

ΜΙΑΤΙΑΔΗ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ

ΕΙΚΟΝΕΣ ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ.

ΤΑ 39 ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΣΧΕΔΙΑ ΤΟΥ ΖΩΓΡΑΦΟΥ PETER VON HESS

(1792-1871)

[ΛΕΥΚΗ ΣΕΛΙΔΑ]

Χωρίς αμφιβολία ο ζωγράφος Peter von Hess είναι ο σημαντικότερος εικονογράφος της 'Ελληνικής 'Επανάστασης. Στους πίνακές του αναπαριστούνται τα σημαντικότερα γεγονότα του 'Αγώνα και άπαθανατίζονται οι βασικότεροι πρωταγωνιστές του. Οι φιλελληνικοί κύκλοι της Εύρώπης φρόντισαν να γίνει η λιθογραφική παραγωγή τών έργων του, πράγμα που είχε ως αποτέλεσμα να διαδοθούν εύρύτατα τα γεγονότα εκείνα, που άλλαξαν την ιστορία του τόπου μας. 'Απ' την άλλη μεριά η επίδραση τών έργων αυτών πάνω στους 'Ελληνες ζωγράφους—ιστορικών ιδιαίτερα θεμάτων—υπήρξε άμεση. Οι συνθέσεις του, όπως και οι τύποι τών μορφών του, αποτέλεσαν τα βασικά πρότυπα τών νέων 'Ελλήνων ζωγράφων της περιόδου.

'Ο Hess γεννήθηκε στο Düsseldorf στις 29 'Ιουλίου 1792. 'Ο πατέρας του, χαλκογράφος στο επάγγελμα, ήρθε και εγκαταστάθηκε στο Μόναχο στα 1806 και δίδαξε στην 'Ακαδημία Καλών Τεχνών μέχρι το 1809. Κοντά του μαθήτευσε ο Hess ως τα δεκάξι του χρόνια και στη συνέχεια επισκέφθηκε την 'Ακαδημία, αλλά για ένα μικρό χρονικό διάστημα. Στην πραγματικότητα υπήρξε ένας αυτοδίδακτος ζωγράφος. 'Από το 1813 μέχρι το 1815 συμμετείχε ως ζωγράφος-σχεδιαστής στην έκστρατεία τών Γερμανών έναντι της Γαλλίας. Το 1818 ταξίδεψε στην 'Ιταλία και το 1833 στην 'Ελλάδα, συνοδώντας τον 'Οθωνα. Το 1839, ύστερα από πρόσκληση του Τσάρου, ταξίδεψε στην Πετρούπολη και στη Μόσχα. 'Ο Hess πέθανε στο Μόναχο το 1871.¹

'Η θεματογραφία του Hess περιλαμβάνει βασικά ιστορικές σκηνές (κυρίως σύγχρονα ιστορικά επεισόδια), προσωπογραφίες, τοπία και διάφορα ήθογραφικά θέματα. Στην εποχή του υπήρξε ένας από τους πιο γνωστούς ζωγράφους και το έργο του επηρέασε σημαντικά τους ζωγράφους ιστορικών και ήθογραφικών θεμάτων του Μονάχου. 'Η καλλιτεχνική δημιουργία του Hess διαμορφώνεται κυρίως κάτω από την επίδραση τών «μικρών 'Ολλανδών ζωγράφων» του 17. αιώνα. 'Η επίδραση τών 'Ολλανδών είναι φανερή στα ήθογραφικά του θέματα και ιδιαίτερα στα εμπνευσμένα από την 'Ιταλική και

1. Για τη ζωή και το έργο του Hess βλ. B. Reinhardt, *Der Münchner Schlachten- und Genremaler Peter von Hess*, O.A., τ. 102, Μόναχο 1977, σσ. 247-410.

έλληνική ζωή,² αλλά στις ιστορικές του συνθέσεις δέχεται την καθοριστική επίδραση του συμπατριώτη του Wilhelm von Kobell (1766-1855).

Ἡ τέχνη τοῦ Hess διακρίνεται γενικά για τὴν ἀνεκδοτολογικὴ περιγραφή, τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν, ἀλλὰ καὶ για τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀπόδοση τῶν μορφῶν. Οἱ σκηνές του εἶναι ζωηρές καὶ παραστατικὲς καὶ ἀποδίδονται μὲ μιὰ ἔντονη νατουραλιστικὴ γραφή. Ὅπως μπορεῖ νὰ δεῖ κανεὶς στοὺς μεγάλους πίνακες μὲ λάδι,³ ὁ καλλιτέχνης δίνει ἰδιαίτερη σημασία στὸν εἰκονιστικὸ του χῶρο, τὸν ὁποῖο ὀργανώνει κυρίως θεατρικά. Τοποθετεῖ τὴν κύρια σκηνὴ στὸ κέντρο σχεδὸν τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας καὶ τὴν προβάλλει μὲ τὴν κατάλληλη θέση τῶν τοπιογραφικῶν μοτίβων. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ σχεδιαστικὴ ἱκανότητα τοῦ ζωγράφου. Τὸ χρῶμα χρησιμοποιεῖται κυρίως για τὴν τόνωση τῶν γραμμῶν καὶ τῶν σχημάτων. Στὸς πίνακες τοῦ Hess τὸ ἱστορικὸ στοιχεῖο εἶναι στενὰ συνδεδεμένο μὲ τὸ ἠθογραφικὸ· τὰ διάφορα μοτίβα καὶ παραπληρωματικὰ θέματα, ποὺ παρεμβάλλονται στὶς παραστάσεις του, κάνουν περισσότερο ζωηρὴ καὶ ἄμεση τὴ διήγηση.

Ὅπως σημειώθηκε, ὁ Hess ταξίδεψε τὸ 1833 μαζί μὲ τὸν Ὀθωνα στὴν Ἑλλάδα. Σύμφωνα μὲ τὴν παραγγελία τοῦ πατέρα τοῦ Ὀθωνα, βασιλιᾶ τῆς Βαυαρίας, Λουδοβίκου Α', ὁ Hess ὄφειλε νὰ εἰκονογραφήσει, μὲ τρόπο εἰδησεογραφικὸ, διάφορες ἱστορικὲς σκηνές ἀπὸ τὴν πρόσφατὴ ἑλληνικὴ ἱστορία καθὼς καὶ ἀπὸ τὰ τελευταῖα γεγονότα. Ἡ ἐξοικείωση τοῦ Hess μὲ ἑλληνικὰ θέματα εἶχε συντελεστεῖ νωρίτερα. Στὰ 1829 ζωγράφησε τὸ ἔργο *Παλικάρια στὴν Ἀθήνα* (Ἀν. Βερολίνο, Nationalgalerie) καὶ τὴν ἴδια περίπου περίοδο λιθογράφησε ἓνα ἔργο τοῦ Krazeisen μὲ θέμα: *Ἐνας καπετάνιος μὲ τὰ παλικάρια του σὲ μάχη*.⁴

Τὰ γνωστότερα ἔργα τῆς ἀποστολῆς τοῦ Hess εἶναι οἱ δύο μεγάλοι πίνακες τῆς Νέας Πινακοθήκης τοῦ Μονάχου: *Ἡ ἄφιξη τοῦ Ὀθωνα στὸ Ναύπλιο* (1835) καὶ *Ἡ ὑπόδοχή τοῦ Ὀθωνα στὴν Ἀθήνα* (1839).⁵ Τὰ σημαντικότερα ὡστόσο ἀποτελέσματα τοῦ ταξιδιοῦ του στὴν Ἑλλάδα εἶναι οἱ 39 εἰκόνες ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση. Οἱ πίνακες αὐτοὶ ἐπρόκειτο νὰ τοποθετηθοῦν στὴ βόρεια στοὰ τοῦ Βασιλικοῦ Κήπου (Hofgarten) τοῦ Μονάχου. Πραγ-

2. Για τὸ ἠθογραφικὸ ἔργο τοῦ Hess βλ. U. Immel, *Die deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts*, Χαϊδελβέργη 1967, σσ. 106-110.

3. Τὰ σημαντικότερα ἔργα τοῦ Hess τῆς κατηγορίας αὐτῆς ὑπάρχουν στὴ Residenz τοῦ Μονάχου. Βλ. τὸν κατάλογο H. Bruner-G. Hojer, *Residenz-München*, Μόναχο 1976.

4. Λιθογραφία τοῦ ἔργου τοῦ Krazeisen ὑπάρχει στὴ Συλλογὴ Maillinger καταχωρημένο μὲ τὸν ἀρ. 2502/24. Παρόμοιο σχέδιο τοῦ Hess βρίσκεται στὴν ἴδια Συλλογὴ (ἀρ. κατ. 1314).

5. Ἐγχρωμες ἀπεικονίσεις τῶν ἔργων βλ. Σ. Λυδάκη, *Ἡ ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς*, Ἀθήνα 1976, σσ. 68, 69 (εἰκ. 86, 87 ἀντίστοιχα).

ματικά, με βάση τὰ σχέδια τοῦ Hess οἱ σκηνές «μεταφέρθηκαν» στὶς στοῖες στὸ διάστημα 1841-44. Τὴν ἐκτέλεσή τους—ποὺ εἶχε σὰν βάση τὴν τεχνικὴ τῆς ἐγκαυστικῆς ἀνέλαβε ὁ ζωγράφος C. F. Nilson (1811-1879).⁶ Δυστυχῶς, οἱ πίνακες καταστράφηκαν ἐντελῶς κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ τελευταίου πολέμου. Εἶναι γνωστὸ ὡστόσο πῶς οἱ σκηνές τοῦ Hess ἐπρόκειτο νὰ τοποθετηθοῦν πάνω ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ τοπία τοῦ Carl Rottmann (1797-1850). Μιὰ ὑδατογραφία τοῦ L. v. Klenze, τῆς Συλλογῆς Γραφικῶν Τεχνῶν τοῦ Μονάχου—*Σχέδιο γιὰ τὴν ἀπεικόνιση τῆς β. στοῆς τοῦ Hofgarten μετὰ τὴ Σικυώνα καὶ τὴν Πάρο*⁷—μας περιγράφει μετὰ κάθε λεπτομέρεια τὸν τρόπο τῆς μελλοντικῆς τοποθέτησης καὶ τῆς διάταξης τῶν ἔργων στὸν τοῖχο τῆς στοῆς. Ὁ τοῖχος ἔφερε ἀρκετὲς διακοσμῆσεις. Τὰ τοπία τοῦ Rottmann—κατὰ τὸν Klenze—θὰ ἐτοποθετοῦντο πάνω σ' ἓνα κόκκινο πομπηιανὸ κάμπο, ποὺ ἀνάμεσά τους εἶχαν ζωγραφιστεῖ μετὰλλια μετὰ ἀρχαῖα ἑλληνικὰ θέματα.

Μιὰ φωτογραφία τοῦ ἔργου, *Ἀλωση τοῦ Ναυαρίνου καὶ φιλόνηρωπη μεταχείριση τῶν αἰχμαλώτων ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες*, ποὺ δημοσίεψε ὁ Karlinger,⁸ δείχνει τὴ φαντασία, ἀλλὰ καὶ τὸ ρομαντικὸ-κλασικιστικὸ πνεῦμα, μετὰ τὸ ὁποῖο εἶχαν ἐκτελεστεῖ οἱ σκηνές. Τὸ σύνολο ἔχει τὸ σχῆμα ἑνὸς ἀρχαίου ἑλληνικοῦ κτηρίου μετὰ κίονες ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ποὺ περιβάλλουν καὶ προβάλλουν τὸ κέντρο μετὰ τὴν παράσταση. Τὸ ὅλο θέμα συνδέεται μετὰ τὰ πλαῖνά μετὰ φυτικὰ θέματα, τὰ ὁποῖα «στηρίζονται» στὰ δόρατα μικρῶν Νικῶν.

Τὰ σχέδια ποὺ παρουσιάζονται ἐδῶ εἶναι τὰ πρωτότυπα ποὺ ἔκαμε ὁ Hess γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τοῦ Hofgarten καὶ βρίσκονται στὴ Συλλογὴ Maillinger τοῦ Μονάχου.⁹ Πρόκειται γιὰ μεγάλα λευκὰ χαρτόνια (Maren) μετὰ διαστάσεις 87 ἐκ. ὕψος καὶ πλάτος 66 ἐκ. περίπου. Οἱ παραστάσεις εἶναι ζωγραφισμένες μετὰ μαύρη κιμωλία. Τὰ σχέδια εἶναι ἀριθμημένα ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ ζωγράφο καὶ ἀκολουθοῦν τὴ σειρά τῆς τοποθέτησής τους στὴ στοῖα. Τὰ θέματά τους εἶναι τὰ ἑξῆς:

1. Ὁ Ρήγας ἐξάπτει τὸν ἔρωτα τῶν Ἑλλήνων πρὸς τὴν Ἐλευθερία.
2. Ὁ Ἄλ. Ὑψηλάντης ὑψώνει τὴ σημαία τῆς Ἐπανάστασης στὴ Μολδαβία.

