

ΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΟΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

Φανή Μαλλούχου-Tufano

Καθηγήτρια, Αναπληρώτρια Πρόεδρος της ΕΣΜΑ, Αντιπρόεδρος της ΕΦΑ

Για δέκα χρόνια, από το 1806 όταν τα αποσπασμένα από τον Λόρδο Elgin αρχιτεκτονικά γλυπτά των μνημείων της Ακρόπολης πρωτο-παρουσιάζονται στο κοινό στο Λονδίνο έως την απόκτησή τους, το 1816, από το Βρετανικό κράτος, αυτά βρίσκονται στο επίκεντρο μιας ζωηρής διαμάχης, που ξεσπά στους κύκλους των συλλεκτών, των ειδημόνων-εκτιμητών των αρχαίων έργων τέχνης, γνωστών ως *connoisseurs*, και των καλλιτεχνών σχετικά με τη χρονολόγηση, την αρχαιολογική και καλλιτεχνική αξία και ποιότητα, αλλά και τον τρόπο απόκτησής τους από τον Elgin. Η διαμάχη αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι τα γλυπτά, και ειδικότερα τα παρθενώνεια, στην εκ του σύνεγγυς θέασή τους αφενός δεν ανταποκρίνονταν στις έως τότε γνωστές απεικονίσεις και περιγραφές τους, αφετέρου ούτε και στις επικρατούσες θεωρητικές και ιστορικές προσεγγίσεις σχετικά με την αρχαία ελληνική τέχνη, και μάλιστα της περιόδου του Φειδία, όπως αυτές είχαν διαμορφωθεί από τον κατεξοχήν μελετητή της Johann Joachim Winckelmann (εικ. 1). Δεν ανταποκρίνονταν, επίσης, ούτε και στα καθιερωμένα ελληνορωμαϊκά γλυπτά, τα θεωρούμενα, ήδη από την περίοδο της Αναγέννησης, ως πρότυπα της μεγάλης υψηλής τέχνης και της ιδεατής ομορφιάς. Πριν όμως υπεισέλθει κανείς στις λεπτομέρειες αυτής της διαμάχης, νομίζω ότι θα πρέπει να αναφερθεί το πλαίσιο και οι προϋποθέσεις της, δηλαδή η εικόνα ή μάλλον η ιδέα που είχε σχηματιστεί στο συλλογικό ευρωπαϊκό φαντασιακό, στο μεταίχμιο του 18ου προς τον 19ο αιώ-



Εικ. 1. Ο Johan Joachim Winckelmann (1717-1768)

να, για τον Παρθενώνα και τα γλυπτά του καθώς και οι περιρρέουσες αντιλήψεις στους αρχαιοφίλους κύκλους της ηπειρωτικής Ευρώπης, και ειδικότερα της Αγγλίας, σχετικά με την αρχαία ελληνική τέχνη και τα αντιπροσωπευτικά γλυπτά της.

Ως γνωστόν, ο Παρθενών, περικλεισμένος μέσα στο κάστρο της Ακρόπολης, υπήρξε για πολλούς αιώνες ένα από τα πλέον ακριβοθώρητα μνημεία της αρχαιότητας. Οι λίγες διαθέσιμες περιγραφές και απεικονίσεις επισκεπτών του είναι βοηθητικές για τη διαγραφή της ιστορίας και των καταστροφών του, καθόλου όμως για την κατανόηση της τεχνοτροπίας του γλυπτικού του διακόσμου. Αντίθετα, θα μπορούσε κανείς να τις χαρακτηρίσει και ως παραπλανητικές, αφού, ιδιαίτερα οι απεικονίσεις, μεταπλάθουν την αντικειμενική πραγματικότητα με βάση τις εκάστοτε επικρατούσες αισθητικές αντιλήψεις. Επιπροσθέτως επιβαρυντικό για την ορθότητα της απόδοσης των στυλιστικών διαφορών των γλυπτών ή των αναλογιών των μορφών ή ακόμη και ολόκληρου του εικονογραφικού θέματος είναι το γεγονός ότι η σχεδίαση των κατά χώραν σωζόμενων αρχιτεκτονικών γλυπτών του μνημείου γίνεται από το έδαφος, και μάλιστα πολλές φορές και υπό παραμορφωτική γωνία. Τέλος, επικρατεί μία ανισότητα όσον αφορά τα απεικονιζόμενα τμήματα του μνημείου, πριμοδοτούνται δηλαδή τα πλέον ορατά και προσβάσιμα, όπως η δυτική όψη και η νότια πλευρά, σε βάρος της ανατολικής και της εσωτερικής ζωφόρου. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η ποιότητα και η πιστότητα των

ΤΑ ΑΡΧΙΤΕΚΤΟΝΙΚΑ ΓΛΥΠΤΑ ΤΟΥ ΠΑΡΘΕΝΩΝΟΣ ΣΤΟ ΛΟΝΔΙΝΟ

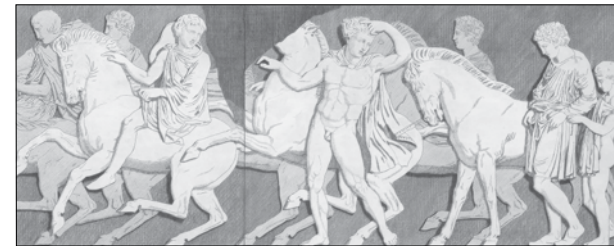
απεικονίσεων εξαρτάται σε πολύ μεγάλο βαθμό από την ικανότητα του σχεδιαστή τους.

Περιγραφές και απεικονίσεις του Παρθενώνα, που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εμπέδωση συγκεκριμένων αντιλήψεων σε σχέση με τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του, και οι οποίες σε γενικές γραμμές ανταποκρίνονται στα ανωτέρω χαρακτηριστικά, είναι εκείνες των Jacob Spon και George Wheeler, των πιο επιδραστικών περιηγητών του 17ου αιώνα (και όχι μόνον), λόγω της ευρύτατης διάδοσης και κυκλοφορίας των ταξιδιωτικών τους περιγραφών, σε πολλαπλές εκδόσεις και γλώσσες, σε ολόκληρη την Ευρώπη και των James Stuart και William Pars, των οποίων οι απεικονίσεις περιλαμβάνονται στη μνημειώδη έκδοση *The Antiquities of Athens*, που προσφέρει για πρώτη φορά στην Ευρώπη ένα ακριβές πανόραμα των αρχαίων μνημειακών καταλοίπων της πόλης.

