

ΑΓΓΕΛΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΗ  
ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ, ΜΕ-  
ΣΑΙΩΝΑΣ, ΑΝΑ-  
ΓΕΝΝΗΣΗ, ΑΝΤΙ-  
ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ,  
ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΔΙΑ-  
ΦΩΤΙΣΜΟΥ, ΣΥΓ-  
ΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

ΑΘΗΝΑ 1943

ΗΚΗ  
ΕΙΟΥ  
ΤΟΣ  
Α.Π.Θ. ΑΤΟΣ  
ΓΗ  
ΗΣ ΗΣ

VIII 40



ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ  
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΤΕΧΝΩΝ  
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κωδ. \_\_\_\_\_



ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΗ  
ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

## ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΙΔΙΟΥ

ΤΟ ΕΙΚΟΣΙΕΝΑ ΣΤΗ ΛΑΪΚΗ ΖΩΓΡΑΦΙΚΗ ΤΟΥ . . . . .	1940
LA PEINTURE RELIGIEUSE DANS LES ILES IONIENNES PENDANT LE XVIII <sup>e</sup> SIÈCLE. . . . .	1939
LA SIGNIFICATION DE L'ŒUVRE DE PANAYOTIS ZOGRAPHOS DANS LA PEINTURE GRECQUE DU XIX <sup>e</sup> SIÈCLE . . . . .	1939
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΤΕΧΝΗ . . . . .	1936
Ο ΓΚΡΕΚΟ ΚΑΙ Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ . . . . .	1931

11  
5300  
.P63  
1943  
c.2

01211/προ



ΑΓΓΕΛΟΥ Γ. ΠΡΟΚΟΠΙΟΥ

H. A. 14

ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ  
ΣΤΗ  
ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ, ΜΕ-  
ΣΑΙΩΝΑΣ, ΑΝΑ-  
ΓΕΝΝΗΣΗ, ΑΝΤΙ-  
ΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ,  
ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΔΙΑ-  
ΦΩΤΙΣΜΟΥ, ΣΥΓ-  
ΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

ΑΘΗΝΑ 1943

Βιβλιοθήκη  
ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ  
ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ  
ΤΕΧΝΩΝ  
Α.Π.Θ.  
κωδ.....05377

0640008478



Ἡ πραγματεία αὐτή ἐκφωνήθηκε, περιληπτικά, σὸν ἐναρκτήριο μάθημα ἀπὸ τὴν ἔδρα τῆς Γενικῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης τῆς Ἀνωτάτης Σχολῆς Ἀρχιτεκτόνων τοῦ Ἐθνικοῦ Μετσοβίου Πολυτεχνείου, στίς 25 Ὀκτωβρίου 1940.

Τρία εἶναι κυρίως τὰ θέματά της :

1<sup>ο</sup> Ποιῆς εἶναι οἱ οὐσιώδεις γραμμὲς τῶν θεωρητικῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴν Τέχνη, πὸν παρουσιάστηκαν ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς τις ἡμέρες μας ;

2<sup>ο</sup> Ἀνάμεσα στίς ἀντιλήψεις αὐτές, πὸν ἢ καθεμιὰ φαίνεται ν' ἀκολουθῆ δικό της ἀνεξάρτητο δρόμο, ὑπάρχει μιὰ συνέχεια λογική ;

3<sup>ο</sup> Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση τῶν ἀντιλήψεων αὐτῶν μὲ τις ἰδεολογικὲς συλλήψεις τῆς ἐποχῆς τους ;

Λόγοι εὐγνωμοσύνης μοῦ ὑπαγορεύουν ν' ἀφιερῶσω τὸ βιβλίο αὐτὸ στὴ γυναίκα μου. Εἶναι μιὰ ἐλάχιστη ἀνταπόδοση γιὰ τὴ συμβολή της στὸ ἔργο μου.



## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

	<i>Σελίδα</i>
<i>Πρόλογος</i> . . . . .	7
<b>ΕΙΣΑΓΩΓΗ</b> . . . . .	11
<b>I. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ</b>	
1. Γιατί καθυστέρησε ή ανάπτυξη της θεωρίας της τέχνης στην ἀρχαιότητα . . . . .	12
2. Πλάτων . . . . .	15
3. Ἀριστοτέλης . . . . .	17
4. Βιτρούβιος . . . . .	18
<b>II. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ</b>	
1. Πλωτίνος, Ἅγιος Αὐγουστίνος . . . . .	21
2. Ἀριθμοσοφία καὶ Συμβολισμὸς . . . . .	22
3. Εἰκονογραφικὰ καὶ τεχνολογικὰ ἐγχειρίδια· Θεόφιλος ὁ πρεσβύ- τερος, Διονύσιος ἀπὸ τὰ Φουρνὰ τῶν Ἀγράφων . . . . .	24
4. Ἡ ἰδέα τῆς Ἱστορίας . . . . .	26
5. Ἡ ἰδέα τῆς Ἀνθρωπότητας . . . . .	28
6. Ἡ ἀνύψωση τῶν Τεχνῶν . . . . .	29
<b>III. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ - ΑΝΤΙΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ</b>	
1. Ἡ μεταβολὴ τοῦ πνευματικοῦ κλίματος . . . . .	32
2. Leonardo da Vinci . . . . .	33
3. Οἱ θεωρίες τῆς Ἀναγέννησης στὴ νέα ἑλληνικὴ γλώσσα . . . . .	35
4. Lorenzo Ghiberti, Giorgio Vasari . . . . .	36
5. G. Paleotti . . . . .	36
6. Manierismus . . . . .	37
<b>V. Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ</b>	
1. Ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης . . . . .	39
2. Shaftesbury . . . . .	40
3. Winckelmann καὶ ἡ κλασικὴ Ἀρχαιολογία . . . . .	40
4. Kant . . . . .	43
5. Ὁ ἀντίλογος τῆς γαλλικῆς κριτικῆς: Dubos, Diderot, Voltaire, Condillac . . . . .	45

α) Τὸ ὄρατο ἀπευθύνεται στὰ πάθη καὶ στὸ συμφέρον . . . . .	45
β) Τὸ ὄρατο εἶναι σχετικὸ . . . . .	45
γ) Τὸ χρῆσιμο συμβιβάζεται μετὰ τὸ ὄρατο . . . . .	46

## V. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

1. Ἡ ἰδέα τῆς Προόδου . . . . .	47
2. Ἡ ἰδέα τῶν Τριῶν Σταδίων καὶ ἡ Χριστιανικὴ Ἀρχαιολογία . . . . .	48
3. Ἡ ἰδέα τῆς Ἐξέλιξης . . . . .	50
α) Hegel καὶ ἡ Γενικὴ Ἱστορία τῆς Τέχνης . . . . .	50
β) Auguste Comte . . . . .	53
4. Ἡ ἰδέα τοῦ Περιβάλλοντος . . . . .	54
α) Hippolyte Taine . . . . .	55
β) Οἱ θεωρητικοὶ τοῦ οἰκονομικοῦ περιβάλλοντος . . . . .	56
γ) Ἡ οἰκονομικὴ αἰτιοκρατία σάν μέθοδος τῆς Προϊστορικῆς Ἀρχαιολογίας . . . . .	57
δ) Émile Durkheim . . . . .	59
5. Ἡ ἰδέα τῆς Μορφῆς στὴ Γαλλία . . . . .	60
α) Henri Focillon . . . . .	60
β) Louis Hourticq . . . . .	62
6. Ἡ ἰδέα τῆς Μορφῆς στὴ Γερμανία . . . . .	63
α) Herbart, Zimmermann, Riegl . . . . .	63
β) H. Wölfflin . . . . .	65
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ . . . . .	 68
Βιβλιογραφικὲς παραπομπές . . . . .	71
Προέλευση τῶν εἰκόνων . . . . .	75
Εὑρετήριο Ὄνομάτων . . . . .	77

## ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Ἡ Γενικὴ Ἱστορία τῆς Τέχνης διαμορφώθηκε σὲ ἰδιαιτέρο γραμματολογικὸ εἶδος μόνις κατὰ τὸ ΙΘ' αἰῶνα. Ὡς τότε οἱ γνώσεις γιὰ τὴν τέχνη δὲν ἦταν ἱστορικῆς. Εἶχαν περισσότερο δεοντολογικὸ καὶ ἀνεκδοτολογικὸ χαρακτῆρα.

Δὲν ἦταν καὶ ἀπλὸ τὸ ἔργο τῆς κατεργασίας μιᾶς νέας ἐπιστήμης, ποὺ σκοπὸς τῆς θὰ εἶχε νὰ περιγράψῃ τὰ μνημεῖα τῆς ζωγραφικῆς, γλυπτικῆς καὶ ἀρχιτεκτονικῆς, στὰ ὅποια ὁ ἄνθρωπος ἀποτύπωνε στοὺς αἰῶνες τὰ συναισθήματα καὶ τὶς ἰδέες του. Ἐπρεπε πρῶτα ἡ σκέψῃ νὰ συγκεντρωθῇ στὸ ἔργο τέχνης, νὰ τὸ συλλάβῃ στὴ δική του ὑπόσταση, στὴν κίνησή του μέσα στὸ χρόνο, καὶ ὕστερα στὶς σχέσεις του μὲ τ' ἄλλα γεγονότα τοῦ κοινωνικοῦ βίου. Ἀλλὰ γιὰ νὰ προχωρήσῃ ἡ θεωρία τῆς τέχνης στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔπρεπε νὰ περάσῃ προηγουμένως ἀπὸ τὰ στάδια τῶν ἐννοιῶν τῆς Τέχνης, τῆς Ἱστορίας, τῆς Ἀνθρωπότητος, τῆς Προόδου, τῆς Ἐξέλιξης, τοῦ Περιβάλλοντος, τῆς Μορφῆς. Δίχως τὶς ἐννοίες αὐτὲς ἡ σύνθεσις τῆς ἐπιστήμης τῆς Γενικῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης στὶς ἡμέρες μας δὲν θὰ ἦταν δυνατὴ.

Ὅσο ἀπλὸ καὶ ἂν φαίνεται σήμερον τὸ πραγματοποιημένον αὐτὸ ἔργο τόσο ἡ προετοιμασία του στάθηκε ἐπίπονη. Μόνις στοὺς κλασσικοὺς χρόνους τῆς Ἑλλάδος ἔγινε δυνατὴ ἡ ἀνάπτυξις ἑνὸς θεωρητικοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴν τέχνη. Χρειαστήκαν εἰκοσιτέσσερις ἀκόμη αἰῶνες γιὰ ν' ἀποκρυσταλλωθῇ τὸ γενικὸ αὐτὸ θεωρητικὸ ἐνδιαφέρον σὲ μιὰ σαφῆ ἱστορικὴ κατεύθυνση.

# Ι. ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

## 1. ΓΙΑΤΙ ΚΑΘΥΣΤΕΡΗΣΕ Η ΑΝΑΠΤΥΞΗ ΤΗΣ ΘΕΩΡΙΑΣ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ ΣΤΗΝ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑ

Ἡ καθυστέρηση στὴν ἀνάπτυξη τῆς θεωρίας τῆς τέχνης κατὰ τὴν ἀρχαιότητα ὀφείλεται στὴν κοινωνικὴ τῆς ὀργάνωση.

Τὸ καθεστὼς τῆς δουλείας εἶχε διαμορφώσει μιὰ κοινωνικὴ ἱεραρχία ποῦ ἡ κορυφὴ τῆς, ἀφοσιωμένη ἀποκλειστικὰ στὰ γράμματα, εἶχε διακόψει κάθε δεσμὸ μὲ τὶς τέχνες, στὴν πλατιὰ σημασία τοῦ ὄρου. Ἡ πνευματικὴ ἐκείνη ἀριστοκρατία περιφρονοῦσε τὴν ἐργασία τῶν χειρῶν, τὴ θεωροῦσε βάνουση, καὶ τὴν ἀσκῆσίν τῆς ὄνειδος γιὰ τοὺς ἐλεύθερους πολίτες. *Αἴ τε γὰρ τέχναι*—ἔλεγε ὁ Πλάτων—*βάνουσοί που ἔδοξαν εἶναι*<sup>1</sup>. *Βανουσία δὲ καὶ χειροτεχνία διὰ τί, οἷεν, ὄνειδος φέρει*<sup>2</sup>. Καὶ ὁ Ἀριστοτέλης συμπληρώνει στὰ Πολιτικά του: *Ἡ δὲ βελίσιτη πόλις οὐ ποιήσει βάνουσον πολίτην*<sup>3</sup>. *Οὐ γὰρ ἐπιτηδεῦσαι τὰ τῆς ἀρετῆς ζῶντα βίον βάνουσον ἢ θητικόν*<sup>4</sup>.

Κατὰ τοὺς κλασικοὺς ἑλληνικοὺς χρόνους οἱ τέχνες πῆραν μιὰ θέση πρωτεύουσα. Ὑστερα ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Ε' καὶ Δ' αἰῶνα στοὺς Δελφούς, στὴν Ὀλυμπία, στὴν Ἀθήνα, ὁ καλλιτέχνης ὑψώθηκε σὲ λαϊκὸ ἥρωα. Τὰ ὀνόματα τοῦ Φειδία, τοῦ Πολύκλειτου, τοῦ Λύσιππου δὲν ἦταν εὐκόλο νὰ τὰ προσπεροῦν οἱ φιλόσοφοι τῆς σχολῆς τοῦ Πλάτωνος ἀδιάφοροι, ὅπως ἄλλοτε τὰ ἔργα τοῦ ἀνώνυμου πλήθους τῶν τεχνιτῶν καὶ τῶν δούλων. Τὸ ἔργο τέχνης δὲν ἦταν ἄλλωστε ἀπρόσωπο τώρα. Οἱ μεγάλες ἐκεῖνες μορφές τῶν ἀρχιτεκτόνων, τῶν γλυπτῶν καὶ τῶν ζωγράφων, ποῦ ξεπήδησαν ἀπὸ τὰ στρώματα τῆς μαστοριᾶς, ἔδιναν στὸ ἔργο τους προσωπικὴ σφραγίδα καὶ ὑποστήριζαν τὶς καλλιτεχνικὲς τοὺς ἀρχές σὲ γραπτὰ θεωρητικὰ συστήματα.

Ὁ Πολύκλειτος λ.χ. παρουσίασε σύγγραμμα γιὰ τὶς ἀναλογίες τοῦ σώματος, στὴ γλυπτικὴ, γνωστὸ μὲ τ' ὄνομα *Κανόν*, ποῦ τὶς ἀρχές του ἐφάρμοσε ὑποδειγματικὰ στὸ γλυπτικὸ του ἔργο *Δορυφόρος*, ποῦ ὀνόμασαν καὶ αὐτὸ ἐπίσης *Κανόνα* (*Εἰκ.* 1).

Ὁ Λύσιππος ἀναθεώρησε ἀργότερα τὸν κανόνα τοῦ Πολύκλειτου

γιατὶ τὸν εὔρισκε βαρὺ καὶ δίχως  
χάρη γιὰ τ' ἀνθρώπινα σώματα  
(*Εἰκ. 2*).

Γιὰ τὴ γλυπτικὴ ἔγραψαν ἐπί-  
σης ὁ Ξενοκράτης, ὁ Μέναιχμος, ὁ  
Ἀντίγονος, ὁ Δοῦρος, ὁ Σιλανίων,  
ὅπως μᾶς πληροφορεῖ ὁ Πλίνιος<sup>5</sup>.

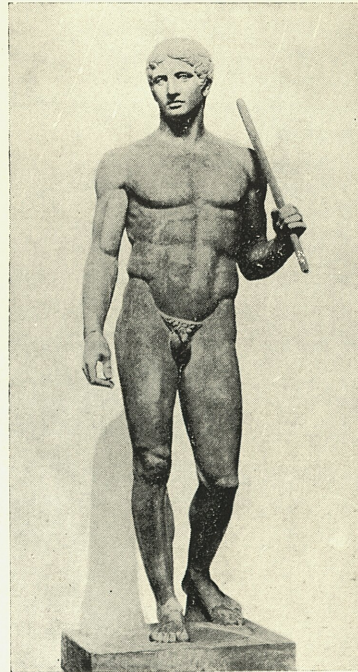
Γιὰ τὴ ζωγραφικὴ ἔγραψε δο-  
κίμια ὁ Ἀγάθαρχος, ὁ Δημόκρι-  
τος, ὁ Ἀναξαγόρας, γιὰ νὰ τὴν  
πλουτίσουν μάλιστα μὲ τὸ στοιχεῖο  
τῆς προοπτικῆς, ὅπως μαρτυρεῖ ὁ  
Βιτρούβιος<sup>6</sup>.

Τὴ στροφὴ τῆς τέχνης, στὴν  
Ἑλλάδα, πρὸς μορφῆς ἀτομικῆς ἔκ-  
φρασης τὴ συνόδευσε ἔτσι ἓνα ρεῦ-  
μα φιλολογίας γιὰ τὰ καλλιτεχνικὰ  
ζητήματα. Ὅσο τὸ ἔργο τέχνης ἦ-  
ταν ἀκόμη πιστὸ σύμβολο τῶν θρη-  
σκευτικῶν ἰδανικῶν τῆς πολιτείας,  
δὲν ὑπῆρχε ἀνάγκη ἰδιαίτερου ἀπο-  
λογισμοῦ τῶν δημιουργῶν του. Ἀ-

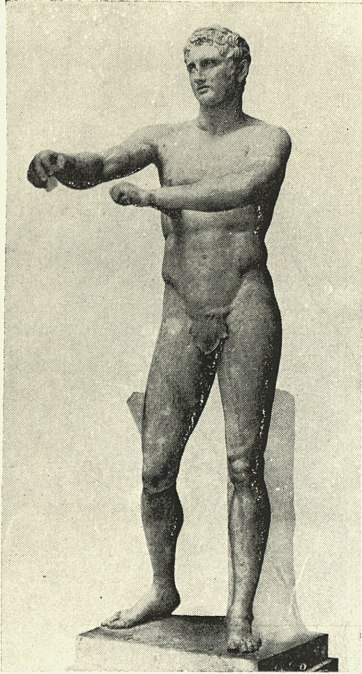
πρόσωπο καὶ καθολικό, ἀποτελοῦσε τὸν καθρέφτη τοῦ ὁμαδικοῦ πνεύ-  
ματος, καὶ ὁ λαὸς ἐπικοινωνοῦσε ἅμεσα μαζί του. Τώρα ὁμως, πού τὸ  
ἀτομικὸ ἰδανικὸ πῆρε τὴ θέση πού εἶχε ἄλλοτε τὸ ἄστυ στὴν τέχνη,  
τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο ἔπρεπε νὰ συμπληρωθῆ ἀπὸ τὸ δημιουργό του  
μὲ μιὰ ἐξήγηση πρὸς τὸ κοινό. Γι' αὐτὸ ἡ φιλολογικὴ ἐκείνη κίνηση  
γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη ἀντιπροσωπεύτηκε στὴν ἀρχὴ ἀπὸ τοὺς ἴδιους  
τοὺς καλλιτέχνες. Στὸν Πλάτωνα ἔλαχε ὁ κλῆρος ν' ἀντιπροσωπεύση  
καὶ τὴ φιλοσοφία ἀπέναντι στοὺς τεχνίτες, τὰ νέα αὐτὰ κοινωνικὰ στοι-  
χεῖα πού διεκδικοῦσαν στὶς ἡμέρες του τὶς πιὸ ὑψηλές βαθμίδες τῆς  
κοινωνικῆς ἱεραρχίας.

Ἡ πρώτη θεωρητικὴ κίνηση γύρω ἀπὸ τὴν τέχνη παρουσιάστηκε  
ἔτσι στὴν Ἑλλάδα σὰν μιὰ διαμάχη τῆς ἰδεοκρατικῆς φιλοσοφίας πρὸς  
τοὺς τεχνίτες πού, ὅπως μᾶς ἐκμυστηρεῖται ὁ ἴδιος ὁ Πλάτων στὸ τε-  
λευταῖο κεφάλαιο τῆς *Πολιτείας*<sup>7</sup> του, χρόνια τώρα ζητοῦσαν τὴν εὐ-  
καιρίαν νὰ κανονίσουν τὶς διαφορῆς τους.

Ἐνας ἄλλος λόγος πού ἐξηγεῖ τὴν καθυστέρηση τῆς θεωρίας τῆς  
τέχνης στὴν ἀρχαιότητα εἶναι ἡ θρησκευτικὴ τῆς λειτουργία. Ἡ Αἴ-  
γυπτος, ἡ Ἀσία, ἡ Κρήτη, ἡ Ἑλλάδα, ἴσαμε τὸν Δ' αἰῶνα, καὶ ὕστερα



1. Πολύκλειτος.



2. Λύσιππος.

τὸ Βυζάντιο καὶ ἡ μεσαιωνικὴ Εὐρώπη δὲ γνώρισαν ἄλλη τέχνη ἐκτὸς ἀπὸ τῆ θρησκευτικῆ. Ἀρχιτεκτονικὴ, γλυπτικὴ, ζωγραφικὴ ἐξυπηρετοῦσαν ἀποκλειστικὰ λατρευτικὰς ἀνάγκας. Ὁ ταυτισμὸς τέχνης καὶ λατρείας ἦταν ἀπόλυτος. Ἡ συνείδηση δὲ μπορούσε νὰ ξεχωρίσῃ τὴ μορφή ἑνὸς ἔργου τέχνης ἀπὸ τὸ περιεχόμενό του, τὴν τεχνικὴ διατύπωσή του ἀπὸ τὸ θέμα του. Καὶ τὰ δύο, σὲ μιὰ ἀδιαχώριστη ἐνότητα, μιλοῦσαν ἅμεσα στὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα τοῦ κοινοῦ. Ἡ εἰκόνα ἦταν ταυτόσημη μὲ τὸ θεῖο. Τὸ πλῆθος δὲ μπορούσε νὰ σκέπτεται τὸ συμβολισμό της. Πίστευε ἀπ' εὐθείας σ' αὐτὴ τὴν ἴδια, στὴ δύναμη καὶ στὴ μαγεία της. Μὲ αὐτοὺς τοὺς ὅρους μιὰ νέα θεωρία τέχνης ἦταν οὐσιαστικὰ μιὰ θεωρία νέου δόγματος. Ἐνας διαχωρισμὸς καὶ

μιὰ θεώρηση μὲ διαφορετικὰ κριτήρια ἀποτελοῦσε προσβολὴ κατὰ τοῦ θρησκευτικοῦ συναισθήματος τῆς φυλῆς, καὶ μιὰ τέτοια αὐθάδεια μόνον στὴν ἐποχὴ τοῦ Ἀλκιβιάδου μπόρεσε ν' ἀνεχθῆ τὸ ἄστυ. Ἀλλὰ τότε τὸ θρησκευτικὸ συναίσθημα εἶχε καταπέσει. Οἱ δεσμοὶ τῆς τέχνης μὲ τὴ θρησκεία καὶ τὴν πολιτεία εἶχαν κλονισθῆ. Γιὰ πρώτη φορὰ στὴν ἱστορία τοῦ ἀρχαίου κόσμου ὁ καλλιτέχνης εἶχε ἀποσπασθῆ ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ ἱερατείου. Τὰ μεγάλα θρησκευτικὰ προγράμματα, ποὺ ὑπαγόρευαν ἄλλοτε οἱ ἱερεῖς στοὺς τεχνίτες γιὰ τὴ διακόσμηση τῶν ναῶν, ἔδιναν τώρα τὴ θέση τους στὰ ἐλεύθερα κοσμικὰ θέματα. Ὁ Πολύκλειτος, ὁ Μύρων προτιμοῦσαν τοὺς ἀθλητὲς ἀπὸ τοὺς θεοὺς. Ὁ Ἀπελλῆς εἶχε γίνει αὐλικὸς ζωγράφος καὶ ὁ Λύσιππος ἔγλυφε συχνὰ τὶς προσωπογραφίες τοῦ Ἀλεξάνδρου.

Τὸ κριτικὸ πνεῦμα συναντοῦσε τώρα μιὰ τέχνη γιὰ τὸ ἄτομο, ὄχι γιὰ τὸ ἄστυ, μιὰ τέχνη βέβηλη στὸ πνεῦμα καὶ στὸ θέμα, ὄχι πιά μυστηριακὴ. Καὶ ἡ πρώτη θεωρητικὴ κίνηση στὴν Ἑλλάδα, στὸν Δ' π.Χ. αἰῶνα, πῆρε κατ' ἀνάγκη κριτικὸ χαρακτῆρα.

## 2. ΠΛΑΤΩΝ

Ἄν ὁ Πλάτων ζήτησε νὰ ὀρίση τὴν τέχνη σὰν μίμηση, δὲν ἦταν γιὰ λόγους καθαροῦ δογματισμοῦ. Ἦθελε νὰ σχηματίσῃ ἓνα κριτήριον ὀρθολογικόν, γιὰ νὰ δικάσῃ, μὲ βάση αὐτό, τὴν καλλιτεχνικὴ μεταρρύθμιση τοῦ καιροῦ του, ποὺ ζητοῦσε, μαζὺ μὲ τὸ Λύσιππο, νὰ παρουσιάξῃ ἢ τέχνη τοὺς ἀνθρώπους ὅχι ὅπως εἶναι ἀλλὰ ὅπως θὰ ἔπρεπε νὰ εἶναι.

Ὁ Πλάτων δὲν περιόρισε τὴν πολεμικὴ του στοὺς νεωτεριστὲς τῆς τέχνης. Στὸ δέκατο κεφάλαιον τῆς Πολιτείας του ἀρνήθηκε, στοὺς καλλιτέχνες γενικά, κάθε πνευματικὴ ὑπόσταση καὶ κατάληξε στὸν ἀποκλεισμό τῆς τέχνης ἀπὸ τὴν εὐνομούμενη πόλιν του. Τὰ ἐπιχειρήματά του, γι' αὐτό, μπορεῖ νὰ συνοψιστοῦν στὸ γνωστὸ παραδειγματὸν του γιὰ τὴν πρωταρχικὴ καὶ εἰκαστικὴ δημιουργία τῆς κλίνης.

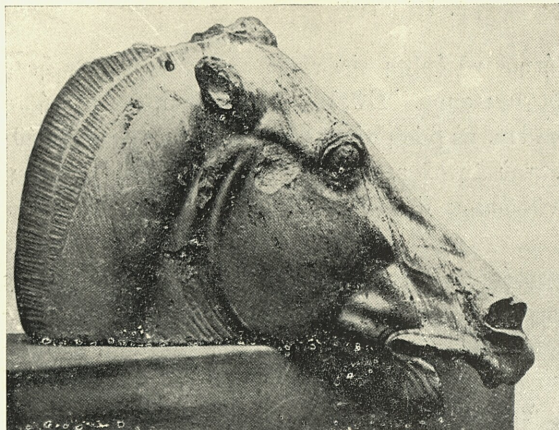
Ἄν ὁ πρωταρχικὸς ποιητὴς — μᾶς λέγει — τῆς ἰδέας μιᾶς κλίνης εἶναι ὁ θεός, ὁ κλινοποιὸς ποὺ δίνει ὑπόσταση ὑλικὴ στὴν ἰδέα αὐτή, κατασκευάζοντας τὴν κλίνην, εἶναι ἓνας ἀπλὸς μιμητὴς τοῦ ἰδεατοῦ ἀρχέτυπου. Τί εἶναι ὅμως ὁ ζωγράφος ποὺ, χωρὶς νὰ γνωρίζῃ πῶς κατασκευάζεται μιὰ κλίνη τεχνουργικά, κατορθώνει νὰ τὴν παρουσιάξῃ στὸ ἔργον του; Ἐνας μιμητὴς τοῦ κλινοποιοῦ. Ἡ ζωγραφικὴ κλίνη λοιπὸν βρίσκεται τρεῖς βαθμίδες πάρα κάτω ἀπὸ τὴν πρωταρχικὴ κλίνην. Ὁ καλλιτέχνης μᾶς ἔδωσε τὸ εἶδωλον τῆς σκιάς αὐτῆς τῆς τελευταίας ἐκμεταλλεῦόμενος, ὅπως ἀκριβῶς ὁ ταχυδακτυλουργός, τὴν ἀτέλεια τοῦ ὀπτικοῦ μας ὄργανου, ποὺ βλέπει τὰ πράγματα ὅπως φαίνονται καὶ ὅχι ὅπως εἶναι.

Νὰ γιατί ἡ τέχνη εἶναι γιὰ τὸν Πλάτωνα ἐπικίνδυνον στὴν πνευματικὴ ἀγνότητά τῆς πολιτείας. Ἀντίθετα ἀπὸ τὴν φιλοσοφίαν, ποὺ μᾶς ἀνεβάζει μὲ τὴν γνώσιν στὸ φῶς τῶν πρώτων ἰδεῶν, αὐτὴ μᾶς κατεβάξει, μὲ τὴν μίμησην, στὴν παραλλαγὴν τους.

Στὸ *Φαῖδρο*<sup>8</sup> ὁ Πλάτων παρομοιάζει τὸν ψυχικὸν κόσμον μὲ μιὰ κλίμακα ἱεραρχικὴ ἀπὸ ἑννιά βαθμίδες, ποὺ τὴν ἀνώτατην κατέχουν οἱ φιλόσοφοι καὶ τὶς προτελευταίας οἱ καλλιτέχνες μὲ τοὺς τεχνίτας καὶ τοὺς γεωργούς.

Στὸ *Σοφιστὴν*<sup>9</sup> διακρίνει τὴν ἔτσι ἀξιολογημένην τέχνην σὲ δύο σχολάς. Στὴν *εἰκαστικὴν*, ποὺ μιμεῖται τὴ φύσιν στὶς πραγματικὰς τῆς ἀναλογίας, καὶ στὴν *φανταστικὴν*, ποὺ παραμορφώνει μὲ τὴν προοπτικὴν τὶς ἀναλογίας τῶν σωμάτων καὶ τὰ φυσικά τους χρώματα, γιὰ νὰ μᾶς προκαλῇ, ὅταν βλέπωμε τὸ καλλιτεχνικὸν ἔργον ἀπὸ μακριά, τὴν αὐταπάτην τῆς ἀλήθειας του.

Ὁ Πλάτων καταδίκασε ὅλες αὐτὰς τὶς καινοτομίας τῆς φαντασι-



3. Φειδίας.

κῆς σχολῆς καὶ τὶς παρομοιάζε μὲ σοφιστικὰ τεχνάσματα. Παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ κριτικὴ του, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, δὲν ἔφερε ἀποτελέσματα. Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη τῶν μετακλασικῶν χρόνων εἶχε υἱοθετήσει τὴ νέα τεχνικὴ τόσο στὴν ἀρχιτεκτονικὴ ὅσο καὶ

στὴ γλυπτικὴ. Ὁ Ἰκτῖνος λ.χ. εἶχε κυρτώσει ὅλες τὶς εὐθείες γραμμὲς τοῦ Παρθενώνα γιὰ νὰ πετύχῃ ὀρισμένα ὀπτικὰ ἀποτελέσματα<sup>10</sup>. Ὁ Φειδίας πρόλαβε ὅλες τὶς ἀλλοιώσεις, ποὺ ἦταν ἐνδεχόμενο νὰ ὑποστοῦν τ' ἀνάγλυφά του στ' αἰετώματα τοῦ Παρθενώνα ἀπὸ τὸ δυνατὸ ἑλληνικὸ φῶς καὶ τὴν ὑψηλὴ τους τοποθέτησι. Ἀπλοποίησε τὶς ἐπιφάνειές τους, δυνάμωσε τὶς διαφορὰς τῶν πλαστικῶν τους ἐπιπέδων, πέτυχε νὰ προσαρμόσῃ τὶς ἀναλογίαις τους στὴν ὀπτικὴ ἀκτῖνα τοῦ θεατῆ (Εἰκ. 3).

Ὁ Πλάτων ἔτσι νικῆθηκε ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του. Μετὰ τὸ θάνατό του ἡ ἑλληνικὴ τέχνη συνέχισε νὰ εἶναι φανταστικὴ, ἴσαμε ποὺ κατὰλύθηκε ὁ ἀρχαῖος κόσμος. Εἶχε πιστέψει ὁ ἴδιος πὼς ἡ ζωὴ θὰ ξαναγύριζε κάποτε στὴν ἀρχὴ τοῦ κύκλου της καὶ ἀγωνίστηκε μὲ ὅλη του τὴ δύναμη γι' αὐτὸ τὸ γυρισμό. Μὰ ἡ ἱστορία δὲν ἀκολούθησε μιὰ κυκλικὴ πορεία ὅπως δίδασκε ὁ φιλόσοφος. Προχώρησε πρὸς νέες μορφὰς ζωῆς καὶ τέχνης. Στὴν ἐποχὴ τοῦ Βιτρούβιου ἡ διαφορὰ σοφοῦ καὶ καλλιτέχνη εἶχε πιά ἐξαφανιστῆ καὶ ἡ πλατωνικὴ θεωρία τῶν ἱεραρχικῶν βαθμίδων φάνηκε πὼς ἦταν ποιητικὸ σχῆμα.

Ἐτσι ἀπὸ τὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης τοῦ Πλάτωνος ἔμεινε μόνο ἡ θέσις του γιὰ τὴ μίμησι. Βέβαια καὶ ἡ θεωρία αὐτὴ εἶναι προπλατωνικὴ, ἀλλὰ ὁ Πλάτων τῆς ἔδωσε πρῶτος τόσο μεγάλη σπουδαιότητα καὶ τὴ χρησιμοποίησε σὰν αἰσθητικὴ ἀρχή. Κατόρθωσε νὰ τονίσῃ τὸν ἰδιαίτερο χαρακτῆρα ποὺ παρουσιάζει τὸ καλλιτεχνικὸ γεγονός καὶ νὰ τὸ ξεχωρίσῃ μέσα στὸ πλῆθος τῶν ἄλλων φαινομένων τῆς κοινωνικῆς ζωῆς.

### 3. ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ

Ἡ θεωρία τῆς μίμησης βρῆκε στὸν Ἀριστοτέλη μιὰ συνέχεια καὶ ἓνα σύστημα. Ὁ Πλάτων δὲ θέλησε νὰ δώσει στὶς ιδέες του συστηματικὴ διατύπωση. Ἀπόφευγε τὸ σχῆμα. Ἦταν στὴ φύση τῆς φιλοσοφικῆς του σκέψης νὰ θέτῃ τὸ πρόβλημα χωρὶς νὰ ἐπιδιώκῃ τὴ λύση του. Προτιμοῦσε νὰ χαρίζῃ στὸν ἀκροατὴ του ἓνα αἶσθημα ἀνησυχίας παρὰ τὴν καθησυχαστικὴ βεβαιότητα. Στὶς αἰσθητικὲς του θεωρίες δὲν ἔδωσε γι' αὐτὸ ἓνα πλαίσιο. Τὶς ἀνάπτυξε φευγαλέα καὶ σκορπιστὰ στοὺς διαλόγους του μαζὺ μὲ θέματα φιλοσοφικὰ ἢ παιδαγωγικὰ καὶ πάντα σχεδὸν σὲ συνάρτηση μὲ τὸ πολιτικὸ ζήτημα.

