

13.

ΠΗΓΗ

Η αρχιτεκτονική του σιδήρου ΕΛΑΦΡΟΤΗΤΑ, ΔΙΑΦΑΝΕΙΑ

Ο Εκλεκτικισμός αρχίζει να φθίνει τη στιγμή που η επίσημη τέχνη τον έχει μόλις αναγνωρίσει ως πρότυπο. Η αρχιτεκτονική του σιδήρου ανοίγει έναν άλλο δρόμο:

τα μεγάλα μετακίονια και οι ελαφριές δομές που επιτρέπει, γοητεύουν την κοινή γνώμη ήδη από τα μέσα του 19ου αιώνα. Το Κρυστάλλινο Ανάκτορο του Λονδίνου, κατασκευασμένο απ' τον Τζόζεφ Πάξτον για τη Διεθνή Έκθεση του 1851, μοιάζει ίσως με «γιγαντιαίο θερμοκήπιο αγγουριών» όπως χαρακτηριστικά έχει ειπωθεί πρόκειται, όμως, για ένα ολοκληρωτικά νέο οικοδόμημα, τα άυλα τοιχώματά του οποίου εγγράφονται σ' ένα λεπτό πλέγμα σιδήρου και χυτού μετάλλου. Στο Παρίσι, ο Σιδηροδρομικός σταθμός της Ανατολής, έργο του Φρανσουά-Αλεξάντρ Ντικεσνέ κατορθώνει να μεταθέσει την αρχιτεκτονική αυτή σ' ένα πέτρινο περίβλημα, ενώ ο Έκτωρ Ορό συλλαμβάνει μια πληθώρα ουτοπιστικών σχεδίων επάνω στο θέμα της αρχιτεκτονικής του σιδήρου και του γυαλιού.

Στη δεκαετία του 1860, χρησιμοποιούνται ευρύτατα οι εντυπώσεις που προκαλεί το κατακόρυφο φως, και κυρίως το πλήρες φως (η στεγασμένη αυλή είναι το τελειότερο δείγμα αυτού του είδους). Την ίδια εποχή, η επιθυμία να οικοδομηθούν κτίρια με μοναδικό κατασκευαστικό υλικό το μέταλλο, προσκρούει σ' ένα τεχνικό πρόβλημα: την ακαμψία του χυτού μετάλλου. Ωστόσο, το 1871, ο Ζιλ Σολνιέ δοκιμάζει με επιτυχία μια πραγματική επαναστατική τεχνική. Πρόκειται για τη λεγόμενη «κατασκευή-σκελετό», την οποία εμπνέεται από τα έργα τέχνης. Το Εργοστάσιο Μενιέ είναι ένα ιδιαίτερα σημαντικό έργο.

EIKONA 1



Κρυστάλλινο Ανάκτορο του Τζόζεφ Πάξτον,
έργο του 1851 (άποψη του εσωτερικού). Παρίσι, Εθνική Βιβλιοθήκη

ΕΙΚΟΝΑ 2



Εργοστάσιο Μενιέ. Οικοδομήθηκε απ' τον Ζ. Σολνιέ γύρω στο 1889.
Συλλογή του Μουσείου Μενιέ

ΕΙΚΟΝΑ 3



Παραδοσιακή αρχιτεκτονική του Μουσείου Βικτωρίας και Αλβέρτου, στο Λονδίνο. Ιδρύθηκε το 1852

Ουρανοξύστες

Απ' όλες αυτές τις σημαντικές ανακαλύψεις επωφελείται κυρίως η εμπορική αρχιτεκτονική, η οποία προσαρμόζει τη νέα τεχνολογία στις ανάγκες της. Τη δεκαετία του 1880, γεννιέται στο Σικάγο ο ουρανοξύστης με το χαλύβδινο σκελετό. Ο Τζον Ρουτ πραγματοποιούν σημαντικές κατασκευές με επένδυση από πηλό και γυαλί: Ο σκελετός του οποίου είναι αποκλειστικά κατασκευασμένος από χάλυβα. Στο μεταξύ, ενώ ο τύπος του ουρανοξύστη από χάλυβα και γυαλί καθιερώνεται οριστικά, οι Ντάνκμαρ Αντλερ και Λούις-Χένρυ Σάλιβαν συμβάλλουν στη δημιουργία μιας πραγματικά ξεχωριστής τεχνοτροπίας, που συγγενεύει με το Νέο Στυλ. ...

Χάρη στο τέχνασμα αυτό, η αρχιτεκτονική των τελευταίων χρόνων του 19ου αιώνα κατορθώνει να συμβαδίσει με το ανανεωτικό κίνημα που εμφανίζεται στις διακοσμητικές τέχνες της εποχής, π.χ. με την εταιρεία Art and Crafts (= Τέχνες και Τεχνικές) στην Αγγλία, με την ιαπωνική, θα λέγαμε, τελειότητα, ως το Μουσείο Βικτωρίας και Αλβέρτου του Λονδίνου, το 1867. Στην ουσία, εδώ βρίσκονται οι ρίζες του Νέου Στυλ, το οποίο θα ξεπεράσει τις αντιφάσεις, τις αβεβαιότητες και το νοσταλγικό χαρακτήρα του Εκλεκτικισμού του 19ου αιώνα.

Ιστορία της Τέχνης, σσ. 260-262

Αφού συνεξετάσετε τις εικόνες, τα παραθέματα και τις εικόνες των σελίδων 169-170 του βιβλίου σας:

- α) Να εντοπίσετε τα νεότερικά στοιχεία στα δομικά υλικά και στο σχεδιασμό των κτιρίων.
- β) Να προσδιορίσετε τις ανάγκες που εξυπηρετεί η μοντέρνα αρχιτεκτονική του 19ου αιώνα.
- γ) Να εντοπίσετε τις εφαρμογές του Art Nouveau στην αρχιτεκτονική.

14.

ΠΗΓΗ 1

Όπερα

Οι ίδιες τάσεις μπαρόκ που παρήγαγαν τους πίνακες του Ρούμπενς, οδήγησαν στη δημιουργία της όπερας, που έφτασε στην πρώτη δυναμική της εκδήλωση με τον Ορφέα (1607) του Ιταλού Μοντεβέρντι κυριαρχούσα μουσική προσωπικότητα του πρώτου μισού του 17ου αιώνα. Μέσα σε διάστημα μιας γενιάς, δημιουργήθηκαν όπερες στις σημαντικότερες πόλεις της Ιταλίας· μέχρι το 1736, η Βενετία καυχιόταν για μια αίθουσα όπερας σε κάθε ενορία. Η όπερα, με τα μεγαλοπρεπή σκηνικά της, υπήρξε η συνισταμένη της έκφρασης των ταλαντούχων τραγουδιστών, μουσικών και άλλων καλλιτεχνών.

E. Burns, ό.π., σ. 279

ΠΗΓΗ 2

Ένας μηχανικός με σπάνια τόλμη έχτισε το γεφύρι που έδενε τον 16ο αιώνα με τον 17ο. Λεγόταν Κλάουντιο Μοντεβέρντι...

Η ανάμνησή του μένει δεμένη με μια από τις λαμπρότερες κατακτήσεις όχι μόνο της ιταλικής τέχνης αλλά της παγκόσμιας μουσικής. Συνδέουν το όνομά του με τη γένεση του λυρικού θεάματος, με τη δημιουργία της μορφής «όπερα», που αντιπροσωπεύει την προσωπικότερη συμβολή του 17^{ου} αιώνα στην ιστορία των μουσικών μορφών μες στους αιώνες. Στην πραγματικότητα βέβαια, όπως και οι περισσότερες από τις μεγάλες ανακαλύψεις, έτσι κι αυτή επωφελήθηκε από διάφορες συνεργασίες και συμμετοχές. Ωστόσο, ο Μοντεβέρντι έβαλε με τέτοιο κύρος τη σφραγίδα της ρωμαλέας του προσωπικότητας πάνω σ' αυτή την καινούργια μουσική «χάρτα» ευθύς μετά την εμφάνισή της, ώστε να είναι απόλυτα δικαιολογημένος αυτός ο φόρος τιμής που του απότισε η ιστορία.

Εμίλ Βυλερμόζ, ό.π., σ. 102

ΠΗΓΗ 3

Γαλλική όπερα

Λόγοι ψυχολογικοί μπορούν επίσης να εξηγήσουν την καθυστέρηση του γαλλικού κοινού να προσαρμοστεί στο καινούργιο μουσικό είδος της όπερας. Δικαιολογημένα κάπως ο γάλλος κολακεύεται για την αγάπη του προς τη λογική και τον κοινό νοου. Όμως, το είδος «όπερας» δεν πολυλογαριάζει ένα τέτοιο πνευματικό προσανατολισμό. Θα πρέπει προκαταβολικά να δεχτεί κανένας κάθε λογής συμβατικές απιθανότητες και παραλογισμούς πριν στρογγυλοκαθήσει μπροστά σε μια σκηνή για ν' ακούσει τους θεούς ή τους ήρωες να ξεφωνίζουν τα μυστικά τους μετά μουσικής, να αναλύουν τις ψυχικές τους καταστάσεις με ορχηστρική συνοδεία και ν' αφήνονται στη θύελλα των παθών πειθαρχώντας ευσυνείδητα στα κελεύσματα ενός «αρχιμουσικού» που κρατούσε το μέτρο. Δεν αποκλείεται, «για ένα μέσο γάλλο» του 1645 με μυαλό απλό και θετικό, ένα δράμα που τραγουδιόταν ολόκληρο να έδινε την εντύπωση μιας ψυχαγωγίας λίγο κωμικής.

Η πίστη λοιπόν των γάλλων στην αρχή του θεάματος, με χορό δεν ήταν ανεξήγητη. ...

Η τολμηρή καινοτομία ενός Σέργιου Ντιαγκίλεφ, που έβαζε χορευτές ντουμπλαρισμένους από ακίνητους τραγουδιστές να υποδύονται τα πρόσωπα του Χρυσού Πετεινού του Ρίμσκυ-Κόρσακωφ, δεν έκανε τίποτε άλλο από το να ξαναζωντανεύει μια τεχνική του 17^{ου} αιώνα, λαμβάνοντας υπόψη τα γούστα του γαλλικού κοινού που δεν εννοεί να θυσιάσει την ευφορία των ματιών σ' εκείνη του αφτιού.

Το 1646 ωστόσο σημειώνεται ένα μικρό γεγονός που τότε πέρασε απαρατήρητο από τον κόσμο αλλά που, αργότερα θ' ασκούσε πρωταρχικής σημασίας επιρροή στην ιστορία του λυρικού θεάτρου στη Γαλλία. Ο ιππότης ντε Γκίζ περνώντας από τη Φλωρεντία, είχε προσλάβει κι είχε φέρει μαζί με τις αποσκευές του, για να τον κάμει δώρο στη δεσποινίδα ντε Μονπανσιέ, ένα

μικρό γελωτοποιό που τον έλεγαν Ζαν-Μπατίστ Λυλλύ, ο οποίος ύστερα από λίγο φανερώνει εξαιρετικά μουσικά χαρίσματα: σπουδάζει βιολί, σύνθεση και χορό περνά στην υπηρεσία του βασιλιά και κερδίζει την εμπιστοσύνη του με το ταλέντο του και την ευκαμψία της σπονδυλικής του στήλης. Γίνεται συνθέτης της Αυλής και παράλληλα διακρίνεται στα μπαλέτα σαν χορευτής σε ρόλους φανταζιστικούς. Ιδρύει την ορχήστρα των «μικρών βιολιών», που θα επισκιάσει εκείνη των εικοσιτεσσάρων βιολιών του βασιλιά, και ονομάζεται αρχιεπιμελητής της μουσικής αφού πρώτα αποκτήσει τη γαλλική υπηκοότητα το 1661. Ο βασιλιάς του φέρνει σε επαφή με τον Μολιέρο. Η συνεργασία τους σημειώνει μεγάλη επιτυχία ... πέτυχε να εκδοθεί από το βασιλιά ένα διάταγμα που τον έκανε «δικτάτορα» του μουσικού θεάτρου στη Γαλλία ...

Τα έργα του διαφέρουν από τα ιταλικά τους πρότυπα κατά την καινούργια και απροσδόκητη σημασία που αποκτά η ορχήστρα, την πολύ φροντισμένη δόμηση της ενόργανης εισαγωγής, τη συστηματική εισαγωγή χορευτικών σκηνών, την προσωδία την «κτισμένη» πάνω στο ρυθμό της γαλλικής απαγγελίας, και τη μεγαλύτερη πλαστικότητα του ρεσιτατίβου και της άριας που γίνονται λιγότερο ακαδημαϊκά, λιγότερο πομπώδη και πλουσιότερα σε ποικιλία απ' εκείνα των ειδικευμένων στο μπέλ κάντο.

Εμίλ Βυλερμόζ, ό.π., σσ. 117-118, 122

Με βάση τα παραθέματα και τις γνώσεις από το βιβλίο σας:

- α) Να αναλύσετε τον χαρακτηρισμό της όπερας ως πολυθέαμα.
- β) Να φανταστείτε τη σημασία της όπερας στη ζωή ενός αστού του 18ου αιώνα.
- γ) Να αναφέρετε τα χαρακτηριστικά της γαλλικής όπερας και να τη συσχετίσετε με την ιταλική, εντοπίζοντας τις μεταξύ τους διαφορές.

15.