6. Βλ. σχετικὰ H. Karlinger, *München und die deutsche Kunst des XIX Jahrs*, Μόναχο 1932, σ. 76.

7. Βλ. ἀπεικόνισή του στὸ Ugo Decker, *Carl Rottmann*, Βερολίνο 1957, σ. 41, εἰκ. 12.

8. H. Karlinger, ὁ.π., σ. 77, εἰκ. 35.

9. Εὐχαριστῶ θερμὰ τὴ διεύθυνση τοῦ Stadtmuseum καὶ τῆς Συλλογῆς Maillinger γιὰ τὴν ἄδεια μελέτης, φωτογράφησης καὶ δημοσίευσης τῶν ἔργων. Εὐχαριστῶ ἐπίσης τοὺς ἐπιστημονικοὺς συνεργάτες τῆς Συλλογῆς, τὸν κ. Dr. V. Düvigneau καὶ τὴ δ. E. Reichenwallner, γιὰ τὴν πολλαπλὴ συμπαράστασή τους κατὰ τὴ διάρκεια τῆς μελέτης τῶν ἔργων.

3. Ὁ μητροπολίτης Γερμανὸς εὐλογεῖ τὴ σημαία τῆς Ἐλευθερίας.
4. Ὁ Διάκος ὁδηγεῖ τοὺς Δερβενχωρίτες στὴ μάχη.
5. Τὸ πτώμα τοῦ πατριάρχου Γρηγορίου ρίχνεται στὴ θάλασσα τῆς Κωνσταντινούπολης.
6. Ὁ Οἰκονόμος κηρύσσει στὴν Ὑδρα τὴν Ἐλευθερία.
7. Ὁ Πέτρος Μαυρομιχάλης κηρύσσει τὴν Ἐπανάσταση στὴ Μεσσηνία.
8. Ἡ Μπουμπουλίνα ἀποκλείει τὸ Ναύπλιο.
9. Ὁ Ἀναγνωσταρὰς νικᾷ τοὺς Τούρκους κοντὰ στὸ Βαλτέτσι.
10. Ὁ Τομπάζης πυρπολεῖ τὸ πρῶτο τουρκικὸ δίκροτο.
11. 400 Ἱερολοχίτες, πρόδρομοι τοῦ Ἱεροῦ Ἀγώνα, πέφτουν στὸ Δραγατσάνι.
12. Ὁ Μεταξὰς νικᾷ τοὺς Τούρκους στὸ Λάλα.
13. Ὁ Ἀθανάσιος ἀπὸ τὰ Ἀγραφα μάχεται μὲ 500 στὸν Προῦθο ἐναντίον 1200 Τούρκων.
14. Ὁ Κατακουζηνὸς κυριεύει τὴ Μονεμβασιά ὕστερα ἀπὸ ἐπίμονη πολιορκία.
15. Ἀλωση τοῦ Ναυαρίνου καὶ φιλόνηρωπη μεταχείριση τῶν αἰχμαλώτων ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες.
16. Ὁ Γεωργάκης καὶ οἱ δικοί του τινάζονται στὸν ἀέρα στὸ Σέκκο τῆς Μολδαβίας.
17. Ὁ Ὀδυσσεὺς καταστρέφει στὴ Φοντάνα μεγάλο τμῆμα τουρκικοῦ στρατοῦ.
18. Ὁ Κεφάλας ὑψώνει τὴ σημαία τῆς Ἐλευθερίας στὰ τεῖχη τῆς Τριπολιτσᾶς.
19. Ὁ Ἀθανάσιος Κανακάρης κυριεύει τὴν Πάτρα.
20. Ὁ Μαυροκορδάτος ὑπερασπίζεται γενναῖα τὸ Μεσολόγγι.
21. Ὁ Πανουργιὰς κυριεύει τὸν Ἀκροκόρινθο.
22. Ὁ Κανάρης πυρπολεῖ στὴ Χίο τρία τουρκικὰ πλοῖα τῆς γραμμῆς.
23. Ὁ Πλαπούτας ὑπερασπίζεται τὰ Δερβενάκια.
24. Ὁ Δημήτριος Ὑψηλάντης ὑπερασπίζεται γενναῖα τὸ Ἄργος.
25. Ὁ Κολοκοτρώνης συγκεντρώνει τοὺς νικητὲς τοῦ Δράμαλη στὴ Λέρνη.
26. Ὁ Νικήτας καταδικᾷ τὸ στρατὸ τοῦ Δράμαλη στὰ Δερβενάκια.
27. Ὁ θάνατος τοῦ Πετμεζᾶ.
28. Ὁ Σταϊκόπουλος κυριεύει τὸ Παλαμίδι.
29. Ὁ Λόντος ἐξολοθρεύει κοντὰ στὴ Βοστίτσα 3000 ἐχθροὺς ἀπὸ τὴν πεῖνα.
30. Ὁ Μάρκος Μπότσαρης πεθαίνει τροπαιοφόρος στὸ Καρπενήσι.

31. Ὁ Γκούρας νικά τοὺς Τούρκους στὸ Μαραθώνα.
32. Νίκη τοῦ Σαχτούρη κοντὰ στὴ Σάμο.
33. Ὁ Ἀνδρέας Μιαούλης νικά κοντὰ στὴν Κῶ.
34. Οἱ Μανιάτες νικοῦν τὸν Ἰμπραήμ πασὰ κοντὰ στὴ Βέργα.
35. Ὁ Καραϊσκάκης νικά τοὺς Τούρκους στὴν Ἀράχωβα.
36. Ὁ Μακρυγιάννης ἀμύνεται γενναῖα στὸν Πειραιά.
37. Ὁ Κωλέτης ἀναγγέλλει στοὺς Ἕλληνες τὴν ἐκλογή τοῦ Ὁθωνα ὡς βασιλιὰ τῆς Ἑλλάδος.
38. Οἱ Ἕλληνες ἀπεσταλμένοι στὸ Μόναχο προσφέρουν ὑποταγὴ στὸν Ὁθωνα.
39. Ἡ ἀφιξὴ τοῦ Ὁθωνα στὸ Ναύπλιο.

Ἡ εἰκονογράφηση τῶν θεμάτων αὐτῶν στὸ Hofgarten δὲν ἦταν τὸ μοναδικὸ γεγονὸς ποὺ ἔκαμε γνωστὰ στὸ ἐξωτερικὸ ὀρισμένα σημαντικὰ γεγονότα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης. Ἀκολούθησε μιὰ πλούσια λιθογραφικὴ παραγωγή τῶν εἰκόνων αὐτῶν καὶ πολλοὶ ζωγράφοι ἀντέγραψαν σκηνές ἀπὸ τὸν παραπάνω κύκλο. Στὴ Συλλογὴ Maillinger ὑπάρχει ἐπίσης ἓνα σχετικὸ λεύκωμα μὲ τὸν τίτλο: Die Befreiung Griechenlands in 39 Bildern entworfen von P. Hess auf Befehl. S. M. Ludwig I. Königs von Baiern. Lith. von H. Kohler und Atzinger.¹⁰ Ἀντίγραφα τῶν θεμάτων αὐτῶν ὑπάρχουν στὸ Bayerisches Armeemuseum (Ingolstadt)—ὀρισμένα μόνο κομμάτια—καὶ στὴν Ἑλληνικὴ Ἐθνικὴ Τράπεζα.

Ἡ παράθεση τῶν 39 σκηνῶν ἀκολουθεῖ βασικὰ τὰ πραγματικὰ ἱστορικὰ γεγονότα. Ἄν ἐξαιρέσει κανεὶς τὸν πρῶτο πίνακα, ποὺ εἶναι ἓνα καθαρὰ συμβολικὸ-φανταστικὸ θέμα, οἱ ὑπόλοιποι ἀνταποκρίνονται στὴν πραγματικότητα. Ὡστόσο σὲ ὀρισμένα θέματα ὁ ζωγράφος φαίνεται νὰ ἀπομακρύνεται ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ ἀλήθεια, ποὺ πιθανότατα ὀφείλεται σὲ ἐσφαλμένες πληροφορίες ἢ σὲ πολιτικὲς σκοπιμότητες.¹¹ Ἐπίσης δὲν γίνεται μνεῖα τῆς προσωπικότητος ἢ τοῦ θανάτου τοῦ Καποδίστρια. Γιὰ τὸ τελευταῖο εὐκόλα ὑποθέτει κανεὶς πὼς ἡ παράλειψη εἶναι σκόπιμη. Τὸ περιβάλλον τοῦ νέου βασιλιᾶ προτιμᾷ νὰ «διαφημίζει» τὴν ἐγκαθίδρυση τῆς μοναρχίας στὴν Ἑλλάδα, παρὰ τὸ ἔργο ἑνὸς ὁποιοῦδήποτε Ἕλληνα κυβερνήτη.

Ἀνεξάρτητα πάντως ἀπὸ τὰ παραπάνω, τὸ ἔργο τοῦ Hess εἶναι μνημειακὸ στὴν ἐκτέλεση καὶ συναρπαστικὸ στὴν ἀφήγηση. Στὰ σχέδια διακρίνει κανεὶς σαφέστερα τὴν ἐκφραστικὴ δύναμη τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Hess χειρίζεται μὲ μεγάλη ἱκανότητα τὴ γραμμὴ, ἢ ὁποῖα ζωντανεῖ κυριολεκτικὰ τὶς

10. Ἄρ. κατ. 1359. Τὸ Λεύκωμα συνοδεύεται ἀπὸ διευκρινιστικὸ κείμενο στὴ γερμανικῇ, ἀγγλικῇ, γαλλικῇ καὶ ἑλληνικῇ γλώσσῃ.

11. Τὰ «ἱστορικὰ λάθη» ἐπισημαίνονται παρακάτω, σὲ ἀναλύσεις τῶν ἔργων.

μορφές και τὰ σχήματα. Βασικὸς στόχος του εἶναι ἡ εἰδησεογραφικὴ ἀποτύπωση γεγονότων, χωρὶς ὥστόσο ν' ἀποφεύγει τὴν ἰδεαλιστικὴ ἀνύψωση τῶν πρωταγωνιστῶν τους. Ὁ χῶρος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας λειτουργεῖ ὡς σκηνικόν, ἐνῶ τὸ τοπίο παίζει τὸ ρόλο τοῦ παρασκηνίου καὶ προβάλλει τὴν κύρια σκηνή, ἡ ὁποία, σχεδὸν πάντα, διαδραματίζεται στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας. Ἡ σύνθεση τῶν ἔργων του εἶναι συνήθως διαγώνια. Μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ ἐπιδιώκεται νὰ δοθεῖ ἡ κίνηση καὶ ἡ δράση-χαρακτηριστικὸ γνῶρισμα τῶν πολεμικῶν σκηνῶν. Ἡ περιγραφή τῶν μορφῶν καὶ τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων γίνεται μὲ μεγάλη ἀκρίβεια. Μὲ ὅλες τὶς λεπτομέρειες περιγράφονται ἰδιαίτερα οἱ φορεσιῆς τῶν εἰκονιζομένων προσώπων καὶ εἶναι φανερό πὼς ὁ καλλιτέχνης ἐνδιαφέρεται νὰ χαρακτηρίσει «ἐθνογραφικὰ» τὶς σκηνές. Τὸ βασικότερο ὥστόσο γνῶρισμα τῶν πινάκων τοῦ Hess εἶναι ἡ προβολὴ τῶν πρωταγωνιστῶν. Ἡ περιγραφή τους εἶναι περισσότερο ἀπὸ τὰ ὑπόλοιπα θέματα λεπτομερειακὴ καὶ τοποθετοῦνται συνήθως στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ὥστε νὰ προβάλλονται ἐντονότερα. Εἰκονίζονται σὲ μεγαλύτερη κλίμακα ἀπὸ τὶς ἄλλες μορφές καὶ σχεδὸν πάντα σὲ ἐντονη κίνηση.

