

Η δημοφιλία της Ιλίουΐδας και των εικονογραφικών τήνων που σχετίζονται με αυτήν κορυφώνεται κατά την περίοδο 1775 - 1825. Σε πρώτη φάση, το επίκεντρο της τρέφης αυτής εντοπίζεται στην Βρετανία, με πρωτεργάτες τον Γαβίν Χαμίλτον (1723 - 1798), τον Βενιαμίν Βέστ (1738 - 1820) και τον νεανική του φάση και τον γλύπτη Thomas Banks (1735 - 1805). Οπωσδήποτε, ιδιαίτερα βη-μαντική και εντυπωσιακή υπήρξε και η βχεδιαστική/χαρακτική δραστηριότητα του John Flaxman (1755 - 1826), που παρουσία-στηκε σε δύο διαδοχικά άλμπουμ εικονογραφίας (επιλατιμής) του έπους. Η Αγγλική μανία με την Ιλίουΐδα είχε αποδοθεί πρωτίστως σε συμβολικές παρομοιώσεις ανάμεσα στον Τρωικό πόλεμο και τις σύγχρο-νες επιθετικές εξορμήσεις στην Ανατολή, στα πλαίσια της ολόκληρα αυξανόμενης αποικιακής επέκτασης. Οι Βρετανοί επεδίωκαν να πα-ροβιάσουν εαυτούς ως φυσικούς διεκδικητές του τίτλου του διαδόχου της Περικλέους δημοκρατίας αλλά και της ευμολιτείας (κατά κάποιον τρόπο) που βχληματίστηκε υπό την εξουσιαστική εποήτεια του Αγαμέμνονα. Η κλασική παιδεία υπήρξε επίσης αναπόσπαστο τμήμα της αριστοκρατικής εκπαίδευσης για άνωνες και ευνεώς ήταν απόλυτα λογικό να χρησιμοποιηθεί ως μέσο υποστήριξης των ηγεμο-νικών τους αιτημάτων εντός και εντός συνόρων (πχ. εφόσον έχουμε το δικιο με το μέρος μας, όπως οι Αχαιοί των οποίων είμαστε κληρονόμοι, έχουμε την άνατοήτα να εξαγδραποδίσουμε τους γένους και τις "επιθε-τικώς" περιωριασώς ομάδες).

Στην Γαλλία, ωστόσο, η χρήση και η ερμηνεία της Ιλίουΐδας πρωτί-στως αλλά και της Οδύσσειας (με την οποία θα αβχληθώμε σε άλλη πα-ράδοση) υπήρξε ποήύ διαφορετική. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η μυθολογική παραγωγή του ζωγράφου Jacques-Louis David (1748 - 1819), δαυμαστή του Χαμίλτον και πρωβάρμοχός της πρώτης νεοκλασικής σχολής που δημιούργησε στα νέα ριζοση άβχια δεδομένα της πατρίδας του. Ο David θεωρήθηκε, εκ των υστέρων ως αρχομανής "παντός καιρού", μαδώς συνεργάστηκε διαδοχικά με τον Λουδοβίκο ΙΣΤ', τον Ροβεσπιέρρο και τον Ναπολέοντα. Στην πραγματικότητα, όμως, δεν θα ήταν άωστό να αμφισβητήσουμε την γνησιότητα της αφοσίωσης του στα επαναβτατικά ιδεώδη και στην δυναμική προσπάθεια να επιβληθούν κοινωνικά με υάθε υδότες και υάθε μορφή (αυό μη και την "προδοτική", κατά πολλούς, ανόδοτα Ναπολέοντα στον αυτοκρα-τορικό θρόνο). Το σύνολό των έργων του David προβάλλει το διαήμα "έρως ή ήόλεμος", "αυόθησος ή ηρωικό ιδεώδες", ως απόλυτο και αναπόσπαστο. Σε γενικές γραμμές, αποδίδει μεγαλύτερη αξία στην ευρηγη από ότην έρωτική ή καλλιτεχνική όραση, στην μάχη από ότη στο βυθόσιο, παρά την φιλοσοφική του αξία. Χαρακτηρίζει επίσης το

ηρωικό πρόσωπο του φειδίας ως την βέλτιστη δημόσια απεικόνιση του
 άνδρα που επιθυμεί να τιμήσει το φυλό και την καταγωγή του (άρρω μέλος
 της αρχαίας τάξης). Το ιδεώδες αυτό το προβάλλει και ο κύριο λόγος
 μέσω ιστορικών εικονιών (πχ. Όρκος Ορατιών, Βρούτος) - τα μυθολο-
 γικά του έργα, όπως θα δούμε μεταφέρουν και ως διαφορετικό μήνυμα
 που αποκαίει περισσότερο από τον κανόνα καθώς περνά ο καιρός.

Ανάλογη γραμμή ακολούθησε και ο εξαιρετικά ταλαντούχος μαθη-
 τής του David, Jean-Germain Drouais (1763-1788), που δίδαχθηκε
 πέραν του πολύ κέος, πρώτου και ολόκληρωθεί την νεώτερη φοίτησή του
 στην Γαλλική Ακαδημία της Ρώμης (ειδίως μεταπτυχιακά εσωδές
 κατόπιν ειδικών εξετάσεων για υποτροφία). Ο Drouais υπήρξε κύριος
 βοηθός του δαδμάτου του κατά την φιλοτέχνηση των περίφημων Όρκου
των Ορατιών (1785). Όσον αφορά την μυθολογική ζωγραφική, θα γίνει
 ειδική μνεία σε δύο ηρώους της Ιταλικής περιόδου, δηλ. τον Φιλοκτήτη
στη Λήμνο και τον Θνήσκοντα Πολέμοιο (Πάτροκλος ή Έκτορας), που
 σχετίζονται με την Ιλιάδα. Αντιθέτως, τα αντιδραστικά ως προς την
 ηρωική νοοτροπία και τεχνική του David μέλη της αριστοκρατικής
 ομάδας των "Γενειοφόρων" (les Barbus) - με πρωτεργάτη τον Jean
Broc (1770-1850) προσημαίωσαν εικονικά ερωτήματα περιεχομένου ή και
 πνευματικών αναζητήσεων και βελτίωση πρότυπα που συνδέονται με
 την ψευδαίσθηση του Μπραγιτέζη και τον νεοκλασικισμό. Τον δρόμο για τους
 ζωιοφόρους ανοίξε πρωτίτως ο Jean-Louis Girodet (1767-1824)
 Ο μαθητής εμπρός που βρισκόταν μονιμώς σε ανταγωνισμό με τον
 Drouais και εξαιτίας των διαφορετικών αισθητικών και πολιτικών του
 απόψεων (αριστοκρατικός). Ο νεαρός μαθητής του David διαφώνησε
 κατά κανόνα με τον δαδμάτου ως προς την οπτική και τις προτιμήσεις
 τους σχετικά με τον κλασικό πολιτισμό, δηλ. τον κατηγορούν ότι δεν έχει
 κατανοήσει την ουσία και την αξία του ελληνικού πολιτισμού και προσημαί
 μια διαστρεβλωμένη εικόνη της ρωμαϊκής τέχνης και γραμμάτιας.

A) Η Ιλιάδα του Jacques-Louis David.

Γεννημένος στα 1748 στο Παρίσι σε πλούσια οικογένεια, έχασε τον
 δική του πατέρα του σε ηλικία 9 ετών μετά από μάχη για την
 Ανατράφηκε από την μητέρα του και δύο θείους αρχιτέκτονες, που
 τον προόριζαν για διάδοχό τους. Λόγω μιας μικρής παραμόρφωσης
 στο πρόσωπο, είχε προβλήματα όρασης και κοινωνικότητας και
 αφιέρωνε πολύ χρόνο στο σχέδιο. Όταν η οικογένειά του πείστηκε να τον
 στείρει ως καλλιτεχνικό ταξιδιώτη, βρούδαε για λίγο κοντά στον
 Boucher, οικογενειακό φίλο, που είχε μεγάλη επιτυχία ως ρουαίο
 ζωγράφος αλλά και ευτονα μυθολογικά διδιαφέροντα. Αξίζει να