ΠΗΓΗ

Βάγκνερ

Ο Βάγκνερ, ποιητής, δραματουργός, φιλόσοφος, μουσικός, αρχιτέκτονας, σκηνογράφος, κοινωνιολόγος και παθιασμένος για όλες τις «συναισθησίες», έβαλε τέλος στο «μαρτύριο της ενότητας» που πάντα ταλάνιζε τους γερμανούς αισθητικούς. Στράτευε με μιας όλες τις μούσες και τις πειθανάγκαζε στην ίδια πειθαρχία ...

Η ευγενική πίκρα του Σοπενχάουερ και η πνευματική ευστροφία του Νίτσε έδιναν στις θεωρίες του μια εξαιρετική ευγένεια κι ελκυστικότητα. ...

Όλα τα στοιχεία μιας περίλαμπρης πνευματικής δικτατορίας βρίσκονταν συγκεντρωμένα σ' αυτόν το στοχαστικό και πεισματάρη καλλιτέχνη που τίποτε δεν μπόρεσε ποτέ ν' αποστρέψει από την αποστολή που είχε τάξει στον εαυτό του ...

Σημαντικό παραμένει το δίδαγμα απ' αυτή τη μουσική μεταρρύθμιση του Βάγκνερ που ήταν επικίνδυνο να σεβαστεί κανένας το γράμμα της αλλά

χρήσιμο να διατηρήσει το πνεύμα της. Τελικά, ο Βάγκνερ πέτυχε το σκοπό του, αφού ύστερα απ' αυτόν το λυρικό θέατρο δεν μπόρεσε ποτέ να γυρίσει πίσω και να ξανά συνδεθεί με τα πρότυπα του παρελθόντος. Δίχως να το θέλουν, οι πιο μανιασμένοι εχθροί του τον τίμησαν βαθύτατα χρησιμοποιώντας για άλλους σκοπούς τα πλουσιότερα επιτεύγματά του ...

Η μεγαλύτερη πλαστικότητα που απόκτησε ο μελωδικός λόγος, οριστικά απελευθερωμένος από τη γεωμετρική πειθαρχία της άριας, του ρεσιτατίβου και της ριτουρνέλλας η ανάπτυξη της «ατέρμονης μελωδίας», η διεξόδυση της ορχήστρας στις πιο μύχιες περιοχές της δραματικής συγκίνησης, η παθητική αποστολή του αείρρου συμφωνικού σχολιασμού καθώς οι φωνές των τραγουδιστών συνεργάζονται πειθήνια μαζί του χωρίς να του επιβάλλουν τη «δικτατορία» τους, η επιλογή θεμάτων ευγενικών, που αγγίζουν τα υψηλότερα ανθρώπινα προβλήματα μεταφρασμένα μ' έναν έξυπνο τρόπο σε σύμβολα προσιτά σε όλους, η τέλεια συνοχή ανάμεσα σ' όλα τα στοιχεία του θεάματος... να, ανάμεσα σ' εκατό άλλες, οι βαγκνερικές εκείνες κατακτήσεις, που θα γίνονταν απ' εδώ κι εμπρός κτήμα του κοινού και που από τα ευεργετήματα τους ωφελήθηκαν ακόμη και οι αντιβαγκνερικοί συνθέτες.

Πλήθος παρεξηγήσεις δημιουργήθηκαν γύρω από το περίφημο πρόβλημα του λάιτ μοτίβ (Leit Motiv = εξαγγελτικό ή οδηγητικό μοτίβο) ...

Η ιδέα του να συνδυάζεται ένα μουσικό θέμα εύκολα αναγνωρίσιμο με μια ιδέα, ένα συναίσθημα, μια κατάσταση ή ένα πρόσωπο αποτελεί ένα τρόπο έκφρασης λογικό που τον είχαν εκμεταλλευτεί πριν από τον Βάγκνερ και που βοηθάει έντονα τον ακροατή να διατηρεί μια στενή και αδιάλειπτη επαφή με τη βαθύτερη σκέψη ενός συνθέτη. Κάτω από τη σκηνή, μες στην τάφρο της ορχήστρας, η λίμνη του συμφωνικού λόγου μεταμορφώνεται σ' ένα υδάτινο κάτοπτρο που διαγράφει τη μορφή των ηρώων του δράματος μόλις πλησιάσουν στις όχθες της. Το λάιτ μοτίβ, αντικαθρέφτισμα ή σκιά της τάδε ή της δεύα σημαντικής λεπτομέρειας της δράσης, δένει στενά την παρτιτούρα με ποιητικό κείμενο, επικυρώνει την τέλεια ένωση του μουσικού φθόγγου με τη λέξη και μεταμορφώνει ένα λυρικό έργο σ' ένα πλάσμα ζωντανό που όλα του τα όργανα διαθέτουν τα ίδια αντανακλαστικά και αντιδρούν στον ίδιο κραδασμό με τον ίδιο τρόπο και με την ίδια αλληλεγγύη.. Αυτός ο τρόπος της έξυπνης ευαισθητοποίησης του ορχηστρικού σχολίου στο κάθε τι που συμβαίνει πάνω στη σκηνή είναι λοιπόν απόλυτα νόμιμος και δε θα μπορούσε ν καταλογιστεί σαν στίγμα σ' εκείνο που δεν έκαμε τίποτε άλλο από το να τον χρησιμοποιήσει πιο έξυπνα και πιο μεθοδικά από τους προκατόχους του. Το να καταδικάσουμε την αρχή του λάιτ μοτίβ στο λυρικό θέατρο θα ήταν εξίσου παράλογο με το ν' αρνηθούμε σ' ένα συγγραφέα το δικαίωμα του να χρησιμοποιεί ένα ύφος πλουτισμένο με υπαινιγμούς και υπονοούμενα. ...

Και οι συστηματικότερα αρνητικοί αρνητικοί στην αισθητική του, όπως ο Κλώντ Ντεμπουσσύ, δε δίστασε στον Πελλέα να χρησιμοποιήσει το λάιτ μοτίβ και την υπόμνηση του θέματος με άπειρη φιλοκαλία, τάκτ, κι ευστροφία, τιμώντας μ' αυτόν τον τρόπο την αποτελεσματικότητα της φόρμουλας αυτής.

Στο Βάγκνερ χρωστάμε επίσης αξιοσημείωτες τεχνικές προόδους στον τομέα της γραφής και της ενορχήστρωσης. Τα εφφέ που πέτυχε χάρη στην εκμετάλλευση του χρωματικού ύφους τόσο στην μελωδία όσο και στην αρμονία, καθώς και η χρησιμοποίηση από μέρους του συγχορδίων αυξημένης πέμπτης, μεταμόρφωσαν το λυρικό λεξιλόγιο της εποχής του. Και ακριβώς επειδή όλοι οι σύγχρονοί του συνθέτες έπεσαν άπληστα πάνω σ' αυτά τα τόσο πολύτιμα ευρήματα, κατηγορήσαν τον βαγκνερισμό σαν μια «αρρώστια που σκορπά τον τρόμο» -αρρώστια που όλα τα έθνη θα έπρεπε να μπουν σε καραντίνα για να προστατευτούν απ' αυτήν. Στην πραγματικότητα, ο Βάγκνερ πέτυχε να εγκλιματίσει στο θέατρο ένα παρασυμφωνικό ύφος, ευγενικό και πλούσιο σε αποχρώσεις που εκθρόνισε για πάντα την απλή οργανική «συνοδεία».

Στην «οικογένεια των πνευστών» ο συνθέτης του Πάρσιφαλ έδωσε μια σημασία αναπάντεχη. Έτσι, όχι μόνο μπόρεσε να έχει στη διάθεσή του μια παλέτα πλουσιότερη από εκείνη των εγχόρδων, αλλά και στάθηκε ο πρώτος που οργάνωσε τη μεθοδική διερεύνηση της περιοχής των «χαλκίνων» της ορχήστρας, δίνοντας μια τιμητική θέση σε όργανα που έκτοτε το γόητρό τους, από χρόνο σε χρόνο, δεν έπαψε να μεγαλώνει. Πριν από το Βάγκνερ χρησιμοποιούσαν φευγαλέα, σαν μια διακριτική και γρήγορη κηλίδα χρώματος, τη λαμπερή φλόγα μιας τρομπέτας, τον αδρό τονισμό ενός τρομπονιού ή το ποιητικό τέμπο ενός κόρνου, αλλά δεν είχαν σκεφτεί να χρησιμοποιήσουν την ωραιότερη οικογένεια των χαλκίνων σαν ένα σύνολο ανεξάρτητο, ισορροπημένο και ομοιογενές.

Εμίλ Βυλερμόζ, ό.π., σσ. 272-274

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

- α) Να παρουσιάσετε τις καινοτομίες που εισήγαγε ο Βάγκνερ στο μουσικό δράμα.
- β) Να αναλύσετε τους τρόπους που χρησιμοποίησε ο Βάγκνερ για να μπορέσει «η όπερα να αποτελεί τον τόπο συνάντησης όλων των τεχνών».
- γ) Αφού αποδώσετε, συνοπτικά, το περιεχόμενο του *λάιτ μοτίβ*, να αξιολογήσετε τη συμβολή του στην αρμονική ένωση μουσικής και λόγου.

16.

ΠΗΓΗ 1

«Αξία έχουν τα προβλήματα του Ντοστογιέφσκι. Τις λύσεις του δεν τις υιοθέτησε κανείς ως τώρα· όλοι όμως εκείνοι που διαβάζουν τον Ντοστογιέφσκι ψάχνουν να βρουν λύσεις. Έτσι ο Ντοστογιέφσκι πιο συχνά θα πει: τα προβλήματα που έθεσε ο ίδιος συν οι λύσεις που δίνουμε εμείς. Και επειδή παραμένει ακόμη εξαιρετικά δύσκολο να δώσει κανείς οριστικές απαντήσεις, η επικαιρότητά του μένει αμείωτη και μάλλον οξύνεται από περίοδο σε περίοδο».

Μ. Αλεξανδρόπουλου, Πέντε ρώσοι κλασικοί

ΠΗΓΗ 2

Μια σκηνή από τη μάχη του Αούστερλιτς

Μέσα στον καπνό, ξεκουφαμένος από τις αδιάκοπες κανονιές που κάθε φορά τον έκαναν ν' αναταράζεται, ο Τούσιν χωρίς να βγάζει στιγμή την πίπα απ' το στόμα του, έτρεχε απ' τόνα κανόνι στ' άλλο πότε σκοπεύοντας, πότε μετρώντας τα πυρομαχικά, πότε δίνοντας διαταγές ν' αλλάξουν και να ξεξέψουν τα σκοτωμένα και τα πληγωμένα άλογα και ξεφωνίζοντας με την αδύναμη τη λεπτή και δισταχτική φωνή του. Το πρόσωπο του ζωήρευε ολοένα και πιο πολύ. Μονάχα όταν σκοτώνονταν ή πληγώνονταν άνδρες, το ζάρωνε και γυρίζοντας απ' την άλλη μεριά το κεφάλι έμπηγε θυμωμένες φωνές στους στρατιώτες, που όπως πάντοτε αργοπορούσαν να σηκώνουν τον τραυματία η το νεκρό. Οι στρατιώτες, που οι πιο πολλοί ήταν όμορφα παλικάρια (όπως πάντα στις πυροβολαρχίες), και κατά δυο κεφάλια ψηλότεροι απ' τον αξιωματικό τους και δυο φορές πιο ευρύτερνοι όλοι τους, όπως τα παιδιά στις δύσκολες περιπτώσεις, κοίταζαν το διοικητή τους κι αμέσως η έκφραση που είχε κείνος στο πρόσωπο του αντικαθρεφτιζόταν και στα δικά τους πρόσωπα.

Λ. Τολστόι, Πόλεμος και Ειρήνη, μτφρ. Άρη Αλεξάνδρου, εκδ. Γκοβόστης

ΠΗΓΗ 3

Μια σκηνή καθημερινής ζωής στην προεπαναστατική Ρωσία

Ο Βεσοβστσικόφ δεν έπιασε δουλειά στη φάμπρικα γιατί δεν τον δέχτηκαν, τον πήρε όμως στη δουλειά του ένας έμπορος ξυλείας· εδώ ο Βεσοβστσικόφ μετέφερε δοκάρια, σανίδια και καυσόξυλα στο συνοικισμό. Η μάνα τον έβλεπε σχεδόν κάθε μέρα: ένα ζευγάρι μαύρα άλογα σέρνουν το ασήκωτο φορτίο βαριοπατώντας στη γη για να στεριώσουν τα τρεμάμενα από την κούραση πόδια τους· είναι και τα δυο γέρικα, κοκαλιάρικα, κουνάνε κουρασμένα και θλιβερά τα κεφάλια τους πάνω-κάτω, ανοιγοκλείνοντας κάθε τόσο τα θολά βασανισμένα μάτια τους... Στο πλάι, με κατεβασμένα τα γκέμια περπατάει ο Νικολάι, κουρελής και βρόμικος, φορώντας βαριές μπότες και καπέλο σπρωγμένο στο σβέρκο, άγαρμπος σαν κούτσουρο ξεριζωμένο από τη γη. Κι εκείνος κουνάει το κεφάλι του, κοιτάζοντας κάτω από τα πόδια του. Τ' άλογα του τυφλά πέφτουν επάνω όταν κάρα που ανταμώνουν, πάνω στους ανθρώπους· γύρω του σφυρίζουν σας μπούμπουρες οι οργισμένες βρισιές, σκίζουν τον αέρα, οι γεμάτες θυμό κραυγές. Εκείνος, χωρίς να σηκώνει το κεφάλι του, δίχως ν' απαντάει, βγάζει δυνατές σφυριξίες και γκρινιάζει στ' άλογα.