Οι Jacob Spon και George Wheeler, επισκέπτες στην Αθήνα το 1675, παρέχουν την πιο πλήρη περιγραφή του Παρθενώνα δώδεκα χρόνια πριν την καταστροφή του από την έκρηξη, διαπράττουν όμως ορισμένα λάθη σχετικά με τον προσανατολισμό του μνημείου – εκλαμβάνουν τη δυτική πλευρά ως την κύρια όψη του και κατ' επέκταση αντιστρέφουν τη θέση των εικονογραφικών συνθέσεων των εναετίων συμπλεγμάτων – καθώς και σχετικά με την χρονολόγηση των γλυπτών – εκρωμαϊζουν τα δυτικά εναέτια, ανάγοντάς τα στην εποχή του Αδριανού – λάθη που, υιοθετούμενα από τη μια πλευρά, θα πρωταγωνιστήσουν στη διαμάχη γύρω από τα παρθενώνεια γλυπτά της συλλογής Elgin.

Η απεικόνιση της παναθηναϊκής ζωφόρου του Παρθενώνα από τον James Stuart, των δυτικών εναετί-

ων και ορισμένων νότιων μετοπών από τον William Pars, που δημοσιεύονται στον δεύτερο τόμο των *The Antiquities of Athens*, το 1789, διαπνέεται και στους δύο σχεδιαστές, από μια τάση εξιδανίκευσης. Υπάρχουν πάντως και διαφορές. Ο Stuart, που εξασκεί την αρχιτεκτονική, σχεδιάζει τη ζωφόρο (εικ. 2), η οποία με την ποικιλία και τον πλούτο της ανταποκρίνεται περισσότερο στις για διακοσμητισμό προτιμήσεις του αλλά και στις ανάλογες αξιώσεις των συμπατριωτών του και εν δυνάμει πελατών του. Στα σχέδια του Pars



Εικ. 2. Απεικόνιση βόρειας ζωφόρου Παρθενώνος τον J. Stuart, 1751-1753



Εικ. 3. Απεικόνιση δυτικών εναετίων Παρθενώνος από τον W. Pars, 1765

(εικ. 3) η εξιδανίκευση είναι πολύ πιο προωθημένη. Στις μορφές κυριαρχεί καθαρότητα, ευγένεια, εκλεπτυσση, όλα στοιχεία που τους προσδίδουν μια γενική στυλιστική ομοιογένεια και αφηρημένα ιδεώδη χάριτος και ομορφιάς πέραν της εμπειρικής πραγματικότητας.

Τα σχέδια των Stuart και Pars αποπνέουν τις σύγχρονες ιδεαλιστικές νεο-κλασικές τάσεις, που από τα μέσα του 18ου αι. έχουν κατακλύσει ολόκληρη την Ευρώπη. Διαμορφωτής τους ο Johan Joachim Winckelmann, ο οποίος με τη δημοσίευση του έργου του *Ιστορία της*

Τέχνης της Αρχαιότητας, το 1764, επιφέρει μια πραγματική επανάσταση στον τρόπο θεώρησης της αρχαίας τέχνης. Ο Winckelmann, με βάση μια ενδελεχή φιλολογική αλλά, κυρίως, σχολαστική στυλιστική ανάλυση των αρχαίων γλυπτών κατορθώνει να τα εντάξει, για πρώτη φορά, σ' ένα γενικό ιστορικό, εξελικτικό, πλαίσιο. Ταυτόχρονα, μέσα από τα ρωμαϊκά αντίγραφα ανακαλύπτει την τέχνη των αρχαιο-ελληνικών πρωτοτύπων, την οποία ανάγει σε αξεπέραστο πρότυπο τελειότητας και ομορφιάς. Στο πλαίσιο αυτό εμβληματικό χαρακτήρα προσλαμβάνουν τα αρχαία

γλυπτά, που από την εποχή της Αναγέννησης έρχονται στο φως στη Ρώμη εμπλουτίζοντας τις παπικές συλλογές, και ιδιαίτερα εκείνα που βρίσκονταν στην Αυλή Belvedere του Βατικανού (εικ. 4), όπως ο Απόλλων, ο Λαοκόων, ο Κορμός (Torso) αλλά και άλλα στη Ρώμη, όπως οι Διόσκουροι (που θεωρούνταν μάλιστα και έργο του Φειδία) ή σε συλλογές σε άλλες πόλεις, όπως η Αφροδίτη των Μεδίκων. Αυτά είναι στην πλειονότητά τους ρωμαϊκά αντίγραφα ελληνικών γλυπτών, ορισμένα έργα της ύστερης ελληνιστικής περιόδου. Με αυτά τα αγάλματα θα αναμετρηθούν τα μάρμαρα του Παρθενώνα.

Η νεοκλασική θεώρηση κυριαρχεί στις Ακαδημίες των Τεχνών σε όλες τις πρωτεύουσες της Ευρώπης. Εκεί η θεωρία θα εμπλουτιστεί, θα τεθούν κανόνες, θα προσδιοριστούν κατηγορίες και ιεραρχήσεις έργων ανάλογα με το θέμα που απεικονίζουν, θα προσδιοριστεί το *decorum*, ο χαρακτήρας δηλαδή που προσιδιάζει σε κάθε έργο ανάλογα με το θέμα του και την ιεραρχική τάξη, στην οποία αυτό ανήκει. Τα πάντα τα χαρακτηρίζει ο εξορθολογισμός της εποχής του Διαφωτισμού. Το μέτρο, η αρμονία, η ήρεμη μεγαλοπρέπεια, η κομψότητα, η χάρις είναι στην ημερήσια διάταξη. Στο Λονδίνο κυριαρχεί η Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, με τον πρώτο πρόεδρό της, τον ζωγράφο Joshua Reynolds, να προσδιορίζει σε σειρά διαλέξεων τον ιδεαλιστικό χαρακτήρα της νεοκλασικής τέχνης: Οι τέχνες φθάνουν στην τελειότητα με μια ιδεατή ομορφιά ανώτερη από αυτή που συναντάται στην επιμέρους φύση. Τα γλυπτά πρέπει να έχουν λείες και αρμονικές μορφές, εκλεπτυσμένη

