

## ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ:

### Η Αυτονόμηση της Τέχνης

#### Ερωτήσεις ανάπτυξης

1.

##### ΠΗΓΗ 1

«Η αγάπη του Δαβίδ για τη μουσική ήταν σωστή κι αξιοθαύμαστη, επειδή τη χρησιμοποιούσε για να δοξάζει το Θεό: «το λογικό και εύτακτο συνταίριασμα διαφόρων ήχων έτσι ώστε να συνυπάρχουν σε μια αρμονική ποικιλία, υποδηλώνει την αδιάσπαστη ενότητα της εύρυθμης πολιτείας», και μάλιστα μπορεί να είναι μια «μυστική αναπαράσταση» του θεϊκού ... γράφει ο Αυγουστίνος στο *De Civitate Dei* (Περί της Πολιτείας του Θεού).

Το ωραίο, λοιπόν, εκπορεύεται από την ενότητα, την αναλογία, την τάξη και μοιράζεται μαζί τους τη θαυμαστή σταθερότητά τους. Έτσι, υπάρχει σε διάφορους βαθμούς, ως την ωραιότητα του σύμπαντος ως ολότητας [Εξομολογήσεις] και την ωραιότητα του Θεού (βλ. Εξομολογήσεις). Η ασχήμια, από την άλλη μεριά, είναι απλούστατα το αντίστροφο της ομορφιάς, η «στέρξη της μορφής» [Περί Αθανασίας της Ψυχής]. Κι αυτή ακριβώς η πλωτική συνέχεια ανάμεσα στην κατώτερη και την ανώτερη ωραιότητα επιτρέπει στον Αυγουστίνο να παραχωρήσει ένα ρόλο στην ομορφιά παρόμοιο με το θρησκευτικό ταξίδι της ψυχής. Γιατί η αισθητική εμπειρία, στην ανώτατη μορφή της, οδηγεί στη θρησκευτική σοφία (*De Vera Religione* κ.λπ.) ...

Η πιο γνωστή παρατήρηση που υπάρχει στη *Summa Theologica* αναφορικά με το ωραίο παρουσιάζεται στο πλαίσιο μιας συζήτησης των προσπαθειών που έκανε ο Αυγουστίνος να ταυτίσει τα πρόσωπα της Αγίας Τριάδας με μερικές από τις βασικές του έννοιες – λ.χ., τον Πατέρα με την ενότητα, τον Υιό με την ισότητα, το Άγιο Πνεύμα με «τη συμφωνία ισότητας και ενότητας». Σε μια προσπάθεια να διασαφηνίσει αυτές τις έννοιες και να αποφασίσει για τον καλύτερο τρόπο ανάλυσής τους, ο Θωμάς Ακινάτης λέει:

Το είδος ή το ωραίο έχει μια ομοιότητα με την ιδιότητα του Υιού. Γιατί το ωραίο περιλαμβάνει τρεις συνθήκες: αρτιότητα ή τελειότητα, αφού τα πράγματα που είναι λειψά είναι άσχημα εξαιτίας αυτού ακριβώς του γεγονότος· σωστή αναλογία ή αρμονία και τέλος, λαμπρότητα ή ενάργεια γι' αυτό και λέγονται ωραία τα πράγματα που έχουν λαμπρά χρώματα.

Από την *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών* του Monroe Beardsley,  
σσ. 86, 88, 95-96

## ΠΗΓΗ 2

*υπερβατικό* (γερμ. *transzendent*). Κατά την ύστερη σχολαστική και ιδεοκρατική παράδοση το μη προσπελάσιμο από την εμπειρία και από κάθε γνώση, τα επέκεινα των ατομικών ιδιοτήτων χαρακτηριστικά αντικειμένων, όπως ... το «ον» (*ens*), το «αληθές» (*verum*), το «αγαθό» (*bonum*) και το «εν» (*unum*). Ο Καντ κατά την «κριτική» του περίοδο στις υπερβατικές έννοιες συμπεριλαμβάνει κάθε τι το μη προσιτό στη θεωρητική γνώση, που αποτελεί αντικείμενο πίστης (π.χ. θεός, ψυχή, αθανασία). Στη «θρησκευτική φιλοσοφία» (νεοθωμισμός, θρησκευτικός υπαρξισμός) με τον όρο υπερβατικό εννοείται το «υπερφυσικό», το «επέκεινα» του προσπελάσιμου με τις φυσικές γνωσιακές ικανότητες, το οποίο εξαρτά τον άνθρωπο από τη «θεία χάρη».

Δ. Πατέλης

*υπερβατικός*. Ο όρος στους σχολαστικούς δηλώνει τις πλευρές του Είναι που βαίνουν έξω από τη σφαίρα της περιορισμένης ύπαρξης. Η έννοια «υπερβατικός» είναι το επίθετο που προσδιορίζει τα ύψιστα και καθολικά αντικείμενα της μεταφυσικής γνώσης.

Μ. Ντόλκα από το *Φιλοσοφικό – Κοινωνιολογικό Λεξικό*, εκδ. Κ. Καπόπουλος

Με βάση τις πηγές και τις πληροφορίες που προσκομίσατε από το σχολικό σας βιβλίο:

- α) Να παρουσιάσετε και να αιτιολογήσετε το ορισμό του «Ωραίου» από τους Αυγουστίνο και Θωμά Ακινάτη.
- β) Να διευρενήσετε τη σχέση ανάμεσα στο υπερβατικό και στο «Ωραίο» κατά τον χριστιανικό Μεσαίωνα.

## 2.

### ΠΗΓΗ

#### **Αισθητική αυτονομία**

Η ιδέα μιας αυτόνομης, μη ωφελιμιστικής τέχνης, που μπορούμε να την απολαύσουμε, καθαυτή, ήταν, κιάλας, γνώριμη στη κλασική εποχή· αφού ξεχάστηκε στο Μεσαίωνα, η Αναγέννηση, απλώς την ανακάλυψε ξανά. Όμως, πριν από την Αναγέννηση δεν είχε περάσει από το νου κανενός ότι μια ζωή αφιερωμένη στην απόλαυση της τέχνης θα μπορούσε ν' αντιπροσωπεύει μια υψηλότερη κι ευγενέστερη μορφή ύπαρξης. Η ιδέα μιας τέχνης που κρατεί την αυτονομία της αισθητικής της φύσης και που, παρόλη την ανεξαρτησία της από τον υπόλοιπο πνευματικό κόσμο γίνεται παιδευτική δύναμη εξαιτίας της κυριαρχικής ομορφιάς της και μόνο – προδιαγράφηκε κιάλας από τον Πετράρχη ...

Η αντίληψη της Αναγέννησης για την αισθητική αυτονομία, δεν είναι ιδέα που αναφέρεται στην καθαρή τέχνη· ο καλλιτέχνης αγωνίζεται να χειραφετηθεί από τα δεσμά της σχολαστικής σκέψης, όμως δεν είναι ιδιαίτερα πρόθυμος κι ούτε

του περνάει από το νου να κάνει την ανεξαρτησία της τέχνης ζήτημα αρχής. Αντίθετα, τονίζει την επιστημονική υφή της διανοητικής του δραστηριότητας. Οι δεσμοί που ενώνουν την επιστήμη και την τέχνη σ' ένα ομογενές όργανο γνώσης δε χαλαρώνουν πριν από το δέκατο έκτο αιώνα· η ιδέα της αυτονομίας της τέχνης δεν αρχίζει να συνεπάγεται την ιδέα ότι η τέχνη είναι ανεξάρτητη επίσης κι από τον κόσμο της επιστήμης και της μάθησης, πριν από τότε. Υπάρχουν περίοδοι που η τέχνη στρέφεται στην κατεύθυνση της επιστήμης, όπως ακριβώς υπάρχουν και περίοδοι που η επιστήμη στρέφεται στην κατεύθυνση της τέχνης. Στην πρώιμη Αναγέννηση η αλήθεια της τέχνης εξαρτιέται από επιστημονικά κριτήρια ενώ στη μεταγενέστερη Αναγέννηση και στην εποχή του μπαρόκ η επιστημονική σκέψη σε πολλές περιπτώσεις διαπλάθεται σύμφωνα με καλλιτεχνικές αρχές. Η προοπτική στη ζωγραφική είναι μια επιστημονική σύλληψη στο δέκατο πέμπτο αιώνα, ενώ το Σύμπαν του Κέμπλερ και του Γαλιλαίου είναι θεμελιακά αισθητικό όραμα. Ο Dilthey έχει δίκιο όταν μιλά για «καλλιτεχνική φαντασία» στην επιστημονική έρευνα της Αναγέννησης, αλλά το ίδιο δικαιολογημένα θα μπορούσε κανείς να μιλήσει και για «επιστημονική φαντασία» στην καλλιτεχνική δημιουργία της πρώιμης Αναγέννησης.

Arnold Hauser, *Η κοινωνική ιστορία της τέχνης*, σσ. 95-96

Με βάση την πηγή και τις γνώσεις σας από το σχολικό εγχειρίδιο:

Να αναλύσετε τις φράσεις του σχολικού εγχειριδίου σας: «*Το Ωραίο είναι σκοπός. Η αυτονόμηση της τέχνης*» και να τη συσχετίσετε με τη φράση της πηγής: «... (ο αναγεννησιακός καλλιτέχνης) τονίζει την επιστημονική υφή της διανοητικής του δραστηριότητας».

### 3.

#### ΠΗΓΗ 1

Ο θεωρητικός της Αναγέννησης που ολοκλήρωσε και κωδικοποίησε τις μέχρι τότε σκόρπιες προσπάθειες, προκειμένου να συγκροτηθεί μια επιστημονική θεωρία της αναπαράστασης ήταν ένας αρχιτέκτονας. Ο L.M. Alberti (1404-1475) ως θεωρητικός είναι ο τυχερός του Quattrocento, αφού ευτύχησε να δει τις πολύπλευρες πραγματείες του τυπωμένες. (Οι πρώτες τυπογραφικές εκτυπώσεις άρχισαν να πραγματοποιούνται το 1440 στο Στρασβούργο) ...

Στη Φλωρεντία συνδέθηκε με τους καλλιτέχνες του Κύκλου Donatello από τον οποίο άντλησε τα συμπεράσματα μιας καλλιτεχνικής αναζήτησης, που είχε αρχίσει ήδη από τον προηγούμενο αιώνα. Το περίφημο σύγγραμμά του για την ζωγραφική *Della Pittura* ολοκληρώθηκε το 1435 και είναι αφιερωμένο στον Masaccio που πέθανε το 1428 σε ηλικία 27 ετών. Σ' αυτό εκτίθενται λεπτομερώς οι αρχές και οι μέθοδοι του αναπαραστατικού συστήματος της Αναγέννησης.

Όλες οι ερευνητικές προσπάθειες του Quattrocento τείνουν προς μια κατεύθυνση και στοχεύουν ένα καιρίο σημείο: να συγκροτηθεί εκείνη η συστηματική μέθοδος, βάσει της οποίας το έργο του ζωγράφου –που θα εφαρμόσει την μέθοδο- να μοιάζει με πιστό αντίγραφο της πραγματικότητας. Αίφνης, το αίτημα της προσομοιότητας αποκτά προνομιούχο θέση. Συνιστά το στίγμα του Quattrocento...

Σαν ευσυνείδητος ουμανιστής ο Alberti επεκαλείτο την αρχαιότητα, εμπνεόμενος σταθερά από τον Βιτρούβιο\*. Κάτω απ' αυτό το πρίσμα ο Alberti αναγνωρίζεται ως ο “ένθερμος απολογητής της κλασικής αρχαιότητας”. Και πράγματι, ο ρόλος του για την απομάκρυνση από τον θρησκευτικό συμβολισμό μόνο που χαρακτήριζε ως τότε την τέχνη, υπήρξε καθοριστικός. ... Είναι γεγονός ότι κατά την περίοδο του Quattrocento σχεδιάστηκε συνειδητά η απόρριψη ολόκληρης της ανατολίτικης παράδοσης, η οποία είχε μεταφερθεί στη δυτική τέχνη από το Ορθόδοξο Βυζάντιο. Όμως, η βυζαντινή τέχνη ανεξάρτητα από τα όποια συμπαραδηλούμενά της, διαχώριζε ωστόσο καθαρά το οντικό από το συμβολικό, το ιστορικά πεπερασμένο από το άπειρο, το ανθρώπινο από το θείο...

Η διττή εκτροπή που ακολούθησε τον πρώτο αναγεννησιακό ενθουσιασμό, δηλαδή ο νατουραλιστικός πανθεισμός και ο ακαδημαϊσμός, δεν είναι αποκλειστικά έργο του Alberti.

Οι επιλογές του είναι λιγότερο επαμφοτερίζουσες, απ' ό,τι ολόκληρο το μόρφωμα του αναγεννησιακού κόσμου, που η σύστασή του σφραγίζεται από τον ρωμαϊκό (διπλοπρόσωπο) θεό Ιανό. Σε τελευταία ανάλυση, η αισθητική του Alberti, αν και ξεκινάει από τη φύση, τελικά είναι προσανατολισμένη προς έναν αυτόνομο και απόλυτο Κόσμο Μορφών παρά προς την εκκοσμηκευμένη θρησκευτική ζωγραφική, που σε ορισμένες περιπτώσεις προαναγγέλλει τον νατουραλισμό.

Το αισθητικό και το ιερό, του Δήμου Θεού, σσ. 35, 44-45

## ΠΗΓΗ 2

Η επιστημονική αντίληψη για την τέχνη, που αποτελεί τη βάση της διδασκαλίας στις ακαδημίες, αρχίζει με τον Λεόν Μπαττίστα Αλμπέρτι. Είναι ο πρώτος που εκφράζει την ιδέα ότι τα μαθηματικά είναι η κοινή βάση της τέχνης και των επιστημών, εφόσον και η θεωρία των αναλογιών και η θεωρία της προοπτικής είναι κλάδοι των μαθηματικών. Επίσης, είναι ο πρώτος που δίνει ξεκάθαρη έκφραση στη συνένωση εκείνη του πειραματιστή τεχνικού με τον παρατηρητή καλλιτέχνη, η οποία είχε κόλας επιτευχθεί στην πράξη από το Μαζάτσιο. Κι οι δυο αυτοί προσπαθούν να συλλάβουν εμπειρικά τον κόσμο και να παραγάγουν ορθολογικούς νόμους από την πείρα τούτη του κόσμου· κι οι δυο επιχειρούν να γνωρίσουν και να βάλουν στον έλεγχο τους τη φύση ... αν όμως ο τεχνικός κι ο φυσικός επιστήμονας έχουν την απαίτηση να θεωρηθούν διανοούμενοι με βάση τις μαθηματικές τους γνώσεις, ο καλλιτέχνης, που

---

\* Ρωμαίος αρχιτέκτονας.

συχνά είναι ταυτόσημος με τον τεχνικό και με τον επιστήμονα, μπορεί κι αυτός θαυμάσια να περιμένει να διακριθεί από τον τεχνίτη και να θεωρηθεί και το μέσο, με το οποίο εκφράζεται, σαν μια από τις «ελεύθερες τέχνες».

Ο Λεονάρντο ντα Βίντσι δεν προσθέτει τίποτε καινούργιες βασικές ιδέες στις διατυπώσεις του Αλμπέρτι, στις οποίες η τέχνη υψώνεται στο ανάστημα μιας επιστήμης κι ο καλλιτέχνης τοποθετείται στο ίδιο επίπεδο με τον ανθρωπιστή-απλώς, τονίζει και αυξάνει τις απαιτήσεις του προκατόχου του. Η ζωγραφική, διατείνεται, από τη μια μεριά είναι ένα είδος ακριβούς φυσικής επιστήμης κι από την άλλη είναι ανώτερη από τις επιστήμες, γιατί αυτές μπορεί «να γίνουν αντικείμενο μίμησης» - είναι δηλαδή απρόσωπες- ενώ η τέχνη είναι δεμένη με το ατομικό και τις εγγενείς του δυνατότητες. Συνεπώς, ο Λεονάρντο δικαιώνει την απαίτηση της ζωγραφικής να θεωρηθεί μια από τις «ελεύθερες τέχνες» όχι μόνο με βάση τις μαθηματικές γνώσεις του καλλιτέχνη αλλά κι εξαιτίας του ταλέντου του, το οποίο, σύμφωνα με το Λεονάρντο, είναι ίσο με κείνο της ποιητικής ιδιοφυΐας. Ξαναπροβάλλει το ρητό που αποδίδεται στο Σιμωνίδη, που μιλάει για τη ζωγραφική σα «σιωπηλή ποίηση» και για την ποίηση σαν «ομιλούσα ζωγραφική», και με τούτο ανοίγει τη μακρά εκείνη διαμάχη γύρω από τη σειρά προτεραιότητας στις τέχνες, στην οποία αργότερα συνέβαλε κι ο Λέσσιγκ. Ο Λεονάρντο φρονεί ότι αν η βουβαμάρα της ζωγραφικής θεωρηθεί ελάττωμα, τότε θα μπορούσε κανείς να κάμει θαυμάσια λόγο για την τυφλότητα της ποίησης. Ένας καλλιτέχνης που θάχε στενότερη επαφή με τους ανθρωπιστές ποτέ δε θα είχε την αλαζονεία να κάμει μια τόσο αιρετική διαβεβαίωση.