Μαξίμ Γκόρκυ, Η Μάνα, μτφρ. Ν. Αλεξίου

Αφού διαβάσετε τις πηγές:

- α) Να τεκμηριώσετε την θέση ότι ο Ντοστογιέφσκι, ο Τολστόι και ο Γκόρκυ, ανεξάρτητα από τις διαφορές τους, κατορθώνουν, διεισδύοντας στα βάθη της ανθρώπινης ψυχής, να παρουσιάσουν τον αιώνιο άνθρωπο και τα προβλήματά του έξω από τον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο».

β) Η αποτελεσματικότητα της γραφής των πιο πάνω μυθιστοριογράφων έγκει-
ται στη φωτογραφική απεικόνιση συμβάντων ή στην ψυχολογική ιχνογρά-
φηση των προσώπων ή στο αρμονικό συνδυασμό τους; Να τεκμηριώσετε
την άποψή σας.

17.

Απόσπασμα 1

Μια αμείλικτη αναπαράσταση της πραγματικότητας

*Ο Όλιβερ, σαν έμεινε μονάχος στο μαγαζί του εργολάβου κηδειών, ακούμπησε
τη λάμπα σ' ένα σκαμνί και κοίταξε δειλά γύρω του με δέος και τρόμο που
πολλοί άνθρωποι πάρα πολύ μεγαλύτεροι απ' αυτόν, δε θα δυσκολεύονταν και
πολύ να τον καταλάβουν. Ένα μισοτελειωμένο φέρετρο, πάνω σε κατάμαυρο
 τρίποδα, στημένο στη μέση του μαγαζιού, φαινόταν τόσο σκυθρωπό και θύμιζε
τόσο πολύ θάνατο που ένα παγωμένο ρίγος περνούσε τη ραχοκοκαλιά του
κάθε φορά που τα μάτια του έπεφταν στο ζοφερό αυτό αντικείμενο· περίμενε
από στιγμή σε στιγμή να σηκώσει από κει μέσα αργά-αργά το κεφάλι της μια
τρομακτική μορφή, για να τον τρελάνει από το φόβο.*

Κ. Ντίκενς, Όλιβερ Τουίστ, μτφρ. Π. Αναγνωστόπουλου

Απόσπασμα 2

Ένα φτωχό παιδί μαθαίνει γράμματα

*Στα δώδεκα χρόνια του η μητέρα του κατάφερε να αρχίσει να μαθαίνει
γράμματα. Το έργο του δασκάλου το ανέλαβε ο εφημέριος του χωριού. Αλλά
τα μαθήματα ήταν τόσο σύντομα και άτακτα ώστε δεν χρησίμευαν ουσιαστικά
σε τίποτα. Δίνονταν σε ακατάλληλες ώρες, στην εκκλησία, στα όρθια, στα
βιαστικά, ανάμεσα σε μια βάφτιση και μια κηδεία. Άλλοτε ο εφημέριος φώναζε
το μαθητή του μετά τον εσπερινό, όταν δεν είχε τι να κάνει. Ανέβαιναν στο
δωμάτιο του ιερέα, κάθονταν· τα κουνούπια και όλα τα πετούμενα της νύχτας,
βούιζαν γύρω απ' το κερί. Έκανε ζέστη, το παιδί νύσταζε· ο εφημέριος με τα
χέρια στην κοιλιά του, δεν αργούσε να αρχίζει το ροχαλητό, με ολάνοιχτο
στόμα. Άλλοτε, όταν ο ιερέας, γυρίζοντας από την επίσκεψη σε κάποιον
ετοιμοθάνατο, έβλεπε τον Κάρολο να περιπλανιέται στα χωράφια, τον φώναζε,
τον μάλωνε και εύρισκε την ευκαιρία να τον βάλει να κλίνει κάποιο ρήμα κάτω
από ένα δέντρο.*

Γκ. Φλωμπέρ, Μαντάμ Μποβαρύ

Απόσπασμα 3

Ο Μπαλζάκ, ιστορικός της κοινωνίας της εποχής του

*Ο νέος δικηγόρος χωρίς υποθέσεις, ο νέος γιατρός χωρίς αρρώστους, είναι οι
δύο κύριες εκφράσεις της αξιόπρεπης απελπισίας που τις συναντάς στη πόλη
του Παρισιού. Αυτή η παγερή και σιωπηλή απελπισία ντυμένη μ' ένα σακάκι κι'
ένα μαύρο παντελόνι με ασπρισμένες ρίγες σαν τον τσίγκο της σοφίτας, μ' ένα
γιλέκο από γυαλιστερό σατέν, ένα καπέλλο με ευλαβικές φροντίδες παλιά*

γάντια και χασεδένιο πουκάμισο. Είναι ένα ποίημα της θλίψης, σκοτεινό· οι άλλες δυστυχίες, του ποιητή, του καλλιτέχνη, του ηθοποιού, του μουσικού γίνονται πιο απαλές από τη φυσική ευθυμία που υπάρχει μέσα στις τέχνες, από την ξηγνοισιά της μπόέμικης ζωής.

Μπαλζάκ, Ο εξάδελφος Πονς, μτφρ. Α. Φραγκιά

Απόσπασμα 4

Ο άνθρωπος και η απρόσωπη τερατώδης εξουσία

«Όχι», είπε η Όλγα, «δεν μπορούσε να γίνει λόγος για συμπάθεια ή κάτι παρόμοιο». Όσο νέοι κι άμαθοι κι αν είμαστε, αυτό το ξέραμε, κι ο πατέρας το ξέρει, βέβαια, μα το είχε ξεχάσει όπως σχεδόν κάθε τι άλλο. Το σχέδιο του ήταν να σταθεί στο δημόσιο δρόμο, κοντά στον Πύργο, όπου περνούν οι επίσημοι μέσα στ' αμάξια τους, και να μην αφήσει ευκαιρία να του ξεφύγει, για να ζητήσει συχώρηση. Για να είμαστε ειλικρινείς, ήταν ένα τρελό και απελπισμένο σχέδιο, ακόμη και αν γινόταν και το αδύνατο και η παράκλησή του έφτανε ως τ' αυτιά ενός επίσημου. Γιατί πως μπορούσε να δώσει άφεση ένας μονάχα επίσημος; Αυτό στην καλύτερη περίπτωση έπρεπε να γίνει από ολόκληρη την εξουσία και φαίνεται πως ακόμη κι η εξουσία μπορεί μόνο να καταδικάζει μα όχι και να συγχωράει...

Φ. Κάφκα, Ο Πύργος, μτφρ. Α. Μητροπούλου

Αφού διαβάσετε τα αποσπάσματα από τα μυθιστορήματα και, σύμφωνα με όσα αναφέρει το βιβλίο σας σχετικά με τους θεματικούς άξονες κάποιων αντιπροσωπευτικών μυθιστορημάτων, όπως π.χ. το κλασικό μυθιστόρημα του Β. Ουγκώ «Οι άθλιοι», όπου στους δύο βασικούς ήρωες του έργου του, τον κατάδικο Γιάννη Αγιάνη και τον αστυνόμο Ιαβέρη, απεικονίζεται η πάλη ανάμεσα στον άνθρωπο και στην καταπιεστική εξουσία:

Να αναφέρετε τα στοιχεία αυτών των μυθιστορημάτων που συγκλίνουν στην τραγική εικόνα του ανθρώπου, που συνθλίβεται ανάμεσα σε δυνάμεις που δεν ελέγχει.

18.

ΠΗΓΗ 1

Δήλωση του '66

Αντιλαμβάνομαι την ποίηση σαν μια πηγή αθωότητας γεμάτης από επαναστατικές δυνάμεις, που αποστολή μου είναι να τις κατευθύνω επάνω σ' έναν κόσμο απαράδεκτο για τη συνείδησή μου, ελπίζοντας, μεσ' από συνεχείς μεταμορφώσεις, να τον κάνω πιο σύμφωνο με τα όνειρά μου. Μιλώ για μια σύγχρονου τύπου μαγεία, που ο μηχανισμός της τείνει κι εκείνος στην αποκάλυψη της βαθύτερης μας πραγματικότητας. Πιστεύω γι' αυτό στις αισθήσεις που τις κινητοποιώ προς μίαν αδοκίμαστη έως σήμερα κατεύθυνση, αποβλέποντας σε μια Ελευθερία, που να είναι αντίθετη προς όλες τις εξουσίες και σε μια Δικαιοσύνη που να ταυτίζεται με το απόλυτο φως...

Οδυσσέας Ελύτης, Εν Λευκώ, σ. 207

ΠΗΓΗ 2

Το «πιστεύω» του Υπερρεαλισμού

«Πιστεύω στη μελλοντική συγχώνευση αυτών των δυο κατ' επίφραση τόσο αντιφατικών στοιχείων, του ονείρου και της πραγματικότητας, σ' ένα είδος απόλυτης πραγματικότητας, αν μπορεί να πει κανείς κάτι τέτοιο. Στην κατάκτησή της είναι που κατευθύνομαι, βέβαιος ότι δε θα φθάσω, αλλά τελείως αδιάφορος για το θάνατο μου, ώστε να μην υπολογίζω λίγο τις χαρές μιας τέτοιας κτήσης.

Παράγραφος από το πρώτο Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού

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

- α) Να διερευνήσετε τα αίτια που «η σύγκρουση της επιθυμίας με την πραγματικότητα» θ' αποτελέσει την αφετηρία της ψυχανάλυσης και του υπερρεαλισμού.
- β) Αφού ανατρέξετε στη σελίδα 155 του βιβλίου σας, όπου περιγράφεται ο κλονισμός της πίστης στην έλλογη πραγματικότητα, η κατάρρευση του κόσμου – μηχανής που υπάρχει πέραν του επιστήμονα, και αφού λάβετε υπόψη σας την απατηλή ειρήνη που επακολούθησε της σφαγής του 1914-1918 και τη χρεοκοπία του συστήματος αξιών μετά από αυτήν:
Να αναζητήσετε την αντιστοιχία ανάμεσα στις επιστημολογικές ρήξεις και στα πνευματικά και καλλιτεχνικά κινήματα που καταλήγουν στη θέση ότι η ανακάλυψη της αλήθειας είναι αγώνισμα προσωπικό.

19.

ΠΗΓΗ 1

Ο Λε Κορμπιζιέ και η παρισινή σκηνή μετά το 1918

Μετά το τέλος του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, η προσωπικότητα και οι ιδέες του Λε Κορμπιζιέ κατέχουν κεντρική θέση στους προβληματισμούς της εποχής ... Στο περιοδικό L' Esprit Nouveau (= το Νέο Πνεύμα), το 1923 ο Ζανερέ θα δημοσιεύσει σε συνέχειες το πρώτο του μαχητικό κείμενο, με τον τίτλο Vers une architecture (= Προς μίαν αρχιτεκτονική) και με το ψευδώνυμο Λε Κορμπιζιέ. Πλάι στις Τρεις Υπενθυμίσεις στους κ.κ. αρχιτέκτονες, που είναι το επίπεδο, ο όγκος και η επιφάνεια, ο Λε Κορμπιζιέ παρουσιάζει τις πηγές απ' τις οποίες εμπνέεται την αρχιτεκτονική του, από τον Παρθενώνα ως το αεροπλάνο Φάρμαν Γολιάθ. Ακολουθώντας μια διπλή δημοσιογραφική δραστηριότητα, ο Λε Κορμπιζιέ διακρίνεται για την οξεία εκφραστική του αίσθηση ("το σπίτι είναι μια μηχανή για κατοικία", "αρχιτεκτονική είναι ο έντεχνος, σωστός και μεγαλοφυής συνδυασμός των όγκων κάτω απ' το φως"...). παράλληλα, κατασκευάζει πολυάριθμες επαύλεις και επεξεργάζεται διάφορα πολεοδομικά σχέδια: από τη Σύγχρονη Πόλη για τρία εκατομμύρια κατοίκους (1922) ως το Γειτονικό Σχέδιο για το Παρίσι (1925) και τη Λαμπερή Πόλη (1930). Στην ουσία, αυτό που προτείνει είναι ένα συγκεκριμένο πρότυπο

πόλης, χωρισμένης με ακρίβεια σε λειτουργικές ζώνες, που συνδέονται μεταξύ τους με αυτοκινητόδρομους και περιλαμβάνουν κτίρια δικής του έμπνευσης: γυάλινους ουρανοξύστες, πολυκατοικίες με επάλξεις ...

Τα σπίτια που οικοδομεί ο Λε Κορμπιζιέ, σχεδιασμένα ως "αρχιτεκτονικοί περίπατοι", του επιτρέπουν να διατυπώσει, το 1927, τα "πέντε σημεία της νέας αρχιτεκτονικής": την πυλωτή, τη στέγη-ταράτσα, το ελεύθερο επίπεδο, την ελεύθερη πρόσοψη και το ψηλό παράθυρο Η Έπαυλη Σαβόιγ στο Πουασί είναι μια κατασκευή με τετράγωνο σχέδιο, υπερυψωμένη για να δέχεται τα αυτοκίνητα των ενοίκων και με μια ευρύχωρη εσωτερική αυλή.