Ἀναμφίβολα οἱ ἱστορικὲς συνθέσεις τοῦ Hess δημιούργησαν τὶς βάσεις γιὰ τὴν ἐντεχνή ἱστοριογραφία στὴν Ἑλλάδα. Ἡ ἱκανότητά του στὴ δημιουργία τύπων καὶ ἡ ἔμφαση τῆς γραφῆς του στὴ νατουραλιστικὴ περιγραφή ἀνήκουν στὰ βασικότερα χαρακτηριστικὰ τῆς τέχνης του, ἡ ὁποία ἐπηρέασε πολλοὺς ἀπὸ τοὺς Νεοέλληνες ζωγράφους. Ἰδιαίτερα ὁ Θεόδωρος Βρυζάκης (1814-1878) δέχεται τὴν ἐπίδραση τοῦ Γερμανοῦ ζωγράφου τόσο στὴν ἐπιλογή τῶν θεμάτων του, ὅσο καὶ στὴ διαπραγματεύσή τους. Πολλὰ μοτίβα καὶ τύποι τοῦ Γερμανοῦ ἐπαναλαμβάνονται μὲ τυπικὸ τρόπο στὸ ἔργο τοῦ Βρυζάκη.¹² Ὅρισμένα ἔργα του ἐπίσης στάθηκαν, ὅπως θὰ δοῦμε, τὰ πρότυπα σὲ ἔργα ἐνὸς ἀπὸ τοὺς «πατέρες» τῆς νεοελληνικῆς ζωγραφικῆς, τοῦ Νικηφόρου Λύτρα (1832-1904).

Στὴν ἀρχὴ τῶν παραστάσεων τοῦ Hofgarten τοποθέτησε ὁ ζωγράφος μιὰ τοπιογραφικὴ-συμβολικὴ παράσταση. Εἰκονίζεται ἕνας μαρμάρινος τύμβος ἀνάμεσα σὲ δέντρα καὶ φυτὰ ποὺ φέρει τὴν ἐπιγραφή: in XXXIX bildern entworfen / von / Peter Hess. Στὸ βάθος, καὶ πάνω ἀκριβῶς ἀπὸ τὴν Ἀκρόπολη καὶ τὸ Λυκαβητό, ἡ ἐπιγραφή Griechenlands Befreiung, δὲν ἀφήνει στὸν ἐπισκέπτη καμιὰ ἀμφιβολία γιὰ τὴν «καταγωγὴ» τῶν εἰκόνων ποὺ ἀκολουθοῦν. Στὸ περιθώριο ἐπίσης τῆς παράστασης ὁ καλλιτέχνης προσθέτει μιὰ νέα ἐπιγραφή—Auf Befehl S. M. Ludwig I. V. Bayern—ἀπαθανατίζοντας

12. Πρβλ. λ.χ. τὰ ἔργα τοῦ Βρυζάκη, *Ἡ ὑποδοχὴ τοῦ Λόρδου Βύρωνα στὸ Μεσολόγγι* (1861, Ἐθν. Πινακοθήκη), *Ὁ ὄρκος τῶν ἀγωνιστῶν καὶ ἡ εὐλογία τῆς σημαίας ἀπὸ τὸν Π. Π. Γερμανὸ* (1865, Ἐθν. Πινακοθήκη).

μ' αὐτὸ τὸν τρόπο τὴν πρωτοβουλία τοῦ βασιλιᾶ του. Ὑπομνηματισμοί, ἀνάλογοι μὲ τὸ περιεχόμενον τῶν σκηνῶν, ὑπῆρχαν σ' ὅλες τὶς παραστάσεις (Βλ. λιθογραφία—μὲ μικρὲς ἀλλαγές—στὸν πίν. α).

Ὡς πρώτη εἰκόνα τῶν ἐλληνικῶν σκηνῶν τοποθετεῖται ἡ παράσταση μὲ τὸν Ρήγα πού ἐξάπτει τὸν ἔρωτα τῶν Ἑλλήνων πρὸς τὴν Ἐλευθερία. Στὸ σχέδιο τῆς Συλλογῆς Maillinger (πίν. 1) εἰκονίζεται ὁ Ρήγας στὰ δεξιὰ τῆς παράστασης νὰ τραγουδᾷ τὸ «Θούριον», μὲ τὴ συνοδεία μουσικοῦ ὄργάνου, πού κρατᾷ στὰ χέρια του. Μπροστά του τέσσερις Ἕλληνες, φορώντας τὶς ἐθνικὲς τοὺς στολές, ἀκοῦνε μὲ προσοχὴ τὸ τραγούδι τοῦ Ρήγα. Οἱ ἐπαναστατικοί του στίχοι ἔχουν ἐπηρεάσει τὶς ψυχὲς τους. Ἡ ὄρμη καὶ ἀποφασιστικότητά, ἀνάμικτες μὲ αἰσθήματα πόνου καὶ θλίψης, εἶναι ζωγραφισμένες στὰ πρόσωπά τους. Ὁ ἕνας κρατᾷ μὲ σιγουριά τὸ σταυρὸ—ἡ ὀρθία μορφή, δεξιὰ—, ὁ σύντροφός του σφίγγει μὲ δύναμη τὴ γραθιά του, ἐνῶ ὁ τρίτος—στὸ α' ἐπίπεδο—ἀναλογίζεται τὴ νέα κατάσταση πού ὀραματίζεται στὰ τραγούδια του ὁ Ρήγας. Τὴ σκηνὴ συμπληρώνει μιὰ τέταρτη μορφή, ἀριστερά, ἡ ὁποία παρὰ τὴ γεροντικὴ τῆς ἡλικία, ὑψώνει μὲ ἀρκετὴ ἀποφασιστικότητά τὸ μπαστούνι τῆς.

Ὁ ζωγράφος ἔχει ἐπιμεληθεῖ μὲ ἀρκετὴ φροντίδα τὰ θέματά του. Χρησιμοποιεῖ μιὰ πολὺ λεπτὴ γραμμὴ γιὰ τὴν ἀπόδοση τῶν λεπτομερειῶν—ἰδιαιτέρως τῶν ἐνδυμασιῶν—, ἐνῶ δυναμώνει τὴν ἐντάσή τῆς, ὅταν θέλει νὰ περιγράψει τὰ γυμνὰ μέλη τῶν μορφῶν. Τὰ παραπληρωματικὰ θέματα, ὅπως τὰ κιονόκρανα στὸ α' ἐπίπεδο καὶ τὰ τεῖχη τῆς πόλης, πού εἰκονίζονται στὸ βάθος, ἀποδίδονται μ' ἕναν λιτό, σχεδὸν σχηματικὸ τρόπο.

Στὴ δεύτερη σκηνὴ (πίν. 2) εἰκονίζεται ἡ ἀφιξὴ τοῦ ἀρχηγοῦ τῆς Φιλικῆς Ἐταιρίας Ἀλέξανδρου Ὑψηλάντη στὴ Μολδαβία καὶ ἡ ὑψωση ἐκεῖ τῆς Σημαίας τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ σκηνὴ εἶναι ἐντονα ὁμιλητικὴ. Ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς εἰκονίζεται τὴ στιγμὴ πού πατᾷ μὲ τὸ πόδι του τὴ γῆ τῆς Μολδαβίας. Οἱ κάτοικοι—ντόπιοι καὶ Ἕλληνες—τὸν ὑποδέχονται φιλικὰ καὶ μὲ ἐπαναστατικὴ διάθεση. Κυρίαρχη μορφή τῆς παράστασης εἶναι ὁ Ὑψηλάντης, τοῦ ὁποίου ἡ μορφή καταλαμβάνει τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς εἰκόνας καὶ ἀποδίδεται σὲ μιὰ διαγώνια, δυναμικὴ στάση. Στὸ πρόσωπό του διαγράφεται ἡ ἀποφασιστικότητά καὶ ἡ θέλησή του νὰ ἡγηθεῖ ἐνὸς δύσκολου ἀπελευθερωτικοῦ κινήματος.

Τὸ θέμα τοῦ τρίτου σχεδίου (πίν. 3) εἶναι ἡ εὐλογία τῆς σημαίας τῆς Ἐλευθερίας ἀπὸ τὸν μητροπολίτη Π. Π. Γερμανό. Ὁ δεσπότης εἰκονίζεται στὸ κέντρο σχεδὸν τῆς παράστασης μὲ ὑψωμένα τὰ χέρια του νὰ εὐλογεῖ τὰ λάβαρα καὶ τὰ ὄπλα τῶν Ἑλλήνων ἐπαναστατῶν, πού γονατιστοὶ στέκονται μπροστά του. Ὅπως πάντα, ὁ καλλιτέχνης δείχνει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν πιστὴ ἀπόδοση τῶν ἐνδυμασιῶν τῶν μορφῶν. Μὲ ἀνάλαφρες γραμμὲς

ἀποδίδει όλες τις λεπτομέρειές τους, χωρίς ωστόσο να καταφεύγει στην υπερβολή και στην ἐξωτική περιγραφή. Ἡ σκηνή—παρόλο τὸν ἰδεαλιστικό της χαρακτήρα—δείχνει νὰ διατηρεῖ ὅλα τὰ στοιχεῖα ἑνὸς ντοκουμέντου.¹³ Ὡς φόντο τῆς σκηνῆς χρησιμοποιεῖται τὸ τέμπλο μιᾶς ἐκκλησίας. Οἱ μορφές τῶν ἁγίων—ἰδιαίτερα τοῦ Παντοκράτορα—ἀποκτοῦν ἐδῶ καθαρὰ συμβολικὴ σημασία. Τὸ θέμα ἐπανελάβε στὴ συνέχεια (1865) ὁ Θ. Βρυζάκης στὸ ἔργο του, *Ὁ ὄρκος τῶν ἀγωνιστῶν καὶ ἡ εὐλογία τῆς σημαίας ἀπὸ τὸν Παλαιῶν Πατρῶν Γερμανὸ* (Ἐθν. Πανακοθήκη), καθὼς ἐπίσης καὶ ὁ L. v. Schwanthaler στὴν εἰκονογράφηση τῆς «Αἰθουσας τῶν Τροπείων».¹⁴

Βρισκόμαστε ἀκόμα στὴν ἀρχὴ τῆς Ἐπανάστασης. Ἡ παράσταση ποὺ ἀκολουθεῖ, ὅπως καὶ οἱ τρεῖς ἐπόμενες, ἀναφέρονται στὴν προετοιμασία καὶ στὶς πρῶτες δραστηριότητες τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὴν ἀπόκτηση τῆς λευτεριάς τους. Στὸ τέταρτο σχέδιο (πίν. 4) ἔχουμε ἕνα φανταστικὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀθανάσιου Διάκου, ποὺ μαζὶ μὲ τοὺς συντρόφους του ἀποχαιρετοῦν τοὺς δικούς τους καὶ ξεκινοῦν γιὰ τὴ μάχη.¹⁵ Οἱ μορφές ἀποδίδονται μνημειακὰ καὶ σὲ ἔντονη κίνηση, ποὺ ζωντανεῖ τὴν παράσταση. Μὲ ἐξάριστο τρόπο ἀποδίδεται ἐπίσης ἡ σκηνὴ τοῦ ἀποχαιρετισμοῦ τοῦ νέου ἄντρα μὲ τὸ παιδί καὶ τὴ γυναίκα του, ἐνῶ ἀρκετὰ πετυχημένο συνθετικὸ εὖρημα ἀποτελεῖ τὸ σχῆμα τοῦ δέντρου, ποὺ δένει μὲ θαυμάσιο τρόπο τὴν ὅλη σύνθεση.

Στὴν ἐπόμενη παράσταση (πίν. 5) εἰκονίζεται ἡ σκηνὴ μὲ τὸ Θάνατο τοῦ πατριάρχη Γρηγορίου τοῦ Ε' καὶ τὸ πέταγμα τοῦ πτώματός του στὰ νερὰ τοῦ Βοσπόρου. Στὸ α' ἐπίπεδο τῆς σύνθεσης κυριαρχοῦν οἱ μορφές τῶν δολοφόνων τοῦ πατριάρχη, ποὺ μὲ μανία σέρνουν τὸ πτώμα του στὴν ἀκτὴ. Τὸ πρόσωπο τοῦ πατριάρχη διακρίνεται γιὰ τὴ γαλήνια ἔκφρασή του, ποὺ ἀντιτίθεται μὲ τὰ σκληρὰ χαρακτηριστικὰ τῶν μορφῶν ποὺ τὸ περιβάλλουν. Ἡ σκηνὴ συμπληρώνεται μὲ πρόσωπα, ποὺ χειρονομοῦν μὲ ἐπιδοκιμασία καὶ

13. Μὲ τὴν εἰκόνα αὐτὴ ὁ Hess, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἱστορικὴ της βάση (βλ. σχετικὰ *Ἱστορία τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἔθνους*, τ. IB, Ἀθήνα 1975, σ. 82), ὄχι μόνο καθιέρωσε ἕναν εἰκονογραφικὸ τύπο, ποὺ ἐπαναλήφθηκε ἀργότερα καὶ ἀπὸ ἄλλους ζωγράφους, ἀλλὰ προσπάθησε νὰ δώσει στὴ σκηνὴ ἱστορικὸ βῆρος, χρησιμοποιώντας γιὰ μοντέλα ἐπαναστάτες, τοὺς ὁποίους γνώρισε κατὰ τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴν Ἑλλάδα.