στάση, στιλπνές επιφάνειες, που αντιπαραβάλλονται με τις ατέλειες, τις δυσμορφίες και τις δυσαναλογίες του ζωντανού ανθρώπινου σώματος, ώστε να γίνεται φανερή η υπεροχή της εξιδανικευμένης διανοητικής φύσης έναντι της ατελούς και απρόβλεπτης πραγματικότητας. Σε αυτόν τον κόσμο καταφθάνουν τα αρχιτεκτονικά γλυπτά του Παρθενώνος, που με τη φυσικότητα, τη ρωμαλεότητα και τον συγκρατημένο ρεαλισμό τους συγκρούονται με το κυρίαρχο θεωρητικό

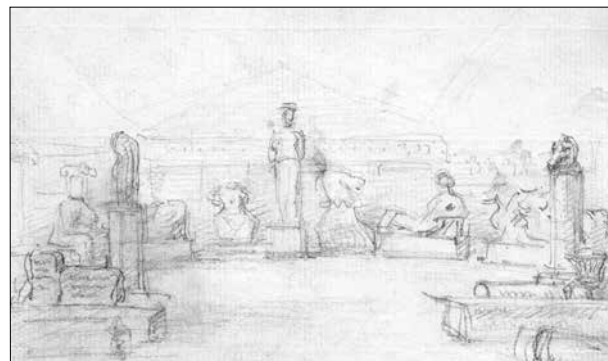
οικοδόμημα της εξιδανικευμένης ομορφιάς και χάρις, της *ευγενικής απλότητας και του γαλήνιου μεγαλείου*, κύρια χαρακτηριστικά, κατά τον Winckelmann, της αρχαίας ελληνικής πλαστικής. Τα γλυπτά του Παρθενώνα δεν έφθασαν δια μιας στην Αγγλία, ούτε έκαναν θριαμβευτική είσοδο. Ως γνωστόν στο διάστημα 1801-1803 αποσπάται, από το συνεργείο του Elgin, το ήμισυ σχεδόν των αρχιτεκτονικών γλυπτών του Παρθενώνα και επιλεγμένα γλυπτά και αρχιτεκτονικά μέλη από τα υπόλοιπα μνημεία της Ακρόπολης. Ταυτόχρονα με τις εργασίες στην Ακρόπολη αρχίζει, το 1802, η αποστολή στην Αγγλία των πρώτων

κιβωτίων. Τελικά αυτή θα διαρκέσει 10 ολόκληρα χρόνια, έως το 1812. Αιτίες της μεγάλης καθυστέρησης απρόβλεπτα ατυχήματα, όπως το ναυάγιο του *Μέντορα*, οι δυσκολίες εξεύρεσης πλοίων λόγω των πολέμων, [αγγλο-τουρκικός (1807-1809) και ναπολεόντειοι], η τρίχρονη αιχμαλωσία του ίδιου του Elgin στη Γαλλία, από το 1803 έως το 1806.

Όταν τελικά φθάνει στην Αγγλία, το 1806, ο Elgin συγκεντρώνει και εκθέτει τα γλυπτά, κατά τρόπο πρό-



Εικ. 4. Η Αυλή του Belvedere στο Μουσείο Pio Clementino στο Βατικανό, χαρακτηριστικό του V. Feoli, 1790-1827



Εικ. 5. Το προσωρινό μουσείο του Elgin στο Park Lane. Σχέδιο του C.R. Cockerell, 1810

χειρο και ανάκατο, σε ένα παράπηγμα στην αυλή του μεγάρου που αγοράζει στο Park Lane (εικ. 5). Τα γλυπτά θα παραμείνουν εκεί έως το 1811, οπότε, μετά την πώληση του μεγάρου, θα φιλοξενηθούν στο Burlington House, μετά από ευγενή παραχώρηση του ιδιοκτήτη του, Δούκα του Devonshire, στον φίλο του Elgin. Εκεί θα εκτεθούν, κατά τρόπο πιο επιμελημένο, σε ένα ξύλινο οίκημα, που θα κατασκευαστεί επί τούτου στην πίσω αυλή του μεγάρου. Μετά την πώ-

μείο, ενώ τα ίδια τα γλυπτά θα βρεθούν στο επίκεντρο της οξείας διαμάχης, που προαναφέρθηκε.

Οι κατηγορίες εναντίον του Έλγιν για τη βιαιότητα του τρόπου απομάκρυνσης των γλυπτών από τον Παρθενώνα, με αποτέλεσμα την καταστροφή του μνημείου, είχαν αρχίσει πολύ νωρίς. Είναι πολύ γνωστές οι σχετικές επικρίσεις των Dodwell, Clarke, Aberdeen και Gell, που στο διάστημα 1801-1805 επισκέφθηκαν την Ακρόπολη, υπήρξαν μάλιστα και αυτόπτες μάρτυρες



Εικ. 6. Η ΝΑ γωνία του Παρθενώνος. Σχέδιο W. Gell, 1801

ληση του Burlington House, το 1815, τα γλυπτά θα μεταφερθούν στο Βρετανικό Μουσείο, αρχικά προς προσωρινή φύλαξη, ένα χρόνο αργότερα, μετά την αγορά τους από το Βρετανικό Δημόσιο, προς οριστική έκθεση.