Μια ψηλότερη εκτίμηση της αξίας της ζωγραφικής, που ξεπερνά τη μεσαιωνική άποψη της επιδεξιότητας, μπορεί να σημειωθεί ακόμα και στους πρώτους προδρόμους του ανθρωπισμού. Ο Δάντης υψώνει ακατάλυτο μνημείο στους μεγάλους δασκάλους Τσιμαμπούε και Τζιόττο (Καθαρτ. XI, 94-96) και τους συγκρίνει με ποιητές. Στα σονέττα του ο Πετράρχης εξυμνεί το ζωγράφο Σιμόνε Μαρτίνι.

Arnold Hauser, ό.π., σσ. 82-83

Με βάση τις πηγές και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) να αναλύσετε τη φράση του σχολικού εγχειριδίου σας: «Για πρώτη φορά η ίδια η τέχνη γίνεται αντικείμενο μελέτης».
- β) να εντοπίσετε τη σχέση της αισθητικής θεωρίας του Alberti με την αρχαιότητα, παρατηρώντας τα κτίρια του Alberti στη σ. 52 του σχολικού σας βιβλίου.
- γ) να εκθέσετε τις συνέπειες της «επιστημονικοποίησης» της τέχνης στο κοινωνικό γόητρο των καλλιτεχνών.

#### 4.

##### ΠΗΓΗ

Στο πεδίο της τέχνης οι συνέπειες (ή μια τάξη από δυνατές συνέπειες) της φιλοσοφίας του Ντεκάρτ μελετήθηκαν για πρώτη φορά επιστημονικά από τον Alexander Gottlieb Baumgarten που έδωσε τον όρο «αισθητική» σε ένα ειδικό ερευνητικό κλάδο, στο έργο του Σκέψεις για την ποίηση (1735). Σ' αυτό το έργο, καθώς και στο ημιτελές Aesthetica (1750, 1758), ο Μπάουμγκαρτεν προσπάθησε να συνθέσει μια αισθητική θεωρία (κυρίως για την ποίηση, αλλά εφαρμόσιμη και στις άλλες τέχνες) που να βασίζεται σε καρτεσιανές αρχές και να εφαρμόζει τη ρασιοναλιστική παραγωγική μέθοδο, με τυπικούς ορισμούς και αποδείξεις. Κατά τον Μπάουμγκαρτεν, έργο της λογικής είναι να εξετάζει το είδος της τελειότητας που προσιδιάζει στη σκέψη, μ' άλλα λόγια να αναλύει γνωστική ικανότητα· ο αντικειμενικός σκοπός της αισθητικής (απόλυτα αντίστοιχος μ' εκείνον της λογικής) είναι να εξετάζει το είδος της τελειότητας που προσιδιάζει στην αισθητηριακή αντίληψη η οποία είναι ένας χαμηλότερος βαθμός γνώσης, αλλά αυτόνομος και με δικούς του νόμους.

Από καρτεσιανή σκοπιά, μια επιστήμη της αισθητηριακής αντίληψης είναι κάτι το παράδοξο: γιατί η αισθητηριακή αντίληψη είναι ακριβώς αυτό που δεν επιδέχεται ακριβή και συστηματική διαπραγμάτευση. Πολλοί φιλόσοφοι είχαν υποστηρίξει ότι οι τέχνες μας μεταδίδουν κάποιο είδος αλήθειας, αλλά δεν συμερίζονταν την άποψη του Ντεκάρτ για την αλήθεια· δεν την έκριναν με τα κριτήρια της σαφήνειας και του διακριτού, της μαθηματικής αυστηρότητας που πρότεινε ο Ντεκάρτ (Διαλογισμοί, Μέρος III). Και με βάση αυτά τα κριτήρια, δυσκολευόμαστε να καταλάβουμε πως, λ.χ., η ποίηση, μπορεί να περικλείει κάτι που αξίζει να ονομασθεί αλήθεια, όπως ακριβώς δυσκολευόμαστε να καταλάβουμε πως μπορούμε να ελπίζουμε ότι είναι εφικτή η ακριβής αλήθεια σχετικά με την ποίηση. Πρόθεση του Μπάουμγκαρτεν ήταν να λύσει αυτά τα προβλήματα.

M. Beardsley, *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*, σσ. 147-148

Με βάση την πηγή και τις πληροφορίες του σχολικού σας εγχειριδίου:

- α) να εντοπίσετε τον αντίκτυπο του ορθολογισμού στις αισθητικές αντιλήψεις και στην απόλαυση του έργου τέχνης.
- β) να διατυπώσετε τις σκέψεις σας σχετικά με την άποψη ότι «οι τέχνες μας μεταδίδουν κάποιο είδος αλήθειας».

#### 5.

##### ΠΗΓΗ

###### *Το ωραίο ως έκφραση του Πνεύματος (Hegel)*

“Ένα ωραίο αντικείμενο”, λέει ο Χέγκελ, είναι ένα τέλει παράδειγμα της ουσίας του Πνεύματος, γιατί “επιτρέπει στην ίδια του την έννοια να εμφανισθεί πραγματωμένη στην αντικειμενική του παρουσία”. Έτσι, το εγώ βυθίζεται σε μια εκστατική και ολοκληρωμένη θέση, από την οποία έχουν απομακρυνθεί το

πάθος και η επιθυμία. Η αισθητική θέαση του ωραίου είναι μία φιλελεύθερη διαπαιδαγώγηση».

Στην τελική κρίση του, ο Χέγκελ ανακηρύσσει την Τέχνη μαζί με τη Θρησκεία και τη Φιλοσοφία, έναν από τους τρόπους πρόσληψης του Απολύτου, μια από τις τρεις αυτοαποκαλύψεις της Απόλυτης Ιδέας. Στην τέχνη, λέει, συλλαμβάνουμε το Πνεύμα στην «αμεσότητά» του. Αυτή δεν είναι η ανώτατη μορφή γνώσης του Πνεύματος, γιατί η Τέχνη δεν μπορεί να εκφράσει κάθε βαθμό αλήθειας (οι ανατολικές και οι ελληνικές θρησκευτικές έννοιες μπορούν να γίνουν εξ' ολοκλήρου αισθητές, αλλά οι ύψιστες χριστιανικές έννοιες αντιστέκονται σε μια τέτοια εξωτερικήυση –επιπροσθέτως, όταν η τέχνη επιδιώκει να εκφράσει τη βαθύτερη Ιδέα, ξεπερνάει τον εαυτό της και γίνεται κάτι άλλο, δηλαδή Θρησκεία ή Φιλοσοφία.

Monroe C. Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, σ. 227

Με βάση την πηγή να παρουσιάσετε τις σχέσεις της τέχνης, της γνώσης, της ιδέας και της αλήθειας κατά τον Hegel.

## 6.

### ΠΗΓΗ

Το γόητρο του λογίου και του καλλιτέχνη στον δέκατο πέμπτο αιώνα δεν έφτασε τόσο ψηλά, όσο το δέκατο ένατο. Και στις δυο εποχές όλες οι προσπάθειες συγκεντρώθηκαν στην προαγωγή της επέκτασης της βιομηχανίας και του εμπορίου με καινούργιες επιστημονικές μεθόδους και τεχνικές εφευρέσεις. Αυτό, εν μέρει, εξηγεί την προτεραιότητα της επιστήμης και την εκτίμηση του επιστήμονα και στον δέκατο πέμπτο και στο δέκατο ένατο αιώνα ... Η αισθητική φιλοσοφία του δέκατου ένατου αιώνα δε μπορεί ν' αποκρύψει το θεωρητικό χαρακτήρα της θεμελίωσής της περισσότερο απ' όσο μπορεί η Αναγέννηση ν' αποκρύψει την κυρίως επιστημονική υφή του ενδιαφέροντός της για τον εξωτερικό κόσμο ... Στο γεωμετρισμό του Σεζάν, στα ενδιαφέροντα των ιμπρεσιονιστών για τη φυσιολογία, στα ψυχολογικά ενδιαφέροντα ολόκληρου του σύγχρονου μυθιστορήματος και δράματος, όπου κι αν στραφούμε, πέφτει στην αντίληψή μας μια προσπάθεια να βρουν ένα δρόμο μέσα στον κόσμο της εμπειρικής πραγματικότητας, να εξηγήσουν τον κόσμο όπως μας τον παρουσιάζει η φύση, να πολλαπλασιάσουν, να τακτοποιήσουν και να επεξεργαστούν σε ορθολογικό σύστημα τα δεδομένα της εμπειρίας των αισθήσεων. Για το δέκατο ένατο αιώνα η τέχνη είναι όργανο γνώσης του εξωτερικού κόσμου, ανάλυσης και ερμηνείας του ανθρώπου, μορφή ζωντανής πείρας. Όμως, ο νατουραλισμός αυτός που κατευθυνόταν προς την αντικειμενική γνώση κατάγεται ακριβώς από το δέκατο πέμπτο αιώνα: τότε η τέχνη μαθήτευσε στον πρώτο κύκλο της επιστημονικής εκπαίδευσης κι ακόμα και σήμερα εξακολουθεί ως ένα βαθμό να ζει από το κεφάλαιο που επενδύθηκε τότε. Τα μαθηματικά κι η γεωμετρία, η οπτική κι η μηχανική, η θεωρία του φωτός και των χρωμάτων, η ανατομία κι η φυσιολογία

ήσαν τα εργαλεία της, ενώ η φύση του χώρου, η δομή του ανθρώπινου σώματος, η κίνηση κι η αναλογία, οι σπουδές των πτυχώσεων και τα πειράματα με χρώματα ήσαν τα προβλήματα για τα οποία ενδιαφερόταν. Το ότι, παρόλη την επιστημοσύνη της, η πιστότητα του δέκατου πέμπτου αιώνα προς τη φύση ήταν μονάχα κάτι πλασματικό το βλέπουμε καλύτερα σε κείνο το μέσο έκφρασης που μπορεί να θεωρηθεί σαν η συνοπτικότερη επιτομή της τέχνης της Αναγέννησης: στην κεντρική προοπτική που χρησιμοποιείται για την αναπαραγωγή του...

Arnold Hauser, *Η κοινωνική ιστορία της τέχνης*, σ. 97

Με βάση την πηγή και τις γνώσεις σας από το σχολικό σας εγχειρίδιο σε συσχέτισμό με τα κεφάλαια που επακολουθούν και που αναφέρονται στην επιστήμη και στη τέχνη του 19<sup>ου</sup> αιώνα: να τεκμηριώσετε την άποψη ότι ο νατουραλισμός του 19<sup>ου</sup> αιώνα καταγόταν από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, επισημαίνοντας και αιτιολογώντας τις διαφορές τους.

## 7.

### ΠΗΓΗ

#### **Μελαγχολία της Αναγέννησης**

Ο Ficino ισχυρίστηκε ότι η μελαγχολία είναι η αρρώστια των φιλοσόφων και, γενικότερα, των διανοούμενων. Ο ισχυρισμός αυτός δεν πρέπει να εκληφθεί αρνητικά. Η μελαγχολία είναι το τμήμα της προσπάθειας που καταβάλλει ο διανοούμενος για να κατακτήσει την γνώση· ο αγώνας αυτός, κατά τον Ιταλό μάγο της Αναγέννησης, έχει σαν αποτέλεσμα την αύξηση του μαύρου, πηκτού αίματος, που, με την σειρά της, προκαλεί τις διάφορες ασθένειες του σώματος και της ψυχής, οι οποίες απεδίδοντο γενικώς στο στοιχείο αυτό του ανθρώπινου οργανισμού. Για τον Ficino, η μελαγχολία των διανοούμενων έχει φασουσικό χαρακτήρα. Όπως ο Faust δεν διστάζει να βάλει στοίχημα με τον διάβολο την ίδια την ζωή του για να κερδίσει την γνώση, έτσι, κατά τον Ιταλό μάγο της Αναγέννησης, ο διανοούμενος ασκώντας και αναλώνοντας το πνεύμα του, αδιαφορεί για την υγεία του. "Πόσοι φτωχοί διανοούμενοι δεν έχουν χάσει το πνεύμα τους αδιαφορώντας για όλες τις υποθέσεις του κόσμου και για την ίδια την υγεία τους, προκειμένου να κερδίσουν την γνώση", διερωτάται ένας μελετητής της ανθρώπινης ύπαρξης στην Αναγέννηση, απηχώντας την αντίληψη του Ficino.

Μπορεί, βέβαια, η διάδοση, στα χρόνια της Αναγέννησης, της ιδέας ότι η μελαγχολία είναι μια κατάσταση συναφής προς την διάνοηση να οφείλεται εν πολλοίς στον Ficino, πλην όμως δεν πρόκειται για μια καινούργια ιδέα. Πολλούς αιώνες, πριν ο Αριστοτέλης είχε αναφερθεί στην σχέση αυτή. «Γιατί συμβαίνει», αναρωτιέται ο αρχαίος Έλληνας φιλόσοφος, «ώστε όσοι έχουν αναδειχθεί σε εξέχουσες μορφές στην φιλοσοφία, την πολιτική ή τις τέχνες να έχουν έναν σαφώς μελαγχολικό χαρακτήρα;». Και σαν παραδείγματα τέτοιων



μελαγχολικών διανοούμενων αναφέρει τον Εμπεδοκλή, τον Σωκράτη και τον Πλάτωνα ...

Ακόμα και ο έρωτας, ο οποίος άλλοτε σαγηνεύει και άλλοτε βασανίζει τις ψυχές των ανθρώπων που εμπλέκονται στα δίχτυα του, είναι κατά βάση μια ανώμαλη φυσιολογική λειτουργία, και, ως εκ τούτου, μαζί με την ψυχολογική αντιμετώπισή του χρειάζεται και ιατρική θεραπεία, που θα άρει τις φυσικές αιτίες που τον προκαλούν. Ο έρωτας, που οριζόταν σαν «κίνηση του αίματος... μέσα από την ελπίδα της ηδονής», θεωρήθηκε ήδη από την εποχή του Γαληνού σαν αρρώστια και, αργότερα, στους Μέσους Χρόνους και την Αναγέννηση, απετέλεσε ειδικό κεφάλαιο σε πραγματείες που αναφερόντουσαν σε ασθένειες, όπως η τρέλα, η μελαγχολία, η υδροφοβία ή η φρενίτις. Η άποψη ότι ο έρωτας οφείλεται στο αίμα που, καθορίζεται από τις ιδιότητες και της υγρότητας, έπεισε τους γιατρούς της εποχής εκείνης να υποδεικνύουν σαν θεραπευτική αγωγή στον ασθενή ανάλογη διατροφή. Πέραν αυτής, όμως, οι γιατροί όφειλαν, όταν είχαν ν' αντιμετωπίσουν ανθρώπους που υπέφεραν από τον έρωτα, να είναι καλοί ψυχολόγοι· να είναι εις θέσιν να προσδιορίσουν το στάδιο στον οποίο βρίσκεται ο έρωτας του ανθρώπου που υποφέρει από αυτόν· να παρακολουθούν συστηματικά τον ασθενή, που σε καμιά περίπτωση δεν θα έπρεπε να τον εγκαταλείψουν, στην μοναξιά του, ώστε να επισημάνουν το αντικείμενο του έρωτά του, το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται ο έρωτάς του· να μπορούν να διοχετεύσουν την σκέψη του ασθενούς σε άλλες, έξω από τον έρωτά του, δραστηριότητες και ενασχολήσεις όπως είναι τα ταξίδια ή η μουσική· η μουσική για τον Ficino αποτελούσε το αποτελεσματικότερο μέσο για τη θεραπεία της μελαγχολίας· και ούτω καθεξής.

Θ. Πελεγρίνη, *Οι Μάγοι της Φιλοσοφίας*, σσ. 408-409

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) να αναλύσετε το σημασιολογικό περιεχόμενο της μελαγχολίας κατά την Αναγέννηση.
- β) να παρουσιάσετε τη σχέση της μελαγχολίας με τον έρωτα.

## 8.

### ΠΗΓΗ

#### **Η μελαγχολία του έρωτα**

Ο έρωτας ταιριάζει στους νέους· τους είναι βιολογικά απαραίτητος, γιατί συντηρεί και δυναμώνει την ζεστασιά και την υγρότητα που από τη φυσική σύστασή του έχει το αίμα τους. “Είναι αδύνατον”, σημειώνει ο Μπάρτον, “δύο νέοι, συνομήλικοι, να ζουν μαζί και να μην είναι ερωτευμένοι”. Το να στερείς από τους νέους τον έρωτα είναι σαν να εμποδίζεις μια βασική βιολογική λειτουργία του οργανισμού των, όπως είναι η κίνηση του αίματός των, με δυσάρεστες επιπλοκές στην υγεία τους. Η ερωτική απουσία και η σεξουαλική αποχή γερνάνε τον άνθρωπο - “όταν φύγει ο έρωτας”, λέει χαρακτηριστικά ο Μπάρτον, “συσσωρεύονται οι σκιές, το γήρας με τις δύσκαμπτες αρθρώσεις” -

και είναι η αιτία για πολλές αρρώστιες, πολλές αμαρτίες, και κυρίως για τη μελαγχολία και την τρέλα.

Δεν είναι τυχαίο που στην εποχή της Αναγέννησης οι διάφορες πραγματείες οι οποίες αναφέρονται σε ψυχασθένειες, όπως, για παράδειγμα, η μωρία, η φρενίτις, η επιληψία, η λυκανθρωπία ή η υδροφοβία, περιλάμβαναν ειδικό κεφάλαιο για τον έρωτα. Ο Μπάρτον ειδικότερα, αφιερώνει ολόκληρο το τρίτο μέρος του βιβλίου του στην μελαγχολία που μπορεί να προκαλέσει στον άνθρωπο ο έρωτας, της οποίας τμήμα αποτελεί η "θρησκευτική μελαγχολία", η ψυχική αστάθεια που αισθάνεται κανείς μακριά από τον θεό. Η σχέση του ανθρώπου προς τον θεό είναι ερωτική, ανάλογη προς την ερωτική σχέση που μπορούν ν' αναπτύξουν μεταξύ τους δύο ανθρώπινα πλάσματα, και τα πάθη που νιώθει κανείς αποξενωμένος από τον θεό είναι ανάλογα προς τις συγκινήσεις που βιώνει κανείς αν τον απορρίψει ο επίγειος ερωτικός σύντροφός του.