Ὁ Ἀριστοτέλης, ἀντίθετα, πραγματεύτηκε τὸ ζήτημα τῆς τέχνης σὲ ἰδιαίτερο ἔργο, τὴν *Ποιητικὴ*, μ' ἓνα πνεῦμα συστηματικὸ καὶ δογματικὸ. Ἡ φιλοσοφία του ἀποτελεῖ τὸ κλεισίμο τοῦ κύκλου τῆς πνευματικῆς ζύμωσης ποὺ ἀρχίζει μὲ τοὺς Ἴωνες καὶ καταλήγει σ' αὐτόν. Εἶναι ἡ τακτοποίηση καὶ μορφοποίηση τῶν ιδεῶν μᾶς ἐποχῆς. Ἡ Ποιητικὴ ἀναθεωρεῖ καὶ ὀρίζει μὲ πνεῦμα ἐπιστημονικὸ τὶς ἀντιλήψεις τοῦ ἑλληνικοῦ κόσμου γιὰ τὴν τέχνη. Χωρὶς ν' ἀπομακρύνεται ὁ Ἀριστοτέλης ἀπὸ τὶς θεωρίες τοῦ κόσμου αὐτοῦ γιὰ τὴν ἠθικὴ ἀξία τῆς χειροτεχνικῆς ἐργασίας, δέχεται τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο σὰν ἓνα γεγονός τοῦ κοινωνικοῦ βίου, αὐτόνομο καὶ ἰδιόμορφο, καὶ τὸ σπουδάζει, σὲ ἰδιαίτερη συγγραφὴ, σὰ φιλόσοφος καὶ σὰν τεχνικός.

Τὶς πηγὲς τῆς τέχνης ἀναζητοῦσε καὶ αὐτὸς στὴ μίμηση. Ἀλλὰ πόσο ἢ μέθοδός του ἦταν διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ! Γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη ἡ μίμηση εἶναι ἓνα ἔνστικτο βιολογικὸ καὶ κοινωνικὸ. Βιολογικὸ, γιατί προωθεῖ τὸν ἄνθρωπο, ἀπὸ μικρὴ ἡλικία, ν' ἀφομοιώνῃ τὴν πείρα τῶν μεγαλυτέρων του, μὲ τὴν αὐτόματη ἐπανάληψη τῶν πράξεων καὶ τῶν ἔργων τους καὶ τὸν προετοιμάζει ἔτσι στὴ ζωὴ. Κοινωνικὸ, γιατί ἡ ἀνθρώπινη ὁμάδα, μπροστὰ στὴ μιμητικὴ παράσταση ἑνὸς καλλιτεχνικοῦ ἔργου, ξαναπλάθει μὲ τὴ μνήμη τῆς τὴν ἱστορία ποὺ συμβολίζει τὸ ἔργο αὐτό, ἀναγνωρίζει τὴν πρόθεση τοῦ καλλιτέχνη καὶ αἰσθάνεται καθαροῦ γιὰ τὶς τεχνικὲς του λύσεις. Ὅτι δὲ ἡ κοινωνία χαίρεται μόνο γιὰ τὴ μίμηση τοῦ ἔργου καὶ ὄχι γιὰ τὸν ἐμπειρικὸ κόσμο ποὺ αὐτὸ παριστάνει, φαίνεται καὶ ἀπὸ τὸ γεγονός πὼς τὸ ἔργο τέχνης μᾶς προκαλεῖ ἡδονὴ καὶ ὅταν ἀκόμη παρουσιάζῃ θέματα ποὺ θὰ μᾶς προξενοῦσαν στὴν πραγματικότητα ὀδύνη<sup>14</sup>. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἡ θεωρία του χωρίζεται ὀριστικὰ ἀπὸ τὴν πλατωνικὴ. Γιὰ τὸν Πλάτωνα ἡ τέχνη δὲν ἔχει δική της ὑπαρξή. Εἶναι μιὰ μίμηση τοῦ αἰσθητοῦ κόσμου, ποὺ καὶ αὐτὸς ἀποτελεῖ μιὰ σκιά τῶν πρώτων ιδεῶν. Καὶ θὰ μείνῃ χαρακτηριστικὴ ἢ εἰκόνα, ποὺ παρουσιάζει στὴν

Πολιτεία του, ενός ζωγράφου πού περιστρέφει τὸν καθρέφτη τῆς τέχνης του πρὸς ὅλες τὶς κατευθύνσεις *γιὰ ν' ἀπεικονίσῃ στὴ στιγμή τὸν ἥλιο καὶ τὰ οὐράνια σώματα, στὴ στιγμή καὶ τὴ γῆ, στὴ στιγμή καὶ τὸν ἑαυτὸ του καὶ τὰ φυτὰ καὶ τὰ ζῶα καὶ τὰ σκεύη*<sup>12</sup>. Γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη, ἀντίθετα, ἡ τέχνη ἔχει δική της ζωὴ καὶ ἔκφραση ἀπέναντι στὸν αἰσθητικὸ κόσμον πού μιμείται. Δὲν εἶναι ὁ ἄψυχος πλατωνικὸς καθρέφτης, πού μέσα του εἰκονίζεται δίχως ἀρχὴ καὶ δίχως τέλος ὁ ἔξωτερικὸς κόσμος. Ἐνα ἔργο τέχνης ἔχει δική του ἀρχή, δική του μέση, δικό του τέλος. Εἶναι ἕνας ὀργανισμὸς ζωντανός, ἐντελεχής, μ' ἐνότητα, διάρθρωση, μέγεθος καὶ τάξη. *Ἔτι δ' ἐπεὶ τὸ καλόν, καὶ ζῶον καὶ ἅπαν πρῶγμα ὃ συνέστηκεν ἔκ τινων, οὐ μόνον ταῦτα τεταγμένα δεῖ ἔχειν, ἀλλὰ καὶ μέγεθος ὑπάρχειν μὴ τὸ τυχόν — τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*<sup>13</sup>. Ὁ καλλιτέχνης δὲν εἶναι λοιπὸν ἕνας ἀπλὸς μιμητής. Εἶναι δημιουργὸς ἐνὸς κόσμου πού ἔχει αὐτοτέλεια ἀπέναντι στὴν ἐμπειρικὴ πραγματικότητα, νόμους καὶ κριτήρια δικὰ του. Ἔτσι ἕνα ἔργο τέχνης δὲ θὰ κριθῆ σχετικὰ μὲ τὸ ἀντικείμενον πού μιμείται, ἀλλὰ σύμφωνα μὲ τοὺς κανόνες τῆς μίμησης. Καὶ τοὺς κανόνες αὐτοὺς ζήτησε νὰ μᾶς περιγράψῃ ὁ Ἀριστοτέλης στὴν Ποιητικὴ του, παίρνοντας ὡς παράδειγμα τὸ ἔπος καὶ τὴν τραγωδία.

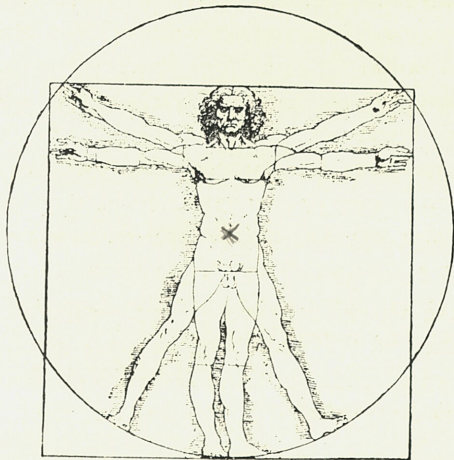
#### 4. ΒΙΤΡΟΥΒΙΟΣ

Τὸ θεωρητικὸ ἐνδιαφέρον τῶν Ἑλλήνων γιὰ τὴν τέχνη κληρονόμησαν οἱ Ρωμαῖοι. Στὸν Α' π.Χ. αἰῶνα, περίοδο μεγάλων οἰκοδομικῶν ἔργων στὴ Ρώμη καὶ στὶς ἐπαρχίες της, ὁ Βιτρούβιος μᾶς ἔδωσε ἕναν κώδικα γιὰ τὴν ἀρχιτεκτονική, *de Architectura*, πού συνοψίζει τὴ δομικὴ πείρα τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου. Τὸ ἔργο αὐτὸ δὲν πραγματεύεται μόνο τεχνικὰ ζητήματα, ἀλλὰ καὶ θεωρητικὰ τῆς τέχνης. Ὁ ἴδιος ὁ συγγραφέας ἀρχίζει τὸ πρῶτον βιβλίον του λέγοντας πὼς ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἕνας συνδυασμὸς τῆς θεωρίας καὶ τῆς πρακτικῆς, ἀρχὴ πού θὰ ξένιζε ἀσφαλῶς τὸν Πλάτωνα.

Ὁ ἀρχιτέκτων — γιὰ τὸ Βιτρούβιον — πρέπει νὰ εἶναι μυημένος στὴ Γεωμετρίαν γιὰ νὰ μπορῆ νὰ συνθέτῃ ἕνα σχέδιον, στὸ Λογισμὸ γιὰ νὰ ὑπολογίσῃ τὰ ὑλικά καὶ τὶς δαπάνες, στὴν Ἰατρικὴ γιὰ νὰ προσέχῃ τὴν ὑγιεινὴν τῶν κτιρίων, στὴν Ἀστρονομίαν γιὰ νὰ προσανατολίσῃ στοὺς ὀρίζοντες τὰ σπίτια, στὴ Μουσικὴν γιὰ νὰ ἐξασφαλίσῃ τὴν καλὴ ἀκουστικὴν, στὴ Φιλολογίαν γιὰ νὰ γνωρίζῃ τοὺς ρυθμούς, τέλος στὴ Φιλοσοφίαν γιὰ νὰ ἔχῃ συνείδηση τῶν ἠθικῶν του ὑποχρεώσεων<sup>14</sup>. Ὅλες αὐτὲς τὶς γνώσεις ὁ ἀρχιτέκτων μπορεῖ νὰ τὶς ἐφαρμόσῃ στὴ σύνθεσιν τοῦ κτιρίου, πού πρέπει νὰ τὸ χαρακτηρίσῃ ἡ τάξη, ἡ διά-

θεση, ἡ εὐρυθμία, ἡ συμμετρία, ἡ ἁρμονία καὶ ἡ οἰκονομία<sup>15</sup>.

Γιὰ τὸ Βιτρούβιο, ὅπως καὶ γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη, τὰ θεμελιώδη στοιχεῖα κάθε τέχνης εἶναι δύο: Ἡ ἀναλογία, δηλαδή οἱ σχέσεις μεγέθους ποὺ ἐνώνουν τὰ μέλη κάθε σώματος σὲ ζεύγη, καὶ ἡ συμμετρία, δηλαδή ἡ ἀναφορὰ τῶν μελῶν πρὸς ἓνα βασικὸ μέτρο<sup>16</sup>. Καὶ τὰ δύο αὐτὰ στοιχεῖα τὰ ἐνσαρκώνει τὸ ἀνθρώπινο σῶμα στὴν ἀκμή του. Ἡ φύση συνδύασε τ' ἀνθρώπινα μέλη ἔτσι ὥστε νὰ εἶναι ἀναλογικὰ καὶ συμμετρικὰ ὡς τὴν πιὸ μικρὴ τους λεπτομέρεια. Τὸ πρόσωπο λ.χ. ἀπὸ



4. Leonardo da Vinci.

τὸ πηγούνι ὡς τὶς ρίζες τῶν μαλλιῶν τοῦ μετώπου εἶναι τὸ ἓνα δέκατο τοῦ συνολικοῦ ὕψους τοῦ σώματος. Ἡ ἀνοιχτὴ παλάμη, ἀπὸ τὸν καρπὸ μέχρι τὸ ἄκρο τοῦ μέσου δακτύλου, εἶναι καὶ αὐτὴ τὸ ἓνα δέκατο τοῦ συνολικοῦ μήκους τοῦ χεριοῦ. Ὁ ἀριθμὸς 10 εἶναι ἔτσι ἓνας ἱερός ἀριθμὸς ποὺ ἔχει τὴ βάση του στὸν ἀριθμὸ τῶν δακτύλων.

Τὰ μέτρα αὐτὰ ἀπὸ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα οἱ Ἑλληνες τὰ μετᾶφεραν στοὺς ναοὺς των. Ὁ δωρικός στύλος λ.χ. ἔχει τὴν ἀναλογία τοῦ ἓνα πρὸς ἕξ τὸ ἀνδρικοῦ σώματος, ἐνῶ ὁ ἰωνικός τὴν ἀναλογία ἓνα πρὸς ὀχτὼ τοῦ γυναικείου<sup>17</sup>. Ἐπειτα δανείστηκαν τὶς μονάδες τους, γιὰ τὸ μέτρημα, ἀπὸ τὰ δάκτυλα, τὶς παλάμες, τὰ πόδια καὶ τοὺς ἀγκῶνες.

Δὲν εἶναι μόνο οἱ ἀριθμοὶ καὶ τὰ μέτρα, ἀλλὰ καὶ τὰ γεωμετρικὰ σχήματα ποὺ ἐνσαρκώνονται, κατὰ τὸ Βιτρούβιο, στὸ ἀνθρώπινο σῶμα. Ὁ Ρωμαῖος ἀρχιτέκτων μᾶς ἀναφέρει τὸ ἀκόλουθο παράδειγμα<sup>18</sup> τοῦ κύκλου καὶ τοῦ τετραγώνου, ποὺ εἶχε γίνεи δημοφιλὲς στὰ χρόνια τῆς Ἀναγέννησης (*Εἰκ. 4*). Ἄν τὰ σκέλη τοῦ γυμνοῦ σώματος ἐνὸς ὀρίμου ἄνδρα ἀνοιχτοῦν στὴ μεγαλύτερή τους γωνία καὶ ἀντίστοιχα τὰ χέρια του σὲ γωνία ἀνάλογη, εἶναι δυνατὸ μὲ κέντρο τὸν ἀφαλὸ του νὰ περιγραφῆι κύκλος ποὺ ἡ περίμετρος νὰ ἐφάπτεται καὶ στὶς τέσσερις ἄκρες τοῦ σώματος. Ἐπίσης, ἂν τὰ χέρια τοῦ ἴδιου αὐτοῦ σώματος σχηματίσουν κάθετες γωνίες μὲ τὸν κορμὸ, τότε τὸ μήκος τοῦ ἀνοίγματος τῶν χερῶν θὰ εἶναι ἴσο πρὸς τὸ ὕψος τοῦ σώματος.

Ἔτσι, ἂν φέρωμε εὐθεῖες ἀπὸ τὰ ἀκρότατα σημεῖα τοῦ σώματος, θὰ σχηματισθῇ ἓνα τετράγωνο σχῆμα.

Ὁ κύκλος λοιπὸν καὶ τὸ τετράγωνο, τὰ δυὸ θεμελιώδη αὐτὰ γεωμετρικὰ σχήματα, εἶναι ἑνσωματωμένα, ὅπως ὁ ἀριθμὸς καὶ τὸ μέτρο, στὴν ἀνθρώπινη φύση.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ εἶναι ἓνας συνδυασμὸς μέτρου καὶ σχήματος, ἀριθμητικῆς καὶ γεωμετρίας. Μιμεῖται τὸ μέτρο καὶ τὸ ρυθμὸ, ποὺ βρίσκονται στὴ βάση τῆς διάρθρωσης τοῦ ὀργανισμοῦ μας, καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτὴ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ δὲν εἶναι μόνον ἐπιστήμη ἀλλὰ καὶ τέχνη.

Ὁ Βιτρούβιος ἔτσι ἀνάπτυξε μὲ σαφήνεια τὸν ἀριστοτελικὸ ὀρισμὸ γιὰ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο, ποὺ μοιάζει μὲ ζωντανὸ ὀργανισμό, ποὺ ἔχει μέγεθος καὶ μέτρο<sup>19</sup>. Κατάδειξε πὼς τὰ στοιχεῖα αὐτά, ποὺ ἐξασφαλίζουν στὴν τέχνη αὐτοτέλεια ἀπέναντι στὸν κόσμον τοῦ πράγματος, δὲν ἀναιροῦν τὸ μιμητικὸ τῆς χαρακτῆρα. Ἀντίθετα μάλιστα, τὸν ἐπικυρώνουν. Γιατὶ ὁ καλλιτέχνης δὲ δημιουργεῖ ἀπὸ τὸ μηδὲν τὸ μέτρο καὶ τὸ ρυθμὸ, ἀλλὰ τ' ἀνακαλύπτει μέσα στὴ ζωὴ ποὺ θέλει ν' ἀναπαραστήσῃ. Ἡ αἰσθητικὴ τέρψη ἔχει τὴν πηγὴ τῆς στὴν ἰδιαιτέρη ἐκεῖνη χαρὰ τῶν ἀνθρώπων νὰ βλέπουν τὴν ἀπομίμηση τῶν αἰσθητῶν ὅχι μόνον στὴν ἐξωτερικὴ τους παρουσίαση ἀλλὰ καὶ στὴν ἐσωτερικὴ τους ἀλληλουχία. Μὲ τὸ Βιτρούβιο ὁ ἑλληνορωμαϊκὸς κόσμος ἔδωσε τὸ τελευταῖο συστηματικὸ ἔργο θεωρίας τῆς τέχνης.

Ὁ κόσμος αὐτὸς κλείνοντας ἓναν κύκλον πνευματικῆς ζωῆς μᾶς δίνει τὸν ἀπολογισμό του. Πρῶτος αὐτὸς ἔθεσε τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης μπροστὰ στὴ θεωρητικὴ συνείδηση. Πρῶτος κατόρθωσε νὰ ξεχωρίσῃ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ καὶ νὰ τοῦ δώσῃ ὀρισμὸ καὶ χαρακτῆρα. Πρῶτος τὸ ταξινόμησε σὲ κατηγορίες χρόνου (μουσικὴ, ποιητικὴ) καὶ χώρου (ἀρχιτεκτονικὴ, ζωγραφικὴ, γλυπτικὴ), γιὰ νὰ τὸ μελετήσῃ ἔπειτα ἀντικειμενικὰ καὶ νὰ βγάλῃ ἀπ' αὐτὸ γενικῆς ἀρχῆς καὶ κανόνες καλλιτεχνικῆς δημιουργίας.

## II. ΜΕΣΑΙΩΝΑΣ

### 1. ΠΛΩΤΙΝΟΣ, ΑΓΙΟΣ ΑΥΓΟΥΣΤΙΝΟΣ

Τὸ ἐπιστημονικὸ ἀντικειμενικὸ πνεῦμα τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου ἄρχισε νὰ ὑποχωρῇ μπροστὰ στὸν ἀνατολικὸ μυστικισμό τοῦ νεοπλατωνικοῦ Πλωτίνου. Ἡ θεωρία τῆς ἀποκάλυψης τοῦ θείου, στὸν αἰσθητὸ κόσμο τοῦ ὄραίου, νίκησε τὴν ἑλληνικὴ θεωρία τῆς μίμησης. Τὸ κέντρο τοῦ θεωρητικοῦ ἐνδιαφέροντος μετατοπίστηκε, τώρα, ἀπὸ τὸ ἔργο καὶ τὴν τεχνικὴ του στὴν ψυχὴ τοῦ καλλιτέχνη, ποὺ θεωρήθηκε ἕδρα τοῦ κάλλους.

Ἡ ἑλληνορωμαϊκὴ αἰσθητικὴ ἔγινε, μὲ τὸν Πλωτίνου, ὑποκειμενικὴ καὶ ἐξπρεσιονιστικὴ. Σύμφωνα μὲ τὴ θεωρία του ἡ ὕλη τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου δὲν παίζει ρόλο στὴν καλλιτεχνικὴ δημιουργία. Εἶναι ἄμορφη καὶ ἄψυχη. Ἐκεῖνο ποὺ τῆς δίνει τὴ μορφή καὶ τὸ κάλλος εἶναι τὸ καλλιτεχνικὸ ὑποκείμενο. Ἄλλ' αὐτὸ δὲ μιμεῖται τὴ φύση. Δημιουργεῖ σύμφωνα μὲ τὶς ἐσωτερικὲς του ἐπιταγές. Ὁ καλλιτέχνης ἀντλεῖ ἀπὸ τὸν ἑαυτό του τὸ ἰδανικὸ τῆς ὁμορφιάς, ποὺ ἀποτυπώνει στὸ ἔργο του. Συναγωνίζεται, δὲν ἀντιγράφει τὸν ἐξωτερικὸ κόσμο, καὶ αὐτὸν ποὺ πλάθει εἶναι δικός του, καλύτερος ἀπὸ τὸ φυσικόν. Τὸ καλλιτεχνικὸ ἰδανικὸ ὑπάρχει πρὶν ἀπὸ τὸ καλλιτέχνημα μὲ τὸ ὁποῖο ἐκφράζεται. Ἀπορρέει ἀπὸ τὴν ἀνθρώπινη ψυχὴ, ποὺ ἀποτελεῖ μέρος τοῦ θείου. Ὁ Φειδίας ἔπλασε τὸν Δία ὅχι ὅπως τὸν εἶδε ἀλλὰ λαβὼν οἶος ἂν γένοιτο, εἰ ἡμῖν ὁ Ζεὺς δι' ὀμμάτων ἐθέλοι φανῆναι<sup>20</sup>.

Ἡ θεωρία τοῦ Πλωτίνου δὲν ἦταν νέα στὴν ἱστορία τῆς θεωρίας τῆς τέχνης. Αἰῶνες πρὶν ἀπ' αὐτὸν τὰ αἰγυπτιακὰ ἱερατεῖα τῆς Μέμφιδος καὶ τῶν Θεβῶν ἐφάρμοζαν πρακτικὰ τὰ δόγματά του διαβάζοντας μαγικὰς εὐχὰς στὰ γλυπτικὰ ὁμοιώματα τῶν νεκρῶν, γιὰ νὰ τοὺς ἀνοίξουν τὰ μάτια στὸ φῶς, τὰ χεῖλη στὴν ἀναπνοή, τ' αὐτιά στὸν ἤχο, γιὰ νὰ τοὺς μεταφυτεῦσουν τέλος ψυχὴ καὶ νὰ γίνουν αὐτὰ ζωντανὰ καὶ ἀθάνατα ὅπως ὁ λόγος τοῦ θεοῦ Ρά. Ὁ καλλιτέχνης λεγόταν γι' αὐτὸ Τουτ-Ἀνχ, δηλαδή αὐτὸς ποὺ ἀνασταίνει τὴ νεκρὴ ὕλη τῆς πέτρας καὶ τῆς σάρκας.

Τὴν ἀπήχηση τῆς αἰγυπτιακῆς θεωρίας τὴ συναντοῦμε καὶ στὴ Γέ-



5. Vézelay.

δυση. Ἡ τέχνη γι' αὐτὸν ἔπρεπε νὰ ἔχη μυστική καὶ ἀφηρημένη ἔκφραση. Νὰ εἶναι ἡ ἀδιόρατη γέφυρα πρὸς τὸ Θεό. Ἡ ζωγραφικὴ καὶ ἡ γλυπτικὴ, ποὺ ἔχουν ἔκδηλο μιμητικὸ χαρακτήρα, δὲν τὸν ἀπασχολοῦν. Τὸν ἐνδιαφέρει περισσότερο ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ποὺ πραγματοποιοῦν τὴν ὑπέρτατη ἀφαίρεση ἀπὸ τὸν κόσμον τῆς ἐμπειρίας.

Ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος στάθηκε ὁ αἰσθητικὸς τῆς ρωμανικῆς τέχνης, ποὺ μᾶς ἔδωσε, στὶς προσόψεις τῶν καθεδρικῶν ναῶν τῆς δυτικῆς Εὐρώπης, μιὰ ἐφιαλτικὴ μουσικὴ γλυπτικῶν μορφῶν καὶ παραστάσεων. Ἦταν ὁ ἀπολογητὴς τῆς πιὸ ἐνοραματικῆς τέχνης ποὺ γνώρισε ἡ ἀνθρώπινη ὀπτικὴ (Εἰκ. 5).

## 2. ΑΡΙΘΜΟΣΟΦΙΑ ΚΑΙ ΣΥΜΒΟΛΙΣΜΟΣ

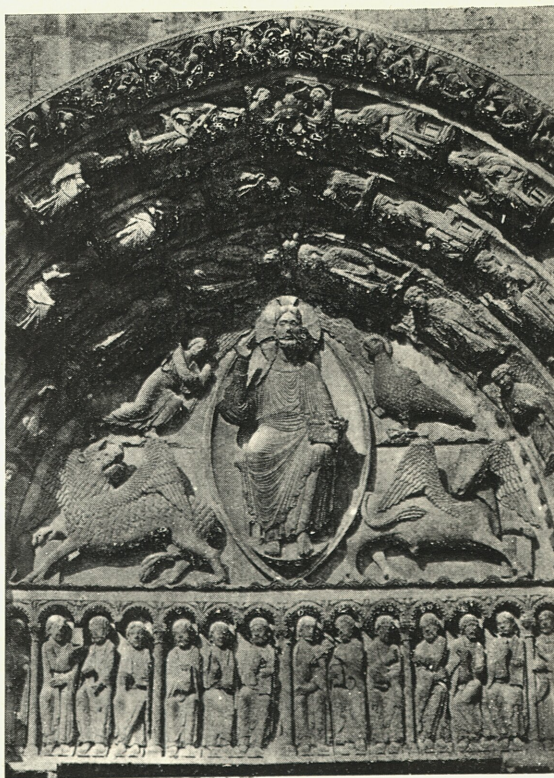
Ἀπὸ τὴ θεωρία τῆς μίμησης τοῦ ἑλληνορωμαϊκοῦ κόσμου ἀπόμεινε στὸ μεσαίωνα ἡ ἀνάμνηση τοῦ σχήματος καὶ τοῦ ἀριθμοῦ, ἀλλὰ καὶ αὐτὴ γιὰ ν' ἀποκτήσει καινούργιο νόημα. Ἐνῶ δηλαδὴ στὸν ἀρ-

νηση τῆς Βίβλου :  
Καὶ ἔπλασεν ὁ  
Θεὸς τὸν ἄνθρωπον,  
χοῦν ἀπὸ τῆς  
γῆς, καὶ ἐνεφύση-  
σεν εἰς τὸ πρόσωπον  
αὐτοῦ πνοὴν  
ζωῆς, καὶ ἐγένετο  
ὁ ἄνθρωπος εἰς  
ψυχὴν ζῶσαν<sup>21</sup>. Ὁ  
Πλωτίνος εἶχε δι-  
ατυπώσει, κατὰ  
τρόπον νέον, ἓνα  
παλιὸ θεογονικὸ  
μῦθον, ποὺ ἔχει  
τὴν ἀρχὴν του στὴ  
μεμφιτικὴ Αἴγυπτο.

Ὁ ἅγιος Αὐ-  
γουστίνος ἔδωσε  
στὸν πλωτικὸ  
μυστικισμό μιὰ  
χριστιανικὴ ἐπέν-

χαίτο κόσμος ὁ ἀριθμὸς ἀποτελοῦσε ἕναν ἔσωτερικὸν δεσμὸν τῆς τέχνης μὲ τούτους φυσικοὺς νόμους, στὸ μεσαίωνα πῆρε τὴ σημασίαν ἑνὸς ἀπόκρυφου συμβολισμοῦ τοῦ ὑπερφυσικοῦ κόσμου. *Ἡ θεία σοφία* — γράφει ὁ ἅγιος Αὐγουστίνος — *ἀναγνωρίζεται ἀπὸ τὸν ἀριθμὸν πὸν εἶναι ἀποτυπωμένοι σ' ὅλα τὰ πράγματα*<sup>22</sup>. Ὁ ὑπερφυσικὸς καὶ φυσικὸς κόσμος βασίζεται σὲ ἱεροὺς ἀριθμούς. Τέτοιοι λ.χ. εἶναι οἱ ἀριθμοὶ 3, 4 καὶ οἱ συνδυασμοὶ τους. Ὁ 3 εἶναι σύμβολο τῆς Ἁγίας Τριάδας καὶ τοῦ πνευματικοῦ κόσμου, ὁ 4 τῶν Εὐαγγελιστῶν καὶ τῶν στοιχείων τῆς Δημιουργίας. Ἀπὸ τὸν πολλαπλασιασμὸν τοῦ 3 μὲ τὸ 4 προκύπτει ὁ ἀριθμὸς 12, πὸν ἀντιπροσωπεύει τὴν ὁμάδα τῶν Πατριαρχῶν, τῶν Προφητῶν καὶ τῶν Ἀποστόλων. Ὁ διπλασιασμὸς τοῦ 12 μᾶς δίνει τὸν ἀριθμὸν τῶν Πρεσβυτέρων τῆς Ἀποκάλυψης, κ.ο.κ. Ἡ ἀριθμοσοφία αὕτη δεσπόζει σὲ ὅλην τὴν καλλιτεχνικὴ παραγωγὴ τοῦ μεσαίωνα. Περισότερο ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ ἁγίου Αὐγουστίνου ἢ τοῦ ἁγίου Θωμᾶ μᾶς μιλοῦν γι' αὐτὴν οἱ καθεδρικοὶ ναοὶ τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης. Μία γοτθικὴ ἐκκλησίαν εἶναι, ἀπὸ τὴν ἄποψη αὕτη, μιὰ δαντικὴ θεία κωμωδία, δηλαδή μιὰ θρησκευτικὴ ἐποποιΐα συνυφασμένη καὶ στίς πιὸ μικρὲς τῆς λεπτομέρειες μὲ τὴν ἱεραρχίαν, τὴν τάξιν καὶ τοὺς ἀπόκρυφους ἀριθμούς. Ἔτσι δὲν εἶναι μονάχα ἡ διάταξις τῶν προσώπων, ὁ ἀριθμὸς τῶν παραθύρων καὶ τῶν πυλῶν, ἀλλὰ καὶ ὁ διάκοσμος στὰ τύμπανα καὶ στίς καμάρες τῆς κάθε πύλης χωριστὰ πὸν διέπεται ἀπὸ τὴν τάξιν, τὴν

6. Chartres, τύμπανο.



ἱεραρχία καὶ τοὺς ἀριθμοὺς 3, 4 ἢ καὶ ἀπὸ τοὺς συνδυασμοὺς των.

Ἐς πᾶνωμε γιὰ παράδειγμα τὴ βασιλικὴ πύλη τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Chartres. Στὴν πρώτη σειρὰ τοῦ τυμπάνου παριστάνεται ὁ Χριστὸς μὲ τὰ τέσσερα ἀποκαλυπτικὰ σύμβολα τῶν Εὐαγγελιστῶν. Στὴ δεύτερη σειρὰ ἀνὰ τρεῖς οἱ Ἅπόστολοι, σὲ τέσσερις ὁμάδες. Στὰ τρία ἀψιδωτὰ τόξα, πὺν πλαισιώνουν τὸ τύμπανο, ἀνὰ δώδεκα οἱ Ἄγγελοι καὶ οἱ Πρεσβύτεροι τῆς Ἀποκάλυψης (Εἰκ. 6).

Ἦταν φυσικὸ νὰ πιστέψη στὴ μαγεία τοῦ ἀριθμοῦ ἢ κοινωνία τῶν συντεχνιῶν πού, περνώντας μὲ τὴ γωνία καὶ τὸ διαβήτη στὸ χέρι ἀπὸ τὸ ρωμανικὸ ἡμικυλινδρικὸ θόλο στὸ σταυροθόλιο, μὲ τὶς νευρώσεις καὶ τὶς τοξοτὲς ἀντηρίδες, κατόρθωσε νὰ προωθήσῃ, χάρις στὰ μαθητικά, τὸ θόλο τῶν γοθτικῶν ἐκκλησιῶν στὸ ὕψος τῶν 48 μέτρων (Beauvais).

Ἡ θέση ἀκόμη τοῦ κάθε εἰκονογραφικοῦ θέματος στὴ μεσαιωνικὴ τέχνη ἔχει μιὰ ξεχωριστὴ σημασία. Οἱ εἰκόνες τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης ἱστοροῦνται στὴ βόρεια πλευρὰ τοῦ ναοῦ, πὺν εἶναι ψυχρὴ καὶ ἀνήλια, ἐνῶ τῆς Καινῆς Διαθήκης στὴ μεσημβρινὴ πλευρὰ, πὺν λούζεται στὸ φῶς καὶ στὸν ἥλιο. Ἡ δυτικὴ πρόσοψη εἶναι ἀφιερωμένη στὴ Δεύτερη Παρουσία, ἔτσι πὺν ὁ ἥλιος βασιλεύοντας νὰ φωτίξῃ τὴ σκηνὴ τῆς τελευταίας αὐτῆς ἐσπέρας τοῦ κόσμου.

Ἡ τυποποίηση τῆς τέχνης, κατὰ τὸ χριστιανικὸ μεσαίωνα, κατάργησε τὴν αὐτονομία της καὶ περιόρισε τὴν ἀτομικὴ πρωτοβουλία τοῦ καλλιτέχνη. Ἡ τέχνη ἔγινε ἡ ἀπρόσωπη ἔκφραση τῆς ὁμαδικῆς πίστεως καὶ τὸ δογματικὸ ὄπλο τῆς Ἐκκλησίας. Κατὰ τὸ ΙΓ' αἰῶνα ὁ γοθτικὸς ναὸς ἀποτελοῦσε ἓνα εἶδος ἐγκυκλοπαιδείας, πὺν συγγέντρωνε, σὲ μορφὴ γλυπτικῆ ἢ ζωγραφικῆ, κάθε ἀνθρώπινη γνώση.

Ἡ τέχνη ἔγινε μιὰ γραφὴ ἱερὴ καὶ συμβολικὴ, πὺν οἱ καλλιτέχνες ἔπρεπε νὰ γνωρίζουν τὰ στοιχεῖα της. Μερικὰ ὁμόκεντρα λ.χ. ἡμικύκλια σήμαιναν οὐρανὸ, μερικὲς παράλληλες κυματιστὲς γραμμὲς θάλασσα ἢ ποτάμια. Ἐνα δέντρο συμβόλιζε τὴ γῆ, ἓνας πύργος τὴν πόλη, καὶ ἂν στὶς ἐπάλλξεις τοῦ πύργου αὐτοῦ ἀγρυπνοῦσε ἓνας ἄγγελος, ἐπρόκειτο γιὰ τὴν οὐράνια Ἱερουσαλήμ.

### 3. ΕΙΚΟΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΚΑΙ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΑ ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΑ. ΘΕΟΦΙΛΟΣ Ο ΠΡΕΣΒΥΤΕΡΟΣ, ΔΙΟΝΥΣΙΟΣ ΑΠΟ ΤΑ ΦΟΥΡΝΑ ΤΩΝ ΑΓΡΑΦΩΝ

Μὲ τέτοιους ὅρους ἡ θεωρία τῆς τέχνης μόνο μὲ μορφὴ εἰκονογραφικοῦ δόγματος ἢ τεχνικῆς συνταγῆς μποροῦσε ν' ἀναπτυχθῆ. Καὶ πραγματικά, μ' αὐτὸ τὸ πνεῦμα ὁ μεσαίωνας μᾶς ἄφησε δυὸ γραπτὰ ἐγχειρίδια τέχνης. Τὸ ἓνα εἶναι γραμμένο στὴ λατινικὴ γλώσσα, τὸν

ΙΓ' αιώνα, ἀπὸ τὸν πρεσβύτερο Θεόφιλο καὶ φέρει τὸν τίτλο *Schedula diversarum artium*<sup>23</sup>. Τὸ ἄλλο εἶναι γραμμένο ἑλληνικά, ἀπὸ τὸν ἱερομόναχο Διονύσιο ἀπὸ τὰ Φουρνὰ τῶν Ἀγραύων, στὶς ἀρχὲς τοῦ ΙΗ' αἰῶνα, καὶ φέρει τὸν τίτλο Ἑρμηνεῖα τῶν ζωγράφων ὡς πρὸς



7. Μονὴ Διονυσίου.

