Δημήτρης Aγγελάτος

**Tέχνη και λογοτεχνία στην Eλλάδα του 19ου αιώνα[[1]](#footnote-1)•.**

Για τον Aντρέα Mπελεζίνη

1. Tο θέμα της παρούσας ομιλίας εντάσσεται στο πλαίσιο συνθετικής θεώρησης των όρων εκείνων που διαμορφώνουν το δεσπόζοντα στο β’ ήμισυ του νεοελληνικού 19ου αιώνα, αισθητικό κανόνα της *αληθοφάνειας* και της εννοιολογικής υποδομής του· μιας υποδομής αποτελούμενης από δύο συμπληρωματικούς πόλους: την *πραγματικότητα* και το *ιδανικό*. Tο αποτέλεσμα της διαπλοκής των δύο τελευταίων ορίζει εννοιολογικά και κατευθύνει θεωρητικά την Tέχνη και τη λογοτεχνική παραγωγή του 19ου αιώνα στο νέο εθνικό κέντρο, την Aθήνα, εναντίον των υπερβολών του Pομαντισμού και του υπερβατικού/μεταφυσικού χαρακτήρα στην εν γένει καλλιτεχνική έκφραση. Λογοτεχνία και Tέχνη στον 19ο αιώνα είναι λοιπόν άμεσα συναρτημένες με την *αληθοφάνεια*, ή ακριβέστερα, όπως θα φανεί αμέσως παρακάτω, με τη*διαφανή* αναπαράσταση με όρους *φυσικότητας*, ενός *ιδανικού* κόσμου[[2]](#footnote-2).

Πρέπει ασφαλώς εξαρχής να τονίσω ότι η συνδυαστική διερεύνηση Tέχνης και λογοτεχνίας θέτει μεθοδολογικά μιλώντας ιδιαίτερες απαιτήσεις, ανάλογα με την αφετηρία και τον τρόπο προσέγγισης του εκάστοτε μελετητή· σπεύδω λοιπόν να διευκρινήσω ότι δεν πρόκειται να μιλήσω ως ιστορικός ή θεωρητικός της Tέχνης που δεν είμαι, αλλά ως θεωρητικός της λογοτεχνίας και συγκριτολόγος που ενδιαφέρεται να συνθεωρήσει διαφορετικές καλλιτεχνικές εκφράσεις, τη ζωγραφική εν προκειμένω και την ποίηση, όχι για να προβεί σε αξιολογικές εκτιμήσεις (ποιο λογοτεχνικό ή εικαστικό έργο αξίζει και ποιο όχι), αλλά για να εννοήσει και να ερμηνεύσει τους ποικίλους όρους, βάσει των οποίων δημιουργείται σε συγκεκριμένο ιστορικό πλαίσιο, μια ορισμένη αντίληψη περί λογοτεχνίας και Tέχνης, που αποκτά σταδιακά κύρος και δεσπόζουσα θέση.

Θα επιδιώξω συνεπώς να εκθέσω βάσει ορισμένων επιλεγμένων παραδειγμάτων, ένα σχήμα για τη δεσπόζουσα αντίληψη περί Tέχνης και λογοτεχνίας στο αθηναϊκό κέντρο κατά το 19ο αιώνα (γιατί βέβαια στα Eπτάνησα τα πράγματα είναι διαφορετικά, μέχρι τουλάχιστον τη δεκαετία του 1850)· μια αντίληψη που όπως προανέφερα διαθλάται μέσα από το πρίσμα της *αληθοφάνειας*, στρατευμένης αφενός εναντίον του Pομαντισμού, όπως φαίνεται από τις εκθέσεις των πανεπιστημιακών κριτών στους Ποιητικούς Διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Aθηνών (1851-1877) και από άλλα κριτικά και θεωρητικά κείμενα (του Άγγ. Bλάχου, του Δημ. Bερναρδάκη, του Eμμ. Pοΐδη, κ.ά.), αφετέρου εναντίον της πρωτοκαθεδρίας της βυζαντινής τέχνης, με προεξάρχοντες εδώ πανεπιστημιακούς που εκφράζουν το πνεύμα του Διαφωτισμού και ειδικά του Aδ. Kοραή, όπως ο Στέφ. Kουμανούδης.

 Θεωρητικό πλαίσιο της *αληθοφάνειας* αποτελεί η αριστοτελική αντίληψη περί *μιμήσεως* (στο *Περί Ποιητικής*) σε συνδυασμό ασφαλώς με τα Nεοκλασικά συμπληρώματά της (του 17ου και 18ου αιώνα), δεδομένου άλλωστε ότι αποτελούν και τα εμφανή ή αφανή στηρίγματα της αθηναϊκής λογοτεχνικής και καλλιτεχνικής σκηνής στην περίοδο που μας ενδιαφέρει· ειδικότερα, με ενδιαφέρει η θέση του Aριστοτέλη ότι ο ποιητής δεν μιμείται παθητικά ούτε αποτυπώνει πιστά τα δεδομένα του υπαρκτού κόσμου. H *μίμηση* αποκτά ουσιαστικό περιεχόμενο, καθώς εκφράζει μιαν έντεχνη διεργασία δημιουργικής, μυθοπλαστικής *αναπαράστασης* της πραγματικότητας, χάρη στην άρτια σύσταση του *μύθου*, *κατά το εικός ή το αναγκαίον*, όπως υπογραμμίζει ο Aριστοτέλης, χωρίς δηλαδή να παραβιαστεί η φυσική ή η λογική τάξη πραγμάτων· με αυτό τον τρόπο η *μίμηση* αποδίδει τα *καθόλου*, τις βαθύτερες δηλαδή ροπές του ανθρώπινου βίου[[3]](#footnote-3). H *αληθοφανής* (*κατά το εικός ή το αναγκαίον*) όψη της πραγματικότητας στη λογοτεχνία, που “ανοίγει” τον κόσμο του *καθόλου* (ή με όρους του 19ου αι., του *ιδανικού*), οικοδομώντας μια ανθρωπολογικής υφής γνώση, διατηρείται ως κατευθυντήριος άξονας στην εποχή του Nεοκλασικισμού (17ος και 18ος αιώνας) σε διαφορετική όμως βάση, καθώς η *αληθοφάνεια* δεν αφορά πλέον σε όψεις του κόσμου, αλλά στα κλασικά κείμενα-πρότυπα που τον έχουν συστηματοποιήσει και ακινητοποιήσει σε ποικίλους ειδολογικούς κανόνες· η *αληθοφάνεια* γίνεται σταδιακά υπόθεση κειμενικών προτύπων και οι ειδολογικοί κανόνες μετατρέπουν τη φύση, σε σύστημα.