Θ. Πελεγρίνη, *Η Μελαγχολία της Αναγέννησης*, σσ. 141-142

Με βάση το παράθεμα:

- α) Να παρουσιάσετε τη φυσιολογία και ψυχολογία του έρωτα κατά την ισχύουσα άποψη της Αναγέννησης.
- β) Να σχολιάσετε την άποψη: "τμήμα της μελαγχολίας, που μπορεί να προκαλέσει ο έρωτας στον άνθρωπο, αποτελεί η θρησκευτική μελαγχολία, που αισθάνεται κάποιος μακριά από το θεό".

## 9.

### ΠΗΓΗ

Η προοπτική καθαυτή δεν ήταν εφεύρεση της Αναγέννησης. Ακόμα κι η κλασσική αρχαιότητα ήταν εξοικειωμένη με την προοπτική σμίκρυνση και μείωνε το μέγεθος του κάθε αντικειμένου ανάλογα με την απόσταση του από το θεατή· όμως δε γνώριζε την αναπαράσταση του χώρου που στηρίζεται σ' ενιαία προοπτική και κατευθύνεται σ' ένα οπτικό σημείο ούτε κι ήθελε ή μπορούσε ν' αναπαραστήσει χωρίς διακοπές τα διαφορετικά αντικείμενα και τα διαστήματα χώρου ανάμεσά τους. Στις εικαστικές τους αναπαραστάσεις ο χώρος ήταν συμπαράταξη, φτιαγμένη από άσχετα πράγματα κι όχι· ενιαίο συνεχές –με τις λέξεις του Panofsky, ήταν «αθροισματικός χώρος», κι όχι «συστηματικός χώρος». Μονάχα από την Αναγέννηση και μετά η ζωγραφική στηρίχθηκε στην υπόθεση ότι ο χώρος μέσα στον οποίο υπάρχουν τα πράγματα είναι ένα άπειρο, ομογενές και συνεχές στοιχείο κι εμείς βλέπουμε συνήθως τα πράγματα ενιαία-δηλαδή με ένα μόνο και ακίνητο μάτι. Όμως, εκείνο που πέφτει πραγματικά στην αντίληψή μας είναι ένας περιορισμένος, ασυνεχής κι ετερογενώς συμπίεσμένος, χώρος. Η εντύπωσή μας για το χώρο στην πραγματικότητα διαστρεβλώνεται και θολώνει στην περιφέρειά της, το περιεχόμενο της διαιρείται σε λίγο-πολύ, ανεξάρτητες, ομάδες και κομμάτια κι εφόσον το φυσιολογικά καθορισμένο οπτικό μας πεδίο είναι σφαιροειδές ως

ένα σημείο βλέπουμε καμπύλες αντί για ευθείες γραμμές. Η εικόνα του χώρου, που βασίζεται στην επιπεδομετρική προοπτική, τέτοια που μας την παρουσιάζει η Αναγέννηση, και που χαρακτηρίζεται από ίση, σαφήνεια και συνεπές πλάσιμο όλων των μερών, από κοινό σημείο εξαφάνισης των παραλλήλων και από την ενιαία μονάδα μέτρησης της απόστασης, δηλ. η εικόνα που ο Λ. Αλμπέρτι όρισε σαν εγκάρσια τομή της οπτικής πυραμίδας, είναι μια τολμηρή αφαίρεση. Η κεντρική προοπτική παράγει μια μαθηματικά ακριβή, αλλά ψυχοφυσιολογικά αδύνατη αναπαράσταση του χώρου. Τούτη η εντελώς ορθολογικοποιημένη αντίληψη μπορούσε να φανεί επαρκής αναπαραγωγή της πραγματικής οπτικής εντύπωσης μονάχα σε μίαν εποχή τόσο απόλυτα επιστημονική όσο οι αιώνες ανάμεσα στην Αναγέννηση και στο τέλος του δέκατου ένατου αιώνα. Το ενιαίο κι η συνέπεια ήσαν πράγματι τα ύψιστα κριτήρια της αλήθειας σ' ολόκληρη αυτή την περίοδο. Μονάχα σε πρόσφατους χρόνους αποχτήσαμε ξανά επίγνωση του γεγονότος ότι βλέπουμε την πραγματικότητα όχι με τη μορφή ενός οργανωμένου με συνέπεια κι εννοποιημένου χώρου, αλλά μάλλον σε σκόρπιες ομάδες από διαφορετικά οπτικά κέντρα

A. Hauser, ό.π., σ. 98

Με βάση την πηγή και τις γνώσεις που αποκομίσατε από το σχολικό σας εγχειρίδιο:

- α) Να αναφέρετε εκείνους που συνέβαλαν στο να χαρακτηριστεί η προοπτική ως ένα από τα κυριότερα χαρακτηριστικά της ευρωπαϊκής τέχνης.
- β) Να αξιολογήσετε τη σπουδαιότητα της.

## 10.

### ΠΗΓΗ 1

Εκτός των εργασιών επί θεμάτων προοπτικής, τις οποίες διετύπωσε στην πραγματεία του *De Prospectiva Pingendi* (Περί της Προοπτικής στη Ζωγραφική), ο Πιέρο Ντέλα Φραντσέσκα ασχολήθηκε παράλληλα και με την αναδιάρθρωση των μέχρι τότε δεδομένων που αφορούσαν στις αναλογίες. Στη δεύτερη πραγματεία του *De Quinqve Corporibus* (Περί των Πέντε Κανονικών Σωμάτων), συγκρότησε ένα αναλογικό υπόδειγμα ικανό να απαντά στις γεωμετρικές σχέσεις μεταξύ μικρόκοσμου και μακρόκοσμου.

Ο ανθρωποκεντρισμός, ως βασική στάση απέναντι στον περιβάλλοντα κόσμο είχε υιοθετηθεί από τον Alberti. Και η επιλογή αυτή δεν είναι ξένη προς το γενικό ενδιαφέρον των αναγεννησιακών για τον Βιτρούβιο. Στο τρίτο βιβλίο της πραγματείας Περί Αρχιτεκτονικής, ο Βιτρούβιος σκιαγραφεί ένα αναλογικό υπόδειγμα γεωμετρικής έμπνευσης, στη βάση μιας ολόσωμης ανθρώπινης μορφής. Εάν ένας κανονικός άνθρωπος, με χέρια και πόδια ορθάνοιχτα, εγγραφεί μέσα σ' ένα κύκλο, το κέντρο του κύκλου πρέπει να συμπίπτει με τον ομφαλό του. Μια παρόμοια πόζα (με πόδια κλειστά τώρα), εάν προβληθεί σ' ένα τετράγωνο, το κέντρο των διαγωνίων του τετραγώνου συμπίπτει με τα

γεννητικά όργανα του ανθρώπου. Οι παραπάνω αντιστοιχίες αποκτούν την σημασία τους, από το γεγονός ότι το μήκος των ανοιχτών βραχιόνων του ανθρώπου ισούται με το ύψος του. Αυτό το εντυπωσιακό ανθρωπομετρικό υπόδειγμα, που χάρη στη γραμμική αναπαράστασή του, από τον Λεονάρντο, επρόκειτο να γνωρίσει την παγκόσμια δόξα, οφείλει την μαθηματική επεξεργασία του στον Πιέρο Ντέλα Φραντσέσκα.

Πρόκειται για ένα προσεχτικά επιλεγμένο μοντέλο που η σημασία του στην αναπαραστατική συγκρότηση, εξαρτάται από την πίστη του καλλιτέχνη σ' έναν κόσμο επιδεκτικό ισομορφικών σχέσεων και γεωμετρικών καθορισμών. Αλλά συνάμα, ετούτο το κωδικοποιημένο εύρημα, δεν χάνει τίποτα από την αξία του και όταν αντιμετωπίζεται ως απλή τεχνολογική μέθοδος για την διευθέτηση των αναλογιών.

Αποσπώντας το έργο του, προς στιγμή, από τη σχολαστική καθήλωση που επέφερε μέχρι τώρα συστηματική θεώρηση της τεχνολογίας του, και αφήνοντάς το ελεύθερο στο περιδιάβασμα του βλέμματος, το τελευταίο μαγεύεται αίφνης από τα αυστηρά στυλιζαρισμένα, σχεδόν σαν αγάλματα, πρόσωπα των συνθέσεών του. Τώρα, μόλις, η διάνοια αναγνωρίζει την ύπαρξη μιας συναινετικής αντίφασης: Στο έργο του Πιέρο Ντέλα Φραντσέσκα συνυπάρχουν ο φυσιοκρατισμός και η γεωμετρικά δομημένη τάξη. Οι ανθρώπινες μορφές με το μνημειακό τους βάρος δεν ενσωματώνονται ολότελα στο τοπίο. Ο χώρος υπάρχει για να φωτίζει μάλλον παρά για να απορροφά τα πρόσωπα. Σ' αυτό το σημείο ο ζωγράφος έμεινε πιστός στην ιδέα της αρχιτεκτονικής μνημειακότητας, που θα όφειλε να έχει το ζωγραφικό έργο. Αποψη που είχε υποστηριχθεί σθεναρά από τον Alberti. Η αναγεννησιακή αναπαράσταση θα περιμένει μερικές δεκαετίες μέχρι την έλευση του Λεονάρντο, με τον οποίο το υφολογικό πρόβλημα της οργανικής σχέσης μεταξύ προσώπων και περιβάλλοντος θα βρει τη γήινη, ρεαλιστική εκδοχή του.

Δήμου Θεού, Το αισθητικό και το ιερό, σσ. 54-55, 57-58

## **ΠΗΓΗ 2**

Ο Λεονάρδος δεν υπήρξε μόνο ξεχωριστός ζωγράφος αλλά διέπρεψε σ' όλες τις τέχνες και σ' όλες τις επιστήμες ... κυριολεκτικά γοήτευσε όλους εκείνους με τους οποίους ήρθε σε επαφή στη διάρκεια της ζωής του: έκθαμβοι από τις ανεπανάληπτες εφευρέσεις του πείθονταν με ευκολία από τα πιο τολμηρά του σχέδια ... Ο Λεονάρδος δεν έμαθε καθόλου λατινικά και γενικά η εκπαίδευσή του υπήρξε στοιχειώδης· ωστόσο, τα πρώιμα χαρίσματά του δεν πέρασαν απαρατήρητα: γύρω στο 1468/69 έγινε δεκτός στο εργαστήριο του Αντρέα Βερόκιο (Andrea Verrochio).

Άψογος τεχνίτης, χρυσοχόος, γλύπτης και ζωγράφος, ο Βερόκιο καλλιέργησε επίσης τη μουσική και, σύμφωνα με τα διδάγματα του Αλμπέρτι, τα μαθηματικά. Κοντά του, ο Λεονάρδος κατέκτησε τις πρώτες εγκυκλοπαιδικές του γνώσεις· έγινε μηχανικός, καλός γεωμέτρης και τέλειος μουσικός. Επίσης, εξοικειώθηκε με τα ποικίλα ρεύματα σκέψης που υπήρχαν εκείνη την

εποχή στη Φλωρεντία, όπως ο νεοπλατωνισμός και η αριστοτελική παράδοση. Ήδη στα χρόνια αυτά, άρχισε να σχηματίζεται μέσα του μια φιλόδοξη και διευρυμένη αντίληψη της έννοιας «τέχνης», την οποία θεωρούσε ως την κατάλληλη μιας τεράστιας φιλοσοφικής και επιστημονικής εμπειρίας. ...

Τον συμβουλευόνταν για όλα σχεδόν τα θέματα: την κατασκευή κανονιών, την εγκατάσταση ενός συστήματος θέρμανσης στα λουτρά της δούκισσας, την πολεοδομία του Μιλάνου. Εξάλλου, στην περίφημη επιστολή του, ο Λεονάρδος έχει αναλάβει την υποχρέωση να φιλοτεχνήσει τον κολοσσιαίο έφιππο ανδριάντα του Φραντσέσκο Σφόρτσα (Francesco Sforza). Πράγματι, για πολλά χρόνια, ο μαθητής του Βερόκιο (Verrocchio) μελετά το επαναστατικό σχέδιο ενός ιππέα πάνω σ' ένα αφηνιασμένο άλογο: πρόκειται για μια ασύγκριτη ομάδα στην ιστορία της μνημειακής ολόγλυφης γλυπτικής, η δημιουργία της οποίας προσέκρουσε σε τεράστιες δυσκολίες, κυρίως σε ό,τι αφορούσε την ευστάθειά της και το κράμα του ορείχαλκου που έπρεπε να χρησιμοποιηθεί ...

Η διακόσμηση των διαμερισμάτων του δούκα και η οργάνωση των εορτών βαραίνουν επίσης το Λεονάρδο, ο οποίος φιλοτεχνεί νωπογραφίες, σχεδιάζει ενδύματα, εφευρίσκει θεατρικές μηχανές και επινοεί μύθους και αλληγορίες ...

Σε ορισμένους τομείς, όπως η ανατομία, η εμβρυολογία και η αεροδυναμική, οι παρατηρήσεις του βρίσκονται σαφώς πιο μπροστά από τις αντιλήψεις και τις ανακαλύψεις των επόμενων γενεών.

Από την πρώτη αυτή περίοδο του Λεονάρδου στο Μιλάνο, χρονολογείται και ένας μεγάλος αριθμός αρχιτεκτονικών σχεδίων: είναι αλήθεια ότι ο Λουδοβίκος ζητά τη γνώμη του Λεονάρδου για όλα τα μεγάλα της εποχής: τη συνέχιση του καθεδρικού ναού του Μιλάνου, την ολοκλήρωση του καθεδρικού ναού της Παβίας κ.τ.λ. Ανεξάρτητα, όμως απ' το γεγονός αυτό στις σημειώσεις του καλλιτέχνη αυξάνονται τα προσχέδια, οι κατόψεις και οι τομές περίκεντρων εκκλησιών με τρούλους, που δεν αφορούν σε κάποιο συγκεκριμένο οικοδόμημα αλλά αντιστοιχούν στις διάφορες φάσεις ενός θεωρητικού διαλογισμού για τη σύλληψη του ιδεατού ιερού, στο οποίο θα ενώνονταν τα δύο «τέλεια» γεωμετρικά σχήματα, ο κύκλος και το τετράγωνο. Πρόκειται για ένα καίριο πρόβλημα σύμφωνα με τις νεοπλατωνικές αντιλήψεις, ιδιαίτερα διαδεδομένες στα χρόνια αυτά, το οποίο είχε ήδη απασχολήσει και τον Αλμπέρτι ...

Από την Ιστορία της Τέχνης, Larousse, Βιβλιόραμα, σσ. 59-61

Με βάση τις πηγές και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) Να τεκμηριώσετε την άποψη ότι ο καταξιωμένος καλλιτέχνης στη Φλωρεντία είναι παραδειγματική μορφή του "homo universalis".
- β) Να παρουσιάσετε τα ενδιαφέροντα αυτών των "πολυδιάστατων ανθρώπων".
- γ) Αφού μελετήσετε προσεκτικά τον πίνακα του Ντέλα Φραντσέσκα του βιβλίου σας (σ. 63) να τεκμηριώσετε την άποψη ότι «στο έργο του συνυπάρχουν ο φυσιοκρατισμός και η γεωμετρικά δομημένη τάξη» σε συσχέτισμό με την οργανική σχέση φύσης-ανθρώπου στο έργο του ντα Βίντσι όπως διαφαίνεται στον πίνακά του (στο βιβλίο σας, σ. 62).

11.

## ΠΗΓΗ

### **Κοινωνική αναβάθμιση του καλλιτέχνη**

Οι διάσημοι δάσκαλοι του δέκατου έκτου αιώνα, ιδιαίτερα ο Ραφαήλ κι ο Τισιανός, απολαύουν αξιόλογο εισόδημα και κάνουν αρχοντική ζωή. Ο τρόπος του Μικελάντζελο είναι εξωτερικά σεμνός, είναι αλήθεια, αλλά και το εισόδημά του είναι ψηλό κι όταν αρνιέται να δεχτεί πληρωμή για τη δουλειά του στον Άγιο Πέτρο είναι κιόλας πλούσιος. Κοντά στην αυξανόμενη ζήτηση έργων τέχνης και στη γενική άνοδο των τιμών, το γεγονός, ότι κατά το γύρισμα του αιώνα η παπική αυλή προβάλλει περισσότερο στην αγορά τέχνης και γίνεται σοβαρότερος αντίπαλος για το φλωρεντινό φιλότεχνο κοινό, πρέπει να είχε επίδραση πάνω στο ανερχόμενο επίπεδο των αμοιβών των καλλιτεχνών. Σειρά ολόκληρη καλλιτεχνών μετακινείται τώρα από τη Φλωρεντία στη μεγαλόθυμη Ρώμη. Φυσικά κι εκείνοι που ξεμένουν κερδίζουν από τις υψηλές προσφορές της παπικής αυλής – δηλαδή μονάχα οι πιο επιφανείς καλλιτέχνες κερδίζουν πραγματικά, εκείνοι για τους οποίους γίνεται προσπάθεια να τους κρατήσουν εκεί ...

