

# Η ελληνική κοιμητηριακή γλυπτική του 19ου αιώνα

Σημαντικό γεγονός για την εξέλιξη της κοιμητηριακής γλυπτικής υπήρξε η δημιουργία νεκροταφείων έξω από τις πόλεις. Παλιότερα έθαβαν τους νεκρούς μέσα στους ναούς και στον αυλόγυρό τους. Στον 19ο αιώνα αυτό απαγορεύτηκε· στη Δύση το 1804, με το Έδικτο του St. Cloud<sup>1</sup>, ενώ στην Ελλάδα σχετικό διάταγμα δημοσιεύτηκε στην Εφημερίδα της Κυβερνήσεως το 1834<sup>2</sup>. Η αποδέσμευση αυτή άνοιξε νέες δυνατότητες στη γλυπτική. Δημιουργήθηκε μια καινούργια εικονογραφία με χαρακτήρα περισσότερο κοσμικό, ενώ η μορφή και η σύνθεση συχνά κινήθηκαν προς την κατεύθυνση τύπων που άλλοτε δεν είχαν θέση μέσα στο περιβάλλον του ναού· έτσι, για παράδειγμα, έχουμε σε τάφους γυναίκα και ανδρικά γυμνά, μερικές φορές μάλιστα με εμφανή ερωτισμό. Το νεκροταφείο έδωσε την ελευθερία τόσο σε αυτούς που παράγγελλαν τον τάφο όσο και στους κατασκευαστές να ζητήσουν οι πρώτοι και να κάνουν οι δεύτεροι έργα όπου οι εκκλησιαστικοί αλλά και οι καλλιτεχνικοί κανόνες έσπαζαν, αφού δεν έφτανε κανενός είδους κριτική μέχρι εδώ. Η εκκλησία δε φάνηκε διατεθειμένη να επέμβει, όπως το έκανε με την αρχιτεκτονική και τη διακόσμηση των ναών<sup>3</sup>, στο σχήμα των τάφων, που έτσι η μορφή τους έμεινε αποκλειστικά στη δικαιοδοσία των λαϊκών. Από την άλλη, ούτε η καλλιτεχνική κριτική ενδιαφέρθηκε για τέτοιου είδους έργα.

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

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

## Ηλίας Μυκονιάτης

Ιστορικός Τέχνης, Αναπλ. Καθηγητής ΑΠΘ

Η επιτάφια γλυπτική ζήτησε ως τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αι. Είναι δημιουργία επώνυμων καλλιτεχνών ή ανώνυμων ειδικευμένων τεχνιτών. Παρόλο που μπροστά σε λίγα μόνο έργα έχει κανείς την αίσθηση ότι ο καλλιτέχνης ξεκίνησε επιδιώκοντας να κάνει έργο τέχνης, συναντάμε εντούτοις πολλά αξιολογήσιμα δείγματα γλυπτικής. Το χαρακτηριστικό είναι ότι στον ελλαδικό χώρο δεν υπήρχε συνέχεια ή άμεσο προηγούμενο στον τομέα αυτό. Βέβαια δεν έχουμε να κάνουμε με δημιουργία εκ του μηδενός, αφού η Ευρώπη είχε να επιδείξει πολλά παραδείγματα νεκροταφείων. Πρότυπο του ελληνικού και κυρίως του Α' Νεκροταφείου Αθηνών<sup>5</sup>, που είναι και το σημαντικότερο της χώρας, υπήρξε το λεγόμενο Cimetiere Monumentale, ένας χώρος δηλαδή αρχιτεκτονικά προκαθορισμένος, όπου μνημεία και αγάλματα μπορεί να τοποθετηθούν χωρίς κανένα περιορισμό.

Τα περισσότερο ταρική μνημεία ανήκουν σε άνδρες και γυναίκες που δεν διακρίθηκαν ούτε οι ίδιοι ούτε η ζωή τους. Πολύ συχνά μοιάζει ο σημαντικότερος τους τάφος να είναι ό,τι πιο σπουδαίο τους έτυχε. Η περισσότερο διάσημη Έλληνες του περασμένου αιώνα έχουν ασχημάτιστους τάφους. Υπάρχει κάποια αντίστροφη σχέση μεταξύ ταρικού μνημείου και φήμης ή αξίας του ανθρώπου που τάφηκε σε αυτό. Ο Δ. Βικέλας έγραψε το 1884: «Δεν μέμφομαι τους ανγειρόντας πολυτέλη μωσαλέια εις μνήμη νεκρών προσφιλών αλλ' ασήμων. Απ' εναντίας ούτω πλουτίζεται και στολιζεται το κοιμητήριον» παρέχεται και με εργασία εις τους γλυπτάς μας, η μόνη ίσως η οποία υπερέφει επί του παρόντος την ωριάν ταύτην τέχνην, προπαρασκευάζει δε δια το μέλλον νέαν σχολήν ελληνικής γλυπτικής. Το κατ' εμέ προκρινον απλήν εκ μαρμάρου πλάκα ή ανάγλυφα και ανδριάντας. Αλλ' ή προς επιδείξει τάσις είναι κοινόν των ανθρώπων χαρακτηριστικόν, δεν είναι ελληνικόν αποκλειστικώς ελάττωμα».<sup>6</sup>

