τις επιγραφές, θάφτηκε κοντά στον πρώτο άνδρα της, και το 1890 ο Δ. Φιλippoτής έκανε το άγαλμά της. Συγκρίνοντάς το με τους καθιστούς ανδριάντες του Μ. Τσοίτσα και του Γ. Αδέρωφ, που το σχήμα τους και η τοποθέτησή τους σε ψηλά θάβρα είχε σκοπό την ηρωοποίησή τους, φαντάζει οικείο και καθημερινό. Βρίσκεται στο ύψος του θεατή και είναι φανερό η προσπάθεια για ρεαλιστική απόδοση τόσο στη στάση και την έκφραση όσο και στα σύγχρονα ρούχα και την κόμμωση της νεκρής.

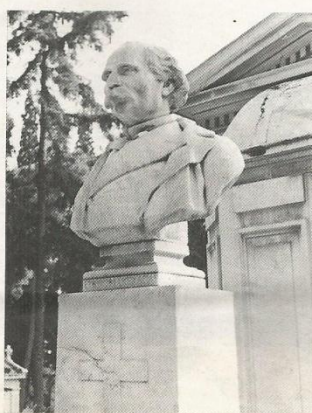
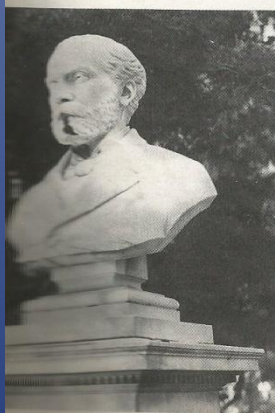
Η παρουσία του αγάλματος της Μαρίας Κασσιμάτης στον οικογενειακό τάφο του πρώην συζύγου της, ο οποίος εικονίζεται μόνο σε προτομή που μόλις φαίνεται στο κέντρο του κιθωρίου, περιστοιχισμένη καθώς είναι από αλληγορι-

κά αγάλματα, εκφράζει την αλλαγή της θέσης της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία στα τέλη του 19ου αιώνα. Την εποχή αυτή, όπως έχει παρατηρηθεί³⁶, η εμφάνιση της εικόνας της χήρας πάνω στους τάφους αντίκρυ ή δίπλα σ' εκείνην του νεκρού συζύγου της αντικατοπτρίζει μια νέα πραγματικότητα. Με τις προόδους της γυναικολογίας και μαιευτικής η θνησιμότητα των γυναικών μειώνεται όλο και πιο συχνά επιβιώνουν τώρα των ανδρών. Το φαινόμενο του χήρου που έπαιρνε δυο και τρεις γυναίκες αρχίζει να γίνεται σχετικά σπάνιο. Η χήρα μπαίνει δυναμικά στο κοινωνικό προσκήνιο, αναλαμβάνει τη διαχείριση της περιουσίας του άνδρα της ή απλώς θγαίνει στη δουλειά για να συντηρήσει την οικογένειά της και έτσι γίνεται πρωτοπόρος στην υπόθεση της γυναικείας χειραφέτησης. Η επιγραφή που υπάρχει στη βάση του αγάλματος επαινεί τη Μαρία Κασσιμάτη ως ευεργέτιδα ιδρυμάτων και συγγενών του πρώην συζύγου της.

Στα μεταγενέστερα αγάλματα των συζύγων στον τάφο της οικογένειας Τετενέ³⁷, έργο του Θωμά Θωμόπουλου, έχουμε μια επιφανειακή διαπραγμάτευση του θέματος. Η καθισμένη γυναίκα με τον όρθιο δίπλα άνδρα της δίνουν την εντύπωση της μεταφοράς φωτογραφικής πόζας στο μάρμαρο. Υπάρχουν επίσης και τάφοι με αγάλματα νεκρών ανακεκλιμένων που περιστοιχίζονται από μέλη της οικογένειάς τους, απόδοση σε ολόγλυφο σκηνών γνωστών από αρχαία επιτύμβια ανάγλυφα³⁸.