Η χειραφέτηση των ζωγράφων και των γλυπτών από τα δεσμά των συντεχνιών και το ανέβασμά τους από το επίπεδο του τεχνίτη σε κείνο του ποιητή και λογίου έχει αποδοθεί στη συμμαχία τους με τους ανθρωπιστές· η υποστήριξη των ανθρωπιστών προς αυτούς από την άλλη μεριά, έχει ερμηνευθεί με το γεγονός ότι τα λογοτεχνικά και καλλιτεχνικά μνημεία της αρχαιότητας αποτελούσαν μια αδιαίρετη ενότητα στα μάτια τούτων των συνεπαρμένων κι ότι ήσαν πεπεισμένοι ότι τους ποιητές και τους καλλιτέχνες στην κλασσική αρχαιότητα τους είχαν σε ίση υπόληψη ... Κι έκαμαν τη δική τους εποχή - κι όλους τους μεταγενέστερους ίσαμε το δέκατο ένατο αιώνα- να πιστεύουν ότι ο καλλιτέχνης, οποίος ποτέ δεν υπήρξε τίποτα περισσότερο από απλός τεχνίτης στα μάτια της αρχαιότητας, συμεριζόταν τις τιμές της θείας εύνοιας με τον ποιητή ...

Κι αυτοί επιθυμούσαν τη φιλία των ανθρωπιστών, όχι για να σπάσουν την αντίσταση των συντεχνιών, αλλά για να δικαιώσουν την οικονομική θέση που είχαν κιόλας κερδίσει για λόγου τους στα μάτια της ανώτερης τάξης με την ανθρωπιστική νοοτροπία και για να στρατολογήσουν τους επιστημονικούς συμβούλους, που τη βοήθειά τους χρειαζόνταν στην κατασκευή εμπορεύσιμων μυθολογικών κι ιστορικών θεμάτων. Για τους καλλιτέχνες, οι ανθρωπιστές ήσαν οι εγγυητές της πνευματικής τους θέσης, ενώ οι ίδιοι οι ανθρωπιστές αναγνώριζαν την αξία της τέχνης σα μέσου προπαγάνδας των ιδεών πάνω στις οποίες βασιζόταν η δική τους πνευματική υπέροχη. Πρώτη η αμοιβαία τούτη σχέση έκαμε ν' αναφανεί η αντίληψη εκείνη για την ενότητα όλων των τεχνών, την οποία εμείς θεωρούμε δεδομένη, η οποία όμως ήταν άγνωστη πριν από την Αναγέννηση ...

Η αντικατάσταση της μίμησης των δασκάλων από τη σπουδή της φύσης, για πρώτη φορά συντελείται θεωρητικά από τον Λεονάρντο ντα Βίντσι, αλλά τούτος απλώς εξέφραζε τη νίκη του νατουραλισμού και του ορθολογισμού

*πάνω στην παράδοση – νίκη που στην πράξη είχε κερδηθεί από πολύ καιρό. Η θεωρία του για την τέχνη, που βασίζεται στη σπουδή της φύσης, δείχνει ότι στο μεταξύ η σχέση δασκάλου και μαθητή είχε αλλάξει ολότελα. Η χειραφέτηση της τέχνης από το πνεύμα της σκέτης μαστορίας έπρεπε να αρχίσει με την αλλαγή του παλιού συστήματος μαθητείας και με την κατάργηση του διδακτικού μονοπωλίου των συντεχνιών ...*

*Βέβαια, το νέο σύστημα βαθμιαία δημιούργησε καινούργια δασκάλια και καινούργια εμπόδια. Το προτσές αρχίζει με την αντικατάσταση των δασκάλων από το ιδεώδες της φύσης και τελειώνει με το ολοκληρωμένο δόγμα, που αντιπροσώπευε η ακαδημαϊκή διδασκαλία, στο οποίο τη θέση των παλιών προτύπων, που είχαν περιπέσει σε ανυποληψία, την παίρνουν καινούργια, εξίσου αυστηρά περιορισμένα, όμως στο εξής επιστημονικά θεμελιωμένα, ιδεώδη. Παρεμπιπτόντως, η επιστημονική μέθοδος της καλλιτεχνικής αγωγής αρχίζει στα ίδια τα εργαστήρια. Ήδη, στον πρώιμο δέκατο πέμπτο αιώνα οι μαθητευόμενοι εκτός από την πρακτική διδασκαλία εξοικειώνονται και με τα βασικά στοιχεία της γεωμετρίας, της προοπτικής και της ανατομίας κι αρχίζουν να σχεδιάζουν, εκ του φυσικού κι από ανδρείκελα. Οι δάσκαλοι οργανώνουν κύκλους μαθημάτων στα εργαστήρια τους κι ο θεσμός τούτος κάνει να εμφανιστούν, από τη μια μεριά, οι ιδιωτικές ακαδημίες με το συνδυασμό πρακτικής και θεωρητικής διδασκαλίας κι από την άλλη οι δημόσιες ακαδημίες, στις οποίες η παλιά κοινότητα του εργαστηρίου κι η χειροτεχνική παράδοση καταργούνται και αντικαθίστανται από μια καθαρά πνευματική σχέση μαθητή προς δάσκαλο.*

A. Hauser, ό.π., σσ. 78, 80-81

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) Να παρουσιάσετε τις συνθήκες κάτω από τις οποίες χειραφετήθηκαν οι καλλιτέχνες από τις συντεχνίες και ανέβηκαν από το επίπεδο του τεχνίτη σ' εκείνο του λογίου.
- β) Να παρουσιάσετε την τεχνοτροπική εξέλιξη κατά τον 16<sup>ο</sup> αιώνα: από τη μίμηση στη σπουδή της φύσης, από το πνεύμα της μαστορίας στη μελέτη της ανατομίας και από εκεί στο νατουραλισμό και στον ακαδημαϊσμό. Αφού τον συσχετίσετε με την ακαδημαϊκή τέχνη του 19<sup>ο</sup> αιώνα να εντοπίσετε τις διαφορές και τις επιπτώσεις τους στην καλλιτεχνική παραγωγή.

## 12.

### ΠΗΓΗ

#### **Ανακάλυψη της έννοιας της μεγαλοφυΐας του καλλιτέχνη**

*Το θεμελιακό καινούργιο στοιχείο στην αντίληψη της Αναγέννησης για την τέχνη είναι η ανακάλυψη της έννοιας της μεγαλοφυΐας κι η ιδέα ότι το έργο τέχνης είναι δημιουργία μιας προσωπικότητας, ότι τούτη η προσωπικότητα ξεπερνάει την παράδοση, τη θεωρία, τους κανόνες, κι ακόμα και το ίδιο το*

έργο, ότι είναι πλουσιότερη και βαθύτερη από το έργο κι αδύνατο να εκφραστεί επαρκώς μέσα σε οποιαδήποτε αντικειμενική μορφή. Η ιδέα τούτη έμεινε ξένη στο Μεσαίωνα, που δεν αναγνώριζε ανεξάρτητη αξία στην πνευματική πρωτοτυπία κι αυθορμησία, συνιστούσε τη μίμηση των δασκάλων, θεωρούσε τη λογοκλοπία επιτρεπτή ... Η ιδέα της μεγαλοφυΐας σα χαρίσματα του Θεού, σαν έμφυτης και μοναδικά ατομικής δημιουργικής δύναμης, το δόγμα για τον προσωπικό κι εξαιρετικό νόμο που όχι μόνο επιτρέπεται αλλά και πρέπει ν' ακολουθήσει η μεγαλοφυΐα, η δικαίωση της ατομικότητας και της ισχυρογνωμοσύνης του μεγαλοφυούς καλλιτέχνη – όλη αυτή η στάση στη σκέψη πρωτοεμφανίζεται στην κοινωνία της Αναγέννησης που, χάρη στη δυναμική φύση της και στο διαπότισμά της από την ιδέα του συναγωνισμού, προσφέρει στο άτομο καλύτερες ευκαιρίες από τον απολυταρχικό πολιτισμό του Μεσαίωνα, και πού, χάρη στην αυξημένη ανάγκη δημοσιότητας που αισθάνονται οι κάτοχοι της εξουσίας, δημιουργεί στην αγορά τέχνης μεγαλύτερη ζήτηση απ' όση προσφορά έβρισκε στο παρελθόν ...

Δε μπορούμε να κάνουμε λόγο για ατομικισμό με τη σύγχρονη έννοια του όρου, πριν τη θέση μιας απλής ατομικής αντίδρασης την πάρει μια στοχαστική ατομική συνείδηση. Η αυτοανασκόπηση της προσωπικότητας δεν αρχίζει πριν από την Αναγέννηση, όμως η Αναγέννηση η ίδια δεν αρχίζει με την αυτοανασκοπούμενη προσωπικότητα. Η έκφραση της προσωπικότητας στην τέχνη είχε επιδιωχθεί κι εκτιμηθεί πολύ προτού κατανοήσει κανείς ότι η τέχνη δε βασιζόταν πια πάνω σ' ένα αντικείμενο Τι, αλλά πάνω σ' ένα υποκειμενικό Πως. Πολύν καιρό αφού η τέχνη έγινε αυτοεξομολόγηση, οι άνθρωποι συνέχισαν να συζητούν για την αντικειμενική αλήθεια στη τέχνη, μολονότι ακριβώς η αυτοεξομολόγηση ήταν εκείνη που έκανε την τέχνη ικανή να κερδίσει τη γενική αναγνώριση.

A. Hauser, ό.π., σσ. 88-89

Με βάση την πηγή και τις πληροφορίες του βιβλίου σας:

- α) Να συσχετίσετε τις θέσεις «το Ωραίο ως έκφραση του εγώ», «κατά την Αναγέννηση ο καλλιτέχνης αποκτά όνομα» και να εκθέσετε τα συμπεράσματά σας.
- β) Να ανατρέξετε στην σ. 158, στο κεφάλαιο «Λειτουργίες της τέχνης» του 19<sup>ου</sup> αιώνα όπου περιγράφεται η απόδοση σεβασμού στους καλλιτέχνες και αφού τη συσχετίσετε με τη θέση του αναγεννησιακού καλλιτέχνη να εντοπίσετε τις διαφορές.
- γ) Να εκθέσετε την δική σας άποψη στο δίλημμα «αντικειμενική αλήθεια της τέχνης» ή «τέχνη ως αυτοεξομολόγηση».



13.

### ΠΗΓΗ

#### *Η πρώιμη Αναγέννηση ως ουσιαστικά ιταλικό κίνημα*

*Το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της τέχνης του δέκατου πέμπτου αιώνα σε αντιδιαστολή και με την τέχνη του Μεσαίωνα και με κείνη της βόρειας Ευρώπης είναι η εξαιρετική ελευθερία κι έλλειψη προσπάθειας στην έκφραση, η χάρη και η κομψότητα, το αγαλμάτινο βάρος κι η μεγάλη, ορμητική γραμμή των μορφών της. Το κάθε τι εδώ είναι λαμπρό και γαλήνιο, ρυθμικό και μελωδικό ...*

*Με τη ζωηρή αίσθηση των σημαντικών και απλών σχέσεων, των περιορισμών και της τάξης, των μνημειακών μορφών και των στέρεων δομών, ο δέκατος πέμπτος αιώνας, παρά τη σποραδική τραχύτητα ... προλαβαίνει τις τεχνοτροπικές αρχές της προχωρημένης Αναγέννησης. Η «ιδανική τεχνοτροπία», που συνδέει τον Τζιόττο με τον Ραφαήλ, δεσπόζει στην τέχνη του Μαζάτσιο και του Ντονατέλλο και του Πιέρο ντελλά Φραντσέσκα, του Σινιορέλλι και του Περούτζινο και πιθανό, ούτε ένας Ιταλός καλλιτέχνης να μην ξεφεύγει ολοκληρωτικά από την επιρροή της. Το βασικό στοιχείο στην αντίληψη αυτή για την τέχνη είναι η αρχή του ενιαίου κι η δύναμη της συνολικής εντύπωσης, ή τουλάχιστον η τάση προς το ενιαίο κι η πάλη, παρόλη την πληρότητα λεπτομερειών και χρωμάτων, να δώσει εντύπωση συνολική ...*

*Με τις αρχές της ενότητας που εμπνέουν την τέχνη της, η Ιταλία προλαβαίνει τον κλασικισμό της Αναγέννησης, ακριβώς όπως με τον οικονομικό της ορθολογισμό προλαβαίνει και την καπιταλιστική ανάπτυξη της Δύσης. Γιατί η πρώιμη Αναγέννηση είναι ουσιαστικά ιταλικό κίνημα, αντίθετα με την προχωρημένη Αναγέννηση και το μανιερισμό, που είναι καθολικά ευρωπαϊκά κινήματα. Ο νέος καλλιτεχνικός πολιτισμός πρωτοεμφανίζεται επί σκηνής στην Ιταλία, επειδή η χώρα αυτή προηγείται από τη Δύση και σε ζητήματα οικονομικά και κοινωνικά, επειδή εδώ αρχίζει η αναβίωση της οικονομικής ζωής, από δω οργανώνεται η παροχή οικονομικών και μεταφορικών μέσων στις σταυροφορίες, εδώ πρωτοαναπτύσσεται ο ελεύθερος συναγωνισμός αντίθετα από το συντεχνιακό ιδεώδες του Μεσαίωνα, κι εδώ αναφαίνεται το πρώτο ευρωπαϊκό τραπεζικό σύστημα· κι ακόμα, επειδή εδώ η χειραφέτηση της μεσαιας τάξης των πόλεων λαβαίνει χώρα νωρίτερα απ' ό,τι στην υπόλοιπη Ευρώπη, επειδή εδώ ευθύς εξαρχής αναπτύχθηκε ο φεουδαλισμός κι η ιπποσύνη λιγότερο απ' ό,τι στο Βορρά, ενώ η αγροτική αριστοκρατία όχι μόνο από πολύ νωρίς έχει διαμονή στις πόλεις, αλλά και προσαρμόζεται απόλυτα στη χρηματική αριστοκρατία των πόλεων, κι επίσης, αναμφίβολα, επειδή η παράδοση της κλασσικής αρχαιότητας ποτέ δεν χάθηκε ολοκληρωτικά σ' αυτή τη χώρα, όπου παντού μπορεί κανείς να δει απομεινάρια της κλασσικής εποχής ...*

*Η επαναφομοίωση της κλασσικής αρχαιότητας είχε κοινωνικές προϋποθέσεις, όπως είχε κι η απόρριψη της κλασσικής αρχαιότητας στην αρχή της χριστιανικής εποχής ...*

*Η Αναγέννηση πασχίζει να προχωρήσει προς το καπιταλιστικό οικονομικό και κοινωνικό σύστημα, μονάχα στο βαθμό που αυτό επιβεβαιώνει τον ορθολογισμό, ο οποίος τώρα κυριαρχεί σ' ολόκληρη τη διανοητική κι υλική ζωή της εποχής. Οι αρχές της ενότητας, που εξουσιάζουν τώρα την τέχνη, -η ενοποίηση του χώρου και τα ενοποιημένα πρότυπα στις αναλογίες, ο περιορισμός της καλλιτεχνικής αναπαράστασης σ' ένα μόνο θέμα κι η συγκέντρωση της σύνθεσης σε μια άμεσα κατανοητή μορφή- συμφωνούν κι αυτές με τον καινούργιο τούτο ορθολογισμό. Εκφράζουν την ίδια δυσαρέσκεια για το αστάθμητο και το ανεξέλεγκτο όσο κι η οικονομία της ίδιας περιόδου, που δίνει έμφαση στο σχεδιασμό, στην πλεονεκτικότητα και στη δυνατότητα υπολογισμού· είναι δημιουργήματα του ίδιου πνεύματος που απλώνεται στην οργάνωση της εργασίας, στις μεθόδους εμπορίας, στο πιστωτικό σύστημα και στη διπλωματική τήρηση βιβλίων, στις μεθόδους διακυβέρνησης, στη διπλωματία και στη διεξαγωγή πολέμου.*

A. Hauser, σσ. 17, 20-23

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) Να εντοπίσετε τα κύρια γνωρίσματα της αναγεννησιακής τέχνης.
- β) Να επισημάνετε τα χαρακτηριστικά της αναγεννησιακής τέχνης, όπως περιγράφονται στην πηγή στους πίνακες του σχολικού σας εγχειριδίου.
- γ) Να παρουσιάσετε τους παράγοντες που προκάλεσαν την εμφάνιση της Αναγέννησης στην ιταλική χερσόνησο.
- δ) Να διερευνήσετε ενδεχόμενες σχέσεις ανάμεσα στη διανοητική και υλική ζωή της εποχής.

#### **Ερωτήσεις σύντομης απάντησης**

1. α) Να διατυπώσετε τον ορισμό της τέχνης.  
β) Να αναφέρετε τις λειτουργίες της τέχνης.  
γ) Να εκθέσετε τη σημασία της αντίληψης ότι η τέχνη είναι ιστορική έννοια και όχι απόλυτη (με ειδική αναφορά στον ορισμό της τέχνης κατά Hegel).
2. α) Να διατυπώσετε τον ορισμό της αισθητικής.  
β) Να παρουσιάσετε τη σχέση ανάμεσα στην τέχνη και στην αισθητική.  
γ) Να εντοπίσετε την ιδιαιτερότητα της ευρωπαϊκής τέχνης στα νεότερα χρόνια.
3. α) Να δώσετε τον ορισμό του υπερβατικού.  
β) Να παρουσιάσετε τη σχέση του με το Ωραίο κατά τον χριστιανικό Μεσαίωνα.  
γ) Να αιτιολογήσετε την κύρια λειτουργία της μεσαιωνικής τέχνης.  
δ) Να αναφερθείτε στον ρόλο του μεσαιωνικού καλλιτέχνη και στην κοινωνική του θέση (σ. 54 του σχολικού σας εγχειριδίου).