Οι πολύ πλούσιοι έδειξαν ιδιαίτερη προτίμηση για μωσαλέια στον τύπο ναϊσκου με κάποια τράπεζα-θωμό στο εσωτερικό. Βέβαια μπορεί να υπάρχουν ο' αυτά ορισμένα ανάγλυφα ή προτομές, ως σύνολο όμως δεν ανήκουν στην κατηγορία της ταρικής γλυπτικής που μας απασχολεί στο άρθρο αυτό. Οπωσδήποτε η εμφάνισή τους στα νεκροταφεία συνδέεται με

την παλιότερη πρακτική να βάθονται οι πλούσιοι και διακεκριμένοι μέσα στο ναό. Όταν με νόμο αυτό καταργήθηκε, αυτοί έφεραν το ναό στο νεκροταφείο. Πρόκειται για μικρές έως και πολύ μεγάλες κατασκευές, όπως για παράδειγμα το μαωσαλέιο της οικογένειας Ζωγράφου<sup>7</sup>, που χαρακτηρίζονται για το ρομαντικό - κλασικιστικό ύφος τους<sup>8</sup>. Στην πλειοψηφία είναι μνημεία όπου τον τόνο δίνουν στοιχεία της κλασικής αρχιτεκτονικής, δομικό σύστημα, κίονες, κιονόκρανα, αετώματα, κυμάτια, ακρωτήρια, θωράκια και όλα αυτά συνήθως σε λευκό πεντελικό μάρμαρο. Δεν λείπουν επίσης και περιπτώσεις που έχουμε αντιγραφή γνωστών μνημείων της αρχαιότητας όπως του χορηγικού μνημείου του Λυσικράτη, που στήθηκε στο Α' Νεκροταφείο για να στεγάσει νεκρούς της οικογένειας Καραπάνου. Υπάρχουν, ωστόσο, και άλλων ρυθμών μνημεία, όπως αιγυπτιακού, γοθβικού, βυζαντινού, και πολύ συχνά τάφοι με στοιχεία από διάφορους ρυθμούς, κυρίως στο τελευταίο τέταρτο του 19ου αι., όταν οι εκλεκτικιστικές τάσεις διακρίνουν εν γένει την αρχιτεκτονική. Σε αντίθεση ή γλυπτική είναι σχεδόν στο σύνολο της κλασικιστική με τα θέματα στραμμένα στο αρχαιοελληνικό ιδεώδες, έστω μέσω τις περισσότερες φορές ερμηνιών ευρωπαϊκής προέλευσης. Ο Δ. Βικέλας παρατηρούσε για το Α' Νεκροταφείο: «Το ίδιως χαρακτηρίζον τον καθ' ημάς Έλληνα είναι η εις πάντα (όχι όμως πάντοτε επιτυχής) απομίμηση της αρχαιότητας. Και αλλαχού εκτός της Ελλάδος βλέπει τις εις τα νεκροταφεία στήλας φερούσας προτομές ανθρώπων, των οποίων μόνον οι περί αυτούς ενώνρισαν την ύπαρξιν—και αλλαχού βλέπει επιγραφάς πομπηδώς εξμυμούσας αρετάς ουδαμώς ενδιαφερούσας τους συγχρόνους και έτι ολιγώτερον τους μεταγενετέρους. Ουδαμού όμως θέλπει, όσον ενταύθα, την μεχρι παρωδίας προσκόλλησιν εις τα της αρχαίας Ελλάδος. Ποίαν σημασίαν έχουν έτι τάφων χριστιανικών ανάγλυφα παριστάντα σκηνάς αποχαριςτισμού, και φραγκοφορεμένους Αθηναίους τείνοντας την δεξιάν εις την σύζυγόν των, καθήμενην ή μαλθακώς ανακλινομένην».<sup>9</sup>

Η προσπάθεια ν' ανοιχτεί διάλογος με την αρχαία γλυπτική διακρίνει γενικά τη νεοελληνική γλυπτική και όχι μόνο την κοιμητη-

ριακή. Ο χαρακτήρας και οι εκάστοτε χρωματισμοί του διαλόγου αυτού εκφράζουν την ιδεολογική σχέση του νεότερου ελληνικού κόσμου με τον αρχαίο. Η τέχνη της γλυπτικής έχει καθ' εαυτή, ανεξάρτητα από θέμα, μορφή ή περιεχόμενο, για τους Έλληνες καλούσε αυτόματα ως σημείο αναφοράς την αρχαία που τόσο θαυμάστηκε την εποχή αυτή σε όλη την Ευρώπη. Η σχέση του μνημείου του Μιχαήλ Τοσίτσα (πίν. 14) με την αρχαιότητα είναι εξαιρετικά χαλαρή. Με εξαίρεση το ανάγλυφο στη βάση της στήλης, τ' άλλα στοιχεία του, ανδριάντας, σφίγγες, λυχνοστάτες και γενικά το όλο σχήμα του τάφου, προέρχονται από καλλιτεχνικές περιοχές που κάθε άλλο παρά αρχαία Ελλάδα θυμίζουν. Το γεγονός όμως ότι έχουμε για πρώτη φορά στη νεότερη ιστορία ένα τέτοιο είδους και μεγέθους έργο ήταν αρκετό να προκαλέσει την υπερήφανη σύγκρισή του με την αρχαία γλυπτική. Όταν το Μάρτιο του 1860 οι Φυτέληδες, που ανέλαβαν να υλοποιήσουν στο μάρμαρο το σχέδιο του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, είχαν έτοιμο το πρόπλασμα σε πηλό, το εξέθεσαν στο εργαστήριό τους και καλούσαν με ανακρινόμενος στον τύπο της εποχής το κοινό να το επισκεφτεί, μεταξύ τριών και πέντε το απόγευμα, «κατά τους νεότερους χρόνους προς τα αρχαία έθιμα αποθλέποντες και τους παλαιούς προγόνους μας μιμούμενοι».<sup>10</sup> Και όταν τον επόμενο χρόνο το μνημείο πήρε τη θέση του στο νεκροταφείο, εφημερίδα μια κάριζε την τύχη των αδελφών Φυτέλην να στήσουν τον πρώτο ανδριάντα απέναντι από την Ακρόπολη, «την περιέχουσαν τα ιερά λείψανα της ελληνικής τέχνης ιδίως δε μάλιστα του θαυμαστού εκείνου καλλιτέχνηου, του μεγαλοουργού Φειδίου, τρου δασκάλου της γλυπτικής».<sup>11</sup>