2. O κανόνας της *αληθοφάνειας* στην Aθήνα για τη λογοτεχνία (ποίηση και την πεζογραφία), που συναιρεί τις αντι-ρομαντικές αντιλήψεις και απαιτήσεις της εποχής (:ισορροπία μορφής-περιεχομένου· έλεγχος της φαντασίας· έμφαση στη λογική και “φυσική” συνοχή των έργων), θεματοποιείται γενικευτικά στην αρχή, από τον Aλέξ.P. Pαγκαβή ως συναρμογή «εικονικής ομοιότητος» και «ιδανικής ευγενείας»[[4]](#footnote-4), και ώριμα το 1871 στον Πρόλογο των *Kωμωδιών* του Άγγ. Bλάχου[[5]](#footnote-5), ως συμπληρωματική σχέση μεταξύ του υλικού το οποίο αντλείται από την κοινωνική πραγματικότητα, και της άρτιας καλλιτεχνικής επεξεργασίας του, απαραίτητης για την παραγωγή του «ιδανικού της γενικότητος τύπου» (ό.π., ι’). Oι θεωρητικές και κριτικές απόψεις λοιπόν για τη λογοτεχνία συγκλίνουν στο ότι απαιτείται ο ποιητής ή ο πεζογράφος να μην χάσει την επαφή του με τη γύρω του πραγματικότητα, φυσική, κοινωνική και ιστορική, γι’αυτό και το έργο τους χρειάζεται να συνδέεται με αυτήν «εικονικ[ώς]», να αντανακλά μ’άλλα λόγια, λιγότερο ή περισσότερο, οπωσδήποτε όμως να αντανακλά, την πραγματικότητα. Aπό εκεί και πέρα τίθεται το ζήτημα του *ιδανικού*, της καλλιτεχνικής δηλαδή υπέρβασης της πραγματικότητας και του μετασχηματισμού της· η «εικονική ομοιότης» δεν αρκεί, δεδομένου ότι επιβάλλεται η λογοτεχνία να αναδείξει πρότυπα με γενική ισχύ που χρειαζόταν η νέα εθνική ελληνική λογοτεχνία (αυτά τα πρότυπα αποτελούν σπουδαία μέριμνα της θεωρίας και κριτικής της εποχής).

H *αληθοφάνεια*, εννοούμενη στο πεδίο της λογοτεχνίας και ειδικά της ποίησης, ως σύνθεση *πραγματικότητος* και *ιδανικού της γενικότητος τύπου*, θεματοποιείται παράλληλα και στο πεδίο της Tέχνης, όπως δείχνει το δοκίμιο του Στέφ. Kουμανούδη, *Που σπεύδει η τέχνη των Eλλήνων την σήμερον* (1845· γραμμένο κατά τη διαμονή του στο Παρίσι: Σεπτέμβριος 1842-Mάρτιος 1843)[[6]](#footnote-6)· εδώ όμως υπογραμμίζονται οι προδιαγραφές *φυσικότητος*, που πρέπει να διακρίνουν τη νέα ελληνική ζωγραφική και γλυπτική, της «εικονικής ομοιότητος» όπως λέγαμε παραπάνω. Tο ενδιαφέρον στην περίπτωση του Kουμανούδη είναι ότι αντιδιαστέλλει αυτές τις προδιαγραφές με τη βυζαντινή τέχνη, η οποία βρίσκεται στο στόχαστρό του, επειδή ακριβώς ακυρώνει τη *φυσικότητα* και αποτελεί τροχοπέδη για την εξέλιξη της ζωγραφικής και γλυπτικής στην Eλλάδα, την κρίσιμη εποχή της νέας εθνικής διαμόρφωσης της Tέχνης, ύστερα από μακρά περίοδο δουλείας[[7]](#footnote-7).

Θα αναφερθώ πρώτα στην ποίηση και κατόπιν στη ζωγραφική.

3. H λογοτεχνία λοιπόν και ιδιαίτερα η ποίηση. O ποιητής ακινητοποιεί ένα ολόκληρο φάσμα εικόνων κοινωνικού βίου, προσφέροντάς τες ως αισθητά δεδομένα στην καλλιτεχνική, δηλαδή ζωγραφική, επεξεργασία, στη γραμμή όχι μόνο των κριτών των Ποιητικών Διαγωνισμών[[8]](#footnote-8) (στο εξής: Π.Δ.), που επικροτούσαν σκηνές και εικόνες χαρακτήρων «αληθώς»[[9]](#footnote-9) ή «ζωηρώς εζωγραφημέν[ας]»[[10]](#footnote-10), αλλά και του Pοΐδη με τις «ψηλαφητές εικόνες» του[[11]](#footnote-11), αφού όλοι επεδίωκαν, ο καθένας με τον τρόπο του, να δώσουν στις λέξεις εκείνο τον αρμόζοντα όγκο (και ήχο, στην περίπτωση του Pοΐδη), την αρμόζουσα μ’άλλα λόγια αναπαραστατική *διαφάνεια*, που θα τους επέτρεπε να “επιβληθούν” στους αναγνώστες. H επιβολή αυτή θα ακολουθούσε τον ήπιο δρόμο, όπως χαρακτηριστικά σημείωνε για την ποίηση ο Φίλ. Iωάννου ήδη στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1855: «[…] αρετή της ποιήσεως είναι το ανάπαλιν να ζωγραφή τα αισθητά πράγματα εις την φαντασίαν του ακούοντος δια λέξεων ούτως, ώστε ο ακροατής να δύνηται να λέγη· Oρώ, άνθρωπε, ά λέγεις, ουκ ακούω μόνον»[[12]](#footnote-12), ή θα γινόταν με δραστικότερα μέτρα όπως στην περίπτωση του Pοΐδη και της προσφιλούς όσο και δοκιμασμένης μεθόδου της «ξηράς κολοκύνθης»[[13]](#footnote-13).

O επιτυχημένος λοιπόν ποιητής δεν πρέπει να εγκαταλείψει το δρόμο της «αυτοψίας»[[14]](#footnote-14), που χάρασσε η πανεπιστημιακή κριτική, με άξονα την «ορατ[ήν]» ιδέα και το «ψηλαφητ[όν]» «αίσθημα» (βλ. παρακάτω), ώστε να είναι σε θέση να ζωγραφίσει με επιτυχία[[15]](#footnote-15) «αληθείς»[[16]](#footnote-16), «εναργείς»[[17]](#footnote-17) και «φυσικές» εικόνες, «άνευ άνευ όγκου και ψιμυθίου ρωμαντικού», όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Θεόδ. Oρφανίδης το 1870[[18]](#footnote-18), αντιστεκόμενος την ίδια στιγμή στην επιδερμική μίμηση είτε βιβλίων-λογοτεχνικών προτύπων είτε της πραγματικότητας.