τὴν ἐκκλησιαστικὴν ζωγραφίαν<sup>24</sup>. Καὶ τὰ δυὸ αὐτὰ βιβλία μᾶς περιγράφουν τὶς τεχνικὰς μεθόδους τῆς ζωγραφικῆς γιὰ τὸ διάκοσμο τῶν ἐκκλησιῶν.

Ὁ Διονύσιος μᾶς δίνει, ἐκτὸς τῆς τεχνολογίας, καὶ δεύτερο μέρος *Περὶ Ὑποθέσεων*, ὅπου περιγράφει τὰ εἰκονογραφικὰ θέματα, κανονισμένα ἀπὸ τὴν παράδοση σὲ ὅλες τους τὶς λεπτομέρειες, ὅπως φαίνεται στὸ ἀκόλουθο παράδειγμα τῆς Κοίμησις τῆς Θεοτόκου.

Ὅσπῆτια — γράφει — καὶ ἐν τῷ μέσῳ ἡ Παναγία κειμένη ἐπὶ κλίνης νεκρά, ἔχουσα ἐπὶ τοῦ παναγίου στήθους αὐτῆς ἑσταυρωμένας τὰς θεοφόρους χεῖρας, καὶ πλησίον τῆς κλίνης ἔνθεν καὶ ἔνθεν μανούλια μὲ λαμπάδας ἀνημμένας. Κάτωθεν δὲ τῆς κλίνης ἕνας Ἑβραῖος μὲ κομμένας τὰς χεῖρας, αἱ δὲ χεῖρες αὐτοῦ κρέμονται ἐπὶ τῆς κλίνης. Ἐμπροσθεν δὲ τοῦ Ἑβραίου Ἄγγελος μὲ γυμνὸν ξῖφος. Ὁ δὲ Ἀπόστολος Παῦλος καὶ ὁ Θεολόγος Ἰωάννης παρὰ τοὺς πόδας αὐτῆς ἀσπάζονται αὐτὴν καὶ γύρωθεν οἱ λοιποὶ Ἀπόστολοι καὶ οἱ Ἄγιοι Ἱεράρχαι Διονύσιος ὁ Ἀρεοπαγίτης, Ἱερόθεος καὶ Τιμόθεος βασιάζοντες

*Ἐθαγγέλια καὶ γυναῖκες κλαίουσαι. Ἀπάνωθεν δὲ αὐτῆς ὁ Χριστὸς φέρων εἰς τὰς ἀγκάλας του τὴν παραγίαν ψυχὴν ἐν νεφέλῃ λευκῇ καὶ γύρωθεν αὐτοῦ ἀκτῖνες φωτὸς καὶ πλῆθος Ἀγγέλων καὶ ἄνωθεν εἰς τὸν ἄερα πάλιν οἱ δώδεκα Ἀπόστολοι φερόμενοι ἐπὶ νεφελῶν. Εἰς δὲ τὴν δεξιὰν ἄκραν τοῦ ὄσπητιοῦ ὁ Ἅγιος Ἰωάννης ὁ Λαμασκηνὸς βασιτῶν καὶ αὐτὸς χαρτίον.*

Ἄν συγκρίνωμε τὴν περιγραφὴ αὐτῆ τοῦ ἱερομόναχου μὲ τὴν ἁγιορείτικη τοιχογραφία τῆς Κοίμησις τῆς μονῆς Διονυσίου, θὰ διαπιστώσωμε πὼς μεταξὺ κειμένου καὶ εἰκονογραφικοῦ θέματος ὑπάρχει μιὰ ταυτότητα τυπικὴ (*Εἰκ.* 7).

#### 4. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

Ἄν ἡ θεωρία τῆς τέχνης καθυστέρησε στὸ μεσαίωνα, σχετικὰ μὲ τὴν ἑλληνορωμαϊκὴ ἀρχαιότητα, ἡ γενικὴ θεωρία τοῦ κόσμου προχώρησε στὸ σχηματισμὸ δυὸ καινούργιων ἰδεῶν, δίχως τὶς ὁποῖες δὲ θὰ ἦταν, ἴσως, δυνατὴ ἡ σύνθεσις τῆς ἐπιστήμης τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης, στοὺς νεώτερους χρόνους: τῶν ἰδεῶν τῆς Ἱστορίας καὶ τῆς Ἀνθρωπότητας.

Οἱ Ἕλληνες, ὅπως καὶ οἱ Αἰγύπτιοι, δὲν εἶχαν τὴν ἔννοια τῆς Ἱστορίας ὅπως ἔμεῖς σήμερα. Δὲν εἶχαν φτάσει στὸ σημεῖο νὰ σκέπτονται τὸ παρελθὸν σχετικὰ μὲ τὸ παρὸν καὶ ν' ἀναζητοῦν στὶς ἀνθρώπινες πράξεις δεσμούς ἐσωτερικῆς ἀλληλουχίας. Τὰ γεγονότα εἶχαν γι' αὐτοὺς τὴν ἐνότητα τῆς χρονικῆς μόνο διαδοχῆς. Στους Αἰγυπτίους ἡ διαδοχὴ αὐτὴ συνέπιπτε μὲ τὴν πολιτικὴ διαδοχὴ τῶν μελῶν μιᾶς δυναστείας στὸ θρόνο. Ἡ χρονολογία ξανάρχιζε μὲ κάθε νέο φαραῶ. Κατὰ τὸν Γ' π.Χ. αἰῶνα ὁ Αἰγύπιος σοφὸς Μανέθων σημείωσε ἕνα σοβαρὸ βῆμα πρὸς τὴν ἰδέα τῆς Ἱστορίας ἀναγράφοντας στὰ *Αἰγυπτιακά* του ἕνα γενεαλογικὸ κατάλογο τῶν φαραῶ τῆς Αἰγύπτου ἀπὸ τὴν θινιτικὴ μέχρι τὴν ποτολεμαϊκὴ δυναστεία, δηλαδὴ ἀπὸ τὰ 3300 μέχρι τοῦ 271 π.Χ. Μ' ὅλο πὸν δὲν εἶχαν λείψει στὰ αἰγυπτιακὰ γράμματα οἱ γενεαλόγοι τῶν δυναστειῶν, ὅπως μᾶς δείχνει ἡ Πέτρα τοῦ Παλέρμου καὶ ὁ Πάπυρος τοῦ Τουρίνου, ὡστόσο ὁ Μανέθων εἶναι ὁ πρῶτος πὸν μᾶς ἔδωσε τόσο καθολικὴ καὶ συστηματικὴ ἱστορικὴ σύνθεσις μὲ τὴ μέθοδο τῶν γενεαλογιῶν.

Καὶ στοὺς Ἕλληνες ἡ διαδοχὴ δὲν ἦταν ἀπεριόριστη. Σταματοῦσε σ' ἕνα σημεῖο τοῦ παρελθόντος, στὸ μῦθο. Ὁ μῦθος δὲν εἶχε χρονολογία. Τὰ γεγονότα του εἶχαν διαδραματιστῆ ἔξω ἀπὸ τὸ χρόνο. Ὁ χρόνος ἀρχιζε μὲ τὸ παρὸν. Ἡ πρώτη διαδοχὴ σημειώθηκε μαζύ του. Τὸ παρὸν ἦταν ἀπόρροια τοῦ μύθου. Ἡ πολιτεία καὶ ἡ τέχνη εἶχαν

διαμορφωθῆ ὄχι βαθμιαία ἀλλὰ ξαφνικά, ὅπως ἀκριβῶς ἀναπῆδησε ἡ Ἐπιπέδα ἀπὸ τὸ κεφάλαι τοῦ Διός.

Μὲ ἓνα τέτοιο πνεῦμα ὁ Πλάτων, στὸν *Πρωταγόρα*, μᾶς ἐξηγεῖ τὴν ἐμφάνιση τῶν τεχνῶν στὸν κόσμον. Σὰν μιὰ πράξη ποὺ πῆγασε ἀπὸ τὴν ἠρωϊκὴ ἀπόφαση τοῦ Προμηθέα νὰ κλέψῃ ἀπὸ τὸν Ὀλυμπο τὰ μυστικά τοῦ Ἡφαίστου τὴ φωτιὰ καὶ τὶς τέχνες.

Ἐὸ Ἡρόδοτος ἐπιχείρησε ν' ἀφηγηθῆ ἱστορικὰ περιστατικὰ δίχως τὴ μέθοδο τῶν γενεαλογιῶν. Μὲ ὅλη τὴ μυθολογικὴ ἐρμηνεῖα ποὺ ἔδωσε καὶ αὐτὸς στὰ διάφορα γεγονότα, κατόρθωσε ὥστόσο νὰ συνθέσῃ μιὰ ἰδιότυπη παγκόσμια γεωγραφία μὲ χρονικὴ σειρὰ, ἀπὸ τοὺς μυθικούς πολέμους ὡς τὴ μάχη τῶν Πλαταιῶν.

Μὲ τὸ χριστιανισμὸ τὸ παρελθὸν ἔγινε γιὰ πρώτη φορὰ ἱστορικὴ εἰσαγωγή στὸ παρὸν. Ἡ ἐπικράτηση ἑνὸς νέου θρησκευτικοῦ καθεστῶτος, μὲ νέες ἠθικὲς ἀρχές, ἔκανε αἰσθητὴ τὴ διαφορὰ τοῦ παρόντος ἀπὸ τὸ παρελθόν. Ἐὸ ἀρχαῖος κόσμος εἶχε σαφῆ διαχωριστικὰ σύνορα ἀπὸ τὸ νέο κόσμον. Τὴ γέννηση ἑνὸς θεοῦ, ποὺ ὄχι μόνον ἴδρυσε μιὰ καινούργια ἠθικὴ τάξη στὸν κόσμον, ἀλλὰ καὶ μιὰ καινούργια χρονολογία. Ἐὸ χριστιανισμὸς δηλαδὴ ἔδωσε νέο χρονικὸ μέτρο γιὰ τὴ σύγκριση τῆς ἀπόστασης τοῦ ἑνὸς γεγονότος ἀπὸ τὸ ἄλλο. Ἡ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων στὴ γῆ εἶχε μιὰ χρονικὴ ἀφετηρία, τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα, καὶ ἓνα χρονικὸ τέλος, τὴ Δεύτερη Παρουσία. Αὐτὸ βέβαια ἦταν ἓνα αἷτημα πίστεως. Ἀλλὰ ἡ ζωὴ αὐτὴ εἶχε μιὰ διαδοχὴ στὸν τόπον καὶ στὸ χρόνο, μιὰ μετάβαση ἀπὸ τὴ μιὰ ἐποχὴ, τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης, στὴν ἄλλη, τῆς Καινῆς Διαθήκης, καὶ αὐτὸ ἦταν μιὰ παρατήρηση ἱστορικὴ. Γιὰ τὸ χριστιανισμὸ ἡ διαδοχὴ αὐτὴ δὲν ἦταν μόνον χρονολογικὴ, ὅπως δίδασκε ὁ Ἀριστοτέλης, ἀλλὰ καὶ λογικὴ. Ἐὸ παλιὸς κόσμος ἦταν μιὰ συνέχεια τοῦ προπατορικοῦ ἁμαρτήματος. Ἡ ἐνανθρώπιση τοῦ Θεοῦ εἶχε γίνε γιὰ τὴν ἐξιλέωσή του. Ἐὸ νέος κόσμος, ἐξαγνισμένος μὲ τὸ μαρτύριο τοῦ Ἰησοῦ, ἦταν ἐλεύθερος νὰ διαλέξῃ τὸ δρόμον τῆς Ἀρετῆς ἢ τῆς Κακίας, ἀλλὰ θὰ ἔδινε κατὰ τὴν τελευταία κρίση λόγο γιὰ τὰ ἠθικά του παραπτώματα.

Ἐτσι ὁ χριστιανισμὸς ζήτησε νὰ ἐξηγήσῃ ὀρθολογικὰ τὴν οἰκουμένην ἱστορία, σὰν ἓνα ποίημα ἀριστοτελικό, μὲ ἀρχή, μέση καὶ τέλος, μὲ εἰσαγωγή, δραματικὴ πλοκὴ καὶ κάθαρση. Ἡ διαφορὰ τοῦ ἀπὸ τοὺς Ἑλληνας εἶναι πῶς αὐτὸς ἔδωσε στὸ βιβλικὸ ποίημα ἱστορικὴ ἐπέκταση, ἐνῶ ἐκεῖνοι εἶχαν δώσει στὸν ἱστορικὸ μῦθον ποιητικὴ μορφή. Ἐὸ τελεολογικὸς χαρακτήρας τῆς ἱστορίας ἀποκαλύπτεται, κατὰ τὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη, στὴν ὀργανικὴ ἐνότητα ποὺ ἔχει ὁ ἀρχαῖος κόσμος μὲ τὸ νέο, ἢ Παλαιὰ μὲ τὴν Καινὴ Διαθήκη. Ἀπὸ τὴν ἰδέα αὐτὴ διέπεται ὀλόκληρη ἡ μεσαιωνικὴ εἰκονογραφία.



8. Chartres, vitrail.

Ἐναν παραστατικὸ καὶ συμπτυγμένο συμβολισμό τῆς ἰδέας αὐτῆς τῆς ἐνότητας ἔδωσε ὁ καλλιτέχνης τῶν vitraux τῆς καθεδρικῆς ἐκκλησίας τῆς Chartres ζωγραφίζοντας τοὺς Προφῆτες νὰ φέρουν τοὺς ὤμους τοὺς Εὐαγγελιστές (Εἰκ. 8).

Ὁ χριστιανισμὸς ἔτσι μᾶς ἔδωσε, μὲ θρησκευτικὴ μορφή, τὴν πρώτη ἰδέα μιᾶς Γενικῆς Ἱστορίας τοῦ κόσμου, μὲ διαδοχικὲς ἐποχές, ἀλληλουχία καὶ ἐσωτερικοὺς νόμους.

Ἀπὸ τὴν ἰδέα αὐτὴ ἐμπνευσμένος καὶ ὁ ἐπίσκοπος Bossuet μᾶς ἔδωσε στὰ τέλη τοῦ ΙΖ' αἰώνα τὸ *Discours sur l'Histoire Universelle*, ποὺ ἀποτελεῖ τὴν πρώτη σύνθεση μιᾶς Γενικῆς Ἱστορίας τῶν λαῶν. Χωρὶς νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴ χριστιανικὴ ἀντίληψη, ποὺ σύμφωνα μ' αὐτὴν ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ἰησοῦ ἀποτελεῖ τὸν κόμπο ποὺ ἐνώνει τὸν ἀρχαῖο μὲ τὸ νέο κόσμο, ὁ Bossuet κατόρθωσε νὰ συλλάβῃ ἓνα πεδίο ἱστορικοῦ ἐνδιαφέροντος ποὺ ἔκλεινε στὰ ὄριά του τὸν αἰγυπτιακὸ, ἑλληνικὸ, ρωμαϊκὸ καὶ μεσαιωνικὸ πολιτισμὸ. Οἱ γνώσεις τῆς ἐποχῆς τοῦ Bossuet

δὲν τοῦ ἐπέτρεψαν νὰ εὐρύνῃ τὸ πεδίο του καὶ πέρα ἀπὸ τὴ μεσογειακὴ λεκάνη, ὅπως ἔκανε ἀργότερα ὁ Auguste Comte, αὐτὸ ὅμως δὲν τὸν ἐμπόδισε ν' ἀναζητήσῃ, στὰ γεγονότα ποὺ μελετοῦσε, ὄχι μονάχα μιὰ συνοχὴ χρονικῆς διαδοχῆς ἀλλὰ καὶ μιὰ ἐσωτερικὴ ἐνότητα αἰτίας καὶ ἀποτελέσματος.

Ὁ Bossuet εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ διατύπωσε τὴν ἰδέα τῆς Ἱστορίας μὲ τὸ σύγχρονο εὐρωπαϊκὸ νόημα<sup>25</sup>.

## 5. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΤΗΤΑΣ

Τὴν ἰδέα τῆς Ἱστορίας συμπλήρωσε ὁ χριστιανισμὸς μὲ τὴν ἰδέα τῆς Ἀνθρωπότητας.

Ὁ ἀρχαῖος κόσμος εἶχε καθυστερήσει καὶ στὸ σημεῖο αὐτό. Οἱ Ἕλληνες θεωροῦσαν τοὺς ἄλλους λαοὺς βάρβαρους, καὶ οἱ Ρωμαῖοι, ὅταν στὸν Α' π. Χ. αἰῶνα ἀπόνειμαν σ' ὅλες τὶς ρωμαϊκὲς πόλεις τὴν *civitas romana*, πραγματοποίησαν μόνον τὴν πολιτικὴ ἐνότητα μεταξὺ τῶν ἀνθρώπων.

Ὁ χριστιανισμὸς ἀποκατάστησε τὴν ἰσορροπία μεταξὺ γῆς καὶ οὐ-

ρανοῦ. Στὸ γεγονός αὐτὸ τῆς πολιτικῆς ἐνότητος τοῦ κόσμου πρόσθεσε τὸ ἰδεῶδες τῆς θρησκευτικῆς ἐνότητος ὑπὸ ἓνα μοναδικὸ Θεὸ καὶ μὲ ἀδελφούς ὅλους τοὺς ἀνθρώπους. Ἡ ἱστορία τοῦ μικροῦ λαοῦ τῆς Ἰουδαίας ἔγινε τώρα ἱστορία τῆς οἰκουμένης, καὶ ἡ Βίβλος τῶν πατέρων του ἡ φιλολογικὴ τῆς παρακαταθήκη.



9. Amiens, στασίδι.

Τὴν ἔννοια τοῦ πολίτη ἀντικατάστησε στὴ νέα θρησκεία ἡ καθολικὴ ἰδέα τοῦ ἀνθρώπου. Δὲν ἦταν μόνο τὸ ἄτομο, δὲν ἦταν μόνο ἡ αὐτοκρατορία τὸ περιεχόμενο τῆς ἰδέας αὐτῆς. Ἦταν τὸ ἀπρόσωπο καὶ οἰκουμενικὸ ἐκεῖνο ὃν ποὺ λέγεται Ἀνθρωπότητα καὶ ποὺ ἀγκαλιάζει μαζὶ μὲ τοὺς ζωντανούς καὶ τοὺς νεκρούς καὶ τοὺς ἀγέννητους, μαζὶ μὲ τοὺς Ἕλληνες καὶ τοὺς βάρβαρους, μαζὶ μὲ τοὺς ἄντρες καὶ τὶς γυναῖκες, μαζὶ μὲ τοὺς κυρίους καὶ τοὺς δούλους. Ἡ ὑπερατομικὴ αὐτὴ ἐνότητα εἶχε γιὰ τὸ χριστιανισμὸ κοινὴ καταγωγὴ, εἶχε περιπέσει σὲ κοινὸ ἀμάρτημα, εἶχε λυτρωθῆ δίχως ἐξαίρεση καὶ προχωροῦσε τώρα σὲ κοινὴ μοίρα πρὸς τὴν Τελευταία Κρίση.

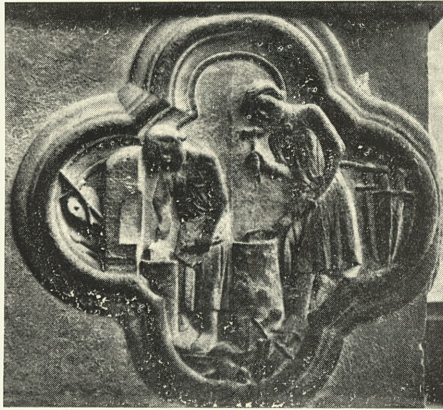
Στὴ μεσαιωνικὴ τέχνη ἡ ἀνθρωπότητα αὐτὴ παρουσιάζεται αὐτούσια. Στὶς σκηνές τῆς Δεύτερης Παρουσίας ἓνα πλῆθος ξυπνᾷ, μὲ τὸ σάλπισμα, ἀπὸ τὸ λήθαργο τοῦ θανάτου καὶ προχωρεῖ πρὸς τὸν Ἀρχάγγελο, γιὰ νὰ χωριστῆ στὶς ομάδες τῶν δικαίων καὶ τῶν ἀδίκων.

Ὁ καλλιτέχνης τοῦ μεσαίωνα, μεταφέροντας στὸν κόσμον τῆς θρησκευτικῆς τέχνης τὴν κοινωνικὴ ἱεραρχία τῆς ἐποχῆς του, ἀπόκλεισε τὴν προσωπικότητα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, ποὺ τοὺς παρουσιάζει εἴτε μὲ ἠθικὰ σύμβολα εἴτε μὲ ἀπρόσωπες μάζες, γιὰ νὰ τὴν προσφέρει στοὺς ἥρωες καὶ στοὺς ἁγίους.

Ἡ ἰδέα τῆς Ἀνθρωπότητος, συνυφασμένη μὲ τὴν ἰδέα τῆς Ἱστορίας, ἀποτελεῖ μιὰ σύλληψη τῆς μεσαιωνικῆς σκέψης.

## 6. Η ΑΝΥΨΩΣΗ ΤΩΝ ΤΕΧΝΩΝ

Τὴν ἔννοια τῆς Ἀνθρωπότητος ὁ χριστιανισμὸς τὴ συνδύασε, στὰ τέλη τοῦ μεσαίωνα, μὲ τὴν καλλιέργεια τῶν τεχνῶν.



10. Amiens, τετράφυλλο.

Ἡ βαρύτερη ποινή γιὰ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα εἶχε ἀπαγγελθῆ ἀπὸ τὸν Κύριο μετὰ τὰ λόγια: *ἐν ἰδρωτί τοῦ προσώπου σου φαγῆ τὸν ἄρτον σου, ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήφθης*<sup>26</sup>. Τὸ ΙΓ' αἰῶνα ὁ Vincent de Beauvais, στὸν πρόλογο τῆς ἐγκυκλοπαίδειάς του *Speculum Majus*<sup>27</sup>, διακήρυξε πὼς ὁ ἄνθρωπος ἦταν δυνατὸ ν' ἀνυψωθῆ πάνω ἀπὸ τὸ προπατορικὸ ἁμάρτημα μετὰ τὴν καλλιέργεια τῶν γραμμάτων καὶ τῶν τεχνῶν.

Εἶχε περάσει πιά ἡ ἐποχὴ πού θεωροῦσαν τὶς τέχνες βάναντες. Μαζί της ἀρχισε ὁ παραμερισμὸς τῶν εὐγενῶν, πού εἶχαν κληρονομήσει ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα τὴν ἀπέχθειά της πρὸς τὶς τέχνες. Ὁ Φίλιππος Αὐγούστος, στὶς ἀρχὲς ἤδη τοῦ ΙΓ' αἰῶνα, ἔλεγε στὸ λαὸ του πὼς ἡ ἐθνικὴ ἐνότητα καὶ τὸ στέμμα τῆς Γαλλίας δὲ μποροῦσαν πιά νὰ στηριχτοῦν στοὺς εὐγενεῖς, ἀλλὰ στὴν τρίτη τάξη. Τὰ πανεπιστήμια καὶ οἱ γοτθικοὶ ναοὶ ἦταν ἔργα τῆς τάξης αὐτῆς.

Ἡ ὀργανωμένη στὶς συντεχνίες, στηρίζοντις τὴ δύναμή της στὶς εἰρηνικὲς ἐπιδόσεις τοῦ ἐμπορίου καὶ τῆς βιοτεχνίας, εἶχε ἀρχίσει νὰ παίρῃ μιὰ θέση στὸ εἰκονογραφικὸ πρόγραμμα τῶν ἐκκλησιῶν. Στὰ vitraux τῶν καθεδρικῶν ναῶν τῆς Chartres καὶ τῆς Bourges, δίπλα στὶς θρησκευτικὲς παραστάσεις, διακρίνονται σύμβολα τῶν συντεχνιῶν καὶ σκηνὲς ἀπὸ τὰ καθημερινὰ τους ἔργα. Στὴ Notre - Dame de Semur διασώζεται ἓνα vitrail, δωρεὰ τῆς συντεχνίας τῶν ὑφαντουργῶν, πού εἰκονίζει ὅλες τὶς φάσεις τῆς ὑφαντουργικῆς ἐργασίας. Στὰ ξύλινα ὑπαγκῶνια τῶν στασιδιῶν τοῦ καθεδρικοῦ ναοῦ τῆς Amiens ἔχουν σκαλιστῆ λαϊκοὶ τύποι βιοτεχνῶν καὶ γραμματισμένων, ὁ φαρμακοποιός, ὁ δάσκαλος, ὁ ξυλουργός (*Εἰκ.* 9).

Οἱ τέχνες ἔτσι ἀπόκτησαν, σιγὰ σιγὰ, ἀγιότητα στὸ μεσαίωνα. Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν ἐπιδρομῶν ὁ βιοτέχνης εἶχε μετασηματίσει ὑπομονητικὰ τὸ χαρακτῆρα τῆς κοινωνίας του.

Σ' ἓνα τετράφυλλο τῆς Amiens παρουσιάζεται αὐτὸ τὸ ἀθόρυβο ἱστορικὸ ἔργο μετὰ μιὰ εἰκονογράφηση τῆς προφητείας τοῦ Μιχαῖα: *Καὶ κατακόψουσι τὰς ρομφαίας αὐτῶν εἰς ἄροτρα καὶ τὰ δόρατα αὐτῶν εἰς δρέπανα*<sup>28</sup>. Τὸ ἵπποτικὸ ξίφος εἶχε γίνει, πραγματικὰ, εἰρηρικὸ

ἐργαλεῖο βιοτεχνίας σὸ τέλος τοῦ χριστιανικοῦ μεσαίωνα (*Εἰκ. 10*).

Ἔτσι ὁ μεσαίωνας κληροδότησε στὴν Ἀναγέννηση, ὕστερα ἀπὸ μιὰ ἀθόρυβη μεταβολὴ τοῦ παλιοῦ πνεύματος κατὰ τῆς ἐργασίας, τὴν ἀληθινὴ λατρεία πρὸς τὶς τέχνες.

Ἦταν ἡ λατρεία αὐτὴ ἀπαραίτητη προϋπόθεση γιὰ νὰ γίνῃ τὸ ἔργο τέχνης ἀντικείμενο πνευματικῆς ἀγάπης καὶ ἐπιστημονικῆς σπουδῆς.

### III. ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗ - ΑΝΤΙΜΕΤΑΡΡΥΘΜΙΣΗ

#### 1. ΜΕΤΑΒΟΛΗ ΤΟΥ ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΟΥ ΚΛΙΜΑΤΟΣ

Ο Giotto σημείωσε την αρχή της Αναγέννησης σκαλίζοντας στο Καμπαλίλε της Φλωρεντίας τις τέχνες και τις επιστήμες: την Ύφαντουργία, τη Σιδηρουργία, τη Ναυτιλία, τὸ Ἐμπόριο, τὴ Νομοθεσία, τὴ Δικαιοσύνη, τὴν Ποίηση, τὴ Γλυπτική (Εἰκ. 11).

Ἡ ἀγάπη αὐτὴ στὴν ἐπιστήμη καὶ στὴν τέχνη ἔφερε τὸν ἄνθρωπο πρὸς τὴ φύση. Γιατὶ τί εἶναι τεχνικὴ κατασκευὴ; Ἕνας μετασχηματισμὸς τοῦ φυσικοῦ σὲ τεχνητό, μιὰ ἐξοικείωση τῶν χειρῶν πρὸς τὴν πρώτη ὕλη, ποὺ καταλήγει στὴ συμφιλίωση τοῦ πνεύματος μὲ τὸν κόσμον τῆς ἐμπειρίας. Ἡ προσέγγιση αὐτὴ πρὸς τὴ φύση ὑπαγορεύτηκε ὄχι μόνον ἀπὸ τὴν ἀνάπτυξη τῆς μεσαιωνικῆς τέχνης ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴ γενικὴ ἀλλαγὴ τοῦ πνευματικοῦ κλίματος τῆς

11. Giotto.



Εὐρώπης.

Ἡ παλιὰ γεωμετρικὴ ἀντίληψη ἔπεσε μὲ τὰ νέα δεδομένα τῆς κοσμογραφίας. Ἡ τυπογραφία πλάτυνε τὸν κύκλο τῶν μορφωμένων καὶ κατάλυσε τὴν πνευματικὴ ἡγεμονία τοῦ ἱερατείου. Ἡ τέχνη ξέφυγε ἀπὸ τὴν κηδεμονία τοῦ κλήρου γιὰ νὰ προσφέρει τὶς ὑπηρεσίες της στὸ ἄτομο. Ἡ μεσαιωνικὴ τεχνικὴ ἀνατράπηκε ἀπὸ τὶς νέες μεθόδους στὴ ζω-

γραφική (λαδόχρωμα, μουσαμάς) και στη γλυπτική (προετοιμασία στον πηλό, στο κερί), που έπαψαν να πειθαρχούν στην αρχιτεκτονική για να αποκτήσουν δική τους οντότητα. Κυρίαρχα ως τότε είδη τέχνης, όπως η μικρογραφία, τα ψηφιδωτά, τα νίτραυκ έπασαν στην αφάνεια για να παρουσιαστούν νέα είδη, όπως η χαρακτηριστική. Το καλλιτεχνικό ιδεώδες από υπερφυσικό και θρησκευτικό έγινε φυσικό και ανθρώπινο.

Ήταν τέτοια η αναθεώρηση σ' όλα τα πεδία των γνώσεων και των αξιών ώστε η ανάγκη για την ανασύνταξη της γενικής θεωρίας του κόσμου έγινε αισθητή σε όλους τους κλάδους της ανθρώπινης δραστηριότητας.

Οι μαστόροι έγιναν σοφοί και τα καλλιτεχνικά έργα σπουδαστήρια επιστήμης και φιλοσοφίας. Η τέχνη θεωρήθηκε μέρος του κοσμικού προβλήματος. Στα πνεύματα της Αναγέννησης παρουσιάστηκε η σχέση της φιλοσοφίας με την τέχνη με αντίθετη όψη απ' αυτήν που είχε στον Πλάτωνα και στον Αριστοτέλη.

## 2. LEONARDO DA VINCI

Ο Leonardo da Vinci υποστήριξε πως είναι μάταιες οι επιστήμες που δε βγαίνουν από την πειραματική δοκιμασία<sup>79</sup>, και πως η φιλοσοφία, που αρχίζει και τελειώνει με λόγια, πεθαίνει μόλις γενιέται<sup>80</sup>, γιατί εκείνο που την κάνει βιώσιμη είναι η πρακτική της χρησιμότητα και η ικανότητά της να καταλήξει σ' έργο των χειρών, περνώντας από τη θεωρία στην πράξη και στη ζωή<sup>81</sup>.

Ο ίδιος ο Leonardo είχε ενσαρκώσει, στον πνευματικό του βίο, τη σύνθεση του τεχνίτη και του σοφού. Είχε θεμελιώσει την επιστήμη στο πείραμα και στην έπαγωγή, στην αιτία και στην επαλήθευση. Πριν από το Γαλιλαίο είχε ιδρύσει τη μηχανική. Διατύπωσε τους νόμους της αδράνειας, της κίνησης, της ισορροπίας, της πτώσης και της βαρύτητας των σωμάτων. Απόκρουσε τη γεωκεντρική αστρονομία, έθεσε τις βάσεις της γεωλογίας, μελέτησε τη βοτανική, την ιατρική, την ανατομία, την εμβριολογία, τη φυσιολογία, τη χημεία, τα μαθηματικά και τη γεωμετρία. Κατασκεύασε γέφυρες, ανακάλυψε το πυροβόλο και το αεροπλάνο. Υψωσε την τέχνη, από την υπηρεσία του εκκλησιαστικού δόγματος και τον εμπειρισμό του μεσαιώνα, στο επίπεδο μιας παγκόσμιας λειτουργίας και την έτιμησε σά θεότητα.

Ο Leonardo έδωσε στη ζωγραφική την κυρία θέση μέσα στις τέχνες και τις επιστήμες. Θεωρούσε πως πηγάζουν απ' αυτήν όλες οι άλλες επιστήμες που χρησιμοποιούν το σχέδιο, όπως η αστρονομία, και τη θεώρησε ωφελιμότερη απ' όλες τις άλλες, γιατί είναι



12. N. Poussin.

ἀναλογίας. Τους ἔδωσε μιὰ βαθύτητα μοναδική καὶ τοὺς διατύπωσε μ' ἐπιστημονικὴ πληρότητα σὲ ἰδιαίτερα κεφάλαια. Ἡ προοπτική, τὸ σχέδιο, τὸ πλάσιμο, οἱ ἀναλογίες, ἡ ἀνατομία, ἡ φυσιογνωμία, ἡ κίνηση, ἡ σύνθεση, ἡ φωτοσκίαση, τὸ χρῶμα, ἡ πτυχολογία, τὸ τοπίο, ὅλα μελετήθηκαν ἀπ' αὐτόν, στὶς ἀρχές καὶ στὶς ἰδιομορφίες τους, μ' ἓνα πνεῦμα ἐπιστημονικό. Γιατὶ ὁ Leonardo ζητοῦσε νὰ δώσει στὴν τέχνη τὸ χαρακτῆρα καὶ τὴ μέθοδο τῆς ἐπιστήμης, ποὺ ἐργάζεται μετὰ τὴν παρατήρηση, τὴν ἐπαγωγή καὶ τὴν ἐπαλήθευση. Ἀλλὰ δὲ σωματῆσε ἐκεῖ. Ξεπέρασε τὸν ἀνθρωποκεντρικὸ καὶ στατικὸ χαρακτῆρα τῆς ἑλληνορωμαϊκῆς θεωρίας τῆς τέχνης γιὰ νὰ ὑψώσει τὴ μίμηση σὲ ἀληθινὴ μύηση στοὺς νόμους τοῦ σύμπαντος καὶ τῆς κίνησης.