14. Τὸ σχετικὸ σχέδιο τοῦ Schwanthaler ὑπάρχει στὴ Συλλογὴ Maillinger (ἀρ. κατ. S906). Γιὰ τὴν εἰκονογράφηση τῆς «Αἰθουσας τῶν Τροπαίων» τοῦ ἀνακτόρου τοῦ Ὁθωνα στὴν Ἀθήνα, βλ. Μ. Παπανικολάου, *Γερμανοὶ ζωγράφοι στὴν Ἑλλάδα κατὰ τὸν 19ο αἰῶνα (1826-1843)*, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 138 κέ.

15. Δὲν πρόκειται γιὰ κάποια συγκεκριμένη μάχη, ἀλλὰ γιὰ συγκέντρωση ἀγωνιστῶν μὲ πρωτοβουλία τοῦ Διάκου.

ἀπὸ τοπιογραφικὲς ἀναφορὲς ποὺ προσδιορίζουν τὸν τόπο τοῦ μαρτυρίου τοῦ πατριάρχη.¹⁶

Οἱ εἰκόνες ποὺ ἀκολουθοῦν (πίν. 6 καὶ 7) ἀναφέρονται σὲ δύο ἱστορικὰ ἐπεισόδια, ποὺ συνέβησαν τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1821. Στὴν πρώτη ὁ Ἀντώνης Οἰκονόμου ξεσηκώνει σὲ ἐπανάσταση τοὺς Ὑδραῖους καὶ στὴ δευτέρῃ ὁ Π. Μαυρομιχάλης τοὺς κατοίκους τῆς Μεσσηνίας. Μὲ θαυμάσιο τρόπο σχεδιάζονται καὶ στὰ δύο ἔργα οἱ μορφὲς καὶ τὰ διάφορα παραπληρωματικὰ θέματα, ποὺ περιγράφονται μὲ ἀρκετὴ σαφήνεια. Σημαντικὸ ρόλο παίζει ἐδῶ καὶ τὸ φόντο τῶν παραστάσεων, ποὺ ὑποδηλώνει δύο διαφορετικοὺς χώρους· τὸν νησιώτικο καὶ τὸν ὄρεινό. Ἡ παράθεση τῶν δύο ἔργων πλάι πλάι, νομίζουμε πὼς δὲν εἶναι τυχαία. Ὁ καλλιτέχνης θέλει νὰ τονίσει τὴν καθολικὴ συμμετοχὴ τῶν Ἑλλήνων στὴν Ἐπανάσταση.

Οἱ ἐπόμενες 29 εἰκόνες (πίν. 8-36) ἀναφέρονται σὲ μάχες καὶ διάφορα πολεμικὰ ἐπεισόδια καὶ ἀποτελοῦν μιὰ ξεχωριστὴ ἐνότητα. Διακρίνονται περισσότερο γιὰ τὴ διαγώνιο διάταξη τῶν θεμάτων, τὶς ἔντονες χειρονομίες τῶν μορφῶν καὶ τὴ διηγηματικὴ ἀναπαράσταση.

Στὸ πρῶτο ἔργο τῆς ἐνότητας αὐτῆς (πίν. 8) εἰκονίζεται τὸ θέμα τῆς Μπουμπουλίνας ποὺ ἀποικεῖ μὲ τὰ καράβια τῆς τὸ Ναύπλιο. Στὸ α' ἐπίπεδο τοῦ ἔργου κυριαρχεῖ τὸ θέμα τοῦ караβιού μὲ τοὺς δύο ναῦτες καὶ ἡ Μπουμπουλίνα, ποὺ εἰκονίζεται ὀρθία νὰ δίνει τὶς σχετικὲς ὁδηγίες στοὺς ναῦτες τῆς. Ἡ μορφή τῆς πρωταγωνίστριας εἶναι ἀρκετὰ ἐντυπωσιακὴ. Ἀποδίδεται σ' ἕναν ἥρωικό-μυθικό τύπο, ποὺ εἶχε πλάσει ἡ λαϊκὴ φαντασία. Ὁ Hess εἶναι φανερό πὼς στὴν ἐφαρμογὴ τοῦ εἰκονογραφικοῦ τοῦ προγράμματος παίρνει ὑπ' ὄψη του τόσο τὶς πληροφορίες τῶν ἴδιων τῶν πρωταγωνιστῶν, ὅσο καὶ τὶς ἀντίστοιχες τῶν ἀπλῶν, ἀνώνυμων ἀνθρώπων. Οἱ περιγραφὲς τῶν τελευταίων ταίριαζαν ἀπόλυτα μὲ τὶς ρομαντικὲς πεποιθήσεις τοῦ καλλιτέχνη.

Στὸ σχέδιο ποὺ ἀκολουθεῖ (πίν. 9) περιγράφεται ἡ μάχη στὸ Βαλτέτσι μ' ἕναν ἀπὸ τοὺς πρωταγωνιστὲς τῆς, τὸν Ἀναγνωσταρά,¹⁷ τοῦ ὁποῦ ἡ μορφή κυριαρχεῖ στὸ πρῶτο πλάνο τῆς παράστασης. Ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο διαγωνίους, ποὺ ἔχουν σὰν ἀφετηρία τὸ σῶμα τοῦ νεκροῦ Τούρκου στὸ α' ἐπίπεδο. Ὁ καλλιτέχνης ἀποδίδει μὲ μιὰ δυνατὴ, σί-

16. Τὸ θέμα τοῦ Ἀπαγχονισμοῦ τοῦ Πατριάρχη Γρηγορίου τοῦ Ε' ζωγράφησε ἀργότερα (γύρω στὰ 1864) καὶ ὁ Νικηφόρος Λύτρας. Βλ. Ν. Ἀθανάσογλου, Ὁ ζωγράφος Νικηφόρος Λύτρας (1832-1904), Ἀθήνα 1976, σ. 43 (εἰκ. 17).

17. Εἶναι ἄγνωστο ποῖος ἦταν ὁ ρόλος τοῦ Ἀναγνωσταρά στὴν ἀποφασιστικὴ αὐτὴ μάχη. Βλ. σχετικὰ Ἱστορικὸν Λεύκωμα τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπαναστάσεως, μέρος Α' (ἐκδ. «Μέλισσα»), Ἀθήνα 1970, σ. 137.

γουρη γραμμή τῆ μορφῆ τοῦ Ἀναγνωσταρά, ἐνῶ κάπως ἐλεύθερα καὶ σχηματικά περιγράφει τὸ πλῆθος ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ, ἐκφράζοντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς μάχης.

Σὲ μιὰ θαλάσσια ἐπιτυχία τῶν Ἑλλήνων μᾶς μεταφέρει τὸ ἐπόμενο ἔργο τοῦ κύκλου (πίν. 10).¹⁸ Στὴν ἐπιφάνεια τοῦ πίνακα κυριαρχεῖ, σὲ ἐλαφρὰ διαγώνιο, τὸ θέμα τῆς βάρκας μὲ τοὺς τρεῖς ναῦτες καὶ τὸν Τομπάζη, ὄρθιον ἄνεμιζοι χαρούμενος κι εὐτυχῆς τὸ σκούφο του. Στὸ βάθος ὁ τεράστιος ὄγκος τοῦ δίκροτου τουρκικοῦ καραβιοῦ μεγαλοποιεῖ μὲ τὴν ἐμφάνισή του τὸ κατόρθωμα τῶν Ἑλλήνων ναυτικῶν.

Τὸ ἔργο παρουσιάζει ἀρκετὲς ὁμοιότητες—συνθετικὲς καὶ τυπολογικὲς—μὲ τὸ ἔργο τοῦ Νικηφόρου Λύτρα, *Ἡ πυρπόληση τῆς τουρκικῆς ναυαρχίδας ἀπὸ τὸν Κανάρη* τῆς Συλλογῆς Σερπιέρη.¹⁹ Στὸ ἔργο αὐτὸ ὁ Λύτρας χρησιμοποιοῦ τὸν ἴδιο συνθετικὸ τύπο τοῦ ἔργου τοῦ Hess. Ὅρισμένες μικροδιαφορὲς—ὅπως ἡ καθαρὴ διαγώνια θέση τῆς βάρκας καὶ ἡ μεταφορὰ τοῦ πλοίου τοῦ β' ἐπιπέδου στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ—δὲν ἀπομακρύνουν στὴν οὐσία τὸ ἔργο τοῦ Λύτρα ἀπὸ τὸ πρότυπο. Καὶ οἱ δύο καλλιτέχνες δίνουν ἰδιαίτερη σημασία στὶς ἀνθρώπινες μορφές, χωρὶς ὥστόσο ν' ἀδιαφοροῦν καὶ γιὰ τὰ ὑπόλοιπα θέματα, τὰ ὁποῖα θεωροῦνται ἀπαραίτητα γιὰ τὴν ἄμεση ἀπόδοση τῆς διήγησής. Ὁ Λύτρας ἀντλεῖ ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Hess καὶ τυπολογικὰ χαρακτηριστικὰ—πράγμα ποὺ βλέπουμε ἰδιαίτερα στὶς μορφές τῶν δύο ναυτῶν ποὺ κωπηλατοῦν—, καθὼς καὶ μοτίβα, ὅπως τὸ μαντήλι ποὺ ἀνεμιζοῦ ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς σκηνῆς. Εἶναι βέβαιο πὼς ὁ Λύτρας ἔχει δεῖ τὰ ἔργα τοῦ Γερμανοῦ ζωγράφου. Ὁ Λύτρας βρίσκεται στὸ Μόναχο γιὰ σπουδὲς ἀπὸ τὸ 1860 ὡς τὸ 1866 καὶ εἶναι γνωστὸ πὼς τὸ ζωγράφισμα τῶν ἔργων τοῦ Hess στὶς στοῆς τοῦ Hofgarten εἶχε ὀλοκληρωθεῖ στὰ 1844.

Ἀρκετὰ πολυπρόσωπες εἶναι οἱ τρεῖς ἐπόμενες παραστάσεις. Στὴν πρώτη—400 *Ἱερολοχίτες, πρόδρομοι τοῦ Ἱεροῦ Ἀγώνα*, πέφτουν στὸ Αἰγαίου (πίν. 11)—σχήματα καὶ φόρμες, διατηρώντας μιὰ σχεδιαστικὴ καθαρότητα, συνθέτουν ἓνα σύνολο ποὺ πείθει μὲ τὴ ζωντάνια καὶ τὴν ἀμεσότητα τῆς περιγραφῆς του. Ἀριστερὰ νεαροὶ ἐπαναστάτες—μὲ τὶς χαρακτηριστικὲς «δυτικὲς» φορεσιῆς τους—μάχονται ἄνισα μὲ τοὺς ἑφιπποὺς ἐχθροὺς τους,

18. Πρόκειται γιὰ τὸ γεγονός τῆς πυρπόλησης τουρκικοῦ δίκροτου στὶς 27 Μαΐου 1821 στὸ λιμάνι τῆς Ἐρεσσῦ ἀπὸ τοὺς Παπανικολῆ καὶ Πατατοῦκο. Ἀρχιναύαρχος τοῦ ἐλληνικοῦ στόλου ἦταν ὁ Γιακουμάκης Τομπάζης.

19. Βλ. ἐγχρωμὴ ἀπεικόνιση στὸ Σ. Λυδάκη, ὅ.π., σ. 156, εἰκ. 232. Σχέσεις ἐπίσης τοῦ ἔργου τοῦ Λύτρα μὲ ἔργα τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς βλ. Η. Μυκονιάτη, *Τὸ εἰκοσιένα στὴ ζωγραφικὴ. Συμβολὴ στὴ μελέτη τῆς εἰκονογραφίας τοῦ Ἀγώνα*, Θεσσαλονίκη 1979, σ. 100 κέ.

πού πιάνουν τὸ δεξιὸ τμήμα τοῦ ἔργου. Ὁ καλλιτέχνης μὲ μιὰ ἀπαράμιλλη σχεδιαστικὴ δεξιοτεχνία φέρνει σὲ σύγκρουση τοὺς ἀπαλούς μὲ τοὺς δυνατοὺς τόνους, τὰ εὐγενικὰ σχήματα τῶν νεανικῶν μορφῶν μὲ τὶς τραχεῖς φόρμες τῶν ἀντιπάλων τους.