Ιστορία της Τέχνης, Larousse, Βιβλιόγραμμα, σσ. 91-92

ΕΙΚΟΝΑ



Έπαυλη Σαβόιγ, στο Πουασί κατασκευάστηκε το 1929 από τον Λε Κορμπιζιέ.

Λαμβάνοντας υπόψη σας το κείμενο του βιβλίου σας, την εικόνα και το περιεχόμενο του παραθέματος:

- α) Να παρουσιάσετε τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής του Λε Κορμπιζιέ.
- β) Να διαπιστώσετε αναλογίες αυτού του αρχιτεκτονικού ρυθμού με τις σύγχρονες τάσεις.

20.

ΠΗΓΗ

Η αρχιτεκτονική στη Γερμανία της Βαϊμάρης:

Από τον εξπρεσιονισμό στις αρχές του Μπάουχαους

Την ίδια εποχή, τα βιομηχανικά θέματα του προπολεμικού γερμανικού πολιτισμού επαναδιατυπώνονται ... Ο Τάουτ φαντάζεται μια "αλπική αρχιτεκτονική", με γυάλινους τρούλους ... Οι τρούλοι αυτοί συνοψίζουν μια επίκληση στην ειρήνη και την αδελφότητα των λαών. Μάλιστα, η επίκληση

αυτή θα αποκτήσει συλλογικό χαρακτήρα με τις δραστηριότητες του *Arbeitsrat für Kunst* (= Συμβούλιο εργασίας για την τέχνη), που ιδρύεται το 1918 στο Βερολίνο, μέσα από την τραυματική εμπειρία της ήττας και της επανάστασης. Στο συμβούλιο αυτό συναντώνται οι Τάουτ και Γκρόπιους ... Όλοι τους έχουν ως στόχο να συμφιλιώσουν το λαό με τον πολιτισμό, κυρίως εξασφαλίζοντας "τη συμμαχία των τεχνών, κάτω από τα φτερά μιας μεγάλης αρχιτεκτονικής". Το 1919, η δημόσια δραστηριότητα του συμβουλίου αυτού έγκειται σε μian "Έκθεση άγνωστων καλλιτεχνών" αφιερωμένη σε σχέδια διαφόρων "καθεδρικών ναών του μέλλοντος" ... Κυρίως, όμως, εκδηλώνεται με τη στράτευση πολλών απ' αυτούς στην πολιτική κοινωνικής κατοικίας, που αρχίζει να εφαρμόζεται απ' τις γερμανικές δημοτικές και συνεταιριστικές αρχές μετά το 1923.

Στη Βαϊμάρη, όπου υιοθετείται το Σύνταγμα του νέου κράτους, ο Βάλτερ Γκρόπιους αναλαμβάνει το 1919 τη διεύθυνση της Σχολής Εφαρμοσμένων Τεχνών και ... τη μετατρέπει στο γνωστό Μπάουχαους, προς το οποίο συγκλίνουν καλλιτέχνες όπως ο Πολ Κλέε, ο Βασίλι Καντίνσκι ... Όλοι αυτοί οργανώνουν ένα νέο τύπο διδασκαλίας, που στηρίζεται σ' ένα *Vorkurs* (= προπαρασκευαστικό μάθημα) αφιερωμένο στο χειρισμό των μορφών, των όγκων και των υλικών, καθώς και στην εργασία σε εργαστήρια ξύλου, μετάλλου ή υφάσματος· μ' άλλα λόγια, η έννοια της αρχιτεκτονικής δε βρίσκεται στο κέντρο του εκπαιδευτικού προγράμματος. Το θέμα της σειράς, της τυπολογίας της κατοικίας, δεν αργεί να εμφανιστεί στα έργα του Μπάουχαους, που παρουσιάζονται δημόσια το 1923: στη διάρκεια μιας έκθεσης, ο Γκέοργκ Μούχε, κατασκευάζει μια πειραματική κατοικία στη *Horn* (= σε κέρας), με κύρια χαρακτηριστικά το μεγάλο κεντρικό όγκο και τους λευκούς τοίχους.

Ιστορία της Τέχνης, Larousse, Βιβλιόραμα

Λαμβάνοντας υπόψη σας το κείμενο του βιβλίου σας και το περιεχόμενο των παραθεμάτων:

- α) Να παρουσιάσετε τα χαρακτηριστικά της αρχιτεκτονικής σχολής του Μπάουχαους.
- β) Να σχολιάσετε την αισθητική άποψη ότι "ωραίο είναι η εκπλήρωση των αναγκών".
- γ) Να προσδιορίσετε το περιεχόμενο της πολιτικής κοινωνικής κατοικίας, και να εκθέσετε τις σκέψεις σας για τη δημιουργία πανομοιότυπων οικιών.

21.

ΠΗΓΗ

Προς τον 21^ο αιώνα

Πού τραβά η μουσική μετά τις δίχως προηγούμενο εκρήξεις του 20ου αιώνα; Ίσως όχι πολύ πιο μακριά από εκεί που λέει ο Ξενάκης σαν προφητεύει: «Ξεκινώντας από πρωτόφαντη και ξεχωριστή δόμηση του χώρου και του

χρόνου, η μουσική του αύριο θα μπορούσε να γίνει ένα εργαλείο μεταμόρφωσης του ανθρώπου, επηρεάζοντας την ψυχοδιανοητική του (mentale) δομή». Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, το πιθανότερο είναι πως δεν προχωρεί προς μια απλούστερη· δεν ξαναγυρίζουμε στο Μότσαρτ, όπως άλλωστε το απόδειξε η παταγώδης αποτυχία του νεοκλασικισμού στο μεσοπόλεμο. Κι όπως λέει ακόμη ο Ξενάκης: «Είναι δύσκολα στην εκτέλεση τα έργα μου επειδή το εύκολο παίξιμο, ο μη δύσκολος τρόπος ανήκουν σε μια αισθητική και μια αντίληψη της μουσικής που δεν είναι πια σύγχρονες». Όμως, στο σημείο αυτό, δεν πρέπει κανένας να παίρνει όρκο για τίποτε και οι πρόσφατες ερωτοτροπίες με τη μουσική πότ και κυρίως με τις εξωευρωπαϊκές μουσικές παραδόσεις μπορούν να επιφυλάξουν ορισμένες εκπλήξεις. ...

Όμως, για να είναι μια μουσική βιώσιμη, χρειάζεται να κρύβει μέσα της κάτι παραπάνω από ένα τεχνικό μηχανισμό υψηλής έστω τελειότητας και ικανοποιητικό για το πνεύμα. Πρέπει μέσα της να αποκαλύπτεται μια «ανθρώπινη» προσωπικότητα. Ας μη μιλάμε πια για «συναισθήματα» ή για «συγκινήσεις» (καταφυγές σ' ένα ρομαντικό λεξιλόγιο που γενικά είναι πια αντιπαθητικό...) αλλά, σύμφωνα με την ωραία έκφραση του Ολιβιέ Αλαίν, «για την αποκάλυψη μιας θέλησης για ύπαρξη, που έχει φτάσει στο σκοπό της. Η δημιουργική πρόθεση, προγενέστερη και ανώτερη κι απ' αυτήν την υλική πραγμάτωση του έργου αλλά αντιληπτή μόνο και μόνο μέσα απ' αυτό, είναι εκείνη που μας εγγίζει και που κατά κάποιον τρόπο μιας προσηλυτίζει στο αριστούργημα».

Ο ορισμός αυτός μας επιτρέπει να ατενίσουμε δίχως κανένα πανικό την κατοπινή εξέλιξη της μουσικής. Ως την ημέρα εκείνη οπότε οι μηχανές που «σκέφτονται» θα είναι άξιες, όλες μαζί και δίχως ανθρώπινη βοήθεια, να μας δώσουν μια μουσική των σφαιρών τόσο άπειρη και περίπλοκη όσο κι ο χορός των άστρων στο στερέωμα, όσο περίπλοκα και να είναι τα τεχνικά κατασκευάσματα που ο μουσικός θα μπορεί να επιστρατεύει, ο συνθέτης και ο ακροατής, ο ένας αντίκρυ στον άλλον, θα έχουν πάντα τη δυνατότητα να καταλαβαίνει ο ένας τον άλλο, ακριβώς επειδή η ανθρώπινη υπόσταση υπόκειται σε ορισμένους περιορισμούς. ...

Σαν πρωτοφάνηκε η ηλεκτρονική μουσική φαινόταν πως ήθελε να καταβροχθίσει τα πάντα. Από τότε όμως, η επιρροή της σημείωσε κάμψη και σήμερα δεν είναι πια παρά μια δυνατότητα ανάμεσα σε άλλες. Ποιος ξέρει τι μπορεί να μας κρύβει η μεγάλη ανακάλυψη των εξωευρωπαϊκών μουσικών και ιδίως της Ανατολής, η ισοστάθμιση της αυστηρής δουλειάς των εθνομουσικολόγων καθώς και η αντιτεχνολογική διαμαρτυρία των νεώτερων γενεών, που βρήκε κιάλας μια πλατιά απήχηση στη μουσική, για να μη μιλήσουμε για το ρεύμα εκείνο που σήμερα αρνιέται ως κι αυτή την ιδέα του έργου και του συνθέτη, αρνιέται κάθε «δικτατορία του συνθέτη»;...

Εμίλ Βυλερμόζ, *Ιστορία της Μουσικής*, 2^{ος} τόμος, εκδ. Υποδομή, σσ. 319-320

ΕΙΚΟΝΑ



«Η Μουσική» από τη *Margarita Philosophica* (1503) του Georg Reisch.
Εικονίζονται μουσικοί, τραγουδιστές και ένας «μαέστρος»
με πολύ μακρύ ραβδί που τους διευθύνει.

Εμίλ Βυλερμόζ, ό.π., σ. 78

Με βάση το παράθεμα, την εικόνα και τις γνώσεις σας από το σχολικό εγχειρίδιο:

- α) Να σχολιάσετε τη χρήση, που έγινε εκ μέρους του marketing της αφροαμερικάνικης παράδοσης και της εξωευρωπαϊκής μουσικής παραγωγής.
- β) Να επισημάνετε και να αναλύσετε τα στοιχεία εκείνα που θα αποτελούν, κατά τη γνώμη σας, «τα εκ των ων ουκ άνευ» της μουσικής του 21ου αιώνα.

Ερωτήσεις σύντομης απάντησης

1. α) Ποια σχέση μπορεί να έχει η τέχνη με την προπαγάνδα;
β) Ποιο περιεχόμενο θα δίνετε στην στρατευμένη τέχνη;
2. α) Κάτω από ποιες συνθήκες δημιουργήθηκαν οι έννοιες της εθνικής λογοτεχνίας, μουσικής κλπ. και ποιες είναι οι λειτουργίες τους;
β) Να αναλύσετε τη φράση «η τέχνη παίζει τον ρόλο που παραδοσιακά κατείχε η θρησκεία».
3. Ποιος χαρακτηρίζεται ως ιδιόρρυθμος καλλιτέχνης και γιατί γίνεται, παρά όλα αυτά, αποδεκτός;
4. α) Να εντοπίσετε τις διαφορές ανάμεσα στην υψηλή και μαζική τέχνη.
β) Να αναφέρετε παραδείγματα μαζικής τέχνης.
γ) Να αιτιολογήσετε την επιτυχία του κινηματογράφου.
δ) Να αιτιολογήσετε τον χαρακτηρισμό «τέχνες των πληβείων».
5. Να διατυπώσετε τον ορισμό του κινήματος στην ιστορία της τέχνης.
6. α) Να επισημάνετε τα κυριότερα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του κλασικισμού.
β) Να αναλύσετε τη φράση ότι «ο ρομαντισμός εμπνέεται από κάθε μη ρασιοναλιστικό χαρακτηριστικό του ανθρώπου».
7. α) Οι Ακαδημίες στο Παρίσι τι σηματοδοτούν και ποια, ειδικότερα, η συμβολή τους στη διαδικασία της διδασκαλίας της τέχνης;
β) Ποιες αρνητικές συνέπειες είχε η ακαδημαϊκή διδασκαλία της τέχνης;
8. Να διατυπώσετε τον ορισμό και το ιστορικό περιεχόμενο της ακαδημαϊκής και πρωτοποριακής τέχνης.
9. α) Γιατί ο ιμπρεσιονισμός και η Art-Nouveau χαρακτηρίζονται ως αυτόνομες καλλιτεχνικές κινήσεις;
β) Ποια είναι τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τεχνοτροπία του ιμπρεσιονισμού;
10. α) Να συσχετίσετε την Art-Nouveau με το Bauhaus.
β) Να εντοπίσετε τις ομοιότητες και να αιτιολογήσετε τις διαφορές τους.