Η χρησιμοποίηση βθέβαι τύπων της αρχαίας γλυπτικής είναι έντονη, με πιο ενδεικτικό παράδειγμα τη χρήση της στήλης. Η στήλη-πύλη που παρατρείται στο ελληνικό νεκροταφείο είναι μοναδική περίπτωση στον κόσμο. Το πρόβλημα φυσικά είναι κατά πόσο γνήριαν οι γλύπτες τις αρχαίες επιτύψεις στήλες από πρώτο χέρι και σε τι ποσοστό πήραν τα πρότυπα τους από τους Ευρωπαίους. Όπως και να έχει όμως το πράγμα, η αρχαιοπληγής της ελληνικής κοινωνίας από τη μια και οι σχετικές προϋπάρχουσες ευ-



1α. Γ. Μαλακατές, Τάφος Χ.Π. Σοφιανόπουλου. c. 1855. Κρασσό, 1860.



6. Γ. Μαλακατές, Τάφος Σ.Β.



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



4α. Μαλακατές, Τάφος Γ. Ιαγκοβίτζ



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



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



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



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



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



6. Γ. Μαλακατές, Τάφος Π. Ομήρου, c. 1863.



3α. Φυταλαί, Τάφος Νέγρη, c. 1855.



6. Φυταλαί, Τάφος Ε. Ρηγάδη, c. 1876.



6. Αγνωστος, Τάφος Π. Βέρρη.



6α. Ζήνων Χ. Λουκάς (?), Τάφος Ζωής Νικολαΐδου, 1868. 6. Ι. Μαλακατές, Τάφος Κοζακή - Πλουρούζη, † 1869.



6. Ι. Μαλακατές, Τάφος Δ. Παπαχρηστοπούλου.

ρωπαϊκές ερμηνείες της αρχαίας τέχνης από την άλλη ήταν για τους Νεοέλληνες καλλιτέχνες καθοριστικός παράγοντας. Δεν μπόρεσαν να δώσουν προσωπικές πρωτότυπες λύσεις τη στιγμή που προηγήθηκε τόση δουλειά, ήδη από τα μέσα του 18ου αι., από κλασικιστές γλύπτες της περιώπης του Σανονά (1757 - 1822), ο οποίος υπήρξε στην καμπή προς το 19ο αι. ο πιο διάσημος καλλιτέχνης του κόσμου. Η υποταγή των Ελλήνων στο διεθνές κλασικιστικό στίλ ήταν σχεδόν άνευ όρων. Η κατάσταση αυτή τους έκανε καμιά φορά να υψώνουν φωνή διαμαρτυρίας, αν και αρκετά όψιμα, όταν το κλίμα είχε αρχίσει ν' αλλάζει ήδη στην ευρωπαϊκή γλυπτική. Το 1870 ο Δ. Φιλιππίτης (1839-1919) κατηγορούσε με άρθρα του στον τύπο<sup>12</sup> τον Λεωνίδα Δρόση (1834-1882) ότι αντέγραφε αρχαία έργα. Για την Πηγελόπη, κα-



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

θιστό άγαλμα σήμερα στην Εθνική Πνακοθήκη, έγραψε συγκεκρίμενα ότα ήταν αντίγραφο ήης Αργιππίνας του Μουσειού του Καπιτωλίου στη Ρώμη. Είκοσι χρόνια αργότερα, το 1890, θα δώσει και αυτός ένα ανάλογο άγαλμα, ήης Μαρίας Κασσιάτης στο Α΄ Νεκροταφείο, προσάβειτα για έμπνευση αυτή ή ήφρα άπάντηση στο έργο του Δρόση.

Η κυκλοφορία καταλόγων με σχέδια για μνημεία και γενικά γλυπτά ήταν μια εύκολη λύση για τους Έλληνες.<sup>19</sup> Φαίνεται όπι πολύ νωρίς υιοθέτησαν τους τρόπους δουλείας που επικρατούσαν στα ευρωπαϊκά εργαστήρια, όπου είχε εισάδει ή τυποποίηση ήης παραγωγής. Παρά ή φαινομενική ποικιλία των ταφικών μνημείων στο Α΄ Νεκροταφείο, ο προσεκτικός παρατηρητής θα διαπιστώσει όπι χρησιμοποιείται σχετικά μικρός αριθμός τύπων σε πολλές παραλλαγές.