Στὸ ἐπόμενο σχέδιο (πίν. 12) εἰκονίζεται ὁ Ἀθανάσιος Μεταξᾶς νὰ ὀδηγεῖ τοὺς συντρόφους του στὴ νίκη ἐναντίον τῶν Τούρκων στὴ μάχη τοῦ Λάλα. Ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου εἶναι αὐστηρὴ καὶ οἱ μορφές του περιορίζονται ἀποκλειστικὰ στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, στὸ ὁποῖο κυριαρχεῖ ἡ ἔφιππη μορφή τοῦ Μεταξᾶ. Ὁ καλλιτέχνης δὲν ἐνδιαφέρεται νὰ ἀποδώσει μιὰ ὀλοκληρωμένη εἰκόνα τῆς μάχης—γι' αὐτὸ ἄλλωστε παραλείπει κάθε τοπιογραφικὴ ἀναφορά—, ἀλλὰ νὰ περιγράψει ἓνα συγκεκριμένο στιγμιότυπο: τὴν ἀτακτη φυγὴ τῶν Τούρκων ὕστερα ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση τοῦ ἀρχηγοῦ τῶν Ἑλλήνων.

Ἀντίθετα στὸ σχέδιο ποὺ ἀκολουθεῖ—Ὁ Ἀθανάσιος ἀπὸ τὰ Ἄγραφα μάχεται μὲ 500 στὸν Προῦθο ἐναντίον 1200 Τούρκων (πίν. 13)—ὁ ζωγράφος τοποθετεῖ προοπτικὰ τὰ θέματά του, ἀξιοποιώντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο ἐξ ὀλοκλήρου τὴ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια. Τὰ συνθετικὰ εὐρήματά του—ὅπως ὁ κάθετος καὶ ὀριζόντιος χωρισμὸς τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας—, βοηθοῦν στὴν προβολὴ τῶν νεαρῶν ἀγωνιστῶν τοῦ πρῶτου ἐπιπέδου. Οἱ πειστικὲς κινήσεις τους καὶ ἡ νατουραλιστικὴ περιγραφή τους ἀφαιροῦν ἀπ' αὐτὲς κάθε ἰδεαλιστικὴ διάθεση.

Στὴ δεκάτη τέταρτη εἰκόνα τοῦ κύκλου (πίν. 14) περιγράφεται τὸ γεγονός τῆς παράδοσης τῆς Μονεμβασιᾶς στοὺς Ἑλληνες πολιορκητές. Πέρα ἀπὸ τὴν ἀμεσότητα καὶ τὴ ζωντάνια τῆς διήγησης—ἀξιοπρόσεκτη εἶναι ἐδῶ ἡ σκηνὴ τῆς παράδοσης τῶν ὀπλων ἀπὸ τοὺς Τούρκους—, ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλεῖ ἡ σχεδιαστικὴ εὐχέρεια τοῦ ζωγράφου στὴν περιγραφή τῆς κάθε λεπτομέρειας τῶν θεμάτων του. Στὸν Κατακουζηνὸ πρέπει ν' ἀνήκει πιθανότατα ἡ μορφή μὲ τὰ χέρια στὴ μέση καὶ τὸ στητὸ παράστημα, ποὺ εἰκονίζεται στὸ κέντρο τῆς ἑλληνικῆς ομάδας.

Ἡ τελικὴ μορφή τοῦ δέκατου πέμπτου ἔργου στὶς στοές τοῦ Hofgarten φέρει τὸν τίτλο Ὁ Τυπάλδος κυριεύει τὸ Ναυαρίνο (πίν. 15). Στὴ λιθογραφημένη ὁμως σειρᾶ, ποὺ τύπωσε ὁ ἴδιος ὁ Hess, τιτλοφορεῖται Ἀλωση τοῦ Ναυαρίνου καὶ φιλόνηρωπη μεταχείριση τῶν αἰχμαλώτων ἀπὸ τοὺς Ἑλληνες. Εἶναι φανερὸ πὼς ἡ συμπεριφορὰ αὐτὴ τῶν Ἑλλήνων προβάλλεται πάνω ἀπ' ὅλα στὴν παραπάνω παράσταση. Στὸν πίνακα δεσπόζει ἡ μορφή τοῦ Τυπάλδου, ποὺ ἔχοντας ἀπλωμένα τὰ χέρια του, πιάνει τὸ μεγαλύτερο τμήμα τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας. Μὲ τὸ ἓνα του χέρι προσπαθεῖ νὰ ἐμποδίσει τοὺς ἐπιθετικὸς Ἑλληνες νὰ πλησιάσουν τοὺς Τούρκους αἰχμαλώτους, οἱ ὁποῖοι ζητοῦν προστασία κάτω ἀπὸ τὸ σπαθὶ τοῦ Τυπάλδου. Ἡ σκηνὴ ἔχει ξεχωριστὸ ἐνδιαφέρον. Ὁ ζωγράφος, ἀκολουθώντας τὶς συμβουλές τῶν φιλελληνικῶν

κύκλων, δὲν ἐπιδιώκει μόνο νὰ προβάλλει τὴν ἀνδρεία τῶν Ἑλλήνων ἐπαναστατῶν, ἀλλὰ καὶ νὰ προπαγανδίσει τὰ ἀνθρωπιστικὰ αἰσθήματά τους ἀπέναντι στοὺς πρῶην δυνάστες τους.

Δραματικότητα, πάθος καὶ ἥρωικὴ ἔξαρση ἀποπνέει ἡ σκηνὴ Ὁ Γεωργάκης καὶ οἱ δικοὶ του τινάζονται στὸν ἀέρα στὸ Σέκκο τῆς Μολδαβίας (πίν. 16). Σ' ἓνα ἐσωτερικὸ μοναστηριοῦ εἰκονίζονται πέντε μορφές μετὸν Γεωργάκη Ὀλύμπιο στὸ κέντρο, ἕτοιμο νὰ βάλλει φωτιὰ στὰ βαρέλια μετὸ μπαρούτι, ἐνῶ στὸ ἀνοιγμα τῆς καμάρας, ἀριστερά, διακρίνονται οἱ ἐχθροὶ κραδαίνοντες τὰ ὅπλα τους. Ἡ σκηνὴ περιγράφεται μετὲ τελετουργικὸ τρόπο. Οἱ μορφές, γονατιστές καὶ μετὰ μιὰ γαλήνια ἔκφραση στὰ πρόσωπά τους, προσεύχονται γιὰ τελευταία φορά. Ὁ καλλιτέχνης ἀποδίδει μετὰ ψυχολογημένη ἀκρίβεια τὰ πρόσωπα τῆς σκηνῆς. Περισσότερο ψυχραίμες καὶ ἀποφασιστικὲς ἀπεικονίζονται οἱ τρεῖς κεντρικὲς μορφές, ἐνῶ κάπως φοβισμένες καὶ διστακτικὲς εἶναι οἱ δυὸ νεανικὲς, ἀριστερὰ καὶ δεξιὰ.

Ἡ παράσταση δεκαεπτὰ Ὁ Ὀδυσσεὺς καταστρέφει τὴ Φοντάνα μεγάλο τμήμα τουρκικοῦ στρατοῦ (πίν. 17)—εἶναι ἀπὸ τίς πιὸ περιγραφικὲς, ἀλλὰ καὶ ἐκφραστικὲς σκηνές τοῦ κύκλου. Τὰ θέματά της κατανέμονται μετὰ δυὸ διαγωνίους σ' ὅλο τὸ πλάτος τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας μετὰ ζωντάνια ποὺ συναρπάζει. Ἐνα πολὺπλοκο σύστημα γραμμῶν σχηματίζει μορφές καὶ θέματα ποὺ ἀποτελοῦν ἓνα θαυμάσιο πλαστικὸ σύνολο. Κυρίαρχη μορφή εἶναι ὁ Ὀδυσσεὺς,²⁰ ποὺ μετὰ τὴν ὄρμη καὶ τὴ δύναμή του ἔχει προκαλέσει τὸν πανικὸ στὸ καραβάνι τῶν Τούρκων. Στὴν εἰκόνα αὐτὴ μᾶς δίνεται ἓνα φανταστικὸ πορτραῖτο τοῦ Ἀνδρούτσου. Οἱ πληροφορίες ποὺ εἶχε ὁ ζωγράφος γιὰ τὴ γενναϊότητα, τὸ θάρρος καὶ τὴν ἀποφασιστικότητά του, μεταφράζονται μετὰ μεγάλη ἐπιτυχία σ' αὐτὴ τὴν «προσωπογραφία». Ἡ ἀντίσταση τοῦ ἀντιπάλου τοῦ Τούρκου καβαλλάρη—ποὺ βλέπουμε στὴν παράσταση—, ἐκμηδενίζεται μπροστὰ στὴ δύναμη τῆς ὀρμῆς τοῦ Ὀδυσσεῦς.

Μετὰ τὴν πτώση τῆς Μονεμβασιάς καὶ τοῦ Ναυαρίνου, ποὺ παρακολουθήσαμε σὲ δυὸ προηγούμενες παραστάσεις (πίν. 14, 15), ἔχουμε τώρα τὴν παράσταση μετὰ τὴν πτώση τῆς Τριπολιτσᾶς—Ὁ Κεφάλας ὑψώνει τὴ σημαία τῆς Ἐλευθερίας στὰ τείχη τῆς Τριπολιτσᾶς (πίν. 18). Ἡ σκηνὴ διακρίνεται

20. Εἶναι γνωστὸ πὺς ὁ Ὀδυσσεὺς δὲν συμμετεῖχε στὴ μάχη αὐτὴ καὶ πὺς βασικὸς συντελεστής τῆς νίκης ἦταν ὁ Γκούρας. Στὸ κείμενο τῆς λιθογραφημένης σειρᾶς τῆς Σ. Μ. ἀναφέρονται τὰ ὀνόματα καὶ τῶν δύο. Στὸ σχέδιό μας ὡστόσο ὁ ζωγράφος ἐπιχειρεῖ ν' ἀποδώσει τὸν Ὀδυσσεῦς, πράγμα ποὺ σημειώνει ὁ ἴδιος καὶ στὶς τελικὲς εἰκόνες. Ἄν σκόπευε ν' ἀπεικονίσει τὸν Γκούρα, τότε ἡ μορφή του θὰ παρουσίαζε κάποιες στοιχειώδεις τυπολογικὲς ἐμοιότητες μετὰ τὴν ἀντίστοιχη τοῦ σχεδίου 31 (Ὁ Γκούρας νικᾷ τοὺς Τούρκους στὸ Μαραθῶνα).

γιὰ τοὺς ἀφθονοὺς συμβολισμοὺς. Τὸ γκρεμισμένο τζαμί, στὸ βάθος ἀριστερά, ἢ τσακισμένη τουρκικὴ σημαία στὰ πόδια τοῦ Ἑλληνα ἀγωνιστῆ καὶ ἡ ὕψωση τῆς ἀντίστοιχης ἐλληνικῆς στὰ τεῖχη τῆς πόλης, δείχνουν τὴ σημασία ποὺ εἶχε γιὰ τὴν Ἐπανάσταση ἢ πτώση τῆς Τριπολιτσᾶς.

Τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα τῶν τριῶν σκηνῶν ποὺ ἀκολουθοῦν εἶναι ὁ περιορισμὸς τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν—ποὺ ἀναμφίβολα πρωταγωνιστοῦν—στὴ μιὰ πλευρὰ τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἐνῶ τὸ ὑπόλοιπο τμήμα τῆς καλύπτεται ἀπὸ τὸ τοπίο, ποὺ συμπληρώνει κατὰ κάποιον τρόπο τὴν ἱστορικότητα τῶν παραστάσεων. Στὴν πρώτη—*Ὁ Ἀθανάσιος Κανακάρης κυριεύει τὴν Πάτρα* (πίν. 19)—²¹μὲ μεγάλη πειστικότητα ἀποδίδονται οἱ μορφές ποὺ σκαρφαλώνουν στὰ τεῖχη τῆς πόλης. Ἡ σύνθεσή τους σχηματίζει μιὰ πυραμίδα, ποὺ ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὴν ἀνάλογη διεύθυνση τῶν τειχῶν.²²

Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα, *Ὁ Μαυροκορδάτος ὑπερασπίζεται γενναῖα τὸ Μεσολόγγι* (πίν. 20), ἄμεσος στόχος τοῦ ζωγράφου εἶναι ἡ προβολὴ τῆς προσωπικότητας τοῦ Ἑλληνα πολιτικοῦ, θερμοῦ ὑποστηρικτῆ τῆς βασιλείας. Ὅλα σχεδὸν τὰ θέματα τοῦ πίνακα χρησιμοποιοῦνται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε νὰ προβάλλουν τὸν Μαυροκορδάτο, ὁ ὁποῖος εἰκονίζεται στὸ ὑψηλότερο ἐπίπεδο νὰ ἐπιβλέπει τὴν ἐκβαση τῆς πολιορκίας. Ἡ μορφή του περιγράφεται ἀγέρωχη καὶ ὑποβλητικὴ, μὲ ὕφος ὑπεροπτικὸ καὶ βλέμμα ἀπλανές. Στὴν ἀκίνησι τῆς μορφῆς τοῦ Μαυροκορδάτου ὁ ζωγράφος ἀντιπαραβάλλει τὴν κίνηση τῶν Ἑλλήνων ποὺ σέρνουν τὸ κανόνι καὶ τῶν ὁποίων ἡ παραστατικὴ περιγραφή ἀποκαλύπτει τὴν πραγματικὴ κατάσταση τῶν πολιορκουμένων.

