

E.H.GOMBRICH

ΤΟ
ΧΡΟΝΙΚΟ
ΤΗΣ
ΤΕΧΝΗΣ

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ
ΛΙΝΑ ΚΑΣΔΑΓΛΗ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ
ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

Ἡ Γαλλικὴ Ἐπανάσταση ἔδωσε τεράστια ὥθηση στοὺς ἱστορικοὺς πίνακες καὶ στὰ ἥρωικά θέματα. Ὁ Κόπλεϋ εἶχε ἀναζητήσει παραδείγματα ἀπὸ τὸ παρελθὸν τῆς Ἀγγλίας. Στοὺς ἱστορικοὺς τοῦ πίνακες ὑπάρχει μιὰ φλέβα ρομαντικῆ, πὺν μπορεῖ νὰ συγκριθεῖ μὲ τὴ Γοτθικὴ Ἀναβίωση στὴν ἀρχιτεκτονικὴ. Οἱ Γάλλοι ἐπαναστάτες ἤθελαν νὰ θεωροῦν ὅτι ἦταν Ἕλληνες ἢ Ρωμαῖοι ξαναγεννημένοι, καὶ ἡ ζωγραφικὴ τους, ὅπως καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ τους, ἀντανάκλουσε τὴν προσήλωση στὸ ρωμαϊκὸ μεγαλεῖο, ὅπως τὸ ἀποκαλοῦσαν. Ὁ σημαντικότερος καλλιτέχνης τοῦ νεοκλασικοῦ ὅρους ἦταν ὁ ζωγράφος Jacques-Louis David (1748-1825), πὺν ἦταν ὁ «ἐπίσημος ζωγράφος» τῆς Ἐπαναστατικῆς Κυβέρνησης καὶ σχεδίαζε τὰ κοστούμια καὶ τὰ σκηνικά γιὰ προπαγανδιστικὰ θεάματα ὅπως «Ἡ Γιορτὴ τοῦ Ὑπέρτατου Ὀντος», ὅπου ὁ Ροβεσπιέρος ἔπαιζε τὸ ρόλο τοῦ αὐτοδιορισμένου Μεγάλου Ἱερέα. Αὐτοὶ οἱ ἄνθρωποι εἶχαν τὴν αἴσθηση πὺς ζοῦσαν σὲ ἥρωικὸς καιρὸς καὶ πὺς τὰ γεγονότα τῆς ἐποχῆς τους ἄξιζαν τὴν προσοχὴ τοῦ ζωγράφου ἐξίσου μὲ τὰ γεγονότα τῆς ἑλληνικῆς καὶ τῆς ρωμαϊκῆς ἱστορίας. Ὅταν ὁ Μαρά, ἓνας ἀπὸ τοὺς ἀρχηγούς τῆς Ἐπανάστασης, δολοφονήθηκε στὸ λουτρό του ἀπὸ μιὰ φανατικὴ, ὁ Νταβιντ τὸν παρουσίασε σὰν μάρτυρα πὺν θυσιάστηκε γιὰ τὴν πίστη του, *Εἰκόνα 316*. Ὁ Μαρά συνήθιζε, φαίνεται, νὰ ἐργάζεται μέσα στὸ λουτρό καὶ εἶχε προσαρμόσει στὴν μπανιέρα του ἓνα ἀπλὸ γραφεῖο. Ἡ δολοφόνος τοῦ εἶχε δώσει μιὰ αἴτηση, καὶ τὴν ὥρα πὺν ἐκεῖνος ἔσκυψε νὰ τὴν ὑπογράψει, τὸν σκότωσε. Τὸ περιστατικὸ αὐτὸ δὲν προσφέρεται ὡς θέμα γιὰ μιὰ εἰκόνα ἀξιοπρέπειας καὶ μεγαλείου, ὁ Νταβιντ ὅμως κατόρθωσε νὰ δημιουργήσει ἓναν πίνακα πὺν φαίνονταν ἥρωικός, διατηρώντας ὡστόσο τὶς πραγματικὲς λεπτομέρειες ἑνὸς ἀστυνομικοῦ δελτίου. Ἡ μελέτη τῶν ἑλληνικῶν καὶ τῶν ρωμαϊκῶν ἀγαλμάτων τοῦ εἶχε διδάξει πὺς νὰ πλάθει τοὺς μυῶνες καὶ τοὺς τένοντες καὶ νὰ δίνει στὸ σῶμα μιὰ εὐγενικὴ ὁμορφιά· εἶχε μάθει ἐπίσης ἀπὸ τὴν κλασικὴ τέχνη νὰ παραλείπει ὅλες τὶς λεπτομέρειες πὺν δὲν ἦταν ἀπαραίτητες γιὰ τὴ βασικὴ ἐντύπωση καὶ νὰ ἐπιδιώκει τὴν ἀπλότητα. Οὔτε παρδαλὰ χρώματα ὑπῆρχαν στὰ ἔργα του, οὔτε περίπλοκα προοπτικὰ τεχνάσματα. Ἡ «Δολοφονία τοῦ Μαρά», συγκρινόμενη μὲ τὸν μεγάλο θεαματικὸ πίνακα τοῦ Κόπλεϋ, μοιάζει αὐστηρή. Ἀποτελεῖ ἐντυπωσιακὸ μνημεῖο γιὰ ἓναν ταπεινὸ «φίλο τοῦ λαοῦ», —ὅπως ἀποκαλοῦσε τὸν ἑαυτό του ὁ Μαρά,— πὺν βρῆκε τὸ τέλος ἑνὸς μάρτυρα ἀγωνιζόμενος γιὰ τὸ γενικὸ καλὸ.