11. α) Να αναπτύξετε τις απόπειρες θεωρητικής ερμηνείας και επιστημονικής τεκμηρίωσης της μουσικής.
β) Γιατί οι μουσικές θεωρίες οδήγησαν στην προτίμηση του βιολιού και των πληκτροφόρων κατά το 18ο αιώνα;
12. Να παρουσιάσετε τα γνωρίσματα της σονάτας.
13. α) Ποιοι αποτελούν τη «Σχολή της Βιέννης»;
β) Ποια στοιχεία χαρακτηρίζουν τη ρομαντική μουσική;
14. α) Ποιο είναι το πεδίο έρευνας της μουσικολογίας;
β) Να αναλύσετε τη φράση *«η ανακάλυψη της λαϊκής μουσικής συνδέεται με την αναζήτηση της ιδιαίτερης εθνικής ταυτότητας που χαρακτηρίζει την Ευρώπη των εθνών»*.
γ) Να κατονομάσετε κάποιους συνθέτες που επηρεάστηκαν από τη λαϊκή μουσική των χωρών τους.
15. α) Να παρουσιάσετε τη δραστηριότητα του Μπάρτοκ και του Κόνταλου ως εκπροσώπων της εθνομουσικολογίας
β) Να αιτιολογήσετε το γεγονός ότι το πλατύτερο κοινό δείχνει λίγη διάθεση να παρακολουθήσει την μουσική εξέλιξη και να εκθέσει τις αρνητικές συνέπειες που είχε και έχει αυτό.
16. α) Να παρουσιάσετε τους τρόπους με τους οποίους οι αστοί δοξάζουν τις πόλεις τους.
β) Να αιτιολογήσετε τον χαρακτηρισμό των δυτικοευρωπαϊκών πόλεων του 19ου αιώνα ως μουσειών.
γ) Να αναλύσετε τη φράση *«η αρχιτεκτονική είναι η γλώσσα των κοινωνικών συμβόλων»*.
17. Η φράση “my house, my castle” υπομνηματίζει τη φράση του βιβλίου σας “το αστικό σπιτικό αναδείχθηκε σε ύψιστο ιδανικό του 19ου αιώνα”. Τι σκέψεις κάνετε σχετικά μ’ αυτό στις παραγμένες μέρες του τέλους του 20ου αιώνα;
18. α) Να παρουσιάσετε τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν το πολυδιάστατο είδος θεάτρου της Όπερας.
β) Να αιτιολογήσετε τη σχέση της Όπερας με τα απολυταρχικά καθεστώτα.
γ) Να διατυπώσετε το ιστορικό περιεχόμενο του πολιτιστικού φαινομένου του «ιταλισμού».

19. α) Να εντοπίσετε τις διαφορές ανάμεσα στην opera seria και στην opera buffa.
 β) Ποιο είδος όπερας υπήρξε ο πρόδρομος της όπερας του 19ου αιώνα;
 γ) Ποια είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γαλλικής όπερας;
 δ) Ποια είναι τα βασικά στοιχεία της γερμανικής όπερας;
20. α) Να αναφέρετε τους λόγους που το μυθιστόρημα αναδεικνύεται σε χαρακτηριστική τέχνη του 19ου αιώνα.
 β) Να περιγράψετε την κοινωνική πραγματικότητα που αντανακλάται στους *Αθλιούς* του Β. Ουγκώ.
 γ) Να συσχετίσετε τον ρεαλισμό ως χαρακτηρισμό της ζωγραφικής και της πεζογραφίας τον 19ο αιώνα και να εκθέσετε τα συμπεράσματά σας.
21. α) Να αναφέρετε τους παράγοντες που συντέλεσαν στη διάδοση της λογοτεχνίας.
 β) Να αναλύσετε την «αρχή της σύγκρουσης της επιθυμίας με την πραγματικότητα» που εισάγεται στο μυθιστόρημα του 19ου αιώνα.
 γ) Να αιτιολογήσετε τη σχέση ψυχανάλυσης και υπερρεαλισμού.
22. α) Ποιες καινοτομίες εισήγαγε ο Γκρόππιους στο σχεδιασμό των κτηρίων και στη χρήση νέων οικοδομικών υλικών;
 β) Ποιες είναι οι ιδέες στις οποίες πειραματιζόταν το Μπαουχάουζ;
 γ) Θα μπορούσε να χαρακτηριστεί η Σχολή αυτή ως Σχολή εφαρμοσμένων τεχνών και γιατί;
 δ) Η Σχολή αυτή πέτυχε τη στενότερη επαφή τέχνης και κοινωνίας και γιατί;
23. α) Να σχολιάσετε τη φράση «*οι λευκοί τραγουδιστές ... θα δοξαστούν βασιζόμενοι στα επιτεύγματα των μαύρων*».
 β) Να αναφέρετε τους παράγοντες που συνέβαλαν στον επηρεασμό των νέων, όσον αφορά στις μουσικές τους προτιμήσεις.
 γ) Να εντοπίσετε τις καταβολές του ροκ εν ρολ, των μπήτ και της ντίσκο.
 δ) Να παρουσιάσετε τα μουσικά είδη που πιστεύετε ότι θα «επιζήσουν» στον 21ο αιώνα.
 ε) Η φοιτητική αμφισβήτηση της δεκαετίας του 1960 γέννησε το πολιτικό - κοινωνικό τραγούδι, που, παίρνοντας την μορφή της μουσικής μπαλάντας (Μπόμπ Ντύλαν, Ζακ Μπρέλ) έγινε ο εκφραστής μιας μεγάλης μερίδας προβληματιζόμενων νέων. Να προσδιορίσετε τη σχέση τέχνης και κινημάτων κοινωνικής και πολιτικής αμφισβήτησης.

Ερωτήσεις αντικειμενικού τύπου

Ερωτήσεις πολλαπλής επιλογής

1. Ο όρος “ακαδημαϊκή τέχνη” συνεπάγεται:
 - α) ομοιομορφία και περιορισμό της καλλιτεχνικής παραγωγής
 - β) καλλιτεχνική παραγωγή που δεν υπακούει σε αισθητικούς κανόνες
 - γ) την απεικόνιση όψεων της καθημερινής ζωής
 - δ) ζωγραφική σε συνθήκες που επικρατούν στην ύπαιθρο.

2. Η μουσική κατά την Αναγέννηση θεωρήθηκε:
 - α) απλώς μια διασκέδαση
 - β) παρεπόμενη της λατρείας
 - γ) ανεξάρτητη τέχνη
 - δ) «μίμηση μίμησης».

3. Η εθνική μουσική σχολή στην Ελλάδα (Μανόλης Καλομοίρης, κλπ):
 - α) επηρεάζεται από το συμβολισμό και έχει πολλές ομοιότητες με τον Ντεμπυσσύ
 - β) χρησιμοποιεί βαγκνερικές μουσικές φόρμες
 - γ) αντλεί από παραδοσιακά σλαβικά μοτίβα τις εμπνεύσεις της
 - δ) στρέφεται προς τις λαϊκές μουσικές ρίζες και δημιουργεί μουσική που εκφράζει τις ιδιομορφίες του συλλογικού ψυχισμού.

4. Η όπερα είναι:
 - α) λαϊκό μουσικό είδος
 - β) λυρικό και μουσικό δράμα
 - γ) έργο που παιζόταν στις αυλές των ευγενών κατά τη διάρκεια δεξιώσεων ή συμποσίων
 - δ) συναυλία για ευρύ κοινό.

5. Στις αρχές του 20ου αιώνα σχηματίζεται η ιδέα ότι η αρχιτεκτονική οφείλει να καθορίζεται:
 - α) από τις ανάγκες που καλείται να ικανοποιήσει και τα υλικά που διαθέτει
 - β) μόνο από την αισθητική που κυριαρχεί
 - γ) από την απομίμηση παλιότερων ρυθμών
 - δ) από την τεχνολογία που έχει αναπτυχθεί.

6. Το Μπάουχαους:

- α) περιορίζει τη διακοσμητική και απορρίπτει τα στοιχεία που δεν δικαιολογούνται από την πρακτική ή στατική σκοπιμότητα στη σύνθεση του κτηρίου
- β) διαχωρίζει τα μνημειακά από τα διακοσμητικά στοιχεία
- γ) παράγει μόνο τα πρότυπα διαφόρων ειδών, τα οποία σχεδιάζει στα εργαστήρια της Σχολής
- δ) εισηγείται τη χρησιμοποίηση πασσάλων, πάνω στους οποίους οικοδομείται το κτήριο, ενώ ο ισόγειος χώρος παραμένει ελεύθερος.

Συνδυασμός ερωτήσεων πολλαπλής επιλογής και σύντομης απάντησης

1. Α. Το μυθιστόρημα αντλεί τα θέματά του:

- α) από τους μεσαιωνικούς μύθους
- β) από την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής
- γ) από την πάλη ανάμεσα στον άνθρωπο και την καταπιεστική εξουσία μόνο
- δ) από τους προσωπικούς οραματισμούς των συγγραφέων.

Β. Ο Φλωμπέρ είναι ουσιαστικά αρχηγός της ρεαλιστικής σχολής, αλλά εκείνο που τον ενδιαφέρει είναι η μελέτη και η περιγραφή των εσωτερικών κινήτρων του ανθρώπου. Να τεκμηριώσετε την πιο πάνω θέση.

Ερωτήσεις αντιστοίχισης

Να γράψετε στο κενό αριστερά, το γράμμα του δεδομένου της στήλης Β που αντιστοιχεί στο δεδομένο της στήλης Α. (Κάποια από τα δεδομένα της Β στήλης περισσεύουν).

1.

A.	B.
1. ___ Κλασικισμός	α. εμπνέεται από το υπερφυσικό και τα ανθρώπινα πάθη
2. ___ Ρομαντισμός	β. χαρακτηρίζεται από συγκροτημένα αισθητικά πρότυπα και παγιωμένες μεθόδους απεικόνισης
3. ___ Ακαδημαϊσμός	γ. αποτυπώνει φευγαλέες εντυπώσεις
4. ___ Ιμπρεσιονισμός	δ. στηρίζεται στην εμπιστοσύνη προς τη δύναμη της διάνοιας
5. ___ Αρτ Νουβώ	ε. εμφανίστηκε ως αντίδραση στην εκβιομηχάνιση
	στ. επιδιώκει να εκφράσει συναισθήματα μέσα από την άριστη γνώση του χρώματος
	ζ. θεωρεί ότι τα πάντα στη φύση πλάθονται με βάση τη σφαίρα, τον κώνο και τον κύλινδρο

2.

A.	B.
1. ___ Βίκτωρ Ουγκώ	α. Όλιβερ Τουϊστ
2. ___ Ντοστογιέφσκι	β. Νανά
3. ___ Φλωμπέρ	γ. Τζέυν Έυρ
4. ___ Τολστόι	δ. Οι Άθλιοι
5. ___ Σαρλότ Μπροντέ	ε. Έγκλημα και Τιμωρία
6. ___ Κάρολος Ντίκενς	στ. Άννα Καρένινα
7. ___ Εμίλ Ζολά	ζ. Μαντάμ Μποβαρύ
8. ___ Μαρσέλ Προυστ	η. Το Μαγικό Βουνό
	θ. Τέσσερα Κουαρτέτα
	ι. Αναζητώντας το χαμένο χρόνο

3.

A.	B.
1. ___ Το Ωραίο είναι ο Θεός	α. Γκρόπριους
2. ___ Το Ωραίο είναι ο σκοπός	β. Θωμάς Ακινάτος
3. ___ Το Ωραίο είναι η εκπλήρωση των αναγκών	γ. Αναγέννηση
4. ___ Το Ωραίο ως αποτέλεσμα της συμφωνίας της διάνοιας και της αίσθησης	δ. Kant
5. ___ Ωραίο είναι ιστορική έννοια (συνδέεται με την εποχή και τον πολιτισμό)	ε. Hegel
	στ. Benjamin
	ζ. Panofsky

Εργασία για το σχολείο

ΠΗΓΗ 1

Η τεχνική της τέχνης του κινηματογράφου

Αναζητώντας τις καταβολές του κινηματογράφου θα ανατρέξουμε στην ιστορία της γλώσσας που χρησιμοποιούσαν οι κινέζικες σκιές ή ο μαγικός φανός, οι πρώτοι αυτοί απλοϊκοί αφηγητές ιστοριών με εικόνες. Όμως, αν καλοεξετάσουμε τα πράγματα, τα δυο αυτά οπτικά θεάματα δεν έχουν επηρεάσει την κινηματογραφική αφήγηση πιο πολύ απ' όσο η λογοτεχνία, το θέατρο, η ζωγραφική ή κάθε άλλη επίσημη τέχνη, απ' όσο οι εικόνες του Επινάλ, τ' αλμανάχ, οι μαριονέτες, η καρικατούρα ή κάθε άλλη λαϊκή ή περιφρονημένη τέχνη.

Γιατί μια τέχνη μπόρεσε να γεννηθεί κάτω απ' τα μάτια μας επειδή δεν ξεπετάχτηκε σε γη παρθένα κι ακαλλιέργητη: αφομοίωσε γοργά τα στοιχεία που προσέλαβε απ' όλη την ανθρώπινη γνώση. Εκείνο που συνιστά το μεγαλείο του κινηματογράφου, είναι πως αποτελεί ένα άθροισμα, μια σύνθεση, μάλιστα, πολλών τεχνών. ...

Ο κινηματογράφος είναι επίσης μια βιομηχανία. Ο Βαν Γκόγκ πέθανε χωρίς νάχει πουλήσει ουτ' ένα πίνακά του, ο Ρεμπώ θα μπορούσε νάχε σβήσει αφήνοντας μόνο το χειρόγραφο των ποιημάτων του, όμως αυτό δεν εμπόδισε τα έργα τους να τραβήξουν, μετά το θάνατό τους, το δρόμο τους είχαν γίνει με την πολύ λίγο δαπανηρή αγορά μελανιού και χαρτιού, πανιού και χρωμάτων. Για να παρουσιαστεί μια μπομπίνα μιας μεγάλης σύγχρονης ταινίας, πρέπει να ξοδευτούν πριν πολλά εκατομμύρια. Δε μπορούμε να φανταστούμε ένα κινηματογραφικό σκηνοθέτη να γυρίζει μίαν άγνωστη σ' όλους ταινία. Η ανάγκη να χρησιμοποιούν μεγάλα κεφάλαια βάζει συγκεκριμένους όρους στους δημιουργούς για την κατασκευή των έργων τους. Είναι αδύνατο λοιπόν να μελετήσουμε την ιστορία του κινηματογράφου σαν τέχνη χωρίς να εξετάσουμε τις βιομηχανικές πλευρές του. Κι η βιομηχανία ειν' αξεχώριστη απ' την κοινωνία, την οικονομία της, και την τεχνική της. ..

