



Η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στη Γαλλία και η επίδρασή της στον ελλαδικό χώρο από το 1789 έως το 1834

Αθηνά Μ. Κυριακώδη

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Φιλοσοφική Σχολή

Τμήμα: Ιστορίας και Αρχαιολογίας

ΠΜΣ: Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης

Κατεύθυνση: Ιστορία της Τέχνης

Επόπτρια: Ε. Μαυρομιχάλη

Τριμελής Επιτροπή: Ε. Μαυρομιχάλη

Δ. Παυλόπουλος

Ι. Ασημακοπούλου

Αθηνά Μ. Κυριακώδη

Στη γιαγιά μου Ελένη

Στη μνήμη της θείας μου
Αικατερίνης Κώστογλου-Δεσποίνη

Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος	4
Εισαγωγή	6
Κεφάλαιο Α΄. Κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο	11
Α.1. Ιστορικό Πλαίσιο	11
Α.2. Η γυναίκα κατά τον 18 ^ο αιώνα	12
Κεφάλαιο Β΄. Η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στον 18 ^ο αιώνα.....	18
Β.1. Η υιοθέτηση της αλληγορίας της Ελευθερίας	22
Β.2. Η απεικόνιση της βίας.....	27
Β.3. Η απεικόνιση του στήθους	31
Κεφάλαιο Γ΄. Η τέχνη στη Γαλλία από το 1795 έως το 1830	35
Κεφάλαιο Δ΄. Η αλληγορική απεικόνιση της Ελλάδας.....	45
Δ.1. Φιλελληνισμός	47
Δ.2. Σύνδεση με την αρχαιότητα.....	52
Δ.3. Σύμβολα του Νεοελληνικού Κράτους.....	54
Δ.4. Η αλληγορία της Ελλάδας.....	57
Συμπεράσματα	62
Εικόνες.....	66
Βιβλιογραφία	110
Ευρετήριο Ονομάτων	118

Πρόλογος

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία με θέμα *Η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στη Γαλλία και τον ελλαδικό χώρο από το 1789 έως το 1834* εκπονήθηκε στα πλαίσια του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών «Νεότερη και Σύγχρονη Ιστορία και Ιστορία της Τέχνης», με ειδίκευση στην Ιστορία της Τέχνης, με επόπτρια την Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, κ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη.

Αφορμή για την ενασχόληση με την τέχνη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα υπήρξε το ενδιαφέρον της γράφουσας για τη Γαλλική Επανάσταση και τον αντίκτυπο που εκείνη άφησε στην τέχνη. Το ενδιαφέρον για την χρήση της τέχνης ως προπαγάνδας υπέρ ή κατά της πολιτικής εξουσίας αναπτύχθηκε από το μεταπτυχιακό σεμιναριακό μάθημα «Κλασικιστικές τάσεις κατά τον 17ο αιώνα: Η ζωγραφική του Nicolas Poussin και η συμβολή της στη διαμόρφωση της θεωρίας της ζωγραφικής στη Γαλλία», κατά το οποίο η γράφουσα ασχολήθηκε με την *Χρήση της τέχνης του Nicolas Poussin ως προπαγάνδα για την πολιτική εξουσία*.

Η παρούσα εργασία επιλέχθηκε ύστερα από ευρεία μελέτη, σε συνεργασία με την κ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, η οποία καθοδήγησε και σύστησε στη γράφουσα την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος. Γι' αυτόν τον λόγο, καθώς, επίσης, και για τη επίδραση που άσκησε στην απόφαση της γράφουσας να επιλέξει την κατεύθυνση της Ιστορίας της Τέχνης, αλλά και για τη σημαντική βοήθεια που της προσέφερε καθ' όλη τη διάρκεια των Προπτυχιακών και Μεταπτυχιακών σπουδών της στη διδασχία των καλλιτεχνικών ρευμάτων, τη βιβλιογραφική υπόδειξη και την ανάθεση και διόρθωση εργασιών, οφείλει η γράφουσα να την ευχαριστήσει θερμά.

Θερμές ευχαριστίες, επίσης, οφείλει να δώσει στον κ. Δημήτρη Παυλόπουλο, Καθηγητή Ιστορίας της Τέχνης, ο οποίος από το δεύτερο έτος των Προπτυχιακών σπουδών βρίσκεται πάντα στο πλευρό της γράφουσας, διδάσκοντάς της την ελληνική και ευρωπαϊκή τέχνη και συμβουλευοντάς την σε κάθε βιβλιογραφική και επιστημονική επιλογή καθώς και για την αποδοχή του να συμμετάσχει στην τριμελή επιτροπή της συγκεκριμένης εργασίας και την κ. Ιάνθη Ασημακοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορίας της Τέχνης, για τη συμμετοχή της στην επιτροπή. Τον κ. Κώστα Ράπτη, Αναπληρωτή Καθηγητή Ευρωπαϊκής Ιστορίας, ευχαριστεί θερμά για την βοήθεια που παρείχε στη γράφουσα ως προς την ανασύσταση του ιστορικού πλαισίου

από τη Γαλλική Επανάσταση έως το Α΄ μισό του 19^{ου} αιώνα με την καίρια συμβολή του σε βιβλιογραφικές πηγές.

Η παρούσα μελέτη δεν θα μπορούσε να επιτευχθεί χωρίς την υποστήριξη, τη βοήθεια, την κατανόηση και τη συμπαράσταση που προσέφεραν στη γράφουσα τρεις σημαντικοί της άνθρωποι. Εγκάρδιες ευχαριστίες προσφέρει στον κ. Νίκο Παΐσιο για την εμπιστοσύνη που επέδειξε και επιδεικνύει στη σπουδάστριά, το ιδιαίτερο ενδιαφέρον που της δείχνει στην προσπάθεια που καταβάλει στη διδασχή της για την Ιστορία της Τέχνης και πάνω απ' όλα για την αμέριστη βοήθεια που της προσφέρει. Εγκάρδιες, επίσης, ευχαριστίες στον κ. Σπύρο Μοσχονά για το ενδιαφέρον και τις πολύτιμες συμβουλές που της προσέφερε και στην κ. Ανδριάνα Βερβέτη, Λέκτορα Σχεδίου, που με αγάπη και φροντίδα δέχτηκε τη γράφουσα στο μάθημά της και με υπομονή και επιμονή της έμαθε το πρακτικό μέρος της Επιστήμης. Τέλος, η παρούσα μελέτη δεν θα είχε επιτευχθεί χωρίς την ανιδιοτελή υποστήριξη και αγάπη της οικογένειάς της.

Εισαγωγή

Η τέχνη αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Σε όλες τις χρονικές περιόδους χρησιμοποιείται ως συμπλήρωμα στην κατανόηση των κοινωνικών και πολιτικών φαινομένων. Από την αρχαιότητα άρχισε να διαδραματίζει ιδιαίτερο ρόλο στην πολιτική εξουσία, καθώς συμπλήρωνε την έννοια του ιδεατού αρχηγού με τα ενάρετα χαρακτηριστικά και δρούσε ως προπαγάνδα υπέρ ή κατά της πολιτικής εξουσίας. Η προπαγανδιστική χρήση της τέχνης γίνεται με τη συμβολική ή αλληγορική της χρήση. Αλληγορία είναι η μεταφορική έκφραση, που κρύβει νοήματα διαφορετικά από εκείνα που φαίνεται ότι δηλώνει¹, τα οποία μπορούν να γίνουν κατανοητά από το σύνολο των πολιτών. Ήδη από τα αρχαία και ρωμαϊκά χρόνια η αλληγορία χρησιμοποιείται ευρέως στη φιλοσοφία και τη λογοτεχνία. Οι φιλόσοφοι χρησιμοποιούσαν την αλληγορία για να αναλύσουν τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση².

Η έννοια αυτή απεικονίζονταν, όπως είναι φυσικό, και στην τέχνη. Στην αρχαία και ρωμαϊκή εποχή, οι αλληγορικές απεικονίσεις αυξήθηκαν και συνόδευαν τις ιστορικές αφηγήσεις που σκοπό είχαν να προπαγανδίσουν υπέρ μιας νίκης ή ενός αυτοκράτορα³.

¹. Βλ. Λεξικό της κοινής Νεοελληνικής. Η Πύλη για την ελληνική γλώσσα. https://www.greek-language.gr/greekLang/modern_greek/tools/lexica/triantafyllides/search.html?lq=%CE%B1%CE%BB%CE%BB%CE%B7%CE%B3%CE%BF%CF%81%CE%AF%CE%B1&dq= (10/01/22 τελευταία επίσκεψη).

². Ο Πλάτωνας, επί παραδείγματι, στο βιβλίο του *Πολιτεία* χρησιμοποίησε την αλληγορία του σπηλαίου για να δηλώσει ότι η ψυχή δεν μπορεί να προσεγγίσει την αλήθεια -το απόλυτο αγαθό- όταν είναι έρμαιο των υλικών πραγμάτων, John MacQueen, *Αλληγορία*, μτφρ. Κώστας Ιορδανίδης, Αθήνα 1973, σ. 17. Το ίδιο συνέβαινε και με την απεικόνιση των Ολύμπιων Θεών, οι οποίοι, όπως φαίνεται, χρησιμοποιούνταν για να αλληγορήσουν σημαντικές έννοιες. Η θεά Δήμητρα και ο μύθος της Περσεφόνης, αλληγορούν τη σπορά και τον θερισμό. Η Περσεφόνη, επίσης, αλληγορεί τη σωτηρία και αναγέννηση της ψυχής μετά τον θάνατο, ό.π., σ. 10.

³. Ιδιαίτερα στην αρχαία Ελλάδα οι απεικονίσεις ιστορικών γεγονότων με τη βοήθεια της αλληγορίας αποτελούσαν συχνό φαινόμενο. Στην τέχνη της ρωμαϊκής εποχής χρησιμοποιούνταν οι μορφές των αυτοκρατόρων για να περιγράφουν τα πολιτικά γεγονότα, Θεοδοσία Στεφανίδου-Τιβερίου (επιμ.), *Ρωμαϊκή Τέχνη. Από τον Ρωμύλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, Θεσσαλονίκη 2000, σ. 77. Παρ' όλα αυτά, δίπλα στις μορφές απεικονίζονταν αλληγορίες εννοιών που σκοπό είχαν να προπαγανδίσουν υπέρ της αυτοκρατορικής εξουσίας. Στον βωμό της Σεβαστής Ειρήνης, έργο λαξευμένο από το 13 έως το 9 π.Χ., υπό τον Αυτοκράτορα Αύγουστο (24 π.Χ-14 μ.Χ.), αλληγορείται η Μητέρα Γη (εικ.1), ή όπως πλέον υποστηρίζεται, η Ειρήνη, ό.π., Θεσσαλονίκη 2018², σ. 123. Μία γυναικεία μορφή σε στάση γαλήνης εικονίζεται με δύο μωρά στην αγκαλιά της, γεγονός που παραπέμπει στη γονιμότητα, ενώ πλάι της η σκηνή συμπληρώνεται από ζώα και τις αλληγορίες του Νερού και του Αέρα, συμβολίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ειρήνη που επικρατεί σε ολόκληρη τη ρωμαϊκή επικράτεια. Στην πίσω πλευρά του βωμού βρίσκεται και η αλληγορία της Ρώμης, που παραπέμπει στη δύναμη του Αυγούστου. Οι αλληγορικές παραστάσεις συνεχίστηκαν καθ' όλη τη διάρκεια της ρωμαϊκής περιόδου με σκοπό την ανάδειξη της δύναμης των Αυτοκρατόρων. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η Gemma Augustea (εικ.2), φιλοτεχνημένη την εποχή του Τιβερίου (14-37 μ.Χ.), η οποία απεικονίζει τη διαδοχή του στον θρόνο. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης εικονίζεται ο Αύγουστος, ο οποίος στεφανώνεται από μία γυναικεία μορφή με πέπλο, την Οικουμένη. Ακριβώς δίπλα του βρίσκεται καθισμένη η αλληγορία της Ρώμης που φέρει τα χαρακτηριστικά της Λιβίας (απεβ. 29 μ.Χ.). Στο κάτω μέρος

Η συσχέτιση της τέχνης με την πολιτική εξακολουθεί να γίνεται σε όλες τις περιόδους της αρχαιότητας, ενώ και κατά των μεσαίωνων συνέχισε να λειτουργεί ως αρωγός στην προπαγάνδα υπέρ ή κατά της πολιτικής εξουσίας⁴. Κατά τον 17^ο αιώνα, κατά τον οποίο η τέχνη διακρίνεται από το καλλιτεχνικό ύφος του Μπαρόκ⁵, η αλληγορία συνέχισε να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην τέχνη⁶. Λειτουργούσε, όπως και στα αρχαία χρόνια, ως προπαγάνδα υπέρ ή εναντίον της πολιτικής κατάστασης⁷.

Η αλληγορία λειτούργησε ως αρωγός στην εδραίωση των πολιτικών ιδεών και συμβάντων και συνεχίστηκε καθ' όλη την εποχή του Μπαρόκ. Όπως θα αναλυθεί σε επόμενο κεφάλαιο οι καλλιτέχνες, όπως ο Nicolas Poussin (1594-1665), χρησιμοποίησαν την αλληγορία για να προπαγανδίσουν θετικά ή αρνητικά μία πολιτική συγκυρία. Κατά τον 18^ο αιώνα η αλληγορία συνεχίστηκε και διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στη Γαλλική Επανάσταση επιχειρώντας να υμνήσει το υπέρτατο ιδανικό, την Ελευθερία, η οποία αποτέλεσε και την κύρια επιδίωξη των επαναστατών,

παρουσιάζεται η ανέγερση ενός τροπαίου για μία νίκη του Τιβερίου. Πρόκειται για ένα έργο-τιμή στον Αύγουστο και τον Τιβέριο, προπαγάνδα της διακυβέρνησης του Τιβερίου.

⁴. Με τη βοήθεια της τέχνης, ζωγραφικής και γλυπτικής, η οικογένεια των Μεδίκων κατόρθωσε να εδραιώσει την εξουσία της και να μετατραπεί σε κύρια πηγή εξουσίας στη Φλωρεντία του 15^{ου} αιώνα. Οι Μεδικοί απεικονίστηκαν στα έργα τέχνης και αποτέλεσαν χορηγούς σημαντικών έργων τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη δύναμή τους.

⁵. Στην εποχή του Μπαρόκ πραγματοποιήθηκαν σημαντικές αρχαιολογικές ανακαλύψεις. Συγκεκριμένα, ο ρωμαϊκός πολιτισμός επανήλθε στην επιφάνεια μέσα από την ανασκαφή της Πομπηίας, με αποτέλεσμα η εξαιρετική ρωμαϊκή τέχνη, με τις αληθοφανείς απεικονίσεις και τις αλληγορίες, να επανέρχεται στο προσκήνιο.

⁶. Το 1648 ιδρύθηκε στο Παρίσι η «Academie Royale de Peinture et de Sculpture», η οποία έθετε ως κύρια βάση της σύνθεσης το σχέδιο, όπως όλες οι Ακαδημίες, και προχώρησε στον διαχωρισμό των εικαστικών θεμάτων σε κύρια και δευτερεύοντα. Σύμφωνα με την Ακαδημία πρωταγωνιστικό ρόλο κατείχαν τα ιστορικά, μυθολογικά και αλληγορικά θέματα, ενώ δευτερεύοντα ρόλο η προσωπογραφία, οι ηθογραφικές σκηνές και η νεκρή φύση, Άλκης Χαραλαμπίδης, *Μπαρόκ. Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 16.

⁷. Το έργο του Pietro da Cortona *Αλληγορία της θείας πρόνοιας* (εικ.3), από τον τίτλο προϋποθέτει τον θεατή ότι πρόκειται για μία αλληγορία, η οποία έχει ως στόχο την εξύμνηση του Πάπα Ουρβανού Η', Άλκης Χαραλαμπίδης, *ό.π.*, σ. 110. Πλήθος εννοιών ως αλληγορίες συμβολίζουν, αφενός τη σοφία και τη δύναμη, οι οποίες νικούν κάθε θρησκευτική αίρεση, και αφετέρου την αρετή του πάπα. Μεταξύ άλλων, διακρίνονται οι αλληγορίες της Πίστης, της Αγάπης, της Ελπίδας, της Ρώμης και της Θρησκείας, ως γυναικείες μορφές που κρατούν ένα δάφνινο στεφάνι στο κέντρο της τοιχογραφίας. Στις στενές πλευρές διακρίνονται, επίσης, οι αλληγορίες της Σοφίας με τη μορφή της Αθηνάς, και της Δύναμης με τη μορφή του Ηρακλή. Οι αλληγορικές απεικονίσεις κυριαρχούσαν σε όλη την περίοδο του μπαρόκ. Ο καλλιτέχνης που την χρησιμοποίησε περισσότερο στα έργα του ήταν ο Pieter Paul Rubens (1577-1640), ο οποίος φιλοτέχνησε τον *Κύκλο της Μαρίας των Μεδίκων*, μία σειρά από έργα που σκοπό είχαν να εξυμνήσουν τη ζωή της Μαρίας των Μεδίκων. Τις συνθέσεις αυτές πλαισιώνουν αλληγορικές απεικονίσεις που λειτουργούν ως προπαγάνδα υπέρ της εικονιζόμενης. Στο κέντρο της σύνθεσης *Ο Λουδοβίκος 13^{ος} ενηλικιώνεται* (εικ.4) βρίσκεται η αλληγορική απεικόνιση της Γαλλίας, ενώ ακριβώς από κάτω η αλληγορική απεικόνιση της Δύναμης, η οποία παραπέμπει στον δυναμισμό της Μαρίας των Μεδίκων. Η αλληγορία της Γαλλίας με τη μορφή της Αθηνάς εντοπίζεται και στο έργο *Ο Ερρίκος Δ' παραλαμβάνει επίσημα το πορτρέτο της Μαρίας των Μεδίκων* (εικ.5), τονίζοντας τη σχέση που κατείχε η αλληγορία στην τέχνη του καλλιτέχνη, αλλά και στο Μπαρόκ γενικότερα.

αλλά και στην Ελληνική Επανάσταση, προσωποποιώντας την επιδίωξη των υπόδουλων Ελλήνων, με τη μορφή της Ελλάδας.

Η παρούσα εργασία πραγματεύεται την αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στη Γαλλία και την επίδραση που άσκησε στον ελλαδικό χώρο από το 1789 έως και το 1834. Δευτερεύων στόχος της εργασίας είναι η ανάδειξη της συσχέτισης της τέχνης με την πολιτική και κοινωνική ζωή των κρατών. Η τέχνη χρησιμοποιήθηκε κατά τη Γαλλική και Ελληνική Επανάσταση ως προπαγάνδα υπέρ των Επαναστάσεων και ως μέσο αφύπνισης της κοινωνίας κατά της πολιτικής κατάστασης. Μέσα από τη συγκεκριμένη εργασία, επίσης, θα φανεί η επίδραση που άσκησε η Γαλλική Επανάσταση στη γαλλική κοινωνία και τέχνη και στην προετοιμασία και έναρξη της Ελληνικής Επανάστασης.

Αρχικά, γίνεται αναφορά στο κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο του δευτέρου μισού του 18^{ου} αιώνα και στη συνέχεια, εξετάζεται αναλυτικά η κοινωνική θέση της γυναίκας. Το γεγονός ότι η απεικόνιση της Ελευθερίας πραγματοποιείται από το γυναικείο φύλο, σχετίζεται, σε συνδυασμό με άλλους παράγοντες, και με τη θέση της γυναίκας στη γαλλική κοινωνία του 18^{ου} αιώνα.

Ως συνέχεια του ανωτέρω, παρουσιάζεται η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στην τέχνη. Στο παρόν κεφάλαιο επεξηγείται αναλυτικά ο λόγος για τον οποίο χρησιμοποιείται η συγκεκριμένη απεικόνιση. Επιπροσθέτως, καθώς η τέχνη κινείται παράλληλα με την πολιτική κατάσταση, παρουσιάζονται οι διαφορετικές μορφές που λαμβάνει η Ελευθερία κατά την απεικόνισή της από την έναρξη της Επανάστασης μέχρι την εποχή του Διευθυντηρίου, ενώ παράλληλα εξηγούνται σε κάποιον βαθμό και τα πολιτικά δρώμενα.

Προκειμένου να πραγματοποιηθεί η σύνδεση της Γαλλικής με την Ελληνική Επανάσταση και να γίνει αντιληπτός ο ρόλος της πρώτης στον πρωταγωνιστικό ρόλο που διαδραμάτισε στην εξέλιξη της ιστορίας κατά τον 19^ο αιώνα, παρουσιάζεται η τροπή που λαμβάνει η τέχνη κατά τις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα. Χρησιμοποιείται ως προπαγάνδα για την εδραίωση του Ναπολέοντα μέχρι την Παλινόρθωση των Βουρβόνων το 1815 και απομακρύνεται από το Νεοκλασικιστικό ύφος προς τον Ρομαντισμό.

Το δεύτερο μέρος της μελέτης αφορά στην Ελληνική Επανάσταση. Γίνεται αναλυτικός λόγος για την χρήση της τέχνης από τους υπόδουλους Έλληνες ως προπαγάνδα υπέρ της Επανάστασης. Αναλύεται η επίδραση που άσκησε τόσο η

Γαλλική Επανάσταση, όσο και η γαλλική τέχνη στη μορφή που λαμβάνει η ελληνική ιστορία και τέχνη. Στο τελευταίο κεφάλαιο αναλύονται τα συμπεράσματα της μελέτης.

Η αλληγορία της Ελευθερίας κυριάρχησε στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης και απεικονίστηκε σε όλες τις μορφές της εικαστικής τέχνης. Έργα χαρακτηριστικά, ζωγραφικά και γλυπτικά κοσμούσαν τη Γαλλία προπαγανδίζοντας υπέρ της Ελευθερίας. Κύριο υλικό για την ανάλυση της Αλληγορίας στην παρούσα μελέτη υπήρξαν τα χαρακτηριστικά έργα που εκδόθηκαν κατά τη Γαλλική Επανάσταση. Οι μορφές της Ελευθερίας διαδίδονταν στην κοινωνία κυρίως μέσω της χαρακτηριστικής τέχνης, ενώ σπανιότερα απεικονίζονταν σε μεγάλου μεγέθους ζωγραφικά έργα. Βασικές πηγές για την εύρεση των χαρακτηριστικών αποτέλεσαν η Εθνική Βιβλιοθήκη της Γαλλίας και το μουσείο Carnavalet του Παρισιού, πηγές οι οποίες διαθέτουν σε ψηφιακή μορφή ολόκληρη τη συλλογή τους. Το θέμα της γυναίκας στη Γαλλική Επανάσταση εντοπίζεται στη γαλλική βιβλιογραφία ήδη από τα μέσα του 20^{ου} αιώνα με έργα Γάλλων κυρίως συγγραφέων, όπως των Elizabeth Racz (*The Women's Rights Movement in the French Revolution*) και David L. Dowd (*Art as National Propaganda in the French Revolution*). Κατά το τέλος του αιώνα τα βιβλία που αναφέρονται στη συμβολή της γυναίκας στη Γαλλική Επανάσταση αυξήθηκαν και ταυτόχρονα εμφανίστηκαν και τα βιβλία που αναφέρονται στην αλληγορία της Ελευθερίας. Τα βιβλία της δεκαετίας του 1990 αποτέλεσαν την κύρια πηγή βιβλιογραφίας της γράφουσας, σε συνδυασμό με πρωτογενείς πηγές, όπως η εφημερίδα *Révolutions de Paris* και το περιοδικό *Journal de la Société de 1789*. Το έργο της Madelyn Gutwirth *The Twilight of the Goddesses. Women and Representation in the French Revolutionary Era* αποτέλεσε την κύρια πηγή βιβλιογραφίας και συνδυάστηκε με βιβλία και άρθρα άλλων ερευνητών όπως των Maurice Agulhon, Pierre Bont, Antoine de Baeque, Gisela Bock, Renate Bridenthal, George Duby και Michelle Perrot.

Αντίθετα με την τέχνη της Γαλλικής Επανάστασης, η τέχνη της Ελληνικής Επανάστασης παρουσιάζει αρκετές ελλείψεις ως προς τη βιβλιογραφία. Κύρια πηγή για την ανάλυση της θέσης των γυναικών στην κοινωνία υπήρξαν πρωτογενείς πηγές φιλελλήνων οι οποίοι ταξίδευαν στον ελλαδικό χώρο και στη συνέχεια αποτύπωναν στα ημερολόγια τους την εμπειρία τους από το ταξίδι. Έργα φιλελλήνων, όπως των Jakob Salomon Bartholdy, Lord James Caulfeild και John Galt αναλύουν την καθημερινή ζωή των υπόδουλων Ελλήνων. Για τη θέση της γυναίκας, επίσης, σημαντικός αρωγός υπήρξε το βιβλίο της Βασιλικής Λάζου *Γυναίκες και επανάσταση 1821. Από τον οθωμανικό κόσμο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος*, το οποίο αναλύει σε

μεγάλο βαθμό τη φύση του γυναικείου φύλου κατά τα χρόνια προετοιμασίας και έκρηξης της Ελληνικής Επανάστασης. Τέλος, όσον αφορά στην Αλληγορία της Ελλάδας γίνεται αντιληπτό ότι απεικονίστηκε στη χαρακτηριστική τέχνη και συγκεκριμένα σε εξώφυλλα βιβλίων και σε χαρακτηριστικά φιλελλήνων, αρχικά, και στη συνέχεια στη λαϊκή τέχνη που σκοπό είχε την αφύπνιση των υπόδουλων Ελλήνων. Με τη δημιουργία του Ελληνικού κράτους απεικονίστηκε και σε μεγάλου μεγέθους ζωγραφικά έργα. Οι βιβλιογραφικές πηγές για την Αλληγορία της Ελλάδας είναι περιορισμένες, καθώς δεν υπάρχει μία ενιαία βιβλιογραφία για το συγκεκριμένο θέμα, αλλά αναφέρεται συνοπτικά σε αρκετά βοηθήματα. Η εύρεσή της πραγματοποιήθηκε κυρίως από τον κατάλογο της έκθεσης του Μουσείου Μπενάκη *1821 Πριν και Μετά. Έλληνες και Ελλάδα, Επανάσταση και Κράτος* και το άρθρο της Ευθυμίας Μαυρομιχάλη *Εθνική Ιδεολογία και αλληγορία: παράσταση της Ελλάδας από τους αδελφούς Φυτάλη*.

Κεφάλαιο Α'. Κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο

Α.1. Ιστορικό Πλαίσιο

Η περίοδος ανάμεσα στον Μεσαίωνα και τους Νεότερους Χρόνους βρίσκει την Ευρώπη σε συνεχόμενες πολεμικές συγκρούσεις. Από το 1500 έως το 1789 τα χρόνια πολέμων στην Ευρώπη ήταν περισσότερα από αυτά της ειρήνης. Σ' αυτό το διάστημα οι σημαντικότερες και πιο δαπανηρές πολεμικές συγκρούσεις πραγματοποιούνταν ανάμεσα σε δύο αυτοκρατορικές οικογένειες, των Αψβούργων και των Βουρβόνων⁸. Η Γαλλία, δηλαδή, κατά τη μετάβαση από τον Μεσαίωνα στους Νεότερους Χρόνους βρισκόταν σε συνεχόμενες πολεμικές συρράξεις, γεγονός το οποίο δημιούργησε ένα δυσχερές κλίμα, που συνέβαλε, τελικώς, στην έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης. Το 1789 βρήκε τη Γαλλία εξαντλημένη οικονομικά και κοινωνικά, με έναν μονάρχη ο οποίος αδυνατούσε να ικανοποιήσει τις απαιτήσεις της γαλλικής κοινωνίας. Εξαιτίας ενός συνόλου διαφόρων παραγόντων -κοινωνικών, πολιτικών και πνευματικών- το 1789 ξέσπασε η Γαλλική Επανάσταση, η οποία, μολονότι δεν προηγήθηκε άλλων σημαντικών επαναστάσεων, αποτέλεσε σημείο-τομή για τη Νεότερη Ιστορία, καθώς μεταλαμπάδευσε ιδέες και φρονήματα που θεμελίωσαν τις βάσεις των σύγχρονων κοινωνιών. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι μία χώρα όπως η Γαλλία, η οποία τον 18^ο αιώνα συγκαταλεγόταν στις μεγαλύτερες χώρες της Ευρώπης⁹, οδηγήθηκε σε μία Επανάσταση η οποία διήρκησε συνολικά σχεδόν τριάντα χρόνια.

Μέσα σε ένα κλίμα εμφυλίου πολέμου, το 1795 ανέλαβε την εξουσία ο Ναπολέων Βοναπάρτης, ο οποίος εμφανίστηκε ως από μηχανής Θεός για να εδραιώσει την Επανάσταση. Λίγο αργότερα, όμως, στις 10 Νοεμβρίου 1799, επέβαλε δικτατορική εξουσία¹⁰. Από τη στιγμή αυτή άρχισε μία νέα περίοδος στη Γαλλία, χαρακτηριστικό της οποίας ήταν η συνεχώς αυξανόμενη δύναμή της μέχρι την τελική πτώση της Αυτοκρατορίας. Η ευφυία του Ναπολέοντα καθώς και οι φιλοδοξίες του για τη δημιουργία ενός ενιαίου κράτους στην Ευρώπη μετέβαλαν την πολιτική και κοινωνική κατάσταση της ηπείρου. Χάρη στις κατακτητικές βλέψεις του Αυτοκράτορα

⁸. Edward M. Burns, *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, τόμ. 2. μτφ. Τάσος Δαρβέρης. Θεσσαλονίκη, 2006, σ. 323.

⁹. André Maurois, *History of France, Britain*, 1950, σ. 261.

¹⁰. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *Νεότερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945. Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 46.

μεταφέρθηκαν οι ιδέες και επιδιώξεις της Επανάστασης στα Ευρωπαϊκά κράτη και δημιούργησαν μια έντονη επιθυμία των κρατών για ελευθερία και ισότητα.

Στην τέχνη, παράλληλα, την εξεταζόμενη περίοδο, πραγματοποιήθηκαν αλλαγές σε σχέση με τις προηγούμενες. Συγκεκριμένα, παρατηρείται μία στροφή, αρχικά, προς την τέχνη της αρχαιότητας και μία έμφαση στις αναλογίες του ανθρώπινου σώματος. Πρόκειται για το κίνημα του Νεοκλασικισμού, το οποίο ήταν επηρεασμένο από τις επιδράσεις του Διαφωτισμού και κυριαρχούσε στη Γαλλική τέχνη καθ' όλο το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα. Στη συνέχεια, και κυρίως από την πτώση της Ναπολεόντειας Αυτοκρατορίας παρατηρείται η απομάκρυνση από τη Νεοκλασικιστική τέχνη και η στροφή σε μία απεικόνιση περισσότερο συναισθηματική, τον Ρομαντισμό, ο οποίος πρωταγωνιστούσε μέχρι και την τρίτη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα.

A.2. Η γυναίκα κατά τον 18^ο αιώνα

Μελετώντας την ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης, γίνεται αντιληπτή η ελάχιστη παρουσία των γυναικών. Τα περισσότερα βιβλία και άρθρα που αναφέρονται στη Γαλλική Επανάσταση κάνουν αναφορά στα γεγονότα που πρωταγωνιστεί ο ανδρικός πληθυσμός, ενώ η συμμετοχή των γυναικών αναλύεται – τις περισσότερες φορές – σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Το γεγονός αυτό ερμηνεύεται από την κοινωνική διάσταση που παίρνουν τα φύλα κατά την πάροδο των αιώνων. Στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, οι ευρωπαϊκές κοινωνίες δεν ήταν έτοιμες να δεχτούν μία αλλαγή στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζεται το γυναικείο φύλο. Γι' αυτόν τον λόγο τα επιτεύγματα των γυναικών και η συστηματική είσοδός τους στην κοινωνία αναλύονται ξεχωριστά.

Ο Διαφωτισμός, ο οποίος έκανε την εμφάνισή του στις αρχές του 18ου αιώνα, κυριάρχησε στη Γαλλία, μολονότι πολλές από τις ιδέες του εκφράζονταν και σε άλλες χώρες, όπως η Βρετανία¹¹. Ήταν φυσικό, όπως συμβαίνει σε ολόκληρη τη γαλλική κοινωνία, οι γυναίκες να δεχτούν τις επιδράσεις του Διαφωτισμού και να απαιτήσουν περισσότερα δικαιώματα¹². Το γυναικείο φύλο βρισκόταν ήδη από τον προηγούμενο

¹¹. Renate Bridenthal κ.ά., *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, 1987, σ. 253.

¹². Κατά τη διάρκεια της Αναγέννησης, λόγω, κυρίως, της ανάπτυξης της τυπογραφίας, με την οποία οι σκέψεις και οι ιδέες μπορούν να διαδοθούν πιο γρήγορα σε μεγαλύτερο αριθμό ατόμων, άρχισαν οι συζητήσεις γύρω από το γυναικείο και το ανδρικό φύλο, και όσο περνούν τα χρόνια εκκινεί ένας διάλογος, στον οποίο ο κόσμος τάσσεται υπέρ ή κατά των γυναικών. Αναλυτικότερα, οι περισσότεροι, κατά τον 15^ο αιώνα θεωρούσαν τη γυναίκα ως ον υποδεέστερο του άντρα. Ο Θεός γέννησε τον άντρα και εκείνος είναι που κυριαρχεί. Η γυναίκα, πλασμένη από το πλευρό του άντρα και όχι από τον ίδιο τον Θεό, θεωρείτο υπεύθυνη για την έκπτωση του ανθρώπου από τον Παράδεισο και γι' αυτόν τον λόγο ζει

αιώνα σε θετική θέση σε σχέση με τις διεκδικήσεις του¹³, παρ' όλα αυτά δεν παρατηρούνταν ουσιαστικές αλλαγές.

Ήδη από τον 17^ο αιώνα οι γυναίκες της ανώτερης κοινωνικής τάξης, σύζυγοι ανδρών με σημαντικά αξιώματα, συμμετείχαν σε συζητήσεις πολιτικών θεμάτων σε συγκεντρώσεις που διοργάνωναν στα σαλόνια τους. Μέσα από αυτές οι γυναίκες μπορούσαν να επικοινωνήσουν με άλλες γυναίκες ή ακόμη και με άνδρες. Συμμετείχαν στις πολιτικές συζητήσεις και αποκτούσαν γνώμη πάνω σε συγκεκριμένα θέματα. Οι ιδέες του Διαφωτισμού μεταδίδονταν γρήγορα μέσω των σαλονιών και κατά τον 18^ο αιώνα, κατά τον οποίο οι συγκεντρώσεις αυτού του είδους ήταν πια ευρέως διαδεδομένες. Με αυτόν τον τρόπο, οι επιδράσεις του Διαφωτισμού μεταλαμπαδεύονταν και στο γυναικείο φύλο.

Στα μέσα του αιώνα¹⁴, περίπου, και αργότερα παρατηρείται στην τέχνη μία έμφαση στον εκθειασμό των γυναικών¹⁵. Το 1799 ο Jacques Louis David, ο κατεξοχήν ζωγράφος

μέσα στην αμαρτία και αποτελεί το σύμβολο της σεξουαλικότητας. Ειδικότερα, η Benedetta Craveri αναφέρει τα λόγια του Jean Bodin στο βιβλίο του *De Republica*, κατά τα οποία δηλώνει πως οι γυναίκες «έπρεπε να απομακρυνθούν από όλους τους χώρους εξουσίας και λήψης αποφάσεων, από τις δημόσιες συγκεντρώσεις και συμβούλια και να ασχολούνται μόνο με ζητήματα γυναικεία και τα του οίκου τους». Ακόμη και στα χρόνια της Αναγέννησης, κατά την οποία πραγματοποιούνται σημαντικές ανακαλύψεις, οι γυναίκες θεωρούνται κατώτερα πνευματικά όντα από τους άντρες, με αποτέλεσμα να αποκόπτονται από κάθε πολιτική εξουσία και συμμετοχή. Βλ. Benedetta Craveri, *Η συμβολή των γυναικών σε μια νέα μορφή κοινωνικότητας (17^{ος}-18^{ος} αιώνας)*, μτφρ. Ρωζάνη Δ. Αργυροπούλου, ετήσια διάλεξη Κωνσταντίνου Θ. Δημαρά, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 2007, σ. 16-17.

¹³. Από τα χρόνια της Αναγέννησης άρχισαν να εκδίδονται βιβλία, τα οποία τάσσονταν υπέρ της υπεράσπισης των γυναικών και της ισότητας των φύλων. Αναλυτικότερα, το 1440 ο Martin le Franc εξέδωσε το βιβλίο *Le Champion des Dames*, με το οποίο υπερασπιζόταν τις γυναίκες. Έναν αιώνα αργότερα, το 1525, ο Galeazzo Flavio Carpa εξέδωσε το βιβλίο *On the Excellence and Dignity of Women*. Βλ. G. Bock, *Women in European History*, μτφ. A. Brown, Oxford, 2002, σ. 3. Τον 17^ο αιώνα εκδόθηκε ακόμη ένα σημαντικό βιβλίο, το *De l' égalité des sexes* του François Poullain, το οποίο είχε ως στόχο όχι μόνο την ισότητα των δύο φύλων, αλλά ακόμη την ίδια ευκαιρία στην εκπαίδευση. Βλ. George Duby και Michelle Perrot (επιμ.), *A History of Women in the West*, τ.3: Renaissance and Enlightenment Paradoxes, Harvard, 1993, σ. 105. Φαίνεται, αφενός, πως σταδιακά οι γυναίκες επιθυμούσαν την πρόσβαση στις ίδιες πτυχές της κοινωνικής ζωής με τους άνδρες, και αφετέρου, ότι η κοινωνία ήταν διατεθειμένη να κάνει πρωτοποριακά βήματα για να ανοίξει τον δρόμο σ' αυτές.

Σημαντική τομή στην ιστορία του γυναικείου φύλου αποτέλεσε ο 17^{ος} αιώνας, μέσα από τις πολιτικές εξελίξεις του οποίου έγιναν προσπάθειες να ανέλθει ο κοινωνικός ρόλος της γυναίκας. Μέχρι τον 17^ο αιώνα οι ευρωπαϊκές κοινωνίες ήταν πατριαρχικές, πράγμα το οποίο σημαίνει ότι το ανδρικό φύλο ήταν το κυρίαρχο, ενώ η θέση της γυναίκας ήταν στο σπίτι, να φροντίζει το νοικοκυριό και τα παιδιά. Η κατάσταση θα μπορούσε να αλλάξει χάρη στις προσπάθειες του Λούθηρου να ιδρύσει νέα σχολεία τόσο για άνδρες, όσο και για γυναίκες. Παρ' όλα αυτά, τα χρόνια της Μεταρρύθμισης δεν ευνόησαν την κοινωνική αλλαγή και το σύστημα παρέμεινε το ίδιο πατριαρχικό και οι γυναίκες υπό την εξουσία των ανδρών τους, βλ. ό.π. σ. 103.

¹⁴. Ο Gavin Hamilton (1723-1798), Σκωτσέζος καλλιτέχνης, στο έργο του *Κοριοιανός* (εικ.6) προσπαθεί να αναδείξει τη γυναικεία δύναμη μέσω της τοποθέτησης της γυναίκας στο κέντρο της σύνθεσης.

¹⁵. Στην Αγγλία η συμμετοχή της γυναίκας στην κοινωνία έλαβε τις ίδιες διαστάσεις που έλαβε και στη Γαλλία. Το 1740 ο συγγραφέας Samuel Richardson εξέδωσε το βιβλίο *Pamela*, στο οποίο μία γυναίκα προσπαθούσε να υπερασπιστεί την τιμή και τις αξίες της απέναντι στις πράξεις του κυρίου της. Στο τέλος του βιβλίου η γυναίκα δικαιώθηκε. Βλ. ό.π., σ. 256-258.

της Γαλλικής Επανάστασης, φιλοτέχνησε το έργο *Η παρέμβαση των Σαβίνων* (εικ.7). Στη συγκεκριμένη πολυπρόσωπη σύνθεση μία γυναικεία μορφή έχει τοποθετηθεί στο κέντρο της σκηνής και αποτελεί το κεντρικό πρόσωπο της παράστασης. Στοχεύει στην αποτροπή της μάχης μεταξύ Ρωμαίων και Σαβίνων, πράγμα το οποίο τελικά κατορθώνει και αυτό συμβολίζει τη στάση του Διευθυντηρίου¹⁶. Η ολοένα και αυξανόμενη δυναμική απεικόνιση των γυναικών στην τέχνη μπορεί να ερμηνευθεί μέσα από τη σταδιακή συμμετοχή τους στην κοινωνία και την διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους, που κορυφώθηκε στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης. Με την ανάπτυξη του Διαφωτισμού οι θεωρίες περί της γυναίκας ως υπεύθυνης για την αμαρτία μειώθηκαν και έδωσαν τη θέση τους σε αντίθετες απόψεις¹⁷. Οι γυναίκες πλέον είχαν τη δύναμη να αιτηθούν τη συμμετοχή τους στην κοινωνία. Στα μέσα του 18^{ου} αιώνα αυξήθηκαν οι γυναίκες συγγραφείς, οι οποίες έκαναν λόγο για τη μειονεκτική τους θέση στην εκπαίδευση και την κοινωνία. Εξετάζοντας την ιστορία τους διαφαίνεται η διαφορετική αντιμετώπιση των γυναικών συγγραφέων, οι οποίες κατά τον 17^ο και τον 18^ο αιώνα συνήθιζαν να υπογράφουν ανώνυμα τα έργα τους ή ακόμη να καταφεύγουν στη χρήση ψευδωνύμων¹⁸. Κατά τον 17^ο αιώνα άρχισε να εμφανίζεται η πεποίθηση πως τα φύλα ήταν ίσα και είχαν τα ίδια δικαιώματα και τις ίδιες δυνατότητες στην εκπαίδευση. Σταδιακά αυξήθηκαν οι συζητήσεις σχετικά με την εκπαίδευση των γυναικών και ενώ, μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα τα βιβλία που αφορούσαν στη συγκεκριμένη θεματική ήταν ελάχιστα, μέχρι τα μέσα της δεκαετίας είχαν αυξηθεί σημαντικά. Φαίνεται πως οι γυναίκες άρχισαν να ενδιαφέρονται για μάθηση και διεκδικούσαν τα δικαιώματά τους¹⁹. Σημαντική αλλαγή στον τρόπο με τον

¹⁶. Βλ. Νίκος Χατζηνικολάου, «Ένα ζωγραφικό έργο και ένα κείμενο: οι Σαβίνες του Jacques Louis David (1799)», στο *Ερευνητικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης. Από τον ύστερο μεσαίωνα έως τις μέρες μας*, πρακτικά συνεδρίου ΕΕΙΤ, Αθήνα 2016.]