Ἀνάμεσα στοὺς καλλιτέχνες τῆς γενιᾶς τοῦ Νταβιντ πὺν ἀπέρριψαν τὸν παλαιὸ τύπο τῆς θεματογραφίας ἦταν ὁ μέγας Ἰσπανὸς ζωγράφος Francisco Goya (1746-1828). Ὁ Γκόγια εἶχε μελετήσει τὴ μεγάλη παράδοση τῆς ζωγραφικῆς στὴν Ἰσπανία, πὺν τὴν ἐκπροσωποῦν ὁ Γκρέκο, *σελίδα 372, Εἰκόνα 238*, καὶ ὁ Βελάσκεθ, *σελίδα 407, Εἰκόνα 264*, καὶ οἱ μορφές του στὸ μπαλκόνι, *Εἰκόνα 317*, μαρτυροῦν πὺς δὲν ἀπαρνήθηκε τὴν παλιὰ μαστοριά γιὰ χάρι τῆς κλασικῆς μεγαλοπρέπειας, ὅπως ὁ Νταβιντ. Ὁ μέγας Ἑνετὸς ζωγράφος τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰῶνα, ὁ Τζιοβάννι Μπαττίστα Τιέπολο, *σελίδα 442, Εἰκόνα 288*, ἦταν στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του αὐλικὸς ζωγράφος στὴ Μαδρίτη, κι ἔχει μείνει κάτι ἀπὸ τὴν ἀκτινοβολία του στὰ ἔργα τοῦ Γκόγια. Οἱ μορφές ὅμως τοῦ Γκόγια ἀνῆκουν σ' ἓναν ἄλλο κόσμον. Οἱ δυὸ γυναῖκες πὺν κοιτάζουν προ-

316

Ζάκ-Λουὶ Νταβιντ
Ἡ δολοφονία τοῦ
Μαρά, 1793

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
165 x 128,3 ἐκ.
Βασιλικὰ Μουσεῖα
Καλῶν Τεχνῶν τοῦ
Βελγίου, Βρυξέλλες

317

Φρανσίσκο Γκόγια
Σύμπλεγμα
σέ μπαλκόνι,
περ. 1810-5

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
194,8 x 125,7 εκ.
Μητροπολιτικό
Μουσείο Τέχνης,
Νέα Υόρκη

318

Φρανσίσκο Γκόγια
'Ο Βασιλιάς
Φερδινάνδος Ζ'
τῆς 'Ισπανίας,
περ. 1814

Λάδι πάνω σέ
μουσαμά,
207 x 140 εκ.
Πράδο, Μαδρίτη



κλητικά κάποιο διαβάτη, ἐνῶ οἱ δύο μάλλον ὑποπτοι καβαλιέροι τους παρακολουθοῦν κρυμμένοι ἀπὸ πίσω, βρίσκονται ἴσως πιὸ κοντὰ στὸν κόσμον τοῦ Χόγκαρθ. Οἱ προσωπογραφίες τοῦ Γκόγια, πού τοῦ ἐξασφάλισαν μιὰ θέση στὴν ἰσπανικὴ Αὐλή, *Εἰκόνα 318*, μοιάζουν ἐπιφανειακὰ μὲ τὰ παραδοσιακὰ ἐπίσημα πορτρέτα τοῦ Βὰν Ντάυκ, *σελίδα 404*, *Εἰκόνα 261*, ἢ τοῦ Ρένολντς. Ἡ δεξιό-τεχνία μὲ τὴν ὁποία παρασταίνει τὴ λάμψη τῶν μεταξωτῶν ὑφασμάτων καὶ τῶν χρυσαφικῶν θυμίζει τὸν Τισιανὸ ἢ τὸν Βελάσκεθ. Κοιτάζει, ὥστόσο, τὰ μοντέλα του μὲ τρόπο διαφορετικὸ. Δὲν ἐννοῶ πὼς οἱ ἄλλοι κολάκευαν τοὺς μεγάλους καὶ τοὺς ἰσχυροὺς, ἀλλὰ ὁ Γκόγια δὲν εἶχε κανέναν οἶκτο. Στὰ χαρακτηριστικά τους βλέπεις τὴ ματαιοδοξία καὶ τὴν ἀσκήμια τους, τὴν ἀπληστία καὶ



319
Λεπτομέρεια της
Εικόνας 318

την κενότητά τους. Κανένας αυλικός ζωγράφος πρὶν ἢ μετὰ δὲν ἄφησε ποτὲ τέτοια εἰκόνα τοῦ πελάτη του, *Εἰκόνα 319*.