Στὸν πίνακα *Ὁ Πανουργιάς κυριεύει τὴν Ἀκροκόρινθο* (ἀρ. 21) ἡ ἐπιφάνεια χωρίζεται σὲ δυὸ ἐπίπεδα. Στὸ πρῶτο τοποθετοῦνται οἱ μορφές τῶν Ἑλλήνων ἀγωνιστῶν—μὲ ὄρθιο τὸν Πανουργιά, πλάι σὲ δυὸ δωρικὲς κολόνες—καὶ στὸ δεύτερο—ποὺ ἐκτείνεται προοπτικὰ πρὸς τὸ βάθος—τὸ караβάνι τῶν Τούρκων, ποὺ ἐγκαταλείπει τὸ κάστρο. Ἡ κίνηση τοῦ Πανουργιά εἶναι χαρακτηριστικὴ. Δείχνει στοὺς συντρόφους του καὶ στὸ θεατῆ—ἰδιαίτερα σ' αὐτὸν—τὴν ἀτακτὴ φυγὴ τῶν Τούρκων. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι ἐπίσης καὶ ἡ κατανομὴ τῶν τόνων τοῦ χρώματος τῆς κιμωλίας. Ἡ γραμμὴ τῆς παρουσιάζεται στὸ α' ἐπίπεδο ἀρκετὰ ἐνισχυμένη, περιγράφοντας μὲ κάθε λεπτομέρεια τίς μορφές, ἐνῶ στὸ ὑπόλοιπο τμήμα ἀναλύεται σὲ λεπτοὺς, ἀνεπαί-

21. Ὅπως σημειώνεται στὸ *Ἱστορικὸ Λεύκωμα* (δ.π., σ. 211) ἡ σύνθεση αὐτὴ τοῦ Hess δὲν ἀπεικονίζει συγκεκριμένον γεγονός. Ἴσως ν' ἀνταποκρίνεται στὰ γεγονότα τοῦ Ὀκτωβρίου 1821. Ἡ συμβολὴ τοῦ Κανακάρη στοὺς ἀγῶνες γιὰ τὴν κατάληψη τῆς Πάτρας δὲν δικαιολογεῖ τὴν προβολή, ποὺ τοῦ γίνεται ἀπὸ τὸ ζωγράφο.

22. Τὸ ἴδιον θέμα, ἀλλὰ μὲ ἀρκετὰ ἔντονον πολεμικὸν χαρακτήρα, σχεδίασε καὶ ὁ Schwanthaler γιὰ τὴν «Αἶθουσα τῶν Τροπαίων». Τὸ σχέδιον βρῆκεται καὶ αὐτὸ στὴν ἴδια Συλλογὴ μὲ τὸν ἀρ. S907.

σθητους τόνους, δημιουργώντας μ' αὐτὸν τὸν τρόπο τὶς προϋποθέσεις γιὰ τὴν προοπτικὴ ἀπόδοση τῶν θεμάτων καὶ τοῦ χώρου γενικά.

Μιὰ δεύτερη ναυτικὴ ἐπιτυχία τῶν Ἑλλήνων—Ὁ Κανάρης πυροπολεῖ στὴ Χίο τρία τουρκικὰ πλοῖα τῆς γραμμῆς—ἔρχεται ν' ἀποτελέσει τὸ εἰκοστὸ δεύτερο ἔργο τοῦ κύκλου (πίν. 22). Ὅπως εἶδαμε καὶ στὰ προηγούμενα ἔργα, τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ζωγράφου στρέφεται κυρίως στὴν ἀπεικόνιση τῶν ἀνθρώπινων μορφῶν. Ἐνδιαφέρεται πάνω ἀπ' ὅλα νὰ ἀποδώσει τὴν ψυχολογικὴ τους κατάσταση, ὕστερα ἀπὸ τὴν ἥρωικὴ τους προσπάθεια. Ἡ ἱστορικότητα τῆς παράστασης συνδυάζεται θαυμάσια μὲ τὴν ψυχογραφικὴ ἀπόδοση τῶν πρωταγωνιστῶν τῆς. Παρατηροῦμε μὲ πόση ἀκρίβεια ἡ γραμμὴ σχηματίζει τὶς φόρμες τῶν μορφῶν, οἱ ὁποῖες μεταβάλλονται σὲ ζωντανές παρουσίες. Τὴν ἥρωικὴ προσπάθεια τῶν ναυτικῶν ἐπιτείνουν τὰ τεράστια σχήματα τῶν τουρκικῶν καραβιῶν, ποὺ διακρίνονται στὸ βάθος τῆς παράστασης.

Στὴν ἐπόμενη εἰκόνα, Ὁ Πλαπούτας ὑπερασπίζεται τὰ Δερβενάκια (πίν. 23) στόχος τοῦ καλλιτέχνη εἶναι νὰ τονίσει τὴν καθολικὴ συμμετοχὴ τῶν Ἑλλήνων στὴν Ἐπανάσταση. Στὸ κέντρο τῆς εἰκόνας εἰκονίζεται ὁ Πλαπούτας—οἱ ὑπόλοιποι Ἕλληνες ἀπλώνονται στὸ βάθος—νὰ δίνει τὶς ἀπαραίτητες συμβουλές σ' ἓνα μικρὸ παιδί ποὺ πῆγε νὰ πολεμήσει. Ἡ ἐξιδανικευμένη ὄψη τοῦ παιδιοῦ ἀντιτίθεται ἔντονα μὲ τὴν τραχιὰ καὶ ὄριμη μορφή τοῦ Πλαπούτα, δημιουργώντας μιὰ δραματικὴ ἐντύπωση. Γιὰ λόγους σκοπιμότητος ἀσφαλῶς τοποθέτησε ὁ ζωγράφος τὴν κάπα καὶ τὸν σκουφο πάνω στὸ βράχο, στὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ποὺ μὲ τὴν κατάλληλὴ τοποθέτησή τους ἐπεδίωκαν οἱ Ἕλληνες νὰ παραπλανήσουν τὸν ἐχθρό.

Εἶναι χαρακτηριστικὸ ὅτι στὶς παραστάσεις τοῦ ὁ Hess δὲν προσπαθεῖ ν' ἀπεικονίσει μεγαλειώδεις σκηνές μαχῶν μὲ μεγάλο πλῆθος στρατοῦ—τὸν περιορίζε ἴσως σ' αὐτὸ ὁ χώρος τῶν στοῶν—, ἀλλὰ νὰ παρουσιάσει γνωστὰ πρόσωπα ποὺ εἶχαν διακριθεῖ κατὰ τὴ διάρκεια τοῦ Ἀγῶνα. Σὲ τελευταία ἀνάλυση οἱ τίτλοι, ποὺ συνοδεύουν τὶς σκηνές, χρησιμοποιοῦνται ἀπὸ τὸ ζωγράφο γιὰ νὰ δώσουν ἱστορικὸ βάρος στὰ εἰκονιζόμενα πρόσωπα. Ὁ πίνακας 24 ἀναφέρεται στὸν Δημήτριο Ὑψηλάντη ποὺ ὑπερασπίζεται τὸ Ἄργος. Εἰκονίζεται ὁ Ὑψηλάντης ἀνάμεσα σὲ βράχια νὰ κρατᾶ τὴν ἑλληνικὴ σημαία. Ἀποδίδεται σὲ καθαρὸ προφίλ, ἔτοιμος ν' ἀντιμετωπίσει τοὺς ἐχθροὺς ποὺ πλησιάζουν. Ἡ ἥρωικότητα τῆς σκηνῆς δὲν μειώνει καθόλου τὴν προσωπογραφικὴ σημασία τοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς.

Προσωπογραφικὸ ἐνδιαφέρον παρουσιάζει καὶ ἡ παράσταση Ὁ Κολοκοτρώνης συγκεντρώνει τοὺς νικητὲς τοῦ Δράμαλη στὴ Λέσχη (πίν. 25). Ὁ Γέρος τοῦ Μωριά εἰκονίζεται στὴν ἀριστερὴ ἀκρὴ τοῦ πρώτου ἐπιπέδου, καθιστός, σὲ στάση προφίλ νὰ κοιτάζει τὰ παλικάρια του ποὺ διασχεδιάζουν χορεύοντας ὕστερα ἀπὸ τὴ νίκη τους ἐναντίον τοῦ Δράμαλη. Ὁ Hess περιγράφει μὲ μεγά-

λη ἐκφραστικότητα τῆ μορφῆ τοῦ Κολοκοτρώνη. Αὐστηρὴ ἔκφραση, ἀετίσιο βλέμμα καὶ περήφανη γενικὰ στάση συνθέτουν τὴν προσωπικότητα τοῦ πιὸ σημαντικοῦ πρωταγωνιστῆ τῆς Ἐπανάστασης. Οἱ τόνοι τῆς γραμμῆς χρησιμοποιοῦνται μὲ τέτοιο τρόπο, ὥστε ἄλλοτε νὰ περιγράφουν μὲ μεγάλη λεπτότητα ἐπιφάνειες ποὺ ἀπαιτοῦν λεπτομερειακὴ ἀπόδοση—ὅπως τὰ διάφορα διακοσμητικὰ θέματα—καὶ ἄλλοτε νὰ σχηματίζουν τὰ σκιώδη μέρη τῶν ὄγκων, ποὺ σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀμεσότητα τοῦ χρώματος τοῦ ὑλικοῦ νὰ δημιουργοῦν δυνατότητες πλαστικῆς σύλληψης τῆς φόρμας.

Καταπληκτικὴ εἶναι ἡ σύνθεση τῆς μάχης μὲ τὸ Νικήτα στὸ πρῶτο πλάνο νὰ ἐπιτίθεται στὸ στρατὸ τοῦ Δράμαλη (πίν. 26). Παρατηρεῖ κανεὶς μὲ πόση πειστικότητα περιγράφεται ὁ φόβος τοῦ ἀντιπάλου μπροστὰ στὴν ὀρμητικὴ ἐπίθεση τοῦ Νικήτα. Ἰδιαίτερα ἐκφραστικὴ εἶναι ἡ ἀπόδοση τοῦ ἀλόγου, ποὺ προσπαθεῖ ἀπεγνωσμένα νὰ κρατηθεῖ στὸ χεῖλος τοῦ γκρεμοῦ. Ἡ φήμη τοῦ Νικηταρᾶ ὡς γενναίου πολεμιστῆ εἶχε ἐξάψει τὴ λαϊκὴ φαντασία. Ἐνα θαυμάσιο πορτραῖτο του μᾶς διέσωσε ὁ ζωγράφος Joseph Petzl, στὸ ὁποῖο ὁ εἰκονιζόμενος ὑπογράφει μὲ τὸ ὄνομα «Νικήτας-Τουρκοφάγος».²³

Στὴν ἐπόμενη σκηνὴ εἰκονίζεται Ὁ θάνατος τοῦ Πετμεζᾶ (πίν. 27).²⁴ Ἡ σκηνὴ περιγράφεται μὲ μεγάλη ἐκφραστικότητα. Ὁ Hess εἶναι βασικᾶ ἓνας ζωγράφος ποὺ ἐπιδιώκει πάνω ἀπ' ὅλα τὴ μνημειακότητα καὶ τὴν εἰδησεογραφικὴ ἀποτύπωση τῶν γεγονότων καὶ γι' αὐτὸ χρησιμοποιεῖ μεγάλες φόρμες σὲ κίνηση καὶ θέλγεται ἀπὸ κάθε εἶδους ἀντίθεση. Στὸ ἔργο μας ἡ ζωγραφικὴ ἐπιφάνεια δονεῖται κυριολεκτικὰ ἀπὸ τὴ δυναμικὴ κίνηση τοῦ ἀλόγου καὶ τοῦ καβαλλάρη του ἀριστερά, ποὺ ἔρχεται σὲ τέλεια ἀντίθεση μὲ τὴν ἡρεμία καὶ τὴν ἀκίνησιάν τῆς ἄλλης πλευρᾶς. Ἐκεῖ τὸ νεκρὸ σῶμα τοῦ Ἑλληνα ἀγωνιστῆ καλύπτει τὸ μεγαλύτερο τμῆμα τῆς. Ἡ λιτότητα τῶν ἐκφραστικῶν μέσων—στὴν ἀπόδοση τοῦ νεκροῦ—εἶναι χαρακτηριστικὴ. Ἀπαλές γραμμὲς χαράζουν μὲ προσοχὴ τὴ λευκὴ ἐπιφάνεια τοῦ ὑλικοῦ, ποὺ παίζει ἐδῶ καθαρὰ ἐκφραστικὸ ρόλο. Σὲ ὀρισμένα σημεία—ὅπως στὸ πρόσωπο—ἡ γραμμὴ ἀναλύεται σὲ πολὺ λεπτοὺς τόνους, ποὺ ἐκφράζουν ζωγραφικὰ τὴν ἐντύπωση τοῦ θανάτου.

