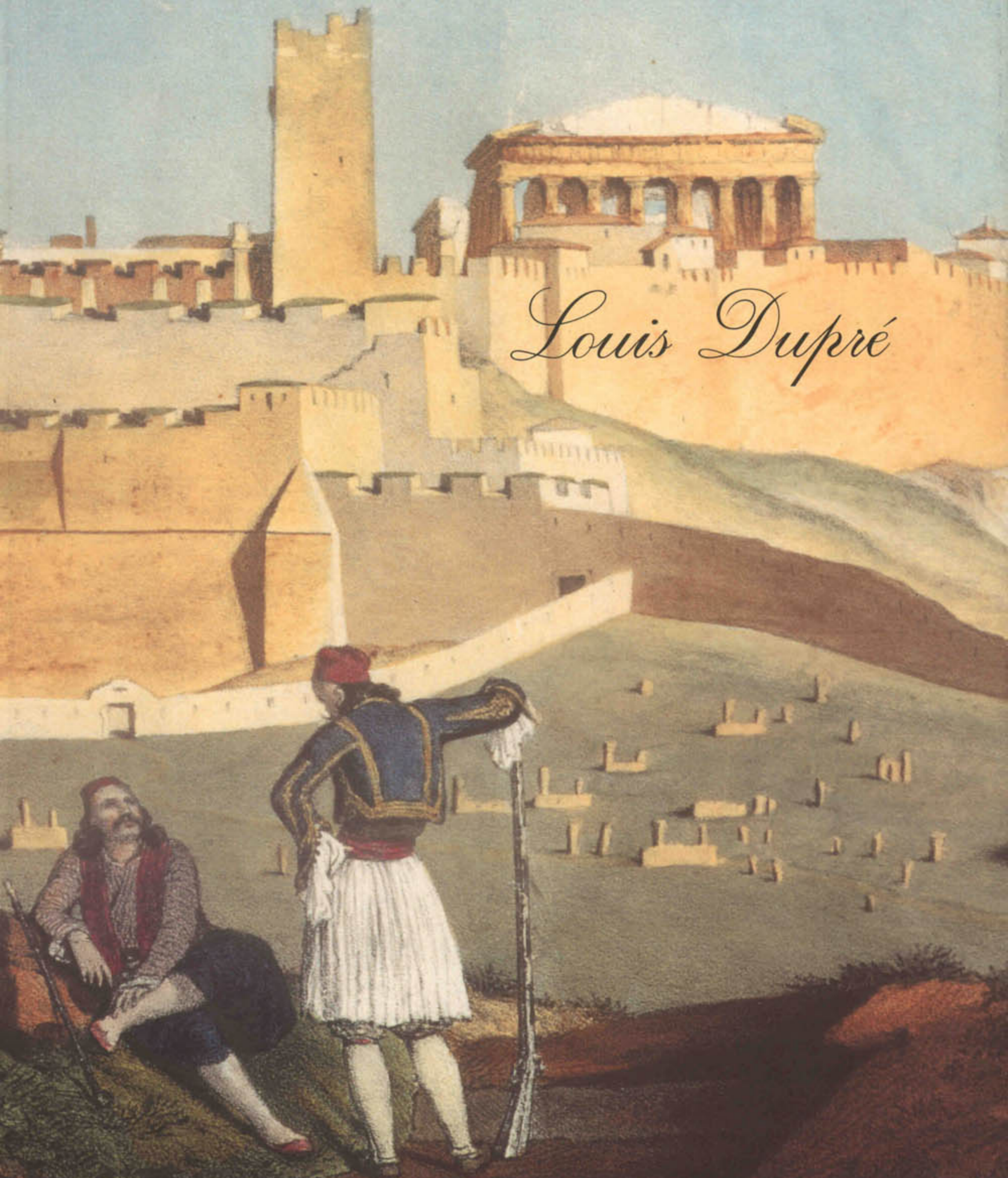


ΜΑΝΟΛΗΣ ΒΛΑΧΟΣ



*Louis Dupré*

ΘΑΚΟΣ



*Louis Dupré*

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ

ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *LOUIS DUPRÉ, ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ*  
*ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ*  
ΕΚΔΟΘΗΚΕ ΜΕ ΤΗΝ ΕΥΤΕΝΗ ΧΟΡΗΓΙΑ ΤΗΣ  
ΕΥΡΩΠΕΙΕΝΔΥΤΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΑΣ ΚΑΙ ΤΟΥ  
ΟΜΙΛΟΥ ΕΠΙΧΕΙΡΗΣΕΩΝ Ι.Σ. ΛΑΤΣΗ

ΜΑΝΟΛΗΣ ΒΛΑΧΟΣ

*Louis Dupré*

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ

ΟΛΚΟΣ

---

1994





ΠΡΟΛΟΓΟΣ	9
Α' ΜΕΡΟΣ	
Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ	13
Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ Η ΩΡΙΜΟΤΗΤΑ	
Ο ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΑΠΟΚΛΙΣΗ	
ΘΨΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ	23
ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ	
<i>Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη</i>	73
Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ	79
ΤΟ ΤΟΠΙΟ	125
ΤΑ ΜΝΗΜΕΙΑ	131
ΣΚΗΝΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ	139
ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΠΙΝΑΚΩΝ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΩΝ	151
Β' ΜΕΡΟΣ	
<i>Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη</i>	177
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	179
ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	183
ΣΧΟΛΙΑ	278
ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	283
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ	285



## ΠΡΟΛΟΓΟΣ

**Α**ντικείμενο του βιβλίου αυτού είναι η ζωγραφική του Louis Dupré -ιδιαιτέρως οι πίνακες που περιλαμβάνονται στο έργο του Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη- και το χρονικό των περιηγήσεών του στην Ελλάδα και την Τουρκία. Οι δύο όψεις του έργου έχουν το πλεονέκτημα των αμοιβαίων σχέσεων: Ο λόγος παραπέμπει στην εικόνα -αυτή είναι η αιτία υπάρξεώς του-, την εξηγεί, τη σχολιάζει και συχνά την προεκτείνει, χωρίς να την εξαντλεί. Μεταφέρει ακόμη εντυπώσεις και κρίσεις του ζωγράφου, οι οποίες δεν φαίνεται να επηρεάζουν την απεικόνιση. Τούτο αποτελεί και κριτήριο με το οποίο ελέγχεται η αντικειμενικότητα του ζωγραφικού έργου.

Η εικόνα είναι αυτοδύναμη. Είναι επίσης εύγλωττη και αποκαλυπτική, χωρίς να διαφεύδει το συγγραφέα. Οι περιπτώσεις όπου η ζωγραφική και ο λόγος του θέματος βρίσκονται σε ιδεώδη ισορροπία δεν είναι σπάνιες. Πλεονέκτημα είναι το γεγονός ότι το εικαστικό έργο προέρχεται από δόκιμο ζωγράφο, όχι ερασιτέχνη. Αντανακλά συγκεκριμένη θέση αισθητικής και τη Σχολή στην οποία ανήκει. Ο Dupré είναι από τους μαθητές του David οι οποίοι, ακόμη και όταν δεν αντλούν την έμπνευση και την τεχνική από την τέχνη του δασκάλου, φέρουν έκτυπα τα ίχνη των επιδράσεών του. Η παρατήρηση είναι απλή ένδειξη του πλαισίου στο οποίο κινείται η ζωγραφική του και δεν ενέχει υπαινιγμούς μειώσεώς της. Ο καλλιτέχνης αποδεικνύεται άλλωστε κάτοχος ενός προσωπικού οργάνου ικανού να μεταγράφει εξάίρετα και την εντύπωση και τη συγκίνηση.

Ζωγράφος νεοκλασικός, ο Dupré έχει ως πρότυπο την ελληνική αρχαιότητα και είναι ευνόητο ότι απολαμβάνει την επίσκεψη στην Ελλάδα ως χάρη της τύχης. Θα περιέλθει τους τόπους και τα μνημεία που είχε ονειρευτεί και είχε σπουδάσει- είναι επόμενο να τον ακολουθούν το όραμα και η οπτική που προέκυψαν από τη μαθητεία του. Στην Ελλάδα, εντούτοις, μακριά από το παρισινό εργαστήριο, θα αναγκασθεί να συγκρατήσει το όραμα και την πραγματικότητα. Απόρροια της παιδείας αλλά και του κλίματος μέσα στο οποίο ζει ο δημιουργός είναι το θερμό αίσθημα υπέρ των Ελλήνων που διαπνέει το σύνολο του έργου. Ο Dupré υπερασπίζεται τους Έλληνες επικαλούμενος την Ιστορία, το Δίκαιο και την ανθρωπιά. Θεωρεί τους Τούρκους βάρβαρους και το συγχρωτισμό τους με την κληρονομιά της αρχαιότητας αδικία. Η ζωγραφική και το αφήγημά του απηχούν σθεναρά τον γαλλικό φιλελληνισμό. Πρέπει δε να σημειωθεί ότι αυτός λειτουργεί μεν πάντοτε υπέρ της τέχνης αλλά καθόλου δεν χρειάζεται να παρεμβληθεί για να συγχωρηθούν τυχόν αδυναμίες της. Συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο- η ποιότητα της εικόνας αναδεικνύει την ελληνικότητα. Το κείμενο του οδοιπορικού δεν αποτελεί υποχρεωτική πηγή για τον ιστορικό, αλλά ο τρόπος της συγγραφής του, τα προβλήματα που δημιουργεί- η έννοια λ.χ. του χρόνου που έχει ο συγγραφέας δεν ανήκει στην ιστορία, αλλά μάλλον στο μυθιστόρημα- και το ύφος του το καθιστούν ενδιαφέρον και ευχάριστο.

Παλαιά επιθυμία μου ήταν να παρουσιάσω το βιβλίο του Dupré Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη κατά το διττό περιεχόμενό του. Η πρόοδος της εργασίας απέδειξε ότι η μελέτη όφειλε να προεκταθεί και στο βίο του ζωγράφου και στο ευρύτερο πλαίσιο της τέχνης του. Προσπάθησα από τις ειδήσεις που διέθετα και τους πίνακες να αποκαταστήσω τα στάδια της ζωής του και τη συγκρότηση του έργου του. Η ζωγραφική του, παρά τον σαφή χαρακτήρα

της, αποκαλύπτει σχέσεις, φανερές ή λανθάνουσες, με κινήματα διαφόρων εποχών, συχνά απομακρυσμένων από την εποχή που έζησε ο ίδιος. Τούτο άλλωστε είναι κοινό στοιχείο πολλών ζωγράφων της Σχολής του David: κάτω από την επίφαση ομοιογένειας λειτουργούν οι αποκλίσεις είτε προς το παρελθόν είτε προς αναφαινόμενα ρεύματα του παρόντος, τις οποίες εντούτοις ελέγχει η δεσπόζουσα θέση του νεοκλασικισμού. Υπέδειξα τις ποικίλες αυτές σχέσεις, αλλά επέμεινα κυρίως στο μέγα πλεονέκτημα των έργων του το γεγονός ότι στηρίζονται σε μια λεπτομερή σπουδή του ζωντανού μοντέλου. Τούτο προσδίδει στη ζωγραφική του τη βαθύτατη αίσθηση του πραγματικού.

Η ύλη του βιβλίου έχει κατανεμηθεί σε δύο μέρη. Το πρώτο περιλαμβάνει τα κεφάλαια που αφορούν τη βιογραφία, τη διαμόρφωση και πρόοδο της τέχνης και τη μελέτη των λιθογραφιών που υπάρχουν στο Ταξίδι κατά θεματικές ενότητες. Πρόθεση μου στο τμήμα αυτό ήταν να δοθεί έμφαση στην παρουσίαση των πινάκων που προέκυψαν από την επίσκεψη του Dupré στην Ελλάδα, χωρίς να υποβιβασθεί η άλλη περιοχή της ζωγραφικής του. Η διάκριση αυτή και η ανάγκη ισορροπίας μεταξύ των δύο τελευταίων κεφαλαίων του πρώτου μέρους επέφερε την άφθονη τεκμηρίωση του δευτέρου κεφαλαίου -αυτού της καλλιτεχνικής ανεξίτητης- με έργα που δεν συνδέονται με την Ελλάδα. Δημοσιεύονται εδώ έργα άγνωστα, πολλά από τα οποία προέκυψαν εντελώς πρόσφατα. Στο επίμετρο έχουν ενταχθεί έργα τα οποία κατά διάφορους τρόπους επέδρασαν στη δημιουργία του Dupré. Το δεύτερο μέρος περιλαμβάνει τη μετάφραση του οδοιπορικού, στην οποία προτάσσεται εισαγωγή, σημειώσεις, βιβλιογραφία και κατάλογος πινάκων.

Η εικαστική σύνθεση, το φιλολογικό πόνημα και η έκδοση επίσης του βιβλίου Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη δεν θα περατωθούν ομαλά. Θα διέλθουν από στάδια αναθεωρήσεων και συμπληρώσεων και θα φθάσουν το επιθυμητό πέρας όχι κατά το 1825, έτος που αναγράφεται ως χρονολογία εκδόσεως, αλλά πολύ αργότερα. Στη σχετικώς εκτεταμένη εισαγωγή επιχείρησα να διαγράψω τα διάφορα προβλήματα που παρουσιάζουν οι δύο όψεις του έργου και να υποδείξω την επίλυση. Η εικονογράφηση, τέλος, του οδοιπορικού και με πίνακες άλλους, πλην εκείνων που ο Dupré παρενέβαλε στο τμήμα τούτο, δεν αποτελεί προσθήκη αυθαίρετη. Οφείλεται στην επιθυμία να καταστεί πληρέστερα ορατό εκείνο που είδε ο ζωγράφος αλλά δεν το κατέγραψε. Οι πίνακες αυτοί είναι έργα καλλιτεχνών που επισκέφθηκαν την Ελλάδα την ίδια περίοδο με το ζωγράφο, εκθέτουν επομένως την οπτική των συγχρόνων ομοτέχνων του και συνιστούν μια ευρύτερη καταγραφή των μεταπλαστικών θέσεων της εποχής του, ικανών να στοιχειοθετήσουν τη συγκριτική θεώρηση.

Προς τα ελληνικά και ξένα ιδρύματα που με βοήθησαν με την παροχή φωτογραφιών ή την άδεια φωτογραφίσεως έργων τους εκφράζω την ευγνωμοσύνη μου. Αναφέρω ενδεικτικά τη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, στην οποία ανήκει το αντίτυπο του βιβλίου του Dupré Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη που χρησιμοποιήθηκε για την αναπαραγωγή των λιθογραφιών, το Μουσείο Μπενάκη, τους επιτρόπους της Εκκλησίας Santa Trinità dei Monti της Ρώμης, την Bibliothèque Nationale de Paris, τη Réunion des Musées Nationaux της Γαλλίας, το Musée Municipal de Bernay. Ιδιαίτερος ευχαριστώ την Κυρία Μαριάννα Λάτση και τον Κύριο Ευάγγελο Χρόνη για την πρόθυμη παραχώρηση παλαιών βιβλίων της συλλογής τους στο φωτογραφικό εργαστήριο.

Οφείλω να επισημάνω ότι η αισθητική αντίληψη και η τεχνική επεξεργασία με την οποία εκδίδεται ο Dupré επέσυρε μια δαπάνη πέραν από το σύνηθες κοστολόγιο. Η ανάληψη της δαπάνης αυτής από τον Όμιλο Επιχειρήσεων Ι.Σ. Λάτση και την Ευρωπαϊκή Τράπεζα επέτρεψε στην έκδοση να μην απομακρυνθεί από τις αξιώσεις του σχεδιασμού της. Οι Εκδόσεις «Ολκός» και εγώ ευχαριστούμε θερμά τους χορηγούς.

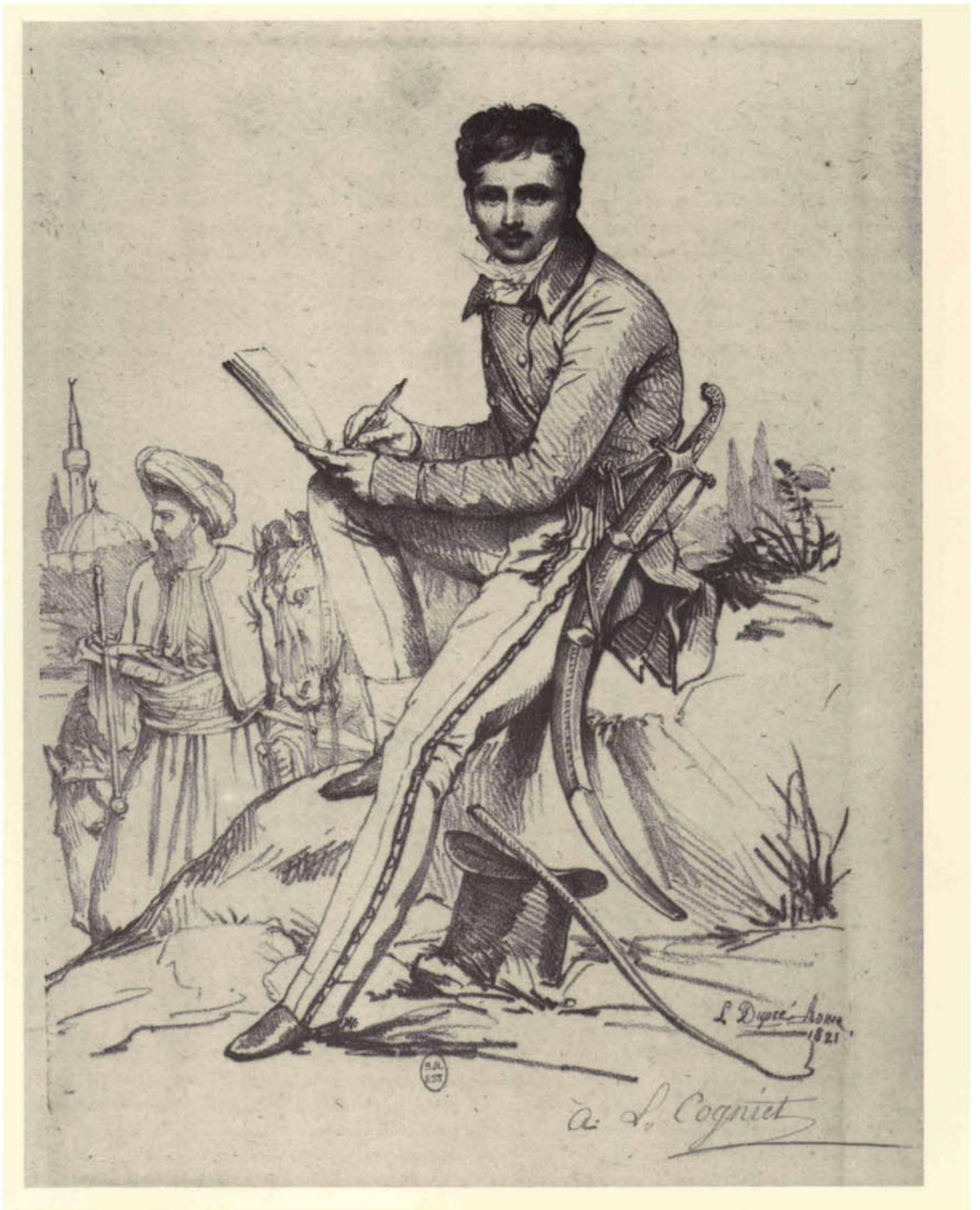
Δρ. Μανόλης Βλάχος

## Α' ΜΕΡΟΣ



*Είναι προτιμότερο να αντιγράψουμε δουλικά τη φύση  
από το να επιχειρούμε να τη διορθώσουμε  
επινοώντας συμβατικά σχήματα.*

Επιστολή του P. J. David d' Angers  
στον Louis Dupré.



1. Louis Dupré. *Αυτοπροσωπογραφία*, 1821, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

## Η ΖΩΗ ΚΑΙ ΤΟ ΕΡΓΟ

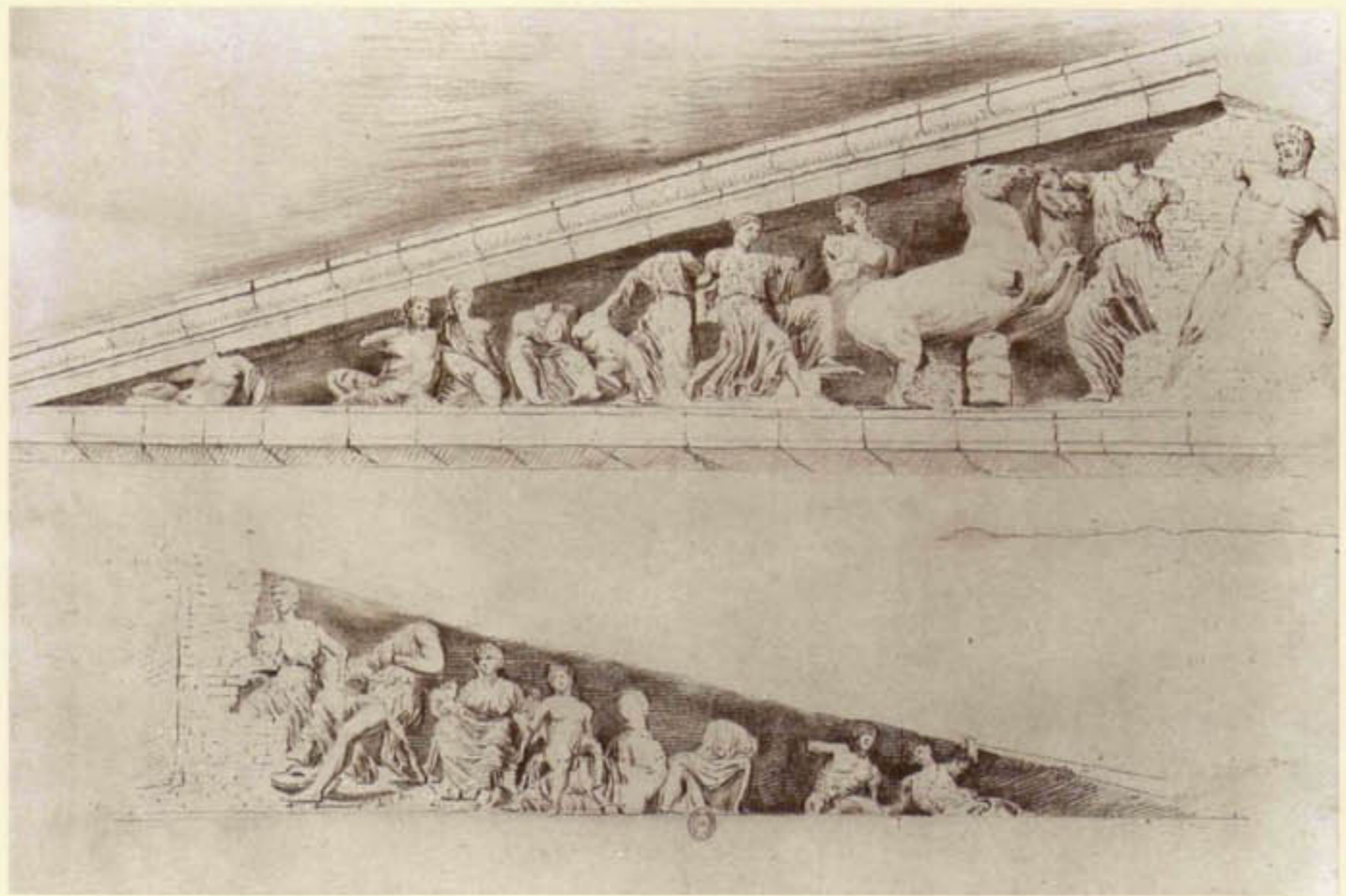
**T**ο περίγραμμα της βιογραφίας του Louis Dupré, παρά τα κενά που μεσολαβούν, δεν είναι δύσκολο να συσταθεί· γνωρίζουμε τα στάδια της ζωής και της δημιουργίας του ζωγράφου, τόπους όπου έζησε και επιρροές που δέχθηκε, στοιχεία για το χαρακτήρα του ανθρώπου και κρίσεις των συγχρόνων για την τέχνη του. Διαθέτουμε ακόμη επαρκή αριθμό έργων και, προπάντων, τη σημαντική αυτόγραφη μαρτυρία του, το *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*, η οποία παραδίδει με πληρότητα και ακρίβεια το διάστημα των έξι μηνών του 1819 που ο καλλιτέχνης έζησε στην Ελλάδα και την Τουρκία, αλλά πληροφορεί και για την περίοδο που προηγείται της καθόδου του στην Ελλάδα και για το χρόνο που παρεμβάλλεται από το τέλος του ταξιδιού έως τη δημοσίευση του βιβλίου.

Αξιόλογη συμβολή στην τεκμηρίωση της βιογραφίας είναι επίσης οι τριάντα επιστολές που έστειλε στο ζωγράφο ο γλύπτης Pierre-Jean David d' Angers (1788-1856), επιστήθιος φίλος του, όταν και οι δύο, νέοι τότε, σπούδαζαν στην Ιταλία. Κάτοχος του βραβείου της Ρώμης (1811), ο David d' Angers διέμενε στη Villa Medicis στη Ρώμη· υπότροφος μέχρι πρότινος του Ιερώνυμου Βοναπάρτη, ο Dupré μελετούσε στη Νεάπολη. Οι επιστολές καλύπτουν το διάστημα από το 1814 έως το 1819. Δεν έχουν δημοσιευθεί, και είναι άγνωστο αν σώζονται, οι απαντητικές επιστολές του αποδέκτη<sup>1</sup>.

Ο Louis Dupré γεννήθηκε στις 9 Ιανουαρίου 1789 στις Βερσαλλίες (Seine et Oise)<sup>2</sup>. Τίποτε δεν είναι γνωστό για την πατρική του οικογένεια και την παιδική του ηλικία, εκτός από το ότι είχε έναν αδελφό και μία αδελφή και ότι οι γονείς του ζούσαν ακόμη κατά το 1819. Το γεγονός εντούτοις ότι αποκτά ενωρίς ισχυρό προστάτη τον κόμη Clément de Ris<sup>3</sup>, γερουσιαστή, στον οποίο με ευγνωμοσύνη αφιερώνει το έργο *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*<sup>4</sup>, επιτρέπει να υποθέσουμε ότι τα οικονομικά των γονέων του δεν θα ήταν ανθηρά και ότι ενωρίς επίσης είχε διαπιστωθεί το ταλέντο του. Χάρη σ' αυτό η υψηλή προστασία ποτέ δεν του έλειψε.

Σπουδαία περίοδος της νεανικής του ηλικίας, στην οποία ο ίδιος αναφέρεται με έμφαση επανειλημμένως<sup>5</sup>, είναι η μαθητεία του στη Σχολή του David<sup>6</sup>, διότι αυτή θα καθορίσει την προσωπικότητά του και το μορφοπλαστικό περιεχόμενο της τέχνης του. Αγνωούμε το χρόνο που ο Dupré εισέρχεται στη Σχολή<sup>7</sup>, όπως και το βαθμό των επιδόσεών του. Πρέπει, πάντως, να ήταν εξαιρετες και να είχαν αποσπάσει την προσοχή του δασκάλου του αφού, πιθανότατα, χάρη σ' αυτόν, επίσημο ζωγράφο του Ναπολέοντα<sup>8</sup>, και τη βοήθεια του παλαιού προστάτη του θα επιτύχει την πρόσβαση στο περιβάλλον του αυτοκράτορα. Στο περιβάλλον αυτό, η γνωριμία του με τον καρδινάλιο και επίσκοπο της Λυών Joseph Fesch<sup>9</sup>, θείο του Ναπολέοντα, αποδεικνύεται επωφελέστατη. Εκκλησιαστική και πολιτική φυσιογνωμία εξέχουσα, αλλά και ειδήμων φιλότεχνος, ο καρδινάλιος εκτιμά τον Dupré και το 1811 τον στέλνει στο Kassel<sup>10</sup>, στην Αυλή του Ιερώνυμου Βοναπάρτη<sup>11</sup>, βασιλιά της Βεστφαλίας. Το ίδιο έτος ο Ιερώνυμος τον ονομάζει αυλικό ζωγράφο<sup>12</sup>. Εκεί φιλοτεχνεί τον πίνακα *Ο Ιερώνυμος Βοναπάρτης σώζει έναν σωματοφύλακά του που παρασύρθηκε από χείμαρρο*<sup>13</sup>. Ο νέος προστάτης, θερμός θαυμαστής του, του παρέχει τα μέσα να συνεχίσει τις σπουδές του επί δύο χρόνια στη Ρώμη.<sup>14</sup>

Πόσο παρέμεινε στη Βεστφαλία και πότε ακριβώς την εγκατέλειψε δεν είναι γνωστό. Αλλά ο χρόνος δεν είναι δύσκολο να καθοριστεί, αν ληφθούν υπόψη όσα ο ίδιος αναφέρει στο οδοιπορικό του: *Ήταν ο έκτος χρόνος από την εγκατάστασή μου στη δεύτερη αυτή πατρίδα των τεχνών (...) όταν τρεις νέοι άγγλοι φιλότεχνοι μου πρότειναν να τους συνοδεύσω στην Ελλάδα*<sup>15</sup>. Ο Dupré αναχώρησε για την Ελλάδα τον Φεβρουάριο του 1819<sup>16</sup>. Αν η πρόταση του έγινε κατά τον ίδιο χρόνο ή στο τέλος του προηγούμενου, η αρχή της εξαετίας για την οποία μιλά πρέπει να τεθεί στο τέλος του 1812 ή την αρχή του 1813, οπότε η παραμονή του στο Kassel δεν υπερβαίνει τη διετία (1811-1812). Οπωσδήποτε, τον Ιούλιο του 1813 είναι εγκατεστημένος

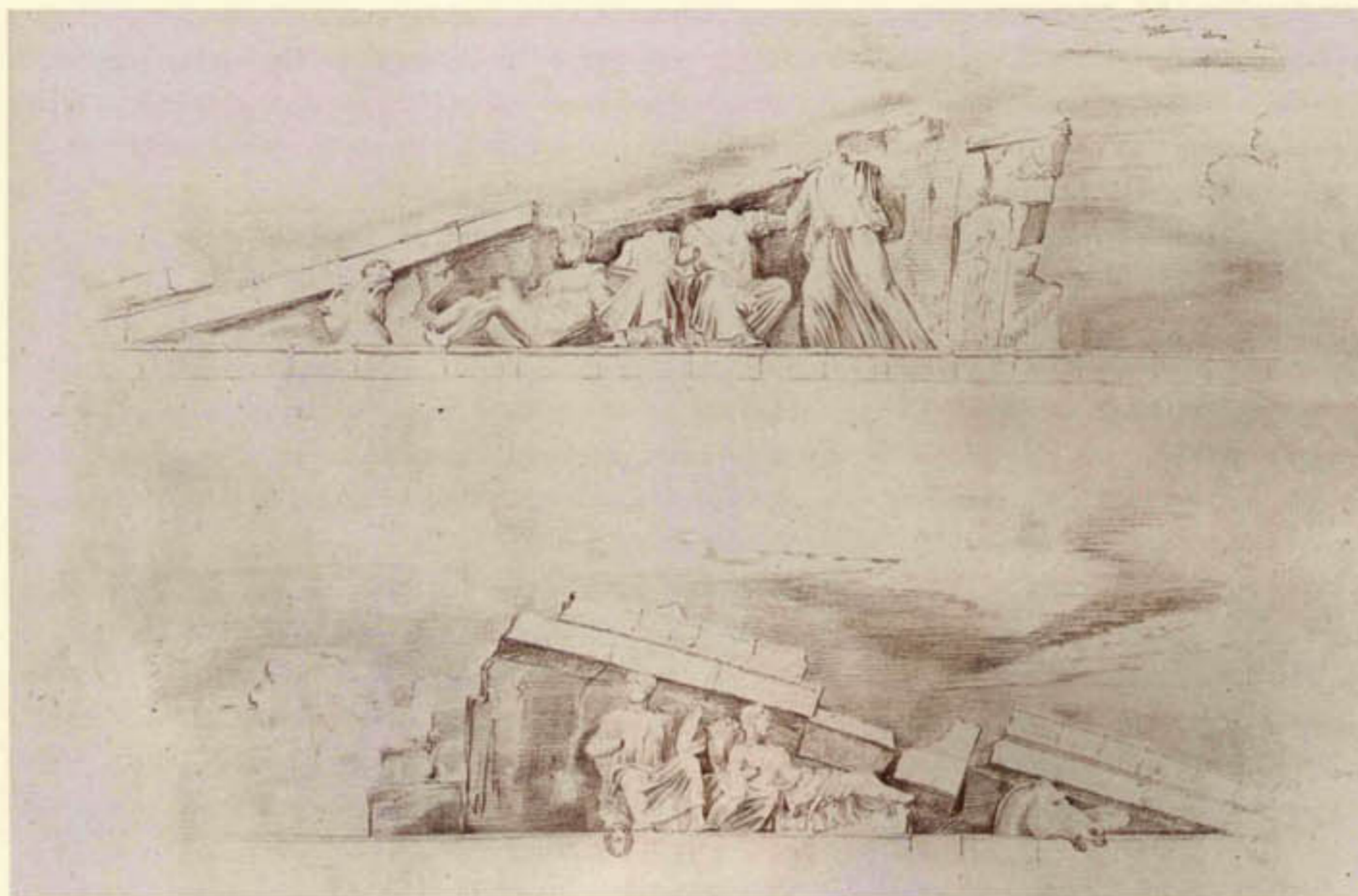


2. Louis Dupré. *Μελέτη των γλυπτών των Παρθενώνα. Ανατολικό αέτωμα*, σχέδιο, αντίγραφο από το πρότυπο σχέδιο του Jacques Carrey, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

στη Ρώμη, αφού από εκεί απευθύνει επιστολή προς τον Masson, ανώτατο κρατικό λειτουργό, συνηγορών υπέρ του David d' Angers<sup>17</sup>. Οι χρονολογίες που προκύπτουν δεν δημιουργούν προβλήματα με τα χρονικά όρια των επόμενων εγκαταστάσεών του σε πόλεις της Ιταλίας: δύο χρόνια διαρκεί η παραμονή του στη Ρώμη και δύο χρόνια επίσης η αμέσως επόμενη στη Νεάπολη (1814-1816)<sup>18</sup>. Στην πόλη αυτή ζωγράφισε τους πίνακες *Ο Όμηρος στον τάφο του Αχιλλέα* για τον πρίγκιπα του Σαλέρνο<sup>19</sup>, *Μάχη και τραυματισμός του στρατηγού Filanghieri*<sup>20</sup> και *Η βάρκα*<sup>21</sup>. Το 1816 επανέρχεται στη Ρώμη και διαμένει εκεί έως το 1819<sup>22</sup>. Τότε, πιθανότατα, φιλοτέχνησε τις δύο τοιχογραφίες *Ο Δανιήλ* και *Ο Δαβίδ*<sup>23</sup> στην Εκκλησία της Ρώμης Santa Trinità dei Monti<sup>24</sup>. Δεν είναι άσκοπο να σημειωθεί ότι κατά το διάστημα τούτο κατοικεί στη Strada Gregoriana, αρ. 3, Trinità dei Monti<sup>25</sup>. Να ληφθεί υπόψη επίσης ότι σε επιστολή του προς το ζωγράφο, το 1816, ο David d' Angers του γράφει: *Χαίρομαι που η επιχορήγηση (pension) αυτή σου εξασφαλίζει άνετη διαβίωση*<sup>26</sup>. Η επιχορήγηση στην οποία αναφέρεται δεν είναι βέβαια η υποτροφία που παρείχε στον καλλιτέχνη ο Ιερώνυμος Βοναπάρτης, η οποία έχει λήξει προ πολλού, αλλά η καταβολή, σε τακτά διαστήματα, της αμοιβής του από τους εντολοδότες της Santa Trinità dei Monti για την τοιχογράφηση του ναού.

Στην Ιταλία, ο Dupré περιηγείται τη χώρα, μελετά και αντιγράφει μνημεία, κυρίως αγγειογραφίες<sup>27</sup>, συλλαμβάνει έργα μεγάλης πνοής που προορίζει για την παρισινή Έκθεση -ιδιαιτέρως τον απασχολεί η σύνθεση του πίνακα *Ο Όμηρος στον τάφο του Αχιλλέα*, την οποία συζητεί με τον David d' Angers<sup>28</sup> - και ασκείται στην προσωπογραφία και το τοπίο.

Ο κύκλος των καλλιτεχνών που συναναστρέφεται περιλαμβάνει τους γλύπτες David d' Angers και James Pradier (1792-1852), τους ζωγράφους J.A.D. Ingres (1780-1867), Fr.M. Granet (1775-1845), J.V. Schnetz (1787-1870), N.T. Charlet (1792-1845), τους συνθέτες L.J.F. Herold (1791-1833), G. Rossini (1792-1868) και M. Carafa (1785-1872). Γνωρίζει επίσης τον άγγλο αρχιτέκτονα Ch.R. Cockerell (1788-1863) στον οποίο επέδειξε σχέδιά του με αρχαιότητες<sup>29</sup>. Η άποψη της Πομπηίας είναι ένα από αυτά. Έτρεφε μάλιστα την ελπίδα ότι ο Cockerell



3. Louis Dupré. *Μελέτη των γλυπτών του Παρθενώνα. Δυτικό αέτωμα*, σχέδιο, αντίγραφο από το πρότυπο σχέδιο του Jacques Carrey, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

θα μπορούσε να προσλάβει ως σχεδιαστές τον ίδιο και τον David d' Angers σε ένα προσεχές ταξίδι του στην Ελλάδα.

Ο David d' Angers πηγαίνει το 1816 στο Λονδίνο, για να δει τα μάρμαρα του Παρθενώνα και τον Flaxman, τον ποιητικότερο από τους γλύπτες της εποχής μας, όπως πιστεύει. Θα επιστρέψει γοητευμένος από την τέχνη του Φειδία και ανικανοποίητος από τη γλυπτική του Flaxman<sup>30</sup>. Ο Dupré, παρά την επιθυμία και των δύο, δεν ακολούθησε τον David d' Angers. Ίσως επισκέφθηκε το Λονδίνο αργότερα.

Η παράταση της διαμονής του στην Ιταλία, αρκετά χρόνια μετά τη λήξη της υποτροφίας του, δεν είναι άσχετη με την ανατροπή του καθεστώτος στη Γαλλία. Κατά την εποχή που ο ζωγράφος φέρεται εγκατεστημένος στη Νεάπολη, παραιτείται ο Ναπολέον και επανέρχονται οι Βουρβώνοι. Ο Λουδοβίκος ΙΗ' (1814-1824) είναι ψυχρός απέναντι στους καλλιτέχνες που υπήρξαν προστατευόμενοι του Βοναπάρτη. Δυσμενείς επίσης είναι οι φιλοβασιλικοί συνάδελφοί τους<sup>31</sup>. Αρκετοί, λοιπόν, από τους ευνοούμενους του αυτοκράτορα που εξέπεσε αναγκάζονται να εκπατρισθούν, ενώ εκείνοι που έτυχε να βρίσκονται σε ξένες χώρες δεν σκέπτονται να επιστρέψουν. Οι ειδήσεις, εξάλλου, που φτάνουν στην Ιταλία δεν είναι καθόλου ενθαρρυντικές: *Εδώ είναι κόλαση*<sup>32</sup>, του γράφει ο David d' Angers. Ακόμη και αν αποδώσουμε την αποστροφή του στη δυσκολία αναπροσαρμογής του νέου καλλιτέχνη στην καθημερινότητα της βιοπάλης, μετά την ξενοιασιά της ζωής του υποτρόφου στη Ρώμη, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι ένα μέρος τουλάχιστον των κακών εντυπώσεων οφείλεται πράγματι στην κατάσταση που επικρατούσε.

Έπειτα από αυτά, εύλογη πρέπει να θεωρηθεί η ανησυχία του Dupré και η αναβολή της επανόδου του. Τα πράγματα θα βελτιωθούν επί των διαδόχων του Λουδοβίκου. Ο Κάρολος Γ' (1824-1830) και ο Λουδοβίκος Φίλιππος (1830-1848) όχι μόνο θα επανασυνδέσουν το θρόνο με τους καλλιτέχνες, αλλά και θα τους αναθέσουν παραγγελίες. Εντολοδόχος και των δύο θα αποβεί αργότερα και ο Dupré. Από τις ελάχιστες εξαιρέσεις, ο David θα επιμείνει στην εξορία του και θα πεθάνει στις Βρυξέλλες (1825)<sup>33</sup>.



4. Louis Dupré. Ο Κωνσταντίνος Κανάρης, λιθογραφία, ιδιωτική συλλογή.



Το 1819 ο Dupré επισκέπτεται την Ελλάδα. Όνειρο της παιδικής ηλικίας που το έθρεψαν η μελέτη και η περισυλλογή<sup>34</sup>, το ταξίδι δικαιώνει την προσδοκία, αποκαλύπτει στο ζωγράφο την πραγματικότητα ενός κόσμου έως τότε ιδεατού, διευρύνει τη θεματογραφία του και προσδίδει πνοή στην τέχνη του. Αφετηρία του ταξιδιού είναι η, συνήθης τότε, συμφωνία που, στην προκειμένη περίπτωση, συνάπτεται μεταξύ τριών περιηγητών και του καλλιτέχνη στη Ρώμη- τρεις νέοι άγγλοι φιλότεχνοι προτείνουν στον Dupré να τους συνοδεύσει στην Ελλάδα. Εκείνοι θα ανελάμβαναν τα έξοδα, αυτός θα τους παρέδιδε, ως αντάλλαγμα, εικόνες των μνημείων και των τόπων της χώρας<sup>35</sup>. Οι τέσσερις ταξιδιώτες και η μικρή συνοδεία τους διατρέχουν την Κέρκυρα, την Ήπειρο, τη Θεσσαλία, τη Στερεά, τα περὶχωρα της Αττικής και νησιά τού Σαρωνικού. Χωρίζουν, όταν ο Dupré συνεχίζει την περιήγηση στην Κωνσταντινούπολη και, κατόπιν, προσκεκλημένος του Μιχαήλ Σούτσου, στο Βουκουρέστι, ενώ εκείνοι επιστρέφουν στην πατρίδα τους.

Το οδοιπορικό τελειώνει με την άφιξη του καλλιτέχνη στη Ρώμη -18 Απριλίου 1820- και την ευχή του να επιστρέψει στο Παρίσι. Πότε πραγματοποιείται η επιστροφή του είναι άγνωστο. Πιθανώς, επί αρκετό ακόμη διάστημα, ο ζωγράφος παραμένει στη Ρώμη, ασχολούμενος με την επεξεργασία των σχεδίων του, τη μεταφορά τους σε χαρακτηριστικά ή ελαιογραφίες και την τακτοποίηση των σημειώσεών του από τις οποίες θα προκύψει το αφήγημα του *Ταξιδιού*.

Αυτό και η επιστολογραφία του David α' Angers είναι σχεδόν οι μόνες άμεσες πηγές που αποκαλύπτουν τον άνθρωπο. Τα δύο κείμενα, αλληλοσυμπληρούμενα, παραδίδουν μια αδρή μεν αλλά σαφή εικόνα και συνεπή. Ευγενής, κοινωνικός και δραστήριος, ο Dupré είναι αγαπητός στον κύκλο των σπουδαστών στην Ιταλία, αλλά και στους πολλούς γνώριμους στην πατρίδα του. Είναι πάντως ευθύς και άμεσος όταν προκαλείται η ευθιξία του και αντιδρά χωρίς να υπολογίζει ενδεχόμενες επιπτώσεις. Ψύχραιμος και λιγότερο αυθόρμητος ο φίλος του τον επικρίνει για την απερίφραστη ειλικρίνειά του και του συνιστά προσοχή, ιδίως όταν καταθέτει έγγραφη τη γνώμη του. Η αγάπη της ελευθερίας και της πατρίδας, το θάρρος και η εντιμότητα -στοιχεία του χαρακτήρα του ανάγλυφα, που ενίοτε καταγράφονται με έμφαση- τον έκαμαν αγαπητό και στους Έλληνες. Κατά τη διάρκεια της περιουσίας του, ο νέος ζωγράφος είχε την ευκαιρία να γνωρίσει πολλά πρόσωπα, αφανή ή διάσημα, για τα οποία άφησε εύστοχες παρατηρήσεις. Τα γραπτά του φανερώνουν θερμό πατριώτη και φιλέλληνα. Είναι άγνωστο αν ανήκε σε κάποια από τις Επιτροπές για τη βοήθεια των Ελλήνων, όπως διάφοροι φίλοι και συνεργάτες του<sup>36</sup>. Στη Γαλλία, μετά την επιστροφή του, συναναστρέφεται Έλληνες οι οποίοι, όπως και οι αλληλογράφοι του από την Ελλάδα και την Τουρκία, τον κρατούν ενήμερο για την πορεία των ελληνικών πραγμάτων.

Αν εξαιρεθεί η αμέλειά του να απαντά σε επιστολές, ο Dupré είναι αφοσιωμένος σύντροφος και γενναίοψυχος. Δείγμα της αρωγής που έδινε από καρδιάς είναι η μεσολάβησή του στον υπουργό του Λουδοβίκου ΙΗ', δούκα Pierre-Louis-Jean-Casimir Blacas (1771-1839)<sup>37</sup>, για την παράταση της υποτροφίας του David d' Angers στη Ρώμη.

Λαλίστατος για την προσωπική ερωτική του ζωή, ο David d' Angers δεν αναφέρεται στα ερωτικά του Dupré. Μόνο σε μία επιστολή του από το Παρίσι παρατηρεί: «Πρέπει να έκαμες πολλές κατακτήσεις στη Ρώμη. Είναι τόσο όμορφες οι Ρωμαίες»<sup>38</sup>. Δική του οικογένεια ο Dupré δεν φαίνεται να απέκτησε.

Οι προβληματισμοί της δημιουργίας και η σχέση του καλλιτέχνη με το έργο του δεν μας είναι εντελώς άγνωστα. Από τους λόγους του φίλου του συμπεραίνουμε ότι, κατά καιρούς τουλάχιστον, ο Dupré αμφέβαλλε για το ταλέντο του, καθυστερούσε την ολοκλήρωση διαφόρων έργων και αγωνιούσε για το αποτέλεσμα. Ο άλλος τον ενθάρρυνε με δύναμη: «Διώξε τους φόβους σου. Δούλευε όσο μπορείς, για να στερεώσεις το ταλέντο σου. Έχε εμπιστοσύνη στην έμπνευσή σου», είναι φράσεις που διαρκώς επανέρχονται στις επιστολές του<sup>39</sup>.

Ο Dupré μετέχει στην παρισινή Έκθεση για πρώτη φορά, όπως τουλάχιστον μαρτυρείται, το 1817<sup>40</sup> με την προσωπογραφία του ζωγράφου Dupouy<sup>41</sup>. Αρκετά χρόνια αργότερα, το 1824,



5. Louis Dupré. *Κορίτσια στην κρήνη*, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

σημειώνεται η δεύτερη συμμετοχή του, την οποία και ο ίδιος μνημονεύει, λόγω των διακρίσεων που του απέφερε<sup>42</sup>. Υπέβαλε τότε τους πίνακες *Ο Κάμιλλος εκδιώκει τους Γαλάτες από τη Ρώμη*<sup>43</sup>, που βραβεύθηκε με χρυσό μετάλλιο, *Απόψεις των Αθηνών*<sup>44</sup>, τις οποίες ιδιαίτερω επισήμανε η κριτική, και την προσωπογραφία της *M<sup>me</sup> Zoe' de Vidal*<sup>45</sup>, σχέδιο, Λούβρο. Η ευμενέστατη απήχηση που γνώρισαν οι πίνακες με ελληνικά θέματα τον έπεισαν να εκδώσει μέρος της συλλογής του.

Ο θάνατος του Λουδοβίκου ΙΗ' τον Σεπτέμβριο του 1824, και η άνοδος στο θρόνο της Γαλλίας του αδελφού του Καρόλου, κόμη του Artois, υπήρξαν η αφορμή συνδέσεως του Dupré με τον βασιλικό οίκο. Ο ζωγράφος έλαβε την εντολή να εκπονήσει δώδεκα σχέδια, εικόνες μελών της βασιλικής οικογένειας και αξιωματούχων που θα παρίσταντο στην τελετή του χρίσματος του βασιλιά Καρόλου Ι'<sup>46</sup>. Τα δώδεκα σχέδια, από τα οποία ένδεκα έχει το Λούβρο, είναι τα εξής:

1. Ο βασιλιάς Κάρολος Γ με την επίσημη στολή της στέφης, 2. Καρδινάλιος, 3. Στρατάρχης, 4. Στρατιωτικός διοικητής, 5. Γερουσιαστής, 6. Ο δούκας των Βουρβόνων, 7. Ο δούκας της Ορλεάνης, 8. Βουλευτής, 9. Το εσωτερικό του καθεδρικού ναού της Reims, 10. Ιππότης, 11. Ο Δελφίνος, 12. Ο αρχιγραμματέας. Τα σχέδια του, καθώς και εκείνα των Hittorff, Lecoq και Lafitte, καλλιτεχνών που συνεργάστηκαν για την προετοιμασία της τελετής, έχουν συμπεριληφθεί σε ειδικό λεύκωμα<sup>47</sup>.

Αναφέρεται ακόμη ότι έλαβε μέρος στη σχεδίαση ενός μνημείου του David για το στρατηγό Foy<sup>48</sup>. Η μεγάλη αυτή δραστηριότητα καθιστά μάλλον απίθανη τη συνεχή παραμονή του στη

Ρώμη, όπως θα υπέθετε κανείς από μόνη την ένδειξη «Ρώμη 1824» στον πίνακα με την προσωπογραφία της M<sup>me</sup> Vidal.

Το 1925 αρχίζει να εκδίδεται το έργο του *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*. Τα έργα που εκθέτει μετά τη χρονολογία αυτή προέρχονται, τα περισσότερα, από σχέδια που έκαμε κατά την περιοδεία του στην Ελλάδα και την Τουρκία. Στην Έκθεση του 1827 στέλνει τους πίνακες *Ο Παρθενών, Η Ακρόπολη, Η οικία τον κ. Fauvel, προξένου της Γαλλίας, Άποψη της Ακροπόλεως από τον Γλισσό, Άποψη της Ακροπόλεως από την Πνύκα, Ένας Έλληνας υψώνει τη σημαία στα τείχη των Σαλώνων την ημέρα του Πάσχα του 1821*<sup>49</sup>. Ο τελευταίος πίνακας, στον οποίο εικονίζεται ο αγωνιστής Γεωργάκης Μητρόπουλος, ανήκει στον Πρίγκιπα του Montfort<sup>50</sup>. Διαμονή του στη Ρώμη αναφέρεται και το 1830<sup>51</sup>, οπότε στέλνει από εκεί στο Παρίσι τον πίνακα *Σκηνές τον Κατακλισμού*<sup>52</sup>, προστίθεται δε ότι μετά τη χρονολογία αυτή κατοικεί μόνιμα στο Παρίσι<sup>53</sup>.

Οι εκθέσεις που ακολουθούν έχουν κατά σειρά ως εξής:

1831. Εκθέτει σχέδια και επιχρωματισμένες λιθογραφίες από την περιοδεία στην Ελλάδα και την Κωνσταντινούπολη. Επίσης *Συριακή φορεσιά και Προσωπογραφία της Καρ...*<sup>54</sup>.

1833. Εκτίθενται τα έργα *Η οικία του κ. Fauvel, παλαιού προξένου της Γαλλίας, και η Ακρόπολη, Προσωπογραφία του Μιχαήλ Σούτσου, Προσωπογραφία του Βασιλιά Λουδοβίκου Φιλίππου*, υδατογραφία, *Προσωπογραφία της Καρ Pasta*, υδατογραφία, *Προσωπογραφία τού στρατάρχη Mortier, δούκα του Treviso*, λιθογραφία<sup>55-56</sup>.

1835. Εκτίθενται τα έργα *Προσωπογραφία της πριγκίπισσας Ελένης Σ(ούτσου)*, υδατογραφία, *Γυναίκα της Ανδαλουσίας*, σχέδιο, *Αρμένιος*, λιθογραφία<sup>57</sup>.

1837. Εκτίθενται οι πίνακες *Το βραβείο της αρετής*<sup>58</sup>, ελαιογραφία μεγάλων διαστάσεων, σήμερα στο ναό του Saint Médard στο Παρίσι, *Η κατάληψη του Trino. 1643*, ελαιογραφία, 1837, παραγγελία του Λουδοβίκου-Φιλίππου για τα ανάκτορα των Βερσαλλιών όπου βρίσκεται και σήμερα<sup>59</sup>, *Προσωπογραφία της Μαρκησίας Q...*, υδατογραφία<sup>60</sup>.

Φιλοτέχνησε ακόμη την εικόνα διαφόρων άλλων προσωπικοτήτων, των βασιλικών οίκων, της διπλωματίας, της πολιτικής και της τέχνης<sup>61</sup>.

Εκτός από τα έργα που αναφέρονται εδώ και έχουν ταξινομηθεί κατά το χρόνο της εκθέσεώς τους, υπάρχει μια σειρά σχεδίων και χαρακτηριστικών τα οποία έχουν περιληφθεί στη συλλογή «L' Oeuvre de Louis Dupré» του Cabinet des Estampes της B.N.P., είναι όμως άγνωστο αν έχουν εκτεθεί. Τα περισσότερα είναι προσωπογραφίες φίλων του καλλιτέχνη και φέρουν ιδιόχειρη αφιέρωση και χρονολογία. Ορισμένα από αυτά δημοσιεύονται στο βιβλίο αυτό.

Πρέπει να σημειωθεί ότι το *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη* δεν είναι το μόνο βιβλίο που φέρει την υπογραφή του L. Dupré. Το όνομά του φέρει ένα ακόμη βιβλίο, το *Album Grec*. Είναι λεύκωμα μικρού σχήματος (27x35) και περιέχει δώδεκα λιθογραφίες μη επιχρωματισμένες, εκτός από εκείνη του εξωφύλλου. Εκδότης είναι ο H. Gache (Παρίσι), αλλά δεν αναγράφεται χρονολογία εκδόσεως. Το έργο κυκλοφόρησε μετά το θάνατο του καλλιτέχνη.

Οι λιθογραφίες που περιλαμβάνονται στο λεύκωμα είναι οι εξής: 1) Ελληνικό σπίτι στον Τύρναβο. 2) Άποψη του Βρινδησίου. 3) Η Παναγία του Θύαμη. 4) Ο Αλή Πασάς στη λίμνη των Ιωαννίνων. 5) Καλόγηροι της Θεσσαλίας. 6) Το Ζητούνι και οι Θερμοπύλες. 7) Γεύμα στο Βοϊβοδαλί της Αθήνας. 8) Αυλή ελληνικού σπιτιού. 9) Δρόμος της Αθήνας. 10) Κορίτσια στην κρήνη. 11) Κατακλισμός του Πρίγκιπα Σούτσου. 12) Άποψη της Αθήνας (οι στύλοι του Ολυμπίου Διός).

Εκτός από τους τίτλους, κανένα κείμενο δεν συνοδεύει τους πίνακες.

Ο Louis Dupré πέθανε στις 12 Οκτωβρίου 1837 στο Παρίσι<sup>62</sup> και τάφηκε στο νεκροταφείο του Montparnasse<sup>63</sup>. Αναφέρεται ότι προτομή του ζωγράφου, έργο άγνωστου καλλιτέχνη, κοσμούσε τον τάφο του. Σήμερα, δεν σώζεται ούτε η προτομή ούτε ο τάφος.

1. Οι επιστολές δημοσιεύθηκαν από το γιο του γλύπτη Robert David (Γ Angers, υπό τον τίτλο *Lettres de Pierre-Jean David d'Angers à son ami le peintre Louis Dupré*, Παρίσι 1891).

2. Charles Gabet: *Dictionnaire des artistes de l'Ecole française au XIX<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι 1831. Βλ. επίσης, Emile Bellier de la Chavignerie - Louis Aunray: *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, I, Παρίσι 1882.

3. Ο Dominique Clément de Ris (1.2.1750 - 22.10.1827), γεροισιαστής, ανήκει στους αξιωματούχους εκείνους οι οποίοι αφού υπηρέτησαν τον Λουδοβίκο ΙΣΤ', προσεχώρησαν κατόπιν στην Επανάσταση και τον Ναπολέοντα.

Ο πατέρας του ήταν Επίτροπος του Κοινοβουλίου στο Παρίσι. Ο ίδιος άρχισε τη σταδιοδρομία του ως εισπράκτωρ του φόρου της εκκλησιαστικής δεκάτης στην επισκοπή του Tréguier (1777-1786), όπου συνδέθηκε με τον γενικό τοποτηρητή της περιοχής Emmanuel-Joseph Sieyès, ιερομένο και πολιτικό, σημαντική μορφή της Επανάστασης. Δικηγόρος και τέκτων, ο Clément de Ris προσλαμβάνεται το 1787 στην υπηρεσία της Μαρίας Αντουανέττας (Maitre d'Hotel) και αποκτά τα εδάφη του Beauvais στην Touraine. Ενθουσιώδης οπαδός των επαναστατικών ιδεών, εκλέγεται νομάρχης της περιφέρειας Indre-et-Loire και πρόεδρος της Επιτροπής Άμυνας εναντίον της Βανδέας. Κατηγορείται όμως ως μετριοπαθής και το 1794 φυλακίζεται στην Conciergerie. Τον απελευθέρωσε σύντομα ο Sieyès. Το ίδιο έτος ονομάζεται φροντιστής (Commissaire adjoint) της Επιτροπής Κοινής Σωτηρίας, θέση από την οποία παραιτείται τον Φεβρουάριο του 1795. Τον Δεκέμβριο του 1799 ονομάζεται γεροισιαστής. Παράδοση είναι η περιπέτεια στην οποία εμπλέκεται και πάλι. Κατά τη διάρκεια των διακοπών του Κοινοβουλίου συλλαμβάνεται στο Beauvais και φυλακίζεται επί 19 ημέρες. Το γεγονός προκάλεσε τόσο θόρυβο ώστε ο Balzac το περιέλαβε στο μυθιστόρημά του *Mia σκοτεινή υπόθεση*. Η σύλληψή του αποδίδεται στον Fouché, ο οποίος ήθελε να αποκτήσει έγγραφα που κατείχε ο Clément de Ris, άλλοι όμως τη θεωρούν έργο των βασιλοφρόνων, επειδή ο γεροισιαστής είχε στραφεί ενεργώς εναντίον της Βανδέας. Το επεισόδιο δεν τον έβλαψε. Λίγο αργότερα, διευθύνει (ως questeur) τα έργα εξωραϊσμού του Λουξεμβούργου και την ανοικοδόμηση του Οδού που είχε και. Μέλος του στενού κύκλου της βασίλισσας Μητέρας και της αυτοκράτειρας Ισοκρήνας, μέλος της Λεγεώνας της Τιμής (1803) και Ιππότης (1804), ονομάζεται κόμης του Mauny το 1810. Τον επόμενο χρόνο του απονέμεται ο τίτλος του Grand officier και το 1813 ο Μεγαλόσταυρος του Τάγματος της Réunion. Ως γεροισιαστής εφήφισε την έκπτωση του αυτοκράτορα, αλλά ο Ναπολέων, κατά το σύντομο διάστημα της ελευθόδου του στο θρόνο (γνωστό ως οι Εκατό Ημέρες: 20 Μαρτίου - 22 Ιουνίου 1815), τον ονομάστε Pair de France, τίτλο που πελικάς αναγνώρισε και ο Λουδοβίκος ΙΗ΄, και τον έκαμε μάλιστα κληρονομικό (1820).

4. Louis Dupré: *Voyage à Athènes et à Constantinople*, Παρίσι 1825.

5. Μνεία της μαθητείας του κάνει ο Dupré στο προοίμιο του οδοιπορικού, αλλά και κάτω από τον τίτλο του έργου *Εβραϊός. Μελέτη κεφαλής*.

6. Ch. Gabet, όπ. π. Βλ. επίσης, E.J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps. Souvenirs*, Παρίσι 1855, σ. 415. Ο Etienne-Jean Delécluze (1781-1863) ήταν ζωγράφος και τεχνοκρίτης. Μαθήτευσε στο εργαστήριο του David από το 1797 έως το 1801. Αν και υπήρξε ικανός ζωγράφος, μετά το 1815 εγκατέλειψε την τέχνη προκειμένου να ασχοληθεί με την κριτική. Το συγγραφικό του έργο είναι σημαντική μαρτυρία για τον David και τη σχολή του. Επανεκδίδεται το 1983 με σχόλια του J.P. Mouiselleaux.

7. Πιθανώς, πριν το δέκατο πέμπτο έτος της ηλικίας του. Βλ. και L. Dupré: όπ.π. - Η αναφορά γίνεται στη μετάφραση που δημοσιεύεται εδώ.

8. Για τη σχέση του David με τον Ναπολέοντα βλ. Antoine Schnapper: *David*, New York 1982, σ. 201 κ.ε., όπου και εκτενής βιβλιογραφία.

9. Ο Joseph Fesch (Αιόκειο 1763 - Ρώμη 1839) είναι ετεροθαλής αδελφός της μητέρας του Ναπολέοντα Laetitia. (Κόρη του Jean-Jérôme Ramolino και της Angela Maria Pietra Santa, η Laetitia γεννήθηκε το 1750. Μετά το θάνατο του Jean-Jérôme η μητέρα της παντρεύτηκε τον ελβετό François Fesch το 1757. Από τον δεύτερο αυτό γάμο γεννήθηκε ο Joseph.)

Φοίτησε στην Εκκλησιαστική σχολή του Αίξ και χειροτονήθηκε το 1785. Κατά τη διάρκεια της Επανάστασης εγκατέλειψε το σχήμα και, αργότερα, ακολούθησε τον Ναπολέοντα στην εκστρατεία της Ιταλίας. Επανήλθε στις τάξεις του κλήρου μετά την αποκατάσταση των σχέσεων της Εκκλησίας και του κράτους (Concordat της 15ης Ιουλίου 1801). Το 1802 ο Ναπολέων τον ονόμασε αρχιεπίσκοπο της Λιόν και πριμάτο

της Γαλιτίας. Το επόμενο έτος έγινε καρδινάλιος. Απεσταλμένος του Πρώτου Υπάτου στην Αγία Έδρα, έπεισε τον πάπα Πίο Ζ' να ιερωρήσει στη στέψη του, γεγονός που του απέφερε νέες τιμές και αξιώματα.

Το 1805 ονομάστηκε πρωθιερέας των ανακτόρων και γεροισαστής, κατόπιν δε τοποτηρητής του αρχιεπισκόπου της Ραπισβόννης. Εντούτοις, παρά την αφοσίωση του στον αυτοκράτορα, δεν εδίστασε, κατά τη διένεξη του τελευταίου με τον πάπα, να αρνηθεί και την αρχιεπισκοπή του Παρισιού και τα μέτρα εναντίον του αρχηγού της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας.

Το 1814 κατέφυγε στη Ρώμη. Ο Ναπολέων, κατά τη διάρκεια των Εκατό Ημερών, τον ονόμασε Pair de France. Μετά τη μάχη του Βατερλώ, ο καρδινάλιος επέστρεψε και πάλι στη Ρώμη, όπου έζησε ανάμεσα στα έργα τέχνης που είχε συγκεντρώσει. Κληροδότησε το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής του στο Μουσείο της Λυόν. Ο David έχει περιλάβει την προσωπογραφία του στον πίνακα *Η στέψη του Ναπολέοντα Α' και της Ιωσηφίνας. 1805-1807, Παρίσι, Λούβρο*. Βλ. Lyonnnet, *Le cardinal Fesch, archeveque de Lyon, 1891*, και A. Latreille, *Napoléon et le Saint Siège. L'ambassade du cardinal Fesch à Rome*, 1935.

10. U. Thieme - F. Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, X. Leipzig 1914.

11. Ο Ιερώνυμος Βοναπάρτης, τελευταίο παιδί του Καρόλου και της Laetitia Βοναπάρτη, γεννήθηκε στο Αιάκειο, στις 15 Νοεμβρίου 1784, και πέθανε στο Massy, στις 24 Ιουνίου 1860. Βρέφος ακόμη έχασε τον πατέρα του και την ανατροφή του ανέλαβε ο Ναπολέων. Αφού υπηρέτησε στο Ναυτικό, όπου και διακρίθηκε, απέκτησε σύντομα, χάρη στον αδελφό του, τίτλους και αξιώματα, αλλά και υποχρεώσεις στις οποίες με δυσκολία ανταποκρίθηκε. Ως διοικητής πολεμικών επιχειρήσεων, μολονότι δεν του έλειψε η γενναιότητα, επέδειξε ολιγορμία και ασυνέπεια, γεγονός που επέσυρε τις βαρύτερες επιπτώσεις του αδελφού του. Ως πολιτικός, δεν κατόρθωσε να ισχυροποιήσει ούτε το κράτος ούτε το θρόνο του. Παντρεύτηκε την Αικατερίνη της Βυρπεμβέργης (1808), αφού διέλυσε το γάμο του με την Αμερικανίδα Elizabeth Patterson, έπειτα από την επίμονη απαίτηση του Ναπολέοντα. Όταν η Αικατερίνη πέθανε, παντρεύτηκε την πλούσια φλωρεντίνη μαριχότα Giustina Bartolini. Μετά την πτώση του αυτοκράτορα και την επάνοδο των Βουρβόνων επανήλθε στις τάξεις του στρατού και το 1859 έγινε στρατάρχης. Το 1852 ονομάστηκε γεροισαστής και το ίδιο έτος ανέλαβε την προεδρία της Γερουσίας. Φίλος των διασπαστικών, επιδεικτικός και σπάταλος, διέθετε μεγάλα ποσά για τη διακόσμηση των ανακτόρων και την απόκτηση έργων τέχνης. Εκτός από τα πορτρέιτα του Dupré, του ίδιου και μελών της οικογένειάς του, υπάρχουν δύο θαυμάσιες προσωπογραφίες του ηγεμόνα από τον François Gérard: στη μία εικονίζεται μόνος, με το επίσημο ένδυμα της στέψης και τα σύμβολα της βασιλείας του (ιδιωτ. συλλογή), στην άλλη εικονίζεται με την Αικατερίνη της Βυρπεμβέργης (Μουσείο Fontainebleau). Βλ. M. A. Fabre, *Jérôme Bonaparte, roi de Westphalie*, 1952. Επίσης Jules Bertaut, *Le roi Jérôme*, 1954, και B. Melchior-Bonnet, *Le roi Jérôme*, 1979.

12. Ch. Gabet: όπ. π.

13. Ch. Gabet: όπ. π.

14. L. Dupré: όπ. π. και U. Thieme - F. Becker, όπ. π.

15. L. Dupré: όπ. π.

16. L. Dupré: όπ. π.

17. Robert David d'Angers: *Lettres...* Στον Πρόλογο του βιβλίου ο γιος του γλύπτη καταγράφει τους λόγους του Dupré: «Un sculpteur qui a tout fait et tout reçu de la nature pour soutenir le nom de David qu'il porte.»

18. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.

19. L. Dupré, όπ. π. Επίσης, Ch. Gabet, όπ. π.

20. Ch. Gabet, όπ. π.

21. Ch. Gabet: όπ. π. Το λήμμα παρέχει και σύντομη περιγραφή του πίνακα: «Une famille composée de onze personnages qui sont dans une barque; le père, aidé de son fils aîné, tient les rames, la mère au gouvernail.»

22. U. Thieme - F. Becker, όπ. π.

23. Βλ. το κεφάλαιο «Η αφετηρία και η ωριμότητα...».

24. Η Ενορία Santa Trinità dei Monti ιδρύθηκε το 1495 από το βασιλιά της Γαλλίας Κάρολο Η', για το μοναχικό Τάγμα των Ελαχίστων (Minimes). Η οικοδόμηση του ναού συνεχίστηκε με βραδύ ρυθμό έως το τέλος του 16ου αιώνα, εγκαινιάστηκε δε από τον πάπα Σίξτο Ε' το 1585. Είναι γαλλική ιδιοκτησία και ανήκει στις Dames de Sacre-Cœur.

25. R. David d'Angers: *Lettres...*, σ. 61.

26. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 61.

27. R. David d'Angers: όπ. π., σ.σ. 47, 57.

28. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 3 κ.ε.

29. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 27.

30. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 57.

31. B. A. Schnapper: όπ. π., σ. 277.

32. R. David d'Angers: *Lettres...*, σ. 61.

33. Βλ. A. Schnapper: όπ. π., σ. 275 κ.ε.

34. L. Dupré: όπ. π.

35. L. Dupré: όπ. π.

36. Η Mlle Formentim, χαράκτρια, η οποία λιθογράφησε πολλά σχέδια του Dupré, είναι μέλος των Επιτροπών αυτών, απεικόνισε δε και το έργο τους. Βλ. Nina M. Athanassoglou-Kallmyer: *French images from the greek war of independence, 1821-1830*, σ.σ. 61, 63.

37. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 39.

38. R. David d'Angers: όπ. π., σ. 64.

39. R. David d'Angers: όπ. π., σ.σ. 4, 65.

40. Em. Bellier - Louis Auvray: όπ. π.

41. Ο Alexandre-Hyacinthe Dupouy γεννήθηκε και πέθανε στο Παρίσι (1757-1843). Ήταν αξιολόγος ζωγράφος και χαράκτης.

42. L. Dupré: όπ. π.

43. Την έθεση και τη βράβευση μνημονεύουν όλες οι παλαιότερες πηγές. Το λεξικό του Ch. Gabet δίνει τις διαστάσεις του πίνακα (14:15 πόδια) και πληροφορεί ότι αγοράστηκε από το βασιλιά Κάρολο Γ'. Αρχικά, το έργο είχε τοποθετηθεί στα ανάκτορα των Βερσαλλιών. Αργότερα, δόθηκε στο Μουσείο του Bernay. Βλ. E. Benezit, *Dictionnaire de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, IV, 1976. Παρίσι.

44. Ch. Gabet: όπ. π.

45. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.

46. Η πελετή του χρίσματος έγινε το 1825, στον καθεδρικό ναό της Reims, και προκάλεσε έκπληξη για τον αρχαίο χαρακτήρα του τυπικού της. Ο Κάρολος Γ επανέφερε, έως τις μικρότερες λεπτομέρειες, συνήθειες και λειτουργίες της Αυλής παλαιότερες.

47. Τα δώδεκα σχέδια έχουν δημοσιευθεί στο έργο του Jean Guiffrey, *Inventaire général des dessins, du Musée du Louvre et du Musée de Versailles*. Ecole française, V, Παρίσι, MDCCCXX, σελ. 79-83.

48. Αναφέρεται μόνο από το λεξικό των U. Thieme - F. Becker. Ο κόμης Maximilien-Sebastien Foy (1775-1825) υπήρξε από τους ικανότερους στρατηγούς του Ναπολέοντα. Έλαβε μέρος σε πολλές μάχες και διπλωματικές αποστολές. Μετά τη μάχη του Βατερλώ, στην οποία τραυματίστηκε, εγκατέλειψε το στρατό και ασχολήθηκε με την πολιτική και τη συγγραφή. Έγραψε το βιβλίο *Histoire de la guerre de la péninsule sous Napoléon*, 1828.

49. Em. Bellier - L. Auvray, όπ. π.

50. Ch. Gabet, όπ. π. Πρόκειται για τον Ιερώνυμο Βοναπάρτη. Ο τίτλος του πρίγκιπα του Monfort του είχε απονεμηθεί από τον πεθερό του, βασιλιά Φρειδερίκο Α' της Βυρπεμβέργης.

51. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.

52. Ch. Gabet: όπ. π.

53. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.

54. Em. Bellier - L. Auvray: όπ. π.

55. Em. Bellier - L. Auvray: όπ. π.

56. Adolphe-Edouard-Casimir-Joseph Mortier, δούκας του Treviso (1768-1835). Στρατάρχης του Ναπολέοντα.

57. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.

58. Ο πίνακας αναφέρεται υπό διάφορους τίτλους: Ch. Gabet, *St. Médard couronnant la rosière de Salency*. Em. Bellier - L. Auvray, *Couronnement de la première rosière*. U. Thieme - F. Becker, *Der III. Medardus Krönt ein madchen mit dem Rosenkranz*, και *L'institution de la rosière*, στη λιθογραφία της Bibliothèque Nationale de Paris, Cabinet des Estampes, που δημοσιεύεται εδώ.

59. G. K. Nagler, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, München 1837. Βλ. επίσης, Claire Constans, Musée National du Château de Versailles. Catalogue de Peintures, Παρίσι 1980, σ. 48.

60. Em. Bellier - L. Auvray: όπ. π.

61. Μεταξύ αυτών και την προσωπογραφία της Louise d'Orléans (1812-1850), κόρης του Λουδοβίκου Φιλίππου και της Μαρίας-Αμαλίας, συζύγου του βασιλιά του Βελγίου Λεοπόλδου Α' (1790-1865). Το 1839, ο πατέρας της βασιλίσσας παρήγγειλε αντίγραφο του πίνακα για τα ανάκτορα των Βερσαλλιών, όπου και βρίσκεται σήμερα. Βλ. Cl. Constans: όπ. π.

62. Em. Bellier - L. Auvray: όπ. π.

63. U. Thieme - F. Becker: όπ. π.



6. Louis Dupré. *Κάλυμμα μεταλλικού κατόπτρου*, 1826, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

## Η ΑΦΕΤΗΡΙΑ ΚΑΙ Η ΩΡΙΜΟΤΗΤΑ

### Ο ΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟΣ ΚΑΙ Η ΡΟΜΑΝΤΙΚΗ ΑΠΟΚΛΙΣΗ ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ ΘΕΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑΣ

Το σύνολο του έργου του L. Dupré είναι άγνωστο. Θέσεις επομένως ευρύτερης οπτικής, με τα υπάρχοντα δεδομένα, είναι δύσκολο να προταθούν. Εάν κάποτε συμβαίνει να επεκτείνω τους συλλογισμούς και τις κρίσεις μου, ενώ ως τεκμήρια διαθέτω μόνο το εικαστικό υλικό που περιέχεται στο έργο *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη* και επαρκή αριθμό άλλων πινάκων, από τους οποίους μερικοί δημοσιεύονται εδώ, τούτο οφείλεται στο γεγονός ότι η συλλογή αυτή περιλαμβάνει πίνακες, κυρίως των δύο τελευταίων δεκαετιών της ζωής του καλλιτέχνη, που ο ίδιος θεωρούσε ιδιαίτερος αντιπροσωπευτικούς.

Η σαφήνεια των αρχών που διέπουν την τέχνη του L. Dupré και η συνέπεια με την οποία τηρούνται -αναγκαίοι όροι για την εποχή και τη Σχολή στην οποία ανήκει ο ζωγράφος- καθιστούν το έργο του εύληπτο. Οι αρετές της ζωγραφικής του είναι η καθαρότητα του θέματος και της γραφής, το ήθος των παραστάσεων, η ισορροπία των συνθέσεων, η ρέουσα, εύκαμπτη και σταθερή γραμμή, η αρμονική συζυγία σχεδίου και χρώματος. Το περιεχόμενο της είναι συνήθως ο άνθρωπος, η φύση, το θρησκευτικό συναίσθημα, η ανάκληση της αρχαιότητας, η γοητεία της Ανατολής. Η τέχνη του δεν προδίδει σοβαρές διακυμάνσεις ούτε διασπάται από τα ποικίλα διαφέροντά της. Ο Dupré, ως μαθητής του David, απέχει από την τάξη του Gros (1771-1835) και του Ingres, των κορυφαίων διαδόχων οι οποίοι ανέπτυξαν τις δύο διάφορες τάσεις που συνυπάρχουν στο έργο του δασκάλου: την προσφυγή στην πραγματικότητα και την αναζήτηση του κάλλους<sup>1</sup>. Ο πρώτος, με ρεαλιστικές αποκλίσεις και ισχυρό αίσθημα, ώστε να θεωρείται προάγγελος του ρομαντισμού, αποτελείται στο παρόν που ήδη συνιστά ιστορία<sup>2</sup>, ο δεύτερος, αφού απέβαλε την απόλυτη και ψυχρή συμμετρία, διέγραψε, με όργανο τη μελωδικότητα γραμμή, απaráμιλλη πλαστικότητα<sup>3</sup>. Ο Dupré ανάγεται στην αφετηρία του νεοκλασικισμού. Τείνει να επαναφέρει τα δύο ρεύματα στην αυτή κοίτη, να συλλάβει το ιδεώδες χωρίς να αμελήσει τη δεδομένη αλήθεια.

Εάν η εποχή και το περιβάλλον, ιδίως εκείνο της Αυλής στο οποίο έζησε κατά καιρούς, τον επηρέασαν, η ζωγραφική του ορίζεται προπάντων από την παιδεία του: η μαθητεία στο εργαστήριο του David στο Παρίσι, τα ταξίδια και οι σπουδές σε άλλες χώρες συνέκλιναν έτσι, ώστε η τέχνη του να αποκτήσει τον βαθύτατα κλασικό χαρακτήρα της.

Ο Dupré εισέρχεται στο εργαστήριο του David, πιθανώς, μετά το 1800. Εποχή κατά την οποία ο δάσκαλος έχει εγκαταλείψει τα ρωμαϊκά πρότυπα και αναζητά τους κανόνες της ζωγραφικής στην αρχαία ελληνική τέχνη. Ήδη από το 1789, όταν εργαζόταν στον πίνακα *Οι Σαβίνα*<sup>4</sup> (Πίν. 91), είχε ανακοινώσει τις προθέσεις του στους μαθητές του: «Απο που επιχειρώ τώρα είναι εντελώς καινούργιο. Θέλω να ξαναφέρω στην τέχνη τους κανόνες που ακολούθησαν οι Έλληνες. Όταν ζωγράφιζα τους *Οράσιους*» και τον *Βρούτο*<sup>6</sup> (Πίν. 86) με επηρέαζε ακόμη η Ρώμη. Αλλά, κύριοι, χωρίς τους Έλληνες οι Ρωμαίοι θα είχαν παραμείνει βάρβαροι σε ό,τι αφορά την τέχνη. Οφείλετε, λοιπόν, να επιστρέψετε στις πηγές. Αυτό προσπαθώ να κάμω και εγώ»<sup>7</sup>. Οι λόγοι του επανέρχονται σχεδόν αυτούσιοι στα γραπτά του Dupré και συνιστούν την αφετηρία της συγκροτήσεώς του. Η σπουδή της αρχαίας πλαστικής και αγγειογραφίας, ο σεβασμός της φύσης, η μελέτη του Ραφαήλ και η αναστροφή με τους κλασικούς συγγραφείς, Έλληνες και Λατίνους, αποτελούν τη βάση της παιδείας του.

Έως το 1811, οπότε εγκαθίσταται στο Kassel, στη Γαλλία θα λάβουν χώρα σπουδαιότερες

εξελιξείς: Ο Ναπολέων στέφεται αυτοκράτορας και η χώρα αναλαμβάνει την ηγεμονία της Ευρώπης. Η τέχνη θα χρησιμεύσει ως μέσον για να εξαρθεί το πρόσωπό του και να σφραγισθεί η εποχή του<sup>8</sup> - ιδέα την οποία υιοθετούν για τον εαυτό τους και οι αδελφοί του, ηγεμόνες σε διάφορα ευρωπαϊκά κράτη. Ο σάλος του παρόντος, των κατακτήσεων και των θριάμβων προσλαμβάνει σχεδόν αμέσως την αποκρυστάλλωση της εικαστικής μετάπλασης. Ο Ναπολέων συγγέεται με θεό ή βυζαντινό αυτοκράτορα<sup>9</sup> (Πίν. 87), ενώ οι εικόνες των μαχών του διέπονται από το πνεύμα ομοίων γεγονότων της αρχαιότητας. Στο περιβάλλον της Σχολής ο Dupré παρακολουθεί τη γένεση μιας ζωγραφικής εποποιίας με συμπαγή ενότητα και υψηλούς τόνους. Έως το τέλος της πρώτης δεκαετίας του αιώνα, οι ζωγράφοι των μαχών και οι προσωπογράφοι του αυτοκράτορα [εκτός από τον David, τον Gros και τον Ingres, είναι ο Anne-Louis Girodet (1767-1824), ο Charles Meynier (1768-1832), ο François Gérard (1770-1837) κ.ά.] θα δώσουν το μεγαλύτερο μέρος του έργου που τον αφορά. Βαθμιαία, σχηματίζεται η θεματική και το πνεύμα της δικής του ζωγραφικής.

Αγνοούμε τους πίνακες που είχε φιλοτεχνήσει ο ζωγράφος πριν από τη μετάβαση του στο Kassel. Υποθέτω ότι πρέπει να αποτελούσαν επαρκές έργο, ώστε να κριθεί ευνοϊκά η πρόσληψή του στην Αυλή του ηγεμόνα της Βεστφαλίας. Η δε εκτίμηση ασφαλώς δεν θα έλαβε υπόψη τον όγκο του έργου -ο Dupré είναι ακόμα πολύ νέος- αλλά το είδος, την ιδεογραφία και την τεχνική του. Τα δύο αυτά ήταν το σπουδαίο μέλημα της Σχολής του David και τα κριτήρια της δοκιμασίας του νέου καλλιτέχνη. Θα προσθέσω ότι οι πόλοι της θεματογραφίας του -ο ιστορικός πίνακας, η προσωπογραφία και το τοπίο- σχηματίζονται κατά την πρώτη αυτή περίοδο, αφού και τα τρία είδη έχουν παλαιότατη παράδοση στη Γαλλία και η πραγμάτευσή τους ουδέποτε έπαυσε.

Είδος παλαιό και επίλεκτο, η ζωγραφική της ιστορίας διατηρεί κατά την αρχή του 19ου αιώνα ανέπαφο το κύρος της. Και τούτο, διότι η απεικόνιση του ιστορικού γεγονότος, όπως νοείται κατά τη Γαλλική Επανάσταση και ιδίως από τον David<sup>10</sup>, δεν αποβλέπει σε μια απλή περιγραφή, αλλά στην έξαρση της αρετής, ευνοεί την κάθαρση από την ταπεινότητα, εξυψώνει τον άνθρωπο και ενισχύει το ήθος του. Εντούτοις, ο ιστορικός πίνακας δεν προσφέρεται στη σύντομη και επιπόλαιη ανάγνωση. Προκειμένου το μήνυμά του να καταστεί σαφές και να εκτιμηθεί, απαιτείται συχνά αποκρυπτογράφηση και αποκωδικοποίηση, η ύπαρξη επομένως ειδικών γνώσεων<sup>11</sup>. Απώτερος στόχος του είναι να συνδέσει, μέσω του θέματος, το παρελθόν με το παρόν, να καταδείξει τις ομοιότητες και τις αναλογίες, ώστε η ιστορία να αποβεί κριτής του παρόντος και εμμέσως να υποβάλει πρότυπα πολιτικού και κοινωνικού βίου.

Αν κανείς έκρινε από την αφθονία και την ποιότητα των πορτραίτων του Dupré, θα όφειλε να δεχθεί ότι η επικρατέστερη ικανότητά του είναι εκείνη του προσωπογράφου. Η φυσική δεξιότητα είναι ο μόνος προικισμός που είχε ο νεαρός σπουδαστής κατά την είσοδό του στο εργαστήριο του David. Η ηλικία του καθιστά μάλλον απίθανη την υπόθεση ότι είχε ήδη αποκτήσει κάποιον αισθητικό προσανατολισμό. Συνεπώς, η διαμόρφωσή του είναι έργο αποκλειστικώς του εργαστηρίου και των επιδράσεων που δέχεται κατά τη φοίτησή του. Στη Σχολή, η προσωπογραφία θεωρείται ως είδωλο στο οποίο συναιρούνται τα ουσιώδη χαρακτηριστικά του εικονιζόμενου, επιδιώκεται η χαρακτηρισολογική ακρίβεια και η ομοιότητα του με το πρότυπο, ενώ εξαιρείται η ενότητα της εξωτερικής μορφής και του ψυχικού βίου. Η ψυχογραφική διεύδυση και η προβολή ατομικών ιδιοτήτων δεν καταστρέφουν την ισορροπία αυτή.

Η προσωπογραφία του David προϋποθέτει την οργάνωση με την οποία παρέδωσε το είδος η εποχή του Μπαρόκ<sup>12</sup> και η συμβολή του 18ου αιώνα, ιδίως εκείνη της αγαλματοποιίας -ειδικότερα η προτομή<sup>13</sup>- αλλά το έργο του φέρει προπάντων τα ίχνη της εποχής του, την αλλαγή της κοινωνίας που επέρχεται με τη Γαλλική Επανάσταση και τον τύπο του νέου ανθρώπου, δημιουργού όχι μόνο ενός άλλου καθεστώτος αλλά μιας νέας εποχής. Η προσωπογραφία απαλλάσσεται από τα ψιμύθια, αποκτά έντονο ανθρώπινο περιεχόμενο, δύναμη και μεγαλείο και, συχνά, μορφοποιεί την ηρωική έξαρση και την τραγικότητα<sup>14</sup>.



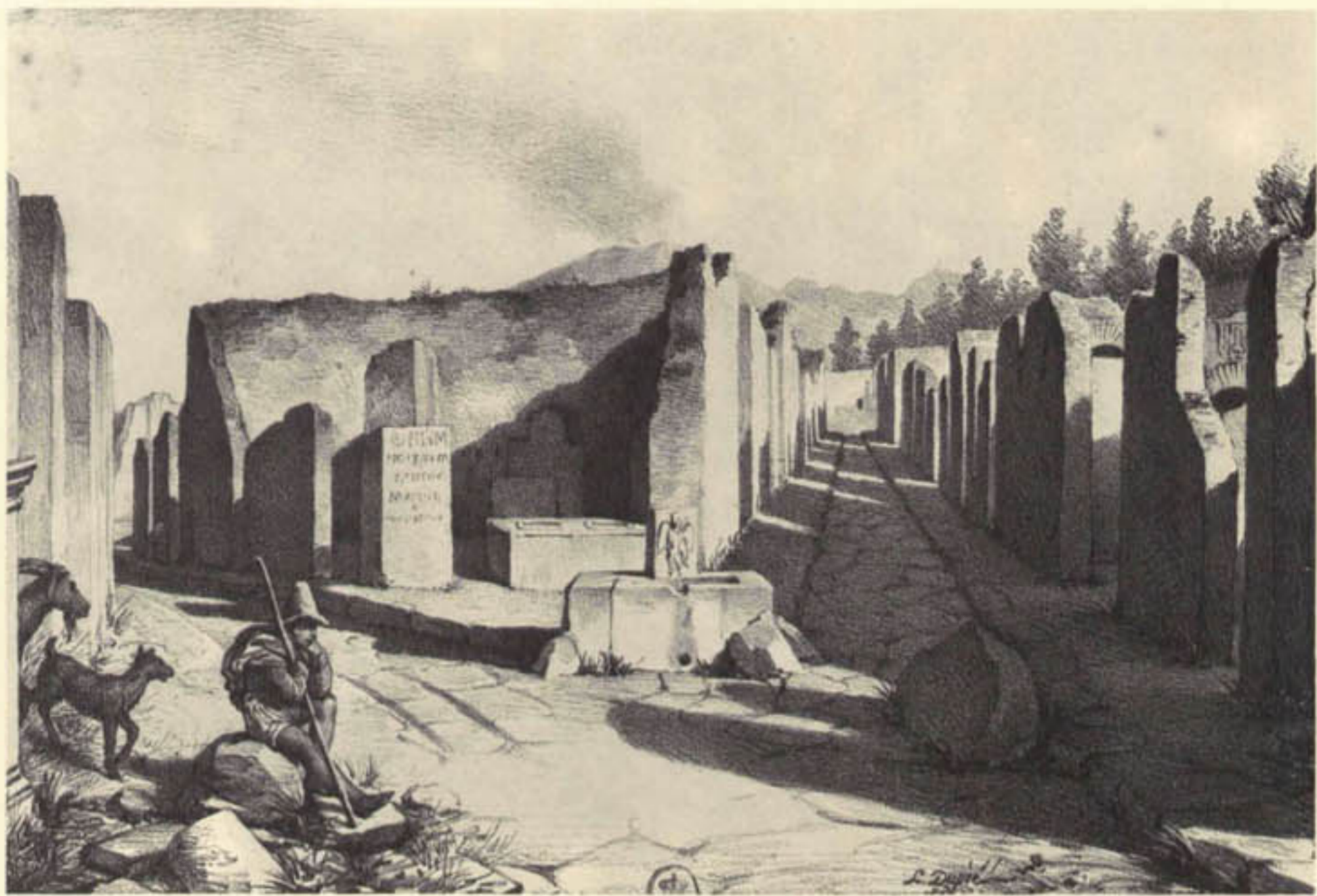
Το γεγονός ότι ο David ζωγράφησε μία και μόνη τοπιογραφία -την *Αποψη των κήπων του Λουξεμβούργου*, 1794, Λούβρο-, και τούτο επειδή συνέτειναν οι περιστάσεις<sup>15</sup>, είναι μια λεπτομέρεια που αφορά αποκλειστικώς εκείνον, έμμεσα όμως φαίνεται να συμβολίζει και τη θέση της τοπιογραφίας στον γαλλικό νεοκλασικισμό. Πράγματι, δεν είναι σημαντική. Στη Γαλλία, οι ζωγράφοι του τέλους του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα συνεχίζουν με χαλαρότητα την παράδοση του κλασικού τοπίου όπως έχει διαμορφωθεί τούτο από τον Poussin (1593/4-1665) και τον Claude Lorrain (1600-1682), ενώ αγνοούν τους νεοτερισμούς της αναδημιουργίας που συντελείται σε άλλες χώρες, ιδίως τη Γερμανία και την Αγγλία<sup>16</sup>. Από τους τοπιογράφους αξίζει να μνημονευθεί ο Hubert Robert (1733-1808), έστω και αν το έργο του απηχεί το πνεύμα του 18ου αιώνα, όχι μόνο διότι εκπροσωπεί το ιδεαλιστικό τοπίο, αλλά και διότι πρώτος εισήγαγε τα ερείπια ως κύριο θέμα του πίνακα.

Ο Dupré, αν και μαθητής του David, αγαπά τη φύση και καλλιεργεί το τοπίο. Η ζωγραφική του μαρτυρεί τη θητεία στον Poussin και τον Claude Lorrain, αλλά και τη σπουδή τού εικαστικού έργου των περιηγητών που επισκέφθηκαν την Ελλάδα.

Η παραμονή του στη Βεσπφαλία διαρκεί μόνο μερικούς μήνες του έτους 1811. Στο διάστημα τούτο ο ζωγράφος φιλοτέχνησε τον πίνακα *Ο Ιερόνυμος Βοναπάρτης σώζει έναν σωματοφύλακά του που παρασύρθηκε από χείμαρρο* -άγνωστο πού βρίσκεται σήμερα- και ίσως λίγους άλλους ακόμη, ικανούς να πείσουν το βασιλέα να τον στείλει υπότροφο στην Ιταλία. Τίποτε άλλο πέρα από αυτά δεν γνωρίζουμε. Απομένει, ως βάσιμη υπόθεση, η επαφή του με τη γερμανική τέχνη, επίσης υπέρμαχο του κλασικισμού. Ασφαλώς, εμελέτησε τη συλλογή των ανακτόρων και της Πινακοθήκης του Kassel, πλούσια σε έργα παλαιών γερμανών δασκάλων και ζωγράφων των Κάτω Χωρών. Αν δεχθούμε ακόμη ότι επισκέφθηκε άλλες γερμανικές πόλεις, πράγμα πολύ πιθανό, πρέπει να απέκτησε ικανοποιητική γνώση της γερμανικής ζωγραφικής, στην οποία θα περιληφθεί και εκείνη των συγχρόνων ομοτέχνων του, αλλά θα ήταν τολμηρό να εξαχθούν συμπεράσματα για ενδεχόμενες επιδράσεις, εφόσον δεν υπάρχουν σαφείς ενδείξεις στο έργο του.

Η περιήγηση των τεσσάρων μηνών στην Ελλάδα, η σύντομη παραμονή στην Αθήνα και η ισχυρότατη φιλελληνική διάθεση, προπάντων αυτή, μετρίασαν τον ενθουσιασμό του Dupré για την Ιταλία. Η ομολογία της οφειλής του, σαφής και επαναλαμβανόμενη σε πολλά σημεία τού οδοιπορικού, δεν έχει τις εξάρσεις που ο καλλιτέχνης αφιέρωσε στην Ελλάδα. Η Ιταλία πάντως είναι εκείνη που τον έφερε σε άμεση επαφή με την αρχαιότητα, του επέτρεψε να σπουδάσει επιτόπου την τέχνη των διαδόχων του ελλητισμού και να αναχθεί στα πρότυπα. Ο Dupré έζησε την ατμόσφαιρα των αποκαλύψεων ενός μυθικού κόσμου -δεν έχουν παρεμβληθεί πολλές δεκαετίες από τις ανασκαφές της Πομπηίας<sup>17</sup> και της Ηράκλειας- ο οποίος αναδύεται γοητευτικός και ακμαίος και προσλαμβάνεται ως κανόνας. Δεν είναι γνωστό αν ο ζωγράφος μετείχε στις δραστηριότητες των αρχαιοφίλων της Ευρώπης, αλλά βεβαίως γνώρισε το ρεύμα των ιδεών του Winckelmann<sup>18</sup> και το έργο του Anton Raffael Mengs<sup>19</sup>. Στη Ρώμη, την πόλη που κατοικεί, έχει την ευκαιρία να γνωρίσει ένα από τα διασημότερα σύγχρονα έργα: την τοιχογραφία του Mengs, *Ο Παρνασσός*, 1761<sup>20</sup>, σε οροφή της Villa Albani<sup>21</sup>, υπόδειγμα εφαρμογής των αρχών του κλασικισμού. Την τέχνη αυτή εξάλλου προωθεί με σθένος η Ακαδημία της Ρώμης, ίδρυμα υψηλού κύρους όπου σπουδάζουν οι Γάλλοι ομότεχνοί του. Οι φιλικές σχέσεις, ακόμη, που δημιούργησε ο Dupré στο περιβάλλον της Ακαδημίας με νεαρούς ζωγράφους από διάφορες χώρες -η Ρώμη είναι τότε το σπουδαστήριο της Ευρώπης-, η τριβή των διαφόρων νοοτροπιών μεταξύ τους, ο ενθουσιασμός της ιδεολογίας και των καλλιτεχνικών κατακτήσεων συνέβαλαν στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του.

Κατανομή του ζωγραφικού έργου σε χρονικές περιόδους, προκειμένου αυτό να μελετηθεί καλύτερα, δεν φαίνεται αναγκαία, επειδή ουσιώδεις τεχνολογικές ή υφολογικές διαφοροποιήσεις κατά την ανέλιξη του δεν καταγράφονται. Υπάρχει εντούτοις μια διαφοροποίηση. Είναι αυτή που συμβαίνει μετά την κάθοδο του Dupré στην Ελλάδα και αφορά σχεδόν αποκλειστικώς



7. Louis Dupré. *Άποψη της Πομπηίας*, 1825, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

τη θεματογραφία. Το έργο του αποκτά τότε εμφατική ελληνική απόκλιση, εφόσον εμπλουτίζεται με θέματα της ελληνικής αρχαιότητας και της σύγχρονης ζωής. Το έτος 1819 διαχωρίζει -συμβατικά έστω- την εικαστική δημιουργία σε δύο περιόδους: την προ του ορίου αυτού, η οποία θα μπορούσε να ονομασθεί Πρώτη περίοδος, και την από το 1820 έως το θάνατο τού καλλιτέχνη (1837) Δεύτερη περίοδο. Ελάχιστα είναι τα σωζόμενα έργα της Πρώτης περιόδου, αλλά ανήκουν σε διάφορους θεματικούς τομείς, ενώ άφθονα είναι εκείνα της Δεύτερης, από τα οποία πολλά παραδίδονται χρονολογημένα.

Θα σημειωθεί, τέλος, ότι το κεφάλαιο τούτο στηρίζεται σε έργα που ανήκουν και στις δύο περιόδους αλλά δεν περιέχονται στο βιβλίο *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*.

## I

Η αντιγραφή έργων της αρχαίας τέχνης, με την οποία ασχολείται ο Dupré κατά την παραμονή του στην Ιταλία, αποτελεί συνέχεια της σπουδής που έκαμε στο Παρίσι. Η αντιγραφή απέβλεπε στην τελειοποίηση του σχεδίου, αλλά και στη διαρκή αναστροφή του ζωγράφου με το αρχαίο πρότυπο, ενδεδειγμένο, μόνο αυτό, μετά τη φύση, να επηρεάζει την αισθητική του. Η συμβουλή του David d'Angers αντανακλά το πνεύμα της Σχολής του David και τη θέση της απέναντι στην αρχαιότητα: «Η αντιγραφή των αγγείων στην οποία επιδίδεσαι είναι σπουδαιότερη εργασία, διότι μόνον αυτά μας βοηθούν να διαμορφώσουμε το γούστο και το ύφος»<sup>22</sup>. Και συμπληρώνει: «Τα ωραία κεφάλια των ανθρώπων του λαού που συναντάς στη Ρώμη θα σου είναι χρήσιμα, διότι, όπως γνωρίζεις, δεν πρέπει να λησμονούμε τη φύση. Η αρχαιότητα βοηθεί στην κάθαρση των διαθέσεων και των αντιλήψεών μας, έτσι ώστε να διακρίνουμε τι ελαττωματικό υπάρχει στη φύση και να το αποφεύγουμε»<sup>23</sup>.

Αντίγραφα των αγγειογραφιών που έκαμε ο Dupré δεν έχουν περισυλλεγεί, το δε σχέδιο που αναπαράγει ανάγλυφη παράσταση από το κάλυμμα μεταλλικού ρωμαϊκού (;) κατόπτρου μερικώς μόνο μπορεί να τα υποκαταστήσει. Το έργο φέρει χρονολογία 1826, ανήκει επομένως στη Δεύτερη ιταλική περίοδο. Αν τούτο και η *Άποψη της Πομπηίας* που ακολουθεί εξετάζονται στην Πρώτη, είναι επειδή τεκμηριώνουν μια συνεχή ενασχόληση του ζωγράφου κατά τις δύο περιόδους, όπου μεταβολές της τεχνικής ουσιάδεις δεν μαρτυρούνται. Το ημικύκλιο του μεταλλικού θραύσματος εικονίζει δύο καθήμενες γυναικείες μορφές, συνοδευόμενες από δύο περωτούς έρωτες. Ο φρυγικός σκούφος και ο ποδήρης κεντητός χιτώνας που φορεί εκείνη του δεξιού άκρου συνηγορούν για την ασιατική καταγωγή της. Πρόκειται, ίσως, για την Ασάρτη, η οποία εδώ συνομιλεί με την Αφροδίτη. Εμφανής είναι η πρόθεση να αποδοθεί το ισχυρά έκτυπο ανάγλυφο που, σε ορισμένα σημεία, πλησιάζει το ολόγλυφο, όπως και η λεπτόλογη παρακολούθηση του μεταλλουργού από το σχεδιαστή. Τονίζεται η πλαστικότητα του γυμνού, το βάθος των πτυχών, και η λάμψη του φωτός επάνω στο μέταλλο, ενώ η γραμμή και η σκιά συγκρατούν και εξαίρουν την ένταση που συνέχει το πρωτότυπο.

Η δεξιότητα των αντιγραφών του Dupré προκάλεσε την επιδοκίμασία του Cockerell<sup>24</sup> -έμπειρου επίσης σχεδιαστή- αλλά δεν απέκλεισε τις επιφυλάξεις του. «Θα προτιμούσε -πληροφορεί τον Dupré ο David d'Angers, ο οποίος του είχε δείξει σχέδια- η αντιγραφή σου να μην ήταν τόσο πιστή. Θα ήθελε λ.χ. να είχες κάμει ωραία κεφάλια, γεμάτα χάρη, ακολουθώντας τη φαντασία σου». Και σπεύδει να προσθέσει αγανακτισμένος: «Καταλαβαίνεις, φυσικά, τι του απάντησα και τι πιστεύουμε εμείς για την ακρίβεια των δικών του σχεδίων, όταν μάλιστα έχει τέτοιες ιδέες»<sup>25</sup>. Αξίζει να σημειωθεί η διάσταση των αντιλήψεων του αρχιτέκτονα και του ζωγράφου. Θα περίμενε κανείς οι απόψεις τους να είναι μάλλον αντίστροφες, ή να συμπύκνουν στο αίτημα της πιστής αναπαράστασης, δεδομένου ότι ο Cockerell γνωρίζει την οπτική των Άγγλων σχεδιαστών του 19ου αιώνα, οι οποίοι ασχολούνται με την απεικόνιση αρχαιοτήτων, και ακόμη ότι ο ίδιος έχει θητεύσει στην τοπιογραφία, την ακριβή αποτύπωση του χώρου και του κτίσματος.

Παραστάσεις ναών και αρχαιολογικών χώρων ο Dupré είχε κάμει πολλές, πριν έρθει στην Ελλάδα. Τούτο συνάγεται όχι μόνον από τα γραφόμενα του επιστολογράφου του αλλά, έμμεσα, και από την ποιότητα των έργων του που έχουν θέμα μνημεία της ελληνικής αρχαιότητας. Οι πίνακες αυτοί προϋποθέτουν μακρόχρονη μελέτη και άσκηση που μαρτυρεί επίσης η *Άποψη της Πομπηίας*. Έστω και αν το έργο ανήκει σε μεταγενέστερη περίοδο (1826), εύλογα παραπέμπει στα ανάλογα σχέδια που ο ζωγράφος έκαμε παλαιότερα, αμέσως μετά την εγκατάστασή του στην Ιταλία.

Στον πίνακα είναι σαφής η προσήλωση στη φυσική μορφή του αρχαιολογικού τοπίου και η αποβολή των τάσεων που θα έφεραν είτε προς τη μυθική-ονειρική εικόνα είτε προς το μυστηριώδες και το πένθιμο, όψεις με τις οποίες, κατά καιρούς, έχει ενδυθεί το μνημείο της αρχαιότητας. Ο 19ος αιώνας, και ιδίως η όραση των περιηγητών, αναζητεί το κάλλος σε ό,τι πραγματικό και απωθεί την ακραία υποκειμενική εκδοχή με την οποία εισήγαγαν το ερείπιο οι δύο προηγούμενοι αιώνες υπό την επίδραση του Claude Lorraine (1600-1682) ή του Piranesi (1720-1778)<sup>26</sup>. Το έργο αποδίδει μια γωνία της κατεστραμμένης πόλης όπου συναντώνται δύο δρόμοι. Περιγράφονται, με απλότητα, το λιθόστρωτο, οι γκρεμισμένοι τοίχοι, η βλάστηση. Το δυνατό φως της ώρας υποβάλλεται με την αφθονία του λευκού και τις αντιθέσεις του με τη σκιά. Η γραμμή, νευρώδης και ρωμαλέα, διακόπτεται συχνά καθώς οριοθετεί το αντικείμενο. Στη γυμνότητα της πέτρας επικάθεται η πνοή νοσταλγίας και ρεμβασμού η οποία σχηματίζεται από την παρουσία του βοσκού.

Γνωρίζουμε δύο προσωπογραφίες του David d'Angers από τον Dupré. Αυτήν του 1814, η οποία είναι το παλαιότερο γνωστό χρονολογημένο έργο του, και εκείνη του 1827. Το ζεύγος των πινάκων -μοναδική περίπτωση χρησιμοποίησεως του ίδιου μοντέλου δύο φορές σε αρκετά απέχουσες περιόδους- πιστοποιεί τη σταθερότητα της φιλίας των δύο ανδρών. Η προσωπογρα-

φία του 1814 έγινε στη Villa Medicis στη Ρώμη, όπου ο David d'Angers παρέμεινε ως υπότροφος από το 1811 έως το 1816, και ανακαλεί την εργώδη και ευχάριστη ζωή των γάλλων σπουδαστών στην Ιταλία. Σύνθεση εξαιρετικής επιμέλειας και κατά την ψυχογραφική διείσδυση και κατά την τεχνική επεξεργασία, μαρτυρεί ακόμη την προσφυγή του καλλιτέχνη σε θέσεις της προσωπογραφίας πέραν εκείνων της εποχής του, αφού η στάση, ο σχεδιασμός και το ύφος απηχούν μεν τον 19ο αιώνα, αλλά η αμεσότητα και η εκφραστική δύναμη της μορφής παραπέμπουν στους φλαμανδούς δασκάλους του 17ου.

Η ενδυμασία, η κόμμωση και η γενειάδα, αν και έχουν τονισθεί, δεν είναι αυτά που ορίζουν την πρόθεση του ζωγράφου. Τον απασχολεί περισσότερο η διαγραφή των χαρακτηριστικών, η εκμετάλλευση του αναγλύφου που προσφέρει το πρόσωπο, η ανίχνευση του κόσμου που φυλάσσει το υποκείμενο. Το ένδυμα και τα πλούσια μαλλιά θα στηρίξουν το στόχο τής καταγραφής. Η στάση του μοντέλου, με την ελαφρά στροφή προς τα αριστερά, αναδεικνύει και το περίγραμμα της κεφαλής και τη μύτη ως άξονα του προσώπου, ευνοεί την κινητική εναλλαγή φωτός-σκιάς και, χωρίς να δημιουργεί αποστάσεις, παρακάμπει την ευθεία συνάντηση με το θεατή, αυτήν που θα επέσυρε μια άλλη κατεύθυνση του βλέμματος. Τούτο δεν συμβαίνει πάντοτε στις προσωπογραφίες του Dupré. Συχνά, επιδιώκεται ακριβώς το αντίθετο: η αγκίστρωση του θεατή στα μάτια του εικονιζόμενου. Στην περίπτωση του David d'Angers η μετατόπιση του άξονα οφείλεται στην οξύτητα του βλέμματος και το ενδεχόμενο της μονομερούς ερμηνείας από μόνη την ιδιότητα αυτή. Το αποτέλεσμα είναι να έχει αμβλυωθεί η οξύτητα, να διασπάται ασθενέστερη σε ολόκληρο το πρόσωπο, και να δίνεται η εντύπωση ότι ο νέος άνδρας κοιτάζει μεν σε ένα ορισμένο σημείο, αλλά ό,τι αντικρίζει είναι η προβολή μιας προσωπικής ιδέας.

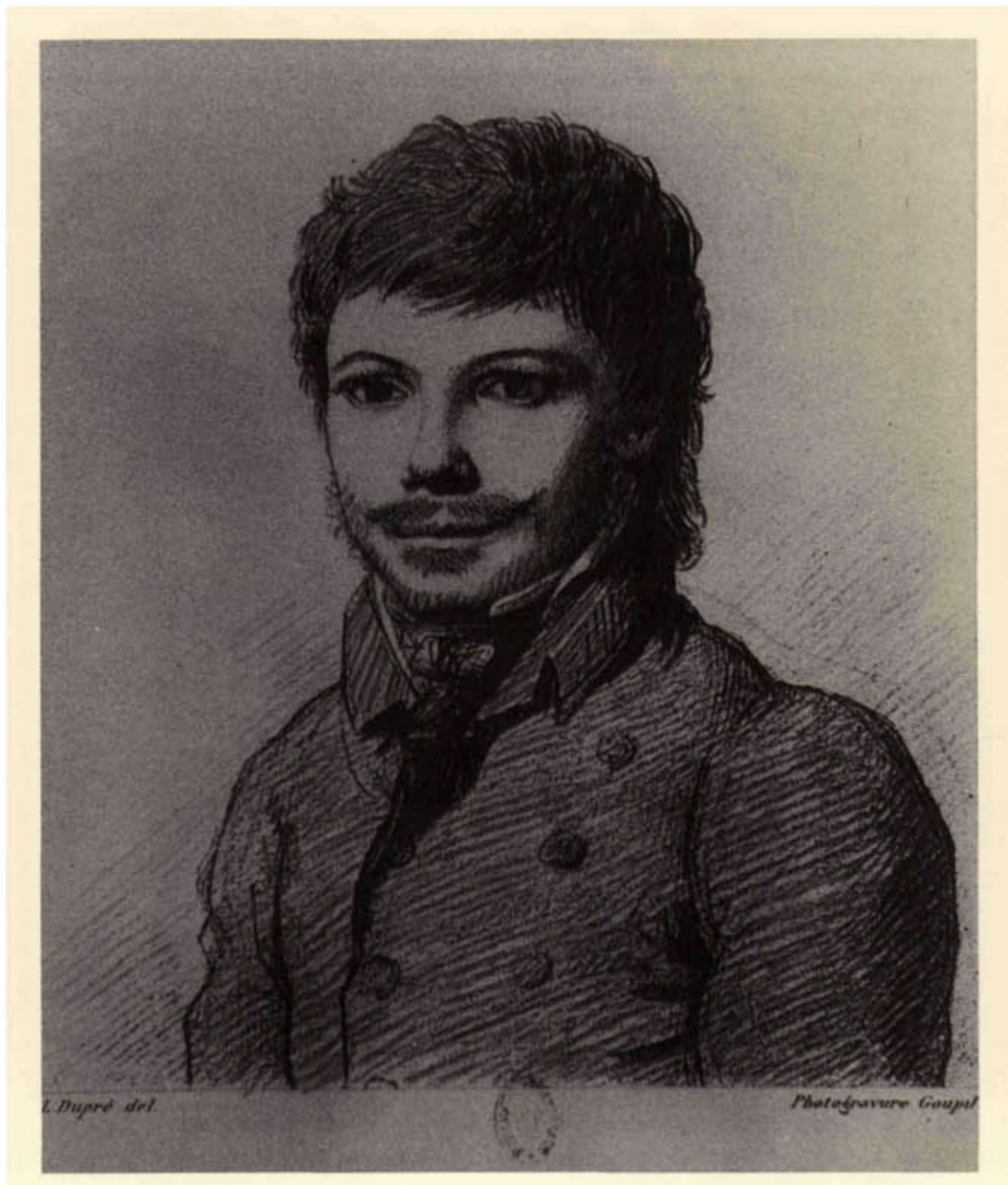
Ο ρόλος της σκιάς αποδεικνύεται εξίσου σημαντικός με εκείνον της γραμμής, του βασικού οργάνου στο σχέδιο του Dupré. Η σκιά δημιουργεί το έξεργο του αναγλύφου, αναδεικνύει το φως, συμβάλλει ακόμη στην ισορροπία των δυνάμεων που διεκδικούν το υποκείμενο. Η προσωπικότητα του David d'Angers προτείνεται ως ένας συγκερασμός πάθους και αυτοελέγχου, ορμητικότητας και ανασταλτικού δεσμού. Δεν θα ήταν δύσκολο να αναγνωρίσει κανείς στα ζεύγη αυτά των αντιθέσεων στοιχεία ειδικά όσο και πρόδηλα του χαρακτήρα του.

Αν, τέλος, η προσήλωση στη φύση κατέληξε σε έναν διαφανή ρεαλισμό, ενισχυμένο από το πάχος της γραμμής και την αφθονία των λεπτομερειών, αποκαλυπτική, χάρη στα δύο αυτά, είναι η ευγλωττία της περιγραφής και η υποβολή που ασκεί. Ο πίνακας, πέρα από την ειδική τεκμηρίωση που προσφέρει, θα θεωρηθεί και ως μια σύνοψη της ατμόσφαιρας και τού συναισθηματικού φόρτου της περιόδου.

Αυστηρότητα και δύναμη ορίζουν την *Κεφαλή Εβραίου*. Το έργο δεν φέρει χρονολογία αλλά το είδος της γραφής και τα αιτήματα που θέτει το εντάσσουν στο πλαίσιο των ερευνών τής Πρώτης ιταλικής περιόδου. Επιπλέον, ο ζωγράφος αναφέρει στον υπότιτλο τη μαθητεία του στον David, στοιχείο που αρμόζει περισσότερο σε έργα της νεανικής περιόδου.

Ο πίνακας ονομάζεται *μελέτη*, υπό την έννοια, πιστεύω, ότι είναι άσκηση του καλλιτέχνη στη λεπτομερή σκιαγράφηση του απόλυτου προφίλ -θέση της κεφαλής μάλλον σπάνια στην εργογραφία του Dupré-, την αποδοχή ενός καθαρού περιγράμματος με συνεχείς εναλλαγές και, προπάντων, τη σπουδή της σκιάς -του μαύρου, ακριβέστερα- κατά τη σύζευξή της με το λευκό. Το πρόσωπο έχει συλληφθεί ως μια απόπειρα συνθέσεως του γωνιώδους αριστερού τμήματος και του αυτιού με τις πυκνές καμπύλες των βοστρύχων της γενειάδας και της κόμης. Η οξύτητα με την οποία τίθεται η γραμμή της μύτης ισορροπείται από το ημικύκλιο του αυτιού, τις λεπτές μεταβάσεις των σκιών και συλλέγεται από τα κύματα των μαλλιών. Επιβλητική η μορφή τού άνδρα, περισσότερο υπαινίσσεται παρά αποκαλύπτει. Αυτό που αφήνει να διαφανεί είναι μεν η δύναμη από την οποία διαπνέεται, αισθητή και πίσω από τα χαρακτηριστικά του προσώπου, αλλά και η ιδέα ενός μέτρου που θέτει τα όριά της.