αυαφερόθυμε ε' ένα πολύ δημοφιλή εικόνα του πίνακα, στον οποίο ο Boucher διαπραγματεύεται ε' ένα δέμα από την Ιλιάδα, δηλ. Ο Ηφαίστος παρουσιάζει στην Αφροδίτη τον σπαισμό του Αινεία (1757). Στον πίνακα αυτόν παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα και πολύ εθιματική για το μέλλον αντίθεση ανάμεσα στο πολύ δηλούο σώμα της Αφροδίτης, με το λευκό, διάφανο δέρμα και τα γελικάτα χαρακτηριστικά, και την μορφή του Ηφαίστου, που εμφανίζεται μωδός, βαβάρος, άγετος, άχημος και με βουρνοχρωμη επιδερμίδα. Η αντίθεση του λευκού γυναικείου με το ερυθρό ανδρικό σώμα μας παραπέμπει αρχικά στην αρχαιοελληνική αλληγορία, που μελετάται όλο και πιο ευτατικά εκείνη την εποχή. Παράλληλα, το σύμπλεγμα προοικονομεί την επιχειρηματολογία του Winckelmann περί αυθεντικού και ηρωικού ιδεώδους, δίνοντας μεγαλύτερη έμφαση στο πρώτο. Ο Αινείας βρίσκεται, εχηματικά και εμβολικά, ανάμεσα στις δύο αυτές μορφές, ως αδιαμόρφωτος έφηβος. Κατά μια έννοια, εμβολίζει την τέχνη της εποχής (18^{ος} αι. αρχή νεώτερων χρόνων), που αναζητά το εσχήμα της. Η παρουσία του Αινεία αναφέρεται στους Ομηρικούς ύμνους, την Μικρή Ιλιάδα και την Ιδίου Πέρειν, περίληψη της οποίας ~~μας~~ παραδίδεται από τον Πρόκλο. Σύμφωνα με τα κείμενα αυτά (και φυσικά την Αινειάδα), ο Αινείας παραδόθηκε από την μητέρα του, Αφροδίτη, στις νύμφες της Ιδης που ήταν υπεύθυνες για την ανατροφή του. Η εικόνη που εικονογραφεί ο Boucher καταγράφεται στους Ομηρικούς ύμνους και το σέξοο βιβλίο της Αινειάδας και αποτελεί ένα μέρος μιας μεγάλης παραγγελίας που έλαβε ο Boucher από τον δικηγόρο François Derbet. Σύμφωνα με τις επικρατέστερες αναλύσεις, η Αφροδίτη και ωρίως ο χιός της εμβολίζουν την έναρξη μιας νέας εποχής που δίνει μεγάλη σημασία στην καλλιέργεια των γραμμάτων και των τεχνών. Ως νέα Αφροδίτη, η μαρκησία de Pompadour, έρωμένη του Λουδοβίκου Ε' και σύζυγος ενός από τους ισχυρότερους άνδρες του βασιλείου στηρίξει τον Διαφωτισμό και έχει μεγάλα σχέδια, γιατί νέα ζευγιά των προβαλλόμενων της, στην οποία ανήκει και ο Boucher.

Ο David επηρεάστηκε εν μέρει από τον πρώτο του δάσκαλο, αλλά, καθώς διαφωνούσε με την τεχνοτροπική του προέχηση, μεταπήδησε πολύ γρήγορα στο εργαστήριο του Joseph-Marie Vien (1716-1809), φίλου του Hamilton και παθιασμένου νεοκλασικιστή, που ανέλαβε στα 1775 την διεύθυνση της Γαλλικής Ακαδημίας στη Ρώμη. Από τα έργα του Vien με θέμα την Ιλιάδα, αυτό που εντυπωσίασε περισσότερο τον David ήταν το Έκτωρ και Ανδρομάχη (1776). Πρόκειται για έναν πίνακα ξεχωριστό, παρότι πολλοί το συκρίνουν με την ομιώνυμη προήγαχα εικόνη του Hamilton. Είναι αλήθεια ότι το κεντρικό σύμπλεγμα μοιάζει να μιμείται την σύνθεση του πρώτου καλλιτέχνη, ωστόσο ο Vien, κατά την άποψη μου αποτυπώνει καλύτερα την συνύπαρξη-συνομιλία ανάμεσα στο αρβωικό και το δηλυκό αρχέτυπο, το ηρωικό και το αυθεν-

υκό ιδεώδες, υπογραμμίζοντας κίονας την ισομεία τους. Ο Vien πα-
 ρασιάζει την ευμηλόηρωματικότητα ανάμεσα στις παρμικές και τις
 οικιακές ευδίες και προβάλλει την οικογένεια ως τον δηματωμένο
 πηρύνα ενός ευνομούμενου κράτους. Σε αντίθεση με τον Hamilton,
 δεν παρουσιάζει την Ανδρομάχη για να μην υποδείξει τον Έκτορα και
 δεν παραλείπει να απεικονίσει τις γυναίκες της Τροίας. Αξίζει να υπεν-
 θυμίσουμε ότι η Ανδρομάχη και ο Αχιλλεύς και οι άλλοι δεν παρουσιάζ-
 ονται ούτε στο Ομηρικό κείμενο ούτε στα σχέδια του κόμπα de Caylus
 από τα οποία συνήδως απλά ήταν εμνηστικοί καλλιτεχνες και ευηρόθε-
 ροι ενώ ο νόμος του κράτους, εφάρμογος της ζωής του με το μο-
 ναρχικό πολιτεύμα και την ανεξαρτησία. Το περιβάλλον του David, ωστόσο,
 εμπνεασμένο από το ανδρωτικό και φεμινιστικό, ευ μέρει, ηνύμα των
 Τρωάδων του Ερμηόδη (όπου αναφέρεται το μέλλον της Ανδρομάχης και
 του άτυχου γάμου), παρουσιάζει την αγία και την αλληλεγγύη, την οποία
 θεωρεί υπέρτερη και πολύ για την πορεία της κοινότητας και του κράτους.
 Το θέμα αυτό θα προσπαθήσουμε να εστιαστούμε εξετάζοντας δυο κριτικό-
 τους πίνακες του David: Ανδρομάχη και Έκτορας (1783) και Παίρτος και
 Ελένη (1789).

Ο πρώτος πίνακας (Ανδρομάχη και Έκτορας) οφείλει πολλά στην κληρο-
 νομία των Vien και Hamilton, αλλά αναδεικνύει τον David ως μια ανεξαρ-
 τητη και πρωτοπόρα, για την εποχή της, καλλιτεχνική παρουσία.
 Ο πίνακας αυτός αναδεικνύει και ευμηλόηρωματικά όσα γέγραψε για την άτυχη
 βασιλική οικογένεια της Τροίας. Το έργο αυτό, δεμαδια, πιστεύεται ότι
 απεικονίζει και ορισμένα βιώματα της παιδικής ηλικίας του David,
 πρωτίτως τον αντίκτυπο του βίαιου θανάτου του πατέρα του (αυτός
 μονομαχία, όπως είπαμε) στον ίδιο και την μητέρα του. Έχει ποσό πιο
 συντηγμένο και δυκρατημένο χαρακτήρα σε σχέση με τον ενήθιο
 δισό του πίνακα με τίτλο Η κηδεία του Πατρόκλου (1775), που επίσης
 διαπραγματεύεται ένα θέμα σχετικό με τον θάνατο και τον θρήνο.
 Το έργο του 1783 πάντως ολοκληρώθηκε και παρουσιάζει με δισό
 του έσοδα μεμονωμένη απεικόνιση στην Αναδημία (ο έσοδος
 επιτύχθη). Βασική πηγή έμπνευσης αποτέλεσε η τραγωδία του
~~Καίηου~~ ^{Racine} (Jean Racine, 1636-1698), ειδικά της νεώτερης
 τραγωδίας στην Γαλλία κατά τον κλασικιστικό 17^ο αιώνα, με τίτλο
 "Ανδρομάχη". Η γαλλική τραγωδία αναφέρεται σε υποτιθέμενα μεταφε-
 νότερα της πρώτης της Τροίας γεγονότα που διαδραματίζονται στην αυλή του
 Πύρρου, βασιλιά της Ηλείας, τον οποίο έχει κληθεί να υπηρετεί.
 Εκθιάζεται να επιδείξει ανάμεσα σε ένα γάμο που θα προδώσει την
 μητέρα του νεύρα της άνδρα και την σωτηρία του παιδιού της. Η ιδέα
 αυτή αποδίδεται και στον πίνακα του David, με την απεικόνιση της
 Ανδρομάχης να βσκεύει ανάμεσα στον άτυχο Έκτορα και τον μικρό