Γιὰ τὸν Ἀριστοτέλη καὶ τὸ Βιτρούβιο ὁ ἄνθρωπος ἦταν τὸ μέσο γιὰ νὰ φτάσωμε στὴ γνώση τοῦ κόσμου. Γιὰ τὸ Leonardo, ἀντίθετα, ὁ κόσμος εἶναι τὸ μέσο γιὰ νὰ γνωρίσωμε τὸν ἄνθρωπο. Γιὰ νὰ ζωγραφίσῃ ἓνα φυτὸ ξεκινοῦσε ἀπὸ τὴ σπουδὴ τῆς βοτανικῆς. Ἐπιστήμη — ἔγραφε — ὀνομάζεται ἡ διανοητικὴ ἐκείνη ἔρευνα ποὺ ἔχει τὴν προέλευσίν της στὶς πρῶτες ἀρχές, πέρα ἀπὸ τὶς ὁποῖες δὲν ὑπάρχει τίποτε ποὺ ν' ἀποτελεῖ μιὰ μέρος τῆς ἐπιστήμης αὐτῆς<sup>82</sup>. Αὐτὸς

ἡ πιὸ ἐπικοινωνητικὴ καὶ ἀπευθύνεται στὴν ὄραση, ποὺ εἶναι κοινὴ ὄχι μόνο στοὺς ἀνθρώπους ἀλλὰ καὶ στὰ ζῶα. Ὁ Leonardo πίστευε πὼς ἡ τέχνη μπορεῖ νὰ συγκινήσῃ καὶ τὰ ζῶα. Τὴν κατάρτισε ἔτσι οἰκουμενικὴ ὄχι μόνο γιὰ τὸν κόσμον ποὺ ἀπευθύνεται ἀλλὰ καὶ γιὰ τὸν κόσμον ποὺ παριστάνει. Γιατὶ ἡ ζωγραφικὴ μιμεῖται τὴ φύση σὲ ὅλες τὶς μορφές της, σὲ ὅλες τὶς ὕψεις της, στὴν ἀκίνησια καὶ στὴν κίνησή της, ἀλλὰ καὶ τὴν ξεπερνᾷ πλάθοντας μιὰ ἀπειρία ἀπὸ πράγματα ποὺ ἡ φύση δὲν μπορεῖ νὰ δημιουργήσῃ.

Ὁ Leonardo προχώρησε πέρα ἀπὸ τὸν Ἀριστοτέλη, τὸ Βιτρούβιο καὶ τὸ Leo Battista Alberti. Δὲν περιορίστηκε νὰ ἐπαναλάβῃ τοὺς κανόνες τῆς μίμησης καὶ τῆς

εἶναι ὁ λόγος πὸν δὲν περιορίστηκε νὰ μᾶς δώσῃ ἕναν κανόνα, μόνον γιὰ τὸ ἀνθρώπινο σῶμα, ὅπως ὁ Πολύκλειτος, ὁ Alberti καὶ ἀργότερα ὁ Dürer. Ἔγραψε κανόνες γιὰ ὅλα τὰ φυσικὰ σώματα καὶ γιὰ τοὺς ἀνέμους καὶ γιὰ τὰ σύννεφα καὶ γιὰ τὰ νερά. Ὁ Da Vinci δὲ σταμάτησε στὴ στατική μελέτη τῶν σωμάτων. Ζήτησε νὰ προχωρήσῃ ἀκόμη περισσότερο καὶ νὰ συλλάβῃ τοὺς νόμους τῆς κίνησης τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῆς φύσης στὸ χρόνο καὶ στὸν τόπο.

### 3. ΟΙ ΘΕΩΡΙΕΣ ΤΗΣ ΑΝΑΓΕΝΝΗΣΗΣ ΣΤΗ ΝΕΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΛΩΣΣΑ

Ὁ δεύτερος θεωρητικὸς ἐκπρόσωπος τῆς Ἀναγέννησης, Leo Battista Alberti, μᾶς ἄφησε τρία ἔργα γιὰ τὴν τέχνη: *Della Pittura*, *Della Statua* (1435), *De Re Aedificatoria* (1452).

Τὸ ἔργο τοῦ Leonardo *Trattato della Pittura* καὶ τὸ *Della Pittura* τοῦ Alberti τύπωσε ὁ ἐκδότης Langlois στὸ Παρίσι, τὸ 1651, στὴν ἰταλικὴ καὶ γαλλικὴ γλώσσα. Τὴν ἔκδοση εἰκονογράφησε ὁ Errard, μὲ 40 γραμμικὰ σχέδια καὶ ἔπειτα ὁ Nicolas Poussin, μὲ 62 ξυλογραφίες (*Εἰκ. 12*). Τὰ ἰταλικά κείμενα τῆς ἔκδοσης Langlois ἔπεσαν στὰ χέρια τοῦ Ἑλληνα ζωγράφου Παναγιώτη Δοξαρά, πὸν



13. Π. Δοξαράς.

σπούδαζε, στὶς ἀρχὲς τοῦ ΙΗ' αἰῶνα, στὴ Βενετία. Τὰ μετάφρασε δυὸ φορὲς στὴν ἑλληνικὴ γλώσσα καὶ ἀντίγραψε μὲ τὴν πέννα τὰ περισσότερα σχέδια καθὼς καὶ τὶς ξυλογραφίες τοῦ Errard καὶ τοῦ Pous-

sin. Οί μεταφράσεις του σώζονται σὲ δυὸ χειρόγραφα του. Τὸ ἓνα, μὲ χρονολογία 1720, βρίσκεται στὴ Μαρκιανὴ Βιβλιοθήκη τῆς Βενετίας, τὸ ἄλλο, μὲ χρονολογία 1724, στὸ τμήμα χειρογράφων τῆς Ἑθνικῆς Βιβλιοθήκης τῆς Ἀθήνας (*Εἰκ.* 13).

Δυὸ χρόνια ἀργότερα ὁ Παναγιώτης Δοξαράς ἔγραψε καὶ πρωτότυπο ἔργο γιὰ τὴ ζωγραφικὴ, ποὺ ἐκδόθηκε ἀπὸ τὸ Σ. Λάμπρο, τὸ 1871, μὲ τὸν τίτλο *Περὶ Ζωγραφίας*.

#### 4. LORENZO Ghiberti, GIORGIO VASARI

Ἡ θεωρία τῆς τέχνης κατὰ τὴν Ἀναγέννηση ἐκτὸς ἀπὸ τὸ τεχνολογικὸ καὶ δεοντολογικὸ εἶδος, ποὺ καλλιέργησε ὁ Alberti καὶ ὁ Da Vinci, γνώρισε καὶ ἓνα δεύτερο εἶδος: τὴ βιογραφία. Τὸ εἶδος αὐτὸ βέβαια δὲν ἦταν ἄγνωστο στὴν ἀρχαιότητα. Ὁ Ξενοκράτης καὶ ὁ Πλίνιος ὁ Πρεσβύτερος μᾶς ἰστόρησαν πολλὰ γιὰ τοὺς ζωγράφους καὶ γλύπτες τῆς ἐποχῆς τους. Στὴν Ἀναγέννηση ὁμως παρουσιάστηκε ἡ βιογραφία μ' ἓνα καινούργιο στοιχεῖο: τὸν ἱστορικὸ συσχετισμό.

Τόσο ὁ Lorenzo Ghiberti<sup>84</sup> (1378-1455) ὅσο καὶ ὁ Giorgio Vasari<sup>85</sup> (1551-1574), ποὺ ἔγραψαν τὰ πρὸ σημαντικὰ βιογραφικὰ ἔργα κατὰ τὴν Ἀναγέννηση, συγκρίνουν τὴν ἐποχὴ τους μὲ τὸ παρελθόν καὶ βγάζουν συμπεράσματα ἀξιολογικὰ γιὰ τὸ παρόν.

Ὁ Vasari ἔξ ἄλλου μᾶς διηγήθηκε, σὲ τύπο ἀνεκδοτολογικῶ, τὴ ζωὴ τῶν μεγάλων ζωγράφων, γλυπτῶν καὶ ἀρχιτεκτόνων, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Cimabue ὡς τις ἡμέρες του. Τὰ βιογραφικὰ του στοιχεῖα εἶναι πολύτιμα καὶ τὸ ἔργο τοῦ Vasari θεωρεῖται χάρις σ' αὐτά, καὶ σήμερα ἀκόμη, σὰν πρώτη φιλολογικὴ πηγὴ γιὰ κάθε σχετικὴ ἐργασία.

Κατὰ τὸ ΙΘ' αἰῶνα ἡ φιλολογικὴ κριτικὴ μὲ τὸν Schlosser, τὸ Milanese, τὸ Bertinelli, τὸ Frey, τὸ Scoti κ. ἄ. ἔκανε αὐστηρὸ ἔλεγχον στὰ κείμενα τοῦ Vasari, ἔτσι ποὺ σήμερα νὰ ἔχουμε ἓνα θετικὸ γνῶμονα γιὰ νὰ δεχτοῦμε ἢ ν' ἀπορίψωμε μιὰ πληροφορία του.

#### 5. G. PALEOTTI

Ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση ζήτησε ν' ἀνατρέψη ὅλες τὶς ἐπιστημονικὲς κατακτήσεις τῆς Ἀναγέννησης στὸ πεδίο τῆς θεωρίας τῆς τέχνης.

Ἡ Σύνοδος τοῦ Trento, στὴν τελευταία της συνεδρίαση, τὸ 1563, ἀπαγόρευσε τὴν ἀνάρτηση εἰκόνων στὶς ἐκκλησιᾶς δίχως τὴν ἔγκριση τοῦ ἱερατείου, καὶ ὁ καθολικὸς κληρὸς ἀναθεώρησε συστηματικὰ ὅλα τὰ θέματα τῆς Ἀναγέννησης. Ἀπὸ τὸ ντύσιμο τῶν γυναικῶν τῆς Δεύτερης Παρουσίας, τοῦ Michelangelo, μέχρι τῆς λιποθυ-

μίας τῆς Παναγίας κατὰ τὴ Σταύρωση ἢ ἐπέμβαση τοῦ κλήρου στὴν τέχνη εἶχε γίνεи, ὅπως καὶ κατὰ τὸν μεσαιῶνα, συστηματικά. Οἱ ζωγράφοι τῆς ἐποχῆς τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης, ἀπὸ τοῦ Rubens μέχρι τοῦ Murillo ὑπῆρξαν πειθήνια ὄργανα τοῦ τάγματος τῶν ἰησουϊτῶν. Αὐτὸς ἦταν ὁ λόγος πού ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση δὲν μᾶς ἔδωσε νέο ἔργο θεωρίας τῆς τέχνης. Ἐν ἑξαιρέσει κανεῖς τοὺς εἰκονογραφικοὺς κώδικες, τοῦ τύπου τοῦ Καρδινάλιου Paleotti<sup>16</sup> (1582-1594), πού θυμίζουν τὴν *Ἐρμηνεία τῶν Ζωγράφων* τοῦ ἱερομονάχου Διονυσίου, ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση δὲν ἔχει νὰ ἐπιδείξει ἄλλα θεωρητικὰ ἔργα.

## 6. MANIERISMUS

Ἡ ἀναδρομὴ αὐτὴ στὶς μεσαιωνικὲς συνήθειες ὀφείλεται καὶ στοῦ ὅτι ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση ἔνωθε νὰ τὴ συνδέη μὲ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τῆς περιορισμένης γνώσης, ἀλλὰ τῆς βαθειᾶς πίστεως, ἕνα κοινὸ αἴσθημα μυστικισμοῦ. Ἡ λογικὴ εἶχε προδώσει — γι' αὐτὴν — τὴν πίστη. Ἡ ἐπιστημονικὴ θεωρία εἶχε ταράξει τὴν εἰρήνη τῆς καθολικῆς Ἐκκλησίας. Ὁ Οὐμανισμὸς καὶ ἡ Ἀναγέννηση εἶχαν ὀδηγήσει στοῦ σχίσμα καὶ στὴν ἀμφιβολία. Ὁ καθολικισμὸς δὲ μπορούσε ν' ἀπαντήση μὲ τὰ ἴδια θεωρητικὰ ὄπλα στοὺς ἐχθροὺς του. Ἀπευθυνόταν στοῦ αἴσθημα. Ἡ πίστη δὲν ἀναφερόταν σὲ κάτι πού μπορούσε ν' ἀποδειχθῆ μὲ τὴ μαθηματικὴ μέθοδο τοῦ Da Vinci ἢ μὲ τὴ λογικὴ τοῦ Ἀριστοτέλη. Εὗρισκε τὴ δικαιολογία της καὶ τὴ δικαίωσή της στὴν ἀγωνία τῆς ψυχῆς γιὰ τὸ μυστήριο τοῦ θανάτου. Μόνον μὲ τὴν τέχνη ὁ πιστὸς θὰ μπορούσε νὰ ἐπικοινωνήσῃ μὲ τὰ ἱερά πρόσωπα, πού εἶχαν κατανικήσει τὸ θάνατο, καὶ νὰ ζητήσῃ ἀπ' αὐτὰ ἔλεος. Ἀλλὰ ἡ τέχνη αὐτὴ ἔπρεπε ν' ἀπαλλαγῆ πρῶτα ἀπὸ τὸν ἐπιστημονικὸ χαρακτήρα πού ζήτησε νὰ τῆς δώσῃ ὁ Alberti καὶ ὁ Da Vinci. Ἐπρεπε νὰ ἐξαγνισθῆ στοῦ μυστήριο καὶ στοῦ πάθος.

Ἡ καθαρὸτητα τῆς γραμμῆς τῆς σχολῆς Boticelli ἐξαφανίζεται μαζὺ μὲ τὴν κλασικὴ συμμετρία τῆς Ἀναγέννησης. Ἡ τέχνη μίλησε τότε τὴ γλῶσσα τοῦ χρώματος καὶ τοῦ δυναμισμοῦ τῶν μορφῶν. Τὸ μαρρόκ, πού εἶχε προαγγελθῆ ἀπὸ τὸν Michelangelo, ἐπικράτησε σ' ὅλες τὶς ζῶνες τῆς καθολικῆς ἐπιρροῆς. Στὴν Ἰσπανία τοῦ Φιλίππου τοῦ Β' βρῆκε τὴν πιὸ ἐκφραστικὴ του διατύπωση στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Δομίνικου Θεοτοκόπουλου.

Ἡ φύση, σὰν ἀντικείμενο καλλιτεχνικῆς μελέτης, ἐγκαταλείφθηκε. Ἡ μίμηση στράφηκε πρὸς τὸ σχέδιο τοῦ Michelangelo καὶ τὸ χρῶμα τῶν Βενετσιάνων. Ἀπὸ τὸν ἐκλεκτισμὸ αὐτὸν προῆλθε μιὰ νέα τάση πού οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης τὴν χαρακτήρισαν μὲ τὸν ὄρο τοῦ manieris-

mus. Τὸ ἐπιστημονικὸ πνεῦμα ὡς τόσο δὲν πέθανε. Ξεπεταγμένο ἀπὸ τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο τοῦ Da Vinci διαμορφώθηκε σὲ ἰδιαίτερο κλάδο ἀπὸ τὸ Γαλιλαῖο. Ἡ Ἀντιμεταρρύθμιση διώχοντάς το ἀπὸ τὴν τέχνη δὲν τὸ καταδίκασε καὶ στὸ μαρασμό. Ὁ Βορρᾶς τοῦ πρόσφερε ἓνα φιλικὸ καταφύγιο. Στὴν Ἀγγλία ὁ Newton καὶ ὁ Locke θὰ θεμέλιωναν μ' αὐτὸ τὴ φυσικὴ καὶ τὴ γνωσιολογία καὶ θὰ ἔδιναν στὸν ἄνθρωπο τοῦ ΙΗ' αἰῶνα τὶς πνευματικὰς δυνάμεις γιὰ νὰ προσανατολιστῇ στὰ προβλήματα τοῦ κόσμου, δίχως πιά τὴν ἀύθεντία τῆς Ἐκκλησίας. Ἡ τέχνη ἀπὸ ὑποκείμενο τῆς ἐπιστήμης, ὅπως τὴν ἤθελε ὁ Da Vinci, ἔγινε τὴν ἀντικείμενό της.

## IV. Η ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΥ

### 1. Η ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΧΝΗΣ

Ἀπὸ τὴ νέα τροπὴ ποὺ πῆραν οἱ σχέσεις τῆς θεωρίας πρὸς τὸ ἔργο τέχνης, τὸ ΙΗ' αἰῶνα, πῆγασαν δυὸ καινούργιες ἐποπτεῖες: ἡ αἰσθητικὴ καὶ ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης.

Ἡ αἰσθητικὴ παρουσιάστηκε σὰν μιὰ δεοντολογία τῆς τέχνης, μὲ κριτήριον ἀξιολογικὸ τὸ ἀπόλυτο κάλλος. Ξεκίνησε ἀπὸ τὴν Ἀγγλίαν μὲ τὸ Shaftesbury καὶ κατάληξε στὴ Γερμανία στὸ Winckelmann καὶ στὸν Kant. Τὴ στροφή αὐτὴ πρὸς τὴν κλασικὴ ἀρχαιότητα εἶχε ἐνισχύσει καὶ τὸ γεγονός τῶν ἀνασκαφῶν τῆς Πομπηίας (1748) καὶ τοῦ Herculaneum (1738), ποὺ ἔφεραν στὸ φῶς νέα ἔργα ἑλληνορωμαϊκῆς τέχνης. Ἀπὸ τοῦ David καὶ τοῦ Canova μέχρι τῆς νεοκλασικῆς σχολῆς τοῦ Μονάχου, ποὺ ἔδωσε καὶ στὴν ἑλληνικὴ πρωτεύουσα τὴν πρώτη ἀρχιτεκτονικὴ καὶ πολεοδομικὴ μορφή της, ὁ νεοκλασικισμὸς εἶχε ξαναγίνει κυρίαρχο ρεῦμα στὴν Εὐρώπῃ.

Ἀλλὰ παράλληλα πρὸς τὸ ἀπολλώνιο αὐτὸ ἰδανικόν, ποὺ ἔχει τὴν ἀρχὴ του στὴν Ἀναγέννηση τοῦ Leo Battista Alberti, ἡ Ἀντιμεταρρυθμιστὴ εἶχε δημιουργήσει τὸ δικό της ἰδανικὸ μὲ διονυσιακὸ χαρακτῆρα. Χωρισμένο ἀπὸ τὸ θρησκευτικὸ θέμα, τὸ ἰδανικὸ αὐτὸ τοῦ Rubens καὶ τοῦ Tierpoιο πῆρε στὴ Γαλλίαν τοῦ ΙΗ' αἰῶνα τὴν αἰσθησιακὴ καὶ εὐχάριστη μορφή τοῦ ρυθμοῦ ροκοκό, ποὺ βλέπουμε στὴ ζωγραφικὴ τοῦ Watteau, Boucher καὶ Fragonard. Ἀλλὰ ὁ ρυθμὸς αὐτὸς δὲν εἶχε τὸ σχηματισμένον καὶ ὀριστικὸν τύπον τοῦ νεοκλασικοῦ. Ἔμενε πάντα στὸ στάδιο τῆς διαμόρφωσης καὶ τῆς κίνησης καὶ αὐτὸ ἀποτελοῦσε τὴν χάρι του. Μπροστὰ στὸ ἔργο ἑνὸς τέτοιου ρυθμοῦ ὁ θεατὴς αἰσθανόταν τὴν ψυχολογικὴ ἀνάγκη νὰ συνεχίσῃ αὐτὸς. Ἡ κριτικὴ πραγματοποιοῦσε τὴν ἐπιθυμίαν τοῦ θεατῆ νὰ ἐπέμβῃ μὲ ὑποδείξεις στὸ ἔργο τοῦ καλλιτέχνη. Ἀναπτύχθηκε ἔτσι εἴτε σὰ μιὰ συμπάθεια, εἴτε σὰ μιὰ ἀντιπάθεια τῆς ζωγραφικῆς ροκοκό στὴ Γαλλίαν καὶ μὲ τὴν εὐκαιρίαν τῶν ἐκθέσεων ποὺ εἶχαν ἀρχίσει νὰ καθιερῶνονται, μὲ τὸ θεσμὸ τῶν Salons, στὸ Παρίσι<sup>87</sup>.

## 18. SHAFTESBURY

Ἡ ἀγάπη τῶν κλασικῶν γραμμάτων καὶ τεχνῶν ἔσβυσε, μετὰ τὴ Σύνοδο τοῦ Trento, στὴν καθολικὴ Εὐρώπη. Καλλιεργήθηκε ὅμως στὶς διαμαρτυρούμενες χῶρες ὅπου ἔγινε καὶ προσπάθεια νὰ συμβιβασθῇ μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς νέας Ἐκκλησίας.

Ἐνα ἀπὸ τοὺς ὁμίλους κλασικῶν σπουδῶν, πού εἶχαν σχηματισθῇ στὶς ἀντικαθολικὲς ζῶνες τῆς Εὐρώπης, ὑπῆρχε καὶ στὸ Cambridge. Ὁ ἐμπειρισμὸς τοῦ Locke δὲν εἶχε κατορθώσει νὰ ἐκτοπίσῃ ἀκόμη ἀπὸ αὐτὸν τὸ νεοπλατωνικὸ ἰδεαλισμὸ, πὺ ἐπικρατοῦσε ἐκεῖ ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ ΙΣΤ' αἰῶνα.

Ἀπὸ τὸν ὁμιλο αὐτὸ προῆλθε στὶς ἀρχὲς τοῦ ΙΗ' αἰῶνα ὁ φιλόσοφος Shaftesbury.

Ὁ Shaftesbury πίστευε<sup>88</sup> πὺ στὸν ἄνθρωπο ὑπάρχει ἕνας ἔρωτας γιὰ τὴν εὐρυθμίαν καὶ τὸ κάλλος, πὺ τὴν τελειότητά τους πραγματοποιεῖ ὁ Θεὸς στὸν ἑαυτὸ του καὶ στὸ σύμπαν. Σ' αὐτὴν τὴν παγκόσμια ἁρμονία ἐξαφανίζεται κάθε μερικὴ ἀσχήμια. Ὁ καλλιτέχνης εἶναι ἕνας δευτερός δημιουργὸς πὺ πρέπει ν' ἀποκαλύψῃ τὴν πνευματικὴτητα τοῦ ὠραίου πρὸς τὸ ὁποῖο τείνει ἡ ἀνθρώπινη φύση. Αὐτὴ ἡ τάση πρὸς τὸ τέλος τοῦ ἐξευγενισμοῦ τοῦ εἶδους δὲν εἶναι ἀποκλειστικὴ στὸν ἄνθρωπο. Ὑπάρχει σὲ κάθε ζωικὸ εἶδος καὶ ἐξυπηρετεῖ τὴ γενικὴ λειτουργία τῆς παγκόσμιας ἁρμονίας. Ὅπως ἡ Διοτίμα, στὸ Συμπόσιο τοῦ Πλάτωνος, ἔτσι καὶ ὁ Shaftesbury διακρίνει τὸ γονιμοποιὸ ἐνθουσιασμὸ σὲ ὠραῖο καὶ ἄσχημο. Ἄσχημος εἶναι ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ φανατικοῦ, ἐνῶ ὠραῖος εἶναι ὁ ἐνθουσιασμὸς πὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ αἶσθημα τοῦ ἀγαθοῦ.

Ἡ ἑλληνικὴ τέχνη εἶναι ἕνας ἀναβαθμὸς πρὸς τὴν τελειότητα, τὴν ἠθικοποίησιν καὶ τὸ ἀπόλυτο κάλλος.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Shaftesbury στάθηκε πολὺ μεγάλη στὴν ἐξέλιξιν τοῦ γερμανικοῦ ἰδεαλισμοῦ, ἀπὸ τοῦ Winckelmann μέχρι τοῦ Lessing καὶ τοῦ Herder.

### 3. WINCKELMANN ΚΑΙ Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

Ὁ Winckelmann πολέμησε τὴν τέχνη τῆς Ἀντιμεταρρύθμισης σ' αὐτὴ τὴν ἔδρα της, καὶ ζήτησε μέσα στὰ μουσεῖα, μὲ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα τῆς ἑλληνικῆς γλυπτικῆς, νὰ ἐπαληθεύσῃ τὴ θεωρία τοῦ Shaftesbury γιὰ τὸ ἰδανικὸ κάλλος τῆς ἑλληνικῆς τέχνης.

Ἡ ἀληθινὴ συμβολὴ τοῦ Winckelmann δὲν βρῖσκεται στὶς παρατηρήσεις του γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, πὺ ὑπῆρξε βέβαια πιὸ

πλούσια ἀπ' ὅ,τι φαινόταν στὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα, πού γνώριζε ἡ ἐποχὴ ἐκείνη, ἀλλὰ στὴ νέα μεθολογία πού ἐγκαινίασε στὶς ἀρχαιολογικὲς μελέτες του, καὶ πού τὶς ἀρχές της συνόψισε στὸν πρόλογο τοῦ ἔργου του *Monumenti antichè inediti*<sup>39</sup>.

Μέχρι τότε ἐπικρατοῦσε ὁ ρασιοναλισμὸς στὶς ἱστορικές σπουδές. Οἱ σοφοὶ δηλαδὴ ἀναζητοῦσαν στὴ νόηση τὴν πηγὴ τῆς σωστῆς γνώσης καὶ μὲ ὅλη τὴν ἐπίμονη προσπάθεια τοῦ Locke ν' ἀποδείξει πὼς ὅλες μας οἱ ἔννοιες ἔχουν σὰν πρώτη πηγὴ τὴν ἐμπειρία καὶ σὰν δευτέρη τὴ νόηση, ὁ ρασιοναλισμὸς ἐξακολουθοῦσε νὰ κυβερνᾷ τὰ πνεύματα, ὕστερα μάλιστα ἀπὸ τὴ νεώτερη διατύπωση πού τοῦ ἔδωσε ὁ Descartes. Στὰ μέσα τοῦ ΙΗ' αἰώνα ὁ ἐμπειρισμὸς σημείωσε μιὰ πρόοδο. Ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ φιλοσοφία μεταπήδησε στὶς θετικὲς ἐπιστῆμες τῆς ἡπειρωτικῆς Εὐρώπης καὶ μερικὰ ἀπὸ τὰ μεγαλύτερα ἐπιστημονικὰ ὀνόματα ἀρχισαν νὰ τὸν ἐφαρμόζουν στὶς ἔρευνές τους.

Ὁ Γάλλος René-Antoine de Réaumur, ὁ Ἑλβετὸς Charles Bonnet, τέλος ὁ πατέρας τῆς Παλαιοντολογίας καὶ τῆς Συγκριτικῆς Ἀνατομίας Γάλλος Georges Cuvier ἄνοιξαν μιὰ πλατιὰ λεωφόρο στὶς φυσικὲς ἐπιστῆμες μὲ τὴν ἐμπειρικὴ ἐπαγωγικὴ μέθοδο.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς πρώτους ὁπαδοὺς τοῦ ἐμπειρισμοῦ στὴν Ἀρχαιολογία τῆς Τέχνης ἦταν καὶ ὁ de Caylus. Μὲ τὸ ἔργο του *Recueil d'antiquités égyptiennes, étrusques, grecques*<sup>40</sup> ἔδωσε τὸ παράδειγμα μιᾶς ἐμπειρικῆς ἀρχαιολογικῆς μελέτης, ἐμπνευσμένης ἀπὸ τὴ βαθύτερη ἀγάπη πρὸς τὰ ἀγγεῖα, τὰ στολίδια, τοὺς καθρέφτες, τ' ἀγαλματάκια ἀπὸ μπροῦντζο ἢ ψημμένη ἀργιλλο τέλος πρὸς ὅλα τὰ μικροτεχνήματα, πού συνδέονται τόσο στενὰ μὲ τὴν καθημερινὴ ζωὴ τοῦ ἀνθρώπου.

Ὁ Winckelmann προχώρησε ἀκόμη περισσότερο ἀπὸ τὸν de Caylus. Στὸ *Geschichte der Kunst des Altertums*<sup>41</sup> ἔνωσε τὸν ποιητικὸ του ἔρωτα γιὰ τὴν ἑλληνικὴ τέχνη, πού τοῦ εἶχε ἐμπνεύσει ὁ Shaftesbury, μὲ τὴ θετικὴ μέθοδο τοῦ ἐμπειρισμοῦ, τοῦ ΙΗ' αἰώνα, καὶ ἀπὸ τὴν εὐτυχισμένη αὐτὴ συζυγία δημιούργησε τὴν ἐπιστημονικὴ μέθοδο τῆς Ἀρχαιολογίας.

Ὁ Winckelmann ζήτησε νὰ γνωρίση τὴν ἑλληνικὴ τέχνη ὄχι ἀπὸ τὰ φιλολογικὰ κλασικὰ κείμενα ἢ ἀπὸ τὸ βίο τῶν καλλιτεχνῶν καὶ τ' ἀνέκδοτα τῶν ἱστοριογράφων τους, ὅπως γινόταν ὡς τότε, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἄμεση ἐπαφή μὲ τὰ μνημεῖα τῆς τέχνης. *Die Kunst — ἔγραφε — selbst müsste mir raten und die Hand führen.*

Ἡ ἐμπειρικὴ αὐτὴ μέθοδος καλλιεργήθηκε στὴν περιοχὴ τῆς Ἀρχαιολογίας σὲ μιὰ ἐποχὴ διαποτισμένη ἀπὸ τὶς ἰδέες τῆς Ἱστορίας καὶ τοῦ Περιβάλλοντος. Ὁ Voltaire καὶ ὁ Montesquieu στὶς ἱστορικὲς ἐπιστῆμες, ὁ Buffon στὶς φυσικὲς ζητοῦσαν νὰ παρουσιάσουν

τὰ γεγονότα τοῦ ἀνθρώπινου καὶ φυσικοῦ βίου σὲ μιὰ αἰτιώδη συνέχεια, ὅπου ἡ γέννηση, τὸ μεγαλεῖο καὶ ἡ κατάπτωση ἀποτελοῦσαν βιολογικὰ τῆς στάδια καὶ ὅπου ἡ συνάρτηση μὲ τὸ περιβάλλον τους ἦταν ἄμεση καὶ στενή.

Ὁ Winckelmann εἶναι ὁ εἰσηγητὴς τῶν ἰδεῶν αὐτῶν στὴν Ἀρχαιολογία τῆς Τέχνης. *Die schönen Künste* — ἔγραφε — *haben ihre Jugend sowohl wie die Menschen.* Ὁ σκοπὸς μιᾶς ἱστορίας τέχνης πὸν θὰ ἤθελε νὰ στηρίζεται στὴ λογικὴ εἶναι ν' ἀνέβη ἴσαμε τὶς ἀρχὲς τῆς τέχνης, ν' ἀκολουθήσῃ τὶς προόδους καὶ τὶς ἐναλλαγές της, ὡς τὴν τελειοποίησέ της, νὰ σημειώσῃ τὴν παρακμὴ της καὶ τὴν πτώση της, ὡς τὴν ἐξαφάνισέ της, νὰ γνωρίσῃ τοὺς διάφορους ρυθμούς της καὶ τοὺς ποικίλους χαρακτήρες τῶν λαῶν, τοὺς τύπους καὶ τοὺς καλλιτέχνες, τέλος πρέπει νὰ ἐλέγξῃ τὰ γεγονότα, ὅσο τῆς εἶναι δυνατὸ, ὅπως αὐτὰ προκύπτουν ἀπὸ τὰ μνημεῖα τῆς ἀρχαιότητος πὸν διασώθηκαν ὡς τὶς ἡμέρες μας.

Τὴν ἱστορία τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς τέχνης ὁ Winckelmann τὴν ἀναζήτησε στὴν ὀργανικὴ ἐξέλιξη τοῦ σχεδίου καὶ τῆς ὕλης τῶν ἔργων της, ἀπὸ τοὺς κλασσικοὺς στοὺς ἐλληνιστικοὺς χρόνους, βρίσκοντας μάλιστα τὸ ἱστορικὸ ἰσοδύναμο τῆς ἐξέλιξης αὐτῆς στὴν τέχνη τῆς Ἀναγέννησης, ἀπὸ τοῦ Raffaelo στοὺς ἀδελφοὺς Carracci.

Τὴν ἰδέα αὐτοῦ τοῦ ἱστορικοῦ συσχετισμοῦ τῶν τεχνῶν ζήτησε νὰ ἐκφράσῃ πρὸ συστηματικὰ στὶς ἡμέρες μας ὁ Ἑλβετὸς ἀρχαιολόγος W. Deonna, μὲ τὴ θεωρία τοῦ παραλληλισμοῦ τῆς ἐλληνικῆς πρὸς τὴ χριστιανικὴ τέχνη καὶ τῆς ὑπαγωγῆς καὶ τῶν δυὸ σὲ νόμους ἱστορικῆς ἀνακύκλωσης<sup>42</sup>.

Γι' αὐτοὺς ὅλους τοὺς λόγους ὁ Winckelmann εἶναι ὁ πατέρας τῆς ἀρχαιολογικῆς ἐπιστήμης. Μετὰ τὸ θάνατό του ἡ ἐλληνικὴ τέχνη ἀποκαλύφθηκε μὲ μιὰ νέα μορφή, πὸν ἀσφαλῶς καὶ ὁ ἴδιος δὲν εἶχε ὑποψιασθῆ. Ὄταν στὰ 1816 ὁ λόρδος Elgin παρουσίασε, στὸ Βρεττανικὸ Μουσεῖο, τὰ γλυπτὰ τοῦ Παρθενώνα, οἱ αἰσθητικοὶ τῆς Εὐρώπης, πὸν εἶχαν διαπαιδαγωγηθῆ ὀπτικά μὲ τὰ ρωμαϊκὰ ἀντίγραφα, μίλησαν μὲ περιφρόνηση γιὰ τὰ ἔργα αὐτὰ τῆς ρωμαϊκῆς παρακμῆς. Τέσσερα χρόνια ἀργότερα, ὅταν ἡ Γλυπτοθήκη τοῦ Μονάχου ἐγκαινίασε τὴν ἐκθεση τῶν γλυπτῶν τῆς Αἴγινας, πὸν ὕστερα ἀπὸ πολλοὺς μόχθους εἶχε κατορθώσει νὰ συγκολλήσῃ καὶ ν' ἀποκαταστήσῃ ὁ Thorwaldsen, ἡ ἴδια ἐκπληξὴ καὶ δυσπιστία παρατηρήθηκε. Τὰ αἰγινίτικα γλυπτὰ δὲν ἔμοιαζαν μὲ ὅ,τι ἐνόμιζε ἐλληνικὸ κάλλος ἢ εὐρωπαϊκὴ κοινὴ γνώμη τῶν ἀρχῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνα.

Τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἓνας μαθητὴς τοῦ Winckelmann ἤρθε νὰ φωτίσῃ τὸ νέο ἀρχαιολογικὸ ὕλικὸ μὲ τὴν ἐμπειρικὴ μεθοδολογία. Ὁ

Ottfried Müller. Στο έργο του *Handbuch der Archaeologie der Kunst*<sup>43</sup> έξεηγοϋσε τις διαφορες της έλληνιστικης από την κλασική και της κλασικής από την αρχαϊκή έλληνική τέχνη, με τους νόμους της ιστορικης μεταβολης. Η εξέλιξη της έλληνικης τέχνης, από τη γέννηση ως το μεγαλειο και την παρακμή της, αποτελοϋσε το αντικείμενο της σπουδης του πρώτου μέρους του έργου του Müller. Η συστηματική έπειτα έρευνα των υλικων της, των μεθόδων της, των όρων της, των μορφων της, των εικονογραφικων της τυπων απασχολοϋσε το δεύτερο μέρος του. Η διάρθρωση αυτή της αρχαιολογικης ύλης, σε ιστορικό και συστηματικό τμήμα, καθιερώθηκε από τότε. Ο Π. Καββαδίας στην *Ιστορία της Έλληνικης Τέχνης* (Αθήναι 1916) μās έδωσε ένα παράδειγμα εφαρμογης της και στη νεοέλληνική αρχαιολογική φιλολογία.