Συχνά επαναλαμβάνονται μνημεία με μικρές διαφορές κυρίως στα διακοσμητικά στοιχεία. Η πιατή χρήση ήης τεχνικής του προπλάσματος βοήθησε αποφασιστικά στο είδος αυτό ήης παραγωγής. Το εργατήριο των αδελφών Μαλακατέ, από τα πρώτα ήης Αθήνας, ξεχώρισε γι΄ αυτό τον τρόπο δουλείας, με ειδικότητα, όπως φαίνεται, στις επιτάφες στήλες. Ο ανάλυφος άγγελος στον τάφο του Χ.Π. Σοφιανόπουλου<sup>14</sup> (πιν. 1α), γύρω στα 1855 και με την υπογραφή του Γ. Μαλακατέ, εμφανίζεται μερικά χρόνια αργότερα και στον τάφο του Σ. Β. Κρασσά<sup>15</sup> (πιν. 1β) με ελάττωσες τροποποιήσεις κυρίως στις πτυχές: οι στήλες φέρουν διαφορετικές επιπτώσεις. Το αυτό ακριβώς συμβαίνει με τις στήλες στους τάφους όικονογένων Λελοούδα<sup>16</sup> (πιν. 7α), Γεννάδη<sup>17</sup> (πιν. 7β) και Τυπάλδη - Μουρούζη<sup>18</sup> (πιν. 6β), όπου αυτή ή φορά έχουσε την ίδια γενιαστική γενναϊκή μορφή. Η σεβίζουσα επιτύξή γενναϊκά στους τάφους Μπαργιτή<sup>19</sup> (πιν. 8α), Παπαχρηστόπουλου<sup>20</sup> (πιν. 8β) και Αργυρόπουλου<sup>21</sup> είναι πανωδιότυπη. Το ίδιο φαινόμενο συναντάμε και στο εργατήριο των αδελφών Φυτάλη. Ο άγγελος στη στήλη του τάφου ήης οικογένειας Νέγρη<sup>22</sup> (πιν. 3α) ήρικοεται κογιά σ΄ εκείνον του τάφου Ρηγάδη<sup>23</sup> (πιν. 3β). Αλλά και νεότεροι γλυπτες ακολούθησαν τον ίδιο τρόπο παραγωγής. Ο γενιαστικός άγγελος του Γ. Δημητριάδη (1880-1941) στον τάφο ήης οικογένειας Φινόπουλου<sup>24</sup> (πιν. 11α) επαναλαμβάνεται στον οικογεν-

ειακό τάφο Πετριάδη<sup>25</sup> (πιν. 9). Είναι ή παραπάνω πρακτική που θα οδηγείσε σταδιακά στην κατάργηση ήης ταφικής γλυπτικής και στη δημιουργία κοιμητηρίων με απλούς σταυρούς και ως τελευταία εξέλιξη με σταθερές ομοιόμορφες πλάκες, όπου συμπληρώνεται το όνομα του νεκρού που κάθε φορά κρατά για ορισμένο χρονικό διάστημα τον τάφο. Οι ατίες είναι πολλές. Είναι ή αλλαγή στάσης των ανθρώπων απέναντι στους νεκρούς που παρατηρείται τον 19ο αιώνα. Η ανάμνηση τους σε μια σκληρή ανταγωνιστική κοινωνία παύει να τυραννά τους ζωντανούς. Οι επιπτώσεις ξεχουόν εύκολα, ή πρωτοποίηση του νεκρού δεν έχει κομιά θέση. Είναι ή καπιταλιστική οικονομία για την οποία οι χρηματικές επενδύσεις σε τάφους δεν έχουσαν κανένα αντιστάθμισμα. Είναι οι δημοκρατικές διαδικασίες και οι διακηρύξεις για ισότητα, που ή εφαρμογή τους στους πεθαμένους, με το να θάβονται σε ομοιόμορφους τάφους, είναι τουλάχιστον μια εύκολη απ΄ ότι τους ζωντανούς.

Ϊδιαίτερο, εξάλλου, ενδιαφέρον παρουσιάζει το πώς περνούσαν τρόποι κοινωνικής συμπεριφοράς στο χώρο του κοιμητηρίου. Έτσι στο Α΄ Νεκροταφείο βλέπουμε τάφους με επιγραφές στα γαλλικά. Ο Βικέλας θα γράψει εύστοχα: «Διατί γαλλιστί; Δια τον αυτόν ίωως λόγον, δια τον οποίον εις την πρωτεύουσαν ής Ελλάδος τυπώνται γαλλιστί ενίοτε τα επισκεπήρια και γράφονται γαλλιστί αι προσκλήσεις».<sup>26</sup>

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

## A. Μνημεία με απεικονίσεις του Θανάτου

Η εικόνα του θανάτου στους τάφους εκφράστηκε κυρίως με αλληγορικές μορφές. Η πιο συνηθισμένη είναι του γυμνού φτερωτού νέου που στηρίζεται σε ανεστραμμένο δαυλό ή λαμπάδα, σύμβολα ήης ζωής που σθίνει. Όταν ο Winckelmann (1717-1768) λίγο μετά τα μέσα του 18ου αιώνα είχε περιγράψει τους ωραίους νέους με τις ανεστραμμένες δάδες, τ΄ αδελφία Θάνατο και Ύπνου, όπως εμφανίζονταν πάνω σε αρχαίες σαρκοφάγους, ήδη οι σκελετοί είχαν αρχίσει να εξαφανίζονται από τους τάφους και τις εκκλησίες ήης Δύσης. Ο Lessing (1729-1781) παρατήρησε όπι «οι Γραφές μιλούσαν για αγέλλους θανάτου και γι΄ αυτό τίποτε δεν εμπόδιζε τους καλλιτέχνες ν΄ απεικονίσουν αγέλλους και όχι σκελετούς», ενώ ο Goethe (1749-1832) ενθουσιώστηκε μπροστά στην πετυχημένη ιδέα των Αρχαίων να παρουσιάζουν σαν ίδιους αδελφία τον θάνατο και τον ύπνο και είδε το ζευγάρι αυτό ως έκφραση ήης ομορφιάς στην υψηλότερη έκφανση ήης<sup>27</sup>. Η ιδέα αυτή του Νεοκλασικισμού για τον ήρεμο και ωραίο θάνατο ήρικοε στην πληρύτερη εικαστική απόδοση ήης στο εργατήριο του Canova και σε όρα όπως ο τάφος του Πάπα Κλήμενα ΧΪΙ στον Άγιο Πέτρο ήης Ρώμης<sup>28</sup>.