¹⁷. Renate Bridenthal κ.ά., *ό.π.*, σ. 263.

¹⁸. Τα γραπτά τους περιορίζονταν σε ένα συγκεκριμένο κοινό, συνήθως όμοιο. Βλ. George Duby και Michelle Perrot (επιμ.), *Γυναίκες και Ιστορία*, μτφρ. Κ. Καρλαύτη, Πρακτικά συμποσίου, Σορβόννη 13-14 Νοεμβρίου 1922, Αθήνα 1995, σ. 42. Παρ' όλα αυτά, στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, εμφανίστηκαν γυναίκες οι οποίες δεν δίστασαν να αναφερθούν στις αδικίες της εποχής και να συμμετάσχουν στη συζήτηση για τη γυναικεία εκπαίδευση. Οι Mme Clarière, Mme de Stael και Mme Gacon Dufor εξέδωσαν βιβλία στα οποία γινόταν έντονη συζήτηση για την εκπαίδευση και τη συμμετοχή της γυναίκας στην κοινωνία. Η Mme de Stael, επί παραδείγματι, στο βιβλίο *Κορίννα* (1807) θαυμάζει τη γυναικεία δύναμη και κατηγορεί τις τιμωρίες που έχει επιβάλει η κοινωνία στις γυναίκες: «μπορεί και να μην έχει συναντήσει σ' αυτή τη χώρα κάποιον άνδρα αντάξιό της, πράγμα που δεν θα με εξέπληττε», Μαντάμ ντε Σταλ, *Κορίννα ή η Ιταλία*, μτφρ. Τ. Τόλια, Αθήνα 2018, σ. 54.

¹⁹. Η σχέση της γυναίκας με την εκπαίδευση υπήρξε ανέκαθεν παραμελημένη και σχετιζόταν με την κατ' οίκον εκμάθηση των βασικών, δηλαδή ανάγνωση και καλούς τρόπους συμπεριφοράς. Βλ. George Duby και Michelle Perrot (επιμ.), *A History of Women in the West, τ.3: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, *ό.π.*, σ. 105. Στο επτάτομο βιβλίο της *Traité de l' education des femmes* (1779-1789), η

οποίο η κοινωνία έβλεπε τις γυναίκες πραγματοποιήθηκε στη Γαλλία το 1776, χρονολογία κατά την οποία προστέθηκε ο όρος «Γυναίκα» στην *Εγκυκλοπαίδεια*, επειδή, σύμφωνα με την Gisela Bock, «οι ίδιες οι γυναίκες θέλουν να προστεθεί»²⁰. Όσον αφορά, όμως, στον πολιτικό τομέα, συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική ζωή εντοπίζεται μόνο κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης, κατά την οποία παρουσιάστηκαν μεμονωμένες πράξεις από ομάδες γυναικών και όχι ένα γυναικείο κίνημα²¹. Παρατηρείται ότι κατά το Παλαιό Καθεστώς ορισμένες μόνο γυναίκες της ανώτερης κοινωνικά τάξης είχαν το δικαίωμα συμμετοχής στην πολιτική εξουσία²².

Η οικονομική κρίση που επικρατούσε στη Γαλλία στα τέλη του 18^{ου} αιώνα, η οποία κλιμακώθηκε το 1789²³, είχε ως αποτέλεσμα τρεις εξεγέρσεις -αφορμή για την έκρηξη της επανάστασης²⁴. Η τρίτη, η επονομαζόμενη «Μέρες του Οκτωβρίου», η οποία

Mme. de Miremont πρότεινε ένα εκπαιδευτικό σύστημα για τις γυναίκες, το οποίο θα ξεκινούσε από τα επτά χρόνια και θα τελειώνει στα δεκαοκτώ. George Duby και Michelle. Perrot (επιμ.), ό.π., σ. 108-109.

Παρ' όλα αυτά, μέχρι τα πρώτα χρόνια του 19ου αιώνα η εκπαίδευση των γυναικών δεν είχε αλλάξει κατά πολύ. Μολονότι ο πληθυσμός των γυναικών στα σχολεία είχε αυξηθεί σημαντικά, η ποιότητα της εκπαίδευσης παρέμεινε η ίδια, καθώς οι γυναίκες μάθαιναν ακόμη τα βασικά. Η κοινωνία, και ειδικότερα η γαλλική κοινωνία, η οποία εξετάζεται στην παρούσα εργασία, δεν ήταν έτοιμη να θεωρήσει τη γυναίκα ισότιμη του άντρα. Ακόμη και μεγάλοι φιλόσοφοι και συγγραφείς έκαναν λόγο για την εκπαίδευση των γυναικών, ώστε να εξυπηρετήσουν ανδρικές ανάγκες. Στο πέμπτο βιβλίο του πεντάτομου *Αιμίλιος*, ο Ρουσσώ αποφασίζει να δημιουργήσει μία γυναίκα, η εκπαίδευση της οποίας εξυπηρετεί έναν σκοπό, την ικανοποίηση του ανδρικού φύλου: «Ετσι, όλη η αγωγή των γυναικών πρέπει να συνδέεται με τους άνδρες. Να τους αρέσουν, να τους είναι χρήσιμες, να τις αγαπούν και να τις τιμούν, να τους ανατρέφουν όταν είναι νέοι, να τους φροντίζουν όταν μεγαλώσουν, να τους συμβουλεύουν, να τους παρηγορούν, να καθιστούν τη ζωή τους ευχάριστη και γλυκιά. Αυτά είναι τα καθήκοντα των γυναικών όλων των εποχών και αυτά πρέπει να τους μαθαίνουν από την παιδική τους ηλικία». Βλ. Jean-Jacques Rousseau, *Αιμίλιος ή περί αγωγής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, βιβλ. IV-V, Αθήνα 2006, σ. 228.

²⁰. Gisela Bock, *Women in European History*, μτφρ. A. Brown, Oxford 2002, σ. 32: "women wish to abolish it".

²¹. George Perry και Michelle Rossington (επιμ.), *Femininity and Masculinity in eighteenth-century art and culture*, Manchester and New York 1994, σ. 32.

²². Ό.π., σ. 185.

²³. Η οικονομική κρίση που επικρατούσε στη Γαλλία στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα αποτέλεσε ένα από τα αίτια της Γαλλικής Επανάστασης. Η ελλιπής κρατική υποδομή σε συνδυασμό με τους συνεχόμενους αμυντικούς και επεκτατικούς πολέμους -οι σημαντικότεροι από τους οποίους ήταν ο Τριακονταετής Πόλεμος (1618-1648), ο πόλεμος για τη διαδοχή στην Ισπανία (1700-1714 περίπου), ο Επταετής Πόλεμος (1756-1763) και η συμμετοχή στον πόλεμο για την Ανεξαρτησία της Αμερικής-, δημιούργησαν σημαντικές οικονομικές απώλειες, οι οποίες οδήγησαν σε αύξηση των φόρων των κατώτερων τάξεων και συνεπώς σε απογοήτευση των πολιτών και στην έκρηξη της Επανάστασης.

²⁴. Πρόκειται για την πτώση της Βαστίλης που πραγματοποιήθηκε στις 14 Ιουλίου 1789, τον «Μεγάλο Φόβο», δηλαδή τις εξεγέρσεις στις επαρχιακές πόλεις της Γαλλίας που πραγματοποιούνταν τον Ιούλιο και τον Αύγουστο του ίδιου έτους, και τις μέρες του Οκτωβρίου, την πορεία, δηλαδή των γυναικών προς τις Βερσαλλίες. Κατά την άλωση της Βαστίλης ο λαός επιτέθηκε και κυριεύσε το φρούριο της Βαστίλης. Πρόκειται για την πρώτη αιματηρή συμπλοκή της Επανάστασης, κατά την οποία εμφανίστηκε και η τρίχρωμη σημαία, σύμβολο των Επαναστατών. Η άλωση της Βαστίλης έδρασε καταλυτικά για τη συνέχεια της επανάστασης, καθώς κατέστησε τους επαναστάτες και την Εθνοσυνέλευση πηγή του νομοθετικού έργου. Τα γεγονότα της Βαστίλης, επίσης, είχαν ως αποτέλεσμα την αφύπνιση του λαού στις επαρχιακές πόλεις της Γαλλίας. Οι δεινές καιρικές συνθήκες κατέστρεψαν ένα μεγάλο μέρος της συγκομιδής. Οι αγρότες επηρεάστηκαν περισσότερο από οποιονδήποτε άλλον από τη συγκεκριμένη καταστροφή. Επιπροσθέτως, το γεγονός ότι η επανάσταση λάμβανε περισσότερο τη μορφή μιας αστικής επανάστασης, δημιούργησε φόβο στην ύπαιθρο μήπως οι αστοί δεν ενδιαφέρονταν για τα συμφέροντα

έπεται των άλλων δύο, αφορά στη δράση των γυναικών και τα δικαιώματά τους. Αναλυτικότερα, καθώς η τιμή του ψωμιού είχε φτάσει σε ακραίες τιμές λόγω της κρίσης που επικρατούσε, οι γυναίκες της Γαλλίας, απογοητευμένες τόσο από την αύξηση της τιμής του, αλλά και από το γεγονός ότι ο βασιλιάς δεν συνεργαζόταν με την Εθνοσυνέλευση, ξεκίνησαν πορεία προς τις Βερσαλλίες τον Οκτώβριο του 1789. Αφού παραβίασαν τις πύλες και εισέβαλαν στο παλάτι, ζήτησαν τη μεταφορά της βασιλικής οικογένειας στο Παρίσι, πράγμα το οποίο τελικά επετεύχθη. Από τη συγκεκριμένη στιγμή οι γυναίκες άρχισαν να διεκδικούν τη συμμετοχή τους στην πολιτική εξουσία, ως πολίτες που είχαν ίσα δικαιώματα με τους άνδρες. Το 1791, μάλιστα, δύο χρόνια από τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη²⁵, οι γυναίκες, με πρωτοβουλία της Olympe de Gouges, εξέδωσαν τη *Διακήρυξη των Δικαιωμάτων των γυναικών* και αξίωσαν την έκδοση νόμων που θα αναφέρονταν σε δικαιώματα που έπρεπε να τους αναγνωρισθούν, όπως το δικαίωμα στην περιουσία και την ιδιοκτησία²⁶. Βέβαια, οι γυναίκες δεν μάχονταν μόνες τους για τη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους. Ειδικότερα, με την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης ξεκίνησε ευρεία συζήτηση για τα δικαιώματά τους. Άνδρες τάσσονταν υπέρ²⁷ ή κατά

των αγροτών, Ιωάννης Κολιόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τ.Α', Θεσσαλονίκη 1983, σ. 307. Ως αποτέλεσμα, οι αγρότες άρχισαν να λεηλατούν σπίτια και εκκλησίες, ενώ ταυτόχρονα θανάτωναν ορισμένους ευγενείς που τους αντιστέκονταν.

²⁵. Προκειμένου να αντιμετωπιστούν οι ανισότητες και οι καταπατήσεις των δικαιωμάτων του πληθυσμού, η Εθνοσυνέλευση αποφάσισε στις 26 Αυγούστου του 1789 τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη (*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*). Πρόκειται για μία πρώτη μορφή Συντάγματος, το οποίο ψηφίστηκε δύο χρόνια μετά, το 1791. Με αυτόν τον τρόπο η Εθνοσυνέλευση διακήρυττε όλες τις παραβιάστες ελευθερίες των ανθρώπων, ώστε να θυμίζουν σε όλους τα δικαιώματα και τα καθήκοντά τους. Τα σημαντικότερα δικαιώματα που αποφασίστηκαν ήταν η ισότητα των πολιτών, καθώς και οι ελευθερίες της ιδιοκτησίας, του τύπου, της γνώμης και της πίστης. Η εξουσία πλέον πήγαζε από τον λαό, ενώ ο λαός προστατευόταν από τον νόμο. Η φορολογία επεκτάθηκε σε όλες τις τάξεις, και δεν αφορούσε μόνο στην κατώτερη. Τέλος, οι εξουσίες αποκόπηκαν από τον μονάρχη και διαχωρίστηκαν σε εκτελεστική, νομοθετική και δικαστική (Τα άρθρα της Διακήρυξης υπάρχουν στην ιστοσελίδα της Πρεσβείας της Γαλλίας στην Ελλάδα, τελευταία επίσκεψη 30.11.2021).

²⁶. Βλ. Renate Bridenthal (επιμ.), *ό.π.*, σ. 300-301. Πράγματι, η Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη αναφέρεται μόνο στον ανδρικό πληθυσμό, χωρίς να κάνει καμία νύξη στις γυναίκες του κράτους.

²⁷. Με το άρθρο του “Sur l'Admission des Femmes au Droit de Cité” στο *Journal de la Société de 1789* ο Marquis de Condorcet υπερασπιζόταν τις γυναίκες γράφοντας ότι έχουν τα ίδια δικαιώματα με τους άνδρες και ότι πρέπει να έχουν τις ίδιες ευκαιρίες στην εκπαίδευση: “Pour que cette exclusion ne fût pas une acte de tyrannie, il faudroit ou prouver que les droits naturels des femmes ne sont pas absolumentales mêmes que ceux des hommes, ou montrer qu'elles ne sont pas capables de les exercer [...] Il seroit difficile de prouver que les femmes sont incapables d'exercer les droits de cité” («Για να μην θεωρείται αυτός ο αποκλεισμός πράξη τυραννίας, θα ήταν απαραίτητο, είτε να αποδειχθεί ότι τα φυσικά δικαιώματα των γυναικών δεν είναι ίδια με αυτά των ανδρών, είτε ότι δεν είναι ικανές να ασκήσουν τα πολιτικά τους καθήκοντα [...] Θα ήταν δύσκολο να αποδείξουμε ότι οι γυναίκες είναι ανίκανες να ασκήσουν τα πολιτικά τους δικαιώματα» Σ.τ.Σ), βλ. Marquis de Condorcet, “Sur l'Admission des Femmes au Droit de Cité”, *Journal de la Société de 1789*, 5, 1790.

των γυναικών²⁸, σε μία περίοδο κατά την οποία οι ίδιες οι γυναίκες άρχιζαν να σχηματίζουν ομάδες. Το 1790 ιδρύθηκε στο Παρίσι ο “Cercle Sociale”, λέσχη η οποία τασσόταν υπέρ των δικαιωμάτων των γυναικών και δεχόταν γυναίκες ως μέλη. Το 1792 επέτυχαν μία σημαντική νίκη, το δικαίωμα στο διαζύγιο, το οποίο, όμως, απώλεσαν το 1816 με την Παλινόρθωση²⁹. Μέχρι το 1793 οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στην πολιτική προπαγάνδα και εξουσία. Με τη διάλυση του “Cercle Sociale”, τα περισσότερα μέλη τάχθηκαν στο πλευρό των Γιρονδίνων³⁰. Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο έκανε την εμφάνισή της στην τέχνη η απεικόνιση της γυναίκας ως αλληγορία της Ελευθερίας (εικ.8). Δυστυχώς, όμως, με την πτώση των Γιρονδίνων και την άνοδο των Ιακωβίνων³¹ και της Τρομοκρατίας στην εξουσία³², τα επιτεύγματα των γυναικών έμειναν στάσιμα και οι συζητήσεις περί των δικαιωμάτων τους έπαψαν, ενώ ταυτόχρονα ελαττώθηκαν και οι απεικονίσεις της έννοιας της Ελευθερίας από γυναικείες μορφές.

²⁸. Ο Abbe Sieyes θεωρούσε τις γυναίκες ως «παθητικούς πολίτες», που είχαν το δικαίωμα της ελευθερίας της ιδιοκτησίας και της αντίστασης, Gisela Bock, *ό.π.*, σ. 43. Στη Γαλλία του 18^{ου} αιώνα οι πολίτες χωρίζονταν σε δύο κατηγορίες, τους ενεργούς και τους παθητικούς πολίτες, ανάλογα με το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι. Οι ενεργοί πολίτες, σε αντίθεση με τους παθητικούς, είχαν το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι, καθώς κατέβαλλαν ετήσιους φόρους, Ιωάννης Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 26-27.

²⁹. Με τον όρο «Παλινόρθωση» νοείται η επαναφορά των απολυταρχικών πολιτευμάτων στα ευρωπαϊκά κράτη ύστερα από την πτώση του Ναπολέοντα και τη διάλυση της Αυτοκρατορίας του (1815). Με το συνέδριο που συνεκλήθη αμέσως μετά την ήττα του Ναπολέοντα (Συνέδριο της Βιέννης) αποφασίστηκε η επιστροφή της βασιλείας στη Γαλλία και βασιλιάς ορίστηκε ο Λουδοβίκος 18^{ος}. Ο νέος βασιλιάς, μάλιστα, ήταν ένας μετριοπαθής της αριστοκρατίας των Βουρβόνων, τον οποίο ο λαός φάνηκε να αποδέχεται. Χάρis στις συνετές πολιτικές επιλογές του ο λαός αναφωνούσε: «Η Γαλλία αναπνέει, το Σύνταγμα θριαμβεύει και ο Βασιλέας βασιλεύει». Βλ. André Maurois, *Ιστορία της Γαλλίας*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, τ.Β', χ.τ., χ.χ., σ. 361.

³⁰. Gisela Bock, *ό.π.*, σ. 44.

³¹. Κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης οι πολίτες συσπειρώθηκαν σε διάφορες λέσχες, ομάδες, δηλαδή, ανδρών με διάφορες πολιτικές σκέψεις. Οι σημαντικότερες λέσχες και αυτές που ασκούσαν ουσιαστικά την εξουσία μέχρι το 1795 ήταν οι Γιρονδίνι, αποτελούμενοι από την αστική τάξη, και οι Ιακωβίνοι, αποτελούμενοι από τους Sans-culottes με αρχηγό τον Ροβεσπιέρο.

³². Πρόκειται για την πιο αιματηρή φάση της Επανάστασης, η οποία χρονολογείται από το 1793 έως το 1795. Στα τέλη του 1792 η τροπή που είχε πάρει η Γαλλική Επανάσταση και η συνεχόμενες αυξήσεις των τιμών απογοήτευσαν τους πολίτες, με αποτέλεσμα να ανέλθουν στην εξουσία οι Ιακωβίνοι. Εκείνοι, όντας περισσότερο ριζοσπαστικοί και ενάντια στο βασιλικό πολίτευμα, εγκαθίδρυσαν τη «Δικτατορία του Τρόμου», κατά την οποία εκτελούσαν όσους από τους πολίτες σχετίζονται με τη βασιλική οικογένεια ή με τους Γιρονδίνους.

Κεφάλαιο Β'. Η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στον 18^ο αιώνα

Στις αρχές του 17^{ου} αιώνα εμφανίστηκε στη Γαλλία η απεικόνιση της γυναίκας ως Αμαζόνας (εικ.9)³³, η οποία συμβόλιζε το θάρρος και τη δύναμη. Το χαρακτηριστικό του Claude Deruet (εικ.10), πιθανότατα του 1620, απεικονίζει ακριβώς την προαναφερθείσα κατάσταση. Μία γυναικεία μορφή, έφιππη, ενδεδυμένη με στρατιωτική πανοπλία, συμβολίζει τη Δύναμη και το Θάρρος. Το σώμα της είναι γυμνασμένο, τοποθετημένο με τέτοιο τρόπο, ώστε να φαίνεται η ικανότητά της στη μάχη. Αναλυτικότερα, με το δεξί της χέρι κρατάει το δόρυ, ενώ το αριστερό είναι ακουμπισμένο στη μέση της, δηλώνοντας την ικανότητά της στην ιππασία. Η κίνηση του αλόγου είναι εξίσου ισχυρή και αποπνέει αίσθημα δυναμισμού³⁴. Οι εικονογραφήσεις αυτές εμφανίστηκαν, όταν ορισμένες αριστοκράτισσες ντύνονταν με τα τότε θεωρούμενα ανδρικά ενδύματα³⁵ και ακολουθούσαν έναν πιο «ανδρικό» τρόπο ζωής³⁶ (εικ.11). Οι γυναίκες αυτές ονομάζονταν από την γαλλική κοινωνία «Αμαζόνες». Ο συγκεκριμένος όρος δηλώνει τη δύναμη και την επιθυμία που εξέφραζαν οι συγκεκριμένες γυναίκες. Το ανδρικό τους ντύσιμο δεν αποτελεί μία μόδα των γυναικών. Αντιθέτως, εκφράζει την επιθυμία τους και την προσπάθειά τους να διεκδικήσουν τα ίδια δικαιώματα με τους άνδρες και να συμμετάσχουν στην πολιτική εξουσία, είναι δηλαδή ένα είδος πρώιμου φεμινισμού.

Η απεικόνιση αυτή συνεχίστηκε και κατά τις επόμενες δεκαετίες. Το 1640, όμως, οι αλληγορικές απεικονίσεις της Δύναμης μέσω των γυναικών, αλλάξαν περιεχόμενο, ώστε να συμπορευτούν με τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση της Fronde³⁷.

³³. Στις αρχές του 1600 άρχισαν να εκδίδονται στη Γαλλία μυθιστορήματα, τα οποία απεικόνιζαν τις γυναίκες να οδηγούν στρατιώτες σε μάχες. Στην ουσία, οι απεικονίσεις αυτές ήταν αποκυήματα της φαντασίας των ανδρών και γνώρισαν ευρεία αναγνώριση κατά τις δεκαετίες 1620, 1630 και 1640, Στην ουσία, οι απεικονίσεις αυτές ήταν αποκυήματα της φαντασίας των ανδρών και γνώρισαν ευρεία αναγνώριση κατά τις δεκαετίες 1620, 1630 και 1640.

³⁴. Ο.π.

³⁵. Margaret Wise, "Saint-Balmon, Cross-Dressing, and the Battle of Gender Representation in Seventeenth Century France", *French Forum*, 21, 3, 1996, σ. 281-282.

³⁶. Η Cathrine Meurdrac de la Guette στην αυτοβιογραφία της γράφει ότι πέρασε ολόκληρη τη ζωή της ως στρατιώτης ανάμεσα σε άνδρες στρατιώτες. Βλ. Joan. de Jean, *ό.π.*, σ. 122.

³⁷. Fronde ή αλλιώς Εξέγερση της Σφενδόνης ονομάζεται ο εμφύλιος πόλεμος στη Γαλλία κατά το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα. Τα θεμέλια της Fronde άρχισαν να τοποθετούνται με τον θάνατο του βασιλιά Λουδοβίκου του 13^{ου} και του καρδινάλιου και πρωθυπουργού Richelieu. Διάδοχος του θρόνου ήταν ο Λουδοβίκος 14^{ος}, ο οποίος λόγω του μικρού της ηλικίας του δεν μπορούσε να ασκήσει την

Συγκεκριμένα, οι γυναίκες κατά τη διάρκεια της Εξέγερσης διαδραμάτισαν σημαντικό ρόλο. Σύμφωνα με τον Todd Olson³⁸, συμμετείχαν στις διαδηλώσεις εναντίον της εξουσίας και του Mazarin. Μία από τις σημαντικότερες μορφές ήταν η Mademoiselle de Montpensier, ξαδέλφη του Λουδοβίκου³⁹ 13^{ου}. Σε μία διαδήλωση εναντίον του Mazarin, η Mademoiselle οδηγούσε τον λαό φωνάζοντας «Ζήτω η βασιλεία, ο πρίγκιπας, χωρίς τον Mazarin»⁴⁰. Έτσι, η συγκεκριμένη γυναίκα έγινε η κύρια μορφή της Εξέγερσης. Σε ένα έργο (εικ.12) η Mademoiselle απεικονίζεται ως Αθηνά και Αμαζόνα, παραπέμποντας στην έννοια της Δύναμης, να καταδιώκει τον Mazarin με μία δάδα. Μολονότι οι περισσότερες αριστοκράτισσες συμμετείχαν εξ αποστάσεως, αυτή έλαβε ενεργό ρόλο. Όταν τα στρατεύματα του Λουδοβίκου 14^{ου} εγκλώβισαν τους επαναστάτες στη Βαστίλη, εκείνη ήταν που διέταξε τα κανόνια να στραφούν προς τα βασιλικά στρατεύματα, με αποτέλεσμα να αποφευχθεί η αιματοχυσία των επαναστατών⁴¹. Σε όλη τη ζωή της η Mademoiselle απεικονιζόταν με πανοπλία, ασπίδα και δόρυ, συμβολισμοί που παραπέμπουν στον αλληγορικό ρόλο των Αμαζόνων⁴² (εικ.13).

Η αλληγορία της Δύναμης, τέλος, κυριαρχεί και στα ιστορικά έργα του Poussin με προπαγανδιστικό περιεχόμενο εναντίον του Mazarin. Αναλυτικότερα, στο έργο *Ο Κοριολανός ικετευόμενος από τη μητέρα του* (εικ. 14)⁴³ δηλώνεται εμμέσως η δύναμη των γυναικών μέσω του κατορθώματος της μητέρας του, η οποία τον έπεισε να παύσει

εξουσία. Αντιβασιλέας ορίστηκε η μητέρα του η οποία δεν μπορούσε εξίσου να ασκήσει την εξουσία λόγω ενός γαλλικού νόμου που το απαγόρευε στις γυναίκες, Todd Olson, *Poussin and France*, London 2002, σ. 74. Τελικά την εξουσία ανέλαβε ο καρδινάλιος Mazarin ο οποίος ορίστηκε πρωθυπουργός της Γαλλίας. Ο καρδινάλιος και η βασιλομήτωρ ήταν μισητοί από τον λαό και η κατάχρηση της εξουσίας τους ενέτεινε τη συγκεκριμένη απέχθεια, με αποτέλεσμα να ξεσπάσει εμφύλιος πόλεμος με σκοπό την εκδίωξη του Mazarin, πράγμα το οποίο επετεύχθη το 1653. Στην εξέγερση πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραμάτισαν πολίτες της ανώτερης κοινωνικά τάξης, οι οποίοι αποσκοπούσαν στην εκδίωξη του πρωθυπουργού που επιχειρούσε να τους αποδυναμώσει.

³⁸. Todd Olson, *ό.π.*, σ.117.

³⁹. E. Goodman, "Minerva Revivified: Mademoiselle de Montpensier", *Mediterranean Studies*, 15, 2006, σ.79.

⁴⁰. Todd Olson, *ό.π.*, σ.117: "Vivent le roi, le princes, et point de Mazarin".

⁴¹. Joan deJean, *ό.π.*, σ.132.

⁴². Είναι σημαντικός ο σχολιασμός των κοσμημάτων της Mademoiselle, τα οποία δηλώνουν την κοινωνική τάξη από την οποία προερχόταν, όπως επίσης, και το γένος της, γεγονός που έρχεται σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη εικονογράφηση, Joan deJean, *ό.π.*, σ.131.

⁴³. Ο Γάιος Μάρκιος Κοριολανός, σύμφωνα με τον Λίβιο και τον Πλούταρχο, υπήρξε Ρωμαίος στρατηγός του 5^{ου} αιώνα π.Χ., γεμάτος οργή και ανδρεία. Εξαιτίας του απολυταρχικού χαρακτήρα και της τυραννικής διακυβέρνησής του οι πολίτες τον εξόρισαν από τη Ρώμη. Αποφασισμένος να εκδικηθεί την εκδίωξή του, σύναψε συμφωνία με εχθρικό λαό της Ρώμης και στρατοπέδευσε έξω από τα τείχη της έτοιμος για πολιορκία. Τότε η μητέρα και η γυναίκα του αποφάσισαν να τον επισκεφθούν, ώστε να τον πείσουν να μην επιτεθεί εναντίον της πατρίδας του, κάτι το οποίο, τελικά, πέτυχαν. Todd Olson, *Nicolas Poussin, his French clientele and the social construction of style*, διδ. διατρ. University of Michigan 1994, σ. 273.

την πολιορκία. Η Δύναμη, όμως, δηλώνεται και με άμεσο τρόπο, μέσα από την τοποθέτηση της γυναικείας μορφής στη δεξιά άκρη του έργου⁴⁴.

Η αλληγορία της Δύναμης κατά την Εξέγερση της Σφενδόνης αναλύεται στην παρούσα μελέτη, καθώς αποτελεί ένα προ φαινόμενο της αλληγορίας της Ελευθερίας. Παρατηρείται ότι στους δύο μεγαλύτερους εμφυλίου πολέμους της Γαλλίας, η τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως σύμβολο σημαντικών ιδεών και αξιών. Αναλυτικότερα, το 1788-1789, λίγο πριν την έκρηξη της Γαλλικής Επανάστασης⁴⁵, ο Jacques Louis David φιλοτέχνησε το έργο *Οι ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σωρούς των γιων του*⁴⁶ (εικ.15).

⁴⁴. Η γυναίκα στο δεξιό άκρο της σύνθεσης είναι ενδεδυμένη με χιτώνα, δόρυ και ασπίδα, γεγονός το οποίο παραπέμπει στις προηγούμενες απεικονίσεις των Αμαζόνων και λειτουργεί ως μία αλληγορία της Δύναμης.

⁴⁵. Η Γαλλική Επανάσταση αποτελεί, ίσως, το σημαντικότερο πολιτικό γεγονός του 18ου αιώνα στην ευρωπαϊκή χερσόνησο. Η αρχή της πραγματοποιήθηκε το 1789 ως αποτέλεσμα αρκετών πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων και διήρκησε μέχρι το 1799 και την άνοδο του Ναπολέοντα στον γαλλικό θρόνο. Οι κοινωνικές και πολιτικές διαστάσεις που έλαβε, καθώς και οι συνεχόμενες μεταβολές έχουν οδηγήσει τους ερευνητές στη διάκρισή της σε αρκετές περιόδους. Αρχικά, η πρώτη περίοδος περιλαμβάνει τις χρονιές από το 1789 έως και το 1792 και χαρακτηρίζεται από συνεχόμενες Συνελεύσεις των Τάξεων. Πρόκειται για ένα μετριοπαθές στάδιο, στο οποίο τέθηκαν τα θεμέλια των ατομικών δικαιωμάτων, καθώς Διακηρύχθηκαν τα Δικαιώματα του Ανθρώπου και του Πολίτη (1789) και ψηφίστηκε το πρώτο Σύνταγμα (1791).

Η δεύτερη περίοδος περιλαμβάνει τα έτη 1792-1794 και χαρακτηρίζεται από ακραιφνή τρομοκρατία, καθώς υπό την ηγεσία των Ιακωβίνων θανατώθηκε ένας αρκετά μεγάλος αριθμός των πολιτών. Τη συγκεκριμένη περίοδο η Γαλλία αντιμετώπιζε σοβαρό εσωτερικό πρόβλημα, λόγω της Τρομοκρατίας, αλλά επίσης και εξωτερικό, εφόσον τα περισσότερα γειτονικά κράτη άρχιζαν πολέμους εναντίον τους, με σκοπό να αποφευχθεί η διάλυση της μοναρχίας. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Thomas Paine η Αυλή αισθανόταν να απειλείται από τις φιλελεύθερες ιδέες της Επανάστασης: “Nothing can be more terrible to a Court or a Courtier, than the Revolution of France. That which is a blessing to Nations, is bitterness to them; and as their existence depends on the duplicity of a country, they tremble at the approach of principles, and dread the precedent that threatens their overthrow” («Τίποτα δεν είναι πιο τρομερό για την Αυλή, από τη Γαλλική Επανάσταση. Την Επανάσταση που για τον λαό αποτελεί ευλογία και για την Αυλή πικρία. Και όσο η ύπαρξή της εξαρτάται από την κατάληξη του διχασμού της χώρας, η Αυλή τρέμει στην ιδέα των φιλελεύθερων ιδεών και της συγκυρίας που απειλεί την ανατροπή της» Σ.τ.Σ.), Thomas Paine, *Rights of Man, Common Sense and Other Political Writings*, Oxford 2008, σ. 190.

Εν συνεχεία, την τρίτη περίοδο αποτελεί το Διευθυντήριο (1795-1799), κατά το οποίο επιστρέφει η τάξη και η ασφάλεια. Οι περισσότεροι Ιακωβίνοι θανατώθηκαν, με αποτέλεσμα να χαθούν οι υποστηρικτές και τελικά να διαλυθεί. Τη θέση της «Τρομοκρατίας» έλαβε πλέον η «Λευκή Τρομοκρατία» και η διακυβέρνηση ασκείτο μέσω μιας πενταμελούς ομάδας, του Διευθυντηρίου. Η ανικανότητα, όμως, να ανταπεξέλθουν στα συνεχόμενα προβλήματα τους ανάγκασε να στραφούν στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη με τον οποίο ξεκίνησε μία νέα περίοδος στην Ιστορία της Γαλλίας.

⁴⁶. Το έργο χωρίζεται σε δύο σκηνές, από τις οποίες η πρώτη διασπάται σε δύο μέρη. Αναλυτικότερα, στην πρώτη σκηνή, στο πίσω μέρος, οι στρατιώτες εισβάλλουν στο εσωτερικό κρατώντας το φορείο που κείται το νεκρό σώμα του γιου του Βρούτου. Μπροστά, σε ένδειξη δύναμης και ηθικής ανωτερότητας βρίσκεται ο Βρούτος, ο οποίος δεν αντικρίζει τα πτώματα αλλά τον θεατή. Τη δεύτερη σκηνή του έργου αποτελούν οι γυναίκες, οι οποίες μέσω των κινήσεών τους φαίνεται να θρηνούν για τα πτώματα των ανδρών. Ο διαχωρισμός των δύο σκηνών επιτυγχάνεται με τη χρήση των κινήσεων, δωρικού ρυθμού, οι οποίοι με τον τρόπο τοποθέτησής τους δημιουργούν δύο χώρους, εκείνων των στρατιωτών και εκείνων των γυναικών. Ο διαχωρισμός των δύο χώρων συνδέεται άμεσα και με τον διαχωρισμό των δύο φύλων και τις πεποιθήσεις της εποχής. Συγκεκριμένα, η ηρεμία που αποπνέει η στάση του Βρούτου έρχεται σε αντιδιαστολή με τις κινήσεις των γυναικών. Οι άνδρες εκφράζουν τη δύναμη και τη λογική. Εκείνοι έχουν το δικαίωμα συμμετοχής στην πολιτική εξουσία, διότι διακατέχονται από τη λογική. Αντιθέτως, οι γυναίκες, όντα τα οποία βρίσκονται πιο κοντά στη φύση⁴⁶, βλ. Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the*

Ο Βρούτος χωρίζεται από την υπόλοιπη σκηνή με την παρουσία ενός αγάλματος. Αναλυτικότερα, στο δεξί μέρος του έργου βρίσκεται μία σκιά, που κρύβει το πάνω μέρος του νεκρού σώματος. Πρόκειται για μία αλληγορία, την προσωποποίηση της Ρώμης, που δηλώνει ότι η σκιά της Ρώμης τους ακολουθεί. Η χρήση της αλληγορίας της Ρώμης λειτουργεί ως οiwονός για την τέχνη της Επανάστασης. Πρόκειται για μία θεότητα παθητική, που παρακολουθεί τα γεγονότα, όπως συμβαίνει και με τις περισσότερες απεικονίσεις της Επανάστασης. Κατά τον 18^ο αιώνα -όπως αναφέρθηκε σε προγενέστερο κεφάλαιο- η γυναικεία μορφή διαδραμάτιζε σημαντικό ή πρωταγωνιστικό ρόλο στην τέχνη, καθώς οι επιδιώξεις και οι απαιτήσεις του γυναικείου φύλου συνέβαλλαν στη συγκεκριμένη απεικόνιση⁴⁷. Κατά τη διάρκεια της Επανάστασης, όπως ακριβώς συνέβη και κατά την Εξέγερση της Σφενδόνης, η γυναικεία απεικόνιση άλλαξε και χρησιμοποιήθηκε από τους καλλιτέχνες ως αλληγορία της Ελευθερίας, αρχικά, και στη συνέχεια και άλλων επιδιώξεων, όπως η Δημοκρατία και η Ισότητα. Η απεικόνισή της ήταν πάντοτε επηρεασμένη από το ύφος που επικρατούσε στην τέχνη τη συγκεκριμένη περίοδο, τον Νεοκλασικισμό⁴⁸.

Goddesses. Women and Representation in the French Revolutionary era, New Jersey 1992, σ. 115, διακατέχονται από πάθος και έντονο συναίσθημα. Η συμμετοχή τους στην πολιτική είναι σχεδόν αδύνατη, καθώς επηρεάζονται από τα γεγονότα και η λογική παραδίδεται στο πάθος τους. Μολονότι ο Βρούτος απεικονίζει τον ηθικό ήρωα που θυσιάζει τους γιους του για το καλό της πατρίδας, οι γυναίκες της οικογένειας συμβολίζουν την αντίδραση στις πράξεις του.

⁴⁷. Ashley Palin, "Women, Art and Revolution: Feminine Symbolism and Democracy in Revolution Era France", *The Northern Historical Review*, Illinois 2013, σ. 3.

⁴⁸. Καθ' όλη τη διάρκεια του 18^{ου} αιώνα πραγματοποιούνταν σημαντικές αλλαγές στον πολιτικό, οικονομικό, κοινωνικό και πνευματικό τομέα. Οι αλλαγές αυτές, όπως είναι φυσικό, είχαν αντίκτυπο στην πολιτική ζωή της ευρωπαϊκής χερσονήσου και κυρίως στη Γαλλία, καθώς οδήγησαν στη Γαλλική Επανάσταση. Η ανάπτυξη του Διαφωτισμού, κυρίως, επέδρασε καταλυτικά στην αλλαγή νοοτροπίας των κοινωνιών και συντέλεσε στην έκρηξη της Επανάστασης. Σύμφωνα, μάλιστα, με τον Edward M. Burns, οι ιδέες του Διαφωτισμού «δεν προκάλεσαν την επανάσταση», αλλά συνέβαλλαν «στην παροχή μορφής και περιεχομένου στη δυσaréσκεια που δοκίμαζαν τόσοι πολλοί, ιδιαίτερα στον χώρο της αστικής τάξης», Βλ. Edward M. Burns *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, τόμ. 2. μτφ. Τάσος Δαρβέρης. Θεσσαλονίκη 2006, σ. 411.

Πράγματι, ιδέες όπως ο φιλελευθερισμός ή η ατομική ελευθερία, ως αποτέλεσμα θεωριών αρκετών φιλοσόφων του 18^{ου} αιώνα, ρίζωσαν στις κοινωνίες των ευρωπαϊκών χωρών και έγιναν αποδεκτές από το μεγαλύτερο μέρος τους, αλλάζοντας, συνεπώς, και τις πεποιθήσεις για τη σύγχρονη πραγματικότητα, οικονομική και πολιτική. Ένα από τα χαρακτηριστικά του Διαφωτισμού ήταν και το έντονο ενδιαφέρον για την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα. Οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις, μάλιστα, στην Ιταλία, με τις ανασκαφές στην Πομπηία και το Herculaneum, ενέτειναν το ενδιαφέρον των πολιτών για τα αρχαία χρόνια, Elizabeth Gilmore Holt (επιμ.), *From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century*, New Haven 1986, σ. 1. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα, στην τέχνη, την αμφισβήτηση του ύφους του Ροκοκό που επικρατούσε την προηγούμενη περίοδο και την εμφάνιση μιας επιθυμίας φυγής από τη σύγχρονη κατάσταση και επιστροφή στις ένδοξες εποχές της αρχαιότητας.

B.1. Η υιοθέτηση της αλληγορίας της Ελευθερίας

Στις 21 Σεπτεμβρίου 1792 έγινε δεκτή η πρόταση του αββά Γρηγόριου⁴⁹ (1750-1831), σύμφωνα με την οποία πρότεινε το εξής: «... τα εμβλήματατά μας που κυκλοφορούν στον κόσμο να παρουσιάζουν σε όλους τους λαούς τις αγαπημένες εικόνες της ελευθερίας και της υπερηφάνειας των λαών⁵⁰» (Σ.τ.Σ). Αυτό που πρότεινε, δηλαδή, ήταν η χρήση μιας συμβολικής εικόνας, που θα αντιπροσώπευε τα αιτήματα των επαναστατών, αιτήματα που αφορούσαν στην Ελευθερία, την Ισότητα και τη Δημοκρατία. Ως αποτέλεσμα, ως σφραγίδα του κράτους υιοθετήθηκε η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας (εικ.16), σαν μία γυναικεία μορφή, αρχαιοπρεπής, να υψώνει τον φρυγικό σκούφο, χαρακτηριστικό που παραπέμπει στην ελευθερία, και να στηρίζει το δεξί της χέρι σε δέσμη ξύλινων ράβδων. Η συγκεκριμένη απεικόνιση απλώς υιοθετήθηκε τότε ως σύμβολο του κράτους. Στην πραγματικότητα η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας χρησιμοποιείτο στη γαλλική τέχνη από την αρχή της Επανάστασης, το 1789.