Ὁ Γκόγια ἀπέδειξε τὴν ἀνεξαρτησία του ἀπὸ τὶς συμβάσεις τοῦ παρελθόντος ὄχι μόνο στὴ ζωγραφικὴ του. Ὅπως ὁ Ρέμπραντ, δημιούργησε πάρα πολλὰ χαρακτηριστικά, τὰ περισσότερα μὲ μιὰ νέα τεχνικὴ ποὺ λέγεται ἀκουατίνα καὶ ποὺ ἐπιτρέπει ὄχι μόνο τὶς γραμμὲς τῆς ὀξυγραφίας, ἀλλὰ καὶ τὶς φωτοσκιάσεις. Τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ χαρακτηριστικὸ τῶν χαρακτηριστῶν θεμάτων, βιβλικῶν, ἱστορικῶν ἢ ἡθογραφικῶν (*genre*). Τὰ περισσότερα ἔχουν φανταστικὰ θέματα μὲ μάγισσες καὶ μυστηριώδη φαντάσματα. Μερικὰ ἀποτελοῦν καταγγελίες τῶν δυνάμεων τῆς ἀνοησίας καὶ τῆς ἀντίδρασης, τῆς βίας καὶ τῆς καταπίεσης, ποὺ ὁ Γκόγια εἶχε συναντήσει στὴν Ἰσπανία, ἀλλὰ ἐκφράζουν τοὺς προσωπικοὺς ἐφιέλτες τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ *Εἰκόνα 320* παριστάνει ἓνα ἀπὸ τὰ πιὸ βασανιστικὰ ὄνειρά του —τὴ μορφὴ ἐνὸς γίγαντα ποὺ κάθεται στὴν ἄκρη τοῦ κόσμου. Μαντεύουμε τὸ γιγάντιο μέγεθός του ἀπὸ τὴν κλίμακα τοῦ τοπίου στὸ πρῶτο πλάνο, μιὰ κι ὁ γίγαντας κάνει τὰ σπίτια καὶ τὰ κάστρα νὰ μοιάζουν μὲ ἀπλὲς κουκκίδες. Μποροῦμε ν' ἀφήσουμε τὴ φαντασία μας ἐλεύθερη γύρω ἀπὸ τοῦτο τὸ φοβερὸ ὄραμα, ποὺ εἶναι σχεδιασμένο μὲ τόσο καθαρὸ περίγραμμα σὰν νὰ ἦταν παρμένο ἐκ τοῦ φυσικοῦ. Τὸ τέρας κάθεται μέσα σ' ἓνα φεγγαρόλουστο τοπίο, σὰν ἓνας κακὸς ἐφιέλτης. Στοχαζόταν ἄραγε ὁ Γκόγια τὴ μοῖρα τοῦ τόπου του, τὴν καταπίεσή του ἀπὸ τοὺς πολέμους κι ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη μαφρία; Ἡ δημιουργοῦσε ἀπλῶς μιὰ ποιητικὴ εἰκόνα; Γιατὶ αὐτὴ ἡ σύνθεση συνόψιζε τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ ἀποτέλεσμα τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὴν παράδοση —ὅτι ὁ καλλιτέχνης ἦταν πιὰ ἐλεύθερος νὰ ἐκφράσει πάνω στὸ χαρτὶ τὰ προσωπικά του ὄραμα, μιὰ ἐλευθερία ποὺ ὡς τότε ἀνῆκε μόνο στοὺς ποιητές.

Τὸ πιὸ ἀξιοπρόσεχτο δεῖγμα τῆς νέας αὐτῆς ἀντιμετώπισης τῆς τέχνης ὑπῆρξε ὁ Ἕλληνας ποιητὴς καὶ μυστικιστὴς William Blake (1757-1827), ποὺ ἦταν ἔντεκα χρόνια νεότερος ἀπὸ τὸν Γκόγια. Ὁ Μπλέικ ἦταν ἓνας βαθιὰ ὀρησκευόμενος ἄνθρωπος, ποὺ ζοῦσε σ' ἓναν δικό του κόσμο. Περιφρονοῦσε

320
Φρανσίσκο Γκόγια
Ὁ γίγαντας,
περ. 1818
Ἀκουατίνα,
28,5 x 21 ἐκ.

