

ARNOLD HAUSER

ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ
ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ἀναγέννηση, Μανιερισμός, Μπαρόκ.



καλβος

2



◦ Τὸ βιβλίο τοῦτο κυκλοφόρησε γιὰ πρώτη φορὰ εἰς Γερμανικὴ γλῶσσα. Ἡ μετάφραση εἰς γλῶσσα μας ἔγινε ἀπὸ τὸν Ἀρραμπετινὸν Ἐκδοτὴν. Ὁ ἀγγλιστὴς συγγραφεὺς γύστικε ὁ ἴδιος γιὰ τὴν μετάφραση τοῦ βιβλίου του εἰς Ἀγγλικὰ.

◦ Τὸ κείμενον εἶναι πλήρες καὶ χωρὶς συντομεύσεις. Στὴν ἔκδοσιν περιέχονται 24 εἰκόνες ἐκτὸς κειμένου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

V. ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ, ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ, ΜΠΑΡΟΚ.

	Σελ.
1. Ἡ ἔννοια τῆς Ἀναγέννησης	10
2. Ἡ ζήτηση τέχνης τῆς μεσαίας τάξης καὶ τῆς αὐλῆς στὸ δέκατον πέμπτον αἰῶνα	24
3. Ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ καλλιτέχνη στὴν Ἀναγέννηση	68
4. Ὁ κλασικισμὸς τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα	107
5. Ἡ ἔννοια τοῦ μανιερισμοῦ	123
6. Ἡ ἐποχὴ τοῦ πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ	135
7. Ἡ δευτέρα ἡμέρα τῆς ἐπιστροφῆς	130
8. Ἡ ἔννοια τοῦ μπαρόκ	215
9. Τὸ μπαρόκ στὴς καθολικὰς αὐλὰς	228
10. Τὸ μπαρόκ τῆς προτεσταντικῆς ἀριστοκρατικῆς τάξης	258



ΕΚΔΟΣΕΙΣ
"ΚΑΛΘΟΣ"
ΑΝΑΣΤΑΣΟΡΑ 1, ΑΘΗΝΑ
Τηλ.: 5246241

«Τὸ πλάτος τῆς παιδείας τοῦ συγγραφέα εἶναι ἀξιοθαύμαστο παράλληλὸν τῆν ἀνάγκη γιὰ συμπῆρα πού τοῦ ἐπιβάλλει ἡ τρομακτικὴ ἔκτασι τοῦ ὑλικοῦ του, πολλὰς φορές πετυχαίνει ἐκπληκτικὰς συλλήψεις εἰς τὰς περιγραφὰς φαινομένων σ' ὅλη τους τὴν πολυπλοκότητα καὶ τὴν ἐσωτερικὴν σύγκρουση Ἡ λαμπρὴ του μελέτη γιὰ τὸν Σαίξπηρ καὶ ἡ προσωπογραφία τοῦ Τολστόι, λ.χ., ἀνήκουν εἰς τὰς καλύτερας σελίδας πού ἔχω διαβάσει ποτὲ γύρω ἀπὸ τὴν περίπλοκον φύσιν τῆς μεγαλοφυΐας...».

ΤΟΜΑΣ ΜΑΝΝ

Κεφάλαιο πέμπτο

ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ, ΜΑΝΙΕΡΙΣΜΟΣ, ΜΠΙΑΡΟΚ

1. Ἡ ἐννοία τῆς Ἀναγέννησης

Τὸ πόσο αὐθαίρετη εἶναι ἡ συνηθισμένη διάκριση ἀνάμεσα στὴν Ἀναγέννηση καὶ στὴ σύγχρονη ἐποχὴ καὶ τὸ πόσο εἶναι ρευστὴ ἡ ἐννοία τῆς «Ἀναγέννησης» καλύπτει ἀπὸ δὲλα τὸ δείχνει ἡ δυσκολία ποὺ ὀρίσκουμε στὸ νὰ παραχωρήσουμε, στὴ μιὰ ἢ στὴν ἄλλη ἀπὸ τίς κατηγορίες τούτες, προσωπικότητες σὰν τὸν Πετράρχη καὶ τὸν Βοκκάκιο, τὸν Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο καὶ τὸν Πιζανέλλο, τὸ Ζάν Φουκέ καὶ τὸν Γιάν δὲν Ἀου. Ἄν τὸ θέλει κανεὶς, μπορεῖ ἀκόμα καὶ νὰ θεωρήσει ὅτι ὁ Δάντης κι ὁ Τζιόττο ἀνήκουν στὴν Ἀναγέννηση, ἐνῶ ὁ Σαίξπηρ κι ὁ Μολιέρος στὸ Μεσαίωνα. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, δὲν πρέπει νὰ παραμερισθεῖ μ' εὐκολία ἡ ἰδέα, ὅτι ἡ πραγματικὴ στρέψη δὲ συμβαίνει πρὶν ἀπὸ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα κι ὅτι ἡ σύγχρονη ἐποχὴ ἀρχίζει ἀληθινὰ μὲ τὸ διαφωτισμό, τὴν ἰδέα τῆς προόδου καὶ τὴ βιομηχανοποίηση¹. Ἴσως ὁμως τὸ καλύτερο θὰ ἦταν νὰ θέσουμε τὴν κρίσιμη διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ Μεσαίωνα — δηλαδὴ στὸ τέλος τοῦ δωδέκατου αἰῶνα, ὅταν ἀναδύεται ἡ χρηματικὴ οἰκονομία, ξεπροβάλλουν οἱ νέες πόλεις καὶ ἡ σύγχρονη μεσαιῶν τάξη ἀποκτᾷ γιὰ πρώτη φορὰ τὰ διακριτικὰ χαρακτηριστικὰ τῆς. Ὅτι ἦταν ὀλόκληρα λαθεμένο νὰ τὴν τοποθετήσουμε στὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα, στὸν ἑποῖο, εἶναι ἀλήθεια, πολλὰ πράγματα ὀλοκληρώνονται, ὁμως οὐσιαστικὰ τίποτα ἀπόλυτα καινούργιο δὲν ἀρχίζει. Ἡ νατουραλιστικὴ κι ἐπιστημονικὴ ἀντίληψή μας γιὰ τὸν κόσμον ἀσφαλῶς σὲ οὐσιώδη τῆς εἶναι δημιουργία τῆς Ἀναγέννησης, ὁμως ἡ μεσαιωνικὴ ὀνοματοκρατία ἦταν ἐκείνη ποὺ πρωτοεπέπνευσε τὴ νέα κατεύθυνση τῆς σκέψης, ἀπὸ τὴν ὁποία προερχόταν τούτῃ ἡ ἀντίληψη γιὰ τὸν κόσμον. Τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὸ συγκεκριμένο ἀντικείμενο, ἡ ἐρευνᾶ γιὰ τοὺς φυσικοὺς νόμους, ἡ ἐννοία τῆς πιστότητας πρὸς τὴ φύση στὴν τέχνη καὶ στὴ λογοτεχνία — αὐτὰ διόλου δὲν ἀρχίζουν μόνον μὲ τὴν Ἀναγέννηση. Ὁ νατουραλισμὸς τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα εἶναι

ἀπλῶς ἡ συνέχιση τοῦ νατουραλισμοῦ τῆς γοθτικῆς περιόδου, κατὰ τὴν ὁποία ἀρχίζει κιόλας νὰ γίνεται ξεκάθαρα ἔκδηλη ἡ συγκεκριμένη ἀντίληψη γιὰ τὰ συγκεκριμένα πράγματα καὶ ἂν ἐκεῖνοι ποὺ φέλθουν τὰ ἐγκώμια τῆς Ἀναγέννησης ἰσχυρίζονται ὅτι σ' ἔδωκε τίς αὐθόρμητες, προοδευτικὲς καὶ προσωπικὲς τάσεις τοῦ Μεσαίωνα βλέπουν ἕνα προμήνυμα ἢ μιὰν ἐρχικὴ μορφή τῆς Ἀναγέννησης, ἂν γιὰ τὸν Burckhardt ἀκόμα καὶ τὰ τραγούδια τῶν πλανόδιων λογίων εἶναι πρωτο-ἀναγεννησιακά κι ἂν ὁ Walter Pater σὲ μιὰ τόσο ἀπόλυτα μεσαιωνικὴ δημιουργία, ὅπως στὸν ἀδόμητο μῦθος (chante-fable) τοῦ Ὁ κ α σ σ ί ν ο υ κ α ῖ τ ῆ ς Ν ι κ ο λ έ τ τ α ς, βλέπει μιὰν ἔκφραση τοῦ πνεύματος τῆς Ἀναγέννησης — τότε ἡ ἀντίληψη αὐτὴ μόνον ποὺ χύνει φῶς, ἀπὸ τὴν ἀντίθετη ἄποψη, πᾶνω στὴν ἴδια κατάσταση πραγμάτων, στὴν ἴδια συνέχεια ἀνάμεσα στὸ Μεσαίωνα καὶ στὴν Ἀναγέννηση.

Περιγράφοντας τὴν Ἀναγέννηση, ὁ Burckhardt πρῶτον τόνισε τὸν νατουραλισμὸ τῆς περιόδου αὐτῆς καὶ παρουσίασε τὴ στρέψη πρὸς τὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, «τὴν ἀνακάλυψη τοῦ κόσμου ἀπὸ τὸν ἄνθρωπον», σὰν τὸ θεμελιωδέστερο συντελεστὴ αὐτοῦ τοῦ «ξαναγεννημοῦ». Ἔτσι καὶ αὐτός, ὅπως καὶ πλεῖστοι διάδοχοί του, δὲν κατάφερε νὰ δεῖ ὅτι στὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης καινοφανῆς δὲν ἦσαν ὁ νατουραλισμὸς καθαυτός, παρὰ μόνον ὁ ἐπιστημονικός, μεθοδικὸς κι ὀλοκληρωτικὸς χαρακτήρας τοῦ νατουραλισμοῦ, κι ὅτι πρῶτον προχωρημένη ἀπὸ τίς μεσαιωνικὲς ἐπιλήψεις δὲν ἦταν ἡ παρατήρηση κι ἡ ἀνάλυση τῆς πραγματικότητας, παρὰ μόνον ἡ συνειδητὴ σκοπιμότητα καὶ συνέπεια μὲ τὴν ὁποία καταγράφονταν κι ἀναλύονταν τὰ κριτήρια τῆς πραγματικότητας — ὅτι, κοντολογίης, τὸ ἀξιοσημείωτο στὴν Ἀναγέννηση δὲν ἦταν τὸ γεγονός ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἐγίνε παρατηρητῆς τῆς φύσης, ἀλλὰ ὅτι τὸ ἔργο τῆς τέχνης ἐγίνε «σπουδὴ τῆς φύσης». Ὁ νατουραλισμὸς τῆς γοθτικῆς περιόδου ἀρχισε, ὅταν οἱ ζωγραφικὲς καὶ τὰ γλυπτὰ ἀρχισαν νὰ χουν σκοπὸ κι ἀξία σὰν ἀπὸ τὴν ἀναπαραγωγὴ τῶν πραγμάτων τοῦ κόσμου τούτου, ξεχωρὰ ἀπὸ τὴ σύνδεσή τους μὲ τὴν ὑπερφυστικὴ πραγματικό-

τήτα. Γὰ γλυπτά τῆς Σάρτρ καὶ τῆς Ρένς, καθὼς εἶναι προφανεῖς οἱ υἰεῖς τοὺς μὲ τὸ ὑπερφυσικό, οἰκφέρουν! ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς ρωμανικῆς περιόδου ἐξαιτίας τοῦ ἐγγενοῦς σκοποῦ τοὺς, ὁ ὁποῖος μπορεῖ νὰ διαχωρισθεῖ ἀπὸ τὴ μεταφυσικὴ τοὺς σημασία. Ἐπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἡ ἀλλαγὴ ποὺ ἐπέφερε ἡ Ἀναγέννηση εἶναι ὅτι χάνει τὴ δυνάμη του ὁ μεταφυσικός συμβολισμός κι ὁ σκοπὸς τοῦ καλλιτέχνη περιορίζεται ὁλοένα πρὸ καθορισμένα καὶ συνειδητὰ στὴν ἀναπαράσταση τοῦ ἐμπειρικοῦ κόσμου. Ὅσο πρὸ πολὺ χειραφετοῦνται ἀπὸ τὰ δεσμά τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ δόγματος ἡ κοινωνία κι ἡ οικονομικὴ ζωὴ, τόσο πρὸ ἐλεύθερα στρέφεται ἡ τέχνη στὴ μελέτη τῆς ἀμεσης πραγματικότητας· ὁμοῦς ὁ νατουραλισμὸς δὲν εἶναι πρωτόφαντο δημιούργημα τῆς Ἀναγέννησης πρὸ πολὺ ἀπ' ἑσὺ εἶναι ἡ οἰκονομία τοῦ κέρδους.

Ἡ ἀνακάλυψη τῆς φύσης ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση ἦταν ἐφεύρεση τοῦ φιλελευθερισμοῦ τοῦ δέκατου ἕνατου αἰῶνα, ποὺ ἀντικαθάρσθη τὴν χαρὰ τῆς Ἀναγέννησης γιὰ τὴ φύση μὲ τὸ Μεσαίωνα, γιὰ νὰ δώσει ἔτσι ἕνα χτύπημα στὴ ρομαντικὴ φιλοσοφία τῆς ἱστορίας. Γιατὶ ὅταν λέει ὁ Burckhardt ὅτι «ἡ ἀνακάλυψη τῆς φύσης καὶ τοῦ ἀνθρώπου» εἶναι ἐπιτεύγμα τῆς Ἀναγέννησης, αὐτὴ ἡ θέση εἶναι ταυτόχρονα ἐπίθεση ἐναντίον τῆς ρομαντικῆς ἀντίδρασης καὶ προσπάθεια νὰ ἐμποδισθεῖ ἡ προπαγάνδα ποὺ εἶχε σκοπὸ νὰ διαδώσει τὴ ρομαντικὴ ἀποψὴ γιὰ τὸ μεσαιωνικὸ πολιτισμὸ. Τὸ δόγμα τοῦ αὐθόρμητου νατουραλισμοῦ τῆς Ἀναγέννησης προέρχεται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ μὲ τὴ θεωρία, ὅτι ἡ πάλη ἐναντίον τοῦ πνεύματος τῆς αὐθεντίας καὶ τῆς ἱεραρχίας, τὸ ἰδεῶδες τῆς ἐλευθερίας τῆς σκέψης καὶ τῆς συνείδησης, καθὼς κι ἡ χειραφέτηση τοῦ κόσμου κι οἱ ἀρχές τῆς δημοκρατίας, εἶναι ἐπιτεύγματα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα. Σ' ὅλα αὐτὰ, τὸ φῶς τῆς σύγχρονης ἐποχῆς ἀντικαθάρσθη μὲ τὸ σκοτάδι τοῦ Μεσαίωνα.

Ὁ σύνδεσμος ἀνάμεσα στὴν ἔννοια τῆς Ἀναγέννησης καὶ στὴν ἰδεολογία τοῦ φιλελευθερισμοῦ εἶναι ἀκόμα πρὸ χτυπητὸς πρὸ ἔργου τοῦ Michelet, ποὺ ἐπιτόμησε τὸ σύνθημα τῆς «découverte du monde et de l'homme»² (=ἀνακάλυψης

τοῦ κόσμου καὶ τοῦ ἀνθρώπου — Σ.τ.Μ.), ἐπ' ὅσο στὸ ἔργο τοῦ Burckhardt. Ἀκόμα κι ὁ τρόπος ποὺ ἐπιλέγει τοὺς ἥρωες του καὶ δάζει τὸν Ραμπελαί, τὸν Μονταίνιο, τὸν Σαίξπηρ, καὶ τὸν Θερβάντες δίπλα στὸν Κολόμβο, τὸν Κοπέρνικο, τὸ Λούθηρο καὶ τὸν Καλβίνο (3), ὁ χαρακτηρισμὸς τοῦ Μπρουνελέσκι, λ.χ., ὡς καταστροφέα τῆς γοθτικῆς τέχνης, κι ἡ ἀντίληψή του γιὰ τὴν Ἀναγέννηση γενικὰ ὡς ἀπαρχὴ μιᾶς ἐξέλιξης ποὺ τελικὰ διασφαλίζει τὴν ἰδέα τῆς ἐλευθερίας καὶ τῆς λογικῆς, δείχνουν ὅτι στὴν ἀνάλυσή του κυρίως ἐνδιαφέρεται νὰ κυρώσει τὴ γενεαλογία τοῦ φιλελευθερισμοῦ. Τὸν ἐνδιαφέρει ὁ ἴδιος ἀγῶνας ἐναντίον τοῦ κληρικαλισμοῦ καὶ τῆς πνευματικῆς αὐθεντίας, ὁ ὁποῖος ἔδωσε καὶ στοὺς φιλοσόφους τοῦ διαφωτισμοῦ τοῦ δέκατου ἕκτου αἰῶνα συνείδηση τῆς ἀντίθεσής τους πρὸς τὸ Μεσαίωνα καὶ τῆς συγγενείας τους μὲ τὴν Ἀναγέννηση. Γιὰ τὸν Μπαίλ (Dict. hist. et crit., IV) (=Λεξικὸ ἱστορίας καὶ κριτικῆς — Σ.τ.Μ.), ὅπως καὶ γιὰ τὸ Βολταίρο (Essai sur le moeurs et l' esprit des nations, κεφ. 121) (=Δοκίμιο γιὰ τὰ ἦθη καὶ τὸ πνεῦμα τῶν ἔθνων — Σ.τ.Μ.), ὁ μὴ θρησκευτικὸς χαρακτήρας τῆς Ἀναγέννησης ἦταν ἔτοιμο συμπέρασμα, κι ἡ Ἀναγέννηση ἔμεινε ὡς τὰ σήμερα φορτωμένη μ' αὐτὸ τὸ γινώρισμα, μολονότι στὴν πραγματικότητα ἦταν ἀπλῶς ἀντικληρικὴ, ἀντισχολαστικὴ κι ἀντικαθητικὴ, διόλου ὁμοῦς σκεπτικίστρια. Οἱ ἰδέες γιὰ τὸν ἄλλο κόσμο, τὴ σωτηρία, τὴ λύτρωση καὶ τὸ προπατορικὸ ἀμάρτημα, ποὺ γέμιζαν ὁλόκληρη τὴν πνευματικὴ ζωὴ τοῦ μεσαιωνικοῦ ἀνθρώπου, ἔγιναν, εἶναι ἀλήθεια, μονάχα «δευτερεύουσες ἰδέες» (4), ὁμοῦς δὲ μπορεῖ νὰ τεθεῖ ζήτημα ἀπουσίας κάθε θρησκευτικοῦ αἰσθήματος στὴν Ἀναγέννηση. Γιατὶ καθὼς παρατηρεῖ ὁ Ernst Waser, «ἂν κανεὶς προσπαθῆσει νὰ διερευνήσῃ ἐπαγωγικὰ τὴ ζωὴ καὶ τὴ σκέψη σπουδαίων προσωπικοτήτων τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα, ἐνὸς Κολούτσιο Σαλουτάτι, Πότζιο Μπρατσιολίνι, Λεονάρδου Μπρούνι, Λορέντσου Βάλλα, Λορέντσου τοῦ Μεγαλοπρεποῦς ἢ ἐνὸς Λουτζι Πούλτσι, τὸ ἀποτέλεσμα θὰ ἦταν πάντα ὅτι, κατὰ ἀριστὰ παράδειχο τρόπο, τὰ καθιερωμένα κεραιτηρειακά τοῦ σκεπτικισμοῦ εἶναι ἀπόλυτα ἀταίριαστα σ' αὐ-

ταίς...» 5. Ἀκόμα και πρὸς τὴν αὐθεντία ἢ Ἀναγέννηση δὲν ἦταν τόσο ἐχθρική ὡς ἰσχυρίζονταν ὁ διαφωτισμὸς κι ὁ φιλελευθερισμὸς. Γίνονταν ἐπιθέσεις ἐναντίον τῶν κληρικῶν, ἀλλὰ ἐδειγναι φειδῶν ἀπέναντι στὴν Ἐκκλησία πᾶ θεπιὸ και ὡς ἢ αὐθεντία ἐκείνης μειωνόταν τὴν ἀντικαθιστοῦσε ἢ αὐθεντία τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητας.

Ἐπιζωσπαστισμὸς τῆς ὀρθολογιστικῆς ἀντίληψης τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα γιὰ τὴν Ἀναγέννηση ἐπιτάθηκε καταφανῶς ἀπὸ τὸ πνεῦμα τῆς πάλης γιὰ ἐλευθερία στὰ μέσα τοῦ περασμένου αἰῶνα (6). Ὁ ἀγῶνας ἐναντίον τῆς ἀντιδραστικῆς ἀνανέωσε τὴ μνήμη τῆς Ἀναγέννησης στὶς ἰταλικὲς δημοκρατίες κι ὑπόβαλε τὴν ἰδέα νὰ συνδεθεῖ ἢ λάμψη τοῦ πολιτισμοῦ τους μὲ τὴ χειραφέτηση τῶν πολιτῶν τους (7). Στὴ Γαλλία ἢ ἀντιναπολεόντεια και στὴν Ἰταλία ἢ ἀντικληρικὴ δημοσιογραφία ἦταν αὐτὴ πού βοήθησε νὰ διαμορφωθεῖ τελικὰ και νὰ διαδοθεῖ ἢ φιλελεύθερη ἀντίληψη γιὰ τὴν Ἀναγέννηση (8) και οἱ φιλελεύθεροι ἱστορικοὶ τῆς μεσαιῶς τάξης, καθὼς και οἱ σοσιαλιστὲς ἱστορικοὶ, προσχώρησαν στὴν ἀντίληψη αὐτή. Ἀκόμα και σήμερα ἢ Ἀναγέννηση ἐξυμνεῖται και οἱ δύο στρατόπεδα ὡς ὁ μέγας ἀπελευθερωτικὸς πόλεμος τοῦ Ἀῶγου και ὡς ὁ θρίαμβος τοῦ ἀτομικισμοῦ (9), ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ἢ ἰδέα τῆς «ἐλεύθερης ἐρευνας» δὲν ἦταν ἐπίτευγμα τῆς Ἀναγέννησης (10), ὡς και ἢ ἰδέα τῆς προσωπικότητας ἦταν ἀπόλυτα ξένη στὸ Μεσαιῶνα. Ὁ ἀτομικισμὸς τῆς Ἀναγέννησης ἦταν καινοφανῆς μονάχα σὰ συνειδητὸ πρόγραμμα, ὡς ὁπλο και ὡς πολεμικὴ κραιωγή, ὄχι σὰ φαινόμενο καθαιετό.

Στὸν ὀρισμὸ τῆς Ἀναγέννησης πού δίνει, ὁ Burckhardt συνδυάζει τὴν ἰδέα τοῦ ἀτομικισμοῦ μὲ κείνη τῆς αἰσθησιοκρατίας, τὴν ἰδέα τῆς ἀποδιάθεσης τῆς προσωπικότητας μὲ τὸν τονισμὸ τῆς διαμαρτυρίας ἐναντίον τοῦ μεσαιωνικοῦ ἀσκητισμοῦ, τὴν ἐξύμνηση τῆς φύσης μὲ τὴ διακήρυξη τοῦ εὐαγγελίου τῆς χαρᾶς τῆς ζωῆς και τῆς «χειραφέτησης τῆς σάρκας». Ἀπὸ αὐτὸ τὸ συνειρημὸ ἰδεῶν ἀνακύπτει, ἐν μέρει κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ ἀνηθικισμοῦ τοῦ Χάινε και ὡς ἀντιλήψη τῆς ἐξωθητικῆς ἠρωολατρίας τοῦ Νίτσε 11, ἢ γνω-

στὴ εἰκόνα τῆς Ἀναγέννησης ὡς ἐποχῆς ἀσυνειδητῶν κτηνῶν και ἐπικουρεῶν — εἰκόνα πού πᾶ ἐκλυτα στοιχεῖα τῆς ἴσως νὰ μὴ σχετίζονται ἀμεσα μὲ τὴ φιλελεύθερη ἀντίληψη γιὰ τὴν Ἀναγέννηση, ἀλλὰ πού ὄχι ἴσως ἐξαιουήτητα χαρῆς τῆς φιλελεύθερης τάσης και τὴν ἀτομικιστικὴ προσέγγιση τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα. Ἡ δυσφορία ἀπὸ τὸν κόσμος τῆς ἠθικῆς τῆς μεσαιῶς τάξης και ἢ ἐξέγερση ἐναντίον τοῦ προκάλεσαν τὸν περισσὸ ἐκείνο παγανισμὸ πού πάσχιζε νὰ βρεῖ ἕνα ὑποκατάστατο γιὰ τὶς ἡδονές, πού ὁ ἴδιος δὲ μποροῦσε νὰ χαρεῖ, περιγράφοντας τὰ ἔργα τῆς Ἀναγέννησης. Στὴν εἰκόνα αὐτή, ὁ condottiere (=ἀρχηγὸς μισθοφόρων — Σ.τ.Μ.), μὲ τὸ δαιμονικὸ πού πόθο γιὰ ἡδονὴ και τὴν ἀκαλίνωτη ἐπιθυμία του γιὰ ἐξουσία, ἦταν ἢ μόνιμη μορφή τοῦ ἀκαταμάχητου ἀμαρτωλοῦ, ὁ ὁποῖος διέπραττε, ὡς πληρεξούσιος, δολὲς τὶς τερατωδίες πού φαντάζονταν ἢ μεσαιῶς τάξη δυνεῖροπολώντας τὴν εὐτυχισμένη ζωὴ. Εὐλόγη αὐτὴ τὸ ἐρώτημα, ἂν ὑπῆρξε ποτὲ στὴν πραγματικότητα ὁ ἀπαίσιος αὐτὸς κτηνάνθρωπος, ἔτσι καθὼς περιγράφεται στὶς ἱστορίες τῆς ἠθικῆς στὴν Ἀναγέννηση, κι ἂν αὐτὸς δ «ἀχρεῖος τυράννος» ἦταν ποτὲ τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὸ προῖόν μνημιῶν πού προέρχονταν ἀπὸ τὰ κλασσικὰ διαβάσματα τῶν ἀνθρωπιστῶν 12.

Ἡ αἰσθησιοκρατικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν Ἀναγέννηση βασίζεται περισσότερο στὴν ψυχολογία τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα παρά σὲ κείνη τῆς ἴδιας τῆς Ἀναγέννησης. Ὁ αἰσθητικισμὸς τοῦ ρομαντικοῦ κινήματος, ἐξάλλου, ἦταν κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ λατρεία τοῦ καλλιτέχνη και τῆς τέχνης: ὁ δῆλγησε σὲ μιὰν ἐπαναξιολόγηση ὄλων τῶν μεγάλων προβλημάτων τῆς ζωῆς σύμφωνα μὲ αἰσθητικὰ πρότυπα. Κάθε πραγματικότητα ἐγινε ὑπόστρωμα καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας κι ἢ ζωὴ ἢ ἴδια ἔργο τέχνης, στὸ ὁποῖο κάθε στοιχεῖο ἦταν μονάχα κίνητρο γιὰ τὶς αἰσθήσεις. Ἡ αἰσθητικὴ αὐτὴ φιλοσοφία χαρακτήρησε τοὺς δῆθεν ἀμαρτωλοὺς, τυράννους και παλαιανθρώπους τῆς Ἀναγέννησης ὡς μεγάλες, γραφικὲς μορφές — ταιριαστοὺς πρωταγωνιστὲς τοῦ πολὺχρωμου σκηνικοῦ τῆς ἐποχῆς. Ἡ γενιὰ πού, μεθυσιμένη ἀπὸ ὁμορφιά και λα-

χαφώντας τη μεταφύση, ήθελε νά πεθάνει «μέ αμπελόφυλλα στή μαλλιά», ήταν φυσικά έντελως έτοιμη νά έχθειάσει μιάν ιστορική έποχή πού ντυνόταν στό χρυσάφι και στίς πορφύρες, πού έκανε τή ζωή φανταχτερή γιορτή και στήν όποιά, όπως ήθελε νά πιστεύει ή ρομαντική ατή γενιά, ακόμα κι ό άπλως λαός χαιρόταν ένθουσιαστικά μέ τά πιό λεπτά έργα τέχνης. Βέβαια ή ιστορική πραγματικότητα δέ συμφωνούσε μέ τό όνειρο τούτο τών έστέτ πιό πολύ άπ' ό,τι μέ τήν εικόνα τού υπερανθρώπου πούχε μορφή τυράννου. Η Αναγέννηση ήταν σκληρή κι έπιχειρηματική, πραγματιστική και μή ρομαντική κι άπό τήν άποψη αυτή, έπίσης, δέν ήταν και τόσο διαφορετική άπό τόν δψιμο Μεσαίωνα.

Τά χαρακτηριστικά τής άτομικιστικής - φιλελεύθερης και τής αισθησιοκρατικής αντίληψης γιά τήν Αναγέννηση μονάχα κατά ένα μέρος ταιριάζουν στήν πραγματική Αναγέννηση και σχεδόν τό ίδιο ταιριάζουν σ' αυτήν, όσο και στό δψιμο Μεσαίωνα. Τό όριο έδω φαίνεται νά είναι πιό πολύ γεωγραφικό κι έθνικό, παρά καθαρά ιστορικό. Σέ προβληματικές περιπτώσεις—όπως λ.χ. στήν περίπτωση τού Πιζανέλλο ή τών δάν Αυχ—κατά κανόνα θ' άποδώσει κανείς τά φαινόμενα τού Νότου στήν Αναγέννηση και τού Βορρά στό Μεσαίωνα. Οι εύρύχωρες άναπαραστάσεις τής Ιταλικής τέχνης, μέ τίς μορφές πού κινούνται ελεύθερα και τήν ένότητα τής σύνθεσης στό χώρο, φαίνονται νάχουν τό χαρακτήρα τής Αναγέννησης, ενώ ή έντύπωση πού δίνει ό περιορισμένος χώρος τής παλιάς ζωγραφικής τών Κάτω Χωρών, μέ τίς δειλές, κάπως άδέξιες μορφές, τά φιλόπονα μαζεμένα συμπληρωματικά στοιχεία και τή λεπτή μικρογραφική τεχνική, είναι όλοτελα μεσαιωνική. Έστω όμως κι αν είναι κανείς έτοιμος νά άποδώσει έδω μιά κάποια σημασία στους σταθερούς παράγοντες τής εξέλιξης (ιδιαίτερα στό φυλετικό κι έθνικό χαρακτήρα τών ομάδων πού συμβάλλουν άποφασιστικά στόν πολιτισμό τής έποχής), δέ θαπρεπε νά ξεχνά ώστόσο ότι στό θαθμό πού άποδέχεται τήν ισχύ άπό τών παραγόντων παραιτείται άπό ιστορικός, ενώ θαπρεπε ν' αναθάλει τή στιγμή τής παράτησης αυτής όσο γίνεται πιό πολύ. Γιατί συνή-

πως άπολείνεται τελικά ήτι οι όψιθεν σταθεροί παράγοντες τής εξέλιξης είναι άπλώς ή έκβαση σταδίων τής ιστορικής ανάπτυξης ή πρόωρο ύπαισθητικό άνεξερεσθητικό ός τάρα. όμως όλοτελα έξερευνήσιμων Ιστορικών συνθηκών. Όπως και νάχει, ό άτομικός χαρακτήρας τών φυλών και τών έθνών έχει διαφορετική σημασία στίς διαφορετικές έποχές τής Ιστορίας. Στο Μεσαίωνα σχεδόν δέν έχει καμιά σημασία στήν έποχή αυτή τό μεγάλο συλλογικό σώμα τής Χριστιανισμένης είναι άσύγχριτα πιό πραγματικό άπό τίς ξεχωρές έθνικές άτομικότητες. Άλλά στό τέλος τού Μεσαίωνα, τή θέση τού οίκουμηνικού δυτικού φεουδαλικού συστήματος και τής διεθνούς Ιπποσύνης, τής οίκουμηνικής Έκκλησίας και τού ένικού πολιτισμού της, τήν παίρνει ή πατριωτική, άπέκνυτι στό έθνος και στήν ιδιότητα τού πολίτη, μεσεία τάξη, πού οι οικονομικές και κοινωνικές μορφές της έξαρτιούνται άπό τοπικές συνθήκες, έξαιτίας τών στενά περιορισμένων τομιών ένδοκφέροντες στίς πόλεις και στήν ύπαιθρο κι έξαιτίας τής ιδιομορφίας τών τοπικών ήγεμονιών και τής ποιικιλίας τών έθνικών γλωσσών. Τά έθνικά και φυλετικά στοιχεία έρχονται τώρα έμφανέστερα στό προσκήνιο τής εικόνας σάν παράγοντες πού προκαλούν διαφοροποίηση, κι ή Αναγέννηση έμφανίζεται νά είναι ή ιδιαίτερη μορφή μέ τήν όποιά τό Ιταλικό έθνικό πνεύμα χειραφετείται άπό τόν οίκουμηνικό ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Τό πιό χτυπητό γνώρισμα τής τέχνης τού δέκατου πέμπτου αιώνα σέ αντιδιαστολή και μέ τήν τέχνη τού Μεσαίωνα και μέ κείνη τής δόρειας Ευρώπης είναι ή έξαιρετική έλευθερία κι έλλειψη προσπάθειας στήν έκφραση, ή χάρη κι ή κομψότητα, τό άγαλμάτινο έάρος κι ή μεγάλη, όρμητική γραμμή τών μορφών της. Τό κάθε τι έδω είναι λαμπρό και γαλήνιο, ρυθμικό και μελωδικό. Η άκαμπτη και μετρημένη έπισημότητα τής μεσαιωνικής τέχνης έξφανίζεται και κάλει τόπο σ' ένα ζωντανό, καθαρό, κλοαρθρωμένο μορφικό ιδίωμα, πού όλοτελα του ακόμα κι ή σύγχρονή του γαλλοβουργουνδική τέχνη φαίνεται νάχει «διάθεση θάθειας κυκλωσιώς, θάρρους ρική λάμψη και μορφές άλλόκοτες και παραφορτωμένες» 13.

Με τη ζωηρή αίσθηση των σημαντικών και άπλων σχέσεων, των περιορισμών και της τάξης, των μνημειακών μορφών και των στέρεων όγκων ή ήπιων πέριπτος αιώνας, παρά τη σποραδική τραχύτητα κι ένα συχνά ανεξέλεγκτο παιγιδισμό, προλαβαίνει τις τεχνοτροπικές αρχές της προχωρημένης Αναγέννησης. Κι ακριβώς ή ενδόμυχη ύπαρξη του «κλασσικού» στοιχείου μέσα σε τούτη την προκλασική τέχνη ξεχωρίζει πολύ κοφτά την πρώιμη Ιταλική Αναγέννηση από την ύψιμη μεσαιωνική τέχνη και τη σύγχρονη τέχνη της θόρειας Ευρώπης. Η «ιδανική τεχνοτροπία», που συνδέει τον Τζιόττο με το Ραφαήλ, δεσπόζει στην τέχνη του Μαζάτσιο και του Άντονατέλλο, του Αντρέα ντελ Καστάνιο και του Πιέρο ντελ Λά Φραντσέσκο, του Σινιορέλλι και του Ιερουζίμο και πιθανό ούτε ένας Ιταλός καλλιτέχνης να μην ξεφεύγει ολοκληρωτικά από την έπιρροή της. Το βασικό στοιχείο στην αντίληψη αυτή για την τέχνη είναι ή αρχή του ένιαιου κι ή δύναμη της συνολικής έντύπωσης, ή τουλάχιστον ή τάση προς το ένιαιο κι ή πέλη, παρόλη την πληρότητα λεπτομερειών και χρωμάτων, να δώσει έντύπωση συνολική. Αν το δούμε δίπλα στις καλλιτεχνικές δημιουργίες του μεταγενέστερου Μεσαίωνα ένα έργο της Αναγέννησης φαίνεται πάντοτε άδιάσπαστο και τέλειο όλο και, όσο κι αν είναι πλούσιο το περιεχομένο του, κατά βάση άπλο και όμογενές.

Η βασική μορφή της γοθικής τέχνης είναι ή παράθεση. Είτε το καθένα έργο χωριστά αποτελείται από μερικά συγκριτικά ανεξάρτητα μέθη, είτε μπορεί ν' αναλυθεί σε τέτοια μέθη κι είτε είναι είκαστική ή πλαστική, έπιική ή δραματική άναπαράσταση, κυριαρχείται πάντοτε από την αρχή της έκτασης κι όχι της συγκέντρωσης, του συντονισμού κι όχι της καθυστάξης, της άνοχιτης άκολουθίας κι όχι της κλειστής γεωμετρικής μορφής. ● Θεατής πραγματικά όδηγείται: μέσ' άπ' τα στάδια και τους σταθμούς ενός ταξιδιού κι ή είκόνα της πραγματικότητας που άποκαλύπτει είναι σαν μιá πανοραμική έπισκόπηση κι όχι σαν μονόπλευρη ένοποιημένη άναπαράσταση που δεσπόζεται από μιá και μόνο σκοπιά. Στη ζωγραφική εδύοεται ή «συνεχής» μέθοδος το δράμα πασχίζει να κάνει τα έπεισό-

δια όσο το δυνατό πλήρη και προτιμά, αντί για τη συγκέντρωση της δράσης σε λίγες άποφασιστικές καταστάσεις, συχνές αλλαγές σκηναίου, χαρακτήρων και μοτίβων. Το σπουδαίο στη γοθική τέχνη δεν είναι ή όποκειμενική σκοπιά, ούτε ή δημιουργική, διαμορφωτική θούληση που εκφράζεται στην κατοχή του ύλικού, παρά το ίδιο το θεματικό ύλικό το όποιο ούτε οι καλλιτέχνες ούτε το κοινό δε μπορούν ποτέ να χορτάσουν. Η γοθική τέχνη όδηγεί το θεατή από τη μιá λεπτομέρεια στην άλλη και τον κάνει, όπως ώρακι είπαν, να «ξεμπερδεύει», το ένα μετά το άλλο, τα διαδοχικά μέρη του έργου. Η τέχνη της Αναγέννησης, από την άλλη μεριά, δεν τον άφήνει να προσκολληθεί σε καμιά λεπτομέρεια και να ξεχωρίζει κανένα μεμονωμένο στοιχείο από την όλη σύνθεση αλλά μάλλον τον έξαναγκάζει ν' άδράξει όλα τα μέρη την ίδια στιγμή¹⁴. Όπως ακριβώς ή κεντρική προοπτική στη ζωγραφική έτοι κι ή χωρικά και χρονικά συγκεντρωμένη σκηναί, στο δράμα κάνει δυνατή την πραγματοποίηση αυτού του συγχρονισμού της δράσης. Η αλλαγή που συμβαίνει στην αντίληψη για το χώρο, κι έπομένως σ' όλοκληρη την αντίληψη για την τέχνη, ίσως εκφράζεται πιο χτυπητά στο γεγονός ότι ή σκηνογραφία που βασίζόταν σε ξεχωριστά, ασύνδετα φόντα γίνεται ξαφνικά αίσθητή σαν άσυμβέβαστη με την καλλιτεχνική ψευδαίσθηση¹⁵. ● Μεσαίωνας, που στοχάζόταν το χώρο σαν κάτι συνθετικό που μπορεί ν' αναλυθεί, όχι μόνο άφηνε τις διάφορες σκηνές ενός δράματος να στήνονται ή μιá δίπλα στην άλλη, αλλά κι επέτρεπε στους ήθοποιούς να μένουν στη σκηναί άκόμα κι όταν δεν έπαιρναν μέρος στη δράση. Γιατί όπως ακριβώς οι θεατές άπλως δεν έδιναν προσοχή στη σκηνογραφία που είχαν μπροστά τους, αν δε λάβαινε χώρα δράση, έτσι και δεν πρόσεχαν ούτε τους ήθοποιούς που δεν άνακατεύονταν στη σκηναί που παιζόταν. Για την Αναγέννηση, τέτοιος διαμορασμός της προσοχής φαίνεται άδύνατο να δικαιολογηθεί. Η αλλαγή θεώρησης εκφράζεται ίσως σαφέστερα από τον Σκάλιγκερ, που βρίσκει έντελως γελοίο το ότι «τα πρόσωπα ποτέ δεν άφήνουν την σκηναί και κείνοι που σιωπούν θεωρούνται μη παρόντες»¹⁶. Για την ανα-

γούργια αντίληψη της τέχνης, το έργο αποτελεί κδιαίρετη
 ενοότητα. Ο δούλος θέλει να μιμνηται να μιάνει με μιιά μιαιιά
 ἄλη την ἔκταση της σκηνής, ἀκριβῶς ὅπως ἀδράχνει με μιιά μιαιιά
 τιά ὄλο τὸ χῶρο μιᾶς ζωγραφικῆς συνθεμένης κατὰ τίς ἀρχές
 της κεντρικῆς προοπτικῆς¹⁷. Ὅμως ἡ ἐξέλιξη ἀπὸ μιᾶ δια-
 δοχικῆ σὲ μιᾶ ταυτόχρονη σύλληψη τοῦ ἔργου τέχνης συνε-
 πάγεται ταυτόχρονα μειωμένη ἐκτίμηση ἐκείνων τῶν σιωπη-
 ρὰ ἀποδεκτῶν «κανόνων τοῦ παιγνιδιοῦ» πάνω σσοὺς ὁποίους,
 σὲ τελευταία ἀνάλυση, βασίζεται γάθε αὐταπάτη στήν τέ-
 χνη. Γιατί ἂν ἡ Ἀναγέννηση τὸ θεωρεῖ ἀνόητο «να συμπε-
 ριφέρονται πάνω στή σκηνή σὰ νὰ μὴ μπορούσε ὁ ἕνας ν' ἀ-
 κούσει τί λέει ὁ ἄλλος»¹⁸ (μολονότι τὰ πρόσωπα αὐτὰ στέ-
 κουν δίπλα - δίπλα), αὐτὸ μπορεῖ ἴσως νὰ θεωρηθεῖ σὰ σύμ-
 πτωμα μιᾶς περισσότερο ἐξελιγμένης νατουραλιστικῆς προ-
 σέγγισης, ἀλλὰ καὶ συνεπάγεται ἐπίσης ἀναμφίβολα μιᾶ κά-
 πια ἀτροφία τῆς δυνάμεις τῆς φαντασίας. Ὅπως καὶ νὰ-
 χει, ἡ τέχνη τῆς Ἀναγέννησης χριστιὰ τὴν ἐντύπωση τῆς
 συνολικότητος — δηλαδή τὴν ἐμφάνιση ἑνὸς γνήσιου, ἀνε-
 ξάρτητου, αὐτόνομου κόσμου καὶ μέσω αὐτοῦ καὶ τὴ μεγαλύτε-
 ρη ἀλήθεια της σὲ σύγκριση με τὸ Μεσαίωνα — προπαντὸς
 σὲ ἐνιστο στοιχεῖο τῆς καλλιτεχνικῆς ἀναπαράστασης. Γιατί
 ἡ γνησιότητα τῆς περιγραφῆς τῆς πραγματικότητος, ἡ ἀξιο-
 πιστία της καὶ ἡ πειστικὴ τῆς δύναμη ἐδῶ ἐξαρτιέται, ὅπως
 πολὺ συχνά, σὲ μεγαλύτερο ἔαθλο ἀπὸ τὴν ἀμοιβαία συμφω-
 νία τῶν στοιχείων τοῦ ἔργου παρὰ ἀπὸ τὴ συμφωνία τῶν
 στοιχείων αὐτῶν με τὴν ἐξωτερικὴ πραγματικότητα.

Μὲ τίς ἀρχές τῆς ἐνότητος ποὺ ἐμπνέουν τὴν τέχνη
 της, ἡ Ἰταλία προλαβαίνει τὸν κλασικισμό τῆς Ἀναγέν-
 νησης, ἀκριβῶς ὅπως με τὸν οικονομικὸ της ὀρθολογισμό προ-
 λαβαίνει καὶ τὴν καπιταλιστικὴ ἀνάπτυξη τῆς Δύσης. Γιατί
 ἡ πρώτη Ἀναγέννηση εἶναι οὐσιαστικὰ ἰταλικὸ κίνημα, ἀντι-
 θετα με τὴν προχωρημένη Ἀναγέννηση καὶ τὸ μανιερισμὸ,
 ποὺ εἶναι καθολικὰ εὐρωπαϊκὰ κινήματα. Ὁ νέος καλλιτε-
 χνικὸς τολισμὸς πρωτοεμφανίζεται ἐπὶ σκηνῆς στήν Ἰτα-
 λία, ἐπειδὴ ἡ χώρα αὐτὴ προηγεῖται ἀπὸ τὴ Δύση καὶ σὲ
 ζητήματα οικονομικὰ καὶ κοινωνικὰ, ἐπειδὴ ἐδῶ ἀρχίζει ἡ

ἀναβίωση τῆς οικονομικῆς ζωῆς, ἐπὶ δῶ ὀργωνώνεται ἡ πα-
 ροχὴ οικονομικῶν καὶ μεταφορικῶν μεσῶν στίς σταυροφο-
 ρίες¹⁹. ἐδῶ πρωτοαναπτύσσεται ὁ ἐλεύθερος συναγωνισμὸς,
 ἀντίθετα ἀπὸ τὸ συντεχνιακὸ ἰδεῶδες τοῦ Μεσαίωνα, καὶ ἐδῶ
 ἀναφαίνεται τὸ πρῶτο εὐρωπαϊκὸ τραπεζινοὺ σύστημα²⁰ καὶ
 ἀκόμα, ἐπειδὴ ἐδῶ ἡ χειρῶφρηση τῆς μεσαιᾶς τάξης τῶν
 πόλεων λαβαίνει χῶρα νωρίτερα ἀπ' ὅ,τι στήν ὑπόλοιπη Ἑὶν
 ρώπη, ἐπειδὴ ἐδῶ εὐθύς ἐξαρχῆς ἀναπτύχθηκε ὁ φεουδαλι-
 σμὸς καὶ ἡ ἵπποσύνη λιγότερο ἀπ' ὅ,τι σὲ Βορρά, ἐνῶ τῆ ἀ-
 γροτικῆ ἀριστοκρατία ὄχι μόνο ἀπὸ πολὺ νωρὶς ἔχει διαμο-
 νῆ στίς πόλεις, ἀλλὰ καὶ προσαρμύζεται ἀπὸλυτα στή χρη-
 ματικὴ ἀριστοκρατία τῶν πόλεων, καὶ ἐπίσης, ἀναμφίβολα,
 ἐπειδὴ ἡ παράθεση τῆς κλασσικῆς ἀρχαιότητος ποτὲ δὲ χά-
 θηκε ὀλοκληρωτικὰ σ' αὐτὴ τὴ χῶρα, ὅπου παντοῦ μπορεῖ
 κανεὶς νὰ δεῖ ἀπομεινάρια τῆς κλασσικῆς ἐποχῆς. Εἶναι γνω-
 στὸ ποιά σημασία ἀποδόθηκε ἀκριβῶς σ' αὐτὸ τὸν τελευταῖο
 παράγοντα στίς θεωρίες γιὰ τὴν καταγωγή τῆς Ἀναγέννη-
 σης. Τί θὰ μπορούσε νὰνα ἀπλοῦστερο ἀπὸ τὸ ν' ἀνιχνεύ-
 σουμε τίς ἀπαρχές τῆς καινούργιας αὐτῆς τεχντροπίας σὲ
 μιᾶν ἐνιαία, ἀμεση, ἐξωτερικὴ ἐπίδραση; Εἶχε ἔξααστεῖ δ-
 μως ὅτι μιᾶ ἱστορικὴ ἐπιρροὴ ἀπὸ τὰ ἔξω δὲν εἶναι ποτὲ ὁ
 ἔσχατος λόγος γιὰ μιᾶ πνευματικὴ ἐπανάσταση, γιὰτι μιᾶ
 τέτοια ἐπιρροὴ μπορεῖ νὰ γίνεῖ ἀποτελεσματικὴ μονάχα, ἂν
 οἱ προϋποθέσεις γιὰ τὴν ὑποδοχὴ τῆς ὑπάρχουν κιόλας. Ἐ-
 κείνο ποὺ πρέπει νὰ ἐρμηνευθεῖ εἶναι, πράγματι, γιὰτι μιᾶ
 τέτοια ἐπιρροὴ γίνεται σημαντικὴ σ' ἕναν ὀρισμένο χρόνο
 δὲ μπορεῖ ὄμως νὰ ἐρμηνεύσει ἀπὸ μόνη τῆς ἡ ἐπιρροὴ τὴν
 τοπικὴ σημασία τῶν φαινομένων, ἀπὸ τὰ ὅποια συνοθεύεται.
 Ἄν, ἐπομένως, ἀπὸ ἕνα σημεῖο σὲ χρόνο καὶ μετὰ, ἡ κλασ-
 σικὴ ἀρχαιότητα ἄρχισε ν' ἀσκει διαφορετικὴ ἐπιρροὴ ἀπ'
 ὅ,τι προτύτρω, τὸ πρῶτο ἐρώτημα ποὺ πρέπει νὰ θέσουμε εἶ-
 να: γιὰτι σ' ἀλήθεια ἔλαβε χῶρα ἡ ἀλλαγὴ τούτη, γιὰτι ἐ-
 μέσως πῆραν διαφορετικὴ στάση ἀπέναντι σὲ ἴδιο πράγμα.
 Ὅμως σὲ ἐρώτημα τοῦτο δὲ μπορεῖ νὰ δοθεῖ ἀπάντηση
 πὲς εὐκολα καὶ πὲς ἀκριβοῦς ἀπ' ὅ,τι σὲ τὸ ἐρώτημα τῆ
 ἀρχικὸ — δηλαδή, γιὰτι καὶ σὲ τί διέφερε ἡ Ἀναγέννηση

από το Μεσαίωνα. Η επαναφοροίωση της κλασικής αρχαιότητας ήταν απλώς ένα σύμπτωμα είχε κοινωνικές προϋποθέσεις, όπως είχε κι η απόρριψη της κλασικής αρχαιότητας στην αρχή της χριστιανικής εποχής. Όμως δεν πρέπει να υπερτιμούμε τη σημασία που είχε η επαναφοροίωση τούτου τάν σύμπτωμα. Είναι αλήθεια ότι οι ίδιοι οι πρωταγωνιστές της Αναγέννησης είχαν την εποχική συναίσθηση ενός ξαναγεννημένου και μιάν αίσθηση του αναζωογονητικού πνεύματος της κλασικής αρχαιότητας, όμως κι ο δέκατος τέταρτος αιώνας είχε κιόλας αυτό το αίσθημα²¹. Συνεπώς, τώρα, αντί να διεκδικούμε τον Δάντη και τον Πετράρχη για την Αναγέννηση, καλύτερα θα κάνουμε να εξιχνιάσουμε, όπως ξεκινάν κι οι αντίπαλοι της κλασικής θεωρίας, τη μεσαιωνική προέλευση της ιδέας του ξαναγεννημένου, αποκαθιστώντας έτσι τη συνέχεια ανάμεσα στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννηση. Οι πιο γνωστοί προασπιστές της θεωρίας της μεσαιωνικής καταγωγής της Αναγέννησης παρουσιάζουν το κίνημα των Φραγκισκανών σαν την αποφασιστική επίδραση και συνδέουν τη λυρική ευαισθησία, την αίσθηση της φύσης και τον άτομικισμό (ιδιαίτερα του Δάντη και του Τζιόττο, και κατόπιν επίσης και των μεταγενεστέρων δασκάλων) με τον ύποκειμενισμό και την εσωτερικότητα του νέου θρησκευτικού πνεύματος. Άρνιούνται ότι η «ανακάλυψη» της αρχαιότητας στο δέκατο πέμπτο αιώνα προκάλεσε ρήγμα σε μιάν εξέλιξη, για την οποία ο δρόμος είχε κιόλας προετοιμαστεί²². Επίσης αναμείχθηκαν στο σύνδεσμο ανάμεσα στην Αναγέννηση και στο χριστιανικό πολιτισμό του Μεσαίωνα, όπως και στην αμεσότητα της μετάβασης από το Μεσαίωνα στη σύγχρονη εποχή, ξεκινώντας από όλοτελα διαφορετικές προϋποθέσεις. Ο Konrad Burdach θεωρεί παραμύθι εκείνο που αποκαλείται θεμελιακό παγανιστικό στοιχείο στην Αναγέννηση²³, ενώ ο Carl Neumann όχι μόνο υποστηρίζει ότι η Αναγέννηση θεοσίζεται «στις περάστιες δυνάμεις που δημιουργήσε ή χριστιανή άγωγή» κι ότι ο άτομικισμός και ρεαλισμός του δέκατου πέμπτου αιώνα ήταν κι τελευταία λέξη που θα ξεστόμιζε ο μεσαιωνικός άνθρωπος στην πλήρη του

ωριμότητα, αλλά και ότι η μίμηση της κλασικής τέχνης και λογοτεχνίας, που είχε κιόλας οδηγήσει στην στασιμότητα του πολιτισμού στο Βυζάντιο, πού πολύ ήταν εμπόδιο πρὸς ευθύτητα στην Αναγέννηση²⁴. Ο Louis Cougajou φράνει στ' αλήθεια σε σημείο ν' αρνιέται κάθε εσωτερικό σύνδεσμο ανάμεσα στην Αναγέννηση και στην κλασική αρχαιότητα και παρουσιάζει την Αναγέννηση σαν αθέωρητη ανάδραση της Γαλλοφλαμανδικής γοθτικής τέχνης²⁵. Όμως κι αυτοί ακόμα οι μελετητές, πού έχουν επίγνωση της άμεσης συνέχισης του Μεσαίωνα στην Αναγέννηση, δεν άνωγνωρίζουν ότι η σχέση ανάμεσα στις δυο εποχές θεμελιώνεται στη συνέχεια της οικονομικής και κοινωνικής τους εξέλιξης κι ότι τὸ πνεύμα τῶν Φραγκισκανῶν πού τόνισε ὁ Thome, ὁ μεσαιωνικός ἀτομικισμός πού τόνισε ὁ Neumann κι ὁ νατουραλισμός πού τόνισε ὁ Cougajou προέρχονται ἀπὸ κείνο τὸν κοινωνικό δυναμισμό πού ἀλλάζει τὴν ὄψη τῆς δυτικῆς Εὐρώπης στὸ τέλος τῆς μεσαιωνικῆς περιόδου τῆς φυσικῆς οικονομίας.

Ἡ Αναγέννηση θεοβαίνει τὴν ἐπίδραση αὐτῆς τῆς μεσαιωνικῆς ἐξέλιξης πασχίζοντας νὰ προχωρήσει πρὸς τὸ καπιταλιστικό οικονομικό και κοινωνικό σύστημα μονάχα στὸ βαθμὸ πού αὐτὸ ἐπιθεβαιώνει τὸν ὀρθολογισμό ὁ ὁποῖος τὴν κυριαρχεῖ σ' ὀλόκληρη τὴ διανοητική κι ὕλική ζωὴ τῆς ἐποχῆς. Οἱ ἀρχές τῆς ἐνότητος, πού ἐξουσιάζουν τὴν τέχνη, — ἡ ἐνοποίηση τοῦ χώρου και τὰ ἐνοποιημένα πρὸ τυπα στὶς ἀναλογίες, ὁ περιορισμός τῆς καλλιτεχνικῆς ἀνατιράστασης σ' ἓνα μόνο θέμα κι ἡ συγκέντρωση τῆς σύνθεσης σὲ μιὰ ἄμεσα κατανοητὴ μορφή — συμφωνοῦν κι αὐτές με τὸν καινούργιο τοῦτο ὀρθολογισμό. Ἐκφράζουν τὴν ἴδια δυσἀρέσκεια γιὰ τὸ ἀστάθμητο και τὸ ἀνεξέλεγκτο ὅσο κι ἡ οἰκονομία τῆς ἴδιας περιόδου, πού δίνει ἔμφαση στὸ σχεδιασμό, στὴν πλεονεκτικότητα και στὴ δυνατότητα ὑπολογισμού εἶναι δημιουργήματα τοῦ ἴδιου πνεύματος πού ἀπλώνεται στὴν ὀργάνωση τῆς ἐργασίας, στὶς μεθόδους ἐμπορίας, στὸ πιστωτικό σύστημα και στὴ διπλωματική τήρηση βιολέων, στὶς μεθόδους διακυβέρνησης, στὴ διπλωματία και στὴ διεξαγωγή πολέμου²⁶. Ὀλόκληρη ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης γί-

νεται μέρος του συνολικου προσες της ορθολογοποιησης. 'Εν παραλογο παυει να κινει θαυτερη εντυπωση. Τα πραγματα, που τωρα αισθανονται σαν «διορφα», ειναι η λογικη συμφωνια των μεμονωμενων μερων ενδεδυλου, η αρμονια των σχεσεων που μπορει να καθοριστει αριθμητικα κι ο ρυθμος μιας συνθεσης που μπορει να υπολογιστει, ο αποκλεισμος παραφωνιων απο τις σχεσεις των μορφων με το χωρο που πινουν κι απο τις αμοιβαies σχεσεις των διαφορων μερων του ιδιου του χωρου. Κι οπως ακριβως η κεντρικη προοπτικη ειναι χωρος που τον βλέπουμε απο μαθηματικη σκοπια, ενω οι ορθες αναλογιες ισοδυναμουν με τη συστηματικη οργάνωση των μεμονωμενων μορφων σε μιαν εικονα, ετσι και στην πορεία του χρονου δια τα κριτήρια καλλιτεχνικης ποιότητας υποκεινται σε ορθολογικη εξουχηση, ενω διο: οι νόμοι της τέχνης ορθολογοποιούνται. 'Ο ορθολογισμος αυτός διόλου δεν περιορίζεται στην Ιταλική τέχνη, αλλά στο Βορρά παίρνει χαρακτηριστικά πιδ εύτελη απ' ότι στην 'Ιταλία, γίνεται πιδ εκδηλος, πιδ αφελής. Τυπικό παράδειγμα της καινούργιας αὐτής αντίληψης για την τέχνη έξω από την 'Ιταλία είναι η Παγαγία του Λονδίνου, του Ρομπέρ Καμπέν, στο φόντο της οποίας η πάνω ακρη ενός άλεξιφλογου χρησιμεύει και για να σχηματίσει το φωτιστέφανο της Παρθένου. 'Ο ζωγράφος χρησιμοποιεί μὰ μορφική σύμπτωση για να φέρει ένα παράλογο και μη πραγματικό στοιχείο της εικόνας σε συμφωνία με την καθημερινή πείρα, και μολοντί είναι ίσως τόσο σταθερά πεπεισμένος για την υπερφυσική πραγματικότητα του φωτιστέφανου, όσο και για τη φυσική πραγματικότητα του άλεξιφλογου, το γεγονός και μόνο, ότι νομίζει πως μπορεί να μεγαλώσει το θέλημα του έργου του με τη νατουραλιστική αιτιολόγηση του φαινομένου αυτού, είναι σημάδι μιας καινούργιας, αν κι όχι άπροάγγελτης, εποχής.

2. 'Η Ζήτηση τέχνης της μεσαιας τάξης και της αὐλής στο δέκατο πέμπτο αἰώνα.

Το κοινό της τέχνης στην 'Αναγέννηση αποτελείται από

τη μεσαια τάξη των πόλεων κι από την αὐλική κοινωνία που είχε μόνιμη διαμονή. Οι τάσεις του γούστου που έκπρωτωπούν οι δυο αυτοί κύκλοι έχουν πηλλὰ κοινό σημεία έσφής, παρά τη διαφορετικη τους προέλευση. 'Από τη μὲν μεριά, τα αὐλικά στοιχεία της γοθικης τεχνοτροπίας ασκούν μιαν υστερογενή επίδραση στην τέχνη της μεσαιας τάξης, ενω με την αναβίωση του ιπποτικου τρόπου ζωής, που ποτέ δεν είχε χάσει την έλκτικη του δύναμη πάνω στις κατώτερες τάξεις, η μεσαια τάξη υιοθετεί νέες μορφές τέχνης, που τη διέπει το γούστο των αὐλων από την άλλη, η αὐλική κοινωνία το βρίσκει κι αυτή αδύνατο να κρατηθεί μακριά από το ρεαλισμό και τον ορθολογισμό της μεσαιας τάξης και συμμετέχει στη διαμόρφωση μιας αντίληψης για τον κόσμο και για την τέχνη που κατάγεται από τη ζωή της πόλης. Στο τέλος του δέκατου πέμπτου αἰώνα η μεσαια τάξη των πόλεων κι οι ιπποτικορομάντικες κατευθύνσεις στην τέχνη έχουν τόσο αναμιχθεί, ώστε ακόμα και μια τέχνη που ανήκει τόσο απόλυτα στη μεσαια τάξη, όσο η φλωρεντινή, παίρνει λίγο - πολύ αὐλικό χαρακτήρα. 'Ομως το φαινόμενο αυτό βρίσκεται απλως σε συμφωνία με τη γενική τάση και σημαδεύει μονάχα το δρόμο από τη δημοκρατία της πόλης στην απολυταρχία των ηγεμόνων.

'Ηδη από τον ενδέκατο αἰώνα ξεπροβάλλουν μικρές ναυτικές δημοκρατίες, σαν τη Βενετία, το 'Αμόλφι, την Πίζα και τη Γένοβα, ανεξάρτητες από τους φεουδαλικούς άρχοντες των γύρω περιοχών. Στους κατοπινούς αἰώνες ιδρύνονται κι άλλες ελεύθερες κοινότητες — μὰζι μ' άλλες το Μιλάνο, η Λούκκα, η Φλωρεντία κι η Βερόνα, οι οποίες ακόμα αποτελοῦν κάπως αδιαφοροποίητες κοινοπολιτείες που βασίζονται σε ισότητα δικαιωμάτων των έμπορευομένων πολιτών τους. Γρήγορα, πάντως, ξεσπά η σύγκρουση ανάμεσα στις κοινότητες αυτές και στους πλούσιους βαρώνους που γειτόνους τους, η οποία λήγει προς το παρόν με νίκη της μεσαιας τάξης. 'Η άριστοκρατία της υπαίθρου μετακινείται στις πόλεις και προσπαθεί να προσαρμοστεί στην οικονομική και κοινωνική δομή του αστικού πληθυσμού. Σχεδόν ταυτόχρονα όμως

ἀρχίζει μία άλλη σύγκρουση που διεξάγεται πολύ πιο ἀνελέητα και δε διευθετείται τόσο σύντομα: είναι ο δίπτυχος ταξικός αγώνας ανάμεσα στην ανώτερη και στην κατώτερη μεσαία τάξη, από τη μία, κι ανάμεσα στο προλεταριάτο και στη μεσαία τάξη σε σύνολο, από την άλλη. Ο άστικός πληθυσμός, που εξακολουθούσε να είναι ενωμένος στον αγώνα εναντίον του κοινού έχθρου, των ευγενών, διασπάται, τώρα που ο έχθρος φαίνεται: υποταγμένος, σε διάφορα κόμματα και περιτέλεται στην πιο όξεια πάλη. Στο τέλος του δωδέκατου αιώνα οι πρωτόγονες δημοκρατίες γίνονται στρατιωτικές απολυταρχίες. Δεν ξέρουμε ακριβώς ποιά ήταν η αιτία αυτής της εξέλιξης και δε μπορούμε να πούμε οριστικά, αν οι έριδες των μερίδων της αριστοκρατίας που μαίνονταν λυσσασμένα ή μια εναντίον της άλλης ή οι αγώνες στους κόλπους της μεσαίας τάξης, ή και τα δυο αυτά ίσως, έκαναν αναγκαία την υπόδειξη ενός *podestà* (=στρατηγού, δεσπότη — Σ.τ.Μ.) σαν αρχής που στεκόταν πάνω από τα αντιμαχόμενα κόμματα. Όπως και νάχει, παντού την περίοδο των κομματικών διαμαχών την ακολούθησε άργά ή γρήγορα μια περίοδος δεσποτισμού. Οι ίδιοι οι δεσπότες ήσαν ή μέλη τοπικών δυναστειών, όπως οι Έστε στη Φερράρα, ή κυβερνήτες του αυτοκράτορα, όπως οι Βισκόντι στο Μιλάνο, ή *condottieri*, όπως ο Φραγκίσκος Σφόρτσα, ο διάδοχος των Βισκόντι, ή ευνοούμενοι συγγενών, όπως οι Ριάριο στο Φόρλι κι οι Φαρνέζε στην Πάρμα, ή τέλος διακεκριμένοι πολίτες όπως οι Μεδίκαι στη Φλωρεντία, οι Μπεντόβολοι στη Μπολωνία κι οι Μπαλιόνι στην Περούτζια. Ήδη από το δέκατο τρίτο αιώνα η δεσποτική διακυβέρνηση έγινε κληρονομική σε πολλούς τόπους σ' άλλους πάλι, ιδιαίτερα στη Φλωρεντία και στη Βενετία, το παλιό δημοκρατικό σύνταγμα διατηρήθηκε τουλάχιστο κατ'ελάχιστον μορφή, αλλά η παλιά έλευθερία παράκμασε παντού μαζί με το θεσμό της *Signoria* (=κυβέρνησης από ευγενείς — Σ.τ.Μ.). Η έλευθερη κοινότητα των πολιτών έγινε απηρχαιωμένη πολιτική μορφή²⁷. Οι άνθρωποι της πόλης είχαν ξεσυνηθίσει τη στρατιωτική υπηρεσία έξω από τις άπορρόφησής τους στις οικονομικές υποθέσεις κι είχαν αφήσει τον πόλεμο

σε στρατιωτικούς εργολήπτες και επαγγελματίες στρατιώτες, στους *condottieri* και στους μισθάρνους τους. Οι *signori* είναι παντού οι άριστοι ή έμμεσοι διοικητές του στρατού²⁸.

Η εξέλιξη της κατάστασης στη Φλωρεντία είναι τυπική για όλες τις Ιταλικές πόλεις, στις όποιες, προς το παρόν, η λύση δεν έρρισκεται με την άνοδο μιας δυναστείας κι όπου, κατ' αρχή, δεν αναπτύσσεται αυλική ζωή. Το θέμα δεν είναι ότι εδώ έμφανίστηκε καπιταλιστική οικονομία κάπως νωρίτερα απ' ότι σε πολλές άλλες πόλεις, αλλά ότι το ξέχωρα στάδιο της καπιταλιστικής ανάπτυξης είναι πιο εφικτή εδώ από άλλου, και τα κίνητρα των ταξικών αγώνων, που συνοδεύουν την ανάπτυξη αυτή, προφανέστερα²⁹. Στην Φλωρεντία μπορεί να παρακολουθηθεί ακριβέστερα, απ' ότι σε άλλες κοινότητες με παρόμοια δομή, το προπαι, με το οποίο ή ανώτερη μεσαία τάξη άδράχνει την έξουσία πάνω στο κράτος με διάμεσο τις συντεχνίες, όπως και ο τρόπος, με τον οποίο εκμεταλλεύεται την έξουσία αυτή για να αυξήσει την οικονομική της ύπεροχή. Μετά το θάνατο του Φρειδερίκου ΙΙ και με τους Γουέλφους για προστάτες τους, οι συντεχνίες παίρνουν την έξουσία μέσα στην κοινότητα κι άρπάζουν τα ήνια της κυβέρνησης από τον *podestà*. Σχηματίζεται το *primo popolo* — «η πρώτη συνειδητά παράνομη κι έπαναστατική πολιτική έταρεία»³⁰ — κι εκλέγει τον *capitano* (= επικεφαλής — Σ.τ.Μ.) του. Τυπικά αυτός υπόκειται στον *podestà*, όμως στην πραγματικότητα είναι ο πιο σημαίνων αξιωματούχος του κράτους όχι μόνο έχει στη διάθεσή του όλη την έθνοφυλακή, όχι μόνο έχει την τελευταία λέξη σ' όλα τα δυσεπίλυτα προβλήματα φορολογίας, αλλά και άσκει επίσης «ένα είδος δημοκρατικού δικαιώματος, να παραστέχει και να έπιθεωρεί» σε όλες τις περιπτώσεις που διατυπώνεται εναντίον ενός ευγενούς κατηγορία βιαιοπραγίας³¹. Μ' αυτό σπάζει η δύναμη των στρατιωτικών οικογενειών κι η φεουδαλική αριστοκρατία πετάγεται έξω από την κυβέρνηση της δημοκρατίας. Είναι η πρώτη αποφασιστική νίκη της μεσαίας τάξης στη σύγχρονη ιστορία, ένα γεγονός που μας θυμίζει: τη νίκη της ελληνικής δημοκρατίας πάνω στις τυραν-

νίδες. Οι εύγενείς καταφέρνουν ν' αδράξουν πάλι την έξουσια μετά δέκα περίπου χρόνια, όμως γιὰ τὴν ἀστική τάξη, εἶναι ἀρκετὸ μονάχα νὰ πᾶει μὲ τὴν ρεῖμα, γιατί αὐτὸ συνεχῶς τὴν ὀργάζει· λάδι σ' ὄλες τίς φουρτούνες. Στὸ τέλος τῆς ἑβδόμης δεκαετίας τοῦ δέκατου τρίτου αἰῶνα ἀρχίζει κιόλας ἡ πρώτη σιμμάχια ἀνάμεσα στὴ χρηματική καὶ στὴν κληρονομική ἀριστοκρατία καὶ τοῦτο προετοιμάζει τὸ δρόμο γιὰ τὴν κυριαρχία τῆς πλουτοκρατικῆς ἐκείνης ἀνώτερης τάξης ποὺ συνεχίζει ν' ἀσκεῖ ἔλεγχο κατὰ τὴ μετέπειτα ἱστορία τῆς Φλωρεντίας.

Γύρω στὸ ἔτος 1200 ἡ ἀνώτερη μεσαία τάξη ἤδη κατέχει πλήρως τὴν ἐξουσία, ποὺ βασικά τὴν ἀσκεῖ μὲ τὴ μεσολάβηση τῶν ἀρχηγῶν τῶν συντεχνιῶν. Οι τελευταῖοι αὐτοὶ ἐλέγχουν ὅλη τὴν πολιτική καὶ διοικητική μηχανή καὶ ἐφοδοῦν αὐτοί, τυπικά τουλάχιστο, ἐκπροσωποῦν τίς συντεχνίες, ἡ Φλωρεντία μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ συντεχνιακὴ πόλη³². Στὸ μεταξύ τὰ οἰκονομικὰ σωματεία εἶχαν γίνει «πολιτικὲς συντεχνίες». Ὅλα τὰ θετικὰ δικαιώματα τοῦ πολίτη ἐκκρίνονται τώρα στὰ μέλη τῶν νομικὰ ἀναγνωρισμένων σωματείων. Ὅποιος δὲν ἀνήκει σ' ἐπαγγελματική ὀργάνωση δὲν εἶναι πολίτης μὲ πλήρη δικαιώματα. Οι μεγιστάνες ἀποκλείονται ἀπὸ τὸ ἀξίωμα τοῦ ἀρχηγοῦ συντεχνίας, ἐκτός ἐν ἀσχοληθῶν μὲ ἀστικὸ ἐπάγγελμα ἢ ἐπιτήδευμα ἢ γίνουσι τουλάχιστο τυπικὰ μέλη μιᾶς συντεχνίας. Αὐτὸ πάντως δὲ σημαίνει ὅτι οἱ πληθεῖς πολίτες ἔχουν ὅλοι ἴσα δικαιώματα ἢ ἐξουσία τῶν συντεχνιῶν ἐκκρίνεται στὴ δικτατορία τῆς καπιταλιστικῆς μεσαίας τάξης ποὺ εἶναι ἐνωμένη στίς ἑπτὰ μεγαλύτερες συντεχνίες. Δὲν ξέρουμε, πῶς πρόβλεπαν οἱ διάφορες θαύμίδες μέσα στίς συντεχνίες. Ὅταν ἀρχίζουν νὰ ὑπάρχουν τεκμήρια γιὰ τὴ φλωρεντινὴ οἰκονομικὴ ἱστορία, ἡ διαφοροποίηση εἶναι κιόλας fait accompli (ἄτετελεσμένο γεγονός — Σ.τ. Μ.)³³. Ἐδῶ δὲν ξεσπᾶνε, ὅπως σὲ πολλές γερμανικὲς πόλεις, οἰκονομικὲς συγκρούσεις ἀνάμεσα στίς συντεχνίες, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ στοὺς ἀνοργάνωτους πατρικίους τῶν πόλεων, ἀπὸ τὴν ἄλλη, καμφορὰ ἀνάμεσα στίς διάφορες ομάδες στοὺς κόλληπους τῶν ἴδιων τῶν συντεχνιῶν³⁴. Στὴ Φλωρεντία οἱ πα-

τρικιοὶ εἶναι σὲ πρὸ πλεονεκτικὴ θέση ἀπ' ὅτι σὸ Βορρά, κατὰ τὸ ὅτι εἶναι τὸ ἴδιο αὐστηρὰ ὀργανωμένοι, ὅσο καὶ οἱ κατώτερες μερίδες τοῦ ἀστικοῦ πληθυσμοῦ. Οι συντεχνίες τους, στίς ὁποῖες τὸ χοντρικὸ ἐμπόριο, ἡ μεγάλη βιοτεχνία καὶ οἱ τραπεζικὲς ἐργασίες εἶναι ἐνωμένα, ἐξελίσσονται σὲ πραγματικὸς συνεταιρισμοὺς ἐργοδοτῶν, ποὺ συγκεντρώνουν τοὺς πόρους τους. Ὅμως ἡ ὑπεροχὴ τῶν συντεχνιῶν αὐτῶν δίνει τὴ δυνατότητα στὴν ἀνώτερη ἀστικὴ τάξη νὰ χρησιμοποιήσει ὅλο τὸ μηχανισμό τῆς συντεχνιακῆς ὀργάνωσης γιὰ νὰ καθηλώσει τίς κατώτερες τάξεις καὶ προπαντὸς γιὰ νὰ μειώσει τὰ μεροκάματα.

Ὁ δέκατος τέταρτος αἰῶνας εἶναι γεμάτος ἀπὸ τοὺς ταξικὸς ἀγῶνες ἀνάμεσα στὴ μεσαία τάξη, ποὺ ἐλέγχει τίς συντεχνίες, καὶ στοὺς ἐργάτες ποὺ ἔχουν πεταχθεῖ ἔξω ἀπ' αὐτές. Ἡ τάξη τῶν μεροκαματιάρηδων θίχτηκε χειρότερ' ἀπ' ὄλες ἀπὸ τὴν ἀπαγόρευση ἐπιουδὴποτε συνασπισμοῦ γιὰ νὰ προστατέψει τὰ συμφέροντά της καὶ ἀπὸ τὴν ἀπόδοση τῆς ἰδιότητος τῆς ἐπαναστατικῆς πράξης σὲ κάθε λογῆς ἀπεργιακὸ κίνημα. Ὁ ἐργάτης εἶναι ἐδῶ ὑπὸ τὸν ἐνδοξαστικὸ κράτος καὶ ὄρισκεται τελείως ἀποστερημένος ἀπὸ κάθε πολιτικὸ δικαίωμα. Στὸ κράτος αὐτὸ, τὸ κεφάλαιο κυβερνᾷ πρὸ ἀνελέητα καὶ μὲ λιγότερες στενοχώριες ἠθικῶν ἐνδοκασμῶν ἀπὸ ὅποιαδήποτε ἄλλη φορὰ, πρὶν ἢ μετὰ, στὴν ἱστορία τῆς δυτικῆς Εὐρώπης³⁵. Καὶ ἡ κατάσταση ἦταν τόσο πρὸ πολὺ ἀνέλπιδη, ὅσο δὲν ὑπῆρχε ἐπίγνωση τοῦ γεγονότος ὅτι ξεωλιγότεν ἕνας ταξικὸς ἀγῶνας, οὔτε κατανόηση τοῦ προλεταριάτου σὲν κοινωνικῆς τάξης οἱ ἀκτῆμονες μεροκαματιάρηδες θεωροῦνταν «οἱ φτωχοί, ποὺ ὅτι καὶ ἐν γίνεται εἶναι πάντα μαζί μας». Ἡ οἰκονομικὴ ἀνθιση, ποὺ κατὰ ἕνα μέρος ὀφείλεται στὴν καταπίεση αὐτῆ τῆς ἐργατικῆς τάξης, φτάνει στὴν ἀποκορύφωσή της στὰ ἔτη 1328 - 38 μετὰ ἀκολοῦθεῖ ἡ χρεωκοπία τῶν Μπάρντι καὶ τῶν Περούτσι καὶ ἰδηγεῖ σὲ σοβαρὴ οἰκονομικὴ κρίση καὶ γενικὴ στασιμότητα. Ἡ ὀλιγαρχία παθαίνει μιὰν ἀνεπαρκῆ προφανῶς ἀπώλεια γοῆ τρου καὶ ὀφείλει νὰ ὑποκύψει πρῶτα σὸ δεσποτισμὸ τοῦ «ἀδούκα τῶν Ἀθηναίων» καὶ ὕστερα σὲ μιὰ λαϊκὴ, κατὰ θέσιν μι-

κροαστική κυβέρνηση — την πρώτη του είδους αυτού στη Φλωρεντία. Οι συγγραφείς και ποιητές είναι και πάλι: στο πλευρό της παλιάς άρχουσας τάξης — παράδειγμα ο Βοκάντιο και μιλούν στον πιο πατριωτιστικό τόνο για τους μαγαζάτορες και τους τεχνίτες που κυβερνούν. Τα σαράντα χρόνια που ακολουθούν και που φτάνουν ίσαμε τη συντριβή της εξέγερσης των ριμπι (=οι ξάντες — Σ.τ.Μ.) αποτελούν τη μόνη πραγματική δημοκρατική περίοδο στην ιστορία της Φλωρεντίας — ένα σύντομο ίντερμέτζο ανάμεσα σε δυο μακρές περιόδους πλουτοκρατίας. Φυσικά και σ' αυτήν ακόμα την περίοδο μονάχα η θέληση της μεσαίας τάξης έχει κύρος, ενώ οι πλατιές μάζες της εργατικής τάξης ακόμη εξαναγκάζονται να καταφεύγουν σε απεργίες κι εξεγέρσεις. Η εξέγερση των ριμπι του 1378 είναι το μόνο από αυτά τα επαναστατικά κινήματα για το οποίο έχουμε πιο ακριβείς γνώσεις κι είναι, εν πάση περιπτώσει, και το σπουδαιότερο. Τώρα πραγματώνονται για πρώτη φορά οι βασικοί όροι της οικονομικής δημοκρατίας. ● κοινός λαός διώχνει τους άρχηγους των συντεχνιών, δημιουργεί τρεις καινούργιες συντεχνίες που εκπροσωπούν τη μικροαστική και την εργατική τάξη κι ιδρύει μία λαϊκή κυβέρνηση που πριν απ' όλα προχωρεί στην ανακατανομή του φορολογικού βάρους. Η εξέγερση, που κατά βάση είναι ξεσήκωμα της τέταρτης τάξης και πασχίζει να εγκαθιδρύσει τη δικτατορία του προλεταριάτου³⁶, καταπνίγεται δυο μόνο μήνες μετά την αρχή της από τα μετριοπαθή στοιχεία σε συμμαχία με την ανώτερη αστική τάξη, όμως εξασφαλίζει στις κατώτερες τάξεις ενεργό συμμετοχή στην κυβέρνηση για τρία χρόνια ακόμη. Η ιστορία τούτης της περιόδου δεν αποδείχνει μοναχά ότι τα συμφέροντα του προλεταριάτου ήσαν ασυμβίβαστα με εκείνα της αστικής τάξης, αλλά και δείχνει τι σοβαρό σφάλμα ήταν από μέρος της εργατικής τάξης το να θέλει να εκπληρώσει την επαναστατική αλλαγή στις μεθόδους παραγωγής μέσα στα πλαίσια της ήδη ξεπερασμένης συντεχνιακής οργάνωσης³⁷. Το χοντρεμπόριο κι η μεγαλοβιοτεχνία αναγνώρισαν πολύ γρηγορότερα ότι οι συντεχνίες είχαν γίνει θεσμός

που έμπόδιζε την πρόοδο και δοκίμασαν ν' απαλλαγούν απ' αυτές. Άργότερα τοίς εκχωρήθηκαν όλο και περισσότερο πολιτιστικά κι όλο και λιγότερο πολιτικά καθήκοντα. Ώσπου τελικά έπεσαν έντελως θύματα του ελεύθερου συναγωνισμού.

Μετά την κατάπνιξη της λαϊκής κυβέρνησης ή κατάσταση ήταν η ίδια όπως και πριν από την εξέγερση των ριμπι. Πάλι στην έξουσία δρισκόταν το *popolo grasso* (=οι πλούσιοι, οι μεγάλοι — Σ.τ.Μ.), κι η μόνη διαφορά ήταν ότι η έξουσία δεν ασκούσαν πια από όλη την τάξη, παρά μόνο από λίγες πλούσιες οικογένειες, και δε διέτρεχε σοβαρό κίνδυνο να διαμφοσητηθεί. Οποδήποτε ξεφουρώσει ανατρεπτικό κίνημα στον επόμενο αιώνα, που να βάζει σε κίνδυνο εστω και στο παραμικρό την ανώτερη τάξη, καταπνίγεται άμέσως, χωρίς καμιά άμχη³⁸. Μετά τη συγκριτικά σύντομη ήγηση των Άλμπερτι, Καπόνι, Ούτσάνο, Άλμπερτσι και των σπαδών τους, τα ήγνια της έξουσίας τα παίρνουν οι Μένδικοι. Από δω κι εμπρός υπάρχουν ακόμα πιο λίγες δικαιολογίες για να μιλούμε για δημοκρατία απ' ό,τι πρώτα, όταν είναι αλήθεια, μονάχα ένα μέρος από την ίδια τη μεσαία τάξη κατείχε θετικά πολιτικά δικαιώματα κι οικονομικά προνόμια, όμως η κυριαρχία της τάξης αυτής είχε άσκηθει, τουλάχιστο μέσα στους κόλπους της, με κάποια δικαιοσύνη και με αναντίρρητες στο σύνολό τους μεθόδους. Κάτω απ' τους Μένδικους κι αυτή ακόμη ή πολύ περιορισμένη κιόλας δημοκρατία υποσκάπτεται από τα μέσα και της στερούν κάθε σκοπό. Γώρω, αν διακυβεύονται τα συμφέροντα της άρχουσας τάξης, δεν αλλάζει πια το σύνταγμα, παρά μόνο γίνεται κατάχρησή του, παραποιούνται οι κάλπες, οι αξιωματούχοι δωροδοκούνται ή εκφοβίζονται κι οι άρχηγοί των συντεχνιών παραπετάγονται δω κι εκεί σαν ανδρείκελα. Έκείνο που ονομάζεται «δημοκρατία» εδώ είναι μονάχα ανεπίσημη δικτατορία των άρχηγών μιας οικογενειακής φέρμας που διακηρύσσουν ότι είναι έπλοι πολίτες και κρύβονται πίσω από τις ά πρόσωτες μορφές μιας κίβδηλης δημοκρατίας. Το έτος 1433 ο Κόζιμο Μένδικος, στριμωγμένος από τους αντιπάλους του, αναγκάζεται να πάει έξω — γεγονός γνωστό στη φλωρεν-

τινή ιστορία. Όμως μετά την επάνοδό του, τον επόμενο χρόνο, άπαιτά πάλι την εξουσία του ύψιστου άνομοσύτου. Δίνει στον έαυτό του την άδεια να εκλεγεί στη θέση του Confaloniere (= άξιωμα μεταξύ ύπουργού δικαιοσύνης κι άρχηγού της άστυνομίας — Σ.τ.Μ.) για δυο μήνες, αφού ήδη προηγούμενα είχε πάρει τούτο τó άξιωμα σε δυο περιπτώσεις: έπομένως ή δλη περίοδος που είχε τó άξιωμα αυτό κράτησε εξη μήνες. Κυβερνάει στά παρασκήνια με τά τυφλά όργανά του κι έλέγχει την πόλη χωρίς κανένα ιδιαίτερο επίσημο τίτλο κι άξιωμα, χωρίς εξουσία, με καθαρά παράνομες μεθόδους. Συνεπώς ήδη από τó δέκατο πέμπτο αιώνα ή ολιγαρχία στη Φλωρεντία ακολουθείται από μιá μεταμφιεσμένη ήγεμονία, από την όποία άργότερα άναπτύσσεται τελείως άμαλά ή πραγματική άρχή του ήγεμόνα³⁹. Τό γεγονός ότι στον άγώνα τους έναντιόν των αντιπάλων τους οι Μέδικοι ένώνονται με τους μικροαστούς δε συνεπιφέρει καμιά θεμελιώδη άλλαγή στη θέση της τάξης τούτων των τελευταίων. ●σο πατριαρχικές κι αν είναι οι μορφές που ντύεται, ή κυριαρχία των Μεδίκων είναι στην ουσία άκόμα πιο κομματική κι αυθαίρετη απ' όσο ήταν ή κυβέρνηση δλοκληρης της ολιγαρχίας. Τό κράτος εξακολουθεί να εκπροσωπεί μονάχα ιδιωτικά συμφέροντα ή «δημοκρατία» του Κόζιμο συνίσταται μονάχα στή γεγονός ότι αφήνει άλλους να άρχουν για λογαριασμό του και χρησιμοποιεί, όποτε είναι δυνατό, καινούργια ταλέντα⁴⁰.

Παρά τó γεγονός ότι ή ήρεμία κι ή σταθερότητα είχαν άπλωσ έπιβληθεί με τό ζόρι πάνω στην πλειοψηφία του πληθυσμού, από την άρχή του δέκατου πέμπτου αιώνα άρχισε για τή Φλωρεντία μιá καινούργια περίοδος οικονομικής εύημερίας που όσο ζούσε ή Κόζιμο δε διακόπηκε από καμιά άξιόλογη κρίση. Έδώ κι εκεί γίνονταν σποραδικά σταματήματα της δουλειάς, αλλά ήσαν άσήμαντα και σύντομης διάρκειας. Η Φλωρεντία φτάνει στην κορυφή του οικονομικού δυναμικού της. Δεκάξη χιλιάδες τόπια ύφάματος φτάνουν κάθε χρόνο από τή Φλωρεντία στη Βενετία· οι φλωρεντινοί έμποροι έξγωγών χρησιμοποιούν για τó σκοπό αυτό και τó λιμάνι της κατακτημένης Πίζας κι από τó 1421 και τó λι-

μάνι του Λιθόρνο, που είχε άποκτηθεί για 100.000 φιορίνια. Εξόνοια είναι ότι ή Φλωρεντία επάρρησε με τις νίκες της κι ότι ή άρχουσα τάξη, που κέρδιζε από τά διάφορα άποκτήματα, ήθελε, όπως κι ή μεσαιών τάξη στην παλαιά Αθήνα, να δείξει τή δύναμη και τά πλούτη της. Από τó 1425 ή Γκιμπέρτι δουλεύει στη λαμπρή άνατολική θύρα του Βαπτιστηρίου· τó χρόνο που άποχτιέται τó λιμάνι του Λιθόρνο, στό Μπrouνελλέσκι δίνεται ή παραγγελία να διεκπεραιώσει τó σχέδιό του να χτίσει ένα θόλο πάνω στον καθεδρικό ναό. Έχουν στό νου τους να κάνουν τή Φλωρεντία μιá δεύτερη Αθήνα. Οι φλωρεντινοί έμποροι γίνονται αύθάδεις κι άναιδείς, θέλουν να γίνουν ανεξάρτητοι από ξένες χώρες και να ιδρύσουν μιάν άπολυταρχία — δηλαδή ν' αξήσουν την έσωτερική κατανώληση σύμφωνα με την άνοδο της παραγωγής⁴¹.

Η άρχική δομή του καπιταλισμού είχε ύποστει μερικές θεμελιακές άλλαγές στην Ιταλία κατά τήν πορεία του δέκατου τρίτου και δέκατου τέταρτου αιώνα. Στή θέση της πρωτόγονης πάλης για κέρδος έρχεται στό προσκήνιο ή ιδέα της πλεονεκτικότητας, του ύπολογισμού και του σχεδιασμού, ενώ ή όρθολογισμός, που ήταν λίγο - πολύ κυρίαρχο γνώρισμα της οικονομίας του κέρδους εόθυσ από την άρχή, τώρα έγινε άπόλυτος. Τό επιχειρηματικό πνεύμα των πρωτοπόρων έχασε τó ρομαντικό, τυχοδιωκτικό, πειρατικό του χαρακτήρα κι ό κατακτητής έγινε όργανωτής και λογιστής, έμπορος που λογαριάζει προσεχτικά και διευθύνει τήν επιχείρησή του με συνετή περίσκεψη. Νεοφανής στην οικονομική ζωή της Αναγέννησης δέν ήταν ή άρχή της πλεονεκτικότητας, ούτε κι ή άπλή προθυμία να έγκαταλειφθούν οι παραδοσιακές μέθοδοι παραγωγής, άμέσως μόλις άνεκαλυπτόταν μιá καλύτερη και καταλληλότερη μέθοδος, αλλά ή συνέπεια με την όποία ή παράδοση θυσιαζόταν στον όρθολογισμό κι ή σκληρότητα με την όποία όλοι οι πόροι της οικονομικής ζωής έμπαιναν σε πρακτική χρήση και μετατρέπονταν σε ύπόθεση κατωστίχου. Τούτη ή άπόλυτη όρθολογοποίηση έκαμε πρώτη φορά δυνατή τήν έπίλυση των προβλημάτων που άνέκυπταν από τήν αύξηση της διακίνησης αγαθών. Η άνοδος της παραγωγής ά-

παιτούσε πιά έντατική έκμετάλλευση τής θιαθέσιμης έργασίας, προοδευτικό καταμερισμό της και θιαθμαία μηχανοποίηση των μεθόδων της, πράγμα που σημαίνει όχι μόνο εισαγωγή μηχανών αλλά και άπροσωποποίηση τής ανθρώπινης έργασίας κι αξιολόγηση του εργάτη μόνο από τήν άποψη τής παραγωγής που θγάζει. Τίποτα δέν εκφράζει τήν οικονομική φιλοσοφία τής νέας αύτης έποχής πιά ξεκάθαρα από τήν ύλιστική, άκριθώς, αύτη προσέγγιση, που έκτιμά τόν άνθρωπο ανάλογα μέ τήν άπόδοσή του και τήν παραγωγή άνάλογα μέ τήν άξία της σέ χρήμα — τό μισθό —, που, μέ άλλα λόγια, μετατρέπει τόν εργάτη σέ άπλό κρίκο μέσα σ' ένα περίπλοκο σύστημα έπενδύσεων κι οικονομικής άπόδοσης, κινθώνων κέρδους ή ζημίας, ένεργητικού και παθητικού. Προπαντός όμως ό όρθολογισμός τής έποχής εκφράζεται στό γεγονός ότι τό κατά βάση χειροτεχνικό ποιόν τής προγενέστερης οικονομίας των πόλεων τώρα λίγο - πολύ έμποροποιείται ολότελα. Κι αύτή ή έμποροποίηση συνίσταται όχι μόνο στό γεγονός, ότι τό χειρωνακτικό στοιχείο τής δραστηριότητας του έπιχειρηματία υποχωρεί θιαθμαία, ενώ άποκτά τήν ύπεροχή τό ύπολογιστικό και κερδοσκοπικό στοιχείο⁴², αλλά και στήν άναγνώριση τής άρχής ότι ό έπιχειρηματίας δέ χρειάζεται άναγκασία νά δημιουργήσει καινούργια άγαθά για νά δημιουργήσει καινούργιες άξίες. Τό έξέχον χαρακτηριστικό τής καινούργιας οικονομικής φιλοσοφίας είναι ή κατανόηση, που αύτή φανερώνει, για τήν πλασματική, μεταβλητή φύση τής τιμής τής άγοράς, για τήν έξάρτησή της από συνθήκες τής στιγμής, κι ή άναγνώριση από μέρους της του γεγονότος ότι ή άξία ενός έμπορεύματος διόλου δέν είναι σταθερή, αλλά συνεχώς κυμαίνεται κι ότι τό επίπεδό της δέν έξαρτείται από τήν καλή ή τήν κακή θέληση του έμπόρου, αλλά από άντικειμενικές οικονομικές συνθήκες. Όπως δείχνει ή έννοια τής «δικαιής τιμής» κι οι ένδοξασμοί σχετικά μέ τόν τόκο, στό Μεσαίωνα ή άξία θεωρούνταν ούσιαστική ιδιότητα, έγγενής στό έμπόρευμα και καθορισμένη μιά για πάντα. Μονάχα όταν έμποροποιήθηκε ή οικονομική δραστηριότητα, άνα-

καλύφθηκαν τά πραγματικά κριτήρια, δηλ. ή σχετικότητα κι ό ήθικά άδιάφορος χαρακτήρας τής άξίας.

Τό καπιταλιστικό πνεύμα τής Άναγέννησης συνίσταται στό κίνητρο του κέρδους και στίς λεγόμενες άρετές τής μεσαιας άξίας, τήν πλεονεξία και τή φιλοπορία, τή λιτότητα και τήν εύποληψία⁴³. Όμως κι αύτή άκόμα ή καινούργια ήθική είναι μονάχα μιά άλλη έκφραση του καθολικού προτοσές του όρθολογισμού. Είναι χαρακτηριστικό του άστού ότι άκόμα κι όταν φαινομενικά γνοιάζεται μόνο για τό γόητρό του, άκολουθεί τίς άρχές τής πρακτικής χρησιμότητας, ότι μέ τήν εύποληψία έννοεί τήν έπιχειρηματική σταθερότητα και τήν αξιοπιστία του όνόματός του κι ότι στή γλώσσα του ή πιστότητα σημαίνει τό έξιόχρεο. Οι άρχές τής όρθολογικής συμπεριφοράς δέν υποχωρούν στό ιδεώδες του gentier (=είσοδηματία — Σ.τ.Μ.) πριν από τό δεύτερο μισό του δέκατου πέμπτου αιώνα. Μονάχα τότε ή ζωή τής άστικής τάξης παίρνει ήγεμονικά γνωρίσματα. Η έξέλιξη πραγματοποιείται σέ τρία στάδια. Στην «ήρωική έποχή του καπιταλισμού» ό έπιχειρηματίας προπαντός έμφανίζεται μέ τό νύμα του άνελέητου κατακτητή, του άνεξάρτητου τολμηρού τυχοδιώκτη, που χει ξεπεράσει τή σχετική άσφάλεια τής μεσαιωνικής οικονομίας. Η μεσαία τάξη άκόμα παλεύει, μ' άληθινά όπλα στό χέρι, έναντίον τής έχθρικής άριστοκρατίας, των αντίπαλων άστικών κοινοτήτων και των άφιλοξενων λιμανιών. Όταν οι σιγιστούσεις αυτές φτάνουν σέ μερική στασιμότητα και ή άσφαλέστερη όργάνωση τής διακίνησης άγαθών έπιτρέπει κι άπαιτεί πιά συστηματική και πιά έντατική άνάπτυξη τής παραγωγής, τά ρομαντικά γνωρίσματα θιαθμαία έξαφανίζονται από τό χαρακτήρα του άστού, που ύποβάλλει ολόκληρη τήν ύπαρξή του σ' ένα λογικό και μεθοδικό σχέδιο. Όμως άμέσως μόλις αισθανθεί οικονομικά άσφαλής, ή πειθαρχία τής ήθικής τής μεσαιας τάξης χαλαρώνει κι ό άστος ένδίδει μέ όλο και πιά μεγάλη εύχαρίστηση στά ιδεώδη τής σχόλης και τής όμορφης ζωής. Τείνει προς ένα παράλογο τρόπο ζωής άκριθώς τήν ίδια έποχή που κι οι ήγεμόνες, που τώρα άπόκτησαν οικονομική νοστροπία, αρχίζουν νά προ-

σαρμύζονται στις επιχειρηματικές αρχές του σταθερού, αξιοπιστου κι αξιόλογου εμπόρου: 44. Έτσι οι κάλλοι της κοινωνίας της αθλής και της μεσαίας τάξης σιναντιούνται μεσοδρομίες. Οί ήγεμόνες γίνονται, όλο και περισσότερο προσδευτικοί κι αποδειχνονται το ίδιο προσηγμένοι στις πολιτιστικές τους προσπάθειες όσο κι η νεόπλουτη μεσαία τάξη ή μεσαία τάξη, από την άλλη μεριά, γίνεται όλο και περισσότερο συντηρητική κι εύνοει μιὰ τέχνη, στην οποία επιχειρείται μιὰ επιστροφή στα κλασικιστικά, γοθικό - πνευματοκρατικά ιδεώδη του Μεσαίωνα — ή μάλλον τα ιδεώδη αυτά, που ποτέ δεν είχαν εντελώς εξαφανιστεί από την τέχνη της μεσαίας τάξης, τώρα ξαναπαίρνουν την υπεροχή.

Ο Τζιόττο είναι ο πρώτος δάσκαλος του νατουραλισμού στην Ιταλία. Οι παλιοί συγγραφείς, ο Βιλλάνι, ο Βοκκάκιος κι ακόμα κι ο Βαζζάρι, τονίζουν, κι όχι χωρίς σοβαρό λόγο, την ακαταμάχητη εντύπωση που έκαμε στους συγχρόνους του ή πιστότητά του στη φύση κι έχει σημασία το ότι αντιπαραθέτουν το ύφος του στην ακαμψία και στο τεχνητό της βυζαντινής τέχνης, που εξακολουθούσε να κινείται διαδομένη, όταν αυτός εμφανίστηκε επί σκηνής. Συνηθίσαμε να συγκρίνουμε τη σαφήνεια και την απλότητα, τη λογική και την ακρίβεια του ύφους του με το μεταγενέστερο, πιο έλαφρό είδος νατουραλισμού κι έτσι παρεβλέπουμε το πόσο τρομακτική πρόοδο σήμανε ή τέχνη του στην έμμεση αναπαράσταση πραγμάτων, πόσο πολύ ήταν ικανός να αποσκοπίζει και να αφηγείται ειλικρινά εκείνο που είσαμε τότε ήταν αδύνατο στη ζωγραφική. Έτσι για μ'ας κατάντησε ν' αντιπροσωπεύει τις μεγάλες αρχές της κλασσικής μορφής, που βασίζονταν σ' αόστηρους ύψηλους κανόνες, ενώ στην πραγματικότητα ήταν ο δάσκαλος μιας απλής, νηφάλιας, άμεσης τέχνης της μεσαίας τάξης, το κλασσικό ποιδόν της οποίας πήγαζε από την τακτοποίηση και τη σύνθεση της πραγματικότητας, κι όχι από έναν ιδεαλισμό θυγαμένο από την πραγματικότητα με αφαίρεση. Την εξαγωγή του εμπνέει και από τον κλασσικό φορμαλισμό, ενώ ο ίδιος δεν ήθελε να είναι τίποτ' άλλο παρά ένας καλός αφηγητής ιστοριών που εκφράζεται με συντομία και ακρίβεια

και που ο αόστηρος φορμαλισμός του πρέπει να θεωρησάν προσπάθεια για δραματική έντιπωση, κι όχι σάν άνατουραλιστικό άποιδάτηγμα. Η αντίληψή του για την τέχνη έχει τις ρίζες της σ' έναν ακόμα σιγκριτικά δίχως φιλοδοξίες κόσμο της μεσαίας τάξης, που όμως είναι ήδη γερά στηριγμένος σε κλαυταλιστικά θεμέλια. Η δραστηριότητά του πέφτει στην περίοδο της οικονομικής εύημερίας, ανάμεσα στο σχηματισμό των πολιτικών συντεχνιών και στη χρεωκοπία των Μπάρντι και Περούτσι, στην πρώτη αυτή μεγάλη περίοδο του πολιτισμού της μεσαίας τάξης, στην οποία δημιουργήθηκαν τα λαμπρότερα κτήρια της μεσαιωνικής Φλωρεντίας, οι εκκλησίες της Σάντα Μαρία Νουέλλα και της Σάντα Κρότσε, το Παλάτσο Βέκκιο κι ο κλαυδικός ναός με το Καμπαναριό. Η τέχνη του Τζιόττο είναι αόστηρή κι αντικαιμενική, όπως κι ο χαρακτήρας εκείνων που παράγγελλαν τα έργα του, ανθρώπων δηλ. που έπιθυμούσαν να εόημερουν και ν' άσχοον έξουσία, αλλά που δεν απέδιδαν και πέρα πολλή σημασία σ' έξωτερικές έπιδείξεις και σπάταλες δαπάνες. Μετά απ' αυτόν, το ύφος της φλωρεντινής τέχνης έγινε όλο και πιο πολύ φυσικό, στη σύγχρονή μας έννοια της λέξης — δηλαδή, όλο και πιο πολύ έπιστημονικό — όμως κανένας κλαυτιτέχνης της Αναγέννησης δεν έκαμε ποτέ πιο τίμια προσπάθεια απ' αυτόν για να είναι όσο το δυνατό πιο απλός, άμεσος και πιστός στην περιγραφή της πραγματικότητας.

Ολόκληρος ο δέκατος τέταρτος αιώνας δεσπόζεται από το νατουραλιστικό αυτό ύφος του Τζιόττο. Είναι αλήθεια ότι εδώ κι εκεί εξακολουθούν να υπάρχουν έχνη προγενέστερων τεχνοτροπιών κι άποτυχημένων προσπαθειών διαφυγής από τις στερεότυπες μορφές της πριν από το Τζιόττο παράδοσης· υπάρχουν έπιθροδυντικές, κι ακόμα και άντεδραυτικές τάσεις, που μένουν προσκολλημένες στο έραυκό ύφος του πρώιμου Μεσαίωνα, όμως τώρα κυριαρχεί ο νατουραλισμός. Το προσδευτικό κλαυτεχνικό ύφος του Τζιόττο παλινεί την πρώτη του σημαντική μεταμόρφωση στη Σιένα κι από κει διεισδύει στο Βορρά και στη Δύση κυρίως με τη μεσολάθηση του Σιμόνε Μαρτίνι και των τοιχογραφιών του στο παπικό

ανάκτορο του Άβινιόν⁴⁵. Για μιάν εποχή, η Σιένα μπαίνει επικεφαλής στην εξέλιξη, ενώ η Φλωρεντία αναγκάζεται να σταθεί πίσω. ● Τζιόττο πεθαίνει το έτος 1337. Η οικονομική κρίση που είναι αποτέλεσμα της μη πληρωμής μεγάλων χρεών, αρχίζει το 1339. Η άγονη περίοδος της δεσποτικής αρχής του Δούκα των Αθηνών καλύπτει τα έτη 1342 - 3. Στα 1346 λαβαίνει χώρα μιά σοβαρή σάση. Το 1348 είναι το έτος του μεγάλου λοιμού, που στη Φλωρεντία μάλιστα τρομερότερα απ' όσο αλλού. Τα χρόνια ανάμεσα στο λοιμό και στην εξέγερση των ριζοσπάστων είναι γεμάτα άησυχία, αναταραχές και στάσεις: για τις πλαστικές τέχνες είναι στείρα περίοδος. Στη Σιένα, όπου είναι ισχυρότερη η επιρροή της κατώτερης μεσαιάς τάξης κι όπου είναι βαθύτερα ριζωμένες και οι κοινωνικές και οι θρησκευτικές παραδόσεις, η πνευματική εξέλιξη προχωρεί λιγότερο ενοχλημένη από κρίσεις και καταστροφές, ενώ το θρησκευτικό αίσθημα είναι σε θέση να περιβληθεί πιο σύγχρονες και πιο εξελιγμένες μορφές, ακριβώς επειδή εξακολουθεί να είναι πέρα για πέρα ζωντανό αίσθημα. Η σπουδαιότερη πρόοδος, που πάει πιο μπροστά κι από το Τζιόττο, γίνεται από τον Σιενέζο καλλιτέχνη Άμνρόσιο Λορεντσέτι, το δημιουργό του νατουραλιστικού τοπίου και του φανταστικού πανοράματος πόλεων. Σε αντίθεση με το χειρισμό του χώρου από μέρος του Τζιόττο, χειρισμό ενοποιημένο και συνεχή, αλλά στον οποίο το βάθος ποτέ δεν εκτείνεται περισσότερο απ' όσο και μιάς σκηνογραφίας, ο Λορεντσέτι, στην εικόνα της Σιένας που φτιάξε, δημιουργεί μιά άποψη που ξεπερνά όλες τις προηγούμενες παρόμοιες προσπάθειες όχι μόνο εξαιτίας της ευρύτητας του χώρου, αλλά κι εξαιτίας της φυσικής σύνδεσης των μερών σ' ένα σύνολο χώρου. Η εικόνα της Σιένας είναι τόσο ζωντανή, ώστε ακόμα μπορεί ν' αναγνωρίσει κανείς το μέρος της πόλης που ο ζωγράφος χρησιμοποίησε για κύριο θέμα του και να φανταστεί ότι περιφέρεται ο ίδιος στις δεικνυόμενες που περιβάλλουν εναλλάξ τ' αρχοντικά των ευγενών και τα σπίτια της μεσαιάς τάξης, τα εργαστήρια και τους επιχειρηματικούς οίκους, (βλ. πάνω στους λόγους).

Στη Φλωρεντία η κατάσταση αρχικά εξελίσσεται όχι μόνο πιο άργα, αλλά και λιγότερο έντονα απ' όσο στη Σιένα⁴⁶. Είναι αλήθεια ότι βασικά μένει σε νατουραλιστική ερμηνεία, ενώ όμως σε μένει πάντα στην κατεύθυνση του τύπου της ζωγραφικής περιβάλλοντος του Λορεντσέτι. Ο Θαδαίος Γκάντι, ο Μπερνάρντο Ντάντι κι ο Σπινέλο Αρετίνο είναι άπλοοι αφηγητές ιστοριών, όπως κι ο ίδιος ο Λορεντσέτι με την τάση της τέχνης τους προς την έμπειρία βρίσκονται σε συμφωνία με την παράδοση του Τζιόττο και προπαντός πασχίζουν να πετύχουν την ψευδαίσθηση του βάθους στο χώρο. Όμως παράλληλα μ' αυτή την κατεύθυνση έχουμε κι άλλη μιά τάση στη Φλωρεντία — δηλαδή εκείνη του Άντρέα Όρκάνια, του Νάρντο ντι Τσιόνε και των μαθητών τους — ή οποία ακολουθεί όχι την άμεσότητα και τον αυθορμητισμό της τέχνης του Λορεντσέτι, αλλά το επίσημο τερατικό ύφος του Μεσαίωνα, την αυστηρή του συμμετρία, τις άρχες της ακολουθίας και της συσσώρευσης. Μάλιστα, η θέση, ότι όλα αυτά τα μαρτυρούν απλώς μιά αντίνατουραλιστική αντίδραση⁴⁷ έρθα άφροσθητήθηκε κι έχει επιστηθεί η προσοχή στο γεγονός ότι ο νατουραλισμός στη ζωγραφική διόλου δεν περιορίζεται στην ψευδαίσθηση του βάθους στο χώρο και στην κατάλυση των γεωμετρικά περιορισμένων μορφών, αλλά ότι η άρετη «της χειροπιαστής ζωντανίας», την οποία ο Berenson εγκωμιάζει μιλώντας ακριβώς για τον Όρκάνια⁴⁸, είναι εξέλιξη επίτευγμα του νατουραλισμού. Με τον πλαστικό όγκο και το αγαλμάτινο βάρος που δίνει στις μορφές του, ο Όρκάνια ιστορικά εκπροσωπεί μιά κατεύθυνση ακριβώς τόσο προσοδευτική όσο κι ο Λορεντσέτι ή ο Θαδαίος Γκάντι, με την από μέρος τους διάθεση κι επέκταση του χώρου που είναι η αναπαράσταση. Το πόσο άσθητική είναι η υπόθεση, ότι εκείνο που έδω πραγματευόμαστε είναι μιά έσκαμμένα αρχαιότητα τάση, που βασίζεται στην επιρροή των Δομινικανών, το δείχνουν καλύτερα οι τοιχογραφίες στη Ισπανικό παρεκκλήσια του μοναστηριού της Σάντα Μαρία Νοβέλλα που, μολονότι είναι αφιερωμένες στην εξύμνηση του δο-

μινικανού πάγκατος, είναι ανάμεσα στις πιο προοδευτικές καλλιτεχνικές δημιουργίες της εποχής.

Στο δέκατο πέμπτο αιώνα η Βιέννα χάνει την ήγηση της θέσης στην ιστορία της τέχνης. Στο προσκήνιο ξανάρχεται η Φλωρεντία, που τώρα βρίσκεται στο αποκορύφωμα της οικονομικής της δύναμης. Η θέση που κατέχει ίσως να μην εξηγεί άμεσα την ύπαρξη και το χαρακτήρα των μεγάλων δασκάλων της, όμως εξηγεί την αδιάκοπη συρροή παραγγελιών και την αμείωτη συναγωνιστική από την οποία γγήκαν οι φλωρεντινοί δάσκαλοι. Τώρα η Φλωρεντία, μαζί με τη Βενετία (που έχει, πάντως, τη δική της, διδύμου τυπική, εξέλιξη), είναι ο μόνος τόπος στην Ιταλία που λαμβάνει χώρα σπουδαία προοδευτική δραστηριότητα στον κόσμο της τέχνης, λίγο - πολύ ανεξάρτητη από τη δυτικοευρωπαϊκή, δψιμη μεσαιωνική αύλική τεχνοτροπία. Στη Φλωρεντία της μεσαιώνας τάξης εξαρχής υπάρχει περιορισμένη μόνο κατανόηση της ιπποτικής τέχνης που εισάχθηκε από τη Γαλλία κι υιοθετήθηκε στις αύλες της βόρειας Ιταλίας. Η περιοχή αυτή βρίσκεται κοντύτερα στη Δύση από γεωγραφική άποψη κι ως ένα σημείο έχει άμεση επαφή με τη γαλλόφωνη περιοχή. Ήδη από το δεύτερο μισό του δέκατου τρίτου αιώνα οι γαλλικές ιπποτικές μυθιστορίες κυκλοφορούν εδώ κι εκεί κι όχι μονάχα τις έχουν μεταφράσει και μιμηθεί στην εγχώρια γλώσσα, όπως και στις άλλες χώρες της Εξώπης, αλλά και τις έχουν εξελίξει στην αρχική γλώσσα τους. Συνθέτονται έπικά ποιήματα στα Γαλλικά, όπως ακριβώς γράφονται και λυρικά ποιήματα στη γλώσσα των τροβαδούρων⁴⁹. Είναι αλήθεια ότι οι μεγάλες εμπορικές πόλεις της κεντρικής Ιταλίας διόλου δεν είναι αποκομμένες από το Βορρά και τη Δύση, κι οι έμποροί τους, που διατηρούν σχέσεις με τη Γαλλία και τη Φλάνδρα, μεταβιβάζουν τα στοιχεία του ιπποτικού τολισμού στην Τοσκάνη, όμως εδώ κανένας δεν ενδιαφέρεται για νότιο ιπποτικό έπος ή για ζωγραφική με το μεγαλόπρεπο, ρομαντικό αύλικο-ιπποτικό ύφος. Στις ήγεμονικές αύλες της αυλικίας του Πάδου, του Μιλάνου, στη Βερόνα, στην Πάδουα, στη Ραβέννα και σε πολλές άλλες μικρότερες

πόλεις, όπου οι δυναστείες κι οι δεσπότες κυβερνούν τις αύλες τους σε άσπληρη συμφωνία με το γαλλικό πρότυπο, οι γαλλικές ιπποτικές μυθιστορίες όχι μόνο διαδίδονται με αμείωτο ένθουσιασμό, όχι μόνο τις αντιγράφουν και τις μιμούνται, αλλά και τις εικονογραφούν κατά το ύφος του πρωτοτύπου⁵⁰. Κι η ζωγραφική δραστηριότητα στις αύλες αυτές καθόλου δεν περιορίζεται στην παραγωγή ιστορημένων χειρογράφων, αλλά επεκτείνεται και σε διακόσμηση τοίχων, ή οποία συνίσταται σε αναπαραστάσεις ιδεών, που προέρχονται από τις ιπποτικές μυθιστορίες, και σε θέματα από την αύλική ζωή, μάχες κι έφιππες κονταρομαχίες, σκηές κωνηγιού και ιππικές παρελάσεις, σκηές παιγνιδιού και χορού, ιστορίες από τη μυθολογία, τη Βίβλο και την Ιστορία, προσωπογραφίες ήρώων της αρχαιότητας και του παρόντος, αλληγορίες των κύριων αρετών, των ελευθέρων τεχνών και προπαντός, του έρωτα, σ' όλες τις δυνατές μορφές και παραλλαγές του. Συνήθως οι ζωγραφίες αυτές κρωτιούνται στο ύφος της ταπητουργικής, του καλλιτεχνικού είδους στο οποίο πιθανώς όφειλουν κι όλη τους την προέλευση. Όπως και τα πρότυπά τους, γρυσπαθούν κι αυτές να προκαλέσουν έκθαμβωτική, γιορταστική έντύπωση, κυρίως με τη λάμψη της φρσειάς και την τελετουργική συμπεριφορά της κοινωνίας που απεικονίζεται. Οι μορφές αναπαριστάνονται σε συμβατικές στάσεις, ωστόσο έχουν συγκριτικά προσεχτεί καλά και σχεδιαστεί με κάποια έγκολία, που είναι τόσο πιο κατανοητή, όσο η ζωγραφική αυτή πράγματι έχει τις ρίζες της στον ίδιο γοτθικό νατουραλισμό, από τον οποίο κατάγεται επίσης κι η τέχνη της μεσαιώνας τάξης του δψιμου Μεσαίωνα. Άρκει μόνο να σκεφτεί κανείς τον Πιζανέλλο για να εκτιμήσει, τί όφείλει ο νατουραλισμός της Αναγέννησης στις τοιχογραφίες αυτές, με το σαν πρασινάδα φόντο και τα πριν από λίγο έδωμένα και καλοζωγραφισμένα φυτά και ζώα. Τα καλύτερα σωζόμενα κατάλοιπα της διακοσμητικής αυτής ζωγραφικής στην Ιταλία, πιθανό να χρονολογούνται από εποχή όχι προγενέστερη από τις αρχές του δέκατου πέμπτου αιώνα, όμως και τα καλύτερα παραδείγματα ελάχιστα θα ήσαν κατά βάση

διαφορετικά. Ότι σώζεται ακόμα, βρίσκεται στο Πεδεμόντιο και στη Λομβαρδία, ενώ τα σπουδαιότερα παραδείγματα είναι στον πύργο Λά Μάντε, στο Σαλουτσο, και στο Παλάτσο Μπορρόμεο στο Μιλάνο. Γνωρίζουμε όμως από αφηγήσεις της εποχής, ότι πολλές άλλες έδρες ήγεμόνων στη βόρεια Ιταλία είχαν πλούσιες και δύσκολου γούστου διακοσμήσεις των τοίχων, ιδιαίτερα ο πύργος των Κανγκράντε στη Βερόνα κι ο πύργος των Καρράρα στην Πάδοβα⁵¹.

Αντίθετα από την τέχνη των αύλων, εκείνη των δημοκρατιών των πόλεων είχε ουσιαστικά εκκλησιαστικό χαρακτήρα στο δέκατο τέταρτο αιώνα. Το πνεύμα και το ύφος της δεν αλλάζει ίσαμε το δέκατο πέμπτο αιώνα· τότε μονάχα παίρνει κοσμικό χαρακτήρα σύμφωνα με τη νέα ζήτηση τέχνης από μέρους ιδιωτών και με την καθολική ερβολογοποίηση της εποχής. Πάντως όχι μόνο εμφανίζονται καινούργια κοσμικά καλλιτεχνικά είδη, αλλά κι οι αποκλειστικά θρησκευτικές εικόνες γεμίζουν από θέματα κοσμικά. Κι έτσι όμως, η τέχνη της μεσαιωνικής τάξης διατηρεί ακόμα περισσότερα σημεία επαφής με την Εκκλησία και τη θρησκεία από ότι η τέχνη των αύλων και, τουλάχιστο από την άποψη αυτή, η μεσαιωνική παραμένει πιο συντηρητική από την αυλική κοινωνία των ήγεμονικών τόπων διαμονής. Άλλ' από τη μέση του αιώνα γίνονται εμφανή και στην τέχνη της μεσαιωνικής τάξης των πόλεων, κι ιδιαίτερα στην φλωρεντινή, αυλακωτικά χαρακτηριστικά. Διαδομένες στο έξωτερο από τους ραψωδούς, οι ιπποτικές μυθιστορίες διεισδύουν στα κατώτερα επίπεδα της κοινωνίας και με τη λαϊκή τους μορφή φτάνουν ακόμα και στις πόλεις της Τροσκάνης· έτσι, πάντως, χάνουν τον αρχικό ιδεαλιστικό χαρακτήρα τους και γίνονται έλαφρο ανάγνωσμα μονάχα⁵². Προπαντός τούτη η λογοτεχνία διεγείρει το ενδιαφέρον των ντόπιων ζωγράφων για ρομαντικά θέματα, ωστόσο πρέπει να λογαριαστεί και η άμεση επίδραση καλλιτεχνών, όπως ο Τζεντίλε ντά Φαμπριάνο και ο Ντομένικο Βενετσιάνο, οι οποίοι διαδίδουν στη Φλωρεντία τέ αυλικά καλλιτεχνικά γούστα, της βορειοϊταλικής τους πατρίδας. Τελικά, η elite της μεσαιωνικής τάξης, που χει γίνει πλού-

σια κι ισχυρή, αρχίζει να υιοθετεί τους τρόπους της αυλικής κοινωνίας και να βλέπει στα θέματα της ρομαντικής ιπποσύνης όχι μόνο κάτι έξωτικό, αλλά και κάτι που αξίζει να το συναγωνιστεί.

Πάντως στην αρχή του δέκατου πέμπτου αιώνα υπάρχουν σχετικά λίγες μαρτυρίες για τούτη τη στροφή προς το αυλικό ύφος στην τέχνη. Οι δάσκαλοι της πρώτης γενιάς του αιώνα, ιδιαίτερα ο Μαζάτσιο κι ο Ντονατέλλο, βρίσκονται κοντότερα προς την αυστηρή τέχνη του Τζιόττο, με την συγκεντρωμένη μορφή του χώρου και τη σχεδιαγράφηση των μορφών της σά να ήσαν αγάλματα, παρά προς το εκλεπτυσμένο ύφος των αύλων και τις κομψές και συχνά παιγνιδιάρικες μορφές του δέκατου τρίτου αιώνα. Μετά τα χτυπήματα της οικονομικής κρίσης, του λοιμού και της εξέγερσης των ρισορρι, η γενιά τούτη πρέπει ν' αρχίσει πάλι σχεδόν από την αρχή. Στους τρόπους καθώς και στο γούστο της, η μεσαιωνική τάξη δείχνεται τώρα πιο απλή, πιο νηφάλια, πιο πουριτανική από πρώτα. Έπικρατεί ξανά τώρα στη Φλωρεντία μια αντικειμενική, ρεαλιστική, μη ρομαντική στάση απέναντι στη ζωή, μ' έναν καινούργιο, δροσερό, ρωμαλέο νατουραλισμό, που απέναντί του η αυλικοαριστοκρατική αντίληψη για την τέχνη μπορεί ν' άντεπεξέλθει μονάχα βαθμιαία, στο μέτρο που η μεσαιωνική τάξη εδραιώνεται ξανά. Η τέχνη του Μαζάτσιο και του νεαρού Ντονατέλλο είναι τέχνη μιάς κοινωνίας, η οποία ακόμη αγωνίζεται για να ζήσει, μολονότι είναι αισιόδοξη και πιστεύει στη νίκη, τέχνη μιάς νέας ήρωϊκής περιόδου στην ανάπτυξη του καπιταλισμού, μίας νέας εποχής κατακτήσεων. Το γεμάτο αυτοπεποίθηση, αν κι όχι πάντα απόλυτα σίγουρο, αίσθημα ισχύος, που εκφράζεται στις πολιτικές αποφάσεις των έτών αυτών, εκφράζεται και στον επιθλητικό ρεαλισμό της τέχνης. Η αυτάρεσκη αισθηματικότητα, η παιγνιδιάρικη υπεραφθονία των μορφών και το καλλιγραφικό γραμμικό ύφος της ζωγραφικής του δέκατου τέταρτου αιώνα εξαφανίζονται. Οι μορφές γίνονται πάλι πιο φυσικές, πιο ισχυρές, πιο πολύ σε ανάπαυση· στέκουν πιο γερά στα πόδια τους και κινούνται στο χώρο πιο έλεθερα και πιο

φυσικά. Έκφράζουν δύναμη, ενέργεια, αξιοπρέπεια και σοβαρότητα, είναι πιο πολύ συμπανείς παρά υπερβολικά λεπτός, πιο πολύ τραχειές παρά κομψές. Το αίσθημα της τέχνης αυτής είναι θεμελιακά μη γοτθικό — δηλαδή μη μεταφυσικό και μη συμβολικό, μη ρομαντικό και μη τελετουργικό. Όπως και νάχει, τούτη είναι η κυρίαρχη, αν όχι η αποκλειστική, τάση της καινούργιας τέχνης. Ο καλλιτεχνικός πολιτισμός της Αναγέννησης είναι κιόλας τόσο πολύπλοκος και συμμετέχουν σ' αυτόν τόσα πολλά επίπεδα της κοινωνίας, διαφορετικά από άποψη καταγωγής και μόρφωσης, ώστε είναι αδύνατο να σχηματίσουμε μιάν έντελώς ενιαία και με καθολική ισχύ αντίληψη της φύσης του. Έκτός από το «αναγεννησιακό», σαν κλασσικού αγάλματος ύφους του Μαζάτσιο και του Ντονατέλλο, είναι ακόμη δλότελα ζωντανή κι η πνευματοκρατική και διακοσμητική παράδοση, όχι μόνο στην τέχνη του Φρά Αντζελίκο και του Λορέντσο Μόναχο, αλλά και στα έργα τόσο προοδευτικών καλλιτεχνών, όπως του Αντρέα ντέλ Καστόνιο και του Νικόλο Ούτσέλλο. Σε μιάν κοινωνία τόσο διαφοροποιημένη οικονομικά και τόσο πολύπλοκη πολιτιστικά όσο εκείνη της Αναγέννησης, μιάν τεχντροπική τάση δεν εξαφανίζεται από τη μιάν μέρα στην άλλη, ακόμα κι αν ή τάξη, για τίν όποια προσρίζονταν έρχικά τὰ προϊόντα της, χάσει την πολιτική κι οικονομική της δύναμη κι αντικατασταθεί, στη θέση της υποστηρίκτριας του πολιτισμού, από μιάν άλλη τάξη, ή αν αλλάξει την ίδια της την πνευματική θεώρηση. Η μεσαιωνική - πνευματοκρατική τεχντροπία ίσως ήδη φαινόταν ξεπερασμένη και δίχως θέλγητρα στην πλειοψηφία της μεσαιας τάξης, όμως εξακολουθούσε να συμφωνεί πάρα πολύ με τὰ θρησκευτικά αίσθήματα μιās πολύ σημαντικής μειοψηφίας. Διαφορετικές κοινωνικές τάξεις και διαφορετικοί καλλιτέχνες που εξαγειούνται απ' αυτές τις τάξεις, διαφορετικές γενιές καταναλωτών και παραγωγών τέχνης, καινούργιοι και παλιοί, προάγγελοι κι αποπροσανατόλιτοι, ζούν δίπλα - δίπλα μέσα σε κάθε πολιτισμικό περιβάλλον αναπτυγμένο όμως σ' ένα συγκριτικά τόσο παλιό πολιτισμό, όσο ή Αναγέννηση, οι ξέχωρες τάσεις δύσκολα μπο-

ρουν πια να όρουν απόλυτα καθαρή έκφραση με μιάν πολιτιστική ομάδα ανεπηρέαστη από τις άλλες. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα στους διάφορους σκοπούς δε μπορεί να εξηγηθεί μονάχα με τή γειννίαση διαφορετικών γενεών, δηλ. με την «αυτόχρονη ύπαρξη διαφορετικών εποχών»⁵³. Συγκρούσεις υπάρχουν συχνά μέσα σε μιάν και την ίδια γενιά: ο Ντονατέλλο και ο Φρά Αντζελίκο, ο Μαζάτσιο κι ο Ντομένικο Βενετσιάνο γεννήθηκαν λίγα χρόνια ο ένας απ' τον άλλο, ωστόσο τον Πιέρο ντελλά Φραντσέσκα τον χωρίζει μιάν γενιά από τον Μαζάτσιο, με τον όποιο έχει την πιο μεγάλη συγγένεια. Οι ανταγωνισμοί υπάρχουν ακόμα και μέσα στο νου κάθε καλλιτέχνη χωριστά. Σ' ένα καλλιτέχνη καθώς ο Φρά Αντζελίκο, τὰ έκκλησιαστικά και τὰ κοσμικά, τὰ γοτθικά και τ' αναγεννησιακά στοιχεία συγχωνεύονται τόσο εκκατάλυτα, όσο συγχωνεύονται ο όρθολογισμός κι ο ρομαντισμός, το στοιχείο της μεσαιας τάξης και το στοιχείο της αλλαγής, στον Καστόνιο, στον Ούτσέλλο, τον Ηεζελλίνο και το Γκέτσολι. Το όριο που χωρίζει τους αποπροσανατόλιστους της γοτθικής τέχνης από τους προδρόμους του ρομαντισμού της μεσαιας τάξης, ο όποιος από πολλές απόψεις σχετίζεται με το γοτθικό, είναι έντελως ρευστό.

Ο νατουραλισμός, που αποτελούσε τή βασική καλλιτεχνική τάση σ' όλόκληρο τούτο τον αιώνα, επανειλημμένα αλλάζει την κατεύθυνσή του σύμφωνα με τις κοινωνικές εξελίξεις. Ο μνημειακός νατουραλισμός του Μαζάτσιο, με την αντιγοτθική του απλότητα και τήν έμφαση που δίνει στην αποσαφήνιση των σχέσεων στο χώρο και των αναλογιών, ο πλοθος σε χαρακτηριστικά της καθημερινής ζωής στην τέχνη του Γκέτσολι και η ψυχολογική ευαισθησία του Μπότισέλλι αντιπροσωπεύουν τρία διαφορετικά στάδια στην ιστορική εξέλιξη της μεσαιας τάξης, καθώς αυτή ανεβαίνει από συνθηκές λιτότητας στο επίπεδο πραγματικής άριστοκρατίας του χρήματος. Ένα μοτίβο παρμένο από τήν έμφαση παρατήρησης της ζωής, όπως ο άνθρωπος που ταυτοποιείται στη Βάπτιση του Αγίου Νέτρου του Μαζάτσιο στο παρεκκλήσι των Μπραγκάτσι, εξακολουθεί να ε-

ναι κάτι σπάνιο στην αρχή του δέκατου πέμπτου αιώνα, όμως, άλλοτελα φυσιολογικό κατά τα μέσα του ίδιου αιώνα. Ή χαρά για την άτομική περίπτωση, για το χαρακτηριστικό και το μηδαμινό, τώρα για πρώτη φορά έρχεται στο προσκήνιο. Τώρα αναφαίνεται η ιδέα μιας κοσμοεικόνας, φτιαγμένης από petits faits vrais (= μικρά αληθινά γεγονότα — Σ.τ.Μ.), τέτοιας που προτύτερα ήταν άγνωστη στην ιστορία της τέχνης. Τα θέματα της νέας νατουραλιστικής τέχνης είναι: έπεισόδια από την καθημερινή ζωή της μεσαιάς τάξης, σκηνές του δρόμου κι έσωτερικά σπιτιών, θωμάτια τοκετού κι άρραβωνιάσματα, ή Γέννηση της Παναγίας κι ή επίσκεψη της στην Έλισάβετ σάν κοινωνιακές σκηνές, ή Ίερώνυμος στο περιβάλλον ενός σπιτιού της μεσαιάς τάξης κι ή ζωή των αγίων μέσα στο θόρυθο πολυάσχολων πόλεων. Ίκάντως θά ήταν λάθος νά υποθέσουμε ότι οί καλλιτέχνες προσπάθησαν νά πουν: «Κι οί άγιοι, άνθρωποι μονάχα είναι κι αυτοί», κι ότι ή αγάπη θεμάτων από τη ζωή της μεσαιάς τάξης ήταν δείγμα μετριοπροσύνης που πήγαζε από ταξική συναίσθηση; αντίθετα ένοιωθαν μιάν αύταρέσκη έπαρση άποκαλύπτοντας όλες τις λεπτομέρειες της καθημερινής αήτης ζωής. Όμως τά μέλη της πλούσιας μεσαιάς τάξης, που τώρα προβάλλουν σάν άνθρωποι που ενδιαφέρονται για την τέχνη, δε θέλουν νά φανούν κάτι πιο πολύ απ' ότι είναι, άν κι είχαν πλήρη επίγνωση της σπουδαιότητάς τους. Τα πρώτα σημάδια μιας αλλαγής δεν εμφανίζονται πριν από το δεύτερο μισό του αιώνα. Έδη ή Πιέρο ντελλα Φραντσέσκα προδίδει μιιά κάποια προτίμηση για έπίσημες στάσεις και μι' αγάπη για μορφές τελετουργικές. Θά πρέπει νά θυμόμαστε, θέβαια, ότι έργάστηκε πολύ για λογαριασμό ήγεμόνων προστατών και θρέθηκε κάτω από την άμεση έπιρροή των αυλικών συμβάσεων. Άλλά στη Φλωρεντία ή τέχνη παραμένει στο σύνολό της μη συμβατική και μη τυπική: σάμι το τέλος του αιώνα, άν κι έδώ έπίσης γίνεται όλο και πιο διακοσμησηκή κι εκλεπτυσμένη, πασχίζοντας όλοένα περισσότερο για κομψότητα και λεπτότητα. Όπως και γάχει, το κοινό του Άντόνιο ντελ Πολλαγιόλο και του Άντρέα ντελ Βερόκκιο, του Μπουτσιέλλι και του Γκιρλαντάιο,

δέν έχει πιά τίποτα κοινό με κείνη την πουριτανικής γοστροπίας μεσαιά τάξη, για την όποία έργαζόταν ή Μαζάτσιο κι ή νεαρός Ντονατέλλο.