Η γαλλική κοινωνία⁵¹ το 1789 χρειαζόταν ένα έμβλημα, το οποίο θα αντιπροσώπευε τις ιδέες της Επανάστασης, και το οποίο, μάλιστα, θα διαδιδόταν σε ολόκληρη τη χώρα σε σύντομο χρονικό διάστημα. Η τέχνη, και μάλιστα η χαρακτηριστική τέχνη που διαδίδεται πιο εύκολα και πιο γρήγορα σε μεγαλύτερο αριθμό ατόμων⁵²,

⁴⁹. Ο Henri Jean-Baptiste Grégoire ήταν καθολικός ιερέας, Συνταγματικός επίσκοπος και ένθερμος υποστηρικτής της Γαλλικής Επανάστασης και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ο αββάς αφιέρωσε ολόκληρη τη ζωή του στην Ελευθερία και στον τρόπο με τον οποίο μπορούσε να επιτευχθεί τασσόμενος στο πλευρό των Ιακωβίνων. Η έχθρα του για τη μοναρχία ήταν τόσο μεγάλη που ψήφισε υπέρ της εκτέλεσης του βασιλιά υποστηρίζοντας ότι «οι βασιλιάδες είναι στην τάξη ό,τι είναι τα τέρατα στη φυσική τάξη... η ιστορία των βασιλιάδων είναι το μαρτύριο των εθνών» (“kings are in order what monsters are in the physical order. . . The kings are the martyrology of the nations”), Βλ. Norman Ravitch, “Liberalism, Catholicism, and the Abbé Grégoire”, *Church History*, 36, 4, 1967, σ. 419-439.

⁵⁰. Maurice Agulhon και Pierre Bont, *Marianne. Les visages de la République*, Gallimard 1992, σ. 16: «Afin que nos emblèmes circulant sur le globe présentassent a tous les peuples les images cheries de la et de la fierté républicaine [...]».

⁵¹. Μελετώντας τη γαλλική κοινωνία γίνεται αντιληπτή η ύπαρξη τριών διαφορετικών τάξεων. Η πρώτη τάξη αποτελείτο από την αριστοκρατία, η οποία ήλεγχε ένα μέρος των γαιών της χώρας. Η αριστοκρατία μέχρι τη δεκαετία του 1780 δεν επιβαρυνόταν με κανένα είδος φορολογίας. Τη δεύτερη τάξη αποτελούσε ο κλήρος, ο οποίος υποδιαιρείτο στον ανώτερο και τον κατώτερο κλήρο. Οι ανώτεροι κληρικοί απολάμβαναν σχεδόν τα ίδια προνόμια με την αριστοκρατία, ενώ η μοίρα του κατώτερου κλήρου δεν είχε διαφορές από τις κατώτερες κοινωνικά θέσεις. Καθώς οι δύο πρώτες τάξεις αφορούσαν σε μία μικρή ομάδα του πληθυσμού, η τρίτη τάξη καταλάμβανε το μεγαλύτερο μέρος και ζούσε υπό τις δυσχερέστερες συνθήκες. Η τρίτη τάξη κατέβαλλε το μεγαλύτερο μέρος του εισοδήματός της στο κράτος, μέσω των φόρων που αναγκάζονταν να πληρώνει. Όσον αφορά στα πολιτικά καθήκοντα, ήταν αποκομμένη στο μεγαλύτερο μέρος από την πολιτική εξουσία, στην οποία κυρίαρχη θέση κατείχε η αριστοκρατία.

⁵². David L. Dowd, “Art as National Propaganda in the French Revolution”, *The Public Opinion Quarterly*, 15, 3, 1951, σ. 540.

αποτελέσσε το μέσο με το οποίο διαδόθηκαν οι ιδέες. Επιπροσθέτως, στη γαλλική ορολογία οι επιδιώξεις των επαναστατών ήταν γένους θηλυκού⁵³. Είναι, επομένως, φυσικό, οι συγκεκριμένες επιδιώξεις να απεικονίζονται από γυναικείες μορφές. Ακόμη, η συγκεκριμένη απεικόνιση παραπέμπει στην Ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα, κατά την οποία οι αλληγορικές απεικονίσεις έλαβαν τη μορφή του γένους που συμβόλιζαν. Εκτός τούτου, οι αλληγορίες κατά τα αρχαία χρόνια αποκτούσαν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, ώστε να μπορούν να γίνουν πιο εύληπτες στο μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού⁵⁴. Γι' αυτόν τον λόγο η Δύναμη απεικονίζεται κρατώντας ασπίδα και δόρυ (εικ.17) και η Δικαιοσύνη έναν ζυγό (εικ.18). Με την πάροδο των χρόνων οι εικόνες αυτές διαδόθηκαν ευρέως⁵⁵ και, συνεπώς, ήταν εύκολα κατανοητές από την κοινωνία.

Για την αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας η γαλλική κοινωνία επέλεξε μία γυναικεία μορφή με αρχαιοπρεπές ένδυμα, η οποία φέρει ή κρατάει έναν φρυγικό σκούφο. Η επιλογή του φρυγικού σκούφου έγινε από την αρχαία Ρώμη και την απελευθέρωση των σκλάβων⁵⁶. Τα αγάλματα του Λουδοβίκου 16^{ου} καταστράφηκαν και τη θέση τους έλαβε η μορφή της Ελευθερίας. Η Ελευθερία μετατράπηκε σε μία θεότητα, στον «έρωτα», για να δηλώσει ότι κανείς δεν μπορεί να της αντισταθεί. Στο έργο *Η αγάπη για την Ελευθερία* (εικ.19) η Ελευθερία απεικονίζεται ως ένας άγγελος με φτερά, που κρατάει έναν πέλεκυ με ράβδους, στην κορυφή του οποίου βρίσκεται ο φρυγικός σκούφος. Η φάσκα (πέλεκυς) χρησιμοποιείτο στη ρωμαϊκή εποχή για να δηλώσει κάποιο αξίωμα. Όσο περισσότερες ράβδους περιείχε η καθεμία, τόσο ανώτερο ήταν το αξίωμα. Αργότερα, οι φάσκες θεωρήθηκαν αντικείμενα που αντιπροσώπευαν τη δημοκρατία. Έτσι, στο συγκεκριμένο έργο ο έρωτας μετατρέπεται σε Ελευθερία, στο υπέρτατο δικαίωμα της ζωής.

Καθ' όλη τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης η Ελευθερία έλαβε διάφορες γυναικείες μορφές. Συνήθως απεικονιζόταν ως γυναίκα, είτε παθητική είτε ενεργητική,

⁵³. Επιδιώξεις όπως η Ελευθερία («La Liberté»), η Ισότητα («L' Égalité»), η Αδελφότητα («La Fraternité») και η Δημοκρατία («La République») είναι όλες θηλυκού γένους και συμβολίζονται από γυναικείες μορφές.

⁵⁴. Στη Γαλλία του 18^{ου} αιώνα το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού ήταν αναλφάβητο. Όπως έχει ήδη σημειωθεί, το μεγαλύτερο μέρος των γυναικών δεν είχε πρόσβαση στην εκπαίδευση. Το ίδιο συνέβαινε και με τον ανδρικό πληθυσμό των κατώτερων κοινωνικών τάξεων. Η χρήση μιας μορφής με συγκεκριμένα ευδιάκριτα χαρακτηριστικά αποσκοπούσε στην καλύτερη κατανόησή τους από το ευρύ κοινό.

⁵⁵. Βλ. Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, Padua, 1618.

⁵⁶. Στη Φρυγία, για την απελευθέρωσή τους, οι σκλάβοι ήταν απαραίτητο να χτενίσουν τα μαλλιά τους με έναν συγκεκριμένο τρόπο, ο οποίος θύμιζε τον φρυγικό σκούφο και συμβόλιζε την Ελευθερία. Ως αποτέλεσμα, ο φρυγικός σκούφος κατά τη Γαλλική Επανάσταση συμβόλιζε την Ελευθερία. Maurice Agulhon και Pierre Bont, *ό.π.*, σ. 15-16.

συμμετείχε δηλαδή στα γεγονότα⁵⁷. Στο έργο *Η Ελευθερία* (εικ.20) μία νεαρή, γοητευτική, γυναικεία μορφή τοποθετείται στο κέντρο κρατώντας από τη μία μεριά μία λόγχη με τον φρυγικό σκούφο στην κεφαλή της, και από την άλλη την πλάκα στην οποία αναγράφονταν τα Δικαιώματα του ανθρώπου και του πολίτη. Τα μαλλιά της γυναίκας είναι πλεγμένα με τρόπο που παραπέμπει στην ελληνιστική αρχαιότητα⁵⁸, ενώ ο τρόπος στησίματός της δεν θυμίζει καθόλου τον δυναμισμό των γυναικών της εποχής ή εκείνον που υιοθέτησε η Ελευθερία σε άλλες απεικονίσεις. Αντιθέτως, το στήσιμο, με το αριστερό πόδι σε ελαφριά κάμψη και το γυμνό στήθος που βρίσκεται μετωπικά, θυμίζει τις απεικονίσεις γυναικών πρωιμότερων χρόνων και κυρίως της εποχής του ροκοκό⁵⁹. Το γυμνό στήθος, βέβαια, παραπέμπει σε ακόμη έναν συμβολισμό, ο οποίος θα αναλυθεί διεξοδικά σε επόμενη ενότητα του κεφαλαίου. Η γυναίκα στο συγκεκριμένο έργο στοχεύει στην έκφραση ερωτικής διάθεσης με σκοπό την ωραιοποίηση της πολιτικής κατάστασης και την παρακίνηση των πολιτών. Πρόκειται για την ερωτική έκφανση της Ελευθερίας, την αθώα, που στόχο έχει να προσελκύσει τους πολίτες και όχι τη σεξουαλική της ικανοποίηση.

Τον ίδιο ερωτισμό εκπέμπει το έργο *Ο εφιάλτης της Αριστοκρατίας* (εικ.21), κατά το οποίο η αλληγορική απεικόνιση της Αριστοκρατίας τοποθετεί τη γυναικεία μορφή σε μία κλίνη, να καταδιώκεται από την Ελευθερία που συμβολίζεται από τον φρυγικό σκούφο ακριβώς από πάνω της. Ακριβώς πάνω από τη μορφή βρίσκεται ο φρυγικός σκούφος και το ισοσκελές τρίγωνο, το οποίο παραπέμπει στην ισότητα. Στο πάτωμα βρίσκονται πεταμένα τα αντικείμενα της Αριστοκρατίας⁶⁰. Σημαντικό μέρος του έργου αποτελεί η λήκυθος στη δεξιά γωνία. Αναλυτικότερα, πάνω στη λήκυθο βρίσκεται ένας σάτυρος, ο οποίος συμβολίζει τη βία και συγκεκριμένα τον βιασμό της Αριστοκρατίας

⁵⁷. Η αλληγορία της Ελευθερίας μπορεί να εμφανιστεί και με το όνομα «Marianne». Η χρήση του συγκεκριμένου ονόματος δεν έχει ακόμη εξηγηθεί πλήρως, όμως μπορεί να συμβαίνει για δύο λόγους. Αρχικά, αποτελείται από τα ονόματα «Marie» και «Anne», τα οποία παραπέμπουν στην Παρθένο και τη μητέρα της. Η χρήση τους, όπως και η χρήση της «Marianne», ήταν αρκετά διαδεδομένα κατά τον 18^ο αιώνα, γι' αυτό και επιλέχθηκε για τη μορφή της Ελευθερίας. Επιπροσθέτως, το συγκεκριμένο όνομα μπορεί να αναφέρεται στη «Mariamnne», μία Εβραία γυναίκα, η οποία καταδιώχτηκε από τον τύραννο Ηρώδη. Ύστερα από αρκετά χρόνια, η Mariamnne αγιοποιήθηκε από την ορθόδοξη εκκλησία. Βλ. Maurice Agulhon και Pierre Bont, *ό.π.*, σ. 20-21.

⁵⁸. Η σημασία που κατείχε η κλασική τέχνη κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα αποδεικνύεται και μέσα από τις ακαδημίες, κατά τις οποίες, όπως φάνηκε ανωτέρω, η βάση όλου του έργου ήταν το σχέδιο και η ανθρώπινη μορφή. Προκειμένου να γνωρίσει κάποιος να σχεδιάζει ανθρώπινες μορφές έπρεπε να έρθει σε επαφή με την τέλεια τέχνη της αρχαιότητας. Γι' αυτόν τον λόγο, μάλιστα, στις Ακαδημίες οι καλλιτέχνες μάθαιναν να σχεδιάζουν πάνω σε αρχαία γλυπτά.

⁵⁹. Ashley Palin, "Women, Art and Revolution: Feminine Symbolism and Democracy in Revolution Era France", *ό.π.*, σ. 5-6.

⁶⁰. Στη σύνθεση βρίσκονται στο πάτωμα διάφορα στέμματα και σκήπτρα, τα οποία απολήγουν στο λουλούδι-σύμβολο των Βουρβόνων.

από την Ελευθερία, τα σύμβολα της οποίας στέκονται ως σπαθιά πάνω από το γυμνό της στήθος. Η νεοκλασική απεικόνιση της μορφής αντιστοιχεί στο καλλιτεχνικό ύφος που επικρατεί τη συγκεκριμένη περίοδο και στην έντονη σύνδεση της Επανάστασης με την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα⁶¹.

Οι γυναίκες άρχισαν σταδιακά να συμμετέχουν ενεργά στην Επανάσταση, είτε μέσω της πολιτικής τους δράσης είτε μέσω της συσπείρωσής τους σε ομάδες για την υπεράσπιση των γυναικείων δικαιωμάτων⁶². Η ενεργός συμμετοχή των γυναικών αντανakλάται στην τέχνη και συμβολίζεται από την απεικόνιση της Ελευθερίας. Μορφές σε κίνηση, δυναμικές και επιθετικές, αντικατοπτρίζουν τις κοινωνικές κινητοποιήσεις της εποχής, την ανάγκη να εξαλειφθεί η Αριστοκρατία και τη θέση της να πάρει ένα πιο δημοκρατικό πολίτευμα. Η *Ελευθερία θριαμβεύουσα κατατροπώνει τις καταχρήσεις* (εικ.24) εμφανίζεται ως Αφροδίτη, μία θεότητα που πατά πάνω στο σύννεφο και λύνει τα δεσμά της. Η σπασμένη αλυσίδα και οι κατεστραμμένες ασπίδες που φέρουν το βασιλικό έμβλημα, αποδεικνύουν την επιθυμία της κοινωνίας να απαλλαγεί από την αυτοκρατορική δυνάστευση.

Το πρόσωπο της Ελευθερίας παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, καθώς περιέχει την κίνηση και ταυτόχρονα την ακινησία και περιγράφει την ενεργητική και παθητική στάση των γυναικών⁶³. Ειδικότερα, το κάτω μέρος του σώματος βρίσκεται σε απόλυτη ακινησία, τα πόδια είναι τοποθετημένα με κάπως αδέξιο τρόπο, που δεν επιτρέπουν στη μορφή να κινηθούν. Αντιθέτως, το πάνω μέρος, μολονότι δεν διακρίνεται από μυϊκή δύναμη, όπως συμβαίνει σε άλλες απεικονίσεις, παρουσιάζει έντονο δυναμισμό

⁶¹. Ο Νεοκλασικισμός χωρίζεται σε δύο περιόδους. Αρχικά, το 1750 περίπου, γίνεται αντιληπτή μία μετακίνηση των ανωτέρων κοινωνικών τάξεων και καλλιτεχνών προς τις περιοχές της Ιταλίας με σκοπό να έρθουν σε επαφή με την τέχνη της αρχαιότητας. Πρόκειται για την Μεγάλη Περιήγηση (Grand Tour), κατά την οποία ευγενείς και καλλιτέχνες ταξίδευαν προς τη Ρώμη, τη Φλωρεντία, τη Νάπολη και τη Σικελία προκειμένου να γνωρίσουν την κλασική τέχνη. Πλέον, κυριαρχούσε το σκεπτικό ότι για να ολοκληρώσει ένας καλλιτέχνης την εκπαίδευσή του, χρειαζόταν να γνωρίσει την κλασική τέχνη της Ρώμης και της υπόλοιπης Ιταλίας. Ο στόχος των ταξιδιωτών ήταν η γκαλερί Uffizi, στην οποία υπάρχει η πλούσια γλυπτική συλλογή των Μεδίκων.

Η δεύτερη φάση του Νεοκλασικισμού χρονολογείται από το 1790 έως το 1830 περίπου, όπου η τέχνη στράφηκε στον Ρομαντισμό. Τη συγκεκριμένη περίοδο φιλοτεχνήθηκαν τα σημαντικότερα νεοκλασικιστικά έργα. Βασική στροφή στη νεοκλασικιστική τέχνη διαδραμάτισαν τα έργα *Απόλλων Belvedere* (εικ.22) και το *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντα* (εικ.23), ρωμαϊκά αντίγραφα ελληνιστικών χρόνων τα οποία διακατέχονται, σύμφωνα με τον Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) από «ήρεμο μεγαλείο» και «ευγενή απλότητα», βλ. David Irwin, *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Αθήνα 1999, σ. 35. Με αφορμή τον Απόλλωνα ο Winckelmann έθεσε τις βάσεις του Νεοκλασικισμού σύμφωνα με τις οποίες τα έργα δεν έπρεπε να παρουσιάζουν καμία έξαρση συναισθημάτων, αλλά να διακατέχονται από αυτοσυγκράτηση. Με αυτόν τον τρόπο τα έργα της περιόδου ήταν φιλοτεχνημένα με βάση την τέχνη της αρχαιότητας έχοντας συναισθηματική φειδώ.

⁶². Το 1793 ιδρύεται η λέσχη των «Επαναστατικών Δημοκρατικών Γυναικών», Madelyn Gutwirth, *ό.π.*, σ. 289.

⁶³. *Ο.π.*, σ. 259.

μέσα από τον τρόπο που κρατάει τα αντικείμενα. Ο κεραυνός, βέβαια, από μόνος του συμβολίζει δύναμη και υπεροχή. Ο φρυγικός σκούφος, ο οποίος βρίσκεται στο ανώτερο μέρος της σύνθεσης, κυριαρχεί έναντι των άλλων συμβολισμών. Η θεότητα της Ελευθερίας, ως επιθυμία για την απομάκρυνση της μοναρχίας από το κράτος, κατάφερε να σπάσει τα δεσμά της και να απελευθερωθεί.

Τα ίδια ακριβώς σύμβολα κρατάει η Ελευθερία στο έργο *Η Ελευθερία θριαμβεύει, ή οι άκαρδοι νικούνται* (εικ.25), στο οποίο καταδιώκει την ανώτερη τάξη. Η Ελευθερία ξεπροβάλλει σαν θεότητα από τα σύννεφα, ως μία δυναμική νεοκλασική γυναικεία μορφή που έρχεται να τιμωρήσει την αδικία. Το αποκεφαλισμένο κεφάλι του Λουδοβίκου 16^{ου} πιθανότατα προδίδει τη χρονολογία δημιουργίας του έργου, η οποία είναι το 1793 ή μεταγενέστερα⁶⁴. Πράγματι, η αλληγορία διαδραμάτιζε πρωταγωνιστικό ρόλο κατά τη Γαλλική Επανάσταση. Η Ελευθερία σταδιακά συνυπήρχε ή αντικαταστάθηκε από άλλα ιδανικά και επιδιώξεις των επαναστατών. Στο έργο *Η Ελευθερία συντρίβει την Αριστοκρατία και η Δικαιοσύνη δείχνει το τέρας της Κερδοσκοπίας* (εικ.26) συνυπάρχουν η Ελευθερία και η Δικαιοσύνη, παθητικές και ταυτόχρονα ενεργητικές να κατατροπώνουν την αδικία που κυριαρχεί. Η *Ισότητα* (εικ.27), εν συνεχεία, απεικονίζεται με τα αντικείμενα της Ελευθερίας (εικ.28). Ο πέλεκυς και ο κόκορας, συμβολισμοί που τοποθετήθηκαν στην απεικόνιση της Ελευθερίας, πλέον συναντώνται σε όλα τα ιδανικά της Επανάστασης, ώστε να γίνονται κατανοητά και αποδεκτά από το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού. Οι έννοιες συγχέονται, συμβολίζοντας τις βασικότερες ιδέες και επιδιώξεις των επαναστατών, όπως η εξάλειψη της μοναρχίας.

⁶⁴. Χαρακτηριστικό της Γαλλικής Επανάστασης αποτελούσαν οι συνεχείς Συνελεύσεις οι οποίες διαδέχονταν η μία την άλλη. Το 1792, κατά τη δεύτερη περίοδο της Επανάστασης, τη θέση της Συμβατικής Συνέλευσης έλαβε η Εθνοσυνέλευση, η οποία διοικείτο από τα μέλη των Ιακωβίνων. Όσον αφορά στην εσωτερική πολιτική, η Εθνοσυνέλευση εγκαθίδρυσε νέο πολίτευμα, την αβασίλευτη δημοκρατία. Τον Σεπτέμβριο του 1792 φυλακίστηκε ο Λουδοβίκος ΙΣΤ΄, ενώ τρεις μήνες αργότερα άρχισε η δίκη του, η οποία τερματίστηκε τον Ιανουάριο του 1793 με οριστική απόφαση την εκτέλεση του βασιλιά (12 Ιανουαρίου 1793) και της βασίλισσας.

B.2. Η απεικόνιση της βίας

Καθώς οι επαναστατικές περίοδοι άλλαζαν και η μία Συνέλευση διαδεχόταν την άλλη, η απεικόνιση της αλληγορίας της Ελευθερίας μεταβαλλόταν, ώστε να συμβαδίζει κάθε φορά με τις πολιτικές εξελίξεις. Γι' αυτόν τον λόγο οι αλληγορίες χωρίζονται σε κατηγορίες, δύο από τις οποίες αναλύθηκαν στην ανωτέρω ενότητα. Η Επανάσταση διένυε τα χρόνια της Τρομοκρατίας και της έντονης εμφάνισης των γυναικών, οι αλληγορικές απεικονίσεις των γυναικών απέβαλαν τα όμορφα, νεανικά χαρακτηριστικά τους και τη θέση τους πήραν εκδικητικές μορφές-τέρατα, που κατασπαράσσουν ό,τι σχετίζεται με το παλαιό καθεστώς. Το έργο του Nicola-Antoine Taunay *Επαναστατική σατιρική αλληγορία: ο θρίαμβος του Μαρά στον κάτω κόσμο*, (εικ.29) αποδίδει με ακρίβεια την εποχή. Πρωταγωνιστικό ρόλο στο έργο διαδραματίζει η γκιλοτίνα που ετοιμάζεται να αποκεφαλίσει ακόμη έναν άνθρωπο. Στο κάτω μέρος της σύνθεσης συνεχίζεται η τρομοκρατία, κάτι το οποίο γίνεται ορατό μέσα από τις βίαιες πράξεις που απεικονίζονται. Πρόκειται για τον θρίαμβο της γκιλοτίνας στην κόλαση, καθώς αυτός είναι ο χώρος στον οποίο διαδραματίζεται το γεγονός. Η εικόνα, δηλαδή, συμβολίζει τη μορφή που είχε πάρει πλέον η Επανάσταση. Πρόκειται για μία κόλαση, από την οποία δεν μπορούσε να ξεφύγει κανείς.

Οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στην περίοδο της Τρομοκρατίας. Η Charlotte Corday δεν δίστασε να εισβάλει στον ιδιωτικό χώρο του Μαρά και να τον δολοφονήσει (εικ.30)⁶⁵. Ως αντίποινα, η Charlotte δικάστηκε λίγο αργότερα και τελικά εκτελέστηκε στη γκιλοτίνα. Οι γυναίκες πλέον είχαν ενταχθεί στην Επανάσταση. Στα πρακτικά της Επανάστασης αναφέρεται το εξής: «...είναι εκπληκτικό πόσο άγριες έχουν γίνει οι γυναίκες. Κάθε μέρα είναι παρούσες στις εξεγέρσεις⁶⁶» (Σ.τ.Σ). Βέβαια, η αλλαγή αυτή

⁶⁵. Κατά την Εθνοσυνέλευση του 1792 η εξουσία μεταφέρθηκε στην Επιτροπή Δημοσίας Ασφαλείας, μία ομάδα δώδεκα ατόμων, σημαντικότεροι από τους οποίους ήταν ο Μαρά (1743-1793), ο Δαντών (1759-1794) και ο Ροβεσπιέρος (1758-1794). Το 1794, ύστερα από δύο χρόνια έντονου εμφυλίου πολέμου και συνεχόμενων εκτελέσεων, τα τρία πρόσωπα της Επιτροπής Δημοσίας Ασφαλείας έχασαν την εξουσία τους και θανατώθηκαν. Το 1793 ο Μαρά, ένας από τους υποστηρικτές της Επανάστασης και ιθύνων νους της, θανατώθηκε από την Charlotte Corday, υποστηρίκτρια των Γιρονδίνων. Ο Δαντών, απογοητευμένος από τον τρόπο διοίκησης και από το γενικότερο κλίμα τρομοκρατίας, φάνηκε να αλλάζει στάση και να επιδεικνύει τάσεις συμβιβασμού με αποτέλεσμα την εκτέλεσή του το 1794. Τέλος, ο Ροβεσπιέρος, πρόεδρος της Εθνοσυνέλευσης, και ο πλέον ριζοσπάστης εξουσίαζε με δολιότητα και αυθαιρεσία μέχρι το 1794. Το γεγονός ότι έστελνε στη λαιμητόμο όποιον θεωρούσε εχθρό της Επανάστασης και όποιον στρεφόταν εναντίον του, τον έκανε μισητό στον λαό, ο οποίος τελικά τον φυλάκισε και τον εκτέλεσε.

⁶⁶. Arch. Nat. W191, Report of 26 Pluviôse, Χρονιά 3^η, στο Olwen Hufton, "Women in Revolution", *Past & Present*, 53, 1971, 90-108, σ. 101.

διαπιστώνεται και στην τέχνη. Στο έργο *Δημοκρατία* (εικ.31) η μορφή δεν θυμίζει σε τίποτα τις ωραίες απεικονίσεις της Δημοκρατίας και της Ελευθερίας. Μία γυναίκα μεγάλης ηλικίας έχει τοποθετηθεί σε πρώτο πλάνο να κρατάει στα δυο της χέρια μία δάδα και ένα μαχαίρι. Το πρόσωπό της, εξαντλημένο και ρυτιδιασμένο, τραβάει την προσοχή του θεατή, ενώ τα μαλλιά της αντικαθίστανται από φίδια, τα οποία παραπέμπουν στη μέδουσα. Ένα μεγάλο φίδι είναι τυλιγμένο στη μέση της συμβολίζοντας τον τρόπο και το κακό, ενώ οι νεκροκεφαλές στο ένδυμά της, καθώς και τα εναπομείναντα σύμβολα της αριστοκρατίας και της θρησκείας, δηλώνουν το επαναστατικό πνεύμα και την ήττα της μοναρχίας. Στο πίσω μέρος ξεπηδούν φωτιές που συμβολίζουν την καμένη πόλη, ενώ από την άλλη μεριά διακρίνεται η γκιλοτίνα και ο δήμιος με ένα κεφάλι στα χέρια του. Γίνεται φανερό ότι η συγκεκριμένη εικόνα συμβολίζει τα χρόνια της Τρομοκρατίας. Η Δημοκρατία μετατράπηκε σε ένα μυθικό τέρας που εναντιώθηκε στους ανθρώπους και κατέστρεψε τα πάντα στο πέρασμά του.

Το ίδιο αίσθημα τρομοκρατίας αποπνέει και το έργο του Prudhon *Αλληγορική απεικόνιση του Τρόμου* (εικ.32), στο οποίο μία μνημειακή καθιστή γυναικεία μορφή αλληγορεί την περίοδο της Τρομοκρατίας, ενώ ένα συνοδευτικό κείμενο (εικ.33) αναφέρει τα χαρακτηριστικά του έργου. Η μυϊκή της δύναμη, καθώς και η στάση της, απομακρύνεται από τα πρότυπα ομορφιάς των γυναικών. Κατά την Επανάσταση η έννοια του φύλου εξαλείφθηκε, οι πολίτες δεν αποκαλούνταν με τα προσωνύμια «Κύριος» και «Κυρία» («Monsieur» και «Madame», αντίστοιχα, στα γαλλικά), αλλά ως «πολίτης» και «πολίτισσα» («citoyen» και «citoyenne») ⁶⁷. Ακόμη, σύμφωνα με την εφημερίδα του Prudhomme *Révolution de Paris*, οι γυναίκες στα γράμματά τους ανέφεραν ότι υπήρχε ένα μόνο φύλο στη Γαλλία ⁶⁸. Σύμφωνα με τη συγκεκριμένη άποψη η μορφή στο υπό εξέταση έργο δεν έχει γυναικείο ή ανδρικό φύλο. Έχει το φύλο της Επανάστασης, αυτό του επαναστάτη που αντιδρά απέναντι στις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές διακρίσεις. Η μυϊκή της δύναμη θυμίζει ανδρικό σώμα έντονα επηρεασμένο από το στυλ του Νεοκλασικισμού. Παρ' όλα αυτά, το πρόσωπο και το στήθος της έχουν γυναικεία χαρακτηριστικά. Τα νεκρά σώματα στο κάτω μέρος, καθώς και ο τρόμος στο πρόσωπο του άνδρα αριστερά, αποτελούν αποδείξεις της περιόδου της Τρομοκρατίας. Η Τρομοκρατία κυριαρχούσε τα χρόνια 1793 και 1794.

⁶⁷. Gisela Bock, *Women in European History*, μτφρ. A. Brown, Oxford 2002, σ. 55.

⁶⁸. Εφ. *Révolutions de Paris*, No. 83, 5-12 Φεβρουαρίου 1791, σ. 226: «Plusieurs femmes se sont plaints à nous de la révolution. Elles nous mandent dans beaucoup de lettres, que depuis deux ans il semble qu' il n' y ait plus qu' un sexe en France. Dans les assemblées primaires, dans les sections, dans les clubs, etc. il n' est pas plus question des femmes, que si elles n' existoient pas [...]».

Περισσότεροι από 20.000 άνθρωποι έχασαν τη ζωή τους στη γκιλοτίνα, διότι υπήρχε η υπόνοια ότι σχετίζονταν φιλικά με τη βασιλική οικογένεια⁶⁹. Καθώς είχε προηγηθεί η εκτέλεση του Λουδοβίκου 16^{ου} τον Ιανουάριο του 1793, τον Οκτώβριο δικάστηκε και τελικά εκτελέστηκε και η βασίλισσα Μαρία Αντουανέτα σε πανηγυρικό κλίμα. Στο χαρακτηριστικό *Η εκτέλεση της Μαρίας Αντουανέτας, 16 Οκτωβρίου 1793* (εικ.34) το πλήθος είναι συγκεντρωμένο στην πλατεία για να παρακολουθήσει την εκτέλεση. Άνδρες, γυναίκες και παιδιά αδιαφορούν για το αποτρόπαιο θέαμα και σπρώχνουν τους στρατιώτες, ώστε να φτάσουν όσο πιο κοντά γίνεται στην γκιλοτίνα. Η βασίλισσα, με σκυμμένο το κεφάλι, περιμένει την καταδίκη της. Στη γωνία αριστερά βρίσκεται το άγαλμα της Ελευθερίας με τα χαρακτηριστικά της, τον φρυγικό σκούφο και το δόρυ. Το άγαλμα της Ελευθερίας και το άγαλμα του αλόγου στην αντίθετη μεριά λειτουργούν ως τείχη που περικλείουν μέσα τους τη σύνθεση.

Η εκτέλεση της βασίλισσας έγινε σε κλίμα χαράς και γιορτής από τον λαό. Αυτό δικαιολογείται από τις πεποιθήσεις για τα ήθη και τη γενικότερη αντιμετώπιση της εξουσίας της από τον λαό. Αναλυτικότερα, κόρη της Αυτοκράτειρας της Αυστροουγγαρίας Μαρίας Θηρεσίας, η Μαρία Αντουανέτα, απείχε κατά πολύ από το ενάρετο ήθος της μητέρας της. Αμέσως μετά τον γάμο της με τον Λουδοβίκο 16^ο ξεκίνησε η κατάχρηση της εξουσίας και οι οικονομικές σπατάλες, οι οποίες είχαν ως συνέπεια την επιβάρυνση της οικονομίας και τη μη αποπληρωμή των δανείων. Η βασίλισσα, δηλαδή, συνέβαλε με τον δικό της τρόπο στα αίτια της Γαλλικής Επανάστασης.

Όσον αφορά στον οικονομικό τομέα η Μαρία Αντουανέτα σπαταλούσε αλόγιστα πολύ μεγάλα χρηματικά ποσά για τα ενδύματά της αλλά και για την προσφορά δώρων στους ευγενείς φίλους της⁷⁰. Κατά την πορεία στις Βερσαλλίες, την 5^η Οκτωβρίου του 1789, οι γυναίκες (εικ.35), και γενικότερα ο γαλλικός πληθυσμός, εναντιώθηκαν κυρίως στη βασίλισσα και την πολιτική της απέναντι στο κράτος⁷¹. Η έχθρα του

⁶⁹. Ιωάννης Κολιόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τ.Α', Θεσσαλονίκη 1983, σ. 319.

⁷⁰. Η βασίλισσα ξόδευε πολλά χρήματα στον τζόγο, τη στιγμή κατά την οποία το μεγαλύτερο μέρος του πληθυσμού της Γαλλίας δεν μπορούσε να συντηρήσει την οικογένειά του. Επιπροσθέτως, ένα μεγάλο χρηματικό ποσό ξοδευόταν στους γάμους φίλων της, όπως στον γάμο της κόρης της δούκισσας de Polignac, ως δώρο του οποίου εξασφάλισε 800.000 λίβρες σε μία περίοδο κατά την οποία η εργαζόμενη γυναίκα είχε ημερομίσθιο 8 λίβρες, κι ενώ τα βασιλικά δώρα στους γάμους δεν ξεπερνούσαν τις 6.000 λίβρες. Βλ. Θεόδωρος Καρζής, *Η γυναίκα της νέας εποχής, Αναγέννηση, Τουρκοκρατία, Γαλλική Επανάσταση, Ελληνική Επανάσταση*, Αθήνα 1990, σ. 191.

⁷¹. Η βασίλισσα ήταν από τις γυναίκες που συμμετείχαν στη διακυβέρνηση του κράτους. Ο Rousseau, επέκρινε τη συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική εξουσία, καθώς θεωρούσε ότι ήταν ανδρική υπόθεση. Η συμμετοχή των γυναικών στην πολιτική εξουσία υποβάθμιζε το ανδρικό φύλο: «δεν

πληθυσμού προς το πρόσωπό της οφείλετο, επίσης, στο γεγονός ότι η καταγωγή της ήταν αυστριακή. Θεωρούσαν ότι η διακυβέρνηση του κράτους -καθότι η βασίλισσα συμμετείχε ενεργά στη διακυβέρνηση⁷²- γινόταν από μία αλλοδαπή, η οποία μάλιστα, καταγόταν από την Αυστρία, χώρα εχθρική των Γάλλων. Μολονότι τα συγκεκριμένα αποτελούν σημαντικά αίτια για την απέχθεια του λαού προς τη βασίλισσα, το σπουδαιότερο, ίσως, αίτιο είναι οι εξωσυζυγικές της συνευρέσεις και η παραμέληση των παιδιών της. Η βασίλισσα καταδικάστηκε από τον λαό για μοιχεία και λεσβιακές συνευρέσεις, καθώς και για παράλειψη των μητρικών της καθηκόντων⁷³. Την ημέρα της δίκης ο Εισαγγελέας υποβάθμισε την βασίλισσα λέγοντας ότι «σε σχέση με τις Μεσσαλίνες-Μπρουνχίλδη, Φρεδεγόνδη και τις γυναίκες των Μεδίκων οι οποίες αποκαλούνταν τα παλαιότερα χρόνια βασίλισσες της Γαλλίας και που τα ονόματά τους, τα απεχθή, δεν θα εξαφανιστούν από την ιστορία, η Μαρία Αντουανέτα, χήρα του Λουδοβίκου Καπέτου, αποτέλεσε κατά τη βασιλεία της μάστιγα και βδέλλα της Γαλλίας»⁷⁴ (Σ.τ.Σ).

Εκτός των υβριστικών σχολίων, στο τέλος του 18^{ου} αιώνα η Μαρία Αντουανέτα έγινε σύμβολο πορνογραφικών και ερωτικών χαρακτηρισμών, κυρίως, έργων⁷⁵. Η

ανέχονται πλέον τη διαφοροποίηση του φύλου, και καθώς δεν μπορούν να είναι άντρες, μετατρέπουν τους άντρες σε γυναίκες. Το μειονεκτικό αυτό αποτέλεσμα, το οποίο υποβαθμίζει τους άντρες είναι πολύ σημαντικό ειδικά σε κυβερνήσεις όπως η δικιά μας, που προσπαθούν να το αποφύγουν. Έναν μονάρχη δεν τον ενδιαφέρει αν κυβερνάει άντρες ή γυναίκες, αρκεί να είναι υπάκουοι. Αλλά σε μία δημοκρατία, οι άντρες είναι αναγκαίοι» (Σ.τ.Σ) (“no longer wishing to tolerate separation, unable to make themselves into men, the women make us into women. This disadvantageous result which degrades man is very important everywhere; but it is especially so in states like ours, whose interest it is to prevent it. Whether a monarch governs men or women ought to be rather indifferent to him, provided that he be obeyed; but in a republic, men are needed.”). Βλ. Jean Jacques Rousseau, *Politics and the arts; letter to M. D'Alembert on the theatre*, μτφρ. Allan Bloom, New York 1992, σ. 100-101.

⁷². Η υπεροπτική συμπεριφορά της Μαρίας Αντουανέτας την οδήγησε στη συμμετοχή στην πολιτική εξουσία και στην εκφορά απόψεων για τις κρατικές υποθέσεις. Ο αδερφός της Ιωσήφ 2^{ος} την είχε προειδοποιήσει για τη συμπεριφορά της: «Αγαπητή μου αδερφή, αναρωτηθήκατε ποτέ με ποιο δικαίωμα ανακατεύετε στις υποθέσεις της κυβέρνησης και της γαλλικής μοναρχίας; Τι σπουδές έχετε κάνει; Τι γνώσεις έχετε αποκτήσει, ώστε να τολμάτε να φανταστείτε πως η άποψή σας, ή η γνώμη σας, αξίζει κάτι σε υποθέσεις που απαιτούν ένα μεγάλο εύρος γνώσεων; [...] Ούτε διαβάζετε, ούτε συζητάτε σοβαρά πάνω από ένα τέταρτο το μήνα ούτε σκέφτεστε, ούτε στοχάζεστε αλλά ούτε και συλλογίζεστε ποτέ, είμαι βέβαιος, [...] τις συνέπειες των όσων λέτε ή πράττετε» (Σ.τ.Σ). Ό.π., σ. 191.

⁷³. Είναι γνωστή η ερωτική σχέση της με τον Σουηδό στρατηγό Axel de Fersen, στον οποίο λίγο πριν την εκτέλεσή της είπε το εξής: «Αντίο σ' αυτόν που αγάπησε και αγαπήθηκε περισσότερο από κάθε άνδρα» (Σ.τ.Μ). Θεόδωρος Καρζής, ό.π., σ. 192.

⁷⁴. “In the manner of the Messalinas-Brunhildes, Fredegund and Médicis, who were called in previous times queens of France, and whose names, forever odious, will not be effaced from the annals of history, Marie-Antoinette, widow of Louis Capet, has been during her time in France the scourge and the bloodsucker of the French”, στο Lynn A. Hunt, *The Family Romance of the French Revolution*, London 1992, σ. 92.

⁷⁵. Βέβαια, η Αυστριακή βασίλισσα δεν αποτέλεσε το μοναδικό παράδειγμα πορνογραφικών απεικονίσεων. Η συγκεκριμένη απεικόνιση αποτελούσε συχνό φαινόμενο των γυναικών της αριστοκρατίας. Η Madame du Barry, επί παραδείγματι, ερωμένη του Λουδοβίκου 15^{ου}, απεικονίζεται αρκετά συχνά σε τέτοιου είδους θέματα. Lynn A. Hunt, ό.π., σ. 91.

εικονογραφία αυτή μεταλλάχθηκε στα χρόνια της Επανάστασης και απεικονίστηκε ως τερατόμορφη φιγούρα που συμβολίζει την ηθική της κατάπτωση. Το *Σύνταγμα του 1791* (εικ.36), παραλληλίζει την Αυστριακή βασίλισσα με στρουθοκάμηλο, η οποία στέκεται καμαρωτή και τινάζει την ουρά της. Η επεξήγηση στο κάτω μέρος «La poulle d' autr u/y che» υπολανθάνει την εχθρότητα του λαού προς την Αυστρία⁷⁶. Στην επιγραφή ακριβώς από κάτω η βασίλισσα λέει: «χωνεύω εύκολα τον χρυσό και το ασήμι, αλλά το Σύνταγμα δεν μπορώ να το καταπιώ⁷⁷» (Σ.τ.Σ). Στο στόμα της, μάλιστα, βρίσκεται ένα χαρτί που γράφει «Constitution» (Σύνταγμα), το οποίο επεξηγεί την προαναφερθείσα φράση. Ακόμη ένα χαρακτηριστικό αναφέρεται στην ηθική πτώση της βασίλισσας. Το έργο *Άρπα, ένα τερατώδες αμφίβιο εν ζωή* (εικ.37), απεικονίζει ένα μυθικό πλάσμα με ανδρικό κεφάλι, γυναικεία στήθη, φτερά νυχτερίδας, ζωόμορφα νύχια και ουρά. Το κεφάλι περιβάλλεται από χαίτη λιονταριού, ενώ στην κορυφή έχει αυτιά γαιδάρου και κέρατα. Πρόκειται για μία παρομοίωση του ζωόμορφου πλάσματος με τη βασίλισσα, έναν συμβολισμό που παραπέμπει στον μισογυνισμό και τη μείωση του θηλυκού γένους⁷⁸. Ο γυμνισμός της παραπέμπει στη μοιχεία και τις ερωτικές συνευρέσεις και ακολασίες της ζωής της.