4. α) Να παρουσιάσετε τα χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν το Ωραίο κατά τον Μεσαίωνα και να τα αιτιολογήσετε.  
β) Να τεκμηριώσετε τον χαρακτηρισμό της μεσαιωνικής τέχνης ως ετερονομούμενης.
5. α) Να επισημάνετε τις διαφορές στο περιεχόμενο και τους στόχους της τέχνης στο Μεσαίωνα και στην Αναγέννησης.  
β) Να παρουσιάσετε εκείνα τα στοιχεία που καταδεικνύουν τις θεωρητικές αναζητήσεις των καλλιτεχνών της Αναγέννησης.  
γ) Να αναφέρετε τα κύρια γνωρίσματα της αρχιτεκτονικής του Αλμπέρτα και τις επιδράσεις που δέχτηκε από την αρχαιότητα (βλέπε εικόνα σελ. 52).
6. α) Να αναφέρετε τους ορισμούς του Ωραίου που δόθηκαν από τον Kant και τον Hegel.  
β) Να αιτιολογήσετε τη φράση του βιβλίου σας ότι ο ορισμός του Ωραίου «καταργεί τη διάκριση μεταξύ της ορθολογικής διάνοιας και της εμπειρικής αίσθησης».
7. α) Να παρουσιάσετε τους παράγοντες που συντέλεσαν στην μεταβολή του ρόλου του καλλιτέχνη στη κοινωνία κατά την Αναγέννηση.  
β) Στην Αναγέννηση η κατοχή έργων τέχνης θεωρείται σύμβολο εξουσίας. Συμβαίνει κάτι ανάλογο στις μέρες μας;  
γ) Να αναλύσετε την πρωτοποριακή λειτουργία του μουσείου.
8. Να κατονομάσετε:  
α) Τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της λόγιας ευρωπαϊκής μουσικής.  
β) Τη μουσική που αποτέλεσε το θεμέλιο λίθο της ευρωπαϊκής μουσικής.  
γ) Να παρουσιάσετε τους παράγοντες που συντέλεσαν στην ανάπτυξη των Γρηγοριανών μελών.
9. α) Να δώσετε τον ορισμό της πολυφωνίας.  
β) Να διακρίνετε σε κατηγορίες τις μουσικές φόρμες κατά την Αναγέννηση.
10. α) Να παρουσιάσετε εκείνες τις αλλαγές που σηματοδοτούν την μετάβαση από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση και «εικονογραφούνται» στην πόλη της Φλωρεντίας.  
β) Να τεκμηριώσετε την άποψη ότι η χρήση της ομιλούμενης γλώσσας στον γραπτό λόγο ήταν επαναστατική πράξη για την εποχή εκείνη

11. Να αναλύσετε τη σχέση ανάμεσα:
- α) στον ατομισμό που συνδέεται με την εποχή του ορθού λόγου
  - β) στην επαφή με το έργο τέχνης που είναι πλέον περισσότερο ατομική υπόθεση παρά συλλογική
  - γ) στο Ωραίο ως έκφραση του «εγώ»
  - δ) στο ότι ο καλλιτέχνης αποκτά όνομα
  - ε) στη μοναχική ανάγνωση και στη μοναχική απόλαυση του έργου τέχνης.
12. α) Πώς εννοείτε τον αλληλοεπηρεασμό του τομέα των γραμμάτων και τεχνών και γιατί δεν μπορούμε να κατανοήσουμε τα επιτεύγματα του ενός χωρίς να γνωρίσουμε τ' αντίστοιχα του άλλου;
- β) Ποια υπήρξε η συμβολή των Μεδίκων στη τέχνη και ποια είναι η υποστήριξη από χορηγούς της τέχνης στις μέρες μας;
- γ) Πώς εννοείτε την έκφραση «δημόσια έκθεση έργων»;
13. Να παρουσιάσετε τα αισθητικά κριτήρια, τις θεωρητικές αρχές, το πνευματικό κλίμα, τα θέματα του ουμανισμού που επηρέασαν τους ζωγράφους της Αναγέννησης.
14. Να παρουσιάσετε τη σημασία και να αποτιμήσετε τη σπουδαιότητα της προοπτικής.
15. Ποια γνωρίσματα της ευρωπαϊκής τέχνης εγκαινιάστηκαν στην Αναγέννηση και έκτοτε την χαρακτηρίζουν;
16. α) Να παρουσιάσετε τα ενδιαφέροντα του «πολυδιάστατου» ανθρώπου της Αναγέννησης.
- β) Να κατονομάσετε κάποιες παραδειγματικές μορφές «homo universalis».
- γ) Να σκιαγραφήσετε το νέο άνθρωπο της Αναγέννησης.

## Ερωτήσεις αντικειμενικού τύπου

### Ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής

1. Από τον 6ο ως τον 16ο αιώνα το σημαντικότερο μουσικό είδος του δυτικού κόσμου ήταν:
  - α) η πολυφωνική μουσική
  - β) η όπερα
  - γ) το Γρηγοριανό μέλος
  - δ) τα μονέτα πυκνής αρμονίας που έγραψε ο γάλλος Μασό
  
2. Η Αναγέννηση επιδίωξε τη διαμόρφωση ενός τύπου ανθρώπου:
  - α) πρωταγωνιστή της ιστορίας του
  - β) υποταγμένου σε πνευματική απραξία
  - γ) επαναστάτη στην τεχνική της παραγωγής
  - δ) μακάριου μέσα σε μια θεοκρατική οργάνωση κοινωνίας
  
3. Ο αναγεννησιακός άνθρωπος πίστευε:
  - α) ότι το γυναικείο σώμα είναι σύμβολο αμαρτίας
  - β) ότι ο άνθρωπος είναι ένα ον που εκτός από ψυχή, έχει και σώμα που ζει στη φύση
  - γ) ότι ιδιαίτερη αξία έχει μόνο η επουράνια ζωή
  - δ) ότι ο άνθρωπος ως πλάσμα του Θεού οφείλει να αναπτύσσει μόνο τις πνευματικές του ιδιότητες.
  
4. Ο νέος άνθρωπος της Αναγέννησης εμφανίστηκε:
  - α) στις τάξεις των εργατών της αναπτυσσόμενης βιοτεχνίας
  - β) στην τάξη των ευγενών
  - γ) στις κατώτερες τάξεις
  - δ) στις τάξεις των μορφωμένων και φιλότεχνων αστών.

## Εργασία για το σχολείο

### ΠΗΓΗ

*Ωραίο: Έννοια για την οποία έχουμε ποικίλους ορισμούς και χρήσεις, που χρησιμοποιείται κυρίως με τη σημασία του «αισθητικά αξιόλογου» και «ευχάριστου σε μένα»· κατέχει κεντρική θέση στην ιστορία της αισθητικής μέχρι τον 18ο αιώνα, ενώ στη σύγχρονη εποχή θεωρείται όρος γενικός, ασαφής ... Η σπουδαιότητα της έννοιας του ωραίου υπήρξε τόση ώστε η ιστορία των αισθητικών θεωριών είναι δυνατόν να ταυτισθεί με την ιστορία της ...*

*Το να δοθεί ορισμός του ωραίου αποτελούσε κατά το παρελθόν το κύριο μέλημα των καλολογούντων και, παρά την πληθώρα ορισμών, η έννοια αυτή παραμένει σχετικά αδιερεύνητη και ακαθόριστη ... Ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, ο Αυγουστίνος, ο Ακινάτης, όλος ο Μεσαίωνας και η Αναγέννηση, ο 18ος αιώνας αλλά και σύγχρονοι στοχαστές, όπως ο Dewey και ο Santayana, ενδιαφέρθηκαν για το ωραίο και προσπάθησαν να το ορίσουν. Οι διαφορετικές προσεγγίσεις του ωραίου υποδηλώνουν τον πολυδιάστατο και συνάμα προβληματικό χαρακτήρα του. Η ιστορική επισκόπηση της έννοιας αναδεικνύει τις δυσκολίες ορισμού της που ενετόπισε στην αρχαιότητα ο Πλάτων («χαλεπά τα καλά» Ιππ. Μείζων, 304 ε) αλλά και νεότεροι στοχαστές, όπως λ.χ. ο Winckelmann, ο οποίος επεσήμανε ότι «το ωραίο είναι από τα μεγαλύτερα μυστικά της φύσης, του οποίου το αποτέλεσμα όλοι το βλέπουμε και το αισθανόμαστε, όμως η καθολική και σαφής σύλληψη της ουσίας του ανήκει στις αναποκάλυπτες αλήθειες».(Geshichte der Kunst des Aetherthums, Leipzig, Dürr, 1882) ...*

*Την αντικειμενική ύπαρξη του ωραίου, που δεν είναι τόσο αισθητό όσο νοητό, υποστηρίζει ο Πλάτων, για τον οποίο αυτό είναι ιδέα αυθύπαρκτη, στην οποία μπορούμε να αναχθούμε εκκινώντας από τα συγκεκριμένα σώματα και διερχόμενοι εκ των ωραίων ψυχών να καταλήξουμε στα πλέον γενικά και, τελικά να συλλάβουμε τη μορφή της απόλυτης ομορφιάς. ...*

*Η μεταφυσική πλατωνική προσέγγιση του ωραίου ενυπάρχει, με διαφορετική μορφή, στο έργο του Αριστοτέλη, όπου αυτό λαμβάνει το καταστατικό αντικειμενικής λογικής οντότητας, που διέπεται από τάξη και συμμετρία. Ο Πλωτίνος, από την πλευρά του, θα διατυπώσει την ύπαρξη μιας ιεραρχίας των εκδηλώσεων του κάλλους και διακρίνοντας το αισθητό από το νοητό κάλλος θα θεμελιώσει στο πλαίσιο της μεταφυσικής του το υπερβατικό ωραίο ως ουσιώδη πλευρά της έσχατης πραγματικότητας. Η προς το αληθές συγγένεια του ωραίου τονίζεται κατά τον Μεσαίωνα, αντίληψη που υιοθετείται από ιδεοκρατικές αισθητικές θεωρίες ...*

*Η γνωριμία της δυτικής διάνοησης με την αρχαιότητα οδήγησε σε συστηματική προσπάθεια διατύπωσης μιας σειράς από συνθήκες – προϋποθέσεις του ωραίου, που κατά νεοκλασική περίοδο τυποποιούνται και επικυρώνονται θεσμικά από τις νέες «Ακαδημίες». Ο ορθολογισμός του 17ου αιώνα εκφράζε-*

ται από την τάση θεώρησης του ωραίου ως αντικειμενικής ποιότητας που μπορεί να γνωσθεί κριτικά και να πραγματωθεί καλλιτεχνικά βάσει δεδομένων κανόνων ...

Τελικά ο Kant, επιχειρώντας στην Κριτική της κριτικής δύναμης σύλληψη του ωραίου υπό τέσσερις κατηγοριακές όψεις, το θεωρεί ως αίτιο ανιδιοτελούς ικανοποίησης, καθολικής ευαρέσκειας και ικανοποίησης αναγκαίας, ανεξάρτητα από κάθε αναφορά σε γενικές έννοιες, και συγχρόνως μορφή άσκοπης σκοπιμότητας.

Από το Φιλοσοφικό – Κοινωνιολογικό Λεξικό, εκδ. Καπόπουλος

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) Να αναλύσετε τη φράση του βιβλίου σας: «Η αντίληψη του ωραίου δεν είναι απόλυτη και αναλλοίωτη στο χρόνο, αλλά ιστορική» (με ειδική αναφορά στο χεγγελιακό ορισμό της τέχνης).
- β) Να αναλύσετε την αντίληψη της Αναγέννησης ότι το Ωραίο αποτελεί οντολογική κατηγορία (με αντικειμενική ύπαρξη όπως υποστηρίζει ο Πλάτων).
- γ) Να επιχειρήσετε να κατατάξετε τις αντιλήψεις περί Ωραίου με τα εξής κριτήρια: i) χρόνου, ii) ετερονομίας - αυτονομίας (Μεσαίωνα - Αναγέννηση).

### Εργασία για το σχολείο

#### ΠΗΓΗ

Κατά την κρίσιμη περίοδο που προηγήθηκε της εμφάνισης του φανατικού Savonarola, όταν το αισθητικό ιδεώδες, το οικειωμένο ως ωραιότητας δέχτηκε τα καταγιγιστικά πυρά της θρησκευτικής μισαλλοδοξίας, ο Donatello θα νοσταλγήσει την οικεία, από τα νεανικά του χρόνια, γοθική τεχνοτροπία, η οποία του εγγυάτο όλες εκείνες τις βεβαιότητες που από την φύση της διαθέτει η τέχνη του ιερού. Ο ορμητικός υμνητής των Μέσων Χρόνων, ως άσωτος υιός θα επιστρέψει συντετριμμένος στον καταγωγικό γνόφο της ιερής έκφρασης. Ίσως σ' αυτή την μεταστροφή να συνέβαλαν και οι μοιραίες αποκλίσεις της τέχνης του προς τον νατουραλισμό. Αποκλίσεις στενά συνυφασμένες, όπως θα δούμε, με τις γενικότερες αισθητικές επιλογές του Quattrocento ...

Ωραιότης και ιερό, από δω και στο εξής θα συνιστούν το δίπολο ενός δράματος, σχεδόν συμβολικού, του οποίου τα επεισόδια θα παίζονται αδιάκοπα ίσαμε την εποχή του Γκόγια.

Εγώ, έσοχε αναγνώστη, δεν χρειάστηκε να υποκύψω στην επιθυμία για χρήματα, αλλά αφιέρωσα τον εαυτό μου στη μελέτη της τέχνης, πράγμα που επεδίωξα με ζήλο από την παιδική μου ηλικία. Για να γίνω κάτοχος των βασικών αρχών της, προσπάθησα να ερευνήσω τον τρόπο με τον οποίο η φύση λειτουργεί στην τέχνη. Και για να μπορέσω να την πλησιάσω μελέτησα

πως έρχονται οι εικόνες στο μάτι· πως μετασχηματίζονται οι οπτικές εικόνες και με ποιο τρόπο πρέπει να αναπτυχθεί η θεωρία της γλυπτικής και της ζωγραφικής, γράφει ο Donatello.

Lorenzo Ghiberti, *Commentarii* II (1448),

Από *Το αισθητικό και το ιερό*, του Δήμου Θέου, εκδ. Αιγόκερως, σσ. 27, 29

Αφού διαβάσετε την πηγή και παρατηρήσετε προσεκτικά τα γλυπτά του Donatello:

Να αναλύσετε τη φράση της πηγής “Ωραιότης και ιερό θα συνιστούν το δίπολο του δράματος των καλλιτεχνών από τον 15ο αιώνα έως τον 19ο αιώνα”, εντοπίζοντας τη διελκυστίδα στην οποία βρίσκονταν οι καλλιτέχνες.

**ΕΙΚΟΝΑ 1**



Donatello: *Προφήτης*  
(απόσπασμα)

**ΕΙΚΟΝΑ 2**



Donatello: *Η Μαγδαληνή*  
(απόσπασμα)



## Εργασία για το σχολείο

### ΠΗΓΗ

*Τα ώριμα συστήματα της σχολαστικής φιλοσοφίας -τα συστήματα του Θωμά, του Σκώτου και του Όκαμ- είχαν φτάσει πια σ' ένα στάδιο παγίωσης μάλλον παρά αναζήτησης, και με τον καιρό ο ακαδημαϊκά κυρίαρχος αριστοτελισμός γινόταν αρτηριοσκληρωτικός. Η νέα και ελπιδοφόρα φιλοσοφία αυτής της περιόδου ήταν ο αναζωογονημένος πλατωνισμός ή νεοπλατωνισμός, που τον μάθαιναν και τον δίδασκαν με ποιητικό ενθουσιασμό, και που εξελισσόταν προς νέες θεωρητικές και πρακτικές κατευθύνσεις ... Μερικές από τις βασικές ιδέες τους συντέλεσαν πολύ στην ελευθερία και την ευφορία της αναγεννησιακής παιδείας, και η γενική τους φιλοσοφία είχε όπως και η κλασική μορφή της- σημαντικές συγγένειες με την αισθητική ...*

*Το κινητήριο πνεύμα του νεοπλατωνισμού της Αναγέννησης ήταν αναμφίβολα ο Μαρσίλιο Φιτσίνο (1433-99), πρώτος μεταφραστής του Πλωτίνου στα λατινικά και όλων των έργων του Πλάτωνα- το 1462 ίδρυσε τη νέα Ακαδημία, όταν ο Κοσμάς Μέδικος τον εγκατέστησε σε μια έπαυλη με μερικά ελληνικά χειρόγραφα για να ερμηνεύσει και να διδάξει την πλατωνική φιλοσοφία ...*

*Το μεγαλύτερο μέρος της φιλοσοφίας του είναι ένα μίγμα από ιδέες παρμένες με ενθουσιασμό από τον Πλάτωνα, τον Πλωτίνο, τον Αριστοτέλη, τον ιερό Αυγουστίνο, τον ψευδο-Διονύσιο και άλλους, αλλά αναβαπτισμένες στα νάματα ενός νέου ζήλου και, μερικές φορές, συνδυασμένες με πρωτότυπο τρόπο. Η φιλοσοφία αυτή επρόκειτο να γνωρίσει πλατιά διάδοση και υποστήριξη κατά τον 16ο αιώνα.*

*Στην αρχή των Σχολίων του στο "Συμπόσιο" του Πλάτωνος, ο Φιτσίνο περιγράφει τον θεϊκό πλασμένο κόσμο: «Αυτό το σύμπλεγμα απ' όλες τις Μορφές και τις Ιδέες ονομάζεται στα λατινικά mundus και στα ελληνικά κόσμος, δηλαδή ευταξία. Το θέλημα αυτής της ευταξίας είναι η ομορφιά. Κατόπιν ορίζει την αγάπη ως «επιθυμία για ομορφιά» –αυτή συνίσταται στο να έλκεται κανείς προς το Αγαθό με την όψη του ωραίου. Όμως, η γοητεία που συνιστά το ωραίο έγκειται στην αρμονία των στοιχείων: στην αρμονία των αρετών μέσα στην ψυχή, των χρωμάτων και των γραμμών στα ορατά πράγματα, των ήχων στην μουσική.*

*Monroe Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, σσ. 109-110*

Αφού μελετήσετε προσεκτικά την πηγή και με βάση τις πληροφορίες που σας δίνει το σχολικό σας εγχειρίδιο:

Να παρουσιάσετε την αισθητική θεωρία του νεοπλατωνιστή Marcilio Ficino και να εκθέσετε τις σκέψεις και τα αισθήματα που σας προκαλούν οι πίνακες του Botticelli που αισθητοποιούν αυτή την άποψη περί Ωραίου (σ. 59 του σχολικού βιβλίου).