Η παγκόσμια εμπέδεια ήης πλαστικής του Canova είχε ως συνέπεια την εξάπλωση του μοτίβου και την πιατή χρησιμοποίηση του στα νεκροταφεία ήης Δύσης. Ξεχωριστή άνθηση γνώρισε στα νεοελληνικά κοιμητήρια. Κατά πάσα πιθανότητα το έφεραν γερμανόφωνοι γλυπτες, οι οποίοι γύρω στα 1835 ήρθαν στην Αθήνα για να βοηθήσουν και αυτοί με τον τρόπο τους να σθθεί το μεγαλείο του Όθωνα. Είχε μεγάλη απήηση στ΄ αθηναϊκά εργαστήρια, αποκλειστικά σχεδόν με ή μορφή αναγλύφου πάνω σε στήλη και σε λίγες περιπτώσεις ως ολόγλυφο. Φαίνεται όπι το κοινό το ζήτούσε και γι΄ αυτό τόσο οι αδελφοί Μαλακατέ όσο και οι Φυτάληδες προχώρησαν γρήγορα στην τυπομηνίωση παραγωγή του (πιν. 1-3, 4α, 5, 6α). Επινόηθηκαν δέσια διαφόροι συνδυασμοί. Ϊταν σχετικά εύκολο ο ευειδής νέος ν΄ αφηόσε το δαυλό και να πάρει στα χέρια ή δίπλα του διάφορα άλλα συμβολικά του θανάτου αντικείμενα, στερνάνα, κουκουβάγια, πεταλούδες (πιν. 4β),

όπως επίσης να παραχωρήσει ακόμη και τη θέση του σε γυναίκες μορφές γονατιστές ή όρθιες, με λαμπάδες ή λυχνάρια, άλλοτε με μισοκαλυμμένο το πρόσωπο και άλλοτε όχι, πάντοτε όμως πνιγμένες στη λύπη και το πένθος (πίν. 66, 7, 8).

Όλες αυτές οι μορφές εξεφράζαν την ιδέα του θανάτου μέσα από ιδεαλιστικά και ωραιοποιημένα σχήματα. Η παρουσία τους σφραγίζει την ταφική γλυπτική του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα. Στο μεταξεί, ωστόσο, από τα μέσα του 19ου η εικόνα του θανάτου αλλάζει. Γίνεται φανερό μέσα από τον αγώνα της καθημερινής ζωής, τις κοινωνικές ανακατατάξεις, τις πολιτικές αναταραχές και τους πολέμους που συνταράζουν την Ευρώπη ότι ο άνθρωπος δεν πεθαίνει ανώδυνα και εύκολα, πανωραίο και στολισμένος. Ο θάνατος γίνεται τώρα αντικείμενο κλινικής παρατήρησης και εξαντηκτικών περιγραφών μέσα στο πλαίσιο της ρεαλιστικής γραφής τόσο στη λογοτεχνία όσο και στις εικαστικές τέχνες<sup>29</sup>.

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

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

(πίν. 10α) του Γιαννούλη Χαλεπά.

Ένα έργο που παρουσιάζει ενδιαφέρον όχι τόσο το ίδιο όσο η διερεύνηση των συνθηκών που το έκαναν τον περιλάλητο της νεοελληνικής γλυπτικής. Η Μαρία Δελγιάννη (1883) (πίν. 106) του Ιωάννη Βιτσάρη είναι ένα ευαίσθητο δημιουργήμα ακαδημαϊκού ρεαλισμού, ενώ η «Στέλλα» (1917) (πίν. 116) του Γεωργίου Μπανάου θαριά μορφή που συνθλίβεται από τον περιβάλλοντα χώρο. Τοποθετημένη κολλητά στον τοίχο που περικλείει το νεκροταφείο και λίγα μέτρα από το μαιωσάλειο της οικογένειας Ζωγράφου, είναι μια ενδεικτικά παρωχημένη ερμηνεία του θέματος της κοιμώμενης στη δύση της ταφικής γλυπτικής.

## **Β. Μνημεία στην ανθρώπινη επιτυχία**

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

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

ση και αφοσίωση σχεδόν θρησκευτική (Πίστη).

Τον ίδιο τύπο μνημείου, που είναι πολύ συνηθισμένος στα ευρωπαϊκά κοιμητήρια, τον συναντάμε λίγα μέτρα πιο κάτω, στον κεντρικό δρόμο του Α' Νεκροταφείου. Είναι ο τάφος του Δημητρίου Γεωργιούλα<sup>31</sup> (πίν. 13α), που στήθηκε είκοσι χρόνια αργότερα, το 1875. Η διαπραγμάτευση εδώ είναι πιο πλούσια. Αντί για ανάγλυφα έχουμε ολόγλυφες μορφές, γεγονός που έδωσε στο μνημείο τη μορφή κιβωρίου. Στο κέντρο του στήθηκε η προτομή του Γεωργιούλα. Στην πλευρά που στο μνημείο Ιωαννίδη υπάρχει η ανάγλυφη προτομή του νεκρού εδώ έχουμε την Ελπίδα και στη θέση της Φιλομουσίας τη Δικαιοσύνη. Αλλά και το στίλ είναι διαφορετικό το αρχιτεκτονικό σχήμα έχει νεογονθικά χαρακτηριστικά ενώ τ' αγάλματα είναι κλασικιστικά.