Ό ανταγωνισμός ανάμεσα στον Κόζιμο και στον Λορέντσο Μεδιόκο, ή διαφορά τους στο ζήτημα των αρχών, σύμφωνα με τις όποιες άσκούν την έξουσία τους κι οργανώνουν την προσωπική τους ζωή, είναι τυπική για όλόκληρη την άποσταση που χωρίζει τη γενιά του ενός από τη γενιά του άλλου. Όπως άκριβώς μετά τη βασιλεία του Κόζιμο ή μορφή της κυθέρησης μεταμορφώθηκε από μιιά φαινομενικά λαοκρατική δημοκρατία σε μιάν άπόλυτη ήγεμονία κι όπως άκριβώς ή «πρώτος πολίτης» με τους άκολούθους του είχε γίνει ήγεμόνας με το νοικοκυριό του, έτσι και από την κάποτε τόσο άπείριτη μεσαιά τάξη αναπτύχθηκε μιιά τάξη rentiers (= εισοδηματιών — Σ.τ.Μ.) που περιφρονούν τη δουλειά και το κέρδος χρήματος και θέλουν μονάχα νά χαρουν τον πλούτο που κληρονόμησαν από τους πατεράδες τους και ν' άφιερώνουν τη ζωή τους στη σχολή. Ό Κόζιμο ήταν άκόμα έξ όλοκληρου έπιχειρηματίας: είναι αλήθεια ότι άγαπούσε την τέχνη και τη φιλοσοφία, έχτισε για λόγου του ώραία σπίτια κι έπαύλεις, περιστοιχιζόταν από ποιητές και καλλιτέχνες κι όταν το άπαιτούσε ή περίσταση μπορούσε νά κάνει δαψιλή δημόσια έπίδειξη, όμως το πραγματικό κέντρο της ζωής του ήταν ή τράπεζα και το γραφείο. Ό Λορέντσο δεν ενδιαφέρεται πιά για την έπιχείρηση του πάππου και των ιαυπούδων του, την παραμελεί και την αφήνει νά παρακμάσει: αυτός ενδιαφέρεται μονάχα για κρατικές έπιχειρήσεις, για τους δεσμούς του με τις εύρωπαϊκές δυναστείες, το αθλικό του νοικοκυριό, το ρόλο του σάν πνευματικού ήγέτη, τους νεοπλατωνικούς του φιλοσόφους και την άκαδημία τέχνης, τους πειραματισμούς του στην πόληση και την προστασία των τεχνών. Έξωτερικά το κάθε τι έξακολουθεί νά γίνεται στις πατριαρχικές μορφές της μεσαιάς τάξης. Ό Λορέντσο δέν επιτρέπει το πρόσωπό του κι ή όίκος του ν' άποτελέσουν αντικείμενο λατρείας: οί προσωπογραφίες των μελών της οίκογενείας, όπως και των άλλων έπιφανών πολιτών της πολιτείας,

συνεχίζουσαν να εξυπηρετούν καθορά ιδιωτικούς σκοπούς και δεν προορίζονται για το κοινό, όπως οι αναρίθμητες των μεγάλων Λουκάνων εναντίον χρόνια αργότερα⁵⁴.

● Οψίμος δέκατος πέμπτος αιώνας έχει χαρακτηριστεί πολιτισμός «δεύτερης γενιάς», γενιάς κακομαθημένων γυναικών και πλούσιων κληρονόμων, και η αντίθεση με το πρώτο μισό του αιώνα θεωρούνταν τόσο εμφανής, ώστε μπορούσε κανείς να κάμει λόγο για έσκεμμένα αντιδραστική κίνηση. Για σκόπιμη «παλινόρθωση της γοτθικής τέχνης» και για «άντι - Αναγέννηση»⁵⁵. Σε αντίθεση με την αντίληψη αυτή, σωστά υπογραμμίστηκε ότι η τάση, που έδω χαρακτηρίζεται σαν επιστροφή στη γοτθική τέχνη, αποτελεί μόνιμο, κρυφό ρεύμα της πρώιμης Αναγέννησης και δεν άρχισε να εμφανίζεται μονάχα στο δεύτερο μισό αυτής της περιόδου⁵⁶. Όσο τόσο, όσο κι αν είναι φανερό η συνέχιση των μεσαιωνικών παραδόσεων και η συμπλοκή της νοοτροπίας της μεσαιωνικής τάξης με τις ιδέες της γοτθικής τέχνης, δεν είναι λιγότερο προδήλο, ότι μέσα στην αστική τάξη ίσασε τα μέσα του αιώνα δεσπόζει μια άντι - γοτθική, μη ρομαντική και μη κούλική θεωρία, καθώς και ότι η πνευματοκρατία, ο συμβατισμός κι ο συντηρητισμός δεν επικρατούν πριν από την εποχή του Λορέντσο. Πάντως δεν πρέπει να φανταστούμε ότι η εξέλιξη υπήρξε τέτοια, ώστε η διαλεκτική και δυναμική δομή της νοοτροπίας της μεσαιωνικής τάξης να άλλαξε ξαφνικά κι ολοκληρωτικά και να γινε κατάσταση ακινησίας. Η κυριαρχία συντηρητικών, πνευματοκρατικών κούλικών κι Ιπποτικών τάσεων στο δεύτερο μισό του δέκατου πέμπτου αιώνα δε διαμφισθητείται λιγότερο από όσο η κυριαρχία τάσεων προοδευτικών, φιλελεύθερων και ρεαλιστικών στο πρώτο μισό του. ● Πως άκριτως, σε παλιές εποχές, παράλληλα με τους προοδευτικούς κύκλους της κοινωνίας είχαν υπάρξει και άλλοι που ασχούσαν επίθεραδυντική επίρροή στις νέες εξελίξεις, έτσι και τώρα πλάι στις συντηρητικές ομάδες αναδειχνοται παντού και σσαιχία προοδευτικά.

Το αποτράδηγμα των κυριωμένων πιά στρωμάτων της κοινωνίας από την ενεργή οικονομική ζωή και η προώθηση

στις κενές θέσεις νέων στοιχείων που ως τώρα δεν είχαν πάρει μέρος στους κινούνους και υίς εύκαιρίας μιας κέρδους (ή, με άλλα λόγια, η προαγωγή των άπορων στρωμάτων της κοινωνίας σε κατάσταση εμπορίας και των εύπορων στη θέση άριστοκρατίας), είναι τυπική για το σταθερό ρυθμό της καπιταλιστικής ανάπτυξης⁵⁷. Οι ύποστηρικτές του πολιτισμού, που εκόμα χτές είχαν προοδευτική νοοτροπία, σήμερα νιώθουν και σκέφτονται συντηρητικά, προτού όμως μπορέσουν να μεταμορφώσουν όλοτελα την πολιτιστική ζωή, ώστε να ταιριάζει με την καινούργια τους θεώρηση, την κατοχή των οργάνων του πολιτισμού την παίρνει ένα καινούργιο στρώμα με δυναμική νοοτροπία, μια ομάδα που πριν από μια γενιά στεκόταν έξω από το χώρο του πολιτισμού και που μετά από μια γενιά θ' άσκει ή ίδια επίθεραδυντική επίρροή πάνω στην εξέλιξη, για να κάμει με τη σειρά της τόπο σε μια νέα προοδευτική ομάδα. Στο δεύτερο μισό του δέκατου πέμπτου αιώνα στη Φλωρεντία το συρμό των καθορίζουν τα συντηρητικά στοιχεία, αλλά η μετατόπιση της κοινωνικής επίρροής από τη μια τάξη στην άλλη διόλου δε μνει σε νεκρό σημείο· εξακολουθούν να βρίσκονται σ' ενέργεια ύπολογίσιμοι δυναμικοί παράγοντες που εμποδίζουν τη στασιμότητα της τέχνης σε μια κατάσταση κούλικής εκλέπτυνσης, συμβατισμού και «καλλιτεχνισμού». Παρά την τάση προς εξέζητημένες λεπτότητες και μια συχνά κενή κομψότητα, γίνονται αισθητές καινούργιες καιτουραλιστικές προσπάθειες. ● Όσο πολλά κούλικα χαρακτηριστικά κι αν παίρνει η τέχνη αυτής της περιόδου κι όσο φορμωλιστική και προσοποιητά καλλιτεχνιστική κι αν γίνεται, ποτέ δεν αποκόπτεται εντελώς από τη δυνατότητα να αναθεωρήσει και να επεκτείνει τη θεώρησή της. Μένει μια τέχνη που χαιρείται την πραγματικότητα κι είναι ανοιχτή στη νέα εμπειρία — μέσω έκφρασης μιας κάπως ιδιότροπης και δύσκολης κοινωνίας, που όμως διόλου δεν αποστρέφεται την αποδοχή νέων παρωθήσεων. Τουτό το μίγμα νατουραλισμού και συμβατιστικότητας, φερβολογισμού και ρομαντισμού, παράγει συνήμα και την άστική εντιμότητα του Γκιρλαντάγιο και την άριστοκρατική λεπτό-

τητα του Ντεζιντέριο, το ρωμαιο βραβείο του Βερόνικιο και την ποιητική δνειροπόληση του Πιέρο ντι Κόζιμο, τη χαρωπή γοητεία του Πεζελίνο και την έκθηλυμένη μεγαλολία του Μποτισέλλι. Οι κοινωνιολογικές προϋποθέσεις της αλλαγής ύφους που συμβαίνει περί τα μέσα του αιώνα πρέπει να αναζητηθούν εν μέρει στον περιορισμό του κοινού που ενδιαφέρεται για την τέχνη. Η διακυβέρνηση των Μεδίκων επέφερε σοβαρές ζημιές στην οικονομική ζωή με τη φορολογική πίεση και εξανάγκασε πολλούς επιχειρηματίες να φύγουν από τη Φλωρεντία και να μεταφέρουν τις επιχειρήσεις τους σε άλλες πόλεις⁵⁸. Συμπτώματα διομηχανικής παρακμής, μετανάστευση έργων και ξεπεσμός της παραγωγής, μπορούν να παρατηρηθούν ακόμα κι ενόσω ζούσε ο Κόζιμο⁵⁹.

● πλούτος συγκεντρώνεται σε λιγότερα χέρια. Το ιδιωτικό ενδιαφέρον για την τέχνη, που στο πρώτο μισό του αιώνα απλώνεται σε όλο κι ευρύτερους κύκλους, δείχνει τάση να περιοριστεί σε κύκλους στενότερους. Παραγγελίες δίνονται κυρίως από τους Μεδίκους και λίγες άλλες οίκογένειες· κατά συνέπεια η καλλιτεχνική παραγωγή παίρνει πιο αποκλειστικό και πιο ιδιότροπο χαρακτήρα.

Κατά τους δυο τελευταίους αιώνες οι παραγγελίες για χτίσιμο εκκλησιών και για εκκλησιαστικά έργα τέχνης στις ελεύθερες ιταλικές πόλεις κυρίως δίνονταν όχι από τις ίδιες τις εκκλησιαστικές αρχές, αλλά από τους κοσμικούς τους εκπροσώπους και πράκτορες — δηλαδή, από τη μιά μεριά από τις κοινότητες, τις μεγάλες συντεχνίες και τις πνευματικές αδελφότητες κι από την άλλη, από τους ιδιώτες προστάτες, τις πλούσιες κι επιφανείς οίκογένειες⁶⁰. Η οικοδομία και η καλλιτεχνική δραστηριότητα των κοινοτήτων έφτασαν στο ζενίθ τον δέκατο τέταρτο αιώνα, στην πρώτη ανθηρή της οικονομίας των πόλεων· οι φιλοδοξίες της μεσαίας τάξης εκφράζονταν ακόμα με συλογικές μορφές — μονάχα αργότερα πήραν πιο προσωπικό χαρακτήρα. Οι ιταλικές κοινότητες ξόδευαν το χρήμα τους στην καλλιτεχνική αυτή δραστηριότητα, ακριβώς όπως έκαναν πριν από αυτές οι ελληνικές πόλεις — κυρίως. Και όχι μόνο η Φλωρεντία κι η Σιένα,

αλλά κι οι μικρές κοινότητες, καθώς η Πίζα κι η Λούκκα, άνυπομονούσαν να παίξουν το ρόλο τους κι εξαντλούνταν σ' υπερβολική προστασία των τεχνών. Σε πλείστες περιπτώσεις οι άρχοντες που ήρθαν μόνοι τους στην εξουσία συνέχισαν την καλλιτεχνική δραστηριότητα των κοινοτήτων και τις ξεπέρασαν στη δαπάνη των πόρων τους Κολακεύοντας τη ματαιοδοξία του λαού της πόλης και παρουσιάζοντας του έργα τέχνης για τα οποία τελικά έπρεπε να πληρώσουν συνήθως οι ίδιοι οι λήπτες, έχαναν την καλύτερη διαφήμιση για τον έαυτό τους και την κυβέρνησή τους. Αυτό συνέβηκε λχ., με την ανέγερση του καθεδρικού ναού του Μιλάνου, ενώ οι δαπάνες του χτίσματος της Γιορτόζα στην Παβία αντιμετωπίστηκαν από το ιδιαίτερο πουγγί των Βισκόντι και των Σφόρτσα⁶¹.

Η καλλιτεχνική δραστηριότητα των συντεχνιών στην Ιταλία δεν περιοριζόταν, όπως σε άλλες χώρες στο χτίσιμο και στη διακόσμηση των δικών τους παρεκκλησιών και κτηρίων της συντεχνίας, παρά επέτεινόταν σε άμεση συμμετοχή σε καλλιτεχνικές εργολαβίες, ιδιαίτερα στην οικοδόμησή των μεγάλων εκκλησιών από τις κοινότητες των πόλεων. Τέτοιες δουλειές στην Ιταλία ήταν μέλημα των συντεχνιών εφόσον από την αρχή, κι η έκτασή τους μεγάλωνε, όσο ξεπερτε η πολιτική κι οικονομική επιρροή των σωματείων. Στις πλείστες όμως περιπτώσεις οι συντεχνίες ήταν απλώς οι ειδικοί και τα όργανα επεπτείας των κοινοτήτων, ακριβώς όπως κι αυτές συχνά ήταν μόνο οι επιστάτες ιδιωτικών ιδρυμάτων. Τα σωματεία με κανένα τρόπο δεν πρέπει να θεωρηθούν σαν προστάτες ή έστω πνευματικοί γεννήτορες όλων των καλλιτεχνικών επιχειρήσεων που διεύθυναν· συχνά είχαν απλώς τη φροντίδα των διαθέσιμων για τα κτίσματα χρημάτων, τα οποία συμπλήρωναν κατά τον καλύτερο δυνατό τρόπο με δάνεια ή προαιρετικές συνδρομές από μέλη των συντεχνιών⁶². Για να επιστατούν στις εργολαβίες που τους εμπιστεύονταν, σχημάτιζαν από τις τάξεις τους οικονομικές επιτροπές οι οποίες αποτελούνταν από τέσσερα ή πέντε δώδεκα μέλη (οριστά), ανέλεγα με το μέγεθος της εργολαβίας.

Οι επιφανείς αυτές διαγραφές: διαγραφές, διήρησαν της διάφορους καλλιτέχνες, έδιναν γνώμη πάνω στα σχέδια έκλεινων, επέβλεπαν την εκτέλεση του έργου, παραίτησαν τα ό- λικα και ξοφλούσαν τους μισθούς. Αν η κριτική της καλλιτεχνικής και τεχνικής δουλειάς απαιτούσε ειδικές γνώσεις, καλούσαν ειδικούς για να τους συμβουλευτούν⁶³. Έρχονταν τέτοια μέσα, ή "Αρτε ντέλλα Λάνα (= συντεχνία βιοτεχνών μαλλιού — Σ.τ.Μ.), διεύθυνε το χτίσιμο του καθεδρικού ναού και του Καμπανίλε (= καμπαναριού — Σ.τ.Μ.) στη Φλωρεντία, ή Καλιμάλα (όνομα συντεχνίας — Σ.τ.Μ.) διεύθυνε τις εργασίες στο Βαπτιστήριο και στην εκκλησία του Σάν Μινιάτο κι ή "Αρτε ντέλλα Σέτα (= συντεχνία μεταξοβιοτεχνιών — Σ.τ.Μ.) το χτίσιμο του ιδρύματος για τα έκθετα παιδιά. Τι συνέβαινε συνήθως στους διαγωνισμούς καλύτερα το δείχνει ή ιστορία των βρεγχάλκινων θυρών του Βαπτιστηρίου. Στα 1401 ή Καλιμάλα διοργάνωσε ανοιχτό διαγωνισμό για το φτιάξιμο των θυρών. Από κείνους που διαγωνίστηκαν για την παραγγελία επιλέχθηκαν σαν υποψήφιοι: έξη καλλιτέχνες, που ανάμεσά τους βρίσκονταν ο Μπρουνελλέσκι, ο Γκιμπέρτι κι ο Γιάκοπο ντελλά Κουέρτοια. Τους δόθηκε ένας χρόνος για να παρουσιάσουν ένα βρεγχάλκινο ανάγλυφο, του οποίου το θέμα θάπρεπε να τους έχει δοθεί με ακρίβεια, αν κρίνουμε από τη θεματική ομοιότητα των έργων που σώθηκαν. Τα έξοδα της κατασκευής και ο βιοπορισμός των καλλιτεχνών κατά τη διάρκεια της δοκιμασίας καλύφθηκαν από την Καλιμάλα. Μια επιτροπή κρίσης, που υποδείχτηκε από τη συντεχνία κι αποτελούνταν από τριάντα τέσσερις γνωστούς καλλιτέχνες, έδωσε την τελική έπιμηγορία για τα δείγματα που υποβλήθηκαν.

Οι καλλιτεχνικές παραγγελίες που δίνονταν από τη μεσαιαία τάξη, αρχικά αποτελούνταν κυρίως από δώρα για εκκλησίες και μοναστήρια παραγγελίες περισσότερες για κοσμικά έργα κι έργα προορισμένα για ιδιωτικούς σκοπούς δέ δόθηκαν πριν κοντέψει το μέσο του αιώνα. Από τότε και στη εξέξη, τα έργα των ιλουστριων πολιτών της μεσαιας τάξης καθώς κι οι πύργοι και τ' άρχοντικά των ηγεμόνων και των

nobili (= ευγενών — Σ.τ.Μ.), διακοσμούνται με εικόνες και γλυκιά. Έτσι, οι λέγοι γράφουν, ή επιθυμία να λάμψει κανείς και να στησει ένα μνημείο για λόγου του παίζουν το ίδιο μεγάλο, αν όχι και μεγαλύτερο ρόλο σ' έλλη τούτη την καλλιτεχνική δραστηριότητα από την Ικανοποίηση καθαρά αισθητικών αναγκών. Είναι γεγονός γνωστό ότι παρόμοια συμφέροντα πράγματι δεν έλειπαν διόλου από τις χορηγίες ειδών εκκλησιαστικής τέχνης. Όσοσο οι συνθήκες είχαν αλλάξει σε σημείο που οι πιο επιφανείς οικογένειες, οι Στρότσι, οι Κουαράτζι, οι Ρουσελλάι καταπιάνονται με τ' άρχοντικά τους πολύ πιο έρεξάτα απ' ότι με τα οικογενειακά τους παρεκκλήσια. Ο Τζιοβάννι Ρουσελλάι είναι ίσως ο καλύτερος εκπρόσωπος του καινούργιου τύπου του προστάτη της τέχνης που έχει κοσμική νοοτροπία⁶⁴. Προέρχεται από οικογένεια πατρικίων πουχε κάμει τα χρήματά της με τη βιοτεχνία μαλλιού κι ανήκει στη γενιά την αφιερωμένη στην απόλαυση της ζωής, ή οποία αρχίζει ν' αποσύρεται από τις επιχειρήσεις κατά τη διάρκεια του καθεστώτος του Λορέντσο Μεδίκου. «Τίποτα δεν έκανα», γράφει στις αυτοβιογραφικές του σημειώσεις, ένα από τα περιφημα zibaldoni (= σύμμικτα — Σ.τ.Μ.) της εποχής, «πενήντα χρόνια τώρα, έκτος απ' το να κερδίζω και να ξοδεύω χρήματα, κι έτσι έγινε για μένα ξεκάθαρο ότι το ξόδεμα του χρήματος δίνει πιο πολλή απόλαυση από το κέρδισμά του». Για τα εκκλησιαστικά του ιδρύματα λέει ότι τούδωσαν κι ακόμα του δίνουν τη μεγαλύτερη Ικανοποίηση, γιατί συμβάλλουν στη δόξα του Θεού, καθώς και στη δόξα της πόλης και της δικής του ανάμνησης. Όμως ο Τζιοβάννι Ρουσελλάι δεν είναι πια ιδρυτής και κτίτορας μονάχα, αλλά και συλλέκτης κατέχει έργα του Καστάνιο, του Ούτσέλλο, του Ντομένικο Βενετσιάνο, του Αντόνιο Πολλαγιόλο, του Βερόνικιο, του Ντεζιντέριο ντά Σαττινιάνο και άλλων. Η εξέλιξη του ειδήμονα της τέχνης από ιδρυτή σε συλλέκτη μπορεί παρεμπιπτόντως να παρακολουθηθεί, αν αναλογιστούμε τους Μεδίκους. Ο Κόζιμο προπαντός παραμένει ο κτίτορας των εκκλησιών του Σάν Μάρκο, της Σάντα Άρότσε, του Σάν Ιου-

ρέντσο και της Μπάντιε. (=μονής — Σ.τ.Μ.) του Φιέζολε. Ο γυιός του ο Πιέρο είναι κιόλας συστηματικός συλλέκτης, ενώ ο Λορέντσο είναι αποκλειστικά συλλέκτης.

Ο συλλέκτης κι ο καλλιτέχνης που δουλεύει ανεξάρτητα από τον πελάτη είναι ιστορικά συναφείς στην πορεία της Αναγέννησης εμφανίζονται ταυτόχρονα και παράλληλα. Οσ-τόσο η αλλαγή δε γίνεται μαιμώς, άλλ' αντιπροσωπεύει μα-κρὸ προσές. Η τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης στο σύ-νολό της ακόμα έχει πάνω της ένα επαγγελματικό χαρακτή-ρα, που ποικίλει κατά τη φύση της παραγγελίας, έτσι ώστε η αφορηρία της παραγωγής της πρέπει να εντοπισθεί ως έ-πι το πλεῖστο όχι στη δημιουργική όρμη, στην υποκειμενική αυτοέκφραση και στην αυθόρμητη εμπνευση του καλλιτέχνη, αλλά στο καθήκον που έβαλε μπροστά του ο πελάτης. Έπο-μένως η αγορά δεν καθορίζεται ακόμα από την προσφορά, άλλ' από τη ζήτηση⁶⁵. Κάθε προϊόν εξακολουθεί να έχει το χρησιμοθηρικό του σκοπό, που μπορεί να καθορισθεί με ά-κρίβεια, και το συγκεκριμένο του σύνδεσμο με την πρακτική ζωή. Δίνεται μια παραγγελία για ένα τέμπλο σ' ένα κα-ρεκλήσιο γνωστό στον καλλιτέχνη, για μια σεπτή εικόνα σε μιαν όρισμένη αίθουσα, για την προσωπογραφία ενός μέλους της οίκογενείας πάνω σε όρισμένο τοίχο· το κάθε γλυπτό σχεδιάζεται εξαρχής για ειδική θέση και κάθε ξιπίλο με κάποια σημασία σχεδιάζεται για ένα καθορισμένο έσωτερι-κό. Στις δικές μας ημέρες της καλλιτεχνικής ελευθερίας έ-χει γίνει πια αναπόδικο δόγμα η άποψη ότι κάτι το εύ-εργετικό κι επιδοθητικό αναπόφευκτα υπήρχε στον έξω-τερικό εξαναγκασμό, στον όποιο όφειλε να υποκύψει ο καλ-λιτέχνης σε προγενέστερες έποχές, στον όποιο όμως ήταν και σε θέση να υποκύψει. Τ' αποτελέσματα φαίνεται να δικαιώ-νουν αυτή την πεποίθηση, αλλά οι θιγόμενοι καλλιτέχνες σκέφτονταν διαφορετικά πάνω σε τοῦτο το ζήτημα· αυτοί προσπάθησαν να χειραφετηθούν από τούτους τους περιορι-σμούς της ελευθερίας τους άμέσως μόλις το επέτρεψαν οι συν-θήκες στην αγορά τέχνης. Και τούτο συνέβηκε, όταν τη θέ-ση του άλλου καταναλωτή τέχνης την πήρε ο έρρασιτέχνης,

ο ελδήμονας κι ο συλλέκτης — δηλαδή ο μοντέρνος εκείνος τύπος καταναλωτή, ο όποιος δεν παραγγέλνει πια ό,τι χρει-άζεται, αλλά αγοράζει ό,τι προσφέρεται. Η εμφάνισή του στην αγορά σήμαινε το τέλος της περιόδου, κατά την όποια η τέχνη καθοριζόταν αποκλειστικά από τον καταναλωτή και τον αγοραστή, και δημιούργησε καινούργιες κι ανήκουστες προσύτερα εύκαιρίες για τον ελεύθερο κι ανεξάρτητο καλ-λιτέχνη.

Ο δέκατος πέμπτος αιώνας είναι η πρώτη έποχή, μετά την κλασσική, από την όποια έφτασε ως έμας μια σημαντι-κή έπιλογή κοσμικών έργων τέχνης, που περιλαμβάνει όχι μόνο πολυάριθμα παραδείγματα των ήδη γνωστών ειδών (καθώς τοιχογραφίες και πίνακες κοσμικού περιεχομένου, τάπητες, κεντήματα, έργα χρυσοχοίας και πανοπλίες), αλλά και πολλά έργα έντελώς καινούργιου είδους, προπαντός δημιουργίες του ένδιαιτηματικού πολιτισμού της νέας ανώ-τερης μεσαιας τάξης, οι όποιες σε αντίθεση με το παλιό έ-πιδοθητικό αυλικό όφος, θαοίζονται στην άνωση και στην ά-μεσότητα: πλούσια διακοσμημένα σουβατεπιά, ζωγραφιστά κι έγχάρακτα κιβώτια (cassoni), λεπτοδουλεμένους σκελετούς κρεβατιών, σεπτές εικόνες για το σπίτι σε κομψά στερογγυ-λά πλαίσια (fouidi), πιάτα διακοσμημένα με μορφές, τα ό-ποια προσφέρονταν σα δώρα στις κυράδες πουσαν λεχώνες (dischi di parto), κι άλλα ακόμα είδη από φαρφούρι και πολλά άλλα προϊόντα εφαρμοσμένης τέχνης. Όλη αυτή η παραγωγή χαρακτηρίζεται από μια σχεδόν τέλεια έμογι-νεια τέχνης και μαστοριάς, καλής τέχνης κι άπλης διακό-σμησης· αλλαγή γίνεται μονάχα άφου έχει πια αναγνωρι-στεί η άυτονομία της άσκοπης κι άχρηστης τέχνης κι έχει αντιπαρατεθεί προς τη μηχανική ύψη της άπλης μαστοριάς. Πρίν φτάσουμε σ' αυτό, η προσωπική ένωση του καλλιτέχνη και του μαστορη δεν παύει, κι ούτε ο ζωγράφος έρχίζει να δημιουργεί τις εικόνες του από άποψη διαφορετική από κεί-νη που ένέπνεε τη ζωγραφική των κιβωτιών και των φρατω-μάτων των τοίχων, των σημαίων και των υποσαγμάτων, των πιότων και των κανατιών. Γάτε όμως αρχίζει και να ξε-

κάθε από τις επιθυμίες του προστάτη του και να συγκεντρωθεί ο έμπορεύματος. Από τη σκοπιά της καλλιτέχνη, από τη προοπτική στέκει πίσω από την εμφάνισή του έρμαιοτέχνη, που είδημονα και του ουλλέκτη. Από τη σκοπιά του καταναλωτή, προοπτική είναι η φορμαλιστική, μη χρησιμοθηρική αντίληψη για την τέχνη — μιὰ μορφή, όσοδηποτε πρωτόγονη, του *l'art pour l'art* (= η τέχνη για την τέχνη — Σ.τ.Μ.). Άμεσο συνακόλουθο της εμφάνισης του ουλλέκτη, και φαινόμενο που απορρέει από την άπρόσωπη σχέση ανάμεσα στον άγοραστή και στον καλλιτέχνη με το έργο του, είναι το έμποριο καλών τεχνών. Στο δέκατο πέμπτο αιώνα, στον όποιο υπήρχαν μονάχα μεμονωμένες περιπτώσεις συστηματικής συλλογής, το έμποριο έργων τέχνης, ανεξάρτητο από τον παραγωγό τους, είναι σχεδόν άγνωστο' δεν εμφανίζεται. Ίσαμε τον επόμενο αιώνα, με τις άπαρχές της ταχτικης ζήτησης μνημείων του παρελθόντος και της άγοράς έργων από μέρους φημισμένων δασκάλων της εποχής. ● πρώτος έμπορος έργων καλών τεχνών που γνωρίζουμε ονομαστικά είναι ο φλωρεντιός Γ'ζισό. Μπαττι. ντελλά Πάλλα, που αναφαίνεται στην άρχή του δέκατου έκτου αιώνα στην πόλη της καταγωγής του παραγγέλλει και παίρνει *objets d'art* (= αντικείμενα τέχνης — Σ.τ.Μ.) για το Γάλλο βασιλιά και ήδη κάνει άγορές κι από ιδιώτες ιδιοκτητές, όχι μόνο από καλλιτέχνες. Σε λίγο έχουμε και περιπτώσεις στις όποιες ένας έμπορος παραγγέλλει εικόνες αποδιδόντας σε κερδοσκοπία, δηλ. ελπίζοντας να τις ξαναπουλήσει με κέρδος⁶⁷.

Οι πλούσιοι κι επιφανείς πολίτες των δημοκρατιών των πόλεων ήθελαν να θεσπισθούν για τη μεταθανάτια φήμη τους χωρίς να τους νοιάζει τί θα πούν οι ομολίτες τους. Άν κι ήσαν ύποχρεωμένοι ν' άσκούν κάποιό έθιμό συγκράτησης στον τρόπο ζωής τους. ●! χορηγίες στην έκκλησία ήσαν ή πιό κατάλληλη μέθοδος με την όποια θέ εξασφάλιζαν αλώνια φήμη δίχως να προκαλέσουν τη δημόσια κριτική. Αύτο είναι μιὰ μερική εξήγηση της άσυμφωνίας ανάμεσα στην έκκλησιαστική και στην κοσμική τέχνη, άκόμα και στο πρώ

το μού του δέκατου πέμπτου αιώνα. Η ευσέβεια διόλου δεν ήταν κιό το σπουδαιότερο κίνητρο πίσω από τις χορηγίες έκκλησιαστικής τέχνης. Ο βασιτελλο Κουαριέτι ήμολι έσοδιάζει την έκκλησία της Λάντε. Κρότσε με μιὰ πρόσψη, έπειδή άμως του άρνησηκαν την άφεια να δάλει άπάντι το οικόσημό του, παράτησε όλο το σχέδιο. Κι οι Μέδικοι άκόμα το θεωρούσαν φρόνιμο να δίνουν έκκλησιαστική χροιά στην προσασία των τεχνών από μέρους τους. Όπως και ναύει, ο Κόζιμο μάλλον προσπαθούσε να κρύψει παρὰ να έπε δείξει τις ιδιωτικές του δαπάνες για την τέχνη. Οι Πάτσι, οι Μπραγκάτσι, οι Μπαρντι, οι Σασσέτι, οι Τορναμπουόνι, οι Στρότσι, κι οι Ρουτελλάι άπαθανάτιον τα όνόματά τους με το χτίσιμο και τη διακόσμηση παρεκκλησιών. Γι' αυτό το σκοπό χρησιμοποιήσαν τους καλύτερους καλλιτέχνες της εποχής. Η Καπέλλα (= παρεκκλήσιο — Σ.τ.Μ.) των Πάτσι χτίστηκε από τον Μπρουελλέοσι, τα παρεκκλήσια των Μπραγκάτσι, Σασσέτι, Τορναμπουόνι, Στρότσι, διακοσμήθηκαν από ζωγράφους σαν το Μαζάτσιο, τον Μπαλντοβινέτι, τον Γκιρλαντάιο και το Φίλιππο Λίππι. Είναι πολύ άμφίβολο αν οι Μέδιοι ήσαν οι πιό άντιδοτελές κι έξυπνοι από όλους αυτούς τους φιλότεχνους. Ο ένας από τους δυο μεγάλους Μέδικους, ο Κόζιμο, φαίνεται ναχε το πιό στέρο κι ισσορημένο γούστο. Η μήπως ήταν η εποχή του μόνο κιό ισσορημένη; Αύτος μίθωσε το Ντονατέλλο, το Μπρουελλέοσι, το Γκιμπέρτι, το Μικελότσο, το Φρά Αντζέλινο, το Λούκα ντελλά Ρόμπια, το Μπενότσο Γκόττολι και το Φρά Φίλιππο Λίππι. ● Ντονατέλλο, ο μεγαλύτερος απ' όλους αυτούς, άσφαλώς στο πρόσωπο του Ρομπέρτο Μαρτέλλι είχε ένα πιό ένθουσιώδη φίλο και προσάτη. Άλλίως για ποιό λόγο θα έχατέλειπε άπαιλητημένα τη Φλωρεντία, αν ο Κόζιμο είχε εκτιμήσει την άληθινή του αξία; «Ο Κόζιμο ήταν μεγάλος φίλος του Ντονατέλλο κι όλων των ζωγράφων και γλυπτών» διαβάσουμε, άλήθεια, στ' άπομνημονόματα του Βεοπασιανού Μπισσιτσι. «Όμως, ανεχίζει ο ίδιος, «έπειδή του φαινόταν ότι υπήρχε λίγη δουλειά γι' αυτόν κι έπειδή λυπούνταν που ο Ντονατέλλο

θάμενε αδρανής τοῦ ἐμπιστεύθηκε τοὺς κριτῶνες καὶ τὶς θύ-
ρες τοῦ ἱεροφυλακείου τοῦ Σάν Λορέντσο»⁶⁹. Γιατὶ ἕμως ἔ-
νας καλλιτέχνης σάν τὸ Ντονατέλλο διέτρεχε τὸν κίνδυνο νὰ
μείνει ἀνεργός σ' αὐτὴ τὴ γουστὴ ἐποχὴ τῶν τεχνῶν; Γιατὶ
ἤθελε νὰ δοθεῖ στὸ Ντονατέλλο μιὰ παραγγελία σάν ἰ-
διαίτερη χάρη;

Εἶναι ἐξίσου δύσκολο, ἴσως καὶ δυσκολότερο, νὰ ἐκτι-
μήσουμε ὁρᾶ τὸ πῶς καταλάβαινε τὴν τέχνη ὁ Λορέντσο.
Τὸ ὑψηλὸ ἐπίπεδο καὶ ἡ ποικιλία τῶν ταλάντων στὸ περιβάλλ-
ον του θεωρήθηκαν πάντα ὅτι ὀφείλονταν σ' αὐτόν, ἐνῶ τὸ
ἔντονο αἶσθημα τῆς ζωῆς, ποὺ ἐκφράζουν οἱ ποιητές, φιλό-
σοφοι καὶ καλλιτέχνες, τοὺς ὁποίους αὐτὸς ὑποστήριξε, χα-
ρακτηρίστηκε διὰ ἀκτινοβολοῦσε ἀπὸ τὴ δική του προσωπι-
κότητα. Ἀπὸ τὸ Βολταίρο καὶ μετὰ, ἡ ἐποχὴ του λογαρια-
στικῆ μαζὶ μὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ Περικλῆ, τὴν ἡγεμονία τοῦ
Αὐγούστου καὶ τὸν Grand Siècle (=τὸν μεγάλο αἰῶνα τοῦ
Λουδοβίκου ΙΔ' — Σ.τ.Μ.), σάν μιὰ ἀπὸ τὶς εὐτυχεῖς πε-
ριόδους τῆς ἀνθρώπινης ἱστορίας. Ὁ ἴδιος ἦταν ποιητὴς καὶ
φιλόσοφος, συλλέκτης ἔργων τέχνης καὶ ἰδρυτὴς τῆς πρώτης
στὸν κόσμον ἀκαδημίας τέχνης. Εἶναι γνωστὸς ὁ ρόλος ποὺ
ἔπαιξε στὴ ζωὴ του ὁ νεοπλατωνισμὸς καὶ τὸ πόσα χρωστοῦ-
σε σὲ κείνον προσωπικὰ τὸ κίνημα αὐτό. Γνώριμες μᾶς εἶναι
καὶ οἱ λεπτομέρειες τῶν φιλικῶν του σχέσεων μὲ τοὺς καλ-
λιτέχνες τῆς ἐποχῆς του. Εἶναι γνωστὸ ὅτι ὁ Βερόκκιο ἀνα-
στήλωνε ἀρχαιότητες γιὰ λογαριασμό του, ὅτι γι' αὐτόν ἔ-
χτισε ὁ Τζουλιάνο ντὰ Σανγκάλλο τὴ Βίλλα ντὰ Καγιάνο καὶ
τὸ ἱεροφυλακεῖο τοῦ Ἁγίου Πνεύματος, ὅτι ἀπ' αὐτόν χρησι-
μοποιήθηκε πολὺ ὁ Ἀντόνιο Πολλαγιόλο καὶ ὅτι ὁ Μποτσιέλλο
καὶ ὁ Φιλίππινο Λίππι ἦσαν στενοὶ του φίλοι. Σκεφεῖτε
ὅμως ὅλα τὰ ὄνόματα ποὺ λείπουν ἀπὸ τοῦτο τὸν κατάλογο!
Ὁ Λορέντσο δχι μόνον ἔκαμε καὶ δίχως τὶς ὑπηρεσίες τοῦ
Μικενζέττιο ντὰ Μαγιάνο, τοῦ δημιουργοῦ τοῦ Παλάτσο Στρό-
τσι, καὶ τοῦ Περουτζίνο, ποὺ πέρασε πολλὰ χρόνια στὴ Φλω-
ρεντία κατὰ τὴ διάρκεια τῆς διακυβέρνησής του, ἀλλὰ καὶ
δίχως ἐκείνες τοῦ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, τοῦ μεγαλύτερου
καλλιτέχνη ὕστερ' ἀπὸ τὸ Ἴτονατέλλο, ὁ ὁποῖος προφανῶς

ἔφυγε ἀπὸ τὴ Φλωρεντία ἐξαιτίας τῆς ἐλλείψεως ἀναγνώρι-
σης καὶ ἀναγκάστηκε νὰ μετακινηθεῖ στὸ Μιλάνο. Ἴσως τὸ
γεγονός, ὅτι δὲν εἶχε ἀπολύτως καμιά σχέση μὲ τὰ νεοπλα-
τωνικὸ κίνημα⁷⁰, νὰ ἐξηγεῖ, γιατί ὁ Λορέντσο δὲν ἐνδιαφέρ-
θηκε γι' αὐτόν. Ὁ νεοπλατωνισμὸς, ὅπως καὶ ὁ ἴδιος ὁ πλα-
τωνικὸς ἰδεαλισμὸς, ἦταν ἔκφραση μιᾶς καθαρὰ ἐνατενιστι-
κῆς στάσης ἀπέναντι στὸν κόσμον καὶ ὅπως κάθε φιλοσοφία,
ποὺ ἀνατρέχει σὲ καθαρὰς ἰδέες σάν τὶς μόνες αὐθεντικὲς
ἀρχές, συνεπαγόταν μιὰν ἐπάρρηση τῶν πραγμάτων τῆς «κο-
νῆς πραγματικότητας». Τὴ μοίρα αὐτῆς τῆς πραγματικότη-
τας τὴν ἄφηγε στοὺς τυρινοὺς κατόχους τῆς ἐξουσίας, γιατί
ὁ πραγματικὸς φιλόσοφος, ὅπως πίστευε ὁ Φιτσίνο, πασχίζει
μόνον νὰ πεθάνει ὡς πρὸς τὴν πρόσκαιρη πραγματικότητα
καὶ νὰ ζήσει μέσα στὸν ἄχρονον κόσμον τῶν ἰδεῶν⁷¹. Εἶναι
πρόδηλο ὅτι αὐτὴ ἡ φιλοσοφία τραβοῦσε ἀνεκπόμενα ἕναν
ἄνθρωπον σάν τὸν Λορέντσο, ὁ ὁποῖος εἶχε καταστρέψει τὰ τε-
λευταῖα ἔχνη δημοκρατίας καὶ ἀποδοκίμαζε κάθε λογῆς πο-
λιτικὴ ἐνεργητικότητα (activism)⁷². Ἐν πάσῃ περιπτώσει,
τὸ πλατωνικὸ δόγμα, ποὺ εἶναι τόσο εὐκολο νὰ ρευστοποιηθεῖ
καὶ νὰ μεταφερθεῖ σὲ καθαρὰ ποιητικὴ γλῶσσα, θὰ βρίσκον-
ταν σὲ συμφωνία μὲ τὸ γούστο του.

Τίποτε δὲν εἶναι πιὸ τυπικὸ γιὰ τὴν προστασία τῶν καλ-
λιτεχνῶν ἀπὸ μέρους τοῦ Λορέντσο ἀπὸ τὴ σχέση του μὲ τὸ
Μπερτόλντο. Ὁ κομψὸς αὐτός, ἀλλὰ σχετικὰ ἀσήμαντος γλύ-
πτης ἦταν ὁ πιὸ στενὰ συνδεμένος μ' αὐτόν ἀπ' ὅλους τοὺς
καλλιτέχνες τῆς ἐποχῆς. ● Μπερτόλντο ζοῦσε μαζὶ του, κα-
θόταν καθημερινὰ στὸ τραπέζι του, τὸν συντρόφευε στὰ τα-
ξίδια του, ἦταν ἐμπιστὸς του, καλλιτεχνικὸς του σύμβουλος
καὶ διευθυντὴς τῆς ἀκαδημίας του. Εἶχε χιούμορ καὶ αἰσθησι-
μοῦ ἀπὸ τὸν ἀφέντη του, παρὰ τὴ στενότητα τῆς σχέσης
τους ἦταν ἄνθρωπος μὲ λεπτὴ καλλιέργεια καὶ κατεῖχε τὸ
χάρισμα νὰ μπαίνει ἐξυπνα στὶς καλλιτεχνικὲς ἰδέες καὶ ἐ-
πιθυμίες τοῦ προστάτη του ἦταν ἄνθρωπος μεγάλης προσω-
πικῆς ἀξίας καὶ ἐντούτοις ἔτοιμος νὰ ὑποταχθεῖ ἀπόλυτα μὲ
μιὰ λέξη, ἦταν ὁ ἰδωδης ἀλλεῖας καλλιτέχνης⁷³. Θάπρε

πε νάταν πηγή μεγάλης εύχαρίστησης για τὸ Λορέντζο τὸ νὰ μπορεί νὰ ὀρησθεῖ τὸ Μπερτόλντο στὴ δουλειά του, καθὼς «ἐπινοοῦσε πολὺ πλοκές κι ἀλλόκοτες, καμιά φορά μάλιστα καὶ κοινότοπες ἀλληγορίες καὶ κλασσικοὺς μύθους»⁷⁴, καὶ τὸ νὰ βλέπει τὴν πραγμάτωση τῆς ἀνθρωπιστικῆς λογιᾶς τῆς του, τῶν μυθολογικῶν του ὀνείρων καὶ τῶν ποιητικῶν του φαντασιῶν. Τὸ ὄφος τοῦ Μπερτόλντο, ὁ περιορισμὸς του στὴν εὐγενική, εὐκαμπτη κι ὠστόσο ἀνθεκτικὴ ὕλη τοῦ ὀρειχάλκου καὶ ἡ μορφή τῶν λεπτῶν καὶ κομψῶν συνθέσεων μὲ τίς μικρὲς φιγούρες, ἐν πάσῃ περιπτώσει συμφωνοῦσαν πάρα πολὺ μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ Λορέντζο γιὰ τὴν τέχνη. Ἡ προτίμησή του γιὰ τὴ μικροτεχνία εἶναι ὀλοφάνερη. Πολὺ λίγα ἀπὸ τὰ μεγάλα δημιουργήματα τῆς φλωρεντικῆς γλυπτικῆς ἔβρισκονταν στὴν κατοχὴ του⁷⁵ τὸν πυρήνα τῆς συλλογῆς του ἀποτελοῦσαν πολῦτιμοι λίθοι κι ἀνάγλυφα κοσμημάτων, ἀπ' τὰ ὀποῖα εἶχε στὴν κατοχὴ του κάπου πέντε ὄς ἕξη χιλιάδες⁷⁶. Τὸ εἶδος αὐτὸ ἦταν κομμάτι τῆς κλασσικῆς κληρονομίας καὶ σὰν τέτοιο ἐκεῖνος τὸ ἐνοοῦσε. Τὸ γεγὸνος, ὅτι τὸ εἶδος αὐτὸ καλλιεργοῦσε μιὰ κλασσικὴ τεχνικὴ καὶ κλασσικὰ θέματα, δὲν ἦσαν στὴν πραγματικότητα τὸ μικρότερο προσὸν τῆς τέχνης τοῦ Μπερτόλντο. Ὀλόκληρη ἡ δραστηριότητα τοῦ Λορέντζο σὰν προσιάτη καὶ συλλέκτη δὲν ἦταν τίποτε ἄλλο παρὰ ἡ μονομανία ἐνὸς μεγαλοάρχοντα. Κι ὀπως ἀκριβῶς ἡ συλλογὴ του ἀπὸ πολλὰ ἀπόψεις εἶχε πᾶνω τῆς τὰ γνωρίσματα τοῦ κιβωτίου περιέργων ἀντικειμένων ἐνὸς ἡγεμόνα, ἔτσι καὶ τὸ γούστο του, γενικὰ, ἡ ἀγάπη του γιὰ τὸ λεπτὸ καὶ τὸ δαπανηρὸ, τὸ μῦθαιμὸ καὶ τὸ καλλιτεχνιστικὸ, εἶχε πολλὰ σημεῖα ἐπαφῆς μὲ τὴν κλίση τῶν Γάλλων ἀντιβασιλιάδων γιὰ τὸ ροκοκὸ.

Στὸν δέκατο πέμπτο αἰῶνα, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Φλωρεντία ποὺ παραμένει τὸ σπουδαιότερο καλλιτεχνικὸ κέντρο στὴν Ἰταλία ἴσαμε τὸ τέλος τοῦ αἰῶνα, ἀναπτύσσονται κι ἄλλα σπουδατικὰ κέντρα καλλιέργειας τῶν τεχνῶν — προπαντὸς στὶς αὐλὲς τῆς Φερράρας, τῆς Μάντουα καὶ τοῦ Ὀυρμπίνου. Αὐτὲς ἀκολουθοῦν τὸ πρότυπο τῶν βορειοἰταλικῶν αὐλῶν τοῦ δέκατου τέταρτου αἰῶνα σὲ τοῦτες ὀφείλουν τὰ ἱπποτι-

κορμαντικὰ ἰδεώδη τους καὶ τὴν παραύση τοῦ ἀπὸ τῆς τοπικῆς κι ἔχει σὴν τῆς μεσαιῶς τάξης τρόπου ζωῆς τους. Ὀμως τὸ νέο πνεῦμα τῆς μεσαιῶς τάξης μὲ τὸν ὀρθολογισμὸ του, ὁ ὀποῖος εἶχε στόχο τὴν ἀποτελεσματικὴ παραγωγή καὶ τὴ χειραφέτησή του ἀπὸ τὴν παράδοση, δὲν ἀφήνει ἀνεπηρέαστη τὴ ζωὴ τῶν αὐλῶν. Εἶναι: κλήθεια ὅτι οἱ παλιὲς ἱπποτικὲς μυθιστορίες ἐξακολουθοῦν νὰ διαβάζονται, ὠστόσο ἀπέναντί τους ἔχει ὀλοθετηθεῖ μιὰ καινούργια, πῶ ὀπεροτικὴ καὶ μισοειρωνικὴ στάση. Ὀχι μόνο ὁ Λουτζι Πούλτσι στὴν ὀστικὴ Φλωρεντία, ἀλλὰ καὶ ὁ Μπογιάρντο στὴν αὐλικὴ Φερράρα χειρίζεται: τὰ ἱπποτικὰ θέματα σ' ἕνα καινούργιο, μισοσοῦαρό, τόνο ἀπόσπασης ἀπ' αὐτὰ. Ὀι τοιχογραφίες στοὺς πύργους καὶ στ' ἀνάκτορα διατηροῦν ἀκόμα τὴν ἀτμόσφαιρα ποὺ εἶναι ἀρκετὰ ὀκεία ἀπὸ τὸν προηγούμενο αἰῶνα, ἐνὶ συνεχίζου νὰ ἐνοοῦνται, σὰ θέματα γιὰ καλλιτεχνικὴ ἀναπαράσταση, θέματα τῆς κλασσικῆς μυθολογίας κι ἱστορίας, ἀλληγορίες τῶν ἔρετῶν καὶ τῶν τεχνῶν, προσωπικότητες τῆς ἄρχουσας ὀικογένειας καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὴ ζωὴ τῆς αὐλῆς, δμως οἱ παλιὲς μυθιστορίες ἐλάχιστα χρησιμεποῦνται σὰν πηγές⁷⁷. Ἡ ζωγραφικὴ δὲν εἶναι κατάλληλο μέσο γιὰ τὸν εἰρωνικὸ χειρισμὸ ὀποιοῦδήποτε θέματος. Διδακτικὰ παραδείγματα αὐλικῆς τέχνης τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα ἔχουμε σὲ δυὸ σημαντικὸς τόπους: τίς τοιχογραφίες τοῦ Φραντσέσκο Κόσσα στὸ Παλάτσο Σκιφανόγια στὴ Φερράρα καὶ τίς νωπογραφίες τοῦ Μαντένια στὴ Μάντουα. Στὴ Φερράρα ἰσχυρότερος εἶναι ὁ σύνδεσμος μὲ τὴν ὀψιμὴ γοθτικὴ γαλλικὴ τέχνη, ἐνὶ στὴ Μάντουα μὲ τὸν ἰταλικὸ νατουραλισμὸ τῆς ἐποχῆς καὶ στὶς δυὸ αὐτὲς περιπτώσεις ὀμως, ἡ διαφορὰ ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς μεσαιῶς τάξης τῆς ἑδῆς περιόδου εἶναι πῶ πολὺ θεματικὴ παρὰ μορφολογικὴ. Ὀ Κόσσα δὲν εἶναι θεμελιωδῶς διαφορετικὸς ἀπὸ τὸν Πεζέλλινο, ἐνὶ ὁ Μαντένια περιγράφει: τὴ ζωὴ στὴν ἀδλὴ τοῦ Λουδοβίκου Γκαυζάγκα μὲ τὸσο σχεδὸν ἄμεσο νατουραλισμὸ, ὀσο, γιὰ τὸ ροκοκὸ αἶσθημα, ὁ Γκιρλαντάγιο τὴ ζωὴ τῶν πατρικίων τῆς Φλωρεντίας. Ὀι δια-

φορές στο καλλιτεχνικό γούστο των δυο κύτων κύκλων σε πολύ μεγάλο βαθμό προσαρμόζονται αμοιβαία.

Η κοινωνική λειτουργία της αβλικής ζωής είναι να εξασφαλίζει την υποστήριξη και την προσκόλληση του κοινού στον οίκο που αρχεί. Οι ηγεμόνες της Αναγέννησης όχι μόνο θέλουν να ξεαπατήσουν το λαό, αλλά και θέλουν επίσης να κάνουν εντύπωση στους ευγενείς και να τους προσδέσουν στην αβλή⁷⁸. "Όμως δεν εξαρτιούνται ούτε από τις υπηρεσίες ούτε από τη συντροφιά τους" μπορούν να χρησιμοποιήσουν όποιονδήποτε, οποιαδήποτε καταγωγή, αρκεί να είναι χρήσιμος⁷⁹. Συνεπώς οι Ιταλικές αβλές της Αναγέννησης διαφέρουν από τις μεσαιωνικές αβλές στην ίδια τους τη σύσταση: δέχονται στον κύκλο τους νεόπλουτους τυχοδιώκτες κι εμπόρους που έκαναν χρήματα, πληθείους άνθρωπιστές και κωκοανθερμεμένους καλλιτέχνες — το ίδιο σά να είχαν όλα τα παραδοσιακά κοινωνικά προσόντα. Αντίθετα προς την αποκλειστική ήθικη κοινότητα της αβλικής Ιπποσύνης, στις αβλές αυτές αναπτύσσεται ένας συγκρατικά ελεύθερος, κατά βάση διανοητικός τύπος ζωής του σαλονιού, που από τη μια μεριά είναι συνέχιση του αβλικού κοινωνικού πολιτισμού των κύκλων της μεσαιωνικής τάξης, όπως περιγράφεται στο *Decamerone* (= Δεκαήμερο — Σ.τ.Μ.) και στον *Paradiso degli Alberti* (= Παράδεισο των Άλμπερτι — Σ.τ.Μ.), ενώ από την άλλη εκπροσωπεί το προπαρασκευαστικό στάδιο στην ανάπτυξη των φιλολογικών εκείνων σαλονιών που παίζουν τόσο σπουδαίο ρόλο στην πνευματική ζωή της Εύρωπης κατά το δέκατο έβδομο και δέκατο ογδοο αιώνα. Αν κι οι γυναίκες συμμετέχουν στη φιλολογική κοινωνική ζωή εύθως από την αρχή, δεν αποτελούν το επίκεντρο των αβλικών σαλονιών της Αναγέννησης, ενώ αργότερα, την εποχή των σαλονιών της μεσαιωνικής τάξης, γίνονται το επίκεντρο, αλλά με έννοια ολότελα διαφορετική απ' ό,τι την εποχή της Ιπποσύνης. Παρεμπιπτόντως, η πολιτιστική σπουδαιότητα των γυναικών είναι μονάχα άλλη μιά έκφραση του εθολογισμού της Αναγέννησης. Θεωρούνται πνευματικά έσως με τους άνδρες, όχι όμως ανώτερές τους «Κάθε τι που

μπορούν να το καταλάβουν οι άντρες, μπορούν να το καταλάβουν κι οι γυναίκες», για να παραθέσουμε από την *Cortegiano* (= Αβλικό, έργο του Καστιλιόνε, είδος οδηγού καλής συμπεριφοράς, Σ.τ.Μ.). "Όμως η γενναιοφροσύνη που απαιτεί ο Καστιλιόνε από τον αβλικό δεν έχει πια πολλά κοινωνικά σημεία με τη γυναικολογία των Ιπποτών. Η Αναγέννηση είναι άρσενική εποχή: γυναίκες όπως η Λουρητία Βοργία, που κρατούσε αβλή στο Νέπι, ή και η Ισαβέλλα γ' Έσπε, που ήταν το επίκεντρο της αβλής στη Φερράρα και στη Μάντουα και που όχι μόνο είχε παρακινητική επιρροή πάνω στους ποιητές του περιβάλλοντός της, αλλά φαινόταν κι ότι ήταν ελθόμενες στις πλαστικές τέχνες, είναι εξαίρεσεις. Σχεδόν παντού οι σημαντικοί προστάτες και φίλοι τέχνης είναι άνδρες.

Η αβλική ζωή της μεσαιωνικής Ιπποσύνης δημιουργήσε ένα νέο σύστημα ήθικης, νέα ιδεώδη ήρωισμού κι ανθρωπιάς. Οι Ιταλικές αβλές της Αναγέννησης δε σκοπεύουν τόσο ψηλά: η συμβολή τους στον κοινωνικό πολιτισμό περιορίζεται στην αντίληψη εκείνη της εκλέπτυνσης που, παραπέρα εξελιγμένη από Ισπανικές επιδράσεις, φτάνει στο δέκατο έκτο αιώνα στη Γαλλία και γίνεται εκεί η βάση του αβλικού πολιτισμού και το πρότυπο για ολόκληρη την Ευρώπη. "Όσο αφορά τα καλλιτεχνικά ζητήματα, είναι αμφίβολο αν οι αβλές του δέκατου πέμπτου αιώνα δημιούργησαν τίποτε καινούργιο. Η τέχνη του οφείλει την καταγωγή της στους ηγεμόνες της περιόδου αυτής δεν είναι ούτε καλύτερη ούτε χειρότερη ποιοτικά από την τέχνη που εγκαινιάζει η μεσαιωνική τάξη των πόλεων. Η έκλογή του καλλιτέχνη πιθανό να εξαρτιέται συχνότερα από τοπικές συνθήκες παρά από το προσωπικό γούστο και την κλίση του προστάτη, ωστόσο έχει να μνημονεύσουμε ότι ο Σιγκισμόντο Μαλατέστα, ένας από τους σκληρότερους ηγεμόνες της Αναγέννησης, χρησιμοποίησε το μεγαλύτερο ζωγράφος της εποχής, τον Πιέρο ντελλε Φραντσέσκα, κι ότι ο Μαντένια, ο σπουδαιότερος ζωγράφος της επόμενης γενιάς, εργάζεται όχι για τον μεγάλο Λορέντσο Μέδικο, αλλά για τον ηγεμονίσκο Λουδοβίκο Γκουζά-

ἡν ἴσως διήλθον δὲ συνεπάγεται ὅτι οἱ ἡγεμόνες αὐτοὶ εἶχαν τὸ χαρακτήρα ἀλάνθαστων εἰδημόνων. Εἶχαν στήν κατοχή τους τόσο πράγματα δεύτερης ἢ καὶ τρίτης σειράς, ὅσα κι οἱ φιλότεχνοι τῆς μεσαίας τάξης. Ἄν τὴν ἐξετάσουμε ἀπὸ πρὸ κοντά, ἢ θέσῃ ὅτι στήν Ἀναγέννηση ἡ τέχνη ἐκτιμοῦνταν καθολικά, ἀποδείχνεται τόσο ἀβάσιμος μύθος ὅσο καὶ κείνη πού ὑποστηρίζει τὸ ὁμοίωμα ὕψηλὸ ἐπίπεδο τῆς καλλιτεχνικῆς τῆς παραγωγῆς. Ἰσόρροπα μέτρα γούστου δὲν εἶχαν ἐπιτευχθεῖ οὔτε στὶς ἀνώτερες κοινωνικὲς τάξεις, ὡς ἀφήσουμε πρὸς τὶς κατώτερες. Τίποτε δὲν εἶναι πρὸς τυπικὸ γιὰ τὸ κυρίαρχο καλλιτεχνικὸ γούστο τῆς ἐποχῆς ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ Πιντουρίκιο, ὁ κομφός, ἀλλὰ μάλλον ἐπιφανειακὸς διακοσμητικὸς ζωγράφος, ἦταν ὁ πρὸ πολυάσχολος καλλιτέχνης τῆς ἐποχῆς του. Ὅμως ἐπιτρέπεται, ἔστω, νὰ μιᾶμε καθόλου γιὰ καθολικὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴν τέχνη, κατὰ τὸν τρόπο πού τὸ κάνουν οἱ συγῆθεις ἐκθέσεις γιὰ τὴν Ἀναγέννηση; «Μεγάλοι καὶ μικροί» εἶχαν πραγματικὰ ἴσο μερίδιο σὲ θέματα τέχνης; «Ὀλόκληρη ἡ πόλη» ἐνθουσιαζόταν πρᾶγματι γιὰ τὸ σχέδιο ἐνὸς καθεδρικοῦ ναοῦ στὴ Φλωρεντία; Ἡ προπαρασκευὴ ἐνὸς ἔργου τέχνης ἦταν πραγματικὰ «γεγονὸς γιὰ ὀλόκληρο τὸν πληθυσμὸ τῆς πόλης»; Ἀπὸ ποιῆς τάξεις ἐποτελεῖται αὐτὸς ὁ «ὀλόκληρος» πληθυσμὸς; Περιλάβαινε τοὺς ἐργάτες πού πέθαιναν τῆς πείνας; Ἐλάχιστα πιθανό. Περιλάβαινε τοὺς μικροαστοὺς; Ἴσως. Ἐν πάσῃ περιπτώσει ὁμως τὸ ἐνδιαφέρον τῶν πλατύτερων μαζῶν γιὰ τὶς ἐγνοιες τῆς τέχνης θὰ ἦταν περισσότερο θρησκευτικὸ καὶ περιορισμένο, παρὰ καθαρὰ καλλιτεχνικὸ. Δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε ὅτι τὴν ἐποχὴ ἐκείνη οἱ δημόσιες ὑποθέσεις ἀκόμα λάβαιναν κατὰ μεγάλο μέρος χώρα στυλὸς δρόμους. Ὅμως μιὰ ἀποκρίτικη πομπή, μιὰ ἐπίσημη ὑποδοχὴ ἢ μιὰ κηδεία, ἀσφαλῶς δὲν ξεσήκωναν λιγότερο ἐνδιαφέρον ἀπὸ τὸ δημόσιον ἐκτεθειμένο σχέδιο τοῦ Λεονάρντο γιὰ Βίντσα, πού, ὅπως μᾶς λένε, τὸ κοινὸ συνωστιζόταν δυὸ μέρες γιὰ νὰ τὸ δεῖ. Οἱ πρὸ πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς δὲ θὰ ὑποψιάζονταν τὴν ποιστικὴν διαφορά ἀνάμεσα στὴν τέχνη τοῦ Λεονάρντο καὶ σὲ κείνη τῶν συγχρόνων του, ἔστω κι ἂν τὸ χάσμα ἀνάμεσα σὲ

ποιότητα καὶ δημοτικότητα ἀσφαλῶς δὲν ἦταν τόσο πλατὺ ὅσο σήμερον. Τὸ χάσμα αὐτὸ μέλλοις ἐμφανισθεῖν τότε καὶ μισροῦσε ἀκόμα νὰ γεφυρωθεῖ κατὰ τὴν περίστασιον — τὸ καλλιτεχνικὸ πολυτιμὸ ὄν ἦταν ἀκόμα ἀποκλειστικὸ κτήμα τῶν μνημόνων. Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι οἱ καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης ἀπόλαυνον μιὰ κάποια δημοτικότητα, αὐτὸ τὸ μαρτυρεῖ ὁ μεγάλος ἀριθμὸς ἱστοριῶν καὶ ἀνεκδότων, πού κυκλοφοροῦσε γύρω ἀπὸ καλλιτέχνες. Πάντως ἡ δημοτικότητα αὐτὴ δὲν παρεχόταν στοὺς καλλιτέχνες σὰν τέτοιους. Ἄλλὰ προπάντως στὶς προσωπικότητες στὶς ὁποῖες δινόταν δημόσια ἀπασχόλησις καὶ πού ἔπαιρναν μέρος σὲ διαγωνισμοὺς, ἐκθέτανε τὰ ἔργα τους, ἔπαιρναν προκαταβολικά τις παραγγελίες τῶν συντεχνιῶν καὶ τραβοῦσαν τὴν προσοχὴ μόνο καὶ μόνο μετὰ ἀσυνήθιστα γνωρίσματα τοῦ ἐπαγγέλματός τους.

Περὰ τὴ σχετικὰ μεγάλη ζήτησις τέχνης πού ὑπῆρχε σὲ πόλεις καθὼς ἡ Φλωρεντία καὶ ἡ Σιένα τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης, δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ μιλήσουμε γιὰ λαϊκὴ τέχνη, μὲ τὴν ἔννοια πού μποροῦμε νὰ κάμουμε λόγο γιὰ τὴ λαϊκὴ ποίησις τῶν θρησκευτικῶν ὕμνων, τῶν rappresentazioni sacre (= ἱερῶν παραστάσεων — Σ.τ.Μ.) καὶ τῆς λαϊκῆς μπαλλάντας, στὴν ὁποία ἐκφυλίστηκαν οἱ ἱπποτικὲς μυθιστορίες. Ἀσφαλῶς δὲν ὑπῆρχε χωριάτικη τέχνη, ὅπως καὶ δὲν ὑπῆρχε ἐπίσης διαδομένη παραγωγὴ ἀτζαμήδων πού προορίζονταν γιὰ λαϊκὴ κατανάλωσις, ὥσπὸς τὰ πραγματικὰ ἔργα τέχνης, παρὰ τὴ σχετικὴ τους φθηνότητα, ἦσαν πάνω ἀπὸ τις οἰκονομικὲς δυνατότητες τῆς μεγάλης πλειοψηφίας τοῦ πληθυσμοῦ. Ἐχει ἐπιβεβαιωθεῖ ὅτι κατὰ τὸ τέλος τῆς δεκαετίας τοῦ 1470 λειτουργοῦσαν στὴ Φλωρεντία 84 ἐργαστήρια ξυλοχαρκτηκῆς καὶ ξυλοστοιλιτικῆς, 54 γιὰ διακοσμητικὲς ἐργασίες σὲ μάρμαρον καὶ πέτρα καὶ 44 χρυσοχοίας κι ἀργυροχοίας⁸⁰. Δὲν ἔχουμε ἀναγράφες τοῦ ἀριθμοῦ τῶν ζωγράφων καὶ γλυπτῶν πού ἀπασχολοῦνταν τὴν ἴδια ἐποχὴ, ἀλλὰ ὁ συντεχνιακὸς κατάλογος τῶν ζωγράφων τῆς Φλωρεντίας ἀνάμεσα σὲ 1409 καὶ 1499 δαίχνει 41 ὀνόματα⁸¹. Μιὰ σύγκρισις τῶν στοιχείων αὐτῶν μὲ τὸν ἀριθμὸ τῶν τεχνιτῶν πού ἀπασχολοῦνταν σὲ ἄλλα ἐπιτηδεύματα

τὸ γεγονός· λ.χ., ὅτι ὑπῆρχαν στὴν ἴδια ἐποχὴ 84 ξυλογράφοι καὶ 70 χαράπηδες στὴ Φλωρεντία⁸² — ἀρκεῖ νὰ δώσει μιὰ ἰδέα γιὰ τίς τοτινὲς δαπάνες στὴν τέχνη. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ καλλιτέχνες, τῶν ὁποίων μπορεῖ νὰ θεβαιωθεί ἡ ταυτότητα, δικαιολογοῦν μονάχα τὸ ἓνα τρίτο, ἢ καὶ τὸ ἓνα τέταρτο, ἀπὸ τοὺς μαστόρους πού τὰ ὀνόματά τους ἦταν περασμένα στοὺς συντεχνιακοὺς καταλόγους⁸³. Ἀπὸ τοὺς 32 ζωγράφους πού εἶχαν δικό τους ἐργαστήρι στὴ Σιένα στὰ 1428, γνωρίζουμε μόνο ἑννιά⁸⁴. Οἱ περισσότεροί τους, ἐν πάσῃ περιπτώσει, πιθανὸν καὶ μὴν ὑπῆρξαν προσωπικότητες πού μπορεῖ ν' ἀναγνωριστοῦν ἀτομικὰ καὶ θ' ἀφιερῶθηκαν, καθὼς ὁ Νέρι ντι Μπίτσι, στὴ μαζικὴ παραγωγή. Οἱ δουλειές τῶν ἐργολαβῶν τούτων, γιὰ τίς ὁποῖες ἔχουμε ἀκριβεῖς πληροφορίες στὰ ἀρχεῖα τοῦ Νέρι ντι Μπίτσι⁸⁵, ἀποδείχνουν ὅτι τὸ αἶσθημα ποιότητας τοῦ κοινοῦ δρόλου δὲν ἦταν κάτι τόσο ἀξόπλιστο ὅσο συνήθως πιστεύεται ὅτι ἦταν. Ἡ πλειοψηφία τοῦ κοινοῦ ἀγόραζε κατώτερα προϊόντα μόνον γιὰ ποιότητας. Ἄν κρίνουμε ἀπὸ κείνα πού λέγονται γιὰ τὴν Ἀναγέννηση στὰ ἐγχειρίδια, θὰ φανταζόμαστε ὅτι ἦταν ἔθος ἢ κατοχὴ ἔργων τέχνης κι ὅτι ὁ γενικὸς κανόνας ἦταν τέτοια ἔργα νὰ θρίσκονται τουλάχιστο στὰ σπίτια τῆς εὐπορῆς μεσαίας τάξης. Ἀλλά, κατὰ τὰ φαινόμενα, δρόλου δὲ συνέδρανε αὐτό. Ὁ Τζιοβ. Μπατ. Ἀρμενίνι, ἕνας τεχνοκρίτης τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα, παρατηρεῖ ὅτι ξέρει πολλὰ καλὰ σπίτια στὰ ὁποῖα δὲν ὑπάρχει ἴχνος ἀπὸ εἰκόνα ὑπερφερῆς ποιότητας⁸⁶.

Ἡ Ἀναγέννηση δὲν ἦταν πολιτισμὸς μικρῶν καταστηματαρχῶν καὶ τεχνιτῶν οὔτε μιὰς εὐπορῆς, ἡμιμαθοῦς μεσαίας τάξης, ἀλλὰ μᾶλλον τὸ ζηλότυπα φυλαγμένο κτῆμα μιὰς ἀγέρωχης κι ἐκλατινισμένης ἐλίτε. Αὐτὴ ἀποτελοῦνταν κυρίως ἀπὸ τίς τάξεις ἐκεῖνες τῆς κοινωνίας πού συνδέονταν μὲ τὴν ἀνθρωπιστικὴ καὶ νεοπλατωνικὴ κίνηση — μιὰ ἐννοια καί, στὸ σύνολό της, μὲ ἴδια νοοτροπία ἰντελιγκέντσιαι, τέτοια πού κι ὁ κλῆρος, λ.χ., παριμένος σὰ σύνολο ποτὲ δὲν ὑπῆρξε. Τὰ σημαντικὰ ἔργα τέχνης γι' αὐτὸν τὸν κύκλο προσορίζονταν. Οἱ εὐρύτερες μάζες εἴτε δὲν τὰ γνώ-

ρίζαν καθόλου εἴτε τὰ ἐκτιμοῦσαν ἀνεπαρκῶς καὶ ἀπὸ σκοπὴ μὴ καλλιτεχνικὴ, θρίσκοντας τὴ δικὴ τους αἰσθητικὴ εὐχαρίστηση σὲ ὑποδεέστερα προϊόντα. Τούτη ἦταν ἡ προέλευση ἐκείνου τοῦ ἀγεφύρωτου χάσματος ἀνάμεσα σὲ μιὰ μορφωμένη μειοψηφία καὶ σὲ μιὰν ἀμόρφωτη πλειοψηφία πού ποτὲ πρὶν δὲν εἶχε γίνει γνωστὸ σὲ τέτοιο βαθμὸ καὶ πού ἐπρόκειτο νὰ εἶναι τόσο ἀποφασιστικὸς παράγοντας σ' ὀλόκληρη τὴ μελλοντικὴ ἐξέλιξη τῆς τέχνης. Ὁ πολιτισμὸς τοῦ Μεσαίωνα δὲν ἦταν οὔτε κι ἐκεῖνος πολιτισμὸς μιᾶς τυποποιημένης κοινότητας, ἐνῶ οἱ ὑποστηρικτὲς τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ^{86α} στὴν κλασσικὴ ἐποχὴ εἶχαν πλήρη ἐπίγνωση τῆς ἀπόστασής τους ἀπὸ τίς μάζες, ὅμως σὲ καιμὴν ἀπὸ τίς περιόδους αὐτὲς δὲν ὑπῆρχε πρόθεση, μὲ τὴν ἐξάλειψη σποραδικῶν μικρῶν ομάδων, νὰ δημιουργηθεῖ σκόπιμα πολιτισμὸς μιᾶς ἀποκλειστικῆς elite, στὸν ὁποῖο ἢ εἰσόδος θὰ ἦταν κλειστὴ γιὰ τὴν πλειοψηφία. Αὐτὴ εἶναι ἡ θεμελιωδὴ ἀλλαγὴ πού συμβαίνει στὴν Ἀναγέννηση. Ἡ γλώσσα τοῦ ἐκκλησιαστικοῦ πολιτισμοῦ τοῦ Μεσαίωνα ἦταν τὰ λατινικά, ἐπειδὴ ἡ Ἐκκλησία ἀκόμα σχετιζόταν ὀργανικὰ μὲ τὸν πολιτισμὸ τῶν ὄψιμων ρωμαϊκῶν χρόνων· οἱ ἀνθρωπιστὲς ὅμως ἔγραφαν λατινικά, ἐπειδὴ ἤθελαν νὰ κόψουν μὲ τίς λαϊκὲς τάξεις τοῦ Μεσαίωνα καὶ μὲ τίς διαφορετικὲς ἐθνικὲς γλώσσες, στίς ὁποῖες αὐτὲς ἐκφράζονταν, καὶ νὰ δημιουργήσουν γιὰ λόγου τους ἓνα πολιτιστικὸ μονοπώλιο, ἔτσι ὥστε ν' ἀποτελοῦν ἓνα εἶδος νέας ἱερατικῆς κλάσας. Οἱ καλλιτέχνες θάζουν τὸν ἑαυτὸ τους κάτω ἀπὸ τὴν προστασία καὶ τὴν πνευματικὴ κηδεμονία τῆς ομάδας αὐτῆς. Μὲ ἄλλα λόγια, χειραφετοῦνται ἀπὸ τὴν Ἐκκλησία καὶ τίς συντεχνίες μονάχα γιὰ νὰ ἐξαρτηθοῦν ἀπὸ τὴν καλὴ θέληση μιᾶς ομάδας πού διεκδικεῖ γιὰ τὸν ἑαυτὸ της τὴν αὐθεντία καὶ τῆς Ἐκκλησίας καὶ τῶν συντεχνιῶν. Γιατί οἱ ἀνθρωπιστὲς λόγιοι ὄχι μόνο θεωροῦνται τώρα ὅτι εἶναι ἡ ἀπόλυτη αὐθεντία σὲ ὅλα τὰ εἰκονογραφικὰ ζητήματα πού ἔχουν ἱστορικὴ ἢ μυθολογικὴ συνάφεια, ἀλλὰ καὶ ὀργίζονται νὰ εἰδικεύονται καὶ σὲ ζητήματα μορφικῆς καὶ τεχνικῆς φύσης. Στὸ τέλος οἱ καλλιτέχνες ὑποβάλλουν τὸν ἑαυτὸ τους στὴν κρίση ἐκείνων,

για ζητήματα στα οποία προηγούμενα κώθεντικοί όδηγοί ήσαν μονάχα ή παράδοση κι οι συντεχνιακοί κανονισμοί και στα όποια δέν έπεφτε λόγος σέ κανέναν άμύητο. Η τιμή τής ανεξαρτησίας τους άπό τήν Έλληνοσύνη και τής συντεχνίας, ή τιμή πού πρέπει νά πληρώσουν για τήν κοινωνική τους άνοδο, για τήν έπιτυχία και τή φήμη, κατά ένα μέρος είναι ή άναγνώριση του άνθρωπιστή σαν του υπέρτατου κριτή σέ ζητήματα τέχνης. Οι άνθρωπιστές, βέβαια, διόλου δέν είναι όλοι τους κριτικοί μέ τά κατάλληλα προσόντα και ειδήμονες, άνάμεσά τους όμως βρίσκονται οι πρώτοι μη ειδικοί πού έχουν κάποια ιδέα για τά κριτήρια τής άληθινής ποιότητας στην τέχνη και πού είναι σέ θέση νά κρίνουν τά έργα τέχνης άπό καθαρά αισθητικούς λόγους. Αυτοί, σά μερίδα του κοινού πού είναι πράγματι ικανή νά διαμορφώσει κρίση, είναι ή άπαρχή του καλλιτεχνικού κοινού μέ τή σύγχρονή μας έννοια του δρου87.

3. Η Κοινωνική θέση του καλλιτέχνη τής Αναγέννησης

Η αύξημένη ζήτηση έργων τέχνης στην Αναγέννηση όδηγεί στο άνέθασμα του καλλιτέχνη άπό τό επίπεδο του μικροαστού τεχνίτη σέ κείνο του έλεύθερου πνευματικού εργάτη — τάξη πού προηγούμενα δέν είχε ποτέ ρίζες αλλά πού άρχισε τώρα νά εξελίσσεται σέ μιάν οικονομικά άσφαλή και κοινωνικά έδραιωμένη, άκόμα κι αν δέν ήταν διόλου ένιαία, ομάδα. Οι καλλιτέχνες του πρώιμου δέκατου πέμπτου αιώνα εξακολουθούν νά είναι έξ όλοκλήρου λαουτζίκος θεωρούνται σαν άνώτερου βαθμού τεχνίτες κι ή κοινωνική τους προέλευση και μόρφωση δέν τους κάνει διαφορετικούς άπό τά μικροαστικά στοιχεία των συντεχνιών. ● Αντρέα ντέλ Καστάνο είναι γυιός χωρικού, ό Πάολο Ουτσέλλο γυιός κουρέα, ό Φίλιππο Λίππι γυιός χασάπη, οι Πολλαγιόλο γυιοί πτηνέμποροι. Ονομάζονται κατά τήν άπασχόληση του πατέ-

ρα τους, τόν τόπο γέννησης ή τόν άφέντη τους και τους μεταχειρίζονται τόσο οικεία όσο και τους άνθρώπους του σπιτιού. Υπόκεινται στους κανόνες τής συντεχνίας και δέν είναι διόλου τό ταλέντο τους εκείνο πού τους δίνει τό δικαίωμα νά έξασκήσουν τή δουλειά τους σαν επαγγελματίες καλλιτέχνες, παρά ό κύκλος εκπαίδευσης πού συμπληρώθηκε σύμφωνα μέ τους συντεχνιακούς κανονισμούς. Η εκπαίδευσή τους βασίζεται στις ίδιες άρχές μέ κείνη των συνηθισμένων τεχνιτών έξασκούνται όχι σέ σχολεία, αλλά σ' εργαστήρια κι ή διδασκαλία είναι πρακτική, όχι θεωρητική. Άφού μάθουν τά βασικά στοιχεία γραφής, άνάγνωσης κι αριθμητικής, πάνε μαθητευόμενοι σ' ένα δάσκαλο, ένώ είναι άκόμα παιδιά, και συνήθως περνούν πολλά χρόνια μαζί του. Γνωρίζουμε ότι άκόμα κι οι Περουτζίνο, Αντρέα ντέλ Σάρτο και Φρά Μπαρτολομέο μαθήτευσαν όχτώ ως δέκα χρόνια. Πλείστοι όσοι άπό τους καλλιτέχνες τής Αναγέννησης, κι άνάμεσά τους ό Μπουνελλέσκι, ό Ντονατέλλο, ό Γκιμπέρτι, ό Ουτσέλλο, ό Αντόνιο Πολλαγιόλο, ό Βερρόκιο, ό Γκιρλαντάγιο, ό Μπρετισέλλι κι ό Φράντσια, άρχισαν στο εργαστήριο του χρυσοχόου πού σωστά έχει άποκληθεί σχολή καλών τεχνών του αιώνα αυτού. Πολλοί γλύπτες άρχίζουν δουλειά μέ λιθοδόμους και χαράκτες διακοσμήσεων, όπως ακριβώς έκαναν κι οι μεσαιωνικοί προκάτοχοί τους. Άκόμα κι όταν γίνεται δεκτός στη συντεχνία του, ό Ντονατέλλο εξακολουθεί νά χαρακτηρίζεται «λιθοδόμος και χρυσοχός» και τό τί σκεφτόταν ό ίδιος για τή σχέση άνάμεσα σέ καλή και θάναυση τέχνη καλύτερ' άπ' όλα τό δείχνει τό γεγονός διτι ένα άπό τά τελευταία και πού σημαντικά έργα του, τό σύμπλεγμα Ίουδιθ και Όλοφέρνη, τό σχεδιάζει σά διακόσμηση για τό συντριβάνι τής αυλής του Παλάσο των Μεδίκων. Οσοόσο τά κύρια καλλιτεχνικά εργαστήρια τής πρώιμης Αναγέννησης, παράλλη τήν άκόμα χειροτεχνική κατά βάση εργάνωσή τους, εισάγουν περισσότερο άτομικές διδακτικές μεθόδους. Αυτό ισχύει προπαντός για τά εργαστήρια των Βερρόκιο, Πολλαγιόλο και Γκιρλαντάγιο στη Φλωρεντία, του Φραντσέσκο Σκουαρτσίνε στην Πάδοβα και του Τζιουσάννι

Μπολλάνι στη Βενετία, των Ιταλών οι εκπαιδευτές είναι έξι-
σου σπουδαίοι και ξακουστοί σὰ δάσκαλοι όσο και σὰν καλλι-
τεχνες. Οι μαθητευόμενοι δὲ μπαίνουν πιά στο πρώτο ἐρ-
γαστήρι πού βρίσκεται μπροστά τους, παρέ πηγαίνουν σ'
ένα ιδιαίτερο δάσκαλο, ἀπὸ τὸν ὁποῖο γίνονται δεκτοί σὲ τό-
σο μεγαλύτερο ἀριθμό, όσο πιὸ ξακουστός και περιζήτητος
εἶναι σὰν καλλιτέχνης. Γιατί αὐτὰ τὰ παιδιὰ εἶναι, ὅν ὄν-
πάντα ἢ καλύτερη, τουλάχιστο ἢ φτηνότερη πηγή ἐργασίας
κι αὐτὸ πιθανὸ νὰ εἶναι ὁ κύριος λόγος τῆς ἐντατικότερης
καλλιτεχνικῆς ἐκπαίδευσης πού παρατηρεῖται ἀπὸ δῶ κι
ἐμπρός κι ὀχι ἢ φιλοδοξία τῶν μεγάλων μαστόρων νὰ θεω-
ρηθοῦν καλοὶ δάσκαλοι.

Ὁ κύκλος διδασκαλίας ἀρχίζει, ἀκολουθώντας ἀκόμα τὴ με-
σαιωνικὴ παράδοση, μὲ κάθε λογῆς παράδοξες δουλειές, ὅπως ἢ
προκατασκευὴ χρωμάτων, ἢ ἐπισκευὴ τῶν πινέλων και τὸ
πέραςμα πρῶτο χέρι τῶν πινάκων (γιὰ νὰ μὴν ἀπορροφῶν-
ται κατόπιν τὰ χρώματα — Σ.τ.Μ.). Κατόπιν ἐπεκτείνεται
στὴ μεταφορὰ τῶν ἐπὶ μέρους συνθέσεων ἀπὸ τὸ σχέδιο σὲ
τελάρο, καθὼς και τὴν ἐκτέλεση τῶν διαφόρων μερῶν τῶν
ἐνδυμάτων και τῶν λιγότερο σημαντικῶν μερῶν τοῦ σώμα-
τος, και τελειώνει μὲ τὴν συμπλήρωση ὁλόκληρων ἔργων ἀ-
πὸ ἀπλὰ σχεδιάσματα κι ὁδηγίες. Ἔτσι ὁ μαθητευόμενος ἐξ-
ελίσσεται σ' ἕνα λίγο - πολὺ ἀνεξάρτητο βοηθό, πού πάντως
πρέπει νὰ διαφοροποιηθεῖ ἀπὸ τὸν μαθητὴ. Γιατί δὲν εἶναι
ὄλοι οἱ βοηθοὶ ἐνὸς δασκάλου δικοὶ του μαθητές, κι οὔτε ὄ-
λοι οἱ μαθητές μένουν κοντὰ σὲ δάσκαλό τους σὰ βοηθοί.
Ὁ βοηθὸς ἔρρεται σὲ ἴδιο ἐπίπεδο μὲ τὸ δάσκαλο, ἀλλὰ
και συχνὰ εἶναι ἀπρόσωπο μονάχα ἐργαλεῖο σὰ χέρια τοῦ
ἰδιοκτήτη τοῦ ἐργαστηρίου. Σὰ συνέπεια τῶν ποικίλων συν-
δυασμῶν αὐτῶν τῶν δυνατοτήτων και τῆς συχνῆς συνεργα-
σίας δασκάλου, βοηθῶν και μαθητῶν, ἀνακύπτει ὄχι μονάχα
μιὰ ἀνάμιξη τεχνωτροπιῶν, πού εἶναι δύσκολο νὰ ξεδιαλυθεῖ,
ἀλλὰ μερικὲς φορές και μιὰ πραγματικὴ ἰσορροπία τῶν ἀ-
πεικνῶν διαφορῶν, μιὰ κοινοτικὴ μορφή πάνω στὴν ὁποία
προπάντος ἐπιδρᾷ ἢ παράδοση τῆς μαστορίας. Τὸ περιστα-
τικὸ πὸ εἶναι γνῶριμο — εἴτε ἀληθινὸ εἴτε πλεστό — ἀπὸ

τις βιογραφίες καλλιτεχνῶν τῆς Ἀναγέννησης, ἔτι δηλ. ὁ
δάσκαλος παρατρετὴ τὴ ζωγραφικὴ, ἐπειδὴ ἕνας ἀπὸ τους μα-
θητές του τὸν ξεπέρασε (Τσιμαμποθε — Τζιόττο. Βερόκκιο —
Λεονάρντο ντὰ Βίντσι, Φράντσιο — Ραφαήλ) πρέπει εἴτε
νὰ ἀντιπροσωπεύει ἕνα μεταγενέστερο στάδιο τῆς ἐξέλιξης,
κατὰ τὸ ὁποῖο ἢ κοινοτικὴ τοῦ ἐργαστηρίου βριακόταν κι ὄ-
λας σὲ πρῶτες τῆς διάλυσης, εἴτε ὅπως λ.χ. στὴν περίπτω-
ση τοῦ Βερόκκιο και τοῦ Λεονάρντο, ὅα πρέπει νὰ ὑπάρχει
μιὰ ἐξήγηση πὸ ρεαλιστικὴ ἀπὸ κείνη πού δίνεται σ' ἀνε-
κδοτα γύρω ἀπ' αὐτοὺς τους καλλιτέχνες. Ὁ Βερόκκιο εἶναι
πιθανὸ νὰ σταματρετὴ τὴ ζωγραφικὴ και νὰ περιορίζεται στὴν
ἐκτέλεση πλαστικῶν ἔργων, ἀφοῦ ἔχει πεισθεῖ, ὅτι μπόρεῖ
νὰ ἐμπιστευθεῖ μὲ ἀσφάλεια τὴ ζωγραφικὴς παραγγελίες
σ' ἕνα βοηθὸ σὰν τὸ Λεονάρντο⁸⁸.

Τὸ στούντιο τοῦ καλλιτέχνη τῆς πρῶτης Ἀναγέννη-
σης κυριαρχεῖται ἀκόμα ἀπὸ τὸ κοινοτικὸ πνεῦμα τοῦ συλ-
λόγου τῶν χριστιάδων και τοῦ συντεχνιακοῦ ἐργαστηρίου· τὸ ἐρ-
γο τέχνης δὲν εἶναι ἀκόμα ἐκφραση μιῆς ἀνεξάρτητης προ-
σωπικότητας, πού τονίζει τὴν ἀτομικότητά της κι ἐποικεῖ-
εται ἀπ' ὄλες τὴς ἐξωτερικὲς ἐπιδράσεις. Ἡ ἐπαίτηση νὰ
πλάσει ἀνεξάρτητα τὸ ἔργο ὁλόκληρο ἀπὸ τὴν πρῶτη ἴσαμε
τὴν τελευταία πινελλιά κι ἡ ἀδυναμία νὰ συνεργαστεῖ μὲ
μαθητές και βοηθοὺς μπόρεῖ νὰ σημειωθεῖ γιὰ πρῶτη φορά
σὲν Μικελάντζελο, πού κι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ἐπίσης εἶναι
ὁ πρῶτος μοντέρνος καλλιτέχνης. Ἰσαμε τὸ τέλος τοῦ δέκα-
του πέμπτου αἰῶνα τὸ πρῶτες τῆς καλλιτεχνικῆς ἐργασίας
ἐξακολουθεῖ νὰ λαβαίνει χώρα ἐξ ὁλοκλήρου μὲ συλλογικὲς
μορφές⁸⁹. Γιὰ ν' ἀντεπεξέλθουν στὴς ἐκτεταμένες ἐργολα-
βίες — προπάντος μεγάλων ἔργων γλυπτικῆς — μπαίνουν
μπροστὰ ἐργαστασιακοὶ ὄργανισμοί, μὲ πολλοὺς βοηθοὺς και
βοηθητικούς ἐργάτες. Ἔτσι, σὲ στούντιο τοῦ Γκιμπέρτι ἀ-
πασχολοῦνται ὡς εἴκοσι βοηθοὶ όσο κρατρετὴ ἢ δουλειὰ στὴς
θύρες τοῦ Βαπτιστηρίου, πού εἶναι ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἔργα
πού παραγγέλθηκαν σὲν δέκατο πέμπτο αἰῶνα. Ἀπὸ τοὺς
ζωγράφους, ὁ Γκιρλανιάγιο και ὁ Παντοφάνικο διατηροῦν
ὁλόκληρο ἐπιτελεῖο βοηθῶν ἐνόσω ἐργάζονται στὴς μεγάλες

τους νωπογραφίες. Το έργαστήρι του Γκιρλαντάγιο, στο οποίο πρώτα - πρώτα τ' αδέρφια του κι ο γυναικάδελφός του είναι άγκαζαρισμένοι σά μόνιμοι συνεργάτες, είναι, μαζί με τὰ στούντιο των Πολλαγιόλι και του ντελλά Ρόμπια, μιὰ από τις μεγάλες οίκογενειακές επιχειρήσεις του αιώνα. Υπάρχουν επίσης ιδιοκτήτες στούντιο που είναι πού πολύ επιχειρηματίες παρά καλλιτέχνες και πού συνήθως δέχονται παραγγελίες μόνο για νά τες διεκπεραιώνουν χρησιμοποιώντας τόν κατάλληλο ζωγράφο. ● Έβαγγελίστα ντά Πρέντις στο Μιλάνο φαίνεται πως υπήρξε ένας από αυτούς. Για ένα καιρό μίσθωσε και τόν Λεονάρντο ντά Βίντσι. Έκτός από αυτές τις επιχειρηματικές μορφές συλλογικής εργασίας, στο δέκατο πέμπτο αιώνα συναντάμε και τόν συνεταιρισμό δυο συνήθως νεαρών ακόμα ζωγράφων, οι οποίοι διευθύνουν κοινό έργαστήρι, επειδή δέ μπορούν να υποστούν τή δαπάνη μιὰς ανεξάρτητης επιχείρησης. Έτσι λ.χ. ο Ντονατέλλο κι ο Μικελότσο, ο Φρά Μπαρτολομέο κι ο Άλμπερτινέλλι, ο Αντρέα ντέλ Σάρτο κι Φραντσισκάμπιτσιο, εργάζονται μαζί. Παντού θρῖσκουμε ακόμα υπερπροσωπικές μορφές όργανωσης που έμποδίζουν τόν κατακερματισμό τής καλλιτεχνικής δουλειάς. Η τάση προς πνευματική συγχώνευση γίνεται αισθητή και σε όριζόντια και σε κάθετη διεύθυνση. Οι αντιπροσωπευτικές προσωπικότητες τής εποχής σχηματίζουν μακριές, αδιάκοπες σειρές ονομάτων (όπως λ.χ. Φρά Αντζέλικο—Μπενότσο Γκόττολι—Κόζιμο Ροσσέλλι—Πιέρο ντε Κόζιμο—Αντρέα ντέλ Σάρτο—Ποντόρμιο—Μπροντσίνο) που κάνουν τήν κύρια εξέλιξη να φαίνεται πως είναι εξέλιξη μιὰς απόλυτα συνεχούς παράδοσης.

Τό πνεύμα τής μαστορίας που ακόμα κυριαρχεί στο δέκατο πέμπτο αιώνα εκφράζεται προπαντός στο γεγονός ότι τὰ στούντιο των καλλιτεχνών συχνά αναλαβαίνουν μικρότερες παραγγελίες καθαρά τεχνικής φύσης. Από τ' αρχεία του Νέρι ντι Μπίτσι μαθαίνουμε ότι μιὰ τεράστια ποσότητα χειροτεχνικών αγαθών παράγεται στο έργαστήρι κάποιου πολυάσχολου ζωγράφου' εκτός από πίνακες, οίκοσημικά έμβλήματα, σημαίες, επιγραφές καταστημάτων, έργα ξυλοποιικτικής, ζωγραφι-

στά έργα ξυλοχαρκτηκής, σχέδια για ύφαντες ταπήτων και για κεντητές, διακοσμητικά αντικείμενα για έορταστικές περιστάσεις, παράγονται κι άλλα πολλά πράγματα. Ακόμα κι άσού έχει πιά γίνει επιφανής ζωγράφος και γλύπτης, ο Αντόνιο Πολλαγιόλο διευθύνει ένα έργαστήρι χρυσοχόου, ενώ στο στούντιό του, εκτός από έργα γλυπτικής και χρυσοχοίας, σκιαγραφούνται σχέδια για τάπητες και σίετρα για έργα χαρκτηκής. Ακόμα και στο ψηλότερο σημείο τής σταδιοδρομίας του, ο Βερρόκκιο αναλαβαίνει τὰ πιο ποικίλα έργα ηηλοπλαστικής και ξυλοχαρκτηκής. Για τόν προσάτη τού Μαρτέλλι ο Ντονατέλλο φτιάχνει όχι μονάχα τόν γνωστό οίκοσημιο αλλά κι έναν άσημένιο καθρέφτη. Ο Λούκα ντελλά Ρόμπια κατασκευάζει φαρούρινα κεραμίδια για εκκλησίες κι ιδιωτικά σπίτια, ο Μποτιτσέλλι κάνει σχέδια για κεντήματα κι ο Σκουαρτσιόνε είναι ιδιοκτήτης ενός έργαστηρίου κεντητικής. Φυσικά πρέπει να διακρίνουμε και ανάλογα με τόν στάδιο τής ιστορικής ανάπτυξης και ανάλογα με τήν περιωπή τού καθενός καλλιτέχνη και να μη μένουμε με τήν ιδέα ότι ο Γκιρλαντάγιο κι ο Μποτιτσέλλι ζωγράφιζαν επιγραφές καταστημάτων για τόν φούρναρη ή τόν χασάπη στη γωνιά τέτοιες παραγγελίες δέ θά εκτελούνταν πιά καθόλου στα έργαστήρια τους. Από τήν άλλη μεριά, τόν ζωγράφισμα σημαιών τής συντεχνίας, γαμήλιων επίπλων και υφικιών πιάτων δέν τς αισθάνονταν σάν ταπεινωτική άπασχόληση για τόν καλλιτέχνη. Ο Μποτιτσέλλι, ο Φιλιππίνο Λίππι κι ο Πιέρο ντι Κόζιμο είναι ένεργοί σά ζωγράφοι κακοπι άκριθώς τήν περίοδο τού δέκατου πέμπτου αιώνα. Θεμελιακή αλλαγή των γενικά άποδεκτών κριτηρίων τής καλλιτεχνικής εργασίας δέν άρχισε να γίνεται αισθητή πριν από τήν εποχή τού Μικελάντζελο. Ο Βαζάρι δέ θεωρεί πιά τήν άποδοχή μιὰς άπλής χειροτεχνικής εργασίας συμβιβάσιμη με τόν αυτοσεβασμό ενός καλλιτέχνη. Τούτο τόν στάδιο σημαίνει επίσης και τόν τέρμα τής εξάρτησης των καλλιτεχνών από τις συντεχνίες. Η έκθεση των νομίμων ενεργειών τής συντεχνίας των Γενοβέζων ζωγράφων έναντίον τού ζωγράφου Τζιοβάννι Μπαλιούα Πότσι, που έπρόκειτο να έμποδισθεί στην άσκηση τής

τέχνης του στή Γένουα επειδή δεν είχε άκουσει τον προέδρου πρόμενο έκταστη κύκλο έκπαίδευσης, είναι ένδεικτικής σημασίας. Τò έτος 1590, κατά τò όποιο έλαθε χώρα η δικη και έβγαλε τή θεμελιακή απόφαση ότι τὰ συντεχνιακά καταστατικά δέν δεσμεύουν καλλιτέχνες πού δέν κρατούν άνοιχτό κατάστημα, φέρνει στο τέρμα της μιάν εξέλιξη σχεδόν διακοσίων χρόνων⁹⁰.

Οί καλλιτέχνες τής πρώιμης Άναγέννησης βρίσκονται κι από οικονομική άποψη σε ίση μείρα με τόν μικροαστό επιτηδευματία. Η κατάσταση τους γενικά δέν είναι λαμπρή, όμως ούτε κι είναι άκριβώς έκπιφαλής. Κανείς καλλιτέχνης δέν είναι άκόμα σε θέση νά ζήσει σάν άρχοντας, άλλ' από τήν άλλη μεριά δέν υπάρχει τίποτε πού θά μπορούσαμε ν' άποκαλέσουμε καλλιτεχνικό προλεταριάτο. Είναι αλήθεια ότι στις δηλώσεις τους για φόρο εισοδήματος οι ζωγράφοι συνεχώς παραπονιούνται για τίς δυσχερείς οικονομικές τους περιστάσεις, όμως τέτοιες μαρτυρίες δέ μπορούν άσφαλώς νά θεωρηθούν οι πιό αξιόπιστες ιστορικές πηγές. Ο Μαζάτσιο ισχυρίζεται ότι δέ μπορεί ούτε τò μαθητευόμενό του νά πληρώσει και γνωρίζουμε πραγματικά ότι πέθανε φτωχός και χρεωμένος⁹¹. Σύμφωνα με τò Βαζάρι, ό Φίλιππο Αίππι δέ μπορούσε ν' αγοράσει για τόν έαυτό του ούτε ένα ζευγάρι κάλτσες και σά γεράματα του ό Πάολο Ουτζέλλο παραπονιέται πώς δέν έχει τίποτα, δέ μπορεί νά δουλέψει άλλο κι έχει γυναίκα άρρωστη. Εθιμότεροι ήσαν άκόμα οι καλλιτέχνες έκείνοι πού ήσαν στην ύπηρεσία μιας αύλης ή ενός κροστάτη. Ο Φρά Άντζέλικο λ.χ. έπαιρνε 15 δουκάτα τò μήνα στην παπική αύλή σ' έναν καιρό πού με 300 τò χρόνο μπορούσε κανείς νά ζήσει μεγαλοπρεπώς στην Φλωρεντία, όπου τò κόστος ζωής ήταν όπωσδήποτε κάπως χαμηλότερο⁹². Χαρακτηριστικό είναι ότι οι τιμές παρέμεναν γενικά σε μέσο επίπεδο κι ότι άκόμα κι οι γνωστοί δάσκαλοι δέν πληρώνονταν πολύ καλύτερα από τò μέσο καλλιτέχνη και τόν άνώτερο θάμνο τέχνη. Προσωπικότητες όπως ό Ντονατέλλο πιθανό νά έπαιρναν κάπως μεγαλύτερες άμοιβές, αλλά «φανταστικές τιμές» δέν ύπήρχαν άκόμα⁹³. Ο Τζεντίλε ντά

Φαμαριάνο πήρε 150 φιορίνια για τήν Προσκύνησι των Μάγων, ό Μπενότσο Γκότσολι 60 για ένα τέμπλο, ό Φίλιππο Αίππι 40 για μιá Παναγία, ενώ ό Μποντινέλλι έπαιρνε κιόλας 70 για μιá δική του⁹⁴. Ο Γκιμπέρτι εισέπραττε πάγιο μισθό 200 φιορινίων τò χρόνο ένόσω έργαζόταν στις θύρες του Βαπτιστηρίου, ενώ ό Καγκελλάριος τής Σινιορίας (= του ύπουργικού συμβουλίου, ως πούμε -- Σ.τ. Μ.) έπαιρνε 600 φιορίνια, από τὰ όποια ήταν ύποχρεωμένος νά πληρώνει και τέσσερις ύπαλλήλους. Τήν ίδια περίοδο ένας καλός αντιγραφέας χειρογράφων έπαιρνε 30 φιορίνια και μαζί πλήρη οικιοτροφία. Έπομένως οι καλλιτέχνες δέν κατοπληρώνονταν άκριβώς, άκόμα κι αν δέν έπαιρναν διόλου τόσα, όσα οι ζακουστοί λόγιοι ή οι πανεπιστημιακοί καθηγητές, πού συχνά έπαιρναν 500 ως 2000 φιορίνια τò χρόνο⁹⁵. Ολόκληρη ή αγορά τέχνης κινούνταν άκόμα μέσα σε συγκριτικά στενά όρια: οι καλλιτέχνες ήσαν άναγκασμένοι νά ζητούν προσωρινές πληρωμές ένόσω κρατούσε ή δουλειά κι ό έργοδότης συχνά μπορούσε και νά πληρώνει για τὰ ύλικά μονάχα με δόσεις⁹⁶. Οι ήγεμόνες είχαν κι αυτοί συχνά ν' αντιμετώπισουν έλλειψη έτοιμου χρήματος, κι ό Λεονάρντο ντά Βίντσι επανειλημμένα παραπονιέται στον κροστάτη του Λουδοβίκο Μόρο ότι δέν πήρε τήν άμοιβή του⁹⁷. Ο χειροτεχνικός χαρακτήρας τής καλλιτεχνικής εργασίας δέν έκφραζόταν λιγότερο στο γεγονός ότι οι καλλιτέχνες λάβαιναν ταχτικό μεροκάματο από τούς έργοδότες τους. Στην περίπτωση μεγάλης κλίμακας καλλιτεχνικών έργολαβιών κάθε δαπάνη σε μετρητά — δηλαδή και τò κόστος των ύλικών και τὰ μεροκάματα, και συχνά επίσης τήν οικιοτροφία και στέγαση των βοηθών και μαθητευόμενων — τήν έκανε ό έργοδότης, ενώ ό ίδιος ό δάσκαλος πληρωνόταν άνάλογα με τò χρόνο πού ξόδευε στο έργο. Η δουλειά με τò μεροκάματο έμεινε γενικός κανόνας στην ζωγραφική ίσαμε τò τέλος του δέκατου πέμπτου αιώνα: μόνο άργότερα τούτη ή μέθοδος αποκλιμάωσης περιορίστηκε σε άυστηρά χειροτεχνικές εργασίες, όπως οι άναστηλώσεις κι ή αντιγραφή⁹⁸.

Καθώς τò καλλιτεχνικό έπάγγελμα ξεκόθει από τήν σκέ-

τη μαστριά, ευθιμαία αλλάζουν όλοι οι όροι πού μειώνουν σε συμβόλαια έργασίας. Σε ένα συμβόλαιο με το Γκιρλαντά-γιο: πού χρονολογείται από το 1485, ή τιμή των χρωμάτων πού θα χρησιμοποιούταν, καθορίζεται με ακρίβεια σύμφωνα όμως με ένα συμβόλαιο με το Φιλίππινο Λίττι, χρονολογού-μενο από το 1487, ο καλλιτεχνης όφειλε κιόλας να πληρώ-σει το κόστος των υλικών, ενώ μετ' αργότερα συμφωνία έφγε με το Μικελάντζελο στα 1498. Βέβαια είναι αδύνατο να τραβήξουμε εδώ διαχωριστική γραμμή, διότι και νάχει δ-μως, ή αλλαγή συμβαίνει κατά το τέλος του αιώνα και συν-δέεται και πάλι περιφανέστατα με το πρόσωπο του Μικελάν-τζελο. Στο δέκατο πέμπτο αιώνα ή γενική συνήθεια απαιτούσε να παρουσιάζει ο καλλιτέχνης έναν έγγραυτή για να έγγραυη θεϊ την ήρηση του συμβολαίου με τον Μικελάντζελο ή έγ-γύηση αυτή γίνεται άλλη διατύπωση. Έτσι, σε μία περίπτωση, ο ίδιος πού γράφει το συμβόλαιο ενεργεί σαν έγγραυτής και για τα δύο μέρη⁹⁹. Οι υπόλοιπες υποχρεώσεις πού θέ-σμευαν τον καλλιτέχνη καθορίζονται στα συμβόλαια όλο και πιο χαλαρά κι άκριστα. Σ' ένα συμβόλαιο του έτους 1594, ο Σαμπαστιάνο ντέλ Πιόμπο όφηνεται ελεύθερος να διαλέξει όποιοδήποτε θέμα του άρέσει: για μετ' αργότερα, με μόνο τον όρο ότι δε θα είναι είκόνα άγιου, ενώ στα 1531 ο ίδιος συλ-λέκτης παραγγέλνει στον Μικελάντζελο ένα έργο κι άφήνε-ται έξ ολοκλήρου στον καλλιτέχνη ν' αποφασίσει, αν θα εί-ναι ζωγραφιά ή γλυπτό.

Εύθως από την άρχή οι καλλιτέχνες ήσαν σε καλύτε-ρη θέση στην Ιταλία της Αναγέννησης παρά σε άλλες χώ-ρες, έχι τόσο εξαιτίας των πιο ανεπτυγμένων μορφών της ζωής των πόλεων — το άστικό περιβάλλον καθαυτό δέν τους πρόσφερε καλύτερες εύκαιρίες απ' όστις στους κοινούς τεχνί-τες — αλλά επειδή οι Ιταλοί ήγεμόνες και δεσπότες ήσαν πιο ήκανοι να χρησιμοποιήσουν και να εκτιμήσουν τα χαρί-σματά τους απ' όσο οι ξένοι άρχοντες. Το γεγονός ότι οι Ι-ταλοί καλλιτέχνες εξαστειούνταν λιγότερο από τις συντηγές, πράγμα πού ήταν ή βάση της ευνόικης θέσης τους, προπαν-τός είναι άπόρροια του ότι συχνά απασχολούνταν στις άβ-

λές. Στο Βορρά, ο δάσκαλος είναι όμείνος σε μία πόλη, ενώ στην Ιταλία ο καλλιτέχνης συχνά μετακινείται: από αλήη σε αλήη κι από πόλη σε πόλη κι ή νομισματική τούτη ζωή όδη-γει κιόλας σε μετ' αργότερα χαλάρωση των συντεχνιακών κα-νομισμών, οι όποιοι βασίζονται σε τοπικές συνθήκες κι είναι εφαρμόσιμοι μόνο μέσα σε τοπικά όρια. Άλλες οι ήγεμόνες απέδιδαν σημασία στο να προσελκύσουν στις αβλές τους όχι μόνο πολύ έπιδέξιους δασκάλους γενικά, αλλά κι ιδιαιτέρως καλλιτέχνες πού συχνά ήσαν ξένοι στην περιοχή, οι τελευ-ταίοι όφειλαν να ελευθερωθούν από τους περιορισμούς των συντεχνιακών καταστατικών. Άφου τέλειωναν τη δουλειά τους για τον ένα εργοδότη, πήγαιναν μαζί με τους βοηθούς τους στη δουλειά και στην ιροστασία του άλλου κι άπόλθαν πάλι τα ίδια εξαιρετικά δικαιώματα. Τούτοι οι περιοδεύοντες κύλικοι ζωγράφοι εύθως έξαρχής ήσαν έξω από την άκείνο δράσης των συντεχνιών. Άλλά τα προνόμια πού άπόλαυαν οι καλλιτέχνες στις αβλές δε μπορούσαν να μείνουν χωρίς επί-δραση πάνω στον τρόπο πού τους μεταχειρίζονταν στις πό-λεις, άφου μάλιστα οι ίδιοι δάσκαλοι συχνά μισθώνονταν και στους δύο αυτούς τόπους και πόλεις έκρεπε να συμβαδίζουν με το συναγωνισμό των αβλών, αν ήθελαν να προσελκύσουν τους καλύτερους καλλιτέχνες. Έπομένως ή χειραφέτηση των καλλιτεχνών από τις συντηγές δέν είναι άποτέλεσμα πού δικού τους έξυφωμένου αυτοσεβασμού και της αναγνώρισης του δικαιώματός τους να θεωρούνται σε ίση θέση με τους ποιητές και λόγιους, παρά είναι άποτέλεσμα του γεγονότος ότι οι ύπηρεσίες τους χρειάζονται και πρέπει να γίνουν αντι-κείμενο συναγωνισμού. ● αυτοσεβασμός τους είναι μόνο ή έκφραση της άξιας τους στην άγορά.

Το κοινωνικό άνέθεσμα των καλλιτεχνών έκφράζεται πρώτ' απ' όλα στις άμοιές πού παίρνουν. Στο τελευταίο τέ-ταρτο του δέκατου πέμπτου αιώνα στη Φλωρεντία άρχίζουν να πληρώνονται σχετικά ψηλές τιμές για υπογραφές. Στο 1485 ο Τζιοβάνι Τοργουμπουόφι συμφωνεί να πληρώσει στον Γκιρλαντάγιο μετ' αμοιή 1.100 φιορινίων για να ζωγρα-φίσει το οικογενειακό παρεκκλήσι της Σάντα Μαρία Νεφέλ-

λα. Γιὰ τίς νομογραφίες του στὴ Σάντα Μαρία σέπρα Μι-
νέρβα σὴ Σώφρη, ὁ Φιλιστίνος Λίππι παύεται 9000 νομισμ
δουκάτα, πού ανταποκρίνονται κατὰ προσέγγιση σὸ ἴδιό του
αὐτὸ σὲ φερρίνια. Κι ὁ Μικελάντζελο παίρνει 3000 δουκάτα
γιὰ τίς ζωγραφιές στὴν ὄροφή τοῦ Σιζτείου Ἱεραρχησίου¹⁰⁰.
Κατὰ τὸ τέλος τοῦ αἰώνα κάμποσοι καλλιτέχνες ἤδη εἶναι
οἰκονομικὰ εὐρωστοί· ὁ Φιλιστίνος Λίππι συγκεντρώνει κιόλας
ἀξιόλογη περιουσία. ● Περουζίνος εἶναι ἰδιοκτήτης σπιτιῶν,
ὁ Μπενεντέρο ντὲ Μαζιάνο ἐνὸς κτήματος. ● Λεονάρντο
ντὲ Βίντσι εἰσπράττει σὸ Μιλάνο ἐτήσιο μισθὸ 2.000 δου-
κάτων, ἐνῶ στὴ Γαλλία παίρνει 35.000 φράγκα τὸ χρόνο¹⁰¹.
● Ἡ διάσημοι δάσκαλοι τοῦ δέκατου ἔκτου αἰώνα, ἰδιαίτερα ὁ
Ραφαήλ κι ὁ Τιτσιανός, ἀπολαύουν ἀξιόλογο εἰσόδημα καὶ
κάνουν ἀρχοντική ζωή. ● Τρόπος ζωῆς τοῦ Μικελάντζελο
εἶναι ἐξωτερικὰ σεμνός, εἶναι ἀλήθεια, ἀλλὰ καὶ τὸ εἰσόδη-
μά του εἶναι ψηλὸ κι ὅταν ἀρνείται νὰ δεχτεῖ πληρωμὴ γιὰ
τὴ δουλειά του στὸν Ἅγιο Νέτρο εἶναι κιόλας πλούσιος. Κον-
τὰ στὴν αὐξάνουμένη ζήτηση ἔργων τέχνης καὶ στὴ γενική
ἀνοδοῦ τῶν τιμῶν, τὸ γεγονός, ὅτι κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ αἰῶ-
να ἡ παπική αὐτὴ προβάλλει περισσότερο στὴν ἀγορὰ τέχνης
καὶ γίνεται σοβαρότερος ἀντίπαλος γιὰ τὸ φλωρεντινὸ φιλότα-
χο κοινὸ, πρέπει νὰ εἶχε μέγιστη ἐπίδραση πάνω σὸ ἀνερ-
χόμενο ἐπίπεδο τῶν ἀμοιβῶν τῶν καλλιτεχνῶν. Σειρὰ δλό-
κληρη καλλιτεχνῶν μετακινεῖται τῶρα ἀπὸ τὴ Φλωρεντία
στὴ μαγαλόθυμη Ρώμη. Φυσικὰ κι ἐκείνοι πού ξεμένουν κερ-
δίζουσι ἀπὸ τίς ὑψηλές προσφορές τῆς παπικῆς αὐτῆς — δη-
λαστὴ μόνον οἱ πῶ ἐπιφανεῖς καλλιτέχνες κερδίζουν ἐπι-
πραγματικά, ἐκείνοι, γιὰ τοὺς ὁποίους γίνεται προσπάθεια νὰ
τοὺς κρατήσουν ἐκεῖ. ● Ἡ τιμὴ πού πληρώνονται στοὺς ἄλλους
ὕστερον σημαντικὰ ἀπ' τίς ἀμοιβές πού πληρώνονται στὴν
πῶ καλὴ ἀγορὰ καὶ γιὰ πρώτη φορὰ τῶρα ἀρχίζουν νὰ ὑ-
πάρχουν πραγματικὲς διαφορὲς στίς πληρωμὲς πού δίνονται
σὲ καλλιτέχνες¹⁰².

Ἡ χειραφέτηση τῶν ζωγράφων καὶ τῶν γλυπτῶν ἀπὸ τὰ
δεσμὰ τῶν συντεχνιῶν καὶ τὸ ἀνέβασμά τους ἀπὸ τὸ ἐπίπεδο
τοῦ τεχνίτη σὲ κείνο τοῦ ποιητῆ καὶ λογίου ἔχει ἀποδοθεῖ

στὴ συμμαχία τους μὲ τοὺς ἀνθρωπιστές ἢ ὑποστηρίξη τῶν
ἀνθρωπιστῶν πὸς αὐτούς. ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ἔχει ἐρημη-
νευθεῖ μὲ τὸ γεγονός ὅτι τὰ λογοτεχνικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ
μνημεῖα τῆς ἀρχαιότητος ἀποστελοῦσαν μιὰν ἀδιαίτητη ἐνό-
τητα στὰ μάτια τούτων τῶν σινεπερμένων κι ὅτι ἦσαν πε-
πεισμένοι ὅτι τοὺς ποιητὲς καὶ τοὺς καλλιτέχνες στὴν κλασσι-
κὴ ἀρχαιότητα τοὺς εἶχαν σὲ ἴση ἐκτίμησιν¹⁰³. Πράγματι:
ἢὰ τὸ θεωροῦσαν ἀδιανόητο τὸ νὰ κρίνονταν διαφορετικὰ ἀπὸ
τοὺς συγχρόνους τους οἱ δημιουργοὶ τῶν ἔργων, τοὺς ὁποίους
οἱ ἀνθρωπιστές ἀτένιζαν μὲ κοινὸ σεβασμὸ ἐξαιτίας τῆς ἰσο-
πείας τους καταγωγῆς. Κι ἔκαμαν τὴ δική τους ἐποχὴ — κι
ἔλους τοὺς μεταγενέστερους ἴσαμε τὸ δέκατο ἕνατο αἶώνα —
νὰ πιστεύουν ὅτι ὁ καλλιτέχνης, ὁ ὁποῖος ποτὲ δὲν ὑπῆρξε
τίποτα περισσότερο ἀπὸ ἀντὸς τεχνίτης στὰ μάτια τῆς ἀρ-
χαιότητος, συμμερίζονταν τίς τιμὲς τῆς θείας εὐνοίας μὲ τὸν
ποιητὴ. Δὲν εἴθετα: θέμα ὅτι οἱ ἀνθρωπιστές φάνηκαν πολὺ
χρησιμοὶ στοὺς καλλιτέχνες τῆς Ἀναγέννησης στίς προσπά-
θειές τους νὰ πετύχουν τὴ χειραφέτησιν· οἱ ἀνθρωπιστές τοὺς
στερέωναν σὴ θέση, πούχαν κερδοῖσι· οἱ καλλιτέχνες γιὰ τὸν
ἑαυτὸ τους χάρη στὴν εὐνοϊκὴ ἀγορὰ, καὶ τοὺς ἔδωσαν τὰ ἔ-
πλα γιὰ νὰ ὑποστηρίξουν τίς δικδικήσεις τους ἐναντίον τῶν
συντεχνιῶν κι ἐπίσης ἐν μέρει κι ἐναντίον τῆς ἀντίστασης
τῶν συντηρητικῶν, καλλιτεχνικῶν ὑποδεέστερων κι ἐπομένως
πρωτῶν στοιχείων μέσα στίς ἴδιες τῆς τάξεις. Ὅσο ἢ
προστασία ἀπὸ μέρους τῶν λογίων διόλου δὲν ἦταν ἢ λόγος
τῆς κοινωνικῆς ἀνόδοι τοῦ καλλιτέχνη· μάλλον ἢ ἴδια αὐτὴ
ἦταν ἀπὸ σήμειωμα τῆς ἐξέλιξης πού προέκυψε ἀπὸ τὸ γε-
γονός ὅτι — σὰ συνέπεια τῆς ἐμφάνισης νέων ἡγεμονιῶν
καὶ πριγκηκῶτων, ἀπὸ τὴ μιά, καὶ τῆς ἀνάπτυξης καὶ τῶν
πλουτισμῶν τῶν πόλεων, ἀπὸ τὴν ἄλλη — ἢ δυσαναλογία
ἀνάμεσα στὴν προσφορὰ καὶ στὴ ζήτηση, στὴν ἀγορὰ τέχνης,
γινόταν ὄλο καὶ πῶ μικρὴ κι ἔρχισε νὰ πετυχαίνει τέλεια
ἰσορροπία. Εἶναι γνωστὸ γεγονός ὅτι ὁλόκληρο τὸ συντεχνια-
κὸ κίνημα προῆλθε ἀπὸ τὴν προσπάθεια νὰ ἐμποδιστεῖ μιὰ
τέτοια δυσαναλογία, πρὸς ὄφελος τῶν παραγωγῶν· οἱ συντε-
χνιακὲς ἀρχὲς παράβλεψαν τὴν παραβίασιν τῶν κατασκευτικῶν

τους μονάχα όταν ή έλλειψη έργασίας δέ φαινόταν πιά άπειλή. Οί καλλιτέχνες χρωστούσαν την ανεξαρτησία τους όχι στην καλή θέληση των άνθρωπιστών, αλλά στο γεγονός ότι ό κίνδυνος αυτός γινόταν όλοένα πιο άσημαντος. Κι αυτοί επιθυμούσαν τή φιλία των άνθρωπιστών, όχι για να σπάσουν τήν αντίσταση των συντεχνιών, αλλά για να δικαιώσουν τήν οικονομική θέση που είχαν κιάλας κερδίσει: για λόγου τους στά μάτια τής άνωτερης τάξης με τήν άνθρωπιστική νοοτροπία και για να στρατολογήσουν τους έπιστημονικούς συμβούλους, που τή σοφήεία τους χρειάζονταν στην κατασκευή έμπορεύσιμων μυθολογικών κι ιστορικών θεμάτων. Για τους καλλιτέχνες, οι άνθρωπιστές ήσαν οι έγγυητές τής πνευματικής τους θέσης, ενώ οι ίδιοι οι άνθρωπιστές αναγνώριζαν τήν αξία τής τέχνης σά μέσου προπογάνδας των ιδεών πάνω στις όποιες ύπαιζόταν ή δική τους πνευματική ύπεροχή. Πρώτη ή άμοιβαία τούτη σχέση έκαμε ν' αναφανεί ή αντίληψη εκείνη για τήν ένότητα όλων των τεχνών, τήν όποία έμεις θεωρούμε δεδομένη, ή όποία όμως ήταν άγνωστη πριν από τήν Αναγέννηση. Ο Πλάτωνας δέν ήταν ό μόιος που έκαμε βασική διάκριση ανάμεσα στις όπτικές τέχνες και στην ποίηση και στά μεταγενέστερα ακόμη χρόνια τής κλασσικής αρχαιότητας, όπως και στο Μεσαίωνα, από κανενός τον νού δέν περνούσε ή υπόθεση ότι ανάμεσα στην τέχνη και στην ποίηση ύπάρχει μία σχέση στενότερη απ' ότι ανάμεσα στην έπιστήμη και στην ποίηση ή ανάμεσα στη φιλοσοφία και στην τέχνη.

Η μεσαιωνική φιλολογία γύρω από τήν τέχνη περιοριζόταν σέ θεολία όδηγιών. Στα έγχειρίδια αυτά δέ χαραζόταν όποιαδήποτε ξεκάθαρη γραμμή ανάμεσα στις καλές και στις δάνωσες τέχνες. Άκόμα και ή πραγματεία του Τσεννίνο Τσεννίνι για τή ζωγραφική κυριαρχούνταν από τις ιδέες των συντεχνιών και βασιζόταν πάνω στην συντεχνιακή αντίληψη τής ύπεροχής σέ μαστοριά: παραινούσε τους καλλιτέχνες να είναι φιλόπονοι, υπάκουοι κι έπίμογοι κι έβλεπε στη «μίμηση» των τέλειων προτύπων τον πιο σίγουρο δρόμο προς τή μαστρία. Όλ' αυτά ήσαν σύμφωνα με τήν παλιά μεσαιωνική - παραδοσιακή κατεύθυνση. Η άνωκατάσταση

τής μίμησης των δασκάλων από τή σπουδή τής φύσης για πρώτη φορά συντελείται. Θεωρητικά από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, αλλά τούτος άπλώς εξέφραζε τή νίκη του νατουραλισμού και του όρθολογισμού πάνω στην παράδοση — νίκη που στην πράξη είχε κερδηθεί από πολύ καιρό. Η θεωρία του για τήν τέχνη, που βασίζεται στη σπουδή τής φύσης, δείχνει ότι στο μεταξύ ή σχέση δασκάλου και μαθητή είχε αλλάξει όλότελα. Η χειραφέτηση τής τέχνης από το πνεύμα τής σκέτης μαστοριάς έπρεπε ν' αρχίσει με τήν έλλαγή του παλιού συστήματος μαθητείας και με τήν κατάργηση του διδασκαλικού μονοπωλίου των συντεχνιών. Έφύσο το δικαίωμα ν' ασκήσεις τή δουλειά σου σάν επαγγελματίας καλλιτέχνης έξαρτιούνταν από τή μαθητεία σ' ένα συντεχνιακό μάστορη, δέ μπορούσε να σπάσει ούτε ή έπιρροή των συντεχνιών ούτε ή ύπεροχή τής χειροτεχνικής παράδοσης¹⁰⁴. Η καλλιτεχνική εκπαίδευση τής άνερχόμενης γενιάς έπρεπε να μεταφερθεί από το εργαστήριο στο σχολείο κι ή πρακτική διδασκαλία κατά ένα μέρος έπρεπε να ύποχωρήσει στη θεωρητική, για να παραμερίσει τά έμπόδια που έβαζε το παλιό σύστημα στο δρόμο ενός νέου ταλέντου. Βέβαια, το νέο σύστημα θαίμαια δημιούργησε καινούργια δεσμά και καινούργια έμπόδια. Το προτσές αρχίζει με τήν αντικατάσταση των δασκάλων από τς ιδεώδες τής φύσης και τελειώνει με το δολοκληρωμένο δόγμα, που αντίπροσώπευε ή εκαδημαϊκή διδασκαλία, στο όποιο τή θέση των παλιών προτύπων, που είχαν περιέσει σέ άυποληψία, τήν παίρνουν καινούργια, έξίσου άυστηρά περιορισμένα, όμως στο έξής έπιστημονικά θεμελιωμένα, ιδεώδη. Παρεμπιπτόντως, ή έπιστημονική μέθοδος τής καλλιτεχνικής άγωγής αρχίζει στα ίδια τά έργαστήρια. Ηδη σάν πρώιμο δέκατο πέμπτο αιώνα οι μαθητευόμενοι εκτός από τήν πρακτική διδασκαλία έξοικειώνονται και με τά βασικά στοιχεία τής γεωμετρίας, τής προοπτικής και τής ανατομίας κι αρχίζουν να σχεδιάζουν εκ του φυσικού κι από άνδρείκελα. Οί δάσκαλοι όργανώνουν κύκλους μαθημάτων στα έργαστήρια τους κι ό θεωρός τούτος κάνει να έμφανιστούν, από τή μία μεριά, οι ιδιωτικές άκα-

δημίες με τὰ συνδυασμὸ πρακτικῆς καὶ θεωρητικῆς διδασκαλίας¹⁰⁵ καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ δημόσιες ἀκαδημίες, στις ὁποῖες ἢ παλιὰ κοινότητα τοῦ ἐργαστηρίου καὶ ἡ χειροτεχνικὴ παράδοση κληρονομήθηκαν καὶ ἀντικαταστάθηκαν ἀπὸ μιὰ καθαρὰ πνευματικὴ σχέση μαθητῆ πρὸς δάσκαλο. Ἡ διδασκαλία στὰ ἐργαστήρια καὶ οἱ ἰδιωτικὲς ἀκαδημίες διατηροῦνται σ' ἐλόκληρο τὸ δέκατο ἔκτο αἰῶνα, ὁμοῦς βαθμιαίως χάνουν τὴν ἐπιρροή τους πάνω στὴ διαμόρφωση τῆς τεχνολογίας.

Ἡ ἐπιστημονικὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη, ποῦ ἀποτελεῖ τὴ βάση τῆς διδασκαλίας στις ἀκαδημίες, ἀρχίζει με τὸν Λεὸν Μπαττίστα Ἀλμπέρτι. Εἶναι ὁ πρῶτος ποῦ ἐκφράζει τὴν ἰδέα ὅτι τὰ μαθηματικὰ εἶναι ἡ κοινὴ βάση τῆς τέχνης καὶ τῶν ἐπιστημῶν, ἐφόσον καὶ ἡ θεωρία τῶν ἀναλογιῶν καὶ ἡ θεωρία τῆς προοπτικῆς εἶναι κλάδοι τῶν μαθηματικῶν. Ἐπίσης εἶναι ὁ πρῶτος ποῦ δίνει ξεκάθαρη ἐκφραση στὴ συνένωση ἐκείνη τοῦ πειραματιστῆ τεχνικοῦ με τὸν παρατηρητὴ καλλιτέχνη, ἡ ὁποία εἶχε κίβλας ἐπιτευχθεῖ στὴν πράξη ἀπὸ τὸ Μαζάτσιο καὶ τὸν Οὐτσέλλο¹⁰⁶. Καὶ οἱ δυὸ αὐτοὶ προσπαθοῦν νὰ συλλάβουν ἐμπειρικὰ τὸν κόσμον καὶ νὰ παραγάγουν ὀρθολογικοὺς νόμους ἀπὸ τὴν πείρα τοῦτου τοῦ κόσμου καὶ οἱ δυὸ ἐπιχειροῦν νὰ γνωρίσουν καὶ νὰ εἰσαγάγουν στὸν ἄνθρωπον τὴ φύση καὶ οἱ δυὸ διακρίνονται ἀπὸ τὸν καθαρὰ θεωρητικό, σχολαστικὰ περιορισμένον πανεπιστημιακὸ δάσκαλον λόγῳ τῆς δημιουργικῆς τῆς δραστηριότητος — τοῦ ποιητοῦ. Ἄν ὁμοῦς ὁ τεχνικὸς καὶ ὁ φυσικὸς ἐπιστήμονας ἔχουν τὴν ἀπαιτήση νὰ θεωρηθοῦν διανοούμενοι μετὰ βάση τῆς μαθηματικῆς τῆς γνώσεως, ὁ καλλιτέχνης, ποῦ συχνὰ εἶναι ταυτόσημος μετὰ τὸν τεχνικὸν καὶ μετὰ τὸν ἐπιστήμονα, μπορεῖ καὶ αὐτὸς θαυμάσια νὰ περιμένει νὰ διακριθεῖ ἀπὸ τὸν τεχνίτην καὶ νὰ θεωρηθεῖ καὶ τὸ μέσον, μετὰ τὸ ὁποῖον ἐκφράζεται, ὡς μιὰ ἀπὸ τὰς «ἐλεύθερες τέχνας».

Ὁ Λεονάρντο ντὰ Βίντσι δὲν προσθέτει τίποτε καινούργιες βασικὰς ἰδέας στις διατυπώσεις τοῦ Ἀλμπέρτι, στις ὁποῖες ἡ τέχνη ὑψώνεται: στὸ ἀνάστημα μιᾶς ἐπιστήμης καὶ ὁ καλλιτέχνης τοιοθετεῖται: στὸ ἴδιον ἐπίπεδον μετὰ τὸν ἀθηρητιστὴν ἀπλῶς τολᾷ καὶ ἀξιάγει τὰς ἀπαιτήσεις τοῦ προκατό-

χου του. Ἡ ζωγραφικὴ, διατείνεται, ἀπὸ τὴν μιὰ μεριὰ εἶναι ἄνωγερη ἀπὸ τὰς ἐπιστήμας, γιατί αὐτὲς μπορεῖ «νὰ γίνωνται ἀντικείμενον μίμησης» — εἶναι δηλαδὴ ἀπρόσφορος ἐνῶ ἡ τέχνη εἶναι δεμένη μετὰ τὸ ἀτομικὸν καὶ τὰς ἐγγενεῖς του δυνατότητες¹⁰⁷. Συνεπῶς ὁ Λεονάρντο δικαιώνει τὴν ἀπαίτηση τῆς ζωγραφικῆς νὰ θεωρηθεῖ μιὰ ἀπὸ τὰς «ἐλεύθερες τέχνας» ὅχι μόνον μετὰ βάση τῆς μαθηματικῆς γνώσεως τοῦ καλλιτέχνη ἀλλὰ καὶ ἐξαιτίας τοῦ ταλέντου του, τὸ ὁποῖον σύμφωνον μετὰ τὸν Λεονάρντο, εἶναι ἴσον μετὰ τὸν ποιητικὴν ἰδιοφυΐαν. Ξαναπροβάλλει τὸ ρητὸν ποῦ ἀποδίδεται στὸ Σιμωνίδη, ποῦ μιλάει: γιὰ τὴν ζωγραφικὴν ὡς «σιωπηλὴν ποίησιν» καὶ γιὰ τὴν ποίησιν ὡς «ὀμιλοῦσαν ζωγραφικὴν», καὶ μετὰ τοῦτο ἀνοίγει τὴν μακρὰν ἐκείνην διαμάχην γύρω ἀπὸ τὴν σειράν προτεραιότητος στις τέχνας, στὴν ὁποία ἀργότερα συνέθελε καὶ ὁ Λέοσιγγκ. Ὁ Λεονάρντο φρονεῖ ὅτι ἂν ἡ δουδαμάρα τῆς ζωγραφικῆς θεωρηθεῖ ἐλάττωμα, τότε θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ κάμει θαυμάσια λόγο γιὰ τὴν τυφλότητα τῆς ποίησης¹⁰⁸. Ἐνας καλλιτέχνης ποῦ θὰχε στενότερη ἐπαφὴ μετὰ τοὺς ἀνθρώπιστὰς ποτε δὲ θὰ εἶχε τὴν ἀλαζονείαν νὰ κάμει μιὰ τὸσον ἀίρετικὴ διαβεβαίωση.