Οι προτομές είναι οπωσδήποτε το είδος που αντιπροσωπεύεται πιο συχνά στο ελληνικό νεκροταφείο. Κατά την οθωνική περίοδο έχουμε συνήθως ανάγλυφες προτομές, πολλές φορές μέσα σε κυκλικό πλαίσιο (πίν. 16α). Στην πλειονότητά τους οι ολόγλυφες χρόνολογούνται μετά το 1870. Η προσεκτικότερη θεώρησή τους κάνει φανερό την ύπαρξη μιας χαρακτηριστικής τυποποίησης. Αποδίδονται κατά πρόσωπο, σε φυσικό συνήθως μέγεθος, ο τρόπος απόδοσης του κορμού είναι ορισμένος και οι βάσεις τους τριών - τεσσάρων ειδών. Φαίνεται να προέρχονται από μικρό αριθμό σταθερών προπλασμάτων, όπου επέφεραν κατά περίπτωση αλλαγές προκειμένου να δοθούν τα συγκεκριμένα κάθε φορά προσωπογραφικά χαρακτηριστικά.

Η απαίτηση για ομοιότητα προς το



15. Γ. Βαρούτσος, Τάφος Ζυγομάλα, 1883. 16. Δ. Φιλippoτής, Τάφος Ε. Κεχαγιά, 1886.



18. Ι. Βιτσάρης, Τάφος Ι. Βούρου, 1885.



19α. Α. Φυτάλης, Τάφος Φιλίππου Ιωάννου, 1881.



β. Α. Φιλιππίτης, Τάφος Ευστρατίου, 1882.



20. Γ. Μπανάνος, Τάφος Χαροκόπου, 1915.

νεκρό έφερνε τους καλλιτέχνες όλο και πιο κοντά σε ρεαλιστικές προσεγγίσεις. Ρεαλισμός, υλισμός, στις προσιτές - ποικίλες - θέσεις σημαίνει επίσης τη συνειδητή και κατάκτηση που αλληλεπιδρά με τον φυσικό, είναι η απόσπασή μιας διαλεκτικής απάντησης του καλλιτέχνη προκειμένου « αποδοθούν τα κέρδη και συνδυάζει χαρισματικά ενός προσώπου και μια παραδοχή του δευτερευόντος και παλαιά (πίν. 188-17). Στην κοινή αυτή πρακτική του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, αν προστεθεί και η διαρκής παρουσία κλασικιστικών στοιχείων στη νεοελληνική ταφική γλυπτική, έχουμε το επίγραμμα του χαρακτήρα των επιτάφιων πορτρέτων. Ο τρόπος αυτός είναι φανερός ακόμη και σε καλλιτέχνες που στην εποχή τους κατηγορήθηκαν ως οπαδοί της «πραγματικής σχολής» και θεωρήθηκαν ότι έστρεφαν τα νώτα στην αρχαία παράδοση. Ο Ιωάννης Βιτσάρης ήταν ένας από αυτούς³⁹. Στην προτομή του Παυλόπουλου (πίν. 138) βλέπουμε χαρακτηριστικά ότι ο ρεαλισμός του προσώπου μετριάζεται από το αρχαιόπρεπο ρούχο που περιβάλλει τον κορμό.

Η αδυναμία των ρεαλιστών καλλιτεχνών να ξεφύγουν από τα κλασικιστικά γνωρίσματα φαίνεται σαφέστερα στο μνημείο του γιατρού Ι. Βούρου (πίν. 18), έργο επίσης του Βιτσάρη γύρω στα 1886. Εδώ σε έξεργο ανάγλυφο πάνω σε πλατιά στήλη εικονίζεται ο νεκρός καθισμένος μπροστά σ' ένα γραφείο. Η ρεαλιστική απόδοση του προσώπου αλλά και των λεπτομερειών στα ρούχα συνυπάρχει με χαρακτηριστικά που ανήκουν στην περιοχή του κλασικισμού, όπως το κενό χωρίς κανένα παραπληρωματικό στοιχείο βάθος, πάνω στο οποίο προβάλλεται η μορφή, τ' αρχιτεκτονικά στοιχεία αλλά και τα σύμβολα, σφίγγα, γλαυκά, ψάρι, στην πίσω πλευρά της στήλης. Οι στήλες με τις ανάγλυφες ολόσωμες μορφές νεκρών, μερικές φορές μάλιστα σε τόσο έξεργο ανάγλυφο που να φαίνονται σαν περίοπτα αγάλματα, είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες πραγματώσεις της νεοελληνικής ταφικής γλυπτικής. Ορισμένες είναι πολύ μεγάλων διαστάσεων και με τονισμένα τόσο τ' αρχιτεκτονικά τους στοιχεία ώστε να δίνουν την εντύπωση ναόμορφου οικοδομήματος απ' όπου εξέρχεται ο νεκρός. Η μορφολογική απόσταση ανάμεσα στον τάφο του Φίλιππου Ιωάννου (1881) (πίν. 19α), έργο του Α. Φυ-