Από τους σημαντικούς πίνακες της περιόδου *Ο Όμηρος στον τάφο τον Αχιλλέα* δεν έχει



8. Louis Dupré. Προσωπογραφία του Pierre-Jean David d'Angers, 1814, σχέδιο, Παρίσι, Β.Ν.Ρ.

εντοπισθεί. Η πληροφορία ότι είχε αγορασθεί από τον πρίγκιπα του Σαλέρνο είναι ανεπαρκής για την αναζήτηση του, δεδομένου ότι η συλλογή στην οποία ανήκε έχει διασπαρεί σε άγνωστους κληρονόμους. Ο πίνακας αναφέρεται από τον Dupré στο οδοιπορικό του, αλλά είχε αποτελέσει και αντικείμενο συζητήσεων και ανταλλαγής επιστολών μεταξύ αυτού και του David d'Angers. Ο τελευταίος απαντά σε ερωτήματα που του είχε θέσει ο ζωγράφος, σχολιάζει προσχέδια και δοκίμια που του είχε αποστείλει, επιφέρει διορθώσεις και προτείνει λύσεις. Συμπεραίνουμε, όσον αφορά την παράσταση, ότι ο ήρωας θα είχε απεικονισθεί όρθιος επάνω στον τάφο του να υποδέχεται και να στεφανώνει τον ποιητή, ο οποίος κρατούσε λύρα. Ο David d'Angers είχε προθυμοποιηθεί να στείλει στον Dupré, αν δεν το είχε, σχέδιο του για την κεφαλή του Ομήρου, τον συμβουλεύει επίσης να μελετήσει τους τάφους των Ετρούσκων και να

προσθέσει τα άστρα και το φεγγάρι, αφού η σκηνή εκτυλίσσεται τη νύχτα, ενώ, καταλήγει, ο ίδιος θα ανέγραφε στον τάφο ελληνικά «Στην ψυχή του Αχιλλέα»<sup>27</sup>.

Προξενεί λύπη το γεγονός ότι δεν μπορεί να γίνει καμιά σύγκριση μεταξύ των γραφομένων και του ίδιου του έργου, πολύ περισσότερο επειδή η ενασχόληση με τον Όμηρο εντάσσεται στο θεματολόγιο των μαθητών του David, από το οποίο σπουδαιότερο επίτευγμα είναι εκείνο του Ingres, αρκετά χρόνια αργότερα, με την *Αποθέωση του Ομήρου*, 1827, Λούβρο.

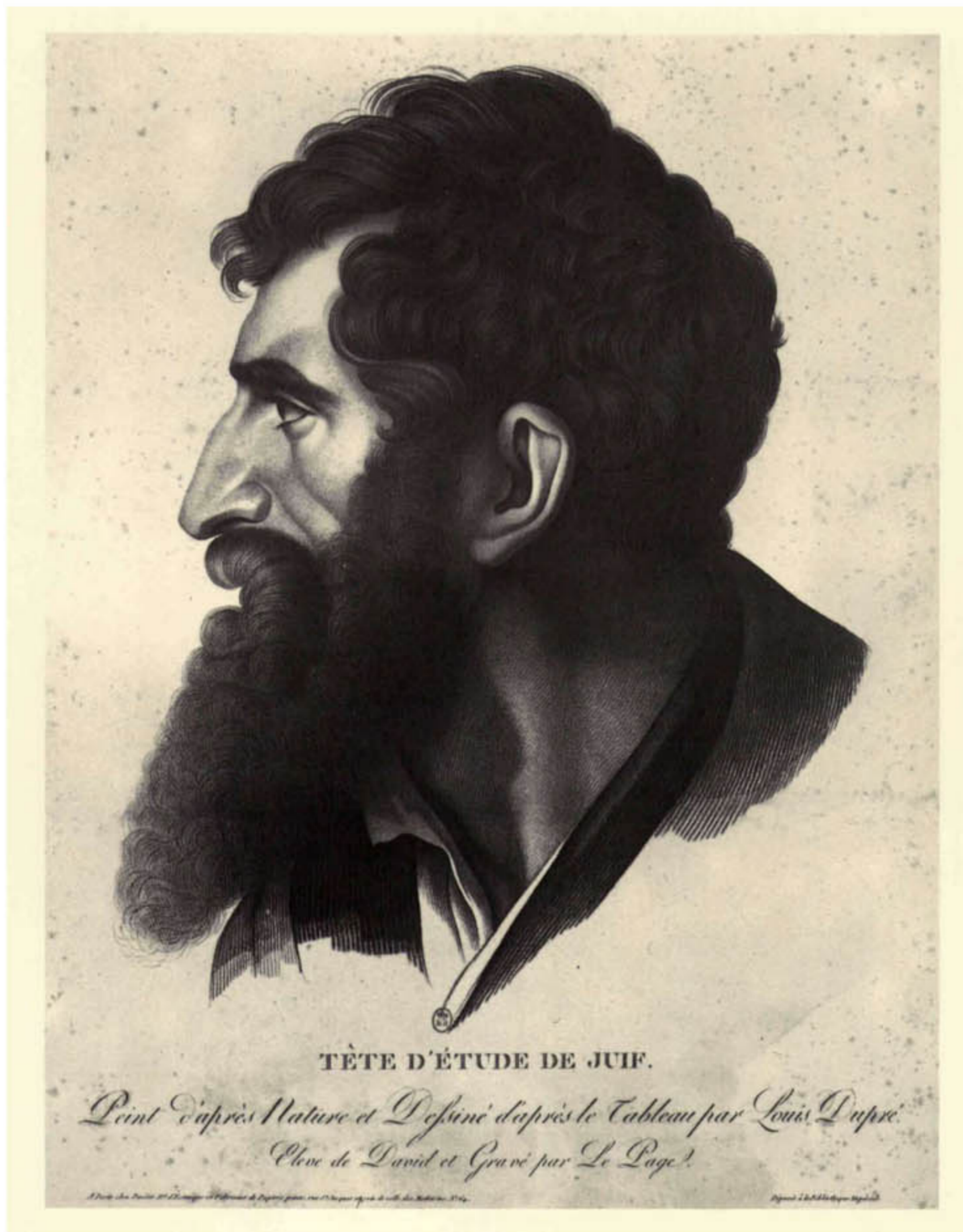
Η Ιταλία θα εδραιώσει τον νεοκλασικό χαρακτήρα της τέχνης του Dupré, αλλά αφού υποβάλει τη ρομαντική απόκλιση. Ανώδυνη απόκλιση η οποία θα της προσδώσει ιδεαλιστική και συναισθηματική χροιά χωρίς να αμφισβητήσει τον πραγματισμό της. Τούτο δηλώνουν οι δύο τοιχογραφίες που ο ζωγράφος έκαμε στη Ρώμη, στην Εκκλησία της Santa Trinità dei Monti. Άγνωστες στην εργογραφία του Dupré, οι τοιχογραφίες δημοσιεύονται για πρώτη φορά εδώ. Έχουν ζωγραφισθεί στην εσωτερική πλευρά των πεσσών της εισόδου του παρεκκλησίου Orsini -δεύτερου στη σειρά των παρεκκλησίων της αριστερής πλευράς του ναού- και παριστάνουν, η μεν του αριστερού πεσσού τον Δανιήλ όρθιο να προσεύχεται, με ένα λιοντάρι στα πόδια του, η δε του δεξιού τον Δαβίδ, επίσης όρθιο, να παίζει λύρα.

Όψεις της επικοινωνίας με τον Θεό εκθέτουν οι δυο πίνακες: την ικεσία και τον θριαμβικό ύμνο. Η σύλληψη, η πραγμάτευση και το ύφος απορρέουν από το είδος αυτό της επικοινωνίας, αλλά η διάταξη των μορφών εξαρτάται και από τη ζωγραφική επιφάνεια, τον στενό ορθογώνιο χώρο στον οποίο έχουν ενταχθεί. Αν ακόμη ληφθεί υπόψη ότι οι δύο προφήτες συνοδεύονται από τα τυπικά στοιχεία τους (το λάκκο των λιονταριών και τη λύρα), εκτιμά κανείς τις δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει ο ζωγράφος. Τολμηρή και ευφυής είναι η λύση που υιοθετεί στην παράσταση του Δανιήλ. Ο λάκκος περιορίζεται σε μια στενή καμπύλη επιφάνεια του βάθους και το άνοιγμα προς τον ουρανό, από δε τα ζώα συγκρατείται ένα μόνο κεφάλι λιονταριού, σχεδιασμένο έξοχα στο κάτω δεξιό άκρο του ορθογωνίου, έξω από το πλαίσιο, πλησιέστατο στο θεατή. Εύθραυστος έφηβος, μεταξύ του φόβου από τον κίνδυνο που караδοκεί και του Θεού που επικαλείται, ο Δανιήλ στρέφεται προς τον ουρανό. Το πρόσωπό του, απομονωμένο ολόκληρο στο φωτεινό άνοιγμα, κορυφή μιας ρέουσας μαλακής κλίμακας με άφθονες γωνίες και εσοχές, αποτελεί επίσης το άνω άκρο του διαγώνιου άξονα, του οποίου τη βάση κατέχει το κεφάλι του ζώου. Η διάταξη του σώματος υποβάλλει το χώρο, δημιουργεί κίνηση στο εσωτερικό του ορθογωνίου, κατευθύνει στην έξοδο προς τα άνω. Το πρόσωπο του Δανιήλ συνοψίζει το ύφος του έργου: η απαλότητα του κάλλους συνδέεται με την αγνότητα και την ευγένεια του εφήβου, την εγκαρτέρηση και την έξαρση.

Ο Δαβίδ εικονίζεται ως βασιλέας και υμνωδός. Ανεβαίνει με γρήγορο βήμα την κλίμακα και κτυπά τις χορδές της λύρας, ενώ προσβλέπει στον ουρανό. Εκτείνεται ολόκληρος στο πρώτο επίπεδο, αλλά η διαγώνιος του αριστερού προτεταμένου ποδιού παραπέμπει στο βάθος, ενώ δίνει την εντύπωση ότι κατά την επόμενη κίνηση η μορφή θα εγκαταλείψει το πλαίσιο - τη συγκρατεί, ως θαυμάσιο αντίρροπο, η κάθετος που σχηματίζεται από το δεξιό πόδι και τον κορμό. Αν στην εικόνα του Δανιήλ, η χάρη του Θεού αποκαλύπτεται με την ήρεμη γλυκύτητα που διαχέεται στο πρόσωπό του, στον Δαβίδ εμφανίζεται με τις ισχυρές και άτακτες δέσμες τού φωτός που καταυγάζουν το λευκό ιμάτιο, το μετατρέπουν σε τεράστιο βέλος και αίρουν τη μορφή προς τα άνω.

Η τέχνη των τοιχογραφιών έχει τα χαρακτηριστικά που απαντούν και σε μεταγενέστερα έργα του Dupré: γραμμή σταθερή και έντονη, καθαρό σχέδιο, απλό και υποβλητικό χρωματισμό. Παράλληλα, εντούτοις, διακρίνονται και τα εξής: ιδιαίζουσα κινησιολογία, ηδυπαθής έκφραση, επική διάθεση, στάσεις των μελών και της κεφαλής που ανάγουν σε θρησκευτικά πρότυπα παλαιότερων εποχών, εντυπώσεις αρχαίζοντος ύφους. Τα στοιχεία αυτά κατανοούνται μόνον εάν συνδεθούν με το κίνημα των Ναζαρηνών που την εποχή εκείνη, σε πλήρη ακμή, επηρέαζε τις ζωγραφικές τάσεις στη Ρώμη.

Ο όμιλος των Ναζαρηνών ή η Αδελφότητα του Αγίου Λουκά<sup>28</sup>, όπως επίσης λέγεται,



9. Louis Dupré. Κεφαλή Εβραίου, μελέτη. Φιλοτεχνήθηκε με βάση τον ομώνυμο πίνακα του Louis Dupré, Παρίσι, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.



10. Louis Dupré. *Ο Δανιήλ*, 1814-1819, τοιχογραφία, Ρώμη, Εκκλησία της Santa Trinità dei Monti.

11. Louis Dupré. *Ο Δαβίδ*, 1814-1819, τοιχογραφία, Ρώμη, Εκκλησία της Santa Trinità dei Monti.

σηματίζεται το 1809 στη Βιέννη από τους ζωγράφους Friedrich Overbeck (1789-1869) και Franz Pforr (1788-1812), τον δε επόμενο χρόνο μεταφέρεται στη Ρώμη, στο εγκαταλελειμμένο μοναστήρι του Αγίου Ισιδώρου<sup>29</sup>. Απογοητευμένοι από την ακαδημαϊκή διδασκαλία των γερμανικών σχολών, οι Ναζαρηνοί αναζητούν εικαστικά πρότυπα στον Μεσαίωνα και την πρώιμη Αναγέννηση. Επιθυμούν να επαναφέρουν στην τέχνη την αλήθεια, την αγνότητα και τη δύναμη του θρησκευτικού αισθήματος. Εμπνέονται από τους ιταλούς, φλαμανδούς και γερμανούς *primitifs*, τον Durer, τον Perugino και τα έργα της πρώτης περιόδου του Ραφαήλ. Κίνημα ιδεαλιστικό, στην εδραίωση του οποίου ιδιαίτερος συνέβαλαν οι γερμανοί ρομαντικοί συγγραφείς<sup>30</sup>, αποστρέφεται τη σύγχρονη πραγματικότητα, ανάγεται με πάθος στο παρελθόν, προπάντων εκείνο της Βίβλου, από την οποία και αντλεί τον κύριο όγκο της θεματογραφίας του. Η εικονογράφηση των επεισοδίων της Γραφής μαρτυρεί μεν πηγαία διάθεση αφηγήσεως, ενίοτε μάλιστα απλοϊκή, αλλά επίσης πρόθεση διδαχής και φρονηματισμού. Τα δύο στοιχεία ευθέως παραπέμπουν στην αποστολή της τέχνης κατά την παλαιοχριστιανική περίοδο, γεγονός που η Εκκλησία της Ρώμης δεν παρέβλεψε· το Βατικανό έθεσε υπό την προστασία του και ενίσχυσε τον όμιλο.



Οι εικαστικές θέσεις των Ναζαρητών αποκαλύπτουν με σαφήνεια τον ρομαντικό χαρακτήρα του κινήματος -ο οποίος δεν προκύπτει μόνο από τη θρησκευτική-ιστορική θεματογραφία του-, περιλαμβάνουν όμως και τυπικά γνωρίσματα του κλασικισμού, όπως η τάση προς την περιγραφή, η αναζήτηση της σχεδιαστικής πληρότητας, η ροπή προς το διδακτισμό<sup>31</sup>.

Τα χαρακτηριστικά αυτά της διττής φύσεως και η διδασκαλία του συγκρατισμού διαφαίνονται στα δύο μεγάλα σύνολα που ο όμιλος ανέλαβε να εκτελέσει στη Ρώμη: τη διακόσμηση τού οίκου Bartholdy με θέμα την Ιστορία του Ιωσήφ (1816-17) και τη διακόσμηση της Villa Massimo με σκηνές από τη ζωή των ποιητών Δάντη, Αριόστο και Τάσσο (1818-1827). Τα δύο σύνολα προκάλεσαν μεγάλη εντύπωση, απέφεραν συρροή παραγγελιών στον όμιλο και, όπως ήταν επόμενο, άσκησαν σοβαρότατη επίδραση.

Οι εξαρτήσεις του Dupré από τη ζωγραφική των Ναζαρητών στοιχειοθετούνται, κατά κύριο λόγο, από την ομοιότητα των τεχνοτροπικών τάσεων. Η ιδέα, όμως, ότι ο ζωγράφος ε γνώριζε τη συντεχνία αυτή πριν αναλάβει την εκτέλεση των τοιχογραφιών στην *Trinità dei Monti* προκύπτει και από αλλού. Κατ' αρχάς, όταν ο καλλιτέχνης έρχεται στη Ρώμη, περί το τέλος του 1811, οι Ναζαρηνοί είναι ήδη εγκατεστημένοι εκεί. Το εργαστήριό τους είναι ανοικτό και εξαιρετικά πολυσύχναστο, ιδίως από τους ζωγράφους του νεοκλασικισμού. Όταν ο Dupré αναλαμβάνει την παραγγελία της τοιχογραφήσεως, πριν καθορίσει το θέμα και τα ειδικά σημεία του, ασφαλώς πρέπει να ήρθε σε επαφή με τους εντολοδότες κληρικούς του ναού και τους ασχολούμενους με τη θρησκευτική εικονογραφία. Στο στάδιο αυτό της προπαρασκευής και των αναζητήσεών του θα θεωρούσα πολύ φυσική, αν όχι τη συνεργασία με τους ζωγράφους τού Αγίου Λουκά, τουλάχιστον την προσφυγή στο έργο τους, δεδομένου ότι αυτό αποτελούσε ήδη ένα πρότυπο εκτιμώμενο από την Εκκλησία.

Εκτός από τα γενικά στοιχεία τύπων και μορφολογίας, διάχυτα σε ολόκληρη την τυπολογία των Ναζαρητών, ειδικά στοιχεία που επισημαίνονται σε έργα-ενδεχόμενα πρότυπα είναι το σχήμα της κεφαλής, η στροφή του βλέμματος προς τα άνω και η χειρονομία τής παρακλήσεως. Θα επέμενα να συγκρίνω τον Δανιήλ με τους πίνακες του Ραφαήλ *Αγία Καικίλια*, 1514, Πινακοθήκη της Βολωνίας και *Σταύρωση*, 1503, Λονδίνο, National Gallery, χωρίς να αποκλείω δανεισμούς από τον *Αγιο Ρόκο* του David, 1780, Μασσαλία, Musée des Beaux-Arts (Πίν. 86). Ο Δαβίδ, ως εικονογραφικός τύπος, δεν παραπέμπει στη νεότερη τέχνη, αλλά σε μουσικούς της αρχαιότητας -τον Ορφέα ή τον Διόνυσο- όπως εικονίζονται στην αγγειογραφία, να βαδίζουν κιθαρίζοντες. Εντούτοις, το πρόσωπο του προφητάνακτα δεν απομακρύνεται από τη χαρακτηριστολογία του Ραφαήλ, το δε όργανο ανακαλεί μεν την πολύχορδη ασιατική κινύρα, αλλά παραπέμπει στην άρπα που κρατεί ο Ossian στον πίνακα του François Gérard *Ο Ossian καλεί τα πνεύματα με τους ήχους της άρπας του*, 1801, Malmaison (Πίν. 97).

Θα σημειώσω μία ακόμη προσφυγή στην τέχνη των Ναζαρητών από τον κύκλο των φίλων του Dupré: Ο Ingres, προκειμένου να ζωγραφίσει την *Είσοδο του Δελφίνου στο Παρίσι*, 1821, The Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, χρησιμοποίησε ως πρότυπο το έργο τού Franz Pfort *Η είσοδος του Ροδόλφου Α' στη Βασιλεία το 1273*, 1809, Staedelsches Kunstinstitut, Φραγκφούρτη, και επέμεινε όχι μόνο στην εξομοίωση των θεματικών κέντρων αλλά και στη σύμπτωση του ύφους<sup>32</sup>.

Η ανάθεση, τέλος, στον Dupré της εικονογραφήσεως των δύο πεσσών του παρεκκλησίου Orsini αποτελεί διάκριση εμφαντικώς τιμητική, διότι ο ναός είναι από τους αξιολογότερους τής Ρώμης και το παρεκκλήσιο χώρος ιδιαίτερα επιζήλιος μεταξύ των ζωγράφων, επειδή εστέγαζε μια σπουδαιότατη τοιχογραφία, την *Αποκαθήλωση* του Daniele da Volterra (1541), έξοχου μαθητή του Μιχαήλ Αγγέλου, με την οποία επρόκειτο να γειτνιάζουν τα δύο νεότερα έργα<sup>33</sup>. Υποθέτω ότι η ανάθεση δεν προδίδει μόνο την εκτίμηση που ενδεχομένως έτρεφαν οι εκκλησιαστικοί εκπρόσωποι ή άλλοι υπεύθυνοι για την τέχνη του Dupré, αλλά και την παρεμβολή ενός ισχυρού παράγοντος που θα επηρέασε την κρίση τους. Πιθανότατα, μεσολαβεί και εδώ ο καρδινάλιος Joseph Fesch. Η γνώμη του ανώτατου ιεράρχη, ειδικού σε θέματα τέχνης,

βεβαίως θα εβάρυνε υπέρ της επιλογής του νεαρού προστατευομένου του. Το έτος 1814, μετά το οποίο ο καρδινάλιος παραμένει συνεχώς στη Ρώμη, μας δίνει και το όριο *post quem* της εκτέλεσης των τοιχογραφιών.

Ανυπόγραφα και χωρίς χρονολογική ένδειξη τα σχέδια των αετωμάτων του Παρθενώνα παραδίδονται ως γνήσια έργα του Dupré, δεν παύουν εντούτοις να προκαλούν ζητήματα όσον αφορά το λόγο και το χρόνο της δημιουργίας τους. Τα έργα είναι αντίγραφα των σχεδίων που έκαμε ο Jacques Carrey το 1674<sup>34</sup>, συνοδός τότε του μαρκήσιου de Nointel<sup>35</sup>, στην Ελλάδα. Ο γάλλος ζωγράφος σχεδίασε τον γλυπτό διάκοσμο των αετωμάτων του Παρθενώνα μερικά μόνο χρόνια πριν από την καταστροφή που υπέστη ο ναός το 1687 από τις οβίδες του Μοροζίνη, ως εκ τούτου τα σχέδιά του αποτελούν πολύτιμη πηγή για την αναπαράσταση των δύο αετωματικών συνθέσεων.

Τα θέματα των παραστάσεων έχουν ληφθεί από το μύθο της Αθηνάς και είναι του μεν ανατολικού αετώματος η γέννηση της θεάς, του δε δυτικού η έρις της Αθηνάς και του Ποσειδώνα για την εξουσία της Αττικής. Κατά τις επικρατέστερες ταυτίσεις οι μορφές που εικονίζονται είναι οι εξής: στο αριστερό άκρο του ανατολικού αετώματος το ανερχόμενο τέθριππο του Ηλίου διαδέχεται ο Διόνυσος, ακολουθούν δε η Δήμητρα και η Κόρη προς τις οποίες έρχεται η Άρτεμις. Το κέντρο κατείχε το σύμπλεγμα με τη γέννηση της Αθηνάς. Στο δεξιό άκρο, το τέθριππο της Σελήνης βυθίζεται στα νερά του Ωκεανού, ενώ πίσω του έχουν λάβει θέση η Αφροδίτη, αναπαύομενη στον κόλπο της μητέρας της Διώνης, και η Λητώ. Το κέντρο του δυτικού αετώματος κατέχουν οι δύο θεοί, διεκδικητές της Αττικής, συνοδευόμενοι από τα άρματά τους που οδηγούν της μεν Αθηνάς, αριστερά, η Νίκη, του δε Ποσειδώνα η Αμφιτρίτη. Θεοί και ήρωες της Αττικής έχουν καταλάβει το χώρο από το κέντρο έως τα άκρα.

Όσον αφορά τα αντίγραφα του Dupré, η διαπίστωση ότι ο ζωγράφος ακολούθησε με σχολαστική πιστότητα το σχέδιο-πρότυπο του Carrey και ότι χρησιμοποίησε ως όργανο το κόκκινο μολύβι με την προσθήκη υδροχρώματος είναι επαρκής.

Πότε είναι πιθανότερο να έγιναν τα αντίγραφα; Νομίζω ότι η περίοδος δημιουργίας των σχεδίων του Dupré είναι η Πρώτη ιταλική περίοδος, τα χρόνια δηλαδή της έντονης ενασχολήσεώς του με την αρχαιότητα και της ασκήσεως στην αντιγραφή έργων τέχνης. Τα δύο έργα άλλωστε ως ασκήσεις πρέπει να θεωρηθούν. Το επόμενο ερώτημα που τίθεται είναι αν ο Dupré επισκέφθηκε το Λονδίνο και σχεδίασε τα εκτεθειμένα εκεί γλυπτά του Παρθενώνα. Δεν υπάρχουν λόγοι για να αμφισβητηθεί η επίσκεψη η οποία, μετά από συνεχείς αναβολές και ματαιώσεις, πρέπει να έγινε μετά την επιστροφή του ζωγράφου από την Ελλάδα<sup>36</sup>. Σχέδια εντούτοις των γλυπτών ή σχετική μνεία δεν έχουν προκύψει έως τώρα.

Η Πρώτη ιταλική περίοδος λήγει το 1819. Ακόμη και αν προστεθούν τα χρόνια που ο ζωγράφος παρέμεινε στο Kassel, διαρκεί λιγότερο από μία δεκαετία. Στο διάστημα τούτο, ο Dupré ολοκληρώνει την παιδεία του, μελετά την αρχαιότητα και τις μεθόδους με τις οποίες αυτή εγγράφεται στη σύγχρονη τέχνη και έχει πραγματευθεί την ευνοούμενη θεματογραφία τού νεοκλασικισμού: το ιστορικό γεγονός, τη μυθολογική και θρησκευτική σκηνή, το αρχαιολογικό τοπίο και το πορτραίτο. Κατά την περίοδο αυτή, επίσης, αναπτύσσεται και στερεώνεται ο χαρακτήρας της τέχνης του.

## II

Πολλές προσωπογραφίες -σχέδια με κάρβουνο που κατόπιν λιθογραφούνται-, λίγοι μεγάλοι πίνακες, θρησκευτικοί και ιστορικοί, πυκνή συμμετοχή στις Εκθέσεις του Παρισιού είναι τα χαρακτηριστικά της Δεύτερης ιταλικής περιόδου και της παρισινής προεκτάσεώς της. Το ουσιώδες γνώρισμα, εντούτοις, των χρόνων 1820-1837 είναι η εισαγωγή του ελληνικού θέματος, και μερικώς του θέματος της Ανατολής, στην εργογραφία του καλλιτέχνη. Η επίσκεψη στην Ελλάδα, γονιμότητα σε ιδέες και έργα, τον ακολουθεί έως το τέλος της ζωής του.



12. Louis Dupré. Προσωπογραφία της Zoé de Vidal, 1824, λιθογραφία, Παρίσι, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.

Οι προσωπογραφίες είναι ο κύριος όγκος του έργου. Αναφέρονται σε ηγεμόνες, ευγενείς, επιστήμονες, συγγραφείς, καλλιτέχνες, στρατιωτικούς και ανώνυμους. Συχνότατα, φέρουν προσωπική αφιέρωση του ζωγράφου στον εικονιζόμενο. Το σύνολο σκιαγραφεί την κοινωνία του Παρισιού στο πρώτο μισό του 19ου αιώνα, αλλά και τον ευρύ κύκλο στον οποίο κινείται ο Dupré. Από τους τρεις μεγάλους πίνακες της περιόδου προσιτοί είναι μόνον δύο: *Το βραβείο της αρετής*, ελαιογραφία μεγάλων διαστάσεων που κοσμεί την Εκκλησία του Saint Médard στο Παρίσι, και *Η κατάληψη του Τρίνο*, ελαιογραφία στο Μουσείο των Βερσαλλιών. Ο τρίτος πίνακας, *Ο Κάμιλλος σώζει τη Ρώμη από τους Γαλάτες*, φιλοξενείται μεν πάντοτε στο Δημοτικό μουσείο του Bernay, αλλά λόγω των μεγάλων διαστάσεών του (περίπου 500 X 350 εκ.) δεν είναι δυνατόν να εκτεθεί.

Θα επαναλάβω ότι στο κεφάλαιο τούτο εξετάζονται πίνακες που δεν προέκυψαν από την επίσκεψη του ζωγράφου στην Ελλάδα και δεν έχουν περιληφθεί στο βιβλίο του *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*. Τα ελάχιστα έργα ελληνικής έμπνευσης που σχολιάζονται εδώ επίσης δεν περιλαμβάνονται στο λεύκωμα του οδοιπορικού. Πρέπει να σημειωθεί ακόμη ότι το κεφάλαιο καλύπτει τη Δεύτερη ιταλική περίοδο μόνο κατά το μέτρο που πραγματεύεται τα συγκεκριμένα έργα.

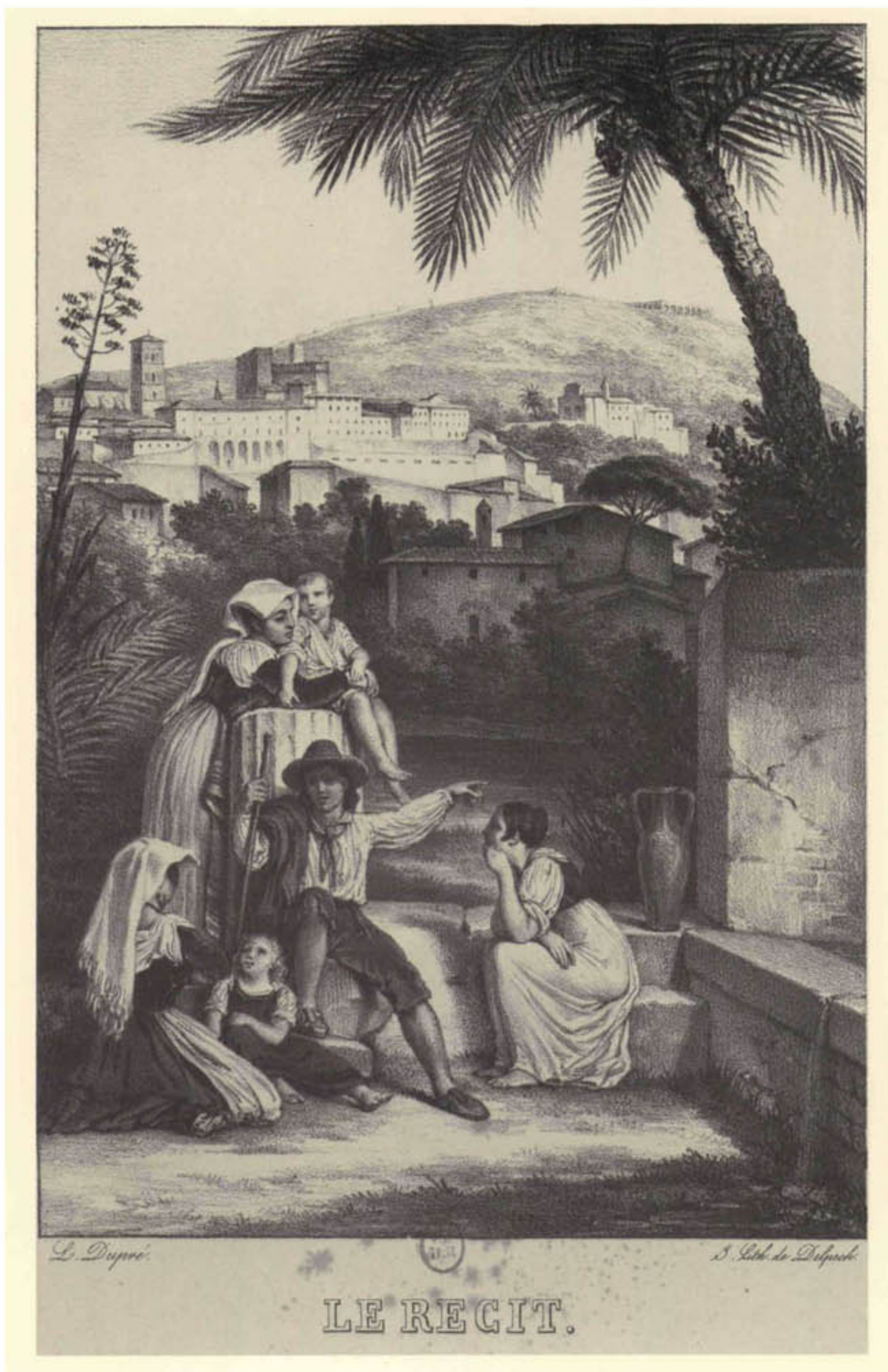
Η *Αυτοπροσωπογραφία*, 1821, λιθογραφία, είναι ο παλαιότερος από τους πίνακες της Δεύτερης ιταλικής περιόδου (Πίν. 1). Αναπαράγει, με μικρές διαφορές, την αυτοπροσωπογραφία που έκαμε ο ζωγράφος κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του με τον Μιχαήλ Βόδα και την ακολουθία του, στο δρόμο για το Βουκουρέστι, και την οποία έχει εντάξει στο κάτω δεξιό άκρο της πολυπρόσωπης σύνθεσης *Καταυλισμός του πρίγκιπα της Μολδαβίας*. Το έργο διαθέτει την αναγκαία αυτάρκεια ώστε να μην αναζητεί το πολυάνθρωπο πλαίσιο του, η μορφή εντούτοις αποκτά πλήρη τη λειτουργία της μόνο όταν επανέλθει στο περιβάλλον από το οποίο έχει αποσπασθεί. Τούτο, άλλωστε, δηλώνουν ο άνδρας με το άλογο αριστερά και το τζαμί στο βάθος του πίνακα: την επανασύσταση του θέματος που καταγράφει ο καλλιτέχνης.

Ο Dupré έχει απεικονίσει τον εαυτό του καθισμένο σε βράχο, με προτεταμένο το αριστερό πόδι και λυγισμένο ψηλά το δεξί ώστε να στηρίζει επάνω στο γόνατο το σημειωματάριό του. Στρέφει το πρόσωπο στο θεατή και τον κοιτάζει επίμονα, σαν να ήταν αυτός το αντικείμενο του σχεδίου του. Η εικόνα είναι ένα στιγμιότυπο, αλλά τούτο καθόλου δεν συγκαλύπτει την ευρηματικότητα του σχήματος και τη χάρη των λεπτομερειών. Διαγράφεται σαν ένα αραβούργημα του οποίου ο βασικός μίσχος ανεβαίνει εύρωστος από το πέλμα του ποδιού, διακλαδίζεται στο ύψος της μέσης σε γωνίες και τόξα εύγλωττης συνομιλίας που παραπέμπει στο θαυμάσιο κεφάλι.

Δύο έργα του David κατευθύνουν την *Αυτοπροσωπογραφία*: *Ο Λεωνίδας στις Θερμοπύλες*, 1814 Λούβρο (Πίν. 93) και *Αυτοπροσωπογραφία*, 1794, Λούβρο (Πίν. 85). Ο Dupré συγκρατεί τη στάση και τη διάρθρωση της κεντρικής μορφής του πρώτου, τη δύναμη και την εκφραστικότητα του δεύτερου.

Γνωρίζουμε τη Zoé de Vidal μόνο από την προσωπογραφία που της αφιέρωσε ο Dupré. Η νέα γυναίκα ανήκε πιθανώς στον κύκλο των ρωμαίων φίλων του ζωγράφου, αλλά δεν αναφέρεται σε καμία από τις πηγές που τον αφορούν. Μνημονεύεται μόνο η έκθεση του πίνακα (1824). Το έργο, φιλοτεχνημένο στο μέσον της τρίτης δεκαετίας του αιώνα, πιστοποιεί την εισροή του ρομαντικού αισθήματος στο αυστηρό σχήμα των κλασικών συνθέσεων. Το απλό και ήπιο σχέδιο αναδεικνύει τη δροσιά, τη νεανική χάρη και την ευγένεια της μορφής.

Η κυρία Vidal έχει καθίσει στο υψηλό πεζούλι στην άκρη του δρόμου, μετά τον περίπατό της στην εξοχή. Στηρίζει το κεφάλι στο αριστερό της χέρι και κοιτάζει με ευμένεια τον επισκέπτη που διέκοψε το ρεμβασμό της. Το τρίγωνο που σχηματίζουν τα χέρια, και του οποίου μια γωνία κατέχει το κεφάλι, δημιουργεί τη συνθετική στερεότητα του άνω μέρους και εξαγγέλλει τη διάρθρωση του σώματος. Εντούτοις, η κλίση του κεφαλιού, περισσότερο από το άψογο πλαίσιο της, είναι το στοιχείο που θα υποβάλει την υποκειμενικότητα του μοντέλου και



13. Louis Dupré. Η αφήγησις, λιθογραφία, Παρίσι, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.



14. Louis Dupré. *Τοπίο της όχθης της λίμνης Albano*, 1827, λιθογραφία, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.



15. Louis Dupré. *Κρήνη στα Κιάτανα*, 1825, λιθογραφία, Παρίσι, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.

το ύφος του έργου. Υπαινίσσεται την ευαισθησία και τη στιγμιαία διάθεση της γυναίκας, αλλά και την απόσταση από το θεατή. Πράγματι, αν εξαιρεθεί η ελαφρά μελαγχολία που επικάθεται στο διαγραφόμενο χαμόγελο, ελάχιστα μπορεί να συλλάβει κανείς από το πλέγμα των αισθημάτων που διαισθάνεται να υποκρύπτεται ρευστό και συγκεχυμένο. Τούτο ισχύει ευρύτερα στα γυναικεία πορτραίτα: Ο Dupré προτιμά το αινιγματικό, το ακαθόριστο και φευγαλέο, σε αντίθεση με τα πορτραίτα των ανδρών, όπου ο χαρακτήρας ορίζεται ακριβέστερα.

Ο εικονογραφικός τύπος του έργου εξαρτάται από αρχαίο πρότυπο, γνωστό στον κύκλο του Dupré: την προσωποποίηση της Αρκαδίας στη ρωμαϊκή τοιχογραφία της Ηράκλειας *Ο Ηρακλής βρίσκει τον Τήλεφο στα όρη της Αρκαδίας*, 1ος μ.Χ. αι., Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο (Πίν. 83). Απηχεί ακόμη το πνεύμα του αρχόμενου ρομαντισμού της δαβιδικής Σχολής: τους πίνακες των J.A. Gros *Christine Boyer*, 1800, Παρίσι, Λούβρο (Πίν. 95), και P.P. Prud'hon *Η αυτοκράτειρα Ιωσηφίνα*, 1805, Παρίσι, Λούβρο (Πίν. 96). Αρκετά χρόνια αργότερα ο εικονογραφικός τύπος χρησιμοποιείται από τον Ingres στην προσωπογραφία *Η Κυρία Inès Moittezier καθισμένη*, 1856, Λονδίνο, National Gallery.

Μαρτυρία των εμπνεύσεων που έλαβε ο Dupré από το τοπίο της Ιταλίας και της εικαστικής μεταγραφής του είναι τα έργα *Η αφήγηση* και *Τοπίο στις όχθες της λίμνης Albano*. Τα δύο σχέδια πιστοποιούν την αναδρομή του καλλιτέχνη σε ερμηνευτικούς τύπους του παρελθόντος και την προσπάθεια ανανέωσης, την προτίμηση του για συνθέσεις με αυστηρή συγκρότηση και ήρεμη διάταξη και τη φροντίδα για την ομαλή ένταξη της ανθρώπινης μορφής στο φυσικό περιβάλλον.

Ευνοούμενο θέμα της ευρωπαϊκής ζωγραφικής, η Ιταλία είναι και σημείο αναφοράς των τεχνοτροπικών μεταβολών ήδη από την Αναγέννηση. Η αφθονία και οι διαφοροποιήσεις των απεικονίσεων του ιταλικού τοπίου συνιστούν παράδοση με την οποία ο ζωγράφος των πρώτων δεκαετιών του αιώνα αισθάνεται ότι καλείται να αναμετρηθεί, έστω και αν δεν υφίσταται η σύμπτωση του οράματος: ο κλασικισμός του Poussin και η ρομαντική όραση του Hubert Robert απέχουν από τον πραγματισμό του Dupré, αναφέρονται εντούτοις στο ίδιο αντικείμενο και είναι επόμενο ίχνη των παλαιότερων πραγματεύσεων να επιζούν στους χειρισμούς του νεότερου ζωγράφου - κατά το μέσον του αιώνα η τοπιογραφία του Corot παραπέμπει ακόμη στον Poussin.

Η *Αφήγηση* κατανέμεται σε δύο επάλληλα επίπεδα: κάτω, δίπλα στην πηγή, η συντροφιά των γυναικών παρακολουθεί συνεπαρμένη τη διήγηση του αγοριού, υψηλότερα, στην πλαγιά του λόφου, εκεί όπου κατευθύνει το χέρι του αφηγητή και τοποθετείται η ιστορία του, ανοίγεται η πόλη. Έξοχη είναι η απόδοση της πυραμίδας που σχηματίζουν τα πρόσωπα στο συμπαγές ορθογώνιο των κτισμάτων επιφέρει τη σύζευξη των δύο όρων της θεματικής και προσδίδει ατμόσφαιρα στην περιγραφή. Σύνοψη των περιόδων της αρχιτεκτονικής αποτελεί το αστικό τοπίο, αφού συνδυάζει τον ρωμαϊκό κίονα, όπου στηρίζεται το αγόρι, τη ρομαντική εκκλησία με τον πύργο του καμπαναριού, τα μεσαιωνικά και μεταγενέστερα κτίρια. Το θέμα και το ύφος του έργου καθιστούν σαφή τη φορά προς το παρελθόν, η οποία νοείται ως ανάμνηση των προσώπων του πίνακα, ενισχυμένη από την παρουσία του κτίσματος.

Η ειδυλλιακή ατμόσφαιρα επανέρχεται στο *Τοπίο στις όχθες της λίμνης Albano*. Η φύση είναι εδώ το πλαίσιο της ερωτικής σκηνής ανάμεσα στο ζωγάφο και την κόρη που του δίνει κρυφά το σημειώμά της, πίσω από την πλάτη της ανύποπτης συνοδού, ευλαβικά σκυμμένης στο προσκυνητάρι του δρόμου. Η αφέλεια με την οποία εκφράζεται ο ερωτικός πόθος, η χάρη των δύο νέων και ο αυθορμητισμός των κινήσεων πηγάζουν από τα *capricci* του Guardi και την ερωτική εικονογραφία του Fragonard.

Η *Κρήνη στα Κιάτανα* οφείλει τη γοητεία της στην κινητική παρουσία του νερού και την άφθονη βλάστηση, το έργο εντούτοις κερδίζει το χαρακτήρα του μόνο με την προσθήκη της τουρκικής κρήνης και τη νωχελική εμφάνιση των γυναικών. Η γαλήνη του τόπου, το αίσθημα της φύσης και του κενού αργόσυρτου χρόνου είναι όροι του «ανατολισμού» που ενέπνευσαν τον



16. Louis Dupré. Προσωπογραφία του Joseph-Marie Jouannin, Α' Γραμματέα-Διερμηνέα του Βασιλιά, 1826, λιθογραφία, B.N.P., Cabinet des Estampes.

Dupré κατά την επίσκεψή του στην Ελλάδα και την Τουρκία.

Το επικρατέστερο είδος της περιόδου 1820-1837, η προσωπογραφία, παρουσιάζει τον μεγαλύτερο βαθμό εξελικτικών διαφοροποιήσεων. Η αφθονία των όψεων και των χειρισμών οφείλεται στο πλήθος των ανθρώπων που έχει απεικονίσει ο καλλιτέχνης -προσωπικότητες σημαντικές οι περισσότεροι- και στην τελειοποίηση της τεχνικής του, η οποία φτάνει την πληρότητα των εκφραστικών της δυνατοτήτων.

Αισθητή είναι η νηφαλιότητα με την οποία ο ζωγράφος αντιμετωπίζει το μοντέλο, η απόσταση που παίρνει από αυτό, η ψυχογραφική του ικανότητα, η επιλογή των εκτιμήσεων που τελικώς αποθέτει στο έργο. Μέσον είναι πάντοτε ο ρεαλισμός, χωρίς τούτο να αποκλείει τη θεμιτή παρουσία της εξιδανικευτικής ροπής. Μολονότι το κύριο ενδιαφέρον εντοπίζεται στην κεφαλή, ο εικονιζόμενος αποδίδεται συνήθως έως τη μέση, προκειμένου να κερδηθούν πρόσθετες λεπτομέρειες από τα χέρια και το ένδυμα. Σπανιότερο είναι το ολόσωμο πορτραίτο, εφόσον κρίνεται ότι το σώμα, εξίσου με το πρόσωπο, συμβάλλει στην κατανόηση του ανθρώπου (Rossini). Διαρκές μέλημα είναι η πιστή απόδοση των χαρακτηριστικών, που εκ προοιμίου εγγυάται η διεισδυτική παρατήρηση, συχνά εντούτοις είναι αντιληπτή η γενικότητα και η μάλλον εξωτερική καταγραφή των προσωπογραφικών στοιχείων. Τούτο οφείλεται σε ηθελημένη παραμονή του καλλιτέχνη στο προσωπείο που φέρει ο εικονιζόμενος και παρατηρείται σε πορτραίτα πολιτικών και διπλωματών (Μωχάμετ Άλη, Σουλεϊμάν πασάς, Jouannin), πολύ λιγότερο αλλού (David α' Angers, προσωπογραφία, 1827). Οπωσδήποτε, στην πλειονότητά της, η προσωπογραφία του Dupré είναι αποκαλυπτική. Συλλαμβάνει με ευχέρεια τον άνθρωπο είτε σε ήρεμες στάσεις, ως σύνοψη των σπουδαιότερων ιδιοτήτων του, είτε σε αιφνίδια στιγμιότυπα όχι λιγότερο εύγλωττα.

Μετριοπαθή επίδειξη δεξιοτεχνίας πραγματοποιεί η τεχνική. Το σχέδιο, ευκρινές πάντοτε και πλαστικό, διακρίνεται για την ευλυγισία της γραμμής. Άλλοτε, με διάθεση απλουστεύσεως διαγράφει τη μορφή κατά μεγάλα επίπεδα, άλλοτε, χάρη στους λεπτότατους μαϊάνδρους τής





17. Louis Dupré. Προσωπογραφία τον Pierre-Jean David d'Angers, 1827, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

τεθλασμένης, μετασχηματίζεται σε εξάισιο αραβούργημα.

Δεν θα μπορούσε να αγνοήσει κανείς την αφιέρωση που συνοδεύει την προσωπογραφία του Jouannin, Γάλλου, Πρώτου γραμματέα και διερμηνέα των ανακτόρων, αποσπασμένου στην Υψηλή Πύλη. Ο Jean-Marie Jouannin φιλοξένησε τον Dupré κατά την παραμονή του στην Κωνσταντινούπολη, τον έφερε σε επαφή με την αριστοκρατία της πόλης και έγινε ο ακούραστος ξεναγός του. Στην προσωπογραφία του ο καλλιτέχνης έχει αναγράψει: «Ένας τουρκόφιλος από έναν φίλο του, φιλέλληνα». Η αφιέρωση αποκτά πλήρη την έννοια της, αν συνδεθεί με τα όσα αναφέρει ο ζωγράφος στο οδοιπορικό, αναλυόμενος σε ευγνώμονες ευχαριστίες για τη φιλοξενία και τη χαρά που απήλαυσε. Ο Dupré μνημονεύει ενδεικτικά το «τουρκόφιλος», σε αντιδιαστολή με το «φιλέλληνας» που αποδίδει στον εαυτό του, εκμεταλλευόμενος την ευκαιρία να δηλώσει μία φορά ακόμη το φιλελληνισμό του και να επισημάνει ότι η διαφορά των αισθημάτων των δύο ανδρών απέναντι στους Τούρκους διόλου δεν επηρεάζει τη φιλία τους. (Να υποτεθεί ακόμη ότι το «τουρκόφιλος» επιβεβαιώνει κατηγορηματικά τη νομιμοφροσύνη ενός ανώτατου αξιωματούχου, έστω ξένου, απέναντι στο σουλτάνο;)

Όσον αφορά την ίδια την προσωπογραφία, θα σημειωθεί ότι παρά το γεγονός πως τα άτακτα μαλλιά και το μισάνοιχτο στόμα στο ευκίνητο πρόσωπο έρχονται σε αντίθεση με το επίσημο ένδυμα, δεν αποκαθιστούν κάποια οικειότητα με τον εικονιζόμενο ούτε αποκαλύπτουν τίποτε βαθύτερο, τονίζουν απλώς τον ενεργητικό χαρακτήρα του.

Διαφέρει πολύ η δεύτερη προσωπογραφία του David d' Angers, έργο του 1827 από την πρώτη, εκείνη του 1814. Ο γλύπτης είναι ακόμη νέος, τριάντα εννέα χρόνων, αλλά ήδη επιτυχημένος, μέλος του Ινστιτούτου και Ιππότης της Λεγεώνας της Τιμής. Την επιτυχία αντανακλά το νεότερο έργο. Από το κλειστό και άκαμπτο πρόσωπο του σπουδαστή της Villa Medicis διατηρούνται τα γένια και το πάντοτε οξύ βλέμμα, αλλά τίποτε από το όραμα που το ενέπνεε. Την έντονη, πνιγηρή εσωτερικότητα της νεανικής μορφής έχει διαδεχθεί η ευάρεστη



18. Louis Dupré. Προσωπογραφία τον Théodore Villenave, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

επιφάνεια που εκμαιεύει την επιδοκιμασία. Η ικανοποίηση που στοιχειοθετείται από την αγέρωχη στροφή του κεφαλιού, το αυτάρεσκο χαμόγελο και την επίσημη περιβολή φέρονται ως αμοιβή του μόχθου και της νεανικής αγωνίας. Υποθέτω πως η ειρωνεία του σχεδιαστή που υποκρύπτεται στο δεύτερο πορτραίτο δεν είναι σκόπιμη· ο Dupré απλώς απέδιδε την πραγματικότητα.

Ο ιδεαλισμός, το δράμα που διακινεί την προσωπικότητα και η φορά προς την κατάκτηση επανέρχονται στην προσωπογραφία του Théodore Villenave, στρατιωτικού και συγγραφέα. Ο νέος άνδρας εικονίζεται με εμφανείς τις δύο ιδιότητές του, υπερήφανος, με υψωμένο κεφάλι, ευθύ βλέμμα και ελεγχόμενη επιθετικότητα. Η χρησιμοποίηση του απλού σχεδίου, με στήριξη προπάντων στη γραμμή και ελάχιστα στη σκιά, ανέδειξε με καθαρότητα και ενάργεια το χαρακτήρα.



19. Louis Dupré. Προσωπογραφία τον Rouqueville, λιθογραφία, 28,5x21,5 εκ., Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

Μελετητής του Rouqueville και εικονογράφος του έργου του, ο Dupré γνώρισε καλά τον άνθρωπο και τον ερευνητή. Η προσωπογραφία που έκαμε γι' αυτόν, έργο του 1827, έχει την πρόθεση να δείξει το αυστηρό ήθος και το πνεύμα του. Το μικρό τριγωνικό πρόσωπο, η ίσια μύτη, τα λεπτά σφιγμένα χείλια και τα άδεια μάγουλα με τα τονισμένα ζυγωματικά σχηματίζουν μια παράδοξη σύνθεση ευγενούς διπλωμάτη και ασκητή, που αναδεικνύεται από την κατά μέτωπο απεικόνιση. Στεγνή, άκαμπτη και ίσως αδιάφορη θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς τη μορφή, αν παρέβλεπε το βλέμμα, υψωμένο επίμονα στο κενό, να ιχνηλατεί τους διαλογισμούς του ιστορικού. Ο υπόδουλος ελληνισμός, κατά τις ποικίλες όψεις του, και η προβληματική που ανακύπτει από την ελοπτεία του είναι το αντικείμενο του Rouqueville, στο οποίο και παραλέμπει ο πίνακας κατά την έμμεση επισήμανση του ζωγράφου. Η προσωπογραφία -εικόνα

έντονης περισυλλογής- αφορά την προσπάθεια του συγγραφέα να συλλάβει το υλικό του. Σήμα της διεργασίας αυτής, το βλέμμα είναι η δίοδος που φέρει από το πλήθος των γεγονότων, στα οποία έχει εμπλακεί ο ερευνητής στο χώρο της μορφοποίησης και της ερμηνείας τους. Θα σημειωθεί ακόμη ότι είναι μια από τις ελάχιστες προσωπογραφίες όπου το μοντέλο δεν απευθύνεται στο θεατή, υποδεικνύοντας έτσι μια άλλη διάσταση του έργου.

Τους καλλιτέχνες φίλους του των ιταλικών χρόνων ο Dupré τους ζωγράφισε όταν ήδη είχαν φθάσει την ωριμότητα — ο David d' Angers αποτελεί εξαίρεση. Αφανείς σχεδόν σήμερα, διάσημοι τότε και πολυπράγμονες, οι περισσότεροι μεταπηδούν χωρίς δυσκολία από τον προστατευτικό κύκλο της οικογένειας του Ναπολέοντα σε εκείνον των Βουρβόνων. Το έργο του Granet, του Charlet και του Schnetz δεν είναι ασήμαντο· περιλαμβάνει όλα τα ζωγραφικά είδη που πρότεινε η εποχή, με έμφαση δε την ηθογραφία και το τοπίο της Ιταλίας, συνεχίζοντας έτσι την παλαιά παράδοση. Οι προσωπογραφίες τους εμπλουτίζουν την ισχνή βιογραφία του Dupré.

Η σταδιοδρομία του Granet, σε πολλά σημεία, αντιστοιχεί με τη δική του. Ο François Marius Granet (1775-1845) γεννήθηκε και πέθανε στην Aix-en-Provence. Μετά την πρώτη μαθητεία στη γενέτειρά του και τη σύντομη θητεία του ως διακοσμητή πλοίων, φοιτά στο εργαστήριο του David, γνωρίζει τον μετέπειτα ισχυρό προστάτη του κόμη de Forbin<sup>37</sup> και αποκτά την εύνοια του Βοναπάρτη. Όταν επιστρέφει από τη μακροχρόνια παραμονή του στην Ιταλία (1802-1819), ευνοούμενος των Βουρβόνων, αναλαμβάνει τα καθήκοντα Εφόρου των Musées Royaux (1824) και, αργότερα, τη Διεύθυνση της Πινακοθήκης των Βερσαλλιών. Μέλος του Ινστιτούτου έγινε το 1830.

Δύο είναι οι σπουδαιότερες προσωπογραφίες του: η θαυμάσια ελαιογραφία του Μουσείου Granet στην Aix-en-Provence, νεανικό έργο του Ingres (1808) (Πίν. 99), και η λιθογραφία τού Dupré μια εικοσαετία αργότερα (1828). Ασφαλώς, το δεύτερο έργο προϋποθέτει το πρώτο, αλλά δεν υφίσταται δουλική προσκόλληση ούτε ομοιότητα στόχων.

Ο Ingres παρουσιάζει τον νέο ζωγράφο επάνω στο λόφο Pincio να κοιτάζει με συγκίνηση τη Ρώμη, κάτω από έναν απειλητικό ουρανό. Το εκφραστικό πρόσωπο, πλαισιωμένο από τον τεράστιο λευκό γιακά και την άτακτη κόμη, λαμπρά φωτισμένο, καθώς αποσπάται ανάγλυφο επάνω στα σκούρα σύννεφα της θύελλας, προσλαμβάνει την έννοια εμβλήματος του ρομαντισμού. Η προσωπογραφία του Dupré δεν διεκδικεί την έξαρση του ηρωικού ύφους. Αναφέρεται στην ωριμότητα του ζωγράφου και αυτήν αξιοποιεί. Ο καλλιτέχνης έλκει, και εδώ, το περιβάλλον ο Granet παριστάνεται να ζωγραφίζει στο τραπέζι του δωματίου του, διακόπτει μια στιγμή το υδατογράφημα και στρέφεται στο θεατή. Το γωνιώδες πρόσωπο διαγράφεται κατά μεγάλα επίπεδα με ευαισθησία και λιτότητα, λεπτές γραμμές και διαφανείς σκιοφωτισμούς. Το έργο αποτελεί ιδιότυπο σχόλιο στον πίνακα του Ingres -τον οποίο αναμφίβολα ο Dupré έχει ως αφετηρία- εφόσον καταγράφει τη μεταβολή που επέφερε ο χρόνος στον εικονιζόμενο και την υποκατάσταση του νεανικού σφρίγγου και του αισθηματικού φόρτου από την ηρεμία και τη νηφαλιότητα. Πρέπει να σημειωθεί επίσης ότι είναι το δεύτερο έργο όπου η καλλιτεχνική δημιουργία συνδυάζεται με το πορτραίτο -το πρώτο είναι η *Αυτοπροσωπογραφία* του Dupré- και ότι παρά τη σχετική προβολή της, καθόλου δεν επηρεάζει την προσωπογραφική βαρύτητα του έργου.

Λεπτομερής και εύλωπη η προσωπογραφία του Charlet αποκαλύπτει περισσότερο τον άνθρωπο, τον κυνηγό της ζωής, τον πνευματώδη και δηκτικό ομιλητή, τον αθυρόστομο επικριτή των Βουρβόνων. Προς μιας φτωχής οικογένειας βοναπαρτιστών, ο Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845) υπερασπίστηκε με πάθος τον Ναπολέοντα και με την τέχνη του και με το λόγο. Μαθητής του Gros (1817), μιμούμενος το δάσκαλό του, ζωγράφισε εκστρατείες και μάχες τού Αυτοκράτορα, προκαλώντας τον ενθουσιασμό των αντιπάλων της Παλινόρθωσης. Εξαίρετος σχεδιαστής και λιθογράφος, εργάστηκε ως καθηγητής σχεδίου στο Πολυτεχνείο έως το θάνατό του. Από την πληθωρική και δυναμική προσωπικότητα ο Dupré έχει συγκρατήσει πολλά, τα χαρακτηριστικά εντούτοις που επικρατούν είναι η αίσθηση της ζωής που διαπνέει το πρόσωπο,



20. Louis Dupré. Προσωπογραφία του *François-Marius Granet*, 1828, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.



21. Louis Dupré. Προσωπογραφία τον Nicolas-Toussaint Charlet, 1830, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

η ψυχική ρώμη που του επιτρέπει να προσφέρεται ελεύθερα στο θεατή και η ευκινησία της φυσιογνωμίας. Είναι ακόμη προφανές ότι η προσωπογραφία έγινε με συμπάθεια για τον εικονιζόμενο αλλά και άκρα επιμέλεια. Δεν πρέπει εξάλλου να λησμονηθεί ότι οι αντιθέσεις τού πολιτικού φρονήματος δεν έβλαψαν τη φιλία των δύο καλλιτεχνών κατά το 1830, χρονολογία του έργου, ο Charlet μάχεται τον Βασιλικό Οίκο τον οποίο ο Dupré, παλαιός βοναπαρτιστής και ο ίδιος, υπηρετεί με όλες τις δυνάμεις του.

Το δύσθυμο και επιφυλακτικό πρόσωπο του Schnetz ο Dupré το αποτύπωσε με αφετηρία έναν μορφασμό, τον οποίο ανήγαγε σε εκφραστικό σχήμα αφού του προσέδωσε διάρκεια και ελαφρά κινητικότητα. Η μορφή ορίζεται από τις βαθιές ρυτίδες του στόματος, την κλίση τού κεφαλιού, την πικρία του βλέμματος. Ο άψογος λαιμοδέτης και το σκούρο ένδυμα επιτείνουν την απόσταση που δημιουργείται από την επαφή. Ο Victor Schnetz (1787-1870), μαθητής τού David, του Regnault και του Gros, είναι ζωγράφος ιστορικών επεισοδίων, προσωπογράφος και ηθογράφος. Το 1840 ανέλαβε τη Διεύθυνση της Villa Medicis.

Ταξίδι του Dupré στην Αίγυπτο ή αλλιού, όπου ο καλλιτέχνης θα μπορούσε να συναντήσει τον Μωχάμετ Άλη, Αντιβασιλέα της Αιγύπτου, και τον Σουλεϊμάν Πασά, ανώτατο στρατιωτι-



22. Louis Dupré. Προσωπογραφία του Jean-Victor Schnetz, 1831, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

κό της χώρας, και να τους ζωγραφίσει, δεν αναφέρεται. Οι προσωπογραφίες των δύο ανδρών, συνεπώς, μόνον υποθέσεις επιτρέπουν για ό,τι αφορά τη δημιουργία τους.

Τα πρόσωπα και η δράση τους είναι γνωστά: Ο Μωχάμετ. Άλη<sup>38</sup>, προκειμένου να αναδιοργανώσει τον αιγυπτικό στρατό, στο πλαίσιο των μεγάλων μεταρρυθμιστικών του επιδιώξεων, ζήτησε τη συνδρομή της Γαλλίας, η οποία και του δόθηκε πρόθυμα. Το έργο ανέλαβε ο Octave de Sèves<sup>39</sup>, Γάλλος αξιωματικός, ο οποίος αναδιοργάνωσε και εκπαίδευσε το στρατό σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα, τόσο καλά δε ώστε να διεξαγάγει με επιτυχία τις εκστρατείες του Αντιβασιλέα στις γειτονικές χώρες. Ο ίδιος εγκλιματίστηκε άνετα στη νέα πατρίδα του, ασπάσθηκε το μωαμεθανισμό, μετονομάστηκε σε Σουλεϋμάν και έλαβε τον τίτλο του Πασά. Στην προσωπογραφία του Dupré φέρεται με τα δύο ονόματα: Soliman Pacha στη λεζάντα και Sève(s) στην αφιέρωση.

Η γνωριμία του Dupré με τον Sèves-Σουλεϋμάν πρέπει βεβαίως να θεωρηθεί δεδομένη, ενώ δεν μπορεί να αποκλεισθεί η μετάβασή του στην Αίγυπτο ή τη Συρία. Υπάρχει μάλιστα μια ένδειξη που παραπέμπει στη χώρα αυτή: το ωραίο σχέδιο με τη γυναικεία ενδυμασία τού Χαλεπίου της Συρίας. Μια δεύτερη υπόθεση θα είχε ως εξής: ο Dupré σχεδίασε μεν τον Γάλλο



23-24. Louis Dupré. Προσωπογραφία του Μωχάμετ Άλη, Αντιβασιλέα της Αιγύπτου και του Σουλεϊμάν Πασά, 1836, λιθογραφία, Παρίσι, Β.Ν.Ρ., Cabinet des Estampes.





1836-1837

SOLIMAN PACHA.

( A Seve )



25. Louis Dupré. Ενδυμασία γυναίκας του Χαλεπίου, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

αξιωματικό εκ του φυσικού, όχι στην Αίγυπτο αλλά στο Παρίσι, τον δε Μωχάμετ Άλη με βάση κάποια εικόνα ή σχέδιο που του προμήθευσε ο φίλος του, ο οποίος του έδωσε επίσης και το πρότυπο για την αραβική υπογραφή του Αντιβασιλέα που έχει τεθεί κάτω από την προσωπογραφία του. Η απλούστερη, τρίτη, υπόθεση είναι να δεχθούμε ότι ο ζωγράφος συνάντησε τον Αιγύπτιο ηγεμόνα στο Παρίσι όπου ήταν εξαιρετικά δημοφιλής.

Η λεπτομερής εργασία που προδίδουν τα δύο πορτραίτα δεν σημαίνει ότι τα έκαμε περισσότερο αποκαλυπτικά. Οι εικονιζόμενοι, ικανότατοι να ρυθμίζουν το παιχνίδι της φυσιογνωμίας, αρνούνται την αποκρυπτογράφηση και επιτρέπουν να συλλάβει κανείς μόνο ό,τι εκείνοι επιθυμούν. Ο θεατής εκτιμά την ισχυρή προσωπικότητα, την ηρεμία και την αποφασιστικότητα των δύο ανδρών, διαισθάνεται ακόμη την ορμητικότητα του Μωχάμετ Άλη, στην προχωρημένη ηλικία των εξήντα επτά χρόνων, την επιφύλαξη και την ετοιμότητα του Σουλεϊμάν, αλλά τίποτε περισσότερο. Ειδικότερα: η προσωπογραφία του Μωχάμετ Άλη συνδυάζει την άνεση και το εύρος της μεγάλης σύνθεσης, που εγγίζει το μνημειώδες ύφος, με τη



26. Louis Dupré. Προσωπογραφία δύο κοριτσιών, 1833, λιθογραφία, B.N.P., Cabinet des Estampes.

μικρογραφική λεπτομέρεια και την αίσθηση της ισορροπίας των δύο αυτών. Τούτο είναι σαφές στην προβολή της μορφής κατά δύο μεγάλους όγκους, την κεφαλή με το τεράστιο τουρμπάν και το σώμα με την πολυτελή αμφίεση, αλλά και στην αναλυτική διαγραφή των χαρακτηριστικών του προσώπου, ανάμεσα στις μεγάλες γυμνές επιφάνειες του καλύμματος της κεφαλής και τους κυματισμούς της γενειάδας. Μια λεπτόλογη εργασία που αναδεικνύεται από την τέχνη τού χαρακτήρα.

Την πείρα του διπλού πορτραίτου απέκτησε ο Dupré κατά την περιοδεία του στην Ελλάδα και την Τουρκία, οπότε είχε και την ευχέρεια να επιλέγει πρόσωπα και ενδυμασίες. Τότε έκαμε ίσως το πρώτο διπλό παιδικό πορτραίτο με τους δύο εγγονούς του Αλή Πασά, ένα από τα ωραιότερα της εργογραφίας του. Κατά τις επανειλημμένες δοκιμές του, χωρίς να αποφεύγει τους κινδύνους που επιφυλάσσει η απεικόνιση του παιδιού, ο Dupré επιδεικνύει και εδώ ικανότητες όχι τυχαίες.

Το έργο *Δύο κορίτσια*, λιθογραφία του 1833, δεν φέρει τίτλο, ούτε άλλη ένδειξη σχετική με

την ταυτότητα των μοντέλων. Από την ομοιότητα, την όχι αποκλίνουσα ηλικία και την όλη εμφάνιση υποθέτουμε ότι εικονίζονται δύο αδελφές, κόρες αριστοκρατικής οικογένειας. Παριστάνονται καθισμένες στο ύπαιθρο, σε τρυφερό εναγκαλισμό, ασχολούμενες με το διάβασμα. Αν εξαιρέσει κανείς τη συμβατική στάση, μόνο αρετές θα είχε να επισημάνει. Πρώτον, διότι ο ζωγράφος κατόρθωσε να διαφοροποιήσει τις φυσιογνωμίες των κοριτσιών, να υποβάλει την ευφυΐα και ενεργητικότητα της μιας και τη ρεμβώδη αθωότητα της άλλης, να διαγράψει κατόπιν την πτυχολογία και τα κεντήματα των φορεμάτων με δεξιοτεχνία που ανάγει στα μεγάλα πρότυπα της γαλλικής Σχολής των αμέσως προηγούμενων αιώνων.

Το πορτραίτο παραπέμπει στον πίνακα του David *H Zénaïde και η Charlotte Bonapάρτη*, 1821, ελαιογραφία του Μουσείου Τέχνης και Αρχαιολογίας της Τουλόν. Ομοιότητες παρατηρούνται στη στάση των μοντέλων, στη διάρθρωση της σύνθεσης ακόμη και στο θέμα της μελέτης, αλλά τα ενδεχόμενα δάνεια σταματούν εδώ· η δροσιά και η χάρη που αποπνέει το έργο του Dupré είναι προσωπικό επίτευγμα.

Το ομαδικό πορτραίτο με τα τρία παιδιά του αυτοκράτορα της Βραζιλίας Pedro Α' (1798-1834) φέρει μεν την υπογραφή του Dupré αλλά δεν είναι εξ ολοκλήρου πρωτότυπο έργο δικό του. Πριν από την τελική μορφή του, της λιθογραφίας, έχουν προηγηθεί διάφορα στάδια, αλλά ο Dupré παρεμβάλλεται μόνο στα τελευταία. Η παράσταση -όπως συμπεραίνω από τις ενδείξεις που συνοδεύουν την εικόνα- είχε σχεδιασθεί αρχικώς εκ του φυσικού από τον Félix Emile Taupay (1795-1881), αυλικό ζωγράφο της αυτοκρατορικής οικογένειας της Βραζιλίας<sup>40</sup>, κατά τη διάρκεια του πένθους για το θάνατο του αυτοκράτορα. Πιθανόν, η γαλλική καταγωγή του Taupay και η φήμη του Dupré συνέβαλαν ώστε το σχέδιο να φθάσει στα χέρια του δεύτερου. Ο καλλιτέχνης το επεξεργάστηκε -δεν αποκλείεται να το μετέφερε και σε ελαιογραφία-, το υπέγραψε και ο Lemerçier ανέλαβε να λιθογραφήσει τον πίνακα. Είναι ευνόητο ότι, στην περίπτωση αυτή, αναγκαίος όρος για τον «αντιγραφέα» είναι η πιστή αναπαράσταση του χώρου και των προσώπων, υποχρέωση που δεν επέτρεπε στον Dupré καμία απόκλιση από το σχέδιο-πρότυπο.

Η λιθογραφία, έργο του 1836, παρουσιάζει τα τρία παιδιά στο σπουδαστήριό τους, στον πύργο της Boa Vista, στο São Christovão, προάστιο του Rio de Janeiro: τον Don Pedro Β' de Alcantara, ένδεκα χρόνων, αυτοκράτορα της Βραζιλίας<sup>41</sup>, επιτροπευόμενο -μετά την παραίτηση και το θάνατο του πατέρα του Pedro Α'<sup>42</sup>- από τον κληρικό, μοναδικό Αντιβασιλέα (1835) Diego Antonio Feijo<sup>43</sup> -στον οποίο και αφιερώνεται το έργο- και τις αδελφές του Dona Francisca και Dona Januária. Το σπουδαστήριο αποπνέει την ατμόσφαιρα του αυστηρού κλειστού χώρου, την οποία καθιστούν βαρύτερη οι πίνακες, η βιβλιοθήκη, η σφαίρα της γεωγραφίας, αλλά και τα πένθιμα φορέματα των κοριτσιών, σε ευθεία αντίθεση με τα ωραία φωτεινά τους πρόσωπα. Τα τρία αδέρφια, καθισμένα γύρω στο τραπέζι, διακόπτουν το διάβασμα και στρέφονται προς το δάσκαλο ή τον αιφνίδιο επισκέπτη, ο οποίος ταυτίζεται με το θεατή<sup>44</sup>. Και η σύνθεση και τα επιμέρους στοιχεία δηλώνουν το πρότυπο στο οποίο οφείλονται τα ομαδικά πορτραίτα της ολλανδικής Σχολής του Που αιώνα, εκείνα του Frans Hals και του Rembrandt.

Πώς να διαχωρίσει κανείς την ευθύνη των δύο συνεργατών απέναντι στο έργο; Αδυναμίες δεν λείπουν: εντοπίζονται, κυρίως στην εμφάνιση των παιδιών, στη σχέση του σώματος και της κεφαλής. Η σοβαρότερη διακρίνεται στο αριστερό άκρο και αφορά την απότομη στροφή του κεφαλιού της Francisca σε ωραίο απόλυτο προφίλ, που σχηματίζει μια αφύσικη ορθή γωνία με το σώμα της. Ακόμη, η στροφή του κεφαλιού διασπά την ενότητα που τείνει να δημιουργηθεί από τα πρόσωπα των δύο άλλων. Αντιθέτως, καλά διαγράφεται η αντίθεση ανάμεσα στον βαρύ και πληκτικό χώρο και τη δροσερή παρουσία των παιδιών.

Στην Έκθεση του 1824, ο Dupré παρουσίασε τον πίνακα *Ο Κάμλλος σώζει τη Ρώμη από τους Γαλάτες*. Το έργο, μη δυνάμενο να εκτεθεί, λόγω των μεγάλων διαστάσεών του, στους χώρους του Δημοτικού Μουσείου του Bernay όπου ανήκει, έχει αποσυνδεθεί από το πλαίσιο



27. Louis Dupré. *Ο βασιλιάς της Βραζιλίας Don Pedro Β' και οι αδελφές του Dona Francisca και Dona Januaria στο σπουδαστήριό τους, στο San Christovão. 1836, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.*  
(Σ.τ.Σ. Η λεζάντα του πρωτοτύπου με τα ονόματα και τους τίτλους των εικονιζομένων έχει παραλειφθεί από τη Φωτ. Υπηρεσία της B.N.P.).

του και φυλάσσεται στις αποθήκες του Μουσείου. Από το φωτογραφικό υλικό που διαθέτω -δυστυχώς μη δημοσιεύσιμο- αποκτά κανείς μια σχετικά ικανοποιητική ιδέα του έργου.

Ο Dupré εικονογραφεί τη θυελλώδη συνάντηση του ρωμαίου στρατηγού και του Βρέννου, του βασιλέα των Γαλατών, επάνω στο Καπιτώλιο περί το 390 π.Χ. Η παράσταση ακολουθεί πιστά τη διήγηση του Πλούταρχου (Πλούταρχος, *Κάμιλλος*, 28-29). Στο κέντρο εικονίζεται η ξυγαριά, στην οποία τον ένα δίσκο οι Ρωμαίοι έχουν αποθέσει το χρυσάφι με το οποίο θα εξαγοράσουν την αποχώρηση των Γαλατών, στον άλλο δίσκο οι εισβολείς έχουν σωρεύσει τα βάρη του τιμήματος. Ο Βρέννος έριξε εκεί και το σπαθί του. Από τα αριστερά φθάνει ορμητικός ο Κάμιλλος και κατευθύνεται προς το κέντρο' θα ακυρώσει τη συμφωνία, θα αποδώσει στους Ρωμαίους το χρυσάφι και θα απαιτήσει την άμεση αποχώρηση των επιδρομέων. Δεξιά, κατάπληκτος και οργισμένος από τη μεταστροφή των πραγμάτων, ο Βρέννος υποχωρεί και πέφτει επάνω σε σπονδύλους γκρεμισμένων κιόνων. Στο δεύτερο επίπεδο, Ρωμαίοι και Γαλάτες παρακολουθούν τη σκηνή. Στο βάθος, κτίσματα, οι βράχοι του Καπιτωλίνου λόφου και ο σκοτεινός ορίζοντας.

Το έργο απέφερε στον Dupré την τιμητική διάκριση του Βραβείου Β' Τάξεως, αλλά όχι και την ανεπιφύλακτη αποδοχή της κριτικής<sup>45</sup>. Οι αδυναμίες του ύφους, εντούτοις, ή και άλλες ακόμη, δεν μπορούν να αποκρύψουν την καλή συνθετική διάταξη, τη διάρθρωση και τη θεατρική έστω δραματικότητα του επεισοδίου. Θα σημειώσω, ιδιαίτερος, την αίσθηση ενός



28. J.I. Hittorff-J.Fr. Lecoq. Το εσωτερικό του καθεδρικού ναού της Reims (*Les offrandes*), 1824, σχέδιο, 47,4x66,5 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



29. Louis Dupré. Ο Δελφίνος, 1824, σχέδιο, 62,7x46,2 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



30. Louis Dupré. *Ο δούκας της Ορλεάνης*, 1824, σχέδιο, 66,5x47,6 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



31. Louis Dupré. *Καρδινάλιος*, 1824, σχέδιο, 69,2x47 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).





32. Louis Dupré. Στρατάρχης, 1824, σχέδιο, 66,3x46,2 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



33. J. F. J. Lecoq. Σφραγδοφύλακας, 1826, σχέδιο, 62,7x47,3 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



34. Louis Dupré. *Γερουσιαστής*, 1824, σχέδιο, 66,8x47 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



35. Louis Dupré. *Βουλευτής*, 1824, σχέδιο, 69,2x47 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).

βίαιου κυματισμού που διατρέχει το πρώτο επίπεδο, μιας ώθησης από τα αριστερά προς τα δεξιά, η οποία δημιουργείται με την εμφάνιση του Κάμλλου και καταλήγει στην πτώση του Βρέννου. Στην ώθηση αυτή απαντά, κατά την αντίθετη φορά, το πλήθος των οπλισμένων Γαλατών και των Ρωμαίων που συνωθούνται στο δεύτερο επίπεδο. Υποβλητικός είναι ο φωτισμός και η σκηνογραφία.

Από τους μαθητές του David, στην Έκθεση του 1824, ο Ingres παρουσίασε την *Ευχή του Λουδοβίκου ΙΓ'* 1824, Καθηδρικός ναός του Montauban, έργο που προκάλεσε την οξύτερη διχογνωμία της κριτικής, χωρίς να αξιωθεί διακρίσεως<sup>46</sup>. Αλλά η Έκθεση εκείνη είναι χαρακτηριστική για τη ζωογόνο πνοή που έφερε στη γαλλική τέχνη η παρουσία των άγγλων ρομαντικών, του Constable, του Turner, του Bonington και άλλων και, ακόμη, για το σάλο από τη συμμετοχή του Delacroix. Ο Dupré έλαβε μέρος τότε σε μία από τις κρισιμότερες αναμετρήσεις μεταξύ του κλασικισμού, ο οποίος είχε ήδη αρχίσει να υποχωρεί, και του ρομαντισμού που με τόλμη διεκδικούσε το έδαφος.

Η σχέση του Dupré με τον βασιλικό οίκο χρονολογείται ασφαλώς πολύ πριν από το 1824, αλλά μόνον τότε δέχεται την πρώτη σημαντική παραγγελία από τα ανάκτορα: του ανατίθεται να εκπονήσει σχέδια για τα κοστούμια των αξιωματούχων που θα έπαιρναν μέρος στην τελετή τής στέψης του βασιλιά Καρόλου Α'.

Τελετή σπουδαιότατη η στέψη των βασιλέων της Γαλλίας ανάγει την αρχή της στο Μεσαίωνα, οπότε και ρυθμίζεται το πολύπλοκο τυπικό της. Προσθήκες ή αλλαγές που επήλθαν κατά το διάστημα που μεσολαβεί έως τον δέκατο ένατο αιώνα δεν μετέβαλαν τον ιδιαίτερο επίσημο και ιερατικό χαρακτήρα της. Η παρεμβολή εντούτοις του Ναπολέοντα, η επιθυμία του να εξομοιωθεί με ρωμαίο αυτοκράτορα και η ιδιαίτερη λαμπρότητα που προσέλαβε η δική του στέψη δημιούργησαν σταθμό στην ιστορία της τελετής που δεν θα αγνοήσουν οι επόμενοι Βουρβώνοι ηγεμόνες. Τούτο όχι μόνον επειδή η μνήμη του ναπολεόντειου μεγαλείου είναι νωπή, αλλά και διότι τα έργα τέχνης που προέκυψαν από το γεγονός -δύο ειδικά: ο τεράστιος πίνακας του David, *Η στέψη του Ναπολέοντα Α' και της Ιωσηφίνας* (Πίν. 87), και *Ο Ναπολέον έθρονος* (Πίν. 100) του Ingres - διαιώνίζουν με ενάργεια το αυτοκρατορικό ιδεώδες.

Μια εικοσαετία αργότερα, κατά την τελετή της στέψης του Καρόλου Α'<sup>47</sup>, η επιθυμία αναμέτρησης με το τυπικό του Βοναπάρτη είναι σαφής. Διαφαίνεται στην κόσμηση που φέρει το εσωτερικό του καθεδρικού ναού της Reims, κατά το σχέδιο των Hittorff<sup>48</sup> και Lecoq<sup>49</sup>, αλλά και την ενδυματολογική αντίληψη που εισήγαγε ο Dupré. Κομψότητα και μεγαλοπρέπεια χαρακτηρίζουν τα κοστούμια και, ακόμη, ο συνδυασμός των νεότερων τάσεων (*Βουλευτής*), με τα παλαιότερα στοιχεία της παράδοσης (*Ο Δελφίνος, Δούκας της Ορλεάνης*).

Η επανάσταση του Ιουλίου 1830 έφερε στο θρόνο της Γαλλίας τον Λουδοβίκο Φίλιππο, δούκα της Ορλεάνης, Βουρβώνο της branche cadette του βασιλικού οίκου<sup>50</sup>. Γιος του Philippe-Egalité, ο οποίος ψήφισε το θάνατο του εξαδέλφου του Λουδοβίκου ΙΣΤ', ο νέος ηγεμόνας συνδύαζε στο πρόσωπό του την Επανάσταση, αυτή του 1789, και το παλαιό καθεστώς, το παρελθόν και το παρόν. Το κράμα των δύο εποχών σκιαγραφούν ενδεικτικά οι προσωπογραφίες του, τόσο εκείνη από τον Horace Vernet, όσο και η απλούστερη, αλλά εξαίρετη, από τον Dupré. Έργα της ώριμης ηλικίας του καλλιτέχνη, οι προσωπογραφίες του Λουδοβίκου Φιλίππου και της συζύγου του Μαρίας Αμαλίας<sup>51</sup> φανερώνουν την ευστοχία των εκτιμήσεων και την έκταση των δεξιοτήτων του.

Αγνοούμε τις συνθήκες υπό τις οποίες έγιναν τα δύο έργα, αλλά η φυσικότητα, η ρεαλιστική λεπτομέρεια της απεικόνισης και η εκμετάλλευση των δεδομένων που παρέχουν οι μορφές των βασιλέων πείθουν ότι αυτά έχουν γίνει, αν όχι εξ ολοκλήρου, οπωσδήποτε κατά το μεγαλύτερο μέρος εκ του φυσικού.

Είναι αλήθεια ότι το πρόσωπο του Λουδοβίκου Φιλίππου δύσκολα διεγείρει την έμπνευση, αλλά οι προθέσεις του προσωπογράφου της μεταναπολεόντειας περιόδου -έστω και αν δεν ξεχνά την εικόνα του χαρισματικού αυτοκράτορα- είναι αρκετά μετριοπαθείς. Πρωτεύουσα



36. Louis Dupré. Η βασίλισσα Μαρία Αμαλία, 1830, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.



37. Louis Dupré. Η Α.Β. Υ. ο Λουδοβίκος Φίλιππος, Δούκας της Ορλεάνης, 1830, λιθογραφία, Παρίσι, Β.Ν.Ρ.

επιδίωξη του είναι να συλλάβει με γνησιότητα τα ατομικά χαρακτηριστικά και να υποδείξει τη συγγένεια του ηγεμόνα με την αστική τάξη. Στο σημείο αυτό το πρόσωπο του συγκεκριμένου μοντέλου δεν δημιουργεί προβλήματα. Αν δε η πόζα είναι κοινή -τα περιθώρια διαφοροποιήσεων εδώ είναι μικρά-, η ευρηματικότητα του προσωπογράφου κατορθώνει να αποκαλύψει περισσότερα από εκείνα που, εκ πρώτης όψεως, φαίνεται να διαθέτει η μορφή. Οι σκιοφωτισμοί που αναπτύσσονται από την ελαφρά στροφή προς τα αριστερά μειώνουν τη δυσμορφία της μύτης, μετριάζουν την εντύπωση από τα εύσαρκα μάγουλα, ενώ κατευθύνουν προς τα μάτια και το φωτεινό μέτωπο. Εξάλλου, οι διασταυρούμενοι άξονες του σώματος και του βλέμματος προκαλούν αισθητή κινητικότητα. Είναι αντιληπτή η προσπάθεια του Dupré να στρέψει την προσοχή του θεατή στο άνω μέρος του προσώπου, ενώ αυτό έχει έκδηλη φορά προς τα κάτω. Ο μαλακός χειρισμός της σάρκας αμβλύνει την αντίθεση αλλά καθόλου δεν επιδιώκει να την αποκρύψει, εφόσον αυτή στηρίζει τις δύο θέσεις του πορτραίτου· τη ρεαλιστική απεικόνιση και τη μείωση της απόστασης από το θεατή. Η αμεσότητα που προκύπτει έχει ως έρεισμα τη δύναμη του βλέμματος και την πολλαπλότητα του μηνύματος. Ισχυρή θέληση, φιλοδοξία, υποβόσκουσα επιθετικότητα και μία ελάχιστα καλυπτόμενη υπεροψία καταγράφονται ελεύθερα στη φυσιογνωμία του ηγεμόνα· είναι ακριβώς τα ζητούμενα από τον άρχοντα μιας χώρας που επιζητεί την ενότητα των πολιτών της και την επανάκτηση του κύρους της.

Κολακεία ελάχιστη και μάλλον αθέλητη συνιστά ο χειρισμός του πορτραίτου της βασίλισσας. Η ειλικρινής καθαρότητα με την οποία προβάλλεται ο Λουδοβίκος Φίλιππος έχει αντικατασταθεί εδώ από μια διάθεση καλύψεως του προσώπου κάτω από το φόρτο της κόσμησης. Το ισχνό, γωνιώδες και ανστηρό πρόσωπο της Μαρίας Αμαλίας με την πυκνή σύνθεση των τριγωνικών σχημάτων, χωρίς να αποκτήσει ικανοποιητικό όγκο και πλαστικότητα από τον διάχυτο σκιοφωτισμό, φαίνεται να υποχωρεί και να μικραίνει πίσω από το πλαίσιο των επάλληλων τόξων. Οι μεγάλες ασύμμετρες καμπύλες του καπέλου και των ώμων ενώ απομακρύνουν το θεατή από το κέντρο, τον κατευθύνουν σε μια συνεχή επανεκτίμηση της κόμμωσης, των φτερών και των ταινιών, της δαντέλας και των κεντημάτων. Στην εργογραφία του Dupré το πορτραίτο της Μαρίας Αμαλίας είναι το έργο με τη βαρύτερη και εκλεκτότερη κόσμηση. Θαυμάζει κανείς τη σχολαστικότητα των επισημάνσεων και τη λεπτολογία της γραφής, την ευχέρεια με την οποία διακρίνεται η ποιότητα των διαφορετικών υλικών, η απτικότητα και η διαφάνειά τους, αλλά και τη δυνατότητα να συγκροτηθούν αυτά όλα στο θαυμάσιο σύνολο.

Το πρώιμο δείγμα των ρομαντικών αποκλίσεων του Dupré, οι τοιχογραφίες των προφητών Δανιήλ και Δαβίδ στη Santa Trinità dei Monti, δεν παρέμεινε μοναδικό. Επανειλημμένως, κατά τις επόμενες περιόδους, ο ζωγράφος θα φιλοτεχνήσει πίνακες που διαφεύγουν από το πλαίσιο του κλασικισμού. Οι προσωπογραφίες *Ένας Έλληνας*, *Δημήτριος Μαυρομιχάλης*, *Γεωργίου Μητρόπουλος* κ.ά. αποτελούν ενδείξεις ενός παράλληλου εκφραστικού τρόπου, άλλοτε συγγενέστατου με τον ήδη υπάρχοντα, άλλοτε ισχυρά διαφοροποιημένου. Θα σημειωθεί πάντως ότι η ρομαντική έξοδος δεν είναι επαναστατική καινοτομία, δεν προξενεί ρήγματα στην όλη δημιουργία του καλλιτέχνη, ούτε αλλοιώνει το χαρακτήρα της. Μαρτυρεί απλώς την ύπαρξη μιας άλλης διάθεσης στην οποία προπάντων οφείλεται, την ελευθερία των επιλογών και, φυσικά, το γεγονός ότι ο ζωγράφος υφίσταται την επίδραση της πάλης κλασικισμού - ρομαντισμού. Η πρώτη (;) επαφή με το ρομαντισμό, η οποία έγινε διαμέσου της θρησκευτικής ζωγραφικής, θα αναπτυχθεί σε ουσιώδη σχέση όταν ξεσπά η Ελληνική Επανάσταση. Τούτο είναι επόμενο, εφόσον ο Αγώνας αναδεικνύεται σύντομα ευνοούμενο θέμα της ρομαντικής τέχνης. Ο Dupré ζει άμεσα την απήχηση της Επανάστασης χάρη στους Έλληνες φίλους του που κατοικούν στο Παρίσι, αλλά και υποβάλλεται έντονα από την ποιητική και εικαστική της μετάπλαση. Οι στίχοι του Hugo και οι πίνακες του Delacroix δεν δημιουργούν συγκίνηση μόνο, θέτουν και πρότυπα ερμηνείας. Χωρίς τα δύο αυτά, το περιβάλλον και το εικαστικό ερέθισμα, η συναισθηματική προέκταση του ζωγράφου θα παρέμενε σχεδόν αδιαφανής.



38. Louis Dupré. Ένας Έλληνας, ελαιογραφία, 51,5x36,5 εκ., Μουσείο Μπενάκη.

Η προσωπογραφία Ένας Έλληνας παρουσιάζει σαφώς διακρινόμενα ρομαντικά στοιχεία σε μια μορφή που θα μπορούσε να διεκδικήσει κλασική προέλευση. Ο φουστανελοφόρος άνδρας εικονίζεται όρθιος σε απόκρημνο τόπο, πίσω από τον οποίο και χαμηλά διακρίνεται η θάλασσα. Η στάση του προδίδει κόπωση και θλίψη. Βαρύς, στηρίζει τα νώτα στο βράχο, γέρνει το κεφάλι με τα μάτια σχεδόν κλειστά, ενώ το δεξί χέρι του κρέμεται άψυχο και το αριστερό είναι έτοιμο να πέσει, καθώς ακουμπά χαλαρό στην υψωμένη κνήμη. Αν η στάση παραπέμπει γενικώς σε έργα της ελληνικής τέχνης, ειδικά δε το δεξί χέρι στην *Αμαζόνα Sciarra*<sup>22</sup> της Γλυπτοθήκης Ny Carlsberg, τα επιμέρους στοιχεία αναπαράγουν τη ρομαντική τυπολογία της εποχής. Η μοναξιά, η εγκατάλειψη, η αόριστη ταραχή υποβάλλονται από το γυμνό τοπίο, αλλά αισθητοποιούνται από τη μορφή του νέου άνδρα. Η κλίση της κεφαλής και τα χαμηλωμένα βλέφαρα, προσωπογραφικά στοιχεία διαδεδομένα ευρύτατα στους Φλαμανδούς και την ιταλική Αναγέννηση, επανέρχονται με επίταση κατά τον δέκατο ένατο αιώνα, ιδίως σε πορträιτα



39. Louis Dupré. *Το βραβείο της αρετής*, λιθογραφία, 47x61 εκ., Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

γυναικών. Στο ευαίσθητο πρόσωπο του *Έλληνα* διαχέεται βαθύτατη μελαγχολία, χαρακτηριστικό που απαντά και σε άλλα ανδρικά πρόσωπα του Dupré, αλλά ποτέ με την ένταση αυτή. Θα πρότεινα τη σύγκριση του πίνακα με δύο άλλους, όχι ως αναγκαστικά πρότυπα αλλά ως ενδεχόμενες εισηγήσεις προς μια ορισμένη κατεύθυνση: την προσωπογραφία της Christine Boyer, πρώτης συζύγου του Λουκιανού Βοναπάρτη, έργο του Jean Antoine Gros (Πίν. 95) και την προσωπογραφία της αυτοκράτειρας Ιωσηφίνας, έργο του Pierre Paul Prud'hon (Πίν. 96). Και οι δύο φέρουν, σχεδόν επακριβώς, τα ανάλογα χαρακτηριστικά, προέρχονται από το περιβάλλον του David και σκιαγραφούν τη βραδεία μετάβαση από τον κλασικισμό προς το ρομαντισμό. Το ύφος του *Έλληνα* έχει υπερβεί το στάδιο της μετάβασης, ενώ καταφάσκει την κατάληξή της. Τούτο διακρίνεται προπάντων σε ό,τι αφορά τη σύσταση και ποιότητα του χρώματος. Η αναζήτηση ενός προτύπου είναι εδώ ευκολότερη· η εξάρτηση από το χρωματισμό του Delacroix είναι προφανής.

Το 1837, τελευταίο έτος της ζωής του, ο Dupré ζωγράφισε δύο πίνακες μεγάλων διαστάσεων, τα έργα *Το βραβείο της αρετής*, ελαιογραφία, Εκκλησία του Saint Médard στο Παρίσι, και *Η κατάληψη του Τρίνο, 1643*, ελαιογραφία, Musée de Versailles. Ο ζωγράφος πέθανε νέος, στη δημιουργική ακμή των σαράντα οκτώ χρόνων, οπότε το έργο του δεν μπορεί να θεωρηθεί ολοκληρωμένο. Είναι επίσης δύσκολο να διαβλέψει κανείς ποια τροπή θα είχε λάβει τούτο, αν δεν παρενέβαινε ο πρώιμος τερματισμός του. Αλλά και για το συγκεκριμένο στάδιο



της εργασίας του καλλιτέχνη με επιφύλαξη μόνο μπορούν να διατυπωθούν εκτιμήσεις με κριτήριο τους δύο πίνακες, εφόσον και οι δύο είναι παραγγελίες και επομένως ο ζωγράφος υπόκειται στις απαιτήσεις του εντολοδότη. Στην περίπτωση αυτή μάλιστα εντολοδότες είναι η Εκκλησία και η Αυλή, οπότε οι προτιμήσεις έχουν συγκεκριμένη μορφή και κατεύθυνση.

Μια εικοσαετία και πλέον μετά την εκτέλεση των τοιχογραφιών της Santa Trinità dei Monti, οι ιδέες των Ναζαρητών επανευρίσκονται στο έργο του Dupré περισσότερο αφομοιωμένες και σε πλήρη διαλλαγή με τον κλασικισμό. Ο πίνακας *Το βραβείο της αρετής* αναφέρεται στο βίο του Αγίου Μεδάρδου<sup>53</sup>, επισκόπου του Νοyon, και εικονογραφεί τοπικό έθιμο του Salency, της γενέτειράς του: τη βράβευση της πιο ενάρετης κόρης του χωριού με ένα στεφάνι από τριαντάφυλλα. Το θέμα, συμβατικό από εικονογραφικής πλευράς αλλά όχι ασήμαντο, παρέχει την ευκαιρία στον καλλιτέχνη να εξάρει το πρόσωπο του Αγίου, να επαναλάβει μία συνήθη αγιογραφική σκηνή και να φιλοτεχνήσει διάφορα πορτραίτα.

Στο εσωτερικό του ναού, όρθιος μπροστά στον επισκοπικό του θρόνο, ο ιεράρχης ετοιμάζεται να αποθέσει το στεφάνι στο κεφάλι της κόρης που έχει γονατίσει στα πόδια του. Το εκκλησίασμα, σε ημικύκλιο, παρακολουθεί με αγαλλίαση το θέαμα. Δύο λατινικές επιγραφές καθορίζουν έμμεσα το στόχο του πίνακα. Η πρώτη, στη ράχη του θρόνου, αναγράφει το όνομα του Αγίου, την επισκοπή του και το έτος της χειροτονίας του (530). Η δεύτερη, δεξιά επάνω στο λάβαρο που φέρει και στεφάνι από τριαντάφυλλα -*Rosa virtuti donata*- φανερώνει το λόγο της τελετής. Το θέμα, παρά τη συμβατικότητά του, δεν στερείται των ιδιοτήτων που υπηρετούν την Εκκλησία. Η αναφορά στους πρώτους χριστιανικούς αιώνες, εποχή που έζησε ο Άγιος, παραπέμπει ευθέως στην απλότητα και αγαθότητα του πιστού, αλλά και την ευτυχία που απολαμβάνει. Η ίδια η πράξη της αποδόσεως τιμής στην αρετή έχει χαρακτήρα φρονηματιστικό και προτείνεται ως παράδειγμα, όπως δηλώνει το δεύτερο ζεύγος, μητέρας και κόρης, στο δεξιό άκρο του πίνακα. Οι μορφές του επισκόπου και της κόρης, ανάγλυφες και λαμπρές, έχουν την τελείωση της ζωγραφικής επιφάνειας που ιδιαίτερος αγαπά ο κλασικισμός. Προβάλλονται με έμφαση επάνω στην πυκνή σύναξη των παρισταμένων, ενδεικτική για την πλαστικότητα των πολύπτυχων φορεμάτων και τη συμβολή της στη δημιουργία της βιβλικής ατμόσφαιρας.

Η συνθετική διάρθρωση, η τυπολογία και η προσωπογραφική αντίληψη ανακαλούν την εικονογραφία των Ναζαρητών -το έργο του Peter Cornelius *Οι φρόνιμες και οι μωρές παρθένες*, 1813, Diisseldorf, Khunstmuseum (Πίν. 98) συνοψίζει την αντιστοιχία των θέσεων- αλλά δεν πρέπει να αποκλεισθεί από τα πιθανά πρότυπα και ο πίνακας του David *Η στέψη του Ναπολέοντα Α' και της Ιωσηφίνας*, Παρίσι, Λούβρο.

Τελειώς διάφορο, το έργο *Η κατάληψη του Trino*, 1643, εντάσσεται σε μια ειδική κατηγορία πινάκων της ιστορικής ζωγραφικής -ακριβέστερα: της ζωγραφικής των μαχών- την οποία ανέδειξε η περίοδος της επανόδου των Βουρβόνων. Το ζήτημα έχει ως εξής: μετά την οριστική αποχώρηση του Ναπολέοντα και την αποκατάσταση του βασιλικού οίκου στο θρόνο, παρατηρείται συρροή πινάκων με θέμα την τελευταία περίοδο του Τριακονταετούς πολέμου (1635-1648), κατά την οποία η Γαλλία εισέρχεται στον πόλεμο και αποσπά λαμπρές νίκες, χάρη στους δύο γενναίους και νεαρούς στρατηγούς, τον πρίγκιπα Condé (1621-1686) και τον Turenne (1611-1675). Πολλοί από τους πίνακες αυτούς είναι παραγγελία της Αυλής και οφείλονται στην επιθυμία της να αντιπαραθέσει στο πλήθος των ζωγραφικών έργων που εξαίρουν την προσωπικότητα και τις κατακτήσεις του Βοναπάρτη, έργα που εικονογραφούν τα σημαντικά πολεμικά επιτεύγματα του οίκου των Βουρβόνων. Ως περισσότερο πρόσφορη έχει επιλεγεί η «Γαλλική» περίοδος του Τριακονταετούς πολέμου, η οποία συμπίπτει με την έναρξη της βασιλείας του Λουδοβίκου ΙΔ'<sup>54</sup>. Γεγονός των επιχειρήσεων του 1643, η κατάληψη της πόλης Trino<sup>55</sup> από τον πρίγκιπα Θωμά της Σαβοΐας<sup>56</sup> επισκιάζεται από την πολύ σπουδαιότερη νίκη του Μεγάλου Condé στο Rocroy το ίδιο έτος, εναντίον των Ισπανών. Οι δύο μάχες έχουν παρασταθεί η μεν πρώτη από τον Dupré το 1837, η δε άλλη από τον François-Joseph Heim (1787-1865) το 1840. Και οι δύο πίνακες ανήκουν στη συλλογή του Μουσείου των Βερσαλλιών.



40. Louis Dupré. *Η κατάληψη του Τρίνο*, 23 Σεπτεμβρίου 1643, 1837, ελαιογραφία, 61x140 εκ.. Μουσείο των Βερσαλλιών.





41. Λεπτομέρεια του Πίνακα 40.

Παλαιά είναι η παράδοση της ζωγραφικής των μαχών στη Γαλλία, η δε εικονογραφία της εμφανίζει, ήδη κατά το τέλος του δέκατου έβδομου αιώνα, πλήρεις και αυστηρά συγκροτημένους τύπους. Σύμφωνα με το επικρατέστερο σχήμα, το πρώτο επίπεδο του πίνακα φυλάσσεται για τους ηγήτορες και την ακολουθία τους, το δεύτερο παραχωρείται στο πεδίο της μάχης και το τρίτο είτε αποτελεί προέκταση του δευτέρου είτε παρουσιάζει πολιορκούμενη πόλη, το αντικείμενο της εκστρατείας. Τον τύπο αυτό χρησιμοποιεί ο Adam van der Meulen (1632-1690), φλαμανδός ζωγράφος<sup>57</sup>, για να εικονίσει τους πολέμους του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ακριβώς τον ίδιο υιοθετεί και ο Dupré. Θα πρότεινα δε τη σύγκριση του έργου του με τον πίνακα του φλαμανδού καλλιτέχνη *Η άφιξη του Λουδοβίκου ΙΑ' στο πεδίο της μάχης, μπροστά στο Maëstricht*, Παρίσι, Λούβρο (Πίν. 84), προκειμένου να διαπιστωθεί η απόλυτη σχεδόν σύμπτωση της συνθετικής αντιλήψεως αλλά και των επιμέρους στοιχείων.

Οι ζωγράφοι του Ναπολέοντα δεν αγνοούν φυσικά την παράδοση αυτή, όταν δε επιχειρούν να ανανεώσουν το είδος με την εισαγωγή παραλλαγών του αρχικού σχήματος και τη συνδρομή της αρχαίας τέχνης (ανάγλυφες παραστάσεις σαρκοφάγων, θριαμβευτικά τόξα κ.ά.) θα κρατήσουν πάντοτε την προέχουσα θέση για τον αυτοκράτορα ή τους αρχηγούς του στρατού.

Προκειμένου να παραστήσει ένα πολεμικό επεισόδιο που συνέβη πριν από δύο αιώνες, ο Dupré κατέφυγε όχι μόνο στη σχετική εικονογραφία των ημερών του αλλά και σε εκείνη του Που αιώνα. Είναι δε φανερό ότι έχει μελετήσει λεπτομερώς και την ενδυματολογία και την προσωπογραφία της εποχής. Ως προς το ίδιο θέμα παρατηρείται ότι, αντί των επιθέσεων και της συμπλοκής, προτίμησε να παρουσιάσει το αποτέλεσμα της πολιορκίας: την πόλη πυρπολούμενη και τα στρατεύματα να αποχωρούν νικηφόρα. Ευδιάκριτη είναι η προσπάθειά του να συνδυάσει τα αναγκαία ενδεικτικά στοιχεία του επεισοδίου, να εκμεταλλευθεί το χώρο, αλλά και να ικανοποιήσει τις διαφαινόμενες επιθυμίες του εντολοδότη. Τα υψηλά και ογκώδη τείχη της πόλης καλύπτουν το μεγαλύτερο μέρος του βάθους. Ο στρατός και τα οχήματα εγκαταλείπουν το Τρίπο από την κεντρική πύλη, διασχίζουν την πεδιάδα και φθάνουν έως το πρώτο επίπεδο, όπου οι έφιπποι αξιωματικοί επιθεωρούν την αποχώρηση. Οι καπνοί από τα καιόμενα κτίρια, τα τμήματα των στρατιωτών σε αναμονή ή σε κίνηση και οι σταθμευμένες άμαξες δημιουργούν ζωηρή την εντύπωση της πολεμικής επιχείρησης που έληξε και της ανασύνταξης του στρατού. Περίοπτη θέση και λεπτόλογη πραγμάτευση έχει επιφυλαχθεί για τον όμιλο των αξιωματικών. Το ύψωμα, στο οποίο έχουν λάβει θέση και από το οποίο καλείται ο θεατής να δει τις εικόνες του πίνακα, κατέχει ολόκληρο σχεδόν το πρώτο επίπεδο, προσφέρει έτσι χώρο για άνετη διάταξη και πανοραμική θέα. Εμπρός από την ομάδα, και σε μικρή απόσταση από αυτή, μόνος και απέριττος στέκεται ο Πρίγκιπας της Σαβοΐας. Η αυστηρή εμφάνισή του, σε αντίθεση με εκείνη των άλλων, δηλώνει όχι τόσο την ηλικία -ο Θωμάς είναι τότε σαράντα οκτώ χρόνων- αλλά την απλότητα του ήθους. Είναι δε άγνωστο αν ο Dupré έκαμε την προσωπογραφία του ελεύθερα, στηριζόμενος στη φαντασία του, ή συμβουλευθήκε κάποια εικόνα του Πρίγκιπα.

Νέοι και δυνατοί, υπερήφανοι από την πρόσφατη νίκη, ντυμένοι με πολυτελείς στολές εικονίζονται επάνω στα ανήσυχά αλόγά τους οι αξιωματικοί που τον συνοδεύουν. Η ορμή, η λαμπρότητα και η αίγλη του νικητή ανακαλούν την ένδοξη για τη Γαλλία περίοδο και το πρόσωπο του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο πίνακας υπενθυμίζει μεν τη σπουδαιότητα της εποχής, αλλά δημιουργεί και τη σύνδεση με τον απόγονο του βασιλικού οίκου που τώρα κατέχει το θρόνο. Αποτελεί έτσι εγκώμιο των Βουρβόνων.

Συμπεράσματα για την εργογραφία του Dupré δεν είναι δυνατόν να εξαχθούν παρά μόνον -και πάντοτε κατά προσέγγιση- έπειτα από τη θεώρηση και των πινάκων που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του *Ταξίδι στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη*. Εδώ, είναι αρκετό να λεχθεί ότι ο ζωγράφος πραγματεύεται έναν ευρύ κύκλο θεμάτων, ορισμένα από τα οποία -η θρησκευτική και πολεμική σκηνή- ελάχιστα εκπροσωπούνται στους πίνακες του βιβλίου. Με σαφήνεια επίσης διαγράφεται ο νεοκλασικός χαρακτήρας του έργου αλλά και η ελεγχόμενη πρόσληψη στοιχείων του ρομαντισμού.

1. Léonce Bénédite, *La peinture au XIX<sup>e</sup> siècle*, σ. VII.
2. Βννοούνται οι μάχες τις οποίες κατέγραψε ο Antoine-Jean Gros, μέλος του επιτελείου του Ναπολέοντα, αν και στις περισσότερες από αυτές δεν παρέστη (*Η μάχη της Ναζαρέτ*, 1801, Nantes, Musée des Beaux Arts, *Η μάχη του Αβούκιρ*, 1806, Musée de Versailles, *Η μάχη του Eylau*, 1808, Λούβρο) αλλά και τα πρόσωπα που απεικόνισε. Βλ. «Gros, ses amis et ses élèves». *Catalogue de l'Exposition, Paris 1936*, και G. Delestre, *Antoine-Jean Gros, Paris 1954*.
3. Robert Rosenblum, *Ingres*, Paris 1968. Daniel Ternois, *Ingres, Paris 1980*. Hélène Toussaint, *Les portraits d'Ingres, Paris 1985*.
4. J. L. David, *Οι Σαβίνες*, 1799, Λούβρο.
5. J. L. David, *Ο όρκος των Ορατών*, 1784, Λούβρο.
6. J. L. David, *Οι ραβδούχοι φέρνουν στον Βρούτο τα σκοτωμένα παιδιά του*, 1789, Λούβρο.
7. B. J. Delécluze, όπ. π. Το απόσπασμα στον Antoine Schnapper, όπ. π., σ. 186.
8. Robert Rosenblum and H. W. Janson, *19th Century Art, New York 1984*, σ. 30.
9. Hélène Toussaint, όπ. π., σ. 35 κ.ε.
10. Axelle de Gaigneron, «David, Le Raphaël des sans-culottes». Άρθρο στο ειδικό τεύχος του περιοδικού *Connaissance des Arts*, 1989, *Les arts sous la Revolution*, σ. 15.
11. Βίται αληθεία επίσης ότι ο ιστορικός πίνακας δεν εκτιμάται τόσο για την τεχνική του τελειότητα, όσο για την έμπνευση και το υψηλό θέμα του.
12. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, Penguin 1970, σ. 7 κ.ε.
13. Galienné et Pierre Francastel, *Le Portrait*, Paris 1969, σ. 170 κ.ε.
14. Michel Florisoone, *Portraits français, Paris 1946*, σ. III κ.ε.
15. Κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, ο David συνελήφθη και παρέμεινε φυλακισμένος επί μερικούς μήνες (1794) στο Λουξεμβούργο.
16. Fritz Novotny, όπ. π., σ. 47.
17. Οι ανασκαφές άρχισαν περί τα μέσα του 18ου αιώνα και συνεχίστηκαν επί μακρό διάστημα.
18. Ο Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) είναι η ηγετική και δεσπόζουσα μορφή του νεοκλασικού κινήματος. Το έργο του, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764, εγκαθιστά την επιστημονική ερμηνεία της τέχνης και τη σύγχρονη μέθοδο συγκροτήσεως της ιστορίας της.
19. Δεξιοτέχνης πρόμιος ο Anton Raffael Mengs (1728-1779) είχε ως πρότυπο κατά τη νεανική του ηλικία την αρχαιότητα και την Αναγέννηση. Το 1755, η γνωριμία του με τον Winckelmann τον έκαμε ενθουσιώδη κήρυκα του νεοκλασικισμού. Ζωγράφησε στο Βατικανό (Sala dei Papiri) και στα ανάκτορα του Καρόλου Γ', στη Μαδρίτη, του οποίου ήταν αυλικός ζωγράφος. Το σπουδαιότερο μέρος του έργου του αποτελούν προσωπογραφίες.
20. Η παράσταση η οποία εικονίζει τον Απόλλωνα και το θίασο των Μουσών, διακόπτει κάθε σχέση με την τεχνική του Μπαρόκ και ειδικά του Τιεπόλο (απεικόνιση αρχιτεκτονημάτων που καταλήγουν στο θόλο του ουρανού, χρήση του illusionisme κ.ά.). Έχει συλληφθεί σαν πίνακας καβαλέτου και «τοποθετείται» στο ύψος του θεατή. Η μορφολογία των τύπων οφείλει τα πάντα στην ελληνική αγγειογραφία και την εικονογραφία της ώριμης Αναγέννησης. Βντούτοις, όλα αυτά δεν απάλλαξαν το έργο από την ξηρότητα και τη στατική εμφάνιση. Fritz Novotny, όπ. π., σ. 24, και Hubert Schrade, *Deutsche Maler der Romantik, Köln 1967*, σ. 10 κ.ε.
21. Ιδιοκτησία του καρδινάλιου Alessandro Albani (1692-1779), του σπουδαιότερου μαικήνα της τέχνης κατά την εποχή αυτή, η villa κτίσθηκε από τον Carlo Marchionni (1743-1763). Ο καρδινάλιος, με τη βοήθεια του Winckelmann, είχε σχηματίσει μια αξιόλογη συλλογή αρχαίων γλυπτών την οποία είχε στεγάσει εκεί. Το μεγαλύτερο μέρος της συλλογής βρέσκεται σήμερα στο Μόναχο.
22. Robert David d'Angers, *Lettres...*, σ. 47.
23. Robert David d'Angers, όπ. π., σ. 61.
24. Τελευταίος από τους μεγάλους κλασικιστές αρχιτέκτονες της Αγγλίας, ο Charles Robert Cockerell (1788-1863), γιος του αρχιτέκτονα S. P. Cockerell, ταξίδεψε κατά το διάστημα 1810-1817 στην Ελλάδα, Τουρκία, Μικρά Ασία και Ιταλία, όπου μελέτησε την ελληνική και ρωμαϊκή αρχαιότητα. Έκαμε ανασκαφές στους ναούς της Αίγινας και της Φιγαλείας και αποκάλυψε τον σπουδαιότερο γλυπτό διάκοσμο. Καθηγητής της Αρχιτεκτονικής στη Royal Academy του Λονδίνου (1840-1865) άφησε σημαντικό οικοδομικό και συγγραφικό έργο.
25. Robert David d'Angers, όπ. π., σ. 27.
26. Μανόλης Βλάχος, «Η μεταγραφή του ελληνικού τοπίου από τους B. Dodwell, J. Cartwright και H.W. Williams», *Τόπος και Εικόνα*, τ. Ζ', ΣΤ', Ολκός 1983, σ. 12.