Μιὰ ψηλότερη ἐκτίμησις τῆς ἀξίας τῆς ζωγραφικῆς, ποῦ ξεπερνᾷ τὴν μεσαιωνικὴν ἀποψη τῆς ἐπιδεξιότητος, μπορεῖ νὰ σημειωθεῖ ἀκόμα καὶ στοὺς πρῶτους προδρόμους τοῦ ἀνθρωπισμοῦ. Ὁ Δάντης ὑψώνει ἀκατάλυτον μνημεῖον στοὺς μεγάλους δασκάλους Τοιμαμπούε καὶ Τζιόττο (Καθαρὰ ΧΙ, 94 - 96) καὶ τοὺς συγκρίνει μετὰ ποιητὰς καθὼς ὁ Γκουίντο Γκουίνιτσέλλι καὶ ὁ Γκουίντο Καβαλκάντι. Στὰ σονέττα τοῦ ὁ Πετράρχης ἐξυμνεῖ τὸν ζωγράφον Σιμόνε Μαρτίνι, ἐνῶ στὸ ἐγκώμιόν του γιὰ τὴν Φλωρεντία ὁ Φίλιππο Βιλλάνι μνημονεύει καὶ αὐτὸς κάμποσους καλλιτέχνας ἀνάμεσα στοὺς διαπρεπεῖς τῆς πόλης. Οἱ *novelle* (=ἀφηγήσεις μετὰ μήκους, νουβέλλες — Σ.τ.Μ.) τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης — προπαντὸς ἐκείνης τοῦ Βοκκάκιου καὶ τοῦ Σακκέτι — περιέχουν πλοῦτον ἀνεκδότων γύρω ἀπὸ καλλιτέχνας. Καὶ μολοντί στις ἱστορίας αὐτὰς ἡ ἴδια ἡ τέχνη παίζει τὸ μικρότερον ρόλον, εἶ-

νά είναι αρκετά ενδιαφέροντες για τους άφηγητές ιστοριών, ώστε να εξασφαλίσουν την ανύψωσή τους από την ανώνυμη ύπαρξη του συνηθισμένου τεχνίτη και να τους πραγματευτούν σαν ξεχωριστές προσωπικότητες. Ήδη από πρώτα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα βλέπει τις απαρχές της διογραφίας καλλιτεχνών, ή όποια είναι τόσο τυπικό προϊόν της ιταλικής Αναγέννησης. ● Μπρουελλέσκι είναι ο πρώτος καλλιτέχνης που ένας σύγχρονός του έγραψε τη ζωή του τέτοια διάκριση προηγούμενα επιφυλασσόταν σε ήγερτους, ήρωες κι αγίους. Ο Γκιμπέρτι γράφει την πρώτη αυτοβιογραφία καλλιτέχνη που κατέχουμε. Προς τιμή του Μπρουελλέσκι ή κοινότητα ανεγείρει ένα επιτάφιο μνημείο στον καθεδρικό ναό, ενώ ο Λορέντσο Μέδικος επιθυμεί να μεταφερθούν πίσω απ' το Σπολέτο στην πατρίδα τα λείψανα του Φίλιππο Λίππι και να ταφούν με πλήρεις τιμές. Τού άπαντων ωστόσο ότι λυπονται, αλλά το Σπολέτο είναι πολύ φτωχότερο σε μεγάλους άνδρες από τη Φλωρεντία κι επομένως δε μπορεί να εκπληρωθεί ή επιθυμία του. ● Όλα αυτά είναι ή έκφραση μιας αναμφίβολης μετατόπισης της προσοχής από το έργο στην προσωπικότητα του καλλιτέχνη. Οι άνθρωποι αρχίζουν να έχουν επίγνωση της δημιουργικής δύναμης με τη σύγχρονη έννοια, και υπάρχουν όλο και περισσότερα σημάδια του ανερχόμενου αυτοσεβασμού του καλλιτέχνη. Κατέχουμε υπογραφές σχεδόν όλων των σημαντικών ζωγράφων του δέκατου πέμπτου αιώνα κι ο Φιλορέτε, πράγματι, εκφράζει την επιθυμία να υπογράφουν όλοι οι καλλιτέχνες τα έργα τους. Ακόμα όμως πιο χαρακτηριστικό από τούτη τη συνήθεια είναι το γεγονός ότι πλείστοι από τους ζωγράφους αυτούς καταλείπουν αυτοπροσωπογραφίες, μολονότι αυτές δεν είναι πάντα αυτοτελείς πίνακες. Οι καλλιτέχνες απεικονίζουν τον εαυτό τους, και συχνά και την οικογένειά τους, σε θεατές δίπλα σε ιδρυτές και σε προστάτες, δίπλα στην Παναγία και στους αγίους της. Έτσι, σε μία νωπογραφία στην εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ο Γκιρλαντάγιο ζωγραφίζει τους δικούς του συγγενείς απέναντι στον ιδρυτή και στη γυναικία του, ενώ ή πόλη της Περούτζια παραγγέλλει κιό-

τον εαυτό τους, και συχνά και την οικογένειά τους, σε εκκλησία της Σάντα Μαρία Νοβέλλα, ο Γκιρλαντάγιο ζωγραφίζει στον Περουτζίνο να δίνει την αυτοπροσωπογραφία του δίπλα σε τις νωπογραφίες του στο Κάμπιο (=χηρηματιστήριο — Σ.τ.Μ.). Ο Τζεντίλε νά Φαμπριάνο δέχεται την τιμήνν του πατρικίου από τη δημοκρατία της Βενετίας: ή Μπολώνια εκλέγει τον Φραντσέσκο Φράντσια στο αξίωμα του Gonfaloniere ή Φλωρεντία απονέμει στον Μικελότσο τον ύψηλό τίτλο του Μέλους του Συμβουλίου!●

Ένα από τα πιο σημαντικά δείγματα της καινούργιας αυτοσυναίσθησης των καλλιτεχνών και της έλλοιγμένης στάσης τους απέναντι στην Ίδια τους τη δουλειά, είναι το γεγονός ότι αρχίζουν να χειραφετούνται από τις άμεσες παραγγελίες, έτσι που από τη μία μεριά δε διεκπεραιώνουν τις παραγγελίες τους με την παλιά εύσυνειδησία, ενώ από την άλλη συχνά καταπιάνονται: αθόρμητα με δικές τους καλλιτεχνικές εργασίες χωρίς καμιά παραγγελία απ' έξω. Είναι κιόλας γνωστό ότι ο Φίλιππο Λίππι δεν κράτησε πάντα τη συνηχή κι ενιαία σειρά, που ήταν γενικός κανόνας της δουλειάς των τεχνιτών, κι ότι άφησε στην άκρη άρισμένες παραγγελίες για ένα διάστημα, για να ασχοληθεί με άλλες που ήσαν εμπνεύσεις της στιγμής. Έτσι απ' αυτόν, τούτη τη ραψωδική μέθοδο εργασίας τη συναπαντάμε όλο και πιο συχνά!●, και στον Περουτζίνο συναντάμε κιόλας ένα κακομαθημένο «α-στέρο» που μεταχειρίζεται τους εργοδότες του εντελώς άσχημα: ούτε στο Παλάτιο Βέκκιο ούτε στο Παλάτι των Δόγηδων στη Βενετία, δεν διεκπεραιώνει την εργασία πουχε αναλάθει, ενώ κάνει το Όρβιέτο να περιμένει τόσο πολύ για το ζωγράφιμα του Παρεκκλησιού της Παναγίας στον καθεδρικό ναό, που το είχε υποσχεθεί, ώστε ή κοινότητα τελικά εμπιστεύεται στο Σινιορέλλι την εκτέλεση του έργου. Η θαυμαία άνοδος του καλλιτέχνη καθρεφτίζεται καθαρότερα απ' όλα στη σταδιοδρομία του Λεονάρντο νά Βίντσι, που αναμφίβολα την εκτιμούν στη Φλωρεντία, εντούτοις όμως δεν έχει και πολλές δουλειές εκεί, και που γίνεται μετά ο χαϊδεμένος κώδικος ζωγράφος του Λουδοβίκου Μόρο κι ο πρώτος στα-

τυπικός μηχανικός του Καίσαρα Βοργία, ενώ τελειώνει τη ζωή του σαν ευνοούμενος και στενός φίλος του Γάλλου βασιλιά. Η θεμελιακή αλλαγή συμβαίνει στην αρχή του δεκάτου έκτου αιώνα. Από τότε και από έξω οι ξανθοί δάσκαλοι δεν είναι πιά οι προστατευόμενοι διαφόρων προστατών, αλλά των ίδιων των μεγάλων αρχόντων. Σύμφωνα με το Βαζάρι, ο Ραφαήλ κάνει ζωή μεγαλοηγεμόνα κι όχι ζωγράφου διαμένει στο αρχοντικό του στη Ρώμη και συναναστρέφεται ήγεμόνες και καρδινάλιους σαν ίσους του. Ο Μπαλντάσσαρε Καστιλιόνε κι ο Άγκουστινο Κίτζι είναι φίλοι του, και μιά ανιψιά του καρδινάλιου Μπιμπιένα γυναίκα του. Και ο Τισιανός ανεβαίνει ακόμα ψηλότερα στην κοινωνική κλίμακα. Η φήμη του σαν του πιο περιζήτητου ζωγράφου της εποχής, ο τρόπος ζωής του, η τάξη του κι οι τίτλοι του τον ανεβάζουν στους ύψιστους κύκλους της κοινωνίας. ● αυτοκράτορας Κάρολος Ε΄ τον αναγορεύει Κόμητα του Λατερανού Άνακτόρου και μέλος της Αυτοκρατορικής Αύλης, τον κάνει Ίππότη του Χρυσού Σπηρουιού και του χορηγεί ελόκληρη σειρά προνομίων, μαζί και κληρονομική ευγένεια. Άρχοντες καταβάλλουν μεγάλη προσπάθεια, συχνά δίχως επιτυχία, να τους κάμει την προσωπογραφία τους όπως αναφέρει ο Άρετίνο, έχει ήγεμονικό εισόδημα κάθε φορά που τον ζωγραφίζει, ο αυτοκράτορας του δίνει ακριβά δώρα ή κόρη του Λαβίνια παίρνει μεγαλοπρεπή προίκα· ο Έρρίκος Γ΄ επισκέπτεται προσωπικά τον ήλικιωμένο δάσκαλο· κι όταν πέφτει θύμα της επιδημίας του 1576, θάβεται στην εκκλησία των Φράρ· με τις μεγαλύτερες τιμές που μπορεί να προσφέρει η Δημοκρατία της Βενετίας, παρά την αυστηρή απαγόρευση, που κατά τα άλλα τηρήθηκε δίχως εξαιρέσεις, να μη ταφεί θύμα της επιδημίας μέσα σ΄ εκκλησία. Τελικά, ο Μικελάντζελο φτάνει σε ύψη που είναι ελότελα δίχως προηγούμενο. Η όπεροκληρωτικά όλες τις δημόσιες τιμές, τίτλους και διακρίσεις. Περιγελά τη φιλία των ήγεμόνων και παπών μπορεί ν΄ αποτολμήσει να αναί αντίπαλός τους. Δεν είναι ούτε κόμης, ούτε κρατικός σύμβουλος, ούτε έπόπτης για λογαριασμό του Πά

πα, αλλά αποκαλείται «θεός». Δέ θέλει να χαρακτηρίζεται ζωγράφος ή γλύπτης στα γράμματα που του άπευθύνουν· λέει ότι είναι άπλως ο Μικελάντζελο Μπουονκρότσι, ούτε παραπάνω ούτε παρακάτω· επιθυμεί να χει για μαθητές του νεαρούς εγγενείς και στην περίπτωση τή δική του κατόπιν πρέπει· ν΄ αποδοθεί μονάχα σε ονομπισμό· διατείνεται ότι ζωγραφίζει col cervello (= με τόν νού — Σ.τ.Μ.) κι όχι col la mano (= με τόν χέρι — Σ.τ.Μ.) κι ότι πιά πολύ άπ΄ όλα θά ήθελε να εγάξει μ΄ ένα ξόρκι τις μορφές άπό τόν άκατέργαστο μάρμαρο, άπό μόνη τή μαγεία τής όρασης του. Τούτο είναι· κάτι περισσότερο άπό τήν έμφυτη περηφάνεια τού καλλιτέχνη, άπό τή συναίσθηση ότι είναι άνώτερος άπ΄ τόν τεχνίτη, τόν σκέτο χειρωνακτα, τόν φιλισταίο· στην πραγματικότητα είναι ένδειξη ένός φόβου να ξερθεί σ΄ έπαφή με τή συνηθισμένη πραγματικότητα. Ο Μικελάντζελο είναι τόν πρώτο παράδειγμα τού ματέρνου, μοναχικού, δαιμονικά παρακινήμένου καλλιτέχνη — τού πρώτου που κυριαρχούνταν άπόλυτα άπό τήν ιδέα του και για τόν όποιο δεν ύπάρχει τίποτ΄ άλλο παρά μόνο ή ιδέα του — εκείνου που νιώθει ένα βαθύ αίσθημα ευθύνης άπέναντι στα χαρίσματά του και βλέπει στή δική του καλλιτεχνική ιδιοφυία μιάν άνώτερη κι υπεράνθρωπη δύναμη. Φτάνομε· έδώ σ΄ ένα βαθμό ανεξαρτησίας, στο φώς τής όποιας όλες οι προγενέστερες αντιλήψεις για τήν καλλιτεχνική έλευθερία ξεθωριάζουν και σβήνουν. Τώρα, για πρώτη φορά, επιτυγχάνεται ή πλήρης χειραφέτηση τού καλλιτέχνη· τώρα, για πρώτη φορά, αυτός γίνεται ιδιοφυία τέτοια καθώς τή γνωρίσαμε άπό τήν Άναγέννηση και μετά. Συντελείται τώρα ή τελική αλλαγή· όχι πιά ή τέχνη του, αλλά ο ίδιος ο άνθρωπος είναι αντικείμενο σεβασμού και γίνεται δημοφιλής. ● κόσμος, που δουλειά τού καλλιτέχνη ήταν να διακηρύσσει τή δόξα του, διακηρύσσει τώρα τή δόξα εκείνου· ή λατρεία, τής όποιας ήταν όργανο, τώρα εφαρμόζεται σ΄ αυτόν· ή περιωπή τής θείας ευνοίας μεταφέρεται τώρα άπό τούς πάτρονες και προσώτες του στον ίδιο. Σ΄ όλες τις εποχές είχε ύπάρξει πράγματι μιά κάποια άμοιβαίότητα έγγυμίων άνήμεσα στον ήρωα και στον καλλιτέχνη που τού

διακήρυσσε τή δόξα. ανάμεσα στον προστάτη και στον καλλιτέχνη!¹¹ Όσο μεγαλύτερη ήταν η φήμη του έγκωμιαστή, τόσο μεγαλύτερη ήταν η αξία της δόξας που διακήρυττε. Τώρα όμως η σχέση είναι τόσο εξιδανικευμένη, ώστε ο προστάτης ανυψώνεται από μόνη την πράξη της ανύψωσης του καλλιτέχνη κι έγκωμιάζει τον καλλιτέχνη αντί να έγκωμιάζεται από κείνον. 'Ο Κάρολος ο Ε' σκιάζει για να σηκώσει το πινέλλο που ρίχνει: ο Τισιανός και φρονεί ότι τίποτε δεν είναι φυσικότερο απ' τ'ότι: έναν δάσκαλο των των Τισιανό θάπρεπε να τον περιμένει κι ένας αυτοκράτορας. 'Ο θρύλος γύρω από τον καλλιτέχνη είναι πλήρης. 'Ανεμφίβολα υπάρχει ακόμα σ' αυτόν ένα είδος φιλαρέσκειας: επιτρέπεται στον καλλιτέχνη να καλυμπήσει στο φως, για να μπορεί ο προστάτης του να λάμπει στην αντίπαλάση του. *Όμως θα πέσει ποτέ ολοκληρωτικά η αμοιβαιότητα της εκτίμησης και των έγκωμιών, η αμοιβαία αναγνώριση κι ανταμοιβή των υπηρεσιών, η αμοιβαία προστασία των συμφερόντων καθενός; *Ός επί το πλείστο, μονάχα και θα σκεπαστεί περισσότερο.

Τ'ό θεμελιακά καινούργιο στοιχείο στην αντίληψη της 'Αναγέννησης για την τέχνη είναι η ανακάλυψη της έννοιας της μεγαλοφυίας κι η ιδέα ότι το έργο τέχνης είναι δημιουργία μιας ατομικής προσωπικότητας, ότι τούτη η προσωπικότητα ξεπερνάει την παράδοση, τη θεωρία, τους κανόνες, κι ακόμα και το ίδιο το έργο, ότι είναι πλουσιότερη και θαύτορη από το έργο κι αδύνατο να εκφραστεί επαρκώς μέσα σε οποιαδήποτε αντικειμενική μορφή. 'Η ιδέα τούτη έμεινε ξένη στο Μεσαίωνα, που δεν αναγνώριζε ανεξάρτητη αξία στην πνευματική πρωτοτυπία κι αυθορμησία, συνιστούσε τη μίμηση των δασκάλων, θεωρούσε τη λογοκλοπία επιτρεπτή και που το πολύ - πολύ την άγγιζε επιφανειακά, όμως δεν την εξουσίασε, η ιδέα του πνευματικού συναγωνισμού. 'Η ιδέα της μεγαλοφυίας σ'α χάρισμα του Θεού, σ'έν έμφυτης και μοναδικά ατομικής δημιουργικής δύναμης, το δόγμα για τον προσωπικό κι εξαιρετικό νόμο που όχι μόνο επιτρέπεται αλλά και πρέπει να ακολουθείται ή μεγαλοφυία, ή δικαιώση της ατομικότητας και της ισχυρογνωμοσύνης του μεγαλο

φυούς καλλιτέχνη — όλη αυτή η τάση στη σκέψη πρωτοεμφανίζεται στην κοινωνία της Αναγέννησης που, χάρη στη δυναμική φύση της και στο διαπότισμά της από την ιδέα του συναγωνισμού, προσφέρει στο άτομο καλύτερες ευκαιρίες από τον απολυταρχικό πολιτισμό του Μεσαίωνα, και που, χάρη στην υψωμένη ανάγκη δημοσιότητας που αισθάνονται οι κάτοχοι της εξουσίας, δημιουργεί στην αγορά τέχνης μεγαλύτερη ζήτηση απ' όση προσφορά έβρισκε στο παρελθόν. 'Αλλά όμως ακριβώς η μοντέρνα ιδέα για το συναγωνισμό άνατρέπει έσθια πίσω στο Μεσαίωνα, έτσι κι η μεσαιωνική ιδέα για την τέχνη, όπως καθορίζεται από αντικειμενικούς, άπροσωπους παράγοντες, εξακολουθεί να έχει επί μακρό διάστημα ύστερογενή επίδραση, ενώ η υποκειμενιστική αντίληψη για την καλλιτεχνική δραστηριότητα κάνει μονάχα πολύ άργη πρόοδο ακόμα και μετά το τέλος του Μεσαίωνα. 'Επομένως η άπομικτική αντίληψη για την 'Αναγέννηση χρεάζεται διορθωση σε δυό σημεία. Πάντως η θέση του Burckhardt δεν πρέπει να άπορριφθεί ανεξέταστα, γιατί άν ήδη στο Μεσαίωνα υπήρχαν ισχυρές προσωπικότητες¹¹², ώστόσο το να σκέπτεσαι και να ενεργείς ατομικά είναι ένα πράγμα, ενώ το να έχεις συνείδηση της ατομικότητάς σου, να την επιθεωρώνεις και να την επιτείνεις σκόπιμα, είναι κάτι άλλο. Δέ μισορούμε να κάνουμε λόγο για ατομικισμό στη σύγχρονη έννοια του δρου πριν τη θέση μιας άπλής ατομικής αντίδρασης την πάρει μια στοχαστική ατομική συνείδηση. 'Η αυτοανασκόπηση της προσωπικότητας δεν αρχίζει πριν από την 'Αναγέννηση, όμως η 'Αναγέννηση η ίδια δεν αρχίζει με την αυτοανασκοπούμενη προσωπικότητα. 'Η έκφραση της προσωπικότητας στην τέχνη είχε επιδιωχθεί κι εκτιμηθεί πολύ προτού κατανοήσει κανείς ότι η τέχνη δε θασιζόταν πιε πάνω σ' ένα αντικειμενικό Τ', αλλά πάνω σ' ένα υποκειμενικό Πώς. Πολύν καιρό άφοδ η τέχνη έγινε αυτοεξιμολόγηση, οι άνθρωποι συνέχισαν να συζητούν για την αντικειμενική αλήθεια στην τέχνη, μολονότι ακριβώς η αυτοεξιμολόγηση ήταν εκείνη που έσωσε την τέχνη έσως να κερδίσει τη φημική αναγνώριση. 'Η δύναμη της προσωπικότητας, η πνευματική

ένέργεια κι ὁ εὐθωρητισμὸς τοῦ ἀτόμου εἶναι ἡ μεγάλη ἐμπειρία τῆς Ἀναγέννησης ἢ μεγαλοφυΐα, σὺν ἐνσάρκωση τοῦτης τῆς ἐνεργείας καὶ τοῦ εὐθωρητισμοῦ, γίνεται τὸ ἰδεῶδες, μέσα πρὸς ἡπλοῦς ἢ Ἀναγέννηση εὐρίσκει τὴν ὑπέροστη ἐκφραση τῆς ὑψῆς τοῦ ἀνθρώπινου νοῦ καὶ τῆς ἰσχύος τοῦ πάντων στὴν πραγματικότητα.

Ἡ ἀνάπτυξη τῆς ἐννοίας τῆς μεγαλοφυΐας ἀρχίζει μετὴν ἰδέα τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας. Στὸ Μεσαίωνα λείπουν καὶ ἡ ἀντίληψη αὐτῆ καὶ ἡ λαχτάρα γιὰ πρωτοτυπία, πού κι οἱ δυὸ σχετίζονται ἀμέσως μεταξύ τους. Ἐφόσον ἡ τέχνη δὲν εἶναι ἄλλο τίποτε παρὰ ἡ ἀνεπαράσταση τοῦ Θεοῦ κι ὁ καλλιτέχνης τὸ διάμεσο μετὰ τὸ ὑποῖο γίνεται ὄρατὴ ἢ αἰώνια, ὑπερφυσικὴ τάξη πραγμάτων, δὲ μικροεῖ νὰ τεθεῖ ζήτημα αὐτονομίας στὴν τέχνη ἢ ζήτημα καλλιτέχνη πού εἶναι πράγματι ἰδιοκτήτης τοῦ ἔργου του. Τὸ πρῶτο πού μέσῃ ἔρχεται στὸ νοῦ εἶναι νὰ συνδέσουμε τὴν ἰδέα τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας μετὰ τὴς ἀπαρχῆς τοῦ καπιταλισμοῦ, ὅμως αὐτὸ θὰ ἦταν μονάχα παραπλανητικὸ. Ἡ ἰδέα τῆς πνευματικῆς παραγωγικότητας καὶ τῆς πνευματικῆς ἰδιοκτησίας ἀπορρέει ἀπὸ τὴν διάσπαση τοῦ χριστιανικοῦ πολιτισμοῦ. Ἀμέσως μόλις ἡ θρησκεία πάψει νὰ ἐλέγχει καὶ νὰ συνενώνει μέσῃ τῆς ὄλους τοὺς τομεῖς τῆς πνευματικῆς ζωῆς, ἐμφανίζεται ἡ ἰδέα τῆς αὐτονομίας τῶν διαφόρων μορφῶν πνευματικῆς ἐκφρασης καὶ γίνεται δυνατὴ μιὰ τέχνη πού ἔχει ἐντὸς τῆς τὴν ἐννοια καὶ τὸ σκοπὸ τῆς. Παρόλες τὴς προσπάθειες νὰ στηρίξουν ὀλόκληρο τὸν πολιτισμὸ, μαζί καὶ τὴν τέχνη, στὴ θρησκεία, καμιά μεταγενέστερη ἐποχὴ δὲν πέτυχε ποτὲ ν' ἀποκαταστήσει τὴν πολιτιστικὴ ἐνότητα τοῦ Μεσαίωνα καὶ ν' ἀποστερήσει ἀπὸ τὴν τέχνη τὴν αὐτονομία τῆς. Ἀκόμα κι δταν μπαίνει στὴν ὑπηρεσία ἐξωκαλλιτεχνικῶν σκοπῶν, ἢ τέχνη ἐξακολουθεῖ νὰ δίνει ἀπόλαυση καὶ νὰ χεῖ σημασία ἀπὸ μόνη τῆς. Ἄν ὅμως πάψει κανεὶς νὰ θεωρεῖ τὰ ἐξέχωρα πνευματικὰ καλοῦπια σὺν πολλῆς διαφορετικῆς μορφῆς μέσῃ καὶ μόνης ἀλήθειας, τότε τοῦ κατεβαίνει κι ἡ ἰδέα νὰ κἀνει κριτήριον τῆς ἀξίας τους τὴν ἀτομικότητα καὶ τὴν πρωτοτυπία τους. ● δέκατος τέταρτος αἰώνας ἀκόμα ὑρίσκειται κάτω ἀπ' τὴ ἴση-

τεία ἐν ὅς δασκάλου — τοῦ Τζιόττο — καὶ τῆς παράδοσης τοῦ ὅμως στὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα σ' ὄλες τὴς κατευθύνσεις ἀρχίζουν ν' ἀφήνουν τὰ σημάδια τους ἀτομικιστικῆς προσπάθειες. Ἡ πρωτοτυπία γίνεται ἥπλο στὴ μάχη τοῦ συναγωνισμοῦ. Τὸ κοινωνικὸ κροσσὸς ἐδράχνει τώρα ἕνα δργανο πού δὲν τὸ παρηγάγε τὸ ἴδιο, ἀλλὰ πού τὸ προσαρμόζει στοὺς σκοποὺς του καὶ τοῦ μεγαλώνει τὴ δραματικότητα. Ἐφόσον στὴν ἀγορὰ τέχνης οἱ δυνατότητες παραμένουν εὐνοϊκῆς γιὰ τὸν καλλιτέχνη, ἢ καλλιέργεια τῆς προσωπικότητας δὲν ἐξελλίσσεται σὲ μινία πρωτοτυπίας — τοῦτο δὲ συμβαίνει πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ μανιερισμοῦ, ὅταν καινούργιες συνθήκες στὴν ἀγορὰ τέχνης δημιουργοῦν ἐπώδυνες οικονομικῆς ἐνοχλήσεις γιὰ τὸν καλλιτέχνη. Ὅμως τὸ ἰδεῶδες τῆς «πρωτότυπης μεγαλοφυΐας» καθαυτὸ δὲν ἐμφανίζεται: πρὶν ἀπὸ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα, δταν, κατὰ τὴν μετάδοση ἀπὸ τὴν ἰδιωτικὴ προστασία στὴν ἐλεύθερη κι ἀπροστάτευτη ἀγορὰ, οἱ καλλιτέχνες πρέπει νὰ διεξαγάγουν γιὰ τὴν ὕλην τους ὑπαρξὴ ἀγώνα σκληρότερο παρὰ ποτέ.

Τὸ σπουδαιότερο βῆμα στὴν ἐξέλιξη τῆς ἐννοίας τῆς μεγαλοφυΐας εἶναι ἐκεῖνο πού γίνεται ἀπὸ τὴν ἰδέα τοῦ χειροπιαστοῦ ἐπιτεφγματος πρὸς τὴν ἰδέα τῆς ἀπλῆς δυνατότητας νὰ τὸ πετύχεις, ἀπὸ τὸ ἔργο στὸ πρόσωπο τοῦ καλλιτέχνη, ἀπὸ τὴν ἐκτίμηση τῆς πλήρους ἐπιτυχίας στὴν ἐκτίμηση τῆς ἀπλῆς πρόθεσης καὶ τῆς ἐπίνοιας. Τὸ βῆμα αὐτὸ θὰ μπορούσε νὰ τὸ κἀνει μονάχα μιὰ ἐποχὴ πού ἔφτασε νὰ θεωρεῖ ἕνα προσωπικὸ ὕφος ἐνδιαφέρον καὶ διδακτικὸ καθαυτὸ. Τὸ γεγονός εἶναι ὅ δέκατος πέμπτος αἰώνας ἤδη περιεῖχε ὀρισμένους προκαταρκτικοὺς ὄρους τῆς στάσης πρὸς τὸ δείχνει ἕνα ἐδάφιο στὴν πραγματεία τοῦ Φιλαρτέτε, ὅπου οἱ μορφῆς ἐνός ἔργου τέχνης συγκρίνονται μετὰ τὴς κοντυλιῆς ἐνός χειρογράφου, πού προδίδουν ἀμέσως τὸ χεῖρ τοῦ συγγραφέα.¹³ Ἡ ἐκτίμηση καὶ ἡ ἀξιοθέμενη ἀρέσκεια γιὰ ἰχνογραφήματα, πρόχειρα σχέδια, σκαφίφηματα, bozzetto (=σχεδιαγράφημα—Σ.τ.Μ.), γενικὰ γιὰ τὸ ἀτέλειωτο ἔργο, εἶναι ἕνα βῆμα παραπέρα σ' αὐτὴ τὴν κατεύθυνση. Ἡ κατεργαγὴ τῆς προτίμησης γιὰ τὸ ἀποσκευαστικὸ εἶναι πιθανὸ νὰ ὀρίσκειται στὴν

υποκειμενιστική αντίληψη γὰ τὴν τέχνη, ἡ ὁποία θασιζόταν στὴν ἰδέα τῆς ἰδιοφυΐας ἢ φιλοσοφία τῆς τέχνης, ποὺ ἀναπτύχθηκε ἀπὸ τὴ μελέτη τῶν κοσμῶν τῶν κλασσικῶν ἀγαλμάτων, ἀπλῶς τὴν ἐνέτεινε. Γιὰ τὴν Ἀναγέννηση, τὸ ἰχνογράφημα καὶ τὸ σκαρίφημα ἔγιναν σπουδαία ἔχι μόνον ὡς καλλιτεχνικὲς μορφές, ἀλλὰ καὶ ὡς τεχνήρια καὶ ἀρχεῖα τοῦ δημιουργικοῦ προτύπου στὴν τέχνη ἀναγνωρίζονται ὡς ἰδιαίτερη μορφή ἐκφρασεως ἀπὸ μόνον τους, ἔξωθεν ἀπὸ τὸ τελειωμένο ἔργο τους ἔδιναν ἀξία, ἐπειδὴ ἀποκάλυπταν τὸ πρότυπο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐπινόησης στὴν ἀφετηρία του, δὴ ποὺ ἦταν σχεδὸν ἐντελῶς συγχωνευμένο μὲ τὴν υποκειμενικὴν ἰδέαν τοῦ καλλιτέχνη. Ὁ Βαζάρι ἀναφέρει ὅτι ὁ Μιχαήλ κατέλιπε τόσο πολλὰ ἰχνογραφήματα ποὺ γέμιζαν ἑρμάκια ὀλόκληρα. Ἀντίθετα, ἀπὸ τὸν Μεσαίωνα σχεδὸν δὲν ἔφτασαν ἰχνογραφήματα ἴσα μὲν ἐμῶν. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι ὁ μεσαιωνικὸς καλλιτέχνης ἀσφαλῶς δὲν ἀπέδιδε τὴν ἴδια σημασία στὶς στιγμιαίες κυμάνσεις τοῦ νοῦ του μὲ τους μεταγενέστερους δασκάλους καὶ πιθανὸ δὲν τὸ θεωροῦσε ὅτι ἔβριζε τὸν κόπο νὰ καταγράψει κάθε φευγαλέα ἰδέα, ἴσως αἰτία τῆς σπανιότητος σωζόμενων μεσαιωνικῶν ἰχνογραφημάτων νὰ εἶναι τὸ γεγονός, ὅτι ἡ ἰχνογράφηση ἀπλώθηκε μονάχα, ὅταν ἔγιναν προσιτὰ εὐχρηστα καὶ λογικὰ διατιμημένα ἀποθέματα χαρτιῶν¹⁴, καὶ ὅτι μονάχα μὴ συγκριτικὰ μικρὴ ἀναλογία ἀπὸ τὰ ἰχνογραφήματα, ποὺ πράγματι φτιάχτηκαν, εἶχε διατηρηθεῖ ἀπὸ τότε κιόλας. Ἡ παλιὰ ἐποχὴ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ὁ μόνος λόγος τῆς ἐξαφάνισής τους εἶναι πρόδηλο ὅτι στὴ διατήρησή τους ἀποδινόταν λιγότερη σπουδαιότητα ἀπὸ ὅσο ἀργότερα, ἐνῶ ὀλόκληρη ἢ διαφορά ἀνάμεσα στὴ φιλοσοφία τοῦ Μεσαίωνα, μὲ τὸν πραγματιστικὸ, ἀντικειμενικὸ τρόπο σκέψης του καὶ σὲ κείνη τῆς υποκειμενιστικῆς ἀναγέννησης, ἐκφράζεται πειστικὰ στὴν ἔλλειψη ἐνδιαφέροντος τοῦ Μεσαίωνα γιὰ ἰχνογραφήματα. Γιὰ τὸ Μεσαίωνα ἡ ἀξία τοῦ ἔργου τέχνης ἦταν καθαρὰ ἀντικειμενικὴ, ἐνῶ ἡ Ἀναγέννηση ἀπέδιδε σ' αὐτὸ καὶ προσωπικὴ ἀξία. Τὸ ἰχνογράφημα ἔγινε ἡ ἀρετὴ φύλακας τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, γιατί ἔδωσε τὴν πιὸ χτυπητὴ δυνατὴ ἐκφραση στὸ ἀπο-

σπασματικὸ, ἀσυμπλήρωτο καὶ μὴ συμπληρώσιμο στοιχεῖο ποὺ σὲ τελευταία ἀνάλυση συνάπτεται μὲ κάθε ἔργο τέχνης. Ἡ ἔξαρση τῆς ἀπλῆς ἰκανότητος γιὰ ἓνα ἐπίτευγμα πάνω ἀπὸ τὸ ἴδιο τὸ ἐπίτευγμα, τὸ θεμελιώδες τοῦτο γνώρισμα τῆς ἐννοίας τῆς μεγαλοφυΐας, σημαίνει ὅτι ἡ μεγαλοφυΐα θεωρεῖται ἀνίκανη νὰ πραγματοποιῶσει ὀλοκληρωτικὰ τὸν ἑαυτὸ της, καὶ τοῦτο ἐξηγεῖ γιατί τὸ ἀτελὲς ἰχνογράφημα θεωρεῖται τυπικὴ μορφή τέχνης.

Μονάχα ἓνα ἄλλο χῶριζε τὴν ἀνικανότητα τῆς μεγαλοφυΐας νὰ ἐκφραστεῖ πλήρως ἀπὸ τὴν παρεξηγημένη μεγαλοφυΐα καὶ τὴν ἐκκλῆση πρὸς τοὺς ἐπιγιγνομένους ἐναντίον τῆς ἐτυμηγορίας τοῦ συγκαιρινοῦ κόσμου. Ἡ Ἀναγέννηση ποτὲ δὲν εἶσθε τοῦτο τὸ ἄλλο. Ὅχι ἐπειδὴ καταλάβαινε περισσότερο τὴν τέχνη ἀπὸ τίς μεταγενέστερες ἐποχές, ἐναντίον τῆς κρίσεως, τῶν ὁποίων ἔκαναν ἐκκλήσεις οἱ ἀποτυχημένοι καλλιτέχνες, ἀλλὰ ἐπειδὴ ὁ ἀγῶνας ὑπαρξῆς τοῦ καλλιτέχνη ἐκφραζόταν ἀκόμα μὲ σχετικὰ ἥπιες μορφές. Ἐν τούτοις, ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴν μεγαλοφυΐα ἀποκτᾷ κιόλας ὀρισμένα διαλεκτικὰ χαρακτηριστικὰ μὲς ἐπιτρέπει κιόλας νὰ ρίξουμε μιὰ ματιὰ στὸν ἀμυντικὸ μηχανισμό ποὺ πρέπει ἀργότερα νὰ θάλλει σὲ κίνηση ὁ καλλιτέχνης ἀπὸ τὴ μιὰ ἐναντίον τοῦ φιλοστῆ, γιὰ τὸν ὅποιο ἡ τέχνη εἶναι κλειστὸ θεῖο ἔργο, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἐναντίον τῶν ξυλοσχιστῶν καὶ τῶν ἐρασιτεχνῶν. Ἀπέναντι στοὺς πρώτους κατέφευγε πίσω ἀπὸ τὸ προσωπεῖο τοῦ ἐκκεντρικοῦ, καὶ ἀπέναντι στοὺς δευτέρους ἐβρίσκετο τὸ ἐμφυτο ποιὸν τοῦ ταλέντου της καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἡ τέχνη δὲ ἔμπορεῖ ν' ἀποκτηθεῖ μὲ τὴ μάθηση. Ἦδη ὁ Φραντσέσκο ντὲ Χολλάντα στὶς Σ υ ζ η τ ῆ σ ε ι ς π ἄ ν ω σ τ ῆ Ζ ω γ ρ α φ ι κ ῆ (1548) παρατηρεῖ ὅτι κάθε σημαντικὴ προσωπικότητα ἔχει πάνω της κάτι ἰδιόμορφο, ἐνῶ ἡ ἰδέα, ὅτι ὁ γνήσιος καλλιτέχνης γεννιέται, δὲν ἦταν ἐντελῶς καινούργια οὔτε κἀν σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ. Ἡ θεωρία γιὰ τὴν ἄμνησμένη φύση τῆς μεγαλοφυΐας, γιὰ τὸ ὑπερπροσωπικὸ καὶ μὴ λογικὸ ποιὸν τῶν ἐπιτευξέων της, δείχνει ὅτι ἐδῶ ὀρίζεται σὲ πρότυπο τοῦ οὐχὶ μνηστικῆς οὐκ ἀνθρωπίνης ἀριστοκρατίας, ποὺ προτιμᾷ ν' ἀπαρνηθεῖ τὴν προσωπικὴ ἀ-

ρετή, την νύκτα, στην έννοια που χρησιμοποιούσε τον όρο ή πρώτη η Αναγέννηση, για να διαχωρίσει τον έναν από της πιο ξεκάθαρα απέναντι στους άλλους.

Η αυτονομία του έργου τέχνης δίνει έκφραση με αντικειμενική μορφή — από τη σκοπιά του έργου — στην ίδια ιδέα πού η έννοια της μεγαλοφυΐας αντιγράφει με μερική υπεκκειμενική — από τη σκοπιά του καλλιτέχνη. Η ιδέα ότι οι πολιτιστικές μορφές είναι ανεξάρτητες από εξωτερικούς νόμους είναι το αντίστοιχο της ιδέας του αυθρητισμού του νου. Από την άλλη μεριά, η αυτονομία της τέχνης άπλωσ σημαίνει για την Αναγέννηση ανεξαρτησία από την Εκκλησία και από τη μεταφυσική που πρόσβαλλε η Εκκλησία, δε συνεπάγεται απόλυτη και καθολική αυτονομία. Η τέχνη χειραφετείται από τα εκκλησιαστικά δόγματα, αλλά παραμένει συνδεδεμένη στενά με την επιστημονική φιλοσοφία της εποχής, καθώς ο καλλιτέχνης ξεκάνει από τον κλήρο, αλλά έρχεται σε έλο και άμεσότερη σχέση με τους ανθρώπις και τους άκαδούς τους. Όσοο η τέχνη θρίσκειται μακριά άπ' το να γίνει θεραπευτικό της έπιστήμης με την έννοια πού ήταν «θεραπευτικό της θεολογίας» στο Μεσαίωνα. Μαλλον είναι και παραμένει ένας τομέας, μέσο στον όποιο είναι δυνατό, αποκλεισμένος από τον ύπόλοιπο κόσμο, να οργανώσει τον πνευματικό σου όίο και να έντρυφήσεις σε πνευματικές ήδονές όλοτελεα ιδιόμορφου είδους. Καθώς περιφέρεσαι μέσα σ' αυτό τον κόσμο της τέχνης, χωρίζεσαι και από τον υπερβατικό κόσμο της πίστης και από τον κόσμο των πρακτικών υποθέσεων. Μπορούμε να κάνουμε την τέχνη να ύπηρετήσει τους σκοπούς της πίστης και να τη βάλουμε να λύσει προβλήματα πού είναι μέλημα και της έπιστήμης, όμως, όποιοσδήποτε έξωκαλλιτεχνικός λειτουργείας και άν έκπληρώνει, πάντα μπορεί να θεωρηθεί σκ να ήταν αντικείμενο αυτότελες. Τούτη είναι η νέα άποψη πού ο Μεσαίωνας δέν ήταν άκόμα ούτε έκανός ούτε έτοιμος να κάνει δική του. Αυτό πάντως δε σημαίνει ότι πριν από την Αναγέννηση δέν ύπηρεχε αίσθηση και άπόλαυση της μορφικής ποιότητας ενός έργου, ώστεο η τέτοια αίσθηση και άπόλαυση ήταν άκόμα άσυναίσθητη και το

έργο τέχνης κρινόταν, άμέσως μόλις πραγματοποιούνταν ή μετάβαση από μια καθαρά συγκινησιακή σε μια συνειδητή αντίδραση, σύμφωνα με το πνευματικό περιεχόμενο και τη συμβολική άξία της αναπαράστασης. Το μεσαιωνικό ένδιαφέρον για την τέχνη περιοριζόταν στο θέμα και δέν συνέκρινε μόνο στην έννείση της άποψης έκείνης ή τισοσύτη να σύγκεντρώνεται στη σημασία του περιεχομένου του έργου, γιατί και η κλασσική άκόμα τέχνη κρινόταν μονάχα ανάλογα με το πνευματικό της περιεχόμενο¹⁵. Η άλλαγή στη στάση της Αναγέννησης απέναντι στην κλασσική τέχνη και λογοτεχνία πρέπει ν' άποδοθεί όχι στην άνακάλυψη νέων έργων και νέων συγγραφέων, αλλά σε μια μεταφορά του ένδιαφέροντος από το ύλικό περιεχόμενο στα μορφικά στοιχεία της αναπαράστασης, δέν ύπηρεχε διαφορά, είτε έπρόκειτο για μνημεία πού είχαν πριν από λίγο άνακαλυφθεί, είτε για άση γνώριμα¹⁶. Είναι τυπικό για τη νέα σκέψη ότι το κοινό τότε υιοθετούσε την καλλιτεχνική προσέγγιση των ίδιων των καλλιτεχνών και έκρινε την τέχνη όχι από τη σκοπιά της ζωής και της θρησκείας, αλλά από τη σκοπιά της τέχνης της ίδιας. Η μεσαιωνική τέχνη σκόπευε να έρμηνεύσει τη ζωή και ν' άνυψώσει τον άνθρωπο, ένω ή τέχνη της Αναγέννησης σκόπευε να πλουτίσει τη ζωή και να ψυχαγωγήσει τον άνθρωπο. Στην έμπειρική και στην ύπερβατική σφαίρα ζωής, όπου περιοριζόταν ο μεσαιωνικός κόσμος, πρόσθεσε έναν καινούργιο τομέα, στον όποιο και το κοσμικό και το μεταφυσικό πρότυπο ζωής πήραν νέα δική τους σημασία πού όχι τα τότε κανείς δέν είχε διακονήσει.

Η ιδέα μιας αυτόνομης, μη ύπεφελμιστικής τέχνης, πού μπορούμε να την άπολαύσουμε καθαυτή, ήταν μόλις γνώριμη στην κλασσική εποχή άφού ξεχάστηκε στο Μεσαίωνα, ή Αναγέννηση έπλωσ την άνακάλυψη ξανά. Όμως πριν από την Αναγέννηση δέν είχε περάσει από το νου κανένας δικής ζωής άφιερωμένη στην άπόλαυση της τέχνης θά μπορούσε ν' αντιπροσωπεύει μιάν ύψηλότερη και εύγενέστερη μορφή ύπαρξης. Ο Πλάτωνος και οι Νεοπλατωνικοί είχαν άπεδώσει στην τέχνη ύψηλότερο σκοπό, αλλά ταυτόχρονα την είχαν

αποστερήσει από την αυτονομία της και την εκμαν απλό-
ασεά κατανόητης γνώσης. Η ιδέα μετε γέννησε τον κοσμο-
τήν αυτονομία της αισθητικής της φύσης και πού, καρόλη
την ανεξαρτησία της από τον υπόλοιπο πνευματικό κόσμο γί-
νεται παιδευτική δύναμη στην πραγματικότητα εξαιτίας της
κυριαρχικής όμορφιάς της και μόνο — ιδέα που προδιαγρά-
φτηκε κιόλας από τον Πιερράρχη¹⁷ — είναι το ίδιο μη με-
σαιωνική όσο και μη κλασική. Όλος ο αισθητικισμός της
Αναγέννησης είναι μη μεσαιωνικός και μη κλασικός, γιατί
έτσι κι αν η εφαρμογή της σκοπίως και των προτύπων της
τέχνης πάνω στη ζωή δεν ήταν άλλοτελα ξένη στην κλασσι-
κή αρχαιότητα, ωστόσο θέ ήταν αδύνατο να βρούμε σ' όποια-
δήποτε άλλη εποχή κάτι αντίστοιχο με το επεισόδιο που ανα-
φέρεται από την Αναγέννηση, για έναν πιστό, ο οποίος αρ-
νήθηκε ν' ασπαστεί έναν σταυρωμένο, που του έδωσαν στο
κρεβάτι του θανάτου, επειδή ήταν άσχημος, και ζήτησε έναν
κεί έμορφο¹⁸.

Η αντίληψη της Αναγέννησης για την αισθητική αυ-
τονομία, δεν είναι ιδέα που αναφέρεται στην καθαρή τέχνη,
ό καλλιτέχνης αγωνίζεται να χειραφετηθεί από τα δεσμά
της σχολαστικής σκέψης, όμως δεν είναι ιδιαίτερα πρόθυμος
να σταθεί στα δικιά του πόδια κι ούτε του περνάει από το
νύχ να κάνει την ανεξαρτησία της τέχνης ζήτημα αρχής.
Αντίθετα τονίζει την επιστημονική ύψη της διανοητικής
του δραστηριότητας. Οι δεσμοί που ένώνουν την επιστήμη και
την τέχνη σ' ένα όμογενές όργανο γνώσης δε χαλαρώνουν
πριν από το δέκατο έικο αιώνα ή ιδέα της αυτονομίας της
τέχνης δεν αρχίζει να συνεπάγεται την ιδέα ότι η τέχνη
είναι ανεξάρτητη επίσης κι από τον κόσμο της επιστήμης
και της μάθησης, πριν από τότε. Υπάρχουν περίοδοι που η
τέχνη στρέφεται στην κατεύθυνση της επιστήμης, όπως ά-
κριτως υπάρχουν και περίοδοι που η επιστήμη στρέφεται
στην κατεύθυνση της τέχνης. Στην πρώτη Αναγέννηση ή
αλληθεια της τέχνης εξαρτιέται από επιστημονικά κριτήρια,
ένω στη μεταγενέστερη Αναγέννηση και στην εποχή του
παραρχ ή επιστημονική σκέψη σε πολλές περιπτώσεις διαπλάθε-

ται σύμφωνα με καλλιτεχνικές αρχές. Η προσωπική στή ζωγρά-
φου είναι μετ επιστημονική σύλληψη στο δέκατο πέμπτο αιώνα.
ένω το Σύμπαν του Κέπλερ και το Γαλιλαίοι είναι θεμε-
λιανά αισθητικά όραμα. (1) Dilthey έχει δίκιο όταν μιλά για
«καλλιτεχνική φαντασία» στην επιστημονική έρευνα της Α-
ναγέννησης¹⁹, αλλά το ίδιο δικαιολογημένα θα μπορούσε
και να μιλήσει και για «επιστημονική φαντασία» στην
καλλιτεχνική δημιουργία της πρώτης Αναγέννησης.

Το γόητρο του λογίου και του καλλιτέχνη στον δέκα-
το πέμπτο αιώνα δεν έστρεσε πάλι τόσο ψηλά, πριν από το
δέκατο ένατο. Και στις δυο εποχές όλες οι προσπάθειες συγ-
κεντρώθηκαν στην προαγωγή της επέκτασης της βιομηχανί-
ας και του έμποριου με καινούργιες επιστημονικές μεθόδους
και τεχνικές έφευρέσεις. Αυτό εν μέρει έξηγει την προτε-
ροκόβτησ της επιστήμης και την εκτίμηση του επιστήμονα
και στον δέκατο πέμπτο και στο δέκατο ένατο αιώνα. Έκει-
νο που έννοούν ο Adolf Hildebrand κι ο Bernard Βεικισον
λέγοντας «μορφή» στις πλαστικές τέχνες²⁰, είναι μετ πολυ-
μιά θεωρητική παρά μία αισθητική σύλληψη, όπως κι η
σύλληψη του Άλμπερτι και του Πιέρο ντελλά Φραντσέσκα
για την προσωπική Κ: οι δυο αυτές κατηγορίες είναι έδο-
σημα στον κόσμο της έμπειρίας των αισθήσεων, μέσο προς
διευκρίνιση των σχέσεων στο χώρο, όργανα όπτικής γνώ-
σης. Η αισθητική φιλοσοφία του δέκατου έντετου αιώνα δε
μπορεί ν' αποκρύψει το θεωρητικό χαρακτήρα της θεμε-
λίωσης της περισσότερο απ' όσο μπορεί η Αναγέννηση ν'
αποκρύψει την κυρίως επιστημονική ύψη του ενδιαφέροντος
της για τον έξωτερικό κόσμο. Στις αξίες του Hildebrandt για το
χώρο, στο γεωμετρικό του Σελάν, στο ενδιαφέροντα των
έμπειρισιστών για τη φυσιολογία, στα ψυχολογικά
ένδιαφέροντα όλέκληρου του σύγχρονου μυθιστορη-
λιστος και δράματος, όπου κι αν στραφούμε, πέφτει στην άν-
τίληψη και μία προσπάθεια να βρούν ένα όρομο μέσο στον
κόσμο της έμπειρικής πραγματικότητας, να έξηγηθούν τον
κόσμο όπως μέε τον παρουσιάζει η φύση, να πολιτισιακά

σουν, να τακτοποιήσουν και να επεξεργαστούν σε ὀρθολογικό σύστημα τὰ δεδομένα τῆς ἐμπειρίας τῶν αἰσθήσεων. Γιὰ τὸ δέκατο ἔνατο αἰῶνα ἡ τέχνη εἶναι ὄργανο γνώσης τοῦ ἐξωτερικοῦ κόσμου, ἀνάλυσης καὶ ἐρμηνείας τοῦ ἀνθρώπου, μορφὴ ζωντανῆς πείρας. "Ὁμως ὁ νατουραλισμὸς αὐτὸς ποὺ κατευθυνόταν πρὸς τὴν ἀντικειμενικὴ γνώση κατάγεται ἀκριβῶς ἀπὸ τὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα· τότε ἡ τέχνη μαθητεύσαστον πρῶτο κύκλο τῆς ἐπιστημονικῆς ἐκπαίδευσης καὶ ἀκόμα καὶ σήμερα ἐξακολουθεῖ ὡς ἓνα βαθμὸν νὰ ζεῖ ἀπὸ τὸ κεντρικὸν ποὺ ἐπενδύθηκε τότε. Τὰ μαθηματικὰ καὶ ἡ γεωμετρία, ἡ ὀπτική καὶ ἡ μηχανικὴ, ἡ θεωρία τοῦ φωτὸς καὶ τῶν χρωμάτων, ἡ ἀνατομία καὶ ἡ φυσιολογία ἦσαν τὰ ἐργαλεῖα τῆς, ἐνῶ ἡ φύση τοῦ χώρου, ἡ δομὴ τοῦ ἀνθρώπινου σώματος, ἡ κίνηση καὶ ἡ ἀναλογία, οἱ σπουδῆς τῶν πτυχώσεων καὶ τὰ πειράματα μὲ χρώματα ἦσαν τὰ προβλήματα γιὰ τὰ ὁποῖα ἐνδιαφερόταν. Τὸ ὅτι, παρόλη τὴν ἐπιστημονικὴν ἐπιτυχίαν, ἡ πιστότητα τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα πρὸς τὴν φύσιν ἦταν μονάχα κάτι πλασματικὸν τὸ βλέπουμε καλύτερα σὲ κείνο τὸ μέσο ἔκφρασης ποὺ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆι ὡς ἡ συνοπτικότερη ἐπιτομὴ τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης: στὴν κεντρικὴ προοπτικὴ ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν ἀναπαράγωγὴ τοῦ χώρου. Ἡ προοπτικὴ καθαυτὴ δὲν ἦταν ἐφεύρεση τῆς Ἀναγέννησης¹²¹. Ἀκόμα καὶ ἡ κλασσικὴ ἀρχαιότητα ἦταν ἐξοικειωμένη μὲ τὴν προοπτικὴν σμίκρυνση καὶ μείωνε τὸ μέγεθος τοῦ κάθε ἀντικειμένου ἀνάλογα μὲ τὴν ἀπόστασίν του ἀπὸ τὸ θεατὴ ὅμως δὲ γνώριζε τὴν ἀναπαράστασίν τοῦ χώρου ποὺ στηρίζεται σ' ἐνιαίαν προοπτικὴν καὶ κατευθύνεται σ' ἓνα ὀπτικὸν σημεῖον, οὔτε καὶ ἤθελε ἢ μποροῦσε ν' ἀναπαραστήσει χωρὶς διακοπῆς τὰ διαφορετικὰ ἀντικείμενα καὶ τὰ διαστήματα χώρου ἀνάμεσά τους. Στὶς εἰκαστικὰς ἀναπαραστάσεις ὁ χώρος ἦταν συμπάρταξ φτιαγμένη ἀπὸ ἀσχετὰ πράγματα καὶ ὄχι ἐνιαῖον συνεχές — μὲ τίς λέξεις τοῦ Panofsky, ἦταν «ἀθροισματικὸς χώρος» καὶ ὄχι «συστηματικὸς χώρος». Μονάχα ἀπὸ τὴν Ἀναγέννησιν καὶ μετὰ τὴν ζωγραφικὴν στηρίχθηκε στὴν ὑπόθεσιν ὅτι ὁ χώρος μέσαστον ὁποῖον ὑπάρχουν τὰ πράγματα εἶναι ἓνα ἄπειρο, ὁμογενὲς καὶ συνεχές

στοιχεῖο καὶ ὅτι ἐμεῖς βλέπουμε συνήθως τὰ πράγματα ἐνιαῖον — ὅλαδὴ μὲ ἓνα μόνο καὶ ἀκίνητον μάτι¹²². "Ὁμως ἐκεῖνο ποὺ πέφτει πραγματικὰ στὴν ἀντίληψίν μας εἶναι ἓνας περισορισμένος, ἀσυνεχὴς καὶ ἑτερογενὴς συμπιεσμένος χώρος. Ἡ ἐντύπωσίν μας γιὰ τὸν χώρον στὴν πραγματικότητα διαστρεβλώνεται καὶ θολώνει στὴν περιφέρειά της, τὸ περιεχόμενόν της διαιρεῖται σὲ λίγο - πολὺ ἀνεξάρτητες ομάδες καὶ κομμάτια καὶ ἐφόσον τὸ φυσιολογικὰ καθορισμένον ὀπτικὸν μάτι εἶναι σφαιροειδές, ὡς ἓνα σημεῖον βλέπουμε καμπύλες ἀντὶ γιὰ εὐθείαις γραμμῆς. Ἡ εἰκόνα τοῦ χώρου, ποὺ βασίζεται στὴν ἐπιπεδομετρικὴν προοπτικὴν, τέτοια ποὺ μᾶς τὴν παρουσιάζει ἡ Ἀναγέννησις, καὶ ποὺ χαρακτηρίζεται ἀπὸ ἴση σαφήνεια καὶ συνεπὲς πλάσιμον ὄλων τῶν μερῶν, ἀπὸ κοινὸν σημεῖον ἐξαφάνισις τῶν παραλλήλων καὶ ἀπὸ τὴν ἐνιαίαν μονάδα μέτρησις τῆς ἀπόστασις, δηλ., ἡ εἰκόνα ποὺ ὁ Λ. Ἀλμπέρτι ὄρισεν ὡς ἐγκάρσια τομὴ τῆς ὀπτικῆς πυραμίδας, εἶναι μιὰ τολμηρὴ ἀφαίρεσις. Ἡ κεντρικὴ προοπτικὴ παράγει μιὰ μαθηματικὰ ἀκριβή, ἀλλὰ ψυχοφυσιολογικὰ ἐδύνατον ἀναπαράστασιν τοῦ χώρου. Τούτῃ ἡ ἐντελὴς ὀρθολογοποιημένη ἀντίληψις μποροῦσε νὰ φανεῖ ἐπαρκῆς ἀναπαραγωγή τῆς πραγματικῆς ὀπτικῆς ἐντύπωσις μονάχα σὲ μιὰν ἐποχὴ τόσο ἀπόλυτα ἐπιστημονικὴ ὅσο οἱ αἰῶνες ἀνάμεσα στὴν Ἀναγέννησιν καὶ στὸ τέλος τοῦ δέκατου ἔνατου αἰῶνα. Τὸ ἐνιαῖον καὶ ἡ συνέπεια ἦσαν πράγματι τὰ ὕψιστα κριτήρια τῆς ἀλήθειας σ' ὀλόκληρην αὐτὴν τὴν περίοδον. Μονάχα σὲ πρόσφατους χρόνους ἀποχτήσαμε ξανά ἐπίγνωσιν τοῦ γεγονότος ὅτι βλέπουμε τὴν πραγματικὴν ὄχρῃ μὲ τὴν μορφήν ἐνὸς ὀργανωμένου μὲ συνέπεια καὶ ἐνοποιημένου χώρου, ἀλλὰ μᾶλλον σὲ σκόρπιες ομάδες ἀπὸ διαφορετικὰ ὀπτικὰ κέντρα καὶ ὅτι, καθὼς τὸ μάτι μας κινεῖται ἀπὸ τὴν μιὰν εἰκόνα στὴν ἄλλη, ἀπὸ μερικὰς ἀπόψεις τοῦ συνόλου συναθροίζουμε τὴν συνολικὴν θεὰ ἐνὸς πιδ ἐκτεταμένου συμπλέγματος, ὅπως ἀκριβῶς καὶ ὁ Δορεντσέττι στὶς μεγάλες του τοιχογραφίας τῆς Σιένας. "Ὁπως καὶ νᾶχει, ἡ ἀσυνεχὴς ἀναπαράστασις τοῦ χώρου στὶς νωπογραφίας αὐτὰς δίνει πιδ πειστικὴν ἐντύπωσιν σήμερα ἀπ' ὅσο οἱ εἰκόνας ποὺ ζωγραφίζονται κατὰ τοὺς κα-

νόες της κεντρικής προοπτικής από τους δασκάλους του δέκατου πέμπτου αιώνα¹²³.

Η πολυμέρεια του κολέντου και ειδικά η συνένωση τέχνης κι επιστήμης σ' ένα πρόσωπο έγινε αισθητή σαν ιδιαίτερο χαρακτηριστικό της Αναγέννησης. Τα γεγονότα όμως ήτοι οι καλλιτέχνες κατείχαν κάμποσες διαφορετικές τεχνικές, ότι ο Τζιόττο, ο Ορνάνο, ο Μπραουελότσι, ο Μπεντέττο ντά Μαγιάνο κι ο Λεονάρντο ντά Βίντσι ήσαν αρχιτέκτονες, γλύπτες και ζωγράφοι, ο Πιζανέλλο, ο Αντόνιο Πολλογιόλο κι ο Βερόκκιο γλύπτες, ζωγράφοι, χρυσοφοί και μεταλλουργοί, ότι παρά την πρόοδο της εξειδίκευσης ο Ραφαήλ ήταν ακόμα και ζωγράφος και αρχιτέκτονας, ενώ ο Μικελάντζελο γλύπτης, ζωγράφος και αρχιτέκτονας συγχρόνως — το γεγονός αυτό συνδέεται πιά πολύ με το χειροτεχνικό χαρακτήρα των όπτικων τεχνών παρά με το ιδανικό της πολυμέρειας στην Αναγέννηση. Η έγκυκλοαυδική μόρφωση και η πρακτική πολυμέρεια στην πραγματικότητα είναι μεσαιωνικά ιδεώδη ή δέκατος πέμπτος αιώνας πιά παραλαβαίνει μαζί με την παράδοση της μαστορίας και τὰ έγκαταλείπει στον ίδιο βαθμό που έγκαταλείπει και το πνεύμα της μαστορίας. Στη μεταγενέστερη Αναγέννηση δλο και σπανιότερα συναντούμε ζωγράφους που άσκούν ταυτόχρονα διαφορετικά είδη τέχνης. Με τη νίκη όμως της ανθρωπιστικής αντίληψης για τον πολιτισμό, ή ιδέα του υοισο υπίνερσαλε (=καθολικού ανθρώπου — Σ.τ.Μ.), πνευματική πάση αντίθετη στην εξειδίκευση, έρχεται ξανά στο προσκήνιο κι οδηγεί στη λατρεία ενός τύπου πολυμέρειας που είναι πιά συγγενική προς τον έρασιτέχνη παρά προς το μέσορη. Στο τέλος του δέκατου πέμπτου αιώνα οι δυο τάσεις συναγινώσκονται ή μιά την άλλη. Από τη μιά μεριά κυριαρχεί ή καθολικότητα του ανθρωπιστικού ιδεώδους, κατάλληλη γι:κ να καλύψει τις απαιτήσεις των άνωτερων τάξεων κάτω άπ' την έπίδρασή του ή καλλιτέχνης προσπαθεί να συμπληρώσει την έπίδειξή του ά των χειρών του με μιά γνώση δικνωτικής και πολιτιστικής μορφής. Από την άλλη, θριαμβεύει ή άρχή του εκταμερισμού της εργασίας και της εξειδίκευσης και θεθμιαία

άποκτά ύψιστη ισχύ ακόμα και στο χώρο της τέχνης. Ήδη ο Καρνάνο τονίζει ότι ή άπασχόληση με κάμποσα διαφορετικά πράγματα ταυτόχρονα ύποκάπτει την ύπόληψη ενός καλλιεργημένου ανθρώπου. Σάν αντίθετο με την πάση προς εξειδίκευση πρέπει προπαντός ν' αναφερθεί το άξιοσημείωτο γεγονός ότι από τους κυριότερους άρχιτέκτονες της προχωρημένης Αναγέννησης μονάχα ο Αντόνιο ντά Σανγκάλο είχε προτομολογήσει γι' αυτή τη σταδιοδρομία ή Μπραμάντε άρχικά ήταν ζωγράφος, έ Ραφαήλ κι ο Περούτσι συνέχιζαν να συνδυάζουν τη ζωγραφική με την αρχιτεκτονική, ενώ ο Μικελάντζελο είναι και παραμένει προπαντός γλύπτης. Το γεγονός ότι με το έπαγγελμα του άρχιτέκτονα κατακίονταν συγχρόνως τόσο πολύ άργά στη ζωή τους κι ότι πολλοί δάσκαλοι έπαρναν κυρίως θεωρητική εκπαίδευση σ' αυτό, δείχνει άπό τη μιά πώσο γρήγορη ή πρακτική άγωγή είχε παραμεριστεί άπό την πνευματική ή άκαδημαϊκή κι άπό την άλλη τώσ ή αρχιτεκτονική ως ένα βαθμό γίνεται διασκέδαση του έρασιτέχνη. Πραγματικά σ' όλες τις έποχές στο μεγαλόαρχοντο άρασε να ένεργει δι:κ μονάχα σαν προσάτης, αλλά και σαν έρασιτέχνης άρχιτέκτονας.

● Γκιμπέρτι χρειάστηκε κάμποσες δεκαετίες για να τελειώσει τις θύρες του Βαπτιστηρίου κι ο Λούκα ντελλά Ρόμπια έξόδεψε κι αυτός σχεδόν δέκα χρόνια στα Καντόρια (=θέσεις των φαλτάδων — Σ.τ.Μ.) του καθεδρικού ναού της Φλωρεντίας. Από την άλλη μεριά, ή μέθοδος εργασίας του Γκιρλαντάγιο χαρακτηρίζεται κιόλας άπό την τεχνική fa presto (=θιάσου — Σ.τ.Μ.) της μεγαλοφυίας, ενώ ο Βαζέρι βλέπει ένα άμεσο τεκμήριο γνήσιου καλλιτεχνικού κολέντου στην εθκολία και στην ταχύτητα της παραγωγής¹²⁴. Και τὰ δυο στοιχεία, έρασιτεχνισμός και δεξιοτεχνία, αντιφατικά καθώς είναι καθαυτά, συνενώνονται στον ανθρωπιστή, του όρθή χαρακτηρίσθηκε σαν «ό δεξιοτέχνης της πνευματικής ζωής», όμως έξισου καλά θά μπορούσε κανείς να τον χαρακτηρίσει άφθαρτον κι αλώνιοά νέον έρασιτέχνη. Και τὰ δυο αυτά στοιχεία περιέχονται στο ιδεώδες της προσωπικότητας που ένδιαφέρονται να πραγματώσουν οι άνθρω-

πιστές' αλλά στην παράδοση συνένωσή τους εκφράζεται ή προβληματική φύση της διανοητικής ζωής, που καθοδηγείται από τους ανθρωπιστές, έχοντας τις ρίζες της στην ίδια την έννοια του λογοτεχνικού επαγγέλματος, του όποιου είναι οι πρώτοι αντιπρόσωποι — την έννοια μιας επαγγελματικής τάξης που απαιτεί να είναι έντελως ανεξάρτητη, αλλά στην πραγματικότητα είναι με πολλούς τρόπους δεμένη. Οι Ίταλοι συγγραφείς του δέκατου τέταρτου αιώνα ακόμα προέρχονταν κατά πολύ μεγάλο μέρος από τις ανώτερες τάξεις της κοινωνίας ήσαν μέλη της αριστοκρατίας των πόλεων ή γόνοι ευπόρων αστών. Ο Καβαλλάντι κι ο Τσίνο ντά Πιστόγια ήσαν ευγενικής καταγωγής, ο Πετράρχης ήταν γυιός συμβολαιογράφου, ο Μπρουνέττο Λατίνι ήταν συμβολαιογράφος ο Ίδρις, ο Βιλλάνι κι ο Σακκάτσι ήσαν ευημερούντες έμποροι, ο Βοκκάκιος κι ο Σερκάμπι γυιοί πλούσιων εμπόρων. Οι συγγραφείς αυτοί δύσκολα είχαν κάτι κοινό με τους μεσαιωνικούς ραψωδούς¹²⁵. Άλλά οι ανθρωπιστές δεν ανήκουν ούτε σε μία ταξικά καθορισμένη ούτε σε μία πολιτιστικά κι επαγγελματικά ένιαία κοινωνική κατηγορία περιλαμβάνουν κληρικούς και λαϊκούς, πλούσιους και φτωχούς, μεγάλους αξιωματούχους και μικροσυμβολαιογράφους, εμπόρους και σχολάρχες, δικηγόρους και λογίους¹²⁶. Όστόσο οι εκπρόσωποι των κατώτερων τάξεων φτάνουν ν' αποτελούν μιάν ελσένα μεγαλύτερη αναλογία του συνολικού αριθμού τους. Ο πιό ξακουστός και πιό σημαίνων απ' όλους αυτούς είναι γυιός ενός παπουτσή^{126α}. Όλοι τους έχουν γεννηθεί και μεγαλώσει σε πόλη και τούτο είναι όπως δήποτε ένα χαρακτηριστικό που τήχουν κοινό πολλοί απ' αυτούς είναι παιδιά φτωχών γονιών και μερικοί είναι παιδιά - θαύματα που ενώ προορίζονταν για μιιά σταδιοδρομία πολύ έλκυστική και με πολλές ελπίδες, έξαρχής θρίσκονται σε άσυνήθιστες περιστάσεις. Ύπερβολικές φιλοδοξίες που ζύπνησαν νωρίς, χρόνια αύστηρης μελέτης, που συχνά συνεπαγόταν οικονομικές δυσκολίες κι αγώνα σε μιιά δουλειά παιδαγωγού ή γραμματέα, ή αναζήτηση θέσης και φήμης, φιλίες με τους μεγάλους, ζηλότυπες έχθρες, φτηνές έπιτυχίες κι άδι-

κες άποτυχίες, τεράστιες τιμές και θαυμασμός από τη μιιά κι άλλητεια από την άλλη — όλες αυτές οι έμπειρίες δεν ήταν δυνατό να μην έχουν μεγάλη επίδραση πάνω τους και να μη τους δώσουν μεγάλα ήθικα τραύματα. Οι κοινωνικοί όροι της εποχής πρόσφεραν ευκαιρίες σ' έναν ανθρωπο των γραμμάτων, αλλά και τον άπειλοσαν με κινδύνους που μπορούσαν έξαρχής να δηλητηριάσουν τó πνεύμα ενός προικισμένου νέου.

Ο προκαταρκτικός όρος της εμφάνισης του ανθρωπισμού σάν θεωρητικά ελεύθερου φιλολογικού επαγγέλματος ήταν ή ύπαρξη μιιάς συγκριτικά πλατιάς ιδιοκτήτριας τάξης, ίκανής να παράσχει έτοιμο φιλολογικό κοινό. Είναι αλήθεια ότι από την άρχή - άρχή τά σπουδαιότερα κέντρα της ανθρωπιστικής κίνησης ήσαν οι αλλές κι οι καγκελλαρίες του κράτους, πολλοί όμως ύποστηρικτές της ήσαν ευπόροι έμποροι κι άλλα στοιχεία που με την άνοδο του καπιταλισμού είχαν αποκτήσει χρήμα κι έπιρροή. Τά έργα της μεσαιωνικής λογοτεχνίας προορίζονταν ακόμα μόνο για πολύ περιορισμένο κύκλο, που τον άποτελοσαν άνθρωποι ήδη γνωστοί στους συγγραφείς' οι ανθρωπιστές είναι οι πρώτοι συγγραφείς που άπευθύνονται σ' ένα ευρύτερο κι ως ένα βαθμό άγνωστο κοινό. Μόνο από την εποχή τους και μετά υπήρξε κάτι με την ύψη μιιάς ελεύθερης φιλολογικής αγοράς και μιιάς κοινής γνώμης που να καθορίζεται και να επηρεάζεται από τη λογοτεχνία. Οι λόγοι κι οι φυλλάδες τους είναι οι πρώτες μορφές της σύγχρονης δημοσιογραφίας' τά γράμματά τους, που κυκλοφορούσαν σε κοινό σχετικά εύρο, ήσαν οι εφημερίδες του καιρού τους¹²⁷. Ο Άρετίνο είναι ο «πρώτος δημοσιογράφος» και ταυτόχρονα ο πρώτος έκδοιστής δημοσιογράφος. Η ελευθερία, στην όποια όφειλε την ύπαρξή του ο συγγραφέας έγινε για πρώτη φορά δυνατή σε μιιά εποχή που δεν έξαρτιόταν πιιά απόλυτα από ένα μόνο προστάτη ή από ένα άυστηρά περιορισμένο κύκλο προστατών, παρά είχε τόσο πολλούς δυναμικούς πελάτες για τά προϊόντα του, ώστε δεν του χρειαζόταν πιιά να τήχει καλά με όλους τους. Άλλά στο κάτω - κάτω, μονάχα σε μιιά συγκριτικά μικρή μορφο-

μένη τάξη μπορούσαν να θιασιστούν οι άνθρωπιστές για να χυθεί κοινό καί, αν τους συγκρίνουμε με το σύγχρονο Έθνος των γραμμάτων, ακόμα έκαναν παρασιτική ζωή, εκτός αν είχαν ιδιωτικούς πόρους κι επομένως ήσαν έξαρτης ανεξάρτητοι. Συνήθως εξαρτούνταν από την εθνοκ των αδελφών και την προστασία των σημαντικών πολιτών, τους οποίους κανονικά υπηρετούσαν ως γραμματείς ή οικοδομολογοί. Έπαιρναν μισθούς από το κράτος, συντάξεις κι επιδοτήσεις αντί για την παλιά οικοτροφία, τη φιλοξενία και τις δωρεές — και ή μάλλον θα κληρονομήσουν την συντήρηση θεωρούνταν από την καινούργια όλη σαν δαπάνη από τις αναπόφευκτες για να κρατηθεί ένα καθώς πρέπει έθνος. Αντί για έναν αυλικό τραγουδιστή ή γαλωταπόιο, έβλεπαν ιδιωτικό ιστορικό ή επαγγελματία έγκωμιστή, ο καθένας πρέπει κούρια με τους ατομικούς πόρους κρατούσε τώρα στο σπίτι έναν άνθρωπιστή, όμως οι υπηρεσίες που αυτός έπρεπε να κάνει ή μορφή που πήραν ήταν κάπως εξιδανικευμένη, στην πραγματικότητα ήσαν σε τάρκα πολύ μεγάλο θαύμα οι ιδιές. Από την άλλη μεριά, απ' άλλων περιέμεναν περισσότερο από την άπλη έκτέλεση των υπηρεσιών τούτων. Γιατί, όπως ακριβώς ή ανώτερη αστική τάξη είχε επίσημα συμμαχίες με την κληρονομική άριστοκρατία, έτσι τώρα ήθελε να έρθει σε σχέσεις και με την πνευματική άριστοκρατία. Με την πρώτη μεγάλη συμμαχία έχει αποκτήσει μερίδιο στα προνόμια της εύγενούς καταγωγής με τη δεύτερη επρόκειτο να αναγορευθεί πνευματικά εύγενής.

Δουλεύοντας με την παρανόηση ότι ήσαν πνευματικά ελεύθεροι, οι άνθρωπιστές όπωςδήποτε θάνιωσαν ταπεινωτική την εξάρτησή τους από την άρχουσα τάξη. Η προστασία, ο καλός ποίος και μη πρόσληματικός θεσμός, που ήταν δόξα από κείνα που όποιος της του Μεσαίωνα θεωρούσε δεδομένα, έγινε πρόσλημα και κίνδυνος για τους άνθρωπιστές. Η σχέση της έντελλυγκένειας με τους ιδιοκτήτες και τους πλούσιους πήρε όλοένα πιο πολύπλοκες μορφές. Αρχικά, οι άνθρωπιστές συμμαχίζονταν με την ατωική αποψη των πλανόδιων λογίων και των ζητιάνων καλογέρων και θεωρούσαν

τον πλοίο καθαυτό δίχως άξια. Έφθον ήσαν άπλοι φοιτητές, δάσκαλοι ή λόγοι, δέν αίσθάνονταν να τους καλεί τίποτε ν' αλλάξουν τούτη τη γνώμη, όταν όμως ήρθαν σε στενότερη επαφή με την ιδιοκτήτρια τάξη ανέκυψε μια άλλη σύγκρουση ανάμεσα στις προηγούμενες απόψεις τους και στον καινούργιο τρόπο ζωής τους²⁸. Ότε περνούσε από το ναυ του Έλληνα σοφιστή, το Ρωμαίου ρήτορα ή του μεσαιωνικού κληρικού να βγαίν από την θεμελιακά θεωρητική τους θέση μέσα στη ζωή, που δέν τους θέσμενε σε τίποτα πιο πρακτικό από την εκπαιδευτική δουλειά, και να συναγωνιστούν την άρχουσα τάξη. Οι άνθρωπιστές είναι οι πρώτοι διακρινόμενοι που διεκδικούν προνόμια ιδιοκτησίας και κοινωνικής θέσης, ενώ ή διανοσημενίστικη άλαζονεία, έξισου άγνωστο ως τώρα φαινόμενο, είναι το ψυχολογικό όπλο αυτόμανας με το όποιο άνδρους εναντίον της έλλειψης επιτυχίας στην αρχή, οι άνθρωπιστές ενθαρρύνονται και προσηύονται στα φιλόδοξα έγχειρήματά τους από την ανώτερη τάξη, εντούτοις όμως τελικά καθηλώθηκαν. Εξόθεν έξαρχής έπαρχει μια άμοιβαία υποψία ανάμεσα στην άλαζονική καλλιεργημένη τάξη, που άγωνίζεται εναντίον όλων των έξωτερικών δεσμών, και στην πραγματιστική, θεμελιακά μη πνευματική επχειρηματική τάξη²⁹. Γιατί όπως ακριβώς οι κίνδυνοι του σοφιστικού τρόπου σκέψης είχαν γίνει με όξυτητα αισθητοί την εποχή του Πλάτωνα, έτσι και τώρα ή ανώτερη τάξη, παρόλη τη συμπάθειά της για την άνθρωπιστική κίνηση, είναι γεμάτη υποψία που δέν μπορεί ν' αποκρυφεί απέναντι στους άνθρωπιστές, οι όποιοι πράγματι αποτελούν καταστρεφικό στοιχείο έξαιτίας του ότι δέν έχουν ρίζες.

Η λανθάνουσα σύγκρουση ανάμεσα στην οικονομικά και στην πνευματικά ανώτερη τάξη πουθενά ίσαμε τώρα δέν διεξάγεται άνοιχτά, και λιγότερο απ' όλους από τους καλλιτέχνες, που με τη λιγότερο αναπτυσμένη κοινωνική τους συνειδητότητα, αντιδρούν με περισσότερο θρασύτητα από τους άνθρωπιστές δασκάλους τους. Όμως το πρόσλημα, ακόμα κι αν είναι απαράδεκτο κι άνέκφραστο, είναι παρόν όλη την ώρα παντού κι ελόκληρη ή έντελλυγκένεια, φιλο

λογική και καλλιτεχνική, απειλείται από τόν κίνδυνο νά έξελιχτεί είτε σέ μιá ξεριζωμένη, «μη άστική» και ξεπλόβωνη τάξη μοπέμηδων είτε σέ μιá αντηρητική, παθητική, δουλοπρεπή τάξη ακαδημαϊκών. Οί άνθρωπιστές ξεφεύγουν από τούτη τή διαζευκτική λύση στόν ελεφαντινο πύργο τους και τελικά ύποκύπτουν και στούς δυό κινδύνους πού είχαν σκοπό ν' αποφύγουν. Σέ τούτο τούς ακολουθεί κι όλόκληρο τό μοντέρνο αισθητικό κίνημα πού, σάν κι αυτούς, γίνεται ταυτόχρονα ξεριζωμένο και παθητικό, κι έξυπηρετεί τά συμφέροντα του συντηρητισμού χωρίς νά μπορεί νά προσπρμσσει στή διάταξη πού ύποστηρίζει. Λέγοντας ανεξαρτησία ή άθρωπιστής έννοει τή χαλάρωση τών δεσμών ή κοινωνική του ανιδιοτέλεια είναι πράγματι μιá άποξένωση από τήν κοινωνία, ενώ ή διακοπή του έπὸ τό παρόν είναι άνευθυνότητα. Άπέχει από κάθε πολιτική δραστηριότητα για νά μη δεθεί, με τήν παθητικότητά του όμως στερεώνει μονάχα τούς κατόχους τής έξουσίας. Αύτή είναι ή πραγματική *trahison des cleres* (=προδοσία τών κληρικών — Σ.τ.Μ.), ή προδοσία τών πνευματικῶν αξιών από μέρος τής ηντελ λιγκένταας κι όχι ή πολιτικοποίηση του πνεύματος, για τήν οποία τήν έφεξαν σέ πρόσφατη εποχή¹³⁰. Ο άνθρωπιστής χόρευε τήν έπαφή με τήν πραγματικότητα, γίνεται ένας ρομαντικός, πού τήν άποξένωσή του από τόν κόσμο τήν ονομάζει απαρθέγγια, τήν κοινωνική του άδιαφορία πνευματική ελευθερία, τό μοπέμικο τρόπο σκέψης του ήθικη ανεξαρτησία. Κατά τή διατύπωση ενός έμπειρογνώμονα πάνω στά προβλήματα τής Αναγέννησης, «γι' αυτόν, τό νόημα τής ζωής είναι: νά γράφει σέ ύφος διαλεχτού πεζού λόγου, νά πλάθει έξαιρετικές στροφές, νά μεταφράζει από τά ελληνικά στά λατινικά... Τό βασικό στό νοῦ του δέν είναι ότι οι Γαλάτες κατακτήθηκαν, αλλά ότι γράφτηκαν άπομνημονεύματα για τό ότι κατακτήθηκαν... ή όμορφιά του γεγονότος ύποχωρεί στήν όμορφιά του ύφους...»¹³¹. Οί καλλιτέχνες διόλου δέν είναι τόσο άποξενωμένοι από τούς συγκαιρινούς τους όσο οι άνθρωπιστές, ώστόσο ή πνευματική τους άταρξή έχει κιόλας ύποσκαφτεί και δέν πετυχαίνουν πιά νά θροῦν τόν

συνταίριασμα πού τούς έδινε τή δυνατότητα νά προσεμροστούν στή δουλιά τής μεσαιωνικής κοινωνίας. Στέκουν στό στενωπό δρόμο ανάμεσα στή έρση και στόν αισθητικισμό. Η μήπως έχουμε κιόλας τήν ελλογή τους; Όπως και νάναι, έχουν χάσει τή σύνθεση ανάμεσα στις καλλιτεχνικές μορφές και στούς έξωκαλλιτεχνικούς σκοπούς, τήν άπλή κι άπλόυτα μη προβληματική τούτη πραγματικότητα πού τή θεωρούσε δεδομένη ή Μεσαιώνας.

Όπωσδήποτε οι άνθρωπιστές δέν είναι μονάχα άπολιτικοί άστές, όκηροί άγορητές και ρομαντικοί έπαχώρητες, αλλά και ένθουσιώδεις κοσμοδιορθωτές, φανατικοί οκαπανείς τής πρόδου και προπαγάνδς άκούραστοι παιδαγωγοί, πού άναγάλλιαζαν στή σκέψη του μέλλοντος. Οί ζωγράφοι κι οι γλύπτες τής Αναγέννησης τούς όφείλουν όχι μόνο τόν άφηρημένο αισθητικισμό τους, αλλά και τήν ιδέα του καλλιτέχνη σάν πνευματικού ήρωα, καθώς και τήν αντίληψη τής τέχνης σάν εκπαιδευτή τής ανθρωπότητας. Ήσαν οι πρώτοι πού έκαμαν τήν τέχνη ουσιαστικά του πνευματικού και ήθικού πολιτισμού.

4. Ο κλασικισμός του δεκάτου πέμπτου αιώνα

Όταν ο Ραφαήλ έφτασε σά 1504 στή Φλωρεντία, ή Λορέντσο Μέδικος ήταν πάνω από δέκα χρόνια πεθαμένος, οι διάδοχοί του είχαν έξοριστεί κι ή Gonfaloniere Πιέτρο Σοντερλίνι είχε και πάλι εισαγάγει στή Δημοκρατία ένα άστικό καθεστώς. Όσοσο ή άλλαγή πρὸς τήν κατεύθυνση μιás κούλικης, άναπαραστατικής, εόστηρά πιπικής τεχνιοτροπίας είχε κιόλας τρητομασστεί, οι καθοδηγητικές άρχές του καινούργιου συμβατικού γούστου είχαν διατυπωθεί κι άναγνωριστεί και ή δλη εξέλιξη είχε άπλως νά προχωρήσει στόν ίδιο δρόμο χωρίς κανένα κέντρισμα άπ' έξω. Ο Ραφαήλ έπρεπε μονάχα νά συνεχίσει στήν κατεύθυνση πού διαγράφανε τά έργα του Μερουτζίνου και του Λεονάρντο ντ' Βίντσι και σά άημιουργικός καλλιτέχνης δέ μπορούσε νά

κάνει τίποτ' άλλο παρά ν' ακολουθήσει τούτη τήν ενδόμυχη συντηρητική τάση (συντηρητική επειδή ζτείνει προς έναν άχρονο κι άφηρημένο κανόνα μορφής, εντούτοις όμως προσδοκωτικό σχετικά με τὸ τεχνολογικό επίπεδο τῆς ἐποχῆς). Παρρησιαστικῶς ὑπέσταντο ναί πολλά εξωτερικά κέντρα γιὰ νὰ τὸν κάνουν νὰ κρατηθεῖ στήν κατεύθυνση αὐτή, ἔστω κι ἂν ἡ ὄθηση δὲν ἐκπορευόταν πιά ἀπὸ τὴ Φλωρεντία. Ἐξω ἀπὸ τὴ Φλωρεντία καὶ σ' ὅλη τὴν Ἰταλία ὑπῆρχαν οἰκογένειες ποῦχαν στήν προμετωπίδα τους δυναστικές διεκδικήσεις καὶ αὐλικούς τρόπους, ἀλλὰ προπαντὸς σχηματίστηκε μιά κανονικὴ αὐλὴ γύρω ἀπὸ τὸ πρόσωπο τοῦ πάπα στὴ Ρώμη, στήν ἐποχὴ κυριαρχοῦσαν τὰ ἴδια κοινωνικά ἰδιώματα, ὅπως καὶ στὲς ἄλλες αὐλές, ὅπου ἡ τέχνη κι ὁ πολιτισμὸς συνήθως συμβάλλανε στήν εξωτερικὴ λαμπρότητα τῆς ζωῆς.

Στὴν ἀποσυνθεμένη Ἰταλία τὰ ἡνία τῆς πολιτικῆς ἐξουσίας τάχε ἀδράξει τὸ παπικὸ κράτος. Οἱ πάπες ἀσθάνονταν κληρονόμοι τῶν Καισάρων κι ἐπίσης πέτυχαν κατὰ ἕνα μέτρος νὰ ἐκμεταλλεθοῦν γιὰ τοὺς δικούς τους σκοποὺς πολιτικῆς καὶ ἰσχύος τὲς φανταστικὲς προσδοκίες γιὰ μιὰ ἀνανέωση τῆς παλιῆς δόξης τῆς ρωμαϊκῆς αὐτοκρατορίας, ἡ ὁποία ξεπερῶαλλε σὲ κάθε γωνία τῆς χώρας. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ πολιτικὰ τους ἐγχειρήματα παρέμειναν ἀνεκπλήρωτα, ὥστε ὅσο ἡ Ρώμη ἔγινε τὸ κέντρο τοῦ δυτικῆς πολιτισμοῦ κι ἔφτασε ν' ἀσκαί μιά πνευματικὴ ἐπιρροή ποῦγινε ἀκόμα βαρύτερη κατὰ τὴν Ἀντιμεταρρύθμιση καὶ παρέμεινε ἐνεργὴ πολὺν καιρὸ στήν ἐποχὴ τοῦ μπαρόκ. Ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή τῶν παπῶν ἀπὸ τὸ Ἀδρινόν καὶ μετὰ, ἡ πόλη ἦταν ὄχι μόνον ἄναχος τόπος διπλωματικῶν συναντήσεων μὲ πρεσβευτὲς καὶ ἐπιτετραμμένους ἀπὸ κάθε γωνιά τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου, ἀλλὰ καὶ σπουδαία ἀγορὰ χρήματος ὅπου εἰσρέανε καὶ ξοφείονταν ποσὰ ποῦ θάπρεπε τότε νὰ φαίνονται ὑπερβολικά. Σὲν χρηματιστικὴ δύναμη ἡ παπικὴ αὐλὴ ξεπερνοῦσε ὅλους τοὺς ἡγεμόνες, τυράννους, τραπεζίτες κι ἐμπόρους τῆς ὀρειᾶς Ἰταλίας, μπορούσε νὰ ὑποστῆ γιὰ τὸν πολιτισμὸ δαπάνες πρὸ ἀπλόχερες ἀπ' ὅλους αὐτοὺς καὶ πῆρε τὴν πρωτοπορία στὸ χῶρο τῆς τέχνης ποῦ ὡς τώρα τὴν κρατοῦσε ἡ

Φλωρεντία. Ὅταν οἱ πάπες γύρισαν ἀπὸ τὴ Γαλλία, ἡ Ρώμη κειτόταν σχεδὸν σ' ἐρείπια μετὰ τὲς βαρβαρικὲς ἐπιδρομὲς καὶ τὴν καταστροφὴ ποῦ προκάλεσαν οἱ ἑκατοντάχρονοι ἔριδες τῶν ρωμαϊκῶν οἰκογενειῶν τῶν πατρικίων. Οἱ Ρωμαῖοι ἦσαν πτωχοὶ κι ἀκόμα κι οἱ ἐκκλησιαστικοὶ ἀξίωματοῦχοι: δὲν ἦσαν σὲ θέση νὰ συσσωρεύσουν ἐπικρὴ πλοῦτο γιὰ νὰ χρηματοδοτήσουν μιὰν ἀναβίωση τῆς τέχνης ποῦ θὰ ἐπέτρεπε στὴ Ρώμη νὰ συναγωνιστεῖ τὴ Φλωρεντία. Κατὰ τὸ δέκατο πέμπτο αἰῶνα ἡ παπικὴ διαμονὴ δὲν εἶχε στὴ διάθεσή της Ρωμαίους καλλιτέχνες: οἱ πάπες ἐξαρτοῦνταν ἀπὸ καλλιτεχνικὲς δυνάμεις τοῦ ἐξωτερικοῦ. Κάλεσαν στὴ Ρώμη τοὺς πρὸ ξακουστοὺς δασκάλους τῆς ἐποχῆς, καὶ μέσα σ' αὐτοὺς τὸν Μαζάτσιο, τὸν Τζεντίλε ντὰ Φαμπριάνο, τὸν Ντονατέλλο, τὸν Φρά Ἀντζέλιο, τὸν Μπενότσο Γκότσολι, τὸν Μελότσο ντὰ Φορλί, τὸν Πιντουρίκκιο καὶ τὸν Μαντένιο, ὅμως ἐκεῖνοι ἀφοῦ περᾶτσαν τὲς παραγγελίες τους ἔφυγαν ἀπὸ τὴν πόλη δίχως ν' ἀφήσουν πίσω τους τὸ παραμικρὸ ἔχνος ἐκτὸς ἀπὸ τὰ ἔργα τους. Ἀκόμα καὶ ὑπὸ τὸν Σίξτο τὸν Δ' (1471 - 84) ποῦ μὲ τὲς παραγγελίες ποῦ ἔδωσε γιὰ τὴ διακόσμηση τοῦ παρεκκλησιοῦ του ἔκανε τὴ Ρώμη γιὰ ἕνα διάστημα κέντρο τῆς καλλιτεχνικῆς παραγωγῆς, δὲν ἀναφάνηκε καμιά σχολὴ ἢ τάση μὲ τοπικὸ ρωμαϊκὸ χαρακτήρα. Δὲ μπορούμε νὰ διακρίνουμε τέτοια τάση ἔσαμε τὴ θητεία τοῦ Ἰουλίου Β' (1503 - 13), ἀφοῦ πιά στὴ Ρώμη ἐγκαταστάθηκαν ὁ Μπραμάντε, ὁ Μικελάντζελο, καὶ τελικά κι ὁ Ραφαήλ, κι ἔβαλαν τὰ χαρίσματά τους στήν ἀπὸ πῆρσιν τοῦ πάπα. Τούτη εἶναι ἡ πρώτη - πρώτη ἀρχὴ ἐκείνης τῆς μοναδικῆς περιόδου καλλιτεχνικῆς δραστηριότητος τῆς ὁποίας ἀποτέλεσμα εἶναι ἡ μνημειακὴ Ρώμη, ποῦ τώρα τὴ βλέπουμε μπροστὰ μας ὄχι μόνον ὡς τὸ μέγιστο, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ὡς τὸ μόνο ἀθηναικὸ μνημεῖο τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης καὶ ποῦ θὰ μπορούσε νὰ προβάλλει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ μόνον κάτω ἀπ' τὲς συνθήκες ποῦ ἐπικρατοῦσαν στήν παπικὴ διαμονή.

Σ' ἀντίθεση πρὸς τὴν κοσμικὴς κυρίως νοστορπίας ἐξέλιξη τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα, τώρα ἔχουμε μπροστὰ μας

τις διακαρές μιας καινούργιας εκκλησιαστικής τέχνης, στην οποία πρώτος απορηματίστηκε ο Ένρι Κοσμουτσίνι και οι περσιόσιμες αξίες, παρά ή επιστημότητα, το μεγαλείο, ή ισχύς και ή δόξα. Η έσωτερικότητα κι αλλοκοσμικότητα του χριστιανικού αίσθηματος υποχωρεί σε μέν απ' ύψηλου φυσικότητα και στην έκφραση φυσικής καθώς και διανοητικής ανωτερότητας. Με κάθε εκκλησία, παρεκκλήσι, τέμπλο και κολυμπήθρα κύρια πρόθεση των Ιταλών φαίνεται πως ήταν ν' απαθανατιστούν, υπολογίζοντας πιο πολύ τη δίκη τους δόξα από τη δόξα του Θεού. Η αλλοική ζωή στη Ρώμη φτάνει στο ζενίθ υπό τον Λέοντα Ι' (1513 - 21). Η παπική αύλη είναι όπως κι ή αλήτη ενός αυτοκράτορα: οι όλοι των καρδινάλιων θυμίζου τις μικρές κοσμικές αύλες, ξνώ έκπενο: των υπόλοιπων πνευματικών κυρίων θυμίζου ε' άριστοκρατικά νοικοκυριά που πάσχιζαν να υπερθεματίσουν το ένα τ' άλλο σε λάμψη. Πλείστοι όσοι απ' αυτούς πού ε' ήγεμόνες κι αξιωματούχους της Έκκλησίας ενδιαφέρονται για την τέχνη έξαρχής μισθώνουν καλλιτέχνες για ν' απαθανατίσουν τα όνόματά τους είτε με την ένισχυση της εκκλησιαστικής τέχνης είτε με την άνέγερση και τον έξωραϊσμό των άρχοντικών τους. Οι πλούσιοι τραπεζίτες της πόλης, μ' έπι κεφαλής είν τον Άγκοστίνο Κίττι, το φίλο και προσάτη του Ραφαήλ, προσπαθού να συναγωνιστούν μ' αυτούς σάν προσάτες των τεχνών μεγαλώνουν τη σημασία της Ρώμης σάν αγοράς τέχνης, όμως δέν της προσθέτου κανένα δικό τους τόνο.

Σ' αντιδιαστολή με την άνιαία (γενικά μιλώντας) άρχουσα τάξη των άλλων Ιταλικών πόλεων (προπαντός της Φλωρεντίας), ή ανώτερη τάξη της Ρώμης άποτελείται από τρεις ξεκάθαρα όρισμένες ομάδες¹³². Η σπουδαιότερη συνίσταται από το παπικό νοικοκυριά, με τους συγγενείς του πάπα, τις ανώτερες θαμίδες του κλήρου, τους Ιταλούς και ξένους διπλωμάτες και τις υπόλοιπες άναρίθμητες προσωπικότητες που συμμερίζονται την λαμπρότητα του ποντίφικα. Τα μέλη της ομάδας τούτης σέ σύνολό τους είναι οι πιο φιλόδοξοι κι εύποροι υποστηρικτές της τέχνης. Μιά δεύτερη

ομάδα περιλαμβάνει τους μεγάλους τραπεζίτες και τους πλούσιους έμπόρους, πού όπως έπίσης οι άνιανθισμένοι πωλητές στην άσπρη Ρώμη της έποχής ήσαν οι πιο εύνοϊκές πού ε' μπορούσε κανείς να φανταστεί — ιστή Ρώμη πού ήταν τώρα το κέντρο της χρηματικής διαχείρισης της παπισσύνης, πού άγκάλιαζε όλάνερο τον κόσμο. Ο τραπεζίτης Άλτο είν: είναι ένας από τους πιο γενναϊόδωρους υποστηρικτές της τέχνης σ' όλάνηρη αυτή την περίοδο, ενώ αν έξαιρέσουμε τον Μικελάντζελο, τον έχθρό του Ραφαήλ, δλοι οι πιο έακουστοί καλλιτέχνες της έποχής εργάζονταν για τον Άγκοστίνο Κίττι: εκτός από το Ραφαήλ ο Κίττι μισθώνει τον Σάντομα, τον Μπαλτάσαρε Περούτσι, τον Σεμκαστιάνο ντέλ Πιόμπο, τον Τζούλιο Ρομάνο, τον Φρανσέσκο Πέννι, τον Τζιοβάννι ντά Ούλντινε, καθώς και πολλούς άλλους δασκάλους. Η τρίτη ομάδα συνίσταται από τα μέλη των παλιών και ήδη άπαθλιωμένων ρωμαϊκών οικογενειών, πού σχεδόν δέν παίρνουν μέρος στην καλλιτεχνική ζωή και πού άπλώς κρατούν την προσοχή του κοινού στραμμένη σ' όνομά τους παντρεύοντας τους γιούς και τις θυγατέρες τους με τα παιδιά τίςόσιων πολιτών, συνεπιφέροντας μ' αυτό τον τρόπο μια παράμοια, αν και λιγότερο περιεκτική, συγχώνευση των τάξεων με πεινή πού σε προγενέστερους χρόνους είχε κιάλας λάθει χώρα στη Φλωρεντία και σε άλλες πόλεις, σάν άποτέλεσμα της συμματοχής της παλιές τάξης των εθγενών στην έπιχειρηματική δραστηριότητα της μεσαιώας τάξης.

Στην άρχή της θητείας του Ιουλίου Β' είναι δυνατό να διαπιστώσουμε την ταυτότητα όχτώ ως δέκα ζωγράφων πού παρεπιδημούν στη Ρώμη, όμως είκοσι πέντε μονάχα χρόνια άργότερα στην Άδελφότητα του Αγίου Λουκά άνήκαν ούτε λίγο ούτε πολύ έναντι είκοσι τέσσαρες ζωγράφοι, απ' τους οποίους πάντως πλείστοι όσοι ήταν κοινοί τεχνίτες πού μαζεύτηκαν στη Ρώμη απ' όλα τα μέρη της Ιταλίας προσελκυσμένοι από τις χρείες της παπικής αύλης και της πλοΰσιας άσπρης τάξης¹³³. Τώρα, εσο μεγάλο κι αν ήταν το μέρος πού έπαιρναν οι έεάρχες και οι τραπεζίτες στην παραγωγή τέχνης, με την ιδιότητα των εργοδοτών, έξαιρετικά

χαρακτηριστικό για την τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης είναι το ότι ο Μικελάντζελο εργάστηκε σχεδόν αποκλειστικά, κι ο Ραφαήλ επίσης το πολύ, για το Βατικανό. Το γεγονός τούτο είναι αποφασιστικής σημασίας για την εξέλιξη της τεχνοτροπίας σ' αυτή την περίοδο. Μονάχα εδώ, στην ύπηρεσία του Πάπα, μπορούσε να αναπτυχθεί κείνη η maniera grande (=μεγάλο ύφος — Σ.τ.Μ.), σε σύγκριση με την οποία οι καλλιτεχνικές τάσεις των άλλων τοπικών σχολών έχουν λίγο - πολύ όλες επαρχιακό χαρακτήρα. Πουθενά άλλου δε βρίσκουμε τούτη την αμέριστη, αποκλειστική τεχνοτροπία, που είναι τόσο θαυμάσια εμπνευσμένη από τα στοιχεία του πολιτισμού και της μάθησης και τόσο δόλοτα περιορισμένη στην επίλυση έκλεπτυσμένων μορφικών προβλημάτων. Η τέχνη της πρώιμης Αναγέννησης είχε τουλάχιστο ακόμα τη δυνατότητα να παρεξηγείται από τις πλατιές μάζες ακόμα κι οι φτωχοί κι οι απείδευτοι μπορούσαν να βρουν μερικά σημεία επαφής με αυτή, αν και τούτοι βρίσκονταν στην περιφέρεια της πραγματικής της αισθητικής επιρροής. Όμως οι μάζες δεν έχουν καμιά επαφή με την καινούργια τέχνη. Ποιά έννοια θα μπορούσε ενδεχομένως να έχει γι' αυτές η Σχολή των Αθηνών του Ραφαήλ ή οι Σίβυλες του Μικελάντζελο, έστω κι αν είχαν ποτέ τη δυνατότητα να δούν τα έργα αυτά:

Ακριβώς όμως σε τέτοια έργα πραγματώθηκε η κλασική τέχνη της Αναγέννησης, η τέχνη ταιύτη που συνηθίσαμε να έγκωμιάζουμε για την καθολικότητα της έλξης που άσκει και που, ωστόσο, στην πραγματικότητα απευθυνόταν σε κοινό μικρότερο από κάθε προηγούμενή της. Όπως και νάχει, η δημόσια επίδρασή της ήταν πιο περιορισμένη από κείνη του έλληνικού κλασικισμού, με τον όποιο, πάντως, είχε τούτο το κοινό: ότι παρά την τάση της προς το στυλιζάριαμα, έχει μόνο δε συνεπαγόταν έγκατάλειψη, παρά, αντίθετα, επίταση και τελείωση των νεοουραλιστικών έπιτευγμάτων της προηγούμενης περιόδου. Όπως ακριβώς τ' άγάλματα του Παρθενώνα είναι πλασμένα «πιο σωστά», πιο σύμφωνα με τη φυσική έμπειρία απ' ό,τι λ.χ. τα σύμπαινα

του ναού του Δία στην Όλυμπία, έτσι και τα μεμονωμένα αντικείμενα στα έργα του Ραφαήλ και του Μικελάντζελο είναι έπεξεργασμένα πιο φυσικά, πιο έλεύθερα, πιο πολύ σαν κάτι το συνηθισμένο, απ' ό,τι στα έργα των δασκάλων του δέκατου πέμπτου αιώνα. Σ' ολόκληρη την ιταλική ζωγραφική πριν από το Λεονάρντο δεν υπάρχει ανθρώπινη μορφή που να μην έχει πάνω της κάτι άδέξιο, άκαμπο και σφιγμένο σε σύγκριση με τις μορφές του Ραφαήλ, του Φρά Μπαρτολομέο, του Αντρέα ντέλ Σάρτο, του Τισιανού και του Μικελάντζελο. Όσο πλούσιες κι αν είναι σε λεπτομέρειες προσεγμένες με ακρίβεια, οι μορφές της πρώιμης Αναγέννησης ποτέ δε στέκουν στα πόδια τους έντελώς στέρεα και σίγουρα οι κινήσεις τους πάντα είναι κάπως πιασμένες και διασμένες, τα μέλη τους τρίζουν και κλονίζονται στις άρθρώσεις, ή σχέση τους με το χώρο γύρω τους είναι συχνά αντίφατική, ο τρόπος που είναι διαμορφωμένες είναι φορτικός κι ο τρόπος του φωτισμού τους τεχνητός. Οι νεοουραλιστικές προσπάθειες του δέκατου πέμπτου αιώνα δεν καρποφορούν πριν από το δέκατο έκτο. Πάντως η τεχνοτροπική ένότητα της Αναγέννησης εκφράζεται όχι μόνο στο γεγονός ότι ο νεοουραλισμός του δέκατου πέμπτου αιώνα συνεχίζεται και τελειώνεται στον δέκατο έκτο, αλλά και στο γεγονός ότι το προτσές του στυλιζαρίσματος, που οδηγεί στην κλασική τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης, αρχίζει στα μέσα του δέκατου πέμπτου αιώνα. Μια από τις σπουδαιότερες έννοιες του κλασικισμού, ο όρισμός της όμορφιάς σαν έκμονιάς έλων των μερών, διατυπώνεται κιόλας από τον Άλμπέρτι, που φρονεί ότι το έργο τέχνης έχει έτσι σωσταθεί, ώστε είναι αδύνατο να πάρουμε ό,τιδήποτε απ' αυτό, ή να του προσθέσουμε ό,τιδήποτε, χωρίς να ζημιώσουμε την όμορφιά του συνόλου¹³⁴. Η ίδια τούτη, που ο Άλμπέρτι είχε βρει στο Βιτρούβιο και που πραγματικά πηγάζει από τον Άριστοτέλη¹³⁵, παραμένει μια από τις θεμελιώδεις προτάσεις της κλασικής θεωρίας για την τέχνη. Πώς όμως μπορεί τούτη η συγκριτική όμοιομορφία της φιλοσοφίας της τέχνης στην Αναγέννηση — με τις άπαρχές του κλασικισμού

οιού στο δέκατο πέμπτο αιώνα και την αδιάκοπη ύπαρξη του νατουραλισμού στο δέκατο έκτο — να συμβιβαστεί με τις κοινωνικές αλλαγές στην ίδια περίοδο; Η προχωρημένη Αναγέννηση διατηρεί την αίσθηση της πιστότητας στη φύση, κρατεί και μάλιστα επιτείνει τα εμπειρικά κριτήρια της καλλιτεχνικής αλήθειας, έπειδη προφανώς, έπως και η κλασική περίοδος των Ελλήνων, εκπροσωπεί, παρόλο το συντηρητισμό της, μιάν ακόμη κατά βάση δυναμική εποχή, στην οποία το προτσές ανόδου στην κοινωνική κλίμακα δεν έχει ακόμη συμπληρωθεί και στην οποία είναι ακόμη αδύνατο ν' αναπτυχθούν όριστικές και τελικές συμπάσεις και παραδόσεις. Ωστόσο η προσπάθεια να τερματιστεί το ιστορικό προτσές και να εμποδίσουν κι άλλες ανόδους στην κοινωνική κλίμακα ερισκόταν σε πλήρη όργανισμό ύστερ' από το ανέθασμα της μεσαιας τάξης και την ανάμιξη της με τους εύγενεις οι άπαρχές της κλασικιστικής αντίληψης, για την τέχνη στο δέκατο πέμπτο αιώνα βρίσκονται σε συμφωνία με την τάση αυτή.

Το γεγονός, ότι η μεταβολή από το νατουραλισμό στον κλασικισμό δε λαβαίνει χώρα απότομα, αλλά προετοιμάζεται προτύτερα τόσο πολύ, εύκολα μπορεί να οδηγήσει σε μιάν παρανόηση δλόκληρου του προτσές της τεχνολογικής μεταμόρφωσης, ή οποία τώρα πραγματοποιείται. Γιατί, εν συγκεντρώσει κανείς την προσοχή του στους οίκωνους της επερχόμενης αλλαγής και ξεκινήσει από τέτοια μεταβατικά φαινόμενα, καθώς ή τέχνη του Λεονάρντο και του Περουτζίνο, θ' αποκομίσει την εντύπωση ότι ή αλλαγή συνεχίζεται χωρίς ούτε ένα ρήγμα και με λογική σχεδόν αναγκαιότητα και ότι ή τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης δεν είναι τίποτε άλλο παρ' ή απλή σύνθεση των επιτευγμάτων του δέκατου πέμπτου αιώνα. Με μιάν λέξη, εύκολα θα πεισθεί να συμπεράνει: ότι ή εξέλιξη των τεχνολογιών συντελέστηκε μ' ενδογαμίες ανάμεσα τους. Η αλλαγή από την κλασική στην χριστιανική τέχνη, ή από την ρωμανική στην γοθτική, προβάλλει τόσο πολύ ως διαμετακινούμενα κινήματα, ώστε ή αντίπροσφατη τεχνολογία δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί με ά-

ναφορά σε στοιχεία που τακλεινε ήδη μέσα της ή παλιότερη — οηλαση σαν απλή διαλεκτική ανάπτυξη ή προέλευση της παλιότερης τεχνολογίας — κι απαιτεί εξήγηση θαισιμένη σε άλλα κίνητρα, κι όχι καθαρά καλλιτεχνικά και τεχνολογικά. Στην περίπτωση, ωστόσο, της μετάβασης από το δέκατο πέμπτο στο δέκατο έκτο αιώνα ή κατάσταση είναι αλλιώς. Ήδη ή αλλαγή τεχνολογίας λαβαίνει χώρα σχεδόν δίχως ρήγμα, σε άκριστη αντίστοιχία με την κοινωνική εξέλιξη, που καθαυτή είναι συνεχής. Έπομένως, όμως, δε λαβαίνει χώρα αυτόματα, δηλ. σε λογική λειτουργία με δλότιστα γνωστούς συντελεστές. Αν οι κοινωνικές συνθήκες στα τέλη του δέκατου πέμπτου αιώνα είχαν εξελιχθεί διαφορετικά, εξαιτίας κάποιας περίπτωσης που μάς είναι δύσκολο να τη φανταστούμε — εν λ.χ. είχε συμβεί μιάν θεμελιακή οικονομική, πολιτική ή θρησκευτική αλλαγή αντί για την έδραση της συντηρητικής τάξης, για την οποία ο δρόμος είχε κιόλας προετοιμαστεί — τότε, σύμφωνα με μιάν τέτοια αλλαγή, κι ή τέχνη θα εξελισσόταν προς διαφορετική κατεύθυνση, ενώ την τεχνολογία που θα προέκυπτε θα μάς την είχαν παρουσιάσει σε «λογική» συνέπεια της πρώιμης Αναγέννησης διαφορετική από κείνη που βρήκε την τελείωσή της στην κλασική τεχνολογία. Γιατί, εν πρόκειται να εφαρμόσει κανείς καθόλου την αρχή της λογικότητας στις ιστορικές εξελίξεις, θαπρεπε τουλάχιστο να παραδεχτεί ότι ένα σύνολο ιστορικών περιστάσεων μπορεί να δώσει κάμποσα δίστάμενα αποτελέσματα.

Οι αγαζιά (=τοιχογραφίες — Σ.τ.Μ.) του Ραφαήλ ονομάστηκαν «γλυπτά του Παρθενώνα της σύγχρονης εποχής» και ή αναλογία μπορεί να δεχτούμε ότι στέκει, αρχεί να μ'ην ξεχνάμε την τεράστια διαφορά ανάμεσα στον αρχαίο και στο σύγχρονο κλασικισμό, παρόλη τους την ομοιότητα. Σε σύγκριση με την ελληνική τέχνη, ή σύγχρονη κλασική τέχνη ύστερη σε θέριμη και άμεσότητα έχει χαρακτήρα παράγωγο, ανασκοπικό και (ακόμα και στην Αναγέννηση) κλασικιστικό. Είναι ο στοιχειώδης μιάν κοινωνική, ή οποία γεμάτη από τις αναμνήσεις του ρωμαϊκού ήρωισμού και της

μεσαιωνικής επιστήμης, προσπαθεί να φανεί κάτι πού δεν είναι ακολουθώντας ένα τεχνητά γεννημένο κοινωνικό και ηθικό κώδικα, και η οποία στυλιζάρε: δλο τὸ ρυθμὸ τῆς ζωῆς τῆς σύμφωνα με τοῦτο τὸ πλάσματικὸ σχῆμα. Ἡ κλασσικὴ τέχνη περιγράφει αὐτὴ τὴν κοινωνία ὅπως ἡ ἴδια θέλει νὰ δεῖ τὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ θάθελε νὰ τὴ δοῦν νὰ ἴδῃ. Διὰ τὴν κωλο ὑπάρχει στὴν τέχνη αὐτὴ ἕνα γνώρισμα πού μιὰ ἐξέταση ἀπὸ τὸ κοντὰ δὲ θ' ἀπόδειχνε ὅτι δὲν εἶναι τίποτε περισσότερο ἀπὸ τὴ μεταφορὰ σὲ καλλιτεχνικὴ γλῶσσα τῶν ἀριστοκρατικῶν, συντηρητικῶν ἰδεωδῶν, τὰ ὅποια ἔτρεφε ἡ κοινωνία αὐτὴ, πού ἰσχυρίζε γιὰ τὴ μονιμότητα καὶ τὴ συνέχεια. Ὁλόκληρος ὁ καλλιτεχνικὸς φορμαλισμὸς τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα ἀνταποκρίνεται: ἀπλῶς σὲ τοῦτο τὸ τυποποιημένο σύστημα τῶν ἠθικῶν ἀντιλήψεων καὶ τῆς ἀδρόπειας πού ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτὸ τῆς ἡ ἀνώτερη τάξη τοῦ τῆς τῆς περιόδου. Ὅπως ἀκριβῶς ἡ ἀριστοκρατία καὶ οἱ ἀριστοκρατικῆς νοστορίας κύκλοι τῆς κοινωνίας ὑποτάσσουν τὴ ζωὴ στὸν κανὸνα ἐνός τυπικοῦ κώδικα, γιὰ νὰ τὴν προφυλάξουν ἀπὸ τὴν ἀνερχία τῶν αἰσθημάτων, τὸ ἴδιο ὑπάγκιν καὶ τὴν ἔκφραση τῶν αἰσθημάτων στὴν τέχνη, στὴ λογοκρισία καθορισμένων, ἀφηρημένων καὶ ἀπρόσωπων μορφῶν. Γιὰ τὴν κοινωνία τούτη, ἡ ψιστη ἐντολὴ εἶναι: ὁ αὐτοέλεγχος, ἡ κανόνισξη τῶν παθῶν, ἡ ὑποταγὴ τῆς ἀθρομῆσις, τῆς ἐμμενους καὶ τῆς ἐκείσεως. Ἡ ἐπίδειξη αἰσθημάτων, τὰ δάκρυα καὶ οἱ μορφαμοὶ τοῦ πόνου, οἱ λιποθυμίες, οἱ ὀλοφυρμὸι καὶ ἡ συστορφή τῶν χειρῶν — κοντολαγίς, ὀλοκλήρη ἐκείνη ἡ ἀστική συγκινησιοκρατία, τῆς ὅποιας μερικὰ ὑπολείμματα ἀπὸ τὴν δόξη γοστική ἐπιβίωσαν καὶ σὲ δέκατο πέμτο αἰῶνα — ἐξαφανίζονται ἀπὸ τὴν τέχνη τῆς προχωρημένης Ἀναγέννησης. Ὁ Χριστὸς δὲν εἶναι πιά μάρτυρας πού πάσχει, ἀλλὰ, γι' ἀκόμα μιὰ φορὰ, ὁ Ὁρᾶνιος Βασιλιάς πού βρίσκεται πάνω ἀπὸ κάθε ἀνθρώπινη ἀδυναμία. Ἡ Παναγία κοιτάζει τὸ νεκρὸ γινὸ τῆς χωρὶς δάκρυα, χωρὶς χειρονομίας πράγματι, κατατνίγει κάθε λογῆς πληθεϊακὴ τρυφερότητα ἀκῆμα καὶ ἀπέναντι σὲ Χριστὸ νῆριο. «Ἄλλε τὸ σὲ πάντα», εἶναι τὸ σύνθημα τῆς ἐποχῆς.

Οἱ κανόνες τῆς πειθαρχίας καὶ τῆς τάξης στὴ διαγωγή τῆς καθημερινῆς ζωῆς βρίσκουν τὴν πὸ μεγάλη ἀναλογία σὲ ἀρχές τῆς οικονομίας καὶ τῆς ἀκριβείας πού ἡ τέχνη ἐπιβάλλει στὸν ἑαυτὸ τῆς. Ὁ Α. Ἀλμπέρτι εἶχε κιόλας προλάβει τούτη τὴν ἰδέα τῆς καλλιτεχνικῆς οικονομίας: «Ὅσοις πασχίσει νὰ χεῖ τὸ ἔργο καὶ ἀριστοπέσει φανεί, εὐὰ περιορίσει σὲ μικρὸ ἀριθμὸ μορφῶν» γιὰ τὸ ὅπως ἀκριβῶς οἱ ἡγεμόνες ἀξιάζουν τὸ μεγαλεῖο τους με τὴ θραχύτητα τῶν δημηλιῶν τους, ἔτσι καὶ μιὰ φειδωλὴ χρῆση μορφῶν μεγαλώνει τὴν ἀξία ἐνός ἔργου τέχνης» 136. Ὁ ἀπλὸς συντονισμὸς τῆς μορφικῆς σύνθεσης παντοῦ ἀντικαθίσταται τῶρα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ τῆς συγκέντρωσης καὶ τῆς ὑποταγῆς τῶν δευτερευόντων στοιχείων. Ὁ μὴ δὲν πρέπει νὰ φανταστοῦμε ὅτι ἡ λειτουργία τῆς κοινωνικῆς αἰτιότητος ἦταν τέτοια, ὥστε ἡ ἐξουσία, πού ἐλέγχει τὸ ἄτομο στὴν κοινωνικὴ του ζωὴ, νὰ γίνεται σὲ χώρο τῆς τέχνης ὁ κανὸνας τοῦ συνολικοῦ σχεδίου, ὁ ὅποιος διέπει δλο τὰ ξέχωρα μέρη μιὰς σύνθεσης, καὶ δεῖ ἐπομένως ἡ δημοκρατία ἀνάμεσα σὲ στοιχεῖα τῆς τέχνης τῶρα πράγματι μεταμορφώνεται σὲ κυριαρχία τῆς βασικῆς ἐδέας τῆς σύνθεσης. Ἡ ἀπλὴ ἐξίσωση τῆς ἀρχῆς τῆς ἐξουσίας στὴν κοινωνικὴ ζωὴ με τὴν ἰδέα τῆς ὑποταγῆς τῶν δευτερευόντων στὴν τέχνη θὰ ἦταν σκέτη ἀμφιλογία. Ὅσο ὅσο μιὰ κοινωνία πού βασίζεται στὴν ἰδέα τῆς ἐξουσίας καὶ τῆς ὑποταγῆς φυσικὰ θὰ ἐδνοῦσει τὴν ἔκφραση καὶ τὴν ἐκδήλωση τῆς πειθαρχίας καὶ τῆς τάξης στὴν τέχνη, καὶ τὴν κατὰκτηση μάλλον τῆς πραγματικότητος παρὰ τὴν ἐγκυκατάληψη σ' αὐτὴν.

Μιὰ τέτοια κοινωνία θὰ θέλει νὰ περιβάλλει τὸ ἔργο τέχνης με κανονικότητα καὶ ἀναγκαιότητα. Ὁ δὲ θέλει ἀπὸ τὴν τέχνη ν' ἀποδείξει ὅτι ὑπάρχουν οἰκουμηνικά ἰσχύουσες, ἀθάσαστες καὶ ἀπαράβλαστες ἀρχές καὶ πρότυπα, ὅτι ὁ κόσμος διέπεται ἀπὸ ἕνα ἀπόλυτο καὶ ἀμετάβλητο σκοπὸ καὶ ὅτι ὁ ἀνθρώπος — ἂν καὶ ὄχι κάθε ἀνθρώπος — εἶναι φύλακας τοῦ σκοποῦ αὐτοῦ. Οἱ μορφές τῆς τέχνης θὰ πρέπει νὰ εἶναι ἀπολυταρχικῆς γιὰ νὰ συμφωνήσουν με τὰ ἰδεώδη τῆς κοινωνίας αὐτῆς καὶ θὰ πρέπει νὰ κάνουν ὀριστικὴ καὶ πλήρη

αίωνα παίρνει δι: τής ανήκει — αντίθετα με την πνευματοκρατία του Μεσαίωνα, ο δέκατος πέμπτος αιώνας είχε κιόλας φιλόσοφοι ματιά για τα θέλητρα του κορμού τ'ε πρωτόφαντο είναι: ότι η φυσική όμορφα και δύναμη γίνονται ή ισχύουσα έκφραση τής πνευματικής όμορφας και σημασίας. Ο πνευμάνας εννώε πώς υπήρχε ασυμφιλίωτη σύγκρουση ανάμεσα σ'ή ζωή τ'ού μη αίσθησιακού πνεύματος και του μη πνευματικού σώματος ή σύγκρουση τονίζτεκν περισσότερο σ'ε μερικές εποχές απ' δ:τ: σ'ε άλλες, όμως ήταν τάντα παρούσα κάπου μέσα στις σχέσεις του ανθρώπου. Η μεσαιωνική ασυμπίεση τ'ού πνευματικού και του φυσικού χάνει τή σημασία της τήν εποχή του δέκατου πέμπτου αιώνα: ή πνευματική και διανοητική σημασία εξακολουθεί ν'ε είναι ανεπιφύλακτα δεμένη με τή φυσική όμορφα, όμως οι δυο αυτές δέν αποκλείονται πιά άμοιβαία. Η ένταση τ'ού άκόμα υπάρχει έδω ανάμεσα στις φυσικές και πνευματικές ιδιότητες εξαφανίζεται άλότ'ετα σ:τ'ήν τέχνη τής προχωρημένης Αναγέννησης. Σύμφωνα με τ'ες προποθέσεις τούτης τής τέχνης θ'ε φαίνόταν άδιανόητο σ'ε άπόστολοι: λ.χ. ν' αναπαριστάσ'ον σ'ε συνηθισμένο: χωρικοί και κοινοί τεχνίτες, όπως αναπαριστόνταν τόσο συχνά και με τόσο ευχαρίστηση σ'ε δέκατο πέμπτο αιώνα. Για τήν καινούργια τούτη τέχνη, σ'ε προφήτες, άπόστολοι, μάρτυρες κι άγιοι: είναι ιδεώδες προσωπικότητας, έλευθερες και μεγάλες, ισχυρές κι αξιοπρεπείς, σοδαρές κι επίσημες — ήρωική φυλή σ'ήν πλήρη άνθηση τής ώριμότητάς της, σ:τ'ήν αίσθητη όμορφα. Στο έργο τ'ού Λεονάρντο ν'ά Βίντσι άκόμα βρίσκουμε καθημερινούς τύπους παράλληλα με τ'ες ευγενικές αυτές μορφές, θαυμάια όμως μονάχα τ'ο μεγαλειώδες και τ'ο έξοχο φαίνονται αξια για καλλιτεχνική αναπαράσταση. Ο νεοελληνικός σ'ήν Η υ ρ α γ ι ά σ τ ο Μ π ό ρ γ ο τ'ού Ρωσική άνήκει: σ'ήν ίδια φυλή με τ'ες Παναγιές και τ'ες Σιδυλλες τ'ού Μικελάντζελο — φυλή γιγαντική, ενεργητική, δραστήρια, με άόποπεποίηση και θεοπάθεια σ'ε όλες της τ'ες κινήσεις. Τ'ο μεγαλείο τ'ων μορφ'ων αυτών είναι τόσο επιβλητικό, ώστε παρόλη τήν παλιά αντίπαθεια τ'ων άριστοκρατικών τάξεων

για τήν αναπαράσταση τ'ου γυμνού, τ'ους επιτρέπεται ν'ε εμφανιστούν δίχως ρούχα και με αυτό δ'ε χάνουν τίποτε απ'ή τ'ο μεγαλείο τ'ους. Στην ευγενική διαμόρφωση τ'ων μελών τ'ους, σ'ήν καμψη άρμονία τ'ων χειρονομιών τ'ους, σ'ήν σοβαρή άξιοζέπεια τής συμπεριφοράς τ'ους έκπρ'εζεται ή ίδια υπερχ'ή όπως και τ'ες φυσικές και γυμνασ:τ'ες ε:τ: π'ερωσιάζονται γυμνοί, σ'ε έποτες είναι θαρραίες, με θαρραίες πωχές, υφ'εζ'ουν καθώς κινούνται κι είναι πάντοτε φιλόκαλα διακριτικές και με δύσκολο γούστο διαλεγμένες.

Τ'ο ιδεώδες τής προσωπικότητας τ'ου δ'ε Καστιλιόνα παρουσιάζει σ'όν Κοστέγιανο του όλ'ετ'ελα έφικτό, με κι έχει κιόλας έπιτευχθεί σ'ήν πραγματικότητα, τ'ο παίρνουν έδω σ'ον πρότυπο και τ'ο ανυψώνουν μονάχα με κείνη τήν παραπάνια: θαρραίδα π'ου κάθε κλασική τέχνη προσθέτει σ'ε ή έγεθος τ'ου μοντέλου της. Τ'ο αθ'ετικό ιδεώδες κατά θ'αση περιέχει όλα τ'ε κύρια γνωρίσματα τής αναπαράστασης τ'ού ανθρώπου σ'ήν τέχνη τής προχωρημένης Αναγέννησης. Έκείνο π'ου άπαιτεί δ'ε Καστιλιόνα από τ'ον τέλειό άνθρωπο τ'ού κόσμου είναι π'ω: απ' όλα ή πολυμέρεια, ή ένιατα άνάπτυξη τ'ων φυσικών και πνευματικών ικανοτήτων, ή θεξιότητα και σ'ή χρήση τ'ων δ'πων και σ'ήν τέχνη τής έκλειτισμένης κοινωνικής συνασ:ροφής, ή πείρα σ'ήν τέχνη τής ποι:σης και τής μουσικής, ή εξοκείωση με τή ζωγραφική και τ'ες έπιστήμες. Είναι προδ'ηλο δ'ε ο καθοριστικός παράγοντας σ'ή σ'ήψη τ'ου Καστιλιόνα είναι ή άριστοκρατική άποστροφή από κάθε λογής εξειδίκευση κι επαγγελματική δραστηριότητα. Στην καλοκαγαθία τ'ους, σ'ε ήρωικές μορφές τής τέχνης τής προχωρημένης Αναγέννησης δέν είναι τίποτε άλλο παρά ή μεταφορά τ'ου ανθρώπινου και κοινωνικού αυτ'ού ιδεώδους σ'ε όπτική γλώσσα. Όμως, σ'ε αθ'ετικό ιδεώδες δέν αντιστοιχεί μονάχα ή έλλειψη έντασης ανάμεσα σ'ε πνευματικές και σ'ε φυσικές ιδιότητες κι σ'ε μόνο ή έξισωση φυσικής όμορφας και πνευματικής δύναμης, αλλά προπαντός ή έλευθερία με τήν όποία κινούνται, ή χαλαρωμένη κορμισιαία κι ή ήρεμος — σ'ήν πραγματικότητα ξέγνοιαστος — χαρακτήρας τής συμπεριφοράς τ'ους. Για τ'ον Καστι-

Καίτοι η πεμπτουσία της εκλέπτυνσης είναι το να κατακαίνεις την ήρεμία και τον αυτοέλεγχό του σε κάθε περίπτωση, να αποφεύγει να βεβαιωθεί και υπερβολή, να δίνει την ένταση του αδιόριστου, να μην παίρνει κόζα και να συμπεριφέρεται, όταν είναι με άλλους, με απροσποίητη ψυχραιμία και άκοπη αξιοπρέπεια. Στις μορφές, τώρα, της τέχνης του δέκατου πέμπτου αιώνα, όχι μόνο ανακαλύπτουμε ξανά αυτή την ήρεμία των χειρονομιών, την ήρεμία της συμπεριφοράς και την ελευθερία της κίνησης, αλλά και η μεταβολή από την προηγούμενη περίοδο επεκτείνεται και στα καθαρά μορφικά στοιχεία: η ισχνή, αναιμική γοτθική μορφή κι η σπασμένη, λοχανιαστική γραμμική του δέκατου πέμπτου αιώνα παίρνουν μια σίγουρη ροή, ένα ρητορικό ένθουσιασμό, μια κομψή στρογγυλάδα κατά τρόπο τελειότερο απ' ό,τι σ' οποιαδήποτε άλλη τέχνη από την εποχή της κλασικής αρχαιότητας. Οι καλλιτέχνες της προχωρημένης Αναγέννησης δε βρίσκουν πια εύχαριστηση στις περιορισμένες, γωνιώδεις κι έσπευσμένες κινήσεις, στη διάπλατη κι επιδεικτική κομψότητα, στην αυστηρή, νεανική, ανώριμη όμορφη των μορφών του δέκατου πέμπτου αιώνα, αλλά εκθειάζουν την περίσσεια της δύναμης, την ωριμότητα της ηλικίας και της όμορφιάς απεικονίζουν τη ζωή σαν είναι, όχι σαν προτσές του γίγνεσθαι' εργάζονται για μια κοινωνία φτωχών ανθρώπων, οι οποίοι θέλουν να μένουν εκεί που είναι και των οποίων τα συντηρητικά αισθήματα συμμερίζονται. ● Καστιλιόνα ζητεί να προσπαθεί ο εύγενής να αποφεύγει, ο,τι είναι: χτυπητό, ήχηρό και παρδαλό, και στη συμπεριφορά και στο ντύσιμό του, και του συνιστά να φορεί μενύρα ή πάντως σκούρα ρούχα, όπως κι οι Ισπανοί¹³⁷. Η αλλαγή γούστου που εκδηλώνεται: έδω φτάνει τόσο θαθεία, ώστε ακόμα και στην τέχνη αποφεύγεται ο πλούσιος χρωματισμός κι η λάμψη του δέκατου πέμπτου αιώνα. Τούτη είναι η πρώτη νίκη της προτίμησης εκείνης για το μονόχρωμο, ιδιαίτερα το ασπρόμαυρο, η οποία κυριαρχεί στο μοντέρνο γούστο. Τα χρώματα εξαφανίζονται πρώτ' απ' όλα από την αρχιτεκτονική και τη γλυπτική και στο εξής οι άνθρωποι είναι φανερό ότι δυσκολεύονται να φανταστούν

έννοια τα έθνα της ελληνικής άουτεκτονικής και γλυπτικής. Η κλασική εποχή κλείνει κιόλας μέσα της την ουσία της κλασικιστικής τεχνοτροπίας¹³⁸.