Για τη στιλιστική του πολυφωνία διακρίνεται και το μνημείο του Μιχαήλ Τοσίτσα (πίν. 14). Αποτελείται από μια πλατιά ημικυκλική εξέδρα που περιβάλλεται από συνεχές έδρανο αυτό διακόπεται στο κέντρο από μια ψηλή στήλη, στην κορυφή της οποίας βρίσκεται ο καθιστός ανδριάντας του νεκρού. Ο σχεδιαστής του Λύσανδρου Καυταντζόγλου, φίλος του Τοσίτσα, χρησιμοποίησε μια σειρά από σχήματα και σύμβολα που ξεπερνούν κατά πολύ τα συνηθισμένα σε τάφους ακόμη και μεγαλοαστών. Ο καθιστός ανδριάντας έχει ως πρότυπο εκείνον του Πάπα Λέοντα XII στον τάφο του στον Άγιο Πέτρο της Ρώμης, έργο του Bertel Thorvaldsen<sup>32</sup>. Οι γυναίκες μορφές, οι οποίες προσέρχονται λυπημένες στη θανά πάνω στο ανάγλυφο της στήλης, είναι αλληγορικές μορφές των πόλεων όπου έδρασε ο μεγάλος ευεργέτης: όλα αυτά τα στοιχεία είναι συνηθισμένα σε μνημεία ηγεμόνων. Αλλά και οι σφίγγες στα άκρα του τάφου δεν είναι απλώς σύμβολα του θανάτου αλλά και αναφορές στην Αίγυπτο, όπου έζησε ο Τοσίτσα, και προπάντων στην ιστορία αυτής της χώρας και το μεγαλείο των Φαραώ. Με ανάλογο τρόπο, «ηγεμονικό» είναι και τα κατά πολύ νεότερο μνημείο του Γ. Αβέρωφ (1904), σχεδιασμένο από τον Γ. Βιτάλη και φτιαγμένο από τον Δ. Φιλίππου.

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



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



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



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



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





12. Ι. Κόσσης, Τάφος Ιωΐδη, 1855.



13α. Δ. Φιλίππότης, Μαρία Κασσιμάτη (Τάφος Γεωργούλα), 1890. β. Ι. Βιτωσέρης, Τάφος Π. Παυλόπουλου.



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

Το ταφικό μνημείο για τον Π. Παυλόπουλο<sup>34</sup> (πίν. 13β), ευεργέτη επίσης του Πανεπιστημίου, έργο του Ι. Βιτωσέρη, κινείται σ' ένα διαφορετικό κλίμα. Η αλληγορική μορφή της Δικαιοσύνης έχει ξεχωριστή δυναμική στην κατασκευή της, ενώ η προτομή στην κορυφή της στήλης διακρίνεται για τη ρεαλιστική απόδοση του



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



16α. Άγνωστος, Τάφος Μαρίας Πατζούρη, + 1848. β. Φυτάλι, Τάφος Αντινωάδη, 1875.





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

προσώπου και το κλασικιστικό σχήμα της ως σύνολο.

### Γ. Μνημεία με την εικόνα του νεκρού

Στην κατηγορία αυτή ανήκουν τα περισσότερα γλυπτά των κοιμητηρίων. Η εικόνα του νεκρού αποδίδεται με περίπλοκα γλυπτά, αγάλματα και προτομές, ή με ανάγλυφα. Αγάλματα θέβια δεν υπάρχουν πολλά και οι λόγοι είναι κυρίως οικονομικοί. Το καθιστό άγαλμα της Μαρίας Κασομάτη<sup>35</sup> (πίν. 13α) είναι χαρακτηριστικό παράδειγμα. Πρόκειται για τη σύζυγο του Δ. Γεωργούλα, που του αφιέρωσε το 1875 τον τάφο στον οποίο ήδη αναφερθήκαμε. Όταν αυτή πέθανε, αφού εντωμεταξύ είχε ξαναπαντρευτεί, όπως μπο-

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

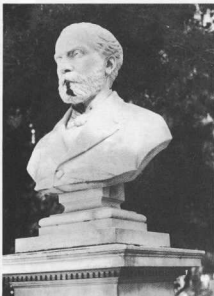
Η παρουσία του αγάλματος της Μαρίας Κασομάτη στον οικογενειακό τάφο του πρώην συζύγου της, ο οποίος εικονίζεται μόνο σε προτομή που μόλις φαίνεται στο κέντρο του κιβωρίου, περισοιχόμενη καθώς είναι από αλληγορι-