23. Τὸ σχέδιο βρίσκεται στὴ Συλλογὴ Maillinger (ἀρ. κατ. MS/2987). Βλ. ἀπεικόνιση στὸ Μ. Παπανικολάου, ὁ.π., σ. 423, εἰκ. 67.

24. Ὁ τίτλος αὐτὸς χρησιμοποιήθηκε τελικὰ στὴ στοά. Ὡστόσο στὴ λιθογραφημένη σειρὰ τὸ ἀνάλογο ἔργο τιτλοφορεῖται Ὁ θάνατος τοῦ Κωνσταντίνου Πετμεζᾶ καὶ στὸ διευκρινιστικὸ κείμενο τοῦ Λευκώματος σημειώνεται πὺς ὁ «Πετμεζᾶς ἀρχηγὸς μοίρας τοῦ στρατοῦ τοῦ Κολοκοτρώνη πίπτει τῆ 22 Αὐγούστου 1822 μαχόμενος πρὸς μέρος τοῦ στρατοῦ τοῦ Δράμαλη». Πρόκειται ἐπομένως γιὰ τὸν Ἀναγνώστη Πετμεζᾶ, ποὺ σκοτώθηκε στίς 20 Αὐγούστου σὲ μάχη ἐναντίον στρατοῦ τοῦ Δράμαλη.

Στην επόμενη σκηνή εικονίζεται ή κατάληψη του Παλαμηδιού από τον Σταίκο Σταϊκόπουλο (πίν. 28).²⁵ Οι Έλληνες βρίσκονται ακόμα έξω από το κάστρο, αλλά ο συμβολισμός της «κυρίαρχης» απεικόνισής τους δεν αφήνει καμιά αμφιβολία για την επιτυχή έκβαση της επιχείρησης. Η σκηνή είναι νυκτερινή—ή μοναδική του κύκλου. Μ' αυτόν τον τρόπο ζωγραφήθηκε τελικά στις στοές, όπως μάς δείχνει ο μικρός έλαιογραφικός πίνακας της Συλλογής Wittelsbacher Ausgleichsfonds, που απέδωσε ο ίδιος ο ζωγράφος.²⁶ Μια σχετική ήδη ένδειξη υπάρχει και στο σχέδιο με την καμπύλη γραμμή, που υποδηλώνει το φεγγάρι, στη συμβολή των δύο κάθετων τοίχων του τείχους.

Το πανόραμα της Έλληνικής Επανάστασης συνεχίζεται με τον πίνακα *Ο Λόντος εξολοθρεύει κοντά στη Βοστίτσα 3000 έχθρους από την πείνα* (άρ. 29).²⁷ Εικονίζεται μια ομάδα Τούρκων να προσφέρει όπλα και άλλα πολύτιμα αντικείμενα στους Έλληνες. Τα κόκκαλα που βλέπουμε στο πρώτο επίπεδο, δείχνουν το μέγεθος της πείνας τους. Στα πρόσωπα των Ελλήνων διαγράφεται ή απόφασή τους να δεχτούν την ανταλλαγή. Η σύνθεσή αναπτύσσεται από τα αριστερά προς τα δεξιά, της οποίας τη διεύθυνση ενισχύει και ή ανάλογη θέση των βουνών του βάθους.²⁸

Η συγκλονιστικότερη ώστόσο σκηνή του κύκλου είναι *Ο θάνατος του Μάρκου Μπότσαρη* (πίν. 30). Ο γενναίος πολεμιστής, του οποίου ο θάνατος συγκίνησε όλη την Ευρώπη, εικονίζεται στη συμβολή δύο διαγωνίων, στο πρώτο επίπεδο, σε μια μετέωρη στάση τη στιγμή που ξεψυχά. Παρατηρεί

25. Η σκηνή αναφέρεται σε γεγονός του Δεκέμβρη του 1822, ύστερα από την ολοκληρωτική άποτυχία της έκστρατείας του Δράμαλη.

26. Στη Συλλογή αυτή (WAF) βρίσκονται 39 πίνακες, καμωμένοι από τον ίδιο τον Hess με λάδι και τέμπερα. Πιθανότατα οι πίνακες αυτοί έγιναν για να διευκολυνθεί ο ζωγράφος Nilson κατά το ζωγραφισμό τους στις στοές. Είναι τα μοναδικά σε χρώμα που σώζονται από την ανάλογη δραστηριότητα του Hess. Ασπρόμαυρη απεικόνισή τους βλ. Μ. Παπανικολάου, *δ.π.*, σσ. 418-420, εικ. 57-61.

27. Το γεγονός αναφέρεται στην τύχη των υπολειμμάτων της στρατιᾶς του Δράμαλη. Άρκετά επεξηγηματική είναι και ή σημείωση του Λευκώματος. «Ο αποκλεισθείς τουρκικός στρατός 3500 σχεδόν άνδρες, αφού κατέφαγε τα άλογα και τους αποθανόντας συστρατιώτας του, παραδίδεται περί τα μέσα Μαρτίου 1823 εν Βοστίτσα εις τον Λόντον, Ανδρέαν Ζαίμην και Όδυσσέα».

28. Στο σχέδιο ο ζωγράφος σημειώνει όρισμένες παρατηρήσεις, που πρέπει να λάβει υπόψη του για τα έλαιογραφικά σκίτσα. Στο κέντρο της παράστασης υπάρχει σημείωση με μολύβι, που αναφέρεται στη γυναικεία μορφή με το μικρό παιδί στην άγκαλιά της: «Die Frau muss etwas vergrössert, nach der Ölskizzen». Επίσης ανάλογη σημείωση υπάρχει και στη δεξιά πλευρά του πίνακα, που αναφέρεται στη γεροντική ξαπλωμένη μορφή: «Dieser Kopf grösser werden».

κάνεις τὴ δύναμη μὲ τὴν ὁποία κρατᾷ ὁ νεκρὸς τὸ σπαθί, ἀλλὰ καὶ τὴ γαλήνια ἔκφραση τοῦ προσώπου του. Ἰδιαίτερη ἐντύπωση προκαλοῦν στὸ θεατὴ οἱ στάσεις τῶν ὑπόλοιπων μορφῶν, φίλων καὶ ἐχθρῶν. Ἐκπληκτοὶ μπροστὰ στὸ ἀπροσδόκητο γεγονός οἱ πρῶτοι, διστακτικοὶ οἱ δεῦτεροι, ἀδυνατοῦν νὰ πιστέψουν τὸ θάνατο τοῦ ἀχαλίνωτου Μάρκου». Ἡ δύναμη τῆς γραμμῆς καὶ ἡ πειστικότητα γενικὰ τῆς σύνθεσης δημιουργοῦν ἓνα ἀπὸ κάθε ἀποψη ἐκφραστικὸ σύνολο. Ἡ νατουραλιστικὴ περιγραφή τῶν μορφῶν καὶ τῶν θεμάτων γίνεται ἐδῶ δυνατότητα ἀποκάλυψης τοῦ πραγματικοῦ περιεχομένου τῆς σκηνῆς.²⁹

Ἡ σκηνὴ ποὺ ἀκολουθεῖ—*Ὁ Γκούρας νικᾷ τοὺς ἐχθροὺς στὸν Μαραθῶνα* (πίν. 31)—μᾶς μεταφέρει σὲ μιὰ χαρούμενη καὶ γιορταστικὴ ἀτμόσφαιρα. Εἰκονίζεται ἓνα πλῆθος ἀνθρώπων—σὲ πρῶτο πλάνο ὁ Γκούρας—νὰ πανηγυρίζει τὴ νίκη του ἐναντίον τῶν Τούρκων.³⁰ Ὑψωμένα λάβαρα, κατακτημένες σημαῖες, κοντάρια μὲ κεφάλια ἐχθρῶν στὶς ἄκρες τους, κι ἓνα πλῆθος ποὺ χειρονομεῖ ἔντονα, μᾶς δίνουν μιὰ εἰκόνα τῆς ἐπινίκειας γιορτῆς τῶν Ἑλλήνων.

Οἱ δύο σκηνές ποὺ ἀκολουθοῦν, *Νίκη τοῦ Σαχτούρη κοντὰ στὴ Σάμο* (πίν. 32), καὶ *Ὁ Ἀνδρέας Μιαούλης νικᾷ κοντὰ στὴν Κῶ* (πίν. 33), ἀναφέρονται σὲ δύο ναυτικὲς ἐπιτυχίες τῶν Ἑλλήνων ναυτικῶν τὸ καλοκαίρι τοῦ 1824. Στὴν πραγματικότητά ὅμως δὲν πρόκειται γιὰ ἀναπαράσταση ναυμαχιῶν, ἀλλὰ γιὰ προσπάθειες προσωπογραφικῆς ἀπόδοσης τῶν πρωταγωνιστῶν τοῦ Σαχτούρη καὶ τοῦ Μιαούλη.³¹ Ἡ σύνθεση τῶν ἔργων διακρίνεται γιὰ τὴ λιτότητά της. Οἱ ἀνθρώπινες μορφές σχηματίζονται ἀπὸ λιγοστὲς γραμμές. Ὁ ζωγράφος περιορίζεται νὰ δώσει μόνο τὰ περιγράμματα τῶν μορφῶν, τονίζοντας τὰ βασικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ δὲν μένει στὶς λεπτομέρειες. Τὸ σχῆμα τῶν караβιῶν ἐπίσης ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀριζόντιες γραμμές, ποὺ ἐνεργοποιοῦνται ἀπὸ τὴ διαγώνια διεύθυνση τῶν καταρτιῶν.

Μιὰ σημαντικὴ νίκη τῶν Μανιατῶν ἐναντίον τοῦ Ἰμπραήμ μᾶς περιγράφει ὁ πίνακας *Οἱ Μανιάτες νικοῦν τὸν Ἰμπραήμ πασὰ κοντὰ στὴ Βέργα* (ἀρ. 32).³² Τὸ βασικότερο χαρακτηριστικὸ τῆς σύνθεσης εἶναι ἡ ἀντίθεση ἀ-

29. Ἐκπληκτικὸ εἶναι ἐπίσης τὸ σχέδιο *Ἐπίθεση τοῦ Μ. Μπότσαρη* (Μόναχο, Συλλογὴ Maillinger) (πίν. 30α) τόσο στὴ σύνθεση τοῦ θέματος, ὅσο καὶ στὴν ὄλη παρουσίασή του. Βλ. σχετικὰ Μ. Παπανικολάου, ὁ.π., σ. 353, ἀρ. κατ. 717.

30. Μὲ τὴ νίκη τοῦ Γκούρα ἐναντίον τοῦ Ὁμέρ πασᾶ τῆς Καρύστου στὶς 3 Ἰουλίου 1824 βρισκόμαστε στὸν τέταρτο χρόνο τῆς Ἐπανάστασης.

31. Στὸν πίνακα μὲ τὸν Μιαούλη ὑπάρχει ἰδιόχειρη σημείωση τοῦ ζωγράφου: «N. B. (ποὺ σημαίνει nota bene) Muss nach der Ölskizze etwas geändert werden».

32. Ἐπισεφαλῆς τῶν Ἑλλήνων ἦταν οἱ Μαυρομιχαλαῖοι—(Ἠλίας Κουσάκος καὶ Ἀναστάσιος), Σ. Καστανάκης, Α. Τρουπάκης καὶ ἄλλοι.

νάμεσα στα σκληρά χαρακτηριστικά τῶν προσώπων τῶν μορφῶν καὶ τῆς διακοσμητικῆς, ὠραιοποιημένης ἐξωτερικῆς τους ἐμφάνισης.