Ο κινηματογράφος, κάνοντας να περνούν είκοσι τέσσερις (και πιο παλιά δεκάξι) εικόνες στο δευτερόλεπτο μπροστά απ' τα μάτια μας, μπορεί να μας δίνει την ψευδαίσθηση της κίνησης επειδή οι εικόνες που σχηματίζονται στον αμφιβληστροειδή μας δε σβήνουν στιγμιαία. Αυτή η ιδιότητα (ή ατέλεια) του ματιού μας, το «μεταίσθημα του αμφιβληστροειδούς», μεταμορφώνει ένα δαυλί που κινιέται σε μια πύρινη γραμμή. Το φαινόμενο διαπιστώθηκε απ' τους Αρχαίους και τον 17ο και 18ο αιώνα ο Νεύτων κι' ο Σεβαλιέ ντ' Αρσύ καταπιάστηκαν με τη μελέτη του. Έπρεπε όμως να περιμένουμε τις εργασίες του Πήτερ Μάρκ Ρότζετ, Άγγλου ελβετικής καταγωγής, για να μπούμε στο δρόμο που οδήγησε στον κινηματογράφο. Εφαρμόζοντας τις μελέτες του Ρότζετ, ένας μεγάλος Άγγλος φυσικός κατασκεύασε το 1830 τον «τροχό του Φαρανταίου» που περιγράφουν όλα τα βιβλία Φυσικής, ενώ ο Τζών Χέρσελ,

μ' ένα καινούργιο διασκεδαστικό πείραμα φυσικής που επινόησε, πραγματοποίησε το πρώτο οπτικό παιχνίδι που χρησιμοποίησε σχέδια. Το «θαυματρόπιο» που δημιούργησαν το 1825 ο Φίπτον κι ο δρ. Πάρις, είναι ένας απλός χαρτονένιος δίσκος με ζωγραφισμένα δύο σχέδια στις δυο όψεις του, που το μάτι μας τα βλέπει να πέφτουν το ένα πάνω στ' άλλο και να συνδυάζονται, όταν γυρίζουμε γρήγορα το δίσκο.

Οι συσκευές, που κατασκευάζουν το 1832 ταυτόχρονα ο Ζοζέφ Πλατώ, νεαρός βέλγος, φυσικός, κι' ο αυστριακός καθηγητής Στάμπφερ χρησιμοποιούν και πάλι τις βασικές διατάξεις του «Τροχού του Φαρανταίου» (ένα οδοντωτό δίσκο που τον βλέπουμε μέσα από ένα καθρέφτη) και τα σχέδια του «θαυματρόπιου». ...

Ο Λουί Λυμιέρ, που διεύθυνε μαζί με τον πατέρα του και τον αδελφό του ένα μεγάλο εργοστάσιο φωτογραφικών προϊόντων στη Λυών, είχε αρχίσει τις εργασίες του μετά την άφιξη στη Γαλλία των πρώτων κινητοσκοπίων (το 1894). Είχε κατασκευάσει ένα χρονοφωτογράφο χρησιμοποιώντας για το σύστημα ροής της ταινίας το «Έκκεντρο του Χορνμπλάουερ» και ταινία κατασκευασμένη στη Λυών, στο πλάτος των ταινιών Έντισον. Ύστερα από διάφορες δημόσιες επιδείξεις, που άρχισαν το Μάρτη του 1895, ο Λυμιέρ κατασκεύασε τον «Κινηματογράφο» του - που ήταν ταυτόχρονα μηχανή εικονοληψίας, μηχανή προβολής και εκτυπωτική μηχανή ...

Η τεχνική τελειότητα του Κινηματογράφου Λυμιέρ κι' η εντυπωσιακή καινοτομία των θεμάτων των ταινιών του, του εξασφάλισαν τον παγκόσμιο θρίαμβο.

Δεκάδες οπερατέρ, εκπαιδευμένοι απ' τον Λουί Λυμιέρ, διάδοσαν το μηχανήμα του σ' όλο τον κόσμο, επιβάλλοντας στο μεγαλύτερο μέρος της γης τη λέξη «Κινηματογράφος» (ή τα παράγωγά της «Σινεμά», «Σινέ», «Κινό», κ.λ.π.) σαν δηλωτική ενός καινούργιου θεάματος. Ο Τσάρος, ο Βασιλιάς της Αγγλίας, η αυστριακή αυτοκρατορική οικογένεια, όλες οι εστεμμένες κεφαλές, θέλησαν να δουν το καινούργιο μηχανήμα κι' έγιναν οι διαφημιστές του.

Στις Ηνωμένες Πολιτείες, οι πρώτες παραστάσεις του Κινηματογράφου έγιναν λίγο μετά τις παραστάσεις του «Βιτασκόπιου» Άρματ – Έντισον, αλλά η επιτυχία του γαλλικού μηχανήματος ξεπέρασε κατά πολύ την επιτυχία της μηχανής προβολής που πατρονάριζε ο μεγάλος εφευρέτης. Έξι μήνες αργότερα βρήκε ωστόσο ισχυρό ανταγωνιστή στην Αμερική, κι ύστερα στην Ευρώπη, τον «Βιογράφο», που είχαν κατασκευάσει οι Λώστ και Ντίξον. ...

Ο Ουίλλιαμ Πόουλ, στο Λονδίνο, είχε ξεπεραστεί με «βραχεία κεφαλή» από τον Λουί Λυμιέρ στις πρώτες παραστάσεις του. Έγινε όμως κατασκευαστής κινηματογραφικών μηχανών κι' αργότερα σκηνοθέτης. Στη Γαλλία, ο Μελιέ ξεκίνησε μ' ένα μηχανήμα Ουίλλιαμ Πόουλ ...

Στο τέλος του 1896, ο κινηματογράφος είχε βγει οριστικά απ' τα εργαστήρια. Τα μηχανήματα που κατοχυρώνονταν με διπλώματα ευρεσιτεχνίας μετριόνταν πια σ' εκατοντάδες ... Είχαν ρίξει κιάλας τις βάσεις της κινηματογραφικής βιομηχανίας και, κάθε βράδυ, χιλιάδες άνθρωποι συνωστίζονταν στις σκοτεινές αίθουσες ...

Η πρώτη ταινία του Λουί Λυμιέρ, «Η έξοδος απ' το Εργοστάσιο» -σχεδόν διαφημιστική ταινία- προβλήθηκε δημόσια σε μια διάλεξη για την ανάπτυξη της φωτογραφικής βιομηχανίας στη Γαλλία. Οι εργάτριες με φουσκωτές φούστες και με καπέλα με φτερά, οι εργάτες που σπρώχνουν τα ποδήλατά τους, δίνουν σήμερα σ' αυτή την απλή παρέλαση μια απλοϊκή χάρη. Μετά το προσωπικό έρχονταν οι εργοστασιάρχες, μέσα σε μια βιτώρια που την τραβούσαν δυο άλογα. Κι' ο θυρωρός έκλεινε την πόρτα.

Ο Λυωνέζος εργοστασιάρχης γύρισε κι' άλλα ανεκδοτολογικά ταμπλώ στο εργοστάσιό του: «Ο μαραγκός», «Ο σιδεράς», «Το γκρέμισμα ενός τοίχου», κλπ. Η προτίμησή του στρεφόταν περισσότερο στα κλασσικά θέματα του ερασιτέχνη: στις γαλήνιες χαρές της οικογενειακής ζωής: «Το πρόγευμα του Μπέμπη», «Η γυάλα με τα χρυσόψαρα», «Παιδικός καυγάς», «Μπάνιο στη θάλασσα», «Μια παρτίδα τάβλι», «Το ψάρεμα της γαρίδας», κ.λπ.

Η σειρά αυτών των ταινιών παίρνει ταυτόχρονα το χαρακτήρα ενός οικογενειακού άλμπουμ κι' ενός απρόθυμου ντοκιμανταίρ με θέμα μια πλούσια οικογένεια του τέλους του περασμένου αιώνα. Ο Λυμιέρ δίνει τον πίνακα μιας εξασφαλισμένης οικονομικής άνεσης, κι' οι θεατές του βλέπουν στην οθόνη τους εαυτούς τους όπως είναι ή όπως θάθελαν να είναι.

George Sadoul, *Ιστορία του παγκοσμίου κινηματογράφου*, εκδ. Δαμιανός-Δωδώνη, σσ. 7-9, 14-15, 23

ΠΗΓΗ 2

Το πλάσιμο του Σαρλό

Η πρώτη ταινία του Τσάπλιν γυρίστηκε στις 2 Φεβρουαρίου του 1914 και είχε τίτλο «Για να κερδίσει το ψωμί του». Σ' αυτή την ταινία ο Τσάπλιν έπαιξε το ρόλο ενός λωποδύτη σκληρού και κατεργάρη. Ο Τσάπλιν δίστασε ένα διάστημα, αρκετά γρήγορα όμως θα σταθεροποιήσει τον τύπο του: καπέλο μελόν, μικρό μουστακάκι, πολύ φαρδιά παπούτσια, ξεγοφιασμένο περπάτημα, λυγιστό μπαστούνι, πολύ φαρδύ παντελόνι, άθλια στενή ρεντιγκότα, κουρελιαστό φανταχτερό γιλέκο. Στην τέταρτη ταινία του, «Ο Σαρλό και η ομπρέλλα», ο Τσάπλιν έχει ήδη το κουστούμι του, αδράχνοντας μια ομπρέλλα, τη χρησιμοποιεί σαν μπαστούνι και σκισάρει για πρώτη φορά το βάδισμα που τον κατέστησε διάσημο. Βλέποντας κανείς αυτήν την ταινία, έχει την εντύπωση πως παραστέκει στη γέννηση του περίφημου τύπου του.

George Sadoul, ό.π., σσ. 129-130

ΠΗΓΗ 3

Το «Θωρηκτό Ποτέμκιν», ένα κινηματογραφικό αριστούργημα

Το «Θωρηκτό Ποτέμκιν» γυρίστηκε μέσα σε λίγες βδομάδες στην Οδησσό, με μερικούς ηθοποιούς, τον πληθυσμό της πόλης και τον Κόκκινο Στόλο. Ο Αϊζενστάιν ακολουθούσε εδώ μια συνήθεια που είχε καθιερώσει, αμέσως μετά τον Οχτώβρη, το «Προλετκόυλτ», για τις «Μαζικές Παντομίμες» του, χρησιμοποιώντας τη συμμετοχή του πληθυσμού σε ιστορικές αναπαραστάσεις ως δέκα χιλιάδες πρόσωπα.

Το «Ποτέμκιν» ήταν, σ' ορισμένο μέτρο, ένα «σκηνοθετημένο επίκαιρο», κάτω απ' την επίδραση του Βερτώφ και των φιλολογικών θεωριών της αβάντ γκαρντ, αρνήθηκε το στούντιο, το μακιγιάζ, τα ντεκόρ και σχεδόν τους ηθοποιούς ...

Η ηρωοποίηση της μάζας θα μπορούσε να είχε επιφέρει μια ορισμένη σύγχυση. Όμως το σενάριο της Αγκαντάνοβας Σούτκο σαφέστατο στην αυστηρή χρονολογική του αφήγηση, δημιουργούσε δυο αντίστοιχα πρόσωπα: το «Θωρηκτό» και την «Πόλη». Το δράμα γεννιόταν απ' το διάλογό τους κι απ' την ένωσή τους.

Το κατακόρυφο του «Ποτέμκιν» είναι το περίφημο αιματοκύλισμα στις σκάλες. Χρωστάει πολλά στο αυστηρό και δραματικό μοντάζ των εικόνων που έχει καθάρσει και φωτογραφήσει θαυμάσια ο Τισσέ, ο μεγαλύτερος ίσως απ' τους σπερατέρ που υπήρξαν ποτέ.

Το πλήθος εξατομικεύεται με γκρο πλάνα προσώπων ή λεπτομερειών που παρουσιάζουν στάσεις ή ντύσιμο, διαλεγμένων με μια ασύγκριτη αίσθηση του χαρακτηρισμού. Ο «Κινηματογράφος Μάτι», έχει μάθει να «καταλαμβάνει εξ απροόπτου» τα «ζωντανά μοντέλα» εναλλάσσονται μ' εκφραστικά αντικείμενα: τις μπότες, τη σκάλα, ένα κάγκελο, ένα σπαθί, ένα πέτρινο λιοντάρι.

Και το επεισόδιο διαστίζεται με σπαρακτικά βίαιες «ατραξιόν»: η μάνα που σηκώνει το πτώμα του παιδιού της, το παιδικό αμαξάκι που κατακυλάει μόνο του τις σκάλες, το βγαλμένο μάτι, ματωμένο πίσω απ' τα συρμάτινα γυαλιά.

George Sadoul, ό.π., σσ. 207-208

Να παρουσιάσετε στην τάξη την τεχνολογική πλευρά του κινηματογράφου και τα πρώτα “σενάρια” του.