## Εργασία για το σχολείο

### ΠΗΓΗ

Μόνο βαθμιαία οι καλλιτέχνες έγιναν ανεπιφύλακτα δεκτοί ως πρώτης τάξεως πολίτες της ουμανιστικής κοινωνίας μαζί με τους λόγιους. Τα επιχειρήματα του Αλμπέρτι είναι σημαντικά. Πρώτον, η ζωγραφική και η γλυπτική είναι δύσκολες και απαιτούν ειδικό ταλέντο και δεξιότητες, πράγμα που θα όφειλε να τις κάνει ευυπόληπτες και να αυξάνει την απόλαυση που προσφέρουν ... Δεύτερον, ένας καλός ζωγράφος πρέπει να έχει ελευθερία παιδείας, γνώση των ανθρώπινων υποθέσεων και των ανωτέρων πραγμάτων. Οι Έλληνες είχαν δίκιο που απαγόρευαν στους δούλους να μαθαίνουν ζωγραφική, «γιατί η τέχνη της ζωγραφικής ήταν ανέκαθεν άξια των ελευθέρων πνευμάτων και των ευγενών ψυχών». Αλλά, τρίτον, αφού ο ζωγράφος πρέπει να αποδίδει σωστά τον τρόπο με τον οποίο τα διάφορα αντικείμενα εμφανίζονται πραγματικά στο μάτι, πρέπει να κατανοεί τους νόμους της φύσης· πρέπει να είναι επιστήμονας. Συχνά επιστημάνθηκε η στενή συνάφεια ανάμεσα στην άνοδο της ζωγραφικής και την άνοδο της εμπειρικής επιστήμης κατά την Αναγέννηση, καθώς και η συνύφανση αυτών των δύο ενδιαφερόντων -που σήμερα διαχωρίζονται τόσο έντονα- σ' έναν άνθρωπο όπως ο ντα Βίντσι. Η συλλογιστική είναι απλή. Για να σχεδιάσουμε ένα βραχίονα, προπάντων όταν κινείται, πρέπει να παρατηρήσουμε πραγματικούς βραχίονες με τη μεγαλύτερη δυνατή ακρίβεια και επιμέλεια· για να δείξουμε πως φαίνεται ο βραχίονας όταν κινείται, πρέπει να γνωρίζουμε πως κινείται, τι τον κάνει να κινείται, που είναι οι μυώνες και οι αρθρώσεις· επομένως ο ζωγράφος ο ντα Βίντσι, Μικελάντζελο, Ντύρερ πρέπει να ανατέμνει, ώστε να διεισδύσει στα κρυμμένα μυστικά της φύσης ...

Ο Αλμπέρτι είναι πεπεισμένος για την αλήθεια του γνωμικού του Πυθαγόρα, ότι είναι βέβαιο πως η Φύση ενεργεί με συνέπεια και με σταθερή αναλογία σ' όλες τις λειτουργίες της: Απ' αυτό συμπεραίνω ότι οι ίδιοι αριθμοί, μέσω των οποίων η συμφωνία των ήχων επιδρά ευχάριστα στα αυτιά μας, τέρπουν επίσης και τα μάτια και το νου μας» (πρβλ. Περί ζωγραφικής, σ. 72).

Βασική για την αρχιτεκτονική θεωρία και την πρακτική της Αναγέννησης ήταν η αρχή: η ίδια οικουμενική τάξη εκφράζεται στους μαθηματικούς λόγους της ακουστικής και οπτικής συμφωνίας και της αρμονίας. Οι θεμελιώδεις λόγοι που αναπτύσσονται στον Τίμαιο του Πλάτωνα εξάγονται από τον Φιτσίνο στα σχόλιά του στον Τίμαιο – ο αριθμητικός, ο γεωμετρικός και ο αρμονικός λόγος.

Ο Αλμπέρτι αναπτύσσει τον ορισμό της ομορφιάς μ' έναν πρωτότυπο τρόπο: Ορίζω την Ομορφιά, σ' οποιοδήποτε αντικείμενο εμφανίζεται, ως αρμονία όλων των μερών, συνταιριασμένων με τέτοιες αναλογίες μεταξύ τους και με το σύνολο του έργου στο οποίο ανήκουν, ώστε τίποτε να μην μπορεί να προστεθεί, να αφαιρεθεί ή να τροποποιηθεί χωρίς να καταστρέψει το σύνολο» ...

Η προσπάθεια του Αλμπέρτι να εδραιώσει την ευποληψία και την πνευματική αξία της ζωγραφικής βρίσκει αντιστοιχίες στη μεγάλη συλλογή χειρογράφων σημειώσεων που άφησε ο Λεονάρντο ντα Βίντσι (1452-1519) και που αποτελούσαν το προοίμιο ενός διεξοδικού και οριστικού έργου την τέχνη της ζωγραφικής. Ο περίφημος Codex Urbinas Latinus 1270 της Βιβλιοθήκης του Βατικανού, που ανακαλύφθηκε και δημοσιεύθηκε το 1817, συντάχθηκε γύρω στο 1550 βάσει των σημειώσεων του Λεονάρντο από το φίλο και μαθητή του Francesco Melzi ...

Η ζωγραφική, λέει ο Λεονάρντο, είναι επιστήμη, είναι μαθηματική, αφού «πραγματεύεται όλα τα συνεχή μεγέθη, καθώς και τις αναλογίες σκιάς και φωτός» – αν και είναι ακόμα σπουδαιότερη από την αριθμητική και τη γεωμετρία, γιατί περιλαμβάνει τόσο ποιότητες όσο και ποσότητες. Αφού «όλα τα ορατά πράγματα γεννιούνται από τη φύση και η ζωγραφική γεννιέται απ' αυτά... δικαιολογημένα λέμε πως η ζωγραφική είναι εγγόνι της φύσης και συγγενής με το Θεό»: οι ζωγράφοι μπορούν να θεωρηθούν «εγγόνια του Θεού».

Monroe Beardsley, ό.π., σσ. 115-119

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

- α) Να κατατάξετε τα επιχειρήματα του Alberti για τον αναβαθμισμένο ρόλο των καλλιτεχνών ως προς την ισχύ τους.
- β) Να τεκμηριώσετε τη συνάφεια επιστήμης και τέχνης κατά την Αναγέννηση και να κρίνετε αν αυτό ισχύει και στις μέρες μας.
- γ) Να συσχετίσετε τις αισθητικές αρχές του συστήματος του Alberti με τα αισθητικά κριτήρια του Leonardo da Vinci.

### Εργασία για το σχολείο

#### ΠΗΓΗ

Στην Αναγέννηση η μουσική δεν υστερούσε από τη ζωγραφική σε δημιουργική ζύμωση και διαρκείς επιτεύξεις. ...

Οι μουσικοί θεωρητικοί της Αναγέννησης, όπως οι Ουμανιστές σ' άλλα πεδία, έβρισκαν συναρπαστική την ιδέα της αναβίωσης οποιουδήποτε στοιχείου του κλασικού πολιτισμού και, μολονότι γνώριζαν ακόμα λιγότερα απ' όσα εμείς για την ελληνική μουσική, έβρισκαν στον Πλάτωνα, στον Αριστοτέλη, στον Πλούταρχο και σ' άλλους, πολλές περιγραφές της ελληνικής μουσικής που άσκησαν αποφασιστική επίδραση στην αντίληψή τους για το τι είναι και τι πρέπει να είναι η μουσική. Το πρώτο στοιχείο που τους εντυπωσίαζε ήταν η στενή συνεργασία ποίησης και μουσικής στην αρχαία Ελλάδα, ο συνδυασμός αυτών των τεχνών στα ίδια άτομα ή αντίληψη ότι η μουσική (όπως η *musica* του ιερού Αυγουστίνου) είναι μαζί λόγος και μελωδία. Το δεύτερο στοιχείο

ήταν η μεγάλη έμφαση που, έδιναν οι αρχαίοι συγγραφείς στην ηθική επίδραση της μουσικής: οι θεωρητικοί της Αναγέννησης πίστευαν (συμφωνώντας με την αυθεντία του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη) ότι η ύπαρξη της μουσικής δικαιώνεται μόνον αν η μουσική τεθεί στην υπηρεσία της διαμόρφωσης του χαρακτήρα και της αρετής.

Την ηθική λειτουργία της μουσικής υποστήριζαν έντονα πολλοί θεωρητικοί. Για παράδειγμα, ο Vincenzo Galilei στο έργο του [Διάλογος της αρχαίας και της μοντέρνας μουσικής] (Βενετία, 1581) γράφει ότι:

αν ο μουσικός δεν έχει τη δύναμη να οδηγεί την ψυχή του ακροατή σ' ό,τι την ωφελεί, τότε η επιστήμη και η γνώση του πρέπει να θεωρηθούν ουτιδανές και μάταιες, γιατί η τέχνη της μουσικής θεσπίσθηκε και κατατάχθηκε στις ελευθέρια τέχνες μόνο γι' αυτόν τον σκοπό και για κανέναν άλλο [μτφρ. Strunk, σ. 319]. ...

Το ζήτημα ήταν: Πώς μπορούν να παραχθούν τα απαιτούμενα συγκινησιακά και ηθικά αποτελέσματα της μουσικής; Καταρχήν, με την αύξηση των μουσικών εφοδίων: με μία πλουσιότερη αρμονική γλώσσα, με συνδυασμούς διαφόρων τρόπων, με την εισαγωγή νέων οργάνων που να έχουν ευρύτερα ηχητικά φάσματα κτλ. Αλλά, πάνω απ' όλα, με την υποταγή της μουσικής στο κείμενο. Αφού τα λόγια είναι προφανώς το καλύτερο μέσο για τη διέγερση σφοδρών συναισθημάτων και τη μετάδοση ιδεών πρέπει να έχουν προτεραιότητα στο τραγούδι· η μουσική πρέπει να ακολουθεί το νόημα των λέξεων, να υπογραμμίζει και να εντείνει την ψυχική διάθεση που εκφράζουν οι λέξεις. Τα συγκινησιακά εφόδια της μελωδίας, της αρμονίας και του ρυθμού υπάρχουν για να εντείνουν τη συγκινησιακή γλώσσα του ποιητή ...

Η έμφαση που δίνει ο Τζαρλίνο στην προτεραιότητα του κειμένου τον οδήγησε στην αναθεώρηση των γρηγοριανών μελωδιών, έτσι ώστε να ακολουθούν πιστότερα τα λόγια – μια αξιοσημείωτη πρόταση, αν σκεφτούμε ότι κατά το Μεσαίωνα επικρατούσε η πεποίθηση ότι οι μελωδίες αυτές είχαν υπαγορευθεί στο Γρηγόριο Α', από το Άγιο Πνεύμα. (Η μεταρρύθμιση διατάχθηκε από τον Γρηγόριο ΙΓ' το 1557 και η επίβλεψη της εφαρμογής της ανατέθηκε στον Παλεστρίνα). Και ο μουσουργός του 16ου αιώνα όχι μόνο δέχτηκε τη γλώσσα της ποίησης ως κύρια μουσική έμπνευσή του, αλλά και το φάσμα των θεμάτων των κειμένων, των πνευματικών και ψυχικών διαθέσεων διευρύνθηκε σε εκπληκτικό βαθμό.

Monroe Beardsley, ό.π., σσ. 122-124

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις:

Να διερευνήσετε τις καταβολές της αναγεννησιακής λόγιας μουσικής και να παρουσιάσετε τις επιδράσεις που δέχτηκε.

## Εργασία για το σπίτι

### ΠΗΓΗ

Οι *agazzi* (= τοιχογραφίες) του Ραφαήλ ονομάστηκαν «γλυπτά του Παρθενώνα της σύγχρονης εποχής» και η αναλογία μπορεί να δεχτούμε ότι στέκει, αρκεί να μην ξεχνάμε την τεράστια διαφορά ανάμεσα στον αρχαίο και στο σύγχρονο κλασικισμό, παρόλη τους την ομοιότητα. Σε σύγκριση με την ελληνική τέχνη, η σύγχρονη κλασική τέχνη υστερεί σε θέρμη και αμεσότητα· έχει χαρακτήρα παράγωγο, ανασκοπικό και (ακόμα και στην Αναγέννηση) κλασικιστικό. Είναι ο στοχασμός μιας κοινωνίας, η οποία, γεμάτη από τις αναμνήσεις του ρωμαϊκού ηρωισμού και της μεσαιωνικής ιπποσύνης, προσπαθεί να φανεί κάτι που δεν είναι ακολουθώντας ένα τεχνητά γεννημένο κοινωνικό και ηθικό κώδικα, και η οποία στυλιζάρει όλο το ρυθμό της ζωής της σύμφωνα με τούτο το πλασματικό σχήμα. Η κλασική τέχνη περιγράφει αυτή την κοινωνία όπως η ίδια θέλει να δει τον εαυτό της κι όπως θέλει να τη δουν κι οι άλλοι. Δύσκολα υπάρχει στην τέχνη αυτή ένα γνώρισμα που μια εξέταση από πιο κοντά δε θ' αποδείχνε ότι δεν είναι τίποτε περισσότερο από τη μεταφορά σε καλλιτεχνική γλώσσα των αριστοκρατικών, συντηρητικών ιδεωδών, τα οποία έτρεφε η κοινωνία αυτή, που πάσχιζε για τη μονιμότητα και τη συνέχεια. Ολόκληρος, ο καλλιτεχνικός φορμαλισμός του δέκατου έκτου αιώνα, ανταποκρίνεται απλώς σε τούτο το τυποποιημένο σύστημα των ηθικών αντιλήψεων και της ευπρέπειας που επιβάλλει στον εαυτό της η ανώτερη τάξη τούτης της περιόδου. Όπως ακριβώς η αριστοκρατία κι οι αριστοκρατικής νοοτροπίας κύκλοι της κοινωνίας υποτάσσουν τη ζωή στον κανόνα ενός τυπικού κώδικα, για την προφυλάξουν από την αναρχία των αισθημάτων, το ίδιο υπάγουν και την έκφραση των αισθημάτων στην τέχνη, στη λογοκρισία καθορισμένων, αφηρημένων κι απρόσωπων μορφών. Για την κοινωνία τούτη, ύψιστη εντολή είναι ο αυτοέλεγχος, η κατάπνιξη των παθών, η υποταγή της αυθορμησίας, της έμπνευσης και της έκστασης. Η επίδειξη αισθημάτων, τα δάκρυα κι οι μορφασμοί του πόνου, οι λιποθυμίες, οι ολοφυρμοί κι η συστροφή των χεριών – κοντολογίς, ολόκληρη εκείνη η αστική συγκινησιοκρατία, της οποίας μερικά υπολείμματα από την όψιμη γοθική εποχή επιβίωσαν και στο δέκατο πέμπτο αιώνα- εξαφανίζονται από την τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης. Ο Χριστός δεν είναι πια μάρτυρας που πάσχει, αλλά γι' ακόμα μια φορά, ο Ουράνιος Βασιλιάς που βρίσκεται πάνω από κάθε ανθρώπινη αδυναμία. Η Παναγία κοιτάζει το νεκρό υιό της χωρίς δάκρυα, χωρίς χειρονομίες· πράγματι, καταπνίγει κάθε λογής πληθειακή τρυφερότητα ακόμα κι απέναντι στο Χριστό-νήπιο. «Μέτρο στα πάντα», είναι το σύνθημα της εποχής.

Οι κανόνες της πειθαρχίας και της τάξης στη διαγωγή της καθημερινής ζωής βρίσκουν την πιο μεγάλη αναλογία στις αρχές της οικονομίας και της ακρίβειας, που η τέχνη επιβάλλει στον εαυτό της. Ο Λ. Αλμπέρτι είχε κιόλας

προλάβει τούτη την ιδέα της καλλιτεχνικής οικονομίας. «Όποιος πασχίζει νάχει το έργο του αξιοπρέπεια» φρονεί, «θα περιοριστεί σε μικρό αριθμό μορφών· γιατί όπως ακριβώς οι ηγεμόνες αυξάνουν το μεγαλείο τους με τη βραχύτητα των ομιλιών τους, έτσι και μια φειδωλή χρήση μορφών μεγαλώνει την αξία ενός έργου τέχνης».