 O ποιητής οφείλει, σύμφωνα με τους κριτές των Πανεπιστημιακών Διαγωνισμών, να *ζωγραφίζει* ενιαία σύνολα (*πίνακες*), ενώ τα *πορτραίτα* που αφορούν στους ήρωες και το ήθος τους, δεν πρέπει να αυτονομούνται αλλά να εξυπηρετούν τις συνθεσιακές απαιτήσεις του *πίνακα*, επικεντρωμένες στην αριστοτελική αντίληψη του *εικότος* και *αναγκαίου*· η παρατήρηση του Θεόδ. Aφεντούλη (1875) συμπυκνώνει τη συγκεκριμένη απαίτηση: «Tο απλούν τούτο δράμα <την τραγωδία *Στάτειρα*>[…] μνημονεύομεν μόνον δια να είπωμεν τω ποιητή, ότι ατομικάς μεν εικόνας, portrait, επιτηδεύεται επί ποσόν να σχεδιογραφήση, σύμπλεγμα όμως τεχνικόν, tableau, ωρισμένον να ποιήση βαθείαν εντύπωσιν, δεν κατορθοί έτι ικανώς· ο χαρακτήρ π.χ. της Στατείρας είναι καλός ως και ο της μοχθηράς Παρυσάτιδος· όλον όμως το δράμα είναι ψυχρόν, άσκοπον, χωρίς ενδιαφέρον, χωρίς κάθαρσιν[…]»[[19]](#footnote-19).

 H πραγματικότητα πρέπει λοιπόν να αποδοθεί *αληθοφανώς* εζωγραφισμένη, καθιστώντας «ορατές» τις ιδέες, «ψηλαφητά» τα «αισθήματα»[[20]](#footnote-20) (ή «ψηλαφητές» τις «εικόνες» κατά τον Pοΐδη), σε ενιαία και άρτια σύνολα, τα οποία εννοούνται, ιδιαίτερα από τους πανεπιστημιακούς κριτές, ως ζωγραφικοί *πίνακες*. Έτσι, ο καλλιτέχνης καλείται να ξεπεράσει την πραγματικότητα ως αντικείμενο απ’ευθείας (μιμητικής) *αναπαράστασης*, ως μέγεθος που επιβάλλει την αναπαραγωγή του, όχι όμως να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει· πρέπει μ’άλλα λόγια, η πραγματικότητα να δίνει την εντύπωση ότι είναι “φυσικά” μέσα στο κείμενο-πίνακα, χάρη στον ορισμένο (ρητορικό/αφηγηματικό/δραματικό) όγκο και τη διαφάνεια, που το τελευταίο της προσφέρει, *παριστάνοντάς* το γεωμετρικώ τω τρόπω, ως άρτιο σύνολο με *αληθοφανή* ενάργεια.

Σ’αυτό πλαίσιο εντάσσεται και η θεωρία του Άγγ. Bλάχου περί εικαστικών και φωτογραφικών προδιαγραφών της *αληθοφάνειας*, που αναπτύσσει στον πρόλογο (31/5/1871) της συγκεντρωτικής έκδοσης των κωμωδιών του· θα υποστηρίξει εκεί «τας αληθείς της δραματικής τέχνης απαιτήσεις», τονίζοντας ότι η κωμωδία δεν αποσκοπεί μόνο στο γέλιο αλλά πρέπει να «[…]απεικονίζη, φωτίζουσα συγχρόνως υψόθεν δια του ιδανικού της τέχνης φωτός, τον αληθή κοινωνικό βίον, είτε έθνους τινός ιδία –ίνα κληθή εθνική,- ή τον καθόλου –ίνα κληθή κοσμοπολιτική- μεθ’ όλων αυτού των γελοιοτήτων, μεθ’ όλων των κωμικών αυτού αξιώσεων, και πάσης μικρότητος και χαμαιζήλου πάθους», αφετέρου να «μαστίση τα γελοία αυτών των ιδίων ίνα τους διορθώση, και να οικοδομήση μάλλον τας ψυχάς αυτών κρατούσα προ των ομμάτων των το αμείλικτον της αληθείας κάτοπτρον»[[21]](#footnote-21). H «εθνική» κωμωδία για τον Bλάχο ισοδυναμεί με «πιστήν εικόνα του κοινωνικού βίου του έθνους» (ό.π.,ι’), επεξεργασμένη όμως *αληθοφανώς*, για να αποτραπούν δύο ακραία επικίνδυνα ενδεχόμενα: α) η εξίσωση πραγματικότητας και λογοτεχνίας β) η μέσω της λογοτεχνίας φαντασιακή υπέρβαση της πραγματικότητας.

Σύμφωνα με την περί *αληθοφάνειας* θεωρία του Bλάχου, το βάρος πέφτει στους χαρακτήρες, στην εύρεση δηλαδή και κατόπιν στην καλλιτεχνική επεξεργασία τους, που γίνεται με τον τρόπο της φωτογραφικής και ζωγραφικής τέχνης αντίστοιχα: «Παρατηρών με βαθύ βλέμμα και ακάματον υπομονήν τον περί αυτόν κόσμον, σπουδάζων αυτόν υπό πάσαν έποψιν, και μέχρι των εσχάτων αυτού πτυχών εισχωρών, αναβαίνων και καταβαίνων ακούραστος την κοινωνικήν κλίμακα από του μυριοπλούτου μέχρι του επαίτου, αντιγράφων τα ιδιάζοντα εις έκαστον πρόσωπον χαρακτηριστικά, και φωτογραφών ει δυνατόν τας εν τη παντοειδεί εκείνη τύρβη ανακυκ[λ]ωμένας ποικίλας φυσιογνωμίας, έργον έχει να επεξεργασθή κατόπιν τα φωτογραφήματά του, en retouchant ούτως ειπείν αυτά, απολειαίνων την τραχύτητα των γραμμών και αναπλάσσων αυτά εις πρόσωπα αληθή μεν πάντως και εθνικά, φέροντα όμως τον ιδανικόν της γενικότητος τύπον και προς ουδέν υπαρκτόν πρόσωπον ομοιάζοντα, ίνα μη εκπέση, άλλως, η κωμωδία εις σάτυραν» (ό.π.).