B.3. Η απεικόνιση του στήθους

Σε αντίθεση με τη σωματική απογύμνωση της βασίλισσας για ιδιοτελείς σκοπούς⁷⁹, η Ελευθερία, μητέρα του έθνους, εμφανιζόταν γυμνή για αγαθούς σκοπούς. Στο έργο του Jacques Louis David *Οι ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σωρούς των γιων του* (εικ.15)⁸⁰, στη βάση του αγάλματος της προσωποποίησης της Ρώμης βρίσκεται η

⁷⁶. Η λέξη «autruche» (στρουθοκάμηλος) είναι ομόηχη της λέξης «Austrian». Madelyn Gutwirth, *ό.π.*, σ. 232.

⁷⁷. «Je digere l' or d' argent avec facilité, mais la constitution je ne puis lavalier».

⁷⁸. Madelyn Gutwirth, *ό.π.*, σ. 354-355.

⁷⁹. Η γαλλική κοινωνία αντιπαθούσε τη Μαρία Αντουανέτα, καθώς, όπως πίστευαν, χρησιμοποιούσε το σώμα της για να πετύχει τους σκοπούς της, την ερωτική συνεύρεση και τον ολοκληρωτικό έλεγχο της πολιτικής κατάστασης. Lynn A. Hunt, *ό.π.*, σ. 93-94.

⁸⁰. Ο Jacques Louis David υπήρξε ο κύριος εκφραστής του κινήματος του Νεοκλασικισμού. Μόλις ολοκλήρωσε τις σπουδές του στη Γαλλία έζησε, με υποτροφία, για αρκετά χρόνια στη Ρώμη μελετώντας την ελληνορωμαϊκή τέχνη, βλ. Elizabeth Gilmore Holt (επιμ.), *ό.π.*, σ. 1. Ο καλλιτέχνης χρησιμοποίησε έργα του Νεοκλασικισμού ως προπαγάνδα, αρχικά, υπέρ της Επανάστασης, και στη συνέχεια υπέρ του Ναπολέοντα. Τα έργα του διακρίνονται από συναισθηματική φειδώ, ενώ παράλληλα προσπαθούν να αναδείξουν την ιδέα του ηθικού και ικανού ηγέτη. Ένα από τα έργα που περιέχουν τα βασικά χαρακτηριστικά του Νεοκλασικισμού είναι ο *Όρκος των Ορατών* (εικ.38), φιλοτεχνημένο αρκετά

λύκαινα που θηλάζει τον Ρέμο και τον Ρωμύλο. Η λύκαινα χάριν του μητρικού αισθήματος κατόρθωσε να αναθρέψει τον πρώτο αυτοκράτορα της Ρώμης. Πρόκειται για την προσωποποίηση της μητρότητας, η οποία άρχισε σταδιακά να διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στο τέλος του 18^{ου} αιώνα. Σε διαφορετικό έργο του καλλιτέχνη, στο *Η παρέμβαση των Σαβίνων* (εικ.7), ο ζωγράφος επέλεξε να απεικονίσει τη συμφιλίωση των δύο λαών και τη μητρότητα. Ειδικότερα, το κάτω μέρος της σύνθεσης κατακλύζεται από μητέρες που κρατούν ή προσέχουν τα παιδιά τους. Στο κέντρο μία μητέρα απεικονίζεται με τα στήθη έξω, τα οποία δείχνουν κατευθείαν στην κατεύθυνση των παιδιών⁸¹. Αντιστοίχως, στο ανώτερο σημείο της σκηνής μία γυναίκα ανεβαίνει στο βάθρο σηκώνοντας το παιδί της ψηλά, πιθανώς για να το προστατέψει.

Κατά τα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης η απεικόνιση της μητρότητας άλλαξε μορφή και συμβολίστηκε μέσα από την Ελευθερία, τη θεότητα που ανέθρεψε ολόκληρη τη γαλλική κοινωνία. Η γυμνότητα της Ελευθερίας ερχόταν σε αντιπαράθεση με τη γυμνότητα της βασίλισσας και προέβαλε το σωστό και ηθικό πρότυπο της γυναίκας. Η θέση της γυναίκας στην κοινωνία θεωρείτο πως ήταν η γέννηση και η ανατροφή των παιδιών⁸². Η Μαρία Αντουανέτα δεν ήταν καλή μητέρα, παραμελούσε την ανατροφή των παιδιών της και επιδιόταν σε ερωτικές απολαύσεις. Επίσης, εκτός της κακής ανατροφής, αρκετές μητέρες όλων των κοινωνικών βαθμίδων απέφευγαν να θηλάσουν τα παιδιά τους. Αντ' αυτού τα έδιναν σε παραμάνες να τα μεγαλώσουν μέχρι κάποια ηλικία⁸³. Οι γυναίκες αυτές δεν ήταν αποδεκτές από την

χρόνια πριν την έκρηξη της Επανάστασης (1784-1785), βλ. Fritz Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780-1880*, London 1971, σ. 19. Στο συγκεκριμένο έργο αποτυπώνεται η στιγμή κατά την οποία οι τρεις γιοι της οικογένειας των Ορατίων ορκίζονται μπροστά στον πατέρα τους προτού αναχωρήσουν για τη μάχη. Στη μία πλευρά του έργου βρίσκονται οι τρεις γιοι με δυναμική στάση, η οποία δηλώνει ηρωισμό. Η απόδοση των σωμάτων παραπέμπει σε αγάλματα. Από την άλλη πλευρά έχουν τοποθετηθεί οι γυναίκες της οικογένειας, οι οποίες θρηνούν για την αποχώρηση των ανδρών. Στη σύνθεση έχει χρησιμοποιηθεί κυρίως το κόκκινο χρώμα, το οποίο ενώνει τις ομάδες και οδηγεί το βλέμμα του θεατή ομαλά από τις γυναίκες στον πατέρα και τελικά στους τρεις άνδρες. Αυτό που δημιουργεί εντύπωση τόσο στο παρόν έργο, όσο και στο έργο *Οι ραβδόχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σωρούς των γιων του* (εικ.15) είναι το γεγονός ότι η συναισθηματική φειδώ και η έλλειψη έκφρασης συναισθημάτων που επικρατούν έρχονται σε αντιδιαστολή με το θέμα των έργων. Ειδικότερα, μολονότι οι γιοι στο παρόν έργο προετοιμάζονται για μάχη, το κλίμα είναι ήρεμο και γαλήνιο. Το ίδιο συμβαίνει και με τη μορφή του Βρούτου, ο οποίος, αν και έχασε τους γιους του, κάθεται ήρεμος και σκεπτικός. Αυτό συμβαίνει, διότι ο καλλιτέχνης επιθυμεί να δηλώσει το ήθος του ικανού ηγέτη, ο οποίος δεν λυγίζει απέναντι στο πένθος και τη λύπη. Το προπαγανδιστικό περιεχόμενο των έργων εναντίον της σύγχρονης πολιτικής κατάστασης γίνεται αντιληπτό με αυτόν τον τρόπο, εφόσον ο ιδανικός ηγέτης μπορεί να θυσιάσει τα πάντα για το καλό της πατρίδας και το ήθος του παραμένει ακεραίο.

⁸¹. Jean-Marie Roulin, "Mothers on Revolution: Political Representations of Maternity in Nineteenth-Century France", *Yale French Studies*, 101, 2001, σ. 183.

⁸². George Duby και Michelle Perrot (επιμ.), *A History of Women in the West*, τ.3: Renaissance and Enlightenment Paradoxes, Harvard 1993, σ. 211.

⁸³. Σύμφωνα με τον αρχηγό της αστυνομίας, Charles-Pierre le Noir «από τα 20.000 περίπου μωρά που γεννιούνται στο Παρίσι κάθε χρόνο, μόνο το 1/3 γεύεται το γάλα της μητέρας του ένας ίσος αριθμός

κοινωνία, καθώς δεν ήταν άξιες να μεγαλώσουν τα παιδιά τους. Με αυτόν τον τρόπο δημιουργήθηκε στη Γαλλία μία αντιπαλότητα μεταξύ αυτών που υπερασπίζονταν τα μητρικά καθήκοντα και τον θηλασμό και αυτών που έδιναν τα παιδιά τους στις παραμάνες. Το έργο *Στην Αθανασία* (εικ.39) συμβολίζει ακριβώς αυτή τη διαφωνία. Στο ένα άκρο του έργου βρίσκεται ο Φθόνος με χαρακτηριστικά που θυμίζουν τη Μέδουσα με τα στήθη φανερά, να προσπαθεί να κατατροπώσει τον Necker (1732-1804), μέλος της πολιτικής εξουσίας της Γαλλίας πριν την έκρηξη της Επανάστασης και ένθερμος υποστηρικτής της. Από την άλλη, η Αγάπη, η οποία προστατεύεται από τη δόξα, προσπαθεί να αναθρέψει τα παιδιά της υπό τον φόβο του φθόνου.

Η Ελευθερία, η οποία αντιπροσώπευε μία αγαθή θεότητα, δήλωνε την αντίθεσή της σε τέτοιου είδους πράξεις. Η γυμνότητά της δεν εξέπεμπε κανέναν ερωτισμό και καμία απέχθεια προς τον θηλασμό. Αντιθέτως, το γυμνό της στήθος (εικ.40) συμβόλιζε τη μητρότητα, την ανατροφή δηλαδή του λαού. Το 1797 ο Louis-Sebastian Mercier (1740-1814) παρατήρησε στο *Le nouveau Paris* ότι «πλήθος παιδιών θηλάζουν [...]. Για τις γυναίκες της Γαλλίας η μητρότητα γίνεται ευχαρίστηση: όλες τους θηλάζουν, όλες θεωρούν τιμή να είναι μητέρες⁸⁴» (Σ.τ.Σ). Η τιμή αυτή είναι που απεικονίστηκε στην τέχνη μέσα από το υπέρτατο αγαθό, την Ελευθερία⁸⁵. Η *Ρεπουμπλικανική Γαλλία προσφέρει τα στήθη της σε όλους τους Γάλλους* (εικ.41), αποτελεί ίσως το χαρακτηριστικότερο παράδειγμα της μητρότητας. Στο συγκεκριμένο έργο η Ελευθερία-Ισότητα, που συμβολίζονται από τον φρυγικό σκούφο και τον τριγωνικό ζυγό που κρέμεται από την τρίχρωμη κορδέλα, έχει καλυμμένο το σώμα της εκτός από τα στήθη της. Το γεγονός ότι βρίσκονται σε τόσο κοντινή θέα, σε κατά μέτωπο απεικόνιση, δηλώνει τη σημασία που έχει για την κοινωνία η έννοια της μητρότητας. Το γυμνό στήθος δεν εκπέμπει κανέναν ερωτισμό και αισθησιασμό. Τον ίδιο συμβολισμό, τέλος, αποπνέει το αρκετά μεταγενέστερο έργο του Honoré Daumier *Η Δημοκρατία* (εικ.42), του 1848. Εδώ, η Δημοκρατία απεικονίζεται ένθρονη σε μνημειακή κλίμακα. Με το δεξί της χέρι κρατάει την τρίχρωμη σημαία, ενώ το βλέμμα της είναι δυναμικά στραμμένο προς το μέρος της. Η σημασία του έργου εντοπίζεται στο κέντρο της σύνθεσης, καθώς εκεί βρίσκονται τα παιδιά της που τα θηλάζει. Το

θηλάζει στο σπίτι της μητέρας και του πατέρα του. Δύο ή τρεις χιλιάδες, τα οποία ανήκουν στις εύπορες τάξεις στέλνονται στα προάστια και τα περίχωρα με παραμάνες, τις οποίες οι γονείς πληρώνουν όλο και περισσότερο επειδή τους αρέσουν περισσότερο». Charles-Pierre le Noir, *Détail sur quelques établissements de la ville de Paris, demandé par sa majesté impériale, la reine de Hongrie*, σ. 63.

⁸⁴. Jean-Marie Roulin, *ό.π.*, σ. 183.

⁸⁵. Σύμφωνα με την Madelyn Gutwirth, το στήθος μπορεί να είναι κέντρο ευτυχίας. Βλ. M.Gutwirth, *ό.π.*, σ. 341.

ύφος της είναι μεγαλειώδες, όπως και οι μορφές. Σε νεοκλασική απεικόνιση η Δημοκρατία συμβολίζει τη μητέρα του έθνους⁸⁶.

⁸⁶. Ο Victor Hugo στο βιβλίο «Οι Άθλιοι» δηλώνει μέσα από τα λόγια του Ενζολωρά «Πολίτη, [...] μητέρα σου είναι η Δημοκρατία». Βίκτωρ Ουγκό, *Οι Άθλιοι*, βιβλίο 4, κεφάλαιο 5, μτφρ. Γ. Κουχ, Αθήνα 1998, σ. 454.

Κεφάλαιο Γ'. Η τέχνη στη Γαλλία από το 1795 έως το 1830

Το 1795 ο Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) φιλοτέχνησε το έργο *Το πνεύμα της Γαλλίας ανάμεσα στην Ελευθερία και τον Θάνατο* (εικ.43). Το συγκεκριμένο έργο ερμηνεύει τη σύγχρονη πολιτική κατάσταση του Διευθυντηρίου⁸⁷. Αναλυτικότερα, το 1795 η «τρομοκρατία» των προηγούμενων ετών είχε παύσει και τη θέση της έλαβε η σταθερότητα και η Δημοκρατία. Με αυτόν τον τρόπο, η γυμνή μορφή, ως αλληγορία της Γαλλίας, στέκεται ανάμεσα στα χαρακτηριστικά των προηγούμενων χρόνων, την Ελευθερία και τον Θάνατο, σε στάση ανάληψης. Ο Θάνατος βρίσκεται σε χαμηλότερο επίπεδο σε σχέση με την Ελευθερία, ακριβώς διότι ηττήθηκε. Τα χέρια του είναι ακουμπισμένα πάνω στο δρεπάνι σε στάση ανάπαυσης, πράγμα το οποίο δηλώνει ότι εξυπηρέτησε τον σκοπό του και πλέον ήρθε η ώρα να αναπαυθεί. Αντιθέτως, η Ελευθερία, γεμάτη ενέργεια και κίνηση είναι τοποθετημένη στο ψηλότερο επίπεδο, καθώς επικρατεί. Κρατάει στα χέρια της τα επαναστατικά σύμβολα, τον φρυγικό σκούφο και το ισοσκελές τρίγωνο, ενώ στα πόδια της βρίσκεται ο πέλεκυς, ο οποίος συμβολίζει τη νομιμότητα. Το φίδι που διακοσμεί τον θρόνο της παραπέμπει στην αιώνια ύπαρξή της⁸⁸. Η έννοια της Ελευθερίας πρωταγωνιστούσε σε ολόκληρη την κοινωνία. Στην τέχνη διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο, καθώς οδηγούσε, σύμφωνα με έναν ανώνυμο συγγραφέα, στην κατάργηση του Ακαδημαϊσμού, ο οποίος κυριαρχούσε μέχρι τότε: «οι καλλιτέχνες, που νιώθουν τόσο έντονα τα οφέλη της ελευθερίας που απολαμβάνουν ως πολίτες, θυμούνται με πόνο ότι, ως καλλιτέχνες, εξακολουθούν να είναι σκλάβοι της υπουργικής εξουσίας και δέσμοι του στενού κύκλου απ' όλες τις

⁸⁷. Η «Λευκή Τρομοκρατία» που επικρατούσε στη Γαλλία το 1795 συνεπαγόταν την καταδίωξη όσων τάσσονταν υπέρ των Ιακωβίνων και της Επιτροπής Δημοσίας Ασφαλείας. Πολλοί από αυτούς κρύφτηκαν, ενώ όσοι δεν τα κατάφεραν, δικάστηκαν και εκτελέστηκαν. Η Επανάσταση πλέον ευνοούσε τις μεγαλοαστικές τάξεις, ενώ το νέο Σύνταγμα που ψηφίστηκε το 1795 ευνοούσε τις εύπορες τάξεις. Αναλυτικότερα, αρκετοί από τους νόμους της Επιτροπής καταργήθηκαν και τη θέση τους έλαβαν άλλοι. Βλ. Ι. Κολιόπουλος, *Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945. Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 41. Ένα από τα σημαντικότερα μέτρα του νέου Συντάγματος ήταν η ανάθεση της εκτελεστικής εξουσίας σε μία ομάδα πέντε ατόμων, στο Διευθυντήριο. Το Διευθυντήριο ρύθμιζε σχεδόν όλες τις εξουσίες, καθώς όριζε την εσωτερική και δημόσια διοίκηση, τον στρατό και την εξωτερική πολιτική.

Το Διευθυντήριο αντιμετώπιζε σοβαρά οικονομικά και πολιτικά προβλήματα. Στον πολιτικό τομέα επιχείρησε να εναντιωθεί στους εύπορους και βασιλόφρονες που επέστρεψαν και προσπάθησαν να αναλάβουν την εξουσία και να γυρίσουν σε προγενέστερες εποχές. Προκειμένου να αντιμετωπίσει τα προβλήματα του κράτους, το Διευθυντήριο στράφηκε στον Ναπολέοντα Βοναπάρτη, νέο και ικανό στρατηγό, ο οποίος είχε ως στόχο την επέκταση των συνόρων της Γαλλίας μέσα από συνεχόμενους επεκτατικούς πολέμους.

⁸⁸. Rolf Toman (επιμ.), *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός. Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική, Σχέδιο 1750-1848*, μτφρ. Μαίρη Σητιμάκη, Αθήνα 2008, σ. 382.

πλευρές του ακαδημαϊκού, παράλογου και τυραννικού καθεστώτος, που συγκεντρώνοντας όλες τις εξουσίες στα χέρια ενός μικρού αριθμού καλλιτεχνών, τους κατέστησαν κριτές του αθλήματος και της φήμης όλων εκείνων των συμπολιτών τους, έρχονται αντιμέτωποι με τον δύσκολο κόσμο της τέχνης»⁸⁹ (Σ.τ.Σ).

Με βάση το προηγούμενο έργο προκύπτουν ορισμένα συμπεράσματα που αφορούν στην ιστορία της τέχνης. Αρχικά, γίνεται αντιληπτό ότι κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 19^ο αιώνα κυριαρχούσαν στην τέχνη δύο ρεύματα, ο Νεοκλασικισμός και ο Ρομαντισμός. Τη συγκεκριμένη περίοδο ο αυστηρός Ακαδημαϊσμός που κυριαρχούσε τα προηγούμενα χρόνια εγκαταλείφθηκε, και τη θέση του πήρε η τέχνη που αφορά στο υποκείμενο και το «εγώ», ο Ρομαντισμός. Στο αναφερθέν έργο οι επιρροές του Regnault από τον νεοκλασικιστή δάσκαλό του Jacques Louis David είναι ορατές. Ακόμη, η αλληγορία της Γαλλίας παραπέμπει στην ανάληψη του Χριστού, ενώ η φωτιά που τοποθετείται ακριβώς πάνω από το κεφάλι της κάνει «αναφορά στη φλογώδη αποστολή του Αγίου Πνεύματος»⁹⁰. Εν συνεχεία, κατά τα τέλη της δεκαετίας του 1790 παρατηρείται ότι η Ελευθερία σταδιακά έπαψε να κυριαρχεί στην τέχνη, καθώς είχε πλέον επιτύχει τον σκοπό της και είχε ανατρέψει το πολιτικό status quo. Η Ελευθερία το 1795 σφράγισε τη νίκη της και πλέον χρειαζόταν έναν ικανό πολιτικό να την εδραιώσει. Πλέον, η τέχνη χρειαζόταν να σταθεί στο πλευρό του νέου Υπάτου και στη συνέχεια Αυτοκράτορα, Ναπολέοντα, και να προπαγανδίζει υπέρ της πολιτικής του. Χρησιμοποιήθηκε, δηλαδή, ως μέσο εδραίωσης της εξουσίας του.

Με την άνοδό του στον θρόνο ο Ναπολέων χρειαζόταν να εδραιώσει την κυριαρχία του, καθώς η εξουσία του δεν πήγαζε ούτε κληρονομικά ούτε ελέω Θεού, όπως συνέβαινε τα προηγούμενα χρόνια⁹¹. Για τον λόγο αυτόν έπρεπε να χρησιμοποιήσει

⁸⁹. David O'Brien, *Antoine-Jean Gros: peintre de Napoléon*, Paris 2006, σ. 1: « les artistes, qui sentent si vivement les bienfaits de la liberté dont ils jouissent comme citoyens, se rappellent avec douleur que, comme artistes, ils sont encore esclaves du pouvoir ministeriel et resserrés de toutes parts dans le cercle étroit du régime académique, régime absurde et tyrannique qui, rennuissant tous les pouvoirs dans les mains d'un petit nombre d'artistes, les a rendus les arbitres du sport et de la réputation de tous ceux de leurs concitoyens qui, comme eux, courent la carrière épineuse des arts». Η ίδρυση της πρώτης Ακαδημίας της τέχνης πραγματοποιήθηκε το 1563 στη Φλωρεντία. Στη συνέχεια, παρατηρείται η συνεχόμενη ίδρυση Ακαδημιών που στόχευαν στη διδασχή του σχεδίου ως υπέρτατου αγαθού της τέχνης. Με την ίδρυση της «Academie Royale de Peinture et de Sculpture» στο Παρίσι, η γαλλική τέχνη στρεφόταν συνεχώς στο σχέδιο. Κατά τον Νεοκλασικισμό η παράδοση αυτή συνεχίστηκε με την διδασχή των αρχαίων ελληνορωμαϊκών γλυπτών. Κατά το τέλος του 18^{ου} αιώνα, παρατηρείται σταδιακή απομάκρυνση από τον Ακαδημαϊσμό και έμφαση στη φύση και το συναίσθημα, που κυριαρχούσαν στις αρχές του 19^{ου} αιώνα μέσα από το κλίμα του Ρομαντισμού.

⁹⁰. Ό.π.

⁹¹. Παρ' όλα αυτά, η εκλογή του Ναπολέοντα σε πρώτο Υπάτο έγινε υπό πανηγυρικό κλίμα. Η γαλλική κοινωνία τον υποδέχτηκε ως έναν ελευθερωτή, ο οποίος επιτέλους έβαλε τέλος στις πολεμικές συγκρούσεις. Οι νικηφόρες προσπάθειές του στο εξωτερικό, δημιούργησαν τη συμπάθεια του λαού απέναντί του, με αποτέλεσμα, μόλις κατέλαβε την εξουσία, δεν δέχτηκε καμία αντίρρηση. Με το

την τέχνη ως προπαγάνδα για την εξουσία του. Αυτό επιχείρησε να κάνει ο Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867)⁹² με το έργο *Ο Ναπολέον*⁹³ *Α' στον Αυτοκρατορικό Θρόνο* (εικ.44)⁹⁴.

Η μορφή του Ναπολέοντα κυριαρχούσε στην τέχνη μέχρι το 1815, όταν πραγματοποιήθηκε η πτώση της Αυτοκρατορίας του. Μολονότι οι περισσότεροι καλλιτέχνες απεικονίζουν τη μορφή του ως ανδρείου στρατηγού, ο κατεξοχήν προσωπικός ζωγράφος του ήταν ο Jacques Louis David (1748-1825), ο οποίος τον εικονίζει με τρόπο ώστε να επιτυγχάνεται η πολιτική προπαγάνδα. Το έργο *Ο Βοναπάρτης διασχίζει το βουνό Saint-Bernard, 20 Μαΐου 1800* (εικ.46) είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά με προπαγανδιστικό περιεχόμενο⁹⁵.

πραξικόπημα της 10^{ης} Νοεμβρίου του 1799 ο Ναπολέων εγκαθίδρυσε στρατιωτική δικτατορία συγκεντρώνοντας τις περισσότερες εκτελεστικές και νομοθετικές αρμοδιότητες. Το νέο Σύνταγμα που ψήφισε είχε πολλές ελλείψεις σε ό,τι αφορά στα ανθρώπινα δικαιώματα και τις ελευθερίες του ανθρώπου. Συγκεκριμένα, στο νέο Σύνταγμα δεν γινόταν καμία αναφορά στην κατοχύρωση των δικαιωμάτων του ανθρώπου καθώς και στην ελευθερία, την ισότητα και την αδελφοσύνη, Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 46-47.

⁹². David Irwin, *ό.π.*, σ. 259.

⁹³. Αυτό που ενδιέφερε τον Ναπολέοντα ήταν η κυριαρχία σε ολόκληρη την Ευρωπαϊκή χερσόνησο, την οποία μπορούσε να εξασφαλίσει μόνον εφόσον εξασφάλιζε τη γαλλική εξουσία. Γι' αυτόν τον λόγο προσπάθησε να βρει μία λύση ανάμεσα στους επαναστάτες και τους φιλοβασιλικούς, οι οποίοι είχαν πλέον επιστρέψει στη Γαλλία. Τα μέτρα που έλαβε στη διοίκηση, την οικονομία και τη θρησκεία, βλ. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τ. Α', Θεσσαλονίκη 1983, σ. 326 και Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 50, κινούνταν ανάμεσα στις επιθυμίες των Επαναστατών και όσων επιθυμούσαν την επιστροφή του βασιλιά. Το μοναδικό ανάχωμα για την εξασφάλιση των επιδιώξεών του ήταν η απόκτηση διαδόχου, ο οποίος θα συνέχιζε το έργο του. Μολονότι χρόνια παντρεμένος με την Ιωσηφίνα, δεν κατάφεραν να φέρουν στον κόσμο ένα παιδί που θα τον διαδεχόταν και θα συνέχιζε το έργο της κυριαρχίας. Για να εξασφαλίσει την εξουσία, επέλεξε να στεφθεί Αυτοκράτορας της Γαλλίας, δηλαδή είχε πλέον κληρονομική εξουσία. Τον Δεκέμβριο του 1804 στέφθηκε Αυτοκράτορας της Γαλλίας στην εκκλησία της Παναγίας των Παρισίων ενώπιον του Πάπα Πίου Ζ'.

⁹⁴. Ο συνδυασμός του χρυσού με το κόκκινο χρώμα παραπέμπει στην Ρωμαϊκή Αυτοκρατορία, κάνοντας αναφορά στην ένδοξη αρχαιότητα. Για την εικόνα του Ναπολέοντα ο Ingres είχε ως πρότυπο την εικόνα του Ολύμπιου Δία (εικ.45), του δυνατότερου όλων των Θεών. Όπως ακριβώς ο Δίας απεικονίζεται με τα σύμβολά του, έτσι και ο Ναπολέων απεικονίζεται με τα σύμβολα της Δικαιοσύνης, ενώ ο αετός - σύμβολο του Ολύμπιου Θεού- στολίζει το χαλί της σύνθεσης.

⁹⁵. Η συγκεκριμένη απεικόνιση συμβολίζει το μεγαλείο του Αυτοκράτορα, εάν λάβουμε υπόψη μας ότι μόλις δύο στρατηγοί κατόρθωσαν να τις διασχίσουν και οι οποίοι αναφέρονται στο κάτω μέρος της σύνθεσης, δηλαδή ο Καρλομάγνος και ο Αννίβας, ενώ ο τρίτος είναι ο Ναπολέων. Η σύνδεση με τον Καρλομάγνο γινόταν και από τον ίδιο τον Ναπολέοντα, καθώς έβλεπε τον εαυτό του ως εκείνον, βλ. David Irwin, *ό.π.*, σ. 262. Πράγματι, όπως ο Καρλομάγνος ήλεγχε το μεγαλύτερο μέρος της βορειοκεντρικής Ευρώπης, έτσι και ο Ναπολέων επιθυμούσε-και κατόρθωσε για ένα διάστημα- να κυριαρχήσει στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης. Πρώτο, μάλιστα, μέλημα του Αυτοκράτορα στην εξωτερική πολιτική ήταν η διακοπή των μακροχρόνιων πολέμων, οι οποίοι είχαν αρχίσει από τα πρώτα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης. Σκοπός του ήταν η δημιουργία ενός ειρηνικού κράτους που θα επεκτεινόταν από τη Βόρεια έως τη Νότια Ευρώπη και από την Ανατολική έως τη Δυτική. Πρώτη επιδίωξη για να επιτευχθεί η ειρήνη ήταν η αναχαίτιση των δυνάμεων βόρεια της Γαλλίας, με αποτέλεσμα το 1800 να περάσουν υπό την κυριαρχία της Γαλλίας το Βέλγιο και οι περιοχές δυτικά του Ρήνου, βλ. André Maurois, *Ιστορία της Γαλλίας*, μτφρ. Κοσμά Πολίτη, χ.τ, χ.χ. σ. 323-324. Στη συνέχεια στράφηκε στην υπόλοιπη Ευρώπη και κυρίως στη Βρετανία, με την οποία υπέγραψε συνθήκη το 1802 και η ειρήνη εξασφαλίστηκε για περίπου έναν χρόνο.

Εν συνεχεία, η προπαγανδιστική πολιτική συνεχίστηκε με την αντικατάσταση των επαναστατικών νομισμάτων από τα αυτοκρατορικά⁹⁶. Εντύπωση δημιουργεί ένα νόμισμα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (εικ.47), το οποίο συνδυάζει την Ελευθερία με την Αυτοκρατορία. Αναλυτικότερα, στο νόμισμα απεικονίζεται η αλληγορία της Ελευθερίας με τα χαρακτηριστικά της, την οποία περιβάλλει η επιγραφή *AU NOM DU PEUPLE FRANÇAIS BONAPARTE I^{ER} CONSUL*⁹⁷, δηλώνοντας με αυτόν τον τρόπο τη σημασία που είχε διαδραματίσει η Ελευθερία την προγενέστερη περίοδο και ο Ναπολέων στην παρούσα. Κατά το διάστημα 1796-1810, στο οποίο ο Ναπολέων θριάμβευε κατακτώντας το μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης⁹⁸, η τέχνη, και συγκεκριμένα η ζωγραφική τέχνη, απομακρύνθηκε από την αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας και επικεντρώθηκε στην προπαγάνδα του Αυτοκράτορα. Ο Antoine-Jean Gros (1771-1835) αποτέλεσε έναν από τους καλλιτέχνες που επικεντρώθηκαν στην απεικόνισή του⁹⁹, καθώς φιλοτέχνησε μία σειρά από έργα, τα οποία απεικονίζουν τις γαλλικές μάχες με πρωταγωνιστή τον Ναπολέοντα¹⁰⁰ (εικ.48).

Μέχρι το 1807 οι περισσότερες πολεμικές επιχειρήσεις έληγαν νικηφόρα και μετέτρεψαν τη Γαλλία στην ισχυρότερη χώρα της Ευρώπης. Ο Ναπολέων κέρδισε κύρος και την εμπιστοσύνη του λαού. Οι συνεχόμενες πολεμικές συρράξεις, όμως, και οι θάνατοι που προκάλεσαν, δυσaráεστησαν την κοινωνία. Φαίνεται πως ο Ναπολέων είχε μεθύσει από τις συνεχόμενες επιτυχίες και οι φιλοδοξίες του έφθαναν τα όρια της ύβρεως. Το 1807 ο Ναπολέων πραγματοποίησε εκστρατεία εναντίον της Ρωσίας και του τσάρου Αλέξανδρου Α΄, με νικηφόρο αποτέλεσμα γι' αυτόν. Η συνθήκη που υπογράφηκε αμέσως μετά (Συνθήκη του Τιλσίτ), όριζε τη δημιουργία του Δουκάτου

⁹⁶. Ο Ναπολέων εικονιζόταν με τα αυτοκρατορικά σύμβολα (εικ.6.6) προσπαθώντας με αυτόν τον τρόπο να εδραιώσει την πολιτική του κυριαρχία.

⁹⁷. «Στο όνομα του γαλλικού λαού Βοναπάρτης 1^{ος} ύπατος».

⁹⁸. Μετά τη συνθήκη μεταξύ Γαλλίας και Βρετανίας οι εχθροπραξίες ανάμεσά τους άρχισαν εκ νέου το 1803. Λίγο αργότερα, το 1805 ο Ναπολέων στράφηκε εναντίον του βασιλείου της Ιταλίας το οποίο, μάλιστα, κατέκτησε και στο οποίο πρόσθεσε και τη Βενετία, που κατοχύρωσε από την Αυστρία. Μέχρι το 1807 η Γαλλία κατείχε την περιοχή από τη Σικελία μέχρι τη Βαλτική.

⁹⁹. Σκηνές μαχών, προσωπογραφίες του Αυτοκράτορα και εικόνες εξιδανίκευσής του παρουσιάζονταν στον λαό, με σκοπό να υμνήσουν την πολιτική του δεινότητα.

¹⁰⁰. Στο έργο *Ο Βοναπάρτης στη γέφυρα του Αρκολε* (εικ.48) η αποφασιστικότητα, η ενέργεια και η πολεμική δεινότητα του Αυτοκράτορα κυριαρχούν. Στο κέντρο της σύνθεσης έχει τοποθετηθεί ο Ναπολέων που κρατάει στο ένα χέρι το σπαθί, ενώ με το άλλο σηκώνει τη γαλλική σημαία. Το βλέμμα του, απομακρυσμένο από τον θεατή, είναι προσηλωμένο στη μάχη, αποπνέοντας ένα αίσθημα δύναμης και ενεργητικότητας. Για το συγκεκριμένο έργο, ο Gros αποφάσισε να φιλοτεχνήσει «έναν άνδρα μόνο του, μία φυσιογνωμία σοβαρή και χλωμή όπως άκουσα ότι ήταν σχεδόν ο Βοναπάρτης» («d'un homme seul, d'une physiognomie sérieuse et pâle comme j'entendais dire qu'était à peu près Bonaparte»), David O'Brien, *ό.π.*, σ.32. Το έργο αναφέρεται στη μάχη του Ναπολέοντα εναντίον των Αυστριακών στην Αρκόλ τον Νοέμβριο του 1796, η εξέλιξη της οποίας ήταν αμφίρροπη και η νίκη των γαλλικών δυνάμεων αρκετά δύσκολη, επετεύχθη, όμως, την 17^η του μηνός.

της Βαρσοβίας και τη σημαντική μείωση εδαφών της Πρωσίας¹⁰¹. Παράλληλα, ο τσάρος αναγνώριζε τα εδάφη του Ναπολέοντα στην υπόλοιπη Ευρώπη ως γαλλικά και εκείνον ως αυτοκράτορα ολόκληρης της Δύσης.

Η μη τήρηση, όμως, των διαλαμβανομένων στη σύμβαση είχε ως αποτέλεσμα οι σχέσεις των δύο κρατών να μετατραπούν σε ανοιχτή πολεμική σύρραξη. Ο Ναπολέων και ο στρατός του αποφάσισαν την επίθεση εναντίον της Ρωσίας και κατέλαβαν τη Μόσχα¹⁰². Ο αποκλεισμός της, όμως, από τους Ρώσους, σε συνδυασμό με τον βαρύ χειμώνα που βρισκόταν προ των πυλών και το πραξικόπημα που ετοίμαζαν οι εχθροί του στη Γαλλία, τον ανάγκασαν να επιστρέψει, με αποτέλεσμα τον διαμελισμό του στρατού και την ήττα του. Το κύρος που τόσα χρόνια έχτιζε ο Ναπολέων καταστράφηκε μέσα από μία βαριά ήττα στην περιοχή της Ρωσίας. Οι συνεχόμενες πολεμικές συρράξεις, οι οποίες είχαν φέρει τον πληθυσμό σε αγανάκτηση, καθώς και οι πολυπληθείς θάνατοι, συνέβαλαν στην πτώση του Αυτοκράτορα το 1814¹⁰³.

Αμέσως μετά την παραίτηση του Αυτοκράτορα ακολούθησε το Συνέδριο της Βιέννης (1815), που σκοπό είχε την επαναφορά της πολιτικής κατάστασης πριν την εμφάνιση του Ναπολέοντα, την επαναφορά, δηλαδή, της μοναρχίας στην Ευρώπη¹⁰⁴. Με την ήττα¹⁰⁵ του στο Βατερλό και την επαναφορά του Παλαιού Καθεστώτος στο

¹⁰¹. Ιωάννης Σ. Κολιόπουλος, *ό.π.*, σ. 57.

¹⁰². Eric J. Hobsbawm, *Η εποχή των Επαναστάσεων, 1789-1848*, μτφρ. Μ. Οικονόμου, Αθήνα 2002 σ. 131-132.

¹⁰³. Από το 1813 και μετά οι εχθρικές δυνάμεις ήταν ενωμένες και επιθυμούσαν την πτώση του κατακτητή και τη διάλυση της Αυτοκρατορίας. Το 1813 δόθηκαν οι τελευταίες μάχες εναντίον της Ρωσίας, της Πρωσίας και της Βρετανίας και τον Οκτώβριο του 1814 ηττήθηκε στη Λειψία, στη «Μάχη των Εθνών». Αμέσως μετά ο Ναπολέων παραιτήθηκε από τα καθήκοντά του.

¹⁰⁴. Με το Συνέδριο της Βιέννης οι Μεγάλες Δυνάμεις επιθυμούσαν να επιστρέψουν στο Παλαιό Καθεστώς, καταπατώντας κάθε προσπάθεια για επανάσταση, βλ. Serge Bernstein και Pierre Milza, *Ιστορία της Ευρώπης*, τ.2: Η Ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815-1919, Αθήνα 1997, σ. 21. Μολονότι οι Μεγάλες Δυνάμεις συμφωνούσαν στην επαναφορά της μοναρχίας, διαφωνούσαν στα προσωπικά τους συμφέροντα, καθώς η καθεμία προσπαθούσε να αποκτήσει όσο το δυνατόν περισσότερα, βλ. Eric J. Hobsbawm, *ό.π.*, σ. 149-150. Τελικά, στο συνέδριο αποφασίστηκε η Γαλλία να επιστρέψει στα σύνορα της προεπαναστατικής εποχής, δηλαδή στην έκταση που είχε πριν το 1789, Ζαχαρίας Ν. Τσιρπανλής, *Η Ευρώπη και ο κόσμος (1814-1914). Τα πολιτικά, διπλωματικά, οικονομικά, κοινωνικά πλαίσια και οι διεθνείς σχέσεις*, Θεσσαλονίκη 1993², σ. 16. Στην πολιτική σκηνή επέστρεψαν οι Βουρβόνοι και η βασιλεία με την άνοδο στο θρόνο του Λουδοβίκου ΙΗ΄. Εκτός αυτού, όσον αφορά στα υπόλοιπα κράτη, η Ρωσία κέρδισε εδάφη στην κεντρική Ευρώπη, πράγμα το οποίο σήμαινε τη σημαντική αύξηση της δύναμής της και η Βρετανία έγινε κυρίαρχος της θάλασσας. Επιπλέον, η Πρωσία βγήκε αρκετά κερδισμένη από τη συμφωνία, καθώς κέρδισε μεγάλο μέρος εδαφών. Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι το Συνέδριο της Βιέννης τα εδαφικά σύνορα των κρατών της Ευρώπης μεταβάλλονταν συνεχώς. Στο τέλος του συνεδρίου φαίνεται πως άρχισαν να λαμβάνουν τη σημερινή τους μορφή.

¹⁰⁵. Η ήττα του Ναπολέοντα οφειλόταν σε πολλούς παράγοντες. Ένας από τους σημαντικότερους ήταν η έλλειψη εμπιστοσύνης μεταξύ του Αυτοκράτορα και των υπηκόων του. Μετά από μία σειρά μακροχρόνιων πολέμων ο Ναπολέων απώλεσε την εύνοια της γαλλικής κοινωνίας. Ακόμη και οι άνθρωποι της εξουσίας του εναντιώθηκαν και συνέβαλαν στην πτώση του. Το 1808, επί παραδείγματι, ο Ταλλεϋράνδος, υπεύθυνος των διαπραγματεύσεων, κινήθηκε κρυφά από τον Ναπολέοντα και

Συνέδριο οι συνθέσεις με θέμα τον Ναπολέοντα ελαττώθηκαν. Πλέον οι καλλιτέχνες χρησιμοποιούσαν ως πηγή έμπνευσης για τα έργα τους τη λογοτεχνία, τη μυθολογία και τη φαντασία, ενώ οι περισσότεροι μαθητές του Jacques Louis Davis απομακρύνθηκαν από την ακαδημαϊκή ζωγραφική και τον Νεοκλασικισμό και στράφηκαν προς μία υποκειμενική τέχνη με κύριο χαρακτηριστικό το χρώμα και το συναίσθημα. Πρόκειται για τον Ρομαντισμό, ο οποίος ήδη έχει κάνει την εμφάνισή του στην τέχνη της Γαλλίας από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα¹⁰⁶.