Η άρχουσα τάξη θα βλέπει προπαντός την τέχνη σα σύμβολο της ηρεμίας και της σταθερότητας, την οποία αποβλέπει να κατακτήσει και στη ζωή. Γιατί αν η προχωρημένη Αναγέννηση αναπτύσσει την καλλιτεχνική σύνθεση με τη μορφή της συμμετρίας και της αντιστοιχίας των ξέχωρων μερών, κι εξαναγκάζει την πραγματικότητα να μπει στο πρότυπο ενός τριγώνου ή ενός κύκλου, τότε αυτό δεν συνεπάγεται μονάχα τη λύση ενός μορφικού προβλήματος, αλλά και την έκφραση μιας σταθερής θεώρησης για τη ζωή και της λαχτάρας να διαιωνίσει την κατάσταση πραγμάτων, που ανταποκρίνεται στη θεώρηση τούτη. Βάζει το πρότυπο πάνω από την προσωπική ελευθερία στην τέχνη και θεωρεί ότι κι εδώ, όπως και στην ίδια τη ζωή, η επιδίωξη του προτύπου είναι ο ασφαλέστερος δρόμος προς την τελειότητα ...

Ο δέκατος πέμπτος αιώνας αναπαρίστανε τον κόσμο σα κατάσταση αδιάκοπης ροής, σαν προτσές ανάπτυξης που δε μπορεί να ελεγχθεί ή να συμπληρωθεί ποτέ· το μεμονωμένο πρόσωπο ένωθε μικρό κι αδύναμο σ' αυτό τον κόσμο και του παραδινόταν εκούσια και μ' ευγνωμοσύνη ...

Η τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης είναι απόλυτα κοσμική στη θεώρησή της· ακόμα και στις αναπαραστάσεις θρησκευτικών θεμάτων, φτάνει το ιδανικό ύψος της όχι αντιδιαστέλλοντας τη φυσική και την υπερφυσική πραγματικότητα, αλλά δημιουργώντας μίαν απόσταση ανάμεσα στ' αντικείμενα της ίδιας της φυσικής πραγματικότητας – απόσταση που μέσα στον κόσμο της οπτικής πείρας δημιουργεί διάφορες αξίες παρόμοιες με κείνες που υπάρχουν ανάμεσα στην elite και στις μάζες της ανθρώπινης κοινωνίας. Η αρμονία της είναι το ουτοπικό ιδεώδες ενός κόσμου από τον οποίο αποκλείεται κάθε σύγκρουση και μάλιστα όχι σαν αποτέλεσμα της κυριαρχίας μιας δημοκρατικής παρά μιας αυταρχικής αρχής. Οι δημιουργίες της αναπαριστούν έναν ανυψωμένο, εξευγενισμένο κόσμο απαλλαγμένο από παροδικότητα και χυδαιότητα. Η σπουδαιότερη τεχνοτροπική της αρχή είναι ο περιορισμός της αναπαραστάσης σε μόνα τα ουσιώδη. Όμως ποια είναι αυτά τα «ουσιώδη»; Είναι τα διαρκή, αμετάβλητα, αδιάφθορα πράγματα, που η αξία τους προπαντός έγκειται στην απομάκρυνσή τους από την απλή επικαιρότητα. Από την άλλη μεριά, το συγκεκριμένο και το άμεσο, το τυχαίο και το ατομικό – εκείνα που η τέχνη του δέκατου πέμπτου αιώνα λογάριαζε τα πιο ενδιαφέροντα κι ουσιαστικά στοιχεία της πραγματικότητας- θεωρούνται από την τέχνη τούτη δευτερεύοντα. Η elite της προχωρημένης Αναγέννησης δημιουργεί το πλάσμα μιας τέχνης με άχρονη ισχύ «αιώνια ανθρώπινης», επειδή θέλει να νομίζει τη δική της επιρροή και θέση σαν άχρονη, ακατάλυτη κι αμετάβλητη. ...

Ο περισσότερο καθορισμένος χρονικά και αυστηρότερα κοινωνικός απ' όλους τους παράγοντες της προχωρημένης Αναγέννησης είναι το ιδεώδες της καλοκαγαθίας. Η εξάρτηση της αντίληψής της για την ομορφιά από το

αριστοκρατικό ιδεώδες της προσωπικότητας πουθενά δεν εκφράζεται τόσο χτυπητά όσο το στοιχείο τούτο. Πρωτόφαντο και ιδιαίτερο σημάδι της αριστοκρατικής της θεώρησης δεν είναι το γεγονός ότι η φυσική ομορφιά στον δέκατο έκτο αιώνα παίρνει ό,τι της ανήκει – αντίθετα με την πνευματοκρατία του Μεσαίωνα, ο δέκατος πέμπτος αιώνας είχε κιόλας φιλόστοργη ματιά για τα θέλγητρα του κορμιού· το πρωτόφαντο είναι ότι η φυσική ομορφιά και δύναμη γίνονται η ισχύουσα έκφραση της πνευματικής ομορφιάς και σημασίας. Ο Μεσαίωνας ένιωθε πως υπήρχε ασυμφιλίωτη σύγκρουση ανάμεσα στη ζωή του μη αισθησιακού πνεύματος και του μη πνευματικού σώματος· η σύγκρουση τονιζόταν περισσότερο σε μερικές εποχές απ’ ό,τι σε άλλες, όμως ήταν πάντα παρούσα κάπου μέσα στις σκέψεις του ανθρώπου. Η μεσαιωνική ασυμβίβασία του πνευματικού και του φυσικού χάνει τη σημασία της την εποχή του δέκατου πέμπτου αιώνα· η πνευματική και διανοητική σημασία εξακολουθεί να είναι ανεπιφύλακτα δεμένη με τη φυσική ομορφιά, όμως οι δυο αυτές δεν αποκλείονται πια αμοιβαία. Η ένταση που ακόμα υπάρχει εδώ ανάμεσα στις φυσικές και πνευματικές ιδιότητες εξαφανίζεται ολότελα στην τέχνη της προχωρημένης Αναγέννησης. σύμφωνα με τις προϋποθέσεις τούτης της τέχνης θα φαινόταν αδιανόητο οι απόστολοι λ.χ. ν’ αναπαρασταθούν σα συνηθισμένοι χωρικοί και κοινοί τεχνίτες, όπως αναπαριστάνονταν τόσο συχνά και με τόση ευχαρίστηση στο δέκατο πέμπτο αιώνα. Για την καινούργια τούτη τέχνη, οι προφήτες, απόστολοι, μάρτυρες κι άγιοι είναι ιδεώδεις προσωπικότητες, ελεύθερες και μεγάλες, ισχυρές κι αξιοπρεπείς, σοβαρές κι επίσημες – ηρωική φυλή στην πλήρη άνθηση της ωριμότητας της, στην αισθητή ομορφιά. Στο έργο του Λεονάρντο ντα Βίντσι ακόμα βρίσκουμε καθημερινούς τύπους παράλληλα με τις ευγενικές αυτές μορφές, βαθμιαία όμως μονάχα το μεγαλειώδες και το έξοχο φαίνονται άξια για καλλιτεχνική αναπαράσταση. Ο νερούλας στην “Πυρκαγιά στο Μπόργκο” του Ραφαήλ ανήκε στην ίδια φυλή με τις Παναγίες και τις Σίβυλλες του Μικελάντζελο – φυλή γιγαντική, ενεργητική, δραστήρια, μ’ αυτοπεποίθηση και βεβαιότητα σ’ όλες της τις κινήσεις. Το μεγαλείο των μορφών αυτών είναι τόσο επιβλητικό, ώστε παρ’ όλη την παλιά αντιπάθεια αριστοκρατικών τάξεων για την αναπαράσταση του γυμνού, τους επιτρέπεται να εμφανιστούν δίχως ρούχα και μ’ αυτό δε χάνουν τίποτε από το μεγαλείο τους. Στην ευγενική διαμόρφωση των μελών τους, στην κομψή αρμονία των χειρονομιών τους, στη σοβαρή αξιοπρέπεια της συμπεριφοράς τους εκφράζεται η ίδια υπεροχή.

A. Hauser, Κοινωνική Ιστορία της Τέχνης, σσ. 112-121

Με βάση την πηγή και τις ιστορικές σας γνώσεις και αφού παρατηρήσετε τους πίνακες του Μικελάντζελλο (σ. 51), του Ραφαήλ (σ. 53) και του Τιτσιάνο:

- α) Να παρουσιάσετε την σχέση της Αναγεννησιακής τέχνης με τη φύση.
- β) Να επισημάνετε τις κοινωνικές ομάδες που εκφράζουν τα ιδεώδη τους στην κλασική Αναγέννηση.

- γ) Να αναλύσετε τη φράση της πηγής «το πρωτόφαντο είναι ότι η φυσική ομορφιά γίνεται η ισχύουσα έκφραση της πνευματικής ομορφιάς».

### Εργασία για το σπίτι

#### ΠΗΓΗ 1

##### **Το μεγαλείο της δυστυχίας του ανθρώπου**

«Το μεγαλείο της δυστυχίας του ανθρώπου», έλεγε ο Μπλαιζ Πασκάλ, «προέρχεται από το ότι ξέρει πως είναι δυστυχής». Εξειδικεύοντας τον αφορισμό του αυτόν, ο Γάλλος φιλόσοφος του δεκάτου εβδόμου αιώνας, σημειώνει ότι «ο άνθρωπος είναι ένα καλάμι μοναχά, το πιο αδύναμο καλάμι στην φύση, ένα καλάμι όμως που σκέφτεται. Δεν χρειάζεται κανείς πουθενά σε ολόκληρο το σύμπαν να πάρει όπλα για να τον τσακίσει: λίγη πάχνη, μια σταγόνα νερού είναι αρκετή για να τον σκοτώσει. Κι όταν το σύμπαν θα τον συνέτριβε, ο άνθρωπος θα ήταν κάτι ακόμη πιο ευγενικό από αυτό που τον σκοτώνει, γιατί θα ήξερε ότι πεθαίνει και ότι το σύμπαν πλεονεκτεί απέναντί του. Το σύμπαν δεν ξέρει τίποτε από αυτά».

Οι σκέψεις αυτές του Πασκάλ αντανακλούν με ιδανικό τρόπο την περίπτωση ενός διανοούμενου που έζησε μερικές δεκαετίες πριν από τον Πασκάλ. Πρόκειται για τον Ρόμπερτ Μπάρτον, έναν διανοούμενο που δεν έκλεισε τα μάτια απέναντι στην δυστυχία με την οποία τον φόρτωσε η αρρώστια του από τα τρυφερά χρόνια της εφηβείας του. Η ασθένεια από την οποία υπέφερε σε ολόκληρη την ζωή του ήταν η μελαγχολία: η αρρώστια των φιλοσόφων και των καλλιτεχνών, ασθένεια που είχε προσλάβει διαστάσεις επιδημίας και προσδιόρισε ουσιαστικά τη διανοητική φυσιογνωμία μιας ολόκληρης εποχής, όπως είναι η Αναγέννηση. Φιλόσοφοι όπως ο Μαρσίλιο Φιτσίνο ή ο Μισέλ Μονταίνιος, ποιητές όπως ο Τορκουάτο Τάσσο, και πλήθος άλλων διανοούμενων την εποχή εκείνη, στην Αναγέννηση, υπήρξαν θύματα της μελαγχολίας, η οποία τότε περιελάμβανε κάθε είδος τρέλας. Ο Μπάρτον δεν προσπάθησε να ξεφύγει από την δυστυχία που του προκαλούσε η φοβερή αρρώστια του · απεναντίας, ανάλωσε ολόκληρη την ζωή του μελετώντας κάθε πτυχή της. Μέσα από την σπουδή αυτή μπόρεσε ν' αναδείξει ένα ανθρώπινο μεγαλείο τέτοιο, που σπάνια συναντά κανείς στην ιστορία του πολιτισμού ...

«Το βιβλίο του Μπάρτον για την μελαγχολία, χάρη στις ανεξάντλητες αναφορές στις μελέτες που ως τότε είχαν γραφτεί για το θέμα αυτό, αναπαριστά στις ποικίλες εκφάνσεις της την αρρώστια αυτή, που ασκούσε φοβερή συναισθηματική πίεση στους ανθρώπους μιας κρίσιμης, μεταβατικής για τον πολιτισμό μας εποχής, όπως είναι η Αναγέννηση. Ήταν, για τους ανθρώπους της Αναγέννησης, η μελαγχολία μια σκληρή μάστιγα και έτρεμαν μπροστά της, αλλά παράλληλα την θαύμαζαν κιόλας. «Η ανατομία της μελαγχολίας» του Μπάρτον είναι η επιτομή μιας μεγάλης περιπέτειας του ανθρώπινου γένους. Αλλά έχει σημασία και ο τρόπος που ο Μπάρτον εκθέτει



την ανθρώπινη αυτή περιπέτεια. Πρόκειται για έναν αληθινά σπουδαίο συγγραφέα. ...

Ο Μπάρτον προσπαθεί ν' αποκαλύψει τον παραλογισμό της λογικής μας όχι πολεμώντας την, αλλά εκθέτοντάς την με περισσή ηρεμία μπροστά στα μάτια μας . Μπροστά στα μάτια μας! Αυτό σημαίνει ότι μπορεί να καταλάβει κανείς τι θέλει να δει. Είναι ένας τρόπος αυτός επιχειρηματολογίας που και άλλοι διανοούμενοι τότε τον χρησιμοποίησαν». ...

Οι αντιφάσεις που συναντά κανείς διαβάζοντας το βιβλίο του Μπάρτον αναπαριστούν την ασυναρτησία του κόσμου, είναι ο καθρέφτης ενός κόσμου που, όπως αναφέρει ο ίδιος, δεν είναι παρά ένας θίασος ηθοποιών ... που όλοι τους είναι τρελοί και ανόητοι.

Όταν στην εποχή της Αναγέννησης η μελαγχολία τραβάει την προσοχή των διανοούμενων, των ποιητών και των καλλιτεχνών, την χειρίζονται αυτοί και με τις δύο σημασίες της – την αρνητική και την θετική: αφ' ενός μεν ως αρρώστια που ταλανίζει την ψυχή και το σώμα των ανθρώπων και μπορεί να τους εξωθήσει ως τον θάνατο, αφ' ετέρου δε ως, πέρα από οδυνηρή ασθένεια, σημάδι προσώπων τα οποία ξεχωρίζουν διανοητικά από τους άλλους ανθρώπους που δεν πάσχουν από μελαγχολία. Πρόκειται για μιαν αντιφατική στάση απέναντι σ' ένα ανθρώπινο φαινόμενο, όπως είναι η μελαγχολία. Αλλά τούτο δεν είναι παράξενο.

Η Αναγέννηση είναι μια εποχή αντιφάσεων. Οι ίδιοι άνθρωποι, ασκώντας την φυσική μαγεία και την αλχημεία, επιδιώκουν μέσα από ανορθόδοξες μεθόδους με την δύναμη της φαντασίας των να ξεπεράσουν την πραγματικότητα όπως παρουσιάζεται στα φυσικά μάτια και να την κάνουν καλύτερη, και, συγχρόνως, καλλιεργούν με ορθολογικό τρόπο την φυσιολογία, τα μαθηματικά και τις άλλες επιστήμες. Ο Τζων Ντη, παραδείγματος χάριν, ήταν μεν έξοχος μαθηματικός και γεωγράφος, αλλά, παράλληλα προς τις επιστημονικές επιδόσεις του, προσπαθούσε, κατά τρόπον ανορθόλογο και σκανδαλώδη, να μιλήσει με τους αγγέλους μέσω ενός μέντιουμ που είχε νοικιάσει προς τον σκοπό αυτόν –για να μην αναφερθώ στο πνευματικό πρότυπο της Αναγέννησης, τον Φάουστ, που, αν και σπούδασε όλες τις επιστήμες της εποχής του, κατέφυγε στην μαγεία, προκειμένου ν' ανακαλύψει το βαθύτερο μυστικό του κόσμου.

Στις δυο σημασίες της μελαγχολίας, τις οποίες η Αναγέννηση κληρονόμησε από την αρχαιότητα, προστέθηκε μια τρίτη διάσταση: η αίσθηση της αμαρτίας. Η μελαγχολία, δηλαδή, δεν αντιμετωπίστηκε μόνο ως καθαρή αρρώστια και δεν υμνήθηκε απλώς ως παράγων υψηλών νοητικών επιδόσεων, αλλά συνδυάστηκε, επίσης, με την παρέμβαση του διαβόλου, ο οποίος εκμεταλλευόμενος την ψυχική αστάθεια και αδυναμία του μελαγχολικού ανθρώπου, τον κάνει να αισθάνεται απελπιστικά αμαρτωλός στα μάτια του Θεού και να διακατέχεται από το ασήκωτο βάρος της οριστικής καταδίκης. Σε μια εποχή που, όπως η Αναγέννηση, πίστευαν ότι ο Θεός δημιούργησε έναν κόσμο στο πλαίσιο του οποίου τ' άστρα μπορούσαν να επηρεάζουν τα γήινα όντα και ο διάβολος να δρα παράλληλα προς τις δυνάμεις της φύσης, ήταν λογικό οι

άνθρωποι ν' αναζητήσουν, εκτός από τις φυσικές, και υπερφυσικές αιτίες της μελαγχολίας ...