γιο που αποζητά την προβολή της. Το πρόσωπό της φανερώνει διάθεση επικοινωνίας (με τον θεατή ή/και τον έξω κόσμο) και εύρεση στηρίξης καθώς γνωρίζει πως ο λαμός του Έκτορα σημαίνει και λαμό της Τροίας, αλλά και του διαδόχου, ωστόσο δεν μπορεί να εγκαταλείψει τον ρόλο της προχωρημένης και να διαφύγει. Η δακρυοπλήρης (λέξιμο: χρώμα πένθους) Ανδρομαχή αποτελεί το θηλυκό κομμάτι/βιολογικό, δύο διαγωνίων, μιας που ξεκινά από την κάτω αριστερή γωνία και ενώνει τον οπλισμό του έιτορα (σύμβολο προτασίας) με τον Αττώναυτα (του οποίου ο κόκκινος μαυδίας πιθανώς προσοικονομεί την αναπόφευκτη θυσία του), και είναι αμόμη, που ενδέει την περμένη λωριδα (πιθανώς δάφνη, σύμβολο υϊκός) με το σώμα του έιτορα. Αγγύτοιχα, το αριστερό της χέρι απλώνεται προς το χέρι του συζύγου (που δεν μπορεί πια να την νιώσει) και το δεξί προς τον γιο της, που ανήσυχος ζητά στηρίξη. Η έδρασή της βεθρόνο παραπέμπει σε επιτύμβια ασχλυσία, αλλά και την χαρακτηρίζει ως τη νέα κεφαλή της κλυδωνιζόμενης οικογένειας. Αξιοσημείωτα και ιδιαίτερα βλεπτικά με την αφήγησή της οι εχαραγίες πόνω στην κλίση του Έκτορα και τον δίκυο στο πίσω μέρος. Στην αριστερή πλάση της κλίσης, αμριβίς κάτω από το κεφαλι του νεύρου, διαφαίνεται απετήωση εχαρακτη παράστατος απολαρεταίριου μεταξύ των συζύγων, ενώ στα πόδια του κρεβατιού μια σκηνή θανάτου μάχη του έιτορα και του Αχιλλεία. Στο δίκυο, είναι χαραγμένο ένα απόρηαμα από το 24ο βιβλίο (την 24η Ραψωδία της Ιλιάδας, στο οποίο η Ανδρομαχή εφραζει μια αϊθνηση ανήλεια του εαυτού και μια σταδιακή υποταγή στην έκοτεινή μοίρα της, που μεταβιβάζεται χωρίς αμφιβολία και στον ανήλιμο γό της. (17. 24. 725-727). Ενδιαφέροντα είναι η άποψη της Anne Norton (2013) ότι όα όωσή την περίπτωση, όπως και σε αρκετές άλλες της πρώτης φάσης του David, οι γυναικείες μορφές φαίνονται να προωρηποιούν την ειμόνα του θανάτου. Για παράδειγμα, η Ανδρομαχή προσοικονομεί τον θάνατο του Αττώναυτα, με τον ίδιο τρόπο που οι γυναίκες της οικογένειας των Θρατιών και η σύζυγος του Βραύτου προσοικονομεί το θάνατό του τέλους. Αυτή η τελευταία, όπως και η άορατη γυναικεία αλλά κυρίαρχη σύμβολια Charlotte Corday στον θάνατο του Marat (1793), θωρακίζεται (ευ μερτα ή και ηλίρις) υπέδυνος για τον άδικο λαμό ενός διακεκρωμένου άνδρα. Ταυτόχρονα, η αντίθεση της φωτεινής όρδιας και ενδεδυμμευτη παράσιας τους στο κέντρο της ένδεσης με το έκοτεινό, άωοιχτό και έλεδου γυμνό κορμί του νεύρου άνδρα τις παραβιάζει ως κήρονόμιας της ανδρικής έξωβίρας στην οποία κατέλαβαν κατοπιν ανατροφή των παραδοσιακών ρόλων. Η Ανδρομαχή, φυσικά, δεν άωταποκρίνεται στην περιγραφή της femme fatale, ούτε η αδελφή των Θρατιών, Camilla. Εκηρωωποιών ωστόσο μια νέα γεία γυναικεία που άρνείται την υποταγή και τον έξωδραποδισμό στην ανδρική θέληση και διεκδικούν, ματαίως τις ηλείτες φορές, την δυνατότητα να ορίζαν την ζωή και το σώμα τους. (ΣΗΜ. Η Norton μιλά για πιθανό "βιασμό" των ανδρών που παραβιάζονται "άωοιχτοί" και "διαωρωμμευτοί", πιθανώς από

ως γυναίκες δίπλα τους. Προσωπικά πιστεύω ότι ήταν βαδμό που το σκεπτικό
 από ελκεί εφαρμογή στην περίπτωση της Ανδρομαχίς, αναφέρεται στην
 κρίση της να παραδοθεί εθελουσίως, ψυχικά και κοινωνικά στον νέο "αφι-
 ντή" της, που δε θα αρρήσει να έρθει με την μορφή του Νεοπρωτεύου ή του
 Γύρρου).

Η απώλεια του έκτορα δεν οφείλεται στην Ανδρομαχή, αλλά σε μια
 άλλη γυναίκα, την Έλενη, η οποία εκονίεται στον επόμενο μυθολογικό
 κίνημα του David να περιβάλει και να αγκαλιάσει τον Ρίφαση Πάρη
 βγαίνοντας από τη διαμερίσματα. Η απεικόνισή της στο παλαιότερο έργο
 Πάρη και Έλενη του 1792, δημιουργεί μια σειρά αντιθέσεων και συγκρίσεων
 ανάμεσα στις δύο νέες του Πριάμου, αλλά και τα δύο μεγαλύτερα παιδιά
 του (Έκτορα και Πάρη). Σε αντίθεση με την ένωση του Έκτορα και της
 Ανδρομαχίς, που προάγει την δημιουργία οικογένειας και την ανιδιοτελή, θάρση-
 δία υπεράσπιση της πατρίδας (αυτή του Πάρη και της Έλενης, έχει ως κίνητρο
 την απλή ικανοποίηση των εγωισμών και των αισθήσεων και υδρεί του Πάρη
 να απομακρυνθεί από την μάχη (μονομαχία με Μενέλαο, που θα μπορούσε
 να κρίνει τον πόλεμο) και να προδώσει την πατρίδα και την πατρική του οικογένεια.
 Πρόκειται για τα έργα που προβάλλει την αξία του έρωτα και την αντίθεση
 στο με τον πόλεμο. Ο έρωτας συνδέεται εδώ και με την τέχνη, καθώς ο Πάρη
 παραβιάζει και να κρύψει την άδρα του. Τεχνοτροπικά, η διαφοροποίησή του
 επίσης φανερή, καθώς ο χαρακτήρας φαίνεται να απομακρύνεται από τα ηρωικά
 πρότυπα του Φαδία και της εποχής του και να προσεγγίζει το στυλ της εποχής
 του Πραξτέλη. Ο στόχος, όπως υποστηρίζει σε άρθρο της η Νυσσέ Κοσμητιάκ
 (βλ. προηγούμενη επικριμνία), περιέχονται υψηλά νοήματα και ηθικό διδα-
 χής και άνω το φαινομενικά αποστασιοποιημένο από ηθιμοπλαστικές νόρμες
 έργο. Η απεικόνιση ενός σχετικά μοτίβου παρω στον αφορμό της άδρας (βλ.
 κρίση του Πάρη) υπογραμμίζει το βασικό ζητούμενο ενός νεαρού αρχούτα,
 δηλ. την ορθή επιλογή και κρίση. Στην προσέγγιση του Πάρη για έρωτα και
 απομάκρυνση από το δημόσιο και οικογενειακό καθήκον (το οποίο επιπροσω-
 ηεί ο Έκτωρ), ο David είναι πιθανόν να αναγνωρίζει ένα είκοιικό έμμοθο
 για τον νεαροί και τον εγωισμό της βασιλικής οικογένειας της παρακλής
 της επανάστασης. Η παραγγελία για τον κίνημα προήλθε, και άλλωστε μνημω
 ματικά, από τον κόμιντα d'Arbois, τον μικρότερο και άνω αδελφό του Λανδοβί-
 κού ΙΑΐ, που διατηρούσε παράνομη σχέση με την κυρία της των τιμών και εστνή
 φίλη της Μαρίας Αρτσαυέττας, Υποκόμισσα de Polastron. Η κοινή γνώμη
 κατηγορούσε τον d'Arbois για υπεξαίρεση δημόσιου χρήματος και ελλείψη
 κοινωνικό ηθικός αμειβών όπως και την βασιλική Ορισμένα λαϊκά ασκή-
 σματα επίσης (πχ. Les Amours de Charlot et Toinette, 1780) υπαωί οβοντα
 εα η υποκόμισσα ήσαν αλλά η κάλυψη μιας εστύτερη σχέση και εστέρη-
 σης των πιο αυθδικών και πιο κατωί προώηων του βασιλιά. Η Μαρία
 Αρτσαυέττα μπορεί να θεωρηθεί ως χρονο αναίλο της μωδικής ελλωίς, καθι-

ήταν και οι δύο νέες, γένες, επιθώνας και έρμαμα των παθώνων, με'σω των οποίων κατέστρεψαν το κράτος και οδήγησαν σε πόλεμο.