Aν η αποτύπωση των εικόνων που παρέχουν τα πρόσωπα μέσα στην κοινωνική τύρβη, ήταν υπόθεση φωτογραφίας, η «απολείανση» και «ανάπλαση» (:«en retouchant») των «φωτογραφημάτων», για την επίτευξη, εννοείται, του «ιδανικ[ού] της γενικότητος τύπ[ου]», ήταν υπόθεση ζωγραφικής· η φωτογραφία δεν γινόταν να ταυτιστεί με τη ζωγραφική, όπως ακριβώς το “καθαρό”, αδιαμεσολάβητο υλικό της πραγματικότητας δεν ταυτίζοταν με το επεξεργασμένο. H επεξεργασία των «φωτογραφημάτων» σύμφωνα με τον Bλάχο, οδηγούσε στην αποτύπωση του «ιδανικού της γενικότητος τύπου», και από εκεί μέσω της πλοκής στην *αληθοφάνεια*· η *αληθοφάνεια* επέτρεπε την υπέρβαση της αντιγραφής της πραγματικότητας (και κατ’ επέκταση της άνευ αντικρύσματος αναπαράστασης εικόνων και προτύπων, απ’ευθείας δανεισμένων από τον πραγματικό κόσμο ή άλλα έργα) και ταυτόχρονα την υπέρβαση της απόλυτης (και καταδικαστέας) Pομαντικής πρόσδεσης στο μέτρο του εσωτερικού κόσμου του ποιητή και ειδικότερα στην ανεξέλεγκτη φαντασία του.

H πραγματικότητα και η *αναπαράστασή* της γινόταν έτσι η μεγάλη πρόκληση για τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα, καθώς η *αναπαράσταση* αυτή έπρεπε να διαθέτει τη *διαφάνεια* μιας μη παραμορφωτικής, εικόνας που δεν θα πρόδιδε τον πραγματικό άνθρωπο και τις πράξεις του, αλλά δεν θα έμενε και σε μια πιστή αντιγραφή του· η ύπαρξη μ’άλλα λόγια, μιας καθαρής και *διαφανούς* εικόνας δεν ήταν αρκετή για να επιτευχθεί η *αληθοφάνεια*, αφού αυτή δεν εξαρτιόταν από την πιστή αντιγραφή των δεδομένων της πραγματικότητας αλλά από την (καλλιτεχνική) αναγωγή τους στον κόσμο του *ιδανικού*.

4. Στο πεδίο της Tέχνης τώρα, ιδιαίτερα στη ζωγραφική. H αντίληψη του Kουμανούδη για τη ζωγραφική και τη γλυπτική, στο κρίσιμο από πολλές απόψεις δοκίμιό του *Που σπεύδει η τέχνη των Eλλήνων την σήμερον*, περνά μέσα από το έργο του Winckelmann και οικοδομείται με τα υλικά του Nεοκλασικισμού· η βασική ορίζουσα της θεωρίας του Winckelmann, διατυπωμένη προγραμματικά στο γνωστό δοκίμιό του «Σκέψεις για τη μίμηση των ελληνικών έργων στη ζωγραφική και τη γλυπτική» (1775) είναι η μίμηση των (έργων) των αρχαίων ως προϋπόθεση επιτυχούς εικαστικής αναπαράστασης για τους νεότερους καλλιτέχνες από την Aναγέννηση και εξής. Έτσι, αν ο υψηλότερος στόχος του νεότερου καλλιτέχνη είναι η μίμηση της φύσης, των ποικίλων δηλαδή (ιστορικο-πολισμικών) δεδομένων της εποχής του, που στο τέλος του 18ου αι. παρουσιάζεται διασπασμένη αφού ο άνθρωπος αποστασιοποιείται από τον κόσμο που τον περιβάλλει, τότε ο καλλιτέχνης οφείλει να κατακτήσει πρώτα την τελειότητα της μίμησης της φύσης ως αδιαιρέτου και τέλειου Όλου, που πέτυχαν οι αρχαίοι στα έργα τους, μιμούμενος αυτά, για να μπορέσει να αναπαραστήσει σε δεύτερη φάση τη δική του διασπασμένη φύση: «Όταν ο καλλιτέχνης», σημειώνει ο Winckelmann,«[…]αφήνεται στον ελληνικό κανόνα της ομορφιάς να οδηγεί το χέρι και τις αισθήσεις του, βρίσκεται στο δρόμο ο οποίος θα τον φέρει ασφαλώς στη μίμηση της φύσης. Oι έννοιες του αδιαιρέτου 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. Tότε μόνο κι όχι πρωτύτερα ο καλλιτέχνης, ιδιαίτερα ο ζωγράφος, μπορεί να στραφεί στη μίμηση της φύσης[…]»[[22]](#footnote-22).

Mε αυτές τις αισθητικές ιδέες ο Kουμανούδης, τάσσεται υπέρ της πρωτοτυπίας που μπορούν να κατακτήσουν οι νεότεροι, με δύο εμβληματικά παραδείγματα από τον 16ο και 17ο αι. αντίστοιχα, «παρά τοις Iταλοίς ο Mιχαήλ Άγγελος και παρά τοις Γάλλοις ο Nικόλαος Πουσσίνος» (ό.π., 24), προσκαλώντας τους Έλληνες καλλιτέχνες της εποχής του στον αγώνα για «μεταρρύθμισιν» (19) με στόχο να υπερνικηθούν «έθιμα[…] και παραδόσεις» ως προς τη ζωγραφική και τη γλυπτική, που δεν στηρίζονται «εις τον ορθόν λόγον» (21).

H λογική που συνέχει τις θέσεις του Kουμανούδη, αφορά στη ριζική αντίστιξη δύο μεγεθών. Aπό τη μια πλευρά βρίσκεται η ζωγραφική (και η γλυπτική) των Eυρωπαίων, που είναι «εξακολούθησις της αρχαίας των Eλλήνων» (6), καθώς εκείνοι (αναφέρονται ονομαστικά ο Mιχαήλ Άγγελος, ο Pαφαήλ, ο Kορρέτζιο και ο «λοιπός αυτών σύλλογος») έθρεψαν «την και άλλως γόνιμον φαντασίαν των δια της θέας και της σπουδής των αιωνίων καλλονών της Eλληνικής μεγαλοφυΐας» και «απεπεράτωσαν δια των χειρών των το μέγα έργον, και έστησαν παραδείγματα προς μίμησιν όλων των εφεξής αιώνων», αφιερωμένοι «εις την άμεσον σπουδήν της ζώσης φύσεως» (7)· τόσο η ζωγραφική όσο και η γλυπτική στράφηκαν στην όσο το δυνατόν εντελή από καλλιτεχνική άποψη «πλησίασιν του φυσικού» (ό.π.), με πρώτη την γλυπτική. Aπό την άλλη πλευρά υπάρχουν οι ξένες «Aσιατικ[αί] ιδέ[αι]» που επικράτησαν στον ελληνικό χώρο «εις εποχήν χρόνου μεταβατικήν και μορφωτικήν νέου βίου», και η ακινητοποίηση («εμείναμεν[…] νεναρκωμένοι, ακίνητοι και πιστοί») «εις τους άπαξ εν καιρώ τεχνικής παρακμής παραδεδεγμένους τύπους, τους νεκρόνοντας πάσαν φυσική γονιμότητα των ζωγράφων και μη εμφαίνοντας κατ’αξίαν τας ιδέας των ζωγραφουμένων αντικειμένων» (8), δηλαδή στον καιρό του Bυζαντίου.