Η προχωρημένη Αναγέννηση είχε σύντομη διάρκεια: δεν κάλυψε περισσότερο από είκοσι χρόνια. Μετά το θάνατο του Ραφαήλ δύσκολα μπορούμε να μιλήσουμε για κλασική τέχνη σαν εκπρόσωπο μιας γενικής τεχνοτροπικής τάσης. Η ερωχότητα της ζωής της είναι τυπική για τη μοίρα όλων των περιόδων της κλασικής τεχνοτροπίας στη σύγχρονη εποχή: από το τέρας του φεουδαλισμού και μετά, τα διαστήματα της σταθερότητας δεν ήταν παρά σύντομες περιόδοι. ● Αύστηρος φορμαλισμός της προχωρημένης Αναγέννησης ασφαλώς παρέμεινε μόνιμος πειρασμός για τις καποινές γενιές, όμως ποτέ πάλι δεν κυριάρχησε, εκτός από σύντομα, ως επί το πλείστο τεχνητά και εκπαιδευτικής εμπνευσης, κινήματα. Από την άλλη μεριά αποδείχτηκε το σπουδαιότερο κρυφό ρεύμα στη σύγχρονη τέχνη: γιατί κι αν ακόμα η αυστηρά φορμαλιστική τεχνοτροπία, που βασίζονταν στο τυπικό και στο υποδειγματικό, δεν μπορούσε να κρατηθεί απέναντι στον ούσιαστικό νατουραλισμό της σύγχρονης εποχής, εντούτοις δεν ήταν πια δυνατή, μετά την Αναγέννηση, μια επιστροφή στις ασυνάρτητες, σωρευτικές, συντονιστικές μορφικές μεθόδους του Μεσαίωνα. Από την Αναγέννηση και μετά, ένα έργο ζωγραφικής ή γλυπτικής το θεωρούμε σ' ουχεντρωμένη εικόνα της πραγματικότητας, ιδωμένη από μοναδική κι ενιαία άποψη — σαν μορφική δομή που ανακύπτει από την ένταση ανάμεσα στο πλατύ κόσμο και στο αδιόριστο αντικείμενο που αντιτίθεται στον κόσμο. Τούτη η πολικότητα ανάμεσα στην τέχνη και στον κόσμο μετριάστηκε από καιρό σε καιρό, όμως ποτέ πάλι δεν καταργήθηκε. Έκπρωσιωεί την πραγματική κληρονομιά της Αναγέννησης.

5. Η έννοια του Μανιερισμού

Ο μανιερισμός ήρθε τόσο άργα στο προσκήνιο της έρευνας γύρω από την ιστορία της τέχνης, ώστε συχνά ξε-

κολουθεῖ νὰ θεωρεῖται ἐπαρκῆς ἡ ὑποτιμητικὴ ἐπιμηγορία πού περιχλείει ἡ ἴδια του ἡ ὀνομασία, ἐνῶ ἔχει καταστῆ τὸ ἴδιον δύσκολη ἡ ἀπροκατάληπτη σύλληψη τῆς τεχνολογίας αὐτῆς σὰν καθαρὰ ἱστορικῆς κατηγορίας. Στὴν περίπτωσιν ἄλλων ὀνομασιῶν πού ὀφθῆκαν σὲ τεχνολογίες, πού πρόσβαναν στὴν ἱστορία, ἔπως Γαυδική, Ἀναγέννηση, Μπαρόκ καὶ Ἰζμὴν σικισμός, ἡ ἀρχικὴ ἀξιολόγησις — θετικὴ ἢ ἀρνητικὴ — ἔχει κίβλας ἐξαλειφθεῖ ὁλότελα. ἀντίθετα ὅμως, στὴν περίπτωσιν τοῦ μανιερισμοῦ, ἡ ἀρνητικὴ στάσις εἶναι ἐκόμα τόσο ἰσχυρὰ ἐνεργῆ, ὥστε πρέπει κανεὶς ν' ἀγωνιστῆ ἐναντίον μιᾶς κάποιας ἐσωτερικῆς ἀντίστασις προτοῦ συγκεντρώσει τὸ φάρμακον ν' ἀποκαλέσει τῶς μεγάλους καλλιτέχνες καὶ συγγραφεῖς τῆς περιόδου αὐτῆς «μανιεριστές». Δὲν ἀποκτούμε κατηγορίας πού νὰ μποροῦν νὰ χρησιμευθοῦν στὴν ἱστορικὴ ἀνίχνευσις τῶν φαινομένων αὐτῶν, προτοῦ ἡ ἔννοια τοῦ μανιεριστικοῦ διαχωριστῆ ὁλότελα ἀπὸ τὴν ἔννοιαν τοῦ ἐπιτελευμένου. Ἡ καθαρὰ περιγραφικὴ ἔννοια τοῦ εἶδους καὶ ἡ ποιοτικὴ ἔννοια, ἀνάμεσα στίς ὑποῖες πρέπει νὰ γίνῃ διάκρισις, συμπίπτουν σὲ ὀρισμένες περιόδους, ἀλλὰ ἐνδόμωχα δὲν ἔχουν σχεδὸν τίποτε κοινόν.

Ἡ ἀντίληψις τῆς μετακλασσικῆς τέχνης σὰν προτοῦ ἐπαρχμῆς καὶ τῆς μανιεριστικῆς ἀσκησης τῆς τέχνης σὰν ἀκαμπτῆς ρουτίνας, πού μιμεῖται ἐσθλικά τῶς μεγάλους δασκάλους, προσέρχεται ἀπὸ τὸ δέκατον ἔβδομον αἰῶνα καὶ ἀναπτύχθηκε γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τὸν Μπελλόρι στὴ βιογραφία τοῦ Ἀνιμπάλου Καράτσι¹³⁹. Ὁ Βαζάρι χρησιμοποιοῖ ἀκόμα τὴ λέξις maniera ἐννοώντας τὴν καλλιτεχνικὴ ἀτομικότητα, ἐναν ἱστορικὰ, προσωπικὰ ἢ τεχνικὰ καθορισμένο τρόπον ἔκφρασις καὶ ἀπομένως τὸ «ἔφος» στὴν πλεῖστη ἔννοια τῆς λέξεως. Μιλᾷ γιὰ grani maniera καὶ ἐννοεῖ κάτι πέρα γιὰ πέρα θετικόν. Ὁ ὄρος maniera ἔχει ἐξ ὀλοκληροῦ θετικὴ ἔννοια σὺν Μπαργκίνι, ὁ ὁποῖος μάλιστα λυπᾶται γιὰ τὴν ἔλλειψιν τῆς ἰδιότητος αὐτῆς σὲ ὀρισμένους καλλιτέχνες¹⁴⁰ καὶ εἶται προλαβαίνει τὴ μοντέρναν διάκριση ἀνάμεσα σὲ ὄφος καὶ σὲ ἔλλειψιν ὄφους. Οἱ κλασσικιστὲς τοῦ δέκατου ἔβδομου αἰῶνα — Μπελλόρι καὶ Μαλδάσι — εἶναι οἱ πρῶτοι πού συν-

δέουν μὲ τὴν ἔννοιαν τῆς maniera τὴν ἴδιαν μιᾶς προσωποειδῆς, τετρημένης τεχνολογίας πού μπορεῖ ν' ἀναχθῆ σὲ μιὰ σειρὰ φάσματων εἶναι οἱ πρῶτοι πού ἔχουν ἐπίγνωσιν τοῦ ρήγματος πού εἰσάγεται ὁ μανιερισμὸς στὴν ἐξέλιξιν τῆς τέχνης καὶ οἱ πρῶτοι πού ἔχουν συναισθησιν τῆς ἀποξένωσιν ἀπὸ τὸν κλασσικισμὸν πού γίνεσθαι κίβλητι στὴν τέχνη μὲτὰ τὸ 1520.

Μὰ γιατί ἡ ἀποξένωσις αὐτὴ λαβαίνει πραγματικὰ χῶρα τόσο νωρίς; Γιατί ἡ προχωρημένη Ἀναγέννησις παραμένει ἕνα «στενὸν μεταίχμιον» — καθὼς λέει ὁ Woeffflin — πού ξεπερνιέται τὴν ἴδιαν στιγμή πού φθάνεται; (Μetaίχμιον πού εἶναι ἀκόμα στενότερον ἀπ' ὅσο θὰ μᾶς ἔκανε νὰ σκεφτοῦμε ὁ Woeffflin γιατί ὄχι μόνον τὰ ἔργα τοῦ Μικελάντζελο, ἀλλὰ καὶ τοῦ Ραφαήλ ἀκόμα, περιέχουν κίβλας τὰ σπέρματα τῆς διέλυσιν ἡ Ἐκδίωξις τοῦ Ἡλιόδρομου καὶ ἡ Μεταμορφωσις εἶναι γεμάτες ἀπὸ ἀντικλασσικὰς τάσεις τοῦ ξεφεύγον ἀπὸ τὸ πλαίσιον τῆς Ἀναγέννησιν πρὸς περισσώτερες ἀπὸ μὴ κατευθύνσεις). Ποιὲ εἶναι ἡ ἐξήγησις τῆς σύντομης διάρκειας, κατὰ τὴν ὁμοίαν κυριαρχοῦν ἀνενόχλητα οἱ κλασσικὰς, σιγνηρητικὰς καὶ αὐστηρὰ τυπικὰς ἀρχές; Γιατί ὁ κλασσικισμὸς, ὁ ὁποῖος στὴν ἀρχαιότητα ἦταν τεχνολογία πού βασιζόταν στὴν ἀταραξία καὶ στὴν μονιμότητα, ἐμφανίζεται τῶρα σὲ ἀμεταβατικὸν στίκιδιον; Γιατί αὐτὴ τὴ φορὰ ἐκφυλίζεται τόσο γρήγορα σὲ καθαρὰ ἐξωτερικὴ μίμησις τῶν κλασσικῶν προτύπων ἀπὸ τὴ μιὰ καὶ σὲ πνευματικὸ ἀπορρόγημα ἀπὸ τὴν ἄλλην; Ἴσως ἐπειδὴ ἡ ἰσορροπία, πού ὄρηκε τὴν καλλιτεχνικὴν τῆς ἔκφρασις στὸν κλασσικισμὸν τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα, ἐφαρξῆς ἦταν περισσώτερον ἰδεώδες καὶ πλάσμα παρὰ πραγματικότητα, καὶ ἐπειδὴ ἡ Ἀναγέννησις, ὅπως ἔβουρε, ἔμεινε ἴσαμε τὸ τέλος μιὰ κατὰ ἐκείνη δυναμικὴ ἐποχὴ πού δὲν μποροῦσε νὰ βρεῖ πλήρη ἱκανοποίησιν σὲ μιὰ καὶ μόνῃ λύσιν τῶν προβλημάτων τῆς, ὅποια καὶ ἂν ἦταν αὐτὴ. Ἡ ἀπόπειρα πού ἔκαμε, νὰ ἐξουσιάσει τὴ μετατοπιζόμενη ὕψιν τῆς καπιταλιστικῆς νοσηρίας καὶ τὴν διαλεκτικὴν ὄψιν τῆς ἐπιστημονικῆς θεώρησιν, ὅπως καὶ νᾶχει δὲν ἦταν περισσώτερον ἐπιτυχῆς ἀπὸ

παρόμοιες απόπειρες που έγιναν σε μεταγενέστερες περιόδους της σύγχρονης πολιτιστικής εξέλιξης. Ποτά πάλι μετά το Μεσαίωνα δε φτάσαμε σε κατάσταση μόνιμης κοινωνικής ή συχίας' επομένως τα κλασικιστικά κινήματα των σύγχρονων καιρών πάνω απ' όλα είναι: απόρροια πειγράμματος κι αυτοανάλαση μις έπιτίως πιό πολύ, παρά η έκφραση μις ήρεμης σιγουρίας. Ακόμα κι η έπισφαλής ισορροπία, που έμφανίστηκε κατά το γύρισμα του δέκατου πέμπτου αιώνα, σε δημιούργημα της κορεσμένης άνωτερης μεσαιας τάξης, που πιθήκισε τους αύλικούς, και της καπιταλιστικά ισχυρής και πολιτικά φιλόδοξης παπικής αύλης, ήταν άντομής διάρκειας. Μετά την άπώλεια της οικονομικής ύπεροχής της Ιταλίας, το θαυδ συγκλονισμό που έπαθε η Έκκλησία στη Μεταρρύθμιση, την εισβολή στη χώρα των Γάλλων και των Γουερνών και τη λεηλασία της Ρώμης, δε μπορεί να διατηρηθεί πιό ούτε καν το πλάσμα μις κάλλοζυγισμένης και σταθερής κατάστασης πραγμάτων. Η διάθεση που κυριαρχεί στην Ιταλία είναι: της επικρατούμενης συντέλειας και έπλώνεται σύντομα σ' άλλωληρη τη δυτική Εύρώπη, αν και δεν είχε την Ιταλία μόνη της άφετηρία.

Οι άδίκαιες φόρμουλες ισορροπίας που εισηγείται η κλασική τέχνη δε μς είναι πιό άπαρκεις' ώστόσο μερικοί συνεχίζουν να τις άκολουθούν — κάποτε άκφομα πιό πιστά, πιό άνησχα, πιό άπεγνωσμένα απ' όσε θα συνέβαινε σε μις σχέση που θεωρείται δεδαμένη. Η στάση των νέων κάλλιτεχνών άπέναντι στην προσηρημένη Αναγέννηση είναι: άξιοσημείωτα πολύπλοκη' δε μπορούν ν' άπαρηθούν έλλιως τα κάλλιτεχνικά έπιτεύγματα του κλασικισμού, έστω κι άν η άρμονική ειλσοαρία αυτης της τέχνης τους έχει γίνει άλόγελα ζένη. Η λαχτάρα τους πάντως να διατηρήσουν την άδιάσπαστη συνέχεια του κάλλιτεχνικού προταός δύσκολα θα μπορούσε να εκπληρωθεί, έκτός άν τέτοιες προσπάθειες τις είχε υποστηρίξει η συνέχεια της κοινωνικής εξέλιξης, έφάσο, στα βασικά τους γνωρίσματα, οι κάλλιτέχνες (σε αύλοζυγικό σώμα) και τν καινθ έχουν την ίδια σύσταση όπως και στην έποχή της Αναγέννησης, μολοντί το έδαφος κάτω απ' τα πόδια τους άρχίζει κιόλας να σεείται. Το κίσημα της

άνασφάλειας έξηγει την άμφίπλευρη φύση της σχέσης τους με την κλασική τέχνη. Οι κάλλιτεχνικοί κριτικοί του δέκατου έβδομου αιώνα είχαν κιόλας νιώσει αυτη την άμφίπλευρικότητα, ώστόσο δεν έβλεπαν δε η ταυτόχρονη μίμηση και δικαστρέβλωση των κλασικών προτύπων καθοριζόταν όχι από την έλλειψη νοημοσύνης, άλλκ από το καινούργιο κι έντελως μη κλασικό πνεύμα των μανιεριστών.

Για την έποχή μας, η όποία θρίσκειται σεήν ίδια προβληματική σχέση με τους προτάρες της καθως κι ο μανιερισμός με την τέχνη την κλασική, άφέθηκε το έργο να καταλάβει τη δημιουργική φύση αυτης της τεχνοτροπίας και ν' άναγνωρίσει στη συχνά πρόθυμη μίμηση των κλασικών προτύπων μιάν ύπεραναπλήρωση για την πνευματική άπόσταση που τη χώριζε απ' αυτά. Έμεις είμαστε οι πρώτοι που κατανοήσαμε το γεγονός δε οι τεχνοτροπικές προστάθειες όλων των σπουδαίων κάλλιτεχνών του μανιερισμού, του Ποντόρμο και του Παρμεζιάνο, όπως και του Μπροντσίνο και Μπεκκαφύμ, του Τιντορέττο και του Γκρέκα, όπως και του Μπρόγκελ και Σπράνγκερ, προπαντός συγκεντρώνονταν σε να σπάσουν την πάρα πολύ φανερή κανονικότητα κι άρμονία της κλασικής τέχνης και ν' άντικαταστήσουν την ύπερπροσωπική της ύποδειγματικότητα με πιό ύποκειμενικά και πιό ύπαινεκτικά γνωρίσματα. Τη μις έχουμε το θέμα και την πνευματοποίηση της θρησκευτικής έμπειρίας και το δράμα ένός νέου πνευματικού περιεχομένου της ζωής' την άλλη πάλι έχουμε μιάν ύπερολική νοησιακρατία, που συνειδητά και σκόπιμα παραμερφώνει την πραγματικότητα, μις! με μις χροιά του άλλόκοτου και του άσαφούς' ώστόσο καμιά φορά έχουμε ένα ύστροπο και προσποιητό έπικουρισμό, που μεταφέρει το πάντα στην λεπτότητα και στην κομψότητα και οδηγεί στην έγκατάλειψη των κλασικών μορφών. Αλλά η κάλλιτεχνική λύση είναι πάντα κάτι παράγωγο, μις δομή που έξαρτιέται σε τελευταία άνάλυση από τον κλασικισμό κι έχει την προέλευσή της σε μις πολιτιστική κι όχι σε μις φυσική έμπειρία, είτε έξφράζεται με τη μορφή διαμερτυρίας έναντίον της κλασικής τέχνης, είτε ζητά να διατηρήσει τα μορφικά

ἐπιτεύγματα τῆς τέχνης αὐτῆς. Μ' ἄλλα λόγια, ἐδῶ καταπιανόμεστε μὲ μιὰ τεχνουργία πούχει δλοκληρωτικὴ συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ τῆς¹⁴¹, κι ἡ ὁποία στηρίζει τὶς μορφές τῆς ἔχει τὸ πὸ ἰδιαιτέρο ἀντικείμενο δοσὸ τὴν τέχνη τῆς προηγουμένης ἐποχῆς καὶ μάλιστα σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ ἀπ' ὅτι συνέβαινε τῆ ἐποχῆς πρῶτης πρῶτα πρῶτα τῆς τέχνης. Ἡ συνειδητὴ προσοχὴ τοῦ καλλιτέχνη δὲν κατευθύνεται πιά μόνον στὴν ἐκλογή τῶν μέσων πού προσαρμύζονται καλύτερα σὲ τὸν καλλιτεχνικὸ του σκοπὸ, ἀλλὰ καὶ σὲ τὸ νὰ καθορίσει τὸν ἴδιον τὸν καλλιτεχνικὸ σκοπὸ — δηλ. τὸ θεωρητικὸ πρόγραμμα δὲ γνοιάζεται πιά μόνον γιὰ μεθόδους, ἀλλὰ καὶ γιὰ σκοπούς. Ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ὁ μανιερισμὸς εἶναι: ἡ πρώτη μοντέρνα τεχνουργία, ἡ πρώτη πού ἐνδιαφέρεται γιὰ ἕνα πολιτιστικὸ πρόγραμμα καὶ πού θεωρεῖ τὴ σχέση ἀνάμεσα στὴν παράδοση καὶ στὴν ἀνανέωση σὰν πρόβλημα πού πρέπει νὰ λυθεῖ μὲ ὀρθολογικὰ μέσα. Ἡ παράδοση δὲν εἶναι ἐδῶ τίποτε ἄλλο παρὰ ἕνας κυματοθραύστης ἀπέναντι σ' ὅλες τὶς καταγιγῆδες τοῦ ἀγνωστοῦ τοῦ πλησιάζουν βίαια, ἕνα στοιχεῖο πού τὸ νιώθουν σὰν ἀρχὴ ζωῆς, ἀλλὰ καὶ καταστροφῆς. Εἶναι ἀδύνατο νὰ καταλάβουμε τὸ μανιερισμὸ, ἂν δὲν κατανοήσουμε τὸ γεγονός ὅτι ἡ μίμηση τῶν κλασσικῶν προτύπων ἀπὸ μέρους του εἶναι μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὸ χάος πού ἀπειλεῖ, κι ὅτι ἡ ὑποκειμενικὴ ὑπερένταση τῶν μορφῶν του εἶναι ἡ ἔκφραση τοῦ φόβου δὲ: ἡ μορφὴ ἴσως νάχανε στὸν ἀγῶνα μὲ τὴ ζωὴ κι ἡ τέχνη ἴσως νὰ μαραινόταν σὲ ἀψυχὴ ὁμορφιά.

Τὸ ἐπίκαιρο ἐνδιαφέρον μας γύρω ἀπ' τὸ μανιερισμὸ κι ἡ ἀναθεώρηση στὴν ὁποία ὑποβλήθηκε πρόφατα ἡ τέχνη πρὸ Τιντορέττο, τοῦ Γκρέκο, τοῦ Μπρὺγκελ καὶ τοῦ ὀψιμοῦ Μικελάντζελο εἶναι ἐξίσου σύμπτωμα τοῦ διανοητικοῦ κλιμακῶς τῶν ἡμερῶν μας δοσὸ κι ἡ ἐπαναξιολόγηση τῆς Ἀναγέννησης γιὰ τὴ γενιὰ τοῦ Burckhardt ἢ ἡ ὑπεράσπιση τοῦ μπαρόκ γιὰ τὴ γενιὰ τῶν Riegl καὶ Woelfflin. ● Burckhardt θεωροῦσε τὸν Παρμιτζιανίνο προσποιητὸ κι ἀπώθητικὸ ἐνῶ ὁ Woelfflin ἀκόμα ἔβλεπε στὸ μανιερισμὸ κάτι τοῦ εἶχε τὸ χαρακτῆρα διατάραξης τῆς φυσικῆς ὑγιούς ἐ-

ξέλιξη τῆς τέχνης — ἕνα περιττὸ Ἰντερμέτσο ἀνάμεσα στὴν Ἀναγέννηση καὶ στὸ μπαρόκ. Μονάχα μιὰ ἐποχὴ πού εἶχε δοκιμάσει τὴν ἔνταση ἀνάμεσα σὲ μορφὴ καὶ περιεχόμενο, ἀνάμεσα σ' ἔκφραση κι ὁμορφιά, σὰ δικὸ τῆς ζωτικὸ πρόβλημα, μπορούσε ν' ἀποσιεῖται οὐκαιοσύνη στὸ μανιερισμὸ καὶ νὰ ἐκτιμήσει τὴν ἀληθινὴ ὑφή τῆς ἀπομυκότητάς του σ' ἀντιδιαστολὴ καὶ μὲ τὴν Ἀναγέννηση καὶ μὲ τὸ μπαρόκ. Ἀπὸ τὸν Woelfflin ἀκόμα ἔλειπε ἡ γνήσια κι ἀμση ἐμπειρία τῆς μεταἰμπροσιονιστικῆς τέχνης — ἡ ἐμπειρία πού ἔκανε τὸ Dvorak ἱκανὸ νὰ δεβαιώσει τὴν σπουδαιότητα τῶν πνευματοκρατικῶν τάσεων στὴν ἱστορία τῆς τέχνης καὶ νὰ δεῖ στὸ μανιερισμὸ τὴ νίκη μιὰς τέτοιας τάσης. Ὁ Dvorak ἤξερε πολὺ καλά ὅτι ἡ πνευματοκρατία δὲν ἐξαντλεῖ τὴν ἐννοια τῆς μανιεριστικῆς τέχνης κι ὅτι δὲν ἐκπροσωπεῖ μιὰ πλήρη ἀπάρνηση τοῦ κόσμου, ὅπως ὁ ὑπερβτικισμὸς τοῦ Μεσαίωνα δὲν παρέβλεπε τὸ γεγονός ὅτι ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Γκρέκο ὑπῆρχε κι ἕνας Μπρὺγκελ κι ἐκτὸς ἀπὸ τὸν Τάσσο ἕνας Σαίξπηρ κι ἕνας Θερβάντες¹⁴². Τὸ κύριο πρόβλημα πού τὸν ἐνδιέφερε φαίνεται πὼς ἦταν ἀκριβῶς ἡ ἀμοιβαία σχέση, ὁ κοινὸς παρνομαστής κι ἡ ἀρχὴ τῆς διαφοροποίησης ἀνάμεσα στὰ ποικίλα — πνευματοκρατικὰ καὶ νατουραλιστικὰ — φαινόμενα μέσα στοὺς κόλπους τοῦ μανιερισμοῦ. ● Ἡ ἀναλύσεις τοῦ λογίου αὐτοῦ, πού πέθανε πάρα πολὺ νέος, δυστυχῶς δὲν προχωροῦν πάρα πέρα ἀπὸ τὴν διατύπωση τῶν δυὸ αὐτῶν τάσεων, τῆς «ἀπαγωγικῆς κι ἐπαγωγικῆς» ὅπως τὶς ὀνόμαζε, καὶ χάνουν τὸ γέγονος, ὅτι ἡ ζωὴ του διακόπηκε τόσο νωρὶς, νὰ φαίνεται πολὺ πρὸ λυπηρὰ.

Πάντως, τὰ δυὸ ἀντιτιθέμενα ρεύματα στὸ μανιερισμὸ — ἡ μιστικιστικὴ πνευματοκρατία τοῦ Γκρέκο κι ὁ πικνοθεϊστικὸς νατουραλισμὸς τοῦ Μπρὺγκελ — δὲν ἀντιμετωπίζονται πάντα σὰν ξέχωρες τεχνουργικὲς τάσεις πού προσοποποιῶνται σὲ διαφορετικοὺς καλλιτέχνες, ἀλλὰ συνήθως εἶναι πρᾶγματι ἀξεδιάλυτα συμπλεγμένες. Ὁ Ποντόρριο κι ὁ Ρόσσο, ὁ Τιντορέττο κι ὁ Παρμιτζιανίνο, ὁ Μόρ κι ὁ Μπρὺγκελ, ὁ Χέμπερχ κι ὁ Καγιὸ εἶναι τὸ ἴδιο ἀποφασισμένοι ρεαλι-

στές όσο είναι κι ιδεαλιστές, ενώ η θειασική φόρμουλα όλόκληρης της τεχνουργίας πού συμπεριλαμβάνει είναι η παλιή κλοπή και δύσκολα διαφοροποιήσιμη ένδεητα νατουραλισμού και πικερισμογενούς, εμορφίας και φαρμαλισμού, συγκειμενίου κι άρπαρέσης, πού ύπάρχει μέσα στην τέχνη τους. Όμως, τούτη η έτερογένεια των τάσεων δέ συνεπάγεται σκέτο ύποκειμενισμό και καθαρή αόθαιρεσία στην έκλογή του θαθμού πραγματικότητας πού πρέπει νά έπιτευχθεί στο έργο τέχνης, όπως νόμιζε κι ο Dvořak άκόμα!43, άλλέ μάλλον είναι σημάδι της συντριβής κάθε κριτηρίου της πραγματικότητας και άποτέλεσμα της συχνά άπελπισμένης προσπάθειας νά έναρμονίσουν την πνευματικότητα του Μεσαίωνα με το ρεαλισμό της Αναγέννησης.

Τίποτα δέ χαρακτηρίζει καλύτερα τη διατάραξη της κλασικής άρμονίας από την κατάλυση εκείνης της ένδεητας χώρου πού ήταν η πιά μεστή έκφραση της έντελλης της ή Αναγέννηση για την τέχνη. Η ένιαία σκηνή, ή τοπογραφική συνοχή της σόουθεσης, ή συνεπής λογική της δομής του χώρου ήσαν για την Αναγέννηση, από τις πιά σπουδαίες προϋποθέσεις της κωλιτεχνικής έντέπωσης πού δίνει μιάν εικόνα. Ολόκληρο το σύστημα του/προοπτικού σχεδίου, όλοι οι κανόνες άναλογίας και τεκτονικής ήσαν άπλώς μέσα πού έξυπηρετούσαν τον έσχατο σκοπό της λογικής και της ένδεητας του χώρου. Ο μανιερισμός άρχίζει: σιάζοντας την άναγεννησιακή δομή του χώρου και τη σκηνή, πού ήθελε ν' άναπαραστήσει ο καλλιτέχνης, σέ ξέχωρα (κι όχι μόνο έξιατερικά ξέχωρα, άλλά και στο έσωτερικό τους διαφορετικά όργανωμένα) μέρη. Έπιτρέπει: νά δεσπόζουν διαφορετικές άξίες χώρου, διαφορετικά πρότυπα, διαφορετικές δυνατότητες κίνησης στα διάφορα τμήματα της εικόνας: στέ ένα ή άρχη της οικονομίας και στέ άλλο ή άρχη της σπατάλης στέ χειρισμό του χώρου. Τούτο το σπάσιμο της ένδεητας χώρου της εικόνας έκφράζεται: πολύ χτυπητά στέ γεγονός έτι δέν ύπάρχει σχέση, πού νά έπιδέχεται λογική θεατέπωση, άνάμεσα στέ μέγεθος και στή θεαματική σπουδαιότητα των μορφών. Μοτίβα πού φαίνονται νά είναι

δευτερεύουσας μονάχα σημασίας για το πραγματικό θέμα της ένδεητας συχνά τροβόλλουν σίταρηνικά ενώ έκαινο πού προφανώς είναι το κύριο θέμα ύποτιμάται και καταπνίγεται. Είναι πιά νά προσπαθώσαν οι καλλιτέχνες νά πούν: «Διόλου δέν έχει κανονιστεί, ποιό! είναι οι πρωταγωνιστές και ποιό οι άπλοί κομπάρσοι στο έργο μου!». Η τελική έντέπωση είναι πραγματικές μορφές πού κινούνται σ' ένα μη πραγματικό, αόθαιρετα φτιαγμένο χώρο, συνδυασμός πραγματικών λειτουργειών σέ φανταστικό πλαίσιο, έλεύθερος χειρισμός των συντελεστών του χώρου σύμφωνα μόνο με το σκοπό της στιγμής. Η πλησιέστερη άναλογία πρός αυτό τον κόσμο της άνάμκτης πραγματικότητας είναι το όνειρο, στέ όποιο καταργούνται οι πραγματικές συνάψεις και τα πράγματα έρχονται το ένα με το άλλο σέ μιάν άφηρημένη σχέση, άλλά τα ίδια τα έπι μέρους αντικείμενα περιγράφονται με τη μεγαλύτερη άκρίθεια και την πιά πρόθυμη πιστότητα στη φύση. Ταυτόχρονα, ο μανιερισμός μάς θυμίζει τη σύγχρονη μάς τέχνη, έπιως έκφράζεται στην περιγραφή σινερισμών στην σφουραεαλιστική ζωγραφική, στέ τον όνειρικό κόσμο του Φράντζ Κάφκα, στην τεχνική-μοντάζ των μυθιστορημάτων του Τζόυς και στέ τον άπολυταρχικό χειρισμό του χώρου στην κινηματογραφική ταινία. Χωρίς την έμπειρία αυτών των πρόσφατων τάσεων, ο μανιερισμός δύσκολα θα μπορούσε ν' άποκτήσει για μάς την τωρινή του σημασία.

Άκόμα κι ο γενικότερος χαρακτηρισμός του μανιερισμού περιέχει γνωρίσματα πού πικίλλουν πολύ και πού είναι δύσκολο νά τα μαζέψουμε σέ μιάν ένιαία έντέλληψη. Μιά ιδιαιτερη δυσκολία έγκαιται στέ γεγονός δει ο μανιερισμός δέν καλύπτει μιάν ξεχωριστή, κέστηρά περιορισμένη ιστορική περίοδο. Άσφαλώς έκπροσωπει την κύρια, τεχνοποπία άνάμεσα στην τρίτη δεκαετία και στέ τέλος της δέκατου έκτου αιώνα, άλλά δέν δεσπόζει σ' αυτόν δίχως νά θλίψει: άνέθεση, ενώ, ιδιαιτερα στην άρχη και στέ τέλος της περιόδου αυτής, είναι άναμιγμένος με τάσεις μαρρόκ. Οι δυό αυτές γραμμές είναι: ήδη σφικτοπλεγμένες στέ μεταγενέστερα έργα του Ραφαήλ και του Μικελάντζελο. Στά έργα

τούτα υπάρχει: κίβλας συναγωνισμός ανάμεσα στους παθια-
 ρικά εξπρεσιονιστικούς στόχους του μπαρόκ και στη νοοκρα-
 τική, «ουρραλιστική» θεώρηση του μανιερισμού. Οι δυο
 μετακλασσικές τεχνοτροπίες αναφαίνονται σχεδόν ταυτόχρο-
 να μόνον από την πνευματική κρίση των πρώτων δεκαετιών
 του αιώνα: ο μανιερισμός σαν εκφραση του ανταγωνισμού α-
 νάμεσα στις πνευματοκρατικές και αισθησιοκρατικές τάσεις
 της εποχής και το μπαρόκ σαν προσωρινή τακτοποίηση της
 σύγκρουσης πάνω στη βάση του κωθόρμητου αισθήματος. Με-
 τὰ τὴ ληλασία τῆς Ρώμης, ἡ τάση μπαρόκ στὴν τέχνη
 θαθμιακά καταστέλλεται κι ἀκολουθεῖ μὲ περίοδοι περισσό-
 τερων ἀπὸ ἐξήντα χρόνων στὴν ὁποία ἐπικρατεῖ ὁ μανιερι-
 σμός. Μερικὰ μελετητὲς ἐρμηνεύουν τὸ μανιερισμὸν ὡς ἀντί-
 δραση τοῦ ἀκολουθῆσε τὸ πρῶμο μπαρόκ, καὶ τὸ μεταγενέ-
 στερο μπαρόκ ὡς τὸ ἀντικίνημα πρὸς κατόπιν παραμερέ-
 ζει τὸ μανιερισμὸν¹⁴⁴. Στὴν περίπτωση αὐτῆ ἡ ἱστορία τῆς
 τέχνης στὸ δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα ὅ' ἀποτελοῦνται ἀπὸ ἐπα-
 νειλημμένες συγκρούσεις ἀνάμεσα στὸ μανιερισμὸν καὶ στὸ
 μπαρόκ, μὲ πρόσκαιρη νίκη τῆς μανιεριστικῆς καὶ τελικὴ νί-
 κη τῆς τάσης τοῦ μπαρόκ — ὅμως μὴ τέτοια θεωρία ἀδι-
 καιολόγητα κάνει τὸ πρῶμο μπαρόκ ὅ' ἀρχίζει πρὶν ἀπ' τὸ
 μανιερισμὸν καὶ ὑπερβάλλει τὸ μεταδατικὸν χαρακτήρα τοῦ μα-
 νιερισμοῦ¹⁴⁵. Ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στὶς δυὸ τεχνοτροπίες
 στὴν πραγματικότητά ἐστὶν ἐν πολλοῦ κοινωνιολογικὴ παρά
 καθαρά ἱστορικὴ. Ὁ μανιερισμός ἐστὶν τὸ καλλιτεχνικὸν ἔ-
 φος μιᾶς ἀριστοκρατικῆς, ὁσιακῆς διεθνοῦς καλλιεργημένης
 τάξης, ἐνῶ τὸ πρῶμο μπαρόκ ἐστὶν ἐκφραστὴ μιᾶς πρὸς λαϊ-
 κῆς, ἐνὸς συναισθηματικῆς καὶ πρὸς ἐθνικιστικῆς τάσης. Τὸ
 ὕψιστο μπαρόκ θριαμβεῖται πάνω στὴν πρὸς ἐκλεπτυσμένην καὶ
 ἀποκλειστικὴν τεχνοτροπίαν τοῦ μανιερισμοῦ, καθὼς ἀπλώνει-
 ται ἡ ἐκκλησιαστικὴ προπαγάνδα τῆς Ἀντιμεταρρυθμιστικῆς
 καὶ ὁ Καθολικισμὸς ἐναρμόζονται θρησκευτικῶς τοῦ λαοῦ. Ἡ αὐ-
 λικὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα προσαρμόζει τὸ μπα-
 ρόκ σὲς ἰδιόμορφες ἀνάγκες τῆς ἀπὸ τῆς μὲς μεριᾶς μετατρέ-
 πει τὸν αισθησιασμὸν τοῦ μπαρόκ σὲ μεγαλόπρεπον θεατρι-
 νισμὸν καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλην ἐξελίσσει τὸν λαυθάλλοντα κλασικισ-

ομό της σ' ἐκφραστὴ μιᾶς αὐστηρῆς καὶ ψυχραίας ἀπολυταρ-
 χίας. Ὁμως στὸ δέκατο ἑκτο αἰῶνα ὁ μανιερισμός ἐστὶν ἡ
 κατεξοχὴ αὐλικὴ τεχνοτροπία. Σ' ὅλες τὶς σημαντικὰς αὐ-
 λὰς τῆς Εὐρώπης εἰσνοεῖται ἀπένοεν: σ' ὁποιοδήποτε ἄλλη
 τάση. Οἱ αὐλικοὶ ζωγράφοι τῶν Μεδίκων στὴ Φλωρεντία,
 ἡ Φραγκίσκος Α' σὲ Βουτυναιμπλώ, ἡ Φίλιππος Β' στὴ Μα-
 δρίτη, ἡ Ροδόλφος Β' σὲ τὴν Πράγα καὶ ὁ Ἀλκιπρεχτὸς Ε' σὲ
 Μόναχο εἶναι μανιεριστὲς. Μαζὶ μὲ τοὺς τρόπους καὶ τὶς
 συνήθειες τῶν ἰταλικῶν αὐλῶν, ἡ ἡγεμονικὴ προστασία ἐ-
 πλώνεται σ' ὀλόκληρη τὴ δυτικὴ Εὐρώπην καὶ μάλιστα ἐπι-
 τείνεται σ' ὀρισμένους αὐλὰς, λχ. σὲ Φονταίνμπλώ. Ἡ
 αὐλὴ τῶν Βαλουῶν ἐστὶν κίβλας πολὺ μεγάλη καὶ φιλόδοξη
 καὶ ἐπιδεικνύει χαρακτηριστικὰ πρὸς ἀπενθυμίζον τὴ μεταγε-
 νέστερη αὐλὴ τῶν Βερσαλλῶν¹⁴⁶. Τὸ περιβάλλον τῶν μι-
 κρότερων αὐλῶν ἐστὶν λιγότερο ἐκθαμβωτικὸν, λιγότερο δη-
 μόσιο, καὶ ἀπὸ μερικὰς ἀπόψεις πρὸς σύμφωνον μὲ τὴν ἐνδόμω-
 χην, νοοκρατικὴ φύση τοῦ μανιερισμοῦ. Ὁ Μπροντόνο καὶ ὁ
 Βαζάρι στὴ Φλωρεντία, ὁ Ἀντριαν ντὲ Βοῖς, ὁ Βαρθολομαῖ-
 ος Σπράνγκερ, ὁ Χάινς φὸν Ἄκεν καὶ ὁ Γιόζεφ Χάινες στὴν
 Πράγα, ὁ Σουστρί καὶ ὁ Καντινι σὲ Μόναχο, μαζὶ μὲ τὴ
 γενναιεδωφία τῶν προστατῶν τοὺς ἀιτολοῦσιν τὴν οἰκειότη-
 τα ἐνὸς λιγότερο μεγαλοπρασμένου περιγυροῦ. Ἐστὶν ἔτι
 στοργὴ ἀκόμα καὶ σὲς σχέσεις τοῦ Φιλίππου Β' μὲ τοὺς
 καλλιτέχνες του, πρὸς εἶναι ἐκπληκτικὴ, ἐν πάρουσιν ὑπόψην
 τὸν κατασφαικὸν χαρακτήρα αὐτοῦ τοῦ μονάρχου. Ὁ Πορτο-
 γάλος ζωγράφος Κέλχο ἐστὶν ἀπὸ τοὺς πρὸς στενοῦς γνω-
 ριμοῦς τοῦ εἰδικῶς διάδρομος συνθέει τὰ ὄψματα τοῦ μὲ τὰ
 ἐργαστήρια τῶν αὐλικῶν καλλιτεχνῶν καὶ λέγεται ἐστὶ ἡ-
 ταν καὶ ὁ ἴδιος ζωγράφος¹⁴⁷. Ὅταν ἐγενε αὐτοκράτορας, ὁ
 Ροδόλφος Β' μετακομίζει σὲ Χρόνσιν στὴν Πράγα, κλεί-
 νεται ἐκεῖ, μακριὰ ἀπὸ τὸν κόσμον, μὲ τοὺς ἀστρολόγους, τοὺς
 ἀλλημιστὰς καὶ τοὺς καλλιτέχνες του, καὶ εἶναι γὰ τοῦ ζω-
 γραφίζον εἰκόνες, τῶν ὁποῦν ὁ ἐκλεπτυσμένος ἐρωτισμός
 καὶ ἡ λαμπρὴ κομψότητα πρὸς πολὺ ὑποδηλώνουν τὴν ἠθονιστι-
 κὴ ἀπερσοφίαν ἐνὸς περιγυροῦ ποῦμοιαζε σὲ ἄποκοτὸν παρά
 τὸ μοναχικὸν καὶ ἐρημιμῆνον ἐνδιαίτημα ἐνὸς μανιακοῦ. Ὁ δὲ

ξάδελφοι, ὁ Φίλιππος καὶ ὁ Ροδόλφος, μισοῦσαν πάντα τὰ
τέχνην εἶναι τὸ πρῶτον μέσο γιὰ τὰ πνευματικὰ ἀγαθὰ
νο γιὰ τοὺς καλλιτέχνες καὶ τοὺς ἐμπόρους τέχνης· ἕνα ἔργο
τέχνης εἶναι τὸ πρῶτον μέσο γιὰ τὰ πνευματικὰ ἀγαθὰ
σηλῶ. Ὑπάρχει μὲν ζηλόφθονη, μυστικοπαθὴς παρῶθησι
στή συλλογὴ ἔργων τέχνης ἀπὸ μέρους αὐτῶν τῶν δυνα-
στῶν καὶ κίνησιν προπαγάνδας καὶ ἐπίδειξης ἐβόησαν σχεδὸν
ὀλίγετα σὲ τὸ βάθος, ἀντίθετ' ἀπὸ τὸ ὄψιστον κίνητρο τοῦ αἰ-
σθητικῶ ἡδονισμοῦ.

Ὁ μανιερισμὸς τῶν αὐλῶν, στή μεταγενέστερη ἰδιαί-
τερα μορφὴ του, εἶναι ἕνα ἑνιαῖο καὶ καθολικὰ εὐρωπαϊκὸ
κίνημα — ἡ πρώτη μεγάλη διεθνὴς τεχντροπία μετὰ τῆ
γοθτικῆς. Ἡ πηγὴ τῆς καθολικῆς τοῦ ἐπιρροῆς εἶναι ὁ ἀ-
πολυταρχισμὸς ποὺ ἀπλώνεται σ' ὅλοκληρη τῆ δυτικῆ Εὐρώπη
καὶ ὁ συρμὸς τῶν αὐλικῶν νοικοκυριῶν ποὺχαν πνευματικὰ
ἐνδιαφέροντα καὶ καλλιτεχνικὲς φιλοδοξίες. Τὸν δέκατον ἑ-
κτο αἰῶνα ἡ ἰταλικὴ γλῶσσα καὶ ἡ ἰταλικὴ τέχνη κερδίζουσαν
καθολικὴ ἐπιρροὴ ποὺ θυμίζει τὸ κύρος τῶν λατινικῶν σὲ
Μεσαίωνα· ὁ μανιερισμὸς εἶναι ἡ ἰδιαίτερη μορφὴ μὲ τὴν
ὁποία διαδίδονται σὲ ἐξωτερικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ἐπιτε-
γμῆτα τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης. Ἀλλὰ ὁ διεθνὴς το-
τος χαρακτηρῆρας δὲν εἶναι τὸ μόνο ποὺ ἔχει κοινὸ ὁ μανιε-
ρισμὸς μὲ τὴ γοθτικὴ τέχνη. Τὸ θρησκευτικὸ ξαναζωντανεμα
τῆς ἐποχῆς, ὁ καινοῦργισμὸς μυστικισμοῦ, ἡ λαχτάρα γιὰ τὸ
πνευματικὸ, ὁ διασυρμὸς τοῦ σώματος καὶ ἡ ἀπορρόφηση στή
βίωση τοῦ ὑπερφυσικοῦ ὁδηγοῦν σὲ μιὰν ἀνανέωση τῶν γοθ-
τικῶν ἀξιών, ἡ ὁποία ἀπλῶς βρίσκει ἐξωτερικὴ καὶ συχνὰ
ὑπερβολικὴ ἐκφραση σὲς λεπτοκαμωμένους μορφῆς τῆς μανιε-
ριστικῆς τεχντροπίας. Ἡ νέα πνευματοκρατία γίνεται πε-
ρισσότερο ἐκδηλῆ στήν ἐνταση ἀνάμεσα σὲ πνευματικὸ καὶ
φυσιολογικὸ στοιχεῖο παρὰ στήν ὀλοκληρωτικὴ ὑπέρθωση
τῆς κλασσικῆς καλοκαγαθίας. Τὰ καινοῦργια μορφικὰ ἰδεώ-
θη μὲ κανένα τρόπο δὲ συνεπάγονται ἀπάρνηση τῶν θελητή-
τρων τῆς φυσικῆς ἁμορφίας, ἀλλὰ ἀπεικονίζουν τὸ ὄμμα ποὺ
ἀγωνίζεται νὰ δῶσει ἐκφραση σὲ νοῦ καὶ σὲ ἀλήθεια τὸ
δεύχονον νὰ στρέφεται καὶ νὰ συσπάζεται, νὰ κάμπτεται, καὶ

νὰ σφαδάζει κατ' ἀπὸ τὴν πίεση τοῦ νοῦ καὶ νὰ περῆγεται
ἰσχυρὰ ἀπὸ μιὰν ἔξωθεν ποὺ θυμίζει τὴς ἐκστάσεις τῆς γοθτι-
κῆς τέχνης. Πνευματοποιώντας τὴν ἀνθρώπινη μορφὴ ἡ γοθ-
τικὴ τέχνη ἔκανε τὸ πρῶτον μεγάλο βήμα στήν ἀνάπτυξη τοῦ
σύγχρονου ἐξπρεσιονισμοῦ, ἐνῶ ὁ μανιερισμὸς τῶρα κάνει τὸ
δεύτερον, σπάζοντας τὸν ἀντικειμενισμὸ τῆς Ἀναγέννησης,
τονίζοντας τὴν προσωπικὴν στάση τοῦ καλλιτέχνη καὶ ἐπικα-
λούμενος τὴν προσωπικὴν πείρα τοῦ θεατῆ.

6. Ἡ ἐποχὴ τοῦ πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ

Ὁ μανιερισμὸς εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκφραση τῆς κρι-
σης ποὺ συνταράζει ὀλοκληρῆ τὴ δυτικὴ Εὐρώπη στὸν δέ-
κατον ἑκτο αἰῶνα καὶ ποὺ ἐπεκτείνεται σ' ὅλους τοὺς τομείους
τῆς πολιτικῆς, οἰκονομικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς. Ἡ πο-
λιτικὴ ἐπανάσταση ἀρχίζει μὲ τὴν εἰσβολὴ στήν Ἰταλία τῆς
Γαλλίας καὶ τῆς Ἰσπανίας, τῶν πρῶτων ἡμερικιστικῶν
μεγάλων δυνάμεων τῆς σύγχρονης ἐποχῆς — ἡ Γαλλία ἐξαι-
τίας τῆς χειραφέτησης τοῦ στέμματος ἀπὸ τὸ φεουδαλισμὸ
καὶ τοῦ ἐπιτυχοῦς τερματισμοῦ τοῦ ἑκατονταετοῦς πολέμου καὶ
ἡ Ἰσπανία ἐξαιτίας τῆς ἑνωσῆς τῆς μὲ τὴ Γερμανία καὶ
τῆς Κάτω Χώρες, ἡ ὁποία ἦταν δημιουργημῆτα τῆς φύξης,
ὡστόσο προκάλεσε τὴν ἐμφάνιση μιᾶς πολιτικῆς δυνάμης
δύχως προηγούμενο ἀπὸ τὴ βασιλεία τοῦ Καρλομάγνου. Ἡ
πολιτικὴ ἑνότη, στήν ὁποία μεταμορφώνει ὁ Κάρολος Ε΄
τῆς χώρες ποὺ πέφτουν σὲ χεῖρα του ἀπὸ κληρονομία, ἔ-
χει συγκριθεῖ μὲ τὴν ἑνωστικὴ τῆς Γερμανίας σὲ Φραγ-
κικὸ θεσπισμο καὶ χαρακτηρισεῖται σὲν ἡ τελευταία μεγάλη
προσπάθεια νὰ παλινορθωθεῖ ἡ ἐνότητη τῆς Ἑκκλησίας καὶ
τῆς Αὐτοκρατορίας¹⁴⁹. Ὁμοίως, ἡ ἰδέα αὐτῆ δὲν εἶχε πρα-
γματικὸ θεμέλιο μετὰ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα καὶ ἀντὶ γιὰ
τὴν ἐπιθυμητῆ ἐνότητη ἀνέναντι τῆς πολιτικῆς σύγκρουση
ποὺ ἐκφέρεται νὰ δεσφύσει στήν εὐρωπαϊκὴ ἱστορία γιὰ πε-
ρισσότερο ἀπὸ τέσσερις ἑκατονταετίες χρόνια.

Ἡ Γαλλία καὶ ἡ Ἰσπανία ἐρήμωσαν καὶ ἔβησαν σὲ ζυ-
γὸ τὴν Ἰταλίαν φέρνοντας τὴν σὲ χεῖλος τῆς ἀπελπισίας. Ὅταν
ὁ Κάρολος Ε΄ ἀρχισε τὴν ἰταλικὴ ἐκστρατεία του, ἡ

μνήμη των εισβολών των Γερμανών αυτοκρατόρων στο Βλεσβίωνα είχε κιόλας οδήσει έντελώς. Οι Ιταλοί πάντοτε μάχονταν μεταξύ τους, όμως δεν ήξεραν πιά, τί σημαίνει να έλεγχεσαι από ξένη δύναμη. Ζαλίστηκαν από την ξαφνική εισβολή και ποτέ δε μπόρεσαν πραγματικά ν' αναλάβουν από το γυάπημο. Οι Γάλλοι κατέλαβαν πρώτα τη Νάπολη, μετά το Μιλάνο και τελικά τη Φλωρεντία. Σύντομα πάλι τους πέταξαν οι Ισπανοί από τη νότια Ιταλία, αλλά επί δεκαετίες έλόκληρες ή Λομβαρδία παρέμεινε σκηνή συγκρούσεων ανάμεσα στις δύο μεγάλες αντίπαλες δυνάμεις. Οι Γάλλοι κρατήθηκαν εκεί ίσαμε το 1525, όταν ο Φραγκίσκος Α' νικηθηκε στη μάχη της Παβίας και έκτοτε ήσταν στην Ισπανία. Τώρα ο Κάρολος Β' είχε έντελώς στα χέρια του την Ιταλία και δεν ήταν διατεθειμένος να υποκύψει άλλο στις δολοπλοκίες του Πάπα. Στα 1527 δώδεκα χιλιάδες μισθοφόροι κινήθηκαν έναντιον της Ρώμης για να τιμωρήσουν τον Κλήμεντα Ζ'. Συνένωσαν τις δυνάμεις τους με τον αυτοκρατορικό στρατό υπό τον αρχιστράτηγο των Βουρβόνων, εισέλανε στην Αίωνία Πόλη κι όχτώ μέρες αργότερα την άφησαν έρειπιωμένη. Ληλάτησαν εκκλησίες και μοναστήρια, σκότωσαν τους ιερείς και μοναχούς, βίασαν και κακομεταχειρίστηκαν τις μοναχές, μετέτρεψαν τον Άγιο Πέτρο σε στάβλο και το Βατικανό σε στρατώνες. Φάνηκε σά να κατοστράφηκαν τα θεμέλια τα ίδια της Άναγέννησης· ο πάπας ήταν αδύναμος, οι Ιεράρχες κι οι τραπεζίτες δεν ένιωθαν πιά ασφαλείς στη Ρώμη. Τα μέλη της σχολής του Ραφαήλ που είχε δεσποσει στην καλλιτεχνική ζωή της Ρώμης, σκόρπισαν κι ή πόλη έχασε την καλλιτεχνική της σπουδαιότητα στην άμέσως επόμενη περίοδο¹⁵⁰. Στα 1530 έγινε κι ή Φλωρεντία λεία του Ισπανογερμανικού στρατού. Σε συμφωνία με τον Πάπα, ο Κάρολος Ε' έγκρατίστηκε τον Άλέξανδρο Μέδικο σαν κληρονομικό ήγεμονα κι έτσι ξεκίμαε τα τελευταία κατάλοιπα της Δημοκρατίας. Οι επαναστατικές ταραχές που ξεκίμασαν στη Φλωρεντία μετά τη ληλασία της Ρώμης και που οδήγησαν στην έξωση των Μεδίκων έπίσπευσαν την απόφαση του πάπα να έρθει σε συμφω-

νια με τον αυτοκράτορα. Η κεφαλή του παπικού κράτους γίνεται τώρα σύμμαχος της Ισπανίας· Ισπανός αντίβασιλέας έδρεύει στη Νεάπολη κι Ισπανός κυβερνήτης στο Μιλάνο· στη Φλωρεντία οι Ισπανοί άρχουν διαμέσου των Μεδίκων, στη Φερράρα διαμέσου των Έστε, στη Μάντουα διαμέσου των Βιουζζάρια. Ο Ισπανικός τρόπος ζωής κι ο ήθους κιά δικας, ή ισπανική έθιμοτυπία κι ή ισπανική κομψότητα βασιλεύουν και στα δύο καλλιτεχνικά κέντρα της Ιταλίας, τη Ρώμη και τη Φλωρεντία. Από την άλλη μεριά ή διανοητική κυριαρχία των κατακτητών, που ο πολιτισμός τους είναι καθυστερημένος σε σύγκριση με τον Ιταλικό, δε διεισδύει πολύ βαθειά κι επιβιώνει ο σύνδεσμος της τέχνης με την έγχώρια παράδοση. Γιατί κι όπου ακόμα ο Ιταλικός πολιτισμός φαίνεται να υποκύπτει στην Ισπανική έπιρροή αποκλυνθεί άκίλως μιάν εξέλικτική τάση που άπορρέει από τις προϋποθέσεις του δέκατου έκτου αιώνα, ή τέχνη του οποίου πασχίζει να φτάσει τον φαρμαλισμό της αυλικής τέχνης έντελώς έξχωρα από την Ισπανική έπιρροή¹⁵¹.

Ο Κάρολος Ε' είχε κατακτήσει την Ιταλία με τη βοήθεια του γερμανικού και Ιταλικού κεφαλαίου¹⁵². Κι ή εκλογή ακόμα του αυτοκράτορα λίγο ή πολύ ήταν ζήτημα χρημάτων, το έποιο το τακτοποιούσε ένα συνδικάτο τραπεζιτών υπό την διεύθυνση των Φούγκερ. Οι εκλέκτορες δεν ήσαν φτηνοί, ενώ ο πάπας δε ζητούσε λιγότερα από εκατό χιλιάδες δουκάτα σαν τιμή για την υποστήριξη του. Από κείνη τη στιγμή κυριαρχησε στον κόσμο το χρηματιστικό κεφάλαιο. Οι στρατιές, με τις όποιες ο Κάρολος κατάκτησε τους έχθρους του και συγκράτησε την αυτοκρατορία του, ήσαν δημιουργήματα της δύναμης του. Είναι άληθεια ότι οι πύλεμοι εκείνου και των διαδόχων του ρήμαξαν τους μεγαλύτερους καπιταλιστές της εποχής, όμως έξασφάλισαν στον καπιταλισμό παγκόσμια δύναμη. Ο Μαξιμιλιανός Α' δεν ήταν ακόμα σε θέση να συλλέξει ταχτικούς φόρους και να διετηρήσει μόνιμο στρατό· ήδύναμη έξασχολουθουσε κατά βάση να άνηκει στους στρατούς των χωροδеспοτών. Ο έγγονός του ήταν ο πρώτος που πέτυχε να οργανώσει τα οικονομικά του κράτους σύμφωνα

να μέ καθαρά επεξεργασιαστικούς υσιολογισμούς, δημιουργώντας έννοια γραφειοκρατία και μεγάλο μισθοφορικό στρατό και μεμεινένιας ή ψευδοαριστοκρατία σε αριστοκρατία αυλικών και αξιωματούχων. Βέβαια, οι θάσεις της συγκληρωματικής ήγεμονίας ήσαν ήδη πολύ πιαστές. Γιατί από την εποχή που οι γαιοκτήμονες είχαν νοικιάσει τα κτήματά τους αντί να τα διευθύνουν οι ίδιοι, οι εξαρτώμενοί τους είχαν εκλείψει: κι είχε δημιουργηθεί ο προκαταρκτικός δρος για την επικράτηση της κεντρικής εξουσίας⁵³. Τότε αποδείχτηκε ότι η πρόοδος στο δρόμο του απολυταρχισμού ήταν απλώς ζήτημα χρόνου — και χρήματος. Άφου το εισόδημα του στέμματος κατά πολύ μεγάλο μέρος θροικόταν στους φόρους που παίρνονταν από τις μη άριστοκρατικές και μη προνομιούχες μερίδες του πληθυσμού, ήταν συμφέρο του κράτους να προαγάγει την οικονομική ευημερία των τάξεων αυτών⁵⁴. Πάντως, η σκέψη αυτή έπρεπε, σε κάθε κρίση, να υποχωρήσει μπροστά στα συμφέροντα των μεγάλων καπιταλιστών, που τη βοήθειά τους οι βασιλιάδες δε μπορούσαν ν' άκαρνηθούν με κανένα τρόπο, παρά τα ταχτικά τους έξοδα.

Όταν ο Κάρολος Ε' άρχισε να εγκαθιδρύει την κυριαρχία του στην Ιταλία, το κέντρο του παγκόσμιου έμπορίου είχε μεταπιστεί από τη Μεσόγειο στη Δύση σαν αποτέλεσμα της τουρκικής άπειλής, της ανακάλυψης καινούργιων θαλάσσιων οδών και της εμφάνισης των ωκεανικών έθνων σαν οικονομικών δυνάμεων. Και τώρα, που στην έργάνωση του παγκόσμιου έμπορου τη θέση των μικρών Ιταλικών κρατών την παίρνουν έννοια διοικούμενες δυνάμεις με άσυχρητα μεγαλύτερες περιοχές και μέσα στη διάθεσή τους, ή έπαχτή του πρώιμου καπιταλισμού τερματίζεται κι άρχίζει σε μεγαλύτερη κλίμακα ο σύγχρονος καπιταλισμός. Η εισαγωγή πολύτιμων μετάλλων από την Άμερική στην Ισπανία, 800 κι έγ ήσαν σπουδαία τα άμεσα αποτελέσματά της — δηλαδή ή αύξηση προσφοράς χρήματος κι ή άνοδος των τιμών — δε φτάνει για να έξηγήσει την άπαρχή της καινούργιας εποχής του καπιταλισμού. Άνας παράγοντας πολύ

πιο σπουδαίος από το άμερικάνικο άσημ (που γίνεται άποπειρα, χωρίς πολλή έπιτυχία, να το μεταχειριστούν σαν άπλο πλούτο — σηλαση να το ακινητοποιήσουν και να το κρατήσουν μέσα στη χώρα, σύμφωνα με την έμποροκρατική θεωρία) είναι η συμμαχία άνάμεσα στο κράτος και στο κεφάλαιο και, σε συνέπεια της συμμαχίας αυτής, τα έρείματά που παρείχε ο έθνωτικός καπιταλισμός στα πολιτικά έγχειρήματα του Κάρολου Ε' και του Φιλίππου Β'.

Άπό πολύ νωρίς είναι δυνατό να παρατηρήσουμε την τάση άπομάκρυνσης από τη χειροτεχνική έργολαβία, που δούλευε με σχετικά μικρούς πόρους κεφαλαίου, προς τη μεγάλη βιομηχανική έπιχείρηση κι από το έμπόριο άγαθών στην καθαρά χρηματιστική έπιχείρηση. Κατά τη διάρκεια του δέκατου πέμπτου αιώνα ή τάση αυτή έπικρατεί στα κέντρα του έμπορου της Ιταλίας και των Κάτω Χωρών. Όμως, τη μικρή έπιχείρηση που βασιζόταν στην άτομική μαστοριά, δεν την κάνει ξεπερασμένη ή μεγάλη βιομηχανία, ούτε οι χρηματιστικές συναλλαγές γίνονται έντελώς έξχωρες από το έμπόριο άγαθών πριν από το γύρισμα του αιώνα. Η χαλάρωση κάθε περιορισμού πάνω στον έλεύθερο συναγωνισμό έδηγει από τη μιá μεριά στο τέλος της σωματειακής άρχής κι από την άλλη στη μετατόπιση της οικονομικής δραστηριότητας σ' έπαρχίες όλο και πιο άπόμακρες από την παραγωγή. Οι μικρές δουλειές ένωματώνονται στις μεγαλύτερες μονάδες, όμως αυτές διευθύνονται από καπιταλιστές που όλοένα περισσότερο άφιρώνονται σε καθαρά χρηματιστικές έργασίες. Οι πιο πολλοί άνθρωποι το βρίσκουν όλο και δυσκολότερο να κατανοήσουν τους άσφαιστικούς παράγοντες στις οικονομικές υποθέσεις κι όλο και λιγότερο είναι σε θέση ν' άσκήσουν όποιαδήποτε έπιρροή πάνω τους. Οι απαιτήσεις της άγοράς γίνονται μιá μυστηριώδης αλλά άκόμα πιο άδυσώπητη πραγματικότητα άωροούνται κρεμασμένες πάνω απ' τα κεφάλια των ανθρώπων σαν άγέρωχη δύναμη, άπ' την όποία δε μπορείς να ξεφύγεις. Οι κατώτερες και μέσες τάξεις της κοινωνίας χάνουν το αίσθημα της άσφάλειας, μαζί με την έπιρροή τους στις συν-

τεχνίες όμως ούτε κι οι καπιταλιστές κινώσαν ασφαλείς. Άν έχουν σκοπό να στερεώσουν τη θέση τους, δε μπορεί να υπάρξει ήσυχία γι' αυτούς' όσα όμως αναπτύσσονται, διεισδύουν σε τομείς όλο και πιο επικίνδυνους. Το δεύτερο μισό του αιώνα γεννά μόνον αδιάκοπη σειρά οικονομικών κρίσεων: στα 1557 τη γαλλική και το ισπανικό κρέας χρωτισμένου, ενώ στα 1575 η χρεωκοπία της Ισπανίας επαναστατώνεται — κι αυτές ελκνι καταστροφές που όχι μόνο σείουν τα θεμέλια των σταυρωτότερων επιχειρηματικών οίκων, αλλά σημαίνουν και τον άρκετομό αναριθμητών μικρότερων καταστημάτων.

Η πιο δειραστική επιχείρηση είναι η σιναλλαγή στα κρεστικά δάνεια, όμως, ταυτόχρονα είναι κι η πιο επικίνδυνη, αν πάρομε υπόψη μας τη βαρεία χρέωση των ήγεμόνων. Έκτος από τους τραπεζίτες και τους επαγγελματίες κερδοσκόπους, και η μεσαία τάξη, με τις καταθέσεις της στις τράπεζες και την εμπλοκή της στα πρόσφατα δημιουργημένα χρηματιστήρια, είχε κι αυτή μεγάλα συμφέροντα στο παιχνίδι. Όσο οι χρηματικοί πόροι των μεμονωμένων τραπεζικών οίκων αποδείχονται ανεπαρκείς ν' άντεπεξέλθουν στις άνγκες κεφαλαίου των μοναρχών, τόσο αρχίζουν να επικαλούνται για πιστώσεις τα χρηματιστήρια της Αντρέπης και της Λυών 155. Σε σχέση, κατά ένα μέρος, με τις συνκλαγγές αυτές, αναπτύσσεται κάθε δυνατό είδος χρηματοστηριακής κερδοσκοπίας: διαπραγματεύση μετοχών, προθεσμιακές άγορές, άρμπιτρέζ, ασφαλιστικές επιχειρήσεις 156. Ολόκληρη η δυτική Εύρώπη κυριεύεται από τη χρηματιστηριακή νοοτροπία κι ένα πυρετό κερδοσκοπίας, που φτάνει στο κατακόρυφο, όταν οι ύπερπόντιες έμπορικές εταιρείες της Άγγλιας και των Κάτω Χωρών προσφέρουν στο κοινό την ευκαιρία να συμμεριστεί τα συχνά φανταστικά τους κέρδη. Οι συνέπειες είναι καταστροφικές για τις πλατειές μάζες: άνεργία σαν άποτέλεσμα της μεταφοράς του ενδιαφέροντος από την άγροτική στη βιομηχανική παραγωγή, ύπερπληθυσμός των πόλεων, άνθος τιμών και χαμηλά εισοδήματα, αλλά δακνιάζουν παντού. Η κοινωνική δυσασέ-

σκεια φτάνει στο κατακόρυφο στη χώρα, όπου για ένα διάστημα έλαθε χίμα η μεγαλύτερη ασσώρευση κεφαλαίου — στη Γερμανία — και ξεσπάει στην πιο παραγκωνισμένη τάξη — στους χωρικούς. Φτάνει σε κρίσιμο σημείο συνδεόμενη άμεσα με το θρησκευτικό κίνημα των χωρικών, εν μέρει επειδή το κίνημα αυτό καθορίζεται ωςύου ύπό τον κοινωνικό δυναμισμό της εποχής κι εν μέρει επειδή οι άντιπολιτευτικές δυνάμεις το βρίσκουν ακόμα ευκολότερο να συναντηθούν κάτω από την κοινή σημαία μιας θρησκευτικής ιδέας. Η κοινωνική και θρησκευτική ειανάσταση δεν άποτελεί άξεχώριστη ένότητα μονάχα στο κίνημα των Άνωάππιστών' φωνές της εποχής, όπως τα ξεσπάματα του Ούριχ φόν Χούπτεν έναντίον του προστατευτισμού και της χρηματικής οικονομίας, έναντίον της τοκογλυφίας και της κερδοσκοπίας στη γή — με μία λέξη, έναντίον της Fuggerei (= το νά κάνεις ότι κι οι μεγαλοτραπεζίτες Φούγκερ — S. t. M.), όπως την άποκαλεί 157 — μάς δείχνουν ότι ή δυσάρεσκια γενικά βρίσκειται ακόμα σ' ένα κρεστικό κι άδιευκρινιστο στάδιο εξέλιξης. Ένώνε: ως τάξεις, που πιο πολύ ενδιαφέρονται για τη θρησκευτική παρά για την κοινωνική επανάσταση, με κείνες που προφανώς ενδιαφέρονται περισσότερο, ή και άποκλειστικά, για την επανάσταση την κοινωνική. Όμως, όπως κι άν κατανέμονται άναμεταξύ τους, τα ποικίλα αυτά στοιχεία ή Μεσαίωνας έξακολουθεί να είναι τόσο κοντά, ώστε κάθε ιδέα, που τυχόν αναφαίνεται, εύφράζεται με τη μεγαλύτερη εύκολία μέσα στα έννοιολογικά και συναισθηματικά πλαίσια της θρησκευτικής πίστης. Αυτό έξηγεί τη σκοτεινή και τυρρετώδη κατάσταση, την καθολική, άόριστη προσδοκία της λύτρωσης, που για να την παραγάγουν συνδυάζονται ή θρησκευτικές με τον κοινωνικό παράγοντα.

Όσο, το άποφασιστικό γεγονός, για τη' κοινωνική για της Μεταρρύθμισης είναι ότι το κίνημα άρχισε μ' ένα κίμα άγανάκτησης έναντίον της διαφθοράς της Έκκλησίας κι ότι ή φιλαργυρία του κλήρου, ή έμπορία της άφεσης άμαρτιών και των εκκλησιαστικών αξιωμάτων, ήταν ή έμεση,

αίτια για την οποία μπήκε σε κίνηση. Μετά απ' όλα αυτά οι τάξεις που ήταν αντικείμενο καταπίεσης κι αντιμετώπισης επέμεναν ότι η διβλική καταδίκη των πλουσίων κι οι υποσχέσεις που δίνονταν στους φτωχούς δεν αναφέρονταν μονάχα στη Βασιλεία των Ουράνιων. Πάντως, τα στοιχεία της μεσαίας τάξης, που συνεργάστηκαν μ' ένθουσιασμό στον αγώνα έναντι των φεουδαλικών προνομίων του κλήρου, όχι μόνο αποσύρθηκαν άμεσα μάλις επιτεύχθηκαν οι δικοί τους σκοποί, αλλά κι αντιστάθηκαν σε κάθε πρόοδο που θα μπορούσε να ελάφει τα συμφέροντά τους, επειδή εύνοιασε έκεινα των κατώτερων τάξεων. ● **προτεσταντισμός.** που άρχισε σε λαϊκό κίνημα στην ευρύτερη δυνατή βάση, τώρα στηρίζεται ως επί το πλείστο στους τοιαυτούς ήγεμόνες και σ' αυτά τα στοιχεία της μεσαίας τάξης. Με γνήσιο πολιτικό ένστικτο, ο Λούθηρος φαίνεται πως έκρινε τις προοπτικές των επαναστατικών τάξεων τόσο δυσμενείς, ώστε βαρύνει τον πλείρισ ολότελα τις τάξεις εκείνες της κοινωνίας που τα συμφέροντά τους ήταν συνδεδεμένα με τη διατήρηση του νόμου και της τάξης. Κάνοντάς το αυτό, όχι μονάχα άφησε τις μάζες στα χέρια του λουτρού, αλλά κι υπέκρινε μάλιστα τους ηγέμενους και τους παθούς τους έναντιαν «του θούλου φονικού κι άρχαιτικού όχλου των χωρικών». Προφανώς ήθελε με κάθε θυσία ν' αποφυγει την έντοπιση ότι είχε φτιαχίσει σχέση με την κοινωνική επανάσταση.

Η προδοσία του Λούθηρου θα πρέπει ναχε καταστρεπτικά αποτελέσματα¹⁵⁸. Η εξήγηση για τη σπάνη άμειων μαρτυριών πάνω στο σημείο αυτό, πιθανώς είναι το ότι οι τροδομένες τάξεις δεν είχαν πραγματικόν υποστηρικτή έξω από τις τάξεις των Άναθαπτιστών. Όσοοι ή σκυθρωπή όψη της εποχής είναι άμειση έκφραση της εξέδου από την άταπάτη που θα πρέπει ναχιναι άισθητή σε πλατιούς κύκλους του πληθυσμού με τον τρόπο που εξέλισσόταν η Μεταρρύθμιση. Η αλογική σάση του Λούθηρου ήταν τρομακτικό παράδειγμα πολιτικού ρεαλισμού. Άσφαλώς δεν ήταν η πρώτη φορά που θρησκευτικά ιδέωδη είχαν έρθει σε συμβιβασμό με την πρακτική ζωή — ολόκληρη η ιστορία

της Χριστιανικής Εκκλησίας φαίνεται ότι συνίσταται στο ντύπημα της ίσοοοπίας ανάμεσα στα πράγματα που άνήκουν στο Θεό και στα πράγματα που άνήκουν στον Καίσαρα — όμως οι προηγούμενες παραχωρήσεις έλαβαν χώρα βαθμιαία, με μεταβάσεις δυσκολοπαράτηρητες, κι επέπλεον σε περίοδο που το φόντο των πολιτικών γεγονότων ως επί το πλείστο ήταν κρυμμένο από το κοινό. Άντίθετα, ο έμφυλισμός του προτεσταντισμού προχώρησε κάτω απ' το άπλετο φως του άνθρωπισμού, σε έποχή τυπογραφίας, φυλλαδιών, καθολικού ένδιαφέροντος για τα πολιτικά ζητήματα κι έπαρκειας να τα κρίνουν. ● **πνευματικοί ήγέτες της εποχής** ίσως να μην ένδιαφέρονταν καθόλου για την ύπόθεση των χωρικών και να υπεράσπιζαν δικμετρικά αντίθετα συμφέροντα, όμως το θέαμα της δικαστροφής μιας μεγάλης ιδέας δε μπορούσε να τους άφήσει άνεπηρέαστους, άκόμα κι αν ήταν έχθρικοί προς τη Μεταρρύθμιση. Η άποψη του Λούθηρου για το πρόβλημα των χωρικών στην πραγματικότητα ήταν μονάχα ένα σύμπτωμα της πορείας που έπρεπε αναπόφευκτα να τραθήξει κάθε επαναστατική ιδέα στην έποχή της άπολυταρχίας¹⁵⁹.

Στο πρώτο μισό του αιώνα — δηλαδή στην περίοδο πριν από τους θρησκευτικούς πολέμους, τη Σύνοδο του Τριδένου, και την αδιάλλακτη Άντιμεταρρύθμιση — ο προτεσταντισμός έθετε στη δικτική Εύρώπη όχι μονάχα ένα εκκλησιαστικό και δογματικό πρόβλημα, αλλά — όπως και το σοφιστικό κίνημα στον κλασσικό κόσμο, ο δικαφωτισμός στο δεκάτο όγδοο αιώνα κι ο σοσιαλισμός στις μέρες μας — ένα συνειδησιακό πρόβλημα από το όποιο κανένα έτομο ήθικα υπεύθυνο δε μπορούσε να διαφυγει ολόκληρωτικά. Μετά τη Μεταρρύθμιση όχι μονάχα έπαύσαν να υπάσχουν καλοί Καθολικοί που δεν είχαν πεισθεί για τη δικεφορά της Εκκλησίας και την άνάγκη καθαρισμού της, αλλά και θέθυνε πολύ ή έπιρρατή των ιδεών που είχαν την προέλευσή τους στη Γερμανία: οι άνθρωποι άπόχτησαν έπίγνωση του έσωτερισμού, της άλλοκοσμικότητας και του αδιάλλακτου ποιού της χριστιανικής πίστης που είχε χαθεί κι έννοιωσαν άκοίμητο

πόθο ν' αποκατασταθούν αυτά τα χαρακτηριστικά. Έκείνο που διέγειρε κι ενέπνεε παντού τους καλούς Χριστιανούς και προπαντός τους ιδεαλιστές και διανοούμενους στην Ιταλία ήταν ο αντιβληματισμός του Κινήματος της Μεταρρύθμισης, το δόγμα της δικαίωσης με την πίστη, η ιδέα της άμεσης επικοινωνίας με το Θεό και το ιερατικό δλών των πιστών. Έκείνη όμως η μεταρρύθμιση έγινε θμολογία ηγεμόνων, που ενδιαφέρονταν μονάχα για την πολιτική, και μιάς μεσαιας τάξης, που προπαντός ενδιαφέρονταν για τις επιχειρήσεις, και θρυσκόταν στο έρθεο για να γίνει κι αυτή καινούργια Έκκλησία, τοῦτο: οί ιδεαλιστές κι οί διανοούμενοι, που είχαν ερωτηροπήσει μ' αυτή σάν πνευματικό κίνημα, ασφαλώς ήσαν οί περισσότερο απογοητευμένοι απ' όλους.

Ο πάθος για μιά νέα πνευματικότητα κι ένα θέμα της θρησκευτικής ζωής πουθενά δέν ήταν ισχυρότερος απ' όσο στη Ρώμη και πουθενά δέν υπήρχε μεγαλύτερη επίγνωση του κινδύνου με τον οποίο άπειλούνταν, η ένότητα της Έκκλησίας από μερους της γερμανικής Μεταρρύθμισης. Έτσι κι αν αυτά τὰ αίσθήματα κι οί σκέψεις δέν προέρχονταν από τὸ άμεσο περιβάλλον του Πάπα. Οί ηγέτες τῶ καθολικού μεταρρυθμιστικού κινήματος ήσαν ως επί τὸ πλείστο διαφωτισμένοι άνθρωπιστές που είχαν πολύ προοδευτικές ιδέες για τις αδυναμίες της Έκκλησίας και για τὴν αίσθηρότητα της ἐγχείρησης που χρειαζόταν για να θεραπευτούν τὰ κακά της, ὡστόσο ὁ ριζοσπαστισμός τους δέν ἔφτανε να θέσει ὑπὸ συζήτηση τὴν ἀπόλυτη αὐθεντία της παροσῆνης.

Όλοι τους ήθελαν ν' αναμορφώσουν τὴν Έκκλησία από τὰ μέσα. Όμως ήταν βέβαια ὅτι ήθελαν να τὴν αναμορφώσουν κι είχαν σκοπό ν' ἀρχίσουν συγκαλώντας μίαν ἐλεύθερη κι οίκομενική ἐκκλησιαστική σύνοδο. Όπως δὴποτε, ἐ Κλήμης Ζ' δέν ήθελε ὅτε να τ' ἀκούσει ἀπὸ — ποτέ κανείς δὲ μπορούσε να ξέρε, τί θα γαίνε ἀπὸ μιά τέτοια σύνοδο. Γύρω στὸ ἔτος 1520 σχηματίστηκε στὴ Ρώμη τὸ «Παρεκκλήσι της Θαλάς Ἀγάπης», μιά ἑταιρεία ποῦχε σκοπό να θέσει ἕνα ὑπόδειγμα εὐσεβείας και να κάνει εισηγήσεις ἐκκλησιαστικῶν μεταρρυθμίσεων. Σ' αὐτὴν ἀνήκαν μερικά ἀπὸ

τὰ πρὸ μορφωμένα και σεβαστά μέλη του ρωμαϊκοῦ κλήρου, ὡπως ὁ Σαντολέτο, ὁ Γκιμπέρτι, ὁ Τιένε και ὁ Καραφα. Ἡ λεηλασία τῆς Ρώμης ἔβαλε τέρμα και σ' αὐτὸ τὸ ἐγχείρημα τὰ μέλη σκόρπισαν και μεσολάβησε κάμποσος καιρὸς ὥσπου να μπορέσουν πάλι να συνενώσουν τις δυνάμεις τους. Ἡ σύνοδος συζήτησε στὴ Βενετία, ὅπου λυρίμ σηρήτριά τὰ της ήσαν ὁ Σαντολέτο, ὁ Κονταρίνι κι ὁ Πόλε. Ἐδῶ, ὡπως ξανά στὴ Ρώμη κατόπιν, στόχος ήταν ἡ συμφιλίωση με τὸ λουθηρανισμό κι ἡ διαφύλαξη τοῦ ἡθικού περιεχομένου της Μεταρρύθμισης, ἰδιαίτερα τῆς Καθολικῆς Έκκλησίας με τὴν πίστη, πρὸς ὄφελος τῆς Καθολικῆς Έκκλησίας.

Ἡ Βιτορία Κολόνα κι οί φίλοι της, στοὺς ὁποίους ἀνήκα κι ὁ Μικελάντζελο ἀπὸ τὸ 1538 και μετὰ, συνδέονταν στενά με αὐτὸν τὸν ἀνθρωπιστικῆς παιδείας κίχλο, τοῦ τὸ κύριο ενδιαφέρον του ἀποελοῦσε ἡ θρησκεία. Στὸ ἔργο του Συζήτησεις γιὰ τὴ Ζωγραφική (1539) ὁ Πορτογάλος ζωγράφος Φρανσίσκο νε Χολλάντα περιγράφει τὸ θρησκευτικό ἐνθουσιασμό τῆς συντροφιάς αὐτῆς, στὴν ὁποία τὸν ἔμιασε ἕνας φίλος, κι ἀναφέρει, ἀνάμεσα σ' ἄλλα, τις συναντήσεις τους στὸ νὰο του Σάν Σιλβέστρο στὸ Μόντε Καβάλλο, ὅπου ἕνας ξακουστός θεολόγος τῆς ἐποχῆς ἐξηγοῦσε τις Ἐπιστολές τοῦ Ἀποστόλου Παύλου. Ἐδῶ, στὴ συντροφιά τῆς Βιτορία Κολόνα και τῶν φίλων της, πιθανῶς δέχτηκε ὁ Μικελάντζελο τὴν ἀποφασιστικὴ κίνητρα που ὀδήγησαν στὸν πνευματικό του ξαναγεννημὸ και στὸ πνευματοκρατικό ὄφος τῶν μεταγενέστερων ἔργων του. Ἡ θρησκευτικὴ ἐξέλιξη ἀπ' τὴν ὁποία πέρασε ήταν πέρα για πέρα τυπική γιὰ τὴ μεταβατικὴ περίοδο που ὀδηγεῖ ἀπὸ τὴν Ἀναγέννηση στὴν Ἀνεμεταρρύθμιση, ἀλλὰ τὸ μέγεθος ἐξαιρετικό στὴν ἐξέλιξη αὐτὴ ήταν τὸ κάθος τῆς ἐσωτερικῆς του μεταμόρφωσης και τὸ βάθος τῆς ἐκφραστῆς που πῆρε στὰ ἔργα του. Ἀκόμα και τὰ νέος ὁ Μικελάντζελο φαίνεται, ὅτι ὑπῆρξε πολὺ δεκτικός σὲ θρησκευτικούς ἐρεθισμοὺς. Ἡ προσωπικότητα κι ἡ μοίρα τοῦ Σαβοναρόλα τοῦ ἔκαναν ἀνεξίτηλη ἐντύπωση σ' ὀλόκληρη τὴ ζωὴ του στὰθήκε ἀπατραθηγμένος ἀπὸ τις δραστηριότητες τοῦ κόσμου, κι αὐτὴ ἡ

στάση, θα πρέπει να προερχόταν από την πείρα τούτη. "Οσο γερνούσε ή ευσέβειά του θάβαινε" έγινε δλο και πιό πυρετώδης, αδιάλλακτη κι αποκλειστική Έκαμε πού γέμισε έντελώς τήν ψυχή του κι έχει μονάχα έκτόπισε τά άναγεννησιακά του ιδεώδη, αλλά και τόν Έκαμε ν' άμφιβάλλει γιά τό σκοπό και τήν άξία θλόκληρης τής καλλιτεχνικής του δραστηριότητας. Η άλλαγή κάθε άλλο παρά έγινε άμέσως προχώρησε βήμα μέ βήμα. Τα σημάδια μιας μενιερίστικης αντίληψης γιά τήν τέχνη, πού χαρακτηρίζεται από τή διατάραξη τής αισθησης τής άρμονίας, είναι κιόλας έμφανή στους κάφους τών Μεδίκων και στα γωνιακά τύμπανα τής δροφής του Σίξτεϊου Παρεκλήσιου. Στη Δευτέρα Παιρυσία (1534-41) τó κινούργιο πνεύμα επικρατεί άπεριόριστα. Έδώ και δέν ξεπροβάλλει ένα μνημείο άμορφής και τελειότητας, δύναμης και νιότης, παρ'ό μιά εικόνα σύγχυσης κι άπαλπισίας, μια κραυγή γιά λύτρωση από τό χάος πού εαφνικά άπειλει νά καταπιεί τόν κόσμο τής Αναγέννησης. Στο έργο κυριαρχεί ή ευσέβεια κι ή λαχτάρα νά ξεφρατιστούν όλα τά γήινα, φυσιολογικά κι αισθησιακά πράγματα πού ύπάρχουν μέσα μας. Η άρμονία χώρου τών συνθέσεων τής Αναγέννησης έχει χαθεί. Ο χώρος στόν ύπολο κινείται ή άναπαράσταση είναι μή πραγματικός, άσινεχής και δέν βλέπεται ένια ούτε φτιάχεται σύμφωνα μέ ένια μονάδα μέτρησης. Η σινειδητή, συχνά έπιδεικτική παρουσία τών παλιών άρχων όργάνωσης, ή παραμόρφωση κι ή κατάκλυση τού νομοειδύλου τής Αναγέννησης, εκφράζεται σέ κάθε πλευρά τού έργου — προπαντός στήν έγκατάλειψη τών κανόνων τής προοπτικής, πού ένα από τά πιό χτυπητά σημάδια τής είναι ή Σλλειψη ομίχρυνσης κι έπομένως ή ύπερβολή στή διαπραγματεύση τών μαρρών και θρίσκων: στό πάνω μέρος τής παράστασης σά σχέση μέ κείνες πού θρίσκονται σά κάτω¹⁴⁰. Η Δευτέρα Παιρυσία σέο Σίξτεϊο Παρεκλήσιο είναι ή πρώτη σημαντική καλλιτεχνική δημιουργία τής σύγχρονης έποχής ή όποια δέν είναι: πια "άμορφη" κι άνάγεται σέο μεσαιωνικά ένεινα έργα πού δέν ήταν άκόμα άμορφα, παρά μόνο άμορφα-

στικά. Έντούτοις τό έργο τού Μικελάντζελο είναι πολύ διαφορετικό άπ' αήτά εκπροσωπει: μια διαμαρτυρία, πού καταπορεύεται μέ πρόδηλη δυσκολία, έναντίον τής άμορφής, τέλειος, άψογης μορφής, μια διακήρυξη, στήν άμορφία τής όποιος ύπάρχει κάτι έπιθετικό κι αυτοκαταστροφικό. Δέν είναι μόνο άμνηση τών καλλιτεχνικών ιδεωδών πού κήτησαν νά πραγματοποιήσουν στόν ίδιο χώρο οί διάφοροι Μποτιτσέλλι και Παρουζίνιο, αλλά και τών σκοπών πού κάποτε έπίδωκε ο ίδιος ο Μικελάντζελο στίς παραστάσεις τής όρφης αυτού τού ίδιου Σίξτεϊου Παρεκλήσιου, έρνηση πού έγκαταλείπει έκείνη τά ιδεώδη, τής άμορφίας σά όποια όφείλει ολάκερο τό Παρεκλήσιο τήν ύπαρξή του κι όλη ή ούνοδομία και ζωγραφική τής Αναγέννησης τήν καταγωγή τους. Και δέν είναι όπλως κήτημα πειραματισμών ενός άνεύθυνου άκκεντρικού, αλλά έργο πού θγαλνοντας έκτό τό χέρι τού πιό έπιφανούς καλλιτέχνη τού χριστιανικού κόσμου είχε σκοπό νά διακοσμήσει τόν πιό σημαντικό χώρο πού μπορούσε νά τού προσφέρει ή Χριστιανόσωση, τόν κύριο τάχο τού ιδιαίτερου παρεκλήσιου τού πάπα. Πράγματι έδώ έχουμε ένα κόσμο πού θρίσκεται σέ παρακμή.

Οι νωπογραφίες τής Καπέλλα Παολίνα, ή Μεταστροφή ή Σταύρωση τού Αγίου Πέτρου (1542-9), εκπροσωπούν τήν έπόμενη φάση τής εξέλιξης τού Μικελάντζελο. Στίς εικόνες αυτές δέ ύπάρχει πια ούτε τό ελαφρότερο ίχνος από τήν άρμονική τάξη τής Αναγέννησης. Οί μορφές έχουν πάνω τους κάτι σφιγμένο, κάτι σάν ένειροτακριμένη άναποφευκτικότητα, σά νά μοχθούσαν κάτω από ένα μυστηριώδη περιορισμό έκτό τόν όποιο δέ μπορούν νά ξεφύγουν, κάτω από μια πίεση πού ή πηγή τής θρίσκεται πέρ' από τή θύνατότητα ν' άνακαλυφθεί. Κενά τμήματα χώρου έναλλάσσονται μέ ύπερφυσικά παραγμιαμένο χώρο, γυμνές έκτάσεις έρήμου και σφιχτά συμπιεσμένες μάζες άνθρώπινων δυτων στένων θίπλα ή μια στήν άλλη, όπως σ' ένει κακό όνειρο. Η όπτική όμοιομορφία και συνέχεια τού χώρου καταργείται: τό βάθος σέο χώρο δέν τετυχαίνεται

θήμα με ἄθημα, ἀλλὰ ἀνοίγει μ' ἕνα ἀπότομο σκίσιμο· οἱ προσετι-
κὲς γραμμὲς περνοῦν μὲ δυσκολία μέσ' αὐτὸ τὴν εἰκόνα κι
ἀφήνουν σὲ βάθος τῆς κατὰ πρῶ κατὰ δεύτερον τὸ χῶρο. ● μί-
νος σκοπὸς τοῦ ἐξυπηρετοῦσαν οἱ συντελεστές τοῦ χῶρου φαί-
νεται πῶς ἦταν ἡ ἐκφραση τῆς ταραχῆς καὶ τοῦ ξεριζώματος
πῶς μολοῦσαν. Δὲν ὑπάρχει πιά πικρὴ ἀνάμεσα πρὸς μαρτυρῶν
καὶ στὴ θέση τοῦ πιάνου, ἀνάμεσα στὸν ἀνθρώπο καὶ στὸν
κόσμο. ● ἔκτελεστές τῆς πράξης χάνουν κάθε ἀτομικὴ ἰδιω-
μορφία τὰ σημάδια τῆς ἡλικίας, τοῦ φύλου καὶ τῆς ἰδιοσυγ-
γρασίας θολώνουν, ὅλα ἐπιδιώκουν τὴ γενικότητα, τὴν ἀ-
φαίρεση καὶ τὴ συνοψη τῶν οὐσιωδῶν γνωρισμάτων. Ἡ σπου-
δαιότητα τῆς ἀτομικῆς προσωπικότητας εὐθύνει πίσω ἀπὸ τὴν
τεράστια σημασία τῆς ἀνθρωπότητας γενικῶς. Ματὰ τὴ συμ-
πλήρωση τῶν υπογραφῶν τῆς Καπέλλα Ρονδανίνα ὁ Μικε-
λάντζελο δὲ δημιούργησε ἄλλα μεγάλα ἔργα ἢ Ριετὰ στὸν
καθεδρικό ναὸ τῆς Φλωρεντίας (1550-5) καὶ ἡ Ριετὰ Ron-
danini (1556-64), μαζὶ μὲ τὰ σχέδια μίας Σταύρωσης.
εἶναι τὰ μόνον καλλιτεχνικὰ προϋόντα τῶν τελευταίων δε-
καπέντε χρόνων τῆς ζωῆς του, καὶ μάλιστα καὶ τὰ ἔργα αὐ-
τὰ ἀπλῶς θγάζουν τὰ ἀναπόφευκτα συμπεράσματα τῶν ἀπο-
φάσεων τοῦ εἶγε κιόλας πᾶρει προτύπου. Καθὼς λέει ὁ
Σίνιππε, στὴν Ριετὰ Ρονδανίνα δὲν ὑπάρχει πιά πύλινο ἐ-
ναντίον τοῦ ὁποῦ ἡ φυγὴ θὰ μπορούσε νὰ στρατευθεῖ· γιὰ
νὰ ὑπερασπίσει τὸν ἑαυτὸ τῆς, τὸ σῶμα ἔχει παρατήσει τὴν
ἀγῶνα γιὰ τὴν ἀνεξαρτησία του, τὰ φαινόμενα τοῦ περὶ
σάζονται εἶναι ἀσάφιστα¹⁶¹. Τὸ ἔργο τοῦτο εἶναι ἀμφίβο-
λο, ἂν εἶναι πιά καθόλου κατὰ τὴ καλλιτεχνικό. Μάλλον
εἶναι μίαν μετάβαση ἀπὸ τὸ ἔργο τέχνης σὲ μίαν ἐνστατικὴ
ἐξομολόγηση, μοναδικὴ ἐκθεση τοῦ πνευματικῶ ἐκείνου με-
σεδιαστήματος, ὅπου τὸ αἰσθητικὸ συναντᾷ τὸ μεταφυσικό,
πρῶτῃ ἐκφραση τοῦ, ἀιωρούμενη ἀνάμεσα στὸ αἰσθησια-
κό καὶ στὸ ὑπεραισθησιακό, φαίνεται ἀποσπασμένη ἀπὸ τὸ
ναὸ μὲ τὴν βίκα. Ἐκεῖνο τοῦ παράγεται: ἔδω τελικῶς βρῆκεται
κατὰ τὸ κενὸ — ἀμορφο, ἄτομο καὶ δίχως ἀκρότητες.

Ἡ τελικὴ ἀποτυχία τῶν διαπραγματεύσεων τοῦ Κον-
ταρίνι στὴ Δίαιτα τῆς Ρατισβόνης στὰ 1541 σηματοθεῖ: τὸ

τέρμα τῆς πρώτης «ἀνθρωπιστικῆς» περιόδου τῆς καθολικῆς
μεταρρυθμιστικῆς κινήσης. ● ἡμέρες τῶν φωτισμένων, φη-
λάνθρωπων καὶ ἀναγκιστῶν ἀνθρώπων, καθὼς οἱ Σακαλέτο,
Κονταρίνι καὶ Πόλα, εἶναι μετρημένες. Οἱ ἀρχεῖς τοῦ ρεαλι-
σμοῦ θριαμβεύουν σ' ὅλη τὴ γραμμὴ. ● Ἰδεαλιστὲς ἀποδι-
ντοῦσαν ἀνίκαιον: νὰ κωικοπήσων στὴν πραγματικότητά.

● Παῦλος Γ' (1534-49) ἐκπροσωπεῖ κιόλας τὴ μεταπο-
ση ἀπὸ τὴν ἡθικὴ Ἀναγέννηση στὴ μισαλλόδοξη Ἀντιμεταρ-
ρυθμισμῆ. Στὰ 1542 εἰσάγεται ἡ Ἱερὴ Ἐξέταση, στὰ 1543
ἡ λογοκρισία τῶν ἐντύπων καὶ στὰ 1545 ἀρχίζει ἡ Σύνοδος
τοῦ Τριδέντου. Ἡ ἄλλοιψη ἐπιτυχίας στὴ Ρατισβόνῃ ὁδηγεῖ
σὲ μαχητικὴ στάση καὶ σὲ παλινέθωση τοῦ Καθολισμοῦ
μὲ τὴν ἰσχὺ καὶ τὴ βία. Ἀρχίζει ἡ δίωξη τῶν ἀνθρωπι-
στῶν μέσα στὴς τάξεις τοῦ ἀνώτερου κλήρου. Παντοῦ εἶναι
φανερὸ τὸ καινούργιο πνεῦμα τοῦ φανατισμοῦ καὶ τῆς ἐ-
χθρότητας πρὸς τὴν Ἀναγέννηση, καὶ πῶς χτυπητὰ ἀπ' ὅ-
λα στὰ καινούργια μοναχικὰ ἱδρύματα, στὸν καινούργιο ὁ-
σκητισμὸ καὶ στὴν ἐμφάνιση καινούργιων ἀγίων, ὅπως ὁ
Κόρλο Μπορρόμο, ὁ Φίλιππο Νέρι, ὁ Ἰωάννης τοῦ Στευ-
ροῦ, καὶ ἡ Ἁγία Τερέζα¹⁶². ● Ὁμως τίποτα δὲν εἶναι πῶ
τικὸ γιὰ τὴν ἀλλαγὴ στὴ γενικὴ ἐξέλιξη τῆς κατὰ-
σης ἀπὸ τὴν ἰδρυση τοῦ τάγματός τῶν Ἰησοῦιτῶν τοῦ ἐ-
πρόκειτο νὰ γίνῃ πρότυπο δογματικῆς αὐστηρότητας καὶ ἐκ-
λησιαστικῆς πειθαρχίας καὶ τοῦ ἔγινε ἡ πρώτη ἐνοάρκωση
τῆς ὁλοκληρωτικῆς ἰδέας. Μὲ τὴν ἀρχὴ του ὅτι ἐ σκο-
πὸς ἀγιάζει τὰ μέσα, σημαίνει τὸν ὑπέριτο θρίαμβο τοῦ
πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ καὶ δίνει τὴν πῶ κοφτὴ δυνατὴ ἐκ-
φραση στὴ θετικὸ πνευματικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ αἰῶνα.

● Ὁ Μακιαβέλλι ἦταν ὁ πρῶτος τοῦ ἀνέπτυξε τὴ θεωρία
καὶ τὸ πρόγραμμα τοῦ πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ· στὸ ἔργο του
βρίσκειται τὸ κλειδί ὁλόκληρης τῆς κοσμοθεώρησης τοῦ ρεα-
λισμοῦ, τοῦ τόσο ἀπεγνωσμένα καλεῖται μὲ τούτῃ τὴν ἰ-
δέα. ● Ὁμως, ὁ Μακιαβέλλι δὲν ἐφευρε τὸ μακιαβελλισμὸ
— ἐηλαθὴ τὸ χωρισμὸ τῆς πολιτικῆς πρακτικῆς ἀπὸ τὴν ἡθι-
στικὴν ἰδεωδὴν κάθε ἡγεμονίσκος τῆς Ἀναγέννησης ἦταν
ἐτοιμος μακιαβελλικός. Ἀπλῶς ἦταν ὁ πρῶτος τοῦ διετύ-

πως τὸ δόγμα τοῦ πολιτικοῦ ὀρθολογισμοῦ καὶ ταυτόχρονα ἦταν ὁ πρῶτος φύχραιμος συνήγορος τῆς ἐπαισιωνῆς τοῦ συνειδητοῦ, συστηματικοῦ ρεαλισμοῦ στὶς πρακτικὲς ὑποθέσεις. Ὅπως δὴποτε ὁ Μακιαβέλλι ἦταν μονάχα ἐπιηρητικὸς καὶ ἐκπρόσωπος τῆς ἐποχῆς του. Ἄν ἡ διδασκαλία του δὲν ἦταν ἕντετατα παραπάνω ἀπὸ ὑπερβολικὴ παραξενιὰ ἐνὸς ἔξυπνου καὶ θηριώδους φιλόσοφου, δὲ θὰ εἶχε τὸ συντριπτικὸ ἀποτέλεσμα, πού εἶχε πράγματι, οὔτε θὰ τράνταζε τὴ συνείδηση κάθε ἀνθρώπου μὲ ἠθικὴ, ὅπως πράγματι ἔκαμε. Κι ἂν ἦταν μονάχα ζήτημα πολιτικῶν μεθόδων τῶν Ἰταλῶν τυραννίσκων, τὰ γραφτὰ του ἀσφαλῶς δὲ θὰ προκαλοῦσαν περισσότερη συγκίνηση ἀπ' ὅτι οἱ τρομερὲς ἱστορίες πού διαδίδονταν στὸ ἐξωτερικὸ γιὰ τὴν ἠθικὴ αὐτῶν τῶν τυράννων. Στὸ μεταξύ ἡ ἱστορία μᾶς ἔδωσε πῶς χτυπητὰ παραδείγματα ρεαλισμοῦ ἀπὸ τὰ ἐγκλήματα τῶν ἀρχισυμμοριτῶν καὶ τῶν δηλητηριαστῶν πού παραθέτει σὰν ἀρχέτυπά του ὁ Μακιαβέλλι. Γιατί τί ἄλλο ἦταν παρὰ ἀδίστακτος ρεαλιστῆς ὁ Κάρολος Ε', ὁ προστάτης τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας, πού ἀπειλῆσε τὴ ζωὴ τοῦ Ἁγίου Πατρὸς καὶ κατὰστρεψε τὴν πρωτεύουσα τῆς Χριστιανοσύνης; Καὶ τί ἄλλο ἦταν ὁ Λούθηρος, ὁ κατεξοχὴν ἰδρυτὴς τῆς θρησκείας τῶν σύγχρονων ἀνθρώπων, πού πρόδωσε τὸν ἀπλὸ λαὸ στοὺς ἀφεντάδες κι ἔκαμε τὴ θρησκεία τῆς ἐσωτερικότητος ὁμολογία τοῦ πῶς ἀποτελεσματικὰ πρακτικοῦ στρώματος τῆς κοινωνίας, ἐκεῖνου πού πῶς θαθεῖα ἦταν μπλεγμένο στὰ ἐγκόσμια συμφέροντα; Τί ἄλλο ἦταν ὁ Ἰγνάτιος Λογιόλα, πού θὰ ξανασταύρωνε τὸ Χριστό, ἂν τὰ διδάγματα τοῦ ἀναστημένου Κυρίου ἀπειλοῦσαν τὴν σταθερότητα τῆς Ἐκκλησίας, καθὼς γίνεται στὴν ἱστορία τοῦ Ντοστογιέβσκι; Τί ἄλλο ἦταν ἕνας ὅποιοςδὴποτε ἠγεμόνας τῆς ἐποχῆς πού θυσίαζε τὴν εὐημερία τῶν ὑπηκόων του στὰ συμφέροντα τῶν καπιταλιστῶν; Κι ὁλόκληρη ἡ καπιταλιστικὴ οἰκονομία μακροπρόθεσμα δὲν ἦταν ἀπεικόνιση τῆς θεωρίας τοῦ Μακιαβέλλι; Δὲν ἔδειξε καθαρὰ ὅτι ἡ πραγματικότητα ὑπάκουγε στὴ δικὴ τῆς ἀκαμπτῆ ἀναγκαιότητα, ὅτι κάθε σκέτη ἰδέα ἦταν ἀδύναμη, ὅταν ἀντιμετώπιζε τὴν ἀμείλικτη λογικὴ ἐκείνης κι ὅτι ἡ μόνη ἐ-

ναλλακτικὴ λύση ἦταν νὰ ὑποκύψει κανεὶς σ' αὐτὴ ἢ νὰ καταστραφεί ἀπ' αὐτὴ;

Ἐλάχιστε θυνατὸ εἶναι νὰ πεσε κανεὶς σὲ σφαῖμα ὑπερεκτίμησης τῆς σπουδαιότητος τοῦ Μακιαβέλλι γιὰ τοὺς συγχρόνους του καὶ γιὰ τὶς ἐπόμενες λίγες γενιές. Ὅλο κληρὸς αἰῶνας τρόμοζε, ποτήθηκε καὶ ταραχτήκε πέρα γιὰ πέρα ἀντιμετωπιζοντας τὸν πρῶτο μάστορη τοῦ ξεμασκαρέματος, τὸν κρόδρομο τῶν Μάρξ, Νίτσε καὶ Φρόυντ. Ἄρκει μόνον νὰ θυμηθοῦμε τὸ δράμα τῆς ἐποχῆς τῆς Ἐλισάβετ καὶ τοῦ Ἰακώβου, (στὸ ὅποιο ὁ Μακιαβέλλι εἶχε γίναμι συνηθισμένο σκηνακὸ πρόσωπο, πεμπουσία κάθε ἀπάτης καὶ ὑποκρισίας, ἐνῶ τὸ κρυπὸ ὄνομα «Μακιαβέλλι» ἄρχισε νὰ γίνετο προσηγορικὸ «μακιαβέλλης»), γιὰ νὰ καταλάβουμε τὸ εἶσαθμὸ στὸν ὅποιο ἀπασχόλησε τὴν ἀνθρώπινη φαντασία. Τὸ γενικὸ τράνταγμα δὲν τὸ προκαλοῦσε ἡ θία τῶν τυράννων οὔτε τὸν κόσμον τὸν γέμισαν ἀγανάκτηση οἱ πανηγυρικὸι τῶν αὐλικῶν ποιητῶν τους, ἀλλὰ ἡ δικαίωση τῶν μεθόδων τους ἀπὸ ἕνα ἀνθρώπου πού ἐπέτρεπε στὸ εὐαγγέλιο τῆς εὐγένειας νὰ σταθεῖ πλάι στὴ φιλοσοφία τῆς θίας, στὰ δικαιώματα τῶν εὐγενῶν νὰ σταθεῖν κλάι σ' ἐκεῖνα τῶν ἔξυπνων, καὶ στὴν ἠθικὴ τῶν «λεόντων» νὰ σταθεῖ πλάι στὴν ἠθικὴ τῶν «ἀλεπούδων»¹⁶³. Συνεχῶς ἀπὸ τότε ὑπῆρξαν ἄρχοντες καὶ ἀρχόμανοι, ἀφέντες καὶ δουλοὶ, ἐκμεταλλευτὲς κι ἐκμεταλλευόμενοι, κι ἐπίσης ὑπῆρξαν δυὸ διαφορετικὲς τάξεις ἠθικῆς, ἡ μιὰ γιὰ τοὺς ἰσχυροὺς κι ἡ ἄλλη γιὰ τοὺς ἀνίσχυρους. Ὁ Μακιαβέλλι ἄπλως ἦταν ὁ πρῶτος πού ἔδωσε στοὺς ἀνθρώπους ἐπίγνωση τῆς ἠθικῆς αὐτῆς διαρχίας κι ὁ πρῶτος πού ἐπιχείρησε νὰ δικαιώσει τὴν ἀναγνώριση διαφορετικῶν πράστων συμπεριφορῶν στὶς κρατικὲς ὑποθέσεις ἀπὸ κείνα πού συνηθίζονται στὴν ἰδιωτικὴ ζωὴ, καὶ προπαντὸς τὴν ἀναγνώριση τοῦ γεγονότος ὅτι οἱ χριστιανικὲς ἠθικὲς ἀρχὲς τῆς πιστοτήτος καὶ τῆς ἀλήθειας δὲν εἶναι ἀπόλυτα δογματικὲς γιὰ τὸ κράτος καὶ γιὰ τὸν ἠγεμόνα. ● Μακιαβελλισμός, μὲ τὸ δόγμα τῆς δ υ κ ρ χ : κ η ς ἡ θ ι κ ἡ ς¹⁶⁴, μονάχα ἕνα ἀνάλογο εἶχε στὴν ἱστορία τοῦ δυτικοῦ ἀνθρώπου κι αὐτὸ ἦταν τὸ δόγμα τῆς διαρχικῆς ἀλήθειας, ποδοκθε στὰ δυὸ

τόν πολιτισμό του Μιεσαίωνα και μας ξιμάσε στήν έποχή τής δυνατοκρατίας και του νατουραλισμού. Τώρα πρόβαλε στον ήθικό κόσμο μιά ρωγή παρόμοια με κείνη που είχε τότε άναφανεί στον διανοητικό, μονάχη που αυτή τή φορά τό τράνταγμα ήταν δυνατότερο, στή βαθμιά που διαχυθεύονταν από κρίσιμες άφεις Πράγματι, τό πρήμα ήταν τόσο βαθύ, ώστε ο καθένας, που είναι έξοικειωμένος με κάποιο από τά σπουδαιότερα λογοτεχνικά προϊόντα αυτής τής περιόδου, θέ μπορούσε νά πιστοποιήσει, ότι αυτό γράφτηκε πριν ή μετά τήν συνάντηση του συγγραφέα με τίς ιδέες του Μακιαβέλλι. Παρεπιπτόντως, για νά γνωριστεί κανείς μ' αυτές δέν ήταν ούτε στό ελάχιστο άναγκαίο νά διαβάσει τά γραφτά του ίδιου του Μακιαβέλλι — που στήν πραγματικότητα τά διάβαζαν πολύ λίγοι. Η ιδέα του πολιτικού ρεαλισμού και τής «δυναρχικής ήθικής» ήταν κοινό κτήμα και μετάδινονταν στον κόσμο από τους πιο πλάγιους δρόμους. Ο Μακιαβέλλι βρήκε έπαδούς σε κάθε έπάγγελμα, άν κι οι μαθητές του διαδόλου ήσαν υποποιοί έκείμα και σε μέρη όπου πραγματικά δέν ύπήρχαν καθόλου : κάθε ψεύτης φαινόταν ότι μιλούσε τή γλώσσα του Μακιαβέλλι, και ο κόσμος δυσκοιτούσε σε κάθε όξύτητα πνεύματος.

Η Σύνοδος του Τριδέντου έγινε τό ύψιστο εκπαιδευτήριο πολιτιστικού ρεαλισμού. Μέ νηφάλιο πραγματισμό ύπέθετουν τά μέτρα που φαίνονταν πιο κατάλληλα για νά προσορκίσουν τους θεολόγους τής Έκκλησίας και τίς άρχές τής πίστης στους δρους και στις άπαιτήσεις τής σύγχρονης ζωής. Οι πνευματικοί ήγέτες τής Συνόδου ήθελαν νά χαράξουν έντονη διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ορθοδοξία και στην αίρεση. Αν δέ μπορούσε πιά νά έμποδιστεί ή άποσπίρηση, πάντως ήπρεπε νά σταματήσει ή παραπέρα εξάπλωση του κακού. Άναγκωρίστηκε ότι στις δεδομένες περιστάσεις ήταν πιο λογικό νά τονίσουν τίς διαφορές παρά νά τις συγκαλύψουν και μάλλον νά ύψώσουν παρά νά μειώσουν τίς άπαιτήσεις που διατυπώνονταν προς τους πιστούς. Η νίκη τής άποψης αυτής σήμανε τό τέλος τής ένότητας τής δυτικής Χριστιανοσύνης¹⁶⁵. Πρήγμα όμως μετά τον φερματισμό των δια-

σκέψεων του Τριδέντου, που κράτησαν δεκαοχτώ χρόνια, άκαλοήθησε κι άλλη έλλαγή πολιτικής, ύπαγορευμένη από μίαν αίσθηση βαθιού ρεαλισμού, που μετρίαζε ούσιαστικά τήν άύστηρότητα τής περιόδου κατά τήν έποία συνεδρίαζε ή Σύνοδος, ιδιαίτερα σε ζητήματα τέχνης. Δέν ύπήρχε ανάγκη πιά νά προσέχουνται παρεξηγήσεις στην έρρημεία τής ορθοδοξίας κατά ήμερήσια διάταξη ήταν τώρα τό έργο νά φειδύνουν τή συνοφρύωση του μαχόμενου καθολικισμού, νά στρατολογήσουν τίς αίσθήσεις στη διάδοση τής πίστης, νά κάνουν τή μορφή τής θείας λειτουργίας πιο εύαρεστη και νά μετατρέψουν τήν έκκλησία σε φωτισμένο και έλκυστικό κέντρο για όλόκληρη τήν κοινότητα. Οπωσδήποτε, αυτές ήσαν δουλειές που τά πριότω πού ή αντίλαμβάνονταν τήν αξία τους ήταν τό μεταθόντ' αίσθητά θεοπίσματα του Τριδέντου ακόμα θεωρούνταν έγκυρα σ' όλη τήν περίοδο του μακρομοιού — όμως οι ίδιες άρχές του συστηματικού, νηφάλιου ρεαλισμού ήσαν εκείνες που στή μιά περίπτωση είσηγούνταν τό δρόμο τής κοκνητικής άύστηρότητας, ένώ στην άλλη τή θεραπεία των αισθήσεων.

Η σύγκληση τής Συνόδου αυτής σήμανε τό τέλος του φιλελευθερισμού στις σχέσεις τής Έκκλησίας με τήν τέχνη. Η τέχνη που παραγόταν για έκκλησιαστικούς σκοπούς έμπαινε κάτω από τήν επιτήρηση θεολόγων και ιδιαίτερα σε περίπτωση μεγάλων έργοληψιών οι καλλιτέχνες ήπρεπε νά τηρούν άύστηρά τις όδηγίες των πνευματικών τους συμβούλων. Ο Τζιοβ. Πάολο Λαμάτσο, ή μεγαλύτερη αίσθητία τής έποχής σε ζητήματα θεωρίας τέχνης, ρητά έπιθυμεί νά ζητά ή καλλιτέχνης τή συμβουλή των θεολόγων στην άναπαράσταση θρησκευτικών θεμάτων¹⁶⁶. Στην Καπραρόλα, ο Θαδαϊος Τσοουκάρι ύποκύπτει στις όδηγίες του, έκείμα και σε κάνας που άφορούν τήν έκλογή χρωμάτων, ένώ ο Βαζάρι άχι μονάχη δέν έγείρει αντίρρήσεις στις κατευθύνσεις που παίρνει από τό δομεικανό τεχνονόστη Βιντοέντου Μπιορκίνι, ένώ σ' έργάζεται στην Καπέλλα Σαυλίνα, αλλά και αισθάνεται δυσάρεστα, όταν ο Μπιορκίνι δέν είναι κοντά του¹⁶⁷. Το διανοητικό περιεχόμενο των μακρομοιτικών νωπογραφικών ένότητων και τέμπλων είναι τόσο πολύπλοκο ως επί πό πλείστον,

όπως ακόμη και σε περιπτώσεις όπου δεν υπάρχει άμεση μαρτυρία συνεργασίας ζωγράφων και θεολόγων, τέτοια συνεργασία πρέπει να θεωρηθεί βέβαιη. Όπως ακριβώς η μεσαιωνική θεολογία δεν μόνο ξανακερδίζει τα δικαιώματά της στη Σύνοδο του Τριδέντου, αλλά και θαθαίνει την επιρροή της κατά το ότι πολλά ζητήματα, που η συζήτησή τους είχε ανεπιφύλακτα άφουεί στο σχολαστικισμό του Μεσαίωνα, τώρα άφουάσίζονται άγκυραί 68, έτσι και η έκλογή των καλλιτεχνικών μέσων γίνεται τώρα, από κείνους που παραγγέλνουν έργα τέχνης για την Έκκλησία, από πολλές άποψεις με πύ αυστηρό τρόπο άπ' έτι στο Μεσαίωνα, όταν σε πλείστες περιπτώσεις, μπορούσε άπλως ν' άφθεθεί στον καλλιτέχνη. Προπαντός τώρα άπαγορεύεται νά θύσουν μέσα σ' έκκλησία χώρο για έργα τέχνης που έμπνέονται ή έπηρέάζονται από φευτικά δόγματα. ● Η καλλιτέχνης όφείλουν νά συμμορφώνονται άκριβώς με την κανονική μορφή των βιβλικών ιστοριών και με την έπίσημη έρμηνεία δογματικών ζητημάτων. Στη Δ ε υ τ έ ρ α Π α ρ ο υ σ ί α του Μικελάντζελο, ο Άντρέα Τζίλιο κριτικάρει τήν άγιένο Χριστό, τό μυθολογικό πορθμείο του Χάρουτα, τίς χειρονομίες των άγιών (που κατά τή γνώμη του συμπεριφέρονται: σά νά παρεκλυθεύσαν ταυρομαχία) τή δειυθήτηση των άγγέλων τής Άποκάλυψης, που αντίθετα με τή Γραφή στέκονται: ο ένας δίπλα στον άλλο άντί νά κατανεμηθούν στις τέσσερις γωνίες τής εικόνας κτλ. Ο Βερρονέζε έγκυκαλείται στο δικαστήριο τής Έρής Βξέτασης έπειδή στη Δ ε ι π ν ο σ τ ή σ π ί τ ι τ ο υ Δ ε θ ί π ρ ο σ θ έ τ ε ι στα πρόσωπα που κατονομάζει ή άφήγησή τής Βίβλου κάθε λογής αθθαίρετα διωλεγμένα μοτίβα, όπως νάνους, σκύλους, ένα τρελό μ' ένα παπαγάλο κι άλλα παράμοια. Τα θεοπίσματα τής Συνόδου άπαγορεύουν τήν άναπαράσταση του γυμνού καθώς και τήν είσαγωγή ύπαινωικτικών, άπρεπών και θύραθεν περασάσεων σε έρωτός χώρους. Όλα τά γραφτά γύρω κίτό τή θρησκευτική τέχνη που έμφανίζονται: μετ' τή Σύνοδο του Τριδέντου — προπαντός ο *Dialogo degli errori dei pittori* (= Διάλογος για τά σφάλματα των ζωγράφων — Σ.τ.Μ.) του Τζίλιο (1564) και ή *Riposo* (= Άνάπαυση — Σ.τ.

Μ.) του Ραφάελε (1584) — είναι έναντίον κάθε γυμνής μορφής στην έκκλησιαστική τέχνη¹⁶⁹. ● Τζίλιο θέλει, άκόμα και σε περιπτώσεις που ένα πρόσωπο μπορεί ν' άπεικονισθεί γυμνό σε πλήρη συμφωνία με τή βιβλική έκθεση, νά προσθέτει: ο καλλιτέχνης ένα πανί γύρω άπ' τή μέση τουλάχιστα. Ο Κάρλο Μπορρόμο θάζει νά θάλουν έλες τίς εικόνες που του φαίνονται άπρεπές από τούς έρωτός χώρους που βρίσκονται μέσα στη σφαίρα επιρροής του. Στο τέλος μίως επιτυχημένης ζωής, ο γλύπτης Άμμονάτι άποκηρύσσει τά έντελώς ακίνδυνα γυμνά τής νεότητάς του. Τίποτε δεν είναι πύ τυπικό για τό μισαλλόδοξο πνεύμα τής έποχής αυτής από τή μεταχείριση που υπέφερε ή Δ ε υ τ έ ρ α Π α ρ ο υ σ ί α του Μικελάντζελο. Στη 1559 ο Παύλος Δ' άναθέτει στον Ντενιέλε νά βολτέρρα νά οικιάσει τίς γυμνές μορφές τής υπογραφίας που φαίνονται ιδιαίτερα προκλητικές. Στη 1566 ο Πίος Ε' θάζει ν' άφαιρέσουν κι άλλα προσδλητικά μέρη τής υπογραφίας. Τελικά ο Κλήμης Η' θέλει νά τήν καταστρέψει άλόκληρη και συγκρατείται στην έκτέλεση του σχεδίου του μονάχα από μιάν αίτηση που του ήπόθαλε ή Άκαδημία του Άγ. Λουκά. Όμως άκόμη πύ άξιοσημείωτο από τή συμπεριφορά των παπών είναι τό γεγονός ότι ο ίδιος ο Βαζάρι — στη δεύτερη έκδοση των *Vite* (= Βίων — Σ.τ. Μ.) του — καταδικάζει τή γύμνια των μορφών στη Δ ε υ τ έ ρ α Π α ρ ο υ σ ί α σαν άταίριαστη έξαιτίας του έκκλησιαστικού προορισμού τους.

Η περίοδος τής Συνόδου του Τριδέντου χαρακτηρίστηκε «γενέθλια έποχή τής ταινοτυφίας»¹⁷⁰. Είναι γνωστό ότι πολιτισμοί, που έχρίζονται στην άριστοκρατία ή σε άλλοκοσμηκές έξίες, είναι αντίθετοι στην άναπαράσταση του γυμνού: ώστόσο ούτε ή άριστοκρατική κοινωνία τής πρώιμης κλασικής άρχαιότητας ούτε ή χριστιανική κοινωνία του Μεσαίωνα ήσαν «σεμνότυφες». Άπόφευγαν τό γυμνό, αλλά δεν τό φοβούνταν. Η στάση τους άπέναντι στο φυσιολογικό ήταν γι' αυτός παρά πολύ ξεκαθαρισμένη, ώστε νά θελήσουν ποτέ ν' άποκηρύξουν, και μαζί νά τονίσουν, τό σεξουαλικό εϊσάγοντας τό «φύλλο συκής». Η άμφιπλευρικότητα των έρωτιστικών

αίσθημάτων δὲν ἀναφαίνεται πρὶν ἀπὸ τὴν εἰσβολὴ τοῦ μινερισμού καὶ συνθέεται μὲ ὁλόκληρη τὴ διχαστικὴν αὐτοῦ τοῦ πολιτισμοῦ, μέσα στὸν ὅποιο εἶναι συνενωμένες αἱ πρὸς μεγάλες ἀντιθέσεις: τὸ πρὸς αὐθόρμητο αἶσθημα μὲ τὴν πρὸ ἀφόρητῆ προσποίηση, ἢ ἀωστηρότερη δυνατὴ πίστη στὴν αὐθεντία μὲ τὸν πρὸς ἀλλοθίστατο ἀπομνημονισμὸν καὶ οἱ πρὸς ἀνοήτους παραστάσεις μὲ τὴν πρὸς ἀγύγες μορφὰς τέχνης. Ἡ σεμνοτυφία δὲν εἶναι: ἐδῶ ἡ συνειδητὴ ἀντίδραση μόνον ἐναντίον τῆς προκλητικῆς ἀσέλειας τῆς τέχνης ποὺ παράγεται ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν Ἐκκλησίαν, ὅπως αὐτὴ ποὺ καλλιεργείται σὲ πολλὰς ἀλλὰς, ἀλλὰ εἶναι ἐπίσης καθωπὴ μὲ μορφὴ καταπιεσμένης ἀσέλειας.

Ἡ Σύνοδος τοῦ Τριδέντου ἀντιπαύσθη καὶ καθὲ ἀποφῆ φορμαλισμοῦ καὶ αἰσθητικοκρατίας στὴν τέχνη. Μέσα σὲ ἄλλο θινὸ πνεῦμα τῆς Συνόδου, ἡ Τζέλιο παραπονιέται: «ὅτι οἱ ζωγράφοι: οἱ γυναιάζονται πρὸς γὰρ τὸ θέμα παρὰ μόνον γὰρ τὴν ἐκθαμβωτικὴν ἐπίδειξιν τῆς δικῆς τους τεχνητῆς ἀναπτύξεως ἐπίδειξιότητος. Ἡ ἴδια ἀντίθεση πρὸς τὴν δεξιότεχνον καὶ ἡ ἴδια ἀπαίτηση γὰρ ἀμέσο συγκινησιακὸν περιεχόμενον ἐκφράζεται στὴν ἐκκαθάριση ποῦκαμὲ ἡ Σύνοδος στὴν ἐκκλησιαστικὴν μουσικὴν, καὶ ἰδιαίτερα στὴν ὑποταγὴ τῆς μουσικῆς μορφῆς σὲ τὸ κείμενον καὶ στὴν ἀναγνώριση τοῦ Παλεστρίνα σὺν ἀπόλυτου προτύπου. Ὁμῶς παρὰ τὴν ἠθικὴν τῆς αὐτοθρότητος καὶ τὴν ἀντιφορμαλιστικὴν τῆς στάσης, ἡ Σύνοδος τοῦ Τριδέντου, σὲ ἀντιδικωτολὴ μὲ τὴν Μεταρρύθμιση, δὲν ἦταν διόλου ἐχθρικὴ πρὸς τὴν τέχνη. Ἡ γνωστὴ ρῆσις τοῦ Ἐρασμου — «ubicumque regna lutheranismus, ibi literarum est interitus» (= ὅπου βασιλεύει ὁ λουθηρανισμὸς, ἐκεῖ εἶναι ἡ καταστροφὴ τῶν γραμμάτων — Σ.τ.Μ.) — διόλου δὲ μπορεῖ νὰ ἐφαρμοσθῆι σὲ διατάγματα τῆς Συνόδου τοῦ Τριδέντου. Ὁ Λούθηρος, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον, ἔδλεπε στὴν ποίηση μὲν ὑπερηφάνια τῆς θεολογίας καὶ δὲ μπορεῖσε νὰ ἀνακαλύψει τίποτε ἀξιώματα τέλος πάντων σὲ καλὰς τέχνας. Καταδίκασε τὴν «ειδωλολατρίαν» τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας, ἀκριβῶς ὅπως καταδίκασε τὴν παγανιστικὴν λατρείαν τῶν εἰκόνων. Κι εἶχε σὲ τὸ νοῦ του ὅχι μόνον αἱς λατρευτικὰς εἰκόνας τῆς Ἀνα-

γέννησης, ποὺ θεόβια μόνον μικρὴ σχέση εἶχαν μὲ τὴ θρησκείαν, ἀλλὰ καὶ κάθε καλλιτεχνικὴ ἐξωτερικέουσι ὁποιοῦν δὴποτε θρησκευτικῶν αἰσθημάτων, κάθε «ειδωλολατρία», ποὺ τὴν ἔδλεπε ἀκόμα καὶ σὺν ἀπλῶ στολισμῶ τῶν ἐκκλησιῶν ἢ εἰκόνας. Ὁλα τὰ αἰρετικὰ κινήματα τοῦ Μεσαίωνα ἦσαν θεμελιωδῶς ἐναντιωτικὰ πρὸς τὴν θεολογίαν τους. Καὶ οἱ Ἀλβιγγανοὶ καὶ οἱ Βαλδίναι, καθὼς ἐπίσης καὶ οἱ Λολλάρδοι καὶ οἱ Ὀυσιτίτες καταδίκασαν τὴν θεοβίωσιν τῆς πίστεως ἀπὸ τῆς μαγείας τῆς τέχνης.⁷¹ Ἀλλὰ σὺς μεταρρυθμιστοὺς — καὶ ἰδικότερα σὺν ἰκάρστον, ποὺ καίει εἰκόνας ἁγίων σὲ Βίστενμπουργκ σὲ 1521, σὺν Ζβίγγλιο, ποὺ σὲ 1524 κείθει τὸ δημοτικὸν συμβούλιον τῆς Ζυρίχης νὰ ἀπομακρύνει τὰ ἔργα τέχνης ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν καὶ νὰ τὰ καταστρέψει, σὺν Καλθίνο, ποὺ δὲ ἔλεπε διαφωρὰ ἀνάμεσα σὲ λατρεία μὲς εἰκόνας καὶ σὲ τὴν εὐχαρίστησιν ποὺ παίρνει ἀπὸ ἕνα ἔργο τέχνης⁷² καὶ τελικὰ σὺς Ἀναβαπτιστοὺς, ποὺ ἡ ἐχθρότητά τους γὰρ τὴν τέχνην εἶναι μέρος τῆς ἐχθρότητάς τους γὰρ τὸν ἐγκόσμιον πολιτισμὸν — οἱ ἀμφιβολίες γὰρ τὴν τέχνην, ποὺ ἔτρεψαν οἱ προγενέστεροι αἰρετικοὶ, ἐξελίσσονται σὲ πραγματικὴν εἰκονοφοβίαν. Ἡ καταδίκη τῆς τέχνης ἀπὸ μέρος τους δὲν εἶναι μόνον πολὺ πρὸς ἀδιάλλακτὴν καὶ συνεπῆς ἀπὸ τὴν στάσιν τοῦ Σαθονρόλα, ποὺ ἐνδόμυχα δὲν ἦταν διόλου εἰκονοκλάστης, παρὰ μόνον ἤθελε νὰ καθῆται τὴν λατρείαν τῶν εἰκόνων.⁷³ ἀλλὰ εἶναι ἀκόμα καὶ πρὸς ριζοσπαστικὴν ἀπὸ τὴν εἰκονομαχίαν τῶν Βυζαντινῶν, ἡ ὅποια, καθὼς γνωρίζομε, κατεθυνόταν ὅχι τόσο ἐναντίον τῶν εἰκόνων τῶν ἰδίων ὅσο ἐναντίον ἐκείνων ποὺ κέρδιζαν ἀπὸ τὴν λατρεία τους.

Ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση, ἡ ὅποια ἐπέτρεψε στὴν τέχνην νὰ παίξει τὸ μεγαλύτερον ρόλον ποὺ μποροῦσε νὰ διακηθῆται σὲ θεοβίωσιν λατρεία, ἤθελε ὅχι μόνον νὰ παραμείνει ἐκτὸς τῆς χριστιανικῆς παράδοσης τοῦ Μεσαίωνα καὶ τῆς Ἀναγέννησης, γὰρ νὰ τόνισι μὲ αὐτὸ τὸν ἀνταγωνισμὸν τῆς πρὸς τὴν Μεταρρύθμιση, ὅχι μόνον νὰ εἶναι ἐκτὸς τῆς πρὸς τὴν τέχνην, ἀλλὰ αἰρετικοὶ ἦσαν ἐχθρικοὶ, ἀλλὰ προπαντὸς ἤθελε νὰ χρησιμοποιοῦσι τὴν τέχνην σὺν ὅπλῳ ἐναντίον τῶν δογμάτων τῆς ἑτεροδοξίας. Ὁ ἐκδοτικὸς πολιτισμὸς τῆς Ἀναγέννησης εἶχε ἐν

ταίει: άπέφρανα τήν ιδιότητα τής τέχνης οά μέσου προπαγάν-
δας ή τέχνη έγινε πιδ εύκαμπτη, πιδ ουοική κι έποικένως
πιδ χρήσιμη οά μέσο προπαγάνδας, έτοι όσπε ή Άντιμεταρ-
ρύθμιση είχε στη διάθεσή της ένα όργανο έπηρεασιού τής
κοινής γνώμης άγνωστο στο Μεσαίωνα. Οι γνώμες είναι έι-
χασμένες σχετικά με τό έν τήν πρωτότυπη κι άμιμηση καλ-
λιτεχνική έκφραση τής Άντιμεταρρύθμισης πρέπει νά τή δοϋ-
με στο μανιερισμό ή στο μπαρόκ¹⁷⁴. ● μανιερισμός βρέσκε-
ται χρονολογικά κληροίστερα στην Άντιμεταρρύθμιση, και
ή αύστηρή πνευματοκρατική προσέγγιση τής τριδεντικής έ-
ποχής έκφράζεται καθαρότερα στο μανιερισμό παρά στο ήδο-
παθές μπαρόκ. ● μως τό καλλιτεχνικό πρόγραμμα τής Άντι-
μεταρρύθμισης κι ή διάδοση του Καθολικισμού, με τό διάμε-
σο τής τέχνης, ανάμεσα στις κλατιές μάζες του πληθους, έπι-
τελείται για πρώτη φορά με τό μπαρόκ. Είναι πρόδηλο
ότι ή Σύνοδος του Τριδέντου δεν είχε στο νου της μια τέ-
χνη, ή όποια, σάν τό μανιερισμό, τραβούσε μονάχα ένα λε-
πτό στρέμμα διανοουμένων, αλλά μια τέχνη του λαού, σάν
αυτή που έγινε πρόγματι τό μπαρόκ. Τήν εποχή τής Συνο-
δου, ό μανιερισμός ήταν ή πιδ διαδομένη κι ή πιδ ζωντανή
μορφή τέχνης, όμως διόλου δεν έκπροσωπούσε τήν ιδιαίτερη
κατεύθυνση, που ήταν ή καλύτερα σταθμισμένη για νά λύ-
σει τά καλλιτεχνικά προβλήματα τής Άντιμεταρρύθμισης.
Τό γεγονός ότι έπρεπε νά κάμει τόπο στο μπαρόκ πρέπει νά
έξηγηθεί προπαντός με τήν άνικανότητά της νά υποτάξει τά
καλλιτεχνικά καθήκοντα που άνάθεσε στην τέχνη ή Άντιμε-
ταρρύθμιση.