Στη δεκαετία 1806-1816, κατά την οποία τα παρθενώνεια αρχιτεκτονικά γλυπτά εκτίθενται στα δύο μεγάλα, ο ίδιος ο Elgin θα γίνει στόχος κατηγοριών για τον τρόπο και τα μέσα απόσπασής τους από το μνη-

κατακρημνίσεων και συντριβής γλυπτών, τις οποίες και περιγράφουν στις ταξιδιωτικές τους αναμνήσεις (εικ. 6). Σε αυτούς προστίθεται, το 1809, και ο Byron, ο οποίος στο σατιρικό ποιητικό βιβλίο του *English Bards and Scotch Reviewers* καυτηριάζει τον Elgin και τους άλλους, που, όπως γράφει, *στο δρόμο της δόξας... παραμορφώνουν μνημεία και ακρωτηριάζουν αρχαιότητες, μετατρέποντας τα μεγάλα σαλόνια τους σε κοινή αγορά για όλα τα ακρωτηριασμένα έργα της τέχνης*. Ο Byron θα επανέλ-

θει στην καταδίκη της δράσης του Elgin και αργότερα, το 1810 και το 1812, με τα γνωστά ποιήματά του *The Curse of Minerva* και *Childe Harold*, όπου και πάλι θα θέσει ως επίκεντρο της κριτικής του την απογύμνωση του Παρθενώνα από τα γλυπτά του, που έως τότε σώζονταν πάνω στο μνημείο, και τις καταστροφικές συνέπειες της πράξης της βίαιης απόσπασής τους για το μνημείο. Στην ίδια γραμμή θα προστεθεί, το 1813, και μια σατιρική καταγγελία του ποιητή και μυθιστο-

ριογράφου Horatio Smith, στην οποία ο Elgin παρομοιάζεται με τον Αλάρικο, ενώ και το ναυάγιο του *Mé-ντορα* αποδίδεται σε θεϊκή (υποθέτω μάλλον της Αθηνάς ...) εκδικητική παρέμβαση.

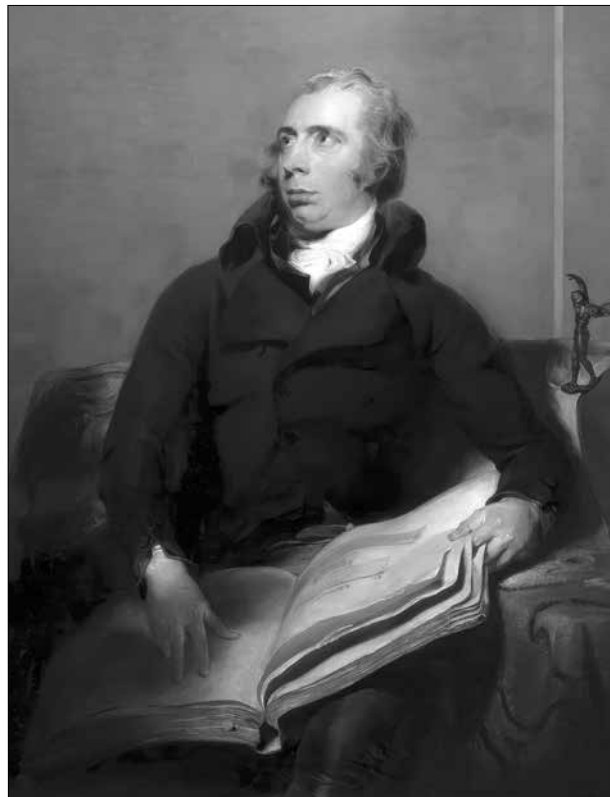
Ο Elgin θα επικριθεί ακόμη και για τις δωροδοκίες, με τις οποίες κατόρθωσε να αποκτήσει άδεια για τις εργασίες του στην Ακρόπολη και για αήθη εκμετάλλευση της επίσημης διπλωματικής του θέσης. Γι' αυτούς τους λόγους θα τεθεί επανειλημμένως σε αμφισβήτηση η νομιμότητα της κατοχής της συλλογής του. Σε όλες αυτές τις επικρίσεις ο Elgin απαντά με επίσημο Υπόμνημα (*Memorandum*)

σχετικά με τη δραστηριότητά του στην Ελλάδα, που δημοσιεύει για πρώτη φορά το 1810 και αναδημοσιεύει, επαυξημένο και βελτιωμένο, το 1811 και το 1815. Στο *Memorandum* υπεραμύνεται της νομιμότητας των πράξεών του, υπενθυμίζει ότι υπάρχουν και άλλες περιπτώσεις, κατά τις οποίες διπλωμάτες συλλέγουν αρχαιότητες από τους τόπους όπου υπηρετούν και φέρει ως παράδειγμα τον πρέσβη της Γαλλίας στην Υψηλή Πύλη Choiseul Gouffier, ο οποίος μάλιστα, δια του προξένου στην Αθήνα Fauvel, είχε ήδη αποσπάσει

έναν λίθο ζωφόρου και μια μετόπη από τον Παρθενώνα. Τονίζει ιδιαίτερα ότι η κατάρτιση της συλλογής έχει γίνει αποκλειστικά με δικά του χρήματα. Στις κατηγορίες για καταστροφή του μνημείου απαντά ότι, αντιθέτως, αυτός έσωσε τα γλυπτά από βέβαιη καταστροφή από τους βάρβαρους Τούρκους, που είναι αντίθετοι στην απεικόνιση μορφών (*ειδώλων*). Επίσης τα διέσωσε από τις αρπακτικές διαθέσεις των Γάλλων Choiseul Gouffier και Fauvel.

Τέλος, όλα αυτά τα χρόνια, ο Elgin κατηγορείται για ιδιοτελή κωλυσιεργία – για λόγους επαύξησης της εμπορικής αξίας της συλλογής– όσον αφορά την επιδίωξη συνεννοήσεων με το Βρετανικό Κράτος για την πώλησή της, παρ' όλες τις διακηρύξεις του ότι διακαώς επιθυμεί να καταστήσει τη συλλογή του δημόσιο κτήμα για την ανύψωση των τεχνών και του γούστου στη Βρετανία. Πραγματικά, ο Elgin βρισκόμενος αντιμέτωπος από την πρώτη στιγμή της έκθεσης των γλυπτών με σφοδρή πολεμική εναντίον τους προτίμησε να περιμένει