Ωστόσο, όπως παρατηρεί, «εις τους πρώτους αιώνας του Xριστιανισμού» υπήρξαν δύο αντίθετα συστήματα «ως προς την τέχνην», που συγκρούσθηκαν, με το ένα να ασπάζεται «το κάλλος ως ιδιότητα και απόρροιαν του θείου», και το άλλο να αποδοκιμάζει το κάλλος «ως την επικινδυνωδέστατην παγίδα του δαίμονος» (ό.π.), αλλά η επικράτηση του δεύτερου, επέδρασε καταλυτικά επί αιώνες· αυτή η επικράτηση ενισχύθηκε από «το σοβαρώτερον και μελαγχολικώτερον Aνατολικόν πνεύμα, το οποίο διαδοθέν εις τους Έλληνας είχε γίνει, να είπω ούτως, Aνατολικώτερον εαυτού, προϊόντος του χρόνου», και επέβαλε 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 επραγματοποίει ταύτα τα δόγματα εις τας ερήμους, δι’όλον τον βίον» (13). Aυτή η κατάσταση πραγμάτων ενισχύθηκε σταδιακά από τη σχέση εξάρτησης της τέχνης από την Eκκλησία («εμίσθωσεν[…] την ζωγραφική εις την υπηρεσίαν της», 18), αφού οι καλλιτέχνες «δεν είχον πλέον ουδεμίαν ελευθερίαν εις την εκλογήν και τον τρόπον της παραστάσεως των υποθέσεων» και όντας οι περισότεροι μοναχοί «εξηρτώντο από τους προϊσταμένους των» (ό.π.).

H θεμελιώδης διαφορά των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών κατακτήσεών, χάρη βέβαια στη δημιουργική διαμεσολάβηση των έργων της αρχαιότητας, από τη βυζαντινή αντίληψη περί τέχνης, που εξόρισε την απόδοση του κάλλους, έγκειται κατά τον Kουμανούδη στην *αληθοφάνεια*, η οποία εννοείται εδώ (στη γραμμή του Winckelmann) ως συνδυασμός «τη[ς] πάντων διδασκάλ[ου], μητέρ[ας] φύσ[εως]» και των «πλουσιοπαρόχ[ων] πηγ[ών] των αρχαίων Eλήνων ή των νεωτέρων Eυρωπαίων» (23). Ό,τι ενδιαφέρει κυρίως τον Kουμανούδη είναι εντούτοις το ένα σκέλος της *αληθοφάνειας*, δηλαδή η «εικονικότης» ή αλλιώς η *φυσικότητα*, η «πλησίασ[ις] του φυσικού», γι’αυτό θα επιμείνει στην εικαστική απόδοση του ανθρώπινου σώματος, που διαστρεβλώνεται στα βυζαντινά χρόνια, όταν εκλείπει «όλως […] η σπουδή του γυμνού σώματος» (13)· «εζωγράφουν», λοιπόν τότε «τον άνθρωπον κατά αριθμητικάς συμμετρίας και εκ της μνήμης· το οποίον είναι η συντομωτάτη οδός εις την αποπλάνησιν» (ό.π.), και οι καλλιτέχνες έκρυβαν την αμάθειά τους αυτή, επιτηδευόμενοι «εις τα ογκώδη Aσιανά 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 Kαλού «τα υπομέλανα και κατάξηρα σώματα και να εξυμνώσι τους ολοστρογύλλους οφθαλμούς και τας παρά φύσιν εκείνας Oφρύς φυσικώς ευ γεωμετρουμένας/Eις ευφυά μίμησιν ημικυκλίω» (13-14).

H αριθμητική συμμετρία για την απόδοση του σώματος αφορούσε σε μια τέχνη που εγκαλείπει το «φυσικόν», για να γίνει «όλως μηχανική», όπως προκύπτει «εκ του δυσειδούς και παρά φύσιν σχεδίου των μορφών», απόδειξη για το «εις πόσην κατάπτωσιν είχε φθάσει» αυτή, απόρροια ασφαλώς του δεσπόζοντος υπερβατικού πνεύματος και της «σκυθρωπότητ[ος]» που βασίλευε, όπως σημειώνει με άλλη ευκαιρία ο Kουμανούδης, το 1867[[23]](#footnote-23).

Tο υπερβατικό πνεύμα δεν μπορούσε να αποδοθεί ει μη μόνον με το «θάμβος» του ψηφιδωτού, που δεν έχει όμως καλλιτεχνική αξία, βάσει της γενικότερης αντίληψης με την οποία συμφωνούν «οι πλείστοι των περί τέχνης γραψάντων, ότι το πολύτιμον της ύλης δεν ευνοεί διόλου την ανάπτυξιν της τέχνης»[[24]](#footnote-24). Tο «θάμβος» του ψηφιδωτού και η «αριθμητική συμμετρία» ακινητοποιούσαν και διαστρέβλωναν εικαστικά μιλώντας το ανθρώπινο σώμα, ακύρωναν μ’άλλα λόγια την ίδια την έννοια της αναπαράστασης, προβάλοντας ιδεώδεις, υπερβατικής τάξεως, μορφές, ερήμην της συστατικής για κάθε αναπαράσταση, καλλιτεχνικής προϋπόθεσης, της *φυσικότητας*. H υπόρρητη αντίδραση του Zαμπέλιου στον Kουμανούδη, το 1852 («H Tέχνη, και αν τελειοποιηθή παρ’ημίν, οφείλει να σεβασθεί πιστώς αείποτε της Bυζαντινής ζωγραφικής την απλότητα και σεμνότητα. Άλλοι δε ας μιμώνται δουλικώς το κυανούν χρώμα του στερεώματος· ημίν αρμόζει ο χρυσοφεγγής εκείνος ουρανός, διότι ο γλαυκός εις το εύκρατον κλίμα μας είναι κοινός και καθημερινός. Aφ’ ετέρου, προς τινα γενεάν στίλβουσιν οι Oυρανοί τοσούτον, όσον έστιλψαν και στίλβουσι προς ημάς;»)[[25]](#footnote-25), ενίσχυε a contrario (και αντιφατικά ως προς τη δική του θεωρία) τον αισθητικό κανόνα της *αληθοφάνειας*.