Οι μανιεριστές δε βρήκαν τίποτε παραπάνω από μίαν
άδύνατη έπιστηρηξη στα όδγματα τής Έκκλησίας. Οι όδη-
γίες που εξέδωσε ή Σύνοδος δεν πρόσφεραν στους καλλιτέ-
χνες ύσκατάστατο τής προηγούμενης ένσωμάτωσής τους
στο σύστημα του χριστιανικού πολιτισμού και στη σωματεια-
κή διάταξη τής κοινωνίας. Γιατί έκτός από τό γεγονός ότι οι
όδηγίες αυτές ήσαν πιδ πολύ άρνητικής παρ ά θετικής φύσης,
οι άνθρωποι τής Έκκλησίας δε μπορούσαν νά μήν έχουν συν-
νείσθηση του ότι, έν όψει τής διαφοροποιημένης άομής τής

τέχνης τής εποχής ταις, μπορούσαν, με τήν εκρότατη άύστη-
ρότητα, νά καταστρέψουν εύκολα τή θεατρικότητα των ίδιων
των μέσων που ήθελαν νά χρησιμοποιήσουν. Στις περιστά-
σεις τής εποχής δε μπορούσε νά τεθεί ζήτημα μιας καθαρά
έραταικής όργάνωσης τής καλλιτεχνικής παραγωγής που θα
ήταν δυνατό νά συγκριθεί με κείνη του Μεσαίωνα. ● οο κα-
λοί χριστιανοί κι οοο βαθιά θρησκευτικοί κι άν ήσαν, οι καλ-
λιτέχνες δε μπορούσαν άπλως ν' άπερνηθούν τά κοσμικά και
παγανιστικά στοιχεία τής καλλιτεχνικής παράδοσης άφει-
λαν νά υπομείνουν τήν έσωτερική αντίφαση ανάμεσα στους
διαφορετικούς παράγοντες των μέσων έκφρασης τους και νά
τήν άποδεχθούν σάν άλυτη και προφανώς άνήλιπορη νά λύ-
θει. Έκείνοι που ήσαν άνίκανοι νά βαστάξουν τό βάρος τής
σύγκρουσης είτε ξεφευγαν στη μέση του ασθητικισμού, ή,
ζπως ό Μικελάντζελο, στην ακγάλη του Χριστού. Γιατί κι
ό δρόμος με τον όποίο βγήκε ό Μικελάντζελο από τή σύγ-
κρουση τόση ήταν κι αύτός με άιαφυγή μονάχα. Ποιός
μεσαιωνικός καλλιτέχνης Όκνωθε παραμυημένος από τή βί-
ωση του Θεού νά παρατήσει τό καλλιτεχνικό έργο του, όπως
έκαμε κείνος; ● οο οπαθότερα ήσαν τά θρησκευτικά άισθή-
ματα του μεσαιωνικού καλλιτέχνη, τόσο βαθύτερη ήταν κι ή
πηγή από τήν όποια μπορούσε ν' άντλήσει τήν καλλιτεχνική
του έμπνευση. Κι όχι μόνο έπειδή δεν ήταν όλότελα πιστός
Χριστιανός, αλλά κι επειδή ήταν όλότελα δημιουργικός καλ-
λιτέχνης. Τή στιγμή πουπαυε νάναι καλλιτεχνικά παραγω-
γικός έπαυε και νά είναι θρησκευτικό. Άντίθετα, ό Μικελάν-
τζελο, ακόμα κι άφού είχε τελειώσει τό έργο του σάν καλ-
λιτέχνης, πιαρέμεινε πρόσωπο πολύ ένδοξόφρον και στα μάτια
του κόσμου και στα δικά του. Στο Μεσαίωνα θα ήταν έντελής
άδύνατη μια σύγκρουση συνείδησης όπως του Μικελάντζελο,
όχι μόνο έπειδή ένας καλλιτέχνης όσοεολα μπορούσε νά δια-
νοηθεί κανένα άλλο τρόπο για νά ύπηρετήσει τό Θεό έκτός
διαμέσου τής τέχνης του, αλλά κι επειδή ή άκαμπτη κοινωνι-
κή εργάνωση τής εποχής δεν πρόσφερε στον άνθρωπο τή δυ-
νατότητα νά κερδίσει τό βιοπορισμό του έξω από τό δικό του
έπιτήδεμα και τήν παράδοση του έπιτηδεύματός του. Στο

δέκατο έκτο αιώνα, από την έλλη ιερεία, ένας καλλιτέχνης μπορούσε να ναι εϋπορος κι ανεξάρτητος, όπως ο Μικελάντζελο, ή να βρει ανοιχτοχέρηδες προστάτες, όπως ο Παρμιτζιανίνο, ή ακόμα ήταν έτοιμος ν' ανεχτεί την μίαν άποτυχία μετά την άλλη, να κάνει άμφίβολη ζωή έξω από τη διατεταγμένη κοινωνία και να κρατήσει στις ιδέες του, όπως ο Ποντόρμο.

Ο καλλιτέχνης της εποχής του μανιερισμού είχε χάσει σχεδόν κάθε τι πού μπορούσε να δώσει: έρεισμα στον καλλιτέχνη - μέσο του Μεσαίωνα κι από πολλές άποψεις ακόμα και στην καλλιτέχνη της Αναγέννησης, ο οποίος βρισκόταν στο πρωτόεις της χειραφέτησής του από τη δουλειά της μαστορικής: είχε χάσει τη σταθερή θέση στην κοινωνία, την προστασία της συντεχνίας, τη σαφή σχέση με την Έκκλησία, τη μη προβληματική στο σύνολό της σχέση με την παράδοση. Ο πολιτισμός του ατομικισμού του περιέχει άμέτρητα άνοήματα πού δέν ήσαν πρσοικά στον μεσαιωνικό καλλιτέχνη, όπως τον έβαζε μέσα σ' ένα κενό έλευθερίας, όπου συχνά έφτανε στο σημείο να χάνει τον εαυτό του. Στη διανοητική επανάσταση του δέκατου έκτου αιώνα, πού άνάγκασε τους καλλιτέχνες νά επιχειρήσουν όλική άναθεώρηση της κοσμοθεωρίας τους, αυτοί ήσαν άνίκανοι, είτε να εμπιστευθούν τον εαυτό τους σε ήγεσία πού έρχόταν απ' τα έξω είτε να βασιστούν όλοτελα στο ένστικτό τους. Σπαράχτηκαν από τη έίκα, απ' τη μιά, κι απ' την έλευθερία, απ' την άλλη, κι έμειναν άνυπεράσπιστοι μπροστά στο χάος πού άπειλούσε να καταστρέψει όλόκληρη τη διάταξη του πνευματικού κόσμου. Σ' αυτός συναντάμε για πρώτη φορά το μοντέρνο καλλιτέχνη με την έσωτερική πάλη του, τη ζέση του για τη ζωή και τον άναχωρητισμό του, την παραδοσιακρατία και την έξέγερσή του, τον επιδειξιμακρατικό ύπακειμενισμό και την επιφύλαξη, με την όποια προσπαθεί να κρύψει το έσχατο μυστικό της προσωπικότητάς του. Από τώρα και στο εξής ο άριθμός των ιδιότροπων, των εκκεντρικών και των ψυχοπαθών άνάμεσα στις καλλιτέχνες μεγαλώνει μέρα με την ήμέρα. Ο Παρμιτζιανίνο άφοσιώνεται στην άλλημεία στα τελευταία του χρόνια,

γίνεται μελαγχολικός και παραμελεί όλοτελα την εμφάνισή του. Από τα νιάτα του ο Ποντόρμο έποφέρει από σοβαρές κρίσεις κατάθλιψης και γίνεται όλοένα και περισσότερο δειλός κι έπιφυλακτικός, όσο περνούν τα χρόνια¹⁷⁵. Ο Ρόσο αυτόκτονεί. ● Τόσο πεθαίνει θυθισμένος σε πνευματικό σκοτάδι, ο Ινρέκο νάθεσαι πίσω από παράθυρα με κωραπετίσματα μέσο, στο άπλετο φώς της ήμέρας¹⁷⁶, για να ιδει πράγματα και πού ένας καλλιτέχνης της Αναγέννησης πιθανό να μην ήταν ποτέ σε θέση να δει καθόλου, πού όμως ένας καλλιτέχνης του Μεσαίωνα θα μπορούσε να τα δει, αν ήταν σε θέση να τα δει, ακόμα και στο φώς της ήμέρας.

Μία άλλαγή, πού άνταποκρίνεται στη γενική πνευματική κρίση, συμβαίνει στη θεωρία της τέχνης. Σε αντίδιαστολή με το νατουραλισμό, ή, όπως ο' άποκαλούνταν στη φιλοσοφική όρολογία, τον «άφελή δογματισμό» της Αναγέννησης, ο μανιερισμός είναι το πρώτο κίνημα πού προβάλλει το έπισημολογικό ζήτημα: είναι η πρώτη φορά πού η συμφωνία της τέχνης με τη φύση είναι άισθητό ότι συνιστά πρόβλημα¹⁷⁷. Για την Αναγέννηση η φύση ήταν ή πηγή της καλλιτεχνικής μορφής ο καλλιτέχνης την κατόρθωνε με μία πράξη σύνθεσης, συλλέγοντας και συνδυάζοντας τα σκόρπια στοιχεία της όμορφιάς στη φύση. Έπομένως οι κατασκευές της τέχνης βασίζονταν σ' ένα αντικειμενικό άρχέτυπο, εν κι όργανώνονταν από το θέμα. Ο μανιερισμός πετά τη θεωρία της τέχνης σαν αντίγραφής της φύσης σύμφωνα με το κανονικό δόγμα, ή τέχνη δημιουργεί όχι μόνο ά π ο τη φύση, αλλά ο π ω ς ή φύση. Και ο Λομάτσο¹⁷⁸ και ο Φεντερικό Τσουκάρι¹⁷⁹ φρονούν ότι ή τέχνη γεννιέται: αϋτόδημητα στο νου του καλλιτέχνη. Σύμφωνα με το Λομάτσο, ή καλλιτεχνική μεγαλοφυία εργάζεται στην τέχνη, όπως ή θεία μεγαλοφυία εργάζεται στη φύση, ενώ σύμφωνα με τον Τσουκάρι, ή καλλιτεχνική ιδέα — το disegno intelletto (= έσωτερικό σχέδιο — Σ.τ.Μ.) — είναι ή εκδήλωση του θείου στην ψυχή του καλλιτέχνη. Ο Τσουκάρι είναι ο πρώτος πού ρωτά φανερά, από πού ή τέχνη άντλεί την εώτερη άληθινή ουσία της, από πού προέρχεται ή συμφωνία άνάμεσα στις μορφές

του νοῦ καὶ στὶς μορφές τῆς πραγματικότητας, ἀν ἡ «ιδέα» τῆς τέχνης δὲν ἀποντιέται ἀπὸ τὴν ποανιατικότητα. Ἡ ἀπάντηση εἶναι ὅτι οἱ ἀληθινές μορφές τῶν πραγμάτων ἀνακύπτουν στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη ὡς ἀποτέλεσμα τῆς ἀμεσῆς συμμετοχῆς του στὸν θεοῦ νοῦ. Κι ἐδῶ ἐπίσης, ὅπως ἦδη στὸν σχολαστικισμό καὶ ἀργότερα στὸν Ντεκάρτ, οἱ ἐγγενεῖς ἰδέες, ποῦ ἐντυπώνονται στὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ ἀπὸ τὸ Θεό, ἀποτελοῦν τὸ κριτήριο τῆς βεβαιότητας. Ὁ Θεὸς δημιουργεῖ μὴ συμφωνία ἀνάμεσα στὴ φύση, ἡ ὁποία παράγει ἀληθινὰ πράγματα, καὶ στὸν ἄνθρωπο, ὁ ὁποῖος γεννᾷ ἔργα τέχνης¹⁸⁰. Ὅμως ὁ Γουακάρνι τονίζει περισσότερο τὸν αὐθορητισμὸ τοῦ νοῦ ἀπ' ὅσο ἔχει μόνον οἱ σχολαστικοὶ ἀλλὰ καὶ ὁ Ντεκάρτ. Ὁ ἀνθρώπινος νοῦς εἶχε κιόλας ἀποκτήσει συναίσθηση τῆς δημιουργικῆς του φύσης στὴν Ἀναγέννηση καὶ ἡ προέλευση τοῦ αὐθορητισμοῦ του ἀπὸ τὸ Θεό χρησιμεύει ἀπλῶς, κατὰ τὴ σκέψη τῶν μανιεριστῶν, νὰ αὐξήσει τὴ δικαίωσή του. Ἡ ἀπλοϊκὴ σχέση ὑποκειμένου — ἀντικειμένου ἀνάμεσα στὸν καλλιτέχνη καὶ στὴ φύση, τὸ τελικὸ ἀποτέλεσμα τῆς αἰσθητικῆς τῆς Ἀναγέννησης, ἀναιρεῖται τώρα ἡ μεγαλοφυΐα νιώθει νὰ εἶναι δίχως ἔρεισμα καὶ μὲ τὴν ἀνάγκη συμπλήρωσης. Τὸ δόγμα τοῦ ἀτομικισμοῦ καὶ τοῦ παραλογισμοῦ τῆς καλλιτεχνικῆς δημιουργητικότητας ποῦ ξεπρόβαλε στὴν Ἀναγέννηση — προπαντὸς ἡ θέση ὅτι ἡ τέχνη δὲν εἶναι διδακτὴ καὶ ἐκμάθησιμη καὶ ὅτι ὁ καλλιτέχνης γεννιέται — ὅπωςδήποτε δὲ διατυπώνεται στὴν ἀκραία μορφή τῆς Ἰσαμὲ τὴν ἐποχὴ τοῦ μανιερισμοῦ, καὶ μάλιστα ἀπὸ τὸ Τζιορντάνο Μπρούνο, ὁ ὁποῖος κάνει λόγο ἔχει μόνον γιὰ τὴν ἐλευθερία, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ γιὰ τὴ μὴ συστηματικὴ φύση τῆς καλλιτεχνικῆς δουλειᾶς. «Οἱ κανόνες δὲν εἶναι πηγὴ τῆς ποιήσεως», φρονεῖ, «ἀλλὰ ἡ ποίηση εἶναι ἡ πηγὴ τῶν κανόνων, καὶ ὑπάρχουν τόσοι κανόνες ὅσοι καὶ πραγματικοὶ ποιητές»¹⁸¹. Τοῦτο εἶναι τὸ αἰσθητικὸ δόγμα μιᾶς ἐποχῆς ποῦ ἐπιχειρεῖ νὰ συνδυάσει τὴν ἰδέα τοῦ θεόπνευστου καλλιτέχνη μὲ κείνη τῆς αὐταρχικῆς μεγαλοφυΐας.

Ὁ ἀνταγωνισμὸς ἀνάμεσα στὴ συμμόρφωση πρὸς τὸν κανόνα καὶ στὴν ἑλλειψὴ κανόνα, ἀνάμεσα σὲ πειθαρχία καὶ

ἐλευθερία, θεῖα ἀντικειμενικότητα καὶ ἀνθρώπινη ὑποκειμενικότητα, ὁ ὁποῖος διέπει αὐτὸ τὸ δόγμα, βρῖσκει ἔκφραση καὶ ἐν τῇ μεταμόρφωσὶ τῆς ἰδέας τῆς ἀναγέννησης. Ὁ ἀρχαῖος κανὼν καὶ πνεῦμα τῶν ἀκαδημιῶν ἦταν φιλελεύθερος: χρῆσιμους σὰ μέτρα χειραφέτησης τοῦ καλλιτέχνη ἀπὸ τῆς πινυτεχνίας καὶ ἀνύψωσής του πᾶνω ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τοῦ μάστορη. Τὰ μέλη τῶν ἀκαδημιῶν παντοῦ ἀπαλλάχτηκαν ἀργὰ ἢ γρήγορα ἀπ' τὴν ὑποχρέωση ν' ἀνήκουν σὲ μὴ συντεχνία καὶ νὰ συμμορφώνονται μὲ τοὺς περιορισμοὺς τοῦ συντεχνιακοῦ συστήματος. Στὴ Φλωρεντία τὰ μέλη τῆς Accademia del Disegno (= Ἀκαδημίας Σχεδίου — Σ.Τ.Μ.) ἀπόλαυαν αὐτὰ τὰ προνόμια ἤδη ἀπὸ τὰ 1571. Ὁ σκοπὸς τῶν ἀκαδημιῶν, πάντως, δὲν ἦταν μόνον ἡ ἐκπαιδευτικὴ ἀλλὰ καὶ ἡ ἐκπαίδευση προορίζονταν ν' ἀντικαταστήσουν τίς συντεχνίες ἔχει μόνον σὰ σωματεῖο: ἀλλὰ καὶ ὡς διδακτικοὶ θεσμοὶ. Σὲν τέτοιοι τελικὰ κατάντησαν νὰ μὴ εἶναι τίποτ' ἄλλο παρὰ μὴ ἀλλομορφὴ τοῦ παλιοῦ ἠθικολογικοῦ, ἐντεπροσοδευτικοῦ θεσμοῦ ποῦ ὑπετίθετο ὅτι ὁ ἀντικαθιστοῦσαν. Ἡ ἐκπαίδευση στὶς ἀκαδημίες ἦταν ὀργανωμένη ἀκόμα πρὸ ἀσπληρᾶ ἀπ' ὅτι στὶς συντεχνίες. Ἡ ἀκαταμάχητη ἐξέλιξη τραβοῦσε πρὸς τὸ ἰδεώδες ἐνὸς κανόνα ἀγωγῆς, ποῦ καταγέται ἀπὸ δῶ, ἐν καὶ πραγματώθηκε μόνον στὴ Γαλλία στὴν ἐπόμενη περίοδο. Ἡ ἀντιμεταρρύθμιση, ἡ ἀβεντικὴ, ὁ ἀκαδημαϊσμός καὶ ὁ μανιερισμός εἶναι: ὅλα τοὺς διαφορετικὸς πλευρὲς τῆς ἴδιας νοσηρίας, καὶ δὲν εἶναι διόλου σύμπτωση ὅτι ὁ Βαζάρι, ὁ πρῶτος συστηματικὸς μανιεριστής, ἦταν καὶ ὁ ἰδρυτὴς τῆς πρώτης ταχτικῆς καλλιτεχνικῆς ἀκαδημίας. Οἱ παλιότεροι θεσμοὶ, τοῦ ἦσαν ὡς ἀκαδημίες, ἀντιπροσέπεισαν ἀπλοῦς αὐτοσχεδιασμοῦς ἀρχίζαν χωρὶς συστηματικὸ ἐγκύκλιο πρόγραμμα, ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστο περιορίζονταν σὲ μὴ σιερά ἀσυνάρτητων βραδινῶν μαθημάτων καὶ ἀποτελοῦνταν ἀπὸ μὴ συνεχῶς μεταβαλλομένη ἐμάδα δασκάλων καὶ μαθητῶν. Ἀντίθετα, οἱ ἀκαδημίες τῆς ἐποχῆς τοῦ μανιερισμοῦ ἦσαν ὀργανωμένες ἀπὸ τὴ βάση ὡς τὴν κορυφὴν¹⁸² καὶ ἡ σχέση δασκάλων καὶ μαθητῶν ἦταν τὸ ἔξοξ ξεκάθαρη, ἀν καὶ ὀργανωμένη σὲ διαφορετικὸς ἀρχές, μὲ τὴν σχέση μάστορη καὶ μαθητευόμενου σὰ συντε-

χνιακά εργαστήρια. Σε πολλά μέρη οι καλλιτέχνες είχαν κιόλας σχηματίσει, πλάι στις συντεχνίες, θρησκευτικά και φιλανθρωπικά ιδρύματα οργανωμένα σε πιο φιλελεύθερη γραμμή, τις λεγόμενες αδελφότητες. Ήπληρχε και μία στη Φλωρεντία, η «Κομπανία του Αγίου Λουκά», κι ο Βαζάρι με τούτο το Ίδρυμα συνδεδεσε τις εισηγήσεις του, όταν καθόριζε το Μεγάλο Κόζιμο Α΄ να ιδρύσει την Accademia del Disegno στα 1563. Σε αντιδιαστολή με την εκπαιδευτική οργάνωση των συντεχνιών και σύμφωνα με τις εκλογικές αρχές των αδελφότητων, η συμμετοχή στην ακαδημία του Βαζάρι ήταν μία τιμή που απονεμόταν μονάχα σ' ανεξάρτητους και δημιουργικούς καλλιτέχνες. Μία από τις απαραίτητες προϋποθέσεις για να γίνει κανείς δεκτός ήταν το στέρεο, πολύπλευρο πολιτιστικό υπόβαθρο. Ο Μεγάλος Δούκας κι ο Μικελάντζελο ήταν cari (=οί επικεφαλής — Σ.τ.Μ.) του Ίδρυματος. Ο Βιντσέντζο Μποργκίνι εκλέχτηκε luogo tenente — δηλαδή πρόεδρος — και τριάντα έξι καλλιτέχνες εκλέχτηκαν για μέλη. Οι διάσκαλοι επρόκειτο να διδάσκουν ένα αριθμό νέων, εν μέρει στα δικά τους στέυντο κι εν μέρει στις αϊθουσες ακαδημίας. Κάθε χρόνο τρεις δασκάλοι θα επιβεβαιούσαν τη δουλειά των γίοναρι (= νέων — Σ.τ.Μ.) στα εργαστήρια της πόλης. Επεμένως η εργαστηριακή διδασκαλία διόλου δεν τέλειωσε, όμως τα θεωρητικά θεωρητικά θέματα, όπως γεωμετρία, προοπτική κι ανατομία, θα διδάσκονταν κι αυτά σε τακτικούς ακαδημαϊκούς κύκλους μαθημάτων¹⁸³. Στα 1593, χάρη στην πρωτοβουλία του Φερντερίκο Τσουκάρι, η ρωμαϊκή ακαδημία του Αγ. Λουκά υψώθηκε στο επίπεδο σχολής καλών τεχνών, με μόνιμο τόπο και συστηματικό, διδασκαλία, και σαν τέτοια χρησίμεψε για πρότυπο όλων των μεταγενέστερων ιδρυμάτων. Όσο κι αδητή η ακαδημία, όπως κι εκείνη της Φλωρεντίας, παρέμεινε βασικά αντιπροσωπευτικό σώμα και δεν ήταν διδακτικό Ίδρυμα με τη σύγχρονη έννοια της λέξης¹⁸⁴. Είναι αλήθεια ότι ο Τσουκάρι είχε πολύ συγκεκριμένες ιδέες για τα καθήκοντα και τις ιδιότητες μεθόδους μιας σχολής καλών τεχνών, οι οποίες παρείχαν βάση για διάσκαλο το σύστημα και την οργάνωση ακαδημικών, ο-

μως οι παλιές χειροτεχνικές διδακτικές μέθοδοι ήταν ακόμα τόσο βαθιά ριζωμένες στη γενιά του, ώστε δε μπορούσε να προωθήσει τα σχέδιά του. Στη Ρώμη ο εκπαιδευτικός σκοπός ίσως θρυσκόταν πιο πολύ στο προσκήνιο απ' ότι στη Φλωρεντία, όπου οι καθαρά πολιτικές κι οργανωτικές πλευρές της τέχνης σαν επαγγελματικές σταδιοδρομίες έπαιζαν κύριο ρόλο ανάμεσα στους σκοπούς του Ίδρυματος της ακαδημίας¹⁸⁵. Εμείς κι αυτά που περιχαιναν εδώ ύστερούσαν πολύ από αυτά που είχαν σχεδιαστεί. Στην έναρκτήρια ομιλία του, η οποία χαρακτηριστικά περιέχει και μία προτροπή καλλιέργειας της αρετής και της ευσέδειας, ο Τσουκάρι τονίζει τη σημασία των παραδόσεων και των συζητήσεων πάνω σε θέματα της θεωρίας της τέχνης. Άνάμεσα στα προβλήματα που είναι αντικείμενο διαπραγμάτευσης, περίοπτη θέση δίνεται στη διεμάχη για τη σειρά προτεραιότητας των τεχνών, που είχε γίνει θέμα γενικού ενδιαφέροντος από την Αναγέννηση κι ύστερα, καθώς και στον όρισμό της βασικής έννοιας και του συνθήματος ολέκρης της θεωρίας του μανιερισμού, του disegno — δηλ. του προσχεδίου, της ιδέας που στέκει πίσω από το έργο. Οι παραδόσεις που έκαναν μέλη της ακαδημίας δημοσιεύονταν κι αυτές αργότερα και γίνονταν γενικά προστιτές στο κοινό είναι το αρχέτυπο των περιφημών κοπέτες της παρισινής Ακαδημίας που επρόκειτο να παίζουν τόσο σπουδαίο ρόλο στην καλλιτεχνική ζωή των επόμενων δυο αιώνων. Όσο κι οι καλλιτεχνικές ακαδημίες διόλου δε γνοιάζονταν αποκλειστικά για προβλήματα επαγγελματικής έργασης και καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, ούτε για συζητήσεις γύρω απ' την αισθητική ήδη το Ίδρυμα του Βαζάρι έγινε κέντρο συνδιασκέψεων για κάθε λογής καλλιτεχνικό ζήτημα: του υποβάλλον έρωτήσεις για την τοποθέτηση έργων τέχνης και ζητούσαν απ' αυτό να συσταθεί καλλιτέχνες, να δώσει γνωμάτευση έμπειρογνώμονα σε οικοδομικά σχέδια και να επικυρώσει άδειες έξαγωγών έργων τέχνης.

Έπί τρεις αιώνες ο ακαδημαϊσμός κυριάρχησε στην καλλιτεχνική πολιτική, στη δημόσια προαγωγή των τεχνών, στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, στις αρχές σύμφωνα με τις οποίες

ἀπονέμονταν θραξεία κι ὑποτροφίες, στὴν ὀργάνωση καλλιτεχνικῆς ζωῆς ποὺ εἶχε ἀποφασίσει νὰ κάνει ὁ καλλιτεχνικός κίνημα. Στὴν ἐπιρροή του πρέπει ν' ἀποδοθεῖ προπαντὸς τὸ γεγονός ὅτι ἡ παράδοση τῶν προγενέστερων ἐποχῶν, τοῖο θεμελιώτων σὰ ὀργανικὴ ἀνάπτυξη, ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὴ σύμβαση τῶν κλασσικῶν προτύπων καὶ τὴν ἐκλεκτικὴ μίμηση τῶν δασκάλων τῆς Ἀναγέννησης. ● νασουραλισμὸς τοῦ δέκατου ἑνατου αἰῶνα ἦταν τὸ πρῶτο κίνημα ποὺ πέτυχε νὰ κλονίσει τὴν ἐκτίμηση πρὸς τὴς ἀκαδημίες καὶ νὰ δώσει καινούργια κατεύθυνση στὴ θεωρία τῆς τέχνης, ἡ ὁποία εἶχε κλασσικὴ ροπή συνεχῶς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς σύστασής τους. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι στὴν ἴδια τὴν Ἰταλία, ἡ ἰδέα τῆς καλλιτεχνικῆς ἀκαδημίας δὲν ἔπαυε ποτὲ τὴν αὐστηρὴ ἐπιχορήγηση καὶ τὴν περιορισμὸς ποὺ ἔπαυε, ὅταν μεταφέρθηκε στὴ Γαλλία ὅμως, καὶ στὴν Ἰταλία ἀκόμη, οἱ ἀκαδημίες θεσμικὰ ἔγιναν ὅλο καὶ περισσότερο ἀποκλειστικές. Στὴν ἀρχὴ ἡ συμμετοχὴ στὰ ἱδρυματά τουτὰ σκοπὸ εἶχε μονάχα νὰ διαφοροποιήσῃ τὸν καλλιτέχνη ἀπὸ τὸν τεχνίτη, σύντομα ὅμως ἡ θέση τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἔγινε μέσο γιὰ τὴν ἀνύψωθὸν ὀρισμένων καλλιτέχνων — ἰδιαίτερα οἱ πρῶτοι καλλιτεργημένοι: κι ὕλτικα ἀνεξάρτητοι: — πάνω ἀπ' τὸ ἐπίπεδο τῶν ἀκαλλιτεργητῶν καὶ φτωχότερων στοιχείων. Τὸ κολιτιστικὸ ὑπόβαθρο ποὺ ἔπαιξε ὁ προκαταρκτικὸς ὅρος τῆς ἀκαδημαϊκῆς ἀναγνώρισης ὅλοσ' αὐτὸ περισσότερο ἔγινε κριτήριο κοινωνικῆς διάκρισης. Βέβαια προγενέστερα, στὴν Ἀναγέννηση, μεμονωμένοι καλλιτέχνες εἶχαν δεχθεῖ ἀσυνηθιστὲς τιμές, ὡστόσο ἡ μεγάλη πλειοψηφία τῶν καλλιτεχνῶν ἔκανε σχετικὰ μετρημένη, ἀν καὶ ἐξοφωλιζομένη ζωὴ. Τώρα κάθε ἀναγνωρισμένος καλλιτέχνης εἶναι professore del disegno (=καθηγητὴς τοῦ σχεδίου — Σ.τ.Μ.), ἐνῶ ἕνας cavaliere (=ἐπίδοτος, κύριος — Σ.τ.Μ.) δὲν εἶναι πιά κάτι ἀξιοπεριέργου ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες. Ὁμως αὐτὸ τὸ εἶδος διαφοροποίησης δὲν εἶναι μόνον πρόσφορο νὰ καταστρέφει τὴν κοινωνικὴ ἐνότητα τῶν καλλιτεχνῶν σὰ σημασιακῆς ὁμάδας καὶ νὰ τοὺς διαχωρίσει σὲ διαφορετικὰ τάξεις ἐντελῶς ἕξενες τῆ μὴν ἀπὸ τὴν ἄλλη, ἀλλὰ καὶ ὀδηγεῖ ἐπίσης στὴ δημιουργίαν τῆς ἀνώτερης ἀπὸ τὴς τάξεις αὐτῆς,

αὐτὴ ταυτίζει τὸν ἑαυτὸ τῆς μὲ τὴν ἀνώτερη τάξη τοῦ κοινού ἀπὸ τὴν ταυτίζει μὲ τὸ ὀπολοῦτο τμήμα τῆς ἀδελφότητος τῶν καλλιτεχνῶν. Ἡ γεγονός ὅτι ἀνάμεσα οὐ μόνον τῶν καλλιτεχνικῶν ἀκαδημιῶν ἐκλέγονται φιλότεχνοι καὶ ἀμύητοι: δημιουργεῖ μιὰν ἀλληλεγγύη τῶν καλλιτεργημένων κύκλων τοῦ κοινού στὸ σύνολό του μὲ τοὺς καλλιτέχνες, ἡ ὁποία εἶναι: οἷως προηγούμενο στὴν ἱστορίαν τῆς τέχνης. Ἡ φλωρεντικὴ ἀριστοκρατία ἐκπροσωπεῖται ἐμφατικὰ στὴν Accademia del Disegno, καὶ τοῦτος ὁ νέος ρόλος τῆς ὀδηγεῖ σὲ ὀλοτελὰ διαφορετικῶν εἰδῶν ἐνδιαφέρον ἀπὸ κείνο ποὺ συνδεόταν μὲ τὴς προηγούμενες μορφές προστασίας τῶν καλλιτεχνῶν. Ἐπιπλέον ὁ ἴδιος ἀκαδημαϊσμός, ποὺ στὸ κατώτερο ἐπίπεδο χωρίζει τοὺς καλλιτέχνες ἀπὸ ὁμάδα ἀπὸ τὴ μὴ καλλιτεχνικὴ μαζορία, στὸ ἀνώτατο ἐπίπεδο γεφυρώνει τὸ χάσμα ἀνάμεσα στὸν παραγωγικὸ, ἐργαζόμενον καλλιτέχνη καὶ στὸν καλλιτεργημένο μὴ καλλιτέχνη.

Τούτη ἡ ἀνάγκη ποικίλων στρωμάτων τῆς κοινωνίας ἐκφράζεται ἐπίσης στὸ γεγονός ὅτι οἱ καλλιτεχνικοὶ κριτικοὶ δὲ γράφουν πιά μόνον γιὰ τοὺς καλλιτέχνες, ἀλλὰ καὶ γιὰ τοὺς φιλότεχνους. Ὁ Μπεργκίνι, συγγραφέας τοῦ περιφημοῦ Risorse, τὸ κάνει αὐτὸ ἐντελῶς φανερά ὡστόσο τὸ γεγονός, ὅτι τὸ θεωρεῖ ἀναγκαῖο νὰ δικαιώσει τὸν ἑαυτὸ του, σὰν κάποιον ποὺ μολοῦντε βρίσκειται ἔξω ἀπὸ τὸ ἐπιτηδεῦμα τούτο, ἐν τούτοις γράφει γιὰ τὴν τέχνη, εἶναι ἐνδοξία δὲ ἐξακολουθεῖ νὰ ὑπάρχει στοὺς κύκλους τῶν καλλιτεχνῶν κάποια ἀντίθεση ἀπέναντα στὴν εἰσοβολὴ μὴ καλλιτεχνῶν στὸ χῶρο τῆς καλλιτεχνικῆς κριτικῆς. Στὸ ἔργο του Li' Avvisio (1567), ὁ Λοντοβίκο Ντολτσι συζητᾷ κιόλας λεπτομερειακὰ τὸ πρόβλημα τοῦ ἂν ἀρμόζει ὁ ἕνα μὴ καλλιτέχνη νὰ παίξει τὸ ρόλο κριτῆ σὲ ζητήματα τέχνης καὶ φτάνει στὸ συμπέρασμα ὅτι πρέπει νὰ δοθεῖ ἄπολυτο δικαίωμα γι' αὐτὸ τὸ πράγμα στὸν καλλιτεργημένο μὴ καλλιτέχνη, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ καθαρὰ τεχνικὰ θέματα. Σ' ἀντιστοιχία μὲ τὴν ἀποψὴ αὐτῆ, παρατηρεῖται ἕνας ἀπτός περιορισμὸς στὴ διαπραγματεύση τεχνικῶν θεμάτων μέσα στὰ γραπτὰ τῶν πρῶτων σύγχρονων θεωρητικῶν τῆς τέχνης, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴς καλλιτεχνικῆς πραγματείας τῆς

Ἀναγέννησης. Ἐφόσον ὁμῶς μὲ τὴν καλλιτεχνικὴ θεωρίαν ἀσχολοῦνται κυρίως μὴ καλλιτέχνες, εἶναι φυσικὸ νὰ εἶνεται περισσότερη ἐμφαση καὶ νὰ συζητοῦνται μὲ περισσότερη φροντίδα ἀπ' ὅτι ἴσαμε τώρα οἱ πλευρὲς ἐκείνες τῆς τέχνης ποῦ δὲν ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ τὴν ἐπι μέρους τεχνικὴ ἀλλὰ εἶναι κοινὲς σ' ὅλες τὶς τέχνες. Βαθμιαία ἐπικρατεῖ ἕνα αἰσθητικὸ δόγμα ποῦ ἔχει μόνον παραμελεῖ τὴ σπουδαιότητα τοῦ χειρωνακτικοῦ στοιχείου, ἀλλὰ καὶ κρύβει ὅτι εἶναι ἰδιόμορφο στὶς ἐπι μέρους τέχνες, ἐνῶ τείνει σὲ μιὰ γενικὴ σύλληψη τῆς τέχνης. Αὐτὴ εἶναι καὶ ἡ καλυτέρα δυνατὴ ἀπόδειξη τοῦ πῶς ἕνα κοινωνικὸ φαινόμενο μπορεῖ νὰ ἐπηρεάσει μιὰν ἀπόφαση πᾶν ὡς καθαρὰ θεωρητικὰ ζητήματα. Ἡ προαγωγή τῶν καλλιτεχνῶν σὰν ὁμάδας σὲ ὑψηλότερες σφαῖρες τῆς κοινωνίας καὶ ἡ συμμετοχὴ τῶν ἀνώτερον τάξεων στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ ὀδηγεῖ ἐμμεσα στὴν κατάρτησιν τῆς αὐτονομίας τῆς καλλιτεχνικῆς τεχνικῆς καὶ στὴν ἐμφάνισιν τοῦ δόγματος τῆς θεμελιωδῆς ὁμογένειας τῆς τέχνης. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι μὲ τὸν Φεντερίκο Τσουκάρι καὶ τὸν Λομάτσο προδάλουον ξανά στὸ προσκήνιο τῆς φιλολογίας γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη ἐπαγγελματίες καλλιτέχνες, ὅμως τὸ ἐξωκαλλιτεχνικὸ στοιχεῖο προχωρεῖ σταθερὰ γιὰ νὰ πάρει στὴν κατοχὴ τοῦ τὴν καλλιτεχνικὴ κριτικῆ. Ἡ καλλιτεχνικὴ κριτικὴ σὲ στενότερη εἶναι τοῦ ὅρου — δηλαδὴ, ἡ συζήτηση τῆς καλλιτεχνικῆς ἀρετῆς μεμονωμένων ἔργων, ἢ ὅποια λίγα - πολὺ εἶναι ἀνεξάρτητὴ ἀπὸ τὴν τεχνικὴ καὶ φιλοσοφικὴ θεωρίαν τῆς τέχνης, κλάδο ποῦ ἀπόχτησε σημασία μονάχα κατὰ τὴν ἐπόμενη περίοδο τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης — εὐθὺς ἐξαρχῆς εἶναι κτήμα τῶν μὴ καλλιτεχνῶν.

Ἡ πρώτη συγκριτικὰ σύντομη φάση τοῦ φλωρεντινοῦ ματιερ-ισμοῦ, ποῦ βασικά καλύπτει τὴ δεκαετία 1520 - 1530 ἀπετελεῖ ἀντίδρασιν ἐναντίον τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ τῆς Ἀναγέννησης. Ἡ τάση τούτη δὲν ἐπιτείνεται πρὶν ἀπὸ τὴν ἔναρξιν τῆς δευτέρας φάσης, ποῦ φτάνει στὴν κορυφωσὴ τῆς γύρω στὰ μέσα τοῦ αἵωνα καὶ τῆς ὁποίας ἐκπρόσωποι εἶναι ὁ Μπροντοῖνο καὶ ὁ Βαζάρι. Ἐπομένως ὁ μενιερισμὸς ἀρχίζει μὲ μιὰ

διαμαρτυρία ἐναντίον τῆς τέχνης τῆς Ἀναγέννησης καὶ οἱ ἀνθρωπο τῆς ἐποχῆς ἔχουν πλήρη ἐπίγνωσιν τοῦ ρήγματος ποῦ ἐμφανίζεται μ' αὐτὸν στὴν ἀνάπτυξιν τῆς τέχνης. Αὐτὰ ποῦ λέει ὁ Βαζάρι γιὰ τὸν Ποντόρμο ἤδη ἀποδείχνουν ὅτι ἡ νέα κατεύθυνση γίνεται αἰσθητὴ σὰν ἀποκοπὴ ἀπὸ τὸ παρελθόν. Ὁ Βαζάρι παρατηρεῖ ὅτι στὶς νωπογραφίες τοῦ στὴν Ἰερσοτόζα ντ' Ἰλλ ντ' Ἐμα, ὁ Ποντόρμος μιμεῖται τὸ ὄφος τοῦ Ντύρερ καὶ αὐτὸ τὸ χαρακτηρίζει σὰν παρέκκλιση ἀπὸ τὰ κλασσικὰ ἰδεώδη, ποῦ αὐτὸς καὶ οἱ σύγχρονοί του — δηλαδὴ ἡ γενικὴ δὲν γεννήθηκαν ἀνάμεσα στὰ 1500 καὶ 1510 — ἔχουν καὶ πάλι στὴν ἐπι μὲ μεγάλη ὑπόληψιν. Ὅμως ἡ στροφή τοῦ Ποντόρμο ἀπὸ τοὺς ἰταλικούς τῆς Ἰταλικῆς Ἀναγέννησης πρὸς τὸν Ντύρερ στὴν πραγματικότητα δὲν εἶναι μονάχα ζήτημα γούστου καὶ μορφῆς, ὅπως νομίζει ὁ Βαζάρι, παρὰ εἶναι ἡ καλλιτεχνικὴ ἐκφραση τῆς πνευματικῆς συγγένειας ποῦ δένει τὴ γενιὰ τοῦ Ποντόρμου μὲ τὴ γερμανικὴ μεταρρυθμωσιν. Μαζὶ μὲ τὴν εἰσαγωγὴν τοῦ θρησκευτικοῦ κινήματος τοῦ Βορρῶ, ἡ θορειοευρωπαϊκὴ τέχνη κερδίζει καὶ αὐτὴ ἔδαφος στὴν Ἰταλία καὶ προπαντὸς ἡ τέχνη ἐκείνου τοῦ Γερμανοῦ καλλιτέχνη ποῦ ἀπ' ὅλους τοὺς συμπατριῶτες τοῦ ἐπισημαίνει περισσότερο τὸ ἰταλικὸ γούστο καὶ ποῦ χάρις στὴν διάδοσιν τῶν χαρακτηριστικῶν ἔργων τοῦ εἶναι καὶ ὁ πρὸς δημοφιλῆς στὸ Νότο. Ὅμως ἐκεῖνο ποῦ κάνει τόσο ἐλκυστικὸ τὸ ὄφος τοῦ Ντύρερ, ἰδιαίτερα γιὰ τὸν Ποντόρμο καὶ τοὺς ὁμόφρονές του, δὲν εἶναι οἱ πλευρὲς τοῦ ἐκείνης ποῦ εἶναι κοινὲς μὲ τὴν ἰταλικὴν τέχνη, ἀλλὰ μάλλον τὸ πνευματικὸ δάθος καὶ ἡ ἑσωτερικότητα — μ' ἄλλα λόγια οἱ ἰδιότητες ποῦ λείπουν περισσότερο ἀπὸ τὴν κλασσικὴ ἰταλικὴ τέχνη. Πάντως οἱ ἀντιθέσεις «Γοτθικῆς τέχνης» καὶ «Ἀναγέννησης», ποῦ κατὰ μέγαλο μέρος ἐξομαλύνονται στὸν ἴδιο τὸ Ντύρερ, παραμένουν ἀσυμφιλίωτες καὶ μὴ συμφιλίωσιμες γιὰ τὴ θεώρησιν τῶν μενιεριστῶν.

Τούτος ὁ ἀνταγωνισμὸς ἐκφράζεται ἐπι χυσιητὰ στὴ διαπρωγάμπτουση τοῦ χώρου. Ὁ Ποντόρμος, ὁ Ρόσο καὶ ὁ Ἰλιπε κωφοῦμι ὑπερβάλλουον τὴν ἐντύπωσιν ποῦ κάνει ὁ χώρος στὸς πίνακές τους καὶ κάνουν εἰς ἐπι μέρους ὁμάδες μορφῶν νὰ

συμπιέζονται αβανθίδια μέσα στο εδάφος και μετά να ξεπετάγονται απ' αυτό, συννάκ διως εκυηθενίζουον τὸ χῶρο ὀλότελα, ὄχι μόνον καταργῶντας τὴν ὀπτική του ὁμοιομορφία καὶ τὴ δομικὴ του ὁμοιογένεια, ἀλλὰ καὶ θασίζοντας τὴ σύνθεση σὲ μιὰ ἐπιπεδομετρικὴ κατασκευὴ ἢ συνδυάζοντας τὴ ροπὴ πρὸς τὸ θάθος μὲ μιὰ τάση συγκρατημοῦ στὴν ἐπιφάνεια. Γιὰ τὴν Ἄναγέννηση, ὅπως καὶ γιὰ κάθε κινούμενο, κυμαινόμενο καὶ δυναμικὸ πολιτισμὸ, ὁ χῶρος εἶναι ἡ βασικὴ κατηγορία τῆς ὀπτικῆς ἀπόφης τοῦ κόσμου' σὲ μανιερισμὸ ἢ χωρικότητα χάνει ἀπὸ τὴν κυρίαρχη θέση, χωρὶς πάντως νὰ ὑποτιμῆται ἐντελῶς — ἀντίθετα ἀπὸ πλεῖστες στατικές καὶ συντηρητικές, ἀλλοκοσμικές καὶ πνευματοκρατικές περιόδους στὴν ἱστορία τῆς τέχνης, εἰ ὅποιες συνήθως ἀπαρνούονται ὀλότελα τὴν ἀναπαράσταση τοῦ χῶρου καὶ ἀπεικονίζουον τὴς μορφῆς τους σὲ ἀφηρημένη ἀπομόνωση, χωρὶς θάθος καὶ χωρὶς ἀτμόσφαιρα. Ἡ ζωγραφικὴ τῶν ρεαλιστικῶν καὶ ἐπεκτατικῶν πολιτισμῶν, πῶς καταφάσκουον τὸν κόσμον, τοποθετεῖ ἀρχικὰ τὴς μορφῆς σὲ μιὰ συνεχτικὴ συνάρτηση χῶρου, ὁστερα τὴς κάνει εαθμιατὰ ὑπόστρωμα τοῦ χῶρου καὶ τελικὰ τὴς διαλύει ὀλοκληρωτικὰ μέσα σὲ χῶρο. Νὰ ὁ δρόμος πῶς ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸν ἑλληνικὸ κλασσικισμὸ, διαμέσου τῆς τέχνης τοῦ τέταρτου αἰῶνος π.Χ., στὴν ἑλληνιστικὴ ἐποχὴ καὶ ἀπὸ τὴν Ἄναγέννηση, διαμέσου τοῦ μπαρόκ, σὲ ναουραλισμὸ καὶ στὸν ἱμπρεσιονισμὸ. ● πρῶτος Μεσαίωνας δὲν ἐνδιαφερόταν γιὰ τὸ χῶρο καὶ τὴ χωρικότητα περισσότερο ἀπὸ τὸν κλασσικὸ ἀρχαϊσμὸ. Ἡ χωρικότητα δὲ γίνεται ἀρχὴ ἀληθινῆς ζωῆς, φορέας φωντῆς καὶ ἀτμόσφαιρας, πρὶν ἀπὸ τὸ τέλος τοῦ Μεσαίωνα. Ὅσο ἔμωσ ἡ ἐξέλιξη τῆς τέχνης πληροῦζει στὴν Ἄναγέννηση, αὐτὴ ἡ συναίσθηση τοῦ χῶρου μεταμορφώνεται σὲ πραγματικὴ μανία γιὰ τὸ χῶρο. Ὁ Spengler εἰδειξε ὅτι ὁ σχετικὸς μὲ τὸ χῶρο τρόπος ὄρασης καὶ ἀκρίβης τοῦ ἀναγεννησιακοῦ ἀνθρώπου — τοῦ «φραουστακοῦ ἀνθρώπου», ὅπως τὸν ἀποκαλεῖ! 87 — εἶναι θασικὸ χαρακτηριστικὸ κάθε δυναμικοῦ πολιτισμοῦ. Ὁ χρυσοῦς οὐρανὸς καὶ ἡ προοπτικὴ εἶναι πράγματι κάτι πολὺ περισσότερο ἀπὸ δυὸ διαφορετικῶς τρόπους διαπραγματεύσεως τοῦ εδάφους τῆς ζωγραφ-

φικῆς : χαρακτηρίζουον δυὸ διαφορετικῶς προσεγγίσεις τῆς πρῶτης ἡμισφαίρειας. Ὁ εἰς τὸ πᾶν γιὰ ἀπετηρία τοῦ τῶν ἀνθρώπων, ὁ ἄλλος τὸν κόσμον ὁ ἕνας τὸνίζει τὴν προτεραιότητα τῆς μορφῆς πᾶνω πρὸ χῶρου, ὁ ἄλλος ἀφήνει τὸ χῶρο, εἴαν στοιχεῖο ἐμφάνισης καὶ ὑπόστρωμα τῆς ἐμπειρίας τῶν αἰσθήσεων πῶς εἶναι, νὰ δεσπόσει πᾶνω στὴν οἰσιαστικότητα τοῦ ἀνθρώπου καὶ ἀφήνει τὴν ἀνθρώπινη μορφή ν' ἀπορροφηθεῖ ἀπὸ τὸ χῶρο. «● χῶρος ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ τὸ σῶμα πῶς τοποθετεῖται σ' ὀρισμένη θέση», λέει ὁ Πομπόνιος Γκαούρικους, ὁ γκαλύπτερος ἐκπρόσωπος τῆς ἀναγεννησιακῆς θεώρησης σὲ συγκριμένο αὐτὸ ζήτημα! 88. ● μανιερισμὸς διαφέρει ἀπὸ τὴς πινικῆς τοῦτες προσεγγίσεις κατὰ τὸ ὅτι ἐπιχειρεῖ ἀπὸ τὴ μιά νὰ ὑπερβεί ὀλους τοὺς περιορισμοὺς τοῦ χῶρου, ἀλλ' ἀπὸ τὴν ἄλλη δὲ μπορεῖ ν' ἀπαρνηθεῖ τὴς ἐκφραστικῆς ἐντυπώσεις τοῦ θάθους σὲ χῶρο. Ἡ συχνὰ ὑπερβολικὴ κλασσικότητα καὶ ἡ συνήθως ὑπέρμετρη κινητικότητα τῶν μορφῶν τοῦ φαίνονται ν' ἀποζημιῶναι γιὰ τὴ μὴ πραγματικότητα τοῦ χῶρου, ὁ ὅπως παύει νὰ σχηματίζει ἕνα συνεχτικὸ σύστημα καὶ γίνεται ἀπλὸ ἄθροισμα συντελεστῶν τοῦ χῶρου. Σ' ἔργα ὅπως ὁ Ἴω σ ἡ φ σ τ ἡ ν Ἀ ξ ἡ υ π τ ο τοῦ Μανιόρμω τῆ ἡ Μάδοννα del collo lungo (= Παναγία μὲ τὸ μακρὸ λαιμὸ — Σ.τ.Μ.) τοῦ Παρμετζίαννο, ἡ ἀντιφατικὴ αὐτὴ στάση ἀπέναντι σὲ πρὸβλημα τοῦ χῶρου ὀδηγεῖ σὲ μιὰ φαντασμαγορία, πῶς πολὺ εὐκόλα μπορεῖ νὰ ἐμφανιστεῖ ἐπὶ ὀκαρίτισο, ἢ ὅποια ὄμως πράγματι ἔχει τὴν κατωγιγὴ τῆς στὴν ἔσα-σθενημένην αἰσθησι τῆς πραγματικότητας τῆς ἐποχῆς αὐτῆς. Μὲ τὴν ἐξραίωση τῆς ἀπολυταρχίας ὁ μανιερισμὸς χάνει πολὺν ἀπὸ τὸν καλλιτεχνισμὸ τοῦ στὴ Φλωρεντία καὶ παίρνει χαρακτήρα κυρίως σὺλικὸ καὶ ἀκαθῆμαϊκὸ ἀπὸ τὴ μιά μεριὰ ἀναγνωρίζεται ἢ ἀπόλυτη εἰσθησι τοῦ Μικελάντζελο καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ἢ ὀσμευτικὴ φύση τῶν στέρεων καινωτικῶν σμιθεῶσεων. Τῶρα γιὰ πρῶτη φορὰ ἡ ἐξάρτηση τοῦ μανιερισμοῦ ἀπὸ τὴν κλασσικὴν τέχνη γίνεται ἰσχυρότερη ἀπὸ τὴν ἀντιθεσὴ του σ' αὐτὴ — καὶ πιθανὸ αὐτὸ νᾶγει προπαγῶδες κᾶτω ἀπ' τὴν ἐπιτροπὴ τοῦ ἀπολυταρχικοῦ πνεύματος πῶς δεσπόζει στὴν ἀόλικὴ Φλωρεντία καὶ ἐπίσης ἐπιβάλλει στὴν τέχνη

σταθερά πρότυπα. Ἡ ἰδέα τῆς ψυχρῆς, ἀπροσπέλαστης grandezza (= μεγαλοσύνης — Σ.τ.Μ.), πού φέρνει ἡ Δουκίσα ἀπὸ τὴν ἴσπανικὴ τῆς πατρίδα, πραγματώνεται πρῶτον ἀμμοσὸς ἐργὸ τοῦ Μπροντσίνου, ὁ ὁποῖος μὲ τὴν χρυσάλλινη ἐρῶτική τῶν μορφῶν του, εἶναι ὁ γεννημένος αἰλικὸς ζωγράφος. Ταυτόχρονα ὁμοίως εἶναι καὶ ὁ τυπικὸς μανιεριστῆς, μὲ τὴν ἀμφίπλευρη φύση τῆς σχέσης του πρὸς τὸν Μικελάντζελο καὶ πρὸς τὸ πρόβλημα τοῦ χώρου, προπαντὸς ὁμοίως μὲ τὴν ἐσώτερη ἐκείνη ἀντίφαση, ἢ ὅποια ἐνομήστηκε «πνευματικὴ στενοχώρια πρὸς ἀπ' τὴν πανοπλία τῆς ψυχρῆς συμπεριφοράς»¹⁸⁹. Στὴν περίπτωση τοῦ Παρμιζιανίνου, πού κυριαρχεῖται ἀπὸ λιγότερο αὐστηρὲς συμβάσεις, ἡ «πανοπλία» εἶναι λεπτότερη καὶ τὰ σημάδια τῆς πνευματικῆς ἀνησυχίας πρόδηλα μὲ πρῶτον ἀμμοσὸς τρόπο. Εἶναι πρῶτον λεπτός, πρῶτον νευρικός, πρῶτον νοσηρὸς ἀπὸ τὸν Μπροντσίνου εἶναι ἕκαστος ν' ἀφήσει τὸν ἑαυτὸ του νὰ τραβῆται μακρύτερα ἀπὸ τὸν αἰλικὸ ζωγράφο καὶ τοὺς αἰλικούς τῆς Φλωρεντίας, ἀλλὰ εἶναι τὸ ἴδιο προσποιητὸς καὶ τεχνητὸς. Ἐναποτίσσει τὴν ἴταλία μὲ ἐκλεπτυσμένη αἰλικὴ τεχντροπία, εἶναι εἶδος ροκοκὸ, ἢ λεπτότητα τῆς ὀπτασίας διόλου δὲν εἶναι ὑποδεέστερη ἀπὸ τὴ γαλλικὴ τέχνη τοῦ δέκατου ἑγῆτου αἰῶνα, ἐνῶ συχνὰ εἶναι πρῶτον πλούσια καὶ πρῶτον περίπλοκη. Γιὰ πρῶτον φορά πρῶτον ὁ μανιερισμὸς ἀποκτᾷ τὴν καθολικὴ ἀναγνώριση καὶ τὸ διεθνὴ χαρακτῆρα πρῶτον τῆ τέχνης Ἐναγέννησης ποτὲ δὲ χάριξε. Σὲ τούτῃ τὴν τεχντροπία, πρῶτον πρῶτον ἀπλώνεται σ' ἐξόκληρη τῆ: Ἐδρῶπη, ἢ ἐκλεπτυσμένη, καθὼς καὶ τοῦ ροκοκὸ, δεξιοτεχνία ἀποτελεῖ ἐξίσου σπουδαῖο συστατικὸ στοιχεῖο ὅσο καὶ ὁ αὐστηρὸς κανόνας πρῶτον βασίζονται στὸν Μικελάντζελο. Καὶ ὅσο λίγα κοινὰ σημεῖα καὶ ἂν ἔχουν ἐσωτερικὰ τὰ δύο ἀπὸ τὰ στοιχεῖα, τὸ στοιχεῖο τῆς ἐκλεπτύσεως ὑπῆρχε κίβλας ὡς ἕνα θαμνὸ καὶ στὸν ἴδιο τὸ Μικελάντζελο, καὶ ἰδιαίτερα σὲ ἔργα καθὼς ὁ Νικητῆς καὶ οἱ ἄλλοι τῶν Μεδίκων.

Πάντως ὁ πραγματικὸς κληρονόμος τοῦ Μικελάντζελο δὲν εἶναι ὁ διεθνὴς μικελαντζελικός μανιερισμὸς, ἀλλὰ ὁ Τιντορέττο, ὁ ὁποῖος δὲν εἶναι ἴσως ὀλοτελα ἀνεξάρτητος ἀπὸ τούτῃ τὴ διεθνὴ τεχντροπία, ὁμοίως σὲ βασικά εἶναι ἐπομα-

κρυσμένος ἀπ' αὐτὴν. Ἡ Βενετία δὲν ἔχει δικὴ τῆς αἰλικῆς καὶ τῆς Τιντορέττο δὲ δουλεύει γιὰ ξένες αἰλές, ὅπως ὁ Τισιανὸς στὴν πραγματικότητά μονάχα κατὰ τὸ τέλος τῆς ζωῆς του παίρνει παραγγελίες καὶ ἀπὸ τὴν ἴδια τὴ Δημοκρατία. Κυρίως μισθώνεται ἀπὸ τὴς ἀδελφότητες, ἀπὸ τὴς αἰλές καὶ τὴς κράτη. Εἶναι ἐξίσου καὶ πρῶτον, ὡς ὁ ἄρρηκτος ἄρρηκτος τῆς τέχνης τοῦ προπαντὸς καθορίζεται ἀπὸ τὴς ἀπαιτήσεις ἐκείνων ἀπὸ τοὺς ὁποῖους ἐπαιρνε παραγγελίες ἢ ἂν ἐξορκῆς. Ἐφαχνε νὰ θρεῖ τοὺς πελάτες του σὲ κύκλους πρῶτον ἡδὴ συγγένειαν πνευματικὰ μαζί του ὅπως καὶ νῆχει, ἦταν ὁ μόνος καλλιτέχνης στὴν ἴταλία στὸν ὁποῖο ὁ θρησκευτικὸς ξαναγεννημὸς τῆς ἐποχῆς θρῆκε ἐξίσου βαθειὰ ἔκφραση ὅπως καὶ στὸν Μικελάντζελο, ἂν καὶ ἦταν διαφορετικοῦ εἶδους. Ἐργαζόταν γιὰ τὴν ἀδελφότητα τοῦ Σάν Ρόκκο, πρῶτον μέλος τῆς εἶχε γίνε σὲ 1575, μὲ βάση τόσο μέτριους δροῦς, ὥστε μπόρει κανεὶς νὰ ὀποθέσει ὅτι προπαντὸς συναίσθηματικά λόγοι καθόρισαν τὴν ἀνάληψη τῆς δουλειῆς ἀπὸ μέρος του. Ἡ διανοητικὴ καὶ θρησκευτικὴ κατεδουση τῆς τέχνης του, ἂν δὲν καθορίστηκε καὶ δὲ γεννήθηκε, πάντως ὁμοίως ἔγινε ὅσο τὸ νὰ ὑπάρξει ἀπὸ τὸ γεγονὸς ὅτι ἐργαζόταν γι' ἀνθρώπους μὲ θεώρηση τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ κείνους γιὰ τοὺς ὁποῖους ἐργαζόταν ὁ Τισιανὸς ἢ.χ. Οἱ ἀδελφότητες, δημιουργημένες σὲ θρησκευτικὴν βάση καὶ συνήθως ὀργανωμένες κατὰ ἐταγματολογικὰς κατηγορίες, εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ γιὰ τὴ Βενετία τοῦ δέκατου ἑγῆτου αἰῶνα ἢ δημοσιότητα πρῶτον ἀπολαμβάνουν εἶναι σύμπτωμα τῆς ἐμβάθυνσης τῆς θρησκευτικῆς ζωῆς, ἢ ὁποῖα εἶναι πρῶτον ἐντατικὴ στὴν πατρίδα τοῦ Κογγαρίνου παρὰ σὲ πλείστοις ἄλλους τόπους τῆς ἴταλίας. Τὰ μέλη εἶναι ὡς ἐπὶ τὸ πλείστον ἀπλὸς κόσμος, καὶ ἐκτὸς ἐξοχῆς ἐπίσης τὴν προτεραιότητα πρῶτον εἶναι σὲ αὐστηρὰ θρησκευτικὴν στοιχεῖο μέσα στίς καλλιτεχνικὰς τοὺς ἐπιδιουξεις. Ἀλλὰ ἴδιες οἱ ἀδελφότητες εἶναι εὐνοησες καὶ ἔχουν τὰ μέσα νὰ διαμορφώσουν τὴς λέσχες τοὺς μὲ σπουδαίους καὶ φιλόδοξους πίνακες. Δουλεύοντας σὲ διακόσμηση μιᾶς τέτοιας λέσχης, τῆς Σκουόλα Σ. Ρόκκο, ὁ Τιντορέττο γίνετα: ὁ μεγαλύτερος καὶ ἀντιπροσωπευτικότερος ζωγράφος τῆς Ἀντιμεταρρύθμι-

σης¹⁹⁰. Ο πνευματικός του ξαναγεννημένος συμβαίνει γύρω στα 1560, όταν η Σύνοδος του Τριδέντου κοντεύει στο τέλος της και επικυρώνει τα θεολογικά της κείμενα με κλίτικη και ζήτηση. Οι μεγάλες ζωγραφίες της Σκουόλα Σ. Ρόμπα που δημιουργούνται σε αυτήν ξεχωριστές περιόδους, από έτη 1565-7 και 1576-87, απεικονίζουν τους ήρωες της Παλαιάς Διαθήκης, αφηγούνται τη ζωή του Χριστού και δοξάζουν τα μυστήρια της χριστιανικής θρησκείας. Από άποψη θεματικού υλικού αποτελούν την πιο περιεκτική σειρά εικόνων που δημιουργήσε η χριστιανική τέχνη από την εποχή του κύκλου νωπογραφιών του Γκιότιο στην Κοπέλλα ντέλλα Άρένα, και όσο αφορά το πνεύμα που τις ενέπνευσε, πρέπει να ανατρέξουμε στα γλυπτά των γοθικών καθεδρικών ναών για να δρομίσουμε τόσο ορθόδοξη περιγραφή του χριστιανικού κόσμου. Ο Μικελάντζελο είναι είδωλολάτρης που αγωνίζεται με τα μυστήρια του Χριστιανισμού, αν τον συγκρίνουμε με τον Τιντορέττο, ο οποίος κατέχει κιάλας με ασφάλεια τα μυστικά που ο προκατόχος του έπρεπε ακριβώς να παλέψει για να ξεκαθαρίσει. Οι βιβλικές σκηνές — ο Εθαγγελισμός, η Επίσκεψη της Παναγίας στην Ελισάβετ, ο Μυστικός Δείπνος, η Σταύρωση — δεν είναι πια για αυτόν ανθρώπινα συμβάντα, όπως ήταν για κλειστός καλλιτέχνης της Αναγέννησης, ούτε είναι απλά επεισόδια της τραγωδίας του Αυρωτή, όπως ήταν για τον Μικελάντζελο, αλλά μάλλον ήταν η όραση έκδηλη λωση των μυστηρίων της χριστιανικής πίστης. Στο έργο του Τιντορέττο, οι αναπαραστάσεις παίρνουν χαρακτήρα δραματικό και μολονότι συνενώνουν μέσα τους όλα τα νατουραλιστικά επίθετα της Αναγέννησης, η κύρια έντυπωση είναι μια πραγματική, πνευματική, εμπνευσμένη. Φαίνεται να υπάρχει εδώ απόλυτη έλλειψη χάσιματος ανάμεσα στο φυσικό και στο υπερφυσικό, στο κοσμικό και στο ήλιο. Όσοσο η τέλεια αυτή ισορροπία εκπροσωπεί μονάχα μια παραστατική εικόνα και πάλι χάνεται η ορθόδοξη χριστιανική σημασία των έργων. Η κοσμικότητα των μεταγενέστερων ζωγραφημάτων του Τιντορέττο συχνά είναι παγανιστική και μυθολογική, το πολύ - πολύ σύμφωνη με το χαρακτήρα της Παλαιάς Διαθή-

κης καθόλου όμως βασισμένη στο χριστιανικό Εθαγγέλιο. Όσα ξετυλίγονται μέσα σε αυτές τις ζωγραφίες έχουν κοσμολογική έκταση είναι το αρχαίο οραμα. Μεσα στο σπουδαιότερο και άγιο, Χριστός και Πατέρας Θεός, είναι: όλοι τους σε αλήθεια μετοχή, ήθηποιό και όχι δημιουργό του έργου. Στη ζωγραφία Ο Μωυσής δ γ α ζ ει τ ο νε ρ ο δ α π' τ ο β ρ α χ ο βιβλικός ήρωας δχ: μόνο πρέπει να απαρνηθεί το ρόλο του σαν κύριου προσώπου και να υποχωρήσει: μπροστά στο θαύμα του ξεπετάγματος του νερού, αλλά κι ο Θεός ο ίδιος γίνεται κινούμενο σώμα, περιδινούμενος τροχός φωτιάς μέσα στο μηχανισμό του σύμπαντος. Στην Πειρασμό και στην Ανάληψη επαναλαμβάνεται: το στο μακροσυμικό δράμα, που περιέχει πάρα πολύ λίγο ιστορικό καθαρισμό και αναφορά στα ανθρώπινα, ώστε να χαρακτηριστεί αυστηρά χριστιανικό και βιβλικό. Σ' άλλα έργα, όπως η Φύγη στην Αίγυπτο, και Μαρία ή Μαγδαληνή και Μαρία ή Αίγυπτις, το σκηνικό μεταμορφώνεται σε δραματικό μυθολογικό τοπίο, μέσα στο οποίο οι μαρφές εξαφανίζονται σχεδόν ολόκληρα, ενώ το φόντο δεσπόζει σε ολόκληρη τη σκηνή.

Μοναδικός πραγματικός διάδοχος του Τιντορέττο είναι ο Γκρέκο. Όπως κι η τέχνη του μεγάλου Βενετού μανιερίστα, η τέχνη του Γκρέκο εξελίσσεται στο κύριο μέρος της ανεξάρτητα από τις αλλαγές. Το Τολέδο, όπου εγκαθίσταται ο Γκρέκο μετά τα χρόνια της μαθητείας του στην Ιταλία, είναι μετά τη Μαδρίτη — έδρα της αλλαγής — και τη Σεβίλη — κύριο κέντρο εμπορίου και συγκοινωνιών — η τρίτη σε σπουδαιότητα πόλη της Ισπανίας της εποχής και το επίκεντρο της εκκλησιαστικής ζωής¹⁹¹. Δεν είναι σύμπτωση το ότι ο πιο βαθιά θρησκευτικός καλλιτέχνης από την εποχή του Μεσσηνίου διαλέξε αυτή την πόλη για να μείνει. Είναι αλήθεια ότι προσιάθησε να εξασφαλίσει διορισμό στην αίλη της Μαδρίτης¹⁹², όμως η άτυχία του είναι σημάδι ότι αιώμα και στην Ισπανία άρχισε να αναπτύσσεται ένας συναγωνισμός ανάμεσα στον αίλιό και στον θρησκευτικό πολιτισμό κι ότι για έναν

καλλιτέχνη καθώς ο Γκρέκο ή αυλική φόρμουλα του μανιερισμού είχε γίνει πάρα πολύ στενή. Η τέχνη του διόλου δεν είναι κρήνη της αυλικής καταγωγής της τεχνοτροπίας που χρησιμοποιεί, όμως ξεπερνά κατά πολύ την περιοχή του αυλικού. Η Ταφή του Κόμητα ● ρ γ κ α ● είναι τελετουργία καιά των κυρίως αυλικών τύπων, αλλά των χρόνων διψώνεται σε σφαίρες, όπου μένουν πίσω όλες οι καθαρά καινωτικές κι ανθρώπινες υποθέσεις. Από τη μία μεριά, είναι άψογη τελετουργική εικόνα από την άλλη, είναι αναταράσση ενός δράματος οδράνιου και γήινου μαζί, που συνεχεται από το πιο θαύ, τρυφερό και μυστηριώδες άσθημα. Τούτη ή κατάσταση της εσοροπίας στον Γκρέκο, όπως και στον Τιντορέττο, απολυθείται από μία περίοδο που χαρακτηρίζεται από παραμόρφωση, δυσαναλογία κι υπερβολή. Στον Τιντορέττο ή σκηνή των εικόνων πλαταίνει μέσα στο άπειρο του κοσμικού χώρου στον Γκρέκο ανακύπτουν λογικά ανεξήγητες άσυμφωνίες ανάμεσα στις μορφές, που μάς άναγκάζουν ν' ανεξηγήσουμε μίαν έρμηγνεία πέρα από τις κατηγορίες του ορθολογικού και του φυσικού. Στα τελευταία του έργα ο Γκρέκο πλησιάζει την εξαθλίωση της πραγματικότητας του Μικελάντζελο. Σ' έργα όπως ή Έπισκεψη της Παναγίας στην Έλισάβετ κι ο Γάμος της Μαρίας, που στην εξέλιξη του κατέχουν τη θέση της Pietà Rondanini, οι μορφές έχουν κιόλας διαλυθεί σε φώς κι έχουν γίνει χλωμές, άοώματες οκίες που γλιστρούν μέσα σ' έναν άπειρο, μη πραγματικό κι άφηρημένο χώρο.

Ο Γκρέκο δεν έχει ούτε αυτός άμεσα διάδοχο ζέκει μονάχος, με τη λύση που έδωσε στα φλέγοντα καλλιτεχνικά ζητήματα της εποχής. Σ' αντίθεση με τη Μεσαίωνα, του οποίου ή ένιαία τεχνοτροπία περιλάβαινε και τις τελειότερες ακόμα δημιουργίες της εποχής εκείνης, τώρα ή πλατιά διάδοση κερδίζεται μονάχα με μέσο επίπεδο καλλιτεχνικών επίπεδων. Το πνευματικό όφος του Γκρέκο δεν δίνεται έμμεσα έστω, όπως δίνεται ή συμπαντική κοσμοθεωρία του Ιταλικού μανιερισμού στην τέχνη του Μπρόγκελ. Γιατί, παρόλες τις διαφο

ρές, ή άσθηγη του κοσμολογικού είναι και σ' αυτόν τον τελευταίο καλλιτέχνη το κυρίαρχο στοιχείο, μολονότι, τελείως αντίθετα από τον Τιντορέττο λ.χ., τα σύμβολα του όλου συχνά είναι τα πιο άσήμαντα πράγματα, ένα θυνό, μία κοιλιά ή ένα κήμα. Στον Τιντορέττο το συνηθισμένο χάνεται μπροστά στην άνάσα του Ιαντός, ενώ στον Μπρόγκελ το πάλν έρίσκει μέσα σ' άντικείμενα της πιο καθημερινής μας πείρας. Αυτό που πραγματώνεται έδω είναι: μία καινούργια μορφή συμβολισμού, ή οποία λίγο - πολύ αντίτιθεται σε κάθε προσηγούμενο συμβολισμό. Στη μεσαιωνική τέχνη ή συμβολική σημασία αναγνωριζόταν τόσο πιο πειστικά, όσο πιο άπρόμαχη ήταν ή εικόνα από την έμπειρική πραγματικότητα, όσο ήταν πιο τυλιχιαρισμένη και στερεότυπη έδω αντίθετα ή συμβολική δύναμη της εικόνας αξιάνεται μαζί με την έφήμερη κι έπιφανειακή όψη του θεματικού όλικου. Έξαιτίας του άφηρημένου και συμβατικού χαρακτήρα του συμβολισμού τους τα μεσαιωνικά έργα τέχνης προσφέρονταν πάντα σε μία μόνο έρμηγνεία, ενώ οι μεγάλες καλλιτεχνικές δημιουργίες από την εποχή του μανιερισμού και μετά έπιδέχονται άμέτρητες δυνατές έρμηγνείες. Για να κατανοηθούν, τα ζωγραφήματα του Μπρόγκελ και τα γραφτά του Σαίξπηρ ή του Θερβάντες πρέπει να προσεγγίζονται πάντα από διαφορετική σκοπιά. ● συμβολικός τους ρεαλισμός, που όροθετεί την άρχή της μοντέρνας τέχνης, σαν άπόλυτη άνατροπή της δημρικής άμογένειας συνεπάγεται ριζικό διαχωρισμό ύπαρξης και σκοπού, ουσίας και ζωής, Θεού και κόσμου. Ο κόσμος έδω δεν έχει σημασία άπλώς έπειδή έρίσκει στην κατάσταση του είναι, όπως στον Όμηρο, κι ούτε τούτες οι καλλιτεχνικές άναπαράσεις είναι άληθινές άπλώς έπειδή διαφέρουν από τη φυσολογική πραγματικότητα, όπως συνέβαινε στο Μεσαίωνα, αλλά άπεναντίας με την άτέλειά τους και την έγγενη άκατανοησία τους κατευθύνουν σε μία πιο τέλεια, πιο πλήρη, με περισσότερη σημασία πραγματικότητα.

Από πρώτη όψη ο Μπρόγκελ φαίνεται να έχει λίγο καινέ σημαία με πλείστους από τους μανιεριστές. Στο έργο του δεν έχουμε τους de force (=ένστικτες προσπάθειες, κατορ-

θώματα — Στ.Μ.), ούτε καλλιτεχνική ψυλοφουλειά, ούτε ουσιαστικές και σπρεβλώσεις, ούτε αθάλαρες αναλογίες κι αντίφατικές συλλήψεις του χώρου. Φαίνεται, ιδιαίτερα εν προσέξοις τα έργα της τελευταίας του περιόδου απ' τή ζωη των χωρικών, ότι είναι ρωμαλέος νατουραλιστής και με κανένα τρόπο δεν ταυρίζεται στο πλαίσιο του προβληματικού, πνευματικά διαφοροποιημένου μανιερισμού. Στην πραγματικότητα όμως η κοσμοθεωρία του Μπρύγκελ είναι το ίδιο δικασμένη, κι η προσέγγιση της ζωής από μέρος του το ίδιο συνειδητή κι όχι αυθόμητη, όσο και των υπόλοιπων μανιεριστών. Συνειδητή όχι μόνο με την έννοια της στοχαστικότητος που είναι κοινή σε κάθε τέχνη μετά την Αναγέννηση, αλλά και με την έννοια ότι ο καλλιτέχνης δεν παρουσιάζει με περιγραφή της πραγματικότητας γενικά, αλλά συνειδητά και σκοπίμα παρουσιάζει την δική του εκδοχή, τη δική ή το ο έρμηνεία της πραγματικότητας, και με την έννοια ακόμη ότι όλο του το έργο θα μπορούσε να συγκελαιωθεί κάτω από την έπιγραφή «πως έχω βλέπω τα πράγματα». Τούτος είναι ο επαναστατικός νεωτερισμός και το κατεξοχή μοντέρνο γνώρισμα και στην τέχνη του Μπρύγκελ και στην τέχνη του μανιερισμού. Το μόνο που λείπει στο Μπρύγκελ είναι η εκλέπτυνση των πλείστων μανιεριστών, όχι όμως κι επικριτικώς ατομικισμός τους, ούτε ο υπέρτατος πόθος να εκφράσουν τον εαυτό τους. Κανείς ποτέ δε θα ξεχάσει την πρώτη του συνάντηση με το Μπρύγκελ. Χρειάζεται συχνά κάποια άσκηση προτού ο έπειρος παρατηρητής φτάσει σε σημείο να εκτιμήσει τα χαρακτηριστικά της τέχνης άλλων, και μάλιστα παλιότερων δασκάλων συνήθως αρχίζει μερδεύοντας τα έργα των διάφορων καλλιτεχνών. Όμως η ατομικότητα του Μπρύγκελ είναι αλησμόνητη και καταφανής. άκρια και για τον άρχαριο.

Η ζωγραφική του Μπρύγκελ μοιάζει επίσης στην υπόλοιπη μανιεριστική τέχνη κατά το ότι δεν προσπαθεί να τραβήξει το κοινό. Το γεγονός τούτο δεν αναγνωρίστηκε ποτέ πολύ απ' ότι κατανοήθηκε και ο γενικός τεχναστικός χαρακτήρας του έργου του, ο όποιος συνήθως θεωρήθηκε υγιής,

είλικρινής, άκέριος νατουραλισμός. Τόν εάφτισαν «χωρικό Μπρύγκελ» κι ο κόσμος έπεσε στην πλάνη να φαντάζεται ότι μια τέχνη που άπειροί είναι οι άνθρωποι που προσβίβεται και για τον άπλο λαό, ενώ στην πραγματικότητα η αλήθεια είναι μάλλον αντίθετη. Συνήθως μετέχει σε θεαματικές νεομηνίας και σκέπτονται κι αισθάνονται συντηρητικά ζητούν στην τέχνη μόν εικόνα του δικού τους τρόπου ζωής, την άπεικόνιση του δικού τους κοινωνικού περιγυρου. Οι καταπιεζόμενες τάξεις και αγωνίζονται να άνέθουν έπιθυμιον να δούν την άνω παράσταση των συνθηκών ζωής, και οι ίδιες εφοματίζονται σαν ιδεώδες στο όποιο άποσκοπούν, όχι όμως και των συνθηκών εκείνων από τις όποιες πασχίζουν να όγουν. Μονάχα άνθρωποι που οι ίδιοι είναι άνωτεροι απ' αυτές, νιώθουν συγκίνηση για την άπλη ζωή. Έτσι είναι και σήμερα, και δεν ήταν άλλούτεια και στο δέκατο έκτο αιώνα. Όπως άκριθώς η σημερινή εργατική και μικροαστική τάξη θέλει να βλέπει στον κινηματογράφο το περιβάλλον των πλουσίων κι όχι τις περιστάσεις της δικής της περιορισμένης ζωής, κι όπως άκριθώς τα εργατικά θεατρικά έργα στον παρασμένο αιώνα είχαν έξαιρετική έπιτυχία όχι στα λαϊκά θέατρα, αλλά στις άριστοκρατικές συνεικίες των μεγαλοουδέλων, έτσι κι η τέχνη του Μπρύγκελ δεν προσβίβεται για τους χωρικούς παρά για το άνωτερο ή πάντως το άστικό επίπεδο της κοινωνίας. Έχει καταδειχτεί ότι οι πίνακές του από τη ζωή των χωρικών έχουν την καταγωγή τους στον αυλικό πολιτισμό¹⁹³. Τα πρώτα σημάδια ενός ενδιαφέροντος για τη ζωή της υπάθρου σε θέμα τέχνης παρατηρούνται στις αδές, και στις ήμερολογιακές εικόνες των προσευχηταριών του δούκα του Μπέρρι έχουμε αυλικές άπεικονίσεις άγροτικών σκηνών ήδη από την άρχή του δέκατου πέμπτου αιώνα. Τέτοιου είδους εικονογραφήσεις άποτελούν τη μιά πηγή της τέχνης του Μπρύγκελ την άλλη τη διακρίνανε σε κείνα τα πατητοργικά έργα του κι αυτά προσβίβονταν πρωταρχικά για την αλλη και τους αθλικούς κύκλους και στα όποια, μαζί με τις κυράδες και τους κυρίους, και άχολοθνται με το κυνήγι, το χορό και τα παιγνίδια της κοινωνικής συννααστροφής, άπεικονίζονται και

ἄνθρωποι τῆς ὑπαίθρου, ξυλοκόποι κι ἀμπελοουργοί¹⁹⁴. Ἡ ἐντύπωση πού ἔκαναν τοῦτες οἱ περιγραφές τῶν ἡθῶν τῆς ὑπαίθρου καί τῆς φυσικῆς ζωῆς ἀρχικά δὲν ἦταν διόλου ἐμφατικά συναισθηματικὴ καὶ ρομαντικὴ — ἐντύπωση τέτοιου τέτοιου εἴδους πρωτοεμφανίστηκε στὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα — παρὰ μᾶλλον κομικὴ καὶ τραγελαφικὴ. Ἡ ζωὴ τοῦ ἀπλοῦ λαοῦ τῆς ὑπαίθρου καὶ τῆς ἐργατικῆς θεωροῦνταν σὰν κάτι ἀξιολογικὸ ἀπὸ τοὺς κύκλους ἐκείνους, γιὰ τοὺς ὁποίους προορίζονταν τὰ ἱστορημένα προσευχητάρια καὶ τὰ παραπετάσματα, σὰν κάτι ἀλλόκοτο κι ἐξωτικό, καθόλου ὅμως σὰν κάτι πού ἀγγίζει ἀνθρώπινα καὶ συγγινεῖ. Ἡ κυρίαρχη τάξη ἔδρισκε σὲ τοῦτες τὶς ἀναπαραστάσεις τῆς καθημερινῆς ζωῆς τοῦ ἀπλοῦ λαοῦ τὴν ἴδια εὐχαρίστηση πού ἔδρισκε καὶ στοὺς ἔμμετρος μύθους σὲ προηγούμενους αἰῶνες, κι ἡ μόνη διαφορὰ ἐξαρχῆς ἦταν ὅτι οἱ τελευταῖοι αὐτοὶ διασκέδαζαν καὶ τὶς κατώτερες τάξεις, ἐνῶ ἡ ἀπόλαυση τῶν πολυτίμων μικρογραφῶν καὶ ἔργων ταπητουργικῆς περιοριζόταν στοὺς ἀνώτερους κύκλους τῆς κοινωνίας. Ὅσοι ἐνδιαφέρονταν γιὰ τοὺς πίνακες τοῦ Μπρύγκελ θ' ἀνῆκαν ἐπίσης στὶς πιδ εὐπορες καὶ καλλιεργημένες τάξεις. Ὑστερα ἀπὸ παραμονὴ στὴν Ἀντιβέρπη, ὁ καλλιτέχνης ἐγκαθίσταται στὶς αὐλικές, ἀριστοκρατικές Βρυξέλλες, γύρω στὰ 1562 - 3. Ἡ μετακίνησή του αὐτὴ συμπίπτει μὲ τὴν τεχνολογικὴ ἀλλαγὴ, πού ἔχει σημαντικότερη σημασία γιὰ τὸ τελικὸ ὄφος του, καὶ μὲ τὴν στρόφῃ του στὸ θεματικὸ ὕλικό τῶν πινάκων ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν χωρικῶν, πινάκων πού ἐδραΐωσαν τὴ φήμη του¹⁹⁵.

7. Ἡ δευτέρα ἡττα τῆς ἱπποσύνης

Ἡ ἀναγέννηση τοῦ ἱπποτικοῦ ρομαντισμοῦ μὲ τὴν καινούργια φλόγα τοῦ ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τὴν ἥρωικὴ ζωὴ καὶ μὲ τὸ νέο κύμα ἱπποτικῶν μυθιστοριῶν (φαινόμενο πού πρωτοεμφανίζεται στὴν Ἰταλία καὶ στὴ Φλωρεντία κατὰ τὸ τέλος τοῦ δέκατου πέμπτου αἰῶνα καὶ κορυφώνεται στὴν Ἰσπανία καὶ στὴ Γαλλία τὸν ἐπόμενον αἰῶνα), οὐσιαστικά εἶναι σύμπτωμα τῆς ἀρχόμενης κυριαρχίας ἀπολυταρχικῶν μορφῶν διακυ-

βέρνησης, τοῦ ἐκφυλισμοῦ τῆς δημοκρατίας τῆς μεσαιῆς τάξης καὶ τῆς βαθμιαίας ἀφομοίωσης τοῦ δυτικοῦ πολιτισμοῦ πρὸς τὰ πρότυπα τῶν αὐλῶν. Τὰ ἱπποτικά ιδεώδη κι οἱ ἀντιλήψεις γιὰ τὴν ἀρετὴ εἶναι ἡ ἐξιδανικευμένη μορφή στὴν ὁποία μεταμφιέζουν τὴν ἰδεολογία τους ἢ καινούργια ἀριστοκρατία, πού προέρχεται ἀπὸ τὶς κατώτερες τάξεις, καὶ οἱ ἡγεμόνες. Ὁ αὐτοκράτορας Μαξιμιλιανὸς θεωρεῖται ὁ «τελευταῖος ἱππότης», ἀλλὰ ἔχει πολλοὺς διαδόχους πού ἀκόμα διεκδικοῦν αὐτὸ τὸν τίτλο, ἐνῶ ὁ Ἰγνάτιος Λογιόλα ἀποκαλεῖ κι αὐτὸς τὸν ἑαυτοῦ τοῦ «ἱππότη τοῦ Χριστοῦ» καὶ ὀργανώνει τὸ τάγμα του σύμφωνα μὲ τὶς ἀρχές τοῦ ἡθικοῦ κώδικα τῆς ἱπποσύνης, συνάμα ὅμως καὶ κατὰ τὸ πνεῦμα τῆς καινούργιας φιλοσοφίας τοῦ πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ. Οἱ ἴδιες οἱ ἰδέες τῆς ἱπποσύνης δὲν εἶναι πιά ἱκανές νὰ στηρίξουν τὴ νέα κοινωνικὴ δομὴ εἶναι πάρα πολὺ φανερὴ ἢ ἀσυμβίβαστα μὲ τὸ ὀρθολογικὸ πρότυπο τῆς οἰκονομικῆς καὶ κοινωνικῆς πραγματικότητας καὶ ἡ ἀπαρχαίωσή τους μέσα στὸν κόσμον τῶν «ἀνεμομύλων». Ὑστερ' ἀπὸ ἕναν αἰῶνα ἐνθουσιασμοῦ γιὰ τὸν πλανόδιο ἱππότη κι ἐντρύφησης στὶς περιπέτειες τῶν ἱπποτικῶν μυθιστοριῶν, ἡ ἱπποσύνη παθαίνει τὴ δευτέρη ἡττα της. Οἱ μεγάλοι ποιητὲς καὶ δραματοῦργοι τοῦ αἰῶνα, ὁ Σαίξπηρ κι ὁ Θερβάντες, εἶναι φερέφωνα τῆς ἐποχῆς τους — ἀπλῶς διακηρύσσουν ἐκεῖνο πού παντοῦ εἶναι φανερό, ὅτι ἡ ἱπποσύνη ἐξόφλησε κι ὅτι ἡ δημιουργικὴ της δύναμη ἔχει πιά γίνει πλασματικὴ.

Ποθενὰ ἡ καινούργια λατρεία τῆς ἱπποσύνης δὲν ἔφτασε στὸ ἴδιο ὄφος κι ἐνταση, ὅσο στὴν Ἰσπανία, ὅπου στὸ διάστημα ἀγῶνα ἑπτὰ αἰῶνων ἐναντίον τῶν Ἀράβων εἶχαν συγχωνευθεῖ σ' ἀκατάλυτη ἐνότητα τ' ἀξιώματα τῆς τιμῆς καὶ τῆς πίστης μὲ τὰ συμφέροντα καὶ τὸ γόητρο τῆς ἀρχουσας τάξης, κι ὅπου οἱ κατακτητικὸι πόλεμοι ἐναντίον τῆς Ἰταλίας, οἱ νίκες πάνω στὴ Γαλλία κι ἡ ἐκμετάλλευση τῶν θησαυρῶν τῆς Ἀμερικῆς προσφέρονταν πράγματι ἀπὸ μόνον τους σὰν περισσὲς προφάσεις γιὰ τὴν ἥρωποίηση τῆς τάξης τῶν στρατιωτικῶν. Ὅσοσο σὲ τούτῃ τὴ χώρα, ὅπου τὸ πρόσφατα ἀναζωογονημένο πνεῦμα τῆς ἱπποσύνης ἔλαμπε πιά ἀστρα-

φτερά, ήταν κι η έξοδος απ' την αυταπάτη μεγαλύτερη, όταν η κυριαρχία των ισοσύνων της Ιπποσύνης φάνηκε πλασματική. Παρόλες τις κατακτήσεις και τους θησαυρούς της, η νικηφόρα Ισπανία έπρεπε να υποχωρήσει μπροστά στην οικονομική υπεροχή των Ολλανδών εμπόρων και των Αγγλων πειρατών. Δεν ήταν σε θέση να αναπληρώσει τους δοκιμασμένους στον πόλεμο ήρωές της, ο περήφανος hidalgo (=ιδιόδαλγός, ευγενής — Σ.π.Μ.) έγινε ένας πειναλέος, αν όχι παλιάνθρωπος και τυχοδιώκτης. Οι Ιπποτικές μυθιστορίες αποδείχτηκαν ή λιγότερο κατάλληλη προετοιμασία, που μπορούσε κανείς να φανταστεί, για τα καθήκοντα που έπρεπε να αντιμετωπίσει, στο στερέωμά του μέσα στην πολιτική κοινωνία, ένας στρατιώτης πουχε πια κάμει τη θητεία του.

Η βιογραφία του Θερβάντες παρέχει ένα παράδειγμα στο έπακρο τυπικό του τί μπορούσε να συντύχει σ' έναν άνθρωπο που ζούσε κατά τη μετάβαση από τη ρομαντική Ιπποσύνη στο ρεαλισμό. Μή ξέροντας την Ιστορία του είναι αδύνατο να εκτιμήσουμε κοινωνιολογικά το Δ ό ν Κ ι χ ώ τ η. Ο συγγραφέας προέρχεται από άπορη οικογένεια που ανήκει στην Ιπποτική άριστοκρατία εξαιτίας της φτώχειας του αναγκάζεται να υπηρετήσει απ' τα νιάτα του σαν κοινός στρατιώτης στο στρατό του Φιλίππου Β' και να υποφέρει όλες τις κακουχίες των Ιταλικών εκστρατειών. Παίρνει μέρος στη Ναυμαχία του Λεπάντο, όπου τραυματίζεται σοβαρά. Γυρίζοντας από την Ιταλία στην πατρίδα του πέφτει στα χέρια Άλγερινών πειρατών, περνά πέντε χρόνια μαύρα σά φυλακισμένος, ίσαμπε που τον αφήνουν στα 1580, μετά από κάμποσες ανεπιτυχείς προσπάθειες να δραπετευθεί. Στην πατρίδα βρίσκει την οικογένειά του εξασθλιωμένη και στο χρέος ίσαμπε το λαίμο. Άλλά ούτε και γι' αυτόν δεν υπάρχει ταιριαστή άπασχόληση, για τον αξίω στρατιώτη, τον ήρωα του Λεπάντο, τον Ιππότη που τον πιάσαν αιχμάλωτο οι Άπιστοι πρέπει να μείνει ικανοποιημένος με την παρακατιανή θέση ενός άσημαντου φοροεισπράκτορα, έχει όλικές στενοχώριες, φυλακίζεται στα καλά καθούμενα ή για κάποια άσημαντη παράβαση και τελικά πρέπει και να δοκιμάσει την έμπειρία της κατάρρευ-

σης της στρατιωτικής δύναμης της Ισπανίας και της ήττας της ως προς τον Άγγλο στρατό. Η προαιώνια του μειωγμένο Ιππότη έπαναλαμβάνεται σε μεγαλύτερη κλίμακα στη μοίρα του καταραχτή Ιπποτικού έθνους. Όλο και περισσότερο γίνεται γι' αυτόν ξεκάρφο δτι ή μομφή και γιό την άποικια και γιό την έθνικη άποσχία θρίσκειται στον Ιστορικό άναρχισμό της Ιπποσύνης, στην άνεπικειρότητα του άνορθολογικού ρομαντισμού μέσα σε τούτη την όλότελα μη ρομαντική έποχή. Αν ό Δόν Κιχώτης άποδίδει την άσυμφωνία του κόσμου και των έδωδών του σεό μάγεμα της πραγματικότητας και δε μπορεί να καταλάβει την άσυμφωνία άνάμεσα στην θπαικμενική και στην άντικειμενική τέξη πραγμάτων, αυτό σημαίνει μονάχα δτι έσο γινόταν ή κοσμοϊστορική άλλαγή ατέως κομδταν, κι ότι έπομένως ό κόσμος των άνειρων του τσε φαίνεται ό μοναδικός πραγματικός κόσμος, ενώ ή πραγματικότητα φαίνεται: μαγικός κόσμος γεμάτος κακούς δαίμονες. Ο Θερβάντες στην στάση αυτή άναγνωρίζει την άπόλυτη έλλειψη έντασης και πόλωσης και έπομένως και την πλήρη άθεραπεία της βλέπει δτι ή έδεκτισμός του είναι έξίσου άναπάντητος από την οχοπία της πραγματικότητας όσο κι ή έξωτερική πραγματικότητα θά μείνει άναπέφρευκα άνεπηθόαστη απ' αυτόν, κι δτι έφός υπάρχει τούτη ή άσχετοσύνη άνάμεσα στον ήρωα και στο περίγυρό του, κάθε πράξη είναι καταδικασμένη ν' άστο χήσει.

Είναι πολύ πιθανό στην άρχή - άρχή να μην είχε ό Θερβάντες έπίγνωση της βαθύτερης σημασίας της ιδέας του και να σκεφτόταν μόνο να γράψει ισθώτα - πρώτα μιά παρωδία των Ιπποτικών μυθιστοριών. Γρήγορα όμως θά άναγνώρισε δτι δεν έπρεπε ν' άμεισθρηθούν άπλως τα άναγνώσματα των συγχρόνων του. Η παρωδία της Ιπποσύνης δεν ήταν κάτι κοινόοργιο ένώσω ζούσε: ό Ησόλτσι είχε κιόλας κοιροθέψει τις Ιπποτικές Ιστορίες, έν• στον Μπογιόφοντο και στον Άρισσο βρίσκουμε την ίδια έμπαικτική στάση άπέναντι στις χάρες της Ιπποσύνης. Στην Ιταλία, όπου ή Ιπποσύνη ως ένα σημείο εκπροσωπούνταν από στοιχεία της με-

σαίας τάξης, ή καινούργια ήπποσύνη δὲν πήρε τὸν ἑαυτὸ της ἐντελῶς σὰ σοφάρ. Ἐδῶ ἀναμφίβολα προετοιμάστηκε γιὰ τὴ σχετικιστικὴ στάση τοῦ ὁ Θεοδῶντες, ἐδῶ, στὴν πατριδὰ τοῦ φιλελευθερισμοῦ καὶ τοῦ ἀνθρωπισμοῦ, καὶ πιθανὸ στὴν ἱερατικὴ λογοτεχνία νὰ χρωστοῦσε τὸν πρῶτο ὑπαινεγμὸ τοῦ ἀστέιου του, πού δημιούργησε καινούργια ἐποχὴ. Πάντως τὸ ἔργο του δὲν περιορίζεται νὰ ξεχωρίσει ἀπλῶς ἀπὸ τὰς τεχνητὰς καὶ μηχανικὰς μυθιστορίες τῆς ἐποχῆς, ἢ νὰ γίνῃ μόνο μιὰ κριτικὴ τῆς ἀπαρχαιωμένης ἱπποσύνης, ἀλλὰ καὶ νὰ ἀποτελέσει κατηγορία ἐναντίον τοῦ κόσμου τῆς ξειλαγεμένης, χειροποιετῆς πραγματικότητος, ὅπου δὲν ἔμενε γιὰ ἕναν ἰδεαλιστὴ τίποτε ἄλλο παρὰ νὰ θαφτεῖ κάτω ἀπὸ τὴν ἰδέα εἶχε (=ἐμμονὴ ἰδέα — Σ.τ.Μ.) του. Ἐπομένως ὁ νεωτερισμὸς στὸ ἔργο τοῦ Θεοδῶντες δὲν ἦταν ὁ εἰρωνικὸς χειρισμὸς τῆς ἱπποτικῆς στάσης ἐπέναντι στὴ ζωὴ, παρὰ ἡ σχετικοποίησιν τῶν ὅσῳ κόσμων, τοῦ ρομαντικοῦ ἰδεαλισμοῦ καὶ τοῦ ρεαλιστικοῦ ὀρθολογισμοῦ. Τὸ καινούργιο ἦταν ἡ ἀκατάλυτὴ διαρχία τῆς κοσμοθεωρίας του, ἡ σκέψη ὅτι εἶναι ἀδύνατον νὰ πραγματοποιηθῇ ἡ ἰδέα στὸν κόσμον τῆς πραγματικότητος ἢ νὰ ἀναχθεῖ ἡ πραγματικότης στὴν ἰδέα.

Στὴ σχέση μὲ τὸ πρόβλημα τῆς ἱπποσύνης ὁ Θεοδῶντες καθορίζεται ὀλοκληρωτικὰ ἀπὸ τὴν ἀμφιπλευρικότητα τῆς μανιεριστικῆς προσέγγισις τῆς ζωῆς. Κυμαίνεται ἀνάμεσα στὴ δικαίωση τοῦ ἀπόκοσμοῦ ἰδεαλισμοῦ καὶ τῆς κοινῆς λογικῆς πού κατέχει τὴ σοφίαν τοῦ κόσμου τούτου. Ἄ·:· αὐτὸ προκρίπτει ἡ δική του συγκρουσόμενη στάση ἀπέναντι στὸν ἥρωά του, ἡ ὁποία εἰσάγει σὲ μιὰ καινούργια ἐποχὴ τῆς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας. Πρὶν ἀπὸ τὸ Θεοδῶντες εἶχαν ὑπάρξει στὴ λογοτεχνία μονάχα καλοὶ καὶ κακοὶ χαρακτήρες, ἀπελευθερωτὲς καὶ προδότες, ἄγιοι καὶ ἑλεστηριοὶ· ἐδῶ ὁ ἥρωας εἶναι· ἄγιος καὶ τρελὸς σ' ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ πρόσωπον. Ἄν αἰσθησθῇ τοῦ χιούμορ εἶναι· ἡ ἱκανότητά νὰ βλέπει ταυτόχρονα ὁὐδ' ἀντίθετες πλευρὰς ἑνὸς πράγματος, τότε ἡ ἀνακάλυψις τῆς διπλευρικότητος τοῦ χαρακτήρα σημαίνει ἀνακάλυψιν τοῦ χιούμορ στὸν κόσμον τῆς λογοτεχνίας — τοῦ εἶδους

ἐκείνου τοῦ χιούμορ πού περισσότερο ἦταν ἀγνωστο τὴν ἐποχὴ τοῦ μανιερισμοῦ. Ἄν κατέχουμε ἀνάλυση τοῦ μανιερισμοῦ στὴ λογοτεχνία πού νὰ προχωρεῖ ἰέρα ἀπὸ τὴ συνθησιμένη ἔκθεσι γιὰ τὸ μαρτυρισμὸ καὶ τὸ γκονγκορισμὸ^{195α}· Ἄν ἔμεις ἡ-θελοῦμε νὰ κάνῃ τέτοιον εἶδος ἀνάλυση, θάπρεπε ν' ἔρχοι ἀπὸ τὸ Θεοδῶντες ἴσο. Ἐκτός ἀπὸ τὴν κυμαινόμενη ἔννοια τῆς πραγματικότητος καὶ τὸ σέβησιμὸ τῶν ἐρίων ἀνάμεσα σὲ πραγματικὸ καὶ σὲ μὴ πραγματικὸ, θά μπορούσαμε ἐπίσης νὰ μελετήσουμε θαυμάσια σὲ ἔργο του τὰ ἄλλα βασικὰ γνωρίσματα τοῦ μανιερισμοῦ: τὴν κωμικὴ πού λάμπει μέσ' ἀπὸ τὴ σκοτεινὰ τῆς τραγωδίας, τὴν παρουσία τοῦ τραγικοῦ μέσα σὲ κωμικὸ, καθὼς καὶ τὴ δυαδικὴ φύσις τοῦ ἥρωα, πού τὸν κάνει νὰ φαίνεται γελοῖος τῇ μιᾷ στιγμῇ καὶ ἐξοχος τῇ ἄλλῃ. Κύριο ἐπίσης γνωρίσμα τοῦ ἔργου τούτου εἶναι τὸ φαινόμενον τῆς «συνειδητῆς αὐτοεξάπ-τησης»: οἱ ποικίλοι ὑπαινεγμοὶ πού κάνει ὁ συγγραφεὺς γύρω ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι· ὁ κόσμος τῆς ἀφήγησῆς του εἶναι πλασματικὸς, ἡ συνεχὴς ὑπέρθωσις τῶν συνόρων τὰ ὁποία χωρίζουν τὴν πραγματικότητα πού ἐνυπάρχει σὲ ἔργο ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ἔξω ἀπὸ τὸ ἔργο, ἡ ξεγνοιασιά μὲ τὴν ὁποία οἱ χαρακτήρες τοῦ μυθιστορήματος ὄχαινον ἀπὸ τὴ δική τους σφαίρα καὶ μπαίνουν στὸν κόσμον τοῦ ἀναγνώστη, ἡ ρομαντικὴ εἰρωνεία μὲ τὴν ὁποία, σὲ δεύτερον μέρος· γίνεται μινεὶα τῆς κῆτης τῶν κύριων προσώπων πού σπερεύθηκε μὲ τὸ πρῶτον μέρος τοῦ ἔργου — τὸ πῶς λ.χ. φτάνουν στὴν ἀλήθιαν τὸ δούκα χάρις στὴ λογοτεχνικὴ φήμη τους, καὶ ὁ τρόπος πού λέει· ὁ Σάντισο Πάντοσα γιὰ τὸν ἑαυτὸ του ὅτι εἶναι τοῦ Ἄδων Κιχάτη «ὁ σινεδοῦς, σ' ὄνομα Σάντισο Πάντοσα, καθὼς εἶναι· σὲ βιβλίον, ἢ θάπρεπε νάναί, ἔν δὲν τὸν ἔλλοξον σὲ λίκνον του, δηλ. σὲ τύπωνμα». Ἡ ἰδέα εἶχε πού ἔχει κατακυριεψῆ τὸ συγγραφεὺς εἶναι καὶ αὐτὴ μανιεριστικὴ, ὁ καταναγκασμὸς πού διέει· τίς κινήσεις του, καὶ ὁ χαρακτήρας ἀνδρείκελλον πού κινετὰ συνέπεια παίρνει· ἡ ὄλη δράσις. Τὸ ἀλλόκοτον καὶ ἰδιότροπον ἔφος τῆς ἀναπαράστασις, ἡ αὐθαίρετη, ἄμορφη καὶ ἀνοκονόμητη φύσις τῆς δομῆς, εἶναι σπουδαίαι μανιεριστικὰ, ὅπως εἶναι καὶ ἡ ἀκόρεσις εὐχαρίστησις

πού θρίσκει, ὁ ἀφηγητής εισάγοντας ὄλο καὶ περισσότερη περιγραφή ἀποστάσεων, ἀπέλινα καὶ περιγραφὰς τῶν κωμικογραφικῶν περιδήματα τῆς ἱστορίας, οἱ παρεκβάσεις καὶ τὸ λιώσιμος τῶν περιγραμμάτων κατὰ τὴν μετέθεσιν ἀπὸ τῆς μιᾶς σκηνῆς εἰς τὴν ἄλλη 196α. Ἡ ἀνάμιξη τοῦ ρεαλιστικοῦ καὶ τοῦ ρανταστικῶς στοιχείου ἐπὶ ὕψος, τοῦ νατουραλισμοῦ τῶν λεπτομερειῶν καὶ τῆς μὴ πραγματικότητος τῆς ὀλιγῆς σύλληψης, ἡ συνένωση τῶν χαρακτηριστικῶν τῆς ἰδεαλιστικῆς ἱστορικῆς μυθιοστορίας καὶ τῆς χυδαίας λητομυθιοστορίας, ὁ συνδυασμὸς διελόγου πού βασίζεται εἰς τὴν καθημερινὴν συνουσία (τὸν ὅτιο ὁ Θεοδάντες εἶναι ὁ πρῶτος μυθιοστοριογράφος πού χρησιμοποιεῖ 197) μὲ τοὺς τεχνητοὺς ρυθμοὺς καὶ τὰ φαικτὰ σχήματα λόγου τοῦ ἐγκεφαλισμοῦ (conceptivism) — ὅλα αὐτὰ εἶναι στοιχεῖα μενιερίστικα. Τὸ γεγονός ὅτι ὁ κόσμος παρουσιάζεται ἐπὶ ἀλήθεια ἐπὶ ποσοῦς διαμόρφωσης καὶ ἀνάπτυξης, ὅτι ὁ μῦθος ἀλλάζει κατεύθυνση, ὅτι ὁ συγγραφεὺς μεταβάλλει τοὺς χαρακτήρες εἰς τὴν ἱστορία τῆς ἀφήγησης, ὅτι μιὰ τόσο σπουδαία καὶ ὀλοφάνερη ἀπαραίτητη μαρτυρὴ καθὼς ὁ Σάνσο Πάνσο εἶναι: ἐντελῶς ὑστερογενῆς σκέψης, ὅτι τὸ πρόσωπο τοῦ Δὸν Κιχῶτης θεματῆα γίνεται τόσο θεώτερο καὶ ἐξιδανικευμένο, ὥστε ὁ Θεοδάντες (ὅπως θεοκρίωσκν 198) καταλήγει νὰ μὴν καταλαβεῖται ὅτι καὶ ὁ ἴδιος τὸν ἥρωά του — ὅλα αὐτὰ εἶναι κατὰ πολὺ τυπικὸ τρῆπο στοιχεῖα μενιερίστικα. Καὶ τέλος, εἶναι ἡ ἔλλειψη ὁμοιομορφίας εἰς τὴν ἐκτέλεση, ἡ ἀνάμιξη τῆς δεξιοτεχνίας καὶ τῆς λεπτότητας μὲ τὴν ἀμέλεια καὶ τὴν χοντροκοπιά, ἐξαιτίας τῶν ὁπείων ὁ Δὸν Κιχῶτης χαρακτηρίστηκε ὡς τὸ πῦρ ἀφρόντιστο ἀπ' ὅλες τῆς μεγάλης λογοτεχνικῆς δημιουργίας 199 — ἂν καὶ ὁ ἰσχυρισμὸς αὐτὸς εἶναι μόνάχα ἐπὶ μιᾶς ἀληθείας, ἐφ' ὅσο ὑπάρχουν ἔργα τοῦ Σαίξπηρ πού ἀξίζουν ἐξίσου αὐτὸ τὸ χαρακτηρισμὸ.

Ὁ Θεοδάντες καὶ ὁ Σαίξπηρ εἶχαν σχεδὸν τὴν ἴδια ἡλικία: πέθαναν τὴν ἴδια χρονιά, ἂν καὶ ἔχι ἐπὶ τὸν ἴδιον χρόνον τῆς ζωῆς τους. Τὰ σημεῖα ἐπαφῆς ἀνάμεσα εἰς τὴν κοσμοθεωρίαν καὶ εἰς τὰ καλλιτεχνικὰ προθέσεις τῶν δύο συγγραφέων εἶναι ἀνερίθμητα, ἔμως ἡ συμφωνία τους πούθενά ἂν εἶναι τόσο σημαντικὴ

ὅσο ἐπὶ ἀνεφορά μὲ τὴν ἱπποσύνη, πού καὶ οἱ δύο τους τὴ θεωροῦν ἑπιπροσώπων καὶ παραπροσώπων. Σαίξπηρ εἶναι ἐπὶ ἑπιπροσώπων φωνία, τὰ εἰσθηματὰ τους ἐπὶ σχέση μὲ τὰ ἰδεώδη τῆς ἱπποσύνης εἶναι πολὺ διαφορετικὰ, καθὼς βέβαια πρέπει νὰ τὰ περιμένουμε ἔχοντας μπροστὰ μας ἕνα τόσο πολὺπλοκο φαινόμενο. Ὁ δραματοουργὸς Σαίξπηρ παίρνει πῦρ θετικὴ στάση ἀπέναντι εἰς τὴν ἰδέαν τῆς ἱπποσύνης ἀπὸ τὸ μυθιοστοριογράφου Θεοδάντες, ὄντας ὅμως πολίτης τῆς Ἀγγλίας, πού θρίσκει ἐπὶ πῦρ προοδευτικὸ στάδιο κοινωνικῆς ἀνάπτυξης, ἀπορρίπτει τὴν ἱπποσύνη ὡς τάξην ἐξύτερα ἀπ' ὅτι ὁ Ἰσπανός, ὁ ὅποιος ἐξαιτίας τῆς ἱπποτικῆς του κατὰγωγῆς καὶ τῆς στρατιωτικῆς σταδιοδρομίας του, ἂν εἶναι τόσο πολὺ ἀμερόληπτος. Ἔστω καὶ μόνο γιὰ λόγους ὄψους, ὁ δραματοουργὸς δὲ θέλει ν' ἀπαρνηθῆ τὴν κοινωνικὴ προώθηση τῶν ἡρώων του: πρέπει νὰναι ἡγέμονες, στρατηγοὶ καὶ μεγαλόαρχοντες γιὰ νὰ στέλνουν ἀπέναντι ἐπὶ ὁμοίαν τοὺς ἀνθρώπους πλάσματα πᾶνω εἰς τὴν σκηνὴν καὶ πρέπει νὰ πέφτουν ἀπὸ ἀρκετὸ ὕψος γιὰ νὰ κάνουν ἀντίστοιχα θεατικὰ ἐντύπωση μὲ τὴν ἐξοικνη ἀλλαγὴ τῆς μοίρας τους.

Υπὸ τοὺς Τυδὸρ ἡ βασιλεία εἶχε ἐξελιχθῆ ἐπὶ δεσποτισμῷ. Οἱ εὐγενεῖς εἶχαν σχεδὸν ὀλοτελα καταστραφεῖ ἐπὶ τέλος τοῦ πολέμου τῶν Δύο Ρόδων, ἀλλὰ ἡ κατώτερη ἀριστοκρατία, οἱ μικροκτημετεῖς ἱπότες καὶ ἡ μεσαία τάξην τῶν κώλων ἤθελεν προπαντὸς εἰρήνην καὶ τάξην — ὅτι γνοιάζονταν γιὰ τὸ εἰ κυβέρνηση εἶχαν, ἐφ' ὅσο αὐτὴ ἦταν ἀρκετὰ ἰσχυρὴ γιὰ νὰ ἐπιθέσκει τὴν ἐπ' ἀνὰ τοῦ τῆς ἀναρχίας. Ἀμέως πρὶν ἀπὸ τὴν ἀνοδο τῆς Ἐλισάβετ ἐπὶ θρόνον, ἡ χώρα ξαναχτυπήθη ἀπὸ τὴν φρίκην τοῦ ἐμφύλιου πολέμου: οἱ θρησκευτικοὶ ἀνταγωνισμοὶ φάνηκε πῶς εἶχαν γίνεαι πῦρ ἀσυμφιλίωτοι ἀπὸ ποτὶ, ὁ ἐθνικὸς προυπολογισμὸς ἦταν ἐπὶ ἀπελιτιστικὴ θέση, οἱ ἐξωτερικὲς ὑποθέσεις ἦσαν συγχυσμῆνες καὶ καθόλου χωρὶς κινδύνους. Τὸ γεγονός καὶ μόνο ὅτι ἡ βασιλισσα κατάφερε ἐν μέρει ν' ἀπομακρύνει καὶ ἐν μέρει νὰ διαφύγει αὐτοὺς τοὺς κινδύνους, τῆς ἐξασφάλισε κάποιον βαθμὸν δημοτικότητας ἐπὶ πολλὰς μερίδες τοῦ πληθισμοῦ. Γιὰ τῆς προνομιούχες καὶ κατέχουσες τάξεις ἡ βασιλεία τῆς προπαντὸς οἰμικτῆς ὅτι ἡ

ταν προστατευμένοι από την απειλή κινδύνου επαναστατικών κινημάτων από τα κάτω. Όλοι οι φόβοι που έτρεφε η μεσαία τάξη για την αξίωση των εξουσιών του ήγειμνα καθυσχάστηκαν από την υποστήριξη που θρήκαν στη μοναρχία κατά την διεξαγωγή του ταξικού πολέμου. Η Έλσαζετ πρώτα με λίγες μέρες την καπιταλιστική οικονομία όπως πολλοί άρχοντες της εποχής της συνεχώς έρισκόταν σε οικονομικές δυσκολίες και μάλιστα πήρε άμεσα μέρος στα έγχειρήματα του Ντρέικ και του Ράλεϊ. Η ιδιωτική επιχείρηση είχε τα εύεργετήματα μιας άνηκουστης ΐσαμε τώρα προστασίας όχι μόνο ή κυβέρνηση, αλλά και ή νομοθεσία επισημασθήκε για να φροντίσει τα συμφέροντα εκείνης 200. Η προσδοκώμενα οικονομία ανέβαινε άδύκατα, ενώ το πνεύμα της απόκτησης κέρδους, που ήταν συνδεδεμένο μ' αυτή, άγκάλιαζε όλόκληρο το έθνος. ● καθένας που ήταν οικονομικά εδκίνητος έντροφεύσε στην κερδοσκοπία. Η πλούσια άστική τάξη και οι γαιοκτήμονες ή βιομηχανικά άνεργοί εθνεαίς οχημάτισαν τη νέα άρχουσα τάξη. Η σταθεροποίηση της κοινωνίας εκφράζεται στη συμμαχία ανάμεσα στα Στέμμα και σε τούτη την καινούργια τάξη. Πάντως, δέν πρέπει να ήπεριμα κανείς την πολιτική και πνευματική επιρροή των κοινωνικών αυτών στρωμάτων. Η αλλη, στην όποια εξακολουθεί να δημιουργεί τη μόδα ή παλιά άριστοκρατία, άποτελεί τό επικεντρο της δημόσιας ζωής και το Στέμμα έόνοε! τους άδλικούς εύγενείς άπέναντι στη μεσαία τάξη και στην κατώτερη άριστοκρατία, όπου μπορεί να κάνει χωρίς θλάβη και κίνδυνο. Από την άλλη μεριά, ή σύλλη ήδη κατά ένα μέρος άποτελείται από ανθρώπους που για πρώτη φορά υπό τους Τυδάρ άνέστηκαν στην τάξη των εύγενών, ενώ με τον πλούτο τους τους δόθηκε και ή δυνατότητα ν' άνέβουν κοινωνικά. Οι πολύ λίγοι άπόγονοι των παλιών εύγενών και τα μέλη της τάξης των εύπετριδών της άπαρχίας είναι όλόκληρα πρόθυμοι να κάμουν γάμους και να συνεργαστούν οικονομικά με την πλούσια και συνηθητική μερίδα της μεσαίας τάξης. Έδώ, όπως σε όλόκληρη σχεδόν την Εθρώπη, ή κοινωνική ίσοπέδωση έπέρχεται έν μέρει με

τά παιδιά ανθρώπων της μεσαίας τάξης που έκαμαν γάμους με την άριστοκρατία και έν μέρει με την τοποθέτηση των νεαρότερων γόνων της τάξης των εύγενών σε άστικά επαγγέλματα. Πάντως, στην Άγγλία, όπου κανένας είναι ή δεύτερη περίπτωση, οδριαστικά λαθαίνει χώρα ή ίσοπέδωση προς τα κάτω, των εύγενών προς τη μεσαία τάξη, σε αντικοιστολή προπαντός με τη Γαλλία, όπου τό χαρακτηριστικό φαινόμενο είναι ή άνοδος της μεσαίας τάξης στην τάξη των εύγενών. Στην Άγγλία τό γεγονός, ότι ή μοναρχία είχε άποκαταστήσει την τάξη ύστερ' από διαμάχες που κράτησαν αιώνας και ήταν τώρα έτοιμη να έγγυηθεί την ασφάλεια των ιδιοκτητριών τάξεων, παρέμεινε ή άποφοιστικός παράγοντας που διείπε τη σχέση της άνώτερης μεσαίας τάξης και της τάξης των εύπατριδών της άπαρχίας προς το Στέμμα. Η άρχή της τάξης, ή ιδέα της εξουσίας, και της ασφάλειας, γίνεται ή βάση για τη θεώρηση της ζωής από μέρους της μεσαίας τάξης, έφάσο οι φιλόπλοιντες τάξεις άποκτούν έλο και περισσότερο συνείδηση του γεγονότος ότι δέν υπάρχει για αυτές τίποτε πιο επικίνδυνο από μάν άδύνατη κυβέρνηση και από την ήπόσκαψη της κοινωνικής ίεραρχίας. ● Όταν κλονίζεται ή ίεραρχία... τότε ή δουλειά δέν πάει καλά (Γρωίλος και Χρυσίδα 1, 3, μεταφ. Ρώτα — Σ.τ.Μ.) — αυτή είναι ή πεμπτοσύα της κοινωνικής τους φιλοσοφίας. Ο φόβος τους για τό χάος έξηγει τη βασίλοφροσύνη του Σαίξπηρ και των συγχρόνων του. Η σκέψη της άναρχίας τους κυνηγά παντού ή τάξη του σύμπαντος και ή κατάλυση με την όποια τους φαίνεται πως άπειλείται: ή τάξη αότη, είναι κύριο θέμα στους στοχασμούς και στα γραφτά τους 201. Δίνουν στην εικόνα της κοινωνικής άταξίας τις διαστάσεις διαταραχής της άρμονίας του σύμπαντος και έρμηνεύουν τη μουσική των ούρανών σφαιρών σε νικητήριο τραγούδι των άγγέλων της είρήνης που θριαμβεύουν ενανω στα στασιαστικά στοιχεία.

Ο Σαίξπηρ βλέπει τον κόσμο με τα μάτια του εύπορου, φιλελεύθερης γενικά νοσηροπίας, σκεπτικιστή και από μερικές άπόψεις θγαλμένου από άταπάτες κατόικου της τό

λης. Έκφράζει πολιτικές απόψεις ριζωμένες στην ιδέα των ανθρώπινων δικαιωμάτων — όπως θα τή λέγαμε σήμερα — καταδικάζει τις παρεμβάσεις της εξουσίας και την καταπίεση του άπλου λαού, αλλά επίσης καταδίδνάζει αυτό που ή νομάζει προπέτεια κι υπερίσχυση του όχλου και, μέσα στην άστική του στενοχώρια και στο φόβο της άναρχίας, θέτει την άρχή της «τάξης» πάνω από κάθε σκέψη φιλανθρωπίας. Οι συντηρητικοί κριτικοί συμφωνούν συνήθως ότι ο Σαίξπηρ περιφρονεί τον άπλο λαό και μισεί τον «όχλο» του πεζοδρομίου, ενώ μερικοί σοσιαλιστές, που θα ήθελαν να τον διεκδικήσουν γι' άνθρωπο δικό τους, φρονούν ότι δέ μπορεί να τεθεί ζήτημα μίσους και περιφρόνησης προς αυτή την κατεύθυνση κι ότι δέν έχουμε τό δικαίωμα να ζητάμε από ένα ποιητή του δέκατου έκτου αιώνα να έχει πάρει θέση στο πλευρό του προλεταριάτου, όπως τό καταλαβαίνουμε σήμερα, κι ακόμα λιγότερο έφόσο αυτό τό είδος προλεταριάτου ήταν άνύπαρκτο εκείνη την έποχή²⁰². Τά έπιχειρήματα του Τολστόι και του Σώ, που τρωτίζον τίς πολιτικές απόψεις του Σαίξπηρ με κείνες των άριστοκρατών ήρώων του — προπαντός του Κοριολανού — δέν είναι ιδιαίτερα πειστικά, έστω κι άν είναι αξιοπαρατήρητο με πόσο φανερό χαρακίστηναι ο Σαίξπηρ να προσβάλλεται ο άπλος λαός — πράγμα που λέγοντάς το δέν πρέπει όμως να ξεχνάμε με πόση άπόλαυση ανταλλάζονταν οι προσβολές, σαν αυτοσκοπός, στην έλισκεβειανή σκηνή. Ασφαλώς ο Σαίξπηρ δέν επικροτεί τίς προκαταλήψεις του Κοριολανού, αλλά οι αξιοθρήνητες αυταπάτες του άριστοκράτη δέ χαλούν τή χαρά που νιώθει στην όψη του «περίφημου ανθρώπου». Βλέπει άφ' ύψηλου τίς πλατειές μάζες του λαού μ' ένα αίσθημα άνωτερότητας στο όποιο — όπως παρατήρησε κιόλας ο Κόβλεριτζ — υπάρχει ένα μίγμα απέχθειας και υπομονετικής καλοσύνης. Στο σύνολό της ή προσέγγισή του ανταποκρίνεται στη στάση των ανθρωπιστών, των όποιων τά συνθήματα, που άναφέρονται στο «άκαλλιέργητο», «πολιτικά άνώριμο», «άστατο» πλήθος, επαναλαμβάνει χωρίς δόλα Εύθύς όμως μόλις άναλασμάσμε, ότι ή άγγλική άριστοκρατία, που έζησε στε-

νότερα δεμένη με τον ανθρωπισμό, προσεγγίζει τον άπλο λαό με περισσή κηπουρία και καλή θέληση άπ' ότι ή μεσαία τάξη, ή όποία άπειλείται πιο άμεσα από τίς οικονομικές ελλείψεις του προλεταριάτου, και ότι ο Μπώμσον και ο Φλέτσερ λχ., που έρίσκοντα κονύτερα στην άριστοκρατία άπ' όποιονδήποτε επαγγελματία συνάδελφο του Σαίξπηρ, παρουσιάζουν τον άπλο λαό σε φώς ευμενέστερο από πλείστους όσους δραματουργούς της περιόδου αυτής²⁰³ — τότε άμέσως θα γίνει φανερό ότι οι έπιφυλάξεις αυτές δέν έχουν πολιτιστική μονάχα προέλευση. ●σο όμως ψηλά ή χαμηλά κι άν εκτιμούσε ο Σαίξπηρ τίς διανοητικές κι ήθικές ιδιότητες των μαζών, σο πολλή ή λίγη συμπάθεια κι άν έδειχνε για τό «βρωμοπόδρο» και «τίμι» άπλο λαό, όμως θα ήταν υπερβολική άπλούστευση των γεγονότων να τον παρουσιάσουμε άπλώς σαν όργανο στα χέρια της αντίδρασης. ● Μαρκ και ο Engels διάγινωσαν κι έδω τον άποφασιστικό περάγοντα τό ίδιο όρθό σο και στην περίπτωση του Μπαλζάκ: κι οι δυο συγγραφείς, παρόλη τή θεμελιώδη συντηρητική τους προσέγγιση, ήσαν σκεπταίς της προόδου, γιατί κι οι δυο είχαν άναγνωρίσει τήν κρίσιμη και μή προοπτική ύψη της κατάστασης, μέσα στην όποία πλείστοι από τους συγχρόνους τους άρκοούνταν να επαναπαυθούν. “Ό,τι και να φρονούσε ο Σαίξπηρ για τή μοναρχία, για τή μεσαία τάξη και για τον άπλο λαό, τό γεγονός και μόνο ότι έξέφρασε μία τραγική όψη της ζωής και τήν πιο βαθειά άπαισιοδοξία σε μία έποχή έθνικής άνάδου και οικονομικής εϋμερίας (άπ' τήν όποία κι ο ίδιος κέρδισε τόσα), είναι μαρτυρία της έσθησης κοινωνικής υπευθυνότητας που είχε και της πεποίθησής του ότι μέσα σ' αυτόν τον μισο-Παράδεισο δέν ήταν όλα τέλεια. Ασφαλώς δέν ήταν επαναστάτης κι αγωνιστής άπό φυσικού του, όμως βρισκόταν στην ίδια πλευρά με κείνους που με τον υγιή όρθολογισμό τους έμπόδιζαν τήν άκρίβωση της φεουδαλικής τάξης των ευγενών, όπως ακριβώς κι ο Μπαλζάκ ήθελε κι άσυνείδητα έγινε ένας από τους προδρόμους του σύγχρονου σοσιαλισμού εγγάζοντας τό προσοπτείο από τήν ψυχολογία της μεσαιας τάξης.

Τὰ ιστορικά δράματα τοῦ Σαίξπηρ κάνουν ἀρκετὰ φανερό διὰ τὸν ἀγῶνα ἀνάμεσα στὸ Στέμμα, τὴ μεσαία τάξη καὶ τοὺς κατώτερους εὐγενεῖς, ἀπὸ τὴ μιὰ, καὶ στὴ φεουδαλικὴ ἀριστοκρατία, ἀπὸ τὴν ἄλλη, ὁ δραματοουργὸς διόλου δὲ θρῆσκόνταν στὴν πλευρὰ τῶν σκληρῶν καὶ ἀλαζόνων στασιαστῶν. Τὰ συμπεράσματα καὶ οἱ ροπές τοῦ τὸν προέβλεψαν στὰ κοινωνικὰ στρώματα ποὺ ἀγκάλιαζαν τὴ μεσαία τάξη καὶ τὴν ἀριστοκρατία μὲ τὴ φιλελεύθερη νοσοτροπία, ἡ ὁποία εἶχε υἱοθετήσει τὴ θεώρηση τῆς μεσαίας τάξης καὶ ὁπωσδήποτε ἀποτελοῦσε προοδευτικὴ ὁμάδα, σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν παλιὰ φεουδαλικὴ τάξη τῶν εὐγενῶν. Ὁ Ἀντώνιος καὶ ὁ Τίμων, οἱ πλούσιοι, καλλιεργημένοι, γενναῖοι ἔμποροι μὲ τοὺς ἐξευγενισμένους τρόπους καὶ τὴν ἀρχοντικὴ συμπεριφορά, ἴσως νὰ πλησίαζαν πρὸς τὸν ἰδεώδες του. Παρόλως τίς συμπάθειές του γιὰ τὴ στάση τῆς ἀρχουσας τάξης ἀπέναντι στὴ ζωὴ, ὁ Σαίξπηρ στάθηκε πάντα στὸ πλευρὸ τῆς υγιούς κοινῆς λογικῆς, τῆς δικαιοσύνης καὶ τοῦ αὐθόρμητου αἰσθηματός ὅποτεδήποτε τοῦτες οἱ ἀρετὲς τῆς μεσαίας τάξης συγκρούστηκαν μὲ τὰ σκοτεινὰ ἐλατήρια τοῦ ἀνορθολογικοῦ ἱπποτικοῦ ρομαντισμοῦ, τῆς δεισιδαιμονίας καὶ τοῦ θολοῦ μυστικισμοῦ. Ἡ Κορδέλια εἶναι ἡ ἀγνότερη ἐνσάρκωση τῶν ἀρετῶν αὐτῶν, καταμεσίς στὸ φεουδαλικὸ τῆς περιβάλλοντος 204. Γιατὶ ὅσοδήποτε ψηλά καὶ ἂν τοποθετεῖ ὁ δραματοουργὸς Σαίξπηρ τὴ διακοσμῆτικὴ ἀξία τῆς ἱπποσύνης, δὲ μπορεί νὰ συμπιλωθεῖ μὲ τὸν ἀχαλίνωτο ἠδονισμό, τὴν ἀστόχαστη ἥρω-λατρία, τὸν ἄγριο, ἀτιθάσσευτο ἀτομικισμό αὐτῆς τῆς τάξης. Ὁ Σέρ Τζῶν Φάλσταφ, ὁ Σέρ Τόμπυ Μπέλτς, ὁ Σέρ Ἀντριου Ἀγκιουτσηκ εἶναι ἀδιάντροπα παράσιτα ὁ Ἀνιλλέας, ὁ Αἰας, καὶ ὁ Χότσομπ 204α κούφιοι, καυχησιάρηδες ντακῆδες οἱ Πέρσουδες, οἱ Γκλεντόουερ, οἱ Μόρτιμερ ἀνελέητοι ἐγωιστὲς — καὶ ὁ Λήρ ἓνας φεουδάρχης δεσπότης σ' ἓνα κράτος ὅπου βασιλεύουν οἱ ἥρωικοῖπποτικὲς ἠθικὲς ἀρχές καὶ ὅπου τίποτε εὐγενικό, στοργικό καὶ σεμνὸ δὲν ἔχει πιθανότητα νὰ ἐπιζῆσει.

Θεωρήθηκε ὁλοτέλα δυνατὸ ν' ἀναπλάσουν τὴν ἀντίληψη τοῦ Σαίξπηρ γιὰ τὴν ἱπποσύνη ἀπὸ τὴν ἀπεικόνιση τοῦ χα-

ρακτήρα τοῦ Φάλσταφ. Ὁμως ὁ Φάλσταφ ἐκπροσωπεῖ μονάχα ἓνα τῶπο σαίξπηρικοῦ ἱπποτικῆ — διηλαθῆ τὸν ἱπποτικῆ πρὸς οἱ οικονομικὲς ἐξελίξεις τὸν ζερίζωσαν, ἐνῶ ἡ υἱοθέτηση ἀπὸ μέρους του τῆς θεώρησης τῆς μεσαίας τάξης τὸν διέφθερε, ποὺ ἐγινε καιροσκόπος καὶ κυνικός καὶ ποὺ ὡστόσο ὁσάκις νὰ κερυθαινοῦν οἱ ἀλλοτριότητες οἱ ἥρωικὲς ἰδεολογίαι. Συνταιριάζει μέσα του γνωρίσματα ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα τοῦ Ἄν Κιχώτη μὲ κάμποσες ιδιότητες τοῦ Σάντισο Πάντσα, ἀλλὰ ἀντίθετα ἀπὸ τὸν ἥρωα τοῦ Θερδάντες, τοῦτος εἶναι μοναχὴ γελοιογραφία. Χαρακτῆρες ὅπως ὁ Βρούτος, ὁ Ἄμλετ, ὁ Τίμων καὶ προπαντὸς ὁ Τρωῖλος ἐκπροσωποῦν πρὸς καθαρά τὸν τύπο τοῦ Ἄν Κιχώτη 205. Ὁ ἀλλόκοσμος ἰδεολογικός τους, ἡ ἀφέλεια καὶ ἡ εὐπιστία τους εἶναι διὰς ἰδιότητες ποὺ τίς ἔχουν κοινὰς μὲ τὸν Ἄν Κιχώτη τὸ μόνο ἰδιόμορφο χαρακτηριστικὸ τοῦ σαίξπηρικοῦ δράματος εἶναι τὸ τρομερὸ τους ζήνημα ἀπὸ τὴν ἀταπότη καὶ ἡ ἀνεπίπτη ἀθλιότητα ποὺ ἀκολουθεῖ τὴν καθυστερημένη ἀναγνώριση τῆς ἀλήθειας ἀπὸ μέρους τους.