27. Robert David d' Angers, όπ. π., σ. 3.
28. Ο όμιλος τίθεται υπό την προστασία του Βυαγγελιστή Λουκά, διότι και εκείνος ήταν ζωγράφος. Για την κίνηση των Ναζαρητών βλέπε: Julius Meier-Graefe, *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*, München 1914, σ. 108 κ.ε. Επίσης Keith Andrews, *The Nazarenes, a brotherhood of german painters in Rome*, Oxford 1964.
29. Σημαντικοί ζωγράφοι, μέλη της Αδελφότητας, είναι επίσης οι Peter Cornelius (1783-1867), Ferdinand Olivier (1785-1841), Wilhelm Schadow (1788-1862), Philip Veit (1793-1877), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872).
30. Ιδιαίτερος ο ποιητής και θεωρητικός Friedrich von Schlegel (1772-1829), αλλά και οι Ludwig Tieck (1773-1853) και Wilhelm Heinrich Wackenroder.
31. Βλ. Fritz Novotny, όπ. π., σ. 65.
32. Robert Rosenblum, *Ingres*, New York 1990, σ. 94 κ.ε.
33. Ζωγράφος και γλύπτης, ο Daniele Ricciarelli da Volterra (Volterra, περίπου 1509 - Ρώμη, 1566), συνδυάζει τη λεπτολογία της Σιένας και το πομπώδες ύφος της Ρώμης. Μαθήτευσε στα εργαστήρια του Sodoma και του Vecafumi στη Σιένα και, αργότερα, όταν εγκαθίσταται στη Ρώμη, συνδέεται με το εργαστήριο του Μιχαήλ Αγγέλου. Η τοιχογραφία της «Αποκαθήλωσης» στο παρεκκλήσιο Orsini της Santa Trinita dei Monti, στην οποία είναι έκδηλες οι αρχές του φλωρεντινού δασκάλου και του Sebastiano del Piombo αλλά και η προσωπική κατεύθυνση του δημιουργού, είναι το σπουδαιότερο έργο του. Αξιόλογοι πίνακές του είναι ακόμη, *Ο αποκεφαλισμός του Αγ. Ιωάννη*, Τουρίνο, Πινακοθήκη Sabanda, *Η σφαγή των νηπίων*, Βατικανό, η χάλκινη προτομή του Μιχαήλ Αγγέλου. Το 1557 ανέλαβε το άχαρο έργο να καλύψει τα γυμνά της *Δευτέρας Παρουσίας* στην Capella Sixtina.
34. Ο Jacques Carrey, ζωγράφος και σχεδιαστής, γεννήθηκε και πέθανε στο Troyes της Γαλλίας (1649-1726). Μαθήτευσε στον Charles Lebrun (1619-1690). Το σπουδαιότερο μέρος του έργου του έχει ως θέμα το ταξίδι που έκαμε, το 1673, στην Τουρκία, Μικρά Ασία και Ελλάδα ως συνοδός του μαρκησιού de Nointel. Κατά την επίσκεψή του στην Αθήνα, το 1674, σχεδίασε τα αγάλματα των αετωμάτων του Παρθενώνα, τα οποία και δημοσίευσε. Τα σχέδια φυλάσσονται σήμερα στην Βιβλιοθήκη του Παρισιού. Πίνακές του, από το ίδιο ταξίδι, εικονίζουν σκηνές από την επίσκεψη του μαρκησιού de Nointel στην Κωνσταντινούπολη, την Αθήνα και την Ιερουσαλήμ.
35. Ο μαρκησιός Charles-François-Olivier de Nointel (1635-1685), γάλλος διπλωμάτης και Σύμβουλος του κράτους, ανέλαβε, ως πρεσβευτής στην Κωνσταντινούπολη το 1673, να βελτιώσει υπέρ της χώρας του πολυάριθμες θέσεις της Τουρκίας, σχετικές με την απόδοση των Αγίων Τόπων, τα τελωνειακά τέλη κ.ά. Βπισκέφθηκε, μετά την Τουρκία, την Ελλάδα και την Παλαιστίνη, ακολουθούμενος από μικρό επιτελείο επιστημόνων και καλλιτεχνών.
36. Σε επιστολή του της 22ας Απριλίου 1828, προς τον Victor Pavie, ο David d'Angers ανακοινώνει στο φίλο του ότι στο ταξίδι που σχεδιάζουν να πραγματοποιήσουν στο Λονδίνο θα λάβει μέρος και ο Dupré. Βντούτοις, ο εκδότης της αλληλογραφίας του καλλιτέχνη βεβαιώνει, σε υποσημείωση, ότι ο Dupré δεν πήγε μαζί τους. Βλ. Henry Jouin: *David d'Angers et ses relations littéraires. Correspondances du maître*, Παρίσι 1890, α. 29-30.
37. Ο Nicolas Philippe Auguste Comte de Forbin (1777-1841), καλλιτέχνης και στρατιωτικός, υπηρέτησε αρχικά τον Ναπολέοντα και κατόπιν τους Βουρβόνους, οπότε και ανέλαβε τη Διεύθυνση των Βασιλικών Μουσείων στο Παρίσι. Κατά το διάστημα 1817-1818 ταξίδεψε στην Ελλάδα και την Ανατολή. Έγραψε *Voyage dans le Levant*, Παρίσι 1819.
38. Ο Μωχάμετ Άλη (1769-1840), αντιβασιλέας της Αιγύπτου, μία από τις σπουδαιότερες φυσιογνωμίες της νεότερης ιστορίας της χώρας του, πραγματοποίησε σημαντικό κατακτητικό έργο και επέφερε θεμελιώδεις μεταρρυθμίσεις.
39. Ο Octave-Joseph-Anthelme de Séves (1787-1860) υπηρέτησε αρχικά στο Ναυτικό και κατόπιν στο στρατό ξηράς. Έλαβε μέρος στις τελευταίες εκστρατείες του Ναπολέοντα ως λοχαγός. Το 1816 εγκαταστάθηκε στην Αίγυπτο, όπου και ανέλαβε να οργανώσει και να εκπαιδεύσει το στρατό κατά το ευρωπαϊκό σύστημα. Ασχάσθηκε τότε το μωαμεθανισμό, πήρε το όνομα Σουλεϊμάν και τον τίτλο του πασά. Ικανότατος διοικητής, διεξήγαγε νικηφόρες εκστρατείες και έφθασε στο βαθμό του στρατηγού.
40. Ο Félix-Emile Taunay, γάλλος ζωγράφος, γεννήθηκε στο Montmorency το 1785 και πέθανε στη Βραζιλία το 1881. Γιος του ζωγράφου Nicolas Antoine Taunay, ακολούθησε τον πατέρα του στη Βραζιλία το 1816, όταν εκείνος ίδρυσε την Ακαδημία ζωγραφικής του Rio de Janeiro. Το 1824 διαδέχθηκε τον πατέρα του ως καθηγητής της

- τοιογραφίας και το 1896 ανέλαβε τη διεύθυνση της Ακαδημίας. Αυλικός ζωγράφος της αυτοκρατορικής οικογένειας της Βραζιλίας, δίδαξε ζωγραφική και γαλλική γλώσσα στον αυτοκράτορα Pedro B' και τις αδελφές του.
41. Ο αυτοκράτορας της Βραζιλίας Pedro B' de Alcantara (Rio de Janeiro, 2 Δεκέμ. 1825 - Παρίσι, 5 Δεκέμ. 1891), γιος του Pedro A' και της αρχιδούκισσας της Αυστρίας Λεοπολδίνης, έμεινε ορφανός από τη μητέρα του σε ηλικία ενός έτους. Μετά την παραίτηση του πατέρα του και έως την ενηλικίωσή του επιτροπεύεται από διάφορους αξιωματούχους. Βηλικός κηρύσσεται τον Ιούλιο του 1840 και στέφεται αυτοκράτορας τον Ιούλιο του επόμενου έτους.
42. Ο Pedro A' de Alcantara (1798-1834), γιος του Ιωάννη ΣΤ' της Πορτογαλίας, παραιτήθηκε από το θρόνο της Βραζιλίας τον Απρίλιο του 1831.
43. Η αντιβασιλεία του Diogo Antonio Feijo διήρκεσε από τον Οκτώβριο 1835 έως το Σεπτέμβριο 1837.
44. Ο πίνακας δεν είναι άγνωστος στην εργογραφία του Taunay. Στο λεξικό των Thieme-Becker αναφέρεται ως ένα από τα έργα του ζωγράφου που μετέφερε σε λιθογραφία ο Dupré. Το θέμα του καθορίζεται ως εξής: *La famille impériale brésilienne dans la salle de la villa Boa Vista à St. Christovan prêtant attention à l'un de ses professeurs.*
45. Chauvin, *Salon de 1824*, Παρίσι 1825, σ. 105.
46. Robert Rosenblum, *Ingres*, Ν. Υόρκη 1990, σ. 98.
47. Ο βασιλέας Κάρολος Γ' (1757-1836), γιος του Λουδοβίκου ΙΒ' και της Marie-Joseph de Saxe, αδελφός του Λουδοβίκου ΙΣΤ' και του Λουδοβίκου ΙΗ', διαδέχθηκε τον τελευταίο στο θρόνο της Γαλλίας το 1824. Η αντιδημοτική πολιτική του προκάλεσε την επανάσταση του 1830 και τη διαδοχή του Λουδοβίκου Φίλιππου.
48. Ο Jakob Ignaz Hittorff (1792-1867), αρχιτέκτων γερμανικής καταγωγής, εγκαθίσταται στο Παρίσι το 1810 και μαθητεύει στον Fr. J. Bélanger, του οποίου αργότερα έγινε συνεργάτης. Όταν επανήλθαν οι Βουρβόννοι ανέλαβε τα καθήκοντα του «Inspecteur du roi pour les fêtes et cérémonies». Ανακαίνισε την εκκλησία του Saint Remy στη Reims και ετοίμασε τα σχέδια για την τελετή της στέψης του Καρόλου Γ'.
49. Ο Jean François Joseph Lecoq (1783-1858), γάλλος αρχιτέκτων, μαθητής του Fr. J. Bélanger και συνεργάτης του Hittorff, συνέβαλε στην ανακαίνιση της εκκλησίας του Saint Remy και στο σχεδιασμό της τελετής για τη στέψη του Καρόλου Γ'.
50. Ο Λουδοβίκος Φίλιππος (Παρίσι 1773 - Claremont 1850), γιος του Philippe Egalité και της Louise de Bourbon, παντρεύτηκε τη Μαρία Αμαλία των Βουρβόννων (1809). Βασιλέας της Γαλλίας ανακηρύχθηκε τον Ιούλιο του 1830.
51. Η Μαρία Αμαλία (1782-1866), σύζυγος του Λουδοβίκου Φίλιππου, είναι κόρη του Φερδινάνδου Α' (1751-1825), βασίλεως των Δύο Σικελιών και της Μαρίας Καρολίνας.
52. Μαρμάρινο αντίγραφο του ιδρυμένου περί το 430 π.Χ., στο Αρτεμίσιο της Εφέσου, χάλκινου αγάλματος του Κρεσίλα.
53. Ο Άγιος Μεδάρδος, επίσκοπος του Noyon και του Tournai, γεννήθηκε το 457(;) στο Salency και πέθανε το 545. Επίσκοπος χειροτονήθηκε το 530. Δεινός ρήτορας, προσέλαυσε πολλούς εθνικούς στο χριστιανισμό και έκαμε πολλά θαύματα. Θεωρείται ότι βράβευσε της πιο ενάρκτης κόρης του Salency (la rosière) είναι έθιμο που εισήγαγε ο ίδιος. Εκτός από το στεφάνι με τα τριαντάφυλλα, η κόρη έπαιρνε χρηματικό βοήθημα και μικρή έκταση γης.
54. Η «Γαλλική» περίοδος, με την οποία και λήγει ο Τριακονταετής πόλεμος, διήρκεσε από το 1635 έως το 1648, οπότε συνάπτεται η Συνθήκη της Βεσφαλίας, επωφελέστατη για τη Γαλλία.
55. Το Trino είναι μικρή πόλη της επαρχίας Vercelli (Piemonte) στη Βόρεια Ιταλία.
56. Ο Θωμάς της Σαβοΐας (1595-1656) είναι πρώτος πρίγκιπας της οικογένειας των Carignan, τιμαριούχων του Piemonte. Γιος του Καρόλου Εμμανουήλ Α' και της Μαρίας των Βουρβόννων, κόμισσας του Soissons, υπηρέτησε ως στρατιωτικός στη Γαλλία με το βαθμό του αντιστρατήγου.
57. Ο Adams Frans van der Meulen (Βρυξέλλες 1632 - Παρίσι 1690), μαθητής του Pieter Snegers (1592-1666), είναι τοιογράφος, ηθογράφος, ζωγράφος μαχών και σχεδιαστής tapisseries. Το 1664, έπειτα από σύσταση του ζωγράφου Charles Le Brun και τη μεσολάβηση του Colbert, ονομάζεται αυλικός ζωγράφος του Λουδοβίκου ΙΔ'. Μέλος της Ακαδημίας το 1673, αποκτά τον τίτλο του Πρώτου Συμβούλου του Ιδρύματος το 1686. Οι πίνακες και τα σχέδια που έκαμε για την ταπητουργία των Gobelins είναι ακριβείς ιστορικές μαρτυρίες, διότι ο ίδιος συνόδευε το βασιλέα στις εκστρατείες του και σχεδίαζε επιτόπου το πεδίο της μάχης, τη διάταξη των στρατιωτικών μονάδων και τους μαχομένους.





ΟΙ ΠΙΝΑΚΕΣ ΤΟΥ ΒΙΒΛΙΟΥ

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ



Οι πίνακες που περιλαμβάνονται στο βιβλίο του L. Dupré, οι σαράντα έγχρωμες λιθογραφίες και οι έντεκα βινιέτες, δεν καλύπτουν ολόκληρο το θεματογραφικό φάσμα της τέχνης του -υπάρχει ένα μόνο δείγμα πολεμικής σκηνής και ελάχιστα άλλα θρησκευτικής εικονογραφίας- αλλά η ποιότητά τους είναι εξαιρετική. Και αν ακόμη είχαν απομείνει μόνο τα έργα αυτά, θα ήταν επαρκής μαρτυρία για την αξία του ζωγράφου. Οι πίνακες περιέχουν ποικίλους τύπους προσωπογραφίας, πολύ λιγότερα τοπία και ηθογραφικές σκηνές. Εκτός από την ενότητα του θέματος και το γεγονός ότι εμπνέονται από συγκεκριμένο χώρο -ασχέτως του χρόνου που φιλοτεχνήθηκαν- η ενότητα του ύφους δημιουργεί έναν επιπλέον συνεκτικό δεσμό<sup>1</sup>. Υπό την ενότητα αυτή υπάρχουν και δρουν στοιχεία διάφορα μεταξύ τους, χωρίς να την παραβιάζουν.

Οι ιδέες από τις οποίες διαπνέεται η ζωγραφική του Dupré είναι η προσήλωση στη φύση και η αναζήτηση του κάλλους. Απώροια της μαθητείας του στη Σχολή του David, οι δύο ιδέες ενισχύονται από τις σπουδές του στην Ιταλία και κυριαρχούν στο μετέπειτα έργο του<sup>2</sup>. Ο συγκερασμός τους απαντά συχνότατα στους πίνακες του *Ταξιδιού*.

Η φύση είναι παρούσα σε όλα τα στάδια της εργασίας του. Από τις σελίδες τού οδοιπορικού, αντιλαμβάνεται κανείς την έλξη που ασκεί το οπτικό ερέθισμα και τη συγκίνηση με την οποία ο ζωγράφος ανταποκρίνεται στην πρόκληση της φύσης. Το θέμα -η ανθρώπινη μορφή και το τοπίο- διεγείρει τον καλλιτέχνη πρώτα καθ' εαυτό. Τούτο πιστοποιείται από την ποικιλία των προσώπων που σχεδίασε, φυλάττοντας ακέραια όχι μόνο τα κύρια χαρακτηριστικά τους αλλά και δευτερεύουσες λεπτομέρειες. Αξίζει να επισημανθεί η σχολαστικότητα με την οποία διαγράφει τον Αλβανό πολεμιστή, ώστε να προβάλλει τον ανθρωπολογικό τύπο αλλά και την ατομικότητά του. Διακρίνεται η επιλογή της πόζας και των κινήσεων που θα αναδείξουν τη γερή όσο και σβέλτη κορμοστασιά, την απλότητα ή τη γλιδή της αμφίσεσης και τέλος το αυστηρό αραβούργημα του προσώπου: το ξυρισμένο πρόσθιο τμήμα του κρανίου που προεκτείνει το μέτωπο, την πλούσια κόμη που πέφτει στους ώμους και πλαισιώνει την κεφαλή, τα λιπόσαρκα μάγουλα που τελειώνουν στις σκληρές γραμμές των χειλιών και της μύτης<sup>3</sup>. Χάρη στην έφεση για την ακρίβεια και την αντικειμενικότητα παραδίδει πιστά τον εθνικό χαρακτήρα, την κοινωνική τάξη και το επάγγελμα και συλλαμβάνει μια ευρύτατη κλίμακα ανδρικού ήθους που εκτείνεται από την ελεγχόμενη υπερηφάνεια και τραχύτητα του πολεμιστή έως την εξεζητημένη κομψότητα του νεαρού παλατιανού.

Η φύση, ακόμη, ιδίως η ελληνική, έχει τη δύναμη να αναπτρώνει και τη μνήμη και τη φαντασία. Τούτο είναι που έκαμε τον Dupré να αγνοεί τους στενούς, βρώμικους δρόμους τής Αθήνας, τη μέτρια όψη των σπιτιών και τις ελάχιστες ανέσεις που του παρείχαν και να επιχειρεί την αποκατάσταση του οράματος, παρά τους τραυματισμούς του. Η φύση, τα ερείπια και οι άνθρωποι τον επαναφέρουν από τη σύντομη, όσο και δαιδαλώδη, ατραπό της μνήμης στους χώρους «του μύθου και της ιστορίας»<sup>4</sup>. Από το βήμα της Πνύκας ανάγεται εύκολα στην ατμόσφαιρα της αθηναϊκής πολιτείας, στους περιπάτους των φιλοσόφων και τους διαξιφισμούς των ρητόρων, αλλά το πρόσωπο του παλικαριού και η καταστόλιστη φορεσιά του είναι επίσης δίοδος άνετη και ελκυστική για τη συνάντηση με τους ομηρικούς ήρωες. Οι συμπώσεις και ο πειρασμός των ταυτίσεων επιστρέφουν συχνά στο οδοιπορικό, αλλά αφήνουν ανέπαφη την εικαστική πιστότητα (βλέπε σχετικά την Εισαγωγή στο οδοιπορικό).



Το κάλλος, αίτημα του Ingres και των μαθητών του<sup>5</sup>, δεν έχει ανάγκη δικαιολογίας. Θα παρατηρηθεί μόνο ότι δεν αποτελεί περιφρόνηση ή υπέρβαση της φύσης, αλλά προσέγγιση μάλλον των ορίων της τελειότητας. Οι άνδρες και οι γυναίκες που σχεδίασε ο Dupré, έστω και αν φέρουν έκδηλα τα ίχνη του εγκωμίου και της εξιδανίκευσης, είναι μορφές αναγνωρίσιμες, δεν έχουν αποκοπεί από τον κόσμο ούτε εκβιάζουν την είσοδό τους σ' αυτόν. Η υλικότητά τους είναι απτή και η όλη υπόσταση τους ανθρώπινη.

Η προσωπογραφία, περισσότερο από τα άλλα θέματα, συνδέει τον Dupré με τους ζωγράφους της Ανατολής<sup>6</sup>. Ο καλλιτέχνης περιέλαβε στο έργο του απόψεις τουρκικών πόλεων, εσωτερικά μουσουλμανικών κατοικιών, τζαμιά και ηθογραφικές σκηνές, αλλά έδωσε το προβάδισμα στο πορτραίτο και την αμφίεση, δύο είδη από τα οποία κέρδισε ακριβείς χαρακτηρισμούς και ωραίους θερμούς τόνους κατά την πραγμάτευση του υφάσματος. Η ζωγραφική των orientalistes<sup>7</sup>, στην οποία εκπροσωπείται ολόκληρη η διαδοχή των ρευμάτων του δέκατου ένατου αιώνα και των αρχών του εικοστού, γοητευμένη από τη γραφικότητα, που την προέτρεπε να χρησιμοποιεί απειρία χρωμάτων και τόνων και να πειραματίζεται με νέες κλίμακες φωτός, απέδωσε με εκπληκτική ευκαμψία την Εγγύς Ανατολή<sup>8</sup>. Εντούτοις, η Ανατολή αυτή, όταν αναδύεται στους πίνακες του Dupré, δεν έχει ούτε το πάθος ούτε τον εξωτισμό με τον οποίο συνήθως παραδίδεται. Τα έργα του δεν εξάπτουν τη φαντασία και δεν ικανοποιούν τη δίψα για την εξωτική εμπειρία<sup>9</sup>, όσο τουλάχιστον οι πίνακες του Delacroix (1798-1863), του Alex. Gab. Decamps (1803-1860) ή του Jean-Léon Gérôme (1824-1904), τριών ζωγράφων που προκάλεσαν σάλο στις παρισινές εκθέσεις με την πρωτόγνωρη αίσθηση που μετέφεραν<sup>10</sup>. Τούτο είναι ευνόητο, αφού η δική του τέχνη ορίζεται από άλλους κανόνες, από τους οποίους είναι δύσκολο να αποσπασθεί. Πάντως, έστω και υπό τους δυσμενείς όρους των συγκρίσεων, οι προσωπογραφίες και οι αμφιέσεις του Dupré, αυτές που προέκυψαν από την εμπειρία του της Ανατολής, αποτελούν απεικονίσεις θαυμάσιες<sup>11</sup>.

Ο υπότιτλος του βιβλίου *Ταξίδια στην Αθήνα και την Κωνσταντινούπολη* αναφέρει ότι τούτο είναι συλλογή πορτραίτων, απόψεων και κοστούμιών. Σημειώνω ότι η διάκριση μεταξύ πρώτης και τρίτης κατηγορίας είναι δύσκολη, αφού συχνά η μόνη ουσιώδης διαφορά έγκειται στην επωνυμία ή μη του εικονιζομένου. Προτίμησα για τούτο να συνδέσω τις δύο κατηγορίες σε μία. Διαχώρισα, εξάλλου, την ενότητα των «Απόψεων» σε δύο, το «Τοπίο» και τα «Μνημεία», ενώ σε μία τέταρτη με τον τίτλο «Σκηνές διάφορες», περιέλαβα τις εικόνες εκείνες που λόγω μικρού αριθμού δεν θα μπορούσαν να αποτελέσουν χωριστές ενότητες, αλλά και δεν θα έπρεπε να παραλειφθούν.

Οι προσωπογραφίες των επωνύμων και των αγνώστων αποδεικνύουν ότι έχει προηγηθεί η εκτίμηση των σχέσεων του προσώπου, των στάσεων και του ενδύματος, ώστε να προκύψει σύνολο ενιαίο. Η εικόνα έχει έτσι φιλοτεχνηθεί, ώστε η λεπτομέρεια να παραπέμπει στο όλον και αντιστρόφως να αναδεικνύεται από αυτό. Είναι ενδεικτικό ότι ορισμένοι πίνακες έχουν ως τίτλο το επάγγελμα του μοντέλου.

Επέλεξα τις προσωπογραφίες που επρόκειτο να μελετήσω με κριτήρια διάφορα. Μερικά από αυτά είναι τα εξής: η σπουδαιότητα του προσώπου -από τα ιστορικά πρόσωπα παρέλειψα ελάχιστα-, το τεχνολογικό ενδιαφέρον, η ιδιοτυπία, το γεγονός επίσης ότι ορισμένοι από τους εικονιζόμενους μπορούν να αντιπροσωπεύσουν μια συγκεκριμένη ομάδα, λ.χ. αξιωματούχους, πολεμιστές ή επαγγελματίες. Ακολούθησα, κατά τη μελέτη των προσωπογραφιών, τη σειρά με την οποία έχουν ταξινομηθεί αυτές από τον καλλιτέχνη. Η κατάταξη αυτή -περιορίζομαι εδώ να κάμω απλή μνεία του ζητήματος- έχει και χρονολογική σημασία, αφού τα έργα που συγκροτούν τη συλλογή καλύπτουν ένα ευρύ διάστημα από το 1819 έως τα τελευταία έτη της ζωής του Dupré. Έχουν δε ταξινομηθεί από αυτόν -κατά προσέγγιση πάντοτε- σύμφωνα με τη διαδοχή της δημιουργίας τους. Επειδή, πάντως, το ζήτημα της χρονολόγησης των προσωπογραφιών και των άλλων έργων είναι αρκετά πολύπλοκο, συνδέεται δε και με τη συγγραφή του οδοιπορικού, εξετάζεται αναλυτικά στην εισαγωγή του δεύτερου μέρους.



Καλοπόλεος αβάνοσος

42. Ο ΦΩΤΟ ΠΙΚΟΣ  
από το Λόιγε.

## Η ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ

Η προσωπογραφία του Φώτου Πίκου, με την οποία ανοίγει η συλλογή, είναι πιθανόν πρώτη που έκαμε ο Dupré κατά την είσοδό του στην Ελλάδα, και μία ιδιαίτερος ενδεικτική για την πρόσβασή του στη θεματογραφία που αναλαμβάνει. Είναι, επίσης, πολύτιμη, διότι προδίδει εμφανώς τη συγκίνηση που προξένησε η θέα του εξόριστου Σουλιώτη στο ζωγράφο, ο οποίος την κατέγραψε με ανάλογη αμεσότητα και στο οδοιπορικό. Η εικόνα αποδεικνύεται έτσι ευτυχής σύμπτωση του λόγου και της τέχνης. Η παράσταση, χάρη στη μετωπικότητα, την ακινησία του μοντέλου και την πυραμίδα της αμφιέσεως έχει μνημειακή εμφάνιση, αλλά προκαλεί επίσης την εντύπωση του στιγμιαίου και της επικείμενης μεταβολής, ενώ σε τρίτο επίπεδο, υποβάλλει την ανήσυχη και ισχυρή προσωπικότητα του παλικαριού. Ακόμη, η προσήλωση στο αντικείμενο διαφαίνεται από το γεγονός ότι ο ζωγράφος δεν θέλησε να εξαφανίσει τη διαφορά που υφίσταται μεταξύ του ύψους και του όγκου του σώματος και της μικρής κεφαλής, αλλά προσπάθησε να τη μειώσει επισύροντας το ενδιαφέρον στο εκφραστικό πρόσωπο με τις δυνατές γραμμές, το οξύ βλέμμα και την αίσθηση της ζωής. Η ρεαλιστική αντίληψη που υιοθετείται στον *Φώτο Πίκο*, χωρίς να εκφεύγει από τα όρια του κλασικισμού, αποδίδει πιστά και την τραχύτητα και την ευγένεια του νέου άνδρα. Ο ηρωικός χαρακτήρας που επικάθεται στο έργο, δεν είναι άσχετος με το ήθος της σύγχρονης γαλλικής προσωπογραφίας: εντούτοις, η γνησιότητα του ανθρώπου στον πίνακα απωθεί την ιδέα της εξαρτήσεως.

Στοιχείο ρεαλισμού ιδιόμορφο είναι και το αυτόγραφο που φέρει το έργο: ο Σουλιώτης ανέγραψε δίπλα στο πορτραίτο το όνομά του και τον τόπο καταγωγής του. Η περίπτωση, σπανιότατη στην ιστορία της τέχνης, δεν είναι μοναδική στα έργα της συλλογής. Αυτόγραφα υπάρχουν και στους πίνακες *Ο Νικολός Περβόλης*, *Ο Ιωάννης Λογοθέτης*, *Κόρη της Λιβαδειάς*, *Ο Βασίλης Γούδας*, στα οποία μάλιστα προστίθενται λεπτομέρειες σχετικές με την ιδιότητα του μοντέλου. Η ιδέα του αυτόγραφου οφείλεται στον Φώτο Πίκο, ο οποίος ενθουσιασμένος από την ομοιότητα, υπέγραψε αυθόρμητα το σχέδιο του καλλιτέχνη. Όσον αφορά την υπογραφή των άλλων, υποθέτω ότι τούτο έγινε έπειτα από παράκληση του ζωγράφου. Δεν είναι σαφές σε τι απέβλεπε το αίτημα. Η απλούστερη εκδοχή είναι ότι ο ζωγράφος θέλησε να έχει ένα απτό ενθύμιο της γνωριμίας του με τον εικονιζόμενο. Ασαφής, επίσης, είναι τα κριτήρια της επιλογής των προσώπων που υπέγραψαν. Το αυτόγραφο δεν μεταβάλλει την αισθητική αξία του έργου, προεκτείνει όμως τις διαστάσεις του, εφόσον εισάγει μια ιδιότυπη «συνεργασία» μεταξύ του καλλιτέχνη και του εικονιζομένου, καθιστά δε την προσωπικότητα του δεύτερου εναργέστερη<sup>12</sup>.

Τα έργα *Σουλιώτης της Κέρκυρας* και *Παλικάρι της Σελλαΐδας* εκθέτουν τις αντικρουόμενες καταστάσεις από τις οποίες διέρχονται οι Σουλιώτες στην Κέρκυρα: την ταπείνωση, την ένδεια και τη θλίψη της εξορίας το πρώτο, τη θέληση για την επιστροφή και την απόφαση για τον αγώνα το δεύτερο. Ενδεικτικές οι χειρονομίες των δύο ανδρών σηματοδοτούν τις προσωπογραφίες τους: τα χέρια του ενός, πίσω στην πλάτη, κρυμμένα κάτω από την κάπα, δηλώνουν το όνειδος της απραξίας, το αριστερό χέρι του άλλου δείχνει με έμφαση το Σούλι. Το ίδιο πνεύμα



43. ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ ΣΤΗΝ ΚΕΡΚΥΡΑ  
*Ο Νεογός Πελοπίου.*

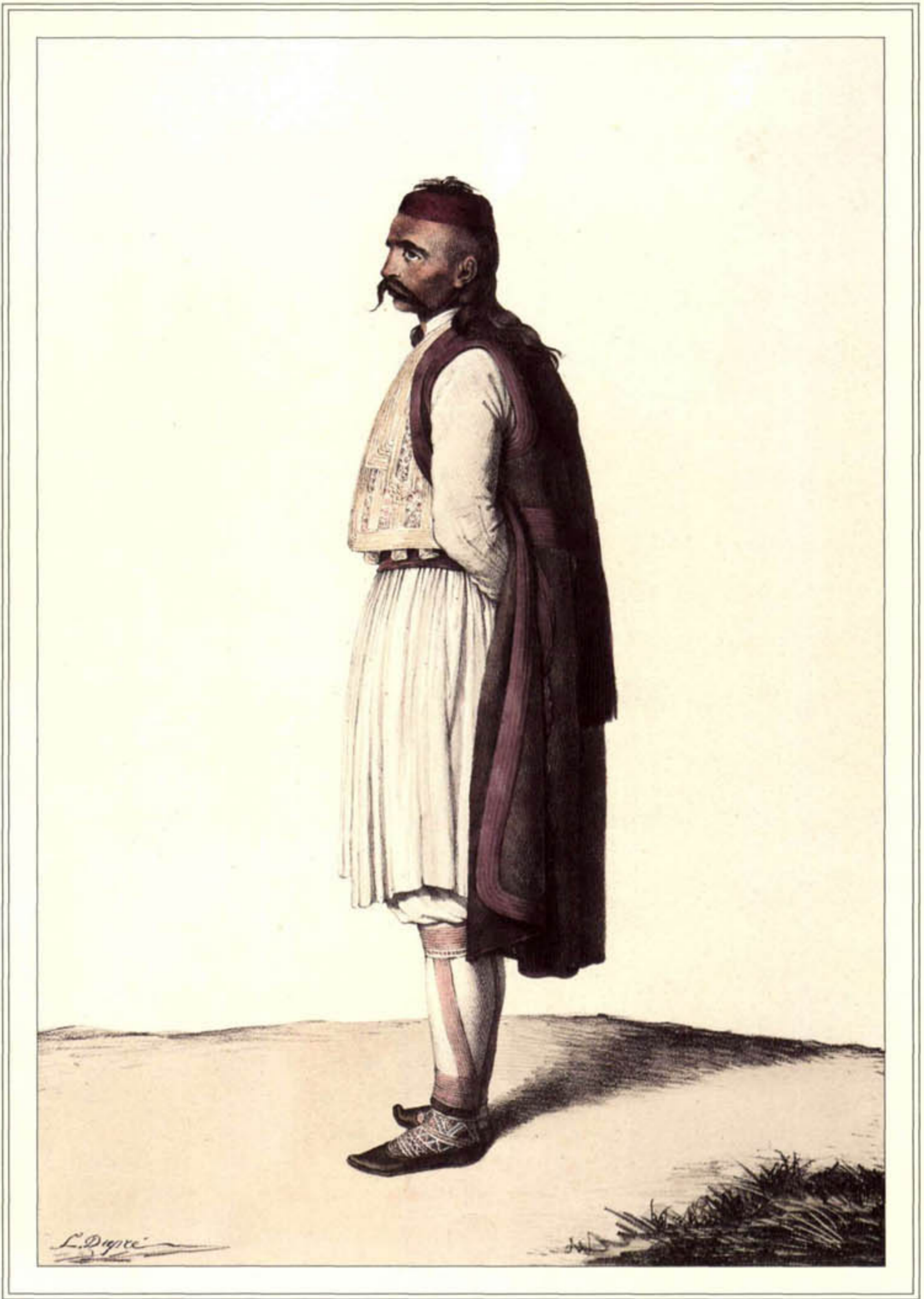




44. Ο ΙΩΑΝΝΗΣ ΛΟΓΟΘΕΤΗΣ.



45. ΠΑΛΗΚΑΡΙ ΤΗΣ ΣΕΛΛΑΪΔΑΣ.



46. ΣΟΥΛΙΩΤΗΣ  
στην Κέρκυρα.



47. Ο ΙΣΜΑΗΛ Μπέη  
γιος του Βογιή Παρά της Δεσσαλίας να



και ο ΜΙΧΜΙΕΤ Πασάς,  
γγενοι του Αγι Γεωργίου, Βεφύρη των Ιωαννίνων.

εκφράζουν και οι αμφιέσεις: λιτός και απέριτος είναι ο Σουλιώτης, πάνοπλος και κατάκοσμος ο άνδρας της Σελλαΐδας<sup>13</sup>. Τα δύο έργα αποδεικνύουν την ικανότητα του Durgé να υπερβαίνει την ενδυματολογία και να προεκτείνει την εικόνα στα όρια του πορτραίτου.

Το πλέγμα αυτό των εννοιών καθιστά ευρύτερο η προσωπογραφία *Σουλιώτης στην Κέρκυρα. Ο Νικολός Περβόλης*, εφόσον εντάσσεται στο τοπίο: η παραλία και το φρούριο της Κέρκυρας παύουν να είναι το άσυλο της δυστυχίας, αλλά γίνονται ορμητήριο του πολέμου.

Η ενότητα που σχηματίζουν τα τέσσερα έργα με τις προσωπογραφίες Σουλιωτών δεν είναι μόνο ενδυματολογική. Είναι εξίσου ενότητα ψυχογραφίας, εφόσον απορρέει από ένα κοινό συγκεκριμένο βίωμα των ανδρών, του οποίου όψεις και διακυμάνσεις αναλύουν οι πίνακες. Είναι δε αξιοσημείωτο ότι ο ζωγράφος ευθύς κατά την είσοδό του στην Ελλάδα επισήμανε την τραγική υφή του ελληνικού βίου, συνδέοντάς την είτε με την εξορία είτε με τη σκλαβιά.

Πρόθεση του Durgé, συχνά απαντώμενη, είναι να καταδείξει τη διαφορά νοστορπίας, παιδείας και ήθους μεταξύ του κόσμου της Ανατολής και εκείνου της Δύσεως. Πρόθεση που, ενίοτε, κατέληξε σε θέσεις και εικόνες εύγλωττες. Παράδειγμα η γνωριμία του καλλιτέχνη με τους εγγονούς του Αλή Πασά, η οποία προκάλεσε τα ευθύβολα σχόλια του οδοιπορικού, αλλά και το διπλό ενδεικτικό πορτραίτο της συλλογής. Ως αρχή υφίσταται η ιδέα ότι το πνεύμα και το ήθος της Ανατολής, υλοποιούμενα σε δύο παιδικές φυσιολογίες, δημιουργούν ισχυρότατη εντύπωση, ενώ επισύρουν, ασυναίσθητα, τη σύγκριση με ανάλογες μορφές παιδιών της Ευρώπης<sup>14</sup>.

Στον εξώστη του σεραγιού, οι δύο νεαροί άρχοντες, καθισμένοι αναπαυτικά επάνω στα μαξιλάρια, ο ένας δίπλα στον άλλον, καπνίζουν μακριές πίπες απορροφημένοι από το γεγονός της προσωπογραφίσεώς τους. Η στάση τους, μολονότι έχει υποδειχθεί από τον Durgé, είναι πιστή απεικόνιση του πραγματικού. Περισσότερο από την πολυτελή αμφίεση, τα όπλα και το κάπνισμα, ο θεατής υποβάλλεται από το πλέγμα των αντιθέσεων που ο ζωγράφος ζητεί να επενδύσει στα νεανικά πρόσωπα: την κλειστή και συγχρόνως φωτεινή μορφή, το υπεροπτικό, ηγεμονικό ύφος και την αφέλεια, την ελαφρά σκληρότητα και τις μαλακές καμπύλες, την περίσκεψη, το αίσθημα της αξιοπρέπειας και τη δεσμευμένη παιδική κινητικότητα. Εικόνες δύο επίδοξων δεσποτών, κατά το πρότυπο του πατέρα και του παππού τους, χωρίς λεπτομερείς επισημάνσεις, με το ενδιαφέρον διάχυτο στα πρόσωπα, το ένδυμα και το χώρο, οι προσωπογραφίες είναι διεισδυτικοί χαρακτηρισολογικοί πίνακες.

Την ιδιομορφία της Ανατολής αναδεικνύει και το έργο *Ο σφραγιδοφύλακας του Αλή Πασά*. Το αδρό, εκφραστικό πρόσωπο έλκει με τη δύναμη που εκπέμπει και είναι τεκμήριο του χώρου στον οποίο ανήκει ο αξιωματούχος. Οι βαθιές ρυτίδες τονίζουν την τραχύτητα, την υπερηφάνεια, την αυστηρότητα του γέροντα και πολύ λιγότερο τη φθορά. Υπαινίσσονται ακόμη την κρυψίνοια και την ερμητικότητα, την οποία όμως υπερβαίνει η οξύτητα του βλέμματος που κατακτά ολόκληρο τον πίνακα. Η αναπαυτική, ανέμελη στάση του αυλικού κάτω στο έδαφος, δίπλα στους μουσουλμανικούς τάφους, ασυμβίβαστη με το βαθμό και την άψογη φορεσιά του, δεν ενοχλεί, αφού το πρόσωπο με την ήπια σκληρότητα αποτελεί μέρος τού τοπίου. Προικισμένος με ένα πολύπλοκο μίγμα ιδιοτήτων, ο σφραγιδοφύλακας προτείνεται ως μία σύνοψη των χαρακτηριστικών της Αυλής των Ιωαννίνων, της οποίας οι ισχυρές αντιθέσεις προξένησαν έκπληξη στον περιηγητή<sup>15</sup>. Εντούτοις, η μορφή και το τοπίο πρέπει επίσης να θεωρηθούν ως η εικόνα ενός διαλόγου στον οποίο συχνά εμπλέκεται ο μουσουλμάνος, αποσπώμενος από την πρακτικότητα της ζωής' του διαλόγου με τη φύση και το χρόνο.

Οι εικόνες των δύο πριγκίπων και του σφραγιδοφύλακα αποτελούν προοίμιο για την προσωπογραφία του Αλή Πασά. Ηγεμόνας διάσημος, ο βεζύρης των Ιωαννίνων υπήρξε θέμα επίζηλο για τους καλλιτέχνες που έτυχε να επισκεφθούν την Ελλάδα, το δε φιλολογικό πορτραίτο του έχει καταχωρηθεί σε πολλά οδοιπορικά<sup>16</sup>. Πριν ακόμη από τη συνάντησή του με τον Durgé, ο Αλή Πασάς είχε προκαλέσει στο ζωγράφο αισθήματα συγκρουόμενα, ενώ, κατόπιν, την πρόταση να του κάμει το πορτραίτο σιωπηρά την απέκρουσε<sup>17</sup>. Η άρνηση δεν



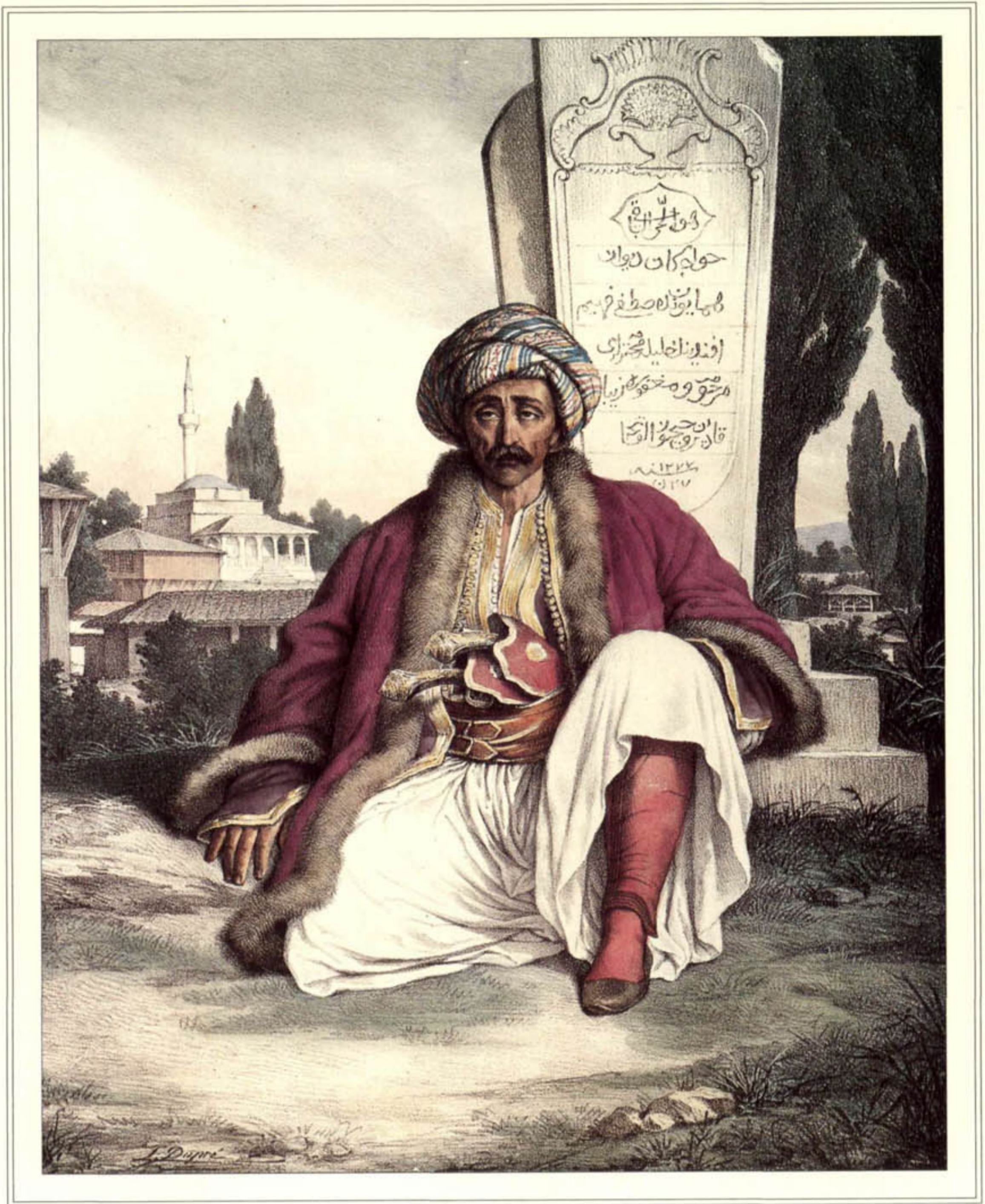
αποθάρρυνε τον Dupré' σχεδίασε κρυφά τον Αλή, κατά τη διάρκεια εκδρομής στη λίμνη του Βουθρωτού. Το έργο, που φιλοτεχνήθηκε σε σύντομο χρόνο και υπό συνθήκες ελάχιστα ευνοϊκές, είναι μία από τις περισσότερο επιτυχημένες απεικονίσεις του. Ο Αλής είναι ξαπλωμένος στην πλώρη της βάρκας επάνω σε μαξιλάρια. Φορεί πράσινο σκούφο με χρυσές ταινίες, βαρύτιμο γούνινο καφτάνι και κρατά τη μακριά πίπα. Είναι γεροντική μορφή σε άψογο προφίλ, χωρίς ίχνη από τις δοκιμασίες του χρόνου<sup>18</sup>.

Μέλημα του ζωγράφου ήταν όχι απλώς να κερδίσει την ομοιότητα, αλλά να συλλάβει τα δεσπόζοντα χαρακτηριστικά ως ενδείξεις του ανθρώπου: το μεγάλο μέτωπο, την καλοσχηματισμένη μύτη, τα σφιγμένα χείλη, την αινιγματική έκφραση και την περίσκεψη. Σαφής είναι η απομάκρυνση του γέροντα στα ενδότερα του εαυτού του και συγχρόνως η λανθάνουσα ετοιμότητά του. Διακρίνονται ακόμη η δύναμη, η συσσώρευση των βιωμάτων, η θαλερότητα των γηρατειών, αλλά τίποτε από τα προσωπικά αισθήματα του καλλιτέχνη δεν έχει αποτυπωθεί στο μοντέλο. Στο οδοιπορικό, εντούτοις, ο Dupré, χωρίς να ερευνήσει βαθύτερα τα πράγματα και πάντοτε υπό την επίδραση του Rouquerville<sup>19</sup>, έχει τονίσει τη σκληρότητα του Αλή, της οποίας ευγενέστερη έκφραση ήταν το θάρρος, η καρτερικότητα και η αντοχή του κατά το τραγικό τέλος του. Θεωρούσε, πιθανόν, ως επικρατέστερη την κακή πλευρά του ανθρώπου και αυτήν ανέπτυξε στο αφήγημά του; Απέφυγε να κάμει το ίδιο και στο ζωγραφικό του έργο, φοβούμενος ότι θα κατέστρεφε τη συνισταμένη του ανθρώπου, αυτήν που οφείλει να εικονίζει η κλασική προσωπογραφία; Η προβολή ενός ορισμένου χαρακτηριστικού και η ερμηνεία της προσωπικότητας μέσω αυτού συνιστά ερμηνεία ρομαντική, την οποία ο ζωγράφος προτίμησε να παρακάμψει. Αν στάθηκε επιφυλακτικός στην απεικόνιση της εγκληματικότητας του Αλή, τούτο δεν σημαίνει ότι την απέκλεισε. Ο τρόπος που τον παρουσιάζει, βυθισμένο σε σκέψεις, απορροφημένο από τις έμμονες ιδέες του -είναι εκπληκτική η πληθώρα των υπαινιγμών που έχουν συμπιεσθεί στις ελάχιστες διαστάσεις του μάλλον απλού και χωρίς ιδιαίτερες επισημάνσεις προφίλ του βεζύρη- ενώ δεν αμφισβητείται από την πραγματικότητα, έχει το πλεονέκτημα να συγκρατεί τα ιστορικά χαρακτηριστικά του -πρωτεύουσα επιδίωξη του κλασικισμού- και να επιτρέπει την ελεύθερη ερμηνεία του θεατή. Τούτο επιτρέπει στο ζωγράφο να διατηρεί την απόσταση, αλλά και καθιστά την προσωπογραφία άμεση, διεισδυτική και αποκαλυπτική, πολύ περισσότερο από τη σύγχρονή της του Joseph Cartwright (Πίν. 115), στην οποία υπερέχει η ζωτικότητα του γέροντα και η πρόσχαρη αγαθότητά του<sup>20</sup>.

Την αρμονική συζυγία του ανθρώπου και του τοπίου εκθέτει το έργο *Έλληνας των Ιωαννίνων*. Ο άνθρωπος φαίνεται να προκύπτει από το τοπίο, αναδεικνύεται από αυτό και σε αυτό επιστρέφει. Ο νέος άνδρας -εύπορος πολίτης των Ιωαννίνων, αν κρίνει κανείς από την άψογη φορεσιά του- προβάλλεται στο πυκνό φύλλωμα του πλάτανου που ορθώνεται πίσω του. Η ελαφρά κλίση της κεφαλής προς τα εμπρός και οι άλλες μικρές κάμψεις των μελών, με τις οποίες το σώμα αποφεύγει τη σκληρότητα της ευθείας, τονίζουν επίσης την ευλυγισία και την κομψότητα. Ο Έλληνας είναι ντυμένος επίσημα' φορεί λευκό πουκάμισο, μαύρη χρυσοκέντητη φέρμελη, πολύπτυχη φουστανέλα και κνημίδες με χρυσά σιρίτια. Από το φαρδύ σελάχι που ζώνει τη μέση του εξέχουν οι λαβές των χρυσοποικιλτων όπλων του. Τελευταίο ένδυμα, η μακριά αχειρίδωτη κάπα από προβιά με το πέλος στραμμένο προς τα μέσα. Κρατεί μακριά πίπα. Το κεφάλι, μικρό σε σχέση με το σώμα, έχει αφηθεί χωρίς ιδιαίτερους χαρακτηρισμούς, εκτός από το ξυρισμένο πρόσθιο τμήμα του κρανίου και τα μακριά μαλλιά που πέφτουν στους ώμους. Το έδαφος και το δέντρο που σχηματίζουν ένα είδος αγκάλης για τη μορφή, κατευθύνουν το βλέμμα προς τα αριστερά, στις πλαγιές των βουνών και το γεφύρι με τις καμάρες.

Η επιλογή των προσώπων που έχουν απεικονισθεί οφείλεται σε λόγους αρκετά διάφορους, αλλά πάντοτε εύλογους. Οι περισσότερο προφανείς είναι το αξίωμα, η κοινωνική θέση, το επάγγελμα, η ηρωική πράξη και η συμμετοχή στον Αγώνα, η ίδια η μορφή και, ακόμη, η διάθεση του καλλιτέχνη απέναντι στο επίδοξο μοντέλο. Δεν θα υποτιμούσα διόλου τον τελευταίο όρο, αφού, τελικά, από αυτόν εξαρτάται αν το πρόσωπο αποκτήσει εικαστικό σχήμα.





48. Ο ΣΦΡΑΓΙΔΟΦΥΛΑΚΑΣ ΤΟΥ ΑΛΗ ΠΑΣΑ.



حوادث کاتبان دیوان  
سها بونله صطفه فریم  
فرینا خلیله مخترای  
ترو و مخفوقه زینیا  
ان حیران الکما  
۱۲۲۷  
۱۲۷

Θα παρατηρήσω ότι σε δύο τουλάχιστον περιπτώσεις, επειδή η διάθεση ήταν δυσμενής, απέβη και αποτρεπτική, με αποτέλεσμα στο οδοιπορικό να υπάρχουν σχόλια και λεπτομερής περιγραφή δύο ανδρών, τους οποίους όμως ο Dupré απέκλεισε από την πινακοθήκη του. Είναι οι περιπτώσεις του Άγγλου Θωμά Maitland, Υπάτου Αρμοστή των Ιόνιων Νησιών, και του Βελή, γιου του Αλή Πασά. Η αντιπάθεια που ενέπνευσε ο πρώτος στον Dupré, κατά τη συνάντησή τους στην Κέρκυρα, δεν οφείλεται μόνο στην παγερή φυσιογνωμία του, αλλά προπάντων στο γεγονός ότι η χώρα του, σε πρόσφατο πόλεμο, είχε νικήσει τη Γαλλία, την είχε εκτοπίσει από τα ελληνικά εδάφη και μάλιστα από το νησί που πρώτα επάτησε ο ζωγράφος όταν έφθασε στην Ελλάδα, επιπλέον δε, διότι η πολιτική του ήταν τελείως άλλη από εκείνη των Γάλλων. Όσον αφορά τον Βελή, ο άξεστος τοπάρχης δεν edίστασε να προσβάλει τον φιλοξενούμενό του με υπαινιγμούς για την πατρίδα του και τον Ναπολέοντα.

Η ευμενής διάθεση, αντιθέτως, την οποία ενίσχυσε το κάλλος της μορφής και, ενδεχομένως, μια τάση εκδικήσεως ώθησαν τον καλλιτέχνη να προτιμήσει αντί της προσωπογραφίας τού Βελή εκείνη των δύο ακολούθων του. Οι πίνακες *Ακόλουθος τον Βελή, Πασά της Θεσσαλίας* και *Θεσσαλός* είναι πορτραίτα ανωνύμων και για τούτο περισσότερο ελεύθερα να δεχθούν την κλασικιστική εξιδανίκευση και την εικονογραφική εξάρτηση. Στον *Θεσσαλό*, η εικόνα έχει μεν σταθερό έδαφος την τοπική ενδυμασία, προσλαμβάνει όμως το ύφος της ευρωπαϊκής ζωγραφικής και την αόριστη μνήμη της ρωμαϊκής αγαλματοποιίας.

Ντυμένος με την επίσημη φορεσιά του, ο νεαρός Θεσσαλός εικονίζεται καθισμένος σταυροπόδι. Η στάση του δημιουργεί επάλληλα επίπεδα, κάθετα και οριζόντια, που εξαίρουν τη σωματική διάπλαση και το κοστούμι του. Ευνοεί ακόμη την προβολή της κομψότητας, της νεανικής φιλαρέσκειας και της ελαφράς έπαρσης του αυλικού. Η εικόνα διακρίνεται για την αναλυτικότητα, την τάση προς τη γεωμετρική σύνθεση και τη φορά προς τα άνω. Το κεφάλι, στραμμένο αριστερά, στέφει το σχήμα. Ο πίνακας είναι ασφαλώς ένα από τα ωραιότερα πορτραίτα του λευκώματος, ενδεικτικό για το κάλλος του νέου και τη λαμπρότητα της φορεσιάς του. Χωρίς να αμφισβητώ την προσωπογραφική πιστότητα -οι μαρτυρίες του Dupré και άλλων περιηγητών βεβαιώνουν ότι το περιβάλλον του Αλή Πασά και των γιων του ήταν ιδιαίτερος ευαίσθητο στην εφηβική ομορφιά- θα παρατηρήσω ότι η αντικειμενικότητα στην περίπτωση αυτή δεν έχει τον ρεαλιστικό χαρακτήρα που είδαμε στην προσωπογραφία του Φώτου Πίκου, αλλά τείνει προς την εξιδανίκευση, αποδεχόμενη την τελείωση της μορφής έως τα δεκτά όριά της. Πιθανόν, συνέβαλαν σε τούτο και οι ενδεχόμενες εξαρτήσεις του πορτραίτου. Δεν θα απέκλεια τη σχέση με τον πίνακα του David, *Ο κύριος Sériziat*<sup>21</sup>, 1795, Λούβρο, περιορίζοντας τη σύγκριση στη στάση και το κοσμικό ύφος του εικονιζόμενου. Ως απώτερο πρότυπο, πάντως, θα θεωρούσα τη γλυπτή προτομή των ελληνιστικών - ρωμαϊκών χρόνων. Τούτο, κυρίως, για το πλάσιμο της κεφαλής και την ελεύθερη προβολή της στο χώρο.

Πλησιέστατη σε ένα αρχαίο πρότυπο και η προσωπογραφία του *Ακόλουθου*, επεκτείνεται έως την απόπειρα της ψυχογράφησής του. Η απλή, χαλαρή στάση του κουρασμένου παιδιού, οι κάμψεις του κορμού και των μελών και η μελαγχολία, διάχυτη στο εκλεπτυσμένο πρόσωπο, μαρτυρούν την πρόοδο σε μια εξατομικευμένη εικόνα χωρίς να παρακάμπτεται η σπουδή της αμφίεσης.

Τον Ιωάννη Λογοθέτη, πρόκριτο της Λιβαδειάς, ο οποίος φιλοξένησε τον Dupré όταν επισκέφθηκε την πόλη, ο ζωγράφος απεικόνισε αναπαυόμενο στο σπίτι του. Είναι ώριμος άνδρας, εύπορος, όπως αφήνεται να νοηθεί από τη φορεσιά και τα στοιχεία του χώρου, προσηνής και ευδιάθετος. Καθισμένος στον καναπέ, δίπλα στο τζάκι, με το δεξί πόδι διπλωμένο κάτω από το υψωμένο γόνατο του αριστερού, καπνίζει ναργιλέ, ενώ παρακολουθεί το συνομιλητή του. Τα διάφορα επίπεδα που δημιουργεί η στάση του σώματος -φυσική και οικεία για τον εικονιζόμενο- έχουν το πλεονέκτημα να μειώνουν την εντύπωση του όγκου και του βάρους που προκαλεί το αναδιπλωμένο σώμα. Βοηθούν σε τούτο και ο υψηλός κάθετος κύλινδρος του τζακιού και οι οριζόντιοι άξονες του καναπέ. Η προσωπογραφία αποκαλύπτει

άνθρωπο με θέληση, οξύνοια και ετοιμότητα, αλλά υπαινίσσεται και την τάξη των πλουσίων Ελλήνων της τουρκοκρατίας, οι οποίοι χειρίστηκαν με σύνεση την περιουσία τους και κατόρθωσαν, χάρη σ' αυτήν, να υπηρετήσουν με επάρκεια τον Αγώνα. Αξίζει τον κόπο να προσεχθεί η φειδώ με την οποία ο Dupré παρέχει στοιχεία του εσωτερικού ικανά να συμβάλουν στην κατανόηση των κοινωνικών όρων της ζωής του μοντέλου: είναι μόνο όσα χρειάζονται για να ολοκληρωθεί η εικόνα της προσωπικότητας με την οποία ασχολείται. Το μέτρο που επιθυμεί να τηρήσει είναι αυτό της προσωπογραφίας· μια ενδεχόμενη προέκταση θα οδηγούσε πιθανώς στον ευρύτερο και διάφορο χώρο της ηθογραφικής σκηνης.

Την κοινωνική τάξη και την προσωπική καλαισθησία δηλώνει το πορτραίτο της κόρης τού Λογοθέτη. Η αμφίεση, η στάση αλλά και το κάθισμα -ανάλογο ενός ηγεμονικού θρόνου- προσδίδουν στο έργο τον επίσημο χαρακτήρα του. Η νεαρή αρχόντισσα αποπνέει την ευμάρεια, την ευγένεια και την αυστηρότητα του σπιτιού της. Η επίδειξη της φορεσιάς είναι εδώ το κύριο μέλημα. Δύο πλευρές της εργασίας του ζωγράφου πρέπει να επισημανθούν: ο τρόπος με τον οποίο επιχειρείται να αναιρεθεί η ογκώδης πυραμίδα που σχηματίζουν το σώμα και τα επάλληλα ενδύματα και η λεπτόλογη απόδοση των κοσμημάτων της αμφίεσης. Δεν αναιρείται φυσικά ο όγκος, και ούτε πρέπει να αναιρεθεί, η εντύπωση μόνο διασκεδάζεται: η ελαφρά στροφή του σώματος, τα επίπεδα που προέχουν ή υποχωρούν και, προπάντων, ο ανοικτός κύκλος των χεριών που μετατοπίζει το ενδιαφέρον προς τα αριστερά, συμβάλλουν ώστε το σώμα να αποβάλει τη μονολιθική του βαρύτητα. Έργο υπομονής είναι η μεταγραφή των φυτικών κοσμημάτων που έχει το φόρεμα, η ανάδειξη της πτυχολογίας και των ταινιών τού κεφαλόδεσμου.

Η φιλία μεταξύ του Dupré και του Βοεβόδα της Αθήνας και η εξαιρετική εντύπωση που άφησαν στο ζωγράφο οι επισκέψεις του στον τούρκο διοικητή αντανακλώνται και στο πορτραίτο που του έκαμε και στα σχόλια του οδοιπορικού. Αγαθότητα και αξιοπρέπεια έχει αποτυπώσει ο Dupré στο πρόσωπο του Βοεβόδα και, ακόμη, τη νηφαλιότητα που δεν εμποδίζει την εγρήγορση. Ο τούρκος αξιωματούχος έχει παρασταθεί στην κλασική στάση του Ανατολίτη: καθισμένος στο μιντέρι, με τα πόδια διπλωμένα γύρω στο σώμα, σχηματίζει μια πυραμίδα που στέφεται από το θαυμάσιο τουρμπάν<sup>22</sup>.

Τα αρχιτεκτονήματα που φαίνονται από το ανοικτό παράθυρο συνοψίζουν μεγάλο μέρος της ιστορίας της Αθήνας: στο δεξιό άκρο εικονίζεται τμήμα από την Αδριάνειο Βιβλιοθήκη με μικρό μέρος από την εκκλησία των Αγίων Ασωμάτων, αμέσως κατόπιν το τύμπανο, ο τρούλος και ο μιναρές από το Τζαμί του Τζισδαράκη και στο αριστερό άκρο, αφού παρεμβληθούν μερικά σπίτια, το άνω τμήμα από το Ρολόι του Ανδρόνικου Κυρρήστου, αλλά χωρίς τις ανάγλυφες παραστάσεις των Ανέμων. Ο θεατής μπορεί να υπολογίσει από τη σειρά των κτισμάτων πού περίπου βρισκόταν το βοϊβοδαλίκι, και εκτιμά επίσης ότι η πυκνότητα με την οποία εικονίζονται τα μνημεία και οι όψεις που προσφέρουν είναι μάλλον αυθαίρετες.

Ασφαλώς, ο πίνακας *Άποψη της Ακροπόλεως από την οικία τον προξένου της Γαλλίας κ. Fauvel* θα μπορούσε να έχει ενταχθεί και σε άλλες ενότητες. Αν υπάγεται σε αυτήν του πορτραίτου είναι διότι άξονας του έργου, παρά τον τίτλο του, είναι η εικόνα του Fauvel, τα δε άλλα θεματικά στοιχεία, έστω και αν προτείνονται με έμφαση, αποτελούν ενδείξεις της προσωπικότητας, του περιβάλλοντος και των ασχολιών του<sup>23</sup>. Ο Dupré φιλοτέχνησε τον πίνακα ως δείγμα ευγνωμοσύνης προς το συμπατριώτη του, πολύτιμο ξεναγό κατά την παραμονή του στην Αθήνα, και του τον απέστειλε. Η επιστολή του Γάλλου προξένου, η οποία δημοσιεύεται στο οδοιπορικό, μαρτυρεί την ικανοποίηση του παραλήπτη. Συνδεόμενος στενά με την Αθήνα των αμέσως προεπαναστατικών χρόνων, ο Fauvel αναφέρεται με συμπάθεια και εκτίμηση από τους περιηγητές που συνέβη να τον γνωρίσουν και οι οποίοι επαινούν το εύρος της αρχαιογνωσίας του<sup>24</sup>. Εντούτοις, η αρπαγή τόσων αρχαίων ελληνικών έργων από αυτόν και η απόπειρά του να τα φυγαδεύσει στο εξωτερικό καταστρέφουν την εντύπωση<sup>25</sup>.

Ο πίνακας προσφέρει επαρκή άποψη προς τη βόρεια πλευρά της Ακρόπολης, όπου



49. Ο ΑΛΗ ΤΕΠΕΛΕΝΑΗΣ, ΠΑΣΑΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ  
*Επέδωκε εν τούτοις, ενς 14ης Μαρτίου σην γέφυραν των Βουδουτσών.*



50. ΝΕΑΙΡΟΣ ΘΕΣΣΑΛΟΣ.



51. ΑΚΟΛΟΥΘΟΣ ΤΟΥ ΒΕΛΗ,  
*Παρά τῆς Δεσφύρας.*

διακρίνονται τα ανώτερα τμήματα του βράχου, το Ερέχθειο, ο Παρθενών και τα Προπύλαια. Στο πρόσθιο επίπεδο περιγράφεται ο εξώστης της οικίας Fauvel, με αρχαιότητες τοποθετημένες κατά μήκος του κιγκλιδώματος, και οι δύο ένοικοι του σπιτιού· ο πρόξενος και συλλέκτης και η Αλβανή οικονόμος του. Οι θησαυροί του σπιτιού προκάλεσαν το θαυμασμό του Dupré, όπως παλαιότερα και του Chateaubriand που παρέμεινε εκεί φιλοξενούμενος. Αμυδρή ιδέα του πλούτου και της αξίας των συλλογών που περιείχε δίνουν τα ανάγλυφα και τα άλλα έργα που έχουν καταγραφεί στον πίνακα. Παρά την ετερογενή προέλευση των διαφόρων θεμάτων -η φυσιογνωμία και το ευρωπαϊκό ένδυμα του διπλωμάτη, η παρουσία της Αλβανής, οι αρχαιότητες στον εξώστη και η Ακρόπολη στο βάθος-, η παράσταση δεν προκαλεί έκπληξη. Αντιθέτως, στη θεματογραφία των περιηγητικών «Απόψεων» η ανάμειξη όλων αυτών αποτελεί κοινό τόπο και στοιχείο έλξεως.

Χωρίς λεπτομερείς χαρακτηρισμούς, αλλά με καίριες επισημάνσεις, το διπλό πορτραίτο είναι από τα αξιολογότερα της συλλογής. Εικονίζει το ζεύγος Fauvel - Ανέτας (η Αλβανή οικονόμος) σε μια ευχάριστη στιγμή της ημέρας: τον Fauvel μπροστά στο καβαλέτο, με το πινέλο στο χέρι, και τη γυναίκα να του προσφέρει τσάι. Ο αρχαιοδίφης και καλλιτέχνης είναι κατά το 1819 εξηνταέξι χρόνων, αλλά φαίνεται πολύ νεότερος. Το πρόσωπο, αν και κουρασμένο, δείχνει άνθρωπο τολμηρό και ευφυή, φιλέρευνο και δύσκολα ικανοποιούμενο. Ο ζωγράφος έχει επιμείνει στην ενδυματολογική αντίθεση των δύο προσώπων: ο άνδρας φορεί στενό παντελόνι, λευκό πουκάμισο με μεγάλο γιακά, γιλέκο και σκούρα γαλάζια ζακέτα, η γυναίκα παρουσιάζεται με την καθημερινή φορεσιά της Αττικής· το πουκάμισο με το κέντημα στον ποδόγυρο, γκριζο μακρύ φόρεμα με το φαρδύ κόκκινο ζωνάρι, το αχειρίδωτο σιγκούνι και την πολύχρωμη μπόλια στο κεφάλι<sup>26</sup>.

Στον πίνακα *Αλβανός χασάπης στην Αθήνα* το ενδυματολογικό ενδιαφέρον είναι καταφανώς μεγαλύτερο από το προσωπογραφικό. Εντούτοις, αν δει κανείς με προσοχή το κεφάλι, την αυστηρή κατατομή, την άψογη συμμετρία των χαρακτηριστικών και το αγέρωχο ύφος και συνεκτιμήσει κατόπιν το σώμα, τη στάση και τη φορεσιά, δύσκολα μπορεί να τα διαχωρίσει. Διότι η μορφή, ανεξάρτητα από την αρχική πρόθεση του καλλιτέχνη η οποία δεν παύει να ισχύει, έχει συλληφθεί ως σύνολο, η όλη δε συμπεριφορά της, μολονότι υπηρετεί την πληρέστερη θέα του κοστούμιού, είναι απολύτως φυσική. Ο Dupré τόνισε με δύναμη το μικρό κεφάλι, ώστε να αντέχει τη σύγκριση και τη σύνδεση με το κατάκοσμο σώμα, να αφήνει δε το αίσθημα ισορροπίας. Ιδιαίτερω επέμεινε στην ανάδειξη των δύο χωριστών τμημάτων της φορεσιάς και την αρμονική σύνθεσή τους: τη λιτή, σχεδόν απτύχωτη φουστάνελα και το λαμπρό πορφυρό γιλέκο που κλείνει με τις βαριές ασημένιες πόρπες, το λευκό πουκάμισο με τα χρυσά κεντημένα ανθέμια και τον κομψό κοχλία του κεφαλόδεσμου.

Τον Βασίλη Γούδα (1779-1845), γραμματέα και υπαρχηγό του Μάρκου Μπότσαρη, ο Dupré γνώρισε το 1828, όταν ο αγωνιστής είχε μεταβεί στη Γενεύη για να αποθεραπεύσει τα τραύματά του<sup>27</sup>. Τους λόγους της παραμονής του εκεί αναφέρει και ο Εϋνάρδος σε επιστολή του προς τον Καποδίστρια, όπου εκδηλώνεται και η συμπάθειά του για τον γενναίο Έλληνα<sup>28</sup>. Στο *Ταξίδι* δεν καθορίζεται αν ο ζωγράφος συνάντησε τον Γούδα στην πόλη της Ελβετίας ή το Παρίσι. Ο αναγνώστης σχηματίζει τη γνώμη ότι πρόκειται για το δεύτερο. Όπως και αν έχει, τα σχόλια του οδοιπορικού και το πορτραίτο φανερώνουν την ισχυρή εντύπωση που έκαμε ο πολεμιστής στον καλλιτέχνη.

Τον ανδρισμό και τη στοχαστικότητα του Έλληνα εξαίρει ο πίνακας - ιδιότητες που προκύπτουν από την εμφάνιση και το ήθος του άνδρα και προτάσσονται τώρα, στο τέλος της Επανάστασης, ως απολογισμός των όσων έχουν προηγηθεί και εφόδιο για όσα αναμένονται. *Ο Βασίλης Γούδας* ενσαρκώνει την ανθεκτικότητα και τους οραματισμούς του ελληνισμού κατά την έξοδό του από τον Αγώνα και τη διαφαινόμενη έναρξη του ελεύθερου βίου.

Καθισμένος με τα γόνατα σταυρωμένα, κρατώντας τη μακριά πίπα, ο Γούδας εικονίζεται λίγο νεότερος από ό,τι είναι και χωρίς τα ίχνη της πρόσφατης δοκιμασίας του. Καπνίζει και





52. ΕΛΛΗΝΑΣ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.

σκέπτεται. Το κλειστό περίγραμμα, οι γεωμετρικοί όγκοι του καθίσματος και η φορά τού σχήματος προς τα κάτω υπογραμμίζουν τον βαρύ κορμό - εντύπωση που διασκεδάζεται από την κυματοειδή ροή και τη στροφή του κεφαλιού.

Αν ο ευλύγιστος κάθετος άξονας που περιλαμβάνει τον *Αλβανό χασάκη* στηρίζει με την απλότητα του σχήματος την αρμονική διάρθρωση, η πολύπλοκη σύνθεση στην οποία εντάσσεται η προσωπογραφία του Γούδα συνιστά η ίδια μια πηγή προβλημάτων. Είναι αυτά που προκύπτουν από τα άφθονα και ποικίλα στοιχεία της αμφίεσης και τη στάση του μοντέλου. Εντούτοις, τελικά, συλλαμβάνεται και αυτή ως ένα όλον δυναμικό και συμπαγές, προικισμένο με ιδιότυπο μαγνητισμό. Το σώμα έχει υπαχθεί σε μια σειρά από λοξούς συνεχόμενους άξονες, υψούμενους και εισέχοντες -τα πόδια- και άλλους, κατερχόμενους και συργλίνοντες -τα χέρια- που δημιουργούν τον κυματισμό της μορφής. Η διάταξη έλκει με τους μυχούς που σχηματίζει και τις εναλλασσόμενες όψεις που αποκαλύπτει, ενώ κατευθύνει προς το κεφάλι, στραμμένο σε απροσδόκητη κατεύθυνση, προς το απόμακρο και οικείο πρόσωπο. Ο θεατής συγκρατεί ως ακραία και διαρκή εντύπωση τη σύνθεση της οξύτητας και του βάθους που έχουν τα μάτια τού Γούδα. Η προσωπογραφία του, έργο των αρχών της τελευταίας περιόδου του Dupré, υποδεικνύει την ποιότητα και το εύρος των προσωπογραφικών αντιλήψεών του.

Δεν αποκλείεται η Πύλη της Ρωμαϊκής Αγοράς και ο μιναρές από το Φετχιγιέ Τζαμί να ήταν πράγματι το φυσικό βάθος στο κέντρο του οποίου ο Dupré θέλησε να παρεμβάλει την προσωπογραφία της *Αθηναίας*. Τούτο είναι πιθανότατο, αφού τα μνημεία είναι στη φυσική τους θέση, η επιλογή, εντούτοις, αυτού του βάθους δεν είναι καθόλου τυχαία. Η σύγκριση του παρελθόντος με το παρόν, της αρχαιότητας με την τουρκοκρατία, είναι ιδέα δεσπόζουσα στο οδοιπορικό, την οποία συχνά χρησιμοποιεί ο αφηγητής είτε ως αφετηρία είτε ως κατάληξη των παρατηρήσεών του, προκειμένου να τονίσει την αστάθεια της τύχης και την κακή μοίρα τού ελλητισμού. Η ιδέα εμφανίζεται και στο εικαστικό μέρος του έργου με την παράθεση μνημείων των δύο περιόδων, όπως ακριβώς συμβαίνει εδώ. Η Ελληνίδα του πίνακα ανακαλεί στη μνήμη το ένδοξο παρελθόν της πατρίδας -δεν έχει σημασία ότι η Ρωμαϊκή Πύλη παραπέμπει επίσης σε μια περίοδο υποταγής της Ελλάδας- είναι αρκετό ότι ανήκει στην αρχαιότητα- και τη δουλεία στην οποία έχει περιπέσει. Η νεότητα και η ομορφιά της γυναίκας καθιστούν την απώλεια της ελευθερίας περισσότερο επώδυνη.

Συμβολισμοί -ευοίωνης προοπτικής τη φορά αυτή- υπάρχουν και στην προσωπογραφία του *Υδραίου*. Πρόκειται για τον νεαρό Τσαμαδό, γόνου της υδραϊκής οικογένειας κατονομαζόμενου στο οδοιπορικό, τον οποίον ο Dupré γνώρισε στο Παρίσι<sup>29</sup>. Αυτός και ο Κανάρης εκπροσωπούν την ελληνική ναυτοσύνη του '21 στην εργογραφία του ζωγράφου. Ο πίνακας συνδέει τη νεανική μορφή με την άγκυρα σε ένα υποβλητικό σύμπλεγμα, σύμβολο οραματισμού και προσωπικής ιστορίας.

Ο πίνακας *Έλληνας ιερέας και Τούρκος* στοιχειοθετείται από τις αντιθέσεις των δύο ανδρών και, πιθανώς, οι δύο προσωπογραφίες έχουν παρατεθεί επειδή οι αντιθέσεις έχουν την αντίστροφη φορά από την αναμενόμενη. Ο Έλληνας ιερέας είναι νέος, μεγαλόσωμος, γεροδεμένος και επιθετικός. Κρατεί μακριά πίπα και ο τρόπος που κάθεσαι δείχνει ότι το σχήμα του δεν είναι εμπόδιο στη συμπεριφορά του. Σεβαστός γέροντας είναι ο Τούρκος, αγαθός και απόμακρος. Το εγχειρίδιο που έχει στη μέση του δίνει την εντύπωση κοσμήματος μάλλον παρά όπλου. Να ήθελε ο καλλιτέχνης, με τις διαφορές αυτές, να επισημάνει κάτι περισσότερο από μια χαρακτηριστική διαπίστωση;

Ρεαλιστική έμφαση μαρτυρούν οι δύο προσωπογραφίες. Οι τυπικές ενδείξεις είναι το βαρύ περίγραμμα -αδικαιολόγητα θα το συνέδεε κανείς με τη βυζαντινή αγιογραφία, παρασυρόμενος από το θέμα-, οι μεγάλες επιφάνειες, η οξύτητα και η απλούστευση του σχεδίου.

Συχνά, στη ζωγραφική του κλασικισμού, ο άνθρωπος ανάγεται τόσο αβίαστα σε σύμβολο, ώστε τούτο, η αναγωγή, εκλαμβάνεται ως φυσική κατάληξη του θέματος. Η μορφή, χωρίς να εγκαταλείπει την όψη της και χωρίς να επιβαρύνεται με προσθήκες ανοίκειες, μεταπίπτει σε

Βασίλειος Γουδάς ἰσχυρὸς αὐτὸς  
Ζωὴν ἔχων καὶ ἄλλοις καὶ ἄλλοις  
Ἐραυτοῦ τοῦ ἰσχυροῦ ἰσχυρὰ



53. Ο ΒΑΣΙΛΗΣ ΓΟΥΔΑΣ,  
ἡγεστὸς τοῦ Μάρκου Μπότσαρη.



άλλο επίπεδο, από το οποίο προτείνεται υπό νέα διάσταση. Συνήθως, τη δυνατότητα αυτή της παρέχει η Ιστορία, από το χώρο της οποίας επιλέγεται και όπου ο άνθρωπος, όχι σπάνια, φέρεται ως ενσάρκωση μιας ιδέας - την ιδιότητα του συμβόλου δεν αρνείται ούτε η σύγχρονη πραγματικότητα, εφόσον συντρέχουν οι κατάλληλες συνθήκες. Πάντως, αυτό που καθορίζει τελικά την ευχέρεια με την οποία το εικαστικό αντικείμενο θα προσληφθεί ως σύμβολο είναι η συγκεκριμένη εικαστική πρόταση. Στον πίνακα του Ingres *Ο Ναπολέον ένθρονος*, 1806, Παρίσι, Musée de Γ Αιπée, η μετωπική στάση, τα σύμβολα της εξουσίας και η όλη κόσμηση οδηγούν σε συσχετισμούς με την εμφάνιση των αυτοκρατόρων της μεσαιωνικής Ανατολής, από εκεί δε στην ιδέα της εξουσίας και μόνο<sup>30</sup>. Ο Dupré δεν άφησε ανεκμετάλλευτη τη δυνατότητα των μεταπτώσεων: οι προσωπογραφίες του Φώτου Πίκου και του Νικολάκη Μητρόπουλου εκπροσωπούν, η πρώτη τους Σουλιώτες που περιφέρονται ανέστιοι, υπερήφανοι και δυστυχείς, η δεύτερη τους επαναστατημένους Έλληνες. Αλλά τις έμμεσες υποδείξεις των δύο έργων υπερβαίνει κατά πολύ ο σαφής συμβολισμός της προσωπογραφίας του *Δημήτρη Μαυρομιχαλή*<sup>31</sup>.

Ο νεαρός γόνος της οικογένειας των Μαυρομιχαλαίων δεν αναφέρεται στο οδοιπορικό, ούτε ο πίνακας φέρει χρονολογική ή άλλη ένδειξη. Αγνωούμε, επίσης, αν το έργο είχε ποτέ εκτεθεί. Ο Dupré φιλοτέχνησε την εικόνα, πιθανώς, κατά το διάστημα 1828-1831, εποχή κατά την οποία ο νεότερος γιος του Πετρόμπεη σπούδαζε στο Παρίσι ως υπότροφος του Καποδίστρια<sup>32</sup>. Ο Δημήτριος γεννήθηκε το 1809, είναι επομένως τότε δεκαεννέα έως εικοσιδύο ετών, ηλικία με την οποία συμφωνεί και το πορτραίτο<sup>33</sup>. Η επιλογή του ζωγράφου είναι εύλογη" οφείλεται στο ηρωικό παρελθόν των Μαυρομιχαλαίων αλλά και στη φυσική ομορφιά τού νεαρού Μανιάτη, κοινό χαρακτηριστικό των ανδρών της οικογένειας<sup>34</sup>. Ο Εϋνάρδος που πληροφορεί τον Κυβερνήτη για ό,τι αφορά τους υποτρόφους, του γράφει γι' αυτόν: «Είναι γλυκός τον χαρακτήρα και συμπεριφέρεται καλώς». Έχει όμως επιφυλάξεις για την πρόοδο των σπουδών του και δυσανασχετεί για τα χρέη που έχει δημιουργήσει<sup>35</sup>.

Ο πίνακας παρουσιάζει τον Δημήτριο όρθιο στο πρώτο επίπεδο ενός τοπίου γυμνού, όπου εκτίθενται ανοικτές αρχαίες σαρκοφάγοι. Ο νέος φαίνεται να τελειώνει την ετοιμασία του για τη μάχη' στερεώνει τον ιμάντα του σπαθιού του στον ώμο και είναι έτοιμος να ανέβει στο άλογο που του φέρνει καλπάζοντας ένας ιππέας. Δείχνει ήρεμος αλλά και συνεπαρμένος έντονα από το θέαμα στο οποίο ατενίζει επίμονα. Αγνωούμε τι βλέπει, και αν τούτο είναι κάτι συγκεκριμένο ή μόνο ένα όραμα. Κλίνω προς τη δεύτερη εκδοχή, διότι ο πόλεμος, όπου είναι φυσικό να σπεύδει, έχει τελειώσει στην Ελλάδα κατά την εποχή της δημιουργίας του πορτραίτου, ούτε, άλλωστε, αναφέρεται συμμετοχή του Δημήτριου σε επιχειρήσεις της επανάστασης. Νομίζω ότι και ο τόπος και ο πολεμιστής πρέπει να θεωρηθούν σύμβολα' το αυχμηρό τοπίο με την υποβλητική παρουσία του θανάτου είναι η ελληνική χώρα, ενώ στο πρόσωπο του Μαυρομιχαλή εικονίζεται το επαναστατημένο έθνος που αναλαμβάνει τον αγώνα με το όραμα της ελευθερίας.

Η τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα, περίοδος ακμαίου ρομαντισμού και φιλελληνικών εξάρσεων, δεν είναι πτωχή σε έργα που θα μπορούσαν να επηρεάσουν τον Dupré. Ο Delacroix, με τον πίνακα *Η Ελλάδα ξεψυχά στα ερείπια του Μεσολογγίου*, 1826/1827, Μουσείο Bordeaux (Πίν.102), συνόψισε σε μία γυναικεία μορφή την τραγικότητα της καταστροφής<sup>36</sup>. Η λιθογραφία του Dupré, καμωμένη λίγο αργότερα, αποτελεί έμμεση απάντηση στον πίνακα: αντιπαραθέτει στη βαθμιαία πτώση της γυναίκας τη δυναμική άνοδο του άνδρα, στη συσσώρευση των ερειπίων την απώθηση του παρελθόντος, στην πικρία της ήττας τη θριαμβευτική ορμή προς το μέλλον. Αντιτάσσεται στη ρομαντική θρηνώδια ως προανάκρουσμα νίκης.

Αν και η ρομαντική διάθεση είναι εμφανής στον πίνακα του Dupré -αντίθεση ζωής και θανάτου, ηρωική έξαρση, ορμή προς τη ζωή και, ενδεχομένως, το θάνατο-, τα έργα από τα οποία εμπνέεται είναι καθαρώς κλασικά. Απώτερο πρότυπο είναι *Ο Απόλλων του Belvedere*, Βατικανό (Πίν. 82), μαρμάρινο ρωμαϊκό αντίγραφο ελληνικού έργου, πιθανώς του Λεωχάρους (4ος αι. π.Χ.), που ισχυρά επέδρασε στη νεοκλασική γλυπτική<sup>37</sup>. Ο εικονογραφικός τύπος του



54. ARMENIOS.



55. ΑΡΜΕΝΙΟΣ ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΚΑΙ Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΟΥ.

*Dux-Oglou*





χρησιμοποιήθηκε επανειλημμένως από τον Canova<sup>38</sup> και τον Thorwaldsen<sup>39</sup>, απαντά δε επίσης άφθονα και σε ζωγραφικές συνθέσεις μυθολογικού ή ιστορικού περιεχομένου. Δείγμα της αναπαραγωγής αυτής, εξαιρετικά τιμώμενο κατά την εποχή του, είναι *Ο Παρνασσός*, τοιχογραφία του Anton Rafael Mengs που καλύπτει οροφή της Villa Albani στη Ρώμη, για την οποία έγινε ήδη λόγος. Οι ομοιότητες του πίνακα του Dupré με τον Απόλλωνα, κεντρική μορφή στη σύνθεση του Mengs, είναι προφανείς. Εντοπίζονται στο πλάσιμο και τη στάση του σώματος, τη διάταξη των μελών -η θέση των χεριών προσαρμόζεται εύστοχα στην κίνηση για την ανάρτηση του σπαθιού-, τη στροφή της κεφαλής και τη στιγμιαία διακοπή της κίνησης. Υπάρχουν εντούτοις σημεία, όπου ο Dupré παρακάμπτει το ενδιαμέσο έργο και ανάγεται κατ' ευθείαν στο ρωμαϊκό αντίγραφο. Αυτά είναι: πρώτον' η κίνηση που διατρέχει και τα δύο έργα, δεύτερον το γεγονός ότι ο Δημήτριος κρατά όπλο, όπως και ο Απόλλων του Λεωχάρους (τόξο), ενώ στον πίνακα του Mengs ο θεός στέκει ακίνητος και κρατά λύρα.

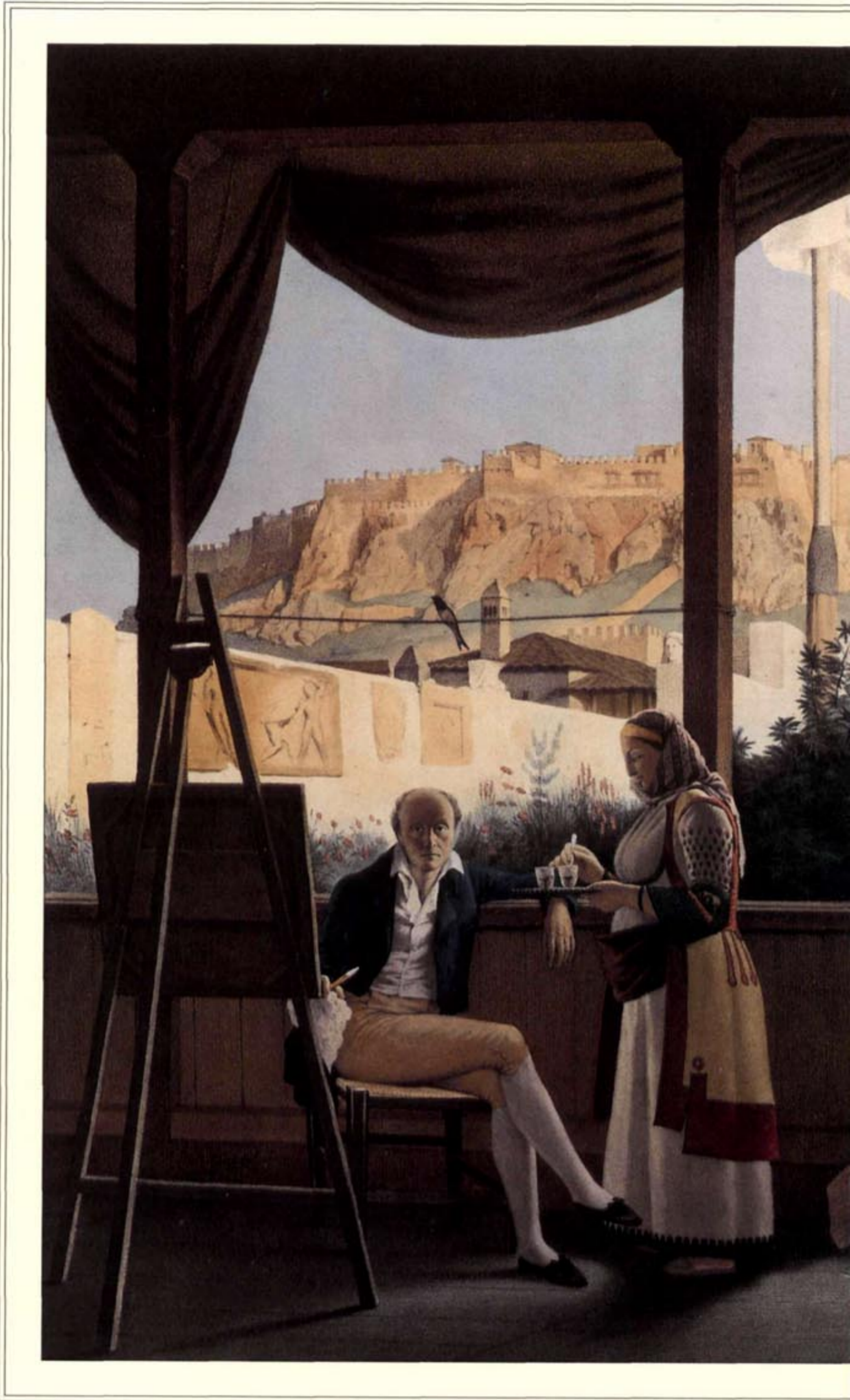
Σύμβολο του νέου ελληνισμού θέλησε τον Μαυρομιχάλη ο καλλιτέχνης. Του προσέδωσε, εκτός από νεανικότητα, ρώμη και κάλλος, τις ιδιότητες που θεωρούσε αναγκαίες για το νέο ξεκίνημα της χώρας: αγνότητα, πίστη και αίσθηση του χρέους.

Στην Κωνσταντινούπολη, ο Dupré φιλοξενήθηκε από μια οικογένεια πλούσιων Αρμενίων και είχε την ευκαιρία να διαπιστώσει μία ακόμη φορά τους κινδύνους που διέτρεχαν οι αλλοεθνείς και οι αλλόθρησκοι, και να αντιληφθεί τη σπουδαιότητα που είχε η φρόνηση για τη διαβίωση σε ένα περιβάλλον που μπορούσε εύκολα να μεταβληθεί από αβέβαιο σε εχθρικό. Η αγάπη και η εκτίμηση που έτρεφε για τους Αρμένιους εκδηλώνεται με θερμότητα στις σελίδες του οδοιπορικού, αλλά είναι σαφής και στις εικόνες τους που περιέλαβε στο έργο του.

Κοιτάζοντας τις προσωπογραφίες και ειδικά τις ενδυμασίες τους νομίζει κανείς ότι αντανακλούν τη μέγιστη αρετή τους: τη σοφή αντιμετώπιση των πραγμάτων, τη μετριοφροσύνη και αποφυγή της επίδειξης. Η απλότητα και η έλλειψη του κοσμήματος δεν εμποδίζουν τη φορεσιά του *Αρμένιου* να είναι επιβλητική, σχεδόν μεγαλοπρεπής. Ο άνδρας μοιάζει με υψηλό πεσό, του οποίου τον όγκο ελάχιστα μειώνουν τα μεγάλα επίπεδα του ενδύματος και οι αβαθείς αύλακες των πτυχώσεων. Αντιθέτως, η προσωπογραφία του *Αρμένιου χρυσοχόου* είναι ένα δείγμα της ευρηματικότητας του ζωγράφου, όσον αφορά την παραλλαγή των στάσεων<sup>40</sup>. Η τυπική καθιστική στάση του Ανατολίτη με τα πόδια διπλωμένα γύρω στον κορμό, χάρη σε μια άλλη διάταξη των μελών, απέκτησε νέες όψεις και κινητικότητα, ανάλογη με τη νεαρή ηλικία του εικονιζομένου.

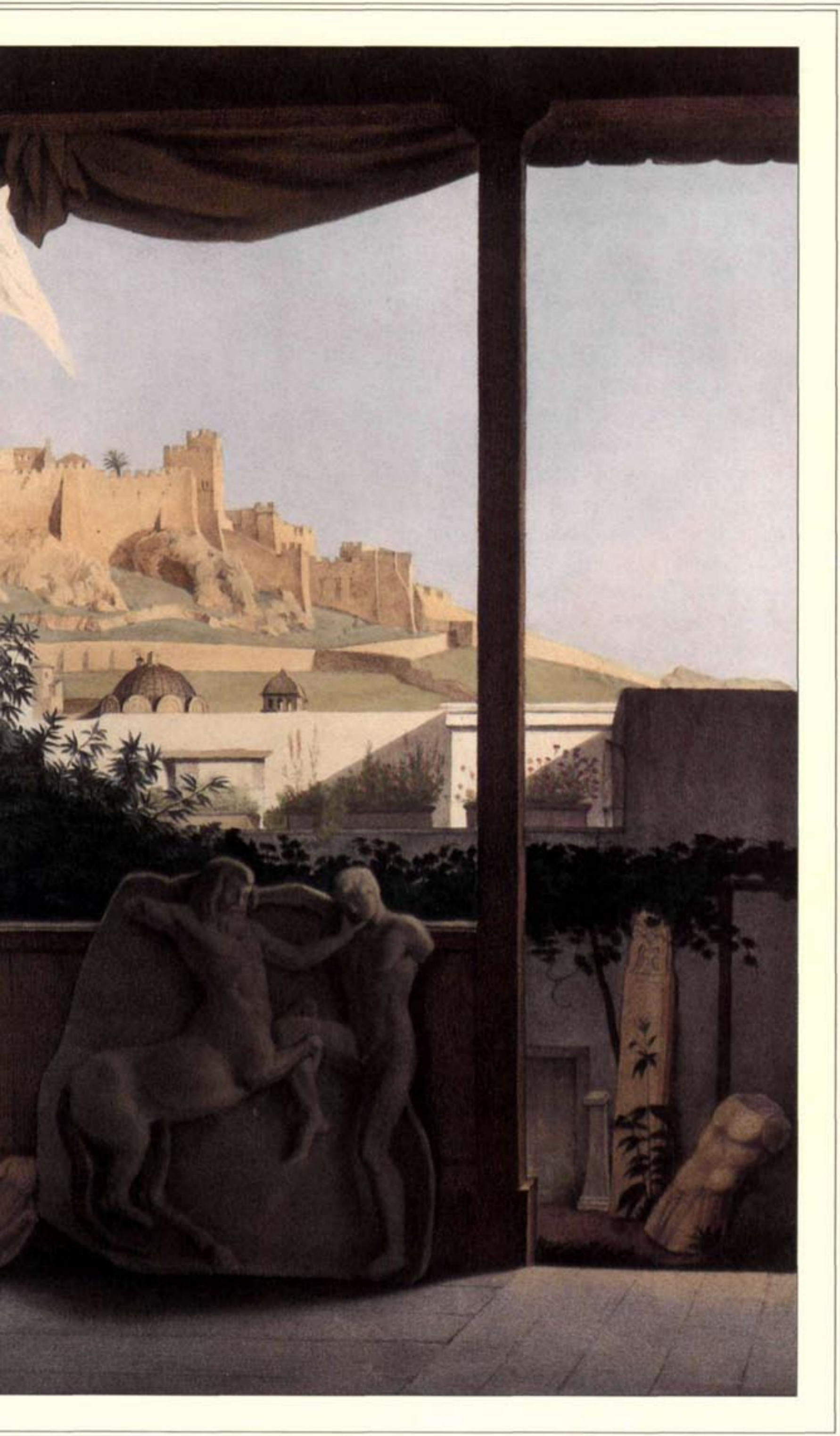
Το διπλό πορτραίτο των Duz Oglou παριστάνει τους οικοδεσπότες του Dupré στην Κωνσταντινούπολη. Καθολικοί Αρμένιοι, ουγγρικής καταγωγής, γόννοι παλαιότατης οικογένειας χρυσοχόων, άψογοι στις συναλλαγές τους, είχαν πάντοτε την εύνοια της Πύλης. Η συζήτηση που έγινε με τον φιλοξενούμενό τους -προφητική σχεδόν- απέδειξε την ευθραυστότητα του βίου τους. Όταν κάποιος συγγενής καυχήθηκε για τη διαβίωση τους στο θαυμάσιο περιβάλλον του Βοσπόρου, ο ζωγράφος συμφώνησε ότι στη Δύση δεν έχουν ίσως αυτό το προνόμιο, αλλά ούτε και ζουν με την απειλή του θανάτου. Δύο ημέρες μετά την αναχώρησή του, η απότομη μεταστροφή των διαθέσεων του Σουλτάνου έφερε στην οικογένεια την καταστροφή και τον όλεθρο.

Το πορτραίτο αντανακλά την εποχή της ευημερίας των δύο συζύγων. Ο άνδρας κάθεται πλάγια στον μεγάλο σοφά, γέρνει τη ράχη στο μαξιλάρι και στρέφει το πρόσωπο στο ζωγράφο. Φορεί τον ποδήρη επενδύτη με γούνα στις παρυφές, μεγάλο καπέλο και κρατά μακριά πίπα. Αριστερά, σε μικρή απόσταση, ώστε να καλύπτει τα διπλωμένα πόδια του, στέκεται όρθια η γυναίκα του. Στρέφεται και εκείνη στο θεατή, δείχνοντας έτσι την πολυσύνθετη φορεσιά της. Μεγαλύτερος ο Αρμένιος, φαίνεται ακμαίος άνθρωπος, μέσης περίπου ηλικίας. Η στάση του -αναπαυτική και επιδεικτικά αφρόντιστη σε ένα πορτραίτο μάλλον επίσημο- ασφαλώς αναπαράγει μια οικεία συνήθεια της καθημερινής ζωής, αλλά η στροφή του κεφαλιού και το ερευνητικό, διόλου ενθαρρυντικό βλέμμα φανερώνουν ανοχή και συγκατάβαση. Επιβλητικός,



56. Η ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ

ὡς φαίνεται ἀπὸ τῆς οὐρίας τοῦ Σ...



ΠΙΟΛΗ

Τροφένου της Τάγίας κ. Φαυέλ.





57. ΓΕΝΤΣΑΡΟΣ ΤΗΣ ΑΝΑΚΤΟΡΙΚΗΣ ΦΡΟΥΡΑΣ ΚΑΙ  
ΚΗΠΟΥΡΟΣ.

ευφυής, γνώστης των πραγμάτων, τηρεί αποστάσεις από το θεατή, χωρίς τούτο να σημαίνει έπαρση ή αδιαφορία. Η οικοδέσποινα είναι περισσότερο φιλική. Νέα, ωραία γυναίκα, σχεδόν χαμογελαστή, αποδεικνύει με την παρουσία της το κύρος που διαθέτει. Τα τονισμένα χαρακτηριστικά του προσώπου της και η ιδιάζουσα αισθητική του φορέματος μαρτυρούν την αναζήτηση των εθνικών ιδιοτήτων.

Το έργο υποβάλλει έμμεσα, αλλά με σαφήνεια, το κοινωνικό επίπεδο των δύο συζύγων, το αυστηρό τυπικό και την ατμόσφαιρα που διαπνέει το σπίτι τους. Ο Durré απέδωσε ακόμη τα αισθήματα του ενός για τον άλλο και τη δική του αγάπη και εκτίμηση.

Ο ανώνυμος αξιωματικός που επέσυρε την προσοχή του καλλιτέχνη ώστε να τον απεικονίσει στον πίνακα *Γενίταφος της ανατολικής φρουράς και κηπουρός*, αξίζει πράγματι να επισημανθεί, διότι συνδέει μεν, κατά την εικαστική μεταγραφή του, το τραχύ οστεώδες πρόσωπο με την ηχηρή πολυχρωμία της στολής, σε μια απόπειρα αρμονικής συζυγίας -η αδρότητα των χαρακτηριστικών και η δύναμη που εκπέμπει το μικρό ερμητικά κλειστό πρόσωπο τίθενται ως αντίρροπο στην πλησμονή του χρώματος-, τελικά, εντούτοις, ο άνθρωπος υποχωρεί και επικρατεί απολύτως το ένδυμα. Η στάση, ακόμη, και η λεπτομέρεια της περιγραφής ενισχύουν την ιδέα ότι ο ζωγράφος -παρά την αρχική του πρόθεση ενοποίησης- μετέφερε την αμφίεση στον πίνακα ως μεμονωμένο έργο τέχνης.

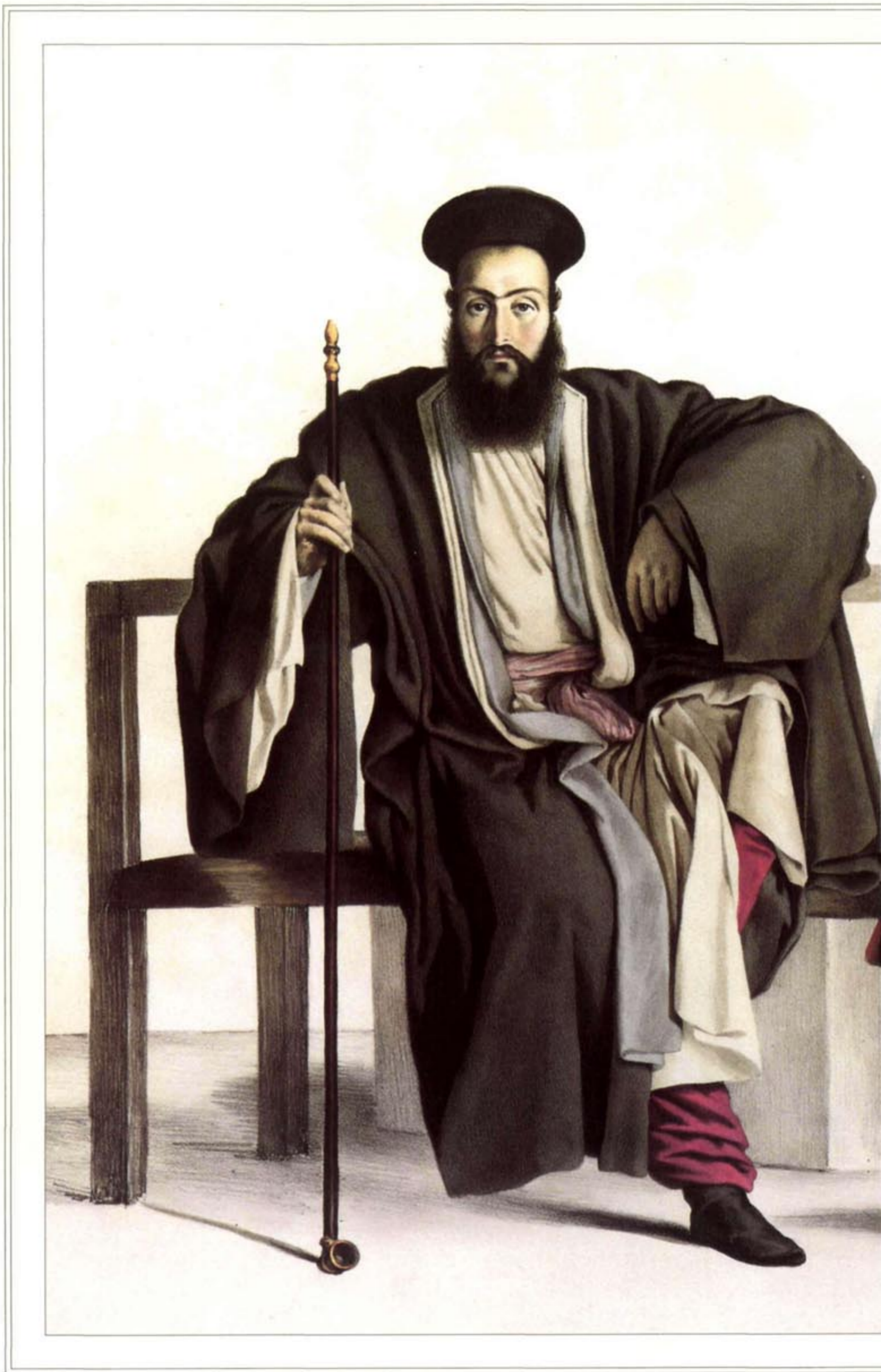
Από το ενιαίο σύνολο της ενδυμασίας θα ξεχωρίσω το φαρδύ ζωνάρι με τα επάλληλα επίπεδα του υφάσματος και το τεράστιο περίτεχνα δεμένο τουρμπάν -έμμεση παραπομπή στα καλύμματα της κεφαλής που φέρουν οι Ανατολίτες του Rembrandt και των Φλαμανδών- διότι τα δύο αυτά και το κεφάλι ορίζουν τους άξονες του έργου: το ρεαλισμό και το πνεύμα της Ανατολής. Είναι επόμενο, επειδή ο ζωγράφος απέφυγε τον επιμερισμό σε πολλές ηθογραφικές σκηνές, τα σημεία αυτά να εμφανίζουν εδώ την ένταση που προσδίδει η συμπύκνωση των επιλογών. Η σύγκριση, τέλος, με την κατά πολύ λιτότερη φιγούρα του κηπουρού που εικονίζεται δίπλα μεγεθύνει την εντύπωση<sup>41</sup>.

Αν οι εικόνες των Αρμενίων αποκαλύπτουν σύνεση και διακριτικότητα, υπάρχουν προσωπογραφίες Τούρκων που ενέχουν τη διάθεση επιδειξέως, όχι από αυθαίρετη πρόθεση του καλλιτέχνη, αλλά ως απόπειρα ερμηνείας της προσωπικότητας του μοντέλου. Αυτό τουλάχιστον μαρτυρούν οι πίνακες *Καλιοντζής* και *Μαμελούκος* με τη συνάρτηση των προσωπογραφικών χαρακτηρισμών της πόζας και του κοστουμιού. Στοιχεία ουσιώδη της εμφάνισης του Καλιοντζή, τα γυμνά χέρια και πόδια επιδεικνύονται με έμφαση σε επάλληλες γωνίες. Στον κορμό σωρεύονται η πλούσια πτυχολογία της βράκας, ο βαρύς κοσμητικός φόρτος των όπλων, η διπλωμένη μέρτα, ριγμένη με επιτήδευση στον ώμο" ενδείξεις του αξιώματος, επίσης επιβεβλημένης προβολής. Αυτό, εντούτοις, που συγκρατείται ως τελευταία ισχυρότερη εντύπωση είναι η ανέμελη στάση, το ανεπίσημο ύφος, η φυσική χάρη του άνδρα - σε ειρωνική αντίθεση με το αξίωμα.

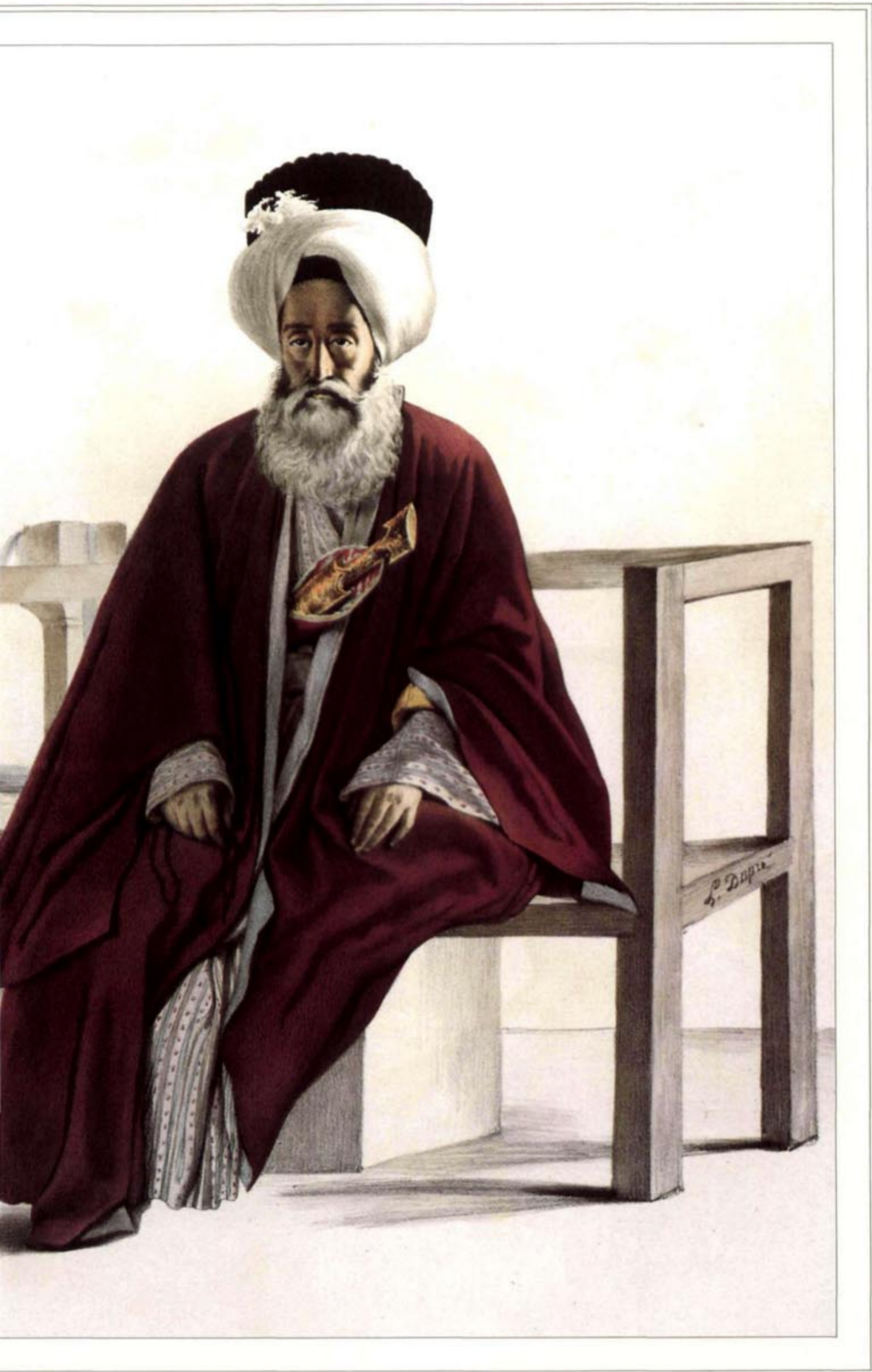
Το κλειστό ελλειψοειδές περίγραμμα του Μαμελούκου συνδέει τα μαλακά επίπεδα στα οποία κατανέμεται η μορφή σε μια πυκνή σύνθεση της καμπύλης. Εδώ, τα πορφυρά πολύπτυχα σαβάρια αποτελούν τη βάση επάνω στην οποία αναπτύσσεται η συνάφεια του ρόδινου, του χρυσού και του μπλε, ενώ το σπαθί και οι πιστόλες, με τα ευδιάκριτα σκαλίσματα, λειτουργούν περισσότερο ως κοσμητικά ποικίλματα στο βάθος του χρώματος. Η τοποθέτηση του νεαρού Μαμελούκου στο φυσικό περιβάλλον των ακτών της Κωνσταντινούπολης υπαινίσσεται τη ρομαντική διάθεση του πολεμιστή, από τον οποίο καθόλου δεν λείπει η φιλαρέσκεια, όπως τουλάχιστον δείχνει το στρίψιμο του μουστακιού.

Κατά την πορεία του προς το Βουκουρέστι, ο Μιχαήλ Σούτσος ευχαρίστως δέχθηκε στην ακολουθία του τον Durré. Του πρόσφερε κατάλυμα και τροφή και το προνόμιο μιας μοναδικής εμπειρίας: το θέαμα των ποικίλων ενδυμασιών που έφερε η συνοδεία του. Ο Durré ανταπέδωσε τη φιλοξενία: η προσωπογραφία του φαναριώτη ηγεμόνα είναι έργο τέχνης θαυμάσιο και σπουδαίο τεκμήριο ιστορίας. Ο ζωγράφος είχε την ευκαιρία να συναναστραφεί τον Μιχαήλ









ΚΑΙ ΤΟΥΡΚΟΣ.



59. ΜΩΧΑΜΙΕΤ ΡΟΥΣΙΗΝ ΕΦΕΝΔΗΣ, ΔΙΕΡΒΙΣΗΣ,  
*Boobidas ens Arivas.*



60. ΑΡΜΕΝΙΟΣ ΧΡΥΣΟΧΘΟΣ.



61. ΚΟΡΗ ΤΗΣ ΑΙΒΑΔΕΙΑΣ.



62. AΘΗΝΑΙΑ.



63. ΑΛΒΑΝΟΣ ΧΑΣΑΠΗΣ  
*ens Arivas.*



64. ΥΑΡΑΙΟΣ.

Σούτσο επί μακρό διάστημα, τόσο κατά την περιοδεία του από την Κωνσταντινούπολη προς την περιοχή της επικρατείας του, όσο και αργότερα στο Παρίσι, όταν ο δεύτερος, μέλος ενεργό της Επανάστασης, αφού είχε εγκαταλείψει το αξίωμά του και είχε διωχθεί από την Πύλη, είχε δε παραμείνει επί έτη σε διάφορες πόλεις της Ευρώπης, εγκαταστάθηκε τέλος στη γαλλική πρωτεύουσα, όπου υπηρέτησε ως πρεσβευτής του ελληνικού κράτους<sup>42</sup>. Το 1819, έτος τής ανόδου του στο θρόνο της Μολδαβίας, είναι νέος άνδρας τριανταπέντε χρόνων. Τον Dupré, αν και εξοικειωμένο με την κοινωνία της Αυλής, εγοήτευσαν το ήθος του ανθρώπου, η αρχοντιά του ηγεμόνα και ο πατριωτισμός του Έλληνα. Όσα αναφέρονται στο οδοιπορικό αλλά και η εντύπωση από το πορτραίτο είναι ακριβή αντίστοιχα των κρίσεων που έκαμαν οι σύγχρονοι του γι' αυτόν. Τον Μιχαήλ Σούτσο διέκριναν ύψος, αγνότητα, κάλλος και ευγένεια ψυχής. Η τελευταία αυτή, κατά τον Αλέξανδρο Λυκούργο, «ως φαινοτάτη ακτίς μετεδίδετο εις πάντα τον εντυγχάνοντα, και ήτις προς το εξωτερικόν μόνον κάλλος της όψεως και την ευγένειαν των χαρακτήρων του καλού καγαθού άνδρός ανθημιλλάτο»<sup>43</sup>. Και αλλού: «Μειλίχιος τους τρόπους και ευπροσήγορος, σεμνός άνευ τύφου, άπλαστος και ανεπιτήδευτος, αλλά και ούτω μεγαλοπρεπής άνευ κόμπου, εμπνέων χωρίς ποτέ να επιζητήσει τον σεβασμόν... Ο διασώζων δε και εν τω βαθεί ήδη γήρατι την ευγένειαν των χαρακτήρων και ίχνη ανεξίτηλα της νεανικής αυτού καλλονής»<sup>44</sup>.

Από την επιχρωματισμένη λιθογραφία συνάγεται ότι ο καλλιτέχνης συνέλαβε την προσωπικότητα του Βοεβόδα ως μία σύνθεση αρετών στην οποία λανθάνει το πνεύμα της Αναγέννησης. Η παράσταση, αυτή του καθισμένου άνδρα, είναι πλησιέστατη προς εκείνη του ένθρονου ηγεμόνα, συνήθη τύπο του επίσημου πορτραίτου. Εάν, εκ πρώτης όψεως, ο ζωγράφος φαίνεται ότι απέβλεψε στο είδος αυτό της απεικόνισης, τα ειδικά στοιχεία της σύνθεσης και της μορφολογίας φανερώνουν ότι θέλησε μεν να συγκρατήσει το γενικό περίγραμμα του εικονογραφικού σχήματος, αλλά να μετριάσει πάντως την άκρα επισημότητα και έξαρση, δεδομένου ότι αυτή θα ήταν ασυμβίβαστη και προς τη θέση του Σούτσου, ο οποίος δεν παύει να είναι υποτελής του Σουλτάνου, και προς τη σεμνότητά του.

Η δομή και οργάνωση του έργου είναι απλή: ένας ορθογώνιος χώρος εσωτερικού, διακοπτόμενος στα άκρα και ανοικτός σε ολόκληρο σχεδόν το βάθος, χάρη στο μεγάλο παράθυρο, τέμνεται από τη διαγώνιο του σώματος. Χώρος ελλιπής, αλλά με σαφείς ενδείξεις πολυτελούς διαβίωσης, προεκτείνεται από το λυρικό, αναγεννησιακό τοπίο και προβάλλει τον ένοικο με έμφαση. Η λοξή στάση, αντί της κατά μέτωπο, απαλλάσσει τη μορφή από την εντύπωση του άκρατου δεσποτισμού, ενώ ευνοεί την εκμετάλλευση των δυναμικών στοιχείων του πλάγιου άξονα - ιδιαίτερα, τη μεγαλοπρεπή αμφίση που αναδεικνύεται από τις γραμμές του σώματος και τη διάταξη των μελών. Ο Βοεβόδας φορεί ποδήρη χιτώνα (αντερί) από βαρύτιμο μπροκάρ, ζώνη μεταξωτή με πλούσια πτύχωση και εξεζητημένο δέσιμο, από την οποία εξέχει κατάκοσμο εγχειρίδιο, γιλέκο μαύρο με χρυσά κεντήματα και καφτάνι από λευκή και γαλάζια ερμίνα. Την ενδυμασία ολοκληρώνει το σκούρο καπέλο σε σχήμα βολβού. Το δέρμα του ζούου στο δάπεδο τονίζει την αίσθηση της Ανατολής που ήδη έχει υποβάλει το ένδυμα. Τέλος, μολονότι η στάση του άρχοντα είναι απολύτως φυσική, ελεύθερη από «εκβιασμούς» που θα επέφεραν υποχρεωτικές εξομοιώσεις, δεν λείπουν τα σημεία εκείνα που παραπέμπουν -έστω έμμεσα- στο ενδεχόμενο πρότυπο. Συγκεκριμένα: η λοξή θέση των ποδιών, οι πτυχές του χιτώνα που σχηματίζονται στο ενδιάμεσο και η στροφή της κεφαλής δεν αποκλείεται να υλοποιούν τη μνήμη από τις καθισμένες μορφές του δυτικού αετώματος του Παρθενώνα. Η πιθανότητα εξαρτήσεως ενισχύεται από το γεγονός ότι ο Dupré έχει σχεδιάσει τα γλυπτά των δύο αετωμάτων, με πρότυπο τα σχέδια του Carrey. Τα χέρια, επίσης, με τα λεπτά μακριά δάκτυλα που αναπαύονται στα πορφυρά μαξιλάρια του σοφά, προέρχονται κατ' ευθείαν από τη Σχολή του Fontainebleau.

Το πρόσωπο του Μ. Σούτσου περισσότερο υπαινίσσεται παρά αποκαλύπτει. Λεπτομερής χαρακτηρισμός του, άλλωστε, είναι ανέφικτος, εφόσον σκεπάζεται από πυκνή γενειάδα.