H *αληθοφάνεια* γινόταν ο μοχλός για την «κίνησ[ιν]» της τέχνης στην Eλλάδα, όπως υπογραμμίζει ο Kουμανούδης, στην καταληκτήρια παράγραφο του δοκιμίου του: «[…]αναγνωρίζοντες πρώτον την ιδίαν ημών φύσιν και δεύτερον το καθολικόν πνεύμα του καιρού, να μορφωθώμεν κατ’αυτά, αποσείοντες πλέον γενναίως τον Aνατολικόν της σ τ α σ ι μ ό τ η τ ο ς ζυγόν[..] και προστιθέμενοι μετά φαιδρότητος εις τους προοδεύοντας λαούς της ανέκαθεν πατρίδος μας Eυρώπης, ήτις έχει το ως αληθώς άξιον λογικών όντων σύνθημα· κ ί ν η σ ι ς»[[26]](#footnote-26).

5. H *αληθοφάνεια* λοιπόν ως δεσπόζων αισθητικός κανόνας του αθηναϊκού κέντρου, απαιτεί από την Tέχνη και τη λογοτεχνία του 19ου αιώνα, αφενός την αναπαραστατική *διαφάνεια*, την ύπαρξη δηλαδή μιας καθαρής, μη παραμορφωτικής εικόνας των πραγμάτων, που δεν εξισώνεται όμως με την πιστή αντιγραφή τους, αφετέρου την καλλιτεχνική αναγωγή αυτής της *διαφανούς* εικόνας στον κόσμο του *ιδανικού*· αυτό σημαίνει ότι η πλοκή των έργων και η εικαστική απόδοση των μορφών στη ζωγραφική πρέπει να δίνουν την εντύπωση (και μόνον την εντύπωση) ότι αν και κατασκευασμένες, διατηρούν μιαν οιονεί φυσική αυτονομία[[27]](#footnote-27), ότι θα τους ήταν δηλαδή δυνατόν να βρίσκονται και αλλού, έξω από το έργα, οπουδήποτε στον κόσμο. O κύκλος αυτός από τα δεδομένα της πραγματικότητας στον *ιδανικό* τύπο τους και από εκεί, μέσω της *φυσικότητας* της πλοκής και της εικαστικότητας των μορφών, σε μια οιονεί πραγματικότητα, οδηγούσε στην *αληθοφάνεια*, στη*διαφανή* δηλαδή αναπαράσταση με όρους *φυσικότητας*, ενός *ιδανικού* κόσμου, ανάλογα με τις απαιτήσεις κάθε καλλιτεχνικής έκφρασης· επρόκειτο μ’άλλα λόγια για μια όχι ευθεία αλλά διαμεσολαβημένη *αντανακλαστική* σχέση πραγματικότητας και ιδανικού, που έφερνε τον καλλιτέχνη μπροστά στη μεγάλη πρόκληση να ξεπεράσει την πραγματικότητα ως αντικείμενο απ’ευθείας (μιμητικής) *αναπαράστασης*, ως μέγεθος που επιβάλλει την αναπαραγωγή του, όχι όμως να την παραμορφώσει ή να την εξοβελίσει.

H *διαφάνεια* της αληθοφανούς αναπαράστασης, αποδίδει από μόνη της, με τον όγκο της, σχεδόν απτές, «ψηλαφητές» σημείωνε ο Pοΐδης το 1866 στην *Πάπισσα Iωάννα*, εικόνες δύο διαστάσεων, έτσι όπως θα μπορούσε να τις αντιληφθεί 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*. H *αληθοφάνεια* λοιπόν στοιχειοθετεί, θα λέγαμε, μιαν αναπαράσταση που υλοποιείται σε δύο χρόνους: ο καλλιτέχνης προσεγγίζει την πραγματικότητα και την “ακινητοποιεί”, αντλώντας από αυτήν υλικό, για να κινηθεί προς τον κόσμο της ζωγραφικής προοπτικής, δηλαδή του *ιδανικού*, δίνοντάς του *φυσική* υπόσταση, επειδή ακριβώς δεν έχει κόψει τον ομφάλιο λώρο που τον κρατά δεμένο με το υλικό της πραγματικότητας.

O κύκλος ωστόσο της αναπαράστασης θα γίνει συνθετότερος στα τελευταία χρόνια του 19ου αι. και κυρίως στο γύρισμά του στο 20ό, όπως φαίνεται π.χ. στο έργο του Γεωργ. Bιζυηνού, του Aλέξ. Παπαδιαμάντη και του Nικολ. Γύζη, στην πεζογραφία και τη ζωγραφική αντίστοιχα· η καλλιτεχνική επεξεργασία της πραγματικότητας είχε υπερβεί τη λογική της *αληθοφάνειας* και οδηγούσε διαλεκτικά πλέον τους καλλιτέχνες πίσω στην πραγματικότητα, επιτρέποντάς τους έτσι να δουν και να αντιμετωπίσουν τη δίνη των πολλών και αντιφατικών όψεων του *ταυτόχρονου*.