Αλλά η διάρθρωση αυτή ήταν κάτι περισσότερο από ένα αρχιτεκτονικό σχέδιο. Ήταν και μιὰ απόδειξη πώς η ιδέα της Ιστορίας είχε επικρατήσει μās με το έπιστημονικό αναλυτικό πνεϋμα στον τομέα της Αρχαιολογίας. Το *Handbuch der Archaeologie der Kunst* δέν ήταν απλως ένα θεμέλιο ήταν ένα οικοδόμημα.

Δέκα χρόνια μετά την έκδοσή του ο Ottfried Müller, ύστερα από μιὰ επίπονη ανασκαφική εργασία στους Δελφούς, πέθανε στην Αθήνα. Είχε προλάβει να γνωρίσει τὰ πορίσματα της Expedition scientifique de Morée, που έκανε τις πρώτες ανασκαφές στην Ολυμπία με τη διεύθυνση του Blouet, την ίδρυση της Έλληνικης Αρχαιολογικης Έταιρίας (1837), τις αρχαιολογικες έρευνες του Πιτιάκη, του Klenze και του Ross στην Ακρόπολη της Αθήνας. Από τότε οι ανασκαφές στην Ολυμπία, στη Δήλο, στους Δελφούς, στην Επίδαυρο, στην Τίρυνθο, στις ακροπόλεις της Αθήνας, της Περγάμου και της Εφέσου, στην Κνωσό, στη Φαιστό, στην Τροία, στην Έφεσο, στη Μίλητο, στις Κυκλάδες, στη Θεσσαλία μεγάλωσαν το πεδίο της αρχαιολογικης έπιστήμης σε πλάτος και σε βάθος και δημιούργησαν την ανάγκη μιās νέας ταξινόμησης των γνώσεων, μιās συνέχειας στην ανάπτυξη νέων έποπτεϊων. Η τεχνολογική έποπτεία του H. Brunn<sup>44</sup>, η μορφολογική του Gottfried Semper<sup>45</sup>, η εικονογραφική του A. Conze<sup>46</sup> ή του J. Overbeck<sup>47</sup> διατυπώθηκαν σαν καινούργια αίτήματα της αρχαιολογικης σκέψης. Παρ' όλες όμως αυτές τις έποπτικες προόδους και αναπτύξεις του υλικου, οι βάσεις της μεθοδολογίας του Winckelmann δέν μεταβλήθηκαν αισθητά.

## 20. KANT

Η γνώμη των αισθητικων του ΙΗ' αιώνα για την απόλυτη αξία του έλληνικου κάλλους έγινε δεκτή και από το σχολάρχη της γερμανι-

κῆς φιλοσοφίας Emmanuel Kant, σὰν ἓνα ἀξίωμα. Γι' αὐτὸν ἡ φιλοσοφία ἔπρεπε τώρα νὰ στραφῆ καὶ πρὸς τὴν ἄλλη πλευρὰ τῆς αἰσθητικῆς θεωρήσεως. Τὴν αἰσθητικὴ κρίση. Νὰ ἐξηγηθῆ δηλαδὴ κατὰ ποίους νόμους λειτουργεῖ τὸ ὄργανο τῆς αἰσθητικῆς κρίσεως, ἔτσι ὥστε νὰ μπορῆ νὰ διακρίνῃ μέσα στὸν κόσμον τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας τὸ κάλλος.

Ὁ Kant, γιὰ νὰ ἐξηγήσῃ τὴν κατεῖθνησιν αὐτῆ, πού ἔδωσε στὴ φιλοσοφία τῆς τέχνης, ξεχωρίζει τὴ γνωστικὴ κρίση, πού ἔχει ἀντικείμενον τὴν κατανόησιν ἑνὸς πράγματος, ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ κρίση, πού ἀναφέρεται στὸ εὐχάριστο ἢ δυσάρεστο συναίσθημα πού προκαλεῖται ἀπὸ τὸ ἀντικείμενον<sup>48</sup>. Τὸ γοῦστο — κατὰ τὸν Kant — δὲν ἀναφέρεται στὴν ποιότητα τῶν πραγμάτων, ἀλλὰ στὶς ἐντυπώσεις πού ἀποκομίζομε ἀπὸ αὐτά. Αὐτὸς εἶναι ὁ λόγος πού ἡ αἰσθητικὴ κρίση δὲν ἔχει κύρος ἀντικειμενικόν, ἀλλὰ ὑποκειμενικόν, καὶ καθορίζεται ἀπὸ τέσσερις κανόνες, πού ὁ Kant ὀνομάζει *τέσσερις στιγμὲς* τῆς αἰσθητικῆς κρίσεως.

Στιγμὴ πρώτη: Τὸ γοῦστο εἶναι ἡ εὐχέρεια πού ἔχομε νὰ κρίνωμε ἓνα ἀντικείμενον ἢ ἓνα τρόπο παράστασης μὲ ἱκανοποίησιν ἢ ἀπαρέσκεια ἐντελῶς ἀφιλοκερδῆ. Ὀνομάζουσι ὠραῖον τὸ ἀντικείμενον αὐτῆς τῆς ἱκανοποιήσεως. Μὲ τὸν ὄρον ἀφιλοκερδεῖα νοεῖται ἡ ἔλλειψις καθὲ συμφέροντος γιὰ τὴν ὑπαρξιν τοῦ ἀντικειμένου τῆς παράστασης αὐτῆς.

Στιγμὴ δευτέρη: Ὁραῖον εἶναι ὅ,τι ἀρέσει σὲ ὅλους τοὺς ἀνθρώπους καὶ δίχως σκέψιν. Δὲν μπορεῖ δηλαδὴ νὰ εἶναι ὠραῖον κάτι πού μᾶς θέλγει γιὰ λόγους προσωπικοῦ συμφέροντος καὶ ὕστερα ἀπὸ συλλογισμόν. Τὸ ὠραῖον ἀπευθύνεται στὴν εὐαίσθησίαν τῆς οἰκουμένης καὶ ὄχι στὴ λογικὴ ὀρισμένων προσώπων.

Στιγμὴ τρίτη: Ὁραῖον εἶναι ἡ μορφή τῆς τελειότητος ἑνὸς ἀντικειμένου πού δὲν ἔχει σκοπόν. Ἡ ὑπαρξιν δηλαδὴ προορισμοῦ καθιστᾷ τὰ πράγματα ἐπωφελῆ καὶ τοὺς ἀποστερεῖ τὸν ἀφιλοκερδῆ χαρακτήρα, πού πρέπει νὰ ἔχη τὸ ὠραῖον.

Στιγμὴ τέταρτη: Ὁραῖον εἶναι ἐκεῖνο πού ἀναγνωρίζεται σὰν τὸ ἀντικείμενον μιᾶς ἱκανοποιήσεως ἀναγκαίας. Ἡ αἰσθητικὴ δηλαδὴ εὐχαρίστησις δὲν εἶναι μιὰ σχέση λογικὴ ἢ πρακτικὴ πρὸς τὸ ὠραῖον. Εἶναι μιὰ ἱκανοποίησις πού πηγάζει ἀπ' αὐτὸ ἀναγκαστικά, σὰ νὰ προέρχεται ἀπὸ ἓνα νόμον παγκόσμιον.

Μὲ τίς σκέψεις αὐτὰς ὁ Kant ἔδωσε στὴν κλασικὴ αἰσθητικὴ τὴν τελικὴν τῆς διατύπωσιν.

21. Ο ΑΝΤΙΛΟΓΟΣ ΤΗΣ ΓΑΛΛΙΚΗΣ ΚΡΙΤΙΚΗΣ: DUBOS, DIDEROT,  
VOLTAIRE, CONDILLAC

α) Τὸ ὠραῖο ἀπευθύνεται στὰ πάθη καὶ στὸ συμφέρον.

Τὸν ἀντίλογο τῆς καντιανῆς αἰσθητικῆς ἀποτελεῖ ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης στὴ Γαλλία. Ὁ Bœaude-laire, ποὺ συνέχιζε τὴν παράδοσή της, ἔδωσε τὸν πιὸ παραστατικὸ ὀρισμὸ τῆς γαλλικῆς κριτικῆς, στὰ 1846.

*Ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης - ἔγραφε<sup>49</sup> — γιὰ νὰ εἶναι δίκαιη, νὰ ἔχη δηλαδὴ δικαιολογία ἢ ὑπαρξή της, πρέπει νὰ εἶναι κομματικὴ, φανατικὴ καὶ πολιτικὴ, νὰ γράφεται δηλαδὴ μὲ μιὰ ἄποψη ἀποκλειστικῆ, ποὺ ν' ἀνοίγει ὁμως συνάμα περισσότερο τὸν ὁρίζοντα.*

Ἡ κριτικὴ τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα ποτὲ δὲν σύνδεσε τὸ αἶσθημα τοῦ ὠραίου μὲ τὴν ἀφιλοκέρδεια. Πίστεψε πὼς τὸ ἔργο τέχνης εἶναι μιὰ ἐκδήλωση τοῦ κοινωνικοῦ βίου ποὺ κλείνει μέσα της ὅλες τὶς ιδέες, τὰ συμφέροντα καὶ τὰ πάθη του.

Ὁ ἀββᾶς Dubos<sup>50</sup> ὑποστήριξε πὼς γιὰ νὰ συγκινῆ ἡ τέχνη πρέπει ν' ἀπευθύνεται στὰ πάθη καὶ στὸ συμφέρον. Σ' αὐτὸ τὸ συμφέρον ἔδωσαν τὸ νόημα μιᾶς νέας ἠθικῆς οἱ ἐγκυκλοπαιδιστὲς ποὺ κυβέρνησαν τὸ γοῦστο τῆς Γαλλίας στὸν 17<sup>ο</sup> αἰῶνα.

Ὁ Diderot, στὰ Salons του, δὲν ἔπαψε νὰ χτυπᾷ τοὺς αἰσθησιακοὺς ζωγράφους τοῦ εἴδους Boucher καὶ Fragonard καὶ νὰ ἐξυμνῆ τὴν ἠθικὴ τέχνη τοῦ Creuze, ποὺ ὡς τόσο στάθηκε πολὺ κατώτερός τους τεχνίτης. *Νὰ γίνῃ ἡ ἀρετὴ ἀγαπητὴ — ἔγραφε — ἡ κακία ἀπεχθής, τὸ γελοῖο ἐκδηλο, νὰ ποιὸς εἶναι ὁ σκοπὸς κάθε τίμιου ἀνθρώπου ποὺ παίρνει στὸ χέρι του τὴν πένα ἢ τὸ πινέλο<sup>51</sup>.*

Ἡ κριτικὴ τῆς τέχνης στὴ Γαλλία κατάληξε νὰ γίνῃ ὄργανο πολιτικῆς πάλης κατὰ τῶν εὐγενῶν, ποὺ μὲ τὴν κοσμικὴ ζωὴ τους εἶχε συνδεθῆ ὁ ρυθμὸς ροκοκὸ τῆς βασιλείας τοῦ Louis XV.

β) Τὸ ὠραῖο εἶναι σχετικόν.

Ἐνα δεῦτερο χαρακτηριστικὸ τῆς κριτικῆς τέχνης, στὴ Γαλλία, στὸν 17<sup>ο</sup> αἰῶνα, εἶναι πὼς δὲν ἀναγνώρισε παγκόσμιο χαρακτήρα τὸ ὠραῖο. Ὑποστήριξε ἀντίθετα τὴ σχετικότητα τοῦ κάλλους. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀκολούθησε τὴν ἐμπειρικὴ καὶ αἰσθησιοκρατικὴ φιλοσοφία τοῦ Locke ποὺ, μαζὺ μὲ τὸ θετικισμὸ τοῦ Newton, ἐπηρέαζε τὰ πνεύματα στὴν Εὐρώπη τοῦ 17<sup>ου</sup> αἰῶνα.

*Ἡ συζήτηση — ἔγραφε ὁ ἀββᾶς Dubos — ἂν ὁ Le Brun εἶναι πιὸ καλὸς ἀπὸ τὸν Τιζιάνο εἶναι ἄσκοπη... Ὁ μεγαλύτερος γιὰ μᾶς ζωγράφος εἶναι αὐτὸς ποὺ μᾶς εὐχαριστεῖ περισσότερο μὲ τὰ ἔργα του.*

Καὶ ὁ Voltaire συμπλήρωνε στὸ *Dictionnaire philosophique*:  
*Ρωτήσατε ἓνα βάτραχο τί εἶναι ὠραῖο. Θὰ σᾶς ἀπαντήσῃ, ἢ βα-  
τραχίνα μου. Ρωτήσατε ἓναν ἄγριο τῆς Γουινέας. Τὸ ὠραῖο γι' αὐτὸν  
εἶναι ἓνα δέγμα μαῦρο καὶ λιπαρό, δυὸ μάτια βαθουλωτά, μιὰ μύτη  
σιμῆ. Συμβουλευθῆτε τέλος τοὺς φιλόσοφους. Θὰ σᾶς ἀπαντήσουν  
ἀκατάληπτα, πὼς τὸ ὠραῖο εἶναι κάτι πὸν πλησιάζει στὸ ἀρχέτυπο τοῦ  
ἀπόλυτου κάλλους.*

### γ) Τὸ χρήσιμο συμβιβάζεται μετὰ τὸ ὠραῖο.

Ἐνα ἀκόμη γνώρισμα τῆς γαλλικῆς κριτικῆς, στὸν ΙΗ' αἰῶνα, εἶ-  
ναι ὅτι δὲ θεώρησε τὴν ὠφελιμότητα ἀσυμβίβαστη μετὰ τὸ ὠραῖο, ἐπη-  
ρεασμένη καὶ στὸ σημεῖο αὐτὸ ἀπὸ τὴν ἀγγλικὴ ὠφελιμιστικὴ ἠθικὴ  
τοῦ Bentham. Ἐτσι δὲν ἀπόκλεισε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἀπὸ τὶς καλὰς  
τέχνες, πὸν τὸ στοιχεῖο τῆς χρησιμότητος εἶναι σ' αὐτὴν κυρίαρχο.

Ὁ Condillac μάλιστα ζήτησε νὰ ἐξηγήσῃ τὴν καταγωγὴ τῶν τεχν-  
ῶν ἀπὸ τὶς πρακτικὰς ἀνάγκας τοῦ ἀνθρώπου<sup>52</sup>. Ὁ Condillac εἶχε  
διακρίνει στὴ μετάβαση τῶν τεχνῶν, ἀπὸ τὴν πρωτόγονη στὴ σύγχρονή  
τους φάση, μιὰ δύναμη δημιουργικὴ πρὸς νέες μορφές. Ἡ ἰδέα τῆς  
ἐξέλιξης εἶχε προαγγελθῆ μαζί μετὰ τὴν ἰδέα τῆς σχετικότητος καὶ ὠφε-  
λιμότητος τῆς τέχνης.

Ἡ γαλλικὴ κριτικὴ τῆς ἐποχῆς τοῦ Διαφωτισμοῦ προετοίμασε  
ἔτσι τὸν ΙΘ' αἰῶνα στὰ πιὸ σημαντικὰ του σημεῖα.

## V. ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΠΟΧΗ

### 1. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΠΡΟΟΔΟΥ

Τὸ τέλος τοῦ ΙΗ΄ αἰώνα καὶ ἡ ἀρχὴ τοῦ ΙΘ΄ στὴν Εὐρώπη παρουσιάζει ἀναλογίες μὲ τὸ τέλος τοῦ ἀρχαίου κόσμου καὶ τὴν ἀρχὴ τοῦ χριστιανικοῦ. Ὅπως καὶ τότε ἔτσι καὶ τώρα μιὰ νέα κατάσταση πραγμάτων ἤλθε νὰ καταλύσῃ καὶ νὰ διαδεχθῆ τὴν παλιά. Ἡ μεταβολὴ ἔγινε ἀκόμη πρὸ αἰσθητῆ στὶς συνειδήσεις χάρη στὴ μεγάλη γαλλικὴ ἐπανάσταση, τοῦ τέλους τοῦ ΙΗ΄ αἰώνα.

Κατὰ τὴ μεταβατικὴ περίοδο ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα στὸ μεσαίωνα ἡ εἰκόνα τῆς διαδοχῆς εἶχε γεννήσει τὴν ἰδέα τῆς Ἱστορίας. Ὅμως τὰ ὅρια τῆς ἱστορικῆς περιόδου τέλειωναν κατὰ τὸ χριστιανικὸ μεσαίωνα μαζί του. Μετὰ ἀπ' αὐτὸν ἦταν τὸ τέλος τῆς ζωῆς καὶ ἡ θεία δίκη.

Ἡ Ὁ Αναγέννηση ἀρχίζοντας μιὰ καινούργια ζωὴ, ἔξω ἀπὸ τὰ πλαίσια τῆς Ἐκκλησίας, εἶχε προκαλέσει τὸ πρῶτο ρῆγμα στὴ σύλληψη ἐκείνῃ τῆς Ἱστορίας. Τὸ ρῆγμα ἀπὸ τότε μεγάλωσε.

Ἡ πειραματικὴ ἔρευνα πολλαπλασίασε τὶς ἀνακαλύψεις τῶν φυσικῶν νόμων, πραγματοποίησε μιὰ σειρὰ ἐφευρέσεων καὶ εφαρμογῶν ποὺ ἀνάντησαν, κατὰ τὸν ΙΗ΄ αἰώνα, τὸ σύστημα τῆς μεσαιωνικῆς βιοτεχνίας. Μαζὶ μὲ τὶς ἀνακαλύψεις τῶν νέων κόσμων, τὶς ἐφευρέσεις μιᾶς νέας τεχνικῆς, τὶς ἐπινοήσεις μιᾶς νέας φιλοσοφίας καὶ μιᾶς νέας τέχνης οἱ ἄνθρωποι προχώρησαν, μετὰ τὶς ἀστικὲς ἐπαναστάσεις τοῦ ΙΗ΄ καὶ ΙΘ΄ αἰώνα, στὴ σύνταξη καινούργιων θεσμῶν γιὰ τὴ λειτουργία τοῦ κοινωνικοῦ καὶ πολιτικοῦ βίου.

Ἡ παρουσία μιᾶς τρίτης κατάστασης ποὺ εἶχε νέα στοιχεῖα ἀπέναντι στὴν ἑλληνορωμαϊκὴ καὶ στὴ μεσαιωνικὴ προκάλεσε στὴ σκέψη τὴ μετάθεση τοῦ τέλους τοῦ κόσμου καὶ τὴν ἰδέα γιὰ μιὰ διαρκὴ ἀνθρώπινη φύση ποὺ προχωροῦσε συνεχῶς καὶ προοδευτικὰ πρὸς τὸ μέλλον.

Ὁ Condorcet<sup>58</sup> εἶναι ὁ πρῶτος ποὺ διατύπωσε θεωρητικὰ τὴν ἰδέα αὐτῆς τῆς Προόδου. Ξεπέρασε τὰ περιορισμένα ὅρια τῆς δογματικῆς μόρφωσης καὶ διάκρινε στὴν ἐπιστημονικὴ γνώση ἓνα χαρακτηριστικὸ δίχως τέρμα.

Ἦταν ὁμως νωρὶς γιὰ τὸ τέλος τοῦ ΙΗ' αἰῶνα ν' ἀναζητηθῆ καὶ ἡ ὀργανικὴ ἐνότητα ἀνάμεσα στὰ τρία αὐτὰ στάδια· τοῦ ἀρχαίου, τοῦ μεσαιωνικοῦ καὶ τοῦ νεώτερου κόσμου.

Ἡ ἐποχὴ τοῦ Διαφωτισμοῦ εἶχε παρουσιάσει τὸ μεσαίωνα σὰ μιὰ χειμωνιάτικη νύχτα, ἀνάμεσα στὸν ἀρχαῖο καὶ στὸ νέο κόσμο. Εἶχε δώσει στὸν ἱστορικὸ χρόνον τὸ χαρακτῆρα τοῦ φυσικοῦ, ὅπου ἡ μέρα διαδέχεται τὴ νύχτα καὶ ἡ ἀνοιξὴ τὸ χειμῶνα. Ἐπρεπε γι' αὐτὸ νὰ περάσῃ ὁ πρῶτος ἐνθουσιασμός, νὰ δημιουργηθοῦν τὰ πρῶτα παράπονα κατὰ τῆς νέας κοινωνίας, ν' ἀμβλυνθῆ ἡ ἀντίθεση πρὸς τὸ μεσαίωνα καὶ ἔτσι νὰ παραμεριστῆ ἡ ἀπάρνησή του ἀπὸ τὴ νοσταλγία του.

Τὴ μεταστροφὴ αὐτὴ τῶν συναισθημάτων πραγματοποιοῦσε τὸ κίνημα τοῦ ρομαντισμοῦ, πὸν ξέσπασε σὰν μιὰ ἀντίδραση κατὰ τοῦ ρασιοναλισμοῦ τοῦ ΙΗ' αἰῶνα. Ὁ χριστιανικὸς μεσαίωνας φάνηκε τότε στίς συνειδήσεις σὰν ἓνα στάδιο πὸν εἶχε παραγνωριστῆ ἀπὸ τοὺς φιλόσοφους καὶ πὸν ἔπρεπε τώρα νὰ πάρῃ μιὰ θέση ἰσοτίμη ἀπέναντι στὴν ἀρχαιότητα καὶ στὴ σύγχρονη ἐποχὴ. Ἡ χριστιανικὴ μεσαιωνικὴ τέχνη ἀποκαταστάθηκε. Τὰ ἔργα της ἀποκαλύφθηκαν στὰ ἔκκλησια μάρτυρα τῶν ρομαντικῶν τοῦ ΙΘ' αἰῶνα σὰν τεχνικὰ θαύματα πὸν ἔμεναν αἰῶνες τώρα ἀπαράτηρα.

Ἡ Ἀκρόπολις τῆς Γαλλίας—ἔγραφε ὁ Aug. Rodin (Cathédrales de France)—εἶναι ἡ Chartres, ἡ πιὸ λαμπρὴ ἀπ' ὅλες τὶς καθεδρικές μας ἔκκλησιες. Οἱ πρόγονοί μας πραγματοποιοῦσαν σ' αὐτὴν τὸ κορυφαῖο ἔργο τους, σὲ χρόνους ὅπου τὸ πνεῦμα τῆς φυλῆς ἔφτανε σὲ ὀριμότητα ἀνάλογη μ' αὐτὴν πὸν γνώρισε καὶ ἡ Ἑλλάδα στὴν ἀποθέωσή της. Δοξασμένοι δημιουργοὶ τοῦ Παρθενῶνα, ἀναγνωρίστε στὴ Chartres τὸ ἔργο τῶν ἀδελφῶν σας, τῶν ἰσοτίμων σας. Ἀπὸ τὴ μεγάλη τέχνη τοῦ γλυπτικοῦ ὑπαίθρου οἱ Γοτθικοὶ ἤξεραν τόσα ὅσα καὶ σεῖς.

Πέρασε ἡ ἐποχὴ πὸν ὁ Racine βλέποντας τὴν ἴδια ἔκκλησία ἔγραφε: *La Cathédrale de Chartres est grande, mais un peu barbare* καὶ πὸν ὁ Molière περνώοντας ἀπὸ τὴ Notre-Dame πρόφερε τοὺς πικροὺς αὐτοὺς στίχους:

« . . . *Le fade goût des monuments gothiques,  
Ces monstres odieux des siècles ignorants,  
Rue de la barbarie, ont vomis les torrents,  
Quand leur cours inondant presque toute la terre  
Fit à la politesse une mortelle guerre.* »

Τὸ σχέδιο πὸν εἶχε ἐκθέσει ὁ Petit - Radel, στὸ Salon τοῦ 1800, γιὰ τὴν ἀποτελεσματικὴ καὶ γρήγορη κατεδάφιση ὅλων τῶν γοθικῶν ναῶν φαινόταν τῶρα τερατῶδες. Καὶ ὅμως τέτοια ἦταν ἡ προετοιμασία τῶν πνευμάτων ἀπὸ τοὺς ρασιοναλιστὲς διανοουμένους τοῦ ΙΗ' αἰώνα, ὥστε πρὶν ἀπὸ τὸν Petit - Radel τὸ ἔργο αὐτὸ τῶν βανδαλισμῶν τὸ εἶχε ἐφαρμόσει ὁ ἴδιος ὁ ἐπαναστατικὸς λαὸς τῆς Γαλλίας.

Τώρα ὅμως, πὸν ὁ ρομαντισμὸς ἔχει πιά ἐπικρατήσει, ὁ Viollet - le - Duc ἔχει ἀναλάβει ν' ἀποκαταστήσῃ τὰ γοθικὰ μνημεῖα ἀπὸ τὰ πλήγματα τῶν ἐπαναστατικῶν βανδαλισμῶν. Περιγράφει μὲ προσοχὴ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ τους, ἐξηγεῖ τὸ κοινωνικὸ τους νόημα, ἀποδίδει, στὸ θεμελιῶδες ἔργο του *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*<sup>54</sup> τὴ σημασία καὶ τὴ βαρῦτητα πὸν καὶ ἡ ἐποχὴ μας ἀναγνωρίζει στὴ χριστιανικὴ τέχνη τοῦ μεσαίωνα.

Μετὰ τὴν ἀρχιτεκτονικὴ, ἡ γοθικὴ εἰκονογραφία βρῖσκει στὴν πέννα τοῦ Émile Mâle<sup>55</sup> μιὰ ποιητικὴ ἀλλὰ καὶ συστηματικὴ περιγραφή, ἐνῶ ἡ βυζαντινὴ τέχνη στὰ πρόσωπα τῶν Ν. Kondakov<sup>56</sup>, J. Strzygowski<sup>57</sup> καὶ G. Millet<sup>58</sup> συναντᾷ τοὺς ἀκαταπόνητους ἐκείνους ἔρευνητὲς πὸν τὴν ἀποκατάστησαν στὶς συνειδήσεις μας.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ, ἡ γλυπτικὴ, ἡ ζωγραφικὴ, ἡ διακοσμητικὴ, ἡ εἰκονογραφία τῆς χριστιανικῆς τέχνης μελετήθηκαν ἔτσι, καθ' ὅλο τὸν ΙΗ' ρομαντικὸ αἰώνα, μὲ πάθος, τόσο στὴ Δύση ὅσο καὶ στὴν Ἀνατολή. Στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰώνα μας ὁ André Michel<sup>52</sup> κατόρθωσε νὰ συνθέσῃ τὰ εἰδικὰ καὶ κατὰ κλάδους ἱστορικὰ πορίσματα τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας σὲ μιὰ Γενικὴ Ἱστορία τῆς Χριστιανικῆς Τέχνης, ἀπὸ τοὺς πρώτους χριστιανικοὺς χρόνους ὡς τὶς ἡμέρες μας, καὶ νὰ συγκεντρώσῃ γύρω ἀπὸ τὸ εὐρύτατο αὐτὸ πρόγραμμα τὴ συνεργασία ἐνὸς ἐκλεκτοῦ ἐπιτελείου σοφῶν.

Στὴν Ἑλλάδα ἡ χριστιανικὴ τέχνη μελετήθηκε περισσότερο στὴ βυζαντινὴ τῆς μορφῆ. Ὁ Σ. Λάμπρος, ὁ Κ. Ζήσιος, ὁ Δ. Καμπούρογλου, ὁ Γ. Μαυρογιάννης, ὁ Νίκος Βέης, ὁ Α. Ἀδαμαντίου, ὁ Γ. Σωτηρίου, ὁ Α. Ὀρλάνδος, ὁ Α. Ξυγγόπουλος, ὁ Α. Προκοπίου ἔδωσαν ἔργα πὸν προάγουν τὶς βυζαντινὲς σπουδὲς στὴ διεθνῆ βυζαντινολογικὴ κίνηση.

Ἔτσι ὁ ρομαντισμὸς ξύπνησε τὸ ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ χριστιανικὴ τέχνη καὶ ἔστρεψε τὰ πνεύματα πρὸς τοὺς μέσους χρόνους τῆς Εὐρώπης.

Ὁ μεσαίωνας πῆρε τὴν ὀργανικὴ του θέσῃ ἀνάμεσα στὴν ἀρχαιότητα καὶ στοὺς νέους χρόνους.

### 3. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΕΞΕΛΙΞΗΣ

Τὸ παρὸν δὲ φαινόταν τώρα πιά καλύτερο ἀπὸ τὸ μεσαίωνα. Ἡ ἱστορία δὲν ἔβαινε συνεπῶς πρὸς μιὰ καλύτερευση τοῦ ἀνθρώπου, πρὸς μιὰ πρόοδο. Οἱ ἄνθρωποι ἔβαζαν, βέβαια, σκοποὺς στὴν ἱστορική τους δρᾶση, ἀλλὰ, πολλές φορές, οἱ σκοποὶ αὐτοὶ ἦταν ἀντίθετοι μεταξὺ τους, καὶ τὸ ἱστορικό ἀποτέλεσμα καθοριζόταν ἀπὸ συνδυασμοὺς ποὺ ξεπερνοῦσαν τὶς ἀτομικὲς ἐπιθυμίες. Τὴν ἱστορία κυβερνοῦσε ἡ νομοτέλεια καὶ ὄχι ἡ τελεολογία.

Ἡ ἰδέα τῆς Προόδου ὑποχώρησε ἔτσι στὴν ἰδέα τῆς Ἐξέλιξης.

Ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς Εὐρώπης τοῦ 1830 εἶναι γεμάτη ἀπὸ τὴν παρουσία της. Στὴ Γερμανία ὁ Goethe, στὴ Γαλλία ὁ Geoffroy Saint-Hilaire ζητοῦν, ταυτόχρονα, νὰ ἐξηγήσουν τὴ φυσικὴ ἱστορία μὲ τὴν ἰδέα τῆς Ἐξέλιξης.

Στὰ 1858 ὁ Darwin δίνει στὴ θεωρία αὐτὴ μιὰ σταθερὴ πειραματικὴ βάση. Ὁ ἄνθρωπος εἶχε φτάσει στὸ βασιλείο του περνώντας πρῶτα ἀπὸ τὸ φυτικὸ καὶ ἔπειτα ἀπὸ τὸ ζωικὸ στάδιο. Καὶ τὰ τρία αὐτὰ στάδια δὲν εἶναι ἀσύνδετα μεταξὺ τους. Ἔχουν μιὰ ἐνότητα ὀργανική, μιὰ ἀλληλουχία ἐσωτερικὴ καὶ μιὰ συνέχεια ποὺ τὴν καθορίζει ἡ κοινὴ καταγωγὴ ἀπὸ τὸ πρωτόπλασμα.

Πρὶν ἀκόμη ἀπὸ τὶς θετικὲς ἐπιστῆμες ἡ ἰδέα τῆς Ἐξέλιξης καὶ τῶν Τριῶν Σταδίων εἶχε κατακτήσει τὶς νοολογικὲς ἐπιστῆμες.

Ὁ Hegel στὴ Γερμανία καὶ ὁ Auguste Comte στὴ Γαλλία ἐφαρμόζουν τὶς νέες αὐτὲς ιδέες στὴν Ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας.

#### α) Hegel καὶ ἡ Γενικὴ Ἱστορία τῆς Τέχνης.

Ὁ Hegel ὕψωσε τὴν ἰδέα τῶν Τριῶν Σταδίων στὸν ἀφηρημένο φιλοσοφικὸ τύπο τῆς θέσης, ἀντίθεσης καὶ ταυτότητας.

Τὴ σύγκρουση τῶν μερῶν τοῦ τριαδικοῦ αὐτοῦ σχήματος τὴ θεώρησε σὰν τὸ κίνητρο τῆς ἱστορίας τῆς νόησης ἢ τῆς Ἰδέας. Κατὰ τὸ σχῆμα αὐτὸ ἡ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητας δὲν ἀκολουθεῖ μιὰ κανονικὴ εὐθεία ἀλλὰ μιὰ γραμμὴ σπασμένη. Κάθε τμῆμα τῆς γραμμῆς αὐτῆς εἶναι ἀντίθετο ἀπὸ τὸ προηγούμενό του. Ἔτσι ἡ Ἰδέα ἀπὸ τὴ θέση περνᾷ στὴν ἀντίθεσή της, δηλαδὴ σὲ μιὰ δευτέρη κατάσταση ποὺ ἀποτελεῖ τὴν ἄρνηση τῆς πρώτης. Ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ἐκεῖ περνᾷ σὲ μιὰ τρίτη πού, ἐνῶ ἀρνεῖται τὴ δευτέρη, διχάζεται ἀπὸ αὐτὴν καὶ ἀποτελεῖ μιὰ σύνθεση τῶν δύο προηγούμενων καταστάσεων σὲ μιὰ νέα μορφή. Ἡ σύνθεση αὐτὴ ἀποτελεῖ συγχρόνως καὶ μιὰ νέα θέση. Καὶ ἔτσι συνεχίζεται στὸ ἄπειρο ἡ τριαδικὴ πορεία. Ἡ ἐξέλιξη, κατὰ τὸν Hegel, συντελεῖται κατὰ ἓνα τρόπο ποὺ θυμίζει πλατωνικὸ διάλογο. Ὅπως ἐκεῖνος ἔτσι καὶ αὐτὴ ἀρχίζει μ' ἓναν ἀντίλογο, γιὰ νὰ καταλήξῃ στὴ συμφι-

λίωση τῶν μερῶν. Γι' αὐτὸ ὁ Hegel ὀνομάζει τὴν ἱστορία τῆς νόησης ἢ τῆς Ἰδέας διαλεκτική.

Ἡ ἱστορία τῆς τέχνης, κατὰ τὸ φιλόσοφο, ἀποτελεῖ τὴν ἐπαλήθευση τῆς διαλεκτικῆς αὐτῆς πορείας τῆς Ἰδέας, πού τὸ ὠραῖο ἀποτελεῖ τὴν αἰσθητὴ ἔκφρασή της<sup>60</sup>.

Στὸ πρῶτο στάδιο ἡ τέχνη παρουσιάζεται μετὰ ἀφηρημένα σημεῖα, εἶναι δηλαδή συμβολική. Στὸ δεύτερο συνενώνεται ἡ Ἰδέα μετὰ τὸ σῶμα καὶ γίνεται ἡ τέχνη κλασική. Στὸ τρίτο νικᾷ ἡ Ἰδέα τὸ σῶμα καὶ ἡ τέχνη γίνεται ρομαντική.

Στὶς τρεῖς αὐτὲς βαθμίδες ἀνταποκρίνονται οἱ τρεῖς καλὲς τέχνες. Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ πού εἶναι συμβολική, ἡ γλυπτικὴ πού εἶναι κλασικὴ καὶ ἡ ζωγραφικὴ πού εἶναι ρομαντικὴ.

Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ ἐκφράζεται μετὰ τὶς γενικὲς μορφὲς τῶν γεωμετρικῶν καὶ μηχανικῶν νόμων. Κυριαρχεῖ τῆς γλυπτικῆς καὶ τῆς ζωγραφικῆς, στὴν ἀρχαία ἀνατολικὴ τέχνη, καὶ συμβολίζει τὸ θρησκευμα, ἔξω ἀπὸ κάθε ἰδέα πρακτικὴ.