65. Ο ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΜΑΥΡΟΜΙΧΑΛΗΣ.



66. Η ΠΡΙΓΚΙΠΙΣΣΑ ΕΛΕΝΗ Σ(ΟΥΤΣΟΥ).

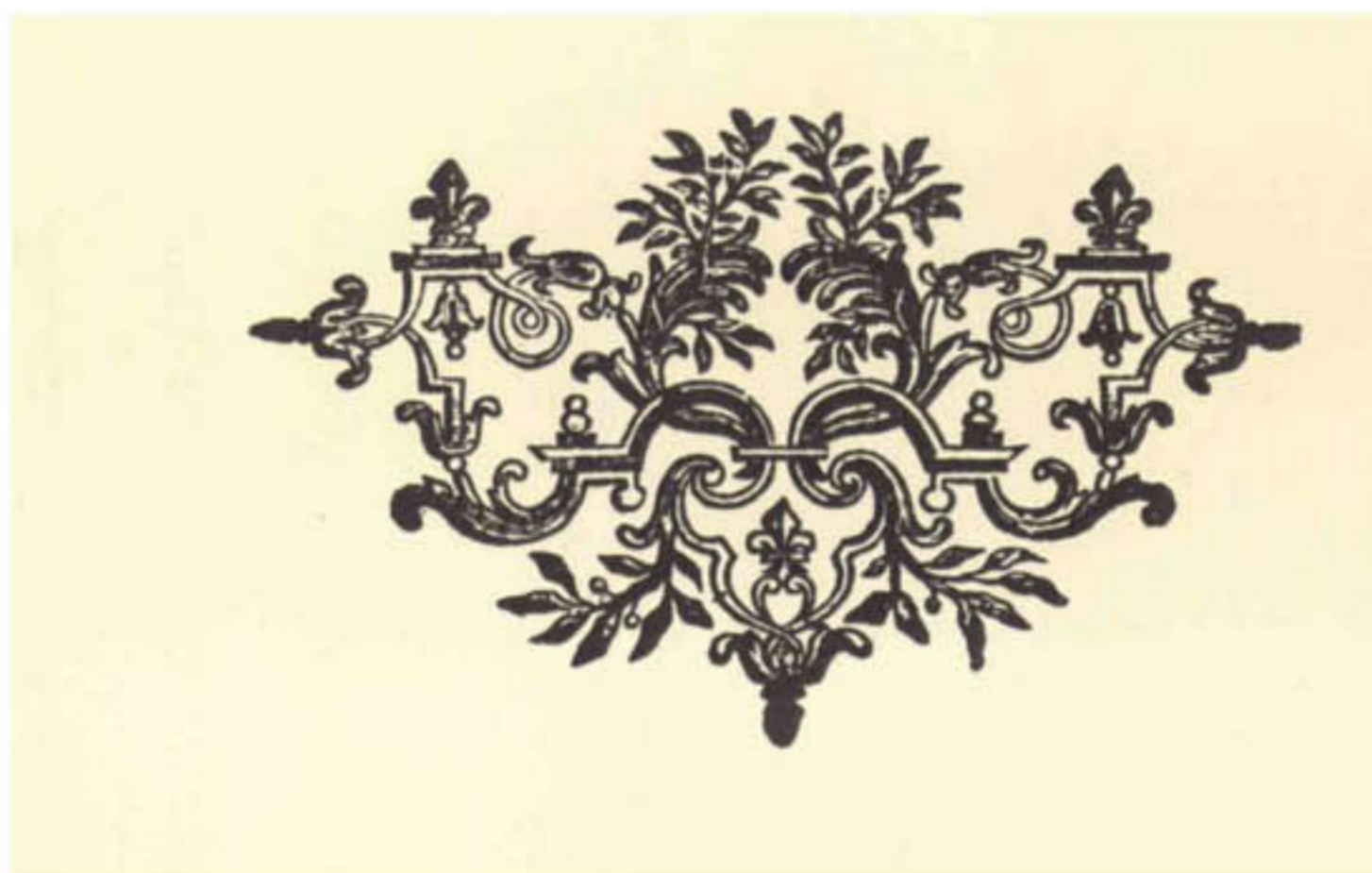


67. Ο ΠΡΙΓΚΙΠΑΣ ΤΗΣ ΜΟΛΔΑΒΙΑΣ ΜΙΧΑΗΛ ΣΟΥΤΣΟΣ.

Ψυχογράφος έμπειρος, ο Dupré έχει αντιληφθεί ότι ο Βοεβόδας, πέρα από την αγαθότητα, την ευγένεια και την αίσθηση του ωραίου -όλα εμφανή στον πίνακα- διέθετε την υψηλή πολιτική ικανότητα που του επέτρεπε να ζει με ασφάλεια στο περιβάλλον του Σουλτάνου και να ανέρχεται στην ιεραρχία της Πύλης. Στην προσωπογραφία, ο συγκερασμός εξουσίας και ανθρωπισμού είναι σαφής, εντούτοις, στο πρώτο επίπεδο των εκφραστικών θέσεων, παρεμβάλλεται ως διαφανές προπέτασμα ένα άλλο απλούστερο σχήμα: το ενδιαφέρον και η ελαφρά απορία που δηλώνει το βλέμμα, ενισχυμένο από τη στροφή της κεφαλής, και που αναφέρεται σε κάτι άγνωστο. Το ερωτηματικό ύφος καθιστά το ωραίο πρόσωπο οικειότερο, του προσδίδει κινητικότητα ενώ, επίσης, προεκτείνει την παράσταση.

Ο Dupré αναφέρει στο οδοιπορικό ότι από τα γυναικεία μέλη της οικογένειας Σούτσου ζωγράφισε μόνο τη σύζυγο του Μιχαήλ Βόδα, τη Ρωξάνη, της οποίας η προσωπογραφία μάς είναι άγνωστη. Στο λευκώμα, αντιθέτως, περιλαμβάνεται η προσωπογραφία της κόρης του Ελένης, η οποία δεν μνημονεύεται από το ζωγράφο. Ο λόγος της παράλειψης είναι ίσως ότι το έργο φιλοτεχνήθηκε αφού είχε ολοκληρωθεί το κείμενο του οδοιπορικού. Η προσωπογραφία έγινε πιθανόν στο Παρίσι.

Διαφέρει το έργο τούτο από τα πορτραίτα των γυναικών του λευκώματος, κυρίως με όσα υπαινίσσεται. Ο μεγαλοπρεπής εξώστης που βλέπει στον κήπο επισύρει την ιδέα της αρχοντικής κατοικίας και δηλώνει την αριστοκρατική καταγωγή της κόρης. Απομακρύνεται, εξάλλου, από τους κλειστούς ή ουδέτερους χώρους που έχει χρησιμοποιήσει ο Dupré, υποδεικνύει έναν ανοικτό τόπο, που εισάγει άλλη ατμόσφαιρα και παραπέμπει σε άλλη παράδοση. Ο εξώστης συνδέει επίσης το έργο με την αγγλική προσωπογραφία, η οποία ιδιαιτέρως προτιμά αυτό το είδος του περιβάλλοντος. Η ίδια η Ελένη Σούτσου φαίνεται να ανακαλεί δύο διάφορους χώρους· ισχυρότερα την Ελλάδα, ασθενέστερα την Ευρώπη. Η νεαρή γυναίκα μόλις έχει ανέβει από τον κήπο, προσαρμόζει το μικρό φέσι στα μαλλιά της και είναι έτοιμη να προχωρήσει προς το θεατή. Η στάση δίπλα στον κίονα τονίζει το λεπτό ευλύγιστο σώμα της, ενώ η κίνηση δημιουργεί τις ρέουσες καθέτους του φορέματος και προβάλλει λεπτομέρειές του. Δεν θα αμφισβητηθεί βεβαίως η φυσικότητα της κίνησης, συνάλληλη με τη νεανική χάρη του κοριτσιού, αλλά ούτε και θα αγνοηθεί η αναφορά της σε ανάλογες, παλαιότερες -μεσαιωνικές σχεδόν- εικόνες γυναικών που φροντίζουν κατά παρόμοιο τρόπο την κόμμωσή τους. Σχηματίζουν αυτές μια πλουσιότερη εικονογραφική παράδοση που φθάνει σε πλήρη ακμή με τα κοσμικά πορτραίτα του Renoir. Η Ελληνίδα αρχόντισσα μετέχει και στην παράδοση αυτή.







68. ΝΑΥΤΗΣ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΙΚΟΥ ΝΑΥΤΙΚΟΥ,  
*μονοκόβιν στο Οθωμανικό Ναυπηγείο.*



69. ΜΑΜΙΕΛΟΥΚΟΣ.



70. Η ΔΙΑΒΑΣΗ ΤΗΣ ΠΙΝΔΟΥ.



## ΤΟ ΤΟΠΙΟ

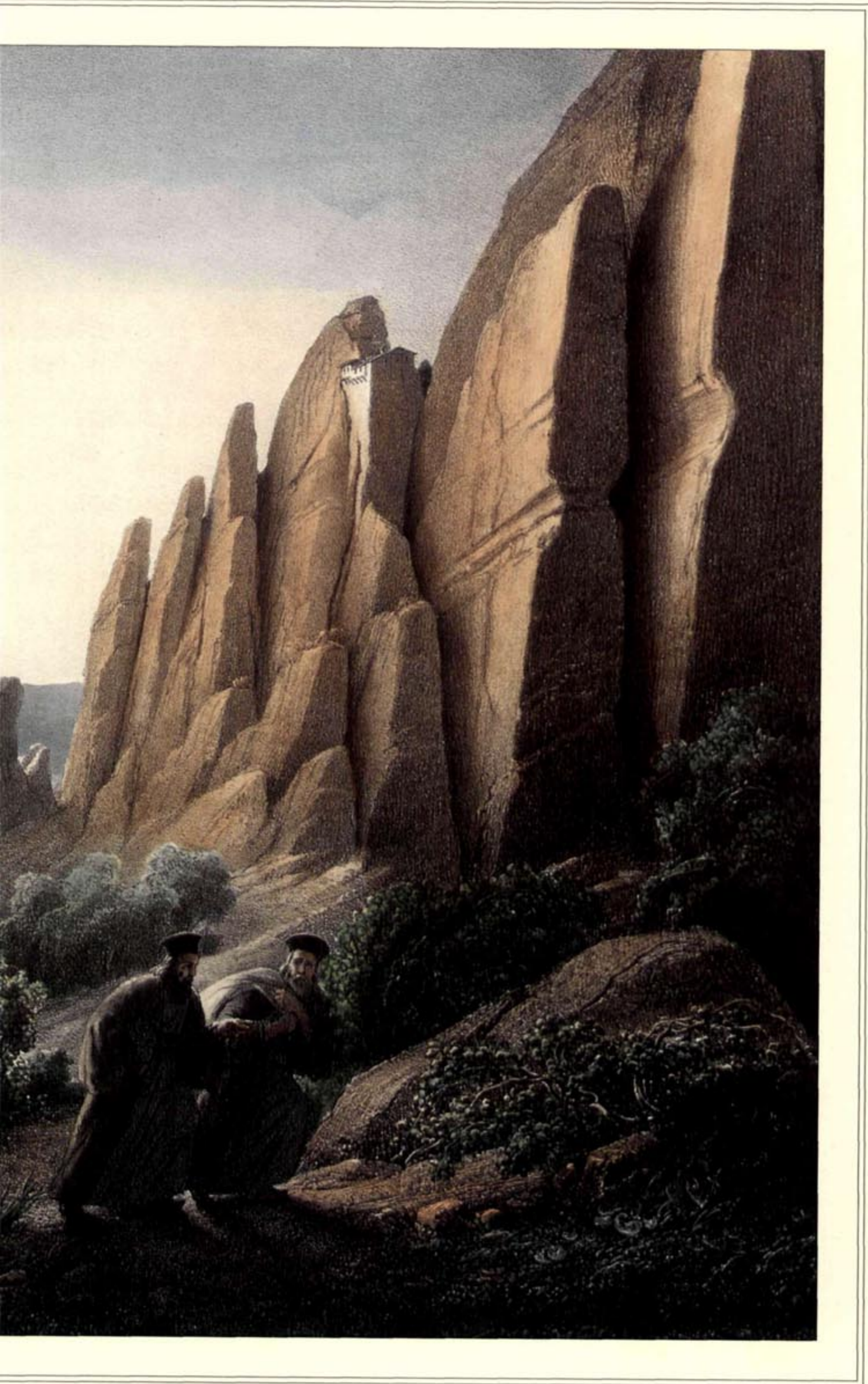
Οι πίνακες της συλλογής δεν επαρκούν για να εκτιμηθεί επακριβώς η δεξιότητα του Dupré ως τοπιογράφου. Η φύση εδώ σπανίως έχει δεσπόζουσα θέση· αποτελεί, συνήθως, πλαίσιο της ανθρώπινης μορφής, μεμονωμένης ή σε ομάδες, περιβάλλει το κτίσμα και το μνημείο. Εντούτοις, και οι ελάχιστοι αυτοί πίνακες επιτρέπουν να διαπιστώσουμε την καταγωγή του τοπιογράφου, τις προτιμήσεις και τις επιδιώξεις του. Ο Dupré έχει το αίσθημα της φύσης, συλλαμβάνει την ιδιοτυπία του χώρου και επιχειρεί να του προσδώσει ατμόσφαιρα. Η όρασή του τελεί σε διαρκή ετοιμότητα, χωρίς αυτό να αναστέλλει τη ροπή προς το ρεμβασμό και την ανάκληση του παρελθόντος. Πιθανόν, τίποτε από ό,τι υπάρχει στα σχέδιά του δεν είναι φανταστικό, εντούτοις, ο θεατής διαισθάνεται ότι έχουν εναποτεθεί εκεί στοιχεία ενός οράματος. Η θητεία του στη σχολή του Που αιώνα είναι ευδιάκριτη: η επιλογή τού θέματος, της οπτικής γωνίας και, ενίοτε, η πραγμάτευση παραπέμπουν ευθέως στον Claude Lorraine και τον Roussin, αλλά δεν ακυρώνουν την απλουστευτική διάθεση και, κυρίως, τους όρους που υπαγορεύει η άμεση παρατήρηση<sup>45</sup>.

Τα μεγάλα σχέδια, εκείνα από τα οποία προέκυψαν οι έγχρωμες λιθογραφίες, δεν διαφέρουν ουσιαστικά από τα μικρότερα, αυτά που ο ζωγράφος προόρισε για τις βινιέτες τού βιβλίου του. Είναι, όμως, περισσότερο ρεαλιστικά, παρουσιάζουν αφθονία λεπτομερειών και φροντίδα, ιδίως στην έκθεση του πρώτου επιπέδου. Η σοβαρότερη αδυναμία τους έγκειται στην ένταξη της ανθρώπινης μορφής στο τοπίο και τη σύνδεση των διαδοχικών επιπέδων μεταξύ τους. Η σαφήνεια, η συνέπεια και η ισορροπία χαρακτηρίζουν τους πίνακες των μικρών διαστάσεων, αλλά επίσης και η επαναφορά στοιχείων παλαιότερης τεχνικής, όπως οι θύσανοι με τους οποίους αποδίδονται τα φυλλώματα, η εξεζητημένη προοπτική και η έξοδος στο κενό του ορίζοντα.

Λεπτομερείς διαχωρισμοί και κατατάξεις σε ομάδες, σύμφωνα με τα τοπιογραφικά είδη που εκπροσωπούν τα έργα, δεν νομίζω ότι χρειάζεται να γίνουν. Αρκεί η βασική διάκριση σε δύο ενότητες, πρώτον του φυσικού τοπίου, δεύτερον του αστικού.

Ο συγγραφέας του οδοιπορικού επαναλαμβάνει συχνά ότι στους χώρους που διατρέχει αναγνωρίζει εικόνες της αρχαιότητας, φθάνει μάλιστα να προσδοκά την εμφάνιση των νυμφών και των ηρώων που τους είχαν κατοικήσει. Τούτο δεν προκαλεί έκπληξη, αφού ο χαρακτήρας του ελληνικού τοπίου κατά την εποχή των περιηγήσεων του Dupré δεν έχει αισθητά μεταβληθεί, ενώ η ελάχιστη παρουσία ερειπίων ήταν φυσικό να επιτείνει την ταύτιση. Πέρα από αυτά -χωρίς να δημιουργείται αντίθεση- ισχύει επίσης η απλούστατη άποψη ότι ο εραστής τής αρχαιότητας βλέπει αυτό που θέλει να δει. Πράγματι, οι σπουδές, το περιβάλλον και η ζωγραφική που τον ενέπνεε εκεί κατέτειναν: στη συγκρότηση επαλλήλων εικόνων της αρχαιότητας τις οποίες ο καλλιτέχνης έχει βαθύτατα οικειωθεί. Είναι επόμενο η προσωπική εκδοχή του για το τοπίο να είναι ανάλογη. Πίνακες όπως *Ο Πηνειός και η κοιλάδα των Τεμπών*, *Κορίτσια στην κρήνη* και *Κρήνη στα Κιάτανα*, παρά το γεγονός ότι αναπαράγουν την πραγματικότητα, προδίδουν την ομηρική περιγραφή κατά το πνεύμα του Roussin. Ενδεικτική λεπτομέρεια: οι γυναίκες με τις στάμνες που πλαισιώνουν την κρήνη στους πίνακες δεν διαφέρουν ουσιαστικά από τις πεπλοφόρους της Αρκαδίας.





Αξιόλογο δείγμα των κλασικών αντιλήψεων είναι το έργο *Η Παναγία τον Θάλαμη*. Ο πίνακας συνδυάζει την τοπιογραφική σπουδή και την πρόθεση του καλλιτέχνη να στιγματίσει -μέσω ενός επεισοδίου κοινότατου κατά την τουρκοκρατία- το ήθος των Τούρκων και τη συμπεριφορά τους απέναντι στα ιερά και τα όσια των Ελλήνων. Σ' ένα σταυροδρόμι, τρεις Τούρκοι πυροβολούν την εικόνα της Παναγίας που βρίσκεται στο προσκυνητάρι, ψηλά επάνω στους βράχους. Ο Durgé είδε μόνο την τραυματισμένη εικόνα, αυτή και οι διηγήσεις που άκουσε του έδωσαν την ιδέα της σκηνής. Η παράσταση έχει άρτια οργάνωση, ισορροπία τοπίου και ανθρώπων και εκφραστική δύναμη. Οι δύο ομάδες, το ζεύγος των Ελλήνων που παρακολουθούν έντρομοι και οι τρεις Τούρκοι, τοποθετούνται η πρώτη στη ρίζα του βράχου που φέρει το εικονοστάσι, η δεύτερη γύρω από το δέντρο στο δεξί άκρο. Το σύνολο εγγράφεται σε μια έλλειψη κύκλου, η οποία τέμνεται στο μέσον σχεδόν του ύψους της από το προτεταμένο όπλο που συνδέει τα δύο άκρα και κατευθύνει προς την εικόνα. Δεν λείπει η θεατρική συμβατικότητα από την παράσταση και η επιδίωξη έντονου συναισθηματικού φόρτου, ιδίως σε ό,τι αφορά τη θέση και την κίνηση των δύο Ελλήνων που κινδυνεύουν από τα πυρά των Τούρκων. Επικρατέστερη όμως είναι η υποβολή των αντιθέσεων: της ιερής εικόνας και του σκλάβου από το ένα μέρος, ανίκανων να προβάλουν οποιαδήποτε αντίσταση, του ωμού και βέβηλου κατακτητή από το άλλο. Ακόμη, χρησιμοποιούνται στοιχεία που μεγθύνουν τις διαστάσεις τού έργου και αναφέρονται ευθέως σε μείζονες εικονογραφικούς τύπους. Είναι σαφές ότι η σκηνογραφία και η σύνθεση όχι μόνο επιδέχονται τη σύγκριση αλλά και επιδιώκουν την εξομίωση με τον τύπο της Σταύρωσης. Οι ενδείξεις αντιστοιχίας είναι πολλές. Επισημαίνω, κατά ζεύγη, τις κυριότερες: 1. Ο Γολγοθάς - ο βράχος με το εικονοστάσι, 2. Οι συγγενείς και οι μαθητές στα πόδια του Εσταυρωμένου - ο άνδρας και η γυναίκα στη ρίζα του βράχου, κάτω από την εικόνα, 3. Ο Ρωμαίος που τρυπά την πλευρά του Χριστού - ο Τούρκος που πυροβολεί. Άμεση επίσης είναι η σχέση με μια άλλη παράσταση· εάν αφαιρεθούν οι ανθρώπινες μορφές από τον πίνακα, το τοπίο μεταβάλλεται σε ειδυλλιακό καταφύγιο, μικρό ιερό του Πάνα και των Μουσών, κατά το πνεύμα της τοπιογραφίας του Που αιώνα.

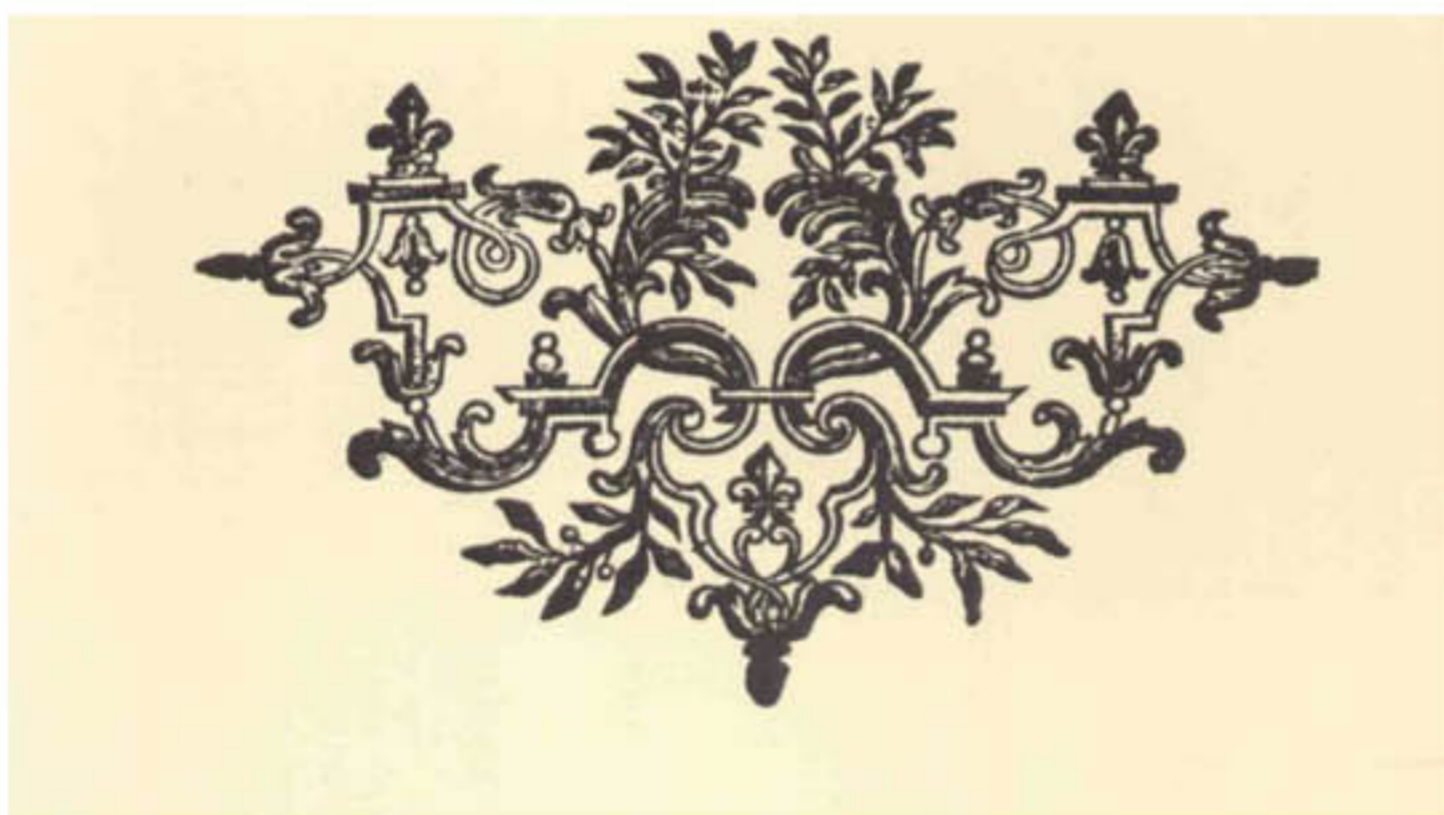
Ο ανώνυμος τόπος, έστω και αν περιλαμβάνει στοιχεία-ενδείξεις που επιτρέπουν την ταύτιση, όπως στον προηγούμενο πίνακα, είναι φυσικό να αφήνει μεγαλύτερη ελευθερία χειρισμών από το αυστηρά, λόγω της γεωγραφικής του ιδιομορφίας, οριζόμενο τοπίο - ιδιομορφίας που ασφαλώς ήταν και κριτήριο επιλογής του από το ζωγράφο. Τα δύο έργα του λευκώματος που έχουν ως θέμα τα *Μετεώρα* είναι μεταγραφές ακριβείς, αλλά διαφέρουν μεταξύ τους. Ο μικρός πίνακας (Πίν. 128) περιγράφει υπαινικτικά ένα μεμονωμένο σημείο της περιοχής και εντοπίζει το ενδιαφέρον στην ανέλκυση του επισκέπτη με το δίχτυ. Υποβάλλει το ύψος των βράχων, τη μοναξιά και τη σιωπή. Η έγχρωμη λιθογραφία των μεγαλύτερων διαστάσεων, περισσότερο λεπτομερής και με εμφανή χαλαρότητα, ιδίως στα απώτερα επίπεδα, εικονίζει τους πανύψηλους όγκους στο πλαίσιο ενός ευρύτατου χώρου, στον οποίο και παραπέμπει η λοξή διαδοχή των βράχων. Οι μοναχοί, που ανεβαίνουν με κόπο το δύσβατο έδαφος, ενισχύουν την εντύπωση της ανωφέρειας και της ερημιάς. Η αφθονία των θεματικών επισημάνσεων στοιχειοθετεί εναργέστερα το ύψος.

Το πλήθος των μορφών και των επεισοδίων που συνωθούνται στα περιορισμένα όρια τού πίνακα *Η διάβαση της Πίνδου* δεν καταργεί τον τοπιογραφικό χαρακτήρα του. Ο ζωγράφος εκθέτει μικρό μέρος του γοητευτικού τοπίου της Πίνδου, αλλά επιμένει στις δυσχέρειες που αντιμετωπίζουν οι άνθρωποι και τα ζώα κατά την ανάβαση. Εντύπωση προκαλεί η στενότητα του χώρου στον οποίο αναπτύσσεται η αφήγηση. Θα υπέθετε κανείς ότι μια οριζόντια ζωγραφική επιφάνεια, όπου θα μπορούσαν να παρατεθούν άνετα οι διάφορες σκηνές, θα ήταν καταλληλότερη για το είδος του θέματος. Ο Durgé την απέφυγε, φοβούμενος την ενδεχόμενη χαλαρότητα και διάσπαση. Προτίμησε την κάθετη επιφάνεια, προκειμένου να εντείνει την αίσθηση του ύψους, να φέρει πλησιέστερα τον τραχύ και απόκρημνο τόπο και να διαγράψει τα επάλληλα επίπεδα της πλαγιάς με την ελικοειδή πορεία του καραβανιού. Τις προθέσεις του

αποδίδουν η συμπύεση και η σύγχυση που χαρακτηρίζουν την παράσταση. Αισθητή και εδώ είναι η ατμόσφαιρα της ερημιάς και της σιωπής -που την καθιστά βαρύτερη η παγωνιά- και η οποία διακόπτεται βίαια από την παρουσία και τις κραυγές των ανθρώπων. Παρά τις αδυναμίες που προκύπτουν σε διάφορα σημεία, το έργο αποτελεί αξιόλογη σπουδή του τοπίου και της προσπάθειας ανθρώπων και ζώων να ανέβουν το ύψωμα. Η επίδειξη των πολλών και ποικίλων κινήσεων και ενδυμασιών δεν ζημιώνει την ενότητα του θέματος. Του προσδίδουν αντιθέτως ιδιαίτερο ενδιαφέρον, αφού στην παράσταση περιλαμβάνονται οι προσωπογραφίες - έστω και γενικές και αόριστες- όχι μόνον του καλλιτέχνη, γνωστή και από αλλού, αλλά και των τριών Άγγλων συντρόφων του που εμφανίζονται μόνο εδώ.

Ο αναγνώστης του Ταξιδιού θα επιθυμούσε η ενότητα του αστικού τοπίου να ήταν αρκετά ευρύτερη, ώστε να κερδίσει περισσότερες όψεις των πόλεων που επισκέφθηκε ο ζωγράφος, όψεις που σήμερα είτε δεν υπάρχουν είτε έχουν μεταβληθεί ριζικά. Οι εικόνες της Αθήνας, των Ιωαννίνων και της Κωνσταντινούπολης έχουν σχεδιασθεί με σαφήνεια, λιτότητα και αποφυγή της γραφικής ανεκδοτολογίας. Είναι, για τούτο, τεκμήρια της μορφής που είχε άλλοτε ο τόπος. Πίνακες όπως οι: *Δρόμος της Αθήνας*, *Τζαμί της Αθήνας* και *Τα ανάκτορα και το κάστρο των Ιωαννίνων*, όπως φαίνονται από τη λίμνη, είναι χρήσιμοι για την αποκατάσταση του χώρου<sup>46</sup>.

Πρέπει να σημειωθεί ότι από την επιλογή των θεμάτων απουσιάζουν τελείως οι εικόνες της αγοράς, τόπου χαρακτηριστικού των τουρκοκρατούμενων πόλεων, όχι μόνον για την αρχιτεκτονική του αλλά και για τη γραφικότητα του πλήθους που φιλοξενείται εκεί. Αντιθέτως, ο ζωγράφος δεν παρέλειψε να σχεδιάσει πολλά «εσωτερικά» διαφόρων σπιτιών.





## Τ Α Μ Ν Η Μ Ε Ι Α

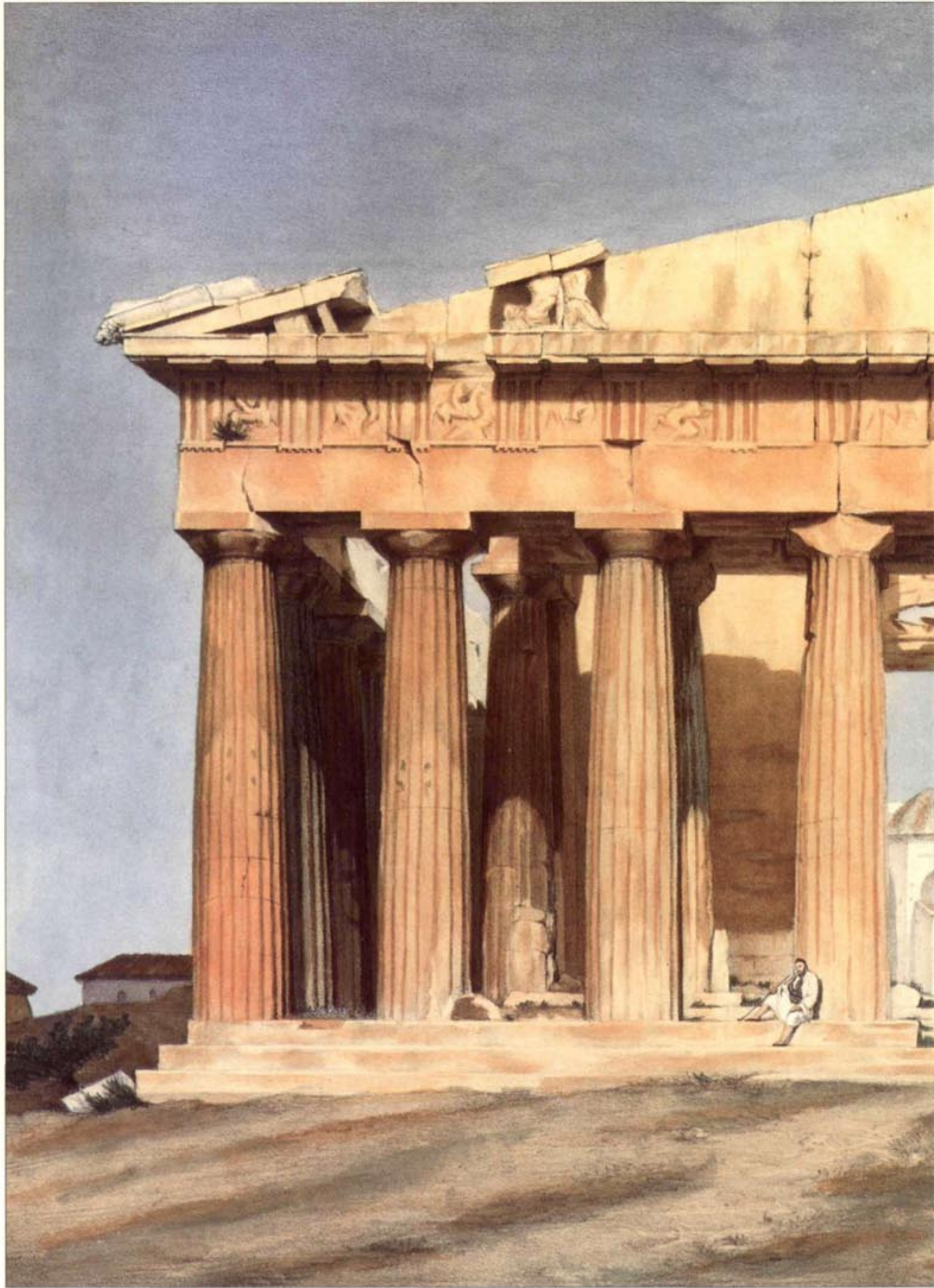
Η ελληνική αρχαιότητα γοήτευσε τον Dupré. Τίποτε φυσικότερο, αφού ο καλλιτέχνης, πολύ πριν από την κάθοδό του στην Ελλάδα, είχε διδαχθεί να τιμά και να θαυμάζει την αισθητική στην οποία η ελληνική τέχνη υπακούει, η δε παραμονή του στην Ιταλία έκαμε τη σχέση αυτή στενότερη. Στην εξοικείωσή του συνέβαλε και η σπουδή των μνημείων σε πίνακες ζωγράφων και περιηγητών. Σπουδή γόνιμη, εφόσον η μετάπλαση των κτισμάτων και των γλυπτών, κατά τη διαδοχή του χρόνου, περνά από στάδια εξέλιξεως που συγκροτούν την παράδοση του είδους. Αντικείμενο θαυμασμού κατά την Αναγέννηση, το μνημείο μεταφέρεται στον πίνακα μάλλον ως δημιούργημα της φαντασίας που ελάχιστα στηρίζεται στην πραγματικότητα, εντούτοις, κατά τον 17ο και 18ο αιώνα, εποχή ακμής τού περιηγητισμού, η εικόνα αποβάλλει βαθμιαία την παρεμβολή της φαντασίας, αφού προκύπτει από την επιτόπιο παρατήρηση. Αλλά και τότε ακόμη, η νοσταλγία του παρελθόντος ή η πρόθεση συμβολισμών παρεμβαίνουν, όχι σπάνια, και απομακρύνουν το ζωγράφο από το αίτημα της αντικειμενικής καταγραφής. Αργότερα, ο πραγματισμός του 19ου αιώνα ενίσχυσε το αίτημα ώστε να αποκτήσει καθολική σχεδόν επιβολή.

Η μαρτυρία του οδοιπορικού δείχνει τον Dupré να ανατρέχει στην ιστορία του μνημείου, να παρακολουθεί τη μεταβολή της τύχης του, να χαίρει όταν το ανακαλύπτει αλώβητο και να θλίβεται για τους τραυματισμούς και την απώλειά του. Πάντως, η συναισθηματική δόνηση από την επαφή με την αρχαιότητα δεν φαίνεται να έχει αλλοιώσει την αντικειμενικότητα της οπτικής. Το ρομαντικό πάθος και οι ισχυρές διακυμάνσεις που χαρακτηρίζουν την αφήγηση των εντυπώσεών του δεν επηρεάζουν την απεικόνιση. Εκεί, υπάρχει μόνο το αντικείμενο χωρίς ψιμύθια. Οι φθορές του χρόνου -σχισμές από τις οποίες άλλοτε είχε αναφύει το μυστηριώδες, η αίσθηση του πένθους και του τραγικού<sup>47</sup>- θεωρούνται απλώς η ιστορία του μνημείου, εύλωπη και αισθητικώς επαρκής, ώστε να αποκλείει την προσθήκη της φαντασίας. Η θέση αυτή αποκτά ιδιαίτερο κύρος από το γεγονός ότι ο Dupré δεν είναι τυχαίος περιηγητής με ιχνογραφικές δεξιότητες, αλλά σχεδιαστής έξοχος και καλλιτέχνης ώριμος. Το έργο του, επιπλέον, συνιστά κριτήριο των αναλόγων απεικονίσεων, υπό την έννοια ότι απέχει μεν από την ψυχρή, βεριστική αποτύπωση -χρήσιμη θα ήταν η σύγκριση με το έργο του Dodwell<sup>48</sup>- αλλά και από την ελεύθερη ανάπλαση. Ο ίδιος δεν ξεχνά ότι οι πίνακες του αποτελούν τεκμήρια -τούτο άλλωστε υπήρξε και όρος για να προσληφθεί ως συνοδός των άγγλων περιηγητών- αλλά η ιδιότητά τους αυτή καθόλου δεν ανέστειλε την πνοή που διατρέχει τη ζωγραφική του. Η ρεαλιστική όψη της όχι μόνον δεν εμπόδισε το όραμα της αρχαιότητας να αναδυθεί αλλά ήταν το ουσιώδες έρεισμα της γοητείας και της απηχίσεώς του.

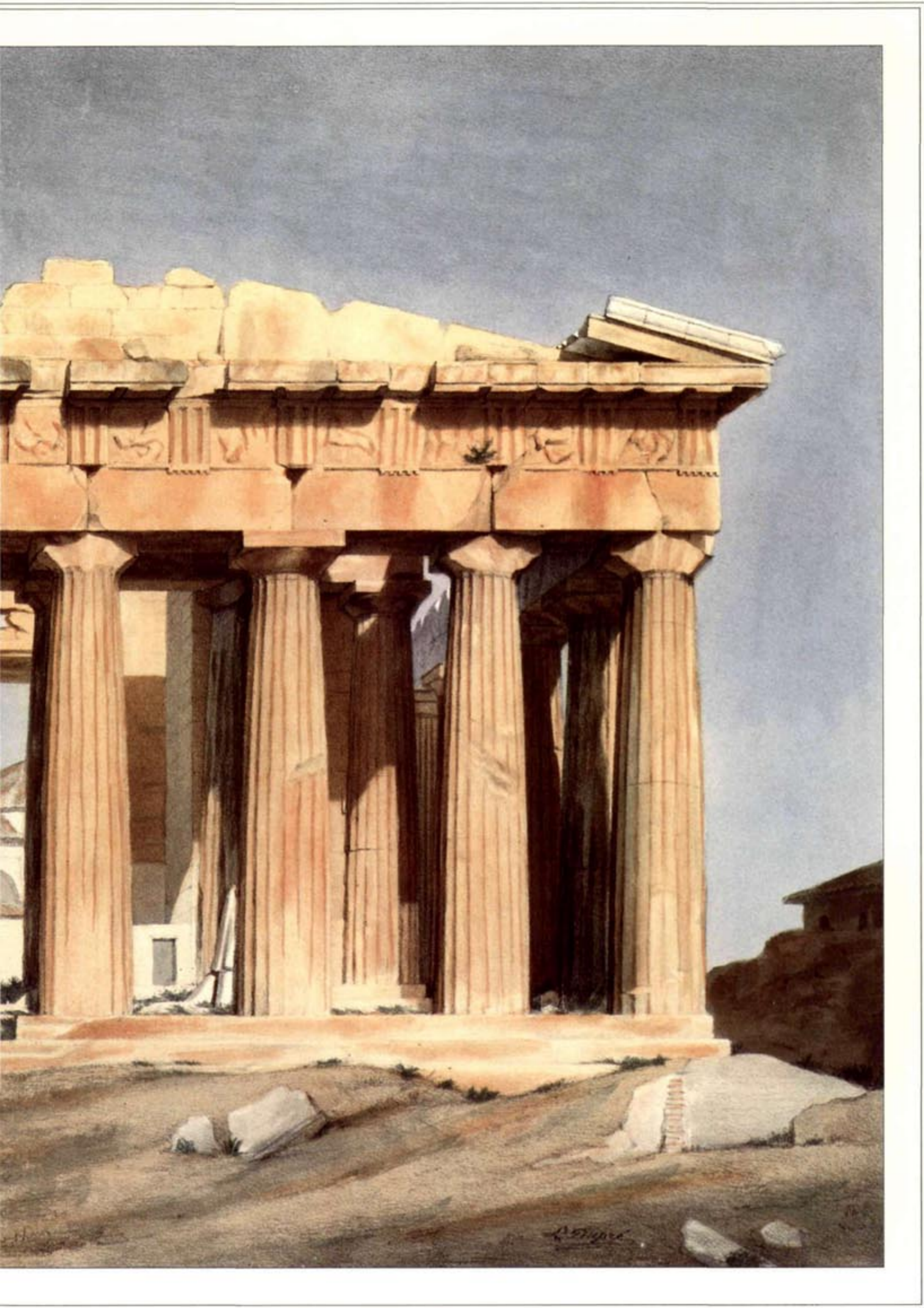
Αρχιτεκτονήματα και γλυπτά έχουν καταχωρηθεί άφθονα στους πίνακες του Ταξιδιού: αρχαίοι ναοί, βυζαντινές εκκλησίες, τζαμιά, ανάκτορα και φρούρια, κρήνες και τάφοι, συνιστούν άλλοτε το κύριο θέμα άλλοτε το βάθος των παραστάσεων.

Μέλημα του καλλιτέχνη είναι να αναδείξει τις αρχές από τις οποίες ορίζονται τα έργα: το μέτρο, την αρμονία, την καθαρότητα, τη μεγαλοπρέπεια και το ύφος του χώρου. Η γωνία από την οποία τα συνέλαβε αποκαλύπτει τη δομική σαφήνεια, την απλότητα και την πληρότητα της μορφής τους. Την οπτική του χαρακτηρίζει η αναζήτηση των ορθών εκτιμήσεων εάν μάλιστα πρόκειται για αρχαία κτίσματα, ο ζωγράφος προσπαθεί, όπου είναι δυνατό, να αποφύγει την ανάμιξή τους με κτίσματα άλλης περιόδου.

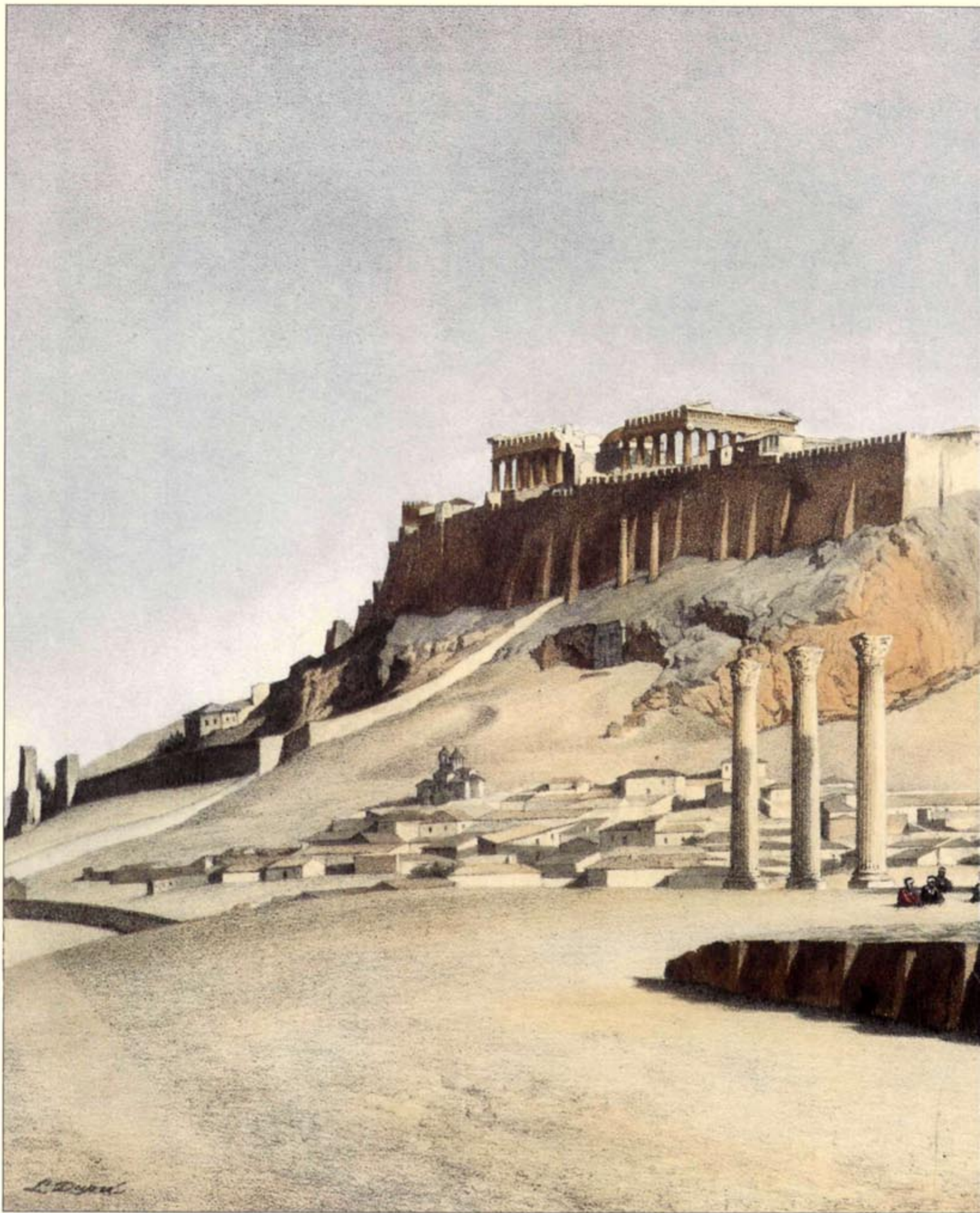
Τα ανεκδοτολογικά ποικίλματα καταργούνται, ώστε το αρχιτεκτόνημα να συλληφθεί μόνο και η πρόσβαση στην εποχή του να αποβεί ευχερέστερη. Εάν, επίσης, η γωνία αυτή έχει χρησιμοποιηθεί και από άλλους και, επομένως, οι εικόνες του δεν είναι ιδιαίτερες πρωτότυπες, πρέπει να λεχθεί ότι η καινοφανής όψη του μνημείου δεν τον απασχολεί. Κριτήριο της επιλογής του είναι η πληρότητα και η σαφήνεια που εγγυάται η θέα από το συγκεκριμένο σημείο. Η επιλογή τότε σχεδόν προκαθορίζεται χωρίς τη δική του παρεμβολή.







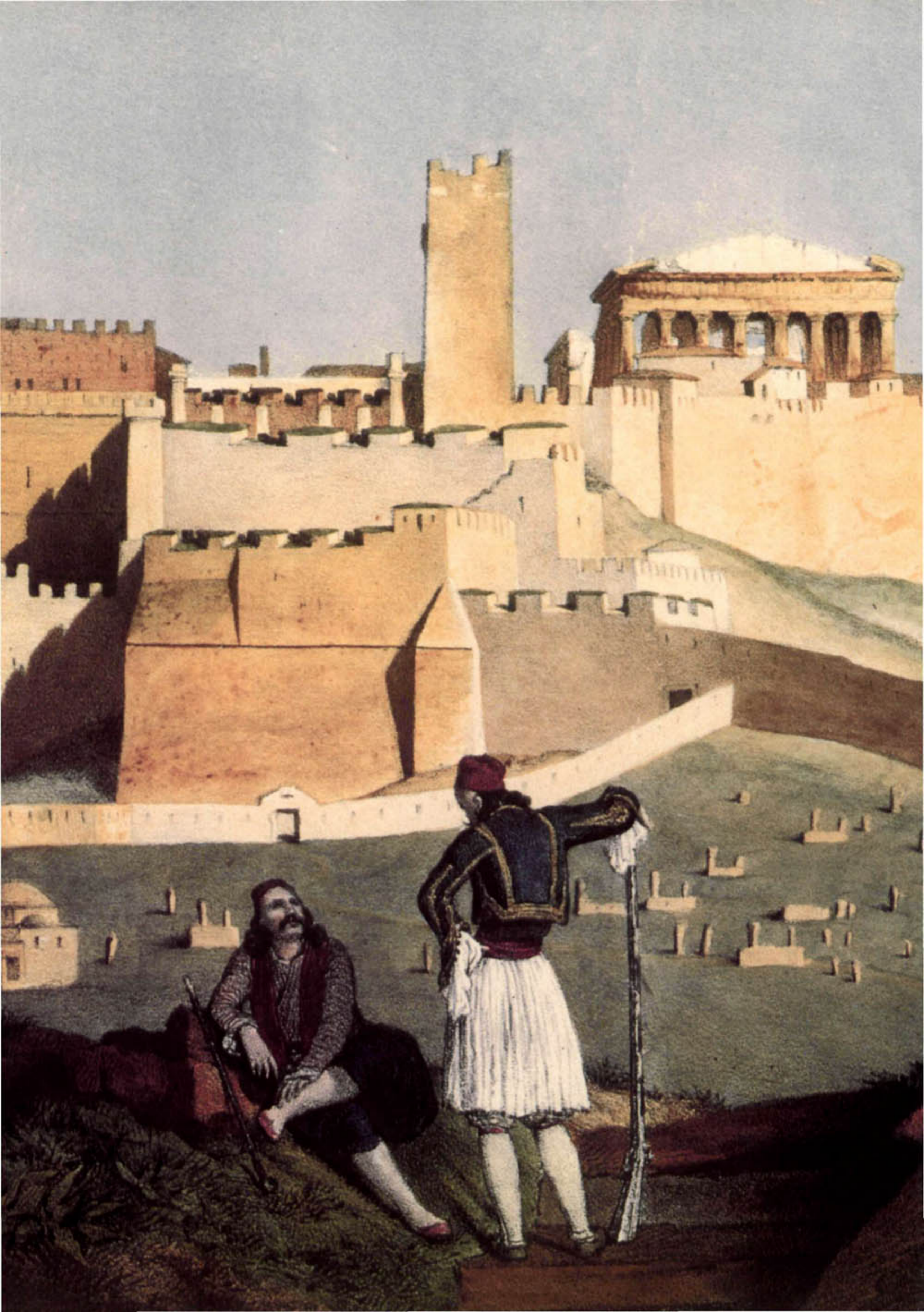
ATHENON.

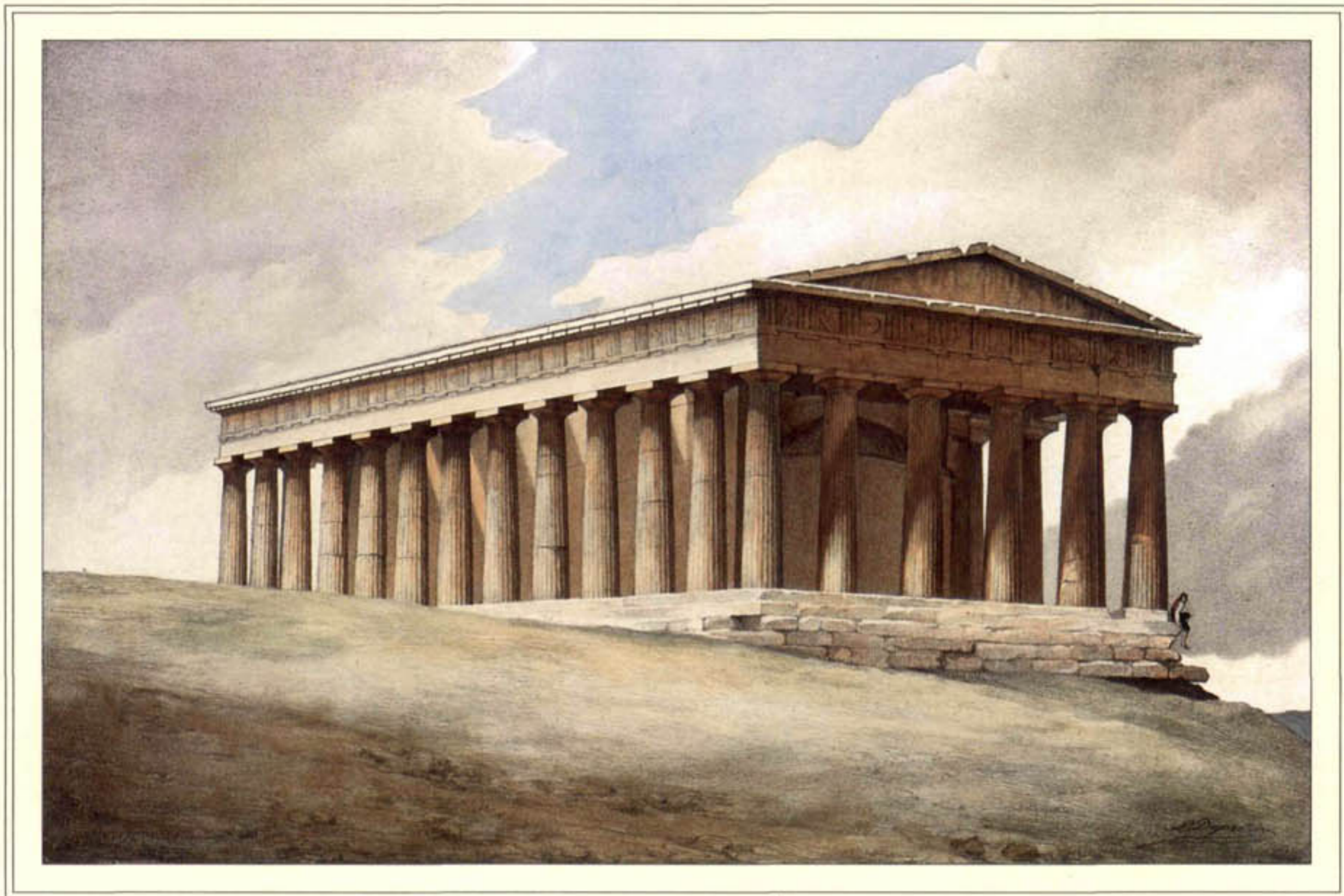


73. Ο ΝΑΟΣ ΤΟΥ ΟΛΥΜΠΙΟΥ



ΑΠΟΛΛΩΝΙΟΣ ΚΑΙ Η ΑΚΡΟΠΟΛΙΣ.

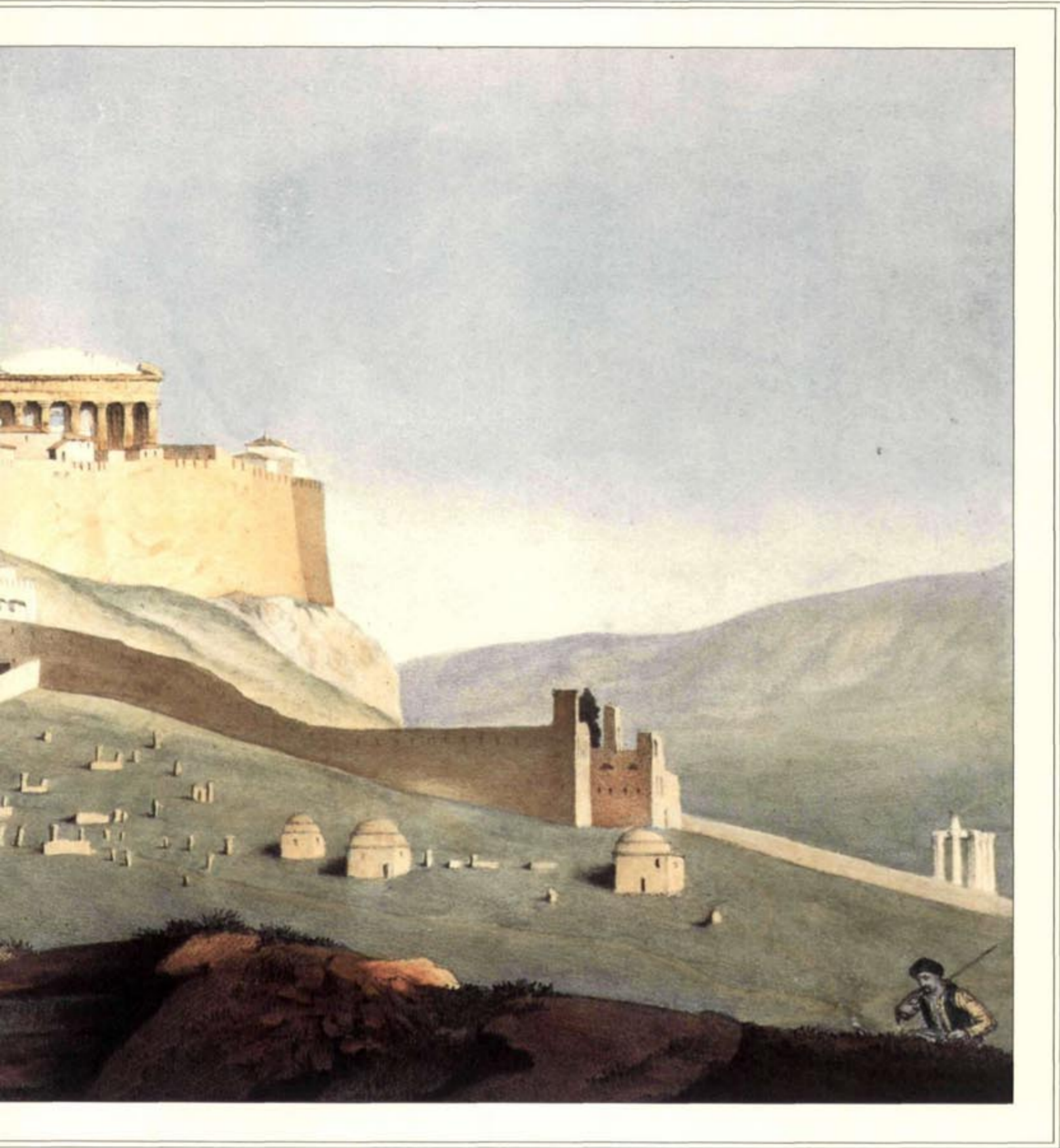




75. TO ΘΗΣΕΙΟΝ.



74. ΑΠΟΨΗ ΤΗΣ



ΑΚΡΟΠΟΛΕΩΣ







76. TZAMI THΣ ΑΘΗΝΑΣ.



## ΣΚΗΝΕΣ ΔΙΑΦΟΡΕΣ

**T**ο λεύκωμα του βιβλίου περιλαμβάνει ακόμη ελάχιστες σκηνές ηθογραφικού χαρακτήρα και ένα πολεμικό επεισόδιο από την Ελληνική Επανάσταση. Είδος αρχαιότατο, η ηθογραφία δεν ευνοείται από τους ζωγράφους του νεοκλασικισμού, είναι όμως αγαπητό στους περιηγητές, αφού εκτός από την προσωπογραφία και το κοστούμε, παρουσιάζει την πράξη και το ήθος του καθημερινού βίου, και αποτελεί συνεπώς αξιόλογη μαρτυρία. Η σπανιότητά του στη συλλογή οφείλεται, κυρίως, στην προτίμηση του Dupré για το πορτραίτο. Προτίμηση που επηρεάζει την πραγμάτευση του ηθογραφικού πίνακα. Συγκεκριμένα' παρατηρείται, ενίοτε, αδυναμία του ζωγράφου να προβάλλει και να αξιοποιήσει το θέμα πέρα από τα επιμέρους στοιχεία που το στηρίζουν. Στην παράσταση τότε δεν επικρατεί η ιδέα του θέματος στην οποία πρέπει να υπαχθούν οι παράπλευροι στόχοι, αλλά είναι εκείνοι που αναπτύσσονται εις βάρος της, επισύρουν την προσοχή και διασπούν την ενότητα. Τα πρόσωπα και η ενδυμασία τους -διότι περί αυτών πρόκειται- αποκτούν υπέρμετρη βαρύτητα, διαφεύγουν από τη συνοχή της θεματικής ακολουθίας και μεταβάλλουν την παράσταση σε ομαδικό πορτραίτο.

Η γαμήλια τελετή στην τουρκοκρατούμενη Αθήνα, θέαμα γραφικό, ήταν επόμενο να δελεάσει και τον αφηγητή και τον καλλιτέχνη. Ο Dupré μετέφερε στο οδοιπορικό του εκτενή περιγραφή ενός γάμου από αυτόπτη μάρτυρα, με τη διαβεβαίωση ότι αναγράφει πιστά όσα και ο ίδιος είδε, ενώ στον πίνακά του *Γάμος στην Αθήνα* ζωγράφησε μία από τις χαρακτηριστικές σκηνές της τελετής. Η αφήγηση και -λιγότερο- ο πίνακας έχουν σχολιασθεί από τους παλαιότερους αθηναϊολόγους<sup>49</sup>.

Η εικόνα παρουσιάζει τη νύφη να δέχεται τις ευχές των συγγενών και των φίλων. Καταστόλιστη, κάθεται στο κέντρο ενός ουδέτερου χώρου, ενώ όρθιοι απέναντι της νεαρό αγόρι κρατά καθρέφτη, όπου εκείνη μπορεί να θαυμάζει τον εαυτό της. Το ζεύγος περιβάλλεται από τους καλεσμένους, παιδιά και γυναίκες. Στο βάθος, στη σκιά μιας εσοχής, τούρκος κουρέας ξυρίζει το γαμπρό, που φαίνεται να δυσανασχετεί. Ο ζωγράφος δεν παρέλειψε να δηλώσει την κόπωση της νέας γυναίκας από την ταλαιπωρία της ημέρας και, ιδίως, από τη βαρύτατη και πολύπλοκη κόμμωσή της, είναι δε σαφές ότι το ενδιαφέρον του στρέφεται προπάντων στην περιγραφή της αμφίεσης των γυναικών και δευτερευόντως στην υποβολή της εορταστικής ατμόσφαιρας. Δεν απέφυγε πάντως ούτε την ακαμψία, ούτε το ασύνδετο των διαφόρων ομάδων, ενώ η κάποια ιλαρότητα που θα ανέδιδε η σκηνή των δύο ανδρών τού διέφυγε.

Αν και αφετηρία του έργου είναι μία προσωπική παρατήρηση του καλλιτέχνη που δεν επιδέχεται αμφισβήτηση, τούτο, εάν περιορισθεί στον θεματικό πυρήνα του -τη νύφη και το αγόρι- παραπέμπει ευθέως στο ακριβώς αντίστοιχο θέμα του καλλωπισμού της Αφροδίτης, θέμα αρκετά διαδεδομένο στην ιστορία της ζωγραφικής. Τα σπουδαιότερα δείγματα της σχετικής εικονογραφίας, με τη θεά και τους έρωτες να κρατούν εμπρός της το κάτοπτρο, είναι κατά τη νεότερη εποχή -διότι απαντά ήδη στην αρχαιότητα- οι πίνακες του Tiziano, του Rubens, του Velasquez και του Boucher<sup>50</sup>.

Η εντελώς διαφορετική αντίληψη με την οποία περιγράφεται το *Γεύμα στο βοϊβοδαλί της Αθήνας* όχι μόνο αποκαθιστά την ισορροπία μεταξύ προσωπογραφίας και συνόλου, αλλά βοηθεί το έργο να υπερβεί το εικονιστικό περιεχόμενο και να προσλάβει πνευματικότητα. Η παράσταση είναι απλούστατη: γύρω από το σοφρά ο Βοεβόδας και οι φίλοι του απολαμβάνουν το γεύμα. Η χρησιμοποίηση του κύκλου, στον οποίο εγγράφονται οι συνδαιτυμόνες, έδωσε πυκνότητα στην αφήγηση, περιόρισε την προσωπογραφική έξαρση και ανέδειξε τη λειτουργία

της πράξης. Οι άνθρωποι, οι στάσεις, οι κινήσεις και η ψυχολογία ακόμη των ενδυμάτων τους καθορίζονται από το γεγονός στο οποίο μετέχουν. Η διαύγεια του χώρου τονίζει την ανέλιξη της πράξης, τον βραδύ τελετουργικό ρυθμό των κινήσεων, τις γαλήνιες ανδρικές μορφές. Έμμεση έκφραση τιμής και ευγνωμοσύνης στον Βοεβόδα, ο μικρός πίνακας αποδίδει το πνεύμα της μουσουλμανικής φιλοξενίας και ήρεμης εγκαρδιότητας που ο ζωγράφος είχε την τύχη να γνωρίσει στην Αθήνα.

Ο τίτλος του έργου *Το ανάκτορο και το φρούριο των Ιωαννίνων, όπως φαίνονται από τη λίμνη*, προκαλεί απορία, διότι θέμα του πίνακα δεν είναι αυτό που δηλώνεται στον τίτλο, αλλά αυτό που υποκρύπτεται στον υπότιτλο - *Τούρκος και νεαρός Έλληνας*. Το ανάκτορο και το φρούριο βεβαίως εικονίζονται με ευκρίνεια, αλλά συνιστούν απλώς το βάθος στο οποίο προβάλλεται η βάρκα με τους δύο άνδρες. Ακόμη, η παράσταση θα μπορούσε να θεωρηθεί ως διπλό πορτραίτο -και είναι πράγματι- αφού και προσωπογραφική και ενδυματολογική βαρύτητα διαθέτει. Εντούτοις, αυτό που προέχει δεν είναι ο χαρακτηρισμός και η προβολή των προσώπων, αλλά ο τρόπος που συνδέονται, η ιδιάζουσα σχέση που προκύπτει από λεπτομέρειες των στάσεων και τη βουβή επικοινωνία τους, καθώς επίσης από την ατμόσφαιρα που διαπνέει το σύνολο.

Στη λίμνη των Ιωαννίνων, ένας Τούρκος άρχοντας και ο Έλληνας υπηρέτης του κάνουν περίπατο με τη βάρκα. Κάθονται στο κατάστρωμα, ο ένας απέναντι στον άλλο, σε κάποια απόσταση. Ο Τούρκος είναι νέος άνδρας με τα σημάδια της ευζωίας έκδηλα στο βαρύ σώμα, τη ράθυμη στάση και την πολυτελή αμφίεση. Κρατά κομπολόι και παρατηρεί επίμονα το σύντροφό του. Ο Έλληνας είναι σχεδόν παιδί, ωραίος και αβροδίαιτος. Φορεί και εκείνος πλούσιο ένδυμα και κρατά το «φτερό» με τη μακριά φούντα για να διώχνει τα έντομα και να δροσίζει τον αφέντη του. Ταραγμένος και εκστατικός κοιτάζει μπροστά, ενώ προσπαθεί να αποφύγει το βλέμμα που τον παρακολουθεί. Τα δύο βλέμματα, το σκοτεινό και περιπαθές τού άνδρα, με την υφέρπουσα και διαρκώς ογκούμενη διάθεση αρπαγής, το καθαρό και ανυπεράσπιστο του παιδιού, παγιδευμένα το ένα στο άλλο αποτελούν τον πυρήνα του έργου. Κατάλληλο πλαίσιο η ερημιά και η σιωπή της λίμνης.

Η άψογη τεχνική και η διακριτικότητα με την οποία ο καλλιτέχνης χειρίζεται τη σκηνή δεν αλλοιώνουν την ιδιάζουσα φύση του θέματος. Αυτήν ακριβώς αφορούν οι υπαινιγμοί τού αφηγητή όταν γράφει για τα ήθη της τουρκικής Αυλής: «... δεν θα μιλήσω για ήθη που διαφέρουν από τα δικά μας». Είναι δε αξιοσημείωτο ότι διαπιστώσεις που ο συγγραφέας προτίμησε να αποσιωπήσει στο χρονικό του, ο καλλιτέχνης τις χρησιμοποιεί, αρκετά εύγλωττα, στο εικαστικό του έργο. Ο πίνακας διαγράφει πρωτίστως την ανθρώπινη σχέση, έμμεσα, εντούτοις, επισημαίνει και την κοινωνική όψη της. Τα δύο πρόσωπα ανήκουν σε υψηλή κοινωνική τάξη, όπως καταφαίνεται από την πολυτελή περιβολή και τη συμπεριφορά τους, ακόμη δε από το γεγονός ότι ο περίπατος με τη βάρκα τοποθετείται στο πλαίσιο των ανακτόρων, το περιβάλλον από το οποίο προέρχονται. Εξάλλου, η απόλαυση της φύσης, χωρίς να είναι προνόμιο ορισμένης τάξεως, απαντά συνήθως σε άτομα καλλιεργημένα, όπως είναι, υποτίθεται, οι αξιωματούχοι της Αυλής. Δεν θα συνδέσω, τέλος, την εικόνα με παραστάσεις τής ελληνικής αγγειογραφίας, που ασφαλώς γνωρίζει ο Durgé, αλλά με την ποίηση του Διβανίου, η οποία κατά τον 19ο αιώνα διέρχεται περίοδο παρακμής, είναι, όμως, πάντοτε αγαπητή στον κύκλο των ευγενών<sup>31</sup>.

Μία και μόνη πολεμική σκηνή περιλαμβάνεται στο λεύκωμα -*Ο Νικολάκης Μητρόπουλος υψώνει τη σημαία με το σταυρό στο φρούριο των Σαλώνων*- αλλά και αυτή διεκδικείται από την προσωπογραφία, αφού η μορφή του αγωνιστή, που έπειτα από σκληρή μάχη κατορθώνει να υψώσει την ελληνική σημαία στα τείχη των Σαλώνων, προβάλλεται πολύ περισσότερο από το πολεμικό επεισόδιο, έχει δε φιλοτεχνηθεί με την έμφαση και την επιμέλεια που ο ζωγράφος επιφυλάσσει στο πορτραίτο. Το γεγονός, εντούτοις, ότι ο άνδρας εικονίζεται στο περιβάλλον της μάχης επιτρέπει να θεωρηθεί η παράσταση πολεμική σκηνή.



77. ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΓΑΜΟΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ.



78. Ο ΑΛΗ ΠΑΣΑΣ  
κατά τη διάρκεια υπηρέτησής του στην



ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ.  
στου Βουδapesti, τον Μάρτιο του 1819.

Ο ζωγράφος σημειώνει στο οδοιπορικό του: «Θα έχω την ευκαιρία να παρουσιάσω έναν από τους ήρωες που έστησαν επάνω στα τείχη αυτά τη σημαία του σταυρού». Ως παρουσίαση νοείται μόνον η ζωγραφική σύνθεση, διότι ο Μητρόπουλος δεν αναφέρεται πουθενά αλλού. Τον αγωνιστή, εντούτοις, ο καλλιτέχνης γνώρισε στη Ρώμη το 1824, από τον οποίο και έμαθε τη διεξαγωγή της μάχης<sup>52</sup>. Η γνωριμία αυτή είναι ο λόγος που έκαμε τον Dupré να περιλάβει στο λεύκωμα τη μοναδική ιστορική σκηνή από την Επανάσταση· το γεγονός, δηλαδή, ότι διέθετε έναν από τους συντελεστές του Αγώνα και την προσωπική γνώση του τόπου. Θα παρατηρηθεί, εξάλλου, ότι ο ζωγράφος περιόρισε την παράσταση του επεισοδίου στην προσωπογραφία κυρίως του Μητρόπουλου και σε μια υποτυπώδη δήλωση του χώρου. Δεν πρέπει να λησμονηθεί, ακόμη, ότι η απαίτηση της προσωπικής μαρτυρίας απέκλεισε από το λεύκωμα σπουδαιότερες μάχες και πολύ γνωστότερους αγωνιστές.

Η πρώτη εντύπωση από τον πίνακα είναι ότι περιγράφει την τελευταία φάση της μάχης· τη δραματική άνοδο του σημαιοφόρου στις επάλξεις του φρουρίου, για να στήσει εκεί τη σημαία. Η παράσταση όμως θα μπορούσε να ερμηνευθεί και αντίστροφα: πρόθεση του καλλιτέχνη ήταν να απεικονίσει προπάντων τη μορφή του πολεμιστή, η οποία κατ' ανάγκην επέσυρε και το ανάλογο περιβάλλον.

Αν και η μάχη ήδη έχει κριθεί, στις επάλξεις η συμπλοκή συνεχίζεται. Ανάμεσα στους νεκρούς του πρώτου επιπέδου, που κείτονται στις βαθμίδες, και τους άνδρες που πολεμούν στο βάθος ορθώνεται ο σημαιοφόρος. Τα πόδια του πατούν το πτώμα και τα όπλα ενός Τούρκου, με το αριστερό χέρι κρατά τη σημαία ενώ με το δεξί του σφίγγει το σπαθί. Στο λαβωμένο πρόσωπο, καθώς αιφνίδια στρέφεται στο θεατή, διαγράφεται η αποφασιστικότητα, η βίαιη έξαρση του πολέμου και η ικανοποίηση της νίκης<sup>53</sup>.

Η προσεκτική θεώρηση του έργου αποδεικνύει ότι ο ζωγράφος, πέρα από τους εμφανείς προσωπογραφικούς στόχους, θέλησε να επισημάνει τη σπουδαιότητα του ιστορικού γεγονότος και να το προτείνει ως σύμβολο της Επανάστασης. Η οργάνωση της σύνθεσης και η λειτουργία των διαφόρων θεματικών ή μορφολογικών στοιχείων, που δρουν ως επί μέρους σύμβολα, εκεί κατατείνουν. Το σύνολο σχεδόν του θέματος -ο Μητρόπουλος, η σημαία και οι δύο νεκροί, ο Έλληνας και ο Τούρκος- περιέχεται στη θαυμάσια διαρθρωμένη πυραμίδα, η οποία ενώ εγκλείει εντονότατη δράση, συγκρατεί στέρεα την ισορροπία του σχήματος. Ο ιστός της σημαίας χωρίζει την παράσταση σε δύο άνισα ορθογώνια, το αριστερό και ευρύτερο όπου επικρατεί ο πυρετός της μάχης, και το δεξιό που καταλαμβάνεται ολόκληρο από τον νεκρό Έλληνα. Η κατακόρυφος του ιστού αποτελεί το όριο πέρα από το οποίο η συμπλοκή δεν επεκτείνεται αλλά απωθείται προς τα αριστερά, προκειμένου να εκτεθεί με άνεση ο μαχητής που πέθανε σφίγγοντας την άκρη της σημαίας στο στήθος του. Το πρόσωπό του και το πρόσωπο του Μητρόπουλου, καθώς εντάσσονται στην ίδια ευθεία, αποτελούν δύο όψεις του αγώνα για την ελευθερία· τη θυσία και τη νίκη. Η ιδέα επαναλαμβάνεται από τα σπαθιά των δύο Ελλήνων. Η επιτυχής έκβαση της μάχης δηλώνεται και από το ότι ο ιστός, με το σταυρό στην κορυφή, πατά, εάν προεκταθεί, επάνω στο σαρίκι του νεκρού Τούρκου. Η λειτουργία της σημαίας στη σύνθεση είναι ευρύτερη: κατ' αρχήν, οι μεγάλες καμπύλες που σχηματίζονται από τον βίαιο άνεμο εγκαθιστούν το ιδεώδες πλαίσιο προβολής του Μητρόπουλου, αυξάνουν την ένταση και προοιωνίζονται το θρίαμβο, αποτελούν όμως και ισχυρές ανασταλτικές ωθήσεις προς τα αριστερά, δυσχεραίνουν την ανάβαση του σημαιοφόρου και τον υποχρεώνουν να εντείνει την προσπάθειά του. Με το σώμα ολόκληρο -τον τεράστιο λοξό άξονα- φαίνεται να στηρίζει με δύναμη τη σημαία και να ασφαλίζει την κατακόρυφο. Θα επισημανθεί ακόμη η δημιουργία του σχήματος S, που προκύπτει από τις καμπύλες της σημαίας και την παρυφή της φουστάνελας, στο οποίο φαίνεται να εγγράφεται η μορφή του.

Εμφανής είναι η κλασική αντίληψη που διέπει τον πίνακα σε ό,τι αφορά την οργάνωση των διαφόρων στοιχείων του, αλλά και η ρομαντική διάθεση από την οποία διαπνέεται, ιδιαίτερα αισθητή στην ηρωική έξαρση που χαρακτηρίζει τη μορφή του σημαιοφόρου. Το έργο, σύμβολο







79. ΤΑ ΑΝΑΚΤΟΡΑ ΚΑΙ ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ  
ΦΑΙΝΟΝΤΑΙ ΑΠΟ

*Tourgos uai veq*



ΤΡΟ ΤΩΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ ΟΠΩΣ  
ΤΗ ΑΙΜΝΗ  
Εννας.

της εξέγερσης του ελληνισμού, «εικονογραφεί» κατάλληλα τη φράση του Dupré: «Σήμερα, το έθνος αυτό, οργισμένο από το μέγεθος της συμφοράς και εμπνεόμενο από τη μνήμη και το μίσος, ορθώθηκε για να πολεμήσει το δυνάστη και να ξεπλύνει στο αίμα τη μακροχρόνια και ωμότατη προσβολή»<sup>54</sup>.

Η διττή φύση του έργου παραπέμπει έμμεσα στους πόλους των επιδράσεων που έχει δεχθεί τούτο. Ως σύνολο, η παράσταση φαίνεται μάλλον προσωπική σύνθεση του καλλιτέχνη. Εντούτοις, τα επί μέρους στοιχεία έχουν άμεση σχέση με την πολεμική εικονογραφία της εποχής. Ο κύκλος του David και οι ρομαντικοί, με επικεφαλής τον Delacroix, ασφαλώς συνέβαλαν στη δημιουργία του έργου.

Οι λιθογραφίες του βιβλίου, ως τμήμα της ζωγραφικής του Dupré, είναι δύσκολο να αποτιμηθούν επακριβώς, εφόσον αγνοούμε το πλήρες έργο του καλλιτέχνη. Υποθέσεις όμως είναι δυνατόν να γίνουν, ιδίως εάν ληφθεί υπόψη και η γνώμη του ζωγράφου, ο οποίος έμμεσα αλλά με σαφήνεια έχει εκφράσει την ικανοποίησή του. Το γεγονός ότι το βιβλίο είναι το μόνο έργο που αποφάσισε να αφιερώσει στον προστάτη του δηλώνει τη σημασία που του απέδιδε, ενώ επανειλημμένως έχει αποκαλύψει την εκτίμησή του για επί μέρους εικόνες. Στο μέλλον, δεν αποκλείεται να προκύψουν και άλλοι πίνακές του υψηλής τέχνης, αλλά τούτο δεν πρόκειται να μειώσει τη σπουδαιότητα της συλλογής. Έργα καθ' εαυτά εξαιρετα, οι λιθογραφίες τού Ταξιδιού κατέχουν επίσης περίοπτη θέση στην εικαστική δημιουργία που ενέπνευσε η τουρκοκρατούμενη Ελλάδα.

Είναι φανερό ότι η προσωπογραφία υπερέχει στις προτιμήσεις του Dupré. Αυτή, μολονότι δεν επιζητεί να ανιχνεύσει την ψυχογραφία του εικονιζομένου -το ενδιαφέρον, άλλωστε, για την αμφίεσή του υπερβαίνει συχνά κάθε άλλη επιδίωξη-, αποκαλύπτει με επάρκεια τον άνθρωπο. Δεν είναι εύκολο να διαπιστωθεί η αντικειμενικότητα του προσωπογράφου. Πάντως, η καθαρότητα του σχεδίου του, η ασφάλεια της γραμμής και η συνέπεια, η προβολή τού προσώπου κατά το σημείο εκείνο από όπου είναι δυνατόν να συλληφθεί ακριβέστερα η όλη φυσιογνωμία, έστω και αν είναι στερεά γνωρίσματα της τέχνης του Dupré, αποτελούν ενδείξεις ειλικρινείας. Οπωσδήποτε, δεν θα πρέπει να αποκλεισθεί ένα ποσοστό -ακαθόριστο πάντοτε- εξιδανίκευσης της μορφής.

Τεκμήρια της πραγματικότητας, τα τοπία και τα μνημεία ενέχουν επίσης την πρόθεση αναγωγής στο παρελθόν.

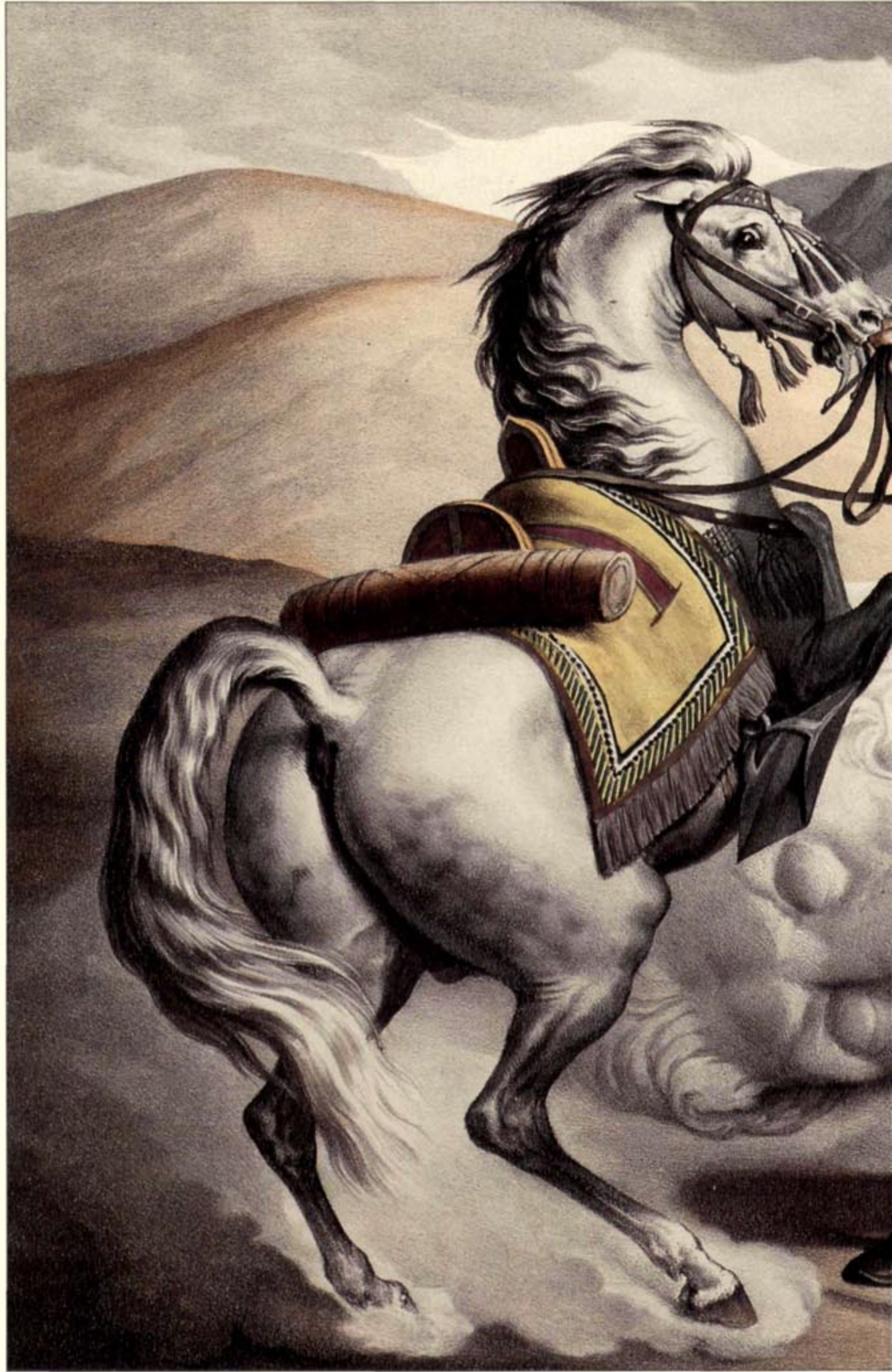
Δεν πρέπει να παραλειφθεί η συμβολή του χαρακτήρα σε ό,τι αφορά την τεχνική των επιχρωματισμών. Είναι γεγονός ότι τα χρώματα των λιθογραφιών πείθουν, χάρη στη λαμπρότητα, την ποιότητα και την αρμονική συμπλοκή τους. Δεν αποκλείουν όμως τη μικρή έστω αμφιβολία για την αντιστοιχία τους με ό,τι ακριβώς είδε ο καλλιτέχνης, ιδίως εάν πρόκειται για μέρη της αμφίεσης. Θα αναφέρω μόνον ό,τι είναι λογικό να λάβει υπόψη του ο μελετητής, εφόσον δεν διαθέτει άλλα στοιχεία. Μεσολαβεί, πράγματι, μεγάλο διάστημα μεταξύ της αναχωρήσεως του Dupré από την Ελλάδα και της δημιουργίας ορισμένων έργων, μετά το οποίο είναι φυσικό ο καλλιτέχνης να μη συγκρατεί χρωματικές λεπτομέρειες. Σε τούτο μπορεί να λεχθεί το εξής: Ο χρόνος κατ' αρχήν που ο ζωγράφος παρέμεινε στην Ελλάδα είναι επαρκής, ώστε να αποτυπωθούν στη μνήμη του ακόμη και λεπτομέρειες της ενδυμασίας (σιρίτια, κεντήματα κ.ά.). Είναι, ακόμη, πιθανότατο να είχε «καταγράψει» στα σημειωματάριά του με υδρόχρωμα, όπως κατά κανόνα γίνεται, τις λεπτομέρειες αυτές, αλλά και πολύ αργότερα, στην πατρίδα του, θα μπορούσε να συμβουλευθεί για ενδυματολογικά θέματα τους έλληνες φίλους του.

Θα σημειωθεί, τέλος, ότι οι λιθογράφοι που εργάστηκαν για την εκτύπωση των έργων του, η Melle Formentin, ο C. Motte, ο Delpech, ο Sauvé και ο Lemercier, είναι από τους ικανότερους καλλιτέχνες του είδους, απαντώμενοι συχνότατα στη λιθογραφία του 19ου αιώνα<sup>55</sup>.



80. Ο ΝΙΚΟΛΑΚΗΣ ΜΗΤΡΟΠΟΥΛΟΣ

*υψώνει τη σημαία με το σκαυρό στα Λάγυρα, την ημέρα του Πάοχα του 1821.*



§1. ΤΑΤΑΡΟΣ ΚΑΙ ΜΙΕΛΗ  
ΧΑΙΡΟΣ



ΛΙΟ ΤΟ ΛΙΟΝΤΑΡΙ ΤΗΣ  
ΜΕΛΙΑΣ.

## ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Υπενθυμίζεται ότι μεταξύ των πρώτων σχεδίων που έκανε ο ζωγράφος το 1819 και των τελευταίων, που χρονολογούνται τουλάχιστον μία δεκαετία αργότερα, δεν υπάρχει ουσιώδης διαφορά ύφους και τεχνικής.
2. «En réalité, c'est Rome qui permet à David de se reconnaître. Encore aujourd'hui, malgré tant d'altération et de stratification des siècles, ce qui frappe un homme venant du Nord dans un premier voyage à Rome, c'est cette célébration du corps humain qui rayonne de toutes les œuvres tant antiques que modernes, en cette ville éternelle où le Moyen Age chrétien est si discret». Germain Bajin, «Eloge de David», *L'Oeil*, 411, Οκτώβριος 1989, σ. 43.
3. Βλ. Κώστα Μπίρη, *Αρβανίτες, οι Δωριείς του νεωτέρου Ελληνισμού - Ιστορία των Ελλήνων Αρβανιτών*, Αθήνα 1960, σ. 26 κ.ε.
4. Δεν αποτελεί τούτο ιδιαιτερότητα του Dupré, αλλά κοινό χαρακτηριστικό πολλών περιηγητών.
5. Βλ. Léonce Benedite, *La peinture au XIX siècle*, Paris, χ.χ., σ. VII.
6. Η Ανατολή αυτή δεν είναι η Άπω Ανατολή της Κίνας και της Ιαπωνίας, αλλά οι χώρες της Βόρειας Αφρικής και της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας: η Τουρκία, η Μικρά Ασία, η Αίγυπτος, η Συρία, η Παλαιστίνη και ο Λίβανος.
7. Για το έργο των orientalistes βλέπε, J. Alazard, *L'Orient dans la peinture française au XIX siècle*, Paris 1930. Επίσης, Ph. Jullian, *The Orientalists, European painters of Eastern*, Oxford 1977. Επίσης, τον Κατάλογο της Έκθεσης, *The Orientalists: Delacroix to Matisse. The allure of North Africa and the Near East*, National Gallery of Art, Washington 1984.
8. Το ενδιαφέρον του δυτικού κόσμου για τη Βόρεια Αφρική και την Εγγύς Ανατολή έχει αφυπνισθεί ήδη από τον 18ο αιώνα, χάρη στο εμπόριο και την πολιτική. Οι ναπολεόντειες εκστρατείες (1798-99) έκαναν την πρόκληση της Ανατολής ισχυρότερη, συγκεκριμένη και συνεχή, κατά τον 19ο αιώνα ολόκληρο και τις πρώτες δεκαετίες του 20ού. Η Δύση απάντησε στην πρόκληση με την επιστημονική διερεύνηση και μελέτη των ανατολικών πολιτισμών, την εισαγωγή της Ανατολής στην ποίηση και την πεζογραφία, τη φιλολογία του περιηγητισμού και το εικαστικό έργο των καλλιτεχνών. Βλ. Maryanne Stevens, «Western art and its encounter with the islamic world 1798-1914», μελέτη στον κατάλογο της Έκθεσης, *The Orientalists: Delacroix to Matisse*, όπ. π., σ. 15 κ.ε.
9. Υπάρχει η εξής ουσιώδης διαφορά μεταξύ του Dupré και των ζωγράφων της Ανατολής: ο καλλιτέχνης επισκέφθηκε την Τουρκία και, γοητευμένος, κατέγραψε διάφορες όψεις της, αλλά η επίσκεψη του εκεί δεν υπαγορεύθηκε από κάποια έντονη επιθυμία. Έγινε σχεδόν κατά σύμπτωση, ως τελευταία φάση του ταξιδιού του. Προορισμός του ήταν μόνο η Ελλάδα και τη δική της εικόνα συγκράτησε ισχυρότατη, όχι μόνο όταν επέστρεψε στην πατρίδα του, αλλά και όταν περιηγείται την Κωνσταντινούπολη και τον Βόσπορο.
10. Ο Delacroix έκανε ένα και μόνο ταξίδι στο Μαρόκο, το 1832, ως μέλος της ακολουθίας του γάλλου πρέσβη, κόμη de Mornay. Αντιθέτως οι Jean-Léon Gérôme και Alexandre-Gabriel Decamps επισκέφθηκαν επανειλημμένως χώρες της Ανατολής και παρέμειναν εκεί επί μακρό διάστημα. Ο απολογισμός και των τριών από τις επισκέψεις αυτές, όχι μόνο σε πίνακες, αλλά και σε ό,τι αφορά την ουσιώδη συμβολή της Ανατολής στη διαμόρφωση της ζωγραφικής τους είναι πλουσιότατος.
11. Συνοπτικά η επίδραση της Ανατολής στη ζωγραφική αναφέρεται στη θεματογραφία και την πραγματέυση του φωτός και του χρώματος.
12. Τούτο είναι σχετικό. Η υπογραφή συμβάλλει στην ισχυρότερη προβολή της προσωπικότητας, εφόσον συνδέεται με κάποιο γεγονός, έστω δευτερεύον, των σχέσεων του μοντέλου και του ζωγράφου, από το οποίο προλαμβάνει το ιδιαίτερο περιεχόμενό της. Η περίπτωση του Φ. Πίκου, για το είδος των ανηδρώσεων του, είναι πράγματι μοναδική. Ενδιαφέρον έχει και το αυτόγραφο σχόλιο στην εικόνα του Βασίλη Γούδα. Πολύ ασθενέστερη είναι η εντύπωση που προκαλούν τα αυτόγραφα των άλλων προσώπων, ιδίως όταν αυτά δεν σχολιάζονται στο οδοιπορικό και ως εκ τούτου παραμένουν τελείως άγνωστα.
13. Για τη σουλμάνικη φορεσιά βλ. Δημ. Σταμέλου, *Λαογραφικά Σουλίου*, Αθήνα 1988, σ. 20 κ.ε.
14. Το πλέγμα των χαρακτηριστικών που έχει αποθεθεί στα δύο πρόσωπα διαφέρει αρκετά από ό,τι συνήθως παρατηρείται στην ευρωπαϊκή εικονογραφία, όπου, από παράδοση, τονίζεται η αθωότητα της παιδικής φυσιογνωμίας.
15. Στο βιβλίο του Αναστ. Παπασταύρου, *Τα Γιάννενα του 19ου αιώνα, όπως τα περιέγραψαν και τα απεικόνισαν οι ξένοι περιηγητές*, σ. 100, ο Σφραγιδοφύλακας ταυτίζεται με τον Αθανάσιο Λιδωρίκη. Η ταύτιση, από ό,τι γνωρίζω, γίνεται για πρώτη φορά. Ο Αθανάσιος Λιδωρίκης (1788-1868), πολύ νέος, είχε σταλεί από το θείο του Αναγνώστη Λιδωρίκη, κοτζάμπαση του Λιδωρικίου και διαχειριστή κτημάτων του Αλή Πασά, ως όμηρος στα Ιωάννινα, στην Αυλή του Βεζύρη. Εκεί, αφού προόδευσε στα γράμματα, έγινε γραμματέας και



σφραγιδόφυλακας του Αλή. Πρέπει, εντούτοις, να σημειωθεί ότι τόσο η εικόνα του λευκόματου, όσο και η περιγραφή του οδοιπορικού εικονίζουν σαφώς έναν γέροντα. Αλλά κατά το 1819, το έτος που ο Dupré έκαμε τον πίνακα και κατέγραψε τις εντυπώσεις του, ο Αθανάσιος Λιδωρίκης είναι μόνο 31 ετών, ηλικία εντελώς ασυμβίβαστη με τα στοιχεία των δύο έργων. Πιστεύω ότι δεν πρόκειται για το ίδιο πρόσωπο.

16. Παραθέτω τη σύντομη σκιαγραφία του Περραιβού, έγκυρη μεν αλλά αρκετά γενική: «Ο Αλή Πασάς ην μικρός μεν κατά το ανάστημα του σώματος, αλλά παχύς και ωραίος, κεφαλήν έχων μεγάλην και στρογγύλην. Πλατυπρόσωπος, ξανθόθριξ, πλατυμέτωπος, γλαυκόφθαλμος, μεγαλόματος, δασύφυς» είχε ρίνα μετρίαν και παχειάν, στόμα μεγάλο, ώτα πλατέα και μεγάλα». Χριστόφορου Περραιβού, *Ιστορία Σουλίου και Πάρου*, Αθήνα 1857, σ. 57. Βλ. επίσης, Henry Holland, *Travels in the Ionian isles, Albania, Thessaly, Macedonia, during the years 1812 and 1813*, London 1815, σ. 124 κ.ε. (ελληνική μετάφραση, Χρ. Ιωαννίδη, Αθήνα 1989) και Guillaume de Vaudois, *Memoirs on the Ionian islands including the life and character of Ali Pasha*, transl. by W. Walton, London 1816' σ. 262 κ.ε.

17. Η άρνηση οφείλεται πιθανώς σε κακή διάθεση της στιγμής. Το γεγονός ότι ο Dupré είχε μόλις επιδείξει στον Πασά την εικόνα του Φώτου Πίκου, «παλαιού εχθρού», όπως είπε ο ίδιος ο Αλής, δεν δημιούργησε κλίμα ευνοίας και εμπιστοσύνης για το ζωγράφο. Η επιθυμία του Αλή να αποκτήσει φήμη, ιδίως στην Ευρώπη, δεν ήταν δυνατό να τον φέρει σε αντίθεση με τη διάδοση της προσωπογραφίας του. Ασφαλώς δε, τα πολλά πορträτα του, έργα περιηγητών, δεν είναι όλα φανταστικά, ούτε καμωμένα από μνήμη.

18. Αν θεωρηθεί ως έτος γεννήσεως του Αλή Πασά το 1741 -σε τούτο δεν υπάρχει ομοφωνία των ιστορικών- τότε αυτός κατά την εποχή της απεικονιστικής του είναι 78 χρόνων.

19. Η επίδραση του Rouquenville στον Dupré εξετάζεται στην Εισαγωγή του οδοιπορικού.

20. Βλ. Joseph Cartwright, *Series of 14 large highly coloured plates of male and female costume*, London 1822. Βλ. επίσης, Μαν. Βλάχου, «Joseph Cartwright», *Τόπος και Εικόνα*, τ. ΣΤ', Αθήνα 1983, σ. σ. 124 και 153.

21. Βλ. τον πίνακα και εκτενή σχόλια στον Antoine Schnapper, *οπ. π., σ.σ. 124, 126, 172, 174.*

22. Ο πίνακας του Dupré είναι μία από τις ελάχιστες πηγές που σώζουν το όνομα του Βοεβόδα της Αθήνας κατά το 1819. Η γραφή του ονόματος Ruscien αποδίδει, ανεπιτυχώς, τη γραφή Rusen (=λαμπρός).

23. Ph. E. Legrand, «Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838)», *Revue Archéologique*, Paris 1897 (Ανάτυπο, περίοδος Γ, τ. xix και xxii).

24. Σχόλια του είδους αυτού περιλαμβάνονται στις σημειώσεις του οδοιπορικού.

25. Βλ. Αικ. Κουμαριανού, «L.F.S. Fauvel», *Τόπος και Εικόνα*, τ. Ζ', 19ος αι., Αθήνα 1985, σ. 9 κ.ε.

26. Βλ. Αγγ. Χατζημιχάλη, *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά*, Αθήνα 1978, σ. 29-30.

27. Σπυρ. Θεοτόκη, *Αλληλογραφία Ι. Α. Καποδίστρια - Ι. Γ. Ευνάρδου 1826-1831*, Αθήνα 1829, σ. 432.

28. Η επιστολή του Βυνάρδου προς τον Καποδίστρια έχει ως εξής: «Mon cher Comte. Je remets cette lettre au brave Grec Bazili Gouda. Je lui ai remis 200 frs. pour ses frais de voyage, et, pour lui prouver le cas que je fais de sa valeur, j'ai eu le plaisir de lui offrir une montre et un fusil. Il parait fort bien guéri de ses blessures et prêt à défendre de nouveau sa patrie avec le même courage. Agréez mon cher Comte, les tendres respects de votre dévoué.

J. G. Eynard.

Genève, 18 Mai 1828».

Βλ. Σπυρ. Θεοτόκη, *οπ. π.*, σ. 102.

29. Ο Τσαμαδός του πορτραίτου συμπίπτει, πιθανότατα, με εκείνον που αναφέρεται σε κατάλογο Ελλήνων κατοίκων του Παρισιού κατά το 1828: «Τσαμαδός, υδραίος, ηλικίας 18 χρόνων, ξη δι' εφόδων του». Βλ. Ελένη Β. Κούκου, *οπ. π.*, σ. 399.

30. Βλ. Helène Toussaint, *Les Portraits d'Ingres*, Paris 1985, σ. 32 κ.ε.

31. Βλ. Ανασταίου Ν. Γούδα, *Βίοι παράλληλοι*, Αθήνα 1874, τ. 6ος, σ. 151.

32. Βλ. E. A. Bétant, *Correspondance du comte J. Capodistrias, président de la Grèce (20 Avril 1827 - 9 Octobre 1831)*, Genève - Paris, 1839, Π, σσ. 272 - 273, 410 - 111, ΙΙΙ, σ. 493, ΙV, σσ. 332 - 335. Επίσης, Σπ. Θεοτόκη, *οπ. π.*, σσ. 226, 443. Επίσης Χρ. Λούκου «Ο Κυβερνήτης Ι. Καποδίστριας και οι Μαυρομιχαλάοι». Μελέτη στο περιοδικό *Μήμιον*, τ. 4ος, Ανάτυπον, 1974, σ. 4, σημ. 12 και σ. 67. Σε παράρτημα της ίδιας μελέτης δημοσιεύεται επιστολή των Πέτρου και Γεωργίου Μαυρομιχάλη (Αίγινα) προς τον Δημ. Μαυρομιχάλη (Παρίσι), 25 Ιαν. 1828. Αρχ. Καποδίστρια, Φακ. 159, αρ. 10.

33. Σε κατάλογο Ελλήνων που διαμένουν στο Παρίσι κατά το 1828 αναφέρονται ο Μαυρομιχάλης και ο δάσκαλός του Παπάξογλου.

υπότροφοι του Κομιτάτου, ως εξής: «Μαυρομιχάλης, Πελοποννήσιος 17 χρόνων ηλικίας "καί" Παπάξογλου, Σμυρναίος, 30 χρόνων ηλικίας, διδάσκαλος του Μαυρομιχάλη». Ο κατάλογος δημοσιεύεται στο βιβλίο της Ελένης Β. Κούκου, *Ιωάννης Καποδίστριας Ο Άνθρωπος - Ο Διπλωμάτης, 1800-1828*, Αθήνα 1988, σ. 399. Ασφαλώς, πρόκειται για τον Δημήτριο και το δάσκαλό του, ο οποίος μνημονεύεται και σε επιστολές του Πετρόμπεη Μαυρομιχάλη προς τον Καποδίστρια. Η διαφορά των δύο χρόνων που υπάρχει στην ηλικία του Δημήτριου οφείλεται, πιθανώς, σε λανθασμένη πληροφορία του καταλόγου.

34. Βλ. Κωνστ. Ζησιού, *Οι Μαυρομιχάλη*. Μέρος Α', Αθήνα 1903, σ. 21.

35. Βλ. Σπ. Μ. Θεοτόκη, *Αλληλογραφία Ι. Α. Καποδίστρια - Ι. Γ. Ευνάρδου, 1826 - 1831*, Αθήνα 1939, σ. 301.

36. Βλ. Pierre Courthion, *Le Romantisme*. Skira 1961, σ. 32 κ.ε., και René Huyghe, *Delacroix, ou le combat solitaire*, Paris 1964. Επίσης τη μελέτη της Άννας Καφέτη, *Ευγένιος Ντελακρουά. Η Ελλάδα πάνω στα ερείπια του Μεσολογγίου*, Αθήνα 1985, όπου και σχετική βιβλιογραφία.

37. Το ρωμαϊκό αντίγραφο ήρθε στο φως κατά το τέλος του 15ου αιώνα.

38. Antonio Canova (1757-1822), ο Ιταλός, διάσημος γλύπτης του νεοκλασικισμού.

39. Bertel Thorvaldsen (1768-1884), δανός γλύπτης, ηγετική φυσιογνωμία του νεοκλασικισμού. Το έργο του *Ιάκωβ* (1802-3) θεωρήθηκε ότι μεταγράφει στους νεότερους χρόνους την ελληνική αισθητική. Συνέβαλε στη μερική αποκατάσταση των γλυπτών της Αίγινας (1816-7).

40. Μετέφρασα ελεύθερα την τουρκική λέξη bilezikci (η γραφή bilezikci που φέρει ο τίτλος του πίνακα είναι μόνο η προφορική της απόδοση) με τη λέξη χρυσοχόος. Ακριβέστερα, σημαίνει τον κατασκευαστή βραχιολιών (bilezik = βραχιόλι).

41. Στον τίτλο του πίνακα: bostangi = (τουρ.) bostancı.

42. Τα βιογραφικά του Μιχαήλ Σούτσου βλέπε στο έργο του Βπαμ. Ι. Σταματιάδη, *Βιογραφία των Ελλήνων Μεγάλων Διεργμένων του Οθωμανικού κράτους*, Αθήνα 1865, σ. 168 κ.ε.

43. Βλ. Αλεξ. Λυκούργου, «Λόγος επιτάφιος εις το μνημόσυνον τού αιδιόμου Μιχαήλ Σούτσου». Το κείμενο του λόγου δημοσιεύεται στο έργο *Οι κατά την κηδείαν και το μνημόσυνον του αιδιόμου Μιχαήλ Σούτσου, πρώην ηγεμόνος της Μολδαβίας εκφωνηθέντες επιτάφιοι λόγοι*, Αθήνα 1864, σ. 67.

44. Βλ. Αλεξ. Λυκούργου, *οπ. π.*, σ. 79 κ.ε.

45. Η σημασία των εικόνων του Dupré ως τεκμηρίων της νεοκλασικής τοπιογραφίας έχει ήδη επισημανθεί. Βλ. Caterina Spetsieri Beschi, «Pittori Italiani e la Grecia», // *Vetivro, Rivista della civiltà italiana*, 3-4, XXVII, Μάιος - Αύγουστος 1983, σ. 355 (Ανάτυπο).

46. Έχει προταθεί η ταύτιση του τζαμιού. Βλ. Α. Ξυγγόπουλου, *Ευρετήριο μεσαιωνικών μνημείων*, Αθήνα, σ. 119, εισ. 153.

47. Εμπνεύσεις που εκμεταλλεύθηκε εύστοχα ο Giovanni Battista Piranesi (1720-1778).

48. Βλ. Μανόλη Βλάχου, «Edward Dodwell». Μελέτη στον ΣΤ' τόμο της σειράς *Τόπος και Εικόνα*, εκδ. Ολκός, Αθήνα 1983, όπου και βιβλιογραφία των έργων του Dodwell.

49. Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηνών. Τουρκοκρατία*, τ. 3, Αθήνα 1900, σ. 25 κ.ε.

50. Βλ. τους πίνακες: Tiziano Vecellio, *Ο καλλισμός της Αφροδίτης*, 1555. Washington, National Gallery of Art. Diego Velasquez, *Αφροδίτη στον καθρέφτη*, 1650. London, National Gallery. Peter Paul Rubens, *Ο καλλισμός της Αφροδίτης*, 1614. Συλλογή τού Πρίγκιπα του Lichtenstein. François Boucher, *Ο καλλισμός της Αφροδίτης*, 1751, New York, The Metropolitan Museum of Art.

51. Η ποίηση του Διβανίου είναι η κλασική τουρκική ποίηση της Αυλής. Ποίηση προπάντων ερωτική ιδιαίτερος εκλεπτυσμένη, ακμαιότατη κατά περιόδους, εκτείνεται από τον 14ο έως τον 18ο αιώνα.

52. Βλ. *Explication des ouvrages de peinture exposés au Musée Royal des Arts le 4 novembre 1827*, σ. 70.

53. Συγγενής είναι η παράσταση του πίνακα του Peter von Hess (1792-1871), *Ο Παναγιώτης Κεφάλας στήνει την ελληνική σημαία επί των τειχών της Τριπολιτσάς*. Βλ. *Ιστορικών Λευκάμα της Ελληνικής Επαναστάσεως*, εκδ. Μελίσσα, Αθήνα 1970, σ. 153.

54. Το 1861 ο Μ. Π. Βρεττός τύπωσε τη λιθογραφία -μη επιχρωματισμένη- με τους τίτλους, *Ο Τουρκομάχος Έλληνας. Le Grec moderne. Bibliothèque Nationale de Paris. Cabinet des Estampes.*

55. Βλ. Claude Roger-Marx, *La gravure originale au XIX siècle*, Παρίσι 1967.



ΕΠΙΜΕΤΡΟ ΠΙΝΑΚΩΝ ΚΑΙ ΓΛΥΠΤΩΝ



82. Ο Απόλλων του *Belvedere*, ρωμαϊκό μαρμάρινο αντίγραφο ελληνικού έργου των μέσων του 4ου αι. π.Χ., Μουσείο του Βατικανού.

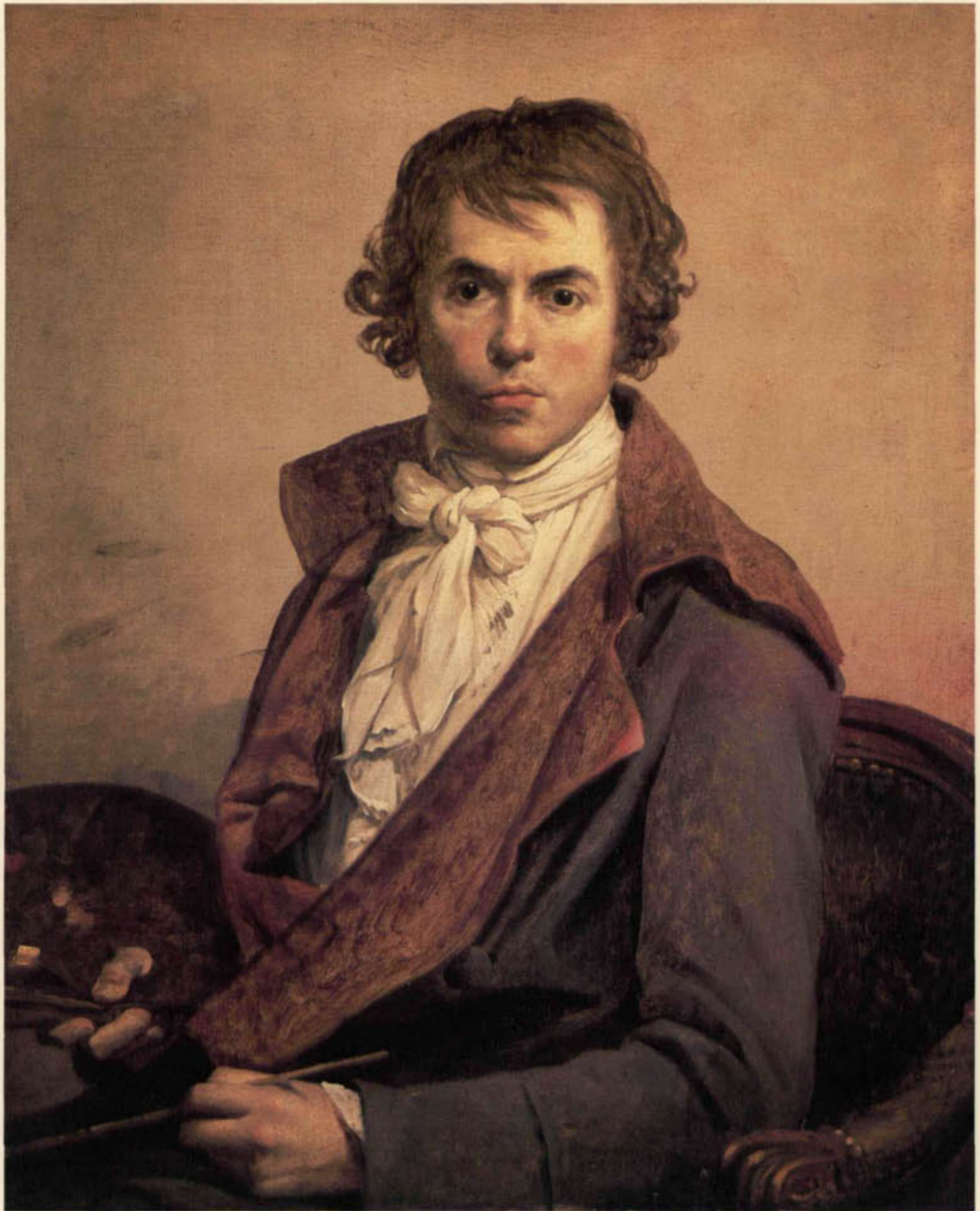


83. Ο Ηρακλής βρίσκει τον Τήλεφο στα όρη της Αρκαδίας, τοιχογραφία της Ηράκλειας, 1ος αι. π.Χ., Νεάπολη, Εθνικό Μουσείο.



84. Adam-I-rans van der Meeulen. *Η άφιξη του Λουδοβίκου ΙΔ' στο στρατόπεδο μπροστά στο Maastricht*, ελαιογραφία. 230x332 εκ., Παρίσι, Λούβρο.





85. Jacques-Louis David. *Αυτοπροσωπογραφία*, 1794, ελαιογραφία, 81x64 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).





86. Jacques-Louis David. Ο Άγιος Ρόκος, 1780, ελαιογραφία, 260×195 εκ., Μασσαλία, Musée des Beaux-Arts (photo R.M.N.).



87. Jacques-Louis David. *Η στέψη τον Ναπολέοντα και της Ιωσηφίνας*, 1805-1808, ελαιογραφία, 610x931 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).





88. Λεπτομέρεια του Πίνακα 87.



89. Λεπτομέρεια του Πίνακα 87, με την προσωπογραφία του καρδινάλιου Joseph Fesh, δεύτερου από αριστερά (photo R.M.N.).