τὴν ἐπίσημη τέχνη τῶν ἀκαδημιῶν καὶ δὲν δεχόταν τὰ κριτήριά της. Μερικοὶ νόμιζαν πὼς ἦταν ὀλότελα τρελός, ἄλλοι τὸν θεωροῦσαν ἕναν ἄκακο βλαμμένο, καὶ μόνο λίγοι ἀνάμεσα στοὺς συγχρόνους του πίστεψαν στὴν τέχνη του καὶ τὸν ἔσωσαν ἀπὸ τὴ λιμοκτονία. Ζοῦσε ἀπὸ τὴ χαρακτηριστικὴ, καὶ τὰ ἔργα του πότε τὰ προόριζε γιὰ τοὺς ἄλλους καὶ πότε τὰ χρησιμοποιοῦσε γιὰ νὰ εἰκονογραφεῖ τὰ ποιήματά του. Ἡ *Εἰκόνα* 321 εἶναι μιὰ εἰκονογράφηση γιὰ τὸ ποίημά του «Εὐρώπη, μιὰ προφητεία». Λένε πὼς ὁ Μπλέικ εἶδε τὴν αἰνιγματικὴ αὐτὴ μορφή ἑνὸς γέρου ποὺ μετρά τὴ γῆ μ' ἕνα διαβήτη, σὰν ὄραμα ποὺ πλανιόταν πάνω ἀπὸ τὸ κεφάλι του στὴν κορυφὴ μιᾶς σκάλας, σὲ μιὰ φτωχογειτονιά τοῦ Λονδίνου, ὅπου ζοῦσε. Ὑπάρχει ἕνα ἀπόσπασμα στὶς *Παροιμίες* τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, ὅπου ἡ Σοφία μιλάει καὶ λέει:

Κύριος ἔκτισέ με ἀρχὴν ὁδῶν αὐτοῦ εἰς ἔργα αὐτοῦ... πρὸ τοῦ ὅρη ἐδρασθῆναι, πρὸ δὲ πάντων βουνῶν, γεννᾷ με... ἡνίκα ἡτοίμαζε τὸν οὐρανόν, συμπαρήμην αὐτῷ, καὶ ὅτε ἀφώριζε τὸν ἑαυτοῦ θρόνον ἐπ' ἀνέμων. Καὶ ὡς ἰσχυρὰ ἐποίει τὰ ἄνω νέφη, καὶ ὡς ἀσφαλεῖς ἐτίθει πηγὰς τῆς ὑπ' οὐρανόν...

(*Παροιμιαὶ Η' 22-28*)*

Στὸ μεγαλόπρεπο αὐτὸ ὄραμα τοῦ Κυρίου, ποὺ τοποθετεῖ ἕνα διαβήτη στὸ πρόσωπο τῆς ἀβύσσου, ἔδωσε μορφή ὁ Μπλέικ. Σ' αὐτὴ τὴν εἰκονογράφηση τῆς Δημιουργίας, ὑπάρχει κάτι ἀπὸ τὴ μορφή τοῦ Θεοῦ τοῦ Μιχαηλάγγελου, *σελίδα* 312, *Εἰκόνα* 200. Ὁ Μπλέικ θαύμαζε πράγματι τὸν Μιχαηλάγγελο. Στὰ χέρια του ὅμως ἡ μορφή τοῦ Δημιουργοῦ ἔγινε ὄνειρική, φανταστική. Ὁ Μπλέικ ἐφεύρε μιὰ δική του μυθολογία, καὶ ἡ μορφή τοῦ ὁράματος δὲν ἦταν, γιὰ νὰ κυριολεκτήσουμε, ὁ Θεός, ἀλλὰ ἕνα πλάσμα τῆς φαντασίας του, ποὺ τὸ ἔλεγε Γιούριζεν. Ὁ Γιούριζεν ἦταν, κατὰ τὸν Μπλέικ, ὁ δημιουργὸς τοῦ κόσμου, ἐπειδὴ ὅμως πίστευε πὼς ὁ κόσμος ἦταν κακός, θεωροῦσε πὼς ὁ δημιουργὸς του ἦταν κακὸς δαίμονας. Ἀπὸ αὐτὴ τὴν ἔννοια πηγάζει ὁ μυστηριώδης, ἐφιαλτικὸς χαρακτήρας τοῦ ὁράματος, ὅπου ὁ διαβήτης μοιάζει μὲ κεραυνὸ σὲ σκοτεινὴ νύχτα καταιγίδας.

Ὁ Μπλέικ ζοῦσε τόσο πολὺ μέσα στὰ ὁράματά του, ὥστε ἀρνιόταν νὰ σχεδιάσει ἐκ τοῦ φυσικοῦ καὶ βασιζόταν ἀποκλειστικὰ στὴν ἐσωτερικὴ του ὄραση. Δὲν εἶναι δύσκολο νὰ βροῦμε λάθη στὸ σχέδιό του, ἂν ὅμως ἀντιμετωπίσουμε ἔτσι τὸ ἔργο του, δείχνουμε ὅτι δὲν ἔχουμε καταλάβει καθόλου τὸ νόημά του. Ὅπως οἱ καλλιτέχνες τοῦ Μεσαίωνα, ὁ Μπλέικ δὲν ἐνδιαφερόταν γιὰ τὴν ἀκρίβεια τῆς παράστασης, γιατί ἡ σημασία τῆς κάθε μορφῆς τῶν ὁνείρων του ἦταν τόσο ἔντονη γι' αὐτόν, ὥστε τὸ θέμα τῆς ἀπόλυτα σωστῆς ἀπόδοσης δὲν τὸν ἐνδιέφερε. Ἦταν ὁ πρῶτος καλλιτέχνης μετὰ τὴν Ἀναγέννηση ποὺ ἐπαναστάτησε μὲ τὸν συνειδητὸ αὐτὸ τρόπο ἐνάντια στὰ καθιερωμένα κριτήρια τῆς