Εργασία για το σχολείο

ΠΗΓΗ 1

Ρεαλισμός

Ο Τολστόι αρχίζει με πρωτότυπο τρόπο, παρατηρώντας ότι προφανώς οι τέχνες θεωρούνται σπουδαίες από τους ανθρώπους εκείνους που έχουν πέραση στη δυτική κοινωνία, αφού απαιτούν τεράστιες θυσίες χρόνου και μόχθου, την εκμετάλλευση ανθρώπων και φυσικών πηγών – για να γραφούν όπερες, για να γεμίζουν οι γκαλερί τέχνης, για να εκπαιδεύονται οι βιρτουόζοι κτλ. Φαίνεται λοιπόν εύλογη η ερώτηση: Τι καλό έχει η τέχνη ώστε να πληρώνεται ένα τόσο υψηλό τίμημα; Είναι απαραίτητο «να εξακριβώσουμε αν καθετί που περνάει για τέχνη είναι πραγματικά τέχνη», αν «καθετί που είναι τέχνη είναι καλό και αν είναι σημαντικό και αξίζει τις θυσίες που επιβάλλει». Έτσι προκύπτουν τα ερωτήματα του Τολστόι: Τι είναι η τέχνη; Και τι είναι η καλή τέχνη;

Η συνηθισμένη απάντηση στο πρώτο ερώτημα, λέει ο Τολστόι, είναι ότι η τέχνη παράγει ομορφιά. Πρέπει, λοιπόν, να ρωτήσουμε: Τι είναι η ομορφιά; Οι απαντήσεις που δόθηκαν είναι τόσες, που μπερδεύεται κανείς και δεν βγάζει άκρη. Ο Τολστόι ανασκοπεί ένα μεγάλο δείγμα απ' αυτές, αλλά καταλήγει σ' ένα απλουστευτικό συμπέρασμα. Όλες τους, λέει, εντάσσονται σε δύο κύριες κατηγορίες: ή είναι μεταφυσικές και «μυστικιστικές» (η ομορφιά είναι υπερβατική ή θεία – «ένας αεριώδης ορισμός, θεμελιωμένος στο τίποτα», ή ανάγονται σε «μια πολύ απλή και καταληπτή, υποκειμενική απάντηση, σύμφωνα με την οποία ωραίο είναι ό,τι αρέσει») (δεν είναι απαραίτητο να προσθέσουμε εδώ «ανιδιοτελώς», λέει ο Τολστόι, γιατί αυτό εξυπακούεται από την έννοια του ευχάριστου). Αυτός ο δεύτερος ορισμός της ομορφιάς είναι ο μόνος που αξίζει να εξετασθεί ...

Έτσι, λοιπόν, αν αφήσουμε κατά μέρος την υψιπετή μεταφυσική, το να ορίζουμε την τέχνη με βάση την ομορφιά ισοδυναμεί με το να την ορίζουμε παίρνοντας ως βάση την ευχαρίστηση ... αυτός όμως είναι ένας ολότελα λαθεμένος τρόπος για να κατανοήσουμε την τέχνη. Πρώτ' απ' όλα, παίρνει ως δεδομένο το ζητούμενο, όπως λέει ο Τολστόι. Η λεγόμενη «επιστήμη της αισθητικής» αρχίζει επιλέγοντας μια κατηγορία καλλιτεχνικών προϊόντων, με βάση το γεγονός ότι τέρπουν την ανώτερη τάξη της κοινωνίας: «έπειτα επινοείται ένας ορισμός της τέχνης που να καλύπτει όλα αυτά τα προϊόντα». Μ' αυτό τον τρόπο «όποια παραφροσύνη κι αν εμφανισθεί στην τέχνη», γίνεται δεκτή, αρκεί να τέρπει. Αλλά η σωστή μέθοδος είναι να δοθεί «ένας ορισμός της αληθινής τέχνης», κι ύστερα να προσδιορισθεί «τι είναι και τι δεν είναι καλή τέχνη, κρίνοντας κατά πόσο ένα έργο συμφωνεί ή δεν συμφωνεί με τον ορισμό» ...

Ποια είναι λοιπόν η πραγματική λειτουργία της τέχνης; «Εξετάζοντας την μ' αυτό τον τρόπο, δεν μπορούμε να μην παρατηρήσουμε ότι η τέχνη είναι μέσο επικοινωνίας ανάμεσα στους ανθρώπους». Όπως ακριβώς ο λόγος είναι μέσο για τη μετάδοση σκέψεων, έτσι και η τέχνη είναι μέσο για τη μετάδοση συναισθημάτων. Η επικοινωνία είναι «μόλυνση» - προκαλώντας τα ίδια συναισθήματα στον κάθε δέκτη, τον κάνουμε να συμμερίζεται τα συναισθήματα του δημιουργού, καθώς και τα συναισθήματα των άλλων δεκτών. Έτσι λοιπόν ο Τολστόι προτείνει τον εξής ορισμό:

Η τέχνη είναι μια ανθρώπινη δραστηριότητα που συνίσταται στο ότι ένας άνθρωπος μεταδίδει συνειδητά σε άλλους ανθρώπους, με τη βοήθεια ορισμένων εξωτερικών σημείων, συναισθήματα που έχει βιώσει, και οι άλλοι μολύνονται από αυτά τα συναισθήματα και τα βιώνουν.

Η απώτατη και αναπόφευκτη αποτίμηση της καλλιτεχνικής αξίας πρέπει να βασίζεται σ' ένα γνήσιο κριτήριο που να μας λέει ποια συναισθήματα είναι άξια να βιώνονται και ποια είναι επιβλαβή. Ένα τέτοιο κριτήριο είναι, σε τελευταία ανάλυση, θρησκευτικό ... «Σε κάθε εποχή και σε κάθε ανθρώπινη κοινωνία υπάρχει ένα θρησκευτικό αίσθημα, κοινό σ' ολόκληρη την κοινωνία, για το τι είναι καλό και τι είναι κακό, κι αυτή ακριβώς η θρησκευτική αντίληψη καθορίζει την αξία των συναισθημάτων που μεταδίδει η τέχνη». Σε μια συγκεκριμένη

κοινωνία η καλή τέχνη μεταδίδει τα συναισθήματα εκείνα που η θρησκεία της εποχής αναγνωρίζει ως ύψιστα συναισθήματα. Πάντα υπάρχει η προελαύνουσα αιχμή του δόρατος της θρησκευτικής ενόρασης, ή ηθικής αντίληψης και η λειτουργία της τέχνης είναι να την ακονίζει. Στην εποχή μας, λέει ο Τολστόι, το ανώτατο θρησκευτικό αίσθημα είναι το αίσθημα της αδελφσύνης των ανθρώπων κάτω από το πατρικό βλέμμα του Θεού. Έτσι, λοιπόν, η καλή τέχνη της εποχής μας είναι (από ποσοτική άποψη) εκείνη που μεταδίδει αυτό το συναίσθημα με έναν από τους εξής δύο τρόπους: Πρώτον, άμεσα, προκαλώντας χριστιανικά συναισθήματα (Οι άθλιοι, Χριστουγεννιάτικες ιστορίες, Η καλύβα του μπάρμπα-Θωμά)· ή, δεύτερον, έμμεσα, με το να ασχολείται με βασικά ανθρώπινα βιώματα που μπορούν να είναι κοινά σ' όλους τους ανθρώπους, και έτσι να διευρύνει το πεδίο όπου οι άνθρωποι μπορούν να συντονισθούν συναισθηματικά και να εντύνει το αίσθημά τους ότι είναι αδέρφια – Δον Κιχώτης, Δαβίδ Κόπερφηλντ, οι κωμωδίες του Μολιέρου.

Monroe Beardsley, *Ιστορία των αισθητικών θεωριών*, σσ. 296-300

ΠΗΓΗ 2

ΕΙΚΟΝΑ



Πίνακας του Γκόγια: «Η τρίτη Μαΐου» (Tres de Mayo). Μαδρίτη, Μουσείο Πράντο.

Στις 2 Μαΐου του 1808 ο λαός της Μαδρίτης ξεσηκώθηκε εναντίον των Γάλλων και του Ναπολέοντα. Η εξέγερση πνίγηκε στο αίμα.

Την επόμενη νύχτα άρχισαν οι εκτελέσεις.

Ποτέ η δραματική μεγαλοφυΐα του Γκόγια δεν έδωσε τέτοια επιβεβαίωση, όσο σ' αυτόν τον πίνακα (σ. 135 του σχολικού εγχειριδίου)

Η ερμηνεία ενός πίνακα (Η τρίτη Μαΐου)

Ο πίνακας έχει όλη τη συγκινησιακή ένταση της θρησκευτικής τέχνης, αλλά οι μάρτυρες αυτοί πεθαίνουν για την Ελευθερία, όχι για τη Βασιλεία των Ουρανών· και οι δήμιό τους δεν είναι πράκτορες του Σατανά, αλλά της πολιτικής τυραννίας, μια ομάδα αυτομάτων δίχως πρόσωπα, στεγανών σε σχέση με την απόγνωση και την αφηφισιά των θυμάτων τους. Η ίδια σκηνή ήταν γραφτό να επαναληφθεί αμέτρητες φορές στη νεότερη ιστορία.

Π. Κανελλόπουλος, *Ιστορία του Ευρωπαϊκού Πνεύματος*, τόμος 9ος

Αφού διαβάσετε την πηγή και παρατηρήσετε τον πίνακα του Γκόγια (σ. 135 του σχολικού σας εγχειριδίου) να απαντήσετε στο εξής:

- α) Ποιο είναι το περιεχόμενο της καλής τέχνης κατά τον Τολστόι;
- β) Σε ποιες κατηγορίες διαιρεί τις απαντήσεις που δόθηκαν (αναφορικά με αυτό το ερώτημα) και πώς τις κρίνετε εσείς αυτές;
- γ) Τι σκέψεις κάνετε για την άποψη του Τολστόι ότι «στην εποχή μας, το ανώτατο θρησκευτικό αίσθημα είναι το αίσθημα της αδελφοσύνης των ανθρώπων κάτω από το πατρικό βλέμμα του Θεού»; (αφού τη συσχετίσετε με την ερμηνεία του Π. Κανελλόπουλου για τον πίνακα του Γκόγια).

Εργασία για το σχολείο

ΠΗΓΗ 1

Ρεαλιστικό μυθιστόρημα

Από τον καιρό των πρώτων Γάλλων ρεαλιστών μυθιστοριογράφων, του Σταντάλ, του Μπαλζάκ, οι κριτικοί επισήμαιναν συνεχώς, και μερικές φορές επαινούσαν την αμείλικτη ειλικρίνειά τους – «*La complete verite*». ..

Από το 1830 και ύστερα ο χώρος της μυθιστορηματικής διαπραγμάτευσης διευρύνεται συνεχώς για να περιλάβει νέες περιοχές αλήθειας σχετικές με τις κοινωνικές τάξεις, τις επαγγελματικές ασχολίες, τα ψυχολογικά κίνητρα. Ο Ζολά διεκδίκησε για το ρεαλισμό μια ακόμα πιο καίρια θέση στη λογοτεχνική παράδοση. «Όλη η κριτική, από τον Αριστοτέλη ως τον Μπουαλώ», γράφει (στο *Νατουραλισμός στο θέατρο*, μτφρ. Becker, σ. 197), «υποστήριξε πάντα την αρχή ότι ένα έργο πρέπει να βασίζεται στην αλήθεια»... Τότε το επόμενο ερώτημα είναι: «Τι είναι αληθινό;» ή «Τι μπορούμε να γνωρίσουμε;» ...

Ο μυθιστοριογράφος, όπως και ο εμπειρικός επιστήμονας, αρχίζει παρατηρώντας πως συμπεριφέρονται οι άνθρωποι και προσπαθώντας να τους κατανοήσει - αυτή είναι η βάση της ρεαλιστικής θεωρίας. Και η ρεαλιστική λογοτεχνία μπορεί να ορισθεί με αρκετή σαφήνεια ως λογοτεχνία που παρουσιάζει όσο γίνεται πιο αντικειμενικά, με όσο γίνεται λιγότερες διαστρεβλώσεις η επεμβάσεις του συγγραφέα, ανθρώπους εν δράσει, έτσι ώστε τα κίνητρα και οι παρορμήσεις τους να γίνουν κατανοητές στον αναγνώστη. ...

Για παράδειγμα, ο συγγραφέας πρέπει να ασχολείται με τη σύγχρονη ζωή, γιατί μπορεί να τη γνωρίσει από πρώτο χέρι· τα ενδιαφέροντά του πρέπει να καλύπτουν ευρύ φάσμα, να επισκέπτεται το χρηματιστήριο, το φρενοκομείο, το νοσοκομείο, το καφενείο κτλ· πρέπει να χρησιμοποιεί την καθημερινή γλώσσα και το τεχνικό ιδίωμα των διαφόρων επαγγελματιών· δεν πρέπει να παραλείπει καμιά πτυχή της ζωής, όσο ανιαρή ή δυσάρεστη κι αν είναι, αν τον βοηθάει να εξηγήσει γιατί οι άνθρωποι ενεργούν όπως ενεργούν· πρέπει να ενδιαφέρεται ζωηρά για συγκεκριμένες λεπτομέρειες, για την επίπλωση των σπιτιών και για τον περίγυρό τους, αν και πρέπει να είναι εκλεκτικός, αφού το κύριο ενδιαφέρον του είναι ο άνθρωπος – τα αντικείμενα τον απασχολούν στο βαθμό που είναι παράγοντες για την κατανόηση της ανθρώπινης ψυχολογίας· πρέπει να αφήνει την υπόθεση των έργων του να εκτυλίσσεται όπως φαίνεται να την κινούν οι χαρακτήρες, χωρίς να θυσιάζει την ευλογοφάνεια για χάρη ενός καλοστημένου μύθου· ως αφηγητής δεν πρέπει να επεμβαίνει για να σχολιάζει ή να ηθικολογεί, όπως και ο φυσικός επιστήμονας δεν χρειάζεται να διανθίζει το έργο του με προσωπικές γνώμες. Πολλές απ' αυτές τις αρχές εκφράζονται στα γράμματα του Φλωμπέρ ...