Ο όρος «Ρομαντισμός» εμφανίστηκε στο τέλος του 18^{ου} αιώνα όταν ο Friedrich Schlegel (1772-1829), Γερμανός κριτικός τέχνης, στο περιοδικό *Athenaum* το 1798 του έδωσε τον ορισμό «παγκόσμια προοδευτική ποίηση¹⁰⁷». Ο ορισμός του Baudelaire¹⁰⁸, εν συνεχεία, περιέχει και τα βασικά χαρακτηριστικά του συγκεκριμένου ύφους. Αναλυτικότερα, πρόκειται για μία μορφή τέχνης που δίνει έμφαση -ή ενδιαφέρεται σχεδόν αποκλειστικά- για τον εσωτερικό κόσμο, δηλαδή το συναίσθημα. Ο Διαφωτισμός και η Γαλλική Επανάσταση μετέδωσαν στη γαλλική κοινωνία ιδέες περί ατομισμού και υποκειμενισμού. Αυτό συνεπάγεται στην τέχνη τη στροφή προς μία κατεύθυνση περισσότερο συναισθηματική και υποκειμενική. Προκειμένου να απεικονισθεί το συναίσθημα, χρειάζεται έντονο και αρκετό χρώμα. Γι' αυτόν τον λόγο ο Ρομαντισμός έδωσε έντονη έμφαση στο χρώμα. Η σταθερότητα και η σημασία στη λογική που επικρατούσαν τα προηγούμενα χρόνια απομακρύνθηκαν και τη θέση τους έλαβαν πιο φιλελεύθερες ιδέες. Έτσι, η έμφαση στο σχέδιο και στη γραμμή που επικρατούσαν κατά τον Νεοκλασικισμό και αντιπροσώπευαν την τάξη και τη λογική,

συμβούλεψε τον τσάρο εναντίον του Αυτοκράτορα. Βλ. André Maurois, *Ιστορία της Γαλλίας*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, τ. Β', σ. 338.

¹⁰⁶. Ο Ρομαντισμός αναπτύχθηκε σε μία εποχή, το πιο χαρακτηριστικό της οποίας ήταν οι συνεχόμενες πολεμικές συρράξεις, η αστάθεια στην πολιτική σκηνή, με τις εναλλαγές απολυταρχικών και δημοκρατικών πολιτευμάτων, και οι θάνατοι. Πράγματι, μολονότι η Γαλλική Επανάσταση ξεκίνησε ως ένα κίνημα που σκοπό είχε να ελευθερώσει την κοινωνία από την καταπίεση και τις αδικίες, αφενός τα χρόνια της Τρομοκρατίας, με την εμφύλια διαμάχη και τις χιλιάδες εκτελέσεις, και αφετέρου η Ναπολεόντεια περίοδος, η οποία ξεκίνησε ως ένα όραμα που θα μετέτρεπε τη Γαλλία σε υπερδύναμη, αλλά κατέληξε ως μία αποτυχημένη προσπάθεια πολέμου με σημαντικές απώλειες, ενέτειναν την απογοήτευση των πολιτών και δημιούργησαν το συναίσθημα της απέχθειας προς την πολιτική και κοινωνική κατάσταση. Το κλίμα που επικρατούσε δημιούργησε στους πολίτες, και κυρίως στους καλλιτέχνες, μία τάση φυγής από τη σύγχρονη πραγματικότητα, χρονική και τοπική.

¹⁰⁷. "Progressive universal poetry", βλ. William Vaughan, *Romanticism and Art*, London 2003, σ. 9. Βέβαια, είναι δύσκολο να βρεθεί ένας ορισμός, ο οποίος να εξηγεί ακριβώς τον συγκεκριμένο όρο και αυτό, διότι ο Ρομαντισμός θεωρείται ως ένα κλίμα που δίνει έμφαση στο συναίσθημα και τη φυγή.

¹⁰⁸. Η επικρατούσα σημασία του, όμως, δόθηκε από τον ποιητή Charles Baudelaire (1821-1867), σύμφωνα με τον οποίο «όταν λέμε 'ρομαντισμός' εννοούμε μοντέρνα τέχνη – δηλαδή εσωτερικότητα, πνευματικότητα, χρώμα, αναζήτηση του απείρου, που εκφράζεται με όλα τα μέσα που διαθέτουν οι τέχνες», David-Blauney Brown, *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα 2004, σ. 13.

αντικαταστάθηκαν από το έντονο χρώμα και την ελεύθερη σύνθεση με πλούσιες και πολλαπλές κινήσεις¹⁰⁹.

Ο Ρομαντισμός αναπτύχθηκε σε μία εποχή κατά την οποία εμφανίστηκε για πρώτη φορά η έννοια του «Εθνους»¹¹⁰. Οι ρομαντικοί ζωγράφοι κυριάρχησαν στην καλλιτεχνική ζωή και επέλεξαν θέματα επηρεασμένα από τη μυθολογία και τη φαντασία. Ο ρομαντισμός εμφανίστηκε στην ιστορία της τέχνης σε μία περίοδο κατά την οποία οι φιλελεύθερες ιδέες είχαν διαδοθεί στην Ευρώπη από την εικοσαετή κυριαρχία του Ναπολέοντα και το υποκείμενο, πλέον, διεκδικούσε τα ατομικά του δικαιώματα¹¹¹. Η σταδιακή ανάπτυξη της φιλελεύθερης αστικής τάξης λειτούργησε ως καταλυτικός παράγοντας στη διαμόρφωση της ιστορίας του 19^{ου} αιώνα, και ως αποτέλεσμα και της τέχνης.

Καθ' όλη τη διάρκεια της Παλινόρθωσης οι Μεγάλες Δυνάμεις επιχειρούσαν να καταστείλουν επαναστάσεις των φιλελευθέρων. Στη Γαλλία η καταστολή της Επανάστασης λειτουργούσε περισσότερο ως μία μικρή αναβολή της για λίγα χρόνια, εξαιτίας των πολιτικών γεγονότων που πραγματοποιούνταν. Αρχικά, το 1820, δολοφονήθηκε ο μοναδικός ικανός διάδοχος της δυναστείας των Βουρβόνων, δούκας ντε Μπερύ, ενώ λίγο αργότερα, το 1824, πέθανε και ο βασιλιάς, Λουδοβίκος 18^{ος}. Ο

¹⁰⁹. Έτσι, οι ιστορικές συνθέσεις, που σκοπό είχαν να προπαγανδίσουν την πολιτική κατάσταση, αρχικά τη Γαλλική Επανάσταση και στη συνέχεια τον ίδιο τον Ναπολέοντα, αντικαταστάθηκαν από συνθέσεις με έμφαση στη μυθολογία, τους θρύλους και τα ποιήματα και ακόμη και στην τοπιογραφία. Παράλληλα, οι καλλιτέχνες καθώς επιχειρούσαν να ξεφύγουν από τη σύγχρονη πραγματικότητα, βρήκαν καταφύγιο στην Ανατολή, κυρίως την Ασία και την Αφρική, με αποτέλεσμα να την απεικονίσουν στα έργα τους και να δημιουργήσουν μία ιδιαίτερη κατηγορία, τον Οριενταλισμό. Σύμφωνα με τον Eugene Fromentin (1820-1876) «η Ανατολή είναι παράδοξη. Είναι πέρα από συμβάσεις και κανόνες, μεταβάλλει τα πάντα, αναρπάξει και μεταφέρει τον θεατή σε άλλους χώρους [...]», βλ. Μανόλης Βλάχος, «Έλληνες ζωγράφοι της Ανατολής – Orientalistes», Ευγένιος Μαθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Συνεδρίου 6-8 Οκτωβρίου 2000, Κρήτη 2003, σ.58. Σύμφωνα, επίσης, με τον Maxime Rodinson ο Οριενταλισμός είναι «η μελέτη των ανατολικών κοινωνιών, των ανατολικών πολιτισμών, των ανατολικών λογοτεχνιών, των ανατολικών ιστοριών, δηλαδή που έχουν κριθεί ανατολικές από τους δυτικούς, μιας και η Δύση είναι η πηγή αυτής της σύλληψης του Οριενταλισμού». Βλ. Μαρία Παλιούρα, *Το ζωγραφικό έργο του Θεόδωρου Ράλλη (1852-1909): πηγές έμπνευσης - οριενταλιστικά θέματα*, διδ. διατρ. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, τ. Α', Αθήνα 2008, σ. 111 υποσημείωση 4. Ο Οριενταλισμός απεικονίστηκε από πολλούς καλλιτέχνες τόσο υποστηρικτές του Νεοκλασικισμού, όσο και του Ρομαντισμού. Αρκετοί, μάλιστα, καλλιτέχνες ταξίδευαν μέχρι την Ανατολή προκειμένου να δουν από κοντά τον πολιτισμό τους και να τον απεικονίσουν στην τέχνη. Ο Delacroix, κύριος εκφραστής του Ρομαντικού κινήματος ταξίδεψε μέχρι την Αλγερία για να αποτυπώσει στον καμβά του τις *Γυναίκες του Αλγερίου στα διαμερίσματά τους* (εικ.49).

¹¹⁰. Ο όρος «Εθνος» χρησιμοποιήθηκε πρώτη φορά από τη Μαντά ντε Στάελ στο βιβλίο της *Περί Γερμανίας* το 1810, ενώ λίγο αργότερα, το 1830 παίρνει την εξής σημασία: «κατάσταση ενός συνόλου ανθρώπων που, λόγω κοινής προέλευσης, παραδόσεων και συμφερόντων, συγκροτούν πράγματι ή αποβλέπουν να συγκροτήσουν, ένα έθνος ξεχωριστό από τα άλλα». Βλ. Serge Berstein και Pierre Milza, *ό.π.*, σ. 30. Βέβαια, η ευρεία ανάπτυξη του εθνικισμού θα πραγματοποιηθεί κατά τη δεκαετία του 1830, μετά το τέλος των Επαναστάσεων.

¹¹¹. Ο Βίκτορ Ουγκό το 1820 εγκωμιάζε τον Σενιέ επειδή ήταν «ρομαντικός ανάμεσα στους κλασικούς». *Ο.π.*, σ. 96.

νέος βασιλιάς Κάρολος Ι΄ ήταν προσηλωμένος στο Παλαιό Καθεστώς και κατέλυσε σε έναν βαθμό τη Δημοκρατία, ενισχύοντας την τάξη του κλήρου και της αριστοκρατίας¹¹². Ο λαός δυσαρεστήθηκε από τις πράξεις του βασιλιά¹¹³. Μυστικές ομάδες, που αποτελούνταν από φιλελεύθερα μέλη, προκαλούσαν εξεγέρσεις εναντίον της κυβέρνησης. Αυτές τις εξεγέρσεις προσπάθησε να καταστείλει το Συνέδριο της Βιέννης και η Πενταπλή Συμμαχία¹¹⁴. Στη Γαλλία οι φιλελεύθεροι παρακολουθούσαν τα γεγονότα και περίμεναν την κατάλληλη στιγμή για να αντιδράσουν. Αυτή ήρθε όταν ο βασιλιάς Κάρολος Ι΄ διέλυσε τη Βουλή και προκήρυξε νέες εκλογές. Στη συνέχεια προχώρησε στην κατάργηση της Ελευθερίας του τύπου, στη διάλυση εκ νέου του Κοινοβουλίου και την προκήρυξη νέων εκλογών¹¹⁵. Πρωταρχικό ρόλο στη νέα εξέγερση διαδραμάτισε η αστική τάξη, η οποία πλέον είχε ανέλθει οικονομικά λόγω της βιομηχανικής επανάστασης. Ο λαός δημιούργησε οδοφράγματα στον δρόμο και λίγες μέρες αργότερα ο Κάρολος αναγκάστηκε σε παραίτηση, ενώ τον διαδέχτηκε ο δούκας της Ορλεάνης Λουδοβίκος-Φίλιππος. Ο νέος βασιλιάς παρέμεινε στον θρόνο μέχρι το 1848, ότε και ξέσπασε νέα Επανάσταση.

Το 1830 ο Eugène Delacroix (1798-1863) φιλοτέχνησε το έργο *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό* (εικ.50). Πρόκειται για ένα ρομαντικό έργο που στόχο έχει την εξύμνηση της Ελευθερίας. Στο πρώτο πλάνο της σύνθεσης επικρατεί ο θάνατος, ο οποίος γίνεται ορατός από τα νεκρά σώματα των αγωνιστών. Ο θάνατος πρωταγωνιστεί στις

¹¹². Ο βασιλιάς λάμβανε όλο και περισσότερες αρμοδιότητες πάνω του και έπραττε εχθρικά απέναντι στους πολίτες. Η τιμωρία της ιεροσυλίας με καταναγκαστικά έργα, βλ. Edward M. Burns, *ό.π.*, σ. 39, ή ακόμη και η απόλυση όσων έχουν φιλελεύθερες ιδέες αποδείκνυαν τον απολυταρχικό του χαρακτήρα.

¹¹³. Το μεγαλύτερο λάθος του βασιλιά ήταν η ανάθεση της Πρωθυπουργίας στον Ζυλ ντε Πολινιάκ το 1829, ο οποίος έκανε κατάχρηση της εξουσίας του και διόριζε άτομα εχθρικά προς τον λαό, Ζαχαρίας Ν. Τσιρπανλής, *ό.π.*, σ. 123.

¹¹⁴. Το σημαντικό είναι ότι οι ομάδες αυτές δεν λειτουργούσαν μόνο στη Γαλλία. Τα αποτελέσματα της Γαλλικής Επανάστασης μεταφέρθηκαν μέσα από την αυτοκρατορία του Ναπολέοντα σε όλα τα κράτη της Ευρώπης. Απόκτημα της Επανάστασης, ο φιλελευθερισμός, άρχισε να αναπτύσσεται στη δεύτερη δεκαετία του 19^{ου} αιώνα, παράλληλα με τον εθνικισμό. Τα μέτρα που καθιέρωσε ο Ναπολέων στις κατακτημένες περιοχές, όπως η κατάργηση της Ιεράς Εξέτασης στην Ισπανία, ή ακόμη και η κατάργηση του φεουδαλισμού, δημιούργησε την επιθυμία για απόκτηση ακόμη περισσότερων ελευθεριών. Αντιθέτως, η κατάλυση δημοκρατικών δικαιωμάτων από τους Βουρβόνους στη Γαλλία ή από άλλους μονάρχες στην Ευρώπη, δυσαρεστούσαν το πλήθος που επιθυμούσε περισσότερες ελευθερίες.

Το πλήθος συσπειρωνόταν σε ομάδες-αδελφότητες, που στόχευαν στην μεταβολή της πολιτικής κατάστασης. Οι ομάδες αυτές εμφανίστηκαν, αρχικά, στην Ιταλία με την ονομασία Καρμπονάροι το 1815 περίπου, με σκοπό την αντίδραση στην Παλινόρθωση του πολιτικού συστήματος. Η επιρροή της στην Ευρώπη ήταν μεγάλη και κατά τη δεκαετία του 1820 εξαπλώθηκε σε πολλά κράτη της Ευρώπης. Στη Γαλλία η σημαντικότερη από τις αδελφότητες αυτές είχε το όνομα «Σαρμπονερί» και συνωμοτούσε εναντίον της εξουσίας.

¹¹⁵. Serge Bernstein και Pierre Milza, *ό.π.*, σ. 40. Κατά τις εκλογές ο Κάρολος Ι΄ προσπαθούσε να περιορίσει τα εκλογικά δικαιώματα της μεγαλοαστικής τάξης, επειδή του στέκονταν εμπόδιο στον αυταρχικό τρόπο διακυβέρνησης. Το γεγονός αυτό, σε συνδυασμό με τη γενικότερη στάση του Καρόλου απέναντι στη Δημοκρατία, είχε ως αποτέλεσμα τη διοργάνωση εξέγερσης εναντίον του.

συνθέσεις των ρομαντικών καλλιτεχνών. Στο παρόν έργο τα πτώματα συμβολίζουν τα αποτελέσματα της κακής βασιλείας του Καρόλου Ι΄, που είναι ο θάνατος. Η παρούσα πολιτική κατάσταση προξενεί απέχθεια στους καλλιτέχνες και το γενικότερο κλίμα που επικρατεί τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα δημιουργεί τάση φυγής και το αίσθημα του θανάτου.

Εν συνεχεία, ακριβώς πάνω από τα πτώματα των πολιτών έχει τοποθετηθεί η αλληγορία της Ελευθερίας, ως μία μνημειακή γυναικεία μορφή ενδεδυμένη με τον φρυγικό σκούφο και έχοντας τα στήθη της ακάλυπτα. Ο φρυγικός σκούφος, ο οποίος παραπέμπει στην απελευθέρωση, και το γυμνό στήθος, απόδειξη της μητρικής της φύσης, παραπέμπουν στις απεικονίσεις της Ελευθερίας κατά τη Γαλλική Επανάσταση. Ο Delacroix επέλεξε να συνεχίσει το ίδιο μοτίβο, ώστε να είναι αντιληπτό απ' όλους τους πολίτες. Στα πόδια της Ελευθερίας βρίσκεται μία γυναικεία μορφή, η οποία στέκεται σε στάση θαυμασμού. Το γεγονός ότι την αντικρύζει κατάματα σημαίνει και το πόσο τη χρειάζεται. Έτσι, η Ελευθερία είναι η ανάγκη που έχουν οι πολίτες τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Ακριβώς δίπλα της βρίσκεται ένα παιδί, ένα από τα χαμίνια του Παρισιού -ο μικρός Γαβριάς που χρησιμοποιεί και ο Ουγκό στους *Άθλιους*¹¹⁶- ένδειξη ότι συμμετείχαν όλες οι ηλικιακές ομάδες στην Επανάσταση. Τέλος, στο πίσω μέρος, ακολουθώντας τη γυναικεία μορφή προχωρούν άνδρες που έχουν σηκωμένα τα όπλα τους ενάντια στην καταπίεση του Παλαιού Καθεστώτος. Τα μεγάλα καπέλα που φορούν δηλώνουν ότι οι άνδρες προέρχονται από την αστική τάξη. Από πίσω τους βρίσκονται καπνοί και οι τοίχοι ενός κτηρίου του Παρισιού. Ο ρομαντισμός του Delacroix είναι ορατός μέσα από τα έντονα συναισθήματα και την επικράτηση του θανάτου σε συνδυασμό με την εξαιρετική συνύπαρξη των βασικών και παραπληρωματικών χρωμάτων. Η Ελευθερία εξακολουθεί να κυριαρχεί στο πνεύμα των ανθρώπων και να δηλώνει το παρόν σε κάθε πολιτική κρίση. Η απεικόνισή της αποτέλεσε μέσο εξασφάλισής της και δεν μπορεί παρά να επηρεάσει τις υπόλοιπες Επαναστάσεις, όπως την ελληνική. Σε σχέση, όμως, με την προηγούμενη περίοδο, κατά την οποία διαφοροποιήθηκαν οι ιδέες και πεποιθήσεις των πολιτών, η Ελευθερία εκφράστηκε καλύτερα με το κίνημα του Ρομαντισμού, παρά του Νεοκλασικισμού.

Η διαφορά είναι ορατή εάν παραλληλιστούν δύο έργα από κάθε κίνημα. Αρχικά ο *Θρίαμβος της Ελευθερίας* (εικ.51) απεικονίζει μία γυναικεία μορφή -την αλληγορία της

¹¹⁶ Στους *Άθλιους* ο Βίκτωρ Ουγκό ονομάζει το 6^ο βιβλίο *Ο μικρός Γαβριάς*, βλ. Βίκτωρ Ουγκό, *ό.π.*, σ. 662-679, ενώ ταυτόχρονα τον αναφέρει σε πολλά μέρη του έργου ως πολίτη που διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην Επανάσταση.

Ελευθερίας- σε ένα τοπίο, χαρακτηριστικό του οποίου είναι η ηρεμία. Η Ελευθερία εικονίζεται κρατώντας ασπίδα και δόρυ. Πρόκειται για μία σύνθεση που αποπνέει ηρεμία, κάτι το οποίο δεν συμβαίνει στο έργο *Ελευθερία* (εικ.52) του 1830-1833. Στο συγκεκριμένο έργο η πολυπρόσωπη σύνθεση και τα έντονα χρώματα δημιουργούν μία έντονη σκηνή γεμάτη κίνηση και συναισθήματα. Η Ελευθερία έχει τοποθετηθεί στο ανώτερο επίπεδο να πατάει πάνω στις αλυσίδες που την κρατούσαν φυλακισμένη. Ατενίζει την τρίχρωμη σημαία, σύμβολο των επαναστατών, ενώ γύρω της η αστική τάξη την θαυμάζει και ορκίζεται πίστη σε αυτήν.

Η Ιουλιανή Επανάσταση στη Γαλλία αποτέλεσε την πρώτη από μία σειρά Επαναστάσεων σε ολόκληρη την Ευρώπη. Το παράδειγμα της Γαλλίας ακολούθησαν οι φιλελεύθεροι λαοί και σε άλλα Ευρωπαϊκά κράτη. Γίνεται φανερό ότι ο σκοπός του Συνεδρίου της Βιέννης και της Παλινόρθωσης -να ανασταλούν οι φιλελεύθερες εξεγέρσεις- εφαρμόστηκε για δεκαπέντε χρόνια. Η ανάπτυξη του φιλελευθερισμού -ως αποτέλεσμα της Γαλλικής Επανάστασης και της Αυτοκρατορίας του Ναπολέοντα- άρχισε να εμφανίζεται στην Ευρώπη από τη δεκαετία του 1820 καθώς επίσης και στην Ελληνική Επανάσταση, η οποία υπήρξε και ο θεμέλιος λίθος για τις Επαναστάσεις του 1830.

Κεφάλαιο Δ'. Η αλληγορική απεικόνιση της Ελλάδας

Σε ένα από τα προπαγανδιστικά έργα του Ρήγα Βελεστινλή, τη *Χάρτα της Ελλάδος*, απεικονίζεται μία αλληγορική μορφή¹¹⁷. Ο Ρήγας Βελεστινλής (1757-1798) αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα πρόσωπα της προετοιμασίας της Ελληνικής Επανάστασης. Μέσα από το συγγραφικό του έργο επεχείρησε να αφυπνίσει τους υπόδουλους Έλληνες, ώστε να διεκδικήσουν την Ελευθερία τους. Καθώς μεγάλωσε σε μία εποχή, χαρακτηριστικό της οποίας ήταν οι συνεχόμενες πολεμικές συρράξεις, και ήρθε σε επαφή με τον Ευρωπαϊκό Διαφωτισμό και τη Γαλλική Επανάσταση, γίνεται αντιληπτή η ανάπτυξη ενός επαναστατικού πνεύματος¹¹⁸. Στη Βιέννη εξέδωσε τον επαναστατικό χάρτη της Ελλάδας, μιας ιδεατής, δηλαδή, απεικόνισης των συνόρων του ελληνικού κράτους¹¹⁹. Σκοπός του ήταν η αφύπνιση των Ελλήνων των συγκεκριμένων περιοχών σε έναν αγώνα εναντίον των Οθωμανών κατακτητών.

Προκειμένου να επιτύχει τον στόχο του και να ξεσηκώσει τους Έλληνες εναντίον των κατακτητών, χρησιμοποίησε, μέσα από πλήθος παραστάσεων, την αρχαιότητα¹²⁰. Ειδικότερα, στον τίτλο του έργου εντοπίζεται μία μνημειώδης ένθρονη θεά, η οποία κρατάει στο ένα χέρι μία πένα και στο άλλο το κηρύκειο (εικ.53). Η Χάρτα του Ρήγα φιλοτεχνήθηκε τη διετία 1796-1797. Τη συγκεκριμένη δεκαετία, πέραν των

¹¹⁷. Ο πλήρης τίτλος της Χάρτας είναι *Χάρτα της Ελλάδος εν ᾗ περιέχονται αἱ Νῆσοι αὐτῆς καὶ μέρος τῶν εἰς τὴν Εὐρώπῃ κ μικρὰν Ἀσίαν πολυαρίθμων ἀποικιῶν αὐτῆς περιοριζομένων, ἀπ' ἀνατολῶν διὰ τῶν Μύρων τῆς Λυκίας μέχρι τοῦ Ἀργαθονίου ὄρους τῆς Βιθυνίας, ἀπ' ἄρκτου, διὰ τοῦ Ἄκ Κερμανίου, τῶν Καρπαθίων ὄρων, κ Δουνάβεως κ Σάββα τῶν ποταμῶν ἀπὸ δυσμῶν, διὰ τοῦ Οὐννα κ τοῦ Ἰωνίου πελάγους, ἀπὸ δὲ μεσημβρίας, διὰ τοῦ Λιβυκοῦ. Τὰ πλεῖον, μέ τὰς παλαιὰς κ νέας ὀνομασίας. Πρὸς δὲ 9 ἐπιπεδογραφίαι τινῶν περιφῆμων πόλεων κ τόπων Αὐτῆς συντείνουσαι εἰς τὴν κατάληψιν τοῦ Νέου Ἀναρχισμοῦ. Μία χρονολογία τῶν βασιλέων κ μεγάλων ἀνθρώπων Αὐτῆς. 161 τύποι Ἑλληνικῶν νομισμάτων ἐρανισθέντων ἐκ τοῦ αὐτοκρατορικοῦ ταμείου τῆς Αὐστρίας πρὸς ἀμυνδρὰν ἰδέαν τῆς ἀρχαιολογίας. Ἐν σῶμα, εἰς 12 τμήματα. Νῦν πρῶτον ἐκδοθεῖσα παρὰ τοῦ Ρήγα Βελεστινλή Θετταλοῦ. Χάρτιν τῶν Ἑλλήνων κ φιλελλήνων. 1797. Ἐχαράχθη παρὰ τοῦ Φρανσουᾶ Μύλλερ ἐν Βιεν.*

¹¹⁸. Επηρεασμένος από τα Ορλωφικά -αποτυχημένες επαναστάσεις στην Πελοπόννησο κατά το 1770 υπό τον Ρώσο ναύαρχο Αλεξέι Ορλώφ (1737-1809)- τον πόλεμο των «τριών ἡμερῶν» (1787-1792) και τη Γαλλική Επανάσταση, βλ. Δ. Καραμπερόπουλος, «Επαναστατικότητα του Ρήγα Βελεστινλή και Γαλλικός Διαφωτισμός», Δημοσιευμένο στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο*, τ.67 (2015), σ. 97-112, σ. 3, ο Ρήγας Βελεστινλής αφιέρωσε τη ζωή του στην αφύπνιση των Ελλήνων και την Επανάσταση.

¹¹⁹. Τα σύνορα, σύμφωνα με τον τίτλο, περιελάμβαναν, κατά γεωγραφικό μήκος τις Βαλκανικές χώρες μέχρι την Κρήτη, και κατά γεωγραφικό πλάτος την Αδριατική θάλασσα μέχρι τον Εύξεινο πόντο και μέρος της Μικράς Ασίας.

¹²⁰. Δημήτρης Καραμπερόπουλος, *Μηνύματα και διδάγματα του Ρήγα Βελεστινλή μέσα από τα έργα του*, ό.π., Αθήνα 2014, σ. 8-9. Το 1796-1797, έτος συγγραφής της Χάρτας, η αρχαιότητα διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή της Ευρώπης. Όπως έχει ήδη αναφερθεί, η Μεγάλη Περίγηση, αλλά και ο Διαφωτισμός επέστρεφαν στο ένδοξο παρελθόν, το οποίο μετατράπηκε στη σημαντικότερη πηγή τέχνης.

συνεχόμενων απεικονίσεων της Αθηνάς, όπως θα φανεί σε επόμενη ενότητα, κυριαρχούσε στη γαλλική τέχνη η μορφή της Ελευθερίας. Ο Ρήγας που ζούσε και δρούσε στην Ευρώπη είχε έρθει σε επαφή με τη συγκεκριμένη απεικόνιση, την οποία χρησιμοποίησε και αυτός στην τέχνη του¹²¹. Ως πρότυπο για τη Χάρτα ο Ρήγας χρησιμοποίησε τον χάρτη του Guillaume Deslile (1675-1726) *Graecia Antiquae Tabula Nova* (εικ.54)¹²². Το γεγονός αυτό γίνεται αντιληπτό από τη συσχέτιση της εικονογράφησης των δύο τίτλων. Η κεντρική παράσταση με τον πίνακα του τίτλου, τον οποίο στέφει η ένθρονη γυναικεία μορφή και το κτήριο που ξεπροβάλλει ακριβώς από πίσω, είναι ίδια στα δύο έργα. Πρόκειται για την Επιστήμη, η οποία, κρατώντας δάφνη και κηρύκειο, στοχεύει στην αφύπνιση του ελληνικού έθνους. Οι παράπλευρες παραστάσεις έχουν αλλάξει, καθώς η Χάρτα του Ρήγα εξυπηρετούσε παιδευτικούς-επαναστατικούς σκοπούς. Συγκεκριμένα, στο κάτω μέρος της παράστασης βρίσκεται η σκηνή με το ρόπαλο του Ηρακλή¹²³, το οποίο συμβολίζει τη δύναμη των Ελλήνων αντιπαραθέτοντάς την με εκείνη των βαρβάρων¹²⁴. Δεξιά και αριστερά από την κύρια παράσταση υπάρχουν σκηνές που παραπέμπουν στην αρχαιότητα, όπως η Αθηνά, οι ιπποδρομίες και το πλοίο αριστερά, και ο κολοσσός της Ρόδου και η θυσία του ταύρου δεξιά. Οι ίδιες σκηνές και με την ίδια σειρά εντοπίζονται και στον χάρτη του Deslile. Στη συνέχεια, κατά τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, αλλά και από την έναρξη της Επανάστασης οι αλληγορικές παραστάσεις συνεχίζονται και παίρνουν τη μορφή της αλληγορίας της Ελλάδας, τονίζοντας την επίδραση που άσκησε η γαλλική τέχνη στον ελλαδικό χώρο. Η σύνδεση και η επίδραση που δέχτηκε ο υπόδουλος ελληνισμός πραγματοποιήθηκε, αφενός μέσω των Ελλήνων που ζούσαν και δρούσαν στο εξωτερικό, ήρθαν σε επαφή με την τέχνη της Γαλλικής Επανάστασης και επέστρεψαν

¹²¹. Στη Χάρτα του Ρήγα η μορφή της Αθηνάς εντοπίζεται σε αρκετά από τα νομίσματα που κοσμούν τα ξεχωριστά της φύλλα. Παρ' όλα αυτά, είναι δύσκολο να υπονοηθεί η συμβολική της απεικόνιση, καθώς για τη διακόσμηση των φύλλων χρησιμοποιήθηκαν νομίσματα που εικονίζουν τους Ολύμπιους Θεούς γενικότερα, καθώς και άλλες σημαντικές μορφές της αρχαιότητας. Γι' αυτόν τον λόγο, είναι προτιμότερο να ειπωθεί ότι η χρήση των νομισμάτων εξυπηρετεί στη γενικότερη σύνδεση με το αρχαίο παρελθόν, παρά στην απομονωμένη χρήση της θεάς ως αλληγορία της Σοφίας.

¹²². Δημήτρης Καραμπερόπουλος, *Το χαρτογραφικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή υπό το φως των νέων ερευνών*, Αθήνα 2010, σ. 8. Δημοσιευμένο στα *Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Θεσσαλίας*, (9-11 Νοεμβρίου 2006).

¹²³. Ο Ηρακλής διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο και στη γαλλική τέχνη στα χρόνια της Επανάστασης, καθώς κατά την επικράτηση των Ιακωβίνων η μορφή της Ελευθερίας περιορίστηκε και έγινε προσπάθεια να αντικατασταθεί από τη μορφή του Ηρακλή συμβολίζοντας τη Δύναμη. Madelyn Gutwirth, *The Twilight of the Goddesses. Women and Representation in the French Revolutionary era*, New Jersey 1992, σ. 274-275. Η επικράτηση, όμως, του Ηρακλή δεν κατόρθωσε να εδραιωθεί για μεγάλο χρονικό διάστημα, ίσως επειδή η ιδέα της Ελευθερίας εξυπηρετούσε καλύτερα την επαναστατική προπαγάνδα.

¹²⁴. Δημήτρης Καραμπερόπουλος (επιμ.), *Η «Χάρτα της Ελλάδος» του Ρήγα. Τα πρότυπά της και νέα στοιχεία*, Αθήνα 1998, σ. 30-32.

στην Ελλάδα για να μεταλαμπαδεύσουν τις ιδέες περί Ελευθερίας, και αφετέρου μέσα από την φιλελληνική τέχνη.

Δ.1. Φιλελληνισμός

Η σχέση της Ευρώπης με τον γεωγραφικό χώρο της Ελλάδας αναπτύχθηκε ήδη από τα Μεσαιωνικά χρόνια και την Άλωση της Κωνσταντινούπολης κατά την οποία, όσοι δραπέτευσαν στην Ευρώπη, της μετέδωσαν τις σκέψεις τους για τον αρχαίο πολιτισμό¹²⁵. Παράλληλα, η τέχνη από τα χρόνια της Αναγέννησης ασχολήθηκε με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ενώ τον 16^ο αιώνα ξεκίνησαν και οι πρώτες περιηγήσεις ευρωπαίων σε μέρη της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, με πρωταγωνιστικό ρόλο να διαδραματίζει η Κωνσταντινούπολη¹²⁶. Η ενασχόληση με την αρχαιοελληνική παράδοση συνεχίστηκε και κατά τα επόμενα χρόνια¹²⁷, εντάθηκε, όμως, κατά τον 18^ο αιώνα και τον Νεοκλασικισμό, λόγω της επίδρασης που άσκησε η αρχαιότητα στον Διαφωτισμό.

Οι ξένοι περιηγητές στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα αποφάσισαν να περάσουν τα όρια της Ιταλίας και της Νάπολης και ταξίδεψαν μέχρι τον ελλαδικό χώρο με σκοπό να γνωρίσουν, αφενός τον πλούτο του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, και, αφετέρου τον τρόπο ζωής της υπόδουλης ελληνικής κοινωνίας¹²⁸. Οι περιηγητές αποτύπωναν τις εντυπώσεις τους στα ημερολόγια τους ή εξέδιδαν βιβλία. Σταδιακά, οι πολιτικοί αρχηγοί των κρατών έστελναν ομάδες περιηγητών στην υπόδουλη Ελλάδα για

¹²⁵. Δήμητρα Κουκίου-Μητρούλου και Νατάσα Καστρίτη (επιμ.), *Από την αρχαιολατρία στον φιλελληνισμό*, κατ. έκθεσης, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος και Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Νοέμβριος 2005-Μάιος 2006, σ. 13.

¹²⁶. Ο.π., σ. 15.

¹²⁷. Τον 17^ο αιώνα Ευρωπαίοι περιηγητές ταξίδευαν μέχρι την Οθωμανική Αυτοκρατορία και απεικόνιζαν σε ημερολόγια και βιβλία τις εντυπώσεις τους από τον υπόδουλο ελληνισμό. Το 1678 ο γιατρός, φιλόλογος και αρχαιολόγος Jacob Spon (1647-1685) και ο George Wheeler (1651-1724) εξέδωσαν το βιβλίο *Voyage d' Italie, De Dalmatie, de Grèce et du Levant Fait aux Années 1675 et 1676*, ό.π., σ. 15-17.

¹²⁸. Το ταξίδι στην Ιταλία γινόταν στα πλαίσια της Μεγάλης Περιήγησης. Η Μεγάλη Περιήγηση είχε ήδη αρχίσει από τον 17^ο αιώνα, ενώ κατά τον 18^ο πραγματοποιήθηκε πύκνωση του φαινομένου. Οι αριστοκράτες που έφθαναν στην Ελλάδα εντυπωσιάζονταν από το τοπίο με τις αρχαιοελληνικές αναφορές του, με αποτέλεσμα να δημιουργηθεί ένα κίνημα συμπάθειας προς τον ελλαδικό χώρο, ο οποίος οδήγησε στον Φιλελληνισμό, Τάσος Σακελλαρόπουλος και Μαρία Δημητριάδου, *1821 Πριν και Μετά. Έλληνες και Ελλάδα. Επανάσταση και Κράτος*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2021, σ. 81

πολιτικούς σκοπούς, όπως οι οικονομικές και στρατιωτικές καταγραφές¹²⁹. Παρ' όλα αυτά, οι περιηγητές αυτοί δεν έμειναν ανεπηρέαστοι από τον πλούτο των αρχαίων ερείπιων και την υπόδουλη ελληνική κοινωνία και ανέπτυξαν συναισθήματα συμπάθειας προς τους κατακτημένους Έλληνες.

Η συμπάθεια αυτή ενισχύθηκε τον 19^ο αιώνα, εξαιτίας των πολιτικών γεγονότων που πραγματοποιήθηκαν κατά την Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα, αρχικά, και στη συνέχεια την επαναφορά του Παλαιού Καθεστώτος. Αναλυτικότερα, προκειμένου να αντιμετωπίσει την αυξανόμενη ναυτική δύναμη της Βρετανίας ο Ναπολέων εφάρμοσε τον Ηπειρωτικό αποκλεισμό¹³⁰. Το σύστημα αυτό έφερε σε επαφή τους Βρετανούς¹³¹ περιηγητές με τον πολιτισμό των σύγχρονων και αρχαίων Ελλήνων¹³². Επίσης, τα πολιτικά γεγονότα του 19^{ου} αιώνα και συγκεκριμένα η επαναφορά της μοναρχίας στην εξουσία έστρεψε την προσοχή της γαλλικής κοινωνίας προς την υπόδουλη Ελλάδα. Ειδικότερα, μετά το Συνέδριο της Βιέννης, κατά το οποίο αποφασίστηκε η καταστολή των φιλελεύθερων επαναστατικών κινημάτων, ο υπόδουλος ελληνισμός φάνηκε ως η κατάλληλη στροφή των κοινωνιών για να αναπτύξουν τις φιλελεύθερες ιδέες τους¹³³. Ειδικά στη Γαλλία από τη δεκαετία του 1820 και την αυταρχική πολιτική του Καρόλου

¹²⁹. Δήμητρα Κουκίου-Μητροπούλου και Νατάσα Καστρίτη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 17. Κατά τον 18^ο αιώνα οι συγγραφή βιβλίων με θέμα την Ελλάδα αυξήθηκε σημαντικά. Μερικά από τα βιβλία που εκδόθηκαν τότε είναι τα *Voyage du Sieur paul Lucas, fait par ordre du Roi dans la Grèce, l'Asie Mineure, la Macédoine et l'Afrique* (1717) του Paul Lucas, *Recueil de cent estampes representant differentes nations du Levant tirées sur les tableaux peints d'après Nature en 1707, et 1708 par les Ordres de Mr. de Ferriol ambassadeur du Roi a la Porte* του Jean-Baptiste Van Mour, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece* (1758) του Julien David Le Roy, *The Antiquities of Athens* των James Stuart και Nicholas Revett, *Ionian Antiquities* (1769) των Richard Chadler, Nicholas Revett και Williams Pars και *Voyage littéraire de la Grèce* (1771) του Pierre-Augustin Guys. Στο οποίο για πρώτη φορά υποστήριξε ότι οι υπόδουλοι Έλληνες ήταν απόγονοι του αρχαιοελληνικού πολιτισμού, βλ. *ό.π.*, σ. 17-18.

¹³⁰. Το «Ηπειρωτικό σύστημα» όριζε ότι όλα τα υπό γαλλική κατοχή κράτη θα απέκοπταν το βρετανικό εμπόριο από τη θάλασσα. Αυτό είχε θετικά αποτελέσματα στην οικονομική ανάπτυξη των υπόδουλων Ελλήνων, επειδή δημιούργησε σημαντική άνοδο στο εμπόριο της Ανατολικής Μεσογείου: «ο δε Ναπολέων υποχρέωσεν όλους τους εκ συνθηκών φίλους του ηγεμόνας εν Ευρώπη ν' αποκλείσουν όλα τα παράλια μη παραδεχόμενοι ουδέν είδος εμπορεύματος της Αγγλίας ή των αποικιών αυτής, και εκ τούτου η Κωνσταντινούπολις, η Σμύρνη και η Θεσσαλονίκη εγένοντο οι κυριώτεροι λιμένες, [...]. Η σπουδαία αυτή περίστασις έκαμε τους κατά την οθωμανικήν επικράτειαν Έλληνες να επιδοθώσιν εις την εμπορίαν κατά ξηράν και θάλασσαν, εξ ης, σπουδαίως ωφεληθέντες, έφερον άπειρα πλούτη εις τας εαυτών πατρίδας-». Λάμπρος Κουτσουνίκας, *Γενική ιστορία της ελληνικής επαναστάσεως*, τ. Β': Απομνημονεύματα αγωνιστών του '21, τ.6, σ. 15, δημοσιεύεται στο Λύσανδρος Παπανικολάου, *ό.π.*, σ. 71. Το σημαντικότερο, όμως, αποτέλεσμα ήταν το γεγονός ότι άνοιξε τον δρόμο στους Βρετανούς περιηγητές να ταξιδεύουν στον ελλαδικό χώρο για να έρθουν σε επαφή με την αρχαιότητα και την κοινωνία.

¹³¹. Η σχέση των Βρετανών με την Ελλάδα είχε ήδη ξεκινήσει από τον 16^ο αιώνα μέσω του εμπορίου και του ενδιαφέροντος των Βρετανών για την κλασική παιδεία, Φανή-Μαρία Τσιγκάκου (επιμ.), *Βρετανικές εικόνες της Ελλάδας από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, κατ. έκθεσης, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Οκτώβριος 1995, σ. 22.

¹³². Αικατερίνη Χριστοφιλοπούλου, «Ο ευρωπαϊκός φιλελληνισμός και η αντιβασιλεία στην Ελλάδα», στο περ. *Νέα Εστία*, ΞΗ', 135, 1602, Αθήνα, 01/04/1994, σ. 434.

¹³³. *Ο.π.*, σ. 435.