Έκτος από τα παραπάνω ιστορικά στοιχεία, είναι εύκολο, όπως αναφέρεται και το άρθρο να ευτοηθείτε κάποια στοιχεία που συνδέουν το παρανοημένο απόστημα του έπους με την έκρηξη κατάσταση στην Γαλλία το 1789 και τις κατηγορίες εναντίον της μοναρχίας που οδήγησαν στην επανάσταση.

- α) το αυδος άνωτος (fleuve de lys), το επίσημο σύμβολο της γαλλικής βασιλικής οικογένειας, διασπινέται σε άλητομέρες των ενδύματων και της κουρτίνων.
- β) πάνω από το παρανοημένο διασπινέται ένα περιβάλιο με καρυάτιδες, αντίστοιχο μ'είτω που βρίσκεται στο λαύρο (τότε ασόκτορο).
- γ) Οι καρυάτιδες σύμβολα παραπέμπουν στην απείδση και ωφθαλμικω βλάβη της Μ. Αβίας κατά την περίοδο των περικων πατίμων, που τιμωρήθηκε με έξόντωση του ανδρικού και έξωδραποδισμό του γυναικείου πληθους στο περιοχή (Καρία).

Η σύγκριση / αντίθεση του πινάκα αυταί με το Ανδρομαχη και έκτωρ πρέπει να λάβει υπόψη της εως κείμενου που δημοσιεύθηκε στον κήρυκα στη Γαλλία (Mercur de France) έμνη την χρονιά. Στη μοναρχία, λέει το κείμενο, τα δύο φύλα παραβαρυνται ως ίσα-ίδια, γιατί όλοι οι παίτες υποβαθμίζονται άνδρες, στα δημοκρατικά καθέτωτα οι γυναίκες αποκτών ισοότητα ίση με τα μέσω της ιδιαίτερης για το φίλοτος προφορά στο κράτος (πχ. οικουόμοι, έψηφοι, μητέρες, τροφοί). Η βεβουλακή ισοότητα των δύο φύλων και η αφύοικη έλευθε-ριότητα / απωδυνότητα των γυναικων επηρεάζει τους άνδρες, ειδικά αυταί με ευχυνική καταγωγή, που γεννώντο καθόκον και εφονται από καταστρεπτικό παθη (βλ. άρα παρι - δεμάερωτα και κρίση).

Β) Οι τελευταίοι μυθολογικοί πίνακες του David (περίοδος Βρυξελών) και τα Ομηρικά έπη.

Κατά την περίοδο της επανάστασης, ο David αντικατέστησε τους πίνακες με μυθολογικά θέματα / μυθολογική θεματολογία με ιστορικά συνδέσεις, άλλοτε συνθεόμενες με την αρχαιότητα (Όρκος Ορατιών, Βρούτος) κι άλλοτε με την σύγχρονη εποχή (θάνατος του Μαράτ, θεματολογία Ναπολέοντα). Μετά, ωστόσο, την έδραία εχθρία του στις κίττω χώρες και την βεχυροποίηση στο μοναρχίας, επέστρεψε σε μυθολογική θεματολογία. Κατά κάποιο τρόπο, ο δάσκαλος αφήνει να εννοηθεί ότι τέτοια είδους πίνακες ελετίονται μ'ένα συγκεκρωμένο πολίτευμα και διαταρτάζαν με μια περίοδο ενάντια δημόσιας δράσης. Τα δύο σημαντικότερα έργα της περιόδου αυτής εχετίονται με τα Ομηρικά έπη και φιλοτεκνήθησαν τον τελευταίο χρόνο της ζωής του (1819) και τα δύο επικεντρώνονται στην δοκιμασία εως νεαρών ήρωα ειρβωτοκρα-τικής καταγωγής που καλείται να πάρει δύσκολες αποφάσεις ζωής και να επλέξει ανάμεσα στην αβδηματική / έρωτική ηληρότητα και ως μαθήκον προς την πατρίδα. Αυτό σημαίνει ότι δεν έλα επήλθε βηματική σήλαση στην

κοσμολογία του, μολονότι η τεχνολογία του είναι βαθύ προοδευτική και απρόσβλητη.

Θα ξεκινήσουμε με την παρουσίαση της Ορχής του Αχιλλέα, ενός μάλλον άγνωστου νινάου που φυλάσσεται στο Ευρωπαϊκό Μουσείο Τέχνης Kimbell στο Τεχάσ. Πρόκειται για ένα φορτισμένο επεισόδιο της Ιλιάδας όπου ο Αχαιεύμων, αρχηγός των Αχαιών κατά τον Τρωικό Πόλεμο, φέρνει την κόρη του Ιφιγένεια στο στρατόπεδο της Αχαιίδας προκειμένου να την θυσιάσει προς εξευμείωση της θεάς Αρτέμιδος και την εξασφάλιση του ελληνικού στόλου προς την Τροία. Η Ιφιγένεια οδηγείται και υποστηρίζεται από την εμφάνιση αποθηροποιημένης λαθροθήρας κλυταμνήστρα, ενώ ο υποσείμενος μνηστήρας της σαρφάσσεται από θυμό και ντροπή και επιτίθεται στον Αχαιεύμονα. Αυτός ο τελευταίος επιβάλλεται με το διαπεραστικό βέλη, την αποθανάτιση πρόταξη του χεριού και τις συγκλονιστικές εγρήθεσις που προφανώς προβάλλει. Η κίνηση αυτή φαίνεται να εστιάζεται στην τραγωδία του ~~Αχιλλέα~~ Ευρυπίδη και την μοντέρνα μεταγλώση από τον Ραβίνα κατά τον 19ο αιώνα. Η εκνήτη δεν εμπεριέχεται στην Ιλιάδα, αλλά έχει σχέση με αυτήν. Παράλληλα, ο τρόπος δομής της σχετίζεται με το αυθεντικό βαλμωτικό διαληκτικό ανάμεσα στον βασιλιά Αχαιεύμονα και τον Αχιλλέα γατνή Βρηνηίδα, ~~αποδομωμένο~~ εστρωμένη ραψωδία της Ιλιάδας. Όπως και ο όρκος των Θρακίων, έτσι κλειώ απεικονίζεται η σύγκριση μιας κρίσιμης απόφασης. Η προσήθεια της ~~κλυταμνήστρας~~ κλυταμνήστρας να βοηθήσει την κόρη της φαίνεται να διαλύεται κατά την εφοδρήσιμη μεταξύ των δύο πρωταγωνιστών. Οι βολήσεις τους συγκαταλαμβάνονται κυρίως ελέως και τελικά ο Αχαιεύμων παγώνει την ευδικητική και ανατρεπτική ορμή του νεαρού βουρχατή του, που φαίνεται να ανησυχίαται (μινεία της θεωρίας του Mesmer). Το βιοτικό βήμα της κλυταμνήστρας υποδηλώνει την αναγωγή μιας ηρωικής υποχώρησης του Αχιλλέα και τον ποσο που προαγεί η βουλοποίηση του αναπόφευκτου γαμού της κόρης της. Αυτό μη περιεχόμενο από όλα τα νεανικά του έργα, ο Dawid εδώ επικεντρώνει στην δημιουργία ψυχολογική προεργασία και ερμηνεία το μινωικό βαλμωτικό ως ομογενειακό δράμα, χμιάτο ευαίσης, αγγλία και θλίψη. Πρόσθετο του αποτελέσε νινάου του Carl van Loo με θέμα την θυελά της Ιφιγένειας, που παρουσιάσθηκε στο Salon του 1757 και δημιουργήσε τότε ευαίσης σχετικά με την τεχνολογία (Charles / Carl van Loo, 1705-1765, Γάλλος Διαδραματίζους Σχολικός Φλαμανδικής καταγωγής), έτσι η μορφή του Αχιλλέα εστρωμένη στην αριστερή πλευρά, ^{να βοηθήσει} δηλαδή στην ευδρόνη και παραφορμιά στην μοίρα της Ιφιγένειας (κατά άλλους η αυδρική μορφή ταυτίζεται με τον Αχαιεύμονα). Το έργο κλωμείο ευαίσης των συσχετισμών της εποχής του, συμβολίζει την θυσία της δημιουργίας και της δαμνής βολήσης κατά την περίοδο της Παλιόφωτος και την μέση των αξιωματούχων να αποδοθούν την κατάσταση "για το καλό της πατρίδας".