90. Jacques-Louis David. *Οι ραβδούχοι φέρνουν στον Βρούτο τα σκοτωμένα παιδιά του*, 1789, ελαιογραφία, 325x425 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



91. Jacques-Louis David. Οι Σαβίνες, 1795-1799, ελαιογραφία, 385x522 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



92. Jean-Antoine Gros. *Ο Ναπολέων στο πεδίο της μάχης του Eylau στις 9 Φεβρουαρίου 1807*, 1808, ελαιογραφία, 533x800 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



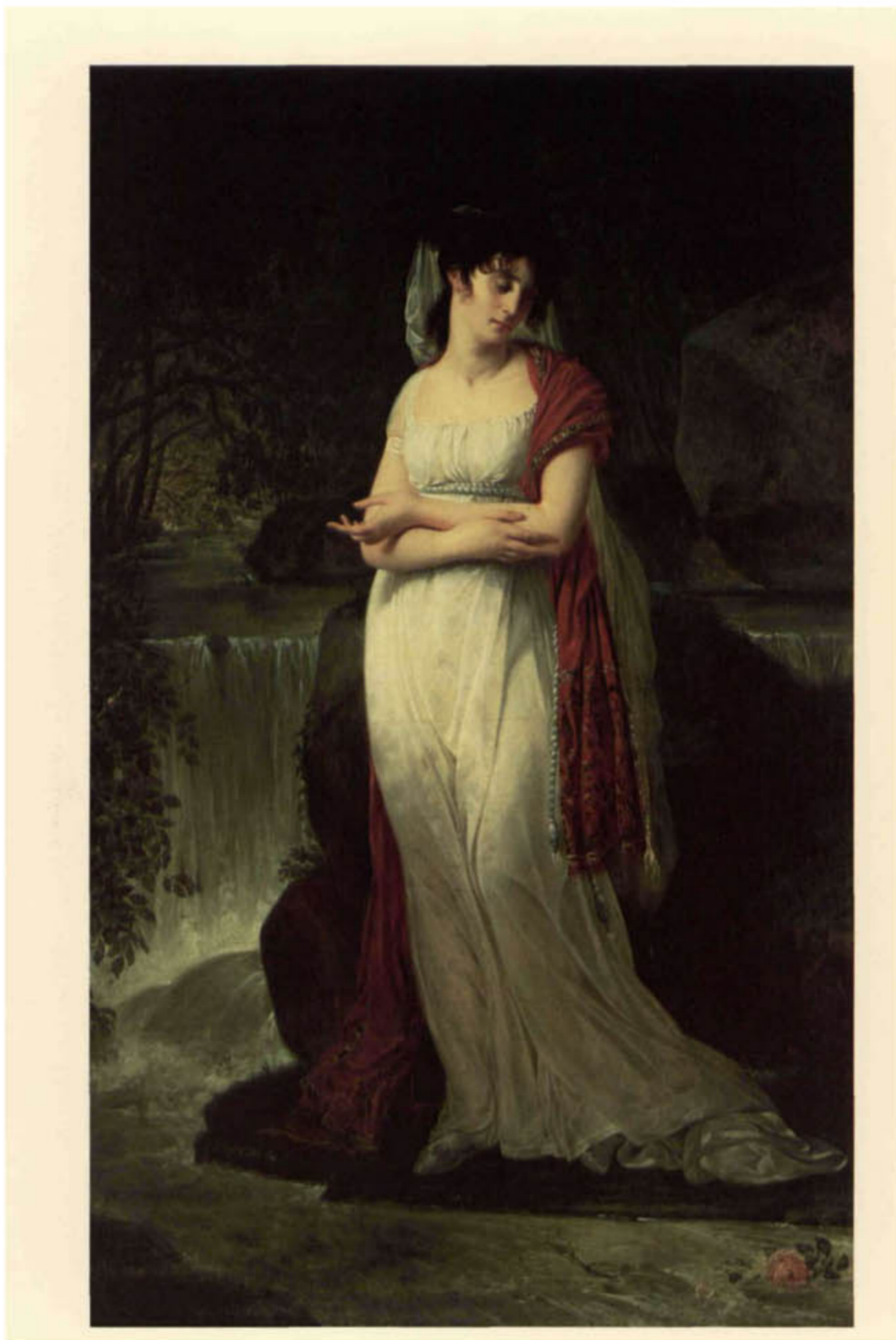




93. Jacques-Louis David. *Η διανομή των Ασπών στο Πεδίον του Άρεως, 5 Δεκεμβρίου 1804*, 1810, ελαιογραφία, 610x931 εκ.. Μουσείο των Βερσαλλιών (photo R.M.N.).



94. Jacques-Louis David. *Ο Λεωνίδας στις Θερμοπύλες*, 1799-1803, 1813-1814, ελαιογραφία, 395x531 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



95. Jean-Antoine Gros. *Προσωπογραφία της Christine Boyer*, 1800, ελαιογραφία, 214x134 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



96. Pierre-Paul Prud'hon. *Η αυτοκράτειρα Ιωσηφίνα*, 1805, ελαιογραφία, 244x179 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



97. François Gérard. *Ο Οσσιαν καλεί τα πνεύματα με τους ήχους της άρπας του*, 1801, ελαιογραφία, 180,5x 198,5 εκ., Παρίσι, Musée National de Malmaison (photo R.M.N.).



98. Peter Cornelius. *Οι φρόνιμες και οι μορές παρθένες*, 1813, ελαιογραφία, 116x 155 εκ., Dusseldorf, Kunstmuseum.



99. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Προσωπογραφία του François-Marius Granet*, 1808, ελαιογραφία, 74,5x63,2 εκ., Aix-en-Provence, Musée Granet (photo R.M.N.).

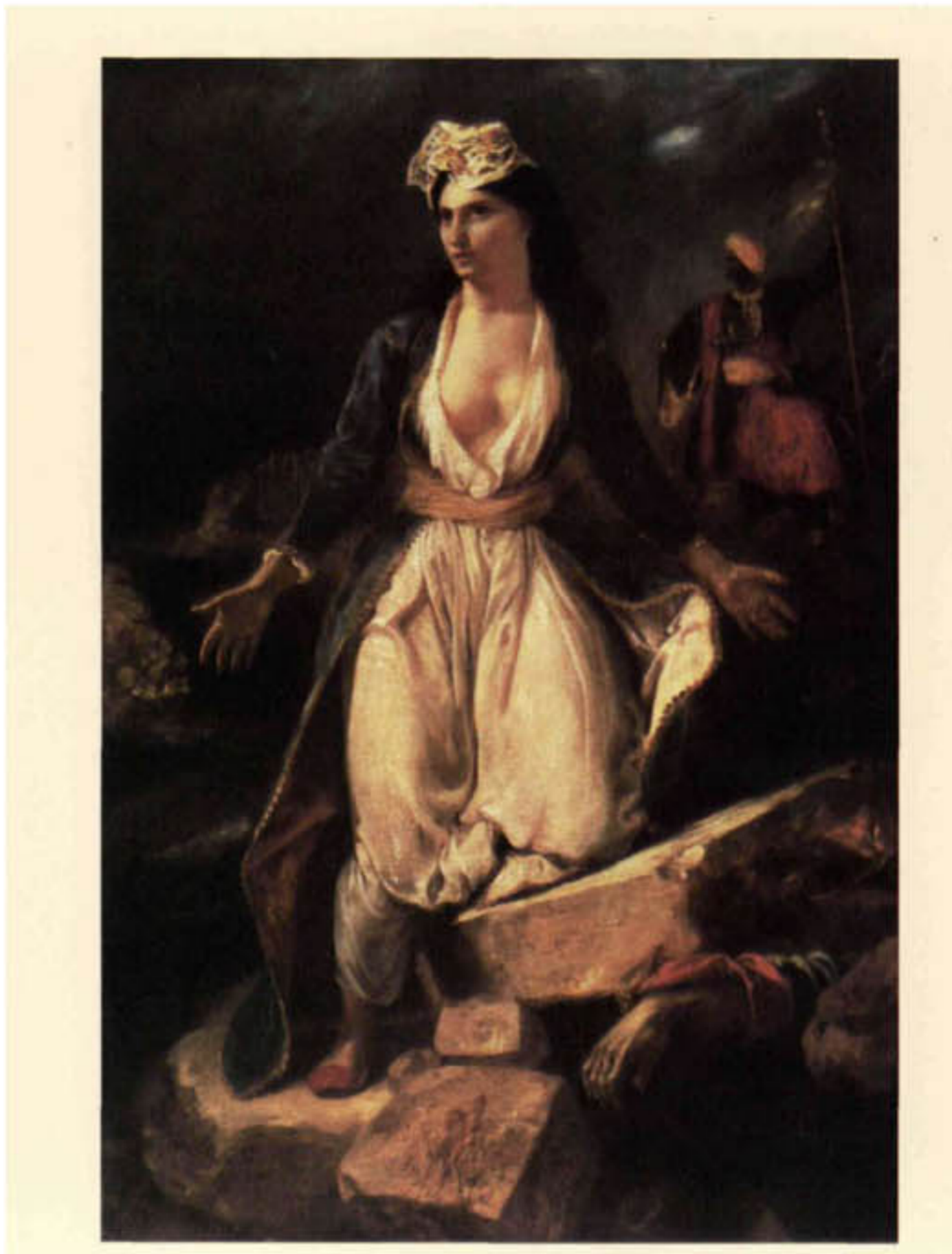




100. Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Ο Ναπολέων Α' ένθρονος*, 1806, ελαιογραφία, 260x163 εκ., Παρίσι, Musée de l'Armée, Palais des Invalides (photo R.M.N.).



101. Eugène Delacroix. *Η Ελευθερία οδηγεί το λαό*, 28 Ιουλίου 1830, 1830, ελαιογραφία, 260x325 εκ., Παρίσι, Λούβρο (photo R.M.N.).



102. Eugène Delacroix. *Η Ελλάδα ξεφυγά στα ερείπια του Μεσολογγίου*, 1826, ελατογραφία, 209x147 εκ., Bordeaux, Musées des Beaux-Arts.



*B'* ΜΕΡΟΣ

ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ





## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ερμηνεία της ζωγραφικής του θέλησε ο Dupré το οδοιπορικό που συνέγραψε, και το αποτέλεσμα ανταποκρίνεται στην πρόθεση. Ο καλλιτέχνης εξιστορεί τα γεγονότα των περιηγήσεων του, μιλά για τον τόπο και τους ανθρώπους, εκφέρει διαπιστώσεις και κρίσεις. Από το σύνολο των αναφορών του, εντύπωση προκαλεί κυρίως ό,τι σχετίζεται με τη διεργασία της τέχνης του. Εκεί έγκειται και η σπουδαιότητα του αφηγήματος.

Η πρώτη δοκιμασία που υφίσταται ο Dupré όταν πατά το ελληνικό έδαφος, οφείλεται στην αδυναμία του να συμβιβάσει το παρελθόν με το παρόν, το όραμα με την πραγματικότητα. Τούτο καθιστά το ταξίδι μια διαρκή εμπειρία συγκρούσεως, με σταθερούς πόλους αντιθέσεως τη δόξα και την ταπείνωση, την ευγένεια και τη βαρβαρότητα, την ορμή προς την ελευθερία και τον καταναγκασμό της δουλείας. Η σύγκρουση, άλλοτε ισχυρή, άλλοτε ασθενέστερη, απαντά σε πολλούς περιηγητές, η δε έντασή της εξαρτάται από την ευαισθησία του επισκέπτη στις αξίες που κατέλυσε η τουρκοκρατία. Στον Dupré, γέννημα της Γαλλικής Επανάστασης και θαυμαστή του ελλητισμού, είναι εντονότατη, διότι εκείνος βλέπει την ελληνική αρχαιότητα ως έκφραση ενός ιδανικού που κατέστρεψε ο Οθωμανός. Όσο δε μεγαλύτερη είναι η καταστροφή, τόσο η έλξη του ιδανικού αυξάνει. Είναι επόμενο, έπειτα από αυτά, η ιδέα που έχει για τους Έλληνες και τους Τούρκους να μην αφήνει περιθώρια επιλεκτικών διακρίσεων - μοναδική σχεδόν, η αγαθή εντύπωση από τη γνωριμία του με τον Βοεβόδα της Αθήνας. Αλλά το όραμα, παρά την τριβή και τους τραυματισμούς που υφίσταται δεν τον εγκατέλειψε, ούτε αποδυναμώθηκε. Αναφαίνεται τακτικά, οποτεδήποτε κάποιο ερέθισμα κεντρίζει τη μνήμη του συγγραφέα. Τα συνήθη ερεθίσματα είναι η φύση, τα μνημεία και η ανθρώπινη μορφή. Το παρελθόν αναπλάθεται στο οδοιπορικό από τα σπαράγματά του.

Το σχήμα των αντιθέσεων αποτελεί άξονα στηρίξεως του χρονικού και οδηγό αναγνώσεώς του. Αρκετοί είναι και οι άλλοι άξονες με τους οποίους στοιχίζεται: η αγάπη για την ελευθερία και την πατρίδα -ο Dupré κατά την παραμονή του στην Ελλάδα, επανειλημμένως χρειάστηκε να υπερασπισθεί τη Γαλλία-, η ελληνολατρεία και η απέχθεια για τον τύραννο. Υπάρχουν ακόμη οι λιγότερο «ηρωικές» θέσεις του συγγραφέα: η αίσθηση του χρόνου και της φθοράς που επιφέρει αυτός, η αποδοχή της μοίρας και η μελαγχολία για το εφήμερο των πραγμάτων. Το πλέγμα τούτο, ιδεών και αισθήματος, από το οποίο κατανοείται και ο άνθρωπος και ο καλλιτέχνης, δεν απέχει από το ανάλογο πλαίσιο του ρομαντισμού. Στο αφήγημά του περισσότερο από ό,τι στη ζωγραφική του, ο Dupré αποκαλύπτει ρομαντική διάθεση και επαφή με το πνεύμα της εποχής.

Εφόσον ο συγγραφέας έχει την οπτική του καλλιτέχνη -και τούτο καταλέγεται στις αρετές του- είναι φυσικό να επιμένει στην άμεση, εξωτερική εντύπωση και να διατρέχει προσεκτικά τις λεπτομέρειες. Η περιγραφή του τόπου και των μνημείων είναι συνήθως ευσύνοπτη και σαφής. Έχει συγκρατήσει το ουσιώδες και το ατομικό και έχει διατυπωθεί με ακρίβεια και ενάργεια. Συχνότατα, όμως, παρεμβάλλονται η μνήμη και η συναισθηματική παρόρμηση και οδηγούν σε συγκρίσεις με το παρελθόν, οπότε η όψη των πραγμάτων καταθλίβει. Ο λυρισμός των εξομολογήσεων και η έξαρση που αγγίζει τη ρητορεία καθόλου δεν σημαίνουν έλλειψη ειλικρίνειας. Απλώς, η συγκίνηση, προκειμένου να έχει ικανοποιητικό αντίκρισμα, έχει καταφύγει στον περίτεχνο λόγο -που ο Dupré δεν χειρίζεται πάντοτε επιδέξια- και προκαλεί την αμφιβολία. Σποραδικά, ο αναγνώστης διακρίνει τη μίμηση του λογοτεχνικού ύφους του τέλους του δέκατου όγδοου αιώνα.

Η σκιαγραφία των επωνύμων και ανωνύμων βασίζεται στις εντυπώσεις του περιηγητή, σε πληροφορίες τρίτων, ακόμη και σε φιλολογικές πηγές. Ο Dupré περιγράφει με ευχέρεια τη μορφή, το λόγο, την αμφίεση και τη συμπεριφορά. Προσπαθεί επίσης να ανιχνεύσει τον άνθρωπο, αλλά δεν προχωρεί πέρα από ό,τι είναι δυνατό να τεκμηριώσει. Η συμπάθεια ή η αντιπάθεια που προκαλεί η παρουσία του άλλου μεταφέρεται με ειλικρίνεια στο κείμενο και του προσδίδει τον ιδιάζοντα προσωπικό τόνο. Η ένταξη των πορτραίτων στη ροή των γεγονότων τού παρέχει επίσης την ευκαιρία να μνημονεύσει συνθήκες και περιστατικά της γνωριμίας του με Έλληνες και Τούρκους και να προσθέσει ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες. Έτσι, καθώς οι άνθρωποι συνδέονται με τον τόπο και το χρόνο αποκτούν αναγλυφικότητα και διάρκεια. Προσωπικότητες όπως εκείνη του Αλή Πασά και του Μιχαήλ Σούτσου ήταν φυσικό να εντυπωσιάσουν τον Dupré, εντούτοις, η συγκλονιστική εμπειρία του -που κατέληξε σε μία θαυμάσια σκηνή του οδοιπορικού- προήλθε από τον Φώτο Πίκο, τον άσημο Σουλιώτη τής Κέρκυρας.

Όσον αφορά το ζήτημα των σχέσεων του φιλολογικού και του εικαστικού πορτραίτου, έχει λεχθεί ήδη ότι ο λόγος ανταποκρίνεται προς την εικόνα -υπό την επιφύλαξη πάντοτε ότι ο ζωγράφος είναι κατά πολύ ικανότερος από το συγγραφέα- και ότι οι δύο μαρτυρίες συμπίπτουν. Εξάιρεση ίσως αποτελεί η εικόνα του Αλή Πασά, όπου η φιλολογική εκδοχή υπερκαλύπτει την εικαστική σε πλούτο λεπτομερειών και αντιθέσεων.

Αν ο Dupré είχε περιορισθεί να σχολιάσει μόνο τους πίνακές του, θα είχε γράψει ένα κείμενο επαρκές και πρωτότυπο, και θα είχε αφήσει ένα πρώιμο αισθητικό δοκίμιο, διότι τα μέρη που αφορούν την τέχνη του είναι άρτια και ενδιαφέροντα. Αξιόλογα ακόμη είναι και άλλα σημεία που περιλαμβάνουν παρατηρήσεις όχι αισθητικού περιεχομένου. Εντούτοις, είτε επειδή θεώρησε αναγκαίο να ενσωματώσει τα διάφορα σχόλια σε μια ευρύτερη αφήγηση, είτε διότι θέλησε να μιμηθεί τους περιηγητές που συνέγραψαν, νόμισε σκόπιμο να καταθέσει και εκείνος τον απολογισμό της περιοδείας του πληρέστερο, αναφερόμενος όχι μόνο σε ό,τι είδε αλλά και στην ιστορία τού τόπου και των μνημείων. Χρησιμοποίησε λοιπόν τον τύπο του ημερολογίου, με καταχωρήσεις των γεγονότων κατά ημερομηνία, χρονομετρικές αποστάσεις και λεπτομέρειες της διαδρομής.

Τι οπλισμό διέθετε ο ζωγράφος για να αντιμετωπίσει τις αξιώσεις ενός τέτοιου χρονικού; Από τα βιογραφικά στοιχεία που παραθέτει ο ίδιος -τα οποία πρέπει να ληφθούν υπόψη με προσοχή και στο πλαίσιο της καλλιτεχνικής παιδείας της εποχής του- και τις παρατηρήσεις που έχει κάνει στο έργο του συνάγεται ότι γνωρίζει το περίγραμμα της αρχαίας ελληνικής ιστορίας και κατέχει στοιχεία της ελληνικής και ρωμαϊκής μνημειογραφίας. Τις γνώσεις του αντλεί κυρίως από τα οδοιπορικά των περιηγητών, αλλά οι οδηγόι τους οποίους προπάντων εμπιστεύεται είναι ο Chateaubriand και ο Rouquerville. Είναι και οι δύο λόγιοι με ευρύτατη αρχαιογνωσία, ανήσυχοι και ερευνητικοί, τολμηροί σε ταυτίσεις μνημείων και συμπεράσματα. Ο δεύτερος, πρόξενος της Γαλλίας στην Ελλάδα, παρέμεινε επί μακρό διάστημα στη χώρα την οποία περιηγήθηκε, αλλά τούτο δίνει σχετική μόνο εγκυρότητα στα γραπτά του. Τα έργα τους, το *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811) του Chateaubriand, και τα δύο πολύτομα βιβλία του Rouquerville, *Histoire de la régénération de la Grèce* (1825) και *Voyage dans la Grèce*, β' έκδοση 1826, υπήρξαν για τον Dupré σπουδαιότατη πηγή πληροφοριών. Η εξάρτησή του από τον Chateaubriand είναι μάλλον γενική· αφορά τη διαμόρφωση της οπτικής του, τη διάταξη της ύλης και το ύφος. Ουδέποτε παραπέμπει σ' αυτόν, ούτε τον μνημονεύει. Από τον Rouquerville, αντιθέτως, δεν εξαρτάται απλώς, αλλά συχνότατα τον αντιγράφει. Οτιδήποτε στο κείμενο του Dupré έχει σχέση με τη μυθολογία, τους θρησκευτικούς και πολιτικούς θεσμούς, την ιστορία, την περιγραφή των μνημείων ή τη γεωγραφία είναι συνήθως δάνειο από τα βιβλία του. Ανομολόγητο δάνειο, αφού σπανίως τον αναφέρει. Μόλις χρειάζεται να σημειωθεί ότι επαναλαμβάνει αυτούσια τα λάθη και τις αυθαίρετες ερμηνείες του Rouquerville.

Το έργο του Dupré, εύληπτο και ως εικαστική και ως φιλολογική δημιουργία, παρουσιάζει, εντούτοις, προβλήματα κατά τη σύνθεσή του. Η χρονολόγηση των σχεδίων και των λιθογραφιών, η συγγραφή του οδοιπορικού και η ολοκλήρωσή της, η έκδοση τέλος του βιβλίου με τον διττό χαρακτήρα είναι τα σπουδαιότερα. Συγκεκριμένο δείγμα των προβλημάτων είναι το εξής: Διάφοροι πίνακες όχι μόνο απέχουν μεταξύ τους χρονικά, αλλά ορισμένοι από αυτούς έχουν φιλοτεχνηθεί αρκετά υστερότερα από τη χρονολογία εκδόσεως του έργου στο οποίο περιλαμβάνονται. Η προσωπογραφία λ.χ. του Αλή Πασά έχει σχεδιασθεί το 1819, ενώ εκείνη του Βασίλη Γούδα μία



δεκαετία αργότερα, το 1828, και τρία χρόνια μετά τη χρονολογία εκδόσεως του βιβλίου. Στο οδοιπορικό, εξάλλου, έχουν καταγραφεί όχι μόνο γεγονότα που προηγούνται του 1825, αλλά και πολλά άλλα που έγιναν μετά τη χρονολογία αυτή και προσεγγίζουν σχεδόν το έτος θανάτου του συγγραφέα (1837).

Το παράδοξο τούτο κατανοείται αν λάβουμε υπόψη πρώτον: το μεγάλο διάστημα που παρεμβαίνει μεταξύ του τέλους της περιόδου της καλλιτέχνη (1819) και της εκδόσεως του βιβλίου (1825), δεύτερον: τον τρόπο της εκδόσεως. Τα στάδια που διέρχεται η δημιουργία του εικαστικού έργου και του χρονικού είναι, νομίζω, τα ακόλουθα. Ο Dupré αρχίζει τη συγγραφή του οδοιπορικού πριν ακόμη αναχωρήσει από την Ιταλία και, φυσικά, χωρίς να έχει κατά νου την ενδεχόμενη έκδοσή του. Καταγράφει απλώς τις εντυπώσεις του σε ένα ημερολόγιο που φροντίζει να ενημερώνει τακτικά, τουλάχιστον κατά την πρώτη περίοδο του ταξιδιού. Οι σημειώσεις περιείχαν προσωπικές παρατηρήσεις του, πιθανόν και περιγραφές μνημείων, αλλά χωρίς εκτεταμένες και ειδικές αναφορές στην αρχαιότητα. Το ημερολόγιο εκάλυπτε ολόκληρο το ταξίδι, αλλά η ενημέρωσή του δεν τελείωσε με το τέλος της περιόδου. Ο Dupré, μετά την επιστροφή του στην πατρίδα, εξακολούθησε να συλλέγει πληροφορίες για πρόσωπα και πράγματα που αφορούν την Ελλάδα ή την Τουρκία. Το υλικό αυτό εκτείνεται σε μακρό διάστημα και προέρχεται είτε από τα ίδια τα πρόσωπα ή το περιβάλλον τους (Βασίλης Γούδας, Μιχαήλ Σούτσος, Τσαμαδός κ.ά.) είτε από φίλους του καλλιτέχνη που διέμεναν στις δύο χώρες. Το οδοιπορικό θα προκύψει από το σύνολο των σημειώσεων αυτών, αλλά όχι μόνο από αυτές.

Το δεύτερο στοιχείο που αισθητά επέδρασε στη συγκρότηση του περιεχομένου και τη σύνθεση του χρονικού είναι η προσφυγή του Dupré στο έργο του Rouquerville. Ο καλλιτέχνης μελέτησε με θαυμασμό τα βιβλία του ιστοριογράφου, βρήκε εκεί πλήθος ειδήσεων για τους τόπους που επισκέφθηκε, την αρχαιότητα και τον σύγχρονο ελληνικό βίο και, αναπόφευκτα, νόμισε ότι ήταν η κατάλληλη πηγή για να τεκμηριώσει και να εμπλουτίσει το ημερολόγιό του. Μετέφερε λοιπόν στο δικό του κείμενο ό,τι κατά τη γνώμη του εκάλυπτε τα κενά και βοήθησε το χρονικό να αποκτήσει πληρότητα. Το μίγμα αυτό, προσωπικής μαρτυρίας και διαφόρων δανείων, τελικά ενοποιείται, αποκτά σχετική ομοιογένεια ύφους και κρίνεται κατάλληλο να συνοδεύσει τη συλλογή των λιθογραφιών.

Ο αναγνώστης δεν δυσκολεύεται να αντιληφθεί τις διεργασίες από τις οποίες έχει προκύψει το κείμενο. Είναι ευνόητο ότι το βασικό υλικό προέρχεται από τις σημειώσεις του ημερολογίου, ο συγγραφέας όμως θεώρησε σκόπιμο να προσθέσει εκεί, εκ των υστέρων, κάθε είδους πληροφορίες: κρίσεις και σχόλια για την τουρκοκρατούμενη Ελλάδα και την Επανάσταση, χαρακτηρισμούς για πρόσωπα που ζωγράφιζε μετά την επιστροφή του, παρατηρήσεις άλλες για ανθρώπους και πράγματα. Παρά το γεγονός ότι οι διάφορες προσθήκες έχουν ενσωματωθεί οργανικά στο κείμενο, δεν παύουν εντούτοις να προδίδουν τη μεταγενέστερη προέλευσή τους και να δημιουργούν την εντύπωση αναχρονισμών. Ενώ δε επικρατεί ο χρόνος του παρελθόντος και η αίσθηση του παρωχημένου, αναπηδούν επανειλημμένως οι διαφυγές στο παρόν που διασπούν την ενότητα.

Στην Ιταλία, μετά την επιστροφή του από την Ελλάδα, ο Dupré αρχίζει να επεξεργάζεται τα σχέδιά του, από τα οποία ένα μέρος θα παρέδιδε στους άγγλους εντολοδότες του, κατά τη συμφωνία που είχαν κάμει. Τι παρέδωσε τελικώς και ποια ήταν η τύχη των έργων αυτών παραμένει άγνωστο. Ο ίδιος αναφέρει ότι είδε να κυκλοφορούν στο εξωτερικό έργα του χωρίς την άδειά του, τα οποία δεν ενέκρινε. Η δημιουργία των σχεδίων καλύπτει και αυτή ολόκληρο το διάστημα της περιήγησης, συνεχίζεται δε, όπως και το ημερολόγιο, και μετά την επιστροφή του ζωγράφου στην πατρίδα. Τα νεότερα σχέδια είναι συνήθως προσωπογραφίες Ελλήνων εγκατεστημένων στη γαλλική πρωτεύουσα που μνημονεύονται στα οδοιπορικά. Με τα σχέδια αυτά, παλαιά και νεότερα, είτε όπως έχουν, είτε αφού λιθογραφήθούν, ο Dupré μετέχει στις επίσημες Εκθέσεις του Παρισιού (Salons). Την ιδέα της έκδοσης ενός λευκώματος ο καλλιτέχνης συνέλαβε, πιθανώς, μετά την Έκθεση του 1824, στην οποία για πρώτη φορά παρουσίασε έργα εμπνευσμένα από το ταξίδι του. Η έκδοση αρχίζει το επόμενο έτος (1825) με περιοδικές εκτυπώσεις λιθογραφιών που διατίθενται σε συνδρομητές συνοδευόμενες από τμήματα του κειμένου. Λιθογραφούνται πρώτα τα παλαιότερα σχέδια, όπως αποδεικνύεται από την αντιστοιχία τους με το περιεχόμενο του οδοιπορικού. Τελευταία δίνονται στους λιθογράφους τα σχέδια που έγιναν στην Τουρκία, στην Ιταλία και το Παρίσι. Η ιδέα αυτή της εκτυπώσεως

των έργων κατά τη χρονική βαθμίδα της δημιουργίας τους τηρείται, νομίζω, χωρίς ουσιώδη εκτροπή, ως κανόνας.

Η δημιουργία του έργου κατά στάδια (συγγραφή του κειμένου, ετοιμασία του εικαστικού υλικού) αντιστοιχεί στον τρόπο εκδόσεως του· το βιβλίο θα κυκλοφορήσει σε τεύχη, εκδιδόμενα όχι σε τακτά διαστήματα, με την παρεμβολή μεγάλου χρόνου μεταξύ των τευχών. Αναλυτικότερα· το Σεπτέμβριο 1825 εκδίδεται ενημερωτικό φυλλάδιο όπου αναφέρεται ότι το έργο θα ολοκληρωθεί σε δέκα μηνιαία τεύχη, διατιθέμενα σε συνδρομητές. Αναγράφονται οι διευθύνσεις οκτώ εκδοτών, τυπογράφων και βιβλιοπωλών και εκείνη του συγγραφέα, όπου μπορούν να σταλούν τα εμβάσματα. Το πρώτο τεύχος κυκλοφόρησε την 24η Δεκεμβρίου 1825 και περιλάμβανε τέσσερα φύλλα κειμένου και τέσσερις εικόνες. Ακολούθησε η έκδοση επτά ακόμη τευχών ως εξής: 2ο τ., 15.7.1826, 3ο τ., 4.11.1826, 4ο τ., 2.6.1827, 5ο τ., 12.12.1827, 6ο τ., 25.10.1828, 7ο τ., 10.10.1829, 8ο τ., 2.11.1833<sup>1</sup>. Τα τεύχη περιλαμβάνουν δύο έως τέσσερα φύλλα κειμένου και πάντοτε τέσσερις εικόνες. Δεν έχει εντοπισθεί η έκδοση του ένατου και δέκατου τεύχους. Δεν είναι επίσης γνωστό για ποιο λόγο καθυστέρησε τόσο πολύ η ολοκλήρωση του έργου. Οι συντάκτες της Εισαγωγής στο έργο του Dupré, κατά την επανέκδοσή του (1993), υποθέτουν ότι αιτία είναι η μη ανταπόκριση του κοινού, ο μικρός αριθμός των συνδρομητών, ανεπαρκής για να καλύψει τις δαπάνες<sup>2</sup>. Η υπόθεση είναι λογική. Ίσως, πρέπει να προσθέσουμε σε αυτή και την απασχόληση του Dupré σε άλλα έργα και τις μακροχρόνιες απουσίες του από το Παρίσι.

Πότε τελειώνει η συγγραφή του οδοιπορικού και πότε ολοκληρώνεται η έκδοση; Είναι τα δύο χρονικά σημεία αλληλένδετα; Ο Dupré αναφέρεται δύο φορές τουλάχιστον με συγκεκριμένες χρονολογικές ενδείξεις στη συγγραφή του. Η πρώτη είναι το έτος 1832. Ο Dupré έλαβε τότε την επιστολή Fauvel, στην οποία ο γάλλος πρόξενος, μακριά τώρα από την Ελλάδα, αφού ευχαριστήσει το ζωγράφο για τον πίνακα που του απέστειλε, διεκτραγωδεί την κατάστασή του. Ο Dupré δημοσιεύει την επιστολή σε αυτόγραφο, με τη χρονολογική της ένδειξη (Φεβρουάριος 1832) και τη σχολιάζει εκτενώς. Ως εισαγωγή αναφέρει τα εξής: «Τις ημέρες αυτές που δημοσιεύεται στο Παρίσι το *Ταξίδι* μου έλαβα δύο γράμματα από τις χώρες που επισκέφθηκα. Το ένα είναι του κ. Fauvel...». Η παρατήρηση φέρει τη δημοσίευση του τεύχους είτε ως τρέχουσα, είτε ως επικείμενη, αλλά, σύμφωνα με τον κατάλογο εκδόσεως των τευχών, κανένα τεύχος δεν εκδίδεται το 1832, πρέπει δε να περάσουν αρκετοί μήνες και από το επόμενο έτος, έως ότου το Νοέμβριο του 1833 κυκλοφορήσει το όγδοο τεύχος. Η δεύτερη συγκεκριμένη αναφορά γίνεται αρκετά αργότερα· σε όσα αναφέρει για την οικογένεια των Duz Oglou και τις περιπέτειές της, ο Dupré παρεμβάλλει και τα ακόλουθα: «Τώρα δε που γράφω αυτά (Δεκέμβριο του 1835) ο κ. Αγκόπ είναι...». Η ένδειξη 1835 είναι το δεύτερο και τελευταίο όριο. Υποθέτω ότι η συγγραφή δεν πρέπει να έχει προεκταθεί πέραν του τέλους τού έτους, δεδομένου ότι δεν προστίθενται νέα στοιχεία αλλά μνημονεύονται μόνον παλαιά. Έστω και αν το πέρας της συγγραφής δεν σημαίνει ότι επιφέρει κατ' ανάγκη και το πέρας της έκδοσης, θα θεωρούσα πολύ πιθανό ότι αυτή ολοκληρώνεται κατά το 1836.

Αν, ακόμη, πρέπει να κάμω λόγο για τη μετάφραση, θα σημειώσω ότι, εκτός από ορισμένα σημεία, ιδιαίτερα προβλήματα δεν παρουσίασε. Ο Dupré είναι ενδιαφέρων και ευχάριστος αφηγητής και τούτο ακυρώνει τις ενδεχόμενες άλογες ελευθερίες του μεταφραστή· κύριο μέλημά μου ήταν να συγκρατήσω την ποιότητα του ύφους του.

Μια επιμέρους παρατήρηση: Διατήρησα στο κείμενο της μετάφρασης τις ενδείξεις (Πίν.) του γαλλικού πρωτοτύπου. Είναι ευνόητο ότι τούτο έγινε για λόγους τυπικούς, και ότι οι αριθμητικές ενδείξεις αναφέρονται μόνο στους πίνακες του λευκώματος που συνοδεύουν το γαλλικό κείμενο.

#### ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Τα στοιχεία για την έκδοση και κυκλοφορία των τευχών κατά τον συγκεκριμένο χρόνο έχουν ληφθεί από την Εισαγωγή των Dr. Christine Peltre και Ευστ. Ι. Φινόπουλου, που προτάσσεται στην πανομοιότυπη με το πρωτότυπο επανέκδοση του έργου του Dupré, *Voyage à Paris et à Constantinople*, από τον Οίκο Porto Leone, Αθήνα 1993.

2. Βλ. L. Dupré, *Voyage...*, έκδοση Porto Leone, 1993, Εισαγωγή, σ. ν.

Προς τον Κύριο Κόμη Clément de Ris,  
Γερουσιαστή

*Κύριε Κόμη,*

*Μου εκάματε την τιμή να ενθαρρύνετε τα πρώτα μου βήματα στο δρόμο της τέχνης και η πατρική Σας μέριμνα με περιέβαλλε πάντοτε άγρυπνη. Σε όλες τις περιόδους του βίου μου η γενναιόδωρη καλοσύνη Σας υπήρξε απέναντι μου ανεξάντλητη.*

*Σας αφιερώνω το μόνο έργο, όπου μου επιτρέπεται να αναγράψω το όνομά μου κοντά σ' εκείνο του ευγενικού προστάτη μου και παρακαλώ, Κύριε Κόμη, δεχθείτε τη διαβεβαίωση ότι έχω συναισθανθεί βαθιά τη μεγάλη αξία των φροντίδων Σας και ότι τις προσπάθειές μου τις στήριζε η ευγνωμοσύνη μου.*

*Με βαθύτατο σεβασμό,  
Κύριε Κόμη,  
διατελώ ταπεινότατος και ευπειθέστατος θεράπων Σας,*

*Louis Dupré*



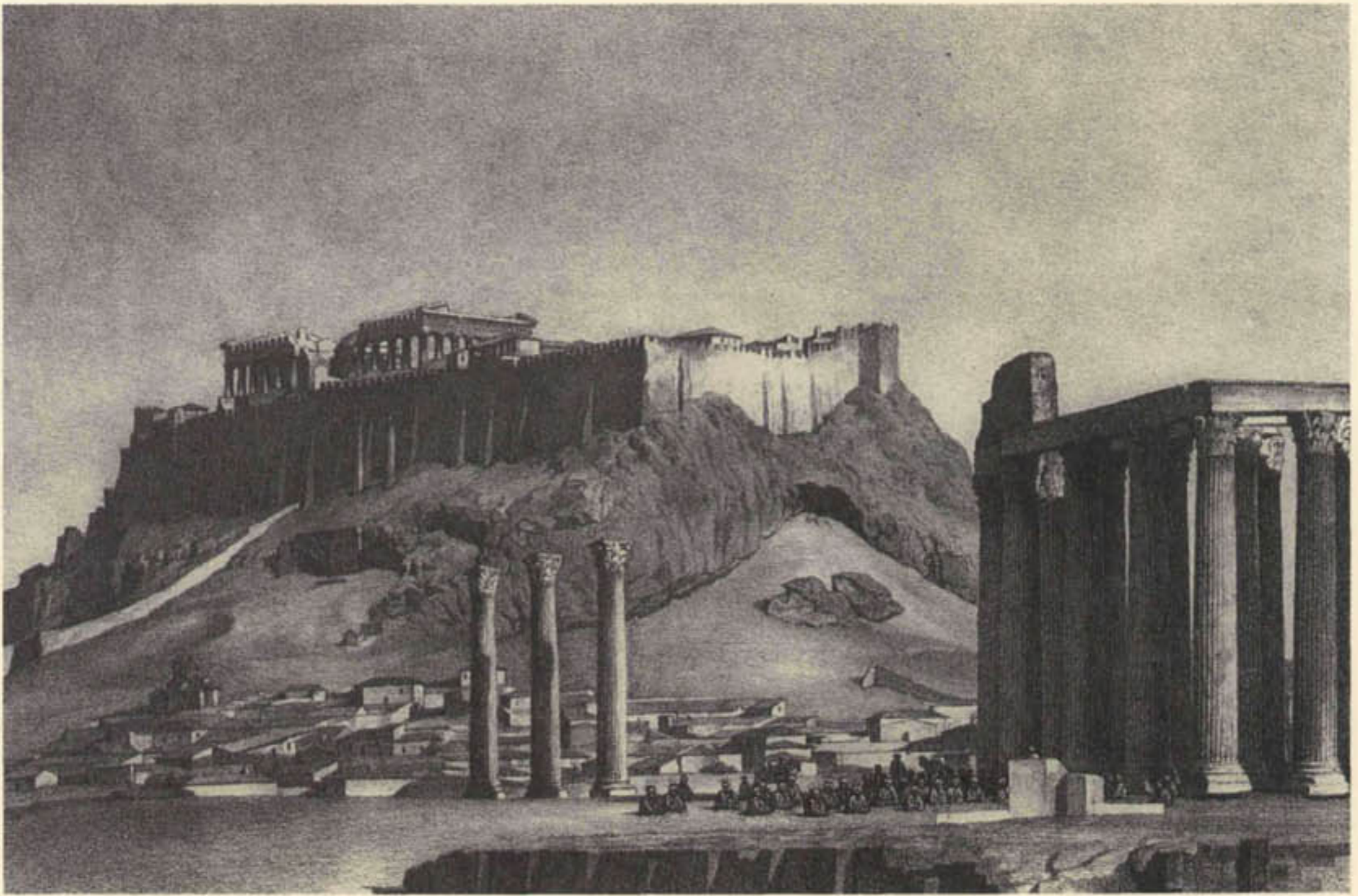
103. H. W. Williams. *Ελληνικό τοπίο*, χαλκογραφία, 13,5x10 εκ.



Ο άνθρωπος που αγαπά ή καλλιεργεί τις τέχνες τούτο πρέπει να εύχεται: να επισκεφθεί κάποτε την ιερή αυτή χώρα που τις εγέννησε και τις εδόξεσε. Η Ελλάδα, τόσο κατά την εποχή του μεγαλείου της όσο και κατά την αθλιότητά της, προκάλεσε πάντοτε μεγαλύτερο ενδιαφέρον από κάθε άλλη χώρα που υπέστη ανάλογες μεταπτώσεις. Ευτυχής και ακμαία δίδαξε και εξανθρώπισε τον κόσμο, ταπεινωμένη και δυστυχής τον κατέκτησε και πάλι με το πνεύμα της και τη δύναμη των παραδόσεων της, ενώ τα απομεινάρια της χρησίμευσαν για να οικοδομηθεί η ανθρώπινη γνώση<sup>1</sup>. Η τέχνη οφείλει στην Ελλάδα τις υψηλότερες συλλήψεις και τα θαυμασιότερα έργα της: ο ποιητής έχει ως πρότυπο τον Όμηρο, ο γλύπτης θέλει να μιμηθεί τον Φειδία, ο ζωγράφος επικαλείται τον Απελλή και ο αρχιτέκτων έρχεται να στοχασθεί στα ερείπια του Παρθενώνα. Αλλά αν η δόξα της Ελλάδας υπήρξε μεγάλη, ακόμη μεγαλύτερη υπήρξε η κακοτυχία της, αφού, μητέρα αυτή ανθρώπων διάσημων για το ταλέντο και την αρετή, το πνεύμα και το θάρρος τους, γεννά τα παιδιά της, αιώνες τώρα, μόνο για τη σκλαβιά και την ατίμωση. Ποιος λαός περισσότερο από τους Έλληνες είχε ποτέ το δικαίωμα να απαιτεί το θαυμασμό και τη συμπάθεια; Το διπλό τούτο αίσθημα διακατέχει τους γενναίοψυχους προπάντων σήμερα, που το έθνος αυτό, οργισμένο από το μέγεθος της συμφοράς και εμπνεόμενο από τη μνήμη και το μίσος, ορθώνεται για να πολεμήσει το δυνάστη και να ξεπλύνει με αίμα τη

μακροχρόνια και ωμή προσβολή. Μακάρι, στους ηρωικούς αγώνες του, να μην έχει άλλους εχθρούς από τους φυσικούς εχθρούς του<sup>2</sup>. Μακάρι, οι ένδοξες προσπάθειές του να θριαμβεύσουν, και οι Αχιλλείς και οι νέοι Αιάντες να βρουν έναν νέο Όμηρο να υμνήσει τα έργα τους.

Η αμάθεια και ο φανατισμός των τυράννων μάταια προσπάθησαν να καταστήσουν την ωραία χώρα γη αφιλόξενη. Από τους πολιτισμένους τόπους, κάθε χρόνο, ταξιδιώτες κάθε τάξεως, ηλικίας και φύλου, αφηφώντας τους κινδύνους και την κόπωση του πολυήμερου ταξιδιού, έρχονται στις μελαγχολικές ακτές της Αττικής και της Πελοποννήσου να θαυμάσουν τα πολύτιμα ερείπια που κατέχει ο άξεστος Οθωμανός και τα καταστρέφει αδιάφορος. Εάν, παρά τις άφθονες και σοφές περιγραφές, μόνη η επιθυμία να δει κάποιος την Ελλάδα είναι ικανή να προσελκύει το άσχετο πλήθος των περιέργων, πολύ περισσότερο ο καλλιτέχνης έχει δικαίωμα να πιστεύει ότι εκείνος προπάντων καλείται εκεί. Διότι αυτός δεν παρασύρεται από την άγνη επιθυμία, αφού μόλις πατήσει το ιερό χώμα, η φαντασία του φλογίζεται, οι σκέψεις του αναβλύζουν αθρόες, τα μάτια του ψάχνουν και ανακαλύπτουν το σημαντικό και το χέρι του αποτυπώνει αμέσως την εικόνα και την ανάμνηση. Και συμβαίνει τούτο, επειδή ο καλλιτέχνης ξεκίνησε με ελπίδες και πρέπει να επιστρέψει με θησαυρούς, για να εκπληρωθεί το προσκύνημα και να δικαιωθεί ο φλογερός πόθος του.



104. L. Dupré. *Ο ναός του Ολυμπίου Διός και η Ακρόπολη*, λιθογραφία, 27,4x43 εκ.

Όσο για μένα, εξοικειωμένος από τη νεαρότερη ηλικία μου, και υπό την εποπτεία του περίφημου David, με την ιστορία και τα αριστουργήματά της Ελλάδας, είχα ονειρευτεί το ταξίδι αυτό ήδη από τα παιδικά μου χρόνια. Αργότερα, στο κέντρο της Ιταλίας, όπου με έφεραν οι σπουδές μου, αισθάνθηκα την επιθυμία μου να μεγαλώνει, όταν, περιστοιχιζόμενος από πάμπολλα και ποικίλα έργα, μπόρεσα να συγκρίνω τους αρχαίους με τους σύγχρονους, να παραβάλω τις απομιμήσεις με τα πρότυπα και να πεισθώ, από την προσέγγιση, για την ανωτερότητα που διατηρούν τα λείψανα της αρχαιότητας, συγκρινόμενα με τα ωραία έργα των μεγάλων δασκάλων της Αναγέννησης.

Ήταν ο έκτος χρόνος από την εγκατάστασή μου στη δεύτερη αυτή πατρίδα των τεχνών. Είχα περιηγηθεί διαδοχικά τη Βολωνία και τη Φλωρεντία, τη Ρώμη και τη Νεάπολη, την Πομπηία και την Ποσειδώνια, και είχα αποθησαυρίσει στους φακέλους μου σπουδές και σχέδια από παντού, όταν τρεις νέοι άγγλοι φιλότεχνοι μου πρότειναν να τους συνοδεύσω στην Ελλάδα. Ήταν η τρίτη φορά που μου έκαναν την πρόταση στην Ιταλία, αλλά η μόνη που οι περιστάσεις μού επέτρεψαν να

αποδεχθώ. Οι ταξιδιώτες αυτοί, όπως και εγώ, ήθελαν να επισκεφθούν την πατρίδα του πνεύματος και της τέχνης και να κρατήσουν ενθυμήματα από ό,τι θα έβλεπαν. Οι τρεις πλούσιοι φιλέρευνοι που ήθελαν να περιοδεύσουν την Ελλάδα με βοήθο την τέχνη και ο νέος, άπορος καλλιτέχνης που επιθυμούσε να τη διατρέξει αποκομίζοντας τέρψη και ωφέλεια συμφωνήσαμε να ανταλλάξουμε πόρους και ικανότητες. Τηρήσαμε πιστά τις υποχρεώσεις μας και ζήσαμε τέσσερις μήνες χωρίς τη διαφορά των ιδεών μας σε ζητήματα τεχνών, όπως και σε άλλα επίσης, να καταστρέψει, έστω και προς στιγμήν, την αρμονία της συμβιώσεως. Σπεύδω να εκμεταλλευθώ την ευκαιρία και να δηλώσω στους κυρίους Hyett, Hay και Vivian, τους εντιμότετους συνταξιδιώτες μου, ότι η ευγένεια και η λεπτότητα της συμπεριφοράς τους με έκαναν ιδιαίτερος ευτυχής και να τους εκφράσω εδώ την ευγνωμοσύνη με την οποία τους θυμούμαι,

Τα σχέδια που προσφέρω στο κοινό έχουν παρουσιασθεί στην τελευταία Έκθεση<sup>3</sup>, και μου απέφεραν την κολακευτικότερη ενθάρρυνση από την πλευρά των φωτισμένων κριτικών. Πρέπει να ομολογήσω ότι η απόφασή μου να δημοσιεύσω τη

συλλογή αυτή που περιλαμβάνει απόψεις, ενδυμασίες και προσωπογραφίες, οφείλεται στην εμπιστοσύνη που μου ενέπνευσαν οι κρίσεις τους<sup>4</sup>.

Εάν ακόμη έλαβα το θάρρος να προσθέσω μια σύντομη αφήγηση του ταξιδιού μου, τούτο βεβαίως δεν έγινε για να επαναλάβω όσα επανειλημμένως έχουν λεχθεί, πριν από μένα, για τόπους πολυσύχναστους που συχνά επίσης αναφέρονται στις διάφορες περιγραφές, αλλά μόνο για να δώσω τις εξηγήσεις που θεωρώ απαραίτητες και να κάμω, αν επιτρέπεται η έκφραση, την ιστορία των σχεδίων μου.

Άφησα τη Ρώμη στις 2 Φεβρουαρίου του 1819 για να μεταβώ στη Νεάπολη, όπου περίμεναν οι σύντροφοί μου. Οι προετοιμασίες μάς υποχρέωσαν να παραμείνουμε δύο εβδομάδες στην τελευταία αυτή πόλη, αλλά η καθυστέρηση δεν μου ήταν καθόλου δυσάρεστη, αφού μου έδωσε τη χαρά, πριν εγκαταλείψω ολόκληρα την Ιταλία, να επισκεφθώ φίλους και παλαιούς γνώριμους. Συνάντησα και πάλι, μεταξύ άλλων, και τον κ. Rossini, του οποίου έκαμα την προσωπογραφία<sup>5</sup>. Το έργο μου είναι το πρώτο σχέδιο με το οποίο έγινε γνωστή στη Γαλλία η μορφή τού διάσημου μουσικού. Ανακάλυψα νέα θέλητρα στις γλυκύτερες ακτές της Παρθενόπης<sup>6</sup> και στον μαγευτικό κόλπο, τέτοια που ο Βόσπορος δεν κατόρθωσε να μειώσει τη γοητεία τους. Φύγαμε από τη Νεάπολη στις 17, βαδίζοντας την Αππία οδό<sup>7</sup> με κατεύθυνση την Barletta, όπου θα παίρναμε το πλοίο. Την επομένη, ήμασταν στα περικόρα της Forchia d' Agraja, τα αρχαία «Καυδιανά Δίκρανα»<sup>8</sup>, επαίσχυντη για τους Ρωμαίους ανάμνηση, την οποία όμως έσβησαν σύντομα οι τόσο θρίαμβοι και η δόξα<sup>9</sup>. Η σκέψη αυτή ανακούφισε κάπως την πικρία για τις ήττες που υπέστη η πατρίδα μου - πικρία που ξυπνούσε στην ψυχή μου η εθνική υπερηφάνεια των Άγγλων<sup>10</sup>. Η Απουλία, τότε, εθεωρείτο άσυλο των κλεφτών, και τα δεκαέξι κομμένα κεφάλια που είδαμε τρομαγμένοι να περιφέρουν στους δρόμους του Bovino ήταν τρανή απόδειξη για την ελάχιστη ασφάλεια των δρόμων. Μάθαμε ότι, πριν από λίγες ημέρες, τριάντα οκτώ οπλισμένοι ληστές έτρεψαν σε φυγή ένα στρατιωτικό σώμα διακοσίων πενήντα ανδρών. Οπωσδήποτε, φθάσαμε στην Barletta χωρίς επεισόδια, αφού είδαμε την περιώνυμη πεδιάδα των Καννών<sup>11</sup> και χαιρετήσαμε από μακριά τα Πεδία τού Διομήδη<sup>12</sup>, όπως και τα ερείπια του φιλόξενου Canusium<sup>13</sup>, όπου οι Ρωμαίοι κατέφυγαν νικημένοι. Το βράδυ της αφίξεώς μας στην Barletta οι συνταξιδιώτες μου έκαναν τη διαθήκη τους. Την επομένη, επισκεφθήκαμε την πόλη Barulum που δεν σώζει κανένα ίχνος της αρχαιότητας, ενώ οι γοθτικές εκκλησίες της δεν προσφέρουν τίποτε αξιόλογο, και ο υποτιθέμενος ανδριάντας του Ηρακλείου είναι έργο βάρβαρης τέχνης<sup>14</sup>. Ανυπομονούσα να εγκαταλείψω την Barletta, διότι κάθε ημέρα που περνούσε στην ασήμαντη αυτή παραλία μου φαινόταν χαμένη για την



105. L. Dupré. Προσωπογραφία του Gioacchino Rossini, 1829, λιθογραφία, Παρίσι, B.N.P., Cabinet des Estampes.

Ελλάδα. Τέλος, επιβιβαστήκαμε αλλά μόνο κατά τύπους, διότι άνεμοι συνεχώς αντίθετοι μας κρατούσαν αγκυροβολημένους έξω από το λιμάνι. Η πρώτη νύχτα ήταν πολύ άσχημη εξαιτίας του κλυδωνισμού. Αδιάθετος, την πέρασα σχεδόν ολόκληρη επάνω στη γέφυρα πιστεύοντας ότι ο δυνατός θαλασσινός άνεμος θα μου έκανε καλό. Το καντήλι που έκαιγε, κατά τη συνήθεια, μπροστά στην εικόνα της Παναγίας, ξαφνικά έσβησε και τούτο θεωρήθηκε από τους ναύτες προμήνυμα κακού για το ταξίδι μας. Είχαν προαισθανθεί σωστά· χρειαστήκαμε τρεις εβδομάδες για να διανύσουμε μια απόσταση -από την Barletta έως την Κέρκυρα- που συνήθως καλύπτεται σε τρεις ημέρες. Εντούτοις, στις 22 ανοίξαμε πανιά, αλλά σε λίγο αναγκαστήκαμε να αράξουμε στο Μπάρι, αφού, αν και το γνωρίζαμε, παραβιάζαμε έτσι τους νόμους της καραντίνας. Κανονικά, μας είπαν, έπρεπε να μας τουφεκίσουν εάν σωθήκαμε, τούτο οφείλεται, νομίζω, και στο ότι δεν είμαστε Ναπολιτάνοι. Επωφεληθήκαμε

από την υποχρεωτική στάση για να πάρουμε μια ιδέα της πόλης. Το εσωτερικό είναι βρώμικο και άσχημο, αλλά η θέα από τα τείχη είναι γραφικότερη. Κατά την επιστροφή, καθώς πηγαίναμε να επισκεφθούμε μερικές εκκλησίες -θαυμάσιες, όπως είχαμε ακούσει- είδα στο δρόμο μας πολλές γυναίκες της περιοχής να ανεβάζουν νερό από το πηγάδι. Παρατήρησα πως χρησιμοποιούσαν τον τρόπο που έχουν στα περίχωρα της Πομπηίας και της Ηράκλειας και, όταν πλησίασα, αναγνώρισα με χαρά ότι τα πηγάδια ήταν όμοια με εκείνα που είχαν βρεθεί στις δύο αυτές αρχαίες πόλεις. Έτσι, όταν όλα έχουν μεταβληθεί, οι πόλεις, η κοινωνία, η γλώσσα και τα έθιμα, μερικές απλές συνήθειες της καθημερινής ζωής, καθώς διατηρούνται ανέπαφες από την πάροδο των αιώνων, έρχονται να συνδέσουν τους ανθρώπους τού σήμερα με τους ανθρώπους τού άλλοτε. Έφθασα με τις σκέψεις αυτές στο εσωτερικό του Αγίου Νικολάου<sup>15</sup> και θαύμασα τη γοθτική αρχιτεκτονική του ανεπιφύλακτα, παρά τη δυσμενή προκατάληψη που μου είχαν αφήσει οι εκκλησίες της Barletta. Την εντύπωση, μάλιστα, έκαμε

εντονότερη ο οδηγός μας, όταν μας πληροφόρησε ότι εδώ ο Πάπας Ουρβανός Β', σε πλήρη σύνοδο, αναθεμάτισε τους Έλληνες<sup>16</sup>. Έστω και αν η αρχή της κακοτυχίας τους δεν είναι μόνο το γεγονός αυτό, πρέπει τουλάχιστον να ομολογήσουμε ότι η μνησικακία του Βατικανού δεν είναι εντελώς ανεύθυνη για την εγκατάλειψη μέσα στην οποία καταθλίβονται ούτε επίσης για την αδιαφορία της χριστιανικής Ευρώπης απέναντι στους χριστιανούς της Ανατολής.

Φύγαμε από το Μπάρι στις 24, αλλά η κακοκαιρία, που δεν έπαυε, μας ανάγκασε να αράξουμε το πρωί της 25ης στο Βρινδήσιο, όπου χάρη στα συστατικά γράμματα με τα οποία ο κ. Hay, προνοώντας σοφά, είχε εφοδιασθεί, μας υποδέχθηκαν με εξαιρετική εγκαρδιότητα. Η Αδριατική Θάλασσα, μη θέλοντας να διαιφεύσει τα επίθετα της σκληρής και της δόλιας που οι αρχαίοι ποιητές της έχουν προσάψει, μας απώθησε συνεχώς στην ακτή και μας υποχρέωσε να ζητούμε καταφύγιο από λιμάνι σε λιμάνι, για να αποφύγουμε τα άγρια κύματα.



106. L. Dupré. Άποψη των Βρινδήσιου, λιθογραφία.





107. J. Cartwright. *Κέρκυρα το πορθμείο στο πέραμα*, έγχρωμη χαλκογραφία, 38x61 εκ.

Τη φορά αυτή μας ταλαιπώρησε περισσότερο, αφού μας υποχρέωσε να παραμείνουμε μία ολόκληρη εβδομάδα στη χώρα των Ιαπύγων<sup>17</sup>, αλλά η ομορφιά του τόπου και η μαγεία της μνήμης με βοήθησαν να υποφέρω την τελευταία καθυστέρηση με καρτερία. Το λιμάνι του Βρινδησίου υπήρξε άλλοτε το ασφαλέστερο και το ωραιότερο της Αδριατικής. Από εδώ οι αρχαίοι Ρωμαίοι επιβιβάζονταν στα πλοία για την Ελλάδα<sup>18</sup>. Από εδώ αναχώρησε ο Παύλος Αιμίλιος και, ευτυχέστερος από μας, χρειάστηκε οκτώ μόνο ώρες για να φθάσει στην Κέρκυρα<sup>19</sup>. Στο λιμάνι αυτό δύο μεγάλοι εχθροί βρέθηκαν αντιμέτωποι: ο Καίσαρ προσπάθησε να εγκλωβίσει τον Πομπήιο αλλά απέτυχε<sup>20</sup>. Ο Οκταβιανός, εκπρόσωπος του Αυγούστου, ήρθε εδώ για να διαπραγματευθεί με τον εραστή της Κλεοπάτρας, και εδώ έφερε ο Μαικήνας τον Οράτιο<sup>21</sup>. Εδώ γεννήθηκε ο Πακούβιος<sup>22</sup>, και εδώ πέθανε ο Βιργίλιος<sup>23</sup>. Αυτά σκεπτόμενος, απολάμβανα τις περιπλανήσεις μου μέσα στην πόλη ή έξω από τα τείχη. Έψαχνα για ερείπια, σχεδιάζα και ξεχνούσα έτσι την ανεπιθύμητη παραμονή μας. Πρέπει να ομολογήσω, εξάλλου, ότι η ευγένεια και οι περιποιήσεις όλων εκείνων που συναντήσαμε στο Βρινδήσιο ήταν αρκετή αποζημίωση για την ελαφρά δοκιμασία μας. Τα φιλόξενα ήθη που ανακαλύπταμε

στα σύνορα της Μεσσαπίας<sup>24</sup>, από τα οποία οι σύγχρονοι Ιταλοί δεν διατηρούν σχεδόν ούτε ίχνος, μας θύμιζαν την ωραία εποχή της Μεγάλης Ελλάδας που μόλις είχαμε διασχίσει, αλίμονο, ανάμεσα σε ερείπια, εγκατάλειψη, ληστές και αθλιότητα.

Ανοιξαμε πανιά τη νύχτα της 4ης Μαρτίου, αφού οι αντίθετοι άνεμοι σταμάτησαν, αλλά στις 5, ενώ είχαμε προσπεράσει κατά είκοσι μίλια τους γραφικούς πύργους του Οτράντο<sup>25</sup>, ο σιρόκος, που φυσά σχεδόν πάντοτε το χειμώνα στα μέρη αυτά, μας ανάγκασε να προσορμισθούμε. Αγκυροβολήσαμε έξω από το λιμάνι του Οτράντο και επωφελήθηκα από τη σύντομη παραμονή μας για να κάνω δύο σκίτσα της πόλης: φύγαμε, οριστικά, την επομένη. Το πρωί της 8ης διαγράφηκε καθαρά στα δεξιά μας ο Φανός, που για καιρό εθεωρείτο το νησί της Καλυψώς. Χωρίς να ματαιοπονώ με τα υπέρ ή τα κατά της γνώμης αυτής, είδα με συγκίνηση στους μικρούς όγκους των βράχων τη γοητευτική διαμόρφωση μιας νύμφης<sup>26</sup>, κοντά στην οποία ο Οδυσσέας δεν μπόρεσε να ξεχάσει ούτε την πατρίδα ούτε τη γυναίκα του<sup>27</sup>, και αισθάνθηκα ευτυχής που ανακάλυπτα, έτσι ξαφνικά, τον Όμηρο και τους μύθους του στα πρόθυρα της ελληνικής αρχαιότητας<sup>28</sup>. Θα πλησίαζα με ευχαρίστηση, για να περιεργασθώ το νησί που έκαμαν αθάνατο ο ποιητής



108. J. Cartwright. *Κέρκυρα' η πόλη, το φρούριο και το λιμάνι από το νησί Βίδο, έγχρωμη χαλκογραφία, 38x61 εκ.*





109. H.W. Williams. *Κέρκυρα: οι κήποι του Αλκίνοου*, υδατογραφία, 61,5x96,5 εκ.

της Χίου<sup>29</sup> και ο αρχιεπίσκοπος του Cambrai<sup>30</sup>, αλλά έπρεπε να αρκестώ σε ένα σύντομο κοίταγμα, και τούτο από μακριά.

Το καράβι μας, σπρωγμένο από δροσερό άνεμο, αυλάκωνε τη θάλασσα του Ιονίου και δεν άργησε να μπει στο στενό της Κέρκυρας. Άπληστοι για καινούργια πράγματα, είδαμε σε λίγο από τη μία πλευρά τα υψώματα του νησιού σκεπασμένα από ελαιόδεντρα και μυρτιές και από την άλλη τα Ακροκεραυνία όρη, χιονισμένα και γυμνά. Αχ! Να μπορούσα να ζωγράφιζα ό,τι έβλεπαν τα μάτια μου: τους απρόσιτους βράχους που τόσο συχνά χτυπούσαν οι κεραινοί\*, τα αφρισμένα κύματα που έσπαζαν στην έρημη αμμουδιά του Λούκοβο, τον μαγευτικό ορίζοντα, τα χρώματα στα σύννεφα και τις χίλιες περιπέτειες του φωτός που δημιουργούσαν ο ήλιος και η σκιά διαδοχικά στον ουρανό, επάνω στη γη και τα νερά<sup>31</sup>. Αλλά η ταχύτητα της πορείας δεν θα μου επέτρεπε να συγκρατήσω τίποτε, και έβλεπα με θλίψη να σβήνουν η μία μετά την άλλη οι ποιητικές εικόνες που ανήγγελλαν την Ελλάδα.

Περάσαμε το στενό, όταν άρχισε να δύει ο ήλιος,

\* Σε τούτο οφείλεται και το όνομά τους *Ακροκεραυνία*, ή *Όρη των κεραινών*.

και ρίξαμε άγκυρα, πριν πέσει η νύχτα, στο λιμάνι της Κέρκυρας. Το πρώτο που είδα εκεί ήταν η αγγλική σημαία να κυματίζει επάνω στο ίδιο εκείνο φρούριο, όπου είκοσι χρόνια πρωύτερα η Γαλλία, καταλαμβάνοντας κατά κάποιο τρόπο την Ελλάδα στο όνομα των Μουσών<sup>32</sup>, είχε υψώσει το νικηφόρο της λάβαρο με τα χέρια ενός νέου ποιητή\*<sup>33</sup>. Αναλογίσθηκα πόσο άθλια ήταν η μοίρα της χώρας αυτής, για την οποία όλα τα μεγάλα γεγονότα που συμβαίνουν στην Ευρώπη δεν καταλήγουν σε τίποτε οριστικό, και η οποία το μόνο που προσδοκά, στο μέσον των πολιτικών κρίσεων, είναι να πληροφορηθεί το όνομα των νέων κυρίων της!

Ο νυχτερινός ύπνος και κάποια ευδιαθεσία, σχεδόν ακαθόριστη, με βοήθησαν να ξεχάσω την κούραση και τη ναυτία. Σηκώθηκα ελαφρός και χαρούμενος και βγήκα έξω ανυπόμονος να ικανοποιήσω την περιέργειά μου. Επιτέλους, βρισκόμουν στην Ελλάδα! Ήταν Έλληνες αυτοί που έβλεπα! Άκουγα να μιλούν ελληνικά, και μολονότι η γλώσσα έχει μεταβληθεί, προπάντων στην Κέρκυρα, από ένα μίγμα δυτικών ιδιωμάτων, η προφορά είναι

\* Είναι ο κ. Arnault, συγγραφέας του *Μάρτιου* και άλλων έργων.

πάντοτε εύγη, αρμονική και ρυθμική. Η νέα γλώσσα, η φυσιογνωμία των κατοίκων, το γραφικό σύνολο της πόλης τραβούσαν το ένα μετά το άλλο την προσοχή μου. Αμέριμος, περιφερόμουν όλη την ημέρα στις αποβάθρες, στους δρόμους, έξω από τα τείχη, χωρίς σκοπό, με την ψυχή διάπλατα ανοιχτή σε όλες τις εντυπώσεις της στιγμής. Όταν ο ταξιδιώτης αντικρίζει τους τόπους που ύμνησαν οι ποιητές καθώς και εκείνους που η ιστορία έκανε διάσημους, δεν μπορεί να αποφύγει τη συγκίνηση, διότι η δόξα, όποια και αν είναι η πηγή της, ασκεί ακατανίκητη δύναμη στη φαντασία του. Περιπατούσα στα περίχωρα της Κέρκυρας με τη διάθεση αυτή, απορροφημένος περισσότερο από τον Όμηρο παρά από τον Θουκυδίδη, και αμελούσα την ιστορία για χάρη τού μύθου<sup>34</sup>. Με ενδιέφερε λιγότερο να επαναφέρω στη μνήμη τις διχόνοιες της Κέρκυρας<sup>35</sup> από την ποιητική γοητεία της αρχαίας Σχερίας<sup>36</sup>. Και τούτο είναι φυσικό, διότι το κακό που έπλασε η φαντασία προκαλεί μεγαλύτερο ενδιαφέρον από την πραγματική συμφορά. Αναπολώντας τον μαγευτικό διάκοσμο αυτού του τόπου, τους γελαστούς κήπους και τα δροσερά δάση, επανελάμβανα τα αρμονικά ονόματα του Αλκίνοου, του Οδυσσέα και της Ναυσικάς, παρακολουθούσα την αφήγησή<sup>37</sup> αυτού του Έλληνα, του πιο πανούργου από τους ανθρώπους και, χωρίς να είμαι τόσο εύπιστος όσο οι Φαίακες, άκουγα τους μύθους του ναυαγού ήρωα με το ίδιο ενδιαφέρον. Αλλά είναι αλήθεια ότι μέσα σε τούτο το κλίμα, που έχει την εύνοια του ουρανού, η φαντασία δεν χρειάζεται να κοιτάσει για να εξωραΐσει το τοπίο, αφού όλα έχουν γίνει έτσι ώστε να χαροποιούν την όραση. Ανέβαινα, κατά μήκος της παραλίας, προς τη Fortezza Nuova, όταν συνάντησα μερικούς Έλληνες με πρόσωπα και ρούχα παράδοξα, εντελώς ανόμοια προς ό,τι είχα δει έως τώρα: ήταν Σουλιώτες που κοίταζαν θλιμμένοι την απέναντι ακτή, μετρώντας ίσως την απόσταση που τους εχώριζε από τα βουνά τους. Η όψη των ευγενών και δυστυχημένων εξορίστων με συγκίνησε. Τι αλληλουχία νικών και καταστροφής, ηρωισμού και δολιότητας τους είχε οδηγήσει στην ξενιτιά! Αδύναμα απομεινάρια μιας πολεμόχαρης φυλής που προτίμησε πάντοτε την εξορία ή το θάνατο από τη σκλαβιά, ζούσαν με το ψωμί της ελεημοσύνης, μακριά από την πατρίδα τους, ντροπιασμένοι για την απραξία τους, ανυπόμονοι να ξαναπιάνουν τα όπλα και καταθλιβόμενοι από την ανάμνηση των βράχων τους που έχουν κυριευθεί και των οικογενειών τους που έχει αποδεκατίσει ο βάρβαρος Οθωμανός. Πάντως, δεν ήταν αυτοί οι πρώτοι μάρτυρες της ελευθερίας που κατέφυγαν εδώ: ο Κάτων από την Ουτίκη και ο Κικέρων, μετά τη μάχη των Φαρσάλων, συναντήθηκαν στην Κέρκυρα<sup>38</sup>, η οποία σε λίγο έμελλε να ακούσει και άλλους στεναγμούς, άχρηστους για την ελευθερία. Ένας Άγγλος διαπραγματευόταν τώρα στην Κέρκυρα την



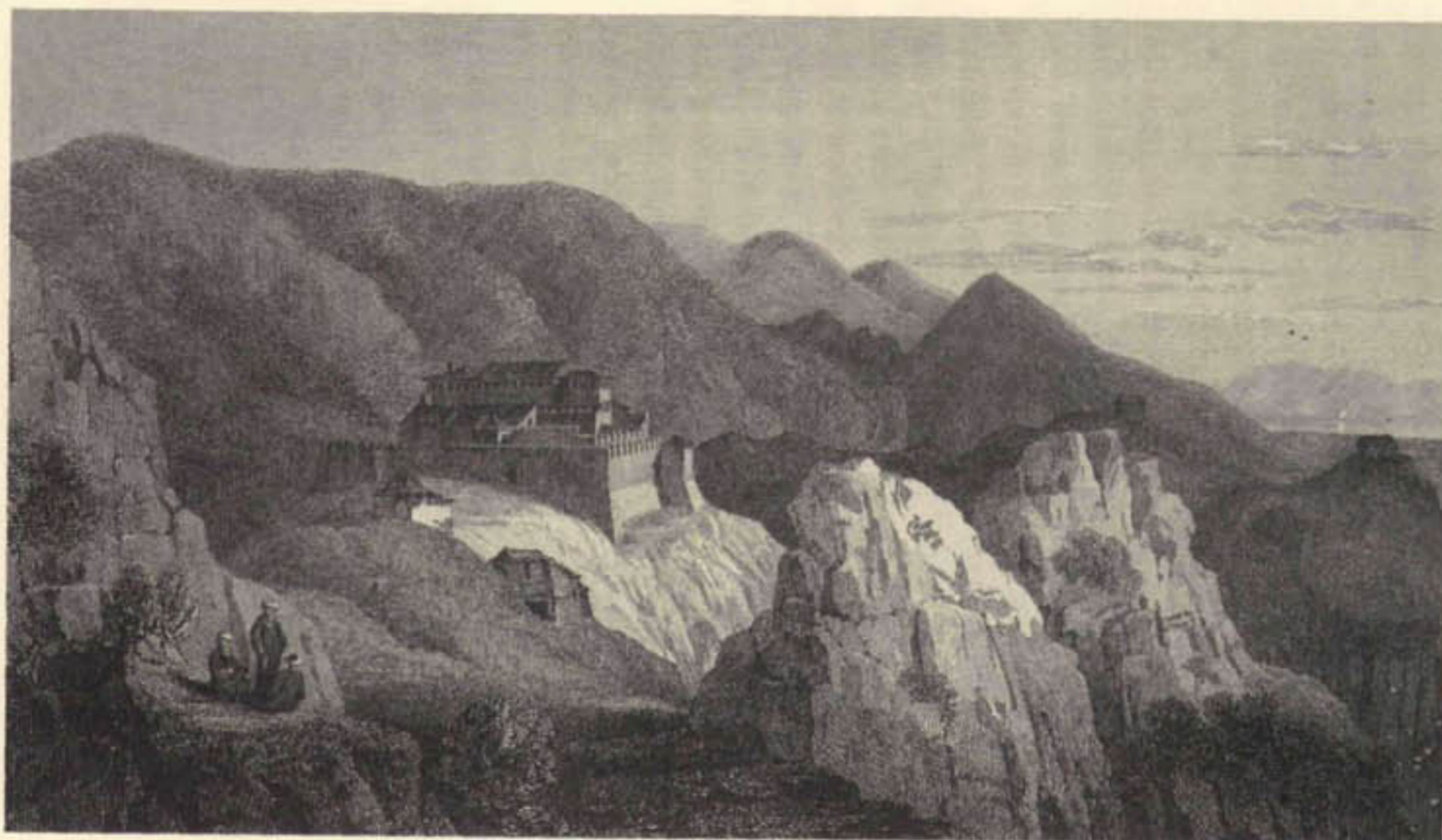
110. H. W. Williams. *Τα Ακροκεραύνια της ακτής της Αλβανίας*, χαλκογραφία, 11,5x8,5 εκ.

τύχη της Πάργας με το δήμιο των Ελλήνων<sup>39</sup>. Όταν θυμάται κανείς αυτά, είναι έτοιμος να πει λόγια πικρίας και αγανάκτησης, πρέπει όμως να συγκρατηθεί από αίσθημα ντροπής, πιστεύοντας ότι θα εκτιμήσουν τη στάση του ακόμη και οι υποκινητές της βδελυρής αγοραπωλησίας.

Δείπνησα με τους συνταξιδιώτες μου εκείνο το βράδυ στο παλαιό φρούριο, στην περιοχή της αρχαίας Κέρκυρας, όπου είχαμε προσκληθεί από τους αξιωματικούς της αγγλικής φρουράς. Ως Γάλλος, αισθάνθηκα κολακευμένος από τη θερμότητα και την ευγένεια της υποδοχής. Το γεύμα, μολονότι κράτησε πολύ, ήταν ευχάριστο, και το σερβίρισμα άψογο. Συζητήσαμε για το ταξίδι μας, την Ελλάδα, την κατάσταση των Ιόνιων νησιών υπό την προστασία της Αγγλίας και επαινέθηκαν πολύ τα ευεργετήματα ενός καθεστώτος για το οποίο οι συνδαιτυμόνες δεν ήταν δυνατό να έχουν αντιρρήσεις. Εντούτοις, αν δεν φοβόμουν μήπως κατηγορηθώ για εθνική μεροληψία, θα ανέφερα αυτό που πολλές φορές συνέβη να ακούσω,



III. Ary Scheffer. *Έλληνες εξόριστοι κοιτάζουν τη χαμένη πατρίδα τους*, ελαιογραφία, Amsterdam, Stedelijk Museum.



112. H. Holland. *Το Σούλι*, χαλκογραφία, 12x19,5 εκ.

ότι δηλαδή η αποχώρηση των Γάλλων από την Κέρκυρα προξένησε λύπη, επειδή έλειψε η άνετη επικοινωνία που είχαν με τους κατοίκους, η προσήνεια, η ηλιότητα, η ανθρωπιά και η αφιλοκέρδειά τους! Αλλά τα εμπορικά οφέλη που προκύπτουν από την πρόσφατη φορολογική ατέλεια στο λιμάνι της Κέρκυρας πρέπει, ασφαλώς, για τους φιλοχρήματους Έλληνες, να αντισταθμίζουν πολλές πικρίες και να εξαγοράζουν τις πολλές ταπεινώσεις που επέσυρε η τωρινή τους εξάρτηση. Αν δεν είναι ελεύθεροι, οι αλυσίδες τους είναι τουλάχιστον χρυσές και η έλξη του πλούτου καθιστά το βάρος ελαφρότερο. Ο ζυγός που φέρουν σήμερα αυτοί οι νησιώτες, πρέπει να ομολογήσουμε ότι είναι προτιμότερος και από εκείνον που επέβαλε η δεσποτική Δημοκρατία της Βενετίας<sup>40</sup>, και οφείλουν να ευλογούν την τύχη τους, εάν τη συγκρίνουν με τα τρομερά δεινά που μαστίζουν τους Έλληνες υπόδουλους στην Ημισέληνο. Τούτο δεν σημαίνει ότι η βρετανική κυριαρχία είναι ευχάριστη. Εδώ, όπως σε όλες τις αποικίες τους, στη Γαλλία ή αλλού, οι Άγγλοι δεν κρύβουν καθόλου την αποστροφή τους για οτιδήποτε δεν είναι αγγλικό. Η ψυχρότητά τους δημιουργεί την αίσθηση του καταναγκασμού, η αυστηρότητά τους απωθεί την αγάπη, η υπερηφάνειά τους προσβάλλει, η έλλειψη κοινωνικότητας προκαλεί αντιπάθεια. Εντούτοις, κάτω από την εξουσία αυτών και των Γάλλων οι Κερκυραίοι μπόρεσαν, τουλάχιστον, να ξαναβρούν τις συνήθειές τους, τη γλώσσα τους, το χαρακτήρα τους, όλα εκείνα από τα οποία τους είχε απογυμνώσει η δύναμη των Δόγηδων. Η πολιτική αυτή

ανοχή σπανίως αποτυγχάνει, διότι αυτό που οι άνθρωποι αγαπούν μετά την ιδέα της ελευθερίας είναι η έμπροσθη παρουσία της. Επιπλέον, σήμερα, τα Ιόνια νησιά απολαμβάνουν τα ευεργετήματα της παιδείας: ένα πανεπιστήμιο έχει ιδρυθεί με τη βοήθεια του κόμητα Guilford<sup>41</sup>, ανθρώπου ενάρετου, που η μνήμη του θα τιμάται από τους ντόπιους όσο το όνομα του Θωμά Maitland θα προκαλεί απέχθεια.

Όταν φθάσαμε στην Κέρκυρα, προσλάβαμε έναν Έλληνα που μιλούσε αρκετά καλά ιταλικά, για να μας βοηθεί ως υπηρέτης και διερμηνέας συγχρόνως. Επειδή είχα εκφράσει, παρουσία του, την επιθυμία να ζωγραφίσω μερικούς Σουλιώτες, την επομένη μού έφερε δύο. Όταν είδα το αγέρωχο και μάλλον άγριο ύφος των ορεισβίων αυτών, φοβήθηκα ότι θα ήταν δύσκολο να τους πείσω να ποζάρουν. Η προθυμία τους με εξέπληξε. Οι λίγες λέξεις, όμως, που πρόφερε χαμηλόφωνα ο διερμηνέας μού θύμισαν ότι δεν υπάρχει υπερηφάνεια που να μην κάμπτεται από τις επιτακτικές ανάγκες της ζωής. Η υπενθύμιση αυτή, ενώ με ενθάρρυνε ώστε να αντιμετωπίσω τα νέα μοντέλα μου, έσφιξε οδυνηρά την καρδιά μου, διότι δεν ξέρω τίποτε στον κόσμο ικανότερο να διεγείρει τη συμπάθεια από ένα στρατιώτη που βρίσκεται σε ένδεια. Διαπνεόμενος από φιλοδοξία, υπερήφανος λόγω της θέσεώς του, μη προνοητικός από συνήθεια, φθάνει στην άκρα ταπεινώση όταν δεν του απομένει παρά να επιζητεί τον οίκτο εκείνων που θα όφειλε να προστατεύει ή να μάχεται. Χωρίς αμφιβολία, αυτή ήταν η κατάσταση των δύο δυστυχισμένων Σουλιωτών που έβλεπα μπροστά



113. J. Cartwright. Σουλιώτης, έγχρωμη χαλκογραφία, 42x30 εκ.

μου. Και όμως, από τη σίγουρη στάση τους, από τη θλιμμένη αλλά ήρεμη φυσιογνωμία τους, μάντευα τι σκέπτονταν. Θα μου έλεγαν ίσως: «Ναι, η δυστυχία ταπεινώνει ό,τι αγγίζει. Είναι αλήθεια ότι μας έχει ατιμάσει, αλλά στο βάθος, πάψαμε μήπως να είμαστε - αυτό που υπήρξαμε; Η συμφορά δεν χάλασε ακόμη την ψυχή μας, ούτε λύγισε το θάρρος μας, και αυτά τα χέρια που δέχονται την ελεημοσύνη θ' αρπάξουν, όταν έρθει η ώρα, το σπαθί, για να υπερασπίσουν πάλι την πατρίδα. Αν μας έχει μείνει πατρίδα. Ακόμη ελπίζουμε, γιατί δεν υποκύψαμε στον άξιο αντίπαλο, αλλά στο χέρι του προδότη, και ο θρίαμβος της προδοσίας είναι τόσο εφήμερος, όσο μακρόπνοη είναι η βοήθεια της αρετής.» Είχε περάσει, πράγματι, μόλις

ένας χρόνος από τότε, και οι φλογεροί πατριώτες, αυτοί που η κακοτυχία και η εξορία δεν είχαν σβήσει το θάρρος τους, έφθασαν, άλλοι από τα βάθη των Αβρουζίων<sup>42</sup>, άλλοι από τα Ιόνια παράλια, και ενώθηκαν υπό έναν ατρόμητο αρχηγό<sup>43</sup> για να επιστρέψουν στα βουνά τους, που αντήχησαν πάλι από τα πολεμικά τραγούδια και τις κραυγές της χαράς.

Δεν ξέρω τι απέγιναν οι Σουλιώτες που σήμερα σχεδίασα τη μορφή τους. Ο πρώτος έχει ένα όνομα διάσημο στην ιστορία της νεότερης Ηπείρου, και πιστεύω ότι για να φανεί αντάξιος των ηρώων που το έχουν λαμπρύνει, πρέπει να έχει πεθάνει ή, εάν ζει, να πολεμά ακόμη για τη σωτηρία της Ελλάδας. Μπαίνοντας απότομα στο δωμάτιό μου, στάθηκε μπροστά μου τόσο φυσικά και αποφασιστικά που του έκανα νόημα να μην κινηθεί, ούτε να αλλάξει στάση, και εγώ, αφού πήρα αμέσως ένα μολύβι, προσπάθησα να συγκρατήσω την έκφραση της φυσιογνωμίας του και να σχεδιάσω πιστά το κοστούμι του (Πίν. Ι). Είναι αυτό που φορούν σχεδόν όλοι οι ορεισίβιοι της Σελλαΐδας, αν και μερικοί από αυτούς, λόγω βαθμού ή για άλλους λόγους, φέρουν κομψότερη και πλουσιότερη αμφίεση, την οποία φρόντισα επίσης να μεταφέρω εδώ. Όταν τελείωσα, έδειξα το σχέδιό μου στους δύο Σουλιώτες που φάνηκαν εξίσου έκπληκτοι για την ομοιότητα, αλλά εκείνος που μου χρησίμευσε σαν μοντέλο, περισσότερο εκδηλωτικός από το σύντροφό του, προσπαθούσε να μου δείξει με ζωηρές χειρονομίες τη χαρά και την έκπληξή του. Ξαφνικά, τράβηξε από τη ζώνη του ένα μικρό φορητό μελανοδοχείο και χάραξε ο ίδιος, δίπλα στην προσωπογραφία του, μερικές ελληνικές λέξεις που έσπευσα να ρωτήσω τι εσήμαιναν ήταν το όνομά του και εκείνο της πατρίδας του: «Ο Φώτος από το Σούλι». «Μα τι, ρώτησα αμέσως, είσαι συγγενής του περίφημου Φώτου Τζαβέλλα και της ηρωικής Μόσχως\* ;» Αν και η γλώσσα που μιλούσα του ήταν ακατάληπτη, τα λόγια μου του έκαναν μεγάλη εντύπωση, επειδή τα ονόματα που πρόφερα του αποκάλυψαν τη σκέψη μου. Απάντησε καταφατικά, ικανοποιημένος και έκπληκτος που ένας ξένος γνώριζε τη δόξα της φυλής του. Κατόπιν, ξεκινώντας από το σημείο αυτό, μου διηγήθηκε πολλά γεγονότα σχετικά με τον τελευταίο πόλεμο του Σουλίου εναντίον του Αλή, καθώς και μερικά ανέκδοτα που αφορούσαν ιδιαίτερος τους ήρωες της οικογένειάς του. Άκουγα την πολύλογη μετάφραση του διερμηνέα μου, ενώ ήμουν απασχολημένος με την προσωπογραφία του δεύτερου Σουλιώτη. Δεν μου έμαθε τίποτε που να μην το ε γνώριζα ήδη, αλλά άκουγα με ευχαρίστηση να επαναλαμβάνονται οι αφηγήσεις των μαχών από έναν αυτόπτη μάρτυρα, ένα από τα ίδια εκείνα παλικάρια που επί χρόνια τάρραξαν τον ύπνο και ανέτρεφαν τα σχέδια του φοβερού σατράπη των Ιωαννίνων. Στο τέλος, πλησίασα τον Φώτο και παίρνοντας εγκάρδια το



χέρι του στα δικά μου του είπα: «Ο Θεός να σου δώσει πίσω τη χαρά και την πατρίδα σου σύντομα. Με τέτοιες αναμνήσεις η εξορία είναι η χειρότερη συμφορά.» Είδα το πρόσωπο του να σκοτεινιάζει και έφυγε χωρίς να μου απαντήσει.

Η προσωπογραφία του Φώτου και του σιωπηλού συντρόφου του μου απέφεραν κάποια φήμη ανάμεσα στους άγγλους αξιωματικούς της φρουράς. Στην πρώτη αυτή επιτυχία και το ειλικρινές ενδιαφέρον των συνταξιδιωτών μου οφείλω το ότι όλοι οι συμπατριώτες τους με φιλοξένησαν με τον καλύτερο τρόπο. Ο ίδιος ο Θωμάς Maitland θέλησε να δει τα σχέδιά μου και παρακάλεσε τον κ. Hay, που του τα είχε δείξει, να με συνοδεύσει την επομένη στο Butrinto, όπου βρισκόταν ο Πασάς της Ηπείρου. Αυτό το κάστρο, στην αντίπερα όχθη, είχε διαλέξει ο Αλής Τεπελενλής για να δεχθεί τον ύπατο Αρμιοστή σε μια τελευταία σύσκεψη με θέμα την παράδοση της Πάργας. Πολλοί ξένοι, περίεργοι να γνωρίσουν τον φημισμένο Βεζύρη, θα είχαν την ευκαιρία να του παρουσιασθούν, και ομολογώ ότι με πολλή ικανοποίηση έμαθα πως με συμπεριέλαβαν στους ταξιδιώτες. Την επομένη, πράγματι, ανεβήκαμε χωρίς στις ελαφρές βάρκες που οι Κερκυραίοι ονομάζουν *lancie* και ακολουθήσαμε τον Sir Maitland, στη φρεγάτα *Γλασκώβη*<sup>44</sup>, αγκυροβολημένη σε μικρή απόσταση από τις ακτές της Αλβανίας. Θα ερχόταν επίσης ο Ισμαήλ Μπέης, γιος του Βελή Πασά και εγγονός του Αλή<sup>45</sup>. Η βάρκα του νεαρού πρίγκιπα δεν άργησε, και σε λίγο εικοσιμία κανονιές ανάγγειλαν ότι πλεύριζε το αγγλικό πλοίο. Η φρεγάτα ήταν όλη σημαιοστόλιστη · οι ναύτες ανεβασμένοι στις αντένες, τις γάμπιες και τα ξάρτια, ανέμιζαν τα σκουφιά τους και χαιρετούσαν τον νέο φιλοξενούμενο με χειρονομίες και φωνές. Το θέαμα ήταν αληθινά επιβλητικό. Αλλά τι ικανοποίηση μπορούσε να αισθάνεται κανείς, όταν σκεπτόταν για ποιον και από ποιον γίνονταν οι

τιμητικές αυτές εκδηλώσεις; Η πρώτη ναυτική δύναμη του κόσμου, μία από τις πιο προοδευμένες και πολιτισμένες χώρες, εκδήλωνε με τον τρόπο αυτό, και μάλιστα εμπρός στα ένδοξα μνημεία της αρχαίας Ελλάδας, το σεβασμό και τη φιλία της για την οικογένεια ενός παλαιού λήσταρχου, που η παραξενιά της τύχης και η ταπεινότητα των Ελλήνων είχαν φέρει στο θρόνο του Πύρρου. Εδώ και αρκετό καιρό οι γιορτές, οι χοροί και τα συμπόσια που έδιναν ο Αλής Τεπελενλής και ο Αρμιοστής της Α.Μ. της Βρετανίας, ο ένας προς τιμήν του άλλου, γέμιζαν τον ελεύθερο χρόνο που οι δύο σπουδαίοι αυτοί άνθρωποι μπορούσαν να υποκλέψουν από τις φροντίδες της εργασίας τους. Και συνέβη σε ένα τέτοιο διάλειμμα να διαπραγματευθούν μυστικά την επαίσχυντη παράδοση της Πάργας, να παζαρέψουν δηλαδή την καταστροφή του τελευταίου καταφυγίου της ελευθερίας των Ελλήνων.

Ο Ισμαήλ Μπέης, αν και ήταν μόλις δώδεκα χρόνων, συνδύαζε ήδη τη σοβαρότητα του Τούρκου με την υψηλή εκείνη αυτοεκτίμηση που χαρακτηρίζει τον Μουσουλμάνο και δεν του επιτρέπει να αντιληφθεί ποτέ ότι οι περιποιήσεις που του επιδεικνύουν δεν είναι παρά μια φυσική οφειλή. Φάνηκε, λοιπόν, αρκετά αδιάφορος σε όλες αυτές τις εκδηλώσεις ενθουσιασμού και τις ετοιμασίες της γιορτής, και μόνο όταν κάποιος του υπέδειξε ότι στην πατρίδα μας παρόμοια μεγαλοπρέπεια δίνεται μόνο σε βασιλικές τελετές, ο μικρός επίδοξος πασάς καταδέχθηκε να χαμογελάσει ελαφρά και να ευχαριστήσει με μια χειρονομία που ταίριαζε στο ηγεμονικό ήθος ενός σουλτάνου. Καθώς τον είχαν ανεβάσει σε ένα έδρανο για να μπορεί να απολαμβάνει καλύτερα το θέαμα που παρουσίαζε η φρεγάτα, κάλεσε με ένα νεύμα κάποιον γέροντα να πλησιάσει -ήταν ο σφραγιδοφύλακας του παππού του, καθώς μου είπαν- και στήριξε νωχελικά τον αγκώνα

\* Οι Σουλιώτες δεν ορκίζονταν στο θεό, αλλά στο σπαθί του Φώτου. «Αν λέω ψέματα, έλεγαν, το σπαθί του Φώτου να κόψει τις μέρες μου». Ο Φώτος, επωνομαζόμενος η δόξα της Ηπείρου και ο τρόμος του Αλή, ήταν γιος του (Λάμπρου) Τζαβέλλα, ενός από τους γενναίωτους υπερασπιστές της ελευθερίας που κατέγραψε η Ιστορία. Όταν τον πρόδωσαν και έπεσε, μαζί με το γιο του, στα χέρια του τυράννου της Ηπείρου, εκείνος του είπε: «Η ζωή σου είναι στα χέρια μου. Σε περιμένουν τα πιο φριχτά βασανιστήρια, αν αρνηθείς να μου παραδώσεις το Σούλι. Αντίθετα, αν συμφωνήσεις μαζί μου, ορκίζομαι στο όνομα του Προφήτη να σε κάμω τον πιο πλούσιο και δυνατό άρχοντα στην Αλβανία. Διάλεξε και πες μου». Ο Τζαβέλλας του απάντησε ψυχρά: «Εγώ είμαι ένας απλός καπετάνιος και δεν μπορώ να διαπραγματευθώ την παράδοση της πατρίδας μου, αν όμως με ελευθερώσεις, ορκίζομαι να σου παραδώσω τους Σουλιώτες. Ως απόδειξη της ειλικρινείας μου, αφήνω στα χέρια σου τον γιο μου Φώτο, και ξέρεις εσύ πόσο η ζωή του μου είναι πολύτιμη». Η πρότασή του έγινε δεκτή και αφέθηκε ελεύθερος. Ο Τζαβέλλας τότε ανέβηκε στα βουνά του, ανακοίνωσε στους συμπατριώτες του την υπόσχεσή του στον Αλή και αμέσως του έγραψε τα εξής: «Αλή πασά, χαιρόμαι όπου γέλασα έναν δόλιον' είμαι δω να διαφεντεύσω την πατρίδα μου εναντίον εις ένα κλέπτην, ο υιός μου θέλει αποθάνει, εγώ όμως απελπίστως θέλω τον εκδιώξω πριν να αποθάνω. Κάποιοι Τούρκοι, καθώς εσένα, θέλουν ειπούν, ότι είμαι άσπλαχνος πατέρας με το να θυσιάσω τον υιόν μου διά τον εδικόν μου λυτρωμόν, αποκρίνομαι, ότι αν εσύ πάρης το βουνόν, θέλει σκοτώσεις τον υιόν μου με το επίλοιπον της φαμελιάς μου, και τους συμπατριώτας μου τότε δεν θα μπορέσω να εκδιώξω τον θανάτον του. Αμή αν νικήσωμεν, θέλει, έχω άλλα παιδιά' η γυναίκα μου είναι νέα εάν ο υιός μου, νέος καθώς είναι, δεν μένει ευχαριστημένος να θυσιασθή διά την πατρίδα του, αυτός δεν είναι άξιος να ζήση, και να εγνωρίζεται ως υιός μου προχώρησε άπιστε, είμαι ανυπόμονος να εκδικηθώ.

Εγώ ο ωμοσμένος εχθρός σου.  
Καπετάν Τζαβέλλας.»

Η Μόσχω, σύζυγος του Τζαβέλλα και μητέρα του Φώτου, έδειξε απαράμιλλο θάρρος στους πολέμους εναντίον του Αλή Πασά. Ελληνικά και αλβανικά τραγούδια υμνούν το ένδοξο όνομά της. Μετά την ειρήνη του Τίλιστ, η Γαλλία απένευσε σ' αυτήν το βαθμό του Ταγματάρχη και στο γιο της το βαθμό του λοχαγού.

(Σ.τ.Μ. Το επεισόδιο με τον Τζαβέλλα και τον Αλή Πασά ο Dupré παρέλαβε εξ ολοκλήρου από τον Rouqueville (*Histoire*, I, σ. 114). Όσον αφορά το κείμενο της επιστολής Τζαβέλλα, προτίμησα, αντί να μεταφράσω τον Dupré, να μεταφέρω αυτούσιο το ελληνικό κείμενο της επιστολής, όπως παρατίθεται από τον Rouqueville, όπ. π., σ. 115, σημ. 1).

του στον ώμο του μεγάλου άρχοντα. Σε λίγο, το πρόσωπο του γέροντα καλύφθηκε από τους καπνούς της πίπας του νεαρού μπέη. Όσο για μένα, απλό θεατή αυτής της σκηνής, δεν ήξερα τι έπρεπε να θαυμάσω περισσότερο, την ευκολία με την οποία η αγγλική υπερηφάνεια συγκατένευε σ' αυτή την κωμωδία, ή τη γαλήνια σοβαρότητα ενός παιδιού που όλος αυτός ο μηχανισμός και η λαμπρότητα ούτε για μια στιγμή δεν κατάφεραν να εντυπωσιάσουν. Ένας υπουργός ακίνητος, που χρησιμεύει για να κρατά την πίπα τού νεαρού πρίγκιπά του, δεν ήταν ασφαλώς κάτι λιγότερο περιέργο, τουλάχιστον όμως ανήκε στα ήθη ενός έθνους, όπου ό,τι δεν είναι αφέντης είναι σκλάβος.

Με την ίδια επισημότητα, συνόδευσαν τον εγγονό του Αλή Πασά έως την άκρη της σκάλας τού καραβιού, και όταν εκείνος ανέβηκε στη βάρκα του και κατευθύνθηκε προς το Βουθρωτό εμείς τον ακολουθήσαμε. Το Βουθρωτό, ο αρχαίος Βουθρωτός, πρωτεύουσα της Χαονίας<sup>46</sup>, έχει να επιδείξει σήμερα μόνο ερείπια που, και αυτά, ποτέ δεν έγινε γνωστό τι ακριβώς ήσαν<sup>47</sup>. Όταν έρθουν καλύτεροι καιροί και η Ελλάδα ευτυχίσει να έχει καθεστώς λιγότερο βάρβαρο, οι έρευνες στη χώρα θα αποδώσουν καρπούς και οι αρχαιολογικοί θησαυροί της θα αναδυθούν από το σκοτάδι των αιώνων<sup>48</sup>. Έως τότε, ως αρκεσθούμε στους στίχους του Βιργιλίου<sup>49</sup> και του Ρακίνα<sup>50</sup> και τη μυστική γοητεία που διαχέουν τα μέρη, όπου ο γιος τού Αγχίση συναντά τη χήρα του Έκτορα. Οι δυο τους πλάθουν εκεί το είδωλο μιας νέας Τροίας, και νομίζουν ότι ξαναβρήκαν τις αγαπημένες όχθες του Ξάνθου και του Σιμόη. Το φρούριο, αν μπορεί να ονομάσει κανείς έτσι έναν ερειπωμένο πύργο με πολεμίστρες και τρία κανόνια ελαχίστου διαμετρήματος, είναι η μόνη κατοικούμενη περιοχή στο σημείο αυτό της ακτής. Για να φθάσουμε εκεί, χρειάστηκε να προχωρήσουμε αργά, μέσα από ένα απείθαρχο πλήθος Αλβανών Σκιπετάρων, μισθοφόρων του Αλή Πασά.

Σκορπισμένοι σε ομάδες εδώ κι εκεί, χωρίς τάξη και προφύλαξη, άλλοι έτρωγαν, άλλοι κάπνιζαν, ενώ πολλοί συνέχιζαν ακόμη τον ύπνο τους, και το στρατόπεδο, χωρίς προωθημένα φυλάκια ούτε σκοπιές, είχε εγκαταλειφθεί αποκλειστικά στη φρούρηση του Προφήτη. Το θέαμα ήταν για μας και νέο και περιέργο: παρουσίαζε στα μάτια μας ένα μίγμα λαμπρότητας και βρωμιάς, εκζήτησης και αταξίας, ανάμικτες τις τάξεις του στρατού και μια γραφικότητα ποικιλία κοστούμιών. Εκείνο που ιδιαιτέρως μου έκανε εντύπωση, ως καλλιτέχνη, ήταν το αρειμάνιο ύφος των ορεισίβιων αυτών της Ηπείρου, το αθλητικό τους παράστημα, η υπερήφανη στάση, το βλέμμα το τολμηρό και το κάλλος της κεφαλής τους, που δεν χρειαζόταν παρά μια περικεφαλαία για να ζωντανέψει τους ομηρικούς ήρωες.

Ακόμη και όταν φθάσαμε στα πόδια τού κάστρου και διασχίσαμε τον μεγάλο περίβολο που ήταν γύρω,

δεν είχαμε εντοπίσει τη διαμονή τού πανίσχυρου μονάρχη της Αλβανίας. Υπήρχε εκεί μόνο ένα ερειπωμένο οίκημα, όμοιο με τα φτωχότερα χωριατόσπιτα των περιχώρων της Ρώμης. Μια μεγάλη στοά καμωμένη από χοντροκομμένα ξύλα το συνέδεε με τον πύργο. Στη μέση της στοάς υψωνόταν ένα είδος τούρκικου περιπτέρου, που ήταν και το κατάλυμα του Πασά. Ανεβήκαμε από μια στενή, απότομη και ετοιμόρροπη σκάλα, το ίδιο άθλια όπως και το σπίτι<sup>51</sup>. Τίποτε από ό,τι είχαμε δει έως τώρα δεν προμηνούσε ούτε την ανατολίτικη μεγαλοπρέπεια ούτε τον πλούτο του Βεζύρη, αλλά, φυσικά, δεν βρισκόμαστε σε κάποιο από τα παλάτια που η εγκληματική πλεονεξία του είχε κοσμήσει με τα λάφυρα είκοσι πασάδων. Αλλά πόσες φορές κατόπιν, στην Ελλάδα και την Τουρκία, δεν συνάντησα τη γλιδή και την ευτέλεια, την υπερηφάνεια και τη δυστυχία να συμβιώνουν κάτω από την ίδια στέγη. Στο πρώτο δωμάτιο που μας οδήγησαν, είδαμε πάλι τον νεαρό Ισμαήλ Μπέη καθισμένο δίπλα στον αδελφό του, μεγαλύτερο κατά μερικά χρόνια. Και οι δύο, τελείως απορροφημένοι από το κάπνισμα, έδειξαν ότι ελάχιστα αντιλήφθηκαν την παρουσία μας, και εμείς άλλωστε διασχίσαμε χωρίς καθυστέρηση το δωμάτιο, για να περάσουμε στο επόμενο όπου βρισκόταν ο Αλή Πασάς.

Δεν μπόρεσα να συγκρατήσω τη ζωηρή συγκίνηση που με κατέλαβε τη στιγμή που θα αντίκριζα τον περιώνυμο άνδρα, αυτόν που επί τριάντα χρόνια ασκούσε με μοναδική σκληρότητα την εξουσία που του είχαν εμπιστευθεί. Κάθε στιγμή της ηγεμονίας του ήταν σημαδεμένη από τη βία και την πλεκτάνη, ενώ η φρόνη που ενέπνεε ήταν φανερή στα πρόσωπα των πολυάριθμων σκλάβων του. Μας άνοιξε κάποιος φρουρός από τους τυφλά αφοσιωμένους στον Αλή, τον οποίο και είδαμε καθισμένο στη γωνία ενός σοφά, συντροφευμένο από το στρατηγό Mailand και τρεις Αγγλίδες.

Ο Πασάς ανταπέδωσε το χαιρετισμό μας ακουμπώντας το δεξί χέρι στο στήθος του και μας κάλεσε φιλόφρονα να καθίσουμε στο ντιβάνι. Σχεδόν αιμέσως, νεαροί σκλάβοι, με πολυτελή αμφίεση και κόμη που κυμάτιζε ελεύθερα στους ώμους, μας έφεραν πίπες και καφέ, σε φλιτζάνια από πορσελάνη, επάνω σε μικρά ασημένια πινάκια. Θα είχα να κάμω πολλές ακόμη ενδιαφέρουσες παρατηρήσεις για τα ιδιαίτερα ήθη που για μας ήταν πρωτόγνωρα, αλλά η προσοχή μου όλη συγκεντρώθηκε στον Αλή. Η γλυκιά και πρόσχαρη φυσιογνωμία του, οι απλοϊκοί, θελκτικοί τρόποι του, η μακριά λευκή γενειάδα του, που έδινε στο πρόσωπό του σεβάσμια όψη, ήταν ό,τι καταλληλότερο για να εξαπατηθούν, κατά την πρώτη επαφή, εκείνοι που δεν γνώριζαν ότι με τη δόλια εξωτερική του εμφάνιση εκάλυπτε τη θηριώδη φύση του<sup>52</sup>. Αν και ογδόντα χρόνων, τότε, φαινόταν γεμάτος υγεία και δύναμη, και ακόμη απρόσβλητος από τις



114. J. Cartwright. *Αλβανός των Ιωαννίνων*, έγχρωμη χαλκογραφία, 41x36 εκ.



115. J. Cartwright. *Ο Αλή Πασάς*, έγχρωμη χαλκογραφία, 33,5x23 εκ.

ασθένειες που συνοδεύουν συνήθως τα γηρατειά. Το πρόσωπό του, αναλλοίωτο από τις ζημιές του χρόνου, διατηρούσε μια ευκίνησια εκφράσεως, την οποία έκανε εντονότερη η εκπληκτική ζωηρότητα των ματιών του. Μόνο το βαρύ και τεράστιο σώμα του δεν του επέτρεπε να καθίσει με τα πόδια σταυρωμένα, όπως συνηθίζουν οι Ανατολίτες. Κοντά του, ώστε να τα φτάνει εύκολα, είχαν τοποθετήσει τα όπλα του: μία καραμπίνα, ένα μακρύ εγχειρίδιο και δύο πιστόλια κοσμημένα με πολύτιμες πέτρες. Άστραφταν όλα από τη θαυμάσια στίλβωση<sup>53</sup>. Το κοστούμι του, εξάλλου, πλούσιο, αλλά χωρίς επιδεικτική μεγαλοπρέπεια, δεν πρόδιδε το υψηλό του αξίωμα.

Ο Θωμάς Maitland, παρουσιάζοντας όλους τους επισκέπτες διαδοχικά, με συνέστησε στην Υψηλότητά του ως Γάλλο ζωγράφο, που περιόδευε την Ελλάδα για να τη μελετήσει και να την απολαύσει, και έκαμε λόγο επίσης για τα σχέδιά μου. Όταν, λοιπόν, ο Πασάς εξέφρασε την επιθυμία να τα δει, άνοιξα το φάκελο με τα σκίτσα που μετέφερα μαζί μου παντού και του έδειξα τις δύο προσωπογραφίες των Σουλιωτών, που είχα κάμει στην Κέρκυρα. Φάνηκε να προσέχει ιδιαίτερος εκείνη του Φώτου, οπότε, αιφνίδια, ξέσπασε στο γνωστό λαρυγγώδες γέλιο του και φώναξε: «Α! Τον ξέρω αυτόν. Είναι ένας από τους εχθρούς μου.» Δεν θα έπρεπε να συμπεράνει κανείς ότι ο Αλής μπόρεσε να αναγνωρίσει τόσο σύντομα και από ένα απλό σχέδιο τον άσημο στρατιώτη που καταδίωκαν τα γενικά μέτρα προγραφής. Χωρίς αμφιβολία, πρόφερε τις λέξεις αυτές μόνο αφού είδε το όνομα του Φώτου, που ο ίδιος ο Σουλιώτης είχε αναγράψει δίπλα στο πορτραίτο του. Καταχωρώ εδώ αυτή την παρατήρηση απλώς και μόνο διότι επί μακρό διάστημα, και από πολλούς, έχει αμφισβητηθεί το εάν ο Πασάς γνώριζε ανάγνωση<sup>54</sup>. Ο στρατηγός Maitland, ίσως από προσωπική του ευχαρίστηση αλλά, πιθανώς, και για τη δική μου, θέλοντας να εκμεταλλευθεί μία στιγμή που ο Αλής φαινόταν τόσο ευδιάθετος και ικανοποιημένος, του πρότεινε να με αφήσει να κάμω το πορτραίτο του. Ο γέρος σατράπης δεν απάντησε. Περιορίσθηκε να χαμογελάσει, και ο βρετανός Αρμοστής, εξοικειωμένος με τα τεχνάσματα αυτής της φυσιογνωμίας, μάντευσε, φαίνεται, τόσο καλά το νόημα του αινιγματικού χαμόγελου, ώστε δεν έκρινε σκόπιμο να επιμείνει. Παρακάλεσε μόνο την Υψηλότητά του να επιτρέψει τουλάχιστον να ζωγραφίσω τους δύο εγγονούς του, τον Ισμαήλ και τον Μεχμέτ, πράγμα που αμέσως μου παρεχώρησε με πολλή προθυμία. Απευθυνόμενος κατόπιν στον Θωμά Maitland, ο Αλής πρότεινε να κυνηγήσουν στη λίμνη του Βουθρωτού και είχε τη λεπτότητα να μας καλέσει όλους. Η συζήτηση, κατά βάθος ασήμαντη, κράτησε ακόμη λίγα λεπτά. Στο διάστημα τούτο είχα την ευκαιρία να παρατηρήσω την εκπληκτική ευχέρεια με την οποία ο μέγας αυτός ένοχος, που τον ετάραζαν μυστικά, ίσως και τη στιγμή



116. J. Cartwright. *Αλβανός*, έγχρωμη χαλκογραφία, 42x26 εκ.

αυτή, οι φονικές προθέσεις του για την Πάργα, κατόρθωνε, όταν ήταν ανάγκη, να υποδύεται τον εύθυμο και τον χαριτολόγο, τον καλοκάγαθο και ακόμη τον εύπιστο, χαρακτηριστικά τελείως ξένα προς το χαρακτήρα του. Αφού καπνίσαμε και τις δεύτερες πίπες που μας έφεραν, ζητήσαμε την άδεια να αποσυρθούμε, αφήνοντας το στρατηγό Maitland μόνο με τον Πασά.

Χωρίς να χάσω καιρό, έτρεξα στο κιόσκι όπου είχαμε δει τους νεαρούς πρίγκιπες και τους ανακοίνωσα την επιθυμία του Πασά. Και οι δύο δέχθηκαν ευχαρίστως να ποζάρουν αμέσως. Ο νεότερος μάλιστα, ο Ισμαήλ Μπέης, φάνηκε προς στιγμή να εγκαταλείπει την τόσο αφύσικη για την ηλικία του σοβαρότητα και δήλωσε, με όλη την αφέλεια του παιδιού, ότι ήταν πολύ χαρούμενος με τα περιεργα αυτά πράγματα. Ήταν αλήθεια κάτι καινούργιο γι' αυτόν, όπως και για ολόκληρο το περιβάλλον του. Το διαπίστωσα βλέποντας σε όλα τα πρόσωπα την έκπληξη που προξενούσαν τα διαδοχικά στάδια της δουλειάς μου. Πρόσεξα ιδιαίτερος έναν γέροντα που δεν έπαυε να φωνάζει και να χειρονομεί ζωηρά, ενώ κοίταζε με οργή και αγανάκτηση άλλοτε εμένα και άλλοτε το σχέδιό μου. Ρώτησα το διερμηνέα με ποιον ήταν θυμωμένος, και έμαθα ότι καταριόταν εμένα με κατάρες βαρύτατες, φοβούμενος ότι εγώ, σχεδιάζοντας τους νεαρούς αφέντες του, ήθελα να τους κάνω μάγια<sup>55</sup>.

Τούτο είναι κοινή πρόληψη των μουσουλμάνων όλων των τάξεων, και ίσως μάλιστα υπήρξε η μόνη

κρυφή αιτία της άρνησης του Αλή Πασά, όταν του πρότεινα να κάμω την προσωπογραφία του, διότι το πνεύμα του, όπως όλων των βάρβαρων τυράννων, είναι ένα μίγμα απιστίας, δεισιδαιμονίας, σκληρότητας και αδυναμίας. Ευτυχώς, η παραφορά του γέρου φανατικού δεν επηρέασε καθόλου τα δύο παιδιά. Νομίζω δε ότι ο μεγαλύτερος, ο Μεχμέτ, γλυκύτατος και πράος, διόλου δεν θα ήθελε να δυσαρεστήσει τον παππού του φέροντας, ελάχιστες έστω, αντιρρήσεις για την πόζα. Όσον αφορά τον Ισμαήλ, υπερήφανος, απόλυτος και πεισματάρης, δύσκολα δεχόταν την αντιλογία. Μου διηγήθηκαν ότι κάποτε ο μικρός αυτός δεσπότης όρμησε, με το πιστόλι στο χέρι, εναντίον ενός παιδαγωγού του, επειδή εκείνος τον επέπληξε. Ο δυστυχής σώθηκε μόνο χάρη στα γρήγορα πόδια του. Τέτοια ήθη είναι δυνατό να διαμορφώσουν άλλους ανθρώπους; Επειδή, πάντως, ήταν η πρώτη φορά, δεν θέλησα να υποβάλω σε δοκιμασία την υπομονή των δύο νεαρών μοντέλων μου και έκρινα σκόπιμο να σταματήσω σύντομα, λέγοντας ότι θα ερχόμουν μια άλλη ημέρα να τελειώσω τα πορτραίτα τους.

Δειπνήσαμε επάνω στη *Γλασκώβη* με το στρατηγό

Maitland, που έως τώρα δεν είχα ποτέ την άνεση να τον παρατηρήσω αρκετά. Είναι, περίπου, εξήνταπέντε χρόνων, υψηλός και πολύ άσχημος<sup>56</sup>. Όταν μάλιστα τον πλησιάζει κανείς για πρώτη φορά, το παρουσιαστικό του εμπνέει αντιπάθεια. Οι κάπως απότομοι τρόποι του, η διαρκής ανησυχία του, ο ήχος της φωνής του, τραχύς και στυφός, έκαναν ισχυρότερη τη φυσική σκληρότητα των χαρακτηριστικών του. Συνοπτικά, ήταν μια φυσιογνωμία που δεν περιγράφεται εύκολα, αλλά η ανάμνησή της παραμένει ανεξίτηλη. Οι Κερκυραίοι, αναφέρει ο κ. Rouqueville, συνηθισμένοι σε άλλα πρόσωπα, μιλούν γι' αυτόν με φόβο και του έχουν δώσει το παρατσούκλι «ο αγέννητος»<sup>57</sup>.

Δεν μπόρεσα, εξάλλου, να τον κρίνω από αυτά που ο ίδιος έλεγε, διότι η συζήτηση γινόταν πάντοτε στα αγγλικά. Εντούτοις, ένας από τους συνταξιδιώτες μου, ο κ. Hay, φίλος του, του οποίου συνεπώς την ειλικρίνεια δεν θα μπορούσα να αμφισβητήσω, με βεβαίωσε απολύτως πως είχε ακούσει πολλές φορές να λένε στον Θωμά Maitland τον ίδιο ότι οι Έλληνες δεν αξίζουν το ενδιαφέρον που δείχνουν οι άλλοι



117. W. Haygarth. *Επίσκεψη στον Αλή Πασά*, σχέδιο με υδρόχρωμα, 17x24,5 εκ.

γι' αυτούς, και ότι η δουλεία ήταν ίσως η μόνη κατάσταση που τους άρμοζε. Λόγια απερίσκεπτα και κακόβουλα, που εξηγούν τη μοίρα της Πάργας, και δικαιολογούν αρκετά το μίσος που έχουν ορκισθεί οι Έλληνες για τον τυφλό τούτο εχθρό της σωτηρίας και της ελευθερίας τους.

Θεώρησα καθήκον μου, όταν επέτρεψα στην Κέρκυρα, να παρουσιασθώ στον κ. Chantai, πρόξενο της Γαλλίας στα Ιόνια νησιά. Ο δούκας της Narbonne, πρεσβευτής τότε του Βασιλιά<sup>28</sup> στη Νεάπολη, είχε την καλοσύνη να με εφοδιάσει με συστατικές επιστολές για όλα τα προξενεία της Γαλλίας στην Ανατολή, και ασφαλώς, στην τιμητική του εύνοια οφείλω την κολακευτική υποδοχή που μου έκαναν παντού. Η ευγένεια και η λεπτότητα του κ. Chantai μου θύμισαν την πατρίδα μου και τους ευτυχείς κατοίκους της και νόμισα, για μια στιγμή, ότι ήμουν στη Γαλλία. Ο κ. Chantai δεν αρκέσθηκε να μου δώσει όλες τις επιθυμητές πληροφορίες για την Κέρκυρα και τα αξιοθέατά της, αλλά φάνηκε υποχρεωτικός έως το σημείο να με ξεναγήσει ο ίδιος σε έναν περίπατό μου στα περίχωρα, όπου, φυσικά, αποδείχτηκε ο πιο ευχάριστος και βαθύς γνώστης των πραγμάτων. Η εκδρομή μας τελείωσε με μια επίσκεψη στο ωραίο περιβόλι του στη χερσόνησο. Μια θαυμάσια τοποθεσία με εξαιρετική θέα. Γενικώς, τα περίχωρα της Κέρκυρας είναι πολύ όμορφα και αξίζουν τις ποιητικές περιγραφές που έκαναν το νησί διάσημο.