πώτη, και σ' εκείνων του Χαροκόπου (1875) (πίν. 20), έργο του Γ. Μπρονάου, είναι μεγάλη. Οπωσδήποτε δεν τίθεται θέμα εξέλιξης που τύπου με σφοδρή το γεγονός ότι απειχούν χρονολογικά πολύ τα δύο έργα, αφού στήλες του Βιτσάρη ή του Φιλίππου (πίν. 198), σύγχρονες με τη στήλη του Φυτάλη, μορφολογικά βρίσκονται κοντά στο έργο του Μπρονάου. Οι όποιες, ωστόσο, χρονολογικές ή μορφολογικές διαφορές παύουν να έχουν σημασία μπροστά στη χαρακτηριστική υφολογική και ιδεολογική συγγένεια των στήλων αυτών. Η εικόνα του νεκρού που δίνουν, παρά το κοσμικό της παρουσιαστικό, δεν πέφτει στο επίπεδο του γραφικού και του οικείου. Επιδιώκεται μέσα από αυτήν να κερδηθεί η επίγεια ανωριότητα του νεκρού. Η προσπάθεια αυτή ακριβώς, που δεν έχει σκοπό να εκφράσει φόβους για την άλλη ζωή αλλά να κατοχυρώσει και να διαωνίσει τη μνήμη του πεθαμένου σ' αυτό τον κόσμο, είναι η μεγάλη αλλαγή που έφερε ο νεοκλασικισμός στην αντιμετώπιση του θανάτου» και ο νεοκλασικισμός δεν έλειψε ούτε στιγμή από το ελληνικό κοιμητήριο.

Σημειώσεις

1. Σχ. 6λ. Fred S. Licht, Italian Funerary Sculpture after Canova στον τόμο La Scultura nel XIX Secolo της σειράς Atti del XXIV Congresso Internazionale di Storia dell' Arte, Bologna 1979.
2. Σ. Αυδάκης, Μια πολύτιμη γλυπτοθήκη. Το Α' Νεκροταφείο Αθηνών, Αθήνα 1981, 18.
3. Σχ. 6λ. Ευθυμία Γεωργιάδου - Κούντουρα, Θρησκευτικά θέματα στη νεοελληνική ζωγραφική 1900 - 1940 (ιδ. διαιτ.), Θεσσαλονίκη 1984, passim.
4. Θ. Μ. Θωμόπουλος, «Η νεώτερη ελληνική γλυπτική», Ημερολόγιον των Εθνικών Φιλανθρωπικών Καταστημάτων Κωνσταντινουπόλεως, 1905, 313-316.
5. Οι σχετικές με τη νεοελληνική ταφική γλυπτική παρατηρήσεις που γίνονται στο άρθρο αυτό είναι αποτέλεσμα εκτεταμένης έρευνας σε πολλά νεκροταφεία της Πελοποννήσου, Στερεάς Ελλάδας και νησιών. Για αναφορές, ωστόσο, σε συγκεκριμένα μνημεία, επλήχθηκε το Α' Νεκροταφείο Αθηνών. Είναι το καλύτερα τεκμηριωμένο, ενώ εδώ βρίσκονται όλα τα χαρακτηριστικά είδη τάφων.
6. Δ. Βικέλας, Το νεκροταφείο των Αθηνών στον τόμο Διαλέξεις και αναμνήσεις, Αθήνα 1893, 390.
7. Φωτογραφία 6λ. στου Σ. Αυδάκη, ό.π., αρ. 49.
8. Ο όρος ρομαντικός κλασικισμός χρησιμοποιείται εδώ με την ίδια έννοια που έχει και στην ιστορία της αρχιτεκτονικής του 19ου αιώνα. Είναι αρκετά ευρύς και στεγάζει ρυθμούς διαφόρων εποχών και προελεύσεων σε αναδίωξη, άλλοτε ως δημιουργική μίμηση και άλλοτε με χαρακτήρα περισσότερο αντιγραφής.
9. Δ. Βικέλας, ό.π., 390.
10. Εφ. Αιών, 9 Μαρτίου 1860.
11. Εφ. Αυγ., 13 Μαΐου 1861.
12. Εφ. Ο Λαός, 9 Σεπ. 1870.
13. Θ. Μ. Θωμόπουλος, ό.π., 315.
14. Δε σώζεται ο τάφος παρά μόνο η στήλη,

συμπιεσμένη ανάμεσα σε μεταγενέστερες κατασκευές. Βρίσκεται στο 2ο τμήμα πίσω από τον υπ. αρ. 202 τάφο της οικογένειας Ιντζέ. Φέρει υπογραφή: Γ. ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ.