ενεργούσε με κάθε τρόπο προς αυτή την κατεύθυνση: καλλιεργούσε σχέσεις με ακαδημαϊκούς και καλλιτεχνικούς κύκλους και διατυμπάνιζε τη μοναδικότητα και την εν δυνάμει εμβέλεια της συλλογής του, καθότι απαρτιζόταν από γλυπτά που προέρχονταν, στο σύνολό τους, από το ίδιο μνημείο και μάλιστα από την περίοδο της υψηλότερης ακμής της ελληνικής τέχνης, και τα οποία θα μπορούσαν να παράσχουν στο ευρύτερο αλλά και στο ειδικό κοινό μια γενική εικόνα της τέχνης και της αρχιτεκτονικής της αρχαίας Ελ-



Εικ. 7. Ο Richard Payne Knight (1751-1824)

λάδας. Τέλος, προσέφυγε σε διεθνείς προσωπικότητες αδιαμφισβήτητου κύρους, όπως ο Visconti και ο Canova, προσκαλώντας τους να γνωμοδοτήσουν για τα παρθενώνεια γλυπτά. Πριν την τελική συμφωνία με την Βρετανική Κυβέρνηση, το 1815, ο Elgin μόνο μια φορά είχε προσπαθήσει να διαπραγματευθεί με το Βρετανικό Κοινοβούλιο και ακόμη και με τον ίδιο τον Πρωθυπουργό Spencer Perceval, το 1811, ζητώντας πλήρη κάλυψη των εξόδων κατάρτισης της συλλογής του, που κατ' αυτόν ανέρχονταν στις 62.440 λίρες, ποσό που θεωρήθηκε υπέρογκο και οδήγησε στο ναυάγιο των διαπραγματεύσεων. Ενδεικτικό για τον χαρακτήρα και τις πεποιθήσεις του ατόμου είναι το γεγονός ότι ο Elgin πρότεινε στον Πρωθυπουργό διευκολύνσεις για την καταβολή του ως άνω ποσού, είτε με δόσεις είτε με προσόδους, με την προϋπόθεση ότι θα του παρείχεται Βρετανικός τίτλος ευγενείας (τον οποίο ο Elgin θεωρούσε προφανώς ανώτερο του σκωτσέζικου). Στο αίτημα αυτό επανέρχεται, χωρίς επιτυχία, και το 1817, όταν πλέον η συλλογή έχει πωληθεί και εκτίθεται στο

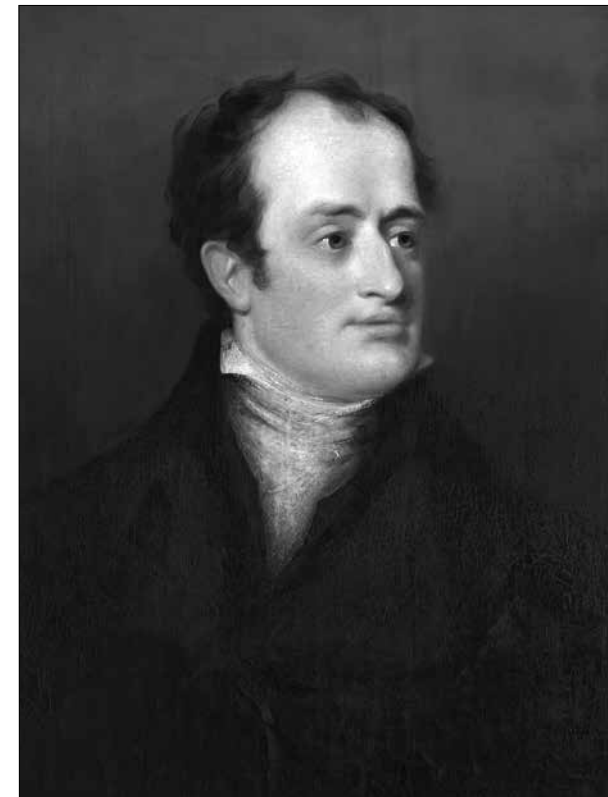
Βρετανικό Μουσείο, θεωρώντας δίκαιη την απονομή Βρετανικού τίτλου ευγενείας ως ανταμοιβή για τις υπηρεσίες, που είχε προσφέρει στο Βρετανικό έθνος. Το 1806, πριν καν ανοίξουν τα κιβώτια και εκτεθούν, τα παρθενώνεια γλυπτά της συλλογής Elgin δέχονται σφοδρή επίθεση δημόσια, σε δείπνο παρουσία τουλάχιστον 20 συνδαιτημόνων, ότι είναι υπερεκτιμημένα, γιατί δεν είναι ελληνικά αλλά ρωμαϊκά. Είναι ρωμαϊκά της εποχής του Αδριανού, που επισκεύασε τον Παρθενώνα (πρόκειται για την πλήρη υιοθέτηση της

θέσης των Spon και Wheler και αγνόηση των θέσεων των Stuart και Revett που την είχαν ανατρέψει). Αλλά ακόμη και αν ήταν ελληνικά ήταν του Ικτίνου και του Καλλικράτη και όχι του Φειδίου, που δεν είχε δουλέψει καθόλου σε μάρμαρο. Ίσως είχαν φιλοτεχνηθεί από κατώτερους τεχνίτες και δεν αποσαφηνίζουν τις λεπτομέρειες και την κατασκευή του κυρίως σώματος του ναού. Την κατηγορία εκστομίζει ο Richard Payne Knight (εικ. 7), μια πολυσχιδής προσωπικό-

τητα, αρχαιολόγος, συλλέκτης, συγγραφέας δοκιμών αισθητικής και ο πλέον διάσημος ειδήμων εκτιμητής (*connoisseur*) των αρχαιοτήτων των βρετανικών συλλογών. Κυρίως ο Payne Knight ήταν πρόεδρος της Society of Dilettanti, μιας κοινωνικής λέσχης αριστοκρατών, η οποία μετά την αποστολή στην Αθήνα των Stuart και Revett, την οποία είχε χρηματοδοτήσει, είχε μεταβληθεί στον κύριο μοχλό επιστημονικής διερεύνησης της ελληνικής Ανατολής, με μεγάλη επιρροή στους αρχαιόφιλους αριστοκρατικούς κύκλους και όχι μόνον. Η κατηγορία του Payne Knight ήταν στοχευμένη, ήθελε συνειδητά να

απαξιώσει μια συλλογή που προερχόταν κατευθείαν από την *Πηγή της Τέχνης*, και από ένα μνημείο *Λογικής και Υψηλής Διανόησης*, όπως είχαν χαρακτηρίσει οι Stuart και Revett την Αθήνα και τις αρχαιότητες της αντίστοιχα. Η υποβάθμιση της συλλογής Elgin ήταν απαραίτητη, προκειμένου να παραμείνει αλώβητη η αξία των συλλογών των ελληνο-ρωμαϊκών γλυπτών των Άγγλων ευγενών.