Κάτι αντίστοιχο συμβαίνει και με τον ήναμα με τίτλο "Τηλέμαχος και Εύχαρις", που μετακινεί το επικό κέντρο βάρους προς την Οδύσσεια, χωρίς όμως να γυρνά την κυρίαρχη στο πρώτο έπος ευνοια του δημόσιου καθήκοντος. Όπως αναφέρεται στο έχασμό άρθρο, πρόκειται για ήναμα βασιμείο στο μυθιστόρημα του Fénelon (François Fénelon, 1651-1715) με τίτλο "Οι περιπέτειες του Τηλέμαχου". Το βιβλίο περιγράφει τις προσβάσεις του νεαρού χιού του Οδυσσέα να επιτρέψει να φέρει πίσω τον πατέρα του, ωστόσο δίνει μεγάλη βαρύτητα στην συνάντησή του με την αγάπη της αρχής κιόλας της παρίας. Η αγάπημείν του εύχαρις είναι μία από τις κύριες δραστηριότητες στη Καλυφαίς, που διακρίνεται για την ομορφιά, την κομψότητα και την ηρεμία της. Ο Τηλέμαχος κλονίζεται από τα ευτοκία συναισθημεία που του προλαί η συνανατροφήμιας, ωστόσο έχει πειθεί από τον Μεντορα (Αθήνα) ότι πρέπει να την αποχωρήσει. Η εύχαρις συνδυάζει οπανά ομορφιά και ηδονή, ενώ το πρόσωπο και το σώμα του Τηλέμαχου φανερωθούν το ηέραμά του από την εφηβική αδωότητα στην ενήλικη υπευθυνότητα. Όπως ο ήναμας έκτωρ και Ανδρομάχη αντιπαραβάλλεται με το Πάρτη και Ελένη, έτσι και ο ήναμας Τηλέμαχος και εύχαρις συμπληρώνεται από το έρωσ και ψυχή (κυνική φυγή) και το Σαφώ και Φάω (παράδοση σε παραλυτική ψυχική και σωματική απειώση).

Με άλλα λόγια ο David στο τέλος στη σταδιοδρομία του επιλέγει, μια πιο εκλεπτωμένη και ψυχογραφική απεικόνιση που περιλαμβάνει λεπτομερειακή και του ριζοσπαστικού στυλ πολύ ευτονότερα από ότι στην αρχική του φάση. Ωστόσο η θεματολογία και ο τρόπος αντιμετώπισης παραμένουν σταθεροί.

γ) Druides και Girodet: η αυθεντική συμπληρωματικότητα των μεγαλύτερων μαθητών. στα τέλη του 18ου αι.

Το εργαστήριο του ~~David~~ David έχει περιγραφεί εύστοχα από τον Choisy (όπως ως μια κοινότητα, μια αδελφότητα ορφανών (μεταφορικά ή πραγματικά) παιδιών που βλέπουν τον δάσκαλό τους ως αναγκαίο πατρικό υποκατάστατο και επιδιώκουν, με θεσμικές ή αρνητικές τρόπους, την προσταγή τους. Ορισμένοι από αυτούς, όπως οι δύο πηλά υποβλήσιμοι νέοι που δαμάσ αποβλήθηκαν σε αυτή την υποενότητα, εξαββαλίσαν μέσω της μεγάλης ευχέρειάς τους, τον αξιοσημείωτο ρόλο του βοηθού σε καιρία έργα πρωτοπόρα και παρακίρα (π.χ. Ορκός των Θραίων, Βρούτος). Το προνόμιο αυτό, ωστόσο ενέτεινε την φιλόδοξη αναβάξή τους και τους έφερε σε μόνιμη κατάσταση πίεσης και ανταγωνισμού, τόσο με τον δάσκαλο όσο και με τους συναδέλφους τους. Στην περίπτωση αυτή δα δούμε πως διαπραγματεύονται το δίλημμα "έρως ή πόλεμος" "ακδημικό ή ηρωικό ιδεώδες" οι Jean-Germain Drouais (1763-1788) και ο Anne-Louis Girodet (1767-1824). Και οι δύο αυτοί καλλιτέχνες διαλέχουν

δέματα που εντάσσον το διήγημα Ένα πλάγιο πάθος της επιλεγείας δράστη- ριστικής και παράλυτης, που κατά κάποιον τρόπο βγαίνει με την αδράνεια και την αβεβαιότητα των άρονων δίχρηνη και δίχρηνα μέσα την πτώση της Βασιλ- Jns..

Ο Δρουαίς, γιος και εγγονός πετυχημένων προσηγοριών της υψηλής και- νωνίας, εντάσσεται στο εργαστήριο του David δίχρηνα μετά τον θάνατο του πατέρα του στα 1778. Ως παιδί-δάμα και προστατευμένος του δαδούλου κερδίζει το περίφημο βραβείο στο Ρώμης δε πέντε 20ετών και πηγαίνει στην Ρώμη, με σκοπό όχι μόνο να επανδύσει, αλλά και να συζητήσει με τον David για την επόκληση των Ορατών με αποτέλεσμα οι καθηγητές να τον κατηγορούν για αφέλεια.

Μια από τις πρώτες επισημες εργατικές-δοκιμασίες στις οποίες έπρεπε να υπο- βληθεί ήταν η επόκληση μιας άρτιας αυτικής γυμναστικής, με σκοπό να αποδείξει την δεξιότητά του ήταν απαραίτητο να διαδέξει μια να γίνει ένας αγκό- δος ιστορικός γυμναστής. Η βία που επιλέγεται για τα έργα αυτά παραπέμπει συνήθως σε αρχαίο χάλυδο, ωστόσο πρόκειται για σύνθεση στην οποία κρημνο- ποιήθηκε γυμναστικό μοντέλο. Ο νεαρός Δρουαίς καθυστερεί στην υποβολή αυτή της εργασίας, όχι μόνο λόγω της αυξημένης υποχρέωσης του απέναντι στον David, αλλά λόγω της καλομαγιάς του. Για τον νεαρό γυμναστή, ο νεοκλασικισμός συνδέεται με ανεξαρτησία (από αμαθηματικά μαθήματα, όπως φιλοσοφία και μαθηματικά) ενώ με απροσβόλο και αυτίοτητα που ταυριάζει με ακριβή, έσο λόγο και α- λραστά θάνατον κατακρήσει. Το πρώτο έργο, δοίκου που επόκλησε στην σχολή, στα 1785, δεν ήταν μια απλή επόκληση στο γυμναστικό και την γραμμική αποσπασμένη του, αλλά ένας άρτιας ηναιμασ επαγγελματιών, προδο- γραφών με μυθικό σύνδεση. Ο τίτλος του ήταν Ο θνήσκων αθάνατος ή

Ο Πληρωμένος Ιτραταίωτη και πολλοί τον ταυτίζουν με τον Πάτροκλος ή τον Αχιλλέα. Δεν ήταν μια ήρεμη, ισορροπημένη σύνθεση, όπως συνήθιζόταν, απλά ένας επιμειν στην αθηναϊκή απόδοση μιας καιρίας εγγυητής ευσταθ, συγκεντρωτής και προσηλάδας, απόλυτα αναγκωρίσιμος έσο έωμα του φορορε- λούτος νέου. Παρόλη την κατάπτωση και τον πόνο, ο εικονιζόμενος φαίνεται να καταβάλλει υπεράνθρωπη προσπάθεια για να επκωθεί και να συνεχίσει τον αγώνα που έχει αφήσει ημιτελή, ευορκώνοντας την ιδέα της προσηλάδας μελλον- εχλάτων. Η προσηλάδα αυτή φαίνεται α) στην γραμμική που ξεκινάει από το λυγρισμένο χέρι ετήριξη και καταλήγει στο πρόσωπο που ευσταθεί, ωθείς αραίνεται την ενιαία της κατάρπτωση και του ελάω, έσση απάθεση των περικών (ετήριξη - χαλάρωση/παράταση), ωαυ) στην έστροφή της προς ολήθ μαυρία από την ηληχή. Ο θάνατος στην κοιλία φαίνεται υπερβολικό πόνο, αλλά και υπεράνθρωπη προσηλάδα ευεργετική επόκληση του έωματός, που ευσταθείς. β) σταματά στα μιά. Το έργο αυτό ευφραζει την ορία του ελληνικού πολιτικού και τα ιδεώδη της εποχής των μεγάλων ηρώων, για αφέρωση της ζωής στο κοινό καλό. Πρότυπά του είναι ο περίφημος κορμός Belvedere (αποθησαυ- ζιμό αυδρισό χάλυδο, γυμναστικό στην Ρώμη από τον 15ο αι. και φυλάσσόμενο στο Βατικανό. Επιγραφή στην βάση το χαρακτηρίζει ως έργο του Ανακλιώνου του