Αν και είχα εμπλακεί σε τόσους περισπασμούς, διόλου δεν ξέχασα τους εξόριστους του Σουλίου, και αφότου εγνώρισα τον βδελυρό διώκτη του, η τύχη τους με ενδιέφερε πολύ περισσότερο. Επισκέφθηκα τα σπίτια μερικών από τους δυστυχισμένους αυτούς που η λύσσα του Αλή Πασά είχε αναγκάσει να εκπατρισθούν. Ζούσαν όλοι, αποτραβηγμένοι, με τις οικογένειές τους, μέσα σε φτωχικά οικήματα που οι σπλαχνικοί Γάλλοι τους είχαν κτίσει βιαστικά και σε μικρή απόσταση από την Κέρκυρα, τότε που κυνηγημένοι όπως τα αγρίμια σε όλη την Ήπειρο, πέθαιναν οι περισσότεροι από τα όπλα των δημίων τους. Οι ελάχιστοι τυχεροί που κατόρθωσαν να ξεφύγουν από τον τόπο του ολέθρου έφτασαν τελείως απογυμνωμένοι στα ιόνια παράλια, όπου βρήκαν βοήθεια, φιλοξενία και προστασία. Η ανάμνηση τόσων ευεργεσιών δεν είχε σβήσει μέσα τους: στο άκουσμα και μόνο ότι ήμουν Γάλλος, το ταπεινό καταφύγιο άνοιγε και οι ένοικοι, σε ένδειξη φιλίας, μου πρόσφεραν την πίπα και τον καφέ. Είτε διότι ήσαν δύσπιστοι, και τούτο δικαιολογείται απόλυτα, είτε διότι ήσαν εκ φύσεως μετριοπαθείς, μου φάνηκαν γενικώς ήρεμοι, παρά το μίσος που τους έτρωγε, και συγκρατημένοι παρά τη θλίψη τους. Τα όπλα τους που είχαν σιγήσει, τα είδα κρεμασμένα στους τοίχους, αλλά τα φρόντιζαν με τόση επιμέλεια, που φανέρωνε τη μυστική ελπίδα ότι θα τα ξαναπιάσουν σύντομα για την κοινή τους εκδίκηση. Ένας από

αυτούς, που οι άλλοι τον αποκαλούσαν καπετάνιο και του φέρονταν με σεβασμό, μου διηγήθηκε, σε άσχημα ιταλικά, τις μακροχρόνιες συμφορές της χώρας του, τον ηρωισμό των συμπολεμιστών του, τις τρομερές διώξεις του Αλή και τη γενναία βοήθεια των Παργινών, που σε λίγο το μίσος του Πασά θα τους έριχνε στην ίδια τύχη με τους Σουλιώτες. Το παλικάρι αυτό, του οποίου έκανα το πορτραίτο (Πίν. III), είχε ωραία φυσιογνωμία και το παρουσιαστικό του έδειχνε την ευγένεια και την υπερηφάνεια του αρχηγού. Η κομψή και άνετη φορεσιά του ήταν στολισμένη με χρυσά κεντήματα, που ο χρόνος δεν είχε σβήσει ακόμη τη λάμψη τους. Παρατήρησα, εξάλλου, ότι πολλοί από τους συντρόφους του στην εξορία είχαν διατηρήσει, όπως εκείνος, μέσα στην αθλιότητα, την εξεζητημένη και πολυτελή εμφάνιση - μια προτίμηση των ανθρώπων της Ανατολής που καθιστά ισχυρότερη την αντίθεση ανάμεσα στη ματαιοδοξία και τη φτώχεια τους.

Φθάσαμε νωρίς στο Βουθρωτό, την ημέρα που είχε οριστεί για το κυνήγι. Ο Αλής είχε προηγηθεί από την όχθη της λίμνης τον είδαμε μέσα στη βάρκα του, ξαπλωμένο σε μαξιλάρια. Αφού χαιρετήσαμε και ανεβήκαμε στα πλοιάρια, δόθηκε αμέσως το σύνθημα της εκκίνησης. Επικεφαλής βρισκόταν η βάρκα του πρίγκιπα, ακολουθούσε ο στρατηγός Maitland στη δική του, κατόπιν εμείς και πίσω μας έρχονταν πολλές βάρκες με άγγλους αξιωματικούς, μουσικούς και πολλά πρόσωπα της ακολουθίας του πασά. Στη μέση της λίμνης οι βάρκες χωρίστηκαν και πήραν τις κατάλληλες θέσεις. Σε λίγο, πεντακόσιοι ή εξακόσιοι Αλβανοί, σκορπισμένοι παντού στις όχθες, ανέλαβαν το έργο των λαγωνικών. Αρχισαν δηλαδή να κτυπούν τους θάμνους που περιβάλλουν τη λίμνη ουρλιάζοντας φρικτά για να φοβίσουν το θήραμα και να το κατευθύνουν προς το μέρος μας. Συγχρόνως, και από πολλά σημεία, άρχισαν οι πυροβολισμοί. Καθώς ήμασταν στο κέντρο και πολύ κοντά στον Πασά, μπορούσα να τον παρατηρώ άνετα. Δίπλα του στέκονταν δύο πανέμορφοι Έλληνες ντυμένοι πολυτελέστατα· ήταν ακόλουθοι, με ειδική υπηρεσία να γεμίζουν και να του προσφέρουν τα όπλα, μόλις τα χρειαζόταν. Ο Αλής είχε τη φήμη καλού σκοπευτή, αλλά είτε διότι η ηλικία είχε εξασθενήσει την όρασή του και, συνεπώς, την ευστοχία του, είτε διότι ήταν αδιάθετος, δεν πέτυχε τίποτε τις πέντε ή έξι φορές που πυροβόλησε.

Ήταν ένα θέαμα μεγαλόπρεπο· ο ήλιος έλαμπε ανέφελος, πλούσια και πρώιμη βλάστηση στόλιζε τα δάση και τις πλαγιές των βουνών, στα ήσυχα και καθαρά νερά καθρεφτίζονταν το γαλάζιο του ουρανού και οι δασωμένες κορυφές των λόφων που υψώνονταν γύρω από τη λίμνη. Οι βάρκες, με το γραφικό πλήθος των ποικίλων αμφιέσεων, πήγαιναν, έρχονταν, διασταυρώνονταν προς όλες τις κατευθύνσεις, ελαφρές σαν πουλιά, ενώ οι πυροβολισμοί μπερδεύονταν με



118. W. Turner. *Τρόπος τον ταξιδιού στην Τουρκία*, έγχρωμη χαλκογραφία, 10x17,5 εκ.

τους ήχους της μουσικής και αντηχούσαν στα πέρατα. Το μεσημέρι, ο μικρός στόλος μας συγκεντρώθηκε σε ένα μόνο σημείο για να γευματίσουμε. Το φαγητό, που παρατέθηκε μέσα στις βάρκες, ήταν ψάρια, πουλερικά βραστά και ψητά, πλάφι και χονδροφτιαγμένα γλυκίσματα, καμωμένα από μέλι και αλεύρι καλαμποκιού. Τα ελίπεδα σκεύη που χρησιμοποιήσαμε στο θαυμάσιο γεύμα ανήκαν τώρα στον Πασά, έλεγαν όμως ότι πρώτος κάτοχος ήταν ο Ιωακείμ Mugar<sup>99</sup>. Ο Αλής, ενθουσιάζοντας τις συνήθειές μας, είχε μεριμνήσει ώστε να μας δώσουν πιρούνια και μαχαίρια, ο ίδιος όμως, κατά την τουρκική συνήθεια, έφαγε μόνο με τα δάχτυλα.

Το γεύμα τούτο στη λίμνη και στο περιβάλλον τού ισχυρότερου Βεζύρη της αυτοκρατορίας, στο οποίο μετείχαν χωρίς διακρίσεις πρόσωπα τόσο ανόμοια ως προς την εθνικότητα, τα ήθη και τις συνθήκες ζωής, παρουσίαζε μια εικόνα καθόλου αδιάφορη. Θαύμασα προπάντων τη σιγουριά και την εμπιστοσύνη του Αλή στο μέσον ενός πλήθους ανθρώπων από τους οποίους, ασφαλώς, πολλοί είχαν δεινοπαθήσει εξαιτίας του. Σε τι βαθμό εξευτελισμού πρέπει να είχε φθάσει αυτός ο λαός, ώστε ο τύραννός του να πιστεύει ότι δεν είχε τίποτε να φοβηθεί, ούτε από το μίσος ούτε από την απελπισία του!

Καθώς η βάρκα μας άγγιζε σχεδόν τη βάρκα τού

Πασά, κάθισα έτσι ώστε να μπορώ να τον κοιτάζω προσεχτικά, χωρίς να γίνομαι αντιληπτός. Από την πρώτη συνάντησή μας, ζητούσα άπληστα την ευκαιρία να αποτυπώσω τη μορφή του, και νομίζω ότι αυτή εδώ με ευνοούσε. Μου είχε αρνηθεί να τον ζωγραφίσω, αλλά τόλμησα να το κάνω χωρίς την έγκρισή του, και, μολονότι εργάστηκα γρήγορα, πέτυχα περισσότερα από ό,τι είχα ελπίσει. Οφείλω, ακόμη, να προειδοποιήσω τον αναγνώστη, όσον αφορά την προσωπογραφία αυτή και τη βάρκα του Αλή Πασά, που είναι το θέμα του Πίνακα VIII, ότι αντίγραφα των δύο αυτών σχεδίων έχουν ήδη δημοσιευθεί στη Γαλλία και την Αγγλία, χωρίς τη συγκατάθεσή μου.

Πριν εγκαταλείψω το Βουθρωτό, είχα μια δεύτερη συνάντηση με τους εγγονούς του Αλή. Ολοκλήρωσα, όμως, τα πορτραίτα τους μερικές ημέρες αργότερα. Ο νεαρός Μεχμέτ δεν μπόρεσε ποτέ να καταλάβει για ποιο λόγο έκανα τη μια πλευρά του ωραίου προσώπου του λιγότερο φωτεινή από την άλλη. Στις προσπάθειές μου να του εξηγήσω το παιχνίδι αυτό του σκιοφωτισμού, απαντούσε μονίμως: «Μα αφού βλέπετε ότι όλα τα μέρη του προσώπου μου είναι εξίσου λευκά.» Ο νεαρός, του οποίου την οξύνοια και τη λογική επαινούν πολλοί περιηγητές<sup>60</sup> και ο λόρδος Βύρων, αισθανόταν επίσης μεγάλη έκπληξη για το ότι συνταξίδευα με Άγγλους. Το γεγονός, μάλιστα, του





119. J. Cartwright. Παργινός, έγχρωμη χαλκογραφία, 42x30 εκ.



120. Ανωνύμου, *Τουρκάλα*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x14 εκ.

άφησε μερικές αμφιβολίες ως προς τη γαλλική μου εθνικότητα. Παράδοση παρατήρηση και πολύ κατάλληλη για να χαρακτηρίσει ένα λαό στον οποίο τα εθνικά μίσση έχουν τόσο βαθιές ρίζες. Έκανα δύο ακόμη πορträίτα: το ένα στο Βουθρωτό, το άλλο στην Κέρκυρα. Το πρώτο (Πίν. V) είναι εκείνο του σφραγιδοφύλακα του Αλή Πασά για τον οποίο μίλησα πιο μπροστά, το δεύτερο παριστάνει έναν Σουλιώτη κοντά στο φρούριο της Κέρκυρας (Πίν. VI).

Αφήσαμε οριστικά το νησί στις 23 Μαρτίου. Έπειτα από μερικά μίλια στη θάλασσα, είδαμε τη *Γλασκώβη* να κατευθύνεται στην Πάργα. Πήγαινε να

προστατεύσει, από τις βιαιότητες του Αλή, την αναχώρηση των ταλαίπωρων κατοίκων, ενώ είχε χρησιμεύσει στο παζάρεμα της καταστροφής τους. Προστασία εμπαικτική! Σάμπως να είχε τίποτε ακόμη να χάσει ένας λαός που αναγκαζόταν να εγκαταλείψει, μαζί με τον τόπο όπου κατοικούσε, τον ουρανό κάτω από τον οποίο γεννήθηκε και το χώμα όπου αναπαύονταν οι προγονοί του!

Με τη δύση του ηλίου, αποβιβαστήκαμε στους Σαγιάδες και διανυκτερεύσαμε εκεί. Το πρωί της 24ης, επάνω σε γερά άλογα και ακολουθούμενοι από τις αποσκευές μας, πήραμε το δρόμο για τους Φιλιάτες. Η πόλη, που κατοικείται από μωαμεθανούς, είναι κτισμένη στο πλάτωμα ενός απότομου βουνού. Τα πολλά περιβόλια της που τη διακόπτουν και την περιβάλλουν, τα όμορφα λευκά σπίτια της, διάσπαρτα, όπως συνηθίζουν οι Αλβανοί, οι λυγεροί μιναρέδες που φαίνονται από μακριά να υψώνονται στο κέντρο ενός πυκνού δάσους από πορτοκαλιές, ελαιόδεντρα και λεμονιές, χαρίζουν στον ταξιδιώτη θαυμάσιο θέαμα. Σε μικρή απόσταση από την πόλη είδαμε, για πρώτη φορά, μερικές Τουρκάλες, που βιαστικά μας γύρισαν την πλάτη για να κρύψουν το πρόσωπό τους. Κατά τις έξι φτάσαμε στο Ροβένι, πάμπτωχο χριστιανικό χωριό κτισμένο σ' ένα σκοτεινό φαράγγι, περίκλειστο από υψηλά και άγρια βουνά. Εκεί έπρεπε να περάσουμε τη νύχτα. Τη 15η αρχίσαμε να βαδίζουμε πλάι στον Θύαμη<sup>61</sup>, που το ελικοειδές ρεύμα του ομορφαίνει και γονιμοποιεί τις πεδιάδες της αρχαίας Θεσπρωτίας. Η ζέστη ήταν ήδη μεγάλη. Σταματήσαμε, κατά το μεσημέρι, για μια σύντομη ανάπαυση και ένα ελαφρό γεύμα κάτω από τα δέντρα, στην αριστερή όχθη του ποταμού. Η δροσερή ακροποταμιά, η γαλήνη που απλωνόταν παντού, το ωραίο τοπίο που αντικρίζαμε, η προσμονή για όσα είχαμε ακόμη να διατρέξουμε, όλα με τραβούσαν στη γλυκιά και αόριστη ονειροπόληση, που κάνει ευτυχισμένη την ψυχή. Βγαίνοντας από το μικρό άλσος, περάσαμε μπροστά από ένα μικρό αγροτικό προσκυνητάρι που είχε στο επάνω μέρος της πρόσοψης μια νωπογραφία της Παναγίας. Η εικόνα, παρηγοριά και ελπίδα για τον κουρασμένο Έλληνα ταξιδιώτη, είναι κατατρυπημένη από σφαίρες. Βέβηλοι Τούρκοι που περνούν τυχαία από εδώ, αφήνουν τα σημάδια της παρουσίας τους και της αποστροφής τους για τη θρησκεία του Χριστού. Όταν αναλογίζεται κανείς τις πάμπολλες προσβολές που διαπράττει η μια πλευρά, και τα βάσανα που υφίσταται η άλλη, σκέπτεται μήπως οι μωαμεθανοί στην Ευρώπη είναι περισσότεροι από τους χριστιανούς.

Είχε νυχτώσει, όταν φτάσαμε στα Ιωάννινα. Βρισκόμουν κοντά στην αρχαία Δωδώνη και, κοιτάζοντας προς τ' αριστερά, μονολογούσα: Εκεί ήταν το ιερό δάσος και η προφητική πηγή, εκεί ο βωμός του Δία<sup>62</sup>. Περιπατούσα και το σκοτάδι με απατούσε. Αν είχα έρθει μέρα εδώ, με το λαμπρό φως του ηλίου, οι

εικόνες της φαντασίας μου θα είχαν διαλυθεί, διότι από τη Δωδώνη σήμερα δεν μένουν παρά λίγες πέτρες μονάχα. Την επομένη, 26 Μαρτίου, περιηγήθηκα την πόλη, με κατεύθυνση το παλάτι. Μπήκα στο κάστρο, χωρίς κανείς να με εμποδίσει, περνώντας ανάμεσα από πολυάριθμους φρουρούς που παρέμειναν αδιάφοροι στην ξενική φορεσιά μου και έφτασα στην εσωτερική αυλή. Οχτώ ή δέκα υπέροχα άλογα με πλούσιες σέλες ήταν δεμένα από το πόδι σε έναν κρίκο σφηνωμένο στη γη, σε ακανόνιστες αποστάσεις. Οι ανυπόμονες

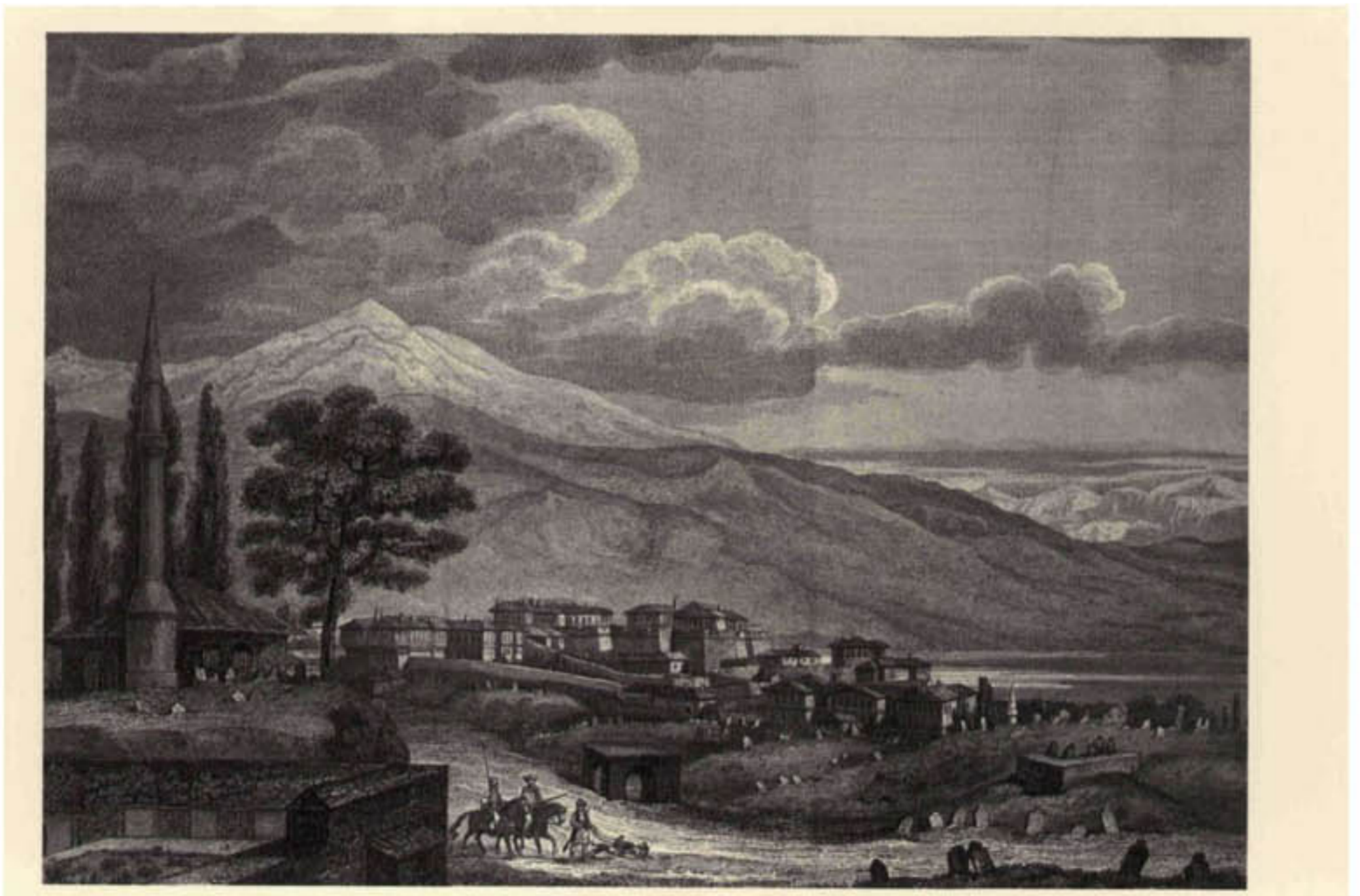
κινήσεις τους έδειχναν το σφρίγος και την ορμή τους. Κάτω από μια στοά, στον πρώτο όροφο, κυμάτιζαν οι τρεις ουρές, τα σύμβολα του Πασά<sup>63</sup>. Το θέαμα τούτο, που έδινε μια ιδέα της ανατολίτικης πολυτέλειας, είχε ζωηρό ενδιαφέρον, αλλά δεν υπήρχε τίποτε άλλο αξιοσημείωτο στο εσωτερικό της πόλης. Τα σπίτια της δείχνουν θλιβερά και ομοιόμορφα, αλλά, αν σκεφτεί κανείς ότι είναι τούρκικα σπίτια, είναι αρκετά καλοκτισμένα. Επισκέφθηκα το παζάρι, που έχει πολλούς ακανόνιστους δρόμους με χαμηλά μαγαζιά.



121. L. Durké. *Η Παναγία του Θύαμη*, λιθογραφία.



122. C. R. Cockerell. *Τα Ιωάννινα από το νησί της λίμνης*, χαλκογραφία, 18x20 εκ.



123. C. R. Cockerell. *Ιωάννινα- το σεράι τον Αλή Πασά*, χαλκογραφία, 18x20 εκ.

Οι τεχνίτες που δουλεύουν εδώ εκθέτουν την πραγματεία τους έξω, στην πρόσοψη, κάτω από ένα στέγαστρο. Ο χώρος είναι ολόκληρος στεγασμένος και ασφαλιζεται κάθε βράδυ από μεγάλες πόρτες, ενώ φρουρείται συνεχώς από άγρια σκυλιά, ιδιαιτέρως επικίνδυνα για τους Φράγκους. Πολλά όρμησαν επάνω μου με μανία μου φάνηκαν ακόμη λιγότερο φιλόξενα και από τους αφέντες τους. Το μεγάλο σεράι της Λιθαρίτσας<sup>64</sup>, ιδιοκτησία του Πασά, τα παλάτια των δυο γιων του, Μουχτάρ και Βελή, που οι τοίχοι τους είναι βαμμένοι με ζωηρά χρώματα, η επιφάνεια του νερού που συνορεύει μαζί τους και γλείφει τους πρόποδες του όρους Μιτσικέλι, αποτελούσαν όλα εικόνα σπάνιας μεγαλοπρέπειας. Κατέβηκα στη λίμνη και ανακάλυψα, στο νησί που υψώνεται στα βόρεια, ένα μικρό χωριό με επτά μοναστήρια<sup>65</sup>. Σχεδόν απέναντι στο νησί προχωρεί ένα είδος ακρωτηρίου· είναι το ανατολικό άκρο του όρους Πάκτορας<sup>66</sup>. Μια πλωτή τάφρος το χωρίζει από την πόλη, ενώ ψηλά δεσπόζουν το κάστρο και το σεράι. Παντού τα μάτια μου ακουμπούσαν με χαρά: παρακολουθούσα άλλοτε τις ψαρόβαρκες, άλλοτε τα αγριοπούλια, που έδιναν ζωή στον πίννακα με την κίνηση και το γρήγορο πέταγμα τους. Ήμουν μαγεμένος και με δυσκολία κατάφερα να συνέλθω και να σχεδιάσω το παλάτι και το φρούριο<sup>67</sup> (Πίν. ΙΧ), αλλά οι σκέψεις μου, καθώς προχωρούσα στη δουλειά, έτρεχαν αλλού. Κοιτάζοντας το κάστρο όπου ζούσε ο Αλής, ήσυχος και φοβερός, τριγυρισμένος από τους Αλβανούς σωματοφύλακές του, το κάστρο αυτό που γνώρισε τόσους βασιανισμούς, εγκλήματα και όργια, αισθάνθηκα περισσότερη φρίκη από όση μου είχε εμπνεύσει η παρουσία του ηγεμόνα. Είδα τη μοιραία πύλη από την οποία είχαν γκρεμίσει τις δεκαεφτά Ελληνίδες, όλες μητέρες, πανέμορφες, που σκοτώθηκαν, όπως λένε, επειδή τις εξήλεψαν οι νύφες του τυράννου ή μάλλον επειδή ο ίδιος θέλησε να εκδικηθεί στο πρόσωπό τους τη σπουδαιότερη από όλες, τη Φροσύνη<sup>68</sup>, την ανιψιά του αρχιεπισκόπου Γαβριήλ<sup>69</sup>, που αντιστάθηκε στους ένοχους πόθους του.

Μου φάνηκε ότι η πόρτα μόλις είχε κλείσει, και στ' αυτιά μου ηχούσαν ακόμη οι κραυγές των θυμάτων. Έστρεψα τα μάτια μου στο νησί που πριν από λίγο τόση χαρά μου έδινε η θέα του και θυμήθηκα ότι εκεί είχε πεθάνει από πείνα, κατά διαταγήν του Αλή, ο κακότυχος πασάς του Δελβίνου Μουσταφάς, δίπλα στους γιους του, που τάφηκαν ζωντανοί στην ίδια φυλακή<sup>70</sup>. Οι αναμνήσεις αυτές με κατέθλιψαν. Σκεπτόμουν ότι η βαρβαρότητα ενός και μόνο ανθρώπου είχε βυθίσει στο πένθος τα μέρη όπου η φύση είχε αποθέσει τη μαγεία της.

Αν είχα έρθει ένα χρόνο αργότερα, θα είχα συναντήσει το στρατό του Σουλτάνου έξω από τα τείχη. Περισσότεροι από σαράντα πασάδες, από όλα τα σημεία της Τουρκίας, ενωμένοι υπό τον Ισμαήλ Πασά-



124. Ο. Μ. v. Stackellberg. *Γενίτσαρος από τα Γιάννενα*, έγχρωμη χαλκογραφία, 26x20 εκ.

μπέη<sup>71</sup> είχαν τρέξει τότε εδώ για να ζητήσουν το κεφάλι του Αλή Πασά που είχε κηρυχθεί Fernanli, δηλαδή εκτός νόμου<sup>72</sup>, ή καλύτερα, για να πάρουν μέρος στη λαφυραγωγία των θησαυρών του<sup>73</sup>. Ακόμη, θα έβλεπα την πυρκαγιά<sup>74</sup>, που ο ίδιος διέταξε να ανάψουν, και την πλήρη σχεδόν αποτέφρωση της πόλης, τους κατοίκους να καταδιώκονται από τους Αλβανούς, να απωθούνται και να φονεύονται από τους Τούρκους στην προσπάθειά τους να διαφύγουν και να πεθαίνουν αθρόοι μέσα στις φλόγες, τα νερά ή τις κλεισούρες των βουνών, όπου είχαν συρθεί με κόπο. Περισσότερο από δύο χρόνια, ο φοβερός έκπτωτος ηγεμόνας, κλεισμένος στο κάστρο της λίμνης με λίγους υπερασπιστές, περιορισμένος κατόπιν σε έναν στενότερο χώρο τού φρουρίου, με τρόφιμα, όπλα, το χρυσάφι του και τις γυναίκες του, πολέμησε εναντίον πενήντα χιλιάδων εχθρών που ανανεώνονταν συνεχώς<sup>75</sup>. Τους ετσάκισε σε επανειλημμένες εξόδους του και κατόρθωσε να ξεσηκώσει εναντίον τους πολεμικά φύλα, που όταν ήταν πανίσχυρος, είχε θελήσει να τα εξοντώσει. Τέλος,

όταν δεν του απέμεινε παρά ο τάφος της Εμινέ, της γυναίκας που αγάπησε περισσότερο, και της οποίας ο ίδιος προκάλεσε το θάνατο<sup>76</sup>, όταν υπήκοοι του απέμειναν είκοσι μόνο σκλάβοι, τα όργανα των εκδικήσεων του, έκαμε και πάλι τις ορδές του Χουρσίτ να τρέμουν, απειλώντας ότι θα βάλει φωτιά στα δύο χιλιάδες βαρέλια με μπαρούτι που ήταν αποθηκευμένα σε σπηλιά κάτω από το κτίριο<sup>77</sup>. Έτσι έκαμε το καταφύγιό του απροσπέλαστο. Και πάλι θα μπορούσε να είχε παρατείνει εκεί την αντίστασή του, εάν ο σερασκέρης δεν τον είχε παρασύρει με δόλο στο μικρό νησί<sup>78</sup> που του επιτέθηκαν άναδρα. Αλλά και εκεί, αντί να δεχθεί γονατιστός το φιρμάνι του Σουλτάνου, ο Αλής, με τα χέρια του, έριξε κάτω τον καφταντζή<sup>79</sup> που το κρατούσε. Σε λίγο, κυκλωμένος από παντού, τραυματισμένος και αιμόφυρτος, έπεσε στα χέρια των δημίων του<sup>80</sup>, που τον έσυραν αισχρά από τα γένια και τον αποκεφάλισαν<sup>81</sup>.

Όταν πέρασα από τα Ιωάννινα, τίποτε δεν προμηνούσε τις συμφορές που θα έπεφταν στην πόλη. Όλα ήταν ήρεμα: ο Αλής μόλις είχε επιστρέψει πιο πλούσιος και δυνατός από ποτέ άλλοτε. Εάν κάποιος σημάδι έδειχνε τότε στους Γιαννιώτες το τέλος τού τυράννου θα το δέχονταν με χαρά, χωρίς να υποπεύονται ότι πριν από το θάνατό του θα καταστρέφονταν και οι ίδιοι.

Την 27η Μαρτίου, πριν από την αναχώρηση, έκανα το σχέδιο ενός τζαμιού και το πορτραίτο ενός νέου Αλβανού άρχοντα (Πίν. X) ο οποίος, για να με ευχαριστήσει, έσφαξε και έγδαρε μπροστά μας ένα αρνί.

Η ευγένειά του με συγκίνησε λιγότερο από όσο με εξένισε, συνέχισα όμως να τον παρατηρώ με ενδιαφέρον, που εκείνος, ασφαλώς, απέδιδε στη δεξιότητά του. Η αιτία διέφερε αρκετά: η πράξη του μου θύμιζε τους ήρωες του Ομήρου και με μετέφερε, χωρίς εκείνος να το γνωρίζει, στο στρατόπεδο του Αχιλλέα<sup>82</sup>. Η μορφή και η κορμοστασιά τού Αλβανού μπορούσαν πράγματι να δημιουργήσουν την αυταπάτη: είχε ευγενικό μέτωπο και υπερήφανο βλέμμα, η φορεσιά του ήταν κατάφορτη από χρυσό και τα όπλα του έλαμπαν σαν να τα είχε δουλέψει ο Ήφαιστος<sup>83</sup>. Όταν όμως αρχίσαμε να συζητούμε, έμαθα ότι ανήκε στην υπηρεσία του Αλή Πασά και ότι λεγόταν Λάμπρος. Δεν ήταν πια ο Αχιλλέας. Όταν ξαναπήρε την πίδα του και άρχισε να καπνίζει, αφού μας ετίμησε με το αρνί, είδα ότι δεν είχε απομείνει τίποτε το ομηρικό επάνω του.

Το μεσημέρι, είχαμε αφήσει πίσω τα Ιωάννινα και βαδίζαμε στο δρόμο για τη Λάρισα. Η ημέρα αυτή δεν μας εκούρασε ιδιαίτερα. Προχωρήσαμε επί δύο ή τρεις ώρες πλάι στη λίμνη και κατόπιν διασχίσαμε μια τραχιά πεδιάδα που την εστόλιζαν όμως αμπελώνες, πλατάνια και άλλα δέντρα. Ένα μικρό χωριό ή κάποιο ξεμοναχιασμένο αγροτόσπιτο ερχόταν από καιρό σε

καιρό να τέρπει τα μάτια μας. Γύρω στις πέντε, φθάσαμε στο χάνι\* που βρίσκεται κοντά στη γέφυρα της Κυράς. Ο τάταρος που μας συνόδευε, κατά διαταγήν του Αλή Πασά, είχε προηγηθεί για να ετοιμάσει το κατάλυμα ή μάλλον για να ειδοποιήσει να το κρατήσουν για μας, διότι οι οικοδεσπότες δεν είχαν κάνει καμιά προετοιμασία. Εγκατασταθήκαμε σ' έναν μεγάλο χώρο που έγινε και στάβλος για τα δεκαοχτώ μας άλογα. Είμαστε δύο πόδια περίπου ψηλότερα από αυτά, δεν υπήρχε όμως κανένα ενδιάμεσο χώρισμα. Μας εσκέπαζε η ίδια στέγη και το παχνί τους γειτόνευε με το τραπέζι μας. Αφού φάγαμε συντροφιά, κοιμηθήκαμε έτσι όλοι μαζί: τα άλογα όρθια, ο τάταρος ντυμένος επάνω σε ένα κιλίμι, οι υπηρέτες επάνω στις αποσκευές και εμείς στα μικρά σιδερένια κρεβάτια μας. Τα κρεβάτια αυτά είναι έτσι φτιαγμένα, ώστε ο σιδερένιος σκελετός να διπλώνει και να χωρεί μέσα σε έναν αδιάβροχο σάκο. Σε άλλο όμοιο σάκο φυλάγονται το στρώμα, τα σεντόνια και οι κουβέρτες. Όλα μαζί γίνονται ένα δέμα διαμέτρου δυόμισι ποδιών, που εύκολα φορτώνεται στο μουλάρι και περιέχει ένα κρεβάτι άνετο, πλάτους δυόμισι ποδιών, αρκετά όμοιο με ανάκλιτρο. Κάθε ταξιδιώτης πρέπει να είναι εφοδιασμένος με ένα τέτοιο κρεβάτι. Αισθανθήκαμε ευτυχείς που είχαμε φέρει τα δικά μας, ακόμη και μέσα στην περιώνυμη Αθήνα, το ενδιαίτημα άλλοτε της χλιδής και των τεχνών. Εάν όμως το εσωτερικό τού πανδοχείου ήταν άθλιο, τα δάση και οι λόφοι που το τριγύριζαν, και προπάντων η γειτονική γέφυρα, ήταν γραφικότητα. Έκανα το σχέδιο του τόπου και το χρησιμοποίησα ως βάθος για τον Πίνακα αρ. X.

Στις 28, διακρίναμε μακριά κατοικίες και βλάστηση, αλλά όσο προχωρούσαμε η πορεία μας γινόταν δυσκολότερη και ο ορίζοντας απειλητικότερος. Ανεβήκαμε το ποτάμι του Μετσόβου, τον αρχαίο Ίναχο<sup>84</sup>, έως την πηγή του. Το ρεύμα του δημιουργεί τόσους ελιγμούς, ώστε χρειάστηκε να περάσουμε τριάντα φορές, όχι χωρίς κίνδυνο για τους ανθρώπους και τα άλογα. Την εικοστή πρώτη ένα από τα μουλάρια μας έπεσε ανάμεσα στις μεγάλες πέτρες του ποταμού και αν δεν τρέχαμε να το βοηθήσουμε, ασφαλώς θα σκοτωνόταν. Αφού απομακρυνθήκαμε από την κοίτη του Ίναχου, ή καλύτερα από το φαράγγι όπου κυλά, χρειαστήκαμε περισσότερο από δύο ώρες για να ανέβουμε με κόπο τους απόκρημνους δρόμους. Το χιόνι, που στα ύψη αυτά παραμένει εννέα μήνες το χρόνο και τώρα είχε πάχος δύο έως τρία πόδια, έκρυβε τις τρύπες των βράχων, με αποτέλεσμα τα άλογά μας να παραπατούν σε κάθε βήμα και να κινδυνεύουν να τσακιστούν. Ήμαστε συνεχώς υποχρεωμένοι να σταματούμε για να τραβήξουμε από το χιόνι κάποιο από τα μουλάρια μας με τις αποσκευές. Όλοι στο μικρό καραβάνι μας, ακόμη και ο τάταρος, προχωρούσαν

\* Έτσι ονομάζονται τα τούρκικα πανδοχεία.



125. O. M. v. Stackelberg. *Εσωτερικό καλύβας χωρικών*, λιθογραφία, 16x20 εκ.

πεζή με πολλές προφυλάξεις. Ένας μόνο Άγγλος, ο κ. Hay, παρέμεινε έφιππος. Δεν θέλησα να κατέβω ούτε εγώ. Μια πρωτόγνωρη ποιητική έξαρση με παρέσυρε· αρπάζοντας τη χαιτή του αλόγου μου, όρμησα με κίνδυνο επάνω στους βράχους και τους γκρεμούς, σαν να με φύλαγαν οι θεοί που προστάτευαν άλλοτε τον τόπο. Ήταν η Πίνδος! Το υπέροχο θέαμα δεν με άφησε να σκεφτώ, όπως αρκετές φορές αργότερα, ότι ο Απόλλων και οι Μούσες θα μπορούσαν να είχαν διαλέξει μια άλλη κατοικία. Με βεβαίωσαν ότι το καλοκαίρι ο τόπος είναι γλυκύτετος, αλλά και τώρα δεν ήταν λιγότερο ελκυστικός. Η μόνη δυσκολία που παρουσίαζε ήταν η ανάβαση. Καμία βλάστηση, καμία ζωή. Παντού το χιόνι, παντού γυμνές κορυφές ή μαύρα έλατα. Θυμούμαι, εξάλλου, ότι εάν οι ποιητές τοποθέτησαν στην Πίνδο τις προσφιλέστερες θεότητες τους, οι ιστορικοί δεν είδαν εκεί παρά ανθρώπους ημιάγριους, υπερήφανους για την ανεξαρτησία τους, οι οποίοι ζούσαν από την αρπαγή και το φόνο. Πάντοτε, οι σχεδόν απρόσιτες κορυφές των Αγράφων, του Ξηρομέρου και των άλλων ορέων της χώρας αυτής ήταν λημέρι των ληστών ή καταφύγιο των δυναστευομένων. Ακόμη και στις ημέρες μας, οι Κλέφτες φέρνουν εκεί τα

κοπάδια τους ή τη λεία που άρπαξαν στην πεδιάδα. Και τώρα, που ένας λαός παλεύει να αναγεννηθεί, τιμημένος διότι έκαμε έργα άξια των αρχαίων Ελλήνων, αλλά εξουθενωμένος από τον αγώνα και τις θυσίες και δεν έχει άλλη διέξοδο από τη φυγή και τη διασπορά, η Πίνδος και τα άλλα όρη θα προσφέρουν πάλι την προστασία των βράχων και το σκοτάδι των σπηλαιών τους στα θλιβερά απομεινάρια ενός έθνους που προτίμησε την ελευθερία από τη σκλαβιά.

Μόλις το 1819 είχαν αρχίσει να διαγράφονται οι πρώτες ελπίδες για την απελευθέρωση των Ελλήνων και κανείς δεν υπέθετε το ενδεχόμενο της καταστροφής. Εάν, τότε, είχα αφηθεί στις θλιβερές σκέψεις, οι έρημοι αυτοί τόποι θα μου φαίνονταν πένθιμοι. Αλλά τους διέσχισα με την ανάμνηση γεγονότων που έχουν γεράσει, χωρίς να σκέπτομαι τι επρόκειτο να ακολουθήσει, και όταν ξαφνικά, βγαίνοντας από τα σκοτεινά δάση των ελάτων, είδαμε τις εύφορες πεδιάδες της Θεσσαλίας να απλώνονται μπροστά μας καταπράσινες και φωτεινές στον ήλιο που έδνε, στάθηκα να απολαύσω το θέαμα συνεπαρμένος. Είχαμε περπατήσει δέκα ώρες και η νύχτα πλησίαζε, όταν φθάσαμε στο δεύτερο χάνι, στην αριστερή όχθη



126. Ο. Μ. ν. Stackelberg. Άποψη των Μετεώρων, λιθογραφία, 26x40 εκ.





*Lith. de Engelmann.*



127. W. Haygarth. *Η κορυφή της Πίνδου*, χαλκογραφία, 17,5x25,5 εκ.

του Πηνειού. Φύσαγε δυνατά. Καθίσαμε επάνω σε ψάθες δίπλα στη γερή φωτιά και, περιμένοντας το δείπνο, αρχίσαμε να γράφουμε ο καθένας το ημερολόγιό του στη λάμψη ενός πυρσού ή μάλλον μιας δέσμης από ξύλα που έσταζαν ρετσίνι και σχημάτιζαν -αναμμένα στη μία άκρη- μια φυσική δάδα.

Την 28η, αφού βαδίσαμε επί επτά ώρες, φθάσαμε σ' ένα άλλο χάνι όχι μακριά από τα μοναστήρια των Μετεώρων. Πόσο διαφέρει η σημερινή ημέρα! Τι ευτυχία να δρασκελίζεις τις ποιητικές όχθες τού Πηνειού! Ποτέ το χαριτωμένο ψέμα της μυθολογίας δεν ήρθε στη φαντασία μου τόσο γοητευτικό. Κοίταξα τη φύση πον οι αρχαίοι ποιητές είχαν ζωγραφίσει τόσο καλά: το δροσερό χορτάρι, την άπειρη ποικιλία των θάμνων και των λουλουδιών, τα δέντρα με το καινούργιο τους φύλλωμα. Τα μάτια μου άλλοτε σταματούσαν επάνω στα μεγάλα δάση, άλλοτε βυθίζονταν στις απέραντες πράσινες πεδιάδες. Πουθενά δεν διέκρινα ένα δρόμο χαραγμένο από ανθρώπινο χέρι -είναι γνωστό ότι οι βάρβαροι Τούρκοι πολύ λίγο ενδιαφέρονται να κατασκευάσουν δημόσιους

δρόμους<sup>85</sup> - αλλά υπήρχαν παντού όμορφα μονοπάτια δίπλα στην κοίτη των ρυακιών, με φυσικό στολίδι στα άκρα τους τα τεράστια αγκάθια. Όσο προχωρούσαμε, η πεδιάδα άνοιγε. Σε λίγο η ζέστη έγινε ανυπόφορη και αισθανθήκαμε ευτυχείς όταν βρήκαμε κάπου να καταφύγουμε, όπως την προηγούμενη που καθίσαμε δίπλα στο τζάκι. Μας έδωσαν μαύρο ψωμί, βραστά αυγά και ρετσίνατο κρασί. Κατόπιν πήγαμε να επισκεφθούμε τα Μετέωρα.

Τα εναέρια αυτά μοναστήρια αξίζουν πράγματι το όνομά τους, διότι είναι χτισμένα στην κορυφή απότομων βράχων, όπως οι φωλιές των αετών. Μέτρησα δέκα, αρκετά καλά διατηρημένα.<sup>86</sup> Σταμάτησα για λίγο, έκπληκτος από το καινούργιο θέαμα, έπειτα πλησίασα στη ρίζα των βράχων τούς συντρόφους μου, που είχαν αρχίσει να καλούν με δυνατές φωνές τους ενοίκους του μοναστηριού. Δεν άργησαν να φανούν και αμέσως κατέβασαν ένα δίχτυ σε σχήμα σάκου δεμένο σε μακρύ σχοινί. Ο κ. Hyett έκανε πρώτος το τόλμημα. Μπήκε στο δίχτυ, διπλώθηκε και σε λίγα λεπτά, με τη βοήθεια ενός

βαρούλκου που το χειρίζονταν δώδεκα καλόγηροι, τον είδαμε να αιωρείται σε ύψος εκατόν τριάντα ποδιών. Ο κ. Hay ανέβηκε μια σκάλα έως την αρχή μιας άλλης, πτυσσόμενης, που κατέληγε σε μερικά σκαλοπάτια σκαμμένα μέσα στο βράχο. Στο μεταξύ, οι καλόγηροι είχαν κατεβάσει το δίχτυ και ετοιμάζονταν να γυρίσουν πάλι το μάγγανο. Μπήκα στο σάκο και σε λίγο

αισθάνθηκα να αιωρούμαι ψηλά. Με το πρώτο τράβηγμα του σχοινού, ένα δυνατό τίνος μου προκάλεσε ρίγη, όταν όμως έφθασα επάνω, αισθανόμουν περίφημα. Μας έδειξαν ένα παρεκκλήσι με τους θόλους και τους τοίχους κατάκοσμους από τοιχογραφίες και χρυσώματα, ένα καθολικό πεντακάθαρo και πολλά κελιά. Παρακολούθησαμε εκεί



128. L. Dupré. *Τα Μετέωρα*, λιθογραφία.



129. Ed. D. Clarke. *Αποψη του Ολύμπου και του Πλαταιώνα*, χαλκογραφία, 14,5x21 εκ.

τις τελευταίες στιγμές ενός μοναχού με τους αγαπημένους αδελφούς γύρω του. Περισσότερο από το οδυνηρό ενδιαφέρον για κάποιον που πεθαίνει, ένιωσα να με κυριεύει θρησκευτική θλίψη. Χωρίς να θέλω, τα μάτια μου άφηναν το κρεβάτι του γέροντα που ξειφυχούσε μέσα σε αργόσυρτη και ήρεμη αγωνία και στρέφονταν στους συντρόφους του που τον περιστοιχίζαν. Το πρόσωπό τους ήταν χλωμό και άψυχο. Μεταξύ τους, αντάλασσαν χαμηλόφωνα μερικές λέξεις. Το μακρύ ράσο, η μαύρη κουκούλα, ο μάλλινος σκούφος που σκέπαζε το κεφάλι τους έμοιαζαν με ρούχα πένθιμα. Ζούσαν μακριά από τον κόσμο. Όταν όμως εσήμανε το κάλεσμα της θρησκείας και της ελευθερίας, τους είδαν να κατεβαίνουν ανάμεσα στους ζωντανούς και να κρατούν μέσα στη μάχη το σταυρό του Λυτρωτή. Εκείνοι είπαν τους πρώτους ύμνους της ελευθερίας και δίνουν κάθε ημέρα το παράδειγμα του μάρτυρα. Κατεβίκαμε από το μοναστήρι όπως είχαμε ανέβει, με το δίχτυ. Έμεινα στους πρόποδες των βράχων για να σχεδιάσω, και έφυγα όταν πια σκοτεινίασε.

Στις 30, αφήσαμε με λύπη τον θαυμάσιο τόπο και αφού περπατήσαμε τέσσερις ώρες, μπήκαμε στα Τρίκαλα, την αρχαία Τρίκκη, πατρίδα του Ασκληπιού. Έπρεπε να διανύσουμε άλλο τόσο δρόμο, περίπου, έως

τον Κλοκωτό. Φθάσαμε εκεί πριν από τη δύση του ήλιου και είδαμε τις κορυφές του Ολύμπου και της Πίνδου να λάμπουν χιονισμένες. Στο δρόμο, συναντήσαμε πολλά άλογα· ήμαστε στη χώρα των Κενταύρων. Όμως μια συντροφιά χαριτωμένων κοριτσιών που έτρεξαν να μας προϋπαντήσουν μου έφερε το νου μια άλλη εικόνα, περισσότερο ποιητική, που με συγκίνησε. Τα κορίτσια τραγουδούσαν στην ωραία ελληνική γλώσσα, που δεν έχασε σχεδόν τίποτε από τη γλυκύτητά της. Το τραγούδι τους έλεγε ότι αν εγνώριζαν τον ερχομό μας, θα είχαν σκορπίσει δροσερά λουλούδια στο δρόμο μας. Δεν είναι τούτο μια σπηνή της Οδύσειας;

Την 1η Απριλίου γευματίσαμε κοντά σ' ένα πηγάδι, στη σκιά των δέντρων. Εκεί αναπαυόταν και ένας Έλληνας, ταξιδιώτης όπως εμείς. Τελείωνε την πίπα του, ενώ ο υπηρέτης πήγαινε περίπατο το άλογό του. Το πολύχρωμο κοστούμι και το μεγάλο σαρίκι του, όπου κυριαρχούσε το κόκκινο, με έκαναν να αμφιβάλω για τη θρησκεία του, με βεβαίωσαν όμως ότι ήταν χριστιανός. Πράγματι, μέσα σε ένα είδος παλάσκας στολισμένης με σχέδια και χρυσώματα που κρατούσε κάτω από τη μασχάλη του, είχε φυλάξει ένα ευαγγέλιο. Το βιβλίο τούτο είναι κάτι σαν φυλακτό, αφού εδώ οι περισσότεροι δεν γνωρίζουν ανάγνωση.

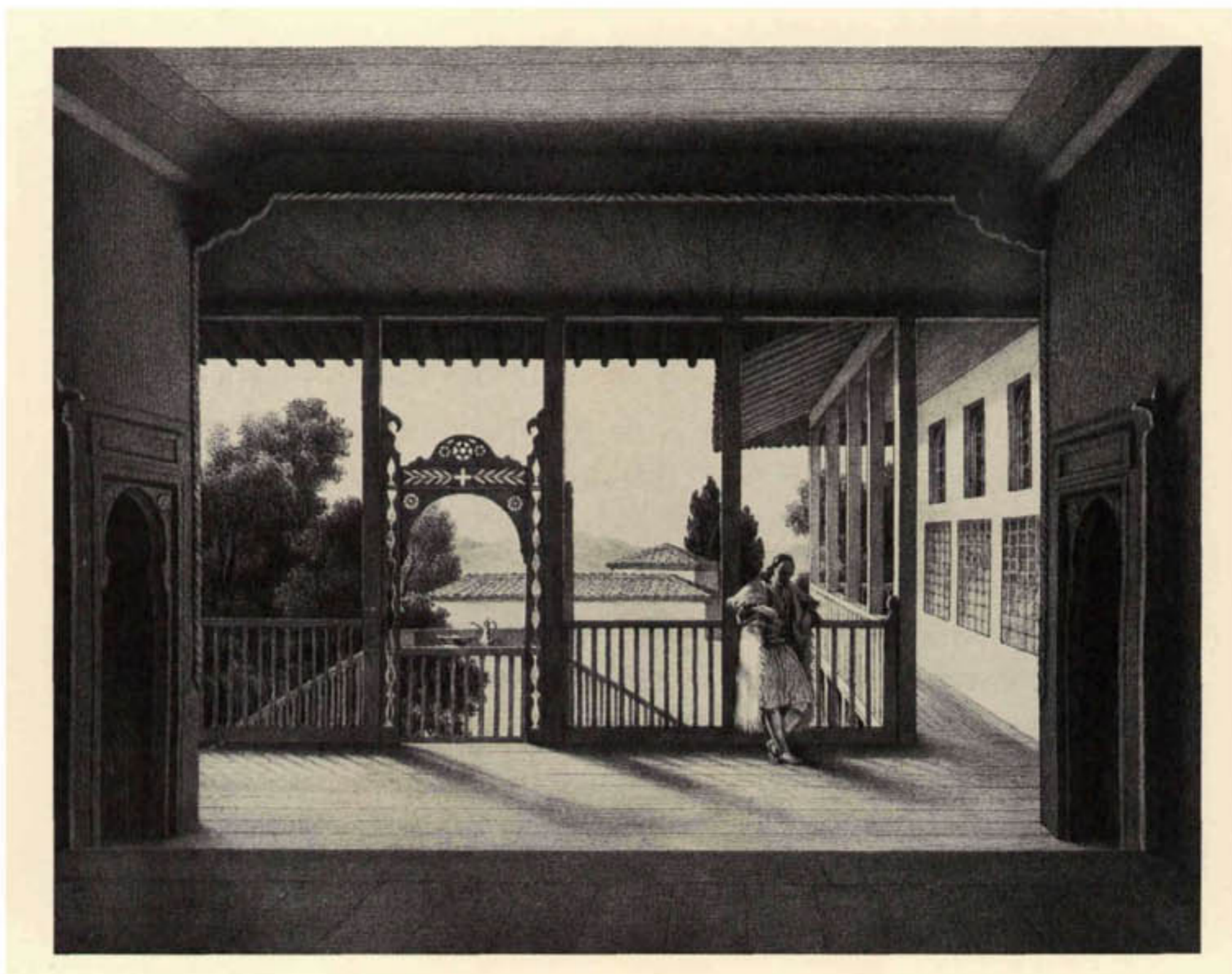
Παρατήρησα, όταν πέρασα από την Κωνσταντινούπολη στο Βουκουρέστι με τον πρίγκιπα της Μολδαβίας, ότι πολλοί Έλληνες της ακολουθίας του είχαν μαζί τους αυτό το αντικείμενο, που δεν το παίρνουν παρά μόνο στα ταξίδια. Έμαθα ακόμη ότι αντικαθιστούν κάποτε το ευαγγέλιο με ένα σταυρό, άγια λείψανα ή την εικόνα ενός αγίου, συνήθως του προστάτη τους. Την ίδια ημέρα, έπειτα από δέκα ώρες πορεία μέσα σε αφόρητη ζέστη, φθάσαμε στον Τύρναβο.

Μάθαμε ότι ο Βελή Πασάς, γιος του Αλή, είχε διατάξει να μας ετοιμάσουν κατάλυμα στο σπίτι του γιατρού του<sup>87</sup>, ο οποίος ήταν Έλληνας, και ότι

επρόκειτο να μας δεξιωθεί ο ίδιος. Όταν πήγαμε να τον επισκεφθούμε, είδαμε ένα πλήθος ανθρώπων κάθε τάξης και από κάθε γειτονική χώρα να έχει καταλύσει την είσοδο του σεραγιού, αλλά εμάς, χωρίς καθυστέρηση, μας οδήγησαν σε μια αίθουσα όπου έξι Τούρκοι και τρεις Έλληνες προύχοντες, όλοι υπουργοί του Πασά, έγραφαν επάνω στα γόνατά τους. Αφού έδωσαν εντολή να μας φέρουν πίπες και καφέ, συνέχισαν την εργασία τους. Λίγο αργότερα, περάσαμε σ' ένα σαλόνι μήκους πενήντα ποδιών περίπου, διακοσμημένο με αλλόκοτη μεγαλοπρέπεια. Επάνω στο μεγάλο ντιβάνι είχαν τακτοποιήσει συμμετρικά τριάντα οκτώ μεταξωτά μαξιλάρια κόκκινα, κεντημένα με



130. Ο. Μ. v. Stackelberg. Έλληνας έμπορος, 26x20 εκ.



131. L. Dupré. *Ελληνικό σπίτι στον Τόρναβο*, λιθογραφία.

όμορφα ανατολίτικα σχέδια. Καθρέφτες και χρυσάφι στόλιζαν πλούσια τους τοίχους και την υψηλή οροφή. Ανάγλυφα χρυσομένα τρόπαια εκάλυπταν τις τέσσερις γωνίες της αίθουσας, ενώ σε ολόκληρο το μήκος των τοίχων είχαν ζωγραφίσει διάφορες απόψεις, κακότεχνες και χωρίς προοπτική, όπως αυτές που έχουν οι πινακίδες των μαγαζιών στα χωριά μας. Δεκαεφτά αψιδωτά παράθυρα, ορθάνοιχτα, έδειχναν ελεύθερα τα ειρηνικά τοπία της εξοχής, ενώ σε κάθε κούφωμα κρεμόταν ένα ακριβό κλουβί με ένα καναρίνι, σαν να ήταν η εικόνα του φυλακισμένου, στη χώρα αυτή της σκλαβιάς, αναγκαίο συμπλήρωμα σε κάθε πίνακα. Από το βάρβαρο σύνολο δεν έλειπε ούτε το μεγαλείο ούτε η πρόκληση της εντύπωσης, αλλά και οι άνθρωποι που γέμιζαν το χώρο δεν ήταν λιγότερο παράδοχοι από τα αντικείμενα. Είδαμε φυσιογνωμίες και κοστούμια κάθε είδους και, φυσικά, είχαμε συμβάλει και οι ίδιοι εμείς στο παράδοχο θέαμα.

Στο βάθος της αίθουσας, απέναντι και αριστερά στον Πασά, που είναι η τιμητική θέση, είχαν τοποθετηθεί δύο καναπέδες ειδικά για μας. Εκείνος είχε καθίσει στο ντιβάνι, με τα πόδια διπλωμένα, ανάμεσα σε τρεις Τούρκους που στέκονταν όρθιοι.

Με ένα νεύμα, μας εκάλεσε να καθίσουμε και κατόπιν επέτρεψε στους Τούρκους να καθίσουν και αυτοί. Πρόσεξα το ωραίο κεφάλι του, τα μακριά μαύρα γένια του και το πολύτιμο εγχειρίδιο στη ζώνη του. Το σώμα και τα γόνατά του είχαν τόσο βυθιστεί στα μαξιλάρια, ώστε ήταν αδύνατο να υπολογίσω το ανάστημά του, ούτε πώς έβγαιναν τα χέρια από το φόρεμα ή το γούνινο επανωφόρι του. Ο Βελής μας χαιρέτησε γέροντας ελαφρά και μας απηύθυνε πρώτος το λόγο, μιλώντας σχεδόν πάντοτε ελληνικά και μερικές φορές ιταλικά. Επανάφερε το γεγονός της Πάργας και είπε φιλόφρονα στον Άγγλο συνομιλητή του ότι η Αγγλία είχε αυξήσει τη δύναμη του Αλή. Έκανε λόγο για τον Λέοντα της Χαιρώνειας<sup>88</sup>, που μόλις είχε αποκαλυφθεί\*, για τα ανάγλυφα των Θεσπιών<sup>89</sup> και μερικά άλλα μνημεία, όταν ξαφνικά διέκοψε για να μας προσφέρει, σύμφωνα με το έθιμο, τις πίπες και τον καφέ. Σε λίγο, ενώ τον πληροφορούσαμε λεπτομερέστερα για τη συντροφιά μας, φάνηκε να εκπλήσσεται όταν έμαθε ότι ήμουν Γάλλος. Ένας από τους συντρόφους μου με είχε ειδοποιήσει χαμηλόφωνα

\* Πίνακος XXVII.

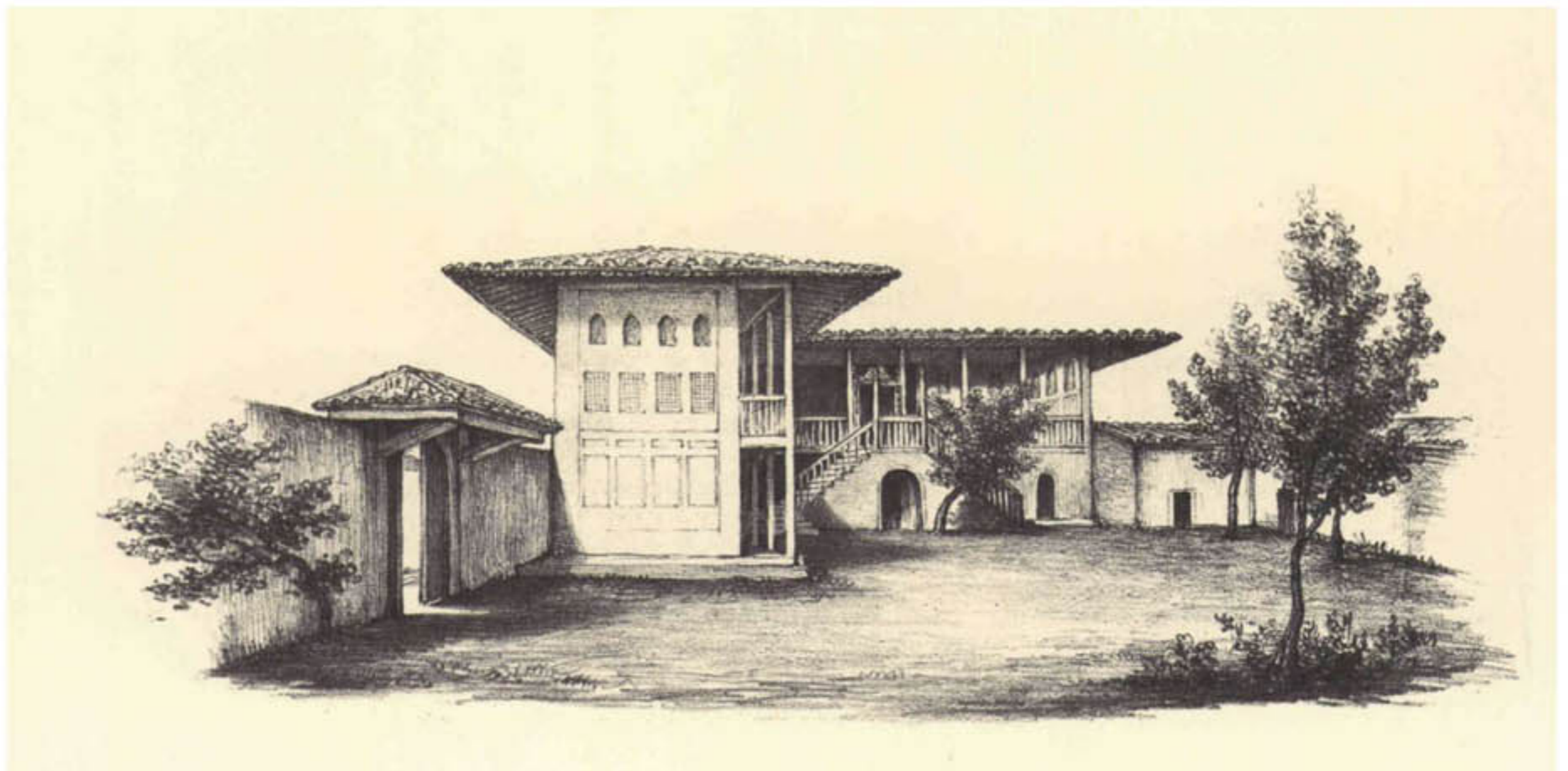
να του το αποκρύψω, διότι ο Βελής είχε πολεμήσει εναντίον μας<sup>90</sup> και δεν μας αγαπούσε, αλλά θα κοκκίνιζα από ντροπή αν αρνιόμουν την πατρίδα μου. Ο Πασάς ζήτησε να πληροφορηθεί για τον Ναπολέοντα, τη γυναίκα του, το γιο του και ρώτησε αν η διασπορά αυτής της οικογένειας ήταν σύμφωνη με τους νόμους του δικαίου και πρόσθεσε κατόπιν, χαμογελώντας, ότι άλλοτε, ένας Γάλλος κομμωτής που ερχόταν στην Ελλάδα έκανε περισσότερη αίσθηση από ό,τι σήμερα ένας πρέσβης. Κατάλαβα ότι τα τελευταία δεινά της Γαλλίας<sup>91</sup> την είχαν ταπεινώσει στα μάτια αυτού του βάρβαρου. Του απάντησα ότι ποτέ το μεγαλείο της πατρίδας μου δεν είχε εξαρτηθεί από έναν και μόνον άνθρωπο<sup>92</sup>, ότι οι δυστυχίες μας δεν υπήρξαν άδοξες και ότι, όσον αφορά εμένα, ήμουν ευτυχής και υπερήφανος που γεννήθηκα Γάλλος. Ο Πασάς με άκουσε προσεκτικά, δεν ξέρω όμως αν ο διερμηνέας μετέφρασε πιστά την απάντησή μου. Ακολούθησε μια στιγμή σιωπής. Μας έφεραν έπειτα άλλες πίπες και ο Βελής μας πρότεινε να ακούσουμε μια Ιταλίδα τραγουδίστρια. Η Signora ήρθε να του φιλήσει το χέρι, αλλά όταν παρακλήθηκε να τραγουδήσει, δήλωσε με λύπη ότι ήταν υποχρεωμένη να αρνηθεί, επειδή το πιάνο της ήταν ξεκούρδιστο. Ο Πασάς μη έχοντας τίποτε άλλο να πει, μας πρόσφερε την άμαξά του για έναν περίπατο στην κοιλάδα των Τεμπών. Οι σύντροφοί μου δέχθηκαν και κατόπιν ζητήσαμε από

την Υψηλότητά του την άδεια να αποσυρθούμε.

Αυτή υπήρξε η πρώτη μας συνάντηση με το γιο του Αλή Πασά, ο οποίος δεν έμοιαζε στον πατέρα του παρά μόνο στη σκληρότητα και την ακολασία. «Είναι γνωστό, αναφέρει ο κ. Rouqueville, ότι είχαν μεταφράσει για τον Βελή τα αισχρότερα βιβλία της Ευρώπης. Του άρεσε να συνδυάζει τον πόνο με την ηδονή, για τούτο πλήγωνε με δαγκωματιές τα χείλη της καλλονής που μόλις είχε απολαύσει και ξέσχιζε με τα νύχια του τη σάρκα που είχε χαϊδέψει. Στο ναιμέ μου μπορούσε να δει κανείς ακόμη στα Ιωάννινα μια γυναίκα θύμα της λαγνείας του, που είχε διατάξει να της κόψουν τα αυτιά μόλις βγήκε από την αγκαλιά του»\*. Ο οικοδεσπότης μας, και γιατρός του, μας είπε ότι οι βρωμερότερες αρρώστιες κατέτρωγαν μυστικά τον πρίγκιπα. Αυτό όμως δεν τον εμπόδιζε να κατέχει ένα ανάκτορο.

Στις 3 Απριλίου, επάνω σε μια ωραία άμαξα με έξι άλογα που ο Πασάς, πιστός στην υπόσχεσή του, έθεσε στη διάθεσή μας, ξεκινήσαμε για την εκδρομή. Μας συνόδευαν ένας από τους αγάδες του έφιππος, ο τάταρος και ο διερμηνέας μας. Μετά από πορεία μιάμισης ώρας φθάσαμε στις όχθες του Πηνειού, μελαγχολικές και γυμνές από δέντρα στο σημείο εκείνο.

\* *Histoire de la Régénération de la Grèce*, I, σ. 104.



132. L. Dupré. Άποψη των ιδίων σπιτιού από την αυλή, λιθογραφία.

Ενώ οι άλλοι ήταν απασχολημένοι με το να βάλουν την άμαξα στο πορθμείο, εγώ σχεδίασα μια άποψη του Ολύμπου\*. Οι κορυφές του υψώνονται μεγαλόπρεπες, καταπράσινες το καλοκαίρι, όπως εκείνες της Πίνδου, αλλά τώρα μισοσκέπαστες από χιόνι. Ο Όλυμπος δεν έχει το κάλλος και την αγριότητα των Άλπεων με τις οποίες πολλοί ταξιδιώτες τον συγκρίνουν ή αν θυμίζει κάποιες όψεις τους, οι δικές του γραμμές είναι απείρως ημερότερες. Αφού διαβήκαμε το ποτάμι, βαδίσσαμε δύο ώρες περίπου πριν φθάσουμε στον Μπαμπά. Είχαμε περάσει μέσα από πολλά χωράφια σπαρμένα σιτάρι που μόλις είχε αρχίσει να ψηλώνει. Μας στενοχώρησε που πατήσαμε τα σπαρτά και καταστρέψαμε έτσι τις ελπίδες μερικών δύστυχων Ελλήνων, αλλά ήταν η άμαξα του αφέντη και ο δρόμος γινόταν συντομότερος κατά μερικά χιλιόμετρα. Εδώ ο τάταρος και ο αγάς μάς άφησαν, για να πάνε στα Αμπελάκια, ένα χωριό κτισμένο σε λόφο επάνω από του Μπαμπά. Υποσχέθηκαν να μας ετοιμάσουν εκεί ένα γεύμα για βεζύρηδες.

Μπαίνοντας στο φαράγγι των Τεμπών, χρειάστηκε να κατέβουμε από την άμαξα και να ανέβουμε στα άλογα. Η φαντασία μου το είχε εξωραΐσει με ό,τι θελκτικότερο διέθετε. Διασχίσαμε πρώτα ένα δάσος με πλατάνια και σε λίγο βαδίζαμε ανάμεσα σε τεράστιους βράχους, άγριους, επιβλητικούς και πένθιμους, που υψώνονταν στη δεξιά όχθη του Πηνειού. Αυτός λοιπόν ήταν ο πρόσχαρος, αγαπημένος τόπος των ποιητών! Ήδη είχαμε διατρέξει ολόκληρη την κοιλάδα κατά μήκος και ακόμη αναζητούσα τα θέλητρά της. Μήπως η φαντασία των αρχαίων είχε υπερβεί τη φύση; Ή μήπως τα μέρη αυτά έχασαν τη μαγεία τους επειδή υπέφεραν από την ίδια τυραννία που βασάνιζε τους ανθρώπους; Ό,τι κι αν συνέβαινε, δεν αναγνώρισα καθόλου τα Τέμπη εκείνα που είχε ονειρευθεί ο Fénelon.

Στο δρόμο, έκανα πολλά σκίτσα. Ένα από αυτά είναι η βινιέτα που ακολουθεί. Όχι μακριά από ένα ερειπωμένο φρούριο διάβασα, στην επιφάνεια ενός βράχου, επάνω σε πινακίδα λαξευμένη στην πέτρα, την εξής επιγραφή: *Cassius. longin. pro. cos. tempe. puipivit*<sup>23</sup>. Πιθανώς, το οχυρό τούτο ήταν έργο κάποιου αξιωματικού, που υπηρετούσε στο στρατό του Καίσαρα κατά τη μάχη των Φαρσάλων<sup>24</sup>.

Αφού ικανοποιήσαμε την επιθυμία μας-και πολύ λιγότερο την περιέργειά μας- να επισκεφθούμε τα Τέμπη, πήραμε για την επιστροφή τον ίδιο δρόμο και σπεύσαμε στα Αμπελάκια για το πλούσιο γεύμα που μας είχαν υποσχεθεί. Η ετοιμασία θα μπορούσε ίσως να έχει μεγαλύτερη πολυτέλεια, αλλά όχι περισσότερη φροντίδα και προθυμία. Η συμπεριφορά των φτωχών Ελλήνων που μας φιλοξενούσαν εκ μέρους του Πασά,

η σιωπή και η σοβαρότητά τους, όλα πρόδιδαν τη συνήθεια της σκλαβιάς και της πίεσης. Επωφεληθήκαμε από το υπόλοιπο της ημέρας για να επισκεφθούμε τα εργαστήρια των Αμπελακίων. Το χωριό, που κατοικείται αποκλειστικά από Έλληνες, γνώρισε άλλοτε μεγάλη ακμή, όταν παρήγε μεγάλες ποσότητες αλατζά, είδος ριγωτού βαμβάκερου, και άλλα χνουδωτά υφάσματα που τα ονομάζουν φλοκωτές. Η βιομηχανία βρισκόταν ήδη σε ύφεση<sup>25</sup>, όταν, το 1813, μια φοβερή πανώλη κατέστρεψε τη Θεσσαλία και εξολόθρευσε τους περισσότερους τεχνίτες. Το 1819 τα Αμπελάκια άρχισαν να αναλαμβάνουν από τη συμφορά αλλά μια άλλη πληγή είχε ανοίξει ο πόλεμος. Ανάμεσα στους εργάτες βρήκα ένα Γάλλο που είχε υπηρετήσει ως πυροβολητής στην Κέρκυρα. Με χαρά μίλησα μαζί του τη γλώσσα μου και του έκανα πολλές ερωτήσεις στις οποίες απάντησε πρόθυμα. Έμαθα ότι ήθελε πολύ να επιστρέψει στην πατρίδα, και ότι τον κρατούσε εκεί η έλλειψη ενός μικροποσού που δεν κατόρθωσε ακόμη να αποκτήσει από την εργασία του. Η θλίψη του με συγκίνησε. Μου φάνηκε τόσο φυσική, ώστε δεν σκέφτηκα να ξετάσω καλύτερα την αλήθεια των λόγων του. Τον πίεσα να δεχθεί μερικά πιάστρα και του είπα να με συναντήσει στην Αθήνα, όπου θα μπορούσα να του προμηθεύσω τα μέσα για να τελειώσει το ταξίδι του. Χωρισθήκαμε όταν του έδωσα όλες τις αναγκαίες οδηγίες. Ήμουν απόλυτα βέβαιος ότι δεν θα αργούσα να τον ξαναδώ, αλλά από τότε δεν άκουσα τίποτε γι' αυτόν και εκείνοι τους οποίους ρώτησα στην Αθήνα μου απέδειξαν ότι με είχε εξαπατήσει.

Κατεβαίνοντας από τα Αμπελάκια έκανα ένα σκίτσο του Μπαμπά, όπου φθάσαμε έπειτα από μία ώρα. Περάσαμε το ποτάμι με το πορθμείο, για να συνεχίσουμε την πορεία μας στα Τέμπη από την άλλη όχθη του Πηνειού και να ψάξουμε για νέους τόπους, ανίκανοι να εγκαταλείψουμε τις ψευδαισθήσεις μας. Ανακαλύψαμε, πράγματι, μερικά τοπία πιο όμορφα, αλλά τίποτε που να ανταποκρίνεται στις προσδοκίες μας. Στις όχθες αυτές, κατάφυτες άλλοτε από δάφνες, είδαμε μία και μόνη. Το όνομα Δάφνη μου θύμισε τη μεταμόρφωση της αγαπημένης νύμφης του Απόλλωνα. Έκοψα και πήρα μαζί μου μερικά φύλλα. Η θέα τού μοναχικού αυτού δέντρου και ενός ωραίου νεαρού Έλληνα που συναντήσαμε σε κάποιο χάνι, ήταν τα μόνα πράγματα που μας θύμισαν την αρχαία κοιλάδα των ποιητών.

Η άμαξα του Πασά μάς έφερε πίσω στον Τύρναβο. Το πρωί της 5ης, απεσταλμένοι του Βελή ήρθαν να μας ανακοινώσουν ότι ήμαστε προσκεκλημένοι στο παλάτι. Ανάμεσά τους ήταν και ο Αρναούτης (Πίν. XII). Τα προκαταρκτικά και το θέαμα ήταν ίδια όπως και κατά την πρώτη μας επίσκεψη. Η συζήτηση επίσης ακολούθησε τον ίδιο δρόμο: ανταλλαγή φιλοφρονήσεων μεταξύ του Τούρκου και του κ. Hay,

\* Αποτελεί το βάθος του Πίνακα XII.

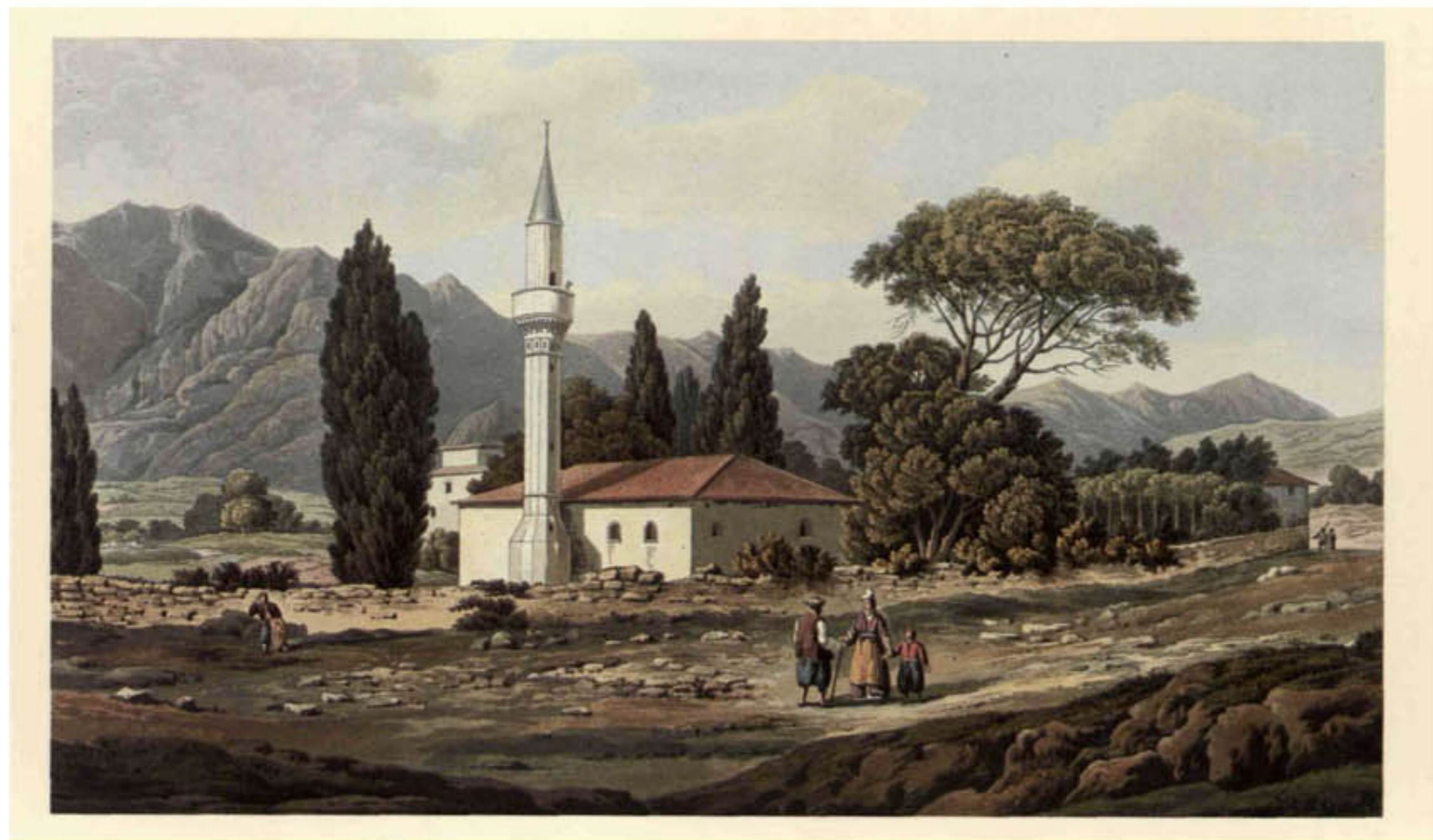




133. J. Cartwright. Αρναούτης, έγχρωμη χαλκογραφία, 42x30 εκ.



134. Ed. Dodwell. *Ο Όλυμπος όπως διακρίνεται από τη Λάρισα*, έγχρωμη χαλκογραφία, 24x39 εκ.



135. Ed. Dodwell. *Ο τάφος του Χασάν Μπιμπά στην κοιλάδα των Τεμπόν*, έγχρωμη χαλκογραφία, 24x39 εκ.



136. Ο. Μ. v. Stackelberg. Κάτοικος της Θεσσαλίας, χαλκογραφία, 26x20 εκ.

που ήταν ο επίσημος αγορητής μας σε παρόμοιες περιστάσεις.

Κατά τη διάρκεια της συνομιλίας έγιναν κάποιες νύξεις για τους αρχαίους και ο Βελής, ευχαριστημένος, άδραξε την ευκαιρία για να μας επιδείξει την πολυμάθειά του. Μας έπεισε τουλάχιστον ότι είχε ακούσει να μιλούν για τον προκάτοχό του, τον Αχιλλέα. Από τους αρχαίους περάσαμε στους

σύγχρονους και ο Πασάς επέμεινε με έμφαση, κοιτάζοντάς με με πονηρό χαμόγελο, σ' αυτό που αποκαλούσε παρακμή των Γάλλων. Δεν μπορούσα, με τη σειρά μου, να μη χαμογελάσω για την ηλίθια ικανοποίηση αυτού του βάρβαρου, ο οποίος πίστευε ειλικρινά ότι η Γαλλία βρισκόταν σε πολύ χαμηλότερη μοίρα από το πασαλίκι του και ότι είχε δικαίωμα να την περιφρονεί, επειδή δεν έτρεμε πια στους κρότους

των όπλων της. Αλλά, σαν να ήθελε να μετριάσει την αλγεινή εντύπωση που νόμιζε ότι μου έκαμε και να με αποζημιώσει για τους σαρκασμούς του, εξέφρασε την επιθυμία να δει τα σχέδιά μου. Κατόπιν, απευθυνόμενος γενικά σε όλους τους καλεσμένους, επαίνεσε το ζήλο τους για τα ταξίδια και την αγάπη τους για τη σπουδή, και τους επρότεινε έναν περίπατο για το απόγευμα. Εμείς όμως αποχαιρετήσαμε το γιο του Αλή Τεπελενλή και δεν τον ξαναείδαμε.

Μολονότι η γνωριμία του δεν μας άφησε αγαθή ανάμνηση, αισθάνθηκα οίκτο γι' αυτόν, όταν έμαθα το τέλος του. Αναγκασμένος να υποταχθεί στην Πύλη και να προδώσει ο δύστυχος τον πατέρα του, τελείωσε την επαίσυκτη σταδιοδρομία του με θάνατο πιο ατιμωτικό από τη ζωή του<sup>96</sup>. Αφού παρέδωσε τα κάστρα της Πρέβεζας<sup>97</sup> στους απεσταλμένους του Σουλτάνου, εξορίστηκε στη Μικρά Ασία. Εκεί, αρχικώς, του φέρθηκαν διακριτικά, όταν όμως ολοκληρώθηκε η καταστροφή του Αλή Πασά, καταδικάστηκε και ο ίδιος σε θάνατο. Την καταδίκη την άκουσε γονατιστός, φιλώντας σχεδόν τα πόδια των αγγελιοφόρων. Οι εξευτελιστικές ικεσίες του καθόλου δεν τον απάλλαξαν από όσα φρικτά συνοδεύουν συνήθως τις εκτελέσεις στην Τουρκία. Στραγγάλισαν μπροστά του τον έναν από τους γιους του και τον Σαλήχ, τον αδελφό του, τον πολυκαταπημένο του Αλή, οι δε κόρες του σύρθηκαν στο παζάρι και πουλήθηκαν σε τουρκομάνους βοσκούς\*<sup>98</sup>.

Θα ήθελα, πριν φύγουμε από τον Τύρναβο, να μιλήσω για την πόλη, αλλά δεν βρήκα εκεί τίποτε αξιοσημείωτο. Εάν είναι αλήθεια, όπως ισχυρίζονται,

ότι κατά τα μέσα του 17ου αιώνα αριθμούσε τρία τζαμιά και δεκαοχτώ εκκλησίες", έχει σημαντικά ξεπέσει. Σήμερα, δεν υπάρχουν στον Τύρναβο παρά μερικές τούρκικες οικογένειες και δύο ή τρεις χιλιάδες Έλληνες τελείως άποροι, όσοι κατόρθωσαν να επιζήσουν μετά τις τελευταίες ταραχές.

Την 6η, πριν από την αναχώρηση, σχεδίασα τον αγά που μας είχε συνοδεύσει στην εκδρομή των Τεμπών\*. Στις οκτώ ανεβήκαμε στο άλογο και πριν από τις δέκα φθάσαμε στη Λάρισα. Πλησιάζοντας τα προάστια συναντήσαμε πάλι τον Πηνειό με τις όχθες κατάφυτες από ιτιές και πλατάνια. Η δροσιά τού τοπίου έξω από την πόλη έρχεται σε αντίθεση με τους στενούς και βρώμικους δρόμους του εσωτερικού. Η αρχαιότατη αυτή πόλη, διάσημη από την εποχή της ιδρύσεώς της, πέρασε διαδοχικά από το ζυγό των Ρωμαίων<sup>100</sup>, των Γάλλων, των Βουλγάρων<sup>101</sup> και των Τούρκων<sup>102</sup>. Από την παλαιά της αίγλη δεν έχει διατηρήσει παρά μνήμες ανάξιες λόγου και ακρωτηριασμένα μνημεία. Μέσα στο στάβλο όπου δροσίστηκαν τα άλογά μας υπήρχαν έξι ωραίες κολόνες, οι δύο από πορφυρίτη. Η στοά ενός γειτονικού τζαμιού στηριζόταν σε κολόνες μαρμάρινες<sup>103</sup>. Ανάμεσά τους, πρόσεξα μία από πράσινη πέτρα με λευκές φλέβες, υλικό που αφθονεί στη Λάρισα. Επισκεφθήκαμε ένα αρχαίο θέατρο<sup>104</sup>, ή μάλλον τη θέση όπου είχε κτισθεί, αλλά δεν είδαμε τον τάφο του Ασκληπιού<sup>105</sup> ούτε αγοράσαμε κανένα από τα νομίσματα που μας πρόσφεραν σε πολλά μέρη, πολύ ακριβότερα από την αξία τους.

\* Pouqueville, *Histoire de la Régénération de la Grèce*.

\* Πίνακας ΙΧ.



137. L. Dupré. Ο Πηνειός και η κοιλάδα των Τεμπών, λιθογραφία.



138. Ο. Μ. v. Stackelberg. *Ο Πηνειός*, λιθογραφία, 25,5x37 εκ.



139. Gropius. *Παζάρι της Λάρισσας*, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 10x15 εκ.



140. S. Pomardi. *Τα Φάρσαλα*, χαλκογραφία, 10x15,5 εκ.

Δύσκολα μπορεί να φαντασθεί κανείς τη βρωμιά της Λάρισας· σε κάθε βήμα συναντάς σωρούς από ακαθαρσίες και νερά που λιμνάζουν. Τίποτε δεν συγκρίνεται με τη ρυπαρότητα αυτή εκτός από την άθλια εμφάνιση των κατοίκων, και «εντούτοις, καμία πόλη δεν θα μπορούσε να κτισθεί σε καταλληλότερη θέση για να γίνει το ενδιαίτημα ενός ευτυχισμένου λαού και το κέντρο εκτεταμένου εμπορίου. Κάτω από τον ωραιότερο ουρανό της Ευρώπης, η Λάρισα απολαμβάνει τη δροσιά του Ολύμπου και τη σκιά της Όσσας. Περιβάλλεται από πλαγιές εύφορες και κατάφυτες. Αρδεύεται από ένα ποτάμι που με τη βοήθεια μερικών έργων μπορεί να γίνει πλωτό για τις βάρκες. Θα ήταν εύκολο η πρωτεύουσα της Θεσσαλίας να αποβεί δεσπόζουσα δύναμη μέσα στην Ελλάδα, εξαιτίας της θέσεώς της και των εμπορικών σχέσεων που θα προέκυπταν\*<sup>106</sup>». Είναι δυνατόν όμως η αθλιότητα και ο ξεπεσμός να προκαλέσουν έκπληξη, όταν είναι γνωστό πως αρκεί κάποιος γενίτσαρος να στείλει ένα κεντημένο μαντίλι στο χριστιανό που έγινε πατέρας, για να του μηνύσει ότι το νεογέννητο είναι κιόλας ο ραγιάς του;<sup>107</sup>

\* Rouquerville, *Voyage en Grèce* (ΙΙ. 399 κ.ε.)

Φύγαμε από τη Λάρισα κατά το μεσημέρι βαδίζοντας στην εξοχή, ανάμεσα σε ρυάκια. Κάναμε μια στάση στις τρεις και καθίσαμε στο χορτάρι, κοντά σε μια πηγή. Ήταν η πεδιάδα των Φαρσάλων και η φήμη του τόπου μάς ανέσυρε σε υψηλούς διαλογισμούς, όταν μερικές Τουρκάλες ήρθαν και στάθηκαν σε κάποια απόσταση. Κάθισαν να γευματίσουν με στραμιμένη τη ράχη προς το μέρος μας. Αφού τελείωσαν, άρχισαν να καπνίζουν. Ίσως να κάθονταν στο ίδιο μέρος που ο Καίσαρ είχε στήσει τη σκηνή του.

Πόσες περιπέτειες γνώρισε η δύστυχη αυτή χώρα από την εποχή που ηττήθηκε ο Πομπήμιος! Πόσοι λαοί την πότισαν με το αίμα τους! Εδώ αναπαύονταν οι σύντροφοι του Βλαχάβα<sup>108</sup> και τα οστά τους σκέπαζαν ανάμικτα τα οστά των Ελλήνων, των Ρωμαίων και των Βουλγάρων<sup>109</sup>.

Συνεχίσαμε το δρόμο μας και έπειτα από τρεις ώρες μπήκαμε στα Φάρσαλα, μικρή πόλη με τέσσερις ή πέντε χιλιάδες ψυχές η οποία, όπως η Λάρισα, δεν έχει τίποτε το αξιοσημείωτο εκτός από το όνομά της.

Την 7η σταματήσαμε κοντά στον Δομοκό και φάγαμε κάτω από έναν ωραίο πλάτανο, ενώ ένας Έλληνας, όπως είχαν συνήθεια, έκανε περίπατο στα



141. S. Pomardi. *Η Λαμία*, χαλκογραφία, 10x15,5 εκ.

άλογα. Έπειτα από έξι ώρες φθάσαμε στο Ζητούνι, που βρίσκεται στη θέση της Λαμίας. Η πόλη είναι κτισμένη στην πλαγιά ενός λόφου και δεσπόζει από ένα ερειπωμένο κάστρο.<sup>110</sup>

Η δουλεία κρατούσε τα πάντα ήρεμα την εποχή εκείνη, αλλά από τότε, στο Ζητούνι αντήχησαν οι κρότοι της μάχης. Εκεί θριάμβευσαν οι εκδικητές της Ελλάδας: ο Υψηλάντης, ο Οδυσσέας, ο Νικηταράς και οι συμπολεμιστές τους<sup>111</sup>.

Εκεί έπεσε ο Μάρκος Μπότσαρης.<sup>112</sup> Από το σπίτι που εγκατασταθήκαμε, είδαμε να ξεδιπλώνεται ο ανοικτός κόλπος που σχηματίζει τον Εύριπο. Στο βάθος υψώνονταν οι κορυφές της Οίτης, του Παρνασσού και των Θερμοπυλών, από τις οποίες μας χώριζε μια μεγάλη κοιλάδα. Τη διασχίσαμε λίγο αργότερα.

Την 8η φθάσαμε στις όχθες του Σπερχειού, στο χάνι της Ελλάδας<sup>113</sup>, που ονομάζεται και Ελευθεροχώρι. Το όνομα ειδοποιεί τον ταξιδιώτη ότι πατάει στη γη όπου έζησαν πάντοτε άνθρωποι ελεύθεροι, από τους Δρύορες<sup>114</sup> και τους Δωριείς έως τις ομάδες των Κλεφτών, που διατήρησαν τα ήθη και την ανεξαρτησία των προγόνων τους. Χαιρέτησα τον ποταμό στον οποίο ο γιος του Πηλέα είχε αφιερώσει

την κόμη του!<sup>15</sup>

Διαβήκαμε τη γέφυρα της Ελλάδας και αφού περάσαμε την Οίτη ακολουθήσαμε επί δύο χιλιόμετρα τους πρόποδες του βουνού, έως τις πηγές των Θερμοπυλών. Τα ζεστά και θειούχα νερά αναπηδούν σε πολλά μέρη από τη ρίζα των βράχων και δεν αφήνουν να φυτρώσει παρά η άγρια ελιά και ο θάμνος. Ένας χιλιομετρικός λίθος, τα ερείπια ενός ελληνικού φρουρίου<sup>116</sup> και μερικοί αλβανοί στρατιώτες είναι τα μόνα πράγματα που συγκρατούν το βλέμμα σε τούτη την ερημιά. Εμείς όμως αναζητούσαμε τα ίχνη ενός χρόνου περισσότερο απόμακρου και περισσότερο ένδοξου. Τέλος, σε μικρή απόσταση από μια αρχαία στρατιωτική οδό που κατασκεύασαν οι Ρωμαίοι με δαπάνες της Ελλάδας, παρατηρήσαμε έναν tumulus, αρκετά καλά διατηρημένο. Να ήταν ο τάφος τού Λεωνίδα και των συντρόφων του,<sup>117</sup> Συνεπαρμένος από το θέαμα, πίστεψα γρήγορα ότι βιάδιζα επάνω στη στάχτη των τριακοσίων αθανάτων. Απόθεσα με σεβασμό στο λοφίσκο ένα στεφάνι. Είχα μαζέψει τα λουλούδια από εκεί γύρω· χωρίς αμφιβολία, ήταν τα ίδια λουλούδια με τα οποία οι Σπαρτιάτες είχαν στολίσει τα μαλλιά τους την ημέρα της μάχης. Τι φρόνημα! Τι ιδέες! Τι μνήμες!



142. Ed. Dodwell. *Ο Παρνασσός*, έγχρωμη χαλκογραφία, 24x39 εκ.

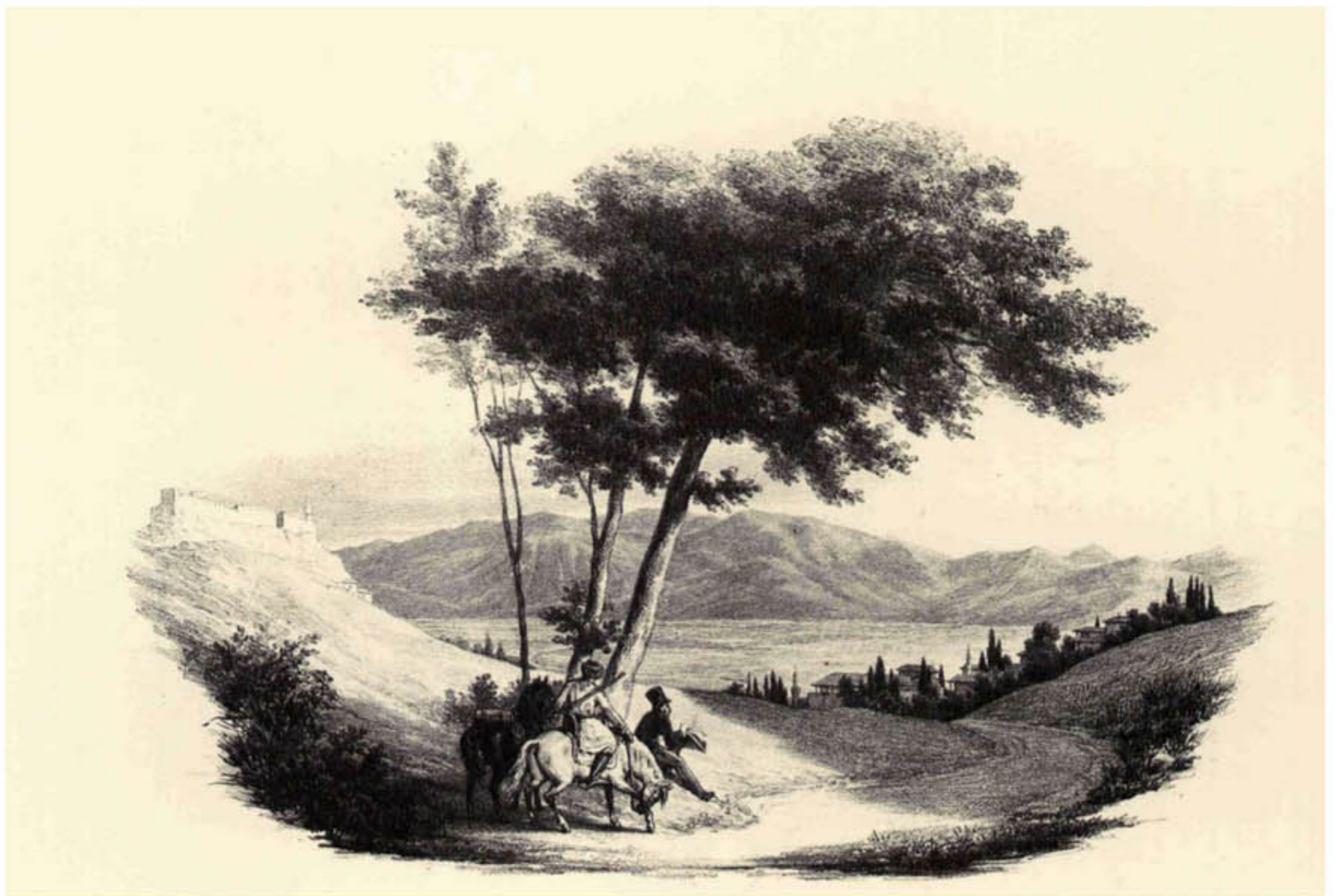




Είχαμε ξεχασθεί ρεμβάζοντας. Τώρα, έπρεπε να επιστρέψουμε στο δρόμο για τα Σάλωνα, από όπου είχαμε απομακρυνθεί. Περάσαμε τον Κηφισό και τέλος, φθάσαμε στο χάνι της Γραβιάς, στα περίχωρα του Παρνασσού, εξαντλημένοι από μια ταχύτατη πορεία δέκα ωρών. Την 9η πήραμε ένα όμορφο μονοπάτι για να ανέβουμε στο βουνό με τη διπλή κορυφή. Ο δρόμος ήταν πολύ ευχάριστος έως το υψηλότερο σημείο του. Ανεβαίναμε τη δεξιά όχθη ενός ρυακιού ακολουθώντας την κλίση της πλαγιάς, ανάμεσα σε βράχους και κάτω από πλατάνια. Σε λίγο, όταν το φαράγγι άνοιξε, είδαμε μια απρόσιτη οροσειρά, δάση από πανύψηλα κυπαρίσσια και το χορτάρι να σκεπάζει τις πλαγιές, έως τους πρόποδες των βουνών. Με τα μάτια προσπαθούσαμε να εισδύσουμε στα πυκνά δάση, σαν να επρόκειτο να ανακαλύψουμε το χορό των Μουσών ή τους αρχαίους βοσκούς. Αυτή η μαγεία κράτησε μία ώρα, όταν όμως φθάσαμε στην κορυφή του δρόμου, δεν βρήκαμε παρά μόνο τρομερούς βράχους, ανάμεσα στους οποίους έπρεπε να συρθούμε πάλι για να κατέβουμε. Οι

τεράστιοι όγκοι της πέτρας, που σχηματίστηκαν από μικρά συσσωρευμένα βότσαλα, ασφαλώς θα προκαλούσαν το θαυμασμό του γεωλόγου· σε μένα προκάλεσαν έκπληξη, αλλά καμία διάθεση να τους ζωγραφίσω.

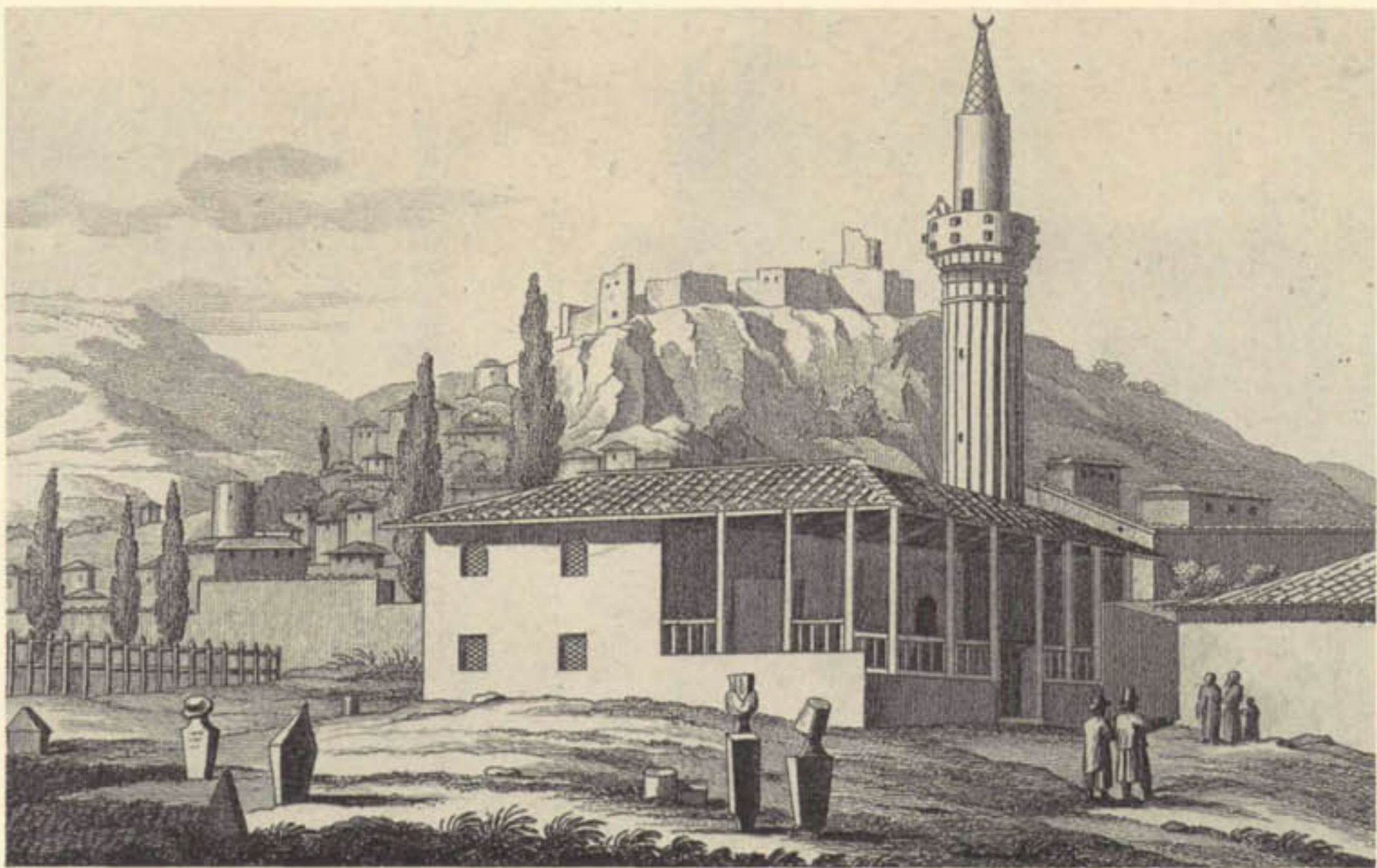
Τα μάτια μας, κουρασμένα από το μονότονο θέαμα, ένιωσαν επιτέλους ανακούφιση στο αντίκρισμα ενός υπέροχου ελαιώνα. Διακρίναμε σε λίγο τα Σάλωνα. Η όμορφη πόλη είναι κτισμένη επάνω σε λόφο. Στην κορυφή δεσπόζει ένας βράχος που στέφεται από τους γέρικους πύργους και τα ερειπωμένα τείχη της αρχαίας ακρόπολης<sup>118</sup>. Κάναμε το γύρο του περιβόλου που άλλοτε περιέκλειε ένα ναό της Αθηνάς. Σήμερα δεν είναι ορατή ούτε η θέση του. Οι κάτοικοι δείχνουν στους ταξιδιώτες ένα κτίσμα της εποχής των σταυροφοριών, που το ονομάζουν, άγνωστο γιατί, «Το παλάτι της βασίλισσας Ωριάς»<sup>119</sup>. Εκεί κοντά αναβλύζει μια πολύ όμορφη πηγή. Προσέξαμε ακόμη τα χαλάσματα μιας εκκλησίας, αφιερωμένης στον Άγιο Αντώνιο, την είσοδο ενός μεγάλου υπόγειου και ένα σπήλαιο σκαμμένο μέσα στο βράχο.



143. L. Dupré. *Η Λαμία και οι Θερμοπύλες*, λιθογραφία.



144. Ed. D. Clarke. *Θερμοπύλες το μνημείο των Σπαρτιατών*, χαλκογραφία, 16x23 εκ.



145. S. Romardi. *Το κάστρο της Αμφισσας*, χαλκογραφία, 10x15,5 εκ.



146. W. Haygarth. *Ο Παρνασσός και οι Δελφοί*, χαλκογραφία, 17x22,5 εκ.



147. H. W. Williams. *Οι Δελφοί*, χαλκογραφία, 10x14 εκ.

Η πόλη των Σαλώνων, γνωστή στην αρχαιότητα ως Άμφισσα, ήταν κατά τον Παυσανία η διασημότερη πόλη της Λοκρίδας. Μιμούμενη τη Φωκίδα, έκανε την απερισκεψία να καλλιεργήσει εδάφη της Κρίσσας, περιοχής αφιερωμένης στον Απόλλωνα, και τότε η Ελλάδα ολόκληρη πήρε τα όπλα για να τιμωρήσει την ιεροσυλία<sup>120</sup>. Κατόπιν, η Άμφισσα καταστράφηκε από τους Ρωμαίους<sup>121</sup>, και εμφανίζεται στο προσκήνιο της ιστορίας πολύ αργότερα, με το όνομα Σάλωνα. Ακολούθησαν οι Βάρβαροι που την ερήμωσαν και έδιωξαν τους χριστιανούς της Δύσης, κύριους της Λοκρίδας από την αρχή του δέκατου τρίτου αιώνα<sup>122</sup>. Στα 1819 τα Σάλωνα είχαν πέντε ή έξι χιλιάδες κατοίκους· οι περισσότεροι από τους μισούς ήταν Έλληνες. Ο αριθμός αυτός πρέπει να έχει μειωθεί σημαντικά από τότε που άρχισε ο πόλεμος, αλλά το αίμα των Ελλήνων δεν ήταν το μόνο που χύθηκε.

Όταν ο Πανουργιάς και ο Οδυσσεύς κατέλαβαν την ακρόπολη<sup>123</sup>, σκότωσαν όλους τους Τούρκους που βρίσκονταν εκεί, εκτός από έναν μπέη που αρνήθηκε τον ισλαμισμό. Θα έχω την ευκαιρία να παρουσιάσω έναν από τους ήρωες που έστησαν το λάβαρο με το σταυρό επάνω στα τείχη.<sup>124</sup>

Αφού αναπαυθήκαμε στην πόλη και πήραμε ξεκούραστα άλογα, όπως συνήθως γίνεται κάθε δύο ή τρεις ημέρες όταν κανείς ταξιδεύει στην Ελλάδα, συνεχίσαμε για τους Δελφούς. Στο δρόμο, είδαμε την κωμόπολη της Κρίσσας· έπειτα, αφήνοντας αριστερά τον Παρνασσό και δεξιά την Κίρφη, αρχίσαμε να σκαρφαλώνουμε ένα δρόμο που ο χρόνος είχε καταντήσει αδιάβατο. Στα πλάγια του δρόμου παρατήρησα πολλούς τάφους σκαμμένους κατευθείαν στο βράχο με το άνοιγμα λαξευμένο σε καμάρα. Πλησίασα ένα από τα σπήλαια και εξέτασα προσεκτικά τις σαρκοφάγους που είχαν αποθέσει εκεί<sup>125</sup>.

Σε λίγο, είδαμε να απλώνεται μπροστά μας το μεγαλοπρεπέστερο θέαμα. Κάτω από τους Δελφούς η άβυσσος, δεξιά ο κόλπος της Κορίνθου και ένα κομμάτι του Μοριά, και καθώς ανεβαίναμε τους γυμνούς βράχους που σχημάτιζαν το αριστερό του πίνακα, η ματιά μας βυθίστηκε στις πεδιάδες με τους ελαιώνες που έφταναν έως τη θάλασσα του Ισθμού. Είχα τελειώς απορροφηθεί από ό,τι έβλεπα όταν ένας υπέροχος αετός πετάχτηκε από τη φωλιά του, σαράντα πόδια μακριά μου. Την ίδια στιγμή ένας από τους συντρόφους μου πυροβόλησε. Έγινε τόσο γρήγορα και τόσο κοντά μου ώστε ο κρότος τίναξε το καπέλο μου.

Έπειτα από τέσσερις ώρες, φθάσαμε στη θέση όπου ήταν κτισμένη η πόλη του Απόλλωνα. Ο ναός, που ήταν χάλκινος αρχικά και κατόπιν μαρμάρινος, έχει εξαφανισθεί<sup>126</sup>. Μια μικρή εκκλησία αφιερωμένη στη Θεοτόκο και ένα εξωκλήσι του προφήτη Ηλία είναι τα ταπεινότερα αλλά περισσότερο σεβαστά μνημεία τής νέας θρησκείας. Στον ίδιο χώρο, όπου οι ιερείς είχαν καταστήσει ολόκληρη την οικουμένη υποτελή στους



148. Ο. Μ. v. Stackelberg. *Γυναίκα από τους Δελφούς*, χαλκογραφία, 26x20 εκ.

χρησμούς τους, δεν υπήρχαν πριν από μερικά χρόνια παρά λίγοι καλόγεροι, τόσο εξαθλιωμένοι και άξεστοι, που προκαλούσαν τον οίκτο. Μερικές καλύβες φτιαγμένες από λάσπη, κοινή κατοικία για ανθρώπους και ζώα, ξεπροβάλλουν ανάμεσα στα ερείπια της ιερής πόλης. Οι περίφημοι Δελφοί δεν υπάρχουν πια· υπάρχει μόνο το Καστρί, ένα τρισάθλιο χωριό. Κοιμηθήκαμε στο σπίτι ενός παπά, ο οποίος και μας οδήγησε στην Κασταλία. Το νερό της πηγής, υπερβολικά κρύο και καθαρό σαν κρύσταλλο, πέφτει ψηλά από δύο βράχους, τη Ναυπλία και την Υάμπεια. Από την κορυφή της Υάμπειας, οργισμένοι οι κάτοικοι των Δελφών έριξαν κάτω τον Αίσωπο, διότι τους είχε παρομοιάσει με ξύλα επιπλέοντα<sup>127</sup>. Στα περίχωρα υπάρχουν παντού τάφοι και ταφικοί θάλαμοι που τα τοιχώματά τους είναι φορτωμένα επιγραφές.

Επιγραφές υπάρχουν παντού, επάνω στα μάρμαρα, στους βράχους, στους τοίχους, μέσα στα σπήλαια, που αφθονούν και είναι πιθανό, όπως βεβαιώνει ο κ. Rouquerville, αν κάποιος τις αντέγραφε, τις αποκαθιστούσε και τις ερμήνευε όλες, να εφώτιζε ικανοποιητικά και τα χρονικά των Δελφών και ολόκληρης της Ελλάδας<sup>128</sup>. Ακόμη είναι δυνατόν να

προκύψουν ευρήματα πολύτιμα για την τέχνη, αν αληθεύει ότι ο Νέρων, ο αυλητής της Ελλάδας, πήρε μεν από τους Δελφούς επτακόσια αγάλματα<sup>129</sup>, άφησε όμως εκεί περισσότερα από πέντε χιλιάδες<sup>130</sup>. Κατόπιν επισκέφθηκα το στάδιο και την επομένη, μόλις χάραξε, έτρεξα με ζοηρή συγκίνηση στην Κασταλία για να σχεδιάσω.



149. L. Dupré. *Η Κασταλία πηγή*, λιθογραφία.



150. H. W. Williams. *Η Χαιρώνεια*, χαλκογραφία, 9x14,5 εκ.

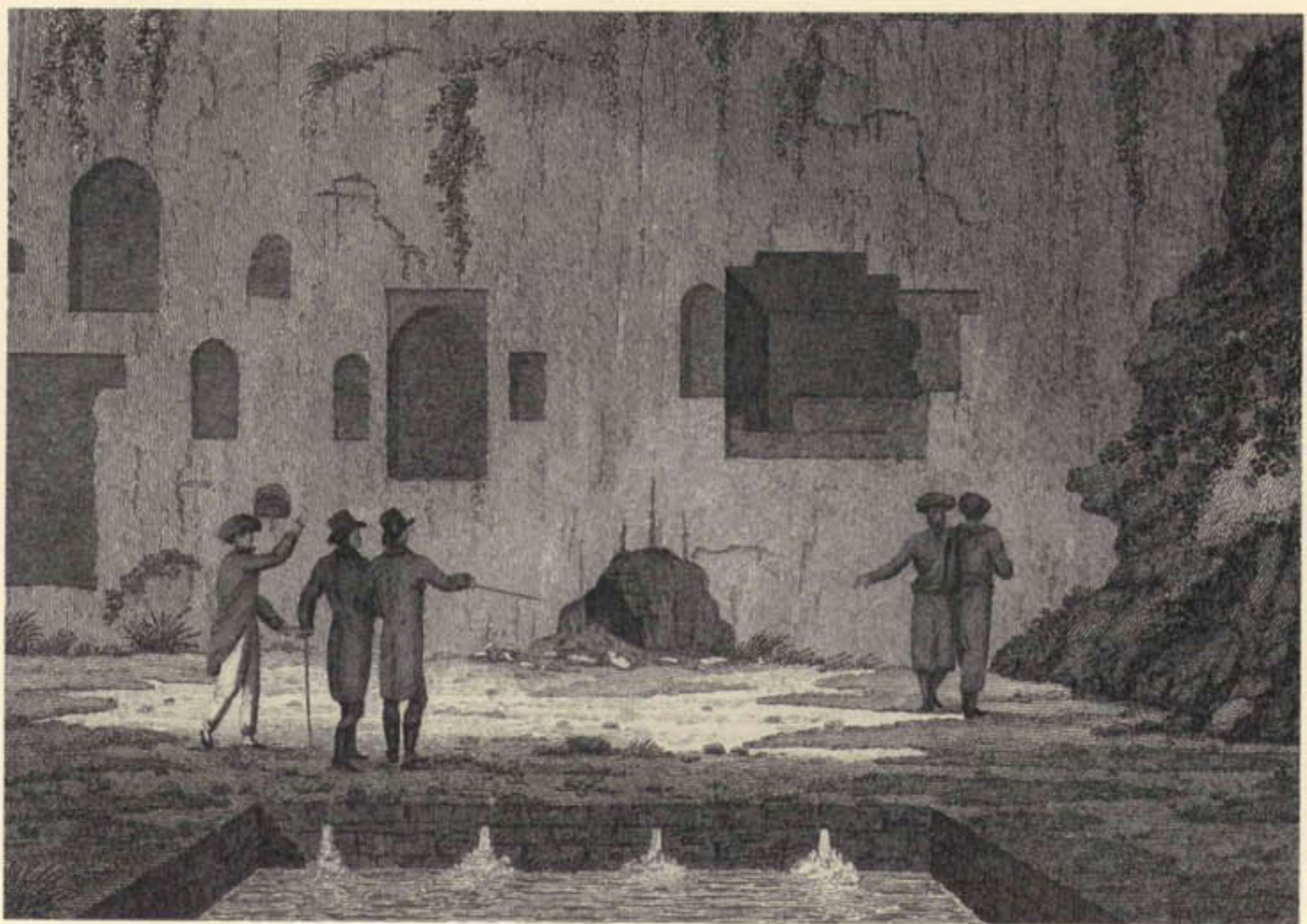
Τη 10η, μια πυκνή ομίχλη μας απέκρυψε το τοπίο που ποτέ δεν θα εξαντλούσε το θαυμασμό μας. Όταν η καταχνιά σιγά σιγά διαλύθηκε, μπορέσαμε και πάλι να το απολαύσουμε. Ακολουθώντας την *Ιερά οδό* που οδηγούσε άλλοτε στη Βοιωτία, ανακαλύψαμε, σε απόσταση ενός χιλιομέτρου, ένα μεγάλο οικοδόμημα που η πύλη του εστένευε προς τα επάνω<sup>131</sup>. Μόνο σωροί από ερείπια υπήρχαν μέσα. Ο δρόμος οδηγεί στο ελληνικό χωριό Αράχωβα, έπειτα σε έναν κατεστραμμένο περίβολο που ανήκει, καθώς πιστεύεται, στον Έρωχο<sup>132</sup>, πόλη της Φωκίδας, κτισμένη στην είσοδο της *Τριόδου*<sup>133</sup>, περιώνυμη εξαιτίας του θανάτου του Λαίου. Οι μεγάλες πέτρες που βρίσκονται εκεί γύρω, ανήκαν πιθανώς σε μνημείο αφιερωμένο στον ήρωα<sup>134</sup>. Στο ίδιο μέρος όπου ο Οιδίποδας συνάντησε τον πατέρα του, χωρίς να τον αναγνωρίσει, μια άλλη συνάντηση έλαβε χώρα μπροστά μας, λιγότερο μοιραία αυτή, ανάμεσα στους ημιονηγούς μας και πέντε ή έξι συντοπίτες τους, Αλβανούς δηλαδή όπως εκείνοι. Έγιναν όλοι μια συντροφιά και άρχισαν να χορεύουν και να τραγουδούν ή μάλλον να ουρλιάζουν, με φωνές στεντόρειες και φοβερά παράτονες. Ποτέ δεν άκουσα μουσική πιο βάρβαρη από αυτή και μάλιστα εκεί όπου ηχούσε άλλοτε η ελληνική λύρα.