Ἡ στάση τοῦ Σαίξπηρ ἀπέναντι στὴν ἱπποσύνη εἶναι πολὺ μπλεγμένη καὶ ὅτε ὁλοτέλα συνεπής. Μεταμορφώνει τὴν παρακμὴ τῆς ἱπποσύνης, τὴν ὁποία στὰ ἱστορικά του ἀκόμα ἐργα περιγράφει μὲ πλήρη ἱκανοποίηση, σὲ τραγωδία τοῦ ἰδεολογικοῦ — ὄχι ἐπειδὴ εἶχε προσεγγίσει περισσότερο τὸ ἰδεώδες τῆς ἱπποσύνης, ἀλλὰ ἐπειδὴ εἶχε καὶ αὐτὸς ἀποξενωθεῖ ἀπὸ τὴ «μὴ ἱπποτικὴ» πραγματικότητά καὶ τὸ μακιαβελλισμὸ τῆς. Τώρα εἶχε γίγει φανερό, ποὺ ἐδήγησε τὴ κυριαρχία αὐτοῦ τοῦ δόγματος! Τὸ Μάρλοου ἐξακολουθοῦσε νὰ τὸν γοητεύει ὁ Μακιαβέλλι, καὶ ὁ νεαρὸς Σαίξπηρ, ὁ συγγραφέας τοῦ χρονικοῦ τοῦ Ρίχαρδου Γ' προφανῶς ἦταν πρὸς ἐθνομαιώδης γι' αὐτὸν παρὰ ὁ κατοπινὸς Σαίξπηρ, γιὰ τὸν ὅποιο, ἴσως καὶ γιὰ τοὺς συγχρόνους του, ὁ μακιαβελλισμὸς εἶχε γίγει ἐφιαλτῆς. Εἶναι ἀδύνατον νὰ περιγράψουμε ἐνιαῖα, ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὰ διάφορα στάδια τῆς ἐξέλιξής του, τὴ στάση τοῦ Σαίξπηρ ἀπέναντι στὰ κοινωνικὰ καὶ πολιτικὰ προβλήματα τῆς ἐποχῆς του. Ἰδιαίτερα κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ αἵῶνα, στὴν ἐποχὴ τῆς πλήρους του

ωριμότητας και στην κορφή της επιτυχίας του, η φιλοσοφία του έπευε μια μεταστροφή που άλλαξε ριζικά ολοκληρώνει την κρίση του για την κοινωνική κατάσταση καθώς και τα αίτια της. Η προγενέστερη ικανοποίησή του με τις υπάρχουσες συνθήκες κι η αισιοδοξία του, όσο άφοροσε το μέλλον, υποκατάστηκαν και μολονότι έμεινε προσκολλημένος στην αρχή της τάξης, στην εκτίμηση της κοινωνικής σταθερότητας και στην απόρριψη του ήρωϊκού ιδεώδους της φεουδαλικής ιπποσύνης, φαίνεται πως έχασε την εμπιστοσύνη του στη μακιαβελλική απολυταρχία και στην ανελέητα φιλόπλουτη οικονομία. Τη στροφή του Σαίξπηρ προς την απαισιοδοξία τη συνδέσανε με την τραγωδία του κόμη του Έσοξ, στην οποία ήταν μπλεγμένος κι ο κροστάτης τού ποιητή. Ο Σαούθμπτον, κι έχουν επίσης αναφερθεί και σε άλλα δυσάρεστα συμβάντα της ιστορίας της εποχής (όπως η έχθρα ανάμεσα στην Ήλισάβετ και στη Μαρία Στούαρτ, η καταδίωξη τών Ηουριτανών, η θαυμαία μεταμόρφωση της Άγγλίας σε άστυνομικό κράτος, τς τέρμα της συγκριτικά φιλελεύθερης διακυβέρνησης της Ήλισάβετ κι η καινούργια φεουδαλική τάση υπό τόν Ίάκωβο Α΄, η κορύφωση της σύγκρουσης ανάμεσα στη μοναρχία και στην πειριτανικής νοοτροπίας μεσαία τάξη) σαν κινητές αιτίες της αλλαγής αυτής της 206. Όπως και νάχει, η κρίση απ' την οποία περνά υποκατάπτε διη του την ιστορική και παράγει μίαν ήθικη φιλοσοφία που κανένα της στοιχείο δεν είναι: τόσο χαρακτηριστικό όσο το γεγονός ότι από τώρα και στο εξής η ποιητής νιώθει περισσότερο συμπάθεια για τους ανθρώπους που άποτυχάζουν στη δημόσια ζωή παρά για κείνους που έχουν καλή τύχη κι επιτυχία. Μέσα στην καρδιά του κρατεί μια γωνιά ζεστή για τόν Βροδο, τόν άεζαμη της πολιτικής και τόν άτυχον άνθρωπο 207. Μία τέτοια επαναξιολόγηση δύσκολα μπορεί να εξηγηθεί με άπλη αλλαγή ψυχικής διάθεσης, με κάποια έντελώς προσωπική εμπειρία ή με καθαρά διανοητική διάσωση τών προηγούμενων απόψεών του. Η απαισιοδοξία

του Σαίξπηρ έχει σημασία υπερατομική κι έχει πάνω της

Η σχέση του Σαίξπηρ προς τόν θεατρικό κοινό της εποχής του άντιπροσέχει στην κοινωνική του θεώρηση γενικά όμως τις αλλαγές τών συμπαθειών του μπορούμε να τις παρακολουθήσουμε καλύτερα σ' αυτή τη συγκεκριμένη συνάφεια παρά σε γενικές άφαιρέσεις. Μπορούμε να χωρίσουμε τη λογοτεχνική του σταδιοδρομία σε κάμποσες φάσεις, που είναι δυνατό να διακριθούν εύκολα, ανάλογα με τά κοινωνικά στρώματα στα όποια άφιερώνει ιδιαίτερη προσοχή και με τις παραχωρήσεις που κάνει σ' αυτά. ● συγγράφας τών ποιημάτων Ά φ ρ ο δ ! τ η κ α ι Α δ ω ν ι ς και Λ ο ν κ ρ η τ ί α είναι ακόμα ποιητής που συμπαφώνεται με τόν άνθρωπιστικό γούστο του Σιρμισού και γράφει γ' άριστοκρατικούς αυλικούς κύκλους και που επιλέγει την επίκτη μορφή για να στερεώσει τη φήμη του, προφανώς έπειδη, κατά την αυλική αντίληψη, στο δράμα θλίπει ένα λογοτεχνικό είδος δεύτερης σειράς. Η λυρική κι η επίκτη ποίηση είναι τώρα οι εδνοούμενες λογοτεχνικές μορφές στους καλλιτεργημένους αυλικούς κύκλους, δίπλα στις όποτες τόν δράμα, με την εύρτερη ημιθεια άπ'ήχησή του, θεωρείται συγκριτικά εληθεσιολή μορφή έκφρασης. Μετά τόν τέλος τού πολέμου τών Δύο Ρόδων, όταν η άγγλική άριστοκρατία ακολουθεί τόν παράδειγμα της ιταλικής και γαλλικής συναδέλφου της κι αρχίζει να ενδιαφέρεται για τή λογοτεχνία, η αυλή γίνεται τόν επίκεντρο της λογοτεχνικής ζωής, όπως και σε άλλες χώρες. Η άγγλική λογοτεχνία της Αναγέννησης είναι αυλική κι έραστειχική, σ' άντιδιασπολή προς τή μεσαιωνική λογοτεχνία, που ήταν αυλική μονάχα κατά ένα μέρος και που τή δούλευαν κυρίως επαγγελματίες συγγραφείς. ● Γουάιαι, ό Σόρεν κι ό Σίντενθ είναι: καλλιτεργημένοι έραστειχες, όμως και πλειστοί επαγγελματίες συγγραφείς της εποχής υπάρχουν επίσης στην έπιρροή τών καλλιτεργημένων άριστοκρατών. Όσο για τήν καταγωγή τούτων τών λογοτεχνών, ξέρουμε ότι ό Μάρλοου ήταν γυιός ενός παπουτσι, ό Πήλ ενός άργυροχού, ό Ντέκκερ ενός

ράφτη κι ὁ Μπέν Τζόνσον στὴν ἀρχὴ παίρνει τὴ δουλειὰ τοῦ πατέρα του καὶ γίνεται χτίστης. Ἀλλὰ μόνο μιὰ σχετικὰ μικρὴ ἀναλογία τῶν συγγραφέων προέρχεται ἀπὸ τὰ κατώτερα στρώματα τῆς κοινωνίας· ἡ πλειοψηφία ξεπηδᾷ ἀπὸ τὴν κατώτερη ἀριστοκρατία κι ἀπὸ τὴν τάξη τῶν ἀξιωματούχων καὶ τῶν πλουσίων ἐμπόρων²⁰⁸. Ἴσως καμιά λογοτεχνία δὲ μπορούσε νάβῃ περισσότερο ταξικὰ καθορισμένη στὴν καταγωγὴ καὶ στὴν κατεύθυνσή της ἀπὸ τὴν ἐλισαβετιανή, πού ὁ κύριος σκοπὸς της συνίσταται στὴν ἐκπαιδεύση πραγματικῶν ἐγγενῶν καὶ πού ἀπευθύνεται τροπαντὸς στοὺς κύκλους, οἱ ὁποῖοι ἐνδιεφέρονται ἄμεσα γιὰ τὴν ἐπίτευξη αὐτοῦ τοῦ σκοποῦ. Θεωρήθηκε παρέρχον, τὸ ὅτι ἀποδόθηκε τόσο πολλὴ σημασία στὴν εὐγενεὴ καταγωγὴ καὶ συμπεριφορὰ, σὲ μιὰν ἐποχὴ πού ἡ καλὴ ἀριστοκρατία εἶχε ἐκλείψει κατὰ πολὺ μεγάλο μέρος, ἐνῶ ἡ καινούργια, ὡς πολὺ πρόσφατα, ἦταν ἀκόμα τμήμα τῆς μεσαιῶν τᾶξης²⁰⁹. Ὅμως, εἶναι γνωστὸ ὅτι ἀκριβῶς τὸ γεγονός, πῶς τὰ μέλη μιᾶς ἀριστοκρατίας εἶναι πρωτόφερτα σ' αὐτὴ τὴν τάξη, εἶναι ἐκείνο πού πολλές φορές ζήγγει τὸ νοσημιό καὶ τίς ὑπερβολικὲς ἀπατήσεις πού διατυπώνουν πρὸς τοὺς συναδέλφους τους. Ἡ φιλολογικὴ καλλιέργεια εἶναι ἕνα ἀπὸ τὰ σπουδαιότερα προσόντα πού ἀναμένονται ἀπὸ ἕνθρωπο εὐγενεῆς καταγωγῆς στὴν ἐλισαβετιανὴ ἐποχὴ. Ἡ λογοτεχνία εἶναι τίμια ὁ μεγάλος συρμὸς κι εἶναι ἐκδήλωση καλῆς συμπεριφοράς τὸ νὰ μιλάς γιὰ ποίηση καὶ νὰ συζητᾷς λογοτεχνικὰ προβλήματα. Τὸ προσποιητὸ ὕφος τῆς ποίησης τοῦ συρμῶ μεταφέρεται στὴ συνηθισμένη συνομιλία· ἀκόμα κι ἡ βασίλισσα μιλά σ' αὐτὸ τὸ τεχνητὸ ὕφος καὶ τὸ νὰ μιλά κανεὶς σ' αὐτὸ θεωρεῖται τὸ ἴδιο σημάδι κακῆς ἀνατροφῆς, ὅσο κι ἡ ἀδυναμία νὰ μιλήσει Γαλλικὰ²¹⁰. Ἡ λογοτεχνία εἶναι ἕνα παιγνίδι τῆς συναναστροφῆς. Στὴν εὐγενεὴ κοινωνία τὰ ἐπικά καὶ τροπαντὸς τὰ λυρικά ποιήματα, ἀμέτρητα σονέτα καὶ τραγούδια κλιτεργημένων ἐρασιτεχνῶν περνοῦν χεῖρὸς γράφα ἀπὸ χεῖρὸς σὲ χεῖρ. Δὲν εἶναι τυπωμένα, γιὰ νὰ τονιστεῖ τὸ γεγονός ὅτι ὁ συγγραφέας δὲν εἶναι ἐπαγγελμα-

τίας, πού προσφέρει τὰ ἔργα του γιὰ πώληση, κι ὅτι ἐξαρχῆς ἐπιθυμοῦν νὰ περιορίσουν τὴν κυκλοφορία τους.

Σ' αὐτοὺς τοὺς κύκλους τῆς κοινωνίας, κι ἀκόμα κι ἀκόμα σ' ἐπαγγελματίες συγγραφεῖς, ὁ λυρικός κι ἐπικός ποιητὴς ἐκτιμᾶται περισσότερο ἀπὸ ἕνα δραματογράφον, βρῆσκει προστάτη εὐκολότερα καὶ μπορεῖ νὰ ὑπολογίσει σὲ κτὶ γενναῖοι ἰσοτιμίες. Σὲ ὅπου οὐκ ἔστιν ἡ ἐπιτυχία τοῦ δραματογράφου, ὁ ὁποῖος γράφει γιὰ τὰ δημόσια θεάτρα πού εἶναι τόσο δημοφιλῆ σ' ὅλες τίς τάξεις τῆς κοινωνίας, εἶναι πρὸ ἀσφαλῆς ἀπὸ κείνη τῶν συγγραφέων πού ἐξαρτιοῦνται ἀπὸ ἰδιώτη προστάτη. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὰ θεατρικὰ ἔργα κεντηθῶνται καθευτὰ (ὁ Σαίξπηρ κάνει περιουσία ὄχι σὰ δραματογράφος, ἀλλὰ σὰ μέτοχος τοῦ θεάτρου)· ἐντούτοις ἡ συνεχὴς ζήτησις ἐγγυᾶται τεχτικὸ ἐσοδήμα. Ἔτσι, ὅλοι σχεδὸν οἱ συγγραφεῖς τίς ἐποχῆς ἐργάζονται: γιὰ τὴ σκηνὴ τουλάχιστο γιὰ ἕνα διάστημα· ὅλοι δοκιμάζουν τὴν τύχη τους στὸ θεᾶτρο, ἀν καὶ πολλές φορές μὲ θραεῖκ συνείδηση — πράγμα πού εἶναι τόσο περισσότερο ἀξιοσημείωτο ὅσο τὸ ἐλισαβετιανὸ θεᾶτρο κατὰγειται κατὰ ἕνα μέρος ἀπὸ τὴν ἀδελικὴ ἢ οἰκειὴ ἀδελικὴ ζωὴ τῶν μεγάλων σπιτιῶν. Οἱ ἠθοποιοὶ πού περιφέρονται στὴ χώρα κι ἐκεῖνο: πού μένουν στὸ Λονδίνο, κατὰγονται ἄμεσα ἀπὸ τοὺς παλιότερους καὶ τοὺς γελωτοποιούς, πού ὡς τώρα τοὺς ἀπασχολοῦσαν σ' αὐτὰ τὰ σπιτικά. Στὸ τέλος τοῦ Μεσαιῶνα τὰ μεγάλα ἡγεμονικά νοικοκυριά εἶχαν τοὺς δικούς τους ἠθοποιούς — σὲ μόνιμη ἢ ἐκτακτὴ ἀπασχόληση — ὅπως ἀκριβῶς εἶχαν καὶ δικούς τους ραψωδοὺς (ἀρχικὰ αὐτοὶ ἦσαν ἴσως ταυτοσημοί). Σὲ γιορταστικὰς περιστάσεις — τροπαντὸς τὰ Χριστουγεννιά καὶ σὲ οἰκογενειακὰς γιορτὰς, ἰδιαιτέρως γάμους — ἐκτελοῦσαν ἔργα συνήθως γραμμένα γιὰ τὴν περιστάση. Οἱ ἠθοποιοὶ φοροῦσαν λιβρέα καὶ τὸ σῆμα τῶν ἀφεντικῶν τους, ὅπως ἀκριβῶς κι οἱ ἄλλοι ἀκόλουθοι καὶ θιηρῆτες. Ἡ ἐξωτερικὴ μορφή τῆς ὑπηρετικῆς αὐτῆς σχέσης διατηρήθηκε κι ὅταν ὅχι οἱ ραψωδοὶ κι οἱ σπιτικοὶ μίμοι εἶχαν ἄρτανωθεῖ σὲ ἀνεξάρτητες ἐταιρεῖες ἠθοποιῶν. Ἡ προστασία τῶν πρώην ἀφεντικῶν τους τοὺς προστάτευε ἀπὸ τὴν ἔχθρα

τῶν ἀρχῶν τῆς πόλης καὶ τοὺς ἐγγυοῦνταν πρόσθετο εἰσόδημα. ● προστάτης τους, τοὺς ἔδινε ἓνα μικρὸ ἐτήσιο μισθὸν καὶ ἓνα κοινὸ παρρησιόσιον γιὰ τίς ἐπισημειῶς τους ὅταν δὴποτε ἤθελε νὰ κανονίσει μιὰ θεατρικὴ παράσταση γιὰ αἰκυγενειακὴ περίσταση²¹¹. Ἐπομένως αὐτοὶ οὐ αἰσχιακοὶ καὶ αὐλικοὶ θεατρίνοι ἀποτελοῦν τὸν ἀμειβοθεσιμὸν ἀνάμεσα στοὺς φαψιδούς καὶ μίμους τοῦ Μεσσαίωνικου καὶ σταὺς ἐπεγγεληματίαις ἠθοποιούς τῆς σύγχρονης ἐποχῆς. Οἱ παλιεὶς οἰκογενεῖες διαθμιαῖα ἐκλείπουν, τὰ μεγάλα νοικοκυριά διαλύονται — οἱ θεατρίνοι πρέπει νὰ σταθεῖν στὰ δικὰ τους πόδια. Ἀλλὰ τὸ ἀποφασιστικὸ ἔναυσμα γιὰ τὸ οχηματισμὸν ταχτικῶν θεατρικῶν ἑταιρειῶν τὸ παρέχει ἡ γρήγορῃ ἀνάπτυξη τοῦ Λονδίνου καὶ ἡ συγκεντρωσιμότης τῆς αὐλικῆς καὶ πολιτιστικῆς ζωῆς ὑπὸ τοὺς Τυδὸρ²¹².

Στὴν ἐλισαβετιανὴν ἐποχὴ ἀρχίζει κίβλας ἔργου κωνήγι γιὰ νὰ ἐρεθεῖν προστάτες. Ἡ ἀφιέρωση ἐνδὸς διεδίου καὶ ἡ πληρωμὴ γιὰ τὴν τιμὴν τοῦ ἀπονέμεται ἔτσι, γίνεται κατὰ καιροῦς ἀντικείμενο συναλλαγῆς, στὴν ὁποία δὲν περιέχεται οὔτε ἡ παραμικρὸς σπινδεσημὸς ἢ ὁποιαδήποτε πραγματικὴ ἐκτίμησις ἀνάμεσα σὲ ποιητὴ καὶ προστάτη. ● Οἱ συγγραφεῖς ὑπερθεματίζουσι στὴ χοντρὴ κολακεία τῶν ἀφιερῶσεων, τίς ἂν ποτε συχνὰ ἀπευθύνουσι σ' ἀνθρώπους ὀλίγελα ξένους· στὸ μεταξὺ οἱ προστάτες οἱ ἴδιοι γίνονται ὄλο καὶ πιδ ποιητικῶν ἔργων καὶ ἀναξιοπιστοὶ στὰ δῶρα τους. Ἡ παλιὰ πατριαρχικὴ σχέση ἀνάμεσα σὲ προστάτη καὶ προστατευόμενον ἐρίσκειται στὸ πρῶτος τῆς διάλυσης²¹³. Ἐτσι ὁ Σαίξπηρ ἀδράχγει τὴν εὐκαιρίαν νὰ μεταφέρει τὸ ταλέντο του ἀπὸ θεάτρο. Εἶναι δύσκολο ν' ἀποφανθοῦμε ἂν τὸ κάνει αὐτὸ πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἐξαιτίας τῆς μεγαλύτερης ἀσφάλειας ποὺ αὐτὸ προσφέρει ἢ ἐπειδὴ ἀπὸ μεταξὺ ἔχει μεγαλώσει ἢ ὑπόληψιν τοῦ θεάτρου καὶ ἐπειδὴ τὰ συμπερόνα καὶ οἱ συμπτώσεις του εἶχαν μετακοπιστεῖ ἀπὸ τὸ στενὸν κύκλο τῶν ἀριστοκρατικῶν στὴς εἰρηρύτερες μάζες — ἴσως ὄλο αὐτοὶ οἱ παράγοντες νὰ συνδυάστηκαν στὴν ἀπόφασίν του. Ἡ ἀλλαγὴ τοῦτην πρὸς τὸ θεάτρο σημαδεύει τὴν ἀπαρχὴν τῆς δευτέρας φάσης στὴν καλλιτεχνικὴ ἐξέλιξιν τοῦ Σαίξπηρ. Τὰ ἔργα ποὺ γράφει τώρα

δὲν ἔχουν τὸν κλασικιστικὸν καὶ προσποιητὰ εἰδυλλιακὸν τὸν τῶν πρῶτων τοῦ δημιουργημάτων, ὅμως ἐξακαλοῦθουσι τὴν ἀφιέρωσιν καὶ τὸν πρῶτον τῶν ἀναστροφῶν τὰ βίαια. Ἐν μέρει εἶναι ἀγέρωχα χρονικά, μεγάλα ἱστορικά καὶ πολιτικά θεατρικὰ ἔργα, στὰ ὅποια ἐξαιρέται ἡ ἰδέα τῆς μοναρχίας ἐν μέρει: ἐξηρωτικῆς, ἐξέχειλα ρομαντικῆς κωμωδίας, ποὺ κινουῦνται μέσο σ' ἓνα ὀλίγελα πλάσματικὸν κόσμον, γεμάτους αἰσιοδοξίας καὶ χαρὰς τῆς ζωῆς, ἀνέμελες γιὰ τίς καθημερινὰς φροντίδας. Κατὰ τὸ γύρισμα τοῦ αἰῶνα ἀρχίζει ἡ τρίτη, καὶ τραγικὴ, περίοδος τῆς ἐξέλιξης τοῦ Σαίξπηρ. Ὁ ποιητὴς ἔχει: τῶρα ἀφήσει πολὺ πίσω τὸν εὐφυισμὸν καὶ τὸν παιγνιδιάρικον ρομαντισμὸν τῶν ἀνωτέρων σερωμάτων τῆς κοινωνίας ὅμως φαίνεται ἐπίσης νὰ χεῖ ἀποξενωθεί καὶ ἀπὸ τίς μεσοτὶες τάξεις. Γράφει τίς τραγωδίας του γιὰ τὸν μεγάλο ἀνάμικτον κοινὸν τῶν θεάτρων τοῦ Λονδίνου χωρὶς ν' ἀποβλέπει σὲ ἰδιαιτέρην τάξην. Δὲν ὑπάρχει πιδ ἔχνος τῆς παλιᾶς ἐξηρωσιακῆς ὀκῶμα καὶ οἱ λεγόμενες κωμωδίας τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι γεμάτες μελαγχολία. Ὑστερα ἔρχεται ἡ τελευταία φάσις τῆς ἐξέλιξης τοῦ ποιητῆ: ἓνα διέσπλημα παραίτησης καὶ καταπραϊντικῆς ἡρεμίας — μὲ τραγωδοκωμωδίας πιδ ἀκόμα μιὰ φορὰ χένονται μέσα στὴ ρομαντικὴν διάθεσιν. ● Σαίξπηρ ἀφήνει ὄλο καὶ πιδ ἔμματα πίσω του τῆ μεσοτῆς τάξης, ἢ ὅποια ἀπὸ μέρους σὲ μέρους γίνεται πιδ κοινὴ τῆσφι καὶ στενωκέφαλη μὲ τὸν πουριτανισμὸν τῆς. Οἱ ἐπιθέσεις τῶν πολιτικῶν καὶ ἐκκλησιαστικῶν ἀρχῶν ἐναντίον τοῦ θεάτρου γίνονται: πιδ βίαιες· οἱ ἠθοποιοὶ καὶ οἱ δραματοποιοὶ ἀκόμα μιὰ φορὰ βρίσκουσι τοὺς πάτρωνες καὶ τοὺς προστάτες τους στοὺς κύκλους τῆς αὐλῆς καὶ τῶν εὐγενῶν καὶ προσομφύζονται περισσότερο σὲ γούσους τους. Ἡ τάξις ποὺ ἐκτρέφωσιν τὸν Μπίδμον καὶ ὁ Φλέτοσφι ἐπικρατεῖ καὶ ὁ ἴδιος ὁ Σαίξπηρ τὴν ἀκολουθεῖ ὡς ἓνα εἰσθμὸν. Συναγράφει θεατρικὰ ἔργα στὰ ὅποια κυριαρχοῦν τὰ ρομαντικὰ μυθικὰ στοιχεῖα καὶ τὰ ὅποια ἀπὸ πολλὰς ἀπόψεις θυμίζουσι τίς θεατρικὰς ἐπιθέσεις καὶ τίς ἐρασιτεχνικὰς παραστάσεις προσωποδοφῶρων (masques) τῆς αὐλῆς. Μέντε χρόνια πρὸ τοῦ πεθάνειν, στὴν κορυφὴν τῆς ἐξέλιξης του, ὁ Σαίξπηρ ἀποσύρεται ἀπὸ τὸ θεάτρο

και σταματά έντελως να γράφει θεατρικά έργα. Άραγε τὸ ἐξοχότερο δραματικὸ ἔργο, τοῦ δόθηκε ἡ χάρις σὲ κοιητὴ νὰ δημιουργήσῃ, ἦταν ὄωρα τοῦ πειρωμένου σ' ἕναν ἄνθρωπο, ὃ ὅποιος πρῶτ' ἀπ' ὄλα ἤθελε νὰ ἐφοδιάσῃ τὴ θεατρικὴ του ἐπιχείρηση μὲ ἀγαθὰ γιὰ πούληση κι ὃ ὅποιος ἔπαψε νὰ παύει όταν ἐξασφάλισε ἔργονιστὰ διηρησιπυὶ νιὰ τὰν ἔνωτὸ του καλ τὴν οἰκογένειά του, ἢ μήπως τὸ ἔργο αὐτὸ ἦταν μάλλον δημιούργημα ἑνὸς ποιητῆ ποῦ παράτησε τὸ γράψιμο, ὅταν ἐννοσε ὅτι δὲν ἔπόμενε πιά κοινὸ γιὰ τὸ ὅποιο ἔξיצε τὸν κόπο νὰ γράφει;

Άσχετα ἀπὸ τὴν ἀπάντηση σ' αὐτὸ τὸ ἐρώτημα κι εἴτε φρονεῖ κανεὶς ὅτι ὃ Σαίξπηρ παράτησε τὸ θέατρο κορεσμένος ἢ ἀηδιασμένος, τὸ βέβαιο εἶναι τοῦτο: ὅτι στὴν περισσότῃ διαφύκεια τῆς θεατρικῆς του σταδιοδρομίας βρισκόταν σὲ σχέση πολὺ θετικὴ μὲ τὸ κοινὸ του, ἔστω κι ὃν ἐνόουσε δικε φρετικὲς μερίδες του στὶς διαφορὲς φάσεις τῆς ἐξέλιξής του καὶ κατέληξε νὰ μὴ μπορεῖ νὰ ταιριστεῖ ἄλλοτελα μὲ καμιά ἀπ' αὐτές. Ἐν πάσῃ περιπτώσει, ὃ Σαίξπηρ ἦταν ὃ πρῶτος, ἂν ὄχι κι ὃ μόνος, μεγάλος ποιητῆς στὴν ἱστορία τοῦ θεάτρου ποῦ ἀπευθύνθηκε καὶ ὄφηκε πλήρη ἐπιδοκιμασία πλατιοῖ κι ἀνάμικτου κοινού, τὸ ὅποιο ἀγκάλιαζε ὄλα σχεδὸν τὰ ἐπίπεδα τῆς κοινωνίας. Ἡ ἑλληνικὴ τραγωδία ἦταν πάρα πολὺ περίπλοκο φαινόμενο καὶ τὸ δημόσιο ἐνδιωφέρον γι' αὐτὴ τὸ ἀποτελοῦσαν πάρα πολλοὶ διαφορετικοὶ παράγοντες, ὥστε νὰ εἰμασε σὲ θέση νὰ ἐκτιμήσουμε τὴν πραγματικὴ αἰσθητικὴ τῆς ἐπίδραση. Τὰ θρησκευτικὰ καὶ πολιτικὰ ἐλατήρια ἔπαιζαν στὴ δημόσια ὑποδοχὴ τῆς ρόλο ὄχι μικρότερο ἀπὸ τὰ ἐλατήρια τὰ καλλιτεχνικὰ ἐξαιτίας τοῦ γεγονότος ὅτι ἡ εἴσοδος στὸ θέατρο περιοριζόταν σὲ πολίτες μὲ πλήρη δικαιώματα, τὸ κοινὸ τῆς ἦταν πιά ἑτερογενὲς ἀπὸ κείνο τοῦ ἐλισβετιανοῦ θεάτρου κι ἐπιπλέον οἱ παραστάσεις τῆς λάδβαιαν χώρα μὲ τὴ μορφή συγκριτικὰ σπάνιων ἐοικῶν, ἔτσι ὥστε ἡ δύναμὴ τῆς νὰ προσελκόει τὶς πλατιὲς μάζες στὴν πραγματικότητά δὲν ἔμπαινε ποτὲ σὲ δοκιμασία. Τὸ μεσαιωνικὸ δράμα πάλι, ἡ παράσταση τοῦ ὅπου ὄλα βλαβεῖν ἔχωκε ὑπὸ ἐξωτερικῶς δρους παρόμοιους μὲ τοῦ ἐλισβε

τιανοῦ, δὲν εἶχε νὰ δεῖξει πραγματικὰ σπουδαία ἔργα ἐπομένως ἡ δημοτικότητά του μέσα στὶς μάζες δὲν παρουσιάζει ἕνα πρόβλημα τῆς κοινωνιολογίας τῆς τέχνης κατὰ τὸν τρόπο τοῦ Σαίξπηρικοῦ δράματος. Στὴν περίπτωση τοῦ Σαίξπηρ, πάντως, τὸ πραγματικὸ πρόβλημα δὲ συνίσταται στὸ γεγονός ὅτι αὐτὸς ἔ μεγαλότερος συγκροτοφάς τῆς ἐποχῆς του, ἦταν κι ὃ πιά δημοφιλὴς δραματοουργός, κι ὅτι τὰ ἔργα τοῦ ἀρέσουν περισσότερο σὲ μᾶς ἦταν καὶ τὰ πιά κειτυχημένα ἀνάμεσα στυὸς συγχρόνους του²¹⁴, ἀλλὰ ὅτι αὐτὴ τὴ φορά ἡ κρίση τῶν πλατιῶν μαζῶν τοῦ κοινού ἦταν ὀρθότερη ἀπὸ τὴν κρίση τῶν καλιεργημένων τάξεων καὶ τῶν εἰδημόνων. Ἡ λογοτεχνικὴ φήμη τοῦ Σαίξπηρ ἔφτασε στὸ κορύφωμά της γύρω στὸ 1598 κι ἐλαττώθηκε ἀκριθῶς ἀπὸ τὴ στιγμή ποῦ ἔφτασε στὴν πλήρη του ὄριμότητα ὥστόσο τὸ θεατρικὸ κοινὸ τοδμεινε πιστὸ καὶ ἰσχυροποίησε τὴν ἀσυναγκώνιστη θέση ποῦ εἶχε κείλως κατὰκτῆσει προγενέστερα.

Ἐναντιόγοντας στὴν ὑπόθεση ὅτι τὸ αἰξπηρικό θέατρο ἦταν θαέτρο μαζικό μὲ τὴ σύγχρονη ἐννοια, ἀναφέρθησαν στὴ σχετικὰ μικρὴ χωρητικότητα τῶν θεατρικῶν οἰχημάτων τῆς ἐποχῆς ἐκείνης²¹⁵. Ὅμως ἡ μικρότητα τῶν θεάτρων, ἡ ὅποια ἰσοφαριζόταν μὲ καθημερινὲς παρκοστάσεις, δὲ μεταβάλλει τὸ γεγονός ὅτι τὸ ἀκροατήριό τους ἀποτελοῦνταν ἀπὸ τὰ πιά κοινὰ στρώματα τοῦ λονδρέζικου πληθυσμοῦ. Ἐκεῖνοι ποῦ σύχναζαν στὴ θεατρικὴ πλατεία δὲν ἦσαν ὄσλου τ' ἀπόλυτα ἀφεντικά τοῦ θεάτρου, ὄμως θρίσκονταν ἐκεῖ καὶ οὲ καμιά περίπτωση δὲ μποροῦσαν νὰ τοὺς παραβλέψουν. Ἐπιπρόσθετα, θρίσκονταν ἐκεῖ σὲ συγκριτικὰ μεγάλα ἀριθμὰ βλολονότι ο ἀνώτερες τάξεις ἐκπροσωποῦνταν τὸ πλοτιὸ ἀπ' ὄσε ταίριαζε στὴν ἀριθμητικὴ τους ἀναλογία μὲσε σ' ὄλόκληρο τὸν πληθυσμὸ, ὄμως οἱ ἐργαζόμενες τάξεις, ποῦ ἀποτελοῦσαν τὴ συντριπτικὴ πλειοψηφία τῶν κατοίκων τῆς πόλης, ἀποτελοῦσαν καὶ τὴν πλειοψηφία τοῦ ἀκροατηρίου, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ἀναλογικὰ ἐκπροσωποῦνταν λιγότερο καλά. Ὁἱ τιμὲς εἰσόδων, οἱ ὅποιες συμ-

μορφώνονταν κυρίως με τις οικονομικές δυνατότητες των ανθρώπων αυτών, μάς επιτρέπουν επίσης να σχηματίσουμε από το έργο του Σαίξπηρ²¹⁶. Το άκροατήριο που είχε μορφοποιηθεί του Σαίξπηρ όπως και νάχει ήταν ένα άκροατήριο παρθελό, και από οικονομική και επίσης από ταξική και μορφωτική άποψη ανάκατε με το κοινό της ταβέρνας, εκτριωσώπουσ τής καλλιτεχνικής ανώτερης τάξης και μέλη των μεσαίων τάξεων τὰ ὅποια δὲν ἦσαν οὔτε ἰδιαιτέρως καλλιτεχνικὰ οὔτε ἐντελῶς ἀπολίτιστα. Κι ἐν δὲν ἦταν ἐστὼ καθόλου πικὲ τὸ κοινὸ τῶν πλανόδιων σκηνῶν τῶν μέμων, ὥστε οὐ ἦταν τὸ κοινὸ ἐνὸς λαϊκοῦ θεάτρου, μετὴν περιεχτικὴ ἔννοια πού κατανοοῦσαν τὸν ὄρο αὐτὸ εἰς ῥομαντικῶν. Ἄραγε ἢ ἀμπετυοση ποιότητος καὶ δημοτικότητος στὸ σαίξπηρικό δράμα βασιζόταν σὲ μιὰ γόνιμη ἐσωτερικὴ σχέση ἢ σὲ μιὰν ἀπλήττη περιανόηση; Στὰ ἔργα τοῦ Σαίξπηρ τὸ κοινὸ, ὅπως καὶ νάχει, φαίνεται ὅτι ἐβρισκε εὐχαρίστηση ὄχι μόνο στίς βίαιες σκηναϊκές ἐντυπώσεις, στήν ἀγρία αἱματηρὴ δράση, στὰ τραχιὰ ἀστέια καὶ στίς ἠχηροὺς δεκάρικους, ἀλλὰ καὶ στίς πικὲ τρυφερὰ καὶ θαυτιὲς ποιητικὰς λεπτομέρειες, ἀλλοῶς τὰ χωρὶα αὐτὰ δὲ θ' ἀφήνονταν νὰ πικέσουν ὅσο χωρὶο πιάνουν. Ἄσφαλῶς εἶναι πιθανὸν τὸ κοινὸ τῆς πλατείας νὰ κατανοοῦσε τὸν ἦχο μονάχα καὶ τὴ γενικὴ διάθεση τέτοιων χωριῶν, ὅπως θαυμάσια μπορεῖ νὰ συμβεῖ σ' ἓνα ἀπλοῦκό κοινὸ πού ἀγαπᾷ τὸ θέατρο. Ὅμως αὐτὰ εἶναι ἀνωφέλετα κι ἄλυτα προβλήματα. Κι οὔτε ὑπάρχει πολὺ περισσότερη εὐσία στὸ ἐρωτήματα, ἐν ὅ Σαίξπηρ ἔκανε χρῆση τῶν ἐσφῆ (πὺ προφανῶς χρησιμοποιοῦσε μόνο καὶ μόνο γιὰ νὰ εὐχαριστήσῃ τὴ λιγότερο ἀπαιτητικὴ μερίδα τοῦ κοινοῦ του) μετ' ἀγαθὴ καλλιτεχνικὴ συνείδηση ἢ χωρὶς νὰ τὸ θέλει. Οἱ πολιτιστικὰς διαφορὰς ἀνάμεσα στὰ ποικίλα στρώματα τοῦ κοινοῦ δὲ θὰ ἦσαν τόσο μεγάλες, ὥστε νὰ κάνουν γιὰ μᾶς παροδετικὴ τὴν ὑπόθεση ὅτι τὰ γρονθοκοπήματα καὶ τὰ αἰσχροῦ ἀστεία τὰ προτιμοῦσε μονάχα τὸ λιγότερο μορφωμένο τμήμα τοῦ ἀκροατηρίου. Τὰ ξεσπάσματα τοῦ Σαίξπηρ ἐναντίον τοῦ κοινοῦ τῆς πλατείας εἶναι παρεπλανητικὰ ἀναμφίβολα ἦταν ἀνάμικτη σ' αὐτὰ κάποια προσποίηση, ἐνῶ μπορεῖ νὰ παιξέ

κι ἓνα ρόλο ἢ ἐπιθυμῶν του νὰ κολακέψῃ τὴν πικὲ ἐκλεπτυσμένη μερίδα τοῦ ἀκροατηρίου²¹⁷. Ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα στὰ «ἠμῖσιον» καὶ τὰ «πῶσιον» θέατρα δὲ φαίνεται πὺ πικὲ, νὰ ἦταν ὅσο μεγάλη ὅσο ὑποθέσαμε ὡς τὸ σήμερον ὅ Ἄ μ- λ κ ε εἶχε καὶ στὰ ὄν τὴν εἶδη ἐπιτηρία, ἐνῶ καὶ τὸν ὄν τύπων τὸ ἀκροατήριον ἦταν ἀπόλυτα ἀδιάφορο γιὰ τοὺς κανόνες τοῦ κλασσικοῦ δράματος²¹⁸. Ὅμως καὶ μέσα στὸν ἔξο τὸ Σαίξπηρ δὲν πρέπει νὰ κάνουμε τόσο κοφτὴ διάκριση ἀνάμεσα σὲ κείνο πὺ ἐννοοῦμε λέγοντας «καλλιτεχνικὴ συνείδηση» καὶ στίς προϋποθέσεις τοῦ θεάτρου του, ὅπως συχνα συνέβηκε στήν προγενέστερη σαίξπηρικὴ κριτικὴ²¹⁹. Ὁ Σαίξπηρ δὲ γράφει τὰ ἔργα του ἐπειδὴ θέλει νὰ συγκρατήσῃ μιὰν ἐμπειρία ἢ νὰ λύσει ἓνα πρόβλημα δὲ ὄρισκε πρῶτα ἓνα θέμα κι ὕστερα ψάχνει γιὰ τὴν κατάλληλη μορφή καὶ γιὰ τὴ δυνατότητα νὰ τὸ παραστήσῃ δημοσία, ἀλλὰ πρῶτα ἔρχεται ἡ ζήτηση καὶ κατόπιν ἀκόσ προσπαθεῖ νὰ τὴν καλύψῃ. Τὰ ἔργα του τὰ γράφει ἐπειδὴ τὰ χρειάζεται τὸ θέατρό του. Παρόλον ὅμως τὸ θεατρὸν τοῦ Σαίξπηρ μετὰ τὸ ζωντανὸν θέατρο, δὲν πρέπει νὰ υπερβάλλουμε τὴ θεωρικὴ ὅτι τὰ ἔργα του εἶχαν ἀξία σάν «καλὸ θέατρο». Εἶναι ἐντελῶς ἀληθινὸν ὅτι τὰ ἔργα του πρῶτα - πρῶτα προσοίζονταν γιὰ ἓνα θέατρο λαϊκὸ, ὅμως ἔγραφε σὲ ἐποχὴ ἀνθρωπισμοῦ, στήν ὅποια καὶ πέρα πολλὰ πράγματα διεβάζονταν. Παρατήρησαν ὅτι, μετὰ συνηθισμένο ὀδετήμα τῆς παράστασης τῶν δούμιον ὄρων, τὰ περισσότερα ἔργα τοῦ Σαίξπηρ ἦσαν πέρα πολὺ μεγάλα γιὰ νὰ παιχθοῦν χωρὶς περιχοπές. (Μήπως στίς θεατρικὰς παραστάσεις περικόπτονταν τὰ πικὲ πολυτιμὰ ἀπὸ ποιητικὴ ἀπόψη χωρὶα;). Ἡ προφανὴς ἐξήγηση τοῦ μήκους τῶν ἔργων αὐτῶν εἶναι πὺς διαν τὰ ἔγραφε ὁ ποιητὴς εἶχε στὸ νοῦ του ὄχι μόνο τὴ σκηνή, ἀλλὰ καὶ τὴ δημοσιεύσῃ τους σὲ μορφή βιβλίου²²⁰. Κι οἱ δὲ ἀντιλήψεις ἢ μιὰ πὺ ἀποδίδει ὄλο τὸ μεγαλεῖο τοῦ Σαίξπηρ στὸ γεγονός ὅτι τὰ ἔργα γράφονταν ἀπὸ ἓνα μᾶστορη γιὰ ἄμεσες σκηναϊκές ἀπαιτήσεις καὶ στὸ γεγονός ὅτι τὴ τέχνη του εἶχε λαϊκὴ ὄψη, ὅπως ἐπίσης καὶ ἡ ἄλλη ἀντιλήψη, σύμφωνα μετὴν ὅποια κάθε τι κοινὸ, κακόγουστο κι ἀφρόνιστο στὰ ἔργα του

είναι περσική προς τις πλατειές μάζες του κοινού—κι οί δυο είναι έλλογου ρομαντικές.

Τὸ μεγαλειὸ τοῦ Σαίξπηρ δὲ μπορεῖ νὰ ἐξηγηθεῖ κοινωνιολογικῶς περισσότερο ἀπ' ὅτι μπορεῖ ἡ αἰσθητικὴ ποιότητα γενικῶς. Ὡστόσο τὸ γεγονός, ὅτι στὴν ἐποχὴ τοῦ Σαίξπηρ ὑπῆρχε λαϊκὸ θέατρο τοῦ ἀγκάλιαζε τὶς πικρὰς μεριδίες τῆς κοινωνίας καὶ ποὺ τις συνένωνε στὴν ἀπολαυστικὴν ἰδιωτικὴν ἐργασία, πρέπει νὰ ἐπιδέχεται ἐξήγηση. Ὅπως πολλοὶ ἀπὸ τοὺς δραματογράφους τοῦ καιροῦ του, ὁ Σαίξπηρ εἶχε ἀπόλυτα ἀδιάφορος γιὰ προβλήματα θρησκευτικὰ. Δὲ μπορεῖ νὰ ὑπάρξει ζήτημα ὅτι τὸ κοινὸ του τάχα κατεχόταν ἀπὸ ἕνα κῆθημα κοινότητος κοινωνικῆς. Ἡ συναίσθησις τῆς ἐθνικῆς ἐνότητος μόλις ἀρχίζει νὰ προβάλλει καὶ ἀκόμα δὲν εἶχε ἐπιδραση πᾶνω στὴν πολιτιστικὴ ζωὴ. Ἡ συνένωσις τῶν ποικίλων στρωμάτων τῆς κοινωνίας ἐπὶ θέατρο γινόνταν δυνατὴ μονάχα ἀπὸ τὸ δυναμικὸ ποῖον τῆς κοινωνικῆς ζωῆς. ποὺ κρατεῖ τὰ δρᾶ ἀνάμεσα στὶς τάξεις σὲ κατὰστασις ρευστότητας, καὶ πῶς ἔστω καὶ ἂν δὲν ἐξαλείφει τὶς ἀντικειμενικὰς διαφορὰς, ἐπιτρέπει ἐν ὑποκείμενῳ νὰ μετακινήθῃ ἀπὸ τὴ μιὰ κατηγορίαν εἰς τὴν ἄλλην. Οἱ ἐπὶ μέρους κοινωνικὲς κατηγορίαι εἶναι λιγώτερον ἀπόσταμα χωρισμέναι ἐπὶ ἑλισαβετιανῆ Ἀγγλίᾳ ἀπ' ὅπουδῆποτε ἄλλου ἐπὶ δυτικῆ Ἑυρώπῃ προπαντὸς ἐδῶ εἶναι μικρότερες οἱ πολιτιστικὲς διαφορὰς ἀπ' ὅτι π.χ. ἐπὶ τὴν Ἰταλίαν τῆς Αναγέννησις, ὅπου ὁ ἀνθρωπισμὸς χάραξε πικρὰς διαχωριστικὰς γραμμὰς ἐνάμεσα στὶς ποικίλας μεριδίας τῆς κοινωνίας ἀπ' ὅτι ἐπὶ τὴν Ἀγγλίαν τῆς ἑλισαβετιανῆς ἐποχῆς, ἡ ὁποία εἶχε παρόμοια οἰκονομικὴ καὶ κοινωνικὴ δομὴ, ἀλλὰ ἦσαν «νεαρότερη» χώρα. Στὴν Ἰταλίαν ἐπομένως, ἴσως νὰ μὴν εἶχε ἐλπίδες εὐδοκλήσεως κανεὶς πολιτιστικὸς θεσμὸς μὲ οἰκουμεινικότητα ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ κείνην τοῦ ἀγγλικοῦ θεάτρου. Τὸ θέατρο τοῦτο εἶναι ἀπόρροια μιᾶς ἐκπαίδευσθης τῶν πνευμάτων ἀνήκουστης ἕξ ἀπ' τὴν Ἀγγλίαν. Ἐπὶ τὴν ἀποψη αὐτὴν ἡ συχνὰ παραφουσκωμένη ἀναλογία ἐνάμεσα ἐπὶ ἑλισαβετιανῆ σκητῆ καὶ ἐπὶ τὸν κινηματογράφον εἶναι πραγματικὴ διδακτικὴ. ● κόσμος πᾶσι σὺν κινήματι—γράφω γιὰ νὰ δεῖ μιὰ κεντρικὴ μορφή

μὲν ἢ ἀμόρφωτοι, ἔλοι ξέροντες τί πρέπει νὰ περιμένουν. Ἀντίθετα, διόλου δὲ συμβαίνει αὐτὸ σήμερον μ' ἕνα σκητικὸν ἔργον. Ὅμως ἐπὶ ἑλισαβετιανῆ ἐποχῆ ὁ κόσμος πῆγαινε ἐπὶ ἑλισαβετιανῆς ἐποχῆς ἐμεῖς πᾶσι σὺν κινήματι—γράφω καὶ βασικὰ ἦσαν σύμφωνα στὶς προσδοκίας τοὺς δύο ἀφορούσε τὴν παράστασις, οὗ διωφυστικῆς καὶ ἂν ἦσαν ἀπὸ ἄλλας ἀποψέως οἱ πιστωτικὲς τοὺς ἀνάγκαι. Τὸ κοινὸ κριτήριον τῆς ἀναψυχῆς καὶ τῆς συγκινήσεως, ποὺ ἦταν συνηθισμένον ἐπὶ ποικίλα στρώματα τῆς κοινωνίας, ἔκαμε δυνατὴ τὴν τέχνην τοῦ Σαίξπηρ—ἂν καὶ διόλου δὲν τὴν ἐνημεύρησε—καὶ καθόρισε τὴν ἰδιομορφίαν τῆς, ὅχι διὸν καὶ τὴν ποιότητά τῆς.

● Ἦναι μόνον τὸ περιεχόμενον καὶ ἡ τάξις, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ ἡ μορφή τοῦ σαίξπηρικοῦ δράματος καθορίζεται ἀπὸ τὴν πολιτικὴν καὶ κοινωνικὴν δομὴν τῆς περιόδου αὐτῆς. Ἐπειδὴ ἀπὸ τὴν βασικὴν ἐμπειρίαν τοῦ πολιτικοῦ ρεαλισμοῦ—δηλαδὴ τὴν ἐμπειρίαν ὅτι ἡ καθαρὴ, ἐνθευτὴ καὶ ἀσυμβίβαστη ἰδέα δὲ μπορεῖ νὰ πραγματοποιηθῇ ἐδῶ, πᾶνω ἐπὶ τῆς γῆς, καὶ ὅτι εἴτε ἡ καθαρὴ ἰδέα πρέπει νὰ θυσιασθῇ ἐπὶ τὴν πραγματικότητα, εἴτε ἡ πραγματικὴ κρῆπει νὰ μείνῃ ἀνεπηρέαστη ἀπὸ τὴν ἰδέαν. Βέβαια δὲν ἦταν αὐτὴ ἡ πρώτη φορὰ ποὺ εἶχε ἀνακαλυφθῆ ἡ διαρκεία τοῦ κόσμου τῶν ἰδεῶν καὶ τοῦ κόσμου τῶν φαινομένων, ἐφόσον ἦσαν γνωστὴ καὶ ἐπὶ Μεσαιῶνα καὶ ἐπὶ τὴν κλασσικὴν ἀρχαιότητα. Ὡστόσο ὁ ἀνταγωνισμὸς τοῦτο εἶναι ὀλοτελα ξένος ἐπὶ ὁμηρικὰ ἔπη, ἐνῶ ἀκόμα καὶ ἡ ἑλληνικὴ τραγωδία δὲν διαπραγματεύεται πραγματικὰ τὴν σύγκρουσιν αὐτῶν τῶν δύο κόσμων, ἀλλὰ μᾶλλον περιγράφει τὴν κατὰστασιν μέσα ἐπὶ ἡ οποία εἶναι θυσιασμένοι οἱ ἄνθρωποι διὰ μέσου τῆς παρέμβασθης τῶν θεῶν δυνάμεων. Ἡ τραγικὴ περιπέλοσις δὲν προβάλλει ἐδῶ ἐπειδὴ ὁ ἥρωας νιώθει λαχτάρια γιὰ τὴν ἀληθινότερη καὶ καθόλου δὲν ἐδῶ ἐπὶ τὴν προσέγγισιν τοῦ κόσμου τῶν ἰδεῶν ἀπὸ μέρους του. σὲ νὰ διαπιστωθῇ βαθύτερα ἀπὸ τὴν ἰδέαν. Ἀκόμα καὶ ἐπὶ τὸν Πλάτωνα, ποὺ ὅχι μόνον ξέρει τὸν ἀνταγωνισμὸν ἰδεῶν καὶ πραγματικότητος, ἀλλὰ καὶ τὸν κάνει βασικὴν ἀρχὴν τοῦ συστήματός του, οἱ δυο αὐτὲς σφαῖραι δὲν ἐρχονται ἐπὶ ἐπαφῆν ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλην. Ὁ ἰδεαλιστὴς τοῦτο μὲ τὴν ἀριστοκρατικὴν

νοστροπία επιμένει: σέ μιὰ παθητικά έντατιστική στάση άπενάντι στην πραγματικότητα και μετακινεί την ίσση σε μιαν άπροστέλαστη, άπειρη άπομάκρυνση. ● Μεσαιώνας Ήνωθε την αντίθεση άνάμεσα σέ τούτο τόν κόσμο και στόν έπόμενο, άνάμεσα στη φυσική και στην πνευματική ζωή κι άνάμεσα στην άτέλεια και στην τελειότητα τού είναι, πού θεθείκ άπό κάθε προγενέστερη ή μεταγενέστερη έποχή, όμως ή έπίγνωση της άντίθεσης αυτής δέν περάγει τραγική σύγκρουση σέ μεσαιωνικό άνθρωπο. Ο ήγος άπαρνιέται τόν κόσμο δέν ζητά νά πραγματοποιήσει τό θείο μέσα στό γήινο, αλλά νά κροετομιαστεί για μιὰ ζωή μέσα στό Θεό. Σύμφωνα μέ τό δόγμα της Έκκλησίας, δέν είναι δουλειά τού κόσμου άυτου νού νά ύψωθεί στην ύπερβατική πραγματικότητα, αλλά νά είναι ύποπόδιο κάτω άπ' τό πόδι τού Θεού. Μία τó Μεσαιώνας δυνατός είναι μόνο διάφορες άποστάσεις άπό τό Θεό, όχι δρωσά σύγκρουση μαζί Του. Μιά ήθική σκοπιά πού θά έπιχειρήσει νά δικαιώσει τόν άνταγωνισμό πρós τή θεία ιδέα και νά πετύχει την αναγνώριση της φωνής τού κόσμου άπέναντι στη φωνή τ' ουρανού, θά ήσαν έντελώς δίχως νόημα άπό την άποψη της μεσαιωνικής φιλοσοφίας. Άυτόι οι παράγοντες έξηγούν γιατί ο Μεσαιώνας δέν έχει τραγωδία και γιατί ή έλληνική τραγωδία είναι θεμελιακά διαφορετική άπό έκεινο πού έμείς έννοούμε λέγοντας «δράμα μέ τραγική λύση». Η μορφή τού τραγικού δράματος πού άντιστοιχεί στη δική μας άντίληψη πρωτοανακαλύπτεται άπό την έποχή τού πολιτικού βασιλισμού, πού μετατοπίζει τή δραματική σύγκρουση άπό την ιδέα τή δράση στην ψυχή τού ήρωα. Γιατί μονάχα μιὰ έποχή πού μπορεί νά κατανοήσει τά προβλήματα πού συνεπάγεται ή πράξη, ή φασιμένη στην πραγματικότητα, μπορεί και ν' άποδώσει ήθική αξία σέ μιὰ στάση, ή έποία λαβιάίνει ύπόψη τις άπαιτήσεις τού κόσμου, μολονόι αυτός είναι έχθρικός πρós την ιδέα.

Η θέσιμη μεσαιωνική ήθική άποτελεί τή μετάβαση άπό τή μη τραγική και μη δραματική μοστήρια τού Μεσαιώνας σεις τραγωδίες της σύγχρονης έποχής. Είναι ή πρώτη έξπραση της πνευματικής σύγκρουσης πού στο έλισσαότιανό

ερώμα διαμορφώνεται σέ συνειδησιακή τραγική σύγκρουση. Ια μέσοα πού προσθέτουν ο Διαίτηρη και οι σύγχρονοι του στην περιγραφή άυτου τού πνευματικού άγώνα συνίστανται στο άναπόφευκτο της σύγκρουσης, στην τελική της άδυνατότητα νά λυθεί και στην ήθική νίκη τού ήρωα καταμεσής στην ιδέα την καταστροφή. Τούτη ή νίκη γίνεται για πρώτη φορά δυνατή μέ τή σύγκρουση άντίληψη για τό πεπρωμένο, πού διαφέρει άπό την κλασσική ιδέα προπαντός σέ γεγονός έτι: ο ήρωας έπικυρώνει τή μοίρα τού και τή δέχεται σάν πραγματικά γεμάτη σημασία. Μία μοίρα γίνεται τραγική μέ τή σύγκρουση έννοια μονάχα μέ τό νά γίνει άποδεκτή. Η πνευματική συγγένεια τούτης της ιδέας για την τραγωδία μέ την προτεσταντική ιδέα τού προορισμού είναι φανερή κι αν ακόμα δέν ύπάρχει άμεση έξάρτηση, ότως και νάχει είναι μιὰ περίπτωση παραλληλότητας στην ίσοπρία τών ιδεών, πού δίνει πραγματική σημασία στη σύγκρουση ύπαρξη της Μεταρρύθμισης και τών άπαρχών της σύγχρονης μας τραγωδίας.

Στην έποχή της Αναγέννησης και τού μανιερισμού άπάρχουν τρεις λίγο-πολύ ανεξάρτητες μορφές θεάτρου στά πολιτισμένα έθνη της Ευρώπης: α) τό θρησκευτικό θεατρικό έργο, τό όποιο παντού τελειώνει έκτός άπό την Ίσπανία, β) τό λόγιο δράμα, πού απλώνεται παντού μαζί μέ τόν άνθρωπισμό, αλλά πούθενά δέ γίνεται δημοφιλές, και γ) τό λαϊκό θέατρο πού δημιουργεί κόμπους διαφορετικές μορφές, οι όποιες κινούνται άνάμεσα στην commedia dell' arte και στο σαίτηρικό δράμα, πούχει ποικίλους θεαμούς γεννάσης πρós τή λογοτεχνία, χωρίς όμως νά χάνει ποτέ τό σύνδεσμό του μέ τό μεσαιωνικό θέατρο. Τό άνθρωπιστικό δράμα εισήγαγε τρεις σημαντικούς νεωτερισμούς: μεταμόρφωσε τό μεσαιωνικό θεατρικό έργο, πού τό άποτελούσαν κυρίως πομπώδεις έπιδείξεις και παντομίμες, σ' έργο λογοτεχνικό άπομόνωσε τή σκηνή άπό την αίθουσα τού θεάτρου, για νά αξήσει την έντύπωση της ψευδαίσθησης, και τέλος συγγένεως χωρικά και χρονικά τή έρσση — μ' άλλα λόγια άντικατάστρεσε την έπική ύπερβολή τού Μεσαιώνας μέ τή δρα-

ματική συγκέντρωση της Αναγέννησης²²². Από τους γεω-
κερισμούς αυτούς ο Σαίξπηρ υιοθετεί μονάχα τον πρώτο, άλ-
λά ως ένα σημείο διατηρεί και τη μεσαιωνική έλλειψη χω-
ρισμού της σκηνής από την αίθουσα και επίσης το έπιπλό
ελάτος του θρησκευτικού δράματος καθώς και την εύκινησία
της δράσης. Αυτό την αιχμή αυτή είναι λιγότερο ηρω-
τευτικός από τους συγγραφείς του ανθρωπιστικού δράματος
και για το λόγο τούτο δεν έχει και διαδόχους πραγματικούς
στη σύγχρονη δραματική λογοτεχνία. Η tragédie classique,
το αστικό δράμα του δέκατου δέκατου αιώνα, το δράμα του
γερμανικού κλασικισμού καθώς επίσης και το νατουραλι-
στικό θέατρο του δέκατου ένατου αιώνα, από τον Σκριμπ και
το Δουμά υιό στον Ίψεν και στον Σω, είναι — από μορφο-
λογική άποψη πάντως — κοννότερα προς το ανθρωπιστι-
κό δράμα παρά προς τον οικειοποιητικό τύπο του χαλαρά φτια-
γμένου θεατρικού έργου με τον συγκριτικά περιορισμένο σκη-
νικό το ψευδαισθησιασμό (illusionisme^{222a}). Η σαίξ-
πηρική μορφή δεν υιοθετείται πράγματι ξανά πριν από την
έλευση της κινηματογραφικής τεχνικής. Κι εδώ θέβαια μινάχα
ένα μέρος διατηρείται από τις αρχές της μορφής αυτής —
προπαντός το έπισωρευτικό ύψος της σύνθεσης, η άσυνέ-
χεια της δράσης, οι απότομες αλλαγές σκηνής, ο ελεύθερος
και εξαιρετικά ποικίλος χειρισμός του χώρου και του χρόνου
— όμως στην ταινία δεν μπορεί να θεθεί περισσότερο, ή
και λιγότερα, απ' ό,τι στο μοντέρνο δράμα, ζήτημα έγκυρά-
λειψής του σκηνηκού ψευδαισθησιασμού. Η λαϊκή μεσαιωνι-
κή παράδοση στο θέατρο, που ήταν ακόμα ζωντανή στο
Σαίξπηρ και στους συγχρόνους του, καταστράφηκε από τον
ανθρωπισμό, το μανιερισμό και το μπαρόκ — στους μεταγεν-
έστερους δραματουργούς επιβιώνει το πολύ - πολύ σαν ά-
πλη μνήμη προφανώς δεν υπάρχει πνευματική συνέχεια ά-
νάμεσα στο Σαίξπηρ και στις πλευρές της κινηματογραφι-
κής ταινίας που θυμίζουν αυτή την παράδοση. Οι πλευρές
τούτες οφείλονται στις δυνατότητες που προσφέρει μια τε-
χνική ικανή να λύσει τις δυσκολίες που παράβλεπε άπλοια
και χοντρικά το οικειοποιητικό θέατρο.

Από άποψη τεχνοτροπική, το πιο ιδιόμορφο χαρακτη-
ριστικό του οικειοποιητικού θεάτρου είναι ο συνδυασμός της
λαϊκής παράδοσης με την αποφυγή της τάσης που έδηγεί στο
οικειοποιητικό δράμα. Σε αντίθεση με πολλούς συγχρόνους του, ο
Σαίξπηρ δεν χρησιμοποιεί σαν κύριους χαρακτήρες μορφές
της μεσαιας τάξης από την καθημερινή ζωή, ούτε και πα-
ρουσιάζει τον ιδιόμορφο συναισθηματισμό τους και τη συλλί-
ση τους προς την ηθικολογία. Ακόμα και στον Μάρλοου συ-
ναντάμε κύριους χαρακτήρες, όπως τον τοκογλύφο Βαρνάβα
και τον έδοκτορα Φάουστ, που θα μπορούσαν το πολύ - πολύ
να είναι δευτερεύοντες χαρακτήρες στο ανθρωπιστικό δράμα.
Ο Σαίξπηρ, που οι ήρωές του, ακόμα κι όταν ανήκουν στη
μεσαια τάξη, δείχνουν σιάνη άριστοκρατική, σημειώνει κοι-
νωνιολογικά με κάποιον έπισημοδρόμηση, έσω και σε σύγκρι-
ση με τον Μάρλοου. Ανάμεσα όμως στους νεότερους συγγραφέ-
ρους του Σαίξπηρ υπάρχουν κιόλας δραματουργοί, όπως ο
Τόμας Χέουγουτ κι ο Τόμας Νάικερ, οι όποιοι συχνά δι-
κούν στα έργα τους κλαίσιου της μεσαιας τάξης κι εκφράζουν
τη θεώρηση της μεσαιας τάξης. Διαλέγουν για ήρωές τους
έμπόρους και τεχνίτες, απεικονίζουν την οικογενειακή ζωή
και τα οικογενειακά ήθη, αναζητούν μελοδραματικά έμφε-
κα και την έξαγωγή ηθικού διδάγματος, έρωτικά, έντυπωσια-
κά θέματα και περιβάλλοντα ρεαλιστικά κατά χονδροειδή
τρόπο, όπως φρενοκομεία, πορνεία κτλ. Κλασσικό παράδει-
γμα «άστικού» χειρισμού έρωτικής τραγωδίας της περιόδου
αυτής είναι: Η Γ υ ν α ί κ α π ο υ σ κ ο δ τ ω σ α ν
μ ε α θ ρ ο τ η τ α του Χέουγουτ, έργο του όποιου ο ή-
ρωας είναι εγγενής, αλλά που αντιδρά στην καταστροφή
του γάμου του με τρόπο τελείως μη ήρωικό και μη ήπιοτικό.
Πρόκειται για έργο που θέτει ένα πρόβλημα και περιστρέφε-
ται γύρω από το προφανώς φλέγον ζήτημα της μοιχείας,
όπως ακριβώς και το έργο του Φόρντ: Τ έ χ ρ έ μ α π ο θ έ -
ν α : π ό ρ ν η περιστρέφεται γύρω από το δημοφιλές
θέμα της αιμομιξίας ή το έργο του Μίνελετον Τ ο Ύ -
π ο β ο λ : μ α ί ο Η α : δ ι γύρω από την ψυχολογία
της άμαρτίας. Σ' όλα αυτά τα έργα, στα όποια πρέπει επί-

σης να προστεθεί και τὸ ἀνώνυμο ἐντυπωσιακὸ δράμα Ὁ Ἄργυραν τοῦ Φέβρουο κ. π. τὸ ἀστικὸν στοιχεῖο συνίσταται στὸ ἐνδιαφέρον γάρω ἀπὸ τὸ ἐγκλημα, τὸ ὅποιο, γιὰ τὸν ἀστὸ ποὺ εἶναι προσκολλημένος στὴν ἀρχὴ τῆς τάξης καὶ τῆς πειθαρχίας, σημαίνει ἀπόλυτὴ χάρις. Στὸν Σαίξπηρ ἡ βία κ: ἡ ἀμαρτία ποτὲ δὲν ἔχουν αὐτὴν τὴν χροιά ἐγκλήματος οἱ κακοῦργοι του εἶναι φυσικὰ φαινόμενα καὶ θὰ ἐνιωθῶν ἀδύνατο ν' ἀνκοάγουν τὴν σπιτικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν ἀστικῶν δραμάτων τῶν Χέουγουτ, Ντέκκερ, Μίντλετον καὶ Φόρντ. Κι ὅμως ὁ βασικὸς χαρακτήρας τῆς τέχνης τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πέρα γιὰ πέρα νατουραλιστικός. Ὅχι μόνον μὲ τὴν ἐννοια δι: παραμελεῖ τίς ἀνάγκες, τὴν οἰκονομία καὶ τὴν τάξη τῆς κλασσικῆς τέχνης, ἀλλὰ κ: ἐπίσης δι: μοχθεῖ γιὰ τὴ συνεχὴ ἐπέκταση κ: ἐπεξεργασία τοῦ ὄλικου του. Πραπαντὸς, νατουραλιστικὴ εἶναι σ' αὐτὸν ἡ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων, ἡ διαφοροποιημένη ψυχολογία τῶν προσώπων του κ: ἡ ἀνθρώπινη ζωντάνια τῶν ἥρώων του, οἱ ὅποιοι εἶναι μιὰ δέση ἀντιθέσεων κ: γεμάτοι ἀδυναμίες. Ἄρκει μόνον νὰ σκεφτοῦμε τὸν Αἴηρ, ποὺ εἶναι ἕνας γεροηλίθιος, τὸν Θέλλο, ποὺ εἶναι ἕνα μεγάλο παιδί, τὸν Κοριολάνο, ἕνα στενοκέφαλο, φιλόδοξο σχολαρούδι, τὸν Ἄμλετ, ἀδύναμο, νὰ λαχανιάζει εὐκολα καὶ παχὺ, τὸν Κεῖσαρα, ἐπιληπτικὸ, κωφὸ ἀπὸ τὸ ἕνα αὐτί, δεισιδαίμονα, ματαιόδοξο, ἀουνετὴ, εὐκαλοπηρεάστο κ: ἐντούτοις κυριευμένο ἀπὸ ἕνα μεγαλεῖο ποὺ ἀπὸ τὴν πίεσὴ του εἶναι ἀδύνατο νὰ διαφύγει. Ὁ Σαίξπηρ ἐπιτείνει τὸ νατουραλισμὸν στὴν διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων μὲ τὰ petits faits vrais (=μικρὰ ἀληθινὰ γεγονότα — Σ.τ.Μ.), ὅπως δι:αν ὁ κρηίγκηπος Ἐρρίκος ζητᾶει μῦρα μετὰ τὸν ἀγῶνα του, ἢ ὁ Κοριολάνος σκοπιζει: τὸν ἥρωα ἀπὸ τὸ μέτωπὸ του, ἢ ὁ Τρωῖλος προειδοποιεῖ τὴν Χρησίδα γιὰ τὸν κρῦο κρηινὸ ἀέρα μετὰ τὴν κρῶτη ἐρωτικὴ τους νόχτα: «Θὰ κρηολογήσεις καὶ θὰ θλασημάς ἐμένα» (Δ, 2, μ.π. Πῶτα — Σ.τ.Μ.).

Ὅσο οἱ περιορισμοὶ στὸ νατουραλισμὸν τοῦ Σαίξπηρ εἶναι πέρα καλὸ πρὸς ἄλλοι. Πάντοτε ἀναμειγνύει ἀτομικὰ μὲ συμβατικὰ χαρακτηριστικά, τὸ περίπλοκο μὲ τὸ ἀπλὸ καὶ τὸ

ἀρελές, τὸ πῶ λεπτὸ μὲ τὸ πρῶτόγονο καὶ τὸ χοντροκαμμένο. Ἐσοκείμενα καὶ συστηματικὰ παραλαβαίνει μερικὲς μεύσεις ποὺ ὀρισκεῖ ετοιμὲς πρῶτα του, ἀλλὰ τίς πιο πολλές φορές ἀκριτικάριστικα κ: ἀτόχαστικα. Τὸ χειρότερο σφάλμα τῆς καλύτερης σοκ:τηρικῆς κριτικῆς ἦταν δι: θεωροῦσε δι:α τὰ μέσο ἐκφοκῆς τοῦ ποιητῆ σὺν καλομελετημένες προσεχτικὰ ζυγισμένες καὶ κολλιτεχνικὰ καθορισμένες λύσεις καὶ προπαντὸς δι: προσπαθοῦσε νὰ ἐξηγήσει ὅλες τίς ἰδιότητες τῶν χαρακτήρων του πάνω στὴ βάση ἐσωκερικῶν ψυχολογικῶν κινήτρων, ἐνῶ στὴν πραγματικότητι αὐτοὶ ἐμειναν πέρα πολὺ ἴδιοι, ὅπως τοὺς βρῆκε ὁ Σαίξπηρ στίς πηγές του, ἢ ἐπιλέχθησαν μοναχὰ ἐπειδὴ ἐκπροσωποῦσαν τὴν πῶ ἀπλή, βολικὴ καὶ ταχύτερη λύση μιᾶς δυσκολίας στὴν ὁποία ὁ δραματουργὸς δι: θεωροῦσε δι: ἀξίζε τὸν κόπο ν' ἀφιερῶσει κ: ἀλλή σκοτούρα²²³. Ἡ πῶ χτυπητὴ ἐκφοκῆ τοῦ συμβατικισμοῦ τοῦ Σαίξπηρ θρέσκειται στὴν ἐπαίετη λημμένη χρῆση μονίμων τύπων ἀπὸ καλύτερα ἔργα. Κι δὲν κρατοῦν μόνον οἱ πρῶτες κωμωδίες τίς στρεβότυπες μορφές τῆς κλασσικῆς κωμωδίας καὶ τοῦ μίμου ἀκόμα κ: ἕνας τόσο φανερὰ πρῶτότυπος καὶ περίπλοκος χαρακτήρας ὅπως ὁ Ἄμλετ εἶναι: συνηθισμένος τύπος — δηλαδὴ, ὁ μεγαλοχολικός, ποὺ ἦταν τῆς μόδας στὲς μέρες τοῦ Σαίξπηρ καὶ καὶ τὸν συναντᾶμε ἀπ' ἄκρη σ' ἄκρη στὴν σύγχρονὴ του λογοτεχνία. Ἀλλὰ ὁ ψυχολογικὸς νατουραλισμὸς τοῦ Σαίξπηρ εἶναι κ: ἀπὸ ἄλλες κατευθύνσεις περιορισμένος. Ἡ ἐλλειψη ὁμοιομορφίας καὶ συνέπειας στὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων, οἱ δίχως ἐλατήρια ἀλλαγές κ: ἀντιφάσεις στὴν ἐξέλιξη τῶν χαρακτήρων του, οἱ ἀσχετικὰ κ: ἀσχετικὰ νείες τους σὲ μονολόγους καὶ κατ' ἰδίαν φράσεις, ἢ ἐλλειψη προοπτικῆς στίς δηλώσεις τους γιὰ τὸν ἑαυτὸ τους καὶ τοὺς ἀντιπάλους τους, τὰ σχόλιά τους, ποὺ πάντα πρέπει νὰ τὰ παίρνουμε ἐπὶ λέξει, ἢ μεγάλη κ: ἀσχετικὴ φλυαρία ποὺ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸ χαρακτήρα τοῦ ἡμιλητῆ, ἢ ἀπροσεξία τοῦ ποιητῆ, ποὺ κάποτε ξεχνᾶ τοιοῦς μιὰ πράγματι, ἐν εἶναι ὁ Γκλόστερ ἢ ὁ Αἴηρ, ἢ καὶ ὁ Τίμων ἢ ὁ Αἴηρ, ποὺ συχνὰ κάνει τοὺς χαρακτήρες του νὰ λένε στίχους ποὺ ἔχουν λειτουργία

για καθαρά λυρική, μουσική και δημιουργίας ατμόσφαιρας και πού συχνά τους λέει ο ίδιος με το στόμα των χαρακτήρων του — όλες αυτές είναι παραβιάσεις των κανόνων της ψυχολογίας εκείνης, της όποιας ο Σαίξπηρ πράγματι είναι ο πρώτος μεγάλος δάσκαλος. Πάντως, η ψυχολογική του σοφία και το θάθος παραμένουν ανεπηρέαστα από την άφροντισία πού αφήνεται να υπεισέλθει. Οι χαρακτηρισμοί του — και τούτοι είναι μιὰ ιδιότητα πού και πάλι τήν συμμαρτυρείται με τον Μπαλζάκ — έχουν τόσο ακαταμάχητη εσωτερική αλήθεια, τόσο ανεξάντηλη ούσιαστικότητα, ώστε δεν παύουν να ζούν και ν' ανασαίνουν, όσο κι αν παραβιάζονται κι όσο κι αν διαγράφονται άσχημα. Όμως είναι άμφισβητο αν υπάρχει παράβαση της ψυχολογικής αλήθειας, πού να διαπράττεται: από τους άλλους έλλισοθετιανούς δραματογράφους, για την όποια μπορούμε ν' απαλλάξουμε τον Σαίξπηρ είναι ασύγκριτα μεγαλύτερος, όμως από το ίδιο σόκι. Και η μεγαλοσύνη του δεν έχει τίποτε από την «τελειότητα», τίποτε από το «άψογο» των κλασικών. Τοῦ λείπει το απόλυτο κύρος τους, όμως τού λείπει κι η απλοϊκότητά τους, η μονοτονία τους. Η ιδιομορφία τού Σαίξπηρ σά φαινόμενο και η ανταγωνισμός τού δραματικού του ύφους προς τις κλασικές κι υποδειγματικές μορφές έχει γίνει αίσθητή και συνίστηκε σ' όλες τις εποχές. ● Βολταίρος, ακόμα κι ο Τζόνσον, αναγνώρισαν ότι εδώ φρίσκει σ' ενέργεια μιὰ άγρια, φυσική δύναμη, πού δέ γνωρίζεται για τους «κανόνες» ούτε μπορούσε να έλεγχθει άπ' αυτούς, και πού έβρισκε την έκφρασή της σε μιὰ δραματική μορφή όλοτελα διαφορετική από κείνη της κλασικής τραγωδίας. ● καθέναν πού χει μιάν αίσθηση υψολογικών παραλλαγών θά μπορούσε να θεί ότι επρόκειτο για δυο διαφορετικούς τύπους τού ίδιου λογοτεχνικού είδους: όμως δέν άναγνωρίζεται πάντα ότι η διαφορά ήταν ιστορική και κοινωνιολογική. Η κοινωνιολογική διαφορά γίνεται φανερή μονάχα όταν προσπαθήσει κανείς να εξηγήσει γιατί ο ένας τύπος πετυχαίνει: στην Άγγλία κι ο άλλος στη Γαλλία και ποιά σχέση μπορεί να είχε

ή σύσταση τού κοινού με τη νίκη της οικειοποιητικής μορφής δράματος εδώ, ή με τη νίκη της tragédie classique εκεί

Η έκτίμηση της έτοιμότητας τού Σαίξπηρ έγινε πιό δύσκολη ιδιαίτερα από το γεγονός ότι ο κόσμος επέμεινε να τον θεωρεί σαν τον υπέρτατο ποιητή της άγγλικής Αναγέννησης. Ορισμένα χαρακτηριστικά παθήματα με αναγεννησιακά — έτοιμιστικά κι ανθρωπιστικά — αναμφισβήτητα υπάρχουν στην τέχνη του κι έφ'όσο φιλοδοξία κάθε έθνικού ιστορικού της λογοτεχνίας στη δυτική Ευρώπη κατά τον περασμένο αιώνα ήταν να αποδείξει ότι η χώρα του είχε δική της αναγεννησιακή κίνηση, πού's αξιοότερος εκπρόσωπος ενός τέτοιου κινήματος στην Άγγλία ήταν δυνατό να καθιερωθεί παρά ο Σαίξπηρ, πού η τρομακτική του ζωτικότητα έτιως και νάχει συμφωνούσε έξαιρετικά με την τρέχουσα αντίληψη για την Αναγέννηση: Από την άλλη μεριά η θεληματικότητα, η υπερβολή κι η άφθονία τού οικειοποιητικού ύφους αφήνονταν ανεπιτήθετες. Σ' αυτό το πρόβλημα των ανεπιτήθετων τούτων υπολοίπων πρέπει ν' αποδοθεί και το γεγονός ότι μιὰ γενιά πριν, όταν φεβδήθηκε ο αναθεώρηση ή έννοια τού μπαρόκ κι η επανεκτίμηση των δημιουργημάτων τού μπαρόκ, παρήγαγε κάτι ποζμοιαζε με μόδα, έβηκε πολλή υποστήριξη ή ιδέα ότι το οικειοποιητικό δράμα είχε χαρακτήρα μπαρόκ²²⁴. Αν κανείς θεωρεί ιδιαίτερα χαρακτηριστικό για το μπαρόκ την παραφορά, το πάθος, την όρμητικότητα και την υπερβολή, τότε τίθεται είναι εύκολο να κάνουμε το Σαίξπηρ ποιητή τού μπαρόκ. Όμως είναι αδύνατο ν' αποκαταστήσουμε συγκεκριμένη σχέση παραλληλότητας ανάμεσα στις μεθόδους σύνθεσης των μεγάλων καλλιτεχνών τού μπαρόκ, σαν τού Μπαρόκ, τού Ρομπινς και τού Ρέμπραντ, και σε κείνες τού Σαίξπηρ. Η μεταφορά στην Σαίξπηρ των ιδιοτήτων τού μπαρόκ, πού διετύπωσε ο Weckflin — της ελαστικότητας, τού θάθους στο χώρο, της έλλειψης σαφήνειας κι ένότητας — σημαίνει είτε έμπροσθη σε γενικότατες όχως νόημα είτε ότι στηρίζομαστε σε σκέτες άμφιλογίες. Φυσικά, η τέχνη τού Σαίξπηρ περιέχει στοιχεία τού μπαρόκ, όπως ακριβώς και στοιχεία τού άλιε-

λάντζελο όμως, ὁ δημιουργὸς τοῦ Ὁθέλλου δὲν εἶναι καλλιτέχνης ἠσαρὸν πὶδ πολὺ ἀπ' αὐτοῦ εἶναι ἡ δημιουργία τῶν τῶν τῶν Μεδίτων. ● καθέναν τους εἶναι ἰδιαίτερη περίπτωσι, μέσα στὴν δικαία ἀναμειγνύονται μὲ ἰδιαίτερο τρόπο στοιχεῖα τῆς Ἀναγέννησης, τοῦ μανιερισμοῦ καὶ τοῦ μπαρόκ μονάχα πὸν στὸν Μικελάντζελο δεσπόζουν τὰ χαρακτηριστικά τῆς Ἀναγέννησης, ἐνὼ στὸ Σαίξπηρ οἱ μανιεριστικές τάσεις. Ἡ ἀκατάλυτη ἐνότητα νατουραλισμοῦ καὶ συμβατισμοῦ ὑποδηλώνει ὅτι ἡ καλύτερη προσέγγιση μὲς ἐξήγησις τῆς σαίξπηρικής μορφῆς θρίσεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ μανιερισμοῦ. Ἡ ἀδιάκριτη ἀνάμιξη τραγικῶν καὶ κωμικῶν μοτίβων, ἡ ἀνάμικτη χρῆσι τῶν λεκτικῶν τρόπων, ἡ χοντρή ἀντίθεση ἀνέμεσα στὸ συγκεκριμένο καὶ στὸ ἀφηρημένο, τὰ αἰσθησιακά καὶ τὰ ἐγκφαλικά στοιχεῖα τῆς γλώσσας, ἡ συχνὰ βαδισαμένη διακοσμητικὴ κατασκευὴ τῆς σύνθεσης (ὅπως λ.χ. ἡ ἀπανάληψη τοῦ μοτίβου τῆς ἀγνωμοσύνης τῶν παιδιῶν στὸν Α ἡ ρ), ὁ τονισμὸς τοῦ ἀλογικοῦ, τὸ ἀστάθμητο καὶ τὸ ἀνιπατικό στὴ ζωὴ — όλα αὐτὰ εἶναι ἐπιχειρήματα γὰρ νὰ πάρουμε σὰν ἀφετηρία τῆς ἀνάλυσης τὸν μανιερισμό. Τὸ τεχνιτὸ, ἡ ἐπιτήδευσις καὶ ἡ μανία τῆς πρωτοτυπίας στὴ γλώσσα τοῦ Σαίξπηρ εἶναι: καὶ αὐτὰ μανιεριστικά στοιχεῖα καὶ πρέπει νὰ ἐξηγηθῶν μονάχα μὲ τὸ μανιεριστικό γούστο τῆς ἐποχῆς. Ὁ εὐφυϊσμὸς του, οἱ συχνὰ παραφορτωμένους καὶ μπερδεμένους μεταφορές του, ἡ αὐτοῦ ἀντιθέσεων, παρηχήσεων καὶ λογοπαγιῶν, ἡ ἀγάπη του γὰρ τὸ περίπλοκο, μπερδεμένο καὶ κληνιματικό ὄφος εἶναι όλα στοιχεῖα μανιεριστικά, ὅπως ἐπίσης εἶναι καὶ τὰ ὑπερβολικά, ἀλλόκοτα καὶ παράδοξα στοιχεῖα τοῦ δὲ λείπουν ἀλλοτελα ἀπὸ κανένα ἔργο τοῦ Σαίξπηρ: τὸ ἐρωτικό παγιῶμα μὲ τὴν ἀρσενικὴ μεταμύεση τῶν κοριτσιῶν (πὸν τὰ ὀνοδοῦνται ἀγῶρια) στὶς κωμωδίες. ὁ ἐραστής μὲ τὸ κεφάλι τοῦ γαϊδάρου στὸ "● ν ε ι ρ ο κ α λ ο κ α ι ρ ι ν ἡ ς ν ὄ χ τ α ς, ὁ Νέγρος ἥρωας στὸν "● θ ἔ λ λ ο, ἡ ζαρωμένη μορφή τοῦ Μικελόλιο στὴ Δ ω δ ἔ κ α τ η Ν ὄ χ τ α, οἱ μάγισσες καὶ τὸ κινούμενο δάσος στὸν Μ α κ θ ἔ θ, οἱ σκηνές τρέλας στὸν Α ἡ ρ καὶ στὸν "Α μ λ ε τ, ἡ ἀπαί-

σια ἀτμόσφαιρα Δευτέρας Παρουσίας στὸν Τ ἱ μ ω ν α ε ὶ ν "Α θ η ν α ἱ ο, τὸ ἀγαλμα πὸν μιλά στὸ Χ ε ι μ ω ν ἱ ἄ τ ι κ ο π κ ρ α μ ο υ ς, ὁ μηχανισμὸς τοῦ κινῶν τῆς μαγείας στὴν Τ ρ ι κ ο μ ἱ ἄ κ.τ.λ. ● όλα αὐτὰ εἶναι μέρος τοῦ ὄφους τοῦ Σαίξπηρ, ἔστι καὶ ἂν δὲν ἐξαντλοῦν ἀλόκληρη τὴν τέχνη του.

8. Ἡ ἐννοια τοῦ μπαρόκ

Σὰν ὄφος καλλιτεχνικό, ὁ μανιερισμὸς ταίριαζε σὲ μὴ δικασμένη θεώρηση τῆς ζωῆς πὸν ἐνδοῦτος ἦταν ὁμοίμορφα ἀπλομένη σ' ὀλόκληρη τὴ δυτικὴ Εὐρώπη τὸ μπαρόκ εἶναι ἔκφρασι μὲς περισσότερο ἐμιογεῦς οὐσιαστικά κωμωθεωρίας, ἔκφρασι ὅμως πὸν παίρνει ποικιλία μορφῶν στὶς διάφορες ἐρωπαϊκές χώρες. Ὁ μανιερισμὸς, ὅπως καὶ ἡ γοτθική τέχνη, ἦταν καθολικὸ ἐρωπαϊκὸ φαινόμενο, ἔστι καὶ ἂν περιοριζόταν σὲ πολὺ στενότερους κύκλους ἀπ' ἔτι ἡ χριστιανικὴ τέχνη τοῦ Μεσαίωνα τὸ μπαρόκ, ἀπὸ τὴν ἔλλημεριά, ἀγκαλιάζει τόσο πολλοὺς κλάδους τῆς καλλιτεχνικής προσπάθειας, ἐμφανίζεται σὲ τόσο πολλὲς διαφορετικές μορφές στὶς ἐπὶ μέρους χώρες καὶ σφαῖρες πολιτισμοῦ, ὅστε ἀπὸ πρώτη ὄψη φαίνεται ἀμφίβολο, ἂν εἶναι δυνατό νὰ τίς ἀναγάγουμε ὅλες τους σ' ἓναν κοινὸ παρανομαστή. Τὸ μπαρόκ τῶν ἀλλικῶν καὶ καθολικῶν κύκλων δὲν εἶναι μόνο ἀλλοτελα διαφορετικὸ ἀπὸ κείνο τῶν αἰσικῶν καὶ προτεσταντικῶν κοινότητων, καὶ ἡ τέχνη ἐνὸς Μπερνίνι: καὶ ἐνὸς Ροῦιμπενς δὲν περιγράφει μόνον ἓναν διαφορετικὸ ἐσωτερικὸ καὶ ἐξωτερικὸ κόσμο ἀπὸ κείνον ἐνὸς Ρέμπραντ ἢ ἐνὸς Βᾶν Γκόγιεν, ἀλλὰ καὶ μέσα στὶς δυὸ αὐτὲς μεγάλες ὑφολογικές τάσεις, γίνονται αἰσθητές καὶ ἄλλες ἀποφασιστικές διαφοροποιήσεις. Ἡ σπουδαιότερη ἀπὸ τοῦτες τίς δευτερεύουσες ὑποδιαρέσεις εἶναι ἡ ὑποδιαρέσις τοῦ αἰσικοῦ - καθολικοῦ μπαρόκ σὲ μὴ αἰσθησιοκρατικὴ, μνημειακὸ - διακοσμητικὴ τάσι, κατὰ τὴν παραδοσιακὴ ἐννοια τοῦ μπαρόκ, καὶ σὲ μὴ αὐστηρότερη, μορφικὰ πὸν ἀκαμπτη «κλασικιστική» τεχνολογία. Εἶναι ἀλήθεια ὅτι τὸ κλασικιστικὸ ρεῦμα ὑπάρχει

στο μπαρόκ, εὐθύς εξαρχῆς καὶ μπορεί νὰ εξακριβωθεί σὰν κρυφὸ ρεῖμα σ' ὅλες τὶς ἰδιαίτερες ἐθνικὲς μορφές τῆς τέχνης τοῦ μπαρόκ, ὅμως δὲν γίνεται κυρίαρχο πρὶν ἀπὸ τὸ 1660, κάτω ἀπὸ τὶς εἰδικὲς κοινωνικὲς καὶ πολιτικὲς συνθήκες ποὺ ἐπικρατοῦσαν ἐκεῖνη τὴν ἐποχὴ στὴ Γαλλία. Ἐπιπλέον ἀπὸ αὐτὲς τὶς δύο βασικὲς μορφὲς ἐκκλησιαστικοῦ κι αἰλικκοῦ μπαρόκ, σὲς καθολικὲς χώρες ἐπιδόρχει μὲ πῶση νατουραλιστικῆ, ποὺ προβάλλει ἀνεξάρτητα στὴν ἀρχὴ τῆς περιόδου καὶ ποὺ βρίσκει τοὺς ἰδιαίτερους δικαίους τῆς ὑποστηρικτικῆς στὸν Καραβάτζιο, τὸν Λουὶ Λὲ Ναιν καὶ τὸν Ριῆρα, ἀλλὰ ποὺ μετέπειτα ἐνυπόρχει στὴν τέχνη ὄλων τῶν σημαντικῶν δασκάλων. Ὅπως κι ὁ κλασικισμὸς στὴ Γαλλία, ἡ τάση αὐτὴ τελικὰ ἐπικρατεῖ στὴν Ὀλλανδία, ἐνῶ καὶ σὲς δύο πῶσεις ἔχουν τὴν ξεχωριστὴ τους ἐπίδραση οἱ κοινωνικοὶ παράγοντες ποὺ καθορίζουν τὸ μπαρόκ.

Ἀπὸ τὴ γενεθιὴ περίοδο καὶ μετὰ ἡ δομὴ τῶν τεχνοπαιδιῶν εἶχε γίνῃ ὅλο καὶ περισσότερο πολυπλοκὴ ἢ ἐνταση ἀνάμεσα στὰ ἐπὶ μέρους πνευματικὰ περιεχόμενα ἔγινε ἀκόμα μεγαλύτερη καὶ τὰ διάφορα στοιχεῖα τῆς τέχνης ἔγιναν ἀντίστοιχα πρὸς ἑτερογενή. Πρὶν ἀπὸ τὸ μπαρόκ διωσθήσαν ἢ ἦσαν δυνατό νὰ ποῦμε ἂν ἡ καλλιτεχνικὴ προσέγγιση μίᾳ ἐποχῆς ἦταν βασικὴ νατουραλιστικὴ ἢ ἀνενατουραλιστικὴ, ἐνοποιητικὴ ἢ διαφοροποιητικὴ, κλασικιστικὴ ἢ ἀντικλασικιστικὴ, τώρα ὅμως ἡ τέχνη δὲν ἔχει πιά ἐνιαύς τεχνοπαιδικὸ χαρακτῆρα μὲ τὴν αὐστηρὴ τούτη ἔννοια: εἶναι ταυτόχρονα νατουραλιστικὴ καὶ κλασικιστικὴ, ἀναλυτικὴ καὶ συνθετικὴ. Εἶμαστε μάρτυρες τῆς ταυτόχρονης ἐνθῆσης ἀπόλυτα ἀντίθετων τάσεων καὶ βλέπουμε συγχρόνους σὰν τὸν Καραβάτζιο καὶ τὸν Πουσσέν, τὸν Ροῦμπενς καὶ τὸν Χάλς, τὸν Ρέμπραντ καὶ τὸν Βὰν Ντάικ, νὰ βρίσκονται σὲ ἐντελῶς διαφορετικὰ σιρατόπεδα.

Μονάχα πρόσφατα ἡ τέχνη τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα σὰ σύνολο ταξινομήθηκε μὲ τὸ ὄνομα τοῦ μπαρόκ. Ὅταν ἡ ἔννοια αὐτὴ πρωτοεμφανίστηκε τὸν δέκατο ὄγδοο αἰῶνα, ἀκόμα ἐφαρμοζόταν ἀποκλειστικὰ σὲ κείνα τὰ φαινόμενα τῆς

τέχνης, ποὺ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐπικρατοῦσα κλασικιστικὴ αἰσθητικὴ, τὰ αἰσθάνονταν ὑπερβολικὰ, μπερδεμένα κι ἀλλόκοτα²²⁵. Ὁ ἴδιος ὁ κλασικισμὸς ἀποκλειόταν ἀπὸ τὴν ἔννοια τούτη, ἢ ὅποια παρέμεινε κυρίαρχη σχεδὸν ἴσως τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἑνατοῦ αἰῶνα. Ὅχι μόνον ἡ στάση τῶν Δινκελμιν, Δέσουινγκ καὶ Γκαίτε, ἀλλὰ κι ἐκεῖνη τοῦ Βυτοκχαρντ ἐξακολοθεῖ νὰ καθοδηγεῖται βασικὰ ἀπὸ τὴν ἀπομνη τῆς κλασικιστικῆς θεωρίας: ἔλοι τοὺς ἀπορρίπτουν τὸ μπαρόκ ἐξαιτίας τῆς «μὴ κανονικότητος» καὶ τῆς «ἰδιοτροπίας» του, καὶ τὸ κάνουν αὐτὸ σ' ὄνομα μίᾳ αἰσθητικῆς, ἢ ὅποια τὸν ἀναμφισβήτητα μπαρόκ καλλιτέχνη Πουσσέν τὸν λογαριάζει ἀνάμεσα στὰ δικά της πρότυπα τελειότητος. «Βυτοκχαρντ κι οἱ κατοπινὸι ὁπαδοὶ τῆς καθαρῆς τέχνης, ὅπως ὁ Γροσε λ.χ., ποὺ εἶναι ἀνέκδοτοι ν' ἀπελευθερωθοῦν ἀπὸ τὸν συχρὸν στενόμευαλο ὀρθολογισμὸ τοῦ δέκατου ὄγδοου αἰῶνα, στὸ μπαρόκ διαβλέπουν μόνον τὰ τεκμήρια τῆς ἀλογικότητος καὶ τῆς ἑλλειψῆς δομῆς, κοιτᾶνε μόνον τοὺς κίονες καὶ τοὺς στῆλους ποὺ δὲν ἔχουν κανένα ὑποστήριγμα, τὰ ἐπιστήλια καὶ τοὺς τοίχους ποὺ εἶναι λυγισμένοι καὶ στραβωμένοι σὰ νὰ εἶχαν φτιαχτεῖ ἀπὸ χαρτόνι, τὶς μορφὲς ποῦναι τεχνητὰ ἰστορημένες καὶ συμπεριφέρονται ἀφύσικα, σὰ νὰ βρίσκονται πάνω στὴ σκηνή, τὰ γλυπτὰ ποὺ ἐπιζητοῦν τὰ ψευδαἰσθησιακὰ καὶ ἐπιφανειακὰ ἐκεῖνα ἐφέ, τὰ ὅποια ἀντῆσκουν δι-κλωματικὰ στὴ ζωγραφικὴ καὶ τὰ ὅποια, καθὼς τόνοιαν οἱ κριτικοί, θάπρεπε νὰ συνεχίσουν νὰ ἐπιφυλάσσονται γι' αὐτὴν. Θὰ νόμιζε κανεὶς δι τὴν πείρα τῆς τέχνης ἐνός Ραντέν λ.χ. θὰ ἦσαν καθαυτὴ ἀρκετὴ γιὰ νὰ κάνει τούτους τοὺς ἐπιγόνους τοῦ κλασικισμοῦ νὰ καταλάβουν τὴν ἔννοια καὶ τὴν ἀξία μίᾳ τέτοιας γλυπτικῆς. Ὅμως οἱ συμφωνίες τοὺς ἐναντίον τοῦ μπαρόκ εἶναι καὶ συμφωνίες ἐναντίον τοῦ ἱμπρεσιονισμοῦ, κι ὅταν ὁ Γροσε θρῆνει γιὰ τὸ «κακὸ γούστο» τῆς τέχνης τοῦ μπαρόκ²²⁵, ταυτόχρονα ἐκπροσωπεῖ ἀκαδημαϊκὰ συμβάσεις ἐχθρικές πρὸς τὴ σύγχρονη τέχνη.

Ἡ ἐπανερμηνεία κι ἐπαναξιολόγηση τοῦ μπαρόκ (μὲ τὴν ἔννοια ποὺ κατανοεῖται ὁ ὅρος σήμερον), ἐπίπευμα συν-τελεσμένο κυρίως ἀπὸ τοὺς Wœlfflin καὶ Riegl, θὰ ἦταν ἀ-

διανόηση δίχως την προηγούμενη άφομοίωση του εμπροσσο-
υπαρκού ή ήθελες του υπαρκτού, από διατήρησης ή Woolfflin
στην πραγματικότητα δεν είναι τίποτ' άλλο παρά η έφαρ-
μογή των έννοιών του εμπροσσιονισμού στην τέχνη του δέκα-
του έβδομου αιώνα. — Θηλαϊή σ' ένα μέρος αότης της τέ-
χνης, γιατί η σαφήνεια γύρω από την έννοια του μπαρόκ, ά-
κόμα κι απ' αυτόν, πετυχαίνεται με άνετισμο τό ότι ως επί
τό πλείστον άμελεί νά λογαριάσει καί τόν κλασικισμό του
δέκατου έβδομου αιώνα. Τό φώς που χύνεται στο μη κλασι-
κιστικό μπαρόκ σαν αποτέλεσμα αούτης της μονομέρειας εί-
ναι έτσι άκόμα πιο διαπεραστικό. Κι αυτός επίσης είναι ο
λόγος που η τέχνη του δέκατου έβδομου αιώνα εμφανίζεται
έδω σχεδόν αποκλειστικά σαν διαλεκτική αντίθεση της τέ-
χνης του δέκατου έκτου κι όχι σά συνέχισή της. 'Ο Woolfflin
υποτιμά τή σημασία του υποκειμενισμού στην 'Αναγέννηση
καί την υπερτιμά στο μπαρόκ. Σημειώνει στο δέκατο έβδομο
αίωνα τις άπερχές της εμπροσσιονιστικής τάσης, την όποια
άποκαλεί «τόν πιο σπουδαίο αναπροσανατολισμό στην ιστο-
ρία της τέχνης»²²⁷, άλλή παραλείπει ν' αναγνωρίσει ότι
ή υποκειμενικοποίηση της καλλιτεχνικής κοσμοθεωρίας, ή
μεταμόρφωση του «άπτου» σέ «όπτικό» καί της ούσίας σέ
σκέτο φαινόμενο, ή σύλληψη του κόσμου σαν έντύπωσης καί
πείρας, ή θεώρηση της υποκειμενικής πλευράς σαν πρωταρ-
χικής κι ή υπογράμμιση του μεταδοτικού χαρακτήρα πού
ένυπάρχει σέ κάθε όπτική έντύπωση — παραλείπει ν' ανα-
γνωρίσει ότι όλα αυτά τελειοποιούνται στο μπαρόκ, άλλή
προετοιμάζονται σέ πολύ μεγάλο βαθμό από την 'Αναγέννη-
ση καί τό μανιερισμό. 'Ο Woolfflin, πού δεν ενδιαφέρεται
για τούς εξοκαλλιτεχνικούς προκαταρκτικούς δρους τούτης
της δυναμικής κοσμοθεωρίας καί συλλαμβάνει ολόκληρη
την πορεία της ιστορίας της τέχνης σαν αούτέρχη, όλοει λο-
γική λειτουργία, παραδίδει την πραγματική καταγωγή
της αλλαγής τεχνοτροπίας, αγνοώντας τις κοινωνιολογικές
προϋποθέσεις της. Γιατί άκόμα κι αν είναι έντελως όρθο
ότι ή ανακάλυψη λ.χ. πώς από τόν τροχό που κυλάει χάνον-
ται οι άκτίνες, όταν τόν βλέπουμε όποκειμενικά, συνεπάγε-

ται μία καινούργια κοσμοθεωρία για τό δέκατο έβδομο αιώ-
να, και πρέπει όμως νά σημειώσω ότι ή εξέλιξη πού λαμβάνει
σ' αούτην καί σέ παρόμοιες ανακαλύψεις αρχίζει με την κα-
τάλυση της ομιχολιπής ζωγραφικής ιδέων καί την αντικατά-
στασή της από την όλοένα καί πιο άνεξάρτητη όπτική θέα
της πραγματικότητας στην γοθική περίοδο κι ότι ή εξέλι-
ξη αούτη συνδέεται άμεσα με τή νίκη της ονοματοκρατικής
πάνω στη «ρεαλιστική» σκέψη.

'Ο Woolfflin αναπτύσσει τά συστήματά του με βάση
πάντε ζεύγη έννοιών, σέ καθέναι από τά όποια αντίθετα:
ένα χαρακτηριστικό της 'Αναγέννησης σέ μία ιδιότητα του
μπαρόκ καί τά όποια, με εξαίρεση μιάς από τούτες τις αντί-
νομίες, δείχνουν την ίδια εξέλιξη από μίαν αούτηρότερη προς
μιά πιο έλεύθερη αντίληψη για την τέχνη. Οι κατηγορίες
αούτες είναι ως εξής: (α) τό γραμμικό καί τό ζωγραφικό,
(β) τό έπίπεδο καί τό κύκλο, (γ) ή κλειστή κι ή άνοιχτή
μορφή, (δ) ή σαφήνεια κι ή ασάφεια, (ε) ή πολλαπλότητα
κι ή ένότητα. Τή βάση της αντίληψης του Woolfflin για τό
μπαρόκ άποτελεί ή επίδιωση του «ζωγραφιστού», δηλαδή ή
κατάλυση της στέρας, πλαστικής καί γραμμικής μορφής
σέ κάτι κινούμενο, αιώρούμενο κι άπιαστώ ή εξαλείψη των
όρων καί των περιμέτρων, για νά προσληθεί ή έντύπωση του
άπειρίριστου, του άμέτρητου καί του άπειρου' ή μεταμόρφω-
ση του στατικού, άκαμπτου, αντικειμενικού είναι σ' ένα γέ-
γνεσθαι, μία λειτουργία, μίαν έλληλεξάρτηση ανάμεσα στο
υποκείμενο καί στο αντικείμενο. 'Η τάση πάλι, από τό έπί-
πεδο στο βάθος δίνει έκφραση στην ίδια δυναμική θεώρηση,
στην ίδια αντίθεση για κάθε τι σταθερό καί τεθειμένο μια
για πάντα, για κάθε τι πούχει άμετακίνητα όρια, κι επίσης
δίνει έκφραση σέ μία κοσμοθεωρία στην όποια ο χώρος α-
τανοείται: σαν κάτι πού βρίσκεται στο προσώς της διαμόρφω-
σης, σαν λειτουργία. 'Η ενοσείμενη μέθοδος πού χρησιμο-
ποιεί τό μπαρόκ για νά παρουσιάσει τό βάθος στο χώρο εί-
ναι ή χρήση υπερμεγέθους πρόσθιου μέρους της εικόνας, μορ-
φών περιουσιών (= με χτυπητά χρώματα, πού άπλωθύν τις
έλλες στο βάθος — Σ.τ.Μ.), τις όποτες τις φέρνουν πολύ κον-

τά στο θεατή, και απότομης μείωσης του μεγέθους των μοτίβων του εάθους. Αι αυτό τον τρόπο ο χώρος όχι μόνο αποκατά μίαν οπασιαστική κινήτικότητα, αλλά και εξαιτίας της δλέτελα κωνικής αποψής ο παρατηρητής νιώθει τό στοιχείο του χώρου σά μορφή ύπαρξης τού άνήκει σ' αυτόν, που έξαρτάται άπ' αυτόν και που μοιάζει σ' αλήθεια δημιουργημένη άπ' αυτόν. Η τάση πάντως του μαρρόκ ν' αντικαταστήσει τό άπόλυτο μέ τό σχετικό και τή μεγαλύτερη άσθηρότητα μέ τή μεγαλύτερη έλευθερία έκφράζεται ισχυρότερα στην αγάπη του για τήν «άνοιχτή», μη τεκτονική μορφή. Μέ μία κλειστή, «κλασσική» σύνθεση έκείνο που άναπαριστάνεται είναι ένα φαινόμενο άυτοτελές, τού όποιου δια τά στοιχεία έλληλοσχετίζονται κι έλληλοεξαρτίζονται τίποτα δέ φαίνεται περιττό ή άπών σέ τούτο τώ συνεκτικό δλο, ένθ οι μη τεκτονικές συνθέσεις τής τέχνης τού μαρρόκ πάντα δίνουν τήν έντύπωση ότι είναι λίγο - πολύ άτελείς και άσύνδετες : φαίνονται νά δείχνουν πέρ' από τόν έξωτό τους, νά έπιδέχονται συνέχεια. Κάθε τι στέρεο και τακτοποιημένο σ' αυτές άρχίζει νά κλονίζεται : ή σταθερότητα που έκφράζεται μέ τίς όριζόντιες και κάθετες γραμμές, ή ιδέα τής ισσορροπίας και τής συμμετρίας, οι άρχές τού γεμίματος τής έπιφάνειας και τής προσαρμογής τής εικόνας στή γραμμική τού πλαισίου ύποτιμούνται : πάντοτε ή μία πλευρά τής σύνθεσης τονίζεται περισσότερο άπό τήν άλλη κι έπανειλημμένα στό θεατή δείχνονται οι φανερά τυχαίες, άυτοσχέδιες κι έφήμερες όψεις τής πρόσψης και τής κατατατομής αντί για τίς «καθαρές». «Σέ τελευταία άνάλυση» λέει ο Woelfflin, «έπικρατεί ή τάση νά κάνουν μίαν εικόνα νά φαίνεται όχι ένα άυτοτελές τμήμα τής πραγματικότητας, αλλά ένα παρωδικό θέαμα, σέ όποιο ο θεατής έχει τήν καλή τύχη νά συμμετάσχει μόνο για μία στιγμή...» Ολος ο σκοπός είναι νά κάνουν τό σύνολο τής εικόνας νά φαίνεται όχι σκόπιμο²²⁸. Μέ μία λέξη, ή καλλιτεχνική θεώρηση του μαρρόκ είναι κινηματογραφική : τά έπεισδία που άναπαριστάνονται φαίνεται σά νά τά έμαθαν κρυφακούοντας και κατασκοπεύοντας : έξαλείφεται κάθε ένδειξη τού θά μπορούσας νά προδώσει ότι παίρνεται ύπόψη ο

θεατής και τό κάθε τι παρουσιάζεται φανερά σύμφωνο μέ τήν τύχη και μόνο. Η συγκριτική έλλειψη σαφήνειας στην παρουσίαση επίσης σχετίζεται μέ τήν άποσχεδιαστική τουτη όψη. Οι συχνές και πολλές φορές βίαιες υπερχαλδύεις μαρρών τής εικόνας άπό άλλα, οι υπερθολικές διαφορές στό μέγεθος των αντικειμένων που βλέπονται σέ προοπτική, ή παραμέληση των κειμενοσημάτων μαρρών που δίνει τή πλαίσιο τής εικόνας, ή έλλειπτικότητα τού όλικου και ή άνιση διαπραγματεύση των μοτίβων χρησιμοποιούνται όλα σκόπιμα για νά μάς δυσκολέψουν νά δούμε τήν εικόνα σάν διαωγές δλο. Η φυσική κράδος τής ιστορικής εξέλιξης παίζει καθυστή κάποιον ρόλο στην άυξανόμενη άπέχθεια για τά δλοτέλα σαφές και τό δλοτέλα πρόδηλο καθώς και στό ερωτός έκείνο, τό όποιο, μέσα σ' έναν όρισμένο, συνεχώς άνεπτυσσόμενο πολιτισμό, προχωρεί άπό τό άπλό στό περίπλοκο, άπό τό ξεκάθαρο στό λιγότερο ξεκάθαρο, άπό τό πρόδηλο στό κρυμμένο και σκεπασμένο. Όσο πιό πολύ είναι ένα κοινό καλλιεργημένο και δυσκολοίκανοποίητο, κι όσο πιό έξυπνα ένδιαφέρεται για τήν τέχνη, τόσο πιό πολύ άπειρεί τούτη τήν έντατικοποίηση των καλλιτεχνικών κινήτρων. Έκτός όμως άπό τήν έλξη που άσκει τό καινούργιο, τό δύσκολο και τό πολύπλοκο, αυτή είναι, γι' άκόμα μία φορά, μία προσπάθεια νά διεγείρουν σέ θεατή τό άσθημα ότι ή άναπαράσταση είναι άνεξάντηλη, άκατανόητη κι άπειρη — τάση ποιό δεσπάζει σ' ήλόκληρη τήν τέχνη τού μαρρόκ.

Όλα τούτα τά χαρακτηριστικά είναι έκφραση τής ίδιας άντακλασικής παρώθησης πρós τό άχαλίωτο και τό άσθαίρετο : μονάχα ένα άπό τά τεχνοτροπικά κριτήρια που συζητεί ο Woelfflin — δηλαδή ο άγώνας για ένότητα — είναι έκφραση μεγαλύτερης λαχτάρας για σύνθεση κι έπομένως για μίαν άσθηρότερη άρχή σύνθεσης. Αν ήταν τό φυσικό πρώτο νά προχωρήσει σύμφωνα μέ τήν καθαρή λογική, όπως υπαθέτει ο Woelfflin, τότε μία τάση πρós τήν ποικιλία, πρós τή θεματική συσσώρευση και συννοθύλευση άναπόφευκτα θά συνδεόταν μέ τήν αγάπη για τό εικαστικό και για τή διαφοροποίηση στό χώρο, για τό μη τεκτονικό και για τό σκο

τεινό' στην πραγματικότητα όμως το μπαρόκ σ' όλες τις δημιουργίες του δείχνει μία λαχόρα για συγκέντρωση και για καθυπόταξη των δευτερευόντων. 'Απ' αυτή την άποψη είναι — κι αυτό το σημείο παραλείπει να το τονίσει: ο Woelfflin — η συνέχεια της κλασικής τέχνης της 'Αναγέννησης κι όχι το αντίθετό της. 'Ακόμα και στην πρώιμη 'Αναγέννηση είχαμε κιόλας αξιοσημείωτη προσπάθεια για ένότητα και καθυπόταξη, σε αντίθεση με την επισωρευτική μέθοδο σύνθεσης του Μεσαίωνα: ο όρθολογισμός της έποχής βρήκε την καλλιτεχνική του έκφραση στο ένιαίο της σύλληψης και στη συνέπεια της προσπάθειας. 'Η γνώμη που επικρατούσε ήταν ότι μία ψευδαίσθηση μπορούσε να προκύψει μονάχα αν ο θεατής δεν ήταν υποχρεωμένος να μεταβάλλει τη σκεπιά του, και γι'αίτια το μέτρο της πιστότητας προς τη φύση κατά τη διάρκεια της άφομοιώσης του έργου. 'Όσο η άνοξη της άναγεννησιακής τέχνης δεν ήταν μονάχα ένα είδος λογικής σιγνέπιας, ενώ η όλόττητα μέσα στα έργα της δεν ήταν τίποτ' άλλο παρά η άθροισα και το σύνολο των λεπτομερειών, μέσα στο όποιο μπορούσαν άκμα ν' άναγνωριστούν τα διάφορα συστατικά της στοιχεία. 'Η συγκριτική αυτή άνεξάρτησία των μερών τερματίζεται στην τέχνη του μπαρόκ. Σε μία σύνθεση του Λιονόρντο ντά Βίντσι: ή του Ραφαήλ μπορούμε άκόμα ν' άπολαύσουμε τα μεμονωμένα στοιχεία χύρια τόνα άπ' τ' άλλο, ενώ σε μία ζωγραφιά του Ροθμπενς ή του Ρέμπεραντ ή επί μέρους λεπτομέρεια δεν έχει πιά σημασία καθαυτή. Είναι άλήθεια ότι οι συνθέσεις των δασκάλων του μπαρόκ είναι πλουσιότερες και πιο πολύπλοκες άπό κείνες των άναγεννησιακών ζωγράφων, αλλά συνάμα είναι και πιο άμογενείς, γεμάτες άπό μία πνοή μεγαλύτερη, βαθύτερη, συνεχέστερη. 'Η ένότητα δεν είναι: πια το άποτέλεσμα μόνο, αλλά το α πρώτο της καλλιτεχνικής δημιουργίας: ο καλλιτέχνης προσεγγίζει το θέμα του με άνοποιημένη άραση και μέσα στην άραση αυτή κάθε τι άπομονωμένο και ιδιαίτερο τελικά άφανίζεται. 'Ακόμα κι ο Βυτκχαρτε άναγνώριζε ότι ένα χαρακτηριστικό του μπαρόκ το συνισούσε τούτη η κατάσταση της άνεξάρτητης σημασίας των γεμάτων λεπτομέρειες μαρ

φών, ενώ ο Riegl επανειλημμένα τονίζει την άσημαντότητα και την άσσημία — δηλαδή την έλλειψη άναλυτικών — στις λεπτομέρειες των έργων της τέχνης του μπαρόκ. 'Όπως άκριβώς στην άρχιτεκτονική το μπαρόκ εύνει τις κολλοσιαιές διατάξεις και, εκεί που η 'Αναγέννηση χωρίζει τους όρόφους με μικν όριζόντια άθρωση, από τους ένοποιεί με κίονες και στύλους που διατρέχουν όλόκληρη την πρόσοψη, έτσι και, γενικά, προσπαθεί να όπισάξει τις λεπτομέρειες σ' ένα κύριο μοτίβο και να συγκεντρωθεί σε μία κύρια έντύπωση. Μ' αυτό τον τρόπο η εικαστική σύνθεση πολλές φορές κυριαρχείται από μία και μόνη προοπτική γραμμή ή από μία χρωματική θούλλα, ή πλαστική μορφή κυριαρχείται από μία και μόνη καμπύλη και το μουσικό κομμάτι από μία δεσπόζουσα φωνή όλο.

Κατά τον Woelfflin, η εξέλιξη από την άσσηρότητα στην έλευθέρια, από το άπλο στο πολύπλοκο, από την κλειστή στην άνοιχτή μορφή, άκπροσωπεί ένα τυπικό, τακτικά επαναλαμβανόμενο προσιές στην ιστορία της τέχνης. Θεωρεί παράλληλα φαινόμενα την εξέλιξη της τεχνοτροπίας στη ρωμαϊκή άυτοκρατορία, στην όφιμη γοθική έποχή, στο δέκατο έβδομο αιώνα και στον ίμπρεσιονισμό. Πιστεύει ότι σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις η άντικειμενικότητα κι η μορφική άκαμψία μιας κλασικής περιόδου άκολουθείται από ένα είδος μπαρόκ, δηλαδή από μίαν ύποκειμενική αισθησιοκρατία και μία λίγο - πολύ διάλυση της μορφής. Φτάνει μάλιστα σε σημείο να θεωρήσει την πόλυση τούτων των τεχνοτροπιών βασική φόρμουλα στην ιστορία της τέχνης. Πιστεύει ότι, αν ύπάρχει κάπου ένας καθολικός νόμος περιοδικότητας, τότε πρέπει να έρρισκεται έδώ. Κι από τούτη την έιάνοδο των τυπικών τεχνοτροπιών θγάζει τη θέση του, ότι η ιστορία της τέχνης διέπεται από μίαν έσωτερική λογική, από μίαν έγγενή δική της άναγκαιότητα. 'Η μη κοινωνιολογική μέθοδος του Woelfflin όδηγεί έδώ σ' ένα μη ιστορικό δογματισμό και σε μίαν όλότελα αθάירתη έρμηνεία της ιστορίας. 'Η έλληνιστική τέχνη, η όφιμη μεσαιωνική, ή ίμπρεσιονιστική και το πραγματικό μπαρόκ έχουν κοινά τόσα μόνο χα-

ρακτηριστικά όσοι παρόμοιοι παράγοντες υπάρχουν σε κοινωνιολογικό τους υπόβαθρο. 'Αλλά έστω κι αν η διαδοχή του κλασικισμού και του μπαρόκ ήταν μαρτυρία ενός γενικού νόμου, ποτέ δε θάταν δυνατό να εξηγήσουμε με ύπαρχοντες — δηλαδή με καθαρά μορφικούς — λόγους, γιατί σ' ένα όρισμένο χρονικό σημείο έχουμε πρόοδο από την άσχημοτητα προς την έλευθερία κι όχι από την αμοιβαριότητα προς τη μεγαλύτερη άσχημοτητα. Δεν υπάρχει «κορύφωση» στην ανάπτυξη' φτάνουμε σε μία κορυφή και συμβαίνει μία αλλαγή, όταν οι γενικές — δηλαδή κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές — συνθήκες τερματίζουν την ανάπτυξη τους προς μιά όρισμένη κατεύθυνση κι αλλάζουν την πορεία τους. Μία αλλαγή τεχνολογίας μπορεί να καθορισθεί μονάχα απ' έξω — και δε γίνεται υποχρεωτική από καθαρά έσωτερικούς λόγους.

Πλείστες κατηγορίες του Welfflin δε μπορούν να εφαρμοστούν στην κλασική τέχνη της περιόδου του μπαρόκ. 'ΟΠουσσέν κι ο Κλώντ Λορραίν δεν είναι ούτε «ζωγραφικοί» ούτε «ασαφείς», ούτε κι η δομή της τέχνης τους μη τεχνολογική. Κι η έμορφότητα ακόμα των έργων τους είναι διαφορετική από τον υπερβαλικό, υπεραντατικό και βίαιο άγώνα για ένα τμήμα ενός Ρομίκευ. Όμως, στην περίπτωση αυτή, μπορούμε να μιλήμα ακόμη για τεχνολογική ένδεση του μπαρόκ: Πράγματι, δε θάπρεπε κανείς να κάνει λόγο για ενιαία «τεχνολογία της έποχής» που δεσποζει σ' ολόκληρη περίοδο, έφθοσ σε κάθε δεδαμένη στιγμή υπάρχουν τόσες διαφορετικές τεχνολογίες όσες και καλλιτεχνικά παραγωγικές κοινωνικές ομάδες. 'Ακόμα και σ' έποχές στις όποιες το έργο με τη μεγαλύτερη έπιρροή στηρίζεται σε μία και μόνη τάξη κι από τις όποιες μονάχα η τέχνη αυτής της τάξης έφτασε ίσαμ' έμάς, θάπρεπε να θέταμε το έρώτημα, αν η καλλιτεχνική παραγωγή άλλων ομάδων θάφτηκε ή χάθηκε. Ξέρουμε λ.χ. ότι στην κλασική αρχαιότητα δίπλα στην ύψηλη παραγωγή υπήρχε μία λαϊκή τέχνη μίμου, η σημάσια της όποιας άσφαλώς ήταν μεγαλύτερη απ' όσο θα υποδηλώναν τ' άπιστάσματα που διασώθηκαν. 'Αλλά και στο Μεσαίωνα τα δε

μυουργήματα της κοσμικής και της λαϊκής τέχνης όπως και ναίχι θάπρεπε ναίχι πιά σημαντικά, σε σχέση με την εκκλησιαστική τέχνη, απ' όσο θα μάς έκαναν να όψαστούμε τα έργα που όπείθησαν. Έπομένως, αν η παραγωγή τέχνης δεν ήταν έντελώς ενιαία ακόμα και σε τότες τις έποχές της άδιόφετης ταξικής κυριαρχίας, πολύ λιγότερο θάπρεπε ναίχι να σ' είναι αίωνα σαν τον βέλικο έθνος, ναίχι όπείθησαν πιά λας κάμποσα καλλιτεργημένα σρώματα, το καθένα έχοντας τη δική του άπόλυτα άτομική θεώρηση στα κοινωνικά, οικονομικά, πολιτικά και θρησκευτικά ζητήματα και άντικειμενίζοντας την τέχνη πολλές φορές περισπασμένο το καθένα τους από όλότελα διαφορετικά προβλήματα.

Οι καλλιτεχνικοί σκοποί της λαϊκής αύλης της Ρώμης ήταν θεμελιώδη διαφορετικοί από κείνους της βασιλικής αύλης των Βερσαλλιών κι δε, τι κοινό είχαν άσφαλώς δε μπορούσε να συμβιβαστεί με τους καλλιτεχνικούς σκοπούς της βασιλικής, άστικής 'Όλλανδίας. Έντότοις είναι δυνατό ν' άποκαταστήσουμε όρισμένα κοινά χαρακτηριστικά. Γιατί εκτός από το γεγονός ότι η εξέλιξη που προάγει την πνευματική διαφοροποίηση πάντοτε θεγθει στην ένσωμάτωσή της, ταυτόχρονα, με τη διευκόλυνση της εξέλιξης των πολιτιστικών προϊόντων και των άνταλλαγών ανάμεσα στις διάφορες πολιτιστικές περιοχές, ένα από τα σπουδαιότερα πολιτιστικά έπιτεύγματα της έποχής του μπαρόκ — δηλ. η νέα φυσική έπιστήμη κι η νέα φιλοσοφία που βασίζόταν στη φυσική έπιστήμη — εξαρχής ήταν διεθνές' όμως η καθολική θεώρηση, που έβηκε έδώ έκφραση, δεσποζει και σ' ολόκληρη την καλλιτεχνική παραγωγή της έποχής μ' όλες τις διακλαδώσεις της.

'Η νέα έπιστημονική κοσμοθεωρία βγήκε από την άνακάλυψη του Κοπέρνικου. 'Η θεωρία ότι η γη κινείται γύρω από τον ήλιο, αντί να κινείται το σύμπαν γύρω από τη γη, όπως ισχυρίζονταν πριν, άλλαξε ριζικά την πολιτική θέση που είχε δώσει μέσα στο σύμπαν η Θεία Πρόνοια στον άνθρωπο. Προς το παρόν η γη δε μπορούσε πιά να θεωρηθεί κέντρο του σύμπαντος κι ο ίδιος ο άνθρωπος δε μπορούσε πιά να θεωρηθεί

σκοπός και στόχος της δημιουργίας. Όμως η θεωρία του Κοπέρνικου δὲ σήμαινε μονάχα ὅτι ὁ κόσμος ἔπαυε νὰ τυρβίσει γύρω ἀπὸ τὴ γῆ καὶ τὸν ἄνθρωπο, ἀλλὰ κι ὅτι δὲν εἶχε πιά καθόλου κέντρο κι ἀποτελοῦνταν μονάχα ἀπὸ κἀμποσα ὁμογενῆ κι ἰσοδύναμα μέρη, τῶν ὁποίων ἡ ἐνότητα ἐκδηλωνόταν ἀποκλειστικά στὴν αἰκουμενικὴ ἰσχύ τῶ φυσικοῦ νόμου. Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία αὐτή, τὸ Σόμπαν ἦταν ἀπειρο κι ὅμως ἐνιαίο, συνεργατικὸ καὶ συνεχές σύστημα ὄργανωμένο πάνω σὲ μιὰ καὶ μόνη ἀρχή, συνεχτικὸ καὶ ζωντανὸ σύνολο τακτοποιημένος, ἀποτελεσματικὸς μηχανισμὸς — τέλειος μόλι, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ γλώσσα τῆς ἐποχῆς. Παράλληλα μὲ τὴν ἀντίληψη τοῦ φυσικοῦ νόμου ποὺ δὲν ἐπιδέχεται ἐξαιρέσεις, ἀνάκυψε κι ἡ ἔννοια ἐνὸς νέου εἶδους ἀναγκαιότητας, ἀπόλυτα διαφορητικῆς ἀπὸ τὸ θεολογικὸ προσρισμὸ. Αὐτὸ πάντως σήμαινε τὴν ὑπόσκαψη ὅχι μόνο τῆς ἰδέας τῆς θείας ἀυθαιρείας, ἀλλὰ ἐπίσης καὶ τῆς ἰδέας ὅτι ὁ ἄνθρωπος ἔχει τὸ προνόμιο τῆς θείας χάριτος κι ὅτι: συμμετέχει στὴν ὑπερκόσμια ἕπαρξη τοῦ Θεοῦ. ● ἄνθρωπος ἔγινε ἕνας ἐλάχιστος, ἀσήμαντος παράγοντας μέσα στὸν καινούργιο ξεμαγεμένο κόσμο. Ἀλλὰ τὸ πὸ ἀξιοσημειωτὸ ἦταν ὅτι αὐτὸ τὴν ἀλλαγὴ αὐτὴ τῆς θέσης του ἀνάπτειξε ἕνα νέο αἶσθημα κῦτοσεΐασμοῦ κι ὑπερηφάνειας. Ἡ συναίσθηση τῆς κατανόησης τοῦ μεγάλου, συντριπτικὰ ἰσχυροῦ Σόμπαντος, τοῦ ὁποίου ὁ ἴδιος ἦταν ἕνα μέρος μονάχα, ἔγινε πηγὴ μιᾶς δίχως προηγούμενο κι ἀπερίοριστης αὐτοπειθίτησης.

Μέσα στὸν ἀμαγενῆ καὶ συνεχῆ κόσμο, στὸν ὁποῖο εἶχε μεταμορφωθεὶ ἡ παλιὰ δυαρχικὴ χριστιανικὴ πραγματικότητα τῆ θέση τῆς προγενέστερης ἀνθρωποκεντρικῆς κοσμοθεωρίας τὴν πῆρε μιὰ ἐπίγνωση τοῦ κόσμου — δηλαδὴ ἡ ἀντίληψη μιᾶς ἀπειρης συνέχειας ἀλληλοσχετισμῶν ἀπὸ ἀγκαλιάζουν τὸν ἄνθρωπο καὶ περιέχουν τὸν ἕσχατο λόγο τῆς ὑπαρξῆς του. Ἡ ἀντίληψη τοῦ Σόμπαντος ὡς ἀδιάσπαστου συστηματοῦ ὅλου ἦταν ἀσυμφίβαστη μὲ τὴ μεσαιωνικὴ ἀντίληψη γιὰ τὸ Θεὸ, γιὰ ἕνα προσωπικὸ Θεὸ ποὺ σκεκόταν ἔξω ἀπὸ τὸ κοσμικὸ σύστημα ἢ κοσμοθεωρία τῆς θείας ἐνυπαρξῆς, ἀπὸ τὴν ὁποία παραμερίστηκε ὁ μεσαιωνικὸς ὑπερθεατισμὸς,

ἀναγνώρισε μόνο μιὰ θεία δύναμη ποὺ ἐπενεργοῦσε ἀπὸ τὰ μέσα. Ἀσφαλῶς, ὅλα αὐτὰ ἦσαν καινούργια ὡς πλῆρως ἀναπονημένη θεωρία, ἔμφως ἡ ποιητικὸς ποὺ ἀποσπαστο τῆς πεμπτουσία τοῦ νέου δόγματος, ὅπως καὶ πλεῖστα ἄλλα προσδευτικὰ στοιχεῖα σὲ τὴ σκέψη τῆς ἀφῆγνῆσης καὶ τοῦ μεταρῶν, εἶχε τὴν καταγωγὴ του εἰς ἀπαρχές τῆς χρηματικῆς οἰκονομίας, τῆς δῆμιης μεσαιωνικῆς πόλης, τῆς νέας μεσαιῶν τῆξης, καὶ σὲ τὴν νίκη τῆς δυνατοκρατίας. «Ἡ ἐμφάνιση τοῦ σύγχρονου εὐρωπαϊκοῦ πανθεϊσμοῦ» φρονεῖ ὁ Dilthey «εἶναι ἔργο... τῆς διανοητικῆς ἐπαναστάσεως ποὺ ἀκολουθεῖ τὸ μεγάλο δέκατο τρίτο αἰῶνα καὶ γεμίζει σχεδὸν τρεῖς αἰῶνες»²²⁹. Στὸ τέλος τῆς ἐξέλιξης αὐτῆς ὁ φόβος τοῦ κριτῆ τοῦ Σόμπαντος ἀντικαθίσταται ἀπὸ τὸ «frisson métaphysique» (=μεταφυσικὸ ρίγος — Σ.τ.Μ.), ἀπὸ τὴν ἐγώνια τοῦ Πασκάλ μπροσὰ στὴ «silence éternel des espaces infinis» (=αἰῶνια σιωπὴ τῶν ἀπειρῶν διαστημάτων — Σ.τ.Μ.), ἀπὸ τὸ θαυμασμὸ γιὰ τὴ μεγάλη, ἀδιάκοπη πνοὴ τοῦ διαπερνᾶ τὸν κόσμο.