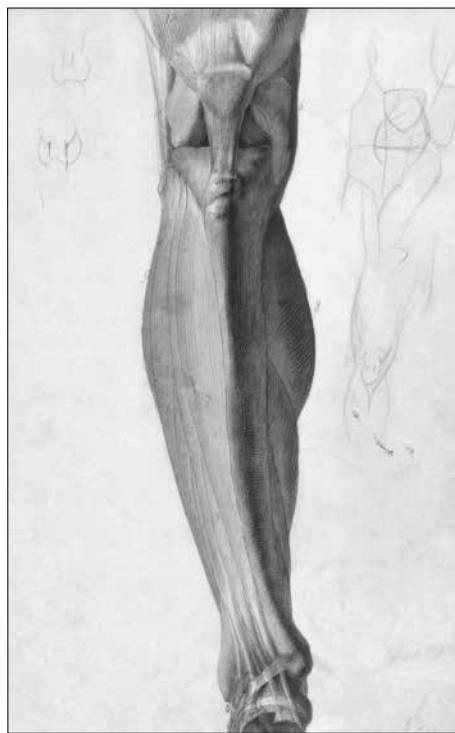
Ο Payne Knight αυτή τη θέση θα αναπτύξει και γραπτώς στον πρόλογο της μνημειώδους έκδοσης, του



Εικ. 8. Ο Benjamin Robert Haydon (1786-1846)

1809, της Society of Dilettanti *Specimens of Ancient Sculpture* με τα καλύτερα γλυπτά των αγγλικών συλλογών. Εκεί αγνοεί επιδεικτικά τα αγάλματα των αετωμάτων, ως ρωμαϊκά, μη αναφέροντάς τα καθόλου. Όσο για τη ζωφόρο και τις μετόπες δέχεται μεν ότι εί-

ναι της εποχής του Περικλή, αλλά ως έργα υποδεεστέρων τεχνιτών. Τη θέση αυτή ο Knight θα υποστηρίξει έως το τέλος της δεκαετούς διαμάχης, θα την επαναλαμβάνει σε κάθε ευκαιρία, ενώ πίσω του θα συνταχθούν οι κύκλοι των συλλεκτών και των connoisseurs. Απέναντί τους ορθώνουν σταδιακά το ανάστημά τους νέοι καλλιτέχνες, ζωγράφοι και γλύπτες, με επικεφαλής τον Benjamin Robert Haydon (εικ. 8). Ο Haydon, ένας πολλά υποσχόμενος νέος ζωγράφος ιστορικών πινάκων, παθιασμένος, ορμητικός και πολυγραφότατος θα μιλήσει και θα γράψει περισσότερο από κάθε άλλον υπέρ των παρθενωνείων γλυπτών, ερχόμενος σε σύγκρουση με όποιον τους εναντιωθεί. Κατεξοχήν με τον Payne Knight, αλλά και με τους ουδέτερους κλασικιστές καθηγητές του στην Βασιλική Ακαδημία των Τεχνών, τέλος με τους συλλέκτες πατέρωνές του, οδηγούμενος κατ' αυτόν τον τρόπο στην αυτοκαταστροφή. Ο Haydon, όταν βλέπει για πρώτη φορά τα γλυπτά, κεραυνοβολείται από τη φυσιοκρατική αλλά ταυ-



Εικ. 9-10. Ανατομικές λεπτομέρειες των γλυπτών του Παρθενώνα. Σχέδια του B.R. Haydon

τόχρονα επιβλητική και μεγαλειώδη ομορφιά τους και αισθάνεται ότι αυτά θα ανατρέψουν το ψυχρό και άκαμπο, ιδεοκρατούμενο, κλασικιστικό σύστημα. Στα επόμενα χρόνια ο Haydon θα περάσει ώρες, μέρες και μήνες σχεδιάζοντας και μελετώντας τα γλυπτά (εικ. 9, 10), δίνοντας, κατά την τάση της εποχής,

ιδιαιτέρη έμφαση στις ανατομικές τους λεπτομέρειες, μια έμφαση που φθάνει σε βαθμό εμμονής, παρεμποδίζοντάς τον, εν τέλει, να εκτιμήσει σε βάθος και τις άλλες εγγενείς καλλιτεχνικές και πνευματικές αξίες τους. Ανάμεσα στους οπαδούς και τους πολέμιους των γλυπτών οι ακαδημαϊκοί δάσκαλοι των εικαστικών τεχνών, που βλέπουν τους κανόνες του νεοκλασικού οικοδομήματος που δίδασκαν να καταρρέουν, στέκονται αμήχανοι. Ορισμένοι, όπως ο Henry Fuseli, αποστασιοποιούνται, αποφεύγοντας να εμπλακούν στη διαμάχη. Οι περισσότεροι, όπως ο γλύπτης John Flaxman και ο ζωγράφος Benjamin West, υποκύπτουν στη γοητεία των Παρθενωνείων, χρησιμοποιούν τα εκμαγεία τους στα μαθήματά τους, ο West μάλιστα, όπως ο ίδιος γράφει στον Elgin, αντιγράφει ορισμένες μορφές σε πίνακές του, τα εκθειάζουν σε ιδιωτικούς κύκλους, δημοσίως όμως τα εξισώνουν καλλιτεχνικά με τα καθιερωμένα κλασικιστικά ελληνορωμαϊκά πρότυπα. Μαέστρος πάντως στην πολιτική των ίσων αποστάσεων αναδεικνύεται ο Ennio Quirino Visconti, τον οποίο ο Elgin καλεί, το 1814, στο Λονδίνο για να γνωμοδοτήσει για τη συλλογή του. Ο Visconti, ο πρώτος μουσειολόγος εγνωσμένου διεθνώς κύρους, διαβεβαιώνει τον Elgin για την αριστεία των γλυπτών ως έργων τέχνης,