Γ' το φιλελληνικό κίνημα έλαβε μεγάλη διάσταση και κυριάρχησε στον καθημερινό τύπο της εποχής¹³⁴. Με την έκρηξη της Επανάστασης το φιλελληνικό κίνημα μεγάλωσε και σχεδόν ολόκληρη η Ευρώπη τάχθηκε στο πλευρό των αγωνιστών. Πολλοί φιλέλληνες, μάλιστα, όπως ο Λόρδος Βύρων ταξίδευαν στον ελλαδικό χώρο με σκοπό να πολεμήσουν για την απελευθέρωσή του.

Στην τέχνη απεικονίστηκε έντονα ο παραδοσιακός τρόπος ζωής, δίνοντας έμφαση στη θέση και τον τρόπο ζωής των γυναικών. Ειδικότερα, εξετάζοντας την ιστορία του γυναικείου φύλου στα χρόνια του 17^{ου} και των αρχών του 18^{ου} αιώνα μέσα από τους φιλέλληνες, παρατηρείται αποστασιοποίηση από την κοινωνική και δημόσια ζωή της υπόδουλης Ελλάδας¹³⁵.

Ο γυναικείος ρόλος, βέβαια, διαφοροποιείτο ανάλογα με τη γεωγραφική περιοχή της υπόδουλης Ελλάδος, καθώς άλλαζαν οι επιδράσεις από την Οθωμανική Αυτοκρατορία και τη Δυτική Ευρώπη. Αρχικά, στη γεωγραφική περιοχή των Ιωαννίνων, στην οποία αρχηγός θεωρείτο ο Αλή Πασάς, η κοινωνία λειτουργούσε βάση τουρκικών, κυρίως, προτύπων. Ο Αλή Πασάς διέθετε χαρέμι, μέλη του οποίου γίνονταν απελεύθεροι άνδρες και γυναίκες, ανεξαρτήτως εθνικότητας, καθώς και Ελληνίδες με εξαιρετικά εξωτερικά χαρακτηριστικά¹³⁶. Παρ' όλα αυτά, ήταν αρκετά δύσκολο να αντιληφθεί κάποιος την ομορφιά μιας γυναίκας, επειδή αυτές σχεδόν ποτέ δεν εγκατέλειπαν το σπίτι. Σύμφωνα με τον φιλέλληνα Martin Leake οι γυναίκες παρέμεναν σχεδόν πάντα στο σπίτι, καθώς η έξοδός τους περιοριζόταν μόνο στον εκκλησιασμό¹³⁷. Το γεγονός αυτό, βέβαια, δεν συνέβαινε μόνο στα Ιωάννινα. Αντιθέτως, στις περισσότερες ηπειρωτικές περιοχές η έξοδος στις γυναίκες, καθώς επίσης και η γενικότερη συμμετοχή τους στη δημόσια και ιδιωτική ζωή ήταν περιορισμένη¹³⁸. Παρόμοιο περιορισμό δέχονταν οι γυναίκες και στην εκπαίδευση.

¹³⁴. Ο Γάλλος συγγραφέας Stendhal έγραφε το εξής σε περιοδικό στις 11 Οκτωβρίου 1826: «Όλη η Ευρώπη με εξαίρεση αυτές τις μισοβάρβαρες χώρες, που έξουσιάζουν ο αυτοκράτωρ της Αυστρίας και ο τσάρος της Ρωσίας, αισθάνεται συμπάθεια για τις επιτυχίες και τα δεινά των Ελλήνων», ό.π., σ. 435.

¹³⁵. Σε σχέση με τη δύση, η οποία εξίσου περιθωριοποιούσε τη γυναίκα στα όρια της οικίας, η Ελλάδα βρισκόταν σε κατώτερη θέση, καθώς ήταν επηρεασμένη από τα ανατολίτικα πρότυπα και λειτουργούσε σύμφωνα με τα Οθωμανικά ήθη και έθιμα. Η γυναίκα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία ήταν αποκλεισμένη από κάθε λογής κοινωνική ζωή και φρόντιζε μόνο τα του οίκου της.

¹³⁶. Βασιλική Λάζου, *Γυναίκες και επανάσταση 1821. Από τον οθωμανικό κόσμο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος*, Αθήνα 2021, σ. 42.

¹³⁷. «Τα κορίτσια σπάνια βγαίνουν από το σπίτι πριν το γάμο τους. Εξαίρεση αποτελεί μόνο η εκκλησία στην οποία πηγαίνουν βράδυ» (Σ.τ.Σ), («Young women seldom or never go out of the house before marriage, except to church, which is generally in the night.»). Martin William Leake, *Travels in Northern Greece*, τ. Δ', London 1835, σ. 147.

¹³⁸. «Στην Αθήνα, συγκεκριμένα, είτε χάριν απομίμησης των Τούρκων, είτε, όπως πιστεύω, κατά τα επικρατούντα αρχαία ήθη, οι γυναίκες είναι πολύ περιορισμένες. Τα κορίτσια δεν κάνουν εμφανίσεις μέχρι τον γάμο, ούτε καν στην εκκλησία· και δυσκολευόμαστε μερικές φορές να εισέλθουμε στα σπίτια

Αναλυτικότερα, οι υπόδουλες Ελληνίδες δεν είχαν ίσες ευκαιρίες στην εκπαίδευση με τους άντρες, καθώς, περνώντας τις μέρες τους στο σπίτι, ασχολούνταν μόνο με την οικιακή ζωή. Οι περισσότερες ειδικεύονταν στο κέντημα και τις οικιακές εργασίες. Σύμφωνα μάλιστα με τη Βασιλική Λάζου «η μόρφωση θεωρούνταν περιττή για τα κορίτσια, καθώς οι γνώσεις για τη βελτίωσή τους στα οικοκυρικά καθίσταντο πολυτιμότερες»¹³⁹.

Μόνο στα νησιά παρατηρείται διαφορά στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία. Η εξήγηση έγκειται στην ανάπτυξη του εμπορίου και την αλληλεπίδραση των κοινωνιών με τη δυτική Ευρώπη, στην οποία το θηλυκό φύλο, μολονότι ακόμη υποδεέστερο του άρρενος, κατείχε περισσότερα προνόμια απ' ό, τι οι Ελληνίδες. Στα νησιά που κατείχαν σημαντική θέση για την ανάπτυξη του εμπορίου, όπως η Χίος, η Λέσβος και η Μύκονος, οι γυναίκες απολάμβαναν περισσότερα προνόμια, καθώς συμμετείχαν στην κοινωνική ζωή της περιοχής ή ακόμη και εργάζονταν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της γυναικείας ελευθερίας αποτελούσαν η Λέσβος και η Σμύρνη¹⁴⁰. Οι γυναίκες, και κυρίως αυτές των ανώτερων κοινωνικά τάξεων, συναναστρέφονταν με εμπόρους και ταξιδιώτες, μιλούσαν ξένες γλώσσες και συμμετείχαν στις κοινωνικές εκδηλώσεις των νησιών¹⁴¹. Εξάιρεση αποτελούσε το νησί της Ύδρας, στο οποίο τα αυστηρά έθιμα των Οθωμανών τηρούνταν σε πολύ μεγάλο βαθμό. Εκεί, οι γυναίκες παρέμεναν στο σπίτι, χωρίς να τους ζητείται η άποψη για κανένα θέμα¹⁴².

τους προκειμένου να αντιγράψουμε επιγραφές, καθώς το σπίτι τους θεωρείται ιερό. Σπάνια εμφανίζονται στους δρόμους ή οπουδήποτε μακριά.» (Σ.τ.Σ), ("At Athens in particular, whether from an imitation of the Turks, or, as I am rather inclined to believe, from a more perfect retention of ancient manners, the women are very reserved. Girls are never seen till married, not even at church; and we found sometimes not a little difficulty in getting into private houses in order to copy inscriptions, on account of the women, whose apartment was sacred. They are seldom met in the streets and go very little abroad."), Lord James Caulfeild, *The travels of Lord Charlemont in Greece & Turkey, 1749*, W. B. Stanford και E. J. Finopoulos (επιμ.), London 1984, σ. 126.

¹³⁹. Βασιλική Λάζου, ό.π., σ. 36.

¹⁴⁰. Στις συγκεκριμένες περιοχές ίσχυε το έθιμο της κληρονομιάς, η οποία μετά τον θάνατο του πατέρα περιερχόταν στην πρωτότοκη κόρη, γεγονός που εξασφάλιζε μία σχετική ελευθερία στις γυναίκες, βλ. Ό.π., 66.

¹⁴¹. Ο περιηγητής και φιλέλληνας John Galt υποστηρίζει ότι στη Μύκονο «οι γυναίκες είναι το ισχυρό φύλο» (Σ.τ.Σ), ("the women are undoubtedly the superior sex"), ενώ στις κοινωνικές εκδηλώσεις που διοργάνωσε η γυναίκα του πρόξενου της Ρωσίας παρευρέθηκαν γυναίκες όλων των κοινωνικών ομάδων. John Galt, *Letters from the Levant containing views of the state of society, manners, opinions in Greece and several of the principal islands of Arcipelago*, London 1813, σ. 323.

¹⁴². Στο οδοιπορικό του ο ποιητής και φιλέλληνας Pierre Lebrun αναφέρει ένα γεγονός σε μία οικία στην Ύδρα: «Αλλά εκείνο το οποίο μου έκαμε την μεγαλύτεραν εντύπωσιν εδώ, συνεχίζει ο Lebrun είναι η ελάχιστη προσοχή η οποία δίδεται εις τας γυναίκας. Αυταί είναι εντός της οικίας απλώς κάτι περισσότερο από τας υπηρετριάς. Εάν εισερχόμενος κανείς εις την οικίαν των συμβή να τας συναντήση, αντιπαρέρχεται σχεδόν χωρίς να τας ατενίση. Εις το τραπέζι έρχονται να καθίσουν αφού όλοι καταλάβουν τας θέσεις των και συχνά μάλιστα μετά τα άρρενα τέκνα των [...] Σπανίως δίδεται εις αυτάς η ευκαιρία να ομιλήσουν [...]», Εμμανουήλ Κριαράς, «Ο φιλέλλην ποιητής Pierre Lebrun και το οδοιπορικό του ανά την Ελλάδα», *Επετηρίδα του Μεσαιωνικού Αρχείου*, Ακαδημία Αθηνών 1940 σ. 118.

Εξετάζοντας τη συμμετοχή της γυναίκας στην κοινωνία παρατηρείται ως επί το πλείστον, όπως ακριβώς συνέβαινε και στη γαλλική κοινωνία, αποστασιοποίηση από τα κοινά και ενασχόληση μόνο με συγκεκριμένες ιδιότητες, όπως η φροντίδα της οικίας και η προετοιμασία να γίνουν σύζυγοι και μητέρες¹⁴³. Εν τούτοις, στα χρόνια μετά την ίδρυση της Φιλικής Εταιρείας ο Ελληνικός Διαφωτισμός, ως απόρροια του Ευρωπαϊκού, είχε αρχίσει να μεταφέρεται σε όλα τα κοινωνικά στρώματα, παρατηρείται ανάδειξη της γυναίκας στην προετοιμασία της Επανάστασης και στη συνέχεια στον αγώνα για την Ελευθερία. Οι γυναίκες αυτές, όπως συνέβαινε και με τη γαλλική κοινωνία, κατάγονταν, αρχικά, από τα ανώτερα κοινωνικά στρώματα, ενώ αργότερα, κατά τη διάρκεια του πολέμου, εμπλέκονταν όλα τα κοινωνικά στρώματα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούσε η συμμετοχή λόγιων γυναικών στη Φιλική Εταιρεία. Γυναίκες των ανώτερων κοινωνικά τάξεων διοργάνωναν σαλόνια, σύμφωνα με τα γαλλικά πρότυπα, με σκοπό την πνευματική συζήτηση. Στα σαλόνια αυτά, μεταφέρονταν οι ιδέες του Διαφωτισμού και της Ελληνικής Επανάστασης¹⁴⁴.

¹⁴³. Όπως ακριβώς συνέβαινε και με την Ευρώπη, στον ελλαδικό χώρο αναπτύχθηκαν δύο απόψεις για τη φύση της γυναίκας. Αρχικά, η πρώτη άποψη αφορά στην εξίσωση και εξισορρόπηση της φύσης και της θέσης των γυναικών με αυτή του άνδρα. Οι γυναίκες έπρεπε να έχουν τις ίδιες ευκαιρίες με τους άνδρες τόσο στην εκπαίδευση, όσο και στην κοινωνική ζωή. Υποστηρικτής της συγκεκριμένης άποψης υπήρξε ο Ρήγας Βελεστινλής, ο οποίος, μάλιστα, στη μετάφραση της Διακήρυξης των Δικαιωμάτων του ανθρώπου και του Πολίτη προσέθεσε ένα επιπλέον άρθρο, σύμφωνα με το οποίο: «Όλοι χωρίς εξαίρεση, έχουν χρέος να ήξεύρουν γράμματα. Ἡ Πατρίς ἔχει νὰ καταστήσῃ σχολεῖα εἰς ὅλα τὰ χωρία διὰ τὰ ἀρσενικά καὶ θηλυκὰ παιδιά. Ἐκ τῶν γραμμάτων γεννᾶται ἡ προκοπή, μέ τὴν ὁποίαν λάμπουν τὰ ἐλεύθερα ἔθνη. Νὰ ἐξηγοῦνται οἱ παλαιοὶ ἱστορικοὶ συγγραφεῖς. Εἰς δὲ τὰς μεγάλας πόλεις νὰ παραδίδεται ἡ γαλλικὴ καὶ ἡ ἰταλικὴ γλῶσσα, ἡ δὲ ἑλληνικὴ νὰ εἶναι ἀπαραίτητος», Δημήτρης Καραμπερόπουλος, *Μηνύματα και διδάγματα του Ρήγα Βελεστινλή μέσα από τα έργα του*, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, Αθήνα 2014, σ. 17. Ιδίως ο Αδαμάντιος Κοραΐς προτείνει ότι: «άνδρες και γυναίκες επίσης πρέπει να παιδεύονται την παιδείαν ταύτην, χωρίς πρόφασιν καμμίαν. [...] Οι πλούσιοι [...] εκπαιδεύουσιν επιμελέστερον τα τέκνα των μη εξαιρουμένου μηδέ του θήλεος γένους, το οποίον μέχρι τούδε εκωλύετο πάσης παιδείας, ως και της αθωοτάτης προς τους άνδρας συναναστροφής», Αδαμάντιος Κοραΐς, *Προλεγόμενα στους αρχαίους συγγραφείς*, τ. 2 (Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., 1988), 719 και τ. 3, 236· του ίδιου, *Υπόμνημα περί της παρούσης καταστάσεως του πολιτισμού εν Ελλάδι* (Αθήνα: Χ. Ν. Φιλαδελφεύς), 33, αλλιώς Αικατερίνη Δαλακούρα. 2015. *Η αναβίωση του γυναικείου ζητήματος (18ος - 19ος αιώνας)*. (Κεφάλαιο Συγγράμματος). Στο Δαλακούρα, Αικατερίνη, Ζιώγου Καραστεργίου, Σιδηρούλα. 2015. *Η εκπαίδευση των γυναικών - Οι γυναίκες στην εκπαίδευση*. (ηλεκτρ. βιβλ.) Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. κεφ 1. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/2586> (τελευταία επίσκεψη 19/11/2021). Η δεύτερη άποψη υποστήριζε ότι φύσει οι γυναίκες ήταν κατώτερες από τους άνδρες. Ο ρόλος τους ήταν να στηρίζουν τους άνδρες και να φροντίζουν για την ορθή διαπαιδαγώγηση των παιδιών τους. Η ενασχόληση με τη δημόσια και πολιτική ζωή δεν ήταν αποδεκτή. Βασιλική Λάζου, *ό.π.*, σ. 99.

¹⁴⁴. Τα σαλόνια αυτά βρίσκονταν κυρίως σε περιοχές της Κωνσταντινούπολης και του Φαναριού, καθώς επίσης και σε παραδουνάβιες περιοχές, καθώς η επαφή με τη δυτική Ευρώπη και τις ιδέες της Γαλλικής Επανάστασης και των Ναπολεόντειων χρόνων γινόταν με ευκολότερο τρόπο. Γυναίκες, επίσης, συναντιούνταν ως μέλη στη Φιλική Εταιρεία. Η Ελισάβετ Υψηλάντη όχι μόνο ενέκρινε την ίδρυση της Εταιρείας, αλλά επίσης, τη χρηματοδότησε και διέθεσε το αρχοντικό της για τις συνελεύσεις της. Βασιλική Λάζου, *ό.π.*, 75-77.

Στη συνέχεια, κατά την προετοιμασία και έκρηξη του Αγώνα, οι φιλέλληνες απεικόνισαν τις γυναίκες γεμάτες θάρρος, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο τη συμβολή τους στην Επανάσταση. Στις μάχες μεταξύ Ελλήνων και Τουρκαλβανών που πραγματοποιήθηκαν στο Σούλι στο τέλος του 18^{ου} αιώνα, διακρίνεται από τους φιλέλληνες η αποφασιστικότητα των γυναικών¹⁴⁵. Στη συνέχεια, το θάρρος τους τις τοποθέτησε στο πεδίο της μάχης (εικ.55) και γνώριζαν ότι υπήρχαν πολλές πιθανότητες να θανατωθούν ή ακόμη και να αιχμαλωτισθούν και να πωληθούν στα σκλαβοπάζαρα, γεγονότα που εξιστορήθηκαν σε μεγάλο βαθμό από τους φιλέλληνες. Στο έργο του Louis Vallot *Αρπαγή Ελληνίδας* (εικ.56) διακρίνεται, αφενός η βίαιη πράξη του κατακτητή, ο οποίος αρπάζει τη γυναίκα, πιθανώς για να την αιχμαλωτίσει, και αφετέρου η τόλμη των γυναικών εναντίον του εχθρού, η οποία αναγνωρίζεται μέσω της γονατιστής γυναίκας που δαγκώνει το χέρι του εχθρού.

Δ.2. Σύνδεση με την αρχαιότητα

Η γυναικεία μορφή χρησιμοποιήθηκε ως πηγή έμπνευσης στα έργα των φιλελλήνων. Οι ενδυμασίες (57), ο τρόπος ζωής και λειτουργίας της κοινωνίας (εικ.58) και τα παθήματα των γυναικών από τους Οθωμανούς (εικ.59) αποτέλεσαν τα κύρια θέματα των φιλελλήνων στο ταξίδι τους στον ελλαδικό χώρο. Η γυναικεία μορφή στην τέχνη, όμως, από το τέλος του 18^{ου} αιώνα, εντοπίζεται και ως αλληγορία της Σοφίας, αρχικά, και στη συνέχεια της Ελλάδος. Αναλυτικότερα, η συνεχόμενη στροφή στην αρχαιότητα λόγω του Διαφωτισμού και συνεπώς του Νεοκλασικισμού, που αποτελούσε το κύριο καλλιτεχνικό ρεύμα της περιόδου, δημιούργησαν την εντύπωση στην Ευρώπη ότι ο σύγχρονος ελληνισμός αποτελεί συνέχεια του αρχαίου¹⁴⁶, καθώς και ότι οι αρχαιότητες

¹⁴⁵. Ο Jakob Salomon Bartholdy Γάλλος περιηγητής, περιγράφοντας το Σούλι αναφέρει το εξής: «il écrivit aux capitaines Borgia et Giavella, deux des chefs les plus renommés de cette peuplade grecque qui habite la montagne de Souli [...] ‘Mes amis, les capitaines Borgia et Giavella; moi, Ali-Pacha, je vous salue, et vous baise les yeux, car je connais votre courage et vos aines héroïques’» [«έγραψε στις καπετάνισσες Μποργιά και Τζαβέλλα, δύο από τις πιο διάσημες ηγέτες αυτού του ελληνικού φύλου που κατοικεί στο βουνό Σούλι [...] “Οι φίλες μου καπετάνισσα Μποργιά και Τζαβέλλα· εγώ ο Αλή Πασάς σας χαιρετώ και σας φιλώ τα μάτια, καθώς γνωρίζω το κουράγιο και τον ηρωισμό σας”» (Σ.τ.Σ)], Jakob Salomon Bartholdy, *Voyage en Grece fait dans les années 1803 et 1804*, τ. 2, Παρίσι 1807, σ. 237. Οι γυναίκες, πάντως, στο Σούλι, ανέκαθεν είχαν διαφορετική μεταχείριση από τις γυναίκες των υπόλοιπων περιοχών. Αναλυτικότερα, σύμφωνα με τον Θ. Καρζή, οι σχέσεις μεταξύ των δύο φίλων θύμιζαν την κοινωνική δομή της αρχαίας Σπάρτης. Οι άντρες ζητούσαν τη γνώμη των γυναικών για τη λήψη σημαντικών αποφάσεων, καθώς και σέβονταν τις γυναίκες τους, βλ. Θεόδωρος Καρζής, *ό.π.*, σ. 233.

¹⁴⁶. Δήμητρα Κουκίου-Μητροπούλου και Νατάσα Καστρίτη (επιμ.), *ό.π.*, σ. 10.

της Ελλάδας συνέδεαν τα παρελθοντικά χρόνια με τον σύγχρονο ελληνισμό¹⁴⁷. Τα αρχαία ερείπια λάμβαναν θέση στα εικαστικά έργα των φιλελλήνων και σταδιακά άρχισαν να κυριαρχούν στην τέχνη.

Στην Ευρώπη, παράλληλα, και συγκεκριμένα στην τέχνη, η αρχαιότητα διαδραμάτιζε σημαντικό ρόλο. Στο τέλος του 18^{ου} αιώνα στη Γαλλία η Αθηνά πρωταγωνιστούσε στην τέχνη ως παιδαγωγός, που στόχο είχε, σε συνδυασμό με την Ελευθερία και άλλες αξίες, την καθοδήγηση των ανθρώπων¹⁴⁸. Το έργο του Pierre-Thomas Le Clerc *Η Εθνική Σύμβαση που παρουσιάστηκε στην Εθνική Συνέλευση τη Δευτέρα είκοσι έξι Σεπτεμβρίου 1791* (εικ.60) αποτέλεσε ένα από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της συγκεκριμένης απεικόνισης. Το έργο αναφέρεται στην Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου και του Πολίτη και συγκεκριμένα στην αποδοχή της από τον βασιλιά Λουδοβίκο ΙΣΤ΄. Στο έργο διακρίνεται η μορφή της Αθηνάς σε δύο σημεία. Αρχικά, εμφανίζεται ως φτερωτός άγγελος στο δεξί μέρος του έργου να παρουσιάζει το κείμενο των ανθρωπίνων δικαιωμάτων στον βασιλιά, ενώ ο χιτώνας της διακοσμείται από το λουλούδι-σύμβολο της βασιλικής οικογένειας. Στο δεύτερο σημείο η Αθηνά διαδραματίζει τον ρόλο του καθοδηγητή. Βρίσκεται ακριβώς πίσω από τον βασιλιά και τον παρακινεί να ορκιστεί την αποδοχή των δικαιωμάτων. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι τα πολεμικά σύμβολα της Αθηνάς -το δόρυ και η ασπίδα- είναι ακουμπισμένα στο πάτωμα, πράγμα το οποίο βεβαιώνει τον καθοδηγητικό ρόλο της, επισημαίνοντας παράλληλα, ότι η κατοχύρωση των δικαιωμάτων δεν αποκτάται πάντοτε με βία και εξέγερση, αλλά και με παιδεία, μόρφωση και πειθώ. Πλάι της στέκονται οι υπόλοιπες αλληγορίες που γίνονται αντιληπτές από τα σύμβολά τους. Η Ελευθερία απεικονίζεται με τον φρυγικό σκούφο, η Δικαιοσύνη με τον ζυγό, η Αλήθεια γυμνή κρατάει καθρέφτη και η Δύναμη μία δέσμη.

Ο υπόδουλος ελληνισμός επηρεάστηκε από τη συγκεκριμένη απεικόνιση, κυρίως μέσω των Ελλήνων Διαφωτιστών και του φιλελληνισμού, και συνδέθηκε με τη θεά. Είναι λογικό να ερωτηθεί κανείς για ποιο λόγο οι υπόδουλοι Έλληνες συνδέθηκαν με την Αθηνά σε μία εποχή κατά την οποία το κέντρο βάρους των Ελλήνων δεν ήταν τόσο

¹⁴⁷. Χάρις Κανελλοπούλου (επιμ.), *Τόποι Αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, κατ. έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη 14 Μαρτίου-20 Μαΐου 2018, Αθήνα 2018, σ. 35.

¹⁴⁸. Έχει ήδη φανεί η σχέση της θεάς με την εποχή του Μπαρόκ, κατά την οποία η αλληγορία της Σοφίας και της Δύναμης απεικονιζόταν με τη μορφή της Αθηνάς.

η Αθήνα, αλλά η Πελοπόννησος και τα νησιά¹⁴⁹. Η σύνδεση, λοιπόν, με την Αθηνά δεν πρέπει να αναζητείται στις γεωγραφικές περιοχές, αλλά στο σύμβολο της ίδιας της θεάς σε σχέση με τον Νεοελληνικό Διαφωτισμό που αναπτυσσόταν και κυριαρχούσε και που θεωρούσε ότι η ελευθερία θα προκύψει μέσω της παιδείας¹⁵⁰. Η θεά Αθηνά, σύμβολο της οποίας είναι η σοφία, η δύναμη και η γνώση, συνδέθηκε άμεσα με την παιδεία η οποία είχε ως βάση τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό¹⁵¹ και συνεπώς την αφύπνιση των Ελλήνων¹⁵². Επομένως, η Αθηνά συμβόλιζε την παιδεία, η οποία είχε ως αρχή της τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Η Αθηνά, όμως, δεν αποτέλεσε χαρακτηριστικό μόνο της Ευρωπαϊκής τέχνης κατά την συγκεκριμένη περίοδο. Αντιθέτως, μεταλαμπαδεύτηκε στον ελλαδικό χώρο μέσω της συνεχόμενης επικοινωνίας εύπορων Ελλήνων με τον ευρωπαϊκό χώρο¹⁵³.

Δ.3. Σύμβολα του Νεοελληνικού Κράτους

Η συνεχόμενη απεικόνιση της θεάς χωρίς τα πολεμικά σύμβολα παραπέμπει στην ειρήνη. Η θεά έλαβε σταδιακά καινούριες μορφές και αντιπροσώπευσε το δίκαιο και τη Δημοκρατία. Στο έργο του Jean-Baptiste Regnault *Αλληγορία για τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου* (εικ.61) η Αθηνά στέκεται στη μέση της σύνθεσης γράφοντας τη Διακήρυξη. Η σύνδεση της Αθηνάς με το Σύνταγμα και τη Δημοκρατία πραγματοποιήθηκε και στην ελληνική τέχνη, όπου η θεά πρωταγωνίστησε ως σύμβολο

¹⁴⁹. Η ανάπτυξη της αστικής τάξης πραγματοποιήθηκε αρχικά στα νησιά, στα οποία το εμπόριο αναπτυσσόταν με ραγδαίους ρυθμούς και η γνωριμία με ξένες επιρροές ήταν μεγάλη. Αντίστοιχα, η Πελοπόννησος αποτέλεσε τη σημαντικότερη περιοχή για την προετοιμασία και στη συνέχεια την έκρηξη της Επανάστασης. Ακόμη, μετά το τέλος της, πρωτεύουσα του νεοσυσταθέντος ελληνικού κράτους έγινε το Ναύπλιο και όχι η Αθήνα.

¹⁵⁰. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, «Εθνική Ιδεολογία και αλληγορία: παράσταση της Ελλάδας από τους αδελφούς Φυντάλη», στο Μ. Tsianikas, Ν. Maadad, Γ. Couvalis, and Μ. Palaksoglou (eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2011*, Flinders University Department of Language Studies-Modern Greek, σ. 292.

¹⁵¹. Ο.π., σ. 292.

¹⁵². Η θεά Αθηνά θεωρείται η ισχυρότερη από τους Θεούς, με εξαίρεση τον Δία, και στο πρόσωπό της έχουν απεικονισθεί αρκετοί συμβολισμοί. Μερικοί από αυτούς είναι της προστάτιδας, η οποία τελικά φέρνει και την ειρήνη, της δικαιοσύνης και της ανδρείας, τα οποία συντελούν στην επικράτηση της νίκης και της ειρήνης, καθώς και της σοφίας. Λουκία Δρούλια, «Η θεά Αθηνά, θεότητα έμβλημα του Νέου Ελληνισμού», *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό*, Επιστημονικό Συμπόσιο (14-15 Απριλίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, σ. 222-223.

¹⁵³. Ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, επί παραδείγματι, ο οποίος διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο στην Επανάσταση και σύσταση του νέου ελληνικού κράτους, βρισκόταν σε άμεση επικοινωνία με τον γαλλικό τύπο και πρότεινε τη θεά Αθηνά ως σύμβολο του κράτους, βλ. Ευθυμία Μαυρομιχάλη, ό.π., σ. 293-294.

της Ειρήνης και της Δημοκρατίας. Το εξώφυλλο της μετάφραση του βιβλίου *Philosophie Chimique* του Antoine-François Fourcroy (εικ.62)¹⁵⁴ απεικονίζει στο βάθος τη θεά να παρακολουθεί τρεις καθιστές μορφές. Η στάση της είναι ειρηνική, ενώ ακριβώς από πάνω της βρίσκεται η γλαύκα -σύμβολο της θεάς- που παραπέμπει στη φρόνηση και την παιδεία¹⁵⁵. Εν συνεχεία, με την έναρξη της Επανάστασης και τη σταδιακή απελευθέρωση των περιοχών η Αθηνά μετατράπηκε σε σύμβολο του Νεοελληνικού κράτους¹⁵⁶. Κατά την Α΄ Εθνοσυνέλευση, η οποία πραγματοποιήθηκε στην Επίδαυρο τον Δεκέμβριο του 1821 αποφασίστηκε και ψηφίστηκε λίγες μέρες αργότερα (1^η Ιανουαρίου 1822) το Προσωρινό Πολίτευμα της Ελλάδος, δηλαδή το πρώτο Σύνταγμα¹⁵⁷.

Η σφραγίδα του Συντάγματος (εικ.63) απεικονίζει τη Θεά Αθηνά σε ειρηνική στάση να κρατάει τα πολεμικά της σύνεργα. Δίπλα της βρίσκονται τα σύμβολα που παραπέμπουν στη θεά, η γλαύκα και τα στεφάνια δάφνης, τα οποία δηλώνουν τη φρόνηση και την αναγέννηση του κράτους. Σύμφωνα, μάλιστα, με το Σύνταγμα, η σφραγίδα «φέρει σημεῖον χαρακτηριστικόν τὴν Ἀθηνά μετὰ τῶν συμβόλων τῆς φρονήσεως¹⁵⁸». Η μορφή της Αθηνάς επεκτάθηκε και σε άλλες σφραγίδες του νεοσύστατου Ελληνικού Κράτους. Η σφραγίδα της βουλευτικής διοίκησης (εικ.64) χρησιμοποιούσε ακριβώς την ίδια απεικόνιση με εκείνη της Προσωρινής. Την εικόνα της Αθηνάς με τη γλαύκα και το στεφάνι δάφνης είχαν και ο πρόεδρος του εκτελεστικού σώματος και ο γενικός γραμματέας (εικ.65 και εικ.66). Εν τέλει, η θεά

¹⁵⁴. Η μετάφραση πραγματοποιήθηκε το 1802 από τον Θεοδόσιο Μ. Ηλιάδη (1785-1820) και η έκδοσή του από τον Ανθιμο Γαζή (1758-1828) στη Βιέννη.

¹⁵⁵. Λουκία Δρούλια, *ό.π.*, σ. 226.

¹⁵⁶. Ήδη από την έναρξη της Επανάστασης το όνομα της θεάς κυριαρχούσε στους λόγιους κύκλους της Γαλλίας και του ελλαδικού χώρου. Στη Γαλλία από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα εκδιδόταν η εφημερίδα *Minerve*. Την ίδια περίοδο, εκδιδόταν η ομώνυμη εφημερίδα στα γερμανικά κρατίδια. Στην Αθήνα, η εφημερίδα *Αθηνά*, άρχισε να εκδίδεται στα μέσα του 19^{ου} αιώνα, η οποία, μάλιστα, λογοκρίθηκε, καθώς θεωρείτο ότι αντέγραφε τα γαλλικά κείμενα χωρίς αντίστοιχη αναφορά, βλ. σχετικά Λουκία Δρούλια, *ό.π.*, σ. 238, υποσημείωση 22. Στην εφημερίδα *Ερμής ο Λόγιος* αναφέρεται ο λόγος της χρήσης του συγκεκριμένου ονόματος: «ἀπὸ ταύτας ὅλας καὶ ἀπὸ τὰς τῶν ἄλλων Γενῶν θέλει κοσμεῖσθαι καὶ ἡ ἰδική μας ἈΘΗΝΑ ὄνομα, τὸ ὁποῖον ἔλαβον ἀπὸ ἡμᾶς οἱ Εὐρωπαῖοι εἰς τὴν ἐξέχουσαν τῶν Ἐφημερίδων τῶν, καὶ τὸ ὁποῖον δικαιότερα ἐμποροῦμεν νᾶ δώσωμεν ἡμεῖς εἰς τὴν ἰδικὴν μας.», εφ. *Ερμής ο Λόγιος*, 15/04/1819, σ.306.

¹⁵⁷. Το Σύνταγμα, η σύνταξη του οποίου βασίστηκε σε μεγάλο μέρος στο γαλλικό του 1795, προέβλεπε στη διάκριση των εξουσιών σε Βουλευτική, Εκτελεστική και Δικαστική, και την προστασία των ατομικών ελευθεριών, ενώ ταυτόχρονα όριζε ως εθνικό σύμβολο τη γαλανόλευκη σημαία με τον σταυρό. Ακόμη, αποφάσιζε την ύπαρξη σφραγίδας, η οποία «χρησιμοποιείται μόνο στο Θεμελιώδη Νόμο και τα πρώτα θεσπίσματα και πράξεις όπου συμμετέχουν και τα δύο σώματα, Βουλευτικό και Εκτελεστικό, δηλαδή ολόκληρη ή Διοίκηση. Υπάρχει δέ μόνο σέ ἔγγραφα πού συνδέονται ἄμεσα μέ τὴν Α΄ Ἐθνική Συνέλευση καὶ τίς σχετικές πράξεις τῆς Διοικήσεως», Ιωάννης Κ. Μαζαράκης-Αινιάν (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1983, σ. 37.

¹⁵⁸. *Ο.π.*, σ. 36.

έγινε σύμβολο του κράτους και υιοθετήθηκε από όλα τα στελέχη της διοίκησης. Σταδιακά, με την πάροδο του χρόνου και τη συνεχόμενη απεικόνιση της Αθηνάς στις σφραγίδες του κράτους, η θεά άρχισε να συμβολίζει το νεοσύστατο κράτος και εμφανίστηκε σε αντικείμενα προσωπικής χρήσης. Στην παλάσκα του οπλαρχηγού Αλέξη Βλαχόπουλου (1780-1865) εντοπίζεται παράσταση της Αθηνάς (εικ.67)¹⁵⁹. Στο κέντρο του έργου βρίσκεται η θεά με περικεφαλαία και κρατώντας τα πολεμικά της σύνεργα, ενώ αριστερά και δεξιά της έχουν τοποθετηθεί από μία σημαία σε κάθε πλευρά, από τις οποίες προβάλλουν κλαδιά δάφνης. Με τη συγκεκριμένη χρήση η Αθηνά μετατράπηκε σε αλληγορία της αναγεννημένης Ελλάδας και έγινε το κύριο σύμβολο του νέου κράτους. Όλες οι επαναστατημένες περιοχές υιοθέτησαν τη συγκεκριμένη απεικόνιση, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο την ένταξή τους στο ελληνικό κράτος. Ο θυρεός των Μυτιληνίων (εικ.68) φέρει ως εικόνα την αλληγορία της Ελλάδας. Και σ' αυτήν την παράσταση η Ελλάδα προσωποποιείται ως Αθηνά που περιβάλλεται από τα σύμβολά της.

Ο συγκεκριμένος θυρεός φέρει ακόμη ένα χαρακτηριστικό του Ελληνικού κράτους, κάτι που απεικονίζεται έντονα στην τέχνη. Πρόκειται για τη σχέση του ανθρώπου με το θείο. Αναλυτικότερα, πάνω από την κεφαλή της Αθηνάς βρίσκεται ένας σταυρός που παραπέμπει στη θρησκεία. Οι Έλληνες ήταν ανέκαθεν συνδεδεμένοι με το θεϊκό στοιχείο, το οποίο με την έκρηξη της Επανάστασης λειτούργησε ως αρωγός στον αγώνα¹⁶⁰. Στη σημαία (εικ.69) του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη (1770-1843), η οποία στη συνέχεια δόθηκε στον Κωνσταντίνο Δραγώνα (1780-1858)¹⁶¹, ο σταυρός εικονίζεται σε μεγάλο μέγεθος στο κέντρο. Δίπλα του βρίσκεται η αλληγορία της Ελλάδας με τη μορφή της Αθηνάς και άλλα σύμβολα που δηλώνουν την Ελευθερία¹⁶². Η συσχέτιση των Ελλήνων με το θεϊκό στοιχείο, βέβαια, γινόταν και από την υπόλοιπη Ευρώπη¹⁶³.

¹⁵⁹. Τάσος Σακελλαρόπουλος και Μαρία Δημητριάδου, *ό.π.*, σ. 328.

¹⁶⁰. Σε διακήρυξή του προς τους Έλληνες της Μολδαβίας και της Βλαχίας ο Αλέξανδρος Υψηλάντης έκανε επίκληση στην πίστη των υπόδουλων Ελλήνων, προκειμένου να τους αφυπνίσει και να προκηρύξει την Επανάσταση: «Ο Μωρέας, ή Ήπειρος, ή Θεσσαλία, ή Σερβία, ή Βουλγαρία, τὰ νησιά τοῦ Ἀρχιπελάγους, ἐν ἐνὶ λόγῳ ἡ Ἑλλὰς ἅπασα ἐπίασε τὰ ὅπλα, διὰ νὰ ἀποτινάξῃ τὸν βαρὺν ζυγὸν τῶν Βαρβάρων, καὶ ἐνατενίζουσα εἰς τὸ μόνον νικητήριον ὄπλον τῶν Ὁρθοδόξων, τὸν τίμιον, λέγω, καὶ ζωοποιὸν Σταυρὸν κράζει μεγαλοφώνως ὑπὸ τὴν προστασίαν μεγάλης καὶ κραταιᾶς- δυνάμεως, ἐν τούτῳ τῷ σημείῳ νικῶμεν! [...]». Η διακήρυξη παρατίθεται στο Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), *ό.π.*, σ.19.

¹⁶¹. Τάσος Σακελλαρόπουλος και Μαρία Δημητριάδου, *ό.π.*, σ. 386.

¹⁶². Η σχετική επιγραφή «Ελευθερία ή Θάνατος» που περικυκλώνει την παράσταση, έχει ήδη εμφανισθεί στην τέχνη της Γαλλικής Επανάστασης (εικ.7.1) Φαίνεται πως για το συγκεκριμένο μοτίβο επίδραση άσκησε η γαλλική τέχνη και νοοτροπία..

¹⁶³. Ο Ιωάννης Μαζαράκης-Αινιάν υποστηρίζει ότι η Ευρώπη στο δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα άρχισε να βλέπει την Ελλάδα ως μία «χριστιανική εθνότητα», Δήμητρα. Κουκίου-Μητρούλου και Νατάσα Καστρίτη, *ό.π.*, σ. 10, η οποία προσπαθούσε να ελευθερωθεί. Η Ευρώπη, μάλιστα, ήδη από τον 16^ο

Σύμφωνα με τον R.H. Brown, σε ένα πρώιμο σχέδιο (εικ.70) του Eugène Delacroix για το έργο Σφαγές της Χίου, ο καλλιτέχνης αφήνει να εννοηθεί η ύπαρξη του θεϊκού στοιχείου. Αναλυτικότερα, η νεκρή μορφή στο δεξιό μέρος του έργου, η οποία έχει πέσει πάνω στη γυναίκα του, φέρει τα χαρακτηριστικά του Χριστού. Μέσα από αυτήν την παρομοίωση ο καλλιτέχνης θέλει να τονίσει τον αγώνα του Χριστιανισμού έναντι του Μουσουλμανισμού¹⁶⁴. Οι Έλληνες επαναστάτησαν για την Ελευθερία και την Ανεξαρτησία τους, αλλά και για την Ελευθερία των θρησκευτικών τους πεποιθήσεων. Πρόκειται, δηλαδή, για έναν απελευθερωτικό και θρησκευτικό αγώνα, σε μία προσπάθεια αποβολής του Μουσουλμανικού στοιχείου. Η Αλληγορία της Ελλάδας στο έργο του Θ. Βρυζάκη *Η Ελλάς Ευγνωμονούσα* (εικ.71) σχετίζεται αρκετά συχνά με την Παναγία, και μάλιστα ο τρόπος με τον οποίο απλώνει τα χέρια της, παραπέμπει στην Παναγία του Ελέους (εικ.72)¹⁶⁵. Ακόμη και στην Έξοδο του Μεσολογγίου, εμφανίζεται η ουράνια σφαίρα για να τιμήσει τους νεκρούς. Με αυτόν τον τρόπο γίνεται αντιληπτό το γεγονός ότι η ελληνική κοινωνία προσπαθεί να απομακρύνει το Μουσουλμανικό δόγμα¹⁶⁶.