Ἡ γλυπτικὴ ἀντίθετα γίνεται κυρίαρχη τέχνη στὴν Ἑλλάδα καὶ πραγματοποιεῖ τὴ σύνθεση τοῦ πνευματικοῦ μετὰ τὸ σωματικὸ στοιχεῖο. Στὴν Ἑλλάδα ἡ γλυπτικὴ παριστάνει τὸ θεῖο, στὴν ἡρεμία του καὶ στὸ μεγαλεῖο του, ἀλλὰ καὶ τὸ φυσικὸ κάλλος στὴν τελειότητά του.

Ἡ ζωγραφικὴ τέλος ἀποτελεῖ τὴν ἄρνηση τοῦ ἑλληνικοῦ κλασικισμοῦ καὶ τὴν ἀναβίωση τοῦ ἀνατολικοῦ μυστικισμοῦ. Ζητᾷ νὰ ἐκφράσῃ τὸν ὑπερφυσικὸ κόσμον κατεβαίνοντας στὰ βᾶθη τῶν συναισθημάτων. Ἡ ζωγραφικὴ εἶναι ἡ τέχνη τοῦ χριστιανισμοῦ.

Ἔτσι ὁ Hegel, συνενώνοντας τὴν κλασικὴ παράδοση τῆς γερμανικῆς φιλοσοφίας μετὰ τὴ ρομαντικὴ ἰδέα τῆς Ἐξέλιξης καὶ τῶν Τριῶν Σταδίων, μᾶς ἔδωσε ἓνα μνημειακὸ σύστημα παγκόσμιας ἐξέλιξης τῶν καλῶν τεχνῶν σὲ συνδυασμὸ μετὰ τὴν ἱστορία τῆς πνευματικῆς ζωῆς τῆς ἀνθρωπότητας.

Ἡ θεωρία τῆς τέχνης πέρασε μετὰ τὸν Hegel ἀπὸ τὸ στάδιο τῆς ἐμπειρικῆς ἀρχαιολογίας στὴν οἰκουμενικὴ σφαῖρα τῆς Γενικῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης.

Τὰ πλαίσια τοῦ Ottfried Müller φάνηκαν τώρα πολὺ στενὰ γιὰ νὰ περιλάβουν μιὰ τόσο πανανθρώπινη ἐποπτεία, ὅπως ἦταν τοῦ Hegel. Ὁ Müller εἶχε παρουσιάσει τὴν ἑλληνικὴ τέχνη σὰ νὰ ἦταν μόνη στὸν κόσμον καὶ σὰ ν' ἄρχιζε ὁ κόσμος μετὰ αὐτήν. Ἡ μυθικὴ αὐτὴ σύλληψη εἶχε τὴ δικαιολογία της στὸ ὅτι ὁ Müller δὲν εἶχε γνωροῖσει τὴν Αἴγυπτον, τὴν Ἀσσυρίαν, τὴ Βαβυλωνίαν, τὴν Περσίαν, τὴ Μικρὰ Ἀσίαν, τὴ Φοινίκην, τὴν Κύπρον, τὴν Κρήτην. Δὲν εἶχε φανταστῆ πὼς ὁ ἀρχαῖος πολιτισμὸς ἦταν μιὰ ἀλυσίδα πού ἄρχιζε ἀπὸ τὴν Κοιλιάδα

του Νείλου, περνούσε από τη Μεσοποταμία, τη χώρα των Χετταίων, την Ιωνία, την Ελλάδα, για να καταλήξει στη Ρώμη και να παραδοθῆ στο χριστιανισμό.

Όταν ὁ Müller δημοσίευε τὸ *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, τὸ 1830, ὁ Jean Francois Champollion μόλις συμπλήρωνε, στὴν Αἴγυπτο, τὶς τελευταῖες σημειώσεις τοῦ τετράτομου ἔργου του *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*<sup>61</sup>, πού ἡ ἔκδοσή του συμπληρώθηκε τὸ 1845. Μὲ ὄλο πὺ ἡ ἀνακοίνωση τοῦ Champollion πρὸς τὸν Dacier, Γραμματέα τῆς Ἀκαδημίας Ἐπιγραφῶν καὶ Γραμμάτων, γιὰ τὸ ξεδιάλυμα τῆς ἱερογλυφικῆς ἔγινε στὶς 27 Σεπτεμβρίου 1822, ὡς τόσο ἡ ὀριστικὴ θεμελίωση τῆς Αἰγυπτιολογίας συνδέεται μὲ τὸ τελευταῖο του αὐτοῦ ἔργο, πὺ τὸ συμπλήρωσε ἀργότερα ἡ ἀποστολὴ Lepsius μὲ τὸ δωδεκάτομο *Denkmäler aus Aegypten und Aethiopen* κτλ.<sup>61</sup>, πὺ ἡ δημοσίευσή του τέλειωσε τὸ 1859.

Τὴν ἴδια χρονικὴ περίοδο πὺ ἡ Αἴγυπτος καὶ ἡ γραφὴ της φανέρωναν τὰ μυστικὰ τους στοὺς σοφοὺς τῆς Εὐρώπης, ὁ P. Botta (1842-46) καὶ ὁ M. Layard (1845-56) ἄνοιγαν, μὲ τὶς ἀνασκαφές τους, τὴ δεύτερη κοιτίδα τοῦ ἀρχαίου πολιτισμοῦ, τὴ Μεσοποταμία, καὶ παράδιναν στοὺς Grotfend, Burnouf, Lassen καὶ Rawlinson τὶς σφηνοειδεῖς ἐπιγραφές της γιὰ ν' ἀνακαλύψουν καὶ αὐτοί, μὲ τὴ σειρά τους, τὸ κλειδὶ τῆς ἐρμηνείας τους<sup>62</sup>. Δὲν ἦταν μόνο ὁ αἰγυπτιακὸς πολιτισμὸς πὺ μποροῦσε τώρα νὰ μελετηθῆ στὶς πηγές του καὶ νὰ ταξινομηθῆ τὸ ὕλκὸ του κατὰ χρονικὲς περιόδους καὶ βασιλικὲς δυναστεῖες. Ἦταν καὶ ὁ πολιτισμὸς τῆς Ἀνατολῆς!

Στὸ τελευταῖο τέταρτο τοῦ ΙΘ' αἰῶνα ἡ ἱστορία τῆς Ἀνατολῆς εἶχε ἀποκατασταθῆ στὶς γενικὲς της γραμμές.

Ὁ Georges Perrot γράφοντας, στὶς 20 Αὐγούστου 1881, τὴν εἰσαγωγὴ τῆς *Histoire de l'Art dans l'Antiquité*<sup>64</sup> εὗρισκε πὺς οἱ προηγούμενες ἱστορίες τῆς τέχνης, ὅπως τοῦ Karl Schnaase<sup>65</sup> καὶ τοῦ Franz Kugler<sup>66</sup>, δὲν εἶχαν ἀποδώσει τὴ σημασία πὺ ἔπρεπε στὴν τέχνη τῆς Ἀνατολῆς. Ὅσο γιὰ τὸν Ottfried Müller ἔγραφε ὁ Perrot: *Εἶχε καλὰ κατανοήσει τὸ στενὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὴν Ἑλλάδα καὶ στὴ Ρώμη, ἀλλὰ δὲν μπόρεσε νὰ καταλάβῃ πόσο στενοὶ εἶναι οἱ δεσμοὶ πὺ ἐνώνουν τὸ ἔργο τοῦ ἑλληνικοῦ πνεύματος μὲ τὸν ἀρχαιότερο ἐκεῖνο πολιτισμὸ πὺ γεννήθηκε στὶς ὄχθες τοῦ Νείλου, πὺ ἀνέβηκε ἔπειτα τὶς κοιλάδες τοῦ Τίγρη καὶ τοῦ Εὐφράτη γιὰ νὰ ἐξαπλωθῆ ἀπὸ ἐκεῖ, μὲ τὸ ἐμπόριο καὶ τὶς κατακτήσεις, στὰ ὄροπέδια τοῦ Ἰράν, τῆς Μικρῆς Ἀσίας καὶ ἔπειτα σ' ὀλόκληρη τὴ μεσογειακὴ λεκάνη. . . Ὁ αἰώνας μας εἶναι ὁ αἰώνας τῆς ἱστορίας. Ἐκεῖνο πὺ ἔχει σημασία γι'*

αὐτὴν εἶναι τὸ «γίγνεσθαι», δηλαδή ἡ συνέχεια τῶν κοινωνικῶν φαινομένων στὴν ὀργανικὴ τους ἐξέλιξη, στὸ κανονικὸ τους ξετύλιγμα, πὸν ὁ Hegel ἐξηγοῦσε μὲ τοὺς νόμους τῆς νόησης. Εἶναι ἄτοπο νὰ παίρνω με τὴν ἑλληνικὴ τέχνη σὰν μιὰ τελειότητα ἀπόλυτη δίχως νὰ ἐρευνοῦμε προηγουμένως τοὺς βαθμοὺς πὸν ἀνέβηκε αὐτή, σιγανά, γιὰ νὰ φτάση στὸ ἀπόγειό της, τὴν ἐποχὴ τοῦ Περικλῆ.

Ἡ Ἑλλάδα, πὸν ὀνομάζομε ἀρχαιότητα, ἔφτασε στὴν ἱστορία ὅταν πιά ὁ πολιτισμὸς εἶχε πίσω του ἓνα παρελθὸν ἀπὸ πολλοὺς αἰῶνες. Ἀπὸ τὴν ἄποψη αὐτὴ εἶναι ἀληθινὰ τὰ λόγια πὸν οἱ Σαῖτες ἱερεῖς εἶπαν στὸ Σόλων, ὅπως μᾶς πληροφοροεῖ ὁ Πλάτων στὸν Τίμαιο : «᾽Ω Σόλων, Σόλων, Ἑλληνες ἀεὶ παῖδες ἐστέ, γέρον δὲ Ἑλλήν οὐκ ἔστιν<sup>67</sup>». Καὶ τοῦτο γιὰ τὴ συγκριτικὰ μὲ τὴν Αἴγυπτο, τὴ Χαλδαία, τὴ Φοινίκη, ἢ Ἑλλάδα εἶναι σχεδὸν νέα. Ὁ αἰῶνας τοῦ Περικλῆ εἶναι, στὸ πεδίο τῆς διάρκειας, πιὸ κοντὰ σὲ μᾶς παρὰ σὲ τὴν ἀρχὴ τοῦ αἰγυπτιακοῦ πολιτισμοῦ<sup>68</sup>.

Ἄν ὁ ΙΘ' αἰῶνας, ἀκολουθώντας τὴ γραμμὴ πὸν τοῦ χάραξε ὁ Hegel, ἀναζήτησε στὰ καλλιτεχνικὰ γεγονότα τὴν ἐσωτερικὴν συνέχεια καὶ τὴν ἐνότητα τῆς διαδοχῆς, ὁ Κ' αἰῶνας ἀρχίζει νὰ μελετᾷ τὰ γεγονότα αὐτὰ καὶ κατὰ ἱστορικὸ πλάτος, κατὰ συγχρονισμό. Ποιὰ εἶναι τὰ σημεῖα ἐπαφῆς μιᾶς τέχνης μὲ τὴς ἄλλες σ' ἓνα δεδομένο τόπο καὶ χρόνον; Αὐτὸ εἶναι τὸ ἐρώτημα πὸν ἀπασχολεῖ τὴ Γενικὴ Ἱστορία τῆς Τέχνης σὲ τὴς ἡμέρες μας, ὅπως διαπιστώνει καὶ ὁ Émile Mâle στὸν πρόλογο τῆς *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*<sup>69</sup>.

Συγκριτικὴ ἢ θεωρία τῆς τέχνης, στὴν ἐποχὴ μας, ζητᾷ νὰ συλλάβῃ τὸ καλλιτεχνικὸ φαινόμενο στὴν καθολικὴ ἐνότητά του καὶ νὰ τὸ συσχετίσῃ ἔπειτα μὲ τὴ θρησκεία, τὴ φιλοσοφία, τὴν ποίηση, μ' ἓνα λόγο μὲ τὸ Πνεῦμα. Ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ ἔργα τῆς σύγχρονης αὐτῆς τάσης εἶναι καὶ τὸ ἔργο τοῦ Max Dvôrak, *Kunst Geschichte als Geistesgeschichte* (1924).

## β) Auguste Comte.

Ἡ ἰδέα τῶν Τριῶν Σταδίων βροῆκε στὴ φιλοσοφία τοῦ Auguste Comte τὴν κοινωνιολογικὴ ἐκείνη ἔκφραση μὲ τὴν ὁποία ἡ γαλλικὴ σκέψη διατηρεῖ πάντα μιὰ χαρακτηριστικὴ ἐξοικείωση. Ἡ ἐξέλιξη τῆς ἀνθρωπότητας, κατὰ τὸν Comte, εἶχε περάσει ἀπὸ τὰ Τρία Στάδια.

Τὸ πρῶτο στάδιο ἦταν θεολογικόν. Ἡ ἀνθρωπότητα ἐξηγοῦσε σ' αὐτὸ φυσικὰ φαινόμενα μὲ ὑπερφυσικὰς αἰτίαι. Τὸ δεῦτερο στάδιο ἦταν μεταφυσικόν. Ἡ ἐξήγησις τῶν φαινομένων γινόταν σ' αὐτὸ μὲ ὑποθέσεις καὶ ἀρχὰς a priori. Τὸ τρίτο στάδιο, αὐτὸ πὸν διέρχεται ἡ ἀνθρωπότητα, εἶναι θετικὸ καὶ ἐπιστημονικόν. Ἡ σκέψη, χειραφετημένη ἀπὸ

τούς δυο προηγούμενους τρόπους, σχηματίζει σ' αυτό τις ιδέες της εκ τῶν ὑστέρων καὶ βάσει τῶν δεδομένων τῆς πειραματικῆς.

Οἱ καλὲς τέχνες εἶχαν ἀρχίσει στὸ θεολογικὸ στάδιο<sup>10</sup>. Στὴν πρώτη βαθμίδα τοῦ σταδίου αὐτοῦ ὁ ἄνθρωπος λάτρευε κάθε ἐξωτερικὸ σῶμα (φετιχισμός). Στὴ δεύτερη βαθμίδα ἡ τέχνη ἀπὸ συναίσθηματικὴ ἔγινε φανταστικὴ (πολυθεϊσμός). Στὴν τρίτη βαθμίδα ὁ μεσαίωνας συνέπεσε μὲ τὸ χριστιανισμὸ (μονοθεϊσμός) καὶ δημιουργήθηκε ἕνας λαϊκὸς πολιτισμὸς ποὺ καρπὸς του εἶναι ἡ γοτθικὴ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ ἡ σύγχρονη μουσικὴ.

Ἡ Ἀναγέννηση ἀποτελεῖ ἕνα δευτέρου στάδιο μετὰ τὸ θεολογικὸ. Θεωρεῖ τὶς ἀρχὲς τῆς ἑλληνικῆς τέχνης νόμους α priori κάθε καλλιτεχνικῆς δημιουργίας, καὶ γι' αὐτὸ ἀνταποκρίνεται στὸ μεταφυσικὸ στάδιο.

Ὁ Comte πίστευε πὼς ἡ ἀνθρωπότητα θὰ ὀργανωθῆ στὸ τρίτο ἐπιστημονικὸ στάδιο κατὰ τὸ διοικητικὸ σύστημα τοῦ καθολικισμοῦ καὶ ἔτσι θὰ ξανασηματισθῆ στὴν Εὐρώπῃ ἡ μεσαιωνικὴ ἐκείνη ἀτμόσφαιρα ποὺ εἶχε προκαλέσει τὴν ἀνθήση στὶς καλὲς τέχνες στὸ παρελθόν.

Ὁ Auguste Comte ὑποστήριξε ἀκόμη πὼς τὸ ἔργο τέχνης εἶναι συνυφασμένο μὲ τὴ θρησκευτικὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ἀτμόσφαιρα, χαράζοντας ἔτσι τὸ δρόμο πρὸς τὴ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος τοῦ Taine.

#### 4 Η ΙΔΕΑ ΤΟΥ ΠΕΡΙΒΑΛΛΟΝΤΟΣ

Ἡ ἰδέα τοῦ Περιβάλλοντος δὲν εἶναι ἀποκλειστικὸ ἔργο τοῦ Taine. Τὰ πρῶτα σπέρματά της τὰ συναντοῦμε ἤδη στὴν ἑλληνικὴ ἀρχαιότητα. Ὁ Ἱπποκράτης ἐξαρτοῦσε ἀπὸ τὸ κλίμα καὶ τὸ ἔδαφος τὴν ἀνάπτυξη τῶν τεχνῶν. *Ὅπου ἡ χώρα — ἔγραφε — εἶναι ὑγρὴ καὶ τὸ κλίμα βροχερὸ οἱ ἄνθρωποι εἶναι πλαδαροὶ καὶ ράθυμοι, οἱ τέχνες τους καὶ ἡ ἀντίληψή τους καθυστερημένες. Ἀντίθετα, ὅταν ἡ χώρα εἶναι ἀνυδρὴ τότε οἱ ἄνθρωποι εἶναι νευρώδεις καὶ εὐφρεῖς, ὀρμητικοὶ καὶ φιλότεχνοι<sup>11</sup>.*

Ὁ Πλάτων ἐπανάλαβε τὴν Ἱπποκρατικὴ θεωρία στοὺς *Νόμους* του<sup>12</sup>. *Σὲ ἄλλους τόπους — ἔγραφε — οἱ κάτοικοι ἐξ αἰτίας τῶν ἀνέμων καὶ τῶν καυμάτων γίνονται χυδαῖοι καὶ ἐξωφρενικοί, σὲ ἄλλους πάλι ἐξαρθᾶται ἀπὸ τὰ νερά καὶ τὴ σχετικὴ τροφὴ ὅχι μόνον τὸ σῶμα τους ἀλλὰ καὶ ἡ ψυχὴ τους.*

Ὁ Ἀριστοτέλης στὸ IV καὶ VII βιβλίον τῶν *Πολιτικῶν* παραδέχεται τὴ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος καὶ τὴν ἐκλαίκευε ἔτσι ποὺ γίνεται ὕστερα ἀπὸ αὐτὸν κοινὴ πιά συνείδηση στὸν ἑλληνορωμαϊκὸ κόσμον.

Ἡ ἰδέα τοῦ Περιβάλλοντος παρουσιάζεται γιὰ δευτέρου φορὰ, στὴν

ιστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς σκέψης, μὲ τοὺς αἰσθησιοκράτες τοῦ ΙΗ' αἰώνα.

Ὁ ἄββᾶς Dubos<sup>78</sup> ὑποστήριζε πὼς οἱ φυσικὲς καὶ ἠθικὲς συνθήκες προσδιορίζουν τὴν καλλιτεχνικὴ καὶ λογοτεχνικὴ πρόοδο ἑνὸς λαοῦ, ἀρχὴ πού ἐπηρέασε καὶ τὸν Montesquieu<sup>74</sup>.

Ὁ Buffon εἶναι ὁ πρῶτος πού κατάλαβε πὼς καὶ ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἓνα δραστικὸ στοιχεῖο τοῦ περιβάλλοντος. Δὲν ἀποτελεῖ μιὰ ζύμη ἄψυχη πού πλάθεται παθητικὰ ἀπὸ τὴ φύση, ἀλλὰ μιὰ φυσικὴ δύναμη πού κατεργάζεται τὴ φυσιογνωμία τῆς γῆς καὶ τὴ διαμορφώνει. Ἀνάμεσα στὸν ἄνθρωπο καὶ στὸ περιβάλλον δὲν ὑπάρχει σχέση ὑποταγῆς, κατὰ τὸν Buffon, ἀλλὰ ἀμοιβαίας συνάρτησης καὶ προσαρμογῆς<sup>75</sup>.

Οἱ διανοούμενοι τοῦ ΙΘ' αἰώνα ὑψωσαν τὴ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος σὲ βασικὸ μεθοδολογικὸ κριτήριον στὶς ἱστορικὲς τους μελέτες. Ὁ μεγάλος ἱστορικὸς τῆς Γαλλίας J. Michelet ἔγραφε: *Μάλιστα, κύριοι· δώστε μου τὸ χάρτη μιᾶς χώρας, τὴ διαμόρφωσή της, τὸ κλίμα της, τὰ νερά της, τοὺς ἀνέμους της, τὴ φυσικὴ της γεωγραφία, δώστε μου τὰ φυσικὰ της προϊόντα, τὴ χλωρίδα της, τὴ ζωολογία της καὶ θὰ σᾶς πῶ αὐτοὺς ποῖος εἶναι ὁ ἄνθρωπος τῆς χώρας αὐτῆς καὶ τί ρόλο θὰ παίξει ἢ χώρα αὐτὴ στὴν Ἱστορία*<sup>76</sup>.

#### α) Hippolyte Taine.

Ἡ θεωρία τοῦ Taine ἔχει λοιπὸν τοὺς προδρόμους της. Ἄν ὀφείλῃ στὸν Comte τὸ πνεῦμα τῶν θετικῶν ἐπιστημῶν καὶ τὴν πειραματικὴ μέθοδο, πού ζητᾶ στὴν τέχνη νόμους καὶ αἰτιότητες, τὴν ἰδέα τοῦ Περιβάλλοντος τὴν ὀφείλει, σὲ τελευταία ἀνάλυση, στὴν ἑλληνικὴ φιλοσοφία.

Ὁ Taine συνέχισε καὶ ὀλοκλήρωσε τὴν κοινωνιολογικὴ θεωρία τοῦ Aug. Comte γιὰ τὴν τέχνη. Στὴν ἀρχὴ τοῦ βιβλίου του *Philosophie de l'art* συνοψίζει τῆς ἀρχῆς τῆς νέας μεθοδολογίας του: *Γιὰ νὰ κατανοήσωμε — γράφει — ἓνα ἔργο τέχνης, ἓναν καλλιτέχνη, ἓναν ὄμιλον καλλιτεχνῶν, πρέπει ν' ἀναπαραστήσωμε μὲ ἀκρίβεια τὴ γενικὴ κατάσταση τοῦ πνεύματος καὶ τῶν ἠθῶν τῆς ἐποχῆς τους...* Ὅπως ὑπάρχει μιὰ φυσικὴ θερμοκρασία, πού καθορίζει μὲ τὶς διακυμάνσεις της τὴν ἐμφάνιση αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ φυτικοῦ εἴδους, τὸ ἴδιο ὑπάρχει καὶ μιὰ ἠθικὴ θερμοκρασία πού, μὲ τὶς διαφορὰς της, προσδιορίζει τὴν ἐμφάνιση αὐτοῦ ἢ ἐκείνου τοῦ εἴδους τέχνης... Τὰ προϊόντα τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος, ὅπως καὶ τὰ προϊόντα τῆς ζωταντῆς φύσης, ἐξηγοῦνται μόνο ἀπὸ τὸ περιβάλλον τους.

Ὁ Taine συνοψίζει σὲ τρεῖς κατηγορίες τοὺς ἀντικειμενικοὺς παράγοντες πού προσδιορίζουν τὸ ἔργο τέχνης: Τὸ Περιβάλλον, πού τὸ ἀποτελεῖ ἡ γῆ, τὸ κλίμα, οἱ θεσμοί. Τὴ Φυλὴ, πού συγκροτεῖται ἀπὸ

τις κληρονομικές, ψυχικές και σωματικές ιδιότητες ενός λαοῦ. Τὴ Στιγμὴ, πού ἀνήκει στὸ στάδιο τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης μὲ τὴν ὁποία συνδέεται ἡ καλλιτεχνικὴ δημιουργία.

Ἡ Ὁ Γαίη προχωρεῖ ἔπειτα στὴν ἐφαρμογὴ τῆς αἰτιοκρατικῆς του θεωρίας παίρνοντας ὡς παράδειγμα τὴν ἱστορία τῆς ἀγγλικῆς φιλολογίας, τὴ γλυπτικὴ τῆς κλασικῆς Ἑλλάδας, τὴ ζωγραφικὴ τῆς ἰταλικῆς Ἀναγέννησης καὶ τοῦ ὀλλανδικοῦ μπαρόκ<sup>17</sup>.

Ἡ Ὁ Γαίη ἀνήκει στὴ γενεὰ τῶν μεταφυσικῶν τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης, ὅπως ὁ Hegel καὶ ὁ Comte πού ζήτησαν νὰ συλλάβουν τὴν ἐξέλιξη τοῦ καλλιτεχνικοῦ φαινομένου μ' ἓνα σύστημα τριαδικό.

Ἡ ἐπίδραση τοῦ Γαίη στους συγχρόνους του στάθηκε μεγάλη. Ὑστερα ἀπὸ αὐτὸν οἱ ἱστορικοὶ τῆς τέχνης θεωροῦσαν ἀπαραίτητο νὰ προτάξουν στὶς μελέτες τους ἓνα κεφάλαιο γιὰ τὸ φυσικὸ περιβάλλον καὶ νὰ ζητήσουν ἔπειτα νὰ καταδείξουν τοὺς δεσμοὺς πού εἶχε ἡ τέχνη μὲ αὐτό.

## β) Οἱ θεωρητικοὶ τοῦ οἰκονομικοῦ περιβάλλοντος.

Ἡ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος εἶχε ἀρχίσει νὰ γίνεται ἀσυμβίβαστη μὲ τὴν πρόοδο τῶν ἱστορικῶν ἐπιστημῶν. Πῶς θὰ μπορούσε λ. χ. νὰ ἐξηγηθῇ ὁ μετασχηματισμὸς τῆς κλασικῆς γλυπτικῆς κατὰ τοὺς ἑλληνιστικοὺς χρόνους, ἀφοῦ τὰ φυσικὰ στοιχεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ περιβάλλοντος δὲν εἶχαν μεταβληθῆ; Ἐλείψε δηλαδὴ ἀπὸ τὴ θεωρία τοῦ φυσικοῦ Περιβάλλοντος ἡ πλαστικότητά ἐκείνη πού θὰ τῆς ἐπέτρεπε νὰ ἐξηγήσῃ αἰτιοκρατικὰ τὰ στάδια τῆς ἱστορικῆς ἐξέλιξης τῆς τέχνης, πού ἡ Ἀρχαιολογία ἔφερε στὸ φῶς τὸ ἓνα ὕστερα ἀπὸ τὸ ἄλλο.

Ἐξ ἄλλου ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῶν αἰσθησιοκρατῶν εἶχε μεσολαβῆσει μιὰ σειρὰ κοινωνικῶν ἐπαναστάσεων, στὴν Εὐρώπη, πού ἔφεραν στὸ κέντρο τοῦ θεωρητικοῦ ἐνδιαφέροντος ἓναν καινούργιο παράγοντα ἱστορικῆς ζωῆς: τὴν κοινωνικὴ τάξη. Ὁ ἄνθρωπος δὲ δροῦσε στὴν ἱστορία σὰν ἄτομο, ἀλλὰ σὰ μέλος τῆς τάξης αὐτῆς πού εἶχε ἰδιαίτερα συμφέροντα, ἰδιαίτερες θελήσεις, τὴν ψυχολογία της καὶ τὴ σκέψη της. Ποιὸ ἦταν λοιπὸν τὸ κίνητρο πού ἔφερε τὶς κοινωνικὲς τάξεις στὶς αἱματηρὲς συγκρούσεις τῶν μεγάλων ἐπαναστάσεων, πού δίχαζε ἀπὸ τότε καθημερινὰ τὴν κοινωνικὴ ἐνότητα σὲ ἀντίπαλα στρατόπεδα καὶ προκαλοῦσε μιὰ διαρκῆ πάλη ἀνάμεσα στὶς ἰδέες, στὰ συναισθήματα, στὶς πράξεις τῶν ἀνθρώπων;

Ἡ Ἀγγλία, πού εἶχε νιώσει νωρίτερα ἀπὸ κάθε ἄλλο εὐρωπαϊκὸ ἔθνος τὴ σύγκρουση τῶν κοινωνικῶν αὐτῶν ομάδων, κατὰ τὴν ἰσθμὴν, νὰ διατυπώσῃ τὶς ἀρχὲς μιᾶς νέας ἐπιστήμης, τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας, πού ἐξηγοῦσε, κατὰ τρόπο θετικὸ, τὶς βασικὲς λειτουργίες

τοῦ κοινωνικοῦ ὀργανισμοῦ καὶ τῆ θέσῃ τῶν τάξεων σ' αὐτόν. Μετὰ τῆ φιλοσοφικῆ ἰδέα τῆς ᾽Εξέλιξης καὶ τὴν κοινωνιολογικῆ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος ἢ Πολιτικῆ Οἰκονομία τοῦ Adam Smith καὶ Ricardo ἦταν τὸ τρίτο σημαντικό γεγονός ἐπὶ τὴν πνευματικῆ ζωῆ τῆς Εὐρώπης τῶν μέσων τοῦ ΙΘ' αἰώνα.

Γιὰ τὸ ἀνταποκριθῆ ἡ θεωρία τοῦ Περιβάλλοντος πρὸς τοὺς νέους ἀντιθέτους ὅρους τῆς εὐρωπαϊκῆς διανόησης ἔπρεπε νὰ συναντηθῆ μὲ τὶς τρεῖς καινούργιες ἔννοιες τοῦ ΙΘ' αἰώνα : τῆς ᾽Εξέλιξης, τῆς Κοινωνίας, τῆς Οἰκονομίας.

Τὴ συνδιαλλαγὴ τῶν τριῶν αὐτῶν ἐνοιῶν πραγματοποίησε ὁ Karl Marx στὸν πρόλογο τῆς *Κριτικῆς τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας*<sup>78</sup>. Ὁ Fr. Engels στὸ βιβλίον του *Ἡ κατάστασις τῶν ἐργαζομένων τάξεων ἐπὶ τὴν Ἀγγλία*<sup>79</sup> καὶ ὁ Lewis Morgan<sup>80</sup> ἐπὶ τὴν μελέτην του γιὰ τὶς πρωτόγονες κοινωνίας κατέληξαν, τὴν ἴδια ἐποχὴ καὶ ὁ ἕνας ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὸν ἄλλο, σὲ κοινὰ μὲ τὸ Marx συμπεράσματα.

Ἡ μέθοδος τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ ἐφαρμόστηκε ἐπὶ τὸ πεδίο τῆς θεωρίας τῆς τέχνης ἐπὶ τὴν Γερμανία ἀπὸ τὸν Kautsky<sup>81</sup>, ἐπὶ τὴν Ρωσίαν ἀπὸ τὸν Plekhanov<sup>82</sup> καὶ Bukharin<sup>83</sup>, καὶ τελευταία ἐπὶ τὴν Γαλλίαν ἀπὸ τὸν Paule le Pape<sup>84</sup> καὶ Max Raphael<sup>85</sup>.

Ἀντίθετα ἀπὸ τοὺς θεωρητικούς τοῦ φυσικοῦ περιβάλλοντος ὁ Marx ὑποστήριξε πὸς τὸ Οἰκονομικὸ Περιβάλλον ἐξελίσσεται. Ἄν τὰ ζῶα προσαρμόζονται ἐπὶ τὴ φύσιν μὲ τὸ μετασχηματισμὸ τῶν φυσικῶν τους ὀργάνων, σύμφωνα μὲ τὶς ἀπαιτήσεις τῆς, ὁ ἄνθρωπος μεταβάλλει αὐτὴ τὴν ἴδιαν τὴ φύσιν ἀναπτύσσοντας τὶς παραγωγικὰς δυνάμεις τῆς κοινωνίας του. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι καὶ αὐτὸς ὁ ἴδιος μὴ φυσικὴ καὶ κοινωνικὴ δύναμις πὸς ἐνεργεῖ ἐπὶ τὸ περιβάλλον του καὶ τὸ διαμορφώνει. Ἀνοίγει δρόμους, ἀλλάζει τὴν ροὴν τῶν ποταμῶν, χωρίζει καὶ ἐνώνει ἡπείρους, ὀργανώνει τὸ βοτανικὸ κόσμον, ἡμερώνει τὸ ζωικόν, ἐξουδετερώνει τὴν ἀπόστασιν, προσαρμόζει τὴ γῆν ἐπὶ τὰ μέτρα του. Γνωρίζοντας τὴ φυσικὴ ἀναγκαιότητα τὴν κατακτᾷ, χειραφετεῖται ἀπὸ τὴ δουλείαν τῆς, ὑψώνεται ἐπὶ τὸ πεδίο τῆς συνειδητῆς ζωῆς, ἐπὶ τὴν ἐλευθερίαν του. Ὁ ἄνθρωπος ἀπὸ δημιούργημα τοῦ περιβάλλοντος γίνεται δημιουργὸς του.

### γ) Ἡ οἰκονομικὴ αἰτιοκρατία σὰ μέθοδος τῆς Προϊστορικῆς Ἀρχαιολογίας.

Ἡ θεωρία τῆς οἰκονομικῆς αἰτιοκρατίας καθιερώθηκε, σὰ βασικὴ μέθοδος τῆς Προϊστορικῆς Ἀρχαιολογίας, μετὰ τὴν ἀνακοίνωσιν τοῦ Gabriel de Mortillet<sup>86</sup> ἐπὶ τὴν Ἀκαδημίαν τῶν Θετικῶν Ἐπιστημῶν, τὸ 1869.

Ὁ Mortillet πρότεινε σὰν κριτήριον γιὰ τὴν ταξινόμησιν τῶν μνημείων τῶν προϊστορικῶν χρόνων τὰ βιοτεχνικὰ ἔργα, δηλαδὴ τὰ μέσα τῆς πρωτόγονης παραγωγῆς. Ἡ διαίρεσις τῆς προϊστορικῆς ἡλικίας τοῦ πολιτισμοῦ σ' ἐποχὴ παλαιολιθική, νεολιθική, μεταλλική καὶ ἡ ὑποδιαίρεσις τῆς κάθε ἐποχῆς, ὅπως λ. χ. τῆς παλαιολιθικῆς, σὲ χελλαία, ἀγίλλειο καὶ μουστιαία, στηρίχθηκε σὲ τύπους ἐργαλείων ποὺ οἱ νεώτεροι ἀπὸ αὐτοὺς ἀντιπροσώπευαν ἓνα στάδιον μεγαλύτερης προόδου στὴν ἐπεξεργασία καὶ στὴν ὑφὴ τῆς πρώτης ὕλης. Ἄν ὁ πρωτόγονος τεχνίτης περιορίζεται νὰ ξεχοντρίζη μόνον τὴν στουρναραόπετρόν του, γιὰ νὰ κατασκευάζῃ ἀπὸ αὐτὴν τὰ ἔργα, τότε ἀνήκουν αὐτὰ στὴν παλαιολιθικὴ ἐποχὴ. Ἄν μετὰ τὸ ξεχόντρισμα μπορεῖ καὶ χτενίζει τὴν πέτρα του, τότε ἀνήκουν τὰ ἔργα τῆς νεολιθικῆς ἐποχῆς. Ἄν ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πέτρα ξέρει νὰ δουλεύῃ καὶ τὸ ἀτσάλι, τὸ μπροῦντζο ἢ τὸ σίδηρο, τότε σημαίνει πὼς ἡ τέχνη του ἔχει τὴν ὄριμην ἡλικίαν τῆς ἐποχῆς τῶν μετάλλων.