για τη φειδιακή τους αυθεντικότητα, για τη μεγάλη τους αξία ως προτύπων στην εκπαίδευση των καλλιτεχνών. Τα εναέτια αγάλματα του Παρθενώνα υπερέβησαν τις προσδοκίες του, ενώ οι γυμνοί κορμοί τους με τη ρεαλιστική πλαστικότητα της διάπλασής τους και τη γενική τους ομορφιά μπορεί να συγκρι-

θούν με τον Λαοκόντα και τον Κορμό του Belvedere. Όσον αφορά τις χαριτωμένες μορφές, τις πλούσιες πτυχώσεις και τα μεγαλόπρεπα άλογα της Παναθηναϊκής ζωφόρου, αυτά τα μιμήθηκαν μεταγενέστερα έργα της ύστερης αρχαιότητας, όπως οι Διόσκουροι του Κυρηναίου λόφου ή ο Άρης της συλλογής Ludovisi της Ρώμης. Είναι φανερό ότι ο Visconti θέλει να κατοχυρώσει *es aeternum* την αξία των γλυπτών της γενέτειράς του, εγκαθιδρύοντας μια γραμμή καταγωγής με τους περικλείους προγόνους τους. Μία από τις πιο συχνές κατηγορίες των συλλεκτών και connoisseurs εναντίον των γλυπτών της συλλογής Elgin αφορούσε τη θραυσματική κατάσταση διατήρησής τους και την αδρή τους επιφάνεια. Συνηθισμένοι σε γλυπτά με στιλπνές επιφάνειες, «δημιουργικά» συμπληρωμένα, με προσθήκες στη συντριπτική τους πλειονότητα αυθαίρετες όσον αφορά το στυλ, το θέμα και το υλικό, στο πλαίσιο μιας εμπεδωμένης, ήδη από την πρώιμη Αναγέννηση, πρακτικής (εικ. 11), για τη χρησιμοποίησή τους ως στοιχεία διακόσμησης αρχιτεκτονικών χώρων, είναι φυσικό το θέαμα των ακρωτηριασμένων παρθενωνείων να τους γεννούσε αισθήματα αμηχανίας, ακόμη και απώθησης.



Εικ. 11. Εργαστήριο κατασκευής γύψινων εκμαγείων για τη συμπλήρωση αρχαίων γλυπτών. Χαρακτικό του F. Carradori, 1802



Εικ. 12. Ο Bartolomeo Cavaceppi (1716-1799)

Το θέμα της συντήρησης των γλυπτών απασχολούσε τον Έλγιν από την αρχή του εγχειρήματός του.

Ήδη το 1803, καθ' οδόν προς την Αγγλία, δείχνει στη Ρώμη τα σχέδια των γλυπτών στον πιο προβεβλημένο γλύπτη της περιόδου, τον Antonio Canova, και του ζητά να τα συμπληρώσει. Ο Canova αρνείται, καθώς τα γλυπτά είναι ανέγγιχτα και έργα των ικανότερων καλλιτεχνών που έχει δει έως τώρα ο κόσμος και θα ήταν ιεροσυλία ... να τολμήσει κανείς να τα αγγίξει με τη σμίλη. Στην επιμονή του Elgin ο Canova τον παραπέμπει στον θεωρούμενο ως Φειδία της Αγγλίας, John Flaxman, που θα έκανε τη δουλειά το ίδιο καλά με εκείνον. Το 1807 ο Flaxman στο Λονδίνο είναι εξίσου αρνητικός: κανείς σύγχρονος γλύπτης δεν μπορεί να αποδώσει την ποιότητα των γλυπτών, άλλωστε η ορθότητα των στάσεων των συμπληρώσεων είναι αβέβαιη και θα προκαλούσε διαρκείς συζητήσεις μεταξύ ειδικών. Το βέβαιο είναι ότι τα γλυπτά δεν θα κέρδιζαν τίποτε, αντίθετα θα υποβαθμιζόνταν από τη συμπλήρωσή τους. Ο

Flaxman δέχθηκε μόνο να τα επισκευάσει, να επανασυνδέσει σπασμένα μέλη ή άλλα συνανήκοντα θραύσματα, Ο Elgin θα επανέλθει για τελευταία φορά στο

ζήτημα, το 1814, ζητώντας σχετικά τη γνώμη του Visconti, ο οποίος είναι και αυτός κατηγορηματικά αντίθετος για τους ίδιους λόγους.

Η άρνηση των δύο καλλιτεχνών για τη συμπλήρωση των γλυπτών απορρέει από την αδυναμία ανταπόκρισής τους στους κανόνες, που είχαν θεθεί προσφάτως ως προς αυτό το ζήτημα στη Ρώμη από τους Winckelmann και τον Bartolomeo Cavaceppi, τον κατεξοχήν αποκαταστάτη γλυπτών –τον *restauratore*, όπως αυτό-χαρακτηρίζεται (εικ. 12). Οι νέες αρχές επιτάσσαν ακριβή πιστότητα στα συμπληρώματα σε σχέση με την τεχνοτροπία του αυθεντικού αγάλματος και το υλικό κατασκευής του, καθώς και βεβαιότητα ως προς το αρχικό εικονογραφικό του θέμα. Επιπροσθέτως, η στάση του Visconti αντανακλά, σε εποχή οργάνωσης των πρώτων δημόσιων αρχαιολογικών μουσείων, την προτίμηση για αυθεντικά, ανέγγιχτα εκθέματα έναντι συμπληρωμένων. Σε κάθε περίπτωση η μη συμπλήρωση των παρθενονείων αρχιτεκτονικών γλυπτών προαναγγέλλει μια νέα τάση, που θα γενικευθεί και θα επικρατήσει όμως στο τέλος του αιώνα.

Η διαμάχη περί τα γλυπτά τελειώνει οριστικά στις

αρχές του 1816, όταν στο Βρετανικό Κοινοβούλιο συστήνεται μια *Ειδική Επιτροπή για την εξέταση της*

συλλογής των γλυπτών μαρμάρων του Λόρδου Elgin.