15. 1ο τμήμα, αρ. 140. Σχ. 6λ. Ε. Αγγελολομάτη - Τσουγκάρη, Δ. Τσουκλίδου-Πέννα, Μητρώον Α' Νεκροταφείου Αθηνών, Α' ζώνη, 1ον τμήμα, Αθήνα 1972, 116-117, 16, 2ο/76. Υπογραφή Γ. ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ.
17. 1ο/144. Μητρώον, ό.π., 119-120.
18. 1ο/222. Υπογραφή ΙΑΚΩΒΟΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ. Μητρώον, ό.π., 188-190.
19. 1ο/59. Υπογραφή ΓΙΑΚΟΥΜΗΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΗΣΕ. Μητρώον, ό.π., 48-49.
20. 2ο/122. Υπογραφή ΙΑΚΩΒΟΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ.
21. 1ο/390. Υπογρ. Γ. ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ. Μητρώον, ό.π., 337-338.
22. 4ο/184. Διαβάζεται: ΕΚ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ Γ. ΚΑΙ Λ. ΦΥΤΑΛΩΝ.
23. 2ο/199. Ο τάφος δε φέρει υπογραφή ή απόδοση του στους αδελφούς Φυτάλη γίνεται με βάση τις ομοιότητές του προς τον τάφο Νέγρη.
24. 8/75. Το μνήμα είναι ενυπόγραφο και φέρει χρονολογία 1901.
25. 4ο/129. Διαβάζεται ΓΛΥΠΤΗΣ Γ. ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ/ Ο ΑΘΗΝΑΙΟΣ. Ο Π.Δ. Πετρίδης πέθανε το 1915 και επομένως το έργο πρέπει να έγινε μετά τη χρονολογία αυτή.
26. Δ. Βικέλας, ό.π., 391.
27. Σχ. 6λ. Η. Honour, Neo-classicism, Harmondsworth, 1986, 141 κ.ε.
28. G. Pavanello - M. Praz, L' opera completa del Canova (Rizzoli), Μιλάνο 1976, αρ. κατ. 39 πίν. 11.
29. Για την αντιμετώπιση του θανάτου στις εικαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία στα μέσα του 19ου αιώνα βλ. Linda Nochlin, Realism, Harmondsworth 1971, 57 κ.ε.
30. Είναι έργο του Ιωάννη Κόσσου. Σχ. 6λ. Η. Μικονιάτη, «Ο γλύπτης Ιωάννης Κόσσος (1822-1873)», Ε.Φ.Σ.Α.Π.Θ., τ. 22 (1984) 396 κ.ε.
31. Μητρώον, ό.π., 95 κ.ε.
32. Στο Αρχείο Α. Καυταντζόγλου (Μουσείο Μπενάκη) υπάρχει τύπωμα με το έργο αυτό του Thorvaldsen, όπως και αντίγραφο του που σχεδίασε ο Καυταντζόγλου με μολύβι.
33. Έσπερος (Λεϊψία), 15/27 Αυγ. 1881.
34. Μητρώον, ό.π., 111.
35. Μητρώον, ό.π., 95-97.
36. Fred S. Light, ό.π., 206.
37. Φωτογραφία 6λ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβάκη - Αναστασιάδη, Νεοελληνική γλυπτική 1800 - 1940, αρ. 60, Αθήνα 1982.
38. Φωτ. 6λ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβάκη - Αναστασιάδη, ό.π., αρ. 63.
39. Βλ. Α. Μηλιάρη, «Ιωάννης Βιτσάρης», Εστία 1893, 211-214.

Nineteenth - century Greek funerary sculpture

E. Mikoniatitis

The character of nineteenth - century Greek funerary sculpture is still impossible to define. Before we can proceed with such research, a photographic corpus must be compiled, so that we can study the material in its totality and in all its variety.

However, even at this stage, some characteristics can be discerned. Attempts have been made to survey aspects such as material, style and iconography in connection with economic attitudes and socio - ideological tendencies. As a corollary a preliminary structure of thematical classification is proposed.