Την 11η επισκεφθήκαμε τα ερείπια της

Δαυλίδας<sup>135</sup>, όπου πολλές εκκλησίες έχουν κτισθεί με τα λείψανα αρχαίων κτισμάτων<sup>136</sup>. Στον Όμηρο αναφέρεται ότι η πόλη ήταν κέντρο μιας εκτεταμένης περιοχής, υπό την εξουσία του Τηρέα, στον οποίο η Πρόκνη παρέθεσε ως δείπνο τα μέλη του γιου του<sup>137</sup>. Την ίδια ημέρα επίσης είδαμε τη Χαιρώνεια, την οποία έκανε δύο φορές διάσημη η καταστροφή μεγάλων στρατιών<sup>138</sup>. Με έκπληξη και σεβασμό αντικρίσαμε τα κομμάτια του κολοσσιαίου λέοντα που είχε αποκαλυφθεί πριν από λίγο (Πίν. XVII) και για τον οποίο μας είχε μιλήσει ο Πασάς<sup>139</sup>. «Αυτός, λέγει ο Πλούταρχος, είναι το ταφικό σήμα του Πολυανδρίου των Θηβαίων, οι οποίοι πέθαναν πολεμώντας εναντίον του Φιλίππου. Οι απόγονοι τους αρκέστηκαν να τοποθετήσουν έναν λέοντα επάνω στον τάφο τους, ως ένδειξη του θάρρους που επέδειξαν, αλλά δεν ανέγραψαν επιτάφιο, διότι η τύχη πρόδωσε την ανδρεία τους»<sup>140</sup>. Τον τόπο της φονικότατης μάχης οι κάτοικοι της Χαιρώνειας τον ονομάζουν «Πεδίον αίματος»<sup>141</sup>. Πιστεύεται ότι δύο μνημεία, που βλέπει κανείς στα περίχωρα, είναι τα δύο τρόπαια που έστησε ο Σύλλας, ο νικητής του Μιθριδάτη<sup>142</sup>. Μας έδειξαν επίσης, απέναντι στην πεδιάδα, ένα αρχαίο θέατρο λαξευμένο μέσα στο βράχο, πολύ καλά διατηρημένο<sup>143</sup>, και κατόπιν μας οδήγησαν σε μια εκκλησία αφιερωμένη στην Παναγία. Είδαμε εκεί δύο αρχαίους βωμούς και



151. S. Pomardi. *Το σπήλαιο του Τροφονίου*, χαλκογραφία, 10x15,5 εκ.



152. Ed. D. Clarke. *Το σπήλαιο του Τροφονίου*, χαλκογραφία, 16x22 εκ.



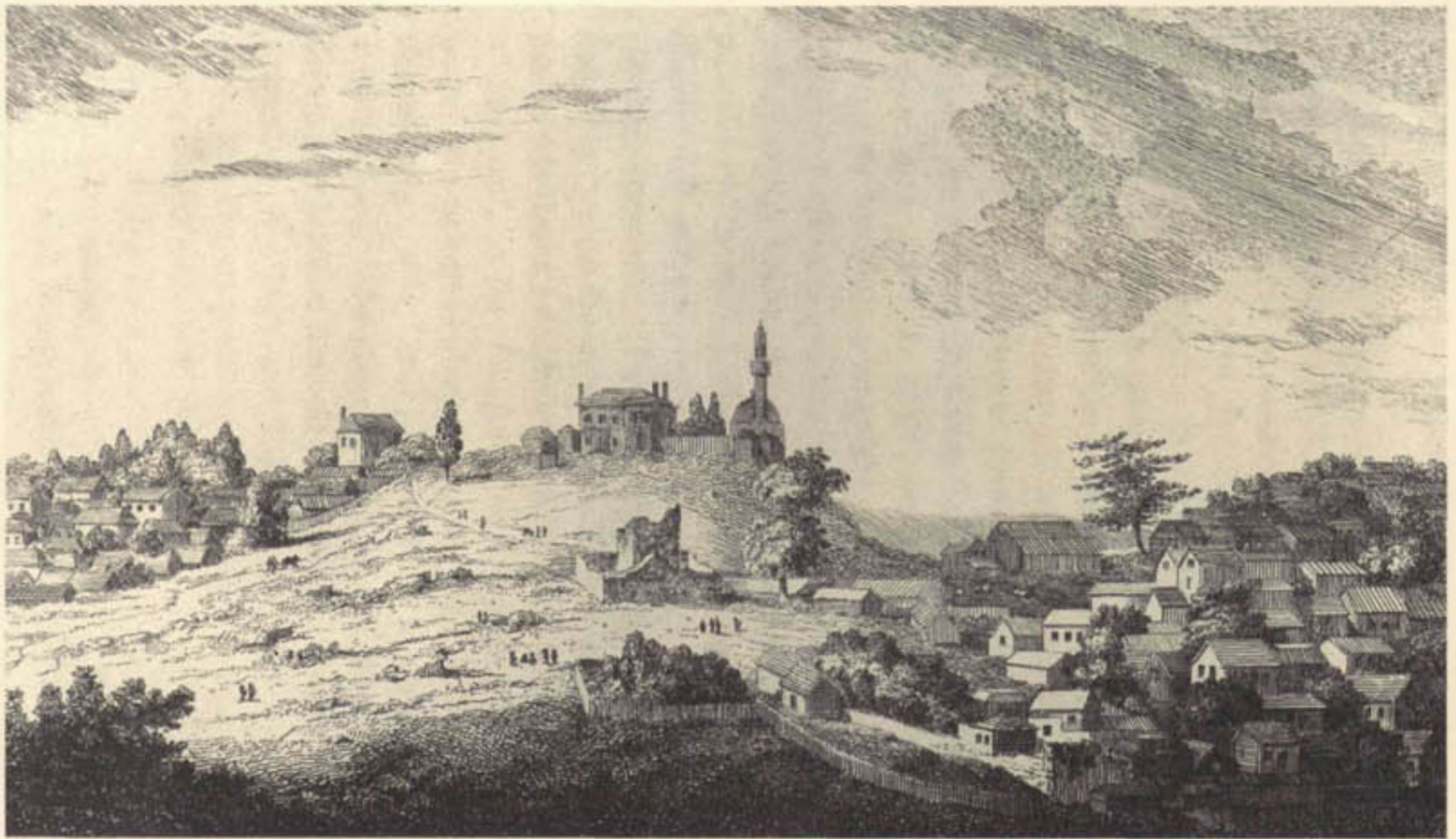
ένα θρόνο ονομαζόμενο «*έδρα του Πλουτάρχου*»<sup>144</sup>. Διαπιστώσαμε έκπληκτοι και ευτυχείς ότι το όνομα του φιλοσόφου αυτού δεν είχε λησμονηθεί στην πατρίδα του<sup>145</sup>.

Μια συνεχής και ενοχλητική βροχή μάς ανάγκασε να βιαστούμε. Φθάσαμε στη Λιβαδειά βράδυ, χωρίς να σταματήσουμε στο μεταξύ, όσο χρόνο τουλάχιστον επιθυμούσαμε. Στην πόλη αυτή παραμείναμε τη 12η και είχα την ευκαιρία να κάμω το πορτραίτο μιας από τις κόρες του Λογοθέτη<sup>146</sup>, ο οποίος μας φιλοξένησε (Πίν. XVI). Πήγα αμέσως να επισκεφθώ το περιώνυμο άντρο του Τροφωνίου<sup>147</sup>. Μου έδειξαν ένα σπήλαιο, που δεν έχει πια τίποτε το προφητικό: υπολείμματα επιγραφών ανερμήνευτα, έναν μεγάλο σταυρό σε ένα ειδωλολατρικό ιερό και μερικά λείψανα ναών, μνημείων και αγαλμάτων. Η πόλη μου φάνηκε καλοκτισμένη. Τα σπίτια της, ανάμεσα σε δέντρα και τζαμιά, έχουν όψη χαρούμενη αλλά δεν είναι δύσκολο να διακρίνει κανείς τη συχνή παρουσία του πολέμου

στην πρωτεύουσα της σύγχρονης Βοιωτίας. Η αρχαία Λεβάδεια, ακμαία κατά τον δεύτερο αιώνα, υπέστη καταστροφές από όλους τους βάρβαρους που κατέκλυσαν την Ελλάδα. Μία μόνη φορά διέφυγε τα δεινά που την απειλούσαν: όταν ο Βαγιαζήτ υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει την πολιορκία της, για να βαδίσει εναντίον του Ταμερλάνου<sup>148</sup>. Η Βοιωτία υπετάγη στους μουσουλμάνους κατά την αρχή του δεκάτου έκτου αιώνα. Μίλησα με τον οικοδεσπότη μου για τις μεγάλες συμφορές της πόλης που κατοικούσε και τον ξεπεσμό της πατρίδας του. Η συζήτησή μας τον συγκίνησε και έκρινε από τα λόγια του ότι αν η Ελλάδα είχε περισσότερους τέτοιους ανθρώπους, μπορούσε να ελπίζει ότι θα ανακτήσει την ανεξαρτησία της. Αποχαιρέτησα με λύπη τον σεβαστό άνθρωπο, αφού έκανα το πορτραίτο του την ημέρα της αναχωρήσεώς μου (Πίν. XV). Ο Ιωάννης Λογοθέτης μετέχει σήμερα στην προσωρινή κυβέρνηση της Ελλάδας και είναι μέλος του ελληνικού Κοινοβουλίου<sup>149</sup>.



153. L. Dupré. *Ανάγλυφο των Θεσπών*, λιθογραφία.



154. W. Turner. *Η Θήβα*, χαλκογραφία, 10x17 εκ.

Τη 13η σταματήσαμε στο Ερημόκαστρο, ένα χωριό με εξήντα καλύβες. Στην αρχή προσέξαμε μόνο τη γραφική θέση του στη μέση μιας πεδιάδας, που περιβάλλεται από τον Ελικώνα και τον Κιθαιρώνα, σε λίγο όμως την προσοχή μας τράβηξαν οι κρήνες και οι εκκλησίες που εδώ είναι πολυάριθμες και έχουν κατασκευασθεί από κομμάτια μαρμάρινων κιόνων και ανάγλυφων. Μερικές λέξεις, χαραγμένες στην πέτρα, μας πληροφόρησαν ότι βρισκόμαστε ανάμεσα στα ερείπια των Θεσπιών και ότι η πόλη αυτή, που περιμένει έναν νέο ιδρυτή, είχε ανακτισθεί από τον Αλέξανδρο. Σχεδίασα το τμήμα ενός ανάγλυφου που είχε πεταχθεί κάπου απρόσεκτα, μέσα στα χαλάσματα, όχι μακριά από ένα μικρό ελληνικό παρεκκλήσι.

Έπειτα από οκτώ ώρες φθάσαμε στη Θήβα, της οποίας η θέση είναι εξίσου ωραία με εκείνη των Θεσπιών, αλλά τα ερείπιά της μιλούν περισσότερο εύγλωττα στην ψυχή του ταξιδιώτη. Τα ονόματα του Πελοπίδα, του Επαμεινώνδα και του Πινδάρου δεν έχουν ανάγκη την αναμνηστική επιγραφή, για να αναδυθούν από τη μνήμη. Διερωτώμαι, πώς τέτοιοι άνθρωποι δεν απήλλαξαν από τη φήμη της ανοησίας μια επαρχία, που υπερηφανεύεται επίσης ότι είναι η γενέτειρα του Πλουτάρχου.

Η Θήβα δεν είναι πια η πόλη εκείνη που τα τείχη της υψώθηκαν με τους ήχους της λύρας τού Αμφίωνα<sup>150</sup>. Η ακρόπολη του Κάδμου δεν υπάρχει πια, και ο χώρος που κατείχε, μόλις αναγνωρίζεται<sup>151</sup>,

χάρη σε μερικά ερείπια που ανάμεσά τους ξεφυτρώνουν κατοικίες κακοφτιαγμένες. Οι άνθρωποι διακρίνονται για τη δροσιά του χρώματος και τα κανονικά χαρακτηριστικά τους, αλλά δεν είναι όλοι Έλληνες· υπάρχουν πολλοί Εβραίοι, Αρμένιοι και Τούρκοι. Φιλοξενήθηκα στο σπίτι ενός Εβραίου. Θαύμασα έναν μεγαλοπρεπέστατο πλάτανο που σκεπάζει μέρος της αγοράς. Οι Τούρκοι περνούν μεγάλο μέρος της ημέρας κάτω από τη σιά του σε μια γλυκύτατη απραξία: είναι αυτό που ονομάζουν «κέφι», δηλαδή απόλαυση.

Έφυγα τη 14η, αφού έκανα ένα σκίτσο της πόλης και σε δύο ώρες έφθασα με τους συντρόφους μου στις όχθες του Ασωπού, στην περίφημη πεδιάδα, όπου τριακόσιες χιλιάδες Πέρσες, υπό την ηγεσία τού Μαρδόνιου, κατατροπώθηκαν από τους Έλληνες<sup>152</sup>. Γύρω από τα κατεστραμμένα τείχη των Πλαταιών βλέπει κανείς επτά ή οκτώ τάφους ανοικτούς και άδειους. Σχεδίασα την άποψη στηρίζοντας το γόνατό μου σε μια λάρνακα, που πιθανώς περιείχε άλλοτε τη στάχτη των ηρώων.

Άλλοτε μια επίσημη πομπή, ακολουθούμενη από άμαξες φορτωμένες στεφάνια και μυρτιές, ερχόταν κάθε χρόνο να επισκεφθεί τα μνημεία. Τα εράντιζαν με το αίμα ενός μαύρου ταύρου, με άφθονο κρασί και γάλα και πολύτιμα μυρωδικά. Ο Άρχων της Πλάταιας, αφού προσευχόταν στους θεούς του Άδη, καλούσε τους νεκρούς να έρθουν να λάβουν μέρος στο συμπόσιο



155. W. Gell. *Άποψη της Ελευσίνας από το αρχαίο λιμάνι*, χαλκογραφία, 18x43 εκ.



156. W. Gell. *Άποψη τον Θριάσιου πεδίου και της Ελευσίνας από το ναό της Δήμητρας*, χαλκογραφία, 20x42 εκ.



157. Ο. Μ. v. Stackelberg. Γυναίκα από τα περίχωρα της Θήβας, χαλκογραφία, 26x20 εκ.

158. Ο. Μ. v. Stackelberg. Χωρική από τα περίχωρα της Αθήνας, χαλκογραφία, 26x20 εκ.

και τις επιτάφιες σπονδές, κι έπειτα, γεμίζοντας μια κούπα κρασί, ανέκραξε: «Στους πολεμιστές που πέθαναν για την ελευθερία των Ελλήνων»\*,<sup>153</sup>. Με τον τρόπο αυτό ένας θρησκευόμενος λαός, σχεδόν σύγχρονος με τους μαχητές, απέρριπτε την ιδέα ότι οι τιμές του απευθύνονταν στο μάταιο χώμα και δήλωνε την πίστη ότι συζούσε με τους ελευθερωτές του.

Απομακρύνθηκα με λύπη από τους σωρούς τής πέτρας, αλλά η μνήμη της δόξας δεν έπαυε να με απασχολεί, έως ότου το ωραίο τοπίο απέσπασε την προσοχή μου. Σκαρφαλώναμε σε βουνά κατάφυτα από νεαρά πεύκα, ακολουθώντας ένα ελικοειδές μονοπάτι, δύσβατο για τα άλογα, αλλά γενναιόδωρο σε θαυμάσιες εικόνες για μας.

Προχωρούσαμε στην Αττική και ήλπιζα, την επομένη, να δω την Αθήνα. Η θεά κάποιου ερειπίου, άλλοτε με βύθιζε σε μελαγχολία κι άλλοτε η καρδιά μου χτυπούσε από χαρά και συγκινημένος έλεγα τραγούδια της πατρίδας μου, για να τιμήσω την ελεύθερη Ελλάδα.

\* Roumeville, *Voyage*, IV, I, XI

Διασχίσαμε την κομόπολη της Ελευσίνας, τα Μυστήρια της οποίας, δανεισμένα από την Αίγυπτο<sup>154</sup>, είχαν εξαπλωθεί ευρύτατα στον γνωστό τότε κόσμο. Τι να ήταν ο περιβόητος αυτός θεσμός που απέβλεπε, όπως πίστευαν οι πανηγυριστές, να επαναφέρει την ψυχή στην τελειότητα από όπου είχε εκπέσει, στον οποίο όμως ο Σωκράτης, ο Επαμεινώνδας και ο Αγησίλαος δεν θέλησαν να μυηθούν;<sup>155</sup> Ο ναός τής Δήμητρας, τόσο μεγάλος κατά τον Στράβωνα ώστε μπορούσε να περιλάβει περισσότερους από τριάντα χιλιάδες, δεν υπάρχει πια<sup>156</sup>. Τη θέση του δηλώνουν σωροί από ερείπια και ανάμεσά τους θαυμάσια κιονόκρανα. Δεν έμεινα πολύ εδώ. Τα ερείπια τούτα δεν με ενέπνεαν όπως άλλα. Στάθηκα πολύ λίγο - βιαζόμουν να δω την Αθήνα.

Τη 15η, μόλις χάραξε, βγήκα από την καλύβα που μας φιλοξένησε στη Λεψίνα - το χωριό δεν διατήρησε ανέπαφο ούτε το όνομα Ελευσίς- και τράβηξα προς τη θάλασσα περνώντας μέσα από λείψανα αρχαίων κτισμάτων εξαιρετης αρχιτεκτονικής. Έφθασα μόνος στα νερά της Σαλαμίνας, όταν ο ήλιος άρχισε να



159. Th. du Moncel. *Η μονή Δαφνίου*, λιθογραφία, 24x34 εκ.

υψώνεται. Ο πρωινός ουρανός έλαμπε καθαρότατος. Το γραφικό περιέγραμμά του νησιού, τα βουνά που πλαισιώνουν την Αθήνα, το σκίρτημα της θάλασσας, ο ήρεμος ήχος των κυμάτων που έσπαζαν στο ακρογιάλι, όλα με βύθιζαν σε έκσταση. Νόμιζα ότι άκουγα το κτύπημα των κουπιών, τους παιάνες των νικητών, τους βόγγους των νικημένων και τα μάτια μου δεν άφηναν το βουνό από όπου ο Ξέρξης είδε την απέραντη καταστροφή του στόλου του.

Αλλά έπρεπε να φύγω. Ανέβηκα στην Ελευσίνα και τους βρήκα όλους έτοιμους για αναχώρηση. Ξεκινήσαμε αμέσως για την Αθήνα. Στο δρόμο, αν και ήμασταν ανυπόμονοι, κάναμε συχνές στάσεις για να περιεργασθούμε τα ερείπια στην ακτή. Έπειτα από λίγο, αφού περάσαμε τη Μονή Δαφνίου, αρχίσαμε να διακρίνουμε την πόλη της Αθήνας - συνεπαρμένος, τη χαιρέτησα από μακριά. Στην είσοδο, νόμισα για μια στιγμή ότι όλες οι ψευδαισθήσεις μου κινδύνευαν να διαλυθούν. Πόσο ταπεινά και κακοφτιαγμένα μού φάνηκαν τα σύγχρονα τείχη που περιέκλειαν τόσα αριστουργήματα, πόσο στενοί και ακάθαρτοι οι δρόμοι

και η φυσιογνωμία των κατοίκων πόσο απείχε από τις ηρωικές μορφές! Αλλά την ίδια στιγμή οι ακτίνες του ήλιου χρύσωσαν την κορυφή των κίων, των ναών και των άλλων κτισμάτων, και έφθανε να κοιτάξω μερικά από τα μεγάλα ερείπια, για να αναγνωρίσω την Αθήνα και να ξαναβρώ τον ενθουσιασμό μου.

Εγκατασταθήκαμε στο σπίτι κάποιου Βιτάλη<sup>157</sup>, όπου είχε παραμείνει και ο λόρδος Βύρων. Μοιραστήκαμε οι τέσσερις τρία μικρά δωμάτια και ένα σαλόνι, όπου δεν υπήρχαν άλλα έπιπλα εκτός από ένα τραπέζι στη μέση και έναν καναπέ που απλωνόταν σε όλους τους τοίχους του δωματίου, όπως συνηθίζεται στην Ελλάδα. Το σπίτι ήταν πολύ απλό αλλά δεν θα επιθυμούσα κανένα πολυτελέστερο, αφού τούτο έβλεπε στο Θησείο.

Σκέφθηκα ότι έπρεπε να περιποιηθώ λίγο τον εαυτό μου πριν βγω και κάλεσα, από περιέργεια, έναν τούρκο κουρέα. Η ενδυμασία του ήταν κεντημένη με γούστο και πολυτέλεια. Φορούσε ένα μεγάλο σαρίκι και είχε ωραία καλοστριμμένα μουστάκια. Ο κουρέας πήρε το κεφάλι μου στο μπράτσο του σαν πεπόνι, και με ξύρισε γρήγορα, πολύ καλά και ανάλαφρα.



160. Ed. Dodwell. *Η Αθήνα από τα Τουρκοβούνια*, έγχρωμη χαλκογραφία, 19,5x38 εκ.



Πήγα στο σπίτι του κ. Fauvel κατευθείαν, χωρίς διατυπώσεις, νομίζοντας ότι ένας Γάλλος θα ήταν πάντοτε ευπρόσδεκτος από τον πρόξενο της Γαλλίας. Δεν είχα υπολογίσει ότι πολλοί τυχοδιώκτες εκμεταλλευόμενοι την προσήνεια του σεβαστού ανθρώπου, είχαν προκαλέσει τη δυσπιστία του. Άρχισα να αμφιβάλω όταν αντιμετώπισα μια ευγενική αλλά ψυχρότατη υποδοχή. Του επέδωσα τότε τις συστατικές επιστολές μου και τούτο εμείωσε κάπως τη στενοχώρια από την τυπικότητα της πρώτης στιγμής. Η κατανόηση ήρθε λίγο αργότερα, όταν μιλήσαμε για τα μνημεία της Ελλάδας και τις καλές τέχνες, θέμα που ενδιέφερε και τους δύο. Με κάλεσε να τον επισκεφθώ και πάλι, και, καθώς οι επισκέψεις μου έγιναν καθημερινές, μια θερμή οικειότητα αναπτύχθηκε μεταξύ μας. Μου έδειξε έναν προς έναν τους θησαυρούς του μουσείου του, με τόσο καλή διάθεση που με συγκίνησε. Δεν θα επιχειρήσω να τους περιγράψω, αφού από τους Γάλλους ταξιδιώτες που είδαν την Αθήνα δεν υπάρχει ούτε ένας που να μη θαύμασε τη σπανιότητα της συλλογής και να μην ανέφερε ό,τι πολυτιμότερο περιλαμβάνει<sup>158</sup>. Η απλή και κομψή κατοικία, κατάφορτη από αρχαία λείψανα, είναι άξια του ενοίκου: στην αυλή, τον κήπο και τους άλλους χώρους ο επισκέπτης παρατηρεί σπονδύλους κιόνων και σπασμένα κιονόκρανα, αγάλματα ακρωτηριασμένα, επιτύμβιες πλάκες και ενεπίγραφα μάρμαρα. Ο φιλότεχνος και ο εραστής της αρχαιότητας νομίζει ότι βρίσκεται σε χώμα ιερό: διαβάζει κανείς ψηφίσματα του δήμου, αποχαιρετισμούς για τον αιώνιο χωρισμό, θρήνους που απευθύνονται στους νεκρούς, πολλά ονόματα διάσημα ή άγνωστα. Από τα αξιοπερίεργα του μουσείου είναι τα ειδώλια, πολλά οικιακά σκεύη και μια ανθρώπινη σιαγόνα που κρατούσε ακόμη ανάμεσα στα δόντια έναν οβολό, αμοιβή του Χάρωνος για το πέρασμα της Στύγας<sup>159</sup>. Τι απέγιναν τα σημαντικά αυτά έργα, αφότου ο κάτοχός τους υποχρεώθηκε να εγκαταλείψει το ησυχαστήριο, όπου ήλπιζε να τελειώσει τη ζωή του;\*<sup>160</sup> Πήγαινα εκεί κάθε απόγευμα, για να ζωγραφίσω τον κ. Fauvel στο χώρο που ζούσε (Πίν. XIX). Το πρωί, αφού περνούσα τον Ιλισσό, πήγαινα να ζωγραφίσω την Ακρόπολη και το ναό του Ολυμπίου Διός (Πίν. XXII), επέστρεφα για να πάρω το πρόγευμα με μέλι του Υμηττού, και αμέσως έφευγα για το Θησείο, από όπου ανέβαινα στην Ακρόπολη για να ζωγραφίσω τον Παρθενώνα (Πίν. XXI), επειδή ο ήλιος του μεσημεριού φώτιζε καλύτερα το οικοδόμημα. Ένα από τα ωραιότερα θεάματα που μπορεί να φαντασθεί κανείς είναι αυτό που παρουσιάζουν κάθε χρόνο οι Τούρκοι, οι Έλληνες και οι Αλβανοί, όταν μαζεύονται οικογενειακώς γύρω από

\* Το σπίτι έχει ισοπεδωθεί. Συμπεραίνει κανείς τη θέση του από τα θραύσματα των γλυπτών που σκεπάζουν το έδαφος. (Moniteur 1829).

το Θησείο, για να εορτάσουν το Πάσχα<sup>161</sup>. Η μουσική και ο χορός δίνουν ζωή στις πολυάριθμες συντροφίες των νέων που έρχονται στα Παναθηναία τούτα με ποικίλες και λαμπρές ενδυμασίες και στολίζουν το κεφάλι τους με λουλούδια. Τότε δείχνουν χαρούμενοι, κάτι που δεν συμβαίνει συχνά. Η μόνη δυσάρεστη έκπληξη ήταν ο γενίτσαρος που απομάκρυνε τον κόσμο με το ραβδί του, για να κάνει τόπο στη συντροφιά μας, αλλά μια κυρία που μας συνόδευε, συνηθισμένη από καιρό στην ανατολίτικη νοοτροπία, θεωρούσε την πράξη πολύ φυσική. Προσπάθησα να μην το σκέπτομαι και αφέθηκα να κοιτάζω γοητευμένος την κίνηση του λαού που οι χαρές του δεν θα διαρκούσαν περισσότερο από μια ημέρα, μπροστά στο μνημείο που αιώνες τώρα ο ήλιος του χάριζε χρυσάφι και ζωντάνια.

Το Θησείο κτίστηκε από τον Κόωνα<sup>162</sup> στο κέντρο της πόλεως, ενώ σήμερα βρίσκεται σε μια άκρη της. Διατηρείται θαυμάσια έως σήμερα όπως φαίνεται στον Πίνακα XXIV<sup>163</sup>. Θεωρείται βέβαιο ότι ο ναός αποτελούσε άσυλο για τους σκλάβους και τους φτωχούς πολίτες. Στις ημέρες μας απέκτησε έναν άλλο εξίσου συγκινητικό προορισμό: χρησιμεύει ως τόπος ταφής για τους ταλαιπώρους ταξιδιώτες που πεθαίνουν μακριά από την πατρίδα τους<sup>164</sup>.

Δοκίμασα να ζωγραφίσω ό,τι έχει περισωθεί από τον Παρθενώνα, από τον οποίο οι χριστιανοί εξόρισαν το άγαλμα της Αθηνάς<sup>165</sup> για να τοποθετήσουν την εικόνα της Παναγίας<sup>166</sup>. Ο Παρθενώνας είναι σήμερα τζαμί<sup>167</sup>. Το αριστούργημα του Ικτίνου και του Φειδία, που σεβάστηκε ο χρόνος, το ακρωτηρίασαν οι άνθρωποι. Σφίγγεται η καρδιά μου όταν αναλογίζομαι ότι πριν από εκατόν πενήντα χρόνια και λιγότερο, το θαύμα αυτό της αρχαίας αρχιτεκτονικής ήταν ανέπαφο<sup>168</sup>, και ότι μία οβίδα των Βενετών άνοιξε το πρώτο ρήγμα<sup>169</sup>. Κατέστρεψαν τόσο πολλά στον Παρθενώνα, αφαίρεσαν τόσα έργα, έσπασαν τόσα μέλη του, που νομίζει κανείς ότι βρίσκεται σε λατομείο. Η φύση, όμως, πάντοτε ζωντανή και γόνιμη, έχει σκεπάσει τα χαλάσματα με βλαστούς και λουλούδια\*. Εδώ αντίκρισα την υπέροχη σκηνή του γιδοβοσκού με το κοπάδι του, και τολμώ να πω ότι πουθενά αλλού δεν προκαλεί μεγαλύτερη εντύπωση και μελαγχολία<sup>170</sup>.

Θλίψη και αγανάκτηση με κατέλαβε όταν αντιλήφθηκα ότι μια προσεχής καταστροφή απειλούσε το περίφημο αυτό μνημείο, αφού βέβηλα χέρια έχουν αφαιρέσει μέρος από τα γλυπτά που το υποβάσταζαν. Δεν σώθηκε ούτε το Πανδρόσειο<sup>171</sup>: μία από τις θαυμαστές Καρυάτιδες, που χρησιμεύουν ως στήριγμα της στοάς, αρπάχτηκε από το λόρδο Έλγιν<sup>172</sup>. Οι Έλληνες, με τη ζωηρή φαντασία τους, λένε ότι τη νύχτα

\* Το μνημείο παρουσιάζει μέγιστο ενδιαφέρον και για την τέχνη και για την αρχαιολογία, πρόκειται δε να αποτελέσει αντικείμενο διεξοδικής μελέτης την οποία θα κάμει, με τη δεξιότητα και την επιστημονική ευθύνη που τον διακρίνουν, ο εντιμότατος σοφός φίλος μου κ. Brondsted.





161. Th. du Moncel. *Το Ερέχθειο*, λιθογραφία, 24x34 εκ.



162. Th. du Moncel. *Η πύλη του Αδριανού*, λιθογραφία, 24,5x33 εκ.

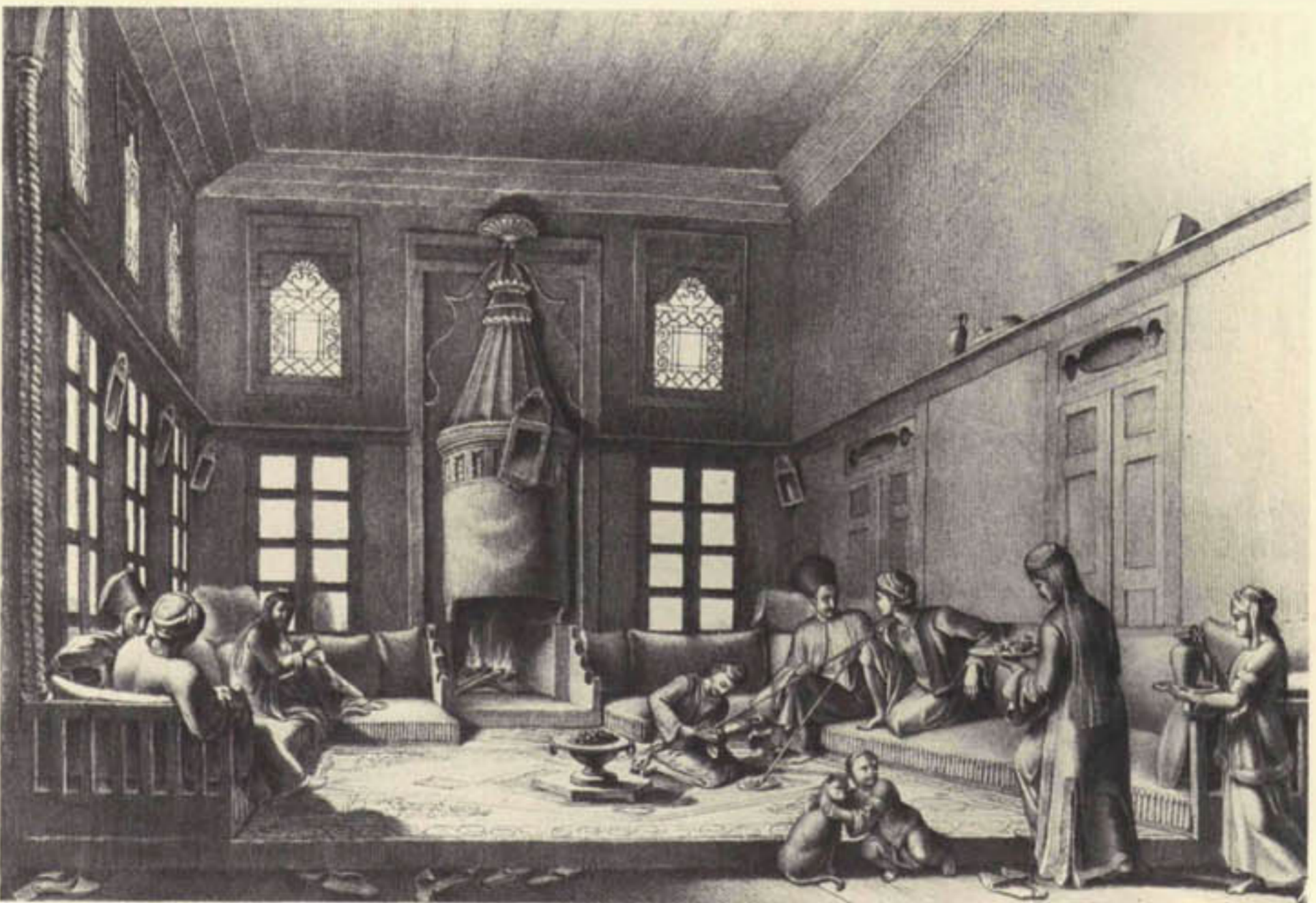


163. Ed. Dodwell. *Ο ναός του Ολυπίου Διός και ο Ιλισός*, έγχρωμη χαλκογραφία, 23,5x40 εκ.





164. W. Haygarth. *Η Πύνα και η Ακρόπολη*, λιθογραφία, 17x25 εκ.



165. O. M. v. Stackelberg. *Σαλόνι αρχόντισσας*, λιθογραφία, 15,5x22 εκ.

ακούγονται βόγγοι, και ότι οι αδελφές της, που μαζί τους έμεινε επί αιώνες, θρηνούν το χωρισμό τους. Στην Ακρόπολη κατοικούν μόνο Τούρκοι.

Η μορφή του σταδίου παραμένει αναλλοίωτη, αλλά το κτίσμα έχει απογυμνωθεί τελείως από τα μάρμαρά του. Η γέφυρα του Γλισσού<sup>173</sup> που οδηγούσε εκεί, οι είκοσι σειρές των βαθμίδων<sup>174</sup>, το δάπεδο, τα πέτρινα ορόσημα και οι κολόνες του γειτονικού ναού<sup>175</sup>, όλα από λευκό μάρμαρο έχουν εξαφανισθεί. Σε κάποιο πέρασμα του σταδίου, σε μια γωνιά που σχημάτιζε σπήλαιο, βρήκα τα υπολείμματα μιας πρόσφατης θυσίας. Ήταν ένα κύπελλο γεμάτο μέλι και αμύγδαλα και μια φωτιά που μόλις είχε σβηστεί. Μου εξήγησαν ότι θα ήταν προσφορά μιας κόρης που ζητούσε τη βοήθεια του Θεού για να παντρευτεί, ή μιας γυναίκας που παρακαλούσε να αποκτήσει παιδιά<sup>176</sup>.

Σταμάτησα στην Πνύκα που άλλοτε την κατέκλυζε το πυκνό και φλύαρο πλήθος, έτοιμο να χειροκροτήσει τους ρήτορες ή να ψηφίσει την εξορία των σπουδαιότερων συμπολιτών του. Έψαξα να βρω το βήμα των αγορητών που πατούσε επάνω σε βάθρο, και που τα ίχνη του διακρίνονταν ακόμη επάνω στο βράχο. Ακίνητος και βουβός κοίταζα τον έρημο τόπο και τα γκρεμισμένα μνημεία, ανακαλώντας στη μνήμη μου τον Δημοσθένη και τους Αθηναίους.

Βαδίζοντας ανάμεσα στα ερείπια, ευχήθηκα πολλές φορές να μπορέσουν κάποτε να ανορθωθούν. Ονειρευόμουν την αναγέννηση της Ελλάδας. Παρακαλούσα να αποκτήσει η χώρα έναν προορισμό ευτυχέστερο, όπως ο νεαρός Υδραίος (Πίν. XXVII) που κάθετα επάνω σε μια άγκυρα και φαίνεται να προσδοκά ένα καλύτερο μέλλον\*. Μακάρι, η ελευθερία να ξυπνήσει στο χώμα τούτο το πνεύμα της τέχνης. Μακάρι, οι απόγονοι μας να δουν μια άλλη Αθήνα κατάμεστη από το πλήθος των πολιτών και τα λιμάνια του Πειραιά, της Μουνυχίας και του Φαλήρου γεμάτα καράβια. Τώρα, δεν συναντά κανείς στον Πειραιά παρά τη φτωχή καλύβα ενός Τούρκου τελώνη και το μοναστήρι του Αγίου Σπυρίδωνα. Κοντά στο μοναστήρι αυτό σκοτώθηκε ο Καραϊσκάκης<sup>177</sup>.

Είδα πριν από λίγο έναν άλλον γενναίο Έλληνα, παλαιό υπασπιστή του Μάρκου Μπότσαρη που πήγε στην Πίζα και από εκεί στο Παρίσι με συστάσεις προς το Ελληνικό Κομιτάτο, για να τον βοηθήσουν να αποθεραπεύσει τα βαριά τραύματα που δέχθηκε πολεμώντας πλάι στον Καραϊσκάκη, και τραύματα άλλα, ακόμη βαρύτερα, που τον ανάγκασαν να βγει από το Μεσολόγγι πριν από τη μοιραία ημέρα, τότε που ό,τι απέμεινε από την πόλη τάφηκε μέσα στο χαλασμό. Ο Βασίλης Γούδας -έτσι ονομάζεται- κέντρισε τόσο πολύ το ενδιαφέρον μου και όλων όσοι τον γνώρισαν,

ώστε νόμισα πως ευχαρίστως θα έβλεπαν την αρρενωπή και ευγενική μορφή του μέσα στη συλλογή των σχεδίων μου (Πίν. XXV). Πρόκειται σύντομα να επιστρέψει στην Ελλάδα. Δεν έχει πια τίποτε στον κόσμο, αλλά θέλει να πολεμήσει ακόμη για την πατρίδα του. Ο γιος του σκοτώθηκε από σφαίρα, όταν ήταν τεσσάρων χρόνων. Έντεκα από τους συγγενείς του έγιναν σκλάβοι, και χρειάζεται για να τους εξαγοράσει δεκαέξι χιλιάδες πιάστρα, λύτρα που ποτέ δεν θα μπορέσει να συγκεντρώσει<sup>178</sup>.

Στον Πειραιά, δίπλα στους μελανούς βράχους που λούζονται στο κύμα, είδα τον τάφο του Θεμιστοκλή<sup>179</sup>. Βρίσκεται ανάμεσα στην πόλη που ο ίδιος έσωσε και στα νερά της Σαλαμίνας που τον είδαν να θριαμβεύει. Έτσι, το αίμα ενός σύγχρονου ήρωα<sup>180</sup> χύθηκε κοντά στον τάφο ενός από τους μεγαλύτερους πολεμιστές τής αρχαίας Ελλάδας. Εάν από τότε που ακούστηκε η πρώτη κραυγή τής ελευθερίας έως σήμερα, η Αθήνα έχει χάσει και άλλες από τις θαυμαστές αρχαιότητες, απέκτησε ως αντίτιμο μια νέα ιστορία, άξια να παραβληθεί με τα αρχαία χρονικά της.

Λυπήθηκα πολύ όταν έφθασε η ώρα να εγκαταλείψω τη χώρα αυτή των τεχνών. Αιτία τής λύπης μου δεν ήταν μόνο ο φόβος ότι ίσως δεν θα έβλεπα ποτέ πια τα ερείπια τούτα που, αν και ερείπια, δεν θα πάψουν ποτέ να αποτελούν το πραγματικό σχολείο της αισθητικής, αλλά και διότι θα αποχωριζόμουν την ομάδα των αγαπητών φίλων, στους οποίους οι σύντροφοι μου και εγώ οφείλουμε τόσες ευχάριστες στιγμές. Τα μέλη της συντροφιάς μας ήταν ο κ. Fauvel, που επέμενε πολύ να παρατείνω τη διαμονή μου, και του οποίου η προσφορά για έναν καλλιτέχνη ήταν πολύτιμη, ο κ. De Saint André, πρόξενος της Γαλλίας στη Νεάπολη της Ρωμανίας<sup>181</sup>, ο λόρδος και η λαίδη Ruthwen<sup>182</sup>, ο κ. Gropius<sup>183</sup>, πρόξενος της Αυστρίας και η σύζυγός του, Ελληνίδα γαλλικής καταγωγής<sup>184</sup>, γοητευτική γυναίκα που μιλά πολλές γλώσσες με ευχέρεια -ιδιαιτέρως καλά τη γαλλική- και η οποία ασχολείται με τη μελέτη των αρχαιοτήτων τής Αττικής<sup>185</sup>. Θα προσθέσω ακόμη τον κ. Lusieri<sup>186</sup>, ιταλό ζωγράφο, πολλές ελληνίδες κυρίες μεταξύ των οποίων τις *τρεις Κονσολίνες*<sup>187</sup>, που ενέπνευσαν το λόρδο Βύρωνα, και τη δεσποινίδα Roques<sup>188</sup>, νέα γυναίκα προικισμένη με χάρη, ικανότητες και μετριοφροσύνη περισσότερο από κάθε άλλο πρόσωπο της Αθήνας<sup>189</sup>, η οποία αναγκάστηκε να καταφύγει στη Μασσαλία με τη μητέρα της, αφού έχασε την περιουσία της και κινδύνευσε η ίδια να σκοτωθεί. Μία από τις κυρίες αυτές μου επέτρεψε να κάμω την προσωπογραφία της (Πίν. XXVI). Ενώ, λοιπόν, ζωγράφιζα την απόγονο των ωραίων εκείνων γυναικών που η αρχαία σμίλη απαθανάτισε, ήχοι αλβανικής μουσικής, τρομερά άγριοι, έφθασαν στ' αυτιά μου. Η πρωτόγνωρη για μένα μουσική συνόδευε μια νύφη στο σπίτι του συζύγου της. Έτρεξα να δω και

\* Είναι η προσωπογραφία του Τσαμαδού, του οποίου ο πατέρας (Αναστάσιος), πλούσιος παραβοκάρης της Ύδρας, σκοτώθηκε υπερασπίζοντας το Ναυαρίνο.



166. W. Haygarth. *Άποψη της Ακρόπολης, του Παρθενώνα και των στύλων του Ολυμπίου Διός από τον Ιλισό*, λιθογραφία, 17,5x25,5 εκ.



167. W. Haygarth. *Ο Πειραιάς*, υδατογραφία, 25x34,5 εκ.



168. Ο. Μ. v. Stackelberg. *Αρχόντισσα*, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 26x20 εκ.



169. Ανωνύμου. Έλληνας παπάς, λιθογραφία, 10,5x6 εκ.

παρακολούθησα μια τελετή όπως ακριβώς εκείνη που περιγράφεται στη «Βρετανική Επιθεώρηση»\*, από όπου και τη δανείζομαι. Η αφήγηση του άγγλου παρατηρητή αναγράφει πιστά όσα θυμούμαι και εγώ, την παραθέτω λοιπόν αυτούσια, διότι είναι όχι μόνο ενδιαφέρουσα και αληθινή αλλά και αναφέρεται σε μια όψη των ηθών αξιοπερίεργη<sup>190</sup>.

«Ο συνομιλητής μου ήταν ένας παπάς (Πίν. XXVIII) με επιβλητικό παράστημα, ήθος και μυϊκή δύναμη τέτοια που τον έκαναν καταλληλότερο να χειρίζεται το μουσκέτο από τον ποιμαντορικό σταυρό.

\* Ap. 41, Νοέμβριος 1828.

Εάν κρίνω από το ολοστρόγγυλο πρόσωπό του και τη βαριά προφορά του, πρέπει να ήταν ενθουσιώδης γλεντοκόπος, ιδιότητα που προκαλούσε περισσότερο τη συμπάθεια παρά το σεβασμό των κατοίκων. Κανείς δεν τιμούσε όσο αυτός μια βάπτισή ή ένα γάμο. Ήταν η ψυχή των συμποσίων και έδινε παντού το σύνθημα της ευθυμίας. Η εμφάνισή του χαιρετίσθηκε με διπλάσιες εκρήξεις και όσον αφορά εμέ, που είχα έναν τόσο δημοφιλή οδηγό, με υποδέχθηκαν παντού με το "Προσκυνώ σας"\*.

»Βρισκόμουν στο πατρικό σπίτι της νύφης, από όπου θα ξεκινούσαμε σε λίγο για την κατοικία τού γαμπρού. Το σπίτι είχε μέτρια εμφάνιση, πρόδιδε όμως την ευμάρεια. Οι καλεσμένοι είχαν καταλάβει την πέτρινη εξωτερική σκάλα που οδηγούσε στον πρώτο όροφο. Ο θόρυβος από τα κύμβαλα και τα ταμπούρα γέμιζε τον αέρα και μπερδευόταν με τις επευφημίες σαν προανάκρουσμα στα επιθαλάμια. Οι μουσικοί, αν και λίγοι, έκαναν τόσο καλά τη δουλειά τους, που ήταν αδύνατο να ξεχωρίσεις έστω και μία λέξη σε όλη τούτη τη φασαρία. Κατόρθωσα με δυσκολία να εισχωρήσω στο πλήθος και να φτάσω έως τη σάλα, όπου είδα τη νύφη καθισμένη στο κέντρο και γύρω της πολλές φίλες της. Η ετοιμασία της είχε σχεδόν τελειώσει, και η βάγια της φρόντιζε τις τελευταίες λεπτομέρειες στην τεράστια κόμμωσή της. Ώριμη γυναίκα, απογοητευμένη από τις ματαιότητες του κόσμου, δεν προσδοκούσε τίποτε για τον εαυτό της, αλλά είχε αποθέσει στη νεαρή κυρία της όση φιλαρέσκεια της είχε απομείνει. Η χαρά έλαμπε στα μάτια της κάθε φορά που πρόσθετε ένα καινούργιο κόσμημα στον κακόγουστο στολισμό της νύφης. Συχνά, έπεφτε στα γόνατα μπροστά στο δημιουργημά της, και σε αστείωτα έκσταση εκλιπαρούσε την επιδοκιμασία των θεατών. Η όψη της κόρης ήταν ακόμη πιο κωμική: ήταν δεκαοχτώ χρόνων, είχε κανονικά αλλά ψυχρά χαρακτηριστικά και ύφος ονειροπόλο. Τα μάτια της ήταν μικρά και μαύρα - για να φαίνονται μεγαλύτερα και εκφραστικότερα είχαν προεκτείνει τις δύο γωνίες των βλεφάρων και είχαν βάψει τις βλεφαρίδες με μαύρο φτιασίδι. Το φυσικό χρώμα της είχε χαθεί κάτω από το παχύ στρώμα του λευκού και ρόδινου επιχρίσματος που σκέπαζε το πρόσωπό της. Η κόμμωσή της, που υψωνόταν σε τρία επίπεδα, στήριζε ένα ολόκληρο αμφιθέατρο από λουλούδια, χρυσόχαρτα, σειρές φλουριών και πολλά άλλα. Η κόμμωση αυτή, για τις ελληνικές οικογένειες, σήμαινε μεταφορικώς ό,τι και το καπέλο με τα τριαντάφυλλα στη Νορμανδία. Είναι, δηλαδή, η προγαμιαία δωρεά της νύφης. Όταν η ετοιμασία τελείωσε, περιέφεραν ένα δίσκο μέσα στον οποίο οι καλεσμένοι έριξαν χρήματα. Το ποσό που συγκεντρώθηκε το άφησαν στα χέρια της. Με τη δύση του ήλιου, η συνοδεία ξεκίνησε. Μόλις η νύφη πρόβαλε στο κεφαλόσκαλο στηριζόμενη σε δύο φίλες της,

\* C'est-à-dire, je vous salue.





170. Ο. Μ. v. Stackelberg. *Ελληνίδα νύφη*, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 27x21 εκ.

κατάκοπη από το βάρος του τεράστιου ικριώματος που έφερε στο κεφάλι της, άρχισε το επιθαλάμιο, είδος διαλογικού τραγουδιού που ψάλλεται με έρρινες φωνές και συνοδεύεται από χυδαιότατες χειρονομίες. Ενώ κατέβαινε τη σκάλα, ένα μικρό παιδί, κρατώντας ψηλά έναν καθρέφτη, προχωρούσε μπροστά της, για να μπορεί η νύφη να απολαμβάνει τα κάλλη της. Παρατήρησα ότι η φιλαρέσκειά της πολύ λίγο ανταποκρίθηκε στην πρόκληση, αφού το μόνο που την

απασχολούσε ήταν η στενόχωρη ενδυμασία της. Κατά τη διάρκεια της πομπής, με όση τάξη επέτρεπαν οι διαστάσεις των δρόμων και η θορυβώδης ευθυμία τού πλήθους, ο κόσμος έριχνε λουλούδια στο πέρασμά της, ενώ συγχρόνως ακούγονταν, ανακατεμένες με το θόρυβο των οργάνων, οι θερμές και ηχηρές ευχές που συνηθίζονται σε τέτοιες περιστάσεις. Η πομπή, τέλος, με τους πυρσούς επικεφαλής, έπειτα από πολλούς ελιγμούς, έφτασε στο σπίτι του γαμπρού.



171. Ed D. Clarke. Αθηναία με καθημερινή ενδυμασία, χαλκογραφία 18x9 εκ.



172. Ed. D. Clarke. Ο Βοεβόδας της Αθήνας, χαλκογραφία, 22x12,5 εκ.

«Ο δεσποτισμός που επικρατούσε στην οικογενειακή ζωή των αρχαίων Ελλήνων υφίσταται ακόμη στους απογόνους των. Το άκαμπο τυπικό τού γυναικωνίτη επιζεί, μολονότι τα ήθη και η θρησκεία που το επέβαλαν έχουν παύσει να υπάρχουν. Όταν μπήκα στο σπίτι των νεονύμφων, έκπληκτος, είδα όχι τις εκρήξεις χαράς και τα θορυβώδη συγχαρητήρια που περίμενα, αλλά φλέγμα και απάθεια που δεν θα συναντούσα ούτε σε Γερμανούς. Ο λεβέντης μας, με μπρούντζινο χρώμα και μερικές ρυτίδες που πρόδιναν την ηλικία του, είχε καθίσει αναπαυτικά κάτω από τις φτελιές και τα πλατάνια της αυλής. Σκεπτόταν μήπως τις χάρες της μνηστής του ή κάποιο από τα αυτοσχέδια επεισόδια που ετοιμάζαν οι φίλοι του; 'Όχι. Μακάριος, είχε παραδοθεί στα χέρια του κουρέα που τον εξύριζε, ενώ οι φίλοι του εθαύμαζαν φθονερά τη δεξιότητα του καλλιτέχνη. Όταν η επιχείρηση τελείωσε και το παλικάρι μας αρωματίστηκε από την κορυφή έως τα νύχια με ροδόνερο, έκαμαν και πάλι τον ίδιο έρανο όπως και στο σπίτι της νύφης. Όλα έγιναν με παγερή σοβαρότητα και δεν διέκρινα το παραμικρό χαμόγελο, ούτε στους φίλους του ούτε στους νεαρούς παράνυφους. Στο διάστημα τούτο η νύφη, που είχε παραμείνει σε μια άκρη της αυλής με τις συντροφισσές της, υποδειγματικά καρτεριακή, όταν είδε τον άρχοντα και κύριό της έτοιμο να τη δεχτεί, σηκώθηκε από τη θέση της και προχώρησε για το σπίτι. Αλλά η κίνησή της δεν προξένησε καμία εντύπωση. Εκείνος δεν καταδέχτηκε ούτε να τη χαιρετήσει, αλλά στάθηκε απαθής έως ότου η συνοδεία των γυναικών πέρασε το κατώφλι. Σε λίγο συνέβη κάτι που δεν το κατάλαβα διόλου: ο άνδρας άφησε τη συντροφιά του, που έως τώρα τον έκρυβε από τα μάτια της αγαπημένης του, και, ενώ άρχισαν να τραγουδούν πάλι το τραγούδι τού υμέναιου, μπήκε στο σπίτι αφού προηγουμένως άφησε κάτω στην πόρτα το μαχαίρι του. Ο φίλος μου ο Λογοθέτης<sup>191</sup>, όταν τον ρώτησα να μου εξηγήσει τι εσήμαινε το έθιμο τούτο, κούνησε χαμογελώντας το κεφάλι του, αλλά δεν απάντησε.

«Κατόπιν, όταν μπήκα στη σάλα με τους υπόλοιπους, είδα έκπληκτος τη νύφη να κάθεται λίγο χαμηλότερα από το σύζυγό της στο κάθισμα που προοριζόταν και για τους δύο. Οι γονείς πήραν θέση δίπλα τους και για λίγα λεπτά έγινε απόλυτη σιωπή. Ο γαμπρός καμάρωνε υπερήφανος, η γυναίκα φαινόταν ταπεινή και ικανοποιημένη, αλλά στο πρόσωπό της δεν υπήρχε ίχνος ευτυχίας. Οι προσκεκλημένοι, τελείως αδιάφοροι, έδειχναν μάλλον ευτυχείς που δεν ήσαν στη θέση των νεονύμφων. Όταν η ιεροτελεστία του γάμου επρόκειτο να αρχίσει, ένα βλέμμα του Λογοθέτη μου υπέδειξε ότι ήμουν περιττός. Ήδη, έπειτα από τα κοινότοπα συγχαρητήρια, οι επισκέπτες είχαν αρχίσει να αποχωρούν. Βγήκα λοιπόν μαζί τους, και σε λίγο βρισκόμουν μέσα στο πλήθος που γέμιζε τον αέρα με ζητωκραυγές\*».

Ανάμεσα στους φίλους που απέκτησα στην Αθήνα πρέπει να περιλάβω και τον Βοεβόδα, με τον οποίο γνωρίστηκα υπό συνθήκες παράδοξης. Είχα σταθεί κάποτε κοντά σε ένα τζαμί για να κάμω ένα έγχρωμο σχέδιο του κτιρίου, αλλά ένας Τούρκος της περιοχής με διέκοπτε συνεχώς και αγενέστατα μου ζητούσε χρήματα. Ενοχλημένος αρκετά, αρνήθηκα να του δώσω οτιδήποτε πριν τελειώσω τη δουλειά μου και αποφάσισα να φύγω. Επιστρέφοντας στο σπίτι με τα σύνεργά μου, πέρασα κάτω από τα παράθυρα του Βοεβόδα, ο οποίος με είδε και με κάποιον που έστειλε με παρακάλεσε να ανέβω στο σπίτι<sup>192</sup>. Ανέβηκα αμέσως και αφού ικανοποίησα την περιέργειά του δείχνοντάς του τη σπουδή που μόλις είχα αρχίσει, τα πινέλα, τα χρώματα, την παλέτα και το πτυσσόμενο κάθισμά μου, παραπονέθηκα για τη συμπεριφορά του Τούρκου. Τότε εκείνος μου είπε ότι ευχαρίστως θα μου έδινε έναν Αλβανό της φρουράς του ως συνοδό. Κράτησε την υπόσχεσή του, και έτσι είχα την άνεση που χρειαζόμουν για να ολοκληρώσω τον πίνακά μου (Πίν. XXI).

Έσπευσα να ευχαριστήσω τον Βοεβόδα, και από τότε γίναμε οι καλύτεροι φίλοι. Μου ζητούσε επίμονα να τον επισκέπτομαι συχνά, υποβάλλοντας την παράκληση, πάντοτε, να μη λησμονήσω το κάθισμά μου

της εκστρατείας. Μου έκανε εντύπωση με πόση χαρά Η κόμμωσή της συμβολίζει το σπίτι. Τίποτε πιο ακαλαίσθητο από το περιεργαζόταν το έπιπλο, που του ήταν άγνωστο και,

πριν φύγω, παράγγειλα να του ετοιμάσουν ένα παρόμοιο.

Έκαμα την προσωπογραφία του, την οποία κράτησα για τη συλλογή μου, και για να τον ευχαριστήσω του έδωσα ένα αντίγραφο. Μία ημέρα που δεν επρόκειτο να εργασθώ, έφθασα στο σπίτι όταν ήταν έτοιμος να γευματίσει με τέσσερις φίλους. Βολεύτηκα στο σοφά προσμένοντας με ευχαρίστηση το θέαμα ενός τούρκικου γεύματος, αλλά ο Βοεβόδας, με το διερμηνέα του, με κάλεσε να καθίσω μαζί του και όταν αρνήθηκα παρατήρησε: «Νόμιζα ότι ο φίλος μου δεν θα αρνιόταν να καθίσει στο τραπέζι μου.» Δικαιολογήθηκα λέγοντας ότι μόλις είχα γευματίσει. Δέχτηκε τη δικαιολογία μου και έτσι μπόρεσα να τους παρακολουθήσω άνετα. Οι συνδαιτυμόνες είχαν την πετσέτα στους ώμους, ενώ πολλοί υπηρέτες στέκονταν πίσω τους όρθιοι, έτοιμοι να τους χύσουν νερό. Έφαγαν το ρύζι με ένα μικρό κουτάλι, αλλά όλα τα άλλα φαγητά με τα δάχτυλα. Το γεύμα ήταν πολύ απλό και σύντομο. Στο τέλος, έπλυναν προσεχτικά το στόμα και τα χέρια τους. Όλα έγιναν με τελετουργική σοβαρότητα.

\* Σης λεπτομέρειες αυτές, που αποτελούν το τυπικό ενός ελληνικού γάμου, θα προσθέσω κάτι ακόμη, που αφορά το στολισμό της νύφης. Ομοίωμα αυτό επάνω στο κεφάλι της, αλλά είναι το έμβλημα του μελλοντικού σπιτιού της, και οι γονείς της της λένε: «Το σπίτι, τώρα, σπριζεται σε σένα. Αν δεν μπορέσεις να το κρατήσεις θα πέσει να γκρεμιστεί».



173. L. Dupré. Γεύμα στο βοϊδοδαλίο της Αθήνας, λιθογραφία.



174. C. R. Cockerell (·). Δυτική άποψη της Ακρόπολης από τα Προπύλαια, έγχρωμη χαλκογραφία, 23x38 εκ.





175. Th. du Moncel. *Το ρολόι του Ανδρονίκου Κυρρήστου*, λιθογραφία, 27,5x35 εκ.

Στο σχέδιο που παριστάνει το παράδοξο γεύμα των Τούρκων, στο οποίο αναφαίνονται συνήθειες της αρχαιότητας, ζωντανές ακόμη σε ολόκληρη την Ανατολή, θα προσθέσω το σχέδιο ενός δρόμου της Αθήνας, που σώζει ίσως κάτι από την αρχαία φυσιολογία της. Οι δρόμοι της πόλης είναι στενοί, βρώμικοι, ρυμοτομημένοι άσχημα και τα σπίτια φτωχικά. Η μικρή ελληνική εκκλησία στο κέντρο δεν έχει τα εξωτερικά σύμβολα της θρησκείας: δεν υπάρχει ούτε ο σταυρός ούτε το καμπαναριό, όπως επίσης δεν υπάρχουν στη δική μας καθολική εκκλησία<sup>193</sup>. Οι μιναρέδες δεσπόζουν μόνοι και η φωνή του μουεζίνι μνημονεύει μία μόνο θρησκεία στη μελαγχολική Αθήνα. Κομμάτια από αρχαία γλυπτά καλής τέχνης έχουν χρησιμοποιηθεί σε όλες τις οικοδομές. Μερικά βρίσκονται και στο μικρό αυτό χριστιανικό μνημείο. Δεξιά, πριν από το σπίτι του προξένου της Γερμανίας που διακρίνεται από τη σημαία, έχουν κρεμάσει ένα μπουκέτο λουλούδια στο παράθυρο, δείγμα, μου είπαν, ότι εκεί μένει κόρη αρραβωνιασμένη και τα λουλούδια είναι το αφιέρωμά της στον Μάιο. Εκεί κοντά μια χαμηλή πόρτα ανοίγεται σ' έναν υψηλό τοίχο. Η πρόσοψη δεν προδίδει τίποτε ευχάριστο ή

ενδιαφέρον, για τούτο, όταν κάποιο απόγευμα, με τη συντροφιά μερικών Ελληνίδων κυριών πήγα να επισκεφθώ τον αρχιεπίσκοπο, αισθάνθηκα ζωηρή έκπληξη ανακαλύπτοντας εδώ έναν θαυμάσιο κήπο, με ωραίο κιόσκι στο βάθος, ανάμεσα σε κήνες και πίδακες που πρόσφεραν πολύτιμη δροσιά στον πολύ ζεστό Μάιο. Στο βάθος του περιπτέρου, ανοικτού προς όλες τις πλευρές, καθόταν ο αρχιεπίσκοπος που μας δέχθηκε με χαρά<sup>194</sup>.

Κάπνιζε όταν μπήκαμε, και έδωσε εντολή να φέρουν μια πίπα σε μένα και καφέ σε όλους. Ήταν το βράδυ μιας όμορφης ημέρας - όμορφες, άλλωστε, υπήρξαν όλες οι ημέρες που πέρασα στην Αθήνα. Ο ήλιος που έδυε πίσω από την Αίγινα φώτιζε ακόμη την κορυφή της Ακρόπολης, αλλά οι μεγάλοι ίσκιοι των λόφων έπεφταν ήδη σκοτεινοί επάνω στην πόλη, και το κιόσκι βυθιζόταν γλυκά στην πυκνή σκιά των δέντρων. Παντού, μέσα στον κήπο, έβλεπε λουλούδια, σιντριβάνια και, μπροστά σε τούτο το ωραίο φόντο, τα πρόσωπα που κάθονταν στο ντιβάνι. Τι αντιθέσεις που παρουσίαζαν αυτοί οι άνθρωποι: οι άνδρες, ηλικιωμένοι, σοβαροί και επίσημοι, οι γυναίκες, νέες και όμορφες, τα ηλιοκαμένα πρόσωπα με τις λευκές



176. Th. du Moncel. *Η πύλη της Προνοίας Αθηνάς*, λιθογραφία.

γενειάδες, τα πρόσωπα των γυναικών που έφεγγαν στο μισόφωτο κάτω από τα μαύρα μαλλιά, ακόμη πιο όμορφα με τα λουλούδια που τα εστόλιζαν, και τα μεγάλα μαντύλια που είχαν απλωθεί επάνω τους με άπειρη χάρη. Ήταν ένας μαγευτικός πίνακας.

Τις ημέρες αυτές που δημοσιεύεται στο Παρίσι το *Ταξίδι* μου έλαβα δύο γράμματα από τις χώρες που επισκέφθηκα. Το ένα είναι του κ. Fauvel και το άλλο του κ. Roques, γιου<sup>195</sup>. Η αδελφή του κ. Roques πέθανε στη Μασσαλία, όπου είχε εξοριστεί με τη μητέρα της. Ο αδελφός, όταν γύρισε στην πατρίδα του, βρήκε στη θέση του ωραίου σπιτιού μόνο ερείπια. Όσο για το γράμμα του κ. Fauvel, που παραθέτω σε αυτόγραφο, ο αναγνώστης αντιλαμβάνεται την εντύπωση που έκανε σ' εκείνον ο οποίος έζησε στο περιβάλλον τού σεβάσμιου γέροντα και τον είδε να απολαμβάνει την ευτυχία που δίνει στον ανώτερο υπάλληλο η μεγάλη φήμη της εντιμότητας και στον φλογερό εραστή της τέχνης η διαμονή στην Αθήνα. Ποιος από τους συμπατριώτες μας και ποιος ξένος, επίσης, δεν αισθάνθηκε ευτυχής από τη φιλοξενία του κ. Fauvel; Ο άνθρωπος αυτός της Αθήνας, ο αχώριστος από τα αθηναϊκά μνημεία, δεν επιθυμούσε τίποτε άλλο παρά

να ταφεί στο λόφο του Φιλοπάππου με το ακόλουθο επιτάφιο: «Ενθάδε κείται το ομοίωμα εκείνου που έπλασε ομοιώματα.» Αλίμονο, το γράμμα του έχει σταλεί από τη Σμύρνη και τα γεγονότα που περιγράφει με κατέθληψαν.

«Σμύρνη, 28 Φεβρουαρίου 1832

Κύριε.....

Μου edώσατε πολύ μεγάλη χαρά, διότι με εκάματε να ξαναδώ το σπίτι μου και την αλβανή οικονόμο μου, και μου θυμίσατε ακόμη τη διαμονή σας στην Αθήνα και την ευχάριστη συντροφιά μας. Η άποψη που ζωγραφίσατε από το σπίτι μου είναι υπέροχη. Νομίζω ότι βλέπω τον ωραίο πίνακα χάρη στον οποίο θα με θυμούνται οι μεταγενέστεροι με την Ανέττα μου και το σπίτι μου, από το οποίο δεν έχει μείνει τίποτε όρθιο<sup>196</sup>.

Πολύ καλή επίσης η ανάβαση με τα άλογα στην Πίνδο<sup>197</sup>, και ο διάκονος Λογοθέτης, αδελφός μιας πολυμελούς οικογένειας, από την οποία σήμερα βρίσκονται στη ζωή μερικά ανίψια μόνο. Όλοι οι άλλοι έχουν πεθάνει. Δεν εγνώριζα τίποτε για τον πίνακά σας που έχει ως θέμα τον Κάμιλλο, και ο οποίος σας απέφερε το χρυσό μετάλλιο<sup>198</sup>.



177. L. F. S. Fauvel. Πρόπλασμα της Ακρόπολης, Παρίσι Β.Ν.Ρ.



Η κατάσταση μου, αγαπητέ μου Dupré, διαφέρει πολύ από τη δική σας. Είμαι πολύ δυστυχής: έχασα τα πάντα στην Αθήνα, κινητά και ακίνητα<sup>199</sup>. Το προξενείο καταργήθηκε και στα 79 χρόνια μου είμαι καταχρεωμένος. Είναι αλήθεια ότι έχω τη σύνταξή μου των 3.000 φράγκων, που κέρδισα ελάχιστα με τους κόπους 30 χρόνων<sup>200</sup>. Τίποτε δεν σώθηκε από το Μουσείο μου. Τα 54 κιβώτια, στα οποία είχα τοποθετήσει τα έργα, λαφυραγωγήθηκαν ή κάηκαν από τους Έλληνες, αυτούς που υπερασπίζεστε με πάθος και από το Παρίσι ακόμη<sup>201</sup>. Αρνήθηκαν κατηγορηματικά να επιτρέψουν τη μεταφορά τους με τις δύο κορβέτες που έστειλε ο κ. De Rigny.

Χάθηκαν τα πάντα. Είμαι άπορος, αλλά υγιής. Ο θαυμαστής σας  
Fauvel»

Τι απέγινε ο περιώνυμος αυτός ογδοντάχρονος, ο μεγαλόψυχος Γάλλος που ολόκληρο το εισόδημά του έχει αναλωθεί στις τέχνες, την επιστημονική έρευνα και τις αγαθοεργίες; Πόση χαρά μου είχαν δώσει οι

απογευματινοί μας περίπατοι στην πόλη και τα περίχωρα! Στην Αθήνα, Έλληνες και Τούρκοι τον καλωσόριζαν με αγάπη. Στα περίχωρα, όπου δεν πήγαινε ποτέ χωρίς ένα τηλεσκόπιο στο χέρι, με δίδασκε καθώς περπατούσαμε για ό,τι αντικρίζαμε και συγχρόνως μάζευε υλικά για το ανάγλυφο σχέδιο της Αθήνας στο οποίο είχε αρχίσει να εργάζεται πριν από αρκετά χρόνια<sup>202</sup>. Είναι επιθυμητό και δίκαιο το μνημείο τούτο που τιμά τη Γαλλία, αφού είναι έργο ενός άξιου εκπροσώπου της, να κοσμήσει κάποτε την πρωτεύουσα<sup>203</sup>.

Τα μεσάνυχτα της 9ης Ιουνίου φθάσαμε στον Πειραιά και επιβιβαστήκαμε στον *Αχιλλέα*, μικρό σκάφος από την Τεργέστη. Το πρωί της 10ης ξυπνήσαμε στο ακρωτήριο Σούνιο. Ανεβήκαμε στο ναό της Αθηνάς<sup>204</sup> και είδαμε ένα από τα ωραιότερα θεάματα που μπορεί να χαρεί ο άνθρωπος. Μόνο εκείνος που το έχει απολαύσει μπορεί να εννοήσει την εντύπωση των μαθητών του Πλάτωνα, όταν ο φιλόσοφος διαλεγόταν μαζί τους στο ακρωτήριο τούτο για την αθανασία της ψυχής. Σδ



178. L. Dupré. Δρόμος της Αθήνας, λιθογραφία.



179. H. W. Williams. *Ο ναός του Ποσειδώνος στο Σούνιο*, υδατογραφία, 75,5x127 εκ.



180. Ed. Dodwell. *Ο ναός του Ποσειδώνος στο Σούνιο*, έγχρωμη χαλκογραφία, 24,5x40 εκ.

Την ίδια ημέρα άρχισε να ξεδιπλώνεται μπροστά μας ο κινούμενος πίνακας των νησιών του Αιγαίου: νομίζαμε ότι αναδυόταν το ένα πίσω από το άλλο μέσα από τα βάθη της θάλασσας. Συναντήσαμε την Τζια, την αρχαία Κέω, γενέτειρα του Σιμωνίδη<sup>206</sup>, διάσημη στην αρχαιότητα για τα υφάσματα και τα μεταξωτά της. Παραπλέοντας την Εύβοια, αφήσαμε αριστερά μας τον Καφηρέα, το ακρωτήριο όπου καταστράφηκαν τα πλοία του Αγαμέμνονα, όταν επέστρεφαν από την Τροία.

Την 11η, η Εύβοια ήταν ακόμη ορατή στον ορίζοντα, αν και την προηγούμενη είχαμε δει τον ήλιο να δύει πίσω από τα βουνά της.

Η αυγή της 12ης μας βρήκε στη Μυτιλήνη. Χαιρετήσαμε το νησί του Βάκχου και της Σαλπώς αλλά με λύπησε το ότι δεν είδα το βράχο των Ψαρών, περιβόητο από την εποχή εκείνη και ενδοξότατο στα χρονικά της νεότερης Ελλάδας.

Μπήκαμε στον Ελλήσποντο κατά τις τρεις το απόγευμα. Το πλοίο σταμάτησε ακριβώς εκεί που είχε προσορμισθεί ο στόλος των Ελλήνων υπό την αρχηγία των Ατρείδων. Τα πόδια μας πάτησαν την όχθη στην οποία είχε πηδήσει ο Αχιλλέας, φλεγόμενος από τον πόθο να καταστρέψει την Τροία. Περάσαμε τον Σκάμανδρο και φθάσαμε στον τύμβο, κάτω από τον οποίο, εδώ και τρεις χιλιάδες χρόνια, αναπαύεται η στάχτη του Αχιλλέα δίπλα στη στάχη του Πατρόκλου<sup>207</sup>.

Κοίταξα το όρος Ίδη, το βασίλειο του Πριάμου, αλλά διαρκώς έστρεφα τα μάτια μου στον τύμβο. Είχα φαντασθεί κάποτε τον Όμηρο δίπλα στον τάφο του Αχιλλέα και είχα ζωγραφίσει με το θέμα τούτο έναν πίνακα για τη βασίλισσα της Νεάπολης, αδελφή του Ναπολέοντα<sup>208</sup>. Το έργο βρίσκεται σήμερα στη Νεάπολη, στην Πινακοθήκη του πρίγκιπα του Σαλέρνο<sup>209</sup>. Οι εντυπώσεις που είχα τότε ζωντάνεψαν και πάλι, αλλά τώρα οι όχθες του Σκαμάνδρου τις έκαναν ισχυρότερες.

Η στάση ήταν σύντομη. Μας ειδοποίησαν να ανέβουμε στο πλοίο, διότι έπρεπε να φύγουμε. Ευνοϊκός άνεμος φούσκωνε τα πανιά και μας έδωσε την ελπίδα ότι το ταξίδι θα τελείωνε γρήγορα, όταν πυκνά σύννεφα υψώθηκαν από τα δυτικά και σκέπασαν τις τελευταίες ακτίνες του ήλιου. Σκοτείνιασε ξαφνικά τόσο πολύ που δεν μπορούσαμε να διακρίνουμε τίποτε. Οι καταρράκτες της βροχής, ο άνεμος που σφύριζε στα πανιά, ο σάλος των κυμάτων που διαρκώς μεγάλωνε άρχισαν να μας ανησυχούν, περισσότερο μάλιστα διότι μια φρεγάτα που ερχόταν πίσω μας, σε μικρή απόσταση, εμπόδιζε τον καπετάνιο να κατεβάσει όλα τα πανιά. Η φρεγάτα, όπως κι εμείς, ζητούσε καταφύγιο στην ακτή, κινδύνευε όμως να πέσει επάνω μας και να μας συντρίψει. Προσπαθήσαμε να κατευθυνθούμε σε κάποιο από τα χωριά που είναι κτισμένα στις ακτές των Δαρδανελίων, υπολογίζοντας

τη θέση τους από τους μινιρέδες που διακρίναμε στη λάμψη των κεραυνών, όταν το καράβι μας κτύπησε σ' ένα σωρό από άμμο. «Χαθήκαμε» φώναξε ο καπετάνιος. Η κραυγή του προκάλεσε ρίγος αλλά οι περισσότεροι μείναμε ψύχραιμοι. Οι ναύτες μάζεψαν και το τελευταίο πανί, έριξαν τη βάρκα στη θάλασσα, άφησαν την άγκυρα να πέσει και άναψαν πολλές φωτιές για να καλέσουν βοήθεια. Τα κτυπήματα που δεχόταν το καράβι ήταν τόσο δυνατά που κάθε στιγμή νομίζαμε ότι θ' ανοίξει. Σωθήκαμε, ίσως επειδή πετάξαμε πολύ γρήγορα και με κόπο μεγάλο τη σαβούρα και κατορθώσαμε να το ελευθερώσουμε, όταν πια η θύελλα και το χαλάζι είχαν σταματήσει.

Ο κίνδυνος που περάσαμε είχε σε λίγο ξεχαστεί και ο ύπνος μου τη νύχτα εκείνη ήταν βαθύς και ευχάριστος. Ξυπνήσαμε τη 13η με καιρό θαυμάσιο, κοντά στην ασιατική ακτή, όπου και προσεγγίσαμε για να ανέβουμε στο φρούριο των Δαρδανελίων<sup>210</sup>. Εκεί, μας υποδέχτηκε ο Άγγλος πρόξενος, εγκάρδιος και περιποιητικός. Στο γεύμα που παρέθεσε εκπροσωπούσα μόνος εγώ το έθνος μου και όταν οι συνδαιτυμόνες έκαμαν προπόσεις για τη δόξα και την ευημερία της γηραιάς Αγγλίας, ένωσα ευγενικά τις ευχές μου με τις δικές τους, αλλά, πολύ ευγενείς και εκείνοι, δεν αρνήθηκαν να μου ευχηθούν κατόπιν για τη δόξα και την ευημερία της Γαλλίας.

Κατά τη διαμονή μας στο φρούριο των Δαρδανελίων παρακολούθησαμε ένα θέαμα εντελώς πρωτόγνωρο: μια γιορτή που έδωσαν οι τουρκικές αρχές προς τιμήν ενός μεγάλου αξιωματούχου τού Σουλτάνου. Το γεγονός είχε θέσει σε κίνηση το μηχανισμό των μεγάλων επιδείξεων: Παντού, στα οχυρά και στα καράβια, κυμάτιζε η οθωμανική σημαία, ενώ έπεφταν ομοβροντίες. Ο αξιωματικός στον οποίο απέδιδαν τις τιμές είχε επιστρέψει την προηγούμενη από την Αίγυπτο με τη φρεγάτα που έπλεε πίσω μας. Μάθαμε ακόμη ότι είχαν πετάξει στη θάλασσα εξήντα ανθρώπους που είχαν πεθάνει από πανούκλα, αυτό όμως δεν τον εμπόδισε να μπει στην Κωνσταντινούπολη χωρίς να υποβληθεί σε καραντίνα.

Στις γοητευτικές ακτές των Δαρδανελίων είδαμε πολλά χωριάτικα αμάξια με τους τροχούς χωρίς ακτίνες, όμοια με άρματα της αρχαιότητας. Ο κ. Hyett διέσχισε το στενό της Αβύδου κολυμπώντας, όπως ο Λεάνδρος και ο λόρδος Βύρων. Χρειάστηκε μία ώρα και ένα τέταρτο για να καλύψει την απόσταση. Εμείς τον ακολουθούσαμε σε μια μικρή βάρκα, έτοιμοι να τον βοηθήσουμε, αν οι δυνάμεις του τον εγκατέλειπαν. Στο φρούριο των Δαρδανελίων είδαμε ένα ωραίο τζαμί μόνο απ' έξω. Η είσοδος ήταν απαγορευμένη στους απίστευτους, διότι εκεί, ανάμεσα σε άλλα ιερά κειμήλια, φυλασσόταν μία τρίχα από τα γένια του Προφήτη.

Σηκώσαμε πανιά το μεσημέρι της 14ης, αλλά σχεδόν αμέσως σταματήσαμε λόγω της άπνοιας, που μας ανάγκασε να μείνουμε μπροστά στο Παλαίστρο.



181. W. Gell. *Η γέφυρα των ποταμών Σιμόνεντα και Σκάμανδρου*, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 21x36 εκ.

Ο μάγειρος με τα αστεία και την κιθάρα του μας βοήθησε να ξεχάσουμε την αναποδιά. Την ημέρα της θύελλας, ο ίδιος αυτός έκλαιγε και προσευχόταν με τέτοιο τρόπο που σε κάθε άλλη περίπτωση θα μας φαινόταν αστείος.

Τη 15η, αγκυροβολημένοι πάντοτε μπροστά στο Παλαιότρο, κουρασμένοι από τη μακρά ακινησία, βγήκαμε έξω για να περπατήσουμε στην πόλη. Ξαναβρήκα εκεί αυτό που ήδη είχα συναντήσει στην Κωνσταντινούπολη: ένα ελληνικό σπίτι όπως αυτό που έχω σχεδιάσει, με τους εξώστες τοποθετημένους έτσι ώστε να απολαμβάνουν τη δροσιά και τον ίσκιο, με τη στάμνα και τη στέρνα, σύμβολα της αρχαίας φιλοξενίας που η Ανατολή τη σέβεται ακόμη, σαν υπόλειμμα των αρχαίων εθίμων. Έκαμα το σκίτσο ενός τοπίου και κατόπιν κολυπήσαμε. Τέλος, αφού σηκώθηκε ο άνεμος, περάσαμε το νησί του Μαρμαρά και τη 16η Ιουνίου είδαμε τον ήλιο να υψώνεται μεγαλόπρεπος πίσω από τους μιναρέδες της Αγίας Σοφίας.

Είδα με άπειρο θαυμασμό το τεράστιο αυτό αμφιθέατρο με τη μακριά σειρά των κομφών επαύλεων σε όλο το μήκος της ακτής, επάνω από τις οποίες υψώνονται τα πλατάνια και τα κυπαρίσσια των κήπων του σεραγιού. Από μακριά, οι μιναρέδες, οι τρούλοι, τα ωραία σπίτια που είναι κτισμένα στο λόφο μού είχαν δώσει την εντύπωση μιας συγκεχυμένης μάζας στη μέση της θάλασσας, έπειτα μου φάνηκε ότι υπήρχαν τρεις πόλεις που χωρίζονταν η μία από την άλλη από ένα

στενό πέρασμα του νερού, αλλά σιγά σιγά οι λεπτομέρειες του θαυμάσιου θεάματος έγιναν συγκεκριμένες. Δίπλα στα τζαμιά, όπου κυμάτιζε το σύμβολο των Οθωμανών, παρατήρησα κολόνες και οβελίσκους, μνημεία που διέφυγαν την καταστροφή της ελληνικής αυτοκρατορίας. Γύρω μας, η θάλασσα είχε σκεπαστεί από χιλιάδες σκάφη και ελαφρές βάρκες που την αυλάκωναν προς κάθε κατεύθυνση. Σε λίγο, είχαμε ξαλιστεί από τις κραυγές των ναυτών, στις οποίες απαντούσαν οι κραυγές του ανυπόμονου πλήθους που περιμένει πάντοτε στην αποβάθρα την άφιξη των караβιών, για να τα σύρει με τα σχοινιά.

Κατά τις 9 φθάσαμε στο Πέρα, προάστιο όπου κατοικούν οι πρέσβεις των ξένων δυνάμεων και όλοι οι ευρωπαίοι ταξιδιώτες, τους οποίους αδιακρίτως ονομάζουν *Φράγκους*. Η συνοικία είναι κτισμένη στην κορυφή ενός λόφου, που χωρίζεται από την Κωνσταντινούπολη και το σεράγι μόνο από το λιμάνι. Στην ίδια πλευρά βρίσκονται οι συνοικίες των Ελλήνων, των Αρμενίων και των Εβραίων.

Οι δρόμοι στο Πέρα είναι στενοί και βρώμκοι. Τα περισσότερα σπίτια των ιδιωτών είναι πολύ ταπεινότερα από εκείνα των μουσουλμάνων σε άλλες συνοικίες. Υπάρχουν πολλές εκκλησίες αλλά χωρίς τα εξωτερικά σύμβολα της χριστιανικής θρησκείας. Δεν υπάρχουν καμπάνες και οι Έλληνες καλούνται στη λειτουργία με το σήμαντρο. Όλα δείχνουν το φόβο μήπως προκαλέσουν το φανατισμό των Οσμανλίδων ή



182. W. Gell. *Τρωάδα- άποψη από το σπίτι τον αγά στο χωριό Μπουρνάμπασι, κοντά στην αρχαία Τροία, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 23x39 εκ.*

μήπως πληγώσουν την υπερηφάνειά τους. Εντούτοις, οι ιερείς των ραγιαδών κυκλοφορούν με το σχήμα τους και τα σύμβολα του χριστιανισμού -το σταυρό, το θυμιατήρι και τα κεριά- όταν μετέχουν δημόσια στις κηδείες των ομοθρήσκων τους.

Υπάρχουν τόσες περιγραφές για τη γεωγραφική θέση της Κωνσταντινούπολης, το λιμάνι της, την όψη που παρουσιάζει, τα ιδιόμορφα και κάποτε παράδοξα μνημεία της, ώστε μία επιπλέον δική μου θα ήταν περιττή. Δεν θα μιλήσω ούτε για τα ήθη των κατοίκων της, αφού άλλοι που διέθεταν περισσότερο χρόνο και μεγαλύτερη ικανότητα τα έχουν ήδη καταγράψει πολύ καλύτερα από όσο εγώ θα μπορούσα να κάνω. Περιορίζομαι να αναφέρω ότι, όπως και κατά τον Μεσαίωνα, δύο μεγάλες μάστιγες απειλούν ακόμη την Κωνσταντινούπολη: η επανάσταση και οι πυρκαγιές. Εάν προσθέσετε και την πανούκλα, θα έχετε μια σαφή ιδέα για την πρωτεύουσα αυτή της Ανατολής. Αλλά η Κωνσταντινούπολη έχει επίσης τα μεγαλεία και τις γιορτές της.

Πολλά οικοδομήματά της είναι από τα ωραιότερα που έχω δει και δεν υπάρχει τίποτε πιο ζωντανό από αυτό το κανάλι που συχνά γεμίζει από καΐκια και βάρκες, τις ωραιότερες του κόσμου, πολλές από τις οποίες είναι κατάχρυσες. Εκεί που το κανάλι στενεύει δημιουργείται ένα συναρπαστικό θέαμα, καθώς οι βάρκες πλέον με ταχύτητα μεγαλύτερη, η μία προσπαθεί να ξεπεράσει την άλλη και τέλος, ενώνονται

μεταξύ τους. Πετούν στην επιφάνεια της θάλασσας με μοναδική χάρη και ελαφρότητα. Ξεχωρίζουν, προπάντων, οι βάρκες που ανήκουν στους Ridjals<sup>211</sup> (τούρκοι άρχοντες) οι κωπηλάτες τους είναι νέοι, ρωμαλέοι, ντυμένοι ομοιόμορφα με φαρδύ λευκό παντελόνι και πουκάμισο που δένεται κομψά πίσω από τις φαρδιές πλάτες τους.

Ελάχιστοι τόποι στην Ευρώπη μπορούν να συγκριθούν με τα χωριά του Kiaghid-Khana<sup>212</sup>, των Γλυκών Νερών ή το λιβάδι του Buyuk-Dere<sup>213</sup>. Όπως οι κάτοικοι των μεγάλων πόλεων, έτσι και εκείνοι της Istamboul χαίρονται όταν πηγαίνουν στις εξοχές της και επιδίδονται εκεί σε κάθε είδους παιχνίδια. Είδα συχνά, στις πεδιάδες που καταλήγουν στον Βόσπορο, νέους άνδρες να ιππεύουν αραβικά άλογα, να τρέχουν με απίστευτη ταχύτητα ρίχνοντας ένα ακόντιο από λεπτοκαρυά (το djerid) και να το ξαναπιάνουν τρέχοντας πριν πέσει στο έδαφος<sup>214</sup>. Οι γέροντες, καθισμένοι στο χορτάρι, κάτω από τα πυκνόφυλλα δέντρα στις όχθες του καναλιού, απολαμβάνουν ειρηνικά το θέαμα καπνίζοντας τα μακριά τσιμπούκια τους και κοιτάζοντας το ίδιο ήσυχα τις επιδείξεις των σαλτιμπάγκων και των παλαιστών. Όχι σπάνια, ενώ κάθονται μαλακά, με τα πόδια σταυρωμένα επάνω σε ωραία χαλιά, παίρνουν από τα χέρια του σκλάβου το γεμισμένο ντουφέκι και πυροβολούν χωρίς να αλλάξουν θέση.



183. L. Mayer. *Άποψη της Κωνσταντινούπολης*, έγχρωμη χαλκογραφία, 35x62 εκ.





184. L. Mayer. *Μεγάλη Γέφυρα (χωριό στη Θάλασσα του Μαρμαρά)*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.



185. L. Mayer. *Eski-Estambol (χωριό κοντά στις Σαράντα Εκκλησιές)*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.





186. L. Mayer. Κωνσταντινούπολη το τέμενος τον σουλτάνου Αχμέτ, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.

Στους περιπάτους μου, με οδηγούσε ο κ. Jouannin<sup>215</sup>, πρώτος δραγουμάνος της γαλλικής πρεσβείας στην Οθωμανική Πύλη, και τώρα πρώτος γραμματέας-διερμηνέας του Βασιλιά στο Παρίσι. Επισκέφθηκα μαζί του όλους τους τόπους που πρέπει να δει ο ταξιδιώτης και ο καλλιτέχνης και βρήκα στη νεαρή οικογένειά του γλυκύτατη και στοργική φιλοξενία. Ήμουν Γάλλος: ο τίτλος αυτός ήταν η σπουδαιότερη σύστασή μου. Μια αμοιβαία συμπάθεια έκαμε σε λίγο ισχυρότερο το δεσμό μας, που οφειλόταν σε μια τυχαία συνάντηση. Με βοήθησε με χαρά σε όλα εκείνα που έχει ανάγκη ο ξένος όταν φθάνει σε μια χώρα, και ποτέ δεν μου έλεψαν οι φροντίδες και οι περιποιήσεις του. Επέμενε να εγκατασταθώ στο σπίτι του και να περιμένω εκεί την αναχώρηση του πρίγκιπα της Μολδοβλαχίας, Μιχαήλ Σούτζου, με τον οποίο, χάρη στις συστάσεις του, επρόκειτο να αναχωρήσω. Τούτο μου έδινε το πλεονέκτημα -πολύ σημαντικό για ένα ζωγράφο- να ταξιδέψω στο περιβάλλον μιας ανατολίτικης αυλής και να απαλλαγώ από κάθε δαπάνη έως το Βουκουρέστι.

Δεν είχα την πρόθεση, αρχικά, να μείνω περισσότερο από δεκαπέντε ημέρες στην Κωνσταντινούπολη, όπως και οι συνταξιδιώτες μου,

εκείνοι όμως δέχθηκαν να με αφήσουν εκεί και να φύγουν. Επί τρεις μήνες, ο οικοδεσπότης, και κατόπιν φίλος μου, εκτός από τη χαρά της συντροφιάς του μου πρόσφερε κάθε άλλη ψυχαγωγία που μπορούσε: άλλοτε με παρουσίαζε σε κάποιον έλληνα πρίγκιπα, άλλοτε σε κάποιον τούρκο άρχοντα, άλλοτε σε πλούσιες οικογένειες Αρμενίων. Του οφείλω, προπάντων, τη χαρά της γνωριμίας μου με τους Duj-Oglu, εξαιρετική καθολική οικογένεια, στο κορύφωμα ακόμης της ευημερίας της, πλούσια, τιμημένη, αγαπητή και κυρίως αξία να απολαμβάνει όλα αυτά. Αλίμονο! Ήταν οι τελευταίες ημέρες της ευτυχίας της!

Η ιδιότητα του ζωγράφου και η εμπιστοσύνη που είχα την τύχη να εμπνέω με βοήθησαν να γίνω δεκτός στην κοινωνία των κυριών - εύνοια που δεν απολάμβανε κανείς εκτός από τον ιερέα και το γιατρό. Έκαμα την προσωπογραφία των δύο αδελφών Τακούι Ντουντού και Ισκουί Ντουντού, των δύο ανδρών αδελφών Καραμπέτ και Σερκίς και τέλος της Κυρίας Σερκίς και του μικρού παιδιού της. Πέρασα θαυμάσιες ώρες στο σπίτι αυτό που ήταν ωραίο σαν ανάκτορο. Συχνά, μετά το δείπνο, πηγαίναμε στην άκρη του κήπου, σ' ένα κιόσκι που το έλουζαν τα νερά του Βοσπόρου. Καθισμένοι σε μαλακά μαξιλάρια



187. L. Mayer. *Μαμελούκος ασκούμενος στο τζιρίτι*, έγχρωμη χαλκογραφία, 31x22 εκ.



188. L. Mayer. *Το Πέραν*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.

καπνίζαμε, πίναμε καφέ και χαιρόμαστε το θέαμα του μεγάλοπρεπου πορθμού που τις όχθες του χρύσωνε τώρα ο ήλιος τού Ιουλίου. Καΐκια και καράβια κάθε εθνικότητας, σε συνεχή κίνηση, έδιναν ζωή στο κανάλι της Μαύρης Θάλασσας.

Μια ημέρα (πi ανάμνηση έπειτα από όσα έγιναν έκτοτε!) είχαμε συγκεντρωθεί στο όμορφο κιόσκι και ο αγαθός παπάς, που συνήθως μου χρησίμευε ως διερμηνέας, βλέποντας την έκσταση που με είχε καταλάβει, μου είπε: «Αλήθεια, δεν είμαστε πιο ευτυχισμένοι εμείς από τους Δυτικούς; Σεις, δεν έχετε διόλου αυτόν τον ήλιο, αυτό το κλίμα και, προπάντων, αυτή τη γαλήνη που τίποτε δεν πρόκειται να ταραξεί.»

Τα τελευταία λόγια του διέκοψαν τις ονειροπολήσεις μου. Δεν θέλησα να σωπάσω: «Τούτο μπορεί να συμβαίνει, απάντησα, αλλά στη Δύση έχουμε πολλά άλλα που αντισταθμίζουν αυτή την έλλειψη και, τουλάχιστον, δεν απειλούμαστε από την πανούκλα και το χατζάρι.» Πόσο προφητικά αποδείχτηκαν τα λόγια μου! Πράγματι, δύο ημέρες μετά την αναχώρησή μου από την Κωνσταντινούπολη, ο τουρκικός αυταρχισμός έδειξε όλη τη σκληρότητά του απέναντι στο άτυχο

σπιτικό. Στο ίδιο αυτό περίπτερο, όπου χαιρόμαστε την υπέροχη γαλήνη, κρέμασαν, με διαταγή τού Σουλτάνου, δύο από τα μέλη της ευγενικής οικογένειας των Duj-Oglu, ενώ αποκεφάλισαν τους δύο μεγαλύτερους γιους και εξέθεσαν τα κεφάλια τους στην Πύλη του Σεραγιού. Αυτοί που διέφυγαν τον κίνδυνο, εξόριστοι, διωκόμενοι και εξαθλιωμένοι, καπάντησαν όχι λιγότερο αξιολύπητοι! Έμαθα τις θλιβερές ειδήσεις αργότερα από τον κ. Jouannin, ο οποίος παρέμεινε φίλος των Duj-Oglu και στη δυστυχία τους, και είχε την καλοσύνη να μου στείλει το ακόλουθο σημείωμα:

«Απόγονοι ενός ούγγρου αιχμαλώτου που διακρίθηκε για την καλή διαγωγή του και την ικανότητά του σε κάθε είδους λεπτή εργασία, οι Duj-Oglu, έμπιστοι των σουλτάνων επί ενάμιση και πλέον αιώνα, υπήρξαν, από πατέρα σε γιο, οι πρώτοι κοσμηματοπώλες και χρυσοχόοι της Αυλής. Ο πατέρας της οικογένειας που γνωρίσαμε ήταν άνθρωπος πολύ απλός, πνεύμα ελάχιστα ανοικτό, αλλά κάτοχος αυτού που στην Τουρκία αποκαλούν *φρόνηση*· διέθετε, δηλαδή, μεγάλη επιφυλακτικότητα και ευδιάκριτη



189. L. Mayer. *Piccolo Bend*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.

απόσταση από ό,τι θα μπορούσε να επισύρει επάνω του το φθόνο ή το μίσος.

»Από το γάμο του με μια Αρμενία, γνωστή για τη μόρφωση και τις σπάνιες αρετές της, απέκτησε έξι αγόρια και άλλα τόσα κορίτσια. Το 1819, διάφορες μηχανορραφίες που εξύφταναν με δεξιότητα άνθρωποι οι οποίοι δύο ή τρία χρόνια αργότερα ανατράπηκαν και εκείνοι, είχαν αποτέλεσμα να εκμηδενίσουν μία περιουσία που ήταν, όπως είπαμε, καρπός εκατόν πενήντα χρόνων κληρονομικής εργασίας. Οι εχθροί αυτοί του καθολικού οίκου δεν αρκέστηκαν στη λεηλασία του τεράστιου πλούτου· αποφάσισαν, για να ικανοποιήσουν το θρησκευτικό και πολιτικό μίσος τους, να χύσουν και το αίμα ολόκληρης της οικογένειας. Την κατηγορήσαν ότι επιχείρησε να διαδώσει τον καθολικισμό. Αυτό τουλάχιστον το αδίκημα είχε αναγραφεί στη μοιραία πινακίδα που έφεραν τα ακρωτηριασμένα πτώματα των μεγαλύτερων, τη 15η Οκτωβρίου 1819. Αν δεν εσκότωσαν μαζί με αυτούς και δύο από τους αδελφούς τους, φυλακισμένους τότε σκληρότητα, τις αδελφές, τις

χήρες και τα παιδιά των θυμάτων τους, τούτο οφείλεται στο ότι οι Ουλεμάδες<sup>216</sup> απέρριψαν την καταδίκη τους. Ο Μουφτής<sup>217</sup> αρνήθηκε να επικυρώσει τη θανατική απόφαση που είχε υπαγορεύσει ο πανίσχυρος τότε ευνοούμενος Halet Εφέντης<sup>218</sup>, τον οποίον είδαμε στο Παρίσι πρέσβη του Σελήμ στον Ναπολέοντα. Ο ευνοούμενος εκδικήθηκε την αντίσταση του Μουφτή· τον καθαίρεσε και τον εξόρισε.

»Την εποχή που συνέλαβαν τους πέντε αδελφούς του, ο Αγκόπ Duj-Oglu, ταξιδιώτης λόγιος και άπληστος για περισσότερη γνώση, διέτρεχε τις ειρηνικές ακτές της Ελλάδας και της Μικράς Ασίας και τα νησιά του Αρχιπελάγους. Πρώτη φορά ένας Αρμένιος, που δεν τον ενδιέφεραν οι εμπορικές δόσοληψίες ή οι τελωνειακοί δασμοί, επισκεπτόταν την Τροία, τη Σμύρνη, τη Λέσβο, τη Χίο και την κλασική Αθήνα. Δύο Γάλλοι συνόδευαν τον Αγκόπ Duj-Oglu, ο ένας αρχιτέκτων και ο άλλος παλαιός μαθητής τού Πολυτεχνείου, για να τον βοηθούν στις έρευνές του. Αν και είχε ειδοποιηθεί εγκαίρως για τις συμφορές που απειλούσαν την οικογένειά του και του ήταν εύκολο να



190. L. Mayer. *Καραβάν-σεράι στο Κιουτσούκ-Τσεχμεζέ (Μικρή Γέφυρα στην Ευρωπαϊκή παραλία της Προποντίδος)*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.

διαφύγει, δεν υποχώρησε στις συμβουλές και τα δάκρυα των οικείων του και ήρθε και ο ίδιος να προϋπαντήσει την κορβέτα που είχε σταλεί από την Κωνσταντινούπολη με τη διαταγή να τον φέρει πίσω ζωντανό ή νεκρό. Οι εντολές της Πύλης διέτασσαν επίσης το διοικητή της κορβέτας να κατασχέσει τους υποτιθέμενους θησαυρούς που η οικογένεια κατηγορείτο ότι επιχειρούσε να μεταφέρει στην Ευρώπη, για να τους ασφαλίσει από κάθε κίνδυνο. Η γενναιοψυχία του Αγκόπ και τα ευτελή υπάρχοντα που βρέθηκαν στην κατοχή του, έπειτα από ακριβέστατη καταγραφή, άφησαν βωβούς τους κατηγορούς του.

Ο Καπουδάν-Πασάς Αμπντουλλάχ, ο οποίος έγινε κατόπιν Μέγας Βεζύρης, συγκινημένος από τη σπάνια αδελφική αγάπη, ανέλαβε να τον υπερασπίσει

»Τον Μάρτιο του 1820 τα τρία αδέρφια

εξορίστηκαν στην Καισάρεια της Καππαδοκίας. Το φιρμάνι όριζε ότι η εξορία θα ήταν ισόβια, αλλά όταν έπεσε ο Halet Εφέντης (τον Νοέμβριο του 1822) που θεωρούσε τον οίκο των Duj ένοχο βαρύτατου αδικήματος (ο ίδιος τους χρωστούσε περισσότερα από εννέα εκατομμύρια), η δοκιμασία των εξορίστων μετριάσθηκε και άρχισαν να ελπίζουν ότι κάποτε θα επέστρεφαν στις αδελφές και την πολυμελή οικογένειά τους. Τον Φεβρουάριο του 1823 ο Σουλτάνος διέταξε την ανάκλησή τους και συγχρόνως τους απέδωσε το πατρικό σπίτι, το μόνο από τα κτήματά τους για το οποίο λυπήθηκαν και είχαν θρηνησει όταν το είδαν να περιέρχεται σε έναν Εβραίο τραπεζίτη, άνθρωπο του Halet Εφέντη. Η δυσμένεια όμως κτύπησε και εκείνον και πέθανε όπως ο προστάτης του.

»Ο Σουλτάνος Μαχμούτ δεν άργησε να προσλάβει τον κ. Αγκόπ στην προσωπική υπηρεσία του και η Υψηλότητά του, εκτιμώντας τις εξαιρετες ικανότητες και τα χαρίσματά του, τον αποκατέστησε σιγά σιγά στις θέσεις που ανήκαν άλλοτε, από πατέρα



191. L. Mayer. *Άποψη κοντά στο Βουκουρέστι*, έγχρωμη χαλκογραφία, 22x31 εκ.

σε γιο, στην οικογένεια των Duj. Ο σκληρός διωγμός που ξέσπασε το χειμώνα του 1828 εναντίον των καθολικών Αρμενίων της Κωνσταντινούπολης άφησε άθικτους και εκείνον και τους οικείους του. Τώρα δε που γράφω αυτά (Δεκέμβριος του 1835), ο κ. Αγκόπ είναι από τα πλέον σεβαστά και ευπρόληπτα πρόσωπα.»

Στη Γαλλία, υπάρχουν εκείνοι που φύλαξαν ως πολύτιμο αγαθό την ανάμνηση της φιλοξενίας των Duj.

Αν με θλίψη και αγωνία παρακολουθούσαν από μακριά τις δοκιμασίες που υπέστησαν και τα πολιτικά γεγονότα που τους απειλούσαν, δεν μπορούν σήμερα να παραμείνουν αδιάφοροι βλέποντας να επανέρχεται η ευημερία τους, την οποία πάντοτε έθεσαν στην υπηρεσία των ευγενέστερων σκοπών. Θα επιθυμούσα να εκφράσω εδώ την ειλικρινή ευγνωμοσύνη μου προς την οικογένεια των Duj και να τη βεβαιώσω για την ένθερμη φίλια μου.

Πρέπει όμως να επιστρέψω στην εποχή που ετοιμαζόμουν να εγκαταλείψω την όμορφη χώρα τού Βοσπόρου. Είχα μάθει τι ήταν αυτό που εμείς στη Δύση αποκαλούμε *μαλθακότητα του Ανατολίτη*, είχα

δει και γευθεί τις απολαύσεις του, γνώριζα την εσωτερική ζωή και την εξωτερική συμπεριφορά του. Οι ακτές της Ασίας, το δάσος του Βελιγραδίου και οι γραφικές λίμνες του (τα Bend)<sup>219</sup> μου είχαν προσφέρει έντονες εικόνες που θα παρέμεναν ανεξίτηλες στη μνήμη μου.

Αποχαιρέτησα τους φίλους μου και έφυγα την 9η Σεπτεμβρίου. Ακριβώς την επομένη ξέσπασε το μένος εναντίον των Duj-Oglu.

Ο πρίγκιπας της Μολδαβίας είχε ήδη στρατοπεδεύσει έξω από την πόλη. Πήρα τα άλογα που μου είχε διαθέσει και πήγα να τον συναντήσω<sup>220</sup>. Κατά τη διάρκεια του ταξιδιού μοιράστηκα με τους αξιωματικούς του, και κάποτε με τον ίδιο, τη στέγη και την τροφή, και η γενναιοδωρία του υπήρξε τόσο μεγάλη, ώστε δεν κατόρθωσα να δαπανήσω ούτε εκατό τούρκικα πιάστρα.

Ο Μιχαήλ Σούτζος, ο οποίος εικονίζεται στον Πίνακα XXXVIII, έζησε στο Παρίσι αρκετά χρόνια. Πιστεύω ότι δεν θα ενοχλήσω αν παραθέσω αμέσως κατόπιν (Πίν. XXXIX) την προσωπογραφία τής πριγκίπισσας Ελένης, της μεγαλύτερης κόρης του, την οποία ζωγράφισα αργότερα, και αν προσθέσω λίγα

λόγια για τον πρίγκιπα, αρχηγό μιας ωραίας και πολυμελούς οικογένειας.

Ο Μιχαήλ Σούτζος, εγγονός του Νικολάου Σούτζου, ο οποίος ηγεμόνευσε διαδοχικά στη Βλαχία και τη Μολδαβία, άρχισε νωρίς την πολιτική σταδιοδρομία του υπό την προστασία του παππού του και του πρίγκιπα Ιωάννη Καρατζά, δραγουμάνου της Πύλης. Ο τελευταίος, όταν έγινε πρίγκιπας της Βλαχίας το 1812, του έδωσε μία από τις κόρες του ως σύζυγο, του ανέθεσε επίσης τα καθήκοντα του Μεγάλου Σπαθαρίου και, αργότερα, του εμπιστεύθηκε τη δύσκολη υπηρεσία του αντιπρεσβευτή (Καρου Κιαhya) στην Κωνσταντινούπολη. Τον Αύγουστο του 1817 ανέλαβε την επικίνδυνη θέση του διερμηνέα του Αυτοκρατορικού Διβανίου την οποία διατήρησε έως τον Ιούνιο του 1819, οπότε και έλαβε τον τίτλο του Πρίγκιπα της Μολδαβίας. Εάν κατά το παρελθόν είχε πολλές ευκαιρίες για να αποδείξει τη δεξιότητα και το ταλέντο του, συνάντησε πολύ περισσότερες κατά την κρίσιμη περίοδο πριν από την ελληνική σύρραξη, ιδίως όταν ο πρίγκιπας Υψηλάντης κήρυξε την επανάσταση στα βόρεια της Αυτοκρατορίας. Υποχρεωμένος από τα γεγονότα να θυσιάσει την προσωπική του περιουσία, ο πρίγκιπας Μιχαήλ κατέφυγε αρχικά στη Ρωσία, την οποία όμως αναγκάστηκε να εγκαταλείψει κατ' απαίτηση της Πύλης. Παρέμεινε επί τρία χρόνια σε μια μικρή πόλη τού Φριούλου, διάστημα που το αφιέρωσε στην εκπαίδευση της οικογένειάς του, την καλλιέργεια και την τελειοποίηση των πολλών και ποικίλων γνώσεων που κατείχε ο ίδιος. Όταν οι περιστάσεις τού επέτρεψαν να αλλάξει τον τόπο διαμονής του, πέρασε στην Ιταλία, πήγε στη Γενεύη και από εκεί στη Γαλλία. Υπέρμαχος της ελληνικής υποθέσεως απέναντι στη γαλλική κυβέρνηση, κατόρθωσε να κερδίσει την ευγνωμοσύνη των συμπατριωτών του και την εκτίμηση των ξένων. Η αναχώρησή του από το Παρίσι προκάλεσε θλίψη, την οποία, πιστεύω, συμμεριζόταν

Αποχαιρέτησα τον Μιχαήλ Σούτζο ενώ

πλησιάζαμε στο Βουκουρέστι. Ο πρίγκιπας, αφού δέχθηκε τις ευχαριστίες μου, είχε την καλοσύνη να μου ζητήσει να του γράφω και ακόμη να τον συγχωρέσω επειδή οι δυσκολίες του ταξιδιού δεν του επέτρεψαν να μου προσφέρει όσα θα ήθελε. Εκτός από την προσωπογραφία του ιδίου, του πατέρα του και ενός φαναριώτη άρχοντα, είχα κάμει την προσωπογραφία της πριγκίπισσας συζύγου του.

Η διαδρομή μού χάρισε μια μακριά σειρά γοητευτικών εντυπώσεων. Η Αυλή και η ακολουθία του πρίγκιπα αποτελούσαν ένα σύνολο πεντακοσίων περίπου ανθρώπων και το μίγμα που παρουσίαζαν οι ενδυμασίες τους -ελληνικές, τούρκικες και πολωνέζικες- όταν σταματούσαμε στο δάσος, όταν

κατεβαίναμε μια πλαγιά, όταν διασχίζαμε ένα χωριό, μια πόλη ή ένα ποτάμι, ήταν για το ζωγράφο μια συνεχής απόλαυση άπειρης ποικιλίας. Η βινιέτα που κλείνει το κείμενο δίνει μια ιδέα αυτού του συνόλου. Εικονίζει τη μεγάλη σκηνή του πρίγκιπα μπροστά στην οποία, και ανάμεσα σε άλλα λάβαρα, έχουν υψωθεί οι τρεις ουρές, σύμβολο του αξιώματός του που τον καθιστά ισότιμο (tough) με τους Βεζύρηδες. Κάτω από μια άλλη σκηνή, αυτήν που χρησιμοποιούσαν για την ανάπαυση στο μέσον της ημέρας, εικονίζονται ο πρίγκιπας και η σύζυγός του πλαισιωμένοι από την ακολουθία του. Δύο παπάδες από γειτονικό χωριό υποβάλλουν τα σέβη τους, ενώ οι γυναίκες, για να τους τιμήσουν, τους απευθύνουν ευχές τραγουδώντας και χορεύοντας τη Romaica, ήρεμο και νοηλικό χορό, ανάλογο με το δικό μας μενουέτο. Τα άλλα πρόσωπα στον πίνακα είναι Delis, Αρναούτηδες, Μολδαβοί, ένας Τάταρος που ανάβει την πίπα του, μια ομάδα Αλβανών και μερικοί Δερβίσηδες<sup>221</sup>· ως μία επιπλέον αντίθεση, έχω καθίσει ανάμεσά τους και εγώ.

Από την Κωνσταντινούπολη έως την Κροστάνδη χρειάστηκα τριάντα έξι ημέρες. Στα σύνορα της Τρανσυλβανίας οι αξιωματικοί της καραντίνας υπήρξαν ελάχιστα αυστηροί· αντί να παραμείνω δεκαοκτώ ή είκοσι ημέρες στο λοιμοκαθατήριο, έμεινα μόνο μισή ώρα, αν και όλα τα διαβατήριά μου έκαναν λόγο για την πανούκλα. Έως την Κροστάνδη, όπου έφθασα τη 15η Οκτωβρίου, είχα ταξιδέψει με άλογο. Εκεί πήρα μια άμαξα και βρέθηκα με δύο συμπατριώτες. Στις 21 φθάσαμε στο Clauzenbourg.

Αναχώρησα από την πόλη αυτή στις 23 με ένα φοιτητή της ιατρικής και δύο αρμένιους εμπόρους. Περνώντας από τη Βούδα έδωσα ένα γράμμα σε έναν έλληνα έμπορο, πατέρα μιας χαριτωμένης κόρης. Με την προτροπή του, το κορίτσι έπαιξε μερικά κομμάτια στο πιάνο και ακόμη, ως ένδειξη λεπτής φιλοφρόνησης, τη μάχη του Austerlitz<sup>222</sup>.

Ο έμπορος αυτός μου συνέστησε ακόμη έναν οδηγό για να με ξεναγήσει στο Μουσείο. Είδα εκεί

παλαιά τούρκικα και ουγγαρέζικα όπλα, μια ωραία μεταλλίων νεότερης εποχής αλλά ούτε έναν πίνακα. Έφθασα στην Βιέννη την 9η Νοεμβρίου. Με μεγάλη ευχαρίστηση συνάντησα τον κ. Vivian και τον κ. Hyett που είχαν φθάσει εκεί πριν από τέσσερις μήνες. Ο κ. Carapan, πρέσβης της Γαλλίας, με δέχθηκε με εγκαρδιότητα και ενέκρινε την πρόθεσή μου να επισκεφθώ και να υποβάλλω τα σέβη μου στον Ιερώνυμο Βοναπάρτη, του οποίου υπήρξα ζωγράφος στη Βεστροφία και υπότροφος στη Ρώμη επί δύο χρόνια.