κά αγάλματα, εκφράζει την αλλαγή της θέσης της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία στα τέλη του 19ου αιώνα. Την εποχή αυτή, όπως έχει παρατηρηθεί<sup>36</sup>, η εμφάνιση της εικόνας της χήρας πάνω στους τάφους αντίκρου ή δίπλα σ' εκείνην του νεκρού συζύγου της αντικατοπτρίζει μια νέα πραγματικότητα. Με τις προόδους της γυναικολογίας και μαιευτικής η θνησιμότητα των γυναικών μειώνεται<sup>37</sup> όλο και πιο συχνά επιβιώνουν τώρα των ανδρών. Το φαινόμενο του χήρου που έπαιρνε δυο και τρεις γυναίκες αρχίζει να γίνεται σχετικά σπάνιο. Η χήρα μπαίνει δυναμικά στο κοινωνικό προσκήνιο, αναλαμβάνει τη διαχείριση της περιουσίας του άνδρα της ή απλώς θγαίνει στη δουλειά για να συντηρήσει την οικογένειά της και έτσι γίνεται πρωτοπόρος στην υπόθεση της γυναικείας χειραφέτησης. Η επιγραφή που υπάρχει στη βάση του αγάλματος επαινεί τη Μαρία Κασομάτη ως ευεργέτιδα ιδρυμάτων και συγγενών του πρώην συζύγου της.

Στα μεταγενέστερα αγάλματα των συζύγων στον τάφο της οικογένειας Τετене<sup>37</sup>, έργο του Θωμά Θωμοπούλου, έχουμε μια επιφανειακή διαπραγμάτευση του θέματος. Η καθισμένη γυναίκα με τον όρθιο δίπλα άνδρα της δίνουν την εντύπωση της μεταφορικής φωτογραφικής πόζας στο μάρμαρο. Υπάρχουν επίσης και τάφοι με αγάλματα νεκρών ανακεκλιμένων που περιστοιχίζονται από μέλη της οικογένειάς τους, απόδοση σε ολόγλυφο σκηνών γνωστών από αρχαία επιτύμβια ανάγλυφα<sup>38</sup>.

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

Η απαίτηση για ομοιότητα προς το



17α. Γ. Βρούτος, Τάφος Ζυγομάλη, 1883. β. Δ. Φιλιπότης, Τάφος Ε. Κεχαγιά, 1886.



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



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



β. Α. Φιλίππου, Τάφος Ευστρατίου, 1882.



20. Γ. Μπανάος, Τάφος Χαροκόπου, 1915.

νεκρό έφερε τους καλλιτέχνες όλο και πιο κοντά σε ρεαλιστικές προσπάθειες. Ρεαλισμός, ωστόσο, στις προτομές - πορτρέτα δεν σημαίνει απλά τη φροντίδα για κατάκτηση του αληθινού και του φυσικού, αλλά ήταν αποτέλεσμα μιας διαδικασίας επιλογών του καλλιτέχνη προκειμένου ν αποδοθούν τα κύρια και ουσιώδη χαρακτηριστικά ενός προσώπου και να παραλειφθούν τα δευτερεύοντα και τυχαία (πίν. 166,17). Στην κοινή αυτή πρακτική του ακαδημαϊκού ρεαλισμού, αν προστεθεί και η διαρκής παρουσία κλασικιστικών στοιχείων στη νεοελληνική ταφική γλυπτική, έχουμε το στίγμα του χαρακτήρα των επιτάφιων πορτρέτων. Ο τρόπος αυτός είναι φανερός ακόμη και σε καλλιτέχνες που στην εποχή τους κατηγορήθηκαν ως οπαδοί της «πραγματικής σχολής» και θεωρήθηκαν ότι έστρεφαν τα νότια στην αρχαία παράδοση. Ο Ιωάννης Βιτσάρης ήταν ένας από αυτούς.<sup>39</sup> Στην προτομή του Παυλόπουλου (πίν. 136) βλέπουμε χαρακτηριστικά ότι ο ρεαλισμός του προσώπου μετριάζεται από το αρχαιότερο ρούχο που περιβάλλει τον κορμό.

Η αδυναμία των ρεαλιστών καλλιτεχνών να ξεφύγουν από τα κλασικιστικά γνωρίσματα φαίνεται σαφέστερα στο μνημείο του γιατρού Ι. Βούρου (πίν. 18), έργο επίσης του Βιτσάρη γύρω στα 1886. Εδώ σε έξεργο ανάγλυφο πάνω σε πλατιά στήλη εικονίζεται ο νεκρός καθισμένος μπροστά σ' ένα γραφείο. Η ρεαλιστική απόδοση του προσώπου αλλά και των λεπτομερειών στα ρούχα συνυπαρχει με χαρακτηριστικά που ανήκουν στην περιοχή του κλασικισμού, όπως το κενό χωρίς κανένα παραπληρωματικό στοιχείο βάθος, πάνω στο οποίο προβάλλεται η μορφή, τ' αρχιτεκτονικά στοιχεία αλλά και τα σύμβολα, σφίγγα, γλαύκα, ψάρι, στην πίσω πλευρά της στήλης.

Οι στήλες με τις ανάγλυφες ολόμορφες μορφές νεκρών, μερικές φορές μάλιστα σε τόσο έξεργο ανάγλυφο που να φαίνονται σαν περίπαιτα αγάλματα, είναι από τις πιο ενδιαφέρουσες πραγματώσεις της νεοελληνικής ταφικής γλυπτικής. Ορισμένες είναι πολύ μεγάλων διαστάσεων και με τονισμένα τόσο τ' αρχιτεκτονικά τους στοιχεία ώστε να δίνουν την εντύπωση ναόμορφου οικοδομήματος απ' όπου εξέρχεται ο νεκρός. Η μορφολογική απόσταση ανάμεσα στον τάφο του Φίλιππου Ιωάννου (1881) (πίν. 19α), έργο του Α. Φυ-

τάλη, και σ' εκείνον του Χαροκόπου (1915) (πίν.20), έργο του Γ. Μπανάου, είναι μεγάλη. Οπωσδήποτε δεν τίθεται θέμα εξέλιξης του τύπου με αφορμή το γεγονός ότι απέχουν χρονολογικά πολύ τα δύο έργα, αφού στήλες του Βιτσάρη ή του Φίλιππου (πίν. 19β), σύγχρονες με τη στήλη του Φυτάλη, μορφολογικά βρίσκονται κοντά στον έργο του Μπανάου.