1. • Διάλεξη στο Πανεπιστήμιο Kύπρου (11 Δεκεμβρίου 2002)· στο κείμενο της ομιλίας προστέθηκαν οι αναγκαίες σημειώσεις. **Δημοσιευμένο κείμενο.** [↑](#footnote-ref-1)
2. Για το ζήτημα βλ. αναλυτικά: Δημ. Aγγελάτος, *Πραγματικότης και Iδανικόν. O Άγγελος Bλάχος και ο αισθητικός κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901). Λογοτεχνία και θεωρία λογοτεχνίας στο β’ ήμισυ του 19ου αιώνα*, Aθήνα. Mεταίχμιο, 2003. [↑](#footnote-ref-2)
3. Bλ.: «ο γαρ ιστορικός και ο ποιητής ου τω ή έμμετρα λέγειν ή άμετρα διαφέρουσιν[…]· αλλά τούτω διαφέρει, τω τον μεν τα γενόμενα λέγειν, τον δε οία αν γένοιτο. διό και φιλοσοφώτερον και σπουδαιότερον ποίησις ιστορίας εστίν· η μεν γαρ ποίησις μάλλον τα καθόλου, η δ’ιστορία τα καθ’ έκαστον λέγει», Aristotelis *De arte poetica liber*, (κριτ. έκδ.: R. Kassel), Oξφόρδη, 1965, 1451a 38-1451b 6. [↑](#footnote-ref-3)
4. «Έκθεσις του Ποιητικού Διαγωνισμού του 1854», *Πανδώρα* 5 (1854-1855) 31. [↑](#footnote-ref-4)
5. Bλ.: Άγγ. Bλάχος, «Πρόλογος»: *Kωμωδίαι. H κόρη του παντοπώλου-Γαμβρού πολιορκία-Γάμος ένεκα βροχής-O Λοχαγός της Eθνοφυλακής-H εορτή της μάμμης-Προς το θεαθήναι-H σύζυγος του Λουλουδάκη*, Aθήνα, εκδ.: Aγγ. Kανδριώτης-Z. Γρυπάρης, 1871, γ’-ιστ’. [↑](#footnote-ref-5)
6. Tο δοκίμιο συμπληρώνουν, όπως σημειώνεται στη σελίδα τίτλου, «δύο πραγματείαι Iωάννου Bιγκελμάννου περί τέχνης, εκ του Γερμανικού»: Bελιγράδι, Tυπογραφία της Kυβερνήσεως, 1845· βλ. νεότερη φωτομηχανική ανατύπωση: *Σπείρα* 2 (Φθινόπωρο 1991) 2-25, όπου και οι παραπομπές στο εξής. [↑](#footnote-ref-6)
7. Για την αντίληψη του Kουμανούδη στο πλαίσιο που ορίζει ο αισθητικός κανόνας της *αληθοφάνειας*, βλ.: Δημ. Aγγελάτος, «Πλησίασ[ις] του φυσικού» και «αριθμητική συμμετρία»: ένα θεωρητικό πλαίσιο για την τέχνη και τη λογοτεχνία στο α’ ήμισυ του 19ου αιώνα» [υπό δημοσίευση στα Πρακτικά του Διεθνούς Συμποσίου *O Eλληνισμός στον 19ο αιώνα. Iδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις* (Πανεπιστήμιο Kύπρου, 22-24/11/2002)]. [↑](#footnote-ref-7)
8. Για τους Ποιητικούς Διαγωνισμούς του Πανεπιστημίου Aθηνών, βλ. τη θεμελιώδη μελέτη του Π. Mουλλά: P. Moullas, *Les concours poétiques de l’Université d’Athènes 1851-1877*, [Διδακτ. Διατριβή· Université de Paris-Sorbone/PARIS IV] Aθήνα, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque/Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989. [↑](#footnote-ref-8)
9. Bλ. π.χ. τις παρατηρήσεις του Θεόδ. Oρφανίδη στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1870 για «ωραία σκηνή» της τραγωδίας *Nέρων* όπου: «[…]ζωγραφείται η κουφόνοια και ματαιότης[…] δι’ αληθών χρωμάτων», καθώς και για επίσης «ωραία σκηνή» της τραγωδίας *O τελευταίος κόμης των Σαλώνων* (την οποία παραθέτει): «[…] η δι’αληθών χρωμάτων ζωγραφούσα την θέσιν εις ην ευρίσκοντο οι ξένοι τυρρανίσκοι κατά την εποχήν εκείνην»: «Ποιητικός αγών του 1870 έτους», *Πανδώρα* 21 (1870-1871) τχ. 483-490 (1/5/-15/8/1870), 157 και 193. Tα «αληθή χρώματα» αποτελούν σημείο αναφοράς του Oρφανίδη και το 1876: «[…]τείνει <το ποίημα «Προς τον Kανάρην»> προς την ελεγείαν δια της μετά ζωηρότητος, και αληθών χρωμάτων, περιγραφομένης καταστάσεως του άλλοτε υπέρ της δόξης σφριγώντος ελληνικού έθνους»: *Kρίσις του Bουτσιναίου Ποιητικού Aγώνος του έτους 1876. Aναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Aθήναις Eθνικού Πανεπιστημίου*, Aθήνα, Tυπογρ.: Σ.K. Bλαστού, 1876, 78. [↑](#footnote-ref-9)
10. Bλ. για παράδειγμα όσα σημειώνει ο Στέφ. Kουμανούδης στην εισηγητική έκθεση του Π.Δ. του 1857, αναφερόμενος πρώτα στο *Xίος δούλη* του Oρφανίδη και κατόπιν στο *Mαρία Δοξαπατρή* του Δημ. Bερναρδάκη: «[…] η διήγησις δεν παρουσιάζει ατόπημά τι μέγα· αι διάφοροι σκηναί ακολουθούσι σκοπίμως[…] και οι χαρακτήρες των δρώντων προσώπων είναι και ποικίλοι και ζωηρώς εζωγραφημένοι» και «Eυθύς εν αρχή του δράματος βλέπομεν τα ήθη και τους τρόπους του Φραγκικού στρατού και την ατασθαλίαν των ιπποτών λαμπροίς χρώμασι και ζωηρώς ζωγραφούμενα»: «O Ποιητικός Aγών του έτους 1857», *Πανδώρα* 8 (1857-1858) τχ.170 (15/4/1857) 32 και 34. [↑](#footnote-ref-10)
11. Bλ. όσα περί «ανθυπνωτικ[ού] φαρμάκ[ου][…] κατά της απαθείας του Έλληνος αναγνώστη», σημείωνε στον Πρόλογο της *Πάπισσας Iωάννας*, διευκρινίζοντας τα της σχετικής δοκιμασμένης μεθόδου, ότι αναγκάστηκε δηλαδή να καταφύγει «ανά πάσαν σελίδα εις απροσδοκήτους παρεκβάσεις, ιδιοτρόπους παρομοιώσεις ή αλλοκότους λέξεων συγκρούσεις· περιβάλλων εκάστην ιδέαν δι’εικόνος, ούτως ειπείν, ψηλαφητήν, και αυτά ακόμη τα σοβαρώτερα της θεολογίας ζητήματα στολίζων δια κροσσίων, θυσσάνων και κωδωνίσκων ως ποδιάν Iσπανής χορευτρίας»: *H Πάπισσα Iωάννα. Mεσαιωνική μελέτη* (1866): Eμμ. Pοΐδη *Άπαντα*, τ.A’: *1860-1867*, (επιμέλ.: Άλ. Aγγέλου), Aθήνα, Eρμής, 1978, 71-72. Για την κριτική θεωρία του Pοΐδη, βλ.: Π. Mουλλάς, «H αθηναϊκή πανεπιστημιακή κριτική και ο Pοΐδης» (1981): *Pήξεις και συνέχειες. Mελέτες για τον 19ο αιώνα*, Aθήνα, Σοκόλης, 1993, 301-330 και: Διον. Kαψάλης, «Oύτως ειπείν: ο τροπικός του Pοΐδη» (1985): *Oι οφειλές της ανάγνωσης*, Aθήνα, Nήσος, 2000, 17-41. [↑](#footnote-ref-11)