321

Οὐίλλιαμ Μπλέικ
Ὁ Παλαιὸς
τῶν Ἡμερῶν,
1794

Ἀνάγλυφη
χαλκογραφία μὲ
νερομπογιά,
23,3 x 16,8 ἐκ.
Βρετανικὸ Μουσεῖο,
Λονδίνο

* Ὁ Κύριος μὲ ἔπλασε στὴν ἀρχὴ τοῦ δρόμου του πρὶν ἀπὸ τὰ πρῶτα του ἔργα... πρὶν θεμελιωθῶν τὰ βουνά, πρὶν νὰ βγοῦν στὴν ἐπιφάνεια τῆς γῆς οἱ λόφοι μὲ γέννησε... ὅταν ἡτοίμαζε τὸν οὐρανόν, ἤμουν ἐκεῖ· ὅταν ὁροθετοῦσε τὸ θρόνο του στοὺς ἀνέμους· ὅταν τοποθετοῦσε τὰ σύννεφα στὸν αἰθέρα· ὅταν στερέωνε τὶς πηγὰς τῆς ἀβύσσου.

παράδοσης, και καταλαβαίνουμε γιατί οί σύγχρονοί του τὸν θεωροῦσαν τόσο παράξενο. Πέρασε σχεδὸν ἕνας αἰώνας γιὰ ν' ἀναγνωριστεῖ γενικὰ σὰν μιὰ ἀπὸ τὶς πιὸ σημαντικὲς μορφές τῆς ἀγγλικῆς τέχνης.

Ἕνας τομέας τῆς τέχνης ὠφελήθηκε ἰδιαίτερα ἀπὸ τὴν ἐλευθερία ποὺ ἀπέκτησε ὁ καλλιτέχνης ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογή τοῦ θέματός του: ἡ ζωγραφικὴ τοῦ τοπίου. Ὡς τότε, τὴ θεωροῦσαν ἐλάσσονα κλάδο. Οἱ ζωγράφοι, εἰδικά, ποὺ ἐβγαζαν τὸ ψωμί τους ζωγραφίζοντας «ἀπόψεις» ἐξοχικῶν ἀρχοντικῶν, πάρκα ἢ γραφικὰ τοπία, δὲν θεωροῦνταν σοβαροὶ καλλιτέχνες. Ἡ στάση αὐτὴ ἄλλαξε κάπως μὲ τὴν ἐπικράτηση τοῦ ρομαντικοῦ πνεύματος στὸ τέλος τοῦ δέκατου ὀγδοοῦ αἰώνα, ὅταν μεγάλοι καλλιτέχνες ἀφιέρωσαν τὴ ζωὴ τους γιὰ νὰ δώσουν σὲ αὐτὸ τὸν τύπο τῆς ζωγραφικῆς καινούριο κύρος. Κι ἐδῶ ἡ παράδοση μποροῦσε νὰ εἶναι καὶ βοήθεια καὶ ἐμπόδιο, καὶ εἶναι συναρπαστικὸ νὰ δοῦμε πόσο διαφορετικὰ ἀντιμετώπισαν αὐτὸ τὸ θέμα δυὸ Ἀγγλοὶ τοπιογράφοι τῆς ἴδιας γενιᾶς, ὁ William Turner (1775-1851) καὶ ὁ John Constable (1776-1837). Ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς δύο αὐτοὺς ἀνθρώπους θυμίζει τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν Ρένουλντς καὶ τὸν Γκέινσμπορω, στὰ πενήντα ὅμως χρόνια ποὺ χωρίζουν τὶς γενιές τους, ἡ διαφορὰ στὶς θέσεις τῶν ἀντιπάλων ἐγινε πολὺ μεγαλύτερη. Ὁ Τέρνερ, ὅπως κι ὁ Ρένουλντς, ἦταν ἐξαιρετικὰ ἐπιτυχημένος καλλιτέχνης, καὶ τὰ ἔργα του συχνὰ προκαλοῦσαν αἴσθηση στὴ Βασιλικὴ Ἀκαδημία. Ὅπως καὶ τὸν Ρένουλντς, ἔτσι καὶ τὸν Τέρνερ τὸν βασάνιζε κυριολεκτικὰ τὸ πρόβλημα τῆς παράδοσης. Φιλοδοξία τῆς ζωῆς του ἦταν νὰ φτάσει, ἂν ὄχι νὰ ξεπεράσει, τὰ ξακουστὰ τοπία τοῦ Κλώντ Λορραίν, *σελίδα 396, Εἰκόνα 255*. Ὅταν κληροδότησε στὸ ἔθνος τὰ ἔργα καὶ τὰ σχέδιά του, ἐβαλε ὄρο ἀπαράβατο ὅτι ἕνα δικό του ἔργο, *Εἰκόνα 322*, θὰ εἶναι πάντα ἐκτεθειμένο πλάι σ' ἕνα ἔργο τοῦ Κλώντ