Οι όποιες, ωστόσο, χρονολογικές ή μορφολογικές διαφορές πάντως να έχουν σημασία μπροστά στη χαρακτηριστική υφολογική και ιδεολογική συγγένεια των στήλων αυτών. Η εικόνα του νεκρού που δίνουν, παρά το κοσμικό της παρουσιαστικό, δεν πέφτει στο επίπεδο του γραφικού και του οικείου. Επιδιώκεται μέσα από αυτήν να κερδηθεί η επίγεια αιωνιότητα του νεκρού. Η προσπάθεια αυτή ακριβώς, που δεν έχει σκοπό να εκφράσει φόβους για την άλλη ζωή αλλά να κατοχυρώσει και να διαιωνίσει τη μνήμη του πεθάνοντος σ' αυτό τον κόσμο, είναι η μεγάλη αλλαγή που έφερε ο νεοκλασικισμός στην αντιμετώπιση του θανάτου και ο νεοκλασικισμός δεν έλειψε ούτε στιγμή από το ελληνικό κοιμητήριο.

#### Σημειώσεις

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

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

15. 1ο τμήμα, αρ. 140 Σχετ. βλ. Ε. Αγγελομάτη - Τσιουγκάρη, Δ. Τσουγκλιού-Πέννα, Μπανάου Α Νεκροταφείο Αθηνών, *Α' όψη*, 1ον τμήμα, Αθήνα 1972, 116-117.
16. Σο76. Υπογραφή: Γ. ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ.
17. 1ο/144. Μπανάου, ο.π., 119-120.
18. 1ο/222. Υπογραφή ΙΑΚΩΒΟΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ, Μπανάου, ο.π., 188-190.
19. 1ο/59. Υπογραφή ΓΙΑΚΩΒΟΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΗΣΕ, Μπανάου, ο.π., 46-49.
20. 2ο/122. Υπογραφή ΙΑΚΩΒΟΣ ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ.
21. 1ο/390. Υπογρ. Γ. ΜΑΛΑΚΑΤΕΣ ΕΠΟΙΕΙ, Μπανάου, ο.π., 337-339.
22. Αρ 184. Διαβάθεται: ΕΚ ΤΟΥ ΕΡΓΟΣΤΑΣΙΟΥ Γ. ΚΑΙ Α. ΦΥΤΑΛΟΝ.
23. 2ο/199. Ο τάφος δε φέρει υπογραφή η απόδοση του στους αδελφούς Φυτάλη γίνεται με βάση τη ομοιότητα του προς τον τάφο Νέφυη.
24. 8/75. Το μνημείο είναι ενυπόγραφο και φέρει χρονολογία 1901.
25. 4ο/129. Διαβάθεται Γ'ΑΥΓΗΣΤΗΣ Γ' ΔΗΜΗΤΡΙΑΔΗΣ Ο ΑΓΗΛΗΣΟΣ. Ο Π.Δ. Πατριάρχης πέθανε το 1915 και επομένως το έργο πρέπει να έγινε μετά τη χρονολογία αυτή.
26. Δ. Βικέλας, ο.π., 391.
27. Σχ. βλ. Η. Honoré, *Neo-classicism, Harmonism*, 1986.
28. G. Pavanello - M. Pratz, *L'opera completa del Canova* (Rizzoli), Milano 1976, αρ. κατ. 39, πιν. 11.
29. Για την αντιμετώπιση του θανάτου στις εκκλησιαστικές τέχνες και τη λογοτεχνία στα μέσα του 19ου αιώνα βλ. Linda Nochlin, *Realism, Harmonism* 1971, 57 κ.ε.
30. Είναι έργο του Ιωάννη Κόσσιου. Σχετ. βλ. Η. Μυκωνιάτη, «Ο γλύπτης Ιωάννης Κόσσιος (1822-1873)», Ε.Ε.Φ.Σ.Α.Π.Θ. τ.2 (1984) 396 κ.ε.
31. Μπανάου, ο.π., 95 κ.ε.
32. Στο Αρχείο Α. Κουταντζόγλου (Μουσείο Μπενάκη) υπάρχει τίτλος με το έργο αυτό του Thoraldsen, όπως και αντίγραφο που που σχεδίασε ο Κουταντζόγλου με μοιάζει.
33. Έστερος (Λατινικά), 15/27 Αυγ. 1881.
34. Μπανάου, ο.π., 111.
35. Μπανάου, ο.π., 95-97.
36. Fred S. Light, ο.π., 206.
37. Φωτογράφη βλ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβάκη - Αναστασιάδη, *Νεοελληνική γλυπτική 1800 - 1940*, αρ. 60, Αθήνα 1982.
38. Φωτ. βλ. Χ. Χρήστου - Μ. Κουμβάκη - Αναστασιάδη, ο.π., αρ. 63.
39. Βλ. Α. Μηλιαράκη, «Ιωάννης Βιτσάρης», *Εστία* 1893, 211-214.

## Nineteenth - century Greek funerary sculpture

### E. Mikoniatis

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

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