Η ουσιαστική ιδέα είναι ότι ο μυθιστοριογράφος επιλέγει τους χαρακτήρες του, τους τοποθετεί σε μια κατάσταση και τους αφήνει να αλληλεπιδράσουν για να δει τι θα συμβεί. Γι' αυτό δεν είναι απλός φωτογράφος ή χρονικογράφος ή συλλέκτης στοιχείων· όπως ο εργαστηριακός πειραματιστής, αυτός διατάσσει και ρυθμίζει τις συσκευές του, παρατηρεί συνέπειες και δοκιμάζει υποθέσεις. ... Ο Φλωμπέρ ήταν αρκετά ειλικρινής: το έργο του μυθιστοριογράφου, κατά τη ρεαλιστική άποψη είναι δυσάρεστο· πρέπει να έχει γερό στομάχι για να αντιμετωπίσει την πραγματικότητα που συχνά είναι άσχημη και ίσως μάλιστα ασχημότερη εκεί ακριβώς όπου υπάρχει μεγαλύτερη ανάγκη να αντιμετωπιστεί – όπως στη ζωή της Έμμας Μποβαρύ ή στις συνθήκες ζωής των κατώτερων κοινωνικών τάξεων....

Το ίδιο συμβαίνει και στη ζωγραφική. Η προσπάθεια του Courbet να αναπαραστήσει τα ορατά αντικείμενα με ακρίβεια, όσο ταπεινά κι αν είναι, μόνο και μόνο για να καταγράψει τα χρώματα και την υφή τους καθώς και τους σχηματισμούς τους, θεωρήθηκε από τους ακαδημαϊκούς ζωγράφους και το κοινό ως καλλιέργεια της ασχήμιας, όταν είδαν την έκθεση που διοργάνωσε μόνος του το 1855 (στο μανιφέστο του χαρακτήρισε τον εαυτό του «ρεαλιστή»). Το ίδιο συνέβη αργότερα, όταν ο Manet και οι άλλοι ιμπρεσιονιστές πήραν την απόφαση να είναι πιστοί στα φαινόμενα. Ο John Constable, ο οποίος στην τέταρτη διάλεξή του στο Βασιλικό Ίδρυμα (1836) διακήρυξε ότι η ζωγραφική είναι «έναν κλαδος της φυσικής φιλοσοφίας, και πειράματά τους είναι οι πίνακές της», παρατήρησε κάποτε σε μια γυναίκα: «Όχι, κυρία μου, δεν υπάρχει τίποτα το άσχημο· ποτέ στη ζωή δεν είδα ένα άσχημο πράγμα: γιατί όποια κι αν είναι η μορφή ενός αντικειμένου - το φως, η σκιά και η προοπτική θα το κάνουν πάντα όμορφο». Με το ίδιο πνεύμα, ο Ζολά στο άρθρο του «Ρεαλιστές του σαλονιού του 1866» λέει: «Δεν αρνούμαι κανέναν καλλιτέχνη. Δέχομαι όλα τα έργα τέχνης πάνω στην ίδια βάση, γιατί τα θεωρώ

εκδηλώσεις του ανθρώπινου πνεύματος... Όλα τους έχουν αληθινή ομορφιά: ζωή, ζωή στις χίλιες της εκφράσεις, πάντα ρευστή, πάντα νέα» ...

Είναι φανερό, νομίζω, ότι από μια άποψη υπάρχει κάποια συγγένεια ανάμεσα στη ρεαλιστική άποψη και τη σχολή της τέχνης για την τέχνη: η καθεμιά απαιτεί το δικό της είδος πειθαρχίας, έστω και αν η μια μοχθεί για να τελειοποιήσει την ομορφιά, και η άλλη, πιο ασκητική για να τελειοποιήσει την εμπειρική γνώση για την ανθρώπινη φύση. Ο ρεαλιστής, όπως και ο οπαδός της τέχνης για την τέχνη, αρχίζει διακηρύσσοντας το δικαίωμά του να ερευνά ελεύθερα -ιδιαίτερα όταν η αστική τάξη αρχίζει να χαρακτηρίζει τα έργα του άσεμνα και πορνογραφικά, επειδή αυτός παρατηρεί την ανηθικότητα με τόση διεισδυτικότητα και νηφαλιότητα. Αλλά όταν πιέζεται, προτιμά να ισχυρίζεται ότι η έσχατη δικαίωσή του είναι κοινωνική ... Το βάθεμα της ανθρώπινης νόησης και η διεύρυνση της ανθρώπινης ελευθερίας αποτελούν τους αντικειμενικούς σκοπούς. Η άποψη ότι η σημασία της τέχνης έγκειται στο ότι αυτή συμβάλλει στη γενική ευζωία, είναι μια άλλη εξέλιξη του 19ου αιώνα.

Μια κάπως παράλληλη κίνηση, που παρατηρείται ανάμεσα στους Ρώσους θεωρητικούς της λογοτεχνίας, άρχισε με τον Β. Γκ. Μπιελίνσκυ, ο οποίος απέδωσε ύψιστη σημασία στην αληθοφάνεια και την αντανάκλαση των κοινωνικών συνθηκών. Αυτό το τελευταίο θέμα ήταν το σημείο που τόνισε ιδιαίτερα ο Ν. Γκ. Τσερνισέφσκυ, στην περίφημη διδακτορική διατριβή του (1855), στην οποία έθεσε σημαντικά ερωτήματα που έπρεπε να αντιμετωπισθούν. Λ.χ. αφού η δημιουργική φαντασία του καλλιτέχνη είναι περιορισμένη, και αυτός δεν μπορεί παρά να είναι προϊόν της εποχής του, μπορούμε άραγε να υποστηρίξουμε ότι ο μόνος τρόπος για να έχουμε καλύτερη τέχνη είναι να βελτιώσουμε τις κοινωνικές συνθήκες που κατ' ανάγκην καθρεφτίζονται σ' αυτήν; Ή, ακόμα και σε μια νατουραλιστική θεωρία, μπορούμε άραγε να αποδώσουμε στον καλλιτέχνη τη δύναμη να διαπλάθει και να κατευθύνει την κοινωνική πρόοδο, να τον κάνουμε συντελεστή αυτής της προόδου;

Monroe Beardsley, ό.π., σσ. 281-286

ΠΗΓΗ 2

Είναι ενδεικτικό των ρεαλιστικών τάσεων του Ζερικώ ότι δεν παρέλειπε να μελετά την κίνηση των άγριων θηρίων στους ζωολογικούς κήπους. Παράλληλα, συνέχισε τις αναπαραστάσεις στρατιωτών, παρουσιάζοντας το στρατό του Ναπολέοντα όλο και περισσότερο από τη σκοπιά του ανώνυμου πολεμιστή και ζωγραφίζοντας μετακινήσεις πυροβόλων, ή κάρα που μεταφέρουν τραυματίες (εικ. 1). Όσο πιο ρεαλιστικά γίνονταν πάντως τα θέματα, η σύνθεση -σε σύγκριση με παλαιότερες αναπαραστάσεις στρατιωτών- έτεινε να απλοποιείται, τα μπαρόκ στοιχεία μειώνονταν, οι τάσεις προς πιο φυσικά, σκοτεινά χρώματα (ήδη ορατές πριν φύγει για την Ιταλία) ενισχύονταν, η πινελιά του γινόταν πιο σιβαρή. Επιπλέον, μια νέα τεχνική τροφοδοτούσε επίσης την πορεία του αυτή προς τον εκδημοκρατισμό της τέχνης. Ο Ζερικώ ήταν ο πρώτος μεγάλος ζωγράφος που χρησιμοποίησε συστηματικά τη

λιθογραφία, βελτιώνοντας μάλιστα αισθητά την τεχνική της· μ' αυτόν τον τρόπο, έκανε προσιτά τα έργα του στους λιγότερο ευκατάστατους.

Τα πολιτικά γεγονότα στη Γαλλία έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στην εξέλιξη της τέχνης του Ζερικώ προς ρεαλιστικότερες κατευθύνσεις. Το 1816, μια κρατική φρεγάτα, η «Μέδουσα», ναυάγησε ταξιδεύοντας προς την Αφρική. Τα σχοινιά μιας σχεδίας, που υποτίθεται ότι τη συνέδεαν με τις σωσίβιες λέμβους, έσπασαν και οι 150 άνθρωποι που μετέφερε άρχισαν την εφιαλτική περιπλάνησή τους στον ωκεανό. Πεινασμένοι, διψασμένοι, εξαγριωμένοι σε σημείο που να επιτίθενται ο ένας στον άλλο, περισυλλέχτηκαν μετά από δώδεκα ημέρες· από τους 150 είχαν απομείνει μόνο 15, και απ' αυτούς ορισμένοι ήσαν ετοιμοθάνατοι. Το δράμα τους προκάλεσε σάλο. Η κυβέρνηση κατηγορήθηκε ότι είχε τοποθετήσει στη θέση του πλοιάρχου έναν ανίκανο ευνοούμενό της και ότι δεν είχε φροντίσει να υπάρχουν τα αναγκαία μέτρα και μέσα ασφαλείας. Η φιλελεύθερη αντιπολίτευση πρωταγωνιστούσε στις αντικυβερνητικές διαμαρτυρίες και ο Ζερικώ συντάχθηκε ολόψυχα μαζί της. Το μαρτύριο των αθώων αυτών άγγιξε τόσο τα ανθρωπιστικά του αισθήματα όσο και τα πολιτικά του ενδιαφέροντα ενώ οι δραματικές πλευρές της κατάστασης (η παραγμένη θάλασσα, η εγκαταλειμμένη σχεδία, η απόγνωση και η παραφροσύνη των ναυαγών, τα νεκρά σώματα) ενεργοποίησαν το καλλιτεχνικό του αισθητήριο. Εικονογράφησε με δύο λιθογραφίες του έναν λίβελο κατά της κυβέρνησης, που έγραψαν δυο από τους επιζήσαντες, ενώ παράλληλα αποφάσισε να απαθανατίσει το γεγονός σ' έναν πίνακα μεγάλων διαστάσεων. Η στιγμή που επέλεξε να αναπαραστήσει είναι όταν κάποιοι από τους ναυαγούς κάνουν σήμα στο πλοίο που τελικά θα τους σώσει, ενώ κάποιοι άλλοι παραμένουν απαθείς, εξουθενωμένοι ή ετοιμοθάνατοι (εικ. 2). Για να εκφράσει τα αντιβασιλικά του αισθήματα, ο Νταβίντ κατέφυγε, όπως είδαμε, σε μεγαλοπρεπή κλασικά θέματα όπως Ο Όρκος των Ορατίων. Αργότερα, όταν ο ίδιος και άλλοι κλασικιστές ζωγράφοι αναπαριστούσαν γεγονότα της εποχής τους, απώτερος στόχος τους ήταν να απαθανατίσουν τα επιτεύγματα του δημοκρατικού -ή αργότερα του αυτοκρατορικού- καθεστώτος.

Εδώ, όμως, βρισκόμαστε σε μια νέα φάση της εξελικτικής αυτής πορείας: ένα γεγονός που δεν αφορά κάποιον ήρωα ή περιώνυμο πρωταγωνιστή, αλλά ανώνυμους, απλούς ανθρώπους, γίνεται το θέμα ενός μεγάλων διαστάσεων πίνακα, στο πλαίσιο της εξυπηρέτησης σαφώς αντιπολιτευτικών στόχων.

Φρέντερικ Άνταλ, Μελέτες Ιστορίας της Τέχνης, σσ. 204-206

ΕΙΚΟΝΑ 1



*Ζερικώ, Κάρο φορτωμένο λαβωμένους στρατιώτες.
Συλλογή J. Hugh- Smith*

ΕΙΚΟΝΑ 2



*Ζερικώ, Το ναυάγιο της «Μέδουσας», 1819.
Λούβρο, Παρίσι*

Με βάση τις πηγές, τους πίνακες του Ζερικό και τον πίνακα του Μανέ “Ολυμπία” (σχολικό εγχειρίδιο, σ. 176):

- α) Να συσχετίσετε τον νατουραλιστικό χαρακτήρα της ζωγραφικής του Ζερικό (κλασικιστή) με τον χαρακτήρα της ρεαλιστικής πεζογραφίας και να εκθέσετε τα συμπεράσματά σας.
- β) Να παρουσιάσετε τη θέση σας στο δίλημμα που θέτει η σχέση της ομορφιάς με την αλήθεια. Πρέπει ο μυθιστοριογράφος ν’ αποσκοπεί στην αλήθεια, περιμένοντας ότι η ομορφιά θα ακολουθήσει, ή να αποβλέπει στην ομορφιά, αφήνοντας την αλήθεια για τους επιστήμονες;