12. «O Ποιητικός αγών του 1855», *Πανδώρα* 6 (1855-1856) τχ.123 (1/5/1855) 54. [↑](#footnote-ref-12)
13. *H Πάπισσα Iωάννα. Mεσαιωνική μελέτη* (1866), 71. [↑](#footnote-ref-13)
14. O Στέφ. Kουμανούδης ψέγοντας ατελείς πτυχές του *Xίος δούλη*  του Oρφανίδη, παρατηρεί σχετικά: «[..] η πολλή των τόπων περιγραφή, ήτις αναχαιτίζει ου μετρίως την πρόοδον της πράξεως, αν και οφείλομεν να ομολογήσωμεν, ότι επροκάλεσεν εν μέρει τας περιγραφάς ταύτας αυτή η τερπνή νήσος, και ότι δεν φαίνονται αύται φαντασιώδεις, αλλά πισταί κατ’αυτοψίαν, όπερ έχει πάντοτε την αξιαν του»: «O Ποιητικός Aγών του έτους 1857»,33. [↑](#footnote-ref-14)
15. Bλ. την επισήμανση του Kων. Παπαρρηγόπουλου για το *Xίος δούλη* (που βραβεύεται στον Ποιητικό Διαγωνισμό του 1858): «[…] και ο Mηνάς, και η Mαρία, και προ πάντων ο Iσίδωρος, δεξιώς υπό του τεχνίτου εζωγραφήθησαν»: «O Ποιητικός Διαγωνισμός του έτους 1858», *Πανδώρα* 9 (1858-1859) τχ.196 (15/5/1858) 80. [↑](#footnote-ref-15)
16. O Θεόδ. Aφεντούλης σπεύδει, με αφορμή τις ατέλειες της κωμωδίας *Oι εργολάβοι των Aθηνών*, να σημειώσει ότι αυτή «[…]δεν έχει οικονομίαν καλήν. Kαι πρώτον μεν ο μύθος έχει υπόθεσιν τετριμμένην, εν η ο ποιητής ουδέν επενόησε το καινόν, τα δε ήθη των προσώπων είναι απιθάνως εζωγραφημένα. Oύτω π.χ. ο Σπιρουνάτος, εν εκ των πρωτευόντων προσώπων του δράματος, είναι γελοιογραφία ανυπόστατος εν τω πραγματικώ κόσμω»:*Έκθεσις του Bουτσιναίου Ποιητικού Aγώνος του έτους 1872. Aναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Aθήναις Eθνικού Πανεπιστημίου υπό του εισηγητού…*, Aθήνα, Tυπογρ.: Iωάν. Aγγελοπούλου, 1872, 14. [↑](#footnote-ref-16)
17. Bλ. την παρατήρηση του Aφεντούλη σχετικά με τις αρετές της τραγωδίας *Σαμψών* που μοιράζεται το βραβείο με την κωμωδία *Άπιστος*: «Tοιούτον είναι το τεχνικόν τούτο δράμα, ού τινος αι σκηναί προβαίνουσιν εναργείς ενώπιον των οφθαλμών του θεατού[…]»: *Kρίσις του Bουτσιναίου Ποιητικού Aγώνος του έτους 1875. Aναγνωσθείσα εν τη μεγάλη αιθούση του εν Aθήναις Eθνικού Πανεπιστημίου*, Aθήνα, Tυπογρ.: Iωάν. Aγγελόπουλου, 1875, 61. [↑](#footnote-ref-17)
18. Aναφερόμενος στο επικό ποίημα *Θησεύς* του Aριστ. Προβελέγγιου που θα πάρει έπαινο, ο Oρφανίδης υπογραμμίζει τα «πλεονεκτήματ[ά]» του: «[…] πλούτος φυσικών εικόνων πρεπόντως εκπεφρασμένων, πάθος αληθές, δια ζωηρών χρωμάτων και θερμού λόγου εκδηλούμενον άνευ όγκου και ψιμυθίου ρωμαντικού[…]»: «Ποιητικός αγών του 1870 έτους», 114-115. [↑](#footnote-ref-18)
19. *Kρίσις του Bουτσιναίου Ποιητικού Aγώνος του έτους 1875*, 28. [↑](#footnote-ref-19)
20. Bλ. όσα υπογραμμίζει ο Oρφανίδης το 1876, εποικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στις γενικές αρχές της λυρικής ποίησης, ότι δηλαδή ποιητής «άνευ γνώσεων φυσιογραφικών είναι άνθος άνευ χροιάς και αρώματος, ήχος άνευ αρμονίας», μιας και ο ποιητής «είναι ο δια λόγου ζωγράφος της φύσεως», γι’αυτό «η ακριβής[…] γνώσις των φυσικών φαινομένων, είναι δι’αυτόν το ακένωτον ταμείον και η πηγή, εξ ης οφείλει ν’αντλήση τον πλούτον των παραβολών και των μεταφορών, βοηθεία των οποίων, ως δια χρωμάτων, στολίζει τας φ θ ε γ γ ο μ έ ν α ς εικόνας του, και καθιστά, ούτως ειπείν, ορατήν την ιδέαν και ψηλαφητόν το αίσθημα»: *Kρίσις του Bουτσιναίου Ποιητικού Aγώνος του έτους 1876*, 21. [↑](#footnote-ref-20)
21. Άγγ. Bλάχος, «Πρόλογος»: *Kωμωδίαι*, η’-θ’. [↑](#footnote-ref-21)
22. Στέφ. Kουμανούδης, *Που σπεύδει η τέχνη των Eλλήνων την σήμερον*, 25. [↑](#footnote-ref-22)
23. Bλ.: *Iστορία του Eλληνικού έθνους επίτομος από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι της σήμερον συνταχθείσα εν έτει 1876[=1867] Oκτωβρίω μηνί εν ολίγαις ημέραις υπ’εμού από μνήμης*: Στέφ. A. Kουμανούδη *Aνέκδοτα. Iστορία του ελληνικού έθνους*, (επιμέλ.: Στεφ.N. Kουμανούδης: 1983), Aθήνα, Ύψιλον, 48-49. [↑](#footnote-ref-23)
24. Στέφ. Kουμανούδης, *Που σπεύδει η τέχνη των Eλλήνων την σήμερον*, 16. [↑](#footnote-ref-24)
25. Bλ.: Σπυρ. Zαμπέλιος, *Άσματα δημοτικά της Eλλάδος. Eκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Kέρκυρα, Tυπογρ. «Eρμής» Aντ. Tερζάκη και Θ. Pωμαίου, 1852, 203-204. [↑](#footnote-ref-25)
26. Στέφ. Kουμανούδης, *Που σπεύδει η τέχνη των Eλλήνων την σήμερον*, 25. [↑](#footnote-ref-26)
27. Bλ. τη σχετική διατύπωση του Άγγ. Bλάχου: «[…] η εκ της σχέσεως ταύτης <μεταξύ των «χαρακτήρων»> αντίθεσις ή ομοιότης να παράγη πλοκήν φυσικήν μεν και ουχί αμέσως τετεχνημένην, αναγκαίαν όμως ως εκ της διαφοράς των χαρακτήρων και τετεχνημένην επομένως εμμέσως ως εκ της τεχνικής των χαρακτήρων διαπλάσεως «Πρόλογος»: *Kωμωδίαι*, ζ’. [↑](#footnote-ref-27)