Τὴν ἐναργέστερον διατύπωσιν τῆς θεωρίας τῆς οἰκονομικῆς αἰτιοκρατίας, σὰ βασικῆς μεθόδου τῆς Προϊστορικῆς Ἀρχαιολογίας, ἔδωκε ὁ Ernst Gross στὸ ἔργον του *Die Anfänge der Kunst*<sup>87</sup>. Ἡ παραγωγή — ἔγραφε — εἶναι στὸ κέντρο τῆς ζωῆς σὲ κάθε μορφῇ πολιτισμοῦ. Ἔχει μὴ βαθιὰ καὶ ἀκαταμάχητη ἐπίδρασιν σὲ ὅλους τοὺς ἄλλους παράγοντας τοῦ πολιτισμοῦ. Ἡ ἴδια προσδιορίζεται ἀπὸ φυσικὰ αἴτια, ὅπως εἶναι ὁ γεωγραφικὸς καὶ μετεωρολογικὸς χαρακτήρας μιᾶς χώρας. Δὲν ἔχουν ἄδικον λοιπὸν νὰ ὀνομάζωσιν τὴν παραγωγὴν πρωταρχικὸν φαινόμενον τοῦ πολιτισμοῦ. Ὅλες οἱ ἄλλες κατευθύνσεις τοῦ πολιτισμοῦ εἶναι παράγωγα τοῦ φαινομένου αὐτοῦ, ὄχι μόνον γιὰ τὴν πηγάζουσιν ἀπὸ αὐτὸ ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν διαμορφώνονται καὶ διατελοῦν ὑπὸ τὴν ἰσχυρὴν του ἐπίδρασιν.

Τὸ βιβλίον τοῦ Gross στάθηκε ὁ μεθοδολογικὸς ὁδηγητὴς τῶν ἀρχαιολόγων τῆς ἐποχῆς του. Ὁ J. Carart<sup>88</sup> στηρίχθηκε σ' αὐτὸ γιὰ νὰ γράψῃ μιὰ Προϊστορικὴ Ἀρχαιολογία τῆς Αἰγυπτιακῆς Τέχνης καὶ ὁ J. de Morgan, στὸ πρόσφατον συνθετικὸν του ἔργον *L'Humanité préhistorique*<sup>89</sup>, ἐξακολουθεῖ ν' ἀναγνωρίζῃ στὸν οἰκονομικὸν παράγοντα μιὰ πρωτεύουσα θέσιν. Ὁ Henri Beer προλογίζοντας τὸ βιβλίον αὐτὸ γράφει: Πολὸν πρὶν ὁ πρωτόγονος ἄνθρωπος γίνῃ *Homo Sapiens* ἦταν *Homo Faber*. Καὶ ἔμεινε *Homo Faber*. Θὰ δεῖξωμε πόσον ἀποφασιστικὸς στάθηκε στὴν ἀρχήν, τεράστιος ἔπειτα, σὲ ὅλην τὴν μακρὰ ἐξέλιξιν τῆς ἀνθρωπότητος, ὁ ρόλος τῆς τεχνικῆς. Εἶναι τὸ ἀληθινὸν μέρος ποὺ περιικλείει ἢ θεωρεῖται τοῦ ἱστορικοῦ ὕλισμοῦ ἢ οἰκονομισμοῦ.

#### δ) Émile Durkheim.

Ἡ γαλλικὴ κοινωνιολογικὴ σχολὴ δὲν ἀκολούθησε τὴν οἰκονομιστικὴ ἐξέλιξη τῆς γερμανικῆς κοινωνιολογίας τοῦ τέλους τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα.

Ἄν ὁ Marx ἀκολούθησε τὴ θετικὴ καὶ ἀντικειμενικὴ μέθοδο, στὴν ἀνάλυση τῆς οἰκονομίας τῆς ἐποχῆς του, δὲν κατόρθωσε ὅμως νὰ παραμείνῃ στὴν ἴδια βάση καὶ κατὰ τὴ διατύπωση τῆς γενικῆς θεωρίας του, στὸν πρόλογο τῆς *Κριτικῆς τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας*. Στὸ βάθος τῆς θεωρίας του ἐκείνης ἐπιζήσανε οἱ μεταφυσικὲς ἀρχὲς τῆς ἐσχάτης αἰτίας, τῶν τριῶν σταδίων, τοῦ ἀπριορισμοῦ. Ἄν εἶχε ἀποδείξῃ ὁ Marx, στὸ *Κεφάλαιο*, τὴν πρωτεύουσα σημασίαν τοῦ οἰκονομικοῦ παράγοντα γιὰ τὴν κοινωνία τοῦ 19<sup>ου</sup> αἰώνα, πῶς ἦταν δυνατό νὰ προεξοφλήσῃ τὸ ἴδιο γιὰ ὅλα τὰ κοινωνικὰ στάδια τῆς ἱστορικῆς καὶ προϊστορικῆς ἀνθρωπότητος πού δὲν εἶχαν ἀκόμη μελετηθῆ;

Γιὰ νὰ ἐρευνηθῆ ἡ κοινωνικὴ πραγματικότητα, ὑποστήριξε ὁ É. Durkheim στὸ βιβλίον του *Les règles de la méthode sociologique*<sup>90</sup>, εἶναι ἀνάγκη νὰ ἐγκαταλειφθῆ κάθε προθεωρία. Ὁ ἐρευνητής, ἀπαλλαγμένος ἀπὸ προγνώσεις καὶ προλήψεις, πρέπει νὰ προχωρήσῃ πρὸς τὰ κοινωνικὰ γεγονότα ὅπως ὁ φυσικὸς καὶ ὁ χημικὸς πρὸς τὰ πράγματα, δηλαδὴ μὲ τὴν παρατήρηση καὶ τὸ πείραμα. Ἡ γνώση θ' ἀρχίσῃ ἔτσι ἀπὸ τὰ ἐξωτερικὰ καὶ προσιτὰ σ' ἐμᾶς χαρακτηριστικὰ τοῦ πράγματος γιὰ νὰ προχωρήσῃ ἔπειτα στὰ βαθύτερα καὶ δυσδιάκριτα.

Ἔτσι τὰ κοινωνικὰ γεγονότα θὰ περιγραφοῦν καὶ θὰ ταξινομηθοῦν μὲ τὰ δικά τους γνωρίσματα, στὶς σχέσεις τους καὶ στὶς ἀντιδράσεις τους, στὶς αἰτίες καὶ στ' ἀποτελέσματά τους. Τὰ κοινωνικὰ αὐτὰ γεγονότα, εἴτε εἶναι οἰκονομικά, εἴτε νομικά, εἴτε θρησκευτικά, εἴτε καλλιτεχνικά, ἀσκοῦν ἰσοδύναμο καταναγκασμὸ στὶς ἀτομικὲς συνειδήσεις. Τὸ σχῆμα μιᾶς πυραμίδας πού ἔχει στὸ ὑπόβαθρό της τὰ οἰκονομικὰ γεγονότα καὶ σὲ μιὰ κλίμακα ὅλα τ' ἄλλα εἶναι λογικὸ πλάσμα. Ἡ κοινωνικὴ πραγματικότητα δὲν ἔχει διαβάθμιση ἱεραρχικὴ καὶ ἡ Κοινωνιολογία δὲν ἀποτελεῖ θερμόμετρο γιὰ νὰ σημειώσῃ τὸν ἰδιαιτέρου πυρετὸ πού προκαλεῖ στὴν κοινωνικὴ δραστηριότητα τὸ κάθε κοινωνικὸ γεγονός. Οἱ ἰσχυρισμοὶ πῶς τὸ ἄλφα κοινωνικὸ γεγονός δρᾷ πρῶτον καὶ τὸ βῆτα δεύτερον εἶναι ἀναπόδεικτοι.

Τὸ κάθε κοινωνικὸ γεγονός ταξινομεῖται σὲ μιὰ κατηγορία κοινωνικοῦ βίου πού λέγεται οἰκογένεια, δίκαιο, οἰκονομία, τέχνη. Ἡ κάθε κατηγορία ἀπὸ αὐτὲς ἔχει τὴν ἱστορία της, τὴ μορφολογία της, τὴν ἰδιαιτέραν βίωσίν της στὴν κοινωνία. Ἀνάμεσα στὶς κατηγορίες αὐτὲς ὑπάρχουν σχέσεις καὶ ὄχι ἐξαρτήσεις, ἀμοιβαῖες ἀντιδράσεις καὶ ὄχι ἐπιδράσεις μονόπλευρες, ἰσοδυναμία ἐνέργειας καὶ ὄχι πρωταρχικὴ δράση.

## 5. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗ ΓΑΛΛΙΑ

### α) Henri Focillon.

Ἡ ἀναγνώριση μιᾶς ὀργανικῆς αὐτονομίας στὶς κατηγορίες τοῦ κοινωνικοῦ βίου, ὅπως εἶναι καὶ ἡ τέχνη, ὀδήγησε στὴν ἀναθεώρηση τῆς θεωρίας τοῦ Taine, πού ἐξηγοῦσε τὴν τέχνη ἀπὸ γεγονότα ἐξω-καλλιτεχνικά. Ὁ Henri Focillon στὸ βιβλίο του *Vie des Formes*<sup>91</sup> μαζί μὲ τὸν ἔλεγχο τῆς φιλοσοφίας τοῦ Taine τοποθέτησε σὲ νέα βάση καὶ τὸ πρόβλημα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης.

Γιὰ τὸ Focillon γνῶρισμα τῆς τέχνης εἶναι πὼς μᾶς ἐπιβάλλεται στὴν ὄραση μὲ τὴ μορφή της. Μορφή λέγεται ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ὀργανώνεται ὁ χῶρος διὰ μέσου τῆς ὕλης τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου. Τὴ μορφή δὲν πρέπει νὰ τὴν πάρωμε σὰν ἓνα γυμνὸ περιγράμμα, ἀλλὰ σὰ μιὰ ζωτικὴ πληρότητα πού δίνει στὸ χῶρο ὄρισμὸ καὶ στὴν ὕλη τοῦ ἰδιότητα. Ἐκδηλώνεται μὲ τὴν ἰσορροπία τῶν μαζῶν, τὸ παιχνίδι τοῦ φωτὸς μὲ τὴ σκιά, τὸν τόνο, τὸ χρῶμα, τὴ γραμμὴ, ἀδιάφορο ἂν ἀναφέρεται σὲ μιὰ ὀργάνωση χώρου ἀρχιτεκτονικὴ, ζωγραφικὴ ἢ γλυπτικὴ. Ἡ μορφή ἔχει τὸ βασιλείό της μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, τοὺς νόμους της, τὴν ὕλη της, τὴν ἐξέλιξί της, μιὰ φυσικὴ δική της, μιὰ χημεία δική της, μιὰ ἀνθρωπότητα δική της. Εἶναι ἓνας κόσμος.

Καὶ πρῶτα ἡ μορφή ἔχει δικό της χρόνο. Γιὰ τὸν ἱστορικὸ ὁ ὀργανισμὸς τοῦ χρόνου ἀναπαύεται, ὅπως καὶ ἡ ζωὴ μας, στὴ χρονολογία. Οἱ μονάδες χρόνου γίνονται πλαίσια, τὰ πλαίσια σώματα. Προσωποποιοῦμε τὸ χρόνο. Τοῦ ἀποδίδομε γέννηση καὶ θάνατο, νεότητα καὶ γερατιά. Ὁ ἱστορικὸς ἐξ ἄλλου δὲ σκέπτεται μόνον κατὰ διαδοχὴ ἀλλὰ καὶ κατὰ πλάτος, κατὰ συγχρονισμό, ὅπως ὁ μουσικὸς διαβάζει μιὰ πολυμερῆ σύνθεση γιὰ τὴν ὀρχήστρα του. Ὁ χρόνος εἶναι ὀργανωμένος ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο, ὅπως ἓνα ἔργο ἀρχιτεκτονικὸ, μὲ κατανομὴ τῶν μαζῶν κάθετα καὶ ὀριζόντια καὶ γύρω ἀπὸ σταθερὰ σημεῖα. Ὁ χρόνος τῆς τέχνης εἶναι διαφορετικὸς ἀπὸ τὴ μνημειώδη αὐτὴ ὀργάνωση τοῦ πολιτικοῦ χρόνου. Εἶναι μιὰ σύγκρουση ἀπὸ πρωϊμότητες, συγχρονισμοὺς καὶ καθυστερήσεις. Μᾶς παρουσιάζει ἐπιβιώσεις καὶ προαγγέλματα μαζί, μορφὲς ὄψεις καὶ πρῶιμες. Ἐνα μνημεῖο τέχνης, χρονολογημένο μὲ βεβαιότητα, μπορεῖ νὰ εἶναι μορφολογικὰ προγενέστερο ἢ μεταγενέστερο ἀπὸ τὴν ἡμερομηνία του.

Τὸ πρόβλημα τῆς μορφῆς στὸ χρόνο εἶναι διπλό. Εἶναι πρῶτα ἔσωτερικό. Ποιὰ εἶναι ἡ θέση τοῦ ἔργου στὴ μορφικὴ ἐξέλιξη; Εἶναι ὕστερα ἐξωτερικό. Ποιὰ εἶναι ἡ σχέση αὐτῆς τῆς ἐξέλιξης μὲ τὶς ἄλλες ὄψεις τῆς ἱστορικῆς δραστηριότητας;

Ὁ Ταίπε, περιορίζοντας τὸ πρόβλημα τῆς τέχνης στὸ δεύτερό του σημεῖο καὶ θεωρώντας τὸ καλλιτεχνικὸ ἔργο ὡς τὸ ἀριστούργημα μιᾶς ἑξωτερικῆς συγκυρίας, πέφτει σὲ βαρὺ λάθος. Ὅσο γιὰ τὰ στοιχεῖα τῆς συγκυρίας αὐτῆς, *φυλὴ, περιβάλλον*, εἶναι ἐντελῶς μυθικά.

Δὲν ὑπάρχει στὴν ἱστορία σταθερὴ καὶ διαρκὴς φυλὴ. Οἱ φυλὲς λιγοστεύουν, μεγαλώνουν, ἀνακατεύονται. Οἱ πιὸ ἐνδογαμικὲς ἀπὸ αὐτὲς δὲ μποροῦν νὰ ἐμποδίσουν τὴν ἑτερομιξία. Δὲν ὑπάρχουν στὴν οἰκουμένη ψυγεία ποὺ νὰ διατηροῦν φυλὲς ἀναλλοίωτες. Τὸ ἔργο τέχνης ἂν δὲν ἀνήκει στὴ φυλὴ ἀνήκει ὅμως στὴν καλλιτεχνικὴ οἰκογένεια. Εἶναι αὐτὴ ποὺ κατεργάζεται τις μορφὲς καὶ ποὺ δέχεται τὴν κατεργασία τους. Ἡ καλλιτεχνικὴ οἰκογένεια δὲν εἶναι πλαίσιον ἀμετάβλητον, καὶ οἱ τεχνίτες ποὺ τὴν ἀποτελοῦν δὲν εἶναι σκαλισμένοι σὲ μιὰ στάση αἰώνια. Συναλλάσσονται καὶ διασταυρώνονται. Ἡ ζωὴ τῶν μορφῶν πάνω σ' αὐτὴ τὴ διασταύρωση στήνει μιὰ δική της κινούμενη κοινωνία. Ὑπάρχει ἔτσι μιὰ Εὐρώπῃ ρωμανικὴ, γοτθικὴ, οὐμανιστικὴ, ρομαντικὴ. Στὴν προετοιμασία τοῦ μεσαίωνα ἡ Ἀνατολὴ συνεργάστηκε μὲ τὴ Δύση.

Μετὰ τὴν ἔννοια τῆς φυλῆς ὁ Focillon ἐξετάζει τὴν ἔννοια τοῦ περιβάλλοντος. Ποιὰ εἶναι ἡ ἐπίδραση ποὺ ἀσκεῖ τὸ φυσικὸ ἢ τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον στὴ ζωὴ τῶν μορφῶν; Εἶναι δύσκολον, ἀπαντᾶ, νὰ συλλάβωμε τὴν ἀρχιτεκτονικὴ ἔξω ἀπὸ τὸ περιβάλλον της. Ὑψώνει τὰ μνημεῖα της σ' ἓνα οὐρανὸ ἢ κάτω ἀπὸ ἓνα ὀρισμένον κλίμα, σ' ἓνα ἔδαφος ποὺ τῆς προμηθεύει τὰ ὑλικά της, σὲ μιὰ πόλιν πλούσια ἢ φτωχὴ, κατοικημένη πυκνὰ ἢ ἀραιὰ μὲ κάποιον χαρακτήρα, μ' ἓναν τεχνικὸ πολιτισμὸν. Τὸ βόρειον κλίμα ὑπαγορεύει τις μυτερὲς στέγες, ἐνῶ τὸ ξηρὸ τις ταράτσες. Τὸ ἄπλετο φῶς ἐπιτρέπει στοὺς σηκοὺς τῶν ἐκκλησιῶν νὰ εἶναι σκιεροί, ἐνῶ ἡ συννεφιά ἐπιβάλλει τὰ κενὰ στοὺς τοίχους.

Τὴν ἴδια ἐπίδραση ἀσκεῖ καὶ τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον στὴν τέχνη. Τὰ μεγάλα λ. χ. φεουδαρχικὰ κράτη τῆς Γαλλίας τοῦ ΙΑ' καὶ τοῦ ΙΒ' αἰῶνα ἐξηγοῦν τὴ δημιουργίαν τῶν διαφορετικῶν σχολῶν στὴν ἀρχιτεκτονικὴ τῶν ρωμανικῶν ἐκκλησιῶν. Ἡ μοναρχία τῶν Καπετιδῶν, τὸ ΙΓ' αἰῶνα, πραγματοποιώντας τὴν πρώτη ἐθνικὴ ἐνότητα τῆς Γαλλίας, γύρω ἀπὸ τὴν Ile-de-France ἀποτελεῖ μιὰ ἐξήγηση γιὰ τὴν ὁμοιογένειαν τοῦ γοτθικοῦ ρυθμοῦ.

Εἶναι δυνατὸ λοιπὸν νὰ ἐξηγηθοῦν πολλὰ στοιχεῖα στὴ ζωὴ τῶν μορφῶν μὲ τὸν παράγοντα τοῦ περιβάλλοντος. Ἀλλὰ δὲν μπορεῖ νὰ ἐξηγηθῇ ἡ λύση ἐνὸς προβλήματος στατικῆς ἢ ἓνας συνδυασμὸς τόνων. Γιατὶ οἱ καλλιτέχνες εἶναι μαστόροι καὶ ὄχι ἱστορικοὶ ἢ κοινωνιολόγοι.

Ὅπως ὁ ἄνθρωπος μὲ τὴν καλλιέργειαν, τις διώρυγες, τοὺς δρό-

μους αλλάζει το πρόσωπο τῆς γῆς καὶ δημιουργεῖ μιὰ δική του γεωγραφία, τὸ ἴδιο καὶ ὁ καλλιτέχνης γεννᾷ νέους ὄρους γιὰ τὴν ἱστορική, κοινωνική καὶ ἠθική ζωή. Ἡ τέχνη δημιουργεῖ ἕνα περιβάλλον ἀπρόοπτο. Ἰκανοποιεῖ ἀνάγκες, ἀλλὰ καὶ προκαλεῖ νέες. Ἀποκαλύπτει ἕναν κόσμον ποὺ κάποτε μᾶς ἐπιβάλλει. Εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Van Dyck ποὺ ἐπέβαλε, στὶς κοσμικὲς συνήθειες τῆς ἀγγλικῆς ἀριστοκρατίας, τὸ γοῦστο τῶν προσωπογραφιῶν του.

Ὁ Focillon προχωρεῖ ἔπειτα στὴν ἔννοια τῆς στιγμῆς. Γιὰ τὸν Taine ἡ στιγμή εἶναι ἕνα σημεῖο στὴν εὐθύγραμμη χρονολογική διαδοχή. Γιὰ τὸ Focillon εἶναι ἕνας κόμπος. Σ' αὐτὸν καταλήγουν τὰ νήματα τῶν μορφῶν στὸ παρόν. Τὸ ἔργο τέχνης δὲν ἐκφράζει κατ' ἀνάγκη μιὰ συνέπεια χρονολογική. Μπορεῖ νὰ εἶναι συγχρονισμένο, μπορεῖ καὶ ὄχι. Ὁ καλλιτέχνης κατοικεῖ σὲ μιὰ χρονική χώρα ποὺ δὲν εἶναι ὅμως ὑποχρεωτικά ἡ ἱστορία τοῦ καιροῦ του. Γιατί, ὅπως εἶναι δυνατὸν ὁ καλλιτέχνης νὰ ἐκφράζη τὴ σκέψη τῶν συγχρόνων του καὶ νὰ τὴν ὀργανώσῃ σὲ πρόγραμμα, τὸ ἴδιο μπορεῖ καὶ νὰ διαλέγῃ παραδείγματα ἀπὸ τὸ παρελθόν, νὰ δημιουργῆ μιὰ ἰδιόμορφη ἀτμόσφαιρα ποὺ νὰ τὸν φέρῃ σὲ ἀντίθεση μὲ τὸ περιβάλλον του καὶ τὴν ἱστορική στιγμή ποὺ ζεῖ. Τὸ ἔργο τέχνης ἐξ ἄλλου δὲν εἶναι ἀναγκαστικά πάντα ὁ καρπὸς μιᾶς στιγμῆς στὴν ἱστορία. Εἶναι καὶ αὐτὸ τὸ ἴδιο μιὰ στιγμή.

Ἔτσι ἡ ἱστορία τῆς τέχνης μὲ τὸ δικό της χρόνο, τὴ δική της οἰκογένεια καὶ κοινωνία, τὸ δικό της περιβάλλον, τὶς δικές της στιγμὲς συνεργάζεται μὲ τὴν ἱστορία τῶν ἄλλων κοινωνικῶν καὶ φυσικῶν κατηγοριῶν χωρὶς νὰ προσδιορίζεται ἀπὸ αὐτές.

Στοὺς φανταστικούς κόσμους τῆς τέχνης — καταλήγει ὁ Focillon — ὅπου ὁ καλλιτέχνης εἶναι ὁ γεωμέτρης καὶ ὁ μηχανικός, ὁ φυσικός καὶ ὁ χημικός, ὁ ψυχολόγος καὶ ὁ ἱστορικός, ἡ μορφή μὲ τὸ παιχνίδι τῶν μεταμορφώσεων προχωρεῖ ἀδιάκοπα ἀπὸ τὴν ἀναγκαιότητα στὴν ἐλευθερία της.

## β) Louis Hourticq.

Ἡ γαλλικὴ κοινωνιολογικὴ σχολὴ προχώρησε στὸ σχηματισμὸ τῆς ἔννοιας *Μορφή* κατὰ τρόπο θετικὸ καὶ ἀντικειμενικὸ. Δὲν τὴν ξεχώρισε ἀπὸ τὴν ὕλη, οὔτε τὴ θεώρησε, ὅπως ἡ γερμανικὴ μορφολογικὴ σχολή, σὰν ἕνα τύπο προεμπειρικὸ ποὺ ἐπιβάλλεται a priori στὴν καλλιτεχνικὴ πραγματικότητα. Ἡ μορφή τέχνης, γι' αὐτήν, εἶναι μιὰ ἐνότητα a posteriori ποὺ ὑπαγορεύεται ἀπὸ τὴ θέληση τῆς ὕλης. Πῶς εἶναι δυνατό — γράφει ὁ L. Hourticq στὸ *La Vie des Images*<sup>92</sup> — νὰ παραβλέψουμε πῶς ὁ καλλιτέχνης δημιουργὸς ἀναζητῶντας τὴ σκέψη του δὲν κάνει ἄλλο παρὰ νὰ ἐμβαθύνῃ στὶς μυστικὲς θελήσεις τῆς

ύλης πού κατεργάζεται; Ὁ κεραμοποιός, ὁ ξυλουργός, ὁ σιδηρουργός, ξέρον καλὰ τὶς δυνατότητες καὶ τὶς θελήσεις τοῦ ὑλικοῦ πού κατεργάζονται. Ὑπακούοντας στὴν ὕλη ἀνακαλύπτουν τὶς μορφές ἐκεῖνες πού τῆς εἶναι οἱ πιὸ φυσικές, οἱ πιὸ στερεές καὶ οἱ πιὸ ὠραίες.

Ἡ ὕλη προσδιορίζει ὄχι μόνο τὴ μορφή τοῦ ἔργου τέχνης ἀλλὰ καὶ τὸ χαρακτήρα τῆς τέχνης ἑνὸς λαοῦ. Τὸ πεντελικὸ μάρμαρο λ. χ. ἐξηγεῖ τὸ λεπτὸ καὶ εὐγενικὸ χαρακτήρα τῆς ἀττικῆς γλυπτικῆς. Τὸ σινικὸ μετὰ τῶν ἔργων τῆς ἰαπωνικῆς ζωγραφικῆς ὑπαγορεύει μιὰ τεχνικὴ ἐλαφρὴ σὰν ὕδατογραφία. Τὸ λαδόχρωμα τῆς εὐρωπαϊκῆς ζωγραφικῆς δίνει ἕναν ἰδιαίτερο τόνο στὴ μιμητικὴ τῆς δύναμη καὶ στὸ χυμώδη ρεαλισμὸ τῆς.

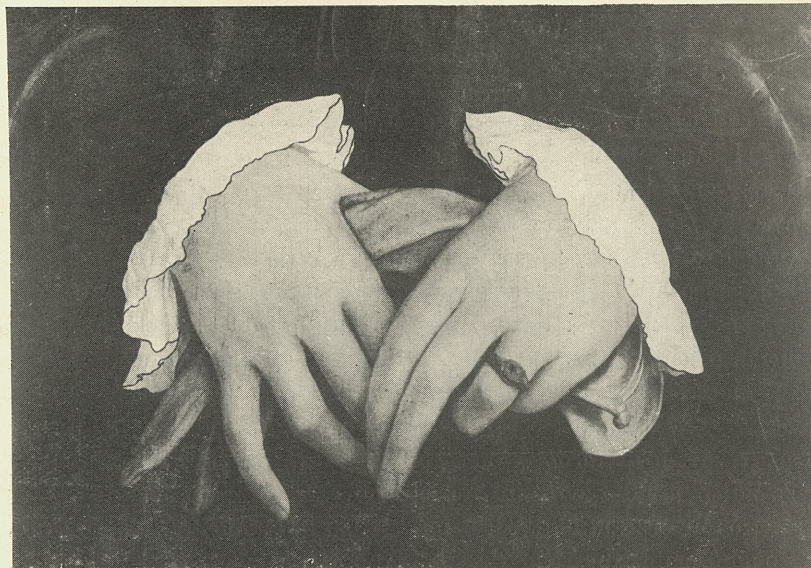
Ἡ ἐξέλιξη τῶν μορφῶν στὴν ἱστορία ἐξαρτᾶται συχνὰ ἀπὸ τὶς λύσεις πού ἀνακαλύπτει ὁ τεχνίτης γιὰ νὰ ξεπεράσῃ κάθε φορὰ τὶς δυσκολίες καὶ τὶς ἀντιστάσεις τῆς ὕλης του. Δουλεύοντας ὁ ἄνθρωπος τὴν ὕλη, κατεργάζεται τὸν ἑαυτό του καὶ μαζί μὲ αὐτὸν τὶς μορφές τέχνης μὲ τὶς ὁποῖες ἐκφράζεται. Οἱ κλίσεις του, τὰ γούστα του, ἡ σκέψη του, ἡ κοσμοθεωρία του εἶναι τ' ἀποτελέσματα τῆς αὐτοεπεξεργασίας του. Ζητώντας νὰ προσαρμόσῃ τὰ πράγματα στὸν ἑαυτό του, καταλήγει νὰ προσαρμόστῃ ὁ ἴδιος σ' αὐτά. Καὶ ὅταν κάποτε νομίσῃ πὼς ἔχει ὑποτάξῃ τὴν ὕλη, τὸ χέρι του ἔχει συμφιλιωθῆ μαζί τῆς.

## 6. Η ΙΔΕΑ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΣΤΗ ΓΕΡΜΑΝΙΑ

### α) Herbart, Zimmermann, Riegl.

Ἡ θεωρία τῆς τέχνης στὴ Γερμανία ἀκολούθησε διαφορετικὸ δρόμο. Ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ γνωσιοθεωρία τοῦ Kant ἔδωσε στὴν ἔννοια *Μορφή* μιὰ ὄντοτητα ξεχωριστὴ ἀπὸ τὸ ὑλικὸ τῆς περιεχόμενο. Τὴ θεώρησε σὰν ἕνα *a priori* τυπικὸ στοιχεῖο πού μὲ αὐτὸ ἡ νόηση διαμορφώνει τὴν καλλιτεχνικὴ ἐμπειρία.

Ὁ Herbart<sup>93</sup> εἶναι ὁ πρῶτος, στὴ γερμανικὴ θεωρία τῆς τέχνης, πού δέχτηκε τὴ μορφή σὰν ἕνα προεμπειρικὸ τύπο καὶ τὴ μελέτησε στὸν ἑαυτό τῆς. Τὸ παράδειγμά του ἀκολούθησε ὁ Zimmermann<sup>94</sup>. Θεμέλιωσε τὴ διάκριση τῆς μορφῆς σὲ δυὸ τύπους, καὶ τοὺς ἔδωσε τοὺς ὄρους *ἀπτικός* καὶ *ὀπτικός*, πού ἔμειναν κλασικοὶ στὴν ἱστορία τῆς μορφολογικῆς σχολῆς. Ἡ Μορφή, κατὰ τὸν Zimmermann, ἄλλοτε παρουσιάζεται στὸ ἔργο τέχνης μ' ἕνα χαρακτήρα ὀρισμένο καὶ γλυπτικὸ, ἔτσι πού γεννιέται ἡ ἐντύπωση πὼς θὰ μπορούσε καὶ ἡ ἀφή νὰ περιεργαστῇ καὶ νὰ ἐλέγξῃ τὸ βάρος τῆς καὶ τὴν αὐτοτέλειά τῆς στὸ χῶρο, ἄλλοτε παρουσιάζεται κατὰ ἕνα τρόπο καθαρὰ ὀραματικὸ, δίχως σαφῆ προσδιορισμὸ καὶ ὑλικὴ βαρῦτητα, σὰν ἕνα παιχνίδι χρώματος, φω-



14. Holbein.

τὸς καὶ σκιᾶς, ἔτσι πὸν μόνο ἡ ὄραση θὰ μπορούσε νὰ χαρῆ τὴν παρουσία της. Στὴν πρώτη περίπτωση ἡ γραμμὴ εἶναι ἐκείνη πὸν ὀρίζει μὲ σαφήνεια τὴ Μορφή στὸ χῶρο. Στὴ δεύτερη, τὸ στοιχεῖο τοῦ τόνου.

Ὁ Riegl<sup>95</sup> ἐπαλήθευσε τὴ δυαδικὴ αὐτὴ ἀρχὴ στὴ σαρκοφάγο τοῦ Ἀλεξάνδρου Σεβήρου, πὸν βρίσκεται στὸ Μουσεῖο τοῦ Καπιτωλίου τῆς Ρώμης, συσχετίζοντάς την μὲ προγενέστερα ἀνάγλυφα τῆς ρωμαϊκῆς τέχνης.

Στὸ βιβλίο του *Stilfragen* ξεχώρισε μερικὰ λουλούδινα μοτίβα καὶ παρακολούθησε τὴ μορφολογικὴ τους ἐξέλιξη στὸ χρόνο, γιὰ νὰ καταδείξη τὴν ἐσωτερικὴ τους ζωὴ.

Ὅ,τι χαρακτήρισε ὅμως ιδιαίτερα τὴ συμβολὴ τοῦ Riegl στὴ θεωρία τῆς τέχνης εἶναι τὸ δόγμα του γιὰ τὴ *Θέληση Τέχνης* (*Kunstwollen*). Ὁ Riegl ὑποστήριξε πὸς ἡ Μορφή εἶναι κάτι περισσότερο ἀπὸ ἕνας προεμπειρικὸς τύπος. Εἶναι ἡ ἔκφραση μιᾶς «ἠθελημένης» δύναμης πὸν ἐπεξεργάζεται τὸν κόσμο τῆς καλλιτεχνικῆς ἐμπειρίας. Ἡ θέληση τέχνης οἰκοδομεῖ τὴν ιστορικὴ πραγματικότητά μ' ἕνα σχέδιο πὸν τῆς εἶναι ἀπὸ πρὶν γνωστό. Εἶναι μιὰ δύναμη δημιουργικὴ. Κατὰ τὸν Riegl ἡ ἔλλειψη τῆς τρίτης διάστασης στὶς ἀρχαϊκὲς τέχνες δὲν ὀφείλεται σὲ μιὰ ἀγνοία, ἀλλὰ σὲ μιὰ θέληση τῆς ἐποχῆς νὰ ἐκφραστῆ κατὰ τὸν τρόπο αὐτὸ καὶ ὄχι κατὰ κανένα ἄλλο.

Τὸ ἀπριοριστικὸ αὐτὸ σύστημα τοῦ Riegl φανερώνει, γιὰ μιὰ φο-

ρά ακόμη, τούς δεσμούς τῆς μορφολογικῆς γερμανικῆς σχολῆς με τὴ γνωσιοθεωρία τοῦ Kant.

### β) H. Wölfflin.

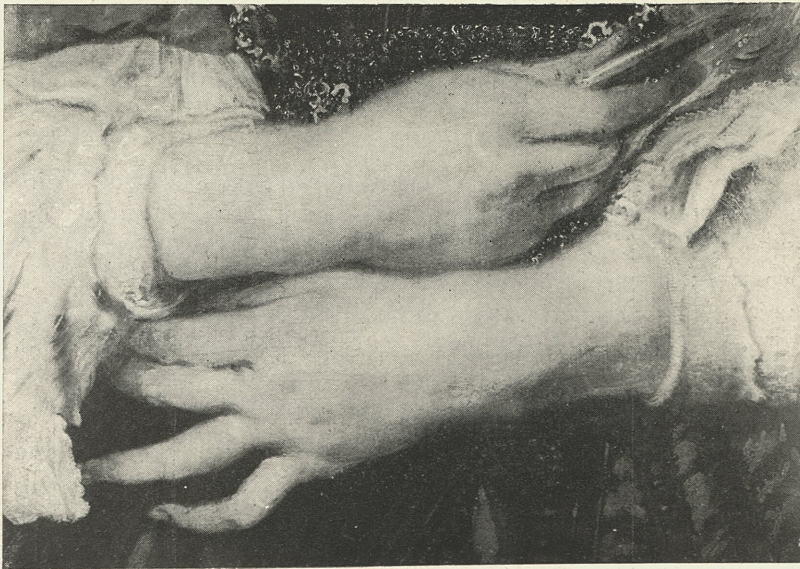
Τὴν πιδ ἄρτια ἐκπροσώπηση τῆς γερμανικῆς μορφολογικῆς σχολῆς πραγματοποίησε στὶς ἡμέρες μας ὁ H. Wölfflin.