Δ.4. Η αλληγορία της Ελλάδας

Στο γενικότερο κλίμα της προετοιμασίας της Ελληνικής Επανάστασης οι εκφραστές του Ελληνικού Διαφωτισμού επηρεάστηκαν άμεσα από την τέχνη που δημιουργήθηκε στη Γαλλική Επανάσταση και την αλληγορία της Ελευθερίας. Ο Ρήγας Βελεστινλής χρησιμοποίησε μία γυναικεία μορφή, την Επιστήμη, για να προπαγανδίσει την αφύπνιση του Ελληνισμού και την Επανάσταση. Ο δεύτερος μεγάλος Έλληνας διαφωτιστής, ο Αδαμάντιος Κοραής, χρησιμοποίησε επίσης μία γυναικεία μορφή για τον ίδιο σκοπό, μόνο που αυτή τη φορά πρόκειται για την αλληγορία της Ελλάδας. Στην προμετωπίδα του *Σάλπισμα Πολεμιστήριον* του 1801 η Ελλάδα εικονίζεται ως

αιώνα εναντιωνόταν στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, καθώς καταπίεζε έναν χριστιανικό λαό, όπως ήταν και η ίδια. Βλ., ό.π., σ. 9.

¹⁶⁴. Roy Howard Brown, «The Formation of Delacroix's Hero between 1822 and 1831», *The Art Bulletin*, Jun., 1984, τ. 66, αριθμ. 2 (Jun., 1984), pp. 237-254, σ. 240.

¹⁶⁵. Όλγα Μεντζαφού-Πολύζου (επιμ.), ό.π., σ.114.

¹⁶⁶. Στο έργο «Έξοδος του Μεσολογγίου» η τοποθέτηση της ουράνιας και θεϊκής σφαίρας στην ανώτερη ζώνη της σύνθεσης, υποδηλώνει την πεποίθηση των ανθρώπων ότι ο Παντοκράτορας αγωνιζόταν μαζί με τους πολιορκημένους. Χρύσανθος Χρήστου και Θ. Διαννελίδης, *Εορτασμός της 25^{ης} Μαρτίου. Η Επανάσταση του 1821 και η Ελληνική Τέχνη*. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Αθήνα 1994.

αιχμάλωτη (εικ.73), με ρούχα σκισμένα και με αίματα να τρέχουν από τις πληγές της σε στάση αγανάκτησης και απελπισίας. Δίπλα της στέκεται ο κατακτητής με το σπαθί του αποπνέοντας αντίθετα συναισθήματα από την Ελλάδα. Η σκηνή κοσμείται με αρχαιοελληνικά ερείπια που συμβολίζουν την ένωση με τις ρίζες του παρελθόντος. Η απεικόνιση, όμως, της Ελλάδας στην τέχνη δεν πραγματοποιήθηκε πρώτη φορά την εξεταζόμενη περίοδο. Αναλυτικότερα, το 1644, στην εποχή του Μπαρόκ, κατά την οποία η αλληγορία κυριαρχούσε στην τέχνη, ο Stefano della Bella φιλοτέχνησε μία σειρά από 52 απεικονίσεις χωρών και πόλεων ως παιχνίδι καρτών και γεωγραφίας. Σε μία από αυτές, εικονίζεται η Ελλάδα καθισμένη και αλυσοδεμένη μπροστά από ένα αρχαιοπρεπές, μάλλον, κτήριο (εικ.74). Η μορφή αγναντεύει με νοσταλγία το πλοίο μέσα στη θάλασσα, ενώ πλάι της βρίσκονται ερείπια που παραπέμπουν στην αρχαία εποχή. Γίνεται αντιληπτό ότι η μορφή της Ελλάδας ως σκλάβα υπήρχε στην αντίληψη των ευρωπαίων καθ' όλη τη διάρκεια της Οθωμανικής κυριαρχίας. Οι αρχαιολογικές ανακαλύψεις που επανέφεραν στο προσκήνιο την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα λειτούργησαν ως εκφραστές της επιθυμίας να απομακρυνθεί ο τουρκικός ζυγός. Παρ' όλα αυτά, θα χρειάζονταν ακόμη περίπου διακόσια χρόνια και σημαντικές αλλαγές στον τρόπο σκέψης των ανθρώπων, ώστε να αφυπνιστεί ο υπόδουλος ελληνισμός. Στην αλλαγή αυτή συντέλεσαν οι Αδαμάντιος Κοραής και Ρήγας Βελεστινλής, οι οποίοι συνέβαλαν ενεργά και με τόλμη στην αναγέννηση της Ελλάδας. Για τη δράση τους τιμώνται με τη λιθογραφία του Αδάμ *Η πνευματική αναγέννηση της Ελλάδας* (εικ.75), όπου εικονίζονται να υποβαστάζουν την αλληγορία της Ελλάδας να σηκωθεί. Πίσω της αριστερά βρίσκεται η Αθηνά που παρακολουθεί το γεγονός, ενώ ακριβώς από κάτω εικονίζεται ο φοίνικας, σύμβολο της αναγέννησης. Στο πάνω μέρος της σύνθεσης μία θρησκευτική παράσταση με τον Παντοδύναμο συνδέει τον αρχαίο πολιτισμό με τη Χριστιανική παράδοση. Φαίνεται πως από αυτήν την παράσταση επηρεάζεται ο Θεόφιλος (1870-1934) όταν φιλοτεχνεί το έργο *Η Ελλάς υποβασταζόμενη από τον Ρήγα και τον Κοραή* (εικ.76).

Με την έναρξη της Επανάστασης το μοτίβο της υπόδουλης Ελλάδας κυριάρχησε στην τέχνη και πλέον παρατηρείται η χρήση της αλληγορίας όχι μόνο από Έλληνες καλλιτέχνες αλλά και από σημαντικούς φιλέλληνες. Το 1822 εκδόθηκε το βιβλίο του Choiseul-Gouffier *Voyage Pittoresque* (εικ.77), το εξώφυλλο του οποίου κοσμεί η αλληγορία της Ελλάδας αιχμάλωτη, ενώ την περιτριγυρίζουν αρχαία ερείπια. Γίνεται αντιληπτό ότι το μοτίβο της αιχμάλωτης Ελλάδας ήταν αρκετά διαδεδομένο μέχρι την έναρξη της Επανάστασης. Η *Ελλάδα στα δεσμά* (εικ.78), έργο του Antonio Rancati του

1816 επαναλαμβάνει το ίδιο μοτίβο με την Ελλάδα αιχμάλωτη, καθισμένη, ενώ περιτριγυρίζεται από αρχαία ερείπια. Με την έναρξη της Επανάστασης, όμως, η απεικόνιση της Ελλάδας-σκλάβας εγκαταλείφθηκε και τη θέση της πήρε η Ελλάδα-θριαμβεύουσα. Πλέον η Ελλάδα απεικονίζεται ενεργητική και δυναμική, στέφεται από τον Ερμή, ενώ δίπλα της στέκεται η μορφή της Αθηνάς σε σκεπτική στάση. Η σκηνή πλαισιώνεται από πλήθος αντικειμένων που παραπέμπουν στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ενώ, ο θάνατος, σε πρώτο πλάνο, που διακρίνεται μέσα από το νεκρό σώμα του Τούρκου στρατιώτη, παραπέμπει στο Ρομαντικό κίνημα¹⁶⁷.

Η ρομαντική απεικόνιση της Ελλάδας κλιμακώνεται με το έργο του Delacroix *Η Ελλάδα στα ερείπια του Μεσολογγίου* (εικ.79). Μία νεανική γυναικεία μορφή, σε μέγεθος μεγαλύτερο του φυσιολογικού, καταλαμβάνει το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Στο δεύτερο μέρος της σύνθεσης και στην δεξιά πλευρά έχει απεικονισθεί ένας Αιγύπτιος στρατιώτης να υψώνει το λάβαρο της νίκης. Από την άλλη μεριά, στην αριστερή πλευρά του έργου, γίνονται αντιληπτά τα κατεστραμμένα τείχη του Μεσολογγίου¹⁶⁸. Αυτό που δημιουργεί εντύπωση στον θεατή, είναι το γεγονός ότι σε πρώτο πλάνο, ακόμη πιο μπροστά από τη γυναικεία μορφή, διακρίνεται ένα νεκρό χέρι, το οποίο πετάγεται από τα ερείπια. Πρόκειται για το χέρι ενός νεκρού Έλληνα αγωνιστή, ο οποίος έδωσε τη ζωή του υπέρ της Ελευθερίας. Φαίνεται πως η χρήση του νεκρού χεριού του στρατιώτη εξυπηρετεί στην υπογράμμιση του θανάτου στη σύνθεση. Πράγματι, η απεικόνιση του εχθρού στο βάθος, σε συνδυασμό με τα ερείπια που διακρίνονται σε πρώτο πλάνο και τη χρήση των σκοτεινών και γήινων χρωμάτων, δημιουργούν ένα μελαγχολικό κλίμα, στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο διαδραματίζει η έννοια του θανάτου.

Ως αντίθεση στον θάνατο και το βαρύ κλίμα της σύνθεσης απεικονίζεται η γυναικεία μορφή, η οποία συμβολίζει την Ελλάδα και την Ελευθερία¹⁶⁹. Πρόκειται για μία έκρηξη αισιοδοξίας που έρχεται σε αντιδιαστολή με τα γεγονότα και το κλίμα της εποχής. Ο Delacroix φιλοτέχνησε το συγκεκριμένο έργο το 1826 αμέσως μετά την έξοδο του Μεσολογγίου και τη λύση της πολιορκίας. Ήταν τόσο μεγάλη η επίδραση

¹⁶⁷. Κατά την έκρηξη της Ελληνικής Επανάστασης, στη γαλλική τέχνη, από την οποία επηρεάστηκε και η ελληνική, το κίνημα του Ρομαντισμού κυριαρχούσε έναντι του Νεοκλασικισμού, το οποίο σταδιακά εγκαταλείφθηκε. Οι απεικονίσεις της αλληγορίας της Ελλάδας ήταν έντονα επηρεασμένες και φιλοτεχνούνταν με βάση τα πρότυπα του Ρομαντισμού. Η νεκρή μορφή του στρατιώτη φέρνει στη μνήμη τα πτώματα σε πρώτο πλάνο των Γάλλων ρομαντικών.

¹⁶⁸. Άννα Καφέτση και Όλγα Μεντζαφού, *Ευγένιος Ντελακρουά: Η Ελλάδα πάνω στα ερείπια του Μεσολογγίου*. Εθνική Πινακοθήκη. Αθήνα 1985, σ. 10.

¹⁶⁹. Το γυναικό στήθος της Ελλάδας επαναφέρει στη μνήμη τη μητρική απεικόνιση της Ελευθερίας στη Γαλλική Επανάσταση.

που άσκησαν οι Έλληνες αγωνιστές στις Ευρωπαϊκές χώρες που με τον δικό τους τρόπο άρχισαν να συμβάλουν στον αγώνα της για Ελευθερία. Εκτός αυτού, βέβαια, φαίνεται πως η Ελληνική Επανάσταση ως αποτέλεσμα της Γαλλικής έδρασε καταλυτικά για τη συνέχιση της διεκδίκησης της Ελευθερίας και την αναζωπύρωση των Ευρωπαϊκών Επαναστάσεων στις δεκαετίες του 1830 και του 1840¹⁷⁰.

Η στροφή του Delacroix στην απεικόνιση του Αγώνα της Ελλάδας οφείλεται σε ακόμη έναν παράγοντα. Συγκεκριμένα, ο θάνατος του Λόρδου Βύρωνα στο Μεσολόγγι το 1824 κατά την πρώτη πολιορκία, συγκίνησε τον καλλιτέχνη και τον οδήγησε στην απεικόνιση του θέματος. Ο Delacroix ανέκαθεν χρησιμοποιούσε τα ποιήματά του ως πηγή έμπνευσης. Για το συγκεκριμένο έργο χρησιμοποίησε, αρχικά, το ποίημα *Η Νύφη της Αβύδου* για την απεικόνιση του νεκρού χεριού στο πρώτο πλάνο του έργου¹⁷¹. Η χρήση της γυναικείας φιγούρας, επίσης, οφείλεται στον Λόρδο Βύρωνα. Αναλυτικότερα, η γυναικεία μορφή απεικονίζει τη Μύρρα¹⁷². Η έμπνευσή της οφείλεται στο ποίημα *Γκιαούρ*, στο οποίο η Ελλάδα εμφανίζεται ως μία εξαπατημένη και πεθαμένη γυναίκα¹⁷³. Η συγγένεια, βέβαια, του ποιήματος με το έργο εντοπίζεται μόνο στην απεικόνιση της γυναικείας μορφής. Σε αντίθεση με το νόημα του ποιήματος, η Ελλάδα στο έργο του Delacroix απεικονίζεται ως μία θαρραλέα και δυναμική γυναίκα, η οποία εκπέμπει το αίσθημα της αισιοδοξίας, τονίζοντας με αυτόν τον τρόπο και τις αντιθετικές έννοιες του έργου.

Το έργο του Ange-René Ravault, *Η Ανάσταση της Ελλάδας* (εικ.80) συμβολίζει την επίδραση που άσκησε η Ελληνική Επανάσταση στην υπόλοιπη Ευρώπη. Ο καλλιτέχνης έχει τοποθετήσει την αλληγορία της Ελλάδας στο κέντρο της σύνθεσης, να τη στεφανώνει ο θεός Ερμής. Ακριβώς δίπλα βρίσκεται η θεά Αθηνά σε σκεπτική στάση κρατώντας ασπίδα, στην οποία αναφέρονται τα ονόματα του Λεωνίδα και του Περικλή. Το έργο αποτελεί ακόμη ένα παράδειγμα της σημασίας που διαδραμάτισε ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός στην Ελληνική Επανάσταση. Ενδιαφέρον παρουσιάζουν οι τέσσερις γωνίες της σύνθεσης, οι οποίες, σύμφωνα με τον Π. Πυρπυρή αναγράφουν τα

¹⁷⁰. Χρυσάνθος Χρήστου, *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832 – 1922*. Αθήνα, 1993, σ. 167.

¹⁷¹. Στο ημερολόγιό του ο καλλιτέχνης έχει εκφράσει τον ενθουσιασμό του για τη σκηνή κατά την οποία το σώμα του Σελίμ πλακώνεται από τα κύματα και το χέρι του είναι το μοναδικό σημείο το οποίο διακρίνεται. George Heard Hamilton, «Delacroix's Memorial to Byron», στο *The Burlington Magazine*, Sep., 1952, Vol. 94, No. 594 (Sep., 1952), pp. 257 - 259+261, σ. 258.

¹⁷². Rene Huyghe, *Ο Ντελακρουά και η Ελλάς*. Αθήνα, 1971, σ. 33.

¹⁷³. G-H. Hamilton, *ό.π.*, σ. 257.

εξής: «θρησκεία-πατρίδα-δόξα-ευημερία¹⁷⁴». Πρόκειται για τα ιδανικά για τα οποία μάχονται οι υπόδουλοι Έλληνες¹⁷⁵.

Οι απεικονίσεις της Ελλάδας, τέλος, συνεχίστηκαν μέχρι το τέλος της Επανάστασης με το πρωτόκολλο της ανεξαρτησίας το 1830, έως και την άφιξη του Όθωνα το 1834. Όπως ακριβώς συνέβη και με τη μορφή της Ελευθερίας, μόλις η Ελλάδα πέτυχε τον σκοπό της, δηλαδή την αφύπνιση των Ελλήνων και την Επανάσταση, ελαττώθηκε η απεικόνισή της στην τέχνη (εικ.81), όπου και επανήλθε αρκετά χρόνια αργότερα, από τους ζωγράφους της Σχολής του Μονάχου, που σκοπό είχαν να υμνήσουν την πατρίδα τους. Η προπαγανδιστική απεικόνιση της Ελλάδας επιτεύχθηκε με την άφιξη του Όθωνα και θα επανέλθει στο προσκήνιο με την έξωσή του, μόλις οι Έλληνες χρειαστούν μία εικόνα να τους υπενθυμίσει τα ιδανικά για τα οποία μάχονταν.

¹⁷⁴. Πυρπυρής, Παναγιώτης *Μια Ανάγνωση της Εικονογραφίας του 1821*, Αθήνα 2016, σ. 69.

¹⁷⁵. Το συγκεκριμένο μοτίβο αποτελεί ακόμη μία επιρροή που δέχτηκε η ελληνική νοοτροπία από τη γαλλική, καθώς συνάδει με το γαλλικό μοτίβο «Ελευθερία-Ισότητα-Αδελφότητα».

Συμπεράσματα

Μέσα από την παρούσα μελέτη εξετάζεται η τέχνη από το 1789 έως το 1834, δηλαδή ανάμεσα σε δύο Επαναστάσεις, τη Γαλλική και την Ελληνική. Το κοινό στοιχείο που παρατηρείται κατά τη διάρκειά τους είναι η καταλυτική παρουσία της τέχνης στον αγώνα για τη διεκδίκηση της Ελευθερίας. Χρησιμοποιήθηκε ως επαναστατική προπαγάνδα, με σκοπό να μεταδώσει στην κοινωνία ιδέες που σχετίζονταν με την Ελευθερία και τα Δικαιώματα των ανθρώπων. Από τα αρχαία, κιόλας, χρόνια, η τέχνη αποσκοπούσε στην εξυπηρέτηση πολιτικών σκοπών, συνήθως στην προπαγάνδα υπέρ ή κατά ενός αρχηγού. Το προπαγανδιστικό μήνυμα των έργων επιτυγχανόταν με τη χρήση αλληγοριών, μεταφορικών δηλαδή εκφράσεων, που υποκρύπτουν μηνύματα.

Η χρήση των αλληγοριών συνέχισε να χρησιμοποιείται, εντάθηκε, όμως, κατά τον 17^ο αιώνα και την εποχή του Μπαρόκ. Αφορμή της συγκεκριμένης απεικόνισης αποτέλεσε η πολιτική ζωή, βάση της οποίας έγινε προσπάθεια να εδραιωθούν οι μονάρχες και η ρωμαιοκαθολική εκκλησία. Η τέχνη, κατά το μπαρόκ, λειτούργησε ως μία πάλη μεταξύ των ηγεμόνων, με σκοπό να τονιστεί η δύναμη και η κυριαρχία τους. Κατά την Εξέγερση της Σφενδόνης στη Γαλλία εντοπίστηκαν και οι πρώτες απεικονίσεις των γυναικών ως αλληγορία της Δύναμης, με σκοπό να προπαγανδίσουν την Επανάσταση. Η ανάλυσή της πραγματοποιείται στην παρούσα μελέτη, καθώς αποτελεί το προ φαινόμενο της αλληγορίας της Ελευθερίας. Στην πρώτη χρονολογικά μεγάλη επανάσταση της Γαλλίας, την Εξέγερση της Σφενδόνης, η τέχνη χρησιμοποιήθηκε ως προπαγάνδα κατά της μοναρχίας.

Η απεικόνιση αυτή φαίνεται πως εξυπηρέτησε τον σκοπό της και χρησιμοποιήθηκε ξανά στα χρόνια της Γαλλικής Επανάστασης, μόνο που αυτή τη φορά η γυναίκα παρουσιάστηκε ως αλληγορία της Ελευθερίας. Η επίδραση που δέχτηκε από τον προηγούμενο αιώνα ήταν μεγάλη, πράγμα το οποίο διακρίνεται από τη χρήση της αλληγορίας. Για ποιον λόγο, όμως, επιλέχτηκε το γυναικείο φύλο για την άσκηση προπαγάνδας σε εποχές κατά τις οποίες το άρρεν φύλο είχε άποψη για τα κοινωνικά ζητήματα, χρειάζεται αρκετή συζήτηση. Αρχικά, το γεγονός ότι το αρσενικό φύλο συμμετείχε στην πολιτική ζωή ενός κράτους, αποτέλεσε, πιθανώς, από μόνο του έναν λόγο. Ο αποκλεισμός των γυναικών από την πολιτική ζωή και η ενασχόλησή τους μόνο με τα οικοκυρικά και τον καλλωπισμό έδρασαν ως καταλυτικοί παράγοντες για τη συμμετοχή τους στην τέχνη. Από τα αρχαία χρόνια η γυναίκα συνδεόταν με το

«κάλλος» και την ομορφιά, η θεά του Έρωτα και της Ομορφιάς ήταν γένους θηλυκού, ενώ το «ωραίο» φύλο ήταν το γυναικείο. Η αποτύπωση του «ωραίου» φύλου στην τέχνη σε μία εποχή κατά την οποία επιδιώκονταν τα υπέρτατα ιδανικά, όπως η Ελευθερία και η Δημοκρατία, φαίνεται η κατάλληλη επιλογή.

Η πολιτισμική ζωή, επιπροσθέτως, ευθυνόταν ως έναν βαθμό για τη συγκεκριμένη επιλογή. Αναλυτικότερα, κατά τον 18^ο αιώνα, και ειδικότερα κατά το δεύτερο μισό του αιώνα, ο κόσμος και η τέχνη άρχισε να στρέφεται στην αρχαιότητα. Ως αποτέλεσμα του Διαφωτισμού, η ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα διαδραμάτισε κύριο ρόλο τόσο στην τέχνη, όσο και στην κοινωνική ζωή. Οι υπόδουλοι Έλληνες κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα άρχισαν να συνδέονται με την Ελλάδα των Κλασικών χρόνων. Με αυτόν τον τρόπο, τα ρωμαϊκά γλυπτά, με τις γυναικείες αλληγορίες, αλλά και ο γενικότερος πολιτισμός επανήλθε στην επιφάνεια. Γι' αυτόν τον λόγο, μάλιστα, στην τέχνη της περιόδου, επικρατούσαν ο Νεοκλασικισμός και Ακαδημαϊσμός, καθώς η τέχνη συνδέθηκε με την τέχνη του παρελθόντος.

Παράλληλα, η κοινωνική ζωή, και συγκεκριμένα η φύση και η θέση της γυναίκας στην κοινωνία συνέβαλλαν στην απεικόνιση των γυναικών στην τέχνη. Ειδικότερα, κατά το δεύτερο μισό του 18^{ου} αιώνα η γυναίκα άρχισε να συμβολίζει το κάλλος και ύστερα από κάποια χρόνια και τη δύναμη. Το γεγονός αυτό συνάδει με τις κινητοποιήσεις των γυναικών και τις κοινωνικές και πολιτικές τους επιδιώξεις. Στα χρόνια, μάλιστα, πριν και κατά τη διάρκεια της Γαλλικής Επανάστασης οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στα γεγονότα, καθώς, επίσης, ορισμένες φορές η συμμετοχή τους ήταν καταλυτική για την εξέλιξη της Επανάστασης. Βέβαια, το πόσο σχετίζεται η απεικόνιση της Ελευθερίας με τις κοινωνικές επιδιώξεις των γυναικών είναι ένα λεπτό σημείο και σίγουρα χρειάζεται και άλλους παράγοντες, όπως προαναφέρθηκε. Το γεγονός, επίσης, ότι οι επιδιώξεις των Επαναστατών ήταν γένους θηλυκού, και η χρήση τους υπάρχει σε αλληγορικές μορφές από τους Ρωμαίους, συνέβαλλε στη συγκεκριμένη απεικόνιση.

Η αλληγορία της Ελευθερίας αποτέλεσε την κύρια προπαγάνδα εναντίον της μοναρχίας και της γενικότερης πολιτικής κατάστασης και απεικονίστηκε σε χαρακτηριστικά και ζωγραφικά έργα, τα οποία εξετάζονται στην παρούσα μελέτη, αλλά και σε γλυπτικά. Η Ελευθερία, με κυρίως νεοκλασική απόδοση, ακολουθούσε τα πολιτικά γεγονότα, άλλαζε μορφές με βάση τις επιδιώξεις και την εκάστοτε πολιτική κατάσταση και χρησιμοποιήθηκε ευρέως μέχρι το 1795 και την άνοδο του Ναπολέοντα στον θρόνο, ο οποίος έμοιαζε με λυτρωτής της Γαλλίας. Με την εγκαθίδρυση της Υπατείας,

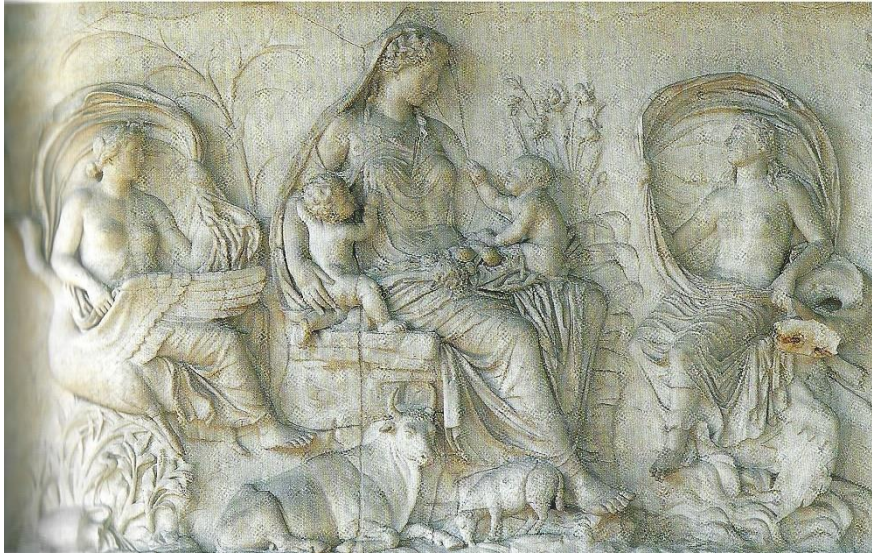
η Ελευθερία εγκαταλείφθηκε και τη θέση της πήρε η προπαγάνδα υπέρ του νέου Υπάτου και Αυτοκράτορα. Παράλληλα, και καθώς η Αυτοκρατορία του Ναπολέοντα εξαπλωνόταν στο μεγαλύτερο μέρος της Ευρώπης, οι καλλιτέχνες απομακρύνονταν από τον Νεοκλασικισμό, ο οποίος έδινε έμφαση στη σταθερότητα και την συναισθηματική φειδώ και προτιμούσαν μία συναισθηματικότερη απόδοση, την οποία πρόσφερε το κίνημα του Ρομαντισμού. Οι θεωρίες περί υποκειμένου και ατομικισμού, σε συνδυασμό με τις θεωρίες για την κοινωνία και το Θείο, εξυπηρετούνται καλύτερα από τον Ρομαντισμό, παρά τον Νεοκλασικισμό. Ακόμη και η Ελευθερία, η οποία επανέρχεται στην Επανάσταση του 1830, έχει χάσει τη Νεοκλασική της απόδοση και συμβαδίζει με την υπόλοιπη τέχνη στο πνεύμα του Ρομαντισμού.

Εν συνεχεία, όπως ειπώθηκε ανωτέρω, η Ελληνική Επανάσταση επηρεάστηκε άμεσα από τη Γαλλική. Η ελληνική τέχνη, επίσης, όπως είναι φυσικό, επηρεάστηκε άμεσα από τη γαλλική. Κατά τα τέλη του 18^{ου} αλλά και στις αρχές του 19^{ου} αιώνα εντοπίζεται η απεικόνιση της αλληγορίας της Ελλάδας στην τέχνη Ελλήνων Διαφωτιστών και φιλελλήνων. Η χρήση της αλληγορίας της Ελευθερίας από τη Γαλλία στην τέχνη και η αναζήτηση των ριζών τους στην αρχαία εποχή οδήγησε τους υπόδουλους Έλληνες στην ανάδειξη της θεάς Αθηνάς ως εφελήρια δύναμη αφύπνισης της κοινωνίας και προετοιμασίας της Επανάστασης. Η αλληγορία της Σοφίας, Παιδείας και Επιστήμης υπό τη μορφή της Αθηνάς είχαν αυτόν τον σκοπό. Η Αθηνά, σταδιακά, κατά τα χρόνια της ίδρυσης της Φιλικής Εταιρείας και μεταγενέστερα μετατράπηκε σε αλληγορία της Ελλάδας, με σκοπό την επιδίωξη του υπέρτατου σκοπού, τη δημιουργία ενός ενιαίου εθνικού κράτους. Η απεικόνιση της αλληγορίας της Ελλάδας, συνεπώς, επηρεάστηκε από την απεικόνιση της αλληγορίας της Ελευθερίας της Γαλλίας. Βέβαια, και στη συγκεκριμένη Επανάσταση το γυναικείο φύλο έδρασε καταλυτικά για την έκβασή της. Οι γυναίκες συμμετείχαν ενεργά στις προσπάθειες εναντίον των εχθρών και άρχισαν να απεικονίζονται στην τέχνη τόσο από Έλληνες, όσο και από φιλέλληνες. Η επιλογή της θηλυκής αλληγορίας ως αίτιο της συνεισφοράς των γυναικών στην Επανάσταση χρειάζεται, όπως συνέβη και με τη Γαλλική Επανάσταση, ευρεία συζήτηση και πρέπει να συνδυάζεται με την επίδραση που άσκησε η γαλλική τέχνη στην ελληνική.

Συνεπώς, η αλληγορική απεικόνιση της Ελευθερίας στη Γαλλία και τον Ελλαδικό χώρο από το 1789 έως και το 1834 χρησιμοποιήθηκε ως προπαγάνδα εναντίον της πολιτικής κατάστασης και λειτούργησε ως μέσο αφύπνισης της κοινωνίας εναντίον της. Κινήθηκε παράλληλα με την πολιτική ζωή τόσο της Γαλλίας, όσο και της Ελλάδας

και επεχείρησε να επιτύχει τους σκοπούς των επαναστατών. Εκκινώντας από τη Γαλλική Επανάσταση, η Ελευθερία «ταξίδεψε» μέχρι τον ελλαδικό χώρο για να επιτελέσει τον σκοπό της και επέστρεψε στη Γαλλία για να εκδιώξει εκ νέου το μοναρχικό πολίτευμα.

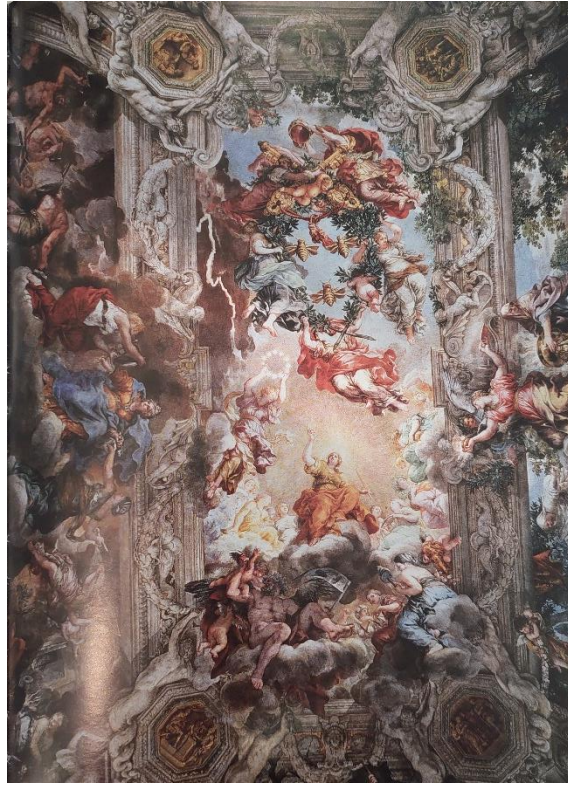
Εικόνες



Εικ.1: Η μητέρα Γη ή η Ειρήνη, λεπτομέρεια από τον Βωμό της Σεβαστής Ειρήνης, 13-9 π.Χ., μαρμάρινο ανάγλυφο, Ρώμη. (Στεφανίδου-Τιβεριού, Θ (επιμ.), *Ρωμαϊκή Τέχνη. Από τον Ρωμύλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, Θεσσαλονίκη 2018², σ.123')



Εικ.2: Καμέα του Αυγούστου, πρώιμος 1ος αιώνας μ.Χ., Καμέα από όνυχα σε δύο στρώματα, 19x23 εκ., Βιέννη, Μουσείο Ιστορίας της Τέχνης. (Στεφανίδου-Τιβεριού, Θ (επιμ.), *Ρωμαϊκή Τέχνη. Από τον Ρωμύλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, Θεσσαλονίκη 2018², σ.138)



Εικ.3: P. da Cortona, *Η αλληγορία της Θείας Πρόνοιας* (λεπτομέρεια), 1633-1639, νωπογραφία, Ρώμη, Palazzo Barberini. (Χαραλαμπίδης, Α. Μπαρόκ. *Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη 2017, σ. 111)



Εικ.4: P.P. Rubens, *Ο Λουδοβίκος 13ος ενηλικιώνεται*, 1622-25, ελαιογραφία σε καμβά, 394x295 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. INV 1784)



Εικ.5: P.P. Rubens, *Ο Ερρίκος Δ' παραλαμβάνει επίσημα το πορτραίτο της Μαρίας των Μεδίκων*, 1600-1625, ελαιογραφία σε καμβά, 394x295 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. INV 1772)



Εικ.6: Gavin Hamilton, *Κοριολανός*, περ.1803, χαρακτικό του James Caldwell.



Εικ.7: Jacques Louis David, *Η παρέμβαση των Σαβίνων*, 1799, λάδι σε καμβά, 385x522 εκ., Παρίσι, Λούβρο.



Εικ.8: Antoine Jean Gros, *Αλληγορία της Α' Γαλλικής Δημοκρατίας*, λάδι σε καμβά, Παρίσι, Μουσείο Γαλλικής Ιστορίας.



Εικ.9: Claude Déruet, *Αναχώρηση των Αμαζόνων*, 1620, ελαιογραφία σε καμβά, 50,8x66 εκ., Νέα Υόρκη, The Metropolitan Museum of Art (The Metropolitan Museum of Art, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436183>).



Εικ.10: Claude Déruct, *Εφιππη Αμαζόνα με δόρυ*, περ.1620, μελάνι σε χαρτί, Νέα Υόρκη, The Morgan Library and Museum.



Εικ.11: Claude Déruct, *Η Albert'Ernecourt, κυρία του Saint-Baslemont, υπερασπίζεται το κάστρο της στο Neuville*, περ. 1646, λάδι σε καμβά, 374x408 εκ., Νανσί, Musée Lorrain.



Εικ.12:Ανώνυμος, *Η Mademoiselle ως Αμαζόνα στην πολιορκία της Ορλεάνης*, 1650, χαρακτηριστικό, Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη.



Εικ.13: Charles Beaubrun και Henri Beaubrun, *Άννα Μαρία Λουίζα της Ορλεάνης, Δούκισσα του Montpensier*, Παρίσι, Musée Carnavalet.



Εικ.14: Nicolas Poussin, *Ο Κοριολάνος ικετευόμενος από τη μητέρα του*, 1650 π., ελαιογραφία σε καμβά, 112x198,5 εκ., Les Andelys, Μουσείο Nicolas Poussin.



Εικ.15: Jacques Louis David, *Οι ραβδούχοι επιστρέφουν στον Βρούτο τις σορούς των γιόν του*, 1789, ελαιογραφία σε μουςαμά, 323x422 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. INV 3693)



Εικ.16: Έμβλημα Α΄ Γαλλικής Δημοκρατίας, 1792-794.
Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη.
(BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40253829h>)



Εικ.17: Cesare Ripa, *Δύναμη*, χαρακτηριστικό. (Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, Padua 1618, σ. 32)



Εικ.18: Cesare Ripa, *Ισότητα*, χαρακτικό. (Cesare Ripa, *Nova Iconologia*, Padua, 1618, σ. 78)



Εικ.19: Ανώνυμος, *Η αγάπη για την Ελευθερία*, χαρακτικό, Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ.κατ. G.26852)



Εικ.20: Ανώνυμος, *Η Ελευθερία*, χαρκτηκό, Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G.26830)



Εικ.21: Ανώνυμος, *Ο Εφιάλτης της Αριστοκρατίας*, περ. 1790, χαλκογραφία, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. 26542)



Εικ.22: Άγνωστος, *Απόλλων Belvedere*, ρωμαϊκό αντίγραφο, Μάρμαρο, 2,24 μ., Βατικανό, Μουσείο. Βατικανού (Musei Vaticani αριθμ. κατ. 1015)



Εικ.23: Άγνωστος, *Σύμπλεγμα του Λαοκόοντος*, 150 π.Χ., Μάρμαρο, 2,42 μ., Βατικανό, Μουσείο Βατικανού. (Musei Vaticani αριθμ. κατ. 1059)



Εικ.24: Ανώνυμος, *Η Ελευθερία θριαμβεύουσα κατατροπώνει τις καταχρήσεις*, περ. 1780-1800, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. 27074)



Εικ.25: Ανώνυμος, *Η Ελευθερία θριαμβεύει, ή οι άκαρδοι νικούνται: 5 Απριλίου, το 4^ο έτος της Επανάστασης*, 1792, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 16,5x29 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40251324x>)



Εικ.26: J. Chalette, *Η Ελευθερία συντρίβει την Αριστοκρατία και η Δικαιοσύνη δείχνει το τέρας της Κερδοσκοπίας*, 1798, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 25,6x17,5 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G.26082)



Εικ.27: P.A. Basset, *Ισότητα*, περ.1793, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 29,5x21,3 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G.26735)



Εικ.28: P.L. Debucourt, *Ελευθερία*, 1794, χαρaktικό, 20,4x17 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G.1186)



Εικ.29: N.A. Taunay, *Επαναστατική σατιρική αλληγορία: ο θρίαμβος του Μαρά στον κάτω κόσμο*, περ. 1790-1800, ελαιογραφία σε ξύλο, 68x90 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. P.1317)



Εικ.30: J.L. David, *Ο θάνατος του Μαρά*, 1793, ελαιογραφία σε καμβά, 190x156 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. RF 1945 2)

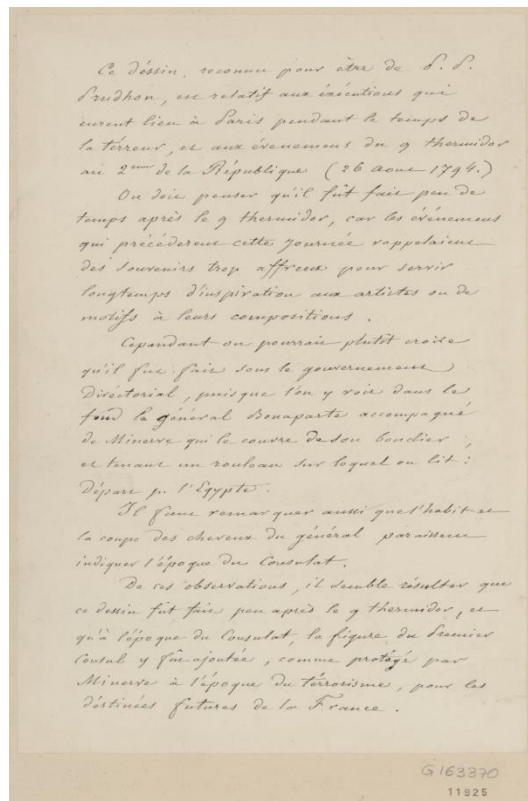


Εικ.31: Ανώνυμος, *Δημοκρατία*, χαλκογραφία, 12x7,2 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G25954)



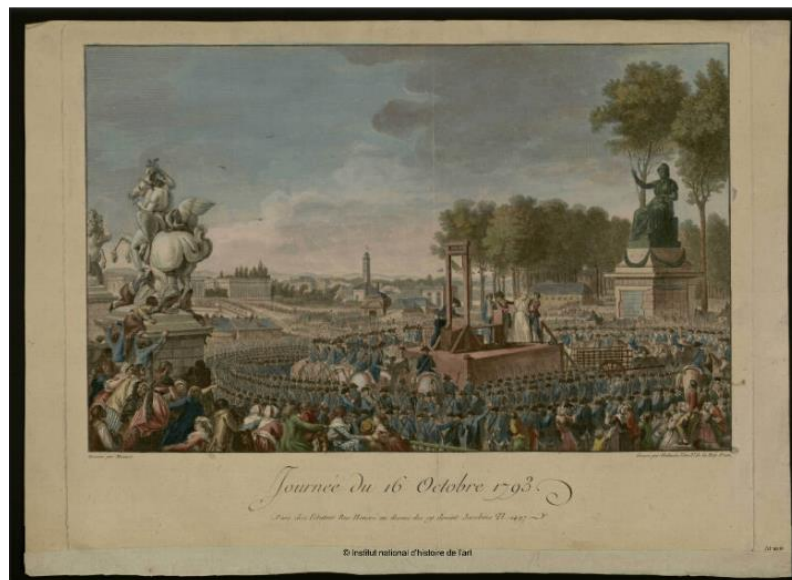
Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικ.32: P.P. Prud'hon, *Αλληγορική απεικόνιση του Τρόμου*, 1794, μεικτή τεχνική, 35x26,5 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402537115>)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικ.33: Επεξήγηση της του έργου *Αλληγορική απεικόνιση του Τρόμου* Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402537115>)



Εικ.34: A.J. Duclos, *Journée du 16 octobre 1793*, 18ος αιώνας, επχρωματισμένο αντίτυπο, 36,9x51,4 Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF αριθμ. κατ. NUM EST 4010, πρόσβαση μέσω της βιβλιοθήκης του INHA)



Εικ.35: Carl de Vinck, *A Versailles, à Versailles le 5 octobre 1789*, 1789, επιχρωματισμένη χαλκογραφία, 15x26 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb402491421>)



Εικ.36: Ανώνυμος, *Το Σύνταγμα του 1791*, 1784, υδατογραφία σε χαρτί, 32,5x50 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet, αριθμ. κατ. G.25647)



<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40260440d>)