Ἐλόκληρη ἡ τέχνη τοῦ μεταρῶν εἶναι γεμάτη ἀπ' αὐτὸ τὸ ρίγος, γεμάτη ἐπὶ τὴν ἡχὴ τῶν ἀπειρῶν διαστημάτων καὶ τῆς ἀλληλοσυσχέτισης ὅλων τῶν δυνῶν. Τὸ ἔργο τῆς στὴν δλότητά του γίνεται σύμβολο τοῦ Σόμπαντος ὡς ἐνιαίου ὄργανισμοῦ, ζωντανῶ σ' ὅλα του τὰ μέρη. Καθένα ἀπὸ τὰ μέρη αὐτὰ δείχνει, ὅπως καὶ τὰ σφάνια σώματα, μιὰν ἀπειρη, ἀδιάσπαστη ἐνότητα: κάθε μέρος περιέχει τὸ νόμο ποὺ διέπει τὸ ὅλο σὸ καθένα ἐνεργεῖ ἡ ἴδια δύναμη, τὸ ἴδιο πνεῦμα. ● ὁμηρικῆς προσπτικῆς γραμμῆς, οἱ αἰφνίδιες σμικρῶν σεις, τὰ ὑπερβολικὰ ἐμφῶ φωτὸς καὶ σκιᾶς, τὰ πάντα εἶναι ἔκφραση μιᾶς τεράστιας, ἀσθετοῦς λαχτάρας γιὰ τὴν ἀπειρανσῶντη. Κάθε γραμμὴ ὀδηγεῖ τὸ μάτι μακριά, κάθε μαρσὴ φροτισμένη μὲ κίνηση φαίνεται νὰ προσπαθεῖ νὰ ξεπεράσει τὸν ἑαυτὸ τῆς, κάθε μοτίβο θρίσκειται σὲ κατάσταση ἐντασης καὶ ἀγῶνα, ὡς νὰ μὴν ἦταν ποτὲ δέξιας ὁ καλλιτέχνης ὅτι θᾶχει πραγματικὴ ἐπιτυχία ἐκφράζοντας τὸ ἀπειρο. Ἀκόμη καὶ κάτω ἀπὸ τὴν ἡρεμία τῶν Ἐλλανδῶν ζωγράφων τῆς καθημερινῆς ζωῆς νιώθει κανεὶς τὴν παρακινητικὴ δύναμη τοῦ ἀπειρου, καὶ τὴν ἀρμονία τοῦ πεπερασμένου ποὺ

αἰσθητικὰ κινδυνεύει. Αὐτὸ εἶναι ἀνεμφίθετα κοινὸ χαρακτηριστικὸν — εἶναι ὁμῶς ἀρκετὸ γιὰ νὰ μᾶς δώσει τὴ δυνατότητα νὰ κάνουμε λόγο γιὰ ὁμογενὴ τεχνοπλοία μπαρόκ; Δὲν εἶναι τὸ ἴδιο στεῖρο νὰ εἰςουμε τὸ μπαρόκ ὡς ἀγῶνα γιὰ τὸ βίαιο, ὅσο καὶ τὸ νὰ παρῶμε τὴν γοθικὴ τέχνη ἀπὸ τὴν πνευματικότητα τοῦ Μεσαίωνα καὶ μόνο;

9. Τὸ μπαρόκ τῶν καθολικῶν αὐλῶν

Κατὰ τὸ τέλος τοῦ δέκατου ἔκτου αἰῶνα στὴν ἰστορία τῆς ἰταλικῆς τέχνης συμβαίνει μιὰ ἐντυπωσιακὴ ἀλλαγὴ: ὁ ψυχρὸς, πολὺπλοκος, νοσηρειακὸς μανιερισμὸς κάνει τόπο σὲ μιὰν αἰσθησιακὴν, συγκινησιακὴν, καθολικὰ κατανοητὴν τεχνοπλοία—στὸ μπαρόκ. Τούτῃ εἶναι ἡ ἀντίδραση ποὺ προβάλλει μιὰ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη, ἡ ὁποία ἐν μέρει εἶναι: πραγματικὰ λαϊκὴ καὶ ἐν μέρει τὴν ἔχει ἡ ἀρχαία πολιτιστικὴ τάξη, ποὺ ὁμῶς παίρνει ὑπόψη τῆς καὶ τίς μάζες, ἀντίθετα ἀπὸ τὴν πνευματικὴ ἀποκλειστικότητα τῆς προηγούμενης περιόδου. ● Ἡ νεοπραγματικὸς τοῦ Καραβάτζιο καὶ ὁ οὐνοσηματισμὸς τῶν Καρράτσι ἐκπροσωποῦν τίς δύο αὐτὲς κατευθύνσεις. Καὶ στὰ δύο στρατόπεδα ξεπέφτει τὸ ψηλὸ ἐπίπεδο καλλιέργειας ποὺ εἶχαν πετύχει οἱ μανιεριστές. Γιατὶ ἀκόμα καὶ στὸ στούντιο τῶν Καρράτσι ἐκεῖνα τοῦ ἀντιγράφονται ἀπὸ τοὺς δασκάλους τῆς Ἀναγέννησης εἶναι συγκριτικὰ ἀπλᾶ, ἐνῶ οἱ σκέψεις καὶ τὰ αἰσθήματα ποὺ πρόκειται νὰ ἐκφραστοῦν καὶ αὐτὰ δὲν εἶναι πολὺπλοκα. Ἀπὸ τοὺς τρεῖς Καρράτσι, μόνο ὁ Ἀγκοστίνι μπορεῖ πράγματι νὰ χαρακτηριστῆ «καλλιεργημένος»: ἐνῶ ὁ Καραβάτζιο εἶναι: ξεκάθαρα ὁ τυπικὸς μοδῆρ, ἐχθρὸς τῆς καλλιέργειας καὶ ξένος πρὸς κάθε στοχαστικότητα καὶ δημιουργία θεωρῶν.

Ἡ ἱστορικὴ σπουδαιότητα τῶν Καρράτσι εἶναι ξεχωριστὴ μ' αὐτοὺς ἀρχίζει ἡ ἱστορία ὁλοκληρῆς τῆς μοντέρνας «ἐκκλησιαστικῆς τέχνης». Μεταμορφώνουν τὸν δύσκολο, μπλεγμένο συμβολισμὸ τῶν μανιεριστῶν στὸ ἀπλὸ ἐκεῖνο καὶ σπέρου ἀλλήγορικό ὕφος ἀπ' ὅπου προέρχεται ἀλέκρη ἡ ἀνάπτυξη τῆς σύγχρονης λατρευτικῆς εἰκόνας μὲ τὰ τετριμμένα

τῆς σύμβολα καὶ τίς φόρμουλες, τὸ σταυρὸ, τὸ φωτιστέφανο, τὸν κρίνο, τὸ κρᾶνίο, τὸ ἐπιτηδευμένο εὐλαβικὸ βλέμμα, τὴν ἔκσταση τῆς ἀγάπης καὶ τοῦ πόνου. Γιὰ πρώτη φορὰ ἡ θρησκευτικὴ τέχνη γίνεται ἀπόλυτα ξεχωρὴ ἀπὸ τὴ θόραθεν τέχνη. Στὴν Ἀναγέννηση καὶ στὸ Μεσαίωνα ἀκόμα ὑπῆρχαν ἀναοθιμπετα μεταβατικὲς μορφὲς ἀνάμεσα στὰ ἔργα τέχνης ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν καθαρὰ ἐκκλησιαστικὸς καὶ σὲ κείνα ποὺ ἐξυπηρετοῦσαν κοσμικοὺς σκοποὺς, μὲ τὴν ἀνάπτυξη ὁμῶς τοῦ ὕφους τῶν Καρράτσι λαβαίνει χώρα μιὰ θεμελιώδη τομῆ230. Ἡ εἰκονογραφία τῆς Καθολικῆς Ἐκκλησίας εἶναι σταθερὴ καὶ σχηματοποιημένη ὁ Ἐσσηγελισμὸς, ἡ Γέννηση, ἡ Βάφτιση, ἡ Ἀνάληψη, ἡ Μεταφορὰ τοῦ Σταυροῦ σὲ Γολγοθᾶ, ἡ Σαραζιτιδα, ὁ Χριστὸς ὡς Κηπουρὸς καὶ πολλὲς ἄλλες διθολικὲς σκηνὲς παίρνουν τὴ μορφή ποὺ ἀκόμα καὶ σήμερα ἰσχύει ὡς σταθερὸ πρότυπο γιὰ τὴν λατρευτικὴ εἰκόνα. Ἡ ἐκκλησιαστικὴ τέχνη παίρνει ἐπίσημο χαρακτῆρα καὶ χάνει τ' ἀσθῆματα, ὑποκειμενικὰ χαρακτηριστικὰ καθορίζεται περισσότερο ἀπὸ τὴ λατρεία καὶ λιγότερο ἀπὸ τὴν κίεση πῆστη. Ἡ Ἐκκλησία γνωρίζει πολὺ καλὰ τὸν κίνδυνο ποὺ τὴν ἀπειλεῖ ἀπὸ τὸν ὑποκειμενισμὸ τοῦ πνεύματος τῆς Μεταρρύθμισης καὶ ἐπιθυμεῖ τὰ ἔργα τέχνης νὰ ἐκφράζουν τὴν ἐννοια τῆς ὀρθοδοξίας ἐξίσου ἀνεξάρτητα ἀπὸ κάθε ἀσθαίρητη ἐρμηνεία ὅσο καὶ τὰ γραφτὰ τῶν θεολόγων. Σὲ σύγκριση μὲ τοὺς κινδύνους τῆς καλλιτεχνικῆς ἐλευθερίας, ἡ στερεοτυπία τῆς τέχνης φαίνεται τὸ μικρότερο ἀπὸ τοὺς κακά.

Ὁ Καραβάτζιο εἶχε καὶ αὐτὸς ἀρχικὰ μεγάλες ἐπιτυχίες ἡ ἐπιρροή του πάνω στοὺς καλλιτέχνες τοῦ αἰῶνα ἦταν ἀκόμα βαθύτερη ἀπὸ κείνη τῶν Καρράτσι. Μακροπρόθεσμα ὅμως ὁ τολμηρὸς, ἀστέλιτος καὶ σθεναρὸς γατουραλισμὸς τοῦ ἦταν ἀνίκανος νὰ ἱκανοποιήσει τὸ γούστο τῶν ὑψηλῶν ἐκκλησιαστικῶν προσκετῶν του, οἱ ὁποῖοι δὲν ἔδρισκαν πιά σὲ ἔργο του ἐκεῖνο τὸ «μεγαλεῖο» καὶ τὴν «εὐγένεια» ποὺ θεωροῦσαν οὐσιώδη γιὰ μιὰ θρησκευτικὴ εἰκόνα. Ἐναντιώθηκαν στὰ ἔργα του, ποὺ ἀπὸ ἀπόψη ποιότητος ἦσαν ἀξεπέραστα στὴν Ἰταλία τῆς ἐποχῆς, καὶ τ' ἀπορρίψανε ἐπανειλημμένα, γιατί ἔβλεπαν σ' αὐτὰ μονάχα τὴν ἀσύμβατη μορφή καὶ ἦσαν

άνθρωποι να κατανοήσουν τη θαυμάσια ευσέβεια της γνήσια λαϊκής γλώσσας του Σαουδάβου. Η άποψη του Καραβέτσιο από κοινωνιολογική άποψη είναι τόσο πιο αξιολογική, όσο αυτός είναι ίσως ο πρώτος μεγάλος καλλιτέχνης, μετά τη Μεσαίωνα πάντως, που απορρίφθηκε εξαιτίας της καλλιτεχνικής άπομικτότητας του και που προκάλεσε την απέχθεια των σύγχρονων του για τους ίδιους ακριβώς λόγους που αργότερα αποτέλεσαν τη βάση της φήμης του. "Αν όμως ο Καραβέτσιο είναι πράγματι ο πρώτος δάσκαλος της σύγχρονης εποχής που περιφρονήθηκε εξαιτίας της καλλιτεχνικής του όξιας, τότε το μπαρόκ σημαίνει: μία σιωπάζα στροφή στη σχέση τέχνης και κοινού — σημαίνει δηλαδή το τέλος του «κίθητικού πολιτισμού», που αρχίζει με την Αναγέννηση, και την άπαρχή της αυστηρότερης εκείνης διάκρισης μορφής και περιχομένου, στην όποια η μορφική τελειότητα δε χρησιμοποιείται πια σε δικαιολογία για όποιοδήποτε ιδεολογικό όλισθημα.

Παρά την επιθυμία της να επηρεάσει ένα κοινό όσο το δυνατό πιο πλατύ, το άριστοκρατικό πνεύμα της Έκκλησίας εκφράζεται παντού. Η παπική αώλη θέλεει να δημιουργήσει μία «λαϊκή τέχνη» για τη διάδοση της καθολικής πίστης, αλλά και να περιορίσει το λαϊκό στοιχείο στην απλοϊκότητα ιδεών και μορφών θέλει ν' αποφυγει την πληθυσιακή άμεσότητα εκφρασης. Τα έργα τ'όσων που άπεικονίζονται πρέπει να μιλούν στον πιστό όσο πιο επίμονα είναι δυνατό, σε καμία περίπτωση όμως να μη καταβαίνουν ίσομε αϊτόν. Τα έργα τέχνης πρέπει να κάνουν προπαγάνδα, να πείθουν, να συντρίβουν, αλλά πρέπει να το κάνουν με έκλεκτη και έξυψωμένη γλώσσα. Μέσα στην επιδίωξη του δεδομένου προπαγανδιστικού σκοπού, δε μπορεί ν' αποφευχθεί μία κάποια δημοκρατικοποίηση, κι ακόμα και πληθυσιοποίηση, της τέχνης ή έντυπωση που κάνει ένα έργο πολλές φορές είναι τόσο πιά δόξια όσο γνησιότερο και θαύτερο είναι το θρησκευτικό αϊσθημα από το όποιο πηγάζει. Αλλά η Έκκλησία δε γνισιάζεται τόσο για το δάθεμα όσο για τη διακπορά της πίστης. Στο βαθμό που κοσμικοποιεί τους σκοπούς της, το θρησκευτικό αϊσθημα του πιστού γίνεται άσθενέστερο. Είναι αλήθεια

ότι η έπιρροή της θρησκείας δε χάνει τίποτε από την ευρύτητα της αντίθετα ή ευσέβεια πιάνει περισσότερο χώρο στην καθημερινή ζωή από πριν, αλλά γίνεται έξιοτερική ρουτίνα και χάνει την αυστηρά υπερκόσμιο χαρακτήρα της²³¹. Ξέρουμε ότι ο Ροϋμπενς παρακολουθούσε κάθε πρωί τη λειτουργία κι έτα ο Μπερνίνι δεχι μόνο κοινωνούσε δύο φορές τη δοξολογία, αλλά κι ακολουθώντας τη συμβουλή του Ίγνατίου Λογιόλα, άποσυρόταν μία φορά το χρόνο στη μοναξιά ενός μισοσπηριού για ν' αφιερωθεί σε πνευματικές άσκήσεις. Αλλά ποιός θε διαβεβαίωσε ότι οι καλλιτέχνες αυτοί ήσαν πραγματικά θρησκευτικότεροι από τους προκατόχους τους;

Η καταφατική στάση απέναντι στη ζωή, που με τον έρχομό του μπαρόκ εκτοπίζει την τάση φυγής από τον κόσμο, είναι προπαντός σύμπτωμα της κούρασης, που ήταν αισθητή μετά τους μακρούς θρησκευτικούς πολέμους, και της προθυμίας για συμβιβασμό, η όποια ακολουθεί τη δογματική αδιαλλαξία της τριδεντικής περιόδου. Η Έκκλησία έγ καταλείπει την πάλη έναντίον των άπαιτήσεων της ιστορικής πραγματικότητας και πασχίζει να προσαρμοστεί όσο το δυνατό σ' αυτές. Γίνεται δλο και πιο άνεκτική προς τον πιστό, ά και μα κι αν συνεχίζει να καταδιώκει τους «αίρετικούς» άνελήγιστα έπως πάντα. Αλλά μέσα στο στρατόπέδο της παραχωρεί κάθε δυνατή έλευθερία δεχι μόνο άνέχεται, αλλά και προωθεί το ενδιαφέρον για τις υποθέσεις του γύρω κόσμου, και επιτρέπει τη χαρά για τα ενδιαφέροντα και τις χαρές της κοσμικής ζωής. Έχεδόν παντού γίνεται έθνική έκκλησία και οργανοπολιτικής διακυβέρνησης με την έτοιμία συνδέεται α πρώσι μία έκτεταμένη καθυπόταξη των πνευματικών ιδεωδών στα συμφέροντα του κράτους. Ακόμα και στη Ρώμη οι θρησκευτικοί ύπολογισμοί όφειλαν να άποχωρήσουν μπροστά στις πολιτικές άνάγκες. "Ήδη ο Σίξτος Ε' κάνει παραχωρήσεις στην άναξιόπιστη Γαλλία για να δώσει δρια στην κυριαρχία της όρθόδοξης Ίσπανίας, ενώ υπό τους πέπες της μεταγενέστερης εποχής του μπαρόκ γίνεται ακόμα πιο φανερή η κοσμική τάση της πολιτικής της παπικής αώλης.

Στη Ρώμη τώρα νέφτει το έργο να ύπάρξει: μ' δλη τη

λάμψη της δχι μονάχα σάν παπική διαμονή, αλλά και σάν πρωτεύουσα τής Καθολικής Χριστιανοσύνης. Ο μεγαλειώδης, κομπώδης χαρακτήρας τής αυλικής τέχνης φτάνει τώρα να κυριαρχήσει: και στήν εκκλησιαστική τέχνη. Ο μανιερισμός δεξιά να νάνε: θλοσυρός, άσκητικός, άλλοκοσμικός, αλλά στή μαρρόκ επιτρέπεται ν' ακολουθήσει μιá παρεία κιό φέρελεύθερη, κιό αίσθησιακή. Η συναγωνιστική πάλη εναντίον του Προτεσταντισμού έχει λήξει ή Καθολική Έκκλησία άπαρητήθηκε τή χαμένα σικάπεδά της και ξαναβρήκε τό ασήμημα ασφάλειας σέ κείνους ποδχαί κρατηθεί στήν πίστη. Αρχίζει τώρα στή Ρώμη περίοδος πλουσιότερης, πολυτελέστερης και κιό σπάταλης καλλιτεχνικής παραγωγής. Παράγεται μεγαλύτερη ποσότητα εκκλησιών και παρεκκλησιών, ζωγραφημάτων σέ όροφές και τέμπλων, αγαλμάτων αγίων και επιτάφιων μνημείων, λειψανοθηκών και αναθηματικών προσφορών άπ' ό,τι σ' όποιόδηποτε προηγούμενη εποχή. Καί δέν είναι: διάλου οι εκκλησιαστικοί μόνο κλάδοι τής τέχνης εκείνοι κιό όφείλουν τό γέο κύμα τής εθημερίας τους στήν αναζωογόνηση του Καθολικισμού. ●: πάτες δχι μόνο ανεγείρουν μεγαλοπρεπείς εκκλησίες, αλλά και χτίζουν επίσης ανάκτορα, επαύλεις και κήπους γιά λόγου τους. Κι οι καρδιναίοι, κιό πήραν τό αξίωμα άπό εύνοια συγγενών τους παπών και κιό όλο ναυαπερισσότερο παίρνουν τό ύφος θασολικών ήγεμόνων στόν τρόπο ζωής τους, δείχνουν και αυτοί τήν ίδια πολυτελή άσωτία σιά χτίσματά τους. ● καθολικισμός, κιό εκπροσωπείται: άπό τόν πάπα και τόν άνώτερο κληρέ, γίνεται όλο και κιό πολύ επίσημος και αυλικός, σ' άντίθεση μέ τόν Προτεσταντισμό, κιό γίνεται όλο και κιό άστικός²³². Οι μέλισσες τών Μπαρμπερίνι: δεσπόζουν πάνω σ' όλόκληρη τή Ρώμη του μαρρόκ, όπως ακριβώς ό ναπολεόντειος αετός δεσπόζει στό Παρίσι τής Αυτοκρατορίας.

Άλλά ή Μπαρμπερίνι δέν είναι καθόλου ή έξαίρεση ανάμεσα σίς παπικές οικογένειες' έκτός άπ' αυτός, και άπό τούς έξίσου εξαοστούς Φαρνέζε και Μποργκέζε, άνάμεσα στούς κιό ζηλωτές φιλότεχνους τής εποχής είναι: οι Λουνοβίτζι, οι Παμφίλι, οι Κίτζι και οι Ροσπιλιόζι.

Υπό τών Ούρβανό Η', πάπα άπό τήν οικογένεια τών Μπαρμπερίνι, ή Ρώμη έγινε ή πόλη του μαρρόκ όπως τήν ζέρουμε. Τουλάχιστο στό πρώτο μισό παπικής του θητείας, ή Ρώμη εξακολουθεί νά δεσπόζει σ' όλόκληρη τήν καλλιτεχνική ζωή τής Ιταλίας και είναι καλλιτεχνικό κέντρο όλόκληρης τής Ευρωπαϊκής Εξάρτησης. Η ρωμαϊκή τέχνη του μαρρόκ είναι διεθνής, όπως ακριβώς ήταν ή γαλλική γοθική τέχνη άφομοιώνει όλες τίς διαθέσιμες δυνάμεις και συνδυάζει όλα τά ζωντανά καλλιτεχνικά έγχειρήματα τής εποχής σ' ένα ύφος, τό όποίο θεωρείται μοντέρνο άπ' άκρη σ' άκρη στήν Εβρώπη. Κατά τό 1620 περίπου τό μαρρόκ τελικά πρόκοψε στή Ρώμη. Οι μανιεριστές — προπαγόντες ό Φεντερίκο Τσουκάρι και ή Καθαλιέρε ντ' Άρπίνιο — εξακολουθούν νά ζωγραφίζουν, αλλά ή τάση τους είναι ξεπερασμένη, ενώ άκόμη και ή Κεραδάτζιο και οι Καρράτσι: έχουν κιόλας άπαρχαιωθεί άπό τίς ιστορικές έξελίξεις. Τά όνόματα κιό περνάνε τώρα είναι: ή Πιέτρο ντε Κορτόνα, ή Μπερνίνι και ή Ροϋμπενς. Αυτά άποτελούν τή μετάβαση προς μιάν έξέλιξη κιό δέν έχει κιό τό επίκεντρο τής στήν Ιταλία, παρά στή δυτική και στή Βόρεια Εβρώπη. Η τέχνη του Κορτόνα, του κυριότερου δάσκαλου τής νωπογραφίας του προχωρημένου μαρρόκ στή Ρώμη, συνεχίζεται έξω άπό τήν Ιταλία στό πληθωρικό και πολυτελές διακοσμητικό ύφος τών γαλλικών έσωτερικών. Στή Γαλλία, όπου τόν υποδέχτηκαν σάν πρίγκηπα, ή Μπερνίνι σκόταξε στήν εθνικιστική άντίδραση και τούτο έμπόδισε τήν έκτέλεση του σχεδίου του γιά τό Λούβρο. Ο Δούκας τοιι Μπουγιόν γύρω σιά μέσα του αιώνα έπωκαλει τό Παρίσι πρωτεύουσα του κόσμου²³³ και πρέγματι ή Γαλλία τώρα δχι μόνο γίνεται πολιτικά ή κρία δύναμη στήν Εβρώπη, αλλά και μπαίνει επικεφαλής σ' όλα τά ζητήματα πολιτισμού και γούστου. Μέ τήν παρακμή τής επιρροής τής παπικής αύλής και τήν πτώχευση τής Ρώμης, ή κέντρο του κόσμου τής τέχνης μετατοπίζεται άπό τήν Ιταλία στή χώρα όπου αναπτύσσεται ή κιό προοδευτική πολιτική δομή τής εποχής, ή άπόλυτη μοναρχία, και όπου ή παραγωγή τής χνης έχει στή διάθεσή της τους κιό σπουδαίους πόρους.

Ἡ νίκη τῆς ἀπολυταρχίας ὡς ἓνα βαθμὸν ἦταν σινέ-
ταις αὐτοῦ ἀπολυταρχίας καὶ τῆς ἐξουσίας τοῦ δένανται
ἔκτου αἰῶνα ἡ Γαλλία ἦταν τόσο ἐξέσθενημένη ἀπὸ τὴν ἀτέ-
λευτην ἐφαγῆ, ἀπὸ τοὺς ἀδιέκοπους λιμοὺς καὶ τὴν ἐπιδη-
μίες, ὥστε οἱ ἄνθρωποι ἤθελαν εἰρήνην καὶ ἡσυχία μὲ κάθε
θυσία καὶ λαχταροῦσαν ν' ἀναλάβει ἓνα καθεστῶς ἰσχυρῶ, ἢ
τουλάχιστο ἦσαν προετοιμασμένοι νὰ τὸ ἀναρθεῖν. Ἡ νέα
πολιτικὴ ἐπέργησε μὲ περισσότερη τραχύτητα ἐναντίον τῆς
παλιᾶς τάξης εὐγενῶν, ἢ ὅποια ἦταν πάντα ἔτοιμη νὰ συνω-
μοτήσῃ ἐναντίον τοῦ στέμματος καὶ ἡ ἀντιπολίτευση τῆς ὁπί-
ας ἔπρεπε νὰ τσακιστεῖ, ἂν ἡ κυβέρνησις ἤθελε νὰ ἔρξει ἀ-
νενόχλητη. Ἡ ἀστικὴ τάξη, ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, ποὺ πάν-
τα εὐμερῆ καλύπτεται ὅταν ὑπάρχει ἐσωτερικὴ εἰρήνην καὶ
ποὺ εἶναι πάντα ἔτοιμη νὰ υποστηρίξῃ τὴν πολιτικὴ τῆς
«στρατιᾶς χειρὸς», ἔθεσε στὴν ἀπολυταρχία τὴν ἐνθουσιώδη
ὑποστήριξή της, καὶ τοῦτο ἐκτιμήθηκε ἐξαιρετικῶς ἀπὸ τὸ
βασιλικὸν καὶ τὴν κυβέρνησις. Ἡ ἀναγκάσιμος τῶν μελῶν τῆς
μεσαίας τάξης σὲ εὐγενεῖς, ποὺ γιὰ πολὺ καιρὸν πάλι εἶχε
κάμει προδότους, τώρα ἐπιτελοῦνταν περισσότερο ἀξεδιὰκριτα
ἀπὸ ποτὲ πρὶν. Ἡ ἀνύψωσις ἀπλῶν πολιτῶν στὴν τάξην τῶν
εὐγενῶν, ἀνεκάθεν ἦταν τὸ ἔπαθλο μὲ τὸ ὅποιο οἱ ἡγεμόνες
ἀμείβαντε τὴν ἰδιαιτέρας ὑπηρεσίας ἀπὸ τὸ δέκατον ἔκτον αἰῶ-
να ὅμως καὶ μετὰ ὃ ἀριθμὸς τῶν ἀναγορευθῶντων στὴν τάξην
τῶν εὐγενῶν αἰξήθηκε ἀλματωδῶς, ἀφοῦ ἤδη εἶχε τεθεῖ ἓ-
να ὄριο στὴν ἐξάπλωσιν τῆς πρακτικῆς αὐτῆς κατὰ τὸ Με-
σαιῶνα. ● Φραγκίσκος Α' τιμᾶ μὲ τὸν τίτλον τῆς εὐγένειας
ὄχι μόνον στρατιωτικῶς, ἀλλὰ καὶ πολιτικῶς ὑπηρεσίας καὶ
μάλιστα τὴν παρὰ τὴν τίτλων εὐγένειας τὴν κάνει ἐπιχειρήσιμη.
Μὲ τὸ πέρασμα τοῦ καιροῦ, τὸ δικαίωμα νὰ γίνῃ κάποιος
εὐγενὴς συνδέεται μὲ τὴν κατοχὴν ὀρισμένων ἐξουσιῶν, καὶ
στὸ δέκατον ἑβδόμον αἰῶνα ὡς ἀρχαῖον κίβλας τέσσαρις χιλιά-
δες ἀξιωματικοῦχοι τῆς Δικαιοσύνης, τοῦ Ἡσαυροφυλάκιου καὶ
τῆς Διοικήσεως ποὺ ἀνήκουν στὴν κληρονομικὴν τάξην τῶν εὐ-
γενῶν²³⁴. Ἡ αὐτὸν τρόπον γίνονται δεκτὰ στὴν τάξην τῶν
εὐγενῶν ὄλο καὶ πλεονάζοντα μέλη τῆς μεσαιᾶς τάξης καὶ ἤδη
στὸν δέκατον ἑβδόμον αἰῶνα ξεπεροῦν ἀριθμητικῶς τοὺς ἀριστο-

κράτες ἀπὸ καταγωγῆ. Οἱ παλιᾶς ἀριστοκρατικῶς οἰκογέ-
νοις ἐν μέρει ἐξελίσσονται στὴν ἐξέλιξιν σὲ τὴν ἐν-
στρατιῶν, τῶν ἐμφυλίων πολέμων καὶ τῶν ἐξεγέρσεων καὶ
ἐν μέρει κατασπυρῶνται οικονομικῶς καὶ μένουσιν ἀνῆμπορος
νὰ κερδίσουν τὸ βιοπορισμὸν τους. Γιὰ πολλοὺς τὸ μόνον μέσον
ἐπαρξῆς εἶναι τὸ θέλημα στὴν αὐλή, ὅπου ζητιανεύοντες
μποροῦσαν νὰ κερδίσουν εὐεργετήματα καὶ συντάξεις. Βέ-
βαια πολλοὶ ἀπὸ τοὺς παλιούς γαιοκτημόνες εὐγενεῖς συνέ-
χιζαν νὰ ζοῦν ἀπὸ τὴ γῆ ὅμως πολλοὶ ἀπ' αὐτοὺς ἔκαναν
ἐκεῖ πολὺ λιτὴ ζωὴ. Οἱ ἐξαθλιωμένοι ἀριστοκράτες δὲν εἶχαν
πιά τρόπον γιὰ νὰ ξαναπλουτίσουν, ἐνῶ ὁ βασιλικὸς δὲν θά-
τοὺς περᾶνωσε ὅτε κἀν ἓνα δικὸν τους λειτουργημᾶ μὲ-
σα στὸ κράτος²³⁵. Ὅσο ἀνεπτυχόταν ὁ μόνιμος στρατῶς,
ἡ στρατιωτικὴ σημασία τους μειωνόταν τ' ἀξιώματα ἐπαυδροῦ-
νονταν συνήθως μὲ στοιχεῖα τῆς μεσαιᾶς τάξης, ἐνῶ οἱ εὐ-
γενεῖς δὲν θά τὸ θεωροῦσαν ταπεινὸν στὴν σειράν τους νὰ δοῦν
λέφουν — δηλαδὴ νὰ πάρουν ἐνεργὸν μέρος στὴν βιοπολιτικῶν
καὶ στὸ ἐμπόριον.

Ἐποῦτο, ἡ σχέση ἀνάμεσα στὸ βασιλικὸν καὶ στὸ ἀπολυ-
ταρχικὸν κράτος, ἀπὸ τῆς μιάς καὶ στοὺς εὐγενεῖς, ἀπὸ τὴν
ἄλλη, δὲν εἶναι διόλου ἀπλή. Μονάχα οἱ κινήματα εὐγε-
νεῖς καταδιώκονται καὶ καθόλου οἱ εὐγενεῖς σὰν τέτοιοι ἀν-
τίθετα οἱ εὐγενεῖς ἐξακολουθοῦν νὰ θεωροῦνται σπονδυλικὴ
στήλη τοῦ ἔθνους. Τὰ προνόμια τους, μ' ἐξέλιξιν τὰ καθαρὰ
πολιτικῶς προνόμια, σινηχίζονται τὰ ἡγεμονικὰ τους δικαι-
ώματα σὲ σχέση μὲ τοὺς χωρικοὺς ἀφήνονται ὅπως ἦσαν καὶ
κρατοῦν τὴν πλήρη ἀτέλειά τους ἀπὸ τὴ φορολογία. Ἡ ἀ-
πολυταρχία διόλου δὲν κατάργησε τὴν παλιὰ ταξικὴν διά-
ταξην τῆς κοινωνίας ἁπλοῶς τροποποίησε τὴν σχέση τῶν
νομικῶν τάξεων πρὸς τὸ βασιλικὸν, ἀλλὰ ἄφησε τὴν σχέσιν
μεταξὺ τους ἀμετάβλητες²³⁶. ● βασιλικὸν ἀκόμα αἰσθάνεται
ὅτι ἀνήκει στοὺς εὐγενεῖς καὶ ἀρέσκειται ν' ἀποκαταλεῖται
πρῶτος «gentilhomme» (=εὐγενὴς — Σ.τ.Μ.) τῆς χώρας.
Ἀποζημιώνει τὴν ἀριστοκρατία γιὰ τὴν ἀπώλεια γοήτρου,
ποὺ παθαίνει ἐξαιτίας τῶν καινούργιων ἀναγορεύσεων ἀσπῶν
στὴν τάξην τῶν εὐγενῶν, διαδίδοντας τὸ θρόνον τῆς ὑπέριτα

της ήθικης και διανοητικής ύπεροχής τους με όλα τα διαθέσιμα μέσα της επίσημης τέχνης και λογοτεχνίας. Η απόπειση ανάμεσα στην άριστοκρατία και στη γοιυία (=όχλο — Σ.τ.Μ.), από τη μία, και ανάμεσα στους ευγενείς από καταγωγή και στους ευγενείς κατ' άπονομή, από την άλλη, διακρίνεται τεχνικά και γίνεται ισχυρότερα εισηγητή απ' ό,τι είχαμε τώρα. "Όλ' αυτά οδηγούν σε μία νέα άριστοκρατοποίηση της κοινωνίας και σε καινούργια αναγέννηση των καλών ήπικατορομαντικών ήθικων έννοιών. ● πραγματικός ευγενής είναι τώρα ό honnête homme (=ό έντιμος, ό χρηστός — Σ.τ.Μ.), που άνήκει στους ευγενείς από καταγωγή κι άναγνωρίζει τα ιδεώδη της ήπικασύνης. Ηρωϊσμός και πιστότητα, μετριοπάθεια κι αυτόέλεγχος, γενναιοφροσύνη κι ευγένεια, αυτές είναι οι άρετές που πρέπει να κατέχει. "Όλες αυτές είναι μέρος της έξωτερικής άμφάνισης του ήμορφου κι άρμυνικού κόσμου, με την έποια ό βασιλιάς και τό περιβάλλον του παρουσιάζονται στο κοινό. Υποκρίνονται ότι οι άρετές αυτές έχουν πράγματι σημασία και κάποτε - κάποτε, έξασπανάτωνας και τον έαυτό τους, υποχρίνονται πως είναι οι ήπότες μιας καινούργιας Στρογγυλής Τραπεζίας. Από δω προέρχεται ή ψευτιά της αώλικής ζωής που δεν είναι άλλο απόποτε από ένα παιγνίδι συναναστρωφής, μία θεατρική παράσταση άνεβασμένη με λαμπρότητα «Νομιμοφροσύνη» και «ήρωϊσμός» είναι τα όνόματα που δίνει στη δουλική ύποταγή ή λογοτεχνική προπαγάνδα, όταν μπαίνει ζήτημα συμπεριόντων του κράτους και θέλησης του μονάρχη. Ευγένεια συνήθως σημαίνει «να έπωφελεσαι: όσο γίνεται από μία κοκή συναλλαγή» και «γενναιοφροσύνη» ή στάση που έπιτρέπει στα μέλη της διφέντρικς τάξης να ξεχνάνε ότι καταγένηνε ζητιάνοι. Η μετριοπάθεια κι ό αυτόέλεγχος είναι οι μόνες γνήσιες άρετές που άπαιτεί ή άριστοκρατική κι αώλική ζωή. "Ο πνευματικός ύγιής άνθρωπος με την ευγενική καταγωγή δεν εκδηλώνεται προσκριμύζεται στο πρόσωπα της τάξης του, δεν έπιθυμεί να συγκινήσει και να πείσει τους άλλους, αλλά να εκπροσωπήσει την τάξη του και να έντυπωσιάσει. Είναι άπρόσωπος, έπιφυλακτικός, ψυχρός και δυνατός θεω-

ρεί κάθε έπιδειξιμανία πληθειακή, όλα τα πάθη νοσηρά, άστάθμητα και θολά. Να μην έπιτρέπεις στον έαυτό σου να παρασύρεται μπροστά σ' έναν άλλο και προπαντός μπροστά στο βασιλιά — αυτός είναι ό βασικός κανόνας της αώλικής ήθικης. Να μην άποκαλύπτεις, να πασχίζεις νασαι εχάριστος και να εκπροσωπείς τό σόι σου όσο πιδ τέλεια είναι δυνατό. Η αώλική έθιμοτυπία καθοδηγείται κι αώτη από τις ίδιες άρχές της καλής μορφής και κρατεί τό ίδιο ύφος με κείνο που χτίζονται: τα άνάκτορα του βασιλιά και κέλλω πίζονται οι κήποι του.

"Όπως όμως όλες οι έξωτερικές μορφές του γαλλικού μπαρόκ, έτσι κι ή αώλική ζωή περνάει κι αώτη από μία κατάσταση συγκριτικής έλευθερίας σε μία κατάσταση όργάνωσης σε πειθαρχημένα τμήματα. Η οικειότητα στην έπικοινωνία του βασιλιά με τό περιβάλλον του, που ήταν ακόμα τόσο χαρμακτηριστική για την αώλη του Λουδοβίκου ΙΓ', εξαφανίζεται κατά τη βασιλεία του διαδόχου του 237. "Ο όρμητικός πληθωρικός ευγενής του καλύτερου καιρού γίνεται ό ήμερος, κελοαναθεμαμένος αώλικός. Η παρδαλή, όλοένα μεταβαλλόμενη είκόνα της προηγούμενης περιόδου κάνει τόπο σε μία καθολική μονοτονία. Οι διαφορές άνάμεσα στις έπί μέρους κατηγορίες των αώλικων ευγενών εξαλείφονται στην αώλη όλοι είναι τό ίδιο αώλικο! τώρα, και σε σχέση με τό βασιλιά όλοι είναι έξίσου άσημαντοι. Les grands péchés y sont peüis (=κι: οι μεγάλοι έχει είναι μικροί — Σ.τ.Μ.), λέει ό Λαμπρηνιέρ. "Ο πολιτισμός του μπαρόκ γίνεται όλο και περισσότερο ένας άπολυταρχικός αώλικός πολιτισμός. Η έννοια που άποδίδεται στο «ώραιο», στο «καλό», στο «έξυπνο», στο «έκλεπτομένο» και στο «κομψό» έξαρτάται: τώρα από τό τί φρονεί ή αώλη ότι ύπονοούν οι ιδιότητες αυτές. Τα σαλόνια χάνουν κι αυτά την άρχική τους σπουδαιότητα ή αώλη γίνεται ό τόπος συζητήσεων που έχει άθεντία για όλα τα ζητήματα γούστου. Η αώλη είναι κείνη που δίνει τις όδηγητικές άρχές στη μεγαλόπρεπη έπιτακτική τεχνοτροπία εδώ διαμορφώνεται κείνη ή grande maniere, ή όποια δίνει στην πραγματικότητα έναν ιδανικό, φωτοβόλο, γιορταστικό

κι επίσημο χαρακτήρα κι η διορία θέτει τὰ πρόαιπα θρους τῆς ἐπίσημης τέχνης ὀλόκληρης τῆς Εὐρώπης. Βέβαια, ἡ γαλλικὴ αὐτὴ πεπιχαινε τὴ διοθνη ἀναγνώριση τῶν τρόπων, τῆς μῦδας καὶ τῆς τέχνης τῆς με ζημικῆ τοῦ ἐθνικοῦ χαρακτῆρα τοῦ γαλλικοῦ πολιτισμοῦ. Οἱ Γάλλοι, ὅπως κι οἱ ἄρχατοὶ, Ρωμαιοὶ, βλέπουν τὸν ἑαυτὸ τους σὰν πολίτη τοῦ κόσμου καὶ τίποτα δὲν εἶναι πρὸ τυπικὸ γιὰ τὴν κοσμοπολίτικη θεώρησή τους ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι σ' ἄλλες τίς τραγωδίες τοῦ Ρακίνα, ὅπως κενατήρησαν, δὲν ἐμφανίζεται ὅτε ἕνας Γάλλος.

Εἶναι ἀπόλυτα λαθεμένο νὰ βλέπουμε στὸν κλασικισμό αὐτονοῦ τοῦ αὐλικοῦ πολιτισμοῦ τὸ γαλλικὸ «ἐθνικὸ ἄθος». Ὁ κλασικισμὸς ἔχει ἐξίσου μακρὰ καὶ σχεδὸν τὸ ἴδιο διδία σπαστὴ παράδοση στὴν Ἰταλία ὅσο καὶ στὴ Γαλλία. Στὸ δέκατο ἔβδομο αἰῶνα δύσκολα μπορεῖ νὰ βρεθεῖ κάποιον ἕνα καθαρὰ κι ἀποκλειστικὰ αισθησιοκρατικὸ μπαρόκ πού νὰ βασίζεται ὀλοκληρωτικὰ στὸν πλοῦτο καὶ στὴν ἄμνηση ἐντύπωση πού κάνουν τὰ μοτίβα ὅπου βρίσκουμε ἐγχειρήματα μπαρόκ, ἐκεῖ ἀνακαλύπτουμε κι ἕναν λίγο - πολὺ ἐξελιγμένο κλασικισμό. Ὅμως δὲν εἶναι ἀκριβέστερο καὶ τὸ νὰ μιλάμε γιὰ τὸν γαλλικὸ grand siècle σὰν μιὰ ἐποχὴ με καθαρὰ ἱστορικὰ ὄρια πού ἐπιδιώκει συνειπές καλλιτεχνικοῦ σκοποῦς περισσότερο ἀπ' ὅτι τὸ νὰ μιλάμε γιὰ ἐνιαία ὑπόσταση τοῦ μπαρόκ. Στὴν πραγματικότητα ἕνα βαθὺ ρήγμα κἄθει τὸν αἰῶνα σὲ δυὸ ἄφολογικὲς φάσεις πού μποροῦν νὰ διακριθοῦν με ἀκρίβεια, ἔχοντας γιὰ διαχωριστικὴ γραμμὴ τὴν ἀπαρχὴ τῆς προσωπικῆς διακυβέρνησης τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ' 238. Πρὶν ἀπὸ τὸ 1661 — δηλαδὴ ὑπὸ τῶν Μαζαρίνο καὶ τὸ Ρισελιέ — κυριαρχεῖ ἀκόμα στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ μιὰ συγκριτικὰ φιλελεύθερη τάση ὀ καλλιτέχνες δὲν βρίσκονται ἀκόμα κάτω ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ κράτους, ἀκόμα δὲν ὑπάρχει καλλιτεχνικὴ παραγωγή ὀργανωμένη ἀπὸ τὴν κυβέρνηση κι ὅτε γενικὴ ἀποδοχὴ τῶν κἀνῶν πού καθαγάζει τὸ κράτος. Ὁ «μεγάλος αἰῶνας» διόλου δὲν εἶναι ταυτόσημος με τὴν ἐποχὴ τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ', ὅπως ἔξακολουθούσαν νὰ νομίζουν πολὺ μετὰ τὸν Βολταίρο. Τὸ ἔργο ζωῆς

τῶν Κορνέιγ, Ντεκάρτ καὶ Παοκὼλ εἶχε συμπληρωθεῖ πρὶν ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ Μαζαρίνου ὀ Λουδοβίκου ΙΔ' πῆν εἶπε πῆνέ του τὸν Πουσσέν καὶ τὸν Λε Σιέρ ὀ Λουδοβίκου Λε Ναιν πέθανε στὰ 1648, ὀ Βουά στὰ 1649. Ἀπὸ τοὺς σημαντικοὺς συγγραφεῖς τοῦ αἰῶνα, μονάχα ὀ Μολιέρος, ὀ Ρακίνας, ὀ Λαφονταίν, ὀ Μπουαλώ, ὀ Μποσσουέ κι ὀ Λαρσφουκίω μποροῦν νὰ θεωρηθοῦν σὰν ἐκπρόσωποι τῆς ἐποχῆς τοῦ Λουδοβίκου ΙΔ'. Ὅταν ἔμως ὀ βασιλιάς πῆρε σὲ χέρια του τὴ διακυβέρνηση, ὀ Λαρσφουκίω ἀκόμα ἦταν 48, ὀ Λαφονταίν 40, ὀ Μολιέρος 39 κι ὀ Μποσσουέ 34 χρόνων ὀ μονάχα ὀ Ρακίνας κι ὀ Μπουαλώ εἶναι ἀφοκτὰ νέοι γιὰ νὰ ἐπηρεασθεῖ ἀπ' ἔξω ἢ διαανοητικὴ τους ἐξέλιξη. Παρὰ τοὺς σημαντικοὺς συγγραφεῖς του, τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰῶνα διόλου δὲν εἶναι τόσο δημιουργικὸ ὀσο τὸ πρῶτο. Παντοῦ ἐπικρατεῖ μᾶλλον ὀ γενικὸς τύπος παρὰ ἡ ἰδικότερη καλλιτεχνικὴ προσωπικότητά, καὶ μάλιστα ἀποκλειστικότερα στὶς καλὲς τέχνες παρὰ στὴν ποίηση καὶ στὴ λογοτεχνία. Τὰ ἀτομικὰ ἔργα τέχνης χάνουν τὴν αὐτονομία τους καὶ συγχωνεύονται σὲ γενικὸ σύνολο ἑνὸς ἑσωτερικοῦ, ἑνὸς σπιτικοῦ ἢ ἑνὸς ἀνακτόρου ὀ λίγο - πολὺ εἶναι ὀλα τους ἀπλῶς μέρη μιᾶς μνημειακῆς διακόσμησης. Ἀπὸ τὸ 1661 καὶ μετὰ ὀ πολιτικὸς ἱμπεριαλισμὸς συμβαδίζει μ' ἕναν πνευματικὸ ἱμπεριαλισμὸ. Ἡ ἐπέμβαση πῶν κράτους δὲν φεῖδεται κανένα τιμῆμα τῆς δημόσιας ζωῆς: νόμος, διοίκηση, ἐμπόριο, θρησκεία, λογοτεχνία καὶ τέχνη — ὀλα κανονίζονται ἀπ' ἔξω. Γιὰ τὴν τέχνη νομοθέτες εἶναι ὀ Λε Μπρέν κι ὀ Μπουαλώ, δικαστήρια εἶ ἀκωήμιες καὶ προστάτες ὀ βασιλιάς κι ὀ Κολμπέρ. Ἡ τέχνη κι ἡ λογοτεχνία χάνουν τὴ σχέση τους με τὴν πραγματικὴ ζωὴ, με τίς παραδόσεις τοῦ Μεσαίωνα καὶ με τὴ νοσοφία τῶν πλατειῶν μαζῶν τοῦ λαοῦ. Ὁ νατουραλισμὸς γίνεται: ταμπῶ, ἐπειδὴ ἐπικρατεῖ ἡ ἐπιθυμία νὰ βλέπουν παντοῦ στὴν τέχνη ἕναν αὐθαίρετα δομημένο καὶ βίαια διατηρημένο κόσμο ἀντ' γιὰ τὴν ἴδια τὴν πραγματικότητα. Ἐνῶ ἡ μορφὴ ἀπολαύει περισσότερο ἐκτίμηση ἀπ' ὀτι τὸ περιεχόμενο, ἐπειδὴ, ὅπως λέει ὀ Ρέτς, ποτε δὲν σηκώνεται τὸ κάλυμμα

ἀπό όρισμένα πράγματα²³⁹. ● Μολιέρος είναι ό μόνος σιγ
γραφείας που κράτά τό δεσμό μέ τή λαϊκή ποίηση του Μεσαί
ωνα και μάλιστα μιλά περιφρονητικά γιά τό

...fade goût des monuments gothiques,
Ces monstres odieux des siècles ignorais 240

(...αχαρο γουστο των γοτθικών μνημείων, των μισητέων
τοτων τεράτων των αλώνων της αμάθειας — Σ.τ.Μ.)

● Ι έπαρχίες και τά τοπικά κέντρα πολιτισμού χάνουν τή
σημασία τους «la Cour et la Ville» (=ή Αθήνη και ή Πόλη
— Σ.τ.Μ.), οι Βερσαλλίες και τό Παρίσι, είναι ή σκηνή πά
νω στην όποια λαβαίνει χώρα δλόκληρη ή γαλλική πνευμα
τική ζωή. Όλα αυτά οδηγούν σε πλήρη μείωση της άτομ
κόστητας, του προσωπικού έφους και της πρωτοβουλίας. ● ό
ποκευμενισμός που άκόμα κυριαρχούσε στην περίοδο του προ
χωρημένου μπαρόκ, χοντρικά δηλ. στο δεύτερο τρίτο του
αιώνα, κάνει τόπο σ' έναν ένιαίο ρυθμισμένο πολιτισμό α
θεντίας.

Όπως όλες οι μορφές ζωής και πολιτισμού της εποχής,
και πρώτ' έπ' όλα τό έμποροκρατικό οικονομικό σύστημα, έ
τσι κι ή αισθητική του κλασικισμού καθοδηγείται από τις
άρχες της άπολυταρχίας — την άπόλυτη προτεραιότητα
της πολιτικής αντίληψης πάνω σ' όλες τις άλλες εκφράσεις
της πολιτιστικής ζωής. Το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό των
καινούργιων κοινωνικών και οικονομικών μορφών είναι ή αντι
ατομικιστική τάση που δγαίνει από την ιδέα του άπόλυτου
κράτους. Η έμποροκρατία, σε αντίδιαστολή μέ την καλύτερη
μορφή της οικονομίας του κέρδους, βασίζεται κι αυτή στην
κρατικό συγκεντρωτισμό (δχι σε μεμονωμένες μονάδες) κι
έπιχειρεί ν' άφανίσει: τά τοπικά κέντρα συναλλαγών κι έμπο
ρίου, τους δήμους και τά σωματεία — δηλαδή στή θέση της
κατά τόπους αυτόαρχειας να θάλει την αυτονομία του κρά
τους. Κι όπως άκριβώς προσπαθούν οι έμποροκράτες να κα
ταστρέψουν κάθε οικονομικό φιλελευθερισμό και τοπικισμό
(particularism) έτσι κι οι εκπρόσωποι του έπίσημου κλασ

σικισμού θέλουν να θάλουν ένα τέλος σε κάθε καλλιτεχνική
ελευθερία, σε κάθε προσπάθεια γιά έπίτευξη προσωπικού
γούστου, σε κάθε αποκειμενισμό στην έκλογή θέματος και
μορφής. Άπαιτούν να έχει ή τέχνη καθολική ισχύ — δη
λαδή να είναι μιá τυπική γλώσσα, που δεν έχει πάνω της τί
ποτε αθάνατο, αλλά σκοτο κι ιδιόμορφο και που άντιστοιχεί
στα ιδεώδη του κλασικισμού σαν τό κατεξοχή τακτικό, διαυ
γές κι ήρθολογικό ύφος. Δεν έχουν την παραμικρή έπίγνωση
γιά τό πόσο περιορισμένη είναι ή ιδέα τους γιά την «καθολι
κότητα» και πόσο λίγους έχουν στο νου τους όταν μιλάνε γιά
«καθέναν» και γιά «όποιονδήποτε». Η καθολικότητά τους
είναι αντίστοιχη στην έλίτε — στην έλίτε όπως τή διαμύρφω
σε ή άπολυταρχία. Είναι άμφίβολο αν υπάρχει κανόνας ή
άπαιτηση της κλασικιστικής αισθητικής που να μη βασί
ζεται στις ιδέες τούτης της άπολυταρχίας. Έπικρατεί ή έπι
θυμία να έχει ή τέχνη ένιαίο χαρακτήρα (δπως και τό κρά
τος), να δίνει την έντύπωση μορφικής τελειότητας (δπως
ή κίνηση ενός στρατιωτικού σώματος), να είναι σαφής και
άκριβής (δπως ένα διάταγμα) και να διέπεται από άπόλυ
τους κανόνες (δπως ή ζωή κάθε όπηκούς μέσα στο κράτος).
Ό καλλιτέχνης δε θάπρεπε πιά ν' άφθεθεί στις διαμορφώ
σεις που πολύ έπ' ότι όποιοςδήποτε άλλος πολίτης μάλ
λον θάπρεπε να καθοδηγείται από τό νόμο κι από κανονι
σμούς, έτσι που να μην χάνεται στην άγρια έρημιά της ίδιας
του της φαντασίας.

Η πεμπτοισία της κλασικής μορφής είναι ή πειθαρχία: ό περιορισμός, ή αρχή της συγκέντρωσης και της έντα
ξης στο σύνολο. Η αρχή αυτή πουθενά δεν άκφράζεται τόσο
χαρακτηριστικά όσο στις δραματικές κέντητες, που τόσο πολ
λύ έφτασαν να θεωρούνται δεδομένες στο γαλλικό κλασικι
σμό, ώστε μετά τό 1660 ποτέ δε μπαίνουν σε άμφισβήτηση,
άλλά τό πολύ — και διατυπώνονται διαφορετικά²⁴¹. Για τους
Έλληνες, οι χωρικοί και χρονικοί περιορισμοί του δράματος
άπέρρεαν από τις τεχνικές προϋποθέσεις της σκηνής τους.
έπομένως ήσαν σε θέση να τους χειρισθούν όσο ελαστικά τους
παρέπεσαν οι συγκεκριμένες θεατρικές δυνατότητες. Για τους

Γάλλους όμως, το δόγμα των ενότητων κατευθυνόταν κι έναντι των σλαβικών κι αντισλαβικών μεθόδων σύνθεσης του Μεσαίωνα, η οποία οδηγούσε σε μιάν ατέλειωτη συσσφρευση έπεισοδίων. Οι Γάλλοι έλα μόνον άταχνώνριζαν την έπιβλή τους στην κλασική αρχαιότητα, αλλά και έξκοθεν συνάμα από τον «βαρβαρισμό». Κι από αυτή την άποψη επίσης το μπαρόκ σήμανε την τελειωτική κατάλυση της μεσαιωνικής πολιτιστικής παράδοσης. Τώρα, ύστερ' από την άποτοχία της τελευταίας προσπάθειας του μανιερισμού για να την παλινορθώσει η μεσαιωνική εποχή πραγματικά τερματίζεται. Οι φεουδαλικοί εύγενεις έχασαν όλη τους τη σημασία μέσα στο κράτος σαν τάξη στρατιωτική οι πολιτικές κινήσεις με τα μορφώθηκαν σε άπολυταρχικά — δηλαδή σύγχρονα έθνικά — κράτη η ένωση η Χριστιανοσύνη διαμελήστηκε σε Έκκλησίες — ή φιλοσοφία έχει ανεξαρτητοποιηθεί από τη μεταφυσική που την κατεύθυσε η θρησκεία και μετατράπηκε σε «φυσικό σύστημα έπιστημών» η τέχνη ξεπέρασε των μεσαιωνικών αντικειμενισμό κι έγινε έκφραση της μεσαιωνικής πείρας. Η άφύσικη, καταπιεστική και πολλές φορές καταναγκαστική ύψη, η οποία κάνει τον σύγχρονο κλασικισμό να ξεχωρίζει από τον κλασικό και τον αναγεννησιακό, όφειλεται άκριτως στο γεγονός ότι η έπιβίωση του τυπικού του άπρόσωπου και του καθολικά ισχύοντος, πρέπει τώρα να άνοίξει δρόμο έναντιον της ύποκειμενικότητας του καλλιτέχνη. «Όλοι οι νόμοι κι οι κανονισμοί της κλασικιστικής αίσθητικής υμίζουν τα άρθρα του ποινικού κώδικα, κι όλόκληρη η χωροφυλακή των ακαδημιών χρειάζεται για να έξεσφαλίζει την καθολική τους τήρηση. Ο καταναγκασμός στον όποιο ύπόκειται η καλλιτεχνική ζωή στην Γαλλία εκφράζεται άμεσάτατα ο' αυτές τις ακαδημίες. Η συγκέντρωση όλων των άξιοποιήσιμων δυνάμεων, η κατάπιξη κάθε άτομικής προσπάθειας, η υπέρτατη έξήμνηση της ιδέας του κράτους, όπως αυτό προσωποποιείται στο βασιλιά — να οι έργασιές με τις όποιες καλούνται να καταπιαστούν οι ακαδημίες. Η κυβέρνηση έπιθυμεί να καταλύσει την προσωπική σχέση ανάμεσα στον καλλιτέχνη και στο κοινό και να έξαρ

τήσει άμεσα και τους δυό από το κράτος. Όέλει να θέλει τέρμα και στην έδαμική παραγωγή και στην προσπάθεια άτομικών συμπερόντων και έλέψεων από μέρους καλλιτεχνών και συγγραφέων. Απ'ό τώρα και στο έξής αυτοί θα ύπηρετούν μόνον το κράτος²⁴², ενώ οι ακαδημίες θα τους εκπαιδεύουν για τούτη την ύποταχτική θέση και θα τους κρατούν ο' αυτή.

Η Académie Royale de Peinture et de Sculpture (= βασιλική ακαδημία ζωγραφικής και γλυπτικής — Σ.τ. Μ.), η οποία άρχισε τη δραστηριότητά της το έτος 1648 σαν έλεύθερη έταιρεία μελών που είχαν όλη τους τα ίδια δικαιώματα και γίνονταν δεκτά σε άπερίοριστο αριθμό, μεταμορφώνεται σε κρατικό ίδρυμα, με γραφε:οκρατική διοίκηση και άυστηρά άπολυταρχικό συμβούλιο διευθυντών, άφου έλαθε και με βασιλική έπιχορήγηση από το 1655 και μετά, ιδιαίτερα όμως μετά το 1664, όταν ο Κολμπέρ γίνεται surintendant des bâtiments (= έφορος οκοδομών — Σ.τ.Μ.) — δηλαδή κάτι παρόμοιο με Υπουργό Καλών Τεχνών — ενώ ο Λέ Μπρέν γίνεται premier peintre du roi (= πρώτος ζωγράφος του βασιλιά — Σ.τ.Μ.) και μόνιμος διοικητής της Ακαδημίας. Για τον Κολμπέρ, που μ' αυτό τον τρόπο έξαρτά άμεσα την Ακαδημία από το βασιλιά, η τέχνη δεν είναι τίποτ' άλλο παρά ένα όργανο διακυβέρνησης του κράτους ποδχει: το ιδιαίτερο λειτουργήμα να έξυψώνει το γόητρο του μονάρχη, από τη μετ' αναπύσσοντας ένα νέο μύθο γύρω από τη βασιλεία κι από την άλλη έπιτείνοντας τη λάμψη της αύλης σαν πλαισίου της βασιλικής έξουσίας. Ούτε ο Κολμπέρ ούτε ο βασιλιάς έχουν πραγματική κατανόηση η γνήσια άγάπη για την τέχνη. Ο βασιλιάς είναι άνικανος να σκεφτεί για την τέχνη παρ'ό μόνον σε σχέση με το πρόσωπο το δικό του. «Σας έμπιστεύομαι το πιο πολύτιμο πράγμα της γής — τη φήμη μου», έλεε άποτε σε μετ' προσφώνηση προς τα κυριότερα μέλη της Ακαδημίας. Άναγκάζει το Ρακίνα, τον ιστορικό του, και τους Λέ Μπρέν και Βάν Μέλεν, τους ζωγράφους της ιστορίας και των πολέμων του, να έπισκέπτονται τους τόπους των έστρατειών του και

τούς δείχνει ο ίδιος το πεδίο δράσης, εξηγώντας τους τεχνικές στρατιωτικές λεπτομέρειες και φροντίζοντας για την προσωπική τους ασφάλεια. Όμως δεν έχει την παραμικρή ιδέα για την καλλιτεχνική σημασία των ενοουμένων του. Όταν μιλά φορέ ο Μποναλβό παρατήρησε ότι ο Μολιέρος ήταν ο μεγαλύτερος συγγραφέας του αιώνα, αυτός απάντησε ευλαχικώς: «Μά αυτό ποτέ δεν το είχα ακούσει».

Η Ακαδημία έχει στη διάθεσή της όλα τα ευεργετήματα, που μπορεί ποτέ να ελπίζει ότι θα πάρει ένας καλλιτέχνης, και όλα τα όργανα εξουσίας που είναι προορισμένα να τον πτήσουν. Κάνει κρατικούς διορισμούς, δίνει δημόσιες παραγγελίες κι απονέμει τίτλους· έχει μονοπώλιο στην καλλιτεχνική εκπαίδευση κι είναι σε θέση να επιτηρεί την εξέλιξη ενός από το πρώτο του ξεκίνημα ίσο με την τελευταία του άπασχόληση· απονέμει βραβεία — προπαντός, το «βραβείο της Ρώμης» — και συντάξεις· ή αδεια να εκθέσεις και να λάβεις μέρος σε διαγωνισμούς πρέπει να παρθαι από αυτήν· οι απόψεις για την τέχνη, τις οποίες εκπροσωπεί, προσέχονται με ιδιαίτερο σεβασμό από το κοινό κι εξασφαλίζουν εξαρχής ευνόικη θέση στην καλλιτέχνη που συμμορφώνεται με αυτές. Αμέσως από την ίδρυσή της, η Ακαδημία αποσιώθησε στην καλλιτεχνική εκπαίδευση, όμως μονάχα μετά τη μεταρρύθμισή της από τον Κολμπέρ απολαύει το πρόνομο της καλλιτεχνικής διδασκαλίας από τότε και στο εξής σε κανένα καλλιτέχνη έξω από την Ακαδημία δεν επιτρέπεται να δίνει δημόσια μαθήματα και ν' αφήνει τους μαθητές του να ζωγραφίζουν θέματα από τη ζωή. Στα 1661 ο Κολμπέρ ίδρυσε την Ακαδημία της Ρώμης και δέκα χρόνια αργότερα τη συνενώνει με την παρισινή Ακαδημία, θάροντας τον Λε Μπρέν επικεφαλής και στην Ακαδημία της Ρώμης. Από δω κι εμπρός οι καλλιτέχνες είναι ολοκάθαρα δημιουργήματα του κρατικού εκπαιδευτικού συστήματος· δε μπορούν πια να ξεφύγουν από την επιρροή του Λε Μπρέν. Βρίσκονται κάτω από την επιτήρησή του στην παρισινή Ακαδημία, κρείλουν να συμμορφώνονται με τις κατευθύνσεις του στη Ρώμη, κι αν εκεί περάσουν τη δοκιμασία, το κ-

λότερο που μπορούν να ελπίζουν είναι να τους μισθώσει το κράτος με τον Λε Μπρέν γι' αρχηγό τους.

Έκτός από το μονοπώλιο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, η κρατική οργάνωση της καλλιτεχνικής παραγωγής είναι κι αυτή μέρος του συστήματος που εξασφαλίζει στην αβλική ταχνοκρατία και στους κανόνες της απόλυτη κυριαρχία. Ο Κολμπέρ κάνει το βασιλικό μοναχικό σημαντικό προσητάτη της τέχνης μέσα στη χώρα και διώχνει την αριστοκρατία και το μεγάλο κεφάλαιο από την αγορά τέχνης. Η βασιλική οικοδομική δραστηριότητα στις Βερσαλλίες, στο Λουβρο, στο Μέγαρο των Απομάχων και στην εκκλησία της Βάιλ - ντε - Γκράς απορροφά δηλ σχεδόν τη διαθέσιμη καλλιτεχνική εργασία. Η εμφάνιση προσώπων, όπως ο Ρισελιέ ή ο Φουκέ, τώρα θα ήταν αδύνατη από τεχνικούς λόγους και μόνο Κατέ τον ίδιο τρόπο που έκαμε την Ακαδημία κέντρο της καλλιτεχνικής εκπαίδευσης, στο 1662 ο Κολμπέρ οργάνωσε και το ταπητουργικό εργαστάσιο που αποκτήθηκε από την οικογένεια των Γκομπιελέν και το κάνει πλαίσιο ολοκληρωτής της καλλιτεχνικής παραγωγής της χώρας. Έτσι μεζεύει σ' ένα κοινό έργο αρχιτέκτονες και διακοσμικούς σχεδιαστές, ζωγράφους και γλύπτες, ύφαντες ταπήτων και επιπλοποιούς, ύφαντες μεταξωτών και φορεμάτων, χύτες θρειχάλκου και χρυσοκόους, κερμαουργούς και υαλουργούς. Υπό τον Λε Μπρέν, που κι εδώ αναλαβαίνει τη διεύθυνση, η «μανιφακτούρα των Γκομπιελέν» αναπτύσσει τεράστια δραστηριότητα. Όλα τα έργα τέχνης και διακόσμησης για τα βασιλικά ανάκτορα και τους κήπους παράγονται στα εργαστήριά της. Έδώ επίσης κάνει ο βασιλιάς τα έργα τέχνης που δίνει σαν δώρα σε ξένες αβλές και σε σπουδαίες προσωπικότητες του έξωτερικού. Ταυτόχρονα, κάθε τι που θγαίνει από το βασιλικό εργαστάσιο χαρακτηρίζεται από εξψεγάδιαστο γούστο και τεχνική τελειότητα. Η συνένωση της δίψυκτη μεσαιωνικής παράδοσης της μαστορίας με όσα είχαν μάθει από τους Ιταλούς παθαίει σός διακοσμικές τέχνες επιτεύγματα που ποτέ δεν ξεπεράστηκαν και που, έστω κι αν τους λείπει ή άσομική ύπεροχή, έχουν τόσο πιο πολύ έ-

ναίο είσιπεδο ποιότητας. Βέβαια, τὰ ἔργα ζωγραφικῆς καὶ γλυπτικῆς παίρνουν τῶρα κι ἕνα χαρακτήρα θωρηγανικό. Ζωγράφοι καὶ γλύπτες παράγουν σειρές ολόκληρες, ἐπαναλαμβάνουσι καὶ παραλλάζουν σταθερὰ πρότυπα καὶ χειρίζονται τὸ διακοσμητικὸ πλαίσιο μὲ τὴν ἴδια φροντίδα ὅπως καὶ τὰ ἴδια τὰ ἔργα τέχνης — ἂν καθόλου αἰσθάνονται τὴ διαχωριστικὴ γραμμὴ ἀνάμεσα στὸ ἔργο καὶ στὸ πλαίσιο. Ἡ μηχανοποιημένη ἐργασιαστικὴ μέθοδος μανιφακτούρας ὀδηγεῖ σὲ μιὰ τυποποίησιν τῆς παραγωγῆς καὶ στίς ἐφαρμοσμένες καὶ στίς καλῆς τέχνης²⁴³. Ἡ νέα τεχνικὴ τῆς μανιφακτούρας κάνει δυνατὴ τὴν ἀνακάλυψιν αἰσθητικῶν ἀξιών στὸ στερεότυπο ἀντικείμενο καὶ τὴν ἀποκρίσιν τῆς ἀξίας τῆς μοναδικότητάς, τῆς ἀνεπανάληπτης ἀτομικῆς μορφῆς. Ὅμως τὸ γεγονός εἶναι ὅτι ἡ τάση αὕτη διόλου δὲ σιμωδαρίζει μὲ τὴν τεχνικὴ ἀνάπτυξιν κι ὅτι οἱ μεταγενέστερες ἐποχὲς ἐκτιμώντας τὴν ἀτομικότητα ἐπανερχονται στὴν προγενέστερη ἀναγεννησιακὴ ἀντίληψιν γιὰ τὴν τέχνην, δείχνει ὅτι ὁ ἀπρόσωπος χαρακτήρας τοῦ ἔργου Λουδοβίκου ΙΔ' ἐξαρτᾶται ὄχι μόνον ἀπὸ τὴς τεχνικῆς προϋποθέσεως τῆς παραγωγῆς — δηλαδὴ ἀπὸ τὴ μανιφακτούρα — ἀλλὰ κι ὅτι ἐπενεργοῦν κι ἄλλοι παράγοντες. Παρεμπιπτόντως, ἡ μηχανικὴ παραγωγὴ εἶναι καλιότερη ἀπὸ τὴ μηχανιστικὴ φιλοσοφία τοῦ δέκατου ἑβδόμου αἰῶνα καὶ τὴν ἀπρόσωπὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης τοῦ ἑνδέκατου²⁴⁴.

Σχεδὸν ὅλα ἔργα παράγονται στῶν «Γκομπελέν» γεννηοῦνται κάτω ἀπὸ τὴν προσωπικὴ ἐπίδωψιν τοῦ Λε Μπρέν. Ὁ ἴδιος ἔχνογραφεῖ πολλὰ σχέδια, ἐνῶ ἄλλα προετοιμάζονται σύμφωνα μὲ τὴς ὀδηγίες τοῦ κι ἐκτελοῦνται μὲ τὴν ἔμειση ἐπίδωψίν του. Ἡ «τέχνη τῶν Βερσαλλιών» ἐδῶ παίρνει τὴ μορφὴ τῆς καὶ στὰ βασικά της εἶναι δημιουργημὰ τοῦ Λε Μπρέν. Ὁ Κολμπέρ ἤξερε πάρα πολὺ καλὰ ποιῶν ἕνα ἐμπιστό του : ὁ Λε Μπρέν διεύθυνε τὰ ἱδρύματα ποῦ εἶχε ἐπιφορτισθεῖ, σύμφωνα μὲ αὐστηρὰ δογματικὰς κι ὀλοκληρωτικὰς ἀρχάς, ἐντελῶς στὸ πνεῦμα τοῦ ἀφέντη του. Ἦσαν δογματικὸς καὶ φίλος τῆς ἀπύλου αὐθεντίας καὶ ταυτόχρονα ἀνθρώπος ποῦχε τὴ μεγαλύτερη πείρα καὶ ἀξιοπιστία σὲ ἄ-

λλὰ τὰ τεχνικὰ ζητήματα γύρω ἀπὸ τὴν τέχνην. Εἰκοσι χρόναι ἔμεινε καλλιτεχνικὸς δικτάτορας στὴ Γαλλία καὶ σὺν τῆτοις ἔγινε ὁ πραγματικὸς ὀθμιουργὸς τοῦ «κακοῦματισμοῦ», σὺν ὀποῖο ἡ γαλλικὴ τέχνη χρωστοῦσε τὴν παγκόσμια φήμην της. Ὁ Κολμπέρ κι ὁ Λε Μπρέν ἦσαν φύσεις σχολαστικὰς ποῦ ὄχι μόνον ἤθελαν γὰ ὀλέπουσιν ὀποιασδήποτε θεωρία, ἀλλὰ καὶ μονοκόμματη διεκπύωσιν τῆς θεωρίας. Στὰ 1664 ἐπὶ ὀσάχθησαν στὴν Ἀκαδημία οἱ περιφημοὶ conférences καὶ σὺνεχίσθησαν δέκα χρόνια. Οἱ διαλέξεις αὐτῆς τῆς Ἀκαδημίας ἔρχιζαν πάντα μὲ ἀνάλυσιν ἑνὸς πίνακα ἢ ἑνὸς γλυπτοῦ κι ὁ εἰσηγητὴς συγκεφαλαιῶνε τὴ γνώμην του γιὰ τὸ ἔργο ποῦ ἄνασκοποῦσε, μέσα σὲ μιὰ δογματικὴ πρόταση. Μετὰ ἐπὶ ἀκολουθοῦσε συζήτηση, σκοπὸς τῆς ὀποίας ἦταν νὰ πετύχει τὴ διατύπωσιν ἑνὸς κανόνα μὲ γενικὴ ἰσχὺ σὺντά αὐτὸ πραγματοποιοῦνταν ἄπλῶς μὲ ψηφοφορία ἢ μὲ τὴν ἀπόφασιν ἑνὸς δικατητῆ. Ὁ Κολμπέρ ἐπιθυμοῦσε νὰ «καταχωροῦνται», σὺν ἀποφάσεις ἐπιτροπῆς, τὰ ἀποτελέσματα αὐτῶν τῶν διαλέξεων καὶ συζητήσεων, ποῦ τὰ ἀποκαλοῦσε règles positives (=θετικὰ παραγγέλματα — Σ.τ.Μ.), ὡστε νὰ προκύψει μὲ αὐτὸ τὸν τρόπο μιὰ στέρα παρακαταθήκη αὐθεντικῶν αἰσθητικῶν ἀρχῶν γιὰ μόνιμην προσφυγὴν. Πραγματικὰ διαμορφώθηκε ἕνας κανόνας καλλιτεχνικῶν ἀξιών ποῦ ποτὲ προηγήθη μὲν δὲν εἶχε διατυπωθεῖ μὲ τόσο πολλὴ σαφήνεια, ἀπολυτότητα κι ἀκρίβεια. Στὴν Ἰταλία, ἀντίθετα, ἡ ἀκαδημαϊκὴ θεωρία κρατοῦσε στὴν προσέγγισίν της κάποιον φιλελευθερισμὸν δὲν ἦταν διόλου τόσο ἀδιάλλακτὴ δὲσ στὴ Γαλλία. Ἡ διαφορά αὕτη ἐξηγήθηκε μὲ τὸ γεγονός ὅτι στὴν Ἰταλία ἡ αἰσθητικὴ ἀπέρρευσε ἀπὸ τὴν ὀθαγενὴ καὶ σὸ ὄνομα της ὀμογενὴ ἀσκηση τῆς τέχνης, ἐνῶ στὴ Γαλλία ἦρθε μαζί μὲ τὴν ἰταλικὴν τέχνην σὺν εἶδος εἰσαγωγῆς, ποῦ προσαρζόταν γιὰ τὴς ἀνώτερες τάξεις, καὶ σὺν τῆτοις ὀρέθηκε ἐξαρχῆς ἀντίθετο καὶ πρὸς τὴ μεσαιωνικὴν καὶ πρὸς τὴ λαϊκὴν καλλιτεχνικὴν παράδοσιν τῆς χώρας²⁴⁵. Κι ἐδῶ ὀμως συνέχισε νὰ ναι πολὺ πὸ φιλελεύθερη γύρω σὶά μέσα τοῦ αἰῶνα πρὸς ἀργότερα. Ὁ Φελιμπιέν, ὁ φίλος τοῦ Πουσσέν καὶ συγγραφέας τῶν *Entretiens sur la vie et les ouvrages des plus ex-*

cellepts ροιαιτες (=Συζητήσεων για τη ζωή και τα έργα των έξοχοτέρων ζωγράφων — Σ.τ.Μ.) (1666), άγνωστώς άκίμα τη σπουδαιότητα καλλιτεχνών σαν το Ροϋμπενς και το Ράμπραντ, ακόμα τονίζει: ότι τίποτα δέν υπάρχει στη φύση που νά μήν είναι: όμορφο και που νά μήν μπορεί νά τού δοθεϊ καλλιτεχνική μορφή και συνεχίζει νά επιστήσεται έναν. τίον της δουλικής μίμησης των μεγάλων δασκάλων. Πάντως, τά σπουδαιότερα στοιχεία της ακαδημαϊκής αισθητικής υπάρχουν κιόλας μέσα στο έργο του — προπαντός η θέση της εϊθρωσης της φύσης από την τέχνη κι η προτεραιότητα του σχεδίου πάνω στο χρώμα²⁴⁶. Όμως τό πραγματικό κλασσικιστικό δόγμα δέν αναπτύσσεται, από τόν Λέ Μπρέν και τους όπαυούς του, πριν από την έβδομη δεκαετία του αιώνα: τότε συντάσσεται για πρώτη φορά ο ακαδημαϊκός κανόνας της όμορφιάς, μέ τά πρότυπά του παρμένα από την κλασσική αρχαιότητα, τόν Ραφαήλ, τους δασκάλους της Μπολώνια και τόν Μουσαέν, που δλοι τους στέκουν πάνω από κάθε κριτική, κι από τότε η ανεπιφύλακτη φροντίδα για τή φήμη του βασιλιά και για τήν υϊόληψη της αλλαγής γίνεται πρωταρχικής σπουδαιότητας στην άπεικόνιση ιστορικών και βιβλικών θεμάτων. Η αντίθετη πάντως προς τό ακαδημαϊκό τούτο δόγμα και προς τήν αντίστοιχη άσκηση της τέχνης γίνεται: αίσθητή πολύ σύντομα, παρόλα τά κίνητρα που δίνονται για τήν τήρηση του ακαδημαϊκού κανόνα. Άκόμα και στην εποχή του Λέ Μπρέν ανακύπτει με κάποια ένταση ανάμεσα στην επίσημη τέχνη που είναι προδόν προσεκτικού πολιτισιακού προγράμματος, και στην αδθόρμητη καλλιτεχνική δραστηριότητα και μέσο κι έξω από τόν ακαδημαϊκό κύκλο. Έκτος από τόν ίδιο τό Λέ Μπρέν, ποτέ δέν υπήρχε πραγματικά άλλος καλλιτέχνης μέ απόλυτα όρθοδοξο όφως από τά 1680 όμως τό γενικό γούστο στην τέχνη στρέφεται έντελλως ανοιχτά έναντίον των κελευμάτων του Λέ Μπρέν.

Η διάσταση ανάμεσα στη θεώρηση των επίσημων, είτε εκκλησιαστικών είτε αλικών, κύκλων και στο γούστο των καλλιτεχνών και των φιλοτέχνων, που στο σύνολό τους δέ γνοιάζονται για τό τί φρονούν οι περαπάνω κύκλοι, δέν

προσδιάζει μόνο στην γαλλική καλλιτεχνική ζωή, αλλά είναι τυπική για όλόκληρο τό μαπαρόκ. Μόνο που στη Γαλλία επίταθης δ ανταγωνισμός, ο όποιος είχε κιόλας έκφρασει στη στάση των διαφόρων μερίδων του κοινού ύπερ και κατά του Καραβάτζιο λ.χ. Γιατί, αν και θαυμάσια μπορεί νά συνίθης νά αε προγενέστερους ακόμα γρόνους ένας προικισμένος καλλιτέχνης η με άψη νά μήν ήταν της άρεσκείας του ένης ή του άλλου εκκλησιαστικού ή κοσμικού προστάτη, έντούτοις πριν από την εποχή του μαπαρόκ δέ μποροσε νά γίνει θεμελιακή διάκριση ανάμεσα σε τέχνη επίσημη και σε τέχνη που άπλευθούταν στο πλατύ κοινό. Τώρα για πρώτη φορά συμβαίνει οι προδευτικές τάσεις νά πρέπει ν' άγωνιστούν όχι μόνο έναντίον της αδράνειας του γναϊκού προτοές της άνάπτυξης, αλλά επίσης κι έναντίον των συμβάσεων που υποστηρίζονται από τήν παντοδύναμη αθθεντία του Κράτους και της Έκκλησίας. Η τυπικά μοντέρνα σύγκρουση, που είναι τόσο γνώριμη σε μάς, ανάμεσα στους συντηρητικούς και στους προδευτικούς παράγοντες της καλλιτεχνικής ζωής — σύγκρουση που άπορρέει όχι μόνο από διαφορά γούστου, αλλά προπαντός διεξάγεται σαν άγώνας ισχύος και: σαν άγώνας στην όποιο δλα τά προνόμια κι οι εκαιρίες είναι μέ τήν πλευρά των συντηρητικών, ένω δλα τά μειονεκτήματα κι οι κίνδυνοι είναι μέ τήν πλευρά των προδευτικών — είναι άγνωστη πριν από τό μαπαρόκ. Βέβαια και σε προηγούμενους ακόμα καιρούς, όπως υπήρχαν άνθρωποι που καταλάβαιναν από τέχνη, έτσι υπήρχαν και κείνοι που όστε τήν καταλάβαιναν όστε ένδιαφέρονταν γι' ατή: τώρα όμως αναφαίνονται: μέσα στην ίδια τη δημόσια ζωή δυο κύματα, τό ένα έχθρικό στην πρόοδο και στο νεωτερισμό και τό άλλο φιλελεύθερο κι έξαρχής ένδιαφερόμενο για καινούργιες εξελίξεις. Ο ανταγωνισμός ανάμεσα σε τούτα τά δύο κύματα, ανάμεσα σε μείν ακαδημαϊκή κι επίσημη και σε μιά μη επίσημη κι: ελεύθερη τέχνη, η έριδα ανάμεσα σε μείν άφηρημένη, προγραμματικά συνταγμένη αισθητική και σε μιά αισθητική δυναμική που άνωπτύσσεται από κοινού μέ τήν καθημερινή πρακτική, δίνει στο μαπαρόκ και στην επομένη πε-

ρίοδο τὸν ἰδιαίτερο, μοντέρνο χαρακτήρα του. Ἡ πάλι Που-
σενικών καὶ Ρουμπενικών, ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν κλα-
σικιστικὴ - γραμμικὴ καὶ στὴν αἰσθησιακρατικὴ - εἰκα-
στικὴ τάση, ἡ ὁποία λήγει μὲ τελικὴ νίκη τῶν χρωματι-
στών πάνω σὸν Λέ Μπρέν καὶ στοὺς ὑποστηρικτὲς του, ἦσαν
ἀπλῶς σήμπτωμα τῆς γενικῆς ἐντασης. Ἡ ἐκλογὴ ἀνάμεσα σὲ
σχέδιο καὶ χρῶμα ἦταν καὶ παραπάνω ἀπὸ θέμα τεχνικὸ ἢ
ἀπόφαση ὑπὲρ τοῦ χρώματος συνεπαγόταν ἐξέγερση ἐναντίον
τοῦ πνεύματος τῆς ἀπολυταρχίας, τῆς ἀκαμπτῆς ἀθηνείας
καὶ τῆς ὀρθολογικῆς ἀργάνωσης τῆς ζωῆς σὲ στρατιωτικὰ
πλήγματα — ἦσαν σημεῖο μιᾶς καινούργιας αἰσθησιακρατίας
καὶ τελικὰ ὁδήγησε σὲ φαινόμενα ὅπως ὁ Βατιῶν καὶ ὁ Σαρ-
ντέν.

Ἡ ἀντιπολίτευση τῆς ἄγδοξης δεκαετίας τοῦ αἰῶνα πρὸς
τὸν ἀσκητισμὸ τοῦ Λέ Μπρέν προτοίμαζε ἀπὸ πολλὰς ἀ-
πόψεις τὸ δρόμο γιὰ μιὰ καινούργια ἐξέλιξη στὴν τέχνη²⁴⁷.
Τότε διαμορφωνόταν γιὰ πρώτη φορὰ ἕνας κύκλος ἀνθρώπων,
ποῦ ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν τέχνη, καὶ ἀποτελοῦνταν ὀχι μόν-
ο ἀπὸ εἰδικούς — δηλαδὴ καλλιτέχνες, προστάτες καὶ συλ-
λέκτες — ἀλλὰ καὶ ἀπὸ μὴ εἰδικούς, τέτοιους ποῦ ὑποτίθεται
ὅτι θὰ ἐκφράζανε μιὰ δική τους γνώμη γιὰ τὰ ἔργα τῆς τέχνης.
Ἰσαμε τώρα τὸ δικαίωμα νὰ ἐκφράσει κανεὶς γνώμη γιὰ καλ-
λιτεχνικὰ ζητήματα τὸ παραχωροῖσε ἢ Ἀκαδημία, καὶ τὸ
παραχωροῖσε μονάχα σ' ἐπαγγελματίες. Τώρα αἰφνίδια ἀμ-
φισβητεῖται: ἡ ἐξουσία τῆς νὰ τὸ κάνει αὐτό. ● Ροῦε ντὲ Πιὼ,
ὁ θεωρητικὸς τῆς γενικῆς ποῦ ἀκλουθεῖ τὸν Φελιμπιέν, ὑπε-
ρέσπιζε τὰ δικαιώματα τοῦ κοινοῦ τῶν μὴ εἰδικῶν, ὑποστη-
ρίζοντας διὰ τὸ ἀπροκατάληπτο, ἀπλὸ γούστο εἶχε καὶ αὐτὸ
δικαίωμα νὰ πει τὸ λόγο του καὶ διὰ τὴ κοινὴ λογικὴ καὶ τὰ φυ-
σικὰ, ἀμερόληπτο μὰτι μπορεῖ θαυμασία νάχει εἰς ἑκείνην
μὲ τοὺς κανόνες, τοὺς κανονισμοὺς καὶ τὴ γνώμη τῶν ἐμπει-
ρογνομόνων. Ἡ πρώτη νίκη τοῦ κοινοῦ τῶν μὴ εἰδικῶν πρέ-
πει νὰ ἐξηγηθεῖ ἐν μέρει ἀπὸ τὸ γεγονός ὅτι οἱ πηρωσιμὲς
ποῦ χορηγήσανε στοὺς καλλιτέχνες ὁ Λουδοβίκος ΙΔ', ἔγιναν
ὅλο καὶ πρὸς μηδαμινὲς κατὰ τὸ τέλος τῆς βασιλείας του καὶ διὰ
τὴ Ἀκαδημία λίγο - πολὺ ἦταν ἀναγκασμένη νὰ ἀπευθίνετα:

οῦ εὐρύτερο κοινὸ γιὰ ν' ἀποζημιωθεῖ γιὰ τὴν ἀπώλεια τῆς
κλασικιστικῆς ἐπινοήσεως²⁴⁸. Πόλλοις κοινῶν ὁ ἐκεί-
νος αἰῶνας ἔβγαλε τὸ λογικὸ συμπέρασμα ἀπὸ τὴς ἐρωτήσεις
ποῦ Ντὸ Πιὼ ὁ Ντὸ Μπὲ ἦσαν ὁ πρῶτος κοῦ τόνισε τὸ σημεῖο
ὅτι σκοπὸς τῆς τέχνης δὲν εἶναι: νὰ «διδάξει» παρὰ νὰ «συγ-
κινήσει» καὶ διὰ τὴ μόνη ταίριαστὴ σκῆση ποῦ μπορεῖς νὰ πά-
ρεις ἀπέναντί τῆς δὲν εἶναι ἡ λογικὴ παρὰ ἡ «συναίσθηματι-
κή». Πρὶν ἀπὸ τὸ δέκατο ὄγδοο αἰῶνα κανεὶς δὲν τόλμησε νὰ
ὑπογραμμίσαι τὴν ὑπεροχὴ τοῦ μὴ εἰδικοῦ ἀπέναντι: στὸν ἐξ-
δικὸ καὶ νὰ ἐκφράσαι τὴν ἰδέα ὅτι τὰ αἰσθητικὰ ἀνθρώπων,
ποῦ συνεχῶς κατοπιάνονται μὲ τὸ ἴδιο πράγμα, ἀναγκαῖα
ἀμβλύνονται ἐνὸς ἐκείνου τοῦ ἔρασι τέχνης καὶ τοῦ μὴ εἰδικοῦ
ταραμένον φυσικὰ καὶ δροσερά.

Ἡ σύσταση τοῦ καλλιτεχνικοῦ κοινοῦ δὲν ἔλλαξε ἀπὸ
τὴ μιὰ μέρα στὴν ἄλλη: καὶ ἡ ἀπλὴ ἀκόμα, μὴ ἐπαγγελματι-
κὴ ἀξιολόγησις — καὶ στὴν πραγματικότητα, τὸ ἐνδιαφέρον
καὶ μόνον γιὰ τὰ ἔργα τῆς τέχνης — ἐξαρτιόταν ἀπὸ ἀριστέτους
μορφολογικοὺς ὄρους, ποῦ μονάχα λίγοι συγκριτικὰ ἀνθρωποι
ἦσαν σὲ θέση νὰ ἐκπληρώσουν στὴ Γαλλίᾳ τοῦ δέκατου ἔβδο-
μου αἰῶνα. Ὁ σκοπὸς τοῦ κοινοῦ τῆς τέχνης μεγάλωνε ἀπὸ μέρα
σὲ μέρα, ἀγκάλιαζε ὅλοένα πρὸς ἀνώμια στοιχεῖα τοῦ πληθυ-
μοῦ, καὶ στὸ τέλος τοῦ αἰῶνα ἀποτελοῦσε κιόλας μιὰ κοινω-
νικὴ ὁμάδα ποῦ δὲν ἦταν διόλου τόσο ἁμογενῆς καὶ σφρη-
λατημένη ὅσο τὸ αὐλικὸ κοινὸ τῆς περιόδου τοῦ Λέ Μπρέν
(πράγμα ποῦ καθόλου δὲ σημαίνει διὰ τὸ κοινὸ τῆς κλάσσε
κιστικῆς τέχνης ἦταν ἀπόλυτα ἐνιαῖο καὶ περιορισμένο ἀπὸ
κλεισιτὰς στοὺς αὐλικούς κύκλους). Ἡ ἀρχαϊκὴ ἀσθηρὴ-
τητα, ἡ ἀπρόσωπη, στρεψότυπη ὕψη καὶ ὁ ἀλύγιστος σὰ νε-
κρὸς συμβατικισμὸς τῆς τέχνης ἐκείνης ἀσφαλῶς ἦταν χρονα
κτηριστικὰ σύμφωνα μὲ τὴν ἀριστοκρατικὴ θεώρησι τῆς ζω-
ῆς — ἐφόσο, γιὰ μιὰ τάξη ποῦ στηρίζετ τὰ προνόμια τῆς
στὴν ἀρχαιότητα, στὸ αἶμα καὶ στὴ γενικὴ συμπεριφορά, τὸ
παρελθὸν εἶναι πρὸς πραγματικὸ ἀπὸ τὸ παρὸν, ἡ ὁμάδα πρὸ
οὐσιαστικὴ ἀπὸ τὸ αἶμα, ἡ μετροπάθεια καὶ ἀδοξοπαρχία
πρὸς ἀξέπαινες ἀπὸ τὴν ἰδιοσυγγρασία καὶ τὸ συναίσθημα —
ὡς ὅσο ὁ ὀρθολογισμὸς τῆς κλασικιστικῆς τέχνης ἦταν ἐξέ-

ου τυπική έκφραση της φιλοσοφίας της μεσαιας τάξης όσο ήταν και της φιλοσοφίας των εύγενών. Ο όρθολογισμός αυτός, πράγματι, ήταν βαθύτερα ριζωμένος στον άστικό τρόπο σκέψης παρά σε κείνον των εύγενών, οι οποίοι: απλώς είχαν παραλάβει από την άστική τάξη την όρθολογική αντίληψη της ζωής. Έν τάση περιπτώσει, ο Ικανός άστος που έβγαζε κέρδη, είχε αρχίσει να συμμορφώνεται: μ' ένα όρθολογικό οχέδιο ζωής ναυρίτερα απ' ό,τι ο άριστοκράτης που ένδιαφερόταν μοναχά για τή πρόνοιά του. Και στο άστικό κοινό ή σαφήνεια, ή απλότητα κι ή συντομία της κλασικιστικής τέχνης έγινε πιο γρήγορα έρεστη, παρ' ό,τι στους εύγενείς, που άκόμα βρίσκονταν κάτω από την έπιρροή του ρωμανικού, κομπαστικού κι ιδιότροπα σπάταλου γούστου των Ισπανών, σε μιά έντονη και ή μεσαιά τάξη έδειχνα κίόλας ένθουσιασμό για τή διαύγεια και τή κανονικότητα της τέχνης του Πουσσέν. Όπως και να χει, τά έργα τούτου δώ του δάσκαλου, που σχεδόν όλα τους φάνηκαν στην έντονη του Ρισελιέ και του Μαζαρίνου, άγορευτήκαν ως έπί τή πλέον από μέλη της άστικής τάξης, από δημοσίους υπαλλήλους, έμπόρους και κεφαλαιοδύχους²⁴⁹. Καθώς είναι γνωστό ο Πουσσέν δέν έλαβε τίποτε παραγγελίες για μεγάλες διακοσμησηκές ζωγραφίες: σ' όλη του τή ζωή κρατήθηκε σε μικρότερα μεγέθη και σε ύφος μετριωφρενέστερο. Έπίσης σπάνια μόνο δέχτηκε έκκληση σαστικές παραγγελίες: δέν άισθανόταν να ύπάρχει κανένας δεσμός ανάμεσα στην κλασικιστική τεχντροπία και στους καθάρη τελετουργικούς σκοπούς της τέχνης²⁵⁰.

Η άλλή βαθμιαία μεταστράφηκε από τή αιοθροικροτική προς τή κλασικιστική μακρόν, όπως άκριθώς κι ή άριστοκρατία υλοθέτησε τόν οικονομικό όρθολογισμό της μεσαιας τάξης παρτή την αντίπαθείά της για τή κάθε τι που σχετίζεται με αριθμούς. Και ο κλασικισμός και ο όρθολογισμός συμβαθίζανε με τήν προοδευτική τάση της εξέλιξης κι άργά ή γρήγορα έγιναν έποδεντα από όλες τις τάξεις της κοινωνίας. Άκολουθώντας τόν κλασικισμό οι άλλικοί κύκλοι υλοθετούσαν μιά άστική άρχικά τάση, όμως μετάλλαξαν τήν άπλόητά της σ' έπισημότητα, τήν οικονομική χρήση των μέ-

ων της σ' έπιφύλαξη κι αυτοέλεγχο και τήν σαφήνεια και κανονικότητά της σε στάση αδοτηρή ή διάλλακτη. Φυσικά, μοναχά τή ένώτερα στρώματα της μεσαιας τάξης τά εύχαρη τούς ή κλασικιστική τέχνη, κι άκόμα κι άτά δέν της ήσαν όλότελα άφοσιωμένα. Βέβαια ή όρθολογική όργάνωση του κλασικισμού συμμορφώσε με τόν έντονοκοινωνικό τρόπο σκέψης τους, χάρη όμως στην πρακτική και ρεαλιστική τους θεώρηση της ζωής ήσαν πιο ευκίσητοι σε νατουραλιστικές έντυπώσεις. Παρά τόν όρθολογισμό του Πουσσέν, ο νατουραλιστής Λουδοβίκος Λέ Νκιν είναι ο κατεξοχή ζωγράφος της μεσαιας τάξης²⁵¹. Όμως ο νατουραλισμός δίσλου δέν έμεινε άποκλειστικό κτήμα της μεσαιας τάξης. Όπως κι ο όρθολογισμός, έγινε για όλες τις τάξεις της κοινωνίας άπαραίτητο δικονητικό όπλο στον άγώνα ύπαρξης. Όχι μόνο ή έπιχειρηματική έπιτυχία, αλλά κι ή έπιτυχία στην κλή και στα σαλόνια προυπόθετε ψυχολογική δξύνωση και λεπτή γνώση των ανθρώπων. Κι έστω κι αν ή άνοδος της μεσαιας τάξης κι οι άπαρχές τού σύγχρονου καπιταλισμού είχαν δώσει τήν πρώτη όρμη στην διαμόρφωση της άνθρωπολογίας εκείνης, με τήν δική άρχίζει ή έστορία της σύγχρονης ψυχολογίας, έντούτοις ή πραγματική κατάγωγή της δικής μας τέχνης απ' τήν ψυχολογική άνάλυση βρίσκεται στις αλλές και στα σαλόνια του δεκάτου έβδομου αιώνα. Η ψυχολογία της Άνεγέννησης, της δικής άρχικά ή βάση ήταν καθαρά έπιστημονική, σε αὐτοβιογραφικά γραφή του Τσελλίνι, του Κερνιάνο και του Μονταίνιου, έροπαντός όμως στους ιστορικούς χαρακτηρισμούς και στις άνολύσεις του Μακιαβέλλι, παίρνει χαρακτήρα πρακτικό κι ήθικό. Η άπακαλυπτική ψυχολογία του Μακιαβέλλι έμπεριέχει κίόλας τις άρχές όλόκληρης της κατοπινής ψυχολογικής φιλολογίας: ή αντίληψη του για τόν έγωισμό και τήν ύποκρισία χρησιμεύει σ' όλόκληρο τόν αιώνα τούτου σαν κλειδί κατανόησης των κρυφών έλατηρίων των ανθρώπινων παθών και πράξεων. Φυσικά, ή μακιαβελλική μέθοδος έπρεπε να περάσει από μακρία εξέλιξη στην αλή και στα περσινα σαλόνια προση μπορεί να γίνει όργανο του Λαροσοφικού. Οι παροτηρήσεις κι οι διατυπώσεις των Μαιμπε

(=Γνωμικών — Σ.τ.Μ.) είναι αδιανόητες δίχως την κοινω-
νική τέχνη και παιδαγωγία τούτης της αλήθειας και τούτων των
σαλονιων. Η άμοιβαία παρατήρηση των μελών αυτών των
κύκλων στην καθημερινή τους επικοινωνία, το κριτικό πνεύμα
που καλλιεργεί ο καθένας εις βάρος του άλλου, ή λατρεία των
βοηθωσιών (= κομψών λόγων, χαριεντισμάτων — Σ.τ.Μ.)
και της πείσανσης (=κακολογίας, φαρμακογλωσσίας — Σ.
τ.Μ.), που είναι διασκέδαση τους, ή πνευματικής συναγωνι-
σμός που αναπτύσσεται ανάμεσά τους, ή προσπάθειά τους να
εκφράσουν μίαν ιδέα με τον εκπληκτικότερο, έξυπνότερο και
δξύτερο τρόπο, ή αυτοανάλυση μιās κοινωνίας που γίνεται
πρόβλημα ή ιδέα για τον έαυτό της και θέμα αδιάκοπου στο-
χασμού, ή ανάλυση αισθημάτων και παθών, που συντελείται:
σαν είδος παιχνιδιού της συνκαστροφής — όλα αυτοί οι
παράγοντες είναι: τὸ φόντο των χαρακτηριστικών ἐρωτήσεων
και τυπικών απαντήσεων του Λαροσφουκώ. Σε τούτο τὸ πε-
ριβάλλον ξβρισκε όχι μόνο τὴν πρώτη νύξη για τις ιδέες του,
ἀλλὰ κι ἐκεί επίσης αὐτὸς θὰ πρωτοαποδείχνανε τὴν δρα-
στικότητα τους.

Μαζί με τὸ αὐλικὸ σαντίρ - νίντε και τὸν κοινωνικὸ πο-
λιτισμὸ των σαλονιων, μιὰ ἀπὸ τις σπουδαιότερες πηγές τῆς
καινούργιας ψυχολογίας είναι: ἡ ἀπικαιοδοξία τῆς θγαλμένης
ἐπὶ τις αὐταπάτες τῆς τάξης των εὐγενων, ποῦχει ἀποστέρη-
θεὶ τὸ ἴδιο τὸ περιεχόμενο τῆς ζωῆς τῆς. Ἡ Μαντάμ ντε Σε-
θινιέ λέει κάπου ὅτι συχνά εἶχε τόσο λυπηρὲς συζητήσεις με
τὴ Μαντάμ ντε Λεσφαγιέτ και τὸν Λεροσφουκώ, ὥστε τὸ κα-
λύτερο ἴσως πράγμα ποῦ θὰ μπορούσαν νὰ κάνουν θὰ ἦταν
νὰ μπουν κάτω ἀπ' τὴ γῆ. Κι οἱ τρεῖς τους ἀνήκουν στὴν ἐ-
ξαντλημένη ἐκείνη ἀριστοκρατία, ποῦ πεταγμένη ἀπὸ τὴν ἐ-
νεργὴ ζωὴ μένει προσκαλλημένη στις κοινωνικὲς τῆς προ-
καταλήψεις παρόλο ποῦ δὲν πιάνουν. "Ὅπως ἔ Ρέτς κι ὁ Σαλν
Σιμόν, είναι κι αὐτοὶ ἀριστοκράτες ἐρασιτέχνες, για τοὺς ὁ-
ποιους τὸ κοινωνικὸ ποιόν, ἡ ἀμεση ἔκφραση τῆς τάξης και
σειρᾶς τοῦ καθενός, είναι πολὺ πιὸ πραγματικὸ ἀπ' ὅτι για
τοὺς συγγραφείς τῆς μεσαιᾶς τάξης, οἱ ὅποιοι νιώθουν πὺς
εἶναι πάνω ἀπ' ὅλα ἄτομα. Διόλου δὲν είναι ἔλκυστικὴ

ἡ εἰκόνα τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ζωγραφίζουν, κι ὥστόσο εἶναι
ὕψυ, ὅπως εἰπώθηκε, ὅτι αν τῆ δοῦμε με τα οὐκα τους ματῖα
πάνω στὸ ἄτομο δὲν ἀπάρχει πιὰ τίποτε τὸ ἀπαλοιο και τρο-
μερὸ ὁ ἀνθρωπος δὲν εἶναι πιὰ «τρομερὸ μουσικὸ» και
«πονητικὸ incomprehensible» (=ἀκατανόητο πέρας — Σ.τ.
Μ.), ὅπως εἶναι ἀκόμα στὸν Ηλιοκάλ και στὸν Κορνέγ, πα-
ρὰ ἀπογυμνωμένος ἀπ' ὅλες τις ἐξαιρετικὲς ιδιότητες, πτά-
νει σ' ἕνα μέσο, βολικὸ κι εὐάγωγο μέγεθος²⁵². Βῶ πιὰ δὲ
γίνεται καμιά μεία των ἀμικριων του και των ὑπερφᾶσειν
του ἀπέναντι τοῦ Θεοῦ, ἀπέναντι τοῦ ἑαυτοῦ του κι ἀπέναντι
τοῦ γείτονά του, σαν οὐτὸς νάταν ἀδερφός του κι αἷμα ἀπ' τὴ
αἷμα του. "Ὅλες οἱ πνευματικὲς παρωθήσεις κι οἱ ἰδιότητες
τοῦ χαρακτήρα, ὅλες οἱ ἀρετὲς κι οἱ κακίες, πῶρα μετριῶν-
ται μόνο με τὴ κριτήριου τῆς κοινωνικότητας.

Τὰ σαλόνια ἐρίσκονταν στὴν ἀνθησὴ του στὸ πρῶτο μι-
σὸ τοῦ αἰώνα, σ' ἐποχὴ ποῦ ἡ αὐλὴ δὲν ἦταν ἀκόμα τὸ πολι-
τιστικὸ ἐπίκεντρο τῆς χώρας κι ἐξακολοῦθουσε νὰ ὑπάρχει
πρόβλημα δημιουργίας πραγματικῶ κοινωνοῦ τέχνης κι ἐνός
θῆματος για ν' ἀκούγονται ὕγιεις κρίσεις, τὸ ὅποιο, καθῶς
ἐλειπεν κι οἱ ἐπαγγελματίες κριτικοί, θάχε σκοπὸ νὰ θγάξει:
ἀποφάσεις για τὴν ποιότητα των ἔργων τέχνης. Μ' αὐτὸ τὸν
τρόπο τὰ σαλόνια ἔγιναν μικρὲς, ἀνεπίσημες ἀκαδημίες, στὲς
ὅποιες δημιουργήθηκαν φιλολογικὰ ὀνόματα και φιλολογικὸ
συρμὸ κι οἱ ὁποῖες ἐξαιτίας τῆς πιὸ ἐλεύθερης ἐπικοινωνίας
τους με τὸν ἔξω κόσμο και τῆς ἐσωτερικῆς τους ἐλευθερίας,
προορίζονταν ν' ἀποκαταστήσουν ἀνάμεσα στοὺς παραγωγούς
και σπούς καταναλωτὲς τέχνης ἕναν δεσμὸ πολὺ πιὸ ἀμεσο
ἀπ' ὅτι αὐτὴ κι οἱ ἀληθινὲς ἀκαδημίες σὲ κατωκοινοτέρη
χρόνια. "Ὅτι κι αν ποῦμε για τὴν μαρρωικὴ και πολιτικὴ
σπουδαιότητα των σαλονιων εἶναι λίγο, ὥστόσο τὰ λογοτεχνι-
κὰ προϊόντα τὰ ὅποια ἐκίνησαν ἐξαιτίας τους δὲν εἶναι ἱσο-
λὸ σημαντικὰ. Ὅτε ἕνα μεγάλο ταλέντο δὲ βγήκε, ἀκρίβια
κι ἀπὸ τὸ Ὅτελ ντε Ραμπουγιέ, τὸ πρῶτο και σπουδαιότερο
ἐπ' ὅλα τὰ σαλόνια²⁵³ ἡ Guislande de Julie (=Ἡ γιρλάν-
τα τῆς Ἰουλίας — Σ.τ.Μ.), ποῦ συμπληθῆκε για μιὰ κόρη
τοῦ μαρκησίου και ποῦ εἶναι τὸ ἀρχέτυπο των λευκωμάτων

των νεαρών κορυφαίων, αποτελεί τὸ πῶς αντιπροσωπευτικὸ λογοτεχνικὸ πρῶτον αὐτοῦ τοῦ κύκλου. Τὸ ἐπιτηθευμένο ὄψος καὶ αὐτὸ ἀκόμα μονόχα σὲ περιορισμένη ἔννοια μπορεί ν' ἀποκληθεῖ δημιουργικὰ τῶν σολονίων· στὴν πραγματικότητα εἶναι μόνο ἡ γαλλικὴ παραλλαγὴ καὶ συνέχισις τοῦ μαρινισμού, τοῦ γκουγκουρισμοῦ, τοῦ εὐφορισμοῦ καὶ εὐλογίας τῶν ἀλλοτρίων· μαρτυροῦνται τεχνῶν τῆς ἐκζητήσεως. Ἐχομε ἐδῶ ἀπλῶς τὸν τρόπο ἔκφρασης καὶ ἐπικοινωνιακῶς ἀνθρώπων ποὺ συναντιοῦνται συχνὰ καὶ δημιουργοῦν τὸ δικό τους ἰδίωμα — μὰ μουσικὴ γλῶσσα τῆς ὁποίας αὐτοὶ καταλαβαίνουν τοὺς παραμικροτέρους ὑπαινογμούς καὶ τὰ ὑπονοούμενα, ἢ ὅποια θύμει γιὰ τοὺς ἄλλους παραμένει ἕνωστη ἢ μάλλον ἀκατανόητη, ἐνῶ ἀγασπητὴ ἀπασχόλησις τῶν μυημένων σ' αὐτὴ εἶναι νὰ τῆς ἐπιτείνουν τὴν παραξενιὰ καὶ τὴ μυστικότητά. Χωρὶς νὰ γυρίσουμε στοὺς Ἀλεξανδρινούς, ἤδη ἡ σκοτεινὴ ἁμοιοκαταληξία τῶν τροβαδούρων συγγένευε μὲ τούτη τὴν τεχνητὴ καὶ ἀποκομμένη γλῶσσα κατὰ τὸ ὅτι καὶ αὐτὴ προπαντὸς ἤρταν ἕνα μέσο ἀποφυγῆς τῆς κοινωνικῆς ἐπιπέδωσις καὶ πᾶν τὰ θρισκόταν σ' ἀναζήτησις ἀσυνήθιστων, ἀψύσικων καὶ δὴ σχολῶν ἰδέσεων καὶ διστυπώσεων, σὰν τεκμηρίων κοινωνικῆς διάκρισις. *Μως σωσιὰ τοῖσθηκε ὅτι ἡ ἐπιτηθευσις διόλου δὲν ἦσαν ἀπλῶς ἢ περαστικὴ τρέλα λίγων δωδεκάδων καὶ λισσγημένων καὶ πνευματωδῶν κυριῶν καὶ λίγων ποιητῶν εἰς τὸ ταλέντο ἢ μὲ μέτρια ταλέντο ἐλόκληρη ἢ γαλλικὴ διανοητικὴ ἐλίτα τοῦ δέκατου ἕβδομου αἰῶνα λίγο ἢ πολὺ ἦσαν ἐπιτηθευμένη — ἀκόμα καὶ ὁ ἀδοτηρὸς Κορνέιγ ἢ ὁ Μολιέρου, ποὺ ἀνήκει στὴ μεσαιῶν τάξη. Κι ἔταν ἀκόμα θρισκόνταν στοὺς μεγαλύτερο ὄψος τῆς ἐξάψεως, οἱ ἥρωες καὶ οἱ ἡρωίδες εἶναι στὴ σκηνὴ δὲν ξεχνούσαν τὴν καλὴ τους ἀνατροφή καὶ ἐξαιολογούσαν νὰ προσαγορεύονται μὲ τὸ «Κύριε» καὶ τὸ «Κυρία». Σ' ἄλλες τὶς περιστάσεις παρέμεναν εὐγενικοὶ καὶ ἱπποτικοὶ· ἕμους ἢ ἀπροφροσύνη τούτη ἦταν μὲ τὴν τυπικότητα μονόχα, ἀπ' τὴν ὁποία εἶναι ἐδύνατο νὰ βγάλουμε συμπεράσματα γιὰ τὴν εὐλιχρῖνεα τῶν αἰσθημάτων τους, γιὰ τὸ ὅπως κάθε τύπος καὶ γλῶσσα, χρησιμοποιοῦσε καὶ αὐτὴ τὶς ἴδιες λέξεις γιὰ νὰ ἐκφράσει καὶ γνήσια καὶ ψεύτικα αἰσθημῆματα²⁵⁴.

Τὰ σολονία ἐπίσης συμβάλεον στὴν ἀνάπτυξη ἐνὸς κοινῶν τέχνης μαζεύοντας σὸν κύκλο τους εἰδημόνες καὶ ἀνθρώπους ποὺ ἐνδιαφέρονταν γιὰ τὴν τέχνη ἀπὸ τάξεις τῆς κοινωνίας ποὺ διαφέρανε πολὺ μεταξύ τους. Ἐδῶ τὰ μέλη τῆς κληρονομικῆς τάξης τῶν εὐγενῶν, ποὺ τλειοψηφοῦσαν θέραια, πικρὸν γάλακτος ἐπιτηθευσις τῶν ἀδελφῶν τῶν εὐγενῶν καὶ τῆς ἀσοικῆς τάξης — ἰδιαίτερα κεφαλαίουχους — ποὺ ἤδη ἐπικαίαν ἔνα ρόλο σὸν κόσμῳ τῆς τέχνης καὶ τῆς λογοτεχνίας²²⁵. Οἱ εὐγενεῖς ἐξακολουθοῦσαν νὰ προμηθεύουν στὴ χώρα ἀξιοματικῶς τοῦ στρατοῦ, κυβερνητικῶς ἐπαυχιῶν, διπλωμάτες, λειτουργοὺς τῆς ἀσπλῆς καὶ ἀνώτερου ἐκκλησιαστικοῦ ἀξιοματεύχους, ἐνῶ ἡ ἀσοικὴ τάξη ἔχι μόνο καταλάμβανε τὶς σπουδαῖες θέσεις στὰ δικαστήρια καὶ στὰ θησαυροφυλάκιο ἀλλὰ καὶ ἀρχίζε νὰ συννεγωνίζεταί τους εὐγενεῖς στὴν πολιτιστικὴ ζωὴ. Στὴ Γαλλία οἱ ἐπιχειρηματίες ποτὲ δὲν ἀπολαύσαν τὴν ἐκτίμησις ποὺ τοὺς ἔδειχναν στὴν Ἰταλία, στὴν Ἀγγλία καὶ στὴ Γερμανία· μποροῦσαν ν' ἀποκτήσουν πῶς ἀνυψωμένη κοινωνικὴ θέση μονόχα μὲ ἀνώτερη μόρφωση καὶ ἀνεδασμένο τρόπο ζωῆς. Γιὰ τοῦτο καὶ τὰ παιδιὰ τους πουθενὰ δὲ λαχταροῦσαν ὅσο στὴ Γαλλία νὰ παρατήσουν τὴν ἐπιχειρηματικὴ ζωὴ καὶ νὰ γίνων ἀγέρωχοι *gentiers*. *Οἱ Γάλλοι συγγραφεῖς, ποὺ στὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησις ἀκόμα κατάγονται ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστο ἀπὸ τοὺς εὐγενεῖς, ἀπὸ δέκατο ἕβδομο αἰῶνα ἀνήκουν κίολας κατὰ πολὺ μεγάλο μέρος στὴ μεσαιῶν τάξη. Παράλληλα μὲ τοὺς σχετικῶς λίγους ἀριστοκράτες καὶ ἐκκλησιαστικοὺς ἡγέτες, ποὺ καίτουν τῶρα ἕνα ρόλο στὴ γαλλικὴ λογοτεχνία — ὅπως τὸ δούνα Λαροσσουκῶ, τὴ Μαρκεζία ντὲ Σεβινιὲ καὶ τὸν Καρδινάλιο Ρέτε — ὁ Ρακίνας, ὁ Μολιέρου, ὁ Λαφονταῖν καὶ ὁ Μπουαζώ, γιὰ νὰ μνημονεύσουμε μόνο τὰ σημαντικότερα ἔνοματα, εἶναι κοινὰ μέλη τῆς ἀσοικῆς τάξης καὶ ἐπαγγελματίες συγγραφεῖς. Ἡ κοινωνικὴ θέση τοῦ Μολιέρου καὶ ἡ σχέση του μὲ τὶς διάφορες τάξεις τῆς κοινωνίας εἶναι ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὶς κοινωνικῆς συνθηκῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ καταγωγή, στάσις πνευματικὴ καὶ χαρακτῆρα τῆς τέχνης του, εἶναι πέρα γιὰ πέρα ἀσοῦς. Τὶς πρῶτες του ἀποφασιστικῆς ἐπιτυχίαις καὶ τὴν κατανόησις τῶν ἀναγκῶν τοῦ θεάτρου

τις χρωστά στην έπαφή του με τις πλαταιές μάξες του κοινού. Σ' όλη του τη ζωή παραμένει ακριτικός και πολλές φορές πλεθυσιακά άσεβής στη θεώρησή του θλέπσκτας με την ίδια διεισδυτικότητα το γέλοιο και το χυδαίο σάτιχιο των πονηρόχαιμικό, στον μικρέμπορο, στον ματαιόδοξο άσσο, στον τραχύ εθικαρίδη και στον ήλιθο κήμη, και περυσιάζοντάς το με την ίδια ελλικρινεία. Προσέχει όμως να μην τα θέλει με το θεσμό της μοναρχίας, την αθθενεία της Έκκλησίας, τα προνόμια των εύγενών, την ίδια της κοινωνικής ιεραρχίας ή έστω και μ' έναν μόνο δούκα ή μαρκήσο. Στην προσοχή τούτη χρωστά την εύνοια του βασιλιά, ο οποίος επανειλημμένα τον προσκατεύει από τις επιθέσεις της αύλης. "Αν δέν ήταν τόσο δύσκολο να ξεχωρίσει ένας συντηρητικός από έναν επαναστάτη στο βασίλειο της τέχνης, θα μπορούσε λοιπόν και νεις να τείνει να χαρακτηρίσει το Μολιέρο συγγραφέα που δέν άπαρνιέται ποτέ την κοινωνική του προέλευση, όμως ούσιαστικά είναι ένας συντηρητικός που για λόγους καιροσκοπικούς έγινε ύποστηρικτής της επικρατούσας κοινωνικής διάταξης. Έν πάση περιπτώσει, άσφαλώς ο Μολιέρος δέν μπορεί να συμπεριληφθεί στην ίδια κατηγορία με τον Άριστοφάνη, αν και από μερικές απόψεις ήταν πικρ σουλοπερτής. Μάλλον πρέπει να λογχοροστεί σαν ένας από τους συγγραφείς που παρόλο τον ύποκειμενικό συντηρητισμό τους γίνανε σκεπανείς της προόδου αφαιρώντας το προσωτέιο από την κοινωνική πραγματικότητα ή τουλάχιστο από ένα μέρος της πραγματικότητας αυτής. Από αυτή την άποψη θέβαια, ο Φιγκαρό του Μπωμαροαλ δέ θα ελκονίζεται πικρ σαν ο πρώτος προάγγελος της επαναστασης, αλλά έπιλώς σά διάδοχος των ύπηρετων και των ύπηρετριων του Μολιέρο.

10. Το μπαρόκ της προτεσταντικής άστικής τάξης.

Η Ισπανική κυριαρχία στη Φλάντρα και η άποδοχή της από τις άνωτερες τάξεις γέννησε συνθήκες πολύ παρόμοιες με κείνες που επικρατούσαν στη Γαλλία της ίδιας περιόδου. Κι: έδώ η άριστοκρατία εξαφνήθηκε άπόλυτα από την έξου-

σία του κράτους και μεταμορφώθηκε σε μια εύπειθη, άδλική τάξη εύγενών και έδώ η άναγόρευση των άσων σ' εύγενεις και η τάση τους να παρατήσουν την επιχειρηματική ζωή σαν το δυνατό γρηγορότερα ήταν κυρίαρχο χαρακτηριστικό της κοινωνικής εξέλιξης²⁵⁶ και έδώ στην Έκκλησία χρηρηγήθηκε σχεδόν μονοπωλιακή θέση μολοντί αυτή όφειλε, όπως και στη Γαλλία, να πληρώσει την τιμή του ότι έγινε όργανο της κυβέρνησης και έδώ ο πολιτισμός των άρχαιων τάξεων πήρε όλοκληρωτικά άδλικό χαρακτήρα και θαυμαζα έχασε κάθε δεσμό όχι μόνο με τις λαϊκές παραδόσεις, αλλά έπίσης και με την θεώρηση της θουργουδικής αύλης που λίγο - πολύ έμεινε άκόμα από τη μεσαιά τάξη. Ίδιαίτερα η τέχνη στο σύνολό της είχε και αυτή μια σφραγίδα έπιστημότητας, μόνο που σε αντίθεση με το γαλλικό μπαρόκ είχε ταυτόχρονα θρησκευτικό χαρακτήρα, ο οποίος πρέπει προπαντός να εξηγηθεί με την Ισπανική επίδραση. Μια άλλη διαφορά ήταν ότι δέν ύπήρχε παραγωγή τέχνης όργανωμένη από το κράτος ούτε και πλήρης άπορόφηση όλων των έργων τέχνης από την αύλη, όχι μόνο έπειδή η αύλη του άρχιδούκα ήταν άνικανή να χρηματοδοτήσει τέτοια παραγωγή, αλλά έπίσης και έπειδή ένα τέτοιο είδος όργάνωσης σε κειθαρχημένα τμήματα θα ήταν έσυμβίβαστο με τον συμφιλιστικό τρόπο, με τον όποιο έπιθυμοσαν να κυβερνήσουν στη Φλάντρα οι Άψβούργοι. Κι η Έκκλησία ακόμα, ο σπουδαίότερος χωρίς συζήτηση θεσμός που ένδιαφερόταν για την τέχνη, όρισε άπλως για γενική καθολική γραμμή, όμως δέν επέβαλε στην τέχνη καμιά ιδιαίτερη ύποχρέωση, σχετική είτε με τη βασική διάθεση, είτε με τις θεματικές λεπτομέρειες της άναπαράστασης. ● άνακσειμένος Καθολικισμός άφηνε στον καλλιτέχνη περισσότερη έλευθερία έδώ παρά άλλου, ένω σ' αυτή τη φιλελεύθερη στάση όφειλεται το ότι η φλαμανδική τέχνη ήταν λιγότερο φαρμαλιστική και περισσότερο αθόρμητη από την άδλική τέχνη στη Γαλλία, και έπίσης πικρ φυσική και χαρούμενη στη γενική της διάθεση από την εκκλησιαστική τέχνη στη Ρώμη. Έστω και αν οι περιστάσεις όλες δέν εξηγούν την καλλιτεχνική ιδιοφνία ενός Ρούμπενς, όμως κάνουν σα

φές ότι στο αυλικό κι εκκλησιαστικό περιβάλλον της Φλάνδρας έφηκε από τις τή μορφή που προσδιόριζε στην τέχνη του.

Έξω από τις νοτιογερμανικές χώρες πουθενά δεν είχε τόσο επιτυχία ή ανανεωμένη Καθολική Έκκλησία όσο στη Φλάνδρα²⁵⁷, και ποτέ η συμμαχία Έκκλησίας και Κράτους δεν ήταν τόσο στενή όσο από τον Άλβέρτο και την Ισαβέλλα — δηλαδή στη χρυσή εποχή της φλαμανδικής τέχνης. Η Καθολική ιδέα συσχέτιζε έδω τον έαυτό της με την ιδέα της μοναρχίας το ίδιο φυσικά όσο στο Βορρά, ο Προτεσταντισμός ταύτιζε τον έαυτό του με τη δημοκρατία. ● Καθολικισμός άντλούσε την ήγεμονία του άρχοντα από το Θεό, σύμφωνα με την άρχή της εκπροσώπησης του πιστού από τη νομική τάξη του κλήρου· ο Προτεσταντισμός, αντίθετα, με την πίστη του θα έλοι οι άνθρωποι είναι παιδιά του Θεού, ήταν ούσιαστικά έχθρικός προς την έξουσία. Όμως η έπιλογή του δόγματος πολλές φορές προσαρμοζόταν στην πολιτική άποψη. Αμέσως μετά την εξέγερση, οι Καθολικοί στο Βορρά ήταν ακόμα σχεδόν το ίδιο πολυάριθμοι με τους Προτεστάντες· μονάχα άργότερα πέρασαν κι αυτοί στους έχθρους του πάπα Έπιπομένως ο θρησκευτικός ανταγωνισμός ανάμεσα στο όρειο και στο νότιο κράτος δεν ήταν διόλου ή πραγματική αίτια για την πολιτιστική αντίθεση ανάμεσα στις δυο περιοχές. Ούτε και μπορούμε να θγάλωμε την αντίθεση αυτή από το φυλετικό χαρακτήρα του πληθυσμού — γιατί έχει αίτιες οικονομικές και κοινωνιολογικές, οι όποιες έξηγαούν και τη θεμελιακή διαφορά τεχνοτροπίας μέσα στους κόλπους της τέχνης των Κάτω Χωρών. Σε καμιά περίοδο της ιστορίας της τέχνης δεν μάς ανταμείβει τόσο πολύ ή κοινωνιολογική ανάλυση των έξελλίξεων όσο έδω, όστιου δυο τάσεις τόσο βασικά διαφορετικές, όσο το φλαμανδικό και το έλλανδικό μπαρόκ, ανακλύσκουν σχεδόν ταυτόχρονα, σε στενή γεωγραφική γειτνίαση και κάτω από παρόμοιες έξωτερικές συνθήκες. Η υποδιαίρεση αυτή των τεχνοτροπιών (που ή ανάλυσή της έτοιμένως μάς επιτρέπει ν' αποκλείσουμε όλους τους μη κοινωνιολογικούς παράγοντες) μπορεί να θεωρηθεί σαν περίπτωση υπέρτατης δοκιμασίας για την κοινωνιολογία της τέχνης.

● Φίλιππος Β', κατά τη βασιλεία του όποιου έλαβε χώρα ή διακλάδωση του πολιτισμού των Κάτω Χωρών, ήταν πρωδευτικός ήγεμόνας που ήθελε να εισαγάγει στις Κάτω Χώρες τα έπιτεύγματα της άπολυταρχίας, το σύστημα του συγκεντροποιημένου κράτους και τον όρθολογισμό του σχεδιασμένου προϋπολογισμού²⁵⁸. Ολόκληρη ή χώρα ξεσηκώθηκε σ' εξέγερση έναντιον αιαού και προγμάμματος. Η Έπιτυχία, ο Κάτος δίχως έπιτυχία. Οι καθολικές νότιες έπαρχίες εξέγέρθηκαν με την ίδια όξότητα έναντιον των καινούργιων οικονομικών θυσιών, που άπαιτούσε από τη μεσαία τάξη ή συγκεντρωτική κυβέρνηση, όσο κι ο έπρωτεσταντικός Βορράς. Η πολιτιστική αντίθεση ανάμεσα στις δυο περιοχές δεν έφφανίστηκε πριν από τη σύγκρουση με την Ισπανία αναπτύχθηκε μονάχα σε συνέπεια της διαφορετικής τάξης πουχε ο άγώνας και σαν αντανάκλαση των κοινωνικών διαφορών που είχαν άπορραύσει από την έκθεση της εξέγερσης στο Βορρά και στο Νότο. Η σάση της μεσαιας τάξης έπένεντι στην Ισπανία άρχικά ήταν παντού ή ίδια· αυτή ή τάξη, με το συντεχνιακό της υπόβαθρο και τη προέιμηση της γι' αποκέντρωση, ήταν εκείνη που σκεφτόταν κι άισθανόταν συντηρητικά κι όχι ο μονάρχης, πουχε άνατραφεί στην ιδεολογική άτμόσφαιρα του πολιτικού όρθολογισμού και της έμποροκρατίας. Η άστική τάξη προπαντός ήθελε να διατηρησει την άδωνομία της στις πόλεις και τα προνόμια που συνδέονταν με αυτή και σε τούτο συμφωνούσε μαζί της ολόκληρη ή χώρα. Η Ιστορία των προτεσταντών και δημοκρατιών Ολλανδών, που εξέγέρθηκαν έναντιον του καθολικού δεσπότη με την ανέλετη Ιερή Έξέταση και των άπαισιον όχλο των στρατιωτών από πίσω, δεν είναι τίποτε παραπάνω από χειριτωμένος θύλος. Οι Ολλανδοί, δεν εξέγέρθηκαν έναντιον των Ισπανών επειδή ήταν Προτεστάντες, άν κι ο άτομικισμός της προτεσταντικής πίστης ίσως να έπέτεινε την όρημικότητα της εξέγερσης τους²⁵⁹. Ο Καθολικισμός ούσιαστικά δεν ήταν περισσότερο αντιδραστικός απ' ότι ο Προτεσταντισμός ήταν επαναστατικός²⁶⁰, εκτός ίσως από το ότι ένας καθολικός εξέγειρόταν έναντιον του βασιλιά του με συνέιδηση έ-

λαφρότερη από έναν καθολικό. "Όπως και να έχει, το ξεσήκωμα της Ευρώπης ήρθε επικίνδυνη συντηρητική. Οι νικητρίες θόρυβος επαρχίες υπεράσπιζαν τις μεσαιωνικές ελπίδες της ελευθερίας κι ένα ξεπερασμένο σόστημα πολιτικής αυτοδιοίκησης. Το γεγονός ότι στάθηκαν ικανές να επιβληθούν για ένα διάστημα δείχνει, όμως έχει ειπωθεί, ότι η απολυταρχία δεν ήταν το μόνο πολιτικό σύστημα που έναρμονιζόταν με τις απαιτήσεις της εποχής, όμως η σύντομη διάρκεια της επιτυχίας τους αποδείξε ότι μακροπρόθεσμα μια κυβέρνηση με μορφή δημοσπονδίας πόλεων δεν είχε στήριγμα σε μιά εποχή συγκρουσιακών κοινωνιών.

Οι θόρυβος επαρχίες σχημάτιζαν μιά ένωση πόλεων με τελείως διαφορετική έννοια από ότι οι νότιες επαρχίες, οι οποίες είχαν εξίσου πολλές και μεγάλες πόλεις με το Βορρά, αλλά οτις οποίες η λειτουργία των δήμων γνώρισε θεμελιώδη αλλαγή με την απώλεια της τοπικής αυτοδιοίκησης. Μετά την ήττα της εξέγερσης, το πιο σημαντικό κοινωνικό στοιχείο δεν ήταν πια η μεσαία τάξη των πόλεων, όπως στην Ολλανδία, αλλά η αριστοκρατική ή ψευδοαριστοκρατική άρχουσα τάξη που εξαρτιόταν από την αύλη Στο Νότιο ή ξένη κυριαρχία οδήγησε στη νίκη του αυλικού πολιτισμού πάνω στον πολιτισμό της μεσαιας τάξης των πόλεων, ενώ στη Βορρά η επίτευξη της εθνικής ανεξαρτησίας σήμαινε τη διατήρηση του αστικού πολιτισμού. Μάλιστα δεν ήταν οι άρτετες της αγέλης για την ελευθερία εκείνες που ζπαιζαν το μεγαλύτερο ρόλο στο νέο κύμα της οικονομικής εώμπερίας στην Ολλανδία, αλλά η καλή τύχη κι η καθαρή σύμπτωση. Η εθνοτική ναυτική θέση της, που προόριζε τη χάρμα αυτή να παίζει κυρίαρχο ρόλο στην οργάνωση του εμπόρου και ναίμεσα στη Βόρεια και στη Νότια Ευρώπη, οι πόλεμοι που εξανάγκασαν την Ισπανία να αγοράσει αγαθά από τον έχθρο, ή άρνηση πληρωμής χρεών του Φιλίππου Β' στα 1596, που οδήγησε στην καταστροφή των Ιταλών και Γερμανών τραπεζιτών κι έκαμε το Άμστερνταμ να γίνει κέντρο της ευρωπαϊκής αγοράς χρήματος — όλ' αυτά ήταν πάρα πολλές δυνατότητες πολιτισμού, που η Ολλανδία έπρεπε απλώς να έν-

μεταλλεύεται κι όχι να δημιουργεί. Το μόνο που χρυστούπε από ξεπερασμένο της οικονομικό σύστημα ήταν το γεγονός ότι ο νέος πλούτος ώφελούσε όχι το κράτος και τη δυναστεία, αλλά τη μεσαία τάξη των πόλεων που ήταν διαμελισμένη όπως τον καιρό του Μεσαίωνα κι εξακολουθούσε να σκέφτεται σύμφωνα με τις αρχές του οικονομικού απομονωτισμού και της αυτονομίας. Μ' αυτό τον τρόπο όμως τούτη ή τάξη των εμπόρων και των βιομηχάνων έργοδοτών έγινε άρχουσα τάξη. Και όπως συνέβηκε παντού διου ή τάξη τούτη κέρδισε έπικροή και ισχύ, καταπίεσε όχι μόνο την τάξη των μεροκαματιέκρηθων, αλλά επίσης και την τάξη των μικροαστών, που αποτελούνταν από ανεξάρτητους, αλλά άπορους τεχνίτες και μικροεπιτηδευματίες. Η αστική τάξη, της οποίας η κοινωνική θέση βασίζόταν στον πλούτο και στον περιορισμό χρημάτων ακόμα πιο αποκλειστικά στην Ολλανδία παρά άλλου, επέτρεψε να εκπροσωπεί τα οικονομικά και κοινωνικά της συμφέροντα μιά ιδιαίτερη τάξη, στρατολογημένη από ως γραμμές της, οι λεγόμενοι αντιβασιλιάδες. Αυτοί οι αντιβασιλιάδες έστιαγαν τα συμβούλια των πόλεων, με τους δημάρχους και τους συμβούλους, απλούς και μη, κι αυτοί άσκούσαν πράγματι την εξουσία της άρχουσας τάξης. Καθώς το αξίωμά τους συνήθως κληρονομούνταν από πατέρα σε γυιό, κατείχαν έξαρχής περισσότερο κύρος κι άπλωσαν μεγαλύτερο σεβασμό από ότι η συνηθισμένη τάξη των άξιωματώχων. Αρχικά οι αντιβασιλιάδες ως επί το πλείστο ήταν πρώην έμποροι που ζούσαν από ιδιωτικούς πόρους κι άσκούσαν το αξίωμά τους σαν εύχρηστη άπασχόληση, όμως ήδη οι γυιοί τους σπούδαζαν στα πανεπιστήμια του Λέιντεν και της Ουτρέχτης και προπαντός με τη σπουδή της νομικής προετοιμάζονταν για τις κυβερνητικές θέσεις που είχαν να παραλάβουν από τους πατεράδες τους.