Μὲ τὸ ἔργο του *Renaissance und Barock*<sup>96</sup> ζήτησε νὰ συλλάβῃ, στὴ μεγάλη ἀντίθεση τῆς Ἀναγέννησης πρὸς τὴν Ἀντιμεταρρύθμιση, τούς κανόνες τῆς λειτουργίας τῶν μορφῶν. Στὸ βιβλίο του *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*<sup>97</sup> ὕψωσε τούς κανόνες αὐτούς σὲ βασικούς νόμους τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης. Οἱ κανόνες τοῦ Wölfflin εἶναι δυνατὸ νὰ συνοψιστοῦν στὶς πέντε ἀκόλουθες ἀρχές:

Ἀρχὴ πρώτη: Ἡ μορφὴ ἐξελίσσεται ἀπὸ γραμμικὴ σὲ ζωγραφικὴ. Γραμμικὴ εἶναι ἡ μορφὴ ὅταν διατυπώνεται με τὸ στοιχεῖο τῆς γραμμῆς κατὰ τρόπο ἀνάγλυφο, ἔτσι πὸν θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ πιστέψῃ πὼς εἶναι δυνατὸ νὰ χαρῆ καὶ με τὴν ἀφή του τὸ περίγραμμα καὶ τὶς ἐπιφανείες της (*Εἰκ. 14*). Ζωγραφικὴ εἶναι ἡ μορφὴ ὅταν ἐκφράζεται με τὸ στοιχεῖο τοῦ χρώματος κατὰ τρόπο πὸν μόνο ἡ ὄραση καὶ ὄχι πιά ἡ ἀφή θὰ μπορούσε ν' ἀπολαύσῃ αὐτὴ τὴν ἔκφραση (*Εἰκ. 15*).

Ἀρχὴ δευτέρη: Ἡ μορφὴ ἐπιφανείας ἐξελίσσεται σὲ μορφὴ βάθους. Ἡ κλασικὴ τέχνη ὀδηγεῖ ὅλα τὰ μέρη μιᾶς σύνθεσης σ' ἓνα

15. Rubens.





16. Raffaello.

μόνο επίπεδο (Εἰκ. 16). Τὸ ἀντιπαραθέτει καὶ τὰ καθορίζει στὸ χῶρο τῶν δυὸ διαστάσεων, τοῦ ὕψους καὶ τοῦ πλάτους. Ἡ μπαρόκ τέχνη ἐφαρμόζει τὴν τρίτη διάσταση. Μὲ τὴν προοπτικὴ ἀνοίγει ἓνα βάθος στὸν πίνακα καὶ τοποθετεῖ σ' αὐτὸ τὰ μέρη τῆς σύνθεσης κατὰ ἐπίπεδα διαδοχικά (Εἰκ. 17).

Ἀρχὴ τρίτη: Ἡ μορφή ἀπὸ κλειστὴ γίνεται ἀνοιχτή. Κατὰ τὸν ἀριστοτελικὸ ὀρισμό, τὸ ἔργο τῆς τέχνης πρέπει νὰ εἶναι ἓνας ὀργανισμὸς κλειστός, μὲ ἀρχὴ καὶ τέλος. Ὁ ὀρισμὸς αὐτὸς ἀνταποκρίνεται μόνον στὴν κλασικὴ τέχνη, πὸν μᾶς παρουσιάζει τὶς μορφὲς στερεομετρικά. Στὸ ρυθμὸ μπαρόκ, ἀντίθετα, οἱ μορφὲς εἶναι δύσκολο νὰ κλειστοῦν σὲ στερεὰ σχήματα. Ἔχουν μιὰ ρευστότητα καὶ μιὰ κίνηση ποὺ δὲν ἀνέχεται προσδιορισμό.

Ἀρχὴ τέταρτη: Ἡ μορφή ἀπὸ πολλαπλὴ γίνεται ἐνιαία. Στὴν κλασικὴ τέχνη ὅλα τὰ μέρη πειθαρχοῦν σὲ μιὰ κεντρικὴ ἀρχὴ χωρὶς νὰ χάνουν τὴν αὐτοτέλειά τους. Ἡ μπαρόκ τέχνη καταλύει τὴν αὐτοτέλεια τῶν μερῶν καὶ τὰ συγχωνεύει σ' ἓνα μοναδικὸ ἐκφραστικὸ τρόπο, σ' ἓνα ἐνιαῖο σχῆμα.

Ἄρχὴ πέμπτη: Ἡ μορφή ἀπὸ σαφῆς γίνεται ἀσαφῆς. Ἡ κλασικὴ τέχνη, μὲ τὸ γραμμικὸ προσδιορισμὸ τῶν ἀντικειμένων στὸ χῶρο, τοὺς δίνει μιὰ διατύπωση καθαρή. Τὸ μπαρόκ μεταθέτει τὸ δημιουργικὸ ζῆλο στὸ δραματικὸ στοιχεῖο τῆς ἐναλλαγῆς τοῦ φωτὸς μὲ τὴ σκιά, ποὺ καθιστᾷ τὶ μορφὲς πυρετώδεις καὶ φευγαλέες, ἀσαφεῖς καὶ δυναμικές.

Οἱ δέκα αὐτὲς μορφολογικὲς ἔννοιες μπορεῖ νὰ ὑπαχθοῦν σὲ δυὸ γένη: Στὸ ἀπτικὸ καὶ στὸ ὀπτικὸ γένος. Ἀνάμεσα στὶς πέντε πρῶτες ἔννοιες, τῆς γραμμικῆς, ἐπιφανειακῆς, κλειστῆς, πολλαπλῆς καὶ καθαρῆς μορφῆς, ὑπάρχει μιὰ ψυχολογικὴ συγγένεια, ὅπως ἀνάμεσα στὶς πέντε ἐπόμενες ἔννοιες, τῆς ζωγραφικῆς, βαθιάς, ἀνοιχτῆς, ἐνιαίας, καὶ ἀσαφοῦς μορφῆς, ὑπάρχει μιὰ ἄλλη. Τὸ πρῶτο γένος παρουσιάζεται ἐνσαρκωμένο στὸ κλασικὸ ἔργο τέχνης, ἐνῶ τὸ δεύτερο στὸ μπαρόκ ἔργο. Οἱ δυὸ τελευταῖοι ὅροι, κλασικὸ καὶ μπαρόκ, δὲν ἔχουν μιὰ περιορισμένη ἱστορικὴ ἐφαρμογὴ στοὺς ρυθμοὺς τῆς Ἀναγέννησης καὶ τῆς Ἀντιμεταρρυθμίσσης. Ἐκφράζουν δυὸ διάφορες ψυχολογικὲς καταστάσεις τῆς ἀνθρώπινης, γεικῆς, θεώρησης καὶ δυὸ διάφορες διαθέσεις αἰσθητικῆς δημιουργίας. Σὲ κάθε καινούργιο ρυθμὸ — γράφει ὁ H. Wölfflin — ἀποκρυσταλλώνεται ἓνα καινούργιο περιεχόμενο τοῦ κόσμου. Καὶ τότε βλέπομε ὄχι μόνον κατὰ διαφορετικὸ τρόπο ἀλλὰ καὶ διάφορα πράγματα.

Οἱ ἀρχὲς αὐτὲς τῆς μορφολογικῆς γερμανικῆς σχολῆς<sup>98</sup> ἀποτελοῦν, μαζί μὲ τὶς ἀρχὲς τῆς κοινωνιολογικῆς γαλλικῆς σχολῆς<sup>99</sup>, τὶς πιὸ ἀντιπροσωπευτικὲς κατευθύνσεις τῆς θεωρίας τῆς τέχνης στὶς ἡμέρες μας.

17. Van Dyck.



## ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Ἡ θεωρία τῆς τέχνης παρουσιάστηκε, στήν επισκόπησή μας, καί αὐτή ἡ ἴδια σάν ἓνα ἔργο τέχνης πού τὸ κατεργάζεται ἡ ἀνθρωπότητα δυόμιση χιλιάδες, τώρα, χρόνια.

Ἡ φυσιογνωμία της μοιάζει μὲ γλυπτικό πορτραῖτο πού ἡ σμίλη τοῦ χρόνου τὸ ἔκαμε νὰ ξεπροβάλλη, σιγά σιγά, ἀπὸ τὴν ἀμορφη πεντελική του ὕλη. Ἡ ἑλληνική ἀρχαιότητα τοῦ δίνει τὸ πρῶτο γενικὸ σχῆμα. Τὸ ἀποσπᾷ ἀπὸ τὴ μεγάλη μάζα τῶν γεγονότων τοῦ κοινωνικοῦ βίου καί τὸ προσδιορίζει στὴ θεωρητικὴ συνείδηση μὲ μορφή καί χαρακτήρα. Ὁ Πλάτων, ὁ Ἀριστοτέλης εἶναι οἱ πρῶτες σφυριές στὴ σκληρὴ του ὕλη.

Ὑστερα ἦρθε ὁ μεσαίωνας. Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ ἔργου δὲν συνεχίζεται ἀπὸ τὴν πλευρὰ πού τὸ εἶχε ἀρχίσει ὁ ἀρχαῖος κόσμος, ἀλλὰ ἀπὸ τὴν ἀντίθετη. Τὸ ἀόρατο ὅμως χέρι τοῦ τεχνίτη ξεχωρίζει καί ἀπὸ τὴν πλευρὰ αὐτὴ σχήματα καί φέρνει στὸ φῶς χαρακτηριστικά. Ἡ μορφοποίηση στὸ σύνολό της δὲ διακόπτεται.

Ἡ Ἀναγέννηση ζητᾷ νὰ συνεχίση στὰ ἴχνη τῶν Ἑλλήνων, ὁ ρομαντισμὸς στὰ σημάδια τοῦ μεσαιωνικοῦ χριστιανισμοῦ, καί τὴ στιγμή πού ἡ διαλεκτικὴ αὐτὴ σύγκρουση φαινόταν ἀτέλειωτη οἱ δυὸ τάσεις ἀνταμώνονται στὸ ἴδιο σημεῖο.

Στὴν ἐποχὴ μας ἔγινε αἰσθητὸ πὼς ὅλες οἱ ἐποχὲς δούλεψαν γιὰ νὰ στηθῇ τὸ ἴδιο ἔργο.

Ἡ ἀρχαιότητα ὕψωσε τὴν ἐπιστήμη, ὁ μεσαίωνας τὴν ἱστορία, οἱ νεώτεροι χρόνοι τὴν τέχνη. Ὁ ΙΘ' αἰώνας συγχώνευσε καί τὰ τρία αὐτὰ στοιχεῖα στὴν ἐνότητα τῆς ἐπιστήμης τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης. Τὸ ἀποτέλεσμα αὐτὸ προκαλεῖ κάποιον σκεπτικισμό. Ἄξιζε ἄραγε πού τὸ πνεῦμα πολεμοῦσε τόσον καιρὸ κάτω ἀπὸ ἀντίθετες σχολικὲς σημαῖες, ἀφοῦ ἡ ἀντιδικία θὰ κατάληγε κάποτε στὴ συμφιλίωση; Μήπως τὸ δίδαγμα τῆς ἱστορίας εἶναι πὼς ὁ ἱστορικὸς τῆς τέχνης πρέπει νὰ διατηρῇ τὴν ψυχραιμία καί τὴν ἀντικειμενικότητά του στὴν ἔρευνα;

Τὴν καταφατικὴ ἀπάντηση στὸ ἐρώτημα αὐτὸ δίνει ἡ ἀντικειμενικὴ σχολὴ στὶς ἡμέρες μας, πού προτιμᾷ νὰ περιγράφη παρὰ νὰ ὑπο-

φέρη μπροστά στις ἐκδηλώσεις τῆς τέχνης. Ζητᾶ νὰ μεταφέρει στὸ γραφεῖο τοῦ ἱστορικοῦ τῆς τέχνης τὴν ἀτμόσφαιρα τοῦ πειραματικοῦ ἐργαστηρίου. Μὰ ἡ ἀντικειμενικὴ σχολὴ κατηγορεῖται πὼς πνίγει τὸν παλμὸ καὶ τὴ συγκίνηση ποὺ συνδέεται μὲ τὴ θεώρηση τοῦ καλλιτεχνικοῦ ἔργου, καὶ ἡ ἀντιδικία συνεχίζεται.

Ἡ ἐπιστῆμη τῆς Ἱστορίας τῆς Τέχνης δὲ βρῆκε στὴ σύνθεση τοῦ ΙΘ' αἰῶνα καὶ τὴν ὀριστικὴ της γαλήνη. Ἡ κατεργασία τοῦ πορτραίτου της δὲν εἶναι ἀκόμη τελικὴ.

Οἱ Ἕλληνες συμβόλισαν τὴ φύση αὐτὴ τῆς ἀνθρώπινης νόησης μὲ τὴν οἰδιποδικὴ σφίγγα ποὺ ζοῦσε μόνο ὅσο τὸ αἶνιγμα ἔμενε ἄλυτο. Ἡ διαφορὰ τῆς ἐπιστῆμης μας ἀπὸ τὸ μυθικὸ ἐκεῖνο τέρας εἶναι πὼς δὲν ὑπάρχει ἐλπίδα νὰ συναντήση ἕναν Οἰδίποδα στὸ δρόμο της. Θὰ ἐρωτᾶ αἰῶνια χωρὶς νὰ τῆς δίνουν τὴν τελικὴ ἀπάντηση.

Στὴν τέχνη ὅπως καὶ στὴ θεωρία της δὲν ὑπάρχει τέλος.



## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

1. Πλάτωνος, Πολιτεία, VII, 522, Β.
2. id., ibid., IX, 590, C.
3. Ἀριστοτέλους, Πολιτικά, III, 1278, α 5.
4. id., ibid., III, 1278, α 20.
5. Πλινίου, Ν. Ρ., 34, 65.
6. Βιτρούβιου, De Architectura, VII, II, ἐδ. II.
7. Πλάτωνος, Πολιτεία, X, 607, Β.
8. id., Φαῖδρος, 248, cd.
9. id., Σοφιστής, 235, cd.
10. Ἰωάννη Γζέτζη, Χιλιάδες, VIII, 353.
11. Ἀριστοτέλους, Ποιητική, IV, 2-4, 1488, β.
12. Πλάτωνος, Πολιτεία, X, 596, ε.
13. Ἀριστοτέλους, Ποιητική, VII, 4-6, 1450, β.
14. Βιτρούβιου, De Architectura, Βιβλ. I, Κεφ. I.
15. id., ibid., Βιβλ. I, Κεφ. II.
16. id., ibid., Βιβλ. III, Κεφ. I.
17. id., ibid., Βιβλ. IV, Κεφ. I, § 19-30.
18. id., ibid., Βιβλ. III, Κεφ. I.
19. Ἀριστοτέλους, Ποιητική, XXIII, I.
20. Πλωτίνου, Ἐννεάδες, V, Περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους, VIII, I, 38-40.
21. Γένεσις, Κεφ. Β', 7.
22. Sancti Augustini, De Libero Arbitrio, Βιβλ. I. (Opera omnia, 11 τόμοι, ἔκδοση Gaume), 1836, Παρίσι.
23. Theophilus Presbyterus, Schedula diversarum artium, Βιέννη, 1874.
24. Διονυσίου ἐκ Φουρνᾶ, Ἑρμηνεία τῆς Ζωγραφικῆς Τέχνης, (Ἔκδ. Α. Παπαδοπούλου Κεραμέως), Πετρούπολη, 1909 καὶ Didron, Manuel d'Icographie Grecque, Παρίσι, 1845.
25. Jacques-Bénigne Bossuet, Discours sur l'Histoire Universelle, Παρίσι, 1679.
26. Γένεσις, Κεφ. Γ', 19.
27. Vincent de Beauvais, Speculum Majus, 4 τόμοι, Ντουαί, 1624.
28. Μιχαίας, Κεφ. Δ', 3.
29. Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura (Codex Vaticanum, ὀλοκληρωτικὴ μορφή), Κεφ. II, ἐδ. 7.
30. id., Trattato della Pittura, Κεφ. II, ἐδ. 50.
31. id., ibid., Κεφ. I, ἐδ. 8.

32. id., *ibid.*, Κεφ. I, ἐδ. 5.
33. Α. Γ. Προκοπίου, *La Peinture Religieuse dans les îles Ioniennes pendant le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Ἀθήνα, 1939.
34. L. Ghiberti, *Commentarii* (ἐκδ. Schlosser), Βερολίνο, 1912.
35. G. Vasari, *Le Vite de più Eccellenti Pittori, Scultori e Architettori*, Φλωρεντία, 1568.
36. G. Paleotti, *Discorso interno le imagini sacre e profane*, Μπλόγια, 1582.
37. Diderot, *Salons*, 1759 - 1781.
38. Shaftesbury, *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709.
39. Jean Joachim Winckelmann, *Monumenti antichi inediti*, Ρώμη, 1767.
40. Comte de Caylus, *Recueil d'Antiquités Égyptiennes, Étrusques, Grecques et Romaines*, τόμοι 6, Παρίσι, 1752·1764.
41. J. Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, Δρέσδη, 1764.
42. W. Deonna, *L'Archéologie, sa Valeur, ses Méthodes*, τόμοι 3, Παρίσι, 1912 sq.
43. Ottfried Müller, *Handbuch der Archaeologie der Kunst*, Μπρεσλάου, 1830.
44. H. Brunn, *Geschichte der griechischen Künstler*, 1853.
45. G. Semper, *Der Styl in den technischen und tectonischen Künsten*, Μόναχο, 1878-79.
46. A. Conze, *Heroen und Götter Gestalten in griechischen Kunst*, 1875.
47. J. Overbeck, *Griechische Kunstmythologie*, 1871-89.
48. Emmanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, (ἐκδ. α' 1790, β' 1793, γ' 1799, γαλλική μετάφραση J. Gibelin, Παρίσι 1928).
49. Ch. Baudelaire, *Variétés Critiques*, Παρίσι, 1924.
50. J. B. Dubos, *Réflexions Critiques sur la Poésie et sur la Peinture*, Παρίσι, 1719.
51. Diderot, *Essai sur la Peinture* (Ἔργα T. X-XII).
52. Étienne Bonnot de Condillac, *Essai sur l'Origine des Connaissances humaines: Ouvrage où l'on réduit à un seul principe toute ce qui concerne l'entendement humain*, Ἀμστερνταμ, 1746.
53. Antoine Nicolas de Condorcet, *Esquisse d'un Tableau historique des Progrès de l'Esprit humain*, 1794.
54. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'Architecture française du XI<sup>e</sup> au XVI<sup>e</sup> siècle*, 10 τόμοι, Παρίσι, 1870-1873.
55. Émile Mâle, *L'Art Religieux en France au XIII<sup>e</sup> siècle*, Παρίσι, 1902.
56. id., *L'Art Religieux en France à la fin du Moyen Age*, Παρίσι, 1908.
56. N. Kondakov, *Histoire de l'Art Byzantin considéré principalement dans les Miniatures*. Παρίσι, 1881 - 1891.
57. J. Strzygowski, *Ursprung der christlichen Kirchenkunst*, Λειψία, 1920.
58. G. Millet, *Recherches sur l'Iconographie de l'Évangile aux XIV<sup>e</sup>-XVI<sup>e</sup> siècles*, Παρίσι, 1916.
59. André Michel, *Histoire Générale de l'Art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, τόμοι 18, Παρίσι 1905·29.
60. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Aesthetik* (Ἔργα τόμοι 10).

61. J. F. Champollion, Monuments de l'Égypte et de la Nubie d'après les dessins exécutés sur les lieux, sous la direction de Champollion le jeune et les descriptions autographes qu'il en a rédigées, Παρίσι, 1835·45.
62. Lepsius, Denkmäler auf Aegypten und Aethiopien nach den Zeichnungen der von Seiner Majestät dem Könige von Preussen Friedrich Wilhelm IV, nach diesem Ländern gesendeten und in den Jahren 1842·1845 aus geführten wissenschaftlichen Expedition auf Befehl Seiner Majestät, Βερολίνο, 1849·59
63. Louis Delaporte, Les peuples de l'Orient Méditerranéen (CLIO), Παρίσι, 1938.
64. G. Perrot - Ch. Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité, Παρίσι, 1882·1914.
65. K. Schnaase, Geschichte der bildenden Kunst, 7 τόμοι, 1843, 1864.
66. F. Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, 2 τόμοι, Στουτγάρδη, 1861.
67. Πλάτωνος, Τίμαιος, III, 22, Β.
68. G. Perrot, *ibid.*, Introduction, XXXIX.
69. Marcel Aubert (Διευθ.) Nouvelle Histoire Universelle de l'Art, 2 τόμοι, Παρίσι, 1932.
70. Auguste Comte, Cours de Philosophie positive, τόμοι 6, Παρίσι, 1830·42.
71. Ἴπποκράτους, Περὶ ἀέρων, ὑδάτων, τόπων, Β. 24.
72. Πλάτωνος, Νόμοι, Βιβλ. V.
73. Dubos, *ibid.*
74. Montesquieu, Esprit des Lois, L. XVIII, 1η ἔκδοση, Γενεύη, 1748, ἔκδ. Λονδίνου 1757.
75. Georges Louis de Buffon, Œuvres Choiesies, Tome I, Παρίσι 1862.
76. Jules Michelet, Introduction à l'Histoire de la Philosophie. Histoire de France. Πρόλογος τοῦ 1869 καὶ Βιβλίο III. Tableau de la France.
77. Hip. Taine, Philosophie de l'Art, Παρίσι, 1881.
78. K. Marx, Κριτικὴ τῆς Πολιτικῆς Οἰκονομίας (ἑλλην. μετάφραση Γ. Δούμα, Π. Πουλιπούλου, Ἀθήνα, 1927).
79. Fr. Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse in England, Λονδίνο, 1845.
80. L. Morgan, Ancient Society, Ν. Ὑόρκη, 1871, πρβλ. Fr. Engels, Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats, 1884.
81. K. Kautsky, Die Materialistische Geschichtsauffassung, Βερολίνο, 1927.
82. Γ. Πλεχάνωφ, Τέχνη καὶ Κοινωνία (ἑλληνικὴ μετάφραση Γ. Σκουρλιῆ, ἔκδ. Κ. Γκοβόστη, Ἀθήνα).
83. N. Bucharin, Theorie des historischen Materialismus, Ἀμβουόργο, 1922.
84. Paule le Pape, Art et Matérialisme, Παρίσι, «Chimères», 1928.
85. Max Raphael, Proudhon, Marx, Picasso, Παρίσι, 1933.

86. Gabriel de Mortillet, Essai de Classification des Cavernes et des Stations sous abri, fondée sur les produits de l'industrie humaine, Παρίσι, 1869.
87. Ernst Gross, Die Anfänge der Kunst, Τυβίγγη, 1894.
88. Jean Capart, Les Débuts de l'Art en Égypte, Βρυξέλλες, 1904.
89. Jacques de Morgan, L'Humanité Préhistorique, (στη σειρά της Évolution de l'humanité που διευθύνει ο H. Beer), Παρίσι, 1937.
90. Émile Durkheim, Les Règles de la Méthode Sociologique, Παρίσι, (F. Alcan), 1938.
91. Henri Focillon, Vie des Formes, Παρίσι, (F. Alcan), 1939.
92. Louis Hourticq, La Vie des Images, Παρίσι, (Hachette), 1927.
93. Herbart, Lehrbuch zur Einleitung in die Philosophie, 1813.
94. R. Zimmermann, Allgemeine Aesthetik als Formwissenschaft, 1865.
95. A. Riegl, Stilfragen, 1893, Die spätrömische Kunstindustrie, 1901.  
id., Die Entstehung der Barokkunst in Rom, 1908.  
id., Gesammelte Aufsätze, 1929.
96. Heinrich Wölfflin, Renaissance und Barock, Μόναχο, 1888.
97. id., Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Μόναχο, 1915.
98. M. Handburger, Das Form-Problem in der neueren deutschen Aesthetik und Kunsttheorie, Χαϊδελεβέργη, 1915.
99. T. M. Mustoxidi, Histoire de l'Esthétique Française, 1700-1900, Παρίσι, 1920. V. Feldman, L'Esthétique Française Contemporaine, Παρίσι, 1936.

## ΠΡΟΕΛΕΥΣΗ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ

1. Πολύκλειτου, Δορυφόρος ἢ Κανών, Μουσείο Νεάπολης, Ἀντίγραφο. (M. Sauerlandt, Griechische Bildwerke, Λειψία, 1919).
2. Λύσιππου, Ἀποξυόμενος, Μουσείο Ρώμης, Ἀντίγραφο. (M. Sauerlandt, op. cit.).
3. Φειδία, Κεφάλι ἀλόγου ἀπὸ τὸ ἀνατολικὸ ἀέτωμα τοῦ Παρθενώνα, Βρετανικὸ Μουσείο Λονδίνου. (M. Sauerlandt, op. cit.).
4. Leonardo da Vinci, Σχέδιο γιὰ τὶς ἀναλογίαις τοῦ σώματος. (Léonard de Vinci, Traité de la Peinture, Péladan, Παρίσι 1928 ἔκδ. Delagrave).
5. Καθεδρικός ναὸς Vézelay Γαλλίας, Ὁ Κύριος ἐν τῇ δόξῃ του. Τύμπανο βασιλικῆς πύλης. (Vézelay, ἔκδ. Tel, Παρίσι 1938).
6. Καθεδρικός ναὸς Chartres Γαλλίας, Ὁ Χριστὸς καὶ τὰ τέσσερα εὐαγγελικὰ σύμβολα, Ἀπόστολοι, Πρεσβύτεροι, Ἄγγελοι. Τύμπανο βασιλικῆς πύλης. (Chartres, ἔκδ. Tel, Παρίσι 1938).
7. Μονὴ Διονυσίου, Ἅγιον Ὄρος, Κοίμησι Θεοτόκου. (G. Millet, Hautes Études, C. 296).
8. Καθεδρικός ναὸς Chartres, Ὁ Προφήτης Ἡσαΐας φέρει στοὺς ὄμους τὸν Εὐαγγελιστὴ Ματθαῖο. Vitrail. (É. Mâle, L'Art Religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, Παρίσι, 1931).
9. Καθεδρικός ναὸς Amiens Γαλλίας, Ὁ δάσκαλος. Εὐλινό ὑπαγκώνιο σὲ στασίδι. (La cathédrale d'Amiens, ἔκδ. Alrina, Παρίσι, 1937).
10. Καθεδρικός ναὸς Amiens, «Καὶ κατακόψουσι τὰς ρομφαίας αὐτῶν εἰς ἄροτρα καὶ τὰ δόρατα αὐτῶν εἰς δρέπανα», Μιχαίας, Κεφ. Δ' § 3. Τετράφυλλο στὴν πύλη τοῦ Σωτήρος. (La cathédrale d'Amiens, ἔκδ. Alrina, Παρίσι, 1926).
11. Giotto, Σιδηρουργός, Καμπανίλε Φλωρεντίας. (H. Thode, Giotto, Λειψία, 1926).
12. Nicolas Poussin, Σχέδιο καὶ ξυλογραφία, Trattato della Pittura di Lionardo da Vinci ἔκδ. Langlois, Παρίσι, 1561. (A. G. Procopiou, La Peinture Religieuse, Ἀθήνα 1939).
13. Παναγ. Δοξαράς, Σχέδιο μελάνι, Χειρόγραφο 1285 Ἐθν. Βιβλ. Ἀθηνῶν. Τέχνη ζωγραφίας Λιονάρδου τοῦ Βίντζη. (A. G. Procopiou, op. cit.),
14. Hans Holbein, Τὰ χέρια τῆς Χριστίνας τῆς Δανίας, Δούκισσας τοῦ Μιλάνου. Λεπτομέρεια ἀπὸ τ' ὀλόσωμο πορτραῖτο τῆς ποῦ ἀνήκει στὴ National Gallery τοῦ Λονδίνου (One Hundred Details from Pictures in the National Gallery, Λονδ. 1938).

15. Peter Paul Rubens, Τὰ χέρια τῆς Ἑλένης Φορμάν. Λεπτομέρεια ἀπὸ τὸ πορτραῖτο τῆς ἴδιας ποὺ ἀνήκει στὴ National Gallery τοῦ Λονδίνου. (One Hundred Details κτλ. Λονδίνο, 1938).
16. Raffaello Sanzio, Τὸ θαυματουργὸ ψάρεμα, Victoria and Albert Museum Λονδίνου (H. Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Μόναχο, 1929).
17. Van Dyck. Τὸ θαυματουργὸ ψάρεμα, ὡς ἂν. 6.

## ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ

(Οἱ ἀριθμοὶ δείχνουν τὶς σελίδες)

- Ἀγάθαρχος, 13.  
Ἀδαμαντίου, 49.  
Alberti (Leo Battista), 34-37, 39.  
Ἀλέξανδρος, 14.  
Ἀλκιβιάδης, 14.  
Ἀναξαγόρας, 13.  
Ἀντίγονος, 13.  
Ἀπελλῆς, 14.  
Ἀριστοτέλης, 12, 17-19, 27, 33, 34, 54, 68.  
Αὔγουστίνος (Ἅγιος), 21-23.
- Baudelaire, 45.  
Beauvais (Vincent de), 30.  
Beer (Henri), 58.  
Βέης (Νίκος), 49.  
Bentham, 46.  
Bertinelli, 36.  
Βιτρούβιος, 13, 16, 18-20, 34.  
Blouet, 43.  
Bonnet (Charles), 41.  
Bossuet (ἐπίσκοπος), 28.  
Botticelli, 37.  
Botta, 52.  
Boucher, 39, 45.  
Brunn H., 43.  
Buffon, 41, 55.  
Bukharin, 57.  
Burnout, 52.
- Canova, 39.  
Capart J., 58.  
Carracci, 42.  
Caylus (de), 41.  
Champollion (Jean François), 52.  
Cimabue, 36.  
Comte (Auguste), 28, 50, 53-56.
- Condillac, 45, 46.  
Condorcet, 47.  
Conze, 43.  
Creuze, 45.  
Cuvier (Georges), 41.
- Dacier, 52.  
Darwin, 50.  
David, 39.  
Deonna W., 42.  
Descartes, 41.  
Δημόκριτος, 13.  
Diderot, 45.  
Διονύσιος (ἀπὸ τὰ Φουρνά τῶν Ἀγρῶ-  
φων), 24, 25, 37.  
Δοξαράς (Παναγιώτης), 35, 36.  
Δοῦρος, 13.  
Dvōrak (Max), 53.  
Dubos (ἄββᾶς), 45, 55.  
Dürer, 35.  
Durkheim, 59.
- Elgin, 42.  
Engels Fr., 57.  
Errard, 35.
- Φειδίας, 12, 16, 21.  
Φίλιππος (Αὔγουστος), 30.  
Φίλιππος Β', 37.  
Focillon (Henri), 60-62.  
Fragonard, 39, 45.  
Frey, 36.
- Γαλιλαῖος, 33.  
Ghiberti (Lorenzo), 36.  
Giotto, 32.

- Gœthe, 50.  
 Gross Ernst, 58.  
 Grotefend, 52.  
  
 Hegel, 50-53, 56.  
 Herbart, 63.  
 Herder, 40.  
 Hourticq, 62.  
 Ἡρόδοτος, 27.  
  
 Θεοτοκόπουλος (Δομήνικος), 37.  
 Θεόφιλος (ὁ πρεσβύτερος), 24, 25.  
 Θωμᾶς ("Ἄγιος), 23.  
  
 Ἰκτίνος, 16.  
 Ἰπποκράτης, 54.  
  
 Καββαδίας Π., 43.  
 Καμπούρογλου Δ., 49.  
 Kant, 39, 43, 44, 63.  
 Kautsky, 57.  
 Klenze, 43.  
 Kondakov N., 49.  
 Kugler (Franz), 52.  
  
 Λάμπρος Σ., 36, 49.  
 Langlois, 35.  
 Lassen, 52.  
 Layard M., 52.  
 Le Brun, 45.  
 Lepsius, 52.  
 Lessing, 40.  
 Locke, 38, 40, 41, 45.  
 Louis XV, 45.  
 Λύσιππος, 12, 14, 15.  
  
 Mâle (Émile), 49, 53.  
 Μανέθων, 26.  
 Marx (Karl), 56-57, 59.  
 Μαυρογιάννης Γ., 49.  
 Μέναιχος, 13.  
 Michel André, 49.  
 Michelangelo, 36, 37.  
 Michelet J., 55.  
 Milanese, 36.  
 Millet G., 49.  
 Μιχαίας, 30.  
 Molière, 48.  
  
 Montesquieu, 41, 55.  
 Morgan (J. de), 58.  
 Morgan (Lewis), 57.  
 Mortillet (Gabriel), 57, 58.  
 Μύρων, 14.  
 Müller (Ottfried), 43, 51, 52.  
 Murillo, 37.  
  
 Newton, 38, 45.  
  
 Ὀρλάνδος Α., 49.  
 Overbeck J., 43.  
  
 Paleotti G., 36, 37.  
 Pape (Paule le), 57.  
 Perrot (Georges), 52.  
 Petit-Radel, 49.  
 Πιττάκης, 43.  
 Πλάτων, 12, 13, 15-18, 27, 33, 40, 53,  
 54, 68.  
 Plekhanov, 57.  
 Πλίσιος, 13, 36.  
 Πλωτίνος, 21, 22.  
 Πολύκλειτος, 12, 14, 35.  
 Roussin (Nicolas), 35.  
 Προκοπίου Α., 49.  
  
 Racine, 48.  
 Raffaello, 42.  
 Raphael (Max), 57.  
 Rawlinson, 52.  
 Réaumur (René-Antoine), 41.  
 Ricardo, 57.  
 Riegl, 63, 64.  
 Rodin Aug., 48.  
 Ross, 43.  
 Rubens, 27, 39.  
  
 Saint-Hilaire (Geoffroy), 50.  
 Schlosser, 36.  
 Schnaase (Karl), 52.  
 Scoti, 36.  
 Semper (Gottfried), 43.  
 Shaftesbury, 39-41.  
 Σιλανίων, 13.  
 Smith (Adam), 57.  
 Strzygowski, 49.  
 Σωτηρίου, 49.

Taine Hip., 54-56, 61, 62.  
Thorwaldsen, 42.  
Tiepolo, 39.  
Tiziano, 45.

Van Dyck, 62.  
Vasari (Giorgio), 36.  
Vinci (Leonardo da), 33-38.  
Viollet le-Duc, 49.  
Voltaire, 41, 45, 46.

Watteau, 39.  
Winckelmann, 39-42.  
Wölfflin H., 65-67.

Ξενοκράτης, 13, 36.  
Ευγγόπουλος Α., 49.

Ζήσιος Κ., 49.  
Zimmermann, 63.

ΒΙΒΛΙΟ

ΤΕΛΛΟΓΛΕΙΟΥ ΙΔΡΥΜΑΤΟΣ ΤΕΧΝΩΝ  
ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟΥ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

Κωδ. \_\_\_\_\_

ΒΙΒΛ  
ΤΕΛΜ  
Ι ΙΔΡΥ  
ΤΕΛΛΟ ΤΕΧΝΟ  
ΤΕΧ ΣΥ  
ΣΥΛΛΟ ΣΠ