Ήταν τόσο πολλοί οι μελαγχολικοί άνθρωποι στα χρόνια εκείνα του δεκάτου έκτου αιώνας, ώστε είχαν συγκροτήσει μια ιδιαίτερη κοινωνική τάξη –την τάξη των «ανικανοποίητων».

Νέοι διανοούμενοι που δεν μπορούσαν ν' αξιοποιήσουν την μόρφωσή τους για να βρουν δουλειά -και δεν ήταν λίγοι αυτοί- έμεναν στο περιθώριο της κοινωνίας. Το γεγονός αυτό τους δημιουργούσε ένα αίσθημα απογοήτευσης και εγκατάλειψης, που εύκολα μπορούσε να τους οδηγήσει στην θλίψη και στην μελαγχολία. Στο σώμα των μελαγχολικών αυτών προσώπων θα πρέπει να προστεθούν και οι νέοι εκείνοι που ταξίδεψαν στην Ιταλία κυρίως, αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, και, γυρίζοντας πίσω στην πατρίδα τους, με εμπλουτισμένη την ψυχή τους από την γοητεία του ξένου πολιτισμού, ένιωθαν ανικανοποίητοι από το καθετί που έβλεπαν γύρω τους. Η ανικανοποίητη αυτή στάση απέναντι στον κόσμο, η οποία αποτελούσε βασικό παράγοντα για την εκδήλωση της μελαγχολίας, δεν χαρακτήριζε μόνο τους ταξιδιώτες νέους, αλλά και άλλους ευαίσθητους ανθρώπους, οι οποίοι δεν μπορούσαν να συμβιβαστούν με το πολιτιστικό και, γενικότερα, το κοινωνικό περιβάλλον τους. Βέβαια, η ανικανοποίητη αυτή στάση των διανοούμενων εκείνων ανθρώπων απέναντι στον κόσμο δεν λειτουργούσε πάντοτε ως παράγων για να καμφθεί η ψυχή τους και να σκεπαστεί από την μελαγχολία. Ήταν δυνατόν, αντιστρόφως, η μελαγχολία να είναι η αιτία για να νιώθει ανικανοποίητος ένας διανοούμενος. Ο Μπάρτον, ορισμένως, που έπασχε από μελαγχολία, έβλεπε τα πράγματα μέσα στην βαριά ατμόσφαιρά της, με αποτέλεσμα να τα νιώθει όλα ανώφελα· έτσι τον παρατηρούμε, προς το τέλος του πρώτου μέρους της «Ανατομίας της μελαγχολίας» του, να περιγράφει την ματαιότητα κάθε μορφής μελέτης, μηδέ εξαιρουμένων της θείας σχολής της θεολογίας, της μεταφυσικής που δεν είναι παρά ένα σύνολο «πολύπλοκων λεπτεπίλεπτων περιγραφών και άχρηστων αφαιρέσεων», καθώς και της φιλοσοφίας, που σε τελευταία ανάλυση είναι «ένας λαβύρινθος απόψεων, μάταιων ερωτήσεων, προτάσεων και μεταφυσικών όρων» ...

Η φυσιογνωμία όλων των προσώπων αυτών, λοιπόν, αναδείχθηκε τότε, στο τέλος του δεκάτου έκτου και την αρχή του δεκάτου εβδόμου αιώνας σε χαρακτηριστική εικόνα της εποχής. Ήταν η αναπαράσταση γενικώς ενός ανθρώπου που, με ήρεμη την έκφραση του προσώπου του, αναζητούσε την μοναξιά και το σκοτάδι, ντυμένου στα μαύρα -μ' έναν τρόπο άλλοτε πολυτελή και άλλοτε ατημέλητο-, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, με τα μάτια καρφωμένα στο έδαφος και το καπέλο του τραβηγμένο προς τα κάτω ως τα μάτια.

Ασφαλώς και θα μπορούσε να υποθέσει κανείς κάποιαν εκζήτηση στους φερόμενους τότε μελαγχολικούς ανθρώπους και να σκεφτεί ότι δεν επρόκειτο πράγματι για ψυχασθενείς, αλλά ότι, ακολουθώντας τον συρμό του καιρού τους παρίσταναν απλώς τα θύματα της μελαγχολίας. Παρ' όλα αυτά, όμως, στην δύση του δεκάτου έκτου και την ανατολή του δεκάτου εβδόμου αιώνας, η μελαγχολία αποτελούσε μια γνήσια έκφραση της ζωής. Κοινωνικές συνθήκες,

όπως η ανεργία των νεαρών διανοούμενων η θρησκευτική αστάθεια που ο διάβολος μπορούσε να εκμεταλλευτεί, η εμφάνιση της νέας φιλοσοφίας που ήρθε ν' ανατρέψει τον παλιό σχολαστικό τρόπο σκέψης, η διάδοση επαναστατικών επιστημονικών αντιλήψεων, όπως η άποψη πως το σύμπαν είναι ένα αχανές πεδίο όπου το κέντρο του δεν είναι η γη, η εξάπλωση ασθενειών, όπως η σύφιλις, θα πρέπει οπωσδήποτε ν' άγγιξαν την ψυχή των ανθρώπων της εποχής και να διατάραξαν την ισορροπία της, και να συνέτειναν στην εξάπλωση της μελαγχολίας. Μιας επιδημικής νόσου που, παρά τα δεινά και τον πόνο που συνεπαγόταν στους φορείς της, δεν έπαυε, ωστόσο, ν' ασκεί γοητεία στους ανθρώπους, καθώς συνδυάστηκε με τις δημιουργικές δυνάμεις της τέχνης και της διανόησης. Ίδού, για παράδειγμα, πως ένας ποιητής της εποχής εκείνης κάνει επίκληση στην μελαγχολία:

**Εσύ, μάνα, που τρέφεις την ευγενική αγάπη της Σοφίας,  
άδολη Μελαγχολία, εκλιπαρώ  
την τεράστια αρωγή σου· λάβε την ζοφερή θέση σου,  
ενθρονίσου μέσα στο αίμα μου.**

Το βιβλίο του Μπάρτον αναπαριστά όχι μόνο τις ποικίλες ασυνάρτητες μορφές της μελαγχολίας, αλλά αντανακλά και την διαδικασία, τη μέθοδο της ανατομίας, που ο συγγραφέας του ακολούθησε για να τις αναδείξει. Έτσι, μπορεί μεν το ύφος του βιβλίου του να φαίνεται αλλοπρόσαλλο, ασυνάρτητο, καθόσον αναπαριστά τις ανορθόλογες μορφές της μελαγχολίας, αλλά επειδή κλείνει μέσα του και την μέθοδο της ανατομίας, διαπερνιέται συγχρόνως από μιαν οργανωμένη ενότητα, ανάλογη προς την ενότητα που εξασφαλίζει το κοσμικό ταξίδι το οποίο πραγματοποιεί ο Μπάρτον για να εξετάσει τις ποικίλες γεωγραφικές περιοχές, τις μετεωρολογικές εκδηλώσεις και τις άλλες εκφάνσεις του σύμπαντος, οι οποίες διαφέρουν ριζικά μεταξύ τους.

Την υπόγεια αυτή ενότητα της «Ανατομίας της μελαγχολίας» του ο Μπάρτον επιχειρεί να την υποδηλώσει μ' έναν έμμεσο, τεχνητό τρόπο. Πρώτα από όλα, το εξώφυλλο, εκτός από τον τίτλο, το όνομα -ή μάλλον το ψευδώνυμο- και την προσωπογραφία του συγγραφέα, τον τόπο και την χρονολογία έκδοσης, περικλείει ορισμένες παραστάσεις, όπως η εικόνα του αρχαίου φιλοσόφου Δημόκριτου κάτω από ένα δέντρο με τα διαμελισμένα σώματα των ζώων, στα οποία προσπαθούσε να βρει την έδρα της μελαγχολίας, ή η εικόνα του μελαγχολικού ανθρώπου με τα χέρια σταυρωμένα και το καπέλο κατεβασμένο μέχρι τα μάτια. Οι παραστάσεις αυτές, τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, επειδή είναι διατεταγμένες με συμμετρικό τρόπο, δίνουν την αίσθηση της ενότητας και προετοιμάζουν τους αναγνώστες της «Ανατομίας της μελαγχολίας» να δουν ότι, παράλληλα προς τις ασυνάρτητες από τη φύση τους μορφές της τρέλας που θα τους αποκαλύψει ο συγγραφέας χρησιμοποιώντας την μέθοδο της ανατομίας, το βιβλίο, μέσα στην αταξία του ύφους του, δεν είναι συμπτωματικό, αλλά διαθέτει δομή.

Η Μελαγχολία της Αναγέννησης, Θ. Πελεγρίνη, εκδ. Ελληνικά Γράμματα,  
σσ. 13-14, 27-29, 38, 58-59, 87-90, 130-132



ΕΙΚΟΝΑ



Το εξώφυλλο της «Ανατομίας της μελαγχολίας»

- α) Να διερευνήσετε τα εξωτερικά και εσωτερικά αίτια της μελαγχολίας.
- β) Να διαπιστώσετε υπάρχουσες ομοιότητες στην ψυχική διάθεση των νέων εκείνης της εποχής και των σημερινών.
- γ) Να τεκμηριώσετε την άποψη ότι το βιβλίο του Μπάρτον *Η ανατομία της μελαγχολίας* συμπυκνώνει την αντιφατικότητα της Αναγέννησης.

## Εργασία για το σπίτι

### ΠΗΓΗ 1

... Χωρίς ουσιαστικά να απομακρυνθεί από το αλμπέρτσιο σύστημα, ο Λεονάρντο ντα Βίντσι ξανάπιασε ένα προς ένα τα συμπεράσματα της μαθηματικής προοπτικής ελέγχοντας τα μειονεκτήματα της και βελτιώνοντας τις εφαρμογές της στον τομέα της ζωγραφικής πρακτικής. Έτσι, το όλο θέμα της προοπτικής ξανατίθεται απ' αυτόν τριχοτομημένο:

- α) Γραμμική Προοπτική: ορίζεται η θέση της όρασης του αντικειμένου (θέματος) σε συνάρτηση με το σημείο φυγής και τα μεγέθη των αντικειμένων. Επειδή η αλμπέρτεια μέθοδος προϋπέθετε την μονοφθάλμια προοπτική οργάνωση, με επακόλουθο η κυβοποίηση του χώρου να έρχεται σε ρήξη με το αίτημα της ζωντανής (πιστής) αποτύπωσης του πραγματικού, εισάγεται μια καινοτομία, η οποία σκοπεύει στην αλλοίωση των άκρων της δεδομένης παράτασης, έτσι ώστε το αποτέλεσμα να δίνει μια περισσότερο φυσιολογική (σφαιρική) εντύπωση απ' ό,τι η προοπτική του Alberti.
- β) Χρωματική Προοπτική: Με γνώμονα τις αλλοιώσεις των χρωμάτων που επιφέρει η εκάστοτε απόσταση του ματιού, η οργάνωση των φωτοσκιάσεων πρέπει να ρυθμίζεται κατάλληλα ώστε να επιτυγχάνεται η μεγαλύτερη δυνατή απτικότητα του αντικειμένου.
- γ) Ατμοσφαιρική Προοπτική: το φαινόμενο της βαθμιαίας μείωσης της ορατότητας των διαφόρων αντικειμένων καθώς απομακρύνονται από το μάτι, προϋποθέτει εταστική ανάλυση. Το αίτημα αυτό συνεπάγεται για τον ζωγράφο τη διεύρυνση της έννοιας του βάθους. Συνεπώς, η σκοπούμενη ψευδαίσθηση, ως προς την τρισδιάστατη υφή του πλαστικού χώρου, προϋποθέτει πριν απ' όλα μια τεχνική συνίζησης (υποβάθμισης), με επακόλουθο την αλλοίωση της φωτεινότητας των χρωμάτων που δηλώνουν το βάθος.

Η κατεύθυνση που ακολούθησε στο θέμα της ατμοσφαιρικής προοπτικής δεν διαφέρει εκείνης που επεξεργάστηκε ο Πιέρο Ντέλα Φραντσέσκα. Με τον Λεονάρντο η ίδια μέθοδος φτάνει στην τελειώσή της. Κι αυτό διότι η αλλοίωση της φωτεινότητας των χρωμάτων και η αυξομείωση των τόνων διαπερνούν όλα τα επίπεδα του ζωγραφικού έργου. Στη ζωγραφική του Λεονάρντο πρόσωπα και περιβάλλον συνυφαίνουν μια χθόνια ολότητα.

Στην συνολική τους εκτίμηση οι καινοτομίες του συνιστούν και απάντηση στην αλμπέρτεια αντίληψη. Κατά συνειδητό τρόπο, οι τεχνικές του επιτεύξεις τείνουν να διαχωρίσουν και να διαφυλάξουν τις υφολογικές ιδιαιτερότητες της ζωγραφικής από τις ανάγκες ενός αρχιτεκτονικού λειτουργισμού, που χαρακτήριζε ως τότε τις τοιχογραφίες της Ιταλικής Αναγέννησης. Και η διαφοροποίηση αυτή, δεν θα πρέπει να απομονωθεί από το γεγονός ότι στο μεταξύ έκανε την εμφάνισή του ο αυτόνομος ζωγραφικός πίνακας. Ως γνωστόν, η

προγενέστερη ζωγραφική πρακτική με την μορφή της τοιχογραφίας καταξιωνόταν μέσα σ' ένα αρχιτεκτονικό σύνολο, το οποίο επέβαλλε τους δικούς του κανόνες και περιορισμούς. Ο ζωγράφος όφειλε να σέβεται το (αρχιτεκτονικό) πλαίσιο εργασίας και να ανταποκρίνεται στους όρους του. Αλλιώςτικα ειπωμένο: η ζωγραφική υποτασσόταν στις λειτουργικές ανάγκες ενός γενικότερου σχεδίου και σε μεγάλο βαθμό αποκτούσε νόημα σε σχέση μ' αυτό. Με την εμφάνιση του τελάρου και της ελαιογραφίας, συντελείται μια βαθιά αλλαγή στην εξέλιξη της ζωγραφικής. Η εγκαινίαση του τελάρου διασπά την πάγια ενότητα των πλαστικών τεχνών και ανοίγει το δρόμο για την αυτονόμηση της ζωγραφικής. Εξάλλου, από την πρώτη περίοδο των ερευνών του τον κατέκτησε η απειρότητα των ειδώλων που το κάθε σώμα αντανακλά γύρω του δια μέσου του φωτός στη βάση της πυραμίδας. Και προσπάθησε να συλλάβει τη μία, την ιδανική εικόνα, που δυνάμει θα μπορούσε να τις περιέχει όλες. Αυτό υπήρξε μια πρόκληση και ταυτόχρονα θεωρητικό πρόβλημα, που ο Μπόρχες στον αιώνα μας το ξανασκέφτηκε με καιρία φιλοσοφική ενάργεια και φαντασία ...

Ανακεφαλιώνοντας, μπορούμε να ισχυρισθούμε ότι οι αισθητικές αντιλήψεις του Λεονάρντο συνεχίζουν την παράδοση του Quattrocento. Κινούνται στο ίδιο περιβάλλον της εκκοσμικευμένης θρησκευτικότητας και περισσότερο από οποιοδήποτε άλλο καλλιτέχνη της εποχής του, είναι ο ζωγράφος που θα μηδενίσει το όριο ανάμεσα στο εικονιζόμενο καθαυτό και στην συμβολική σφαίρα στην οποία ανάγεται το εικονιζόμενο θέμα ...

Την Χριστολογική συμβολική τάξη, ο Λεονάρντο την ανέχεται εξ ανάγκης. Το δεδομένο της υπερβατικότητας και του θείου υπονομεύεται διαρκώς από την προσήλωσή του στα ανθρώπινα και γήινα πράγματα. Η τέχνη του Λεονάρντο επιστρέφει με όλη της την μεγαλοπρέπεια στην αρχική της κοιτίδα, στην χθόνια, γήινη κατοικία της.

Ως προς τη γενικότερη θεωρητική διδασκαλία του Λεονάρντο, αντίθετα απ' ό,τι γενικώς πιστεύεται, αυτή παραμένει δέσμια ενός μονοδιάστατου φυσιοκρατισμού. Ο φιλοσοφικός στοχασμός του στο σύνολό του αποτελεί μέρος του μαθηματικοποιημένου νατουραλισμού, που στάθηκε το κυρίαρχο θεωρητικό ρεύμα των πρώτων δεκαετιών του Quattrocento.

*Το αισθητικό και ιερό, ό.π., σσ. 58-60, 62-63*

Με βάση την πηγή:

- α) Να εντοπίσετε τα χαρακτηριστικά της γραμμικής, χρωματικής και ατμοσφαιρικής προοπτικής στο έργο του ντα Βίντσι (σ. 62 του σχολικού σας εγχειριδίου) και να τεκμηριώσετε την άποψη του παραθέματος ότι «στη ζωγραφική του Λεονάρντο πρόσωπα και περιβάλλον συνυφαίνουν μια χθόνια ενότητα».
- β) Να αναλύσετε τις εκφράσεις που χαρακτηρίζουν τη τέχνη του Λεονάρντο ντα Βίντσι: «κινείται στο ίδιο περιβάλλον της εκκοσμικευμένης θρησκευτικότητας» και ότι ο στοχασμός του αποτελεί «μέρος του μαθηματικοποιημένου νατουραλισμού».