322
Τζόζεφ Μάλλορντ
Ουίλλιαμ Τέρνερ
Ἡ Διδὼ χτίζει
τὴν Καρχηδόνα,
1815

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
155,6 x 231,8 ἐκ.
Ἐθνικὴ
Πινακοθήκη,
Λονδίνο



323
Τζόζεφ Μάλλορντ
Ουίλλιαμ Τέρνερ
Ἀτμόπλοιο μέσα
σὲ χιονοθύελλα,
1842

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
91,5 x 122 ἐκ.
Τέτι Γκάλερυ,
Λονδίνο

Λορραίν. Ὁ Τέρνερ ἀδίκησε τὸ ταλέντο του ἐπιζητώντας αὐτὴ τὴ σύγκριση. Ἡ ὁμορφιὰ τῶν ἔργων τοῦ Κλώντ βασίζεται στὴν ἡρεμὴ ἀπλότητα καὶ τὴ γαλήνη τους, στὴ διαύγεια καὶ τὴν καθαρότητα τοῦ κόσμου τῶν ὀνείρων του καὶ στὴν ἀπουσία κάθε χτυπητοῦ ἐφέ. Κι ὁ Τέρνερ ὁραματιζόταν ἕναν κόσμο φανταστικό, γεμάτο φῶς κι ὁμορφιά, ἦταν ὅμως ἕνας κόσμος ὄχι γαλήνης, ἀλλὰ κίνησης, ἕνας κόσμος ποὺ δὲν εἶχε γιὰ γνώρισμα τὶς ἀπλές ἀρμονίες, ἀλλὰ τὶς λαμπρὲς φαντασμαγορίες μὲ τὰ ἐκτυφλωτικὰ τους χρώματα. Συσσώρευε στοὺς πίνακές του κάθε τέχνασμα ποὺ θὰ τοὺς ἔκανε πιὸ ἐντυπωσιακοὺς καὶ πιὸ δραματικούς, καὶ ἂν ἦταν κανένας καλλιτέχνης μὲ λιγότερο ταλέντο, ἢ ἐπιθυμία του νὰ κάνει ἐντύπωση στὸ κοινὸ θὰ μπορούσε νὰ εἶναι ὀλέθρια. Ἦταν ὅμως τόσο ὑπέρροχος σκηνοθέτης, δούλευε μὲ τόσο κέφι κι ἐπιδεξιότητα, ποὺ ὅλα τὰ βγαζε πέρα, καὶ τὰ καλύτερα ἔργα του μᾶς δίνουν πραγματικὰ μιὰ σύλληψη τοῦ μεγαλείου τῆς φύσης στὴν πιὸ ρομαντικὴ καὶ θεσπέσια μορφή της. Ἡ *Εἰκόνα 323* δείχνει ἕναν ἀπὸ τοὺς πιὸ τολμηροὺς πίνακες τοῦ Τέρνερ — ἕνα ἀτμόπλοιο μὲς στὴ χιονοθύελλα. Ἄν συγκρίνουμε αὐτὴ τὴ στροβιλιζόμενη σύνθεση μὲ τὴ θαλασσογραφία τοῦ ντὲ Φλίγκερ, *σελίδα 418, Εἰκόνα 271*, θὰ καταλάβουμε τὸ μέτρο τῆς τόλμης τοῦ Τέρνερ. Ὁ Ὁλλανδὸς καλλιτέχνης τοῦ δέκατου ἑβδομοῦ αἰώνα δὲν εἶχε ζωγραφίσει μόνον ὅ,τι εἶδε μὲ τὴν πρώτη ματιά, ἀλλὰ, ὡς ἕνα σημεῖο, καὶ



324

Τζών Κόνσταμπλ
Σπουδή με καρμους
δέντρων,
περ. 1821

Λάδι πάνω σε χαρτί,
24,8 x 29,2 εκ.
Μουσείο Βικτωρίας
και Άλβέρτου,
Λονδίνο

Ό,τι ήξερε πώς υπάρχει. Ήξερε πώς ήταν καμωμένο ένα καράβι, πώς ήταν τα πανιά του, και με βάση τα έργα του, θα μπορούσαμε ίσως να ξαναφτιάξουμε αυτά τα πλοία. Κανένας δεν θα μπορούσε να ξαναφτιάξει ένα ατμόπλοιο του δέκατου ένατου αιώνα από τη θαλασσογραφία του Τέρνερ. Μας δίνει μόνο την εντύπωση του σκοτεινού σκάφους, της σημαίας που κυματίζει θαρραλέα στον ιστό —μιας μάχης με το μαινόμενο πέλαγος και με την απειλητική καταιγίδα. Νιώθουμε σχεδόν την όρμη του ανέμου, τη δίνη των κυμάτων. Δεν έχουμε καιρό ν' ασχοληθούμε με λεπτομέρειες. Τis καταπίνει το εκτυφλωτικό φως και οι μαύροι ίσκιος των σύννεφων της καταιγίδας. Δεν ξέρω αν μια χιονοθύελλα στο πέλαγος είναι πραγματικά έτσι. Ξέρω όμως πώς όταν διαβάζουμε ένα ποίημα ρομαντικό, ή όταν ακούμε ρομαντική μουσική, μια τέτοια καταιγίδα τρομαχτική και συγκλονιστική φανταζόμαστε. Στον Τέρνερ ή φύση πάντα καθρεφτίζει κι εκφράζει τα συναισθήματα του ανθρώπου. Αισθανόμαστε μικροί κι αδύναμοι μπροστά στις δυνάμεις που δεν μπορούμε να δαμάσουμε, και θαυμάζουμε τον καλλιτέχνη που εξουσίαζε τα στοιχεία της φύσης.