Αθηναίων. θεωρείται αντίγραφο ενός ελληνιστικού χτυπητού του 2ου η-Α. αιωνο.
 Σύμφωνα με τους καταλόγους του Μανδραγόρου εκτίθεται: "η πιο πιθανή
 υπόθεση το ταυτίζει με τον Αίαυτα, τον υιό του Τελαμωνία, μαδύς προετοίμαζε
 την αυτοκτονία του". Αριστερά γραμματική απόδοση στο μυϊκή εσοχή στη
 του συννευχμένου μορμού, της μορφής και του υπολαστρίν.) αλλά και
 ο Θηόκων Γαλαίτης (ρωμαϊκό αντίγραφο χαμένου ορειχάλκινου αχρημάτου
 του 3ου αι. από την Πέργαμο, πιθανότατα έργο του επιχόνου, αθηναίου γνήσιου
 του Αττάλου). Και τα δύο πρότυπα απεικονίζουν την έλευση του δαυδά με ψα-
 λο βραχίολο και ευχκινητική αυταπάρνηση (δραματική ευφραση) και ήσαν
 αναμέσα δ' αυτά που μελέτησε ο Winkelman και ύμνησε στην ιστορική του πραγμα-
 τεία. Το τελευταίο μάλλον βρισκόταν στο Παρίσι ως λάφυρο των Ναπολέοντιων
 πολεμίων από το 1797 ως το 1815, κόντας το έργο του Δρουαίου πιο καλονητό
 στην επόμενη γενιά. (όταν αυτιλαμβάνεται το πρότυπο, αυτιλαμβάνεται και το έργο).

Είναι φανερό ότι ο Δρουαίος εμνέται πάλι όχι μόνο από την μορφική τελεό-
 τητα αλλά και το μήνυμα αυτών των προτύπων. Έτσι, ανατρέχει δ' αυτά για να
 απηχάσει έναν σηματοδοχία την εκβαση του Τρωϊκού πολέμου, Φιλοκτήτης.¹⁷⁸³
 Ο Φιλοκτήτης, κατά την παράδοση, ήταν γιος του βοσκου Ποιαντα και της
 γυμφορ Μεδωνίς, που βασιλευε στην εκτεταμένη περιοχή της Μομφησίας.
 Από τα ομηρικά έπη ήταν γνωστό ότι είχε στην κατοχή του τα αθάνατα όπλα
 του ~~Α~~ Ηρακλή, τα οποία είχε λάβει ως ευχαριστήριο δώρο όταν δέχθηκε
 να απαλλάξει τον ημίθεο από το μαρτύριο του δηλητηριασμένου ενδιμαχού
 της Διόναυρας, ριχνοντας τον στην πυρά. Ο Φιλοκτήτης και η γυναίκα του μερ-
 του όρκου της βιωής που είχε δώσει εκείνη με τον τρόπο και το μέρος ταφής των
 Ηρακλή. Γι' αυτό τιμωρήθηκε με τρομερή, ανίατη πληγή στο πόδι. ~~Α~~ Ακαιοί-
 θηες και Αχαιοί στην Ανακλή, μαδύς ήσαν απαραίτητα τα όπλα του για να
 καταληφθεί η Τροία. Άτσι πρώτο στάδιο, την Τρώδα, τα δαχκωσε φίδι. Η πληγή
 μαδύθηκε και η δυσωδία ήταν τόσο ανυπόφορη που ο Θυόβος αποφάσισε
 να τον εγκαταλείψει στη Λήμνο. Ο Φιλοκτήτης έζησε μόνος και βασανισμένος
 για μία δεκαετία, εξασφαλιζοντας την τροφή του με τα αθάνατα όπλα. (Ιλ. Β. 720-3)
 Ίντομα όμως οι Αχαιοί του χρειάστηκαν και πάλι, προκειμένου να κατα-
 κτήσουν την πόλη. Άτσι βοήθεια ευδοχή, ο Νεοπτόλεμος οηήρξε το δόλωμα του
 Θυόβου, για να πείσει ο Φιλοκτήτης να τον βοηθήσει. Επιτρέφοντας στην Τροία,
 πατρειώτικε και ηήρε ευεχρό μέρος στο μάλο, εκστάνοντας μάλλον τον Πάρι.
 και αυμαλιώτίζοντας τον αδελφό του, Έλενο. Ο ηίναμος του Δρουαίου μας παραδίδει
 σηματοδοχία αφηγηματικά στοιχεία, όπως την βραχυδότηση, τον έρημο δόλο, τα βαριά
 όπλα με παρατάξεις των δόλων του Ηρακλή, το νευρό πτηνό και την χρήση του γέφυ-
 ματος του ως βεντάλιας για την ανακούφιση του πληγμένου. Το πρόσωπο της ταλαιπωρημένης
 μορφής θυμίζει προτομή του Ομήρου (με τα ημι-κλειστά μάτια να παραπέμπουν σε ορακο-
 ύμνο και βόφρα) αλλά και του Σοφοκλή. Και οι δύο δημιουργοί που ύμνησαν τον Φιλο-
 κτήτη, δίνουν μεγάλη σημασία στο φυσικό δένος και την επιπτώση του στην δυνατότητα
 του σώματος να ξεπεράσει τα όρια του. Παράλληλα, και οι δύο τονίζουν την σημασία της

ισορροπίας και του αυτοκρατορισμού, με τρόπο που επηρέασε τον Γερμανό φιλόσοφο Gottfried Wilhelm Lessing (1729-1781). Ο Lessing αμφισβητεί την ανωνυμία της "ήρεμης μεγαλοπρέπειας" που είδε στην αρχαία ελληνική τέχνη ο Winckelmann αλλά παραδέχεται ότι υπάρχει μια βαθιά τάση έμφυτορροπισμού του ποικίλου. Τα επιχειρήματα του εκτίθενται σε πραγματεία έκτακτα με το ελληνιστικό σύμπλασμα του Λαοκόοντα στο Βατικανό (Λαοκόων: Τρωάς που προεδιοποιήθηκε για τον Δαυρείο Ιησο και φαμιθνήε από φίδια της Ηρας), αλληλεγγύη γλυπτό του Winckelmann και τρίτο πρόσωπο για τον Δραουαί. Η επίδραση του Λαοκόοντα ήταν ευεργετική για τις Ευρωπαϊκές τέχνες, έδωσε μια ώθηση προς περιγραφής εντός του χώρου και μείωση της άκρας, διδακτική αφήγησης.

Όταν ο Δραουαί πέθανε από ιώση (κατενδεχόμενος εξανθήση) στα 1787, ο David είχε απογοητευμένος ότι έκανε "αυτόν που μπορούσε να γίνει να του διαδεχθεί και να τον ξεπεράσει", τον άγιο ευεργετή και διάδοχο. Αρκετοί από τους μαθητές και τους δαυμάδες του προετίθονταν να κατακτήσουν την θέση αυτή, με επικρατέστερο και πιο τολμηρό τον Girodet. Ο Girodet είχε πολλαπλά υιοθετήσει με τον αποθανόντα, αλλά για πολλαπλούς λόγους, εν συνόλω ιδιο-αυτοκρατορισμούς, επέλεξε πάντα τον αντίθετο δρόμο και βρισκόταν σε ακύρια κατάσταση με τον "άδικο", όπως πίστευε, και χειρισμό (πολύ πιθανόν) δαίμονό του. Ο ίδιος ήταν, στην αρχή τουλάχιστον, σπαθός αυραίων αυταρχικών τάσεων προς δαυρού επιβεβλημένη την επαύριστα, αλλά διαβρώνουν επικίνδυνα την παιδαγωγία του. Καταρτάται όμως από αριστοκρατική γενιά (σχέση με οικο της Ορλεάνης) και είχε ανάλογη νοοτροπία όσον αφορά την επιλογή τεχνοτροπίας και νοοτροπίας (απόρριψη ηρωικών ιδεώδους, ευαγείων του πολέμου). Ο πατέρας του, διαχειριστής της περιουσίας των Ορλεάνης, πέθανε όταν ο ίδιος έμεινε στα 17 και η μητέρα του περνούσε καιρό του βασιλιά Τίονση. Καθώς ο David φύγει στη Ρώμη με τον Δραουαί, ο ίδιος διαφημίζεται με τον Francis-Xavier Fabre (1766-1837) που δίνει στους τύπους του Δραουαί μεγαλύτερη υιοψότητα και δράμα. Όταν ο Fabre και ο Girodet διαφημίζονται για το βραβείο της Ρώμης στο 1790 ο Girodet παρανομεί, καθώς έχει παύσει τα κριμμένα σχέδια που είχαν προηγουμένως δαυτεί/διորρωθεί υπό την εποπτεία του David. Ο Fabre ειδοποιείται κριτές και κερδίζει την υποτροφία της Ρώμης. Την επομένη, όταν για έχει πετύχει τον πρώτο του στόχο και φύγει για την Ιταλία προεπάει να συνεργαστεί με τον François Gérard για να ανατρέψουν την κυριαρχία του δαυμάου, αναγκάζοντας τον να αποκαλύψει δημόσια τον κακό του εαυτού. Όπως, ο David είχε ναρκισσιστικές τάσεις και συντηρούσε έριδες προκειμένου να κρατά τους νεότερους φοβισμένους και εξαρτημένους από αυτόν. Στα 1791 φιλοστεγνεί το πρώτο ανιδρωτικό προς του David μυθολογικό έργο, με τίτλο Οι Θικτακοί Θεοί του Άντια εμφανίζονται σε αυτόν στον ύπνο του. Πρόκειται για νυχτερινή σκηνή, στην οποία ο ήμιος Τρωάς ηρώων παρανομιάζει γαυάμους, μέσα σε ένα σύννεφο, που ευτείνει την μυθολογική ατμόσφαιρα. Το θέμα αυτό