Μιὰ ἄλλη σημερινὴ νίκη τῶν Ἑλλήνων μᾶς περιγράφει ὁ ἐπόμενος πίνακας, *Ὁ Καραϊσκάκης νικᾷ τοὺς Τούρκους στὴν Ἀράχωβα* (ἀρ. 35). Ἡ σύνθεση τοῦ ἔργου διαφέρει σὲ ἀρκετὰ σημεῖα ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Ὁ ζωγράφος ἐνισχύει σημαντικὰ τὸ πρῶτο ἐπίπεδο, ἀλλὰ περιορίζει τὶς μορφές του στὴν ἀριστερὴ πλευρὰ γιὰ νὰ δείξει ἓνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀγριότητα τοῦ τοπίου καὶ συνάμα νὰ περιγράψει τὸν τρόπο τοῦ πολέμου, ποὺ ἀκολουθοῦσαν οἱ Ἕλληνες. Ὁ Καραϊσκάκης εἰκονίζεται ἔφιππος νὰ ὑπερέχει ἀπὸ τὶς ὑπόλοιπες μορφές καὶ νὰ ἐποπτεύει τὴ γύρω περιοχὴ. Ἀποδίδεται μὲ ἐλαφριές, σχεδὸν ἀνεπαίσθητες γραμμές, σὲ σχέση μὲ τὶς μορφές τοῦ πρώτου ἐπιπέδου καὶ εἶναι φανερό πῶς ὁ ζωγράφος ἐπιδιώκει νὰ ἐξιδανικεύσει ἓναν, γνωστῆς ἀξίας, ἥρωα τῆς Ἐπανάστασης.

Ἡ τελευταία εἰκόνα τῆς β' ἐνότητας, ποὺ ἀναφέρεται, ὅπως εἶδαμε, στὰ σημαντικότερα γεγονότα τῆς Ἐπανάστασης ἀπὸ τὸ 1821 ὠς τὸ 1826, εἶναι ὁ πίνακας *Ὁ Μακρυγιάννης ἀμύνεται γενναῖα στὸν Πειραιᾶ* (ἀρ. 36). Ἡ σκηνὴ ἔχει καθαρὰ εἰδησεογραφικὸ χαραχτήρα. Εἰκονίζονται οἱ ἀντίπαλες ὁμάδες στὶς δυὸ πλευρές τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας σὲ μιὰ μάχη στῆθος μὲ στῆθος: σπαθιά σηκωμένα, ἔτοιμα νὰ χτυπήσουν, ὅπλα ποὺ ἐκπυρσοκροτοῦν καὶ στὸ βάθος νὰ διακρίνεται ἡ Ἀκρόπολις καὶ ὁ Λυκαβητὸς εἶναι ὀρισιμένα ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ στοιχεῖα, ποὺ «ζωντανεύουν» τὴ σκηνή. Ἀποκορύφωμα τῆς εἰδησεογραφικῆς ἀποτύπωσης ἀποτελεῖ ἡ σκηνὴ μὲ τὸν Τούρκο, ὁ ὁποῖος ἔχει πιάσει ἀπὸ τὰ μαλλιά τὸν Μακρυγιάννη καὶ ἐτοιμάζεται νὰ τὸν μαχαιρώσει. Τὴν προσπάθειά του ὁμως διακόπτει ἔγκαιρα τὸ ὄπλο συντρόφου τοῦ Μακρυγιάννη. Ἀξιοπρόσεκτο στοιχεῖο τῆς σκηνῆς εἶναι τὰ μακρὰ μαλλιά τοῦ Μακρυγιάννη, ποὺ χρησιμοποιοῦνται, ὅπως βásiμα μπορεῖ νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς, ὡς σύμβολο δύναμης καὶ ἐπιβολῆς.³³

Τὴν τρίτη ἐνότητα τοῦ κύκλου ἀποτελοῦν τρεῖς πίνακες, οἱ ὁποῖοι ἀναφέρονται στὴν ἐγκαθίδρυση τῆς μοναρχίας στὴν Ἑλλάδα. Στὴν πρώτη εἰκόνα τῆς ἐνότητας (πίν. 37) εἰκονίζεται ὁ Κωλέτης, μὲ ἓνα σχεδίασμα ποὺ ἀπεικονίζει τὸν Ὁθωνα καὶ τὸ ἔγγραφο τῆς ἐκλογῆς του στὰ χέρια, νὰ ἀναγγέλει τὸ νέο σ' ἓνα πλῆθος Ἑλλήνων. Τὸ γεγονὸς πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ χρονικὰ στὰ 1832 (14 Ἰουλίου), ὅταν ἡ Ἐθνοσυνέλευση ποὺ συνῆλθε στὴν Πρόνοια τοῦ Ναυπλίου ἐπικύρωσε τὴν ἀπόφαση τῶν Δυνάμεων νὰ διορίσουν τὸν Ὁθωνα βασιλιά τῆς Ἑλλάδος.

33. Γιὰ τοὺς διάφορους συμβολισμοὺς τῶν «μαλλιῶν» στὴν τέχνη βλ.: Gerd Heinz-Mohr, *Lexikon der Symbole*, Κολωνία 1971, σ. 122.

Στὸν δεύτερο πίνακα εἰκονίζονται οἱ Ἕλληνες ἀντιπρόσωποι στὸ Μόναχο: Μιαούλης, Κ. Μπότσαρης καὶ Πλαπούτας νὰ προσφέρουν «ὑποταγή» στὸν Ὁθωνα. Ἡ σκηνὴ διαδραματίζεται στὸ ἀνάκτορο (Residenz) τῶν Βαυαρῶν βασιλιάδων στὸ Μόναχο. Τὸ γεγονός αὐτὸ ἔγινε ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ προσφιλή θέματα πολλῶν Γερμανῶν ζωγράφων. Στὴ Νέα Πινακοθήκη τοῦ Μονάχου ὑπάρχει τὸ ἔργο τοῦ Philipp Foltz (1805-1877) Ὁ βασιλιάς Ὁθων τῆς Ἑλλάδος ἀποχαιρετᾷ τὴν οἰκογένειά του. Στὴν παράσταση εἰκονίζονται καὶ οἱ τρεῖς Ἕλληνες ἀντιπρόσωποι φορώντας τὶς ἐθνικὲς τους φορεσιές. Τὶς προσωπογραφίες τῶν τελευταίων μᾶς διέσωσαν καὶ ἄλλοι Γερμανοὶ καλλιτέχνες, ὅπως ὁ C. Krazeisen (1794-1878) (πίν. 38α),³⁴ ὁ G. Kraus (1804-1852) (Πίν. 38β)³⁵ καὶ ὁ γλύπτης J. Leeb (1790-1863).³⁶

Ὁ τελευταῖος πίνακας τοῦ κύκλου ἀναφέρεται στὴν ἄφιξη τοῦ Ὁθωνα στὸ Ναύπλιο στὶς 25 Ἰανουαρίου 1833 (Πίν. 39). Ἡ σκηνὴ ἔχει γιορταστικὸ χαρακτήρα. Οἱ Ἕλληνες, κρατώντας σημαῖες καὶ βάρια στὰ χέρια, ὑποδέχονται τὸ νέο «προστάτη» τους. Ἀριστερὰ διακρίνονται τὰ τρία μέλη τῆς Ἀντιβασιλείας Armansberg, Maurer καὶ Heideck³⁷ καὶ στὸ βάθος τὸ κατάρτι τοῦ ἀγγλικοῦ πλοίου, πὺ ἔφερε τὸν Ὁθωνα στὸ Ναύπλιο. Γενικὰ ἡ σύνθεση διακρίνεται γιὰ τὴν ἐξιδανικευμένη καὶ ὠραιοποιημένη ἐμφάνιση τῶν μορφῶν, πράγμα πὺ συντελεῖ στὴν ἰδεαλιστικὴ ἐμφάνιση τοῦ συνόλου.³⁸

34. Πρόκειται γιὰ λιθογραφία πὺ βρίσκεται στὴ Συλλογὴ Maillinger (ἀρ. κατ. MSiv/264). Ὅπως σημειώνεται στὸ περιθώριο τοῦ πίνακα—κάτω ἀριστερά—, ἡ λιθογραφία ἔγινε μὲ βάση σχέδιο τοῦ Krazeisen τὸν Δεκέμβρη τοῦ 1832.

35. Ὁ πίνακας (λιθογραφία) βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Bayer. Verwaltung der statl. Schlösser, Gärten und Seen (ἀρ. κατ. VX/14). Ἄλλη λιθογραφία μὲ τὸ ἴδιο θέμα βρίσκεται καὶ στὸ Stadtmuseum τοῦ Μονάχου (ἀρ. κατ. VIF/232). Ἡ τελευταία εἰκονίζεται στὸ βιβλίο τῆς Christine Pressler, *Gustav Kraus 1804-1852*, Μόναχο 1977, σ. 365, εἰκ. 572.

Τὸ θέμα μὲ τοὺς τρεῖς Ἕλληνες ἀντιπροσώπους πὺ χαιρετίζουν τὸν Ὁθωνα στὸ Μόναχο σχεδίασε καὶ ὁ L. v. Schwanthaler γιὰ τὴν αἴθουσα τῶν Τροπαίων. Τὸ σχέδιο βρίσκεται στὴν ἴδια Συλλογὴ μὲ τὸν ἀρ. S918. Βλ. Μ. Παπανικολάου, ὁ.π., σ. 437, εἰκ. 99.

36. Λιθογραφία γλυπτικοῦ ἔργου πὺ βρίσκεται στὸ Μουσεῖο Bayer. Verwaltung... (ἀρ. κατ. IX/13). Στὸ περιθώριο—κάτω ἀριστερά—ὑπάρχει ἡ ἐνδειξη: «J. Leeb. Ad visum». Ὁφείλω νὰ εὐχαριστήσω κι ἀπ' αὐτὴ τὴ θέση τὴ διεύθυνση τοῦ Μουσείου καὶ τοὺς συνεργάτες του (ἰδιαίτερα τὸν κ. Dr. Seeling) γιὰ τὴν παραχώρηση τῶν σχετικῶν φωτογραφιῶν. Ἡ προσωπογραφία τοῦ Μιαούλη τοῦ J. Leeb εἶναι ὑπὸ δημοσίευση, ἀπὸ τὸν συγγραφέα τῆς μελέτης αὐτῆς, στὸ γερμανικὸ περιοδικὸ «Memminger Geschichtsblätter».

37. Πορτραῖτα τῶν τριῶν μελῶν τῆς ἀντιβασιλείας ὑπάρχουν στὴ Συλλογὴ τοῦ Otto Roth (Μόναχο).

38. Στὸ πάνω μέρος τοῦ σχεδίου ὑπάρχει ἡ ἐξῆς σημείωση τοῦ ζωγράφου: «N. B. Leeb

Καταλήγοντας, μπορεί νὰ ἰσχυριστεῖ κανεὶς πὼς οἱ εἰκόνες αὐτὲς τοῦ Hess ὑπῆρξαν ἓνα μάθημα τέχνης γιὰ τοὺς Ἕλληνας ζωγράφους τῆς περιόδου. Ἡ λιθογραφικὴ παραγωγὴ τῶν ἔργων, πού ἔγινε μὲ τὴ φροντίδα τοῦ ἴδιου τοῦ ζωγράφου, διέδωσε τὰ γεγονότα σ' ὅλη τὴν Εὐρώπη καὶ φυσικὰ στὴν Ἑλλάδα. Οἱ πλούσιοι συνθετικοὶ συνδυασμοί, ἡ κατάλληλη ἐκμετάλλευσή τοῦ χώρου τῆς ζωγραφικῆς ἐπιφάνειας, ἡ ἐκφραστικὴ χρησιμοποίησις τῆς γραμμῆς, ἡ καλλιτεχνικὴ ἀξιοποίησις τῶν παραπληρωματικῶν θεμάτων καὶ μοτίβων καί, τέλος, ἡ ἔμφασις στὴ νατουραλιστικὴ περιγραφή, εἶναι ὀρισμένα ἀπὸ τὰ στοιχεῖα «μοντέρνας» ζωγραφικῆς, πού γιὰ πρώτη φορὰ παρουσιάστηκαν στὸν ἑλληνικὸν χῶρον.

Ὁ Hess, σὰν γνήσιος ἐκπρόσωπος τῆς ρομαντικῆς σχολῆς, ἔδωσε στὶς εἰκόνες του μνημειακὸ καὶ ἥρωικὸ χαρακτήρα καὶ τόνισε μὲ τὸν καλύτερον τρόπο τὴν πολεμικὴν προσπάθειαν τοῦ Ἔθνους. Μᾶς διέσωσε ἐπίσης τὶς προσωπογραφίαι πολλῶν Ἑλλήνων ἀγωνιστῶν τῆς Ἐπανάστασης, τὰ ὅποια παρόλο τὸν ἰδεαλισμὸν τους, διατηροῦν τὴν αἴγλη τοῦ αὐθεντικοῦ. Τὸ εἰκονογραφικόν, τέλος, πρόγραμμα, πού δημιούργησε ὁ ζωγράφος, ἀποτελεῖ σήμερον ἀπαραίτητον συμπλήρωμα τῆς νεότερης ἱστορίας μας.

Σπουδαστήριον Ἱστορίας
τῆς Τέχνης

ΜΙΛΤΙΑΔΗΣ ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