Οι ιδέες του Κόνσταμπλ ήταν πολύ διαφορετικές. Γι' αυτόν, η παράδοση με την οποία ο Τέρνερ ήθελε να συναγωνιστεί και να την ξεπεράσει δεν ήταν παρά ένας μπελάς. Όχι πώς δεν θαύμαζε τους παλαιούς μεγάλους δασκάλους. Ήθελε όμως να ζωγραφίζει τον κόσμο όπως τον έβλεπε με τα δικά του μάτια, και όχι με τα μάτια του Κλώντ Λορραίν. Μπορούμε να πούμε πώς συνέχισε από εκεί που είχε σταματήσει ο Γκέινσμπορω, σελίδα 470, Εικόνα 307. Άλλα ό

Γκέινσμπορω διάλεγε ακόμη θέματα που ήταν «γραφικά» με τα κριτήρια της παράδοσης. Έβλεπε ακόμη τη φύση σαν ένα ευχάριστο σκηνικό για σκηνές ειδυλλιακές. Ο Κόνσταμπλ θεωρούσε όλες αυτές τις ιδέες περιττές. Τον ενδιέφερε μόνον η αλήθεια. «Υπάρχει αρκετός χώρος για έναν ζωγράφο της φύσης», έγραφε σ' ένα φίλο του το 1802. «Το μεγάλο ελάττωμα σήμερα είναι ή *bravura*, ή προσπάθεια να κάνει ο καλλιτέχνης κάτι πέρα από την αλήθεια.» Οι τοπιογράφοι της μόδας, που έπαιρναν ακόμη τον Κλώντ για πρότυπο, είχαν βρει μερικά εύκολα τεχνάσματα με τα οποία κάθε έρασιτέχνης μπορούσε να συνθέσει μια αποτελεσματική κι ευχάριστη εικόνα. Ένα έντυπωσιακό δέντρο στο πρώτο πλάνο χρησίμευε για αντίθεση στη μακρινή θέα που άνοιγε στο κέντρο της σύνθεσης. Η χρήση των χρωμάτων ήταν σοφά υπολογισμένη. Θερμά χρώματα, κατά προτίμηση καστανό και χρυσοί τόνοι, για το πρώτο πλάνο. Το φόντο έπρεπε να έχει άχνες μπλε αποχρώσεις. Υπήρχαν συνταγές για να ζωγραφίζεις τα σύννεφα, και ειδικά τεχνάσματα για να απομιμείσαι τη φλούδα των γέρικων βελανιδιών. Ο Κόνσταμπλ περιφρόνησε όλα αυτά τα κλισέ. Λένε πως κάποιος φίλος τον επέκρινε επειδή δεν έδωσε στο πρώτο πλάνο του πίνακά του τους απαιτούμενους απαλούς καστανούς τόνους παλιού βιολίου, και πως τότε ο Κόνσταμπλ πήρε ένα βιολί και το έβαλε πάνω στη χλόη, για να δείξει στο φίλο του τη δυσαρμονία ανάμεσα στο χλωρό πράσινο, όπως το βλέπουμε, και στους θερμούς τόνους που απαιτούσε ή συμβατικότητα. Ο Κόνσταμπλ