εξετάζεται με τον μύθο του Ενδυμίου, από τον οποίο ξεκίνησε ο μισοβηματικός τριπύλιος. Πηγή για το έργο αυτό ήταν ο Διάλογος του Λακκιανού (2^{ος} αιώνας από έπαρμα του κείμενου αυτού (Dialogi Doctum, 19) καθώς επίσης και στις Ηρωίδες του Οβιδίου (xviii, 61-65) καταγράφεται η μανία της Ξαλήνης για τον νέο βοσκό και η προσπάθειά της να τον κρατά νάρκωμένο, προκειμένου να μπορεί να τον επισκέπτεται τα βράδια. Η Ξαλήνη αποδίδει την μανία αυτή σε λάθος / φάρμα του έρωτα, ο οποίος απεικονίζεται στην αριστερή πλευρά του πίνακα. Από το κέντρο και δεξιά, δεσπόζει η μορφή ενός νέου μεταεφηβικού ηλικίας, με αυδρόμνο παραδιαφωτισμό και ηλιότητα, μαυριστά κώμη παραδομένου στον Μορφέα, να αναδύεται μέσα από το σκοτάδι με το φως της Ξαλήνης. Τα στοιχεία, ~~τα~~ τα οποία φέρει για μαδαρά ερηνική χρήση (βοσκή κοπαδιών) βρίσκονται αφημένα δίπλα του. Διακριτέος και εμφανίζει η μορφή αυτής της συγκριση με τον Θνή σκοντα Αθλητή / Πολέμιου είναι αποτέλεσμα μιας προβεκτική στρατηγική αωδητική αυτηπαράδοστ και μπορούν να συνοψιστούν ως εξής (ματά του Chomas (row))

Αθλητή (Draconis)

- μουική ευταση
- εχηρηορη ψυχική + βωματική
- ηδονος
- βε αυιδεση με το περιβαλλον
- καμία βοήθεια
- βφίλλει τα οηλα
- βυναδση
- υπερ-φωική καθαρότητα (βαφής)
- αωδρηρηως
- ποδεμωστ

Ενδυμίου (Girodet)

- πλήρη λαπαρωση
- παραδωστ, παθητικότητα
- υπερβαση ηδονα, νιρβαύα
- ηλήρωσ ευτασημενος
- δείκη προσταβία
- παραυα τα οηλα
- απώλεια βυειδηστ
- εχετική καθαρότητα (αβαφής)
- αυδρηρηνη μορφή
- αυτεκίμενο έρωτική ηλιότης

Το βώμα του Ενδυμίου, παρά το άνοιγμα του προς την ερωτική προεξήχηση στη Ξαλήνη, παραμένει κλειστό, αυτόνομο και άχρονο. Αποδεικνύει την ιδιότητα του τριπύλιου έρωτα - Υπνος - Θάνατος, όπως αυτό αναδεικνύεται από Ιταλιώδη βωμογράφος της ύστερης αρχαιότητας (πχ. βωμογράφος Borghese). Ο Girodet με το έργο αυτό υποδεικνύει ότι το βίνδυτο ιδώδες της κλασικής αρχαιότητας μπορεί να πραγματωθεί και με μια μη-ηρωική, μη-πολεμική ευδοχή, πιο μαύρα στην ελληνιστική τέχνη και γραμματολογία. Ο συγκριτικός φιλόλογος και εδωμάς ευρωρωπαϊκό χρώδες Max Müller επέσημανε ότι το όνομα του ενδυμίου προέρχεται από το ρήμα ένδυαι (να σημαίνα βουτά) και περιγράφει ηρωά-στως, την δύση του πάου και την αυτεκαδωστσή του από την Ξαλήνη. Αυτό εχεά-ζεται αφωσά με την υποκώρηση της πατριαρχική δομικής και ιδεολογίας κατά τα ελληνιστικά χρόνια και αφετέρας με την αναγνώριση του προσαφερόμετου τριπύλιου (έρωτα - Υπνος - Θάνατος) ως αξιόλογο μέσα υπερβασης της υλικής μας φύσης βωμφωνα με τον νεοπλατωνισμό. Κατά την εποχή στο Αναγεννημένο, όταν η φιλοσοφική

αυτή τήδη θα γνωρίσει νέα αυθεν, ο ποιητής Angelo Poliziano θα ευφράσει την ψήφια του για την δυνατότητα του ευδύμωνα να παραμείνει "ήρωϊκ" απρόσβλητο "αφάλας", αποφεύγοντας την μιγέρια στο ανδρώηνο και εταστ. Αποστέλει έμβλημα της απάντησής στολαβατική ζωής (νική οδύω) μαδώς τα όναρα που έρχονται στα ήρεφουνηο φέρων νευματική φώτιση. Όπως αφήνει να εννοηθεί και ο ρομαντικός ποιητής John Keats που θα χρησιμοποιήσει παλλάνος του ευδύμωνα στην αυτική του "ομαζικώ", επιμένει στην άσχημη μετάβαση από την υπέρβαση των εωματικών παδών έαυτην στο εκέστατικώ ενάτευιστη καιτέλο στην καιτέκτηση της σοφίας. Στα πλαίσια της τότε ιστορική πορείας, το δέμα του Girard και η εικονογραφία του παραπέμπουν σε άρνηση και στρατευμένω νεοκλασικιστώ του David και ορισμό της ελληνική παραδοσης ως του καταβατότερου τρόπου προεξήγησης και ερμηνείας της ~~πρωτο~~ έννοιας της επανάστασης.

Δ) Οι Γενειοφόροι (Barbiers) και η ακραία αντίδραση

Η δραστηριότητα του Μαυρίτς Θωμά (~~1799~~-) και της ομάδας που σχηματίστηκε γύρω του με την επωνυμία οι Πρωτόχρηστοι, οι Δικετόμενοι ή οι Γενειοφόροι αποτελεί το πηρύνα ενός μαζικού αγνώστου, αλλά συναρπαστικού κεφαλαίου στο Γαλλικό τέλος κατά του πρώιμο 19^ο αι. Οι χρωστές μελέτες αναφέρονται έαυτοί μόνο που συνοπτικά και ενδιαφέρονται μόνο να αποσιμώσουν την επίδραση του του πρώιμο "προ-ραφαηλισμό" του νεαρού Ingres (αρχότερα αναδεδείκται μιμείται του Raphael). Πρόκειται για μια ομάδα νέων καλλιτεχνών, στην ηλικιωμένη τους μαθητών του David, που αποσχόνται τήρω από την "ρωμαϊκή" και στρατευμένη εικόνη του νεοκλασικιστώ που υπηρετεί ο δάδουχός του όσο και από την Γαλλική επανάσταση και τον τρόπο που οι πρωταγωνιστές της πορεύθησαν μετά την δολοφονία του βασιλιά (εκτέλεση). Ο David γ'αυτοί ήταν ταυτισμένος παρρησίως με την μεταεπανάστατική κοινότητα της άκρατης βίας, της μεταλλοδοξίας και της θυμωτρικώ άρνησης της έξωσης, που δεινόφερε σημάδια από την προηγούμενη κατάσταση. Ο Θωμά και οι συνεργάτες του προέφεραν βοήθεια στα δάδαλο όταν αυτοί αποφυλακίστηνε και άρχισε να εργάζεται πάνω στο υποκείμενα "έλληνικό" και ευφιλιωτικό έργο "Η μεταβίβαση των Tabirio Ρωμαϊκών" (1799). Κατά την διάρκεια της προετοιμασίας του έργου διαπίστωσαν ότι διαφωτισάαυτέλειος με τον δάδαλο του και έθεσαν να μιμηθούν του Flaxman (γραμμική προεξήγηση, εμνησόμενη από την κεραμική και τα ανάγλυφα η και περιωότερο ρομαντική οπτική, με έμφαση στο ανδρώηνο, συναισθηματικό μετωπικό στοιχείο). Οι Γενειοφόροι πήραν το όνομά τους από την αντίδρασή τους στην περιποιημένη, γαδογια-