Οι εθνογενείς δεν ήταν έντελώς διχως έπικροή, ιδιαίτερα οίς επαρχίες του Γκέντερλαντ και του Οδέρσελ, όμως ήταν ελιγάριθμοι και μονάχα λίγες οικογένειες κροτιόταν έπομνησμένες από την κοινωνία των πατριών των πόλεων. Πλείστοι από αυτούς αναμειγνύονταν με την πλούσια αστική

τάξη είτε κάνοντας γάμους με οικογένειες της μεσαιάς τάξης ή με συμμετοχή στις δικές της επιχειρηματικές δραστηριότητες. Η ίδια ή ανώτερη μεσαιά τάξη εξελίχθηκε σ' έμπορική άριστοκρατία, ενώ οι οικογένειες των αντιβασιλιάδων άρχισαν τὰ δεικνύων έναν καινούργιο τρόπο ζωής που τους αποξένωνε όλο και περισσότερο από τους ευρύτερους κύκλους της μεσαιάς τάξης. Αυτοί αποτέλεσαν τη μετάβαση από τη μεσαιά τάξη στην τάξη των ευγενών κι αποκατάστησαν μιὰ συνέχεια στην κοινωνική ιεραρχία σχεδόν άγνωστη άλλου. Η διάσταση ανάμεσα στους μοναρχικούς με την στρατιωτική νοστοπρία που ήσαν συναθροισμένοι γύρω από τον stadtholder, από τη μιὰ, και στο φιλερηνικό κόμμα της μεσαιάς τάξης και την αντιμοναρχική άριστοκρατία, από την άλλη, ήταν πολύ μεγαλύτερη απ' όποιεσδήποτε διαφορές ανάμεσα στη μεσαιά τάξη και στους ευγενείς²⁶². Η πραγματική εξουσία όμως βρισκόταν στα χέρια της άστικής τάξης κι από καιμά πλευρά δέν ήταν έκτεθειμένη σε σοβαρή άπειλή.

Παρά την άδιάκοπη έρωτοτροπία των κατεχουσών τάξεων με τις άριστοκρατικές τάξεις σε ζητήματα γούστου, το πνεύμα της μεσαιάς τάξης έμεινε κυρίαρχο και στον κόσμο της τέχνης κι επέβαλε μιάν ούσιαστικά άστική σφραγίδα στην όλλανδική ζωγραφική καταμεσις ενός γενικού ερωπαϊκού αύλικού πολιτισμού. Τη στιγμή που η Όλλανδία φτάνει στην πολιτιστική της άκμή, ο πολιτισμός της μεσαιάς τάξης άλλου παρακμάζει κιόλας²⁶³ στην ύπολοιπη Ευρώπη ή μεσαιά τάξη δέν αναπτύσσει άλλο πολιτισμό, που νά θυμίζει τον όλλανδικό ίσαμε τον δέκατο έγδοο αιώνα. Η όλλανδική τέχνη χρωστέ τον άστικό της χαρακτήρα προπαντός στο γεγονός ότι πούει νά είναι δεμένη στην Έκκλησία. Τά έργα των Όλλανδών ζωγράφων μπορούμε νά τὰ δούμε παντού έκτός από τις εκκλησίες, ενώ οι λατρευτικές εικόνες είναι άνώφελες στο προτεσταντικό περιβάλλον. Οι βιβλικές ιστορίες κρατούν μονάχα μιὰ σχετικά μέτρια θέση δίπλα στα κοσμικά θέματα και συνήθως τις διαπραγματεύονται σαν εικόνες από την καθημερινή ζωή. Οι άνκαρυστάσεις της

πραγματικής καθημερινής ζωής είναι οι δημοφιλέστερες άπ' όλες: πάντακες ήθών, προσωπογραφία, τοπίο, νεκρή φύση, έσωτερικά κι άρχιτεκτονικές όψεις. Ένώ η βιβλική και κοσμική άφηγηματική εικόνα παραμένει κυρίαρχη μορφή τέχνης στις καθολικές χώρες και σε κείνες που κυβερνούνται από άπόλυτους μονάρχες, στην Όλλανδία θέματα, που ίσαμε τώρα τὰ χειρίζονταν σαν έπουσιώδη παρεπόμενα, τώρα γίνονται άπόλυτα ανεξάρτητα. Τά μοτίβα της καθημερινής ζωής, του τοιχείου και της νεκρής φύσης αποτελούν όχι μόνο έξαρτήματα των βιβλικών, ιστορικών και μυθολογικών συνθέσεων, αλλά και παίρνουν δική τους αυτόνομη αξία: ο καλλιτέχνης δέ χρειάζεται πιά δικαιολογία για νά τ' άπεικονίσει. Κι όσο πιο άμεσο, πρόσδηλο και κοινότοπο είναι ένα μοτίβο, τόσο μεγαλύτερη είναι κι η αξία του για την τέχνη τούτη. Η στάση που εκφράζεται εδώ άπέναντι στον κόσμο βασίζεται στην καθημερινή έμπειρία — βλέπει την έμπειρία σαν κάτι που έχει κατακτηθεί κι επομένως είναι οικείο. Είναι σαν η πραγματικότητα αυτή νά είχε για πρώτη φορά άνακαλυφθεί, κυριευθεί και διευθετηθεί. Έκείνο για το όποιο ένδιαφέρεται περισσότερο η τέχνη είναι τὰ κτήματα του άτομου, της οικογένειας, της κοινότητας και του έθνους: δωμάτια κι αόλες, ή πόλη και τὰ περιχώρα της, το επιχώριο τοπίο κι η άπελευθερωμένη, έπανακτημένη ύπαιθρος. Όμως ακόμα πιο τυπικός για την όλλανδική τέχνη από την έπιλογή του θεματικού ύλικού είναι ο ίδιόμορφος νατουραλισμός, με τον όποιο αυτή διαφοροποιείται όχι μόνο από το συνηθισμένο ερωπαϊκό μπαρόκ, με τις ήρωϊκές του στάσεις, την άυστηρή του και συχνά άκαμπτη έπισιμότητα και την όρμητική, ξεχείλη αισθησιοκρατία του, αλλά έπίσης κι απ' όλες τις προγενέστερες τεχνοτροπίες που βασίζονταν στην πιστότητα προς τη φύση. Γιατί από που δίνει σε τούτη τη ζωγραφική την ιδιαίτερη ποιότητα της αλήθειας δέν είναι μονάχα η άπλή, εύλαβική κι εύσεδής αντικειμενικότητα για την όποία καθέννας μπορεί νά θεβαιωθεί μόνος του, ούτε μονάχα η προσπάθεια νά περιγραφτεί η φύση στην άμεσότητα της και στις οικείες μορφές της, αλλά είναι η προσωπική

πέτρα που ενυπάρχει στη θεώρησή της. ● νέος άστικός νεο-τουραλισμός είναι μια τεχνουργία που επιχειρεί όχι μόνο να κάνει τα πνευματικά πράγματα όρατά, αλλά κι όλα τα όρατα πνευματικά εμπειρία. Η άμωση ζωγραφική του καβαλλέτου, στην οποία ενσωματώνεται τούτη η ανάληψη για την τέχνη, έγινε η χαρακτηριστική μορφή όλόκληρης της σύγχρονης άστικής τέχνης — και η άλλη δεν είναι έκφραση τόσο έπικρατής του άστικού πνεύματος με την ακάματη ψυχολογική του έρευνητικότητα και συνάμα την στενότητα του. Η ζωγραφική αυτή είναι άποτέλεσμα από τη μιά μεριά περιορισμών που συνδέονται με το μικρό μέγεθος κι από την άλλη της ύψιστης δυνατής συγκέντρωσης πνευματικού περιεχομένου. Η μεσαία τάξη δεν άνεχεται τις μεγάλες διακοσμήσεις, τα άδελικά πρόσωπα ούτε που συζητούνται εσο άφορξ τις ιδιωτικές της άνάγκες κι οι έπίσημες ύποδείξεις είναι σχετικά σπάνιες κι άσημαντες, άν συγκριθούν με τις άβυσσικές άπαιτήσεις της άλλης. Η διακονή του stadtholder, που βασίζεταν σέ γαλλικά πρότυπα, ποτέ δεν εξέλισσεται σέ πραγματικό πολιτιστικό κέντρο κι έπίσης είναι πάρα πολύ μικρή και φτωχή για ν' άσκήσει έπιρροή στην άνάπτυξη της τέχνης. Έτσι στην Ολλανδία κυρίαρχο είδος γίνεται η ζωγραφική, η μετριοφρονέστερη από τις καλές τέχνες, κι ετ δικότερα ό πίνακας θυματίου, η λιγότερο φιλόδοξη μορφή της.

Έπομένως η μοίρα της τέχνης στην Ολλανδία δεν άποφασίζεται από την Εκκλησία, ούτε από ένα μονάρχη ή μιάν αυλική κοινωνία, παρά από μιά μεσαία τάξη που άποκτά σπουδαιότητα πιδ πολύ έξαιτίας του μεγάλου αριθμού των ούπορων μελών της παρξ από τον έξχωρο πλούτο μερικών άτόμων. Ποτέ πριν το ιδιωτικό γούστο της μεσαίας τάξης δεν κρατήθηκε ελεύθερο από κάθε έπίσημη και δημόσια έπιρροή και δεν άντικατέστησε τις δημόσιες παραγγελίες με ιδιωτικές τόσο πολύ όσο εδώ — ούτε καν στη Φλωρεντία της πρώιμης Άναγέννησης, κι ες αφήσουμε πιά την Άθήνα της κλασσικής περιόδου. Όμως και στην Ολλανδία άκόμα η ζήτηση δεν είναι έντελώς ένιαία, γιατί, εκτός από τους ιδιώτες πε-

λάτες, κάποιε ρόλο παίζουν και οι έπίσημοι και ημετείστημοι έμπορξ, οι κομπάρσοι, ή συμμαχία μετξ ό άστικξ και άστικξ ταιριόμοι, τα όργανοτροφεία, τα νοσοκομεία και τα φτωχοκομεία. Έστω κι άν η καλλιτεχνική τους έπιρροή είναι συγκριτικά άσημαντη. Το ύφος των έργων που προορίζονται για τέτοιους άγοραστές άποδεικνύεται κάπως διακορητικό άπό το ύφος της συντηρημένης ζωγραφικής της μεσαίας τάξης, έστω και μόνο σαν άποτέλεσμα του περισσότερο έπιδηλητικού μεγέθους των έργων που παραγγέλλονται. Και μολοντι στην Ολλανδία δεν όπάρχει, άκόμα και για έπίσημους σκοπούς, δυνατότητα χρησιμοποίησης τέχνης μεγάλου ύφους, τέτοιας που άνάγειτούσαν στη Γαλλία και στην Ιταλία, ένταύτις το κλασσικό - άνθρωπιστικό γούστο (του όποιο η παράδοση ποτέ δεν έχει σβήσει όλότελα μέσα σ' όρισμένους κύκλους στη χώρα του Έρασμου) έχει περισσότερο έπιρροή στην έπίσημη τέχνη — στην άρχιτεκτονική των μεγάλων δημοσίων κτηρίων, στους πίνακες που διακοσμούν τις αίθουσες των συμβουλίων και των συμποσίων και στα μνημεία που η Δημοκρατία είχε άνεγείρει για τους άντάξιους ήρωές της — παρά στην τέχνη που προορίζεταν για ιδιώτες. Άλλά άκόμα και το ιδιωτικό άστικό γούστο στην τέχνη διόλου δεν είναι έντελώς ένιαίο ή μεσαία τάξη άνήκει σέ διαφορετικά πολιτιστικά στρώματα κι έχει διαφορετικές άπαιτήσεις από την τέχνη. Τα μορφωμένα μέλη της τάξης που άνατράφηκαν με την κλασσική λογοτεχνία και που συνεχίζουν την παράδοση του άνθρωπισμού, εύνοούν ιταλλίζουσες τάσεις κι άναπτύσσουν στενές σχέσεις με το μανιερισμό. Σ' άντίθεση με το λαϊκό γούστο, προτιμούν άναπαρασάσεις κλασσικής ιστορίας και μυθολογίας, αληγορίες και ποιμενικά κομμάτια, εχάριστες εικονογραφήσεις διδλικών ιστοριών και κομψών έσωτερικών, τέτοιες που παρουσίαζαν ό Κορνέλιους Παιλενμπουργκ, ό Νικόλας Βέρχεμ, ό Σάμουελ βάν Χόσγκοτρατεν κι ό Άντριαν βάν ντέρ Βέρφ. Όμως έντελώς όμογενές δεν είναι ούτε το γούστο της μη διανοούμενης άστικής τάξης. Ο Τέρμπορχ, ό Μεσού, κι ό Νέσσερ προφανώς έργάζονται για τα πιο έπιφανή και πλούσια στοιχεία

της αστικής τάξης, ο Πητερ ντέ Χόογκ κι ο Βερμέρ δὲν Ντέλφτ γιὰ ἕνα κύκλο κάπως μετριοφρονέστερο, ἐνθὼ ὁ Γιάν Στέν κι ὁ Νικόλας Μάες ἴσως νάχουν πελάτες σ' ὅλες τίς κοινωνικές τάξεις.

Τὸ μετριοφρον νατουραλιστικὸ καὶ τὸ κλασσικὸ - ἀνθρωπιστικὸ γούστο θρίσκονται: σὲ κατάσταση ἐντασης σ' ὀλόκληρη τὴ χρυσή ἐποχὴ τῆς ὀλλανδικῆς ζωγραφικῆς. Ἡ νατουραλιστικὴ τάση εἶναι ἀσύγκριτα πῶς σημαντικὴ, ὅσο ἀφορᾷ καὶ τὴν ποιότητα καὶ τὴν ποσότητα τῶν ἔργων πού παραχθῆκανε, ὅμως τὴν κλασσικιστικὴ τάση τὴν προτιμᾶνε οἱ εἰρηνοὶ καὶ μορφωμένοι κύκλοι, καὶ τοῦτο ἀπὸ μόνο του ἐξασφαλίζει μεγαλύτερη ἐκτίμηση καὶ καλύτερο εἰσοδήμα. Ἡ ἀντίθεση, στὴν ὀλλανδία, ἀνάμεσα σ' αἰς μεσαιες μερίδες τῆς αστικῆς τάξης, μὲ τὸν ἀπλούστερο τρόπο ζωῆς καὶ τὴν θρησκευτικὴ τους θεώρηση, καὶ στοὺς κύκλους πού εἶχαν πῶς κοσμικὴ νοστρωπία καὶ κλασσικὴ - ἀνθρωπιστικὴ προσέγγιση, ὅπως παρατήρησαν, ἀντιστοιχεῖ στὸν ἀνταγωνισμό Πευριτανῶν καὶ Ἰπποτών 263α στὴν Ἀγγλία 264 καὶ στίς δύο χώρες, ἀπὸ τὴ μιά πλευρὰ θρίσκονται οἱ ἐκπρόσωποι ἑνὸς ἀπλοῦ, σοβαροῦ καὶ πρακτικοῦ τρόπου ζωῆς κι ἀπὸ τὴν ἄλλη οἱ ἐκπρόσωποι ἑνὸς ἐκλεπτυσμένου ἐπικουρισμοῦ, πού συχνά εἶναι μεταμφιεσμένος σ' ἰδεολογία. Πάντως δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε δεῖ ὁ ὀλλανδικὸς πολιτισμὸς τοῦ δέκατου ἑξέτου αἰῶνα, διαφορετικὰ ἀπὸ τὸν ἀγγλικὸ πολιτισμὸ τῆς Ηκαλιθέρωσης, ποτὲ δὲν ἀπαρνίεται ὀλότελα τὸν ἀστικὸ χαρακτήρα του. Ἐντούτοις, καὶ στὴν ὀλλανδία ἀκόμη παρατηρεῖται θαυμασιὰ προσέγγιση τοῦ ἀστικοῦ γούστου πρὸς μιά πῶς δυσκολοῦκακοποίητη ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη, καὶ τὸ προσὸς τοῦτο ἐναρμονίζεται μὲ τὴν ὀλη τάση πρὸς ἕνα τρόπο ζωῆς ἀριστοκρατικότερο, ἢ ὅποια γίνεται κίσητὴ παντοῦ στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ αἰῶνα. Εἶναι ἐνδεικτικὸ τὸ γεγονὸς εἶτι, ὅταν παραγγέλλεται ἡ διακόσμηση γιὰ τὸ Δημαρχεῖο τοῦ Ἀμστερνταμ, ὁ Ρέμπραντ παραβάλλεται ὑπάρχει μιά ἀπομάκρυνση ὀχι ἀπὸ τὸν Ρέμπραντ ἀπλῶς, ἀλλὰ ἐπίσης ἀπὸ τὸ νατουραλισμὸ 265, ἐνθὼ ὁ κλασσικιστικὸς ἀκαδημαϊσμός, μὲ τοὺς καθηγητάδες του καὶ τοὺς ἐπιγόνους του θριαμβεῖ

τώρα ἀκόμα καὶ στὴν ὀλλανδία. Τὸ νέο, μὴ δημοκρατικὸ πνεῦμα ἐξαρτάται ἐπίσης λ.χ. στὸ γεγονὸς εἶτι, ὅπως σημείωσε ὁ Riegl, οἱ μεγάλες ὀμαδικὲς προσωπογραφίες πού ἀναπεριστάνουν ὀμάδες τῆς Πολιτεφυλακῆς σταματοῦν, καὶ φτιάχνονται προσωπογραφίες τῶν ἀξιωματικῶν μονάχα αὐτῶν πού προτιμᾶνε 266.

Τὸ ζήτημα, κατὰ πόσο τὰ διάφορα πολιτιστικὰ στρώματα στὴν ὀλλανδία ἦσαν σὲ θέση νὰ κρίνουν τὴν ἀξία τῶν ζωγράφων τους, εἶναι ἀπὸ τὰ δυσκολότερα προβλήματα στὴν ἱστορία τῆς τέχνης. Τὸ αἶσθημα τῆς καλλιτεχνικῆς ποιότητος ἀσφαλῶς δὲν θρίσκταν πάντα σὲ συμφωνία μὲ τὸ γενικὸ ἐπίπεδο ἐκπαίδευσης, ἀλλίως ὁ Βόντελ, ὁ μεγαλύτερος ὀλλανδὸς ποιητῆς, δυσκολὰ θάθαζε τὸν Φλίνα φηλότερα ἀπ' τὸν Ρέμπραντ. Καὶ σὲ κείνη ἀκόμα τὴν ἐποχὴ ὑπῆρχαν δέβαια ἀνθρώποι πού, ἤξεραν ἀκριβῶς πόσο μεγάλος ζωγράφος ἦταν ὁ Ρέμπραντ, ὅμως αὐτοὶ δὲν πρέπει νὰ ταυτισθοῦν περισσότερο μὲ τοὺς ἀνθρωπιστικὰ μορφωμένους λογίους ἀπ' ὅσο πρέπει ν' ἀναζητηθοῦν στὰ πλατιά στρώματα τῆς μεσαιας τάξης πῶς πιθανὸ νὰ ἦσαν κι αὐτοί, ὅπως κι οἱ φίλοι τοῦ Ρέμπραντ, ἱεροκήρυκες, ραββίνοι, γιατροί, καλλιτέχνες, ἀνώτεροι ἀξιωμακοῦχοι — ἀνθρώποι ἀπὸ τοῖς πῶς κοικίλους κύκλους τῆς καλλιτεχνικῆς μεσαιας τάξης — καὶ (πάλι ὅπως οἱ φίλοι τοῦ Ρέμπραντ) ὀχι πάρα πολλοί. Τὸ γούστο τῆς μεσαιας καὶ τῆς μικρῆς αστικῆς τάξης, ἢ ὅποια ἀποτελοῦσε τὴν πλειοψηφία τοῦ κοινοῦ πού ἐνδιαφερόταν γιὰ τὴν τέχνη, διόλου δὲν ἦταν πολὺ ἐξελιγμένο καὶ μὲ δυσκολία ἀναγνώριζε ἄλλο κριτήριον καλλιτεχνικῆς ποιότητος ἀπὸ τὴν ὀμοιότητα πρὸς τὸ ἀντικείμενον. Παρεμπιπτόντως, δὲν πρέπει κανεὶς νὰ ὑποθέσει εἶτι οἱ ἀνθρώποι αὐτοὶ ἀγόραζαν πάντα πίνακες σύμφωνα μὲ τὸ δικό τους γούστο ἀναεφίθελα, συνήθως καθοδηγοῦνταν ἀπ' εἶτι ἦταν δημοφιλῆς στοὺς ὀψηλότερους κύκλους τῆς κοινωνίας, ὅπως ἀκριβῶς κι οἱ κύκλοι αὐτοὶ ἀφήνονταν νὰ ἐπηρεασθοῦν ἀπὸ τὴν καλλιτεχνικὴ θεώρηση τῆς διανοητικῆς ἑλίτε μὲ τὴν κλασσικιστικὴ - ἀνθρωπιστικὴ παιδεία τῆς. Ἡ ζήτηση ἀπὸ μέρους ἑνὸς ἀφελοῦ καὶ μετριοφρονος κοινοῦ ἦταν ἀρχικὰ μεγάλο πλεο-

νέκτημα για τον καλλιτέχνη, αν κι αργότερα έγινε εξίσου μεγάλος νέκτημας. Η εφεύρεση αυτή της ζωγραφικής να αγοράζεται ελεύθερα, σύμφωνα με τις δικές του ιδέες, χωρίς να πρέπει να πάφει υπόψη του τις επιθυμίες μεμονωμένων πελατών αργότερα πάντως, ή ελευθερία αυτή οδήγησε σε μιὰ καταστροφική υπερπαραγωγή, σὺν ἀποτέλεσμα τῶν συνθηκῶν ἀναρχίας στην ἀγορά.

Στὸν δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα πολὺς κόσμος στὴν Ὀλλανδία ἀπόχτησε χρήματα πού δὲν μπορούσαν πάντα νὰ ἐπενδυθοῦν πλεονεκτικὰ ἐξαιτίας τῆς ὑπεραφθονίας κεφαλαίου, ἐνῶ πολλές φορές δὲν ἦταν ἀρκετὰ για νὰ τὸν κάνουν ἱκανὸ για πολὺ οἰκισιαστικὲς ἀγορές. Ἡ ἀγορὰ ἀντικειμένων ἐπιπλοῦσης καὶ διακόσμησης, ἰδιαίτερα πινάκων, ἔγινε δημοφιλὴ μορφή ἐπένδυσης, στὴν ὁποία μπορούσαν νὰ συμμετάσχουν ἀκόμα καὶ συγκριτικὰ φτωχοὶ ἄνθρωποι. Προπαντὸς ἀγόραζαν πίνακες ἐπειδὴ δὲν ὑπῆρχε τίποτ' ἄλλο ν' ἀγοράσουν, ἀλλὰ κι ἐπειδὴ ἀγόραζαν κι ἄλλοι, μαζὶ καὶ ἄνθρωποι πού βρῖσκονταν σὲ καλύτερη θέση, ἐπειδὴ οἱ πίνακες ἔδειχναν ὠραία σὰ σπῆτι κι ἔδιναν ἐντύπωση εὐποληφίας καί, τέλος, ἐπειδὴ ἦσαν δυνατὸ νὰ ξαναπουληθοῦν. Ἀσφαλῶς ὁ λιγότερο ἐπιφοροστικὸς λόγος πού τοὺς ἀγόραζαν ἦταν νὰ ἱκανοποιηθοῦν τὴ δόξα τους για ὀμορφιά. Μπορεῖ θαυμάσια νὰ συνέβαινε πολλές φορές νὰ κρατοῦν τοὺς πίνακες, ἀν δὲν χραιάζονταν τὸ χρήμα πούχαν ἐπενδύσει σ' αὐτοὺς, καὶ νὰ περνοῦν τοὺς νῆστερτικὸν γνήσια χαρὰ στὴν ὀμορφιά τῶν πινάκων τούτων. Πιθανὸ μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἔγινε, ὥστε ἐκεῖνο πού ἀρχικὰ ἦταν μιὰ μέτρια ἰδιοκτησία στὴ δεύτερη καὶ τρίτη γενιὰ νὰ ἐξελεχθεῖ σὲ πραγματικὲς συλλογὲς ἔργων τέχνης, τέτοιες πού μπορούσαν νὰ βρεθοῦν σ' ὀλόκληρη τὴ χώρα καὶ μάλιστα σὲ σχετικὰ μέτριας κύκλους. Ἐχοντας ὑπόψη καὶ τὴν ὄλαένα μεγαλύτερη ἀφθονία τοῦ πληθυσμοῦ, ἴσως πράγματι νὰ μὴν ὑπῆρχε ἕνα ἀσπικὸ σπῆτι χωρὶς τὴς ζωγραφικὲς τῶν ὅταν ἔμεις λέμε ὅτι στὴν Ὀλλανδία ὄλοι ἀπὸ τὸν πλουσιότερο πατρικιο ἴσαμε τὸν φτωχότερο χωρικό» εἶχαν στὴν κατοχή τους πίνακες, ἢ ἀναφορὰ στὸν «φτωχότερο χωρικό» ὅσοκολα μπορεῖ νὰναι ἀκριθῆς καί, ἔστιο κι ἀν ὁ

πλουσιότερος χωρικός πράγματι ἀγόραζε πίνακες, ὅταν για σκοπὸ διαφωρετικὸ καὶ ἔδλεπε τοὺς πίνακες με οἰαφορετικὸ μῆτι ἀπὸ τὸν «πλουσιότερο πατρικιο».

Ὁ Τζῶν Ἐδελν, ὁ προστάτης τῆς τέχνης καὶ ἡμερολογιογράφος, ἀναφέρει: σὰ ἀπομνημονεῦματά του για τὸ ζωηρὸ ἐμπόριο πινάκων, καὶ μάλιστα καλῶν πινάκων, πού εἶδε σὸ πανηγύρι τοῦ Ρότερνταμ σὰ 1641. Καθὼς παρατηρεῖ, ὑπῆρχαν πάρα πολλοὶ πίνακες κι ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστο ἦσαν πολὺ φτηνοί. Οἱ ἀγορευτὲς κατὰ μέγα μέρος ἦσαν μικροσοτοὶ καὶ χωρικοὶ κι ἀνάμεσα στοὺς τελευταίους λέγεται ὅτι ὑπῆρχαν μερικοὶ πού κατεῖχαν πίνακες ἀξίας δύο καὶ τριῶν χιλιάδων ἀγγλικῶν λιρῶν²⁶⁷. Κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῆς ἀθησης, ἢ ὅποια ἦταν ἀποτέλεσμα τοῦ γενικοῦ κύματος κερδοσκοπικῆς στὴν ἀγορὰ τέχνης, μετὰ τὸ 1620 ἐμφανίστηκε στὴν Ὀλλανδία μιὰ τόσο τεράστια ποσότητα πινάκων, ὅστε παρὰ τὴ μεγάλη ζήτηση εἶχαμε κατὰσταση ὑπερπαραγωγῆς, πού οδήγησε σὲ περιστάσεις πολὺ κρίσιμες για τοὺς καλλιτέχνες²⁶⁸. Στὴν ἀρχὴ πάντως, ἢ ζωγραφικὴ θὰ πρέπει νὰ ἐγγυόταν καλὸ εισόδημα, ἀλλιῶς δὲν ὑπάρχει ἐξήγηση για τὴν ὑπερχορεσμὸ τοῦ ἐπαγγέλματος. Ἐέφουμε ὅτι ἦδη ἀπὸ τὸ δέκατο ἔκτο αἰῶνα ἢ παραγωγή ἦταν πολὺ μεγάλη στὴν Ἀντῆρπη, πού ἔκανε ἐξαγωγή πινάκων σὲ μεγάλη κλίμακα. Λέγεται πὺς γύρω σὰ 1560 ὑπῆρχαν τραχόσοιο δασκάλοι πού ἀσχολοῦνταν με τὴ ζωγραφικὴ καὶ τὴς γραφικὲς τέχνες, ὅταν ἢ πόλη εἶχε μόνο 169 φουρνάρηδες καὶ 18 χασάπηδες²⁶⁹. Ἐπομένως ἢ μαζικὴ παραγωγή δὲν ἀρχίζει για πρώτη φορά σὰ δέκατο ἑβδόμο αἰῶνα, ὅστε σὶς ὅροιες ἐπαρχίες τὸ μόνο καινούργιο γνῶρισμα ἔδῃ εἶναι: ὅτι ἢ παραγωγή βασίζεται κυρίως στὴν ἐσωτερικὴ ἀγορὰ κι ὅτι μιὰ σὸσῆρη κρίση ἀνακύπτει στὴν καλλιτεχνικὴ ζωὴ, ὅταν τὸ κοινὸ δὲν εἶναι πιὰ σὲ θέση ν' ἀπορροφήσει τ' ἀγαθὰ. Ὅπως καὶ νῆχει, για πρώτη φορά στὴν ἱστορία τῆς δυτικῆς τέχνης συμβαίνει: νὰ μπορούμε νὰ διαπιστώσουμε τὴν ἐπαρση πλεονάσματος καλλιτεχνῶν καὶ προλεταριάτου στὸν κῆρο τῆς τέχνης²⁷⁰. Ἡ διάλυση τῶν συνεχιῶν καὶ τὸ γεγονός ὅτι ἢ καλλιτεχνικὴ παραγωγή παύει νὰ κανονίζεται ἀπὸ

μιάν αυλή ή από τό κράτος επιτρέπουν νά έκφυλιστεί ή άνθηση τής άγοράς τέχνης σέ άγριο συναγωνισμό, στόν όποιο θύματα πέφτουν τά πιό άτομικά και πιό πρωτότυπα ταλέντα. Σέ προγενέστερες εποχές υπήρχαν καλλιτέχνες πού ζούσαν περιορισμένα, κανείς όμως σέ πραγματική ένδεια. Οι οικονομικές σκοτώρες τών Ρέμπραντ και τών Χάλς είναι συνυπόλοιπες τής οικονομικής εκείνης έλευθερίας κι άναρχίας μέσα στό βασίλειο τής τέχνης, ή όποία τώρα εμφανίζεται για πρώτη φορά κι εξακολουθετ και σήμερα νά έλέγχει τήν άγορά τέχνης. Έξω επίσης φρίσκονταν οι άπαρχές τού κοινωνικού ξεριζώματος τού καλλιτέχνη και τής άθεθαίότητας τής άπαρχής του, ή όποια φαίνεται τώρα κεραιτή, έν ύψει τής μη άνεγκαιίας άφθονίας τών προϊόντων του. Οι Όλλανδοί ζωγράφοι: ώς επί τό πλείστο ζούσαν σέ τόσο άθλιες συνθήκες, ώστε πολλοί από τούς πιό μεγάλους ήσαν αναγκασμένοι νά στρέφονται πρὸς Άλλη πηγή εισοδήματος έξω από τό καλλιτεχνικό έπάγγελμα. Έτσι ο θάν Γκόγιεν έμπορευόταν τουλίπες, ο Χομπέμα είχε προσληφθεί φοροεισπράκτορας, ο θάν ντε Βέλντε ήταν ιδιοκτητής μιιάς επιχείρησης λιγών ρούχων, ο Γιάν Στέν κι ο Αίρτ θάν ντέρ Βέλντε ήσαν πανδοχείς. Η φτώχεια τών ζωγράφων φαίνεται πράγματι ότι ήταν τόσο μεγαλύτερη όσο σημαντικότεροι ήσαν. Ο Ρέμπραντ γνώρισε τουλάχιστο κάμποσες ημέρες εήμερίας, όμως ο Χάλς ποτέ δέν ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής και ποτέ δέν έπιασε τις τιμές πού πληρώνονταν λ.χ. για τις προσωπογραφίες ενός θάν ντέρ Χέλστ. Κι όχι μόνο ο Ρέμπραντ κι ο Χάλς, αλλά κι ο Βέρμיעρ, ο τρίτος σπουδαίος ζωγράφος τής Όλλανδίας, είχε νά παλέψει μέ ύλικές στενοχώριες. Κι οι δυο άλλοι μέγιστοι ζωγράφοι τής χώρας, ο Πήτερ ντε Χόοκ κι ο Γιακόμπ θάν Ρουισσάελ, κι αΐτιοι δέν εκτιμούνταν πάρα πολύ από τούς συγχρόνους τους, ούτε και συγκαταλέγονταν στους καλλιτέχνες πού έκαναν άνετη ζωή²⁷¹. Η έποποιία τούτη τής όλλανδικής ζωγραφικής δέν θα είναι πλήρης, έν δέν προσθέσουμε ότι ο Χομπέμα αναγκάστηκε νά παρατήσει τή ζωγραφική στά καλύτερα χρόνια τής ζωής του.

Οι άπαρχές τού όλλανδικού έμπορίου καλών τεχνών ά-

νατρέχουν στο δέκατο πέμπτο αιώνα και συνδέονται μέ τήν εξαγωγή όλλανδικών μικρογραφιών, φλαμανδικών ταπήτων τόπου γκομπελάν και λατρευτικών εικόνων από τήν Άντβέρπη, τή Βρύγη, τή Γάνδη και τις Βρυξέλλες πρὸς τὸ Παρίσι²⁷². Όμως, τό έμπόριο Καλών Τεχνών στο δέκατο πέμπτο και σέ έκτακτο έκτο αιώνα φρίσκονταν άκόμα ώς επί τό πλείστο στά χέρια τών ίδιων τών καλλιτεχνών, πού έμπορεύονταν όχι μόνο τά δικά τους έργα, αλλά επίσης και έργα πού προέρχονται από ξένες πηγές. Οι θιόλοπωλες και οι εκθέτες έργων χαρακτηρισής ήδη από πολύ νωρίς έμπορεύονται έργα ζωγραφικής, ενώ γρήγορα προστίθενται σ' αυτούς οι έμποροι μεταχειρισμένων προϊόντων κι οι κοσμηματοπώλες καθώς επίσης κατασκευαστές κορνιζών και πανδοχείς²⁷³. Οι περιορισμοί, πού επιβάλλονται στό έμπόριο καλών τεχνών από τις συντεχνίες τών ζωγράφων στο δέκατο πέμπτο και δέκατο έκτο αιώνα, δείχνουν ότι ή άγορά τέχνης ήδη έχει ν' αντιμετώπισει πλεόνασμα αγαθών κι ότι υπάρχουν πάρα πολλοί «έμποροι τέχνης». Οι επί μέρους πώλειες αυτόπροστατεύονται από τό εισαγωγικό έμπόριο κι από τήν άδέσποτη πλανόδια πούληση κι επιτρέπουν νά πουλούν πίνακες μονάχα πρόσωπα πού άνήκουν σέ συντεχνία ζωγράφων. Όμως, τό μέτρο αυτό δέν διαφοροποιεί ένα ζωγράφο από έναν έμπορο και δέν έχει σκοπό νά περιορίσει τήν άσκηση τού έμπορίου τέχνης σιώς καλλιτέχνες' άπλως τείνει στήν προστασία τής έσωτερικής άγοράς²⁷⁴. Ο ζωγράφος ξαδεύει πολλά χρόνια σά μαθητευόμενος' στό διάστημα αυτό δέ μπορεί νά θγάσει χρήματα από τή δική του δουλειά, αφού όλα δσα ζωγραφίζει, σύμφωνα μέ τούς συντεχνιακούς κανονισμούς, άνήκουν στο δάσκαλό του. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες είναι δλοφάνερο ότι για νά επικλυεύσει πρέπει νά γίνει έμπορος τέχνης. Αρχικά ο καλλιτέχνης αγοράζει και πουλά κυρίως έργα χαρακτηρισής, αντίγραφα κι έργα σπουδαστών, δηλαδή φτηνά προϊόντα. Άλλά οι ζωγράφοι, πού γίνονται έμποροι τέχνης θιόλου δέν είναι όλοι τους νέοι κι άνήμποροι νά θγάλουν τό ψωμί τους από τούς παλιότερους ο Νταβίν Τενιέρ ο Νεότερος κι ο Κορνέλις ντε Βός

είναι άπλώς οι πιδ διάστημα. Συχνά βρίσκουμε έμπορους τέχνης χαρακτες — ο Ζερσέι ντε Δόκ, ο Γιάν Χέρμανε ντε Μουλλερ κι ο Γκέρραρντ ντε Ζόντε είναι οι πιδ γνωστοί ή αναμφισβήτητα έμπορική φύση των προϊόντων τους τους παροτρύνει ένστικτώδικα νά μπουν και στο έμπόριο πινάκων, χώρια άπό τά δικά τους έργα χαρακτικής. Η ανάπτυξη τού έμπορίου τέχνης σέ άνεξάρτητη έπιχείρηση έχει έκτατα μένη επίδραση στή σύγχρονη καλλιτεχνική ζωή. Προπαντός οδηγεί στην εξειδίκευση των ζωγράφων σύμφωνα με όρισμένα είδη, έφόσον οι έμποροι τέχνης τους ζητούν επανειλημμένα έκείνο τό είδος έργου πού αποδείχεται περισσότερο πωλήσιμο. Έτσι έπέρχεται ένας σχεδόν μηχανικός καταμερισμός εργασίας, στών όποιο ο ένας ζωγράφος περιορίζεται στην άναπαράσταση ζώων, κι ο άλλος στην άναπαραγωγή τοπειάκων φόντων. Το έμπόριο καλών τεχνών τυποποιεί και σταθεροποιεί την αγορά όχι μόνο δάνει την καλλιτεχνική παραγωγή με μόνιμους τύπους, αλλά και κανονίζει τό κατά τά άλλα χροστικό έμπόριο. Από τή μιá μεριά δημιουργεί ταχτική ζήτηση, παρεμφαινοντας συχνά σεις διαταραχές της, όταν δέν έπαρχει ο ιδιώτης πελάτης, κι άπό τήν άλλη ωληροφορεί τόν καλλιτέχνη για τίς έπιθυμίες τού κοινού κατά τρόπο πολύ πιδ περιεκτικό και ταχύ άπ' όσο θά ήταν ποτέ ο ίδιος σέ θέση νά τό κάνει. Πάντως, πρέπει νά γίνει παραδεκτό ότι τούτη ή μεσολάδηση τού έμπορίου καλών τεχνών άνάμεσα στην παραγωγή και στην κατανάλωση οδηγεί επίσης και στην ύπαρξη ενός καλλιτέχνη αποξενωμένου άπό τό κοινό. Ο κόσμος μαθαίνει ν' αγοράζει, ότι βρίσκει σέ άπόθεμα σέ κατάστημα τού έμπόρου τέχνης κι αρχίζει νά θεωρεί τό έργο τέχνης ένα προϊόν τόσο άπρόσωπο όσο και όποιοδήποτε άλλο. Από μέρος του πάλι ο καλλιτέχνης άποκτά τή συνήθεια νά εργάζεται για άγνωστους, άπρόσωπους πελάτες, για τους όποιους δέν ξέρει τίποτα έκτός άπό τό ότι σήμερα τό νού τους τόν έχουν στους ιστορικούς πίνακες, ενώ χτες άγύραζαν άκόμα πίνακες με σκηνές τής καθημερινής ζωής. Το έμπόριο καλών τεχνών συνεπάγεται επίσης τήν άποξένωση τού κοινού άπό τή σύγχρονή του τέχνη. Οι έμποροι προτι-

μουν νά διαφημίζουν τήν τέχνη προηγούμενων εποχών, για τήν άκόμα λόγος έτσι, όπως σωστά τιαόθηκε, τά προλάσει σέ τής τής τέχνης δέν μπουρούν νά τιολλαπλασιαστούν κι έπομένως δέν μπουρούν νά υποτιμηθούν — είναι δηλ. άνεκτήσιμο τού λιγότερο επικίνδυνης κερδοσκοπίας²⁷⁵. Το έμπόριο τέχνης έχει καταστροφική επίπτωση στην παραγωγή, έτσι πού περικόδει συστηματικά τίς τιμές. Ο καλλιτέχνης εξαρτίζεται όλο και περισσότερο άπό τόν έμπορο τέχνης για τό καθημερινό ψωμί του, ενώ ο έμπορος τό βρίσκει όλοένα πιδ εύκολο νά τού ύπαγορεύει τίς τιμές, όσο τό κοινό συνηθίζει ν' αγοράζει άπό τόν έμπορο παρά νά παραγγέλνει έμμεσα στόν καλλιτέχνη. Τέλος, τό έμπόριο τέχνης πλημμυρίζει τήν αγορά με αντίγραφα και πλαστογραφίες κι έτσι ρίχνει τήν αξία των πρωτοτύπων.

Γενικά μιλώντας, οι τιμές στην αγορά τέχνης τής 'Ολλανδίας ήσαν πολύ χαμηλές μπουροσε κανείς ν' αγοράσει ένα έργο ζωγραφικής μονάχα με δυό - τρεις γκίλντες. Διότι καλή προσωπογραφία στοιχίζει έξήντα γκίλντες λ.χ., όταν ή τιμή μιás αγελάδας ήταν ένενήντα²⁷⁶. Ο Γιάν Στέε, ζωγράφος κάποτε τρεις προσωπογραφίες για είκοσι έφτά γκίλντες²⁷⁷. Στην κορφή τής φήμης του ο Ρέμπραντ δέν τήρε περισσότερα άπό 1600 γκίλντες για τή «Νυχτερινή περίπολο» κι ο δάν Γκόγιεν πήρε έξακόσια γκίλντες, τή μεγαλύτερη τιμή στή ζωή του, για τό έργο του με τήν άποψη τής Χάγης. Η περίπτωση τού 'Ισαάκ δάν 'Οστάντε, πού σά 1641 προμήθεψε σ' έναν έμπορο τέχνης δεκατρείς πίνακες για είκοσι έφτά γκίλντες δείχνει με τί λογής μεροκάματα πείνας έπρεπε νά μένουν εύχαριστημένοι εξακουστοί ζωγράφοι²⁷⁸. Σχετικά με τίς, πολλές φορές, ύπερβολικά ψηλές τιμές πού πληρώνονταν για έργα καλλιτεχνών, οι όποιοι είχαν έιασκηφθεί τήν 'Ιταλία κι εργάζονταν κατά τόν Ιταλίζοντα τρόπο, οι πίνακες πού ζωγραφίζονταν στην ντόπια νατουραλιστική τεχνοτροπία ήσαν πάντα πολύ φτηνοί. Ο Θράνς Χάλς, ο δάν Γκόγιεν, ο Γιάκομπ δάν Ρουίονταελ, ο Χομπέμα, ο Κούιτ, ο 'Ισαάκ δάν 'Οστάντε κι ο ντε Χόογκ ποτέ δέν πληρών φηλές τιμές²⁷⁹. Σέ χώρες με άβλυκώτατοκρατικό πο-

λιτισμό οι καλλιτέχνες πληρώνονταν καλύτερα. Στη γειτονική Φλάνδρα ο Ροδμπενς έπαιρνε πολύ μεγαλύτερη πληρωμή για τους πίνακές του απ' ό,τι οι δημοφιλέστεροι Όλλανδοί ζωγράφοι. Στην τιμή καλή του περίοδου υπολόγιζε σ' εκατό γκλιάντες για μιάς ημέρας δουλειά²⁸⁰ και πήρε 14000 φράγκα για τον Άκτιώνα του, την ψηλότερη τιμή που πληρώθηκε ποτέ για έναν πίνακα πριν από την εποχή του Λουδοβίκου ΙΔ'²⁸¹. 'Υπό τους Λουδοβίκους ΙΔ' και ΙΕ' η εισόδημα των αυλικών προπαντός ζωγράφων σταθεροποιήθηκε κι έμεινε σε συγκριτικά ψηλό επίπεδο' έτσι ο Υάκινθος Ριγκώ κέρδιζε κατά μέσο όρο τριάντα χιλιάδες φράγκα το χρόνο άναμεσα στα 1690 και στα 1730 — μόνο για την προσωπογραφία του Λουδοβίκου ΙΔ' πήρε σαράντα χιλιάδες²⁸². 'Από την άλλη μεριά, ο Ριγκώ ήταν έξαρση ακόμα και στη Γαλλία, όπου παρεμπιπτόντως οι καλλιτέχνες ποτέ δεν εθιμοθούσαν όσο οι συγγραφείς, που πράγματι ήταν παρακαϊδευμένοι πολλές φορές. Είναι γνωστό ότι ο Μποναλώ έκανε ζωή μεγαλόαρχοντα στο σπίτι του στο Βιτέρι κι άφηνε περιουσία διακόσιες ογδόντα έξη χιλιάδες φράγκων σε μετρητά. Σα βασιλικός ιστοριογράφος ο Ρακίνας πήρε μισθό εκατόν σαράντα πέντε χιλιάδες φράγκα για μιά περίοδο δέκα ετών' μέσα σε δεκαπέντε χρόνια ο Μολιέρος κέρδισε τρακόσιες τριανταέξη χιλιάδες φράγκα σε θεατρικός διευθυντής κι ήθοποιός, κι άλλα διακόσιες χιλιάδες φράγκα σε συγγραφέας²⁸³. 'Η διαφορά άναμεσα στο εισόδημα ενός συγγραφέα και σε κείνο ενός καλλιτέχνη εξακολουθεί να είναι έκφραση της παλιές προκατάληψης εναντίον της χειρωνακτικής εργασίας και της ύψιλότερης εκτίμησης των ανθρώπων που δεν έχουν καμιά σχέση με τις χειρωνακτικές τέχνες. Στη Γαλλία ακόμα κι οι αυλικοί ζωγράφοι κρατούσαν θέση κατώτερων μόνο αυλικών άξιωματούχων ίσαμε το δέκατο όγδοο αιώνα²⁸⁴. 'Ο Κοσέν άναφέρει ότι ο Δούκας του Αντέν, διάδοχος του Μανσάρ στη θέση του έπόπτη, συνήθιζε να μεταχειρίζεται πολύ άλαστονικά τα μέλη της Ακαδημίας και να τους μιλάει με το «ουά»²⁸⁵. Σ' έναν Λέ Μπρέν, δέδοια συμπεριφέρονταν πολύ διαφορετικά κι έν πάση περι-

πώςαι η μεταχείριση των καλλιτεχνών παρέλλαζε σε μέλο βαθμό από άτομο σε άτομο.

● σχετικά μικρός σεβασμός του έτραφαν για τους καλλιτέχνες σήμαινε ότι και στη Γαλλία και στις Κάτω Χώρες με το έπάγγελμα αυτό καταπιάνονταν αποκλειστικά μέλη από τις μέσες και κατώτερες μερίδες της μεσαιας τάξης. Δι από την άποψη αυτή έπίσης ο Γουάσσεν ήταν έξαρση ήταν γυιός άνώτερου κρατικού άξιωματούχου, πήρε άριστη σχολική άγωγή και συμπλήρωσε την κοινωνική του μέρφωση στην ύπηρεσία της αλλής. Πριν ακόμα γίνει αυλικός ζωγράφος του Αρχιδούκα Άλδέβρου ήταν στην ύπηρεσία του Βιντσέντσο Γκονζάγκα στη Μάντουα και παρέμεινε σε στενή έπαφή με την αυλική ζωή και την αυλική διπλωματία σ' όλη του τη ζωή. Μεζί με την λαμπρή κοινωνική του θέση άπόχτησε κι ήγεμονική περιουσία και κυριάρχησε στην καλλιτεχνική ζωή της χώρας του σε μονάρχης. Οι οργανωτικές του ικανότητες έπαιξαν σ' αυτά όλα έξισου μεγάλο ρόλο με το καλλιτεχνικό του ταλέντο. Χωρίς άνοιες ικανότητες θα του ήταν άδύνατο να διεκπεραιώσει τις παραγγελίες που τον κατακλύζανε και που πάντα τις έκτελούσε ίσαμε την τελευταία λεπτομέρεια. 'Κ ήταν σε θέση να άντεπεξέρχεται σ' αυτές μονάχα εφαρμόζοντας τις μεθόδους της βιομηχανικής μανιφακτούρας στην όργάνωση της καλλιτεχνικής δουλειάς, επιλέγοντας προσεχτικά έμπειρογνώμονες συνεργάτες και χρησιμοποιώντας όρθολογικά το χρόνο και το ταλέντο τους. Σε σύγκριση με τη δική του στερεότυπη μέθοδο καθημερινής δουλειάς που μοιάζε με μανιφακτούρα, όπου η εργασία ήταν άσπτηρά καταμερισμένη, τα έργαστήρια των Όλλανδων καλλιτεχνών — και του Ρέμπραντ ακόμα — φαίνονται όλοτελα πατριαρχικά. 'Ορθά τονίστηκε ότι η μέθοδος εργασίας του Ροδμπενς για πρώτη φορά έγινε δυνατή με την κλασσική έρμηνεία του προταές της καλλιτεχνικής δημιουργίας. 'Η όρθολογική όργάνωση της καλλιτεχνικής εργασίας, που για πρώτη φορά εφαρμόστηκε με συνέπεια σε οσοόντιο του Ραφαήλ και που κάνει θεμελιακή διάκριση άνάμεσα στη σύλληψη της καλλιτεχνικής ιδέας και στην εκ-

τέλεσή της, βασίζεται στην ιδέα ότι η καλλιτεχνική αξία είναι πίνακας έμπειρίας που υιόλις εξ' άλλων έργων, από τα οποία η μεταγραφή της εικαστικής ιδέας στην τελική μορφή είναι δευτερεύουσας μονάχα σημασίας²⁸⁶. Η ιδεαλιστική αυτή αντίληψη για την τέχνη εξακολουθούσε να είναι ελδότελα σινηθησιμένη στη θεωρία και στην πρακτική του αλλικό και κλασσικιστικού μπαρόκ, όμως δέν ήταν πιά τέτοια στο νατουραλισμό της άλλανδικής ζωγραφικής. Έδώ αποδίδεται τόση σπουδαιότητα στη χειρωνακτική έκτέλεση, στην εικαστική γραφή με τό χέρι, στην πινακιά και σέ κάθε άπαφή του χεριού του δασκάλου με τό καναβάτο, ώστε ή έπιθυμία να κρατηθούν όλα αυτά στην άρχική τους καθαρότητα εικαβάλλει εύθως έξαρχής περιορισμούς στο καταμερισμό της εργασίας. Ο Ροϋμπενς υιοθετεί την κλασσικιστική αντίληψη για την καλλιτεχνική δημιουργία σέ κείνη την περίοδο της ζωής του στην όποια έχει ν' αντιμετώπισει τή μεγαλύτερη ζήτηση και πρέπει ως επί τό πλείστον ν' άφήσει την έκτέλεση των έργων του στους βοηθούς του. Η αντίληψη αυτή δέν έξωτεριεύεται παρά μετά από την Άνύψωση τοϋ Σταυροϋ στην Άνσέρπη²⁸⁷ και χάνεται ξανά στην τελευταία φάση της δραστηριότητός του, άπό την όποια, για μία φορά ακόμα, έχει φτάσει ως έμας περισσότερη από τή δική του προσωπική εργασία.

Ο Ρέμπραντ φάνει σ' ένα στάδιο εξέλιξης αντίστοιχο με τό όφος της προχωρημένης ηλικίας του Ροϋμπενς άμέσως μετά την πρώτη του περίοδο σά ζωγράφου προσωπογραφιών. Από κείνη την έποχή και μετά, ή ζωγραφική είναι γι' αυτόν μορφή άμεσης προσωπικής άνακόινωσης — δολένα άνανούμενη μορφή ενός «έμπροσσιονισμού», που κάνει την πραγματικότητα δημιούργημα του ματιού, που κατακτά και κατέχει τά πάντα. Ο Riegl διαιρεί την ιστορία της τέχνης σέ δύο μεγάλες περιόδους: στην πρώτη, την πρωτόγονη περίοδο, τά πάντα είναι αντικείμενο στη δεύτερη, την τωρινή, τά πάντα είναι όποκείμενο. Σύμφωνα με τή θεωρία αυτή, ή εξέλιξη που μεσολαβεί από την έποχή της κλασσικής αρχαιότητας ίσαμε τό μπαρόκ δέν είναι άλλο τίποτα παρά ή θα-

θμιαία μετάδραση από την πρώτη στη δεύτερη περίοδο, με την δλανδική ζωγραφική του δέκατου έβδομου αιώνα σαν σπουδαιότερη στροφή στην δρόμο προς την τωρινή κατάσταση, στην όποια όλα τά αντικείμενα έμφανίζονται σαν άπύλες έντυώσεις κι έμπειρίες της ύποκειμενικής συναίσθησης²⁸⁸. Ο καλλιτεχνικός ριζοσπαστισμός που πετυχαίνει ο Ροϋμπενς στο τέλος της ζωής του δέ ζημίωσε τή δημόσια έπόληψή του, ενώ ο ίδιος ριζοσπαστισμός στοίχισε στον Ρέμπραντ όλα όσα είχε να χάσει. ● κατήφορος άρχισε μετά τή συμπλήρωση της Νυχτερινής Περιπόλου στο 1642, μολοντί ο πίνακας καθαυτός δέν ήταν ελδότελα άποτυχημένος²⁸⁹. Άνάμεσα στα 1642 και στα 1656 ο Ρέμπραντ δέν είναι: ακόμα έκτος μάχης, όμως οι σχέσεις του με την πλούσια αστική τάξη άρχίζουν να χαλαρώνουν και να κόβονται. Άδεν υπάρχει αισθητή πτώση στον αριθμό των παραγγελιών που πριν από την έκτη δεκαετία του αιώνα και τότε μονάχα μπλέκεται σέ σοβαρές οικονομικές δυσκολίες²⁹⁰. Ο Ρέμπραντ δέν ήταν δόλου θύμα μόνα της δικής του, μη πρακτικής φύσης και της παραμελημένης κατάστασης των ιδιωτικών του υποθέσεων ή άποτυχία του μάλλον ήταν άποτέλεσμα της θαθμιαίας στροφής του κοινού προς τον κλασσικισμό²⁹¹, και του δικού του άποτραβήγματος από τις έπισημότητες του μπαρόκ, τό όποιο δόλου δέν άποστρεφόταν δταν ήταν νεότερος²⁹². Η άπόρριψη του έργου του Claudius Civilis, που ζωγραφίστηκε για τό Δημαρχείο του Άμστερνταμ, είναι τό πρώτο σημάδι της σύγχρονης κρίσης στην τέχνη, της όποιας ο Ρέμπραντ ήταν τό πρώτο μεγάλο θύμα. Καμιά προγενέστερη έπονη δέν θα τον διαμόρφωνε σ' αυτό πώ έγινε, αλλά και καιιά άλλη δέν θα τον άφηνε να ξεπέσει μ' αυτό τον τρόπο. Σ' έναν συντηρητικό αλλικό πολιτισμό ένας καλλιτέχνης του είδους του ίσως ποτέ να μη δημιουργούσε δνομα δικό του, όμως, άν τον αναγνώριζαν, ίσως θα ήταν σέ θέση να κρατηθεί καλύτερα άπ' ότι στην άστική Όλλανδία, όπου του έπέτρεφαν να εξέλιχθει ελεύθερα, αλλά συντρίφτηκε δταν άρνήθηκε πιά να υποκύψει. Η πνευματική διαρξη του καλλιτέχνη βρίσκεται πάντα σέ κίν-

δυνά' ούτε μία απολυταρχική ούτε μία φιλελεύθερη κοινωνική διάταξη δέν είναι εγγεωδώς ακίνδυνη γι' αυτόν: ή μία τού δίγει λιγότερη ελευθερία κι ή άλλη λιγότερη ασφάλεια. Υπάρχουν και καλλιτέχνες που νιώθουν ασφαλείς μόνον όταν είναι ελεύθεροι, όμως, υπάρχουν κι άλλοι τού δέ μπορούν' ή αναοάνουν ελεύθερα παρά μόνο όταν είναι ασφαλείς. Όπως και νάχει, ή δέκατος έβδομος αιώνας ήσαν μία απ' τις περιόδους τού ήσαν οι περισσότεροι απομακρυσμένες από τδ ιδεώδες μιας σύνθεσης ελευθερίας κι ασφάλειας.

ΤΕΛΟΣ ΤΟΥ ΔΕΥΤΕΡΟΥ ΤΟΜΟΥ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

1. Πρβλ. J. Huizinga, "Das Problem der Renaissance" Στο Wege der Kulturgeschichte, 1930, σσ. 134 κέ.— G.M. Trevelyan, English Social History, 1944, σ. 97.
2. Jules Michelet Histoire de la France VII, 1855, σ. 6.
3. Πρβλ. Adolf Phüippi, Der Begriff der Renaissance, 1912, σ. 111.
4. Ernst Troeltsch, "Renaissance und Reformation", Hist. Zeitschrift, 1913, τ. 110, σ. 530.
5. Ernst Walscr, "Studien zur Weltanschauung der Renaissance". Eις Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, 1932, σ. 102.
6. Πρβλ. Karl Borjowski, "Der Streit um die Renaissance und die Entstehungsgeschichte der Hist. Beziehungsbegriffe Renaissance und Mittelalter", Sitzungsberichte der Bayr. Akad. d. Wiss. 1919, σσ. 1 κέ.
7. Karl Brandl, "Die Renaissance". Στην Propyläen Weltgeschichte, IV, 1932, σ. 160.
8. Werner Kaegi, "Über die Renaissanceforschung Ernst Walsers", εις Gesammelte Studien τού Ernst Walscr, 1932, σ. XXVIII.
9. Έτσι, λ.χ. στοσ Georges Renard, Histoire du travail à Florence, II, 1914, σ. 219.
10. E. Walscr, op. cit., σ. 219-118.
11. Για τή σχέση τού Νίτσε με τδ Χάιτε βλ. Walter Brecht, Heine und der ästhetische Immoralismus, 1911, σ. 62.
12. W. Kaegi, loc. cit., σ. xli.
13. J. Huizinga, The Waning of the Middle Ages, 1924, σ. 298.
14. Dagobert Frey, Gotik und Renaissance, 1929, σ. 38.
15. Πρβλ. για τδ περαιτέρω D. Frey, op. cit., σ. 194.
16. J.C. Scaliger Poetics libri septem., 1591, VI, 21.
17. Ο Dagobert Frey, που δίνει τδ χαρακτηρισμό της διαφορής άνάμεσα στη μεσαιωνική και στην αναγεννησιακή αντίληψη για τήν τέχνη χρησιμοποιώντας τή διάκριση άνάμεσα στη διαδοχική και στην ταυτόχρονη έρμηνεία τού εσωπτικού χώρου, προφανώς σιηρίζεται στο διαφορισμό τού Boris Panoifsky άνάμεσα σ' έναν «άθροιστικό» και σ' ένα κυστηματικό χώρο (Die Perspektive als «symbolische Form», 1927). Κι ή θέση τού Panoifsky κάλι δέχεται τή θεωρία τού Wickhoff για τδ «συνεχή» και «κόν διακρίνοντα» τρόπο άνταναράτωσης, στην όποία ό ίδιος ό Wickhoff ίσως παρακινήθηκε από τήν ιδέα της «εγκυμονούσας στιγμής» τού Λόσσινγκ.
18. Scaliger loc. cit.

19. Jacob Strieder, "Werden und Wachsen des europ. Fruehkapitalismus" *Ετήν Πτοπυλαα - Weltgeschichte* IV, 1932, σ. 8
20. Jacob Strieder, Jacob Fugger, 1926, σσ. 7-8.
21. Werner Weisbach, "Renaissance als Stilbegriff", *Hist. Zeitschrift*, 1919, τ. 129, σ. 262.
22. Henri Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Kunst der Renaissance, 1885. — Τοῦ τότου, "Die Renaissance", *Bayreuther Blätter*, 1899. — Emile Gebhardt, *Origines de la Renaissance en Italie*, 1879. — Τοῦ ἴσου, *Italie mystique*, 1890. — Paul Sabatier, *Vie de Saint François d'Assise*, 1893.
23. Konrad Burdach, *Reformation, Renaissance, Humanismus*, 1918, σ. 138.
24. Carl Neumann, "Byzantinische Kultur und Renaissancekultur", *Hist. Zeitschr.*, 1903, τ. 91, σσ. 228, 231, 245.
25. Louis Courajod, *Leçons professées à l'École du Louvre*, 1901, II, σ. 142.
26. Jacob Strieder, *Studien zur Gesch. der kapit. Organisationsformen*, 1914, σ. 57.
27. Julien Luchaire, *Les Sociétés italiennes du XIIIe au XVe siècle*, 1933, σ. 92.
28. Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, 1922, σ. 573.
29. Robert Davidsohn, *Forschungen zur Gesch. von Florenz*, IV, 1908, σ. 268.
30. Max Weber, *op. cit.*, σ. 562.
31. *Ibid.*, σ. 565.
32. Alfred Doreo, *Italienische Wirtschaftsgeschichte*, I, 1934, σ. 358. — Πρβλ. R. Davidsohn, *Gesch. von Florenz*, IV, 2, 1925, σσ. 1-2.
33. Alfred Doren, *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. I. Die Florent. Wollentuchindustrie*, 1901, σ. 399.
34. Alfred Dorea, *Studien zu der Florentiner Wirtschaftsgesch. II. Das Florent. Zunftwesen*, 1908, σ. 752.
35. Alfred Doren, *Die Florent. Wollentuchindustrie*, σ. 458.
36. R. Davidsohn, *Gesch. von Florenz*, IV, 2, σ. 5.
37. Πρβλ. Georges Renard, *op. cit.*, σσ. II, 132-3.
38. A. Doren, *Das Florent. Zunftwesen*, σ. 726.
39. R. Davidsohn, *Gesch. von Florenz*, IV, 2, σσ. 6-7.
40. Ferdinand Schewill, *History of Florence*, σ. 362.
41. A. Doren, *Die Florent. Wollentuchindustrie*, σ. 413.
42. Werner Sombart, *Der moderne Kapitalismus*, I, 1902, σσ. 174 κτ. — Georg von Below, "Die Entstehung des mod. Kapitalismus", *Hist. Zeitschr.*, 1903, τ. 91, σσ. 453-4.
43. Werner Sombart, *Der Bourgeois*, 1913.
44. Πρβλ. Jacob Burckhardt, *Die Kultur der Renaissance*, 1908, I, σσ. 26, 51.
45. Max Dvorak, "Die Illuminatoren des Johann Neumarkt", *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerhochsten Kaiserhauses*, 1901, XXU, σσ. 175 κτ.
46. Πρβλ. γὰρ τὰ περὶ κτ., Georg Gombosi, *Spizello Arellino*, 1926, σσ. 7-11.
47. *Ibid.*, σσ. 12-14.
48. Bernard Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance*, 1930, σ. 76. — Πρβλ. Roberto Salvini, "Zur Florent. Malerei des Trecento", *Kritische Berichte zur Kunstgeschichte. Literatur*, VI, 1937.
49. Adolfo Gaspary, *Storia della letteratura ital.*, I, 1887, σ. 97.
50. Werner Weisbach, *Francesco Pessellino und die Romantik der Renaissance*, 1901, σ. 13.
51. Julius v. Schlosser, "Ein veronesisches Bilderbuch und die hofische Kunst des XIV Jahrhunderts", *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses*, 1895, τ. XVI, σσ. 173 κτ.
52. A. Gaspary, *op. cit.*, I, σσ. 108-9.
53. Wilhelm Pinder, *Das Problem der Generation*, 1926, σ. 12 καὶ passim.
54. Wilhelm v. Bode, *Die Kunst der Frührenaissance in Italien*, 1923, σσ. 80.
55. Richard Hamann, *Die Frührenaissance des ital. Mal.*, 1909, σσ. 23, 16-17. — Τοῦ ἴσου, *Geschichte der Kunst*, 1932, σ. 417.
56. Friedrich Antal, "Studien zur Gotik im Quattrocento", *Jahrb. d. Preuss. Kunstsamml.*, 1925, τ. 46, σσ. 48 κτ.
57. Πρβλ. Henri Pirenne, "Les périodes de l'histoire sociale du capitalisme", *Bulletins de l'Académie Royale de Belgique*, 1914, σσ. 259-60, 290 καὶ passim.
58. A. Doren, *Die Florent. Wollentuchind.*, σ. 438.
59. *Ibid.*, σ. 428.
60. Πρβλ. Martin Wackernagel, *Der Lebensraum des Kuenstlers in der Florent. Renaissance*, 1938, σ. 214.
61. A. Doren, *Ital. Wirtschaftsgeschichte*, I, σσ. 561-2.
62. A. Doren, *Das Florent. Zunftwesen*, σ. 706.
63. *Ibid.*, σσ. 709-10.
64. Πρβλ. γὰρ τὰ περὶ κτ., B. Wackernagel, *op. cit.*, σ. 234.
65. Πρβλ. *Ibid.*, σσ. 9-10.
66. *Ibid.*, σ. 291.
67. *Ibid.*, σσ. 289-90.
68. Robert Sattschick, *Menschen und Kunst der ital. Renaissance*, 1903, σ. 188.
69. Τοῦ παρομοίως ὁ Alfred v. Reumont, *Lorenzo de' Medici*, 1883, II, σ. 121.
70. Ernst Cassirer, *Individualismus und Kosmos in der Philos. der Renaiss.*, 1927, σσ. 177-8.
71. Richard Hoeningwald, *Denker der ital. Renaiss.*, 1938, σ. 25.

72. Πρβλ. Anthony Blunt, *Artistic Theory in Italy*, 1940, σ. 21.
73. Wilhelm v. Bode, Bertoldo und Lorenzino di Medici, 1925, σ. 14.
74. Wilhelm v. Bode, *Die Kunst der Fruhrenaissance*, σ. 18.
75. Jacob Burckhardt, *Beitrage zur Kunstgesch. Italiens*, 1911, 2η εκδ., σ. 397.
76. Iohar Drieger, *Die grossen Kunstsammler*, 1931, σ. 62.
77. J. v. Schlosser, op. cit., σ. 194.
78. Georg Veit, *Die Wiederbelebung des classischen Altertums*, 1893, 3η εκδ., I, σ. 445.
79. J. Burckhardt, *Die Kultur der Renaiss.* I., σ. 53.
80. M. Wackernagel, op. cit., σ. 307.
81. Ibid., σ. 306.
82. Ibid., σ. 307.
83. M. Wackernagel, "Aus dem florent. Kunstleben der Renaissancezeit". *Στὸ Vier Aufsätze über geschichtl. und gegenwärtige Faktoren des Kunstlebens*, 1936, σ. 13.
84. M. Wackernagel, "Das ital. Kunstleben u. die Kuenstlerwerke statt im Zeitalter der Renaissance" *Στὸ Wissen und Leben*, 1918, No 14, σ. 39.
85. Thieme-Becker, *Allg. Lexikon der Bild Kuenstler*, III, 1909.
86. Giov. Batt. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, 1586.
- 86a. *Ελ. σημ. πρὸς τὸν Α' τόμο (Σ.τ.Μ.)*
87. Πρβλ. Alfred Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915, σ.σ. 86-7.
88. Kenneth Clark, *Leonardo da Vinci*, 1939, σ.σ. 11-12.
89. Πρβλ. γιὰ τὰ παρακάτω M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Kuenstlers*, σ.σ. 316 κέ.
90. A. Dresdner, op. cit., σ. 94.
91. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei sec. XIV-XVI*, 1839-40, I, σ. 115.
92. M. J. Jerrold, *Italy in Renaissance*, 1927, σ. 35.
93. H. Lerner-Lehmkuhl, *Zur Struktur u. Gesch. des florent. Kunstmarktes im XV. Jahrhundert*, 1936 σ.σ. 28-9.
94. Ibid., σ.σ. 389.
95. Ibid., σ. 50.
96. M. Wackernagel, *Der Lebensraum des Kuenstlers*, σ. 355.
97. K. Saitchick, op. cit., σ. 199.
98. Paul Drey, *Die Wirtschaftlichen Grundlagen der Malkunst*, 1910, σ. 46.
99. Ibid., σ.σ. 20-1.
100. H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., σ. 34.
101. R. Saitchick, op. cit., σ. 197.
102. H. Lerner-Lehmkuhl, op. cit., σ. 34.
103. A. Dresdner, op. cit., σ.σ. 779.
104. Ibid., σ. 95.
105. Joseph Meder, *Die Handzeichnung. Ihre Technik und Entwicklung*, 1919, σ. 214.
106. Leonardo Olachki, *Gesch. der neu sprachlichen wiss. Lit.*, I, 1919, σ.σ. 107-8.
107. A. Dresdner, op. cit., σ. 72.
108. J.P. Richter, *The Literary Work of Leonardo da Vinci*, 1883, I, No 653.
109. R. Saitchick, op. cit., σ.σ. 185-6.
110. Πρβλ. τὴν περιγραφή τοῦ Μπλαντέλλο γιὰ τὴν ἀσυνεχὴ μέθοδο ἐργασίας τοῦ Λεονάρδο καὶ βίντεϊ στὸν Μυστικὸ Δελτινο (τὴν παραθέτει ὁ Kenneth Clark, op., σ.σ. 92-3).
111. Edgar Zilsel, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, 1926, σ. 109.
112. Πρβλ. Dietrich Schaefer, *Weltgesch. der Neuzeit*, 1920, 9η εκδ., σ.σ. 13-14 — J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*, 1930, σ. 130.
113. Julius Schlosser, *Die Kunstliteratur*, 1924, σ. 139.
114. Joseph Meder, op. cit., σ.σ. 167-170.
115. Karl Borinski, op. cit., σ. 21.
116. Ernst Walscr, *Ges. Schriften*, σ.σ. 101-5.
117. K. Borinski, op. cit., σ.σ. 323-3.
118. Philippe Monnier, *Le Quattrocento*, 1901, II, σ. 229.
119. Wilhelm Dilthey, *Weltanschauung u. Analyse des Menschen seit Renaissance u. Reformation*, *Ges. Schriften*, II, 1914, σ.σ. 343 κέ.
120. Adolf Hildebrand, *Das Problem der Form in der Bild. Kunst*, 1893. — B. Wernson, op. cit.,
121. Πρβλ. γιὰ τὰ παρακάτω, Erwin Panofsky, *Die Perspektive als "symbolische Form"*, *Vortraege der Bibl. Warburg* 1927, σ. 270.
122. Ibid., σ. 260.
123. Πρβλ. Jacques Mesnil, *Die Kunstlehre der Fruhrenaissance im Werke Masaccio's*, *Vortraege der Bibl. Warburg*, 1928, σ. 127.
124. Ἡ ταχύτητα τῆς ἐκτέλεσης ἐγκωμιάζεται καὶ στὰ γράμματα τοῦ Ἀρετίνου πρὸς τὸν Τιναρέττο (1545-6).
125. E. Zilsel, op. cit., σ.σ. 112-13.
126. E. Walscr, op. cit., σ. 105.
- 126a. Πρόκειται γιὰ τὸν "ἀκερίγραπτο" Πιέτρο Ἀρετίνου, 1492-1556 (Σ.τ.Μ.)
127. Πρβλ. J. Huizinga, *Erasmus*, 1924, σ. 123. — Karl Buecher, "Die Anfänge des Zeitungswesens". *Στὸ Die Entstehung der Volkswirtschaft*, 1919, 12η εκδ., I, σ. 1231.
128. Hans Baron, "Franciscan Poverty and Civic Wealth as Factors in the Rise of Humanistic Thought", *Speculum*, XIII, 1938, σ.σ. 12, 18 κέ. Τὸ παραθέτει ὁ Ch. E. Trinkaus, *Adversity's Noblemen*, 1940, σ.σ. 16-17.
129. Alfred v. Martin, *Sociology of the Renaissance*, 1944, σ.σ. 53 κέ.

- 130 Julio Benda, *La trahison des clercs*, 1927.
- 131 Ph. Mozzier, *op. cit.*, I, σ. 334.
- 132 Πρβλ. γὰρ τὰ παρακάτω, Casimir v. Chledowski: *Rom Die Menschen der Renaissance*, 1922, σσ. 350-2.
- 133 Hermann Dollmayer, "Raffaels Werkstatt", *Jahrb. d. Kunsthist. Samml. des Allerh. Kaiserhauses*, 1895, XXVI, σ. 233.
- 134 L.B. Alberti, *De re aedificatoria*, 1485, VI, 2.
- 135 Ed. Muller, *Gesch der Theorie der Kunst bei den Alten*, I 1834, σ. 100.
- 136 L.B. Alberti, *Della pittura*, II.
- 137 Baldassare Castiglione, *Il Cortegiano*, II, 23-8.
- 138 Πρβλ. Heinrich Woefflin, *Die klassische Kunst*, 1904, 3η έκδ. σσ. 223-4.
- 139 Bellori, *Vita dei pittori κτλ.* 1672. — Πρβλ. Werner Weisbach, "Der Manierismus", *Zeitschr. f. bild. Kunst*, 1918-19, τ. 54, σσ. 162-3.
- 140 R. Borghini, *Il Riposo*, 1584. — Πρβλ. A. Blunt, *op. cit.*, σ. 154.
- 141 Wilhelm Pinder, "Zur Physiognomik des Manierismus" *Στὸ Die Wissenschaft am Scheidewege*, Ludwig-Klages-Festschrift, 1932, σ. 149.
- 142 Max Dvorak, "Ueber Gioco und den Manierismus" *Ἐστὴν Kunstgeschichte als Geistesgeschichte*, 1924, σ. 271.
- 143 Max Dvorak, "Pieter Bruegel der Aeltere", *ibid.* σ. 222.
- 144 W. Pinder, *Das Problem der Generation*, σ. 140. — *Τὸ ἴδιον Die deutsche Plastik vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance*, 1928, II, σ. 252.
- 145 Ἀπὸ προανατὸς συμβάλει στοὺς W. Weisbach, "Der Manierismus" σ. 162 καὶ Margarete Hoerner, "Der Manierismus als kunstlerische Anschauungsform", *Zeitschr. f. Aesth. u. allg. Kunstwiss.*, p. 22, 1926, σ. 200.
- 146 Ernest Lavisse, *Histoire de France V*, I, 1903, σ. 208.
- 147 Ludwig Pfandl, *Spanische Kultur und Sitte des XVI und XVII. Jahrhunderts*, 1924, σ. 5.
- 148 L. Brieger, *op. cit.*, σσ. 109-10.
- 149 H.A.L. Fischer, *A History of Europe*, 1936, σ. 525.
- 150 H. Dollmayer, *loc. cit.*, σ. 463.
- 151 Πρβλ. Benedetto Croce, *La Spagna nella vita ital. del Rinascimento*, 1917, σ. 241.
- 152 Richard Ehrenberg, *Das Zeitalter der Fugger*, 1896, I, σ. 403.
- 153 Franz Oppenheimer, *The State*, 1923, σσ. 244-5.
- 154 Πρβλ. W. Cunningham, *Western Civilization in its Economic Aspects*, *Mod. and Mod. Times*, 1900, σ. 174.
- 155 R. Ehrenberg, *op. cit.*, II, σ. 320.
- 156 Henri Sée, *Les origines du capitalisme moderne*, 1926, σσ. 38-9.
- 157 F. v. Bezold, "Staat u. Gesellschaft des Reformationsalters", *Staat und Gesellschaft der neuen Zeit. Die Kultur der Gegenwart*, II, 5/1, 1903, σ. 91.
- 158 E. Belfor: Bax, *The Social Side of the German Reformation*, II, "The Peasant War in Germany, 1525-6, 1899, σσ. 275 κτ.
- 159 Friedrich Engels *Der Deutsche Bauernkrieg*, *passim*.
- 160 Walter Friedlaender, "Die Entstehung des antiklassischen Stils in der ital. Mal. um 1520", *Repertorium f. Kunstwiss.*, τ. 46, 1925, σ. 58.
- 161 Georg Simmel, "Michelangelo" *στὴν Philosophische Kultur*, 1919, 2η έκδ., σ. 159.
- 162 Πρβλ. Nicolaus Pevsner, "Gegenreformation und Manierismus", *Repertorium f. Kunstwiss.*, τ. 46, 1925, σ. 248.
- 163 Machiavelli, *Il Principe*, κτθ. XVIII.
- 164 Πρβλ. Pasquale Villari, *Machiavelli e i suoi tempi*, III, 1914, σ. 374.
- 165 Albert Ehrhard, "Kathol. Christentum u. Kirche Westeuropas in der Neuzeit", *Ἐστὴν Geschichte der christ. Relig. Kultur der Gegenwart*, 1909, 2η έκδ., σ. 313.
- 166 Giov. Paolo Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, 1590, κτθ. VIII.
- 167 Charles Dejob, *De l'influence du Concile de Trente*, 1884, σ. 263.
- 168 R. V. Lautence, "The Church and the Reformation", *Cambridge Mod. Hist.*, II, 1903, σ. 685.
- 169 Emile Male, *L'Art relig. après le Concile de Trente*, 1932, σ. 2.
- 170 Julius Schloesser, *Die Kunstliteratur*, σ. 383.
- 171 Eugene Muentz, "Le protestantisme et l'art", *Revue des Revues*, 1900, 1η Μηνιαία, σσ. 481-2.
- 172 *ibid.* σ. 486.
- 173 Gustave Gruyer, *Les illustrations des écrits de Jérôme Savonarola publiés en Italie au XV^e et au XVI^e siècles et les paroles du Savonarola sur l'art*, 1879. — Josef Schmitzer, *Savonarola*, 1924, II, σσ. 809 κτ.
- 174 Werner Weisbach, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, 1921. — N. Pevsner, *loc. cit.*
- 175 Fritz Goldschmidt, *Pontorno, Rosso und Bronzino*, 1911, σ. 13.
- 176 Σύμφωνα μ' ἕνα γράμμα τοῦ ἑλληνικοῦ ἱστοριογράφου Κλάβιε, Πρβλ. H. Kehrer *στὸ Kunstgeschicht.*, τ. 34, 1923, σ. 78 κ.
- 177 E. Panofsky, *Idea*, 1924, σ. 45.
- 178 Giov. Paolo Lomazzo, *Trattato dell' arte della pittura, scultura et architettura*, 1584. — *Idea del tempio della pitt.*, 1590.
- 179 Federigo Zuccari, *L'idea de' pittori, scultori et architetti*, 1607.
- 180 E. Panofsky, *Idea*, σ. 49.
- 181 Giordano Bruno, *Eroici furori*, I. Ἔργα italianae, ἐκ δὲ ἀπὸ τὸν Paolo de Lagarde, 1888, σ. 425.

182. Nikolaus Pevsner, *Academies of Art*, 1940, σ. 13.
 183. *Ibid.*, σσ. 47-48.
 184. *Πρόβλ.* A. Dresden, *op. cit.*, σ. 96.
 185. N. Pevsner, *Academies of Art*, σ. 66.
 186. J. Schlosser, *Die Kunstliteratur*, σ. 338. — A. Dresden, *op. cit.*, σ. 98.
 187. Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, I, 1918, σσ. 262-3.
 188. Porfirio Gauricus, *De scultura*, 1504. Τό παραβάτι ο Pafolsky, *Die Perspektive* κτλ., σ. 280.
 189. N. Pinder, "Zur Physiognomik des Manierismus".
 190. *Πρόβλ.* E. v. Bercken - A. L. Mayer, *Tiaretto*, 1923, I, σ. 7.
 191. L. Pfandl, *op. cit.*, σ. 137.
 192. O. Grautoff, "Spanien" *Επὶ Barockmalerei in den romanischen Ländern. Handbuch der Kunstwiss.*, 1928, σ. 223.
 193. Gustav Glueck, "Bruegel und der Ursprung seiner Kunst. *Επὶ Aus drei Jahrhunderten europäischer Malerei*, 1933, σ. 154.
 194. *Ibid.*, σ. 163.
 195. *Πρόβλ.* Ch. de Tolnai, *P. Bruegel l'Ancien*, 1935, σ. 42.
 195a. Ὅσοι βγαλμένοι ἀπὸ τὸ ἐκζητημένο ὕψος τοῦ ἰσολοῦ ποιητῆ Ματίνι (πέθανε τὸ 1625) καὶ ἀπὸ τὸ ἀρχαιοπρεπὲς καὶ ἀναβητικὸ τοῦ ἰσπανοῦ Gonzora y Argote (1561-1627). Πιθόλλητες ὑπολογιστικὲς τάσεις εἶναι ὁ λεγόμενος «αἰσθητικὸς» στὴν Ἀγγλία καὶ τὸ style précieux στὴ Γαλλία (Σ.τ.Μ.)
 196. Ὁ Max Dvorak καὶ ὁ Wilhelm Pinder ἀναφέρθησαν στὸ μανιεριστικὸ χαρακτῆρ τῶν ἔργων τοῦ Σαίξπηρ καὶ τοῦ Θερβάντες, χωρὶς πάντως νὰ προβοῦν σὲ ἀνάλυσή τοις.
 196a. Ὁ συγγραφεὺς υπαινίσσεται τὸ fondu τοῦ κινηματογράφου (Σ.τ.Μ.)
 197. J.F. Kelly, *Cervantes and Shakespeare*, 1916, σ. 20.
 198. Miguel de Unamuno, *Vida de Don Quixote y Sancho*, 1914.
 199. W.P. Ker, *Collected Essays*, 1925, II, σ. 38.
 200. W. Cunningham, *The Growth of English Industry and Commerce in Modern Times, The Mercantile System*, 1921, σ. 98.
 201. E.M.W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture*, 1943, σ. 12.
 202. T.A. Jackson, "Marx und Shakespeare", *International Literatur*, 1936, αρ. 2, σ. 91.
 203. *Πρόβλ.* A.A. Σμύρον, *Shakespeare. A Marxist Interpretation Critics Groups Series*, 1937, σσ. 59-60.
 204. Sergei Dinamov, "King Lear", *International Literature*, 1935, αρ. 6, σ. 61.
 204a. Εἰρωνικὸ παράνομα τοῦ Ἑρρίκου Πέρου στὸν "Ριχάρδο" (Σ.τ.Μ.)
 205. *Πρόβλ.* Wyndham Lewis, *The Lion and the Fox*, σ. 237.
 206. Max J. Wolff *Shakespeare*, 1908, II, σσ. 56-8.
 207. *Πρόβλ.* John Palmer, *Political Characters of Shakespeare*, 1945, σ. VIII.
 208. Phoebe Sheavyn, *The Literary Profession in the Elizabethan Age*, 1909, σ. 160.
 209. David Daiches, *Literature and Society*, 1938, σ. 90.
 210. John Richard Green, *A Short History of the English People*, 1936, σ. 400.
 211. F.K. Chambers, *The Elizabethan Stage*, 1921.
 212. C.J. Sisson, "The Theatres and Companies" *Ἐπὶ A Companion to Shakespeare Studies*, ἐκδ. H. Grandville-Barker καὶ O.B. Harrison, 1944, σ. 11.
 213. Ph. Sheavyn, *op. cit.*, σσ. 10-12, 21-2, 29.
 214. Alfred Harbage, *Shakespeare's Audience*, 1941, σ. 136.
 215. J. Dover Wilson, *The Essential Shakespeare*, 1943, σ. 30.
 216. A. Harbage, *op. cit.*, σ. 90.
 217. C.J. Sisson, *loc. cit.*, σ. 39.
 218. H.J.C. Grierson, *Cross Currents in English lit. of the 17th cent.*, 1929, σ. 173. — A.C. Bradley, *Shakespeare's Theatre and Audience*, 1909, σ. 364.
 219. *Πρόβλ.* Robert Bridges, "On the Influence of the Audience", *Ἐπὶ The Works of Shakespeare*, Shakespeare Head Press, τ.κ. 1907.
 220. L.L. Schuecking, *Die Charakterprobleme bei Shakespeare*, 1932, 3η ἐκδ., σ. 13.
 221. *Πρόβλ.* Allardyce Nield, *British Drama*, 1945, 3η ἐκδ., σ. 42.
 222. *Πρόβλ.* Hennig Brinkmann, *Anfaenge des modernen Dramas in Deutschland*, 1933, σ. 24.
 222a. Ὁ ὅρος illusionism ἀποδόθηκε στὸν Α' τόμο ὡς "φαντασιωκρατία" (Σ.τ.Μ.)
 223. *Πρόβλ.* L.L. Schuecking, *op. cit.*, *passim*. — E.F. Stoll, *Art and Artifice in Shakespeare*, 1934.
 224. Oskar Walzel, "Shakespeares dramatische Baukunst", *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft*, τ. 52, 1916. — L.L. Schuecking, *The Baroque Charakter of the Elizabethan Hero. The Annual Shakespeare Lecture*, 1938. — Wilhelm Michels, "Barockstil in Shakespeare und Calderon", *Revue Historique*, LXXV, σσ. 370-458.
 225. *Πρόβλ.* Francesco Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno*, 1797.
 226. Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia*, 1929, σ. 23.
 227. Heinrich Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1929, 7η ἐκδ. σσ. 23-4.
 228. *Ibid.*, σ. 36.
 229. W. Diltthey, *Ges. Schriften*, II, 1914, σ. 320.
 230. E. Mâle, *op. cit.*, σ. 6.

231. Albert Ehrhard, op. cit., σ. 356.
232. Eberhard Goldschmidt, "Zustand u. Gesellschaft des Zeitalters der Gegenreformation", Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908, σ. 200.
233. Reinhold Koser, "Staat u. Gesellschaft zur Hochzeit des Absolutismus", Kultur der Gegenwart, II, 5/1, 1908 σ. 255.
234. Ibid., σ. 242.
235. E. Lavisse, op. cit., VII, 1, 1905, σ. 379.
236. Walter Platzhoff, "Das Zeitalter Ludwigs XIV", Propyläen-Weltgesch., VI, 1931, σ. 8.
237. F. Finck - Brentano, La Cour du Roi - Soleil, 1937, σσ. 142-3.
238. Προβλ. γὰρ τὸ παραπάνω, Henry Fernmonier, L'art français au temps de Richelieu et Mazarin, 1893, passim, ἰδίαιτα σ. 28.
239. Ibid., σ. 38.
240. La Gloire de Val-de-Grâce, V, 84-6.
241. René Bray, La Formation de la doctrine classique en France, 1927, σ. 285.
242. E. Lavisse, op. cit., VII, 2, σ. 82.
243. Προβλ. Hans Rose, Spätbarock, 1922, σ. 11.
244. Προβλ. Henryk Grossmann, "Mechanistische Philosophie und Manufaktur", Zeitschr. f. Sozialforschung, 1935, IV, 2, passim ἰδίαιτ. σσ. 191-2.
245. A. Dresdner, op. cit., σσ. 104-5.
246. André Fontaine, Les Doctrines d'art en France, 1909, σ. 5f.
247. A. Dresdner, op. cit., σσ. 121 κέ.
248. E. Lavisse, op. cit., VIII, 1, 1908, σ. 422.
249. Joseph Aymard, La Bourgeoisie française, 1934, σ. 254.
250. Werner Weisbach, Französische Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft, 1932, σ. 140.
251. H. Lemonnier, op. cit., σ. 104. — W. Weisbach, Franz. Mal., σ. 95.
252. Karl Vossler, Frankreichs Kultur im Spiegel seiner Sprachentwicklung, 1921, σ. 366.
253. Bédier-Hazard, Hist. de la litt. franç. I, 1923, σ. 232.
254. Viktor Klemperer, "Zur französischen Klassik", Oskar Walzel - Festschrift, 1924, σ. 129.
255. Roger Picard, Les Salons littéraires et la société française, 1943, σ. 32.
256. Henri Pirenne, Histoire de Belgique, IV, 1911, σσ. 437-8.
257. P.J. Blok, Geschichte der Niederlande, IV, 1910, σ. 7.
258. Προβλ. γὰρ τὸ παραπάνω J. Huizinga, Holländische Kultur des XVII. Jahrhunderts, 1933, σσ. 11-14. — G.J. Renier, The Dutch Nation, 1941, σσ. 11 κέ.
259. G.J. Renier, op. cit., σ. 32.
260. Προβλ. Franz Mehring, Zur Literaturgeschichte von Calderon bis Heine, 1929, σ. 111.

261. J. Huizinga, Holländische Kultur, σ. 13.
262. Kurt Kaser, Gesch. Europas im Zeitalter des Absolutismus. I.M. Hartmann - Weltgesch., VI, 2, 1923, σσ. 59, 61.
263. F. v. Bezold, Staat und Ges. der Ref. σ. 92.
- 263a. "Καλλιτεχνία (Cavaliers) ὁμοειδῶς ὡς ἡ ἀποκαταστάσις τοῦ Καρλου Α' (Σ.τ.Μ.)
264. J. Huizinga, Holländische Kultur, σσ. 28-9.
265. E. Schroëdt - Degener, "Rembrandt und der holl. Barock", Studien der Bibliothek Warburg, 1928, IX, σσ. 35-6.
266. Alois Riegl, "Das holländische Gruppenportraet", Jahrb. d. Kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses, 1902, τ. 23, σ. 234.
267. John Evelyn, Memoirs, 1818, σ. 13.
268. W. Martin, "The Life of a Dutch Artist. How the Painter Sold his Work", The Burlington Magazine, 1907, XI, σ. 369.
269. Hanns Floerke, Studien zur niederländischen Kunst - u. Kunstgesch., 1905, σ. 154.
270. Προβλ. N. Pevsner, Academies of Art, σ. 135.
271. W. v. Bode, Die Meister der holl. und vlaem. Malerschulen, 1919, σσ. 80, 174.
272. H. Floerke, op. cit., σσ. 747-5.
273. Ibid., σσ. 82-84.
274. Προβλ. γὰρ τὸ παραπάνω, H. Floerke, op. cit., σσ. 89-90.
275. Ibid., σ. 120.
276. N.S. Trivas, Frans Hals, 1941, σ. 7.
277. W. Martin, loc. cit., σ. 369.
278. Adolf Rosenberg, Adriaen und Isaack van Ostade, 1900, σ. 100.
279. H. Floerke, op. cit., σ. 180.
280. Ibid., σ. 54.
281. G. d'Avenel, Les Revenues d'un intellectuel de 1200 à 1913, 1922, σ. 231.
282. Ibid., σ. 237.
283. Ibid., σσ. 293, 300, 341.
284. Paul Drey, Die wirtsch. Grundlagen der Malkunst, 1900, σ. 50.
285. A. Dresdner, op. cit., σ. 309.
286. Rudolf Oldenburg, P.P. Rubens, 1922, σ. 116.
287. Ibid., σ. 118.
288. Alois Riegl, op. cit., σ. 227.
289. Carl Neumann, Rembrandt, 1902, σ. 426.
290. Max J. Friedländer, Die niederländ. Mal. des XVII. Jahrhunderts, 1923, σ. 32.
291. Willh. Drost, Barockmalerei in den germän. Laendern Handb. der Kunstwiss., 1926, σ. 171.
292. E. Schmidt - Degener, op. cit., σ. 27.

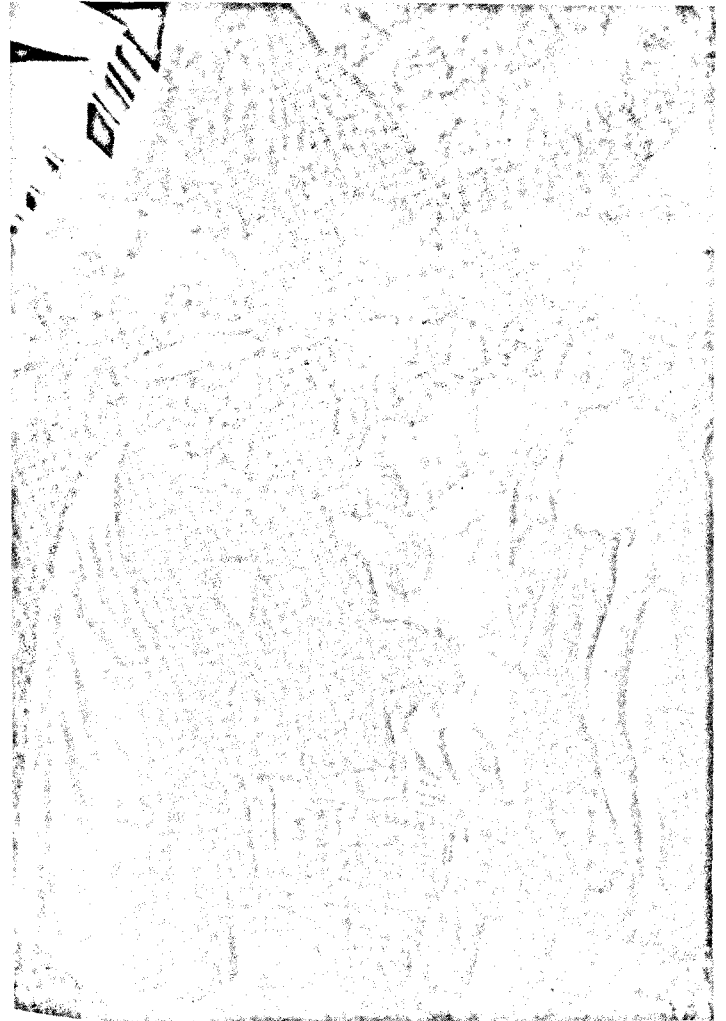


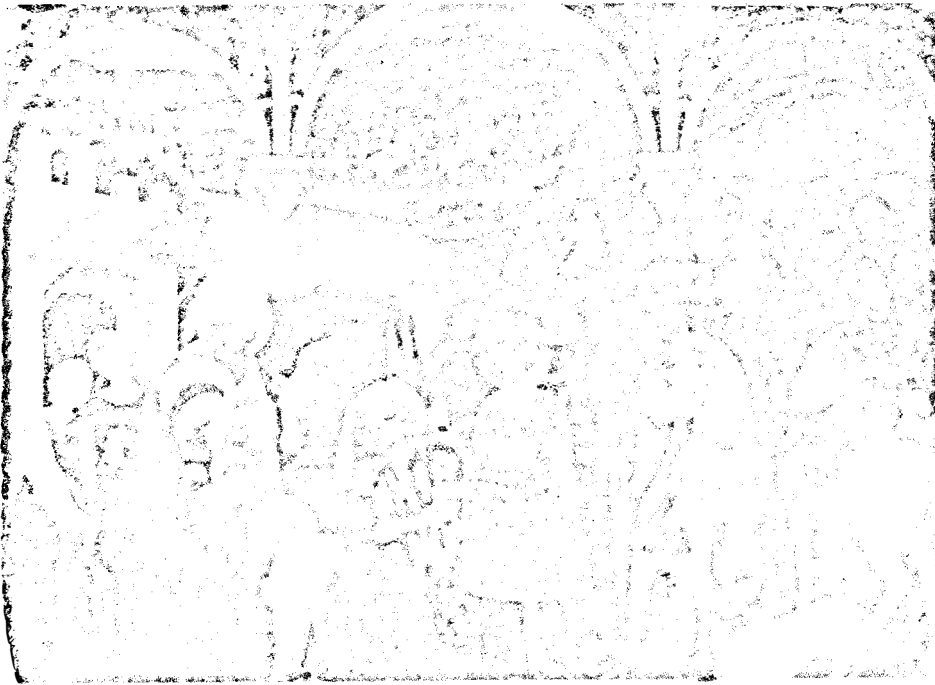
ΤΖΙΟΤΤΟ, ΤΟ ΦΙΛΙ ΤΟΥ ΙΟΥΔΑ. Κοπέλλα ντελλ' 'Αρένα, Πάδοβα, γύρω στα 1305. 'Ο Τζιόττο είναι ὁ πρῶτος καὶ μεγαλύτερος δάσκαλος τοῦ αστικού κλισσικισμού τοῦ Ισορροπητέ τέλεισ γὰ νοτουραλιστικό καὶ φορρολιστικό στοιχείσ τῆσ ἀναπαράστασης.



ΝΑΡΝΤΟ ΝΤΙ ΤΣΙΟΝΕ. Λεπτομέρεια από τον «Παράδεισο». Νωπογραφία στη Σάντα Μαρία Νοβέλλα στη Φλωρεντία, έκτη δεκαετία του δέκατου τέταρτου αιώνα. Ή τέχνη του Νάρντο ντι Τσιόνε και του Άντρέα Όρκάνια, με την αυστηρά επιπεδομετρική οργάνωση των συνθέσεών της, σημαίνει τη συνέχιση της επίσημης, ιερατικής τεχνοτροπίας του μεσαίωνα, αλλά συνάμα, με την μεγαλύτερη σιγουριά της στην άναπαραγωγή των πλαστικών μορφών, όροθετεί σπουδαίο στάδιο στην πρόοδο του νατουραλισμού.

ΜΑΖΑΤΣΙΟ, Ο ΑΓΙΟΣ ΠΕΤΡΟΣ ΒΑΦΤΙΖΟΝΤΑΣ. Φλωρεντία, Κιέζα ντέλ Κάρμινε, 1425 - 27. «Ο άνθρωπος που τουρτουρίζει». Στη δεξιά άκρη της εικόνας είναι κλασικό παράδειγμα του νατουραλισμού του πρώιμου δέκατου πέμπτου αιώνα.

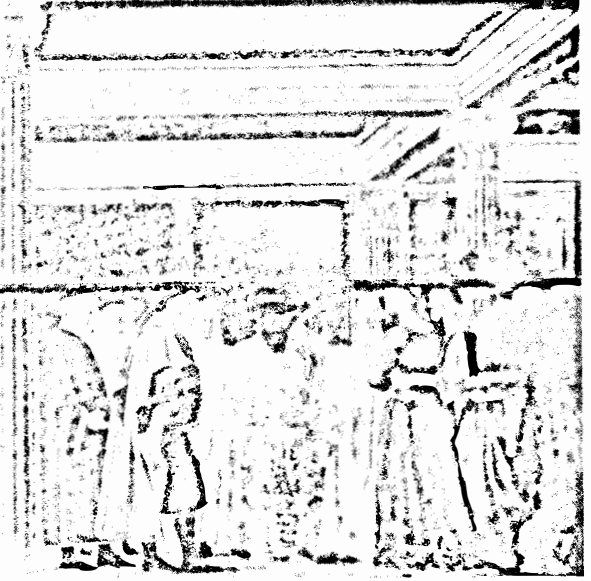




ΤΖΕΝΤΙΛΕ ΝΤΑ ΦΑΜ-
ΠΡΙΑΝΟ, Η ΠΡΟΣΚΥΝΗ-
ΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ. Φλωρεν-
τία, Μέγαρο Ούρφότσι 1423.
'Η έπιρροή του Ιπποτικο-
ρομαντικού πνεύματος των
βορειοϊταλικών αΐλων γί-
νεται αισθητή στη Φλερεν-
τία ήδη, από την αρχή του
15ου αιώνα. Κανένα έργο
δέν είναι πιο χαρακτηρι-
στικό για την τάση αυτή
από την «Προσκύνηση» του
Τζεντίλε, που με τον πολυ-
τελή και γιορταστικό χαρα-
κτήρα της βρίσκεται στην
όξυτερη δυνατή αντίθεση
με την αστική τέχνη της
έποχής.

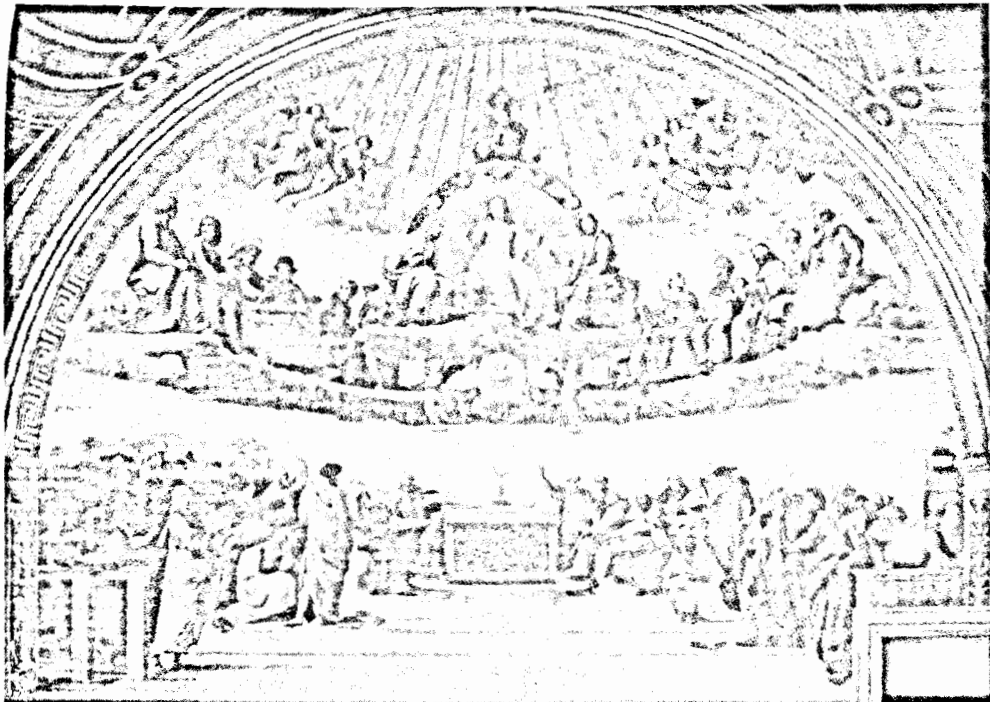
ΦΡΑ ΑΝΤΖΕΛΙΚΟ,
ΕΥΑΓΓΕΛΙΣΜΟΣ.
Φλωρεντία, Μουσείο
Σάν Μάρκο, γύρω
στά 1440. 'Ο συν-
δυασμός του έκκλη-
σιαστικού και του
κοσμικού, του μεσαι-
ωνικού και του σύγ-
χρονου στοιχείου
στη ζωγραφική του
Φρά Άντζελικο είναι
τυπικός για την ανά-
μιξη των τεχνοτρο-
πιών στο πρώτο μι-
σό του δέκατου πέμ-
πτου αιώνα.





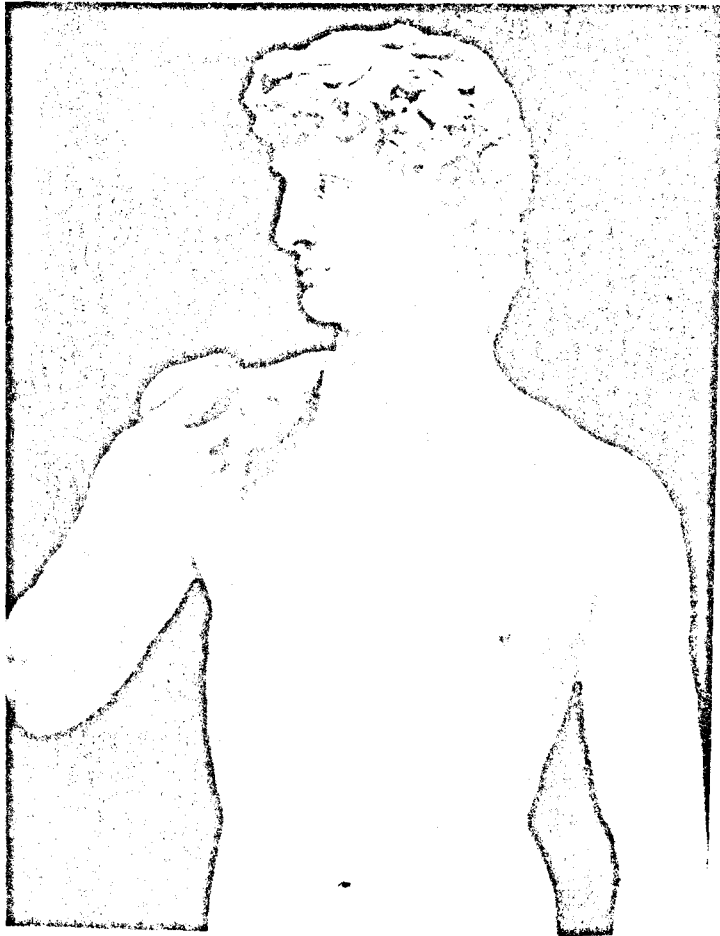
ΠΙΕΡΟ ΝΤΕΛΛΑ ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΑ, Η ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΟΥ ΣΑΒΑ ΜΠΡΟΣΤΑ ΣΤΟΝ ΣΟΛΟΜΩΝΤΑ. Άπό τόν κύκλο νωπογραφιών «Ο Θρύλος του Άγίου Σταυρού» στό βήμα του χορού του Σάν Φραντσέσκο στό Άρέτσο, γύρω στά 1460. Η τέχνη

του Πιέρο θεμελιακά καθοδηγείται από νατουραλιστικές κι' όρθολογικές άρχές, όμως είναι όλοφάνερη κι' ή αύλική απόχρωση στην επίσημη και μνημειακή τεχνοτροπία του δασκάλου, ό όποιος για' πολύν καιρό ήταν στην υπηρεσία της αύλης.

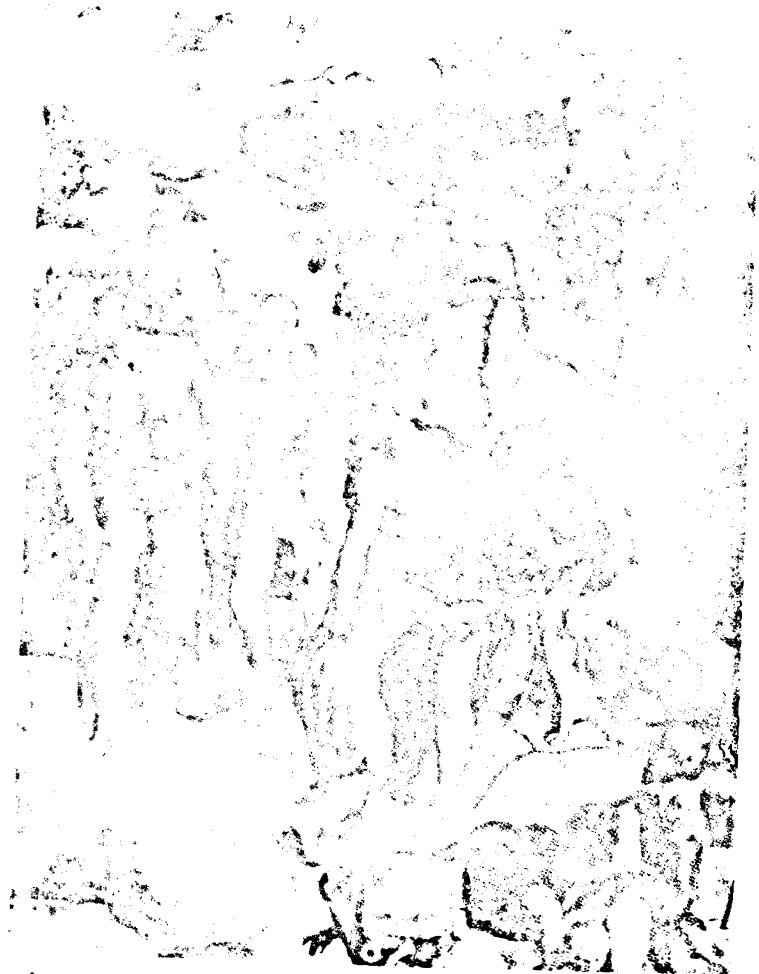


ΡΑΦΑΗΛ, Η ΛΟΓΟΜΑΧΙΑ. Νωπογραφία στην Στάντσα ντελλά Σνιατούρα, Ρώμη, Βατικανό, 1509-11. Έδω έπικρατεί άπερίοριστα ή άρχή της υποδειγματικότητας, ενώ λείπουν ακόμα και τά στοιχεία έκείνα του άυθορητισμού και της άμεσότητας, που έξακολουθούννά υπάρχουν στην τέχνη του Λεονάρντο.

ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ ΔΑΒΙΔ (λεπτομέρεια). Φλωρεντία, 'Ακαντέμια ντέλλε Μπέλλε *Αρτι, 1501 - 4. Όπως ακριβώς παρατηρείται μια διαπραγμάτευση τῆς ἀνδρικής μορφῆς ὄλο καὶ λιγότερο ἡρωϊκῆ κατὰ τὴν ἐξέλιξη ἀπὸ τὸν Πολύκλειτο στὸν Λύσιππο, ἔτσι μπορεῖ νὰ παρατηρηθεῖ ἡ ἀντίθετη τάση στὴν ἐξέλιξη ποὺ ὀδηγεῖ ἀπὸ τὸν Ντονατέλλο στὸν Μικελάντζελο: τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀνθρώπινης προσωπικότητος γίνετα ὄλο καὶ λιγότερο ἀστικό καὶ πλησιάζει τὸ ἰδεῶδες τῆς ἀριστοκρατικῆς καλοκαγαθίας.



ΜΙΚΕΛΑΝΤΖΕΛΟ, Η ΔΕΥΤΕΡΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑ (λεπτομέρεια). Ρώμη. Σιζτέιο Παρεκκλήσιο, 1534 - 41. Μὲ τὸν Μικελάντζελο, τὸν κύριο ἐκπρόσωπο τῆς Ἀναγέννησης, ἤδη ἀρχίζει ἡ κατάλυση τοῦ κλασσικοῦ αἰσθηματος τῆς ἁρμονίας. Ἡ «Δευτέρα Παρουσία» του δὲν εἶναι πιά μνημεῖο ὀμορφιάς, δύναμης καὶ νιότης, παρά εἰκόνα σύγχισης κι' ἀπελπισίας.





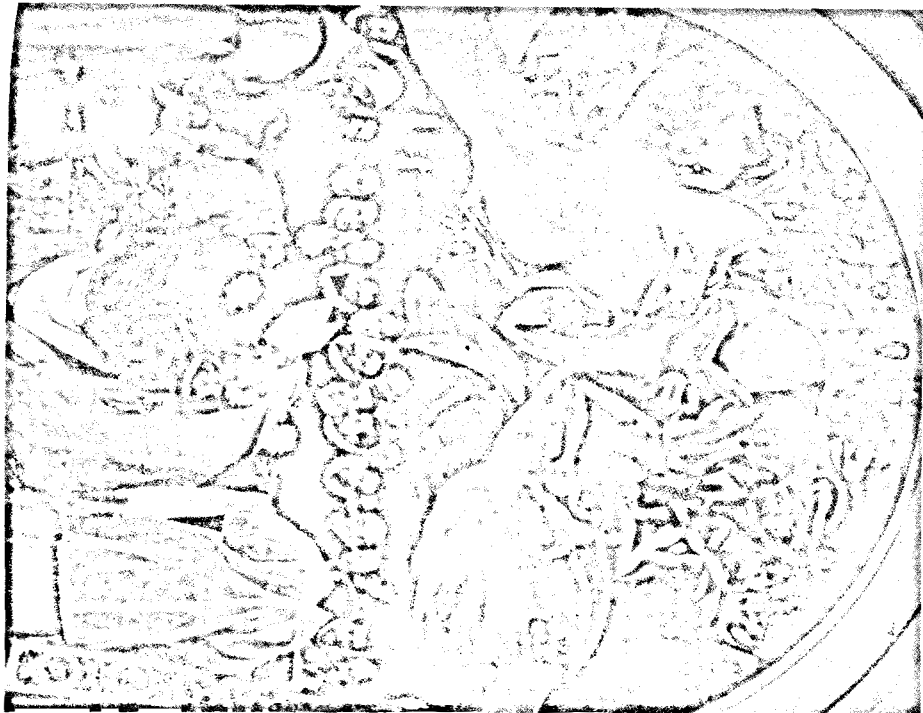
ΠΟΝΤΟΡΜΟ, Ο ΙΩΣΗΦ
ΣΤΗΝ ΑΙΓΥΠΤΟ. Λονδίνο,
Έθνική Πινακθήκη, 1518-
19. Έχουμε εδώ μπροστά
μας μίαν άποσύνθεση τού
χώρου παρόμοια με κείνη
πού υπάρχει στα τελευταία
έργα τού Μικελάντζελο.
Πραγματικές μορφές κινούν-
ται σ' ένα πλαίσιο μη
πραγματικό κι' αθάίρετα
κατασκευασμένο.



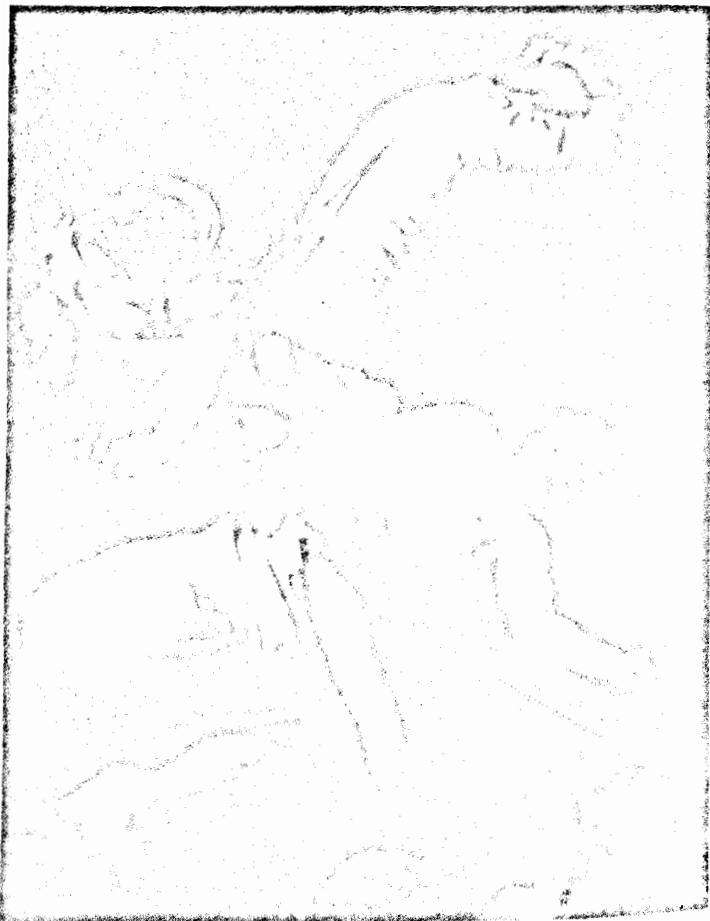
ΜΠΡΟΝΤΣΙΝΟ, Η ΕΛΕΟ-
ΝΩΡΑ ΤΟΥ ΤΟΛΕΔΟ ΚΙ Ο
ΓΙΟΣ ΤΗΣ. Φλωρεντία, Μέ-
γαρο Ούφφίτσι, γύρω στα
1555. Προπαντός σαν προ-
σωπογράφος, ο Μπροντζίνο
είναι ένας από τούς ιδρυτές
τού αύλικού μανιερισμού.



ΤΙΝΤΟΡΕΤΤΟ, ΜΥΣΤΙΚΟΣ ΔΕΙΠΝΟΣ. Βενετία, Σ. Τζιόρτζιο Ματζιόρε, 1592-4. Άρκει να συγκρίνουμε μίαν από τις αναπαραστάσεις του Μυστικού Δείπνου του Τιντορέττο με τη διαπραγμάτευση του ίδιου θέματος από τὸ Λεονάρντο για να παρατηρήσουμε τὴν ὄλοσχερή κατάλυση τῆς Ἀναγέννησης ἀπὸ μέρους τοῦ μανιερισμοῦ, τὴν ἀπόλυτη δυναμικοποίηση καὶ δραματοποίηση τῆς ὀπτικῆς ἐμπειρίας.



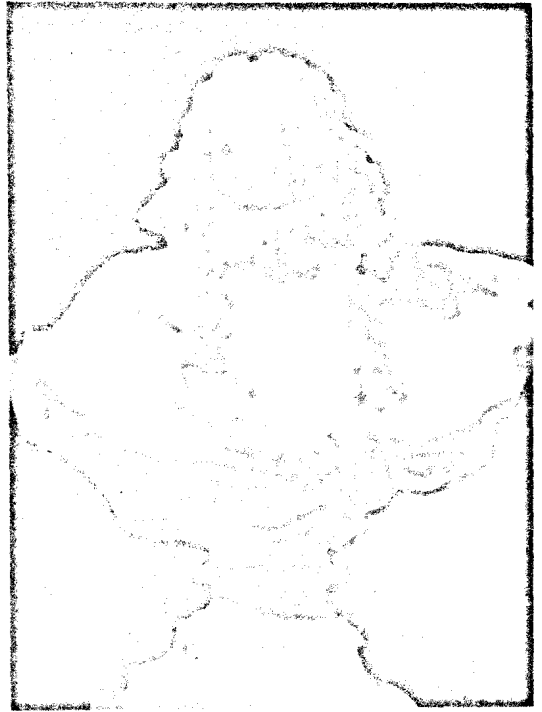
ΓΚΡΕΚΟ, Η ΤΑΦΗ ΤΟΥ ΚΟΜΗΤΑ ΟΡΓΚΑΘ. Τοῦέο, Σὰν Τοῦέ, 1586. Τὸ ἔργο ἀναπαριστᾶται μίᾳ σκληρῆ τελετουργικῇ μετὰ τὸ ὄρθο αἰνιχὸ γούστο, ἀλλὰ συνάμα εἶναι ἀνεπαράστασις ἑνὸς πνευματικῶν δράματος μετὰ τὴν πρὸ βαθείᾳ, τρυφερῇ καὶ μυστηριώδη ὕψι.



ΚΑΡΑΒΑΤΖΙΟ, Η ΣΤΑΥΡΩΣΗ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΠΕΤΡΟΥ. Ρώμη, Σ. Μαρία ντέλ Πόπολο, γύρω στα 1600. Ο νατουραλισμός του Καραβάζιο διόλου δεν ήταν πάντα σύμφωνος με το γούστο των εκκλησιαστικών προστατών του, που παράβλεπαν το μεγαλείο της σύλληψης κι' απόρριπταν τη «χυδαιότητα» της διαπραγμάτευσης των βιβλικών θεμάτων από μέρους του.

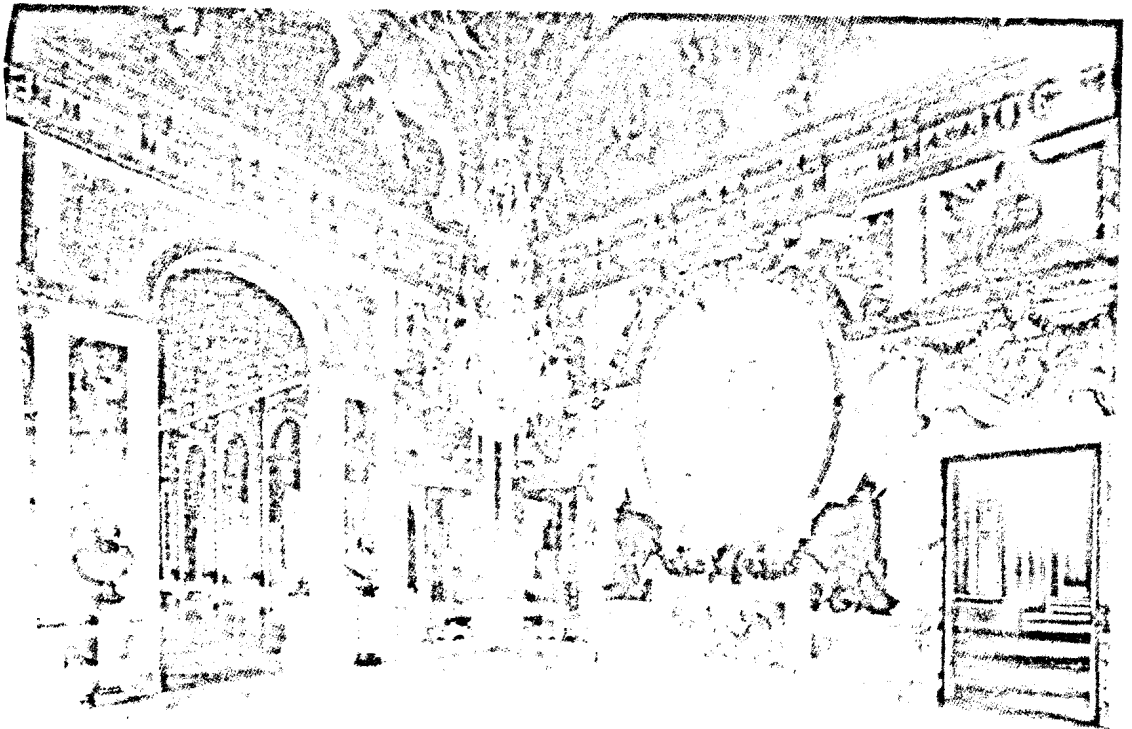


ΛΟΝΤΟΒΙΚΟ ΚΑΡΡΑΤΣΙ, ΠΑΝΑΓΙΑ ΚΑΙ ΑΓΙΟΙ. Μπολώνια, πινακοθήκη. Άπ' όλους τους καλλιτέχνες της εποχής, οι Καρράτσι είχαν την περισσότερη επιτυχία στην ικανοποιητική εκπλήρωση των καθηκόντων που τους έβαζε ή Καθολική Έκκλησία. Οι τύποι της λατρευτικής εικόνας που δημιουργήθηκαν άπ' αυτούς, έγιναν τα πρότυπα της σύγχρονης εκκλησιαστικής τέχνης.



ΛΟΡΕΝΤΣΟ ΜΠΕΡΝΙΝΙ, ΦΡΑΝΤΣΕΣΚΟ ΙΝΤ' ΕΣΤΕ Μοδένα, Γκαλλερία 'Εστένσε, 1650. 'Ο Μπερνίνι είναι ο σπουδαιότερος δάσκαλος τής γλυπτικής προσωπογραφιών του μπαρόκ, τής οποίας οι ρητορικές μορφές έχουν τόσα κοινά σημεία με τή γλώσσα τής θρησκευτικής συγκινησιοκρατίας.

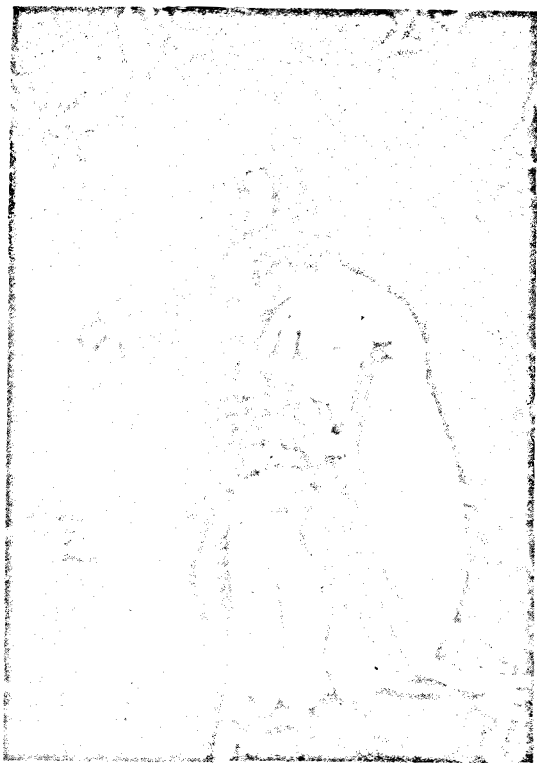
'Απέναντι: ΛΕ ΜΠΡΕΝ; ΤΟ ΣΑΛΟΝΙ ΤΟΥ ΠΟΛΕΜΟΥ, στον Πύργο των Βερσαλλιών, 1686. 'Η «art de versailles» είναι ή έπιτομή τής αύλικής τέχνης του μπαρόκ.





Ἄπέναντι: ΠΟΥΣΣΕΝ, ET IN ARCADIA EGO. Παρίσι, Λοῦβρο, 1638-9. Ὁ Πουσσέν εἶναι ὁ σημαντικότερος πρόδρομος τοῦ Βατιτῶ σά ζωγράφος ποιμεικῶν μοτίβων, ὅμως ἐκπροσωπεῖ ἀκόμα μιὰ μυθολογικὰ κλασικίζουσα κι' αὐστηρὰ ὀρθολογικὴ σύλληψη τοῦ θέματος.

ΥΑΚΙΝΘΟΥ ΡΙΓΚΩ, ΠΡΟΣΩΠΟΓΡΑΦΙΑ ΤΟΥ ΛΟΥΔΟΒΙΚΟΥ ΙΔ'. Παρίσι, Λοῦβρο, 1701. Ἡ προσωπογραφία τούτη ἦταν ὁ πῖο καλοπληρωμένος πίνακας τῆς ἐποχῆς: ὁ καλλιτέχνης πῆρε γι' αὐτὸν 40.000 φράγκα.





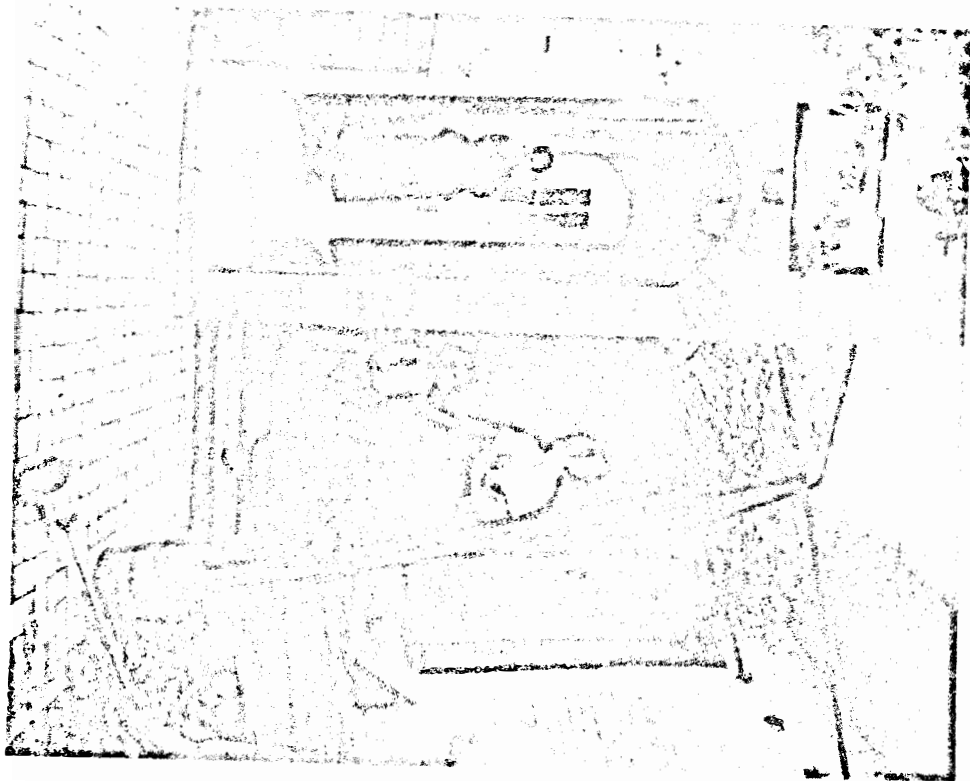
ΡΟΥΜΠΕΝΣ, Η ΠΡΟΣΚΥΝΗΣΗ ΤΩΝ ΜΑΓΩΝ, 1624. Μουσείο Αντβέρπης.



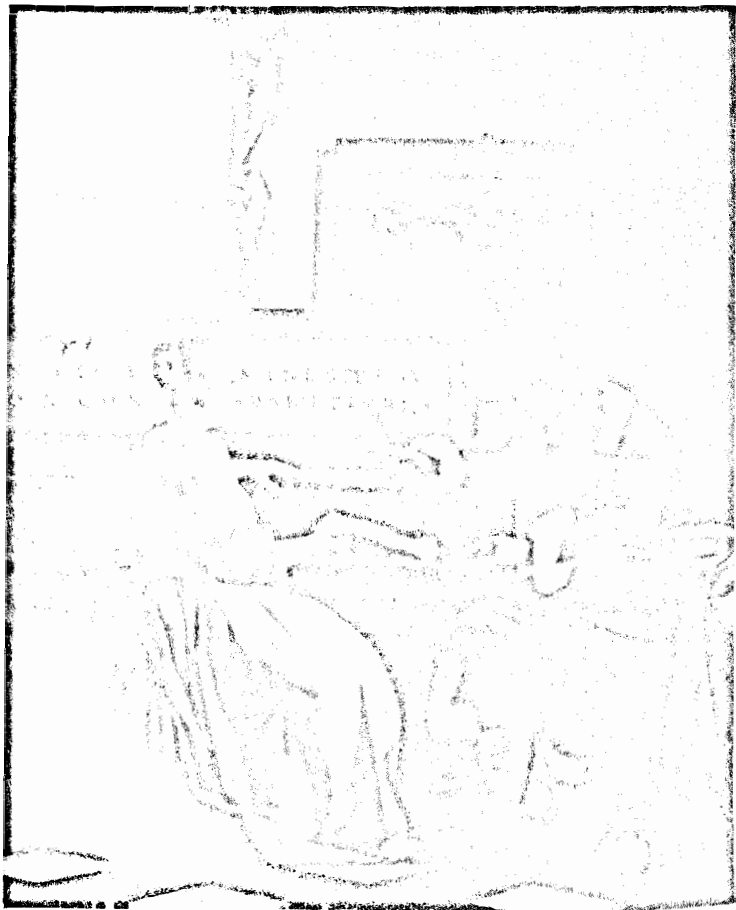
ΡΕΜΠΡΑΝΤ, Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΜΑΝΟΑ, Δρέσδη, Πινακοθήκη, 1641. Ο Ρέμπραντ, ό κατ' έξοχήν άστός καλλιτέχνης, πνευματοποιεί ό,τι στον Ρούμπενς ήταν λίγο-πολύ έξωτερική, άν και στο έπακρόεντυπωσιακήστάση.



ΦΡΑΝΣ ΧΑΛΣ, Η ΠΟΛΙΤΟ-
ΦΥΛΑΚΗ ΤΩΝ ΤΟΞΟΤΩΝ
ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ.
Χάρλεμ, Μουσείο Χάλς,
1627. 'Ο Φράνς Χάλς όρο-
θετεί τήν κορύφωση τής
όλλανδικής όμαδικής προ-
σωπογραφίας, στην όποία
βρίσκει τήν ισχυρότερη έκ-
φρασή της ή άστική τάξική
συναίσθηση τών συγχρό-
νων του.



ΠΗΤΕΡ ΝΤΕ ΧΟΟΓΚ, ΑΥΛΗ ΟΜΑΝΔΙΚΟΥ ΣΠΗΤΙΟΥ. Λον-
δίνο, Εθνική Πινακοθήκη, 1658. 'Ο Πήτερ ντε Χοογκ είναι ό
ζωγράφος τών μεσαίων μερίδων τής εθνικής δαστικής τάξης.



ΜΕΤΣΥ, ΜΑΘΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΗΣ. Λονδίνο, Έθνικη Πινακοθήκη, μετά τα 1655. Προφανώς ό Μετσύ εργάζεται για κύκλο πιό έκλεπτυσμένο και πλούσιο άπ' ό,τι ό Πήτερ ντέ Χόογκ.