Ζωγράφισα για τον παλαιό προστάτη μου μία ολόσωμη προσωπογραφία του γιου του<sup>223</sup> σε φυσικό μέγεθος και ένα σχέδιο από μια δεξίωση στο Schönau

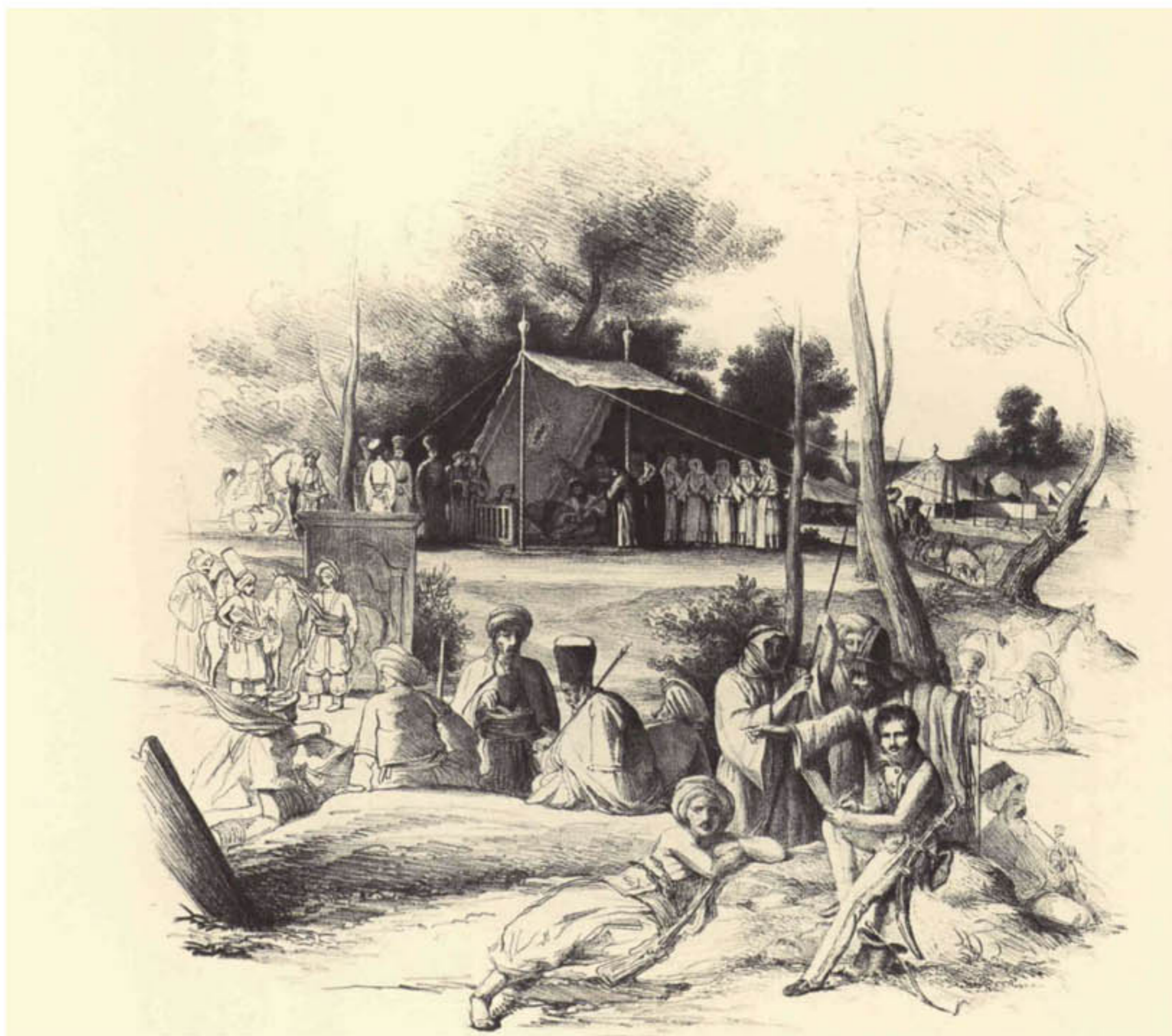
Με πήγε ο ίδιος στην Τεργέστη, όπου φιλοτέχνησα πολλά πορτραίτα για την πριγκίπισσα Elisa Bacciochi, τέως Μεγάλη Δούκισσα της Τοσκάνης<sup>224</sup>.

Η πριγκίπισσα είχε ένα λεύκωμα με προσωπογραφίες των μελών της οικογένειάς της και των στενότερων φίλων της από διάφορες ευτυχείς περιόδους του βίου της. Είχε την καλοσύνη να μου ζητήσει να προσθέσω και τη δική μου. Έδωσα επίσης μερικά μαθήματα ζωγραφικής στην κόρη της και -αφού παρέμεινα δύομισι μήνες- αναχώρησα , καταγοητευμένος από τη φιλοξενία της, φορτωμένος δώρα, και εφοδιασμένος με συστατικές επιστολές της για την Ιταλία.

Από την Τεργέστη στη Βενετία πήγα με ατμόπλοιο. Περιηγήθηκα επί δέκα ημέρες τα αξιοθέατα της όμορφης πόλης και έφυγα γεμάτος θαυμασμό για τη Βενετσιάνικη σχολή. Διέσχισα χωρίς

σταθμούς τη Βολωνία και τη Φλωρεντία. Στο Μουσείο της τελευταίας συνάντησα τον Horace Vernet<sup>225</sup>, παλιό μου συμμαθητή στην Ακαδημία. Δειπήσαμε μαζί στο σπίτι του διάσημου γλύπτη Bartolini<sup>226</sup> με τους σπουδαιότερους καλλιτέχνες της Φλωρεντίας, Μιλήσαμε για ζωγραφική και για τη Γαλλία: καθώς ήμουν ανάμεσα σε συναδέλφους και συμπατριώτες αισθάνθηκα δύο χορδές να πάλλονται μέσα μου. Στην Ιταλία ξαναβρήκα τη γλυκιά ζωή του καλλιτέχνη και τελείωσα τον πίνακα που είχα αρχίσει πριν από την αναχώρησή μου (*Ο Κάμιλλος και οι Γαλάτες στους πρόποδες τον Καπιτωλίνου λόφου*).

Αλλά η πατρίδα μου έλειπε, όπως μου είχε λείψει στην Ελλάδα και στις ακτές του Βοσπόρου. Τέλος, αφού διέσχισα την Perugia, το Spoleto και το Terni έφτασα στις 18 Απριλίου στη Ρώμη. Δεν μου έμενε τώρα παρά ένα μόνο ταξίδι: από τη Ρώμη στο Παρίσι.

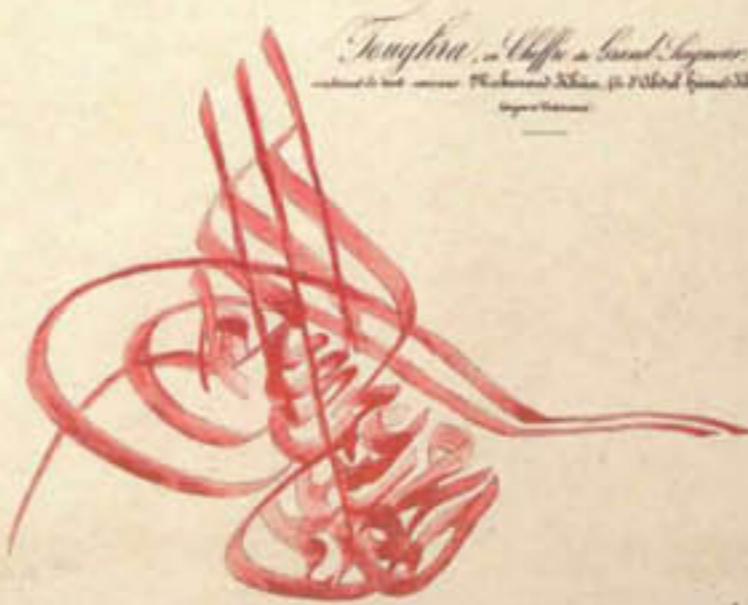


192. L. Dupré. Καταλωμός του πρίγκιπα της Μολδαβίας, λιθογραφία.



PASSE-PORT TURC.

Touffier, Chef de Bureau  
Rue de la Harpe, N. 101  
Paris



مذکورہ بالا کے لئے ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

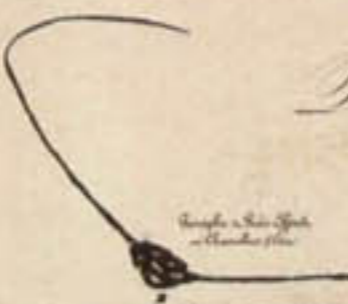
اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

اس کے ساتھ ساتھ ایک اور پاس پورٹ جاری کیا گیا ہے اور اسے اس کے ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔

Paraphes au dos.



TRADUCTION.

Small printed text at the bottom of the page, likely a translation or official notice.

193. Το τουρκικό διαβατήριο του Louis Dupré.

1. Ο Dupré αναπτύσσει τη γνωστή ιδέα του Οράτιου: «Graecia capta ferum victorem cepit et artis intulit agresti Latio» (Η Ελλάδα, αν και υπόδουλη, κατέκτησε τον άξεστο κεραιτή και εισήγαγε τις τέχνες στο απαίδευτο Λατίο). Οράτιος, *Epistolae* II, 1, 156. Ανάλογη είναι η παρατήρηση του Κισέρωνα, την οποία όμως ο Dupré δανείζεται από τον Chateaubriand: «Souvenez - vous, Quintius que vous commandez à des Grecs qui ont civilisé tous les peuples en leur enseignant la douceur et l'humanité, et à qui Rome doit les lumières qu'elle possède». Επιστολή του Κισέρωνα στον αδελφό του Κόιντο" Κισέρων I, I, 27. Το απόσπασμα στον Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem*. Bibl. de la Pléiade, 1969, II, σ. 857.

2. Υπαινωγίλι για τους κινδύνους που διατρέχει η Επανόσταση από τις διχόνομες των Ελλήνων και τη δυσμενή στάση των Δυνάμεων της Ευρώπης.

3. Εννοείται, πιθανώς, η Έκθεση του 1824, οπότε για πρώτη φορά ο Dupré παρουσιάζει έργα του εμπνευσμένα από την περιοδεία του στην Ελλάδα.

4. Δείγμα των ευμενών κρίσεων στην: *P. A. Revue Encyclopédique*, 1825, τ. xxx, σελ. 320.

5. Gioacchino Rossini (1792-1868). Αν το τμήμα τούτου του κειμένου δημοσιεύεται στο πρώτο τεύχος του έργου (1825) δεν είναι δυνατό να μνημονεύει την προσωπογραφία του συνθέτη η οποία φέρει χρονολογία 1829. Πιθανώς η χρονολογία προστέθηκε κατά τη λιθογράφηση του έργου.

6. Είναι το αρχαίο όνομα της Νεάπολης.

7. Η Απλία οδός ήταν η μερλύστερη και σπουδαιότερη αρτηρία του Ρωμαϊκού κράτους. Αρχίζει από τη Ρώμη, την οποία συνδέει με τις πόλεις της Καμπάνιας και της Απουλίας, και κατέληγε στο Βρινδήσιο. Κατασκευάστηκε το 312 π.Χ. από τον κήνορα Απλίο Κλαύδιο Κάβο.

8. Πρόκειται για το στενό πέρασμα που σχηματίζεται από δύο βουνά της οροσειράς των Απεννίνων, εκατέρωθεν της Απλίας οδού πριν από την πόλη Καύδιο (Fauces Caudinae), και πολύ κοντά στο χωριό Αρπάγια. Ο τόπος έγινε διάσημος από τη φοβερή ήττα που υπέστησαν εκεί οι Ρωμαίοι το 321 π.Χ., κατά τον Β' Σαμνιτικό πόλεμο (327-304 π.Χ.), οπότε υποχρεώθηκαν να περάσουν κάτω από ταπεινωτικό ζυγό.

9. Εννοούνται οι νίκες των Ρωμαίων κατά τον Γ' (299-291 π.Χ.) και Δ' (280-272 π.Χ.) Σαμνιτικό πόλεμο.

10. Εννοούνται οι ήττες της Γαλλίας κατά τους τελευταίους ναπολεόντειους πολέμους.

11. Περιώνυμη από τη νικηφόρο μάχη που έδωσε εκεί ο Αννίβας εναντίον των Ρωμαίων το 216 π.Χ.

12. Ο Διομήδης, μετά τα Τρωικά, και αφού είχε επιστρέψει στην πατρίδα του, αναγκάστηκε να φύγει και πάλι, επειδή τον καταδίωξε η σύζυγός του Αιγάλη στην οποία η Αφροδίτη, θέλοντας να εδουλειθεί τον τραυματισμό της από τον Διομήδη στην Τροία, είχε εμπνεύσει έρωτα για άλλον άνδρα. Από το Άργος, ο ήρωας ήρθε στην Απουλία της Κάτω Ιταλίας, όπου και βοήθησε το βασιλιά της χώρας Δαύνο στον πόλεμο κατά των Μεσοαίων. Παντρεύτηκε κατόπιν την κόρη του βασιλιά Ευκίπη και έστειλε δύο πόλεις, το Άργος και τον Σιπούντα. Η περιοχή της Απουλίας στην οποία βασίλευσε ονομάστηκε Πεδία του Διομήδη.

13. Η σημερινή πόλη Canosa.

14. Ο χάλαρος ανδριάντας, ύψους πέντε μέτρων, βρίσκεται έξω από την Εσολήσια του San Sepolchro και είναι πράγματι έργο μέτριας τέχνης. Δεν είναι εξαιρετικό ποιοι αυτοκρατόρα παριστάνει. Εκτός από τον Ηρόδοτο (610-641), έχουν προταθεί ο Μέγας Θεοδοσίος (379-395), (Diels), ο Βαλεντινιός Α' (:) (321-375), (Grabar) και ο Μαρκιανός (450-457), (Vollbach, Gerke).

15. Η βασιλική του Αγίου Νικολάου κτιστήκε (1087-1139) προκειμένου να αποκτήσει εκεί -σε ειδική κρύπτη, έργο του πάπα Ουρβανού Β' - το σήμα του Αγίου Νικολάου Μύρον. Ο βίος και τα θαύματα του αγίου είναι από τα αγαπητά θέματα της δυτικής θρησκειαντικής εικονογραφίας.

16. Η Σύνοδος, στην οποία έλαβαν μέρος 185 επίσκοποι Έλληνες και Λατίνοι της Μεσομνηστής Ιταλίας, συνελήθη τον Οκτώβριο του 1098 στο Μπάρι υπό την προεδρία του πάπα Ουρβανού Β' και είχε ως αντικείμενο θέματα πίστωσης (ιδιαιτέρως το filioque), επιχείρησε δε την προσέγγιση των απόψεων της Ελληνικής και Λατινικής Εσολήσιας.

17. Η Ιαπωνία κατέχει τη «πύλη» της Ιταλίας. Στους Έλληνες συγγραφείς η χώρα περιλαμβάνει την Καλαβρία και ενίοτε την Απουλία.

18. Η αναφορά στους Ρωμαίους κατ' απομίμηση του Chateaubriand. Βλ. όπ. π., σ. 774.

19. Πλουτάρχου, *Αμίλιος Παύλος*, 36.

20. Πλουτάρχου, *Παμπίλος*, 62.

21. Ο Μιαυήνας έφερε τον Οράτιο στο Βρινδήσιο το 37 π.Χ., όταν μετέβη εκεί για να διαπραγματευθεί τους όρους της ειρήνης μεταξύ Αντωνίου και Οκταβιανού.

22. Ο Ρακινίος (Racinius Marcus) ήταν λατίνος ζωγράφος και τραγικός ποιητής. Γεννήθηκε στο Βρινδήσιο το 220 π.Χ. και πέθανε στον Τάραντα γύρω στο 130 π.Χ. Του αποδίδονται δώδεκα τραγωδίες στις οποίες έχει ως πρότυπο τον Ευριπίδη. Από το έργο του σώζονται 400 περίπου στίχοι.

23. Ο Βιργίλιος γεννήθηκε το 70 π.Χ. στα περίχωρα της Μανθια, και πέθανε το 19 π.Χ. στο Βρινδήσιο, αφού επέστρεψε άρρωστος από την Ελλάδα, όπου είχε συνοδεύσει τον Αύγουστο. Τάφηκε, πιθανώς, στη Νεάπολη. Σχετικό επίγραμμα αναφέρεται στον τόπο της ταφής του και το έργο του:

Manthia me genuit Calabri rapuere, (Η Μάντωνα με γέννησε, η Καλαβρία με άρπαξε. tenet hunc Parthenope. Τώρα με κρατά η Παρθενόπη. Cecini pascua, nura, duces. Τραγοποιήσα τις βοσχές, τους αγρούς, τους ηγεμόνες).

Παρθενόπη: Η Νεάπολη. Βοσχές: τα Βουκολικά. Αγροί: τα Γεωργικά. Ηγεμόνες: Η Αιναίδα.

24. Η νοτιοανατολική χερσόνησος της Ιταλίας που καταλήγει στο άκρο της Ιαπυγίας.

25. Ο αρχαίος Ύδρας, αποικία των Κρητών στα παράλια της Απουλίας.

26. «Au reste, je veux de tout mon cœur que Fano soit l'île enchantée de Calypso, qu'oique je n'y aie découvert qu'une petite masse de roches blanchâtres». Chateaubriand, όπ. π., σ. 775.

27, 28. Ανάλογη η παρατήρηση του Chateaubriand, όπ. π., σ. 774.

29. Η συγκριτική παραβολή Ομήρου και Fénelon όσον αφορά την Κέρκυρα στον Chateaubriand, όπ. π., σ. 775.

30. Εννοείται ο Fénelon, ιεράρχης και συγγραφέας των χρόνων του Λουδοβίκου ΙΔ'. Ο François de Salignac de La Mothe-Fénelon, αρχιεπίσκοπος του Cambrai, γεννήθηκε το 1651 στον πύργο που φέρει το όνομά του, στην περιοχή του Périgord, και πέθανε στο Cambrai το 1715. Το 1693 έγινε δεσπότης στην Ακαδημία, δύο χρόνια αργότερα χειροτονήθηκε αρχιεπίσκοπος του Cambrai. Παιδαγωγός του δούκα της Βουργουνδίας και πολυγραφώτατος διανοούμενος, προώθησε τη δυσμενεία της Αυλής, ιδίως μετά τη δημοσίευση του έργου του *Οι περιπέτειες του Τηλέμαχου*, 1699. Το μυθιστόρημα, στο οποίο αναφέρεται ο

Dupré, αφορά την παιδεία ενός νεαρού ηγεμόνα, αποτελεί δε αυστηρή κριτική της πολιτείας του Λουδοβίκου ΙΔ'.

31. Η περιγραφή εξαρτάται από εκείνη του Chateaubriand, όπ. π., σ. 776.

32. Η γαλλική κυριαρχία των Ιόνων νησιών διήρωσε από το 1797 έως το 1799. Τα νησιά, κατόπιν (1800), αναγνωρίζονται ως φόρου υποτελή στην Τουρκία. Η Συνθήκη του Τυλάτ μεταξύ Γαλλίας και Ρωσίας τα απέδωσε πάλι στη Γαλλία (25 Ιουνίου 1807). Το 1814 κατελήφθησαν από τους Άγγλους και με το Πρωτόκολλο της Βιέννης (1815) περιήλθαν υπό την προστασία της Αγγλίας έως το 1864, οπότε παραχωρήθηκαν στην Ελλάδα.

33. Ο Antoine-Vincent Arnault (Παρίσι 1766-Παρίσι 1834), τραγικός ποιητής, συγγραφέας, σύμβουλος σε θέματα τέχνης και παιδείας, ακαδημαϊκός (1799) και ισόβιος Γραμματέας της Γαλλικής Ακαδημίας (1833), υπηρέτησε τόσο τον Ναπολέοντα όσο και τους Βουρβόνους. Στο οδοιπορικό του ο Dupré υπαινίσσεται το έργο που του ανέθεσε ο αυτοκράτορας: να μελετήσει τη διοικητική οργάνωση της Επτανήσου. Σημαντικό είναι το φιλολογικό έργο του" η τραγωδία του *Ο Μάρκος στη Μίντωρνα* ανέβηκε με επιτυχία το 1791. Ρωμαϊκό είναι το θέμα και των τραγωδιών *Λουκρητία*, *Κινγκινάτος*, *Σκιπίων*. Έγραψε ακόμη *Μύθος*, 1826, το έργο *Η δημόσια και στρατιωτική ζωή των Ναπολεόντα*, 1823, 2 τ., και τέσσερις τόμους απομνημονευμάτων με τον τίτλο *Αναμνήσεις ενός εξηντάχρονου*, 1823, μια πολύτιμη πηγή πληροφοριών, που παρέμειναν όμως ημιτέλη.

34. Βλ. Chateaubriand όπ. π., σ. 777.

35. Βλ. Θουκυδίδης, *Ιστ. Γ*, 70-81.

36. Ταυτίζεται, συνήθως, η Σχερία με την Κέρκυρα.

37. *Οδύσσεια*, ι-μ.

38. Ο Dupré έχει ανατρέξει πιθανώς στον Πλουτάρχο (Κάτων ο Νεώτερος, 55) όπου η σχετική εϊδηση, αλλά η φράση είναι δάνειο από τον Chateaubriand, όπ. π., σ. 777.

39. Εννοούνται ο Θωμάς Maitland και ο Αλή Πασάς. Την Πάργα απέκτησε ο Αλής αφού κατέβαλε το ποσό των 156.000 λιρών.

40. Η βενετική κυριαρχία στα Ιόνια διήρωσε από το 1386 έως το 1797.

41. Εννοείται η Ιόνια Ακαδημία, που εγκαταστάθηκε τον Μάιο του 1824. Ο Guilford είχε συλλάβει το σχέδιο της ίδρύσεως της μία δεκαετία νωρίτερα.

42. Τα Αβρούζια όρη είναι τμήμα των Απεννίνων στην κεντρική Ιταλία.

43. Οι Σουλιάτες επέστρεψαν στην πατρίδα τους τον Δεκέμβριο του 1820, όταν ο Αλή Πασάς είχε επισημασθεί από την Πόλη. Σύμμαχοί του, τότε, πολεμούν κατά του Σουλτάνου. Ο αναφερόμενος αρχηγός είναι ο Μάρκος Μπότοαρης.

44. Τη φρεγάτα «Γλασκώβη» στο λιμάνι της Κέρκυρας έχει απεικονίσει ο Joseph Cartwright στον πίνακα *Η πόλη, το φρούρο και το λιμάνι της Κέρκυρας από το νησί Βίδος*, έγχρωμη λιθογραφία. Βλ. Joseph Cartwright, *Views in the Ionian islands. Twelve plates engraved and coloured by R. Havel and son*, London 1821. Βλ. επίσης Μανώλης Βλάχος, «Joseph Cartwright», *Τάτος και Εικόνα*, ΣΤ', Αθήνα 1983.

45. Από τη Ζεϊβεντέ, κόρη του Ισμαήλ, πασά του Βερατίου, ο Βελής απέκτησε τρεις γιους, τον Μεχμέτ (1797), τον Σελήμ (1801) και τον Ισμαήλ (1807).

46. Κράτος της Βορείου Ηπείρου, το βορειότερο, η Χαονία, κατά το ν 6ο π.Χ. αιώνα, επεκτινόταν από το Δεξάρι, κοντά στο Βεράτιο, έως τον ποταμό Καλαμά. Αργότερα, οι κάτοικοι της χώρας απομοιώθηκαν από τους Βλυσσιούς και τους θεοπροτούς. Το 170 υποτάχθηκαν στους Ρωμαίους.

47. Οι ανασκαφές στο Βουθρωτό αποκαλύψαν οχυρώσεις των Ελλαπικών και ελληνοισικών χρόνων, ναό του Ασκληπιού, διστύλο εν παραστάσει, θέατρο του 4ου αιώνα, ρωμαϊκό Νυμφαίο, άφθονη κεραμική από τους προϊστορικούς έως τους κλασικούς χρόνους, επιγραφές κ.ά. Βλ. Ν. G. L. Hammond, *Epirus*, Oxford 1967. Βλ. επίσης την περιγραφή του Pouqueville η οποία κατευθύνει τον Dupré: Pouqueville, *Voyage de la Grèce*, B' έκδ. 1826-1827, II, σ. 39.

48. Η σπουδαιότερη ανασκαφική έρευνα είναι εκείνη της ιταλικής αποστολής τον Luigi Maria Ugolini, η οποία διήρωσε από το 1928 έως το 1941. Τα αποτελέσματα των ανασκαφών δημοσίευσε ο αρχηγός της αποστολής σε δίτομο έργο. Έχει δημοσιευθεί επίσης μέρος του επιγραφικού υλικού. Η περισσότερη πρόσφατη ανασκαφική έρευνα άρχισε το 1991 και συνεχίζεται.

49. Κατά τον Delille, παλαιό μεταφραστή της *Αινειάδας*, η Ανδρομάχη, για να κόψει την εξορία της λιγότερο βασανιστική, είχε απομνηθεί στο Βουθρωτό, όπου τη συναντά ο Αινείας, τους τόπους των αναμνήσεών της: το Ίλιον, τους ποταμούς Σιμόη και Σακάμανδρο. Βλ. Βιργιλίου, *Αινειάδα*, III, στ. 300-305 και στ. 349-351.

50. Στην *Ανδρομάχη* του Ραάνα (Πράξη Α', σηνή V) αυτός που προσπαθεί να παρηγορήσει τη χήρα του Έκτορα είναι ο Πύρρος. Οι σχετικοί στίχοι:

Ilion sortir de sa cendre  
Je puis, en moins de temps que les Grecs ne l'ont pris, dans ses murs releves couronner votre fils».

51. Γενωτάτη η περιγραφή του Dupré, συγκρατεί εντούτοις δύο κύρια χαρακτηριστικά της αλβανικής ουσίας κατά το ν 18ο και τις αρχές του 19ου αιώνα: δεύτερο όροφο και την ανοικτή στοά η οποία στηρίζεται σε ξύλινες δοκούς.

52. Η παρουσία του πύργου (κουλέ) εντάσσει το οίκημα στον συνθετικότερο και τελειότερο τύπο της εποχής.

53. Η θολερότητα της μορφής του Αλή Πασά, παρά την προχωρημένη ηλικία μελίχοι τρώτοι και η υσωνότητα να συρραζέπτε τα αισθήματα και τις σκέψεις του είναι κοινή διαπίστωση των βιογράφων του.

54. Βλ. τον πίνακα του Joseph Cartwright *Ο Αλή Πασά στο έργο του Selections of the costume of Albania and Greece... including a finely finished portrait of Ali Pasha*, London 1822, αρ. πιν. 11. Στη σχετική μελέτη του Μ. Βλάχου, της σειράς *Τάτος και Εικόνα*, όπ. π., ο πίνακας δημοσιεύεται στη σελίδα 153.

55. Διχογνωμία, πράγματι, υφίσταται. Εντούτοις, περιηγητές αξιόπιστοι που παρέμειναν μακρό διάστημα στην αυλή του Πασά υποστηρίζουν την άποψη του Dupré. Βλ. H. Holland, *Ταξίδια στα Ιόνια νησιά, Ήπειρο, Αίθρια (1812-1813)*, Αθήνα 1989, σ. 164 κ.ε.

56. Αντιδράσεις τον είδους αυτού δεν ήταν σπάνες, *απόσ η εργασία τον καλλιτεχνών, ιδίως όταν ζωγράφιζαν την ανθρώπινη μορφή, κάτι που αντίβαινε στη διδασκαλία του Κοραίνου, σκανδάλιζε το πλήθος. Ανάλογη είναι η σηνή που περιγράφει ο Edward Lear: «One of these tiresome dervishes -in whom, with their green turbans, Elbassan is rich- soon came up and yelled "Shaitan scrool! -Shaitan!" (the Devil draws!) in my ears with all his force; seizing my book also, with an awful frown, shutting it and pointing to the sky, as intimating that heaven would not allow such impiety. It was in vain after this to attempt more». Ed. Lear, *Journals of a landscape painter in Albania and Hyria*, London 1851, σ. 92.*

57. Ο Θωμάς Maitland (Σκωτία 1765 - Κέρκυρα 1824) υπήρξε ύπατος Αρμοστής στην Επτανήσο από το 1816 έως το 1824.

58. Βλ. Pouqueville, *Histoire...*, I, σ. 491.

59. Εννοείται ο Λουδοβίκος ΙΗ' της Γαλλίας.

59. Στρατάρχης του Ναπολέοντα και σύζυγος της αδελφής του Καρολίνας, ο

Ιωσήμ Μιράτ (1767-1815) αναγορεύθηκε το 1808 βασιλιάς της Νεαπόλεως υπό το όνομα Ιωακείμ-Ναπολέον.

60. Βλ. Henry Holland, *οπ. π.*, σ. 161.

61. Το αρχαίο όνομα του ποταμού Καλαμά.

62. Αρχαιότατη πόλη της Θεσπρωτίας, η Δωδώνη ήταν διάσημη για το ιερό του Διός Ναίου και το μαντείο της. Η λατρεία του θεού, επίσης αρχαιότατη, αναφέρεται στην *Ιλιάδα* (Π 233), όπου μνημονεύονται και οι ιερείς του:

«Ζευ άνα, Δωδωναίε, Πελασγιάε, τηλόθα ναίων,  
Δωδώνης μεδών δυσχειμέρου, αμφί δε Σελλοί  
σοι ναίουσ' υποφήται ανιπτώοδες χαμαιεύουσαι».

Οι ιερείς της Δωδώνης καθόριζαν τα θρησκευτικά καθήκοντα των πιστών προς τον Δία και τους άλλους θεούς. Κατά τον Ηρόδοτο, το μαντείο ιδρύθηκε από ιέρεια της Αιγύπτου που πωλήθηκε από τους Φοίνικες στους θεσπρωτούς. Εκτός από τον Δία, λατρεύονταν στη Δωδώνη η Γη, η Διώνη, η Αρροδίτη και ο Απόλλων. Οι χρησμοί συλλαμβάνονταν αρχικώς από τους ψιθύρους του ιερού δένδρου (δρυός) κοντά στο οποίο ανέβλυζε θαυματουργός πηγή. Οι ιερείς χρησιμοποιούσαν αργότερα και άλλους τρόπους μαντικής, όπως τον εις του «χαλασίου» - από τους ήχους που ανέδιδε μεγάλος λείψητας όταν τον κτυπούσαν-, την κληρομαντεία, που επικράτησε κατά τους μεταγενέστερους χρόνους. Το μαντείο καταστράφηκε από τον αιτωλό στρατηγό Δορύμαχο, αλλά αναστήθηκε και συνέχισε τη λειτουργία του έως την εποχή που η Δωδώνη υποτάχθηκε στους Ρωμαίους. Το 168 π.Χ. ο ρωμαίος ύπατος Αιμίλιος Παύλος κατέστρεψε και το μαντείο. Εντούτοις, η λειτουργία του εξακολουθεί, ασθενέστερη, μέχρι του Μεγάλου Κωνσταντίνου, οπότε συνέβη η οριστική διάλυσή του.

63. Ο Αλής έλαβε την υψηλή διάκριση των «τρίων ιπποκρίδων», αφού νίκησε τους Γάλλους στη μάχη της Νικοπόλεως το 1798.

64. Το τεράστιο συγκρότημα της Λιθαρίτσας, συνδυασμός φρουρίου και αναστόρων, περιελάμβανε το σεράι του Αλή, στο κέντρο, και δεξιά και αριστερά τα σεράγια των γυνών του Μουχτάρ και Βελή. Τα κτίσματα είναι ωραία δείγματα τοπικής αρχιτεκτονικής, από τα οποία δεν λείπει ο δυτικός χαρακτήρας, ιδίως στη διακόσμηση του εσωτερικού. Άλλωστε, το νέο σεράι του Αλή, όταν εγκατέλειψε το παλάτι του Ιτς Καλαί, κτίστηκε από γερμανό αρχιτέκτονα το 1805.

65. Τα μοναστήρια που υπάρχουν στο μαορ νησί της λίμνης είναι τα εξής: 1) Του Αγίου Νικολάου Ντιλίου. Το Καθολικό κτίστηκε στα τέλη του 11ου ή τις αρχές του 12ου αιώνα. Είναι μονόκλιτη βασιλική και φέρει τοιχογραφίες του 1543.2) Του Αγίου Νικολάου του Σπανού. Κτίστηκε το 1292 από τον Μιχαήλ Φιλανθρωπινό. Το Καθολικό είναι μονόκλιτη βασιλική. Φέρει τοιχογραφίες που εικονίζουν μέλη της οικογένειας των Φιλανθρωπινών και αρχαίους φιλοσόφους. Το μοναστήρι χρησιμοποιεί και ως Σχολή. 3) Του Προδρόμου. Κτίστηκε το 1506 από τους μοναχούς Νεκέτιο και Θεοφάνη τους Αιθαράδες. Το Καθολικό είναι ναός σταυροπέδιλος με τοιχογραφίες του 1789.4) Του Αγίου Παντελεήμονος, όπου σπουδάζει ο Αλή Πασάς. Είναι βασιλική του 17ου αιώνα, κτισμένη επάνω σε ερείπια παλαιότερου ναού. 5) Της Ελεούσας, άλλοτε του Αγίου Νικολάου των Γαουμάτων. Μονόκλιτη βασιλική. Είναι άγνωστο πότε κτίστηκε. 6) Του Σωτήρος. 7) Του Προφήτη Ηλίου.

66. Το τοπωνύμιο είναι άγνωστο σήμερα.

67. Παλαιό βυζαντινό κτίσμα, το κέντρο προσέλαβε οχυρωματικές προσθήκες και οισμήματα από τους Φράγκους και ιδιαιτέρως από τον Αλή Πασά, ο οποίος και του έδωσε την τελική μορφή.

68. Ο πνιγμός των δεκαεπτά γυναικών συνέβη τον Ιανουάριο του 1801. Λέγεται ότι η Φροσύνη ταπεινώσε απερίσπαστα τις νύφες του Αλή Πασά, επιδεικνύοντας τα δώρα που της είχε χαρίσει ο Μουχτάρ, ο γιος του και εραστής της.

69. Η Φροσύνη ήταν ανιψιά του μητροπολίτη Γαβριήλ Γκάρακ.

70. Ο πασάς του Δελβίνου Μουσταφάς πέθανε πράγματι στη φυλακή από αστία, αλλά μόνος. Δύο από τους γιους του, ο Σαϊν Μπέης και ο Γαφάρ Μπέης, διέφυγαν στην Κέρκυρα, δύο άλλοι σπουδάζουν κατά διαταγήν του Αλή, το 1819, στην Αρδομίστα.

71. Οι πασάδες υπό τον Ισμαήλ Πασάμπεη δεν ήταν, ίσως, περισσότεροι από 26.

72. Ο Αλής κληρώθηκε ένοχος εργάσιμος καθοσιώσεως, υποχρεούμενος να εγκαταλείψει το έδαφος της αυτοκρατορίας, αν μέσα σε σαράντα ημέρες δεν παρουσιαζόταν στον Σουλτάνο για να δώσει λόγο των πράξεών του. Την κατάσταση του επέφεραν οι αλληλέλληλες κατσαπέσεις του και οι εις βάρος της αυτοκρατορίας επιστασιακές διαθέσεις του, αλλά και το ότι επιχειρήσε να δολοφονήσει στην Κωνσταντινούπολη τον Πασάμπεη. Την απόφαση της Πόλης επηρέασε και ο ισχυρός Halet εφέντης, που ο Αλής είχε πάψει να δοροδοτεί.

73. Στόχος της εσωστρατίας εναντίον του Αλή ασφαλιός ήταν και η περιουσία του, στην οποία ιδιαιτέρως απέβλεπε ο Σουλτάνος Μαχμούτ. Μετά το θάνατο του Βεζύρη, όταν καταμετρήθηκε αυτή και βρέθηκε πολύ κατώτερη από όση αναμενόταν, ο Σουλτάνος πίστεψε ότι την είχε σφετερισθεί ο Χουρσίτ. Ο σερσαφής απομακρύνθηκε από το στρατόμαχο και, αργότερα, δολοφονήθηκε στη Λάρισα. Κατ' άλλους αυτοσπόνησε.

74. Την πυρκαγιά της 25ης Αυγούστου προκάλεσε ο Αλής, για να απογυμνώσει τον τόπο και να μπορεί να παρασκευασθεί καλύτερα τις κινήσεις των πολιορκητών. Βλ. και Rouquerville, *Histoire...*, II, σ. 104 κ.ε.

75. Τον Ισμαήλ Πασάμπεη, ο οποίος παρέτεινε με ζημιά του στρατού την πολιορκία, αντικατέστησε, με υπόδειξη του Halet εφέντη, ο Χουρσίτ. Ο Ισμαήλ δολοφονήθηκε στο Διδυμότειχο.

76. Κόρη του Καλιάν πασά του Δελβίνου, η Εμινέ παντρεύθηκε τον Αλή το 1768. Μαζί του απέκτησε τον Μουχτάρ (1769), ο οποίος κατά το 1819 διωχθεί το σαντζάκιο του Βερατίου, και τον Βελή (1773), βεζύρη της Θεσσαλίας. Τα του θανάτου της Εμινέ βλέπε στον Rouquerville, *Histoire...*, I, σ. 221.

77. Όταν οι αλβανοί πολεμιστές του αυτομόλησαν και ενώθηκαν με το στρατό του Χουρσίτ, ο Αλής, με εβδομήντα άνδρες, αποσύρθηκε στο σεράι του Ιτς Καλαί. Στο ισόγειο είχε τοποθετήσει βαρέλια με πυρίτιδα, ενώ στα άνω διαμερίσματα είχε συρραπεί τους θησαυρούς του. Το τμήμα τούτο επικοινωνούσε, με μεγάλους υπονόμους, με τις κεντρικές πυριτιδαποθήκες του κεντρικού. Ο Σελίμ Τσάμης, πιστός υπηρέτης του Αλή, ήταν έτοιμος να βάλει φωτιά, μόλις έπαυσε διαταγή του.

78. Ο Αλής εγκατέλειψε το Ιτς Καλαί στις 2 Ιανουαρίου του 1822 και κατέφυγε, αφού πήρε μαζί του τη Βασιλική, αρετούς από τους σωματοφυλακές του και μέρος των θησαυρών του, στο νησί της λίμνης, όπου και κλείστηκε στο μοναστήρι του Αγίου Παντελεήμονα.

79. Kaftand (τουρκ.): τούρκος αξιωματικός, προϊστάμενος του ιμνατοφυλακείου του πασά. Ο τίτλος αντιστοιχεί προς τα βιζαντινά βεστιάριοις και πρωτοβεστιάριοις.

80. Την εκτέλεση της διαταγής του Σουλτάνου (να θανατωθεί ο Αλής και να δημευθεί η περιουσία του) ανέλαβε να εκτελέσει ο αρχηγός του Χουρσίτ Κιοσέ

Μεχμέτ πασάς. Συννοεούμενος μόνο από τον Καρτάν αγά (Καρταντζή), πλησίασε τον Αλή κρατώντας ανοικτό το φερμάνι. Ο Αλής πυροβόλησε εναντίον του αλλά αστόχησε, ενώ ο ίδιος τραυματίστηκε στο χέρι από σφαίρα του Κιοσέ Μεχμέτ. Ο Καρτάν αγάς σπουδάζει από σωματοφυλάκα του Αλή.

81. Τον αποκεφάλισε ο Κιοσέ Μεχμέτ. Το κεφάλι, αφού το περιέφεραν οι σωματοφυλάκες του Χουρσίτ και έλαβαν φιλοδοξήματα, ταμειώθηκε και στάλθηκε στην Κωνσταντινούπολη, όπου εκτέθηκε σε δημόσια θέα με επιγραφή -γιαφτά- που ανέφερε τα εγκλήματα του Αλή. Τέλος, τάφηκε κοντά στην Πύλη της Σηλυβρίας. Το κεφάλαιο σώμα τάφηκε στο Φετχέ Τζαμί του φρουρίου, κοντά στον τάφο της Εμινέ. Βλ. και Rouquerville, *Histoire...*, III, σ. 382.

82. Βλ. *Ιλιάς*, 1.206-214.

83. Η επίσημη αφανίση φορεσιά ήταν καθάρστη από χρυσό και για τούτο πολύ ακριβή. Ενδεικτικά είναι όσα έγραψε ο Λόρδος Βύρων στη μητέρα του το 1809 με αφορμή σχετική αγορά του: «I have some very "magnifiques" albanian dresses, the only expensive articles in this country. They cost fifty guineas each and have so much gold, they would cost in England two hundred». Βλ. *Byron's letters and journals*, Ed. L. A. Marchant, 1973-76, I, σ. 223.

84. Ο Dupré εννοεί τον Αραχθό, τον οποίο συγγεί με τον Ίναχο, ποταμό της Αργολίδας. Ο Αραχθός στο σημείο που αναφέρεται ο περιηγητής ονομάζεται και σήμερα «Μετσοβίτιωζ».

85. Δεν είναι ακριβές. Η κατσαπέση δρόμων ήταν από τα κάρια μέληματα του τουρκακού κράτους.

86. Περισσότερα από είκοσι μοναστήρια αποτελούσαν τη μοναχική πολιτεία των αναχωρητών. Πολλά κτίστηκαν τον 14ο αιώνα, ανασυνίστηκαν δε και συμπληρώθηκαν κατά τον 16ο, περίοδο σφής του μοναχισμού στα Μετέωρα.

87. Πρόκειται για τον ηπειρώτη Ιωάννη Βηλαρά (1771-1823), γιατρό, ποιητή και λόγιο.

88. Το επιτύμβιο μνημείο των ιερολογιτών που έπεσαν στη μάχη της Χαρόνιας εναντίον του Φιλίππου Β' και του Αλεξάνδρου το 338 π.Χ. Το άγαλμα είχε συναρμολογηθεί κατά την αρχαιότητα από πέντε κομμάτια (τα τρία ήταν κίονα εσωτερικούς). Η αναστήλωση του μνημείου άρχισε το 1902 και τελείωσε το 1904.

89. Πρόκειται για αναθηματικές στήλες με ανάγλυφη παράσταση στο άνω μέρος.

90. Ο Βελής και ο αδελφός του Μουχτάρ έλαβαν μέρος στον πόλεμο που έσκαψε ο Αλής εναντίον των Γάλλων το 1798.

91,92. Εννοούνται οι ήττες του Ναπολέοντα, αλλά και τα δεινά που υπέστησαν οι Γάλλοι από τους Αλβανούς του Αλή κατά τις επιχειρήσεις του Βουθρωτού, της Πρέβεζας και της Νικόπολης (1798).

93. Η περιγραφή του τόπου με τη ρωμαϊκή επιγραφή στον Rouquerville, *Voyage...*, III, σ. 369, όπου και η σχετική εικόνα (μυθογραφία). Ο πίνακας δημοσιεύεται επίσης στο Ζ' τόμο της σειράς *Τόπος και Εικόνα*, Αθήνα 1985, σ. 211.

94. Η μάχη έλαβε χώρα το 48 π.Χ., μεταξύ του Ιουλίου Καίσαρα και του Πομπηίου.

95. Το 1811 ο συνεταιρισμός διαλύθηκε από τον Αλή Πασά. Σχεδόν συγχρόνως, το δημόσιο ταμείο της Αυστρίας και οι αυστριακές Τράπεζες, με τις οποίες συναλλάσσονταν ο συνεταιρισμός, κήρυξαν πτώχευση.

96,97. Για το θάνατο του Βελή και την τύχη των παιδιών του βλ. Rouquerville, *Histoire...*, III, σ. 390. Όσον αφορά τον Μουχτάρ, πέθανε αφού αντιστάθηκε γενναία. Βλ. Rouquerville, *οπ. π.*, σ. 391. Τα κεφάλια των γυνών του Αλή και των εργατών του εκτέθηκαν στην Κωνσταντινούπολη.

98. Ο Αλής απέκτησε τον Σαλίχ σε προχωρημένη ηλικία από γεωργιανή σκλάβο. Νεότερος ο Σαλίχ έγινε πασάς της Ναυπάκτου.

99. Τα αναφερόμενα στη Λάρισα από τον Rouquerville, *Voyage...*, III, σ. 357.

100. Το 198 π.Χ. οι Ρωμαίοι έσκαψαν τη Λάρισα πρωτεύουσα του Κοινού των Θεσσαλών.

101. Κατά τον 12ο αιώνα η Λάρισα είναι το κέντρο ενός βλαχο-βουλγαρικού βασιλείου που φέρεται ως Μεγάλη Βλαχία.

102. Οι Τούρκοι κατέχουν τη Λάρισα από το 1389 έως το 1881, οπότε με τη Συνθήκη του Βερολίνου παραχωρείται στην Ελλάδα.

103. Είναι άγνωστο εάν πρόκειται για το ονομαζόμενο έως σήμερα τζαμί.

104. Το αρχαίο θέατρο είχε κτισθεί ανατολικά της ακροπόλεως, η οποία κατείχε το ύψωμα όπου σήμερα ο μητροπολιτικός ναός.

105. Η γέννηση και η μαθητεία του στον Κένταυρο Χείρωνα συνδέουν τον Ασώληπιό με τη Θεσσαλία, τάφος του όμως στη Λάρισα δεν αναφέρεται.

106. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, III, σ. 359-360.

107. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, III, σ. 358-359.

108,109. Χωρίς να έχει σαφή γνώση των πραγμάτων ο Dupré αναμειγνύει τόπους, χρόνους και γεγονότα. Όσα αφορούν τους συντρόφους του ιερέα αρματολού Ευθύμιου Βλαχάβα αναφέρονται στη σύρραση Ελλήνων και Αλβανών υπό τον Μουχτάρ Πασά, η οποία έγινε στο Καοτήριον, τον Απρίλιο του 1808. Η μάχη κράτησε 24 ώρες. Ελληνες και Αλβανοί υπέστησαν σοβαρές απώλειες. Εκεί σπουδάζει και ο αδελφός του Παπα-θύμιος Θεοδοράκης.

110. Η σφοδρότητα της Δαμιάς σώζει ίχνη του τείχους των κλαυσιών χρόνων.

111. Ο Dupré αναφέρεται στις επιχειρήσεις του Απριλίου του 1822 στη Στυλίδα και Αγία Μαρίνα, στις οποίες έλαβαν μέρος και οι τρεις αγωνιστές.

112. Ο Μάριος Μπότσαρης σπουδάζει στη μάχη του Κεφαλόβρυσου στο Καρπενήσι, τον Αύγουστο του 1823.

113. Όνομα του ποταμού Σπερχειού.

114. Προελληνικό φύλο εγκατεστημένο στην κοιλάδα του Σπερχειού. Μεταναστεύσεις του μαρτυρούνται στον Παρνασσό, την Αργολίδα, την Αρσαδία και αλλού.

115. Βλ. *Ιλιάς*, Ψ144 κ.ε.

116. Εννοείται το φρούριο της Ανθήλης.

117. Είναι δύσκολο να εντοπισθεί το ύψωμα που ο Dupré υποθέτει ως τάφο του Λεωνίδα και των Σπαρτιατών, περιοχή η οποία είναι ακόμη αμφιλεγόμενη.

118. Φραγκαίοι πύργοι και οχυρώσεις του 13ου αιώνα υφίστανται επάνω στη θεμελίωση του φρουρίου της αρχαίας Αμφισσας. Κατά τη μεσαιωνική ανουδόμηση ενσωματώθηκαν τμήματα του αρχαίου τείχους, αλλά χρησιμοποιήθηκε και το διάσπαρτο οικοδομικό υλικό.

119. Ο ναός της Αθηνάς περιέλαβε χάλκινο άγαλμα της θεάς.

120. Την Αμφισσα κατέστρεψε ο Φίλιππος το 338 π.Χ.

121. Κατά τον πόλεμο του Αντίοχου Γ' εναντίον των Ρωμαίων, ο ύπατος Aedius Glabrio πολιορκούσε την Αμφισσα επί μακρό διάστημα (191 π.Χ.). Η πόλη παρέμεινε ακμαία και στη ρωμαϊκή και στην παλαιοχριστιανική περίοδο. Τον 10ο αιώνα καταστράφηκε από τους Βουλγάρους και τους Σλάβους.

122. Μετά την Δ' Σταυροφορία (1204) η Αμφισσα εξαρτάται από το φραγκαίο Βασίλειο της Θεσσαλονίκης, γίνεται έδρα βαρωναίας και δίδεται στον ιππότη Thomas d'Autremencourt ο οποίος και την ετείχεσε. Το 1311, μετά τη μάχη της

Καταίδας, οι Καταλανοί διαδέχονται τους Γάλλους έως το 1394, οπότε την κατέλαβαν οι Τούρκοι.

123. Τον Απρίλιο του 1821.

124. Αναφορά στον Νικόλαο Μητρόπουλο και τον σχετικό πίνακα.

125. Το ποτό έχουν απεικονίσει πολλοί περιηγητές. Από τις καλύτερες απεικονίσεις αυτή που παρέχεται εδώ.

126. Κατά την παράδοση, ο πρώτος ναός του Απόλλωνα ήταν απλή καλύβα από ξυλάκια δάφνης. Ακολούθησε κατασκευή από κεριά και φτερά και κατόπιν ο χάλκινος ναός. Οι Τροφόνιος και Αγαμήδης έφεραν τον πρώτο λίθινο ναό -τέταρτο κατά σειρά- τον 7ο ή τις αρχές του 6ου αιώνα, που κίρισε το 548 π.Χ. Ο επόμενος άρχισε να κτίζεται το τελευταίο τέταρτο του αιώνα με πανελλήνια εισφορά και τη γενναία συμβολή των Αλκαμαονιδών, τελείωσε δε το 505 π.Χ. Ο τελευταίος ναός, στον οποίο και ανήρουν τα ερείπια, επαναλαμβάνει σχεδόν τον προηγούμενο: είναι δωρικός, περίπτερος (6x15), διάτυλος εν παραστάσει.

127. Απεικασμένοι του Κροίσου στους Δελφούς, ο Αίσωπος είχε εντολή από το βασιλιά της Λυδίας να μοιράσει χρήματα στους ιερείς του μαντείου. Αυτός, όμως, προκάλεσε την οργή τους, όταν ανευάλυψε τις απαίες που διέπρατταν εις βάρος των προσωνιτών και, με τη γνωστή αθροιστική του, τους κατηγόρησε σκληρά. Οργισμένοι οι ιερείς του αρνήθηκαν κάθε φιλοξενία. Ο Αίσωπος, τότε, έστειλε τα χρήματα πίσω στον Κρόισο και αγανακτισμένος τους είπε: «Μοιάζετε με εκείνα τα ξύλα που επιπλέουν καμά φορά στη θάλασσα. Από μακριά μάς φαίνονται για καίτι σπουδαία. Όταν όμως πλησιάσουμε, βλέπουμε πως δεν είναι τίποτε άλλο από σάπια ξύλα. Έτσι νόμιζα να εργάζομαι για σας πριν έρθω εδώ. Μα τώρα βλέπω πως είστε, το ιερατείο, είτε οι χειρότεροι από όλους τους ανθρώπους». (Μάξιμος Πλανουδής). Οι ιερείς, για να τον εδωκεθούν, τον ενοχοποίησαν κρύβοντας στις αποσκευές του μία χρυσή φιάλη του Απόλλωνα, τον συνέλαβαν και τον ερφέμισαν από την Υάμεια.

128. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 113.

129. Πεντακάσια, ίσως, κατά τους υπολογισμούς άλλων.

130. Τρεις χιλιάδες, κατά τον Πλίνιο.

131. Πρόκειται, πιθανώς, για την είσοδο θολωτού τάφου.

132. Δεν είναι αμφίβη. Ο Έρωχος (και Ερωχός) τοποθετείται βορειότερα και δυτικά, μεταξύ Αιλαίας και Αμφιάλειας. Η πόλη καταστράφηκε το 480 π.Χ. από τον Ξέρξη. Οι ανασκαφές αποκάλυψαν τέμενος της Δήμητρας.

133. Πρόκειται για τη «Σχιστή οδό» που απαντά με το όνομα τούτο και στον Σοφοκλή (*Οιδίπους Τύραννος*, 733) και στον Πανουσιανό (*Φωκικά*, 5, 3). Η μορφή του τόπου δεν έχει μεταβληθεί. Το πέρασμα σχηματίζεται μεταξύ του Παρνασσού (Β) και της Κίρφυδος (Ν). Οι δρόμοι που συναντώνται εκεί έρχονται από τη Δαυλίδα (Β), τη Λιβαδειά (Α) και το Δίστομο (Ν).

134. Οι τάφοι του Λαίου και του δούλου του ήταν απλοί από πέτρες.

135. Η πόλη φέρεται με τα ονόματα Δαυλίς (Ομ.) και Δαυλία (Θουκ., Σοφ. κ.ά.). Δεν απέχει πολύ από τη σημερινή κομπούλη Δαυλίου. Την κατέστρεψε ο Ξέρξης το 480 π.Χ.

136. Δείγμα η Εσολήσια των Αγίων Θεοδώρων. Γιατί από τα αρχαία κτίσματα έχουν χρησιμοποιηθεί και στις μεσαιωνικές σχυρώσεις.

137. Βλ. *Οδύσεια*, τ. 518 κ.ε.

138. Στη Χαϊρώνεια ηττήθηκαν συνασπισμένοι οι Αθηναίοι και Θηβαίοι το 338 π.Χ. από τον Φίλιππο. Εκεί, επίσης, ηττήθηκε το 86 π.Χ. ο στρατός του Μιθριδάτη από τον Σόλλα.

139. Τμήματά του ήταν γνωστά από το 1818. Ένα χρόνο αργότερα, ο Οδυσσεύς Ανδρούτσος έσκαψε στην περιοχή αναζητώντας θησαυρούς. Τότε έσκαψαν μερικά κομμάτια του λείοντα. Στον περίβολο, πίσω από το μνημείο, βρέθηκαν 254 σκελετοί, οι οποίοι πρέπει να ανήκαν στους νεκρούς Θηβαίους.

140. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 177, και Πανουσιανός, IX, 40, 10-11.

141. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 178.

142. Ο Σόλλας έσπησε ένα τρόπαιο στο όρος θούριο και ένα στην πεδιάδα.

143. Το αρχαίο θέατρο της Χαϊρώνειας έχει λαξευθεί στον φυσικό βράχο, στις υπώρειες της αρχαίας σφρόπολης.

144. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 178.

145. Ο Πλούταρχος γεννήθηκε στη Χαϊρώνεια το 47 μ.Χ.

146. Πρόφυκος της Λιβαδειάς ο Ιωάννης Λογοθέτης είχε μνηθεί στη Φύλαξη Εταιρεία και είχε διοχθεί επανειλημμένως από τους Τούρκους. Μετά την έφοξη της Επανάστασης έλαβε τον τίτλο του Κοσμού του Ανατολικού.

147. Χθόνιος θεός, ο Τροφόνιος ταυτίζεται αργότερα με τον χθόνιο Δία. Το μαντείο του, ήδη από τον 6ο αιώνα, θεωρείται ένα από τα σπουδαιότερα ελληνικά μαντεία. Ο Κρόισος το συμβουλευθηκε το 550 π.Χ. Η λειτουργία του συνεχίστηκε, πιθανώς, έως τον 3ο μ.Χ. αιώνα.

148. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 165. Πρόκειται για τον Βαγαζήτ Α', Πλυντή (1347-1403). Οι Τούρκοι κατέλαβαν τη Λιβαδειά το 1460.

149. Μέλος του Εσπελοτικού Σώματος με πρόεδρο τον Μαυροζωρδάτο, αντιπρόσωπος της Επαρχίας του, ο Λογοθέτης έγινε αργότερα βουλευτής και μέλος διαφόρων επιτροπών.

150. Πος του Δία και της Αντιόπης, εξαίρετος μουσικός, ο Αμφίων βοήθησε τον Κάδμο να κτίσει τα τείχη της Θήβας. Με τους ήχους της λύρας του οι πέτρες μετανοούντο και μόνες έπαιρναν την κατάλληλη θέση.

151. Στην αρόπολη της Καδμείας σώζονται τμήματα του τείχους και του μνημείου του ανατόρου. Η παλαιότερη ανασκαφική έρευνα στο ανάτορο απέδωσε λείψανα πολύχρωμων τοιχογραφιών και άφθονη κεραμική.

152. Εννοείται η μάχη του 479 π.Χ.

153. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, IV, σ. 211.

154, 155. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 141.

156. Ο Dupré εννοεί το Τελεστήριο. Στο ιερό της Ελευσίνας η σειρά των τελεστηρίων αρχίζει από τη μυθολογική εποχή. Το μυθολογικό μέγαρο διαδέχεται κτίσμα της γεωμετρικής περιόδου, και τούτο ουσόδομημα των χρόνων του Σόλωνα, πριν από το 560. Το άδυτο του κτίσματος αποτέλεσε τον πυρήνα των μεταγενέστερων τελεστηρίων. Ακολούθει εκείνο των χρόνων του Πεισιπράτου (525): είναι τετράγωνη αίθουσα, υπόστυλη, με πλευρά 27 περίπου μέτρων και με πέντε εσωτερικές κολοσσότητες, από πέντε κίονες η καθέμία. Είσοδος με προστώο υπήρχε στην ανατολική πλευρά. Στο εσωτερικό, κατά μήκος των τοίχων, χτίστηκαν σειρές εδωίων. Το ουσόδομημα καταστράφηκε στα Μηδικά. Το τελεστήριο του Πεισιπράτου διαδέχεται το κμόνιο, περί το 470, του οποίου ολοκληρώθηκε μόνο το δεξιά τμήμα, και τούτο το έργο του Ιετίνο, στο οποίο συνεργάστηκαν αργότερα οι αρχιτέκτονες Κόροιβος, Μεταγένης και Ξενοκλής. Είναι αίθουσα αρκετά μεγαλύτερη, σχεδόν τετράγωνη (54,15x51,80) με έξι κολοσσότητες, από επτά κίονες η καθέμία. Οι σειρές των εδωίων κατά μήκος των τοίχων μπορούσαν να φιλοξενήσουν τρεις χιλιάδες προσωνιτές. Στο τελεστήριο αυτό ανήρουν τα περισσότερα λείψανα.

157. Ο Κάισαρ Βιτάλιος, Ιταλός την καταγωγή, αλλά Αθηναίος λόγω επαγίας και θερμός φιλέλληνας, ήταν υποπρόξενος του Βασιλείου των Δύο Σικελιών. Πέθανε το 1827.

158, 159. Η ούδα Fauvel ήταν κτισμένη δίπλα στην είσοδο της ρωμαϊκής Αγοράς. Βλ. Outrey, *Messenger d'Athènes*, 27 Ιαν. 1938. Περιγραφή της οικίας και του Μουσείου βλ. στον Chateaubriand, όπ. π., σ. 860 κ.ε. Σημείωσε, πάντως, όσα αναφέρει ο Rouquerville: «La demeure actuelle de M. de Fauvel n'est pas cell où il reçut M. de Chateaubriand, s'est une maison construite à ses frais et dont il a été l'architecte». Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 46.

160. Για τα βιογραφικά του Fauvel βλ. Ph. E. Legrand, *Biographie de L. F. S. Fauvel, antiquaire et Consul, 1753-1838*, Paris 1897. (Ανάτυπο από τη *Revue Archéologique*, Γ, τ. XXX και XXXI. Βλ., επίσης, το άρθρο της Δικατερίνης Κουμαριανού, «L.F.S. Fauvel», *Τόπος και Εικόνα*, τ. Ζ', 1985).

161. Βλ. τον πίνακα του Ed. Dodwell, *Πανηγύρι στην Αθήνα*, στο έργο του *Views in Greece*, Β' έκδ. 1830. Ο πίνακας δημοσιεύεται επίσης στη μελέτη του Μανώλη Βλάχου, «Edward Dodwell», *Τόπος και Εικόνα*, όπ. π., σ. 92-93, 1983.

162. Δεν είναι αμφίβη. Το θηείο (Ναός του Ηραίου) κτίστηκε κατά το διάστημα 449-444 π.Χ. από άγνωστο αρχιτέκτονα, στον οποίο αποδίδεται και ο ναός του Άρεως στην Αγορά. Ο ναός ο αφιερωμένος στον Θηόα, άγνωστος στον Dupré, είχε κτισθεί σε άλλη θέση από τον Κίμωνα, πολύ ενωρίτερα (475 π.Χ.). Για τη χρήση του θηείου ως καταφυγίου των σκλάβων βλ. Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 57.

163. Η καλή κατάσταση στην οποία διατηρήθηκε ο ναός οφείλεται στη μετατροπή του σε χριστιανική εσολήσια (αρχές του 5ου αιώνα), αφιερωμένη στον Άγιο Γεώργιο.

164. Στις αρχές του 19ου αιώνα τάφηκαν εκεί μερικοί άγγλοι προτεστάντες.

165. Μετά την έκδοση του διατάγματος του Θεοδοίου Β' (426), το άγαλμα της Αθηνάς απομακρύνθηκε και μεταφέρθηκε στην Κωνσταντινούπολη.

166. Ο Παρθενώνας μετατρέπεται σε χριστιανική Εσολήσια τον 6ο αιώνα. Στη λατρεία της Παναγίας αφιερώνεται το 1209, από τους Σταυροφόρους.

167. Ο Παρθενώνας μετατρέπεται σε τζαμί το 1460, οπότε προλαμβάνει και μιναρέ στη νοτιοδυτική γωνία.

168. Το 1675, οι Σπον και Whder ήταν οι τελευταίοι περιηγητές που είδαν τον Παρθενώνα σχεδόν πλήρη, πριν από την καταστροφή του 1687.

169. Στις 26 Σεπτεμβρίου του 1687, στις επτά το απόγευμα, κατά την πολιορκία που διήρθε ο Καϊνίξμαρ για λογαριασμό του Μοροζίνη, οβίδα κατέστρεψε το ναό, τον οποίο οι Τούρκοι είχαν μεταβάλει σε πυριτιδαποθήκη.

170. Ο Dupré συνδέει τη φυσική εικόνα με πίνακες του Poussin.

171. Συγγέται ο Πανδρόσειο με τη Στοά των Κορών.

172. Βλ. σχετικά, Κυριάκος Σιμόπουλος, *Η λεηλασία και καταστροφή των ελληνικών αρχαιοτήτων*, Αθήνα 1993, σ. 294 κ.ε.

173. Η γέφυρα είχε κτισθεί αμφίβη απέναντι στην είσοδο του σταδίου. Οι ανασκαφές του Ηρόδη Αττικού την έσκαψαν μεγαλύτερη, με τρία τόξα πάνω από την κοίτη του ποταμού. Σωζόταν έως τα τέλη του 18ου αιώνα.

174. Το στάδιο του Λυκούργου (330 π.Χ.) ανασκάνισε ο Ηρόδης Αττικός στην τετραετία 140-144. Οι ανασκαφές αποκάλυψαν ότι στη νεότερη αυτή μορφή είχε περισσότερες από πενήντα σειρές εδωίων.

175. Πρόκειται για τον ιερό της Αρτέμιδος Αγροτέρας, στην ανατολική όχθη του Ιλισού. Μικρός ιωνικός ναός, τετράστυλος, αμφιπροστυλος, συγγενής με το ναό της Αθηνάς Νέσης στην Αρόπολη. Η μετατροπή του σε εσολήσια δεν τον κατέστρεψε. Ερειπωμένος πια, κατεδαφίστηκε στο τέλος του 18ου αι. και το υλικό του χρησιμοποιήθηκε στην κατασκευή του τουρκικού τείχους.

176. Ο Dupré αντιγράφει αόμφη και ό,τι ο Rouquerville σημειώνει ως χαρακτηριστικό ανέκδοτο: «... nous trouvâmes dans celui qu'on appelle le grand cachot une offrande aux mires, consistant en un gateau de froment, une coupe remplie de miel et quelques grains d'en cens déposés sur une petite natte, en toile neuve de coton. C'était l'oblation de quelque jeune athénienne désireuse de savoir si elle serait mariée dans l'année». Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 64.

177. Ο Καραϊσκάκης τραυματίστηκε θανάσιμα στη μάχη με τον Κιουταχί στο Νέο Φάληρο, στις 23 Απριλίου 1827. Τον μετέφεραν στη γολέτα του στρατηγού Τσώρτε, όπου και πέθανε.

178. Για τον Βασίλη Γούδα βλ. το κερ. «Οι πίνακες του βιβλίου *Ταξίδι...*».

179. Το μνημείο που φέρεται ως τάφος του Θεμιστοκλή βρίσκεται στην περιαία αση, κοντά στη Σχολή των Ναυτικών Δοκίμων. Είναι τετράγωνος περίβολος, κτισμένος με μεγάλους ορθογώνιους λίθους. Σήμερα, περιέχει μία μόνο λίθινη σαρκοφάγο σκαλισμένη στο βράχο, αλλά έχουν βεβαιωθεί οι θέσεις και άλλων τάφων. Τη θέση του μνημείου επισήμανε ο μεγάλος αράβδωτος κών -αναστηλώθηκε περί το 1950 από τους σπονδύλους που σώζονταν επιτόπου- ο οποίος ίσως είχε επίσημη ιωνικού κρονοκράνου. Ο Θεμιστοκλής πέθανε εξόριστος στη Μαγνησία της Μικράς Ασίας και ετάφη εκεί. Οι συγγενείς του, κατά την επιθυμία του, μετέφεραν τα οστά του και τα έθαψαν κρυφά στην Αττική. Οποσδήποτε, παρότι οι μαρτυρίες αρχαίων περιηγητών δεν ελλείπουν (Πανουσιανός, Διόδωρος), δεν είναι βέβαιο ότι ο παράλιος περίβολος ήταν ο τάφος του Θεμιστοκλή.

180. Εννοείται ο Καραϊσκάκης.

181. Το πλήρες: Bochet de Saint André. Η Νεάπολη της Ρωμανίας ήταν το Ναύπλιο.

182. Ο βαρόνος James Rathven (1777-1853) ήρθε στην Ελλάδα το 1818, και έσκαψε ανασκαφές σε χώρο που είχε αγοράσει για το σελό αυτό. Τα αποσπώματά του ήταν αργεία και δύο ταφικές στήλες. Τα δώρισε όλα στο Antiquarian Museum (τόρα Royal Scottish Museum) στο Εδιμβούργο.

183. Διπλωμάτης, καλλιτέχνης, γνώστης της αρχαιότητας και έμπορος, ο Γεώργιος Χριστιανός Gropius (Rabke του Brunswick, 20.3.1776 - Αθήνα, 1850) ήταν μια ενεργός παρουσία στην Ελλάδα, πριν και μετά την Επανάσταση. Οδηγός και ουσόδομητής πολλών περιηγητών (Cockerell, Foster, Stackellberg, Coes κ.ά.) αναμείχθηκε κατά το διάστημα 1810-1814 στην πόληση των αγάλματος του ναού της Αρπίας στην Αίγινα, και της ζωφόρου του ναού του Επικούριου Απόλλωνα στις Βάσσες της Φιγαλείας. Η φιλοτουρκική στάση του, η φιλοχρηματία του και οι ύποπτες δραστηριότητές του είχαν προκάλεσει την αντιπάθεια των Ελλήνων. Βλ. Εμ. Γ. Προτοπαλάη, *Ο Γεώργιος Χριστιανός Gropius και η δράση αυτού εν Ελλάδι*, Αθήνα 1947.

184. Σέξυγος του Gropius ήταν η ελληνογαλλική καταγωγής Marie-Rose-Théophanie d'Escalon, γνωστή ως Φανή (1800-1875).

185. Η σύλλογη των ζεύγους Gropius έδινε την εντύπωση μουσειού.

186. Don Giovanni, Battista Lusieri. Ιταλός ζωγράφος, επαγγελματίας του καλλιτεχνικού επιτελείου του λόρδου Έλγιν στην Ελλάδα, όπου ήλθε το 1800. Κατά το διάστημα 1806-1809 παρέμεινε στη Μάλτα και Σικελία. Επέστρεψε το 1809 στην Αθήνα όπου και έμεινε μέχρι του θανάτου του (1821).

187. Οι θυγατέρες της γνωστής οικογένειας Μασοφί.

188. Πρόκειται για τη Félicité Roques, κόρη του Νικόλαου Roques, πλοίου του εμπόρου ελαιολάδου από την Carcassonne, εργατοκτισμένου στην Αθήνα από το 1793. Η μητέρα της ήταν Ελληνίδα. Την οικογένεια Roques μνημονεύει ο Chateaubriand, όπ. π., σ. 861 και 873, ο δε Rouquerville αναφέρει ότι είδε τον

οικογενειακό τάφο των Roques στο νεκροταφείο της μονής των Καπουτσίνων. Βλ. Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 64.

189. Για τους ξένους που είχαν εγκατασταθεί μόνιμως στην Αθήνα, σημείωσε τα εξής: «Βιαιτέρως αμαρζόνουσα ήτο η παρούσα των ξένων εις τας Αθήνας, ής εν αντιθέσει προς παρούσας άλλων ελληνικών πόλεων, περιελάμβανεν, εκτός των εμπόρων, και πλήθος καλλιτεχνών, τους οποίους συνήθιζεν επί του αυτό η παλαιά δόξα της πόλεως και ο έρωσ προς τας αρχαιολογικώς σπουδάς. Οι Φράγροι ούτοι προήρχοντο βεβαίως εξ ευρωπαίων, αλλ' απολέσαντες τον ιδιαίτερον εθνικόν χαρακτήρα των εσχημάτισαν χωριστόν τύπον, μη απομοιούμενον ενούως με τα έθνη της Ανατολής, διαθέτοντες δε πλούτον και δύναμιν ήσαν μερίστην επιρροήν επί του λαού. Εις τας μικράς Αθήνας η παρουσία τώσων ξένων έδιδεν όβην κοσμοπολιτικήν' ούτοι κατείχαν τα ωραιότερα οικήματα της πόλεως, εις τα οποία εφιλοξένουν τους εκάστοτε αφικνούμενους περιηγητάς, δεδομένου όντος ότι ουδέν ξενοδοχείον υπήρχεν μέχρι και της Επαναστάσεως εν Αθήναις». Εμμ. Γ. Πρωτοψάλτη, όπ. π., σ. 10. Βλ. επίσης το βιβλίον της Catherina Philippa Bracken, *Κινηγιό αρχαιοτήτων στην Ελλάδα, 1800-1830*, μετ. Λίζα Λάμπρου.

190. Βλ. Δημ. Κομπούρογλου, *Ιστορία των Αθηνών, Τουρκοκρατία*, τ. 3, Αθήνα 1900, σ. 25 κ.ε.

191. Όσοσ ο Αλέξανδρος Λογοθέτης, πληρεξούσιος πρόξορος της «Levant Company» στην Αθήνα από το 1799. Το 1816 έλαβε τον τίτλο του υποπρόξενου.

192. Για το Βοϊβοδάβια βλ. Ανδρ. Συγγρόπουλου, *Ερετησιών Μεσαιωνικών Μνημείων*, Αθήνα 1929, σ. 121 (ευκ.) και 122.

193. Είναι ο μικρός ναός του Αγίου Γρηγορίου.

194. Είναι ο μετέπειτα Χαλιψηδόνος Γρηγόριος, ο οποίος διετέλεσε μητροπολίτης Αθηνών από το 1799 έως το 1820. Ο κακός χαρακτήρας του τον έφερε συχνά σε ρήξη με τους κατόχους. Μετατέθηκε στη Χαλιψηδόνα το 1820. Το 1823, απεσταλμένος της Πύλης, ήρθε στην Αθήνα με άλλους αρχιερείς, για να πείσει τους Αθηναίους να σταματήσουν τις εχθροπραξίες. Επέστρεψε άπρακτος. Πέθανε στην Κωνσταντινούπολη το 1837.

195. Ο Φωσάον Roques. Το μόνο που γνωρίζουμε γι' αυτόν είναι ότι είχε σπουδάσει στη Μασσαλία.

196. Η προσωπογραφία του Fauvel, στην οποία αναφέρεται ο Legrand, είναι αυτή της επιστολής, περιλαμβάνεται δε στον πίνακα *Η Ακρόπολη όπως φαίνεται από την οίδα του Προξένου της Γαλλίας κ. Fauvel*. Βλ. Ph. Legrand, όπ. π., σ. 87, σημ. 3.

197. Πρόκειται για τον πίνακα *Η διάβαση της Πίνδου*. Έργο του Dupré με την προσωπογραφία του διάκωνου Λογοθέτη δεν είναι γνωστό, εκτός αν πρόκειται -πιθανότατα- για τον ιερέα που ειρωνίζεται στον πίνακα *Έλληνας ιερέας και Τούρκος*.

198. Πρόκειται για τον πίνακα «Ο Κάμιλλος σώζει τη Ρώμη από τους Γαλάτες».

199. Για τη μεταβολή της τύχης του Fauvel και την απώλεια του Μουσείου του βλ. Ph. Legrand, όπ. π. Βλ. επίσης Αικ. Κουμαριανού, όπ. π.

200. «En attendant l'effet de ces protestations, Fauvel était fort mal à l'aise; ce qu'il obtint après deux années de démarches -deux mille huit centt quatre-vingt dix francs- ne le fit pas très riche». Ph. Legrand, όπ. π., σ. 108.

201. Ο Fauvel μισεί και περιφρονεί τους Έλληνες, ενώ τους φιλόλληλους ουκέρει και ειρωνεύεται: «Depuis longtemps habitant de l'Attique, Fauvel, à ce qu'il il semble était devenu fonctionnaire ottoman autant que français; l'Epanastase ne lui apparaissait pas comme un soulèvement national, mais comme une rebellion de sujets, infidèles contre l'autorité légitime, un tumulte d'esclaves bons à fouetter. Ce singulier loyalisme se compliquait d'une belle haine méprisante à l'endroit des Grecs, haïne et mépris que partageaient du reste, comme on peut voir par les lettres de Byron, la plupart des Francs domiciliés en Grèce... L'enthousiasme des philhellènes est à ses yeux une forme de démence, il a d'abord marqué de la defiance vis-à-vis de ces espèces de croisés qui compromettaient la sûreté de Francs, plus tard c'est de l'ironie, de pitié». Ph. Legrand, όπ. π., σ. 100.

202. Εικόνες των προπλασμάτων βλ. στο άρθρο της Αικ. Κουμαριανού, όπ. π., σ.σ. 50, 51. Βλ. επίσης, Rouquerville, *Voyage...*, V, σ. 53.

203. Τον Απρίλιο του 1838, έτος θανάτου του Fauvel, η Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού απέκτησε, αντί του ποσού των 500 φράνων, τα κατάλοιπα του Fauvel, ήτοι τα χειρόγραφα, τα χαρτιά, τα προσχέδια των χαρτιών και τα προπλασματα της Αττικής και της Ακρόπολης. Βλ. Ph. Legrand, όπ. π., σ. 109.

204. Πρόκειται για το ναό του Ποσειδώνα, που έως το 1900 αποδίδεται στην Αθηνά Σουνιάδα. Το ιερό της θεάς βρίσκεται στην κορυφή άλλου λόφου, σε απόσταση 450 περίπου μέτρων, ΒΑ του ναού του Ποσειδώνα.

205. Ταξίδι του Πλάτωνα στο Σούνιο δεν είναι γνωστό. Ο Dupré παρασύρεται από τον Rouquerville, που θεωρεί το Σούνιο έδρα της πλατωνικής Σχολής. *Voyage...*, V, σ. 98.

206. Ο Σιμωνίδης γεννήθηκε στην Κέα το 556 π.Χ. και πέθανε το 468 π.Χ. στις Συρακούσες, στην αλή του Ιέρωνος.

207. Στην πεδιάδα της Τροάδας, κοντά στο χωριό Yenishir, βρίσκονται οι τάμβιοι που, υποτίθεται, περιέχουν τους τάφους του Αχιλλέα και του Πάτροκλου.

208. Πρόκειται για την Καρολίνα Βοναπάρτη (1782-1839), τελευταία αδελφή του Ναπολέοντα και σύζυγο του Ιωσήφ Μυράτ (1800). Μεγάλη Δούκισσα του Berg και της Κλέβης, έγινε βασίλισσα της Νεάπολης. Πέθανε στη Φλωρεντία.

209. Έργα του Louis Dupré που ανήκαν σε ευγενείς παραμένουν σχεδόν άγνωστα, είτε διότι άλλαξαν κάτοχο είτε διότι οι σύλλογές διαλύθηκαν και οι σημερινοί κάτοχοι, ιδιώτες επίσης, είναι άγνωστοι. Εξαίρεση αποτελούν τα έργα -ελασιογραφίες ή σχέδια- που έχουν μεταφερθεί σε λιθογραφία.

210. Εννοείται, πιθανώς, το φρούριο Seddihbahr, που κτίθηκε στα τέλη του 18ου αιώνα από το βαρόνο Tort.

211. Τουρκ. rical.

212. Küçit-hane.

213. Σήμερα, κομποπολη στην ακτή του Βοσπόρου, κοντά στο στόμιο του ομώνυμου ποταμού.

214. Το τζιράτι (τουρκ. cirit).

215. Βλ. την προσωπογραφία του Joussain από τον Dupré με την αφιέρωση «Ένας τουρκοφιλος από έναν φιλέλληνα, φίλο του».

216. Είναι οι διδάσκαλοι της μουσουλμανικής θεολογίας.

217. Νομομαθής που γνωμοδοτεί σε νομικά και δικαστικά θέματα. Προφανώς, πρόκειται για τον Μουρτή της Κωνσταντινούπολης ανώτατο θρησκευτικό αρχηγό των μουσουλμάνων του οθωμανικού κράτους και ιεραρχικώς δεύτερο στην τάξη των αρχόντων της αυτοκρατορίας. Φέρει τον τίτλο του Σεχ-ουλ-ισλάμ.

218. Διπλωμάτης και ανώτατος αξιωματούχος, ο Halet εφέντης (1761-1822) είναι η ισχυρή προσωπικότητα της Οθωμανικής Αυλής των αρχών του 19ου αιώνα. Τον Δεκέμβριο του 1802, απεσταλμένος του Σέλημ Γ', ανέλαβε την πρεσβεία της Γαλλίας, όπου και παρέμεινε

έως τα τέλη του 1806. Η πολιτεία του στη θέση αυτή υπήρξε αποτυχία, αλλά η παραμονή του στο Παρίσι τον εβόηθησε να κατανοήσει τον δυτικό κόσμο. Μετά την επιστροφή του στην Κωνσταντινούπολη κατηγορείται από τον γάλλο πρόση Horace Sebastiani (1772-1851) ως αγγλόφιλος, οπότε, το 1808, εξορίζεται στην Κιουτάχεια. Η εξορία μάλλον τον ευεργέτησε, διότι τον Ιούλιο του 1808 ο Σουλτάνος Μουσταφάς Δ' εθρονίζεται, και τούτο ίσως να είχε επιφέρει και τη διατή του καταστροφή. Τον Σεπτέμβριο του δίδεται η άδεια να επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη, όπου σύντομα αποστράτη την εύνοια του Σουλτάνου Μαχμούτ Β' (1808-1839). Υποστήριξε την προσπάθεια του Σουλτάνου να υποτάξει τους διοικητές των επαρχιών, αλλά τον απέτρεπε να διαλύσει το σώμα των γενιτσάρων τους οποίους χρησιμοποιούσε για να αυξάνει την επιρροή του στην Πόλη.

Πανίσχυρος, έφθασε να ορίζει εκείνος τα πρόσωπα που θα αναλάμβαναν ασήμη και τα αξιώματα του Μεγάλου Βεζύρη και του Σεχ-ουλ-ισλάμ. Λέγεται ότι επειδή η σχέση του με τους Φαναριώτες δημιούργησε υποψίες εις βάρος του, για να απομακρύνει την ενδεχόμενη κατηγορία, έδειξε τόσο μίσος απέναντι στους Έλληνες όση ήταν και η υποτιθέμενη φιλία του. Η πτώση του οφείλεται στο γεγονός ότι υποστήριξε την καθαίρεση του Αλή Πασά και την εισορατεία εναντίον του. Αυτό, κατά τους ανταγωνιστές του, προκάλεσε τον ξεσηκωμό των Ελλήνων (1821). Το Νοέμβριο του 1822 εξορίστηκε στην Κόνια, όπου λίγο αργότερα στραγγαλίστηκε.

219. Πρόκειται για μικρή λίμνη στην κοιλάδα του Βελιγραδίου. Το νερό χύνεται στη δεξαμενή από την κορυφή υψηλού τοίχου, σχηματίζοντας δύο καταρράκτες. Διοχετεύεται κατόπιν στο υδραγωγείο.

220. Πριν φύγει από την Κωνσταντινούπολη με τη συνοδεία του Μιχ. Σούτσου, ο Dupré εφοδιάστηκε από τις τουρκακές αρχές με διαβατήριο. Στο έγγραφο-δημοσιεύεται στις πρώτες σελίδες του βιβλίου που έγραψε ο ζωγράφος και ακολουθείται από γαλλική μετάφραση- δίδεται εντολή από τον Σουλτάνο στις κατά τόπους αρχές να παράσχουν διευκολύνσεις στον κάτοχο του διαβατηρίου και τον υπηρέτη του. Εντυπωσιάζει η πορφύρα *tuqa* -η υπογραφή του Σουλτάνου-, μεγάλο και πολύπλοκο καλλιγράφημα, έργο εξαίρετου καλλιτέχνη, στο οποίο περιέχονται οι λέξεις: «Μαχμούτ-Χαν, γιος του Αβδούλ-Χαμήτ-Χαν. Πάντοτε τροπαιούχος». Το έγγραφο εσδόθησε τον Σεπτέμβριο του 1819.

221. Deli (τουρκ. τρελό), τούρκοι ιππείς στην υπηρεσία των επαρχιακών διοικήτων. Το σώμα των *delis* δημιουργείται στα Βαλκάνια, στα τέλη του 15ου ή τις αρχές του 16ου αιώνα, και διατηρείται, αποδιοργανωμένο, έως τις αρχές του 19ου. Το όνομά τους οφείλεται στην υπερβολική τολμή τους. Στον πίνακα του Dupré φέρουν μέρος του παραδοσιακού οπλισμού τους: καρτά σπαθιά, ασπίδες, δόρατα και ροπαλία. Δερβίσης' μουσουλμάνος μοναχός.

222. Η ανεπαρκής ένδειξη του Dupré δεν μου επέτρεψε να εντοπίσω το έργο και το συνθέτη. Οποσδήποτε, έργο για πιάνο με θέμα τη μάχη αυτή, δημιουργία συνθέτη των χρόνων του Ναπολέοντα, δεν αναφέρεται στις γνωστές πηγές.

223. Εννοείται ο πρόξορος Ιερώνυμος de Montfort (Τεργέστη, 1814 - Φλωρεντία, 1847). Είναι ο πρωτότοκος γιος του Ιερώνυμου, βασιλιά της Βεστφαλίας και αδελφού του Ναπολέοντα. Γεννήθηκε μετά τη διάλυση του βασιλείου της Βεστφαλίας. Συνταγματάρχης πεζικού, έφερε το όνομα και τον τίτλο του πρόξορα de Montfort, τίτλους που έφεραν και οι γονείς του μετά την Παλινόρθωση.

224. Αδελφή του Ναπολέοντα, η Άννα-Μαρία-Ελίζα Bacciocchi (1770-1820) παντρεύτηκε (1797), παρά τις αντιρρήσεις του αδελφού της τον Félix-Pascal Bacciocchi (1762-1842), άσημο ανθυπολοχαγό τότε, αντιστρατήγο και γερουσιαστή αργότερα, καταγόμενο επίσης από το Αιάσιο της Κορσικής. Προγράπισσα της Λουαίς και του Πιομπίνο (1805), έλαβε το 1809 τον τίτλο της Μεγάλης Δούκισσας της Τουσαίνης και τη διασηβέρνηση των εδαφών της. Ο σύζυγος της δεν μετείχε στην εξουσία. Παρά τη φιλοδοξία, την πολυτραγμοσύνη και την άτακτη ιδιωτική ζωή της, καθένησε με σύνεση. Προστάτευε τις τέχνες και τα γράμματα-ο Chateaubriand υπήρξε ο εκλεκτός ευνοούμενός της. Έπαισε σχολεία και νοσοκομεία. Απέκτησε τέσσερις γιους και μία κόρη, την Ελίζα-Ναπολεόνη Bacciocchi (1806-1869), αυτήν που μνημονεύει ο Dupré. Μετά την πτώση του αυτοκράτορα αδελφού της προσπάθησε μάτα να υπερασπιστεί τα δικαιώματά της στην Τουσαίνη. Επί ένα διάστημα παρέμεινε εξόριστη στο Brinn, έως ότου ο Μέττερνιχ της επέτρεψε να εγκατασταθεί στην Τεργέστη (1816), υπό τον όρο ότι θα εγκατέλειπε τους τίτλους της. Διατήρησε τότε μόνο τον τίτλο της Κόμισσας του Compiègne. Στην Τεργέστη είχε την ευκαιρία να συναντά τον αδελφό της Ιερώνυμο, πρώην βασιλιά της Βεστφαλίας και φίλο του Ναπολέοντα. Εκτός από το ανέκδοτό της στην Τεργέστη, όπου την επισκέφθηκε ο Dupré, διατηρούσε και την εξοχική έπαυλη Vicentina στην οποία και πέθανε.

225. Ο Emile Jean Horace Vemet (Παρίσι, 1789-Παρίσι, 1863) κατάγεται από οικογένεια καλλιτεχνών. Είναι γιος του ζωγράφου Carl Vemet (1758-1835), ευδαιμονίου σε απεικονίσεις μαχών, και εγγονός του διάσημου τουιογράφου-θαλασσογράφου Claude Joseph Vernet (1714-1789). Ο ίδιος ασχολήθηκε με τη ζωγραφική των μαχών και την προσωπογραφία. Ευνοούμενος του Βοναπάρτη ανέλαβε πολλές παραγγελίες μελών της αυτοκρατορικής οικογένειας, ιδίως του βασιλικού ζεύγους της Βεστφαλίας. Πιστός στον Ναπολέοντα και μετά την Παλινόρθωση, αναγκάστηκε να παραμείνει στη Ρώμη επί δύο χρόνια (1820-1822). Οι σχέσεις του με το βασιλιά της Γαλλίας αποκαθίστανται μετά το θάνατο του Λουδοβίκου ΙΗ'.

226. Ο Lorenzo Bartolini (Vernio της Τουσαίνης, 1777-1850) είναι ιταλός γλύπτης. Σπούδασε στο Παρίσι, όπου συνδέθηκε με τον Ingres, ο οποίος έδωσε την προσωπογραφία του. Το ανάγλυφο του Κλέβης και Βίτων του απέφερε το Δεύτερο Βραβείο της Ακαδημίας. Ο Vivant Denon, Γενικός Επιθεωρητής των Μουσείων του Παρισιού, του ανέθεσε την επάλεση μιας προτομής του Ναπολέοντα για τη στήλη Vendôme και ένα ανάγλυφο της μάχης του Αούστερλιτς. Το 1808 ο Ναπολέων τον έστειλε στην Καρράρα, για να ιδρύσει Σχολή Γλυπτικής και έζησε εκεί έως την παραίτηση του αυτοκράτορα. Δίδαξε στην Ακαδημία της Φλωρεντίας. Έλαβε αγάλματα και προτομές του Ναπολέοντα και των μελών της οικογένειάς του.



## ΕΠΙΛΟΓΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

- Αμαντος, Κ., *Οι βόρειοι γείτονες της Ελλάδος*, Αθήνα 1923.  
 Ανωγειάτης-Πελέ Δ., «F.C.H.L. Rouquerville». *Τόπος και Εικόνα* τ. Ζ', Αθήνα 1985.  
 Αραβαντινός, Σπ., *Ιστορία Αλή Πασά του Τεπελενλή*, Αθήνα 1895.
- Ελάχος, Μ., «Η μετογραφία του ελληνικού τοπίου, Β. Dodwell, S. Pomardi, J. Cartwright, H. W. Williams». *Τόπος και Εικόνα*, τ. ΣΤ', Αθήνα 1983,  
 Βουρνάς, Τ., *Αλή Πασάς Τεπελενλής*, Αθήνα 1978.  
 Bracken, Kat.-Ph., *Κινητοί αρχαιοτήτων στην Ελλάδα, 1800-1830*, Θεσσαλονίκη.
- Γούδας, Αν., *Βίοι παράλληλοι*, Αθήνα 1874.  
 Ζηρίου, Κ., *Οι Μαυρομιχάλη*, Αθήνα 1903.
- Θωσόπουλος, Σπ., *Αλληλογραφία Ι. Α. Καποδίστρια - ΙΓ. Εθνάρδου 1826-1831*, Αθήνα 1929.
- Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, Εκδοτική Αθηνών, 1971-1978.  
*Ιστορικών Αξιογράμματα της Ελληνικής Επανάστασης*, εκδ. «Μέλισσα», Αθήνα 1970.
- Καρέτση, Ανν., *Ευγένιος Ντελακρουά: Η Ελλάδα πάνω στα ερείπια του Μεσολογγίου*, Αθήνα 1985.  
 Καμπούρογλου, Δ., *Ιστορία των Αθηνών, Τουρκοκρατία*, Αθήνα 1900.  
 Κόσιανος Δ., *Η Ελληνική Επανάσταση*, Αθήνα 1956-1960.  
 Κούκου, Ε., *Ιωάννης Καποδίστριας. Ο άνθρωπος-Ο διπλωμάτης 1800-1828*, Αθήνα 1988.  
 Κουμαριανού, Αν., «L.F.S. Fauvel», *Τόπος και Εικόνα*, τ. Ζ', Αθήνα 1985.
- Λούκος, Χρ., «Ο κυβερνήτης Ι. Καποδίστριας και οι Μαυρομιχάληοι», Μνήμων, τ. 4ος, Ανάτυπο, Αθήνα 1974.  
 Λυκούργος, Αλ., *Λόγος επιτάφιος εις το μνημόσυνον του αιδίμου Μιχαήλ Σούτσου, πρώην ηγεμόνος της Μολδαβίας, εκφωνηθείς τη 4η Ιουλίου 1864, εν τω ιερώ ναώ της Ζωοδόχου Πηγής*, Αθήνα 1864.
- Μάρης, Κ., *Αρβανίτες. Οι Δωριείς του νεωτέρου ελληνισμού*, Αθήνα 1960.  
 Μάρης, Κ., *Αι Αθήναι από του 19ου εις τον 20όν αιώνα*, Αθήνα 1966.
- Ευγγιάτουλος, Ανδρ., *Ευρητήριο μεσαιωνικών μνημείων Ελλάδος*, Αθήνα 1929.
- Παπασιτάτου, Αν. Ι., *Τα Γιάννενα του 19ου αιώνα, όπως τα περιέγραψαν και τα απεικόνισαν οι ξένοι περιηγητές, Γιάννενα 1994*.  
 Παπαχατζής, Ν., *Παυσανίου, Ελλάδος περιήγησις*, Αθήνα 1974-1981.  
 Περραιβός, Χρ., *Ιστορία Σουλίου και Πάργας*, Αθήνα 1857.
- Σιμόπουλος, Κ., *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα 1810-1821*, τ. Γ, Αθήνα 1975.  
 Σιμόπουλος, Κυρ., *Η λεηλασία και καταστροφή των ελληνικών αρχαιοτήτων*, Αθήνα 1993.  
 Σκαρλάτος-Σούτζος, Δ., *Έλληνες ηγεμόνες Βλαχίας και Μολδαβίας*, Αθήνα 1972.  
 Σκώτης, Δ., «Από ληστής πιασάς», *Θρησκευόμενα*, τ. Γ (1969).  
 Σούτσος, Π., «Λόγος επιτάφιος εκφωνηθείς τη 17 Ιουνίου 1864 εν τω νεκροταφείω Αθηνών επί του ηγεμόνος Μιχαήλ Σούτσου. Αθήνα 1864». Περιλαμβάνεται στο βιβλίο *Οι καπέ την κηδείαν και το μνημόσυνον του αιδίμου Μιχαήλ Σούτσου, πρώην ηγεμόνος της Μολδαβίας, εκφωνηθέντες επιτάφιοι λόγοι*.  
 Σταματάκης, Ι., *Βιογραφία των Ελλήνων Μεγάλων Διεργμένων του Οθωμανικού κράτους*, Αθήνα 1865.  
 Σταμίλος, Α., *Λαογραφικά Σουλίου*, Αθήνα 1988.  
 Στασινοπούλου, Χρ. Α., *Αεξικό της Ελληνικής Επανάστασης του 1821*, τ. 4, Αθήνα 1979.
- Τσιγαλέου, Φ.-Μ., *Ανακαλύπτοντας την Ελλάδα. Ζωγράφοι και περιηγητές του 19ου αιώνα*, Αθήνα 1981.
- Χατζημηγάλη, Αγγ., *Η ελληνική λαϊκή φορεσιά*, εκδ. «Μέλισσα», 1978.
- Alazard, J., *L'Orient et la peinture française au XIX siècle, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*, Paris 1930.  
 Andrews, K., *The Nazarenes, a brotherhood of german painters in Rome*, Oxford 1964.  
 Athanassoglou-Kallmer, N., *French images from the greek war of Independence 1821-1830. Art and Politics under the Restoration*. Yale University Press, 1989.
- Bazin, Ger., «Eloge de David», *L'Oeil*, no 411, Oct. 1989.  
 Beauchamp, Al. de, Ali-Pacha Tépelenli, *Biographie Universelle*, 1843.  
 Bellier Em.-Auvray L., *Dictionnaire général des artistes de l'école française*, 1, 1882.  
 Bénédite, L., *La peinture au XIX siècle*, Paris.  
 Bénézit, E., *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, 1976.  
 Berakli, H., *Les graveurs, du XIX siècle. Guide de l'amateur d'estampes modernes*, Paris 1887.  
 Béraud, An., *Annales de l'École française des Beaux-Arts 1827*. Παρίσι.  
 Berko, P. et V., *Peinture orientaliste*, Bruxelles 1982.  
 Beschi-Spetsieri, Cat., «Pittori italiani e la Grecia», // *Veltro*, anno XXVII, 3-4, Maggio-Agosto 1983.  
 Bétant, E.A., *Correspondance du comte J. Capodistrias, président de la Grèce 1827-1831*, Genève-Paris MDCCCXXXIX.  
 Bordes, Ph., *David*, Paris 1988.  
 Bruel, A., *Les carnets de David d'Angers, 1833-1855*, Παρίσι 1958.  
*Byron's letters and journals*, edit. L. A. Marchant, London 1973.
- Cartwright, J., *Views in the Ionian Islands. Twelve plates engraved and coloured by R. Havell and Son*, London 1821.  
 Cartwright, J., *Selections of the Costume of Albania and Greece with explanatory quotations from the poems of Lord Byron and Gaily Knight, including a finely finished portrait of Ali Pasha*, London 1822.
- Cerf, L., *Souvenirs de David d'Angers sur ses contemporains. Extraits de ses carnets de notes*, Paris.  
 Chateaubriand, Fr.-R., *Itinéraire de Paris à Jérusalem*, Bibl. de la Pléiade 1969.  
 Chauvin, *Salon de 1824*, Παρίσι 1825.  
 Constans, Cl., Musée National du Chateau de Versailles. *Catalogue de Peintures*, Paris 1980.  
 Courthion, P., *Le Romantisme*, Skira 1961.
- David (1748-1825), *Catalogue de l'exposition*. Περιλαμβάνει κείμενα των Ant. Schnapper, Ar. Serullaz, El. Aguis d'Yvoire, L. Propeck, Paris 1989.  
 David d'Angers, R., *Lettres de P.J. David d'Angers à son ami le peintre Louis Dupré*. Παρίσι 1891.  
 Delécluze, Et.-J., *Louis David, son école et son temps*. Souvenirs, Paris 1855.  
 Delestre, G., *Antoine-Jean Gros, Paris 1954*.  
 Dessains, *Notice sur L. Dupré, peintre d'histoire membre de la Société libre des Beaux Arts*, Παρίσι 1877.  
 Dupré, L., *Voyage à Athènes et à Constantinople ou collection de portraits, de vues et de costumes grecs et ottomans, peints sur les lieux, d'après nature, lithographies et coloriés*, Paris 1825.  
 Dupré, L., *Album Grec*, Paris.  
 Dupré L., *Voyage à Athènes et à Constantinople*. Πανομοίωτυπο προς την έκδοση του 1825. Βιοσγωγή των Christine Peltre και Βυστ. Ι. Φινόπουλου. Εκδ. Porto Leone, Αθήνα 1993.
- Eisner, R., *Travelers to an antique land. The history and literature of travel to Greece*. The University of Michigan Press, 1993.  
 Eitner, L., *Le peinture du XIXe siècle en Europe*, Ed. Hazan 1993.  
*The Encyclopaedia of Islam* (N. ed.), Leiden 1960-1986.
- Everett, Ed., *The north american review*, XLII, January 1824, «Life of Ali Pacha»,  
 Florisoone, M., *Portraits français*, Paris 1946.  
 Francastel, G. et P., *Le portrait*, Paris 1969.
- Gabet, Ch., *Dictionnaire des artistes de l'École française au XIX siècle*.  
 Gaigneron, Ax. de, «David, le Raphaël des sans-culottes», *Connaissance des arts*, 1989. Numéro special, *Les arts sous la Révolution*.  
 «Gros, ses amis et ses élèves», *Catalogue de l'Exposition*, Paris 1936.  
 Guiffrey, J., *Inventaire général des dessins, du Musée du Louvre et du Musée de Versailles. Ecole française*, V, Paris MDCCCXX.
- Holland, Hen., *Travels in the Ionian isles, Albania, Thessaly, Macedonia, during the years 1812 and 1813*, London 1815. (Ελληνική μετρ., Χρ. Ιωαννίδη, Αθήνα 1989).  
 Huyghe, R., *Delacroix, ou le combat solitaire*, Paris 1964.
- Jorga, N., *Les voyageurs français dans l'orient européen*, Paris 1928.  
 Jouin, H., *David d'Angers et ses relations littéraires*, Παρίσι 1890.  
*Journal des Artistes*, Παρίσι 1837.  
 Julian, Ph., *The Orientalists. European painters of Eastern*, Oxford 1977.
- Lear, Ed., *Journals of a landscape painter in Albania and Illyria*, London 1851.  
 Legrand, Ph. E., «Biographie de Louis-François-Sébastien Fauvel, antiquaire et consul (1753-1838)», *Revue Archeologique*, 1897.  
 Leymarie, J., *La peinture française. Le dix-neuvième siècle*, Skira 1962.  
 Lévêque, J.-J., *La We et l'œuvre de Jacques-Louis David*, Paris 1989.  
*Lithography, 200 years of art history and technique*. Essays by J. Adhémar, J. Armingeat, M. Melot, F. Mourlot, D. Porjio, A. Weill, New York 1983.
- Meier-Graefe, J., *Entwicklungsgeschichte der modernen kunst*, Munchen 1914.
- Nagler, G. K., *Neues allgemeines kunstler-Lexikon*, Munchen 1837.  
 Novotny, Fr., *Painting and sculpture in Europe 1780-1880*, Penguin 1970.
- P.A., *Revue Encyclopédique*, Παρίσι 1825.  
 Pouqueville, F.C.H.L., *Histoire de la régénération de la Grèce. Comprenant le précis des événements depuis 1740 jusqu'en 1824*, 2ème éd., Paris 1825.  
 Pouqueville, F.C.H.L., *Voyage de la Grèce*, 2ème éd., Paris 1826-1827.
- Racine, J., *Andromaque*.  
 Rangabe, *Livre d'or de la noblesse phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*, Athènes 1904.  
 Roger-Marx, Cl., *La gravure originale au XIX siècle*, Paris 1962.  
 Rosenblum, R.-Janson, H. W., *19th century art*, New York 1984.  
 Rosenblum, R., *Ingres*, Paris 1968.
- Schildlof, L., *Die Bildnisminiatur in Frankreich im XVII, XVIII und XIX Jahrhundert*, Wien and Leipzig 1911.  
 Schnapper, Ant., *David*, New York 1982.  
 Schrade, Hub., *Deutsche Maler der Romantik*, Köln 1967.  
 Stevens, M., «Western art and its encounter with the islamic world.» *The Orientalists: Delacroix to Matisse. The allure of North Africa and the Near East*. National Gallery of Art, Washington 1984.
- Ternois, D., *Ingres*, Paris 1980.  
 Thieme, U.-Becker, F., *Allgemeines Lexikon der bildenden Kunstler*, Leipzig 1914.  
 Toussaint, Hel., *Les portraits d'Ingres*, Paris 1985.  
 Tulard, J., *Dictionnaire Napoléon*, Paris 1987.
- Vandoucourt, G. de, *Memoirs on the Ionian islands including the life and character of Ali Pasha*, transl. by W. Walton, London 1816.  
 Vaughan, W., *L'art du XIX siècle*, Paris 1989.





## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΙΝΑΚΩΝ

- Ανωώνιον, Τουρκάλα, α. 206. Έλληνας παπάς, α. 252.*  
*Απόλων του Bevedere, α. 152.*
- Cartwright, J., Κέρκυρα' το πορθμείο στο πέραμα, α. 189.*  
*Κέρκυρα η πόλη, το φρούριο, α. 190.*  
*Σουλιώτης, α. 196. Αλβανός των Ιωαννίνων, α. 199. Ο Αλή Πασάς, α. 200,*  
*Αλβανός, α. 201, Παριζιός, α. 205, Αρναούτης, α. 221.*
- Clarke, Ed. D., Απόψη του Ολύμπου και του Πλαταμώνα, α. 216.*  
*Θερμοπύλες το μνημείο των Σπαρτιατών, α. 231.*  
*Το σπήλαιο του Τροφονίου, α. 236.*  
*Αθηναία με καθημερινή ενδυμασία, α. 254.*  
*Ο Βοεβόδας της Αθήνας, α. 254.*
- Cockerell, C.R., Τα Ιωάννινα από το νησί της λίμνης, α. 208.*  
*Ιωάννινα το σερά του Αλή Πασά, α. 208.*  
*Δυτική άποψη της Ακρόπολης από τα Προπύλαια, α. 256.*
- Cornelius, P., Οι φρόνιμες και οι μορές παρθένες, α. 171.*
- David, J.L., Ο Άγιος Ράκος, α. 157.*  
*Οι ραβδούχοι φέρνουν στον Βρούτο τα σποτωμένα παιδιά του, α. 162.*  
*Αυτοπροσωπογραφία, α. 156.*  
*Η διανομή των Αετών στο Πεδίο του Άρεως, α. 166.*  
*Ο Λεωνίδας στις Θερμοπύλες, α. 167.*  
*Η στέψη του Ναπολέοντα και της Ιωσηφίνας, α. 158-159.*  
*Οι Σαβίνες, α. 163.*
- Delacroix, Eug., Η Ελευθερία οδηγεί το λαό, α. 174.*  
*Η Ελλάδα ξεφυγιά στα ερείπια του Μεσολογγίου, α. 175.*
- Dodwell, Ed., Ο Όλυμπος άνω διακρίνεται από τη Λάρισα, α. 222.*  
*Ο τάφος του Χασάν Μπαμπά, α. 222, Ο Παρνασσός, α. 228.*  
*Η Αθήνα από τα Τουρκοβούνια, α. 242-243.*  
*Ο ναός του Ολυμπίου Διός και ο Γισός, α. 246-247.*  
*Ο ναός του Ποσειδώνος στο Σούνιο, α. 262.*
- Du Moncel, Th., Η μνημόνευση, α. 241.*  
*Το Ερεχθείο, α. 245, Η πύλη του Αδριανού, α. 245.*  
*Το ρολόι του Ανδρόνικου Κυρρηστή, α. 258.*  
*Η πύλη της Προνοίας Αθήνας, α. 259.*
- Dupré, L., Αυτοπροσωπογραφία, α. 12.*  
*Μελέτη των γλυπτών του Παρθενώνα. Ανατολικό αέτωμα, α. 14.*  
*Μελέτη των γλυπτών του Παρθενώνα. Δυτικό αέτωμα, α. 15.*  
*Ο Κωνσταντίνος Κανάρης, α. 16. Κορίτσια στην κρήνη, α. 18.*  
*Κάλυμμα μεταλλικού κατόπτρου, α. 22. Απόψη της Πομπηίας, α. 26.*  
*Προσωπογραφία του Pierre-Jean David d'Angers, α. 29.*  
*Κεφαλή Εβραίου, α. 31.*  
*Ο Δαβίδ, α. 32. Ο Δαβίδ, α. 32.*  
*Προσωπογραφία της Zoé de Vidal, α. 35. Η αφήγηση, α. 37.*  
*Ταπίο στις όχθες της λίμνης Albano, α. 38.*  
*Κρήνη στα Κιάτανα, α. 38.*  
*Προσωπογραφία του Joseph-Marie Jouannin, α. 40.*  
*Προσωπογραφία του Pierre-Jean David d'Angers, α. 41.*  
*Προσωπογραφία του Théodore Villenave, α. 42.*  
*Προσωπογραφία του Rouquieville, α. 43.*  
*Προσωπογραφία του François-Marius Granet, α. 45.*  
*Προσωπογραφία του Nicolas-Toussaint Charlet, α. 46.*  
*Προσωπογραφία του Jean-Victor Schnetz, α. 47.*  
*Προσωπογραφία του Μωχάμετ Αλή και του Σουλεϊμάν Πασά, α. 48-49.*  
*Ενδυμασία γυναίκας του Χαλεπίου, α. 50.*  
*Προσωπογραφία δύο κοριτσιών, α. 51.*  
*Ο Βασιλιάς της Βραζιλίας Dom Pedro B' και οι αδερφές του, α. 53.*  
*Ο Δελφίνος, α. 55. Ο δούκας της Ορλεάνης, α. 56. Ο Καρδινάλιος, α. 56.*  
*Στρατάρχης, α. 57, Γερουσιαστής, α. 58. Βουλευτής, α. 58.*  
*Η βασίλισσα Μαρία Αμαλία, α. 60.*  
*Ο Λουδοβίκος Φίλιππος, Δούκας της Ορλεάνης, α. 61.*  
*Ένας Έλληνας, α. 63.*  
*Το βραβείο της αρετής, α. 64, Η κατάληψη του Trino, α. 66-67.*  
*Ο Φάτο Πίνος, α. 78. Σουλιώτης στην Κέρκυρα, Ο Νικολός Περαβολής, α. 80.*  
*Ο Ιωάννης Λογοθέτης, α. 81, Παλιγάρι της Σελλαιδας, α. 82.*  
*Σουλιώτης στην Κέρκυρα, α. 83.*  
*Ο Ισμαήλ Μπέης και ο Μεχμέτ Πασάς, α. 84-85.*  
*Ο σφραγισμένοφύλακας του Αλή Πασά, α. 89.*  
*Ο Αλή Τεπελενλής, Πασάς των Ιωαννίνων, α. 93.*  
*Νεαρός Θεσσαλός, α. 94, Αγάλουθος του Βελή, α. 95, Έλληνας των*  
*Ιωαννίνων, α. 97, Ο Βασιλης Γούδας, α. 99.*  
*Αρμένιος, α. 102. Αρμένιος άρχοντας και η γυναίκα του, α. 103.*  
*Η Ακρόπολη άνω φαίνεται από την ουσία του Προξένου της Γαλλίας*  
*κ. Fauvel, α. 104. Γενίταρος της ανατολικής φρουράς και λαμπουράς, α. 105.*  
*Έλληνας ιερέας και Τούρκος, α. 108-109.*  
*Μωχάμετ Ρουσιέν Εφέντης, Δερβίσης, βοεβόδας της Αθήνας, α. 110.*
- Αρμένιος χουσοχός, α. 111. Κόρη της Λιβαδειάς, α. 112. Αθηναία, α. 113.*  
*Αλβανός χασάπης της Αθήνας, α. 114.*  
*Υδατός, α. 115. Ο Δημήτριος Μαυρομηχάλης, α. 117.*  
*Η προγκίτισσα Ελένη Σκούτσου, α. 118. Ο πρόγκιτας της Μολδαβίας*  
*Μιχαήλ Σούτσος, α. 119. Ναύτης του πολεμικού ναυτικού, α. 122.*  
*Μαμελούκος, α. 123. Η διάβαση της Πίνδος, α. 124.*  
*Τα Μετέωρα και η Πίνδος, α. 126-127. Ο Παρθενών, α. 132-133.*  
*Ο ναός του Ολυμπίου Διός και η Ακρόπολη, α. 134-135.*  
*Απόψη της Ακρόπολης, α. 136.*  
*Το Θησεϊόν, α. 137. Τζαμί της Αθήνας, α. 137.*  
*Ελληνικός γάμος στην Αθήνα, α. 141.*  
*Ο Αλή Πασάς των Ιωαννίνων, α. 142-143.*  
*Τα ανάκτορα και το κάστρο των Ιωαννίνων, α. 144*  
*Ο Νικολάκης Μητρόπουλος, α. 145.*  
*Τάταρος και μέλη από ταλιοντάρι της Χαϊρώνειας, α. 146-147.*  
*Προσωπογραφία του Gioacchino Rossini, α. 187.*  
*Απόψη του Βοινδησιού, α. 188. Η Παναγία του Θύαμη, α. 207.*  
*Τα Μετέωρα, α. 215. Ελληνικό σπίτι στον Τύρναβο, α. 218.*  
*Απόψη του ίδιου σπιτιού από την αυλή, α. 219.*  
*Ο Πηγεϊός και η κοιλάδα των Τεμπών, α. 224.*  
*Η Λαμία και οι Θερμοπύλες, α. 230. Η Κασταλία πηγή, α. 234.*  
*Ανάγλυφο των Θεσπιών, α. 237. Γεύμα στο βοϊβοδαλίνα της Αθήνας, α. 255.*  
*Δρόμος της Αθήνας, α. 261. Καταλιτισμός του πρόγκιτα της Μολδαβίας, α. 276.*
- Fauvel, L.F.S., Πρόπλασμα της Ακρόπολης, α. 260.*
- Gell, W., Απόψη της Ελευσίνας, α. 239.*  
*Απόψη του Θριάσιου πεδίου, α. 239. Η γέφυρα των ποταμών Συμμόντα*  
*και Σκάμανδρου, α. 264. Τρωάδα, α. 265.*
- Gérard, Fr., Ο Ossian καλεί τα πνεύματα με τους ήχους της άρπας, α. 170.*
- Gropius, Παζάρι της Λάρισας, α. 225.*
- Gros, J. A., Ο Ναπολέον στο πεδίο της μάχης του Εγλάυ, α. 164-165.*  
*Προσωπογραφία της Christine Boyer, α. 168.*
- Ηρακλής βρίσκει τον Τηλέφο, α. 153.*
- Haygarth, W., Επίσκεψη στον Αλή Πασά, α. 202.*  
*Η κορυφή της Πίνδος, α. 214. Ο Παρνασσός και οι Δελφοί, α. 232.*  
*Η Πύνη και η Ακρόπολη, α. 248. Ο Πειραιάς, α. 250.*  
*Απόψη Ακρόπολης, Παρθενώνα και Στύλων Ολυμπίου Διός, α. 250.*
- Hittorff, J.I. - Lecoinge, J. Fr., Τοεσωτεριό του καθεδρικού ναού της*  
*Reims, α. 54.*
- Holland, H., Το Σούλι, α. 195.*
- Ingres, J. Aug. D., Προσωπογραφία του François-Marius Granet, α. 172.*  
*Ο Ναπολέον Α' έθρονος, α. 173.*
- Lecoinge, J.F., Σφραγισμένοφύλακας, α. 57.*
- Mayer, L., Απόψη της Κωνσταντινούπολης, α. 266-267.*  
*Μεγάλη Γέφυρα, α. 268. Eski-Estambol, α. 268.*  
*Κωνσταντινούπολη, α. 269. Μαμελούκος ασκούμενος στο τζιρίτι, α. 270.*  
*Το Πέραν, α. 271. Piccolo Bend, α. 272.*  
*Καραβάν-σερά στο Κιουτσούκ-Τσεκμεζέ, α. 273.*  
*Απόψη κοντά στο Βουκουρέστι, α. 274.*
- Meulen A.-F., van der, Η άφιξη του Λουδοβίκου ΙΔ' στο στρατόπεδο,*  
*α. 154-155.*
- Pomardi, S., Τα Φάρσαλα, α. 226. Η Λαμία, α. 227.*  
*Το κάστρο της Αμφισσας, α. 231. Το σπήλαιο του Τροφονίου, α. 236.*
- Prud'hon, P.P., Η αυτοκράτειρα Ιωσηφίνα, α. 169.*
- Scheffer, A., Έλληνες εξόριστοι κοιτάζουν τη χαμένη πατρίδα τους, α. 194.*
- Stackelberg, O.M.v., Γενίταρος από τα Γιάννενα, α. 209.*  
*Εσωτερικό καλύβας χωρικών, α. 211. Απόψη των Μετεώρων, α. 212-213.*  
*Έλληνας έμπορος, α. 217. Κάτοικος της Θεσσαλίας, α. 223.*  
*Ο Πηγεϊός, α. 225. Γυναίκα από τους Δελφούς, α. 233.*  
*Γυναίκα από τα περίχωρα της Θήβας, α. 240.*  
*Χωριά από τα περίχωρα της Αθήνας, α. 240.*  
*Σαλόνη αρχόντισσα, α. 248. Αρχόντισσα, α. 251. Ελληνίδα νύφη, α. 253.*
- Τουρκικό διαβατήριο του Dupré, α. 277*
- Turner W., Τρόπος του ταξιδιού στην Τουρκία, α. 204, Η Θήβα, α. 238.*
- Williams, H. W., Ελληνικό ταπίο, α. 184.*  
*Κέρκυρα' οι λαίπιοι του Αλκίνοου, α. 192.*  
*Το Ακροπεραίνια στις ακτές της Αλβανίας, α. 193. Οι Δελφοί, α. 232.*  
*Η Χαρώνεια, α. 235. Ο ναός του Ποσειδώνος στο Σούνιο, α. 262.*



ΤΟ ΒΙΒΛΙΟ *LOUIS DUPRÉ, ΤΑΞΙΔΙ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΚΑΙ ΤΗΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥΠΟΛΗ*  
ΚΥΚΛΟΦΟΡΗΣΕ ΑΠΟ ΤΙΣ ΕΚΔΟΣΕΙΣ ΟΛΚΟΣ ΕΠΕ ΤΟΝ ΟΚΤΩΒΡΙΟ ΤΟΥ 1994 ΣΕ 4.000 ΑΝΤΙΤΥΠΑ

ΦΩΤΟΓΡΑΦΗΣΗ: *Μάκης Σκιαδαρέσης*  
ΔΙΑΧΩΡΙΣΜΟΙ: *Γρηγόρης Κόκκορης*  
ΦΩΤΟΣΥΝΘΕΣΗ: *Φωτόν Α.Ε.*  
ΜΟΝΤΑΖ: *Πέτρος Χριστόπουλος*  
ΕΚΤΥΠΩΣΗ: *Θανάσης Πετρουλάκης*  
ΒΙΒΛΙΟΔΕΣΙΑ: *Γ. Μούτσης και Γ. Ηλιόπουλος*  
ΔΙΟΡΘΩΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ: *Παντελής Μπουκάλας*  
ΕΠΙΜΕΛΕΙΑ ΕΚΔΟΣΗΣ: *Ειρήνη Λούβρου*

ΜΑΚΕΤΕΣ - ΣΕΛΙΔΟΠΟΙΗΣΗ: *Πόπη Τσακνιάκη*