μνημόνια των αμαθηματικών χειργράφων και εν πολλοίς προσοικονομούν
το κίνημα των bohèmes (ρομανταβίος). Αντιγράφουν τους χειγράφους στη
πρωίμην αναγεννηση, τους προφήτες στη Π. Διαδίκη και αυσεκαδιεσύν
τα απολύτως κλασικά πρότυπα με αρχαϊκά ή ελληνιστικά. θεωρούνται
πρόδρομοι των Γερμανών Ναζαρηνών και των Άγγλων Προ-ραφαηλιστών
Κάπως ο θωμαί αεθολήθηκε περισσότερο με την θεωρία της τέχνης, ο
χειγράφος εσόν ο οποίος πρέπει να στραφώμε για πιο γεμάτα πρότυπα είναι
ο Jean Broc (1771 - 1850). Το πιο ήνωτο και ενδιαφέρον έργο του
εμεί Ο θάνατος του Υακίνθου (1801), με θέμα μυθολογικό και καταγεγραμ-
μενο από τον θβίδιο. Ο Υακίνθος ήταν ένας ωραίος νέος από τη Αμύκλος (Θάρακη)
εραστής του θεού Απόλλωνα, τον οποίο ο θεός εκότωσε κατά λάθος ρίχνοντας
τον δίσκο. Το ατύχημα αυτό απέδιδε η παράδοση σε ηρώφθονη παρέμβαση
των Δέφυρων, ο οποίος είχε θυμώσει για την απόρριψη που έλαβε από τον θεό.
Ο Απόλλων έβουψε ο ίδιος τον τάφο του Υακίνθου και από το αίμα του έβουψε
να φυτρώσει το ομώνυμο λουλούδι. Ο πίνακας του Broc χαρακτηρίζεται ως
"διαφορετισμός" λόγω του έντονα υπερ-ρεαλισμού, ουρικού ζοπίου, που προσο-
κονομεί τον ρομανταβίο (βλ. γερμανική ρομαντική ζωιογραφία) και στη γραμμική
απόδοση του κεντρικού εμμηλεχματος. Αυτό το τελευταίο παραπέμπει σε
προγενέστερα έργα που ερεάζονται με την Ιλιάδα, ειρωτίως το εμμηλεγμα
Pasquino, ρωμαϊκό μαρμάρινο αντίγραφο μεταλλικού χλιντά που απεικονίζει τον
Αίαντα να υποβάσεται τον νευρό Αχιλλεία ή η ίδια σάτυρα του Μελέαρο με την εμφο
του Πλάτοκρου. (ΣΗΜ. Η ελπίδα του Απόλλωνα με τον Υακίνθο μοιάζει πολύ δομικά
με αυτή του Αχιλλεία με τον Πλάτοκρο). Αντίγραφο του χλιντά αποδεκτιήθηκε με
Σαπωνή των Μεδίκων στην λογγία δει λανζι της Φλωρεντίας στα 1574.
Η μορφή του Υακίνθου ηρωτίως φαίνεται να τραβάει στα αυρα την αυτιθετική
δύση του Girodet απευαυα στο μοτίβο του νευρού ήρωα και David και Ουαίως
Πέλλοι ετσιονται στην ιδέα της εμδαυικεμυς ομοφυλοφιλίας, είναι ως τόσο
πρόσημα να εταδύμε ετοόα η απύλεια του νευρού Υακίνθου δεν λαμβάνει
αυρο στο πολεμικό πεδίο και εχετίεεται με την εναυεδηματιή νευρά που εμπροσω-
πού ηχ. οι ηναίκες ετασ Θράτιω. Η νεαρή ηλικία και των δύο εκαιτόμεων παρα-
πέμπει αφενά ετασ απαρκός του ελληνοιαυ πολιεμού και αφετέρου σε πρότυπα
εμδαυικεμυς αρχαϊκό χλιντά, όπως ο Πάυ του Κριτίου (ερεδνιε ως τόσο μενα-
εμδαυικεμυς, ετα 1865, στην Περικιή τάφο στη Ακρόπολη). Η όση η αλλη, είναι
αυαμφιεβήτη και η επίδραση του Πραγιτέλη ελι άμεβα ελλιά έμμεβα, εμδαυικεμυς
της επίδραση του ετασ παλαιή χειγράφος του 15ου αι. (Manegazza, da Vinci).
Οπωδύηποτε, ο Broc επημναίει μια όγη της εμδαυικεμυς την οποία ο David εμδαυικεμυς
να άημοί, αυτήν στο εμροικεμυς εμδαυικεμυς και της φρουτίδας του εμδαυικεμυς όη ως
πολεμικού άημοί ως άημοί και ερωτίως εμδαυικεμυς. Πίω από αυτό, υπήρκε
δεβαίως η κριτική για τις απαρκός του ρομανταβίο, ιδέα του απιαεταυ και
άφθαρτα ιδανικά, υαυός και της τέχνης για την τέχνη (αυραίο αυδθητικό
ιδανικό). Η ηηιορική απεικόνιση της αρναής της ιδανικεμυς γέσητας από τον
παδιαομυεμυς έρωτα, που εχετίεεται εμδαυικεμυς και με ελληνοικη αυραμικη του εμδαυικεμυς στη
αρχαϊκή εποχή.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.

Οι πρώτοι νεοκλασικιστές στην Γαλλία αναζητούν ευεσημασία με θέματα σχετικά με την Ιλιάδα και δίνουν βιώσιμα νέα νοήματα σχετικά με τα ιστορικά και αισθητικά τεκμαινόμενα της εποχής. Το επίκεντρο αυτής της διαδικασίας, όπως και του γαλλικού νεοκλασικισμού ήταν το εργαστήριο του David. Έτσι οι ηγέτες της Ιλιάδας προβάλλουν το διήγημα "έρως ή πόλεμος", "αισθησιολογία η ηρωϊκό ιδεώδες" (κατά Winkelmann), με τρόπο που υποδεικνύει σαφή προτίμηση στην μία ή στην άλλη πλευρά. Ο δάσκαλος φιλοτεχνεί μυθολογικούς ηγέτες μόνο στην αρχή και στο τέλος της καριέρας του και οι δύο κατηγορίες διαφέρουν σε πολλά σημεία. Οι αυταρχικοί μαθητές (Girodet, Bourgeois) τακτοποιούν για Ελληνική των του ελληνικού πολιτισμού και μέσων των αυθεντικών επιλογών τους, επιτίθενται στον ίδιο, στον διάδοκό του Drouais και στην ανελευθεριακή εξουσία του Ροβεσπιέρου και Ναπολέοντα.

ΕΡΩΤΗΣΕΙΣ - ΕΡΓΑΣΙΕΣ

- Ζητήστε τις ομοιότητες και τις διαφορές στο ηρώως και στο ύστερο φάση της μυθολογικής ~~φάσης~~ τέχνης του David, επιμελώντας στον τρόπο που αντιμετωπίζει τον έρωτα.
- Ζητήστε τον ρόλο και την εμφάνιση των γυναικών στις διαφορετικές φάσεις της μυθολογικής παραγωγής του DAVID.
Κ.Α.Ι
- Αναφέρεται το ρόλο του ανδρικού γένους στα έργα των Drouais και Girodet. Ποιος τύπος άνδρα προβάλλεται κάθε φορά; Ποιο έργο σας εντυπωσίασε περισσότερο και γιατί;
- Οι Γενιοφόροι θεωρήθηκαν ως μια ιδιαίτερα περιωρισμένη ομάδα ζωγράφων στο επαναστατικό Παρίσι. Το έργο του Βρος ήταν ως ποσο ποσοσημένο γιατί; Σε ποιο βαθμό οι αυθεντικοί κριτές σχετικά μ' αυτό σχετίζονται με την κλασική αντίληψη περί υποχρεωτικής αφιέρωσης κάθε ευήλικου καλλιού άνδρα στην υπηρεσία της πατρίδας και την μεταφορά στο αυστηρό αίσθημα και στην Γαλλία των 18^{ου} - 19^{ου} αιώνα;

(Στείλτε δύο μικρές εργασίες στο eliana.martini@hotmail.com ως την Δευτέρα 30/3.)