325

Τζών Κόνσταμπλ
Το κάρο του σανού,
περ. 1821

Λάδι πάνω σε
μουσαμά,
130,2 x 185,4 εκ.
Εθνική
Πινακοθήκη,
Λονδίνο





ὅμως δὲν ἐπιδίωκε νὰ ἐντυπωσιάσει μὲ τολμηρὲς καινοτομίες. Τὸ μόνο πὺν ἤθελε εἶναι νὰ μένει πιστὸς στὴ δική του ὕραση. Πήγαινε στὴν ἐξοχή καὶ σχεδίαζε τοπία ἐκ τοῦ φυσικοῦ, πὺν τὰ ἐπεξεργαζόταν ἀργότερα στὸ ἐργαστήρι του. Τὰ σχέδιά του, *Εἰκόνα 324*, εἶναι συχνὰ πιὸ τολμηρὰ ἀπὸ τὰ τελειωμένα του ἔργα, τὸ κοινὸ ὅμως δὲν ἦταν ἀκόμη ἔτοιμο νὰ δεχτεῖ τὴν καταγραφὴ μιᾶς γρήγορης ἐντύπωσης σὰν ἔργο ἄξιο νὰ ἐκτεθεῖ. Καὶ οὕτως ἡ ἄλλως, τὰ ἔργα του δημιούργησαν ἀμηχανία ὅταν τὰ ἔδειξε στὸ κοινὸ γιὰ πρώτη φορὰ. Ἡ *Εἰκόνα 325* δείχνει τὸ ἔργο πὺν ἔκανε τὸν Κόνσταμπλ διάσημο στὸ Παρίσι, ὅπου τὸ ἔστειλε τὸ 1824. Παριστάνει μιὰ ἀπλὴ ἀγροτικὴ σκηνή, ἕνα κάρο τοῦ σανοῦ πὺν διασχίζει ἕνα ποτάμι. Πρέπει ν' ἀφήσουμε ἐλεύθερο τὸν ἑαυτὸ μας νὰ κοιτάξει τὴν εἰκόνα, νὰ παρακολουθήσουμε στὸ φόντο τὸ φῶς τοῦ ἡλίου πὺν ἀπλώνεται στὰ λιβάδια, νὰ δοῦμε τὰ σύννεφα νὰ περνοῦν· πρέπει ν' ἀκολουθήσουμε τὸ ποτάμι πὺν τρέχει, νὰ σταματήσουμε στὸ μύλο, πὺν εἶναι ζωγραφισμένος μὲ τόση αὐτοσυγκράτηση καὶ ἀπλότητα, γιὰ νὰ καταλάβουμε τὴν ἀπόλυτη εἰλικρίνεια τοῦ καλλιτέχνη, τὴν ἄρνησή του νὰ ἐντυπωσιάσει περισσότερο ἀπὸ τὴ φύση, καὶ τὴν τέλεια ἔλλειψη κάθε πόζας καὶ ἐκζήτησης.

326

Κάσπαρ Ντάβιντ
Φρήντριχ
*Τοπία στὰ βουνὰ
τῆς Σιλεσίας,*
περ. 1815-20

Λάδι πάνω σὲ
μουσαμά,
54,9 x 70,3 ἐκ.
Νέα Πινακοθήκη,
Μόναχο

Ἡ ρήξη μὲ τὴν παράδοση κληροδότησε στοὺς καλλιτέχνες τοὺς δυὸ ἐκφραστικούς τρόπους πὺν ἐνσαρκώνονταν στὸν Τέρνερ καὶ τὸν Κόνσταμπλ. Μποροῦσαν νὰ γίνουν ποιητὲς τῆς εἰκόνας καὶ νὰ ἐπιδιώξουν συγκινητικὲς καὶ δραματικὲς ἐντυπώσεις, ἢ μποροῦσαν ν' ἀκολουθήσουν τὸν ἄλλο δρόμο, νὰ συγκεντρωθοῦν στὸ θέμα πὺν ἦταν μπροστά τους καὶ νὰ τὸ διερευνήσουν μὲ ὅλη τὴν ἐπιμονή καὶ τὴν τιμιότητα πὺν διέθεταν. Ὑπῆρξαν ἀναμφισβήτητα μεγάλοι καλλιτέχνες ἀνάμεσα στοὺς ρομαντικούς ζωγράφους τῆς Εὐρώπης, ὅπως ὁ σύγχρονος τοῦ Τέρνερ Γερμανὸς Caspar David Friedrich (1774-1840), πὺν τὰ τοπία του ἀντανακλοῦν τὴ διάθεση τῆς ρομαντικῆς λυρικῆς ποίησης τῆς ἐποχῆς, ὅπως τὴ γνωρίζουμε κυρίως ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Σοῦπερτ. Τὸ γυμνὸ ὄρεινὸ τοπίο του, *Εἰκόνα 326*, ἴσως μᾶς θυμίζει καὶ τὸ πνεῦμα τῆς κινέζικης τοπιογραφίας, *σελίδα 153*, *Εἰκόνα 98*, πὺν βρίσκεται κι αὐτὴ τόσο κοντὰ στὴν ποιητικὴ ἰδέα. Ὅσο ὅμως καὶ νὰ ἄξιζαν τὴ μεγάλη ἐπιτυχία πὺν εἶχαν στὸ κοινὸ μερικοὶ ἀπὸ τοὺς ρομαντικούς ζωγράφους στὴν ἐποχή τους, πιστεύω ὅτι ἐκεῖνοι πὺν ἀκολούθησαν τὸ δρόμο τοῦ Κόνσταμπλ, προσπαθώντας νὰ διερευνήσουν τὸν ὁρατὸ κόσμο ἀντὶ νὰ ὑποβάλουν ποιητικὲς διαθέσεις, πέτυχαν κάτι πὺν εἶχε μιὰ διαρκέστερη σημασία.

Ὁ νέος ρόλος
τῶν «ἐπισήμων
ἐκθέσεων»:
*Ὁ Κάρολος Ι' τῆς
Γαλλίας ἀπονέμει
παράσημα στὸ
Σαλὸν τοῦ Παρισιοῦ
τοῦ 1824,*
1825-7

Ἔργο τοῦ
François-Joseph
Heim· λάδι πάνω
σὲ μουσαμά,
173 x 256 ἐκ.
Λοῦβρο, Παρίσι