Η Επιτροπή θα εξετάσει δύο θέματα, τη νομιμότητα των πράξεων και της κατοχής της συλλογής από τον Elgin και την καλλιτεχνική αξία των μαρμάρων. Για το πρώτο ερώτημα καταθέτει ο ίδιος ο Elgin και οι πιο στενοί του συνεργάτες σε όλο το εγχείρημα, ο γραμματέας του William Hamilton και ο πνευματικός του Dr Philip Hunt. Για το δεύτερο σειρά καλλιτεχνών, *connoisseurs* και συλλεκτών, πολλοί από τους οποίους είχαν λάβει μέρος στη διαμάχη: Payne Knight, John Flaxman, Richard Westmacott, Francis Chantrey, Charles Rossi, Thomas Lawrence, William Wilkins, Lord Aberdeen, Colonel Moritz, Alexander Day, Benjamin West. Οι ερωτήσεις που τους τέθηκαν αφορούσαν την ποιότητα των γλυπτών συγκριτικά προς εκείνα της Αυλής του Belvedere καθώς και προς τη ζωφόρο του ναού του Επικουρίου Απόλλωνα, που μόλις είχε φθάσει στο Λονδίνο. Οι απαντήσεις ήταν ποι-

κίλες. Όλοι οι ερωτώμενοι όμως συμφώνησαν ότι δεν θα έπρεπε ποτέ να συμπληρωθούν τα γλυπτά λόγω της μοναδικής τους ποιότη-



Εικ. 13. Ο «Θησέας» - μορφή D του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος. Σχέδιο του B.J. Haydon



Εικ. 14. Ο Απόλλων Belvedere, χαρακτηριστικό του M. Raimondi, ca 1530.

τας –θα πρέπει να υπογραμμιστεί σε αυτή την απόφαση η επικράτηση κριτηρίων πολιτιστικών έναντι των χρηστικών και εμπορικών, γεγονός που προωγεί τις νέες κατευθύνσεις– ενώ όλοι ομόφωνα (ακόμη και ο Knight) θεώρησαν τη συλλογή δημόσιο αγαθό, που θα έπρεπε να αγοραστεί από το κράτος. Ως προς το ακανθώδες θέμα του στυλ, για να συμβιβάσουν τα ασυμβίβαστα η *Ειδική Επιτροπή* αποφάνθηκε ότι ο Θησέας (η μορφή D δηλαδή του ανατολικού αετώματος του Παρθενώνος) (εικ. 13) και ο Απόλλων Belvedere (εικ. 14) αντιπροσώπευαν δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του κλασικού στυλ: τη φυσιοκρατική και την ιδεαλιστική στην πιο υψηλή στιγμή της τέχνης τους. Ο Απόλλων είναι το καλύτερο δείγμα της ιδανικής ομορφιάς, ενώ ο Θησέας και ο Ιλιός (η μορφή A δηλαδή του δυτικού αετώματος) της φυσικής. Και τα δύο στυλ είναι εξίσου αποδεκτά.

Η έκθεση (*Report*) της *Ειδικής Επιτροπής* παρουσιάστηκε στη Βουλή των Κοινοτήτων τον Ιούνιο του 1816. Ο Πρόεδρος της Ειδικής Επιτροπής, ο εντιμότατος κύριος Banks, υπεραμύνθηκε της απόσπασης των γλυπτών από τον Elgin, πρόβαλε την αναμφισβήτητη αυθεντικότητά τους και την ανωτερότητα της συλλογής έναντι άλλων. Πρότεινε αυτή να αγοραστεί έναντι 35.000 λιρών. Ακολούθησε ζοηρή συζήτηση, κατά την οποία πολλοί βουλευτές τάχθηκαν εναντίον της εξαγοράς της συλλογής, λόγω του ανήθικου τρόπου και μέσω των οποίων αυτή αποκτήθηκε, τα οποία περιποιούσαν ντροπή για τη Βρετανία. Η πρόταση της Επιτροπής πέρασε τελικά σε ψηφοφορία, με πλειοψηφία 80 ψήφων έναντι 30 (εικ. 15). Ένας από τους πολέμιους

της αγοράς των μαρμάρων ήταν ο εντιμότατος κύριος Hamersley, ο οποίος κατηγορώντας τον Elgin για κατάχρηση της επίσημης διπλωματικής του ιδιότητας, τόνισε ότι μια ενδεχόμενη αγορά της συλλογής του από την Κυβέρνηση θα επηρέαζε αρνητικά τις μελλοντικές σχέσεις με την Ελλάδα, όταν αυτή θα αποκτούσε την ανεξαρτησία της (είναι φανερό ότι το φάντασμα της Ελληνικής Επανάστασης είχε ήδη αρχίσει να πλανάται πάνω από την Ευρώπη...). Ο εντιμότατος κύριος Hamersley πρότεινε να δοθούν 25.000 λίρες

ως αποζημίωση στον Λόρδο Elgin και τα γλυπτά να φυλαχθούν στην Βρετανία για να επιστραφούν στην Ελλάδα, όταν αυτά ζητηθούν.

Αυτά ειπώθηκαν στο Βρετανικό Κοινοβούλιο στις 7 Ιουνίου του 1816, πριν διακόσια δέκα χρόνια. Μήπως ήλθε ο καιρός να εισακουστεί αυτή η πρόταση;



Εικ. 15. Πρώτη έκθεση των γλυπτών της συλλογής Elgin στο Βρετανικό Μουσείο, χαρακτηριστικό του L. Jewitt, 1841

Επιλεγμένη βιβλιογραφία

Smith A.H., "Lord Elgin and his Collection", *The Journal of Hellenic Studies*, vol. 36, November 1916, 163-372.
 Rothemberg J., *Descensus ad Terram, the acquisition and the reception of the Elgin Marbles*, New York and London, 1977.
 Haskel F. - Penny N., *Taste and the Antique: The lure of classical sculpture*, Yale University Press, 1981.
 Conti A., *Storia del restauro e della conservazione delle opere d' arte*, Milano 1988.
 Pinelli Rossi O., «Chirurgia della memoria: scultura antica e restauri storici», S.Settis (edit.), *Memoria dell' antico nell' arte italiana*, III, Milano 1994, 183-250.