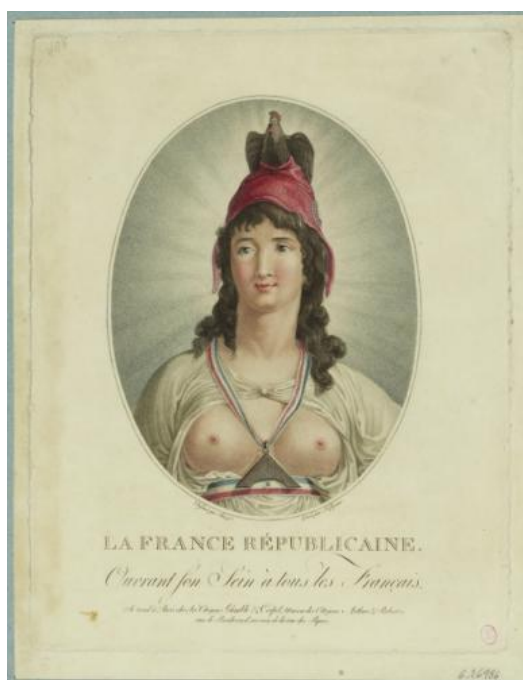
αριθμ. κατ. MR 1432)



Εικ.39: Ανώνυμος, Στην Αθανασία/Νέκερ, παρά τον φθόνο, στο ναό της μνήμης, / το όνομά σου θα χαραχθεί από αγάπη και δόξα, μετά το 1790, χαλκογραφία, 50x32,5 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet)



Εικ.40: Ανώνυμος, *Η Δημοκρατία ή Ελευθερία*, μετά το 1789, χαλκογραφία, 32,7x25 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet αριθμ. κατ. G. 26876)



Εικ.41: A. Clement, *Η Γαλλική Δημοκρατία προσφέρει τα στήθη της σε όλους τους Γάλλους*, μετά το 1790, μεικτή τεχνική, 54,4x43,3 εκ., Παρίσι, Musée Carnavalet, Histoire de Paris. (Musée Carnavalet αριθμ. κατ. G. 26986)



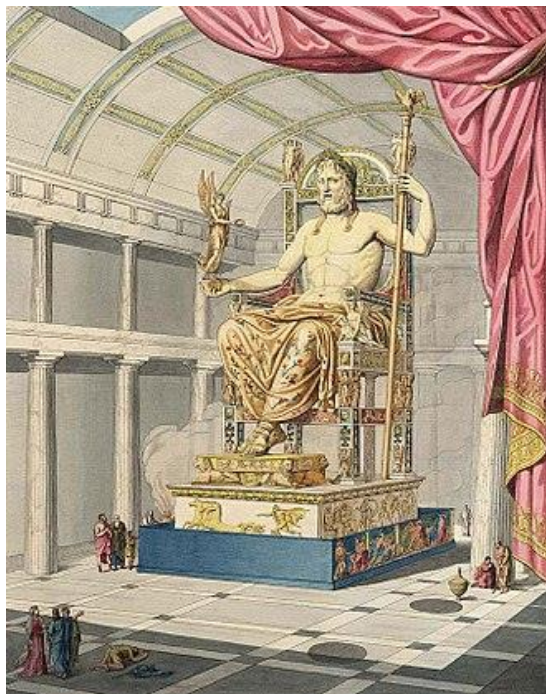
Εικ.42: Honoré Daumier, *Η Δημοκρατία*, 1848, ελαιογραφία σε καμβά, 73x60 εκ., Παρίσι, Musée d'Orsay. (Musée d'Orsay αριθμ. κατ. RF 1644)



Εικ.43: J.B. Regnault, *Η Ελευθερία και ο Θάνατος*, 1794/5, ελαιογραφία σε καμβά, 60x49,3 εκ., Αμβούργο, Hamburger Kunsthalle (Hamburger Kunsthalle, αριθμ. κατ. HK-510)



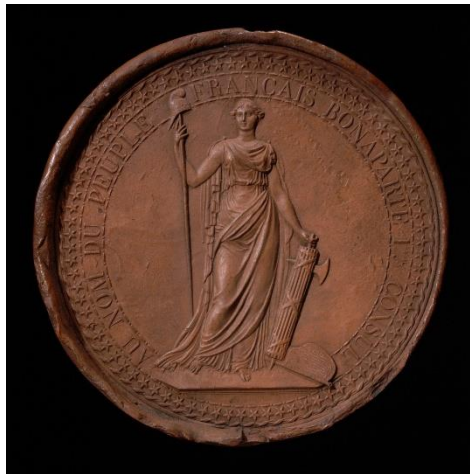
Εικ.44: J.A.D. Ingres, *Ο Ναπολέων Α΄ στον αυτοκρατορικό θρόνο*, 18ος αιώνας, ελαιογραφία σε καμβά, 260x163 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. INV 5420)



Εικ.45: Φειδίας, *Ολύμπιος Δίας*, περ.430 π.χ. μάρμαρο και χρυσός (κατεστραμμένο).
(https://el.wikipedia.org/wiki/%CE%86%CE%B3%CE%B1%CE%BB%CE%BC%CE%B1_%CF%84%CE%BF%CF%85_%CE%9F%CE%BB%CF%85%CE%BC%CF%80%CE%AF%CE%BF%CF%85_%CE%94%CE%B9%CF%8C%CF%82)



Εικ.46: Jacques Louis David, *Ο Βοναπάρτης διασχίζει το βουνό Saint-Bernard*, 20 Μαΐου 1800, 1802, ελαιογραφία σε καμβά, 271x232 εκ., Παρίσι, Musée national du château de Versailles (Musée national du château de Versailles αριθμ. κατ. MV 8550)



Εικ.47: Σφραγίδα με αποτύπωση της Ελευθερίας και την επιγραφή AU NOM DU PEUPLE FRANÇAIS BONAPARTE 1er CONSUL, 1799. Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb38639575k>)



Εικ.48: A.J. Gros, *Ο Βοναπάρτης στη γέφυρα του Άρκολε, 17 Νοεμβρίου 1796*, 1796, ελαιογραφία σε καμβά, 130x94 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. RF 271)



Εικ.49: E. Delacroix, *Γυναίκες του Αλγερίου στα διαμερίσματά τους*, 1834, ελαιογραφία σε καμβά, 180x229 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. INV 3824)



Εικ.50: E. Delacroix, *Η Ελευθερία οδηγεί τον λαό 28 Ιουλίου 1830*, 1830, ελαιογραφία σε καμβά, 297x325 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. RF 129)



Εικ.51: Colinart, *Ο θρίαμβος της Ελευθερίας*, 1790, ελαιογραφία σε καμβά, 89x123 εκ., Βιζύλ, Musée de la Révolution française. (Musée de la Révolution française αριθμ. κατ. 1986.160)



Εικ.52: Ανώνυμος, *Ελευθερία*, περ. 1830-1833, ελαιογραφία σε καμβά, 76x62 εκ., Βιζύλ, Musée de la Révolution française. (Musée de la Révolution française αριθμ. κατ. 1983.316)



Εικ.53: Προμετωπίδα της Χάρτας της Ελλάδος του Ρήγα Βελεστινλή, λεπτομέρεια από το 4ο φύλλο, 1797. [Καραμπερόπουλος, Δ. *Το χαρτογραφικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή υπό το φως των νέων ερευνών*, Αθήνα 2010, σ. 9. Δημοσιευμένο στα Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Θεσσαλίας, (9-11 Νοεμβρίου 2006)]



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Εικ.54: G. Delisle, *Graecia Antiquae Tabula Nova*, 1745, Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42735764z>)



Εικ.55: Κ. Ιατράς (αποδίδεται), *Σουλιώτισσες στη μάχη*, ελαιογραφία σε καμβά, 52x69 εκ., Ιδιωτική συλλογή (Τσιγκάκου, Φ.Μ. *Η γυναίκα στην Επανάσταση του 1821*, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2021, σ. 54)



Εικ.56: L. Vallot, *Αρπαγή Ελληνίδας*, α' μισό 19ου αιώνα, ελαιογραφία σε καμβά, 45x55 εκ., Ιδιωτική συλλογή (Τσιγκάκου, Φ.Μ. *Η γυναίκα στην Επανάσταση του 1821*, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2021, σ. 45)



Εικ.57: H.H. Meyer, *Ελληνίδα αστή*, τέλη 18ου-αρχές 19ου αιώνα, υδατογραφία σε χαρτί, 21,4x13,7 εκ., Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. 23133)



Εικ.58: Joseph Cartwright (1789-1829): Πανηγύρι στη γιορτή των Αγίων Ιάσωνα και Σωσίπατρου στην Κέρκυρα, 1821, χαλκογραφία-ακουατίνα, 53x75 εκ. Από το λεύκωμα του καλλιτέχνη *Views in the Ionian Islands*, Λονδίνο 1821, Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. ΓΕ 24656)



Εικ.59: V. Delacroix, *Σκλαβοπάζαρο*, 1836, ελαιογραφία σε καμβά, 61x51 εκ., Ιδιωτική συλλογή. (Τσιγκάκου, Φ.Μ. *Η γυναίκα στην Επανάσταση του 1821*, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα 2021, σ. 47)



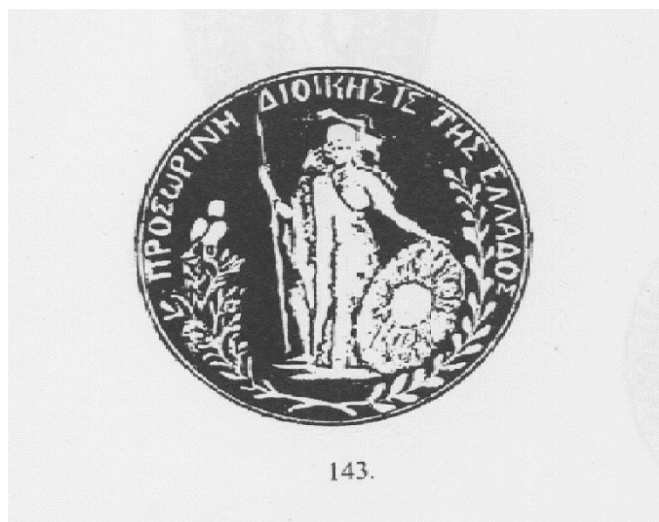
Εικ.60: P.T. Leclerc, *Η Εθνική Σύμβαση που παρουσιάστηκε στην Εθνική Συνέλευση τη Δευτέρα είκοσι έξι Σεπτεμβρίου 1791*, 1791, χαλκογραφία, 28,3x22,2 εκ., Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb16860796d>)



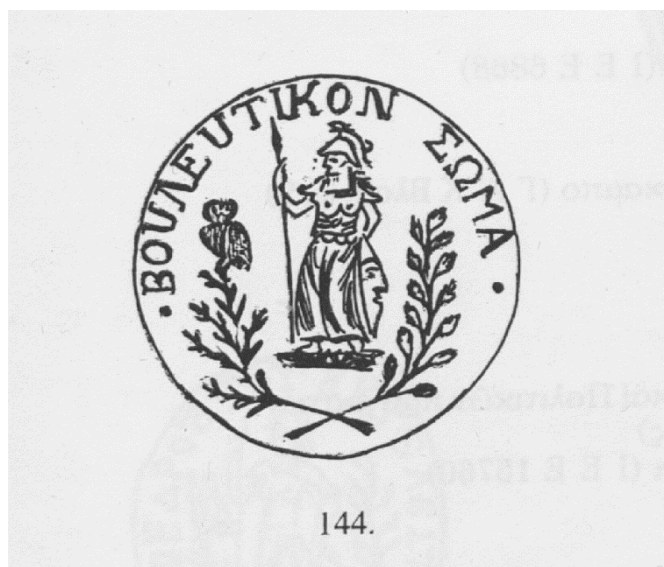
Εικ.61: J.B. Regnault, *Αλληγορία για τη Διακήρυξη των Δικαιωμάτων του Ανθρώπου*, 1790, ελαιογραφία σε καμβά, 71,5x107 Βερσαλιές, Musée Lambinet. (<https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/04000001833>)



Εικ.62: Εικόνα εξωφύλλου του βιβλίου *Χημική Φιλοσοφία* σε μετάφραση Θ.Μ. Ηλιάδη, 1802, Βιέννη.(Ανέμη <http://www.lib.uoa.gr/katoptron/loadDocumentPage.do?pageId=64869>)



Εικ.63: Σφραγίδα προσωρινής Διοίκησης της Ελλάδας, 1822. [(Μαζαράκης-Αινιάν, Ι.Κ. (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1983, σ.136*)]



Εικ.64: Σφραγίδα Βουλευτικού Σώματος Ελλάδας, 1822. [(Μαζαράκης-Αινιάν, Ι.Κ. (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1983, σ.136*)]



Εικ.65: Σφραγίδα Εκτελεστικού Σώματος Ελλάδας, 1822. [(Μαζαράκης-Αινιάν, Ι.Κ. (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1983, σ.138*)]



Εικ.66: Σφραγίδα Γενικού Γραμματέα Ελλάδας, 1822 [(Μαζαράκης-Αινιάν, Ι.Κ. (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα 1983, σ.138*)]



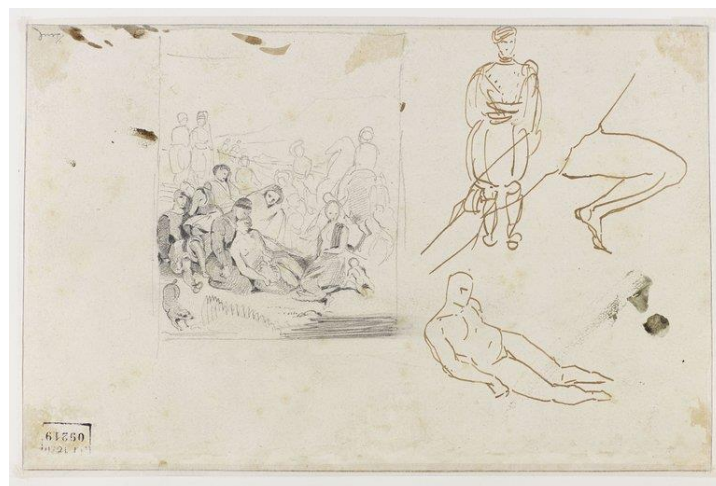
Εικ.67: Παλάσκα του οπλαρχηγού Αλέξη Βλαχόπουλου, επιχρυσωμένο ασήμι, νιέλλο, 12,5x10,5 εκ., Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. 6173)



Εικ.68: Ο θυρεός της Δημογεροντίας των Μετυλίνων (Μυτιληνίων), 1820-1830, ελαιογραφία σε ξύλο, 58x39 εκ., Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. ΓΕ25866)



Εικ.69: Σημαία με την Ελλάδα προσωποποιημένη ως Αθηνά και την επιγραφή: "Η ΕΛΕΥΘΕΡΙΑ Ή ΘΑΝΑΤΟΣ", επιζωγραφισμένο ύφασμα, 92x150 εκ., Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. ΓΕ 8398)



Εικ.70: E. Delacroix, Σχέδιο για τις σφαγές της Χίου, μεικτή τεχνική σε χαρτί, 198x304 εκ., Παρίσι, Μουσείο Λούβρου. (Musée du Louvre, αριθμ. κατ. RF 9219)



Εικ.71: Θ. Βρυζάκης, *Η Ελλάς εγνωμονούσα*, 1858, ελαιογραφία σε καμβά, 215x157 εκ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου (ΕΠΜΑΣ αριθμ. κατ. Π.3202)



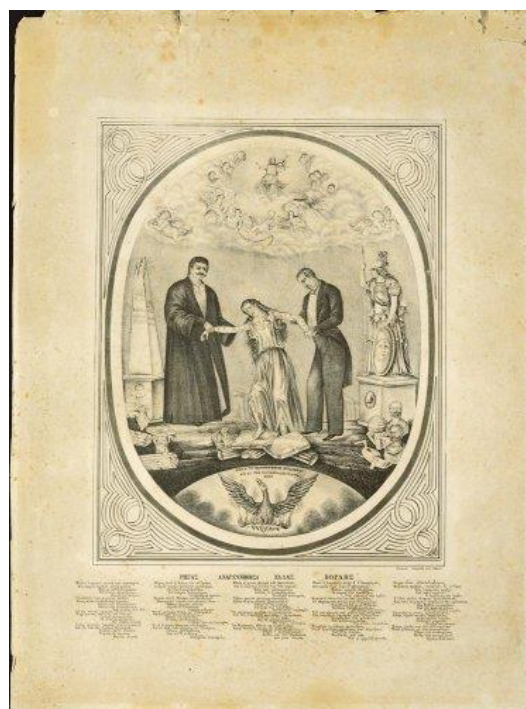
Εικ.72: Άγνωστος, *Παρθένος του ισχυρού μανόα*, μέσα 15ου αιώνα μ.Χ., Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου. (ΕΠΜΑΣ αριθμ. κατ. Π.2156)



Εικ.73: *Η Υποδουλωμένη Ελλάς*, προμετωπίδα του *Σάλπισμα Πολεμιστήριον* του Αδ. Κοραή, 1801. (Ανέμη https://anemi.lib.uoc.gr/php/pdf_pager.php?rec=/metadata/c/3/d/metadata-136-0000021.tkl&do=000150529_W_UOC.pdf&pageno=2&width=841&height=595&maxpage=13&lang=el)



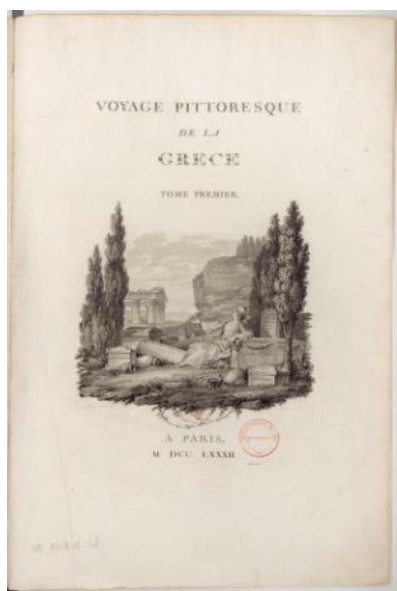
Εικ.74: S. della Bella, *Ελλάδα*, 1644, χαλκογραφία, 4,5x5,2 εκ., Λονδίνο, The British Museum. (The British Museum αριθμ κατ. 1871,1209.4705)



Εικ.75: Αδάμ, *Η πνευματική Αναγέννηση της Ελλάδας*, 19ος αιώνας, λιθογραφία, 71x53 εκ., Αθήνα, Μουσείο Μπενάκη. (Μουσείο Μπενάκη αριθμ. κατ. ΓΕ 26405)



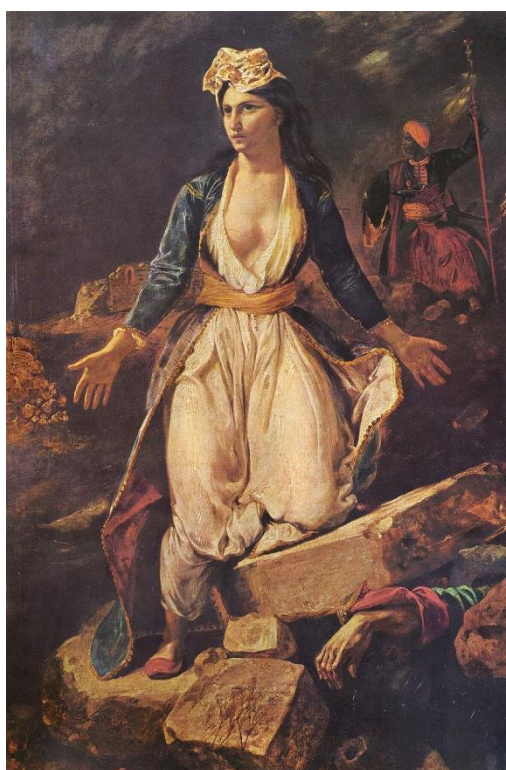
Εικ.76: Θεόφιλος (Χατζημηχαήλ), *Η Ελλάς υποβασταζόμενη από τον Ρήγα και τον Κοραή*, 19^{ος} αιώνας, Θεσσαλονίκη, Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης. (http://www.eikastikon.gr/no_right.asp?what=zografiki/theofilos/ellas.jpg)



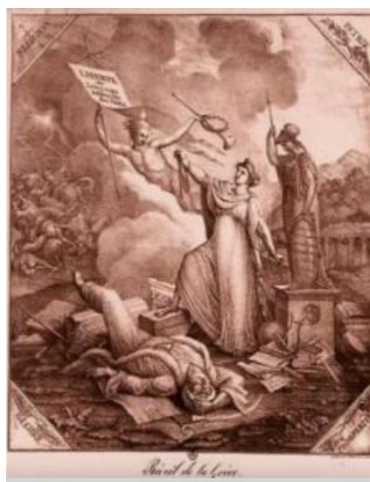
Εικ.77: Choiseul-Gouffier, *Voyage pittoresque de la Grèce*, σελίδα τίτλου, 1782, Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. (BnF<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb15565145d>)



Εικ.78: Α. Rancati, *Η Ελλάδα στα δεσμά*, χαρακτηριστικό, 33x20 εκ., Biblioteca Braiadense (Πυρπυρής, Π. *Μια Ανάγνωση της Εικονογραφίας του 1821*, Αθήνα, 2016, σ. 68)



Εικ.79: E. Delacroix, *Η Ελλάδα στα Ερείπια του Μεσολογγίου*, 1826, ελαιογραφία σε καμβά, 213x142 εκ., Μπορντώ, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux. (<https://www.musba-bordeaux.fr/fr/article/la-grece-sur-les-ruines-de-missolonghi>).



Εικ.80: A-R. Ravault, *Η Αφύπνιση της Ελλάδος*, 1822, λιθογραφία Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη. Πυρπυρής, Π. Μια Ανάγνωση της Εικονογραφίας του 1821, Αθήνα, 2016, σ. 69)



Εικ.81: Π. Ζωγράφος, *Η δίκαια απόφασις του Θεού για την απελευθέρωση της Ελλάδος*, χρωμολιθογραφία.
(American School of Classical Studies at Athens
<https://www.ascsa.edu.gr/news/newsDetails/iconography-of-the-war-gr>)

Βιβλιογραφία

- Agulhon, Maurice και Bont, Pierre. *Marianne, Les visages de la Republique*, Gallimard, 1992.
- Βακαλόπουλος, Απόστολος. *Ιστορία της Ελληνικής Επανάστασης του 1821*, Αθήνα, 2007.
- Bartholdy, Jakob Salomon. *Voyage en Grece Fait dans les Annees 1803 et 1804*, τ. 2, Παρίσι, 1807.
- de Baeque, Antoine. “The Allegorical Image of France, 1750-1800: A Political Crisis of Representation” *Representations*, 1994, 47, 111-143.
- Berstein Serge και Milza Pierre. *Ιστορία της Ευρώπης*, τομ. 2: Η Ευρωπαϊκή συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815-1919, Αθήνα, 1997.
- Βλάχος, Μανόλης. «Έλληνες ζωγράφοι της Ανατολής – Orientalistes». Ευγένιος Μαθιόπουλος και Νίκος Χατζηνικολάου (επιμ.), *Η Ιστορία της Τέχνης στην Ελλάδα*, Πρακτικά Συνεδρίου 6-8 Οκτωβρίου 2000, Κρήτη 2003, σ. 51-63.
- Bock Gisela, *Women in European History*, μτφ. A. Brown, Blackwell, 2002.
- Bridenthal, Renate. κ.ά., *Becoming Visible. Women in European History*, Boston, 1987.
- Brown, David-Blauney. *Ρομαντισμός*, μτφρ. Ι. Βετσοπούλου, Αθήνα, 2004.
- Brown, Roy Howard. «The Formation of Delacroix's Hero between 1822 and 1831», *The Art Bulletin*, 1984, 66, 237-254.
- Burns Edward M. *Ευρωπαϊκή Ιστορία. Ο Δυτικός Πολιτισμός: Νεότεροι Χρόνοι*, τ. 2. μτφ. Τάσος Δαρβέρης, Θεσσαλονίκη, 2006.
- Caulfeild, Lord James Caulfeild. *The travels of Lord Charlemont in Greece & Turkey, 1749*, W. B.Stanford και E. J. Finopoulos (επιμ.), London, 1984.
- Clark, Linda, L. *Women and Achievement in Nineteenth – Century Europe*. Cambridge, 2008.

- Craveri, Benedetta. *Η συμβολή των γυναικών σε μια νέα μορφή κοινωνικότητας (17^{ος} – 18^{ος} αιώνας)*, μτφρ. Ρωξάνη Δ. Αργυροπούλου, ετήσια διάλεξη Κωνσταντίνου Θ. Δημαρά, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Αθήνα, 2007.
- de Condorcet, Nicolas, “Sur l'admission des Femmes au Droit de Cité”, *Journal de la Société de 1789*, 5, 1790.
- DeJean, Joan. “Violent Women and Violence against Women: Representing the ‘Strong’ Woman in Early Modern France”, *Signs*, 29, 2003, 117-147.
- Dowd, David L. “Art as National Propaganda in the French Revolution”, *The Public Opinion Quarterly*, Autumn, 15, 3, 1951, 532-546.
- Δρούλια, Λουκία. «Η θεά Αθηνά, θεότητα έμβλημα του Νέου Ελληνισμού», *Οι χρήσεις της αρχαιότητας από το Νέο Ελληνισμό*, Επιστημονικό Συμπόσιο (14-15 Απριλίου 2000), Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 226-232.
- Duby, George και Perrot, Michelle. (επιμ.), *A History of Women in the West*, τ.3: Renaissance and Enlightenment Paradoxes, Massachusetts, 1993.
- Duby, George και Perrot, Michelle (επιμ.). *Γυναίκες και Ιστορία*, μτφρ. Κ. Καρλαύτη, Πρακτικά συμποσίου, Σορβόννη 13-14 Νοεμβρίου 1992, Αθήνα, 1995.
- Galt, John. *Letters from the Levant Containing Views of the State of Society, Manners, Opinions in Greece and Several of the Principal Islands of Arcipelago*, London, 1813.
- Grayling, Anthony Clifford. *Toward the Light of Liberty: the Struggles for Freedom and Rights that Made the Modern Western World*. New York, 2007.
- Goodman, Elise. “Minerva Revivified: Mademoiselle de Montpensier”, *Mediterranean Studies*, 15, 2006.
- Gutwirth, Madelyn. *The Twilight of the Goddesses. Women and Representation in the French Revolutionary era*, New Jersey, 1992.

- Hamilton, George Heard. «Delacroix's Memorial to Byron», *The Burlington Magazine*, 94, 594, 1952, 257–259 και 261.
- Holt, Elizabeth Gilmore (επιμ.). *From the Classicists to the Impressionists. Art and Architecture in the 19th Century*, New Haven, 1986.
- Huften, Olwen. “Women in Revolution” *Past & Present*, 53, 1971, 90-108.
- Hunt, Lynn. *The Family Romance of the French Revolution*, London, 1992.
- Huyghe, René. *Ο Ντελακρουά και η Ελλάδα*. Αθήνα, 1971.
- Irwin, David. *Νεοκλασικισμός*, μτφρ. Χίλντα Παπαδημητρίου, Αθήνα, 1999.
- Κανελλοπούλου, Χάρης. (επιμ.), *Τόποι Αναφοράς. Από τη Συλλογή της Τράπεζας της Ελλάδος*, κατ. έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη 14 Μαρτίου-20 Μαΐου 2018, Αθήνα, 2018.
- Καραμπερόπουλος, Δημήτρης. «Επαναστατικότητα του Ρήγα Βελεστινλή και Γαλλικός Διαφωτισμός», Δημοσιευμένο στο *Θεσσαλικό Ημερολόγιο*, 67, 2015, 97-112.
- _____. (επιμ.), *Η «Χάρτα της Ελλάδος» του Ρήγα. Τα πρότυπά της και νέα στοιχεία*, Αθήνα, 1998.
- _____. *Μηνύματα και διδάγματα του Ρήγα Βελεστινλή μέσα από τα έργα του*, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα, Αθήνα, 2014.
- _____. *Το χαρτογραφικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή υπό το φως των νέων ερευνών*, Αθήνα 2010. Δημοσιευμένο στα *Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας και Πολιτισμού της Θεσσαλίας*, 9-11 Νοεμβρίου 2006.
- Καρζής, Θεόδωρος. *Η γυναίκα της νέας εποχής: Αναγέννηση -Τουρκοκρατία-Γαλλική Επανάσταση-Ελληνική Επανάσταση*, Αθήνα, 1990.
- Καφέτση, Άννα και Μεντζαφού-Πολύζου, Όλγα. *Ευγένιος Ντελακρουά: Η Ελλάδα πάνω στα ερείπια του Μεσολογγίου*. Εθνική Πινακοθήκη. Αθήνα, 1985.

- Κριαράς, Εμμανουήλ. «Ο φιλέλληνα ποιητής Pierre Lebrun και το οδοιπορικό του ανά την Ελλάδα», *Επετηρίδα του Μεσαιωνικού Αρχείου*, Ακαδημία Αθηνών, 1940.
- Κολιόπουλος, Ιωάννης. (επιμ.), *Εισαγωγή στην ιστορία και τον πολιτισμό της νεότερης Ευρώπης*, τ. Α', Θεσσαλονίκη, 1983.
- Κολιόπουλος, Ιωάννης. *Νεώτερη Ευρωπαϊκή Ιστορία 1789-1945. Από τη Γαλλική Επανάσταση μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Θεσσαλονίκη, 2001.
- Κουκίου-Μητροπούλου, Δήμητρα και Καστρίτη, Νατάσα (επιμ.), *Από την αρχαιολατρία στον φιλελληνισμό*, κατ. έκθεσης, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος και Εθνικό Ιστορικό Μουσείο, Νοέμβριος 2005-Μάιος 2006.
- Κρεμμυδάς, Βασίλης. *Η Ελληνική Επανάσταση του 1821*, Αθήνα, 2016.
- Κωτίδης, Αντώνης. *Ελληνική Τέχνη. Ζωγραφική του 19^{ου} αιώνα*. Αθήνα, 1995.
- Λάζου, Βασιλική. *Γυναίκες και επανάσταση 1821. Από τον οθωμανικό κόσμο στο ελεύθερο ελληνικό κράτος*, Αθήνα, 2021.
- Leake, Martin William. *Travers in Northern Greece*, τ. Δ', London, 1835.
- MacQueen, John. *Αλληγορία*, μτφρ. Κώστας Ιορδανίδης, Αθήνα, 1973.
- Μαζαράκης-Αινιάν, Ιωάννης Κ. (εις.), *Σφραγίδες ελευθερίας 1821-1832: σφραγίδες κοινοτήτων-μοναστηρίων, Προσωρινής Διοικήσεως της Ελλάδος, Ελληνικής Πολιτείας, προσωπικές*, Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία της Ελλάδος, Αθήνα, 1983.
- Μαντάμ ντε Σταλ, *Κορίννα ή η Ιταλία*, μτφρ. Τούλα Τόλια, Αθήνα, 2018.
- Mathiez, Albert. *Ιστορία της Γαλλικής Επανάστασης*, μτφρ. Κωστής Μεραναίου, Αθήνα, 1946.
- Markov, Walter και Soboul, Albert. *Η μεγάλη επανάσταση των Γάλλων*, μτφρ. Καίτη Μάρακα, Αθήνα, 1990.
- Maurois, André. *Ιστορία της Γαλλίας*, μτφρ. Κοσμάς Πολίτης, τ. Β', χ.τ., χ.χ.

- Μαυρομιχάλη, Ευθυμία. «Εθνική Ιδεολογία και αλληγορία: παράσταση της Ελλάδας από τους αδελφούς Φυτάλη», στο Μ. Tsianikas, N. Maadad, G. Couvalis, and M. Palaktsoglou (eds.) *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial*, International Conference of Greek Studies, Flinders University June 2011, Flinders University Department of Language Studies-Modern Greek: Adelaide, 289-306.
- Μεντζαφού-Πολύζου, Όλγα (επιμ.). *1821 Μορφές & Θέματα του Αγώνα της Ελληνικής Ανεξαρτησίας*, κατ. έκθεσης, Εθνική Πινακοθήκη-Μουσείο Αλεξάνδρου Σούτσου, Παράρτημα Ναυπλίου, Αθήνα, 2004.
- Merrick, Jeffrey. "The Cardinal and the Queen: Sexual and Political Disorders in the Mazarinades", *French Historical Studies*, 18, 3, 1994, 667- 699.
- Μισιρλή, Νέλλυ. *Ελληνική Ζωγραφική 18^{ος} – 19^{ος} αιώνας*. Αθήνα, 1993.
- Novotny, Fritz. *Painting and Sculpture in Euurope 1780-1880*, London, 1971.
- O'Brien, David. *Antoine-Jean Gros: peintre de Napoléon*, Paris, 2006.
- Olson, Todd. *Nicolas Poussin, his French Clientele and the Social Contruction of Style*, διδ. διατρ. University of Michigan, 1994.
- Olson, Todd. *Poussin and France: Painting, Humanism and the Politics of Style*. New Haven, 2002.
- Ουγκό, Βίκτωρ. *Οι Άθλιοι*, μτφρ. Γ. Κουχ, Αθήνα, 1998.
- Paine, Thomas. *Rights of Man, Common Sense and Other Political Writings*, Oxford, 2008.
- Palin, Ashley. "Women, Art and Revolution: Feminine Symbolism and Democracy in Revolution Era France", *The Northerner Historical Review*, Illinois, 2013, 1-14.
- Παλιούρα, Μαρία. *Το ζωγραφικό έργο του Θεόδωρου Ράλλη (1852-1909): πηγές έμπνευσης - οριενταλιστικά θέματα*, διδ. διατρ. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, τ. Α', Αθήνα, 2008.
- Παπανικολάου, Λύσανδρος. *Κοινωνική ιστορία της ελληνικής επανάστασης του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα, 1991.
- Παπανικολάου, Μιλτιάδης. *Η Ελληνική Τέχνη του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ζωγραφική – Γλυπτική*. Θεσσαλονίκη, 2005.

- Perry, Gillian και Rossington, Michael. (επιμ.), *Femininity and Masculinity in Eighteenth-Century Art and Culture*, Manchester, 1994.
- Πυρπυρής, Παναγιώτης. *Μια Ανάγνωση της Εικονογραφίας του 1821*, Αθήνα, 2016.
- Ράπτης, Κώστας. *Γενική Ιστορία της Ευρώπης*, τ. Α: Γενική Ιστορία της Ευρώπης από τον 6^ο έως τον 18^ο Αιώνα, Πάτρα, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, 1999.
- Ράπτης, Κώστας. «Αστικές τάξεις και αστικότητα στην Ευρώπη, 1789-1914: Προσανατολισμοί της σύγχρονης ιστοριογραφίας», στο περ. *Μνήμων*, τχ. 20, Αθήνα, 1998, 210-243.
- Ravitch, Norman. “Liberalism, Catholicism, and the Abbé Grégoire”, στο *Church History*, 36, 4 1967, 419-439.
- Ripa, Cesare. *Nova Iconologia*, Padua, 1618.
- Roulin, Jean-Marie. “Mothers in Revolution: Political Representations of Maternity in Nineteenth-Century France”, *Yale French Studies*, 101, 2001, 182-200.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Politics and the Arts; Letter to M. D'Alembert on the Theatre*, μτφρ. Allan Bloom, New York, 1992.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Αιμίλιος ή περί αγωγής*, μτφρ. Γιώργος Σπανός, βιβλ. IV-V, Αθήνα 2006, σ. 228.
- Σακελλαρόπουλος, Τάσος και Δημητριάδου, Μαρία. *1821 Πριν και Μετά. Έλληνες και Ελλάδα. Επανάσταση και Κράτος*, κατάλογος έκθεσης, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα, 2021.
- Seifert, Lewis C. “Eroticizing the Fronde: Sexual Deviance and Political Disorder in the ‘Mazarinades’”, *L'Esprit Créateur*, 35, 2, 1995, 22-36.
- Στεφανίδου-Τιβερίου, Θεοδοσία (επιμ.). *Ρωμαϊκή Τέχνη. Από τον Ρωμόλο έως τον Κωνσταντίνο*, μτφρ. Χ. Ιωακειμίδου, Θεσσαλονίκη, 2000.
- _____, Θεσσαλονίκη 2018².
- Toman, Rolf. (επιμ.). *Νεοκλασικισμός και Ρομαντισμός. Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική, Σχέδιο 1750-1848*, μτφρ. Μαίρη Σητμάκη, Αθήνα, 2008.

Τσιγκάκου, Φανή-Μαρία. *Η γυναίκα στην Επανάσταση του 1821*, κατ. έκθεσης, Ίδρυμα Εικαστικών Τεχνών και Μουσικής Β. και Μ. Θεοχαράκη, Αθήνα, 2021.

_____ (επιμ.). *Βρετανικές εικόνες της Ελλάδας από τις συλλογές του Μουσείου Μπενάκη*, κατ. έκθεσης, Μουσείο Κυκλαδικής Τέχνης, Οκτώβριος, 1995.

Τσιρπανλής, Ζαχαρίας, Ν. *Η Ευρώπη και ο κόσμος (1814-1914). Τα πολιτικά, διπλωματικά, οικονομικά, κοινωνικά πλαίσια και οι διεθνείς σχέσεις*, Θεσσαλονίκη, 1993².

Vaughan, William. *Romanticism and Art*, London, 2003.

Vial, Charles- Éloi. *Napoléon. La certitude et l'ambition*, Paris, 2020.

Wise, Margaret. "Saint-Balmon, Cross-Dressing, and the Battle of Gender Representation in Seventeenth Century France", *French Forum*, 21, 3, 1996, 281-300.

Φραντζής, Αμβρόσιος. *Επιτομή της ιστορίας της αναγεννηθείσης Ελλάδος*, τ. Α', Αθήνα, 1839.

Χαραλαμπίδης, Άλκης. *Μπαρόκ. Αρχιτεκτονική, Γλυπτική, Ζωγραφική*, Θεσσαλονίκη, 2017.

Χατζηνικολάου, Νίκος. «Ένα ζωγραφικό έργο και ένα κείμενο: οι Σαβίνες του Jacques Louis David (1799)», στο *Ερευνητικά ζητήματα στην Ιστορία της Τέχνης. Από τον ύστερο μεσαίωνα έως τις μέρες μας*, πρακτικά συνεδρίου ΕΕΙΤ, Αθήνα, 2016.

Χρήστου, Χρύσανθος. και Διαννελίδης, Θ. *Εορτασμός της 25^{ης} Μαρτίου. Η Επανάσταση του 1821 και η Ελληνική Τέχνη*. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών. Αθήνα, 1994.

Χρήστου, Χρύσανθος. *Η Ελληνική Ζωγραφική 1832 – 1922*. Αθήνα, 1993.

Χριστοφιλοπούλου, Αικατερίνη. «Ο ευρωπαϊκός φιλελληνισμός και η αντιβασιλεία στην Ελλάδα», στο περ. *Νέα Εστία*, έτος ΞΗ', τ. 135, τχ. 1602, Αθήνα, 01/04/1994.

Εφημερίδες

εφ. *Ελληνικά Χρονικά*, τ. 2, φ. 46, 10 Ιουνίου 1825.

εφ. *Ερμής ο Λόγιος*, 15/04/1819.

εφ. *Révolutions de Paris*, No. 83, 5-12 Φεβρουαρίου 1791.

Ευρετήριο Ονομάτων

Αλέξανδρος Α΄ 38

Αλή Πασάς 49, 52

Αννίβας 37

Αύγουστος 6

Baudelaire Charles 40

Βελεστινλής, Ρήγας 45, 57, 58

della Bella, Stefano 58

Βλαχόπουλος, Αλέξης 56

Βοναπάρτης, Ναπολέον 8, 11, 17, 20, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 44, 48, 63, 64

Βρυζάκης, Θεόδωρος 57

Choiseul-Gouffier 58

Corday, Charlotte 27

Γρηγόριος 22

da Cortona, Pietro 7

Δαντών 27

David, Jacques Louis 14, 15, 20, 31, 36, 37, 40

Daumier, Honoré 33

Delacroix, Eugène 41, 42, 43, 57, 59, 60

Deslile, Guillaume 46

Deruet, Claude 18

Δούκας ντε Μπερύ 41

Δραγώνας, Κωνσταντίνος 56

de Gouges, Olympe 16

Fourcroy, Antoine-François 55

Gros, Antoine-Jean 38

Hamilton, Gavin 60

Θεόφιλος 58

Ingres, Jean-Auguste-Dominique 37

Καρλομάγνος 37

Κάρολος Ι΄ 41, 42

Κολοκοτρώνης, Θεόδωρος 56

Κοραΐς, Αδαμάντιος 51, 57, 58

Le Clerc, Pierre-Thomas 53

Leake Martin 49

Λιβία 7

Λόρδος Βύρων 41, 60

Λουδοβίκος-Φίλιππος 42

Λουδοβίκος XIII 7, 19

Λουδοβίκος XIV 18,19

Λουδοβίκος XVI 18, 23, 26, 29, 30, 39, 53

Λουδοβίκος XVIII 17, 41, 42

Mademoiselle de Montpensier 19

Mazarin 19

Μαρά 27

Μαρία Αντουανέτα 29,30, 32

Μαρία Θηρεσία 29

Μαρία των Μεδίκων 7

Μαυροκορδάτος Αλέξανδρος 54

Mercier, Louis-Sebastian 33

Πάπας Πίος Ζ΄ 37

Πάπας Ουρβανός Η΄ 7

Πλάτωνας 6

Poussin, Nicolas 4, 7, 19

Prudhon 28

Prudhomme 28

Rancati, Antonio 58

Ravault, Ange- René 60

Regnault, Jean-Baptiste 35, 36, 54

Richelieu 18

Ροβεσπιέρος 27

Rubens Pieter Paul 7

Schlegel Friedlich 40

Ταλλεϋράνδος 39

Taunay, Antoine 27

Τιβέριος 7

Vallot, Louis 52

Υψηλάντης, Αλέξανδρος 51, 56

Winckelmann Johann Joachim 25